

ԱՐՈՒՄՅԱԿ ԹԱՄՐԱԶՅԱՆ

Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան

ԽՈՐՀՐԳՊԱՏԿԵՐԻ ԿԵՐՏՄԱՆ ՈՐՈՇ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅՈՒՏ 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 էակների ու նրանց բնակարան 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. Լ. 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 բանասերներին տարակուսանքի առաջ կանգնեցրել հատկապես տաղերի լեզուն. անխնա քննադատության են ենթարկվել տաղերի առավել միատիկ 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. Աբեղյանը տաղերի՝ կրկնությամբ բառախաղերի վրա ստեղծված հատվածները «երիտասարդական անկիրթ 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 յափտեանս անհաս իմանի անկէտ այծուս հաստ» (մեջբերումն ըստ Չոպանյանի) կամ «ի նոյն նորոյ նորին ը նոյն ը նիւթ, նիւթ էականին էնն յանէից գոյ»՝ սրանք որակելով որպէս «օտարախորթ անհաշակ հայերէն, ներքանոյ բառախաղական հեռոտրոսիւն» (տե՛ս «Նարեկացոյ վերագրուած տաղերը», Անահիտ, Փարիզ, 1907, հմբ. 3-5, էջ 49): Ամենախիզախ իր տարօրինակությունների մեջ անգամ Նարեկացին երբեք չի իջնում հանելուկի «տղայական կենտոտության» ոճի, ոչ էլ փոփրացնում է իրեն մինչև բառակուտակումների ու բառախաղերի «զբօսանքը» (նույն տեղում, էջ 50): «Այս կարգի տողերուն մէջէն՝ գլուխ նաթեցնելով կարելի է իմաստ մը հանել, եւ տեղ տեղ՝ նուրբ իմաստ, բայց հայերէն չէ այս լեզուն, եւ Նարեկացիի լեզուն, ոչ ալ ոճը չէ բնաւ երբէք» (էջ 51): «Ինչպէ՛ս կարելի է ընդունիլ, որ այս հոյակապ տողերուն հեղինակը (մեջբերում է հատված *Մատանի*-ից և Առաքյալների ներբողից՝ Ա. Ք.) գրած ըլլայ նաեւ սապէս տողեր. «տափղ եռաստոխիչ բամբոերգայնոյ տափղ, տափղապցիո երգ Գալիլեա զուարեից...» կամ «գոյ ը յոչից եղատրեալ տիպ, տիպ երանութեան ներընդունակ ներ, ներ ներբողական նոաստատիպ կերպ...» (էջ 51): Գարձյալ՝ 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 միատիկ պատկեր է՝ տիեզերական վայրէջով, բառերի շղթա-կրկնություններով, որտեղ մի ոլորտի բոլորումն ու հանգչումը դառնում է մյուսի սկիզբը կամ խթանը: Բարձր գնահատելով տաղերի մյուս խումբը («Սայլն այն իջաներ», «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 նառերի ու ֆարոգների 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 Մառեան-ի, տաղերը չեն մեկնվել ո՛չ միջնադարում, ո՛չ Մխիթարյան հայրերի աշխատանքներում (բացի Մառեան-ից մեկնվել են և Նարեկացու երեք գանձերը²): Սակայն հենց Գրիգոր Նարեկացու տաղերն են մշակութային մի ամբողջ շերտի ձևավորման մեծ հետագիծ ուղենշել՝ Կիրիկյան մշակույթից մինչ 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. Քյոչկերյանի 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-գարդանախաշային կրկնաշարշնեղով, ձևավորում է և կոչված է ամփոփելու ու արտահայտելու հնարավորինս անարտահայտելի և միաժամանակ չ՛մնաղ 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. Քյոչկերյանի, «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 դեպս որևէ հղում այս աշխատանքին չի անում:

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

Թամրազյանը վերակերտել է տաղերի բանաստեղծական, հուզական-գոյաբանական հանգույցները՝ քննելով սրանք նորպլատոնական-արեոպագիտյան հիմնարար հասկացությունների՝ տիեզերական էջքի, գեղեցիկի, աստվածանմանության, բնութենական ու ոգեղեն աշխարհի միեղենության 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 կառուցքը: 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 խորհրդանիշների աստվածաբանությունը խորհրդաբանական աստվածաբանության մեջ՝ իր Մատեան-ում և ծիսական աստվածաբանության մեջ՝ իր տոնական ստեղծագործություններում, հետագա ուսումնասիրությունների խնդիր է¹⁰:

Մեր ուսումնասիրության նպատակն է խորհրդանիշների հետ աշխատելու

թյան մեջ է ամփոփվել և Ա. Քյոշկերյանի վերոնշյալ աշխատասիրությունը՝ առանց ծանոթագրությունների, առաջաբանով, որ նրա անտիպ Գրիգոր Նարեկացի, «Գանձտետր» աշխատության հատվածաբար արտածումն է (տե՛ս ՄՀ ԺԲ, էջ 609, ծան. 1): Հ. Իսիբեանը 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 մետրոփթմիկ գործառույթից):

⁷ Տե՛ս օրինակ Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպլատոնականությունը, էջ 165-179, 216-224 և այլուր:

⁸ Գ. Աբգարյան, «Վերձանություն 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 Yarus‘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 Մննդյան, Մկրտության ու Պայծառակերպության, Հարության, Մարիամի՝ 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. Մննդյան, Հարության, Մարիամին նվիրված ստեղծագործությունների խորհրդաբանությունը

**Ա. Բուսական խորհրդաբանություն.
Գեղագիտական և սուրբգրային նախադրյալներ**

Առհասարակ ամենաառատը պատկերներով հագեցած են բոլոր Մննդյան, 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 այստեղ պետք է արտահայտվի գոյության և Լուսնի նույնացումը, կամ գոնե միմյանցով հագեցվածությունը: Եվ բանաստեղծական զգացողությունն ասես որսում է՝ ինչպես է տիեզերական հրաշքի մի պահի Լուսնը 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. Քամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպլատոնականությունը, 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-ամենասփյուռ Լոգոսի նույնացումը՝ պանթեիզմի աստիճան, անտիկ ստոիկյան համակարգից սկսած անցնում է միջին պլատոնական, ապա նորպլատոնական համակարգին՝ ընդլայնված կրկնաբանությամբ (առաջինների մոտ Լոգոսով թափանցված բնության առավել առարկայական-թանձր, երկրորդների մոտ՝ վերացական ընկալմամբ): Սրա նորպլատոնական շերտերի՝ մասնավորապես բանական տիեզերքի շրջանաձև-գնդաձև (Նարեկացու տաղերի առանցքը կազմող) շարժումների մասին տե՛ս Հ. Քամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպլատոնականությունը, Երևան, 2004, էջ 135-142: Վերջինս այս երևույթի բանաստեղծական վերաիմաստավորումը ձևակերպում է որպես քրիստոնեական «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 բարեգաղտնությունը, որով հանդերձավորվեց երկիրն ընդունելով Քրիստոսին. ինչպես երկրագնդի տեսքը՝ պատկաված ծաղիկներով զվարեացնում է մեր աչքը՝ շուշանի պես, որ հովիտներում է, այնպես զվարեացնում են նրանք, ովքեր դաշտի պես տարածում են իրենց հոգիները՝ իմ բնակության համար, և հարթվում են հովիտների պես ինձանով, փոթում են իմ շուշի/իմ վրա («գինե»)՝ ցնծություն պատճառելով անճառելի տեսանողներին... 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 բարեզարդությունը, երբ այն ընդունում է Լոգոսին իր օրրանում և նրանով օժվող հոգիների տարածումն ու մաքրագործումը (այստեղ իրեն բնորոշ երկիմաստություն մարեկացին 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 կեցություն, 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-անկիզելի 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 շեշտագրումներով։ Առհասարակ բազում են Ծննդյան և Մարիամի Ավետման տաղերում ու գանձերում Մարիամի՝ որպես թփի կամ ծաղկի՝ վարդենու, մորենու, շուշանի

¹² Շուշանի ու վարդի՝ որպես առափնության, փարոզության տարածման անմիջական օրինակներից է Հին Կտակարանի պարականոն գրքերից մի հատված՝ բազում սուրբգրային տեղիների ու սրանց մեկնությունների կողմին։ 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 առափնությամբ, եթե իր սերունդները հրաժարվեն մեղքերից. այդքամ հայտնվելու է Աստված որպես մարդ (տե՛ս «Կտակ Շմալունի»)։ Թանգարան հին և նոր նախնեաց, Ա. Անկանոն Գիրք Հին Կտակարանաց, Վեներտիկ, 1896, էջ 44-45)։

խորհրդանիշները, որից փթթում է կամ ընձյուղվում կամ պտղավորվում կյանքը: Սրանք հիմնված են նսայու տեսիլի (Նս. 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 (*ՄՉ ԺԳ*, էջ 179, 189, 197), գարնանային ծաղիկ, վարդ, մանուշակ, փրում, ծաղիկ նոր շառավղի (էջ 191), փքթող վառ վարդ (էջ 34), վայելույ ծաղիկ (էջ 197), նոր ծաղիկ, «երփնատիպ» սաղարթ տերևախիտ կանաչավարճ (**ՆԵՐՍԵՍ ԾՆՈՐԵՏԱՅԻ**, էջ 40, հմմտ. նույնի՝ էջ 55), անթառամ ծաղիկ կոստուրյան, **ՎԱՐԴ ԲՈՅՏԱԿԵԳ** (մորենու և թփի համադրությունը) և ճյուղ օրհնության (էջ 167), ծաղիկ կենսատու տիեզերի, գեղեցիկ, անթառամ ծաղիկ Հեսետի արմատից (Նս. ժԱ. 1. էջ 58, 59, 119, 157. ավելի հաճախակի է այս հղումի հետ կապված՝ Հեսետի 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. ողկուզաբեր բարունակ (էջ 755-756), անդաստան ծաղկյալ (էջ 189): Ծաղիկ անվանվում է և Քրիստոսը՝ «Ծաղիկ կուսածին, ձըմբերան հալածալ գարուն, Գարուն հոգետու աշխարհի յայտնեալ ճըշմարիտ, ճըշմարտութիւն յերթէ ի Կուսէն բուսա պրտուլ» (էջ 153), «Այսար նոր վարդ վառեցաւ ի նորատունկ բուրաստանի... Այսար նոր շուշան ծաղկեալ լոյսն ի վերինն երուսաղէմ» (ՄՄ 3503, 179 ա): «Երկիր բանաւոր երփնագեղ ծաղկին» (*ՄՉ ԺԳ*, էջ 159), «Ծաղկի գաւազանն բղխմամբ նարդոսի և յայտնի ծաղկին ի ծոց ծնողի» (էջ 72): «Իրախտ 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), «Բարունին էից իմաստութիւն ընդ Հար առ Բեգ խոնարհեալ շուշանափայլ հովիտ... Փունջ վարդից յետեալ անուշահոտ հոգտով խրնկաբեր հովիտ զըմտու եւ տաշխ հալով» (*ՄՉ ԺԳ*, էջ 149): «Դու շուշան ծաղիկ անապական ծնար զվայելույ ծաղկին, որ ի Հարէ ծընեալ» (նաև՝ «Ջրօրհնէփ» տաղ, *ՄՉ ԺԳ*, էջ 197): «Դու բարունակ տնկեցար յերկրի, մեզ արբուցեր պրտուլ անմահի» (էջ 119), «Ծաղկի գաւազանն բղխմամբ նարդոսի, յայտնի ծաղիկ ի ծոց ծնողի» (էջ 140): «Նա, որ անըսկիզբն ի Բէն փթթի 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 Մենոյան, և՛ որպէս Աստվածածնի ավետման տաղ, ինչպէս նշեցին՝ բոլոր այս խորհուրդները կապված են միմյանց հետ. հմմտ.՝ 54ա-բ, 264ա-265բ, *ՄՉ ԺԳ*, էջ 176, 752-754):

Մարիամ մորենու-ծաղիկ խորհրդանիշը նաև Մենոյան (Քրիստոսի և Մարիամի) կանոններին նվիրված և բոլոր կանոնների «մեծացուցէ» (Մարիամին նվիրված) շարականների առանցքն է (տե՛ս *ՄՉ է*, Անթիլիաս-Վիբանան 2007)՝ «Այսար բուսա 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 շքնաղ պատկերը ծնողը:

«Ջրային» խորհրդաբանություն. սուրբգրային նախատիպեր

Հավանաբար սուրբգրային ամենաբնորոշ հատվածը, որ լավագույնս ներ-

մարդկան ի ժամու պտուղ» (էջ 28), «Ծառ կենաց տրնկեալ յԱդին, սուրբ Կոյս, որ զհայրածինքն բրդխեցեր ըզժաղիկ» (էջ 29). «Ռ յամու երկրէ այսար բուսաւ մեզ բարեբեր բոյսըն բարի. շուշան հովտաց, ծաղիկըն դաշտաց» (էջ 31), «Այսար զանթառամըն ծաղկեցար ըզժաղիկ՝ ի ժամու տալով զպտուղն» (էջ 57), «Անթառամ ծաղիկ... վերաբուսեալ յարմատոյն Յեսսեայ» (էջ 51), «համեղանաշակ պըտողոյն բանաւոր բարունակ» (էջ 52), «Ո՛վ գերահրաշ ծաղիկ բուրեալ յեղեմայ, հոտ անմահութեան ծնընդոցս Եայի» (էջ 62), «ծաղիկ անթառամ» (էջ 467), «Ծաղիկ դաշտին Բերդէհեմայ, շուշան հովտացն Եփրաթայ» (էջ 481), «Լուսագարդ շուշան ծաղիկ և մորենի անկիզելի» (էջ 486), «Հրաշագեղ ծաղիկ յուտ[յ], Մարիամ, և բոցավառ մորենի, որ զթագաւորն հրեղինաց ստուգապէս անկիզաբար տարար» (էջ 487), «Չանապական բողբոջն յաստուածային դրախտէն յորովայն քո տրնկեալ բրդխեցեր յարմատոյն Յեսսեայ, ծաղիկ վայելուչ կուսական ծընընդեամբ» (էջ 125): Ավելի հաճախադեպ են պարզ Աստվածության հուրը կրող, նրա բոցով վառվող ու շլիզվող. «անբոցակէզ» մորենու օրինակները. «Անապական տանար եւ մորենի անկիզելի, որ զանշէջ հուր աստուածութեանն ի քեզ տարեալ կրեցեր» (էջ 36), «Հուրն կենդանի, որ ի մորենին վառեցաւ, գոր անվընաս յարգանդի քոմ կրեցեր» (էջ 45), «Ըզկուտութիւնդ քո, Աստուածածին անարատ, գոր ոչ բոցակիզեաց հուր աստուածութեանքն» (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... ըզնոր յարհուրդ 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 քառզէր նոցա զմորենին, վառեալ ոչ այրէր» (Մեծացուցէ՛ 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 **Ս. Տէրեան**, «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 (ՄՆ. 10-11). «Ինչպէս 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. ՄՆ. 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 ընկալով իբրեւ անձրեւ, իմ պատգամներն իջնեն իբրեւ ցօղ, իբրեւ սեզի վրայ տեղացող անձրեւ ու խոտի վրայ տեղացող տեղատարափ, որովհետեւ Տիրոջ անունը տուեցի» (Բ. Օրին. ԼԲ. 1-3): Մատեան-ի ԼՆ, Գ. հատվածում պատկերանում է Աստծո բերանից կենսաստեղծ անձրևի մաղումը. «Ջարհնեալ քո շրթանցդ զաշխարհաստեղծ բերանոյդ զաստուածաձէլէն անձրեւացդ զկեցուցանողդ կարուած»:

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

¹⁹ Հմմտ. Գրիգոր Նարեկացի. «Նմանակից լուսարփի ամպոյ երկնային ցաղով լցար... վերնալուսնեան փաղփաղմամբ փայլեցեր» («Ներբող ի Սուրբ Կոյսն»): Աստվածածնի ավետման տաղում Մարիամն անվանվում է «հրածին ամպ» (ՄՄ 3503, 36 ք), այլ տեղ՝ «Ամպ նառագայթ լուսոյն էութեան որ երեւցար մեզ ի փրկութիւն...» (ՎԷն. 1335, էջ 34), «ամպ ցաղագին կառուցեալ» (ՄՇ ԺԳ, էջ 134ք), մեկ այլ տեղ նշվում է ամպի «կայծակնատեսիլ», «կարմրացայտ» լինելը՝ աստվածային հրի և մարդեղացման զոհաբերության ակնարկով: Այս օրինակները բազում են շարականներում՝ հատկապես Մարիամին նվիրված «մեծացուցէ»-ներում՝ «Որ ցաղեցեր ի մեզ յամպոյ արինաց Որդիդ այսար զկոյսըն Մարիամ»

ցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման, որպէս ցաւզ զի ցաւղէ 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 ըզցաւոն երկնային» (էջ 56), «պայծառ երկինք եւ ամպ լուսեղեն» (էջ 62), «Աստուածածին՝ պայծառ, քան զերկինս... Ամպ թեթեւ եւ լուսատու, որ զանձրեւն կենաց ի քեզ հեղեալ ի յերկնային ծովէն, զոր հոսեցեր ի յերկիր ծարատա» (էջ 155), «Ամպ թեթեւ, լուսատու, անընդունակ խոնաութեան, որ ըզցաւոն կենաց ցամաքեալ բնութիւնս ցաղեր» (էջ 243), «Եսայիաս ըզքեզ թեթեւ ամպ ետես» (Կանոն Վարդավառի, էջ 295), «Աստուածածին, ամպ կուսատու, որ ըզցաւոն կենաց հեղեր յերկիր բանատու եւ զնախամարն շիջուցեր պարտեացն ըզհուր» (էջ 306), «աղբիւր յորդառատ, բարունակ ծաղկեալ, այգի վայելուչ... ցաւլ քաղցրածաւալ, ցանկալի գուարթնոցն... ամպ հովանատու Սուրբ Կոյս Մարիամ» (էջ 421), «Քանզի ցաւոն անապական ի քեզ հեղեալ... լուսածին ամպ ծագելով ի մեզ զարդարութեան արեգակն» (էջ 451), «ամպ թեթեւ ցաղեալ ի մեզ զարդարութիւն» (էջ 460), «որ քաղցրեաց մեզ ըզցաւոն կենաց ի յերկնից... եւ ամպ թեթեւ լուսածին» (էջ 467), «ի մեղաց տապոյն ամպ հովանատու» (էջ 479), «**Ամպ, յորոյ գիրկ Տէրն նստի**» (էջ 481), «հովանացեալ ամպ լուսեղեն ի կամատու մկրտութիւնն» (էջ 482), «ամպաբարձ թեթեւութեամբ ի քեզ տարաւ զՏէրն տերանց» (էջ 484), «Իսնդա՛ ամպ թեթեւ եւ պայծառ երկին» (էջ 489)։

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

²¹ Դավթի նշված սաղմոսատողն օգտագործվում է Ծննդյան ԱԶ, ԲՁ գիշերային պեղումներում։ Սրանից նյութավորվելով՝ բազում են Մարիամի՝ որպես ցողով լցված գեղմի օրինակները մեկնություններում, շարականներում, գանձերում, տաղերում, կցորդներում. «Ո՛վ տատրակ ողջախոհ, այնպէս որպէս գաւազանին եղև ծաղկիլ ի քոյո օրինակ։ Ո՛վ սփռեալ 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 Ծնորհայի**, *Տաղեր և գանձեր*, աշխատասիրոյցամբ Ա. Քյոչկերյանի, Երևան, 1987, էջ 24), «Յաւ ի Հերմոնն վայր ի Սիովն հեղեալ [Սաղմ. ձԼԲ. 3], գեղմն իմանալի ի քեզ իջեալ Հոգայն» (*ՄՇ ԺԳ*, էջ 149. միշտ ձյունածածկ Հերմոն լեռան ձնհալից վարարում էին աղբյուրները, այս պատճառով լեռան խորհրդաբանոյցանը գումարվել է ցողը, որ իջնում է նրանից. մյուս կողմից հիմնվելով Սղմ. ձԼԲ-ի վրա, այն կապվում է լեռան հետ, որի վրա եղել է պայծառակերպոյցունը, և այնտեղից ցողն իջնում է Սիոնի վրա, որտեղ երևացել է Աստված և տվել հին օրենքները), «Ամպ թեթեւագին երկնահոսեալ ցաղոյն... Գեղմն իմանալի գեղմ Գեղէն ետես...» (*ՄՇ ԺԳ*, էջ 197), տե՛ս նաև՝ «Դու իմանալի գեղմն, զոր ետես Գեղէն եւ յայրի՛ն պատմել ըզգանչեղիս» (Վե՛ն. 1335, 38ա-բ), «Գեղմըն լուսակիր, ծիրանագարդ լըցեալ ցաղովն արհնութեան» (*ՄՇ ԺԳ*, էջ 87), «գեղմն իմանալի ի քեզ իջեալ Հոգայն» (*ՄՇ ԺԳ*, էջ 149) «ասարփայլ անձրեւ» (Վե՛ն. 1335, 35ա) և այլն։ Շարականներում՝ «իմանալի գեղմ» (էջ 38), «ասարն, զոր ծանեալ Գեղէն» (էջ 64), «Ա[ն] Մովսէ[սիս] տու[ար] անկիզ[ելի], ա[ն] Գեղ[եանիս] գե[ղ]մ[ն] ոչ[խ]արի... եւ ամպ թեթ[եւ լու[սայ]] 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՝ առուակարկաչ 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), «բախճանական ծաղիկ բուսեալ... Սուրբ Գէորգ, երփնագեղ շուշան» (ՄՀ Ը, էջ 512), «Նարդոս անուշահոտ, ծաղիկ վարդագեղ, ողկոյզ վաղահաս» (Մարգիս գորավար, ՄՀ Ը, էջ 517), «Իրախտ նորագուարճ տընկեալ

²² «Ամպ թեթև բարձող ցաղոյն կենաց... որ յանեղական հրեղէն ծով լըցեալ... մանր անձրեւեցեք, իմանալի գեղման հոգեւոր» (ՄՀ ԺԳ, էջ 485), «ամպ ամբիժ ծովու անշաղախ, զանհանդուրժելին էից ի գիրկս քո բարձեք» (էջ 488): Ջրի խորհրդանիշը տե՛ս օրինակ *Մատեան*, Բան ԼԳ. Զ. «Ոգի Աստուծոյ քարոզեալ գեղ Մովսեսի, որ ի գնալն քո ի վերայ ջրոյն, անպարագիր զարութիւն, անեղ շրջարկութեամբ տածողականաւ, թեապարփակ պաշտպանողարէն, զքասիրեալ ի ծնունդ նորոգս, զաւագանին խորհուրդ ծանուցեք» (ՄՀ ԺԲ., էջ 237):

²³ Տե՛ս նաև շարականներում՝ «Այսար գառիմֆն արիմակամբն Յովակիմ եւ Աննա ետուն մեզ ըզգեղմն ընդունիչ ըզցաւոն երկնային, յորմէ հոսեաց անձրեւն կենաց եւ բըղխեաց աշխարհի աղբիւրն իմաստից» (ՄՀ Ը, էջ 27), «Ամպ թեթև յերկային ցանկութեանց սուրբ Կոյս եւ վառարան Աստուածային բոցոյն, որ ըզցաւոն հայրաբովս անձրեւեցեք ի բանական երկիր, որով բնութեանս բուսան արդարութեան սուրբ բոյս» (էջ 30), «Ուրախ լեք, ամպ թեթև գեղմն իմանալի, որ ի բանական երկիր հեղեղ գանձել կենաց» (էջ 36), (էջ 124-125), «Յիմանալի վտակաց տանն Աստուծոյ հոսմանց, վիճակեալ տեսանողացըն ձայնիս արբմամբ ըզմայլեցար այսար զանթառամբն ծաղկեցար ըզծաղիկ՝ ի ժամու տալով զպտուղն» (էջ 57): Այս երկուսի՝ ջրերով ոռոգվող Մարիամ-բոյսի միաձուլումն է Աղունա-ցից չորհրդ կիրակիի Մեծացուցէ շարականում՝ «Աստուածատունն իւրնկաբեր ծառ յանուշահոտ բուրաստանէն, որ ի գնացս Հոգոյն վրտակաց տընկեցար» (ՄՀ Ը, էջ 124-125):

յաշխարհիս Հայոց... Արբեալ 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 կյանք բաշխող, բուսականության մեջ տարատեսակ համերի, բույրերի, գույների վերակերպվող սկիզբ՝ Սուրբ Հոգու շնորհի հայտնի այլաբանությունը): Այս տեսակետից հետաքրքիր է նույն բնապատկերների, բնության հողերի վրա իջնող ցողի ու նրա կենսագործման տեսարանի համադրումն արդեն Գրիգոր Նարեկացու *Մատենան*-ում, որ, ի տարբերություն տաղերի, բոլորովին այլ գործառույթ է կրում: Բերենք այս օրինակները, քանի որ ցուցադրում են խորհրդապատկերի հետ աշխատանքի Գրիգոր Նարեկացու սկզբունքը՝ ըստ գործառույթի համատեքստի: ա. *Մատենան*-ը ապաշխարության ամենօրյա, բոլոր դեպքերի համար նախատեսված աղոթքների շտեմարան է, բ. *Մատենան*-ը, ըստ այդմ, ոչ թե արտաքին տեսիլների, այլ ներքին նամփոռությունների, ներքին զգայարանների, զգացողությունների սրման, սրտի սենյակում հնարավորինս ապրումների ընդգրկման ու ընդլայնման ներկայանակի ստեղծման շտեմարան է, որ պետք է հասցնի մաքրագործման:

Այսպես նույն ցողի խորհրդապատկերը ապաշխարության աղոթքներում ստանում է այլ ենթադրուտե՝ սրան միահյուսվում է Աստծո ողորմության ցողի խորհրդանիշը, որ իջնում է խարույկի մեջ այրվող երեք մանուկների վրա ու փրկում նրանց (Դան. Գ, 50): Սա մեկնողական գրականության մեջ վերածվում է մեղքերի բոցը շիջեցնող աստվածային ողորմության կամ մարդկային ապաշխարության արցունքի այլաբանության, աղոթքի տեսության ու հոգևոր վարժանքի: Ըստ Հ. Թամրազյանի, այս տեսությունը հետևողականորեն մշակված է և Նարեկյան դպրոցում՝ Անանիա Նարեկացու ստեղծագործության մեջ, որի արդյունքում հղացվում է *Մատենան*-ը՝ որպես Նարեկյան դպրոցի ծրագիր (տես՝ Հ. Թամրազյան, *Գրիգոր Նարեկացին և Նարեկյան դպրոցը*, Գիրք Բ, Երևան, 2016, էջ 342-364, 397-400, 407, 415-424, *Մատենան*-ի՝ «աղիթք արտասուաց, պատճառք աղաթից» խորագրի և այս տեսության կապի մասին տես նույն տեղում, էջ 297-305, տես նաև Հ. Թամրազյան, *Գրիգոր Նարեկացին և Նարեկյան դպրոցը*, Գիրք Գ, Երևան, 2017, էջ 99-106): Այսպես *Մատենան*-ում արդեն Քրիստոս-ցողը ոչ թե կապվում է, ինչպես տոնական ստեղծագործություններում, բնության պատկերների՝ ել և էջի, ծաղիկների մեջ ցուլանալու, այլ մաղելու փառցության, կենսագործության, ողորմության, ապաշխարական բանաձևերում հայտնի հոգու հողերի փրկագործության հետ (Բան Ը, Գ. «Եւ աւծմամբ իւղոյ քո՝ սփոփութիւն, եւ ցաւոյով շնորհի քո՝ զուարթութիւն», Բան ԾԹ, Զ. «Անա եւ յիս ցաւեա, կենդանի, զհայրենի գթութեանցդ գւեր...»), Բան ԼԵ, Ա. «Ո՞վ ոք գարեաց է տաւնել հանդիսի պարեգութեամբ ի միոյ կաթուածոյ ցաւոյ քոմդ բարութեան, որ ցանկ դեգերիս պատրաստել պատճառս հնարից իմում փրկութեան»: Բան ԼԳ. Բ. (Սուրբ Հոգուն) «Առաքեա՛ զցաւ քո փառցութեան քո եւ բարեգործեա՛ ի յանձին... եւ հերկեա՛ զբանական անդաստան մարմնեղէն կարծացեալ սրտիս՝ յընդունակութիւն արգասեաց հոգեւոր սերմանոյ»): Ոռոգումն ու մաքրագործումը, ինչպես բոլոր պատկերները, տեղափոխվում են ավելի ու ավելի ներքին ոլորտ, ապաշխարության սաստկացման համար խտացվող հուզական վերապրումների դաշտ: Եվ սրտի հողերում արդեն, «սրտի խորքի» «հեծեձաններում» ցողի գործառույթը սկսում է կրել արցունք՝ օծավելով ջրի վերոնշյալ բոլոր գործություններով և նրան շրջապատող բնապատկերներով: Գրախոսից ելնող ու երկիրը ջրող գետերը հոգու կենսատունկ դրախտը ռոտող ու ծաղկեցնող արցունքներն են (Բան ԼԵ, Բ), աչերի ֆավիչ անձրևով բարգավաճում է մարդու երկիրը՝ նվիրվելով Սուրբ Հոգուն և ամենահրաշ ու ծաղկավետ դառնալով (Բան Ժ, Գ): Հողի վրա ընկած միայն մեկ արտասուքը սպանում է հուսահատության ծիլերին որդերի պես և միայն մեկ հառաչանք՝ հարավի պես հալեցնում նրանց սառնամանիքը (Բան Է, Ա, արտասուքի փրկագործ, սրտի հողը դալարեցնող գործառույթի մասին տես նաև Բան ԿԸ, Ա, ՀԳ, Գ): ԿԳ, Գ.-ում հառնում է հաշի գորու-

Իսկ ինչպե՞ս են այս համընդհանուր խորհրդանիշները, որոնց հիմնական օրինակները բերեցինք Շարակնոցից և Գանձարանից, օգտագործվում Գրիգոր Նարեկացու և մյուս հեղինակների բերթվածներում: 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 անկիզելի մորենու, ինչպես նաև Սաղմ. ՀԱ. 6. («Իջցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման») տեղիները ներսես Շնորհալու տաղում ևս պարզ թվարկությունների շարանում են.

