



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГЕНРИХ ОГАНЕСЯН

ДРЕВНЕАРМЯНСКАЯ
- ДРАМА И ЕЕ
МОДИФИКАЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН 1990

891.981.09

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԽՍՏԻՏՈՒՏ

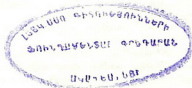
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՀԻՆ ԴՐԱՄԱՆ
ԵՎ ՆՐԱ

ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

A II
8/936



Հ 854 Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության թեկնածու Վ. Հ. Ղազարյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել
բանասիրական գիտությունների ղեկավար Լ. Հ. Հախվերդյանը
և բանասիրական գիտությունների թեկնածու Պ. Մ. Խաչատրյանը:

ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ. Վ.

Հ854 Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը
(Պատ. խմբ.՝ Վ. Հ. Ղազարյան): Արվեստի
ին-տ.—եր.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1990. 296
էջ 5թ. նկ.

Աշխատությունը շոշափում է հայ հին և ժողովրդական դրա-
մայի պատմատիպաբանական և թեմատիկ առեւտվությունները: Քննը-
վում են հնագույն խորհրդապաշտական դրամայի առասպելաբա-
նական և ծիսային արմատները, խորհրդանիշերի ու պայմանաձե-
վերի բովանդակային ընդհանրությունները, ինչպես նաև ժողովրդ-
դական դրամատիկական խաղերի թեմաներն ու արտաքին նշան-
ները:

Գիրքը նախատեսվում է հին բանահյուսության ու գրականու-
թյան խնդիրներով հետաքրքրվող մասնագետների, վատերագետնե-
րի և դրամայի տեսությունում ու պատմությանում զբաղվողների համար:

4907000000

Հ ————— 87—89

703 (02)—90

ԳՄԴ 85.33+83

ՆԵՐԱՄՈՒԹՅՈՒՆ

Միջնադարում հռչակված մի զրույց, ծիսական մի հին ավանդույթուն, լեզվական վկայություններ, մատենագրական ինչ-ինչ ակնարկներ, որ հուշում են ավանդման դրամատիկական եղանակ, մեզ մի ծայրով ձգում են հետ՝ դեպի նախաքրիստոնեական շրջան, մյուսով հասցնում նոր ժամանակների դուռը։ Ուստի, հին ասելով հասկանում ենք հնավանդ, հնություն բերող, հնից պատմող։

Այսպիսին է մեր ուսումնասիրության առարկան։

Հնագրքյան վկայություններ չունենք և չենք էլ փրնտրում. ելնում ենք երևույթի միջնադարյան անդադարձումներից։ Փորձում ենք հնագրքը դիտել միջնադարյան լապտերով, աչքի առաջ ունենալով ժողովրդական ավանդների գրավոր ու բանավոր հետքերը։

Խնդիրը հայ հին դրամայի պատմատիպաբանական և թեմատիկ աղերսների քննությունն է որոշակի մի շրջանակում, առասպելաբանական ու ծիսային պայմանաձևերի և համեմատաբար ուշ ժամանակներում դիտված ժողովրդական դրամատիկական խաղերի իմաստաբանության ու ներքին առնչությունների որոնումով։ Նկատի ունենք երևույթի տեսակը, նկարագիրն ու տիպը, այն գծերը, որոնք հայ ժողովրդական դրաման մերձեցնում են թատերական հնագույն համակարգին՝ պարերգական (խորային) դրամային։ Հին-խորհրդապաշտականը և միջնադարյան-ժողովրդականը չենք փորձում նույնացնել, բայց հակված ենք այն մտքին, որ դրանք նույն արմատին ձգտող տարբեր ճյուղեր են։ Մեզ հետաքրքրողը հայ դրամատիկական բանահյուսության թաքնված երակն է՝ իր առասպելաբանական ակունքով,

կրօնաաշխարհայացքային հոսանքներով; պաշտամունքային ֆորմերդանիշերով (որոնց վրա բավական ծանրանալու հնք) և ամենակարևորը՝ ծիսական ու խաղային պայմանա-
ձևերով:

Քննախոսվող փաստերից ամենաակններկ ժողովրդա-
կան դրաման է՝ միջնադարով անցած, սոցիալ-պատմական
տարբեր նստավածքներ կրող խաղային բանահյուսության մի
դիմերկում, արտաքուստ կոպիտ ու պարզունակ: Բայց դա
ավելին է, քան թելադրում է նրա տեսքը: Այստեղ այնպիսի
ֆորմեր կան, այնպիսի անտեսանելի շերտեր, որ առարկան
ճանաչելու համար հարկ է դիմել կողմնակի զուգահեռների,
հեռանալ ակններևությունից, երբեմն մոտեցնել ժամանակի
ու միջավայրի առումով անհամատեղելի թվացող նշաններ:
Բայց նկատի առնե՞նք արդյոք նախադրական շրջանից եկող
բոլոր ծեսերը, սինկրետիկ բանահյուսության բոլոր հայտ-
նի՝ ձևերը, կենցաղի պայմանականության այն բոլոր դրսևո-
քումները, որ ներառում են գործողության, խաղի ու ծեսի
տարրեր: Սովորաբար այդպես է ուսումնասիրվում հին
դրաման: Փրանով ստեղծվում է հեղհեղուկ վիճակ, և առար-
կայի սահմանները մնում են անորոշ: Մեր խնդիրը սակայն
կոնկրետ է:

Նշանակություն տալով պաշտամունքային նշաններին,
հին հավատալիքներին, թերթներով Հայսմավուրքը, Ավե-
տարանն ու Աղաթանգեղոսը, ուշադրության առնելով որոշ
հնավայրեր, նորեղված հիշատակներ, փորձում ենք մտորել
որոշակի խնդրի շուրջ և որոշակի ուղղությամբ: Նպատակն
է շոշափել դրամայի ընդհանրական նախաթեման, զննել
նրա դրսևորումները բանահյուսական, կրոնական և զեղար-
վեստական դիտակցության պայմանաձևերի միջավայրում:

* * *

Փրաման ու թատրոնը և՛ տարբեր, և՛ համատեղելի
հասկացություններ են, երբեմն հոմանիշներ: Բառի նոր
իմաստով դրաման բեմադրական նյութն է, ենթադրվող
գործողության խոսքային անդրադարձը, դրությունների ու

խոսքի սյուժետային ներկայակցում, իսկ թատրոնը՝ տեսանելի աշխարհ, իրականության լեզվական և արտալեզվական ոլորտների պայմանականացված ամբողջություն հրապարակային իրադրության մեջ:

Դրամայի և թատրոնի տարրերակումն առավելապես տեսական իմաստ ունի, համատեղումը՝ գործնական: Հասնորոգյա բմբուռումների, դրաման է թատրոնի, որպես համադրական արվեստի, հիմնական կառուցվածքային տարրը, դրություններին շարժում հաղորդող բանական ուժը: Ուստի, թատրոնը կոչվում է նաև դրամա կամ դրամատիկական արվեստ: Պայմանականորեն ելնում ենք այս նշանակությունից, դրամա բառն բնգունելով որպես բնգհանրական պայմանակ (անխելկրաւ մողիֆիկացիա), թատերական արվեստը հուսկանող համապարփակ մի հասկացություն:

«Պիեսը», — գրում է էժեն Յոնեսկոն, — մի աղուցվածք է՝ կառնում մտադրությունների ու պայմանների մի խումբ վիճակներից, որոնք գնալով թանձրանում են, խտանում, հանգուցաւորվում, շփոթվում, որպեսզի կրկին հանգուցաւորվեն կամ ավարտվեն անելանելի ու անհնարին դրույումը: Յոնեսկոն միտում է դրամայի, որպես թատերագրության տեսակի, սահմանումին և անուղղակիորեն բնութագրում դրամատիկական գործողության էությունը, մերձենում դրամա հասկացության նախնական և բնգհանրական իմաստին: Այստեղ ընթերցվում է դրամատուրգիական սեռի թերես ամենանշգրիտ բնութագրումը: Ինչպե՞ս հասկանալ այս: Գործողության ընթացքը դրամայում չի հասնում նահատակության բարձունքին (ողբերգական ավարտակետ), ոչ էլ մարում խայտառակության հատակին (կատակերգական ավարտակետ), այլ մնում է շարունակական վիճակում՝ կանգ առնում նոր հանգուցի վրա, չսպառելով նախնական «չափավոր» լիցքը: Սա նուրբ հատկություն է և դրաման դարձնում է թատերագրության բոլոր տեսակներին մեջ ամենաունիվերսալը:

Յոնեսկոյի դատողությունը, ըստ էության, դրամատիկական գործողության և թատրոնի տրամաբանական

¹ M. Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, 1961, p. 131.

Հիմքի սահմանումն է: Այստեղ է դրամատիկական բոլոր կարգի խաղերի բովանդակային-կառուցվածքային արմատը, և սրանով է արդարանում դրամա և թատրոն հասկացությունների նույնացումը դասական և այժմեական գեղագիտության լեզվում: Դրամա է կոչվում թատրոնը ամենալայն առումով՝ սկսած հնագույն պարերգական ձևերից մինչև հույն դասական ողբերգությունն ու կատակերգությունը և նոր ու նորագույն ժամանակների թատրոնը: Դրամայի և թատրոնի բոլոր դրսևորումները պարփակվում են այս տարողունակ ու պայմանակերպ հասկացության մեջ: Ուստի, մեր խնդրի տեսակետից էլ նպատակահարմար ենք համարում զիմել ոչ այնքան թատրոն, որքան դրամա հասկացությանը:

Ժողովրդական դրամատիկական ստեղծագործությունը, անկախ դրսևորման եղանակներից, ժանրային ձևերից ու նպատակներից, ընդունված է անվանել դրամա: Խաղերում, ծեսերում, երգային-վիպական բանահյուսության ամենատարբեր ձևերում առարկայական ակներևությամբ ի հայտ են գալիս ժողովրդի խառնվածքն ու բնավորությունը, նրա նեթագիտակցական-խաղային վերաբերմունքը իր կեցության ու կենսաձևերի հանդեպ: Հին ժողովուրդներից քչերն ունեն դրավոր դրամա, բայց բոլորն, առանց բացառության, ունեն իրենց դրամատիկական բանահյուսության ձևերը, և գրեթե բոլորը՝ ժողովրդական դրամա:

Դրամատիկական բանահյուսություն և ժողովրդական դրամա հասկացությունները տարբեր են:

Դրամատիկական բանահյուսությունը լայն է՝ ներառում է երգի ու ստեղծաբանության (իմպրովիզացիա) գրեթե բոլոր կարգի տրամախոսական դրսևորումները, որոնք այս կամ այն չափով ենթադրում են անձերի փոխհարաբերություն, մարդկային շփման կենդանի պահերի, պայմանակերպ ձևեր: Ժողովրդական դրաման խաղային բանահյուսության ավելի բարձր ու կազմակերպված ձև է՝ ունի սյուժետային կայուն ամբողջություն՝ սկիզբ, ընթացք ու ավարտ, գեմքեր ու դերեր, դրությունների տիպաբանորեն ավարտված ու որոշակի տեսք, ներկայացման մշակված եղանակ-

