

ՄԻՄԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԳԾԵՐԸ ԿԻՒԻՅԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐՈՒՄ

Գ. Վ. ՕՐԴՈՅԱՆ

Հալ միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրությունները թույլ են տալիս էնթադրել, որ Կիլիկյան Հայաստանի աշխարհիկ թատրոնում եղել է նաև միամական ժանրը՝ նրա կենտրոնական ֆիգուրներից էին միջնադարյան գուսաններն ու վարձակները, որոնց ելույթներում թատերագետները ժամանակին ենթադրել են միմի (μῖμι) տարրերի: Սակայն դեռևս բացահայտված չեն այն հատկանիշները, որոնք հարադատացնում են առաջավորասիական միջավայրում առաջացած գուսանների արվեստը և էգեական աշխարհից եկող միմը:

Առաջադրված խնդրի ուսումնասիրման նպատակն է Սալոմեի կերպարը (Ավետարաններ ըստ Մատթեոսի, Մարկոսի), որի վարքագիծը, ի ջուլջ հանդիսապանների, ուղարկության է արժանի որպես թատերային երևույթ: «...ն. իրբն եղեն ծնունդը Հերովդի,— կարգում ենք Մատթեոսի ավետարանում,— կարաւազ դուրստը Հերովդիայ ի մէջ բաղմականին և հաճոյ թուեցաւ Հերովդի...» (Մատթ. ԺԳ, 6): Ինչպես հետադաշում կտեսնենք, խոսքն այստեղ չի վերաբերում սոսկ պարին ժամանակակից հասկացողությամբ: Նկատենք, որ հին հրեաների մոտ ընդունված չէր հանդիսավոր առնել իրենց ծննդյան օրը²: Այս դեպքում, ինչպես և ընդհանրապես իր նիստուկացով, Հերովդեսն ընդօրինակում է հոռմեացի պատրիկներին, արժանանալով Հովհանն Ոսկեբերանի խիստ կշտամբանքներին. «...ն. դու միտ դիր սատանայական խնճոյիցն (խնճոյ՝ բռոնն բնագրում համապատասխանում է մեռցոյ³—Գ. Օ.): նախ՝ դի զեռ րարբնցութեան և ի զեղխութեան էին, յորժամ ոչ այնպէս որ իշխոյ մտացւոյ երկրորդ անգամ, դի տեսողքն անմիտք էին, և աէք խրախութեանն անօրէն բուն դամենեական: Երբորդ անգամ, ժամն տարածամ, և խաղն լկտի: Զորբորդ տեղամ, դի աղջկանն վտան որսւյ անօրէն հարստնիքն եղեն, թաքնւ պարտ էր... մտեալ կարաւէք քան դամենայն պոռնիկ ևս յայրատագոյն... պար առեալ ի մէջ բաղմականացն իբրև զհերտառուկ և զանվանարկ վազէք»⁴: Ինտիմալիտի Սալոմեի վարքագիծը, մեկնիչը համեմատում է նրան անպարկեշտ կանանց հետ, իսկ V դարի հայ թարգմանիչն ավելացնում է նաև հեռաւան րոտը, որը, համաձայն «Հալկադեան բառարանի», ենթադրում է անպատկառ, լիրք, անամոթ, ինչպես նաև հեռաւանակ, այսինքն մաղերն արձակած, թոթափած կին⁵:

Այսպիսով, Հերովդեսի դուստրը, հանդես գալով «ի մէջ բաղմականին», նման էր անամոթ և հերարձակ կանանց: Սակայն ի՞նչ էր նրա ցուցադրածը, որ արժանացավ Հերովդեսի շռայլ խոստումներին, իսկ հետագայում՝ եկեղեցու հայրերի պարստվանքներին: Պատասխանը կգտնենք Ոսկեբերանի նույն մեկնության մեջ, որտեղ հեղինակը, մեղադրելով Հերովդեսին և նրա հյուրե-

² ՆՆ. Դ. Դոյն. 2000 лет армянского театра. Т. I, М., 1955, с. 234, 266 и сл.; Հ. Հովհաննիսյան. Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում. Երևան, 1978, էջ 132, 223:

³ ՏԵՍ Մեկնություն չորից Աւետարանաց. Կ. Պոլիս, 1838, էջ 169:

