

**ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԿԵՐՏՄԱՆ ՈՐՈՇ
ԱՌԱՋՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ԳՐԻԳՈՐ ՆԱՐԵԿԱՅՈՒ
ՏԱՂԵՐՈՒՄ (Բ)՝.**

**Մարիամ-շարժվող տաճարի պատկերագործությունը լույսի
(Շողակաթի) տեսիլում.**

Բանալի բառեր՝ խորհրդանիշների փոխակերպություն, խորհրդանիշների սեր-
տաճում, խորհրդաբանական կառուցվածք, բառաշուկվածք,
խաղագրություն:

Մարիամին օրհներգող, սուրբգրային պատկերների այլա-
բանությունների շարանով նրա հատկանիշները թվարկող
միջնադարյան քերթվածները շատ են՝ կապված հիմնականում
Աստվածամոր Ծննդյան, Տաճարին ընծայման, Ավետման, Վե-
րափոխության, Քրիստոսի Ծննդյան կանոնների հետ: Այս
ստեղծագործություններից բոլորովին առանձնանում է Գրի-
գոր Նարեկացու տաղը, որ մեզ է հասել «եկեղեցու տաղ», «Գո-
վեստ եկեղեցույ Սրբոյ Շողակաթին», «Ծննդյան մեղեդի-տաղ»
և այլ անուններով²: Մեծ է նրա ազդեցությունը հետագա դա-
րերի մարիամերգության վրա, որի օրինակները սակայն երբեք
այլևս չեն դիպչում այս ստեղծագործության խորքերի ու
նրբության որևէ թաղանթի:



¹ Ա. մաս. տե՛ս Ա. Թամրազյան, *Բանբեր Մատենադարանի*, № 28, 2019, էջ 77-148:

² Մատենագիր Հայոց-ի ԺԴ հատորում այն տպված է որպես «Գովեստ եկեղեցույ Սրբոյ Շողակաթին»՝ ըստ ՄՄ 7785-ի (393ա, տե՛ս Գանձարան, Բ, աշխատասիրությամբ Վ. Գևորգյանի, Անթիլիաս-Լիբանան, 2008, էջ 1111), Ա. Քյոշկերյանն այն հրատարակել է որպես «Տաղ եկեղեցույ» և երկրորդ տարբերակը՝ «Մեղեդի Ծննդեան» (Գրիգոր Նարեկացի, *Տաղեր և Գանձեր*, աշխատասիրությամբ Ա. Քյոշկերյանի, Երևան, 1981, էջ 120, 123):

³ Վնտկ. 2070, Գանձարանային Տաղարան, 69ա: Այս պատկերը Մարիամի՝ երեք տարեկանում տանաբին ընծայմանը նվիրված տաղի կողմին է, որի բնագրում շեշտված է Բանի համար տանաբ դարձող Մարիամի՝ այդ նույն Բանի տանաբին ընծայումը:

Այն բացառիկ է թե՛ իր լեզվական աշխարհում՝ բառազարդերով ու բանաստեղծական հյուսվածքներով, թե՛ օգտագործված սուրբգրային խորհրդանիշներին՝ պատկերների վերածման ստեղծագործական նրբությամբ, թե՛ հոգևոր երևակայության հոսքերի նուրբ անցումներով (որն այլուր ձևակերպել ենք որպես խորհրդաբանական շարահյուսություն): Ինչպես նշել ենք, Գրիգոր Նարեկացու բացառիկությունը խորհրդանիշներին՝ իրար միահյուսման, և նույնիսկ երբեմն իր պատկերի համեմատ որպես սոսկ երկրորդական պլանի օգտագործման շնորհիվ է, որի համար դիմում է վերոնշյալ երեք միջոցներին էլ: Այս խորհրդանիշներն ինքնին, առհասարակ մարիամերգությունը լիովին մշակված ու կատարելապես ամբողջացված է մինչ Գրիգոր Նարեկացին հայ մատենագրություն մեջ⁴: Սակայն նաև հայտնի խորհրդանիշը կամ խորհրդանիշների

⁴ Մարիամին նվիրված հարստագույն գրականության մատենագիտական ցանկը տե՛ս Թ. Տասնապետյան, *Հայ մարեմարանությունը. Մատենագիտություն, Անթիլիաս, 1996*: Աստվածածինն առնչվող գրվածքների այլևայլ ցանկեր, բնագրեր ու ֆննդություններ արտացոլված են այս հեղինակի տարբեր տարիների հոդվածներն ամփոփող ժողովածուներում (*Տիրամայր 3. Տպուած ճառեր*, Անթիլիաս, 1997, *Աստուածածնի մասին*, Անթիլիաս, 1996. վերջինում ներկայացված են, մասնավորապես, Եպիփան Կիպրացու [էջ 54-64, 99-113], Աստվածածնի վերափոխությունը նվիրված Զաֆարիա կաթողիկոսի [էջ 188-193,] և նրա ու հորենացուն վերագրվող երկերից հյուսված բնագրերը [էջ 139-163. վերջին և հորենացու բնագրերի ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ Th. Dasnabédian, *La Mère de Dieu: Études sur l'Assomption et sur l'image de la très-sainte Mere de Dieu*, Antélias, 1995, p. 26-50, 77-102], Զաֆարիա կաթողիկոսի անունով հասած Վերափոխման մյուս հառը ֆրանսերեն թարգմանությամբ տե՛ս M. van Esbroeck, “L’homélie, Արարիչ արարածոց, ses attributs et sa métamorphose”, *Հասկ*, 1994, էջ 47-66): Թարգմանական կարևոր վաղ աղբյուրներից են Հովհան Ոսկեբերանի և նրան վերագրվող Աւետման ու Վերափոխման խորհուրդներին նվիրված հատերի հայերեն թարգմանությունները (**Յովհան Ոսկեբերան**, Ա. Ճառք, Բ. Ի մեկնութեանց Սուրբ Գրոց, աշխատախոսությամբ Զ. **Ջյուսկյանի**, Էջմիածին, 2008, էջ 57-66, 69-80, առաջին բնագրի լուսապատմենը նաև՝ *Աստուածածին*, էջ 288-302, երկրորդը, որ միայն վերագրվում է Ոսկեբերանին, պարականոն պատումներով, ըստ երևույթին նաև ուշ միջնադարյան հավելումներով շարադրանք է՝ հատկապես երկրորդ հատվածում [հմմտ. օրինակ էջ 75 մմանատիպ պարականոն դրվագի հետ՝ *Աստուածածնի մասին*, էջ 477-478], Ոսկեբերանին վերագրվող մյուս հատի հրատարակությունը տե՛ս M. van Esbroeck, “Une homélie arménienne sur la Dormition attribuée à Chrysostome”, *Oriens Christianus*, №74, 1990, p. 199-233): Ներքողագրության ներշնչված պատկերներով հագեցած բազում հատերից են Եպիփանի երկու՝ միմյանց տարբերակ հանդիսացող հատերը՝ «ուրախ լեր», «լոյս», «ո՛վ աշտանակ», «ի ձեռն քո» հարակիցություններով (ըստ Թ. Տասնապետյանի, հունարեն տարբերակի ազատ վերաշարադրումն է. *Աստուածածին*, էջ 99), Աթանաս Ալեքսանդրացու հառը (Թ. Տասնապետյան, *Տիրամայր 3*, էջ 205-212): Ավետման ու Վերափոխության խորհուրդներին նվիրված այս հարստագույն թարգմանական և պարականոն պատումների շուրջ հյուսված գրականության մեջ ոչ միայն լիովին մշակված է Մարիամին առնչվող խորհրդաբանությունը՝ փրկչագործական, եկեղեցաբանական ծիրում, այլև այդ ամենի բանաստեղծականացումը՝ համադրությունների, խորհրդանիշների նկարագրությունների հյուսվածքներում: Կարևոր հարց է մինչ Նարեկացին Մարիամին նվիրված հայ հիմներգերի գոյությունը (ինչպես հայտնի է, շարականների հեղինակների՝ շարականի վաղ ծագման հարցը տարատեսակ գիտական վեճերի աղիթ է տվել): Մարիամին նվիրված հարստագույն ներքողագրությունը չէր

փունջն օգտագործելիս նա այնպես է վերածնունդ ու ներգաշնակում միմյանց հետ, որ դառնան մեկ ոգեղեն ծավալի նոր խորքերը: Սույն հոդվածը՝ որպես մեր

կարող իր բազմազան ճյուղավորումներ չունենալ երաժշտաբանաստեղծական ոլորտում, ծեսի մեջ: Հայ առաջին ներքողը Մարիամին վերաբերում է դեռևս 2 դարին, և ներկայացնում է բացառիկ ամբողջական մի երկ՝ «**Երանելոյն Պետրոսի Միմեաց Եպիսկոպոսի Գովեստ ի սուրբ Աստուածածինն եւ ի միշտ կոյսն Մարիամ ըստ յորջորջման նորին եւ ի սուրբ գրոց լուծմունք նոցին հոգեւոր իմաստիք**» (**Գ. Տէր-Մկրտչեան**, *Արարատ*, 15 (Ա), էջ 88-98, անգլերեն թարգմանությունը՝ **E. Mathews**, “Petros Siwnec’i, Praise to the Holy Mother of God and Ever-Virgin Mary”, *St. Nersess Theological Review*, № 12, 2007, p. 71-81, ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ **Թ. Տասնապետեան**, *Աստուածածնի մասին*, Անթիլիաս, 1996, էջ 91-98): Խորագիրն արդեն հուշում է նրա շտեմարանային բնույթը՝ որ այստեղ հավաքված են Մարիամի բոլոր բնորոշումները (նախաբանային մասից հետո մեկնված են Մարիամին առնչվող 24 խորհրդանիշները. մյուս խորագրերից է «**Երանելոյն Պետրոսի Միմեաց Եպիսկոպոսի ասացեալ Գովեստ յամենասուրբ Աստուածածին կոյսն Մարիամ եւ ի համեմատութիւն անան նորա**»): Երկրորդ կարևորագույն ստեղծագործությունը Թեոդորոս Քոթենավորի ներբողն է (**Յովհաննու Իմաստասիրի Աւանդոյ Մատենագրութիւնք**, **Թեոդորոս Քոթենավոր**, «Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն», Վեն., 1833, էջ 172-182): Կարևոր է, որ հեղինակն այստեղ փաստում է իր ժամանակ արդեն գոյություն ունեցող Աստվածածնին նվիրված կամ Ծննդյան կցորդների գոյությունը. «այսօր ցնծան **բերկրական կցորդի** և գեղազանակ պարսխնդութեամբ երկնային և երկրային» (էջ 174): Հավանական չի թվում, որ, եղնելով «կցուրդ» բառի լայն նշանակությունից, նկատի ունենա ոչ թե հոգևոր իմնություն երգերը, այլ զուտ սաղմոսատողերից հաղված ժամերգության Ծննդյան մեսեդիները, առավտերգը (այս մասին տե՛ս նաև **Մ. Աբեղյան**, *Հայոց Հին գրականութեան պատմութիւն*, գիրք Ա [սկզբից մինչև Ժ դար], Անթիլիաս. Լիբանան, 2004 [գ. տպ.], էջ 507, վերջինս ուշադրություն է հրավիրում նույն առումով երկի սկզբի վրա. «...փառատրոդական երգաբանութեամբ հոգեգուարն նուագարանօք վերագոչեսցում ի սերկեան աուրս դասախմբութեամբ...»): Մարիամին նվիրված կցորդների մասին վկայում է Մխիթար Այրիվանեցին՝ Սահակադոլատին վերագրելով Աստվածածնի վերափոխման և Ծննդեան «Սըբրոնի Մարիամ» կցուրդների հորինումը (**Գարեգին Արք. Յովսէփեանց**, *Մխիթար Այրիվանեցի, Նորագիտ Արձանագրութիւն եւ երկեր*, 1931, տպ. Ս. Յակոբեանց, Երուսաղէմ, էջ 19): «Սըբրոնի Մարիամը», որ իր «Սահակադոլատ» ծայրակապով հեղինակության կասկած չի կարող հարուցել, մարիամերգության ամբողջական ու բացառիկ, լիովին մշակված օրինակ է՝ Մարիամին առնչվող հիմնական խորհրդաբանական բառարանով, տաս տուն (*ՍԱՀԱԿԱԴՈԼԱՏԻ* տառերով) ընդարձակ բնագրով, որի պատճառով, ըստ խազագրության, առավել պարզ երգային, այլ ոչ մյուս կցուրդների մեկնվածության բնույթն ունի: Այն նաև ավելի քիչ է տարածված մանրամասնություններով (հարյուրն անցնող ձեռագրերից հանդիպել ենք միայն չորսում): Բնագիրը գտել ու հրատարակել է Նորայր արք. Պողարեանը (ըստ Եր. 1741 ձեռագրի, տե՛ս *Հասկ*, 1951, էջ 366. ֆրանսերեն թարգմանությունը՝ **Թ. Տասնապետեան**, *Աստուածածնի մասին*, էջ 49. Սահակադոլատի և Ստեփանոս Սյունեցու գործունեության մասին մանրամասն տե՛ս մեր հոդվածը «Վենետիկի Մխիթարեան միաբանության «մանրամասն» ձեռագրերը», *Բազմալէզ*, 2018): Ի տարբերություն այս կցուրդի, Մխիթար Այրիվանեցու անորոշ ձևակերպմամբ դժվար է կոսահել մանրամասնություններում շատ տարածված Աստվածածնի վերափոխության շուրջ մեկ տասնյակ, հարստագույն խազախորմամբ կցուրդներից (հավանաբար կիլիկյան շրջանում խմբագրված) ո՛րը/որոնք են Սահակադոլատինը (սրանցից միայն մեկը՝ առաջինն է Նորայր արք. Պողարյանը վերագրում նրան և հրատարակում՝ զուգահեռելով Մովսես Քերթոքին վերագրվող Աստվածածնի վերափոխության Օրհնության շարականի հետ. **Նորայր արք. Պողարեան (Յովսկան)**, Վանատուր, *Բանասիրական յօդուածներու ժողովածոյ*, Երուսաղէմ, 1993, էջ 136-138. նույնը՝ *Մատենագիրք*

նախորդ ուսումնասիրությունների շարունակություն, փորձ է ցույց տալու այս աշխատանքը Շողակաթի տաղում: Այս նպատակով փորձել ենք որոշ դեպքերում ճշտել պատկերների սուրբգրային նախահիմքերը, բառապատկերների բազմիմաստ/սերտաճած նշանակությունները, հաջորդման ու միահյուսումների օրինաչափությունը: Մյուս կարևոր հանգամանքը տաղի դրվագումն է ծիսական խորհրդաբանական համապատկերում, սրա առնչությամբ ձեռագրական ժառանգության քննությունը: Տաղի խորհրդաբանական խորությունն ու նրբությունը առաջ է բերել ոչ միայն ուսումնասիրողների ամենաբազմազան մեկնություններ, այլև արդեն միջնադարյան ծիսական միջավայրում՝ նրա կենցաղավարումը տարբեր կանոնների մեջ տարբեր հատվածներով (սա առհասարակ հատուկ է, ինչպես մասնակի անդրադարձել ենք, Գրիգոր Նարեկացու տաղերին իրենց բազմաճյուղ խորհրդաբանական հանգույցների պատճառով): Աստվածածնին պատկերող տաղը բացառիկ է նաև ծիսական երեք հանգույցների՝ Շողակաթի շողի կաթելու, Մարիամի վերակերպության ու Աստծուն օթեանող Մարիամ-եկեղեցու խորհուրդների միավորման փայլուն լուծմամբ: Սա ևս Նարեկացու բնորոշ առանձնահատկությունն է՝ երբ ծիսական, ավելի առարկայական հենքը վերածված է ներքին բնագրի, բանաստեղծական հնարանքներով հյուսված խորհուրդների բացման կերպի: Այստեղ իսկ նշենք. թվում է՝ այս

Հայոց. Զ., էջ 602-603. Մովսես Քերթոզին են վերագրվում նաև Ծննդեան շարականներն ու Մեծացուցե-ները): Սահակադուպաի հեղինակությունը հնարավոր է, եթե նկատի ունենանք, որ նրա եղբայր Ստեփանոս Սյունեցուն ու Դավիթ հյուսպատոսին Դիոնիսիոսի անունով հասած մյուս երկերի հետ միասին վերագրվում է նաև կեղծ-Դիոնիսիոսի՝ Աստվածածնի վերափոխման պարականոն գրվածքի թարգմանությունը: Վերջինում, ինչպես Վերափոխման պարականոն այլ աղբյուրներում, ներկայացված է Մարիամի հոգին ավանդելու պահին առաջյալների «հոգեշնորհ երգով», «ձայնիմ սաղմոսաց» պաշտոնը և երեք օր շարունակ հրեշտակների սաղմոսերգությունը (տե՛ս «Անվաներական թուղթ Դիոնեսիոսի Արիսպագացոյ առ Տիտոս վասն ննջման Մարեմայ», Հայկական աշխատասիրությունք /Պ. Ֆեթթեր. թարգմ.՝ Հ. Յակովբոս Վ. Տաշեան, Վիեննա, 1895, էջ 16): Թարգմանությունն ու այս պատկերները չէին կարող շանդադառնալ ծեսի վրա (մինչ տասներորդ դարը Մարիամի վերափոխության հայերեն պարականոն գրվածքների և սրանցով հյուսված բնագրերի մատենագիտական ցանկը տե՛ս Stephen Shoemaker, *Ancient Traditions of the Virgin Mary's Dormition and Assumption*, Oxford, 2002, p. 420-421): Առհասարակ պարականոն գրվածքներում, ինչպես հայտնի է, առկա են Մարիամերգության ծավալուն հատվածներ: Վերջիններիս առանձնահատկություններից է հոգեբանական այլևայլ մանրամասներով երկխոսությունների ներմուծումը սուրբգրային դրվագների կամ դրանցից դուրս հյուսվածքով պատմմների մեջ, որ երբեմն զարդարված են գործող անձերի՝ ներշնչված ներբողների վերանդդ դիմումներով. ամենաընդարձակ օրինակներից է Մարիամին ուղղված Պետրոսի խոսքը «Ո՛վ ամենասուրբ կոյս» հարակրկնություններով («Ննջումն Ս. Աստուածածնի», Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց, Անկանոն գիրք նոր Կոստակարանաց, կազմ. Ե. Տայեցի, Վեն., 1898, էջ 466-470). նման օրինակները բազում են, որ հաճախ հիմներգության ամբողջական նմուշներ են:

ամենը երբեմն նույնիսկ հեղինակի կողմից ամենայն մանրամասնությամբ մշակված կիրառություն չէ, այլ պատկերների խտացման ու տարրալուծման զուտ հոգևոր զգացողություն, «երաժշտականություն» արտահայտություն:

Վերջին տասնամյակներում Շողակաթի տաղին⁵ անդրադարձել է Աբրահամ Տերյանը՝ թարգմանելով այն և պարզաբանելով պատկերների մեծ մասի սուրբգրային աղբյուրները, շեշտելով, մասնավորապես, Մարիամ-եկեղեցի (Երգ երգոց), Մարիամ-իմաստություն (Սողոմոնի Առակաց, Իմաստության, Սիրաքի Իմաստության գրքերի կին-իմաստություն պատկերների հիման վրա) մեկնողական նույնացումները⁶, Քրանսերեն թարգմանել և առավել բանաստեղծական շեշտադրումով ծանոթագրել են Աննի և Ժան-Պիեռ Մահենները, աշխարհաբար թարգմանել և հիմներգության խորհրդաբանության ծիրում ծանոթագրել է Հենրիկ Բախչինյանը⁷, չեխերեն՝ Հայկ Յուլյուշյանը՝ առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնելով բնագրային տարրնթերցումներին վենետիկյան տաղարանում (2070) ու փարիզյան գանձարանում (80)⁸: Ավելի վաղ սրան անդրադարձել թարգմանել և մեկնել էր գլխավորապես իրանապարսկական մշակույթի հետ փոխառնչությունների համատեքստում Ջեյմս Ռասսելը (արաբերեն բառերի բացատրություն, արեգակ-աչքերի դիցաբանական ակունքներ, զուգահեռներ)⁹, քննել է Պիտեր Քաուլին՝ եկեղեցու խորհրդաբանության համատեքստում (Մարիամի նկարագրության մեջ հնարավորինս շեշտելով եկեղեցու հետ նույնացումները): Վերջինում մեզ համար արժեքավոր է այս նույնացման տեղադրումն ավելի խոր՝ քրիստոնեության հիմքում ընկած և հերձվածներին ու մանիքեական դուալիզմին հակադրվող մարմին-հոգի միեղենության, այս երկուսի թափանցումների ինտենսիվության համատեքստում (որի արդյունքում է ծնունդ առնում հոգևոր քնարերգությունը)¹⁰: Վերոնշյալ աշխատանքները հիմնվում են Ա. Քյոշկերյանի կազմած համեմատական բնագրի/ բնագրերի վրա¹¹.

⁵ Ըստ մեր վերլուծության՝ նախընտրում ենք այս խոագիրը:

⁶ A. Terian, *The Festal Works of St. Gregory of Narek* [Annotated Translation of the Odes, Litanies, and Encomia], Collegeville, Minnesota, 2016, եկեղեցու տաղի առաջաբանը՝ էջ 155-156, թարգմանություն-ծանոթագրությունը՝ էջ 157-160, «Ծննդեան մեղեդի» տարբերակի առաջաբանը՝ էջ 161-162, թարգմանությունն ու ծանոթագրությունները՝ էջ 162-163:

⁷ Հ. Բախչինյան, *Գրիգոր Նարեկացու Գանձարանը, Վերծանություն և քննություն*, 2016, էջ 198-203, ծան. էջ 356-357:

⁸ H. Utidjian, Pičmanová M., “Óda na sv. Bohorodičku Řehoře z Nareku”, *Parrésia* 2014 (8), s. 523-530:

⁹ J. Russel, “A Poem of Grigor Narekac‘i”, *REArm* NS 19 (1985), p. 435-439.

¹⁰ P. S. Cowe, “The interpretation of the divine and human spheres in Narekac‘i’s Theology of culture”, *Saint Grégoire de Narek Théologien et Mystique*, Roma, 2006, p. 229-245, esp. 240-244.

¹¹ Բացառություն են կազմում Ջ. Ռասսելի և Հ. Յուլյուշյանի աշխատանքները: Վերջինը շեշտված ֆնադատական վերաբերմունք է ցուցաբերում Ա. Քյոշկերյանի աշխատանքի նկատ-

վերջինիս աշխատասիրությունն մեջ հատկապես արժեքավոր են ծանոթագրությունները, որ ներկայացնում են տաղերի կենցաղավարումը ձեռագրական միջավայրում, ինչպես նաև առանձին դիպուկ դիտարկումները (մասնավորապես՝ Շողակաթի հետ նրա նկատած կապը): Թերևս կարելի էր լրացնել այս աշխատանքը (այս տաղի դեպքում՝ հիմնված շուրջ երեք տասնյակ ձեռագրերի վրա) ձեռագրական շատ ավելի հարուստ ավանդույթի ամբողջական պատկերով վենետիկյան, մատենադարանյան և այլ հավաքածուների մեծաքանակ ձեռագրերում տաղի բազմազան ներկայացվածությամբ: Այստեղ, ելնելով հոգևածի ծավալի հնարավորություններից, դուրս ենք բերել այս ավանդույթի ընդհանուր պատկերը միայն (բաց թողնելով ձեռագրերի ամբողջական ցուցակը), նաև խազագրությունը, որ առնչվում է մեր նյութին ու ամբողջացնում տաղի հոգևոր դիմագիծը: Վերոնշյալ արժեքավոր ուսումնասիրություններին դիմում ենք ոչ միայն այս կամ այն հարցի ուսումնասիրված լինելու, այլ նաև տարբեր մեկնությունների դեպքում՝ թարգմանական տարրնթերցումների համադրումով Գրիգոր Նարեկացու ճշուղավորվող հարուստ պատկերային և լեզվամտածողությունն ու զրանից ներշնչվելու կերպերը ցուցադրելու համար¹²:

մամբ. ըստ այդմ հղում է անում այլ հրատարակությունների և ձեռագրերի տարբերացումների՝ նաև այն դեպքում, երբ դրանք կան Ա. Քյոշկերյանի կազմած բնագրում. Զ. Ռասսելն իր վաղ (1985) հոդվածում հիմնվում է Վենետիկյան (1840), Բուենոս Այրեսի (1948) և Վ. Գևորգյանի թարգմանության (Երևան, 1979) հրատարակությունների վրա՝ հավանաբար ծանոթ չլինելով Ա. Քյոշկերյանի աշխատանքին (1981):

- ¹² Մարիամի խորհրդաբանությանը Գրիգոր Նարեկացու տաղերում ու զանգեում անդրադարձել է **Հ. Բախչենյանը** (*Գրիգոր Նարեկացու Գանձարանը*, էջ 292-300. Մարիամ-եկեղեցու մասին՝ էջ 300-302), Մարիամին նվիրված Նարեկացու ներբողում՝ **Թ. Տասնապետյանը** (*Գրիգոր Նարեկացի «Ներբող Աստուածածնին», Հանդէս ամսօրեայ*, 1988. թիւ 1-12, էջ 60-80, նույնի՝ *Le Panegyrique de la Sainte Me're de Dieu de Grigor Narekac'i: Introduction, traduction, commentaire*, Antélias, 1995): Վերջինիս գիտական-ստեղծագործական հայեցումների առանցքն է Աստվածամոր կերպարը, որի ծիրում բազմիցս անդրադառնում է Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործության մեջ մարիամաբանությանը («Ս. Աստուածածնի պատկերները և ներկայացումները Գրիգոր Նարեկացիի մօտ», *Աստուածածնի մասին*, էջ 178-187. նա նույնիսկ Նարեկացուն վերագրում և նրա անունով հրատարակում է Մարիամին նվիրված այլ ստեղծագործություններ. «Գրիգոր Նարեկացիի Տիրամօր Գ. Ներբողեանը», *Աստուածածին. Նոր յօդուածներու ժողովածու*, Անթիլիաս, 2008, էջ 255-312, նաև՝ *Տիրամայր*, Լիզպոն, 1998, էջ 12-25, 26-31 [երկուրդը տպված է Գրիգոր Սկևռացու անունով, բայց հետագայում վերագրել է Նարեկացուն, *Աստուածածին*, էջ 255]): Հեղինակի կարևոր դիտարկումներից է, որ Գրիգոր Նարեկացու միաստիկ փորձառության մեջ Մարիամը, ում մարմնում տեղի է ունեցել մարդեղացումը, հառնում է որպես Ս. Հաղորդությունը՝ եկեղեցում Քրիստոսի անընդհատական իրագործումն ու ներկայությունը իրացնող էություն, Քրիստոսի ու հաղորդվող անձի միավորման մեջ անբաժան ներկայություն, որ, ըստ հեղինակի, նորոյթ է իր ժամանակի մեջ. «Այս անցումը Քրիստոսի կեանքին խորհուրդներէն մինչեւ Փրկութեան այսօրը Ժ. դարու ասարտին եղած է և իբրեւ հետեւանք ունեցած է մարեմաբանութեան շատ մեծ վերանորոգումը. երբ Մարիամ, մինչեւ այդ նոյնացումը եկեղեցիին հետ, զեռնդուեցաւ «Քրիստոսի եւ եկեղեցիին միջեւ», ինչպէս կը մտածէ սուրբ Գրիգոր» («Միաստիկ տեսիլքներ, Կոյս Մարիամը

Երաժշտություն և շարժում. Տեսիլի արթնացում

Գրիգոր Նարեկացին տաղերում ամենուր դիմում է հնարավորինս շոշափելի ու առարկայական պատկերների: Ի՞նչ անել այս դեպքում, երբ Շողակաթը՝ տաճարի պատկերը, որ գծագրվել է երկնքից կաթող շողքի ցուլքերում, պետք է ստեղծել տաղի փոքրիկ ու նրբին ձևերում: Նարեկացին այդ տաճարը գծագրում է շողքի վարընթացին զուգահեռ ու նույնացնում Մարիամի մարմնին: Եվ որպեսզի այս տեսիլը՝ Մարիամ-տաճարը վերածվի աղոթողի հոգու վրա անմիջական ներգործող էություն, պետք է շնչավորվի շարժմամբ ու ձայնով, դառնա «շարժվարժենի», խայտացող, բուրող ու երգող, առ Աստված բարձրացող մարմին, որ ամբողջովին ներծծված է Աստծով, նրա երգով, որի վարսերը հանդերձավորված են Սուրբ Հոգով և իջնում են մարմնով, պարուրում այն այդ Հոգու խորհուրդների երամով (կամ նրանցով իջնում է խորհուրդների երամը), որ զարդարված են Որդի-ծաղկով ու հաղորդված են նրա զոհաբերության կարմրին, հաղորդված են շուրթերով, բազուկներով, լանջով-սրտով, ողջ անձով, որ ամբողջությամբ խնկում է այդ նույն աստվածային սիրո հրով («խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ՝ հրով աստուածայնով լցեալ»):