ներս ժողովրդական զրաման նախատեսում է և՛ խաղ ու պնատահականություն, և՛ ծիսային ծրագրվածություն՝ ազատություն և սահման, տարերք և կանոն: Դրամայի ու թատրոնի բոլոր տարրերը գործում են այստեղ, բացի գրական հիմքից: Վերջինս գրականության ոլորտն է և հին դրամայի ուսումնասիրության տեսակետից պակաս էական:

Դիմելով հայ հին և ժողովրդական դրամայի պատմատիպորանական և առավելապես պատմաբանասիրական քննությանը, փնտրում ենք մի կողմից նրա ավարտված, տիպարանորին կազմավորված վիճակը, մյուս կողմից՝ գրական հիշատակումները, հետքերն ու անդրադարձումները: Դալով դրամայի ծխական ու խաղային՝ հիմքերին, նկատի ունենք ոչ թե դրամատիգմը (դա շատ լայն ոլորտ է), այլ դրամատիկական կառուցվածքը: Զշտոթենք դրամատիկականի երկու կողմերը՝ դրամատիկականը որպես հուզական վիճակ՝ լարման ընդհանուր մակարդակ և՛ որպես կառուցվածք, խոսքային իրադրության կազմակերպում: Դրամատիկականը առաջին ղեպքում էսթետիկական հատկանիշ է, որ նշանակում է ներքին պրկվածք, շարժման կամ ցնցումի հնարավորություն և կարող է հատուկ լինել գրական բոլոր սեռերին, գրսեորվել գեղարվեստական մտածողության բոլոր ձևերում: Սա դրամատիգմն է, որպես էսթետիկական որակ: Երկրորդ ղեպքում դրամատիկականը գեղարվեստաարտահայտչական համակարգ է՝ սեռը հատկանշող կառուցվածք: Դրամատիկական կարող է լինել սուրջկտի գիրքը, նրա փոխհարաբերության՝ կերպը իրականության հետ, երբ առարկան դիմում ու վերաբրտագրվում է «սուրջկտի ակտիվ ազատության» (Հեգել) գիրքերից՝ որպես Ես-ի և Դու-ի հարաբերություն: Կարծում ենք, սեռ ասելու փոխարեն կարելի է ասել նաև վիճակ, գիրք. օրինակ՝ խոսքի դրամատիկական վիճակ, էպիկական (պատմողական) վիճակ: Դրամատիկականը այն գիրքն է կամ վիճակը, որտեղ գրսեվորվում է կամ ներակա (պոտենցիալ) հնարավորություն ունի անհատի գործնական կամքը, իրադրությունը ներկա վիճակ է (ոչ անցյալ, ինչպես էպիկականում), և գործողությունը՝ նպատակ:

Դրամատիկականը, որպես արտահայտչակարգ, եթե չի

Հանգում դրամայի, ապա բերում է նրա գաղափարը, որպես անմիջական հնարավորություն կամ դրամատիկական մոգել: Եթե վիճակը իր ընդհանրականությամբ կրկնելի է՝ զուգահեռներ ունի կենցաղում, պատմության ու գրականության, մանավանդ բանահյուսության ու խաղի մեջ, ի հայտ է դալիս սյուժետային տարրեր կառուցվածքների հիմքերում, անվանում ենք դրամատիկական մոգել կամ պայմանաձև: Այսպես, գետակի նեղ կամրջակի վրա Հանդիպում են երկու այծ. նրանք դրված են անշրջանցելի բախման և տիպա մեղավորության վիճակում: Սա դրամայի առակային պայմանաձևն է, դրամատիկական ամենապարզ և ամենաճշգրիտ մոգելը, որ ունի նաև իր բանահյուսական-խաղային տարրերակը՝ մանկական խաղ՝ «Էծակելով»²:

Տրամախոսությամբ արտահայտվելու կերպը եթե դրությունների արդյունք կամ նշան չէ, չի Հանգում դրամատիկական պայմանաձևի: Բացի հայ երգային-վիպական բանահյուսության մեջ առկա են դրամայի միջնորդված նշաններ և անուղղակի անդրադարձումներ: Դրանք բազմազան չեն և չեն կարող աչգպես լինել: Դրամատիկական պայմանաձևերը սահմանափակ են ըստ տիպարանության և բազմազան են երևում, քանի որ հանդես են գալիս բազմազան կոնտեքստներում: Դիմելով հայ հին բանահյուսության տրամախոսական ու պարերգական բնույթի հատվածներին ոչ թե դրամայի ենք ուղում վերածել վիպական պատումները, այլ գտնել դրամայի տիպարանությանը հատուկ նշաններ:

Դրամատիկական պայմանաձևերն առավել ակնհայտ են խաղային բանահյուսության մեջ: Առաջնության վիճարկում, դրություն տերը դառնալու պայքարը, որտեղ հոգեկան լարումը դրսևորվում է թեկուզ ֆիզիկական արարքների տեսքով, ինքնին հանդեցնում է դրամայի նման խաղերը ժողովրդի հոգեբանության և աշխարհայացքի բաց դրսևորումն են, թեպետ նրանց իմաստաբանությունը (սեմանտիկա) տեսանելի չէ: Խաղի խորհուրդը մեծ մասամբ ան-

² ՇՀԱյ ժողովրդական խաղեր», աշխ. Վ. Բոդյանի, հ. 3, Երևան, 1983, էջ 127:

ըմբռնելի է կամ մոռացված և՛ խաղացողի, և՛ դիտողի համար: Բայց խաղն անխորհուրդ ժամանց չէ, ոչ էլ սոսկ մարդական միջոց, որքան էլ այդպես ընկալվի: Եթե երևութականն ու էականը նույն մակերեսում լինեին, ոչ մի ուսումնասիրություն կարիք չէր զգացվի: Ամեն մի պայմանական իրավիճակ, սովորական-ծիսական խաղային կամ արտասովոր-լիրկեսային, ունի թատերային տարր և նշանային է: Իսկ նշանի թիկունքում միշտ էլ կա մեկնություն խնդրող անտեսանելի իմաստ:

Խաղը իրականության նշանակերպ պատկերն է, կյանքի զուգահեռը, թեպետ խաղացողը կարող է բնավ չիմանալ, թե խորհուրդ կա իր տեսանելի արարքների անտեսանելի խորքում: Խաղը կրկնվում է որպես սովորություն, պահպանում արտաքին տրամաբանությունը և կորցնում իմաստաբանությունը, կամ պարզապես չի էլ փնտրում այն: Այդպիսին է կրկեսը իր զրամատիկական հիմքերում՝ շրջված զրամա, կյանքի անհավանական ու անսպասելի պատկեր: Բայց միևնույն է, խաղն իր կենտրոնածիգ և կենտրոնախույս տրամաբանությամբ, պայմանական աշխարհ է և ունի ոչ միայն իր իմաստաբանությունը, այլև փիլիսոփայությունը, բարոյաբանությունը (էթիկա), իրավաբանությունը, գեղագիտությունը: Բովանդակային ու արտահայտչական եղբերն այստեղ շրջված են և ուղիղ չեն նայում միմյանց: Եվ այնուամենայնիվ, կա մի շրմբունված ու շրացատրված կապ խաղի արտաքին կերպի ու ներքին իմաստի միջև: Պատահական չէ էստոնացի ռեժիսոր Վոլդեմար Պանսոյի սրամիտ խոսքը, թե Անգլիան ստեղծել է երեք մեծ բան՝ Ֆուտբոլ, բռնցքամարտ և Շեքսպիր: Խաղի ու զրամատիկական արվեստի, կրկեսի ու զրամայի անտեսանելի կապի գիտակցումն է, որ թատրոնում ծնունդ է տվել մեյերխոլդյան էքսցենտրիզմին՝ գերթատերային մտածելակերպին: Առավել ևս պատահական չէ, որ Շեքսպիրի հայրենիքում զրամատիկական երկն անվանում են խաղ (play):

Խաղը զրամայի և թատրոնի բանական (ռացիոնալ) հիմքն է: Այստեղ է երևում թատրոնի, որպես նշանային համակարգի, լեզվական միավորը՝ արարքը: Բեմական արվեստի հին ու նոր տեսաբանների համար վաղուց անվի-

ճելի է, որ «թատրոնում խաղը նախորդում է խոսքին» (Ֆ. Լանգ)³, և «ամեն ինչ սկսվում է գործողությամբ (with acting)⁴», այն է՝ խոսքի դրամատիկական իրաձևը ստեղծվում է դրույթունների հիմքի վրա: Թատրոնը գոյություն աչէ համակարգ է՝ թաղված բառերի կույտի տակ, բայց բառերից դուրս, դրքից անկախ: Ահա այս խաղային համակարգի միավորներով և պայմանանիշերով ենք ճանաչում և՛ դրաման, և՛ դրամատիկական պայմանաձևերը, լինեն դրանք խաղային, էլ դասին-վիպական, թե պատմողական կոնտեքստներում:

Գրականությունը, որպես գիտակցված մշակույթ, ենթակա է այլ գործոնների, օրինակ՝ պաշտոնական-կրոնական գաղափարախոսություն, ունի իրեն հատուկ օրինաչափություններ և կարող է նաև շանշվել բուն ժողովրդական աշխարհայացքին: Այդպիսին է, ասենք, սանսկրիտյան դրաման, որտեղ, ինչպես նկատել է Ալեքսանդր Վեսելովսկին, բացակայում է «հոգեկան պայքարը»⁵: Այստեղ չկան ցնցումներ ու խզումներ, և հաշտությունը ներկայացվում է որպես հնարավոր վախճան: Բախման չեղոքացումը, դրույթունները դեպի խաղաղ ելք մղելը հին հնդկական ազգային հոգեբանության մեջ եթե ինչ-ինչ հիմքեր ունի, դա իս է կրոնից և ծրագրված կենսափոխոսության է դրականության մեջ: Ըստ բրահմանյան հայացքի, անհատն իրեն պարտադրված հակասական վիճակների, ընդդիմադիր հանգամանքների և սեփական տարակուսանքների լուծումը պետք է փնտրի ոչ թե բախման մեջ, այլ ինքնադարձ (ինտ-

³ Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953, с. 806.

⁴ Strasberg at the Actors Studio, ed. by Robert H. Hethmon New York., 1965, p. 63.

⁵ Դա ինչ. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, с. 302.

Վիմա Բորա

քոսպեկտիվ) հայեցողության: Բայց հակասությունը, լինի
րնության կամ հասարակության մեջ, թե անհատի ներ-
աշխարհում, օրինաչափ է՝ կրոնից, աշխարհայացքից ու
բարոյագրանությունից անկախ: Կենցաղը, ինչ էլ լինի, պետք
է ունենա որեւէ խաղային դուզահեռ:

Հին Հնդկաստանը գտել է իրականության ամենավե-
րացական և ամենաբարդ խաղային-տրամաբանական մո-
դելը՝ շատուրանգան: Այս խաղի կապը կյանքի հետ հեռա-
վոր ու վերացական է: Բառն էլ երկրմաստ է ու խորհրդա-
վոր. մի ընթերցումով նշանակում է չորեքկողմյան (čatur—
չորս, aṅgá-կողմ), բառաձև կամ բառակցումն (aṅkā —
անկյուն)⁶, այլ ընթերցումով կարող է նշանակել հնարամիտ
կողմեր (catūra-ճարպիկ, հնարամիտ, catur-հմտություն)

կամ՝ հակառակություն (sātras -հակոտնյա)⁷: Հին հայե-
րեն ճատրակ և ճատրկուց բառերում ընթերցվում է շատրու
(հակոտնյա) իմաստը: Գուցե այս իմաստով են խաղն ըն-
կալել պարսիկները, որ անվանել են շաքրանջ⁸, հետագա-
յում՝ շախմատ (մահ արքային): Շախմատը, որպես դրա-
մատիկական գործողություն, երկու անձի պայմանական բա-
խում է, ուր գործում են հին հնդկիկների պատկերացրած
երեսուներեք մարդկային հույզերը՝ ցանկություն, նախանձ,
տաղնապ, շիրիմունք, ցասում, հրաժարում և այլն⁹: Այս
բախումը սակայն չի ստեղծում մարդկային վիճակների թա-
տերային տեսարան, որը դառնա նպատակ, բայց փոքրիկ
մի տարածության մեջ տեղավորում է աշխարհը: Շախմա-
տային բեմահարթակի սահմանափակ քառակուսին դառ-
նում է դիրքային գաղտնիքներ թաքցնող մետաֆիզիկական

6 Հ. Անոպան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ա, Երևան,
1971, էջ 200, հ. Գ, էջ 190:

7 T. Barrooy, Sanskrit, пер. с англ. Н. Лариной, М., 1976, с. 162,
210, 357.

8 Այս բառը Կարեն բարբառում, սարանջ ձևով, ունի յուրահատուկ
և հետաքրքիր իմաստ՝ նշանակում է գործվածք, ցանց (Վ. Բդայան, նշվ.
աշխ., հ. 3, էջ 223):

9 В. Эрман, Теория драмы в древнеиндийской классической ли-
тературе, сб. «Драматургия и театр Индии», М., 1961, с. 34.

անսահմանությունն, Հստ դրամայի հին հնդկական տեսության՝ Բհարաթի «նախաշաստրայի» (III-IV դդ.), դրաման վիճակների հակադրություն է¹⁰, և շախմատում էլ վերացական նշանների երկու համարժեք նվիրակարգ (հիերարխիա) հակադրված են ըստ վիճակի՝ առաջին քայլի իրավունքի։ Անտեսանելի դավեր են նշովվում, հեռահար հարվածների ծրագրվում, արժեքներ են նվաճվում ու զոհաբերվում, աներևույթ ամբողջներ են կառուցվում ու փլվում, նժույգներ են արշավում, նվազագույն մի հետևակ կատարում է ճակատագրական գեր... Դժվար է պատկերացնել ավելի դրամատիկական միկրոաշխարհ։ Դժվար է մտածել ավելի անառակա և իմաստուն պայքար, անվարժ մտքին անըմբռնելի և ի վերջո՝ «ցաւ սրտի անլնաս և խնդութիւն անօգուտ», ինչպես ասել է Արգար Թազավորը (V դ.) հռոմեական Թատրոնի մասին¹¹։ Շախմատը դրամայի մետաֆիզիկական է։ Այստեղ առկա են դրամատիկական բախման բոլոր օրենքները որպես մաքի սեալութուն, կյանքից դուրս և նրա թելադրանքներից անկախ, ներփակ ու զաղտնի աշխարհում։ Իսկ դրամայի ու Թատրոնի աշխարհը ներփակ չէ։ զալիս է իրականությունից և միջամտում իրականությանը։ Կրելով մեր դիտակցության մեջ ռեալ աշխարհի բախումնային վիճակների փորձը, ակամա կյանքի լույսով ենք դիտում շախմատային բնահարթակում տեղի ունեցող անառակա պայքարը, որ իմաստավորվում է ինքնին, չունի իրենից դուրս որևէ զաղտնիք։ Բայց սա էլ կյանքի մի զուգահեռ է՝ վճիռների ազատությունը ու հարկադրված քայլերով, կարգավորվածությամբ ու տարբերով (արվեստային հատկանիշ), սայթաքումներով ու զղջումներով (ողբերգական սխալ) և առանց արհեստական դիպվածների (deus ex machina)¹²։

¹⁰ Նույն տեղում, էջ 24։

¹¹ Մ. Չամչեանց, Պատմութիւն Հայոց, հ. Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 282։

¹² «Կյանքի յուրաքանչյուր իրադրություն,— ասել է Տիգրան Պետրոսյանը,— ինձ հիշեցնում է շախմատային որոշակի դիրք, իսկ շախմատային դիրքերը՝ կյանքի էպիզոդներ։ Նույնիսկ սյուժեներ հմ տեսնում. օրինակ՝ Թազավորն անպաշտպան է։ Սեն ու սպիտակը, Թվում է, դիշերն

Այանքի դիպվածային ընկալումը, որ դրամայում եր-
 րեման գործում է, ծնունդ է ալլ հայացքի: Խաղաթղթերով
 զուշակույթյունը (Խմբուպական միջնադարում տարածված)
 թվում է զրամայի յուրահատուկ անդրադարձում: Իրական
 վիճակներ են ակնարկում զիմակային և խորհրդանշական-
 թվակարգային արժեքների անարամարանորեն պատահա-
 կան, խաչաշրջան-կանոնիկ զուգորդումներով՝ արքաների
 (Ֆեոդալ հայեր), սրի ու սիրո ասպեաների, մայր և իշ-
 խանուհի արկնանց, աղնվական օրիորդների, խաչի, սրտի և
 ալլ խորհրդապատկերներով: Գործում է Խմբուպական թատ-
 րոնի ուշ միջնադարում կազմափոխված խաղային պաշտոն-
 ների (ամպուլաներ, դիմակներ) նվիրակարգը: Աղնվական
 հիերարխիան պատվում է սեղանի բեմահարկակում, և
 ստացանում են բախման ու համեքաշխույթյան, շահի ու կո-
 րրտի, անհայտ խաղաղախնայների, ճանապարհի, արկածի,
 րաջակայության ու միտադարձի ենթաշրջալ վիճակներ:
 Թվում է, աշտեղ խորհրդակերպված են ֆրանսիական ասպե-
 տական վեպը, խաղաղական նովելը, անգլիական ու իսպանա-
 կան դրաման: Բայց խաղաթղթերի «խաղաղություն» դիպվածի
 թաղամորթություն է. բոլոր հիշերի ու փակուղիների մոտ,
 լրդոր ճանապարհների զլխին կանգնած է նորին մեծություն
 պատահականությունը՝ ոչ թե Խմբուպական տշուխնն (ող-
 րերական շխլված), ալլ բախտի ուղականը՝ կույր ու խուչ:
 Խաղի ու դրամայի միջև չկա իհարկե ուղիղ կապ: Նրանք
 համաձև (իլլոմորֆ) չեն, միմյանց կողքի չեն, չեն փոխա-
 րինում և չեն իրկրորդում միմյանց, թնպետ աճում են նույն
 հողի վրա: Գրամայի մեռաֆիդիկան ատեղծող միշտվայրը՝
 հին Հնդկաստանը դրամատիկական չէ իր դրամաներում ոչ
 ալն պատճառով, որ անկման ու հաղթանակի գաղափար-
 ներն արդեն արտահայտել է մի հանձարեղ խաղում: Պաշ-

ու ցերեկն են. սներով տուժելու հնարավորությունը մեծ է: Շախմատում
 ու նաև մարդկային ճշմարիտ և անճշմարիտ վարքագծի պատկեր. այն-
 անդ ոչ մի սխալ անպատիժ չի մնում»: (Ըստ Վադիմ Մելիքսեթյանի
 պատմածի): Հմմտ. В. Васильев, Актеры шахматной сцены, М., 1986,
 Հեղինակը որպես դրամա է դիտում շախմատային թաղի համար պայքարող
 դրամայատիկների բեմական վարքագիծը՝ մարդկային բնավորության ու
 հոգեբանության դրսևորումը խաղի մեջ:

տոնական կրոնական գաղափարախոսությունը վտանգի ու մահվան գաղափարներն ընդունել է փրկության ու հարսության գաղափարներից անբաժան, և այդ հաշտվողական հայացքը դրել է բրահմանյան պոետիկայի հիմքում¹³: Խաղաթղթերով զուշակությունը ծնունդ է աշնայիսի միջավայրի, որը դրամատիկական է և՛ իրականության մեջ, և՛ թատրոնում: Եվրոպական աշխարհում միանգամայն հասկանալի է Հեգելի գրույթը. «դրամատիկական գործողության համար: Նհրաճեա է, որ արթնանա անհատական պատմության և ինքնությունների՝ ակզրունքը կամ ինքնորոշումը՝ սեփական աբսոլյուտին և նրանց հետեանքներին տեղ կանգնելու ազատ կամքը»¹⁴: Հեգելը նկատի ունի զասական ողբերգությունը և նրա գոյատևման հասարակական միջավայրը՝ Սոփոկլես և ավենական պոլիսային դեմոկրատիա: Գասական Հունաստանի օրինակն առիթ է տվել Հեգելին կառուցելու ներդաշնակ իրավիճակներ, սահմանելու իդեալական օրինաչափություններ: Բայց պատմության ու կյանքի ընթացքը քմահաճ է երևում: Դրամայի իդեալական հուզ (եթե եղել է) վերացել է, և դրաման փոխել է իր գրսեորման ոլորտներն ու մակարդակները: Դրամայի հեգելյան տեսությունը մնացել է անփոփոխ մի կողմնորոշիչ, երևույթի կառուցվածքն ու տրամաբանությունը բացահայտող պայմանական մի ապարատ, որը մեզ համար պարզում է ամենեին ոչ իդեալական երևույթներ: Այն, ինչը Հեգելը համարում է ողբերգական գործողության պայման, ի հայտ է գալիս և՛ դրամայում, և՛ խաղի ու խաղային բանահյուսության մեջ, բայց՝ կեցության ո՛ր ոլորտում, եզու ո՛ր սահմաններում և արտահայտության ի՞նչ բնույթով ու կերպով:

Այս է, ահա, մեր քննախոսության ելակետը: Այստեղից ենք ուղում լայնացնել դրամայի և դրամատիկականի ըմբռնման սահմանները: Հետևաբար, ասելով հին և ժողովրդական դրամա, մտնում ենք երգային-վիպական և խաղային բանահյուսության աշխարհ, գտնելով այնտեղ ավարտված երևույթներ, երևույթի փոխակերպված ձևեր, պոետնոցիալ վիճակներ ու մոդելներ:

¹³ В. Эрмек, *Եզվ. աշխ.*, էջ 43:

¹⁴ Гегель, *Сочинения*, т. XIV, М., 1958, с. 371.

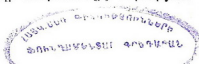
A 81936

Հայ ժողովրդական խաղերի բոլոր տեսակները չէ, որ
 դրամատիկական կարելի է անվանել կամ դրամատիկական
 մոդելներին հարմարեցնել: Բայց կան խաղեր, որ էությունը
 և ինքնին աչգային են, որոնց տեսքում ակներև է մեր
 փնտրած երևույթը, խաղեր, որոնց իմաստարանությունը
 դրամա է հուշում: Աչգային է, օրինակ, լախտախաղը՝ ար-
 տարուստ կոպիտ և ըստ բովանդակության սիմվոլիկ բա-
 խում, ուր վիճարկվում է դիրքային իրավունքը բացահայտ-
 ֆիզիկական միջոցներով, բայց ոչ ֆիզիկական հաղթանակի
 նպատակով¹⁵: Դրամատիկորեն անհամեմատ մեղմ, թատե-
 րաչնորեն ապավերիչ ու խորիմաստ է լարախաղացությունը,
 որ մարդու՝ իրականության հանդեպ բռնած դիրքի էքսցենտ-
 րիկ-առարկայական և խորհրդանշային վերարտադրությունն է՝
 ներգաշնակության աեսանելի խորհուրդը, գուցե և կրկեսի
 իմաստարանության հիմքը: Եթե երկու այժմերի առակը դրա-
 մայի պարբազույն մոդելն է, ապա լարախաղացությունը
 թերևս համարենք թատրոնի հիմնական դետերմինանտը: Սա
 ժողովրդական միրակ է (սքանչելիք) և մորալիտե (բարո-
 յակերպում)՝ մի կողմից մարդկային կեցության երկմիաս-
 նական վիճակի ցույց, մյուս կողմից՝ մարդու և երկնային-
 գերջնական ուժերի հարաբերության խորհրդապաշտական
 վճիռ¹⁶:

Հին և միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրությունը
 բերում է այն համոզման, որ ժողովրդական դրամատիկա-
 կան արվեստում ամենակենսունակը (գուցե և նախնակա-
 նը) պարերգական գիծն է: Հնագույն դրամայի շատ դժեր
 խամբել ու անհետացել են, բայց այս մեկի ծայրը հասնում
 է նոր ժամանակներ: Պարերգական դրամայի, որպես թա-
 տրական հնագույն համակարգի, նշանները նմարվում են
 ժողովրդական խաղերում, վեպերի ավանդման եղանակնե-
 րում, կենցաղի տարբեր պայմանաձևերում, եկեղեցական
 ծիսակարգում: Այս ամենն ակնարկված է տողերիս հեղի-

¹⁵ Հմմտ. Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխ. Վ. Բզդյանի, հ. 2,
 Երևան, 1980, էջ 20—22:

¹⁶ Հմմտ. Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 251—254:
 Այս խաղը պահանջում է ավելի հանգամանալից մեկնություն:



նակի նախորդ աշխատությունում¹⁷, բայց անհրաժեշտությամբ է զոգացվում պարերգական դրամայի ոլորտները բացահայտել մեկ առ մեկ, վերաիմաստավորել բառ տիպարանդրեն ունիվերսալ հատկանիշներին: Կրկնություն չենք դիմում (ընթերցողը մեկ-երկու տեղում կարող է ստանալ այդ տպավորությունը), այլ փորձում ենք զարգացնել հարցը:

Ժողովրդական պարերգական դրաման դիտել ենք որպես վաղ միջնադարյան թատրոնի տեսակներից մեկը և նրա վերապրուկները փնտրել ենք երգային-վիպական բանահյուսության մեջ: Այժմ փորձում ենք մեկնաբանել նույն երևույթը արպես հաշին և ժողովրդական դրամայի հիմնական տեսակը: Թատերական այդ ունիվերսալ ընտրում ենք որպես պատմատիպարական կողմնորոշիչ: Աշխատության բովանդակային առանցքն է սա: Հետադարձ, թատերական ու պարային բանահյուսության ամեն փաստ չի կապվում հին դրամայի հետ: Խնդիրն այն է, թե պարերգական դրամայի բովանդակային-կառուցվածքային սկզբունքը ի՞նչ կարգի խաղերում ու ծեսերում է սովոր, որպես հիմնական, որոշիչ առանձնահատկություն:

Գալով, ուրեմն, հին խորհրդապաշտական դրամայի ազդային մեկնություն ստացած, մեզ հայտնի հնադարյան բնավայր (միջնադարյան պայմանաձև), պարերգական դրամայի լեզվական հետքերից, ինչպես նաև դրամայի ընդհանուր կրոնաաշխարհայացքային հիմքերից¹⁸, փորձում ենք հնադարի լույսով դիտել նոր ժամանակներում գրառված խաղային բանահյուսության այն ճյուղը, որ բանադեմներն (Գ. Մովսեսյան, Ս. Հայկունի, Ե. Տեկանց, Վ. Տեր-Մինասյան, Ե. Լալաջան և ուրիշներ) անվաճել են անդիր զրպարություն, ժողովրդական ծես, հետադարձ խաղ (Վ. Բոլյան), ժողովրդական թատերախաղ (Ա. Արշարունի), թատերական ներկայացում (Սրբուհի Լիսիցյան), ավելի ուշ՝ ժողովրդական դրամատիկական ստեղծագործություն և

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 106—143, 185—199:

¹⁸ Դրամայի կրոնաաշխարհայացքային հիմքերը «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում շոշափված են, բայց միակողմանիորեն (տե՛ս էջ 144—181): Խնդիրը կարծես անի վերաթարման, հըշգրտումների և լրացումների:

Ֆուլկլորային թատրոն¹⁹։ Միսային և տարբեր բնույթի խաղերից առանձնացնում ենք խաղերի որոշակի տեսակ՝ դատական խաղերը և նույն տրամաբանությամբ կառուցված շրջանակներում խաղերը, որոնցում ակնհայտ է պարերգական դրամայի օպսիսը կամ տեսարանային կարգը (Արիստոտելի նֆեաճ չժճդճ-ը)։ Այս խաղերում ենթադրվում են անձ և միջավայր, պայմանական բախում, գործողություն պայմանավորված (ծիսային) և տարերային (խաղային) ընթացք, ստեղծարանություն, դրությունների տարամետ փոփոխություն և ներկայացման այնպիսի պայմանաձև, ուր գիտակցված են օրչևկան ու սուբյեկտը (դեր և դերակատար), իրականի ու պայմանականի, հանդիսատեսի ու հանդիսացողի սահմանները։ Անվանելով դրանք ժողովրդական դրամա, փորձում ենք նաև որոշարկել այդ խաղերի բնույթն ու առանձնահատկությունը՝ սահմանադատել դրաման կամ դրամատիկական մոդելները խաղային բանահյուսության այլ ձևերից, դրամատիկական ծեսերը ոչ դրամատիկական ծեսերից։ Դրանով հատակվում է նաև հին թատրոնի ըմբռնումը։ Թատերայնությունը, որքան էլ ավելի լայն հասկացություն լինի (դա այդպես է), թատերական արվեստում չի կարող պատկերացվել դրամատիկականից (կամ դրամատիկական գործողությունից) անկախ։ Այդ միասնականություն գիտակցումը, որքանով նկատել ենք, թույլ է ժամանակակից հայ թատերագիտության մեջ, թեպետ այս երկու հատկանիշների տարբերակումն ու կապակցումը առկա է անցյալ դարի դրամայի տեսություններում, մասնա-

19 Այս աշխատությունը հիմնականում ավարտված էր, երբ լույս տեսավ էմմա Պետրոսյանի «Հայ ժողովրդական դրամատիկական ստեղծագործության սյուժեներն ու կերպարները» հոգվածը (С6. «Фольклорный театр народов СССР», изд. «Наука», М., 1985, с. 171—190)։ Բնում է ֆուլկլորային թատրոն անվանումն այնքան էլ հարմար չէ. դա ընդհանուր և անորոշ հասկացություն է և թելադրված ոչ այնքան հեղինակի հարցադրմամբ, որքան վերահիշյալ ժողովածուի սկզբունքներն անհիշտ խորագրով։ Կարծում ենք, հիշտ կլինեք ասել թատերական բանահյուսություն, ոչ թե բանահյուսական թատրոն։

վորապես՝ Ֆրանց Գրիլպարցերի տեսական դատողություններում²⁰:

Որոշարկելով հին և ժողովրդական դրաման, ճանաչելով հնագույն դրամատիկական թեման հայ բանահյուսության մեջ, փորձում ենք շոշափել հայ հին թատրոնի անկյունաքարը, գտնել նրա և նոր ժամանակներում դիտված ժողովրդական դրամայի պատմական, թեկուզ և հեռավոր կապը: Ներկա աշխատության առանցքային հարցերից մեկն է սա:

Ժողովրդական դրամա հասկացությունը չի շրջանառվել մեր բանագիտական դրականության մեջ: Դրաման տեսականորեն չի սահմանադատվել խաղային բանահյուսության այլ տեսակներից: Փաստական նյութը հավաքվել ու հրապարակվել է սկսած անցյալ դարավերջից (Պ. Պոռշյան, Բաֆֆի, Գ. Սրվանձադանց, Ե. Տեկանց, Վ. Տեր-Մինասյան, Հ. Մալխասյան, Ե. Լալալանց և ուրիշներ): Նյութը համակարգված է (Վ. Բղոջյան) և այսօր դժվար է նոր փաստեր գնել շրջանառության մեջ: (Ներկայիս ժողովրդական կենցաղը չունի աղագրական նախկին հարստությունը, գյուղականից մերածվում է քաղաքային միճակի): Եվ այնուամենայնիվ, նյութի տեսական քննություն, հատկապես ժողովրդական դրամայի տիպարանական տարրերակում չի եղել: Առ այսօր ժողովրդական թատերախաղ է կոչվում ամեն մի ծրագրին երևույթ, օրինակ՝ հարսանիքը²¹: Վիճելի մոտեցում է սա և գալիս է անցյալ դարից: Պատճառներից մեկը դրամայի և թատրոնի տեսության, նաև դասական գեղագիտության փորձի անտեսումն է: Դա իր հետ բերել է եզրերի, հասկացությունների ու առարկաների շփոթ, մի բան, որ առկա է նաև անցյալի ռուս թատերագիտության մեջ՝ երևում է Պյոտր Մորոզովի, Յու. Վեսելովսկու²², Վ. Վսեոլոդսկի—Գեդըգորսսի աշխատություններում: Անցյալ դարի հայաց-

²⁰ См. А. Аникст, Теория драмы на Западе в первой половине XIX века, изд. «Наука», М., 1980, с. 123—125.

²¹ Ա. Արշաունի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961, էջ 206—280:

²² Ю. Веселовский, Очерки армянской литературы и культуры, Ереван, 1972, с. 72—74.

բը փոխանցվել է նոր հեղինակներին և մինչև օրս չի վերանայվել տեսականորեն: Կարծում ենք, ավելի արտաոքոց է, երբ զրամա և թատրոն անուններն են տրվում թաղման արարողությունը: Գարեգին Լեոնյանը, նրա հետևողությամբ Գևորգ Գոյանը IV դարի ողբերգություն են համարում Փավլոս-տոս Բազանդի «Հայոց պատմության» մեջ վկայված Գնելի թաղման և Փառանձեմի ողբի նկարագրությունը²³, այն դեպքում, երբ խորհրդապաշտական ծեսը, որպես նավասարդյան տոնի բաղկացուցիչ, հայոց մեջ հղել է շատ ավելի վաղ՝ քստ հորենացու, Վաղարշ Ա թագավորի (117—140 թթ.) ժամանակ²⁴: Ինչպես կտեսնենք այս գրքի էջերում, հայ Արշակունիների ժամանակ արդեն գոյություն ունեւ թատրոնի խորհրդապաշտական (միստերիալ) տիպը, և հեթանոսական ողբի բարբարոս ձևերից (Փավստոսը նկարագրում է) չէր կարող զրամա ստեղծվել: Հոգևոր կյանքի ի՞նչ աղքատություն պետք է լինեւ զրա համար, այն էլ հայ նախարարության ծաղկման ժամանակներում:

Հասարակական կենցաղը, հատկապես հին և միջին դարերում, լենցում է բազում ծիսային գրսևորումներ, եթե շատենք, որ ամբողջական ծիսային է հղել: Հիմքեր չունենք կենցաղը, որքան էլ թատերային լինի այն, նույնացնելու կենցաղում մշակվող կամ նրա սլայմաններում գոյատևող բանավոր ստեղծագործության հետ: Ծեսը, երբեմն լինելով իմաստազրկված հավատալիքների մեխանիկական գրսևորում, հասարակական շփման միջավայր և կայուն հղանակներ է ստեղծում անդրի դարություն, մասնավորապես զրամայի համար, ոչ թե ինքն է դառնում այդպիսին: Ծիսակառություն ուսումնասիրությունը բնավ անկարևոր չէ մեր խնդրի տեսակետից, բայց չշփոթենք միջավայրը - նրանում գոյատևող երևույթների հետ: Այս մասին խոսելու առիթ հղել է²⁵:

23 Գ. Լեոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 45—54, Դ. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, М., 1952, с. 281—308.

24 Մովսեսի Խոհեազույ Պատմություն Հայոց, աշխ. Մ. Արեղյանի և Ա. Հարությունյանի, Թիֆլիս, 1913, էջ 202.

25 «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 15—17.

Հայ հին և ժողովրդական դրամայի ուսումնասիրության մեջ ելնում ենք և՛ ծեսերից, և՛ խաղերից, երկուսն էլ ընդունելով որպես դրամայի կառուցվածքային սկզբունքը որոշող գործոններ կամ դրամատիկականի գրսևորման տարրեր մակարդակներ: Բայց այստեղ էլ տարբերակում է պահանջվում: Դրամատիկական զգացմունքն ավելի շատ պատահականության ու տարերքի՝ խաղային վիճակի, քան պայմանավորվածության՝ ծիսային վիճակի արդյունք է: Իսկ ծեսը պայմանավորված ու կայուն երևույթ է, որ նախատեսում է թատերայնության զգացում: Հետևաբար, ծեսի ու խաղի միջև ենթադրվում են մոտավորապես նույն հարաբերությունները, ինչ թատերայնության ու դրամատիզմի: Միասականությունը խաղային վիճակի կարգավորումն է, ինչպես և թատերայնությունը՝ դրամատիկական զգացմունքի: Թատերական արվեստը այս երկուսի ներքին դիալեկտիկական կապն է: Միսային և խաղային նախահիմքերի հակադրամիասնության գիտակցումը, ըստ էության, նոր է և XX դարասկզբի թատրոնի մարդկանց մշակ է այն մտքին, որ թատրոնը տաճարի ու խաղահրապարակի համերաշխումն է, «քրմի ու խաղարկուի» փոխհամաձայնությունը²⁶: Այս աշխատության մեջ փորձում ենք դիտել երկու նախահիմքերն առանձին-առանձին և միասնաբար, ըստ նշանային կապերի:

Որպես հարցադրման կարգ և հերթականություն բնորոշում ենք դրամայի՝ Արիստոտելի սահմանած վեց մասերը՝ առասպել կամ ֆաբուլա (μῦθος), րարք կամ բնավորություն (ἦθος), խոսք (ῥήσις), միաք (θῦσις), տեսիլք կամ տեսարանակարգ (ὠψις) և նվագ (μουσική)²⁷:

Սրանք, ըստ էության, մասեր չեն, այլ համամասնակցա (սինխրոն) կառուցվածքային տարրեր կամ շերտեր²⁸, որոնցից մեկի կամ մյուսի բացառումը խախտում է առար-

²⁶ Н. Аполлонская-Стравинская, Христианский театр, СПб., 1914, с. 27—29.

²⁷ Aristotle, The Poetics, London, 1965, p. 23 (հին հունարեն և անգլերեն):

²⁸ Հմմտ. Р. Ингарден, Исследования по эстетике, пер. с польск. М., 1962, с. 164.

ական: Գրումաս, որպես գրականություն, Արիստոտելը պատկերացնում է առանց տեսարանակարգի, որն «ամենից ավելի բիշ է հատուկ բանաստեղծությանը» (... τῆς τῶν ποιητῶν ἐστὶν)²⁹: Տեսանելի աշխարհը՝ թատրոնը անկախ ու ինքնուրույն է՝ խոսքից դուրս գոյաձև: Դա մի կողմից ենթադրվող իրականությունն է (ըստ Թոման ինգարդենի մեկնության)³⁰, մյուս կողմից գրական նյութի թատերական-օրինեստիկ-հրապարակային իրականացումը՝ առարկայական զետեքմիանալու: Համաձայն կառուցվածքային վեց տարրերի՝ Արիստոտելի սահմանած հերթականության, գրամայի հիմքում նախ և առաջ թեման է՝ առասպելը, այժմեական տեքմիանարանությունը՝ միթոլոգիական պայմանաձևը (մոդուս): Բնավորությունը (անձ, կերպար, բրնձախ), ըստ Արիստոտելի արամաբանության, ենթակա է առասպելին ու նրա սյուժետային կարգավորմանը: Ընդունելով այս սկզբունքը, հետք է առնել, որ քննվորությունն առարկայանում է, երբ առասպելը ենթարկվում է անալանակարգին (օպյա), դուրս գալիս գրականության (Արիստոտելի խոսքով՝ պրեդիկտի) սահմաններից: Այստեղ մեզ համար ծագում է ծիսային պայմանաձևի գաղափարը, որն իր հերթին հանգում է խաղային պայմանաձևի:

Երևույթի ներքին արամաբանությունը, ինչպես նկատում ենք, վաղուց է զխմած, և մեկնաբանության հիմքերն էլ արդեն արված են: Դա մեզ թվադրում է հարցադրումները ստորակարգել հետևյալ հաջորդականությամբ. ա) միթոլոգիական պայմանաձև, բ) ծիսային պայմանաձև, գ) խաղային պայմանաձև:

Ըստ այսմ, առաջին զլխում քննում ենք առասպելը, արխետիպը (էքոս) և խորհուրդը (դիաևոյա) երկրորդ զլխում՝ ծիսակարգային հետքերն ու փոխակերպումները, երրորդ զլխում՝ խաղային պայմանաձևերի ու լիպյությունները, այն է՝ ժողովրդական դրաման իր մոդելներով: Հետևում ենք մեր ունեցած փաստերի պատմական հաջորդականությանը,

²⁹ *Arastotile*, p. 28.

³⁰ *P. Ингарден*, с. 165.

ենթադրեցիք ինչու թիւ քննուած հնարաւորութիւններին։
Սա, իհարկեւ, պայմանական վիճակ է։ Դրամայի կառուց-
վածքային տարրերը գտնում ենք տարրեր ժամանակներում
ու տեղերում, միմյանցից հեռու և անկապ։ Կապերը տես-
նում ենք ըստ մեր քննախոսութեան նպատակների։

վրպալանություն պատկերացումներից: Խոսքերը հայտնի են բանադեկտներին, բայց մեկնարանված չեն: Զրուցագիրն ա-
կամա արձանագրում է մի հին պատկեր կամ հիշողություն
նախաքրիստոնեական ժամանակներից: Թվում է, դա ակ-
նեհե է, և խոսքը հնագույն խորհրդապաշտական գրամայի
մասին է: Բայց ակններությունն էլ ապացուցման կարիք
ունի: Պետք է, թեևս ավելորդ անգամ, զննել միթոլոգիա-
կան պայմանաձևեր նախ վկայության հնությունն ու հավաս-
տիությունը պարզելու համար և ապա՝ ընդունելու այդ որ-
պես հին գրամայի կառուցվածքային շերտերից առաջինը:
«Գեմերեով և տեսարաններով (քլաուրոնսօֆ)» կամ «գեմֆե-
րով էին վարում» խոսքերը առիթ են ծառայում՝ խնդիրը վե-
րաբնութակելու:

Հայոց ավանդական պատմության մեջ շղթայվածի
առասպելանշանը գործում է մի քանի տարրերակներով, ար-
տահայտությամբ և իմաստի տարամերժ փոփոխակներով,
իսկ արխեոտիպը կրում է երեք խորհրդավոր անուններ՝ Շը-
ղաթ, Արաավազդ, Մհեր: Առասպելն արտահայտում է սպաս-
ման էսխատոլոգիական (վախճանարանական) գաղափարը,
հերոսն իմաստավորվում է որպես անհայտ ու անըմբռնելի
ուժ՝ կաշկանդված «չաղատն ի վեր ի Մասիս» կամ Վանա
ժայռում: Իսկ պաշտամունքը, որի խորքում միհրականու-
թյան էությունը, ենթադրում է հակոտնյա զղացմունքներ՝ հույս
և տառնապ: Ինչ պայմանաձև է սա, գոյարանակա՞ն, սո-
ցիալ-պատմական ու բարոյափիլիսոփայական ինչ շեր-
տեր է կրում ավանդությունը, կարծես թե պարզ է: Բայց
վերընթեքելով նրա տարրերակները՝ ազգային ու մի-
ջազգային, տեսնում ենք մութ անկյուններ, ուր պետք է
մեկ-երկու մոմ վառել: Շղթայվածի առասպելի խորքում
գրամա տեսնելու մեր միտումը թեկադրում է փոքր ինչ այլ
կարգի մեկնություն՝ ոչ այնքան պատմական: ու բարոյափի-
լիսոփայական, որքան խորհրդապաշտական հիմքերի զն-
նում, ոչ այնքան ազգային-բանահյուսական, որքան թե-

2 Թ. Ավգարեզյան, Միհրը հայոց մեջ, «Հայագիտական հետա-
զոտություններ» Երևան, 1969, էջ 13—29:

մատիկ-տիպարանական ընդհանուր դժերի համադրական մեկնություն: Ժամանակակից տեսական բանագիտության մեջ շրջանառվում է միթոլոգիական մոդուս (առասպելաբանական պայմանաձև) հասկացությունը (Կ. Լևի-Ստրոսս), որի լույսի տակ թափառող սյուժեների տեսությունը հին ու պարզունակ է երևում: Ինչպես մեր ընտրած բնաբանն է ասում, միջնադարում եղել է տարրեր միջավայրերում ըստ տեղծվող առասպելների թեմատիկ նույնության կամ համանմանությունների գիտակցումը: Գրիգոր Մազիսարոսի համար, ինչպես նկատում ենք, դա պարզ ու անվիճելի էր³: Թվում է, ՄI դարի մտածողը շոշափում էր արդեն միթոլոգիական պայմանաձևի գաղափարը:

ՄԻԹՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶՆՎԸ

Առասպելը լեռան բարձունքում շղթայված ուժի մասին թերևս այնքան հին է, որքան կրակի պաշտամունքը: Որտե՞ղ է հորինվել առասպելը, Միջագետքում, Մարաստանում, հին Իրանում, Բալկաններում, Կովկասում, Հայկական լեռնաշխարհում, թե՞

<...> աշխարհի հեռավոր ծայրին՝
Սկյութիայի ճամփին, սրբազան մի անապատում,
χθονός μὲν εἰς τηλαυρόν γχομαεν πέδου,
Σκόλην δὲ εἰς αἶνον, ἄρρετον εἰς ἔρημον.⁴

Գրական հին աղբյուրը՝ Հեսիոդոսի «Թեոգոնիան» վկայում է, որ մուլեգնող ուժը շղթայվել է փայտին (խաշի նախատիպը), երկնքի ու երկրի միջև: «Պրոմեթեևսը փրկիսոփայական օրացույցի ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակն է», — ասում է Կարլ Մարքսը⁵: Գուցե ասենք, թե շղթայված մարդկության ստեղծած ամենահին սուրբն է: Էսքիլեսի անունով ավանդված ողբերգությունը մեզ հայտնի երկրորդ գրական վկայությունն է, բայց որի շղթայվածի լեռը մոտ է

3 Գրիգոր Մազիսարոսի Թգթերը, Աղեքսանդրապոլ, 1910, էջ 90—91:

⁴ Aeschylī Tragoedia, ed. H. We I, Lipsiae, 1913, c. 5.

⁵ K. Маркс и Фр. Энгельс, Собр. соч., т. I, М., 1938, с. 12.

մեր՝ աշխարհին: Ուժն ու իշխանությունը Պրոմեթևսին տարել են հանգած հրաբուխների երկիր՝ Կովկաս, բարձրացրել հրաբաժակ, երկաթածին (*сидерит*) լեռների գաղաթները, դրել երկնքից իջնող հրեղեն մուրճերի հարվածների տակ:

Սկսելով առասպելի հունական տարրերակից, բառեր վկայաբերելով, մակդիրների դիմելով, նպատակ չունենք վերապատմել հայտնի գրույցը: Հունական աղբյուրների բառապաշարում ու պատկերներում անուղղակիորեն ի հայտ է գալիս առասպելի թերևս նախնական մտահղացման օնթոլոգիան⁶: Միջավայրն ու առարկաները՝ քարաժայռ, շղթա, մուրճ, կայծակ, պարզ գեղարվեստական պատկերներ չեն մեզ համար, այլ (մեր հետապնդած խնդրի տեսակետից) խորհրդանշային արժեքներ: Առասպելն իր բոլոր փոփոխականերով կապվում է երկաթի ու հրի պաշտամունքի հետ⁷: Շրջափածը բնության շճանաչված ուժերի սիմվոլացումն է, էսքիլեսի ողբերգության մեջ մարդկայնացված: Ավելին՝ սա ուժի, որպես այս հասկացության վերացական բմբռնման, ալլաբանությունն է: Ուժն իմաստավորված է որպես բնության հավաքականություն, մարդկային զեմբով ու կերպարանքով, ինքն իր ամբողջամբ կաշկանդված և ձգտում է

6 Գրականագիտության մեջ կասկած է հայտնվել «Շղթափած Պրոմեթևսը» ողբերգության՝ էսքիլեսին պատկանելու խնդրի շուրջ: Վիլհելմ Շմիդտը (1919) բերել է մի շարք փաստարկներ՝ ապացուցելու, որ էսքիլեսի ողբերգությունը կորած է, իսկ մեզ հասածը Նվրիպիդեսի ժամանակների կամ հելլենիզմի շրջանի գրվածք է: Այս կարծիքին է եղել նաև մեր զարի 30-ական թվականների ամերիկյան թատերագետ Ավգուստ Մառը (The Origin of the Greek Tragic Forms, New York, 1938, p. 177—178): Շմիդտի բերած փաստարկների հիմնական մասը (հերոսի անհատականացում, անհատի ապրումների վերաբառացություն, կարեկցանք հայցող խոսքեր, խորային հատվածների ոչ մեծ ծավալ, գիտությանների ու արհեստների զիֆերենցված բմբռնում) Ա. Լոսեր համարում է համոզիչ (տե՛ս Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, с. 230—232): Նշված բոլոր հատկանիշները, իհարկե, հատուկ են Նվրիպիդեսյան շրջանի, հատկապես հելլենիզմի շրջանի արվեստին: էսքիլեսի անունով ավանդված ողբերգությունը բավական ռեալիստական է, և հին խորհրդապաշտական շերտը երևում է միայն առանձին բառերում:

7 Հմմտ. Թ. Ավդալբեգյան, Նշվ. աշխ., Կոզմոսբոշվում ենք հիմնականում այս աշխատության գրույթներով:

ազատագրվել, ճեղքել իր իսկ գոյաձևը կազմող նյութական կապանքը: Բնության և մարդու մեջ ներհող անհայտ ուժի տարերային գիտակցումն է այս, որ պետք է արտահայտվեր միթոլոգիայի ձևով, և դրան պետք է տրվեր մարդկային վիճակի տեսք: Հին ասորաբարեկական գրականության մեջ՝ այդ գիտակցումը վաղուց հանգել էր միստիկայի և բզու ազատագրման գաղափարին: Այս գաղափարը շատ ավելի ուշ սեփականացնելու էր քրիստոնեությունը, հասցնելու էր նարեկացու միստիկական ողբերգությունը և շեքսպիրյան Համլետի «երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը հալվե՞ր ու լուծվե՞ր»⁸, «երբ այս մահացու կապանքը մեղանից թոթափած լինենք»⁹ խոսքերին: Մեր ժամանակներում էլ մտքի ազատագրումը իմաստավորվում է շղթայվածի միթոլոգի-մով¹⁰:

Մեր առասպելը տալիս է բնության և մարդկային ուժի ազատագրման նախնական և սինկրետիկ գիտակցումը: Ազատագրված ուժի խորհրդանիշը կրակն էր՝ երկաթե մուրձի հարվածից պոկվող կայծը, որ նույնացվում էր երկնքից իջնող, մեկ ուրիշ անհայտ զորությունից ծնված սարսափի՝ կայծակի հետ: Կրակը երկաթը նվաճող ուժն էր, իսկ երկաթը՝ այդ ուժի աղբյուրը, որ «զամենայն պնդութիւն նուաճէ և ինքն հրով և եթ նուաճի»¹¹: Շղթայվածը, որպես գոյաբանական խորհուրդ, այս գիալեկտիկայի կրողն է, որպես բարոյական իմաստ՝ չարի և բարու հակադրամիասնությունը, իսկ փիլիսոփայական ավելի լայն իմաստով (զա կտես-

8 Վ. Շեքսպիր, *Բնտրի երկեր*, հ. 1, Թարգմանություն Հ. Մասեհյանի, Երևան, 1951, էջ 13:

9 Նույն տեղում, էջ 50:

10 Ի. Բունինը և Տոլստոյի մահը համարում է նրա ողու ազատագրումը (Собрание сочинений, т. 9, М., 1967, с. 7—168): Ամերիկյան փիլիսոփա Բերրոուզ Դանեմը փիլիսոփայությունն անվանում է «մարդու ազատագրման տեսություն» («Гигант в цепях», изд. «Наука», М., 1984, с. 7):

11 Նոր բաղդերը հայկազեան լեզուի, հ. 1, Վեներիկ, 1836, էջ 686:

հենք)՝ ժամանակը, ներկայի ու անցյալի համատեղ ներկայությունը¹²։ Խորհրդապաշտությունը նշմարվում է նաև էպիլիսի անունը կրող ողբերգության սյուժետային կառուցվածքում, որ, ըստ էության, արիստոտելյան միքոսի՝ գրամայի նախնական տարրի վերարտադրությունն է։ Գործողությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրճի հարվածներով և ավարտվում որոտ ու կայծակով. շղթայվածն սկզբում լեռան գագաթին է, վերջում դահալիժում է տարտարոսը։ Առասպելաբանական խորհրդապաշտությունը կրկնվում է գրական-գրամատուրգիական մշակմամբ։

Առասպելի հնագույն պատումներից մեկի համաձայն, որը գիտենք Պլատոնի «Պրոտագորասից», բմբուսացող տիտանը կրակը հափշտակել է ոչ թե Զեւսի բնակարանից, այլ Հեփեստոսի դարբնոցից¹³։ Կովկասի գագաթներին էլ ալգսիսի մի դարբնոց կա։ Ամպրոտային մի աստվածություն՝ նարտական Բաթրազը, որ հանգստանում է երկնային դարբնի Կուրդալագոնի մոտ, ժամանակ առ ժամանակ հրեղեն մուրճով դարկում է կովկասյան գագաթներին և զրդրացնում երկիրը։ Երբեմն էլ նա հասնում է Արարատյան դաշտ, և էջմիածնի բնակիչները գորգ են փռում նրա ոտքերի տակ։ Այս ավանդությունը վկայաբերում է ֆրանսիացի արևելագետ Ժորժ Դյումենիլը¹⁴, թերևս չկահանելով, որ գործունենք արդեն հայ ավանդության հետ, իջնողը վիշապամարտ Վահագն է, իսկ գորգը... թերևս վիշապագորգ։ Խորհրդանշայինն իջման դադափարն է, կապված իսկուպես էջմիածնի հետ, և ահեղ ուռնավորի պատկերը, որոնց հանդիպելու ենք ուշ՝ Գրիգոր Լուսավորչի տեսլիցում։

12 Պրոմեթեոսյան խորհրդանշի շատ շերտեր մնում են լրացահայտված։ Մեկնաբաններին ավելի շատ հետաքրքրել է բարոյազոգափարական բռնությունը, շղթայվածի հերոսական-ոռմանտիկական բնավորությունը։ Ա. Լոսինն նույնպես այդ է ներշնչում (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 258—306)։

13 Платон, Сочинения в 3-х томах, т. I, изд. «Мысль», М., 1968, с. 202—203.

14 Ж. Дюмезиль, Осетинский эпос и мифология изд. «Наука», М., 1976, с. 59—60.

Ուր է տանում ի վերջո այս խորհրդանիշերի տրամաբանությունը:

Պրոմեթևսյան թեման, իր խորհրդապաշտական շերտում, անմիջական կապ ունի պարսից Միթրայի և հայոց Միհրի պաշտամունքների հետ¹⁵։ Պրոմեթևս անվան ստուգաբանությունն էլ այս առումով կարևոր է։ Արևելագետ Մ. Բոգրիի կարծիքով, անունը ծագում է սանսկրիտ *pramanā* բառից։ Դա նշանակում է փայտե ձող, որը պտտեցրել են սկավառակի կենտրոնում (շմռանանք այս սկավառակն ու պտույտը) րացված անցքում՝ կրակ ստանալու նպատակով։ Հնագրքում այս եղանակով կրակ ստացողը կոչվել է *սրամատու*¹⁶։

Արեմն, այսպե՛ս է կրակը դողացվել աստվածներից։ Բայց մենք ունենք մուտճի ու ղնդանի, երկաթի ու կայծքարի գաղափարները, և էրականաշտության աստվածներն էլ քարածին են, ինչպես նորտական Բաթրազը¹⁷, շղթայված են ժայռին կամ կաշկանդված են քարում, ինչպես հայոց Մհերը։

Պրոմեթևս անվան հին հունարեն նշանակությունն է կանխատեսող¹⁸։ Եթե բռնն ստուգաբանենք դարձյալ սանսկրիտի օգնությամբ, կհանդիպենք նախախորհուրդ իմաստին (*pra-*նախ, սկիզբ, *mantu-*խորհրդակցել)¹⁹։ Սա նույնքան տրամաբանական է երևում, ինչպես պրամատուը։ Առասպելում կա կանխատեսման գաղափարը։ Շղթայվածին հայտնի է շղթայողի՝ Զևսի վախճանը, և Զևսն ուղարկում է Հերմեսին՝ կորզելու նրանից այդ գաղտնիքը։ Առասպելի սյուժետային այս կետն ակնարկվում է պարզորեն Պլատոնի «Գորգիասում»²⁰ և Լուկիանոսի «Աստվածների զրույցում»²¹։ Լիսիասի, Քսենոֆոնի և այլ հիշատակումներից հայտնի է, որ Պրոմեթևսը նախքան ողբերգության հերոսի

15 Բ. Ավդալբեկյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 36 և շարունակ.

16 П. Лафарг, Экономический детерминизм, М., 1923, с. 271.

17 Հմմտ. Ж. Дюмезиль, *նշվ. աշխ.*, էջ 65:

18 Greek-English Lexicon, Oxford, 1968, p. 1489.

19 Т. Барроу, Санскрит, пер. с англ. Н. Лариной, М., 1976, с. 260, 266, 339.

20 Платон, т. I, *նշվ. հրատ.*, էջ 360:

21 Лукиан, Сочинения, т. I, М., 1915, с. 49—50.

վերածվելն ունեցել է ծիսական խորհրդանիշի իմաստ, և հին Հունաստանում բաղմամբով այլ տոների կողքին եղել է Պրոմեթեյա կոչվող տոնը, որ հավանաբար կապված է եղել կանխատեսման խորհրդի հետ: Կանխատեսումը, ինչպես հայտնի է, այնքան էլ հեռու չէ կրակի ու ծխի խորհրդապատկերներից: Հիշենք ղեկիչան գուշակավայրը: Այստեղ Պրոմեթեյա անվան երկու ստուգաբանություններն էլ տրամաբանական են: Անկախ այս ամենից, պրոմեթեյան առասպելում կա Մեսսիայի գաղափարը՝ մի բան, որ առկա է բոլոր հին ժողովուրդների ծիսական ավանդներում²²: Երբ իշխանություն և աստված նույնանում են բռնության գաղափարի հետ, ինչպես էսքիլեսի ողբերգությունում է, ստեղծվում է նրանց հակոտնյան՝ թաքնված, կալանավորված կամ հեռու մի տեղ շղթայված, որի գալստյանն սպասում են որպես անհայտ մի ուժի հայտնություն: Պրոմեթեյան թեման այս կետում սպառվում է, քանի որ առասպելաբանական ցիկլում կա նաև ազատագրված Պրոմեթեյի գաղափարը:

Շղթայվածի միթոլոգիայում կիմաստադրիվեր մեղ համար, եթե նրա զուգահեռը չլիներ Առաջավոր Ասիայում ու Կովկասում: Հավերժական կալանավորի գաղափարն ավելի խորիմաստ է (ուժը չի ճեղքում իր էությունը կաղմոզ կապանքը), քան ազատագրված հերոսին: Համեմատելով հայոց Արտավազդին ու Վահագնին, որոնք ծնվել են նույն կրոնաաշխարհայացքային հողում, Թ. Ավդալբեգյանը հանգում է այն եզրակացության, որ Արտավազդի առասպելն ավելի խորիմաստ է, որպես տառապող ուժի վիճակ²³: Արտավազդըն ու Մհերը հավերժորեն շղթայված են, որ նշանակում է, թե ումն անհայտ է՝ միախառնված են շարն ու բարին, և հայտնի չէ՝ ինչ է բերելու ազատագրումը:

22 Առասպելում կա նաև «վերին զատատանի» գաղափարը: Ըստ հունական մի ավանդության, Հեփեստոսը բողբոսում է Զեսին, թե անդրաշխարհում խառնվել են արգարներն ու մեղավորները. հայտնի չէ՝ ովքեր են Երանելիների կղզում, ովքեր Տարտարոսում: Զեան ասում է, որ Պրոմեթեյան պետք է պարտադրի, «որ նա մարդկանց զրկի կանխատեսման շնորհից» (ΠΑΛΤΟΝ, նշվ. հրատ., էջ 361):

23 Հմմտ. Թ. Ավդալբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 39—40:

Բայց մինչ այս կետին հասնելը, անդրադառնանք իրանական տարբերակին:

«Ի պարսից առասպելեաց. յաղագս Բիւրասպի Ածղահակայ», — կարդում ենք Խորենացու առաջին և երկրորդ գրքերն ընդմիջարկող հատվածը: Խորենացին առասպելը կարգացել է «ի քաղղեական մատենի» և բանի որ նա ամենուրեք փնտրում է պատմական հիմքեր, կարգանք առասպելի ոչ հրաշալուստում հատվածը: Բյուրասպի Ածղահակը (պարսկ. բյուրանժույզ վիշապ) այստեղ երևում է սոցիալական հերոսի գծերով: Թվում է, համայնավարության վաղ վարդապետներից մեկի այլաբանական պատկերն է այս «Հասարակաց զկենցաղս Լամէր ցուցանել ամենեցուն, և ասէր՝ ոչ ինչ իւր առանձին ուրուք պարտ է լինել, այլ հասարակաց. և ամենայն ինչ յայտնի և բան և գործ. և ի ծածուկ ինչ ոչ խորհէր, այլ զամենայն յանդիման արտաքս բերէր լեզուով զծածուկս սրտին: Եւ զել և զմուտ բարեկամացն որպէս ի տուրնջեան նոյնպէ: և ի գիշերի սահմանէր»²⁴: Ածղահակը գործել է բացահայտ, հրապարակավ, հերոսի նման: Նրա երկրորդ անունն է Կենտորոս Պյուրիգա (հուն. *πυρρός* - սանձող, *πύρις* - կրակ)²⁵. Նշանակում է սրբազան հուրը սանձող: Սոցիալականն ու խորհրդապաշտականը կարծես համերաշխ են Բյուրասպի Ածղահակի գիմագծերում: Այս խենթը կամ առաքյալը հայտարարվել է վիշապ և ամբոխահալած եղել: Ամբոխը, ինչպես պատմում է Խորենացին, «յանկարծօրէն հասանէ ի վերայ՝ վնաս առնելով սաստիկ. այլ յազթէ բազմութիւն, և փախստական լինի Բիւրասպ. և հասեալ սպանանեն զնա մերձ ի լեռոնն, և ընկենուն ի վիհ մեծ ծծմբոյ»²⁶:

Ամեն ինչ, բացի լեռան խորհրդանիշից ու ծծմբի վիհից, կարծես փաստացի և իրական լինի, թեպետ ակնհայտ է

24 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 91, 92—93:

25 Древнегреческо-русский словарь, т. 1, с. 935, т. 2, с. 1412.

26 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 90:

միջոցով գլխից պայմանաձևը: Պատմական ինչ-որ իրողություն վերարտադրվել է այդ պայմանաձևում, մի երևույթ, որին հանդիպելու ենք նաև հայոց ավանդական պատմագրության մեջ՝ պատմական փաստերի առասպելացում: Ամզահակի առասպելի՝ Խորենացու բերած առաջին հատվածն ավելի միթոսային է: Ամզահակն այստեղ վիշապ է (Խորենացու բմբուխումն է՝ մարդ, վիշապից ծնված ու վիշապներ ծնող, իհարկե՝ այլաբանությամբ), և նրան շղթայում է հրապաշտոնի Հրուզենը, որ «Շահնամեում» դառնում է Ջոհակ-Դահակ վիշապին հաղթող Ֆերիդուն, «Ընձևնափորում»՝ Ֆրիդուն: Հրուզենը նույնպես խորհրդանշում է նախախնամության գաղափարը, ինչպես Հեփեստոսը հունական առասպելում: Նա Բյուրասպի Ամզահակին սղոճակապ (երկաթի խորհրդանիշը չի գործում) քարշ է տալիս «այլքս ինչ լերինն և կապել, և զինքն անդրի բնդդեմ նորա հաստատել, յորմէ պակուցեալ, հնազանդեալ կայ շղթայիցն, և ոչ զորէ ելանել և ապականել զերկիր»²⁸: Իրանի Դմբափանդ քաղաքի բնակիչները ամեն տարի աշնանամուտին տոնում են հրամեծար Հրուզենի հաղթանակը²⁹: XVII դարի Ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Ծարգենը, որ շատ բան է տեսել պարսկական ալեկելում, տեսել է նաև Մեհրգան կոչվող հրապաշտության այդ տոները³⁰: Մեհրգանը հիշատակված է նաև «Շահնամեում»³⁰, կոչ-

27 Այս առասպելի պատմական հիմքը համարվել է Կավե անունով զարբնի ապրտամբությունը (Մ. Էմին, Վեպր հեռյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1851, էջ 65) և մազզակյան աղանդի շարժումը (Ն. Ակինյան, Բյուրասպի Ենգահակ և համայնապարն Մազզակ հայ ավանդակների մեջ բառ Մովսես Խորենացու, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1936, էջ 15): Ակինյանի տեսակետը մերմել է (Բ. Չուգազյան, Հայ-իրանական դրական առնչություններ (5—8-րդ դդ.), Երևան, 1963, էջ 62—90, Ավ. Շահումյան, «Շահնամեն և հայկական աղբյուրները, Երևան, 1967, էջ 112—114): Հայտնի է, որ համայնապարսկական շարժապետություն Իրանում եղել է Մազզակից առաջ, որը դործել է Կավադ Ա-ի (488—531) թագավորության շրջանում (Ն. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և շարժապետ պատմությունից, Երևան, 1968, էջ 107—108):

28 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 90:

29 Н. Кисляков, Некоторые иранские поверья и праздники. «Мифология и верования народов восточной и южной Азии» (сб.), изд. «Наука», М., 1973, с. 187.

30 Фирдоуси, Шахнамэ, т. V, М., 1984, с. 123.

