

**«ԴՐՆՈՐԱՑՆՔԻ» ԱՐԱՐՈՂԱԿԱՐԳԸ ՈՐՊԵՍ ՄԻՋՆԱԴԱՐՑԱՆ
ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԵՐԵՎԱՆԻՑԻ**

Գ. Վ. ՕՐԴՈՑԱՆ

Միջնադարյան թատրոնի ակունքներում պատարագային (լիթուրգիական) դրամայի կողքին սկիզբ է առնում նաև «Գալուստ յժրուսաղէմ» տոնի հանդիսավոր արարողությունը: Եկեղեցական այս տոնակատարության ծիսակարգը հայ իրականության մեջ աչքի է ընկել իր ընդգծված թատերային նկարագրով: Խոսքը վերաբերում է Սաղկազարդի երեկոյան տեղի ունեցող հանդեսին, որը ժողովուրդն անվանել է «Դոնբացք»:

Ուշագրավ է, որ ժամանակին այն խաղարկվել է եկեղեցու բակում¹: Այս էական հանդամանքն անտեսել են և՛ Գարեգին Լևոնյանը, որ առաջինն է դիտել «Դոնբացքը» որպես թատերական երևույթ², և՛ Գևորգ Գոյանը³: Մինչդեռ, թատրոնի պատմությունից հայտնի է, որ պաշտոններգության թատերականացման նշաններն իրապես դրսևորվել են հենց այն ժամանակ, երբ պատարագային դրաման եկեղեցուց դուրս է եկել բակ՝ ներկայացվել բացօթյա հրապարակում, քանզի այստեղ միջավայրն ավելի նպաստավոր էր կղերական մոտիվների հետագա աշխարհականացման և ծիսական ձևերը գեղարվեստական տարրերի հետ զուգորդելու համար: Ուստի և ժամանակի ընթացքում այդ հանդիսանքներից շատերը վերաճել են իսկական թատերական ներկայացումների՝ միստերիաների: Այսպես են աստիճանաբար դրսևորվել նաև հայ միջնադարյան եկեղեցական ծիսակարգի թատերականացման միտումները, որոնք վառ կերպով և թերևս առաջին հերթին ի հայտ են եկել «Դոնբացքի» արարողակարգում:

Սաղկազարդի երեկոյան՝ «Հայր գթած» աղոթքի ժամանակ, պատվավոր քահանաներից մեկը շուրջառ էր հագնում և մոտենում էր եկեղեցու դռանը: Այդ պահին ընթերցվող սաղմոսի վերջին տողերն էին. «Բացէք ինձ զդրունս արդարութեան, զի մտից ընդ այն՝ և խոստովան եղէց Տեառն»⁴: Սկսվում էր «Դոնբացքի» նախերգանքը: Դպիրների խումբը երգում էր «Շնորհեայ մեզ տէր» շարականը:

¹ Տօնացոյց. էջմիածին, 1887, էջ 44:

² Տե՛ս Գ. Լևոնյան. Թատրոնը հին Հայաստանում. Երևան, 1941, էջ 97—99: Պատարագային դրամայի մի քանի նմուշներ՝ «Դանիելը», «Հիմար և իմաստուն կույսերը», «Ունը վան», այդ թվում նաև «Դոնբացքը», Գ. Լևոնյանը բերել է միստերիա անվան տակ (նույն տեղում, էջ 96—111): Ժամանակին Լ. Քալանթարը (տե՛ս նրա գրախոսությունը Գ. Լևոնյանի նշվ. աշխ. վերաբերյալ—«Սովետական արվեստ», 1941, № 4, էջ 63—64), իսկ հետագայում նաև Հ. Հովհաննիսյանը (Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 20) նշել են, որ դա պարզապես տերմինաբանական սխալ է: Մեր կարծիքով, երբ խոսքը վերաբերում է պատարագային դրամայի ծննդյան և զատկական ցիկլերին, ապա միստերիա անվանումն իրոք որ ճիշտ չէ: Սակայն նշված ցիկլերից «Դոնբացքին» առանձնանում է, քանի որ նրա այլո՞ւն են քաղված չէ՞ ո՛չ ավետարանական պատումներից, ո՛չ էլ որևէ մի այլ կանոնիկ տեքստից: Վերջին դատաստանը ներկայացնող այս արարողակարգը բացառիկ երևույթ է թե՛ իր դրամատիկական կառուցվածքով և թե՛ իր բովանդակությամբ, ուստի իսկապես նմանվում է միջնադարյան միստերիաներին:

³ Տե՛ս, Գ. Гоян. 2000 лет армянского театра. Т. 2, М., 1952, с. 138—141.

⁴ Տօնացոյց, էջ 46:

Շնորհայ մեզ տէր արթնութիւն ընդ իմաստուն կուսանացն.
 Եւ զհոգւոց մերոց լապտերս պայծառացոյ՝
 Երկնշիմք ի քէն տէր զարհուրեալք ի պատասխանոյն.
 Զամէնն եթէ ո՛ր գիտեմք զքեզ:
 Յորժամ դաս փառօք շօր դատել զտիեզերս ամենայն.
 Շնորհայ մեզ տէր կալ ի յամէլ շումմէ:
 Բացցի մեզ դուռն ողորմութեան երկնային փեսային,
 Եւ մտցուք ի յառազաստ ընդ իմաստունս կուսանսն:
 Ժամանեցուք ընդ առաջ փեսային,
 Եւ մտցուք ի յառազաստ նորա.
 Զի մի՛ մնացուք արտաքս որպէս զյիմար կուսանսն:
 Պայծառացին լապտերք հոգւոց մերոց,
 Եւ բազմեցուցեն զմեզ ընդ հրաւիրեալսն
 Ի կոլումն արթայութեանն երկնից՝:

- Ավագ Երեքշաբթի օրվա այս շարականից էլ սկիզբ էր առնում բուն իսկ «Դռնբացեքի» արարողությունը:
- Եւ յաւարտիլն, սկսանիցի ասել զգեցեալ Բանանայն աղիողորմ ձայնիւ. Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զդուռն ողորմութեան. որ ողբալով կարգամբ առ քեզ:
- Եւ մի ոմն ի Բանանայիցն պատասխանեալ ի ներփուտ ասիցէ. Ո՛վ են սոքա զի բացից. զի այս դուռն Տեառն է, և արդարք մտանեն ընդ սա՛:
- Եւ Բանանայն արտափուտ ասիցէ. Ոչ թէ միայն արդարք մտանեն, այլ և մեղաւորք՝ խոստովանութեամբ և ապաշխարութեամբ արդարացեալք մտանեն ընդ սա՛:
- Ի ներփուտ ասիցէ. Զի սա՛ է. դուռն երկնից և հովիտ տրտմութեան զոր ուխտեաց Աստուած Յակորայ, արդարոց հանգիստ. մեղաւորաց քաւարան. Քրիստոսի արքայարան, հրեշտակաց բնակարան. սրբոց ժողովարան. տեղի ապաւինի և տուն Աստուծոյ:
- Քանանայն արտափուտ. Արժան և ճշմարիտ են այդոքիկ զորս ասեսդ վասն սրբոյ եկեղեցւոյս. քանզի սա՛ է մեզ մայր անարատ. և սմանէ ծնանիմք որդիք լուսոյ և ճշմարտութեան. և սա՛ է մեզ յոյս կենաց. և սոքա զտանեմք զփրկութիւն հոգւոց. և զի սա՛ է մեզ ճանապարհ արդարութեան. և սովաւ ելանեմք առ Քրիստոս հայրն մեր երկնաւոր:
- Այնուհետև կրկին հանդես էր գալիս դպիրների խումբը. Երդում էին «Իմաստուն կուսանք» շարականը, որ դարձյալ վերաբերում է իմաստուն և հիմար կույսերի պատմութեանը: Ըստ այդ շարականի բովանդակութեան, դպիրներից կազմված երգչախումբը ներկա գտնվող բոլոր հավատացյալների անունից հավաստիացնում էր, որ պատրաստ են վառված լապտերներով մտնելու «անմահ փեսայի առաքաստը» և ի վերջո մեղքերի թողութիւն էր խնդրում երկնային թագավորութեան արժանի դառնալու համար:
- Եւ յաւարտիլն՝ սկսանիցի Բանանայն արտափուտ. Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր. բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զդուռն ողորմութեան. որ ողբալով կարգամբ առ քեզ:
- Ի ներփուտ ասիցէ. Ահա՛ տեսանեմք զՏէրն մեր Քրիստոս, որ բազմեալ կայ ի վերայ սրբոյ սեղանոյն, և կոչէ առ ինքն զկամարարս իւր ասելով, Թէ՛ ուր եսն եմ, անդ և պաշտօնեայն իմ եղիցի:
- Քանանայն արտափուտ. Գին եմք անապական արեան Որդւոյն Աստուծոյ. ցնծութեամբ օրհնեսցուք զփրկիչն մեր Քրիստոս. և ասացողք ամենեքեան. փառք սոսկալի գալստեան քում Տէր՝:

5 Շարական հոգևոր երգոց. 4. Պոլիս, 1853, էջ 275—276:

6 Տօնացոյց, էջ 46:

7 Նույն տեղում:

Այս տողերից հետո երրորդ անգամն էին հանդես գալիս դպիրները և երգում էին «Քաղաքի փառաց քեզ սպասեցուք» շարականը: Ինչպես և նախորդ խմբերգի ժամանակ՝ հիմնական թեման «Իմաստուն և հիմար կույսերի» առակն էր: Այստեղ ևս ասվում էր, որ արթնությունը պետք է սպասել «փառաց թագավորին», որը գալիս է դատելու, ուստի և բոլոր հավատացյալները թող վառ պահեն իրենց հոգու լապտերները, փեսայի առաջատու մտնելու իրավունք ստանալու համար:

Բահանայն արտաֆուտ. Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զդուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարգամք առ քեզ:

Ի ներքուստ. Փողն ահաւորին Աստուծոյ՝ ահագին ձայնիւ գոչէ ասելով, ահա փեսայն գայ՝ արի՛ք ընդ առաջ նորա:

Եւ Բահանայն արտաֆուտ ահիւ և դողութեամբ ասացէ. Ահա՛ ես և մանկութիւնս, զորս ետ ինձ Աստուած. կամք ամենեքեան և ակն ունիմք տեսոյն Քրիստոսի և լսելոյ զերանաւէտ բարբառն նորա:

Ի ներքուստ. Ձայն արարչին. Աստուծոյ գոչէ ասելով. եկա՛յք օրհնեալք հօր իմոյ՝ ժառանգեցէ՛ք զպատրաստեալ ձեզ զարքայութիւն ի սկզբանէ աշխարհի:

Եւ ապա Բահանայն արտաֆուտ ասացէ. Բացէ՛ք ինձ զդուռնս արդարութեան. զի մտից ընդ այն և խոստովան եղէց Տեառն՝:

Որից հետո դռները վերջապես բացվում էին և արարողության մասնակիցների ողջ թափորը, «Ձողորմության քո դուռն բաց» շարականը երգելով, մտնում էր եկեղեցի: Այդ նույն պահին քաղաքում էր բեմի վարագույրը և հավատացյալներին ներկայանում էր շքեղազարդ մի պատկեր՝ դրախտի խորհրդանիշը:

Այսպիսին էր «Կատարած ի գալստեան» և «Ահեղ դատաստանի» խորհուրդը կրող եկեղեցական հանդեսը, որը ժողովուրդն անվանել է «Գրականացք»:

Միջնադարյան Հայաստանում տարածված թե՛ կանոնական՝ եկեղեցական-քրիստոնեական պաշտոններգության և թե՛ պարականոն՝ արտանկեղեցական կամ ժողովրդական հեթանոսական մեզ հայտնի ծիսակատարությունների շարքում, թերևս, չառանձնանա այնպիսի մի: Նմուշ, որը նույնքան ընդգծված թատերական նկարագիր ունենա, որքան դա հատուկ է «Գրականացքին»: Երևույթն ուղագրավ է նախ այն պատճառով, որ արարողության ժամանակ արտասանվող տեքստն ունի դրամատիկական երկի կառուցվածք՝ դրված է տրամախոսության կիրառումով և երկխոսություններին կից կան նշագրումներ (ռեմարկ): Երկրորդ էական հատկանիշը՝ նրա սյուժետային հորինվածքն է, որի նախատիպը միջնադարյան գրականության մեջ մեզ հայտնի չէ: Այս առանձնահատկություններն առավել նշանակալից են դառնում, երբ փորձում ենք դիտել «Գրականացքի» արարողակարգը հին և միջնադարյան թատրոնի պատմության կոնտեքստում:

Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Օ. Ֆրեյդենբերգը, գործողությունը պարբերային դրամայում սովորաբար ընթանում է «դռներին» կամ «մուտքերին» առջև⁹: Ավելացնենք, որ դրա հետքը որոշակի դրոշմվել է նաև անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա (նկ. 1, 2). օրինաստրային հարող սկենեն, իսկ հետագայում նաև պրոսկենիումի ետնապատը ունեցել են երեք դուռ, ընդ որում միջինը կոչվել է «արքայական», թե ինչու՞ այդ հարցին մենք դեռ կանգրդառնանք: Այժմ մեզ զբաղեցնում է այն խնդիրը, թե դրանք ի՞նչ դեր են կատարել տվյալ ժամանակաշրջանի բեմադրական համակարգում:

Հայտնի է, որ V դարի հունական թատրոնում ժամանակակից ըմբռնմամբ բեմահարդարման միջոցներ չեն կիրառվել: Գործողության նյութական միջավայրը հիմնականում միջոցներ են օրինաստրային կից գտնվող պատը՝ սկենեն, և մեկ էլ նրա երեք դռները, որոնք միաժամանակ ապահովել են դերա-

⁸ Նույն աեղում:

⁹ Օ. Ֆրեյդենբերգ. Миф и литература древности. М., 1978, с. 305.

կատարների ելքն ու մուտքը: Ընդհանուր առմամբ, այսպիսին էր նրանց ուտիլիտար նշանակությունը: Սակայն այս ակներև հատկանիշն ի վերջո բխում էր պարերգային դրամայի արարողական էությունից, որի ակունքներում էլ պետք է փնտրենք մեզ հետաքրքրող խնդրի լուծման բանալին:

Ինչ է իրենից ներկայացնում հին հունական դրամայի ֆաբուլան (fabula): Ըստ դրամայի արիտոտեսիլյան տեսության, ամենից առաջ՝ իրադարձությունները հորինված է: «Մեզանում,—գրում է Վ. Ն. Յարխոն,—«դրամա տերմինն ընդունված է թարգմանել «գործողություն» բառով, թեև, եթե խոսքը ֆիզիկական գործողության մասին է, ապա «փիականի» մեկ երգն ավելի հարուստ է այդպիսի գործողությամբ, քան էսքիլեսի բոլոր ողբերգությունները միասին վերցրած: Ի տարբերություն հունական այլ բայերից, որոնք ենթադրում են կոնկրետ, գործնական նպատակի հասնելու արարմունք, «դրառ» բայը, որից էլ առաջացել է «դրաման», նշանակում է գործողություն, իբրև խնդիր՝ պրոբլեմ, և ընդգրկում է այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նպատակադրվում է գործնական որևէ քայլ կատարել՝ ընտրում է իր հետագա վարքագիծը»¹⁰: Հիրավի, դասական շրջանի անտիկ հունական դրամայում արտաքին բեմական գործողության մոդոլ երկխոսություններ շատ հազվադեպ են պատահում, եղածն էլ թույլ է արտահայտված և սյուժեի զարգացման միասնական գործողության ընթացքին էապես չի նպաստում: Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ այդ է թելադրել ժամանակի թատերական համակարգը: Անտիկ դարաշրջանի հունական պարերգային թատրոնում դրամատիկական իրադարձությունների մասին միայն տեղեկացնում էին, իբրև արդեն կատարված իրողություն, իսկ բեմում ներկայացվում էր կամ դրանց հետևանքը, կամ էլ այն իրավիճակը, որից սկիզբ էր առնելու մի նոր իրադարձություն: Այդպիսով, հերոսների գործնական արարքները մնում էին հանդիսականի տեսադաշտից դուրս:

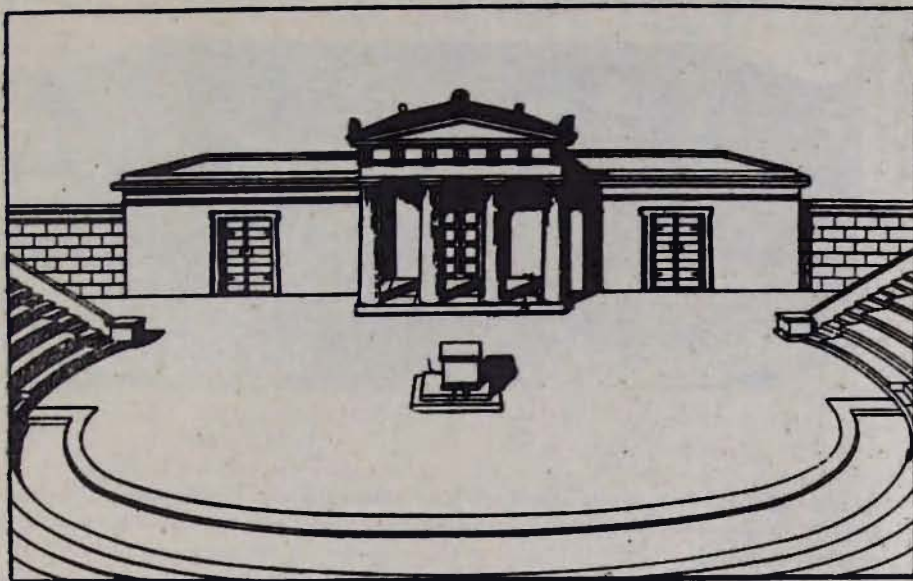
Ահա թե ինչու անտիկ թատերագիրները, դրամայի դիպվածաշարը հորինելիս, գործողություններ՝ իրադարձությունների հորինվածքը, որոշակիորեն կառուցել են երկու հարթության վրա. մեկը՝ առարկայական, հանդիսականին տեսանելի, ուր վիճարկվում էր հերոսների վարքագիծը, մյուսը՝ երևակայական, նրա տեսադաշտից դուրս գտնվող, ուր ծավալվում էր դրամայի հիմնական գործողությունը: Եվ հենց այս երկու հարթությունների միջև էլ կանգնած էր օկենեն իր երեք դռներով, որոնք ոչ միայն զատում էին այդ հարթությունները, այլև կապակցում իրար: Փաստորեն դրանց օգնությամբ են հեղինակները հաղորդակից դարձրել հանդիսականին այն իրադարձությունների հետ, որոնք չէին խաղարկվում, ուստի և չէին դիտվում: Միայն ենթադրվում էր, որ դրանք կատարվել են կամ կատարվելու են:

Իսկ մի՞թե հենց սա չէ թատերականություն ասվածն ընդհանրապես: Մի՞թե նույն այս խնդիրը չի ծառացել թատերագիրների առջև բոլոր ժամանակներում: Եվ թերևս բնավ էլ պատահական զուգահեռություն չէ, որ ժամանակակից բեմի հայելին նույնպես անվանել են պորտալ (portale), այսինքն՝ դուռ, մուտք, դարպաս: Եթե փորձենք էլ ավելի խորանալ թատրոնի պատմության մեջ, ապա գուցե և գտնենք դրա նախատիպն այն խորհրդապաշտական արարողություններում, որոնցից էլ սերում է հնագույն պարերգային դրաման: Սակայն դա արդեն մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս գտնվող խնդիր է: Ոչ մի կասկած, որ անտիկ թատրոնը, ծագումնաբանորեն կապված լինելով իր դարաշրջանի կրոնաժխտական միջավայրի հետ, այլ հատկանիշների թվում¹¹, նշված առանձնահատկությունը ևս ժառանգել է այնտեղից: Վերջապես, չէ՞ որ պաշտամունքային տաճարի մուտքն

¹⁰ В. Н. Ярхо. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма.—Вопросы литературы, 1957, № 5, с. 73.

¹¹ Անտիկ հունական պարերգային թատրոնի ծագումնաբանության վերաբերյալ մանրամասն աշխ. С. Мокульский. История западноевропейского театра. Ч. 1, М., 1936, с. 11—17:

արդեն իսկ խորհրդանշել է այն սահմանագիծը, որը բաժանում էր պատկերվող աշխարհն իրականից: Այդ սահմանագիծն անցնելու իրավունքը շնորհվում էր միայն ընտրյալներին, ինչպես, ասենք, էլեախյան միստերիաների մասնակիցներին, որոնց հանդիսակարգը մեզ քիչ թե շատ ծանոթ է: Արարողության ժամանակ, ըստ բեմավորված էլեախյան առասպելապատմի, նախ՝ նրանք պետք է անցնեին սանդարամետի խորխորատներով (այդ էր ենթադրում սարսափ հարուցող պատկերներով ու առարկաներով կահավորված սրահը), որից հետո անսպասելիորեն բացվում էին դռները և նրանց առջև ներկայանում էր հրաշափայլ մի տեսարան, իբրև թե՝ «բացահայտվող» մի նոր աշխարհ¹²:



Նկ. 1

Կարծում ենք, որոշ տիպաբանական ընդհանրություն կա նկարագրված այս պատկերի և «Դոնբասցեքի» վերջին դրվագի միջև: Կամ, գուցե, ավելի ճիշտ կլիներ, եթե ասեինք՝ «Դոնբասցեքի» և էլեախյան միստերիաներին նմանօրինակ այն խորհրդապաշտական ծիսակատարությունների միջև, որոնք տարածված են եղել հեթանոսական Հայաստանում:

Այսպես, Մ. Օրմանյանի կարծիքով, «Մաղկազարդը հին հեթանոսական տոն մըն էր Հայոց մեջ, նման Վարդավառ անվան, որ ժամտնակներու և պարագաններու նմանողությամբ Գալուստ ի Երուսաղեմ տոնին հետ խառնվեցավ, և մեկին անունը մյուսին տրվեցավ»¹³: Մաղկազարդի տոնակատարության արարողություններում հեթանոսական աշխարհից ժառանգած խորհրդապաշտական ծեսերի վերապրուկներ է դիտում նաև Նիկողայոս Ադոնցը¹⁴: Սակայն այդ ծիսակատարությունների մասին մենք կոնկրետ ոչ մի տեղեկություն չունենք, ուստի և հանձն չենք առնում դրանց մասին դատել: Նշենք միայն հետևյալը. ինչպես դեռ անցյալ դարավերջին անգլիացի ազգագրագետ էդուարդ Թելլորը բազմաթիվ օրինակներով ապացուցել է, դարձապես կամ պարզապես հասկացությունն այն կիզակետն է, որը վերջին հաշվով ի մի է բերում իրական, առարկայական աշխարհը երևակայականի, միստիկականի

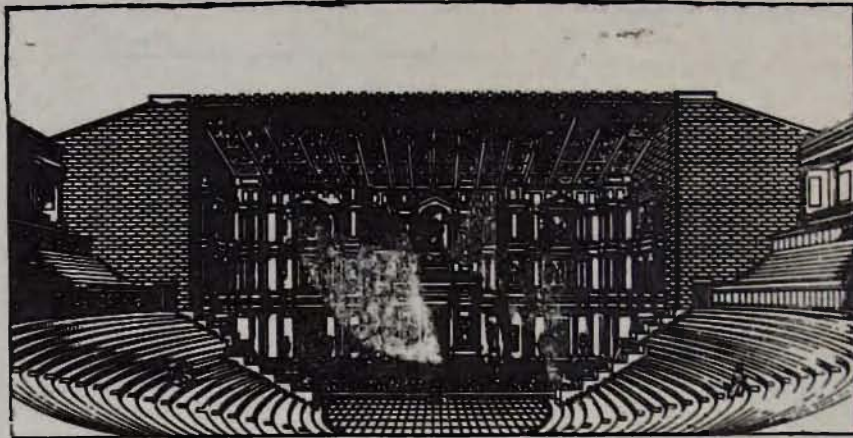
¹² Տե՛ս Н. Новосардский. Елевсинские мистерии. СПб., 1887, с. 97.

¹³ Մ. Օրմանյան. Միսական բառարան. Անթիլիաս-Լիբանան, 1957, էջ 34

¹⁴ Տե՛ս Ն. Ադոնց. Պատմական ուսումնասիրություններ. Փարիզ, 1948, էջ 226—228:

հետ առնչակցող բոլոր տեսակի կրոնական ուսմունքները¹⁵, հետևաբար՝ և դրանց համապատասխան ծիսակարգերը:

Դա, իհարկե, այդպես է: Սակայն կրոնը մնում է կրոն, իսկ արվեստը՝ արվեստ: Մեկը հանդես է գալիս որպես մարդկային գիտակցության կազմակերպիչ գործոն, մյուսը՝ կազմակերպիչ գործոն է, և՛ մարդկային աշխարհընկալման գեղագիտական դրսևորումը: Եթե դրամատիկական արվեստի ձևավորման նախնական փուլում թատրոնն ու ծեսը սերտորեն են հարաբերակցում միմյանց, ապա սոսկ այն աշխատանքով, որ թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի արարողական համակարգում առանցքայինը գործողության միջոցով տար-



71. 2

բեր իրավիճակների պայմանական վերարտադրումն է: Այստեղ է, որ նրանք կարծես նույնանում են, և հենց այսուհետ էլ սկսում են առանձնանալ նրանց ճանապարհները:

Այսպիսով, թատրոնի պատմության հնագույն շրջանում, մասնավորապես անտիկ հունական պարերգային դրամայի բեմադրական համակարգում առաջնակարգ դեր է հատկացվել բազմաթիվ դոկտրինան: Դրանք փաստորեն հանդիսանում էին այն կամուրջը, որը դալիս էր իրապատում միջավայրը կապակցելու հանդիսականի տեսադաշտից լուրս գտնվող արտաքին աշխարհի հետ: Բեմարվեստի այս առանձնահատկությունը գիտակցվել է դեռևս խոր անցյալում և որոշակի հետք թողել անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա:

Ինչպես արդեն նշել ենք, օրիսեստրա դուրս բերող սկենեի կենտրոնական մուտքը կոչվել է «արքայական», քանի որ այստեղից ելումուտ էր անում պրոտագոնիստը՝ առաջին դերասանը, որը սովորաբար հանդես էր գալիս որևէ դիցաբանական հերոսի կամ իլլ թաղավորի դերում: «Արքայական» կոչված դռների ճարտարապետական նկարագիրը (նկ. 1) ակներևորեն հեթանոսական տաճարի մուտք է մեղ հիշեցնում: Ըստ երևույթին, նա հենց այդ նպատակին էլ ժամանակին ծառայել է: Եթե Դիոնիսոսի տաճարում մեռնող և հարություն առնող աստծու կուռքն էին կանգնեցնում, ապա դեպի նույն այդ տաճար՝ այս անգամ արդեն պայմանականորեն սկենեի կենտրոնում տեղադրված, պետք է իր վերջին քայլերն ուղղեր հին հունական ողբերգության հերոսը, որ, ինչպես և Դիոնիսոսը, «անմեղ զոհի» գաղափարն էր կրում, ուստի և զնում էր նրա պես սրբանալու: Թատերական կառույցների հետագա էվոլյուցիան հետզհետե նվազեցրեց հնագույն այս պորտալների ծիսական

¹⁵ См. Э. Те́йлор. Первобытная культура, пер., пред., примеч. В. К. Никольского. М., 1939, с. 233:

նշանակությունը, մինչև որ այն վերջնականապես մոռացվեց և արդեն նոր ժամանակներում վաղեմի «արքայական» դռները վերանվանեցին «բեմի հայելի»:

Իսկ մինչ այդ, դալով միջնադար, «բացվող դռներին» սիմվոլիկան պատկերանալու էր մի նոր բովանդակությամբ և այս անգամ՝ եկեղեցական թատրոնի բեմադրական համակարգում: Ինչպես ամեն մի կրոնական ուսմունք, քրիստոնեական վարդապետությունը ևս հիմնադրեց իր ծիսակարգը, որի ընդերքում իլ աստիճանաբար գոյացան նորատիպ թատրոնի առաջին սաղմերը: Այսպես ձևավորվեց պատարագային դրաման իր ավետարանապատում սյուժետային հորինվածքով: Նրա կենտրոնական դեմքը՝ հերոսը, կրկին «անմեղ զոհի» գաղափարն էր կրում, գալիս էր մեռնելու և հարություն առնելու: Սակայն, եթե հնում «արքայական» դռներից սկիզբ էր առնում դիոնիսոսյան աշխարհը, ապա միջնադարում այդ նույն դռներն արդեն դեպի երկնային՝ Քրիստոսի թագավորությունը տանող մուտքն էին խորհրդանշում: Այս առումով բնութագրական է «Իմաստուն և հիմար կույսերը» խորագրով հայտնի պատարագային դրամայի հնագույն նմուշներից մեկը՝ Ֆրանսիական տարբերակը: Այստեղ, արարվածի վերջին տեսարանում, լապտերների համար ձեթ հայթայթելու ապարդյուն ջանքերից հետո, «հիմար կույսերը» հայտնվում են փակ դռների առջև և աղիողորմ աղերսում: «Գթացիր մեզ, փեսա... Հրամայիր, որ բացվեն դռները: Թույլ տուր, որ մեզ օգնություն հասնի...»: Այդ պահին, ինչպես նշել է հեղինակը, «փրկարար» դռները պետք է բացվեին և նրանց հայտնվեռ «փեսան»¹⁶:

