

ԱՐՈՒՄՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան

ԽՈՐՀՐԳԱՊԱՏԿԵՐԻ ԿԵՐՏՄԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅՈՒ ՏԱՂԵՐՈՒՄ

Բանալի բառեր՝ Խորհրդաբանական շարահյուսություն, խորհրդապատկեր և խորհրդանիշ, երկիմաստություն, բառազարդեր, բառակառույցներ, խազագրություն

Յուրաքանչյուր ուսումնասիրողի առջև, որ փորձում է մերձենալ Գրիգոր Նարեկացու խոսքին, որոնել բնագրի ետևում թաքնված բնագրերը, հառնում է տեսիլահանգույցների, պատկերների ու այնտեղ տանող բանալիների մի բացառիկ տարածք: Գրիգոր Նարեկացու տաղերում նրան ապշեցնում է այդ աշխարհի ոգեղեն էականների ու նրանց բնական դարձող բառակառույցների, միմյանց մեջ ձուլվող ու միմյանց ծնող հնչույթների ու մեղեդային հոսքերի արտառոց կենդանությունը: Այդ քերթվածները հյուսում են խորհրդապատկերներ՝ ոչ սոսկ խորհրդանիշներ, ոչ պարզ այլաբանությունների շարան, այլ ծավալային ամբողջություն՝ իրենց մեջ իրենց ծավալման օրինաչափությունն ունեցող խորհրդապատկերներ:

Խորհրդապատկերն ամբողջական տեսարան է՝ ենթակա հայեցողության իր բոլոր զգայական և ոգեղեն մանրամասներով: Խորհրդանիշները միջնադարում ընդհանուր են և թափառում են բնագրից բնագիր՝ օրինակ Մարիամին նվիրված բանաստեղծություններում՝ Մարիամ-թուփ, Մարիամ-ամպ և Քրիստոս-ցող, Մարիամ-գեղմ, Մարիամ-սափոր և այլն. սրանք ավելի հաճախ ներկայանում են անգամ տարբեր հեղինակների մոտ բազմիցս կրկնվող պարզ թվարկումներով (իրար հաճախ հետևող այլաբանություններն են՝ Մարիամ՝ վարդ կամ մորենի, վեմից հոսող աղբյուր [Բ Օր. Ը. 15], մանանայով լի ոսկի սափոր [Եբր. Թ. 4], բուրդ ցողալից [Սղմ. ՀԱ. 6. Դատ. Զ. 36-40], Հեսսեի գավազանի անթառամ ծաղիկ [Ես. ԺԱ. 1] և այլն): Գրիգոր Նարեկացին ևս օգտվում է այս միակ լեզվից՝ ունիվերսալ «խորհրդաբանական բառարանից»: Բայց ինչպե՞ս է այս միավորներն օգտագործում իր տաղերում, ինչպե՞ս է անցկացնում սրանք հոգևոր երևակայության հոսքերով, տեղադրում երաժշտաբա-

նաստեղծական իր հանգույցներում այնպես, որ սկսեն հոսել, բուրել, ծավալել իրենց ներդաշնակութունները: Տաղերն այս տեսակետից Գրիգոր Նարեկացու ամենախորհրդավոր անոթներն են և ամենանրբին կառույցները, որ իրենց մեղեդիներում ձուլում, փոխակերպում ու միմյանց են միավորում, իրենց մի զարդն են դարձնում ոչ միայն պարզ այլաբանությունները՝ ստեղծելով ապրող ու շնչող բազմակերպվող պատկերներ, այլև նորանոր, իրար միահյուսվող ու իրար վրա բարդվող, երբեմն արտառոց բառեր¹: Նրանք զարմանալի համատե-

¹ Այս առումով հետաքրքիր է ինչպես է գիտական ծանոթացման առաջին փուլում բանասերների տարակուսանքի առաջ կանգնեցրել հատկապես տաղերի լեզուն. անխնա քննադատության են ենթարկվել տաղերի առավել միաստիկ հատվածները: Մասնով ևս փաստվում է նրանց բացառիկությունը, և հետաքրքիր է, որ հատկապես փխրուն այս ֆերվածները ստեղծել են առավել կոպիտ ու անտաշ հղացումների տպավորություն և հատկապես խորը թափանցումների հատվածները՝ աննոռնի անհեթեթությունների կուտակումների: Այսպես Մ. Աբելյանը տաղերի՝ կրկնությամբ բառախաղերի վրա ստեղծված հատվածները «երիտասարդական անկիրք հաշակի» արդյունք է համարում: Ա. Չոպանյանը ևս չի խնայում կրկնակի-եռակի արտացոլումների այս խորհրդավոր հատվածները, ինչպես օրինակ՝ «էն էին անէին եղանի եղակ եղելի անեղիցն աներից յախտեանս անհաս իմանի անկէտ այժմուս հաստ» (մեջբերումն ըստ Չոպանյանի) կամ «ի նոյն նորոյ նորին ք նոյն ք նիւթ, նիւթ էականին էնն յանէից գոյ»՝ սրանք որակելով որպես «օտարախոսք անհաշակ հայերէն, ներքամոլ բառախաղական հեռտորոսիւն» (տե՛ս «Նարեկացոյ վերագրուած տաղերը», Անահիտ, Փարիզ, 1907, հմր. 3-5, էջ 49): Ամենախիզախ իր տարօրինակությունների մեջ անգամ Նարեկացին երբեք չի իջնում հանելուկի «տղայական կնճոռտության» ոճի, ոչ էլ փոքրացնում է իրեն մինչև բառակուտակումների ու բառախաղերի «զբօսանք» (նույն տեղում, էջ 50): «Այս կարգի տողերուն մէջէն՝ գլուխ ճաքեցնելով կարելի է իմաստ մը հանել, եւ տեղ տեղ՝ նուրբ իմաստ, բայց հայերէն չէ այս լեզուն, եւ Նարեկացիի լեզուն, ոչ ալ ոճը չէ բնաւ երբեք» (էջ 51): «Ինչպէ՛ս կարելի է ընդունիլ, որ այս հոյակապ տողերուն հեղինակը (մեջբերում է հատված *Մասեան*-ից և Առաքյալների ներբողից՝ Ա. Թ.) գրած ըլլայ նաեւ սապէս տողեր. «տափղ եռաստոիշ բամբոերգայնոյ տափղ, տափղապնիո երգ Գալիլեա զուարեից...» կամ «գոյ ը յոչից եղաուրեալ տիպ, տիպ երանութեան ներընդունակ ներ, ներ ներբողական նուաստատիպ կերպ...» (էջ 51): Դարձյալ՝ մեջբերում է երկու օրինակներ, որ հատկապես ցույց են տալիս Գրիգոր Նարեկացու լեզվապատկերագրության զգացողությունը, այդ պատճառով առաջին հայացքից այդքան արտառոց կարող են թվալ՝ առաջինը ստեղծում է տավիղ գործիքից հնչյունի արտաբերման բնորոշ ձայնը (*պճո* հնչյունների կուտակումով), երկրորդը միաստիկ պատկեր է՝ տիեզերական վայրէջքով, բառերի շղթա-կրկնություններով, որտեղ մի ոլորտի բոլորումն ու հանգչումը դառնում է մյուսի սկիզբը կամ խթանը: Բարձր գնահատելով տաղերի մյուս խումբը («Սայլն այն իջանէ», «Հատուն» և նմանատիպ ֆերվածները) Չոպանյանը սրանք էլ օտարում է Նարեկացուց իրենց «միամիտ ու պարզուկ» ժողովրդականության պատճառով: Ինչպես հայտնի է, հետագայում նա փոխել է Նարեկացու հեղինակության վերաբերյալ իր կարծիքը:

Հետաքրքիր է, որ լեզվի այս տարբերությունը դառնում է կարծես տաղի ժանրի ցուցիչը հատկապես հետագա տաղասացների արվեստում: Շատ ավելի մեծ տարբերություն է ընկած, օրինակ, Հովհաննես Պլուզ երգնկացու ոգեշունչ, այլևայլ մեկնությունների լեզվով ու ֆաղումներով (Գրիգոր Նազիանզացի, Գրիգոր Նյուսացի, Փիլոն Ալեքսանդրացի և այլն) հագեցած նաոների ու ֆարգների և նույն երևույթների (օրինակ՝ մարդու կազմության) նկարագրության միջև իր իսկ տաղերում՝ արդեն ժողովրդական խոսքով, պարզ ու թիթմերով հա-

ղում են ձևի նրբակերտության ու փոքրության և խորհրդաբանական-լեզվական հագեցումների:

Ի տարբերություն Մատեան-ի, տաղերը չեն մեկնվել ո՛չ միջնադարում, ո՛չ Մխիթարյան հայրերի աշխատանքներում (բացի Մատեան-ից մեկնվել են և Նարեկացու երեք գանձերը²): Սակայն հենց Գրիգոր Նարեկացու տաղերն են մշակութային մի ամբողջ շերտի ձևավորման մեծ հետագիծ ուղենշել՝ Կիլիկյան մշակույթից մինչև աշխարհիկ տաղերն ու ժողովրդական արվեստը՝ ռիթմական, խորհրդաբանական համադրումների, քերթության, սուրբգրային պատկերների զգայական յուրացման ու վերամշակման: Տաղերի վերծանության հարցում խիստ արժեքավոր են վերջին տարիների թարգմանություն-ուսումնասիրությունները, որ նոր փուլ են Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության բովանդակային յուրացման ասպարեզում: Գրեթե միաժամանակ լույս են տեսնում Գրիգոր Նարեկացու տաղերի թարգմանությունները ծանոթագրություններով և ուսումնասիրություններով՝ հայերեն աշխարհաբար³, ֆրանսերեն⁴, անգլերեն⁵: Երեք աշխատանքներն էլ հիմնված են Ա. Քյոշկերյանի կազմած տաղերի ու գանձերի համեմատական բնագրերի վրա, որի հրատարակությունը նաև արժեքավոր է իր՝ ոչ միայն ձեռագրական միջավայրի տեղեկություններով, այլև երբեմն նաև բովանդակային բնույթ կրող ծանոթագրություններով⁶: Հ.

զեցած: Այս երկուսը հաճախ ոչ միայն տարբեր հեղինակների, այլև տարբեր ժամանակաշրջանների գործեր են թվում: Սակայն, իհարկե, Նարեկացու տաղային լեզուն՝ բոլոր իր նորաբանություններով, նկարագրաբառերով և զուտ երաժշտական-գարդանախշային կրկնաշարձներով, ձևավորում է և կոչված է ամփոփելու ու արտահայտելու հնարավորինս անատանայտելի և միաժամանակ չֆնաղ նրբություններ (բավական է միայն հիշել Մարիամին նվիրված մեղեդային տաղում նրա ստեղծած զարդ կրկնակ-բառերը), որ Նարեկացուց հետո մնում են այլևս չնվաճված:

² Տե՛ս **Գրիգոր Նարեկացի**, *Տաղեր և գանձեր*, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, «Ներածություն», Երևան, 1981, էջ 9-10:

³ Հ. Բախչինյան, *Գրիգոր Նարեկացու Գանձարանը. Վերծանություն և քննություն*, Lebanon, 2016:

⁴ Annie et Jean-Pierre Mahé, *Trésor des fêtes Hymnes et Odes de Grégoire de Narek* [Introduction, traduction et notes], Leuven, 2014.

⁵ A. Terian *The Festal Works of St. Gregory of Narek* [Annotated Translation of the Odes, Litanies, and Encomia], Collegeville, Minnesota, 2016: Այս թարգմանիչներն աշխատել են միմյանցից անկախ: Այս մասին նշում է Ա. Տերյանը, որ նույն՝ Ժ. Պ. Մանեի գրքի հրատարակության տարում հրատարակության է հանձնում իր գիրքը (A. Terian, Introduction, LIV): Ժ. Պ. Մանեի թարգմանությունն ուսումնասիրությունից չի օգտվել և հավանաբար ծանոթ չէ նաև Հ. Բախչինյանը իր ավելի ուշ լույս տեսած հրատարակության մեջ. համեմայն դեպքս որևէ հղում այս աշխատանքին չի անում:

⁶ **Գրիգոր Նարեկացի**, *Տաղեր և գանձեր*, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, 1981: Ա. Տերյանի ուսումնասիրություն-թարգմանությունը ներառում է նաև Գրիգոր Նարեկացու ներբողները, որոնց համեմատական բնագիրը կազմել է Մարթա Արաբյանը. տե՛ս Մատենագիրք հայոց, ԺԲ. հ. [այսուհետև ՄՁ ԺԲ.], Անթիլիաս-Լիբանան, 2008, էջ 913-1005: Այս հրատարակու-

Թամրազյանը վերակերտել է տաղերի բանաստեղծական, հուզական-գոյաբանական հանգույցները՝ քննելով սրանք նորալատոնական-արեոպագիտյան հիմնարար հասկացությունները՝ տիեզերական էջքի, գեղեցիկի, աստվածանմանություն, բնութենական ու ոգեղեն աշխարհի միեղենություն ու սրանց՝ մեկից մյուսին անցման, հոգևոր տարփանքի գեղագիտական համատեքստում⁷։ Առանձին տաղերի մեկնություն-ուսումնասիրությունների մեջ հետազոտողներին հատկապես գրավել է Նարեկացու Հարություն «Սայլն այն իջանէր» տաղը. սրան նվիրված են երեք հեղինակների ուսումնասիրություններ⁸։ Ա. Տերյանն իր բացառիկ աշխատանքում հնարավորինս ճշգրտության և կոնկրետության է հասցրել գանձերի ու տաղերի բոլոր արտահայտությունները, նրանց սուրբգրային նախատիպերը՝ ըստ այդմ և վերլուծելով որոշ տաղերի կոմպոզիցիոն մտահղացքը, բովանդակությունը, բանաստեղծական-տաղաչափական կառույցը։ Հետագա բոլոր ուսումնասիրությունները տաղերի առնչությամբ կարող են այս կամ այն չափով լրացումներ լինել այս հիմնարար աշխատության կողքին։ Հատկապես բացառիկ արժեքավոր է «Գոհար վարդն» տաղի նրա մեկնությունը⁹։ Ինքը՝ ուսումնասիրողը նշում է այն ուղիները, որով Գրիգոր Նարեկացին ներմուծում է այս խորհրդանշների աստվածաբանությունը խորհրդաբանական աստվածաբանության մեջ՝ իր Մատեան-ում և ծիսական աստվածաբանության մեջ՝ իր տոնական ստեղծագործություններում, հետագա ուսումնասիրությունների խնդիր է¹⁰։

Մեր ուսումնասիրության նպատակն է խորհրդանշների հետ աշխատելու

քյան մեջ է ամփոփվել և Ա. Քյոշկերյանի վերոնշյալ աշխատասիրությունը՝ առանց ծանոթագրությունների, առաջաբանով, որ նրա անտիպ Գրիգոր Նարեկացի, «Գանձտետր» աշխատության հատվածաբար արտածումն է (տե՛ս *ՄՃ ժԲ*, էջ 609, ծան. 1)։ Հ. Իսփինեանը պատրաստում է տաղերի նոր՝ բնական բնագիրը՝ հիմնված ինչպես ավելի շատ ձեռագրերի համեմատության, այնպես նաև նրանց խազագրության վրա (եկնելով Ե. Տնտեսյանի՝ խազերի տևողության ըմբռնումից, ըստ սրա խազերի հնարավոր տաղաչափական մետրոփքմիկ գործառույթից)։

⁷ Տե՛ս օրինակ **Հ. Թամրազյան**, *Գրիգոր Նարեկացին և նորալատոնականությունը*, էջ 165-179, 216-224 և այլուր։

⁸ **Գ. Աբգարյան**, «Վերծանություն Գրիգոր Նարեկացու «Հարության տաղի», *էջմիածին*, 1974, Ա, էջ 42-48, շար.՝ էջմիածին, 1974, Բ, էջ 39-48, **T. M. van Lint**, “Grigor Narekac‘i’s *Tal Yarut‘ean*: The Throne Vision of Ezekiel in Armenian Art and Literature I. In: ” *Apocryphes arméniens: transmission—traduction—création—iconographie. Actes du colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne* (Geneve, 18–20 septembre 1997). Ed. by **V. Calzolari**, **J.-D. Kaestli**, and **B. Outtier**, 105–27. Lausanne, CH: Éditions du Zebre, 1999, **H. Utidjian**, “On the Early Venetian Manuscripts of the ‘Ode of the Little Cart. ’ ” *Parrésia* 7 (2013): 205–28, “On the Printed Sources of the ‘Ode of the Little Cart. ’ ” *Parrésia* 7 (2013): 185–203, “Textual Observations on St. Gregory of Narek’s ‘Ode of the Little Cart. ’ ” *Banber Matenadarani* 21 (2014): 487–502.

⁹ Տե՛ս **A. Terian**, *The Festal Works*, pp. 138-144, տե՛ս նաև **A. Terian**, “Biblical Imagery in the ‘Ode for the Transfiguration’ by Grigor Narekac‘i” , *Հանդես ամսօրեայ*, 2014, էջ 233-244։

¹⁰ **A. Terian** *The Festal Works*, Introduction, XXIII.

Գրիգոր Նարեկացու կերպի, նրա նրբության ու բազմապլանայնության, ստեղծագործական փոխակերպությունների շարանով անցնելու աշխատանքի որոշ կողմերի ցուցադրությունը: Փորձել ենք մերձենալ Նարեկացու տաղի ամբողջական լեզվաստեղծական, պատկերային և մեղեդիական-կառուցվածքային քննությանը տաղային-գանձարանային արվեստի համատեքստում: Կարևոր է եղել համեմատությունը նմանատիպ այլ ստեղծագործությունների, ինչպես նաև ծիսական ու խորհրդաբանական միջավայրի հետ՝ հատկապես սրանց միջոցով ցույց տալու համար Գրիգոր Նարեկացու այս վերակերտման աշխատանքը: Մեր քննության առարկան են Մնեղյան, Մկրտության ու Պայծառակերպության, Հարության, Մարիամին՝ նյութի, բնության նորոգության հետ կապվող տեսարանները: Ըստ սրա ներկայացվում են մեզ հետաքրքրող խորհրդանիշները՝ հիմնականում բոլոր ինքնուրույն հոգևոր երգերում՝ շարականներում, գանձերում ու տաղերում, այդ նույն խորհրդանիշների առկայությունը ծիսական համակարգում և Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ: Ըստ վերոնշյալի փորձում ենք ներկայացնել խորհրդաբանական-գեղագիտական մի քանի «հարկերը», դրանց ծավալման, լեզվական պատկերավորման միջոցները՝ բառաստեղծությունը, բազմիմաստությունները, երաժշտական բաղադրիչը՝ խազագրությունն առանձին օրինակների վերլուծությամբ, և տարբեր այս հանգույցների միավորումը: Բոլոր նշված կողմերին բնականաբար չենք անդրադարձել ամբողջությամբ, այլ, ըստ մեզ, իրենց բնորոշ ու հանգուցային օրինակներով: Խորհրդանիշների մշակման Նարեկացու աշխատանքը ցույց է տալիս նրա բացառիկության իրական չափերը:

Խորհրդաբանական ենթաշերտ. Մնեղյան, Հարության, Մարիամին նվիրված ստեղծագործությունների խորհրդաբանությունը

Ա. Բուսական խորհրդաբանություն.

Գեղագիտական և սուրբգրային նախադրյալներ

Առհասարակ ամենաառատը պատկերներով հագեցած են բոլոր Մնեղյան, Հարության, Մարիամին նվիրված տաղերն ու շարականները (այս երեք խորհուրդների պատկերները սերտաճած են իրար և հաճախ նույնանում են. նույն խորհրդանիշներն ի հայտ են գալիս Մարիամի, Քրիստոսի, նրանց ծննդյան, Մկրտության, Այլակերպության և վերոնշյալ մյուս խորհուրդների հետ կապված): Ինչու՞ քանի որ այս խորհուրդներն են առավելապես կապվում նյութի ու ոգու մերձեցման՝ նյութի մեջ հոգու հայտնության և հոգու միջոցով նյութի ոգեղենացման հետ, քանի որ ալստեղ պետք է արտահայտվի գոյության և Լոգոսի նույնացումը, կամ գոնե միմյանցով հագեցվածությունը: Եվ բանաստեղծական զգացողությունն ասես որսում է՝ ինչպես է տիեզերական հրաշքի մի պահի Լոգոսը հպվել նյութին, մտել նյութական աշխարհի՝ բնության քողի

տակ, արտահայտվել ամբողջությամբ նրա մեջ, և նյութն էլ արբել է Լոգոսով, լցվել ու պայծառակերպվել նրանով: Գրիգոր Նարեկացու տաղերը սրա բարձրագույն դրսևորումն են, որտեղ այդ բանաստեղծական զգացողությունն ասես փորձում է շոշափել սա տարբեր խտացումներով, Բանի և նյութի՝ միմյանց սիրահարվածության, միմյանց միջոցով արտահայտվելու տարփանքն ու տենչանքը¹¹. Լոգոսի նյութեղացման զուտ բանաստեղծական այս վերապրումն այդ չափով հատուկ է միայն Գրիգոր Նարեկացուն:

Վերը նշված նախնական այս խորհրդաբանական զգացողության համատեքստում օգտագործվում են սուրբգրային բոլոր համապատասխան տեղիները, որ պարունակում են ծաղկի, բույսի, դրախտի ու ծաղկող գավազանի, ամպի, գետերի պատկերներ ու հարմարեցվում են հոգևոր կրկնապատկերներին: Այնուհետև՝ այս տաղերի կարևորագույն աղբյուրն է Երգ երգոցը՝ դարձյալ, քանի որ հագեցած է բնապատկերներով, բայց հատկապես՝ միավորման ու Լոգոս-Փեսայի տենչանքներով (տե՛ս ՄՀ ԺԲ, Զ., Զբ, Զգ, էջ 647-654. առհասարակ տենչանքն ու հոգևոր տարփանքը Գրիգոր Նարեկացու տաղերի հուզական առանցքն են և ամենայն հավանականությամբ արդեն նրանից են անցել հետագա տաղասացներին):

Դեռևս վաղ տարիքում Երգ երգոցի բնապատկերից մեկը՝ հովիտների շուշանը մեկնելիս Գրիգոր Նարեկացին, ըստ էության, արտահայտում է Սուրբ Գրքում ծաղկի, բնապատկերների օգտագործման այլաբանական խորքը (Երգ Բ. 1-3. Փեսան՝ իր եւ Հարսի մասին. «Ես դաշտերի ծաղիկ եմ, հովիտների շուշան: Ինչպէս շուշանն է փշերի մէջ, այնպէս էլ իմ սիրելին է դուստրերի մէջ»): այսպիսով շուշանի հետ համեմատվում է թե՛ Փեսան, թե՛ հարսը, ըստ այդմ, հետագա տարբեր հեղինակների մեկնություններում ու քերթվածներում շուշանի հետ նույնանում են թե՛ Քրիստոսը, թե՛ Մարիամը կամ հավատացյալները):

¹¹ Հոգևոր տարփանքի՝ որպես Նարեկացու ստեղծագործության հուզական առանցքի մասին տե՛ս Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորալատոնականությունը, էջ 165-180: Պետք է նշել, որ այս զգացողությունը և նշված տոներին նվիրված տաղերում բնության խորհրդանիշների հետևողական կիրառությունը հատուկ է միայն Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործությանը: Մյուս հեղինակների ստեղծագործություններում սրանք հաճախ միայն դրվագներ են: Բնություն-ամենասպիտու Լոգոսի նույնացումը՝ պանթեիզմի աստիճան, անտիկ ստոիկյան համակարգից սկսած անցնում է միջին պլատոնական, ապա նորալատոնական համակարգին՝ ընդլայնված կրկնաբանությամբ (առաջինների մոտ Լոգոսով թափանցված բնության առավել առարկայական-թանձր, երկրորդների մոտ՝ վերացական ընկալմամբ): Սրա նորալատոնական շերտերի՝ մասնավորապես բանական տիեզերքի շրջանաձև-գնդաձև (Նարեկացու տաղերի առանցքը կազմող) շարժումների մասին տե՛ս Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորալատոնականությունը, Երևան, 2004, էջ 135-142: Վերջինս այս երևույթի բանաստեղծական վերաիմաստավորումը ձևակերպում է որպես փոստոնեական «պանթեիզմ» (նույն տեղում, էջ 218):

«Ես դաշտերի ծաղիկ եմ, հովիտների շուշան»։ Ինչպես Տիրոջ մարմինն իր տնօրինության մեջ անտեսանելի մեզ համար տեսանելի դարձրեց, այնպես այս տողերում նա ձգտում է ցույց տալ բարեգաղությունը, որով հանդերձավորվեց երկիրն ընդունելով Քրիստոսին. ինչպես երկրագնդի տեսքը՝ պսակված ծաղիկներով զվարճացնում է մեր աչքը՝ շուշանի պես, որ հովիտներում է, այնպես զվարճացնում են նրանք, ովքեր դաշտի պես տարածում են իրենց հոգիները՝ իմ բնակության համար, և հարթվում են հովիտների պես ինձանով, փթթում են իմ շուշ/իմ վրա («գինե»)՝ ցնծություն պատճառելով անճառելի տեսանկյուններին... Ոչ թե միայն ես՝ փեսաս, այս գեղեցիկ ծաղիկների օրինակով, այլ նաև նա, ով մերձ է ինձ՝ հարսը, դուստրերի մեջ վայելչանում է, ինչպես շուշանը փշերի մեջ» (ՄՀ ԺԲ, էջ 781)։ Այսպես հեղինակը շեշտում է «երկրի»՝ նյութական աշխարհի բարեգաղությունը, երբ այն ընդունում է Լոգոսին իր օրրանում և նրանով օժվող հոգիների տարածումն ու մաքրագործումը (այստեղ իրեն բնորոշ երկիմաստության մեջ նարեկացին օգտագործում է «հորդին» բայաձևը, որ միաժամանակ նշանակում է թե՛ «հարթվել», թե՛ «սրբվել, մաքրվել»)։ Բնության, հոգևոր փթթումի ու ցնծության տեսարաններով հեղեղված են Մարիամին, Վարդավառին (ստորև) նվիրված ճառերը՝ պատկերելով նաև բնության սքանչացմամբ նրա քողի տակ մարդկային բնության նորոգության ցնծությունը։

Շուշանի խորհրդանշանը Գրիգոր Նարեկացին օգտագործում է հետագայում իր Վարդավառի տաղի շրջադարձային՝ երկրորդ հատվածում։ Առաջին հատվածը հիմնված է Վարդի վառվող պատկերի վրա՝ ըստ տաղի անվան¹²։ Բնականաբար՝ բոլոր այս վերաիմաստավորումները՝ հատկապես Վարդավառի կամ Պայծառակերպության խորհրդի դեպքում, կապվում են նաև դրախտի, դրախտային կեցության, նրա ծառերի՝ որպես մարդկային առաքինությունների կամ սրբերի, Քրիստոսի խաչ-կենաց ծառի, կամ նոր պտուղ տվող Մարիամ-կենաց ծառի, մահ պատճառած «փայտի» կենդանացման մյուս օրինակի՝ ծաղկող գավազանի (Թիւք, Ժէ, 8) և այլ սուրբգրային տեղիների ու նրանց հայտնի ու համատարած մեկնությունների հետ (այս օրինակները չենք բերում ստորև)։

Ամենամշակված սիմվոլներից է Մարիամ-անկիզկի մորենի նույնացումը (Ելից Գ, 1-4. Մովսեսին հայտնվում է հրկիզված թուփը, որի միջից իր հետ խոսում է Աստված), որին ներհյուսվում են Մարիամ-վարդենու՝ վառվող վարդ ծնողի, տերև և պտուղ ծնող թփի պատկերներն իրենց տարբեր շեշտադրումներով։ Առհասարակ բազում են Ծննդյան և Մարիամի Ավետման տաղերում ու գանձերում Մարիամի՝ որպես թփի կամ ծաղկի՝ վարդենու, մորենու, շուշանի

¹² Շուշանի ու վարդի՝ որպես առաքինության, փրկչության տարածման անմիջական օրինակներից է Հին Կտակարանի պարականոն գրքերից մի հատված՝ բազում սուրբգրային տեղիների ու սրանց մեկնությունների կողմից։ Շմավոնը պատկերում է ինչպես իր ոսկորները ծաղկելու են վարդի պես (հմմտ. Մատեան, Բան ԼԸ, Գ՝ ստորև), և մարմինը՝ շուշանի պես սերունդների մեջ, և բուսելու են առաքինությամբ, եթե իր սերունդները հրաժարվեն մեղքերից. այդպես հայտնվելու է Աստված որպես մարդ (տե՛ս «Կտակ Շմատունի»։ Թանգարան հին և նոր նախնեաց, Ա. Անկանոն Գիրք Հին Կտակարանաց, Վենետիկ, 1896, էջ 44-45)։

խորհրդանիշները, որից փթթում է կամ ընձյուղվում կամ պտղավորվում կյանքը: Սրանք հիմնված են նսալու տեսիլի (ես. ԺԱ. 1), բնության պատկերներով հագեցած երգ երգոցի տեղիների (շուշան, հովիտների շուշան՝ երգ. Բ. 1, շուշանի հովիտ, շուշան փշերի մեջ՝ երգ. Դ. 6), վարդի տիեզերական խորհրդանիշի հետ (Վարդավառի անվան կապակցությամբ¹³) և այլն¹⁴:

¹³ Վարդավառի անվան ու վառվող վարդի պատկերի մասին տե՛ս *A. Terian, The Festal Works*, p. 141, *Annie et Jean-Pierre Mahé, Trésor des fêtes Hymnes et Odes*, p. 197:

¹⁴ Մարիամն անվանվում է շուշան ծաղիկ (*ՄՀ ԺԳ*, էջ 179, 189, 197), գարնանային ծաղիկ, վարդ, մանուշակ, բոխում, ծաղիկ նոր շառավղի (էջ 191), փքթող վառ վարդ (էջ 34), վայելույ ծաղիկ (էջ 197), նոր ծաղիկ, «երփնատիպ» սաղարթ տերևախիտ կանաչագվարն (**ՆԵՐՍԵԱ ՇՆՈՐՀԱՅԻ**, էջ 40, հմմտ. նույնի՝ էջ 55), անթառամ ծաղիկ կուսության, **վարդ բոցակեզ** (մոռենու և թփի համադրությունը) և ճյուղ օրհնության (էջ 167), ծաղիկ կենսատու տիեզերքի, գեղեցիկ, անթառամ ծաղիկ Հեսսեի արմատից (ես. ԺԱ. 1. էջ 58, 59, 119, 157. ավելի հաճախակի է այս հղումի հետ կապված՝ Հեսսեի արմատից ծաղկած գավազան պատկերը՝ օրին. էջ 113), ծաղիկ ծիրանի և «բազմագունակ», ծաղիկ անթառամ (էջ 97, 118), ծաղիկ անուշահոտ, վարդ բուրաստանի (էջ 120), գերահաշ ծաղիկ (էջ 198), համապայծառ ծաղիկ (էջ 219), «դիրա-յարմար» ծաղիկ անթառամելի (էջ 69), բողբոջ գարնանային, բարունակ բազմածաղիկ և թերթ վարդասնունդ (էջ 70). բազում օրինակներում՝ շուշան, շուշանաբեր հովիտ կամ հովիտ պայծառ շուշանի (երգ. Բ. 1, 2, Զ. 1. տե՛ս օրինակ էջ 63, 114, 159, 193), նոր բուրաստան ծաղկերանգ. ողիւզաբեր բարունակ (էջ 755-756), անդաստան ծաղկյալ (էջ 189): Ծաղիկ անվանվում է և Քրիստոսը՝ «Ծաղիկ կուսածին, ձըմերան հալածալ գարուն, Գարուն հոգետու աշխարհի յայտնեալ ճըշմարիտ, ճըշմարտութիւն յերկէ ի Կուսէն բուսալ պըտուղ» (էջ 153), «Այսաւ նոր վարդ վառեցաւ ի նորատունկ բուրաստանի... Այսաւ նոր շուշան ծաղկեալ լոյսն ի վերինն երուսաղէմ» (ՄՄ 3503, 179 ա): «Երկիր բանաւոր երփնագեղ ծաղկին» (*ՄՀ ԺԳ*, էջ 159), «Ծաղկի գաւազանն բղխմամբ նարդոսի և յայտնի ծաղկին ի ծոց ծնողի» (էջ 72): «Դրախտ Աստուծոյ ծաղկայի, Նարդոս բուրեալ ի յոգի, Հովիտ պայծառ շուշանի» (էջ 193), «Ո՛վ շուշան ծաղիկ, վարդ մանուշակ հոտով ի լի» (էջ 169), նորաբողբոջ բուրաստան (էջ 115), «Բաբունին էից իմաստութիւն ընդ Հաւ առ Բեզ խոնարհեալ շուշանափայլ հովիտ... Փունջ վարդից յետեալ անուշահոտ հոգով, խընկաբեր հովիտ զըմուտ եւ տաշխ հալով» (*ՄՀ ԺԳ*, էջ 149): «Դու շուշան ծաղիկ անապական ծնար գվայելույ ծաղկին, որ ի Հաւէ ծընեալ» (նաև՝ «Ջրօրհնէքի» տաղ, *ՄՀ ԺԳ*, էջ 197): «Դու բարունակ տնկեցար յերկրի, մեզ արբուցեր պըտուղ անմահի» (էջ 119), «Ծաղկի գաւազանն բղխմամբ նարդոսի, յայտնի ծաղիկ ի ծոց ծնողի» (էջ 140): «Նա, որ անըսկիզբն ի Բէն փքթի մարմնով, սաղարթ տարածէ ընդ տիեզերս երկրի» (Ներսէս Լամբրոնացի, էջ 748. հմմտ. «սիրատունկ ծառոյն, սաղարթից բողբոջ, ի Բէն ընձիղեալ...», էջ 176. այս նույն տաղը, նույն մեղեդիով ՄՄ 7785 ձեռագրում ներկայացված է և՛ որպէս Ծննդյան, և՛ որպէս Աստվածածնի ավետման տաղ, ինչպէս նշեցինք՝ բոլոր այս խորհուրդները կապված են միմյանց հետ. հմմտ.՝ 54ա-բ, 264ա-265բ, *ՄՀ ԺԳ*, էջ 176, 752-754):