⁴ ՏԵՍ Ioannis Chrysostomi commentarium in Matthaeum. T. VII, acc. J.-P. Migne, t. LVIII, Paris, 1862, p. 490

⁵ Հովհաննու Ոսկեբերանի Մեկնություն յաւետարանադիրն Մատթէոս. գ. Բ, Վենետիկ, 1836, էջ 686 (ընդգծումները մերն են—Գ. Օ.):

⁶ Նոր Բազմիրը հայկազեան լեզուի. հ. 2, Վենետիկ, 1837, էջ 93:

րին, որոնք զվարճանում էին Սալոմեի անպարկեշտ ելույթով, շտապում է զգուշացնել ուրիշներին՝ հեռու մնալ նման հավաքույթներից. «Եւ զինչ այն ուրախութիւն իցէ՛... յերեսացն թշնամացն քեզ թատր դրոսանացն գործիցես, և լցեալ զտունն մումսօք և գուսանօք և խնճոյսք գլխաւերծաց⁶, որ իւրաքանչիւր ումեք կեղծաւորեալ նման են»⁷։ Այստեղից զժվար չէ կոահել, որ համեմատելով Սալոմեին անառակ կանանց հետ, մեկնիչն ակնարկում է պարուհի միմե-րին։ Ինչպես հայտնի է, բլուզանդական գրականության մեջ միմ և պոռնիկ բառերը հաճախ են փոխարինել միմյանց⁸։ Հետևաբար, Սալոմեի պարը, պետք է ենթադրել, այն միմական պարն էր, որ ծնունդ էր առել անտիկ Հունաստանի հարավում՝ Պելոպոնեսում մ. թ. ա. IX—VIII դդ.։ Այդ ժամանակաշրջանում, երբ Դեմետրեին նվիրված սրբազան արարողություններին թատերայնորեն ներկայացվում էին էլեբսինյան առասպելները, առաջին անգամ հանդիպում ենք Հերովդեսի դստեր նախատիպին՝ զվարճախոս Յամբային (ըստ հոմերոսյան ձոնի՝ Մետանեյրեի սպասուհին)։ Հայտնվելով էլեբսինյան միստերիաների բեմում, նա իր միմական պարն ուղեկցում էր անպարկեշտ շարժումներով, ցուցադրաբար մերկանալով ծիսակատարության մասնակիցների առջև, որ ըստ հին հույների, խորհրդանշում էր բնության գաղտնիքների «բացահայտումը»⁹։ Ինչպես վկայում են անտիկ հուշարձանները, այդ արարողությանը մասնակցող կանայք, հետևապես և նրանց միջից ընտրվող Յամբայի դերակատարը երկար մազերով էին¹⁰։

Հիշատակելով Եղիպտոսում կատարվող նման միստերիալ ծիսակատարությունները, Հերոդոտն օգտագործում է *ἑταίριον* (դեյկելոն) տերմինը¹¹ (հիմքն է *ἑταῖρος*՝ ցույց տալ, բացահայտել), որ կակոնիայում միևնույն ժամանակ նշանակել է միմական ներկայացում¹² և զրաբարում ենթադրում ենք համապատասխանում է ցուց բառին¹³։ Սակայն կրկին դիմենք «Հայկադյան բառարանին»։ ցուց բառը, որի հունական համարժեքն է *μοιμή* (ցնծություն), գրվում է նաև ցուցք, նշանակում է ցունծք, ցույց ուրախութեան, հանդես, երգ ուրախութեան, շաշիւն, շառաշիւն¹⁴։ «Արմատական բառարանը» ավելացնում է նաև պար, կայթիւն¹⁵։ Ուշագրավ է Հ. Հովհաննիսյանի ենթադրությունը, որ

⁶ Միմերի և գուսանների կողքին թարգմանչի հիշատակած գլխազեծ բառը, որ նշանակում է գլուխը սափրած, կամ անպատկառ (տե՛ս նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի. հ. 1, էջ 559), հայնաբար ենթադրում է միջնադարյան Հայաստանում քաջ ծանոթ հրապարակային թատրոնի որոշակի տիպ։ Ըստ երևույթին նրա զուգահեռներն են անտիկ և միջնադարյան *μαρὸς φαλαγγίς* (ճաղատ հիմար), *mimus calvus* (ճաղատ միմ) ծաղրածուները, որոնց վերաբերյալ տե՛ս H. Reich. Der Mimus. Ein litterar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch. Bd. 1. Berlin, 1903, S. 820.