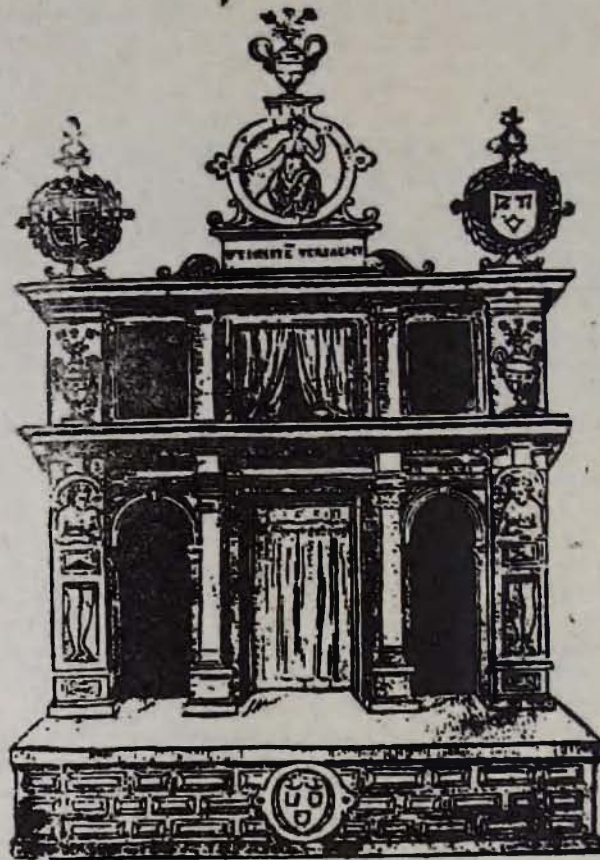
Մոտենդ առնելով միջնադարյան պաշտոնական գաղափարախոսության ոլորտում, պատարագային դրաման գալիս էր ծառայելու նախ և առաջ կրոնադավանաբանական նպատակների և թերևս դրանով էլ սահմանափակվեր նրա պատմական դերը, եթե ժամանակի ընթացքում դրամատիկական երկասիրության այդ նորաստեղծ ժանրը չնեարառներ հանդիսանքային, կենցաղային, նույնիսկ կատակերգական տարրեր, ճանապարհ հարթելով հրապարակային միատերիալ թատրոնի համար: Եվ ուշագրավն այն է, որ հետագայում, երբ նա վերաճեց հոգևոր դրամայի և ձեռք բերեց իր սեփական թատերարժեքը, խաղահրապարակի ետնամասում առաջվա պես տեղադրվեցին երեք քանդակազարդ դռներ, որոնցից միջինը՝ կենտրոնականը, վարագուրածածկ էր (նկ. 3) և բացվում էր միայն հանդիսավոր պահերին:

Այսպիսին են մեր տեղեկությունները եվրոպական թատրոնի պատմությունից: Իսկ ահա միջնադարյան հայ իրականության պայմաններում «բացվող դռներին» թատերային նկարագիրը կատարելապես դրսևորվեց «Դռնբացեք» արարողակարգում: Կարծում ենք, որ ժամանակին՝ մինչև Հայաստանում քրիստոնեության հաստատվելը, նմանատիպ մի թատերականացված ծիսակարգ գոյություն ունեցել է արդեն: Այդ ենթադրության օգտին է խոսում թեկուզ և այն հանգամանքը, որ Վերջին դատաստանը ներկայացնող այդպիսի բովանդակության սյուժե քրիստոնեական դավանաբանական գրականության մեջ չի հանդիպում: Իսկ չէ որ Մաղկազարդի ողջ ծիսակարգը, ինչպես արդեն գիտենք, միջնադարում վերաիմաստավորված հեթանոսական մի վերապրուկ է: Անտարակույս, «Դռնբացեք» մեզ հայտնի տեքստը հորինվել է միջնադարում: Սակայն գրականության պատմության օրինաչափությունը (թե՛ հին ծիսական և թե՛ աշխարհիկ) թելադրում է, որ դրա համար պետք է որևէ նախահիմք եղած լինել: Եվ եթե այն չենք գտնում միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում, ապա ուրեմն մտնում է ենթադրել, որ գործ ունենք դարձի խորքից եկող մի ավանդության հետ, որի հետքերը թեև թույլ են նշմարվում, բայց և որոշակի են: Խոսքը հին պարերգային դրամայի մասին է, որին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ տեղ են գտել «Դռնբացեք» արարողակարգում:

¹⁶ А. Дживелегов, Г. Бояджиев. История западноевропейского театра. М.—Л., 1941, с. 25.

Որո՞նք են դրանք:

Նախ՝ այստեղ ևս ներկայացվող գործողությունն ընդգրկում է ճիշտ այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նախապատրաստվում է վճռական քայլ կատարել՝ ճշտում է իր հետագա վարքագիծը: Մոտենալով եկեղեցու դռանը, քահանան ասում է. «Բաց մեզ, Տէր... զգու՛ն ողորմութեան...», իսկ արարողության վերջում՝ «Բացէ՛ք ինձ զգու՛ն արդարութեան. զի մտից ընդ այն և խոստովան եղէց Տէառն»: Այսինքն, այս երկու հայտարարություն-