Մարիամ մոռենու-ծաղիկ խորհրդանիշը նաև Ծննդյան (Քրիստոսի և Մարիամի) կանոններին նվիրված և բոլոր կանոնների «մեծացուցէ» (Մարիամին նվիրված) շարականների առանցքն է (տե՛ս *ՄՀ է*, Անթիլիաս-Լիբանան 2007)՝ «Այսաւ բուսալ յԱննայէ մորենին Մարիամ, յոր վառեցաւ հուրն աստուածային» (էջ 27), «ծառ կենաց ծաղկեալ տիրունի, որ ետուր

Այս պատկերները հայտնվում են և Գրիգոր Նարեկացու բոլոր տաղերում՝ նյութի, բնության նորագործման ու փոխակերպության հետ կապվող կանոններում:

Նույն տրամաբանությամբ Լոգոսի մարդեղացման ամենավառ օրինակը կարող է լինել երկնքից իջնող, բուսականության վրա նստող ու նորից դեպի երկինք առաքվող ցողը¹⁵: Այս երկուսի՝ բուսականության ու ջրային խորհրդաբանության միաձուլումով արտահայտվում է Լոգոս-ցողի վայրէջքը և նույն Լոգոս-ցողից ոռոգվող ու պտղավորվող, հողից ծնունդ առնող ու բարձրացող Լոգոս-բուսականությունը՝ սրանց երկակիության ու միեղենության ողջ խորքը: Առաջին փուլում բնությունն այդ Լոգոսի ընդունողն է, երկրորդ պատկերում՝ արդեն նրա կրողը, իր օրրանում նրա չքնաղ պատկերը ծնողը:

«Ջրային» խորհրդաբանություն. սուրբգրային նախատիպեր

Հավանաբար սուրբգրային ամենաբնորոշ հատվածը, որ լավագույնս ներ-

մարդկան ի ժամու պտուղ» (էջ 28), «Մառ կենաց տընկեալ յԱդին, սուրբ Կոյս, որ զհայրածինըն բըղխեցեր ըզծաղիկ» (էջ 29). «Փ յամու երկրէ այսաւ բուսաւ մեզ բարեբեր բոյսըն բարի. շուշան հովտաց, ծաղիկըն դաշտաց» (էջ 31), «Այսաւ զանթառամըն ծաղկեցար ըզծաղիկ՝ ի ժամու տալով զպտուղն» (էջ 57), «Անթառամ ծաղիկ... վերաբուսեալ յարմատոյն Յեսսեայ» (էջ 51), «համեղանաշակ պըտողյն բանաւոր բարունակ» (էջ 52), «Ո՛վ գերահաշ ծաղիկ բուրեալ յեղեմայ, հոտ անմահութեան ծնընդոցս եայի» (էջ 62), «ծաղիկ անթառամ» (էջ 467), «Մաղիկ դաշտին Բերդէհեմայ, շուշան հովտացն եփրաբայ» (էջ 481), «Լուսագարդ շուշան ծաղիկ և մորենի անկիզելի» (էջ 486), «Հաշագեղ ծաղիկ յուտ[յ], Մարիամ, և բոցավառ մորենի, որ զթագաւորն հրեղինաց ստուգապէս անկիզաբար տարար» (էջ 487), «Զանապական բողբոջն յաստուածային դրախտէն յորովայն քո տընկեալ բըղխեցեր յարմատոյն Յեսսեայ, ծաղիկ վայելուչ կուսական ծընընդեամբ» (էջ 125): Ավելի հաճախաբար են պարզ Աստվածության հուրը կրող, նրա բոցով վառվող ու չկիզվող. «անբոցակէզ» մորենու օրինակները. «Անապական տանար եւ մորենի անկիզելի, որ զանշէ հուր աստուածութեանն ի քեզ տարեալ կրեցեր» (էջ 36), «Հուրն կենդանի, որ ի մորենին վառեցաւ, զոր անվընաս յարգանդի քոմ կրեցեր» (էջ 45), «Ըզկուսութիւնդ քո, Աստուածածին անարատ, զոր ոչ բոցակիզեաց հուր աստուածութեանըն» (էջ 56), «որ հուր Աստուածութեան ոչ բոցակիզեաց զքո սուրբ գորովայն» (էջ 450), «որ զհուրն Աստուած յորովայնի քոմ կրեցեր անկիզելի մորենի» (էջ 60), «Ըզքեզ, որ ի մորենուջն... ըզմոր խորհուրդ կուսի յայտնեցեր մարդկան» (էջ 61), «որ վառեցար ի յարփոյն եւ ոչ կիզար ըստ մորենույն» (էջ 124. տե՛ս նաև էջ 62, 65, 138, 452, 459, 485, 493, 525): Վարդի հետ համեմատվում են, ինչպես և Հարության տաղերում, նույն սկզբունքով ապրող սրբերը (տե՛ս Լուսավորչի կանոն՝ էջ 147), «եւ քառազէր նոցա զմորենին, վառեալ ոչ այրէր» (Մեծացուցե՛լ Կանոն Գիտ Խաչին, էջ 329):

¹⁵ Յողի խորհրդանիշի մասին Գրիգոր Նարեկացու տաղերում տե՛ս *A. Terian, The Festal Works*, pp. 16, 140 etc. այս խորհրդանիշի փիրոնյան ակունքների մասին տե՛ս **Ա. Տերեան**, «Նարեկեան մի քանի պատկերներու փիրոնեան նախապատկերները», *ՔՄ* 25, էջ 17-19:

կայացնում է ցողի և բուսական աշխարհի, ինչպես նաև ցողի ու Աստծո Բանի կապը (որ թույլ է տվել մեկնել հետագայում սաղմոսներում հայտնված «ցողը»՝ որպես Քրիստոսի խորհրդանիշ), Նսայու տեսիլների մեջ է բնակված (ԾՆ. 10-11)։ «Ինչպես որ, ասենք, երբ անձրեւ կամ ձիւն է իջնում երկնքից եւ կրկին այնտեղ չի վերադառնում, քանի դեռ չի ոռոգել երկիրը, չի ծլեցրել ու պտղաբերել այն, սերմանողին սերմ եւ ուտելու հաց չի տվել. այդպես էլ պիտի լինի իմ Խօսքը, որ ելնում է իմ բերանից. նա դատարկ չի վերադառնալու, մինչեւ որ չկատարի այն, ինչ կամենում եմ ես»։ Մինչ այդ Աստված Նսայի մարգարեին ասում է՝ որքան հեռու է երկինքը երկրից, այնքան հեռու են իմ ճանապարհները ձեր ճանապարհներից (Նս. ԾՆ. 9)։ Այստեղ էլ հայտնվում է կապող օղակը՝ երկնից իջնող և այնտեղ վերադարձող ցողը (մարդու ու Աստծո միջև Բանը), որ այս շրջապատույտի մեջ հասցնում է նյութեղանալ (մարդեղանալ) ու կյանք բաշխել՝ բուսականություն ծնել երկրի վրա (տարածել քարոզչությունը) մինչ գոլորշանալը (համբարձվելը)¹⁶։ Գրիգոր Նարեկացու Վարդավառի տաղն ամբողջությամբ Նսայու այս տեսիլի բանաստեղծական արտահայտությունն է¹⁷՝ միայն տաղում մանրամասնվում է այդ «ծլեցվողն ու պտուղ տվողը» բուսական խորհրդաբանության պատկերներով¹⁸։

Եթե լոգոսն առավել դիպուկ կերպով կարող է պատկերանալ ջրի խորհրդանիշում, ուրեմն՝ ըստ ցողի այլաբանության, այն ամփոփող, նրանով լեցուն բոլոր իրերն էլ (սաղմոսներում, մարգարեների տեսիլներում, երգ երգոցում) տաղերում, շարականներում վերակերպվում են Աստվածածնի օրինակի (ցող - ամպ՝ Նս. ԺԹ. 1¹⁹, ցող - գեղմ. գեղմի վրա իջնող ցող՝ Սաղմ. ՀԱ. 6. «Իջ-

¹⁶ Աստվածային խոսքի այս բխումին երկրորդում է մարդը. այսպես Մովսեսն օրհնեցում է. «Երկի՛նք, ակա՛նջ դիր, եւ երկիրը թող լսի իմ բերանի պատգամները։ Իմ Խօսքը թող ընկալուի իբրեւ անձրեւ, իմ պատգամներն իջնեն իբրեւ ցօղ, իբրեւ սէզի վրայ տեղացող անձրեւ ու խոտի վրայ տեղացող տեղատարափ, որովհետեւ Տիրոջ անունը տուեցի» (Բ. Օրին. ԼԲ. 1-3)։ Մատեան-ի ԼԵ, Գ. հատվածում պատկերանում է Աստծո բերանից կենսաստեղծ անձրևի մաղումը. «Ձաւհնեալ քո շրթանցդ զաշխարհաստեղծ բերանոյդ զաստուածեղէն անձրեւացդ զկեցուցանողդ կաթուած»։

¹⁸ Նսայու այս տեղիի շարունակության մեջ նշվում է. «**լեռներն ու բլուրները** պիտի խայտան, խնդոսեամբ ընդունեն ձեզ, եւ անտառի բոլոր ծառերը պիտի ծափահարեն ձեզ» (Նս. ԾՆ. 12)։

¹⁹ Հմմտ. Գրիգոր Նարեկացի. «Նմանակից լուսարփի ամպոյ երկնային ցաւով լցաւ... վերնալուսնեան փաղփաղմամբ փայլեցեր» («Ներքող ի Սուրբ Կոյսն»)։ Աստվածածնի ավետման տաղում Մարիամն անվանվում է «հրածին ամպ» (ՄՄ 3503, 36 բ), այլ տեղ՝ «Ամպ նառագայք լուսոյն էտքեան որ երեւցար մեզ ի փրկութիւն...» (ՎԵՆ. 1335, էջ 34), «ամպ ցաւազգին կառուցեալ» (ՄՀ ԺԳ, էջ 134բ), մեկ այլ տեղ նշվում է ամպի «կայծակնատեսիլ», «կարմրացայտ» լինելը՝ աստվածային հրի և մարդեղացման զոհաբերության ակնարկով։ Այս օրինակները բազում են շարականներում՝ հատկապես Մարիամին նվիրված «մեծացուցէ՛ններում»՝ «Որ ցաւեցեր ի մեզ յամպոյ արինաց Որդիդ այսաւր զկոյսըն Մարիամ»

ցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման, որպէս ցաւ զի ցաւդէ յերկիր»։ Նաև՝ Դատ. 2. 36-40, ցող - շուշանի հովիտ. ամենուր ցողը Քրիստոսն է, իսկ այն ընդունողը կամ պարունակողը՝ ամպ²⁰, գեղմ, հովիտ, Մարիամը²¹։

Տարբեր շարականներում ու տաղերում շեշտվում են ամպի նրբությունը,

(էջ 29), «ամպ հովանի... որ ցաղեցեր ի մեզ ըզցաղն երկնային» (էջ 56), «պայծառ երկինք է ամպ լուսեղեն» (էջ 62), «Աստուածածին՝ պայծառ, քան զերկինս... Ամպ թեթեւ է լուսատու, որ զանձրեւն կենաց ի քեզ հեղեալ ի յերկնային ծովէն, զոր հոսեցեր ի յերկիր ծառատ» (էջ 155), «Ամպ թեթեւ, լուսատու, անընդունակ խոնաութեան, որ ըզցաղն կենաց ցամաքեալ բնութիւնս ցաղեր» (էջ 243), «Եսայիաս ըզքեզ թեթեւ ամպ ետես» (Կանոն Վարդավառի, էջ 295), «Աստուածածին, ամպ կուսատու, որ ըզցաղն կենաց հեղեր յերկիր բանաւոր է զնախամարն շիշուցեր պարտեացն ըզհուր» (էջ 306), «աղբիւր յորդառատ, բարունակ ծաղկեալ, այգի վայելուչ... ցաղ քաղցրածաւ, ցանկալի զուարթնոցն... ամպ հովանատու Սուրբ Կոյս Մարիամ» (էջ 421), «Քանզի ցաղն անապական ի քեզ հեղեալ... լուսածին ամպ ծագելով ի մեզ զարդարութեան արեգակն» (էջ 451), «ամպ թեթեւ ցաղեալ ի մեզ զարդարութիւն» (էջ 460), «որ քաղցեաց մեզ ըզցաղն կենաց ի յերկնից... է ամպ թեթեւ լուսածին» (էջ 467), «ի մեղաց տապոյն ամպ հովանատու» (էջ 479), «**Ամպ, յորոյ գիրկ Տէնն նստի**» (էջ 481), «հովանացեալ ամպ լուսեղեն ի կամատու մկրտութիւնն» (էջ 482), «ամպաբարձ թեթեւութեամբ ի քեզ տարազ Տէնն տերանց» (էջ 484), «խնդա՝ ամպ թեթեւ է պայծառ երկին» (էջ 489)։

²⁰ Այստեղ շրջանցում ենք, ելնելով գեղագիտական համատեքստից, աստվածային մեզ-ամպ խորհրդաբանությունից։

²¹ Դավթի նշված սաղմոսատողն օգտագործվում է Ծննդյան ԱԶ, ԲԶ գիշերային պեղումներում։ Մեանից նյութավորվելով՝ բազում են Մարիամի՝ որպէս ցողով լցված գեղմի օրինակները մեկնություններում, շարականներում, զանձերում, տաղերում, կցուղներում։ «Ո՛վ տատրակ ողջախոն, այնպէս որպէս գաւազանին եղեւ ծաղկիլ ի քոյդ օրինակ։ Ո՛վ սօղեալ սրբութիւն, այնպէս որպէս գեղմն լցաւ ցողով յլուրեան քո պատկեր» (Լամբ.՝ «Ներսէսի Լամբրոնացոյ Ներբողեան ի Վերափոխումն Աստուածածնի», *Հանդէս ամսօրեայ*, 1925, հմր. 1, էջ 362, հմմտ. Լամբրոնացի, «Մեկնութիւն սաղմոսաց», ՄՄ 1526, 426բ-427ա)։ Տաղերում հաճախ գուգորդվում են սուրբգրային նշված երկու տեղիները՝ «Նրման գեղման՝ Գեղէն, Դաւիթ՝ իջման անձրեւոյն» (**Ներսէս Ծնորհալի**, *Տաղեր և զանձեր*, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, 1987, էջ 24), «Յաւ ի Հերմոնէ վայր ի Սիւնն հեղեալ [Սաղմ. ՃԼԲ. 3], գեղմն իմանալի ի քեզ իջեալ Հոգոյն» (*ՄԶ ԺԳ*, էջ 149. միշտ ձյունածածկ Հերմոն լեռան ձնհալից վարարում էին աղբյուրները, այս պատճառով լեռան խորհրդաբանությամբ գումարվել է ցողը, որ իջնում է նրանից. մյուս կողմից հիմնվելով Սղմ. ՃԼԲ-ի վրա, այն կապվում է լեռան հետ, որի վրա եղել է պայծառակերպությունը, և այնտեղից ցողն իջնում է Սիւնի վրա, որտեղ երևացել է Աստված և տվել հին օրենքները), «Ամպ թեթեւագին երկնահոսեալ ցաղոյն... Գեղմն իմանալի գեղգ Գեղէն ետես...» (*ՄԶ ԺԳ*, էջ 197), տե՛ս նաև՝ «Դու իմանալի գեղմն, զոր ետես Գեղէն եւ յայրի՝ պատմել ըզգամնչեղիս» (Վեն. 1335, 38ա-բ), «Գեղմն լուսակիր, ծիրանագարդ լըցեալ ցաղովն արհնութեան» (*ՄԶ ԺԳ*, էջ 87), «գեղմն իմանալի ի քեզ իջեալ Հոգոյն» (*ՄԶ ԺԳ*, էջ 149) «աստփայլ անձրեւ» (Վեն. 1335, 35ա) և այլն։ Շարականներում՝ «իմանալի գեղմ» (էջ 38), «աստղն, զոր ծանեալ Գեղէն» (էջ 64), «Ա[ն] Մովսէ[սիս] տու[ար] անկիգ[ելի], ա[ն] Գեղ[եանիս] գե[ղ]մ[ն] ոչխ[արի]... Եւ ամպ թեթ[եւ] ի լուսոյ]] բազմ[եալ]» (էջ 493)։

մաքրությունը, թեթևությունը, արեգակի ճառագայթներն արտացոլելը կամ թաքցնելն իր «մարմնով», ջրերը կրելն ու այն մաղելը (ցամաքած բնությունը ջրելը՝ այս դեպքում շեշտվում է իր՝ ամպի «անխոնավությունը»), այս ջրերը տարատեսակ ակնարկներով ստանում են հավելյալ ենթիմաստներ բացի Որդի ցողից՝ աստվածային հրեղեն օվկիանոսի, նախաջրերի (որից պետք է արարչությունը ծնունդ առնի²²), դրախտը ոռոգող չորս գետերի, մկրտության ավազանի ծննդագործության և այլն:

Նմանատիպ խորհրդաբանություն է Մարիամի մարմնում Սուրբ Հոգու ջրերի ոռոգման պատկերը.

«Աղբիւր լուսոյ, ականակիտ վրտակ: Գետ յորդահոս, գետ յորդավրտակ, քանզի հինաւորցն Աստուած ի հայրաշարժ յաղբերէն անհատաբար բըխեալ, առուակարկաչ եւ անծրեաձեւ ցաւղանայր (տարբնթ. Վեն. 1335, 34բ՝ առուակարկաչս առնելով անծրեաձեւ ցաւղանայր) ի քում յորովայնի, Սուրբ Աստուածածին Մարիամ» (ՄՀ ԺԳ, էջ 69)²³:

Այս կենարար պատկերների ու հատկանիշների մեջ կարող են ոգեշնչվել և Քրիստոսի հետ կապվող այլ անձինք՝ թե՛ Մարիամը, թե՛ սրբերն ու ճգնավորները.

«Ամպք որոտաւոր, որք երգ ցաւղաւոր երգեն քաղցրաւոր» (Նարեկացի, «Քարոզ համարեն Սբ. Ճգնաւորացն», ՄՀ ԺԲ, էջ 218), «րախճանական ծաղիկ բուսեալ... Սուրբ Գէորգ, երփնագեղ շուշան» (ՄՀ Ը, էջ 512), «Նարդոս անուշահոտ, ծաղիկ վարդագեղ, ողկոյզ վաղահաս» (Սարգիս զորավար, ՄՀ Ը, էջ 517), «Դրախտ նորագուարճ տընկեալ

²² «Ամպ թեթեւ բարձող ցաւոյն կենաց... որ յանդական հրեղէն ծովէ լըցեալ... մանր անձրեւեցեւ, իմանալի գեղման հոգեւոր» (ՄՀ ԺԳ, էջ 485), «ամպ ամբիժ ծովու անշաղախ, զանհանդուրժելին էից ի գիրկս քո բարձեւ» (էջ 488): Ջրի խորհրդանիշը տե՛ս օրինակ Մատեան, Բան Լ.Գ. Զ. «Ոգի Աստուծոյ քաղցեալ զգեզ Մովսէսի, որ ի գնալն քո ի վերայ ջրոյն, անպարագիր զարութիւն, անեղ շրջարկութեամբ տաժողականաւ, թեապարփակ պաշտպանողաւէն, զքասիրեալ ի ծնունդ նորոգս, զաւագանին խորհուրդ ծանուցեւ» (ՄՀ ԺԲ., էջ 237):

²³ Տե՛ս նաև շարականներում՝ «Այսար գառիմքն արիմականմըն Յովակիմ եւ Աննա ետուն մեզ ըզգեղմն ընդունիչ ըզցաւոն երկնային, յորմէ հոսեաց անձրեւըն կենաց եւ բըղխեաց աշխարհի աղբիւրն իմաստից» (ՄՀ Ը, էջ 27), «Ամպ թեթեւ յերկային ցանկութեանց սուր Կոյս եւ վառարան Աստուածային բոցոյն, որ ըզցաւոն հայրաբոլոյս անձրեւեցեւ ի բանական երկիր, որով բնութեանս բուսան արդարութեան սուր բոյս» (էջ 30), «Ուրախ լեւ, ամպ թեթեւ գեղմն իմանալի, որ ի բանական երկիր հեղեւ զանձրեւ կենաց» (էջ 36), (էջ 124-125), «Յիմանալի վտակաց տանն Աստուծոյ հոսմանց, վիճակեալ տեսանողացըն ձայնիս արբամբ ըզմայլեցար այսար զանթառամըն ծաղկեցար ըզձաղիկ՝ ի ժամու տալով զպտուղն» (էջ 57): Այս երկուսի՝ ջրերով ոռոգվող Մարիամ-բոյսի միաձուլումն է Աղոմհացից չորհրդի կիրակիի Մեծացուցէ շարականում՝ «Աստուածատունն խընկաբեւ ծառ յանուշահոտ բուրաստանէն, որ ի գնացս Հոգոյն վրտակաց տընկեցար» (ՄՀ Ը, էջ 124-125):

յաշխարհիս Հայոց... Արքեպ ի վտակաց հոսման քարոզի ճըշմարիտ Բանին, ծաղկաւէտ լը-
ցեալ հրաշագեղ տընկաւք» (Գրիգոր Լուսավորիչ, ՄՇ Ը, էջ 146). նման օրինակները
բազում են²⁴:

²⁴ Բոլոր այս խորհրդանիշներն ունեն իրենց հայտնի «բազմահարկ» այլաբանություններ՝ ըստ Սուրբ Գրքի աղբյուրների (օրինակ՝ որպես կյանքի բաշխող, բուսականության մեջ տարատե-
սակ համերի, բույրերի, գույների վերակերպվող սկիզբ՝ Սուրբ Հոգու շնորհի հայտնի այլաբա-
նությունը): Այս տեսակետից հետաքրքիր է նույն բնապատկերների, բնության հողերի վրա իջ-
նող ցողի ու նրա կենսագործման տեսարանի համադրումն արդեն Գրիգոր Նարեկացու *Մա-
տենան*-ում, որ, ի տարբերություն տաղերի, բոլորովին այլ գործառույթ է կրում: Բերենք այս
օրինակները, քանի որ ցուցադրում են խորհրդապատկերի հետ աշխատանքի Գրիգոր Նարե-
կացու սկզբումն՝ ըստ գործառույթի համատեքստի: ա. *Մատենան*-ը ապաշխարության ամե-
նօրյա, բոլոր դեպքերի համար նախատեսված աղոթքների շտեմարան է, բ. *Մատենան*-ը, ըստ
այդմ, ոչ թե արտաքին տեսիլների, այլ ներքին նամիտրոդությունների, ներքին զգայարանների,
զգացողությունների սրման, սրտի սենյակում հնարավորինս ապրումների ընդգրկման ու
ընդլայնման ներկայապանակի ստեղծման շտեմարան է, որ պետք է հասցնի մահաբազման:

Այսպես նույն ցողի խորհրդապատկերը ապաշխարության աղոթքներում ստանում է այլ
ենթաշերտեր՝ սրան միահյուսվում է Աստծո ողորմության ցողի խորհրդանիշը, որ իջնում է
խարույկի մեջ այրվող երեք մանուկների վրա ու փրկում նրանց (Դան. Գ, 50): Սա մեկնողա-
կան գրականության մեջ վերածվում է մեղքերի բոցը շիջեցնող աստվածային ողորմության
կամ մարդկային ապաշխարության արցունքի այլաբանության, աղոթքի տեսության ու հոգ-
ևոր վարժանքի: Ըստ Հ. Թամրազյանի, այս տեսությունը հետևողականորեն մշակված է և
Նարեկյան դպրոցում՝ Անանիա Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, որի արդյունքում հղաց-
վում է *Մատենան*-ը՝ որպես Նարեկյան դպրոցի ծագիր (տե՛ս՝ Հ. Թամրազյան, *Գրիգոր Նարե-
կացին և Նարեկյան դպրոցը*, Գիրք Բ, Երևան, 2016, էջ 342-364, 397-400, 407, 415-424, *Մա-
տենան*-ի՝ «աղիթք արտասուաց, պատճառ աղաքից» խորագրի և այս տեսության կապի
մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 297-305, տե՛ս նաև Հ. Թամրազյան, *Գրիգոր Նարեկացին և
Նարեկյան դպրոցը*, Գիրք Գ, Երևան, 2017, էջ 99-106): Այսպես *Մատենան*-ում արդեն Քրիս-
տոս-ցողը ոչ թե կապվում է, ինչպես տոնական ստեղծագործություններում, բնության
պատկերների՝ ել և էջի, ծաղիկների մեջ ցլանալու, այլ մաղելու փաղցրության, կենսագոր-
ծության, ողորմության, ապաշխարական բանաձևերում հայտնի հոգու հողերի փրկագոր-
ծության հետ (Բան Ը, Գ. «Եւ ածմամբ իւղոյ քո՝ սփոփութիւն, եւ ցաղով շնորհի քո՝ զուար-
թութիւն», Բան ԾԹ, Զ. «Անա եւ յիս ցաղես, կենդանի, զհայրենի գթութեանցդ գտեր...»), Բան
ԼԵ, Ա. «Ո՛վ ոք զարեացէ տաւնել հանդիսի պարեգութեամբ ի միոյ կաթուածոյ ցաղոյ
քումդ բարութեան, որ ցանկ դեգերիս պատրաստել պատճառս հնարից իմում փրկութեան»:
Բան ԼԴ. Բ. (Սուրբ Հոգուն) «Առաքեա՛լ զցաղ փաղցրութեան քո եւ բարեգործեա՛ ի յանձին...
եւ հերկեա՛ զբանական անդաստան մարմնեղէն կարծաքեալ սրտիս՝ յընդունակութիւն ար-
գասեաց հոգեաւ սերմնաւոյ»): Ոռոգումն ու մահաբազմումը, ինչպես բոլոր պատկերները,
տեղավորվում են ավելի ու ավելի ներքին ոլորտ, ապաշխարության սաստկացման համար
խտացվող հուզական վերապրումների դաշտ: Եվ սրտի հողերում արդեն, «սրտի խորքի» «Եե-
ծեծանքներում» ցողի գործառույթը սկսում է կրել արցունք՝ օծովելով ջրի վերոնշյալ բոլոր
գործություններով և նրան շրջապատող բնապատկերներով: Դրախտից ելնող ու երկիրը ջրով
գետերը հոգու կենսատունկի դրախտը ռոտող ու ծաղկեցնող արցունքներն են (Բան ԼԵ, Բ),
աչերի փափիչ անձրևով բարձրանում է մարդու երկիրը՝ նվիրվելով Սուրբ Հոգուն և ամե-
նահրաշ ու ծաղկավետ դառնալով (Բան Ժ, Գ): Հողի վրա ընկած միայն մեկ արտասուք
սպանում է հուսահատության ծիլերին որդերի պես և միայն մեկ հառաչանք՝ հարավի պես
հալեցնում նրանց սառնամանիքը (Բան Է, Ա, արտասուքի փրկագործ, սրտի հողը դալարեց-
նող գործառույթի մասին տե՛ս նաև Բան ԿԸ, Ա, ՀԳ, Գ): ԿԳ, Գ.-ում հառնում է խաչի գորու-

Իսկ ինչպե՞ս են այս համընդհանուր խորհրդանիշները, որոնց հիմնական օրինակները բերեցինք Շարակնոցից և Գանձարանից, օգտագործվում Գրիգոր Նարեկացու և մյուս հեղինակների քերթվածներում: Բերենք միայն մի քանի օրինակ՝ ցույց տալու համար Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության առանձնահատկությունը՝ այն հագեցվածությունն ու տարողությունը, որ նա ներարկում է նույն պատկերին:

Համեմատություն. Խորհրդանիշից խորհրդապատկեր

Մարիամի հետ կապվող անկիզբի մորենու, ինչպես նաև Սաղմ. ՀԱ. 6. («Իջե՛ք որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման») տեղիները ներսեւ Շնորհալու տաղում ևս պարզ թվարկությունների շարանում են.

Զբեզ տեսանողքըն տեսեալ,
Մովսէս՝ մարենի ոչ կիզեալ,
Եսայիս՝ կոյս յղացեալ,
Եզեկիէլ՝ դուռն աղխեալ:
Լեառն վիժածին՝ Դանիէլ,
Բլուր կընդրկի՝ Սողոմոն...

Նըման գեղման՝ Գեղեմն,
Դաւիթ՝ իջման անձրեայն...
Դրախտ Աստուծոյ ծաղկալի,
Նարդոս բուրեալ ի յոգի,
Հովիտ պայծառ շուշանի,
Աղբիւր գետոց քառակի:

քյամբ մեղների անբերի անդաստանի, երկամների հիմարության, սրտի անպտղության վրա ազդելու աղետը (ըստ անտիկ-միջնադարյան տեսության երկամները կապվում են հոգու ստորին՝ «ցանկական» մասի հետ, սիրտը՝ «սրտմտական», ըստ այդմ այստեղ հիշատակվող հոգերը՝ «մեղների անդաստանը» պետք է ակնարկի հոգու վերին՝ «բանական» մասը), որպեսզի ամենակալի գործությունից օժանդակություն առնելով, հոգին որոտա ու բխի՝ ընծայելով վշտալի աշխարհից արեցողների արտասուքի վտակները: Աստվածային ցուրի մաղումը փոխակերպվում է հոգու փրկության համար Քրիստոսի թափվող արցունքների. «Կարեկցեալ իմումս թշուառութեան ողբականամ ֆուսանաց ձայնից, Ո՛վ բարերար Որդի Աստուծոյ, Արհնաբանեալ աշացոյ ցաղով վերականգնեսցես ի կենդանութիւն՝ Իբր գտրեւիւն ի յանշնական մեղելութենէ (Բան ԺԷ, Է): Այս երկուսը միավորված են Բան Գ, Գ-ում, որտեղ Մատեան-ի աղոթքներով վարժվողների համար հսկողը խնդրում է արտասուքի բխում («եղիցի՝ բոխումն արտասուաց սովաս վարժելոցն») և տենչում իր ապրումների, կրքերի սրբանվեր ընծային՝ աշխարհի արտասուքին ի պատասխան Տիրոջ՝ իր մեջ անձրեումը («Եթէ ախտս ինչ սրբանուէրս կաթուածոց աշաց սովիմբ բերիցի, եղիցի՝ ի քէն, խնամակալ, եւ յիս անձրեալ...»): Նախորդող գլխում խնդրում է իր այս մտահոգացքը անպտուղ չթողնել՝ որպէս անբերի հողերն իզուր սերմանել փորձողի. և ըստ համատեքստի ամպելը կրում է երկումի ի նարցունքի՝ ծնունդի իմաստը. «մի՛ լիցի ինձ երկնէ, եւ ոչ ծնանէլ, ողբալ եւ ոչ արտասուել, խորհել եւ ոչ հառաչել, ամպել եւ ոչ անձրեւել... ինձ ձայնել, եւ քեզ ոչ լսել» (Բան Բ. Գ): Նույն կերպ Քառասնօրյա գալստյան տաղում, որ պետք է պատկերի մանուկ Տիրոջ տանաւ գալստյամբ ծերունի Սիմեոնի հետանալը՝ ազատագրումը, Քրիստոս ամպի մեջ շեշտվում է նրա լրումը (մարդեղության ժամանակի վրա հասնելը), ու նրա ցուրդով թողությունն ու մահագործումը. «որ լրմամբդ եղեր մեզ թողութեան ամպ... ցաղ ձիւնանման մեզ ծագեցար... դու ի սրբութեան սրբաբանի սուրբ, սուրբ եւ սրբութեան սիրող, սրբեա՛լ զմեզ ի մեղաց՝ կենդանաբար քո գալստեամբդ»: Յողի ու նրանով բուսականության փոքրումի նույն զգացողության ծիրում Մատեան-ում պատկերվում են ցամաքած ոսկորները, որ նորոգման օրվա գարնանը անցկվում են հոգում Քրիստոսի ցողով «անցամաքելի վերամբարձութեամբ» և շառավիղներ են ձգում ու կրկին ծաղկում (Բան ԶԷ, Գ):

երկու՝ ցողի ու թփի խորհրդանիշները պարզ կերպով համադրված են Աստվածածնի ծննդյան շարականում (Աւրհն. ԳԿ. նշեցինք, որ Մարիամի և Քրիստոսի ծնունդները նույն խորհուրդներում են արտահայտվում՝ ցույց տալով մարդեղացման միեղենությունը)։

Այսպես բուսական մոտիվներն Մարիամ,
Յոթ վառեցաւ հուրն աստուածային,
Զոր ետես Մովսէս զարինակ Կուսին
ի Սինա
Լըցեալ լուսովն անմատոյց
Փառքս տացուք տուողին մեզ զարհնեալն ի
կանայս։

Այսպես գառինքն արինականքն
Յովակիմ եւ Աննա
Ետուն մեզ ըզգեղմն ընդունիչ
ըզցաւոյն երկնային.
Յորմէ հոսեաց անձրեւն կենաց
Եւ բըղխեաց աշխարհի աղբիւրն իմաստից
(ՄՀ Ը, էջ 27)։

Նույն՝ պարզ թվարկություններն են Ներսես Շնորհալու Ավետման տաղում, այստեղ սակայն մեջքերվող հատվածի վերջում հյուսվածքի մեջ թափանցել է խորհուրդների գեղագիտական շնչավորումը՝ Գրիգոր Նարեկացու ազդեցությունով։ շեշտված են ծառի մեջ սերը, բարձրագույն կետից՝ արփից բխում պատկերագրող կրկնվող հնչույթները (ծիր/ծայր/ծաւալ), նրանց միացումը շողքին։

Նոր երկինք չերկրի, արփույն պարունակող,
Ծագողին ծագող...
Սիրատունի ծառոյն սաղարթից բողբոջ
Ի քէն ընծիւղեալ...