*Զքեզ տեսանողքըն տեսեալ,
Մովսէս՝ մարենի ոչ կիզեալ,
Եսայիաս՝ կոյս չղացեալ,
Եգեկիէլ՝ դուռն աղխեալ:
Կեառն վիմածին՝ Դանիէլ,
Բլուր կընդրկի՛ Սողոմոն...*

**Նրման գեղման՝ Գեղեմ,
Դաիթ՝ իջման անձրեայն...**
*Դրախտ Աստուծոյ ծաղկալի,
Նարդոս բուրեալ ի յոգի,
Հովիտ պայծառ շուշանի,
Աղբիւր գետոց քառակի:*

քյամբ մեղեբերի անբերրի անդաստանի, երիկամների հիմարության, սրտի անպտղության վրա ազդելու աղեսը (ըստ անտիկ-միջնադարյան տեսության երիկամները կապվում են հոգու ստորին՝ «ցանկական» մասի հետ, սիրտը՝ «սրամտական», ըստ այդմ այստեղ հիշատակվող հողերը՝ «մեղեբերի անդաստանը») պետք է ակնարկի հոգու վերին՝ «քանական» (մասը), որպեսզի ամենակալի գոյությունից օժանդակություն առնելով, հոգին որոտա ու բխի՝ ընծայելով վշտալի աշխարհից արբեցողների արտասուքի վտակները: Աստվածային ցողի մաղումը փոխակերպվում է հոգու փրկության համար Քրիստոսի թափվող արցունքների. «Կարեկցեալ իմումս թշուառութեան ողբականամ ֆուանաց ձայնից, Ո՛վ բարեբար Որդի Աստուծոյ, Արհնաբանեալ աշացոյ ցաղով վերականգնեսցէս ի կենդանութիւն՝ Իբր գտրեւիս ի յանշնչական մեռելութենէ (Բան ժԸ, է): Այս երկուսը միավորված են Բան Գ, Գ-ում, որտեղ Մատեան-ի աղոթքներով վարժվողների համար հսկողը խնդրում է արտասուքի բխում («եղիցի՛ բոխումն արտասուաց սովա վարժելոցն») և տենչում իր ապրումների, կրեբի արբանվեր ընծային՝ աշխարհի արտասուքին ի պատասխան Տիրոջ՝ իր մեջ անձրեումը («Եթէ ախտս ինչ արբանութս կաթուածոց աշաց սովիմբ բերիցի, եղիցի՛ ի քէն, խնամակալ, եւ յիս անձրեալեալ...»): Նախորդող գլխում խնդրում է իր այս մտահոգացքը անպտուղ չթողնել՝ որպէս անբերրի հողերն իզուր սերմանել փորձողի. և ըստ համատեքստի ամպելը կրում է երկումնի ու արցումնի՝ ծնունդի իմաստը. «մի՛ լիցի ինձ երկնել, եւ ոչ ծնանել, ողբալ եւ ոչ արտասուել, խորհել եւ ոչ հառաչել, ամպել եւ ոչ անձրեալ... 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 (մարդկության ժամանակի վրա հասնելը), ու նրա ցողով թողությունն ու մաքրագործումը. «որ լրմամբդ եղեր մեզ թողութեան ամպ... ցաղ ձիւնանման մեզ ծագեցար... դու ի սրբութեան սրբարանի սուրբ, սուրբ եւ սրբութեան սիրող, սրբեալ՝ զմեզ ի մեղաց կենդանարար քո գալստեամբդ»: Յողի ու նրանով բուսականության փոքրումի նույն զգացողության ծիրում Մատեան-ում պատկերվում են ցամաքած ոսկորները, որ նորոգման օրվա գարնանը անեցվում են հոգում Քրիստոսի ցողով «անցամաքելի վերամբարձութեամբ» և շառավիղներ են ձգում ու կրկին ծաղկում (Բան ԶԸ, 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 բուսալ յԱննայէ մորենին Մարիամ,
Յոր վառեցաւ հուրն աստուածային,
Զոր ետես Մովսէս գարինակ Կուսին
ի Սինա
Լըցեալ լուսովն անմատոյց
Փառքս տացուք տուողին մեզ գարհնեալն ի
կանայս:

Այսպէս 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 մեջբերվող 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...
Սիրատունկ ծառոյն սաղարթից բողբոջ
Ի քէն ընձիւղեալ...

Գեղմն ունակ ցաւոյ Գեղէնն ետես,
Երգէ եւ Դաւիթ...
Անկէզ մորենի Մովսէսի տեսեալ,
Ըզքեզ ծանուցեալ...
Միւ 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 զարույթին... զոր իսկապէս անտանելի զարույթեամբ յորովայնի քում կրեցեր,
Զոր ոչ բոցակիզեաց հոր 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 սիրո շրջապատույթին։

²⁵ Հմմտ. «Վարդավառի տաղ»:

²⁶ Այս տողի կապը սաղմոսի հետ նկատել են վերոնշյալ երեք բարզմանիչներն էլ:

Մաղիկ 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 անկիզկէի մորենու խորհրդանիշը.

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

Ընդ որում, վերոնշյալ առանձնահատկության արդյունքում՝ երբ Նարեկացին ոչ թե հստակ հղում է անում իր պատկերների այլաբանությունը, 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 պարզապէս ասոցիատիվ պարզ շղթաներով բառախաղեր:

Այսպէս՝ Մենդյան տաղում վերջին կետում Մարիամ-Թփի՝ անկիզկէի 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 ձեսի 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 ձիսական կողմը («տիպ ծալ ի ծալ»-ն էլ մեկնել-թարգմանելով որպէս 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.

Զ. 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. «եկէք 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 («Հար յահեկէ լուսոյն փառաց... յարփուոյն 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, անուշահոտություն, նրա ընծյուղի, 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, աւետարո ձայնիւս Աստուած ի քեզ բնակէ,
Հոգին Սուրբ ըզքեզ առոգանէ, թուփ վարդենի կանաչ, և ընծիւղէ բողբոջ:

Բարձրելոյն նըշոյլ փայլատակէ գքեւ տապախառն արեւ գըրգեալ փըթթէ ծաղիկ:
Սաղարթ տերեւոյ, վարդ կարմրափայլ անուշահոտ բըղխէ ի քէն Աստուածորդի»³¹:

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

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

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

³⁰ Պետո՛ 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 վերածված է Նարեկացու Ծննդյան ու Վարդավառի տաղերի վրա (այն Ծննդյան երրորդ օրվա տաղ է)։

...Մարգարիտ լուսոյ արփենոյն
Արփենոյն տարփմամբ սրտի
սէր:
Գու ծաղիկ վարդից բիրից բերթ,
Թերթ փթթեալ տերեւ բոցանիշ...
Բուրաստան բուրեալ փաղք
աւղիւմ,
Փունջ ծաղկանց ծափի հարկանեն:

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

Գրիգոր Նարեկացին ավելի հետևողական է, քանի որ երկրորդ կեսի խորհրդաբանությունը՝ շուշանի վրա իջնող ցողը (շուշան՝ Քրիստոսի մաքրություն, պայծառակերպություն 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:

Առաւառտին շաւիղին
Շող ծագեալ, արեւ տարածեալ,

Նուսխայնոյ կանայք տարփացեալ,
Կանայք, 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 (վերը՝ ՄՀ ԺԳ, էջ 190), Ութերորդ օրվա մեկ այլ Ծննդյան տաղ, որ երկրորդում է Նարեկացու «Ջրօրհնէք»-ի տաղը (ՄՀ ԺԳ, էջ 214):

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

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

Ը՛, գայք ի հանդէս գիշերոյ,
 Հանդէս, ը՛, խաշելոյն լոյս
Զըւարթնոյն զուարթուն հրեշտակին,
Զըւարթուն, 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, ը՛,**
Նըւին 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 շունեն Գրիգոր Նարեկացու տեսիլների պատկերային հագեցվածությունը և այս առումով հաճախ

³⁴ Ա. Քյոշկեյանը 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. Քյոշկեյանի, «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 գանձարանային 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 աղեսներին՝ նաև *Մատեան-ի ու Շնորհալու Յիսուս Որդի Բերվածների 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 գուտ պատմողական մասերի մեջ: Միայն նարեկացու բանաստեղծական և խորհրդաբանական զգացողությունն է սրանցից վերակերտում խորհրդանիշներ՝ նոր և ամբողջական չընդհատվող պատկեր-երաժշտություն:

Բնության բխումներին ամեն անգամ նոր այլասացությունների մանրագրողումով 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 ձեռունի Սիմեոնի ազատագրմամբ, Մարիամին նվիրված եկեղեցու տաղում³⁸ Մարիամի պատկերի աստիճանական հասակեցմամբ՝ ընդհանուր, դեռևս տարածության մեջ «սփռված», ոչ մարդակերպ խորհրդանիշ-

³⁶ Մրա արդյունքում նարեկացու տաղերն ընկալելիս ծավալվում է մի յուրօրինակ գեղագիտական հնարան. մինչ բացվում է տեսարանը, նրանից անդին և միաժամանակ ծավալվում են լուսյուններ 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 վայրէջքի տեսարանների մասին տե՛ս **Հ. Քամրազյան**, *Գրիգոր Նարեկացին և նորպատանականությունը*, 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 ամենամոտադասի թվացող, խորհրդավոր կերպով ու այնքան մեղմորեն ներհյուսված են միաժամանակ մի քանի խորհուրդներ, որոնք ոչ թե բացատրվում են, այլ կյանք են առել՝ դարձել ինքնին 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 գոյություն զգացողությունը հասցված է իր բարձրակետին, քանի որ այդ կենդանությունամբ օժտվում է հենց բնագիրը: Այսպես, եթե Մատեան-ում Գրիգոր Նարեկացին խոսում է մեռնի մասին (Բան ԴԳ), ապա այդ մեռնը դառնում է իր աղոթք-բնագիրը, որով պետք է օժի 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 (հմմտ. Ելից ԺԲ. 7) ու հնչի հարածամ մարդկանց ու հրեշտակների առաջ Աստծո սեղանին (Բան ԶԸ, Բ. հմմտ. Ելից Խ. 9-11): Եթե խոսվում է Ծննդյան խորհրդի մասին՝ ապա ի՛ր երգը պետք է դառնա Մարիամ-թիփից 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 դիմում է շարահյուսական անորոշության. «Շողշողէր պըտուղն ի ճղին... սնանէր խուռն տերեւով, տերեւն տաւիղ 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. Տերչյանը նշել է, որ այստեղ ակնարկ է արվում Դավիթի բոլոր սաղմոսներին, որտեղ հիշատակվում են Թաբոր ու Հերմոն լեռները, ինչպես նաև բնապատկերներ, որոնց արտացոլումների վրա հյուսված 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 գարնան 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 այս խորհրդի ընթացքին: Բանաստեղծության ուրիշում հյուսված է կոգոսի քայլքի վրա՝ անհաս տարածություններից իջնելով, մինչ օրերի բխումն ու երկրի վրա ընթանալով տաճար մուտքը (այս աստիճանական քայլքի տպավորությունը ստեղծվում է ամեն նախորդ տողի և հաջորդողի բառերի կրկնությամբ), բազմումը Սիմեոնի գիրկ-քերտվբեական 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 ուրիշի 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 մուտքը ժամանակների մեջ և տաճար (Ղուկ. Բ. 21-40. հմմտ. Գաղ. Դ. 4):

Վերջապես եկեղեցու տաղում նույնացման հանգույցը պետք է լինի Մարիամ-տաճար կառուցցի, 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 տարրորշել՝ Բարեկերտի համար տեղ, օրրան է դարձել Մարիամը, Մարիամին նվիրված ե՞րգը, 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 երևակայության 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: Մանրումունքներում 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 Քաբորն 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 Քաբորն. ըստ այդմ ծիսական և մեկնողական խորհրդաբանության մեջ հիշվում են միասին Քաբորն ու Հերմոնը՝ ըստ սաղմոսների, համադրվելով նաև Սինայի հետ, որի վրա Աստված այցելել է Մովսեսին ու տվել հին օրենքը: Ստորև ներկայացված են կցուրդների բնագրերը. ԲՁ. Ալելու՝ Սաղմ. ՁԸ, 12-13. «Բո են երկինք և քո է երկիր, գաշխարհս լրբի իւրով դու հաստատեցեր: Ջհիսիս եւ զհարա դու արարեր, Քաբորն և Հերմոն յանուն քո 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 պագեք պատուանդանի ոտից նորա, զի սուրբ է: Մովսէս և Ահարոնք երիցունք նորա, Սամուէլ ընդ այնոսիկ, որ կարդան զանուն նորա» (Մովսեսը պայծառակերպության վկաներից է Ա. Ք.), Փոխ՝ Սաղմ. ԴԷ. 9. «Լերինք ցնծասցեն առաջի Տեառն, զի գայ և հասեալ է Տէր ի դատել զերկիր...»: ԳՁ Սաղմ. ԴԿ. 4-5. «Ք 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 մում հալեսցին ի յերեսաց Տեառն, յերեսաց Տեառն ամենայն երկիր: Պատմեսցեն երկինք զարդարութիւն նորա, տեսին ամենայն ժողովուրդք զփառս նորա»: Առավոտյան ժամերգության մեջ «իտաբերից» ավետարանի երգից հետո Վարդավառի տոնին երգվում է՝ «Յընծայ Քաբորն Հերմոնի. եւ առաքեալն ի հայրական ձայնէն թըմբեալք. եւ կենդանեաց և մեռելոց Տէր ծանուցին ըզգեզ Մովսէս եւ Հեղիա»: Նույն՝ Սաղմ. ՁԸ, 12-ն է առավոտերգի հիմնում: 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. «Ի՛նք չէք մօտեցել շոշափելի (իմա՝ Սինայի՝ Ա. Ք.) լեռանը...բայց դու՛մ մօտեցել եք Սիոն լեռանը և կենդանի Աստծո՛ւ փառաբան...»):

