

ՊԱՐԱՅԻՆ ԼԱՐԱՆԱՂՈՒԹԵԱՆ ԵՒ ԿՐԿԷՍԱՅԻՆ ՄՆՋԱՆԱՆՂԻ ՁԵՒԱԲԱՆԱԿԱՆ ԱՌԱՆՋՆԱՅԱՏՎՈՒԹԻՒՆՆԵՐԸ

Իւրաքանչիւր կրկէսային խաղաձեւ կենտրոնազանց է (Eccentric), որպէս զեղարուեստական արտայայտութիւն: Այստեղ խախտոււմ են բոլոր առօրեական ըմբռնումները՝ հնարաւորի եւ անհնարի սահմանները, եւ ստեղծոււմ է զեղեցիկը բնորոշող յատկանիշները՝ համաչափութեան եւ հաւասարակշռութեան իւրայատուկ կրկէսային բնօրինակը: Կրկէսի գմբէթի տակ սաւառնող օդամարդիկը, կամ էլ պարանի վրայ թռչկոտող լարախաղացը, որոնք «կատակով վտանգում են իրենց»¹, ի հարկէ ծիծաղելի չեն, սակայն նրանց կենտրոնազանց վարքագծում որոշակի հեզնանք կայ: Նրանք հեզնաբար են նայում արտաքին աշխարհին՝ կեանքի սովորական առողջ տրամաբանութեանը եւ իրենց խաղով փաստացի գլխիվայր են շրջում իրականն ու անիրականը: Դա հէնց այն է, ինչի շնորհիւ կրկէսային հնարքը ֆիզիկական գործողութիւնից վերածոււմ է զեղարուեստական արտայայտութեան:

Մարմնամարզական (Athletic), լարախաղային (Acrobatic) եւ այս կարգի զանազան այլ վարժութիւններից կազմուած կրկէսային հնարքները ակնյայտօրէն գալիս են մարզական խաղերից եւ բնականաբար հարց է ծագում. ի՞նչ տարբերութիւն կայ կրկէսում եւ սպորտում ֆիզիկական արգելք յաղթահարելու միջեւ: Այս կապակցութեամբ Հ. Յովհաննիսեանը գրում է. «Վիճակի նշանները արտիստի կամ մարզիկի դէմքին են, դիրքում ու կեցուածքում, երբեմն էլ թափնուած են, չեն երևում, մարդը հանգիստ ժպտում է: Հաւասարակշռութեան ու տարերքի մի-

¹ ՍՍՍՌԻՍՍԱՎԿԻ Կ. Ս., Իմ կեանքը արուեստում, *Թարգ, ռուս.,* Եր., 1954, էջ 83:

ասնութիւնը, մարդուս ներքին ինքնայադախարման թատերախաղը (Drama) առաւել տեսանելի է հեռուստատեսիլ պատանի վրայ, կամային նշաններով, որոնք ենթագիտակցական են, ոչ ցուցադրական եւ դրանով էլ թատերականօրէն հետաքրքիր, ոչ պակաս արտիստի քեմական նշաններից»²: Ֆիզիկական արգելքի առջեւ կանգնած մարզիկի ներքին «դրաման» (միեւնոյն է, բացայայտ՝ արտաքինապէս տեսանելի, թէ՞ քողարկուած) եւ «արտիստի բեմական վիճակի նշանները» կարող ենք համեմատել՝ որպէս հոգեբանական գործողութեան արտայայտման ձեւեր, բայց այլ է կրկէսային խաղահրապարակում: Այստեղ արտիստը ոչ թէ ջանում է յաղթահարել այդ դրամատիկական վիճակը, այլ բացայայտ հեզնօրէն է վերաբերւում դրան, քանի որ ֆիզիկական արգելք յաղթահարելը նրա համար ոչ թէ նպատակ է, ինչպէս սպորտում մարզիկի համար, այլ գեղարուեստական արտայայտութեան միջոց է, այն «շինանիւթը», որն օգտագործւում է կրկէսային ներկայացում կառուցելիս: Ինչպէս բանաստեղծութեան մէջ խօսքը գեղարուեստական իմաստ է ձեռք բերում, երբ «յաղթահարւում է» նրա սովորական, առօրեական նշանակութիւնը եւ բացայայտւում է վերացական (Transcendental) էութիւնը³, այնպէս էլ կրկէսում, հեզնօրէն յաղթահարելով արգելքները, արտիստը մի նոր, ասել է թէ՛ արտասովոր արտայայտութիւն է հաղորդում իր ֆիզիկական գործողութեանը, որն էլ հէնց կրկէսային խաղի գեղարուեստական առանձնայատկութիւնն է, նրա ուրոյնութիւնը: Դրանով կրկէսային խաղը սկզբունքօրէն տարբերւում է նաեւ թատերական արուեստին յատուկ կերպաւորուած խաղից:

Կրկէսն իրականութեան ճիշտ հակապատկերն է, բայց նաեւ նրա շարունակութիւնը՝ որպէս առարկայական իրողութիւն: Այստեղ բացառւում է ամէն մի պայմանականութիւն, ամէն մի ենթադրեալ վիճակ կամ երեւոյթ, որ կարող է գիտակցուել երեւակայականի սահմաններում՝ իբրեւ թէ այդպիսին: Սա այն արմատական առանձնայատկութիւնն է, որով կրկէսը տարբերւում է թատրոնից: Արտիստն այստեղ կանգնած է իրականի ու անիրականի սահմանագծում եւ իր կենտրոնազանց վարքագծով կամ զարմանալի է, կամ էլ ծիծաղելի: Սակայն նրա այդ խաղը գեղագիտական ազդեցութիւն առաջացնելու համար պէտք է կա-

² ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Հ., Դերասանի արուեստի քննարկ, էջ 115-116:

³ Տե՛ս С. ЛИХАЧЕВ, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, с. 113.

ռուցուի այնպես, որ կարեւորուի ոչ թէ ինքնին արարքը, իրրեւ արտասովոր գործողութիւն, այլ դրա ներհայեցողական ըմբռնումը՝ իրրեւ վերիմաստային արտայայտութիւն: Ասել է թէ՛ կրկէսային արուեստը դեռեւս կենտրոնագանց հնարանքները չեն: Որպէսզի դրանք գեղարուեստական ձեւ ստանան, պէտք է յաղթահարուի ֆիզիկական գործողութեան առերեւոյթ քովանդակութիւնը, որն իր հերթին լինում է երկու կարգի՝ կամ պատկերային՝ պատմողական, երբ գործողութիւնը կառուցւում է դիպաշարային հէնքի վրայ, կամ էլ ոչ պատկերային, այսպէս ասած՝ զարդանկարային, երբ այն հիմնականում ներկայացնում է պլաստիկայի, ուժի եւ ճարպկութեան վարժութիւններ: Հէնց այդ ֆիզիկական գործողութիւնը գեղարուեստօրէն յաղթահարելու նպատակով էլ կրկէսում յաճախ դիմում են մնջախաղի օգնութեանը:

Այս հանգամանքը նախ պայմանաւորուած է պանտոմիմոս (pantomimos) կոչուած խաղատեսակի առանձնայատկութեամբ, որի անուանումն իսկ նշանակում է ամէն ինչ նմանողութեամբ վերարտադրելու արուեստ: Այսինքն, գործողութեան յօրինուածքը՝ իրրեւ գեղարուեստական արտայայտութիւն, այստեղ սահմանափակ չէ իր հնարաւորութիւնների մէջ, իսկ դա, ինչպէս ստորեւ կը տեսնենք, ձեւաբանօրէն ուղղակի առնչւում է կրկէսային արուեստին: Ժամանակակից հայերէնում սրան ասում են մնջախաղ, որը սակայն յունարէն եզրի բառացի թարգմանութիւնը չէ, այլ ենթադրում է սոսկ խաղի եղանակը, ինչպէս այդ նշել է դեռեւս Ներսէս Շնորհալին.

Մերկ արապիկ մի ես տեսայ,
Էր խանութպան ու ջամբռայ.
Ջրուցեց մրնջնակ որ հասկացայ,
Շրմֆիթն ահեղ ու մախարայ⁴:

Սակայն պանտոմիմոս բառն աւելի ընդգրկուէ իմաստ ունի՝ ենթադրելով ոչ միայն խաղակերպը, այլեւ առարկան: «Ամէն ինչ» հասկացութիւնն ինքըստինքեան թեւադրում է, որ այստեղ արտիստի համար «նմանողութեամբ վերարտադրելու» առարկայ կարող է ծառայել իւրաքանչիւր երեւոյթ՝ չնչաւոր թէ անշուշտ, նիւթական թէ վերացական: Այս հանգամանքն առանձնա-

⁴ ՆԵՐՍԷՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ, Բանկ չափաւ, Վենետիկ, 1928, էջ 627-628:

պէս կարեւորում է, երբ փորձում ենք բացայայտել մշխախաղի տեղն ու նշանակութիւնը կրկէսային արուեստի համակարգում:

Ներկայումս սովորաբար այն դիտում են թատերական տեսակների (Genre) շարքում եւ առաջին հայեացքից էլ, կարծես, այդպիսի մօտեցումն տրամաբանական է: Չէ՞ որ յատկապէս նորագոյն ժամանակներում մշխախաղով տարուել են թատրոնի նորարար բեմադիրներից շատերը (Jacques Copeau, Всеволод Мейерхольд, Александр Таиров): Սակայն, կրկէսի պատմութեան մէջ նրա դերն առաւել էական է: Հնագոյն ժանանակներից մինչեւ օրս մշխախաղն այստեղ առաջնակարգ տեղ է զբաղեցրել, եւ այդ արուեստի տարրերն առատօրէն օգտագործել են գրեթէ բոլոր կրկէսային խաղերում՝ ձիավարժութիւնից մինչեւ լարախաղութիւնը, կենդանավարժութիւնն ու ծաղրախաղը:

Ուշագրաւ է, որ հայ մատենագրութեան մէջ նոյնպէս չենք հանդիպում պանտոմիմոսին համարժէք բառ, սակայն այդ հասկացութեանը յարակից մի շարք եզրեր՝ ցուցք, կատակ, կախալ եւ այլն, ժամանակին հէնց այս կարգի խաղեր էլ ենթադրել են: Ահաւասիկ, ընթերցենք մի ուշագրաւ հատուած Մովսէս Խորենացու «Հայոց պատմութիւն» երկից, որին անդրադառնում են հայ միջնադարեան թատրոնի պատմութեանը նուիրուած գրեթէ բոլոր աշխատութիւններում: «Եւ եղև յաւուր միում յընթրիս Բակոյց մահապետին Սիւնեաց, - գրում է պատմիչը, - եւ յուրախանալն գինուով՝ տեսեալ Տրդատայ գլին մի, զի յոյժ գեղեցիկ էր եւ երգէր ձեռամբ, որում անուցն էր նագինիկ, տըրփացաւ եւ ասէ ցԲակուր. Տուր ինձ զվարձակս զայս. եւ մա ասէ. Ոչ տամ, զի հարն իմ է: Իսկ Տրդատայ բուռն հարեալ ի կինն, յիւրն քաջեաց ի բազմականն...»⁵: Մեր առջեւ տիպիկ միջնադարեան խորախճանքի տեսարան է, երբ ազնուականութեան ներկայացուցիչները, բազմոցներին թիկնած, զուարճանում են զուսանների ու վարձակների խաղով: Պալատական ներկայացումների այս տեսակը, ի հարկէ, շատ աւելի հին աւանդոյթ ունի. սկիզբ է առնում դեռեւս է դարում մ. թ. ա., թեւակոխում է հելլենական դարաշրջանը, ապա եւ հռոմէական կայսրութեան օ-

⁵ Տէ՛ս ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Հ., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, էջ 218:

⁶ ՄՈՎՍԻՍԻ ԽՈՐԵՆԱՅԻՆՈՅ Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ. Արեղեանի եւ Ս. Յարութլեանի, Տփղիս, 1913, II, 49, էջ 195-196 (այս եւ յետագայ ընդդրծումները մերն են - Գ. Օ.):

րօք, պարարտ հող գտնելով Մերձաւոր Արեւելքի եւ առաջաւորասիական գրեթէ բոլոր ժողովուրդների կենցաղավարութեան մէջ, հասնում է մինչեւ դասական միջնադար⁷: Պատահական չէ, որ նմանատիպ մի հանդիսութեան մասին յիշատակոււմ է նաեւ աւետարանական պատումներում:

«Եւ իբրեւ եղեն ծնունդ՝ Հերովդի, - կարդում ենք Մատթէոսի աւետարանում, - կաճանաց դուստրն Հերովդիայ ի մէջ քազմականին. եւ հաճոյ թուեցաւ Հերովդի» (Մատթ. ԺԴ, 6): Մարկոս աւետարանիչը նոյնպէս վկայում է. «Իբրեւ օր մի լինէր պարապոյ, յորժամ ընթրիս տայր Հերովդէս՝ յաւուր ծննդոց իւրոց, նախարարաց իւրոց եւ հազարապետաց եւ մեծամեծաց Գալիլեացոց. եւ ի մտանել դստեր Հերովդիայ եւ ի կաճաւել, հաճոյ եղև Հերովդի եւ քազմականացն...» (Մարկ. 2, 21-22):

Նկատենք, որ հին հրեաների մէջ ընդունուած չէր ծնընդեան օրը նշել: Այս դէպքում, ինչպէս եւ ընդհանրապէս իր նիստուկացով, Հերովդէսն ընդօրինակում է հռոմէացի պատրիկներին⁸, որոնք սովորաբար նման խնջոյքների ժամանակ զուարճացել են՝ զանազան արտառոց ու շուայտաբարոյ խաղեր գիտելով: Ահա, թէ ինչ է այդ առթիւ գրում Յովհան Ոսկերեւանք. «Եւ դու միտ դիր սատանայական խննդիցն: Նախ՝ զի դեռ յարբեցութեան եւ ի գեղիութեան էին, յորժամ ոչ այնպէս ոք իշխէ մտաց: Երկրորդ անգամ, զի տեսողքն անմիտ էին, եւ տէր խրախութեանն անօրէն քան զամենեսեան: Երրորդ անգամ, ժամն տարաժամ, եւ խաղն լկտի: Չորրորդ անգամ, զի աղչկանն վասն որոյ անօրէն հարսանիքն եղեն, քաճել պարտ էր՝ յաղագս ծանականաց մօրն, եւ անօրէն ամուսնութեանն. նա շկրեալ շոյլեալ, մտեալ կաճաւէր քան զամենայն պոռնիկ եւրս յայրատագոյն. կոյսն որում ի սենեկէ չէր պարտ արտաքս

⁷ Տե՛ս Դ. ОРДОЯН, Античные традиции придворных театров в армянском средневековье. - Третий всесоюзный симпозиум по проблемам эллинистической культуры на Востоке (тезисы докладов), Ереван, 1988, с. 62-63.

⁸ Այս բացատրութիւնն են տալիս նաեւ աւետարանական մեկնութիւնները, որ ասում են. «Հրեայք կ'ատէին ծննդեան օրուան տօնը, բայց Հերովդէս, ինչպէս կ'ուսանիքն օտար պատմիչներէ, կը հռչակէին այն օրը մեծ հանդիսի, նմանելով յայսմ, ինչպէս ուրիշ շատ բաներու մէջ Հռովմայ սովորութիւններուն» (Մեկնութիւն չորից Աւետարանաց, Կ. Պոլիս, 1888, էջ 169):

ելանել, պար առնալ ի մէջ քաղմականին իբրեւ գհերատուկ եւ զանուանարկ վագէր»⁹: Առաջին իսկ հալեացքից պարզ է, որ այս համադրութեան մէջ մեկնիչն ընդամէնը համեմատում է Հերովդիադայի դստեր թեթեւաբարոյ կանանց հետ: Եւ դա հասկանալի է. չէ՞ որ նա խնդիր չունի նկարագրելու երեւոյթն իր խաղային առանձնայատկութիւններով: Եւ ընդհանրապէս եկեղեցու հայրերն էական տարբերութիւն չեն տեսնում Հերովդիադայի դստեր հեշտասէր վարքագծի եւ նրա ցուցադրած խաղի գեղարուեստական արտայայտչաձեւերի միջեւ: Դեռ աւելին, քրիստոնէական զրականութեան մէջ միմոս եւ պոռնիկ բառերը շատ յաճախ համարժէք են միմեանց¹⁰, ինչը էական խոչընդոտ է ներկայացնում այսօրինակ հանդիսանքների մասին անկողմնակալ պատկերացում կազմելու համար: Տպաւորութիւնն այնպիսին է, թէ տուփանքն ու զգայականութիւնը սրանց հիմնորոշ առանձնայատկութիւններն են, մինչդեռ որոշ ակնարկներ այնուամենայնիւ մտածել են տալիս, որ խօսքն աւելի բարդ երեւոյթի մասին է: Հէնց այս տեսանկիւնից էլ փորձենք պարզաբանել մէջբերուած հատուածում ընդգծուած բառերն ու բառակապակցութիւնները:

Նախ՝ աւետարանական պատումներում ասուած է, որ Հերովդիադայի դուստրը «կախաւաց ... ի մէջ քաղմականին», իսկ Ոսկերեբանն իր հերթին նրա այդ ելոյթը համարում է խաղ, որ այս դէպքում կը նշանակի «զբօսանք ... փառաւոր ձգմամբ իրաց, կամ ընթացիւմ յասպարիզի, կամ ոստոսումամբ, կամ ծաղրաշարժ հնարիւմ», եւ բացի այդ որակում է այն որպէս լկաի, այսինքն՝ լիրք, անպարկեշտ, անառակ, համարձակ¹¹: Կարծես թէ, մեկնիչն ընդամէնը շեշտում է երեւոյթի բարոյական կողմը, սակայն դժուար չէ կռահել, որ նրա համար այն մերժելի է նաեւ իր կենտրոնագանց ընդթոյմ, ինչն արդէն վերաբերում է խաղի տեսակին: Ի դէպ, կաքաւք բառի իմաստներն էլ՝ saltatio, խաղ ոստոստելոյ, կայք, պար¹², այդ ենթադրութեանն են մղում:

⁹ ՅՈՎՀԱՆՆՈՒ ՈՍԿԵՐԵՐԱՆԻ ՄԵԿՆՈՒՄԻՆ Եւստարանագիրն Մատթէոսի, գիրք Բ, Վեներաիկ, 1826, էջ 686:

¹⁰ А. РУДАКОВ, Очерки византийской культуры по данным греческой агнографии, М., 1917, с. 133.

¹¹ Հմմտ. Նոր քաղցիրք հայկագեան լեզուի, հատ. I, Երեւան, 1979, էջ 890:

¹² Նոյն տեղում, էջ 1080:

Ժամանակին աւետարանական թարգմանութիւնների պատմահամեմատական ուսումնասիրութիւնները նոյնպէս թոյլ են տուել ասելու, որ այստեղ խօսք է գնում կենտրոնագանց տարրերով յագեցած ինչ-որ մի պարային ներկայացման մասին¹³: Այդուհանդերձ, չմոռանանք, որ ի վերջոյ գործ ունենք Միջին Արեւելքի հին ժողովուրդներին քաջածանօթ եւ անտարակոյս ծիսական արմատներ ունեցող ինքնատիպ ու բնաշխարհիկ պարային արուեստի հետ, որի վերաբերեալ բազմաթիւ յիշատակումներ կան աստուածաշնչեան նաեւ այլ պատումներում. դա եւ՛ Սամսոնի պարն է փղշտացիների առջեւ (Դատ. ԺԶ, 27-28), եւ՛ Ահարոնի քոյր մարգարէուհի Մարիամի պարն է, երբ թմրուկները ձեռքներին, նրա առաջնորդութեամբ բոլոր կանայք խայտալով ծովից ցամաք են գուրս եկել (Ել. ԺԷ, 20-21), եւ՛ Դաւթի յաղթանակի առթիւ ծնծղաներով ու թմրուկներով հրապարակ ելած կանանց պարն է (Ա թագ. ԺԸ, 6), եւ՛ Սելովի աղջիկների պարերն են (Դատ. ԻԱՅ, 21):

Հերովդիադայի դստեր խաղարուեստը ծագումնաբանօրէն, ի հարկէ, սերում է այստեղից, բայց եւ առանձնանում է իր իւրօրինակ գրաւչութեամբ, ինչն էլ Ոսկերեանը վերագրում է նրա անպարկեշտ վարքագծին: Որքա՞ն են հեղինակի պատկերացումներն ինքնուրոյն, եւ ի՞նչ չափով են միջնորդաւորուած զլրքային տպաւորութիւններով՝ դժուար է ասել, թէեւ հայերէն թարգմանութիւնն այնուամենայնիւ մտածել է տալիս, որ կեանքից եկող ինչ-ինչ գծեր այստեղ որոշակիօրէն արտացոլուած են: Այս առումով առաւել պերճախօս է յաջորդ բառակապակցութիւնը՝ «պար առեալ ... իբրեւ զհերատուկ եւ զանուանարկ վագեր»: Գրաբարում հերատուկ եւ անուանարկ («անուն արկեալ ի բերան քազմաց՝ ոչ գովութեամբ»¹⁴) բառերը յաճախ են օգտագործուած որպէս հոմանիշներ, սակայն առաջինը նշանակում է ոչ միայն լիրբ, անամօթ, այլեւ հերարձակ, որ այս դէպքում ենթադրում է մագերն արձակած, թօթափած կին¹⁵: Հետաքրքիր է, որ Հերովդիադայի դստերը հերարձակ է պատկերում նաեւ Սիմէոն Աղձնեաց եպիսկոպոսը Ը-թ դդ: Աւետարանական այս գրուագը նկարագրելիս նա գրում է. «Եւ զանարեւն կազաւսն լկտի եւ քոզահոմանի աղեատաւսն հերարձակ եւ անա-

¹³ J. STRUTT, *Sports and Pastimes of the People of England*, London, 1830, p. 208.

¹⁴ Նոր քաղգիրք՝ հայկազեան լեզուի, հատ. 1, էջ 219:

¹⁵ Նոյն տեղում, հատ. 2, էջ 93:

միայն առաջի բազմականացն որպէս զանաաուն կացուցանէր, եւ արբշտեալ յաղտ ցանկութեան գիճական գործոյն զմեծ բարկութիւն եւ զանըմբռնելի աղետս անձինն գործելով»¹⁶:

Ինչպէս տեսնում ենք, Հերովդիադայի դատերն ուղղակի համեմատուում է մագերն արձակած կանանց հետ, որ հաւանաբար այս կարգի պարուհիներին յատուկ է եղել: Ոսկերերանի ճառերից մէկում հէնց այդպէս էլ պարզորոշ ասուած է. «...զկինքն պոռնիկ, որ մերկագլուխ բազում լրբութեամբ մտանէ ի ներքս. ոսկի հանդերձ արկեալ զիրեաւ պչրէ, լկնի, երգս նուագէ պոռնկական, ցուցս լկտիս, քառքառս արձակէ խնկէշս եւ այնչափ պագշտի»¹⁷: Այս դէպքում արդէն վստահաբար կարող ենք ասել, որ հեղինակն անհամեմատ աւելի ինքնուրոյն է եղել իր բնութագրումները ձեւակերպելիս: Որքան էլ Ոսկերերանի վերաբերմունքը համահունչ է վաղ քրիստոնեաների թատրոնամերժ ճառերին (Տերտուղիանոս, Կիպրիանոս), այնուամենայնիւ նրա ակնարկած խաղի երեք հիմնական բաղադրատարրերը՝ նուագը, երգը եւ պարը, վկայում են, որ խօսքը որոշակի երեւոյթի մասին է, ընդ որում՝ նրա թարգմանչին էլ քաջածանօթ:

Արդ, փորձենք պարզել, թէ ի՞նչ ասել է՝ ցուցս լկտիս, արտայայտութիւնը, որն ասես բերւում է՝ նկարագրուած ընդհանուր պատկերում լրացուցիչ մի երանգ ճշտելու նպատակով: Յուցքը (ցուցք, ցնծութիւն, ցոյց՝ ուրախութեան, հանդէս), որպէս համադրական խաղային երեւոյթ, բաւականչափ ուսումնասիրուած է¹⁸: Եւ այնուամենայնիւ, պարզաբանման կարիք ունի այն հարցը, թէ ինչու՞ տուեալ համատեքստում հայ թարգմանիչն օգտագործել է ցուցս լկտիս ձեւը, այլ ոչ թէ խաղս լկտիս, ինչպէս աւետարանի մեկնութիւնն է ասում: Արդեօ՞ք պատճառն այն չէ, որ ցուցք բառն այստեղ ենթադրում է

¹⁶ Մէջբերւում է ըստ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Ն., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, Երեւան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1978, էջ 225 (ընդձուռ մերն է - Գ. Օ.):

¹⁷ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍՈՒ ՈՍԿԵՐԵՐԱՆԻ հատընտիր գիրք եւ ճառք եւ ներքոյեան, Վենետիկ, 1818, էջ 252-253:

¹⁸ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Ն., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, Երեւան, ՀԳԱ հրատ., 1978, էջ 123-136: Այս եզրի մեկնութեան վերաբերեալ տես նաեւ մեր յօդուածը՝ Միմական արուեստի գծերը կիլիկեան միջավայրում, «Պատմա-բանասիրական Հանդէս», 1983, N 1, էջ 117-124:

պարային խաղի ուրոյն մի տեսակ, տարբեր՝ պար կամ կախաժամակցութեան սովորական ըմբռնումներինց:

Ինչպէս մեր ուսումնասիրութիւններում արդէն ասել ենք, այս բնիկ հայկական խաղի տեսակն ունի նաեւ իր յունական զուգահէտը, որ նոյնպէս ձեւաւորուել է հողագործական աստուածութիւններին նուիրուած կրօնա-ծիսական արարողութիւնների հիման վրայ: Այս միմոսական հանդիսութիւնների կենտրոնական կերպարներինց էր երկարավարս պարուհին, որի խաղը՝ ձկուն ու համարձակ շարժումները, միջին դարերում հոգեւոր հայրերը վերագրել են Հերովդիսի դստեր եւ կամ համեմատել նրա անառակ վարքագծի հետ: Յետագայում էլ՝ ընդհուպ մինչեւ ուշ միջնադար, իսկ յետոյ նաեւ նոր ժամանակներում ձեւաւորուած կրիէսային բազմաժանր հանդիսութիւնները մեծապէս օգտուեցին այդ հնագոյն ինքնատիպ միմոսական ձեւերինց:

Ըստ էութեան, մեր առջեւ պարային խաղի միաձուլ (sincletic) մի տեսակ է, որը տարածուած է եղել ոչ միայն առաջաւորասիական երկրներում, այլեւ ընդհանրապէս հին ժողովրդների մէջ՝ արեւելքից մինչեւ արեւմուտք¹⁹: Ինչպէս ժամանակին նկատել է արուեստաբան Վ. Դարկելիչը (В. Даркевич), եւրոպական յուշարձանների շարքում եւս յաճախ կարելի է հանդիպել որմնաքանդակներ, որոնք պատկերում են Սալոմէին կամ էլ նրա կերպարը յիշեցնող կանանց զանազան անվայել ու եւ արտառոց կեցուածքներով: Ուսումնասիրողն այդ տեսարաններում յստակ դիտարկում է երեք հիմնական առանձնայատկութիւն.

ա) տեմպաութիւնի բազմազանութիւն,

բ) ձեռքերի վարպետ խաղ,

գ) ակրորատիկայի տարրեր²⁰:

Հասկանալի է, որ այս պարերի ընդհանուր յօրինուածքն առաջին հերթին համապատասխանեցուած էր երաժշտութեան շնչոտներին եւ չափին, ինչն էլ հէնց ապահովում էին աստուածաշնչեան պատումներում յիշատակուող, ինչպէս նաեւ որմնաքանդակների վրայ պատկերուած թմբուկներն ու ծնծղաները ընդհա-

19 Արեւելիի քատերայիմ խաղերում այդ համադրութիւնը պահպանուել է մինչեւ նորագոյն ժամանակներ՝ Восточный театр, под ред. А. М. Мерварта, Л., «Academia», 1929, с. 11.

20 В. П. ДАРКЕВИЧ, Танцы и акробатика в искусстве средневековья. – Культура и искусство средневекового города, М., изд. «Наука» 1984, с. 8.

նուր առմամբ, սրանք արտայայտիչ շարժումներին կազմուած տեսարաններ էին, ուր առկայ էր ոչ միայն պարը, այլեւ կրկէսն ու մնջախաղը՝ կազմելով միաձուլ ամբողջականութիւն:

Հիմա, անդրադառնանք ձեռքերի վարպետ խաղին, որ, ինչպէս ուսումնասիրողն է նշում, նոյնպէս յաճախ կարելի է դիտել որմնաքանդակների վրայ: Կրկին մտաբերենք Խորենացու «Պատմութիւն Հայոց» երկում յիշատակուող Նազինիկի դրուագը: Թուում է՝ մեր ընթերցած նախորդ օրինակների նման՝ «Ի մէջ րազմականին» հանդէս եկող վարձակի գրաւչութիւնն ընդգծելու համար, հեղինակը բաւարար չի համարել «յոյժ գեղեցիկ» բնորոշումը եւ աւելացրել է մի պերճախօս արտայայտութիւն եւս՝ «երգէր ձեռամբ», որ գալիս է՝ կարծես պատճառաւորանելու Տրդատի անգուսպ վարքագիծը: Չմոռանանք, որ դեռեւս Լեսինգն (Lessing) էր նշում. «Ոչինչ կեանքում՝ այնքան արտայայտիչ չէ, որքան ձեռքերի խաղը՝ յատկապէս յուզումնալի պահերին: Երբ ձեռքերն անշարժ են, ամենարտայայտիչ դէմքն անգամ կարող է տպաւորութիւն չգործել»²¹: Խօսքն այստեղ, ի հարկէ, վերաբերում է զուտ խաղի արտայայտչականութեանը: Մինչդեռ Խորենացու ասածը, կարծում ենք, աւելի շուտ առարկայական իմաստ է կրում, քան այլաբանական, ինչպէս կարող է թուալ առաջին հայեացքից: Համոզուելու համար կրկին դիմենք հնագոյն աղբիւրների մեկնութեանը:

Այսպէս, Ղուկիանոսի (Lucianus) «Յաղագս կախաւաց» երկում նկարագրուած է ճիշտ այդպիսի մի դրուագ, ուր ասում է, թէ Պոնտոսից Ներոնին այցի եկած պատուաւոր մի այր՝ արքայական ցեղից, տեսնելով մնջկատակի խաղը՝ բացականչել է. «Դու հրաշագործ ես: Ես ոչ միայն տեսնում եմ, այլեւ լսում եմ քո խաղը: Ինչ քու է՝ քո ձեռքերն են անգամ խօսում»²²: Ի հարկէ, այս դարձուածքը նոյնպէս կարելի է մեկնաբանել՝ իրեւ յաջող գտնուած փոխաբերութիւն: Սակայն ակնհայտ է, որ եւ՝ ձեռամբ երգելը, եւ՝ ձեռամբ խօսելն ակնարկում են միմեանց շատ հարազատ երեւոյթներ:

Համոզուելու համար դիմենք նաեւ վաղ միջնադարեան հեղինակ Ֆլավիոս Կասիոդորոսին (Flavius Cassiodorus): Այս կապակցութեամբ նա նշում է, որ պանտոմիմսը միեւնոյն դերն է

²¹ Г.-Э. ЛЕССИНГ, Лакоон, М., Гослитиздат, 1957, с. 120-121.

²² ЛУКИАН, Собрание сочинений, т. II, М.-Л., 1935, «Academia», с. 70-71.

կատարում, ինչ որ՝ երգչախումբը, որ «երգի բովանդակութիւնըն այստեղ բացայայտում է ձեռքերի միջոցով» եւ, վերջապէս, որ շարժումն այդ արուեստում «նոյնքան ընթեռնելի է, որքան գիրը գրականութեան մէջ»²³:

Հիմա, կարծում ենք, ականերեւ է, որ թէ՛ անտիկ եւ թէ՛ միջնադարեան իրականութեան մէջ մշտախաղն առաջին հերթին գնահատուել է իբրեւ ձեռքերի արուեստ: Ի հարկէ, ինչպէս նորագոյն ժամանակներում, այնպէս էլ հնում «մշտախաղը խուլ ու համբերի համար նախատեսուած» ներկայացում չէր, այլ «այնպիսի մի իւրայատուկ խաղ, ոգու այնպիսի բացայայտում», երբ գործողութիւնն աւելի արտայայտիչ կարող էր լինել, քան արտասանուող բառը²⁴: Բայց եւ այնպէս, մատենագիր աղբիւրներում հեղինակները նշում են խօսող, կամ երգող ձեռքերի մասին, որ հաւանաբար, ըստ իրենց, աւելի հարազատ է երեւոյթի էությունը: Իսկ, գուցէ՞՝ այսպէս նրանք իրականում նաեւ տարբերակել են մշտախաղային արուեստն ըստ տարատեսակների, մանաւորապէս պատկերային՝ դիպաշարային մնջախաղը, ոչ պատկերային, այսպէս ասած, զարդանկարային (Decorative) մրնջախաղից, որ դիտում ենք եւ՝ պարարուեստում, եւ՝ կրկէսային արուեստում:

Փորձենք պարզաբանել խնդիրը:

Մեր հարցադրման հիմքում կրկին խորենացու բնորոշումն է՝ «երգէր ձեռամբ»: Պատահական է, որ պատմիչն ասում է երգէր, այլ ոչ թէ խօսէր: Արդեօ՞ք այս բառերը միեւնոյն համագրութեան մէջ միեւնոյն երեւոյթը պէտք է որ ենթադրէին: Կարծում ենք՝ ոչ, եւ ահա, թէ ինչու:

Երկու դէպքում էլ խօսքը, ի հարկէ, մունջ խաղի՝ պանտոմիմոսի մասին է, ուր գործողութիւնը եւ յատկապէս ձեռքերի շարժումներն այնքան արտայայտիչ են, որ լրացուցիչ բացատրութեան կարիք բնաւ չի էլ զգացւում: Ամէն ինչ նմանողութեամբ վերարտադրելու այս արուեստը, ինչպէս գիտենք, գալիս է դեռեւս վաղնջական (archaic) ժամանակներից, իսկ դասական մշակման է ենթարկուել հին (antic) միջավայրի գեղարուեստական մտածողութեան համակարգում: Մեր թուարկութեան Բ դառում արդէն Ղուկիանոսն անդրադարձել է խաղարուեստի այդ

²³ Л. ФРИДЛЕНДЕР, Картины из бытовой истории Рима, ч. 1, СПб., 1914, с. 597.

²⁴ А. ТАИРОВ, Записки режиссера, М., изд. Камерного театра, 1921, с. 31.

տեսակին (Genre) մի ընդարձակ աշխատութեամբ եւ, փաստօրէն, պատմութեան մէջ առաջին անգամ նա փորձել է լուսարանել մնջախաղը՝ իբրեւ թատերային արուեստի առանձնայատուկ երեւոյթ: Նրա շարադրանքի երկխօսութեան եղանակը թոյլ է տալիս համադրելու միեւնոյն առարկային վերաբերող տարբեր հայեացքներ, որ հափազանց կարեւոր է խնդիրը բազմակողմանիօրէն լուսարանելու համար: Բանն այն է, որ այդ ժամանակաշրջանում մնջախաղն աննախագէշ վերելք էր ապրում ոչ միայն յունահռոմէական, այլեւ առաջաւորասիական աշխարհում: Ուստի տուեալ փորձը թելադրուած էր նրա տեղն ու նշանակութիւնը թատերարուեստի կողքին՝ որպէս խաղարուեստի ուրոյն տեսակ, իմաստաւորելու անհրաժեշտութեամբ:

Ըստ Ղուկիանոսի, մնջախաղային արուեստն ամէնից առաջ սնուում է առասպելաբանութիւնից, ուստի եւ նրա ստեղծագործական ատաղձը հիմնականում «հեռաւոր անցեալի պատմութիւնն է»՝ Հոմերոսն ու Հեսիոդոսը: Յայտնի է, որ հին յունական թատերագրութիւնը (Drama) նոյնպէս լայնօրէն օգտուել է գիցաբանական առասպելներից ու հերոսապատումներից: Եւ Ղուկիանոսն, ի հարկէ չէր կարող չըջանցել այդ փաստը: Սակայն նա բնաւ էլ նպատակ չունի նոյնացնելու մնջախաղն ու թատերական արուեստը: Ահա թէ ինչու պարտք է համարում անդրադառնալ դրան այսպէս. «Ինչ վերաբերում է խաղի բովանդակութեանը, ապա պարը ոչնչով չի տարբերում ողբերգութիւնից, միայն թէ պարն աւելի քազմազան է, շատ աւելի բովանդակալից եւ այստեղ կերպարանափոխման հնարաւորութիւններն անսահմանափակ են»²⁵: Իսկ միթէ՞ հէնց դա չէ պատճառը, որ Ղուկիանոսի ասած պարը, նոյնն է թէ՛ կախալը, կոչուել է նաեւ պանտոմիմոս, այսինքն՝ ամէն ինչ նմանողութեամբ խաղարկելու այնպիսի արուեստ, որի արտայայտչաձեւերը նոյնքան հարուստ են ու անպարփակ, որքան հարուստ ու անպարփակ է մարդու երեւակայութիւնը:

Բայց սա դեռ խնդրի մի կողմն է: Որքան էլ Ղուկիանոսի մեկնութեանը համաձայն՝ մնջախաղը տարբերուում է թատերախաղից, այնուամենայնիւ նրա գեղարուեստական լեզուն նոյնպէս պատկերային է, այսինքն՝ պատմողական, ներկայացնում է առարկայատես իրադարձութիւնների մի շղթայ: Այդպիսին են նաեւ նրա յիշատակած բոլոր օրինակները, որ վերաբերում են

²⁵ ԼՈՒԿԻԱՆՈՍ, նշ. հրատ., էջ 62:

պարի այդ տեսակին: Ուստի այս առումով. խօսող ձեռքեր արտայայտութեան իմաստն էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում. հեղինակը նկատի ունի մունջ խաղի լեզուով խօսելու, այսինքն՝ պատմելու հանգամանքը: Միեւնոյն ժամանակ Լուկիանոսը նշում է, որ այս արուեստը շատ անելի քովանդակալից է, եւ նրա կերպարանափոխման հնարաւորութիւններն էլ անասիման են: Միթէ՞ այդ չի նշանակում, որ պատկերային լեզուից զատ, մնջախաղն ազատօրէն կարող է օգտուել նաեւ ոչ պատկերային՝ զարդանկարային խաղի արտայայտչաձեւերից, ինչն էլ թերեւս յատուկ է մաքուր պարին, որի հէնքն արդէն բանաստեղծական երգն է երաժշտութիւնը²⁶:

Ուսումնասիրութիւնները նոյնպէս ցոյց են տուել, որ մնջախաղն իր արտայայտչալեզուի ձեւաբանական առանձնայատկութիւններով բաժանուած է երեք տարատեսակների՝ քստերական, պարային, եւ գաւեշտի կամ կրկեսային²⁷: Վերջին երկուսը, ի հարկէ, պատկանում են ոչ պատկերային՝ զարդանկարային (decorative) խաղարուեստի շարքին, քանի որ դրանց ծագումնաբանական կառուցուածքի հիմքում մաքուր ձեւն է: Պատմութիւնից էլ գիտենք, որ սրանք յաճախ նաեւ լրացրել են միմեանց: Եւ հէնց այս հանգամանքն էլ, կարծում ենք, արտայայտուած է Խորենացու խօսքերում՝ «Երգէր ձեռամբ»: Իսկ թէ, վերոնշեալ երկու տարատեսակներից որն է այնուամենայնիւ այստեղ գերակշռել, կարող ենք միայն կռահել՝ դատելով տուեալ ժամանակաշրջանին բնորոշ այս կարգի հանդիսութիւնների մասին մեզ հասած տեղեկութիւնների հիման վրայ:

Այդպիսի մի խաղ էր, ինչպէս արդէն ասուեց, Հերովդիադայի դստեր ելույթն «ի մէջ բազմականին», որի երրորդ բաղադրատարրը պարունակում մաքմանկուն շարժումներն էին: Ընդ որում, նկատենք, որ նրա պարն այդպիսին է ներկայացուել հէնց միջնադարեան յուշարձաններում. գլխովալր, ձեռքերը յատակին յենած կամ էլ իրանը կորածէ շրջելիս²⁸: Ակորդատիկ հնարքներն ընդհանրապէս յատուկ են այս կարգի միմոսական խաղերին: Մտարերենք Այդեկցու խօսքերը՝ «Եւ եղայք իբրեւ զայն, որ յիմար է, եւ գոտս ի վեր կանգնէ, եւ ի վերայ գլխոյն

²⁶ Հմմտ. М. КАГАН, Морфология искусства, Л., 1927, с. 403-409.

²⁷ Տե՛ս՝ А. РУМНЕВ, О пантомиме. Театр. Кино, М., 1964, с. 11; Пантомима и ее возможности, М., 1966, с. 6-9.

²⁸ В. П. ДАРКЕВИЧ, նշ. աշխ., էջ 10-11.