«Ջարմանալի»։ Տաղն ամբողջովին ողողված է երաժշտությամբ. սա նրա առաջնային առանձնահատկությունն է. այն հնչում է սկզբում տարածություններում («Երգ զարմանալի»¹³, երգ շարժվարժենի, տեղի եղեր բարեկերտին»): այդ սփռված հնչույթներում, նրա ուրիշներում ու մեղեդային բառակրկնություններում պետք է գծագրվեն նախ աղոտ, ապա ավելի ու ավելի հստակ, Մարիամի խորհրդաբանական դիմագծերը: (ՄՄ 4350-ում [15բ] առհասարակ ողջ տաղն է խորագրվում «մեղեդի զարմանալի Գրիգոր Նարեկաց[ւոյն]»):

Եւ Ս. Հաղորդութիւնը Սուրբ Գրիգոր Նարեկացիի մօտ», Աստուածածին. Նոր յօդուածներու ժողովածու, էջ 60-61, նույնի ֆրանսերենը՝ էջ 65-77): Մարիամի խորհրդաբանությունը հայ և բյուզանդական հիմնեղության մեջ՝ հիմնվելով մեծացուցէ շարականների վրա, ներկայացրել է Ա. Դրոստ-Աբգարյանը (А. Г. Дрост-Абгарян, «Вопросы поэтики Богородичных в византийской и армянской гимнографиях», Кавказ и Византия, 6, Е., 1988, с. 173-183. Մարիամ-պարունակ խորհրդապատկերին առնչվող այլաբանություններն ու դրանց հղումները մեծացուցէ-ներում՝ էջ 182-183):

¹³ Այս արտահայտությունը հետագայում հայտնվում է Քրիստոսի ծննդյան շուրջին օրվա գանձում՝ բնորոշելով հովիվների երգը. «Այսպես հովիվն... երգեին երգ զարմանալի, Աստուծոյ գովեալ դասըս պարէին եւ փառք ի բարձունս մատուցանէին» (Մատենագիրք Հայոց, ԺԳ, Գանձարան Ա, Անթիլիաս-Լիբանան, 2008, աշխատասիրութեամբ Կ. Դերիկեանի, էջ 121):

Այստեղ Աստծո բազում հատկանիշներից ընտրված է բարեկերտությունը՝ հնարավորինս միեղենացնելու համար երգը, Մարիամին և Եկեղեցին¹⁴։ Քանի որ այս «բարեկերտ» դրսևորման համար տեղ, տարածություն կարող է լինել բանաստեղծությունը, որի բարեկերտության մեջ պետք է երևա նրա մեջ թափանցածի բարեկերտությունը, և այդ երգը պետք է հնչեցվի՝ օթևանվի բարեկերտ շինության մեջ՝ եկեղեցում¹⁵։ Նարեկացին առաջին տողերի խորհրդաբանական շարահյուսության մեջ ամեն ինչ արել է, որպեսզի այս երեքի սահմանները ձուլված լինեն։

Պետք է նշել, որ այս տաղի շարահյուսական-լեզվական ճյուղավորումներն առաջ են բերել հայեցողության մեկնակետի և ըստ այդմ ամբողջ տաղի մեկնության բազմազանություն առաջին տողերից իսկ. եթե Ջ. Ռասսելի համար երգը Մարիամի օրորոցայինն է, որի ծիրանի ծղի-թևերում մանուկ Հիսուսն է, ըստ այդմ՝ Մարիամի շարժումը մեկնաբանում է որպես երեխայի օրորում¹⁶, ապա Հ. Բախչինյանի համար այն երկնային եկեղեցուն՝ երկնային ինը դասերի երգեցողությունն է¹⁷։ Վերջին մեկնությունը զրկում է տաղը, ըստ մեզ, իր խորհրդաբանական ամբողջությունից և այն բանաստեղծականությունից, որ ծավալվում է միայն Մարիամի շուրջը-մեջ-այնուհետև միջով՝ որպես ոգեղենացող աշխարհի բացարձակ միեղենություն։ Պ. Քաուլին, ելնելով իր հոգվածի նպատակից, վերհանում է եկեղեցաբանական կողմը. ըստ այդմ անդրադառնում է երաժշտական հաջորդող պատկերին՝ լեզվի տավղի (Դավթի տավղի) ամենօրյա սաղմոսերգությունը եկեղեցում¹⁸։

¹⁴ Այս հատկանիշի շեշտադրությամբ է սկսվում և Քոթենավորի ներքոըր. «Ձբանատուր և զնե-րանձնեան տանաւ սմանչեղագործութեան ամենաբարեձև կարգաւորութեամբ և վայելչա-կազմութեամբ զարդարեալ երկնից բնակողին... զՄարիամ կոյս Աստուածածին» (Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն, էջ 172)։

¹⁵ Ջ. Ռասսելը սա թարգմանում է՝ բարեկերտությունը վերագրելով երգին. “Song if marvel, song of [miraculous?] motion/You were the vessel of the Well Formed” (J. Russel, op. cit., p. 435)։ Այս տողերն այլ կերպ է մեկնում Հ. Բախչինյանը՝ «բարեկերտին» բառանքը հասկանալով որպես ածական, այլ ոչ որպես «բարեկերտ» բառի սեռական հոլով, ինչի հետ մենք համաձայն չենք (Հ. Բախչինյան, Գրիգոր Նարեկացու Դանձարանը, Վերձանություն և Քննություն, Լիբանան, 2016, էջ 199)։

¹⁶ Այս համապատկերում հեղինակի բանաստեղծական մեկնությամբ երգը «զարմանալի» է, քանի որ այն ասվում է ոչ թե գիշերը, այլ միջօրեի ժամին, ոչ թե ֆնող, այլ արթնացած Օրհնյալ Մանկանը (J. Russel, op. cit., p. 437)։

¹⁷ Հ. Բախչինյան, նշվ. աշխ., էջ 199։

¹⁸ Սա վերաբերում է բոլոր պատկերների նրա մեկնությանը. Մարիամի խաչված ծիրանի ծղի-թևերը հնարավոր ակնարկ է համարում աղոթքին, կամար ունեւեր պատուհանից վեր եկեղեցու կամարներն են (այստեղ հետաքրքիր զուգահեռ է բերում հայրենից՝ «Բան գեկեղեցոյ կամար քո ունեւերս ի վեր կու քաշի»), այսինքն կամարներից իջնող սյուներն են (առհասարակ կենտրոնական թմբուկին վերագրում է կանացիության տարրեր՝ նշված բարձրադիր պատուհաններով, իրենց կամարներով, սուր տանիքով, և ասես իրար բռնած ու աղոթքի համար վեր պարզած ձեռներով, իսկ արտաքին ֆրիզը կնոջ զարդարուն գոտին է), ամենուր ընդգծվող

Մարիամի պատկերի հստակեցումից հետո «զարմանալի» երգը նյութեղանում է նրա մեջ: Երբ վարդ-լոգոսը կաթելով շուրթերից հայտնվում է Մարիամի «լուսափայլ» «ծոցում» (հմմտ. Քրիստոսին գրկած Մարիամի խորանները), նա ամբողջովին դառնում է [խորանի առաջ] խնկարկող բուրվառ և [բուրվառի զանգակներ]¹⁹ «քաղցրանվագ ձայն» տարածում: Այս կենդանի իրագործման և հաղորդության անընդհատությունը շեշտվում է «քաղցրերգանայր» (լեզուն շարժողից «քաղցրերգանում էր», այլ ոչ «քաղցրերգում էր») ձևով:

Բերանն երկթերթ, վարդն ի շրթանցն կաթել/լեզուին շարժողին քաղցրերգանայր տափղն...

Մոցն լուսափայլ կարմիր վարդով լցեալ/Մղիքն ծիրանի, մանուշակի հոյլք:

Խնկեալ ի կնդրկէ բուրուառ՝ հրով աստուածայնով լցեալ/Ձայն քաղցրանուագ, որ ի նմանէ հնչէր:

Վերջում այդ երաժշտությունը հոսում է Մարիամին գովերգողների ձայների մեջ (տող 34-35): Զարմանալի ու չքնաղ է այս հանգույցը, մենք լսում ենք նարեկացու երգը Մարիամին, ու միաժամանակ նրա միջոցով Մարիամի երգը և այն հոգևոր շարժումը, որ թափանցել ու արտահայտվել է նրա մեջ: Մարիամն ինքը երգի մեջ շարժվող եկեղեցին է և նրա մեջ երգեցողությունը:

«Աստվածածնությունն» այստեղ ստացել է իր բացառիկ արտահայտությունը: Քրիստոսին կրկնող բանավոր աղոթքի՝ բանավոր պտղաբերություն-պատարագի պատկերն ընդհանուր է. այստեղ էլ լոգոսը ծնվում է շուրթերից և հակառակ ճանապարհով անցնում Մարիամի գրկում-ծոցում գտնվող Քրիստոսին: Միաժամանակ հակառակ կերպով շուրթերի աղոթքները ներկայացվում են եզակի՝ որպես Քրիստոս-վարդ, և ծոցում օթեանածը՝ հոգնակի՝ վարդով [լոգոս-աղոթքներով] լեցուն արտահայտությամբ (տաղի երկրորդ՝ Մննդյան կոչվող տարբերակում այս երկու պատկերները հաջորդում են իրար. մեկը մյուսին է ծնում գրկում օթեանածը թափված է շուրթերից): Սրանով ծննդագործությունն ուղղակի նույնացել է Մարիամի մարմնում անընդհատական ստեղծաբանությունը և սրա մեջ նրա անընդհատ ստեղծարար երաժշտական ներկայությունը: Հոգևոր փորձառության, գոյաբանական հագեցումների արդյունքում նարեկացին ամենուր ստեղծում է պատկերագործության նորարարական կերպեր:

Պար. Այս եռաձայնության անբաժան մասն է շարժումը: Բանաստեղծության սկզբում այդ շարժումով բնորոշվում է «շարժվարժենի» երգը, խորհուրդ-

կարմիր գույնը կարմիր տուֆն է ակնարկում, որից կառուցված են հայկական եկեղեցիները, եռահյուս մագերի վրա գինեգույն հագրեվարդը եկեղեցում իրագործվող հաղորդությունն է, Մարիամի ֆայլը՝ եկեղեցու՝ Քրիստոսի ետևից ընթանալը ըստ Մատեանի ՀՆ. պատկերի (P. Cowe, op. cit. p. 241-243):

¹⁹ Բնավառի ձայնի այս դիտարկումը տե՛ս A. Terian, op. cit., p. 159, n. 18:

ների էջքը մարմնով, Մարիամի նկարագրության մեջ՝ արդեն նրա ռիթմավորված «հանդարտիկ խաղը»՝ պարն ու թիկնեթեկին ճեմելը (հմմտ. Մովսեսի քույր Մարիամի երգն ու պարը. ելից Ժե 1, 20-21), ավարտին՝ նրա քայլերի ասես բարձրացող հետագիծը:

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով,

Ոտիցն ի գնալ՝ շողն ի կաթիլ առնոյր (ՄՀ ԺԲ, էջ 716, հմմտ. էջ 714. «ոտիցն ի քայլել՝ լոյսն ի կաթիլ առնոյր»²⁰):

Պարի մեջ շեշտված է նրա լուսե հետագիծը՝ հողից կտրվածությունը: Սա ոգեղեն էության հատկանիշներից է²¹:

*** Պարականոն ավանդույթով Մարիամի ոտքը, ըստ մոր ուխտի, երեք տարի չի դիպչում հողին, մինչ նրան հանդիսավոր թափոցով տանում են և ընծայում տաճարին: Երբ դնում են տաճարի խորանի աստիճանների վրա, սկսում է պարել²²: Տարբերակներից մեկում Մարիամը ոչ միայն աղավնու պես կերակրվում է հրեշտակների կողմից, այլև անընդհատ լսում նրանց բարբառն ու երգը²³: Քրիստոնեական միջավայրում պարը ոգեղենացվում է որպես այլաբանություն. եթե երաժշտությունը՝ ձայնի ու խոսքի, երաժշտական գործիքի ու ձայնի ներդաշնակումը սկսում է կրել **մարմնի ու հոգու, հոգու բոլոր հատվածների ու Հոգու շնորհների, նյութական-մարդկային-աստվածային աշխարհների միավորման բարձրագույն խորհուրդը**՝ որպես մարդու համակ մասնակցություն աստվածային ծեսի մեջ (ամեն կերպ օգտագործվում են գործիքի լարերի՝ երկու, չորս, յոթ, տաս թվերի սքոլաստիկ համապատասխանեցումները մարդու և աստվածային կառույցներին), ապա պարը դառնում է հոգու խայտանքը, որ վեր է սլանում ու մարմինը հակում ցած, ինչպես թռչունը: Այն, ըստ Տաթևացու, հրեշտակների մասին մտածությունն է, նրանց

²⁰ Այս վերջին տողում Ժ. Պ. Մահեն շեշտում է առ երկնային փեսան բարձրացող կնոջ պատկերը (Annie et Jean-Pierre Mahé, op. cit., p. 223), ըստ որի նրա գոտին ավելի անկախ բանաստեղծական վերաիմաստավորում է առնում՝ որպես հեփաթային ծիածան, որ կապում է երկինքը երկրի հետ (էջ 223, ծնթ. 102):

²¹ Գաբրիելի ընթացքի մասին տաղերից մեկում ասվում է՝ «անֆայլ գնացիւ» (ՄՀ ԺԴ, էջ 1119), նույնը Քրիստոսի համբարձման տեսարանում ձևակերպում է Գրիգոր Նարեկացին. «շալիղ անֆայլ ոտից ընթաց»:

²² «Ժբրել լնոյր նորա ամիսփ վեց, թոյլ տայր մմա մայրն՝ զի թեակոխեսցէ առ ինն ցալ. փոխէր ֆայլս՝ և երթայր և գայր ի գիրկս մօր իւրոյ. բառնայր զնայ մայրն ի գիրկս իւր և ասէր. «Կենդանի է Տէր Աստուած իմ, որ ոչ կոխեսցես դու զերկիր մինչեւ յօր տանելոյ զԲեզ ի տաճար Տեառն». և առնէր սրբութիւն ի սենեկի իւրում... և կոչէր զգստեան Երուսաղեմի առ իւր՝ ուսուցանել զնա» («Գիբր տղայոսքեան Քրիստոսի», Թանգարան հայկական հին եւ նոր դպրութեանց, Բ, էջ 240, հմմտ. էջ 253, էջ 6, այստեղ մանուկ Մարիամը միայն յոթ ֆայլ է անում): «Եւ զմանուկն ֆահանայն առեալ ի գիրկս իւր և ասէր... Եւ նստուցանէր զնա յերոորդ աստիճանի սեղանոյն... և պար առեալ կաֆաւէր ոտիւք իւրով: Եւ իջանէին հայր և մայր նորա փառատուրելով զՏէր, զի ոչ անծկայր մանուկն ի նոսա» (էջ 254, հմմտ. էջ 241):

²³ Նույն տեղում, էջ 7:

շուրջպարին միանալու ձգտումը, անվախճանությունը անիվի հավերժ պտույտի մեջ (կյանքի անիվ, եզեկիելի երկնային կառք)²⁴:

Գրիգոր Նարեկացու տաղը երաժշտություն՝ եկեղեցու մարմնում այս միեղենացման արտահայտման կիզակետն է²⁵:

²⁴ Այստեղ բերում ենք սաղմոսն ուղեկցող երաժշտության այլաբանական մեկնության ողջ հատվածը՝ միջնադարյան բազմաթիվ մեկնությունների ոգով. «Հց. Զի՞նչ նշանակե՞ր պարելն: Պ. Նախ գուրախութիւն արտին ցուց[ա]նէ մարմնոյ խայտալն: Բ.՝ զպարս հրեշտակացն մտածէ: Վասն որոյ ի վէր վագէ, և մարմինն ի վայր հակէ, որպէս թռչունն յարկանոցի: Գ. զի անսկիզբն և անվախջան է թագաւորութիւն Աստուծոյ, դ՛ զի կեանքս մեր որպէս զանիւ հոլովի: Այսպէս Դաւիթ պարէր ի բերել տապանակին: Սոյնպէս կաո՞հ հոլովէին զ[որ ետ]ես եզեկիէ: Եւ այժմ՝ զի այլ ազգիք գնոյն ձևանան, ո՛չ է արքութեան Հոգոյն, այլ պղծութեան... Իսկ առ մեզ թէպէտ գոն ձայնիւ և երգով եղանակի ի ցնծութիւն եկեղեցոյ, այլ օրինակն ի ճշմարտութիւն փոխեցաւ՝ փայտն և մի աղին՝ մերս մարմին և հոգի, եւ բ. աղին՝ բան և ձայնս, կամ հաւատք և գործք յարմարեալ, եւ դ. աղին՝ չորեքնիւթեա բնութիւնս և դ. առաքինութիւնք, իսկ է. աղին՝ է. զգայարան մարմնոյ և է. զարարութիւն հոգոյն: Եւ ժ. աղին՝ ժ զգայութիւն հոգոյ և մարմնոյ, այլ և է. շնորհօք Հոգոյն և հոգի և մարմին և շունչ մեր միացեալ լինիմք ժ. աղի երգարան Աստուծոյ» (ՄՄ 1198, Տաք, տե՛ս նաև մեր ուսումնասիրությունը՝ «Մարդու կազմության տեսության վերաիմաստավորումը հայ միջնադարյան մեկնողական ավանդույթի մեջ» [էսսեներ և ուսումնասիրություններ, Երևան, 2013], էջ 254, 461, գործիքների այլաբանության մասին տե՛ս նույն տեղում): Վերոնշյալ ուսումնասիրության մեջ այս գրվածքը ներկայացրել ենք, ըստ ՄՄ 723-ի, որպէս միջնադարյան հաղվածք բնույթի մի հարցմունք՝ ցույց տալով գուգահեռները Տաքևացու «Գիրք հարցմանց»-ի հետ. իրականում այն հատված է նույն Տաքևացու «Մեկնություն Սաղմոսաց»-ի նախաբանից: Բնագրում նշվում է՝ «թռչուն յարկանոցի», յարկ-ը բացի «տուն», «տան ծածկ»-ից ունի նաև «թակարդ»-ի նշանակություն (Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, Գ, Երևան, 1977 թ.):

²⁵ «Զարմանալի» երգի ու հոգևոր պարի վերապրումը թափանցել է, հավանաբար Նարեկացու ազդեցությամբ, և Շողակաթի մեկ այլ տաղի հոգևոր պատկերի մեջ, որի նաև խորագիրն է «տաղ ընտիր և զարմանալի»: Այստեղ դիմավորված եկեղեցին պատկերված է Մարիամի հատկանիշներով՝ նրա պես պարում է, երգում, հանդերձավորվում լուսե զգեստներով, միաժամանակ նրա մեջ են երգում ու պարում, այս շարժումը ծնվում է, ըստ առնի խորհրդի, կաթողիկե եկեղեցու կաթելու պատկերով. «Կաթեա սուրբ կաթողիկէ եկեղեցի եւ պարէ... Երգէ, դշտոյ պանծալի, երգ նոր եւ զարմանալի/Հարսն զգեցեալ ծիրանի, դուստրը Վերին Սիոնի/Փեսայն եկեալ քո ի դուստ, զեզ զարդարեաց յոսկեհոտս./ Պըսակ եղեալ ի գլուխ, կազմեալ նոր ականակոտ», «Դաւիթ երգէ զտասնաղիսն, հեմէ ընդ առաջ փեսային/ Կայթէ ոտիւքն եւ պարին ի մէջ նոր առագաստին/Զաֆարիաս զայս երգէ, հարսինն աւետարանէ/Փեսայն քո հեզ եկեալ է, փառաւ ըզեզ պըսակէ/Մանկունքս են առեալ հաւսար, սաղմոսարան եւ քընար, /Երգեն ձայնիւ եւ առնեն պար, արհնեն զԱստուած անդադար» (ՄԶ ԺԳ, էջ 962, 963): Կաթել-կաթողիկե բառերով եկեղեցու պատկերագործության տեսարան է ստեղծում և Ամանիա Նարեկացին՝ Քրիստոսի վայրէջից՝ կաթելուց մինչ հաղորդության կայլակների ցողումը: Կաթողիկե բառի խորհուրդը բացատրելու համար իրար է կապում լծող տառերով (լ,ն,դ) բառերը (կաթիլ-կաթան-կայլ/դակ): Պատկերը դարձյալ սկսվում է շողակաթից. եկեղեցին ստեղծված է մարդու պատկերով՝ իմանալի ու զգալի, նրա մեջ խաղում են Սուրբ Հոգու շնորհների երակները՝ երկնից կաթած արդարության արեգակի իմանալի ծագման անհատիկ շողերից, այսպէս գերակայում է նա իր փառքի մեջ՝ ունենալով Հին և Նոր Կտակարանների

Խորհրդաբանական շարահյուսություն. Գրիգոր Նարեկացու տեսիլներին հատուկ է մոտեցման-ծավալման-հեռացման շարժումը (տե՛ս օրինակ Վարդավառի, «Սայլն այն իշանէր» տաղերի Ա. Տերյանի մեկնությունները, նշվ. աշխ., էջ 138-142, 183-185). մեկ կերպարի մեջ այն կարող է արտահայտվել այդ պատկերի անդեմությունից՝ տարածություններում ասես սփռվածությունից (երգ, խորհուրդների էջք, Մարիամ՝ նոճու սափոր, որթին փաթաթված նշդարենու ճանապարհ) ավելի ու ավելի սրանց մեջ մարդաձևություն հստակմամբ՝ «մոտեցմամբ» (կամարների տակ ծով աչքեր, նուռ-այտեր, սրտի սաթ, վարդ-շուրթեր, հազրեվարդով հյուսքեր, մանուշակի հուլներով ծիրանի ծղի-թևեր), այնուհետև՝ լրիվ միանշանակ առարկայական կերպարանք առնելուց հետո (հագուստի նկարագրություն), ոտնահետքերի պատկերով հեռացմամբ:

Այսպես Մարիամի կերպարը ծավալվում է երեք հանգույցներում՝ միմյանց մեջ հոսող ու իրար ողողող հնչյունների վերը նշված եռաձայնության, լույսի վարընթաց շարժման ու ասես բարձրանալու և պատկերի մոտենալու, հստակվելու ու նորից «տարրալուծվելու»: Եվ այս տեսիլին վրադրվում են այլևայլ սուրբգրային խորհրդանիշներ, նրբացվում, դառնում նրա մի նախը, շունչն ու նրբին տարածումները բնության ձևերի, միաժամանակ կենտրոնացումները մեկ ոգեղեն քանդակի մեջ: Եվ այս ամենն անցնում է միայն մեկ շնչի այնքան թեթև սահքով՝ զարմանահրաշ, հեռավոր հնչյուններում «համերամ» խորհուրդների հայտնությունմբ, որ դեռևս պետք է շոշափեն Մարիամի ուրվագծերը, որից հետո լույսի բռնկումով աչքերից այտերով մինչ սիրտ, շուրթերից ծոց, հագուստներից գոտիով մինչև ոտնահետքերի լուսե ծիր: Եվ բառերի զույգ կրկնությունների մեջ նոսրանում, կախարդում ու հեռանում է տեսիլը ոչ մի ակնթարթ չդադարող երաժշտության վերակերպումներում: Այս ամբողջ ընթացքին համապատասխան է և տաղի շարահյուսությունը:

Երգ զարմանալի, երգ շարժարժենի

Տեղի եղեր բարեկերտին:

Խորհուրդ, խորհուրդ համերամ

Ձարդ երամից, զարդ:

Նոճ ի նոճ յեռ ի սափոր եղեգնատնկոյն,

Մատնարինարէն նշդարենի ռահ:

Յունից նրբենից կից ի մի կից կամար,

Նէճեմ, թէ նէճեմ միշարէի ժամ:

մշտնջենաբովս հոգեսնունդ ստիմֆների *կաթանք*. և սրանից աղբյուրանում են Հոգու հոսանքների եռավտակ հորձանքներ՝ առաքելական, մարգարեական, վարդապետական շնորհներ՝ ըստ եւե՛մ վերոնշյալ տառերից կազմված իր խորհրդական անվան (կաթողիկե): Նաև ոչ միայն ասես դուլից է ցայտում կաթիլը (հմմտ. եւ. խ. 15), այլև լցվում ու ծովանում են սրա մեջ Հոգու շնորհների բազում մասերը՝ ավագանի մաքրությունը և փառանկյուն սեղանի հաստատությունը. սրա վրա՝ որպես Խաչի, Աստծո Գառն է բազմում պատարագի զոհաբերության համար, որից՝ իբրև հոգևոր երակների ցնցուղից, հոսում են աշյան *կայակները*՝ կենդանություն բաշխելով եկեղեցու մարմնի անդամներին (*ՄՀ Ժ*, Անթիլիաս-Լիբանան, 2008, էջ 437. այս մեկնողական ստուգաբանության մասին տե՛ս նաև *Հ. Թամրազյան, Գրիգոր Նարեկացին և նորպատոնականությունը*, Երևան, 2004, էջ 235):

Առաջին երկու տողերում, ինչպես նշել ենք, նույնիսկ որոշարկված չեն Մարիամի և նրան նվիրված երգի սահմանները՝ ընդհանրությունն է բարեկերտությունը (երգը բարեկերտության օրրանն է/միաժամանակ Մարիամը բարեկերտության օրրանն է): Երրորդ-չորրորդ տողերը («խորհուրդ, խորհուրդ համերամ, զարդ երամից, զարդ») վարսերի միայն ակնարկով (ստորև), դարձյալ տարանջատված չեն երգից: Սրանք էլ միացված են նրան «խորհուրդ» բառով, որ կարող է կապել առաջին տողերում հայտնված երգը՝ լոգոսի օթեանը, պատկերի հետ²⁶ (ըստ խազագրության՝ առաջին «խորհուրդ»-ը նույնիսկ վերաբերում է նախորդ տողին): Տաղն ամբողջությամբ հյուսված է երկակիությունների վրա, և այս երկակիության մասին Նարեկացին զգուշացնում է սկզբից: Խորհուրդները (վարսերը) այն շրջանակն են, որ պետք է պարուրեն երգը, միաժամանակ Մարիամի պատկերը. երկրորդ անգամ վարսերին նարեկացին պետք է անդրադառնա այտերին նվիրված հատվածում՝ պատկերելով, էջքին համապատասխան, արդեն վարսերն այտերի շուրջ («բոլորեալ զայտիւքն»), և պատկերների պարզեցմանը զուգընթաց արդեն հստակ կերպարանքով:

Շարահյուսություն. Պատկերի աստիճանական հստակեցումն արտացոլված է խորհրդաբանական շարահյուսական լեզվի մեջ ևս: Սկզբում հայացքը շարժվում է Մարիամի բուսածեղերի տարտամ ցոլացումներով, որոնք իրար հաջորդում են առանց շաղկապների (*asyndeton*): Նարեկացին հնարավորինս ասես աշխատել է ջնջել շարադրանքի պատճառահետևանքայնությունն ու պատմողականությունը՝ սահեցնելով բուսական զուգադրաշղթաները. «խորհուրդ, խորհուրդ համերամ, զարդ երամից, զարդ, նոճ ի նոճ յեռ ի սափոր եղեգնատնկոյն, մատնաւրինարէն նշդարենի ուհ, յունից նրբենից կից ի մի կից կամար, նէճեմ, թէ նէճեմ միջարէի ժամ»: Թվարկվում են առարկաներն ուղղական հոլովով: Սա, ինչպես նաև կրկնակի բառերի կիրառությունը (1-9 տող) ստեղծում է պատկերների երազային սահեցման տպավորությունը. «Երգ զարմանալի, երգ շարժարժենի... Խորհուրդ, խորհուրդ ... զարդ ... զարդ, նոն ի նոն յեռ... կից ի մի կից կամար, նէճեմ, թէ նէճեմ միջարէի ժամ, Աչքն ծո՛վ ի ծո՛վ...»: Իմաստային առումով այն ներդաշնակում է կրկնակի խորհուրդների կախարդանքի վերը նշված հնարանքին:

Աչքերի հատվածից, որ բանաստեղծության կիզակետային պահն է, միաժամանակ նրա առանձնացված երկրորդ կեսը, այս սահող մտապատկերներին ավելանում է բայաձև՝ «ծաւալանայր»՝ ձևավորելով արդեն տրամաբանական

²⁶ Անհրաժեշտ է նշել՝ եթե բոլոր այս շերտերը հավասար մտադրությամբ Գրիգոր Նարեկացին չի կիրառել, ապա, համեմայն դեպք, սրանի արթնացվում են ունկնդրի խորհրդաբանական գիտակցության մեջ և կարող են կիրառված լինել որպես գեղագիտական զգացողություններ:

շարահյուսական կառույց. «աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծաւալանայր յառաւատուն...», որից դադարում են կրկնաբառերը: Լուսի տեսիլի հատվածում դարձյալ ջնջվում են դիմավոր բայերը պատկերահոսքերի բռնկման հեղեղի տակ, հայտնվում է պատկերները շաղկապող «որոյ» հարաբերական դերանունը, որ սակայն նարեկացու բնորոշ՝ առավել անորոշություն ու երկակիություն առաջացնող կապող օղակներից է. «շողն ի շմաթէն իջեալ յառաւատէ լոյս, յայտէն նռնենի սարգիատունկ գեղաշիտակ ծայրից ծաղկանց, որոյ սինն ի սրտին նուսխայարէն կարկաչահոս սաթբերունի սէր»։ Հայտնի չէ՝ «որոյ»-ն վերաբերում է լուսին, թե սարգենուն (թեև խազագրությամբ «յայտէն»-ից նոր տուն է սկսվում)։ Առաջին դեպքում այն շարունակում է «ի շմաթէն»՝ աչքի պատուհանից իջնող լուսի ընթացքն այտերով («յայտէն») մինչև սիրտը, երկրորդ դեպքում «սյուն» նշանակում է ծառի բունը, ինչպես թարգմանել է Ժ. Պ. Մահեն։ Եվ սաթն էլ ուրեմն ոչ թե մարջանն է, այլ ծառի խեժը (բառի բացատրությունները՝ ստորև)²⁷։ Առաջին պատկերում շաղկապը նրբորեն ներհյուսվում է «շողակաթի» տեսիլի առանցքին (սյունը ելից գրքում խորհրդանշում է Աստծո ներկայությունը [ԺԳ. 21-22, ԼԳ 9-10]²⁸)։ Այսպես շողն իջնելով երկինք-աչքերի արեգակներից («ծով ի ծով»՝ որպես ծով ծովի կողքին, պատկերը վերծանել է Ա. Տերյանը) ու սահելով շառագունած՝ սարգիատունկ գեղաշիտակ դափնու ծաղկի բողբոջների նռնենի այտերից՝ «սյունով» [բնով կամ նույն լուսի սյունով] հասնում է սրտին, ու այնտեղից, [աչքերի հայելի սրտի ծովի] կարկաչներից «նուսխայարէն»՝ արտացոլելով, կրկնօրինակելով բխեցնում սաթ մարջան բերող սերը։ Այս ամբողջը՝ արեգակի լուսի վայրէջքին պատասխանող սրտի սիրո վերընծայումը նարեկացին արտահայտել է մեկ՝ «սաթբերունի» ածականով («կարկաչահոս» բառը մեկնիչ-թարգմանիչները վերակերտել են որպես սրտի բաբախյուն՝ Ա. Տերյան, կամ ռիթմավորված խոսք՝ Ժ.-Պ. Մահեն, Ա. Տերյանն այս հատվածի թարգմանությունն մեջ շեշտում է ջրերում արտացոլվող, տրոփող, թրթռացող սերը²⁹)։

Լեզվի և պատկերների հստակեցմանն ու միանշանակությունը զուգընթաց հաջորդում են արդեն հստակ նախադասություններ՝ հատուկենտ խորհրդաբանական թվարկում-շեղումներով (տող 14-27). «Ձեռացն եղիշոյ կամարածեւ կապէր... Հանդարտիկ խաղայր, թէկնիթիկին ճէմ... վարդն ի շրթանցն կաթէր...

²⁷ Երկրորդ ձևով են այն հասկացել մահ գրիչները, ֆանի ու Մենդյան մեղեդու ավելի ուշ տարբերակով «սյուն»-ը լուսի շողից անջատված է եւե՛ մտղով (*ՄԶ ԺԲ*, էջ 715, տող 11-15)։

²⁸ Հմմտ. «Ուրախ լեւ, բերկրեալդ, սիւնատեսիլ ամպ, որ զԱստուած ունելով յանապատ երկիր առաջնորդեաց մեզ ի կեանս» («Երանելոյն **Նայիփանու Նայիսկոպոսի** ասացեալ ի գովեստ Աստուածամատն», *Աստուածածնի մասին*, էջ 102)։

²⁹ A. Terian, op. cit., p. 159. Ժ. Պ. Մահեն «որոյ սինն ի սրտին» տողից սկսած թարգմանում է. «որի բունը մինչև իր սիրտը ոռոգվում էր կենսահյուսով լցված սիրո ռիթմական մեմուն-ջով» կապելով «կարկաչել»-ը Մարիամի երգի հետ (Annie et Jean-Pierre Mahé, p. 222)։

քաղցրերգանայր տաւիղն... վարսիցն երամից զարդ... ոլորս են առեալ եռահիւսակն բոլորեալ զայտիւքն...»:

Եվ արդեն վարդով լցված ծոցի ու այն օղակող շրջանաձև ձեռքերի պատկերում բուրվառի բռնկման վերածումից հետո անցում է կատարվում բուսական տարակերպություններից դեպի Մարիամի զգեստավորումը: Այս նյութեղացմանը զուգահեռ բոլորովին դադարում են նաև պատկերային երկակիությունները, և հստակման այս վերջին կետում պատկերը հեռանում է:

Խորհրդանշների հետ Գրիգոր Նարեկացու աշխատանքը. Սուրբգրային պատկերների վերակերպման ամենաբնորոշ օրինակը նախաբանային հատվածն է. «խորհուրդ, խորհուրդ համերամ, զարդ երամից, զարդ», որ վերծանել է Ա. Տերյանը: Նրա նշանակությունը, ինչպես դիպուկ նկատում է թարգմանիչը, բացվում է 22-23 տողերում, որտեղ պատկերն արդեն հստակեցված է. «Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ, ոլորս են առեալ եռահիւսակն բոլորեալ զայտիւքն» (հմտ. երգ Դ. 1. «Քո վարսերը նման են այծերի հօտերի, որոնք իջնում են Գաղաադից», գրաբար բնագրում այստեղ «երեւեցան» բայաձևն է [«Վարսք քո իբրեւ զերամանս այծից, որք երեւեցան ի Գաղաադէ»], որի զուգահեռն է հունարեն բնագրում ἀπεκαλύφθησαν-ը)³⁰: Տաղի սկզբում սակայն այս պատկերը նարեկացին ոչ միայն հնարավորինս անորոշ է թողել, այլև վերակերտել է: Վարսը փոխարինելով «խորհուրդ» բառով՝ հայտնությունը վերագրել է ոչ թե այծերի, այլ խորհուրդների երամին (միաժամանակ սրանով մտնում է հայեցողության համար հայտնություն-վայելքի շարժումը [Գաղաադից իջնող վարս-այծերի հօտի և խորհուրդների էջը]): Այսպես ամեն կերպ ընդգծել է դեռևս անհայտ, բանաստեղծության ծավալներում բացվելիք խորհուրդների զարմանահրաշ միջավայրը³¹: «Խորհուրդ, խորհուրդ» կրկնությունը հեղինակը գուցե մատնանշում է կրկնակի խորհուրդը (հմտ. Քարոզ Սրբոյ Խաչին՝ «խորհուրդ կրկին»)՝ որ իջնելու են նրանք Մարիամի մարմին (բնություն)-եկեղեցի զուգադրապատկերներով: Կրկնակիության մեջ միեղենությունը՝ միմյանց մեջ միաժամանակ բացվելը շեշտված է «համերամ» բառով: Երգ երգոցի «այծ» բառն էլ երկու հարասության մեջ փոխարինել է «զարդ»-ով: Վարսերի՝ արդեն այտերի մոտ երկրորդ հայտնության մեջ նարեկացին պատկերում է նրանց ձևը. «Ի ծամին խեղեփին հազրէ/Զ'ի նոյն հեր հոգիազգեստեալ»³² գեղն ի գինույն գոյն: /Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ/

³⁰ A. Terian, *The Festal Works of St. Gregory of Narek*, p. 157, n. 7.

³¹ Հունարեն ἀπο-καλύπτω բառի իմաստներ են՝ «բացել, մերկացնել, հայտնաբերել, բացահայտել սեփական հատկանիշները, բացահայտել իրեն, ձգտել»:

³² Վարսերի՝ Սուրբ Հոգուն հաղորդությունը՝ խույրով պսակված զարդարված ցլարձակումով, պատկերված է Թեոդորոս Քոթենավորի ներբողում. «Դարձեալ... Հոգոյն Սրբոյ վարսագեղութեանց խոյրապսակազարդ փաղփեմ ընծայաբերեմք քեզ ի մերմէ նուաստաշան արուեստից, ո՛վ Տիրունի... ակն սուտակ և դահանակ լուսաշահայեղ...» (Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն, էջ 179-180): Մատնանում վարսերը կապվում են փառքի հետ. «Յեղանակեսցեսս գփառս հերաց քունդ բարձրութեան» (Բան Ե):

Ոլորս են առեալ եռահիւսակն³³ բոլորեալ զայտիւքն» (երկրորդ՝ Ծննդեան տաղի պարզեցված տարբերակում չկա առաջին կեսը): Սուրբ Հոգով հանդերձավորված մազերը հյուսված են Երրորդությամբ և հաղորդված նրանց մեջ խրված ծաղիկ-Որդու զոհաբերությանը (Երրորդությունը որպէս Մարիամի «հյուսվածք» նարեկացին նկարագրում է սկզբում, եթե ընդունենք «նոճ ի նոճ յեռից ի սափոր»՝ երեքից, նոճու երեք ճյուղերի [հյուսվածքից] սափոր տարընթերցումը): Երգ երգոցի մեկնության մեջ նարեկացին վարսերը բացատրում է նրանց անախտ, մեռած լինելով աշխարհի հանդեպ (ՄՀ ԺԲ, էջ 799): Երգ Զ. 4.-ի նույն պատկերը մեկնելիս շեշտում է վարսերի հաղորդությունը. փեսան սևացել է մեզ համար՝ մերն իրեն վերցնելով, մենք էլ սպիտակում ենք մկրտությամբ՝ ավագանի մեջ լվացվելով (էջ 837): Տաղում, ըստ Մարիամի վարսերի գույնի, այս հաղորդությունն արտահայտվել է ոչ թե մկրտությամբ ճերմակելու, այլ պատարագվող ծաղկագարդի արյան գույնն ունենալու խորհրդով³⁴: Վերջապես տաղի սկիզբն էլ նուրբ ակնարկներով հյուսված է երգ երգոցի նախորդող տեղիին (Երգ Զ. 3). «Դու բարեկամ ես, ի՛մ սիրելի... եւ Երուսաղէմի պէս գեղեցիկ՝ զարմանալի յօրինուած». Մարիամի չքնաղ հորինվածքը նկարագրված է ողջ տաղում (հյուսված նույն Երգ Զ. 4,6 պատկերներով), իսկ զարմանալին երգն է, որ պարուրում է նրան և բխում նրա՝ բարեկերտի օրրան դարձած մարմնից:

Պետք է հիշել, որ միջնադարյան հոգևոր կենցաղավարության մեջ երգ երգոցի, սաղմոսների, առհասարակ սուրբգրային բնագրերը յուրացված են ամենօրյա ծիսակարգով ու անընդհատական աղոթք-ընթերցումներով ամենախոր մակարդակում, և բնագրային յուրաքանչյուր խորհրդաբանական «տարընթերցում» հայեցողի ու աղոթողի հոգում առաջ է բերում այն հոգևոր զարմանքի զգացումը, որ այսօր կարող ենք վերհանել միայն քննության միջոցով: «Զարդ» բառը ևս բազմիմաստ է՝ կանացի սկզբի արտահայտիչն է, երգի բարեկերտության զարդարանքների, եկեղեցու «զարդ»-երի: Բոլոր խորհրդանիշներն այս տաղում մշակվում են՝ դառնալով Մարիամի հայտնության «զարդարանքներն» ու նրա գեղեցկության նախշերը: Եվ լեզուն այդ զարդարանքներից մեկն է:

Լեզուն. Մարիամի տեսիլի զարդարանքների համար նարեկացին ընտրում է արաբերեն ծագում ունեցող բառեր (աստղ՝ նէճէմ³⁵, նուսխայարէն³⁶՝ վերջինը հանդիպում է և այլուր), և օգտագործում մի շարք բառեր, որ հայտնի են, ըստ

³³ Դարձյալ՝ «եռահիւսակ» արտահայտությունը՝ որպէս Երրորդության միասնականություն, բավական տարածված է հայ մատենագրության մեջ, ինչպես հիշատակարանների ընդունված ձևակերպումներում (տե՛ս օրինակ *Յուդակ ձեռագրաց Մշոյ Ս. Առաքելոց-Թարգմանչաց վանքի եւ շրջակայից, խմբագրեց Արայ Գալայճեան*, Երուսաղէմ, 1967, մանրամասն մի հիշ. էջ 19. «Փառք եռահիւսակ Անձնատրութեան եւ եզակի Տէրութեան»): Այստեղ սա նոր արտահայտչականություն է ստացել՝ նույնանալով Մարիամի հյուսվածքին:

³⁴ Պարսկաճոն պատումներում շեշտվում է Մարիամի մազերի գույնը. «հեր գլխոյն խաւտեշագոյն» (M. van Esbroeck, “L’homélie, Արարիչ արարածոց, ses attributs et sa métamorphose”, p. 59):

³⁵ Այս բառի մասին տե՛ս J. R. Russell, “A Poem of Grigor Narekac’i,” p. 437:

³⁶ «Նուսխայ» բացատրվում է «նախագիծ, օրինակ, գաղափար», «նուսխայապէս՝ իբրև օրինակ». ըստ այդմ այս Ա. Տերյանը հատվածը թարգմանել է “stemming doubly from her heart” (A. Terian, op. cit., p. 159):

Նոր Հայկազեան բառարանի, առայժմ միայն այս ստեղծագործությունը, կամ բացակայում են նաև բառարանում:

Շարժվարժենի – ՆԲՀՀ չիք, տե՛ս Ստ. Մալխասեանց³⁷,
 Մատնալրինալեն – չիք,
 Ծիծաղախիտ³⁸ – ՆԲՀՀ բերված է միայն Նարեկացու այս տաղի օրինակը,
 Սարգիստունկ – ՆԲՀՀ վկայված միայն այս տաղով,
 Եղեգնատունկ³⁹ – ՆԲՀՀ չիք, տե՛ս Ստ. Մալխասեանց,
 Գեղաշիտակ – ՆԲՀՀ ունի նաև Գրիգոր Մագիստրոսը,
 Սաթբերունի – ՆԲՀՀ, Ստ. Մալխասեանց՝ չիք, տե՛ս Հ. Աճառյան, «սաթ» բառ-
 հոգվածը⁴⁰, Մալխասեանց՝ «բերունի»⁴¹,
 Ատիճաղ-պատիճաղ – ՆԲՀՀ ատիճաղի առնչությամբ նշում է «տե՛ս պատիճաղ» ու
 մոռանում մեկնել. մյուս բառարաններն այս երկու բառերի մասին վկայում են որպես
 անստույգ բառեր՝ առկա միայն Նարեկացու այս տաղում:
 Ստղի-հտղի/ստղի-խտղի⁴² – ՆԲՀՀ չիք, Ստ. Մալխասեանց՝ հտղի՝ չիք, ստղի՝ անորոշ
 նշանակությամբ բառ, որ գործ է ածված միայն մեկ անգամ⁴³, Հ. Աճառյան՝ հտղի՝ չիք, ստղի՝
 «ստեղն»:
 Քաղցրերգանայր – ՆԲՀՀ միայն որպես գոյական՝ «քաղցրերգություն», տե՛ս Ստ.
 Մալխասեանց,
 Հոգիազգեստեալ – «հոգիազգեսաց» ձևով:

³⁷ Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Ա. Վեն. 1836 (վերահրատ. Երևան, 1979), Բ, Վեն. 1837 (վերահրատ. Երևան, 1981), Ստ. Մալխասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, Երևան, Ա, Բ, Գ, 1944, Դ, 1945, Ս. Գաբամանեան, Նոր բառգիրք հայերեն լեզուի պատկերազարդ, Կ. Պոլիս, 1910, Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, Ա, Երևան, 1971, Բ., 1973, Դ., 1979:

³⁸ Որոշ ձեռագրերում հանդիպում է նաև «ծիծաղախիթ» ձևը:

³⁹ Ըստ Ա. Տերյանի, գայթակղիչ է, բայց պարտադիր չէ բառը փոխառնել «երկնատնկոյն»-ով (A. Terian, *op. cit.*, p. 157):

⁴⁰ Ըստ Խաչի ներքողի, որ մեջբերում է ՆԲՀՀ-ն, Նարեկացին սաթը կապույտ է պատկերում. «Աստեղազարդ մարգարտաց՝ թխատիպ սաթացն կապուտակաց յեռմամբ առ իրեարս»: Մալխասյանցի բառարանում «սաթը» բնութագրվում է որպես «համաձոյ բուսական խէժ, որ մամր կտորներով գտնվում է հողի տակ Աւելյան Պրուսիայում... ունի դեղնաւուն գոյն (լի-նում է այլ գոյների), շփելիս արձակում է կայծեր և ախորժելի հոտ, այրվում է պայծառ լուսով... Ելեկտրականութիւն բառը առաջ է եկել սաթի յունարէն անունից (e'lekttron), որով-հետև մարդիկ ելեկտրական կայծի հետ ծանօթացան առաջին անգամ սաթի արձակած կայծերի շնորհիւ»: Հ. Աճառյանն այն նույնացնում է «բուստ»-ի հետ, որպես «ֆարի նման ծովային մի բոյս, մարջան, corail». ըստ այդմ, Նարեկացու «սաթբերունի»-ն մեկնում է որպես «բուստի նման ծրած՝ ծաղկած»: ՆԲՀՀ՝ «բազմագունի ակն. ելէտոռն, կամ բուստ թխագոյն բուսեալ ի շուրս. ... բոյս փափուկ ի ծովու, որ ելեալ յարև և յօդ՝ կարծրացեալ շորանայ (կամ ֆարանայ)»: Միաժամանակ սաթն ավելի ժամանակակից իմաստով բուսական խէժն է: Ինչպես տեսանք, այս երկու իմաստներն էլ՝ սրանց նախորդող շաղկապի անորոշությամբ, կիրառելի են:

⁴¹ «Բերունի»՝ «գրսից բերված և փողոցներում ձեռքից ծախվող»:

⁴² Բերում ենք երկու տարբերակներ՝ Եկեղեցու տաղի և Ծննդեան մեղեդու:

⁴³ Նշում է՝ «գուցէ «ստղի»-ից, կամ իբր կրկնութիւն «խտղի»-ի», սակայն «խտղի» բառի բացատրությունը չի տալիս:

Ինչպես տեսնում ենք, այլուր չվկայված ոչ միայն բառաբարդումներով, այլև «զարդանախշային» բառերով ամենաշատն է հագեցած այս տաղը (ՆԲՀԼ-ի հեղինակներն իրենց բառարանը կազմելիս, ըստ արտացոլված տարբերակների, օգտվել են Նարեկացու ոչ թե եկեղեցու տաղից, այլ Ծննդյան մեղեդիից): Գրիգոր Նարեկացու լեզվաստեղծական աշխատանքը բերել է նրան, որ նրա կիրառած բառերը հաճախ բառարաններում բացատրվում են ըստ իր ստեղծագործության:

«Ատիճաղ-պատիճաղ», «ստղի-խտղի» զույգերին անդրադարձել ենք երաժշտության պատկերներին նվիրված մեր ուսումնասիրության մեջ⁴⁴. առաջինը, որ անստույգ բառ է, կապվում է ոլորունության հետ (Հ. Աճառյան՝ «պլլումած, ոլորուն») և իր նմանակում-կրկնությամբ ստեղծում զարդանախշի տպավորություն: Կանացի զարդարանքի, նրբահյուսվածքի, միաժամանակ թեթևության ընդգծումը շարունակվում է հաջորդող նմանակող ածականների շարքով՝ «ստղի-հտղի հուռն»: Ծննդյան մեղեդիում այստեղ այլ տարբերակ է՝ «ստղի-խտղի երգով», որի նախնականությունը մեզ ավելի հավանական է թվում և ավելի սահուն է դարձնում վարընթացը: «Ստղի» բառը կապվում է թե՛ բուսական՝ ամբողջ տաղի հիմքում ընկած խորհրդաբանության հետ (ուղիղ նշանակությամբ՝ ճյուղավորում), թե՛ երաժշտության հետ՝ որպես «ստեղն»՝ ճյուղավորված, զարդոլորված երաժշտական կառույց (տե՛ս նշվ. աշխ.): Նրան պարունակող «խտղի» բառը նշանակում է «ախորժելի, հեշտալի» (Մալխասեանց, Գաբամաճեան)⁴⁵, իսկ նախորդ զույգի հետ զուտ հնչողությամբ ստեղծում է կոկորդային հատվածի հնչյունների տպավորություն, այս տեսակետից գուցե «հուռն» տարընթերցումը կարող է օգտագործված լինել իր երկրորդ նշանակությամբ. եկեղեցու և Ծննդեան տաղերի տարբերակներն են. «Ատիճաղ-պատիճաղ ստղի-խտղի ա.երգով/ բ.հուռն հոսէր զելեւելսն ընդ միմեանս»)՝⁴⁶: Նման դեպքում կարող է նկարագրվել Մարիամի կոկորդից ոլորուն,

⁴⁴ Ա. Թամրազյան, «Ջայնի, երաժշտական հնչողության փոխակերպումները Գրիգոր Նարեկացու պատկերային համակարգում», *ԲՄ, № 23*, 2016, էջ 61-62:

⁴⁵ ՆՀԲԼ-ն բերում է «խտղի» բառի հետ կապվող բազմաթիվ ձևեր, որոնցից միայն երկուսի բացատրությունն է տալիս՝ մյուսների համար համապատասխան հղումներ անելով. իմաստային միջավայրը նույնն է՝ կապված ցանկության, գրգռումի հետ: *Խտղտեմ*՝ «խթել և շարժել խրտումամբ զբնութին ի ներուստ, մարմաջեցուցանել, գրգռել ի ցանկութին և զօշոտել, խտտել, խտղտումն՝ խտղտելն, խտղտանք, խտտիղ, խտտղանք, մարմաշումն, գրգռութին բնութեան, լուցկիք, շարժումն և ազդումն ներքին (չար և բարի), խրտումն, խթումն և զօշոտումն, անկղիտանալն»:

⁴⁶ «Հուռն» «հոռք»-ի հոմանիշն է. վերջինս, ըստ Մալխասեանցի, այն ձայնն է, «որ լսվում է, երբ հեղուկը արագութեամբ կոկորդից ներս են փաշում»: Որպես «փղանց» այն թարգմանել է Հ. Բախչինյանը (նշվ. աշխ., էջ 201): «Ելել» ըստ Մալխասեանցի նշանակում է «խրառուց առաջ անցնել ջանալը, իրար գերազանցել ջանալը, աշխատել իրարուց առաջ անցնել, 2. կուտակվել»: Այսպես ալիքվել, իրար վրա դիզվել ու փռվել կարող են ձայնային հոսանքները կամ հագուստի ծալերը:

[ծառի] ճյուղավորվող-[ձայնի] գեղգեղացող, հաճույք ծնող հորդումը՝ «խղ» կրկնվող կոկորդային հնչյունների ձայնանմանակմամբ՝ նաև ասես խանդաղատական-զգայական հնչողությամբ («ստղ» կուտակումով «ստեղն»-ի փոխարեն «ստղի» բառաձևի օգտագործմամբ և սա էլ կրկնապատկելով, որի կողքին զարդի պես դրոշմվում են տճղ-պտճղ [ատիճաղ-պատիճաղ] հնչյունները): «Հուռն» բառի «քղանցք» նշանակության դեպքում տողը պատկերում է Մարիամի ընթացքը-պարը իրար վրա բարձրացող զգեստի ծալքերում:

Առհասարակ տաղի լեզվական զարգարանքներին, ինչպես նշեցինք, բնորոշ է կախարդանքի տպավորություն առաջ բերող զույգ շարահարումը բառերի կրկնությամբ, ինչպես նաև վերը ներկայացված կրկնակ բառերով և բառաբարդումներով «թիկնեթէկին», «շարժվարժենի», «մատնաւրինաւրէն»:

Բազմանշանակ են «մատնաւրինաւրէն» և «սաթբերունի» բառերը: Առաջինը հայտնվում է նախաբանային շարադրանքում, որտեղ դեռևս Մարիամ անոթի և նրա կեցվածքի աղոտ բուսապատկերներ են. «մատնաւրինաւրէն նշդարենի ռահ»։ Նշդարենին⁴⁷ բույս է, որին փաթաթվում է որթը (ամենուր Գրիս-տոսի զոհաբերության խորհրդանիշը), ինչը նկատել են բոլոր մեկնիչ-թարգմանիչները: Ավելի բազմազան մեկնությունների տեղիք է տվել այդ նշդարենու ճանապարհի/ճյուղի/սահքի կամ ընձյուղի (ըստ երեք տարբերակների՝ նշդարենի ռահ/ուռ/սահ⁴⁸) «մատնաւրինաւրէն» բնորոշումը: Գրիգոր Նարեկացու սիրած բառազարդերից է «ին» մասնիկը (Ջրօրհնէքի տաղում՝ փթթինազարդ, պտղինաւէտ, ծայթինասէր): Այս համատեքստում բառակազմությունը կարող էինք դիտարկել որպես —աւրէն մակբայական վերջածանցի զարգարում՝ միաժամանակ իէի առձայնույթի ստեղծմամբ, ինչպես այս տաղում «թիկնեթէկին» զարդաձևն է (բառն ամեն կերպ տարբերակվում է ձեռագրերում՝ թէկնիթէկին, թէկնիթիկին): Այս դեպքում գործ ունենք միայն մեկ արմատի հետ: «Մատն» արմատը ևս երկակի մեկնության տեղիք է տալիս, ինչպես հայտնի նշանակությամբ, այնպես որթի մատների⁴⁹, Հ. Յուսիպյանը նրա համար ընտրել

⁴⁷ «Տունկ անպտուղ, զորով պատի որթ»՝ ՆԲՀ:

⁴⁸ Ա. Տերյանը «ռահ» հիմնական տարբերակը («մատնաւրինաւրէն նշդարենի ռահ») փոխում է «ուռ» տարբերակով: ՆԲՀ-ում, ինչպես նաև որոշ ձեռագրերում (տե՛ս Վնտկ. 638, 84բ) «նշդարենի սահ» տարբերակն է. «սահ»-ը չկա Ա. Քյոշկերյանի կազմած տարբերակումներում (հմմտ. ՄՀ ԺԲ, էջ 713, 715). նշդարենին, ըստ ՆԲՀ-ի, տունկ է անպտուղ, «զորով պատի որթ, որպէս սարոյն», իսկ «սահ»-ը շառավիղն է, ընձյուղը: Նարեկացին կամ գրիչներից մեկն ընտրել են Նարեկացու մոտ առավել հաճախ հանդիպող «ռահ»՝ հանապարհ բառը:

⁴⁹ ՆԲՀ՝ «նիւղ ձեռաց, որպէս և ոտից՝ հնգամասնեայ»: Ըստ Հ. Բախչինյանի, «մատնօրինօրէն»-ը խաղողաորթի մատներով հյուսվածն է («մատունս որթոյ իմաստից»): տե՛ս Հ. Բախչինյան, նշվ. աշխ., էջ 201): Տողն էլ դառնում է խաղողաորթի մատներով հորինված նշդարենու հանապարհ (նշդարենու վրա փաթաթվում է խաղողի որթը): Ա. Տերյանը թարգմանել է՝

է ընդհանրապես երրորդ՝ սանդուխքի նշանակությունը, վեր բարձրացող նշդարենին կապելով նաև Հովսեփի տեսած՝ երկինքն ու երկիրը միավորող սանդուխքի հետ (տե՛ս Ծննդ. ԻԼ. 12)⁵⁰, որ Քրիստոսաբանական մեկնությամբ դարձյալ այս երկուսը միավորած Մարիամն է: Վերջապես այն ունի «մատներ» ձևը՝ անօսրահող իմաստով⁵¹: Վերջին նշանակությամբ է այն հասկացել Զ. Ռասսելը՝ նկատելով, որ գուցե այն ականարկում է աճելու (հղիացման, մարմնավորման) հրաշքը՝ հակառակ բնական արգելքների⁵²: Այս հատվածի սերտաճած պատկերաձևերում առհասարակ շեշտված է նրբությունն ու փխրունությունը: Վերջապես «մատն»-ը, ըստ մեզ, կարող է բնորոշել Աստծո մատը, նրա կարգավորմամբ (օրենքով՝ «օրինօրէն» կամ պարզապես —օրէն վերջածանցով) հյուսված Մարիամ-Քրիստոս միությունը⁵³, մարդեղացմամբ վերասլացքը, որ դրոշմված է Աստծո մատով:

Ամենաբազմանշանակ հատվածը կապված է «սաթբերունի» բառի, նրան ուղեկցող շարահյուսության հետ, երբեմն թարգմանիչները հիմնվել են Վ.

«ուղղանայաց նշդարենի նյուտավորվող խաղողաորթի համար» (“upright elm for the branching Vine”, p. 157), նյուտավորվող բառի համար «նշդարենի ռանը» փոխարինել է տարընթերցման ու՝ որթի նյուտ բառով՝ «մատնաւիւնաւեն»-ի մէջ էլ շեշտելով «աւիւնաւեն»-ը՝ որպէս կարգավորված, ըստ օրենքի (A. Terian, op. cit., p. 157): Բառի տարընթերցումներն են «աւիւնաւեն» ուղղված՝ «աղիւնաւեն»՝ գրիչը հասկացել է հավանաբար լարի պես վեր ձգված, «օրինօրէն»՝ օրենքով, կարգավորված: Ա. Քյոշկերյանի տարընթերցումներին հավելեմ «մատնաւիւնաւեն» (օրինակ՝ ՄՄ 3503, 208բ, ՄՄ 4117, 197 բ), որտեղ հիմք են դառնում «մատն» և «աւ» (հավանաբար՝ օր-օրի մատներով փաթաթվող-բարձրացող, հասունացող) իմաստները: (Ավետման պարականոն ավանդույթում (ստորև) Մարիամը [մատներով] տանարի վարագույրն է հյուսում (մարդեղացման խորհրդանիշը), որ ծածկում է Սրբություն սրբոցը (հմմտ. «Եւ բազուկն եւ մատունքն երկայնագոյն՝ լի շնորհամ աստուածայնամ»։ «Զաւարիա հայոց կաթողիկոսի ի փոխումն Աստուածամօրն», M. van Esbroeck, “L’homélie, Աւարիչ արարածոց, ses attributs et sa métamorphose”, p. 59, հմմտ. պարականոն՝ Th. Dasnabédian, “Un Récit Armenien du Pseudo-Jean l’Évangéliste sur la Dormition”, La Mère de Dieu: Études sur l’Assomption et sur l’image de la très-sainte Mère de Dieu, Antélias, 1995, p.62):

⁵⁰ H. Utidjian, M. Pičmanová., op. cit., s. 526.

⁵¹ «Մատնաչափ կեթ թանձր, կամ մատն մատն հերձոտեալ»՝ ՆԲՀԼ:

⁵² J. Russel, op. cit., p. 437. հմմտ. Զ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, Գ, Երևան, 1977, «մատներ» բառահոլովածը:

⁵³ Բառարաններում ունենեմ «մատինայարին» ձևը՝ ձեռքով շինված իմաստով (Գաբամանեան, հմմտ. Ստ. Մալխասեանց՝ «մատներով յօրինված, մատներով շինված», ՆԲՀԼ-ն նշում է՝ «յօրինեալ մատամբն Աստուծոյ, ձեռակերտ Աստուծոյ մարդն»։ բերվում է այլ տաղից օրինակ՝ «մատինայօրին պատկեր՝ ի նոյն տիպ զարդարեալ»)։ Այս բառաբարդումը շեշտում է մարդու բացառիկությունը. Աստված ողջ արարչությունը ստեղծում է միայն խոսքով, և միայն մարդուն՝ ձեռքով «ճանդակելով» և շունչ փչելով, նույն կերպ ականարկ կարող էր լինել երկրորդ Ադամի ու եկեղեցու ստեղծմանը:

Գևորգյանի առաջարկած «սօթերունի» փոփոխության վրա⁵⁴, թեև այն որևէ տարընթեքցման մեջ չի հանդիպում: Պատկերն առկա է միայն տաղի առաջին՝ եկեղեցու տարբերակում. ա. «... Յայտէն նռնենի սարդիատունկ գեղաշիտակ ծայրից ծաղկանց, որոյ սիւնն ի սրտին նուսխայարէն կարկաշահոս սաթ-բերունի սէր» բ. «Յայտէն նռնենի... որոյ սիւնն ի սրտին նուսխայարէն կարկաշայր»: Լույսի/ծառի սյան հնարավոր երկակի իմաստը նշել ենք վերը. այս երկակիությունը, թվում է, երևակայության խաղերով հատուկ նարեկացին շեշտում է «սաթբերունի» բառով՝ սաթի երկու՝ բուսախեժի և ծովային բույսի նշանակությամբ: Մենք, սրտի կարկաշտունի պատկերից ելնելով, նախընտրում ենք երկրորդ նշանակությունը: Սրտի ծովերից այս լուսահոսքին հակադարձվում է դեպի վեր ուղղված սիրո շարժումը. սա Գրիգոր Նարեկացին արտահայտել է մեկ բարդ ածականով: Այդպես, թվում է, մտադրված երկիմաստությամբ օգտագործում են նաև «ստղի», «ծղի» կրկնակի՝ նաև բուսական նշանակություն ունեցող բառերը: Ըստ ՆՔՀԼ-ի՝ վերջինն առաջացել է մարդուց դուրս եկող ճյուղերի՝ բազուկների համեմատությամբ⁵⁵:

Աստվածընկալություն-տաճարացում. Մարիամ-տաճարի խորհրդաբանական նախադրյալները հայտնի են. Մարիամն իր մարմնի մեջ ամփոփել է Քրիստոսին, ինչպես եկեղեցին. եկեղեցու գլխավոր խորաններն էլ միշտ Մարիամին են նվիրված և ներկայում հաճախ զարդարվում են Աստվածամոր պատկերով՝ գրկին մանուկ Հիսուսը (հմմտ. Նարեկացի՝ «Տաճար տիրակիր եւ խորան աստուածաբնակ՝ երկնականոց եւ լուսազարդ», ՄՀ ԺԲ, էջ 714, 706): Առհասարակ ամենուր Աստծո մերձեցումը, նրան ընդունելը հոգու, մտքի մեջ ուղեկցվում է մարդու կառուցյների փոխակերպության՝ տաճարացման պատկերով:

Մարիամի վերափոխության գանձում Գրիգոր Նարեկացին վերակերտում է Մարիամ-Նոյի նավը, որ ձևավորվում է հղիանալով. սրբությամբ մածուցված փայտը, արվեստագետ Սուրբ Հոգու այցելությամբ, Գաբրիել հրեշտակապետի

⁵⁴ «Սօթ»՝ «ծուծ, սրտուկ, բուսոց՝ տնկոց հիւքեղ միջուկ... հիւք, բուսահիւք, յոյզ (խեժ, ծառի արցունք)» (բառի այս տարբերակն առաջարկել է Վ. Գևորգյանը, որին հղում են քարգմանիչները. **Գրիգոր Նարեկացի**, *Տաղեր*, քարգմ. Վ. Գևորգյանի, Երևան, 2007, էջ 449): Այս պատկերն էլ Հ. Բախչինյանը մեկնել է՝ «բերունի»-ի հակառակ շարժմամբ. այստեղից՝ սարդենու (դափնու) նման գեղաշիտակ նռնենու ծաղիկներից ցողունի միջով, ինչպես բուսահյութը, սեր է հոսում Մարիամի սրտի մեջ (Հ. Բախչինյան, *Նշվ. աշխ.*, էջ 201): J. Russel, op. cit., p. 437, այս հատվածի քարգմանությունը՝ “Whouse column in her heart descended: purling, sap-bearing love”, p. 435:

⁵⁵ «Ծղի, ծղի՜ Իբրու ծղի՜ կամ հիւք և ոսոք բանական կենդանոյ, որ են դաստակ՝ ձեռաց և բազուկ՝ հանդերձ արմկանք՝ դաստակօք, ձեռօք և մատամբ»՝ ՆՔՀԼ, սակայն երկրորդ՝ բուսական նշանակությունը չի տալիս: Հ. Անադյանն այս ստուգաբանությունն անստույգ է համարում: Միաժամանակ Ստ. Մալխասեանը «ծղիկ»-ը երկրորդ իմաստով նույնացնում է «կոստրակ»-ի հետ, իսկ վերջինի բառահոգվածում նշում. «բոլորչի փոքր զամբիւղ, որ հիւսում են ծղօտից կամ ուռիի բարակ հիւղերից»:

ավետիսի սուրբ ողջույնով մեխերով պնդացված աստվածագամ հեղույսներով միավորվում է Աստծո կենդանի Բանին անանջրպետ բաժանմամբ, և աշխարհի ծովում նավավարելով ժամանում Միածնի թևերով, բարձրացվում քերովբեական կառքով Քրիստոսից, ով ինքը ժամանակին իր գրկում էր հանգչում (ՄՀ ԺԲ, էջ 708): Իր մարմնում Բանը ծնածին այդ նույն Բանի տաճարի մեջ առնելու, ընդգրկողի՝ իր ընդգրկածի մեջ օթևանելու, նոր խորանը հնի մեջ տեղադրելու պատկերներն ամեն կերպ խաղարկվում, համեմատությունների մեջ են առնվում նաև երեքամյա տարիքում Մարիամի՝ տաճարին ընծայման կանոնին նվիրված հիմներգերում (ՄՀ ԺԳ, էջ 1372, 1376):



Աստծո Բանի մուտքով մարմնի տաճարացման այլաբանությունն առավել պարզունակ նյութական արտահայտություն է ստացել պարականոն դրվագում: Գաբրիելի Ավետումից հետո Քրիստոս մտնում է Մարիամի ականջով, մաքրում ոսկու պես նրա միտքն ու մարմնի զգալարանները («խորհուրդ բնութեան մտացն, մարմնոյ արտաշնչականի՝ հանդերձ ամենայն զգայութեանցն անդամօքն»), որից հետո այն Աստծո բնակության տաճար է դառնում⁵⁶: Այն վերարծարծված է Հովհան Ոսկեբերանին վերագրվող, Պրոկոսի և Պետրոս Սյունեցու Մարիամին նվիրված ստեղծագործություններում⁵⁷:

⁵⁶ Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց, Բ, Անկանոն գիրք նոր Կոստարանաց, էջ 272: Վասպուրականի Աւետարանում (ՄՄ 7456, 4բ, Արծկե, ծաղկող՝ Վարդան, 1319 թ.) դրվագը ներկայացված է Աստծուց՝ երկնային ամպից իջնող ու Մարիամի ականջը մտնող հառազայքի կամ թելի տեսքով (վերը Քրիստոսի զոհաբերության խորհրդանշական պատկերումն է՝ Աբրահամի, որ պատրաստվում է զոհ մատուցել իր որդուն, ըստ Աստծո հրահանգի, և նրան փոխարինած իրական՝ Գառան «խաչելությունը» Սաբեկի ծառի վրա):

⁵⁷ «Զի յասելն հրեշտակին «գողջոյնն» ընդ յսելիսն ի ներքս վագեաց Բանն և իննամսեայ ժամանակաւ ի մարմին զինքն քանձրացուցեալ» (Սիւնեցի, Գովեստ ի Սուրբ Աստուածածինն, էջ 92): Ոսկեբերանի հառում Քրիստոսն ամեն կերպ պատկերում է իր մոր տաճարը տարբեր ամփոփող առարկաների միջոցով. «Ե՛րբ առ Կոյսն Մարիամ, զնա՛ առ տաճարն շնչաւոր, Ե՛րբ առ բանիս իմոյ արժանաարեւելեան դռտն, Ե՛րբ առ բանիս իմոյ արժանաւոր բնակարանն, Ե՛րբ առ մարդեղութեան իմոյ առագաստն, Ե՛րբ առ սուրբ հարսնաւրանն... խաւսեա՛ց յականջս բանաւոր տապանակին պատրաստել ինձ զմուտ յսելութեան» (Ոսկեբերան, էջ 69-70), հմմտ. «Ասաց պատրաստել ինձ զմուտս յսելութեան», «Բայց Կուսի ծնանել ոչ հանդիպեցելոյ առն, վերագոյն է, քան զբնութեան արեւնս, եւ զՔոյոյ խոտտանաս նմա զգալուստ եւ մանաւանդ ի մուտս յսելութեան» (էջ 70): Այստեղ ևս շեշտված է Քրիստոսի մարմնի տաճարի ու Մարիամի

Տօնացոյց-ում Մարիամի՝ տաճարին ընծայման տոնի կապակցութեամբ նշվում է՝ «Եւ անուանի տօնս այս Սրբութիւն Սրբոց վասն զի բնակեցաւ Կոյսն սուրբ ի Սրբութիւն Սրբութեանց» (ՄՄ 720, 229ա): Միաժամանակ Սրբութիւն Սրբոցը Քրիստոսն է: Այս առումով Մարիամի և տաճարի ավելի նուրբ ակնարկ կա Քրիստոսի մանկութեան պարականոն աղբյուրի նույն դրվագում, որ անուղղակիորեն կապվում է Նարեկացու տաղի հետ: Սողոմոնի տաճարին ընծայված կույսերը պետք է թելեր մանեն խորանի Սրբութիւն Սրբոցը ծածկող վարագույրի համար (Մարիամին վիճակի արդյունքում ընկնում են ծիրանի [թագավորութեան] ու կարմիր [գոհաբերութեան] գույնի թելերը): Այս մանելու ընթացքում է, որ Մարիամին (որ իր մարմնով պետք է թաքցնի Բանը՝ ճշմարիտ Սրբութիւն Սրբոցը՝ Ա. Թ.) այցելում է Գաբրիել հրեշտակապետը, և նա հղիանում է՝ այս ողջ ընթացքում շարունակելով մանել (տանը մանում է, գնալով աղբյուրի մոտ, լսում է հրեշտակապետի ձայնն ու վախեցած տուն դառնալով շարունակում մանել, մինչ Գաբրիելը կրկին այցելում է նրան, և Բանն ականջով մտնում է Մարիամի մեջ ու դարձնում նրան տաճար, որից հետո դարձյալ շարունակում է մանել)⁵⁸: Սուրբ Գրքում թե՛ Մովսէսի վրանը, թե՛ Սրբութիւն Սրբոցը ծածկող վարագույրը նույն կտորից են. այսպես խորհրդաբանութեան մեջ, ինչպես Գրիգոր Նարեկացու տաղում, նույնանում են: Խորանի վարագույրն էլ իր հերթին երբեմն

մարմնի միավորումը՝ վերջինի մեջ առաջինի ներկայացումը. «զհրաշագործողն ամենեցուն յանարար մարմնի քով յարմարեցաւ առանց վաստակոյ տաճար սուրբ մարմնոյ նորա» (նույն տեղում, էջ 62): Պրոկոպի համար այս պատկերը հիմք է առաջին մեղսագործության մահման, անարատ հղության վարդապետության և Երկնային Երուսաղեմի հետ նույնացման համար՝ նրա արևելյան դռան, որ չի բացվելու, և որևէ մեկը նրանով չի անցնելու, որպեսզի դրանով մտնի Խաչակի Աստված (Եգ. 44, 1-2). «Արուեստաւոր, որ ընդ լսելիս ի ներս եմուտ Բանն... եւ գառաջին մեղացն ելոյժ գղտունն, Բանգի ուր անար յանցանաւն աւն զքոյնսն եհեղ, աստուտա Բանն հնազանդութեամբ մտեալ զտաճարն կենդանաստեղծեաց», «այլ այնպէս յարգանդէն արտաքս ել, որպէս ընդ լսելիսն եմուտ: Եմուտ եւ առանց ապականութեան ել, ըստ մարգարէին եգեկիլի, որ ասէ...» («Երանելոյն Պրոկի Կոստանդնուպոլսի եպիսկոպոսապետի... թէ Աստուածածին է սուրբ Կոյսն Մարիամ», Թ. Տաճնապետեան, Աստուածածին, էջ 222, 227):

⁵⁸ Թանգարան հայկական հին և նոր դպրութեանց, Անկանոն գիրք նոր Կոստանդնուպոլսի, էջ 13-15: Այս մոտիվը լայնորեն օգտագործված է մանրանկարչության մեջ, տե՛ս N. Stone, "Apocryphal Stories in Armenian Manuscripts" (*Apocryphes arméniens; transmission-traduction-création-iconographie*, Actes du colloque international sur la littérature apocryphe en langue arménienne [Genève, 18-20 septembre 1997] éd. par *Valentina Calzolari Bouvier, Jean-Daniel Kaestli et Bernard Outtier*), p. 163-164: Պարականոն այլ աղբյուրում առհասարակ մանուկ Մարիամը, հանձնվելով տաճարին, այստեղ եղած ողջ ժամանակ մանում է բոլոր երեք թելերը՝ մինչ Հովսեփին հանձնվելը (սա ստեղծում է վարագույրի միջոցով Մարիամ-տաճարի միավորման այլ հանգույց). «Եւ մնաց անդէն եւ սնաւ սրբութեամբ ի տաճարին ի հրեշտակաց սպասաւորեալ, որ իջեալ ի յերկնից եւ բերեալ մանանա՝ կերակրէին զնա: Եւ ստացաւ գործ մարմնոյ ի տաճարին մանել զկարմիրն ապրշում եւ զկապուտակն զբեհեզն եւ զծիրանին վասն վարագուրի տաճարին» (Թ. Տաճնապետեան, «Ս. Աստուածածնի վերաբերեալ բնագիրներ Անքիլիասի Ձեռագրաց ցուցակին մէջ», Աստուածածնի մասին, էջ 476):

փոխակերպվում է ամուսնական առաջաստի⁵⁹ (ըստ երգ երգոցի հարս-փեսա խորհրդաբանություն, նաև Սաղմ. ԺԸ. 6. «Արևի մեջ նա վրանն իր խփեց, իսկ ինքն ասես փեսայ լինի, որ ելնում է իր առաջաստից»): Առաջաստը, ենթադրվում է, խորանը ծածկող վարագույրի պես պետք է թաքցնի երկուսի խորհրդավոր սրբազան միավորման պահը. պատարագի ժամանակ վարագույրները փակվում են եկեղեցու «մարմնում» այս միացման ժամանակ երբ հացն ու ջուրը վերափոխվում են Քրիստոսի արյան ու մարմնի (հմտ. Պետրոս Սյունեցի, «Ուրախ լեր Մարիամ, լեռն սուրբ, յորում ստեղծիչն... առաջաստեալ վարագուրեցաւ». էջ 93). և Մարիամի մարմինն էլ մարդեղացման՝ այս միավորման կիզակետն է⁶⁰: Վերջապես վարագույրը՝ որպես մարդեղացման դռներով եկեղեցի-երկնային երուսաղեմի Սրբություն սրբոցը մտնելու խորհրդանշը գալիս է եբրայեցուց թղթից. Ժ. 19-20. «համարձակութիւն ունենք Յիսուսի արեամբ մտնելու սրբարանից ներս՝ այն նոր և կենդանի ճանապարհով, որ նա բացեց մեզ համար վարագույրի միջով, որ է իր մարմինը»:

Հանդերձներ (զգեստ-առաջաստ՝ խորանի վարագույր)

Մարիամի հանդերձներում նարեկացին շեշտում է ոսկեշողութունը՝ «ոսկեշողէր գոյնն», այլուր նույն բնորոշումները տալիս է եկեղեցուն⁶¹: Կցուրդում, որտեղ եկեղեցին պատկերանում է որպես երուսաղեմի դուստր, Քրիստոսի հարս և առաջաստ, արեգակի պես ծագած Քրիստոսը նրան զարդարում է լուսե ոսկեղեն քղանցքներով⁶²: Այս պատկերով

⁵⁹ Առաջաստ եկեղեցի-Մարիամ զուգահեռի մասին տե՛ս Հ. Բախչինյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 301:

⁶⁰ «Եւ Բանն Աստուծոյ ընդ լսելիս Կուսին եմուտ յարգանդ նորա: Եւ յարենէ կուսին շրջաստեղծեաց իւր մարմին, եւ խառնեաց զանխառնելի աստուածութիւնն ընդ մարդկութեանս, **նոր խառնումն եւ սփանչելի խառնութեամբ**՝ անհաս արարածոց» («Տաւն աւետեաց ամենասրբոյնոյ Աստուածածին Մարիամայ, զոր ետ նմա Գաբրիէլ», *Աստուածածնի մասին*, էջ 484):

⁶¹ «Ուրախ լեր, Դըշխո՛յ, Հա՛րսըն պանծալի... որ ի սկզբան անդ գրծագրեցաւ, աստ ի նորումըս հանդերձեցաւ ոսկիափայլ շրջնալ գոյութեամբ... արկեալ քեզ հիմունս պաշտելիս զառաքելոցըն զամարութիւնս՝ աստեղանիշ լուսատուութեամբ պըննեալ, բոցաճաճանշ շքով պանծունեալ», *ՄՀ ԺԴ*, էջ 940:

⁶² Վնտկ. 118,166բ-167բ, Վնտկ. 260, էջ 445-446: Այս բացառիկ, իրենց խաղագրության հարս-տուրքամբ շարականներին զգալիորեն գերազանցող և մանրամասն մեղեդիներին մոտեցող հիմներգության նմուշները, որոնց ֆննական բնագրերի հրատարակությունը պատրաստում ենք այժմ (հատկապես խաղագրությամբ հարուստ են կրկնվող վերջավորություն-բանաձևերը՝ «վասն անձանց մեռոց», «ըզրմեծ գողորմութիւն», «փառք քեզ»), բոլորովին կամ գրեթե բոլորովին ուսումնասիրված չեն: Կցուրդները հիմնականում ներկայացված են մանրամասն ձեռագրերում և առայժմ մեզ հայտնի միայն չորս առանձին բացառիկ կցուրդարաններում: Ի տարբերություն շարականների, բոլորովին դուրս են եկել ծիսական կիրառությունից և հիմնականում՝ ուսումնասիրության շրջանակից (այստեղ պետք է առանձնացնել Հ. Վ. Հացումու արժեքավոր մասնակի անդրադարձները, տե՛ս Պատմութիւն Հայոց Աղօթամատուցին [Վեն. 1965], էջ միաձին, 2015, էջ 305-307): Որոշ կցուրդներ հրատարակված են նորայր արհ. Պողարեանի, Արտավազդ արհ. Սիւրմէանի՝ Երուսաղեմի Ս. Յակոբեանց, Հակայի Ս. Քառասնից եկեղեցու ձե-

միավորվում են խորանի վարագույրի՝ ամուսնական առագաստի և հարսի շորի երկար ոսկե ծոպքերը⁶³:

[կց.] Խընդա ի յոյժ դուստրը ը վերինն երուսաղէմի:

Եւ ուրախ լեր Հարսըն ը Քրիստոսի սուրբ եկեղեցի:

Քանզի ծագեաց քեզ յայսար արդարութեան արեգակըն ը Քրիստոս:

Եւ լուսաւորեալ ը⁶⁴ պայծառասգեստ քղղանցիւք ոսկեղինաւքըն ը զառագաստ քո զարդարյեալ:

Վասն որոյ ամենիքեան հաւատացեալքս ցընծութեամբ զնաւակատիս քո տանեսցուք:

Գոչեսցուք Քրիստոսի Աստուծոյ սքանչելագործ փրըրկիչ⁶⁵ փառք քեզ⁶⁶:

Հանդերձավորումն առհասարակ խորհրդանշում է մարդեղացումը՝ «մարմնով զգեստավորումը»⁶⁷ (հմմտ. Նարեկացի, Ներբող ի Սուրբ Կոյսն. «զգե՛ստ

ուագրերի մանրակրկիտ նկարագրություններում (Նորայր Եպս. Պողարեան, Մայր Յուզակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, Ե, Երուսաղեմ, 1971 թ., էջ 449, 484-485, 2, 1972 թ., էջ 55, Թ., 1977 թ., էջ 72, 78, 83-84 կայլն): Մեկիզմատիկ հագեցած կառույցների արդյունքում կցուրդների բնագրերը նիմնականում փոքր են (բացառությամբ, օրինակ, սիլաբիկ խազերով Ասազ շաբաթի մի ֆանի կցուրդների):

⁶³ Ստ. Մալխասեանց. «Հին ճաշակով՝ զարդարուն զգեստների փառանքներին կարում էին ոսկեթել փուլեր ու երկգներ: Քղանցքը գետնի վրայով փաշ էր գալիս, այնքան զգեստը երկայն էր: Թագուհու երկայն փառանքը կրում էին ձեռների վրայ երկու մանկավիթիկ»:

⁶⁴ Վնտկ. 260 և. այս կիսաձայնը հաճախ է հանդիպում կցուրդներում՝ որպես «ը»-ի տարբերակ. հավանաբար նրանից կարճ հնչյուն է մատնանշում:

⁶⁵ Վնտկ. 260 փրըրկի... սրանից հետո սխալ կարված էջ է:

⁶⁶ Երգ երգացում օրիորդներն են հարսին ասում. «Մենք քեզ կը զուգենք ոսկե զարդի պես, որ ընդելուզուած է արծաթէ կիտումածփներով, մինչեւ որ արքան քեզ իր գիրկն առնի» (Երգ, Ա. 5, թարգմ. ըստ Էջմիածին, 1994):

⁶⁷ Նման կերպ Ստեփանոս Սյունեցին մեկնում է Ահարոնի՝ Քրիստոսի նախօրինակի ֆանանայական զգեստավորումը. շեշտում է մարմնանալու խոնարհությունը զգեստավորմամբ, և հակառակ կողմից միավորումը Քրիստոսին հագուստի չորս հատկանիշներով: Քանանան հագնում է ուսանոցը, ինչպես Քրիստոս հագավ մարմնի խոնարհության զգեստը՝ չորս նյութերից կապույտով երկնքին ու երկնայիններին նմանվելով առաքինությամբ, «ծովածին» ծիրանիով արքայաբար զգեստավորվելով Քրիստոս երկնավոր թագավորի կողմից, կարմրով հավատով մեզ նրա մարմնով ու արյամբ հավատարիմ դարձնելով անհնձելի աստվածությանը, իսկ բեհեզի կտորով երկրից, կույսից երկրածին մարմին անհառապես հագնելով, գեղեցկապես զարդարված ոսկեհուտ ծիրանագույնով, մեր փառանքի բնությունը միացնելով Քրիստոսի ոսկեհաճանչ աստվածությանը (հմմտ. Ելից ԻԼ. 5-8. Ստեփանոս Սյունեցի, Ժամակարգութեան մեկնութիւն, տպ. Ս. Էջմիածին, 1917, էջ 64-65): Այս ուսանոցը հագնելով է ֆանանայապետը չորեքկարգյան Ավետարանով մտնում Սրբության անձեռագործ խորան: Հատկանշական է, որ այստեղ բերում է Եզ. Թ. 1-2-ի «պնդնավորի»՝ որպես զգեստավորված, մարդեղացած Քրիստոսի պատկերը: Այս պնդնավոր-ի գոտին է Գրիգոր Նարեկացին օգտագործելու նույն հանդերձավորման նկարագրության մեջ: Պարականոն ավանդույթով Քրիստոսին այցելած երեք թագավորներից մեկը՝ յոպեր ու խնկանյութեր նվիրողը, նրան մոտենալով տեսնում է որպես Աստծո Որդի, անգին փառք նվիրած թագավորը՝ որպես մարդու Որդի, իսկ զմուտս (մշտապես մեկնություններում մահվան-հառության խորհուրդանիշը), հալով, բեհեզ և ծիրանի, «և զայլ կաւաւս պատանաց»՝ նվիրած թագավորը տեսնում է չարչարաններին մեջ

լուսանիւթ երկնից արհային»։ ՄՀ ԺԲ, էջ 958)։ Բնականորեն ուրեմն Աստվածածնին նվիրված տաղում, տանարի նյութեղացման վերջին հանգույցում նկարագրվում է նրա՝ խորանի վարագույր-վրան հանդերձը։

Տաղերի ծիսական բազմանշանակությունը

Գրիգոր Նարեկացին ունի եկեղեցու երեք տաղ, որոնք բոլորովին տարբեր կերպերով են բացում Աստծո բնակարանի կամ հոգևոր մարմնի պատկերը։ Սրանք ավելի հաճախ ձեռագրերում հանդես են գալիս «տաղ եկեղեցույ», «այլ տաղ եկեղեցույ» ընդհանուր անունով, սակայն նկատի ունենալով եկեղեցու մի քանի տոները, կարող են վերապահվել հատկապես դրանցից որևէ մեկին։ Տրամաբանական է ենթադրել, որ մի քանի եկեղեցու տաղ գրելով Նարեկացին ևս նախատեսել է սրանք տարբեր տոների համար, և, ինչպես մեզ թվում է, Մարիամին նվիրված տաղն էլ ի սկզբանե մտահղացված է եղել Շողակաթի համար։

Տաղն իր ամբողջական տեսքով Շողակաթի անունն է կրում միայն ՄՄ 7785-ում («Գովեստ եկեղեցույ Սրբոյ Շողակաթին», 393ա-394ա), իսկ «եկեղեցու տաղ» ձևով ամբողջական պահպանված է բազմաթիվ ձեռագրերից միայն մի քանի ընտրագույն գրչագրերում՝ ՄՄ 3503, 208ա-209բ, Փրգ. 80 («Գովեստ եկեղեցւոյ», 304բ-306ա⁶⁸), Վնակ. 2070 (152աբ՝ «Այլ տաղ եկեղեցույ»։ ընկած թերթ «ոտիցն ի» -ից հետո՝ չիք)։ Հետաքրքիր է, որ ՄՄ 4844-ում այն նույնպես «Շողակաթին եկեղեցույ» («Մաքրեալ տաճար») գանձից հետո է, բայց այստեղ ներկայացված է միայն առաջին կեսը՝ «նախաբանային» մասը՝ որպես «Մեղեդի», որին հետևում է այլ «տաղ եկեղեցւոյ ուլի» («Սուրբ է տաճար տէրունական», 169ա-170ա)։ Իսկ «Աչքն ծով»-ը Ծննդեան 6-րդ օրվա կանոնի մեջ է (17ա)։ ՄՄ 4117-ում (1436թ., 197ա) տաղի նույն նախաբանային մասը վերապահված է եկեղեցու այլ՝ Տապանակի տոնին («Մեղեդի սոյն աւուրս Տապանակի»⁶⁹ եւ եկեղեցու», 197բ-198ա իսկ «Աչքն ծով»-ը Ծննդյան կանոնին։ Կան մի քանի նման ձեռագրեր, որտեղ այս նույն սկզբունքով միայն առաջին մասն է հատկացված եկեղեցու տոնին։

Առհասարակ Գրիգոր Նարեկացու տաղերի խորհրդաբանական հագեցվածությունը պատճառ է հանդիսացել, որ նրանց հոգևոր պատկերի մեջ տարբեր շեշտեր վերհանելով սրանք այս կամ այն կերպ միակցվեն իրար, վերագրվեն

մեռնող ու հաւոյթում առնողին (Անկանոն գիրք Նոր կտակարանաց, էջ 273-274, հմմտ. էջ 282, 292)։

⁶⁸ Շնորհակալություն եմ հայտնում Հ. Յուրյուշյանին ձեռագրի պատճենը մեզ տրամադրելու համար։ Այս երեք ձեռագրերի և տպագրի վրա է հիմնված Ա. Քյոշկերյանի՝ եկեղեցու տաղի հրատարակությունը (**Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր**, էջ 120)։

⁶⁹ Ինչպես հայտնի է, Մարիամը նույնացվում է նաև այն բոլոր առարկաների հետ, որ կազմում են Մովսեսի տապանակի բովանդակությունը (տաս օրենքների տախտակներ, մանանայով լի սափոր, պղնձե բուրվառ՝ ոսկի դարձած, ծաղկած գավազան)՝ բոլոր այն առարկաները, որոնք պարունակում են հիշեցում իր ժողովրդի հետ կնիքած Աստծո դաշինքի մասին։ Սողոմոնի տաճարի կործանումով անհետանում է այս տապանակը։ Եվ Մարիամը հառնում է որպես նոր եկեղեցու ու անհետացած տապանակի կենդանի, շնչավոր հայտնություն։

այս կամ այն տոնին (տաղ-փոխ, մեղեդի-տաղ-փոխ կամ յորդորակ շարանով): Այստեղ երբեմն դժվար է գտնել նախնական տարբերակը, իսկ խորհրդաբանական բազմաշերտությունը երբեմն թույլ է տալիս ենթադրել դրանց՝ որոշ դեպքերում տարատեսակ կիրառումները նաև նարեկյան դպրոցում:

Մարիամի տեսիլին նվիրված տաղը հատկապես ամենատարբեր վերակերպումների է ենթարկվել ձեռագրական ավանդույթում, որի մեջ ևս արտահայտված է նրա հարստությունը: Ա. Քյոշկերյանը ներկայացնում է սրա ընդհանուր պատկերը՝ բաժանելով վեց ենթախմբերի⁷⁰: Հիմնականում կիլիկյան շրջանի մեզ հասած ձեռագրերում (ԺԿ դարից) այն արդեն վերափոխվել է Ծննդեան տաղի և բաժանվել երկու մասի (վերապահվել է Ծննդյան 6, 7-րդ, ավելի հազվադեպ 3-րդ, 4-րդ օրվան): Սա հետագա վերագրություն է և չի ներառում այն խորհրդաբանական ավելի խոր ենթահյուսվածքը, որ ազդեցված է տաղի հոգևոր պատկերին⁷¹: Հազվադեպ, ինչպես տեսանք, երկու մասերը հատկացվել են երկու՝ եկեղեցու և Ծննդյան կանոնների: Երբեմն այն հանդես է եկել մասերից միայն մեկով՝ ձեռագրերի մեծ մասում՝ երկրորդ հատվածով: Տաղի երկու՝ իրար հաջորդող մասերը ստացել են տարբեր անուններ՝ ա. մեղեդի/մեղիդի, մեղեդի անոյշ/մեղեդի գեղեցիկ — բ. տաղ, տաղ ազնիվ, տաղ գեղեցիկ/տաղ անուշ կամ հաճախ՝ նորին ի նոյն խորհուրդ՝ առանց ժանրի սահմանազատման/փոխ հերթականություն: մի ձեռագրում առաջին մասն ընկալվում է որպես «մեղեդի», երկրորդ «Աչքըն ծով»-ը՝ «տաղ և գովեստ» (**ՄՄ 4423, 1569 թ. 80ա-81բ մեղեդի անոյշ-տաղ նորին նարեկացոյ Գովեստ**): Ինքը՝ «Աչքըն ծով»-ն առանց սկզբի

⁷⁰ Վերջինիս խմբավորումը հիմնված է Մատենադարանյան և մի քանի մասնավոր հավաքածուների (Փրգ. 80, Տյուբինգեն XIII 61, Լիովի Cod. Arm. 52 [օգտվում է բառ երևույթին վերջին երկուսի նկարագրությունից]) շուրջ երեք տասնյակ ձեռագրերի վրա (Ա. Քյոշկերյան, **Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր և գանձեր**, «Հավելվածներ», էջ 270-273): Ըստ սրա ֆերվածք հանդես է գալիս՝ ամբողջական որպես եկեղեցու տաղ, որպես Ծննդյան մեղեդի-փոխ, որպես Ծննդյան մեղեդի-տաղ (առանձնացնում է սա նախորդից, մեկնաբանելով որպես երկու մասերի՝ իրարից ավելի անկախ, առանձին խորագրերով շարադրանք), հանդես է գալիս իրարից լրիվ անջատ երկու միավորով՝ առաջինը՝ մերթ որպես եկեղեցու, մերթ որպես Ծննդյան տաղ, հանդես է գալիս միայն երկրորդ մասով՝ նվիրված Ծննդյանը, միայն առաջին մասով: Աշխատասիրողը նշում է, որ հիմնական բնագրի կազմման համար այս բոլոր ձեռագրերից նպատակահարմար է գտել օգտագործել հնագույն և ամբողջական օրինակները, իսկ իբրև տարբերակ ներկայացնել երրորդ ենթախումբը՝ երբ տաղը բաժանված է, սակայն մասերն իրար կից են ներկայացված (նույն տեղում, էջ 271):

⁷¹ Հետաքրքիր է, որ **ՄՄ 425**-ում (1466 թ.) այս տաղը Ծննդյան 7-րդ օրվա կանոնի մեջ է, բայց այնուամենայնիվ պահպանել է իր խորհրդաբանական ենթաշերտը՝ անվանվելով «Մեղեդի եկեղեցոյ» (97ա. նույնը տե՛ս՝ **ՄՄ 2665** [1505 թ.], 91ա՝ «Մեղիդի եկեղ[եցոյ]»): Երկուսին էլ հաջորդում է «Աչքն ծով» երկրորդ կեսը՝ առաջինում որպես «տաղ» (97բ), երկրորդում՝ առանց խորագրի: Գրիգորն օգտվել են նույն նախագաղափար օրինակից: Երկուսում էլ պակաս է երրորդ տողը՝ միանալով երկրորդին. «տեղի եղեր բարեկերտին խորհուրդ, խորդ» («համերամ, զարդ երամից, զարդ» չիք), երկուսն էլ նույն՝ տարբերակված խազագրությամբ են (ստորև):

ձեռագրերում առանց խորագրերի է կամ կոչվում է «տաղ», երբեմն «մեղեդի», երբեմն միաժամանակ երկուսն էլ (ՄՄ 4203, Ժե, 5-րդ, 15բ-16բ, «մեղեդի տաղ», Վնակ. 604⁷² (1488 թ.), 86բ-87բ [87 թերթի կեսը ճղված] «տաղ ի նարեկացոյ մեղեդի»⁷², հաջորդող «Սեաւ եմ գեղեցիկ» յորդորակն էլ կոչվում է տաղ [«տաղ ի նարեկացոյն փոխէ զձայնն»]): Այս հատվածները երբեմն կիրառվում են այլ տաղերի, փոխերի հետ⁷³, երկու կեսերով վերապահվում Ծննդյան տարբեր օրերի⁷⁴: Ծննդյան տաղի համար, հազվագյուտ բացառություններ, փոխ՝ ըստ ձեռագրերի մեծ մասի, «յորդորակ» է դարձել «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ը (երկրորդն ավելի ճիշտ ձևակերպում է, քանի որ այս միավորն իր խազավորմամբ համապատասխանում է մեղիզմատիկ տաղերին հաջորդող հորդորագնաց, ըստ երևույթին խմբերգային «յորդորակ»-ներին): Վերջինն Ա. Քյոշկերյանը, ըստ ավելի «գոսսական» և հավանաբար հին ավանդույթի դրոշմը կրող ձեռագրերի (ՄՄ 3503, 1394 թ., ՄՄ 7785, Փրգ. 80, 1380 թ.), տեղադրել է նարեկացու «Անուն անեղին» Յարութեան տաղից հետո⁷⁵ (սրանք նույն ձեռագրերն են, որտեղ «Երգ զարմանալի»-ն եկեղեցու, այլ ոչ Ծննդյան տաղ է): «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ն ամբողջությամբ հիմնված է երգ երգոցի հարասությունների՝ Քրիստոս-փեսա եկեղեցի-հարս երկխոսության, միմյանց մերձեցման տենչանքի վրա («Ահա՛ նա, հարսն իմ ցանկալի՝ սիրով կապեալ ընդ փեսային... ահա՛ նա՛ ձայն եղբարորդւոյն՝ խանդաղատեալ սիրով լցեալ, է՛կ իմ սիրելի...»): Սակայն կեսից ասես շրջադարձ է արվում, ու պատկերվում է Քրիստոսի ծնունդը («գեղ էր գովելի, մանուկ անհաս անժամանակ, ահա՛ նա՛, լեռուն դիտարան... դասք մարգարէիցն երգեն ի յայն բլրին վերայ. «ահա՛ նա՛ հինաւուրցն Աստուած...», Որդի՛ք Սիոնի, ելէ՛ք, տեսէ՛ք ի Բեթղահէմ... ընդ հովիւան երգեցէք...»):

⁷² Տաղում բացակայում է մի մեծ հատված՝ «Ձեռացն եղիշոյ... Լեզուին շարժողին փայլեցաւ նայր տալիդն»:

⁷³ Վնակ. 956-ում [59բ-60ա] «Երգ ը զարմանալի»-ին հետևում է «Ծաղիկ պայծառ ծովային և մարգարիտ մեծագին, ծրնար գնդին միածին»-ը. ՄՄ 4844-ում այս նույն փոխը այլ տաղին կցված հետևում է «Աչքն ծով»-ին, «տաղ անոյշի ասայ»- «ողջոյն ընդ Բեզ Մարիամ»/փոխ՝ «Ծաղիկ պայծառ ծովային»:

⁷⁴ ՄՄ 3555-ը (1431 թ.), օրինակ, ճրագալույցի Աստուածայայտնութեան կանոնում ունի մեղեդի-տաղ-փոխ-յորդորակ շարք. մեղեդի-տաղն ուրիշ են (Շնորհալու «Այսաւ ատեւեաց Գարբիէ»- «նոր ծաղիկ բլրիսէ»), որոնց համար փոխ է «Աչքն ծով»-ը (19աբ)՝ ուրիշ յորդորակով: Միաժամանակ այս նույն «Աչքն ծով»-ը նույն ձեռագրում ներկայացված է Ծննդեան 8-րդ օրվա կանոնի մեջ՝ որպես «մեղեդի» իր բնորոշ յորդորակով. «յորդորակ նորին ի նոյն. անուշ է» (32բ-34ա): Երբեմն «Աչքն ծով»-ին հաջորդում կամ նախորդում է նարեկացու մյուս՝ «Էին աջոյ» Ծննդյան տաղը. տե՛ս ՄՄ 4668, 7-րդ օրվա (18ա-20ա): ՄՄ 4768-ում «Աչքն ծով»-ը յոթերորդ օրվա կանոնի մեջ է (1451 թ., 28բ-29ա), իսկ «Երգ, ը՛ զարմանալի»-ն՝ թլպատության, ութերորդ օրվա կանոնում (31բ):

⁷⁵ Ա. Քյոշկերյան, նշվ. աշխ. էջ 91-96:

Այս հանգույցների միեղենությունը խորաթափանց կերպով ներկայացնում է Ա. Տերյանը, երկրորդ կեսում Նարեկացին կանգ է առնում աստվածայինը ուր-նեւ/նրան հասնելու (միստիկ հայեցողության ձգտման) երգերգոցյան թեմայի վրա և կապում, բերում հասցնում այն հրեշտակների՝ եկեղեցու մանուկներին հովիվներին միանալու հորդորին, որ գնան զԱՆՔՆ այդ Աստծուն՝ մանուկ Քրիստոսին Բեթղեհեմում: Սրանով միավորվում են Քրիստոսի Մնունդն ու մահ-թաղում-հարությունը (ըստ մյուս ձեռագրերի, ինչպես նշեցինք՝ «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ը հարություն փոխ է): Շրջադարձն արվում է լեռան պատկերից, որ դառնում է «հինավուրց» Աստծուն մանկացած տեսած մարգարեների վայրը (ըստ Ա. Տերյանի, սրանով միավորում է նաև ծնունդն ու պաշտառակերպությունը)⁷⁶: Յարութեան «Անուն անեղին» տաղում ևս շրջադարձը կամ բարձրակետը դիտանոց՝ խաչ բարձրանալու, ժամանակի իրագործման պահից է, որտեղից մուտք է գործում և խաչալի ուղիղ խոսքը («Աւր պարզ եւ թերի, աւր մի յայտնի Տեառն/Տեառնագիր հրաման ես բարձրանամ դէտ./Դէտ իմ դիտանոց դէմ հարաւոյ ճեմ»), դարձյալ՝ այս շրջադարձից տաղում փոխվում է երաժշտությունը, դառնում հորդորագնաց, դուրս են գալիս սկզբի մեղիզմատիկ վանկերը: Գուցե այս երկու քերթվածները Յարութեան կանոնում միացվել են լեռան դիտանոցի այս շրջադարձային պատկերով:

Իսկ ի՞նչ խորհրդաբանական հետագիծ է գծագրվում Աստվածածնի տաղի և «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ի միացման դեպքում: Ծիսական վերաիմաստավորման արդյունքում Աստվածածնի տաղում շեշտադրվել է Քրիստոսին կրելը/գրկելը (ծոցն լուսափալ կարմիր վարդով լցեալ), նաև տաղի վերջին՝ բանաձևային երկտողը («Այն թագաւորին, այն նորաձին Փրկչին...»): Այն կարող էր և հետագա հավելում լինել՝ կցված տաղի միեղեն հյուսվածքին, թեև միաժամանակ Քրիստոսի ծնունդն է Մարիամի տաճարացման հիմքը: Եվ այս նույն հանգույցը՝ եկեղեցու, որ փոխակերպվում է ծննդյան պատկերի, հյուսված է, ինչպես տեսանք, «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ում: Միաժամանակ այս կցումով պահվել է Մարիամ-եկեղեցի կապի զգացողությունը (հաջորդող հարս-փեսա երկխոսությունը), որ ավարտին նորից վերադարձել է ի շրջանս յուր «անժամանակ» մանկան ծնունդի տեսարանով: Վերջապես երրորդ կոմպոզիցիոն ամբողջությունն է գծագրվում, երբ «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ը միացվում է «Հաւուն»-ին (Վնտկ. 2070՝ որպես եկեղեցու տաղի երկրորդ փոխ [280բ], միաժամանակ նույն ձեռագրում այն ընդունված ձևով «Անուն անեղին» տաղի փոխն է [123բ], իսկ այստեղ նշված է՝ «գրած է ի Յարութեանն ի կարգն»): Վերջին միացումը պարզ է երկուսում էլ հարս-փեսա երկխոսությունն է: Ձեռագրերի բացարձակ մեծամասնություն մեջ սակայն «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ը՝ որպես Մննդյան յորդորակ, կցված է Աստվածածնի տաղին:

⁷⁶ A. Terian, op. cit., p. 50.



77

**** Միսական ներափանցումներ.** նույն կերպ եկեղեցու տաղի «Հաւուն» փոխը որոշ ձեռագրերում հանդես է գալիս որպէս Յարութեան տաղ (տե՛ս օրինակ Վնտկ. 1672-ում, 1396 թ., Մեղեդի Յարութեան, 91ա): Սրա համար հիմք են դարձել «Հաւուն արքնացեալ» բառերը, ինչպէս նաև Հարությանը նախորդած խաչելության ակնարկները՝ թռչնի⁷⁸ թևեր (որ միշտ կապվում են բազկատարածման հետ), հավքի կանչ վերից (խաչի վրայից կամ արդեն երկնային երուսաղեմից), գինի դարձած իր արյունը, խաչի վրա դրված իր մարմին հացը ճաշակելու հրավեր իր պէս համբարձվող եկեղեցուն:



Միսական ներափանցումներ

Այս տաղի ազդեցությամբ հետագայում մտահղացվել է Յարութեան մեկ այլ՝ «**Յարեալ** հաւն այն արքուն»-ը. նկարն ըստ Վնտկ. 1835, 11բ): Միաժամանակ այս «արթնացեալ»-ը Գրիգոր Նարեկացու Յարութեան տաղին կցելը խորհրդաբանական այլ խոր հետազոտություն է պատկերել:

Յարութեան տաղն ասես անսպասելի ավարտվում է Գեթսեմանի պարտեզի մանվածապատ ակնարկներով. «Ամբակ շափիւղայ Տեառն յայգին Կեդրոնի/ Ի խաղըս գետոց

⁷⁷ Վնտկ. 1335. այս ձեռագիրն առհասարակ շատ հետաքրքիր է իր լուսանցազարդերի առարկայական խորհրդաբանությամբ՝ հատկապես Նարեկացու տաղերի առնչությամբ: Խաչ բարձրացող Փրկչին խորհրդանշող «Հաւուն»-ի, նույն խորհրդանշով «Հաւիկ» տաղերի կողքին խաչը պահած թռչուն-Քրիստոսի պատկերներն են՝ երկրորդի դեպքում նրա արյամբ ոռոգված, ծաղկած խաչի, և երկուսում՝ թռչունների վերջույթների ընդունված բուսանախշերի նրբագծերով (300բ, 301բ. «Հաւիկ»-ի լուսանցազարդում ծաղկած խաչը թռչնի գլխի վրա է հավանաբար պատկերելով Երուսաղեմի տաճարն ու Սիոնի լեռը, որի մասին խոսում է հավքը): Բուսանախշերով է զարդարված Յարութեան «Ես ձայն գաղիծուն ասեմ» տաղի լուսանցքում նկարված առյուծը (289ա):

⁷⁸ Տաղում թռչնի խորհրդանշի մասին տե՛ս A. Terian, op. cit., p. 105-106:

հրով վառեալ բուրաստան/ եւ անդ մակաղին երամակքն Գեփայ»⁷⁹: Գեթսեմանի պարտեզում Քրիստոս պատվիրում է իր աշակերտներին արթուն մնալ իր աղոթքի ընթացքում և, երեք անգամ վերադառնալով, գտնում նրանց քնած՝ առեղծվածային կերպով սրա մեջ տեսնելով ու մատնանշելով իր խաչելության անխուսափելիությունը (տե՛ս Մատթ. ԻԶ. 31-46 [Մարկ. ԺԳ. 27-42, Ղուկ. ԻԲ. 31-46, Յովհ. ԺԳ. 36-38]): Այս երկու քերթվածների միացումով Գեթսեմանի պատկերից անմիջապես հետո հառնում է «Հաւուն արթնացեա՛լ»-ը, որ հակադրվում է [աշակերտների] քուն-Աստծո խաչելությանը (միաժամանակ խաչելությունը հաջորդում է Գեթսեմանի դրվագին): Սրանով հավքի «անսպասելի» կանչն ավելի ազդեցիկ է դառնում: Վերջապես այն դեպքում, երբ «Հաւուն»-ը վերագրվում է եկեղեցուն տոնին, շեշտվում է ինքնին այս երկուսի՝ դեպի իրեն կանչող Քրիստոսի ու եկեղեցու միավորումը պատարագի՝ զոհաբերվող Քրիստոսի արյան ու մարմնի հաղորդության մեջ (հմմտ. նաև Մատթ. ԻԳ. 37. [Ղուկ. ԺԳ. 34] Ողբ երուսաղէմի. «Քանի՜ անգամ կամեցայ հաւաքել քո մանուկներին, ինչպէս հաւն է հաւաքում իր ձագերին թևերի տակ»): Այս դեպքում «Հաւուն»-ը ներդաշնակում է իրեն նախորդող եկեղեցու տաղին նաև պատկերային համակարգով: Վերջինում երկնքի ու երկրի միախառնությունը («երկինքն ի յերկիրս եւ երկիրս ի յերկինքն, /վայրէջք ի խոնարհ եւ վերելք ի բարձունս») արտահայտվել է սրանց մեջ սավառնող, սրանք միացնող թռչուն-հարսնեքով և թռչուն-հավատացյալներով. փոխ-ում էլ, ըստ այդմ, իր հարս-տատրակին հաղորդության կանչող հավքն է: Այս բոլոր հանգույցների մեջ բացվում են տաղերի տարբեր խորհրդաբանական խորքերը:

Շողակաթ. Ոտիցն ի քայլել՝ լոյսն ի կաթիլ առնոյր...

Գրիգոր Նարեկացու ստեղծագործական առանձնահատկություններից է տոնի հետ կապվող բառահանգույցի «բացումն» ու կիրառումն իր տեսիլներում: Մեզ հետաքրքրող տաղի առնչությամբ արժեքավոր է և Ա. Քյոչկերյանի դիտարկումը. ձեռագրերից մեկում Շողակաթի անունը կրելու առնչությամբ նա նկատել է կապը Լուսավորչի տեսիլի և տաղի «շողն ի շմաթէն իջեալ» խոսքերի միջև⁸⁰:

⁷⁹ Այս վերջին տան վերծանությունը տե՛ս A. Terian, op. cit., p. 103:

⁸⁰ «Ծմաթն ունի նաև եկեղեցու զմբեթի նեղ լուսամուտի իմաստ, մանավանդ եթե նկատի ունենանք, որ Շողակաթ անունը ծագել է Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլում հիշվող՝ երկնից «շող լուսոյ կաթեց» խոսքերից» (Ա. Քյոչկերյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 271-272): Լուսավորչի տեսիլում սյունը նկարագրվում է հանգամանորեն. պատուհանից ընկնող շողի և Շողակաթի զուգահեռի առնչությամբ հետաբերվում են այս նկարագրության մանրամասները. «Իսկ լույսը հոսելով վերևից ներքև մինչև երկիր էր հասնում. և լույսի մեջ տեսա մարդկային կերպարանով, լուսեղեն, երկթև անչափ զոր՝ քեռը կրակի նման: Մանր փոշու հյուսիսի նմանությամբ, որ արեգակնակեզ գարնան ժամանակ պատուհանների կամ երդիկների լույսնացուցի վրա շողերի մեջ խաղում է, նույնպես և լուսեղեն զորքը լցրեց ամբողջ երկիրը»: Շինության գծագրվելու ավարտին նկարագրվում է ինչպես այս համատարած լույսում «սին գործեաց լոյսն շողացեալ» (Ագաթանգեղոս, *Հայոց պատմություն*, Երևան, 1983, էջ 415-416, աշխարհաբար թարգմանությունը և ծանոթագրություններ Ա. Տեր-Ղևոնդյանի): «Նկենմ, թէ նկենմ միջօրէի ժամ» տողի խորաբափանց մեկնությունը տե՛ս A. Terian, op. cit., p. 158 (թարգմանում է

«Աչքըն ծո՛վ ի ծո՛վ ծիծաղախիտ ծավալանայր յառաւաւտուն՝
երկու փայլակնաձեւ արեգական նման.
Շողն ի շմաթէն իջեալ յառաւաւտէ լոյս...»:

Շողակաթի հետ կապը հուշում են ոչ միայն այս խոսքերը, այլև հատկապես տաղի ավարտը և ամբողջ բանաստեղծության կառույցը՝ երբ անորոշ խորհրդանիշներից հետո բոցավառվում է Մարիամի պատկերն աչքերի լույսով ու սահում ցած, որտեղ՝ բարեկերտ երգում ավելի թաքնված կերպով ոգենյութեղեն հյուսվածքը գոյանում է շողակաթման ցանցի մեջ:

Մարիամի երկթերթ շուրթերից կաթում է վարդ-երգը և բանաստեղծության ավարտին Մարիամի ոտնահետքերից կաթում է լույսը՝ դառնալով ասես նրան հայողի հոգու մեջ պայծառ ճանապարհ⁸¹:

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղովն⁸²,
Ոտիցն ի քայլել՝ լոյսն ի կաթիլ առնոյր...

Միաժամանակ պետք է նշել, որ այս բոլոր շարժումները, որ կարող ենք դուրս բերել բանաստեղծության նախշագարդերից՝ վարընթացը, լուսե հոսքը, այլ ականարկներ, բավական նրբորեն են հյուսված և այնքան միագիծ ու միանշանակ չեն, որ պարզունակ մի ծրագիր ներկայացնեն, միաժամանակ հարստացված են սրանք կասեցնող, տարրալուծող մոտիվներով, որ բանաստեղծական անբռնազբոս շարադրանքի ու նրա գեղեցկության անհրաժեշտությունն է:

Խորհրդաբանության ծիսական հիմքը. Շողակաթի տաղում, ինչպես նշացինք, պատկերված է Մարիամը՝ որպես լույսի մեջ գծագրվող եկեղեցի: Ինքը՝ էջմիածնի եկեղեցին ևս նվիրված է Աստվածածնին: Մյուս կարևոր ծիսական հանգամանքն այն է, որ Շողակաթի տոնը նախորդում է Աստվածածնի վերափոխության՝ նրա երկինք համբարձման տոնին՝ ևս մեկ հանգույցով կապելով Մարիամի էությունը եկեղեցուն:

«աստղ, ավելի քան աստղ»։ Մարիամը գերազանցում է բոլոր սրբերին, որի խորհրդանշանն աստղերն են)։

⁸¹ Հմմտ. Սաղմ. ՃԺԸ. 105. «Քո խօսքը նրազ է իմ ոտների համար, եւ լուսաւորում է իմ շաւիղները»։

⁸² Հմմտ. Կոստանդին Երզնկացու Աստվածածնի վերափոխման շարականը. «Դսկ եկեալ բազմութիւն աշակերտաց նորակտակին ի փոխումն Աստուածածնին մարգարտափայլ Սրբոյ Կուսին... Մարգարիտ լուսափայլ Հոգւոյն Սրբոյ տուն և տաճար» (Վիեն. 403, 175բ, 177բ)։



ՄՄ 591, 87բ

Եկեղեցական որևէ տոնի նախօրյակի երեկոյան ժամերգության ընթացքում արդեն խորհրդաբանությունը հաճախ ներկայացնում է հաջորդ օրվա տոնի իրադարձությունը՝ որպես նախատոնակ: Այսպես ըստ մանրումունքների Տօնացոյց-ների ցուցումի՝ Շողակաթի տոնի երեկոյան ժամերգության ընթացքում երգում են «Եկեղեցու» «մեսեդի»-ն և «ուղիցի»-ն և «Վասն որոյ» փառը⁸³: Վերջինը մանրումունքներում անվանվում է «Աստուածածնի», իսկ ՄՄ 751-ում՝ (122ա) Աստուածածնի փոխման:

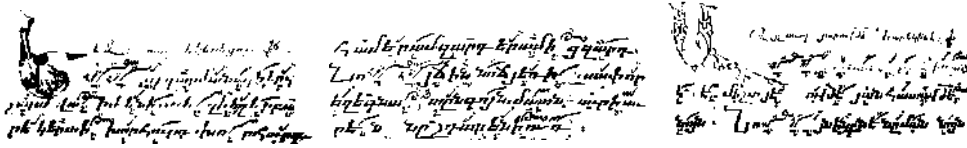
Գրիգոր Նարեկացին այս ներթափանցումն արտահայտել է մի տաղի մեջ. շողքերի մեջ գծագրվող տաճարին փոխարինել է Մարիամի մարմինը, և հենց այս մարմնում՝ մարդեղացման կիզակետում է այդ լույսը: Եվ այն բարձրանում է վեր Մարիամի հետքերով՝ ի հակակաշիռ քերթվածի սկզբում Սուրբ Հոգուն հաղորդված նրա վարսերով խորհուրդների էջքի: Մարիամի վեր համբառնալու հետ կապն արտահայտված է նաև տաղի սկզբին ու ավարտին վախճանաբանական խորհրդանիշների կիրառությամբ (որպես Երկնային Երուսաղեմի, Մարիամի մեջ/միջոցով բոլոր հոգիների համբարձման, փրկության ակնարկ):

Խազագրություն. առաջին տարբերակ. Տաղն ըստ խազագրության ունի երկու, ավելի ճիշտ երեք հիմնական եղանակ. Եկեղեցու տաղի և Մննդյան մեղեդի-տաղի երկու մասերի, մեղեդին ունի նաև իր տարբերակը: Այս նույն պատկերն է բոլոր ձեռագրերում՝ միայն երբեմն բնորոշ, խազագրության մեջ հաճախ հանդիպող տարբերակումներով (այդ տարբերակումները կարող են լինել նույն երգի տարբեր տներում, տարբեր գրիչների մոտ, գուցե երբեմն պարզապես տարբեր գրչության արդյունքում [այս ենթադրությունն անում ենք հաճախ հանդիպող տարբերակվող ձևերից. իհարկե սրանց զատումը եղանակի տարբերություն ցուցանող փոփոխությունից հստակ չէ], այդ փոխարինումներն են՝ այստեղ և ամենուր 1. ոլորակ/փխ. պարույկ, 2. մի քանի բուք-երկար/փխ. ներհնախաղ-երկար, 3. փուշ, փշաղաւթ, փուշ, երկար/փխ. ներհնախաղ-երկար և այլն, տե՛ս նաև ծան.):

Եկեղեցու/Շողակաթի տաղում՝ այն դեպքում, երբ սա ներկայացված է ամբողջական, նաև ամբողջ տաղի երաժշտությունն է նույնը՝ կրկնվում է տուն առ տուն (տարբերակվելով ըստ վանկերի քանակի): Ընդ որում, տաղի այս հին ձևը և Նարեկացու Յարութեան «Անուն անեղին» տաղն ունեն նույն խազերը (տե՛ս օրինակ Վնտկ. 2070, 122բ-123ա. այս մասին

⁸³ «Շողակաթ՝ երկմն՝ խոնր և ապրեց, փառ՝ Վասն որոյ, լոյս զուարթ, մոմեղինաւ և խնկաւ գ անգամ շուրջ գալով, մինչև ասի «լոյս զուարթ», մես. և ուղ. Եկղցո» (Վնտկ. 2048, 213ա. հմմտ. օրին. Վիեն. 993, 331ա):

նաև նշվում է ՄՄ 3503-ում «Անուն անեղին»-ի էջի ստորին հատվածում՝ «երգ զարմանալուն ձայն է. նոյն է». 170ա)⁸⁴:



Համաձայն խազային պատկերի՝ եղանակի այս տարբերակն ունի բավական սահուն ընթացք. երաժշտական հոսքը սերտաճած է բնագրին՝ առանց այն ձուլելու կամ մասնատելու, պարուրում է հիմնականում վանկային խազերով ու երկարներով, որոնք ընդմիջվում են առանձին վանկերի մեկիզմացվող ու կրկնվող «կանգառներով»:

Իրանք են ամեն տան առաջին վանկերը՝ Երգ, Նոն/նոյն, Յու[նից], Աշ[խրն], Յայ- [տէն], Ջե[ռացն] և այլն. Ավելի սեղմ մեկիզմացված է երկրորդ տողերի սկիզբը. առաջին տողերից վերցված են խոսրովային-վերնախաղերը, երբեմն նաև խունճով, կամ պարզապես վեճախաղերը (կամ կամ). տե՛ս խոր[հուրդ], մատն[աւրինաւէն], նե[նեմ], [եր]կու, շողն, [ա]տի[նաղ], հո[սեր], լե[զովն]⁸⁵, հո[գիազգեստեալ], ծղի- [խրն], ձայն, ի [կապուտոյ], յա[կանցն], զեզ վանկերը⁸⁶: Որոշ տողերում այս վերնա- խաղին հաջորդում է ներհնախաղ այլ վանկի վրա: Ընդ որում, տողերի բաժանման մեջ կիսված է «խորհուրդ, խորհուրդ» կրկնությունն ըստ խազերի («տեղի եղեր բարեկերտին խորհուրդ. խորհուրդ համերամ զարդ երամից զարդ»)՝ վանկերի սիմետրիկ հավասարություն համար: Այն խախտում է, ըստ մեզ, տաղի նախնական իմաստը՝ թեև այս դեպքում գուցե զուտ երաժշտական բաժանում է (նկատի ունենալով առհասարակ մեկիզ- մացվող վանկերի հաջորդման հնարավոր ինքնուրույնությունը⁸⁷): Սա է ընդհանուր կառուցվածքային կմախքը՝ ըստ տնատման և տողատման. իսկ ի՞նչ է տեղի ունենում տողերի մեջ՝ վերջընթեր հատվածում. ամբողջ տողի երաժշտությունը կարող է «ձգվել»

⁸⁴ Ինչպես նշեցինք, տարբեր ձեռագրերում նույն կամ տարբեր եղանակների միջև կարող են լինել խազագրության մեջ հաճախ հանդիպող տարբերակումներ. օրինակ՝ խազախմբում մեկ ավել խազի առկայություն, կամ առանձին վանկերի վրա սիլաբիկ փշաղարձի փոխարեն խունճ խազ և նման տարբերություններ, փոփոխություններ կախված են բնականաբար և վանկերի ֆունկցիոնալ «Երգ զարմանալի»-ն միայն առաջին տողում է պահպանում «Անուն անեղին»-ի հնգավանկ տաղաչափությունը: Տարբերակներ կարող են լինել ինչպես տա- րբեր տներում, այնպես նույն տներում՝ տարբեր ձեռագրերում. երբեմն, օրինակ, Ծննդյան մե- ղեղիի այս կամ այն վանկը կարող է ավելի մոտ լինել առաջին տարբերակին՝ «Նեկեղեցու» տաղին՝ որոշակիներով և այլն:

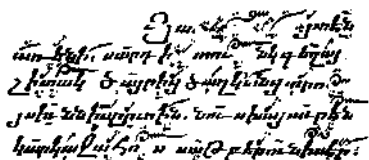
⁸⁵ Այստեղ միայն վերնախաղ է, իսկ խոսրովայինով վերնախաղը «[շրը]թանցն»-ի վրա է:

⁸⁶ Այս նրբերանգները տարբերություններ են՝ Վնտկ. 2070-ում օրինակ, ի տարբերություն ՄՄ 3503-ի, «հոգիազգեստեալ», «ձայն» բառերի վրա այս տարբերակը չէ, այլ առաջինը:

⁸⁷ Նմանապես այլ կերպ է կիսված «Փ ծամին խեղեփին հազրէ գ'ի նոյն հեր/հոգիազգեստեալ գեղն ի գինայն գոյն», այս դեպքում իմաստը չի խախտվում: Միաժամանակ, ինչպես կոես- նենք, տողի վերջի և սկզբի խազերն էլ իրենց տարբերակներով ձուլվում են:

կամ «սեղմվել»՝ ըստ վանկերի քանակի սիլաբիկ խազերի, երկարների ավելացումով: Սակայն յուրաքանչյուր տողի 8, 9 կամ 10 վանկի վրա՝ տողի ավարտից մեկից չորս վանկ առաջ կամ ավարտին, ևս կա մեկիզմացում. ⁸⁸, որ կարող է տարբերակվել՝ ուորակ-խաղ-խումնից դառնալ ոլորակ և խումն ⁸⁹, կամ խոսրավային-խաղ-խումն : Վերջին ձևով այն, ինչպես տեսնում ենք, ձուլվում է տողի սկզբի մեկիզմացմանը: Այս մեկիզմացվող վանկերն են նախաբանում՝ «Երգ զարմանալի, երգ շարժ վա՜րժենի; տեղի եղեր բարեկե՜ր» տին խորհուրդ; խորհուրդ համերամ զարդ երամի՜ց զարդ; նոյճ ի նոճ յեռ ի սափոր եղեգնա՜ տընգոյն; մատնաւրինաւրէն նըշդարենի ու՜ռ... Յայտէն առենի սարդիատունկ գեղայշիտա՜լի ծայրից ծաղկանց» (բնագիրն ըստ ՄՄ 3503-ի):

Այս ներքին հանգույցների մեջ որոշ երկարաձգվող տողեր հարստացվում են. «Աչքըն ծով»-ի տողը բնորոշ 10-12 վանկի փոխարեն 17 վանկ է. այդ պատճառով տողի վերջընթեր մեկիզմացումը կրկնվել է երկու անգամ. «Ժիծաղախի՜տ ծաւալենա՜յր»։ նույնն է հաջորդող տան մեջ՝ առաջին տողի 17 վանկով («Յայտէն առենի՜ սարդիատունկ գեղայշիտակ ծայրից ծաղկանց»)՝ «սարդիատո՜ւնկ-գեղայշիտա՜լի» վանկերի վրա կրկնվող մեկիզմացումով: Նշել ենք, որ այստեղ օգտագործված է միակ շաղկապող հարաբերական դերանունը՝ «որոյ», և այն ևս մեկիզմացված է ոչ թե տողի սկզբին բնորոշ, այլ տողի մեջ գտնվող խազախմբով. սրանով ևս շարահյուսորեն ավելի սեղմ կապ է ստեղծվում նախորդ տողի հետ՝ մեկ երկարաձգվող տողի վերածելով ամբողջ տունը («Յայտէն... սէր») «միջանցիկ» զարգացումով (նույն կերպ ընդլայնված են «Վարսիցն երամից զարդ», «Անձինն ի շարժել» տները մեկ տողի մեջ, որ արտացոլված չէ տպագիր բնագրում)։



Այսպես «Աչքըն ծով»-ից սկսած բարձրակետն արտահայտված է և երաժշտության մեջ՝ տողերի երկարաձգմամբ, դրա արդյունքում մեկիզմացվող վանկերի շատացմամբ: Այստեղից միմյանց հաջորդող այս մեկիզմացվող բառերն են. «Ժիծաղախի՜տ ծաւալենա՜յր»։ սարդիատու՜նկ գեղայշիտա՜լի; նուխայաւրէ՜տն կարկաջաճո՜ւտա սաթբերունի՜տա; երամի՜տազ զարդ ո՜ւտայորս են առեալ եռահիւսա՜ւտկ կան բոլորեա՜ւտա; ի ծիրանո՜ւտայ ի բեհեզտ՜ւտայ ի յորդանէ՜տա ոսկէշողէ՜տառ; մանրամասի՜տան յաւրինուածո՜ւտովք; մարգարտափա՜ւտայլ գեղովն ո՜ւտաւիցն ի գնալ՝⁸⁹ լոյսն ի կաթե՜տալ առնոյր»։ երբ չկան տողի մեջ այս կրկնութիւնները, տունը երկու տողից շատ տողերի է բաժանված՝ ինչպես «Ձեռացն եղիշոյ» տան դեպքում՝ ձեռացն/ատիճաղ/հոսէր/հանդարտիկ տողերի: Այս բաժանում-միացումն էլ իրենց հերթին սերտաճած են, քանի որ հյուսված են նույն՝ խոսրովայինով կամ ոլորակով վերնախաղի վրա և

⁸⁸ Խազագրության մեջ չենք արտացոլում կետերը, այս խազախումբը, մասնավորապես, երկու կետով է։
⁸⁹ ՄՄ 3503 քայլել, ուղղած լուս.՝ գնալ։

տարընթեցումներում, ինչպես տեսանք, փոխարինվում են միմյանցով: Սա է տաղի ընդհանուր երաժշտական շարահյուսությունը՝ միևնույն մոտիվների վրա:

Ի տարբերություն Աստվածածնի տաղի հյուսվածքի այս շարժունության, շատ կանոնավոր է «Անուն անեղին» տաղը, քանի որ բաղկացած է, հազվադեպ բացառությամբ, նույնավանկ տողերից (ամեն տողի՝ երկու հինգական վանկով, ամեն տան՝ երկու տողով, յուրաքանչյուր տողի ավարտի բառն ու հաջորդ տողի բառը կրկնվում են: Ինչպես տեսանք, «Երգ զարմանալի» հատվածը փորձել է մոտեցնել իր կառույցն այս տաղին՝ փոխելով բաժանումը. «Երգ զարմանալի, երգ շարժվարժենի/, տեղի եղեր բարեկերտին խորհուրդ,/ խորհուրդ համերամ, զարգ երամից զարգ»): Ըստ այս կանոնավորության, «Անուն անեղին» տաղում միշտ տողի մեջ գտնվող **Ըստ** մեկիզմացումը (որ դարձյալ ունի տարընթեցումներ՝ միայն վերնախաղ-խումն ձևով) ընկած է միայն 9-րդ վերջընթեր վանկի վրա՝ առանց տեղաշարժերի ու կրկնությունների (6. 9-րդ տողերում, որ ունեն 11 վանկ, այս խազախումբը կիսվել է 9-10 վանկերի միջև **Ըստ**). «Անուն անեղին էին Աստուա **Ըստ** է; է միշտ յերութեան յանհասութեա/**Ըստ** նոյն/ նոյն ինքն է նրման նոյն միևնո/**Ըստ** յն մի; մի ոմն ի յէից անդրէն ի նո/**Ըստ**յն թիւ/թիւ միշտ եռակի եզեռակի/**Ըստ** փառք; փառք իմ դիմառից էից գոյ **Ըստ**իւնց գունդ:/ Գունդ տրամբ երամից կայք յանուրե/**Ըստ** վայր; վայր համբից բիւրից աւր սահմանեա/**Ըստ** գետ:/ Գետ քառանիւթեայք պաղպաղ երկնիւն **Ըստ** փաւնլ փայլ... կոյս արգիւնալուր սիրախնու/**Ըստ**նդ սէր (Վնտկ. 2070 սիրայիսնունդ)» ...Տեսաւնագիր հրաման ես բարձրանա/**Ըստ** մ գէտ»: Երկրորդ տողերի սկզբում ավելի պարզ վերնախաղ է (**Ըստ** հմմտ. «Աչքն ծով»-ում **Ըստ**): «Անուն անեղին» տաղի երկրորդ՝ կիզակետային «գէտ» հատվածից, ուր Քրիստոսը բարձրանում է խաչ-«դիտանոց» («գէտ իմ դիտանոց»), ինչպես նշել ենք, սկսվում է շրջադարձը. և երաժշտությունը փոխվում է (Վնտկ. 2070-ում՝ 122բ, երկրորդ կեսից նաև նշվում է՝ «այլազգ»): Քրիստոսի ուղղակի խոսքի մուտքով վերանում են առաջին վանկերի մեկիզմացումները: Այն դառնում է ավելի հորդորագնաց, միաժամանակ տողի սկզբի շեշտը շրջվում ու գնում է ավարտ (խոսքովայինով խաղը փոխանցվում է տողի ավարտ): Այս համեմատությունից, ըստ մեզ, հստակ է դառնում, որ մեղեդին նախօրոք երգվել է «Անուն անեղին»-ի բառերով, այնուհետև հարմարեցվել է «Երգ զարմանալի»-ին՝ նրա անհավասար վանկերի ու տողերի դեպքում մեր նշած ձևով «թվարկելով» երաժշտական նույն մոտիվը: Հետաքրքիր է, որ ի սկզբանե նույն եղանակն ունեցող այս երգերին է վերագրվել, այլ ավանդույթով, նույն՝ «Սեաւ եմ գեղեցիկ» փոխ-յորդորակը: Գուցե նաև Նարեկյան վանքում՝ նկատի ունենալով յորդորակի բազմանշանակությունը, այն օգտագործվել է երկու տոնի համար միաժամանակ:

Երկրորդ տարբերակ. Ինչ է տեղի ունեցել հետագայում. Ծննդյան տաղը կիսել է այս քերթվածը երկու մասի: Այս տարբերակն ավելի պարզեցված է. հանված է Սուրբ Հոգով հանդերձավորված մազերի պատկերը (տող 21-22), 13-րդ տողը «կարկաշահոս

սաքբերունի սէր»-ի փոխարեն ունի միայն «կարկաջայր»/ «կարկաջեալ»/ «կարկաջանայր» (վերջինը՝ ՄՄ 2665): Առկա է վարսերի հատվածի ետևառաջություն (առհասարակ երկրորդ օրինակում բացթողումներ, ետևառաջությունները շատ են. հմմտ. օրինակ ՄՄ 2665՝ 91ա-92ա, ՄՄ 430, 23բ-24ա): Միաժամանակ կիսվելով փոխվել է և երկու մասերի երաժշտությունը՝ նույնը թողնելով մեղիզմացվող շեշտերը (տե՛ս օրինակ ՄՄ 3540, 62 ա. երբեմն կողքի վանկերը ևս մեղիզմացվել են): Սակայն փոխվել են ինքնին մեղիզմանը՝ ավելի ընդարձակվելով (եղեգնա՞ն տընկոյն-ը չի ընդարձակվել, քանի որ վանկերը շատացել են՝ «եղեգնաշէն տընկոյն»): Այս մեղիզմացումները հյուսված են հիմնականում բենկորհներից.

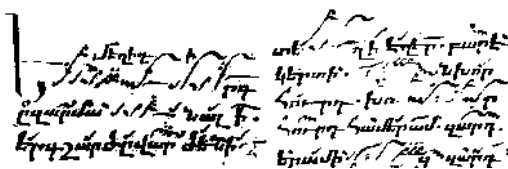
«երգ»-ի առաջին վանկերը , նախաբանի (2-րդ, 3-րդ) ավարտը՝

«Աշ[քըն]»-ի առաջին վանկերը. տների ավարտի մեղիզմացումը (տողերի մեջ և վերջընթեր մեղիզմացումները առաջին տարբերակի սկզբունքով են. վերը):

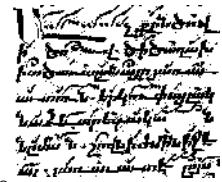
Առաջին մասը, որ կոչվել է «մեղեդի» և պատկերում է զարմանալի երգը, շատ ավելի մեղիզմատիկ է թե՛ նախնական տարբերակի, թե՛ երկրորդ մասի՝ «Աշքըն ծով»-ի համեմատությամբ: Այդ պատճառով գուցե ստացել է այս անունը: Սրա արդյունքում նրան հավելվել են երգչային վանկեր «ը»-երի միջոցով, որ չկա եկեղեցու տաղում.

երգ Ը զարմանալի, երգ շարժվարժենի տեղի եղեր բարեկերտին... Յունից Ը նըբբենից կից ի մի կից կամար⁹⁰:

Այս երկրորդ տարբերակի երաժշտությունն ըստ խորագրերի ունի ամենաբազմազան բնորոշումներ՝ զարմանալի, անոյշ, ազնիվ, ազնիվ և պատուական (ինչպես ավելի խորհրդապաշտական բնության տեսարաններով մյուս՝ «էին աջոյ» Մնեղեան տաղը որոշ ձեռագրերում կոչվում է «հրաշայարմար». տե՛ս ՄՄ 4769 [Ժե, 179ա], ՄՄ 4768, [1451 թ., 28ա]):



ՄՄ 5328, 78ա



«նորին ի նոյն խորհուրդ»

«երգ զարմանալի»-ի մեղիզմատիկ վանկերը ևս կենցաղավարման ընթացքում տարբերակվել են՝ կիսելով հատվածը երկու մասի. Մարիամի հայտնվող առաջին խորհրդանշից սկսած նրանք շեշտվել են բենկորհից հյուսված մոտիվների փոխարեն ոլորակների կրկնություններով (տե՛ս ՄՄ 425, 97ա, «մեղեդի եկեղեցոյ». պատկեր բ.՝ այստեղ «նըճին նոճ յեռ», նույնը խորագրով հանդերձ՝ ՄՄ 2665, 91ա), իսկ ՄՄ 430-ում այս երկուսը հյուսվել են՝ ոլորակ/պարույկների հերթագայությամբ են ընթանում բոլոր տների առաջին տողերը և բենկորհներով բոլոր տողերի ավարտը՝ փոխեփոխ (տե՛ս գ. 23 բ, միայն «երգ» վանկը նման է նախնական տարբերակին, բայց առանց բենկորհների): Սա

⁹⁰ Որոշ տարբերակներում երբեմն կարող է այս կամ այն «ը»-ն բացակայել:

է մելիզմացումների բազմազան պատկերն ու զարգացման տրամաբանությունը՝ առանց տարբերակների զուտ նկարագրական մանրամասների մեջ ընկնելու:

Միջանկյալ տարբերակ. Վերջապես «Աչքըն ծով»-ի երկու տարբերակների մեջ կա միջին՝ հավանաբար ավելի նախնական ձև, քանի որ այստեղ «Աչքըն ծով»-ի մելիզմատիկ վանկերը առաջին տարբերակով են, իսկ մնացյալ վանկերը՝ երկրորդ (տե՛ս ա. ՄՄ 4117,

ա.

բ.

գ.

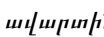
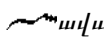
22բ-23ա):

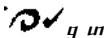
Վերջապես «Աչքըն ծով»-ի, երկրորդ՝ առաջին վանկերի ավելի մելիզմացված տարբերակի մեղեդին շատ տարածված է եղել Գանձարանային արվեստում. այն նույնն է առնվազն մեր գտած 13 տաղում⁹¹ ըստ խազային պատկերի: Ստորև բերում ենք դրանցից միայն չորսի օրինակները: Եվ դարձյալ՝ շատ կարևոր է, որ բոլոր քերթվածներն ունեն

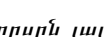
խիստ կանոնավոր տաղաչափություն (առանձին տողերում խախտվող հազվագեպ բացառություններ)՝ ամեն տուն բաղկացած է երկու տողից, ամեն տող՝ 5+6 վանկով երկու կեսից⁹²:

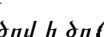
⁹¹ «Փ հանդես տանի Բ ռախացեալ» տաղի հետ (հմմտ. Վնտկ. 604, 99ա. «Մեղեդի ի Գրիգոր վարդապետէ է», տե՛ս նաև ՄՄ 5328, 86բ, «Տաղ Տէր Պետրոսի հայր[ապետի]»), Նատառաւորսին նվիրված մեղեդու հետ (33ա⁹¹), «Տաղ սրբոյն Վահանայ» (95բ), Տեառնընդառաջի «մեղեդի անոյշ» - «Մըտեալ ի տաճարն այսաւ» (101ա), Առաջատուաց «մեղիդի անոյշ և լաւ»-«Պատճառ պարծանաց» (103ա), Սրբոց Թարգմանչաց «Տաղ ի տէր Ներսիսէ»-«Ճկայք զլարեացեալ» (118ա), Ղազարոսի Յարութեան «Տաղ ազնիւ ի Ստեփանոսէ»-«Մըբոց հրեշտակաց» (151բ), Աւագ երկուշաբթիի «Տաղ ազնիւ և լաւ»-«Անդ ի մէջ դրախտին» (158ա), Աւագ հինգշաբթիի «Փառաց թագաւոր» (165ա), Աւագ ուրբաթի «[Տա]ղ գեղեցկայարմար»-«Չարհուրեալ զարացն» (166բ), Աւագ հինգշաբթիի «Մէրն կատարիչ» (172 բ), Սրբոց Հոփսիսմեանց «Տաղ ի Ներսիսէ»-«Առաւատ լուսոյ» (217բ), ի Տէր Ներսիսէ-«Ճըշմարիտ վրկայք» (275բ):

⁹² Երբեմն ը-ի վրա սուղ խազ է դրվում՝ հաջորդի հետ այն մեկ վանկի վերածելով, որպեսզի վանկերի գումարը դառնա 5 տողի առաջին, 6՝ երկրորդ մասում. ը-ն կարող է պարզապես տղվել և ավելացվել. «Ընդ Աբիսողոմ ճրգնեալ» (86բ), «տղա-յացելոյ Բանին», 1-ին տող՝ «Ճկայք զլարեացեալ», երբեմն մի ը-ն կարող է տղվել, մյուսը գնալ հաջորդ կես՝ ըստ խազերի. «Չարս անմարմնական /հըն զարհուրեալ դողան _ տոկացեալ կային/ Ընդ անհասութեան խորհուրդն» (165ա), «Գունդ առաւելո /ցըն զարհուրեալ փախեան. և դասք զինուրացն/ ըզՏէրն առեալ տարան» (166բ):

Վերը ներկայացրել ենք տների սկիզբն ու ավարտը: Սրա ներսում այս 5+ 6 կառույցի շարահյուսությունն է. 5-րդ վանկի վրա նույն ոլորակով մոտիվը , տողի ավարտին՝ , սրանով կամ պարույկ/ոլորակով սկսվում է երկրորդ տողը, որի նույն  ավարտից առաջ ավելանում է : Այս անխախտ կառույցը կրկնվում է տաղաչափության կանոնավորության հետ: Երբ վանկերը խախտվում են, միջին հյուսվածքի ոլորակը կրկնվում է, այդպես է մեր բերած տաղի երկրորդ տողում (2), այդպես է Աչքըն ծով-ի առաջին տողում (3).