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, լեառըն Քաբօր հանդերձ Հեմոնի բարձրացեալ գերագոյն Սինայ եւ էջօ Աստուծոյ դռն երկնից ի նմա: Յընծան այսօր լերինօ Աստուծոյ. Արարողին ելեալ ընդ առաջ պարակցեն յափտենական լեռանցն, դափ առաբեղոց եւ մարգարէից: Յընծայ այսօր լեառըն վերին Սիովն. Հարսնարան անմահ արեային. Տեսանելով գերկնատօր փեսայն. Զարդարեալ լուսով հայրենական փառօր»: Արդեն Նարեկացոց հետո գրված Ծնորհալու գրչին պատկանող Բ օրվա Վարդավառի շարականներում նկարագրվում է պայծասակերպությունը՝ լույսի հառագումը, Ադամի մեղքանալուց հետո վերստին փառօրվ պսակվելը, Աստծո՝ Մովսեսին ամպով Սինայում երևալու համադրումը, Մեծացուցե՛ում Մարիամը բնութագրվում է որպես «երկիր բանատօր 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 Երզնկացին տոնի առնչությամբ խոսում է ծառերի ու ծաղիկների նվիրաբերման հեթանոսական սովորույթի մասին, որ փոխառել ու ոգեղենացրել են քրիստոնյաները (**Հովհաննես Պլուզ Երզնկացի**, *Մատենագրություն Ա*, աշխատասիրությամբ **Ա. Սրայյանի**, է. *Բաղդասարյանի*, Երևան, 2013, էջ 55): Մյուս կողմից, Վարդավառը կապվում է ջրի հետ և տոնվել է աղբյուրների ակունքների 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 վարդապետունի խորհրդաբանությունում, 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 ահա 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: Պայծառակերպումը, 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 փիլոսոֆիան 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. Գերիկյան, Պայծառակերպությունը և Վարդավառի տոնը, Երևան, 2006:

⁴⁴ Շուշանի ու ցողի համարումն հինկտակարանային հիմքն է «Ես ցող կը դառնամ Իսրայելի համար, նա կձաղկի, 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 վարքնաբար կամ վերնաբար. նույն կերպով Մենդյան տաղում ծաղկի վրա նստած ցողն իր ծայրն է տալիս արեգակին, իսկ սրանց միջև բոցավառվում է բնությունը և լուսատուները (Վարդավառի տաղում՝ վերելից առաջ, Մենդյան տաղում՝ վայրէջից հետո. «Շուշանն... շողշողէր դէմ արեգականն... շաղով լցեալ... շաղն՝ յամպէն, ամպն՝ յարեգակնէն: Աստղունեդ ամէն շուրջ առին դէմ լուսնին՝ գունդ-գունդ բոլորին», Տաղ Մենդեան. «սիրով ընդ սէր միաբանեալ, Լուսինն ի լոյս լուսն է կեկայ, եռիս եմելով գիշերավարն ըզկնի եմէր բարկ աստեղաւ: Առաւաստուն ցողիկն իջեալ ի նոր Սիոն, զծայրսն տուեալ քաղցր արեւուն, արուսեկին», իսկ Հարություն տաղում այս ցողից դեպի արև/կամ արևից ցող ձգվում է «աղետս ձայնատի», որի վրա պետք է հյուսվի բանաստեղծության ամբողջ երկրորդ կեսը՝ Քրիստոսի սիրով լի աղետագին խոսքն արարչությունը՝ 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 խորհրդաբանություն, 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 ընտրությունից 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 զումարեալ զքրիստոսասէր դաս: **Նորահաշ արփիափայլ լուսով** պսակեալ զտօնիս յաւեա 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...», «**լուսաթաղանթ առագաստեալ ծոց**», «**յորովայնի կուսին գանփոփոխելի լուսոյն ճառագայթ... կայծակն** իմն անդուտ նոյնակերպ հրաշաբուսեալ» (էջ 332), «**ծիրանիս արկեալ զՀոգոյն ճառագայթ**, և **երկնածաղիկ առափնութեանն լուսասաղարթ** ոստով փառուէշ և յարափրիթ պտղաւէտեալ», «**բացածագեցին լուսոյ խորհուրդ պայծառ ճառագայթիք**» և այլն (Մովսէս Խորենացի, Մատենագրութիւնք, Վեմ. 1843, էջ 336, 337):

⁴⁶ «Տինա ոչ միայն մերասերիցս բնութին բանատրական... այլ գրեթէ բոլոր իսկ տարերս ի միասին լեալ ընծայաբերք զթագաւորաանի ատուս պայծառակերպեալ հրաշագարդեն զփառս: **Վասն զի ամենայն ինչ ի բարի տօնիս ի միասին գեղեցկապէս ընթացեալ զբնաս զուարճացուցանեն զմիտս և զզգայութիւնս՝ հանդերձ որք բոլորովին են անշունչ և անշարժ... Նորոգին երկինք և երկիր լրիս իւրով ըստ մարգարէին, և լրինք ցնծան առաջի Տեառն: Ոչ միայն կենդանի լուսոյն ընդ բնութիւնս մեր խառնմամբ աղբերացեալ արհնութեամբն՝ 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 ցուցանամբ. նման ներշնչված բանաստեղծական զգացումներով են հագեցած Հովհան Ոսկեբերանի հիացումները: Գրիգոր Նարեկացին սակայն պահում է բնապատկերների անմիջական վերապրման բանաստեղծականությունը, միաժամանակ խորհրդապատկերությունը:

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

Պատկերանում է երկինքը՝ լուսատուներով պայծառազգեստված, նրանց ընթացքով վճիտ ու մաքուր լույսով ջահավառում է այս աշխարհը. այդպես հավատի բարձրացված խորանը կամարածև 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 կենդանածնում է զգալի բնությունը, իսկ արդարության արեգակը հրավառում է տենչացողներին (տարփողներին) հավատից փախող խորանի վրա՝ լուսաբորբոք հոգեռանդ բոցով «կենդանագրելով» [նրանց մեջ] անեղ լույսի տիպը: Լուսավառված Լուսնի բոլորակը և աստղերի բույր մաքրված/մաքրելով հրաշագարում 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, կուսակվելով միմյանցով հյուսիսից, միգրացիոն թանձրության փայլակնացայտ որոտընդոտ ցուլաբուխ առատություն արեցնում են տիեզերքը: Եվ շնչելով մաքրագույն ու բյուրակերպ ծաղիկների ու տունկերի օդը երփն-երփն գարդերով աշխարհն են պսակում պայծառազարդելով: Իսկ երկնավորների հետ լեռնացած առափելական ամպերի բազմաճառագայթ կուսակներն ավետարանի ահեղ որոտմամբ փայլակնաբորբոք հրակեզ զորությամբ Աստծո գիտության ողորմության անծուն են մատուցակում մեր բնության դաշտի հովտին և շնչում են Հոգու կենդանարար օդը՝ առ բարություն անեցնելով բանավոր բույսերին և փաղցր պտղով վայելչանալով առ ծաղիկներ:

Այնուհետև պատկերվում է ինչպես է պայծառակերպվում երկիրը, ծաղկազարդվում բույսերով ու տունկերով, ինչպես են ցնծում լեռները, և սա դարձյալ համադրվում է բանական երկրի բնության հետ՝ առաքինության ծաղիկներով նորափետուր գարդարված, և բարձրյալ լեռան հավատից [լույսը] պսակում է տոնասերներին իմաստության **ոսկեճանչ ծաղիկներով**: Եվ աստվածգիտության բուրումը անուշահոտություն և լեցնում իմաստները: Վերջապես՝ «ցնծացեալ պարեն լեկեղեցւոյ շուշանազարդ վայրս և մաքրագետիցն լուսատեսակ դասս» (էջ 327-328): Որոտման որդիները, Հոգու ամպը հովանի ունենալով, ահեղ որոտմամբ հնչեցնում են հայրական ձայնը՝ արեցնելով ծարավածնեթին **անմահության հոսանքների ցողով**: Վերջապես վերջին հանգույցում բացատրված է լույս-ամպի տարակերպումների՝ որպես Սուրբ երրորդության ներկայության խորհուրդը՝ **Սուրբ Հոգին «հովանացա» լուսեղեն ամպով, Հայր փառով որոտաց, Բանը մարմնացյալ 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 լուսերամաների ոսկե կառքով մարդկանց համբարձման տեսարանով. հմմտ. Նարեկացի. «շաղն՝ 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 [այս Մովսեսի մարմինը, ըստ ավանդության, տարվել է երկինք. Բ. Օրինաց ԼՊ. 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 ձառի և Նարեկացու տաղի բոլոր պատկերներն առկա են Ռավեննայի Ս. Ապոդինար եկեղեցու (Չ. դար) որմնանկարում. ներքևում դրախտային տեսարան է՝ շուշաններ (նաև գառնուկներ՝ առաքյալներ), վերևում պայծառակերպության մանդորլան աստղազարդ երկնի 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, յարիխուած երկնից շրջանակ»)։ Տեսողական առումով Նարեկացու այս տողերի ամենադիպուկ 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. ձառ՝ լույսից ջահավառվող լուսին ու աստղեր⁴⁹)։

Պայծառակերպություն-ճառագում՝ ոսկե վարսեր. Տաղի առաջին կեսը վարդի, երկրորդը՝ շուշանի ցոլանքներն 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 ֆիստոնետական արտահայտությունն է հավանաբար դարձել այդ խաչի շարունակությունը Ա. Տերյանի նշած սիմվոլի ձևով (թեև այստեղ խաչի թևերը պարուրում են միայն երկրագունդը, այլ ոչ երկինքները)։

⁴⁹ Մոմիկի 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 ճառագամմբ հանդերձավորվում են հավատացյալները՝ վարդի մեջ շեշտված է փեսայի համար հարս դառնալը, շուշանի մեջ՝ մաքրագործումը. «առաքինութեան ի սմա լուսերանգ և յուսահոտ՝ բոցատեւ վարդիմ հարսնագգեսա պսակեալ և հրճուեալ», «ցնծացեալ պարեն յեկեղեցւոյ շուշանագարդ վայրս և մաքրագգեստիցն լուսատեսակ դաս» էջ 337, 338): Վարդավառի տաղում հայտնվում են և արեգակի վարսերը («Քոհար վարդն վառ առեալ ի վեհից վարսիցն արփենից»): Հետաքրքիր զուգահեռով այս վարսերի շեշտադրումը գտնում ենք Վարդավառին նվիրված տեղեկություններում:

Ձուտ 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 ծաղկաւտեալ, և բնութիւնս մեր յափառնական փթթեալ ծաղիօք, և ճառագայթաւսակ փայլմամբ փառացն Քրիստոսի և եկեղեցիք պսակեալ պայծառագգեստ վայելչութեամբ և առաքինութեանն լուսանալ վարդիմ և շուշանօք տօնասիրացն ոսկեվարսեալ վայելչանան գլովս» (էջ 334): Մարդիկ ի նշան իրենց՝ որպես ծաղիկների պայծառակերպման, վարդերի ու շուշանների պսակներ են հյուսում՝ այս շողողացող ծաղիկներից ոսկեվարս դառնալով (հնարավոր է պսակների հյուսումը միայն այլաբանություն է): Հովհաննես Պրուզ Երզնկացու՝ Վարդավառին նվիրված ճառում վարսերի և բույսի նույնացման առնչությամբ այլ հանգույց ենք գտնում. խոսելով տոնի հեթանոսական ենթաշերտի մասին նա նշում է հնում արեգակի շողերը 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 ոտերը): Միաժամանակ իր «բազմաշառավիղ», նուրբ ծայրերով վերապայց, մարդու համար անհասանելի երկինք՝ արևին ձգտող այս բույսն իր տեւով, վարսերով ամենաշատն է հիշեցնում մարդուն⁵⁰: Այս տոնին նվիրաբերվող արմավենիների երկնասուացության, դեպի աստվածայինը ձգվող շառավիղների ու մարդու համադրությանը հանդիպում ենք Խորենացուն վերագրվող ճառում. «Եւ... կողերս բարձեալ արմաւենեաց, և զոստս և զուստ կանաչագգեսաց... և ամամարմնական առաքինութեանց ոստոցն անմամբ առ ամբարձումն հրէշակաց բարձրածայրեալ որպէս արմաւենիս ի գալիքս Աստուծոյ ծաղկիմ առ վերինն հրաւիրեալ երկիր անտեաց ...ի լուսոյն առագաստ յանքակտելի խորան»⁵¹ (էջ 330):

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

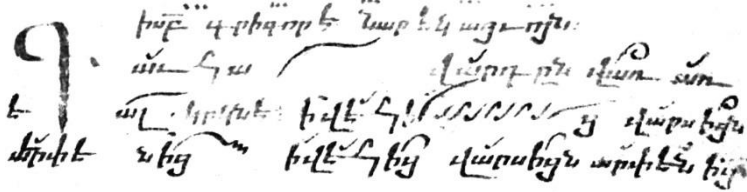
⁵¹ Դավթի սաղմուններում արդարները համեմատվում են արմավենիների հետ, որին մեկնություններում միանյութվում են դրախտային կեցության պատկերները (նմուտ. Սաղմ. ՂԱ.

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 ցոլացող 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 հարուխյուն-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): Մենդյան 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 ցոլացումը (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:

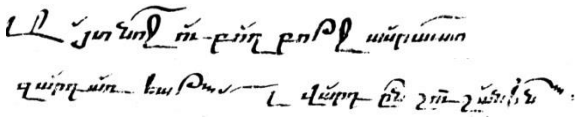
13-14. «Արդարևն որպես զարմալենիս ծաղկեցիս... անկեալ եղիցին ի տան Տեան, և ի գալիքս Աստուծոյ մերոյ ծաղկեցիս»):

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 ար է արհմաբանեալ եւ լուսանորոգ կշռութեան երկոց ընտրութեանց արարածոցս սասանութեանց... ամբարձելոցն խոնարհութեան եւ կործանելոցս վերբերութեան, սարսափելի ուրբաթու Մեծի պասեֆիս, յորում եկն եհասս ժամ բարեպատեհ գրել ինձ գայս նուազ 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 տե՛ս A. Terian, *The Festal Works*, pp. 139-140, n. 6:

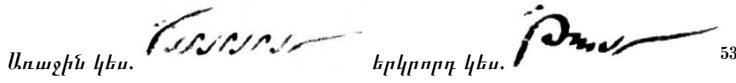
Հետաքրքիր է, որ Վարդավառի տաղում որոշ ձեռագրերում նշված հանգուցային պահից, երբ հայտնվում է շուշանը, և պետք է սկսվի վերընթացը, փոխվում է և երաժշտությունը: Տաղը, ինչպես սովորաբար տաղերը, ընթանում է ամեն տան հետ կրկնվող մեղեդիով. ծանրության կենտրոնը կրում է հիմնական մելիզմացվող վանկը (ամեն տողը կրկնվում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



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



Մելիզմացվող վանկերի խազագրությունը.



Գոհար վարդըն վառ առեալ
Ի վեհից վարսիցն արփենից...

Այն հիւսիսային հաւէն
Հով հարեալ գոհար շուշանին

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

Handwritten musical notation in Armenian script with a large initial 'Գ' and various rhythmic markings. The text includes 'u.' and 'p.' at the bottom.

երփին երփնունակ ծաղկին,
Շողշողէր պրտուղն ի ճղին...
Մնանէր խուռն տերեւով...
Ի փունջ խուռներամ վարդից
Գոյզգոյն 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 լուսնին, գունդ-գունդ բոլորին...⁵⁴

Նշեցինք Նարեկացու տաղերի վրա վերածնվող, 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 զփառսն ցուցեալ, այսօր ցնծայ Ադամն եւալ...
Այսօր ցողէր շուշան հօտին, և շողշողէր դէմ արևին, քանզի ջուրն 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 զբաբառն 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.

Մեղեղի Վարդավառի. «Փանձ լուսոյ գերագոյն, գերապայծառ ծաղիկ, ծագեալ այսար ի Ռափար լերինն...»:

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

«Նոր ծաղիկ ցուցաւ ծառք նորատունկ բուրաստանաց: Նոր վարդ վառելով բոցատերեւ յագին դրախտին: Նոր կենացածին կենդանատիպ պըտող բերեալ: Այն ծառոյն տերեւ լայնասաղարթ 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 հըրոյ հոսմամբ» («Տաղ Մնդեան հինգերորդ աւուրն առաւաւտին», ՄՀ ԺԳ, էջ 127): Որպես ծովածին ծաղիկ պատկերված է Հռիփսիմեն («ձովայնոյ ծնեալ ծաղիկ», ՄՀ ԺԳ, էջ 929. առհասարակ վերջինս նկարագրվում է Մարիամի խորհրդանիշներով):

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

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

Մոցածին ծաւալ ծագումն ծաղիկ հայրենի, որ մեզ յարութիւն տըւեալ գալստեամբ այսար» (ներսեւ 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, արեգակնակերպ փայլմամբ ի վարդագոյն լուսոյն յաստուածատունկ ի դրախտէն... կանաչ սաղարթեալ բողբոջ, խիտաղասարթ տերեւաւ» (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 համարվող 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: Ի՞նչ կարող է Ծննդյան տաղում խորհրդանշել այս կրկնակի վարընթացը. հավանաբար՝ Լոգոսի նյութեղացման երկու մակարդակները: Առաջին անգամ պատկերվում է միայն լույսի 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 պելու. «Տէր հովուեսցէ զիս... Ի վայրի դայարտջ անդ բնակեցոյց զիս եւ առ շուրս հանգստեան սնոյց զիս». Փոխ՝ «Իջցէ որպէս զանձրեւ ի վերայ գեղման, որպէս ցաղ... Ծագեսցի յաւուրս նորա արդարութիւն... մինչ կատարեսցի լուսին», սաղմոսատողերը միավորվել են ըստ բուսական և ջրային խորհրդաբանության, ԲԶ պելուում 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. ԽԳ. 11-12-ԶԸ. 27-28, Սղմ. ՃԹ. 3-5 («... առաջ քան **զԱրուսեակ** ծնալ զՔեզ...»), ՃԼԱ. 1-2, Բ. 7-8 («... որդի իմ ես դու, խնդրեալ յինէն, եւ տաց... իշխանութիւն քեզ **զամենայն ծագս երկրի**». նույնի 1-2՝ ԱԶ մեսեդի): Նշված սաղմոսատողերը տարատեսակ կերպով միավորվում են մյուս ձայների պելուններում: Նույն՝ Ծննդյան խորհրդով է Ներսես Լամբրոնացին մեկնում «Իջցէ 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 գագաթնակետում 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 Սիոնի վրա, որ բոցավառվի արեգակի մեջ՝ ցույց տալով վերի ու վարի նույնութունը՝ 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 շահակիրները։

Լուսինն ի լոյս լրումն եկեալ,
Ճոխ ճեմելով գիշերավարն
Ըզկնի ճեմէր բարկ աստեղաւք։

Առաւատուն ցաւդիկն իջեալ
Ի նոր Սիոն, գծայրսըն 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 լրման մասին, ինչպես տեսանք, խոսվում է նույն սաղմոսում, որին հաջատում է Նարեկացին այս տաղում. Սաղմ. ՀԱ. 6-7. «Իջցէ որպէս գանձերէ ի վերայ գեղման, որպէս ցաւ զի ցաւդ յերկիր։ Ծագեսցի յատուս նորա արդարութիւն բազում խաղաղութիւն, մինչեւ կատարեսցի լուսին»։ Մեկ այլ տաղի ավելի հստակ ակնարկով բացատրվում է այս լուսնի խորհրդանիշը՝ այն Մարիամն է. հմմտ. վերը՝ Վարդավառի հատ.

(վերը նշված Մարիամին նվիրված՝ եկեղեցու տաղը) ծավալման հանգույցը շողֆի աստիճանական էջֆն է Մարիամ-տաճարի մարմնով ու նրա կաթելը ոտնահետքերից, և նույն վարդ-Քրիստոսը կաթնով 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 յառաւաւտուն երկու փայլակնաձև արեգական նման... որոյ սիւնն ի սրտին նուսխալարէն 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 բնություն պայծառ հայելիներում: Մենք ամեն անգամ ականատես ենք լինում՝ ինչպես շքեղ բնապատկերներում ու նրանցից անդին լուսե տեսիլներում ծորում են Լոգոսի ստվերները, հյուսում իրենց ակնարկների 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 դրսևորում է ապշեցուցիչ խորհրդաբանական զգացողություն, եթե կարելի է ասել, և, թերևս, միայն Նարեկացու մասին՝ խորհրդաբանական գեղագիտության բացառիկ զգացողություն: Բնապատկերները պայծառակերպվում են՝ ամեն պահի ճառագելով հոգևոր գունբերաններ, 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 Հարություն «Սայլն այն իջանէր» 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 եկեղեց-տայ եւ ի Տանարն սուրբ», լոյս է ընծայվել «Բազմավէպ»-ում (1848, էջ 88. արքյուրը՝ անհայտ), այնտեղ էլ վերագրվել Նարեկացուն՝ ելնելով «Սայլն այն իջանէր» տաղի հետ նմանությունից, հավանաբար հենց «մեկնողական» հատվածով (տե՛ս **Գրիգոր Նարեկացի**, *Նշվ. աշխ.*, ծան. Ա. *Քրոշկերյանի*, էջ 279, բնագիրը՝ նույն տեղում, էջ 235-236): Ահա հատվածներ երկու տաղերից և նրանց մեկնողական-բացատրական հատվածներինց.

«Սայլն այն իջանէր...
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 «ղեակրալացվել»): 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 ռեակցիան 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: Ըստ 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. **Քամրազյան**, «Զայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», *ԲՄՄՅ*, 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 տատարակին ձայնող հավք, Մարիամի պար ու վարդաշուրթերից ծորացող քաղցրանվագ երգ և այլն), որ կարող են յուրացվել մեկ ամբողջական հայեցողությանմբ: գ. Գրիգոր Նարեկացու տաղերի լեզուն բոլորովին տարբեր է Մատեան-ի լեզվից՝ երբեմն ավելի խալտաբղետ, նաև հեղեղված բառ-կրկնակներով ու նմանակումներով: Տեսիլները պարուրված են ամենաբազմազան, հաճախ արտառոց բառազարդերով, դարձերով, առձայնույթ-բաղաձայնույթների օղակումներով, քանի որ պետք է «քանդակեն», «շոշափեն» 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 հետևողականությանմբ 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 գատորոշման 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 (Աննի 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 արտապաշտամունեային 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, նրբությունը, թե՛ երաժշտական մեղիզմատիկ զեղումներով և պատկեր-տեսիլի ազատ շարադրմամբ:

Այսպես՝ Գրիգոր Նարեկացու Ս. հաշի գանձը կամ քարոզը խաշի 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 հաշին միահյուսվող զուգադրապատկերներ՝ ինչպես դրախտի տնկից պարտությունը, նրան հակադարձվող օրհնության ծառի՝ հաշի վրա Աստծո ձայնը, Աստծո մատների մատչանի գիրը՝ կենսունակ անխորտակելի տախտակը, Նույան տապանի ամրացված լույսը, հաշ գարնան գուշակը (վերջինի առնչությամբ Նարեկացին գեղեցիկ համեմատություն է անում. այն գարնան գուշակ է համբարձման թռչողով. հեղինակն ակնարկում է գարնանը թռչունների թռչոցը և հաշի 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, աղաչմք»: Բոլոր գանձերի տների ավարտին առկա են այս կրկնակները և, ըստ խազագրության, երգվում են նույն մոտիվով: Իսկ գանձերի բուն պատմողական տները զարդարված են միայն շեշտ ու բույժ պարզագույն խազերով ցույց տալով նրանց ասեբգային կատարումը. միայն գանձերի ամեն տողի ավարտին առավել երգային մոտիվ է՝ փուլ-խունե-երկար խազերով (ստորև), որ դարձյալ՝ հար և նույնն է բոլոր գանձերում: Գանձերն այսպիսով կատարվում են ասեբով, շրջանակվելով ամեն տան վերջում միշտ նույն երգեցիկ դարձվածքներով, որ երգել են, հավանաբար բոլոր ներկաները (ինչպես գանձերի նախօրինակ քարոզներում՝ «Տէր ողորմես»-ները, որ նույնպես, ըստ խազերի, քարոզների առավել երգեցիկ հատված-

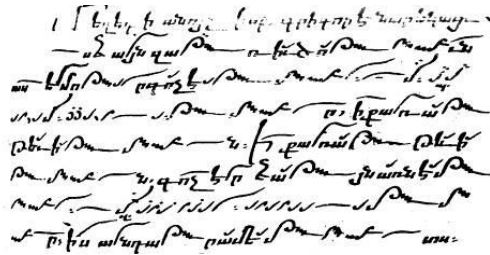
թյամբ հարմարեցվել այս կամ այն տոնին՝ ստանալով և իրենց «տաղ», «մեղեդի» կամ «յորդորակ» անունը (Ն. Թանմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը X-XV դդ., Երևան, 1985, էջ 95): Անշուշտ սա չի կարող համապատասխանել իրականությանը, քանի որ Գրիգոր Նարեկացու տաղերն ամբողջությամբ հագեցած են ծիսական խորհրդաբանությամբ: 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 անջատ, պարզ թվարկումով («աբար և ... հառս ներբողականս, զհարոզս և զմեղեդիս հոգելից հոռտորութամբ և խորին իմաստիս»): Երկրորդում՝ Յայսմաուրֆ, ըստ կարգի ընտրելագոյն օրինակի Յայսմաուրֆաց Տէր Իսրայելի, Կ. Պոլիս, 1834, էջ 99, Ն. Թանմիզյան, 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 տաղիւք, անոյշ եղանակաւ և ձայնիւ» (Գիրք որ կոչի Այսմաուրֆ, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԳՃՂԻ, Ն. Թանմիզյան, նշվ. աշխ., էջ 94): Մրանից ուսումնասիրողը գալիս է տրամաբանական հետևության, որ Գանձարանային մի ամբողջություն դարձած գանձ-տաղ-մեղեդի-հորդորակ շարքը ԺԳ-ԺԳ դարերից հետո ձևավորված իրողություն է (նույն տեղում):

ներն են⁵⁹): Խորհրդաբանական տեսակետից այսպիսով գանձերը որևէ խորհրդի հատկանիշների, նախատիպերի ամբողջական չուրացումն են նրա մասին արվող պատմությանմբ (այս տեսակետից գանձերը մեկնություն-ներբողներ են՝ միայն տողատված), ծիսական տեսակետից նրանք աղոթողների կցումն են այդ խորհրդին՝ նրանից բարեխոսություն հայցելու համար:

Եթե ընդունենք, որ այս ասերգային՝ երգային վերջավորություններով շրջանակվող կատարումը նարեկացու կամ գոնե նարեկյան դպրոցի ավանդույթ է, որ հետո միօրինակության է բերվել Կիրիկյան շրջանում, ապա Գրիգոր նարեկացու գանձերը նաև չափանմուշներ են հետագա գանձարանային 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 լրացնեն հոգևոր կենցաղավարության ամբողջական պատկերը Մատեան-ի ամենօրյա առանձնական ապաշխարական աղոթքների հետ միասին:

Իսկ ահա նույն իսպի կանոնի տաղը միայն մեկ հնչյունի վերապարումն է մեկ միասնական ու չխախտվող ընթացքի մեջ՝ իսպից ելնող, ամենը ճեղքող ու դժոխք թափանցող հաղթող առյուծի մոնչունի, և այդ աշխարհների հակադարձում-պատասխանը իրենց մեջ թափանցող ձայնին: Այն ուրեմն, ի տարբերություն գանձի, հարստագույն կերպով մեխիզմացված է նույն երաժշտական մոտիվների կրկնություններով՝ միայն «[գո]՛ւէ ու», «[ձայն առն]՛ւէ ու» վանկերի վրա շատ ավելի երկարաշունչ ոլորումով, երկրորդը՝ ԵՐԻՎԱՆԻ՛Ն ԵՆՍՐՅՈՒՆԻ՛Ն (այն, ի դեպ, շատ հատուկ է հատկապես տաղերին և բնորոշ չէ մանրուսմունքներին. ինչպես տեսանք, այս մոտիվը նաև «Գոհար վարդն» տաղի մեխիզմացվող 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 ֆարոգների այս «աղայեւմ», «խնդրեւմ» կրկնակներին դարաց դասը կամ ներկաները պատասխանել են «ը՛ւ, Տէ՛ր, և ողորմեա՛», ինչպես ընդունված է ֆարոգներում, որոնց փոխարինել են գանձերը: Այս պատասխանի հետևն է պահպանված, օրինակ, Զատիկի Ճրագալուցի Մխիթար Այրիվանեցու գանձում (տե՛ս Գանձարան, ՄՇ ԺԳ, էջ 15): Նման դեպքում ավելի ակնհայտ է կապը ֆարոգների հետ. այս պարագայում կրկնակ-դարձվածքը կարող էր երգել սարկավազը, պատասխանը՝ ներկաները՝ դարձյալ միշտ կրկնվող երաժշտությամբ՝ ըստ մանրուսմունքների: Հնարավոր է, որ այս պատասխանները գանձերի կատարման ժամանակ երբեմն կրճատվել են:



60 ՄՄ 3540, 176 ա.

Քարոզ Սրբոյ խաչին
 Բոպէից համայնից էից ի կուսից քառից
 Ի մի եղելութիւն գերկիր հաստատեցեր...
 Ի դրախտն Ադենայ ի տնկոյն պարտեալ,
 Ազգեալ ձայնեցեր ի ծառն արհնութեան...
 Գուշակ գարնայնոյ ի թռիչս ամբարձման...
 Ի լուսոյն ամբացոյ նոյեան տապանին...
 Ո՛ր վ գիր մատենի մատինդ Աստուծոյ,
 Կենսունակ տախտակ անխորտակելի...
 Շաւիղ անհետագաւտելի՝ արեամբ Արարչին
 նկարեալ ի փառս լուսոյ...
 Պատկեր Հաւր անհաս, ի վեր՝ քան զբան, ուղ-
 դեալ յայս նշան.
 Հաստատեա սովիմբ պնդութեամբ գոիւնս աշ-
 խարհի... (ՄՂ ժԲ, էջ 717-718):

Տաղ Սուրբ խաչին
 Ես ձայն գառիւծուն ասեմ,
 Որ գոշէր ի քառաթեւին
 Ի քառաթեւին գոշէր
 Ջայն առնէր ի սանդարամեսս...
 Ահեղ ձայնս, որ ես լըւայ,
 Սա քակէ զամուրս, որ ունիմ.
 Զամուրս իմ քակել կամի,
 Գերելոցն առնել գերեդարձ... (ՄՂ ժԲ, էջ 721):

Նույն կերպ կարող ենք համեմատել Մարիամի կերպարը եկեղեցու տաղում և նարեկացու ասերգային քարոզների բոլոր այն հատվածներում, որտեղ ներկայացված է Մարիամը՝ Մննդեան 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 Հաւրէ...
 Տապանակ կենդանի կենդանւոյն շինեալ
 Յիսուսի...
 Տուն Աստուծոյ, դուռն երկնից եւ ճանապարհ
 էլից մեր յերկինս...
 Ի քոյգ խորհուրդ եղել կառուցեալ ունակն
 տախտակաց գրելոց մատամբն Աստուծոյ:

Որ եւ եսդ ոսկի սափոր՝ իսկապէս աստուածայ-
 նով լցեալ մանանայիւ,
 Դուռն աղխիւք 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...
 Եւ ի Դանիելէ՛ լեառն վիմածին ծանուցեալ...

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 ամբարածէ՛ երիւք ունելեալ՝
 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 եկեղեցույ՝ «նոճ ի նոճ չե՛ս 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 Մննդեան՝ «թըփոյն տերեւ յարինեսցուք»), բուրվառ (եկեղեցու տաղ՝ «եկեղեւ ի կնդրկէ բուրուա՛տ՝ հրով աստուածայնով լցեալ») և այլն: Սակայն սրանք, ինչպես նշել ենք, ձուլված են իրենց Հյուդավորումների՝ բառահոսքերի, ամբողջական պատկերների առեղծվածային դեմքերի մեջ: Եվ ամենն էլ պարուրվում է մեղեդիներով որպես տեսիլն արտահայտելու միջոցներ:

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

Տաղերը, տարբերվելով վերոնշյալ հատկանիշներով Նարեկացու մյուս ստեղծագործություններից՝ ներբողներին, Մատեան-ից ու գանձերից, հավանաբար նաև իրենց մեղեդայնությունամբ 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 ուղիների 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 դէս Աստուածածնի գ«Աչքն ծովն ի ծով»ն՝ յորժամ ետես զնա ի վերայ Վանայ ծովուն, և գ«Հաւուն արթնացեալ»ն և գ«Յարեաւ հա»ն և գ«Ես ձայն գաղիծու»ն, և գ«Հաւիկ մի պայծառ»ն և գ«Գոհար վարդ»ն և գայլ բագում բանս և զմեղեղիս 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 ու՛շ 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՝ համեմվել են մեղեդային զարդարանքներով, որ նաև Կիլիկյան մանրուման արվեստի առանձնահատկությունն է (ինքը՝ Ներսես Շնորհալին, ինչպես տեսանք, որոշ տաղեր վերածնել է Գրիգոր Նարեկացու տաղերի՝ որպես չափանմուշ օրինակների վրա, իսկ տաղային արվեստի շատ նմուշներում օգտագործել նրա բանաստեղծական հնարանները): 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 խոսրով Անձևացու դատողություններն ընդհանրական են և անուղղակի՝ ըստ եկեղեցու հայրերի մեկնությունների⁶³. վերջինս նշում է հոգևոր երգեցո-

մանրամասն տե՛ս Ա. Քամրազյան, «Ջայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», *ԲՄ* 23, էջ 61-100): Այն, որ Նարեկյան դպրոցում, որ տաղասացության գլխավոր օրրան է ու հիմնադիրներից մեկը հանձին Գրիգոր Նարեկացու, ծաղկում էր երաժշտությունը, վկայում է Ասողիկն իր «Տիեզերական պատմության» մեջ: Նկարագրելով Ժ. դարում առաջացած բազմաթիվ վաններն իրենց առավել հատուկ բնույթով ու առանձնացող գործառնությամբ՝ միայն Նարեկյա վանքի առնչությամբ շեշտում է «բազմազարդ պաշտօնապայծառ երգեցողովք և գրական գիտողօք» նրա հարուստ ինելը: Շեշտվում է հատկապես Գրիգոր Նարեկացու հոգևոր հայր և ուսուցիչ, Նարեկյա վանքի վանահայր Անանիա Նարեկացու երաժշտականությունը՝ «ձրիմ Սուրբ Հոգույն աղցեալ գիտութեամբ եւ հոգեւորական երգով գեր ի վերոյ, քան զամենեսեան»։ այս մասին նշում է Անանիայի աշակերտ Ուխտանեսն իր պատմության մեջ, իսկ Անանիայի վարձագիրը նշում է նրա կողմից Նարեկյա վանքի ծիսական-երաժշտական կենցաղի բարեկարգումը («յաւել ես ելից գտեղին գիտնական արամբք եւ քաղցանուագ երգեցողովք եւ բարեզարդ կարգադրութեամբ կալ միշտ յընթերցումն սուրբ գրոց» հղումներն ըստ Հ. Քամրազյան, *Անանիա Նարեկացի*, 1986, էջ 36-38, նաև՝ Աննի և Ժան-Պիեռ Մահե, «Ժամերգության երաժշտությունն ու խորհուրդը», *Գրիգոր Նարեկացին և իր «Մատենա ողբերգություն» երկը*, էջ 72-81, Ն. Քամրազյան, *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 ժանրային տարբերությանը: Երգ երգոցի Գրիգոր Նարեկացու պարզ, եղբայրակիցներին ուղղված մեկնությունը նույնքան հեռու է հանդիսականների առաջ ասված նրա զարդարուն, բազմապատկեր հանախ լեզվական խնդրումներով ներքող-հատերի հոնտորական ներշնչանքներից, որքան *Մատենա*-ի տիեզերաբարբառ, համաշխարհի մեջ հեղված սրտի հեծեմաններից: 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 ժանրային գործառնության, նույնը, ինչպես տեսանք, կարող ենք ասել խորհուրդների հետ նրա աշխատանքի մեթոդի 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] («Բացայայտութիւն կարգաց եկեղեցոյ քարոզութեանց եւ աղափից», *ՄՀ Ժ*, էջ 55): Գիշերային քարոզի («Վասն գտանելոյ մեզ զշնորհս») աղոթքի «Որ զարթոցեր զմեզ ի ծառայութենէ՛ք քնոյ եւ ետուր երգել զերգս հոգեւորս» աղոթքի առնչությամբ նշում է (այստեղ խոսրով Անձևացին ներկայացնում է աղոթքի այլ բնագիր այժմ պահպանված ժամագրային աղոթքից. հմմտ. Հ. Ի. Կիրեղեան, *Կարգաւորութիւն հասարակաց աղօթից*, Վենետիկ, 1898, էջ 81)՝ այսպես է վայել Աստծո ծառայանքին՝ 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 արձարձված համոզմունքը, ըստ որի պաշտամունքի ժամանակ մարդկային միաբանությունը միախառնվում են և հրեշտակները⁶⁶:

Ինքը՝ Գրիգոր Նարեկացին երգ երգոցի «Եւ կոկորդօ 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 կեցություն, 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 գոհություն մատուցել: Գոհություն է մատուցվում ֆարոզի սկզբում՝ «բացեցիր մեր բերանը քո անվան փառաբանության համար» խոսքերով (հմմտ. ֆարոզ՝ «...որ բացեր զբերանս մեր ի փառաբանութիւն ամենասուրբ անուանդ քո»), և դարձյալ աղոթքի երկրորդ մասում նույն սկիզբն է դրվում՝ հորդորելով գոհանալ Աստուծոց, որ արթնացրեց մեզ քնի ծառայությունից և արժանացրեց երգել հոգևոր երգեր (**ԽՈՍՐՈՎ ԱՆՃՆԱԳԻ**, «Բացայայտութիւն կարգաց», *ՄՁ 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 «ամնուունչ» 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» (**ԽՈՍՐՈՎ ԱՆՃՆԱԳԻ**, «Բացայայտութիւն կարգաց», *ՄՁ Ժ*, էջ 38): Մարդու՝ որպէս երկրի հրեշտակի մասին խոսում է և այլուր. «Եւ մեք այսուրեւտեւ 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՝ մահուրք լիցով...» (էջ 38):

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

⁶⁶ «Զի կարի պիտանացու՝ յամենայն ժամ զմտաւ ամել, զոր յանցեալսն առ Արարիչն եւ ապերախաւք առ երախտատուն եղաք, այլ առաւել կարեւոր էր միաբանութեամբ զայս առնել եւ միմեամբք վասն միմեանց պաղատել եւ զիրեւեաց թեթեացուցանել զմեղացն բեռն: Զի ի միաբանութեան մերում եւ հրշտակք, 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, սերովբենների 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 ըմբռնյունների 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 միատիկ միավորման, սրա արտահայտման համար հոգևոր-հուզական տարփանքների, բույրերի, ճաշակումների, բնապատկերների շտեմարան, իր երգեցողությամբ դարձել է Նարեկացու տաղերի նախատիպը:

Երգ երգոցը՝ որպես ֆերթության 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 գրերը, նոյնպես և նա [է առավել], քան Հին Կտակարանի բոլոր [գրերը]: 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 անհարկու («սարսափելի») խոսվեում ծածկված է» (Գրիգոր Նարեկացի, «Մեկնութիւն Երգոց երգոյն», ՄՀ ԺԲ, էջ 762):

նելու՝ 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 շնչդի⁶⁸: Այստեղ հեղինակն ակնարկում է Երգ երգոցի Ա. 2. տեղին [«Եւ հոտ իւղոց քոց, քան զամենայն խոունկս 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, ՄՉ 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 անգնին է, ինչպես Աստծո բնությունը, բայց համաչլում է անուշահոտությունից (հմմտ. **Նարեկացի**, «Մեկնութիւն «Երգոց երգոյն», ՄՉ ԺԲ., էջ 772, **Gregorius Nyssenus, 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 ոգեկրուծության, այդ պատկերները ուրիշներում 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 ըմբռնելու մի այնպիսի նրբություն, որ միայն կարող է հաղորդել նրանցից անդին լուրջ ներկայությունը:

Այսպես տաղերը դառնում են կոգոսի սրբազան սափորներ, աստվածային խոսքն ամփոփող «թափանցիկ» պարունակներ, որ տարբեր կերպ ցուցանում են նրա հայելի-ալլաբանությունների բեկբեկումները, պատկերներն ու այդ պատկերները շղարշող այլապատկերները⁶⁹:

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, «Ջորհնէք»-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. Քամրազյանը գրում է. «Նարեկացու տաղերը... նորպլատոնական գոյաբանության էական գաղափարներից մեկի՝ բանական և զգայական աշխարհների էությունական կապի, «վերընթաց և վայրընթաց» հոգևոր շարժման գեղարվեստական բացառիկ արտահայտություններ են... ներշնչանքը, ներհատեսությունը, տեսիլաշարերը «շրջում» են, «ճամփորդում» են զգայական և իմանալի աշխարհներում, որոնք իրար են հարում, ներհյուսվում են բանաստեղծական կառույցի մեջ» (Հ. Քամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպլատոնականությունը, 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), Հառունի կանչող ձայնի փոխն ունեցող տաղում⁷³: Վերջապես երկու տաղում այն պարզապես բացակայում է⁷⁴: Ուրեմն երգի պատկերը հիմնականում հայտնվում է տաղի ավարտին՝ ըստ խորհրդի (Մենդյան դեպքում՝ խոսքի ծնունդ, Սուրբ Հոգու էջքի դեպքում՝ վերանորոգություն և այլն)՝ որպես տեսիլի ըմբռնանման հոգևոր ցնծության (կամ

⁷⁰ Տե՛ս «Ջրօրհնէք»-ի տաղ, *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 626, «Տաղ Մենդեան», 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 համբառնամ արդ մաղթանամ ըզձայնս, մըտամ սրլացեալ մատուցանեմ աղերս... [վերջին տուն՝ Ա. Թ.] Նոցին համաձայն Երոճողութեան երգել երկրպագութեամբ...». *ՄՀ ԺԲ.*, էջ 639-640, «Այլ տաղ Գալստեան Սուրբ Հոգոյն», էջ 742 [այս տաղը զետեղված է Նարեկացու ստեղծագործությունների հավելվածների բաժնում՝ որպես իր ոճով նրան անհարազատ ստեղծագործություն (տե՛ս Ա. *Քրոշկերյան*, «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՝ «Չայնի, երաժշտական հինգերորդական 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 համատիեզերական է. «երամբ երամից ձեզ երանեն միշտ...» (էջ 648, փոխ՝ էջ 650), Հարության մյուս տաղում, որտեղ Մասիսից իջնող սայլը մտնում է Երուսաղեմ, Նոր երգը երգում են նոր Սիոնի 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. Բախչինյանը նույնիսկ վարկած է առաջարկում, ըստ որի Նարեկացին այն գրել է ոչ թե՛ որպես շարական, այլ իր Յարութեան տաղի համար փոխ, որն այնուհետև անշատվելով տաղից՝ ընդգրկվել է Շարակնոցում. տե՛ս Հ. **Բախչինեան**, *Գրիգոր Նարեկացու գանձարանը, Վերծանություն 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 զորքերը (էջ 696), Սողոմոնի տանաթի կառուցման պատկերում այդ երգը լցնում-ոգեղենացնում է տանաթը՝ որպես նրա կյանք առնելու, Աստծո բնակության վերջին փուլ:

⁷² Վարդավառի տաղ, էջ 705:

⁷³ Համապատասխանաբար՝ Տաղ եկեղեցույ, էջ էջ 714, հմմտ. Մեղեղի Մենդեան, էջ 716, Տաղ Սուրբ Խաչին, էջ 721, Տաղ եկեղեցույ, 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 էութենական մասնիկ է դառնում բառը:

ա. «Բառաբանդակումը», բառաստեղծությունը, սրանց միջոցով բառագանգվածների 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 ամենարտահայտիչ 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 ակնարկ 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 ասերգային բնույթ կրող ֆարոգներում: Մրանֆ կարող են լինել առավել վերացական խորհրդանիշներ, ինչպես վերոնշյալ որոշ օրինակներում (հմմտ. Քարոզ ի սուրբ Յովհաննես Մկրտչին՝ «ի փառատրութիւն կառուցչիդ անթաթք բերանով բարբառեալի յարագուարն»՝ ՄՇ ԺԲ., էջ 655) և ավելի հստակորեն խմբակային երգեցողությունը մատնանշող արտահայտություններ. «աղերս մաղթանաց տաւնախմբութեամբ ձայնի վեր առաւեմք» (Քարոզ Մկրտչի, ՄՇ ԺԲ., էջ 659): Նույն ֆարոգում նարեկացին երգողներին առանձնացնում է երգեր ստեղծողներից՝ «երգաբաններից», և առհասարակ ժամերգության մասնակից ներկաներից. «աղերսիւ եւ արտասուագոչ ձայնի պաղատիմ առ մայրդ Աստուծոյ՝ երգաբանս եւ երգիչս եւ բնա խմբաւիս՝ ի յիշատակի մեծիս Յովհաննու» (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-նկարագրությունմբ, և պսակվում է ամենը տիեզերաղողանջ, արդեն բոլոր ոլորտներում ասես միաժամանակ հնչող «աւետիս»-ներով:

Աւետիս-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.

Աւետիս, մեծ խորհրդոյ
 Խորհուրդ ծածկեալ մեզ
 յայտնեցաւ.
 Աւետիս, լոյս Հաւ ծագեալ
 Ի ծոցածին յեութենէ,
 Աւետիս յայտնեալ Աստուած
 Ի հողեղէն գոյացոյթինս.
 Աւետիս առափեցաւ
 Հրեշտակապետն Գաբրիէլ.
 Աւետիս տայր սրբունայն՝
 Դատեր Դաւթի թագաւորին...

Փոխ՝ Աւետիս Բեզ Տիրամայր
 Սրովբէանման, Բովբէաթոո
 Հոպ երակի լոյս գերազանց,
 Լուսոյն արփի վեճինանեմ,
 Սեփցն ընթաց բիւրոցն իշեալ
Շողողենի, փողփողենէջ,
Մանրանեղեղ, գաղտնի շափղ
 Անձանաւթի հանապարհին:

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» (տես 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 սերտանունով: 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 Ադամայ,
Այսար լուծան անէ՛ծք մեղացն.
Աւետի՛ս նահապետացն,
Ահա տեսին՝ ում ցանկային.
Աւետի՛ս մարգարէիցն,
Այսար եղև լումն արինացն.
Աւետի՛ս քեզ, Բեղանէ՛մ՝
Երկիրդ Յուդայ, տունդ Եփրաթայ:

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

Աւետի՛ս քեզ Յորդանան,
Քրիստոս ի քեզ գայ մկրտիլ...
Աւետի՛ս ինձ՝ Յովհաննու,
Ձեռն իմ ըզՏէրըն ձեռնարէ. Աւետի՛ս
հրաւիրողիս,
Ջհարսն մա՛հուր սուրբ Փետային.
Աւետեաց եմ կոչնատէր,
Մի հրաժարիք ի հարսանեացս:
Աւետի՛ս տիեզերաց,
Այսար հնչեաց Հայր ի բարձանց.
Աւետի՛ս որդոց մարդկան,
Այսար Որդին գայ մկրտիլ:

Աւետի՛ս հողեղինաց,
Տեսին զհոգին աղաւնակերպ.
Աւետի՛ս յայտնեալ այսար
հորհուրդ Մրբոյ 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 **բուրազարթ,** փունջ
խտունեամ,
Ծայրից վարդից **փթթինազարդ**
Թերթ տարածեալ ոսկեհանանչ
Տերեախիտ կանաչեցեալ:

Փոխ՝ Աւետի՛ս տայր Յովհաննէ՛ս՝
Յորդ աղբերաց, յոյլ վտակաց,
Ջուր մանուածոյ ժի՛ծաղ ծավալ,
Կարկաշահոս, ուղխինահոս,
Ծայթինասէր, մանուածավալ,
Շրջանապտոյտ մանր աւազին,
Հոլով խորոց մէտ մէտ զուգին,
Վա՛յր վե՛ր անէջ, վե՛ր վա՛յր ի վե՛ր,
Փոսքան 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 Մարրիամի հետ կապվող լույսի սյան շատ գեղեցիկ տեսարան: Այստեղ Մարրիամն ինքն է ճանապարհը՝ անձանոթ, գաղտնի շավիղը, որով հոսում է լույս-Լոգոսը.

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

Սեռիցն ընթաց բիւրուցն իջեալ
Շողողեմի, փողփողենէջ,
Մանրանեղեղ, գաղտնի շափղ
Անծանաթի ճանապարհին:

Պատկերանում է Մարիամի մերձ լինելը երկնային անմերձակա լույսին՝ երրորդությանը, արփիի վեհինանեմ տարածքներում նրա կեցութիւնը, որտեղից [լույսն] իջնում է գծագրելով անծանոթ 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 ՆՖՀԼ-ն բացատրում է որպէս «երևոյթ մանրամաղ փոշույ կամ շամանդաղից լուսոյ»՝ բերելով միակ մեջբերումը նարեկացու այս տաղից. բառն այսպէս կապվում է թե՛ լույսի սյան տեսողական տպավորութեան, թե՛ բյուրավոր սեռերի հետ⁸¹: Այստեղ ևս կիրառված է որոշակի երկիմաստութիւն. 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, ինչպէս Մննդյան տաղում՝ լույսի իջնելուց հետո ներկայացնում է Լոգոսի էջքի երկրորդ աստիճանը, մարդեղացումը/բնության նորոգութիւնը՝ նրա ասես «հորիզոնական» տարածումը. մի պահ ցոլանում է վերածնված բնութիւնը՝ որպէս եկեղեցի-Մարիամից բխող տիեզերական իմաստ և կյանք. «Աւետի՛ս ծառոց ծաղկանց՝ բողբոջախիտ, խիտասաղարթ, գոյն գեղեցիկ... փունջ խուռներամ, ծայրից վարդից փթթինազարդ թերթ տարածեալ ոսկեհաճանչ տերեալախիտ կանաչեցեալ»: Փոխում շեշտված են երեք զգայարանները («Գոյն գեղեցիկ, պտղինաւէտ, ակնահաճոյ, հաս

⁸⁰ Հետաքրքիր է «սեռիցն ընթաց բիւրուցն իջեալ» տողը, այդ լույսն իջնում է բյուրավոր սեռերի միջով (Ս. Տերյանը թարգմանում է ոչ թե որպէս բյուրավոր սեռերից իջնող՝ «սեռիցն... բիւրուցն իջեալ», այլ որպէս սեռ, որ իջնում է առ բյուրավորները՝ «The kind that beams down to myriads»). մեր կարծիքով, այստեղ ընդունելի է և այս մյուս մեկնութիւնը՝ որպէս ակնարկ երկնային աստիճանակարգութեան, ինը դասերի միջով լույսի վայրընթացի, որ միաժամանակ ինքը՝ Մարիամն է:

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

ֆաղցրունակ, հոտ բուրազուարթ, փունջ խոտոներամ»): Աստվածային ճանաչումների համար բոլոր զգայարանների մասնակցությունը կարևորությունը Գրիգոր Նարեկացին նշում է երգ երգոցի «իբրև խնձոր ի փայտս անտառի» (Երգ Բ. 3) պատկերի իր մեկնություն 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, ուղիւնահոս»⁸³, **ձայքիւնասէր**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 զայն միայն զուարեացուցանէ, բայց խնձորն տեսակա՛ւ՝ զայն, հոտով՛ զգիման, եւ ապա ի գարութիւն կեւակոյ գայ» (Գրիգոր Նարեկացի, «Մեկնութիւն Երգոց երգոյն», ՄՀ ԺԲ., էջ 782):

⁸³ ՆԲՀԼ՝ «ուղիս՝ հեղեղ կամ ողողի ջուրց յորդեպ ընդ ձորս և հեղեղատ, վտակ»:

⁸⁴ ՆԲՀԼ-ում միայն՝ «ձայք», «ձայր»՝ «մանր և նուազ, կիսատ, քերի», Ստ. Մալխասեանց՝ «ձայքիւնասէր՝ մանր» (Հայերէն բացատրական բառարան, Բ, Երևան, 1944): Հ. Անադյան՝ «Հին բռ. և Բառ. Երեմ. էջ 148 մեկնում են ձայք՝ «մանր, նուազ», որից ունին՝ ձայքական «մանր» ՀՀԲ, ձայքիւնասէր «մանր»՝ Նար տաղ. 468 (չունի ՆՀԲ)... Մրգ. Խ. Ծերք, Ազա, Վն. ծէտ «փոքր, մանր, մանրիկ», ծէտ-պէտ «մանր մունր», Վն. ծերթը «մանրեր», Խ. Վն. ծերթիկ, ծէտիկ «մանրիկ», Վն. ծերթիկ «մանրիկ»:

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

ակամա արտահայտած հնարանքի մեջ, այստեղ ևս «մանուածաւալ»-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, մանուածավալ, կարկաշահոս, ուղխինահոս**: Այս շրերը 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 «մանուածաւալ»՝ բերելով նաեւ կացու այս տաղը՝ «մանր մանր ծաւալեալ ծածանմամբ»: Մյուս նշանակությունը «մանուած» բառից է՝ «կամ է նոյն ընդ վերնոյն՝ իբր մանուածաւալ»: 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՝ ալիքվող, ակոսվող ջրի հորձանները (Ա. Տերյանն այս պատկերը վերաբնութայն է՝ *gurgle*՝ «մանուած» արտահայտությամբ, ըստ այդմ «մանուածաւալ»-ը՝ *in a gurgling flow*, **A. Terian, The Festal Works**, p. 6): Սա. Մալխասեանցը, գուցէ վերոնշյալ տաղի ազդեցությամբ (և նաեւ կացու այս տաղի հաջորդող պատկերով՝ «մանուածաւալ շրջանապտոյտ մանր աւագին»), «մանուածաւալ»-ը բացատրում է որպես «կլոր շրջաններով ծաւալվող (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 մանրածաւալ, 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 հողված ենք գտնում Սիոն պարբերականում (հոկտեմբեր, 1937, 310-315): Այստեղ նաև պատմվում է ինչպես են նրանք վարարում և իրենց հետ բերում ցելս ու կավ (համտ. «շրջանապտոյտ մանր աւագին»): «Գարնան եղանակին և ամրան սկիզբները Յորդանան՝ արագօրէն ոտենալով Մեծ Հերմոնի և ձոլանի հրաբխային լեռներու ձիւնհալքէն 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 բեկորներուն ահագին կոյտը կը ֆշէ կը տանի մինչև Մեռեալ Ծով: Ամառը, ընդհակառակը, Յունիս ամառն 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 հորձանները նկարագրությունը. «Յորդանանի յորձանները բազմաթիւ են մանաւանդ իր միջին ու ստորին ընթացքներուն վրայ: Ամերիկեան արշալախումբը 27 վտանգաւոր յորձաններ կը թուէ: Ատոնց վրայ պէտք է աւելցնել նաև խութերն ու խարակները և հոսանքի ընդհանուր արագութիւնը» (նույն տեղում, էջ 312): Ա. Տերյանը «ծայթինասէր, մանուածաւալ» քարզմանում 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 գուզին» 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՝ Մկրտություն հիմքն է Հորդանան գետը, այս վերի ու վարի նույնություն ու միմյանց անցումների շարժն արտահայտված է ալիքավող ջրերի միջոցով, որ ասես ծավալվում են ու ոռոգում ողջ արարչությունը «վա՛յր⁸⁸ 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՝ «զուգված» 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՝ «զուգված», դեպի Հորդանան գետը: «Մէտ մէտ»-ի փոխարեն ունենք և «վէտ վէտ» տարբերակները, որ ավելի մոտ է գուտ ջրերը բնութագրող նշանակությունը:

Սրան էլ միահյուսվում է չորրորդ տան հոգևոր պատկերը՝ նախորդ վերուվարումից հետո դարձյալ այստեղ առաջին կեսում խորությունից մինչ բարձունքներ ակնարկը («խոր վե՛հ ի վեր») և երկրորդում Քրիստոսի-Սուրբ Հոգու էջքը ջրերի մեջ (բոցը խոր ծովի ծավալներում հերձում է՝ կիսում ջրերը). «լերինաթինդ, խոր վե՛հ (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 ընթացքով Մերոփ լիճն է կ'իջնէ Տիբերական ծովը: Շուրջ 16 ֆլումէդր ընթացքի 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 խորհրդահանգույցները՝ 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 արևտեան դին եղող լեռանց մէկուն վերջին հրդեհումը 1441ին կը յիշատակուի, իսկ Սիփան, որ նոյն լինն հիախակողմը վսեմ կոնաձևով գրեթէ շուրս հագար մեղրէ ակելի բարձր ցցուած է, դեռ ծծմբախառն թեթև շոգի մը կ'արձակէ.- արևելեան կողմը՝ Վարագ, օտար չէ պղտտնական կազմուածքէ. Իսկ լինն հարաակողմը դեռ այս տեսակ նշաններ ստուգուած չեն ի նանապարհորդաց, բայց ժ դարուն վերջերը այդ կողմերը բնակող նգնաւոր մը, Գրիգոր նարեկացին, Հայաստանի Ս. Քեռնարդաւր, իր տաղերէն մէկուն մէջ հրաբխային բորբոման աղօտ նկարագրութիւն մը կ'երեւցնէ. «Վերինաքինդ խոր վին ի վեր, ծափին ի նոյն շտապ յարձանից, Հրակոծ լեռանց անձկին ի տապ բոցն ի ծալալ ծով խոր հերձաւ, հապաղ նեպով դարձ նոյն ի դարձ խաղայր փութայր ի տեսանել...», Հ. Ղ. Ալիշան, *Յուշիկք հայրենեաց հայոց*, Ա, Վենետիկ, 1869, էջ 40-41: Քիչ անց «Վերինաքինդ» բառը բացատրում է որպես լեռան «փորից» երբեմն-երբեմն լավող որոտմունքի ձայն (էջ 43):

⁹¹ Գետի հորձանները, սփանչանալն ու ինքն իրեն դառնալը նկարագրված են և հետագա տաղերում. հմմտ. Սաղմ. ՃԺԳ. 3-6. «Մովը 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. *սյուս տաղերում*: «**Նաղայր Յորդանան, խաղայր ի ծով դառնայր, խաղայր, զուարճանայր ալեամբն ի գոյն հրոյ:** Ճոխայր Կարապետն եղեզնաբոյս ծառոյն, ծառոյն ծաղկավետ ծափս հարուին գեռունք: **Յընծային լեթնք, զուարճանային հիմունք, եռային** ֆարինք աստուածային ծնընդեամբն...» («Տաղ Մննդեան», *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 ցնծա՛, գետ Յորդանան, զի զարհուրեալ անդրէն դառնաս, արագ փութա՛ այսրէն ի նոյն, **ծափ ըզծափի** հարցես ձեռամբ, Յորդ վրտակամ խաղա՛ զըարթ, ել ընդառաջ ալեամբ խորոց, Երկրպագեա՛ արարողին. գայ մըկըրտիլ հուրն Աստրած» («Տաղ Մննդեան», *ՄՇ ԺԳ*, էջ 131, տես նաև «Քարոզ Մննդեան», 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, ճապող 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՝ խազերի 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 ՛* *ա.* Աւետի՛ս, լոյս Հար ծագեալ* ի ծոցածին չեութենէ՛* *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 *Աւետի՛ս մեծ խորհրդոյ՜*
 բ *խորհուրդ ծածկեալ մեզ յայտնեցաւ :
 ա *Աւետի՛ս, լոյս Հար ծագեալ՜.
 բ *Ի ծոցածին նչեութենէ՛:
 ա *Աւետի՛ս յայտնեալ Աստուած՜.
 բ *Ի հողեղէն նգոյացութիւնս:******

ա Ա՛ւ-ւ՛ ետի՛ս աւո՛ւքեցա՛ւ.

բ հրե՛ շտանկանայե՛ տընգա՛բրեկէ՛:

ա Ա՛ւ-ւ՛ ետի՛ս աւո՛ւ յուր՛ ըբո՛ւ հւո՛յ.

բ Դ՛ր՛ ստե՛րդաւԹե՛ մարգա՛րեի՛:

ա Ա՛ւ-ւ՛ ետի՛ս սքե՛զտի՛ ը՛ անա՛յր.

բ Բե՛րկրեանը՛ւ ըսէ՛ր տե՛րընդ քեզ՛:

Բ. տուն. Ա՛ւ-ւ՛ ետի՛ս աւո՛ւննա՛ղ անա՛յր.

ա յոսա՛րընԹա՛ նանե՛ ճգմե՛ղ այց՛ն. և այլն (ՄԳ 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 հետեյալ տողերը՝

- ա. փոխ՝ Աւետի՛ս քեզ Տիրամայր... անձանաւթի 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 Ա՛ւ-ւ՛ ետի՛ս սքե՛զտի՛ անա՛յր:

վերջնաձև. ք **ԱՅ՝ն՝ճանաւթի՝ճանաւայ**
աբհին:

Բ. փոխ. սկզբնաձև. ա **ԱՅ՝էտի՝ս՝ճանոց՝ճաղկա՝նց.**

վերջնաձև. ք **ԱԹ՝ընախի՝տկանաճացեալ:**

Գ. փոխ. ա **ԱՅ՝էտի՝տայլը՝վաննէ:**

վերջնաձև. ք **Վո՝ւ՝ճանի՝ճուրանյորդա՝նանտ.**

Դ. փոխ. ա **ԱՅ՝էտի՝սյորդա՝նանո:**

վերջնաձև. ք **Խաճղայրփուճաճը յտե՝նանել:** (ՄԲ 3503, 15բ-17ա):

Այսպես յուրաքանչյուր փոխ «աւետիս»-ով, նույն երաժշտությամբ սկսվելով ու ավարտին վերադառնալով շղթայակերպ կապում է փոխերը հիմնական տներին: Իսկ ինչպե՞ս է ծավալվում երաժշտությունը 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 ուժերը:

Ա. փոխ. միջին հատված

ԱՅ՝վբեան՝նանն.բրովբեանճոռ.

Հոճլայերրանկիլը՝յագերանզանց.

լըճաոյ՝նարփի.վեճհինաճեմ.

սեճոկյնընճաց.բիճլոն՝ցնիճեալ.

Չո՞ղ շողենի. փո՞ղ շփողենե՞՞նք,
 մանրանհե՞ղ շե՞ղանդանի՞ շաւել:

Բ. փոխ. միջին հատված

Բո՞ղ բո՞ղ անհետ. խիտանանդարձ,
 Գո՞յնգեղեցիկ. պը՞տողենանհետ,
 ա՞հն անհանձոյ. համբանդսրունանկ,
 հո՞տ բիւրանդուարձ. փո՞ղանջխուռուներ ամ,
 Տայրեցվարդեց. փը՞րձինն զարդ,
 Թե՞րձտանում ծեալ. ո՞նկե՞ ճանճանց.

Գ. փոխ. միջին հատված

Յո՞րդանդեբրայ. հո՞յնվե՞ տանկայ,
 Էր՞մանունա՞ ծոյ. ծե՞ծ անդանալ,
 Հը՞րջանանպտոյտ. մա՞նրանանդին,
 Կո՞ղ լո՞վխորոյ. մե՞տմե՞տ զո՞ղգին,
 Կա՞յրեղանե՞լ. վե՞րվանյրեկ երո՞,

Բո՛ւ ընձանի շուրսն յորդան նանտ :

Դ. փոխ. միջին հատված

Լե՛րինալ թինդ խորվե՛հ ենվեք :

Ծափե՛ն ինոյն շտապ յոր ճաննեց :

Հրա՛յ կո՛ծ լե՛րանց ա չն ճկիննիտանց :

Բո՛ւցնի ծա՛ւա շ . Ծո՛ւ վ խոր հերձալ :

Ճափա՛յ շենսոյ . Դ ա շ ընոյնի դարձ :

Խա՛յ ղայր փո՛ւ թա՛ յր խա՛ն սաներ (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 շարագրված բոլոր գանձերը՝ առանց բացառության, այլ նաև տողերի փոխերի կամ յորդորակների զգալի մասը՝ հաճախ մեկ կամ մի քանի մեկգմատիկ խաղերի հավելումով: Այս առումով նարեկացու այս փոխը երաժշտականորեն միևնույն

⁹² Տես օրինակ. Վե՛ն. 1335. 15բ (Քարոզ Յայտնութեան) տողերի ավարտները.

գո՛վ է՛սա բա՛ղ ճա՛նայ :

Խնդո՛ւմ ը փա՛նայ :

Մաթմեն ի հողեղնայ :

Կանա՛ր գե՛լ անայ :

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:

*Ի ր (Թ ա ֆ ան Թ ր ի ն ն ան Ժ ան ան ան Կ Ժ Ի ն
ե ն ի Բ ան Ի ն : Ե կ ա յ ք եր ի կ ր ա պ ա գ ց ու ք և
ը ն դ մ ո գ ու չ ն ը ն ծ ա յ ն ն ց ու ք : Դ ան Ե ա յ Կ
ն գ Ե ՝ զ ն ա ղ մ Ի ն զ ն Ե ո ը ս տ ա ց ու ք եր ը Ե ն Կ* 27բ.

Փանձերի շարադրանքը տարբեր է երկար տողերից մինչև հաճախակիացող ու հանգավորված աստվածանունություն թվարկումները: Այս դեպքում «խտանում» են նաև վերոնշյալ երաժշտական հանգաձևերը՝ 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 հանգաձևը (պատմողական երկար տողերում այս հանգաձևին նախորդում են ասերգի տարատեսակ բովերն ու շեշտերը): Նույն երաժշտությունն այսպես «տարածվում» ու «սեղմվում» է ըստ տաղաչափության ու հյուսվածքի: Ահա Գրիգոր նարեկացու գանձի վերոնշյալ հատվածի օրինակը.

*Ի ն Ի ս կ ա պ Ե ս Լ ը ց ու ց եր : զ տ ա ղ
ան կ ղ յ ն Ի Կ ա ր ա ն տ ե ց եր : զ տ գ Ի տ
ու լ Թ Ի ն Ի մ ա ա տ ն ա ն ց ու ց եր : Ը զ Բ
ար Ե ա ն ց ա ն ա ն ղ ն կ ը կ ն Ե ց եր : Ը զ
Ք ա ի Կ ա ր ք ղ ճ Ի ց ն ա ր ճ ա ն ա ն ց ու ց
եր : ս պ ա ս ո ղ ա ն ց ք ու մ ծ Ձ ն ու ց ա ղ :
ան Բ ա ղ ձ Ե լ ու ց ձ Ե ն ա ց ն ա ղ Ե ր ս Ե
ար ա ղ յ ա յ տ ն Ե ց ա ղ : պ ա ղ ա տ ա
ն ա ն ց ճ ա յ ն Ի ց Կ Ե ծ ու լ Ե շ շ ր ա ժ ա
մ ա ն Ե ց եր : զ ղ ա ն ղ Ե ա ղ ն Եր կ Ե ղ
Ի ն Խ ա ա ռ ն Ե ա ղ Խ ը ն ո գ ու լ Բ Բ ը ն գ ա Խ
Ե կ Ե ղ ո ս տ ա ր ա ն ձ Ե ց եր : Վ կ ա յ հ ա
ա ս տ Ի ՝ Լ Ը ր ո մ ա ն շ ն ո ղ հ Ի Խ ո ս տ մ ա
ն ց ն ա ն Ե տ Ե ա ն ց ն Ե լ Ի ց մ Ի ա ծ ն Ի ն
վ Ե ն . 1335, 200ա. զ Լ Թ Ե ր Ե յ ա ն ա զ ա ն Ի ն ջ ու ը մ Ի Խ ա ն ց ու ց եր :*

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 «ողջոյն» բառի վրա: Սրանով գանձը նույնանում է նարեկացու փոխի հետ.

⁹³ Առհասարակ, «Փանձաբանը» նաև երաժշտական չափանմուշ-երանակների գանձաբան է՝ սաղմոսասացութային սկզբունքով ասվող գանձերից, պարզ փոխերից մինչև հարստագույն մեղիզմատիկ ներդիրներով տաղերը:

Վեն. 1335, 37 ք. ⁹⁴

Հմմտ. ՄՄ 3503, 15ք.

Երազոյն գոչո՞ւմն աւէնդ զարբր
 էլ էի եան գոչէր զաւէտիս : ող
 լոյն ընդ քեզն քան ծածիկն մտորեամ :
 ող լոյն ընդ քեզն քան ծածիկն մտորեամ :
 ան ընտամ էլ է : ող լոյն ընդ քե
 զ քան ազան ծաղկէլ յարմատո՞
 յն յեան : ող լոյն ընդ քեզն ք
 ր վառ երնկան : ող լոյն ընդ քե
 զ սահորոսկ է լի մանանայի :
 ող լոյն ընդ քեզ քան ծածիկն
 և է՛ և՛ տաղաւ արտո՞բոն ընտ

Մտնիլ քեան նանն բրոն քեան ծոո.
 Հոյն քեզն քան ծածիկն մտորեամ :
 նարեի էլ է : հինա՞ծ ես. սե լոյն ընծայ.
 քեզն քան ծածիկն մտորեամ :
 զ քան ազան ծաղկէլ յարմատո՞

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 տաղերը ⁹⁵:

Այսպես փոշ-խունն-երկար հանգաձևերը, որ բոլոր գանձերի երաժշտական և բանաստեղծական տողատման հիմքն են և նրանց երգային տարրը ⁹⁶, նույն գանձերի հաճախակիացող աստվածանունությունների ու թմալորված շարքերում վերածվում են «երաժշտական հարակրկնությունների» (ինչպես նարեկացու «Ջրօրհնէք»-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 հանգաձևով: 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 նարեկացու մյուս փոխերի՝ ինչպես օրինակ Հատուն-ի հետ, որոնք հարուստ մեկիզմատիկ և բոլորովին ինֆնտուրոյն երգեր են: Միաժամանակ Գանձարանների երգերի ամենաբազմազան տարակերպումների՝ կրեատումների ու կցումների արդյունքում տարբեր ինֆնտուրոյն տաղեր կարող են դառնալ այս կամ այն տաղի փոխը և այլն:

⁹⁶ Ինչպես նշեցինք, սա կարող է լինել թե՛ նարեկյան դպրոցից վերցված սկզբունքի օգտագործում, թե՛ հետագա՝ Կիրիկյան շրջանում կիրառված մի համահարթեցում: Մեզ առավել հավանական է թվում առաջինը՝ այն, որ գանձերի ասերգի ձևն արդեն մշակված էր նարեկյան դպրոցում՝ մասնավանդ եթե նկատի ունենանք, որ նրանց բոլորի հեղինակը նարեկացին էր, իսկ հետագայում Գանձարանի ստեղծողները կիրառեցին սա բոլոր գանձերի ու պարզագույն փոխերի կամ հորդորակների համար և խազագրեցին՝ այս շափանմունքների 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 շորս անգամ՝ նոսրանում ավետիսներով ու ճշուղավորվում 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 բազմաձայնություններ: 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 մելիզմատիկ 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 Խլաբեցու կազմած Գանձարանից է: Այստեղ հիմնականում տներում բացակայում են մելիզմատիկ խազերը (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, Մինասենց 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 զարդարումները կարող են կատարվել և կարող են զանց առնվել (տես 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 հաստվածների ի՛ր համամասնություններով: Սրանք կոչված են ճիշտ ծավալումների ու դարձերի խտացումներով բացելու իմաստի այլևայլ կողմերը: Եվ այստեղ է, որ ճանաչողությունը վերաճում է գոյություն, խորհրդաբանությունը՝ գեղագիտության, իմացությունը՝ հայեցողության նրբության, ինքնին հայեցողության ընթացքի ըմբռնումի: Գրիգոր Նարեկացու տաղերը երկու աշխարհների հավասարակշռության՝ զգայառեցողության 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 ներհուսումների, 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 կադապարներին:

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 канонам 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.