ศ.เสฐียรโกเศศ

ประวัติวัด
วัดโพธิ์ และวัดพระเชตุพน

ԳԱՐԵԳԻՆ ԼԵՎՈՆՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՊԱՏՄԱ-ԲԱՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ
ԵՐԵՎԱՆ 1941

Հրատարակությունը պատրաստված է
ՀՍՍՌ ժողկոմսովետին կից Արվեստի
գործերի վարչության կողմից

Г. Левонян
Театр
В древней Армении
На армянском языке
Армгиз, Ереван, 1941 г.

ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԿ ԿԱՄՄՐԱԴՐՈՂ
ԴՐԱՄԱՏԻԿ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՔԱՆԱՄՅԱԿԻՆ

ՆԵՐԱԾԱԿԱՆ

Թատերական արվեստն իր նախնական շրջանում սերտորեն կապված է եղել պարի և երաժշտության հետ: Երբ դեռևս ոչ թատրոնական շենքեր կային և ոչ ներկայացնելու համար թատերական գրականություն, դուրսը, հրապարակներում և մարդաշատ փողոցներում հանդես էին գալիս այն ժամանակի շրջիկ դերասանները, երգում էին, նվագում, պարում կամ ներկայացնում մեջ ընդ մեջ կամ միաժամանակ: Հնագույն պարերն էլ ունեին իրենց բովանդակությունը և նյութ էին տալիս խաղալու, մարմնի և դեմքի միմիկաներով հույզեր ցուցադրելու, ինչպես օրինակ՝ ՌԱՉՄԻ, ՈՐՍԻ պարերը, ԱՇԽԱՏԱՆՔԻ պարերը, որ պահանջում էին ԳՈՐԾՈՂՈՒԹՅՈՒՆ: Գործողության հետ աստիճանաբար մուտք է գործում և ԽՈՍՔԸ, կատարողներից մեկի բացատրական արտասանությունը, ապա և երկուսի միջև խոսակցությունը կամ տրամախոսությունը, հարց ու պատասխան երգերով և արտասանությամբ: Երգերի և խաղերի նյութն էր ազգային էպոսից որոշ սրտաշարժ էպիզոդներ, հերոսների կռիվը, հաղթությունը կամ պարտվելը, նմանապես ողբերգեր սիրելի հերոսների մահվան մասին և այլն: Այդպիսի ներկայացումներն ավելի հանդիսավոր էին լինում կրոնական և հասարակական մեծ տոնախմբությունների ժամանակ այս կամ այն

հեթանոս աստծու մեհյանի առաջ: Բազմամբոխ ժողովուրդը խռնված այդ ներկայացումների շուրջը, իրենց հիացական ու խրախուսական բացագանչություններով է՛լ ավելի ոգևորում էին էնտուզիազմի հասած պարերգուներին ու ողբերգուներին: Այդպիսի սկիզբ է ունեցել բատերական արվեստը հին Հունաստանում. այնտեղ են էսքիլոս, Սոփոքլես և Եվրիպիդես գրել իրենց հանճարեղ ողբերգությունները, Արիստոփան և Մենանդր իրենց կոմեդիաները, Աթենքում, Հռոմում և այլ տեղերում կառուցվել բատրոնական բաց շենքեր, միանգամից մի քանի տասնյակ հազարավոր հանդիսականներին սպասարկելու համար:

Հայաստանի հնագույն պատմությունից մեզ հասել են այնպիսի հատուկտոր տեղեկություններ, որ բատրոնն իր նախնական վիճակում նույն տեսակ ծագում է ունեցել և մեզ մոտ, որ մեհենական-կրոնական պարերը, ինչպես և սգի և հուղարկավորության պարերն իրենց մեջ ունեցել են դրամատիկ տարրեր, պարողները երգել են և միևնույն ժամանակ խաղացել են. ներկայացրել որոշ բովանդակություն, որևե նյութ: Տիգրան Երվանդյանի, Տորֆի, վահագնի մասին եղած «երգ բանի»-ներն ու «զրույց»-ները ի՞նչ են եղել, եթե ոչ առասպելական պատմություններ այդ դյուցազների մասին, երգված «ձևացուցած» ժողովրդական հանդեսների ժամանակ:

Եթե Հունաստանում Դիոնիսի տաճարի շուրջն ու հատուկ բատրոններում էին կատարում հելլեն դերասանները իրենց խաղն ու պարը, իրենց արտասանությունները ու դիֆերամբները, հին Հայաստանի պարերգուները ու կամավիչները նույն բանը կատարում էին

Անանիայի, Վանագնի և Սատրիկի մեհյանների շուրջը, մանավանդ նավասարդի համազգային տոներին:

Հունաստանում Դիոնիսյան հանդեսներն ու տոնակատարությունը կազմում էր ինքը՝ կառավարությունը, քանի որ կրոնը սերտորեն կապված էր պետականության հետ: Մեր պատմագիրների տված տեղեկություններից այդ չի երևում, թե նման տոնակատարությունների տեղի ունեցող հանդեսները, խաղերն ու պարերը, երգ ու նվագը ժողովրդակա՞ն էին, ինքնաբերաբար հավաքված հանդիսավայրերում, թե՞ կազմված էին իշխանությունների կողմից:

———

I

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆ

(ՀԵԹԱՆՈՍԱԿԱՆ ԴԱՐԵՐ)

ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅ ԱՐՔՈՒՆԻ ՊԱԼԱՏՆԵՐՈՒՄ

Գեղեցիկ Հելլադան իր դասական պատմության մեջ ապրում էր նյութական ու մտավոր կուլտուրայի այնպիսի փայլուն դարաշրջան, որին չէր հասել ոչ մի երկիր։ Գիտություն, գեղարվեստ, գրականություն հասել էին ծաղկման բարձր աստիճանին։ Սակայն ամեն ինչ բարձր դասերի համար։ Պլատոնի, Արիստոտելի նման մտքի տիտաններն իսկ չէին գիտակցում Հունաստանի ստրուկ քաղաքացիների վիճակը։ Պետական և հասարակական կյանքի տերն ու տնօրենը երկրագործական արիստոկրատիան էր, որն իր դասակարգային շահերի տեսակետից հովանավորում էր փիլիսոփաներին, արվեստագետներին և գրողներին։ Նոր զարթնող ընդդիմադիր դասակարգը՝ առևտրական կապիտալի տեր ու տնօրենը՝ բուրժուազիան ոչ պակաս աշխատում էր իր կողմը դրավել կուլտուրական արժեքներ ստեղծագոր-

ծողներին։ Այսպիսով հունական քաղաքակրթությունը տնտեսական հոսանքներին զուգահեռ իր շոշափումները տարածել էր ոչ միայն գոռող Հռոմում, այլ և արևմտյան շատ ավելի հեռավոր երկրներում։

Մեծ Ալեքսանդրի (356—323) դեպի Արևելք կատարած ռազմական խոշոր արշավանքը, հայտնի է, որ պատճառ դարձավ հունական քաղաքակրթության տարածման՝ ավելի լայն չափերով։ Աշխարհակալի զորաբանակի հետ միասին բազմաթիվ կուլտուրական մարդիկ, գիտնականներ, արվեստագետներ, բժիշկներ ճանապարհ գտան հասնելու ոչ միայն Մերձավոր Արևելքի երկրամասերը, այլ և Ասիայի խորքերը։ Սելևկյանների օրով, և այնուհետև, Աթենքը դեռևս շարունակում էր մնալ լուսարձակ կենտրոն արևմտյան քաղաքակրթության։ Հունարեն լեզուն իր տարածուն թևերը հասցրել էր «բարբարոս» պետությունների ոչ միայն արքունիքներն ու արիստոկրատական բարձր շրջանները, այլ և շա՛տ ավելի ներքին խավեր։ Պարթև-Արշակունի և հայ թագավորներն իրենց դրամները կտրում էին հունարեն վերտառությամբ, նույնիսկ երբեմն անվանը կից ավելացնելով մի հաճոյական բառ Filhelleon, հելլենասեր։ Դիպլոմատիկական մի տրյուկ չէ՞ր արդյոք ասիական միապետների հունասիրությունը, որ այդ մի բառով կամեցել են իրենց դրամներն ավելի գնայուն դարձնել փոքրասիական հունական գաղութներում։

Առաջին դարում, նախ քան մեր թվականությունը, հեթանոս Հայաստանի թագավորական գահի վրա բազմած էր Տիգրան Բ (95—55)։ Նա Մերձավոր Արևելքում հանդիսանում է մի նոր աշխարհակալ, իր պետության սահմանները հասցնելով մինչև Միջերկրականի արևելյան ափերը և հարավից մինչև Նինվեյի պարիսպ-

ները։ Արտաշատը բավական չհամարելով, գոռոզ միապետն իր երկրորդ մայրաքաղաքն է հիմնում Տիգրիսի վերին ակունքների վրա՝ Տիգրանակերտը, ձգտելով արագորեն բազմամարդ դարձնելու այդ քաղաքը և դարձնել նույնպես առևտրական կուլտուրական կենտրոն՝ Արևմուտքի հետ հեշտ հարաբերություն ստեղծելու համար։

Տիգրանակերտ և Արտաշատ— ահա հին Հայաստանի այն քաղաքները, ուր առաջին անգամ կառուցվել են թատրոններ, և առաջին անգամը լինելով, ներկայացրել լուրջ թատերգություններ արքունի պալատներում։

Ի՞նչ են ներկայացրել իրենցից այդ թատրոնական շենքերը. նման եղե՞լ են արդյոք Հունաստանի կամ Հռոմի բացօթյա ամփիթատրոններին, թե՞ փակ շենքեր են եղել։ Այդ մասին ոչինչ չունեն հաղորդած ո՛չ մեր և ո՛չ էլ օտար պատմիչները։ Հայ մատենագիրները միանգամայն լռություն են պահպանում նույնիսկ թատրոնների գոյության մասին. ինչ տեղեկություններ որ կան, դրանց համար պարտական ենք արևմտյան կլասիկ գրականությանը։

«Տիգրանակերտը շրջապատված էր սև քարերից շարած լայն պարսպով, ունենալով յոթանասուն երկու աշտարակ։ Պարիսպի վրա մի քանի տեղերում երևում էին թագաղարդ արծիվների քանդակներ և անհասկանալի արձանագրություններ» (Опыт начертания истории царства Армянского. соч. Я и Д. Арзановыми, Москва, 1827 г. стр. 47).

«Լի էր քաղաքն ճոխությամբ նկարուք և անդրեաք գերազանց ճարտարաց»,— հին աղբյուրներից առնելով գրում է Հռոմեական պատմության հեղինակը՝ Ռոլլենն

իր գրքում։ «... Տիգրանայ ժողովեալ էր անդրբ բազում կատակերգուս, երաժիշտս և կաքաւիչս ի նաւակատիս թատրոնի, զոր տուեալ էր կառուցանել (Դ. հատոր, 688)։

Մենք այնպես ենք կարծում, որ Տիգրանակերտի և Արտաշատի թատրոններն եղել են փակ սրահներ և ո՛չ Աթենքի, Հռոմի, Պոմպեի թատրոնների նման բաց, որովհետև մեր երկրում (մանավանդ Արտաշատում)

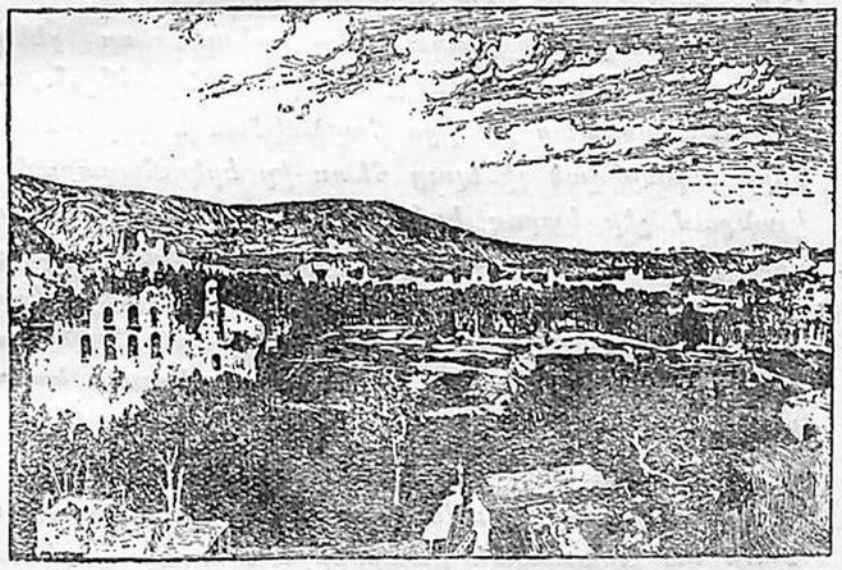
ՏԻԳՐԱՆ Բ. (ոսկեդրամից)

այդ ներկայացումները տեղի են ունեցել արքունի գերդաստանի և պալատականների համար և ոչ լայն հասարակության սպասարկումի։

Ի հաստատություն մեր խոսքի, որ այդ դարում, բացի բաց կրկես-թատրոններից, եղել են և փակ թատրոններ, կառուցված ճիշտ այդ ժամանակներում, դա Մարցելիուսի թատրոնն է, երեք հարկանի մի կա-

ռուցում (տես Վյորման «Արվեստների պատմություն»-ը հատոր Ա. ռուսերեն թարգմանության մեջ, էջ 560)։

Անցյալ դարում Արևմտյան Եվրոպայի հնագետ գիտնականներ՝ Texier, Dieulafoy, Gayet Տիգրանակերտի ավերակները քննելիս տեսել են մի երկհարկա-



ՏԻԳՐԱՆԱԿԵՐՏԻ ԱՎԵՐԱԿՆԵՐԻՑ
(Լեմանի հաուպտ)

նի շենքի կիսականգուն ճակատ, հռոմեական արվեստի անկման շրջանի կորընթական ոճի մույթերով, որոնց որոշ մասերն հիշեցնում են քաշմիրական ճարտարապետությունը՝ Հնդկաստանում։ Հետազոտող գիտնականները նշում են նույնպես, որ այդ շենքն ունի սլաքաձև աղեղներ և կամարներ, «մի երևույթ, որ գրեթե առաջին անգամն է նկատվում ճարտարապետության

բովանդակ պատմության մեջ»։ Ապա Տիգրանակերտի պալատը նշանավոր է նաև այն բանով, «որ նրա կողքերի ֆասադները զարդարված են Հռոմ-բյուզանդական ոճի սյուներով»։

Այսպես նկարագրելով իր վրա Արևելքի և Արևմուտքի նշանները կրող այդ հետաքրքրական շենքը, ենթադրում են, որ «դա Տիգրանի պալատն է»։

Իսկ մենք հավանական ենք գտնում, որ շենքը Տիգրանի ոչ թե պալատն է, այլ թատրոնը։ Ինչո՞ւ, որովհետև պալատը քանիցս հարձակման և կործանումների ենթարկված լինելուց հետո իր երկուհազարամյա կյանքում չէր կարող կանգուն մնալ թեկուզ ավերակ դրությամբ։ Հազար ու հազար արկածախնդիրներ ու դանձ որոնողներ դարերի ընթացքում վաղուց պեղոտած և հիմնովին քայքայած կլինեին մեծ թագավորի պալատը. իսկ թատրոնը հետագա դարերում կարող էին օգտագործած լինել ուրիշ-ուրիշ ժողովուրդներ և այդպիսով հետաձգած նրա կործանումը։

Համեմատաբար ավելի շատ և ավելի հաստատուն նյութ կա Արտաշատի թատրոնի և այնտեղ տեղի ունեցած ներկայացումների մասին։ Այստեղ էլ կապված է Արտավազդ Գ թագավորի (56—34) անունը, թե որպես մեծ սիրահար թատրոնի և թե որպես գրող-դրամատուրգ։

Արտավազդը՝ ավագ որդին Տիգրան Մեծի, մանկությունից իր հոր պալատում ստանում է հիմնավոր կրթություն, սիրում է գրականություն և արվեստներ, կազմակերպում է զանազան հանդեսներ և սպորտներ, որսի է դուրս գալիս իր պալատականների հետ և առհասարակ ուրախ կյանք է վարում։

«Տիգրանա արքունյաց մեջ ոչինչ խնայվեցավ պա-

տանույն դաստիարակելու համար և հույն դիտնականներ անոր դաստիարակները և փափագելի հյուրերն էին,— գրում է Սատուրյանը։ Ան միշտ աշակերտ չմնաց, այլ ինքն ալ արտադրություններ ըրավ և դրեց պատմական, թատերական և ուրիշ գրական գործեր, որոնք դեռ երկրորդ դարում պահված էին»*)։

Մեր պատմիչները ոչ միայն ոչինչ գրական բան չեն գրում Արտավազդի մասին, այլ և շատ վատ գույներով են նկարագրում նրա վարքը։ Ահա Խորենացին։

«Սա ո՛չ ինչ գործ արիության և քաջության եղույց, այլ ուտելաց և ըմպելեաց պարապեալ, մօրից և եղբնատուրակաց թափառեալ շրջէր և առապարաց, զիշավայրիս և զլոզս արածելով. զիմաստութենէ և զքաջութենէ և զբարի յիշատակաց անփոյթ արարեալ, ծառայ և սորուկ որովայնի արդարև լինելով՝ զապրիւս մեծացուցանէր» (Բ. իր.)։

Գուցե և իրոք, մեր առաջին դրամատուրդը շատ է զբաղվել ուտելով և խմելով, կամ, ավելի խիստ, եղել է որովայնի գերի, բայց որ Արտավազդը իր հոր կրած վերջին քաղաքական ու ռազմական անհաջողություններից հետո պարթևների և հռոմեացիների երկարամյա ոտնձգությունների հանդեպ քսան երկու տարի կարողացել է կառավարել իր երկիրը, այդ պատմական ճշմարտություն է։

Մենք չենք մտնելու քաղաքական խնդիրների մանրամասների մեջ, այլ առաջ կբերենք այստեղ Արտաշատի թատրոնի և ներկայացումների համառոտ նկարագիրը, հետևողությամբ Պլուտարքոսի։ Վերջում միայն

*) Հայաստան և Հռոմ, էջ 96։

ավելի կանգ կառնենք մի ներկայացման վրա, որը կապված է պատերազմական մի նշանավոր դեպքի հետ։

ԱՐՏԱՎԱԶԴ Գ.
(արծաթ դրամից)

Վերևում հիշեցինք, որ հույն զանազան մասնագետներ, նմանապես դերասաններ եկել են Փոքր Ասիական երկիրները, ապա հասել մինչև Հայաստան և Պարսկաստան։ Արտավազդը լինելով թատերասեր և դրամատուրգ, մայրաքաղաք Արտաշատում հիմնել է իր պալատական թատրոնը, հրավիրել հույն դերասանական մի խումբ, դերասան Յաղոնի գլխավորությամբ։

Այդ դերասանները կազմակերպել են ներկայացումներ հույն կլասիկների ողբերգություններից և խաղացել արքունի շրջանների համար։ Արդյոք հայերեն լեզվով էլ (թեկուզ հունարեն տառերով) որևէ բան գրե՞լ է Արտավազդը, կամ ներկայացրե՞լ է իր թատրոնում, այդ հայտնի չէ։ Բայց նրա հունարեն գրական գործերը հասած են եղել մինչև Պլուտարքոսի օրերը, վերջինիս իսկ վկայությամբ։

Արտաշատի թատրոնի ներկայացումներից մեկը, որ զուգադիպել է, ինչպես ասացինք, մի պատերազմական դեպքի հետ, առանձին էջ է գրավել Պլուտարքոսի պատմության մեջ։

53 թվին Հռոմի մի մեծ զորաբանակ կռվի էր դուրս եկել պարթևական Պարսկաստանի դեմ, Մարկոս Կրասոսի գլխավոր հրամանատարությամբ։ Պարթևական զորքերը հասել էին ընդառաջ Հայոց Միջագետք (Խառան), սպարապետ Սուրենի գլխավորությամբ։ Նույն այդ ժամանակում Պարթևների թագավորը Վորոդես (56—37) գտնվում էր Հայաստանում, քաղաքական նպատակներով Արտավազդի քրոջը իր որդի Բագուրի հետ ամուսնացնելու խնդրով։ Հայոց թագավորը մեծ հանդեսներ է կազմակերպում հարսանիքը փառավոր դարձնելու համար։ Մի օր, խնճույքից հետո, տեղի է ունենում ներկայացում։ Խաղում են Եվրիպիդեսի «Բակոսուհին»։ Ներկա են երկու թագավորները, բազմաթիվ մեծամեծներ և պալատականներ։ Հանկարծ Արտաշատ են հասնում Սուրենի կողմից ուղարկված սուրհանդակները, Սիլակեսի առաջնորդությամբ, բերելով իրենց հետ հռոմայեցի զորավար Կրասոսի գլուխը։ Ներկայացման այն պահին, երբ Յաղոնը ողբերգության գործող անձերից մեկի՝ Պենթեոսի դիմակը հագած արտասա-

նում է համապատասխան հատվածներ, ներս է մտնում Միլակեսը, խոնարհ ողջունում և Կրասոսի գլուխը ցույց տալիս հանդիսականներին։ Տիրում է հրճվանքի մի անպատմելի աղմուկ և ուրախական բուռն ծափահարությունների տարափ։ Յաղոնն իր երեսից դեն է շպրտում Պենթեոսի դիմակը, խլում է Կրասոսի գլուխը և հուզված ու մոլեգին արտասանում ողբերգության հետևյալ տողերը.

«Մենք լեռներից բերում ենք տուն
Եղջյուրներն այն եղջերուի,
Որ սպանվեց հենց նոր, հիմա ,
Մեր հաջողակ որսի պահին*)։

Ռուս հայտնի բանաստեղծ Վալերի Բրյուսովը իր „Летопись исторических судеб Армянского народа“ գրքում այդ տողերն առաջ է բերել այսպես.

„Мы приносим с гор домой рога оленя
Только что убитого на нашей счастливой охоте“.

Թե այնուհետև ինչ վիճակ է ունեցել Արտաշատի թատրոնը, շարունակվե՞լ են այնտեղ ներկայացումներ

---

*) Պլուտարքոսի հայ թարգմանիչը, Վենետիկի Մխիթարյաններից Ն. Թոլմաճյանն այդ տողերը թարգմանել է այսպես.

Ածեալ բերեմք ի լեռնէ
Եղջերու այն, ինչ հարեալ
Ընդ մոլթակաւ
Երջանիկ Որս։

(Պլուտարքոս Զուգակշիռք, Վենետիկ, 1835 թ.)։

Արտավազդի աքսորից հետո (մահը 30 թվին) Ալեքսանդրի, Արտաշես Բ.-ի և հաջորդների օրով, ոչինչ հայտնի չէ։ Մեր թվականությունը սկսվելուց առաջ վերջ էր առել արդեն Արտաշեսյան հարստությունը՝ Արտավազդ Դ-ով, 2 թվականին։ Վենետիկի Մխիթարյան միաբաններից մեկը, Կարապետ Տեր-Սահակյան, իրենից իբր վերականգնում է Արտավազդի գրվածքները՝ (ա. «Թագի և դպագրի ժառանգը» պիեսը, բ. «Գիշերային նվագահանդես Բղնունյաց լճակին վրա» (արձ. բանաստեղծություն), տե՛ս «Արտավազդ Դ-ի երգերը» ընդհանուր խորագրի տակ «Բազմավեպ» 1913 թիվ, էջ 167, 224, 305, 355, 439)։

Երրորդ «Հայ արքունի թատրոնը», որի մասին պատմական հիշատակություն կա, դա Եդեսիա քաղաքում (Հայոց Միջագետք) Աբգար թագավորի կառուցած թատրոնն է հռոմեական ձևի։ Բանն այն է, որ այս Աբգարին (Աբգար Ուքամա 13—50 թ.) հայ պատմիչները հայացրել են թերևս նրա անվան հետ կապված առասպելի (նրա նամակագրությունը Քրիստոսի հետ) և իբր առաջին քրիստոնյա թագավոր լինելու համար*)։

Նույն այս Աբգարին Ամբար գրությամբ Հայոց թագավոր են ճանաչում և վրացական հին աղբյուրները։ (Տե՛ս պրոֆ. Լ. Մելիքսեթբեգի «Վրաց աղբյուրները Հայաստանի և հայերի մասին» Բ. հատոր, Երևան, 1936 թիվ, էջ՝ 100)։

Մինչդեռ, իրապես, քրիստոնեություն ընդունողն

---

*) Համեմատել Եվսեբիոս Կեսարացու (3-րդ դար) և Մխիթար Այրիվանեցու (12-րդ դար) խոսքերն Աբգարի մասին։ Վերջինս էլ նրան անվանում է «արքա հայոց». (Երուսաղեմ, էջ 105)։

եղել է Աբգար իններորդը 207 թվին։ Վիեննայի Մխիթարյան գիտնական Հակոբ Տաշյանն այս խնդրի մասին գրում է, որ «Աբգար վեցերորդից մինչև Աբգար ութերորդը տասնյոթը տարվան անջրպետ մը կա (91—108), որի ժամանակ հայ Արշակունիք կիշխեին Եդեսիո և Մծբինը եղել է նրանց մայրաքաղաքը։ Ուրեմն Աբգար հինգերորդը կարող է շփոթված վինել հայ պատմիչների մոտ» (Մատ. մանր.՝ 287)։

Մենք չմտնենք այդ կնճռոտ խնդրի քննության մեջ։ Կարևորն այստեղ թատրոնական շենքի հարցն է, որ մենք առաջ կբերենք Չամչյանի խոսքերով, որ առել է Պրոկոպիոսից։

Աբգարը քաղաքական նպատակներով ուղևորվում է Հռոմ, տեսակցելու Օգոստոս կայսեր հետ։ Կայսերը նրան պահում է ամբողջ երեք տարի։ Եվ «թեպէտ խնդրեաց Աբգար բաղում անգամ արձակել զինքն աշխարհ իւր», բայց Օգոստոսը չի համաձայնում։ Վերջապես մի օր Աբգարին հաջողվում է հայրենիք դառնալու թույլտվություն ստանալ։ Կայսրը նրան հարցնում է, թե ի՞նչ կուզենար նա խնդրել իրենից։ Աբգարը «ոչինչ իմիք կարօտ զանձն գիտելով՝ խնդրեաց ևեթ ի նմանէ շինել իւրում քաղաքի թատրոն հանդիսական ըստ հռոմայեցւոց կարգի»։ Երբ Աբգարը հասնում է Եդեսիա, պալատական ավագանին նրան հարց է տալիս, թե ի՞նչ բարի բան կարողացար ստանալ ինքնակալից։ Աբգարը պատասխանում է. «Ցաւ սրտի անվնաս և խնդութիւն անօգուտ»։ Այսինքն թատրոն, որի մեջ ողբերգությունները սրտի ցավ են պատճառում, բայց անվնաս են, իսկ կատակերգություններն ուրախություն, բայց անօգուտ։

Թե ինչ տեսակ թատրոն է եղել Եդեսիայի թատ-

իոնը, և ի՛նչ թատերգություններ են տեղի ունեցել այնտեղ, ոչինչ հայտնի չէ մեզ։

ՎԻՊԱՍԱՆԱԿԱՆՔ,
ԳՈՒՍԱԿԱՆԱԿԱՆՔ

Մինչ թագավորներն ու արքունի տան իշխանները իրենց պալատական թատրոններն էին հիմնում և ներկայացումներ կազմակերպում արևմտյան ազգերի օրինակով, հույն կլասիկ հեղինակների գործեր բեմադրում հունարեն լեզվով, նույն այդ ժամանակներում և դեռ շատ ավելի վաղ դուրսը, հրապարակներում ու հասարակական հանդիսավայրերում մեր ժողովրդական երգիչները, նվագածուները, պարողներն ու գուսանները շարունակում էին իրենց երգն ու նվագը, իրենց պարն ու խաղը և ժողովրդական ներկայացումները։

Որքան էլ որ մեր պատմիչները ժլատ են եղել արձանագրելու նման երևույթներ, որպես առանձին կուլտուրական շարժում, բայց և այնպես նրանց հատ ու կտոր տեղեկություններից մենք կարող կլինենք նյութեր քաղել հայ հնագույն շրջանի հանրային թատրոնի մասին։ Թատրոն այն հասկացողությամբ, ինչպես ուրիշ ազգերի թատրոնի պատմության նախնական շրջաններում։

Ի՞նչ տեղեկություններ կան այդ մասին մեր հին մատենագրության մեջ. պարերի, երգերի, խաղերի, զրույցների այնպիսի տեսակներ, որոնց մեջ անվիճելիորեն արտացոլում են թատերական արվեստի տարրեր, պարզ ներկայացումներ։

Արևելյան թատրոնի տեսլարանի (зрелище) մեջ,— գրում է Ա. Մերվարդը,— խոսքը, երաժշտությունը և մենապարը ձուլվում է մի ներդաշնակ ամբողջության

մեջ և պար ասելով հասկացվում է մարմնի ռիթմիկ շարժումների հավաքականությունը։ Կարելի է ասել, որ արևելյան թատրոնը կառուցված է երաժշտության և մարմնի շարժումների վրա։ Երաժշտությունը, մասնավորապես ռիթմը, հանդիսանում է որպես կենսական ջիղ այդ երկրների թատրոնական արվեստի։ Այն առաջնակարգ դերերը, ինչ խաղում են երաժշտությունը և մարմնի շարժումները, խոսքը բնականաբար բռնում է երկրորդական տեղ և ենթարկվում է առաջին երկու գլխավոր տարրերին»*)։

Այս մեջբերումը բավականաչափ կօգնե մեզ լուսաբանելու հայ հնագույն պարի, երաժշտության և խոսքի (տեքստի) կապակցության և փոխհարաբերությունների հարցը և նրանց դերը թատերական արվեստի կազմակերպման շրջանի մեջ։

Մենք չգիտենք Մերվարդի այսպիսի բնորոշումը արևելյան հի՞ն թատրոնին է վերաբերում, թե՞ մեր ժամանակների։ Նրա կարծիքը, թե Արևելքում թատրոնի մեջ երաժշտությունն ու մարմնի շարժումները գլխավոր տեղն են բռնում, ապա միայն խոսքը, այդ ճիշտ է միայն պարի և պարերգերի վերաբերմամբ։ Ինչ վերաբերում է թատրոնին, մանավանդ նրա սկզբնական շրջանին, այստեղ տեսնում ենք միանգամայն հակառակը։ Այստեղ խո՛սքն է կարևոր ամենքից առաջ, իսկ երաժշտությունը, մարմնի շարժումները, միմիկան միայն լրացնում, զարդարում են նրան, ուժ տալիս՝ խոսքն ավելի տպավորիչ դարձնելու համար։ Այդպես է եղել հին Պարսկաստանում, այդպես եղել է և Հայաստ-

---

*) А. Мерварт – Восточный театр (предисловие) Литер. Энцикл. III. 428.

ռանում։ Հին առասպելների և զրույցների դյուցազներ-
գությունների ու վիպասանությունների պատմողներն ու
երգողները խոսք են ասել ամենից առաջ, խոսք ծանր
և հանդիսավոր ու մեջ ընդ մեջ երգել հատորական,
ռեչիտատիվ։ Մեր գուսանների ձեռքերում եղած նվա-
գարանները, բամբիռները միայն ձայնակցել են նրանց
խոսքին։ Իսկ դեմքի միմիկան, ձեռքի կամ մարմնի
շարժումներն էլ (խաղ) օժանդակել են նրանց երգ ու
նվագին։ Ճիշտ այնպես, ինչպես մեր հին աշուղները
զանազան հեքիաթներ ու սիրավեպեր պատմելիս ա-
ռաջնություն էին տալիս իրենց նյութին, պատմում էին
ման գալով, մեջ ընդ մեջ երգում ու նվագում, մարմնի
թեթև շարժումներով «խաղում», բայց կարծեք թե միշտ
հասկացնել տալով, թե տեսեք՝ մենք ի՛նչ ենք ասում,
ոչ թե ինչպես ենք ասում։ Իսկ ինչը և ինչպեսը համա-
զոր են դառնում այն ժամանակ, երբ զուտ բեմական
արվեստը (խաղը) անջատվում է երգից ու երաժշտու-
թյունից, կատարողներն էլ ավելի ուժ են տալիս իրենց
խաղին՝ չնսեմացնելով խոսքը։

Այժմ տեսնենք ի՛նչ պատմական վկայություններ
կան մեր հին վիպասանական և գուսանական ներկա-
յացումների մասին։

Պատմագիրների, առանձնապես Խորենացու նշած՝
ներկա դեպքում մեզ պիտանի տերմինները (եթե կա-
րելի է այդպես ասել) հետևյալներն են՝ վեպ, զրույց,
առասպելյաց երգեր, վիպասանաց երգեր, թվելյաց եր-
գեր, բանից երգեր, ցցոց և պարուց երգեր։ Պատմա-
գրի մեր այս ընդգծած բառերը, ինչ կերպ հասկանալու
և լուսաբանելու համար հայ և օտար բանասերների
կողմից մեծ աշխատանք է կատարված։ Մ. Էմին, Մ.
Գարագաշյան, Խ. Ստեփանե, Գ. Խալաթյան, Մ. Աբե-

ղյան, Դյուլորիե, Լանգլուա, Ֆեթթեր, Ֆլորիվալ իրենց բացատրություններով և իրենց բանավեճերով ստեղծել են ահագին գրականություն։

Պրոֆ. Մ. Աբեղյանն իր «Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու պատմության մեջ» ուսումնասիրության էջերում մի առ մի կանգ է առնում բոլոր այդ տերմինների վրա և բացատրություններ տալիս։ Նա նույնացնում է վիպասանաց և թվելյաց երգերը, այն տարբերությամբ միայն, որ վերջին տեսակի երգերը արտասանվում էին կամ ավելի ճիշտ երգում ռեչիտատիվ։

Մեր վիպասանները (վեպ ասողներ) հրապարակով պատմել են արտասանությամբ, ասմունքով ու մեջ ընդ մեջ երգել որոշ կտորներ, նյութ ունենալով առասպելական և ավանդական պատմություններ Հայրենի անցյալից։ Հատկապես նվագելու կամ պարելու դերը նրանք հանձնել են գուսաններին, որոնք և երգել են, նվագել, պարել և խաղացել։

Վենետիկի Մխիթարյանները, ապա և Մ. Էմինը, վաղուց զբաղվել են գուսան բառի բացատրությամբ։

«Ըստ մեզ,— ասում է Էմինը,— գուսանական է յոգնակի գուսան բառի (որպես զորական, բազմական) և գուսան առ մեզ զխաղացողն ի թատրոնի կամ զկատակերգուն յայտ առնէ՝ յոյր սակս առաւել յարմար թուի մեզ ընդ անուամբդ՝ զերգիչս խաղացողս իմանալ, որք առաջի ժողովրդեանն ի հրապարակս ձևացուցանէին զպարումակեալն յերգս վիպասանաց՝ որպէս և առ զանազան նախնի ազինս» («Վեպք Հնոյն Հայաստանի», Մոսկվա 1850, էջ 96)։

Էմինը նույնը կրկնում է և Մովսես Խորենացու իր ռուսերեն թարգմանության մեջ. Гусанакан мало упо-

требительная форма множественного числа слова гусан. Оно означает древняго рапсода поющаго перед народом песни, сопровождая их мимикой (Вспомним начало трагедии в Греции). История Моисея Хоренского, Москва, 1893, стр. 226.