⁷ Ոսկեբերան. նշվ. հրատ., էջ 694։

⁸ Сб'у А. Рудаков. Очерки византийской культуры по данным греческой агнографии. М., 1917, с. 133.

⁹ Сб'у Н. Новосардский. Елевсинские мистерии. СПб., 1887, с. 130։ Որոշ անտիկ գրավոր աղբյուրներում Յամբան հիշատակվում է Βαυβω կամ Βαύω անվան տակ (նույն տեղում, էջ 30)։

¹⁰ Сб'у F. Inghirami. Monumenti etruschi o di etrusco nome, disegnatii, incisi, illustrati e publicati. T. V, Fiesole, 1823, tav. XXV.

¹¹ Herodotus. With an English Translation by A. Godey. V. 1, London, 1960, p. 484.

¹² Древнегреческо-русский словарь. Сост. И. Дворецкий. Т. I, М., 1958, с. 346.

¹³ Միջին դարերում գործածվել է առավելապես հոգնակի ձևով՝ ցուցք (տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան. նշվ. աշխ., էջ 131)։

¹⁴ Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի. հ. 2, էջ 917։

¹⁵ Հ. Բ. Աճառյան. Հայերեն արմատական բառարան. հ. Դ, Երևան, 1979, էջ 464։

ցուցք բառին համաբուլանդակ պետք է համարել միմը¹⁶։ Հիշենք լատիներեն saltatim (թռչկոտելով, կայթելով) բառը և նրան հարակից saltatio (պար, պանդուխտ), saltatricula (երիտասարդ պարուհի) տերմինները, որոնք Հերման Ռայխը գործածում է միմի նշանակությամբ, ապացուցելով, որ այդ թատերական ժանրը սկզբնապես առաջացել է պարից¹⁷։ Կարծում ենք, ցուցիկն ևս բնորոշ է եղել միմական պարը, որի ակունքները պետք է փնտրել ծիսական արարողություններում։ Լեզվաբանական ուսումնասիրությունների համաձայն, «ցույց տալ» բառը հին ժողովուրդների մոտ ակնարկել է հիմնականում միստերիալ բնույթի երևույթներ¹⁸, ենթադրելով միաժամանակ ինչպես հռաշխ (ἰσχυρ), այնպես և միմեսիս (μιμήσις¹⁹)։ «Ցույց տալու» իմաստ է բուլանդակում նաև ցուցը, ուստի և երբեմն նրան փոխարինել է ցուց բառի հոգնակին։ Արդյո՞ք սա չի խոսում այն մասին, որ հնագույն ցուցը և անտիկ դեյվելները որպես թատերային երևույթներ առաջացել են համեմատելի պաշտամունքային հիմքերի վրա։

Նախքան որևէ եզրակացության հանգելը, դիմենք միջնադարյան գրավոր աղբյուրներին։ Այսպես, Զենոբը «Պատմություն Տարոնոյ» երկում հայտնում է, որ Գրիգոր Լուսավորիչը, կործանված կուռքերի՝ Դեմետրի և Գիսանեի տեղում կառուցելով Ս. Կարապետի վանքը, «տօն սրբոյ Կարապետին տայր կատարել, որ ար մի էր նավասարդի»²⁰։ Ըստ ավանդության, Լուսավորչի սահմանած տոնը փոխարինեց տեղի կուռքերին նվիրված պաշտամունքային տոնակատարությունները («Եւ ի սոյն արուր ի նավասարդի առաջին, օր տոնէին հայք այնմ բազնեացն Արամազդայ պղծոյն՝ որ անդ էր։ Զսոյն խափանեաց Լուսավորիչն և կարգեաց ամ յամէ՝ տօն կատարել սուրբ Կարապետին մեծաւ հանդիսին»²¹։ Թե ի՞նչ բնույթ էին կրում և ի՞նչ նկարագիր ունեին այդ ծիսական արարողությունները՝ հայտնի չէ։ Սակայն Դեմետր և Գիսանե անունները որոշ առումով կօգնեն լուսաբանել դրանց հիմնական էությունը։