երթայ»²⁹: Յիշենք նաեւ ԺԳ զարի կիլիկեան ձեռագրերից մէկում («Ութ մանրանկարիչների աւետարան») պատկերուած «Քրիստոսի ծանակման» հետեւեալ տեսարանը. Քրիստոսի առջեւ երաժիշտ գուսանների նուագակցութեան տակ պարուհի վարձակը (որ այստեղ կին է պատկերուած, վկայում են ոչ միայն նրա հագուստն ու մարմնի կառուցուածքը, այլեւ երկար քօթափած մագերը) իրանը թիկունքով թեքել, յենուել է ձեռքերի ու ոտքերի վրայ՝ «կամբակի» պէս³⁰: Քրիստոսից ձախ՝ ետին շարքն են մնացել զինուորները, որոնք էլ, ըստ աւետարանական պատումի, կատակել ու անարգել են նրան՝ ասելով «Ո՛ղջ լեր, թագաւոր հրէից» (Մատթ. ԻԷ, 29): Վիզէն Ղազարեանի բացատրութեամբ՝ «ըստ երեւոյթին նկարչի համար տհաճ է եղել պատկերել նշուած արգահատելի եւ ամօթալի տեսարանները (Քրիստոսին մերկացնելը, եղէգով գլուխը ծեծելը, երեսին թքելը) ... բայց ահա «կատակէին» բառը բաւական էր, որպէսզի բորբոքուի նկարչի երեւակայութիւնը: Ինչու³¹: Որովհետեւ, եթէ, ըստ «Նոր հայկազեան բառգրքի» կատակեմ բառի առաջին նշանակութիւնն է «կատակ առնելով ծաղրել», ապա յետոյ միայն «հեգնել, երգիծանել», ապա բայարմատը՝ «կատակ», ըստ այդ նոյն բառարանի, բացի «ծաղրից» նշանակում է «կատակերգակ. ծաղրածու, հացկատակ»: Եւ տեսէք. Քրիստոսին լլկողները քաշուած են երկրորդ շարք... իսկ գլխահակ Քրիստոսի առաջ տեսնում ենք երկու «կատակի», որոնք յիշուի «կատակէին»³¹: Այս բացատրութիւնը մեզ միանգամայն համոզիչ է երեւում, եթէ նկատի առնենք, որ «ի մէջ բազմականին» հանդէս եկող պարուհի վարձակները յաճախ ցուցադրել են նաեւ կատակային, զաւեշտական բնոյթի լկտի («ցուցս լկտի»), ասել է, թէ՛ կենտրոնազանց արարքներ: Միջնադարեան հեղինակները, ի հարկէ, սովորաբար այդ պարուհիներին կատակ չեն անուանում, սակայն

²⁹ Նոյն տեղում, ձեռ. N 8356, էջ 101ր:

³⁰ Մաշտոցի անուան Մատենադարան (այսուհետեւ՝ ՄՄ), ձեռ. N 7651 «էջ 79ա: Այս փաստը ներկայացուած է նաեւ Է. Պետրոսեանի «Թատերական գծերը միջնադարեան մանրանկարներում» աշխատութիւնում՝ «Դիւահարի բժշկումը» անուան տակ (տե՛ս Հայ ազգագրութիւն եւ քանակիւսութիւն, 7, Երեւան, 1975, էջ 186): Սակայն, կարծում ենք, մանրանկարում պատկերուած աւետարանական դրուագի ճիշտ անուանումը տալիս է Վ. ՂԱԶԱՐԵԱՆԸ «Սիւծետային մանրանկարը կիլիկիայում» աշխատութիւնում (Երեւան, 1984, էջ 27):

³¹ ՂԱԶԱՐԵԱՆ Վ., նշ. աշխ., էջ 28:

միջնադարեան արուեստում նրանց յաճախ են պատկերել հենց կատակալիմ կեցուածքով, որ անկասկած ըխել է ներկայացրած պարային խաղի բնութիւց:

Այստեղ աւելորդ է՝ յիշատակել նաեւ Վարդան Այգեկցու «Թէ որպէս երեւեցաւ ախտ շնութեանն» առակը³², ուր կիլիկեան գուսանների ու վարձակների արուեստը բնութագրելով՝ հեղինակը դիմում է հին կտակարանի պարականոն առասպելապատումներին. «...ցաւ եւ ցանկութիւն շնութեան րուսաւ յառաջագոյն յորդոցն Կայենի այսպէս: Զի որդիքն Սեբա[յ] նախատին զագգն Կայենի, եւ նոքա ոչ կարացին համբերել. այլ խորհեցան կորուսանել գորդիսն Սեբա[յ] զի այլ մի նախատեսցն գնոսա: Եւ յարեաւ կին մի յագգէն Կայենի եւ չար դիւացն խորհրդակցութեամբ արուեստեալ կազմեաց զգարդարանսն դատերաց ագգին Կայենի, եւ հուսականսն եւ զծամակալսն գլխոց նորա, զդեղ երեսացն զսրնկոյր աչացն, եւ գալլսն ամենայն եւ պննազարդեալ դիւանման խենեշացոյց գնոսա: Եւ դարձեալ յարեաւ այր մի ի նոյն ագգէն Կայենի, եւ արուեստեալ՝ կազմեաց դիւացն ձեռնտուութեամբ զամենայն քաղցրաձայնս, զփողս, եւ ըզջնարս, զտասնաղիս եւ զծնծղայս, ըզքմպուկս, եւ զֆնարս, եւ գալլս ամենայն»³³:

Սկզբից եւեթ, արտաքին յարդարանքի միջոցներն ընդգծելով, որոնց կիրառման նշանակութիւնը նոյնպէս շատ թատերային է, Այգեկցին սկսում է թուարկել այն երաժշտական գործիքները, որոնք, անշուշտ, պէտք է որ իրեն ծանօթ լինէին նրա մանատիպ հրապարակային խաղերից: Ընդ որում նկատենք, որ ամէն մի լարային գործիքի կողքին՝ զուգահեռաբար նա նշում է նաեւ փողային կամ հարուածային որեւէ մի գործիք. փող եւ ջնար, ծնծղայ եւ տասնաղի, քմբուկ եւ ֆնար: Սա էլ պատահական չէ, քանի որ կրկէսային տարրերով յաղեցած այս կարգի խաղերը, ինչպէս արդէն ասուեց, ունէին ինքնատիպ երաժշտական կառուցուածք, որին համապատասխան իրար յաջոր-

³² Н. МАРР, Сборники притч Вардана, т. III, СПб., 1894, с. 80-81. Առակը բերում ենք Մաշտոցի անուան մատենադարանի N 8356 ձեռագրից (1322 թ.), որը Ն. Մառի օգտագործած ձեռագրերի թւում ընդգրկուած չէ եւ նրանց համեմատ ամենահինն է:

³³ ՄՄ, ձեռ. N 64ա-64բ (այս եւ յետագայ ընդգծումները մերն են - Գ. Յ.):

դող զարդանկարային պարային ձեւերը շեշտակիօրէն խախտում էին ակրորատիկ վարժութիւնների ցուցադրումով:

Հիմա, տեսնենք, թէ ինչպէ՞ս են, Այգեկցու խօսքերով ասած, Կայենի որդիներն իրականացրել իրենց նպատակը. «Եւ եկեալ ժողովեցան ի մի վայր, զարդարեցին զկանայսն, եւ սկսան ուտել եւ ըմպել, եւ հարկանել զհաղցրահնչաւոյ երգարանս. ծափս հարկանէին եւ խայտային, կայթէին եւ խաղային եւ ցնծալով երգէին: Եւ զայն տեսեալ որդոցն Սեթալ[յ]. եւ ահա եռաց եւ շարժեցաւ սակաւ սակաւ շնուքեան ցանկութիւն ի սիրտս նոցա դիւացն արկածիւմ: Եւ եկեալ առ որդիքն Կայենի սկսան ուրախանալ. եւ մտեալ խառնակեցան ընդ Կայենի դստերացն շնուքեամբ...»³⁴:

Թէեւ մեր ընթերցած առակի երկու մասերն էլ իրենց բովանդակութեամբ փոխառնուած են պարականոններից, այնուամենայնիւ Այգեկցին այստեղ համեմատաբար աւելի ինքնուրույն է՝ քան վերեւում դիտարկուած մանրանկարի հեղինակը: Կայենի որդիների եւ դուստրերի կազմակերպած խանդավառ խրախճանքի նկարագրութիւնն իր բնոյթով յիշեցնում է Հռոմէական շրջանի մի որմնանկարում պատկերուած եգիպտացի միմոսների հանդէսը³⁵, որտեղ նոյնպէս տեսնում ենք ծափ, կայթիւն, խաղ, ցունձք, երգ՝ (հմմտ. ձուցք բառի բացատրութեան հետ): Յայտնի է, որ Հռոմի լաւագոյն միմոսներն ու պանտոմիմոսներն ի-

³⁴ Նոյն տեղում, էջ 64բ-65ա:

³⁵ Հմմտ. «...իսկ աղջկունքն ազգին Կայենի, հնարիւմ սահմանեցին զկարմրադեղն եւ զսպիտակադեղն, [որով] գերեսս կարմրացուցանէին եւ սպիտակացուցանէին, գունքն Բաշեցին եւ զաչսն դեղեցին եւ ծարուր դրին, ըզծաւն եւ զվար[ս]ն սահմանեցին, եւ այլ պէսպէս սազ եւ երգարանս սահմանեցին. գոտսն եւ գնեոսն խիմեցին եւ կարմրեցուցին, եւ այլ զարդարանօք զվարմնս իւրեանց զարդարեցին եւ պննեցին: Եւ այնպիսի պննեալ զգնատիւմ եւ ազգի ազգի նդանակօք՝ գնացին ի լեառն խնդալով եւ պարելով, ծափ տալով եւ փողս հնչեցուցանելով, երկայն ածելով եւ պէսպէս ծայմիս նդանակելով՝ խառնեցան ընդ որդոցն Սեթալ...» (Թանգարան Հին եւ Նոր նախնաց, հատ. Ա, «Անկանոն գիրք Հին կտակարանաց», Վենետիկ, 1896, էջ 321): Համեմատելով պարականոնի բնագիր տեքստում ընդգծուած տողերը Այգեկցու առակից մէջբերուած հատուածի հետ, յստակ տեսնում ենք եւ՝ նրանց ընդհանրութիւնը, եւ՝ միաժամանակ ակնյայտ տարբերութիւնը:

³⁶ O. JAHN, Die Wandgemälde des Columbariums in der Villa Pamfili mit Enlätuterung, München, 1862. Taf. IV, 12.