Նույն տեսակ է հասկանում կամ համաձայնում Էմինի հետ և հետագայում Խորեն Ստեփանեն։

«Գուսանական սակավ գործածական հին ձև է։ Գուսան բառի հոգնակին։ Գուսան նշանակում է դերասան ընդարձակ մտքով և հին սկզբնական վիպասան, որ երգեր է երգում ժողովրդի առաջ, ցույցեր անելով» (Մովս. Խոր. աշխարհաբար թարգմ. Պետերբուրգ, 1898, Ծանոթություններ, էջ 61)։

Գուսան բառի այսպիսի բացատրությունը մենք գտնում ենք անվիճելի հենց այն պատճառով, որ հետագայի մեր պատմիչները այդպիսի դեր էլ տվել են նրան և թարգմանիչներն էլ հունարեն միմոս բառը հայերեն թարգմանել են գուսան։ Այս մասին մեջբերումներ և վկայություններ քիչ հետո։

Քանի որ երգը, նվագը և պարը, ինչպես ասացինք, կապված են եղել գուսանների խոսքի հետ, նրանց երգերի մի տեսակն էլ կոչվել է հատկապես ցցոց *և* պարուց *երգեր։*

«Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն Արամազնեայց իմուտքս փանդռան և յերգս ցցոց և պարուց զայսոսիկ ասեն յիշատակաւ» (Խոր. Ա. գ.)։

«Երգ ցցոց *և* պարուց*,— գրում է Էմինը,— ոչ այլ ինչ յայտ առնէ, բայց եթէ երգք գուսանաց և երգչաց՝ վէպս ասողաց ժողովրդեան զնոքօք պարառելոց» (Վեպք, էջ 97)։ Ըստ Ֆլորիվալի, «երգ ցցոց» բառացի նշանակում է ցույցերի երգեր։ (Ցուց կամ* ցույց, ցուցանեմ

բայից, ցույց տալ), այսինքն այնպիսի երգ, որն երգվում էր ցույցերով կամ միմոսով, մնջախաղով, որ արդարև այնպես էլ պետք է լիներ... Շատ բնական է, որ երգիչներն երգում էին այն երգերը ժողովրդի առաջ, աշխատում էին իրենց ձեռներով և շարժումներով ավելի կենդանություն տալ իրենց երգերին (Խ. Ստեփանե, Ծանոթություն., էջ 27)։ Այսպես է հասկանում և Ս. Պալասանյանը, որ գրում է. «Երգ ցցոցի միջոցին երգերի նյութը միևնույն ժամանակ ներկայացնում էին ժողովրդի առաջ» (Պատմ. Հայ գրականության, Թիֆլ., 1865)։

Ինքը Խորեն Ստեփանեն անհավանական է գտնում այդպիսի բացատրությունը, առարկելով, որ ցցուց հոլովի ուղղականը կլիներ ցուցՔ կամ ցիցՔ և ոչ թե ցույց։ Բայց Մ. Աբեղյանը ուրիշ պատմիչներից (Ագաթանգեղոս, էջ 112, Նարեկացի Մատենագրություն, էջ 49) օրինակներ բերելով, ուր ուղղական ձևով գրվում է ցուց և ցույց, հերքում է Ստեփանեի կարծիքը։ (Աբեղյան, էջ 575)*)։

Պարող, երգող և ցույցեր անող նվագածու երգիչները գուսաններն էին, որոնք ունեին և իրենց ձայնարկու ընկերները։ Վերջիններին տրվում էր երգի կամ երգախառն պատմության սրտաշարժ տեղերում բարձր, ողբական ձայնով կանչելու դերը։ Խորենացու մոտ ձայնարկու գուսանները կանայք են, ինչպես որ Արտաշես Բ-ի թաղման ժամանակ սև զգեստ հագած հուղարկավորության առաջից գնալով ողբացել են մեծ կորուստը։ Պարզ է, որ պատմիչի խոսքերն այստեղ

*) Այս մասին տես մեր «Պարարվեստը հին Հայաստանում» աշխատության մեջ։

«լալկան կանանց» մասին չէ, որովհետև նրանց հիշում է առանձին «աշխարող կանայք» ասելով (Բ. կ.)։

Ողբասաց աղջիկներ փողերի և տավիղների նվագածության հետ միասին եղել են նաև Տրդատ Դ. թագավորի հուղարկավորության ժամանակ։

«Եւ բարձեալ տարան զնա ի Թորդան, արծաթապատ դիակիր դագաղօք, յորում լծեալ ջորիք ոսկեսանձք և գունակ գունակ հանդերձիւք զդագաղն զարդարելով. և վաշտ զօրացն աստի և անտի վառեալք ջինուք և նշանակօք իսկ առաջի դագաղացն՝ ձայն ասուածօրհնութեան և բուրմունք խնկոց, իսկ աստի անտի բարեկամք և սիրելիք, ընտանիք և բազումք յորդուցն նորա հետեւակ անկեալ և զկնի դագաղացն՝ փող և տավիղք ողբոց և կուսանք ողբայացք, թող զայլ ամենայն ռամիկան՝ որ երթային հետ անթիւ բազմութեամբ»։ (Ալիշան, «Հայապատում», էջ 105)։

Ակրյուրը չի հիշում Ալիշանը, այլ ունի մի այսպիսի ծանոթություն. «Խորենացւոյ ծանօթ պատմագրութեան մասին չէ հօդուածս, բայց անշուշտ իր լեզուն, իր ոգին իր գրածն է»։

Փավստոս Բյուզանդի մոտ ձայնարկուների սեռն անորոշ է. նա պատմում է, թե ինչպես «ձայնարկուքն ամենայն» սկսում են նվագել և ողբաձայն երգել, պատմելով Տիրիթի սպանությունը, բայց անելով նրա «տուխանքի» աստառը «ի լուր ամենեցուն» (Դ. ժե)։

«Նոր Հայկազյան բառարանը» ձայնարկու բառի դեմ այդպես էլ ունի գրած՝ «ողբերգակ դուսան, հունարեն՝ թրենոդոս»։

Մենք մեր տեսության հաջորդ մասում դարձյալ կպատահենք դուսաններին, ձայնարկուներին և հին ու միջնադարյան «հանրային թատրոնի» այլանում դերա-

ԱՐԱՄ ՆԱՀԱՊԵՏ
(Մկրտում Հովհաննիսյանի)

սաններին, ուստի այժմ անցնենք նյութին, թե ի՛նչ էին երգում և ներկայացնում նրանք, այսինքն այժմյան լեզվով ասած, ի՛նչ էր նրանց ռեպերտուարը։

———

Խորենացին «փծուն և անճոռնի» համարելով պարսից առասպելները, ինքն, ինչպես հայտնի է, իր պատմության առաջին մասերը գրելիս խոշոր չափով օգտվել է հայ ժողովրդական առասպելներից և զրույցներից, չերաշխավորելով, թե նրանցից ո՞րն է սուտը և ո՞րն է ճշմարիտը։ «Եւ այսոքիք զրոյցք սուտ և կամ թե արդարև լեալ՝ մեզ չէ ինչ փոյթ»։

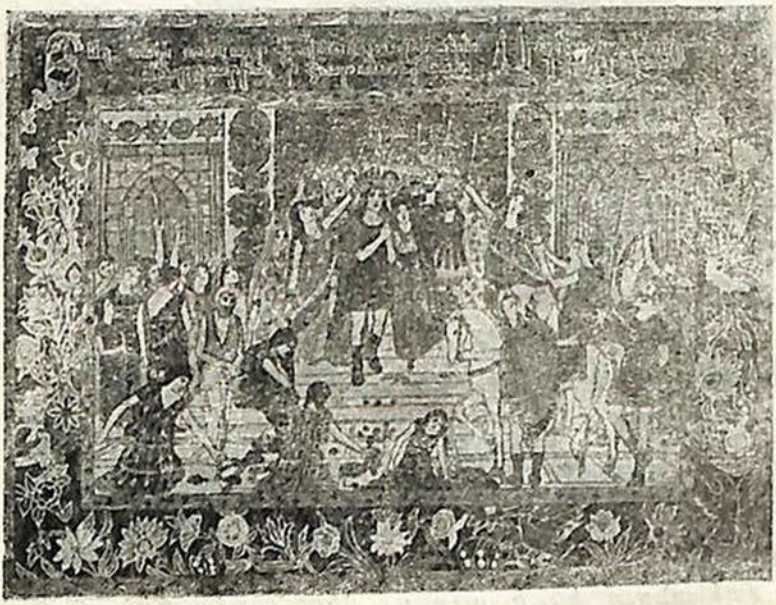
Այդ «առասպելները» և «զրույցները» իրենց նյութ ունեին ոչ միայն առասպելական-դյուցազնական շրջանի դեմքեր, ինչպիսիք են Հայկ և Բել, Արամ, Տորք, Վահագն, Արա և Շամիրամ և այլն, այլ և պատմական դեմքեր։ Մենք կարծում ենք անկարելի է իսկությամբ որոշել, թե այդ շրջանում ո՞ր անձերն են, որ գոյություն չեն ունեցել իսպառ, մտացածին են, և ո՛ր անձերը պատմական։ Հնագույն դարերում պատմական-իրական հերոսական անձնավորություններ անգիր դպրության մեջ հաճախ ժողովրդի բերանում առասպելանում են և այդ ոչ միայն մեր մեջ, այլ բոլոր հին ազգերի։

Իր ժամանակին Գողթան գավառի թվելյաց երգերից է առել Խորենացին Արտաշեսի և Արտավազդի վրա հյուսված «Բանք երգոցի» հատվածները.

Ճաշ գործեալ Արգաւանայ
Ի պատիւ Արտաշիսի,
Եւ խարդաւանակ լեալ նմին
Ի տաճարին վիշապաց... (Ա. լ)։

Նրա ասելով Անի ամրոցում գտնվել է մեհենական պատմություն, որից օգտվելով Եղեսիայից եկած Բարդածանը (մատենագիր և բանաստեղծ) գրել է հայ թագավորների պատմությունը (Բ. կդ)։

Բացի ժողովրդի մեջ բերնից բերան պատմվող ու երգվող «հեթանոսական գրությունները», որոնք խորենացու ժամանակ շրջելիս են եղել ժողովրդի



ԱՐՏԱՇԵՍԻ ՀԱՐՍԱՆԻՔԸ
(Զատիկ Պոյաճյանի)

մեջ և ինքը լսել է իր ականջներով, նրա պատմության սկզբնական շրջանի համար աղբյուր են ծառայել նաև նույն այդ տեսակ հեթանոսական գրությունների հին ժամանակներից մնացած գրավոր ժողովածուներ, հավաքված ուրիշների կողմից և գրված թերևս

հունարեն կամ աստորերեն տառերով։ Նա հիշում է, որ այդ հավաքածուները խնամքով պահվել են «արքունի դիվաններում»։

Խորենացին մի տեղ ցավ է հայտնում, որ մեր մեջ գրի չեն առնված «բանավոր երգարաններ»։ Գուցե կասեն, թե գիր և գրականություն չունեինք այն ժամանակ,— գրում է պատմագիրը,— կամ խանգարել են հարատև պատերազմները. այդ կարծիքն անճիշտ է։ Չէ՞ որ հասել են զրույցների անբավ մատյաններ, գրված պարս կամ հունարեն գրությամբ... Այլ ես կարծում եմ, ինչպես այժմ, այնպես էլ անցյալում, մեզ մոտ սեր չէ եղել այդ բանի համար, «Այլ ինձ թուի, որպէս այժմ և առ հինսն Հայաստանյայցս լեալ անսիրելութիւն իմաստութեան և երգարանաց բանաւորաց» (Ա. գ)։

Բայց իր ասելով, իրեն հաջողվել է արքունի դիվաններում տեսնել նման երկու նշանավոր ձեռագիր մատյաններ, որոնցից մեկը կոչվել է «Հիւսումն Պիտոյից», մյուսը՝ «Զորս հագներգութիւն»։

Առաջինի մասին գրում է, որ ինքն օգտվել է այդ մատյանից իր պատմության այն դեպքերի համար, ինչ որ «զկնի մահուանն Շամիրամայ» (Ա. ժթ)։

Քիչ հետո (գլ. իա) նույն պատմիչը գրում է, որ ինքն արժանացել է կարդալու «Այսպիսեաց բանից» հիմունքները (մի աշխատության մեջ), որ բաղկացած է չորս հագներգությունից և որը պատկանում է «զարդասատրին ի բանս և զիմաստնոյն իսկ և ի մէջ իմաստնոց իմաստագունին»։

Ո՞վ է եղել Խորենացու աչքում «Զորս հագներգութեան» հեղինակը կամ կազմողը, այդ իմաստուններից իմաստագույնը, հայտնի չէ։

Որ իսկապես այդ հավաքածուները գրի են առնված հասարակ և անանուն դուսաններից, այդ մասին Խորենացին վկայում է Մար-Աբաս Կատինայի բերանով։

Ինչո՞ւ այդ բանները («բազում և այլ գործք քաջության») չեն արձանագրվել «բուն մատյանս Թագաւորացն կամ մեհենիցն» (Նինվեյում) թող ոչ ոք չտարակուսի... որովհետև «որպէս Մար-Աբաս Կատինա պատմէ— ի փոքունց ոմանց և յանանշանից արանց ի գուսանականէն այս գտանի ժողովեալ ի դիւանի արքունեաց» (Ա. ժդ)։

Իսկ արքունյաց դիվանը, նույն պատմիչի ասելով, գտնվում էր հայ Արշակունի Թագավորների մայրաքաղաք Մծբինում։

Այսպես, ուրեմն, բացի գրի չառնված և ավանդաբար շարունակված վեպերից, զրույցներից ու երգերից, հայ հնագույն ժողովրդական Թատրոնի՝ այժմյան լեզվով ասած խաղացանկի գլխավոր գործերը եղել են.

Ա. Բանավոր երգարանք,
Բ. Հյուսումն Պիտոյից,
Գ. Զորս հագներգություն։

Թե սրանցից յուրաքանչյուրը հայ դիցաբանության առասպելական պատմության և նրանց հետ կապված երգերի ու զրույցների ո՛ր շրջանները կամ ո՛ր մասերն են պարունակել, անկարելի է որոշելը։ Մեր բանասերներն էլ այդ խնդրով առանձնապես չեն զբաղվել։ Ըստ պրոֆ. Մ. Աբեղյանի, վերջին երկու գրքերը միևնույն աշխատությունն են (էջ 425)։ Իրեն, Խորենացու հիշատակություններից հանելով կարելի է

ԱՐԱ ԳԵՂԵՑԻԿ
(Հին դրամյուր)

մոտավորապես այնքանն ասել, որ Բանավոր երգարանը պարունակել են ամենահին առասպելները, «Հյուսումն Պիտոյիցը» Հայկազյանց թագավորների շրջանը մինչև Արա Գեղեցիկը, իսկ «Զորս հաղներգությունն» ավելի ուշ, հասնելով մինչև Վահագնի առասպելը։

Մեր ծրագրից դուրս է այդ խնդիրների լուսաբանությամբ զբաղվելը։ Բերենք «Զորս հաղներգությունից» միայն Տիգրան Երվանդյանի անձը գովաբանող մի հատվածը, որը Խորենացին, ըստ իր սովորության, արձակի է վերածել։

Խարտեաշս այս
Եւ աղեբեկ ծայրիւ հերաց,
Երուանդեանս Տիգրան.
Երեսօք գունեան և մեղուակն,
Անձնեայն և թիկնաւէտն,
Առոգաբարձն և գեղեցկոտն,
Պարկեշտն ի կերակուրս և յըմպելիս
Եւ ի խրախճութիւնս օրինաւոր,
Ի ցանկութիւնս մարմնոյ չափաւոր
Արդարադատ և հաւասարասէր,
Մեծիմաստ և պերճաբան,
Կատարեալս ի դիւցազանց
Հասակաւ և բնութեամբ...
Քաջահառակն, նիզակաւորն
Ամենեին բոլոր անդամօք Համեմատն
Եւ ի գեղեցկութիւն աւարտեալ հասակի...
Հայկազնյանն Տիգրան... բազմաբիւրաւոր...

«... Այսպես ասէին ի հինսն մեր, որք փանդռամբն երգէին» (Խոր. Ա. իդ—իզ)։

ՏԻԳՐԱՆ ԵՐՎԱՆԴՅԱՆ
(Հին գրավյուր)

Պրոֆ. Աբեղյանը գտնում է, որ Խորենացու Տիգրան Հայկազնին նվիրված այս գովաբանական խոսքերը վերաբերում են Տիգրան Մեծին և շփոթված է պատմիչի կողմից։

«Տիգրանի գովեստը որքան կենդանի է, վառ և դունավոր և մակդիրներով հարուստ։... Երգի մեջ արդեն պատրաստ գտել է ներփողյանի հեղինակն այդ իսկ հոմերական մակդիրներն ու նկարագիրները։ Բազմաբյուրավոր Տիգրան, մի մակդիր, որ միայն Մեծ Տիգրանին և նրա կես միլիոն զորքին է վերաբերում»։ (Աբեղ. 477)։

Մեզ համար ներկա դեպքում կարևորը տեքստի տողերն են, որ մեր հնագույն դուսանները նվագարանի ձայնակցությամբ երգել են և տարածել։ Իսկ թե Տիգրան Երվանդյանին են պատկանում այդ գովերգները, թե Տիգրան Մեծին, դա թող լինի վիճելի։ Օրինակ, Սմբատ Շահազիզյանը կողմնակից է առաջինին և Քսենոֆոնի «Կյուրոպեդիայից» օրինակներ է բերում, որ Կյուրոսն էլ երեսը ներկում էր, մազերը գանգրացնում և այլն, իսկ Հայկազյան Տիգրանը, որ նրան Ծոտ էր և դաշնակիցը, կարող էր հետևած լինել նրան։ Պարսից պալատական սովորությունները անծանոթ չէին և հայոց թագավորներին[1])։

Որ Տիգրան Երվանդյանի (Հայկազն) և նրա քույր Տիգրանուհու մասին մեր հնագույն վիպասաններն ունեցել են իրենց զրույցներն ու հագեցվությունները և նրանց բեկորները մինչև 5-րդ դար հասնելով Դավիթ անունով մի բանաստեղծի կողմից նոր վերաստեղծությամբ գրի են առնվել «Պատերազմ հայոց և Մարաց»

---

1) Ս. Շահազիզյան «Ամառային նամակներ», էջ 39։

անունով, այդ մասին վկայում են օտար քերականները։ Ահա ինչ է գրում մի հայ բանաստեղծ անցյալ դարի կեսին.

«Կերևի թե անոր (Տիգրան Ա.-ի) վրա շինած Հայկազյանց վիպասանությանց կտորներ գտեր է (Դավիթը) և անկե շարժեալ նոր տաղաչափությամբ գրել է իր վիպասանությունը։ Ինքը գտեր է, ինչպես Հայտնի կիմացնեն Տիգրանուհո մահվան վրա հին ատեն երգված դամբանական երգը և այն երգն ալ իրեն ոճովը խառներ է վիպասանության մեջ, ուր կհիշե, թե փողարը, այսինքն հին դամբանական երգիչը անանկ վարպետությամբ կերգեր ողբը, որ Տիգրանա սրտեն անցածը դուրս կբացատրեր»։

Հիշված բեկորներից առաջ են բերված հետևյալ տողերը.

Եւ արդ ներգործեալ ի միտս երևիւր
Առ խորհուրդ փողարին,
Իւր ներգործեալ զկողաբաղն
Նաև ողջամիտ աշխարածուն։
Փոխատեղեցին ի Պարս
Ըղմարային թագաւորութիւնն»։
«Բազմավեպ» 1850, էջ 315։

Խորենացու աչքում այս Տիգրանն է մեծ, ոչ Տիգրան Բ.-ը, որովհետև այդպես են վկայում իրեն հասած զրույցներն ու երգերը և որովհետև, ասում է նա, «սա ամենեցունց թագաւորացն մերոց հարստագոյն և խոհեմագոյն և արանցն այնոցիք և ամենեցուն քաջ» (Ա. իդ)։

Զրույցներով, վեպերով ոչ պակաս հարուստ է եղել, անկասկած, Շամիրամի առասպելը։ Իր տիպական

ցանկությունը կատարելու նպատակով, այդ հզոր թագուհու պատերազմը Արա Գեղեցիկի դեմ, վերջինիս մահը և Շամիրամի հուսախաբությունը, նրա կախարդական հուլունքները Վանա ծովում, նրա «հսկայական շինարարությունը» Վանում, այս բոլորը պետք է որ առատ նյութ տային վիպասաններին՝ վիպերգելու՝ և գուսաններին՝ խաղալու, «ձևացնելու» համար։ Այդ զրույցների ու ավանդավեպերի բեկորները հասել էին մինչև մեր ժամանակները և Վասպուրականում պատմվում էին զանազան տարբերակներով։ (Տես Հ. Աճեմյան, «Ծաղկաքաղ Վասպուրականի հայ ժողովրդական բանահյուսության» Ա. փունջ)։

Գաբրիել Պատկանյանը, Խորենացու առաջ բերած մի տողը «Ուլունք Շամիրամայ ի ծով»— ընդունելով Շամիրամի վրա հորինված դյուցազներգության մի բեկորը, շատ հաջող կերպով փորձել է վերականգնել այդ երգը։

Յուլունսն Շամիրամայ,
Յուռուվք յուլունսն Շամիրամայ
Յուռուվք ի ծով ծածանէին
Ծածանէին ի ծով ծիրանի
Յուռուվք ի ծով ծիրանի
Ծիծաղախիտ ծածանէին...

Յուլունսն Շամիրամայ
Ի սպիտակ ծոց Շամիրամայ
Խընձորք անոյշք բուրէին
Բուրէին խնձորք սպիտակք
Խընձորք ի ծոց արքայուհւոյն
Քաղցրանոյշ սփռէին բուրումն
Զանոյշ բուրումն տային...

Յուլոնան Շամիրամայ
Ծիրանի ծածկոյթ ծածանէին
Ծիրանիք ի ծով տարուբերէին
Յուռութք ի ծով ծիրանի
Յուռութք ի ծոց արքայի։

Միանսարյան, «Քնար հայկական», Պետերբուրգ, 1868, էջ 248։

Առասպելական ու կիսառասպելական հերոսների և քաջերի այսպիսի գովերգություններով չի սպառվել մեր հնագույն թատրոնի խաղանյութը։ Մեր կատակերգու դուսանները չեն քաշվել և ժամանակի տիրող դասերի արատները ցուցահանել հրապարակ ու ծաղրի ենթարկել իրենց խաղերի մեջ, թեկուզ այլաբանորեն։ Այլապես, եթե այդպես չլիներ, եթե նրանք միայն Վահագներ և Տիգրաններ գովերգած լինեին, չէին հանդիպի իշխանավորների հալածանքին ու հետագայում չէին կոչվի «հեթանոսական»։ Բայց այդ մասին քիչ հետո։

Այսքանով փակենք հնագույն շրջանը։

———

II

ՎԱՂ ՔՐԻՍՏՈՆԵԱԿԱՆ ԴԱՐԵՐ

Քրիստոնեությունը Հայաստանում պետական կրոն դառնալուց հետո էլ (4-րդ դարի սկզբում) հեթանոս շատ սովորություններ դեռևս շարունակում էին մնալ մի քանի դար, որքան էլ որ նոր կրոնի պաշտպան և նրա տարածմանն ու ամրացմանը նախանձախնդիր հոգևոր իերարխիան աշխատում էր արգելք հանդիսանալ խոսքով, գրչով և նույնիսկ վարչական միջոցներով։

Փավստոսի վկայությամբ մոտ երկու հազար հոգի հեթանոսներ գաղտնի միություն են կազմել և նույնիսկ դավադրություն են պատրաստել «սպանանել զքահանայապետն Աստուծոյ զՎրթանէս» (332—41)։ Ներսես Պարթևի մահից հետո (373) նույն պատմիչի ասելով «Ընդ բազումս տեղիս Հայոց» նորից կուռքեր են կանգնել։ Հետևյալ 5-րդ դարի սկզբներում Մեսրոպ Մաշտոցը պատժիչ էքսպեդիցիայով շարժվում է դեպի Գողթան դավառը, վիպասանների և գուսանների բուն հայրենիքը, այնտեղի կռապաշտներին «խելքի բերելու»։ Աշխարհիկ երգ ու նվագի, խաղերի և զվարճական հանդեսների, պարերի և ներկայացումների ուրախական սովորությունները համարելով հեթանոս կյանքի մնացորդներ, հալածանքի էին ենթարկում, նրանց

փոխարեն քարոզելով ժուժկալություն, աղոթք, պահեցողություն ապագայի «երկնային կյանքի» բարիքներին արժանանալու համար։

Այդպես էր դրությունը և՛ Ասորիքում, և՛ Բյուզանդիայում, ուր տեղերի հետ մշտատև կուլտուրական հարաբերությունների մեջ էր քրիստոնյա Հայաստանը, հետևելով նաև այդ երկրների հոգևոր և եկեղեցական կրոնադարձություններին։

Ի՞նչ վիճակ ուներ թատրոնը Բյուզանդիայում իր քրիստոնեության առաջին շրջանում (4-րդ դար)։

Հռոմից սատիրաները, էդզոդիաները, միմերն ու պանտոմիմները տեղափոխվել էին Կ. Պոլիս իրենց դերակատարներով, ուր շարունակում էին իրենց ներկայացումները նոր Հռոմում։ Իսկ բուն Հռոմում վաղուց արդեն թատրոնը, որպես արվեստ, իր անկման վիճակն էր ապրում։ Հունական բարձր ողբերգությունները ձանձրացրել էին կրկեսներ և էքսցենտրիկ զվարճություններ սիրող հռոմայեցիներին, մանավանդ որ քայքայվող պետությունը իրենից իսկ հարստահարված ու ստրկական կյանքով ապրող լայն մասսաներին քնեցնելու համար ձրի ներկայացումներ ու արյունոտ տեսարաններ էր կազմակերպում և հանդարտեցնում «հաց և զվարճություն» աղաղակող քաղաքացիներին։ Դեռ Կիկերոնը երկու մասի էր բաժանում իր ժամանակի կոմեդիանները։

«... Մին դռեհկական ժանդամուտ, խենեշ, պղծալից, մյուսն պանծալի, քաղաքավար, մտացի և քաղցրաբան»*)։

---

*) Կիկերոն, «Ցաղագս պատշաճից», թարգմ. Մ. Ավդերյանի, Վենետիկ, 1845 թ. էջ 43։

Պանծալին, քաղաքավարը և մտացին մնալով Հռոմի հազվագյուտ արքիտեկտիարումների համար, մեծ ընդունելություն էր գտել ինչպես Հռոմում, այնպես էլ Կ. Պոլսում, գռեհիկը, ժանդաժուտը, խենեշը և պիղծը։ Այստեղ հիստերիոնները, եթե դիմակներ ունեին իրենց երեսներին ըստ հունական սովորության, միմոսներն արդեն ոչ միայն դեն էին շպրտել իրենց դիմակները, այլ և մարդկային արժանապատվությունը։

Նրանք բեմ էին դուրս գալիս ծաղրանկարային հագուստներով, կարված զանազան գույնի փալասներից։ Դերասանուհիները հագնվում էին այնպիսի թեթև և կարճ զգեստներ, որոնցից թափանցում էին մարմնի բոլոր ձևերը... Պարերի միջոցին նրանք հաճախ հասարակության պահանջով իրենց վրայից դեն էին գցում շորերը և պարում էին բոլորովին մերկ*)։

Բարքերի այսպիսի անկումն արվեստի անվան տակ չէր կարող հանդուրժելի համարվել, մանավանդ նոր կազմակերպվող եկեղեցական իշխանության կողմից։ 4-րդ դարի բյուզանդական եկեղեցու ամենանշանավոր իդեոլոգներից ու պերճախոսներից մեկը, Հովհան Ոսկեբերանը (Ioan Chrysostomus), որ կողմնակից էր ամեն մի անվայելուչ բան հեթանոսական համարելու, իր մի շարք ճառերով հանդես է գալիս, ինչպես արձանների, այնպես էլ թատերական խելկատակ ներկայացումների դեմ։ Այդ մեծանուն եկեղեցականը եղել է և Հայաստանում (406 թվին), ուր անշուշտ շարունակել է իր ոսկե բերանով քարոզներ կար-

*) П. Горлов—История театра, Рига, стр. 43. Брокгоуз. Энциклопедия. 87 стр. 329.

դալ նույն ուղղությամբ, ծաղրելով հեթանոսականը, ի պաշտպանություն քրիստոնեության։ Հետագայում այդ նշանավոր հռետորի և տեսաբանի ճառերը թարգմանվել են հայերենի, ի հարկե նաև «Անդրիականքը» և «Յաղագս գուսանական խեղկատակութեանց» ճառերը, կամ ինչպես ինքն է անվանում, զրույցները։ Թե ի՛նչ ազդեցություն են ունեցել այդ զրույցները հայ եկեղեցականների վրա, թատրոնի դեմ պայքարելու գործում, այդ կտեսնենք քիչ հետո։

Թատերական գործի դրությունը գրեթե նույնն է եղել այդ դարերում նաև Հայաստանում։

Այստեղ էլ մենք տեսնում ենք մի կողմից քաղաքավարը, մտացին և քաղցրաբանը, մյուս կողմից գրոտեսկիկը, խենեշը և ժանդաժուտը։

Որքան մենք կարողանում ենք հասկանալ պատմիչների շատ աղոտ կերպով տված տեղեկություններից, հայերեն ներկայացումները նախաքրիստոնեական ժամանակի անվամբ ընդհանրապես կոչվել են գուսանական և կատարողները (դերասանները) կոչվել են գուսան, բայց բաժանվել են հետևյալ տեսակների.

ա) Ողբերգականք, ողբերգություն, եղերերգություն. նյութը թե պատմական և թե ժամանակակից ողբալից դեպքեր, հորինված ազատ տաղաչափությամբ։ Հեղինակները, որ միևնույն ժամանակ մասնակցում են խաղի մեջ, կոչվել են ողբերգակ, իսկ միայն ողբասաց դերասանները ձայնարկու գուսանք։

Նոր Հայկազյան բառարանը ողբերգակ բառի դիմաց ունի «ողբերգող, հորինող և նվագող ողբերգական տաղս», իսկ ձայնարկուն, ինչպես վերևում տեսանք, «ողբերգակ գուսան»։

Մովսես Խորենացուն վերագրվող Պիտոյից Գրքի մեջ

կարդում ենք, որ գոյություն են ունեցել ողբերգակաց դասեր, որոնք «մեծավերջական չափովքն» (այսինքն յամբ) «զհնոցն երգելով պատմութիւնս, այնպիսի իմն ըստ նոցա քաջութեանցն զուգահաւասար և զիւրեացն ցուցին իմաստութիւն, մինչ զի խառնելով ևս զքաղցր նուագերգութիւն ձայնիցն և զհաջողակ խրատուցն կարգաւորութիւնս յարմարական, որով սփոփեալ զբնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս» (էջ 63)։

Ողբերգության և կատակերգության տարբերությունը ցույց տալու համար նույն գրքի մի ծանոթության մեջ այսպես է պարզվում խնդիրը. «ողբերգութեան արտօսր հետևի, իսկ կատակերգութեան ծաղր»։ Գրքի հեղինակը ողբերգությունների մասին խոսելով, չի կարողացել չհիշել Եվրիպիդեսին որպես օրինակելի ողբերգակի։ «Էվրիպիդես ճանաչի ողբերգակ, ի կորովագոյն իմն և գեղեցկայարմար դիւցազնական ողբերգուիեամքն ուրախացուցեալ զհոգինս մտառուացն, անչինչ հիշատակաւ ի նոսին՝ զխրատուցն արձանացեալ անմահարար եթող արժանաւոր յիշելոյ արուեստ»։

Ի՞նչ ողբերգություններ են հորինել և միաժամանակ ներկայացրել հայ ողբերգակները կամ երգել ու կոծել ձայնարկու գուսանները։ Այս հարցի պատասխանը չենք գտել մենք մեր պատմիչների մոտ։ Բացառություն է կազմում Փավստոս Բյուզանդացին, որի պատմության Դ. գրքի ամբողջ ժե գլուխը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ 4-րդ դարի մի սիրուն ողբերգություն, արձակի վերածած։

Արշակ Երկրորդ . . . . . Թագավոր հայոց
Ալիմպիադա . . . . . նրա կինը
Գնել, իշխան . . . . Թագավորի եղբորորդին
Փառանձեմ . Գնելի կինը (վերջում հայոց թագուհի)
Տիրիթ իշխան . . . . Գնելի հորեղբոր որդին
Ներսես Մեծ . . . . . կաթողիկոս
Մրջյունիկ . . . . . արքունիքի քահանան
Երազմակ . . . . . դահճապետ
զինվորներ, պահակներ և այլն։

Ահա բուն նյութը մենք բերում ենք մեջ ընդ մեջ տողատված.

... էր դուստր մի գեղեցիկ Անդովկայ ուրումն,
Մի ի նախարարացն և նահապետին Սիւնեաց,
Որոմ անուն Փառանձեմ կոչէր...

Արքայի, Արշակ Բ.-ի եղբորորդին «պատանյակն» Գնել առնում է նրան «ի կնութիւն իւր»։

Համբաւ գեղեցկութեան աղճկանն ընդ վայրսն տարածեցաւ.
Համբաւ գեղոյ նորա յաճախեալ բազմանայր և հնչէր...

Գնելի հորեղբորորդին, Տիրիթը՝

Առ համբաւ ցանկութեան անուանն տուփեալ լինէր.

Նա գաղտագողի գնում է մի կերպ, տեսնում է Փառանձեմին և այնուհետև հնարներ է մտածում Գնելին մեջտեղից վերացնելու, այն հույսով, որ նրա կնոջը «հնար լիցի յափշտակել»։

Տիրիթն արքունի շինիչներում իրեն համախոհներ է որսում, որոնք և չարախոսում են թագավորին թե՝

Գնել թագաւորել կամի և զքեզ սպանանել—
Եւ ամենայն մեծամեծք և նախարարաք և
ազատք սիրեն զԳնել
Արդ, գիտեա և տես, արքա,
Զի՛նչ գործեսցես, որպէս և կամիս
Զիարդ մարթասցես ապրել.

Այսպիսի խոսքերով գրգռում են թագավորին այն չափով, որ նա որոշում է Գնելին սպանել։ Գնելը լսում է թագավորի իր դեմ ունեցած ոխակալությունը և զգուշանում։ Արշակը դիմում է նենգության։ Նավասարդի տոներին հատուկ հրավիրակներ է ուղարկում նրան հրավիրելու իր բանակը ի նշան հաշտության։

Պատգամավորները հասնում են Գնելի ապարանքը և համոզում են նրան իր կնոջ հետ գնալ արքունի պալատը, որովհետև՝

Թագաւորն Արշակ ո՛չ կամեցեալ զտոնս
Նաւասարդաց առանց քո անցուցանել.
Զի հաճեալ և քաղցրացեալ է ընդ քեզ,
Վասն զի ըստ բանից չարախօսացն ո՛չ ինչ
գտաւ ի քեզ չարութիւն.

Գնելը հավատում է այդ խոսքերի անկեղծությանը և ճանապարհ ընկնում իր կնոջ հետ.

Իբրև առաւօտն ծագեաց,
Հասանէր վաշտն Գնէլոյ

Ի բանակն արքունի
Աղդ լիներ թագաւորին եկն նորա.

Արշակը հրաման է արձակում՝

Արտաքս ունել և տանել սպանանել...

Եվ մինչդեռ Գնելը գալիս էր «ընդ բանակամէջն» և «էր հեծեալ երիվարին իւրում» վրա են թափվում

Բաղում սպասաւորք վառեալք սուսերաւորք,
Նիզակաւորք, վաղրաւորք, սակրաւորք,
Սունաւորք և սպարակիրք, հետևակք

դած են գցում Գնելին իր նժույգից, ձեռքերը կապում են և տանում «տեղի կառափելոյն»։ Գնելի կինը, Փառանձեմը, սարսափած այս անակնկալից, վազում է «եկեղեցախորանն», որտեղ առավոտյան ժամերգություն էր կատարում Ներսես «մեծ եպիսկոպոսապետն», դիմում է նրան.

Գոյժ արկանէր նմա զիւրոյ առնն տարապարտ
կորուստն, ճչեալ մեծաձայն,
Վաղ հասիր, դեռ ամուսինն իմ զուր առանց
վնասի և յանցանաց խողողեն։

Կաթողիկոսն ընդհատում է ժամերգությունը և շտապում է թագավորի մոտ։ Արշակը տեսնելով նրա գալը, իր սամույրը գլխին է քաշում, իբր թե քնած է։
Իսկ Ներսեսը մոտենալով «բուռն հարկանէր զթագաւորէն» խնդրում է, աշխատում է նրա դութը շարժել,

ավետարանից մեջբերումներ անելով, իսկ Արշակը, որ «ծածկեալ կայր ի գահոյսն» շարունակում է քնած ձևանալ։ Հանկարծ ներս է մտնում դահճապետը՝ Սրազմակը և հայտնում է.

Ի գլուխ հանի, կատարեցի
Զամենայն հրամանսն արքունի.
Առի գնացի՝ զԳնել
Տարա մինչև յորմ Սիւնին սպանի...

Ներսեսը տեսնելով, որ ամեն ինչ արդեն վերջացած է, հեռանում է Թագավորի պալատից և հեռանում է միանգամ ընդ միշտ։ Իսկ Արշակը, որպեսզի ժողովրդին ցույց տա, թե ինքն անմեղ է այդ ոճրագործության մեջ, հրամայում է Գնելին փառավոր հուղարկավորություն և Թաղում կատարել։

Մի՛ ոք իշխեսցէ չերթալ.
Այլ ամենայն ոք առհասարակ երթիցեն։
Դիցեն աշխար կոծոց
Եւ լացցեն զԳնել
Մեծ Սեպուհն Արշակունի զսպանեալն։

Ինքը, Թագավորը գնում նստում է դիակի մոտ, լաց է լինում «զեղբորորդին իւր» և հրաման տալիս, որ բոլորը ողբան և սգան, իսկ

Կինն սպանելոյն, Փառանձեմն,
Զհանդերձս պատռեալ։
Զդեսս արձակեալ
Մերկատիտ ի մէջ աշխարանին կոծէր

Զայն արձակելով ճչէր
Յողբս արտասուաց յաղխողորմ գուժի
Առ հասարակ զամենեսեանսն ցացուցանէր...

Թագավորն Արշակ Փառանձեմին «մերկատիտ» տեսնելով, «տուփէր» և ակն դնէր առնուլ զնա իւր կնութեան»։

Վոճրագործության իսկական մեղավորը՝ Տիրիթը Գնելի մեջտեղից վերացմանը հասնելով, պատգամավոր է ուղարկում Փառանձեմի մոտ ասելու.

Մի՛ կարի զանձն քո աշխատ առներ այդչափ.
Չի այր բարի ես եմ քան զնա (Գնէլ)
Ես սիրեցի զքեզ, վասն այնօրիկ
Մատնեցի զնա ի մահ
Չի քեզ առից ինձ կնութեան։

Փառանձեմը լսելով այս,

Բողոք բառնայր՝ թե լուարուք ամենեքեան,
Չի մահ առն իմոյ վասն իմ եղեւ...

Փավստոս Բյուզանդը, այսչափ պատմելուց հետո, ինքն է առաջ բերում մի քանի տող, որոնց մեջ խոստովանում է, որ այս նյութն իր շարահյուսությամբ ու բոլոր մանրամասնով պատմելիս են եղել ժամանակի ձայնարկու գուսանները, որպես մի առանձին ողբերգություն և տարածել ամենուրեք։

«Ապա իբրև մեծ իրքն համարձակ յայտնեցան ի լսելիս ամենեցուն և ի ձայնարկուքն ամենայն, եղև նա մայր ողբոցն, և ձայնարկուքն ամենայն, ի ձայն ող-

բոցն սկսան նուագել զիրան տուիանացն Տիրիթայ, զակն դնել զքսութիւն, զհնարս մահու— նիւթել, զրապանումն ձայնիւքն մրմնջոց ի վերայ սպանելոյն ի մէջ կոծիցն բարբառէին գեղգեղեալ խանդաղատութեամբ։ Ի նուաճել իւրեանց ձայնիցն և իրքն յայտնեալ հոչակ հարկանէր»։

Զայնարկու գուսանների այս հրապարակական ելույթների լուրը հասնում է Թագավորին. նա «զարմացեալ լինէր, արմանայր, ընդարմանայր»։

Բայց այս չափով չի վերջանում «մայր ողբոցի» նյութը. բուն ողբերգության վրա ավելանում է և դեպքերի շարունակությունը, կազմելով նրա վերջին գործողությունները, որ գտնում ենք Բյուզանդի պատմության նույն գլխում։

Տիրիթը, համարելով, որ ամեն ինչ վերջացած է իր օրերին, պատգամ է ուղարկում նա «առ Թագավորն».

Կա՛մ լիցի քեզ արքայի,
Զի հրամանս տացես
Զփառանձեամ կին Գնէլոյ
Թող առից ինձ կնութեան։

Արշակը, որ արդեն համոզված է Գնելի անմեղությանը և Տիրիթի ստոր արարքի մեջ, մտածում է.

Սպանանել զՏիրիթ ևս
Փոխանակ ընդ մահուն Գնէլոյ։

Տիրիթը լուր առնելով Թագավորի այս մտադրության մասին՝

Զահի հարեալ արքայէն
Գիշերի փախստական լինէր։

Թագավորը լսելով Տիրիթի փախուստը, հրաման է տալիս աղատագոմդ բանակին հասնել նրա հետևից և սպանել։ Տիրիթին հասնում են Բասեն գավառում «ի մեջ մայրեացն» և տեղն ու տեղը սպանում։

Երկրորդ սպանությամբ էլ չի վերջանում նյութը։

Արշակը Գնելին էլ վերացնելով մեջտեղից, այրի գեղեցկուհուն ինքն է առնում կնության։ Փառանձեմը դառնում է Հայոց թագուհի։ Բայց թագավորն ուներ արդեն Ոլիմպիադա տիկնոջը։ Ահա այս երկուսի մեջ սկսվում է դրաման ու վերջանում է նոր ողբերգությամբ։

Փառանձեմը կաշառում է արքունիքի քահանա Մրջյունիկին, որ Ոլիմպիադային եկեղեցում հաղորդություն տալիս «դեղ մահու» խառնի խմորի մեջ։ Այդպես էլ լինում է։

Երէցն Մրջիւնիկ անուն
Տալով յեկեղեցւոջն
Ոլիմպիադա տիկնոջն
Ընդձեռել զմահու գործ,
Եւ սպանանէր։

Այստեղ վերջանում է այս հնագույն ողբերգությունը, որից ամբողջ 15 դար անցնելուց հետո, 19-րդ դարում, նույն այս թեման նորից դառնում է ողբերգության նյութ Խորեն Գալֆայանի, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Սրապիոն Հեքիմյանի և ուրիշների համար, գրելու իրենց «Արշակ երկրորդ» թատերգությունները,

ավելացնելով նաև հարակից քաղաքական անց ու դարձը*)։

Տեսնելով որ ձայնարկու գուսանները արքունի ընտանեկան ինտրիգները երևան են հանում և ողբերգերի միջոցով տարածում «ի լուր ամենեցուն», նրանց դեմ սկսվում է խիստ հալածանք, որ տևում է երկար ժամանակ։

Աղվանքում, Վաչագան Թագավորի օրով (5-րդ դար), ինչպես արձանագրում է Մովսես Կաղանկատվացին, եկեղեցական մի ժողովում մշակվում է «կանոնական սահմանադրություն» և այդ սահմանադրության երկրորդ հոդվածով ոչ միայն արգելվում է ձայնարկու գուսանների ողբը, «կոծը», այլ և պարտադրում է կապոտել նրանց և հանձնել աքրունի դատարանին իրենց արժանի պատիժը կրելու։

«Եւ այնք, որ կոծ դնեն, զտանուտէրն և զգուսանսըն կապեսցեն և դուռն արքունի տարցեն և պատուհաս ի վերայ դիցեն (Կաղանկ. Ա. իզ)։

բ) Կատակերգականք.— Կատակերգություն, կոմեդիա. նյութը ժամանակակից։ Հեղինակը միևնույն ժա-

---

*) Խորենացին այսպես է արտահայտվում այս Արշակի մասին.

«Նա էր ժամանակն անց էր կացնում հարբեցությամբ և վարձակներին երգել տալով. տեսքով նա քաջ էր երևում, քան Աքիլլեսը, բայց խելությամբ նա նմանվում էր կաղ և որդգլուխ Թերսիդեսին»։ Խոր. Գ. 19 (տես «Իլլիական» երգ Բ.)։

Հիմք ունենք կարծելու, որ մեր ձայնարկու գուսաններն այս ողբերգությունը շարունակել են պատմել մինչև 10-րդ դարը. որովհետև նույն դարի պատմիչ Մեսրոպ երեցը նրանից առաջ է բերում մի քանի հատվածներ տարբեր վարիանտով, տես «Սոփերք հայկականք» Զ. գրքույկ։

մանակ մասնակից է խաղի մեջ. կատակերգակ: Դերասանները՝ կատակագուսան: Նոր Հայկազյան բառարանը այս բառի դիմաց ունի. «կատակերգակ, երգով կատակող ի թատրոնի, քերթող կատաֆացոյց, կատակագուսան, գուսան կատակող»։

«Գիրք Պիտոյից» հեղինակը գրում է այսպես.

«Բազում շահաւարագոյն օգտութեանցն բերող մարդկայինս ազին՝ զդասս կատակերգացն տեսանելով ուրուք, միշտ իմասցի լեալ սրատճառ սքանչելագունիցն իրաց։ Որ ընդ հեշտալի և քաղցրալուր մատուցման բանիցն, խառնեալ յօրինեցին և զգանազան օգտաբեր խրատուցն վարդապետութիւնս միովն՝ ի բարեացն յորդորեալ տեսութիւն և միւսովն ի չարէն ի բաց հրաժարեցուցանել զուարճալից հանդերձ բերկրանօք...» (58)։

Դիոնիս Թրակացու (հռչակավոր հույն քերական Բ. դարում մեր թվականությունից առաջ) իր Քերականության «յաղագս վերծանութեան» գլխում ցույց տրված այն հատվածը, թե ի՛նչպես պետք է կարդալ ողբերգությունը և ի՛նչպես կատակերգությունը, (զի զողբերգութիւն դիւցազնաբար վերծանեսցուք, զկատակերգութիւնն աշխարհաբարէն»), 5-րդ դարում այդ Քերականության թարգմանիչը, Դավիթ Անհաղթը, կատակերգության վերաբերյալը պարզաբանում է այսպես.

«Կատակերգութիւն, որ է արարուածք քերդողացն ըստ իւրում պատշաճի և բաժանի երկակի, ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավարութեան և ոմանց յօժարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան»*)։

---

*) Ն. Ա. Արուեստ Դիոնիսեայ Քերականի և հայ մեկնութիւնք նորին» Պետրոգրադ, 1915, էջ 89)։

ԳՈՒՄԱՆՆԵՐ
(մանրանկար)

Գառնուց (բանդարանում) Վարդան.

ՎԱՐԶԱԿՆԵՐ
(մանրանկար)

Թե ի՞նչ կատակերգություններ են եղել մեր հին դարերում, հայտնի չէ։ Նրանց բարձր, կրթիչ տեսակները, որոնց մեջ առողջ հումորով երգիծաբանությամբ մեր կատակագուսանները ծաղրել են իրենց ժամանակակից բացասական դեմքերին ու դեպքերը, մեզ չեն հասել և չէին կարող հասնել մի քանի պատճառներով։ Նախ, որ նրանք մեծ մասամբ (եթե ոչ ամբողջովին) ասվել, խաղացվել և տարածվել են անգիր, բանավոր, ինչպես մեր հին էպիքական երգերը, սկզբում հայերեն տառերի բացակայության, ապա և գրագիտության խիստ սահմանափակ լինելու պատճառով։ Եվ երկրորդ, եթե նույնիսկ գտնվել են մարդիկ, որ հայ գրերի գյուտից հետո գրի են առել այդ գործերը, ի՞նչպես կարող էին պահվել և չոչնչացվել իշխանավոր դասերի կողմից, քանի որ կատակերգակների սլաքները գլխավորապես ուղղված էին նրանց դեմ։ Բայց որ իրոք եղել են կատակերգություններ և թատրոն հաճախել են ո՛չ միայն ժողովրդական շերտերը, այլ և իրենք, իշխանավորները, այդ մասին կան պատմական շատ վկայություններ, որ «ցավ ի սիրտ» առաջ. են բերում մեր պատմիչները։

դ) Խեղկատակաճ.— Խաղ*) ծաղրածություն,

---

*) Մինչև մեր օրերը հասած Խաղ և Խայտառակ բառերը մնացորդ չե՞ն արդյոք այդ դարերից։ Խաղ եղանք, խայտառակ բան։ Խայտ—ուրախ, ցնծալի։ առակ—օրինակ, դիտելու բան։ Ուրեմն «Խայտառակ» նշանակում է ուրախ տեսարան։ Հմմ Հ. Աճառյան «Արմատական բառարան»։ Ինչպես կրկեսներում կլոունները, ըստ երևույթին խաղքին մասնակցողները երեսներն սվիտակեցրել են ալյուրով և այդ սովորությունը առել է դարերով։ Այդ է ապացուցում մինչև մեր օրերն հասած մի աքած. «Անալուր խաղք էր, մնաց որ ալրոտավ» (Ա-

կատակերգության ցածր տեսակը։ Կիկերոնի բառերով ասենք— գռեհիկը, խեղեշը, ժանդաժուռը։ Դեմքի ծամածռություններ, մարմնի գալարումներ, այժմյան հասկացողությամբ օյինբազություն, մասխարություն, (կլոունադա)։ Խաղացողները մեր հին մատենագրության մեջ կոչվել են կատակ, ծաղրածու գուսան, խեղկատակ, հացկատակ։ Այս տեսակի ներկայացումներին հատուկ կանացի պարերը խաղում էին վարձակները, թեթև վարքի տեր պրոֆեսիոնալ պարուհիները։

Խեղկատականքի դերասանները իրենց ներկայացումների նյութն առնում էին օրը-օրին, օրվա չարիքից, հեգնելով, ծաղրելով, այպանելով ու պարսավելով ընթացիկ կյանքի մեծամեծներին, սնամեջ իշխաններին, փորապաշտ հոգևորականներին և այլն։ Ճիշտ այնպես, ինչպես որ անում էին Հռոմի և Բյուզանդիայի միմոսները։ Այդ է պատճառը, որ եկեղեցական հայրերն ու մեր հոգևոր պատմիչները իրենց ցասումն ամենից ավելի արտահայտել են այս ներկայացումների դեմ, անվանելով դիվական, հեթանոսական, զազրելի, վավաշ, դատարկաբան։ Խորենացու «Ողբից» արդեն հայտնի է դառնում, որ կատակերգությունների ներկայացումներին հաճախել են նույնիսկ «վիճակավորները», այսինքն թեմական եպիսկոպոսները։

«Վիճակաւորք հպարտք, դատարկակացք, ղրաբանք, ծոյլք, ատեցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» (Գ. կը)։

Ծաղրածու գուսանները հաճախ խաղարաններից դուրս գալով գնում էին իշխանական խնճույքներին ու

լաչկերակի բարբառով) «Իմին. Աղղագրական Ժողովածու»։ Զ. էջ 168, կամ «Անալիր խալկ ա, մնաց որ ալրոտվում ա». (Վաղարշապատի բարբառով), նույն տեղ, էջ 217։

կոչունքներին, ուրախացնելու և զվարճացնելու նրանց, իրենց հետ ունենալով նաև վարձակներ։ Այդպիսին է ակնարկում Բյուզանդը, երբ գրում է.

«... Ըմպէին անդ գինի բազօք և վարձակօք և դուսանօք և կատակօք» (Գ. 19)։

Բայց ամենից ավելի խիստ, ավելի անզուսպ հարձակումներ է գործում Հայոց Ոսկեբերանը՝ Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսը (478—490)։ Նրան վերագրած ճառերի մեջ կա մի հատուկ ճառ «վասն անօրեն թատերաց դիւականաց»։ Արժեր այդ ճառն ամբողջությամբ առաջ բերել աշխարհաբար թարգմանությամբ, բայց այդ բանը չի թույլ տալիս մեր աշխատության ծավալը, երկրորդ որ թարգմանությունը թերևս կորցներ բնագրի ոճն ու ուժեղությունը։ Մենք առաջ կբերենք մի քանի հատվածներ բնագրից.

«Եւ ես լի ամենայն յանցանօք միշտ զդոյն հառաչեմ և սգամ. զի ի զազրելի անօրէնութեանց ձերոց յամենայն ժամ թատերք սատանայականք ցնծան խայտալով և եկեղեցիք Քրիստոսի միշտ ողբան դառնապէս»։

Այս է եղել ահա Հայրապետի ցասման բուն պատճառը, որ թատրոնները միշտ լի են եղել ժողովրդով և եկեղեցիները՝ դատարկ։ Նա զգուշացնում է հավատացյալներին, որ նրանք ընկել են դիվական մոլորության մեջ, և դրավվել են «ի խորհրդոց սատանայի»։ Ինչո՞ւ համար, որովհետև գնացել-մտել են «յապականիչ թատերս խաղուց, լսել զձայնս աղտեղիս, խաբարան ականջաց ի չարալլուկ կատաղանաց գուսանաց»։

Պետք է սարսել, դողալ հանապազ,— ասում է ճառախոսը,— որովհետև «չար է սովորութիւն, չար են և յորդորիչք նորա, գինի և գուսան և սատանայ»։

Եթե տղամարդկանց մուտքը թատրոն չի կարող տանել վեհափառը, ի՞նչպես կարող է այդ բանը թույլ տալ կանանց։ «Մանաւանդ թեթեւամիտ և շուաղաբարոյ ազգն անհամեստիցն կանանց, երագալուր և դիւրահաւան և վաղապատիրք. որք յափրանօք պակշռոտեալք միշտ ի թատերսն փութան աներկիւղ ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին ելեալ՝ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին, խորհին և դիտեն զնմանիս իւրեանց»։

Իր հավատացյալ հոտի վարք ու բարքի անաղարտության նախանձախնդիր հոգևոր հովիվն իր ճառի մեջ թվում է այն բոլոր «մահաբեր որոգայթները», որոնցով լի է «արուեստանոցն ամենայն ախտից»՝ թատրոնը։ Այնտեղ նրա ասելով «յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւնս, ամուսնաւորք ի շնութիւնս». այնտեղ «լինին կանայք ատելի արանց և արք կանանց արհամարհելի»։ Այնտեղ «որդիք ի հարանց թշնամանեն, ծառայք ի տէրանց» (ընդգծ. Գ. Լ.)։ Եվ այսպես շարունակում է թվել ճառախոսը «զանազան պղծութիւնք զոր և ասել իսկ անտեղի է»։

«Կանայք ի բարս բոզից կերպարանեալք և արք ձիոց մատակախաղաց որք անօրէն զազրաբանութեամբն և քան զանասունս ի վայր իջանեն... զի ուր կատակք և գուսանք են և խաղ և ծաղր լկտիք անդ և դևք ընդ նոսա ի պարու անցանեն»...

«Պարտ էր իսկ, ասում է ճառախոսը», (գուսաններին) բաղում քարամք քարակոծել և յաշխարէ հալածել», ինչպես որ դևերին, որովհետև «բանակք դիւաց են թատերքն խաղոյն և ամենայն անառակ և գուսանամոլ գինարբուքն...»։

Դիտե՞ք, ասում է Մանդակունին, որ պատվիրա-

նում արդելված են բամբասանքն ու հայհոյանքն, իսկ այդպիսիներն առատությամբ հոսում են «ի բերանս վաւաշ գուսանացն և բաղում խեղկատակութիւնս և մորոսախօսութիւնս, զարշաբանութիւնս, դատարկաբանութիւնս»։

Պետք է լալ և ողբալ այդպիսի անառակությունը, «մանաւանդ զկատակսն մտակորոյս՝ որ ի մէջ լկտի բազմականացն. իբրև զայսահարս յատիրին, ծուին, զելուն, աքսոտեն զամենեսեան աղտով բերանոյն զաղրացուցանեն. զոմանս հայհոյէ, զոմանս բամբասէ, զոմանս թշնամանէ և զոմանս ճաղէ խեղութեամբ, ամօթով կուրացուցանէ, ոմանց ստէ և յարգանօք սնափառեցուցանէ, իբրև զշուն կատաղեալ զամենեսեան առհասարակ խածնէ»։

Վերջն սպառնում է հողևոր հոլիվը դժոխքի սարսափով։

Ով որ,— ասում է,— «այսպիսի անօրէն լկտիութեամբ և դիւնեմոլ զեխութեամբ կեցցէ և դիւական թատերօք և ծաղրածու գուսանօք վարիցէ» թող ամենևին ակնկալություն չունենա աղատվելու «ի հրոյն տանջանաց»*)։

Մենք չգիտենք ծաղրածու գուսաններն ի՞նչ զաղրելի խոսքեր և հայհոյանքներ են ասել խաղարանում, բայց որ վեհափառ ճառախոսը նրանցից հետ չի մընում իր զրախոսություններով ու հայհոյանքներով, դա պարզ երևում է։

Մանդակունու մյուս ճառերի մեջ էլ հեղինակն ատելը չի բաց թողնում հարվածելու թատրոնին։ Խոսում

---

*) Տեառն Յովհաննու Մանդակունւոյ Հայոց Հայրապետի ճառք», Վենետիկ, 1836, էջ 123։

է, օրինակ, որ եկեղեցի գնալիս, փոխանակ «թողութիւն մեղացն խնդրելու», լվացվում են, օծվում են և հանդերձներով պաճուճվում, «որպէս թէ ի բողանոցս կոչիցիմք կամ ի թատերս խաղուց» (էջ 30)։

Մի ուրիշ տեղ էլ ճառախոսը թվելով մարդկային բազմաթիվ մեղքերը, ինչպիսիք են պոռնկություն, շնություն, գողություն, սպանություն և այլն, այդ մեղքերի թվում, ո՞վ զարմանք, հիշում է և թատերասիրություն (էջ 76)։

Մեր բանասերները միակարծիք չեն Հովհան Մանդակունու (5-րդ դար) ճառերի վավերականության մասին։ Ոմանք գտնում են, որ այդ ճառերը կամ նրանցից մի քանիսը պատկանում են Հովհան Մայրագոմեցուն (7-րդ դար)։ Այդ մասին տես «Քննադատութիւնք Հովհան Մանդակունւոյ և իւր երկասիրութեանց վրա— Բարսեղ Սարգսյանի» (Վենետիկ, 1896 թ. (կողմնակից) և «Հովհան Մանդակունի և Հովհան Մայրագոմեցի— Կարապետ եպիսկոպոսի. «Շողակաթ», էջմ. 1913 թիվ, էջ 34, (հակառակ)։

Մի՞թե հարկ կա այստեղ ցույց տալու Մանդակունու կամ թեկուզ Մայրագոմեցու թատրոնամերժ քարոզների և այսքան ցասկոտ ու կրակոտ հարձակումների դասակարգային աստառը։ Նրանցից մեկը կամ մյուսը, որպես իր դասակարգի, բարձր հոգևորականության ներկայացուցիչը և նրա շահերի եռանդուն պաշտպանը, ինչպես որ Ոսկեբերանն էր Կ. Պոլսում, ի հարկե չէր կարող հանդուրժելի համարել շինականի, աղքատ գեղջուկի ծոցից դուրս եկած այդ «հասարակ», այդ «աննըշան» կատակերգու դուսանների հրապարակական ծաղր ու ծանակը հանդեպ հոգևոր կամ աշխարհիկ իշխանավորների։ Չէ՞ որ այդ ծաղրածուների «դիվական» խոս-

քերից կարող էին բացվել ճորտական կյանք տարող «անազատների» աչքերը, կարող էին թշնամանալ «ծառայք ի տերանց»։ Այլապես մի՞թե այդ հոգևոր հայրերը շատ պիտի տխրեին, եթե իրենց կարծիքով նրանցից մի քանիսի հոգիները դժոխքի բաժին դառնային և այնտեղ ենթարկվեին «ի հրոյն տանջանաց»։

Մեր պատմության մեջ եղած հատ ու կտոր տեղեկություններից մենք կարող ենք հասնել այն եզրակացությանը, որ հին Հայաստանում թատրոնները եղել են երեք տեսակի.

ա) Արքունի թատրոններ. պալատներին կից, քարաշեն, փակ շենքեր, կամ շինամասեր, իրենց բեմով, ուր ներկայացումներ են տրվել հատուկ պալատականների բարձր պաշտոնեության համար։ Այդպիսիներից մենք մեր աշխատության Ա. գլխում նշեցինք Տիգրանակերտի և Արտաշատի թատրոնները։ Միջնադարում այդ տեսակի թատրոն եղել է Բագրատունի թագավորների մայրաքաղաք Անիում։

բ) Քաղաքային թատրոններ. փայտաշեն, փակ շենքեր, որ իրենց մեջտեղում ունեցել են հրապարակ կամ ըստ հայ պատմիչների տերմինի, խաղարան կամ տեղի երևմանց։ Շենքը հանդիսականների համար ունեցել է ամփիթատրոն կամ շուրջտեսանելիք, նաև վերնահարկ, պատշգամբ, կամ դիտակ տեղի։

Ներկայացումները կոչվել են երևմունք, ճիշտ նշանակությունը, ինչ որ ունի այժմ սպեկտակլ բառը։

Կատակերգու դուսաններն իրենց երեսներին ունեցել են դերին համապատասխան դիմակներ։ Այդ մասին կան պատմական վկայություններ։ Մատթեոս Ուռհայեցին (12-րդ դար) ողբում է Գրիգոր Իմաստասերի մահը և ասում. «յետ խաղուցն անցանելոյն, յետ կեր-

պարանելուն յաչս տեսողացն, յետ տաղավարին (թատրոնին) ապա քակտին դիմակքն և երևի ճշմարտութիւն։ (Հայկազ. բառ. Ա., էջ 624)։

«Որ ոչ միայն զինքն, այլ և զդիմակն հանդարտառնէ»։ (Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական)։

գ) Շրջիկ թատրոններ. ժամանակավոր, փայտաշեն, շարժական և փոքր կառուցումներ, տաղավարներ։ Առավելապես հրապարակներում, իշխանների բակերում և զավեշտական ներկայացումների համար։ Այստեղ փակ շենքում լինում էին միայն դերասանները, որոնք իրենց դերերը կատարելու համար մեկ-մեկ կամ խմբով դուրս էին գալիս տաղավարի պատշգամբը և իրենց խոսքով ու խաղով զվարճացնում բաց օդում խռնված ամբոխին ու հասարակին։ Այսպիսի թատրոններն Ռուսաստանում կոչվել են բալագան, Ուկրաինայում վերտեպ։

———

III

ՄԻՋԻՆ ԴԱՐԵՐ

Հայ միջնադարի սկզբի իսկ շրջանում Հայաստանի քաղաքական կացությունը երերուն վիճակ էր ապրում։ Երկրի մեծ ու փոքր ֆեոդալները, իշխաններն ու ազատ դասն առհասարակ, իրենց հետ և հոգևորականությունը բաժանված էին քաղաքական կուսակցությունների, հանդիսանալով դարձյալ մի մասը արևելյան (արաբական իշխանություն, մյուս մասը՝ արևմտյան (բյուզանդական իշխանություն), լինելով այս կամ այն օրիենտացիայի եռանդուն կողմնակիցներ։ Քրիստոնյա Բյուզանդիոնը իր նենգ դիվանագիտությամբ և արևմտյան գրավիչ կուլտուրայով աշխատում էր հոգաբարձուի դերում լինել հանդեպ հայոց «քույր եկեղեցու» և բարձր հոգևորականության։ Երիտասարդ եկեղեցականները մեծ մասամբ կրթություն ստանալով Կ. Պոլսում, հայրենիք էին վերադառնում բյուզանդական գիտությամբ և թարգմանում նույն եկեղեցու նշանավոր հայրերի կրոնական-աստվածաբանական գրականությունը։ Տիրում էր միանգամայն հոգևոր մթնոլորտ. «ստորին» դասերի խավար շերտերը ոչ օտար և ոչ հարազատ, տերերից մի լավ օր չտեսած, ուզում էին հավատալ հայ ոսկեբերանների քարոզներին, փարվելու եկեղեցուն և գտնե այնտեղ գտնելու իրենց «փրկությունը»։

Եվ մենք տեսնում ենք, թե ինչպես միայն 7-րդ դարում Հայաստանում իշխանավորների կողմից կառուցվում են բազմաթիվ հոյակապ եկեղեցիներ, հնադարյան ճարտարապետության նշանավոր կոթողները, սկսած Զվարթնոցից, Հռիփսիմեից և Գայանեից մինչև Արագածի լանջերում կանգնեցրած մեծ ու փոքր տաճարները։

Դրությունը՝ հոգևորի և եկեղեցականի տիրապետությունը մարդկային հոգու և մտքի վրա Հայոնի է, որ ավելի մեծ չափով նույնն է եղել միջին դարերում և ուրիշ քրիստոնյա երկրներում, ինչպես և Արևմտյան Եվրոպայում։ Այսպես՝ շարունակվել է գրեթե մի տասնյակ դար։ Ճիշտ է, ինչպես այլ երկրներում, այնպես էլ մեզ մոտ, ժողովրդական խավերից ժամանակ առ ժամանակ դուրս են եկել ըմբոստ ոգիներ, կռիվ հայտարարել հոգևոր բռնակալության ու սնոտի ծիսակատարությունների դեմ, բայց լայն մասսաների գործոն աջակցությունը չեն գտել ու չկարողանալով դիմանալ իշխանավորների հալածանքներին, կործանվել ու ոչնչացվել են։

Հայաստանը մի ամփոփ լեռնաշխարհ, առանձնացած կուլտուրական երկրներից, իր հազարամյա միջնադարում, ընդհակառակը, շարունակ ենթակա է եղել արտաքին անկուլտուրական ուժերի ներխուժման ու բռնությունների, որոնք հյուծել, մաշել են նրան տնտեսապես ու ֆիզիկապես, կորստի են մատնվել նրա բրնակչության աշխատավոր շերտերը։ Այս այսպես լինելով հանդերձ, մեր երկիրը, պետք է ասել, բավականաչափ հարուստ է նյութական կուլտուրայի արժեքավոր գործերով (ճարտարապետություն, մանրանկարչություն, քանդակապատկերներ)։ Հարուստ է մանավանդ

բանաստեղծությամբ և հոգևոր երաժշտությամբ։ Իսկ ի՞նչ դրության մեջ է եղել այդ շրջանում թատրոնը, այս կամ այն տեսակի ներկայացումներն ու ժողովրդական հանդեսներն առհասարակ, այդ կաշխատենք ցույց տալ։

Մեր բանասիրության մեջ կարծիքներ են հայտնվել, որ իբր պատմական Հայաստանում թատրոն գոյություն չի ունեցել։ Թատրոն ասելով այդ մարդիկ երևի հասկանում են մեր ժամանակի թատրոնը, իր հոյակապ փակ շենքով, պրոֆեսիոնալ մշտական դերասանական խմբով, դրամատուրգների գրած պիեսների հատուկ ռեպերտուարով։ Բայց այդպիսի թատրոն միջին դարերում չի եղել և ոչ մի երկրում։ Այժմյան հասկացողությամբ մշտական ներկայացումներ տալու համար թատրոնական հասարակական հատուկ շենքն ամբողջ աշխարհում առաջինը կառուցվել է Լոնդոնում, 1576-ում ու առաջին անգամ կանոնավոր պիեսներ խաղացվել են այնտեղ Շեքսպիրի օրերում։ Իսկ ինչ անցյալին է վերաբերում, թատերական արվեստի աստիճանական զարգացումը Հայաստանում էլ փոխանցման նույն փուլերն է ապրել, ինչ որ ուրիշ երկրներում։ Անշուշտ, մեր տեղական պայմանների համեմատ և տեղային կերպարանքով։

Հին դարերի ողբերգությունները դյուցազնական, էպիքական բնույթի ներկայացումները նվազում են աստիճանաբար, բայց իսպառ չեն վերանում։ Գողթան վիպասանները շարունակում են շրջել գավառից-գավառ ու պատմել իրենց հեթանոս դյուցազներգությունները։ Իսկ գուսաններն, ըստ երևույթին, ուժ են տվել իրենց կատակերգություններին, իրենց զավեշտական ներկայացումներին և խեղկատակություններին։ Նրանք

եկեղեցու քարոզներին հակառակ՝ ցուցադրում են իրենց շնորհքը ժողովրդական զանգվածների համար։ Հոգևոր հայրերը հորդորում են իրենց հավատացյալ հոտին ետ կենալ այդ հեթանոս, այդ սատանայական ներկայացումներից և գնալ եկեղեցի լսելու «բանն աստուծո»։ Հովհան Ոսկեբերանի և Մանդակունու ճառերը բավական չհամարելով, հայ եկեղեցու հունադեմ պաշտոնյաները թարգմանում են նաև Մաքսիմոս Աբբային, որը և թատերասերներին և անառակներին ճանաչում է միատեսակ։

«Պոռնիկք և թեատրասէրք և զորս նոցին նմանք»։

Թարգմանում են Փիլոն Եփրայեցուն ,որ իր «Լինելութեանն մեջ նույն անբարյացակամ վերաբերմունքն ունի դեպի կատակագուսանները։

Խոսրով Անձևացին (10-րդ դար) իր «Մեկնութիւն ժամակարգութեան» գրքի մեջ որոշում է մարդու զգայարանների և մարմնի այս կամ այն անդամի իսկական դերը, թե ի՛նչ է անելու և ի՛նչ չէ անելու, օրինակ, մարդու տեսողությունը, լսողությունը, բերանը, ձեռքերը, ոտքերը. և երբ ոտքերին է հասնում ու թվում նրա ինչ անելիքը, (որ է բարու ճանապարհով գնալ, եկեղեցի հաճախել և այլն), հոգևոր փիլիսոփան առաջ է բերում, թե ի՛նչ չպետք է անեն ոտքերը.

«Ընթանալն ի չարիս՝ ի գողութիւն յազգի ազգի վնասս և ի պէս պէս պոռնկութիւնս և ի պղծութիւնս և ի խարդախութիւնս և ի կռիւս, ի խաղս և ի թատերս և ի ժողովս այլանդակս և ի տես անառակ և պիղծ երևմանց»։ (էջ 33)։

Եվ Անձևացին ողբում է իր ժամանակի բարքերը, որ խելակորույս մարդիկ թատրոն են գնում և եկեղեցին մնում է դատարկ։

«Ոհ գործոյն և ողբումն գործելեացն. եկեղեցիք աստուծո խրթնացեալ և ժողովուրդք ի նոցանէ քեցեալք» (էջ 79)։

Նույն 10-րդ դարում դեպի թատրոնն ու պարը իր խորին ատելությունը ցույց է տալիս և Խոսրովի որդին, նշանավոր միստիկ բանաստեղծ Գրիգոր Նարեկացին։

«Կաքաւս կայթից և ցոյցս վաղից խաղալիկացն դիւաց դարշելեաց, ճարտար խաբողաց, ծուլութեամբս իմով շնորհեցի» «Նարեկ. Ի. Ա.)։

Կամ՝ «Ահա արդարև երգս կատակերգութեան ջրնարահար պոռնկի ածեալ և կոծեալ քաջ հնչեցուցանէ ողբս ողբմելիս և կծեծուցիչս» (Նարեկ. Լթ.)։

Ինչ է եղել «ջնարահար պոռնիկի» երգած ողբմելի և միևնույն ժամանակ կծեծուցիչ ողբը, որ կծել է բանաստեղծ Վարդապետի զգայուն սիրտը, մենք այդ իհարկե չենք կարող իմանալ։ Բայց որ նա եղել է ոչ իր օգտին, այդ պարզ է։

Եվ այսպես շարունակաբար դարեր են անցել, չեն պակասել ոչ ողբերգություններն ու կատակերգությունները և ոչ նրանց հալածող հոգևոր հայրերը։

12-րդ դարում մի ուրիշ նշանավոր եկեղեցական, Սարգիս Շնորհալին, ցավ է հայտնում, որ՝

«Երգս լկտութեան և ի կատակերգութիւնս առավել հեշտանամբ, քան ի սերովբէական բարեբանութեան»։

Ինչո՞ւ է լկտի անվանում այդ երգերը։ Որովհետև Սարգիսին «բամբասել» են խեղկատակները։ (Մեկն. կաթ. Բ.)։

Այս Շնորհալուց ետ չի մնում և մյուս Շնորհալին, միջնադարի հայոց եկեղեցու ամենանշանավոր դեմքե-

րից մեկը, Ներսես Կլայեցին։ Նա իր «Յիսուս որդի» կոչված գրքում չի ուզում լսել

«Ջծաղրածու խեղկատակին և զախտաշարժ բանս նորին»։

Բացի այդ, նա լսած լինելով, որ քահանաներից ոմանք եկեղեցիներում երեխա մկրտելիս ծիծաղում են և կատակերգություններ սարքում, իր Ընդհանրական Թղթի մեջ կարգի է հրավիրում այդպիսիներին։

«Մի՛ ոք ի քահանայից՝ վայրաբար... կատարեսցէ զսուրբ մկրտութիւնն իբրև զաշխարհական գործ ինչ համարելով և մի՛ ընդ աստուածային բանիցն բանս ծիծաղականս և կատակերգութիւնս խառնեսցէ, որպես լսեմք զոմանց տգիտաց և աներկիւղից, զի առնեն»։ (Ընդ. Պետերբուրգ, էջ 55)։

Կիլիկյան շրջանում Ներսես Կլայեցուն հետևում են ուրիշները։ Ներսես Լամբրոնացին տեսնելով գուսանների խաղը, և Հայկին, Արամին ու այլ հեթանոս նախնիքներին պատկերացնելը, զայրանում է. «Ով անմիտք,— ասում է նա,— Հա՞յկն ի խաչ ելեալ է վասն ձեր կամ Արամա՞յ անուն մկրտեցարուք, ապա թե ոչ գիա՞ դի երկրորդ համարեալ զանուն Քրիստոսի, որ ի վերա ձեր մեռաւ և նախնեօքն հեթանոսքն պարծիք» (Ն. Լամբ. Առենաբանություն, Վենետիկ, էջ 51)։

Նա իր իշխանական բարձրունքից արհամարհելով կատակաց և գուսանաց ձայները, ցավում է, որ իր ժամանակում դեռ կան այնպիսի մարդիկ, որ ներկայանում են «կատակաց և կաքաւաց սնուցիչք»։ Մի ուրիշ եկեղեցական՝ Գրիգոր Սկևռացին, իր Աղոթագրքի մեջ զգուշացնում է հեռու մնալ «դատարկաբանից խեղկատակաց»։

Վենետիկի Մխիթարյանների գրադարանում մի ձե-

ռագիր կա՝ «Ողբ Գրիգորի վարդապետի»։ Ի՞նչ է ողբում այդ վարդապետը։ Այն, որ հայ քրիստոնյաները փոխանակ եկեղեցի գնալու «Թմբկօք և պարուք զգինին ըմպէին և ի կաքաւս խաղուց և յերգս դուսանաց հեշտանային» (Հացունի, «Ճաշեր և խնճույք», էջ 205)։

Վիեննայի Մխիթարյանների գրադարանում կա մի ձեռագիր հավաքածու (Տաշյան ցուցակ № 99), որի մեջ գտնվում է Սիմեոնի Աղձնեաց եպիսկոպոսի «վասն գինի խմողաց որ արբենան և վասն դուսանաց և վասն պոռնիկ կանանց և կաքաւչաց» երգը։ Մի՞թե մեկնության պետք ունի այս վերնագիրը։

Հոգևոր հայրերից մեկն ավելի հեռու է գնում։ Նա ցանկանում է մեղայականի մեջ մտցնել մի նոր մեղք, որ հաղորդվողները խոստովանելիս հիշեն և այդ մեղքի մասին։

«Մեղա կատակերգութեամբ, մեղա դուսանամուտ լինելով» (Դավիթ Մաշկոտն, 10-րդ դար)։

«Ոսկեփորիկ» կոչվող հոգևոր ժողովածուների մեջ նույնպես չեն պակասում աշխարհիկ երգ ու նվագի, պարի և կատակերգության դեմ անբարյացակամ արտահայտություններ։

«Խեղկատակօք զհոգիս լցի
Որ չվայելէ քրիստոնէի...

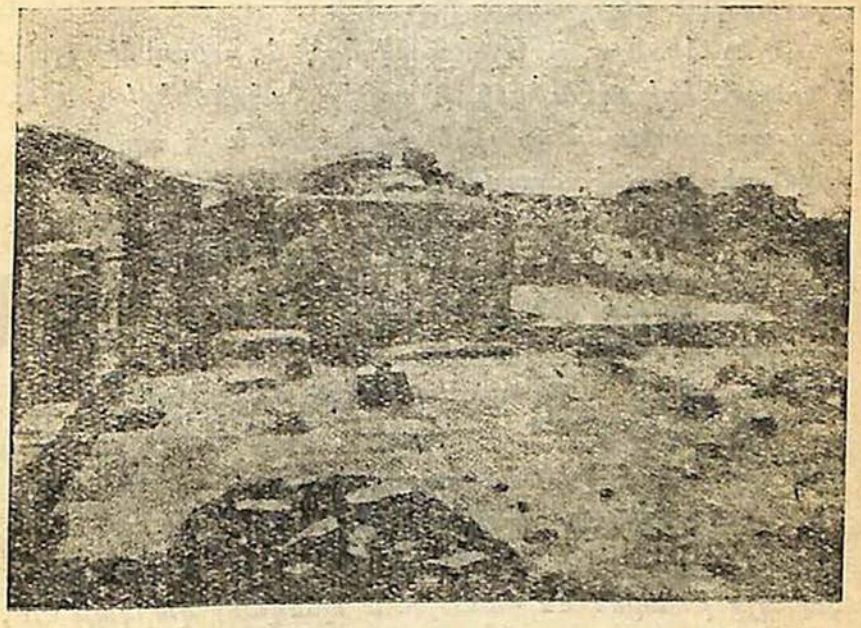
Կամ՝

Յորժամ թատերախաղքն հարկանին
Այնժամ ողբա եկեղեցի զկորուստ
ժողովրդեանն»։

Կատակաղուսաններ
(մանրանկար)

Եվ այսպես շարունակում է մինչև Դավիթ Ալավկա որդին, մինչև Ստեփան Օրբելյան և Գր. Տաթևացին։

Մեր պատմիչների մեջ կան և այնպիսիները, որոնք ոչ միայն չեն հայհոյում աշխարհիկ երգն ու ուրախությունը, կատակերգություններն ու ողբերգությունները, այլ և գոհությամբ են արձանագրում նման երևույթները։



ԹԱՏՐՈՆԱԿԱՆ ՇԵՆՔԻ ՄՆԱՑՈՐԴ ԱՆԻՈՒՄ

Թովմա Արծրունին, օրինակի համար, շատ էր ցանկանում ունենալ ողբերգակների ճարտասանությունը, որը լսել էր անձամբ իր ժամանակին (Ց-րդ դար)։

«... երկրագոյնս վասն սորա աճեցուցանել հարկաւոր է զողբերգականացս ճարտասանութիւն» (Դ. ժա)։

Արիստակես Լաստիվերտցին (11-րդ դար), ողբալով իր ժամանակի քաղաքական դառը վիճակը, երբ Հայաստանի գլխին կանգնած էր «յարևելից սուր, յարևմտից սպանումն, ի հյուսիսոյ հուր և ի հարաւոյ մահ», կարոտով է հիշում մոտիկ անցյալի այն օրերը, երբ՝ Անիում «ուրախական երգոց և բանից լինէին հանդէսք ուր և ձայն փողոցն և ծնծղայից և այլ երգեցողական արուեստից զլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք» (գլ. ժ.)։

Ի՞նչ էր նյութը ողբերգակների ճարտասանության և դուսանների «ուրախական բանից հանդեսների»։ Այստեղ պատասխանը մի լինել չի կարող և չէ արդեն, որովհետև դասակարգային շերտավորումները ավելի կողմնորոշելով, նրանց յուրաքանչյուրն ուներ իր պահանջները։ Ամատական կարգերի աստիճանաբար թուլացումով աճում էին քաղաքները և զարգանում առևտրական կապիտալը, առաջ բերելով խոշոր և մանր բուրժուազիայի կերպարանավորվող դասակարգեր։

Միջնադարյան հայ ժողովրդական թատրոնը, որի դեմ այնքան նիզակներ են ճոճել մեր հոգևոր պատմիչները, անշուշտ, գտնվել է կենտրոնական առևտրական քաղաքներում։ Պատմիչների այն խոսքերը, թե կանայք թատրոն են հաճախում պճնված, զարդարված, երեսները դեղած,— դա ապացույց է, որ խոսքը քաղաքացի, բարձր և միջին դասակարգերի կանանց մասին է։ Ինչ վերաբերում է ռամիկ դասակարգին, ճորտական դրության մեջ ապրող գեղջուկին ու շինականին, նա եղել է այնքան թույլ և այնքան կամազուրկ ու խավար, որ հազիվ թե թատրոն հաճախած լիներ։ Նա ամենաշատը կարող էր բավականացած լինել փո-

զոցի, հրապարակի շրջիկ դուսանների ներկայացումներով, նրանց խաղերով ու խեղկատակություններով։

ՈՂԲԵՐԳՈՒ ԳՈՒՍԱՆ

ՎԱՐՁԱԿ Ճ ՏԱՌԻ ՁԵՎՈՎ

Ողբերգակները, բացի պատմական ողբերգություններից, իրենց տրամադրության տակ ունեին ողբերգելու

մոնոլոգ և դիոլոգ արտասանությամբ հանդես գալու նաև իրենց ժամանակի ազգային քաղաքական կյանքից էպիզոդներ պատկերացնող գործերի մեջ, ինչպես Հովհաննես Թլկուրանցու «Քաջ Լիպարիտը», Տկար Մովսեսի «Անին», «Իշխանուհի Շուշանի սուգը» և այլն։ Եղել են և թարգմանական նյութեր, ինչպես «Հոսեի Գեղեցիկը», «Բարաղամ և Հովասափը», «Պղնձե քաղաքը» և նման գործեր։

Որ այդ նյութերը պատմելու և ձևացնելու հետ մեր գուսանները նաև եղանակել են և երգել, այդ երևում է «Բարաղամու և Հովասափա» վիպասանության թարգմանիչ Առաքել Բաղիշեցու հիշատակությունից. «Ի թուականին հայոց ՊՁԳ (1434)... ոտնաչափ շինեցաւ այս յԱռաքելէ... արդ աղաչեմ զձեզ որք եղանակէք և քաղցրաձայն լեալաւ սիրով զայս երգէք զիս յիշեցէք։ (Զեռագիր Վենետիկի Մխիթ. գրադարանի, № 219)։

Որ 14-րդ դարում Հայաստանում հայ գուսանները երգել են Շահնամեի հերոսներից (պարսկերե՞ն թե հայերեն), այդ երևում է ժամանակակից նշանավոր տաղերգու Կոստանդին Երզնկացու այն ծանոթությունից, որ գրել է նա իր «Բանք յաղագս յանցաւոր մեծութեան» տաղի տակ։

«Այր մի կայր և Շահնամայ ասէր ձայնով, նա եզբայրք խնդրեցին, թե ի Շահնամէի ձայն մեզ ոտանաւոր ասա, ես շինեցի զբանս այս ի Շահնամէի ձայն կարդացէք. (Կոստ. Երզնկացի, Վենետիկ, էջ 198)։

Արաբական, պարսկական և այլ վիպասանությունների և դյուցազներգությունների հերոսների սխրագործությունները «քրիստոնյա» Հայոց աշխարհում գուսանների կողմից պատմվելու, երգելու և ներկայացնելու երևույթը ցավ է պատճառում Վենետիկի Մխիթարյան

վարդապետներից մեկին։ Նա գրում է. «Այսպիսի պարագից մէջ նոր էին հայոց համար այն արաբացի, պարսիկ վիպասանությունները... որոնք... մոգական և կախարդական արվեստագիտությամբ կուգային և կը-գրավեին ոգեին հետ նաև ուսումնասիրաց ուշադրությունը (և) որոնք կնվաստացնէին զքրիստոնեությունն և կբարձրացնէին հեթանոսությունը։ Նոր էին այն ասպետական և սիրահարական արարվածները, որ գրեթե ամեն օր և ամեն հրապույրներով կկատարվէին անոնց աչաց առջև» («Բազմավեպ», 1893, էջ 19)։

Մեր հիշած ինքնուրույն երկերի մեջ ավելի հետաքրքրական է «Շուշանի սուգը», որ ներկայացնում է ողբերգության միայն մի տեսարանը, ուր տեղի է ունենում դիալոգ նախ երկու հոգու՝ Շուշան անունով մատաղ իշխանուհու և նրա սպասուհու, ապա Շուշանի և պառավ դայակի միջև։ Ողբերգությունը գրված է տաղաչափությամբ։ Լեզուն, թող զարմանալի չթվի, աշխարհաբար է, թիֆլիսահայոց և մասամբ պարսկահայոց բարբառների խառնուրդով։ Իշխանազն օրիորդի հայրն ո՛վ գիտե քաղաքական ինչ նկատառումներով խոստացել է նրան տալ «այլազգի» մի խանի, առանց աղջկա համաձայնության։ Աղջիկը դեռ անտեղյակ է այդ առևտրից։ Ահա այս տեսարանում սպասուհին հայտնում է նրան այդ բոթը։ Օրիորդը սարսափում է։ Նա ողբում է իր դառը վիճակը,— իսկ պառավը մխիթարում է նրան ու խրատներ տալիս։

Աղախինն

Ի՞նչ ես նստել մունջ քո բանին,
Վեր կաց, դուրս եկ, թե ինչ խոսին.

Խեղճիկ, ի՞նչ էր քո արժանին,
Որ դու ընկնես կին թաթարին։
Դու պետք էիր ընկնել տիկին,
Տիկնանց տիկին մեծ իշխանին
Եվ ոչ էսպես անօրենին
Ձեռդ կապած ընկնես գերին։

Դուստրն

Ի՞նչ ես ասում, ճարդ կտրած,
Չեմ հասկանում, ասա դու բաց.

Աղախինն

Էսօր աստղդ թռավ, կորավ,
Լուս արևդ խավարվեցավ։
Վայ իմ գլխիս, վայ քեզ Շուշան,
Գերի գնացիր Թաթարստան։
Լույս հավատդ պետք է մոռնաս
Մուհամմեդի կրոնին դառնաս։

Դուստրն

Լեզուդ սևնա, բերանդ չորնա,
Ի՞նչ համբավ է, ասա ի՞նչ կա։

Աղախինն

Մեծ իշխանն քեզ տվել է
Թաթար խանին՝ հետը տանեն։

Դուստրն

Ախչի քոծերք, եկեք, եկեք,
Կորած գլխիս դառը լացեք,
Սև էր դառել օր ծնության,
Որ ես ծնա թշվառական։

Մերիկ, վեր կաց գերեզմանեդ։
Համբավ վսե աղջկանեդ,
Իմ սև բախտը էսպես արեց
Թաթարստան մինակ քշեց,
Անգութ օրհաս հոգին հանե,
Գետին պատռե, ինձ ներս տանե։

Աղախինն

Աղջիկ պարոն, էս ի՞նչ լաց է,
Աղի-արցունք դառն կոծ է,
Մենք ամենքս ցավդ տանենք,
Մեր գլուխը քեզ մատաղ կանենք։
Ուր որ երթաս հետդ կգանք,
Ձեր աղուհացն կմոռանա՞նք։
Մենք ո՞նց պետք է տեսնենք աչքով
Տեղես մենակ գնաս լալով։
Աչքերդ սրբե և հանդարտվիր,
Հերիք եղավ քեզ, մի՛ ծեծվիր։

Պառավ դայակն

Վաթսուն տարի եմ ձեր դռան,
Հերդ, պապերդ են իմ կռան,

Մնած-սնած, իշխան եղած
Էսպես մեծ ցավ ես չեմ տեսած։
Ականջդ բաց, լսե խրատիս,
Մտեդ չձգես էս պառավիս։
Ուր որ գնաս, ինչ տեղ լինիս,
Հաստատ մնաս լուս հավատիս։
Զմոռանաս հայոց ազգիս,
Միշտ հանապազ նրան օգնես,
Ամենայն ժամ միտդ ձգես,
Հայրենյացդ պիտո ըլնես։
Էհ, տեր ընդ քեզ, գնաս բարև,
Քրիստոս պահե քո լույս արև։

Այս նյութը 1840 թվին Թիֆլիսից ուղարկել է Վենետիկ, Ալիշանին Գալուստ Շերմազանյանը։

Ալիշանը թանդ գնահատելով այս հազվագյուտ ֆրագմենտը, նրա հայերենը իր անգլերեն թարգմանության հետ միասին լույս է ընծայել Վենետիկում երեք տպագրությամբ (86 էջ) 1852-ին, 1867-ին և 1892-ին։

Մենք բնավ չենք կասկածում ուշադրության արժանի այս հիշատակարանի հարազատությանը, որքան էլ որ նրա լեզուն մեզ թվի ավելի ետին դարերի։ Զարքարյանների ժամանակ Հայաստանում զգացվում էր կենդանի լեզվի պահանջ, բարբառների ուժեղ ազդեցության տակ գրական լեզուն գնում էր դեպի վուլգարիզմ։ Գրական աշխատություններ են երևում խոսակցական լեզվով, առակներ, երգեր նաև բժշկարաններ։ Իսկ մոնղոլ-թաթարական արշավանքների շրջանում, երբ ընկան կամ ցաք ու ցրիվ եղան ֆեոդալական շերտերի մնացորդները, նրանց հետ և իր բարձրությունից

ընկալ և նրանց փայփայած գրաբար լեզուն։ «Սուգ դստերը» մեր կարծիքով պատկանում է այդ շրջանին։

Նույն աշխարհականությունն է նկատվում և Կիլիկյան շրջանի գրականության մեջ։ Գրաբարախառն-աշխարհաբարով է գրված անանուն հեղինակի «Լևոն իշխանի գերությունը», որ պատմերգել են ժամանակին գուսանները։

Ավաղ զԼևոնն ասեմ
Որ տաճկաց դուռն ընկել գերի,
Իմ լուս, իմ լուս ու սուրբ կույս,
Սուրբ խաչն օգնական Լևոնիս ու ամենուս...

Լևոնն ի բերդին նստել
Դաստուակն աչիցն ու կուլար
«Քերվանդ որ ի Սիս կերթաս,
Դուն խաբար տանիս պապայիս»...

Ոնց որ պապան ալ զան լսեց,
Շատ հեծել քաշեց երամով։
Էկավ ու սուլթանն էլավ,
Շատ գեսեր եհան արընեց։

Էառ զիր Լևոն որդին,
Ու հասավ սրտին մուրատին,
Իմ լուս, իմ լուս ու սուրբ կույս,
Սուրբ խաչն օգնական Լևոնիս ու ամենուս։

Մ. Միանսարյան, «Քնար հայկական»,
էջ 130։

Կատակերգու գուսանների ներկայացումների համար առատ նյութ էր մատակարարում ժամանակի սո-

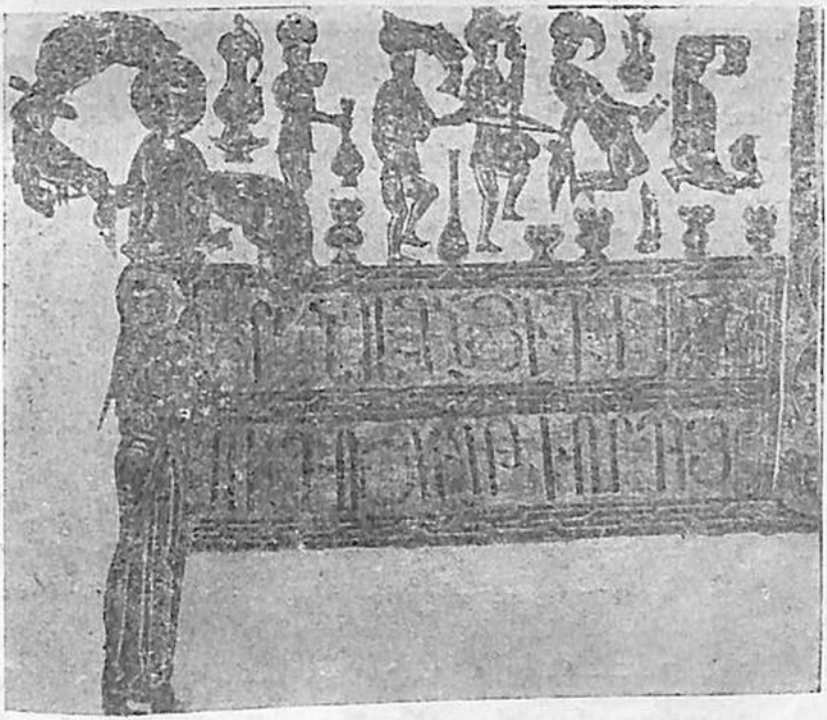
ցիալական կյանքը, հյուսված օրվա չարիքի վրա։ Ծաղրվում էին քաղաքային կյանքի բացասական կողմերը, ալեգորիկ կերպով նաև իշխանավորները, հոգևորականները։ Այս է, որ դուր չէ եկել մեր հոգևոր պատմիչներին, նրանց ասածները համարելով բամբասանք, դատարկաբանություն։

Իրենց աղատախոսությամբ գուսանները երբեմն զավեշտորեն մեկնաբանել են և ավետարանի ճշմարտությունները։ Քրիստոսի՝ իր առաքյալներին ուղղած այն խոսքերը, թե «Դուք եք աղ երկրի», ահա ինչպես են հեգնորեն հակադրում գուսանները.

Աղ էր Յուդա, բայց յորժամ մատնեաց,
եղև աղբ հոտեալ և գարշ...
Աղ էին հին քահանայքն ու յորժամ
զտէրն ի խաչ հանին
Եղեն ամենայն աղգայ ատելի...
Աղ էին հայրապետքն, բայց ոմանք
հերձուած խօսելով
Եղեն իբրև զաղբ անպիտան,
Աղ էին վարդապետք և քահանայք
Եւ յորժամ ծուլանան ի գործոց իւրեանց —
Լինին որպէս զաղբ անպիտան։
(Ա. Տկանց, «Հայերգ» էջ 182)։

Մեր միջնադարյան գուսաններին, առավելապես կատակերգուներին և ծաղրածուներին իրենց վրձինի նյութ են դարձրել և պատկերել մագաղաթի կամ թղթի վրա մանրանկարիչ վարպետները, ձեռագիրներ զարդանկարելիս։ Բայց ի՞նչպես են կարողացել նրանք եկեղեցուց ու իշխանավորներից հալածված այդ

մարդկանց պատկերել եկեղեցական գրքերի մեջ։ Դրա հնարը գտել են նրանք— Թատրոնի, կատակերգության ու պարի մեջ իրենց ժամանակում տեսած դերասաններին նրանք ձևավորել են տառերի պատկերներով, մարդագրերով։ Այդպիսի մի ձեռագիր ավետարան,



ՄԱՐԴԱԳԻՐ ԳՈՒՍԱՆՆԵՐ

գրված Կտուց անապատում, 15-րդ դարում մեզ պատահել է տեսնել տարիներ առաջ Թիֆլիսում Հայոց Ազգագրական Ընկերության գրադարանում։ Թե այնուհետև ո՞ւր է տեղափոխվել այդ ձեռագիրը, մեզ հայտնի չէ։ Նման մի ձեռագիր այդպիսի տեսարանով ներկայումս գտնվում է Փարիզում (Սվաճյանի ժողովածու №

11), նկարագրված Վանում 16-րդ դարում, հայտնի մանրանկարիչ Հակոբ Ջուղայեցու ձեռքով։ Այստեղ էլ Մատթեոսի Գիրք ծննդյան բառերի տառերը ներկայացնում են նվագող, պարող, խաղացող դուսաններ և հարբած ծաղրածուներ։ Մարդագրերի այս տեսակ պատկերացումը անշուշտ մեր տեսած երկու օրինակով չի սպառվում։ Մեր հարուստ ձեռագրատներում պետք է որոնել ուրիշ նման օրինակներ։ Մենապարերի մեջ մանրանկարչորեն պատկերացված վարձակների մի քանի նմուշներ մենք ունենք «Պարարվեստը հին Հայաստանում» աշխատության մեջ։

ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԽԱՂԵՐ, ՍՊՈՐՏ ԵՎ ՖԻԶԻԿԱԿԱՆ ԿՐԹՈՒԹՅՈՒՆ

Հին և միջնադարյան Հայաստանում անտես չեն առնվել հասարակական զանազան տեսակ խաղերը, սպորտը, երիտասարդ սերնդի ֆիզիկական կրթությունը։

Դեռ Արտաշես Ա-ի ժամանակ գոյություն են ունեցել «Վարժատունք պես պես մարզությանց» (Զամչ. Ա. էջ 340), Աշոտ Ա. շինել է տվել հատուկ մրցարաններ ֆիզիկական կրթության և փորձերի համար (նույն տեղ Բ, էջ 707)։

Հոլ ձգելու համար եղել են հատուկ հոլարաններ։ Այդ լավ պահված է Սասնա ծռերի դյուցազներգության մեջ։ Նույնը վկայում է և Մատթեոս Ուռհայեցին։

Մի շարք բառեր, որ կան հին հայերեն լեզվի մեջ, ապացուցում են այդ բառերի նշանակությունն արդա-

բացնող գործողությունների առկայությունը, ինչպես նետաձգություն, ըմբշամարտ, կառարշավ, ձիավարություն կամ ձիընթաց, վահանամարտություն, կռիվամարտություն, երիտասարդանոց: Որքան մեզ հայտնի

ՀՆԴԻԱԹ
(Վ. Սուրենյանցի)

է, մեր բանասիրությունը չի զբաղվել հայ ժողովրդի անցյալի ֆիզիկական փորձերի և զինավարժությունների խնդիրների լուսաբանությամբ։

ԱՍԼԱՆ ԱՂԱ
(Ե. Թաղևոսյանի)

Մեր քաղաքները, քաղաքի թատրոնը, նրա զվարճասեր հասարակությունը և առօրյա ժխորը թուչնելով կատակերգուներին, խեղկատակներին ու ծաղրածուներին, մեր վիպասանները ընկերացած ողբերգու գուսաններին, քաշվում են գյուղերն ու ավանները, երկրի խաղաղ անկյուններում ասելու իրենց վեպերը, պատ-

մելու հայ քաջերի կյանքն ու գործերը գյուղականին ու շինականին, ներկայացնելու միայն թեթև շարժուձևով, միայն պայմանական խաղով, ռեչիտատիվ երգեցողությամբ և ձայնակցող նվագարանով։ Նրանց պատմելու ձևը, երգն ու նվագը և խաղը եղել են ճիշտ այնպես, ինչպես մենք տեսնում ենք վերջին դարերում շրջիկ աշուղների մոտ հեքիաթներ ասելիս, երգելիս ու «ներկայացնելիս»։

Վիպասանների և գուսանների պատմերգելու նյութերը եղել են դարե ի դար, «Քաջանց տան» վեպը իր բազմաթիվ վարիանտներով՝ Սանասար և Բաղդասար, Սասունցի Դավիթ, ապա Ասլան աղա, Աղբատ Ալեքսիանոս, Սենեքերիմ թագավոր, Ռոստոմ Զալ, Բերդակ թագավոր, Ալեքսանդր Մակեդանոս, Վրեն և Ջին, Հաղարան բլբուլ և այլն։ Պատմել են նմանապես Շիրին Շահ, Մոբոս և նման ազգային և եկամուտ ժողովրդական անտիպ ստեղծագործություններ։ Այս պատմություններից կան որ արձակ են և մեջ ընդ մեջ ունեն երգեր դիալոգներով։ Կան որ ազատ տաղաչափություն ունեն և կան որ կանոնավոր ոտանավորի կազմություն ունեն, ինչպես Փահլուլ թագավորը կամ ինչպես Ֆարմանի Ամանը։

Եղեւ մեծ թագավոր մի Ասորեստան,
Ձնուն թագավորի կոչի Զարմազան.
Ունի անթիւ հեծեալ քաջ և բահլավան,
Առներ շատ քաղաքաց հոգմ և հրաման։
«Ոսկեփորիկ» Վիեննայի ձեռագրատուն։

Այս վեպերը բերնե-բերան պատմվելով և զանազան անգիտակից փոփոխությունների ենթարկվելով, եկել

հասել են մինչև անցյալ դարի կեսերը և ապա միայն սկսել գրի առնվել մեր բանասերների կողմից։ Այդ վեպերի անհայտ հեղինակներին, ի հարկե, մենք չենք որոնում։ Նրանք (վեպերը) կոլեկտիվ ստեղծագործություններ են, նրանց մեջ անաքրոնիզմը սովորական բան է։ Օրինակ, նույն վեպի գործող անձերի մեջ պատահում ենք Շահ Հազկերտին «ուռուսի» թագավո-

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ՄԱԿԵԴՈՆԱՑԻ
(մանրանկարից)

րի հետ («Ծաղիկ խանում»), կամ քաջ Վարդանին՝ Լենկթեմուրի հետ («Շիրին Շահ»)։ Երկրների միջև եղած տարածությունների մասին նույնպես գաղափար չունեն մեր վիպասանները։ Նրանց հերոսները ինչպես հեշտությամբ գնում են Գյուրջիստան ու Թավրիզ ու մի երկու օրից հետո վերադառնում, այնպես էլ գնում են

Զինամաչին ու դառնում։ Գրաբարը կամ միջնադարի գրական աշխարհիկ լեզուն չի երևում այս վեպերի և հեքիաթների մեջ։ Նրանք իրենց հետագայի պատմողների բերանով ընդունել են զուտ բարբառային լեզու։ Բացի դրանից, այս վեպերից յուրաքանչյուրն ունի մի քանի տարբեր վարիանտներ, տարբեր ոչ միայն բարբառային տեսակետից, այլ և կազմությամբ։ Սակայն կա մի մնայուն բան, որ նույն վեպի գործող անձինք իրենց բնութագրով մեզ ներկայանում են գրեթե միշտ միատեսակ։

Սկզբում այդ վեպերը հրապարակորեն պատմելիս բուն պատմողը, վիպասանն ասում էր արձակը, մեջ ընդ մեջ հասնելով դիալոգներին ու երգերին, խոսում, երգում ու ձևացնում էին գուսանները։ Հետո արդեն, հետին դարերում ամբողջ վեպը պատմում էր մի մարդ, կամ թե երկուսը։ «Շիրին Շահ» վեպը գրի առնող բանահավաք Սարգիս Հայկունին մի էջում, ուր հասնում է այն տեղին, թե՝

«Ասայ Լենկթեմուր, Բարակ շախ, դուն իմ
վրեն ես էկիր
Դուն պարկիր, ես քեզի իրեք դյուռ զանեմ»։

«Պառկավ բարակ շախ»։ Պառկել բառի տակ ունի այսպիսի ծանոթություն, որից երևում է, որ իրենք պատմողները հարգած լինելու համար նախնի սովորությունը, խաղացել են, բայց «խաղացել» են պայմանական կերպով։

«Երկու խաղացողները, մինը երբ կանգնի և մյուսը

կխաղա կամ կղարնե (կնվաղե), կանգնողին պառկավ կասեն»։

(Էմին, Ազգագր. ժողովածու, Մոսկվա Բ. 94)։

Վերև հիշված այս վեպերից ու հեքյաթներից «Վրեն և զին» դուսանական սքանչելի ավանդավեպը Իրեն նյութ առնելով ամերիկահայ բանաստեղծ Կ. Սիտալը, հյուսել է մի շատ հաջող պոեմ, աշխատելով պահել միջնադարի ոգին և Տարոնի տան սեգ Արծվիկին՝ Վրենին գովերգել է դուսանի իսկ բերանով։

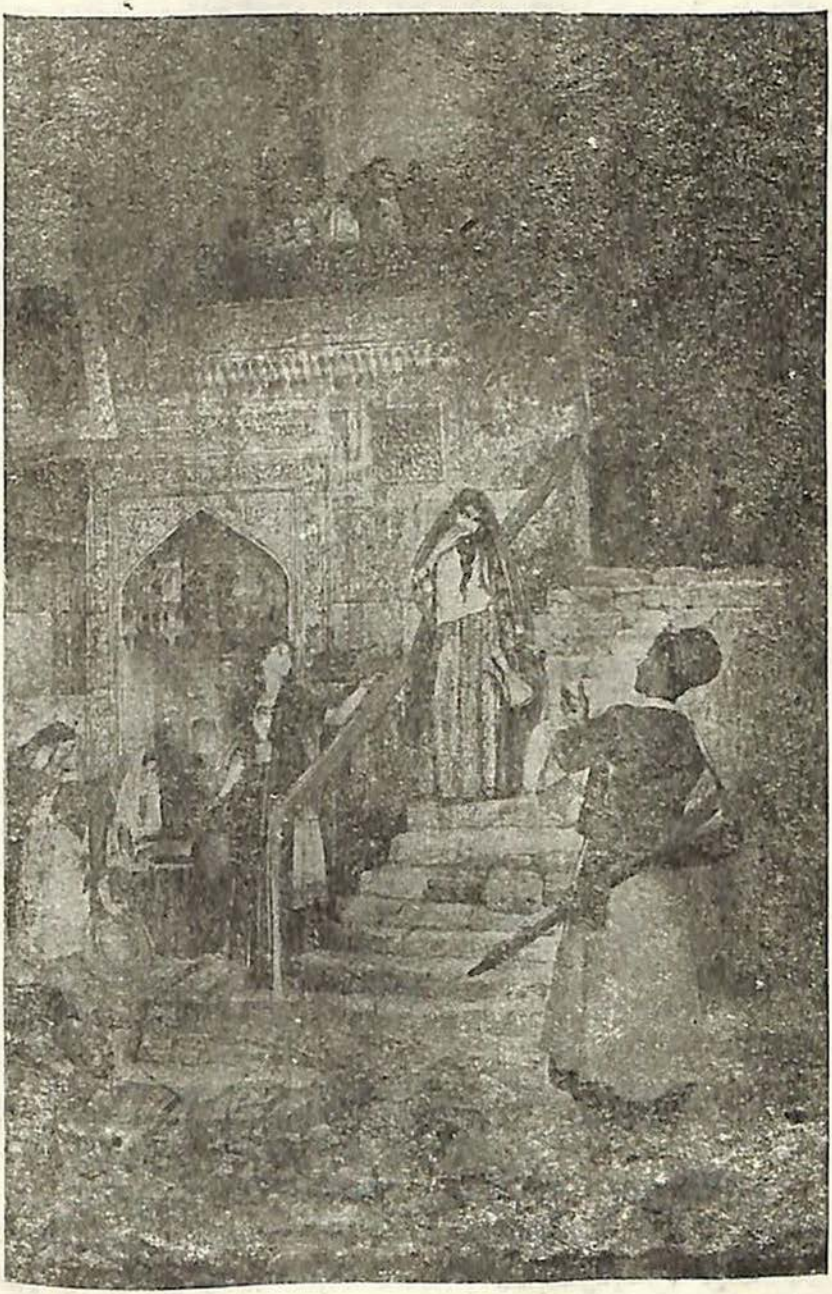
Երբ երիտասարդները շրջապատում են դուսանին ու խնդրում են երգել Վրենի գովքը, նա երգում է այսպես.

Այս խեղճ դուսանս, ի՞նչպես երգեմ գովքը անոր,
Որուն անունն արևին հետ կծավալի.
Ու մութին մեջ իբրև երազ իր անձն աղվոր,
Կույսերուն քուն կնե խառով ու աչքն աղի։

Մեղրագետի ափերուն քով՝ ոչ մեկ բարդի
Պիտի հասնի անոր մարմնի գալար գեղույն.
Ու սրբազան գագաթը վեհ Արարատի
Չունի վայել փառքը անոր հպարտ դլխուն։

Դյութանքն ունին անոր աչքերն երազունակ,
Անդունդներուն մեջ քնացող լճակներուն,
Որոնց վրա լուսնի ցոլքմ է ընկել ճերմակ
Ու Ծիր-կաթնի մթակ շերտ մը՝ կաթով օծուն։

Թե ի՞նչ կերպարանք և անուն ստացան մեր հին և միջնադարյան վիպասաններն ու դուսանները հետին դարերում, այդ կտեսնենք մեր աշխատության հետևյալ գլուխներում։



ՀԱՑ ԳՈՒՍԱՆ
(Վ. Սուրենյանցի)

Թվում է զարմանալի, երբ դեռ մեր օրերում հայ շինական միջավայրում, իբր գուսանների գործը շարունակող մարդիկ են գտնվել, որ պատմերգել են ազգային հին պատմության հերոսներին։ Բայց ըստ երևույթին նոր «պատմությունն» արհեստական է։ Այդ մասին վկայում է երաժշտագետ-բանասեր Սպիրիդոն Մելիքյանը, իր «Ուրվագիծ հայ երաժշտության պատմության» գրքում, էջ 11 մի ծանոթության մեջ, այսպես՝ «Դեռ 1921 թվին Կոտայքի շրջանի Գյամրեզ գյուղում, Բոշենց Ղազարը պատմում էր Արտաշես երկրորդի վեպը։ Այս հեքյաթ-վեպը նոր է կազմվել Պալասանյանի պատմածին կետ առ կետ նման՝ գյուղական մասսաների մեջ հայրենասիրության զգացում առաջ բերելու համար։ Սմբատ սպարապետը երգում է «Ողջույն տրվեք»-ի եղանակով։ Զորքը երգում է «Ալագյոզլի»-ի եղանակով։ Երգվեցին և մի քանի հին եղանակներ հեքիաթի կապակցությամբ, որոնք նույնչափ գործածական են վերոհիշյալ ընդհանուր արևելյան հեքյաթների մեջ»։

ՄԻՍՏԵՐԻԱՆԵՐ

Այս բոլորը, սակայն, կարելի է ասել, մնացորդ է ու շարունակություն հին դարերի։ Միջին դարերը հատկապես հայտնի են իրենց միջնադարյան հոգևոր և եկեղեցական «թատրոնով», մանավանդ արևմտյան ազգերի մեջ։ Եկեղեցական իշխանությունները տեսնում էին թատրոնի ուժը, նրա դրավչությունը, կենդանի խոսքով,

կենդանի օրինակով, խաղով, երաժշտությամբ՝ ժողովրդական մասսաներ գրավելու հանգամանքը։ Եվ ահա հոգևոր հայրերը օգտագործում են այդ արվեստը 13—14-րդ դարերում, որքան կարելի է եկեղեցու արարողությունների մեջ մտցնելով հանդիսավորություն, երգ, երաժշտություն, դիալոգ, դրամատիկական տարրեր, գործողություն։ Սա մի մրցում էր դրսի, աշխարհիկ թատրոնի հետ քրիստոնյա «մոլորված հոտի» հավաքման համար։

Արևելյան հին եկեղեցիները, ինչպես սիրիական, հայկական, բյուզանդական ավելի վաղ են թատրոնականություն մտցրել իրենց ժամերգություններին մեջ, բեմ, վարագույր, մեջ ընդ մեջ փոխասացություն, դաս առ դաս երգեցողություն, քշոց, ծնծղա, զանգակներ (ներսում) և հանդիսավոր պատարագ։ Բայց այս ամենը, ի հարկե, միստիկ, խորհրդապաշտ, իբր ոչ աշխարհային, այլ ֆեոդալական, հիերատակային։ Իսկ արևմտյան եկեղեցիները սկզբում օրինակ առնելով Արևելքից, ետին դարերում այնքան էին առաջ գնում, որ պատվիրում էին հեղինակներին գրելու հատուկ պիեսներ (մեծ մասամբ տաղաչափական) հոգևոր ներկայացումների համար (միստերիաներ) նյութն առնելով, ի հարկե, Աստվածաշնչից։ Այդ ներկայացումների գործող անձերի մեջ մտնում էին ինքը աստված, ապա սրբեր, ապա հրեշտակներ և սատանա։ Այդ ներկայացումների նյութ էին կազմում Հովսեփի և Մարիամի նշանդրեքը, Քրիստոսի ծնունդը և մոգերի երկրպագությունը, ավագ շաբաթը և հարությունը։ Հին կտակարանից Ադամ, Եվա, Դանիել Մարգարե և այլն։ Դերակատարներն իրենք հոգևորականներն էին բարձր դերերի համար, իսկ սատանաների, հովիվների, ժողովրդի

և այլ հասարակ դերերը կատարում էին սիրող ծխականները։

Սկզբում միստերիաները կատարվում էին եկեղեցու ներսում, ապա հանվեցին դուրս, եկեղեցու բակը, վերջում ավելի հանդիսավորները, ինչպես զատկական տոներին, քաղաքի որևէ հրապարակում։ Եվ որպեսզի ավելի հասկանալի լինի ավետարանի խոսքերը, թողնում են լատին լեզուն և անցնում ժամանակի տեղական լեզուներին, նույնիսկ կոմիկական տիպեր և տեսարաններ մտցնելով ներկայացումների մեջ։

Միջնադարյան Հայաստանում եղե՞լ են նման ներկայացումներ։ Այդ հարցին պատասխանելու համար գրավոր վկայությունների չենք պատահել։ Սակայն Գրիգոր Մագիստրոսի նամակներից մի երկուսի մեջ հիշատակվում են մեր երկրում տեղի ունեցած «կայսրական տոնախմբությունքը». մենք շատ հավանական ենք համարում, որ խոսքն այստեղ այդ տեսակի կրոնական հանդիսավոր արարողությունների, ներկայացումների մասին է։

Ահա ինչ հիմքեր ունենք մեր այս կարծիքի հավանականության։

ա) Ըստ Հայկազյան բառարանի՝ կայսրդ— նշանակում է հանդես տեսարանաց և տոնից, համախմբություն, տոն ամենաժողով. լատիներեն pompa հանդիսավոր երթ, թափոր, (հունարեն banisiris (կայսրդք տարեկանք)։

Ըստ Գաբամաճյան բառարանի. «կայսրդ... մեծ հանդես ի պատիվ աստվածոց...քրիստոնեական եկեղեցու մեջ հաստատված հանդես և երգ»։

բ) Գրիգոր Մագիստրոսի այն թղթերը, որոնց մեջ հիշվում են կայսրդական տոնախմբությունները, ու-

ղրկված են հոդևոր անձերի. (թուղթ ժա) Սյունյաց Հովհաննես արքեպիսկոպոսին, երկրորդը՝ (թուղթ կե) ասորոց կաթողիկոսին, և խոսում են կրոնական խնդիրների մասին, հետևապես այդ տոները պետք է որ կապ ունենային եկեղեցական արարողությունների հետ։

գ) Մագիստրոսի մի այլ թուղթը, գրված Ասորենիների կաթողիկոսին, վերաբերում է թոնդրակեցիներին։ Վերջիններս, որպես «չար աղանդավորներ», հալածվելով Հայաստանից, գնում են Ասորիք և այնտեղ տարածում, որ իբր իրենց աքսորել են «վասն նախանձու»։ Սհա այս լուրը հասնում է Մագիստրոսին, որը և սաստիկ զայրացած այդ «ստությունից», գրում է այսպես.

«Գրեալ են եթէ վասն նախանձու արտաքսեն զմեզ. ո ստութեանդ մանաւանդ եթէ զարմացման և սքանչացման արժանի. եթէ ի մէնջ են և մերովս դաւանութեամբ, զի՞նչ արդեօք պարտ է նախանձել, ընդ որո՞յ ճեմարանի կամ վարդապետութեան... Եթէ միայնաւորաց քրիստոսզգեաց և ճգնազգեաց արանց... եթէ՝ երաժշտական հաղներգութիւնսն և ի քաղցրաձայնութիւնսն, եթէ ի դամպարափայլ կացարդական տոնախմբութիւնս և յանուշահոտ զանազան բուրմո՞ւնսն, եթէ ի քահանայական զարդու զգե՛ստն և պատարաբար խմբագործութիւնսն քահանայական բոլոր դասուք կղերիկոսացն և սարկաւագացն լուսափայլելոց շուրջ պարառեալ աստուածայնոյն սրբազան սեղանատան...»

Մենք կարծում ենք, շատ պարզ է, որ իշխան Թղթակցի այս տողերի մեջ «զամբարափայլ կացարդական տոնախմբութիւնքը» աշխարհիկ տոներ չէին կարող լինել, որ որևե կապ չունենային եկեղեցու հետ, դա-

վանական խնդիրների հետ։ Այլ միայն եկեղեցու հանդիսավոր արարողություններ, միստերիաներ։

Նույն Մագիստրոսը մի ուրիշ տեղ գրում է.

«Պաղեստին Աղիկրատացի որ մերձ առ Եմոմինոսն զարգացեալ երաժշտէր ի Պոլիպոնտացիսն չու արարեալ ի կացրդի Դեմետրեայ երդէր երգ ոչ մերկ, այլ արգալիական մորթով արջառացն». (Գր. Մագիստր. Մյունխենի ձեռագիր 65, Տաշյան ցուցակ 160)*)։

Այս խնդրի լուսաբանության վրա հրավիրում ենք մեր բանասերների ուշադրությունը։

Իսկ անցյալ դարի 70—80-ական թվականներից ահա ինչ ենք հիշում մենք հայ եկեղեցիներում մեր տեսած նման ներկայացում-հանդեսներից.

ա) Տյառն ընդ առաջ— Տարին մի անգամ, փետրվարի 13-ին, Տյառն ընդ առաջի տոնի նախօրյակին, եկեղեցիների առաջ վառվում էր մեծ խարույկ և ամբողջ հոգևորականությունը զգեստավորված, խաչ ու խաչվառով, խունկ ու մոմով դուրս էին գալիս՝ շրջում կրակի շորս բոլորը շարական երգելով։

Այս սովորությունը հայ հեթանոսական դարերից է անցել քրիստոնեական եկեղեցուն։ Տյառն ընդ առաջի շարականի մեջ հեղինակը գուցե և անդիտակից կերպով շատ անգամներ հիշում է հեթանոս պաշտամունքի լույսը, արեգակը, կրակը, բայց ի հարկե այդ ատրիբուտները տալիս է «աշխարհի փրկչին»։

Լոյս ի լուսոյ ի հօրէ առաքեցար...
Զի վերստին նորոգեսցես զապականեալն
Ադամ.

---

*) Կ. Կոստանյանց — «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», էջ 156։

Այսօր ծագեաց արդարութեան արեգակն,
Այսօր աշխարհի ցուցար լոյս և փրկութիւն տիեզերաց
Ի Բեթլեհէմ Հրէաստանի երևի արդարութեան արեգակ
Այսօր հեթանոսաց լոյս ծագեցաւ...

բ) Վերջին դատաստանը, *կամ, ըստ ժողովրդական ասության,* դռան բացելը, *կատարվում էր Ծաղկազարդի կիրակի օրը, երեկոյան։ Այստեղ արդեն տեղի էր ունենում կատարյալ ներկայացում։*

Գործող անձինք

Վարդապետ կամ եպիսկոպոս— կատարում է Քրիստոսի դերը։
Դպիրների երգչախումբը— ժողովրդի դերը
Մի քահանա— ժողովրդի ներկայացուցիչը

Վարագույրը փակ է. զգեստավորված քահանան շոգում է վարագույրի առաջ (դրսից), ձեռքին ունենալով մի արծաթյա խաչ և մի քանի անգամ խփելով հատկապես այդ օրվա համար շինված տախտակամածին (իբր դրախտի դռան), աղիողորմ ձայնով ասում է.

Բաց մեզ տէ՛ր, բաց մեզ տէ՛ր, բաց մեզ զդուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարդամք առ քեզ։

Վարդապետը ներսից

Ո՞վ են սոքա, զի բացից, զի այս դուռն Տեառն է և արդարք մտանեն ընդ սա.

Քահանան դրսից

Ոչ թե միայն արդարք մտանեն, այլ և մեղաւորք խոստովանութեամբ և ապաշխարութեամբ արդարացեալք մտանեն ընդ սա։

Վարդապետը ներսից

Զի սա է դուռն երկնից... արդարոց հանգիստ, մեղաւորաց քաւարան, հրեշտակաց բնակարան, սրբոց ժողովարան, տեղի ապաւենի և տուն աստուծոյ։

Քահանան դրսից

Արժան և ճշմարիտ են այդոքիք զորս ասեսդ վասն սրբոյ եկեղեցւոյս. քանզի սա է մեզ մայր անարատ և սա է մեզ յոյս կենաց և սա է մեզ ճանապարհ արդարութեան...

Դպիրների խումբը դրսից երգում է

Շնորհա մեզ, տէր, արթնութիւն ընդ իմաստուն կուսանացն... երկնչիմք ի քեն, տէր, զարհուրեալք ի պատասխանատոյն զամենն ասելով եթե ոչ դիտեմք զձեզ...

Վարդապետը ներսից

Փողն ահաւորին աստուծոյ՝ ահագին ձայնիւ զոչէ ասելով. ահա փեսա գա, արիք ընդառաջ նորա։

Քանանան դրսից

Ահա ես և մանկուք իմ զոր ետ ինձ աստուած, կամք ամենեքեան և ակն ունիմք տեսուցն Քրիստոսի և լսելոյն զերանաւէտ բարբառ նորա։

Վարդապետը ներսից

Նկայք օրհնեալք հօր իմոյ, ժառանգեցէք պատրաստեալ ձեզ արքայութիւնն ի սկզբանէ աշխարհի։

Քանանան դրսից

Բացեք ինձ զդրունս արքայութեան. զի մտից ընդ այն...

Վարագույրը բացվում է և հավատացյալների առաջ ներկայանում է մի պայծառ տեսարան, բազմաթիվ վառած մոմերի լույսով և խունկի բուրմունքով իբր արքայությունը:

գ) Հիմար և իմաստուն կույսերը— կատարվում էր ավագ երեքշաբթի երեկոյան։

Ավետարանական այս առակի (Մատթ. Ի. Ե.) ընթերցումից հետո հանդես էին գալիս սպիտակ ժամազգեստներ հագած տասը աղջիկ (կամ նրանց փոխարինում էին սիրունատես տղաներ), որոնցից հինգը ձեռքերին վառած մոմեր ունենալով ներկայացնում էին իմաստուն, իսկ հինգը հանգած մոմերով հիմար կույսերին։ Հիմարները ծաղրի էին ենթարկվում ժամավորների կողմից և դուրսը մնում, իսկ իմաստունները տերտերների կողմից փայփայանքով տարվում էին խորան, իբր դրախտ։

Այս գործողության ժամանակ դպիրների խումբը երգում էր.

Իմաստուն կուսանքն պատրաստեալ իւղ
լապտերաց
Ելին ընդառաջ երկնաւոր փեսային վառեալ
լապտերօք,
Իսկ յիմարաց կուսիցն ունայնացեալ ի իւղոյ
Անպատրաստ գտան գալստեան փեսային
շիջեալ լապտերօք,
Վասն որոյ և մեք պատրաստեսցուք իւղ
հոգեւոր
Զի մտցուք ի յառագաստ անմահ փեսային
վառեալ լապտերօք։

դ) Վերջին ընթրիքը կամ ոտնլվա— կատարվում էր ավագ հինգշաբթի օրը, երեկոյան։ Այս ներկայացումը փոխառություն է արևմտյան երկրներից, պատշաճ կարգը գրել է Եփրեմ Խուրի ասորին 4-րդ դարում «Կանոն մեծի Հինգշաբաթուն ոտնլուայի», որը և 11-րդ դարում հայերեն է թարգմանել Գրիգոր Վկայասեր կաթողիկոսը, Գրիգոր Մագիստրոսի որդին։ Պետք է կարծել, որ ոտնլվայի արարողությունն էլ ուրեմն հայոց եկեղեցում մուտք է գտել այդ ժամանակ։ Այս հանդես-արարողությունը սկզբում կատարվելիս է եղել եկեղեցու ոչ թե ներսը, բեմի վրա, այլ գավիթի մեջ, և ավելի ուշ երեկոյան. այդ մասին մեզ տեղեկություն է տալիս ժամագիրքը։

«Իսկ երեկոյի ժ. ժամուն՝ ժողովեսցեն ի գավիթ եկեղեցւոյն կատարեսցեն զկարգ վոտնլուային»։

Նյութն առնված է ավետարանի այն տեղից, ուր

«ՈՏՆԱԼԻՔ»

(Գլուխ 9. Իրատարակից)

պատմվում է թե Հիսուս գիտենալով, որ ինքը շուտով ձերբակալվելու է, իր աշակերտների հետ հավաքվելով վերնատանը, վերջին անգամ միասին ընթրում են և ընթրիքից հետո լվանում է նրանց բոլորի ոտները (Հովհ. ԺԳ)։

Ահա այդ ներկայացում արարողության նկարագիրը.

Գործող անձինք

Վարդապետ կամ եպիսկոպոս— դերակատար Քրիստոսի։

12 քահանա— Քրիստոսի 12 աշակերտները։

Սիմոն Պետրոս— հիշված աշակերտներից ավագը։

Դպիրների խումբը— հանդեսը գովերգողներ։

Եկեղեցու վարագույրը բացվում է ծանր և հանդիսավոր, բեմում աթոռների վրա նստած են 12 քահանա զգեստավորված։

Ներս է մտնում վարդապետը կամ եպիսկոպոսը, նույնպես պատշաճ զգեստավորության մեջ, ձեռքում ունենալով մի կոնք և ձախ կողմից կախված մի զենջակ (սրբիչ)։ Նա սկսելով աշակերտների ամենակրտսերից, մի առ մի շոգում է նրանց առաջ և կոնքի ջրի մեջ լվանում է ոտքերը և զենջակով սրբում։ Այս արարողության ամբողջ ընթացքում, որ տևում է մոտ մեկ ժամ, դպիրների խումբը ծանր երգում է ոտնլվայի շարականը։

«Աղբիւր լուսոյ և ճառագայթ անշիջանելի լոյս, որ լուանալ հանձն առեր զոտս աշակերտացն, մաքրեա ի մէնջ զմէջ խաւարին խորհրդոյ և լուսաւորեա զմեզ։

Որ եսդ ի յերկինս և ի վերայ երկրի այսօր յանձն

առեր լուանալ զոտս աշակերտացն, և զիս լուա Քրիստոս ի մեղաց իմոց», և այլն։

Երբ հերթը հասնում է Սիմոն Պետրոսին, նա հակառակում է և չի համաձայնում, որ իր ոտքերը լվանա իր ուսուցիչը։ Այն ժամանակ նրանց մեջ տեղի է ունենում հետևյալ դիալոգը.

Պետրոս— Տեր, դո՞ւ զիմ զոտս լուանաս։
Հիսուս— Զոր ինչ ես գործեմ, դու այդ ոչ գիտես, բայց յապայ գիտասջիր։
Պետրոս— Ո՛չ լուացես զոտս իմ յաւիտեան։
Հիսուս— Եթե ոչ լուացից զքեզ, ոչ ունիս բնդ իս մասն։
Պետրոս— Տեր, մի՛ միայն զոտս իմ, այլ և ձեռս և զգլուխս։
Հիսուս— Լուացելոյն չէ ինչ պիտոյ, բայց զի զոտն լուանայցէ...

ե) Զարշարանքի գիշերը կամ սգո գիշեր— «Խավարում»։ Կատարվում էր նույն ավագ հինգշաբթի ուշ գիշերին, ի հիշատակ Քրիստոսի կրած չարչարանքների և խաչելության։ Եկեղեցում մութն է, բեմում սև վարագույր է նշան սգի։ Վարագույրի առաջ, սեղանի վրա աղոտ կերպով վառվում են մի քանի բարակ մեղրամոմեր, որոնք և հերթով հանգցվում են ավետարանից մի-մի պատշաճ հատված կարդալուց հետո։ Ապա տիրում է լիակատար խավար և սկսվում է «ողբը»։ Դպիրներից երկուսը փոխ առ փոխ երգում են այն սրտառուչ խոսակցությունը, որ իբր տեղի է ունեցել Մարիամի ու խաչվող Հիսուսի միջև, իսկ եկեղեցում ներկա գտնվող ժողովուրդը չոգած հեկեկում է։

Գործող անձինք

Մայրը— Մարիամ— ա. դպիր։
Որդին— Հիսուս— բ. դպիր։

Մայրը— *Յիսուս, որդեակ իմ միածին,*
Է՞ր վասն ի խաչ բևեռեցար,
Ա՜յ իմ որդեակ, ա՜յ իմ քաղցրիկ,
Վասն է՞ր եղեր արեամբ ներկեալ։

Որդի— *Մի՛ լար, սուրբ կույս, աղերսալի,*
Փոխան իմո ահա քեզ որդի.
Մի՛ լար, ո՛վ մայր, իմ ցանկալի,
Զի մի մնասցես անզաւակ որդի։

Մայրը— *Ա՜յ իմ միածին որդի, ո՞րպես մատնեցար,*
Ա՜յ իմ ցանկալի որդի, ո՞րպես ձաղեցար,
Ա՜յ իմ լուսատես որդեակ, ո՞րպես ապտակեցար,
Ա՜յ իմ համասփյուռ ծաղիկ, ո՞րպես թառամեցար,
Ա՜յ իմ կենդանի աղբիւր, ո՞րպես ծարաւեցար։

Որդի— *Մի՛ լար, մայր իմ, այնպես սդալի,*
Ահա՝ ցավ իմ ինձ կսկծալի,
Մի՛ լար, մայր իմ, դառն ու արտասուալի,
Ահա որդի քո իմ սիրելի,
Մի՛ լար, մի՛ լար, մա՛յր իմ ցանկալի...
ԵՒ այլն։

զ) Քրիստոսի թաղումը. կատարվում էր ավագ ուրբաթ օրը, երեկոյան։

Եկեղեցին դարձյալ խավարի մեջ էր, սև վարագույր, սեղանի վրա դրված էր Քրիստոսի «գերեզմանը», գմբեթավոր շենքի մի փայտե մակետ, շինված հատուկ, տարին մի անգամ այդ օրը դուրս բերելու համար։ Ժամերգության ընթացքը որոշ տեղում դադարեցնելով, եկեղեցու ամբողջ հոգևորականությունը, եպիսկոպոսից մինչև դպիրները, բոլորը սգազգեստ դուրս են գալիս եկեղեցուց, ուսերի վրա առած այդ «գերեզմանը»։ Թափորը շարժվում է առաջ և ծանր հանդիսավորությամբ պտույտ անում եկեղեցու շուրջը, երգելով «Պարզևատու» շարականը։

«Պարզևատուն ամենեցուն այսօր խնդրի պարգևս ի Պիղատոսէ... Եվ արկողն զլոյս որպես զօթոց հաւանի պատիլ ի Յովսեփյա։ Կենդանատուն ամենեցուն այսօր գնի ի նոր գերեզմանի և դանձն անմահութեան կնքի մատանեաւ քահանայիցն»։

Նորից եկեղեցի մտնելով, կատարվում է «Թաղման» կարգը, երգելով Ներսես Շնորհալու «Ի վերինն Երուսաղեմ» շարականը։

Կախեթում հայոց եկեղեցին այդ տոնը կատարում էր ավելի թատերական։ «Գերեզմանի» տեղ այնտեղ մտնում էին ածում մի դագաղ, մեջը դրված մի փայտե Քրիստոս։ Մի քանի երիտասարդներ «գողանում» էին այդ Քրիստոսը և փախչում։ Ժողովուրդը հետապնդում էր գողերին՝ ազատելով «աստվածային մարմինը»։ Նոր-Նախիջևանում այդ օրվա կրոնական արարողության մասին Երվանդ Շահազիզը նկարագրում է այսպես.

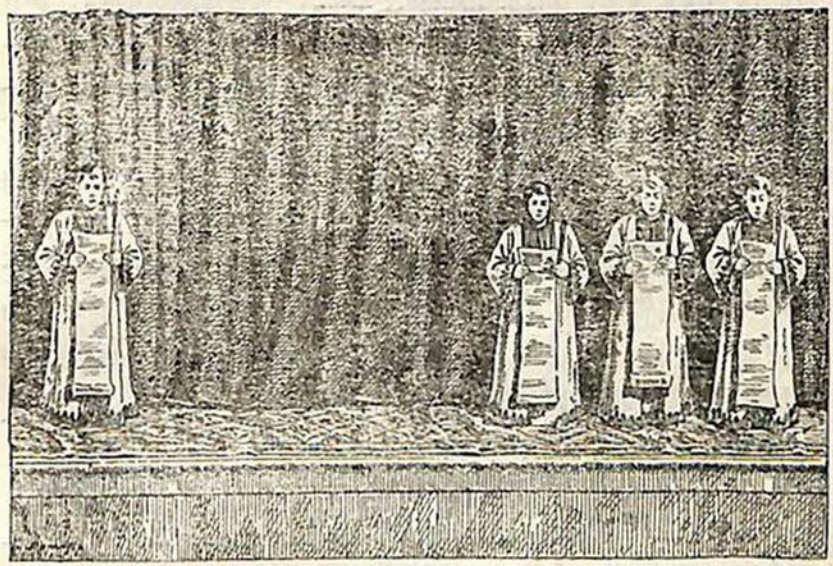
«Նախիջևանի բոլոր եկեղեցիներն էլ մեծագին ոսկեզոծ դագաղներ ունին, որ ամեն ուրբաթ՝ օրը՝ դնում են եկեղեցու մեջտեղը և նոցա վերա հարդարում Քրիստոսի գերեզմանը։ Դագաղների վրա ձգված է լինում ոսկեթել և արծաթաթել ուռուցիկ հյուսվածքով խաչելության պատկերը, որ առանձին պատվանդանի վրա դնելով՝ շքեղ թափորով ուրբաթ երեկո հանում են եկեղեցուց և ահագին ամբոխով շրջապատված, շրջեցնում են եկեղեցու չորս կողմը։ Շատ հետաքրքրական տեսարան են ներկայացնում այս թափորները։ Եկեղեցու դանդակները զողանջում են, քշոցները զնգզնգում են, ահագին դամբարները, որ երկու մարդ տանում են թափորի առաջից լույս են տարածում խաչ ու խաչվառի և հոգևորականների շքեղ զգեստների վրա։ («Աղդապրական հանդես» Գ. 23)։

Է) Դանելիա. կատարվում է ավագ շաբաթ օրը, երեկոյան ժամերգության ժամանակ։

Նյութը. Բաբելոնի թագավոր Նաբուգոդոնոսոր երկրորդը (6-րդ դար, մեր թվականությունից առաջ) կանգնեցնում է ահագին մեծությամբ մի կուռքի արձան և հրամայում է ժողովրդին դալ նրա առաջ և երկրպագել։ Հրեաստանից իր գերի բերած հրեաներից երեք պատանի— Սեդրաք, Միսաք և Հաբեթնագով հրաժարվում են թագավորի հրամանը կատարելուց։ Բռնակալ Նաբուգոդոնոսորը ցասումով լցված այդ հանդգնությունից, պատվիրում է հրապարակով խարույկ վառել և այդ ըմբոստ հրեաներին գցել կրակի մեջ։ Հրամանը կատարվում է, Ներեք ընկերներին կապոտում են և գցում խարույկի մեջ, սակայն նրանք կրակի բոցերի մեջ էլ «աներևույթ հրեշտակի» օգնու-

թյամբ մնում են անվնաս և աղոթում են իրենց միակ աստծուն՝ Եվհովային։

Այդ հրաշքի վրա զարմանում են բոլոր ներկա դանվողները, իսկ թագավորն անչափ կատաղելով, պոկտում է իր մազերը։



«ԴԱՆԵԼԻԱ»

(Նկար Գ. Բրուտյանի)

Աստվածաշնչի մեջ այս առասպելը պատմվում է Դանիել մարգարեի կողմից, բանաստեղծական նկարագրությամբ։ (Դանիել գլ. 3)։

Հին ժամանակներում այս տեսարանը ներկայացնելիս են եղել քրիստոնեական եկեղեցիներում։ Ռուսաստանում մինչև 17-րդ դարի կեսերը, դեռևս գոյություն ուներ այդ միստերիական ծիսակատարությունը և կոչվում էր Пещное действие (խարույկային գործո-

զութիւն (տես История русского театра В. В. Колша и Н. Е. Эфрона. հատ. Ա. էջ 29)։

Հայոց եկեղեցին հին անցյալում ի՞նչպես է պատկերացրել այս տեսարանը, մեզ հայտնի չէ։ Բայց անցյալ դարի 70—80-ական թվականներից մենք ակա-նատես ենք եղել այդ թեմայի ո՛չ ներկայացման, այլ Դանիել մարգարեից այդ հատվածի հանդիսավոր ընթերցանության։ Բեմ էին բարձրանում սպիտակ ժամաշապիկներ հագած չորս պատանի կարդացողներ, ձեռքերում բռնած ունենալով առանձին, երկար թղթերի վրա տպագրված «Դանելիանները»։ Պատանիներից երեքը կանգնում էին ձախ կողմում, որպես Սեդրաք, Միսաք և Հաբեթնագովը, իսկ աջ կողմում կանգնում էր մեկը, որպես Դանիել մարգարե։ Բոլորն էլ իրենց ձախ ձեռքերում ունենում էին վառված մոմեր։

ԴԱՆԻԵԼԸ

Յամին ութեւտասներորդի Նաբուգոդոնոսորայ արքայի արար պատկեր ոսկի՝ բարձրութիւն նորա վաթսուն կանգուն և լայնութիւն նորա կանգուն վեց, և կանգնեաց զնա ի դաշտին Դեէրայ յաշխարին բաբելացւոց։

Եւ արձակեաց ժողովել զզօրավարս և զօրագլուխս և զկուսակալս՝ զպետս և զբռնաւորս և զգործակալս զամենայն իշխանս աշխարհաց գալ ի նաւակատիս պատկերին՝ զոր կանգնեաց արքայն Նաբուգոդոնոսոր։

Եւ ժողովեցան կուսակալք զօրավարք՝ զօրագլուխք՝ պետք և բռնաւորք, մեծամեծք և գործակալք և ամենայն իշխանք աշխարհաց, գալ ի նաւակատիս պատկերին, զոր կանգնեաց արքայն Նաբուգոդոնոսոր։

Եւ կային առաջի պատկերին որ կանգնեաց արքայն Նաբուգոդոնոսոր։

Եւ քարոզ կարդայր զօրութեամբ և ասէր.

«Զեզ ասի ազգ և ազինք և լեզուք. յորժամ լսիցէք զձայն փողոյ, սրնգի, թմբկի և քնարի, տաւղի և երգոց միաբանութեան և ամենայն ազգաց արուեստականաց, անկանիջիք և երկրպագանիջիք պատկերին զոր կանգնեաց Նաբուգոդոնոսոր արքայ։ Եւ որ ո՛չ անկեալ երկրպագանիցէ, ի նմին ժամու ընկեսցի և հնոց հրոյն բորբոքելոյ»։ Եվ երբ ըստ արքայական հրամանի ամեն «ազգ ու ազինք և լեզուք» գալիս են երկրպագում ոսկի արձանին, բաբելացիներից մի քանի չարախոս մարդիկ գալիս հայտնում են թագավորին, թե՝ «արքա, յաւիտեան կաց, են աստ արք հրեայք Սեդրաք, Միսաք և Հաբեթնագով, որ ո՛չ հնազանդեցան հրամանի քում և զդիս քո ոչ պաշտեն և պատկերիդ ոսկւոյ զոր կանգնեցեր երկիր ո՛չ պագանեն»։

Այն ժամանակ Նաբուգոդոնոսորը հրամայում է իր մոտ բերել այդ մարդկանց և սպառնում է, թե՝ եթե նրանք չկատարեն իր հրամանը ի նոյն ժամու կընկնեն ի հնոցն հրոյն բորբոքելոյ»։

Սեդրաք, Միսաք և Աբեթնագով

«Ո՛չ ինչ է պիտոյ վասն բանիդ այդորիկ տալ քեզ պատասխանի։ Զի է մեր աստուած յերկինս զոր մեք պաշտեմք, կարող է փրկել զմեզ ի հնոցէ հրոյն բորբոքելոյ, և ի ձեռաց քոց, արքա, ապրեցուցանել զմեզ։ Յայտնի լիցի քեզ, արքա, զդիս քո մեք ոչ պաշտեմք և պատկերիդ ոսկւոյ՝ զոր կանգնեցեր երկիր՝ ո՛չ պագանեմք»։

Յայնժամ Նաբուգոդոնոսոր լի եղև տրտմութեամբ և գոյն երեսաց նորա շրջեցաւ ի վերայ Սեդրաքայ, Միսաքայ և Հաբեթնագովի և ասէ ջեռուցէք զհնոցն եօթնապատիկ զի մինչև վախճան այրեսցին։ Յայնժամ արքն այնոքիք կապեցին պատմուճանօք և վարտեօք արտախուրակօք և զանգապանօք իւրեանց և ընկեցան ի մէջ հնոցի հրոյն բորբոքելոյ, և այլն։

Այսպիսի «թատերական» ձևեր ունեին և եկեղեցական այլ արարողություններ և ծիսական սովորություններ, ինչպես Ծննդյան տոնի երեկոյան խումբ-խումբ պատանիների տնից-տուն շրջելը «ավետիս» տալու և «խորհուրդ մեծ» երգելու, իբր ավետարանի մեջ հիշատակվող հովիվներ։ Նույնը և Ջրօրհնեքի բացօթյա հանդեսը «խաչը ջուրը գցելու» ծիսակատարությունը։

Իտալացի մի ճանապարհորդ, Պիտերո դելլա Վալլեն, 1620 թվին Նոր Ջուղայում ներկա գտնվելով հայոց ջրօրհնեքի հանդեսին, զարմանքով նկարագրում է այդ հանդեսի թատրոնականությունը։ («Բազմավեպ», 1850, № 1)։

Անգլիացի ճանապարհորդ Լինչը, 1893-ին Էջմիածնի տաճարում ներկա լինելով երեկոյան ժամերգության, արարողությունը համարում է «թատրոնական ներկայացում»։

Բայց իրենց «թատրոնականությամբ» ու հանդիսավորությամբ հայոց եկեղեցական արարողությունների մեջ շատ ավելի հետաքրքրական են եղել եպիսկոպոսական ձեռնադրության և կաթողիկոսի օծման հանդեսները։ Իսկ պատարագի արարողությունը դա զարմանք է պատճառել օտար այցելուներին։

«Հայ պատարագը, դա մի ամբողջ ողբերգություն է,— գրում է արտասահմանյան մի հեղինակ։— Պատարագիչ քահանան բաց գլխով և բոբիկ ոտքերով, փայլուն զգեստի տակից պարզած ձեռքերով կանգնում է ոսկով և ծաղիկներով զարդարված լուսավոր զոհասեղանի առաջ և ծունկի եկած աղոթող ամբոխի աչքերում ներկայանում տանջվող մարդկության ձգտումը դեպի ճշմարտության և գեղեցիկի աղբյուրը»։ Ակադեմիկոս Լեռսաբոլեի ասելով, շատ անձեր, որոնք տեսել են զանազան ազգերի պատարագներ, միաբերան վկայում են, որ հայոց պատարագը, որպես ամենահինը, ամենից հանդիսավորն է։

Ահա եկեղեցական հայրերը անցյալ դարերում այսպիսի թատերական ձևերով էին հոգևոր սընունդ մատակարարում, մթագնելով միջնադարյան խավարի մեջ դեգերող իրենց «հավատացյալ հոտին», հեռու պահելու համար աշխարհիկ կյանքի «փորձություններից»։

———

IV

ՎԵՐՋԻՆ ԶՐՋԱՆ

(17—18-ՐԴ ԴԱՐԵՐ)

Ուշ միջնադարի քաղաքական դառն ու դժնդակ կացությունը Հայաստանում շարունակում էր մնալ և հետին դարերում։ Հայաստան նույնիսկ գոյություն չուներ այլևս։ Նա լոկ աշխարհագրական տերմին էր մնացել աշխարհակալ պետությունների դիվանագիտական արխիվներում։ Դարերով վերջ չունեցող հարստահարություններն ու հալածանքները ուժասպառ և արյունաքամ էին արել հողի և իր արհեստանոցի հետ կապված ու հայրենի երկրին կառչած աշխատավորական տարրերի տնտեսականն ու ֆիզիկականը։ Ազնվական դասերն ու առևտրական շերտերը խոշոր խմբերով հանդիսատ կյանք վարելու և շահելու համար ստիճանաբար գաղթել էին հեռու հորիզոններ, առաջացնելով այն տեղերում, այսպես ասած, «հայկական գաղութներ»։ Երկրի հարավային և արևմտյան գավառները օսմանյան սուլթանների, իսկ արևելյան և հյուսիսային մասերը Պարսից շահերի «հայրախնամ» տիրապետությունը վայելելով, անմասն էին մնում ընդհանուր կուլտուրական կյանքից։ Իսկ Արարատյան երկիրը նույն դարերում, այդ ներհակ ուժերի հարատև բաղխումների մեջ գտնվում էր ավելի ևս ողբալի կացության մեջ։ Տիրում էր համատարած խավար։ Միջին դարերից մնացած ահագին գրական

ժառանգություն կար վանքերի նկուղներում թաքված, բայց կարդացող չկար։ Մինչ Արևմտյան Եվրոպան Շեքսպիրի դարն էր ապրում, նոր բառերի վերածնության հիմքը դնելով, մեր երկրում Շահ Աբասն էր ողբերգական տեսարաններ սարքել, քար ու քանդ անելով գյուղեր ու քաղաքներ և տեղահան անելով ժողովրդական խոշոր զանգվածներ՝ դեպի Իրանի խորքերը։

Հայաստանի քաղաքական կյանքի այսօրինակ կացության մեջ բնական է, որ ո՛չ միայն չէր կարող ծաղկել, այլ և գոյություն ունենալ այնտեղ որևե կուլտուրական շարժում։

Հայ մտավոր կյանքի բողբոջները ետին դարերում, ինչպես հայտնի է, երևացել են հայրենիքից դուրս, գաղութահայերի մեջ, այնտեղ էլ համեմատական զարգացման հասել, ՝անկախ նրանից, թե գաղափարախոսական տեսակետից ի՛նչ է ներկայացրել այդ մտավոր շարժումը։ Փաստորեն հայ տպագրությունը, պարբերական մամուլն իրենց սկիզբն առել են արտասահմանում ու այնտեղից են լուսավորել խավարի մեջ խարխափող հայ բնաշխարհը։ Բայց եթե Վենետիկը, Կ. Պոլիսը, Ամստերդամը, Նոր-Ջուղան ու Մադրասը իրոք խոշոր դեր են խաղացել հայ տպագրական գործի ու բաղմաբովանդակ գրքերի հրատարակության բնագավառում, և այդ ժառանգությունից իր ժամանակի համեմատությամբ օգտվել է հայրենիքում եղած փոքրաթիվ գրական դասը, ապա նույնը չենք կարող ասել Լեմբերգում և Վենետիկում տեղի ունեցող մի քանի հայերեն ներկայացումների մասին, որոնք ունեցել են զուտ տեղային դպրոցական բնույթ և բոլորովին կտրված են եղել բնաշխարհից, նրա կյանքից ու պահանջներից։ Եվ իզուր են գերագնահատում այդ ներկայա-

ցումների արժեքը Մխիթարյանները, նրանց հետ և Լեոն և ուրիշները։ Տեսնենք ի՞նչպիսի թատրոն է եղել Եվրոպայում այդ շրջանի դպրոցական թատրոնն առհասարակ և ի՞նչ են խաղացել այնտեղ։

«Պատանեկության դաստիարակության պարտականությունը հանձնված էր առավելապես ճիզվիդներին և այդ պարտականության մեջ մտնում էր հորինել կամ լատինական ընդունված հեղինակների որոշ հատվածներից կազմել այնպիսի պիեսներ, որոնք կարողանային ծառայել որպես propaganda fidei։ Դպրոցական թատերգությունների նյութը սովորաբար վերցվում էր աստվածաշնչից... Եկեղեցական պատմությունից, սրբերի վարքից և այլն։ (Литературн. энциклопедия III, стр. 562. Москва, 1930 г.).

Այժմ հայերեն ներկայացումների մասին։

17-րդ դարի 2-րդ կեսին, երբ Լեհաստանի հայ գաղութի գլխին մի «աստվածային պատուհաս» էր ներկայանում Նիկոլ Թորոսովիչ Եպիսկոպոսը և կաթոլիկությունը տարածելու համար պրոպագանդի դրպրոց էր բացված Լեմբերգում (Լվով), ահա այդ դպրոցի դասատու վարդապետներն, ի թիվս հավատ որսալու այլ միջոցների, ձեռնարկում են դպրոցի շենքում նաև հայերեն ներկայացումներ կազմակերպելուն կաթոլիկ եկեղեցու ոգով և ազդայնական սոուսով իրենք իսկ հորինելով խաղացվելիք պիեսները։

Ահա ի՞նչ է գրում այս «հայոց դպրոցի» լատին ռեկտորը, Կղեմես վ. Գալանոսն իր հիշատակարանում.

«Ոչ մոռացօնք եղեն մեզ մուծանել ի դպրանոցն վարժս օգտակարս և ախորժելիս բեմբասացութեանց և ողբերգութեանց, որով մարդէին աշակերտք մեր լի-

նել քաջ ատենախօսք (ի փառս Հռոմի, Գ. Լ.) և յանկուցանէաք ի մեզ զբարեհաճութիւն համօրէն դասուց ժողովրդեանն որ դային հաճութեամբ գունդագունդ ի հանդէսն և հարկէին յաճախ հերձուածողքն (այսինքն հայ եկեղեցուն հարողները, Գ. Լ.) լսել խաղաղութեամբ բանս ճշմարտութեան»։

Ու թվում է այստեղ «կարևոր» ողբերգությունները՝ գրված «Ի լեզու հայոց ոտանաւոր բանիւ», որոնք են՝

Մահ Կեսարու,
Առեղծուած Սողոմոնի,
Մահ Հերովդեայ,
Սրբուհի կուսան Հռիփսիմէ։

Այս դեռ բոլորը չէ։ Հիշատակագիրը շարունակում է.

«Եւ այժմ ունիմ ի մտի հրամայել զի ի գալ ժամանակաց արձակուրդին հանդիսացուսցեն աշակերտքն զմահ Թէոդոսի Փոքրոն ընդ խորագրաւս «Սրբուհի կայսրուհին Պուլխերիա» առ ի ջատագովել սմա ընդդեմ շարախօսութեանց և բամբասանաց հերետիկոսացն Հայոց որ ատեն յոյժ զնա քան զի ջանիւք նորա դումարեցաւ ժողովն Քաղկեդոնի, ըստ հրամանի Ս. Լևոնի»*)։

Ահա թե ի՛նչ է եղել գլխավոր, գուցե և միակ շարժառիթը, կաթոլիկ կղերի թատերասիրության «ի սեր հայ մանկտին»...

---

*) Բոնի միութիւն հայոց Լեհատանի ընդ եկեղեցւոյն Հռոմայ, (Պետերբուրգ, 1884, էջ 133)։

Մեզ հայտնի չէ վերևում հիշված չորս ողբերգությունները էլ խաղացվե՞լ են, թե չէ, բայց վերջինի՝ «Հռիփսիմեի» ներկայացման մասին (1668-ի դեկտեմբերին) կա առանձին հիշատակություն, մնացել է նույնիսկ այդ դրական վաստակի մի ձեռագիր օրինակը Վենետիկի Հասարակաց Գրադարանում*։

ԹՌԱԿԷՏԻՍ

Մարտիրոսութիւն Սրբոյն Հռիփսիմէի

Հռոմէական մեծի կուսին իշխանուհւոյն
Շարակարգեալ ի կարգէ Թէադինոսացն
Ալեքսանիոս աստուածաբան վարդապետէ
Կառավարողէ և վերակացուէ
Հայրապետական մեծի դպրատանս
Որ հայոց վանս
Իլով (Լեմբերգ) մայրաքաղաք լեհաց
Ի թուին Քրիստոսի ՌՈԿԸ
Եւ ի Հայոց ՌՃԷ (1668) ապրիլ ամսոյ

Ահա հեղինակի ընծայականն ուղղված Նիկոլ Թոդոսովիչին.

«Պերճապաճոյճ և գերապատիւ Տեառնդ Տէր-Նիկողայոսի արհի եպիսկոպոսի ամենայն լեհաց երկրիս հայոց նաև Պուղտանաց երկրի առաջնորդ։ Այնչափ պարտական է սրբութեան քում գործս և գործողս, ամենաիմաստուն հովուապետ թէ այս անարժան ընծայս

*) Տպագրված է «Բազմավեպի» 1889 թ. 85 և 86 տետրակներում։

ՀՌԻՓՍԻՄԵ

(Նկար Վ. Սուրենյանցի)

յաւէտ կարէ ասել դարձումս քան մատուցումն... զքոյս իքոյոց Ալեքսիանոս անուամբ ևեթ վարդապետէ քեզ մատուցանեմ...»։

Գործող անձինք

Ս. Գրիգոր— (Լուսաւորիչ),
Հռիփսեմէ— (կույս),
Գայիանէ— (մայրապետ),
Տրդատ— (Թագաւոր Հայոց),
Խոսրովիդուխտ— (քոյր Տրդատա),
Կարէն— (իշխան— սիրող Հռիփսիմէի),
Ամիլիոս— (պատգամաբեր— Դիոկղետիանոսի կայսեր),
Ոտա— (նախարար),
Քրմապետ և քուրմք, կախարդ, դև և զինուորք։

Տեսարան է 'ի Վաղարշապատ մայրաքաղաք Հայաստանեայց։

Հինգ ներգործումիւն,
Նաև վերջին տեսարան։

———

Ողբերգութեան ձեռագրի վերջում հիշատակված են այն անձերը, որ մասնակցել են առաջին ներկայացմանը։

Հովհաննես Ասլանովիչ— կամենիցացի,
Գրիգոր Ներսեսովիչ— լաստովացի,
Գաբրիել Միսիրովիչ— լուբինացի,

Վարդան Ունանյան— Թոխատցի,
Ֆեոդոր Ավգուստինովիչ— լեռպոլսեցի,
Սիմեոն Բուգանովսկի— լոսլովացի,
Աստվածատուր Ներսեսովիչ— լասլովացի,
Բաղդասար Բալովիչ— կամենիցացի,
Գաբրիել Զախնովիչ— լեռպոլսեցի,
Հակոբ Մարտիշովիչ— կամենիցացի,
Անդրեաս Լակովսկի— լասլովացի,
Ցլորիան Մինասովիչ— լասլովացի,
Սիմեոն Զախնովիչ— լեռպոլսեցի,
Խաչատուր Հաջիովիչ— լեռպոլսեցի,
Ղազար Յակուբովիչ— լասլովացի,
Սիմեոն Հաջիովիչ— լեռպոլսեցի,
Թովմաս Տարկոնսկի— բոդլոցինացի,
Ռափայել Կլովսկի— սիրատինացի։

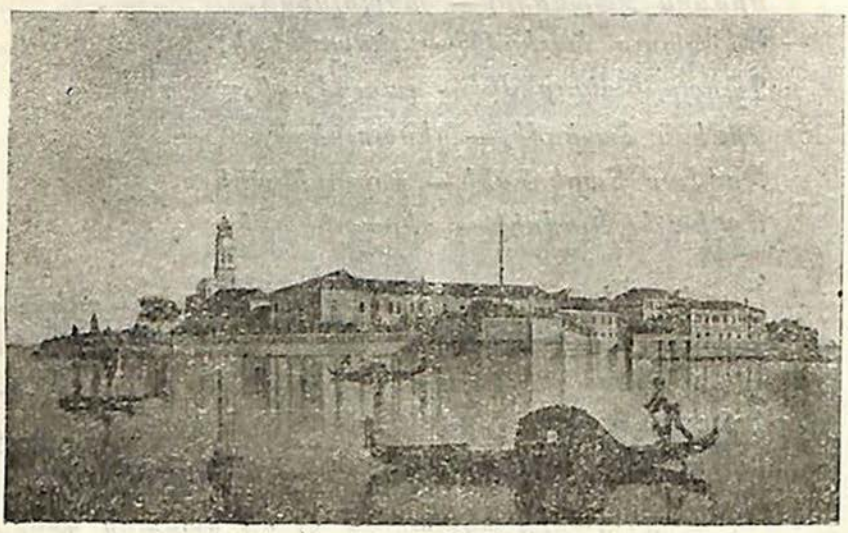
Ինչպես տեսնում ենք, 17-րդ դարու այդ «դերասանները» մեծագույն չափով ոտարացած լեհահայեր են, որոնք խաղացել են այդ ազգային հայրենասիրական ողբերգությունը «ընդ վարշության կարգատրացն առաքելական Թէադինեան կոչեցելոց ի Լեռպոլիս»։

Անվանացուցակից նկատվում է, որ կանացի դերեր կատարողները եղել են նույնպես տղամարդիկ և ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել այդ դարում, այն էլ մի վանական դպրոցում։

Վիեննայի Մխիթարյան գիտնականներից Հակոբ Տաշյանը անտես է առնում Կղերեմես Գալանոսի դպրոցում հայ պատանիների ազգային և հոգեկան այլասեռումը։ Նա ցավ է հայտնում միայն, որ «այդ ջերմեռանդ կրօնաւորք հետամտեցան նաև շարափոխելու և աղճատելու հայ ազատ լեզուն»։

Շատ հետաքրքրական են այդ դերասաններից ոմանց (վարդապետ և կամ դպիր) բնութագրերը նույն հիշատակարանի մեջ. օրինակի համար Կ. Զախնովիչ, 14 տարեկան «տղա թույլ և բթամիտ», Թ. Ավգուստինովիչ— 13 տարեկան «աստվածասեր և բարեպաշտ, ձայնեղ, վատառողջ անձամբ, գեղեցիկ դիմօք»*):

Երևի այս տղան կատարած կլինի Հռիփսիմեի դերը։



ՎԵՆՏԻԿ, Ս. ՂԱԶԱՐ

Դերակատարներից մեկի, հայկական վերջավորությամբ ազգանուն կրող Վարդան Հունանյանի մասին այս տեղեկությունը կա հայկական աղբյուրներից, որ նա եղել է հայոց եկեղեցու սարկավագ, Լեհաստան է գնացել Հակոբ Ջուղայեցի կաթողիկոսի կողմից ու-

*) «Բռնի միություն», էջ 132.

զարկված մի նվիրարկության հետ համնացել է այնտեղ այնքան, մինչև որ Նիկոլ Թորոսովիչից հետո «արժանացել է նրա եպիսկոպոսական գահին»։

Այս էր ահա գաղութահայ կյանքում առաջին անգամ Երևան եկած թատրոնը։ Ժամանակագրական կարգով երկրորդ տեղը բռնում է Վենետիկը։

Սուրբ Ղազարու Մխիթարյան ուխտի վաստակավոր անդամներից մեկը, Բարսեղ Սարգսյան, 1905-ին իրենց Միաբանության երկհարյուրամյա գրական գործունեության նվիրած իր մեծածավալ և ջատագովական աշխատության մեջ հասնելով թատերական գործին և գրականության, ահա ինչպես է սկսում.

«Թատերական ներկայացումն եթէ ճանապարհ համարինք դէպ ի գեղեցիկ դպրութիւնն և դաստիարակութիւնը և եթէ նկարագիր ազնիւին և վատին, առաքինութեան կամ մոլութեան սկզբանէ ի վեր դիւթական ազդեցութիւն ունեցեր է, բայց անկեալ ազդերեն ավելի քաղաքակրթված ժողովուրդներու վրա...

Արդ, Մխիթարեանք, որ կգտնվէին եվրոպական քաղաքակրթութեան և գեղեցկագիտութեան կենտրոնին՝ Իտալիոյ մեջ, որ մշակած էին երկճիւղ, այսինքն՝ գրաբար և աշխարհաբար լեզուն ու գրականութիւնը, որ կպարապէին հայ մանկտոյն դաստիարակութեամբ և այնքան սիրող էին գեղեցիկ դպրութեանց և քարոզավութեան. մեկ խօսքով, որ տեսած էին Եվրոպայում թատերական ներկայացումներ և կրած անոնց թողած լաւ տպավորությունները, չէին կրնար զանց ընել դրական ու կրթական այդ ճիւղը, վասն զի թատերական ներկայացումներէն պատահաբար առաջ գալիք վնասներէն ավելի՝ ճիշտ կիտակցութիւն ունէին անոնց օգտակարութեանցը»։

Վենետիկի Մխիթարյանների ներկայացումները նույն տեսակի վանական դպրոցական ներկայացումներ էին, ինչ որ մի դար առաջ տեղի էին ունեցել Լեհաստանում։ Դարձյալ կրոնական, հոգևոր, մի քիչ էլ ազգային պատմական դրականություն, մեծ մասամբ դրրաբար լեզու, պիեսների հեղինակները, վարդապետներ, խաղացողներ, նորընծաներ ու վարժարանցիներ։ Տարբերությունն այն էր, որ այստեղի «հայրենասիրությունը» համեմատաբար ավելի անկեղծ էր, քան Լվովում՝ Նիկոլ Թորոսովիչի ձեռնասունների մոտ։

«Ներկայացման տեղին կամ թատերաբեմն էր, երբեմն սեղանատուն և սովորաբար նոր ընծայարանի ստորին ընդարձակ դասարանն իր կից մեծ սենյակով, ուր դերասանք կզգեստավորվեին բեմին վրա ելնելու և խաղին ժամանակ իրենց հեռավոր կամ մոտակա նրվազները լսեցնելու։ Իսկ դասարանի մեծ կեսն, ինչպես և անոր հանդիպակաց սրահը, կծառայեր իբրև հանդիսավայր հանդիսականաց»։

«Ներկայացման պատրաստությունները տեսնվելեն վերջ, օր առաջ կտպվեր հրավիրագիրն և կբաժանվեր որի մեջ նշանակված էր ընդհանրապես ձևացման օրը, ժամը, խաղին նյութն ու դերակատարների ստանձնած կեղծ անվանքը։ Խաղաժամն ալ կտևեր մեկ և կեսից մինչև երկու ժամ»։

Իսկ ովքե՞ր էին թատրոն հաճախողները։

«... Վանքի միաբանությունն ու սպասավորք. բայց դուրսեն ևս անպակաս կգտնվեին Վենետիկ գտնվող հայ ազգի եպիսկոպոսներ, վաճառականներ և արևելքեն եկող նշանավոր դիրք և անուն ունեցող ազգայիններ»։

Հ. Բարսեղ Սարգսյանի առաջ բերած ցուցակից

երևում է, որ առաջին ներկայացումը տեղի է ունեցել 1774-ին։ Եվ մինչև 18-րդ դարի վերջը, դարձյալ 17 ներկայացում։

Ահա այդ ներկայացումների ցանկը.

1774 Սուրբ Բարդուղեմեոս և ս. Ստեփաննոս,

1776 Սրբոց Ղևոնդյանց նահատակությունքը,

1776 Արկածք Երվանդյան Տիգրանա, հեղ. Ենտեղյանի և Ինճիճյանի,

1779 Հովբ Երանելի,

1779 Սուրբ Պետրոս Մաքսավար,

1780 Սուրբ Եվստաքիոս— Ման. Ջախջախյան,

1784 Հայտնություն Հովսեփի Նահապետին առ եղբայրս յուր,

1785 Ս. Գեվորգ Զորավարի նահատակությունը, Գաբ. Ավետիքյան,

1787 Ս. Ալեքսիանոս, Գ. Ավետիքյանի,

1789 Տրդատա հաղթությունը Հռչեի վրա, Մ. Ջախջախյանի,

1789 Դավաղործ մահ Մեծին Խոսրովու, նույնի,

1792 Վահան Մամիկոնյանի մարզպանությունը,— Գ. Ավետիքյանի,

1795 Սրբոց Ղևոնդյանց նահատակությունը (կրկին),

1795 Վաճառումն Հովսեփա եղբայրց,

1795 Հովսեփ նահապետի բանտեն ազատվելն,

1799 Մեծ Վարդան Մամիկոնյանի փախուստը դեպի օտարություն, Ղ. Ինճիճյանի,

1799 Բագրատունյաց Աբբաս թագավորի ատելությունը և նորակառույց եկեղեցին։

1799 խարդախություն Մահմեդ Չելեբիին (կատակերգություն)*)։

Յուրաքանչյուր ներկայացումից առաջ վարդապետներից մեկը բարձրանում էր բեմ և գրաբար լեզվով արտասանում օրվա թատերգության կարճառոտ բովանդակությունը, օր առաջ գրված և մշակված ձևով։ Ներկայացումից հետո ներբողական՝ թե պիեսի, թե նրա հեղինակի և թե երբեմն էլ բաջալերական խաղացողների մասին։

Խաղի ընթացքում միջանկյալ կամ նվագում էին կամ երգում նյութին համապատասխան կտորներ։ Հ. Բ. Սարգսյանն իր գրքում առաջ բերած «սքանչելի» երգերի հատվածները կեղծ կլասիկ ոգով հյուսված ոտանավորներ են ու փչում են իրենցից միջնադարյան սխոլաստիկայի բուրմունք։

Յաւերժահարսունք որմզդական որմզդական
Արփոյն հանգոյն լուսափայլք

Ի հիւսիսոյ ճառագայթեալք՝ վայելուչ զարդք
աշխարհի...

և կամ՝

Ո՞վ է որպես տեր աստուած մեր
Երգեցէք ի վեր
Հնչեցէք եթեր...

Ահա այս էր 18-րդ դարում Ս. Ղազարի կղզու, հայկական թատրոնի ռեպերտուարն ընդհանրապես, ո-

*) Վենետիկի նշանավոր միաբաններից Դաբրիել Ավետիքյանը գրել է երկու պատմական պիես՝ «Տրդատ» և «Արտավան»։

ի գովեստն անելով ու վերապատվելի հեղինակներին ներբողներ կարդալով հ. Սարգսյանն իր գրքում նույնիսկ հավատում է մի ժամանակագիր վարդապետի (Մ. Ավգերյան) այն առասպելին, թե այդ ներկայացումներից մեկի ժամանակ գիշերվա ժամը 1-ին լույս է իջել իրենց վանքի վրա (էջ 195)։

Այսքանը բավ համարելով՝ թողնենք «գաղութները» և վերադառնանք մեր բնաշխարհը, տեսնելու թե այդ դարերում ի՞նչ տեսակի ներկայացումներ ու ժողովրդական հանդեսներ են տեղի ունեցել մեզ մոտ։

Վերևում մի տեղ ասացինք, որ հին դարերի վիպասանները դեռ երկար շարունակում էին պահել իրենց գոյությունը, մտնելով ժողովրդական խավերի մեջ՝ պատմելով իրենց վեպերը։

«Մեր նոր վեպը,— գրում է Մ. Աբեղյանը,— ըստ պատմականին և ոգուն մի տեսակ շարունակություն է հին ժողովրդական վեպի, իսկ ըստ դյուցազնականի նա նույն մեր հին վիպասանքի առասպելներն է՝ պահում յուր մեջ։ Այդ երկու տարրերքից զատ յուր մեջ ունի նոր պատմական հիշողություններ արաբական ժամանակից սկըսած, ապա և ուրիշ ընդհանուր զրույցներ և շատ նոր կենցաղական գծեր»։ («Ազգագր. հանդես, 17—էջ 26)։

Սակայն այս դարերում արդեն ժողովուրդը վիպասաններին ճանաչում է որպես «նաղըլ ասող». նաղըլ կամ նագրլ թուրքերեն բառ է, որ ունի վեպ, պատմություն նշանակություն։ Ահա այս մարդիկ, որպեսզի

ավելի ազատ լինեն ժամանակի թուրք և պարսիկ իշխանությունների հետապնդումից, միանում են գզրարների խմբերին ու շրջում քաղաքներ ու գյուղեր, որպես գզրար։ Գզրարները կոչվել են նաև տփող, ունեցել են իրենց գաղտնի լեզուն տփոխմերեն։ Իրենք գզրարությամբ պարապող խմբերն էլ աշխատում էին անպատճառ իրենց հետ ունենալ մի «նաղըլ ասող», գյուղերում լավ ընդունելություն գտնելու համար։ Շահերի համատեղությունը միացրել էր նրանց։

Ազգագրագետ, բանահավաք Ս. Հայկունին, որ այսպիսի նաղլ ասողներից գրի է առել մի շարք ժողովրդական վեպեր, ահա ինչ է ասում.

> «Գզրարներն խիստ չարքաշ կյանք ունին, գյուղե-գյուղ, տնե-տուն ման կուգան, ցրտին և անձրևին երբեմն դուրսը, երբեմն ներսը, երբեմն նոթի, ծարավ, և առանց անկողնո, շատ անգամ չոր հողի վրա գլխու ներքև բարձի տեղ մի քար դրած կը մրափին։ Յուրաքանչյուր խումբ ունի մի հատ նաղըլ ասող, որպեսզի... որտեղ գնա զրաղեցնե նույն գյուղացիքը։ Որ խմբի մեջ որ լավ նաղըլ ասող կա, այդ խմբի պատիվը շատ է, նույն խմբին լավ և առատ կերակուր կտրվի։ Մի խումբ գզրարներ, երբ առաջին անգամ գյուղ մտան, գյուղի օդայի տերը կամ ռեսը կըհարցնե՝ եթե իրենց մեջ լավ նաղըլ ասող կլինի, կընդունե»։ (Էմին, Ազգագր. ժողովածու Բ., էջ 15)։

Եթե նախորդ շրջաններում մեր վիպասաններն իրենց հետ գուսաններ ունեին և որ պիտի խաղային

կամ ձևացնելին նյութի որոշ մասերը, և կամ վիպասանները գոնե երկու հոգի լինելով տրամախոսություններն արտասանում էին դեմ առ դեմ, այստեղ մեր նաղըլ ասողները մենակ լինելով այդ դիալոգներն իրենք

ԳԶՐԱՐ՝ մեր ժամանակում.

մենակ էին արտասանում, խոսակցության ամեն տողի կամ պարբերության սկզբին կրկնելով՝ «ասաց» բառը, օրինակի համար.

«Ու Թեաթորոս հարցուց Մելքոն թագավորին, թե Յո՞րի եք եկի.
Ըսեց— եկիր ինք, որ բարեկամութեն ենինք իրարու հետ,
— Ի՞նչ բարեկամութեն— ըսեց.
Ըսեց— Քու աղջիկ պիտի տաս մեր տղին, Մհերին։
Ըսեց— Մըհեր ո՞րիդ տղեն ի։
Ըսեց— Սանասարի տղեն ի։
Ըսեց— Մելքոն թագավոր, երբ որ եկիլ իս, աղջիկ մի փեշքեշ էրի ձըզի... և այլն։
(«Սասնա ծռեր» Գար. սարկ, էջ 23)։

Եղել է նաև մի ձև, որ պատմողը կարծես խոսակից է պահանջում. ինքը լսողներին առաջարկում է հարց տալ իրեն ու ինքն էլ պատասխանում է.
Օրինակ՝

— Դուք ասեք, խաբարը ումնի՞ց տանք.
— Խաբարը տանք Չինիմաչինի թագավորեն.

Շատ դժվար է ասել, թե այս շրջանում բոլորովին նոր վեպեր կամ նաղլեր պատմե՞լ են մեր գրքարվիպասանները, բացի այն, որ կրկնել են հին դարերից, բերնից-բերան անցնող վեպերը, նոր վարիանտներով ու նոր ավելումներով։ Ոչ Սասմա ծռերի, ոչ մանավանդ Ռոստամ-Զալի և ուրիշ օտարամուտ վեպերի հայկական ծննդյան դարը չի կարելի ճշտությամբ որոշել։

Ազատ տաղաչափությամբ հորինված վիպասանությունները կամ պոեմները, ինչպես օրինակ՝ «Կարոս խաչն», «Մոկաց միրզեն» երգում էին ամբողջությամբ։ Երգում էին նաև «երկնքի և երկրի վեճը», երկու հոգի միմյանց դեմ նստած, փոխ առ փոխ։

Եթե վիպասաններն այս դարերի նաղլբլ ասողներ դարձան, շրջում էին գյուղերում և ավաններում, ապա գուսանները մեծ մասամբ մնացել էին քաղաքներում, բաժան-բաժան եղած ըստ իրենց ամպուլայի և արվեստի բնույթի։ Նրանցից այն անձնավորությունները, որոնք հասարակական օրվա շարիքի մասին երգեր էին հյուսում, երգում-նվագում էին միաժամանակ, սկսել էին կոչվել աշուղներ։ Իսկ նրանք, որոնք զավեշտական ոտանավորներ ու կուպլետներ հորինելով ու արտասանելով իրենց երգ ու նվագի հետ պարում կամ խաղում էին միաժամանակ, ու զանազան ծաղրածություններ անում, կոչվում էին լատիֆաջի։

Աշուղները, ինչպես հայտնի է, պահեցին իրենց գոյությունը մինչև 19-րդ դարի վերջերը, նույնիսկ մինչև մեր օրերը, իսկ լատիֆաջիներն ավելի շուտ վերջ տվին իրենց արվեստին, շարունակությունն ու արձագանքները թողնելով փողոցի կամ սրճարանների միմյանցից ընդօրինակող պատահական տղաների։

18-րդ դարի մի ձեռագիր քերականի անանուն մեկնիչը տեսել է այդ տղաների նման ներկայացումները սրճարաններում և գրում է.

«Այժմ զահֆեխանի մանչերը առնուն ի ձեռս
Յուրյանց երկու փայտ՝ զոր չարփալա ասեն,
Եվ բաղխելով ընդ միմիանս
Ծափս հարկանելով,

Կաքաւեն յոլով,
Եւ ման առնեն պար գալով,
Եւ ճոճեն ճեմելով,
Եւ տափս հարկանեն ծնծղայով,
Եւ խաղս խաղան թատերով,
Զանդամս շարժեն խնջերով
Աւաչս յորինեն ճոխ երգով...
(Ալիշան, Յուշիկք Բ, էջ 121)։

Բոլորովին այլ էր աշուղների դերը։ Նրանք էլ ունեին, ճիշտ է, և երգիծական երգեր, բայց նրանց երգիծանքը զավեշտ չէր, այլ փոխաբերական պատկերներով ուղղիչ, դաստիարակիչ հումոր։ Նրանք չէին զբաղվարճացնում իրենց աուդիտորիան, այլ սովորեցնում էին։ Նադիր Շահի մոտ եղել է Արութին անունով մի սազանդար և ծաղրածու։ Այս անձնավորությունը իր թագավորի մահից հետո գրել է նրա վարքը Թուրքերեն լեզվով։ Այս աշխատությունը 1800-ին հայատառ տպագրությամբ լույս է տեսել Վենետիկում «Դահմազ գուլու խանն թեվարիխի», նույնը ֆրանսերեն լեզվով հրատարակվել է երկու անգամ. Dubeux, L'uniwers pittoresque, La Pers, Paris 1841 ։ Ապա Յաղուբ Արթին փաշայի թարգմանությամբ „ Bulleten de l'Institut Egiptien-ի մեջ և առանձին գրքով։ Կալկաթայում հասարակական շրջաններում հայտնի է եղել զվարճություններով և միմոսություններով հանդես եկող Հովհան Խաչատուրը (Քոռ Օհան), տես կենսագրություն Թաղիադյանի, էջ 17)։

18-րդ դարի մեր նշանավոր աշուղը— Սայաթ-Նովան, ֆեոդալական Վրաստանի արքունիքում բանաստեղծ, երգիչ և երաժիշտ լինելու հետ, եղել է նաև

ծաղրածու: Նա նույնիսկ երբեմն հագել է «ալ-կարմիր կաբա», բայց նրա կուպլետներն այլաբանորեն ուղղված են եղել այս կամ այն «բարձրապատիվ» անձնավորությունների հասցեին*):

Ո՞ւր էր քաղաքային աշուղների, ինչպես և լատիֆաջիների ելույթների տեղը, հանդիսավայրը. մեր սրճարանները. բայց սրճարան ոչ այժմյան կաֆեների տեսքով, այլ հին ձևի, արևելյան, որ շատ տարբեր էր մեր այժմյան սրճարաններից: Յուրաքանչյուր քաղաքում սրճարաններից մեկը, որ ավելի ընդարձակ էր և բանուկ, նա համարվում էր այդ քաղաքի գլխավոր ղահֆեխանեն կամ ղահֆեն: Այնտեղ էին հավաքվում աշուղական մրցումների, բանավեճերի ժամանակ քաղաքի բոլոր հայտնի աշուղները և սարքում իրենց հանդեսը: Այնտեղ էին կատարվում աշուղական մրցությունները և մունամեյի (հանելուկ) լուծման օրեր տևող դիմառնական իմպրովիզացիան երգ ու նվագով: Աշուղների համար հատկապես շինված էր բարձր էստրադա: Հանդիսականները նստում էին պատերին կից շինված մշտական տախտակամածի վրա:

Ահա հին սրճարանի մոտավոր պատկերը:

Սրճարանի հաճախորդները լինում էին մեծագույն մասամբ արհեստավորներ, մանր առևտրականներ, ու նրանք լարված ուշադրությամբ հետևում էին երգ ու նվագին և իրենց խրախուսական բացագանչություններով մասնակից դառնում աշուղների հանդեսին:

Երգ ու նվագի ու խաղերի դադարների ժամանակ սրճարանատերը, ձեռքին բռնած մի ափսե, ման

---

*) Տես «Սայաթ-Նովա» մեր խմբագրությամբ. Երևան Պետհրատ, 1931

էր գալիս հանդիսականների առաջից և հավաքում աշուղների կամ լատիֆաջիների համար կամավոր նվերներ արծաթ կամ պղինձ դրամներով։

Այս սրճարանի հարկի տակ էին տեղի ունենում և Ղարագյոզ կոչվող ստվերապատկերային ներկայացումները։ Ղարագյոզը հայկական չէր, նա եկամուտ է մեզանում Թուրքիայից, բայց որովհետև դրեթե երկու-երեք դար զվարճացրել է մեր «սատրին» դասերին, պետք է որ նրա մասին մի փոքր կանգ առնենք*)։

Սրճարանի վերին անկյուններից մեկում շիրմանեռով ժամանակավորապես շինվում էր մի փոքր տնակ, ուր մտնում էին «ղարագյոզ խաղացնողները», վարպետը և աշակերտը իրենց հետ ունենալով պետք եղած պարագաների սնդուկը։ Խաղն սկսվելուց առաջ սրճարանի լույսերը հանգցնում էին, լուսավորված մնում էր միայն ղարագյոզի տնակը, դեպի հանդիսականները նայող փոքր լուսամուտ-էկրանով։ Ահա վարպետը և աշակերտը իրենց ձեռքերում ունենալով ուղտի շոր կաշուց կտրատված ու բարակ ձողիկների վրա ամրացված մարդկային ու կենդանական մանր ֆիգուրներ, նրանք ըստ «պիեսի» պահանջի, այդ ֆիգուրները խաղացնում էին այնպես, որ էկրանի դրսի կողմից երևում էին նրանց ստվերները։ Որովհետև ղարագյոզ խաղի «գործող անձինք» գլխավորապես շորս հոգի էին լինում,

---

*) Մերձավոր Արևելքում մոտանցիկ դարերում գոյություն ունեցող ղարագյոզային ներկայացումներն անչուշտ հին ծագում ունեն։ Պետք է որ նրանք Փոքր Ասիա մուտք գտած լինեն սելջուկների կամ թաթարների արշավանքների ժամանակներում Միջին Ասիայից, ուր տեղ էլ նախապես մտած լինելով Չինաստանից։ (Հայտնի են չինական ստվերապատկերները, կամ ինչպես ռուսներն են ասում, Китайские тени)։

հետևապես եթե չորսին էլ միաժամանակ «բեմ» հանելիս լինեին, կբավեին երկու խաղացնողների ձեռքերը։ Թե վարպետը և թե աշակերտը իրենց ձեռքերի ճարպիկ շարժումներով պետք եղած ֆիգուրները հանդես բերելով, միաժամանակ խոսեցնում էին նրանց, այսինքն իրենք էին խոսում ամեն անգամ նրանց յուրաքանչյուրի համապատասխան ձայն հանելով*)։

Ղարագյոզի գործող անձերն են՝ ինքը Ղարագյոզը (Կարագյոզ), Հաջիբաղը (Կ. Պոլսում Հաջի Էյվատ), մեր տեսած ղարագյոզի մեջ Հաջի Այվազ, Մեմե (Կ. Պոլսում Մուստաֆա) և Զեյբեկ կամ Բաշիբոզուկ։

Մի հոդվածագիր այսպես է բնորոշում նրանց յուրաքանչյուրի բարոյականը.

ա) Ղարագյոզը նման է ռուսական պետրուշկային, նա հիմար է, բայց սրիկա և կեղծավոր... նեապոլիտական Պուլչինելոն, բալոնական Առլեկինը, ֆրանսական Պոլիշինելը, անգլիական՝ Պենչը, պարսկական Քաչալ Ահմադը, հայկական Պըլը-Պուղին ու թուրքական Ղարագյոզը չափազանց նման են միմյանց։

Անգլիական Պենչը և Ղարագյոզը չափազանց վավաշոտ, հեշտասեր և միևնույն ժամանակ անպարկեշտ են... Ղարագյոզը չի ճանաչում ոչ մի սրբություն։ Նա ամեն բանի վրա դնում է յուր ստոր զգացմունքների կնիքը։ Նա հասարակության ծիծաղը շարժում է ոչ թե սրամտությամբ, այլ իր կեղտոտ արարքներով ու անպարկեշտ երգիծանքով... Ղարագյոզը ճաղատ է, ինչպես ֆրանսիական Պոլիշինելը, սապատավոր՝ անգ-

---

*) Դրքիս հեղինակը մանկության տարիներում քանիցս ներկա է եղել այդպիսի ներկայացումների Ալեքսանդրապոլի (Լենինական) սրճարաններից մեկում։

լիական Պենչի պես, կերպարանքը զվվելի և ծիծաղաշարժ»։

բ) Հաջիբաղը մի շատ խորամանկ անձնավորություն է։ Նա շատ բան գիտե, շատ բան է տեսել և ամեն ինչից գաղափար ունի ու դատողություններ է անում և քանի որ նա ամեն ինչ իմանում է, ապա ուրեմն նրան քաջ հայտնի է մարդկանց սիրտը։

Երբ Ղարագյոզի գործերը վատ ընթացք են ստանում, նա դիմում է Հաջիբաղին, որը սրբազան պարտականություն է համարում օգնել ընկերին և հանել նրան նեղ կացությունից։ Սակայն Հաջիբաղին երբեմն ծեծում է Ղարագյոզը, որին Ղարծես անհայտ ժամանակներից ի վեր արտոնություն լինի տված խեղճ գիտնական Հաջիբաղին ծեծելու»։

գ) Մեմե կամ Մուստաֆա «բարի հայը»։ Այս դրժբախտը իրենից ներկայացնում է պատմական մի տիպ։ Այս ծերունուն խաբում են, ծեծում։ Բայց նա միշտ գոհ է և ինքնաբավական։

դ) Ջեյբեկ (կամ Բաշիբոզուկ)— սրա մասին կարելի է ասել, որ վերին աստիճանի պարզամիտ է և համարձակ և թեպետ չափազանց խորամանկ է, բայց ատում է կեղծիքն ու անբարոյականությունը։ Ներկայացման ամբողջ ընթացքում նրան խաբում են և միայն վերջում նա է լինում հաղթանակողը»։

Այս չորս գործող անձինք,— գրում է նույն հոդվածագիրը,— կազմում են խմբի կարևոր ուժերը, իսկ մյուս երկրորդական դերակատարների մասին կարելի է ասել, որ միայն անսամբլն են պահպանում, բացի մի թեթև վարքի տեր կնոջից, որ միշտ դրանց կռվապատճառն է լինում»։

Այսպես սիրային ինտրիգներին լպիրշ ու շնական

տեսարաններով տափակ, գռեհիկ ու խեղճ սրախոսությունններով էին կերակրում իրենց ժամանակի հասարակության թյուրքիայից մեզ մոտ Անդրկովկասյան քաղաքներն եկած «զարագոզչիները»։

«Թուրքական նախկին ռեժիմի ամբողջ ընթացքում,— վերջացնում է խոսքը հիշյալ հոդվածագիրը.— այդ ձևի ժողովրդական թատրոնն սկզբից ի վեր ոչ մի փոփոխության չէր ենթարկվել և պահել էր գռեհիկ ու անպարկեշտ տեսարանների ամբողջ ժողովածուն։ Բայց հին ռեժիմի տապալումով ցիր ու ցան եղավ և զարագյոզական թատրոնի ռեպերտուարը և սահմանադրության հետ միասին դա էլ սկսեց փոխել իր կերպարանքը և աշխատում է արձագանք տալ օրվա չարիքին»*)։

Սրճարաններից դուրս, այս շրջանում եղել են բացօթյա ներկայացումներ. այդ հանրածանոթ լարախաղացներն են (քյանդրբազ կամ ջամբազ), որ իրենց ծաղրածուների (յալանչի կամ տակի մասխարա) հետ շրջում էին քաղաքներ ու գյուղեր և հրապարակային ելույթներ կազմակերպում թմբուկ զուռնայի ձայնակցությամբ։ Դրանք էլ ունեին իրենց տրամախոսությունը։ Լարախաղացը՝ վերևից և ծաղրածուն՝ ներքևից հարց ու պատասխաններ էին տալիս միմյանց և զբվարճացնում խռնված հասարակությանը։

Ծաղրածուն— Ա՜յ փահլեվան, ո՞վ է տվել քեզ այդ հունարը։

---

*) «Театр и Музыка» հանդեսից օգտվելով՝ այս հոդվածը դրել է Կ. Զալարի «Թատրոն և երաժշտություն» ամսագրքի մեջ, Բաքու 1910 թիվ, № 3-4 և 5-6։

Լարախաղաց— Ա՜յ մասխարա, դու չգիտե՞ս, որ հունարն ինձ ավել է Մշու սուլթան սուրբ Կարապետը։

Ծաղրածուն—Ես էլ եմ գնում սուրբ Կարապետ, որ ես էլ ստանամ քո հունարը, ա՜յ փայլեվան։

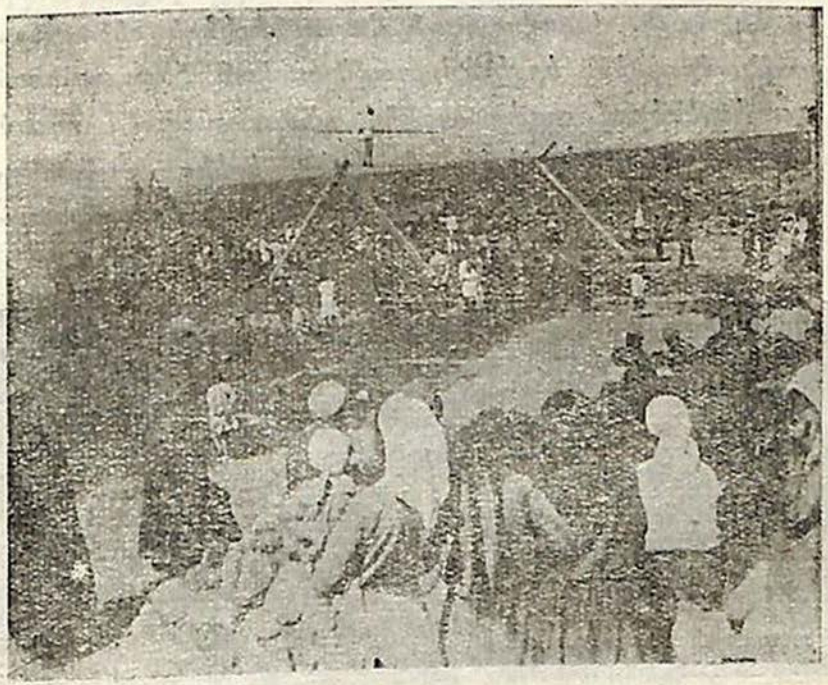
Լարախաղաց— Դու իմ հունարը չես ստանա, ա՜յ մասխարա, դու կստանաս քո մեջքին երկրորդ սապատը, և այլն։

Կրկեսների կլոունների պես դույնզգույն շորեր հագած մեր ծաղրածուներն իրենք էլ էին օյիններ սարքում, գլուխկոնծի տալիս, պարում, երբ լարախաղաց վարպետը իր յուրաքանչյուր համարից հետո պարանին ծալապատիկ նստած հանգստանում էր։ Լարախաղացներն իրենց գոյությունը պահել էին մինչև անցյալ դարի վերջերը, երևալով ժողովրդական զբոսանքների և ուխտադնացությունների վայրում։

Մեզ պատահել է տեսնել և կին լարախաղացներ Շիրակի գյուղերում։ Այդպիսի ժողովրդական զբոսանքների ժամանակ հանդես էին գալիս և «փայտեոտքնե-ը», որ երկու կողմերից միմյանց հանդիպելով սրախոսություններ էին անում։

Ժողովրդական ընտանի և ուրախական հանդեսների մեջ նշանավոր տեղ էր գրավում հայկական հարսանիքը։ Եթե գավառական քաղաքների մանր-բուրժուական և արհեստավորական ընտանիքներում հարսանիքների որոշ տեսարաններ կատարվում էին տների մեջ միայն, ապա գյուղերում և ավաններում այդ հանդեսները դուրս էին գալիս ընտանեկան հարկից բացօթյա տեղ, կտուրները կամ մոտակա հրապարակ տեղեր և այդպիսով ուրախության մասնակից դարձնում ոչ միայն հարևաններին, այլ և շատ կողմնակի մարդ-

կանց։ Հարսանիքի երգ ու նվագի ձայներից հավաքվում էին երիտասարդ տղաներ, աղջիկներ ու առանց քաշվելու մտնում պարը, երգում, ուրախանում։ Այդպիսի դեպքերում, իհարկե, պակաս չեն եղել և դիտողները, հանդիսականները։ Հարսանիքի քուն ծիսական մասը՝ պսակադրության արարողությունը եկեղեցում, իր տևողությամբ շատ աննշան մասն է կազմել օրվա տևող այն մի շարք զուտ աշխարհիկ, կենցաղային սո-



ԼԱՐԱԽԱՂԱՑ

վոլությունների, որոնք շատ հին ժամանակներից պահպանված լինելով, կատարվում էին ամենայն հոգատարությամբ։ Իրենք կատարողներն, իհարկե, չէին գիտակցում այդ, ինչպես որ չգիտեին, որ հարսի գլխին դրամներ շաղ տալու գործողությունը հաղարամյակների սովորություն է եղել հայոց մեջ։

Մեր աղգագրական հանդեսներն ու ժողովածուները լի են հայկ. ժողովրդական հարսանիքների նկարագրությամբ իրենց երգերով, զավեշտական հարց ու պատասխաններով, օրվա առթիվ անպատրաստից ասած սրախոսություններով և մանավանդ իրենց գործողությունների թատրոնականությամբ։ Որքան էլ որ տար-

ՀԱՐՍԱՆԵԿԱՆ ՏԵՍԱՐԱՆ
(բարձրաքանդակ)

բեր գավառներ ունենային իրենց տարբեր երգերն ու պարերը, գուցե և միմյանցից տարբերվող սովորություններն ու խաղերը, սակայն կար մի ընդհանուր նմանություն, այսպես ասած, գլխավոր «գործող անձանց» և նրանց կատարած դերերի մեջ։

Ահա մեր ժողովրդական հարսանիքի մշտական գործող անձերը.

«Թագավորը» կամ Թագվորը, այսինքն նորափեսան,
«Թագուհի» նորահարսը,
Թագվորահայրը,
Թագվորամայրը,
Հարսնեղբայրը կամ հարսնքույրը,
Վարդապետ, տերտեր, տիրացու,
Ամուրիների գլխավորը «աղապպաշի»,
Քավորը և քավորկինը,
Նորափեսի մոտիկ ընկերները,
Նորահարսի մոտիկ ընկերուհիները,
Գուսաններ կամ աշուղներ,
Զուռնաչիներ,
Հանդիսականներ, երգեցիկ խմբեր։

Փորձենք հարսանիքի ամբողջ ընթացքը բաժանել գործողություններին. ստացվում է այս պատկերը՝

Պրոլոգ, խնամախոսություն, աղջկա տանը,

Գործողություն առաջին— հարսնատես կամ նշանդրեք, աղջա տանը,

Գործողություն երկրորդ— փեսատես, տղայի տանը,

Գործողություն երրորդ— բուն հարսանիքը, որն ունի՝

Պատկեր առաջին— տղայի տանը,
Պատկեր երկրորդ— աղջկա տանը,
Պատկեր երրորդ— եկեղեցում,
Պատկեր չորրորդ— ճանապարհին,
Պատկեր հինգերորդ— նորից տղայի տանը։

Էպիլոգ— Աղջկա օժիտի առաքումը փեսայի տունը (քաղաքներում) և հարսի հորանց կողմի կանանց այցելությունը խնամոնց տուն։

Վերև հիշված բոլոր գործող անձինք ունեն իրենց անհրաժեշտ մասնակցությունը այս կամ այն գործողությունների մեջ և կամ ամբողջ ներկայացման միջոցին։ Ա գործողության սկզբում, օրինակ՝ երաժշտությամբ և պարերով սինիի մեջ դարսած ու դլխի վրա դրած տանում էին նորահարսին նվերներ։

Բ գործողության սկզբին (ցերեկով) փեսայի ընկերները նույնպես երաժշտությամբ դինի և արաղ հետները վերցրած՝ նրան տանում էին բաղնիք։

Գ գործողության սկզբին (աղջկա տանը) «Ուստակինը» և հարսի ընկերուհիները երգելով հյուսում էին նրա մազերը և հագցնում պսակի զգեստները, իսկ տղայի տանը, փեսայի ընկերները, նույնպես երաժշտությամբ և գովելով հագցնում էին նրա շորերը։ Սրտաշարժ էին այդ գործողության Բ. պատկերում աղջկա մնասբարովի և ծնողների օրհնության դեմ առ դեմ արտասանած կամ երգած կտորները։

Մի խոսքով թատերական բազմաթիվ խաղերի մանր տեսարաններ, իրենց գործողություններով։

Հայ ֆոլկլորի ուսումնասիրության համար առատ նյութ մատակարարող այսպիսի տեսարանների ամբողջական նկարագիրն, իհարկե, մեծ հետաքրքրություն կարող էր ներկայացնել, բայց կծանրացներ մեր աշխատության ծավալը. ուստի մենք բավականացանք միայն մի քանի նմուշներ բերելով։

Օրինակի համար, հարսանիքի հանդեսի ժամանակ տան մեջ հավաքված երիտասարդները երկու խմբի

բաժանված, այսպիսի սրախոսություններ էին անում նոր ներս մտնողների հասցեին։

— Ասլան-զափլան, մռնչալով- տեսեք էն ո՞րն է,
— Ասլան-զափլան մռնչալով, վարդապետներն են։
— Կաչաղակներ ճվճվալով, տեսեք էն ո՞րն է։
— Կաչաղակներ ճվճվալով, էն տերտերներն են,
— Էն որ եկավ մի ածդահա, տեսեք էն ո՞րն է։
— Էն որ եկավ մի ածդահա— էն թագվորահերն է։
— Էն որ եկավ գլխին լաչակ, տսեսեք էն ո՞րն է։
— Էն որ եկավ գլխին լաչակ— թագվորամերն է։
— Էն որ աստղի պես կշողա, տեսեք էն ո՞րն է։
— Էն որ աստղի պես կշողա— էն թագուհին է։
— Մե շուն եկավ, վզին շղթա, տեսեք էն ո՞րն է։
— Մե շուն եկավ, վզին շղթա, մեր տանուտերն է։
— Էն ի՞նչ մուկ է, ալրաթաթախ- տեսեք էն ո՞րն է։
— Էն որ մի մուկ, ալրաթաթախ, մեր ջաղացպանն է։

Եվ այսպես ուրիշների մասին։

Կամ քավորին էին ուզում ամաչացնել շատ ուտելու համար.

— Տեսեք, տղերք, մեր քավորն ի՞նչ է կերել,
— Մեր քավորը հավ է կերել,
— Հավ չէ կերել, գառ է կերել։

Նույնիսկ օրվա հերոսը, փեսան, չեր ազատվում ջահելների ձեռքից, նրան էլ էին ձեռք առնում զավեշտորեն։

— Բարով տեսանք, ազիզ փեսա,
Ոտ ու գլուխդ լիտր ու կես ա,
Ականջներդ թզան պես ա...
Մի կտոր հացով կշտացնենք,
Մի թաս գինով հարբեցնենք։

Հարսանիքի արարողությունների ժամանակ հարսի և նորափեսի գովեստը ներկա եղող աշուղների կողմից. ահա մի նմուշ Փիրղալամ աշուղի գովեստից.

Բարով մուրաղներին հասնին,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին,
Ծլին-ծաղկին, աշխարհ տեսնին,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Նորահարսը ղամար լուսնյակ,
Աչքերը փառփառ արեգակ,
Բոյը սուջա, բարձր ու բարակ,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Նորափեսեն լման բարդի,
Գլխին դրած կալաբարդի,
Բացված, քանց մայիսյան վարդի,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Նորահարսը մի հրեղեն,
Ջամալը ճերմակ լուսեղեն,
Հանց արեգակ ծագի տեղեն,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Նորափեսեն ուայալ, գիտակ,
Ամեն ասնաֆի ընդունակ,

Ծնողացը խոնարհ զավակ,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Նորահարսը անգին քար է,
Զուտ ջահավիր է, գոհար է,
Հոր կողմով թամամ թայար է,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։

Փիրղամն եղավ քավոր,
Դառնան թագուհի, թագավոր,
Աստված անի շնորհավոր,
Գովեմ հարսն ու նորափեսին։
(«Հայ աշուղներ» Գ. Թարվերդյանի. էջ 95)

Ահա թե տանն ինչպես էր ուրախանում և ֆիր երգի, խաղի, երգիծանքի ու այլ ընդունակությունները երևան հանում վերջին դարերում հայ շինականն ու գեղջուկը, երբ դուրսը չկային հասարակական զբոսավայրեր ու հանդեսներ, երգ-երաժշտական երևույթներ ու թատերական ներկայացումներ*)։

———

*) Հայոց հարսանիքի մանրամասն նկարագրով հետաքրքրվողները կարող են կարդալ «Մշո հարսանիքը»,— «Արձագանք» 1894 № 47, «Եղեգնյոց հարսանիքը», «Լիմինյան Ազգագր. ժողովածու» Զ էջ 387, «Հարսանեկան սովորություններ» «Ազգագր. հանդես» Դ գիրք, «Հայկական սովորություններ հարսանիքի» «Ազգագր. հանդես», № 7-րդ գիրք, 146, «Գողթան գավառի հարսանիքը» «Ազգագր. հանդես», գիրք 12, էջ 117, «Հայոց ձորի հարսանիքը», «Ազգագր. հանդես», գիրք 10-րդ, էջ 160, «Հայ հարսանիքի նկարագրությունը արևմտահայոց մեջ» «Անահիտ», 1911 թ. 3-4։

V

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՁՐՋԱՆԻ ԱՄՓՈՓՈՒՄԸ

(19-ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ԿԵՍԸ)

Եկանք հասանք այն դարը, որ մեր թատրոնի, ինչպես առհասարակ մեր մտավոր կուլտուրայի պատմության համար հանդիսացել է փոխանցման շրջան։ 19-րդ դարն իր առաջին կեսում գրեթե շարունակություն է կազմել նախընթաց դարերի, ամփոփելով պատմական շրջանը։ Իսկ երկրորդ կեսում հիմք է դրվել նոր շրջանին, մինչև դարավերջը և մինչև մեր դարի 20-ական թվականները, հասնելով նորագույն, սովետական շրջանին։ Մեր ներկա աշխատության ծրագիրը հին թատրոնը լինելով, մենք հետևապես մեր խոսքը հասցնում ենք մինչև 1850-ական թվականները։

Այս շրջանում էլ «հայ ազգի բարոյական և մտավոր լուսավորության» գործը դարձյալ մնում էր դաղութահայերի մենաշնորհը, սկսած Վենետիկի և Վիեննայի հայ կաթոլիկ վանքերից մինչև Կ. Պոլիս, Կալկաթա, Փարիզ, Մանչեստր և այլ տեղեր։ Սակայն հետզհետե տնտեսական ու կուլտուրական կենտրոններ էին դառնում իրենց հայաշատությամբ արևմտյան հայերի համար Կ. Պոլիսը և կովկասահայերի, ավելի ճիշտ ռուսահայերի համար՝ Թիֆլիսը։ Ի՞նչ կուլտուրական բարիքներ պիտի հրամցնեին այդ կենտրոնները բնաշխար-

հի ազգաբնակության, երբ այնտեղ դեռևս կարիք չկար այդ բարիքների։ Սակավաթիվ գրագետները միայն պիտի կարողանային գրաբար գրքերից ու գրականությունից «հոգևոր սնունդ» ստանալ։ Իսկ Տեր-Թոդիկյան դպրոցներն ի վիճակի չէին կյանքի քաղաքացիներ պատրաստելու։ Մի խոսքով ասած, ազգային գիտակցության հասած աշխարհիկ հասարակության փոխարեն կար հոգևոր համայնք՝ ծխականի մտայնությամբ և էջմիածնի բարոյական ու իերարխիկ խնամքի տակ։ Բայց երիտասարդական հասակն ապրող քաղաքացին ու շինականը առօրյա աշխատանքից դուրս, տոնական և հանգստի օրերին, չեն պակասեցրել իրենց զվարճությունները, իրենց խմբական պարերն ու խաղերը։ Նրանց սիրելի խաղերից մեկը եղել է ձիարշավը, կամ ավելի ճիշտ՝ ջիրիդը, որ ավելի հին ժամանակ հայտնի էր մականախաղ անունով։ Խաչատուր Աբովյանն իր պատանեկական օրերում Քանաքեռում տեսել է տեղական երիտասարդների ջիրիդի խաղը ու այսպես է նկարագրում իր հերոս Աղասու «հունարը».

«Ձիու ականջը մտած էնպես էր քշում, կըրակին տալիս, որ հենց իմանաս թևավոր ղուշ ըլի։ Շատ անգամ ջիրիդը (մականը) հեռու տեղից շպրտում, ձին չափ էր գցում ու գետնիցը ծուլ ըլելիս վզիցը բռնում ու հետ գցում։ Շատ անգամ հենց էնպես դուս շպրտում էր ու կրակի պես հետևիցը հասնում, կալնում, էլ հետ ծուլ անում։ Գետնին վեր ընկած տեղիցն էլ էնպես էր թամբի միջիցը կռանում, բարձրանում, որ ջիրիդն առաջին դողում էր»։

Աբովյանը «Վերք»-ի առաջաբանում տալիս է մի

շրջիկ դերասանի անուն, Գրիգոր Թարխանյան, որն իր հունարով զարմացրել էր ժամանակի հասարակությանը։

«Թող էսոր էլ մեկ մարդ Գրիգոր Թարխանովի հետ խոսա, նրա ասած խոսքերը, նրա էն ճարտար լեզուն, նրա էն հիանալի բոյն ու պատկերը, նրա հենց մեծ հունարը տեսնի, որ հարիր տեսակ մարդի ու ազգի լեզուն, շարժմունքը, նստել-վեր կենալը էնպես ցույց կտա, որ քոռանամ թե Եվրոպիո էն ընտիր թեատրոններումն էլ տեսած ըլի...»։

Հին վիպասանների, «նաղըլ ասող» գուսանների տեղ այս շրջանում էլ աշուղներն են շրջում ժողովրդական խավերում և պատմում Աշուղ-Ղարիբի, Շահ-Իսմայիլի, Քյոռօղլու, Քյարամի և Ասլու երգախառն հեքիաթները կամ սիրավեպերը, մեջ ընդ մեջ նվագելով, երգելով և խաղալով։ Սակայն այդ հեքիաթները գալիս էին Թյուրքիայից ու նրանց լեզուն էլ թուրքերեն էր։ Մեր աշուղներն այդ շրջանում մեծագույն չափով իրենց երգերն էլ հորինում էին թուրքերեն, ինչպես որ Վրաստանի հայ աշուղները՝ վրացերեն։ Բացառություն էին կազմում Նոր Ջուղայի աշուղները, որ մեծ մասամբ երգում էին հայերեն։

Մենք թողնենք աշուղներին գյուղական օդաներում, իրենց հեքիաթները պատմելիս, դուրս գանք փողոց, տեսնենք՝ ի՛նչպես են ուրախական խաղեր կազմում երիտասարդները։

Մենք ուզում ենք խոսել ժողովրդական այն երգիծական շարժուն «ներկայացումների» մասին, որ սովո-

ՅՆՎՍԶՌ ԶՈՒՈՆՎՍՑԵ

(Դպրատամյ ·Ե Մոկդ)

(ছবিটি : ডেভিড লিন্ডসে)

բաբար կազմակերպվում էին Բարեկենդանի օրերին և կոչվում էին «Խյոսագյալդի»: Այդ հանդիսավոր երթերի մեջ ծաղրի էին ենթարկվում մոտիկ անցյալի կյանքը, երկրի տեր ու տնօրեն խաներն ու փաշաները՝ իրենց մեծ ու փոքր արբանյակներով: Այդ խաղերն ավելի հանդիսավոր են եղել Թիֆլիսում և կոչվել են զեյնաբա: Մեր նկարիչներից Շամշինյանը, Խոջաբեկյանը նույնիսկ պատկերել են նման երգիծական ելույթները:

Բայց մենք տեսնենք, թե այդ խաղերն ինչպես էին կատարվում մեր գյուղերում:

Պերճ Պռոշյանն ահա ինչպես է նկարագրում իր մանկության օրերին Աշտարակում տեսած այդպիսի ներկայացումները.

«Փարբի գյուղից ժամ առաջ Աշտարակ է հասնում «խանի» համբավարերը, հայտարարելու գյուղի մեծին ու փոքրին, որ «խանը» դալիս է:

«Մին էլ տեսար գլուխը երկար պողավոր թաղիքե գդակը անցկացրած, ոչխարի գզգզված մորթին բուրդը դեպի դուրս մեջքին կապած, երեսն ալյուրոտ մի տղա, մի ահագին աթարոց (կրակ խառնելու փայտ) ձեռքին այուն տալով, եկավ խոր գլուխ տվեց մեր իշխաններին:

— Հը, ի՞նչ մարդ ես, ո՞վ ես, ո՞ր աշխարհի քամին է պատել, մեր դեղը քցել,— հարցնում է մի ծերունի:

— Ագդ անեմ Աշտարակու էլ ու հասարակությունին, որ մեր Փարբու տերը՝ ղոշաղների ղոշաղ Էդգյար խանը, իր նաղիր-վաղիրով, իր

նոքյար-փոքյարով, հինգ հարյուր մարդով գալիս է ձեր սուփրեն շեն անելու, մեր բարեկամությունը հաստատ պահելու։ Նրա հրամանն ա, որ սաղ գեղով, իշխաններով դուրս գաք նրա առաջը։

— Մեր գլխի, մեր աչքի վրա տեղ ունի ձեր խանը, մենք վաղուց նրա համար տեղ ենք պատրաստել տանուտերի այվանի կտերը, սուփրեն շաղ, գութա-հալվեն զիբիլի պես, հազար մարդով էլ որ գա, մեզանից ոչինչ չի պակսի։ Ադա, այ պատիկներ, թեզ, Փարբու աղվեսին մի խալաթ,— հրամայում էր մի իշխան։

Էս խոսքի հետ մոտիկ տանից մի շար ալանի բերում, ձգում էին մեր պատգամաբերի վիզը, քամակին էլ մի քանի լախտ կպցնելով ճանապարհ դնում։

Էլ ի՞նչ էք ուշանում, այ խալխ, գնանք էլի, հիմի կգա մեր Էդգյարը։

Գնում էին այնուհետև մեր իշխանները և իրենց համար վաղուց փռված սուփրի շորս կողմերը շարվում։ Դափ ու զուռնեն էլ պոչիցը կըպած էր։ Ուր էրթային, հետները տանում էին։

— Յա՜ լլա, գոռում էին քուչեքումը։ Յա՜ լա, լսվում էր ամեն կտուրներից և ամեն տեղից, դիմավորում էին Փարբու խանին։

Այ, հայ, հայ, ես ի՞նչ շատվոր են, սաղ գեղը հետը բերում ա մեր տնաշեն Էդգյարը։

Միայն մեր տանուտերը, իշխաններն ու տերտերը, որ տանուտերի կտեր քեֆ էին անում, նրանք չեն առաջ գնալ, ինքը խանը պետք է գա և նրանց սեղանի վրա գտնի։

Ուռած-ուռած բազմած մեր փարբեցի էդ-դյարը էշի վրա, պոչը ձեռքին բռնած, երեսը դեպի ետ, մի երկար ճիպոտ էլ մյուս ձեռքին իբրև չիբուխ դնչին դեմ արած... Նրա գլխին դրած էր մի դզդզած պարսից խանի մի երկար դդակ, վրան հին փալասներ փաթաթած, երեսը քսած է աթարով վառվող տան օջորքի մուր։ Հագած ունի նա մի պատառոտուն, ծլանկները հազար տեղից քաշ ընկած պարսկի արխալուղ։ Նրա կուրծքը բաց է, նույնպես մրով սևացրած, կողքիցն էլ մի երկար փայտե սուր կախած։ Երկու երիտասարդ նույնպես այլանդակ հագնված, քաշում են էշի սանձը, երկուսն էլ քամակից մի մի մեծ դավազանի ծայրերը սրած բռնում են էշին, շալ ու զուռնեն առաջին ածելով, քաշում են այդ հանդեսը, դեպի տանուտերի կտուրը, իսկ խուռն ամբոխը միշտ յա՜ղլա է կանչում։

Եվ ահա խանն՝ էշի վրա նստած՝ մտավ տանուտերի բակը։

— Չու, չու, չոշ, չոշ, գնա՛, այ սատկած էշ, ի՞նչ ես նազ անում, էս պատիվը խանինն ա, քոնը խո չի,— ասում են բզողներն ու խեղճ էշին վեր հանում ու ստիպում, որ տանուտերի սանդուխտներից բարձրանա։

— Դե, վեզիր, նազիր, առաջ եկեք,— հրամայում է ընդհանուր կառավարիչը, որ միշտ մեկ կողմից մյուսն է վազում և «յալլա» կանչել տալիս կամ ճանապարհ բաց անում։ Ի՞նչ էք սպասում, բարձրացրեք խանի մոխրաթավալը։

Ծիծա՛ղ, որ էստեղ տես, ամեն կողմից վեր

են կալնում անլեզու անասունին, յուր վրա բազմած խանի հետ միասին ուսերքի վրա է ելնում սանդուխներով։

— Յա՜ լլա, գոռում է բազմությունը,— իսկ վերևիցն ալյուրը շաղ են տալիս խանի իշի գլխին, փոշին՝ ողջ բակը բռնում է, բոլորն ալյուրոտվում են... իսկ մեր խանի համար, է՛լ մի՛ հարցնի. երևակայիր մրի, ալրի մեջ կլոլված մի գունդ միս։

— Գլուխ, գլուխ տվեք Աշտարակու իշխաններ, մեր ողորմած խանին,— կարգադրում է ընդհանուր կառավարիչը։

Վեր են կենում բոլորը սեղանի վրայից, իրենց տեղը կանգնած խոնարհությամբ գլուխ իջեցնում։ Վայ նրան, ով մի քիչ ուշ գլուխը կըռայրեց, աչքով է անում խանն իր կառավարչին ու բարակ ճիպոտը կպչում է այդ հանդուգն մարդին։

— Ֆալախկա,— հրամայում է խանը,— քաշեցեք տանուտերին մեյդան։

Տասը քսան այլանդակ հագնված երիտասարդներ մոտենում են տանուտերին, պառկեցնում ու ոտները ֆալախկայի մեջ ոլորում։

— Հարցրու դրան,— հրամայում է խանն յուր նաղիրին,— դա քանի՞ գլխանի էր, որ մեր հրամանը չկատարեց, մեզ շան տեղ չդցեց, մեր առաջը չեկավ։

— Թողություն կանես, խանն ասլրած կենա,— խնդրում է տանուտերը պառկած տեղից,— ես քո մեծության համար պատրաստություն էի տեսնում ըստեղ իմ իշխաններով։

Տեսնո՞ւմ ես հրամանոցդ համար սուփրեն բաց արած ա, վարդի շարբաթը շահքյասու մեջը լիքը, հազիր դրած, ավղուշը ձողի ծերին կախ արած, որ հրամայես թե չէ, խորովենք, անուշ անես։ Քո ընձեռ էլ, լավ մտիկ տուր, ոտները կապած գառն ըստեղ պատրաստ է, երբ որ ուզես փլավի գլխին առաջդ կբերեն։

— Աֆարիմ, աֆարիմ, տանուտեր,— տղեք, բաց թողեք դրան, առնում է իսկույն մեր տանուտերը դավաթով լիքը քացախը և խոնարհությամբ մատուցում խանին...

— Օխա՜յ, ի՛նչ լավ է շինած, սիրտս հովացավ, շատ ծարավ էի։

— Այ տղա, հորսը բերեք,— հրամայում է տանուտերը։

Վերցնում են ջահելները ձողու ծայրին կախած սպանած ադռավը և առաջ բերում։

— Ֆառուաշ,— հրամայում է խանը,— վեր կալ էս կաքավը և երբ որ մեր երկիրը կերթանք, փլավի գլխին տապակած առաջ կբերեք։

— Ըստեղ բերեք գառը,— տնորինում է տանուտերը։

Մոտ են բերում ոտները կապած, տեփրի մեջը դրած սև կատուն և համեցեք անում խանին։

— Ա՜յ անպիտաններ, ձեր գառը կատու գառա՞վ։ Շուտ, շուտ կապոտեցեք Աշտարակու բոլոր իշխաններին, յոթի միջին պիտի փթացնեմ, ընչանք որ խելքներդ գլուխներդ գա... Բայց նրա այդ հրամանն էլ չի կատարվում, որովհետև իսկույն մյուս կողմից առաջ են բե-

ռում մի մեծ ու պարարտ որձ ոչխար և գյուղի կողմից ընծայում խանին։

— Շատ շնորհակալ եմ Աշտարակ գեղի մենձ ու պզտիկից, իրենց պատիվն իմ աչքի-գլխի վրա։

Այնուհետև մի քանի իշխանների, որոնցից մի մի պարգև պոկելու հույս ունի խանը, ֆալախկա է դնել տալիս և ստանում է նրանցից դինի, բրինձ, յուղ, ձու, հավ և այլն և ներում նոցա, միշտ ձեռքը համբուրել տալով։

— Մնացեք բարով,— վերջապես ասում է խանը և ուզում է ետ դառնալ իր հանդիսականներով, բայց ի՞նչ կարելի է։ Մինչև հիմա արածները կատակ էին, հիմա սկսվում է ուղիղ հյուրասիրությունը։ Խանի հետ բոլոր եկողները պիտի վայելեն Աշտարակցոց սեղանիցը և խըմեն, երկու գյուղին միաբանություն ցանկանալով և ապա միևնույն կերպով յա՞լլա կանչելով էշին բարձրացրած ճանապարհ ընկնեն դեպի ուրիշ մերձակա գյուղ»։ («Հայի խնդիր», գլ. Ե)։

Մենք այսպիսի ընդարձակությամբ առաջ բերինք Պռոշյանի այս հետաքրքրական հատվածը, ցույց տալու, որ իրոք նա դերազանցորեն մի ժողովրդական ներկայացում էր։ Եթե խանի դերակատարը մի Փարբեցի Էդգար Աշտարակ է եկել, Աշտարակից էլ նույն դերը կատարող մի Ղուկո գնացել է Էջմիածին, այնտեղ կազմակերպել իր «ներկայացումը»։ Վանքի ժամի դռանը սալահատակի վրա աթոռ է դնել տվել, վրեն բազմել, էշն էլ մի վարդապետի է բռնել տվել, մի քանի եպիսկոպոսների կապոտել և զանազան սրախոսու-

թյուններով ու կատակներով նրանցից փեշքեշներ ստացել։ «Թոփերով զուլֆիկ ու շամու ալաջեք, չախու, մեջքի լավ գոտիկ» և այլն։

«Ապրի Ղուկոն, նրանց հախն ա, տարին տասներկու ամիս նրանք են ուրիշից մուֆթա ուտում, թող մի օր էլ իրանք տան»։

Էջմիածնի գավառի այս խաղերը բացառիկ չեն։ Նույնը տեղի էր ունենում, ի հարկե, ուրիշ վարիանտներով Հայաստանի այլ գավառներում։ Ե. Լալայանը Սիսիանի գավառի իր ուսումնասիրության մեջ ունի մի նման նկարագիր, այն տարբերությամբ, որ այստեղ խանի փոխարեն փաշա է ու հանդիսավոր երթը կատարվում է միայն իրենց գյուղում, ոչ թե գյուղից-գյուղ։ «Ճանապարհին փաշան զանազան մարդկանց կանգնեցնում է, հարցեր տալիս, զանազան միմոսություններ անում և վերջի վերջո նրանցից տուգանք պահանջում. ծառաները ստիպում են և առնում։ Տուգանքները լինում են փողով և զանազան արմտիքներով։ Երբեմն պատահում է, որ միևնույն գյուղում նույն խաղը խաղացող երկու խմբեր հանդիպում են միմյանց. փաշաները միմյանց երգիծական ու վիրավորիչ խոսքեր են ուղղում, հետո կատակով միմյանց խփում։ Բանը մեծանում է, երկու կողմի ծառաները միմյանց են առնում, տուր ու դմբոցը սաստկանալով քիթ ու բերան արյունոտում»։ («Աղդագր. հանդես», Գ, էջ 252)։

Ավելի ուշ, մեր մանկության օրերում մենք հիշում ենք նման խաղեր Շիրակում, բարեկենդանի օրերին. կերպարանափոխված խմբերով ու դիմակները երեսներին, տնից-տուն, թաղից-թաղ են մտնում գալիս և զանազան երգիծական կտորներ ու սրախոսություններ ա-

նելիս։ Նրանք իրենց զավեշտական ներկայացումով ծաղրում էին քաղաքում այս կամ այն հայտնի անձնավորություններին։

ԲԱՂԱՔԱՑԻՆ ԱՇՈՒՂ
(Ա. Ֆեթվաճյանի)

Ահա նույնպես երեք-չորս տղաներ դույնզգույն շորերով և այլակերպ դեմքերով, ձեռքերում՝ գլխից

բարձր բռնած մի-մի մահակ, մի շարքում կանգնած թռչկոտում էին ու երգում.

Կիլիկե, կիլիկե յա՜վ կիլիկե,
Քյաչալ Մատո, յա՜վ կիլիկե,
Խելառ Հայրո, յա՜վ կիլիկե,
Անվոտ Մաքո, յա՜վ կիլիկե... և այլն։

Ո՞վքեր էին այդ մարդիկ, ի՞նչ էր նշանակում «յավ կիլիկե», մինչև հիմա էլ չգիտենք ու չենք հասկանում։ Բայց հիշված անձնավորությունները՝ Մատոն, Հայրոն և Մաքոն, ըստ երևույթին ժամանակի մարդիկ էին, որ ծաղրի էին առնվում։

Կային հատկապես, այսպես ասած, և տանու խաղեր ու՝ զվարճություններ, դիալոգներով և գործողությամբ, ինչպես լախտախաղը (Թուրա), մարդպահուկ, կաղնիկաղ և այլն։

Այսպես էին ահա բնաշխարհում «ժողովրդական ներկայացումները» անցյալ դարի առաջին կեսին— պարզ, հասարակ, բայց ինքնուրույն, հարազատ։

Իսկ ի՞նչ էին անում գաղութները նույն այդ ժամանակաշրջանում։

Վենետիկյան հայ կաթոլիկ հայրերը Ադրիատիկի գեղածիծաղ ափերին նստած, ապահով և կուշտ, երջանիկ հանգստությամբ շարունակում էին ժամանցի համար իրենց «ոչ այս աշխարհից» ներկայացումները, ավելի հաճախ և ավելի եռանդով, չնայելով, որ «խեղճ Արևելքը ինքնին թատր մի կներկայանար իր քաղաքական և կրոնական բաղմավրդով կյանքովն ու արյունահեղ արկածներովը»,— ինչպես խոստովանում է իր գրքում նույն «սքանչելի» ներկայացումների ջատագով

Բարսեղ Սարգսյանը։ Եվ ահա այդ ներկայացումները տևել են մինչև 1857 թիվը, իրենց քանակը հասցնելով 109-ի։

Սարգսյանի առաջ բերած ընդհանուր ցուցակից մենք տեսնում ենք, որ Ս. Ղազարի վարդապետները այս դարում, համեմատաբար դեպս, մի քայլ առաջ են գնացել, գրաբար լեզվով կրոնական ու հոգևոր և պատմական-ազգային ողբերգություններից զատ հորինել և բեմադրել են մի շարք կատակերգություններ ու զավեշտներ ժամանակակից կյանքից Կ. Պոլսի աշխարհաբարով։

Ահա նմուշի համար այդ ցուցակից մի փոքր ցանկ։

Կրոնական, հոգևոր ողբերգություններ

Սուրբ Աբդելմսեհի նահատակությունը— Եղիա վ. Թովմաճյանի,
Երից Մանկանց Հուրընկեցությունը— Սուք. վ. Սամուելյանի,
Եփեսոսի յոթն մանկանց առամը— հեղինակն անհայտ,
Քրիստոսի ծնունդը— Եփր. վ. Սաթյանի,
Մոգուց երկրպագություն— Եփր. վ. Սաթյանի,
Սուրբ Թեոդորոս— Պետր. վ. Մինասյանի։

Պատմա-ազգային ողբերգություններ

Հայկ դյուցազն— Եղ. վ. Թովմաճյանի,
Երվանդ Բ.— Արսեն վ. Բագրատունի,
Տրդատա դավադիր մահը— Եփրեմ վ. Սեթյանի,

Մեծն Ներսես Պարթև— Եփրեմ վ. Սեթյանի,
Սուրբ Հուսիկ— Միք. վ. Ջեմբերեկճյանի,
Վասակ Սյունի— հեղինակն անհայտ,
Աժդահակ և Տիգրան— Պետրոս վ. Մինասյանի,
Արշակ երկրորդ— Պետրոս վ. Մինասյանի։

Կատակերգական, զավեշտական

Ընչաքաղց խաղնէ— Սուք. վ. Սամոլյանի,
Մաղրածու Յուսեֆ— Սուք. վ. Սամոլյանի,
Իմաստակներ և փիլիսոփայք— Ա. Կ. Ա.,
Հաջի Թըլթիլ— Արսեն վ. Բագրատունի,
Խարդախություն— Արսեն վ. Բագրատունի,
Գրիգոր և Թադևոս ծերունիք— Եփրեմ վ. Սեթյանի,
Համր լեզվագար— Եփրեմ վ. Սեթյանի,
Սարգիս աղա— Պետրոս վ. Մինասյանի։

Բեմադրվել են թարգմանական կատակերգություններ, ինչպես Մոլիերի «Երևակայական հիվանդը», «Ակամա բժիշկը» և այլն։ Ողբերգությունների և դրամաների ներկայացումների սկզբում արտասանվող տաղաչափական ներածականի և վերջում ներբողականի խնդրում մեր վենետիկյան քերթողները շարունակում էին պահել խրթին գրաբարը, կեղծ կլասիկ վերամբարձ ոճը և փքուն պաթոսը։

Ցնծա Հռոմ, մայր քաղաք, հաղթական
աղանց Ալբիայ.
Հռոմ, մայր քաղաք, բերկրեա յաղթական
Ալբրիայ,
Անմահ քոյին Ովրադիէ շահատակ,

Մրցեալ ի մարտ, ծաղկեա եռապսակ.
Անմահ քոյին նահատակ, Ովրադիէ շահատակ,
Մրցեալ ի մարտ, ծաղկեա եռապսակ...

Մենք չգիտենք Սուրբ-Ղազարի այսպիսի գոհարներ արտադրող բանաստեղծներին համակիր և հետևո՞ւդ է եղել ոմն «Հայոց Մեծաց պուետը», թե՞ ծաղրելու համար է ուղարկել վենետիկցիներին՝ օրինակի համար՝ իր այս «կոկոզանքը»։

Բողբոջ բարեացս ահա բուսան,
Զայն նվագաց առ հայ դուսան,
Պարել ոստիւք ի ճեմ ու ի քայլ
Յափանց Կասպից մինչ ի գետ Գայլ.
Ոչ ևս քեզ սեաւ ոսպնաթան,
Այլ մեղր և իւղ գինիք Գողթան։
Փոխան ահեղ սրոյդ ի. սնար,
Յայսմ հետէ կախեա քնար.
Սիրտ քո ի տրոփ, միտք ի սասան,
Տեառն մատին կալ վիպասան... և այլն։

(Երկհարյուրամյա հոբելյան, էջ 40)։

Նույն միաբանության անդամներից Պետրոս Մինասյանը դեռ 1845 թվին վանքի տպարանից լույս է ընծայում իր «Թատերգությունք»-ի Ա. հատորը, որի մեջ «Խոսրով Մեծ» ողբերգությունը գրաբար լեզվով։ Դա, որքան մեզ հայտնի է, հայերեն առաջին պիեսն է, որ արժանացել է տպագրության։ Հեղինակն իր բավականին ընդարձակ առաջաբանի մեջ խոսում է թատրոնի նշանակության և նրա օգտակար ու վնասակար կողմերի մասին։ Վնասակար կողմերից թվում է «ար-

համարհություն կրոնի և աստվածապաշտության մերժումն», ապա «Նվազումն առաջադիմության և մանավանդ աստվածապաշտության»։

Հետագայում (1876) Սուրբ-Ղազարի վանքի տպարանից լույս է տեսնում «Սրբազան թատերություն» գրաբար ժողովածուն (569 էջ), որի մեջ Մանն Աբելի, Իսահակ, Հովսեփ գեղեցիկ, Քրիստոսի շարշարանք, Դշխույն Հեղինե, Հովաս Արքա, Զենոբիա Հայկազն կամ Հռամիստ»։ (Թարգմ. Էդ. Հյուրմիզյանի)։

Վիեննայի Մխիթարյան վարդապետները երևի ընկմենալով այս ասպարիզում ետ մնալ վենետիկցիներից, դարակեսերին իրենք էլ երևան բերին թատերական գործունեություն, հրատարակելով իրենց «Բարոյական թատրները» Մ. հատոր, 1850, Բ. հատոր, 1852։ Բովանդակում են հետևյալ պիեսները. Խոսրով, Սեպուհ, Պերճ, Գրիգոր, Վասակ, Գեղամ։

Մենք թողնենք գաղութահայ վարդապետներին շարունակելու իրենց ներկայացումները, անցնենք Բոսֆորի ափերը, տեսնենք ի՛նչ էր կատարվում այդ ուղղությամբ Կ. Պոլսում։

Առաջին իսկ հայացքից մենք տեսնում ենք, որ օսմանյան կայսրության մայրաքաղաքի գաղութահայ կյանքը այս դարի առաջին տասնամյակներում գրեթե ոչնչով չէր տարբերվում նախորդ 18-րդ դարի վերջին տասնամյակներից։ Պատրիարքական ու ամիրայական շրջանները կաթոլիկ հայ մեծամեծների հետ զբաղված են դավանաբանական խնդիրներով։ Սակավաթիվ հայ տպարաններից լույս տեսած գրքերն են «Գիրք աղոթից», Նարեկ, Տոնացույց, Ներբող հրեշտակապետաց, Բժշկարան հոգևոր և նման գրականություն։ Չկար

դեռևս պարբերական մամուլ։ Աշխարհաբարը խղճուկ վիճակի մեջ էր և իրավազուրկ։

Վենետիկի միաբաններից մեկը, Մինաս վ. Բժշկյան, Կ. Պոլսում Հայերենի դասատու և դաստիարակ է կարգվում մեծանուն Տյուզյան Գրիգոր և Սարգիս Զելեբիների ընտանիքում (կաթոլիկ հայեր, որ վարում էին արքունի փողերանոցի վերատեսչական պաշտոնները)։ Ահա այս վարդապետը 1815-ին Գուռու Չեշմե արվարձանում Տյուզյան ընտանիքի ապարանքում կազմակերպում է աշխարհաբար լեզվով թատերգություններ և զավեշտներ, հավանորեն իրեն ծանոթ դպրոցականներին կամ ընտանիքին պատկանող թատերասեր և ընդունակ պատանիների մասնակցությամբ։ Կ. Պոլսի այդ անդրանիկ ներկայացումները տևել են մինչև 1817 թիվը։ Բայց մենք չգիտենք ի՞նչ ռեպերտուար է ունեցել Բժշկյան վարդապետը, (անշուշտ իր և վենետիկյան միաբանակիցների հեղինակություններից և ո՞ւմից է կազմված եղել հանդիսատես հասարակությունը։

Անցնում է 11 տարի։ Ոչ մի ձայն չի լսվում հայկական որևե ներկայացման մասին։ Ըստ երևույթին, օրինակն այնքան էլ վարակիչ չի եղել։ Բայց ահա 1828 թվին, նույն քաղաքում, հայ թատրոնը նորից է հրապարակ գալիս, այս անգամ Գում Գափուում։ Իր ժամանակի համբավավոր հայ ամիրաներից մեկը, Հարությյուն Պեզճյան, 1828-ին Մայր եկեղեցու մոտ կառուցում է մի նոր դպրոց, որ կոչվում է Պերճյան վարժարան։ Այդ դպրոցի հայերենի ուսուցիչ է կարգվում Գրիգոր պատվելի Փեշտմալճյանը, ժամանակի անվանի հայկաբանը (հեղինակ «Երկհատոր Հայկազյան բառարանի»)։ Եվ ահա Փեշտմալճյան պատվելին «հովանավորությամբ բազմերախտ Հարությյուն ամիրայի», բիբ-

լիական սյուժեներից թատերգություններ կազմելով, բեմադրում է դպրոցի սրահում իր աշակերտների մասնակցությամբ։ Պոլսական աղբյուրները չեն հիշում, թե դրաբա՞ր էր այդ աստվածաշնչյան թատերգություններ-ի վեզում, թե՞ աշխարհաբար։ Եթե դրաբար էր, ուրեմն Պեզճյան ամիրայի կրթարանում Փեշտմալճյանն իր սաներին կերակրել է այն միջնադարյան սխոլաստիկ նյութերով, ինչ որ կերակրում էին Վենետիկի վարդապետները*)։

Ավելի նշանակալից է նույն այդ թվականների մի խումբ ամիրաների նախաձեռնությամբ կազմված «Գրրասեր ակումբը», որ կազմակերպել էր մի քանի ներկայացումներ, բեմադրելով իտալական նշանավոր քերթող Մեթաստազիոյի «Կրոնաշունչ գործերուն» հայերեն թարգմանությունները, ինչպիսիք են «Ողիմբեական», «Տիտոսի գթություն» և այլն։

Եթե հաշվի չառնենք 1836 թվի Իզմիրի Մեսրոբյան վարժարանի ուսուցիչ Անդրեաս Փափազյանի իր աշակերտների մասնակցությամբ կազմակերպած մի իտալական ներկայացումը (Գոլդոնի, Լա. Լակոնտիերա) (պանդոկապետուհին), որ չի կարող հայ թատրոնի պատմության նյութ ծառայել, որքան էլ որ խաղացողները հայեր էին, Թյուրքիայում կարելի է ասել մինչև 19-րդ դարի կեսերը տիրում է մի մեծ դադար։

---

*) Ինչպես երևում է, ս. Ղազարի միաբաններն իրենց թատերասիրությունը տարել են և հեռավոր վայրեր։ Ղրիմում «Հողևոր հովիվ» կարասու բաղարի հայ կաթոլիկ համայնքի, ինչպես Կարա-Մուրզայի կենսագիրն է ասում, 1840 թ. կազմակերպվել են հայերեն ներկայացումներ, գլխավորապես պատմական տրագեդիաներ և դրամաներ Մխիթարյանների թարգմ.։ («Ռ. Կարա-Մուրզա» Հ. Կարապետյանի, 1904 թ.։

Հայ թատերական ի՞նչպիսի գործեր են տեղի ունեցել 19-րդ դարի առաջին կեսում Ռուսաստանում։ 1832 թվին Մոսկվայում տպագրվել է Ռասինի «Գոթոլիա ողբերգությունը» գրաբար թարգմանությամբ և մի անգամ բեմադրվել Լազարյան ճեմարանի ուսանողության կողմից։ Նույն թվին Թիֆլիսի տեղական հայ մըտավորականներից մեկը, Աբել Գուրգենբեկյանը, Հարություն Ալամդարյանին՝ Քիշնև իր ուղղած մի նամակում գրում է.

«Վրացիք մտադիր են վրաց լեզվով թատրոնական ներկայացումներ տալու։ Նախանձելով այդ բանին, որպեսզի մենք նոցա առաջն կտրած լինենինք, ես խորհուրդ տվեցի (ուսուցիչ) Բեժանբեկյանին և (տեսուչ) Արզանյանին հայերեն լեզվով մի ներկայացում տալ (Ներսեսյան) ուսումնարանի աշակերտների և Վասիլևի պանսիոնում ուսանող հայ աշակերտուհիների ձեռքով ու այնուհետև շարունակել այդ բանը. բայց չտեսնելով նոցա մեջ այն նախանձախնդրությունը և ազգային փառքը, որը՝ որ ես սպասում էի նոցանից ես հանգիստ թողի նոցա և նույն առաջարկությամբ դարձա Արղությանը և տեղում Տեր-Ղուկասյանը» (Ա. Երիցյան, պատմ. Ներսիսյան դպրոցի, էջ 256)։

Ինչպես երևում է, վերջիններս էլ չեն գիտակցել «ազգային փառքը» և որևե ներկայացում գլուխ չի հկել։ Միայն թե Ալամդարյանը վերևի այս նամակից դրդված 1833-ին նոր Նախիջևանի Ս. Խաչ վանքում գտնված ժամանակ գրել է մի պիես «Հրամիրդ և Զե-

նոբիա» (գրաբար), որը որքան մեզ հայտնի է, չի բեմադրվել մեկի կողմից և չի էլ տպագրվել*)։

Ուշադրության արժանին ավելի ևս Թիֆլիսում Գալուստ Շերմազանյանն է, որ նույն ժամանակում տեղական հայ թատերասեր երիտասարդներից կազմակերպել էր մի խումբ և իր սեփական դարպասում սկսել էր ներկայացումներ տալ, նյութ ունենալով Թիֆլիսի կյանքից առնված աշխարհիկ լեզվով պիեսներ։

1841 թվին մի դրամա է գրում Խաչատուր Աբովյանը «Ֆեոդորա կամ որդիական սեր», ապա և մի պիես «Խաղաղություն մանկանց» անունով։ Այդ գործերը բեմադրվե՞լ են Երևանում, մեզ հայտնի չէ։

Դարակեսերին դառնանք նորից Կ. Պոլիս, կտեսնենք այնտեղ առաջ է եկել մի թատերախումբ, Հովհաննես Գասպարյանի ղեկավարությամբ։

Ո՞վ էր այդ մարդը և ի՞նչ տեսակի ներկայացումներ էին նրա կազմակերպածը։

Թյուրքիայի իր ժամանակակից թերթերում («Արշալույս Արարատյան», «Հայաստան» և այլն) մեզ չի պատահել որևե հիշատակություն Գասպարյանի և նրա ներկայացումների մասին։ Բայց ահա ինչ ենք գտնում օտար լրագիրներից թարգմանաբար տպագրված, Կալկաթայում Մեսրոբ Թաղիադյանի խմբագրությամբ հրատարակվող «Ազգասեր» շաբաթաթերթի մեջ.

---

*) Ալամդարյանի այս աշխատությունը որևէ առնչություն ունի՞ արդյոք ֆրանսիացի 18-րդ դարու հեղինակ Կրեբիյոն ավագի «Ռադամիզդ և Զինորիա» ողբերգության հետ, մեզ հայտնի չէ։

ԿՈՍՏԱՆԴԻՆՈՒՊՈԼԻՍ

Հայ թատրոն

«Առ պակասութեան ազգային լրագրոց, զրք տարաբախտապէս կաղան ըստ հետս իւրեանց, թարգմանեմք յամսոյս չորս թվով, յինդիշմեան լրագրէ՝ զանցս հայ թատրոնի, առեալս ի Լ. Օբզրվեատիւռ ֆրանսիս լրագրէ, թուելոյ 7 օգոստոսի 1847։

«... Զնորոյ թատրոնէ Հայոց խօսիմք ընդ վերակացութեամբ պարոն Յովհաննէսի Գասպարեան (որ ինքնին ամբարտակ իմն է ուժոյ, կամ նոր ոմն Հերքիւլէս) և զդերասանաց նորա՝ ամբողջ ի հայ որենոյ։

«Արարողութիւնն ի չորս մասունս բաժանի։ Նախ յառաջումն Արհեստաւորք Հայոց զուսպ զդեցեալ՝ հանդիսեն պարս և մարզս ազգիս ազգիս։ Երկրորդ՝ նուիրեն զժամ մի միմոսականութեան Ռապպոյի, որ աւարտի ի մնջկատակութիւն, զոր այնքան քաջ հանդեսէ Մկրտիչ՝ մինչ զամենեսին ի ծաղր հեղձուցանել։ Ընդհանրապես խօսելով՝ նիւթ կամ առարկայ այսր մնջկատակութեան են՝ պատմութիւն Նապոլիոնի, Ալեքսանդրի մեծի կամ թագաւորացն հայոց...

«Պատկերք զանազան հանդիսանելի տեսարանաց տպագրեալ բաժանին բնակչաց Կոստանդինապոլսի. որով ծանօթութիւն ստանան պատմութեան երևցուցեալ անձանց։ Շահատակութիւնք պարոն Յովհաննեսի Գասպարեան յոյժ հաճոյ ընծայի յաչս ամենայն Թուրքաց, որպէս ի հանդիսին կատարելոյ ի քսան ամսոյս ապրելի քան զհազար հինգ հարիւր հոգիս ժողովեալ էին»։

«Թագաւորամայր կայսրուհին որ է պաշտպանուհի թատերականաց այցոցիկ՝ ուր երբեք և դէպ եղև նոցա

կատարել զհանդէսն ի թատեր արքունեացն՝ արձակեաց զնոսա յատուկ բարեհաճութեամբ իւրով։ Ահմեդ Ֆաթի փաշա՝ որ գրեթէ երկրորդ դասի ի պաշտպանս Հայ թատերականաց, յառաջադրեալ է կառուցանել զթատրոն մի ի Սկիւտար և զմէն մի իւրաքանչիւր գըլխաւոր քաղաքս Օսմանստանի։

«Ի վերջոյ ասեմք զի յանդիմանութիւնք պարոն Յովհաննեսի Գասպարեան՝ արդարև զմայլարարք են ի բարձրագոյն աստիճանի և յուսամք զի այս մտաւորական շարժումն Հայ ազգին՝ յորդորելոց է զընդհանուր կարեկցութիւն»։ («Ազգասէր», 1847, էջ 368)։

Ահա լոկ այս թղթակցության տված տեղեկություններով պիտի սպառվեր մեր նյութը, եթե բավական երկար ժամանակից հետո Կ. Պոլսի հայ մամուլը, հետին թվով, բավական առատ նյութեր տված չլիներ «Արամյան ընկերության» և նրա հիմնադիր Հովհաննես Գասպարյանի մասին։

Եվ մենք հիմնավոր աղբյուր ընդունելով այդ նյութերը, այստեղ հնարավորություն ունենք ցույց տալու, թե ի՞նչ տեսակ թատրոն է եղել Արամյան ընկերության հիմնարկը։

Զարմանալի է, սակայն, որ հայ թատրոնի պատմության մասին գրողներից և ոչ մեկը որևէ հիշատակություն չունի Գասպարյանի կամ առհասարակ Արամյան ընկերության գործունեության մասին, մի դերասանական կոլեկտիվ, որի աշխատանքը տևել է ամբողջ քսան տարի (1846—1866)։

Հիմնադիրը և ղեկավարն այդ թատրոնի Հովհաննես Գասպարյան, (ծն. 1826 թ. Կ. Պոլսում, Ինգանոթարանում աշխատող բանվոր Գասպարի ընտանիքում, ինքն էլ սկզբում բանվոր նույն գործարանում), վերա-

կենդանացնում է վաղուց մոռացված մեր ծաղրածու դուսաններին հրապարակային զվարճական ներկայացումները, միմոսական ու մարմնամարզական ճարպիկ խաղերը, ճոխացնելով նոր բաժիններով՝ մնջախաղ, ֆիզիկական ուժի փորձեր և նույնիսկ ակրոբատիկա, լարախաղացություն։ Մի խոսքով թատրոն-կրկես։ Ինքը տիրապետելով ֆիզիկական ահռելի ուժի, ինչպես նաև թատերական բաժիններում առաջին դերերը կատարելու դերասանական ընդունակությունների, օսմանյան կայսրության մայրաքաղաքում անմրցակից է հանդիսանում իր ժամանակին ու մեծ համբավ ստեղծում, մանավանդ ուժի փորձերի և ակրոբատիկ խաղերի մեջ։

Իր առաջին ելույթը մի քանի ընկերներով տեղի է ունենում 1846 թվին, մի թուրքական խաղահրապարակում (մեյդան ոյունու)։ Հետևյալ տարին նա կազմում է իր մշտական խումբը, «Արամյան ընկերություն» անունով և հիմնում է փայտաշեն թատրոն-կրկես, շարունակելով գործը մինչև 1849 թիվը։

Մայրաքաղաքում այդ ժամանակ գործող երկու կրկեսները՝ իտալական և ֆրանսական, Արամյան ընկերության օրավուր առաջադիմող գործունեության մեջ տեսնում են լուրջ մրցակցություն, մանավանդ որ թուրք կառավարությունը, ինչպես և հայ նշանավոր ամիրաներ, ակնհայտնի կերպով հովանավորում են Դասպարյանի խումբը, չխնայելով իրենց նյութական և բարոյական աջակցությունը։ Վերջը բանն այնտեղ է հասնում, որ այդ եվրոպական կրկեսները մեկը-մյուսի հետևից փակվում են և հրապարակը մնում է միայն Արամյան թատրոնին։

Ի՞նչպիսին էր այդ թատրոն-կրկեսի ընդհանուր

կերպարանքը ու ի՞նչ մարդկանցից էր կազմված նրա կոլեկտիվը։

Արամյան ընկերության թատրոնի սովորական ներկայացումները կազմված էին չորս բաժնից.

ա. բաժին— պարանի խաղեր, 15—20 մետր բարձրություն ունեցող երկու միմյանցից ոչ հեռու զուգահեռական պարանների վրա խաղեր «սքանչելի ճարպկությամբ»։ Խաղացողներն առանց ձեռքերում հավասարակշռության ձողեր ունենալու, վազում էին, նրստում, պարում, հարբած ձևանում և այլն։

բ. բաժին— մարմնամարզական և ուժի խաղեր, ֆիզկուլտուրա առհասարակ։

գ. բաժին— ներկայացում բեմի վրա, Ալեքսանդր Մակեդոնացու, Նապոլեոն Բոնապարտի, հայոց և այլ թագավորների կյանքից։ Զավեշտներ օրվա չարիքից։

դ. բաժին— խմբական պարեր և միջկատակ (պանտոմիմա), խեղկատակություններ (կլոունադա)։

Արամյան ընկերության խմբի կազմը

Հովհաննես Գասպարյան— առաջնակարգ լարախաղաց, մարմնամարզ և միմոս, ուժի փորձերի մեջ առաջին կարգի վարպետ, դյուցազներգություններ մեջ ստանձնել է ամենից գլխավոր դերերը։

Միքայել Փամբուկչյան— առաջնակարգ լարախաղաց և հտպիտ։ Ստանձնել է սիրային դերեր։ Հովհաննեսից հետո առաջինն էր մարմնամարզի մեջ։

Մելքոն Գասպարյան— Հովհաննեսի եղբայրը, երկրորդ կարգի լարախաղաց և հտպիտ։ Զավեշտական ներկայացումների մեջ բ. կարգի դերակատար։

Ալեքսան Սվանյան— առաջնակարգ թաթարուքա (գալարվող) և հտպիտ։

Հակոբ Սվանյան— երկրորդական լարախաղաց և հոպիտ։

Մարտիրոս Խանչյան— նույնպես։

Գևորգ Չիլինգիրյան— (Զեննե Գևորգ) առաջնակարգ պարող, երկրորդ կարգի միմոս և հոպիտ։ Սկզբի շրջանում խմբի մեջ միակը, որ կատարում էր կանացի դերեր։

Աղասի Մինասյան— առաջնակարգ հոպիտ, ըստանձնում էր միշտ ծեր մարդու,— հոր դերեր, բեմահարդար և տնտես։

Համբարձում Իտարենյան— բ. կարգի միմոս և հոպիտ։

Հարություն Պետրոսյան— բ. կարգի հոպիտ և բեմական նկարիչ։

Կարապետ Տյոֆմանյան— առաջնակարգ լարախաղաց և բ. կարգի հոպիտ։

Սերովբե Պերպերյան— առաջնակարգ ձեռնածու և ժոնգլյոր։ Ճարտար մարմնամարզ։

Հաջի Ղազար Բիլաձյան— առաջին կարգի լարախաղաց և հոպիտ։

Քերովբե Հյուսեյինյան, Մառանգոզ Գրիգոր, Հաջի Սանակ Ուսկյուտարցի, Խաչատուր Գրիգորյան։ երկրորդ կարգի դերակատարներ և մարմնամարզներ։

Կարապետ Փափազյան— երաժշտապետ-դիրիժյոր։

Արամյան խմբի համբավը հսկա թափով բարձրանում է 1848 թ. աշնանը, կայսերական ընտանիքի մի հարսանյաց հանդեսի առթիվ կառավարության կազմակերպած օլիմպիադայում, Հայդարփաշա դաշտավայրում։ Այնտեղ ժամանակավոր կրկեսի շուրջը հատուկ շինված օթյակներում նստած են եղել կայսերա-

կան ընտանիքի անդամներ, պալատական մեծամեծներ, օտար պետությունների դեսպաններ և հայոց ու հունաց պատրիարքները։ Լայնածավալ խաղահրապարակի շուրջը հավաքված է եղել բազմահազար ժողովուրդ, տեսնելու մրցության ելնող ամեն ազգի և հեռավոր տեղերից հրավիրված դերասաններին, երաժիշտներին, փայլեվաններին և այլն։

Ուժի և լարախաղացության փորձերի մեջ իրենց ճարպիկ խաղերով առաջին տեղը գրավում են Արամյան խմբի անդամները և մասնավորապես Հովհաննես Գասպարյանը։

Հայկական խումբը «ազգային թասիբի» հետ ոչ պակաս պահպանել էր այդ տոնական հանդեսի ժամանակ և տեղական, երկրային, այսինքն թուրքական թասիբը, հանդեպ Եվրոպայից, Պարսկաստանից և այլ տեղերից եկած օտար մրցակիցների։ Եվ Գասպարյանը մտածում է իր սովորական լարախաղացի փորձերից դուրս մի նոր և հանդուգն փորձ։ Նա 20 մետր բարձրություն և 100 մետր երկարություն ունեցող զուլդ պարանների վրա իր խիզախ ընկերների հետ ներկայացնում է հրդեհի տեսարան։ Մենք խոսքը տանք ականատեսին.

«... Հանդեսը վերջանալուն մոտ էր, երբ Գասպարյանի խումբն սկսավ արտասովոր պատրաստություններ տեսնել։ Փայտե պզտիկ տաղավար մը շինել տված էին, որ դետեղել էին մենզինի զուլդ պարաններու մեկ ծայրը... Խումբի մեկ անդամը, նյոքատճիի հագուստով, դուրս ելավ կրկեսեն և «կրակ կա» պոռալով սկսավ պարաններուն մեկեն վեր ելնել։ Անոր հետևեցավ ուրիշ մը, որ ջրհանի պոռու մը բռնած և չորս

հոգի ալ, որոնք ջրհան առած էին ուսերնին, անոնցմե ետքը կուգային ռեիզ մը և խուպալով ջուր կրող քանի մը հոգի։ Բոլորն ալ խումբի դերակատարները։ Այս կարգով ամենքը մեկ չվանները վեր բարձրացրած ու բավական առաջացած էին, երբ մյուս ծայրեն տղա մը բռնկցուց փայտե տաղավարը, որ իսկույն սկսավ բոցեր արձակել։ Կատարյալ հրդեհի տեսարան մը, որուն ոչ մեկը բան մը կպակսեր։ Խումբն այրող հյուղակեն քանի մը քայլ անդին, չվաններուն վրա զետեղեց ջրհանը և ջրկիրները զայն լեցուցած ըլլալով, անմիջապես սկսան մարելու գործողության ձեռնարկիլ, այն աստիճան անկախ ու արագ շարժումներով, որ կարծես թե գետնին վրա կգտնվեին։

«Անոնցմե ոչ մեկը չթեթևցավ չվաններուն վրա, ոչ մեկը սահեցավ, հիացում պատճառելով վարը խռնված ահագին ամբոխին, որ 20 մետր բարձրության վրա կատարած այս գրեթե դերմարդկային փորձը կդիտեր բերանաբաց»...

«... Այս տեսարանը կատարված էր մոտավորապես հարյուր հազար հանդիսականներու ներկայությամբ, նկատի առնելով այդ ահագին թիվը, կարելի է գաղափար մը կազմել այն ոգևորության վրա, որով խումբը պարաններեն վար իջած պահուն ընդունվեցավ։ Այդ հոծ ամբոխեն չկար մեկը, որ «կեցցե» չպոռար ու չը-ծափահարեր դյուցազնական փորձի հեղինակներին»։

Գասպարյանն այսքանով չի բավականացել։ Ականատեսի ասելով, նա իրեն ուղղված «խնդակցություններեն և շնորհավորություններեն» քաջալերված, արել է մեկ ուրիշ հանդուգն փորձ, այն է՝ «կրկին յուր ընկերներու հետ պարանին վրա ելնելով մատաղ կատարեց, առանց ոչ մեկ մանրամասնություն մոռանալու,

նույնիսկ զոհելիք ոչխարն ալ չվաններուն վրա մորթելով»։

Մենք այստեղ բառացի առաջ կբերենք Հովհաննես Գասպարյանի և ընկերներից մի երկուսի հատուկ համարների նկարագրությունը, ամեն պատասխանատվություն թողնելով հիշատակագիր-հեղինակի վրա։

Հովհաննես Գասպարյանի փորձերը

1. Ոտքերեն կախվելով երկանաքար մը վիզեն վար կախել կուտար և կամ զայն չվանի մը միջոցավ ակռաներով կբռներ. հետո երկու ձեռքերեն ի վար ալ 500 օխայի մոտ երկաթե գունդեր բռնած այսպես բավական կմնար օդին մեջ կախված։

2. Կրկին ոտքերեն վար կախվելով 300 օխայի մոտ ծանրությամբ թնդանոթ մը կբռներ երկու ձեռքերով, որուն վրա տղա մի նստեցնելե ետքը՝ կպայթեցներ թնդանոթը. պայթումեն առաջ բերած մղումը մաղի չափ չէր կրնար զայն թեթևացնել կեցած տեղեն։

3. Ուղիղ կկենար բեմին մեջ, իր ուսերուն վրա հավաքաբար 250—300 օխա կշռող տասը հոգի առնելով կպտտեր։ Հոս ու հոն ծունկ կշոգեր ու կրկին ոտքի կելլեր։

4. Կոնակի վրա կպառկեր, բարձրացնելով ոտքերը, որուն վրա ահագին երկանաքար մը կդնեին, զոր Գասպարյանն այս ու այն կողմը կշարժտկեր։ Ամենից վտանգավոր փորձերեն մեկն էր ասիկա։ Աղասի Մինասյան Հովհաննեսի առաջին անգամ այս փորձն ըրած ատենին նվաղած էր, կարծելով որ իր սիրելի ընկերը քարի մը տակ պիտի ճզմվեր։

5. Ոտքերեն վար կախվելով կառք մը բերել կու-

տար բեմին վրա և անոր մեջ չորս տղաք նստեցնելով, ձեռքերով վեր կքաշեր ամբողջը և քիչ մը ատեն այդպես օդին մեջ կբռներ կառքը և տղաքը։

6. Պատին վրա հաստատված օղակի մը կանցներ ոտքերեն մեկը և մյուսն իբր հենարան գործածելով, հորիզոնական դիրքով կկենար պատին վրա, մինչդեռ ուրիշ դերակատարներ իր վզեն, մեջքեն ու ձեռներեն 400—500 օխայի մոտ ծանրությամբ երկաթե գունդեր կկախեին, առանց անոր մարմնի ձևը ծռել կարենալու։

7. Բեմին վրա անշարժ կմնար ինքը։ 20-ի չափ մեծ ու պզտիկ դերակատարներ սոսկալի արագությամբ կանցնեին իր առջևեն. ոչ մեկը կփախցներ անոնցմե և մեկ ձեռքով յուրաքանչյուրին գոտիեն բռնելով, բավական բարձրությամբ օդին մեջ կնետեր, ուրիշ անոնք այլ և այլ դարձվածքներով երկու ոտքի վրա բեմ կըցատկեին, առանց բնավ վար իջնալու։

8. 50—60 կիլոանոց խոշոր գունդեր կառներ և կրցածին չափ բարձր նետելեն ետքը, ձեռքին վրա կըկեցցներ, խնձորի մը հետ խաղալուն պես։ Շատ անգամ ալ կրկին այդ ահագին գունդերը վեր նետելե ետքը կբռներ մեկ ձեռքով ու թևը կռնակին շեղակի դարձնելով, գունդը կդներ մյուս ձեռքին մեջ։

Խումբին մեջ Բամպուկճյան, Ալեքսան Սվաճյան. Ս. Բերբերյան և Գ. Թերզյան ունեին մասնավոր խաղ մըն ալ, որ բավական հետաքրքրություն կառթեր։ Չվանի վրա քալած ատենին երեք խնձոր կառնեին ափերուն մեջ և զանոնք հաջորդաբար օդին մեջ նետելով, կբռնեին առանց վար ձգելու և առանց ալ չվանեն վար իջնալու։

Այս խաղը կկատարեին նաև կես մետր տրամա-

գիծ ունեցող միայնե խոշոր գունդի մը վրա եկած և նրա գլորած ատեն»։ («Արևելք», 1899, մարտ-ապրիլ)։

1849 թվին, հունիսի 14-ին Պոլսի այն քաղաքամասում, ուր գտնվում էր Արամյան ընկերության թատրոնը, մեծ հրդեհ է պատահում, ավերակ դարձնելով կրեթե բովանդակ Թարլաբաշի թաղը։ Վնասվում է և թատրոնը, դադարեցնելով ներկայացումներն անորոշ ժամանակով։ Ահա այս հանգամանքից օգուտ է քաղում Կ. Պոլսում մի երևանցի հարուստ վաճառական, Հակոբ աղա, որն առաջարկում է Գասպարյանին միաժամանակ իր խմբով տեղափոխվել Թիֆլիս։ Ինչպես երևում է, այդ վաճառականն անձամբ ծանոթ է եղել Կովկասի այն ժամանակի փոխարքա Վորոնցովին, որին և գրավոր դիմելով, ստանում է թույլտվություն։ Գասպարյանը տալիս է իր համաձայնությունը, Հակոբ աղայի հետ կազմելով և ստորագրելով հետևյալ պայմանագիրը.

ա) «Պաշտպանությամբ Կովկասի փոխարքա Վորոնցով իշխանին, Արամյան խումբն իրավունք ունի Թիֆլիսի մեջ նույն ինքն Վորոնցով իշխանին պաշտոնական հրապարակի վրա առժամյա թատրոնը հիմնելու։

բ) Խումբը ձմեռներն այս թատրոնի մեջ պետք է ներկայացումներ տա և ամառներն ալ ուրիշ մասերուն և Կովկասի գյուղերուն մեջ։

գ) Բացի գյուղային թատրոնները, Տպխիսի իշխանական հրապարակի վրա հիմնվելիք թատրոնի շինությունը, թատերաբեմին հարդարանքը և լարախաղացական փորձերու համար պետք ըլլալիք հաստ պարանները Հակոբ աղա իր անձնական ծախսերով պիտի հոգա։

դ) Գոյանալիք հասույթեն հանելով օրական ծախքը, և խմբի երկու ամսականով պաշտոնյաներուն ամսականը, մնացած զուտ շահը երեք մասի պիտի բաժանվի, ուրկե երկու մասը պիտի մնա խումբին և մեկ մասն ալ Հակոբ աղային։

ե) Խումբին Թիֆլիս երթալիք անդամների ճամբու ծախսը պիտի հոգացվի նույնպես Հակոբ աղայի կողմից։

զ) Թիֆլիս պիտի երթան խումբի հետևյալ անդամները՝ Հովհաննես Գասպարյան, Միքայել Բամբուկճյան, Ալիքսան Սվաճյան, Հակոբ Սվաճյան, Մարտիրոս Խանչյան, Զեննե Գևորգ, Հովհաննես Պլաճյան (ամսականով), Մկրտիչ Ելմայեմեզյան, Մելքոն Գասպարյան, Հարություն Բաղդադլյան (նկարիչ), Ճարտոն Պետրի, Կարապետ Փափազյան (երաժշտագետ), Ահմեդ Զավուշ (պահապան)։

Պայմանը կնքելուց հետո, սեպտեմբերի սկզբին, նախնական պատրաստություններին և թատրոնի շինությունը ձեռնարկելու համար վաղորդ Թիֆլիս են մեկնում Հակոբ աղան, Մելքոն Գասպարյանը և Ալիքսան Սվաճյանը։

Փոխարքայի դիվանը հրամանագիր է տալիս Արամյան ընկերության անունով, որ այդ ընկերության հավատարմատարը կարող է յուր ուզած ձևով մի թատրոն կառուցել այն 1000 քառ. մետր տարածություն ունեցող հողաբաժնի վրա, որ հետագայում պիտի կոչվեր Վորոնցովյան հրապարակ (արձանի տեղում)։

Թատրոն-կրկեսի շինությունը (անշուշտ փայտից)

արագ կերպով առաջ է գնում։ 72 կրկնահարկ բավական շքեղ զարդարված օթյակներով, որոնցից մեկը դեմ ու դեմը հատկապես փոխարքայի համար։

Մինչ Հակոբ աղան շտապ կարգով առաջ էր տանում թատրոնի կառուցման գործը, որ օր առաջ կարողանար ստանալ այնտեղից իր մեծ ծախքերն ու հավելյալ հասույթը, նրա հետ Թիֆլիս եկած Արամյանները իրենց Պոլիս գրած նամակներով շտապեցնում են ընկերներին ճանապարհ ընկնել։

«Օր մը օրանց պեքյարի պես խաները մնացած չունինք,— գրում են նրանք,— ամեն օր հայ բարեկամներու տունը կուտենք, կպառկենք և մեզի մեծ պատիվներ կընեն։ Ամեն մարդ ձեր գալուն կսպասե, ճամբա ելեք շուտով...»։

Հակոբ աղան 2500 ռուբլի է փոխադրում Պոլիս խմբի ճանապարհածախսի համար և խումբը հոկտեմբերի սկզբին ուղևորվում է Թիֆլիս, Փոթիի վրայով։

Հակոբ աղան առանձին աֆիշներ է բաց թողնում ավետելու Թիֆլիսի հասարակության «Արամյան ընկերության Հովհաննես Գասպարյանի թատրոնի» գալուստի մասին։

Խումբը Թիֆլիս հասնելով ամեն բան պատրաստ պիտի գտներ, նույնիսկ շատ օթյակներու տոմսերը վաճառված էին, ճակատի երկու կարգ երեսուն օթյակների յուրաքանչյուրը հինգ ռուբլի, կողքերինը երեք ռուբլի։

«Խմբին թատրոն մտած պահուն օսմանյան բազմաթիվ մեծ ու փոքր դրոշակներ» են պարզվում թատրոնից վերև և շուրջը և տեղի է ունենում շքեղ ճաշկերույթ, երևի Հակոբի ծախսով։

Նախքան առաջին ներկայացումը, որ տեղի պիտի

ունենար մոտակա կիրակի օրը, Հակոբ աղան և Հովհաննես Գասպարյանը ներկայանում են փոխարքային։ Գասպարյանն իր շնորհակալությունն է հայտնում իշխանին և խնդրում նրան պատվել իրենց առաջին ելույթը իր այցելությամբ։

Ներկայացման երեկոյին թատրոնը լեփ-լեցուն է։ Ամենքը սպասում են իշխան փոխարքային։ Նա գալիս է իր ընտանիքով։ Հակոբ աղան և Գասպարյանն ընդառաջում են նրան երաժշտությամբ և տանում, բազմեցնում են իրեն հատկացված օթյակում։

Ներկայացումը, ինչպես միշտ, սկսվում է Հովհաննես Գասպարյանի ուժի փորձերով, որ զարմանք և հիացմունք է պատճառում հանդիսականներին։ Խմբի մյուս անդամներն էլ կատարում են իրենց համարները։ Այնուհետև,— գրում է հիշատակագիրը,— տեղի է ունենում երեք արարվածով մի զավեշտ, որին մասնակցել են 14 հոգի։ Դերակատարների մեջ եղել են և երկու օտարազգի կին, ավստրիահպատակ, Նեվրո ազգանունով լեհուհի մայր և աղջիկ, ժամանակավորապես խմբին միացած Թիֆլիսում։ Ջեննի Գեորգն այլևս պետք չի ունեցել կանացի դերեր կատարելու։

Փոխարքայի մեկնելիս Հակոբը և Հովհաննեսը նրան շնորհակալություն են հայտնում, նա էլ գովում է խումբը և պարգևում երեք հարյուր ռուբլի։ Իշխանի բարձրաստիճան հետևորդները նրա օրինակին հետևելով, տալիս են 50-ական, 100-ական ռուբլի։

Բարոյական և նյութական հաջողություն... Արամյան խմբի համար միանգամայն ապահովված էր։ Ամեն մի ներկայացման թատրոնը լի էր լինում (մոտ 1500 հոգի)։ Փոխարքան չի դադարեցնում իր այցելությունը, այնպես էլ քաղաքի մեծամեծները։ Թատրոն է

հաճախում և՛ համբյարությունը, և՛ աշխատավորությունը։ «Իդեական սեռն ալ, թեև գլուխը շղարշով ծածկած, միշտ մեծ թվով ներկա էր ներկայացմանց»...

Արամյան խմբի ներկայացումները տեղի էին ունենում ամսական ութ անգամ։ Ամեն ներկայացումից մուտք էր լինում 150—170 ռուբլի, որ ամսական հասնում է մինչև 1000 ռուբլի։

Այս 1000 ռուբլիեն 400-ը հատկացվում էր Հակոբ աղայի շահաբաժնին, երաժիշտներին և երկու տեխնիկական ծառայողներին։ Ներկայացման այլ և այլ ծախսերի համար 100 ռուբլի, մնացած 500 ռուբլին բաժանվում էր խմբի անդամների մեջ այսպես. Հովհաննես Գասպարյանին— 100, Միքայել Բամբուկչյանին— 60, Ալիքսան Սվաճյանին— 30, իսկ խմբի մնացած անդամներին— 310 ռուբլի։

Այսպես հաջողությամբ անցնում էր Թիֆլիսում 1849—1850 թատերաշրջանը Արամյանի խմբի համար։ «Բայց,— գրում է հիշատակագիրը,— խմբի մի քանի անդամները պարապ ժամերում մեջ մեծ զեխության տվին ինքն զինքնին»։ Այդ իսկ պատճառով «շատ մը հարուստ անձեր, որ բաժանորդագրված էին ներկայացմանց, բոլորովին պաղեցան խմբեն ու դադրեցան թատրոն հաճախելե»։ Իսկ երբ ամառը քաղաքն էլ ամառանոց գնացողների պատճառով դատարկվում է, Արամյան խմբի ներկայացումները դադար են առնում և Հովհաննես Գասպարյանը որոշում է իր խումբը տանել Երևան, այնտեղից Նախիջևան և Թավրիզ։

Թե որքան ժամանակ է տևում նրա այդ ճանապարհորդությունը և ի՛նչ հաջողություն է ունենում այնտեղերում, մեզ հայտնի չէ։ Բայց նույն 1850-ի աշնանը մենք Արամյաններին տեսնում ենք արդեն Թիֆլիս

վերադարձած, ուր նրանք պարտավոր էին լինելու ըստ Հակոբ աղայի հետ ունեցած պայմանի։

1850—51-ի թատերաշրջանին Արամյան խումբը նախորդ սեզոնի հաջողությունը չի ունենում։ Հասարակության կողմից նկատվում է ինչ որ սառնություն։ Գասպարյանն զգում է այդ և պատճառը համարում է այն, որ իր խմբի անդամները վարում էին դեխ և շքռայլ կյանք, կասկածելի շրջաններում։ Նա որոշում է վերադառնալ Պոլիս, նույնիսկ թատերաշրջանը չվերջացրած։ Ընկերները դժգոհ տրամադրություն են ցույց տալիս, որովհետև «այնքան ախորժ կզգային իրենց հոն անցուցած կենցաղավարութենեն»։

Խմբի դժգոհ անդամներից մի քանիսը նույնիսկ գնում են Ներսես Աշտարակեցու մոտ և դրամ են խնդրում, իբր թե ճանապարհածախս չունին Պոլիս վերադառնալու համար։

Ներսեսն իր մոտ է կանչում Գասպարյանին և հորդորում է շուտով հեռանալ Թիֆլիսից, քանի որ, ասում է, օր ավուր ընկնում է նրա խմբի վարկը հասարակության առաջ։

«Գիտեմ որ լավ վարպետներ ունիս դուն հետդ,— ասում է կաթողիկոսը,— բայց ընկերներդ իրենց վատակը կերան այստեղ անառակ մարդկանց հետ։ Առ այս 250 ռուբլին, ընկերներուդ ճամբու պատրաստությունը տես ու դնա»։

Հովհաննեսը վրդովված դառնում է ընկերների մոտ և փողը շպրտում է նրանց երեսին, հանդիմանություն անելով։

1851-ի մարտ ամսին Արամյանի խումբը վերադառնում է Կ. Պոլիս։ Վաճառական Հակոբ աղան, որ բոլոր ծախսերը ծածկելու հետ մի կլորիկ դրամար էլ

շահել էր արդեն իր այդ ձեռնարկությունից, չի քանդում Վորոնցովի հրապարակում իր կառուցած թատրոնը, այլ վաճառում Նեվրո ընտանիքին։

Վերջինս կառավարությունից տասը տարվա արտոնություն ձեռք բերելով նոր խումբ է կազմում և շարունակում ներկայացումները, թատրոնի անունը թողնելով նախկինը։

Արամյան ընկերությունը Կ. Պոլսում սկսում է նոր շրջանի գործունեությունը, ավելի ընդարձակ և ավելի փայլուն։ Գասպարյանը Կովկասի ճամբորդությունից իր ունեցած 1000 ոսկին քիչ գտնելով, Ճիզաիրլյան և Միսաք Ամիրաների նյութական աջակցությամբ ամառային մի գեղեցիկ թատրոն է կառուցում Բանկալթիի և Թաքսիմի մեջտեղերում 3000 քառ. մետր տարածության վրա։ Իր ընկերներից Աղասի Մինասյան, որ մընացել էր Կ. Պոլսում ու գործում էր Վլանքայի թատրոնում, նորից իր խմբով գալիս, միանում է Արամյան խմբին, իսկ Միքայել Բամբուկչյանը արդեն շահակից է դառնում Գասպարյանին։

Մինչև 1861 թիվը Արամյան ընկերության թատրոնի ներկայացումները շարունակվում են հաջողությամբ, հետզհետե նոր և ուժեղ, կարող ուժեր գրավելով իր մեջ։

Այս թվականի հոկտեմբեր ամսին ընկերության հիմնադիրը և ղեկավարը՝ Հով. Գասպարյանը հիվանդանում է «անկանոն սննդառության պատճառով» և հինգ ամիս տառապելուց հետո մահանում է 1867-ի մարտի 7-ին։

Թաղված է Շիշլիի հայոց գերեզմանատանը, ունի տապանաքար, որի վրա քանդակված է նա իր ամբողջ պատկերով, ավանդական մահակը ձեռքին բռնած։

Այսպիսով տեղ 1850-ական թվականներին փակվում է հայ թատրոնի պատմության հին շրջանը, նոր շրջանն սկսելով 1858 և 1859 թվերին Մոսկվայում հայ ուսանողների կողմից կազմակերպված ներկայացումներով։

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Կազմը, տիտուլը և գլխագարդը նկարիչ
Ստ. Ալբյուլյանի

Պատ-խմբագիր՝
Ս. Ա. Մելիքսեթյան

ՎՖ 3186. Գատվեր 685. Տիրաժ 3000.
Տպագրական 6 մամ. Մեկ մամուլում
49600 նիշ. Հեղինակային 6½ մամ.
Ստորագրվ. տպագր. 30/XII 1940 թ.

Հայպետհրատի տպարան, Երևան, Լենինի, 65