Ինչպես գիտենք, Դեմետր անունը հունական աստվածուհի Դեմետրի անունն է, որ հայ միջնադարյան գրականության մեջ թարգմանվել է Սանդարապետ, Սանդարամետապետ և Սանդարամետ, իսկ Գիսանեն՝ նրա մակերրը, հետագայում ընկալվել է իբրև առանձին աստվածություն²²։ Ինչ վերաբերում է Զենոբի վկայությանը, թե «Գիսանէ զի գիսաւոր էր, և վասն այնորիկ նորա պաշտօնեայք գէսք էին թողեալ»²³, ապա այն դեռևս պարզաբանման կարիք ունի։

Հայտնի է, որ երկար մազերը հնում համարվել են կանացի պտղաբերության խորհրդանիշ։ Դա վերաբերում է ոչ միայն հայերին²⁴, էլեբսիյան միս-

¹⁶ Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան. նշվ. աշխ., էջ 740։

¹⁷ Տե՛ս H. Reich. նշվ. աշխ., էջ 740։

¹⁸ Տե՛ս F. Creuzer. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen. Bd 4. Leipzig, 1843. S. 487—497.

¹⁹ Տե՛ս О. Фрейденберг. Миф и литература древности. М., 1978, с. 234, 238.

²⁰ Հովհան Մամիկոնյան. Պատմություն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Աբրահամյանի. Երեւան, 1941, էջ 106։

²¹ Յայմատուրք. Կ. Պոլիս, 1930, էջ 7։

²² Տե՛ս Մ. Արեղյան. Երկեր. հ. Գ, Երևան, 1968, էջ 449—450։ Գ. Գոյանը գտնում է, որ Գիսանեն հունական Ադոնիսին զուգահեռ աստվածություն է, և նրա խորհրդանիշն է գիսաստղը (տե՛ս նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 333—340)։ Սակայն ժամանակակից բանասիրությունը հաստատում է Մ. Արեղյանի տեսակետը (հմտ. Мифы народов мира. Т. 1, М., 1980, с. 365)։ Հունական Դեմետրին մերձ է համարվում նաև Սպանդարամետը (տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան. նշվ. աշխ., էջ 165)։

²³ Հովհան Մամիկոնյան, էջ 169։

²⁴ Հմտ. Э. Петросян, Театральные черты в средневековых армянских мифах. (Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն. 7, Երևան, 1975)։

տերիաներին մասնակցող կանայք, ինչպես վերևում ասվեց, երկարամազ էին (հերարձակ), քանի որ Դեմետրի պաշտամունքն արտահայտում էր երկրի ծննդականության գաղափարը: Ահա թե ինչու այդ միստերիալ արարողությունների կենտրոնական ֆիգուրներից էր նույնպես կինը, որ մերկանալով ու ցուցադրելով իր կանացի բարեմասնությունները հանձինս Յամբայի, ըստ հին հավատալիքների, նպաստում էր երկրի բեղմնավորմանը: Ջենոբի ժամանակներում առանձին աստվածություն համարվող Գիսանեն, կարծում ենք, սկզբնապես եղել է համանման կանացի մի կերպար, որ խորհրդանշել է Դեմետր-Սանդարապետ աստվածուհու պաշտամունքը: Բնական է, նրա «պաշտօնեայք»-ն, անկախ իրենց սեռից, պետք է կրեին երկար մազեր: Նկատենք, որ հեռավոր Բառը, բացի լիբը, անամոթ և հեռաձակ (նույնն է գիսաուր)²⁵ նշանակություններից, ենթադրում է նաև *ερεοοσυλος*՝ պաշտօնեայ մենենի²⁶: Ուշագրավ է, որ հիմնելով Ս. Կարապետի վաճառքը, Գրիգոր Լուսավորիչը արձանագրել է. «...կին ոք մի իշխեսցէ մտանել ընդ գուռն եկեղեցուդ, զի մի կոխելով պատաստական նշխարսն սրբոյ Կարապետի և անհաշտ թշնամութիւն լիցի աստուծոյ ընդ նոսա, որ մտանէն և որ ակնարկէն ընդ նա իսկ»²⁷: Արդյո՞ք սա չի ակնարկում երկրադորձական աստվածությունը նվիրված արարողություններին Գիսանեի դերում հանդես եկող կանանց անպարկեշտ վարքագիծը, նմանօրինակ Յամբայի: Խորհրդանշական է նաև հետևյալ հանգամանքը: Շաղ տալով Հովհանն Մկրտչի նշխարները Հայաստանով մեկ, նրանց հիմնական մասը Լուսավորիչը թաղել է Աշտիշատում՝ Դեմետրի և Գիսանեի տեղերում²⁸: Նորագարձ հայերին հեթանոսական հանդեսներից հեռու պահելու համար դժվար թե գտնվեր ավելի ազդեցիկ օրինակ, քան Հերովդեսի դստեր ձեռքից Հովհաննես Մկրտչի գլխատման պատմությունն էր: Եվ այնուամենայնիվ, ժողովուրդը քրիստոնեական սրբին վերագրեց որոշ հեթանոսական հատկանիշներ: Ս. Կարապետը դարձավ միջնադարյան գուսանների, լարախաղացների և ընդհանրապես սեւլարանային արվեստին ծառայողների հովանավորը:

Հետևապես, կարելի է ենթադրել, որ դեյկեյոնը և ցուցը ծնունդ են առել համեմատելի կրոնաժխական հիմքերի վրա, ներկայացնելով միմյալան խաղեր՝ նվիրված երկրագործական աստվածություններին (Դեմետրե—Սանդարապետ): Երկուսում էլ հանդես է եկել երկարամազ պարուհու կերպարը (Յամբա—Գիսանե), որին միջին դարերում փոխարինեց Սալոմեի կերպարը: Եվ ինչպես պելոպոնեսյան միմն իր կենսուրախ պարերով բարգավաճել է Բյուզանդիայում ընդհուպ մինչև XV դարի կեսը²⁹, այնպես էլ միջնադարյան Հայաստանի ամբողջ պատմության ընթացքում, հրապարակներում ու շուկաներում, նախարարների խնճուղների ու պալատական միջաշարքում ներկայացվող խաղերական զվարճալիքների մեխն է հանդիսացել հնագույն ցուցի միմական պարը: Հիշենք պարուհի Նազինիկին, որը, ինչպես խորենացին է գրել, «յոյժ գեղեցիկ էր և երգէր ձեռամբ»³⁰, նարեկացու վկայած «կաքաւս կայթից և ցոյցս վազից խաղալկացն դիւաց»³¹, Արծրունյաց թագավորներին զվարճացնող «դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս»³²:

Այստեղ հարկ ենք համարում հիշատակել նաև կիլիկյան մանրանկարիչ Կոստանդինի 1274 թ. ծաղկազարդած ավետարանը, որի խորաններից մեկի վերին քառանկյան երկու կողմերում պատկերված են երկարամազ մերկ կա-

²⁵ Նոր բառգիրք հայկական լեզուի. հ. 1, էջ 556:

²⁶ Հ. ր. Աճառյան. Հայերեն արմատական բառարան. հ. Գ, Նրեան, 1977, էջ 85:

²⁷ Հովհան Մամիկոնյան, էջ 102:

²⁸ Всеобщая история Вардана. Пер. Н. Эмин. М., 1861, с. 30.

²⁹ Stéphan H. Reich. Նշվ. աշխ., էջ 538:

³⁰ Սովսիսի խորենացույ Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ. Արեղյանի և Ս. Հարությունյանի. Տիֆլիս, 1913, Բ, ԿԳ, էջ 195—196:

³¹ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք. Վենետիկ, 1840, ԻԱ, էջ 49:

³² Թովմայի Արծրունույ Պատմութիւն տանն Ար. բունեաց. Թիֆլիս, 1917, էջ 482:

Ճացի ֆիգուրներ (նկ. 1)³³։ Անկասկած ձեռագրի վրա աշխատելիս մանրանկարիչն օգտվել է հիմնականում պատրաստի պատկերազրական (իկոնոգրաֆիա) սխեմաներից, կիրառելով ներսես Շնորհալու ավանդած խորանների մեկնությունը³⁴։ Նշելով յուրաքանչյուր խորանի սիմվոլիկ նշանակությունը, Շնոր-



Նկ. 1

հալին գրում է. «Իսկ յութերորդ խորանն կախալ՝ են նշանակ պոռնիկ և օտարազգի կանանց թամարայ՝ Րախաբու՝ Հոռութայ»³⁵։

Կարծում ենք, ինչպես մեկնության հեղինակը, այնպես էլ մանրանկարիչը ենթադրել են կախալ բառի նաև երկրորդ, հունարեն ὁρίζων (պար, պան-

³³ S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine empire. London, 1945. Pl. XXV, 2.