Գեղմն ունակ ցաւոյ Գեղէնն ետես,
Երգէ եւ Դաւիթ...
Անկէզ մորենի Մովսէսի տեսեալ,
Ըզքեզ ծանուցեալ...
Ծիր ծայրագունին, ծաւալումն արփայն²⁵
Յոգիս նշողից։

Նույն՝ Մարիամ-թփի խորհուրդն օգտագործում է Գրիգոր Նարեկացին և իր Ծննդյան տոնին նվիրված գանձում՝ դարձյալ միայն պատմողական-մեկնողական սկզբունքով ի տարբերություն իր տաղերի։

«Անբաժանելի զարուկին... զոր իսկապէս անտանելի զարուկեամբ յորովայնի քում կրեցեր,
Զոր ոչ բոցակիզեաց հուր աստուածութեանն։

Մորենի անկիզբի, բարձող մեղաց, լուծիչ յանցանաց, սո՛ւրբ Աստուածածին»

(«Քարոզ ի Սուրբ Ծնունդն եւ Մկրտութիւն», ՄՀ ԺԲ, էջ 627-628)։

Իսկ ահա ինչպես է գեղմի վրա իջնող ցողը մարմնավորվել Գրիգոր Նարեկացու Ծննդյան տաղում²⁶։ նրբորեն ու գրեթե անտեսանելի զարդանախշվելով բանաստեղծության հյուսվածքին, ընդհանուր վայրէջքի շարժմանն ու երկնի-երկրի հանդիպման սիրտ շրջապատություն։

²⁵ Հմմտ. «Վարդավառի տաղ»։

²⁶ Այս տողի կապը սաղմոսի հետ նկատել են վերոնշյալ երեք թարգմանիչներն էլ։

Ծաղիկ ծոցոյ, ծոց հայրենի,
Ամպոյ նման իջեալ յերկնից,
Զսէր իւր ի մեզ քաղցրիկ ցաւդեալ:

Սէր ի յամպոյ, ամպ սիրաշարժ,
Աւոյն հոսեալ ի նոյն գեղման,
Վայր իջուցեալ կաթն անձրեաց...

Նույն շատ ավելի խորհրդավոր մարմնավորում է առել Մարիամի՝ որպէս անկիզբի մորենու խորհրդանիշը.

Եկաք մեք նոր նորագուարճ
Վառ ի վառեալ, տիպ ծալ ի ծալ
Թրփոյն տերեւ յարինեսցուք:

Ընդ որում, վերոնշյալ առանձնահատկության արդյունքում՝ երբ նարեկացին ոչ թե հստակ հղում է անում իր պատկերների այլաբանությանը, այլ սրանց շուրջ էլ ստեղծում է իրենց պատկերային միջավայրը (որի շնորհիվ նրանք ասես ձուլվում ու թաքնվում են վերջինների մեջ), առաջանում է տաղերի մյուս հատկանիշը: Գրիգոր նարեկացին ստեղծում է երկիմաստություններ կամ բազմիմաստություններ, հաճախ պարզապես ասոցիատիվ պարզ շրթաներով բառախաղեր:

Այսպես՝ Ծննդյան տաղում վերջին կետում Մարիամ-Թփի՝ անկիզբի մորենու համար հորինվում է տերևը՝ քերթությունը²⁷. մինչ, ըստ միջնադարյան խորհրդաբանական տրամաբանության, այդ Թփից պետք է ծնվի վառվող վարդ-Քրիստոսը կամ Քրիստոս-պտուղը: Առեղծվածային են թվում «վառ ի վառեալ, տիպ ծալ ի ծալ» տողերը: Սրանք կարծես ակնարկում են նույն վառվող Թփից եկեղեցու ջահերի վառելը: Այսպիսով ևս մի նրբագծով պատկերում են ծեսի ծնունդը Մարիամից՝ Լոգոսի օրրանից կամ նրա օրրանում, մյուս կողմից՝ տաղի, օրհներգության ծնունդը: Նույն երևույթի այս երկու տարբեր շեշտադրումները ծնել են երկու տարբեր թարգմանություններ:

Ա. Տերյանը շեշտադրել է ծիսական կողմը («տիպ ծալ ի ծալ»-ն էլ մեկնել-թարգմանելով որպես թափորն իրականացնող եկեղեցու սպասավորների ծալքավոր հագուստ):

Let us come anew, who have been rejoicing lately,

Lanterns lit, vestures in plaits.

*Let us weave a garland for the bush*²⁸.

Հ. Բախչինյանը «տիպ ծալ ի ծալ»-ը կապել է վարդի թերթերի հետ՝ «թուփը»

²⁷ Այս մասին տե՛ս A. Terian, *The Festal Works*, p. 19, n. 13.

²⁸ A. Terian, *The Festal Works*, “Ode for the Nativity”, p. 19.

միայն նույնացնելով վարդաթփի, այլ ոչ անկիզելի մորենու հետ. «եկէ՛ք նորափթիթ, վառվառած, ծալծլուն թերթերով Վարդի Թփին տերեւ յօրինենք»²⁹:

Բառախաղերի միջոցով այս իմաստային հարստությունը բնորոշ է հենց իր՝ Նարեկացու ստեղծագործությանը և նրա՝ մեր կարծիքով, բանաստեղծական հնարանքների գիտակցաբար կիրառվող ձևերից մեկն է: Քերթությանն է այստեղ ակնարկում և «տիպ» բառը՝ որպես Բան նախատիպի ընդօրինակություն, արտատիպ: Վառվող թփից վառվում են եկեղեցու, նորահարսի ջահերը, միաժամանակ բռնկվում է քերթությունը: Այս նույնացումով նաև լավագույն կերպով խտացվում է Ծննդյան խորհուրդը՝ սկսվելով լույսի վերին ընթացքից («Հաւր յահեկէ լուսոյն փառաց... յարփոյն ծագեալ, եկեալ ի սէր») ու ավարտվելով նրան օթեանած օրրանից քերթության լուսավառմամբ: Այսպես են վերակերպվում խորհրդանիշները Նարեկացու տեսիլներում՝ որպես մշտապես նորագործող ու հոգու հետ աշխատող իրողություններ:

Այս պատկերների տարողությունն որոշ տարրեր անցել են և հետագա տաղերին:

*** Վարդենու ու թփի, այս թփի գույնի, անուշահոտության, նրա ընծուղի, բողբոջի ու պտղի, «բոցանիշ» տերևի միավորվող պատկերները հայտնվում են և հետագա հեղինակների տաղերում՝ երբեմն ավելի ակնհայտորեն ցուցանելով շարադրանքի մեջ Գրիգոր Նարեկացու ազդեցությունը³⁰:

Տաղ Աւետման

«Ուրախ լեր, ուրախ, ո՛վ Մարիամ, աւետաւոր ձայնիւս Աստուած ի քեզ բնակէ,

Հոգին Սուրբ ըզքեզ առոգանէ, թուփ վարդենի կանաչ, և ընծիւղէ բողբոջ:

Բարձրելոյն նըշոյլ փայլատակէ գքեւ տապախառն արեւ գըրգեալ փրթթէ ծաղիկ:

Սաղարթ տերեւոյ, վարդ կարմրափայլ անուշահոտ բըղխէ ի քէն Աստուածորդի»³¹:

Վարդ-աստվածային տերև պատկերը թափառում է և այլ բանաստեղծական հայեցողություններում.

«Դու ծաղիկ վարդից բիւրից թերթ, թերթ փթթեալ տերեւ բոցանիշ...» (ՄՀ ԺԳ, էջ 95, «Տաղ ծննդեան երրորդ աւուրն երեկոյին ժամուն»³²):

²⁹ Տե՛ս Հ. Բախչինյան, Գրիգոր Նարեկացու գանձարանը, վերծանություն և քննություն, 45, Վարդենի Մարիամին օրհներգելու այլաբանության մասին խոսում է էջ 46-ում:

³⁰ Պետո՛ւ է նշել սակայն, որ վարդի պատկերը Նարեկացին օգտագործում է միայն որպես Քրիստոսի խորհրդանիշ, այլ հեղինակների տաղերում այն Մարիամն է՝ եթե Մարիամի կամ Քրիստոսի Ծննդյան, Ավետման և այլն կանոններն են, և Քրիստոսը՝ եթե Վարդավառի կանոնն է:

³¹ Տե՛ս Գանձարան, Մատենագիրք հայոց, ԺԳ հ., գիրք Ա, աշխատասիրությամբ Վ. Դերիկեանի, Անթիլիաս-Լիբանան, 2008, էջ 750 (այսուհետև՝ ՄՀ ԺԳ):

³² Ձեռագրերում՝ մասնավորապես ՄՄ 3503-ում, այս տաղը մտնում է նաև «Ջրօրհնէք»-ի կանոնի մեջ: Այս երկու կանոնները կապված են, քանի որ մկրտության և ծնունդի խորհուրդն իրագործ-

Առհասարակ, երկրորդ օրինակում բերված տաղն ամբողջովին վերաձևված է Նարեկացու Ծննդյան ու Վարդավառի տաղերի վրա (այն Ծննդյան երրորդ օրվա տաղ է)։

...Մարգարիտ լուսոյ արփենոյն
Արփենոյն տարփմամբ սրտի
սէր:
Դու ծաղիկ վարդից բիրից թերթ,
Թերթ փթթեալ տեւել բոցանիշ...
Բուրաստան բուրեալ փաղցր
աղիւք,
Փունջ ծաղկանց ծափի հարկանեն:

Անտառից սաղարթ սաւս երփնից
Բարձր ի ծագ ծառոց զարդարին:
Յաւոյ իջմամբ հովիտ շուշանաց
Հիւսիսի մանրիկ անձրեւաց:
Ընդ ծընունդ քո, կոյս Մարիամ,
Աւետեաց հրաւէր յարիւնեմք³³ (ՄՀ ԺԳ, էջ 95.
հմտ. Նարեկացի՝ «Թըփոյն տերեւ յարիւնեսցուք»):

Գրիգոր Նարեկացին ավելի հետևողական է, քանի որ երկրորդ կեսի խորհրդաբանությունը՝ շուշանի վրա իջնող ցողը (շուշան՝ Քրիստոսի մաքրություն, պայծառակերպության սպիտակ հանդերձներ), հյուսիսը [հարավի հետ՝ ստորև] օգտագործում է միայն համապատասխան՝ Պայծառակերպության ու Հարություն կանոններին նվիրված քերթվածների պատկերներում: Գրիգոր Նարեկացու Վարդավառի տաղի տեսիլները Ներսես Շնորհալին օգտագործել է իր Հարություն տաղում նույն պատկերներով՝ արփի, նրա տարփացում, քաղցրիկ ցողի սփռում, սերը, որ սնում է շուշանի հովտին: Բայց վերելքի փոխարեն սա ընդհատվում է, ըստ տոնի խորհրդի, Քրիստոսի գերեզմանին այցելած կանանց տեսարանով՝ ընդմիջվում է բնապատկերների խորհրդաբանական լեզուն: Երկրորդ կեսում էլ սակայն Նարեկացու ազդեցությունն են մատնանշում առձայնույթ-բաղաձայնույթները, տարփանքի, որպես տաղի հուզական առանցքի, բանաստեղծական պատկերը:

Առաւաւտին շաւիղին
Շող ծագեալ, արեւ տարածեալ,

Նուխայնոյ կանաչք տարփացեալ,
Կանաչք, ը՛, տարփացեալ, որ,

վում է նույն օրը. սրանց խորհուրդներն էլ թափանցվում են միմյանցով (տե՛ս օրինակ Մկրտության տեսարան ներկայացնող Ծննդյան շորորդ օրվա տաղը՝ ՄՀ ԺԳ, էջ 122), Հինգերորդ (ՄՀ ԺԳ, էջ 130-131), Յոթերորդ (էջ 174-175), Ութերորդ օրվա Ծննդյան տաղերը (վերջ՝ ՄՀ ԺԳ, էջ 190), Ութերորդ օրվա մեկ այլ Ծննդյան տաղ, որ երկրորդում է Նարեկացու «Ջրօրհնէք»-ի տաղը (ՄՀ ԺԳ, էջ 214):

³³ Հմտ. նաև «Վայր դալարաբեր հար ծոցածին ծաղկին: Սքանչելի հրաշիւք ծառ երկնուէջ ծաղկեալ անմահ խընծորոյն անուշահոտ պըտոյն... Ո՛վ ցաւոյն կենաց, Հաւե՛ն լուսոյ իջեալ, ամպ անձրեւածիր ծարաւելոցս յարբումն... Նորահրաշ շուշան վերաբուսեալ ի փշոց, փաղցրահամ ճաշակ, բուրումն անուշահոտ». այստեղ Մարիամի ըմբոշխնումի մեջ շեշտված են երեք զգայարանները (Հովհաննէս Պլուզ Եզգնկացի, «Գովեստ ի սուրբ Աստուածածինն», ՄՀ ԺԳ, էջ 216-217):

Արեւ, ը՛, բարձրը իջեալ
Արփենւոյն արփոյն տարփըմամբ,
Արփենւոյն, ը՛, տարփըմամբ անդ,
Ը՛, քաղցրիկ ցաւդիկ արկանէր,
Յաւդ ի Հերմոնէ իջեալ
Ի վերայ լերին սիրայնոյ,
Լերին, ը՛, սիրայնոյ սէր
Ի սընունդ հովիտ շուշանի,
Հովիտ, ը՛, յարինեալ, ը՛,

Ը՛, գալք ի հանդէս գիշերոյ,
Հանդէս, ը՛, խաշելոյն լոյս
Զրարքնոյն զուարթուն հրեշտակին,
Զրարքուն, ը՛, սերովբէն
Ի վերայ վիմին փողերգէր,
Փողէր, ը՛, զաւետիս.
— Տէր յարեաւ, դուք, ը՛, զո՞վ խընդրէք,
Յարեաւ անձկալին, ը՛,
Սիոնի սիրով սիրեցեալն,
Սէր ողջոյն, ը՛, խանդակաթ, ը՛,
Սուրբ ոտիցն երկիր պագանեմք:
Փա՛ռք **նոյն ի նոյն ի նոյն, ը՛,**
Նըմին յաւիտեան, ամէն³⁴:

Բոլոր այս տաղերը Նարեկացու տաղերի գեղեցիկ կրկնակ-մեկնություններ են (իհարկե երբեմն ամփոփում են նրանից անկախ ունիվերսալ խորհրդանիշներ): Նարեկացու ոչ միայն խորհրդաբանական զուգորդումները, այլև քերթություն հնարանքները հիմք են դարձել հետագա տաղասացություն համար (հատկապես Ներսես Շնորհալու արվեստի): Սրանք հաճախ նմուշօրինակներ են, որոնց հիմքի վրա վերաձևվում են նույն հայեցողությունների ծիրում պտտվող բանաստեղծություններ³⁵: Նարեկացու «Վարդավառի» տաղի մեկնություն-բացատրություն է, օրինակ, մեկ այլ, ուշ շրջանի Վարդավառի տաղ, որ բազում նման նմուշներից մեկն է (ստորև): Այս տաղերը չունեն Գրիգոր Նարեկացու տեսիլների պատկերային հագեցվածությունը և այս առումով հաճախ

³⁴ Ա. Քյոչկեյանը նշել է այս տաղի առնչությունը Գրիգոր Նարեկացու Վարդավառի և Հարություն («Սեաւ եմ գեղեցիկ») տաղերի հետ՝ ելնելով նաև սրանց տաղաչափական նույնությունից (տե՛ս **Ներսես Շնորհալի, Տաղեր և գանձեր**, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոչկեյանի, «Ներածություն», Երևան, 1987, էջ ԾԹ-4): Իր ներածության այս բաժնում առհասարակ անդրադառնում է Նարեկացի-Շնորհալի առնչություններին (էջ ԾԹ-4Ա). հեղինակը նշում է. «Ներսես Շնորհալին իր գանձերն ու տաղերը հորինել է Գրիգոր Նարեկացու գանձաբանային ստեղծագործությունների հետևությամբ՝ ժառանգելով նրանից այդ բանաստեղծությունները հատկանշող բոլոր առանձնահատկությունները» (նույն տեղում՝ էջ ԾԹ): Նույն հարցին անդրադարձել է իր հոդվածում (տե՛ս «Ներսես Շնորհալու նորահայտ տաղերի և հատված-տաղերի մասին», *Ներսես Շնորհալի (հոգվածների ժողովածու)*, Երևան, 1977, էջ 146-148): Նարեկացի-Շնորհալի աղեսաներին՝ նաև Մատեան-ի ու Շնորհալու *Յիսուս Որդի* փերվածների առնչությամբ, անդրադարձել է և Հ. Թամրազյանը (տե՛ս նրա՝ *Գրիգոր Նարեկացին և Կիլիկիայի բանաստեղծական արվեստի դպրոցը*, Երևան, 2007, էջ 65-118):

³⁵ Այս փոխառնչությունների ամբողջական ցուցադրությունն այլ ուսումնասիրության նյութ է. այստեղ միայն ներկայացրել ենք մեզ հետաբերող պատկերների արտացոլումն այլ հեղինակների մոտ:

բանալիներ են նարեկացու շատ ավելի բարդ ու առեղծվածային հյուսվածքների մեջ թափանցելու համար: Բացի այդ, վերը ներկայացված բնապատկերներն ու սրանց միջոցով հոգևոր իրողությունների հայեցումը, ինչպես նշել ենք, ավելի հաճախ բանաստեղծությունների գլխավոր սկզբունքը չէ. մեզ հետաքրքրող պատկերները ցրված են բազմաթիվ այլ պատկեր-թվարկումների ու գույն պատմողական մասերի մեջ: Միայն նարեկացու բանաստեղծական և խորհրդաբանական զգացողությունն է սրանցից վերակերտում խորհրդանշաններ՝ նոր և ամբողջական շնորհատվող պատկեր-երաժշտություն:

Բնության բխումներին ամեն անգամ նոր ալյսասացությունների մանրագրողում է ներհյուսվում խորունկ, անտեսանելի իմաստը, խտանում գույնի, պտղի, մաղումի մեջ³⁶: Այդ տիեզերական իմաստը կրող Մարիամը ներկայանում է լույսի, բույրերի, ճաշակման օրինակներում՝ բացելով բնության տեսիլների նյութի մեջ ոգեղեն կյանքի բռնկումի ողջ լուսեղեն խորքը: Այս ամենը շրջում, ծավալվում է աստվածային Բանի ծիրում, որի ռիթմերը կրկնում են նարեկացու տաղերը՝ դանդաղ բացվող քերթության պատկերների հրաշքի մեջ:

Տեսիլի ծավալման կերպը Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործություններում

Գրիգոր Նարեկացու տաղերի տեսիլները հաճախ կառուցված են նույն՝ մոտեցման, հպման ու հեռացման սկզբունքով. այս տպավորությունը ևս ստեղծվում է տարբեր միջոցներով՝ ըստ խորհրդի և ըստ այդ խորհրդին միահյուսվող բանաստեղծական «մարմնի»: Ծննդյան տոնում և Վարդավառի տաղում՝ վարընթաց/վերընթացով³⁷ այս շարժումների տարբեր շեշտադրումով, Քառասնօրյա գալստյան տաղում՝ տիեզերական էջքով և օրերի բխումով, մանուկի տաճար մուտքով ու ծերունի Սիմեոնի ազատագրմամբ, Մարիամին նվիրված եկեղեցու տաղում³⁸ Մարիամի պատկերի աստիճանական հասակեցմամբ՝ ընդհանուր, դեռևս տարածության մեջ «սփռված», ոչ մարդակերպ խորհրդանշանիչ-

³⁶ Մրա արդյունքում Նարեկացու տաղերն ընկալելիս ծավալվում է մի յուրօրինակ գեղագիտական հնարան. մինչ բացվում է տեսարանը, նրանից անդին և միաժամանակ ծավալվում են լուսայիններ միայն իրենց համար նախասահմանված բովանդակություններով ու կշիռներով: Բնապատկերներում այդ հոգևոր բովանդակությունները գրեթե չեն անցնում «այս կողմ» ու չեն վերածվում բառերի (չեն մեկնվում), այլ միայն ցույց են տալիս իրենց:

³⁷ Այս մասին տե՛ս *A. Terian, The Festal Works, "Ode for the Transfiguration"*, p. 139. Գրիգոր Նարեկացու տաղերում տիեզերական վայելչի տեսարանների մասին տե՛ս *Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպատոնականությունը*, էջ 124-129:

³⁸ Այս տաղը պահպանվել է երկու ձևով՝ որպես Ծննդյան մեղեդի և եկեղեցու տաղ և ըստ երկրորդի ամբողջությամբ Մարիամ-եկեղեցու պատկերագործությանն է նվիրված: Միաժամանակ կատարվել է եկեղեցու Շողակաթի տոնին և այս խորհրդի տեսիլային-գեղագիտական մարմնավորումն է:

ներից (բարեկերտի օրրան, եղեգնատունկի սափոր, խաղողատունկին փաթաթվող, նրան ուղղող ճանապարհ), մինչև ավելի ու ավելի կոնկրետացող պատկերներ (հոնքեր, ծով աչքեր, հյուսքեր...), ավարտվելով Մարիամի զգեստով ու ոտնահետքերի նկարագրությամբ, կամ՝ շողի կաթելով (տաղը կատարվում է Շողակաթի տոնին)՝ աչքերից այդ շողի՝ լույսի սյան աստիճանաբար իջնելով Մարիամի մարմնով ու լուսավորելով այն և տարածվելով կաթելով նրա քայլերից, պատկերելով նրա թողած հետագիծը՝ ըստ այդմ՝ վեր բարձրանալը։ Ողջ այս շարժումը զուգադրված է նույն բուսական տեսիլներով, որ Մարիամի պատկերի ճյուղավորումների կախարդանքն են ստեղծում։ Այստեղ ևս արտահայտված է Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործական նրբազգացությունը. տեսիլը մոտենում-ձավալվում-անցնում է այնպես, որ հոգին համընթաց այս շարժմանը կարողանա մխրճվել, ըմբռնել ու յուրացնել այն, այնուհետև լսել նրա թողած հետքերի արձագանքները՝ հասկանալով նրա՝ որպես տեսիլի բացառիկությունը։ Եվ սրան ամենաանուղղակի թվացող, խորհրդավոր կերպով ու այնքան մեղմորեն ներհյուսված են միաժամանակ մի քանի խորհուրդներ, որոնք ոչ թե բացատրվում են, այլ կյանք են առել՝ դարձել իմֆնին ծավալման օրինաչափությունն ու տեսիլի մեղեդին (ինչպես Շողակաթի խորհրդի դեպքում)։

Խորհրդաբանական նույնացման հանգույց. Խոսք և բնություն

Խորհրդաբանական հագեցման, առհասարակ նույնիսկ պարզ խորհրդանիշի հիմքը նույնացումն է։ Գրիգոր Նարեկացու խորհրդանիշի՝ որպես կենդանի գոյության զգացողությունը հասցված է իր բարձրակետին, քանի որ այդ կենդանությունամբ օժտվում է հենց բնագիրը։ Այսպես, եթե Մատեան-ում Գրիգոր Նարեկացին խոսում է մեռուի մասին (Բան ԴԳ), ապա այդ մեռունը դառնում է իր աղոթք-բնագիրը, որով պետք է օծի Քրիստոսի գլուխը, օժվեն իր վերքերը, միաժամանակ՝ որպես լույս ստեղծող ձեթ այն պետք է վառվի Աստծո աթոռի առաջ, կամ որպես զոհ այրվի նրա զոհասեղանին (Բան ԼԳ)։ Եթե խոսվում է զոհաբերության մասին, ապա այդ զոհաբերությունը պետք է դառնա իր իսկ բնագիրը՝ այն Զատիկի գառան փոխարեն պետք է դրոշմվի մարդկանց մտքերի ու զգայությունների սեմերին ու դռներին (հմտ. Ելից ԺԲ. 7) ու հնչի հարաժամ մարդկանց ու հրեշտակների առաջ Աստծո սեղանին (Բան ԶԸ, Բ. հմտ. Ելից Խ. 9-11)։ Եթե խոսվում է Ծննդյան խորհրդի մասին՝ ապա ի՛ր երգը պետք է դառնա Մարիամ-թիից հորինվող-ստեղծաբանվող նոր մի տերև-փառաբանություն։ Այսպես բնագիրը տարակերպվում է ըստ այն խորհուրդների, որոնք պետք է արտացոլի՝ փորձելով կրկնել արարչության հրաշքը և իր մեջ ամփոփել-ստեղծել գոյությունը։

Տաղերի միասնական պատկեր-շարժումների հիմքում ընկած է ասես մեկ հիմնական կիզակետ. դա պետք է լինի այն նույնացման հանգույցը, որից

ծնունդ է առնում զուգադիր և ներաճած աշխարհների ողջ խորքը: Ծննդյան տաղում սա ծնունդի ու խոսքի ծնունդի միավորումն էր տերևի հորինման պատկերում, այն անհրաժեշտորեն տաղի ավարտին է՝ որպես Ծննդյան բարձրակետ: Թփի հավերժական օրրանում ցուցվում են միմյանց մեջ մեծ ու փոքր հոսքերը: Վարդավառի տաղում խորհրդաբանական նույնացման հանգույցը դարձյալ հայտնվում է տերևի հետ. այն սակայն երկնքի ծաղիկ-երկրի պտուղ արտացոլումից հետո է, և նրան հաջորդում է երկրի փթթումը (իմա՝ մարդկային բնության՝ լոգոսով լցվելը): Ինչպե՞ս և որտե՞ղ է արտահայտվել նույնացումը. Գրիգոր Նարեկացին գիմում է շարահյուսական անորոշության. «Շողշողէր պըտուղն ի ճղին... սնանէր խուռն տերեւով, տերեւն տափղ տուողին, զոր երգէր Դաւիթ հրաշալին»: Անհասկանալի է՝ տավիղ տվողի տերևին, թե տերևով է գովերգում Դավիթը (երկիմաստությունն արտահայտված է «զոր» բառով՝ միաժամանակ որը/որով նշանակությունը): Ա. Տերյանը նշել է, որ այստեղ ակնարկ է արվում Դավթի բոլոր սաղմոսներին, որտեղ հիշատակվում են Թաբոր ու Հերմոն լեռները, ինչպես նաև բնապատկերներ, որոնց արտացոլումների վրա հիմնված է Նարեկացու տաղը: Դավիթը երգում է տերևը՝ բնության պատկերները, միաժամանակ նույն տերևով՝ իր քերթությունը: Եվ դարձյալ՝ միայն Վարդավառի տաղում շեշտված է տերևի գովերգումը, քանի որ հենց այս տոնի՝ Պայծառակերպության հետ են կապվում հոգևոր զարնան ու դրախտային տեսարանները: Խորհրդաբանական այս «շարահյուսությունը» արտահայտված է Պայծառակերպության խորքը (երկու բնությունների միեղենությունն ու սրանց հետ քերթության միեղենությունը): Իսկ Քառասնօրյա գալստյան տաղում Բանի ու տիեզերքի նույնացումը ներհյուսված է այն խորհրդի ընթացքին: Բանաստեղծության ուրիշմը հյուսված է Լոգոսի քայլերի վրա՝ անհաս տարածություններից իջնելով, մինչ օրերի բխումն ու երկրի վրա ընթանալով տաճար մուտքը (այս աստիճանական քայլերի տպավորությունը ստեղծվում է ամեն նախորդ տողի և հաջորդողի բառերի կրկնությամբ), բազմումը Սիմեոնի գիրկ-քերովբեական կառքին ու մահանալու հնարավորությունից զրկված Սիմեոն ծերունու ազատագրումը (Ղուկ. 2. 26)³⁹: Ինչի՞ միջոցով կարող է այս ընթացքի մեջ արտահայտվել նույնացումը. ահա ինչպես է նկարագրվում բանաստեղծության կիզակետը՝ Հիսուսի մերձեցումը տաճարին. «գրով հոգիապատում զգուշակի բան, Բան խորհրդաբեր աւետաբեր աւր. աւր աւուր բղխեալ ժամանեցոյց երբ»: Այստեղ էլ իրականում ընթացքին անտեսանելիորեն ներհյուսվել ու բանաստեղծական ուրիշմի մեջ սքողվել է «Աւր աւուր բղխէ զբան» (Սաղմ. ԺԸ. 3) սաղմոսատողը, որ հայտնվում է շրջադարձային պահին՝ տիեզերական էջքից

³⁹ Այս բանաստեղծական-խորհրդաբանական ծիրում ամպ-ցողի կիրառության շեշտադրության մասին տե՛ս վերը:

հետո, տաճար մտնելուց ու Սիմեոնին դիմելուց առաջ: Այս քայլքում «օրը օրվան խոսք է բխեցնում» տողերում խոսքը դառնում է ինքը՝ Բանը, որ նախապատրաստվել է օր օրի, այն բխեցրել են օրերը՝ մինչև օրերի լրումը: Եվ այն միաժամանակ մարգարեների խոսքն է, որ կանխագուշակել են խոսքի գալուստը: Այսպես իրագործվում է խոսքի մոտքը ժամանակների մեջ և տաճար (Ղուկ. Բ. 21-40. հմմտ. Գաղ. Դ. 4):

Վերջապես եկեղեցու տաղում նույնացման հանգույցը պետք է լինի Մարիամ-տաճար կառույցի, նրա մեջ եղողի, ու նրա գովերգման ներդաշնակության եռակի նույնությունը: Եվ առաջին իսկ տողերից դարձյալ բնագիրն օժտվում է կենդանի գոյություն՝ մի բան, որ Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության առանձնաշնորհն է:

Երգ զարմանալի, երգ շարժվարժենի,

Տեղի եղեր բարեկերտին:

Դարձյալ, նույնացումն արտահայտված է երկիմաստության միջոցով. դժվար է տարրորոշել՝ Բարեկերտի համար տեղ, օրրան է դարձել Մարիամը, Մարիամին նվիրված երգը, Մարիամի՞ երգած երգը: Այս երեքը միահյուսված են ողջ տաղում. Մարիամից հորդացող երգին միախառնվում ու բազմաձայնում է նրան ուղղված փառաբանությունը. երկուն էլ ձուլվում են՝ դառնալով Աստծո՝ Բարեկերտի զարմանալի անոթ և միաժամանակ ցուցանելով բարեկերտությունն իրենց բանաստեղծական մարմնում՝ ռիթմերում: Լոգոսին բնորոշելու համար նրա բոլոր հատկանիշներից ընտրվում է բարեկերտությունը, որ կապում է Նարեկացու քերթվածը, այդ քերթվածում նկարագրվող երգն ու արարչությունը՝ երեք անոթները, որոնք պետք է ընդունեն իմաստը և համապատասխանեն այդ իմաստին: Այսպես երկիմաստություններն ու բազմիմաստությունները հայտնվում են հանգուցային կետերում:

Ծիսական նախահիմք

Գրիգոր Նարեկացու տաղերը տեսիլների՝ խորհրդաբանական հոսքերի ու վերակերտումների ոլորտ են՝ կրկնակի, եռակի խորհրդաբանությունների ու ակնարկների լեզվով կառուցված: Հոգևոր երեակայության այս աշխատանքի ամենափայլուն օրինակներից են Վարդավառի և Շողակաթի (եկեղեցու) տաղերը: Վերը ներկայացրինք առհասարակ ընդհանուր խորհրդանիշներն ու պատկերի կիրառությունը Գրիգոր Նարեկացու և մյուս հեղինակների ստեղծագործություններում:

Իսկ ինչպե՞ս էին այս պատկերները յուրացվում ծիսական օրվա ընթացքում, ինչպիսի՞ խորհրդաբանական միավորների փունջ է կազմվում մեկ ծիսա-

կան օրվա՝ Տերունական այս կամ այն տոնի համար, և ինչպիսի սաղմոսներ են համադրվում նրան: Մանրուսմունքներում ու ժամագրքերում զետեղված են ժամասացության ընթացքում կատարվող այն փոքր երգերը՝ ալելուներ, առավոտերգեր, մեսեդիներ, որոնք հյուսվում էին սովորաբար երկու սաղմոսատողի կցումից՝ ըստ օրվա խորհրդի, այսպես է առաջին հերթին այլաբանորեն յուրացվել սաղմոսն ամենօրյա կենցաղավարության մեջ՝ գիշերայինից մինչև երեկոյան ժամերում երգվող պատկերներում: Վարդավառի տոնը հիմնված է Քրիստոսի պայծառակերպության նկարագրության վրա. այն տեղի է ունեցել լեռան վրա: Եվ Վարդավառի տոնին առավոտյան, գիշերային, և այլ ժամերի նշված կցուրդներում ընտրվում ու երգվում են սաղմոսների այնպիսի հատվածներ, ուր հիշատակվում են Թաբորն ու Հերմոնը, առհասարակ բոլոր սաղմոսները, որտեղ կան լեռներ, լեռների ցնծության պատկեր⁴⁰: Իսկ ի տարբերություն փոքրիկ և ըստ այդմ ամեն կերպ զարդուրվող մեծիզմատիկ կցուրդների, առավել ծավալուն և հաճախ ավելի պարզ երգային շարականներն արդեն ներկայացնում են Պայծառակերպության խորհրդի պատմողական-ավետարա-

⁴⁰ Ինչպես հայտնի է, Պայծառակերպության ավետարանական դրվագում չի հիշատակվում լեռան անունը, այն ավանդաբար է համարվում Թաբորը. ըստ այդմ ծիսական և մեկնողական խորհրդաբանության մեջ հիշվում են միասին Թաբորն ու Հերմոնը՝ ըստ սաղմոսների, համադրվելով նաև Սինայի հետ, որի վրա Աստված այցելել է Մովսեսին ու տվել հին օրենքը: Ստորև ներկայացված են կցուրդների բնագրերը. ԲԶ. Ալելու՝ Սաղմ. ԶԸ, 12-13. «Բն են երկինք և Բն է երկիր, զաշխարհս լրբի իւրով դու հաստատեցեր: Զհիսիսս եւ զհարաւ դու արարեր, Թաբոր և Հերմոն յանուն Բն ցընծասցեն», Փոխ՝ Սաղմ. ԴԳ, 4-6. «Բարձրութիւնք լեռանց նորա են: Նորա է ծով եւ նա արար զնա, եւ զցամաք ձեռք նորա ստեղծին: Եկայք երկիրպագցոյք նմա...»: ԲԿ., Սաղմ. ԴԸ. 5-6. «Բարձր արարեք ըզՏէր Աստուած մեր. երկիր պագէք պատուանդանի ոտից նորա, զի սուրբ է: Մովսէս և Ահարոն երիցունք նորա, Սամուէլ ընդ այնոսիկ, որ կարդան զանուն նորա» (Մովսէսը պայծառակերպության վկաներից է Ա. Թ.), Փոխ՝ Սաղմ. ԴԷ. 9. «Լերինք ցնծասցեն առաջի Տեառն, զի գայ և հասեալ է Տէր ի դատել զերկիր...»: ԳԶ Սաղմ. ԴԳ. 4-5. «Ի ձեռս նորա են ամենայն տիեզերք երկրի, և բարձրութիւնք լեռանց նորա են: Նորա է ծով և նա արար ըզնա, և զցամաք ձեռք նորա ստեղծին», Փոխ՝ Սաղմ. ԴԶ. 5. «Լերինք որպէս մով հալեսցին ի յերեսաց Տեառն, յերեսաց Տեառն ամենայն երկիր: Պատմեսցեն երկինք զարդարութիւն նորա, տեսին ամենայն ժողովուրդք զփառս նորա»: Առավոտյան ժամերգության մեջ «իւղաբերից» ավետարանի երգից հետո Վարդավառի տոնին երգվում է՝ «Յընծայ Թաբոր Հերմոնի. եւ առաքեալն ի հայրական ձայնէն թըմբեալք. եւ կենդանեաց և մեռելոց Տէր ծանուցին ըզգեզ Մովսէս եւ Հեղիա»: Նույն՝ Սաղմ. ԶԸ, 12-ն է առավոտերգի հիմքում: Այդ տոնին ընթերցվում են ելից ԻԳ. 12-18 (Աստված Մովսեսին փոխանցում է օրենքները՝ դարձյալ լեռան վրա և դարձյալ ամպով ու հրով հայտնվելով), Գ. Թագ. ԺԹ. 11-16 (եղիայի՝ լեռան վրա կանգնելը), Ես. Խ. 9 («Ե՛լ այդ բարձր լեռան վրայ, ո՛վ անտաբերդ Սիոնի...»). Եբր. ԺԲ. 18-27 տեղիները (առաքյալը բացատրում է Մովսեսի լեռը բարձրանալու նոր՝ ոգեղեն իրագործումը. «Դուք չիք մօտեցել շոշափելի (իմա՝ Սինայի՝ Ա. Թ.) լեռանը...բայց դուք մօտեցել եք Սիոն լեռանը և կենդանի Աստծո խաղափն...»):