<Տաղ ազնիւ ի Ստեփանոսէ>. Սը...ր-բոց հրեշտակաց, զարմանս հրաշի ց տեսեալ

2. Ե...կեալ գըթութեամբ, առ Ղազարո ւ, քորսըն յայտնեալ փառաւք

3. Աչքըն ծով ի ծով, ծիծաղախի տ, ծաւալանա յր...

Եթե տունն ունի երեք տող, կրկնվում է երկրորդ տողը: Բացի ոլորակ-պարույկից ավել վանկերի վրա գրվում են խումներ, վերի ոլորակ փուլն  է կիսվում երկու վանկերի և այլն: Ամենայն հավանականությամբ այս ընդհանուր ձևաչափով ստեղծված՝ սրբերին ու Ավագ շաբաթին նվիրված քերթվածներից է մեղեդին հարմարեցվել Նարեկացու տաղին: Սա տեղի է ունեցել հավանաբար Փանծարանների միասնական արվեստի ստեղծման և որոշ համահավասարեցման արդյունքում (բազմաթիվ են նման կրկնվող տաղերն ու հատկապես յորդորակ-ները): Մեզ թվում է՝ սա ևս վկայում է այս տարբերակի՝ ավելի ուշ շրջանում առաջացած լինելու մասին՝ որպես նույն տաղաչափությամբ բանաստեղծությունների բանաձև, իսկ եկեղեցու տաղի մեղեդին Նարեկացու մեկ այլ տաղի եղանակով է երգվում⁹³:

Այսպես գանձաբաններում իրար հարմարեցվում են ոչ միայն փոխերը, մեղեդի-տաղերը, այլև սրանց եղանակները՝ երբեմն բերվելով միօրինակությամբ և ավելի հեռանալով բնագրից Գանձաբանային արվեստի երաժշտական «համաբնագրի» մեջ: Այս տաղն ամեն կերպ մեղիզմացվել է, համադրել իր մեջ տարբերակներ, ժամանակի ընթացքում դարձել հաստատված բանաձև-մեղեդիի միավորներից մեկը, որ արդեն հավանաբար սահմանում է երաժշտության, գեղեցիկ չափանմուշների գերակայությունը բնագրի համեմատ: Վերջապես արդեն ուշ միջնադարում նույն խազագրությամբ ոչ միայն մասնատվում է բանաստեղծությունը, այլև նրա երկրորդ մասը ևս կրճատվում է՝ երեկոյան կամ

⁹³ Ձեռագրերից մեկի վկայությամբ «Երգ զարմանալի»-ի մեղեդին էլ նույնն է «Ով զարմանալի»-ի հետ (տե՛ս ՄՄ 430, ԺԵ. 23բ-24բ. «Ո՛վ զարմանալոյ գոյն ասա»), իսկ «Աչքըն ծով»-ի («տաղ գեղեցիկ») համար գրիչը հղում է. «Այսօր անդրանիկ»-ի գոյն է», հաջորդող «Սեաւ եմ գեղեցիկ»-ի մեղեդին համարում ինքնուրույն՝ «փնփնագոյն է»: Առայժմ չենք գտել այս հղվող տաղերի այն տարբերակները, որ ունեն նույն խազագրությունը (հմմտ. նույն ձեռագրում, 11ա. «Ով զարմանալի», նույնը՝ ՄՄ 5328, 69ա, այն յորդորակ է՝ համապատասխանաբար հիմնականում վանկային ընթացքով, շատ ավելի քիչ խազերի խտությամբ. «Այսաւ անդրանիկ»-ը տե՛ս, օրինակ, ՄՄ 3503, 189բ, ՄՄ 5328, 208ա):

առավոտյան ժամերգությունից անցնելով պատարագին (հմմտ. ՄՄ 720, ժամագիրք-մանրութունք, Երևան, 1673 թ., պատարագի Ծննդյան մեղեդիների մեջ և՛ «Երգ»-ն է, և՛ «Աչքըն ծով»-ի սկիզբը վերոնշյալ խազագրությունը՝ որպես առանձին երգեր [41բ-42ա]⁹⁴): Հետագայում կորսվում է առաջին կեսն էլ. այս տեսքով այն հանդես է գալիս տաղարաններում, պատարագի մեջ (ՄՄ 4415, ԺԸ, «տաղ գեղեցիկ Աստուածածնին», ՄՄ 742, ԺԷ, 99ա⁹⁵ և այլուր), երբեմն ձեռագրերում՝ որպես հավելագրություն (ՄՄ 2401, 1664, ժամագիրք, Յա): Եվ այսպես՝ միայն «Աչքն ծով»-ի երկու տողով պատարագի միջոցով հասնում է մեզ՝ խազերի նշանակության աստիճանական կորստին զուգահեռ բանավոր ավանդույթում ամեն կերպ մեղիզմացվելով, բոլորովին այլ կերպարանք առնելով, ինչպես Գրիգոր Նարեկացու մյուս՝ հավանաբար նույն ճանապարհով պահպանված հատուկենտ տաղերը: Տաղը նախապես, ըստ խազերի, երգվել է նույն կերպ, բայց միայն երկու տողով և այդքան մեծ ծավալներով մեղիզմացվել շատ ավելի ուշ՝ ձեռագրական-խազագրական միջավայրից լիովին դուրս գալու և բանավոր ավանդույթով շարունակվելու արդյունքում [ԺԷ]-ԺԹ դարում⁹⁶: Այն ամբողջովին իր գեղեցիկ զարդարանքներով «տարբալուծեր» է բնագրի բեկորը: Սա պայմանավորված է գանձարանային մշակույթի բնագրային, խորհրդաբանական հազեցվածությունից (մեծ մասամբ ծավալուն բնագրերից) կտրվելով: Այսպես այն դանդաղորեն կորսվել է՝ արժանանալով նույն ճակատագրին, ինչ միջնադարյան մեղիզմատիկ երաժշտության հարստագույն շերտը...

⁹⁴ Նույն կերպ այս ձեռագրում առանձին են ներկայացված Յարութեան տաղի «Հատուն, հատուն» և հաջորդող «Ձայներ, ձայներ» տները [44բ-45ա]՝ այս դեպքում նույն խազերով, իսկ, օրինակ, ՄՄ 763-ում [ԺԵ] «հատուն... ձայներ»-ը միասին են, բայց առանց շարունակության, ինչպես տաղարանների մեծ մասում (325ա):

⁹⁵ ՄՄ 4415՝ միայն «Աչքն ծով ի ծով ծիծաղախիտ ծաւալանայր յառաւատուն երկու փայլականաձև արեգական նըման, շողն ի ժմին իջեալ յառաւատէ լոյսն: /Մոցըն լուսափայլ կարմիր վարդով լըցեալ, ծղիկըն ծիրանի մանուշակի հոյլ:/ Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղով, ոտիցն ի գընալ շողն ի կաթել առնոյր»՝ խնկարկության շարականից ու «Բնորեալը յԱստուծոյ»-ից հետո է, Աստվածածինն նվիրված մյուս տաղերի հետ, նույնը՝ ՄՄ 742, խնկարկության շարականից հետո, այստեղ էլ այլ երեք տուն է. «Աչքն.../ Յայտէն... որոյ սին ի սըրտին նիսասօրէն կարկաշանայր:/ Այն թագաւորին...»:

⁹⁶ Տաղի երաժշտական բնագրերից մեկը եվրոպական ձայնանիշերի փոխադրությամբ տե՛ս Ն. Թահմիզյան, Գրիգոր Նարեկացին և հայ երաժշտությունը V-XV դարերում, Երևան, 1985, էջ 218-220, տե՛ս նաև ՄՄ նորագույն հավաքածու, ձեռ. 5, էջ 159-162, ձեռ. 29, 87-90, ձեռ. 96, 559ա-561բ, ձեռ. 98, 141բ-143բ, ձեռ. 103, 5ա-6բ: Այս աղբյուրների ներկայացումը թողնում ենք այլ անգամվա:

Բուսական խորհրդաբանություն

Մարիամի գծագրաձևերը հյուսված են բուսական ճյուղավորումներին: Ըստ այդմ վերակերպվել և բուսական կերպարանք են առել նաև հայտնի խորհրդանիշները՝ ոսկի սափոր, երգ երգոցի կարմրալար շուրթեր: Մարիամի ներհյուսումը բուսաձևերին⁹⁷ կրում է նյութական բնության նորոգության, նրա մեջ Լոգոսի թափանցման նույն խորհրդանիշը: (Շողակաթին հաջորդող տոնի՝ Մարիամի վերափոխության ավանդույթներից մեկով շեշտվում է ննջումից հետո նրա մարմնի ու հոգու միավորումը գրախտում⁹⁸):



99

Այս զգացողության արտահայտությունն են նարեկացու տաղը և, թերևս, նրա նախակարապետ Թեոդորոս Քոթենավորի ներբողը: Վերջինն ամբողջու-

⁹⁷ Նարեկացու փերվածներում բուսական խորհրդաբանության մասին տե՛ս Հ. Բախչեյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 296-297, 282-286:

⁹⁸ Այս պատկերով պատկվում է Զաֆարիա Կաթողիկոսի անունով հաղթ. «այժմ մարմնով վերափոխեցաւ յերկիրն կենդանեաց առ տենչալի փայտն կենաց դրախտին, որ զանազան եւ ազգի ազգի հրաշափառ տունկն են գեղապանույն, զարդափայլեալք պտղով» («Երանելոյն Տեառնն Զաֆարիայ Հայոց Կաթողիկոսի ասացեալ ի ննջումն ամենասուրբ կոյս Աստուածածնին», *Աստուածածնի մասին*, էջ 192):

⁹⁹ Վնտկ. 1835, Աստվածածնի վերափոխության տաղի լուսանցում է (հարությունը, երկինք համբարձումն առհասարակ հաճախ պատկերվում է մարդակերպ թռչնի ձևով. հմմտ. Վնտկ. 318, 77բ, դարձյալ Մարիամի փոխման կցորդի կողմին): Այս օրինակում նոր կյանքի բուսածաղիկը միահյուսված է Մարիամի մարմնին՝ ըստ երևույթին արտացոլելով և վերելի, երկնային չմնալ դրախտ բարձրանալու վերը նշված պատկերը: Ըստ պարականոն ավանդույթի մի տարբերակի, Գաբրիել հրեշտակապետը ննջումից ու վերափոխումից առաջ Մարիամին դրախտից բերված բրաբիոն պսակ է տալիս՝ հյուսված ծաղիկներից ու արմավի հյուղերից (Th. Dasnabédian, «Un Récit Armenien du Pseudo-Jean l'Évangéliste sur la Dormition», *La Mère de Dieu: Études sur l'Assomption et sur l'image de la très-sainte Mère de Dieu*, Antélias, 1995, p. 54, 56. սա, ըստ Տաթևացու մեկնության, Մարիամի՝ դրախտ ուղևորվելու խորհրդանիշն է, *Աստուածածնի մասին*, էջ 16-17): Միաժամանակ պատմումներում շեշտվում է Մարիամի երեսի ծաղկափթիթ հրաշագեղությունը. «եւ վերանկարեալ տեսանէին զնա յանթարչամելի եւ ի վարդագոյն երեսս նորա, զունազարդեալ եւ զերապանեայն, իբրեւ զհովիտս [զհովիտս] զարնանային՝ զանազան համըսպարամ ծաղկաւ զարդարեալ և պանունեալ» («Երանելոյն Տեառնն Զաֆարիայ Հայոց Կաթողիկոսի ասացեալ ի ննջումն ամենասուրբ կոյս Աստուածածնին», *Աստուածածնի մասին* էջ 188), հմմտ. «Եւ հրեշտակատեսիլ կուտութիւն անկապուտ գոյով եւ հրաշափառ գեղ երեսաց յայտնի հանաչէր տեսողացն. անթառամելի և վարդագոյն երեսն...» (M. van Esbroeck, «L'homélie, Արարիչ արարածոց, ses attributs et sa métamorphose», p. 59). Կարևորվում է, որ տարիքի հետ, մինչ վերափոխությունը, այս գեղեցկությունը չի թառամում (*Աստուածածնի մասին*, էջ 190): Այս հանգույցներն արտահայտված են թոշող-հառնող Մարիամի և ծաղկաբոխի միահյուսումով:

Թյամբ ողողված է բուսատարերով, որն ամեն կերպ հեղինակը փորձում է արտացոլել բառաբարդումների, նույնիմաստ կրկնորգվող բառակազմությունների՝ ասես իրար վրա բարձրացող լեզվական ճյուղավորումների հյուսքերում ու գալարներում: Ծննդյան տոնը, որին ձոնված է այն, գարնանը չէ, իսկ ներբողում ամենուր Աստծուն օրհներգող բնությունն է նույն խորհրդանշական շարաններով բույսերի (մարդկային բնության) փթթում, ցողի իջնել (աստվածիմացություն, «ստորացողումով» արտահայտված է Քրիստոսի էջքը, էջ 174), նորափետուր զարդարված թռչուններ (ըստ ես. Խ. 31), եկեղեցու ավետարանառունկ մանուկների «տրամոռոգում» Հոգով խաղացող հոսանքներով, «ստորափայլող» արդարության արեգակ, որի բժշկությունն իր թևերի վրա է¹⁰⁰: Երկու բնությունների միավորումն այստեղ ոչ զուտ մեկնողական-այլաբանական, և ոչ էլ զուտ գեղագիտական, այլ գոյաբանական վերապրում է, որ փորձում են ներբողագիրները «շոշափել» իրենց ստեղծագործությունների նյութական՝ լեզվական, պատկերային շարահյուսությամբ իսկ: Ըստ այդմ այս այլաբանություններին միահյուսվում են և նյութական բնության խայտանքի պատկերներ՝ ինչպես ծովային կենդանիների, ջրերի ցնծությունը:

Այսպես նաև Մարիամի մարմինն է դառնում աշխարհի հոգևոր/նյութական մարմնի նորոգման սկիզբը¹⁰¹ և դրախտը¹⁰²: Միաժամանակ տաղում բուսածները (վարդ, մանուշակ), արտահայտում են Աստվածածնի բոլոր մասերի, համակհաղորդվածությունն Աստվածությունը:

¹⁰⁰ Արեգակի շողփեն, ըստ երևույթին, համադրում է Քրիստոսի բազկատարածման հետ խաչի վրա:

¹⁰¹ Քոթենավորը Մարիամին նկարագրում է որպես փափկասնույց դրախտ զանազանափթիք բողբոջներով, զանազան գեղեցկությամբ՝ առաջալսներով, մարգարեններով, վարդապետներով, մարտիրոսներով («Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն», էջ 177). եղևմական առատագույն վտակները բերելով իր մոտ՝ նա արեցնում է ռոգելով «յոզնազանագունակ» դրախտի տունկերը՝ եկեղեցու մանուկներին, որ վերանյութավորված հավատով անարգել սնվում են Քրիստոսի ավետարանի «հոսանահոլովաշարժ» [ջրերի] վարդապետությունների մոտ (էջ 180): Կամ՝ Մարիամը ծնել է էմմանուելին, պտղաբերել վայելչագեղ արմատը («զգեղեղեշարմարտն») ջրի կարոտ երկրի վրա, և անկեղ պահվել Սուրբ Հոգու շնորհներով՝ մեզ հետ սաղմնակար նմանությունից. հեթանոսների մեջ շատավիդներ տարածելով («շառաւեղագործեալ») համաբոլոր տարածասփյուռ ծավալվել է «ուղեշարձակ» ֆաղցրաբեղուն այն արմատի [բույսը], որ նրանից հայտնվել է աշխարհին՝ նրանց, ովքեր սաստիկ ծարավ էին աստվածգիտության ամբողջ սրտով» (էջ 179):

¹⁰² Մարմնի և բնության նախնական կապն արտահայտված է դրախտում մարդու փառքի լուսեղեն հանդերձների ու փթթող բուսականության, այնուհետև մեկանալու և դրախտի մշտադպարությունից զրկման, փոշու տատասկ անելու զուգահեռով: Դրախտի կարոտի, դրախտային բույսի, բնության նորոգման կապը շարունակում են պարականոն պատումներ՝ Ադամի ճաշակած, դրախտից բերված ելուղի պտղի տարաշխարհիկ գեղեցկության, կենսաբաշխության և միաժամանակ մահվամբ ազատագրում պարգևելու նկարագրություններում. այդ ելուղը տնկվում է Ադամի գերեզմանին, և միաժամանակ նրանից անած ծառից պատրաստվում է Քրիստոսի խաչափայտը (Մայիլ է. Սթոուն, Պարականոն բնագրեր եւ աւանդութիւններ,



Շողակաթի տաղի սկզբում Մարիամի պատկերումները բոլորովին խորհրդապաշտական են. դրանք հիշեցնում են համարժեք լուսանցապատկերները: Ծննդյան մեկ այլ տաղի կողքին՝ համաձայն բնագրի, վենետիկյան Գանձարանում Մարիամը ներկայացված է որպես դրախտային բույս. այդ բույսին լուսանցանկարում փաթաթված է Քրիստոս-խաղողի որթը (Վնտկ. 1335, 265բ., նարեկացու տաղում այդ ողկույզը փաթաթված է նշդարենի-Մարիամին, իսկ Մարիամին նվիրված ներբողում նա բարունակն է, որից աճել է Քրիստոս-ողկույզը¹⁰³: Մեկ այլ ձեռագրում հանդիպում ենք Մարիամի նույնքան խորհրդապաշտական, թեև ոչ բուսական պատկերման. կցուրդարաններից մեկում երկնային կառքի անիվն այն երգի կողքին է, որտեղ Մարիամը համեմատվում է [Քրիստոսին կրող] քերովբեական կառքի հետ. Վնտկ. 260, էջ 575):

Երևան, 2014, էջ 15, հմմտ. էջ 17, 20, 18. դրախտային բնության և մարդու բնության նորոգության կապի մասին Պայծառակերպության պատկերագրության մեջ տես Վ. Դերիկյան, Պայծառակերպությունը և Վարդավառի տոնը, Երևան, 2006, էջ 8, 10, նույնը՝ էջ 4, 7, 51): Մարիամ դրախտի ծառ/տունկ պատկերների մասին մեծացուցիչներում տես Ա. Дрост-Абгарян, укр. соч., с. 177-178:

¹⁰³ Որք-Քրիստոս հայտնի խորհրդաբանության համար տե՛ս մասնավորապես Ես. ԿԶ. 1-6, հմմտ. Մատթ. ԻԶ. 28 [Մարկ. ԺԳ. 25]. «Նոր եղեմ բանատը տընկոյն, նոր Աղամն ի Բն հրնոյն նորոգալ: Երբակի դիմադից առիթ անհակ միութիւն էին ընդ եղումն»: Հնարավոր է՝ երեմ խաղողները մեկ տունկի վրա խորհրդանշում են նշված անհակ միության երեմ դեմքերը: Հմմտ. Նարեկացի, «Ներբող ի սուրբ Կոյան». «Եւ իբր ի դժնեայ փշոց խստութեանց ի յաշխարհի գրադմանց ծաղկեցաւ, եւ իբր ի դառն արմատոց երկրէ Բաղքահաշակ պտուղ յայտնեցաւ... եւ ի կուսական Բում բարունակէ զանմահաբար ռդկոյզն աճեցաւ» (ՄՀ ԺԲ, էջ 959): Մարիամից շառավիղ տված որթի մեկ այլ վերակերտված պատկեր հայտնվում է Քոթենավորի ճառում. նա ողկուղաբեր «տաշտատուր» «այգի» է («տաշտատուր»՝ «յաւ հիւղատուրված, առատ բարունակներով, գեղեցիկ զարգացած» որթ կամ այգի. «այգին» ունի ինչպես խաղողի որթի, այնպես հողի նշանակություն, որի վրա տնկվում է այդ խաղողի վագր): Նրանից գինեբուխ և «սաղարթանեմ» կերպով շարունակվում է ընծիւղվում հայրատունկ Քրիստոս-որթը, որ բաժանված է երկուսի՝ «հրեականառ ատյանի» յոթայի (Մովսիսական վրան/Սողոմոնյան տաճար իմաստով. շնորհակալություն եմ հայտնում Ա. Տերյանին այս վերծանման համար) և իշխանների (իմա՝ Դավթի) մտուրի (նկատի ունի Քրիստոսի՝ Դավթի որդի լինելը. այս երկու ճյուղավորումների հանգույցը Մարիամն է՝ Դավթի որդի Քրիստոսի բնակությամբ Մարիամ-տանաբում. հմմտ. «Ի Բն մակաշառաւեղեաց ընծիւղեայ հայրատունկ Որթն ... ներբաժանեայ երկուս մանունս գնդակաց հրէականառ ատենին շարաանդան և մտուր սարապետացն (իշխանների՝ Ա. Թ.) յաւարումն բաժանման շարադասեցաւ», Գովեստ ի Սուրբ Կոյան, էջ 177): Հիմնվելով Եսայու տեսիլի վրա Մարիամ-եկեղեցին անվանվում է և հնձան աստվածահրաշ, որ հարաբերեցնում է Քրիստոսի առատաբուխ հոգեծավալ գինու անուշահամ վտակների հոսանքները հնձանաշեն եկեղեցում (էջ 178), այս պատկերն արդեն շատ ընդհանրական է:

Այլուր ողկույզին նույնանում են Քրիստոսին հաղորդված սրբերը. ներկայացվող լուսանցանկարում Ստեփանոս-որթը փաթաթված է հաշին¹⁰⁴: Պետք է նշել, որ բուն մանրանկարներում, ի տարբերություն առավել խորհրդապաշտական բնույթ կրող այս լուսանցագրերի, առկա է երկու բնությունների ոչ թե նույնացումը, այլ զուգահեռը¹⁰⁵:



Վնակ. 2070, 148բ

Նույնացումն արտահայտված է նաև այն լուսանցապատկերներում, որտեղ հյուսվում են բուսական վերջույթներ ունեցող աղոթող կամ զոհաբերվող կենդանիներ, որոնցից ասես ճյուղավորվում է հավերժ կյանքը՝ խաչերից, սափորներից, թագերից, Դավթի վահանից, առատության եղջյուրներից/հրեշտակային փողից գալարվող կամ սրանց պատկերները ձևավորող հյուսվածքներով:

Բոլոր այս ներաճած նրբին բուսահյուսքերն են ակամա գծագրվում երևակայության առջև Գրիգոր Նարեկացու Մարիամի տեսիլը վերարթնացնելիս, ընթերցելիս: Իրենց բուսական վերջավորություններով տարածության մեջ ձուլվող պատկերներն արդեն հիշեցնում են տաղի երկրորդ հատվածը՝ երբ Մարիամը չի նույնացվում բույսերին, այլ դրանց ձևերն են դուրս գալիս իր մարմնից՝ ըստ նմանության: Ինչպես նշել ենք, միջօրէի ժամից հետո աչքերի արեգակներից սկսված է հստակորեն հայացքը կենտրոնանում միայն Մարիամի անձի շուրջ, որ հետագայում օժտվել է և այլ մեղեդիով: Վերակերպումների մեջ շեշտ-

¹⁰⁴ Վնակ. 1335, 308ա: Տաղում Ստեփանոս նախավկան պատկերվում է որպես խաչի վրա ոլորված տնկված վաղահաս որթի ողկույզ՝ նմված ու գինի դարձած [իրեն տանջողների] ֆառերով: Քրիստոսին հաղորդվածներին իր նույն հատկանիշների վերագրումը խորհրդաբանական համակարգի անբաժան մասն է:

¹⁰⁵ Թերևս, մանրանկարչության մեջ նույնացման, այլ ոչ զուգահեռումի օրինակներից է ՄՄ 3714 ձեռագրի մկրտության տեսարանը [1419 թ., գրիչ՝ Գրիգոր Վարդապետ, Յիպնայ վանք]: Այստեղ Քրիստոսի մկրտության կողքին պատկերված է բույս, որ հրեշտակը ջրում է սափորից մկրտության յուղով (նշված է՝ «շիշ խոյն»): Այս դեպքում արդեն բույսն ուղղակի կարող է պատկերել մարդկային մարմինը՝ զուգահեռվող Քրիստոսի մարմնին, որ նորոգվում է ու փթթում նրա մկրտության ջրով:

ված են նույն գույները՝ երկնային կապույտը (ծով աչքեր), արքայական ծիրանին (մանուշակ բազուկներ¹⁰⁶), զոհաբերության կարմիրը (լանջ, նռան այտեր, վարդ-բերան¹⁰⁷, կարմրացած մազեր):

Բուսական վերակերպման բարձրագույն արտահայտությունն է շուրթերի բանական զոհաբերության, բանական պտղաբերության պատկերը (սրա հիմքն է երգ երգողում սիրեցյալի շուրթերի՝ որպես կարմիր թելի համեմատությունը [երգ Դ. 3, 2, 6], նաև Ուլա. ԺԴ. 3. «այլ ընդունիցիք զբարիս և հատուցուք զպտուղ շրթանց մերոց», եբր. ԺԳ. 15. «մատուցուք պատարագ արհնութեան յամենայն ժամ Աստուծոյ՝ այս ինքն է զպտուղ շրթանց խոստովանելոց յանուն նորա»։ սրանից ծնունդ են առել Քրիստոսի արյամբ ներկված-մաքրագործված ու նրան ընծայվող կարմրաշուրթ աղոթքների բանական պտղաբերության, ծննդագործության բազմաթիվ մեկնություններ):

Պատկերը վերակերտվում է Շողակաթի տաղում՝ որպես Մարիամի շուրթերից կաթող վարդ. սրանից առաջ նկարագրվում է Մարիամի «ստղի-խտղի/ստղի-հտղի» երգը. «ստղի»-ն, ինչպես նշեցինք, երաժշտական Հյուդավորում՝ «ստեղն» նշանակությունից բացի ունի ուղիղ՝ բուսական Հյուդի իմաստ: Հստ այդմ կրկնաձևով պատկերանում է Մարիամից ընծյուղվող (միաժամանակ մեղեդու/բույսի իմաստով) երգը: Քրիստոսին հաղորդված են թե՛ նրա շուրթերը (հաղորդության ընդունմամբ),



¹⁰⁶ Թեոդորոս Քոթենավորը երկու անգամ Մարիամի առնչությամբ օգտագործում է մանուշակը՝ որպես մաքրության խորհրդանիշ. «անդաստան ծաղկաց, ցցունագարդ գեղգեղեալ բազմազունակ երանգոփ և յարագուարն առատացողովք, հովիտ շուշանաբեր, և մանուշակ անուշահոտ յալետ սրբասնեալ վարում, որ մեզ հրաշագործեցեր զանուշահոտութեան գեղեցկազան Բանին Աստուծոյ գտնտեսութիւն» («Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն», էջ 177): Երկրորդ օրինակում «ծիրանաթոր» մանուշակը զարդարում է նրա հյուսիքը, մեկնություններում առհասարակ անուշահոտությունը տարածվում է մաքուր առաքինի հոգուց. «Բանգի որպէս ի գունազանագեղ վարդից և շուշանաց և հովտածիծաղասաղարթ ծիրանաթոր մանուշակացն, վարդագեղեալ ունիս հիսակ, անհարսնացեալ Մարիամ պարկեշտասէր վարում առաքինական սրբութեամբ» (նույն տեղում, էջ 181-182):

¹⁰⁷ Հմմտ. «և խոնարհեալ Ասանէթ՝ զի լուսացէ գերեսս իւր. և տեսեալ զդէմս իւր ի ջուրն՝ զի էին որպէս զարեգակն, և աչք նորա որպէս զարուսեակ, զի ծագէ, և գնացք ոտից նորա որպէս զակօսս հարթ և գեղեցիկս. այսպէս նորա կարմիր որպէս հատորս նռան, և շրթունք իւր որպէս զվարդ փթթեալ՝ յորժամ ի հակուկացն ի դուսս վագէ» («Պատմութիւն Ասանէթայ», Թանգարան հայկական հին եւ նոր դպրութեանց, Ա. Անկանոն Գիրք Հին Կտակարանաց, աշխատասիրությամբ Հ. Սարգիս Յովսէփեանցի, Վենետիկ, 1896, էջ 183): Այստեղ-նոնենի համեմատության երգ երգողության աղբյուրի նաբեկացու մեկնությունը (ՄՀ ԺԲ, էջ 800, 838) չի տարբերվում մյուս միջնադարյան մեկնություններից՝ կոշտ, դառը կեղև ու փաղցր ներքին պարունակություն ունեցող նռան հոգևոր վերաիմաստավորումներից (եկեղեցի հարսը սփռել է երեսն առաքինի վարձով, չոր, անհարթ ուղիով և ներսում՝ նռան պես ամբարված սիրով, հույսով ու հավատով):

Թե՛ նրանցից արտածվող *խոսքը* (վարդը Մարիամի շուրթերն է և միաժամանակ նրանցից կաթող երգը¹⁰⁸. «Բերանն երկթերթ, վարդն ի շրթանցն կաթէր»):

Երգի «ճյուղավորման»՝ «ներբողեան» բույսի խորհրդանիշ ենք գտնում՝ բայց արդեն Մարիամին նվիրված, Քոթենավորի ճառում (հմմտ. Նարեկացի, Տաղ Ծննդեան. «Թփոյն տերեւ յարինեսցուք»): Մեծ հոգենյութեղեն բնությունը նորոգած մկրտության ջրերից հեղինակն աճեցնում է իր ներբողի բույսը, որ նվիրի Մարիամին: Սրանով «այսօր» հարասությունների շարքով հատվածից (օրվա խորհրդին նվիրված), անցնում է Մարիամին նվիրված մասին՝ «ուրախացիր» հարասություններով (նշում է՝ «վերստին գեղեցկացնենք մեր գովասանքի նվագարանների խոսքահորդ («զբանայեղց») [ներբողը], և հոգևոր խորհրդի նույն աղբյուրից ընթանանք՝ ճաշակելու հոգևոր վտակները և նրանով աճեցնելու ներբողեանիս տունկն առ Սուրբ Աստվածածինը և համարձակ/ անարգել առաջ ընթանալով ծաղկեցնելու մեր կորովության պերճաբան պտուղները՝ ձայնակից լինելով հրեշտակապետի ահավոր խոսքին» [ակնարկում է Գաբրիելի «ուրախացիր»-ը, որի հարասությամբ կառուցելու է ներբողի երկրորդ կեսը]». «Գովեստ ի Սուրբ Կոյսն», էջ 176):

Այսպես բազում կերպերով բուսական ճյուղավորումները շարունակում են պատկերաձևերը կամ ձուլում սրանք իրենց մեջ:

Նարեկացու տաղի ամենախիթին հատվածն է, թերևս առաջին խորհրդապաշտական պատկերը:



Վնտկ. 466, 149բ

Նոճ ի նոճ յեռ ի սափոր եղեգնատնկոյն,
Մատնաւրինաւրէն նշդարենի ուհի:



Վնտկ. 69

Այն մեկնվել է ամենաբազմազան կերպով: Մենք հատվածն ընկալում ենք որպես նոճու ճյուղեր՝ հյուսված միմյանց («յեռ», ՄՄ 3503-ում նաև նկատվում է՝ ինչպես նախապես գրվել է «յեռեալ», այնուհետև վրայից ուղղվել-ընջվել, իսկ

¹⁰⁸ Մարիամին նվիրված ներբողում պատկերվում են նրա շուրթերն ու բազուկները՝ Քրիստոսին ընդգրկած, նրան փարված իրենց հատկանիշներում. «Վասն զի զանկոյն ի մարէ Մանուկ ոռդեպէս գերագուցեցե, եւ իբր ըմբռնողաւ ձեռաւ բարձողաւ բազկաւ զանպարագիրն էակ մարդացեալ ի համբոյր հպելոյ մատուցման շրթանց ողջագուրեցե» (ՄՀ ԺԲ, էջ 955, հմմտ. 967): Սրա խառցված արտահայտությունն է Աստվածածնի վերափոխման ֆառգում Գրիգոր Տաթևացու ներդիր-ներբողը՝ «Ո՛վ աստուածակիր յորովայն... ո՛վ աստուածընկալ խորան... ո՛վ աստուածունակ ծոց, ո՛վ աստուածահանգիստ գիրկ... ո՛վ աստուածաշոշափ մատումբ, ո՛վ աստուածապանոյն ձեռք, ո՛վ աստուածաբարձ բազուկ, ո՛վ աստուածամերձ բերան, ո՛վ աստուածահամբոյր շրթումբ... ո՛վ աստուածախօս լեզու» (բնագիրը՝ Թ. Տասնապետեան, Աստուածածնի մասին, էջ 29):

ՄՄ 425-ում ունենք «նըճին նոճ յեռ» տարբերակը [97ա]), նրանք հյուսված են սափորի մեջ («ի սափոր»։ Իմա՝ նրանցից հյուսված է սափորը)։

Ձ. Ռասսելը, ելնելով «ի» նախդրից, թարգմանում է հակառակ ձևով՝ նոճի՝ տնկված եղեգնատնկե սափորում. հնարավոր է համարում վերջինի համեմատությունը Մովսեսի օրոգի հետ¹⁰⁹։ Ա. Տերյանը ո՛չ նոճին, ո՛չ եղեգնատունկը չի կապում սափորի նյութի հետ, «նոճ ի նոճ յեռ»-ի «նոճ ի նոճ յեռից» տարրնթերցումն է վերցնում (երեքից), սա էլ փոխում լեռից (Սիրաք ԻԳ. 13) շեշտելով վերասլացքը։ Մարիամը դառնում է լեռան նոճի և միաժամանակ եղեգնատունկի սափոր։ «նոճ ի նոճ յեռից» (նոճին նոճիին [հյուսված] երեքից) ձևը ևս ակնարկում է հյուսվածքը (Մարիամ-Երրորդության օթևան խորհրդանիշը՝ տե՛ս վերը, «եռահիւսակ» վարսերի վրա իրագործվող պատարագը)։ Պ. Քաուին, Ժ.-Պ. Մահեն սա ներկայացնում են բանաստեղծականորեն՝ որպես նրբություն, բարեձևություն¹¹⁰, երիտասարդ մարմնի նրբագեղության խորհրդանիշ¹¹¹։ Սա համապատասխանում է և հաջորդող «եղեգնատունկ» խորհրդանիշին, որով, ինչպես նկատում է Ա. Տերյանը, արտահայտված է մարմնավորված մանուկի նրբությունը¹¹²։

Իսկ եթե այս նոճին հասկանում ենք ոչ թե նրբորեն վեր բարձրացող, այլ սափոր-Մարիամի նյութ իր տեսքով, որի մեջ եղեգնատունկն է, որի մեջ [՝] միաժամանակ որթի բարձրանալու համար նրան փաթաթված, ամրացնող նշգարենի-ճանապարհ-Մարիամն է (այս օթևանների ու Մարիամ-Քրիստոս միահյուսվածքների հնարավոր սերտաճումով), ո՞րն է այդ դեպքում պատկերի սուրբ-րային ենթաբնագիրը։ Սողոմոնի տաճարի սրբարանի ներսում նոճու փայտից կառուցված են երկու քերովբեները (Գ. Թագ. 2. 23). Մարիամն ինքն ամենուր քրիստոսաբանական մեկնություններում անվանվում է «հողեղեն քերովբե» (որ կրել է Հիսուսին իր մեջ և իր գրկում, ինչպես քերովբեները՝ կառքի վրա)։ Մեզ ամենահավանականն է թվում այս խորհրդաբանական ենթաշերտը¹¹³։ Շատ

¹⁰⁹ “Cypress, cypress planted in a basket of reeds” (J. Russel, op. cit. p. 435), մեկնությունը՝ p. 437։

¹¹⁰ P. Cowe, op. cit., p. 241։ Քիչ անց, չբերելով օրինակներ, կրոնական համատեքստում նոնիին վերագրում է ոչ թե երիտասարդական նկունության, այլ կյանքի, նոնեմուն՝ հավերժության խորհուրդ (նույն տեղում)։

¹¹¹ Jean-Pierre Mahé, p. 222, վերջինն առհասարակ թարգմանում է որպես նոնի թրթռացող նոնու առաջ։

¹¹² Այս տողերը բոլորովին այլ կերպ է մեկնում Հ. Բախշինյանը. «նոն ի նոն յեռ ի սափոր եղեգնատնկայն»-ը եղեգնատունկերով լցված եռացող (յեռ) սափորն է, որ խունկ եփելու ամոքն է. հղում է եղեգնատունկի նաբեկացու մեկնությանը (ՄԶ ԺԲ, էջ 808. տե՛ս Հ. Բախշինյան, նշվ. աշխ., էջ 199)։ Այս մեկնության համատեքստում չի անդրադառնում «նոն ի նոն» արտահայտությանը. ի դեպ, գրիչներից ոմանք նույնպես հավանաբար բառը հասկացել են այս իմաստով (տե՛ս ՄՄ 4117, 197թ. «նոնին նոն եռ»։ տարրնթերցումն արտացոլված չէ Ա. Քյոշկերյանի բնագրում)։

¹¹³ Հատկանշական է, որ Եսայու տեսիլներում Աստված իր երկնային անձրևի՝ խոսքի իջնելու ու երկրային կյանք ստեղծելու, մարդու համար ճանապարհներ բացելու տեսարանն ուղեկցում է պատկերով՝ այդժամ գիճու փոխարեն նոնի պիտի անի և դժնիկի փոխարեն՝ մրտենի (Ես. ՄԵ. 13), սրանք այսպիսով հետադարձ փոխադասարանական մեկնությամբ արտահայտում են

կարևոր է, որ նոճի ծառը մի քանի անգամ մեկնել է Նարեկացին «Երգ երգոց»-ի համապատասխան տեղիների առնչությամբ:

Երգ երգոցում սիրեցյալն է [ըստ մեկնությունների՝ Քրիստոսը] անվանվում նոճու ողկույզ (Երգ Ա. 13), նոճիներից պատրաստված են հարս-փեսայի տան առաստաղները և մայրիկներից՝ գերանները (Ա. 16), Փեսան իջնում է հարսի այգին՝ տեսնելու ծաղկե՞լ են որթատունկը, նոճին ու նոնենին (Զ. 10), Հարսը կրկնում է նույնը (Է. 12): Առաջին տեղին Նարեկացին մեջբերում է «ողկույզ ծաղկեալ» ձևով և չի մեկնում (ՄՀ ԺԲ, էջ 779): Երգ Զ. 10-ի առնչությամբ նոճիի հետ համեմատում է վերասլացքը, մարմնի անապականությունը, որ նախորդում է որթի զոհաբերությանն ու այդ զոհաբերության [նույն հյուսիս գարձած] թագավորական ճաշակմանը. նշում է՝ երբ միաբանվելով հոգիներն ըմպում են Սուրբ Հոգու աղբյուրներից, դառնում են ծաղկաբեր արմատներ, վայելչական գեղեցկատեսությամբ բարձրանում են նոնու պես, անապական է դառնում մարմինը հոգու պես, և դառնում է գինեբեր որթ. երկնային Փեսայի բաժակի մեջ է ճմլվում ողկույզը, որ կերակուր է դառնում երկնաւոր Արքայի համար, ինչպես նույնը՝ թագավորների (ՄՀ ԺԲ, էջ 845-856): Հաջորդ տեղիի առնչությամբ մեջբերելով միայն մայրիկների մասը՝ հավանաբար երկուսն էլ (քանի որ «փայտք» է ասում) անվանում է «անփուտ և անուշահոտ» ծառեր, որ պատշաճ են շինության համար, ինչպես Քրիստոսի մարմինը մեր այս տունն է շինում, և կամ ինքնին մեզ, ու նրա տունն ենք ըստ Պողոսի (Եբր. Գ. 6), մաքրում է՝ այնտեղ բնակվելու համար (ՄՀ ԺԲ, էջ 781): Վերջին երկու պատկերները խորհրդանշում են Քրիստոսի գալուստը երկիր, նույն խոսքերի կրկնությամբ, ըստ Նարեկացու, հարս-եկեղեցին ցանկանում է հաղորդակից լինել այգու այս ծաղկմանն ու պտղաբերությանը՝ շրջելով նրա (Քրիստոսի) հետ ու քարոզչությունը տարածելով (ՄՀ ԺԲ, էջ 860-861), նոճ-նոնենի-որթը մեկնվում են որպես ոմանց՝ անպտղություն, ոմանց պտղաբերություն՝ բայց ոչ սեփական գիտությամբ (նույն տեղում, էջ 861):

Այսպես Երգ երգոցի մեկնության մեջ, որտեղ Նարեկացին նախապես յուրացրել է սիրային խորհրդաբանությունը, նոճին կապվել է վերասլացքի, մարմնի անապականության, «անփուտ» լինելու, Քրիստոսի այցելությունն ընդունելու ունակության և անպտղության հետ (նշդարենին ևս անպտուղ բույս է, որ փաթաթվում է, պահում ընծա-զոհաբերում-պտուղ տվող որթին. գուցե այս գուգահեռով Նարեկացին կարող էր նաև շեշտել Մարիամի հղիացման հրաշքը [°]): Բոլոր այս հատկանիշները համապատասխանում են Մարիամի որպես օթևանի

Աստծո վայրէջքով (մարդեղացմամբ) վերափոխված բնությունը: Լիբանանի լեռների վրա աճող նոճիները բնորոշվում են որպես «ընտիր» (Գ. Թագ. ԺԺ. 23), «գեղեցիկ» (Նա. ԼԷ. 24. այլ ծառերի՝ դափնիի, սոսիի, մայրիի հետ նույնացվում են Լիբանանի փառքի խորհրդանիշի հետ՝ Նա. Կ 13): Սիրաֆի գրքում նշվում է՝ «բարձրացալ Լիբանանի նոնու պես եւ Ահեմոնի լեռների դափնու նման» (Սիրաֆ. ԻԴ. 17): Եզեկիելի տեսիլներում այն ստանում է բացասական նշանակություն (Եզ. ԻԷ. 25), Աստուր համեմատվում է դրախտի բոլոր ծառերից ավելի գեղեցիկ հսկայական նոնու հետ, որի նյութերի հովանու ներքո ծվարել են բազմաթիվ ազգեր, և որն Աստված կորստյան է մատնում՝ տեսնելով ինչպես նյութերն ամբարտապանությունով հասնում են ամպերին (Եզ. ԼԱ. 3-11):

էությանը: Քրիստոսը նույնացվում է եղեգնատունկի հետ, որի կապը Աստվածային ծնունդի, Վահագնի առասպելի հետ նկատել են Ժ. Պ. Մահեն, Ա. Տերյանը («ընդ եղեգան փող բոց ելանէր»):

Եղեգնը իր այս փխրունության հատկանիշով Սուրբ գրքում օգտագործվում է բացասական նշանակությամբ¹¹⁴: Այն սակայն աստվածային է համարվել, քանի որ նրանով կարելի է հուր տեղափոխել, ինչն արտահայտված է և Վահագնի ծնունդի պատկերով: Այդ նույն ծնունդը՝ երկրորդ ծնունդի նշանակությամբ հառնում է Իմաստության գրքում. Սողոմոնը նշում է արդարների մասին. «Նրանց փորձեց, ինչպէս ոսկին բովի մէջ, եւ իբրեւ ողջակէզի զոհ ընդունեց նրանց: Եւ երբ Տէրն այցելի նրանց, նրանք պիտի պայծառանան ու վեր ընթանան, ինչպէս կայծը եղէզի միջով»: Այսպիսով այս խորհրդանիշը կապվում է (արդեն այս տողերի հետագարձ քրիստոսաբանական մեկնությամբ) Աստծո հայտնվելով մարդու փոխակերպության, պայծառակերպված մարմին-եղեգների միջով հոգիների վեր համբարձման, հրով փորձված ողջակիզման հետ:

Այս համատեքստում Քրիստոսի մարմինը կարող էր համեմատվել այդ նույն եղեգնի հետ, որ իր նուրբ թաղանթում կրել է աստվածային հուրը, միաժամանակ այն զուգահեռ է առաջ բերում Մարիամի մարմնի (Քրիստոսի մարդեղացման անոթի)՝ որպես չկիզված մորենու հետ: Խորհրդանշական է նաև, որ այդ նույն եղեգնով՝ որպես միավորով է Յայտնութեան գրքում չափվում Երկնային Երուսաղեմի տաճարը¹¹⁵: Այստեղ գուցե միավորվել են պայծառակերպված եղեգնաշեն մարմիններ-եկեղեցի հանգույցները (Քրիստոսի մարմին-եկեղեցին հավատացյալներն են): Վախճանաբանական պատկերով՝ շափյուղայի գոտիով է պսակվում և տաղի ավարտը: Այսպես են օղակվում նորանոր խորհուրդների շղթաները՝ զարդաձևերում և ավարտին՝ որպես մարդեղացման կիզակետ, նկարագրվում Մարիամի հագուստների մեջ:

Մարիամի զգեստավորումը

Գեղեցիկ պատմուճանան զարդարեալ էր,

ի կապուտոյ, ի ծիրանոյ, ի բեհեզոյ, ի յորդանէ ոսկեշողէր գոյնն:

Գաւտին՝ արծաթափայլ, ոսկետառն, կամարակապ,

¹¹⁴ Այն չի կարող ծառայել որպես հենարան, միաժամանակ ծակում է ձեռքը. Եգիպտոսն անվանվում է շախախված եղեգն (Գ. Թագ. 21, նույնը Ես. 12, 6, տե՛ս նաև Եզեկ. 10, 6, տե՛ս նաև Գ. Թագ. ԺԴ 15. «Տէրը պիտի հառուածի Իսրայելին, եւ նա պիտի նմանուի ջրի մէջ շարժուող եղէզի», նույն մեկնությամբ՝ Գ. Մակ. Բ. 10, Սաղմ. 28. 14, Ես. 10, 3, տե՛ս հղում է Քրիստոս՝ Մատթ. ԺԲ. 20): Բացասական նշանակությամբ տե՛ս նաև Ես. Գ. 2, նույնը՝ Յովել Բ 5, Աբդիու 18, Մաղաթ. Գ. 1, Ա. Կորնթ. Գ. 12, անպետքության խորհրդանիշ է չորացած եղեգը՝ Նաում Ա. 10: Քրիստոսի խոսքով այն կապում է Հովհաննէս Մկրտչի հետ (Մատթ. Է. 24. «Ի՞նչ տեսնելու համար դուրս եկա՞մ անապատ. Բա՛նուց շարժվող մի եղէ՞գ»):

¹¹⁵ Յայտն. ԺԱ 1-2. «Այնուհետեւ ինձ տրուեց չափելու մի եղէգ, որ նման էր գաւազանի. եւ հրեշտակը կանգնած էր ու ասում էր ինձ. «Վե՛ր կաց եւ չափի՛ր Աստծու տաճարն ու զոհասեղանը եւ հաշուի՛ր այն երկրպագողներին, որ նրա մէջ են»: Տաճարից դուրս հեթանոսների գավիթը, որ ուսի կոխան պետք է դառնա, չի չափվում:

Յականց շափուղայ մանրամասին յարինուածաւք կապտեալ:

Անձինն ի շարժել մարգարտափայլ գեղովն,

Ոտիցն ի քայլել լոյսն ի կաթիլ առնոյր:

Այն թագաւորին, այն նորածին Փրկչին,

Զքեզ պսակողին՝ փա՛ռք յաւիտեանս. Ամէն:

Մարիամի նկարագրվող պատմուճանը՝ նրա կտորն ու գույները բոլոր այն ծածկույթներն են, որով Հին Կտարակարանում պատասպարվում են սրբազանին հաղորդվող վայրերը, անձինք: Ելից գրքում Աստված հրահանգում է նրբահյուս բեհեզից, կապույտ, ծիրանի և կարմիր կտավից տասըերտանի վարագույրով խորան պատրաստել ու այն զարդարել ասեղնագործ քերովբէներով (Ելից ԻԶ. 1), նույն գույնի կտորներից՝ ասեղնագործված քերովբէներով վարագույր՝ ամրացվող չորս մույթերի վրա, որոնց խոյակները ոսկուց պետք է լինեն, իսկ խարիսխները՝ արծաթից, վարագույրը պետք է ձգվի մույթից մույթ, և վկայության տապանակը դրվի վարագույրից այն կողմ, որ սրբությունն առանձնացվի սրբությունների Սրբությունից (Ելից ԻԶ, 31-33): Հաջորդող շարադրանքում այս կտորներով հետևողականորեն զարդարվում է ամենը՝ վրանի հարդարանքից մինչև Ահարոնի հագուստները և այլն¹¹⁶: Ահա այս ամենով է հանդերձավորում նարեկացին Մարիամին՝ Սրբություն սրբոցը որպէս վրան կրողին և որպէս վարագույր ծածկողին (վարագույրի պարականոն դրվագի և մարդեղացման խորհրդի մասին տե՛ս վերը): Իսկ ահա այդ կտորները, վարագույրը պահող-ձգող արծաթյա մույթերն իրենց ծայրին ոսկե վերնախարիսխով՝ խոյակներով, բանաստեղծական տեսիլում ոլորվել են Մարիամի հագուստի վրա ու վերակերպվել ոսկեծայր՝ ոսկետուտ արծաթե գոտու¹¹⁷:

Վերջապէս մեկ այլ մանրամասնով նրա գոտին զարդարված է շափյուղայով. «Յականց շափուղայ մանրամասին յօրինուածօք կապտեալ»: Այստեղ էլ հյուսվել է այլ զուգադրապատկեր. Երուսաղեմի պատժի տեսարանում հայտնվում է շափյուղայի գոտի ունեցող մի սքեմավոր (հմմտ. «Դրանց մէջ էր նաեւ սքեմով մի մարդ՝ մէջքին շափուղաներով ականակապ գօտի»): Եզ. Թ. 1-2, սքեմը մեկնություններում նույնանում է մարդեղացման հետ՝ վերը): Նա, անցնելով

¹¹⁶ Նույն գույների կտավից ու բեհեզից պետք է պատրաստվեն դուռն առագաստը (Ելից ԻԶ, 36-37), վրանի բակի դուռն վարագույրը (ԻԵ, 16), Ահարոնի ու նրա որդիների սրբազան զգեստը (ԻԸ, 5-6), լանջապանակը (ԻԸ, 15), նույն գույնի թելերով՝ պատմունանների բեհեզին ասեղնագործված նոսն ծաղկաբոյբոյները, որ շուրջանակի զարդարում են ներքին պատմունանների հղանցքները, դրանց միջև զանգակներով (ԻԸ, 33-34. Աստծո այս հրահանգների իրագործումը տե՛ս Ելից ԼԵ, 6, 23, 25, 35, ԼԶ, 8, 35, 37, ԼԸ, 18, 23, 31, ԼԹ, 2-3, 5, 8, 22, 28, այս գույները հիշատակվում են նաև Սողոմոնի տաճարի առնչությամբ՝ Բ. Մնաց. Բ, 7, Գ. 14): Հաջորդող շարադրանքում տղամարդիկ բերում են կտորներ, իսկ կանայք թելեր են հյուսում ու ընծայաբերում (Ելից ԼԵ, 6):

¹¹⁷ Եզ Կ. 10-11-ում օրհորդներն ասում են հարս-եկեղեցուն. «Մենք քեզ կը զուգենք ոսկե զարդի պէս, որ ընդելուզուած է արծաթէ կիտուածքներով, մինչեւ որ արհամ քեզ իր գիրկն առնի»:

երուսաղեմով, նշան է դնում բոլոր նրանց վրա, ովքեր պետք է փրկվեն կործանումից (եզ. Թ. 1-7): Եվ այդ գոտին էլ ավարտին Գրիգոր Նարեկացին կապում է Մարիամի վրա՝ նույն գոտին, որի Տերը հավաքելու է եկեղեցին¹¹⁸:

Այսպես միավորվել են խորհրդանիշները՝ լուսահեղվելով Մարիամի պայծառությունից ու նրբանալով, միաձուլվելով նրա վրա, պատմելով նրա մասին իրենց նորակերտված զարմանահրաշ կերպարանքներով: Գրիգոր Նարեկացու յուրաքանչյուր տաղ նոր ներդաշնակությունների երաժշտությունն է: Եվ այս տաղում իր հոգու առաջ հառնած տեսիլի չքնադուլթյան ու խորություն համար բանաստեղծը վերակերտում է բոլոր իրերը, խորհրդաբանական կապերը, որպեսզի ցույցնի Աստվածամոր հավերժ պատկերի վրա: Որպեսզի ընծայաբերի բոլոր այդ այլաբանությունները նրա՝ հոգու և հավերժության մեջ շողակաթի լուսածիրներ բացող կերպարանքին:

ARUSYAK TAMRAZIAN

SOME COMPOSITIONAL FEATURES WITHIN SYMBOLIC IMAGES IN THE ODES BY GRIGOR NAREKATS'I (B.)

Interweaving the Mary-Church Analogy with the Vision of Descending Light (Shoghakat')

Keywords: Transformation of symbols, interweaving of symbols, synthesized symbolism, compounded symbolism, verbal "contexture", neumatic notation.

The article analyzes the ode to the Mother of God by Grigor Narekats'i (titled "Ode for the Church", "Ode for the Nativity", "Praise to the Church of St. Shoghakat"), underscoring its linguistic-symbolic structure. The structural integrity of the ode is considered in a variety of ways: its language (recurring words, doublets, embellishing and florid words, imaginative reflections, ambiguous words and expressions that are mostly untranslatable), synthesis of symbols used as ornaments in the portrayal of Mary, their sequence in this symbolic "syntax" (expression that among medieval Armenian authors seems to be limited to works by Grigor Narekats'i), poetic devices, and symbolic composition. The latter is expressed a) through musical imagery – symbol of integrating two worlds, b) in the descent-ascent motif, c) in the gradual emergence of the image of Mary and her eventual departure, d) in a detailed description of the image of Mary-the Church in parallel with the Descending Light

¹¹⁸ Շափյուղան որպես աստվածայինի խորհրդանիշ հայտնվում է և ելից. ԻԲ. 9-11-ում. «Նրա կանգնած տեղը կարծես շափյուղայի աղիաներով էր զարդարուած, եւ դա շինջ երկնի մմանոյքինն ունէր», Բերովբենեից վեր երկնի գանը շինված է շափյուղա քարից (եզ. Ժ.1): Առաջին խորհրդանիշը Մարիամի առնչոյթյամբ օգտագործված է Ծննդյան կանոնի մի գանձում. «Աստուածակոյն շափիղա յերկին, ամէնարհմեալ Սուրբ Աստուածածին» (ՄԶ ԺԳ, էջ 65):

[Shoghakat¹]. In this context, the vocabulary of the ode is examined with some new interpretations of certain symbols and their biblical sources. The article also discusses the liturgical basis of the composition, its various adaptations in the Armenian hymnographic tradition, their neumatic notation and, due to the richness of their symbolic layers, the different configurations of certain odes by Narekats'i in various manuscripts, in liturgical canons for various feast-days.

АРУСЯК ТАМРАЗЯН

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОСТРОЕНИЯ СИМВОЛИЧЕСКИХ КАРТИН В ОДАХ ГРИГОРА НАРЕКАЦИ (Б).

Изображение Марии-движущейся Церкви в видении света (Шохагат)

Ключевые слова: Трансформация символов, слияние символов, многовекторность символической композиции, ритуальная символика, словесная ткань, невменная нотация.

В статье представлена ода Богородице (варианты названия – “Ода Церкви”, “Ода Рождества”, “Хвала Церкви Святого Шохаката”¹¹⁹) Григора Нарекаци в целостности ее словесно-символической ткани. Этой целостности служат все средства: язык (амбивалентные слова и выражения, слова-орнаменты, слова-дубликаты; языковые-образные разветвления, в большинстве своем неперебиваемые), синтез, слияние или трансформация символов, обрамляющих образ Марии, их череда в этом символическом “синтаксисе” (выражение, которое из средневековых армянских авторов применимо, наверное, только к Григору Нарекаци), поэтические средства и символическая композиция. Последняя выражается а) в образе музыки, как символа взаимопроникновения и полного единения двух миров б) в движении нисхождения-восхождения, в) в движении приближения – конкретизации образа – удалении, г) в детальном описании образа Марии-церкви параллельно с нисхождением света [Шохагат]. Более детально в этом контексте обсуждаются словарь оды, предлагаются новые варианты толкований, уточняются библейские источники некоторых символов. Также представлена ритуальная основа композиции, ее разнообразное использование в армянской гимнографической традиции, невменная нотация, и, в связи с наличием богатства символических слоев, разные сочетания од Нарекаци в разных канонах – церковных праздниках.

¹¹⁹ Шохагат букв. “капель-нисхождение света”; праздник Церкви посвящен видению Григора Просветителя, где ему является прообраз церкви Эчмиадзин в столбе нисходящего света.