³⁴ Հմմտ. Վ. Ղազարյան. Սարգիս Պիծակ. Երևան, 1960, էջ 34—35։

³⁵ Մեկնության ուրբ Աւետարանի, որ ըստ Մատթէոսի, արարեալ ի սրբոյն Ներսիսէ Շնորհալույ. Կ. Պօլիս, 1825, էջ 9 (ընդգծումը մերն է—Գ. Օ.)։

առմիմ) բառին համարժեք նշանակությունը, որն է խաղ ուտոստելոյ, կայք-պար³⁶ (հմմտ. saltatio): Իհարկե, համարժակ է Գ. Գոյանի եզրակացությունը, թե միջնադարյան մանրանկարիչը խորանի վրա պատկերել է կիլիկյան վարձակներին³⁷: Ամենից առաջ դրան հակասում է ֆիգուրների բացարձակ մերկությունը: Ժամանակին Հերման Ռայխը բազմաթիվ օրինակներով հավաստել է, որ նույնիսկ հռոմեական կայսրության օրոք պարուհի միմերը հանդես չեն եկել անհանդերձ³⁸: Նրանք հաճախ են ցուցադրել մերկություն, բայց ոչ բաց մարմին, որ խորթ է թատրոն հասկացողությանը³⁹: Պարուհի միմերի բացարձակ մերկությունն ակնարկում են առավելապես եկեղեցու հայրերը, որոնց խնդիրն է եղել ոչ թե նկարագրել իրենց ժամանակակից դերասանուհիներին, այլ բնութագրել նրանց «անառակ» վարքագիծը: Միջնադարյան գլոսսասերերից մեկում «լինել բացարձակ մերկ» արտահայտությունը համապատասխանում է «կրել թեթև զգեստ» („sum nudus, fero levia, γυμνεῖσθαι“)⁴⁰: Եվ թե նկատի առնենք այն սերտ կապը, որ դիտվում է միջին դարերում խոսքի և պատկերի միջև⁴¹, ապա մեզ պարզ կդառնա, թե ինչու մանրանկարի հեղինակը, թվում է թե ակնարկելով միջնադարյան վարձակներին, իր կենդանի տպավորությունները փոխարինում է իրեն համար ոչ պակաս ռեալ պատկերագրական սիմվոլներով: Նրա համար ոչ մի էական տարբերություն չկա հրապարակային թատրոնում հանդես եկող վարձակների, գուսանների և հին կատակարանի անբարոյական կանանց միջև: Ինչպես և Վարդան Այգեկցու համար, որը «թէ որպէս երեւցավ խիտ շնութեանն»⁴² առակում, բնութագրելով Կիլիկյան Հայաստանի գուսանների ու վարձակների արվեստը, դիմում է հին կատակարանի լեզուններին. «...ցաւ և ցանկութիւն շնութեանն բուսաւ յառաջագոյն յորդուցն Կայենի ալսպէս: Զի որդիքն Սեթա նախատէին զազգն Կայենի, և նորա ոչ կարացին համբերել, այլ խորհեցան կորուսանել զորդիքն Սեթա զի ալ մի նախատեսցեն զնոսա: Եւ յարեաւ կին մի յազգէն Կայենի և շար զիրացն խորհրդակցութեամբ, արուեստեալ կազմեաց ըզարդարանսն դստերաց ազգին Կայենի, և հուսականսն և զծամակալս զլիտց նոցա, զզեղ երեսացն և զսրնկոյլս աշաղն, և զալսն ամենայն և պճնազարդեալ զիւանդման խենեշացոյց զնոսա: Եւ դարձեալ յարեաւ այր մի ի նոյն ազգէն Կայենի, և արուեստեալ կազմեաց զիրացն ձեռնտութեամբ զամենայն երգարանս քաղցրաձայնս, զվողս և զըննարս, զտասնադիս և զծրնծղայս, զթմպուկս, և զհնարս, և զալսն ամենայն: Եւ եկեալ ժողովեցան ի մի վայր, զարդարեցին զկանաչսն, և սկսան ուտել և ըմպել, և հարկանել զքաղցրահնչաղ երգարանս: Ծափս հարկանէին և խայտալին, կայթէին և խաղային և ցնծալով երգէին: Եւ զայն տեսեաւ որդոցն Սեթա. և ահա եռաց և շարժեցաւ սակաւ շնութեան ցանկութիւն ի սիրտս նոցա զիրաց արկածիւք: Եւ եկեալ առ որդիքն Կայենի սկսան ուրախանալ. և մտեալ խառնակեցան ընդ Կայենի դստերսն շնութեամբ...»⁴³:

Թեև առակի այս առաջին մասն իր սյուժետային գծով փոխ է առնված պարականոններից⁴⁴, այնուամենայնիվ Այգեկցին այստեղ համեմատաբար

³⁶ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի. հ. 1, էջ 1080:

³⁷ Տե՛ս Գ. Գոյան. նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 340:

³⁸ Տե՛ս H. Reich. նշվ. աշխ., էջ 156—170:

³⁹ Հմմտ. Н. Евреинов. Про сцена sua. СПб., 1913, с. 161—175. Նաև Э. Бент-лп. Жизнь драмы. М., 1978, с. 141.

⁴⁰ Տե՛ս H. Reich. նշվ. աշխ., էջ 170:

⁴¹ Տե՛ս Д. Тихачев. Поэтика древнерусской литературы. М., 1979, с. 28.

⁴² Տե՛ս Н. Марр. Сборники притч Вардана. Т. III, СПб., 1894, с. 80—81. Առակը բերում ենք Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի (այսուհետև՝ ՄՄ) № 8356 ձեռագրից (1322 թ.), որը ն. Մատի աշխատության մեջ ընդգծված չէ:

⁴³ ՄՄ, ձեռ. № 8356, էջ 64ա—65ա (այս և հետագա ընդգծումները մերն են—Գ. Օ.):

⁴⁴ Տե՛ս Н. Марр. նշվ. աշխ., մ. 1, էջ 347:

ավելի ինքնուրույն է, քան վերևում դիտարկված մանրանկարի հեղինակը: Կայենի դուստրերի ու որդիների խանդավառ խրախուժյան պատկերավոր նկարագրությունն (ընդգծված է) իր բնույթով հիշեցնում է հին հռոմեական կոլումբարիումներից մեկում որմնանկարի վրա պատկերված եգիպտական միմերի հանդեսը (նկ. 2)⁴⁵, որտեղ նույնպես առկա են ծափ, կայքիւն, խաղ, ցունծք, երգ (հմմտ. ցուց բառի բացատրության հետ): Մեզ հայտնի է, որ ան-



Նկ. 2

տիկ Հուոմի լավագույն միմերն իրենց արվեստը մշակել են ինչպես Գաղալյում ու Անտիոքում, այնպես էլ Ալեքսանդրիայում⁴⁶: Այդ ավանդույթը հասել է նաև միջնադար: Բյուզանդական մի հեղինակ հիացմունքով է նշում Նգիպտոսից եկած թափառաշրջիկ դերասանների ելույթը, որոնց արվեստին ականատես են եղել նաև Հայաստանում⁴⁷:

Համաձայն Օտտո Յանի, կենտրոնում պարող երկու երիտասարդները պատկանում են *παῖδες* (ճարպիկ խաղ, ձեռնածույցուն) ընդհանրական անունը կրող միմական ժանրի *κινησιόχοι*: (անպարկեշտ դրույցներ վարող) և *cinaedus* (սանձարձակ շարժումներով պարող) ախպերին⁴⁸: Ենթադրվում է, որ նրանք միաժամանակ երգում են անվայել բովանդակությամբ մի երգ: Այս հանգամանքն առավել էական է մեզ համար այն առումով, որ Ալեքսիցին առաջի երկրորդ մասում բարոյախոսում է հետևյալ կերպ. «Նաև այս յիտաի գրեցաւ թէ գուստնն կոչնական է ստատնայի և դիւաց նորա, քանզի քաղցրահրնշաւդ երկարաճաւն յորդորեալ շարժէ զցանկութիւն շնութեան, զի մարմաջեալ հեշտացուցանեն զմարմինն»⁴⁹:

Վերոհիշյալ միմերի երգ ու պարը նույնպես արթնացնում էին մարդու զգայական բնությունը: Այդ նպատակի համար փողային և հարվածային գործիքների կողքին հնչում էր չորս լարանոց տավիղը (*σαμβύκη*), որի վրա նվագող կանայք (*σαμβύκιστριαι*) այդ միմերի մշտական ուղեկիցներն էին⁵⁰: Ալեքսիցու թվարկած երաժշտական գործիքները նույնպես պատահական չեն հիշատակվում: Ըստ երևույթին կիլիկյան Հայաստանի միմական թատրոնն ուներ այդ գործիքներից կազմված երաժշտախումբ, որի նվագակցությամբ ցուցվեում հանդես եկող գուսաններն ու վարձակներն իրենց պարերով ու երգերով առավել դյուրին էին «հեշտացուցանում» հանդիսատեսներին: Հիշենք

⁴⁵ St' u O. Jahn. Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamphili mit Erläuterungen. München, 1857, Taf. II, 5.

⁴⁶ St' u H. Reich. Նշվ. աշխ., էջ 699.

⁴⁷ St' u П. Безобразов. Очерки византийской культуры. Петроград, 1919. с. 147—148. Նաև՝ Н. Скабаланович. О нравах византийского общества в середине века. СПб., 1886, с. 13.

⁴⁸ St' u O. Jahn. Նշվ. աշխ., էջ 26—29.

⁴⁹ ՄՄ, ձեռ. № 8356, էջ 65բ.

⁵⁰ St' u O. Jahn. Նշվ. աշխ., էջ 27.

կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցու (XII դար) խոսքերը. «Մի զլսելիս քացցուք ի շարաշար լսելութիւն և մի պոռնկական երգոցն միտ դիցուք»⁵¹: «Հեշտացուցանել զմարմին, կամ զգալութիւն»⁵² արտահայտութիւնը հանդիպում ենք նաև կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր Մաշկեորի (XI—XII դդ.) մոտ, որ սեկ այլ առիթով զգուշացնում է. «Ոչ ունկն լսէ զլկտի և ցցասաց բանն»⁵³: Յղասաց բառը, որ «Հայկազյան բառարանի» բացատրությամբ նշանակում է «ասացեալն իբր զցուցս աշխարհական երգոց»⁵⁴, ակնհայտորեն ենթադրում է արտաքին տեղիքի իմաստը:

Այսպիսով, բերված օրինակները հիմնավորում են շարադասարի սկզբում հայտնած մեր ենթադրությունը, որ Կիլիկյան Հայաստանի հրապարակային թատրոնին բնորոշ էին միմական արվեստի որոշ հատկանիշներ: Նրան հատուկ է եղել միջնադարյան սինկրետիզմը, որի երեք հիմնական բաղադրամասերը խոսք, պար, երաժշտություն, կոշիկ են մեկ ընդհանրական բառով՝ ցուց:

ЧЕРТЫ МИМИЧЕСКОГО ИСКУССТВА В КИЛИКИЙСКОЙ СРЕДЕ

Г. В. ОРДОЯН

(Резюме)

В Киликийской Армении наряду с другими видами театрального искусства был распространен мимический жанр. Он восходит к древнейшим религиозно-обрядовым действиям, на основе которых первоначально возник так называемый *цуц* (в средние века этот термин употреблялся преимущественно во множественном числе—*цуцк*), родственный разновидности греческого мима—*дейкелону*. Согласно средневековым письменным источникам, мимические представления в киликийской среде включали также элементы балаганного театра, где, помимо танцев эротического характера, исполнялись песни непристойного содержания, на что, в частности, указывает термин *ццасац*. Одной из особенностей подобных представлений, состоящих из трех основных компонентов средневекового синкретизма—слова, танца, музыки, было изображение чувственной природы человека.

51 ՄՆ, ձեռ. № 8323, 214բ: Բերվում է քառ 2. Հովհաննիսյանի նշվ. աշխ., էջ 127:

52 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի. 3. 2, էջ 87:

53 Նույն տեղում, էջ 929:

54 Նույն տեղում: