

ՄՇԱԿՈՒԹԱԲԱՆԱԿԱՆ

ԱՐԱ ԶԱՐԳԱՐՅԱՆ

ԵՊՀ

«ԴԻՈՆԻՍՈՍ-ՔՐԻՍՏՈՍ. ՏԱՌԱՊԱՆՔԻ ԵՎ ԱՐՎԵՍՏԻ ՈՐԴԻՆԵՐԸ»*

Բանալի բառեր՝ Քրիստոս, Դիոնիսոս, արվեստ, ողբերգություն, թատրոն, դերակատար, Ձևս, Հունաստան

Հին հունական դիցաբանության մեջ ամենամեծ ժողովրդակա-
նություն վայելած աստվածներից էր Դիոնիսոսը²: Խաղողագործու-
յան և գինու աստծո ծննդի հրաշալի առասպելը լայնորեն տարածված
էր Հին Հունաստանում.

*«Խանդոտ Հերան խորհուրդ է տալիս Ձևսին սիրահարված Սե-
մելեին՝ երեխան ծնվելուց փոքր-ինչ առաջ պահանջել, որպեսզի
աստվածների արքան իր առաջ երևա իր ամբողջ վեհությանը: Ձևսը
հայտնվում է շանթերի մեջ, որոնք էլ մոխիր են դարձնում Սեմելեին:
Ձևսը մանուկ Դիոնիսոսին դուրս է քաշում մոր արգանդից և նրան
կարում իր ազդրին: Այնտեղ Դիոնիսոսը կազդուրվում է և շուտով
ծնվում երկրորդ անգամ³»:*

Դիոնիսոսի հրաշալի ծննդանը հաջորդում են նրա ճանապար-
հորդություններն ու հրաշքները: Դիոնիսոսի երթերին մասնակցում
էին կանայք, քայլում էր մարդկանց բազմությունը, նրանք արբած են
գինով, ցնծության մեջ են: Հնչել են սրինգներով երգեր, մարդիկ հնա-
զանդվել են Դիոնիսոսի իշխանությանը, իսկ թափորն անցել է դաշտե-
րի, անտառների միջով: Հատկանշական է, որ Դիոնիսոսը չի պատ-
կանում հունական դիցաբանության գլխավոր աստվածների թվին,
սակայն նա մեծ ժողովրդականություն է վայելել և նրա պաշտամու-
նը Հունաստանում տարածվել է մ.թ.ա. 2-րդ հազարամյակից: Դիոնի-

* Հոդվածն ընդունված է տպագրության 18.09.2020 թ.:

2 «Դիցաբանական բառարան», Նշվ. աշխ., էջ 62:

3 Նույն տեղում, էջ 62:

սոսի հրաշալի ծննդին հաջորդում է մեկ այլ հրաշալի առասպելական պատմություն՝ Դիոնիսոսի տանջանքները, տիտանների կողմից հոշոտվելն ու վերածնությունը կամ հարությունը: Այդպես տիտանները Նրան հոշոտելով մասնատում են Աստծո՝ Զևսի որդուն իր հոր եղբայրունից: Մահվան և հարության աստվածը դառնում է զոհ: Հունական դիցաբանության մեջ աստվածները հանդես են գալիս որպես զոհ պահանջող և այս դեպքում չի խնայվում անգամ Զևսի որդի Դիոնիսոսը: Քանի որ զոհ պահանջող աստված հանդիսանում է նաև զոհ տրվող, զոհաբերվող: Նա աստվածություն է, որի գործունեությունը իրագործում է հաղթանակ, իսկ այդ հաղթանակը կյանքն է: Եվ Դիոնիսոսը հարություն առնելով, կերպարանափոխվելով ստանում է ուրիշ բնություն: Պատահականություն չէ, որ Դիոնիսոսի տոնախմբությունների ժամանակ մարդիկ դիմակներ են կրել: Այդպես վերարտադրել են Դիոնիսոսյան առասպելը: Դիոնիսոսի ողբերգությունը դարձավ հունական թատրոնի սկիզբը: Հունական թատրոնը ոչ այլ ինչ էր, քան Դիոնիսոսյան ողբերգության վերամարմնավորումն ու վերաիմաստավորումը: Այնտեղ չարչարվող հերոսը Դիոնիսոսն էր: Դիոնիսոսյան արվեստը բարձր էր գնահատում անգամ Ֆրիդրիխ Նիցշեն: Նա Դիոնիսոսի մեջ տեսնում էր մեկին, որտեղ ներդաշնակորեն սինթեզված են կրոնն ու գեղարվեստը: Հատկանշական է, որ Դիոնիսոս-Քրիստոս նմանության մասին ակնարկելու հետ մեկտեղ Նիցշեի համար առավել ընդունելի է Դիոնիսոսն իր ողբերգության մեջ նետվելու կարողությամբ:

«Երաժշտությունը ապրիլ պետք է որպես քրիստոսաբանական չարչարանք: Դիոնիսեան կերպով՝ պետք է «այո՛» ըսել ո՛չ միայն կեանքին, այլև մահուան և չարչարանքին»¹:

Այստեղ Նիցշեի կողմից հղում կա Վագների երաժշտությանը, դրա գաղափարական ծագմանն ու Շոպենհաուերյան գաղափարախոսության ազդեցությանը: Այնուամենայնիվ, հստակ ընդգծվում է Նիցշեի կողմից Դիոնիսոսի ընդունելի լինելը: Պետք է ընդգծել նաև, որ Դիոնիսոս-Քրիստոս մշակութային սինթեզի օրինակ մենք տեսնում ենք երաժշտության մեջ ևս: Մասնավորապես այդ մասին ծանոթագրություն կա Ս. Ստեփանյանի «Ֆրիդրիխ Հյոլդեռլին» գրքում:

¹ Տե՛ս՝ Ֆ. Նիցշե, «Դերաքրիստոսը: Անեծք քրիստոնեության դեմ», Եր., 2017, էջ 186:

«Քրիստոս-Դիոնիսոս մշակութային սինթեզի փորձերը հայտնի են: Բեթհովենի չգրված տասներորդ սիմֆոնիան նախատեսում էր Բաքոսի և Քրիստոսի թեմատիկ համադրություններ: Հավանաբար հենց Բեթհովենից անցնելով Վագների և այս աղետին ի վերջո նրա միջնորդությամբ գտնում է իր ամենաեռանդուն մեկնաբանին՝ Նիցշեին»:

Համանուն գրքում ներկայացվում է նաև Քրիստոս-Դիոնիսոս աստվածների անհատական ինքնատիպության և գաղափարական ընդհանրությունների մասին: Թեև Հյուլեմիլի բանաստեղծություններում Քրիստոսի անունը հանդիպում ենք հազվադեպ, այնուամենայնիվ, բանաստեղծն ինքը խոստովանում է, որ իրենից մեծ քաջություն է պահանջվել, որպեսզի Քրիստոսին և Դիոնիսոսին եղբայրներ կոչի:

«Ինքնաբավ ներփակությունը կորցնելու վախը, որ հետապնդում է անհատական ձևին, հաղթում է նրան դեռ նախքան այդ ձևը կորցնելը: Դիոնիսոսը սովորեցնում է, որ չկա կորուստ, որովհետև հարատևությունը ձևի մեջ չէ, այլ՝ դրա հաղթահարման: Համանման առաքելությամբ հանդես է գալիս նաև Քրիստոսը, որը հաշտեցնում է գոյության իրարամերժ բևեռները: Նա անում է դա ինքնագոհաբերման միջոցով, ցույց տալով, որ անհատական ձևի գոյության ողջ արդարացումը ուրիշին, մերձավորին հաղորդվելն է, նրա մեջ տեղափոխվելը²»:

Երկրում երկնային իշխանությունը հաստատելու համար Դիոնիսոսը այն ցանկանում է կատարել գինու միջոցով: Այս դեպքում նրա ցանկության իրագործող մարդը բանաստեղծն է: Եվ Դիոնիսոս աստծո կապն աշխարհի հետ սահմանվում է գինու և բառի միաձուլմամբ: Այդ կապը կրողն ու կապի ազդեցությամբ աստվածային իշխանությունը տարածողը հենց բանաստեղծն է: Հյուլեմիլի մոտ հանդիպում ենք բանաստեղծություններ՝ ծնված թե՛ Քրիստոսին և թե՛ Դիոնիսոսին: Քրիստոս-Դիոնիսոս կապի, սակայն այս դեպքում որպես ողբերգության առաջին դերակատարներ տեսնում ենք Կոստան Չարյանի հոդվածում³: Չարյանը «Մեհեան»-ի մեկ այլ հոդվածում ընդգծում է Քրիստոսի արվեստագետ լինելը: Նրանում է տեսնում երաժշտությունը, զոյն ու բանաստեղծականը: Քրիստոսին հասկանալու համար

1 Տե՛ս՝ Ս. Ստեփանյան, «Ֆրիդրիխ Հյուլեմիլ», Եր., 2013, էջ 112:

2 Նույն տեղում, էջ 114:

3 Տե՛ս Մեհեան, «Արուեստին համար: Թատրոն», 1914, թիվ 4:

հարկավոր է արվեստագետի աչքով ներթափանցել նրա հոգու խորքն ու երաժշտական լեզվի ակունքները.

«Արուեստը է ան: Ուշագրաւ է որ այն ժողովուրդները որ կը սիրեն եւ կը տեսնեն Յիսուսը, կը զարդարեն զայն: Անոր վերքերը թանկագին քարերով կը փայլեցնեն եւ իր չարչարուած մարմինը կը փաթեմս ոսկեգօծ նկարներով յեռուած, գոյնզգոյն կտաւներու մէջ: Եւ Յիսուս, հակառակ տաժանակիր չարչարանքներուն զորս ապրած է, կը ներկայանայ այս ժողովուրդներուն իբրեւ բերկրանք, ոչ թէ իբրեւ մարտիրոս, այլ իբրեւ ստեղծագործ և արուեստագետ»¹:

Այստեղ Չարյանն ընդգծում է իր ժամանակի հայոց մշակույթում Քրիստոսի բացակայության հարցը: Նա իբրև աստված ապրում է, սակայն գոյություն չունի: Հենց այս հենքի վրա է, որ Չարյանն ընդգծում է արվեստում հին աստվածների գոյությունը: Եվ հենց այդ շրջանում հայ իրականության մեջ հին աստվածները Նորից երևան եկան, իրենց պատկերով, վեհությամբ ու գեղեցկությամբ: Վերադառնալով Դիոնիսոս-Քրիստոս դերակատարներին, Չարյանի աչքը հետաքրքիր ոճով է ընդգծում այդ ողբերգական կերպարների անձնական ու ընդհանրական ողբերգությունը: Նախ արդեն իսկ նշել ենք, որ Հին Հունաստանում թատրոնի սկիզբը դրվեց հենց Դիոնիսոսի ողբերգությամբ: Կրոնական թափորներին մասնակից դառնալով, Դիոնիսոսը հաստատում էր իր ներկայությունը, աստվածային մասնակցությունն այդ թափորներին: Քողարկված և կերպարանափոխված իր նշանակությամբ, Դիոնիսոսը միշտ թատերական է: Հույները լավ գիտեին, թե ինչպես են Աստվածները կարողանում հոշոտվել: Նրանք լավ էին գիտակցում վախճանն ու կործանումը: Աստվածային զայրույթին մոտ լինելով, նրանք գիտեին մեռնողի ողբերգությունն ու աշխարհների սահմանագծում գոյություն ունեցող տառապանքը: Դիոնիսոսը հենց այդ տառապանքի ու հարության միավորումն էր: Եվ այս պարագայում, երբ Դիոնիսոսյան շքահանդեսներն ու բանաստեղծական խոսքի ներկայացումները հիմք դրեցին թատրոնի, այդ ժամանակ բեմում միայն վեհն էր, վերերկնայինն ու աստվածային ողբերգության նրբերանգությունը:

Հին հունական թատրոնում բացակայում էր անգամ արյան գոյությունը: Քրմերը զոհաբերություններն անում էին անդրաբեմում, որպեսզի այդ կատարյալ ու արվեստային վիճակում տեսանելի չլի-

¹ Տե՛ս՝ Մեհեան, «Արուեստին համար. Հայուն Յիսուսը», 1914, թիվ 2, էջ 19:

Նի զոհաբերվող նոխագի արյունը: Սակայն, երբ հունական բարձր արվեստը, թատրոնը մտավ Հռոմ, այն ամբողջությամբ կերպարանափոխվեց: Այնտեղ պարտադիր էր արյան ներկայությունը: Բռնության սիրահար ժողովրդի մոտ թատրոնը այլ կերպարանք ստացավ: Մի պահ ուղղակի պետք է հիշել Քրիստոսի տանջանքներն ու խաչելությունը: Այն իրականացնում էին հռոմեացի զինվորները, որոնք Քրիստոսի անձնական ու մարդկային ողբերգությունն առավել ողբերգական դարձրին իրենց ներկայությամբ ու գործողություններով: Քրիստոսն իր իսկ ժամանակի, մարդկության նոր ժամանակի սկզբի դերակատարն էր: Քրիստոսն ինքն էր կերտում իր դերը, ինքն էր իր իսկ թատրոնի դերասանն ու նրանով էր արժևորվում ողբերգությունը: Վերլուծելով Չարյանի մեկնությունն ու Քրիստոսի՝ որպես առաջին դերակատարի մասին խոհերը, Մարկ Նշանեանը տալիս է հետևյալ հանգուցալուծումն ու բանաձևը.

«Քանդողող-քանդակող-յայտնողող կերպարը երեւան կու գայ իբրեւ աստուած եւ իբրեւ դերակատար: Այդ իմաստով՝ Յիսուս ո՛չ միայն մեծագոյն, այլեւ առաջին դերակատարն է: Ե՛ւ նաեւ առաջին ու մեծագոյն դերասանը, երբ չկայ տակաւին դերասանի ու դերակատարի միջեւ բաշխումը, երբ թանձրացեալ թատրոնը դեռ նոր պիտի ստեղծուի: Այլ խօսքով, սկզբնատիպ դերակատարն է, եթէ լաւ կը հետեւինք Չարեանի ըսածներուն¹»:

Հստակ ընդգծվում է, որ իր դերակատարմամբ Քրիստոս ստանձնեց իր ժամանակների ողբերգության պատգամը: Իսկ Քրիստոսի ողբերգությունը սկսվում է աստվածային նոր էջով՝ Նոր Կտակարանով: Հին Կտակարանում մենք տեսնում ենք Հայր Աստծո տարբեր դրսևորումներ, Նոր Կտակարանում այդ դրսևորումներից ոչինչ գրեթե չենք տեսնում: Այս գիրքը կարծես նոր էջ լինի, նոր պատմություն, որտեղ արդեն իսկ սրբագրված է նախկին գրքի գաղափարական կորիզը:

Այս գրքում Հայր Աստծո ներկայությանը բախվում ենք շատ քիչ, իր իսկ կողմից ուղարկված հրեշտակի դրվագով, միայն սկզբում: Սա իրավամբ Որդի Աստծո՝ որդու գիրքն է, գրված որդու բառերով, գործով: Հին Կտակարանում հստակ ընդգծվում է, որ Հոր կողմից ընտրված մահկանացուները փորձվում են, անցնում տառապանքների միջով և այդպես նոր դառնում ինքնամաքված, ճշգրիտ ընտրյալ:

¹ Տե՛ս՝ «Բազմավեպ», Մարկ Նշանեան «Կոստան Չարեան: Անկարելի թատրոնը» բացառիկ թիւ, 1994, էջ 195:

Կատարյալ ընտրյալ լինելու գործում երբեմն հիմք է հանդիսանում զոհաբերությունը: Հիշենք Աբրահամին, ով պետք է զոհաբերեր իր որդուն, Հոբին, ում որդիները զոհ գնացին, որպեսզի Աստված-սատանա «գրագն» ավելի դրամատիկ ու համոզիչ լինի: Դե իսկ Մովսեսի պատմության մեջ մարդկային զոհերն ամենաշատն էին: Այդտեղ արդեն իսկ հստակ ուրվագծվում է, որ Հայր Աստծուն վերջնականապես նվիրումը, կամ դարձի գալն ու հավատարիմ մնալը հաստատվում է զոհաբերության արյամբ: Կամ նվիրվողն է զոհ մատուցում, կամ Աստված է զոհում այն, ինչ նվիրվողի համար թանկ է. *«Ճշմարիտ եմ ասում ձեզ, որ այդ չքաւոր այրին աւելի շատ գցեց, քան գանձանակի մէջ միւս բոլոր դրամ գցողները, քանի որ ամէնքը իրենց աւելորդից գցեցին, իսկ նա, իր չքաւորութիւնից, գցեց ամէն ինչ, որ ունէր՝ իր ամբողջ ապրուստը»*¹: Նոր Կտակարանում մենք տեսնում ենք Հոր կերպարանափոխություն: Իր բացակայությամբ մենք տեսնում ենք իր փոփոխության շունչը: Այստեղ կա այլ բնավորություն, զայրույթի ու դաժան պատժի բացակայություն:

Այս բացակայությունն ակնհայտ է, քանի որ բացակայում է Հայրը: Գործողության մեջ մտած կամ ուղարկված որդին գալիս է մասնակի սրբագրելու այն, ինչ կար Հին Կտակարանում: Սրբագրության տակ պետք է առաջին հերթին հասկանալ այն, որ որդին ուղարկված է գործելու համար, ի տարբերություն Աբրահամի, նա գիտակցում է իր ընտրված լինելն ու ողբերգության մեջ միայնակ հանդես գալը: Միգուցե Հայրը որդուն ուղարկելով, որդուն զոհելով փորձում էր մասնակի ինքնամաքրվել և մարդկությունից մեղքերի թողություն հայցել: Եվ այս դեպքում նա կրում էր պատիժը: Հենց այստեղ է աբսուրդի առաջին հիմքը, երբ կազմաքանդվում է Դոստոևսկու առաջ քաշած բանաձևը՝ «Ոճիր և պատիժ»-ին փոխարինում է «Չկա ոճիր, կա պատիժ»-ը:

Հետագայում ողբերգության այս բանաձևը արվեստում հավիտենական դրոշմ էր ստանալու Ֆրանց Կաֆկայի «Կերպարանափոխություն» գործում: Իրավամբ մեծ ողբերգության կենտրոնում Աստվածային երկրորդ բնությունն էր՝ որդին, ով արդեն իսկ կանխամտածված ուղարկվեց, որպեսզի ոճրի բացակայության դեպքում կրի պատիժը, սահմանի Արիստոտելի կողմից տեսական հիմք ստացած ողբերգության բանաձևը՝ այն մտցնի գործնական ոլորտ, չնայած որ հին հույներն արդեն իսկ այն իրագործել էին, և այդպես անմեղ արյան առ-

¹ «Աստուածաշունչ», Էջմիածին, 2016, էջ 1115:

կայության մեջ դառնալ գոհաբերվողը, ով երկնքում և երկրում առավել ամրացնելու էր Հոր իշխանությունը: Եվ Հայրը որոշեց այս անգամ անուղղակի ապացուցել մարդկությանը, որ իր իսկ որդին Նույնպես կարող է դառնալ գոհ, անմեղ գոհ և այդպերպ փորձեց արդարացնել ինքն իրեն՝ Հին Կտակարանում: Երկու գրքերը երկու աշխարհների ու գաղափարների միաձուլում են: Այն կարծես Աստվածային երկու դեմքերը լինի՝ չարի և բարու, սիրո և պատժի: Քրիստոսը կրում է պատիժը: Այս գաղափարական համատեքստում Նիցշեն առավել բարձր է դասում Դիոնիսոսին: Ընդգծում է նրա առավել ճշմարտացի լինելը: Ըստ Նիցշեի՝ ճշմարիտ Աստված հենց նա է, ով ոչ թե ստանձնում է հենց պատիժը, այլ ստանձնում է բուն մեղքը: Եվ միայն մեղքը ստանձնելով է մարդուն տրվում ազատություն: Եվ եթե Նիցշեի բանաձևը տեղադրենք Կաֆկա-Դոստոևսկի համակարգի վրա, ապա Ռասկոլնիկովի մաքառումն ու տառապանքն է, որ մարդուն քաղելու է մեղքերից ու ազատություն շնորհելու: Այլ կերպ ասած՝ Նիցշեն ընդգծում է, որ մեղքը հաղթահարելու ու դրանից դուրս գալու ելքն է, որ ճշմարիտ է, այլ ոչ թե մեղքի բացակայության դեպքում պատիժը ստանձնելը: Հոր կողմից աշխարհ գալով, որդին Նույնպես կասկածի թիրախում է ընկնում: Այդ կասկածամտությունը, փորձությունների մեջ նետվելը կասկածամտությունից գալու նաև սատանային հաղթելու, կամք ու իմունիտետ ձեռք բերելու ճանապարհն է: Նոր Կտակարանի մի շարք առանձին դրվագներում նշվում է ճանապարհը, սակայն մարդկային՝ մարդու աշխարհում այդ ճանապարհով քայլելու համար երբեմն պետք են գերմարդկային հատկանիշներ: Սակայն մինչ փորձությունը արդեն իսկ նկատվում էր Հոր բնավորության կերպարանափոխություն: Եթե Հին Կտակարանում Հայրը բարկացավ փարավոնի վրա, քանի որ նա իրեն չէր ճանաչում և չէր ենթարկվում, ապա այստեղ Հերովդեսն ինքն է կոտորում Բեթղեհեմի մանուկներին: Քրիստոսը փորձության մեջ է մտնում հենց անապատում: Մկրտության և քարոզի արանքում տեղի ունեցած փորձությունը կատարելագործման և քարոզին առավել պատրաստ մոտենալու ծիսակատարության մաս էր: Ողբերգության տրամաբանությամբ շարժվող գրքում մեծ դերակատարը՝ Քրիստոսը, իր առավել կարևոր գրույց-քարոզներից մեկում հաստատում է Դոստոևսկու «Ոճիր և պատիժ»-ի բանաձևն ու պատահական չէ, որ հայերեն թարգմանությունում Մատթեոսի

ավետարանի այդ հատվածը հենց վերնագրված է այդպես՝ «Ոճիր և պատիժ»։ «Օձեր, իժերի՝ ծնունդներ, ինչպէ՞ս պիտի փախչէք գեղեկի դատապարտութիւնից։... Ճշմարիտ եմ ասում ձեզ, այս բոլորը պիտի գայ այս սերնդի վրա¹»։ Տեղ-տեղ Քրիստոսը խոսելով առաջիկա քառուսի մասին, նա ինքն իրենով գրում է, խոսում ու ներկայացնում նաև աշխարհիկ ողբերգության կոնֆլիկտը։ Եվ այստեղ էլ, կրոնական մակարդակի վրա է մտնում միայն այս թատրոնի, ողբերգության ծագումն այնպես, ինչպես Դիոնիսոսի թատրոնի։ Եվ հաստատվում է նաև Նիցշեի այն գաղափարը, որ ողբերգությունը թատրոնի ծագման անկումն է։ Այլ կերպ ասած՝ համայնական ու հասարակաց թատրոնների հակադրությունն է, որով պայմանավորված թատրոնի անկումը սկսվում է հենց հույների մոտ։ Կոստան Չարյանը նույնպես նկատում է կրոնական ոգու անկումը, և ինչպես Մարկ Նշանեանն է նկատում, Կոստան Չարյանը նույնպես առաջին դերակատար Քրիստոսով ուշադրության է գրավում մեզ դեպի թատրոնի ծագմանը։

«Դիոնիսոսի ոգիի»-ին անկումն է, հետևաբար՝ դիոնիսոսեան փորձառութեան անհետացումը, Աստուծոյ յայտնակերպութեան հետքերուն վերջնական կորուստը։ Աւելի սրելով յարակարծիքը, պիտի ըսէի, որ Չարեանի ուզածը թատրոնը չէ՛, այլ՝ թատրոնին ծագումը....: Թատրոնը ինքնին կրօնական չի՛ կրնար ըլլալ։ Թատրոնին մէջ կրօնականը իր ծագումն է²»։

Կազմավորվելով կրոնական հիմքերի վրա, թատրոնը՝ այս դեպքում Քրիստոսի ողբերգությունը, առաջ է քաշում նաև մարդկային ողբերգությունը։ Լինելով աստվածային երեք բնություններից մեկը՝ Որդին, Քրիստոսն առավել քան մարդկային է իր կերպարով, մարդկային զգացողությամբ ու ոգով։ Եվ սա հստակեցնում է Չարյանի այն պնդումը, որ Քրիստոսի կյանքն ու մահը ունենալով կրոնական ծագում, բացառապես կրոնական չէ։ Հակառակ դեպքում անհասկանալի կլիներ նրա արտասվելը³։ Քրիստոսը գիտակցում էր, որ ուղարկված է Հոր պատգամը կատարելու համար, և այդ պայքարում նա իր կողքին ուներ իր մորը՝ Մարիամին։ Որքան էլ համաշխարհային մտածողությունը դարեր շարունակ մարդկությանը ներկայացրել է Որդու

1 Նույն տեղում, էջ 36:

2 «Բազմավեպ», Մարկ Նշանեան «Կոստան Չարեան: Անկարելի թատրոնը» նշվ. աշխ., էջ 188:

3 «Աստուածաշունչ» նշվ. աշխ. էջ 137:

տառապանքը, այնուամենայնիվ, այդ գրքում կա նաև մայրական լուռ ու ներքին տառապանք: Եթե Քրիստոսն առավել շատ գիտեր ու պատկերացնում էր աշխարհում իր առաքելությունը, ապա Մարիամը գիտեր առավել քիչ, գիտեր իր որդուց. մենք պետք է գնանք անտառ կռվելու համար, ես գիտեմ ում դեմ, ինչի համար, իսկ նա ուղղակի տեսնում է, որ գնում ենք կռվելու: Առավել քան ծանր է տեսնել տառապող որդուն, Նրան, այն միակին, ով բացառիկ է, սակայն սպանվելով հասարակության կողմից և՛ պահպանում է իր բացառիկությունը, և՛ դառնում այնպես, ինչպես բոլոր սպանվողները: Ուղղակի այստեղ սպանության, ոչնչացման հիմքում ճշմարտությունն էր: Եթե Դիոնիսոսի պարագայում զոյություն ունեն դիմակներ, կերպարանափոխություն, այսինքն՝ կա մասնակի կեղծիք, սուտ, ապա Քրիստոսի դեպքում կար ճիշտ, իսկ նա պահպանեց այդ ճիշտը, և զոհվեց ճշմարտության պահպանության համար: Այլ կերպ ասած՝ Քրիստոսը ճշմարտության զոհն էր: Եվ այլ կերպ չէր կարող լինել, քանի որ ողբերգությունը սահմանում է, որ սպանվում կամ պատժվում է անմեղը: Գիտակցելով, որ ուղարկված է Հոր կողմից և պետք է դեմ դիմաց կանգնի հասարակության, մարդու առաջ, Քրիստոսն, այնուամենայնիվ, պահպանում է իր մարդկային որակները. կասկածամտություն, հուզվածություն, մարմնական ցանկություններ: Լինելով մասնակի անհասկանալի մի համակարգի՝ 1 աստված 3 բնություն մաս, այնուամենայնիվ, Քրիստոսը պահպանում է իր մարմնական ցանկությունները:

Այդկերպ որոշակի հեռանալով կրոնականից ու մոտենալով աշխարհիկին: Ինչպես Սոկրատեսն էր նշում, փիլիսոփան պետք է մարմնավոր հաճույքներից, ցանկություններից հեռանա, որպեսզի առավել մոտենա հոգուն: Այս պնդումը Սոկրատեսը հաստատում է իր զրույցներից մեկում մեկ այլ մեջբերմամբ, ըստ որի՝ մահվանից հետո աստվածների ցեղին պետք է միանան միայն փիլիսոփայությամբ զբաղվողները: Ըստ այդ խոսքերի՝ ստացվում է, որ Քրիստոսը և՛ մասնակի մոտ մնաց մարմնական ցանկությանը, և՛ համալրեց աստվածների՝ այս դեպքում Սուրբ Երրորդության շարքերը: Թեև սրանք տարբեր դարեր են, ժամանակներ, սակայն նույն Սոկրատեսի կյանքն ու մահը կարծես թե Քրիստոսի կյանքի ու մահվան նախնական, մի փոքր այլ ու փոփոխված տարբերակը լինի, որում արդեն իսկ ուրվագծվում են քրիստոնեական Աստծո առաջին ծիլերն ու գաղափարները: Գալով

Քրիստոսի մարդկային կերպարի պահպանությանը՝ պետք է ընդգծել խաչված որդու խաչի վրա արտասանված սակավ խոսքերից մեկը. «Ծարավ եմ»¹: Ըստ Հովհաննեսի ավետարանի, նա այդպես ասաց, որպեսզի կատարվի այն, ինչ գրված էր: Այլ կերպ ասած՝ նա ասաց այն, ինչ մարգարեները հաստատել էին, ինչ պետք է լիներ: Սակայն այս կետին չէինք անդրադառնա, եթե խաչի վրա նրա սակավ խոսքերից մեկում չլիներ նաև Հոր նկատմամբ հայտնած վստահության կորուստն ու հիասթափությունը, որտեղ արդեն իսկ չի նշվում, որ ասվեց, քանի որ այդպես էր գրված: Ուղարկվելով Հոր կողմից, Քրիստոսն ուղղակիորեն դարձավ մարդկության կողմից չընդունված մեկը, ով օտարված լինելու հետ մեկտեղ նաև հասարակության ուշադրության կենտրոնում էր: Հասկանալով ու գիտակցելով, որ ի սկզբանե հենց ինքն է ուղարկված, նա լուռ տանում էր իր տառապանքները, սակայն Քրիստոսի կասկածամիտ հարցադրումն Աստծուն, թե ինչո՞ւ իրեն միայնակ թողեց, մտածելու լուրջ տեղիք է տալիս: Միգուցե հենց սկզբից նախասահմանված էր, որ Քրիստոսի առաքելության ընթացքը այլ կերպ պետք է լիներ, հակառակ դեպքում անհասկանալի է դառնում որդու հարցադրումը, թե ինչո՞ւ միայնակ մնաց այս ողբերգությունում: Հատկապես այն դեպքում, երբ Զիթենյաց պարտեզի իր աղոթքում նա նվիրվեց ու հաստատեց, որ անելու է, և սա լինելու է Հոր կամքը:

Ուրեմն հոր կամքով ուղարկված Քրիստոսն օտար էր հասարակության համար, անընդունելի մեկը, և դա այդպես էլ պետք է լիներ, քանի որ մարդկության մեջ Աստծո կամ աստվածայինի ներկայությունն արդեն իսկ հանրությանը դրդելու էր կա՛մ հաշվի չստել նրա հետ, կա՛մ իրեն ոչնչացնել: Եվ վերադառնալով Քրիստոսի հարցադրմանը, պետք է նշել, որ որդու կողմից կասկածամտությունը մասնակի բացատրական հարց էր, որ պահանջում էր հստակ պատասխան, իսկ Քրիստոսի կյանքում Հոր ներկայությունը չկար և հետևաբար ինքն արդեն իսկ պետք է գիտակցեր, որ պատասխան չկա, չի լինելու, իսկ բացակայության դեպքում դա ոչ այլ ինչ էր, քան հուսահատության կոչ, վերջին ճիչ, փոքրիկ գայրույթ: Երբ անհատը խաչափայտին է, մեռնում է մոր առաջ, ապա այդ դեպքում նրա միակ որոշակի գայրույթն ու հարցադրումը պետք է ուղղվեր այն մեկին, միակին, ով ուղարկել էր իրեն, կամ ում ձեռքով Քրիստոսն ուղարկվել ու օտար-

¹ Նույն տեղում, էջ 148:

վել էր: Այստեղ որդու՝ Քրիստոսի մարդկային կերպարի հարցադրման տրամաբանությունը հստակ պարզ էր: Եվ անգամ օտարվելով հասարակության կողմից, նա օտարվեց անգամ «հանցագործների» մեջ: Հայտնի ցուցանակը հենց իր գլխավերևում փակցրին: Եվ այս ողբերգության առավել ողբերգական կողմը հանդիսատեսի առկայությունն էր. այս պարագայում իր սիրելի մարդիկ՝ հարազատները, միակ ինքնակամ եկած մարդիկ էին: Որովհետև մյուսների կողմից սա աշխատանք էր, որ արվում էր: Եվ հենց այս կետում է, որ սահմանվում է թատրոնի՝ հռոմեացիների կողմից դաժանության լավագույն դրսևորումը: Քրիստոսին տանջողներն ու սպանողները հռոմեացիներն էին: Նրանք կատարում էին, իսկ կամքը հրեաներինն էր: Կատարողներն ու կարգադրողները կողք-կողքի դիտում էին Քրիստոսի դերակատարումը, ով Հոր կամքին հավատարիմ մնալով, մինչև վերջ կատարեց այն, ինչ նախասահմանված էր: Եվ այստեղ հստակ ընդգծվում էր Հին Կտակարանի պատմությունների շրջված սցենարը: Այստեղ Հայրն ինքն էր զոհաբերում իր ձեռքով իր որդուն: Եվ սա, ըստ երևույթին ամենամեծ զոհաբերությունն ու ինքնամաքության արարքն էր, որ կարող էր անել Հայրը՝ Հին Կտակարանում անմեղ սպանվածների համար: Եվ վերասահմանելով սեփական գաղափարը, Հայրը զոհեց իր ամենաթանկն ու ամենամեծը, որով Քրիստոսն ինքնին դարձավ անմեղ զոհը: Որով Քրիստոսն ու Դիոնիսոսը սահմանելով դարձան մարդկային ժամանակների տանջանքի ու ողբերգության որդիները, իրենց մեջ կրելով արվեստի, կյանքի ու կրոնականի մի ամբողջ խառնարան: Եվ հենց հայր-որդի այս համակարգով է, որ սկսվում է համաշխարհային արվեստում ստեղծվել որդու տանջանքն ու օտարումը, հոր կամքի կատարումն ու որդու տառապանքը:

АРА ЗАРГАРЯН - «ДИОНИС - ХРИСТОС: СЫНОВЬЯ СТРАДАНИЯ И ИСКУССТВА» - В данной статье рассматриваются сходства и трагедия двух богов: Диониса и Христа. Ряд великих мыслителей в разные периоды мировой истории говорили об их сходстве и трагичности. Костан Зарян, в свою очередь, указывает, что они являются сыновьями трагедии и искусства. В статье также представлены особенности характера и образа Бога-Отца в Ветхом и Новом Заветах. Новый Завет — это мир сына, где он является главным персонажем. Дионис и Христос, по сути, невинные жертвы. Они сыновья страдания и трагедии наших времен.

Ключевые слова: Христос, Дионис, искусство, трагедия, театр, персонаж, Зевс, Греция

ARA ZARGARYAN - «DIONYSUS-CHRIST SONS OF SUFFERING AND ART» - In this article we have tried to examine and present the similarities and tragedies of the gods Dionysus and Christ. A number of great thinkers in different periods of world history have spoken about their similarity and tragedy. Kostan Zarian, in his turn, points out that they are the sons of tragedy and art. The article presents the character and image of God the Father in the Old and New Testaments. The New Testament itself is the world of the son, where the main character is the son. Dionysus and Christ became innocent victims through their tragedy. In this way they became the sons of the suffering and tragedy of human times.

Key words: *Dionisos, Christ, art, tragedy, theater, actor, Zeus, Greece*

REFERENCES

- F. Nicshe, Deraqristosy: Anecq qristoneutyan dem, Yerevan, 2017 (in Armenian).
S. Stephanyan, Fridrikh Hyolderlin, Yerevan, 2013 (in Armenian).