նկ. 3

ների միջև ընկած երկխոսությունները գալիս են պարզաբանելու, թե ի՞նչ է պահանջվում մարդ-մահկանացուից, որպեսզի նրա առջև բացվեն «երկնային դռները»: Իհարկե, սկզբից ևեթ հայտնի է դառնում՝ թե ինչ, երբ ի պատասխան եկեղեցու ներսում գտնվող քահանայի առարկությանը («...արդարք մտանեն ընդ սա»)՝ դռան մոտ կանգնած քահանան պատասխանում է. «Ո՛չ թէ միայն արդարք մտանեն, այլ և մեղաւորք՝ խոստովանութեամբ և ապաշխարութեամբ արդարացեալք...»: Սակայն այս պարզորոշ ձևակերպումով միայն չի բավարարվել տեքստի հեղինակը: Նրան անհրաժեշտ է եղել, որ ներկա գտնվողները՝ հանդիսատես-հավատացյալները, համոզվեն այդ խոսքերի ճշմարտությանը և միաժամանակ հոգեբանորեն նախապատրաստվեն մասնակցելու այս խորհրդապաշտական արարողությանը: Եվ ահա, աստիճանաբար նա փորձում է հավատացյալի մտապատկերում տեսանելի դարձնել «երկնային թագավորության» կրոնամիստիկական նկարագիրը,

դրանով իսկ տրամադրում է նրան դիմելու վճռական բայի՝ կանգնելու «Ահեղ դատաստանի» առջև: Ուստի արարողութեան վերջում, դրսում կանգնած քահանան դիմում է արդեն բոլորի անունից. «Ահա ես և մանկունք իմ... կամք ամենեքեան և ակն ունիմք տեսոյն Քրիստոսի...»:

Երկրորդ առանձնահատկությունը, որի վրա կցանկանայինք ուշադրություն դարձնել, վերաբերում է խմբերգային հատվածներին: Թեև «Դոնըրացեքի» հանդիսավոր արարողության ընդհանուր պատկերն առանձնապես ծավալուն չէ, սակայն այն կարելի է պայմանաբար բաժանել երեք փոքրիկ դրվագների, որոնցից յուրաքանչյուրն սկսվում է միևնույն արտահայտությամբ. «Բաց մեղ, Տէր... զդուռն ողորմութեան...»: Իսկ մինչ այդ, ամեն մի դրվագից առաջ ելույթ է ունենում դպիրների խումբը, երգելով հետևյալ շարականները. «Շնորհեալ մեղ Տէր», «Իմաստուն կուսանք» և «Քաղաւոր փառաց քեղ սպասեսցուք»: Այսպիսի հաջորդականությունն անշուշտ պատահական չէ: Շարականները բովանդակությամբ համապատասխանեցված են դրվագներում արծարծվող թեմաներին և փաստորեն դառնում են դրանց, այսպես ասած, նախբանալի, որի նպատակն է սրել հանդիսականի ուշադրությունը կոնկրետ խնդրի վրա, նրա մեջ պատշաճ հուզական վերաբերմունք արթնացնել: Հենց այդ նպատակով էլ դպիրների երգչախումբն այստեղ հանդես է դալիս, որպես թե ժողովրդի անունից, և ոչ միայն ինքն է մասնակից դառնում գործողությանը, այլև մասնակից է դարձնում հանդիսատեսներին: Իսկ միջին շնորհապիսի դերում չի հանդես գալիս նաև անտիկ թատրոնի պարերգչախումբը:

Վերջապես, դիմենք երրորդ և հիմնական առանձնահատկությանը՝ «բացվող դռներին»: Տեսնենք, թե դրանք ի՞նչ դեր են կատարել տվյալ արարողության ընթացքում: Առաջին իսկ տպավորությամբ, դռների խորհրդանշական պատկերն այս պարագայում ևս գալիս է նյութականացնելու գործողության միջավայրը և միաժամանակ սահմանադատելու երկու, էպպես տարբեր հարթություններ՝ երկրայինն ու երկնայինը: Սակայն սա դեռևս երևույթի արտաքին պահանջարկն է, երբ այն ներկայանում է սոսկ որպես կրոնական աշխարհայեցողության առարկայական պատճեն: Թերևս, դա նրանից է, որ գերակշռողն այստեղ այնուամենայնիվ մնում է ծիսական տարրը: Եվ չնայած դրան, փորձենք ավելի խորագնին հետևել տեքստի բովանդակությանը և տեսնենք, թե արդյո՞ք «բացվող դռների» այլաբանական պատկերն այստեղ չի օգտագործվել նաև որպես թատերական-գեղարվեստական միջոց:

Վերցնենք նախ առաջին դրվագը: Մեկ-երկու խոսք փոխանակելուց հետո, երբ պարզվում է, որ ոչ միայն արդարների առջև են բացվում «երկնային դռները», այլև ապաշխարությամբ և խոստովանությամբ արդարացած մեղավորների, քահանաներն սկսում են ճառել այդ խորհրդավոր դռների իմաստաբանության վերաբերյալ: Դրանով էլ ավարտվում է հանդիսակարգի առաջին մասը, որը, կարելի է ասել, նրա էքսպոզիցիան է: Այստեղ է բացահայտվում նաև «Դոնըրացեքի» հիմնական գաղափարը: Սակայն ընդգծված թատերայնության նշաններ առայժմ գրեթե չկան, եթե չհաշվենք արարվածի ընդհանուր հանդիսավորությունը, երգչախմբի առկայությունը և այլն: Հաջորդ դրվագներում պատկերն արդեն ուրիշ է: Եկեղեցու դռան առջև կանգնած քահանայի ավանդական «Բաց մեղ, Տէր» հայցումից հետո անմիջապես հայտարարվում է. «Ահա տեսանեմք զՏէրն մեր Քրիստոս որ բաղմեալ կայ ի վերայ սեղանոյն, և կուչէ առ ինքն զկամարարս իւր ասելով, թէ՛ ուր եսն եմ, անդ և պաշտոնեայն իմ եղիցի»: Եվ կամ՝ «Փողն ահաւորին Աստուծոյ՝ ահագին ձայնիւ գուչէ ասելով, ահա փեսայն գայ՝ արիք ընդ առաջ նորան»: Այսինքն, գործողության ողորտն է ընդգրկվում նաև հավատացյալի տեսադաշտից դուրս գտնվող այն աշխարհը, ուր նա ջանում է մուտք գործել: Եվ դրա պատրանքը ստեղծվում է թատերական պայմանականության ճիշտ նույն սկզբունքով, որի մասին խոսեցինք անտիկ դրամայի առանձնահատկությունները քննելիս: Դռան ետևում կանգնած քահանան ներկայանում է