րենց արուեստը մշակել են ինչպէս Գազայում եւ Անտիոքում (Ասորիք), այնպէս էլ Ալեքսանդրիայում (Եգիպտոս)³⁷։ Այդ աւանդոյթը պահպանուել է նաեւ միջին դարերում։ Յիշենք, որ բիւզանդացի մի հեղինակ հիացմունքով է խօսել Եգիպտոսից ժամանած թափառաշրջիկ կրկէսային խմբի մասին, որը մինչ այդ ելոյթներով հանդէս էր եկել նաեւ Հայաստանում³⁸։

Համաձայն Օտտոյ Եանի (Otto Jahn), որը ժամանակին վերծանել է վերոնշեալ որմնանկարը, այստեղ պատկերուած տեսարանի երկու կենտրոնական դէմքերը պատկանում են cinaedus (անպարկեշտ գրոյցներ վարող եւ սանձարձակ, լկտի շարժուձեւերով պարող) կոչուած միմոսների շարքին³⁹։ Գերմանացի գիտնականը նշում է, որ որմնանկարի հեղինակն ընտրել է այն պահը, երբ պարողները միաժամանակ երգում են անպարկեշտ բովանդակութեամբ մի երգ։ Տուեալ դէպքում այս հանգամանքն էական է այնքանով, որ առակի երկրորդ մասում Ալգեկցին յանգում է հեռեւեալ բարոյախօսութեանը. «Եւ այսու մեծ կորըստեամբ ոչ յագեցաւ անիծեալ վիշապն սատանայ այլ սովաւ եմուտ մարդկան, եւ ի նոյն շնութեամբ, ցանկութիւն ջերմացուցանէ եւ յորդորէ զամենայն մարդ մինչեւ ի կատարումն։ Ապա յիրաւի գրեցին սուրբն աստուծոյ, թէ պննաւ եւ զարդաւէր կինն քնակարան է պիղծ դիւացն, նման դստերն Հերովդիադայ, որ դիւանման պննեալ խնեւացաւ եւ կախաւ լովն ետ հատանկ զգլուխ երանահրաշ մեծ մարգարէին Յովհանու նաեւ այս յիրաւի գրեցաւ թէ գուսանն կոչնական է սատանայի եւ դիւաց նորա, քանզի քաղցրահնչաւ երգարանաւն շարժէ զցանկութիւն շնութեան, զի մարմաջեալ հեշտացուցանէ զմարմինն»⁴⁰։

Մարմնաճկուտութեան տարբերով յագեցած այս խաղերի ժամանակ սովորաբար հանդէս եկող կին ձեռնածոները միաժամանակ, եւ՝ պարել են, եւ՝ նուագել որեւէ երաժշտական գործիքի վրայ, որը կարող էր լինել, թէ՛ հարուածային, թէ՛ լարային⁴¹։ Ուստի շատ հաւանական է, որ նագինիկը նոյնպէս այդպիսի մի

³⁷ H. REICH, նշ. աշխ., էջ 699.

³⁸ Տե՛ս Ս. Օ. БЕЗОБРАЗОВ, Очерки византийской культуры, Петроград, 1919, с. 147-148.

³⁹ O. JAHN, նշ. աշխ., էջ 26-29.

⁴⁰ ՄՄ, ձեռ. N 8356, էջ 65ր.

⁴¹ В. П. ДАРКЕВИЧ, նշ. աշխ., էջ 13.

գործիքով է հանդէս եկել, ինչը թերեւս աւելի հասկանալի է դարձնում ձեռամբ երգէր արտայայտութեան իմաստը: Չմոռանաք, որ նորագոյն կրկէսի պատմութեանն էլ յայտնի են այդպիսի համարներ. դեռեւս Ֆիլիպ Ասթլէի (Philippe Astley) կրկէսում էին կին լարախաղացողներն ու ձեռնածուները (jongleur) հանդէս գալիս երաժշտական գործիքներով⁴²: Սա մի իւրաքանչէր խաղային արուեստ է, որ ըստ երեւոյթին, գալիս է հնագոյն ժամանակներից եւ դարերի ընթացքում կարծես չի փոխել իր համադրական բնոյթը, ինչն էլ ըստ էութեան պայմանաւորուած է այդ խաղարուեստի սեռային պատկանելութեամբ: Խօսքն այն ձեւաբանական առանձնայատկութիւնների մասին է, որոնցով այս կարգի խաղերն առանձնանում են տարածաժամանակային արուեստների շարքում՝ պարարուեստից եւ թատերարուեստից:

Վերոյիշեալ բոլոր օրինակներում ըստ էութեան խօսքը վերաբերում է հէնց այն տիպի խաղերին, որտեղ երգ ու պարի, ակրոբատիկ մնջախաղի ու արտառոց շարժուձեւերի միջոցով քացայայտ ի ցոյց է դրուել ոչ միայն մարդու ֆիզիկական, այլեւ զգայական բնութիւնը: Ուստի միանգամայն հասկանալի է, թէ ինչու միջնադարում քրիստոնեայ հեղինակներն էլ առիթը բաց չեն թողել զգուշացնելու. «Մի՛ տեսցէ ական զգարշելիսն եւ մի՛ լուիցէ ունկն գերգս պոռնկական»⁴³: Իսկ մի առիթով, ինչպէս արդէն գիտենք, Սարգիս Շնորհալին նաեւ խոստովանել է. «Յերգս լկտութեան եւ ի կատակերգութեան առաւել հեշտանաւմ»⁴⁵: Միեւնոյն անհանգստութիւնն է արտայայտել նաեւ Գրիգոր Մարաշեցին. «Վա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք գճայն լկտի երգոց դիւական. եւ ընդունեցայք զքանս խաբէութեան եւ ստութեան»⁴⁶: Այս վկայութիւնները համեմատելիս գալիս ենք այն եզրակացութեան, որ նրանց մերժման առարկան նոյնն է ոչ թէ իր բնոյթով՝ որպէս աշխարհիկ գուարճանքի մի դրսեւորում, այլ իր ձեւով, որպէս կենտրոնացանց խաղի տեսակ:

⁴² Д. ЖАНДО, История мирового цирка, М., 1984, с. 13.

⁴³ Այդ մասին մանրամասն տես՝ Գ. ՕՐԴՈՅԱՆ, Հին եւ միջնադարեան կրկէսային խաղերի ձեւաբանական առանձնայատկութիւնները. «Պատմա-բանասիրական հանդէս», N 2, 2007, էջ 236-247:

⁴⁴ ՄՄ, ձեռ. N 2890, էջ 202բ:

⁴⁵ ՍՆՐԳԻՍ ՇՆՈՐՀԱԼԻ, Թուղթ ընդհանրական, Վենետիկ, 1838, էջ 172:

⁴⁶ ՄՄ, ձեռ. N 108, էջ 46ա:

Եւ դրա անուանումը կրկին հանդիպում ենք Մարաշեցու խօսքում. «Ոչ ակն ակնարկելով տեսանէ զանպատշաճն, - զգուշացնում է նա իր «Վայք ողբոցներում», - ոչ ունկն լսէ զլկտի եւ ցցասաց բանն»⁴⁷: Ցցասաց բառը, որ նշանակում է «ասացեալն իբր ըզցուցս աշխարհական երգոց»⁴⁸, վստահօրէն կարելի է ասել՝ ենթադրում է նաեւ *cinaedus* եզրի իմաստը:

Այստեղից էլ հասկանալի է դառնում, թէ ինչու կրկէսային զանազան խաղերի հետ մէկտեղ զրեթէ միշտ ցուցադրուել են նաեւ նմանօրինակ պարային տեսարաններ: Յիշենք, որ պատմիչի վկայութեամբ, Արծրունեաց իշխանաւորների առջեւ՝ զազանափարծների, սուսերամարտիկների ու ըմբշամարտիկների կողքին հանդէս են եկել նաեւ «դասս գուսանաց եւ խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս»⁴⁹: Արդեօք այստեղ «զարմանալոյ արժանիս» արտայայտութիւնը չի ենթադրում, որ խօսքը սովորական պարային խաղի մասին չէ: Ելնելով հեղինակի համատեքստից՝ կարծում ենք՝ այդ խաղն ուղղակի համեմատուում է կրկէսային զարմանագործների արուեստի հետ⁵⁰: Այս կապակցութեամբ աւելորդ չէ յիշել նաեւ 1673 թուին Փրանսիացի ճանապարհորդ Շարդենի (Chardin) նկարագրած հանդիսութիւնը, որ ներկայացուել է Երեւանի սարդարի (նահանգապետ) պալատում: Այդ ներկայացման ընդհանուր տպաւորութիւնը, - նկատել է Հ. Յովհաննիսեանը, - ...մեզ տանում է հայկական վաղ միջնադար, Մայրագոմեցու եւ Սիմէոն եպիսկոպոսի ժամանակների թատրոնը: Ներկայացումը սկսուել է ըմբշամարտութեան ցոյցով, որից յետոյ խաղացուել է ֆարսային-էրոտիկական բովանդակութեամբ մի սիւժէ: Ներկայացման մասնակիցներին ֆրանսիացի ճանապարհորդն անուանում է Արեւելքի միմոսներ (*mimes d'Orient*) եւ կատակերգուներ (*comediens*): Շարդենն իր տեսածը համեմատում է երգախաղի (*opera*) հետ, բայց եթէ այսօրուայ թատերական

⁴⁷ ՄՄ, ձեռ. N 7013, էջ 64ա:

⁴⁸ Նոր բառգիրք հայկագեան լեզուի, հատ. 2, էջ 920:

⁴⁹ «...Ընդ նմին եւ դասս գուսանաց եւ խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս. անդէն եւ սուսերամերկաց հոյլ՝ եւ ըմբշամարտաց պատերազմունք, անդ եւ դասք առիծուց եւ այլոց» (Թովմայ Արծրունւոյ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 20):

⁵⁰ Հմմտ. ՕՐԴՈՆԵԱՆ Գ., Կրկէսային խաղի ձևակերտման սկզբունքները. «Համդէս» (գիտական յոդուածների ժողովածու), N 7, Երեւան, 2007, էջ 16-18:

Հասկացութիւններով կողմնորոշուենք, դա իր բնոյթով նման է եղել՝ այսօր երաժշտապար (musical) կոչուող տեսակին (genre): Այստեղ գուգորդուած են տրամախօսութիւնը, երգը, միմական-պարախաղային ընդմիջումները. երգուել են չափածոյ հատուածները, իսկ արձակը չի մտել երգի մէջ՝ ներկայացուել է դրամատիկական ձեւով: «Առաջին գործողութեան մէջ, - շարունակում է Շարդենը, - ներկայացում է սիրոյ հմայքը, երգում են պաշտօնութիւնն ու գրգանքը, հանդէս են բերում գեղեցիկ տղաներ ու աղջիկներ: Երկրորդ գործողութիւնում խումբը բաժանում է երկու կողմերի՝ հետապնդող սիրահարները եւ նրանցից խուսափող գեղեցկուհին, երրորդ գործողութիւնում կայանում է հաշտութիւն՝ յաղթանակում է սէրը»⁵¹:

Ժ. Ղարում Շարդենի (Chardin) նկարագրած այս խաղերին շատ նման տեսարաններ կարելի էր գիտել նաեւ ԺԹ. դարավերջին եւ ի. դարասկզբին ասպարէզ եկած նուագասրահներու (music-hall) եւ պէսպիսութիւններու (variété) մէջ, որոնք ի վերջոյ գրեթէ մէկ դար առաջ ձեւաւորուած թատրոն-կրկէսների տարատեսակներից էին: Սակայն Ասթլիից (Astley) եւ նրա հետեւորդներից էլ շատ աւելի վաղ՝ հնադարից մինչեւ ուշ միջնադար, կրկէսային խաղերի այս պայմանաձեւերը հայ իրականութեան մէջ ցուցաբերում են զարմանալի կենսունակութիւն՝ գրեթէ անփոփոխ պահպանելով իրենց ձեւաբանական կառուցուածքը: Դրա վառ ասպցոյցը դարձաւ նաեւ 1846 թուականին ստեղծուած «Արամեան թատրոն-կրկէսը», որն իր խաղացանկում, բացի զուտ կրկէսային համարներից, ներառեց նաեւ պարային եւ մնջախաղային տեսարաններ:

Եւ այսպէս, մեր հետեւութիւնն այն է, որ միջնադարեան հայ գուսանների ու վարձականների արուեստին յատկանշական էին կենտրոնազանց (eccentric) տարրերով յագեցած պարն ու մնջախաղը: Ընդ որում դրանք իրար հետ սերտօրէն միահիւսուած էին, եւ կրկէսային լարախաղութեան, երգի ու երաժշտութեան համադրութեամբ ներկայացնում էին ինքնատիպ մի խաղ՝ ցուցք, որ դիտում է հայ իրականութեան մէջ անյիշելի ժամանակներից, եւ պահպանելով իր ձեւաբանական առանձնայատկութիւնները՝ հասնում է մինչեւ նոր եւ նորագոյն ժամանակներ: Սակայն դեռեւս միջին դարերում հէնց այդ խաղի տեսակը նկատի ունենալիս հայ հեղինակները միշտ չէ, որ օգտագործել են դրա

⁵¹ ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Լ., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, էջ 279.

արխայիկ անուանումը, իսկ յետագայում ցուց արմատից կազմուած մի շարք ձեւեր գործածական են դարձել գերազանցապէս ժողովրդի խօսակցական բառապաշարում⁵²։ Ուստի փորձենք վերջնականապէս յատկել այդ խաղի այն հիմնական յատկանիշները, որոնք ժամանակի ընթացքում, ըստ էութեան չեն փոխել իրենց ծագումնային կազմութիւնը՝ իրրեւ գեղարուեստական արտայայտութեան ձեւ։

Նախ՝ ամէն մի այդպիսի խաղ կենտրոնացան է՝ իրրեւ արտասովոր Ֆիզիկական արարքներից կառուցուած գործողութիւն, որը կարող է ունենալ թէ՛ պատկերային՝ դիպաշարային հիմք, եւ թէ՛ ոչ պատկերային՝ շարժման զարդանկարային կամ դեկորատիւ նկարագիր։ Ի դէպ, այս երկու տարատեսակներն առկայ են նաեւ պարարուեստում։ Առաջինն իր արտայայտչալեզուով մօտենում է թատերարուեստին, իսկ երբ պայմանական խաղի պատկերային տարրերը դառնում են գերակշռող, ապա պարը վերածում է մնջախաղի։ Սրան հակառակ է մաքուր պարը, երբ իւրաքանչիւր ոչ պատկերային շարժում գերազանցապէս համապատասխանեցուած է երաժշտութեան մեղեդայնութեանն ու հնչերանգներին։ Թերեւս, չէնց այս երկու դէպքում է, որ կրրկէսին նոյնպէս յատուկ թատերային պայմանաձեւերը, կարծես, մերձենում են մէկ պարարուեստին, մէկ էլ թատերարուեստին. այստեղ նրանց շփման եզրերն առաւելագոյնս շօշափելի են։ Սակայն չէնց այս կէտերում էլ նրանց առերեւոյթ ընդհանրութիւնը, փաստօրէն, սահմանափակում է, քանի որ հակառակ դէպքում կը խախտուէր այդ արուեստներին յատուկ ծագումնաբանական կառուցուածքը։ Որքան էլ կրկէսային պարն ու մնջախաղը համեմատելի են վերոնշեալ յարակից արուեստների հետ, այնուամենայնիւ կենտրոնացանց խաղն այստեղ մնում է գերակշռող, որ արտայայտում է մարդու եւ ընդհանրապէս կենդանական ու առարկայական աշխարհի ֆիզիկական բնութեան արտասովոր դրսեւորմամբ։ Մի շարք այդպիսի կենտրոնացանց խաղեր, իրենց զուտ կրկէսային արտայայտչակերպով մինչեւ օրս էլ մնում են անփոփոխ։ Դրանք են. ակրորատիկ եւ ձեռնածուական հնարքներից կառուցուած պարային կամ էլ մնջախաղային այն համարները, երբ ցուցադրւում են ճկունութեան եւ ճարպկութեան բացառիկ, իրենց բնոյթով արտասովոր, զարմանալի

⁵² Այդ մասին մանրամասն տե՛ս ՅովհաննիսեԱՆ Լ., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, էջ 129-130։

վարժուժիչներ: Ընդ որում, այդ կենտրոնազանց հնարքներն առանձնանում են նաեւ իրենց ձեւակերտման եղանակով, որպէս միջնորդաւորուած ձեւեր, քանի որ այդպիսի խաղերի մէջ շատ յաճախ ներգրաւուած են լինում, ոչ միայն մարդիկ, այլեւ զանազան իրեր (դրանց թւում՝ երաժշտական գործիքներ), կենդանիներ կամ գազաններ, ինչն էլ ժամանակին ընկալուել է, որպէս հմայանք կամ կախարդանք եւ, բնականաբար, դասուել չար արուեստների շարքին:

Երկրորդ առանձնայատկութիւնը վերաբերում է խաղի մատուցման ձևին, որ կրկէսային արուեստում սկզբունքային նշանակութիւն ունի: Այստեղ է, որ կրկէսային խաղն իրապէս ձեռք է բերում գեղարուեստական արժէք, եւ այստեղ էլ կրկէսային արուեստը սկզբունքորէն տարբերում է թատերարուեստից եւ պարարուեստից: Ինչպէս արդէն նշել ենք, կրկէսում ամէն ինչ իրական է ու բացայայտ. ճշմարտացիութեան պատրանք ստեղծելու ամէն մի փորձ կարող է խարխիւել նրա խաղային համակարգն իբրեւ ամբողջութիւն: Դա ամէնից առաջ վերաբերում է այն արտասովոր հնարքներին, որոնցից էլ կառուցւում է կենտրոնազանց գործողութիւնը սկզբից մինչեւ վերջ: Չէ՞ որ իւրաքանչիւր այդպիսի արարք կարող է զարմանալի կամ ծիծաղելի լինել, երբ անպատշաճ է, այսինքն, երբ հակառակ է առողջ տրամաբանութեանն ու իրերի բնականոն ընթացքին: Ուստի, որքան հաւաստի ու առարկայական են այդ հնարքներն իբրեւ ֆիզիկական արտայայտութիւն, այնքան ներգործուն է դրանց անպատշաճիութեան արգասիքը: Եւ այդուհանդերձ, սա վերաբերում է խաղի միայն արուեստագիտական (technological) կառուցուածքին, որ ժամանակի ընթացքում եւ՝ բարդանում է, եւ՝ կատարելագործւում: Հնազոյն եւ ժամանակակից կրկէսային ձեւերի համեմատելի գծերն առաջին հերթին պայմանաւորուած են այդ խաղերի բնոյթով՝ կենտրոնազանց գործողութիւն կառուցելու սկզբունքների ընդհանրութեամբ: Ինչ վերաբերում է վարպետութեան աստիճանին, ապա սերնդէ սերունդ միեւնոյն հրնարքներն ու արտակարգ հնարանքները արուեստագիտականօրէն այնքան են հարստացել ու յղկուել, որ այսօր դրանց ծագումնաբանական արմատներն անգէն աչքով այլեւս տեսանելի էլ չեն՝ միայն ձեւաբանական քննութեան եղանակով է հնարաւոր դառնում ի յայտ բերել դրանց տիպաբանական կապը եւ պարզել այն ներքին օրինաչափութիւնները, որոնք յատուկ են եղել այդ արուեստին բոլոր ժամանակներում: խօսքն այս դէպքում այն մա-

սին է, որ ամենաբարձր արտակարգ հնարքներից կառուցուած գործողութիւնն անգամ՝ ընդգծուած անսպասելիութեան պարագայով հանդերձ, դեռեւս լիարժէք կրկէսային արուեստի արտայայտութիւն չի դառնում, եթէ միաժամանակ չի առաջացնում նաեւ գեղագիտական յուզմունք: Ինչպէս զիպուկ նկատել է կրկէսի անուանի պատմաբան Դոմինիկ Ժանդոն (Dominique Jan-do), «եղել են ու կան չափազանց օժտուած լարախաղացներ, որոնք կարող են հրաշքներ գործել, եւ չնայած դրան քնաւ էլ ժողովրդականութիւն չեն վայելում: Դրա պատճառն ըստ էութեան այն է, որ նրանք գուրկ են գեղարուեստական հոտառութիւնից, ինչը թոյլ կը տար համապատասխան «ձեւի մէջ» մատուցել համարը... Կրկէսը սոսկ մարզական ելոյթների ասպարէզ չէ. կրկէսը արուեստ է»⁵³:

Կրկէսային արուեստի այդ առանձնայատկութիւնը կարելի է դիտարկել, թերեւս, հէնց այն օրինակների հիման վրայ, որոնք այստեղ քննութեան առանք իրեն թատերային պայմանաձեւեր: Եւ՝ Հերովդիադայի դստեր պարը, եւ՝ Նազիրիկի ելոյթը, եւ՝ բոլոր միւս խաղերը, որոնց անտարակոյս յատուկ էին միմոսական արուեստի գծերը, կառուցուել են հակադրութիւնների (contrast) վրայ, ինչով էլ փաստօրէն պայմանաւորուել է այստեղ անսպասելիութեան պարագան: Հերովդիադայի դստեր ղէպքում այդ պարագան առաւելագոյն արտայայտուած է թէ՛ աւետարանական մեկնութիւններում, թէ՛ պատկերազրկան յուշարձաններում. նա ցուցադրում է բարդ ակրորատիկ վարժութիւններ, իսկ Եփրեմ Ասորու նկարագրած տեսարանում՝ շարունակում է պարել անգամ սառոյցի վրայ⁵⁴: Ձեռքերով խաղալու Նազիրիկի բացառիկ հմտութիւնը, որ Խորենացու «երգէր ձեռամբ» փոխաբերական արտայայտութեան մէջ արդէն իսկ կառուցուած է միմեանց հետ տրամաբանօրէն չկապակցուող հասկացութիւններից, կարծես, ուղղակի աղերսում է նաեւ ձեռնածուական արուեստին յատուկ հնարքներին, ուր ձեռքերի ճարպկութիւնն առանձնակի է կարիւրուում: Սակայն այս տիպի ամէն մի արուեստագիտական հնարանք չէր դառնայ յիշարժան երեւոյթ, եթէ ներկայացուած չլինէր այնպիսի ձեւի մէջ, որն արտաուող են համարել միջնադարեան հեղինակները, թէեւ պիտակել են սոսկ որպէս անպարկեշտ

⁵³ Д. ЖАНДО, н.э. աշխ., էջ 17 (ընդգծումը մերն է - Գ. Օ.):

⁵⁴ Եփրեմ Ասորու այդ նկարագրութիւնը բերուած է Գովհաննիսեանի Լ. «Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում» աշխատութիւնում (էջ 224):

ու անառակ վարքագիծ: «Կախաւաց դուստրն Հերովդիայ ի մէջ քազմականիմ. եւ հաճոյ թուեցաւ Հերովդի», - գրում է Մատթէոս աւետարանիչը (Մատթ. ԺԴ, 6): Մարկոսի աւետարանում նոյնպէս գրուած է. «Եւ ի մտանել դստեր Հերովդիայ եւ ի կախաւել, հաճոյ եղել Հերովդի եւ քազմականացն...» (Մարկ. Զ, 21-22): Հաճոյ բառը, որն այս համատեքստում, անշուշտ, նշանակում է ցանկալի⁵⁵, ուրիշ ենթադրութեան, կարծես, չի էլ մղում. պարի մէջ Հերովդիադայի դուստրը այնպէս է ներկայացել իր կանացի բարեմասնութիւններով, որ հասկանալի է դառնում, թէ ինչու «եռաց եւ շարժեցաւ սակաւ սակաւ շնութեան ցանկութիւն ի սիրտս» ներկաների, ինչպէս կ'ասէր Այգեկեցին: Սակայն սա էլ, դեռեւս արտառոց կարող էր չհամարուել, եթէ այդ պարի մէջ մեկնիչները չտեսնէին ամենակարեւորը՝ Հերովդիադայի դստեր կենտրոնագանց գործողութեան արդիւնքը, որ զրդում է Հերովդէսին ողբերգական քայլի՝ զոհաբերելու Յովհաննէս Մկրտչի գլուխը: Այս հանգամանքը եւ՝ Ոսկերեանին, եւ՝ Սիմէոն Աղճնեաց եպիսկոպոսին, եւ՝ Եփրեմ Ասորուն, եւ՝ միջնադարեան այն հեղինակներին, որոնց ստեղծագործութիւններում՝ գրական, թէ՛ զարգապատկերային, նկարագրում է այս աւետարանական դրուագը, թէլադրել է դիմելու տուեալ ժամանակաշրջանում տարածուած նմանօրինակ խաղային օրինակների, ասել է, թէ՛ թատերային պարի եւ կենտրոնագանց խաղի հակադրութեանը, ինչն էլ յատուկ է կրկնային արուեստի բոլոր պայմանաձեւերին: Կիսամերկ պարուհու հեշտասէր կեցուածքներն ու շարժուձեւերն իրենց զարգանկարային մեղեդայնութեամբ («ծովածփելին իւր մահաբեր աջօքն», «հիւսէր գելեւելըս ընդ միմեանս», «կայթել կախաւեր թմրկահարիկ աղջիկն») դեռեւս հիմնականում անմիջական խաղի գրսեւորումներ են, թէեւ Ֆիդիկականի բացայայտ ընդգծելու ձեւերն արդէն իսկ ենթադրում են խաղի կառուցուածքային երկուութիւն՝ անմիջական եւ միջնորդաւորուած, երբ անձը, օտարանալով իրենից, միաժամանակ դիտում է իրեն իբրեւ առարկայ: Սակայն ըստ էութեան այս ամէնն արւում է միտումնաւոր՝ առաւելագոյնս ընդգծելու համար անսպասելիութեան պահը, երբ կտրուկ կը փոխուի խաղի ուժը եւ կենտրոնագանց գործողութիւնից առաջ կը ստեղծուի յուզական լարում: Այս պահին անմիջապէս յաջորդում է հնարքը՝ լարախաղային կամ էլ ձեռնածուական,

55

Համտ. Նոր քաղգիրք հայկագեան լեզուի, նշ. հրատ., էջ 10:

որն էլ հենց զարմամբի հետ առաջ է քերում նաև գեղագիտական ազդեցությւն:

Եւ վերջապէս երրորդ, ոչ պակաս կարեւոր առանձնայատկութիւնը երաժշտական յօրինուածքն է, որն այստեղ ոչ թէ սոսկ հնչիւնային հեռապատկեր է ապահովում՝ խաղը հանդիսականին առաւել հաճոյ դարձնելու համար, այլ ամէնից առաջ կազմակերպում է այդ խաղն իբրեւ մի շարք կենտրոնացանց արարքների գեղարուեստական ամբողջութիւն: Ըստ էութեան, գործողութիւնն ու նուազն այստեղ այնքան սերտ են միահիւսուած, որ դժուար է ասել, թէ իրականում ո՞րն էր առաջնահերթ. գործողութիւնն է կառուցուել նուագին համապատասխան, թէ՞ հակառակը: Սա, ի հարկէ, գալիս է այս կարգի խաղերի համադրական բնոյթից, որն իր արտայայտումն է գտել նաեւ սոյն եւ շէր կոչուած աշխարհիկ երգարուեստի ժանրերում⁵⁶: Հաւանաբար, հէնց դա էլ նկատի է ունեցել Ղեւոնդ Ալիշանը, երբ գրել է. «Այսպիսի երգեր, զոր հին հայք եղանակով եւ նուագարաններով կ'երգէին, մեր հիմիկուան ուսմկաց խաղ ըսուածներուն կը նմանէին, զոր իրենմ ցուց կամ շէր կ'անուանէին»⁵⁷:

Ինչպէս արդէն նշել ենք, դեռեւս Այգեկցին է նկատել, որ այս կարգի խաղերի ժամանակ լարային գործիքների կողքին պարտադիր պէտք է լինէին նաեւ փողային կամ էլ հարուածային գործիքներ (փող եւ ջնար, ծնծղայ եւ տասնաղի, թմբուկ եւ քնար), որոնք հակադիր (contraste) չեշտադրումներ էին մտցնում երաժշտութեան մէջ: Սա յատուկ է եղել նաեւ երգիծական բրնձիկի այն վաղնջական երգերին, որոնց մասին յիշատակում է Ալիշանը, եւ որոնց հէնքի վրայ էլ, հաւանաբար, կառուցուել են այդ խաղերն իրենց արտասովոր նկարագրով: Պատահական չէ, որ միջնադարեան մանրանկարներում յաճախ կարելի է տեսնել, թէ ինչպէս խաղացողներն իրենք են միաժամանակ նուագում վերոնշեալ գործիքները⁵⁸: Սա ենթադրել է տալիս, որ ներկայաց-

⁵⁶ Այս երգիծական բնոյթի երգերի մեկնութեան վերաբերեալ մանրամասն տե՛ս ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ Լ., Թատրոնը միջնադարեան Հայաստանում, էջ 91-93, 97-105: Նաեւ տե՛ս Н. ТАГМИЗЯН, Музыка в древней и средневековой Армении, Ереван, изд. «Светакан грох», 1982, с. 9.

⁵⁷ Ղ. ԱԼԻՇԱՆ, Յուշիկի հայրնեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ 109:

⁵⁸ Դրանց հիմնական մասը ներկայացուած է է. Պետրոսեանի «Թատրնական գծերը միջնադարեան մանրանկարներում» աշխատութիւնում: «Հայ ազգա-

ման մէջ նրանք կարող էին ոչ միայն հանդէս գալ իրրեւ վարժ լարախաղացողներ կամ ձեռնածուներ, այլ նաեւ իրրեւ հմուտ երաժիշտներ: Ահա թատերային եւս խաղի մի տարատեսակ, որն ուղղակի բխում է կրկէսային արուեստի ձեւաբանական առանձնայատկութիւններից եւ մինչեւ օրս էլ չի կորցրել իր կիրառական նշանակութիւնը երաժշտական կենտրոնազանց տեսակարարութով:

ԳՐԻԳՈՐ ՕՐԴՈՅԵԱՆ

Morphological Peculiarities of Acrobatic Dancing and Circus Pantomime

GRIGOR ORDOYAN

(summary)

Every circus act is an action of extraordinary physical deeds, which can have a decorative and picturesque and a non-picturesque basis.

These two styles are part of the art of dance and choreography. The first by means of expression is closer to the theatrical arts and when picturesque elements are included the dance often turns to pantomime.

On the contrary, in pure dancing each movement is conformed with the musical timber, melody and tempo.

In these two cases, conditional forms peculiar to the circus cohabit with the art of dancing and in another case with theatre.

Dancing acrobatics and circus pantomime are comparable with the above mentioned arts, but the expression of man, the wild and objective world comes into play.

Numerous plays with a manifestation in the circus have remained unchanged until today. Dancing, and pantomime containing acrobatics and tricks are often executed with great flair.

These tricks are indifferent forms. For example, plays often involve not only people, but objects, animals, and musical instruments. This is especially true in the middle ages when sorcery and witchcraft were accepted by the viewer.