նական մասը⁴¹: Վերոնշյալ սուրբգրային տեղիներում բացի լեռներից շեշտված են հյուսիսն ու հարավը, Աստծո՝ երկնքին ու երկրին տիրելը, սա մտնում է և ներհյուսվում շարականների ավետարանական պատմության վերաշարադրանքներին՝ Քրիստոսի շողշողալու, ամպի տեսարաններին: Գրիգոր Նարեկացին օգտագործում է նույն պատկերները՝ հյուսիս, հարավ, լեռ, ամպ, երկինք-երկիր, որին պետք է միավորի վարդավառի վառվող վարդը և այդ տոնի ջուրը՝ շուշանի, այնուհետև բոլոր ծաղիկների ցողումը և դարձյալ հավանաբար տոնի առնչությամբ՝ երկնային ծովի մեջ ծաղիկը⁴². և դարձյալ՝ բոլոր վերը նշված խորհուրդները զարմանալիորեն փոխակերպվել-ձուլվել են տեսիլի միեղեն հոսքի մեջ և միավորվել ծովի մեջ պղպջացող ու արեգակով վառվող վարդի, այնուհետև ցողաթաթախ ու նույն արևի մեջ շողշողացող շուշանի տեսիլում:

Խորհրդաբանական նախահիմք

Նարեկացու Վարդավառի տաղի վերծանության բանալին ու խորը մեկնությունը՝ իր պատկերներով, վարընթաց-վերընթացով, երեք՝ վարդի զոհաբերության կարմիր, շուշանի աստվածության սպիտակ և կենտրոնական մասում այս երկուսի

⁴¹ Բացառություն է կազմում սաղմոսների պատկերներից ու սրանց ավետարանական վերամաստավորումից հյուսված գիշերային ժամի հետևակ շարականը. «Յընծայ այսօր փառօր Միածնին, լեառն Թաքօր հանդերձ Հերմոնի բարձրացեալ գերագոյն Սինայ եւ Էջ Մատուծոյ դոտն երկնից ի նմա: Յընծան այսօր լերինք Մատուծոյ. Արարողին ելեալք ընդ առաջ պարակցեն յափտենական լեռանցն, դասք առաքելոց եւ մարգարէից: Յընծայ այսօր լեառն վերին Սիւնով. Հարսնարան անմահ արեային. Տեսանելով գերկնաւոր փեսայն. Զարդարեալ լուսով հայրենական փառօր»: Արդեն Նարեկացոյց հետո գրված Շնորհալու գրչին պատկանող Բ օրվա Վարդավառի շարականներում նկարագրվում է պայծառակերպությունը՝ լույսի ճառագույն, Ադամի մեղքալուծ հետո վերստին փառքով պսակվելը, Աստծո՝ Մովսեսին ամպով Սինայում երևալու համադրումը, Մեծացուցե՛ում Մարիամը բնութագրվում է որպես «երկիր բանաւոր արեգականն օթարան»: Շեշտվում է Քրիստոսի փայլելը (հարց ԴԶ). «որ փայլեացն այսօր ի կուսածին մարմնոյ զգերապայծառ լոյս աստուածութեանն ըզՏէր»:

⁴² Վարդավառի տոնի՝ որպես վարդերի զոհաբերության մասին տե՛ս J. R. Russel, "The Etymology of Armenian *Vardavar*," *Annual of Armenian Linguistics* 13 (1992) 63–69; repr. in idem, *Armenian and Iranian Studies*, pp. 469–475 (հղումն ըստ A. Terian, *The Festal Works*, p. 141, n. 12): Այս մասին վկայություններ են պահպանվել և միջնադարյան մեկնողական գրականության մեջ. այսպես Հովհաննես Պլուզ երգնկացին տոնի առնչությամբ խոսում է ծառերի ու ծաղիկների նվիրաբերման հեթանոսական սովորույթի մասին, որ փոխառել ու ոգեղենացրել են քրիստոնյաները (**Հովհաննես Պլուզ երգնկացի**, *Մատենադրուխտ Ա*, աշխատասիրությամբ Ա. Սրայանի, Է. Բաղդասարյանի, Երևան, 2013, էջ 55): Մյուս կողմից, Վարդավառը կապվում է ջրի հետ և տոնվել է աղբյուրների ակումբների մոտ: Վարդավառի հեթանոսական ենթաշերտի մասին տե՛ս Annie et Jean-Pierre Mahé, *Trésor des fêtes Hymnes et Odes de Grégoire de Narek*, p. 197: Վերջինս հայտնի զուգահեռն է անցկացնում պղպջացող ջրերի միջից դուրս եկող Ափրոդիտեի և ծովի ջրերում վառվող պղպջացող վարդի միջև:

խառնուրդ հավատացյալների վարդապետչի խորհրդաբանությունը, ներկայացված է Ա. Տերյանի հոդվածում և տաղերի թարգմանություն-ուսումնասիրության համապատասխան հատվածում (հղումը՝ վերը): Այստեղ կցանկանայինք միայն դրվագել նարեկացու այս ստեղծագործությունն առհասարակ Վարդավառի տոնին վերաբերող խորհուրդների համապատկերում՝ համեմատելով այն այլ հեղինակների երկերի հետ: Ավետարանական պատմության մեջ կարևոր պատկերահանգույցներից են՝ Քրիստոսը լեռան վրա, հայտնված ամպը, Քրիստոսի պայծառակերպումը՝ լուսավառումը, նրա սպիտակ հանդերձները (Մատթ. Ժ, Ա. 13, Մարկ. Թ, Ա. 12, Լուկ. Թ, ԻԸ. 36, Բ. Պետրոս Ա. ԺԶ, 18)⁴³: Իսկ արհա ինչպես է նույն պայծառակերպությունը՝ Քրիստոսի լուսավառումն աստվածային բոցերով, արտահայտել Գրիգոր Նարեկացին. «շուշանն... շողշողէր դէմ արեգականն»⁴⁴, սկզբում՝ «գոհար վարդն ի վառ առեայ, ի վեհից վարսիցն արփենից»: Ողջ ընթացքն էլ հյուսված է լուսահեղման, բնության ճառագումների ու փթթող ձևերի տեսարանում: Պայծառակերպությունը, ինչպես հայտնի է, վերականգնվում է մարդկային բնության փառքը: Այս հանգույցում են նույնանում դրախտն ու մարդկային բնության փթթումը, դրախտից զրկումն ու այդ բնության փառքից Ադամի մերկացումը, վերջապես այդ փառքի՝ պայծառակերպության վերականգնումն ու երկրային և հոգևոր գարնան փթթումը (դրախտի ծառերը մեկնողական գրականության մեջ միաժամանակ փիլոսոֆիական ավանդույթով մատնանշում են մարդկային առաքինությունները, կամ սրբերին): Այսպես Վարդավառի տոնի հետ ամենաշատն են կապվում դրախտային բնության տեսիլները, և պատկերագործությունն էլ պետք է արտահայտի ամենաթափանց լույսի մեջ բոլոր այս աշխարհների միասնությունը (սրա ծիսական նախահիմքն են «Քո են երկինք, քո են երկիր», «լերինք ցնծասցեն») և այլ նման Վարդավառի սաղմոսատողերը): Պայծառակերպումը թափանցելով Քրիստոսի մարմնով նյութի մեջ, ողողում է ողջ տիեզերքն ու լուսավառում նրա բոլոր մասնիկները, բռնկվում բնու-

⁴³ Վարդավառի և նրա հետ կապվող պատկերագրության մասին տե՛ս Վ. Դերիկյան, Պայծառակերպությունը և Վարդավառի տոնը, Երևան, 2006:

⁴⁴ Շուշանի ու ցողի համադրման հինկուսկարանային հիմքն է «Ես ցող կը դառնամ Իսրայելի համար, նա կծաղկի, ինչպես շուշան» մարգարեությունը (Ովս. ԺԳ. 6. տե՛ս A. Terian, *The Festal Works*, p. 139): Առհասարակ Գրիգոր Նարեկացին միշտ Լոգոսի դրսևորման երկու ծայրագույն բևեռների միջև կապ է ստեղծում, որ պետք է ապահովեն վարքնքացը կամ վերքնքացը. նույն կերպով Ծննդյան տաղում ծաղկի վրա նստած ցողն իր ծայրն է տալիս արեգակին, իսկ սրանց միջև բոցավառվում է բնությունը և լուսատուները (Վարդավառի տաղում՝ վերելից առաջ, Ծննդյան տաղում՝ վայրէջից հետո. «Շուշանն... շողշողէր դէմ արեգականն... շաղով լցեալ... շաղն՝ յամպէն, ամպն՝ յարեգակնէն: Աստղունեդ ամէն շուշ առին դէմ լուսնին՝ գունդ-գունդ բոլորին», Տաղ Ծննդեան. «սիրով ընդ սէ միաբանեալ, Լուսինն ի լոյս լուսն եկեալ, եռիս եմէնով գիշերավարն ըզկնի եմէր բարկ աստեղաւ: Առաւատուն ցողիկն իջեալ ի նոր Սիոն, զծայրսն տուեալ փաղցր արեւուն, արուսեկին», իսկ Հարության տաղում այս ցողից դեպի արև/կամ արևից ցող ձգվում է «աղերս ձայնաղի», որի վրա պետք է հյուսվի բանաստեղծության ամբողջ երկրորդ կեսը՝ Քրիստոսի սիրով լի աղերսագին խոսքն արարչությանը՝ իր սիրեցյալին և լուսնին, որ չնվաղի):

թյունից մինչև երկնային խորաններ: Այս ամենն ամենավառ ու ներշնչված կերպով արտահայտված է Մովսես Խորենացուն վերագրվող Վարդավառի ճառում՝ բնության ու հոգևոր բնության մեջ հեղվող լույսի⁴⁵, նրա մեջ ծփացող երկու աշխարհների տեսարաններում: Ընդ որում, այստեղ պատկերանում է հենց բնության խնդրությունն ու պայծառակերպումը՝ առանց խորհրդաբանության, երկնային/երկրայինը միասնական են դարձել և այլաբանությունից վերակերտվել գոյաբանության՝ իմանալի ու զգալի փառքի միավորման (այս տեսակետից այն շատ ավելի հետաքրքիր է մեր աշխատանքի տեսանկյունից, քանի որ բացահայտում է պատկերների ընտրության գեղագիտական հիմքը՝ Լոգոսի շողարձակումից շլացած բնության բանաստեղծական զգացումի խորքը, վերջապես՝ ինչպես կտեսնենք՝ որոշ պատկերահանգույցների բանալին)⁴⁶: Այս ամենն ուղեկցվում է ներշնչված լեզվով, հեղեղված է տարբեր ոլորտներում՝ ըստ նրանց բնույթի, այս լույսի ծորելն ու նրանից լուսակերպվելը գծագրող բառաբարդումներով⁴⁷: Օգտագործված են Գրիգոր Նարեկացու վարդավառի տաղի բոլոր պատկերները՝ վարդ, շուշան, ամպ, արև, լուսին, աստղեր, և բոլորի գեղեցիկ նկարագրություններից հետո նրանց համագրվում են իրենց հոգևոր կրկնակները: Լուսինը համեմատվում է Աստվածածնի հետ, աստղերը՝ նրա-

⁴⁵ «Լուսաւոր և պայծառ է խորհուրդ մերձաւոր տօնիս... **գերապայծառ ճառագայթեալ** լուսով ընդհանուր զուարթ և ուրախ տեսանեմ զհաստացելոցդ գումարեալ զերիստոսասէր դաս: **Նորահաշ առփիսփայլ լուսով** պսակեալ զտօնիս յաւետ հրաշացուցանելով պայծառ ձայնիս զխորհուրդ, զարթուցանել ընդ մեզ յերգս ցնծութեան և զվերին Սիովնի գերկնագումար զպարս առաջին **լուսաւոր բնութեանցն**, յետ առաջնոյ անտի աղբերացեալ և ստորնայնոցն ի վերինն պարակցեալ խումբս...», «**լուսաքաղանք առագաստեալ ծոց**», «**յորովայնի կուսին զանփոփոխելի լուսոյն ճառագայթ... կայծակն** իմն անդուստ նոյնակեալ հրաշաբուսեալ» (էջ 332), «**ծիրանիս արկեալ զՀոգւոյն ճառագայթ**, և **երկնածաղիկ առափնութեանն լուսասաղարթ** ոստովք փաշուղէ և յարափրիք պողաւետեալ», «**բացածագեցին լուսոյ խորհուրդ պայծառ ճառագայթիք**» և այլն (Մովսէս Խորենացի, *Մատենագրութիւնք*, Վեմ. 1843, էջ 336, 337):

⁴⁶ «Տիմա ոչ միայն մերասերիցս բնութիւն բանատրական... այլ գրեթէ բոլոր իսկ տարերս ի միասին լեալ ընծայաբերք զքաղաւորաանի ատուս պայծառակերպեալ հրաշագարդեն զփառս: **Վասն զի ամենայն ինչ ի բարի տօնիս ի միասին գեղեցկապէս ընթացեալ զքնաս զուարճացուցանեն զմիտս և զզգայութիւնս՝ հանդերձ որք բոլորովին են անշունչք և անշարժք... Նորոգին երկինք և երկիր լրիս իւրով ըստ մարգարէին, և լերինք ցնծան առաջի Տեառն: Ոչ միայն կենդանի լուսոյն ընդ բնութիւնս մեր խառնմամբ աղբերացեալ աւրհնութեամբն՝ տարամերժին անէծք, և տարերք լուսով յառաջինն նորոգին ի հրաշափառութիւն, այլ գրեթէ ակնյայտ՝ երևակի բոլորեցույց վայելչագարդեալ բնութիւնք՝ զպայծառս զայս պսակեն զտօն իմանալի և զգալի փառօք» (նույն տեղում, էջ 326-327):**

⁴⁷ Այս տեսակետից ճառն այնքան հիշեցնում է Հովհան Ոսկեբերանի ճառերի համապատասխան հատվածները: Նման դեպքում ճառասացությունն ուղեկցվում է ոչ թե նյութական պատկերի այլաբանական բացատրությամբ, այլ բնության ու հոգևոր բնության համագրումով, միմյանց մեջ ցուցամամբ. Նման ներշնչված բանաստեղծական զգացումներով են հագեցած Հովհան Ոսկեբերանի հղացումները: Գրիգոր Նարեկացին սակայն պահում է բնապատկերների անմիջական վերապրման բանաստեղծականությունը, միաժամանակ խորհրդապաշտությունը:

նով վառված սրբերի (հմմտ. Նարեկացի. «Աստղունքդ ամեն շուրջ առին դէմ լուսնին, գունդ-գունդ բոլորին»):

Պատկերանում է երկինքը՝ լուսատուներով պայծառագգեստված, նրանց ընթացքով վճիռ ու մաքուր լույսով ջահավառում է այս աշխարհը. այդպես հավատի բարձրացված խորանը կամարածե շրջափակում է հավատացյալներին՝ ըստ երկնքի, փայլեցնելով նրանց մտավոր աշխարհի բանական բնության մեջ անսովոր լույսի ճառագայթը:

Նարեկացու Վարդավառի տաղի երկրորդ հատվածում շուշանի վրա շողացող ցողն է, որն ամպից է, ամպը՝ արեգակից, այնուհետև պատկերաշարն անցնում է լուսնին ու նրա շուրջ բոլորվող աստղերին: Նույն պատկերներն են ճառում, բայց դարձյալ՝ ճառերին բնորոշ համեմատություն-համադրություններով, այլ ոչ խորհրդաբանությամբ. երկրային արեգակը կենդանաձնում է զգալի բնությունը, իսկ արդարության արեգակը հրավառում է տենչացողներին (տարփողներին) հավատից փախող խորանի վրա՝ լուսաբորբոք հոգեռանգ բոցով «կենդանագրելով» [նրանց մեջ] անեղ լույսի տիպը: Լուսավառված Լուսնի բոլորակը և աստղերի բույր մաքրված/մաքրելով հրաշագարդում են երկնային բուրաստանը, իրենց ուղիներով և իրենց քայլերով լուսարշավ ընթացքով ճառագայթակերպում տիեզերքը: Իսկ լույսի հավատի աղբյուր և արմատ, մեզ նման բնության պտուղ, բարբեանյալ Աստվածածինը՝ կուսության մաքրապայծառ լույսով իր հետ վառելով երրորդության լույսի «ղամբարաջահ» սրբերի հոգևոր աստղերը, հրաշապայծառ ճառագայթ է «շրջափայլում» տիեզերքով մեկ: Այժմ տերունական հրամանին սպասարկելով՝ արևելքի լուսատեսակ ամպերը, կուտակվելով միմյանցով հյուսիսից, միգրացիայի թանձրության փայլակնացալտ որոտընդոստ ցողաբուխ առատության արբեցնում են տիեզերքը: Եվ շնչելով մաքրագույն ու բյուրակերպ ծաղիկների ու տունիկերի օդը երփն-երփն զարդերով աշխարհն են պսակում պայծառագարդելով: Իսկ երկնավորների հետ լեռնացած առափելական ամպերի բազմաճառագայթ կուտակներն ավետաբանի անեղ որոտմամբ փայլակնաբորբոք հրակեզ գործությամբ Աստծո գիտության ողորմության անձրևն են մատուցելով մեր բնության դաշտի հովտին և շնչում են Հոգու կենդանաբար օդը՝ առ բարություն անեցնելով բանավոր բույսերին և փաղցր պտղով վայելաճալով առ ծաղիկներ:

Այնուհետև պատկերվում է ինչպես է պայծառակերպվում երկիրը, ծաղկագարդվում բույսերով ու տունիկերով, ինչպես են ցնծում լեռները, և սա դարձյալ համադրվում է բանական երկրի բնության հետ՝ առաքինության ծաղիկներով նորափետուր զարդարված, և բարձրյալ լեռան հավատից [լույսը] պսակում է տոնասերներին իմաստության **ոսկեճանաչ ծաղիկներով**: Եվ աստվածգիտության բուրումը անուշահոտությամբ է լեցնում իմաստները: Վերջապես՝ «ցնծացեալ պարեն լեկեղեցւոյ շուշանագարդ վայրս և մաքրագգեստիցն լուսատեսակ դասս» (էջ 327-328): Որոտման որդիները, Հոգու ամպը հովանի ունենալով, ահեղ որոտմամբ հնչեցնում են հայրական ձայնը՝ արբեցնելով ծարավածներին **անմահության հոսանքների ցողով**: Վերջապես վերջին հանգույցում բացատրված է լույս-ամպի տարակերպումների՝ որպես Սուրբ երրորդության ներկայության խորհուրդը՝ **Սուրբ Հոգին «նովաճացա» լուսեղեն ամպով, Հայրը փառքով որոտաց, Բանը մարմնացալ հայրաբուն փառքի ճառագայթը փայլեցրեց իր մարմնից** (էջ 332):

Այս ճառում, ինչպես տեսնում ենք, նույն հանգույցներն են՝ լույսի ու աստվածային ամպի, այդ ամպի մեջ լույսի հոգևոր պատկերագործությունից՝ բնության վերջին արվարձանից, մինչ բարձրագույն ոլորտներ (ողջ ճառն ավարտ-

վում է լուսերամների ոսկե կառքով մարդկանց համբարձման տեսարանով. հմմտ. Նարեկացի. «շողն՝ յամպէն, ամպն՝ յարեգակնէն»։ ամպը Վարդավառի տոնի առնչությամբ կապվում է և պայծառակերպությանը ներկա, լեռան վրա գտնվող Մովսեսի ու եղիայի հետ. վերջինս ամպի հրե կառքով համբարձվել էր երկինք, Մովսեսին էլ Աստված հայտնվել է ամպի ու բոցի մեջ [ապա Մովսեսի մարմինը, ըստ ավանդության, տարվել է երկինք. Բ. Օրինաց ԼԴ. 6]։ այս կապերն արտահայտված են ճառում)։ Ողողված, նորագործված ու բոցակերպված է ողջ տիեզերքն իր նոր լուսարձակությամբ։ Այս ամենը Գրիգոր Նարեկացին արտահայտում է ամենանրբին ու սեղմ ձևերում։

Հետաքրքիր է, որ այս ծառի և Նարեկացու տաղի բոլոր պատկերներն առկա են Ռավեննայի Ս. Ապոլինար եկեղեցու (Չ. դար) որմնանկարում. ներքևում դրախտային տեսարան է՝ շուշաններ (նաև գառնուկներ՝ առաքյալներ), վերևում պայծառակերպության մանդորլան աստղազարդ երկնքի տեսքով է, կենտրոնում խաչը, իսկ դրանից էլ վեր՝ մանդորլայի կողքերում Մովսեսն ու եղիան են և արևի շողքերի մեջ ասես ծփացող երփներանգ ամպերը (հավանաբար խորհրդանշելով յուրաքանչյուր հոգու պայծառակերպումն ու համբարձումը եղիայի պես)։ Գրիգոր Նարեկացու տաղը հավանաբար ամենաշատն է համադրվում պատկերագրության մեջ մեզ հայտնի օրինակներից Ռավեննայի որմնանկարի այս սիմվոլիկ լուծման հետ։ Հետաքրքիր է այստեղ մանդորլայի տեսքը՝ Քրիստոսի և նրան պարուրած լուսե շրջանաձև թաղանթի փոխարեն՝ շրջանի մեջ առնված աստղալից երկինք, կենտրոնում խաչ (հմմտ. Նարեկացի. «գունդ-գունդ խաչաձև գնդակ, յարիներում երկնից շրջանակ»)։ Տեսողական առումով Նարեկացու այս տողերի ամենագիպով համարժեքը *globus cruciger*-ի հետ կապը, գտել է Ա. Տերյանը⁴⁸։ Այս խորհուրդը մանրանկարչության ոչ եռաչափ հնարավորությունների դեպքում հավանաբար լավագույնս կարող է արտահայտվել Ռավեննայի որմնանկարի մանդորլայի ձևով (հորինվածքի կենտրոնում՝ շրջանակի մեջ խաչ և աստղեր. հմմտ. ծառ՝ լուսից ջահավառվող լուսին ու աստղեր⁴⁹)։

Պայծառակերպություն-ճառագում՝ ոսկե վարսեր. Տաղի առաջին կեսը վարդի, երկրորդը՝ շուշանի ցուլանքներն է պատկերում (նույն երևույթի երկու հայելիները՝ վարդը երկնային բռնկման, շուշանը՝ երկրային ոլորտում մաքրա-

⁴⁸ Globus cruciger-ը խաչ է, նրա ներքևում երկրագունդ, որին խաչաձև շրջանակներով պարուրում են նրա վրայով շարունակվող խաչի թևերը՝ վրան դրվագված աստղերով։ Ըստ պլատոնյան տեսության երկինքը, տիեզերքը պարուրում են իրար վրա խաչաձև դրված աստղերի երկու շրջանաձև պտույտներ, սրա ֆիստոնեական արտահայտությունն է հավանաբար դարձել այդ խաչի շարունակությունը Ա. Տերյանի նշած սիմվոլի ձևով (թեև այստեղ խաչի թևերը պարուրում են միայն երկրագունդը, այլ ոչ երկինքները)։

⁴⁹ Մովսիսի հեղինակած այլ հետաքրքիր մանրանկարի զուգահեռ է բերում Ա. Տերյանը, որտեղ պատկերված են գնդաձև ամպեր շուշաններով (ՄՄ 6792, 5բ A. Terian, *The Festal Works*, p. 141)։

զարդ ճերմակափայլությամբ. Վարդավառի ճառում այս ծաղիկների ճառագամբ հանդերձավորվում են հավատացյալները՝ վարդի մեջ շեշտված է փեսայի համար հարս դառնալը, շուշանի մեջ՝ մաքրագործումը. «առաքինութեան ի սմա լուսերանգ և յուսահոտ՝ բոցատեւս վարդիմ հարսնազգեստ պսակեալ և հրճուեալ», «ցնծացեալ պարեն յեկեղեցւոյ շուշանազարդ վայրս և մաքրագգեստիցն լուսատեսակ դասք» էջ 337, 338): Վարդավառի տաղում հայտնվում են և արեգակի վարսերը («Գոհար վարդն վառ առեալ ի վեհից վարսիցն արփենից»): Հետաքրքիր զուգահեռով այս վարսերի շեշտադրումը գտնում ենք Վարդավառին նվիրված տեղեկություններում:

Ջուտ տեսողապես այն հասկանալի է երբ մարդը պայծառակերպվում է ու ցոլարձակում ծաղկի պես, նրա վարսերն էլ ճառագում են արև-ծաղկի թերթերի կամ ճառագալթների պես. այդպես արեգակից բռնկվող Քրիստոսին պատկերել է Նարեկացին: Այդպես մարդկանց պատկերում է Ճառի հեղինակը. «բովանդակ երկիր ծաղկալէտեալ, և բնութիւնս մեր յափառնական փթթեալ ծաղիօք, և ճառագայթաւոյն փայլմամբ փառացն Քրիստոսի և եկեղեցիք պսակեալ պայծառազգեստ վայելչութեամբ և առաքինութեանն լուսաւոյն վարդիմ և շուշանօք տօնասիրացն ոսկեվարսեալ վայելչանան գլովք» (էջ 334): Մարդիկ ի նշան իրենց՝ որպես ծաղիկների պայծառակերպման, վարդերի ու շուշանների պսակներ են հյուսում՝ այս շողշողացող ծաղիկներից ոսկեվարս դառնալով (հնարավոր է պսակների հյուսումը միայն ալլաբանություն է): Հովհաննես Պլուզ Երզնկացու՝ Վարդավառին նվիրված ճառում վարսերի և բույսի նույնացման առնչությամբ այլ հանգույց ենք գտնում. խոսելով տոնի հեթանոսական ենթաշերտի մասին նա նշում է հնում արեգակի շողֆերը նմանեցվել են վարսերի հետ. ըստ այդմ արեգակին նվիրաբերվել են արմավենիներ, որի ճյուղերը հատկապես հիշեցրել են այդ վարսերը (հղում է Բ. Մակաբայեցիների գրքի Ժ, 7-8 տեղիին, որտեղ պատկերվում են տաճարի մաքրագործման համար մատուցվող ծառերի ճյուղերն ու արմավենիների ոստերը): Միաժամանակ իր «բազմաշառավիղ», նուրբ ծալրերով վերասլաց, մարդու համար անհասանելի երկինք՝ արևին ձգտող այս բույսն իր տեւով, վարսերով ամենաշատն է հիշեցնում մարդուն⁵⁰: Այս տոնին նվիրաբերվող արմավենիների երկնասլացության, դեպի աստվածայինը ձգվող շառավիղների ու մարդու համադրությանը հանդիպում ենք Խորենացուն վերագրվող ճառում. «Եւ... կողերս բարձեալ արմաւենեաց, և զոստս և զուռս կանաչազգեացս... և անմարմնական առաքինութեանց ոստոցն անմամբ առ ամբառնումն հրէշտակաց բարձրածայրեալ որպէս արմաւենիս ի գալիքս Աստուծոյ ծաղկիմք առ վերինն հրաւիրեալ երկրաւեալս... ի լուսոյն առագաստ յանքակտելի խորան»⁵¹ (էջ 330):

⁵⁰ Հովհաննես Պլուզ Երզնկացի, «Յաղագս Վարդավառի տաւնին», Մատենագրութիւն Ա, աշխատասիրությամբ Ա. Սրապյանի, է. Բաղդասարյանի, էջ 55:

⁵¹ Դավթի սաղմոսներում արդարևերը համեմատվում են արմավենիների հետ, որին մեկնություններում միանյութվում են դրախտային կեցության պատկերները (նմտ. Սաղմ. ՂԱ.

Այս ամենին միայն հավելենք. նարեկացու Վարդավառի տաղում պայծառակերպության տեսարանն է բոլոր հանգույցներում՝ ծաղկի ու ջրի (նրա մեջ փրփրող կամ նրանով օծվող) և ջրի մեջ վառվող կամ ցողացող արևի տարակերպումների միջոցով: Միաժամանակ այս տարակերպումները կառուցված են այնպես, որ հիմնական Պայծառակերպության ծիրում հյուսեն Քրիստոսի էջքի, քարոզչության տարածման (բնության փթթում, ծառերի, վարդագույն ոստերի պատկերում) ու հարություն-համբարձման ասքը (երկրորդ կեսում հայտնվող շուշանն, ըստ Մատեան-ի, արդեն խորհրդանշում է Քրիստոսին իր տառապանքի, խաչելության նախապատրաստության պահին⁵². նրա վրայի ցողն ասես գոլորշիանում է արեգակով առ ամպ, այնուհետև արեգակ): Այսպես մի կողմից պահպանվում է վերոնշյալ սկզբունքը՝ նարեկացու տաղերի ծավալման մոտեցող ու հեռացող կախարդանքը, մյուս կողմից՝ պայծառակերպության խորքը, որ կայանում է այս վարընթաց-վերընթացի բազմաշերտ ու համաժամանակյա թափանցումներով: Ընդ որում, Վարդավառի տաղի ծավալման մեջ առավել շեշտված է վերելքը (սկզբում միայն երկնքի ծաղիկ-երկրի վրա ճյուղի պտուղ համադրումն է): Ծննդյան տաղում, որ կառուցված է հիմնականում նույն պատկերների վրա, առավել շեշտված է վարընթացը, այլ ոչ հառնումը. ըստ այդմ, երկինքն ու բուսականությունը կապող ամպը հայտնվում է առաջին կեսում և խորհրդաբանորեն նրա մեջ շեշտված է ոչ թե արեգակի ցողացումը (ամպի մեջ Աստված, պայծառակերպություն), այլ սիրով շարժվելը: Եվ այս բոլոր հանգույցներն այնքան նրբորեն են հյուսված ու նյութեղացած բառերում, որ խոսում են առավել ոչ թե նույնիսկ մտադրված կիրառության, այլ ինքնին հայեցողության բանաստեղծական նրբության ու արտահայտման մասին, որի մեջ միավորվում են բոլոր հանգույցները, ծիսական գիտակցության մեջ ամրացած պատկերներն ու ենթապատկերները:

13-14. «Արդարև ուրպես զարմաւենիս ծաղկեցիմ... տնկեալ եղիցիմ ի տան Տեառն, և ի գալիքս Աստուծոյ մերոյ ծաղկեցիմ»):

⁵² Մատեան-ի Բան Հէ-ն շարադրված է «զվարճախառը երկյուղածությամբ» Մեծ պանֆի ուրբաթ օրը. այդ օրը խորհրդանշում է [խաչելության միջոցով] երկու հակառակ շարժումների «հավասարակշռումը»՝ վերինների խոնարհությունը [մարդեղացում, խաչելություն] և կործանվողների վերամբարձումը (Հէ, Ա. «Եւ Բանգի աւր է աւրհմաբանեալ եւ լուսանորոգ կշռութեան երկուց ընտրութեանց արարածոցս սասանութեանց... ամբարձելոցն խոնարհութեան եւ կործանելոցս վերբերութեան, սարսափելի ուրբաթու Մեծի պասեֆիս, յորում եկն եմաս ժամ բարեպատեն գրել ինձ զայս նուագ ձայնի հեծութեան զուարճախառն երկիւղիս»): Մատեան-ի այս գլխի երրորդ դրվագում պատկերանում է հովիտների շուշանը (հմմտ. երգ Բ, 1), որ իր ուսով կրում է խաչը՝ կյանքի գեներ, որպեսզի գիշերային արհավիրքներից պահպանի մարմնեղեն գոյության «յուրակերտ գահավորակը» (Բան Հէ, Գ): Կարմիր՝ զոհաբերության գույնով ներկված վարդի, սպիտակ շուշանի և նրանց միջև՝ բանաստեղծության կենտրոնական հատվածում վարդագույն՝ Քրիստոսով ներկված հավատացյալների գույնի խորհրդաբանության մասին տես A. Terian, *The Festal Works*, pp. 139-140, n. 6:

Հետաքրքիր է, որ Վարդավառի տաղում որոշ ձեռագրերում նշված հանգուցային պահից, երբ հայտնվում է շուշանը, և պետք է սկսվի վերընթացը, փոխվում է և երաժշտությունը: Տաղը, ինչպես սովորաբար տաղերը, ընթանում է ամեն տան հետ կրկնվող մեղեգիով. ծանրության կենտրոնը կրում է հիմնական մեղիզմացվող վանկը (ամեն տողը կրկնվում է երկու անգամ), որ երկրորդ տողի առաջին վանկն է. ՄՄ 3540, 287բ.

Գ. Իսբ Կ-թեգորե Դար է Կաց-դիս:
 ան հա Կարդ ըն վառ ան
 և ալ Կրդե: Իվէ հի Կարսիցն
 անիւ անց Իվէ հիցն վարսիցն արիւնէն Իցն

եվ ահա շուշանի տեսարանից փոխվում է և այս վանկի մեղիզմացվող երաժշտությունը. միայն մեկ տեղ՝ «[քաղցր ազով ցալ] դէր [շուշանին]» վանկում կրկին հայտնվում է նախկին մեղիզմացումը.

ԼԼ յտնոջ ու բող բոթլ ամրատո
 վարդաւ եաթուս Լ վարդ ըն շուշանին:

Մեղիզմացվող վանկերի խազագրությունը.

Առաջին կես. Իսբ Կ-թեգորե Կարդ ըն վառ ան 53
 երկրորդ կես. Իսբ Կ-թեգորե Կարդ ըն վառ ան

Գոհար վարդըն վառ առեալ
 Ի վեհից վարսիցն արփենից...

Այն հիւսիսային հաւէն
 Հով հարեալ գոհար շուշանին

⁵³ Ի դեպ, վերոնշյալ առաջին կեսի մեղիզմատիկ դարձվածքը հատուկ է հենց տաղերի խազագրությանը: Պետք է նշել, որ այս հակադրությունը բոլոր ձեռագրերում առկա չէ (տե՛ս օրինակ ՄՄ 5328, 242ա-բ).

Գ. Իսբ Կ-թեգորե Կարդ ըն վառ ան
 ան հա Կարդ ըն վառ ան
 և ալ Կրդե: Իվէ հի Կարսիցն
 անիւ անց Իվէ հիցն վարսիցն արիւնէն Իցն
 ԼԼ յտնոջ ու բող բոթլ ամրատո
 վարդաւ եաթուս Լ վարդ ըն շուշանին:
 ԼԼ յտնոջ ու բող բոթլ ամրատո
 վարդաւ եաթուս Լ վարդ ըն շուշանին:
 ԼԼ յտնոջ ու բող բոթլ ամրատո
 վարդաւ եաթուս Լ վարդ ըն շուշանին:

երփին երփնունակ ծաղկին,
Շողշողէր պըտուղն ի ճղին...
Մնանէր խուռն տերեւով...
Ի փունջ խուռներամ վարդից
Գոյգոյն ծաղկունք ծաղկեցան...
Շուշանըն շողէր հովտին,
Շողշողէր դէմ արեգականն...

Յայն հարաւային լեռնէն
Քաղցր աւզով ցաւէր շուշանին:
Շուշանըն շաղով լցեալ,
Շող շաղով եւ շար մարգարտով.
Ծաղկունքդ ամէն շաղ առին,
Շաղն՝ յամպէն, ամպն՝ յարեգակնէն:
Աստղունքդ ամէն շուրջ առին
Դէմ լուսինն, գունդ-գունդ բոլորին...⁵⁴

Նշեցինք Նարեկացու տաղերի վրա վերաձևվող, սրանք պարզեցնող-բացատրող այլ տաղերի մասին. այսպիսի հետաքրքիր նմուշ է վարդավառի մեկ այլ տաղ, որտեղ նույն խորհրդանիշներն են, առանց ծավալման վերոնշյալ հանգույցների, և հստակված-բացատրված են «մեկնողապէս». բացատրվում է՝ ինչ է շուշանը, ցողը, նույնիսկ այն, թե ինչու է օգտագործվում ծաղիկների խորհրդաբանություն. իսկ երկրորդ կեսում արդեն նկարագրված են այս դեպքի մարգարեացումները և Քրիստոսի պայծառակերպման պատմությունը (ընդգծել ենք Նարեկացու մոտ ևս առկա պատկերները, որոնց միջև այս հեղինակը մտցրել է իր մեկնությունները).

Այսօր ցնծայ լեռն Թաբօր և զուարճանայ մեծն Ահերմօն.

Քանզի ծագեաց լոյս աստուածային այսօր ծագեաց մեծն Ահերմօն, այսօր ցնծայ, ցնծայ ցնծայ լեռն Թաբօր և զուարճանայ:

Այսօր Թափոր լեռն ուռճացեալ լուսատեսիլ ծաղկամբ լցեալ, քանզի Յիսուս մարմնով ծաղկեալ և զԱդամայ գլխառն ցուցեալ, այսօր ցնծայ Ադամն եւալ...

Այսօր ցողէր շուշան հօտին, և շողշողէր դէմ արևին, քանզի շուրն աստուածային իջեալ ցողէր յայն ծաղկոցին, այսօր ցնծայ...

Այսօր մեծ վարդն վառեալ, կարմրագոյն լուսով փայլեալ, կանաչ դեղնով գունաւորեալ, ապա զպայծառ լոյսն ցուցեալ, այսօր ցնծայ...

Այսօր վարդն անուշահօտ բուրեաց զհօտն աստուածային՝ փթթեալ հասակ երեսնամին, յայտնեալ զծածուկ զլոյսն ի մարմնին, այսօր ցնծայ **վարդերդ ամէն...**

Այսօր լուսին ընդ արեգակն և աստեղաց պարֆն ամենայն տեսին զՅիսուս արփիական, իրեանց լուսոյն նուաղեցան, այսօր ցնծայ **ծաղկունքն ամէն և...**

Այսօր Պետրոս, Յակոբ, Յոհան հետք ի լեռն էին, լուսն զբառբառն հայրական. «դա է Որդի իմ սիրեկան» այսօր ցնծայ...

Այսօր Մովսէս մեծ մարգարէն, եկն ի Թաբօր մերձ ի Հօրէն...

Այսօր եկեալ մեծն եղիայ, այն, որ եկեալ ի Քորեբայ... Այսօր Հոգին յամբն երևեալ իւր էակցին հովանացեալ ճառագայթիւր Փրկիչ յայտնեալ... (ՄՄ 3540, 4բ-5ա):

⁵⁴ Ինչպես մյուս բոլոր տաղերը, այն ևս ձեռագրերում հաճախ կրճատված է, որի արդյունքում երաժշտության փոփոխությունն արտահայտված չէ (տե՛ս օրինակ Վեմ. 1662, 278բ-279ա)

Հետագա Վարդավառի տաղերում արդեն հայտնվում են Գրիգոր Նարեկացու տաղի առանձին պատկերներ՝ ներհյուսված այս տաղերի պատմողական շարադրանքին ու մյուս պարզ մոտիվներին. անշուշտ սրանց խորհրդաբանությունն ունիվերսալ է (հայտնվում է և խաչ-ծառ ընդհանրական նույնացումը), սակայն մի քանիստում զուգորդումները (նշված հատվածները), թվում է, անմիջականորեն Գրիգոր Նարեկացու ազդեցության արդյունք են.

Մեղեդի Վարդավառի. «Փանձ լուսոյ գերագոյն, գերապայծառ ծաղիկ, ծագեալ այսար ի Թափար լերինն...»:

«Աստանար վարդ վառեալ փրթթեալ ի գիրկս Հար բոցատերեւ ոսկիածոյլ փայլմամբ...» (ՄՀ ԺԳ, էջ 1051):

«Նոր ծաղիկ ցուցաւ ծառք նորատունկ բուրաստանաց: Նոր վարդ վառելով բոցատերեւ յագին դրախտին: Նոր կենացածին կենդանատիպ պըտուղ բերեալ: Այն ծառոյն տերեւ լայնասաղաթ պարտեաց պատճառս, աստ երկրագործին ծառ հայրենի տընկինագործ... Ի խաչ բարձրանալ կամի եւ անդ պըտղաբերել, ծաղիկ ցուցանել կամի ի լեառըն Գողգոթայ» (ՄՀ ԺԳ, էջ 1054-1055):

Հավանաբար Գրիգոր Նարեկացու ազդեցությամբ հայտնվում է և երկնային ծաղկի պատկերը.

«Ծաղիկըն ծովու անձուկ փայլեալ, աննիւթ հրրոյ հոսմամբ» («Տաղ Մնդեան հինգերորդ աւուրն առաւաւտին», ՄՀ ԺԳ, էջ 127): Որպես ծովածին ծաղիկ պատկերված է Հռիփսիմեն («Ծովալայնոյ ծնեալ ծաղիկ», ՄՀ ԺԳ, էջ 929, առհասարակ վերջինս նկարագրվում է Մարիամի խորհրդանշներով):

Ծննդյան տաղ. Ինչպիսի վերաիմաստավորում են ստանում նույն պատկերները Մնդկյան տաղում. Մնդկյան խորհրդին նվիրված ժամակարգության կցուրդների համար ընտրվում են սաղմոսներ ավելի բազմազան պատկերներով. ցողի իջնել, արդարության հաստատում-լուսնի լուս, առտավայրեր,

«Արփիական ը՛ լոյսն, որ ի ծոց Հար իջեալ յերկրնից ծածկեցաւ մարմնով, մարմնով ծածկեալ, ը՛, լոյսն. այսար փայլեաց փառաբ Թաբար լերինն...» (ՄՀ ԺԳ, էջ 1052):

Մոցածին ծաւալ ծագումն ծաղիկ հայրենի, որ մեզ յարութին տընեալ գալստեամբ այսար» (Ներսէս Շնորհալի, ՄՀ ԺԳ, էջ 1065)

«Ծառ կենաց ծաղկեալ յերկրի, ոստք անմահ վառեալ փրթթին» (ՄՀ ԺԳ, էջ 1073):

«Այսար նորահրաշ լոյսն ծագել... ծաղիկ երեւեալ ի մէջ տիեզերաց: Կուսածին, ը՛, մարմինն փրթթեալ ծաղկեցաւ ի մեզ, աւեգականկերպ փայլմամբ ի վարդագոյն լուսոյն յաստուածատունկ ի դրախտէն... կանաչ սաղարթեալ բողբոջ, խիտաղասաթ տերեաւ» (ՄՀ ԺԳ, էջ 1075):

դուստր, որ պետք է մոռանա հորն ու իր ժողովրդին, անդրանիկ զավակ, դեռ **Արուսյակից** առաջ ծնված, որդի, որին ժառանգություն են տրվում հեթանոսները, Տիրոջ օծում⁵⁵: Ընդգծված պատկերներն օգտագործում է Գրիգոր Նարեկացին իր Ծննդյան տաղում, քանի որ սրանք բոլոր այն այլաբանություններն են, որ ներկայացնում են բնապատկեր (Արեգակ-Արուսյակ զույգին համադրվող գիշերային լուսատուների զույգի համար լրվող Լուսնին ավելացնում է Գիշերավարը, որ նույն Արուսյակի անունն է Արեգակի հայտնվելուց առաջ):

Ծննդյան տաղում ներկայացվում է կրկնակի էջք: Լույսի տիեզերական վարընթացին՝ արփիից ծագելով Լոգոսի՝ դեպի սեր, Հոր ծոցից դեպի կույսի ծոց գալուն («Հաւր յահէկէ լուսոյն փառաց: Ի ծոց ծնողին ծագումն անուն, յարփուոյն ծագեալ, եկեալ ի սէր, Կուսին ծնեալ զծոցոյ ծաղիկն») հաջորդում է ամպի իջնելն ու բուսականության ծնունդը: Ինչ կարող է Ծննդյան տաղում խորհրդանշել այս կրկնակի վարընթացը. հավանաբար՝ Լոգոսի նյութեղացման երկու մակարդակները: Առաջին անգամ պատկերվում է միայն կույսի ճամփորդությունը՝ առ սեր շարժումն ու հանգչելը Մարիամի վրա՝ Մարիամի ավետումն ու հղացումը: Երկրորդն ավելի խոր թափանցումով պետք է հասնի մինչև նյութական աշխարհի սիրտ՝ Քրիստոս-ամպից ցողացող անձրևը ծնունդ է տալիս բուսականությանը: Սա արդեն պատկերում է մարմնական ծնունդը, և սրանով մարդկային բնության նորոգությունը: Այստեղ էլ պատկերները շարժման մեջ են դրվում սիրո հանգույցի շնորհիվ, որ իր կիզակետին է հասնում երկրորդ վայրէջքի ավարտին՝ մարդեղացման պահին. ջրի ու բուսականության հանդիպումը ներկայացված է որպես երկնքի ու երկրի, այս երկուսից բխած սերերի միավորում: Ամպով իջնելով երկնից Լոգոսն իր քաղցրիկ սերն է ցողում երկրին, սերը ամպից է, միաժամանակ ամպն ինքը շարժվում է սիրով («սէր ի յամպոյ, ամպ սիրաշարժ»): Այդ սիրուց սերն է իմացվում, ճանաչվում («ի սիրոյ սէր ծանուցեալ»), և սիրով բուսականությունը միաբանվում է [երկնային, առ իրեն իջնող ցողի] սիրուն և կյանք ծնում, բողբոջ տալիս, լցվում «սիրա-

⁵⁵ Այդ սաղմոսներն են՝ Սղմ. ԻԲ, 1-2, ՀԱ. 67 (ԳԿ. Մեսեդի, ԱԶ ալեու. «Տէր հովուեսցէ զիս... Ի վայրի դալարտջ անդ բնակեցոյց զիս եւ առ շուրս հանգստեան սնոյց զիս». Փոխ՝ «Փջցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման, որպէս ցաղ... Ծագեսցի յաւուրս նորա արդարութիւն... մինչ կատարեսցի լուսին», սաղմոսատողերը միավորվել են ըստ բուսական և ջրային խորհրդաբանության, ԲԶ ալեուում երկու սաղմոսատողեր իրար են միանում «արդարութիւն» հիմքի վրա, ըստ այդմ ՀԱ. 67-ին կցվում է ԴԵ. 2-3-ը՝ «Եցոյց Տէր զփրկութիւն իւր, առաջի ազգաց յայտնեաց զարդարութիւն իւր...»), Սղմ. ԽԴ. 11-12-ԶԲ. 27-28, Սղմ. ՃԹ. 3-5 («... առաջ քան **զԱրուսեակ** ծնալ զՔեզ...»), ՀԱԱ. 1-2, Բ. 7-8 («... որդի իմ ես դու, խնդրեալ ինձն, եւ տաց... իշխանութիւն քեզ **զամենայն ծագս երկրի**». նույնի 1-2՝ ԱԶ մեսեդի): Նշված սաղմոսատողերը տարատեսակ կերպով միավորվում են մյուս ձայների ալելուներում: Նույն՝ Ծննդյան խորհրդով է Ներսէս Լամբրոնացին մեկնում «Փջցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման» տեղին (տե՛ս «Մեկնութիւն սաղմոսաց», ՄՄ 1568, 426բ-427ա):

բողբոջ տարփմամբ»։ Լոգոսի՝ առ երկիր ձգվող այս սիրո և նրան միացող երկրային սիրո միացման գազաթնակետում ավարտվում է վայրէջքը։

Ծաղիկ ծոցոյ, ծոց հայրենի,

Ամպոյ նման իջեալ յերկնից,

Զսէր իւր ի մեզ քաղցրիկ ցաւդեալ։

Սէր ի յամպոյ, ամպ սիրաշարժ,

Աւզոյն հոսեալ ի նոյն գեղման

Վայր իջուցեալ կաթս անձրեւաց։

Ի սիրոյ սէր ծանուցեալ,

Սիրաբողբոջ տարփմամբ լցեալ,

Սիրով քնդ սէր միաբանեալ։

Նույնարմատ բառերի ամենաշատ կուտակումն այս սերերի միացման կետում է, որի եզրափակումը պետք է լինի հարսանիքը («Նոր հարսանեաց միաբանեալ»)։ Քանի որ բարձրակետը Ծնունդն է, հաջորդող շարադրանքում ոչ թե հառնում է, այլ արտացոլում վերին ոլորտներում, որպեսզի, թվում է, լրվի շրջանակը՝ սկզբում հայտնված բարձրագույն լույսի, լույսի փառքի հետ կապը։ Այդ լույսի օրրանում, նրա ներքո, նրա՝ Նոր առավոտի բացման սպասումով են շրջում մյուս բոլոր երկնային լուսատուները՝ նախորդ տան սիրաբողբոջ տարփմամբ լցվելու պատկերին ներդաշնակում է լուսնի լրումը (օրերի լրումը, Մարիամի լրումը) լույսով, առ լույսը («Լուսինն ի լոյս ի լրումն եկեալ»⁵⁶), նրան հետևող, ճեմող գիշերավարն իր «բարկ»՝ բոցավառ աստղերով։ Այս բոլոր լույսերը պետք է նախապատրաստեն Քրիստոսի Ծննդյան առավոտը, արեգակի ծնունդը, որ հայտնվում է հաջորդ տան մեջ։ Այդ առավոտ դարձյալ իջնում է նույն ցողը Սիրոնի վրա, որ բոցավառվի արեգակի մեջ՝ ցույց տալով վերի ու վարի նույնությունը՝ իր ծայրը տալով, իր մեջ ցուլացնելով Արեգակին՝ նույն Լոգոսին երկնքում (և նրա գալուստը կանխող Արուսյակին), որից իջել էր, և որի օրրանում են լուսավառվում մյուս բոլոր երկնային ջահակիրները։

Լուսինն ի լոյս լրումն եկեալ,

Ճոխ ճեմելով գիշերավարն

Ըզկնի ճեմէր բարկ աստեղաւք։

Առաւառտուն ցաւդիկն իջեալ

Ի նոր Սիրոն, գծայրսն տուեալ

Քաղցր արեւուն, արուսեկին։

Այսպես շրջանակվում է լույսը։ Այսպես են այցելում ու բոցավառվում հեղինակի մտահայացքի առջև խորհուրդները, իրենց երաժշտության ծավալման մեջ իսկ։ Վերջապես, ինչպես նշեցինք, Շողակաթի կանոնին նվիրված տաղի

⁵⁶ Լուսնի լուսն մասին, ինչպես տեսանք, խոսվում է նույն սաղմոսում, որին հաջատում է Նարեկացին այս տաղում. Սաղմ. ՀԱ. 6-7. «Իջցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման, որպէս ցաւդի ցաւդ յերկիր։ Ծագեսցի յաւուսս նորա արդարութիւն բազում խաղաղութիւն, մինչեւ կատարեսցի լուսին»։ Մեկ այլ տաղի ավելի հստակ ակնարկով բացատրվում է այս լուսնի խորհրդանշը՝ այն Մարիամն է. հմմտ. վերը՝ Վարդավառի երգ։

(վերը նշված Մարիամին նվիրված՝ եկեղեցու տաղը) ծավալման հանգույցը շողփի աստիճանական էջֆն է Մարիամ-տաճարի մարմնով ու նրա կաթելը ոտնահետքերից, և նույն վարդ-Քրիստոսը կաթում է նրա շուրթերից (բացի «կաթելու» նմանակումից նաև՝ քանի որ տաղի գլխավոր «հերոսը» Մարիամ-տաճարի երգն է): Եվ քանի որ այստեղ էլ բոլոր տիեզերական շարժումները պարփակված են Մարիամ-տաճարի մարմնում, երկնային ծովը, որտեղ վառվում է արեգակը, որից պետք է իջնի լույսը դեպի նյութական աշխարհ, Մարիամի աչքերի ծովի երկու արեգակներից լույսի սյունն է՝ մինչ նրա կարկաչահոս սրտի ծովը, և նրան ի պատասխան սրտի խորքերից դուրս է բերվում սաթ մարջան արտադրող սեր («Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծաւալանայր յառաւատուն երկու փայլակնաձև արեգական նման... որոյ սիւնն ի սրտին նուախալարէն կարկաչահոս սաթբերունի սէր»):

Նարեկացու տեսիլաշարերում մշակվում են տարբեր մոտիվներ և ենթամոտիվներ, համընկնում, ձուլվում նոր մի տեսիլի մեջ: Ինչպես Մատեան-ում մշակվում է ապաշխարողական ունիվերսալ համակարգ, այնպես տաղերում՝ հոգևոր ըմբռնումների և տեսիլների աշխարհ, որտեղ վերակերտվել, խտացվել են ծիսական ու խորհրդաբանական բոլոր հանգույցները:

Եվ խորհուրդները ներհյուսվում են գոյություն տեսիլների երաժշտությունը: Խորունկ հոգևոր իմաստներն արտահայտվում են բնության պայծառ հայելիներում: Մենք ամեն անգամ ականատես ենք լինում՝ ինչպես շքեղ բնապատկերներում ու նրանցից անդին լուսե տեսիլներում ծորում են Լոգոսի ստվերները, հյուսում իրենց ականարկների նրբին ներդաշնակությունների ցանցը: Եվ գեղեցկության ողջ խորքն ու սիրտն այս զուգահեռ տարածությունների՝ միմյանց փարվելու կիզակետի և միաժամանակ միմյանցից նրբորեն զատվելու ու իրար հղելու զուգադարձադի մեջ է: Այստեղ բանաստեղծը գրսևորում է ապշեցուցիչ խորհրդաբանական զգացողություն, եթե կարելի է ասել, և, թերևս, միայն Նարեկացու մասին՝ խորհրդաբանական գեղագիտության բացառիկ զգացողություն: Բնապատկերները պայծառակերպվում են՝ ամեն պահի ճառագելով հոգևոր գունդերանգներ, և այդ հոգևոր իմաստներին էլ ներարկվում է կյանքի, կենսանյութի ողջ խտությունը:

Տաղեր և գանձեր. Ո՛րն է տաղերի այս այնքան տարբերվող բնույթի ծիսական նախադրյալը: Տաղերում այսպիսով ա. Գրիգոր Նարեկացին որևէ հղում չի անում իր կիրառած պատկերների առնչությամբ՝ չի «բացատրում» սրանք, չի ընդհատում իր խորհրդաբանական լեզուն՝ ի տարբերություն իր իսկ Մա-

տեան-ի, գանձերի⁵⁷: Խոսում է այս պատկերների ծավալման կախարդանքի,

⁵⁷ Բացառություն են կազմում Գրիգոր Նարեկացու երկու տաղերն իրենց բանալի-մեկնություններով: Մեկը Հարության «Սայլն այն իշաներ» տաղն է, մյուսը՝ Սողոմոնի տանարի կառուցումը պատկերող տաղը, որ պահպանվել է երկու տարբերակով՝ «Գովասանութիւն Սողոմոնի տանարին» (տպագրված ըստ մի ձեռագրի՝ ՄՄ 2939, 438բ-439ա. տե՛ս **Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր**, էջ 232-234) և ավելի պարզեցված կրճատված «Տաղ եկեղեցւոյ եւ ի Տանարն սուրբ», լույս է ընծայվել «Բազմավէպ»-ում (1848, էջ 88. աղբյուրը՝ անհայտ), այնտեղ էլ վերագրվել Նարեկացուն՝ ելնելով «Սայլն այն իշաներ» տաղի հետ նմանությունից, հավանաբար հենց «մեկնողական» հատվածով (տե՛ս **Գրիգոր Նարեկացի, Նշվ. աշխ.**, ծան. Ա. **Քյոշկերյանի**, էջ 279, բնագիրը՝ նույն տեղում, էջ 235-236): Ահա հատվածներ երկու տաղերից և նրանց մեկնողական-բացատրական հատվածներից.

«Սայլն այն իշաներ...
Եթէ հարիւր բարդ խորձան, վեց կորնկան,...
Մեկն.՝ Սայլն ի Սինեայ երկրորդ օրէնքն է
Մովսեսի.
Եւ այն հարիւր բարդ խորձանն՝ նահապէտքն
են, մարգարէք,
Եւ այն վեց բարդ կորնկանն՝ վեցարեայ
գործքն Աստուծոյ...» (ՄՀ ժԲ, էջ 727, 730):

«Ո՛ւմ նըման են երկինքն, ո՛ւմ նըման են խո-
րանքն,
Ո՛ւմ նման են մարդակն, ո՛ւմ նըման են պը-
սակքն...
Մեկն. Երկինքն՝ երկնից նըման, խորանքն՝ խո-
րանաց նըման,
Մարդակքն՝ մարգարէից նըման, պըսակքն՝
առաքելով նըման...» (ՄՀ ժԲ, էջ 731):

«Սայլի» տաղի առնչությամբ տեսակետ է հայտնվել, որ բանալի-մեկնությունների մասը հետագա ներմուծում է... Նշենք միայն, որ Հարության այս տաղն ունի իր ժողովրդական տարբերակը (տե՛ս Ա. **Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր**, Երևան, 1956, էջ 116), որ պահպանվել է շատ ավելի ուշ ընդօրինակությամբ՝ 1608 թ. (ՄՄ 7709, գրիչ՝ Խաչատուր. աշխատասիրողը կարծիք է հայտնում, որ Գրիգոր Նարեկացին ազդվել է այս մոտիվներից, մեր կարծիքով, ավելի հավանական է հակառակը՝ ժողովրդական ստեղծագործության մեջ է, ինչպես շատ տաղերի դեպքում, մտել այս մոտիվը և «դեսակրայացվել»): Հետաքրքիր է, որ ենթադրաբար ժողովրդական երգում արտացոլված է հենց այն մասը, որ Նարեկացին մեկնության չի ենթարկում՝ եզն ու նրա լուծը իր մասերով՝ նույն բնորոշումներով՝ ոսկի, ապրշիմ (մետաքս): Նման տիպի հանելուկային շարադրանքը՝ պատկերների ցուցադրությունը, այնուհետև նրանց մեկնությունը փերվածի երկրորդ մասում, ժողովրդական ստեղծագործության բնորոշ առանձնահատկություններից է (օրինակներ տե՛ս նույն տեղում, էջ 53, 578-580): Այս դեպքում մեկնությունը կարող է իսկապես հետագա ներմուծում լինել կամ ժողովրդական արվեստին մերձենալու հեղինակի ոճական փորձը: Իսկ Սողոմոնի տանարի տեսարանում մեկնությունը մտցված է ինքնին շինության աստիճանական ձևավորման, խորհրդի ընթացքի մեջ, և պատկերները (շինության մասեր՝ գերաններ, մարդակներ և այլն) այդ մեկնությունից դուրս որևէ խորհրդանշական իմաստ չեն կարող կրել: Հստ այդմ, տաղի երկրորդ հատվածում շինության պատկերին հյուսվում են անձինք՝ որպես Քրիստոսի մարմին-տանարի մեջ ներդրված «կառույցներ»՝ մարգարեներից մինչ առաքյալներ ու մարտիրոսներ. ավարտվում է ամենը տանարի մեջ արթնացվող երաժշտությամբ (տե՛ս Ա. **Թամրազյան, «Ձայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», ԲՄՄ 23, էջ 72-74**):

Անշուշտ, բացի այս ամենը, Գրիգոր Նարեկացու տաղերում, ելնելով այս կամ այն խորհրդից, առկա են նաև պատմողական-ավետարանական մասեր, խոսքն այստեղ

բառախաղերի ակնարկների լեզվով (անշուշտ, ծիսական միջավայրում այս խորհուրդները, ինչպես տեսնում ենք, ավելի քան յուրացված են ու հասկանալի, խոսքն այստեղ բանաստեղծական հնարանքի մասին է): Բ. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի պատկերները հիմնականում հնարավորինս առարկայական են, սրանով խորհրդապաշտական «հանած» իրենց վերացարկվածության շղարշները (օրինակ՝ *Խաչի վրա առյուծի ահեղ ձայն, Խաչի վրա տատրակին ձայնող հավք, Մարիամի պար ու վարդաշուրթերից ծորացող քաղցրանվագ երգ և այլն*), որ կարող են յուրացվել մեկ ամբողջական հայեցողությամբ: Գ. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի լեզուն բոլորովին տարբեր է Մատեանի լեզվից՝ երբեմն ավելի խաչտաբղետ, նաև հեղեղված բառ-կրկնակներով ու նմանակումներով: Տեսիլները պարուրված են ամենաբազմազան, հաճախ արտառոց բառազարդերով, դարձերով, առձայնույթ-բաղաձայնույթների օղակումներով, քանի որ պետք է «քանդակեն», «շողափեն» բազմաշերտ ընկալմանն ուղղված առարկան:

Այս բոլորը փաստում են տեսիլի առկայությունը: Տաղերը երգվել են այս կամ այն տերունական տոնի (կամ սրբի) նախատոնակի երեկոյան (կամ տոնի օրվա առավոտյան)՝ որպես նրա նախապատրաստություն: Այս առումով նրանք ստեղծագործական առավել ազատ վերաիմաստավորումների ոլորտ են, հոգու հուզական հակադարձումը խորհրդին, որ յուրացվում է տարբեր կերպերով ծիսական օրվա ընթացքում, իսկ տաղերում արդեն փաստում է իր բացարձակ հայտնությունը ողջ եզակիությամբ: Եվ այս «հանդիպումից» ծնունդ առած սքանչացման մեջ որևէ «ընդմիջարկություն» չի արվում, որ կկանգնեցներ հոգևոր զգայությունների հուզական հոսքը, տարփանքը, կպարզունակացներ հայտնության հրաշքը: Դարձյալ նշենք՝ այս մեթոդը նման հետևողականությամբ իրագործված է միայն Գրիգոր Նարեկացու տաղերում. այս տեսակետից հետագա հեղինակների տաղերում ու գանձերում հաճախ դժվար է տարրորոշել գանձերի ու տաղերի տարբերությունը բանաստեղծական լեզվի, հայեցողության կերպի տեսակետից:

Կիրիկյան շրջանում տաղերն ու գանձերը միավորվում են մեկ ժողովածուի մեջ: Տաղերի ու գանձերի կապի առնչությամբ ամենատարբեր կարծիքներ են հնչել⁵⁸: Սրա քննության, ժանրերի զատորոշման հարցում կարևոր է նաև

հայտնվող խորհրդապատկերի ծավալման ընդհանուր սկզբունքի մասին է: Պատմողական տաղերից է «Մրցոց Բառասնից եւ այլ վկայից» ստեղծագործությունը՝ այս սրբերի տառապանքի նկարագրությամբ:

⁵⁸ Ժան Պիեռ Մահեն կասկածի տակ չի առնում այն հանգամանքը, որ ոչ միայն գանձերը, այլև տաղերն իրենց հորդորակներով ստեղծել է Գրիգոր Նարեկացին, որպես մի ծիսական ամբողջություն՝ իր մտահղացքով համարժեք արևմտաեվրոպական օրատորիաներին (**ԱճճԻ և Ժան-Պիեռ Մահե**, Գրիգոր Նարեկացին և իր «Մատեան ողբերգութեան» երկը, Երևան, 2004, էջ 76, 81): Սրան հակառակ ծայրահեղ կարծիք է հայտնում Ն. Թահմիզյանը, ըստ որի Գրիգոր Նարեկացին ոչ միայն իր ստեղծագործությունները մտահղացել է որպես ազատ, հաճախ արտապաշտամունքային երգեր, այլև նույնիսկ դրանք հետագայում են բովանդակու-

երաժշտական բաղադրիչի՝ գանձարանների խազագրուծյան ուսումնասիրությունը, որի ավելի մանրակրկիտ ներկայացումը դուրս է այս ուսումնասիրության շրջանակից: Տաղերը գանձերի հակապատկերն են թե՛ իրենց չափերով, նրբությամբ, թե՛ երաժշտական մեղիզմատիկ զեղումներով և պատկեր-տեսիլի ազատ շարադրմամբ:

Այսպես՝ Գրիգոր Նարեկացու Ս. Խաչի գանձը կամ քարոզը խաչի հետ կապվող հիմնական պատկերների, աստվածանունությունների, սուրբգրային նախատիպերի ու մեկնությունների ամբողջական յուրացումն է: Բնութագրվում են աստվածությունը և խաչը որպես «գորեղ, ահավոր, միշտ բարի, երեքսրբյան, անսահմանելի, անհասանելի հեռավոր և անընդմիջելի մերձավոր... պատկեր փրկության, հրաշքների կերպարանք, հույսի ապաստան», բերվում են Խաչին միահյուսվող զուգադրապատկերներ՝ ինչպես դրախտի տնկից պարտությունը, նրան հակադարձվող օրհնության ծառի՝ Խաչի վրա Աստծո ձայնը, Աստծո մատների մատչանի գիրը՝ կենսունակ անխորտակելի տախտակը, Նոյան տապանի ամրացված լույսը, Խաչ գարնան գուլակը (վերջինի առնչությամբ Նարեկացին գեղեցիկ համեմատություն է անում. այն գարնան գուլակ է համբարձման թռչնքով. հեղինակն ակնարկում է գարնանը թռչունների թռչնքը և Խաչի վրա Որդու թևերի բազկատարածումը): Եվ այս բոլոր պատկերներին հյուսվում է ամեն տան ընդարձակ մեկնության ավարտին վերադարձող հայցումի երգեցիկ կրկնակ-դարձվածքը՝ «Ահա խնկեսցին մաղթանք մեր առաջի քո, ամենակալ, աղանձք»: Բոլոր գանձերի տներին ավարտին առկա են այս կրկնակները և, ըստ խազագրության, երգվում են նույն մոտիվով: Իսկ գանձերի բուն պատմողական տները զարդարված են միայն շեշտ ու բույք պարզագույն խազերով՝ ցույց տալով նրանց ասեբգային կատարումը. միայն գանձերի ամեն տողի ավարտին առավել երգային մոտիվ է՝ փուշ-խունճ-երկար խազերով (ստորև), որ դարձյալ՝ հար և նույնն է բոլոր գանձերում: Գանձերն այսպիսով կատարվում են ասեբգով, շրջանակվելով ամեն տան վերջում միշտ նույն երգեցիկ դարձվածքներով, որ երգել են, հավանաբար բոլոր ներկաները (ինչպես գանձերի նախօրինակ քարոզներում՝ «Տէր ողորմեա»-ները, որ նույնպես, ըստ խազերի, քարոզների առավել երգեցիկ հատված-

քյամբ հաւմարեցվել այս կամ այն տոնին՝ ստանալով և իրենց «տաղ», «մեղեդի» կամ «յորդորակ» անունը (Ն. Թաճմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը X-XV դդ., Երևան, 1985, էջ 95): Անշուշտ սա չի կարող համապատասխանել իրականությանը, քանի որ Գրիգոր Նարեկացու տաղերն ամբողջությամբ հագեցած են ծիսական խորհրդաբանությամբ: Իսկ կապված տաղ-գանձ առնչության նա մեջբերում է երկու Յայսմաուրֆ-ային միավորներ՝ ավելի վաղ և հետխաթեցիական շրջանի: Առաջինում Նարեկացու՝ նշված ժանրերին պատկանող ստեղծագործությունները բերվում են անշատ, պարզ թվարկումով («աբար և ... հառս ներբողականս, զհարոզս և զմեղեդիս հոգելից հոռտորութեամբ և խորին իմաստիւ»)։ տես Յայսմաուրբ, ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաուրբաց Տէր Իսրայէլի, Կ. Պոլիս, 1834, էջ 99, Ն. Թաճմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 94): Իսկ խաթեցու խմբագրությանը ենթարկված Յայսմաուրֆ-ում առդեն կարդում ենք՝ «նաև [արար՝ Ա. Թ.] գանձս քարոզից տէրունական տանից և սրբոց վկայից՝ մեղեդովք և տաղիք, անոյշ եղանակաւ և ձայնիւ» (Գիրք որ կոչի Այսմաուրբ, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԳՃՂԻ, Ն. Թաճմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 94): Միանից ուսումնասիրողը գալիս է տրամաբանական հետևության, որ Գանձարանային մի ամբողջություն դարձած գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ շարքը ԺԳ-ԺԴ դարերից հետո ձևավորված իրողություն է (նույն տեղում):

ներն են⁵⁹): Խորհրդաբանական տեսակետից այսպիսով գանձերը որևէ խորհրդի հատկանիշ-ներին, նախատիպերի մաթողջական լուրացումն են նրա մասին արվող պատմությունամբ (այս տեսակետից գանձերը մեկնություն-ներբողներ են՝ միայն տողատված), ծխական տեսակե-տից նրանք արդթողների կցումն են այդ խորհրդին՝ նրանից բարեխոսություն հայցելու համար:

Եթե ընդունենք, որ այս ասերգային՝ երգային վերջավորություններով շրջանակվող կատարումը նարեկացու կամ գունե նարեկյան դպրոցի ավանդույթ է, որ հետո միօրինակության է բերվել Կիրիկյան շրջանում, ապա Գրիգոր նարեկացու գանձերը նաև չափանմուշմներ են հետագա գանձաբանային մշակույթի համար իրենց երգեցողությամբ: Գրիգոր նարեկացին իր հոր՝ Խոսրով Անձևացու ժամակարգության մեկնության շնորհիվ, որի երկրորդ արտագրողն է, հանգամանորեն ծանոթացել է ժամագրքի քարոզների խորհուրդներին, որոնց վրա հղացել է իր գանձերը (իրականում Անձևացու աշխատանքն ամփոփում է միայն քարոզների ու աղոթքների մեկնությունը): Այս համապատկերում գանձերի ստեղծումը, ինչպես նաև տաղային արվեստի զարգացումը կարող է ժամակարգության երաժշտական հարստացման նարեկյան դպրոցի ծրագրի մաս լինել, որ պետք է լրացներ հոգևոր կենցաղավարության ամբողջական պատկերը Մատեան-ի ամենօրյա առանձնական ապաշխարական աղոթքների հետ միասին:

Իսկ ահա նույն ինչի կանոնի տալը միայն մեկ հնչյունի վերապրումն է մեկ միասնական ու չխախտվող ընթացքի մեջ՝ ինչից ելնող, ամենը ճեղքող ու դժոխք թափանցող հաղթող առյուծի մոնչյունի, և այդ աշխարհների հակադարձում-պատասխանը իրենց մեջ թափանցող ձայնին: Այն ուրեմն, ի տարբերություն գանձի, հարստագույն կերպով մեկիվմացված է նույն երաժշտական մոտիվների կրկնություններով՝ միայն «[ցո]ւէ՛ո», «[ձայն առն]ւ՛ո» վանկերի վրա շատ ավելի երկարաշունչ ոլորումով. երկրորդը՝ *հարստագույն* (այն, ի դեպ, շատ հատուկ է հատկապես տաղերին և բնորոշ չէ մանրուսմունքներին. ինչպես տեսանք, այս մոտիվը նաև «Գոհար վարդն» տաղի մեկիվմացվող առաջին կեսի հիմքն է, այստեղ այն մտցվում է հիմնական կրկնվող «Գոհար վարդն»-ի երկրորդ կեսի մոտիվին նման՝ մոտիվի մեջ ու երկարաձգում այն⁶⁰).

⁵⁹ Մյուս կողմից հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ բոլոր ֆարզգների այս «աղայեմք», «խնդրեմք» կրկնակներին դարաց դասը կամ ներկաները պատասխանել են «յո՛ւր, Տէ՛ր, և ողորմեա՛», ինչպես ընդունված է ֆարզգներում, որոնց փոխարինել են գանձերը: Այս պատասխանի հետքն է պահպանված, օրինակ, Զատիկի ճրագալուցի Մխիթար Այրիվանեցու գանձում (տե՛ս Գանձարան, *ՄՇ ԺԳ*, էջ 15): Նման դեպքում ավելի ակնհայտ է կապը ֆարզգների հետ. այս պարագայում կրկնակ-դարձվածքը կարող էր երգել սահարավագը, պատասխանը՝ ներկաները՝ դարձյալ միշտ կրկնվող երաժշտությամբ՝ ըստ մանրամասնումների: Հնարավոր է, որ այս պատասխանները գանձերի կատարումն ժամանակ երբեմն կրճատվել են:

1. *Handwritten musical notation on a single staff, featuring a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is dense and appears to be a single melodic line.*

⁶⁰ *UU 3540, 176 m.*

60 *IPR 3540 176* ... *Handwritten signature* ...

Քարոզ Սրբոյ խաչին
 Ռոպէից համայնից էից ի կուսից քառից
 Ի մի եղելութիւն զերկիր հաստատեցեր...
 Ի դրախտն Ադենայ ի տնկոյն պարտեալ,
 Ազգեալ ձայնեցեր ի ծառն արհնութեան...
 Գուշակ գարնայնոյ ի թռիչս ամբարձման...
 Ի լուսոյն ամրացոյ նոյեան տապանին...
 Ո՛ր զի դմատենի մատինդ Աստուծոյ,
 Կենսունակ տախտակ անխորտակելի...
 Շաւիղ անհետազատելի՝ արեամբ Արարչին
 նկարեալ ի փառս լուսոյ...
 Պատկեր Հաւր անհաս, ի վեր՝ քան զբան, ուղ-
 դեալ յայս նշան.
 Հաստատեա սովիմբ պնդութեամբ զսիւնս աշ-
 խարհի... (ՄՀ ԺԲ, էջ 717-718):

Նույն կերպ կարող ենք համեմատել Մարիամի կերպարը եկեղեցու տաղում և նարեկացու ասերգային քարոզների բոլոր այն հատվածներում, որտեղ ներկայացված է Մարիամը՝ Մենդեան քարոզում, մյուս բոլոր գանձ-քարոզների փոխերում՝ այն պարտադիր հատվածում, որտեղ Մարիամի բարեխոսությունն է հայցվում (Հովհաննես Մկրտչի, Ստեփանոս Նախավկայի և Լուսավորչի հետ միասին): Գրիգոր Լուսավորչի գանձում առկա է Մարիամին նվիրված մի ներգիր-ներբող՝ պարզ մեկնություն-թվարկումներով.

Գերահրաշ ծաղիկ եւ անթառամ բուրաստան
 բազմաստեղուն,
 Ունարան պտղոյն քաղցրահամ, որով կենդա-
 նացան եւ կերակրին միշտ տիեզերք
 ամենայն:
 Հարսնական Փեսային անմահի եւ ծնող ծնիցե-
 լոյն Բանին ի Հարէ...
 Տապանակ կենդանի կենդանւոյն շինեալ
 Յիսուսի...
 Տուն Աստուծոյ, դուռն երկնից եւ ճանապարհ
 ելից մեր յերկինս...
 Ի քոյդ խորհուրդ եղեւ կառուցեալ ունակն
 տախտակաց գրելոց մատամբն Աստուծոյ:

Տաղ Սուրբ խաչին
 Ես ձայն զառիւծուն ասեմ,
 Որ գոչէր ի քառաթեփն
 Ի քառաթեփն գոչէր
 Ձայն առնէր ի սանդարամետս...
 Ահեղ ձայնս, որ ես լրւայ,
 Սա քակէ զամուրս, որ ունիմ.
 Զամուրս իմ քակել կամի,
 Գերեւոցն առնել գերեզարձ... (ՄՀ ԺԲ, էջ 721):

Որ եւ եսդ ոսկի սափոր՝ իսկապէս աստուածայ-
 նով լցեալ մանանայիւ,
 Դուռն աղիւսիք ամրացեալ՝ երկրածնացս
 գուշակեցար անմուտ,
 Եւ արքային երկնից պահեալ առագաստ յայտ-
 նեցար: Պարտէզ փակեալ եւ աղբեր
 կնքեալ
 Եւ ի Դանիելէ՛ լեառն վիմածին ծանուցեալ...
 Մայր կենաց կենդանեաց եւ գրաւ արարածոց,
 Տալիթա՛, երկիր լուսածին...

Նույն ոճով ներկայացված են Մարիամի հատկանիշները նրա Վերափոխման գանձում.

Սափոր ոսկի՛ լցեալ սրբբութեամբ,
 Ի քեզ կրեցեր զմանանայն քաղցրութեան.
 Գաւազան ծաղիկեալ յարմատոյն Յեսսեայ՝ մեզ
 զարքայական պըտուղ բերելով զՔրիստոս...

Բուրվառ ամբարածե՛ւ երիւք ունելեալք՝
 Հոգւով եւ մըտաւք եւ մարմնով միացեալ.
 Քեւ բուրեցաւ հոտ անուշութեան,
 Որով լըցան տիեզերք ամենայն:

Գրիգոր Նարեկացու տաղերում օգտագործվում են Աստվածամոր վերոնշյալ խորհուրդները՝ սափոր, Աստծո տուն (Տաղ եկեղեցւոյ՝ «նոճ ի նոճ յեո՝ սափոր եղեգնատնկոյն», «տեղի եղեր բարեկերտին», և ամբողջ տաղի՝ Մարիամ-եկեղեցի զուգահեռ պատկերը), ճանապարհ (Ջրօրհնեաց տաղ՝ «շողշողենի, փոփողենէջ, մանրահեղեղ, գաղտնի շաւիղ անծանօթի ճանապարհին»), ծաղիկ/անկիզբի մորենի (Տաղ Ծննդեան՝ «թրփոյն տերեւ յարինեսցուք»), բուրվառ (եկեղեցու տաղ՝ «խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ՝ հրով աստուածայնով լցեալ») և այլն: Սակայն սրանք, ինչպես նշել ենք, ձուլված են իրենց ճշգրիտությունների բառահոսքերի, ամբողջական պատկերների առեղծվածային դեմքերի մեջ: Եվ ամենն էլ պարուրվում է մեղեդիներով՝ որպես տեսիլն արտահայտելու միջոցներ:

Երգ երգոցը՝ որպես տաղերի նախադաս. Նարեկյան դպրոցը և երաժշտության հոգևոր պատկերը

Տաղերը, տարբերվելով վերոնշյալ հատկանիշներով Նարեկացու մյուս ստեղծագործություններից՝ ներբողներից, Մատեան-ից ու գանձերից, հավանաբար նաև իրենց մեղեդայնությամբ պայմանավորել են իրենց նրբությունը՝ յուրօրինակ զարդարուն լեզվով (Մարիամին նվիրված տաղում օրինակ գոյություն չունեցող կրկնակ-բառերով): Նրանք հեղեղված են անձնական զգացումների հարուստ մեղիզմատիկ երաժշտական դարձվածքներով (ըստ խազային պատկերի): Երաժշտության՝ Գրիգոր Նարեկացու խոր ընկալումն են մատնում ո՛չ միայն այս հարուստ խազագրությունները, ո՛չ միայն բանաստեղծական ուժի մեծությունը ու հնչույթների երաժշտականությունը, այլև երգի, երգեցողության նրա զգայուն պատկերները, որ Մարիամի տաղում անգամ տեսիլի առանցքն են⁶¹: Գրիգոր Նարեկացու առաջին ստեղծագործության՝ երգ երգոցի մեկնու-

⁶¹ Նարեկացու երաժշտականության մասին խոսում է Ղազար շահեկեցին. «Նաև երգեաց ի դէմս Աստուածածնի զ«Այլն ծովն ի ծով»ն՝ յորժամ ետես զնա ի վերայ Վանայ ծովուն, և զ«Հատուն արքնացեալ»ն և զ«Յարեալ հաւ»ն և զ«Ես ձայն գաղիծու»ն, և զ«Հալիկ մի պայծառ»ն և զ«Գոհար վարդ»ն և զայլ բազում բանս և զմեղեդիս քաղցր և անոյշ երգօք հոգևորօք» (Գիրք աստուածաբանական, որ կոչի դրախտ ցանկալի շարադրեալ ի Ղազարու աստուածաբան վարդապետէ **Ճահեկեցայ**, Կ. Պոլիս, 1785, էջ 623): Ճիշտ է, որ Գրիգոր Նարեկացու տաղերն ամփոփող Գանձարան ձեռագրերը շատ ավելի ուշ՝ ԺԳ. դարից են մեզ հասել: Ճիշտ է, որ ամենայն հավանականությամբ նրանք, ինչպես ժամերգության երգերը, ենթարկվել են Կիլիկյան դպրոցի՝ մասնավորապես Ներսես Շնորհալու խմբագրական միջամտությանը: Հնարավոր է՝ համեմատվել են մեղեդային զարդարամբներով, որ նաև Կիլիկյան մանրամասն արվեստի առանձնահատկությունն է (ինքը՝ Ներսես Շնորհալին, ինչպես տեսանք, որոշ տաղեր վերանկեր է Գրիգոր Նարեկացու տաղերի՝ որպես չափանմուշ օրինակների վրա, իսկ տաղային արվեստի շատ նմուշներում օգտագործել նրա բանաստեղծական հնարամբները): Սակայն այն, որ Գրիգոր Նարեկացու տաղերը, ինչպես և գանձերը երգվել են, փաստում են նրա ֆերվածների ծայրակապերը («Գրիգորի երգ»), ինքնին տաղերի ու գանձերի մեջ երաժշտության հղումները՝ գլխավորապես տների վերջում, բայց շատ ավելի ուղղակիորեն, ինչպես նշեցինք՝ նրանց հյուսվածքների երաժշտականությունն ու երաժշտության հանդեպ նրա նուրբ ու գերզգայուն վերաբերմունքը, որ արտահայտված է իր ֆերվածների ձայնապատկերներում ու երաժշտական խորհրդաբանության մեջ (այս մասին

թյան մեջ արդեն, որ իր պարզ շարադրանքով երբեմն այնքան հեռու է թվում տաղերի սիրազեղումներից, հայտնաբերվում են այն բանաստեղծական զգացողությունն սաղմերը, որ հորդելու են իր ավելի ուշ հղացված տաղերում⁶²: Այստեղ հեղինակն արտահայտում է հոգևոր կենցաղավարության մեջ երգեցողության՝ որպես հրեշտակակերպ կեցության առաջնայնությունը:

Երաժշտության ներգործության մասին ժամակարգության մեկնության մեջ հոսորով Անձևացու դատողություններն ընդհանրական են և անուղղակի՝ ըստ եկեղեցու հայրերի մեկնությունների⁶³. վերջինս նշում է հոգևոր երգեցո-

մանրամասն տե՛ս Ա. Թամրազյան, «Ջայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», *ԲՄ* 23, էջ 61-100): Այն, որ Նարեկյան դպրոցում, որ տաղասացության գլխավոր օրհան է ու հիմնադիրներից մեկը հանձին Գրիգոր Նարեկացու, ծաղկում էր երաժշտությունը, վկայում է Ասողիկն իր «Տիեզերական պատմության» մեջ: Նկարագրելով Ժ. դարում առաջացած բազմաթիվ վանքերն իրենց առավել հատուկ բնույթով ու առանձնացող գործառնությամբ՝ միայն Նարեկ վանքի առնչությամբ շեշտում է «բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք և գրական գիտողօք» նրա հարուստ լինելը: Շեշտվում է հատկապես Գրիգոր Նարեկացու հոգևոր հայր և ուսուցիչ, Նարեկ վանքի վանահայր Անանիա Նարեկացու երաժշտականությունը՝ «ձրիմ Սուրբ Հոգւոյն աուցեալ գիտութեամբ եւ հոգետրական երգով գեր ի վերոյ, քան զամենեսեան»։ այս մասին նշում է Անանիայի աշակերտ Ուխտանեսն իր պատմության մեջ, իսկ Անանիայի վարձագիրը նշում է նրա կողմից Նարեկ վանքի ծիսական-երաժշտական կենցաղի բարեկարգումը («յաւել եւս ելից գտեղին գիտնական արամբք եւ քաղցանուագ երգեցողովք եւ բարեզարդ կարգադրութեամբ կալ միշտ յընթերցումն սուրբ գրոց» հղումներն ըստ՝ Հ. Թամրազյան, *Անանիա Նարեկացի*, 1986, էջ 36-38, նաև՝ Աննի և Ժան-Պիեռ Մանե, «Ժամերգության երաժշտությունն ու խորհուրդը», *Գրիգոր Նարեկացին և իր «Մատեն ողբերգությունն» երկը*, էջ 72-81, Ն. Թանմիզյան, *Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը X-XV դդ.*, էջ 51-52):

⁶² Պետք է նշել, որ ելնելով Նարեկացու ստեղծագործական բացառիկ նրբազգացությունից, այս տարբերությունը պետք է վերագրել ոչ թե կամ գոնե ոչ այնքան Գրիգոր Նարեկացու վաղ տարիքին, որքան ժամրային տարբերությանը: Երգ երգոցի Գրիգոր Նարեկացու պարզ, եղբայրակիցներին ուղղված մեկնությունը նույնքան հեռու է հանդիսականների առաջ ասված նրա զարդարում, բազմապատկերյալ հանախ լեզվական խնդրումներով ներթող-հառերի հոետորական ներշնչանքներից, որքան *Մատեն*-ի տիեզերաբարբառ, համաշխարհի մեջ հեղված սրտի հեծեմանքներից: Եվ նույնքան հեռու են այս երեքից նրա նրբին երգեցիկ տաղերը: Այստեղ է դրսևորվում Նարեկացու ստեղծագործական օժտվածությունն ու բազմազանությունը, որ իրագործվում է բոլորովին տարբեր կերպ՝ ըստ խնդրի ու ժամրային գործառնությի, նույնը, ինչպես տեսանք, կարող ենք ասել խորհուրդների հետ նրա աշխատանքի մերթդի մասին:

⁶³ Եթե պիղծերի խոսքերն ու սատանայից հնչեցվող երգերը գերում են զգաստ մարդկանց միտքը՝ մղելով նրանց կորստյան, ապա ո՛րքան առավել առ Քրիստոսին հնազանդության են գերում Սուրբ Հոգով ներշնչվածները [աղոթքներն ու երգերը] («Քրիստոսայտություն կարգաց եկեղեցւոյ քարոզութեանց եւ աղապից», *ՄՀ Ժ*, էջ 55): Գիշերային քարոզի («Վասն գտանելոյ մեզ զշնորհս») աղոթքի «Որ զարթուցեր զմեզ ի ծառայութենէ քնոյ եւ ետուր երգել զերգս հոգետրս» տողերի առնչությամբ նշում է (այստեղ հոսորով Անձևացին ներկայացնում է աղոթքի այլ բնագիր այժմ պահպանված ժամագրային աղոթքից. հմմտ. Հ. Ի. Կիրեղեան, *Կարգադրութիւն հասարակաց աղօթից*, Վենետիկ, 1898, էջ 81)՝ այսպես է վայել Աստծո ծառայներին՝ միշտ օրհնել նրան և մեծ պարգև համարել սրան արժանանալը ու սրա հա-

դուլթյան՝ մարդու հրեշտակակերպության հայտնի դրույթը⁶⁴, շեշտում մարդու՝ երկրագնդի հրեշտակ լինելը, որ իր ու անբան մյուս արարածների փոխարեն պատարագ է մատուցում, ինչպես հրեշտակները՝ երկնքում (հնարավոր է ենթադրվում է նաև հրեշտակի՝ որպես բանբերի, դեսպանի ուղիղ նշանակությունը)⁶⁵, արտահայտում է հայրաբանական գրականության մեջ բազմիցս արժարժված համոզմունքը, ըստ որի պաշտամունքի ժամանակ մարդկային միաբանությունը միախառնվում են և հրեշտակները⁶⁶:

Ինքը՝ Գրիգոր Նարեկացին երգ երգոցի «Եւ կոկորդֆ քո իբրեւ զգինի ազնիւ» (երգ է. 9) խոսքերն այլաբանում է որպես հոգևոր երգեցողության ակնարկ և իր հոր պես արտահայտում երաժշտության՝ օրհներգությունների հանդեպ իր հիացմունքը. այն հրեշտակային կեցության, հրեշտականմանության արտահայտիչն է: Սրբերի երգասացությունները, նրանց կոկորդից դուրս եկածն ուրախացնում են երկնավոր Փեսային առավել, քան հրեշտակների սրբասացությունները, ուրախացնում են, ինչպես գինին՝ ըմպողներին. երկնայինները փառաբանիչ են ըստ իրենց կարողության և անախտության, ըստ որի

մար մեծ գոհությոն մատուցել: Գոհությոն է մատուցվում ֆարգի սկզբում՝ «բացեցիր մեր բերանը քո անվան փառաբանության համար» խոսքերով (հմմտ. Բարոզ՝ «...որ բացեր զբերանս մեր ի փառաբանութիւն ամենասուրբ անուանդ քո»), և դարձյալ աղոթքի երկրորդ մասում նույն սկիզբն է դրվում՝ հորդորելով գոհանալ Աստծուց, որ արքնացրեց մեզ քնի ծառայությունից և արժանացրեց երգել հոգևոր երգեր (**Խոսքով Անձնացի**, «Բացայայտութիւն կարգաց», ՄՇ Ժ, էջ 103): «Հոգևոր երգ» արտահայտության առնչությամբ նշում է՝ երգը հոգևոր է կոչվում, քանի որ այն մեզ մարգարեների ու այլ սրբերի միջոցով սովորեցրեց Սուրբ Հոգին: Եվ դարձյալ՝ քանի որ հիմա էլ Սուրբ Հոգով ենք երգում, և Սուրբ Հոգին էլ բարեխոս է լինում «ամնոուն»՝ հեծության ժամանակ՝ զարթնեցնելու համար մեր հոգին առ Աստծո հանդեպ սերը, հորդորելու համար առ նրան ուղղված երգ ասել, փառացնելու մեզ նրան օրհնելու համար (նույն տեղում, էջ 104-105):

⁶⁴ «Եւ շնորհեաց մեզ՝ բերել զմամնութիւն երկնային հրշտակացն, զի նոքա յերկինս բառաբանիչ են, որպէս յաւել, թէ՛ երկնային հրշտակացն ետ մեզ լինել եւ յերկրի հրշտակս՝ փառաբանիչս Աստուծոյ» (**Խոսքով Անձնացի**, «Բացայայտութիւն կարգաց», ՄՇ Ժ, էջ 38): Մարդու՝ որպէս երկրի հրեշտակի մասին խոսում է և այլուր. «Եւ մեք այսուեւետեւ սրբելով զանձինս մեր»՝ այսինքն թէ՛ որովհետեւ հրշտակս արար զմեզ յերկրի, կայցով յանձինս զհրշտակացն սրբութիւնս եւ զոր ինչ ըստ մարդկային բնութեանս սխալեալ իցեմք, խոստովանութեամբ եւ ապաշխարութեամբ սրբելով զայն՝ մահուր լիցով...» (էջ 38):

⁶⁵ «Այլ եղեմք բանաւորք եւ մտաւորք եւ սպասաւորք յանբանիցն, զի զնոցայն եւ զմերն բովանդակ մեք տացով Աստուծոյ բան մտաց լուսաւորութեամբ, եւ զուգահրշտակ յերկրի նման երկնայնոցն լիցով եւ նոյնպիսի սիրով եւ անիւ առ նորայն լիցով պատիւ եւ երկրպագութիւն եւ փառաւորութիւն» (**Խոսքով Անձնացի**, «Բացայայտութիւն կարգաց», էջ 35):

⁶⁶ «Զի կարի պիտանացով՝ յամենայն ժամ զմտաւ ածել, զոր յանցեալսն առ Արարիչն եւ ապեւախաւ առ Երախտատուն եղաք, այլ առաւել կարեւոր էր միաբանութեամբ զայս առնել եւ միմեամբ վասն միմեանց պաղատել եւ զիրեւեաց թեթեացուցանել զմեղացն բեռն: Զի ի միաբանութեան մերում եւ հրշտակ, եւ սուրբ կցորդակից լինին մերոց մաղթանաց: Եւ Աստուած առաւել խոնարհի ի միաբանութիւն խնդիրսն եւ զհաշտութիւն առնէ...» (նույն տեղում):

զարմանալի չէ նրանց երգեցողությունը, իսկ հողեղեն խառնուրդ, ախտերով ու կարիքներով պատված մարդու՝ անախտներին ու կարիք չունեցողներին նմանությունը, սերովբեների կոկորդն առնելն ու նրանցը (նրանց պես) երգելը լի է սքանչացմամբ (տե՛ս ՄՀ ԺԳ, էջ 856-857):

Իսկ ահա ինչպես է նա երգ երգոցը վեր դասում սաղմոսներից, ելնելով նրա երաժշտականությունից. այն երգերի երգն է, օրհնությունների օրհնությունը. այդ պատճառով հրեական ավանդույթում «Երգ երգոցը» երգվում էր: Երգեցողությունը Գրիգոր Նարեկացին կապում է ավանդաբար՝ ըստ սուրբգրային և հայրաբանական գրականության, հոգու ցանկության ու մարգարեական ներշնչանքի հետ, այս երկուսով երգ երգոցը գերազանցում է դավթյան սաղմոսներին⁶⁷:

Գրիգոր Նարեկացու երաժշտական այս ընկալումն այնքան հատուկ է իր տաղերին, որ նա դեռևս պետք է հղանար՝ զգալիորեն հիմնված երգ երգոցի հարասությունների վրա և նույնիսկ որոշ դեպքերում երգ երգոցի զուգադիր տեքստ հիշեցնող (ինչպես «Սեաւ եմ գեղեցիկ...» տաղը): Սրանք, ի տարբերություն առավել զուսպ մեկնություն-շարականների, հոգևոր հրեշտակային զգայությունների ըմբռնումների եզերք են: Իսկ երգ երգոցի մեկնության սկզբում Գրիգոր Նարեկացին շոշափում է զգայական պատկերի գեղեցկության և նրա մեջ պարփակված ավելի նուրբ իմաստի հարաբերությունը, որ տաղերում հասնելու է այս երկուսի գերհագեցման: Հավանաբար երգ երգոցը՝ որպես միաստիկ միավորման, սրա արտահայտման համար հոգևոր-հուզական տարփանքների, բույրերի, ճաշակումների, բնապատկերների շտեմարան, իր երգեցողությամբ դարձել է Նարեկացու տաղերի նախատիպը:

Երգ երգոցը՝ որպես փերթության նախատիպ. Գեղեցկություն.

Գեղեցիկ անոթներ

Երգ երգոցի մեկնության մեջ Գրիգոր Նարեկացին ձևակերպում է այլաբա-

⁶⁷ «Արդ, նախ անհրաժեշտ է այս ասել, թե ինչ է նշանակում երգ երգոց և սրանից ուսանել նրա անբավ պատվականությունը: Երգ երգոց [նույնն է] թե օրհնությունների օրհնություն, ինչպես մենք սովոր ենք սրբության խորանը, ուր սուրբ սեղանն է տեղադրված, սրբությունների սրբություն կոչել... Նույն կերպ և այն (Երգ երգոցը՝ Ա. Թ.) բոլոր երգերից ու օրհնություններից գերազանց է. ինչպես Նոր սուրբ Ավետարանն է առավել պատվական և սուրբ, քան բոլոր Սուրբ գրքերը, նույնպես և նա [է առավել], քան Հին Կտակարանի բոլոր [գրքեր]: Որի առնչությամբ պետք է իմանալ, թե տաճարի մեջ ձայնով երգում էին՝ առավել մեծ ցանկությամբ ու մարգարեական հոգով, քան դավթյան սաղմոսները, քանի որ անհատ է խորհուրդը, որ այն անարկու («սարսափելի») խոսքերում ծածկված է» (Գրիգոր Նարեկացի, «Մեկնութիւն երգոց երգոյն», ՄՀ ԺԲ, էջ 762):

ներև իմաստներին մերձենալու գեղագիտական էությունը և գեղեցիկի գործառույթը. ամենախորունկ ու անհասանելի իրողությունները պետք է ամփոփվեն զգայարանների համար ամենահաճելի, ամենագեղեցիկ կաղապարների (տվյալ դեպքում՝ Երգ երգոցի սիրային պատկերների) մեջ: Գեղեցիկն ասես այն կարթն է, որ պետք է ձգի ունկնդրին դեպի իր մեջ թաղված հոգևոր իրողությունները, բացի այդ՝ գեղեցիկ պատյանները պահպանվում են տևականորեն մարդկանց կողմից. ուրեմն սրանց մեջ պետք է տեղադրվեն նրբին և փխրուն ոգեղեն էությունները՝ նյութական շերտերում պաշտպանվելու համար:

Այսպես Նարեկացին նշում է՝ ծնողներն իրենց զավակներին ընծայվող պատվական իրերը դնում են գեղեցիկ տուփի մեջ, որ արտաքին տեսածը ներսում գետեղված գանձից ավելի ցանկալի թվա, որպեսզի դրանով «հորդեցնեն»՝ ավելացնեն պահպանության զգուշությունը ներսում եղածի հանդեպ: Այնուհետև «մեծագին» յուզը՝ եթերայուղն ամփոփվում է ամանի մեջ, որ նրա բուրմունքը չցնդի⁶⁸: Այստեղ հեղինակն ակնարկում է Երգ երգոցի Ա. 2. տեղին [«Եւ հոտ իւղոց քոց, քան զամենայն խունկս անուշութեան. Իւղ թափեալ է անուն քո...»]: Գրիգոր Նարեկացին բոլորովին այլ խորքեր է հաղորդում այս պատկերին՝ ի տարբերություն Գրիգոր Նյուսացու մեկնության, որից զգալիորեն օգտվել է իր աշխատանքում:

Թվում է՝ այս սահմանումն է նրա տաղերի ըմբռնման մեկնակետը, որտեղ արտաքին գեղեցիկ պատկերների անոթներում ամփոփված են հոգևոր եթերայուղերը: Տաղերում, սակայն, Նարեկացին կարծես ավելի հեռուն է գնում. գեղեցիկով հագեցումը դառնում է գեր-գեղեցիկն արտահայտելու ձև: Գեղեցիկը բացարձակ է, քանի որ թաքցնում է հոգևորը. այս զգացողությունն է, ըստ էության, բերում նյութականի գերզգայուն ընկալման, որովհետև այդ նյութականի մեջ է հեղված միշտ այլ մնացող, միշտ սպրդացող մի բան: Եվ այդ այլ մի բանն աստիճանաբար սկսում է նույնացվել իր կաղապարի հետ՝ սիրել և պահպանել կարողանալու համար: Գրիգոր Նարեկացու տաղերում գեղեցիկ

⁶⁸ Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, «Մեկնութիւն «Երգոց երգոյն», աշխատասիրությամբ Լ. Յովսէփեանի, ՄՀ ԺԲ., էջ 763: Յուլի հոտն, ըստ Նյուսացու, որին երկրորդում է Գրիգոր Նարեկացին արդեն բուն Երգ Ա. 2. տեղիի մեկնության մեջ, առափնի գործերն են. այնուհետև՝ թափված յուղն անգինն է, ինչպես Աստծո բնությունը, բայց նախաշխարհում անուշահոտությամբ (համա. Նարեկացի, «Մեկնութիւն «Երգոց երգոյն», ՄՀ ԺԲ., էջ 772, **Gregorius Nyssenius**, *Homiliae in Canticum*, Patrologia Graeca, 44:957B: Նյուսացու մեկնության մասին տե՛ս **Martin C. Wenzel**, “Pursuing God: The Role of Virtue in Gregory of Nyssa’s Homilies on the Song of Songs,” in *Gregory of Nyssa: In Canticum Canticorum: Analytical and Supporting Studies. Proceedings of the 13th International Colloquium on Gregory of Nyssa* (Rome, 17-20 September 2014), ed. **Giulio Maspero et al.**, *Vigiliae Christianae*, Supplements 150 (Leiden, 2018), pp. 539-549:

անոթի ապշեցուցիչ բանաստեղծական ընկալումը նույնանում է պատկերների ոգեկրություն, այդ պատկերները ռիթմերում ամփոփելու-պահպանելու և նրանց մերձենալու տենչանքի հետ. հոգու այն գեղագիտական-խորհրդաբանական զգայարանով, որ կանգնած նյութականի թաղանթներին որսում է աննյութի նյութական գեղեցկությունները և երազում սրանց մասին ամենուր և ամենուր փորձում հորդեցնել այդ աննյութի՝ ավելի ճիշտ գերնյութի նյութական ակնարկները: Այդ չքնաղ հայելիներն իրենց գերարտահայտչականությամբ պետք է ուղեկցեն գերնյութի մոտ՝ դեպի այլ զգացողություններ ու անարտահայտելի համեր ու «բուրումներ»: Եվ որքան Մատեան-ում Բանի քաղցը ստեղծում է բանաստեղծության ու բառաստեղծության տենչանքը, այնքան տաղերում տեսիլների տենչանքը՝ պատկերների ըմբռնումի այնպիսի նրբություն, որ միայն կարող է հաղորդել նրանցից անգինի լուռ ներկայությունը:

Այսպես տաղերը դառնում են խոսքի սրբազան սափորներ, աստվածային խոսքն ամփոփող «թափանցիկ» պարունակներ, որ տարբեր կերպ ցոլացնում են նրա հայելի-ալլաբանությունների բեկբեկումները, պատկերներն ու այդ պատկերները շղարշող ալլապատկերները⁶⁹:

Տաղերի կատարումը. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի հարուստ խազագրությունը առավել հնարավոր է դարձնում սրանց անհատական կատարումը: Այնուամենայնիվ տաղերի վերջին տները կամ հետագա տաղասացների ստեղծագործություններում նրանց կցված հիմնականում ավելի պարզ խազագրված հորդորակները ենթադրում են ներկաների միացումն օրհնեղությունը՝ մենակատարի ու խմբերգի երկխոսության ձևով (ինչպես կտեսնենք, «Ջրօրհնէք»-ի տաղն ըստ խազագրության և բանաստեղծության տրամաբանության մենակատարի ու խմբերգի փոխեփոխ երգեցողություն է ենթադրում):

Եթե տաղը տեսիլի, խորհրդի նկարագրությունն է առանց ընդմիջարկության, ապա միայն այս վերջին տունն է «մատնում» ներկաներին՝ կոչ անելով բոլորին միանալ մինչ այդ

⁶⁹ Տաղերի մեջ տեսիլների, թափառող պատկերների ու սրանց ներհյուսվող բնապատկերների վերաբերյալ Հ. Թամրազյանը գրում է. «Նարեկացու տաղերը... նորավատոնական գոյաբանության էական գաղափարներից մեկի՝ բանական և զգայական աշխարհների էությունական կապի, «վերնքաց և վայրնքաց» հոգևոր շարժման գեղարվեստական բացառիկ արտահայտություններ են... ներշնչանք, ներմատեսությունը, տեսիլաշարերը «ջրջում» են, «նամփոռում» են զգայական և իմանալի աշխարհներում, որոնք իրար են հարում, ներհյուսվում են բանաստեղծական կառույցի մեջ» (Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորավատոնականությունը, Երևան, 2004, էջ 131-132):

պատկերվածի փառաբանությանը⁷⁰: Հավատացյալ հոտի երգեցողությունը, միացումը տաղի խորհուրդներին կարող է բացակայել, երբ վերջին տողերում հայտնվող երգը, ըստ օրվա խորհրդի, կատարում են տաղի հերոսները⁷¹: Երբեմն երգի պատկերը սահմանափակված է սոսկ վերջին փառատրությունը⁷²: Սա երբեմն արտահայտված է այն դեպքում, երբ տաղի հյուսվածքի հանգույցն ինքնին ամբողջությամբ երգն է, ինչպես եկեղեցու Մարիամի տեսիլին նվիրված տաղում, ամբողջությամբ հաղթանակող ձայնի տեսիլի վրա հիմնված Ս. Խաչի տաղում (էջ 721), Հառուրի կանչող ձայնի փոխն ունեցող տաղում⁷³: Վերջապես երկու տաղում այն պարզապես բացակայում է⁷⁴: Ուրեմն երգի պատկերը հիմնականում հայտնվում է տաղի ավարտին՝ ըստ խորհրդի (Ծննդյան դեպքում՝ խոսքի ծնունդ, Սուրբ Հոգու էջքի դեպքում՝ վերանորոգություն և այլն)՝ որպես տեսիլի ըմբռնման հոգևոր ցնծության (կամ

⁷⁰ Տե՛ս «Ջրօրհնէք»-ի տաղ, *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 626, «Տաղ Ծննդեան», էջ 634, «Տաղ Սրբոց Քառասնից եւ այլ վկայից», *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 638. այս տաղն ունի նաև առանձին փոխ, որտեղ սկզբից է արտահայտված երգեցողության միասնականությունը. «Ի վեր համբառնամք արդ մաղթանամ ըզձայնս, մըտամ սրլացեալ մատուցանեմք աղերս... [վերջին տուն՝ Ա. Թ.] Նոցին համաձայն Երրորդութեան երգել եկիրպագութեամբ...». *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 639-640, «Այլ տաղ Գալստեան Սուրբ Հոգոյն», էջ 742 [այս տաղը գետեղված է Նարեկացու ստեղծագործությունների հավելվածների բաժնում՝ որպես իր ոճով նրան անհարազատ ստեղծագործություն (տե՛ս Ա. Քոչկերյան, «Ներածություն», էջ 19), «Տաղ Համբարձմանն Քրիստոսի Աստուծոյ», *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 665): Երբեմն երգեցողությունը միայն առաջին դեմքով է («Տաղ Սուրբ Հոգոյն գալստեան», էջ 674): Գրիգոր Նարեկացու տաղերում երաժշտության պատկերների բոլոր օրինակները տե՛ս մեր ուսումնասիրության մեջ՝ «Ձայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», *ԲՄ* 23, միասնական երգեցողության այս օրինակներին հղումը տաղերի ծիսական կիրառության հարցի առնչությամբ տե՛ս նաև **A. Terian**, *The Festal Works*, Introduction, XXX-XXXI:

⁷¹ Ղազարոսի հարության տեսարանում հնչում է ներկաների «տալիղապնի» փառաբանական երգը (էջ 642, հմմտ. էջ 643), Հարության տաղում փառաբանությունը համատեղեղական է. «երամք երամից ձեզ երանեն միշտ...» (էջ 648, փոխ՝ էջ 650), Հարության մյուս տաղում, որտեղ Մասիսից իջնող սայլը մտնում է Երուսաղեմ, Նոր երգը երգում են նոր Սիմոնի որդիները՝ բոլոր հավատացյալները (էջ 730), թեև այս հատվածը, ինչպես նկատել է դեռևս Մ. Աբեղյանը, ԳԿ Յարութեան «Տեղ յերկնից»ից է: Այս շարականը, ելնելով սրանից և ռեական որոշ նմանությունից, վերագրվել է Գրիգոր Նարեկացուն (Հ. Բախշինյանը նույնիսկ վարկած է առաջարկում, ըստ որի Նարեկացին այն գրել է ոչ թե որպես շարական, այլ իր Յարութեան տաղի համար փոխ, որն այնուամենայնիվ անշատվելով տաղից՝ ընդգրկվել է Շարակնոցում. տե՛ս Հ. Բախշինյան, *Գրիգոր Նարեկացու գանձարանը, Վերածնունդին և քննություն*, Լիբանան, 2016, «Ներածություն», էջ 13. այնուամենայնիվ այս վարկածը, ինչպես նաև Նարեկացու հեղինակությունը, մեր կարծիքով, լրացուցիչ ապացուցման կարիք ունի): Եկեղեցու տաղում փառաբանություն մատուցում են երկնային գործերը (էջ 696), Սողոմոնի տաճարի կառուցման պատկերում այդ երգը լցնում-ոգեղենացնում է տաճարը՝ որպես նրա կյանք առնելու, Աստծո բնակության վերջին փուլ:

⁷² Վարդավառի տաղ, էջ 705:

⁷³ Համապատասխանաբար՝ Տաղ եկեղեցոյ, էջ էջ 714, հմմտ. Մեղեղի Ծննդեան, էջ 716, Տաղ Սուրբ Խաչին, էջ 721, Տաղ եկեղեցոյ, էջ 682, փոխ՝ էջ 683:

⁷⁴ Տաղ Համբարձման, էջ 666, փոխ՝ 667, Տաղ Յարութեան, էջ 654:

սրբերի նահատակության դեպքում՝ ապաշխարության) արտահայտություն, վերջապես ներկաներին ևս խորհրդի հայեցողության մեջ անդրադարձնող պատկեր⁷⁵:

Բառը՝ որպես հոգևոր միջավայր. «Ջրօրհնէք»-ի տաղը

Այն տարածքում, որտեղ բնագիրը պետք է դառնա կենդանի գոյություն՝ գոհաբերություն (Մատեան) և տեսիլների բնակատեղի (տաղեր) կարևորագույն էությունական մասնիկ է դառնում բառը:

ա. «Բառաբանդակումը», բառաստեղծությունը, սրանց միջոցով բառազանգվածների գոյացումն առաջին հերթին այն է, ինչ պարզ մեկնությանը «ծավալ» է հաղորդում՝ վերածում նրան կենդանի, շարժվող, շնչող մարմնի, այսպիսով մարդու հոգեֆիզիկական բոլոր զգայարաններին ուղղված խորհրդանիշի:

բ. Բառազեղումների մեջ արտահայտվում է հոգևոր տարփանքը⁷⁶:

գ. Բառակերտվածքները ստեղծում են տեսիլների «բնակության վայրը»՝ երբ սուրբգրային որևէ պատկեր, թափանցելով այստեղ, պետք է թաքցվի ու միաժամանակ բացվի մոգական լեզվահյուսվածքների մեջ: Բառաբարդումների հեղեղն ասես պետք է բացի իմաստային խորքերը և իր այս իմաստների ու հնչողությունների երբեմն թմբիր առաջացնող գերառատությանը էլ ծածկագրի այն:

Վերջինն ամենաարտահայտիչ կերպով ցուցադրված է «Ջրօրհնէք»-ի տաղում՝ բաղկացած «աւետիս»-ների տներից և սրանք ընդմիջող փոխերից⁷⁷: Տաղի մեկնությունը ներկայացնում է Աբրահամ Տերյանը՝ առաջին տան մեջ պատկերվում է Լոգոսի էջքն ու Մարիամի հղացումը, համապատասխան փոխն, ըստ այդմ, նկարագրում է Աստվածամորը, երկրորդ տան «աւետիս»-ներում ականարկ է արվում մարդու ապականված բնության վերականգնմանը, համապատասխան փոխում էլ, ըստ այդմ, բացվում են բնության տեսարաններ: Երրորդ տան մեջ Քրիստոսի մկրտությունն է, փոխում համապատասխանաբար՝ բացվող ջրերի նկարագրությունը, տիեզերական ջրերի, կենագործ հեղեղի տեսա-

⁷⁵ Երաժշտության, երգեցողության պատկերներն առկա են նաև ասեղային բնույթ կրող ֆարգներում: Սրանք կարող են լինել առավել վերացական խորհրդանիշներ, ինչպես վերոնշյալ որոշ օրինակներում (հմմտ. Քարոզ ի սուրբ Յովհաննես Մկրտիչն՝ «ի փառատրութիւն կառուցչիդ անթաք բերանով բարբառեալ յարագուարն»՝ ՄՇ ԺԲ., էջ 655) և ավելի հստակորեն խմբակային երգեցողությունը մատնանշող արտահայտություններ. «աղերս մաղթանաց տաւնախմբութեամբ ձայնի վեր առաւեմք» (Քարոզ Մկրտիչ, ՄՇ ԺԲ., էջ 659): Նույն ֆարգում նաբեկացին երգողներին առանձնացնում է երգեր ստեղծողներից՝ «երգաբաններից», և առհասարակ ժամերգության մասնակից ներկաներից. «աղերսի եւ արտասուագոչ ձայնի պաղատիմ առ մայրդ Աստուծոյ՝ երգաբանս եւ երգիչս եւ բնաւ խմբեալս» ի յիշատակի մեծիս Յովհաննոս» (ՄՇ ԺԲ., էջ 661):

⁷⁶ Հ. Թամրազյանն օգտագործում է «լեզվական հափշտակություն» արտահայտությունը (Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և Նարեկյան դպրոցը, Գիւր Գ, էջ 80):

⁷⁷ Այս տաղը երբեմն որպես հորդորակ է օգտագործվում Նարեկացու Ծննդյան տաղի համար (տե՛ս ՄՄ 3540, 60ա-61բ. Մկրտության և Ծննդյան տոների նույնությունից բխող նույն տաղերի տարբեր անունների մասին տե՛ս մյուս ծանոթագրություններում):

րանը⁷⁸: Այսպես բոլոր ոլորտներում հնչում են «աւետիս»-ները, իսկ փոխերն ասես արտահայտում են այդ ոլորտ թափանցած աստվածային խոսքի՝ «աւետիս»-ի ազդեցությունը նրանց հակադարձում-նկարագրությունամբ, և պսակվում է ամենը տիեզերաղողանջ, արդեն բոլոր ոլորտներում ասես միաժամանակ հնչող «աւետիս»-ներով:

Աւետի՛ս-ների հարակրկնությունները «նոսրացնում են» տաղի հյուսվածքը՝ բնակեցնելով այն ոգեղեն հորիզոններում: Այս հնարանքի միջոցով նաև ստեղծվում է խորհրդի աստիճանական, դանդաղ բացվելու տպավորությունը (յուրաքանչյուր «աւետիս» մեկ պատկեր է ցույց տալիս): Հաջորդող փոխերում դրանք խտանում, տեսիլի շոշափելիություն ու արտահայտչականություն են առնում իրար ձուլվող բառաբարդումների մեջ, «աւետիս»-ների սուրբգրային պատկերները պարուրող նկարագրաբառերով, ձայնապատկերներով ու գունապատկերներով (ընդգծված բառերը)⁷⁹:

Եվ դարձյալ պատկերված է աստիճանական վայրէջքն ու այս անգամ խորասուզումը Հորդանանի ջրերի մեջ.

Աւետի՛ս, մեծ խորհրդոյ
Խորհուրդ ծածկեալ մեզ
յայտնեցաւ.
Աւետի՛ս, լոյս Հաւ ծագեալ
Ի ծոցածին յեռքենէ,
Աւետի՛ս յայտնեալ Աստուած
Ի հողելէն գոյացոյթինս.
Աւետի՛ս առաքեցաւ
Հրէշտակապետն Գաբրիէլ.
Աւետի՛ս տայր սրբունայն՝
Դստեր Դաւթի թագաւորին...

Փոխ՝ Աւետի՛ս Բեզ Տիրամայր
Սրովբէանման, Բովբէաթոռ
Հուպ երբակի լոյս գերազանց,
Լուսոյն արփի վեհինանեմ,
Սեփոյն ընթաց բիւրոյցն իշեալ
Շողշողենի, փողփողենէջ,
Մանրանդեղեղ, գաղտնի շափող
Անձանաթի ճանապարհին:

⁷⁸ A. Terian, *The Festal Works*, p. 3.

⁷⁹ «Աւետիս»-ների և բառահագեցումներով հյուսված այս փոխերի հաջորդականությունը տեղի է տվել Ա. Քյոչկերյանին վարկած առաջ փաշելու, որ, հնարավոր է, Շնորհալին հավելել է Նարեկացու տաղին «աւետիս»-ների հատվածը: Սրանք, սուրբգրային ավելի պարզ հղումների թվարկություն լինելով, ըստ նրա, այնքան էլ հատուկ չեն Նարեկացու գրչին: ՄՄ 424 ձեռագրում (թերթ 7 ա) առկա են տաղի լոկ «Աւետիս»-ով սկսվող հատվածները» (տե՛ս Ա. Քյոչկերյան, **Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր**, էջ 254): Շնորհալու համար բնորոշ է, ըստ նրա, նաև «աւետիս»-ների կանոնավոր 7-8 վանկանի տողերի հաջորդական անփոփոխ շարադրանքը: Մենք հակված ենք մտածելու, որ տաղն ամբողջությամբ, իր մտահղացքով և փայլուն իրագործմամբ, Նարեկացու գրչին է պատկանում՝ իր պոլիֆոնիկ այս սերտանումով: Եթե «աւետիս»-ները Շնորհալին է հավելել, ապա նա վերցրել է Գրիգոր Նարեկացու տաղի յուրաքանչյուր տան առաջին ու վերջին տները երաժշտությամբ հանդերձ, դրանք միացրել իրար և ստեղծել և ավելացրել «աւետիս»-ների հարակրկնությունները (երաժշտական հյուսվածքի մասին՝ ստորև):

Աւետի՛ս տանն Աղամայ,
Այսաւ լուծան անէծք մեղացն.
Աւետի՛ս նահապետացն,
Ահա տեսին՝ ում ցանկային.
Աւետի՛ս մարգարէիցն,
Այսաւ եղել լռումն արինացն.
Աւետի՛ս քեզ, Բեղանէմ՝
Երկիրդ Յովայ, տունդ Եփրաթայ:

Աւետի՛ս, երկրպագէր
Մեծ կարապետըն Յովհաննէս.
Աւետի՛ս բառնայր ի գիրկս
Եղիսաբէթ՝ մայրն Յովհաննու:

Աւետի՛ս քեզ Յորդանան,
Քրիստոս ի քեզ գայ մկրտիլ...
Աւետի՛ս ինձ՝ Յովհաննու,
Ձեռն իմ ըզՏէրըն ձեռնադրէ. Աւետի՛ս
հրաւիրողիս,
Ձհարսն մաքուր սուրբ Փեսային.
Աւետեաց եմ կոչնատէր,
Մի հրաժարիք ի հարսանեացս:
Աւետի՛ս տիեզերաց,
Այսաւ հնչեաց Հայր ի բարձանց.
Աւետի՛ս որդոց մարդկան,
Այսաւ Որդին գայ մկրտիլ:

Աւետի՛ս հողեղինաց,
Տեսին զհոգին աղանակերպ.
Աւետի՛ս յայտնեալ այսաւ
Խորհուրդ Սրբոյ Երրորդութեան.
Աւետի՛ս միշտ երգեսցում,
Քրիստոս արհնեալ է յափտեան» (Տաղ
Յարհնէլ ջրոյն, ՄՀ ԺԲ, էջ 622-625):

Փոխ՝ Աւետի՛ս ծառոց ծաղկանց՝
Բողբոջախիտ, խիտասաղարթ,
Գոյն գեղեցիկ, **պտղինաւտ,**
Ակնահանոյ, համ **քաղցրունակ,**
Հոտ **բուրազուարթ,** փունջ
խտունեամ,
Ծայրից վարդից **փթթինազարդ**
Թերթ տարածեալ ոսկեհաւանչ
Տերեախիտ կանաչեցեալ:

Փոխ՝ Աւետի՛ս տայր Յովհաննէս՝
Յորդ աղբերաց, յոյլ վտակաց,
Ջուր մանուածոյ **ծիծաղ ծավալ,**
Կարկաշահոս, ողխինահոս,
Ծայթինասէր, մանուածավալ,
Շրջանապտոյտ մամր աւազին,
Հոլով խորոց մէտ մէտ զուգին,
Վա՛յր վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր,
Փոքսն ի ջուրսն Յորդանանու:

Փոխ՝ Աւետի՛ս Յորդանանու՝
Լերինաթինդ, խոր վեհ ի վեհ,
Ծըփին ի նոյն շտապ յորձանից,
Հրակոծ լերանց անձկին ի տապ,
Բոցն ի ծաւալ ծով խոր հերձաւ,

Հապաղ նեպով դարձ նոյն ի դարձ,
Խաղայր փութով ի տեսանել:

Առաջին տան փոխը ներկայացնում է Մարիամի հետ կապվող լույսի սյան շատ գեղեցիկ տեսարան: Այստեղ Մարիամն ինքն է ճանապարհը՝ անձանոթ, գաղտնի շավիղը, որով հոսում է լույս-Լոգոսը:

Աւետի՛ս Բեզ Տիրամայր
Մովբէամման, Բովբէաթոռ
Հուպ երրակի լոյս գերագանց,
Լուսոյն արփի վեհինանեմ,

Սեդիցն ընթաց բիւրուցն իջեալ
Շողշողենի, փողփողենէջ,
Մանրանդեղ, գաղտնի շափղ
Անձանաթի ճանապարհին:

Պատկերանում է Մարիամի մերձ լինելը երկնային անմերձակա լույսին՝ երրորդությունը, արփիի վեհինանեմ տարածքներում նրա կեցությունը, որտեղից [լույսն] իջնում է՝ գծագրելով անձանոթ մի շավղի գաղտնի ճանապարհ (Մարիամի մեջ Լոգոսի մարդեղացման վայրէջքի անճառելի արահետը⁸⁰): Այստեղ նարեկացին դարձյալ օգտագործում է կրկնակի ածականներ՝ «շողշողենի»-«փողփողենէջ» (փողփողել՝ նշանակում է «փաղփաղել, փայլփայլել, շողացուցանել և շողշողել, շողալ»): «Մանրահեղեղ» բառը ՆԲՀՀ-ն բացատրում է որպես «երեւոյթ մանրամաղ փոշույ կամ շամանդաղից լուսոյ»՝ բերելով միակ մեջբերումը նարեկացու այս տաղից. բառն այսպես կապվում է թե՛ լույսի սյան տեսողական տպավորության, թե՛ բյուրավոր սեռերի հետ⁸¹: Այստեղ ևս կիրառված է որոշակի երկիմաստություն. սա ևս նարեկացու բնորոշ արտահայտչամիջոցներից է, նա իրար է կապում երկու տեսիլներն ընդհանուր հատկանիշների բառաբարդումով, ըստ որի այդ հատկանիշները կարող են վերագրվել թե՛ նախորդ, թե՛ հաջորդ տեսիլին:

Երկրորդ տան փոխը, ինչպես Մնեղյան տաղում՝ լույսի իջնելուց հետո ներկայացնում է Լոգոսի էջքի երկրորդ աստիճանը, մարդեղացումը/բնության նորոգությունը՝ նրա ասես «հորիզոնական» տարածումը. մի պահ ցլանում է վերածնված բնությունը՝ որպես եկեղեցի-Մարիամից բխող տիեզերական իմաստ և կյանք. «Աւետի՛ս ծառոց ծաղկանց՝ բողբոջախիտ, խիտասաղարթ, գոյն գեղեցիկ... փունջ խուռներամ, ծայրից վարդից փթթինազարդ թերթ տա-րածեալ ոսկեհաճանչ տերեւախիտ կանաչեցեալ»: Փոխում շեշտված են երեք զգայարանները («Գոյն գեղեցիկ, պտղինաւէտ, ակնահանոյ, համ

⁸⁰ Հետաքրքիր է «սեդիցն ընթաց բիւրուցն իջեալ» տողը, այդ լույսն իջնում է բյուրավոր սեռերի միջով (Ա. Տերյանը քարգմանում է ոչ թե որպես բյուրավոր սեռերից իջնող՝ «սեդիցն... բիւրուցն իջեալ», այլ որպես սեռ, որ իջնում է առ բյուրավորները՝ «The kind that beams down to myriads»). Մեր կարծիքով, այստեղ ընդունելի է և այս մյուս մեկնությունը՝ որպես ակնարկ երկնային աստիճանակարգության, ինը դասերի միջով լույսի վայրընթացի, որ միաժամանակ իմը՝ Մարիամն է:

⁸¹ Հմմտ. Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը. այստեղ բյուրավոր հրեշտակները նմանեցվում են լույսի սյան մեջ երևացող մանր փոշեհատիկների. «Եւ լոյսն հոսեալ վերուստ ի վայր՝ մինչև յերկիր հասանէր, և ընդ լուսոյն՝ զօրք անշափ լուսեղինաց երթևեամբ... Եւ ըստ նմանութեան մանրամաղ փողոյն հիւղէի, որ ի ժամանակս արեգակնակէզ զարնանոյն՝ ընդ պատուհանացն կամ ընդ լուսանցոյց երդոցն ի շողսն խաղայցէ մանրամաղ փոշին» (Ագաթանգեղոս, Յորում պարունակի պատմութիւն Տրդատայ արքայի և Սրբոյն Գրիգորի եւ եւս աստուածախօս վարդապետութիւն, Յօրագիւղ, 1824, էջ 271)

բաղցրունակ, հոտ բուրազուարթ, փունջ խոտնեռամ»): Աստվածային ճանաչումների համար բոլոր զգայարանների մասնակցության կարևորությունը Գրիգոր Նարեկացին նշում է երգ երգոցի «իբրեւ խնձոր ի փայտս անտառի» (Երգ Բ. 3) պատկերի իր մեկնության մեջ⁸²: Փոխում օգտագործում է բառի զարդանախշման օրինակ. «պտղաւէտ», «փթթազարդ» սովորական ձևերի փոխարեն՝ «պտղիւնաւէտ», «փթթիւնազարդ» (հմտ. առաջին փոխ՝ «վեհիւնաճեմ»)՝ ասես կրկնակի զարդանախշի ձև տալով բառին (երկու բառաձևերն էլ բացակայում են ՆԲՀԼ-ում, որ սակայն, օգտագործել է այս տաղի մյուս բառաբարդումները Նարեկացուն հղումով): Կիրառվող երկրորդ հնարանքը իրար անմիջապես հաջորդող բառերում նույն արմատով ու նրա կրկնությամբ նոր բառաբարդման ստեղծումն է («բողբոջախիա խիաասաղարթ»), որ հյուսում է կուտակումների, միաժամանակ բառերի մեջ նորանոր ալիքումների տպավորություն:

Վերջապես վարընթացը հասնում է բուն մկրտության կեսին՝ Յորդանանի հորդահոս ու խորունկ ջրերին. «Աւետի՛ս տայր Յովհաննէս յորդ աղբերաց, յոյլ վտակաց, ջուր մանուածոյ ծիծաղ ծավալ, կարկաչահոս, ուղխիմահոս»⁸³, **ծայքիմասէր**⁸⁴, **մանուածավալ**, շրջանապտոյտ մանր աւազին, հոլով խորոց մէտ մէտ զուգին, վա՛յր վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր, փութան ի ջուրսն Յորդանանու»: Պատկերվում է նախ ջրերի առատությունը, նրանց կարկաչումը՝ «ծիծաղ ծավալ, կարկաչահոս», կոհակումն ու ալիքումը⁸⁵: Այս նկարագրությունը ևս, ինչպես առաջին տան փոխում, հյուսվում է բառերի զույգ շարահարմամբ տարբեր կերպ՝ կրկնվող իմաստներով նոր բառաբարդումներով, որ վկայում է բառի իմաստից դուրս բուն այդ իմաստի գեղագիտական ծավալման, նրա «տարածություն» ստեղծելու բացարձակ արժեքը Գրիգոր Նարեկացու մտապատկերներում («մանուածավալ-շրջանապտոյտ», «ծիծաղ ծավալ-կարկաչահոս», «մանուածոյ ծիծաղ ծավալ-մանուածավալ»): Հետաքրքիր է «մանուածավալ» բառը. ինչպես առաջին տան մեջ կիրառված կամ բառահոսքերում

⁸² «Տե՛ս գայն, զի աստիճան աստիճան յաւելու ի գովութիւն փեսային. գոր յառաջն շուշան եւ ծաղիկ անուանեաց, այժմ՝ խնձոր: Զի ծաղիկն գաչսն միայն զաւարճացուցանէ, բայց խնձորն տեսակաւ՝ գաչսն, հոտով՝ գգիմսն, եւ ապա ի գարութիւն կերակրոյ գայ» (Գրիգոր Նարեկացի, «Մեկնութիւն երգոց երգոյն», *ՄՀ ԺԲ*, էջ 782):

⁸³ ՆԲՀԼ՝ «ուղխ՝ հեղեղ կամ ողողի ջուր յորդեալ ընդ ձորս և հեղեղատ, վտակ»:

⁸⁴ ՆԲՀԼ-ում միայն՝ «ծայք», «ծայդ»՝ «մանր և նուազ, կիսատ, քերի», Ստ. Մալխասեանց՝ «ծայքիմասէր՝ մանր» (Հայերէն բացատրական բառարան, Բ, Երևան, 1944): Հ. Անադյան՝ «Հին բռ. և Բառ. երեւմ. էջ 148 մեկնում են ծայք՝ «մանր, նուազ», որից ունինք ծայքական «մանր» ՀՀԲ, ծայքիմասէր «մանր»՝ Նար տաղ. 468 (չունի ՆՀԲ)... Մրգ. Խ. Ծեթ, Ազա, Վն. ծէտ «փոքր, մանր, մանրիկ», ծէտ-պէտ «մանր մունր», Վն. ծեթել «մանրել», Խ. Վն. ծեթիկ, ծեթիկ «մանրիկ», Վն. ծեթիկի «մանրիկ»:

⁸⁵ Հորդանանի առատ ջրերի մասին խոսվում է և Քրիստոսի մկրտությունը պատկերող տեսարանում՝ տե՛ս Յովն. Գ. 23. «Յովհաննէսն էլ մկրտում էր Այննունում, Երուսաղէմի մօտ, որովհետեւ այնտեղ շատ ջրեր կային, եւ մարդիկ գալիս ու մկրտում էին»:

ակամա արտահայտած հնարանքի մեջ, այստեղ ևս «մանուածալալ»-ը կապվում է իրեն նախորդող «ծայթինասէր»-ի, մյուս կողմից՝ «շրջանապտոյտ»-ի հետ, որ նրա տարբեր մեկնությունների առիթ է տվել⁸⁶:

Հորձանքը, շարժումն ու նկարագրությունը ճոխացվում են կրկնություններով ու բաղաձայնույթներով՝ հորդ-հույլ, մանված ծիծաղ ծավալ, **ծայթինասէր**, մանուած**ծավալ**. կարկաշ**հոս**, ուղխին**հոս**: Այս ջրերը ոլոր-մոլոր ծիծաղելով հոսում են հավաքվում Հորդանանում⁸⁷: Իրար ձուլվող և իրենց մեջ այլ բառեր ձուլած, իրար ընդհատող ու կրկնող, իրար վրա կուտակվող բառաձևերը

⁸⁶ ՆԲՀԼ-ն բառը բացատրում է որպես «մանուածալալ»՝ բերելով նաեկացու այս տալը՝ «մանր մանր ծալալեալ ծածանմամբ»: Մյուս նշանակությունը «մանուած» բառից է՝ «կամ է նոյն ընդ վերնոյն՝ իբր մանուածալալ»: Հետագա տաղասացները սակայն բառը հասկացել են երկրորդ իմաստով և օգտագործել նրա տարբերակները որպես ջրի հատկանիշ. տե՛ս ՆԲՀԼ՝ «մանուած»՝ «մանելն (-իլն) և մանեալն, ոլոր, հիստած, շարամանութիւն». «Յորդանան յորդահոսեալ, շրջան առեալ շուրջ մանուածով», «Մանուած ալեօք դաշնաւորեալ՝ դիմեալ երթալ առ Արարիչն»: Այստեղ մանուածը ոլոր-մոլոր, հյուսվածքն է՝ ալիքի, ակոսվող ջրի հորձանները (Ա. Տերյանն այս պատկերը վերադասարկել է *gurgle*՝ «մանուած» արտահայտությամբ, ըստ այդմ «մանուածալալ»-ը՝ *in a gurgling flow*, **A. Terian, The Festal Works**, p. 6): Ստ. Մալխասեանցը, գուցե վերոնշյալ տաղի ազդեցությամբ (և նաեկացու այս տաղի հաջորդող պատկերով՝ «մանուածալալ շրջանապտոյտ մանր աւագին»), «մանուածալալ»-ը բացատրում է որպես «կլոր շրջաններով ծալալող (ջուր). (անստ. նշ.)» (*Հայերէն բացատրական բառարան*, Գ, Երևան, 1944): Այսպիսով ՆԲՀԼ-ն բառի բացատրության մեջ այն ավելի կապել է նախորդող բառի հետ՝ որպես մանրասեր ու մանրածալալ, իսկ հետագա տաղասացներն ու Մալխասեանցը՝ հաջորդող շրջանապտոյտի հետ՝ որպես մանվածով ծավալվող:

⁸⁷ Հայտնի է, որ Հորդանան գետը սկիզբ է առնում Հերմոն սարից հոսող բազմաթիվ աղբյուրներից, որն էլ նկարագրում է այս տողը: Հորդանան գետը՝ այդ թվում նրա հորձանները նկարագրող հոդված ենք գտնում Սիոն պարբերականում (հոկտեմբեր, 1937, 310-315): Այստեղ նաև պատմվում է ինչպես են նրանք վարարում և իրենց հետ բերում ցեխ ու կավ (հմմտ. «շրջանապտոյտ մանր աւագին»): «Գարնան եղանակին և ամրան սկիզբները Յորդանան՝ արագօրէն ոռոտնալով Մեծ Հերմոնի և ձողանի հրաբխային լեռներու ձիւնհալէն և այն հեղեղանման անձրևներէն, որոնք մեծ առատութեամբ Ղօրը շրջապատող ձորերուն վրայ կը տեղան, կը պղտորի ու կը բարձրացնէ իր մակերեսը, կը փլցնէ իր կրային ափունքը, արմատախիլ կ'ընէ եզերքի մեծամեծ ծառերը ու անոնց բեկորներու ահագին կոյտը կը բշխէ կը տանի մինչև Մեռեալ Ծով: Ամառը, ընդհակառակը, Յունիս ամսէն սկսեալ, երբ ձիւները կ'աներևութանան ու անձրևները կը դադրին, յստակ են գետին ջուրերը, բայց ոչ բոլորովին ջինջ, վասն զի անոնք միշտ հետերնին կը բերեն իրենց եզերքներուն սիկերը» (էջ 313): Իսկ ահա նրա հորձանների նկարագրությունը. «Յորդանանի յորձանները բազմաթիւ են մանաւանդ իր միջին ու ստորին ընթացքներուն վրայ: Ամերիկեան արշալախումբը 27 վտանգատու յորձաններ կը թուէ: Ատոնց վրայ պէտք է աւելցնել նաև խութերն ու խարակները և հոսանքի ընդհանուր արագութիւնը» (նույն տեղում, էջ 312): Ա. Տերյանը «ծայթինասէր, մանուածալալ» քաղվածքում է որպես ուժեղ հորձաններ. *in a powerful rush, in a gurgling flow*, այս ընթացքի մեջ նրանց շաղ են տալիս մանր ավազ: Իսկ «հոլով խորոց մէտ մէտ գուգին» մեկնաբանում է որպես բոլոր անցքերը լցնող. *undulating, filling every crevice* (**A. Terian The Festal Works**, p. 6):

ստեղծում են բնության ձևերի փթթումի, անվերջ բողբոջումի տարակերպությունների ու հավերժահոս հորձանքների տպավորությունը:

Այս հատվածը հետաքրքիր է, քանի որ այստեղ ունենք վերից վարի ու հակառակի՝ նարեկացու բոլոր տաղերի տեսիլահանգույցներին բնորոշ պատկեր: Եվ քանի որ տաղի խորհրդի՝ Մկրտության հիմքն է Հորդանան գետը, այս վերի ու վարի նույնության ու միմյանց անցումների շարժն արտահայտված է ալիքավող ջրերի միջոցով, որ ասես ծավալվում են ու ոռոգում ողջ արարչությունը «վա՛յր»⁸⁸ վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր»: Այս տեսարանը կարող է ունենալ տարակերպ մեկնություններ. «հոլով խորոց մէտ մէտ գուգին, վա՛յր վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր, փութան ի ջուրսն Յորդանանու»: Ասես հեղինակը նկարում է մի բնապատկեր՝ ինչպես են իրար լծակցված՝ «գուգված» ալիքները կշեռքի լծակի պես («մէտ»-ը լծակի կենտրոնական հավասարակշռող մասն է)՝ մեկի իջնելով մյուսը բարձրանում և հակառակը: Այսպես պատկերավոր ներկայացվում է ջրերի շրջանապտույտը, որի ընթացքում հորձանքները վարից վեր բարձրանալով գետի հատակից մանր ավազն են դուրս բերում ու շաղ տալիս: Մյուս կողմից այս նույն «մէտ»-ը «միտվել»-ու գոյականն է (կշեռքի լծակի իմաստն էլ առաջացել է սրանից), և ավելի պարզ պատկերով ջրերը միտվում են իրար միահյուսված՝ «գուգված», դեպի Հորդանան գետը: «Մէտ մէտ»-ի փոխարեն ունենք և «վէտ վէտ» տարբերակը, որ ավելի մոտ է գուտ ջրերը բնութագրող նշանակությանը:

Սրան էլ միահյուսվում է չորրորդ տան հոգևոր պատկերը՝ նախորդ վերուվարումից հետո դարձյալ այստեղ առաջին կեսում խորությունից մինչ բարձունքներ ակնարկը («խոր վեհ ի վեր») և երկրորդում Քրիստոսի-Սուրբ Հոգու էջքը ջրերի մեջ (բոցը խոր ծովի ծավալներում հերձում է՝ կիսում ջրերը). «լերինաթինդ, խոր վեհ (վէմ) ի վեր, ծրփին ի նոյն շտապ յորձանից, հրակոծ լերանց անձկին ի տապ, բոցն ի ծաւալ ծով խոր հերձաւ, ճապաղ ճեպով դարձ նոյն ի դարձ խաղայր փութով ի տեսանել»: «Լերինաթինդ» և «հրակոծ» բառերը ևս վկայված են ՆԲՀԼ-ում միայն նարեկացու այս տաղով որպես լեռը թնդացնող և «կոծեալ ալեօք բոցոյ հրոյ, հրաբուխ» (հմմտ. Ստ. Մալխասեանց՝ կրակով ալեկոծված, որին կրակը կոծում է, հրաբուխ⁸⁹): Ըստ սրա Հ. Ղ. Ալիշանն այս հատվածը հասկացել է ուղիղ իմաստով՝ որպես Վանա ծովի մոտ

⁸⁸ Նույն հոդվածում նկարագրվում է Հորդանանի վայրէջքը՝ «Յորդանան արագ ընթացիվ Մերոմի լիճնէ կ'իջնէ Տիբերական ծովը: Շուրջ 16 ֆլումէդր ընթացի վր վրայ անիկա 210 ֆլումէդր վար կ'իջնէ ու իր ընթացքը կը դանդաղեցնէ լիճին հիսիսը 3 ֆլումէդր հեռու» (էջ 311): Հորդանանի արաբական անունն է Դօր (ցած կամ հերձեալ երկիր. նույն տեղում, էջ 310):

⁸⁹ Տե՛ս Ստ. Մալխասեանց, Հայերէն բացատրական բառարան, Գ, Երևան, 1944:

գտնվող լեռների հրաբխային ժայթքումի նկարագրություն⁹⁰: «Տապ» բառը կապում է ջրերը հաջորդող բոցի հետ՝ այն էություն, որի առաջ նրանք պետք է ընկրկեն (իրենց մեջ մկրտվողի առաջ ընկրկումը, նաև Ս. Հոգու էջքը Հորդանան, Մատթ. Գ. 13⁹¹), միաժամանակ հրակեզ լեռների հետ, դեպի որոնց պետք է նրանք բարձրանան՝ ընկրկելով իրենց մեջ մտած այդ բոցի առաջ: Եվ այստեղ հնարավոր բառաբարդումների ենթիմաստների կապերի միջոցով կապվում են և խորհրդահանգույնները՝ տապ, լեռ, խորություն, ծովային անդունդ լեռնային բարձունք, ծով ու կրակ՝ դարձյալ գույզ շարահարումով՝ «վեհ՝ ի վեր», «ծալալ ծով», «ճապաղ ճեպով», «դարձ նոյն ի դարձ»:

Այսպես «աւետիս»-ների տներից դուրս են գալիս ու «վերադառնում» փոխերը՝ խտացնելով ու նախշազարդելով այն միջավայրերը, որ ներկայացված են «հիմնական» տներում: Միաժամանակ տաղը վարպետորեն հյուսված է այնպես, որ այս փոխերը գծագրեն վայրէջքի ու ծավալման տեսարան, որ այնքան հատուկ է նարեկացու տաղերին՝ Մարիամը պատկերված է որպես գաղտնի շավիղ, ըստ այդմ լուսե սյուն, որով երկնի բարձունքներից, արփիաճեմ տարածքներից իջնում է Լոգոսը, այնուհետև թափանցում բուսական աշխարհի և Հորդանանի ջրերի մեջ, և այս պատկերից էլ՝ «անկման» վերջին կետից,

⁹⁰ «Վանայ լինն արևմտեան դին եղող լեռանց մէկուն վերջին հրդեհումը 1441ին կը յիշատակուի, իսկ Սիփան, որ նոյն լինն հիւսիսակողմը վսեմ կոնաձևով գրեթէ չորս հազար մետրէ ատէլի բարձր ցցուած է, դեռ ծծմբախառն քեթև շոգի մը կ'արձակէ.- արևելեան կողմը՝ Վարագ, օտար չէ պղտտոնական կազմուածքէ. Իսկ լինն հարաւակողմը դեռ այս տեսակ նշաններ ստուգուած չեն ի նանապարհորդաց, բայց Ժ դարուն վերջերը այդ կողմերը բնակող ճգնաւոր մը, Գրիգոր Նարեկացին, Հայաստանի Ս. Բեռնարդոսը, իր տաղերէն մէկուն մէջ հրաբխային բոբոբման աղօտ նկարագրութիւն մը կ'երեցնէ. «Լերինաքինդ խոր վին ի վեր, ծափին ի նոյն շտապ յորձանից, Հրակոծ լեռանց անձկին ի տապ բոցն ի ծալալ ծով խոր հերձաւ, հապաղ ճեպով դարձ նոյն ի դարձ խաղայր փութայր ի տեսանել...», Հ. Ղ. Ալիշան, *Յուշիկք հայրենեաց հայոց*, Ա, Վենետիկ, 1869, էջ 40-41: Քիչ անց «լերինաքինդ» բառը բացատրում է որպես լեռան «փորից» երբեմն-երբեմն լավող որոտմունքի ձայն (էջ 43):

⁹¹ Գետի հորձանքները, սփանշանայն ու ինքն իրեն դառնալը նկարագրված են և հետագա տաղերում. հմմտ. Սաղմ. չժԳ. 3-6. «Ծովը տեսավ եւ փախաւ: Յորդանանը յետ դառաւ: Սարերը խոյերի պէս վեր վեր խաղացին. եւ բլուրները գառների պէս: Ի՞նչ եղաւ քեզ, ո՛վ ծով, որ փախչում էիր, եւ ո՛վ Յորդանան, որ ետ էիր դառնում»: Հմմտ. *մյուս տաղերում*: «**Խաղայր Յորդանան, խաղայր ի ծով դառնայր, խաղայր, զուարճանայր ալեամբն ի գոյն հըրոյ**: Ճոխայր Կարապետն եղեգնաբոյս ծառոյն, ծառոյն ծաղկավետ ծափս հարութն գեղունք: **Յընծային լեռինք, զուարճանային հիմունք, եռային** ֆարինք աստուածային ծնընդեամբն...» («Տաղ Ծննդեան», *ՄՇ ԺԳ*, էջ 190): Հմմտ. «Յորդանան լրեւալ փախստական դարձեալ, վրտակ առ վրտակ պատգամաւոր լինէր, - Մի՛ գետ զարհուրի, քո արարիչն եմ ես, եկեալ մըկըրտիմ եւ լուանամ զմեղս» (*ՄՇ ԺԳ*, էջ 122): Հմմտ. «Իսկ դու ցնձա՛, գետ Յորդանան, զի զարհուրեալ անդրէն դառնաս, արագ փութա՛ այսրէն ի նոյն, **ծափ ըզծափի** հարցես ձեռամբ, Յորդ վրտակամ խաղա՛ զըլարք, ել ընդառաջ ալեամբ խորոց, երկրպագեա՛ արարողին. գայ մըկըրտիլ հուրն Աստրած» («Տաղ Ծննդեան», *ՄՇ ԺԳ*, էջ 131, տես նաև «Քարոզ Ծննդեան», էջ 165):

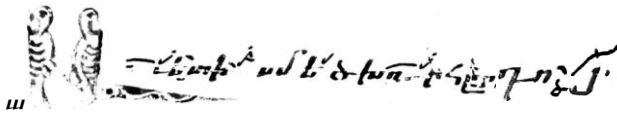
սկսվում են ականարկները վերելքի և ջրերի ու վերին բոցի միավորման՝ «վա՛յր վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր», «լերինաթինդ, խոր վեհ ի վեր... բոցն ի ծաւալ ծով խոր հերձաւ, ճապաղ ճեպով դարձ նոյն ի դարձ» (ՄՀ ԺԲ, էջ 625-626):

Գրիգոր Նարեկացին բառահյուսվածքներում, նրանց հարաբարդումների շերտավորումներում ստեղծում է նոր ծավալներ ու կապեր բառաբարդումների միավորների միջև, ենթիմաստներ ու իմաստների ծավալման տարածու-թյուններ:

Այս սերտաճումներին հետաքրքիր կերպով ներհյուսվում է լեզվի մյուս արտահայտիչը՝ երաժշտությունը, որի վերլուծությամբ թեկուզ միայն կառուց-վածքային մակարդակով՝ խաղերի արտաքին պատկերի վրա հիմնվելով, վե-րակերտվում է տաղի հոգևոր պատկերն ամբողջության մեջ:

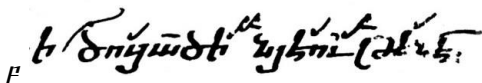
Երաժշտական լեզու. Այն ևս կառուցված է երաժշտական հարակրկնությունների ու դարձերի վրա: Յուրաքանչյուր տողի «աւետիս»-ի հետ կրկնվում է և երաժշտությունը (մի-ջին հատվածում կետով, վերջում՝ երկկետով, *Ա.* Աւետի՛ս մեծ խորհրդոյ՝ խորհուրդ ծած-կեալ մեզ յայտնեցաւ *Ճ* *Ա.* Աւետի՛ս, լոյս Հաւր ծագեալ՝ ի ծոցածին յեւթենէ՛ճ *Ա.* Աւետի՛ս յայտնեալ Աստուած՝ ի հողեղէն գոյացութիւնս՝... և այլն բոլոր տների բոլոր տողերում): Այս-պիսով ամեն տուն բաղկացած է մի քանի անգամ կրկնվող երաժշտական նախադասու-թյունից.

Ա. տուն. բ ա

ա 

բ 

ա 

բ 

ա 

բ 

ա Սէնտի՝ ստանալեցա՛ւ:

բ Հրէշտանկանայե՛ք ընդա՛բերե՛լ:

ա Սէնտի՝ ստանալը՝ ըբո՛ւ հւո՛յ:

բ Դը՛ստերդանութե՛ք մարգարե՛ի:

ա Սէնտի՝ սքեղտի՛ր ա՛մա՛յր:

բ Բե՛րկրեանլու՛րանլե՛րտե՛ր ընդ քե՛լ:

Բ. տուն. Սէնտի՝ ստանանա՛լ ա՛մա՛յր:

ա խաւորո՛ւ ծա՛նանե՛ք քմե՛ղ ա՛յց: և այլն (ՄՄ 3503, 16աբ):

Ինչպես տեսանք, «աւետիս»-ով են սկսվում և փոխերի առաջին տողերը:

Եվ ահա յուրաքանչյուր փոխի առաջին ու վերջին տողերը նույնպես ներկայացնում են «աւետիս»-ի մեղեդին՝ սկզբնաձևերը՝ «աւետիս»-ի առաջին կեսը, վերջնաձևերը՝ երկրորդ կեսը (վերը ներկայացված երաժշտական դարձվածքի միջին հատվածում վերնախաղ խազն այս «կիս-վելու» արդյունքում կրկնվում է՝ առաջին տողի ավարտին և վերջին տողի սկզբում): Այսպիսով «աւետիս»-ի «կոտորակված» երաժշտությունն են ներկայացնում փոխերը բացող եւ փակող հետևյալ տողերը՝

ա. փոխ՝ Աւետի՛ս քեզ Տիրամայր... անձանալթի ճանապարհին,

բ. փոխ՝ Աւետի՛ս ծառոց ծաղկանց... տերեւախիտ կանաչեցեալ,

գ. փոխ՝ Աւետի՛ս տայր Յովհաննէս... փութան ի ջուրսն Յորդանանու,

դ. փոխ՝ Աւետի՛ս Յորդանանու... խաղայր փութով ի տեսանել:

Ա. փոխ, սկզբնաձև. ա Սէնտի՝ սքեղտի՛ր ա՛մա՛յր:

վերջնաձև. ք 

Բ. փոխ. սկզբնաձև. ա 

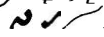
վերջնաձև. ք 

Գ. փոխ. ա 

վերջնաձև. ք 

Դ. փոխ. ա 

վերջնաձև. ք  (ՄՄ 3503, 15բ-17ա):

Այսպես յուրաքանչյուր փոխ «աւետիս»-ով, նույն երաժշտութեամբ սկսվելով ու ավարտին վերադառնալով շղթայակերպ կապում է փոխերը հիմնական տներին: Իսկ ինչպե՞ս է ծավալվում երաժշտութունը փոխերի միջին մասում՝ վերը ցույց տրված բառահանգույցների հատվածում: Առաջին ու վերջին տողերի միջև ընկած այս թվարկում-բառաբարդումներն էլ իրենց հերթին ուղեկցվում են մեկ այլ կրկնվող երաժշտական մոտիվով: Այս կրկնվող մոտիվները (յուրաքանչյուր բառի կամ արտահայտության վրա) ավելի փոքր կառույցներ են (որ, ըստ այդմ, անջատված են ոչ թե ավարտուն դարձվածքներին բնորոշ երկու կետով, այլ մեկ կետով): Վերջիններս էլ իրենց երաժշտական «հարակրկնություններով» պետք է ընդգծեն բառակուտակումներում, հատկանիշների թվարկումներում խտացող ութմը .

Ա. փոխ. միջին հատված









Կողմ ընտել ընդունյորդան նանտ:

Դ. փոխ. միջին հատված

Լեհինն ընդունյորդան նանտ:

Ծախինն ինդունյորդան նանտ:

Հրախինն ընդունյորդան նանտ:

Բողինն ընդունյորդան նանտ:

Ծախինն ընդունյորդան նանտ:

Խախինն ընդունյորդան նանտ: (նույն տեղում):

Ինչպես տեսնում ենք, փոխերը հյուսված են երկար կամ խոստովային, խունն, փուշ, երկար խաղերով: Այս խաղերից վերջին երեքը, ինչպես նշել ենք, նաև գանձերի ասերգային-պատմողական հատվածների ատաղձն են, նրանց ամեն տողի ավարտի կիսահանգաձևը⁹²: Հետաքրքիր է, որ ոչ միայն այս դարձվածքով են շարադրված բոլոր գանձերը՝ առանց բացառության, այլ նաև տաղերի փոխերի կամ յորդորակների զգալի մասը՝ հաճախ մեկ կամ մի քանի մեկից-մատիկ խաղերի հավելումով: Այս առումով Նարեկացու այս փոխը երաժշտականորեն միևնույն

⁹² Տես օրինակ. Վեն. 1335. 15բ (Քարոզ Յայտնութեան) տողերի ավարտները.

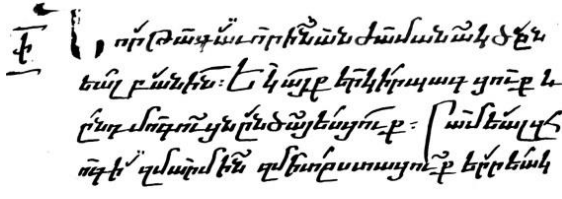
Գողէնա Բաղձանայ:

Խնդորձ Բաղձանայ:

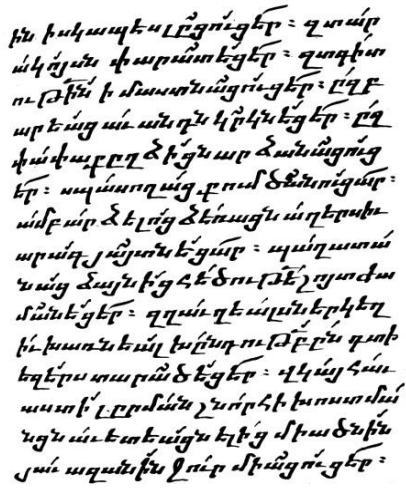
Մարմինն Ի հողէն նանտ:

Կանախ գէլ նանտ:

հյուսվածքը ներկայացնող իրար կրկնող փոխերի օրինակներից է (նման փոխեր են, օրինակ, ՄՄ 3503 ձեռագրում 22ա-23ա, 27բ, 34աբ, 61ա-63ա, 126աբ, 193բ-194ա, 236ա-237ա, 241բ-242բ, 291բ-294ա, 332ա-333ա նմուշները)⁹³:

 Է, որ թագաւորին անձնական ազգայն
եւ լ բանին: Եւ կայր երկիր պագ պոք և
ընդ մոգոն չն ծայր եւ պոք: Եւ անապոս
պոք: Եւ անապոս պոք: Եւ անապոս պոք: 27բ.

Փանծերի շարադրանքը տարբեր է երկար տողերից մինչև հաճախակիացող ու հանգավորված աստվածանունություն թվարկումները: Այս դեպքում «խտանում» են նաև վերոնշյալ երաժշտական հանգածները՝ կրկնվելով ամեն աստվածանունության հետ: Այսպես՝ որպես աղոթքի կիզակետ, ընդմիջվում են երբեմն նարեկացու գանձերի պատմողական հատվածները (ինչպես Հոգեգալստեան քարոզի «ո» ծայրակապով տան կեսից): Այս դեպքում հաճախակիանում է և երաժշտական հանգածը (պատմողական երկար տողերում այս հանգածին նախորդում են ասերգի տարատեսակ բուլբերն ու շեշտերը): Նույն երաժշտությունն այսպես «տարածվում» ու «սեղմվում» է ըստ տաղաչափության ու հյուսվածքի: Ահա Գրիգոր Նարեկացու գանձի վերոնշյալ հատվածի օրինակը.

 Ին իսկապէս լըցոցեր: զտար
անկոյն փարանոցեր: զտոբո
ու լին ի մաստնանցութեան: Ըզբ
արեւոյ անանդն կրկնեցեր: Ըզ
փափաքը ճիցնար ճանանցոց
եր: Կապտողացքում ճանանցար:
անբար ճեւոց ճեւոցն անդերս
արար յայտնեցար: Կանդատան
անց ճայնից հեծու ճեւոյտա
մանեցեր: զղանդեան լերկեղ
ին խառնեան խոնդու լճերն գտի
եղերս տարան ճեւոցեր: Կկայ հա
սատի՛ լըրման շնորհի խոստման
նցն անետեանցն էլից միաճնին
վեն. 1335, 200ա. զլճեր Եւ անապոս պոք: Եւ անապոս պոք:

Ինչպես տեսնում ենք, նման հատվածներն ուղղակի առնչված են փոխերի և այստեղ քննվող «Ջրորհնէք»-ի տաղի փոխի հետ: Իսկ ահա Յայտնութեան գանձերից մեկում, որպես բացառիկ օրինակ, հայտնվում է և խոսքովային խազը, ինչպես Գրիգոր Նարեկացու տաղի փոխում՝ կրկնվող «ոլջոյն» բառի վրա: Սրանով գանձը նույնանում է նարեկացու փոխի հետ.

⁹³ Առհասարակ, «Փանծաւանը» նաև երաժշտական չափանմուշ-եղանակների գանձաւան է՝ սաղմոսասացութեան սկզբում միայն ասվող գանձերից, պարզ փոխերից մինչև հարստագոյն մեղիկատիկ ներդիրներով տաղերը:

վեն. 1335, 37 բ.⁹⁴

Հմմտ. ՄՄ 3503, 15բ.

Երազոյն գոչոմն ահեղ զարբ
 էլ է եան գոչեղ զանե տիւս: ող
 լոյն ընդ քեզն քան զհին մարտեան:
 ող լոյն ընդ քեզն քան զհին ելե
 աւն: ող լոյն ընդ քեզն զապեկ
 աւն ըստ ամ էլ է: ող լոյն ընդ քե
 ղ քան ազան ծաղկէլ արմատո՞
 յն յեմեա: ող լոյն ընդ քեզն
 ր վառ ելեմ կալի: ող լոյն ընդ քե
 ղ սափորոսկի էլ մանանայի:
 ող լոյն ընդ քեզն քան զբարեկ
 ւի էլ և՛ տաղաւ արարբոն ըստ

Լոյն վեհան նման բոլոր վեհ ծոռ
 Հոյն ապեղորակի լոյն յապեղորակայ լոյն
 նարեկի վեհ: Հինաճեմ և և՛ ող լոյն ընդ քեզն
 քեզն քան զհին ընդ քեզն: Բոլոր լոյն
 ղ փոքր է և ջ մանաւ հին ղ քեզն աւնի

Գանձերի ու փոխերի այս կապը ցույց է տալիս «գանձարանների» միասնական կամ հետագայում միասնականության բերված համակարգը պարզ ասերգերից փոխերով ու հորդորակներով, պարզ տաղերով մինչև արդեն մեկիզմատիկ հարուստ տաղերը⁹⁵:

Այսպես փուլ-խումբ-երկար հանգածները, որ բոլոր գանձերի երաժշտական և բանաստեղծական տողատման հիմքն են և նրանց երգային տարրը⁹⁶, նույն գանձերի հաճախակիացող աստվածանունությունների ռիթմավորված շարքերում վերածվում են «երաժշտական հարակրկնությունների» (ինչպես նախկինում «Զրօրհնէք»-ի փոխում)⁹⁷: «Աւետիս»-ների առավել նոսր, եթերա-

⁹⁴ Այս գանձի մնացյալ՝ պատմողական տողերը, ինչպես այստեղ մեջբերվող տան առաջին տողը՝ մինչ «ողջուն»-ները, սովորական շարադրանքով են՝ միայն տողի վերջում երգային հանգանակով: Ինչպես հայտնի է, հետագա՝ հատկապես Մխիթար Այրիվանցու գանձերն ամբողջությամբ հյուսված են այս փոքր հանգավորված, հնգավանկ կառույցներից՝ ի հակադրություն վաղ գանձերի երկար պատմողական տողերի:

⁹⁵ Պետք է նշել, որ այստեղ բերված պարզ՝ հետագայում մեկ հիմքի վրա մշակված փոխերի կառույցը կապ չունի նախկինում մյուս փոխերի՝ ինչպես օրինակ Հատուն-ի հետ, որոնք հարուստ մեկիզմատիկ և բոլորովին ինֆնուտայն երգեր են: Միաժամանակ Գանձարանների երգերի ամենաբազմազան տարակերպումների՝ կրճատումների ու կցումների արդյունքում տարբեր ինֆնուտայն տաղեր կարող են դառնալ այս կամ այն տաղի փոխը և այլն:

⁹⁶ Ինչպես նշեցինք, սա կարող է լինել թե՛ նախկին դպրոցից վերցված սկզբունքի օգտագործում, թե՛ հետագա՝ Կիրիկյան շրջանում կիրառված մի համահարեցում: Մեզ առավել հավանական է թվում առաջինը՝ այն, որ գանձերի ասերգի ձևն արդեն մշակված էր նախկին դպրոցում՝ մասնավոր երե նկատի ունենալով, որ նրանց բոլորի հեղինակը՝ Նախկին էր, իսկ հետագայում Գանձարանի ստեղծողները կիրառեցին սա բոլոր գանձերի ու պարզագույն փոխերի կամ հորդորակների համար և խազագրեցին՝ այս շափամուշների շուրջ ստեղծելով բազում այլ օրինակներ:

⁹⁷ Այստեղ միայն հավելենք, որ որոշ ձեռագրերում այս տաղն ունի առավել պարզ խազային հարդարանք: Այսպես Ն. Թահմիզյանը բերում է ևս երկու ձեռագրի խազագրման օրինակ-

յին հյուսվածքն ուղեկցվում է հարուստ զարդուրդումներով, և հակառակը՝ բառային-իմաստային խտացումները զուգորդվում են առավել պարզեցվող կրկնվող դարձվածքով ստեղծելով զուգադիր ներդաշնակություն:

Եվ բացվելով «հիմնական» տան երաժշտությամբ՝ փոխը բառակուտակումների ռիթմերով երկարաձգվում, միաժամանակ «կանգնեցվում» է երաժշտական այս կրկնություններում, որ հյուսում են հիմնական տան խորհրդի արտաքին միջավայրը, և վերջում դառնում ու եզրափակվում հիմնական տան «ընդհատված» ավարտով: Այսպես «աւետիս»-ներից «դուրս է հորդում» ու նրա շրջապատույտ վերադառնում փոխը: Եվ այս ամենը կրկնվում է չորս անգամ՝ նոսրանում ավետիսներով ու ճյուղավորվում տրոփում փոխերում, ճառագում Մարիամի բնության, նրա պայծառ կերպարի մեջ, այնուհետև «մեծ» բնության մեջ այդ նույն Մարիամ-վարդի և նրանից ոսկեճաճանչ Քրիստոսի ցոլացումով, վերջապես ջրերի խայտանքի, նրանց բացված «մարմնի» մեջ նույն այդ հրի էջքի պատկերներում իրար պարուրող բանաստեղծական ու երաժշտական հարակրկնությունների բազմաձայնությամբ: Այս տաղն իմաստի բոլոր ծալքերին ներհյուսվող և դրանք այնքան նրբորեն ու երաժշտականորեն արտածող բանաստեղծական լուծման մի գլուխգործոց է: Այն բացառիկ է վարպետությամբ, որով երաժշտական ու բանաստեղծական լեզուներում ներհյուսել է փոխն ու հիմնական տունը: Այստեղ, թերևս, ակնհայտ է «ռեսպոնսորային» երգեցողությունը՝ մենակատարի մեղիզմատիկ երգեցողության և փոխի՝ պատասխանող խմբի մեջընմեջ կատարումը: Մենակատարը խմբի հետ միասին, հավանաբար, երգում է նաև փոխի առաջին տողերը⁹⁸:

Առհասարակ, Գրիգոր Նարեկացու տաղերում յուրաքանչյուր խորհուրդ, ըստ իր «բացվելու» ընթացքի, այն պարուրող ձայնային-գունային միջավայրի, դառնում է հոգևոր վարժանքի՝ տեսիլի, այդ տեսիլի մանրակրկիտ հայեցողության օրինակ՝ յուրաքանչյուրն իր լուծումով, մեկնության՝ խորհրդի ցուցադրության, և

ներ, որոնցից մեկը ՄՄ 5328-ը (76 ա) 1388 թ. Յիպնա վանքում Գրիգոր Խլաթեցու կազմած Գանձարանից է: Այստեղ հիմնականում տներում բացակայում են մեղիզմատիկ խաղերը (բացի «աւետիս»-ի երկարից)՝ բենկորճներն ու վերնախաղերը, սրանց փոխարինում են պարզ փուշերն ու խունճերը, որոնք, ինչպես տեսանք, զանձերի ու պարզագույն փոխ-հորդորակների՝ այդ թվում այստեղի փոխի հիմքն են: Իսկ ահա փոխերը պահպանել են իրենց կերպարանքը: Սրան որպես հակակշիռ Ն. Թանմիզյանը բերում է ՄՄ 5521-ի օրինակը (24 ա). այն գաղափարվել է Աղթամարում 1445-ին, Միմասենց Թովմայի ձեռքով և մի հետաքրքիր փորձ է միավորելու, ըստ նրա, Կիլիկյան և հայաստանյան ավանդույթները, այստեղ երկու բենկորճների և վերնախաղի վրա դրված է սուղ նշանը, ինչը ցույց է տալիս, որ այս զարդուրդումները կարող են կատարվել և կարող են զանց առնվել (տե՛ս Ն. Թանմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը X-XV դդ., էջ 101-102):

⁹⁸ Ձեռագրերում փոխի եղանակի փոփոխությունը շեշտված է հաճախ լուսանցներում «այլազգ» նշումով. այսպիսի նշումներ են նաեկացու այս տաղի յուրաքանչյուր փոխի լուսանցում ՄՄ 7785 ձեռագրում (16բ-17բ):

քերթության՝ այն պարուրող զգայական-նկարագրական հատվածների ի՛ր համամասնություններով: Սրանք կոչված են ճիշտ ծավալումների ու դարձերի խտացումներով բացելու իմաստի այլևայլ կողմերը: Եվ այստեղ է, որ ճանաչողությունը վերաճում է գոյության, խորհրդաբանությունը՝ գեղագիտության, իմացությունը՝ հայեցողության նրբության, ինքնին հայեցողության ընթացքի ըմբռնումի: Գրիգոր Նարեկացու տաղերը երկու աշխարհների հավասարակշռության՝ զգայառեցնականության կամ ոգեզգայականության միջնաշերտում են: Եվ բառը ճամփորդում է՝ պարուրելով իր երաժշտությամբ իր երազած տեսիլները, սուզվելով իմաստների ու այդ իմաստների տարակերպումների խորքերն իր բառաբարդումներով և այս ինքնաձուլումներում նոր կապեր ու ենթիմաստներ արարելով, և կրկնորդում է իրեն ու կերտում տարածություններ: Եվ գրեթե բոլոր տաղերում մենք կարող ենք տեսնել բառի այս եռաշերտության և երեք շերտերի՝ միմյանց ներհյուսումների, միմյանց միջով ծավալումների ու տարածումների մի նոր լուծում:

Այս ոսկե հանգույցում, հոգևոր բռնկման այս կետում է՝ որ այնուամենայնիվ միշտ շարունակում է անորսալի ու առեղծվածային մնալ, գիտելիքը վերակերպվում ստեղծագործության, մեկնությունը՝ բարձր քերթության, մտազննումը՝ ինքնաբուխ երևակայության աստվածակերպ գեղումների շարանի: Եվ այս կետում է միշտ քերթությունը փորձելու հասնել իր երազանքին՝ դառնալ կենդանի գոյություն ու շոշափել այն, Աստվածությունը փորձելու հասնել իր երազանքին՝ արտահայտվել կամ լռել նյութի մեջ, և նյութը փորձելու հասնել իր երազանքին՝ դիպչել աստվածության կամ իր երազանքների հավերժական գեղեցկության կազապարներին:

AROUSSIAK THAMRAZIAN

LES PARTICULARITÉS DE LA COMPOSITION DES IMAGES SYMBOLIQUES DANS LES ODES DE GRÉGOIRE DE NAREK

Mots clés : syntaxe symbolique, symbole et image symbolique, ambivalence, des mots-ornements, des constructions de mots

L'article a pour objet d'étude le processus de la composition des symboles dans les odes et les chants liturgiques de Grégoire de Narek. Il analyse les procédés d'écriture à l'issue desquels une simple allégorie devient symbole. Il est à noter que les symboles de Grégoire de Narek sont en lien organique avec les figures vivantes

et les figures de pensée, bercés de rythmes mélodieux, de constellations d'allitérations et d'assonances, d'un « espace » symbolique créé par les néologismes, les mots-ornements, les mots-doublets, destinés à diluer, à multiplier ou à condenser la signification.

L'article se réfère au « Commentaire de la Cantique des cantiques » conçue par Grégoire de Narek où l'auteur expose son point de vue sur le rôle particulier confié à la beauté de l'image et de la musique dans la création poétique. Dans les œuvres de Grégoire de Narek les constructions de mots sont en lien avec les mots qui précèdent et qui suivent, avec les réseaux associatifs d'intonations et de sens.

C'est précisément dans ce contexte que l'article évoque des symboles errants universels répandus dans la littérature médiévale. Exprimés le plus souvent par des images de la nature, ils sont liés à Jésus-Christ et à la Vierge, aux canons de la Nativité, de la Transfiguration, enfin à tous ceux qui sous-tendent le renouveau de la nature, l'advenue du Logos, la fusion entre la nature et le Logos.

Cette étude examine quelques prémisses symboliques et esthétiques de leur formation, leur présence dans la liturgie et leur transfiguration dans les visions de Grégoire de Narek. On cite des exemples de « syntaxe » symbolique – des tournures ambivalentes qui abondent dans les odes de Grégoire de Narek, créant des rapports d'identification sémantiques et figuratifs. L'article analyse également le langage musical (s'appuyant sur « L'Ode du Baptême »). Toutes ces particularités créent l'ampleur symbolique et la multiplicité des strates propres à l'image de Grégoire de Narek. C'est ce qui constitue le trait caractéristique essentiel de ses œuvres, restant intraduisible dans la plupart des traductions.

АРУСЯК ТАМРАЗЯН

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ
СИМВОЛИЧЕСКИХ КАРТИН В ОДАХ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ**

Ключевые слова: символический синтаксис, символ и символическая картина, двусмысленность, слова-орнаменты, словесные построения, невменная нотация.

В статье анализируются процессы построения символов в литургических песнопениях-одах Григора Нарекаци, превращения простой аллегории в символ, переплетенный с живым образом, мыслеобразом и окутанный мелодически-речевыми ритмами, ассонансами, символическим «пространством»

неологизмов, слов-орнаментов, слов-дублетов, растворяющих, умножающих или сгущающих значения. Приводятся взгляды Григора Нарекаци на роль красивого образа и музыки, выраженные в его толковании на Песню песней. Словесные построения Нарекаци связаны с предыдущими и последующими словами, дополнительными смысловыми и интонационно-смысловыми ассоциациями. В контексте вышесказанного приводятся универсальные “бродячие” символы, распространенные в средневековой литературе, выраженные в образах природы и связанные с Христом и Марией – с канонem Рождества, Преображения и со всеми другими, которые подразумевают обновление Природы и ее наполнение Логосом, соединение с ним. Рассматриваются некоторые символические и эстетические предпосылки их возникновения, бытование в литургии и преобразование в видениях Григора Нарекаци. Приводятся также примеры символического “синтаксиса” – двусмысленных связей речи в одах Нарекаци, которые создают многозначные смысловые и образные отождествления, анализируется словесный и музыкальный язык (на основе невменной нотации, на примере Оды Крещения). Все перечисленное создает символический “объем” и многослойность образа, что является главной отличительной чертой произведений Григора Нарекаци, в большинстве случаев не передаваемой в переводах.