իրեն ակնատես «Քրիստոսի արքայությունում» կատարվող բոլոր անցքերի և, նկարագրելով դրանք, փաստորեն ստանձնում է «բանբերի» դերը: Իսկ վերջինս, ինչպես գիտենք, պարերգային դրամայում այն գործող անձն է, որը սովորաբար տեղեկացնում է պաշտալի ետևում ծավալվող իրադարձությունների մասին: Ուրեմն վերոհիշյալ արարողակարգում ևս դոնների ալեգորիկ պատկերը, բացի խորհրդապաշտական նշանակություն կրելուց, կատարել է նաև թատերական ֆունկցիա: «Բացվող դոններն» այստեղ նույնպես թատերալուսորեն իրար են կապակցել գործողության շղթափելի ու անտեսանելի թելերը:

Նշված հատկանիշները կրկին խոսում են այն ենթադրության օգտին, որ «Դոնբասցեի» արարողակարգի հիմքում ընկած է հնագույն մի թատերական ավանդույթ: Իհարկե, ճիշտ չէր լինի գերազնահատել դրա նշանակությունը: Պարերգային դրամայի արձագանքներն այստեղ էական են այնքանով, որ ընդգծում են տվյալ արարողակարգի թատերային նկարագիրը, հաղորդում նրան գեղարվեստական գծեր: Ահա թե ինչու մենք հարկ համարեցինք հնարավորին չափ մանրամասն լուսաբանել դրանք: Այդուհանդերձ հարկ ենք համարում ընդգծել, որ դրամատիկական արվեստի անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումները, թեև որոշ կետերում համեմատելի են, բայց նաև սկզբունքորեն տարբեր են միմյանցից: Այդ տարբերությունն առավել շափով դրսևորվել է միջնադարյան թատերագրության մեջ: Նրա հերոսներն այլևս այն ուժեղ, մաքառող, հակասությունների հորձանուտում գալարվող անձնավորությունները չեն: Այստեղ ասպարեզ չեն գալիս իրարամբոժ, իրար բացասող և իրար դեմ մարտնչող անհատներ: Ծվ բնականաբար, այստեղ չկան նաև բախումնային (կոնֆլիկտային) իրավիճակներ՝ բառիս լիակատար իմաստով, այնպիսի բախումնային իրավիճակներ, որ հատուկ են անտիկ դրամային: Միջնադարյան հերոսն ինքն է արդեն կանգնած երկու հակընդդեմ բեկեռների միջև, որպես կովախնձոր, և նրան վիճակված է միայն ապաշխարել հանուն իր հոգու փրկության: Հիշենք Կոստանդին Ծրդեկացու հետևյալ պատկերավոր տողերը.

Հոգիս է խիստ յոժար
բանի իմաստոց լրսել.
Մարմինս է հեշտասէր,
զի յաշխարհէս է ինք ծընել.
Ի յերկութիս միշին
մոմ եմ՝ ի մէջ հըրոյն վառել.
Անհիմն ու անհաստատ՝
եմ անհանգիստ ի ջուրջ եկել¹⁷:

Քրիստոնեական աշխարհայեցողության այս առանձնահատկությունն էլ ի վերջո կանխորոշեց դրամատիկական գործողության միջնադարյան ըմբռնումը: Թատերագիրներին այլևս չէր զբաղեցնում պայքարի միջոցով իրենց «եռ»-ը հաստատող հերոսների ճակատագիրը՝ նրանց խնդիրն էր օգնել այս երկու հակոտնյա բեկեռների միջև կանգնած մարդ-անհատին՝ օգնել, որպեսզի նա կարողանա կողմնորոշվել: Ահա հենց այս նպատակին էլ ծառայել է ընդգծված թատերային նկարագիր ունեցող «Դոնբասցեի» արարողակարգը:

¹⁷ Կոստանդին Ծրդեկացի. Տաղեր, աշխ. Արմ. Սրասյանի. Երևան, 1962, էջ 181:

ОБРЯД «ОТКРЫТИЯ ДВЕРЕЙ» КАК СРЕДНЕВЕКОВОЕ
ТЕАТРАЛЬНОЕ ЯВЛЕНИЕ

Г. В. ОРДОЯН

Резюме

У истоков армянского средневекового театра, сложившегося в сфере официальной идеологии, стоит обрядовое действо «Страшного суда». Спокон веков оно разыгрывалось во всех армянских церквах ежегодно в вербное воскресенье и в народе называлось «Открытием дверей», ибо в завершение представления перед верующими распахивались церковные двери, проходя через которые, им предстояло лицезреть ярко освещенную картину рая, изображенную на алтаре. Этот театральный обряд занимает исключительное место в системе церковно-ритуальных канонов, установленных в средневековой Армении. Мы не находим изображения сцены «Страшного суда» именно в том виде, в каком она дается здесь, ни в новозаветных сказаниях, ни в эсхатологической литературе. Исследование показывает, что своими корнями она восходит к древним мистическим действиям, которые предопределили появление хороводного театра. В период раннего средневековья, когда на месте языческих идолов воздвигались христианские святилища, идеологической реформе подчинилось и старинное действо с *открывающимися дверями*. Приспособившись к понятиям и представлениям нового вероучения, оно заняло равноправное место в ряде других ритуальных обрядов, канонизированных церковью. Театральность подобного рода представлений может быть расценена как естественный фактор, присущий вообще всему зрелищному. Однако применяемый здесь стиль изложения в форме диалогов и ремарк вынуждает усомниться в правоте такого предположения. То есть наши исследования театра средневековой Армении не привели бы к сцене «Открытия дверей», если бы она не обладала тем отличительным качеством, которое выделяет ее на общем фоне окружающей обрядовой среды. Это качество—ее предрасположенность к переходу из религиозно-обрядовой формы в художественную.