վում է և Միհրաջան (Միհր աստծո՝ և ամսվա անունով), նշանակում է, հալածանքար նոր խմաստով, աշնանամուտ³¹։

Եվ Հրուդենի հաղթանակի գաղափարը, և շղթայված Բյուրասպի Ածղահակի առասպելը կապվում են միհրակահուսթյան հետ։ Բայց պարսից առասպելում իրավիճակը շրջված է³²։ Հերոսը շղթայվածը չէ, այլ շղթայողը (ոչ թե Պրոմեթեոսը, այլ Հեփեստոսը)։ Նախախնամությունը, որպես բարի ուժ, կաշկանդել է մոլեգնությունը՝ վիշապակերպ կրակը գրել է փակի տակ։ Կրկնվում է Ապանդիաբի (Իսֆանդիար) Սաբալան լեռան վրա կաշկանդվելու իրադրությունը։ Շղթայվածի հակասականությունը, որը թվում է, ավելի հին շերտ պետք է լինի, լուծված է որակա՞ն ու բացասական բնվեաների երկատումով։ Գոյարանական ու սոցիալ-պատմական շերտերը տակն ու վրա են նշել։ Պարսից մազդեպականության տեսակետից սա տրամաբանական է, ժողովրդական հայացքի տեսակետից՝ անտրամաբանական։

Առասպելի գաղափարական շերտն ավելի պատճառաբանված է երևում և ավելի ապ. միհրակահուսթյան ու մազդակիդի հոգում։ Միհրը արևի ու լուսնի տոտվածն է, իսկ արևն ու լուսնը հալածար և՛ բաժանված հասարակության բոլոր անդամներին։ Պաշտամունքն ինքնին թելադրում է հալածարության ու համայնավելության գաղափարները, էթնոկոսմոսի տոնենք, որ առասպելաբանական գիտակցության մեջ բնութայունն ու հասարակությունը, բնագիտությունն ու հասարակագիտությունը սինկրետիկ ամբողջություն են։ Երակն ու լուսնը հալածար բաժանվելիք միակ նյութն են. «այն չի պակասում, երբ ուրիշն էլ է օգտվում նրանից»³³, —

31 Բառարան պարսկերեն, կաղմ. Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, Կ. Պոլիս, 1826, էջ 365։

32 Ընթացություն կա, թե խորենացին վերարտադրում է երկու առասպել, և վերնագիրը պետք է ընթերցվի «Յաղազս Բիրասպեհաջ և Ածղահակայ» (տե՛ս Ավ. Շահասլարյան, նշվ. աշխ., էջ 118)։ Հնարավոր է, որ երկու պատմական հիմքեր միացել են մեկ միթոլոգիական պայմանաշեղծում, բայց խորենացին նման ընթերցման հիմք չի տալիս։ Նշանակում է՝ պայմանաձևը նրան է հասել ամբողջական տեսքով։ Գրիգոր Մազիստրոսի հիշատակումն էլ այդ է առում (Թղթեր, էջ 90—91)։

33 Лукциан, Сочинения т. I, նշվ. հրատ., էջ 46։

ասում է Լուկիանոսի Պրամեթևսը՝ Կրակի համբար բաժանման գաղափարը կարող է իսկապես շատ հին լինել՝ նախնադարյան դուալիզմի ծնունդ։ Բյուրասպի Ածգահակր աչք գաղափարի մարդակերպ խորհրդանիշն է³⁴։ Նա պատրժվում է, որպեսզի բացվի Միթրայի՝ իրանական մետափալի ճանաչարհը, թեպետ Ածգահակն էլ մետափալի մի փոխակերպում է։ Եթե մետափալ չի կարող գիտակցում մեկ վարդապետության մեջ, որքան էլ նրանք նման լինեն։ Բայց ժողովրդական ավանդությունը կարող է նույն գաղափարը հուշել տարբեր առասպելներում տարբեր անուններով, պահել նույն առասպելի ու նույն հերոսի շատ տարբերակներ, պայմանաձևով մեկնել բնության կրկնվող և հասարակության ու պատմության շրջանվող երևույթները։

Միթուրգենք միշտ հին է և ունի պոետիկ ազդեցություն, իսկ պատմական փաստը՝ միշտ նոր ու եղակի։ Միթուրգենում եղակին վերածվում է բնահանրականության և ժողովրդական հիշողության մեջ ամրակայվում խորհրդապատկերներով, բառերով և սիմվոլիկական գոյարանություն և առասպելաբանական իմացաբանություն³⁵։ Առասպելում պատմական բովանդակությունները վերածվում են բնության ուժերի, բնության ուժերը՝ հասարակական օրենքների։ Հնադարյան մշտնջենքում բնությունը աստվածներից, հասարակականորեն ճանաչված ուժերը բնության անճանաչելի ուժերից, մեկի միջոցով սիմվոլոգացնում է մյուսը, կապ ստեղծում կրոնի, բնության, բարոյականության ու քաղաքականության միջև։ Այդ կապն իրականանում է միթուրգիական պայմանաձևով, որը անհատի ու նրան շրջապատող երևույթների աշխարհի, մարդու և տիեզերքի միասնության գեղարվեստական նշանն է, Կանտի լեզվով ասած՝ «ինքնազիտակցության տրանսցենդենտալ միասնություն»³⁶։

Մարդկային առօրյա գիտակցության մեջ միասնական են ներհայեցողականն ու արտահայեցողականը, մտածության ձևերն ու արտաքին փորձը, իսկ հնադարյան մարդու

34 Ի. Աղալյան, *Եզ. աշխ.*, էջ 50։

35 Հմմտ. Я. Голосовкер, *Логика мифа*, М., 1987, с. 10—19.

36 Кант, *Сочинения*, т. 3, изд. «Мысль», М., 1964, с. 192.

համար՝ նաև բնականն ու սոցիալ-հասարակականը: Հնա-
դարյան մարզը եթե կարողանար տարրանշատել այս շեր-
տերը, նրա տիեզերքը կխախտվեր՝ շղթայվածը կադատվեր
իր կապանքից ու կկործաներ աշխարհը: Եվ մարզը չէր իմա-
նա իր տեղը աստվածների և բնության, գերբնականի (ան-
բացատրելիի) և բնականի (բացատրելիի) արանքում: Առաս-
պելը նրան տալիս է ունիվերսալ մոդուս և ամեն ինչ դարձ-
նում բացատրելի: Մարզը և աստվածները, բնությունը և
հասարակութունը, ըստ առասպելաբանական հայացքի,
պետք է համերաշխ լինեն, և որպեսզի այդ համերաշխու-
թյունը չխախտվի, անհայտ ուժի շղթան պետք է ամուր մնա:
Ուստի, բուրբ շղթայվածների գլխին մի ունեավոր (մրճա-
հար, դարբն) է կանգնած: Առասպելի իրական վերսիայում,
ինչպես նկատեցինք, հակասությունը պարզ լուծում ունի.
չարն ու բարին բևեռացված են տարրեր կետերում: Դա,
իհարկե, ժողովրդական աշխարհայացք չէ, այլ գալիս է
պարսից զրադաշտական կրոնից³⁷: Հունական առասպելում
շղթայվածը զրական ուժ է, բայց այս մասին էլ գտենք
մշակված գրականության միջոցով:

Առասպելի կովկասյան և առաջավորասիական մյուս
վերսիաները կարծես ավելի «մաքուր» նախնական տես-
քով են ներկայացնում իրավիճակը: Անհամեմատ հակասա-
կան են երևում հայկական Արտավազդը, Շիրդարն ու Մհերը,
վրացական Ամիրանին, իմերեթյան Ռոկասը, նարտ-Օսեթա-
կամ Ամրանը, արխազական Աբուսիլը և անգամ այս մի-
ջավայրից հեռու սերրական էպոսի հերոս Մարկո Կոպե-
վիչը: Այստեղ էլ կան հնարարյան ու միջնադարյան (քրիս-
տոնեական հայացքի ենթարկված, գրական մշակումով
անցած) շերտեր: Վրացականում, ինչպես պարզ երևում է Վս.
Միլլերի, Ա. Խախանովի, Ի. Զավախիշվիլու, Մ. Զիկովանու
եւսումնասիրություններից³⁸, հին ու նոր շերտերն ակնհայտ
են:

³⁷ Հմմտ: М. Дандамаев, В. Луконин, Культура и экономика древнего Ирана, изд. «Наука», М., 1980, с. 305—330.

³⁸ В. Миллер, Кавказские предания о великанах прикованных к горам, «Журнал Министерства народного просвещения», СПб., 1883. М. Чиковани, Народный грузинский эпос о прикованном Амирани, М., 1966.

Վերջապանների ու դեերի դեմ կոմլեդ Ամիրանին դիմացման է ենթարկվում, կամ, ավելի ճիշտ, ի հայտ է գալիս նրա դիմական էսթյունը, երբ հանդիպում է քրիստոնեական աստծուն: Թվում է, Կովկաս է հասել մի հին առասպել (կամ Պրոմեթեոսի առասպելն է Կովկասից հասել Բալկաններ), ստացել միջնադարյան գունավորում և տարարեկվել ժողովրդական պատմաներում: Բարի ուժը, որ Ամիրանին է, մոլեգնում է ու դառնում խենթ: Ամիրանին ուզում է բռնադատել աստծուն, թե՛ հանիր մինչև երկրի խորքը թաղված իմ զավագանը: Ուրեմն, երկրի սկավառակը սլաղվում է Ամիրանի գավագանի շուրջը, և Ամիրանին, և թե հիշենք Պրոմեթեոս անվան Բողոքի ստուգարանությունը, պրամատուս է՝ հրատեղծ: Նկատի առնենք նաև Ամիրանի անվան՝ Մոռի ստուգարանությունը՝ արեգակ³⁹: Աստված հանում է ձեռքը Եթե սիմվոլիկա ենք տեսնելու ալտեդ (և ուրիշ ինչ կարելի է տեսնել), աստծո դեմ բմբաստացու ուժը զբոհվում է հրատեղծի ու հրապաշտի վիճակից: Աստված անիծում է նրան և շղթայում լեռան բարձրներում, ինչպես Զևսը Պրոմեթեոսին: Նրա կալանավաչին է դառնում Արուլ լեռը: Զրույցի շարունակությունը համախոս է հայկական ստասպելին: Շունը լիզում է տիրոջ շղթաները, և ամեն հինգ-շաբթի՝ երկրի խորքից դուրս է գալիս մի դարբին (Հեփեստոսի քուրմը) և ամրացնում շղթան: Ունավորը հայտնվում է լեռան զագաթին՝ հրաբխի ժայթքման տեղում՝ կռելու կրակն ի բաց արձակող զլուցաղնի շղթան:

Միջնադարյան-քրիստոնեական մեկնությունը շղթայաձի վիճակին տվել է բարոյափոխությունական իմաստ: Ամիրանին սպասում է վերջին դատաատանի օրվան, ինչպես վանա Ազոնվու քարում կաշկանդված Մհերը, «չուր Քրիստոս զա՛ դատաստան»⁴⁰: Վերջին դատաատանի գաղափարը միհրականության մեջ էլ կա, բայց այս դեպքում դատելու է Միհ-

³⁹ Թ. Ավդալեզյան, Եզվ. աշխ., էջ 51: Ուսումնասիրողները սովորաբար անշատում են կրակի և արևի սլաղատանքները, բայց շղթայաձի առասպելի կովկասյան տարբերակներում, նաև հայ ժողովրդական էպոսում, դրանք մերձենում ու նույնանում են:

⁴⁰ Սասնա ձուկը, աշխ. Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1977, էջ 355:

բը⁴¹: Մհերի Ազոավու քարից ելնելու հավատալիքում ժողովրդական մեկնություն է ստացել Միհրի՝ ժայռից ծնված լինելու գաղափարը: Նկատենք, որ Մհեր անունը նույն՝ Միհրըն է՝ սեռական հոլովածևով⁴²:

Գլխարանական և բնկերային (սոցիալական), բնափութափայտական և սոցիալ-փիլիսոփայական մոտիվները, որ մի անակոն ու նույնական են խորհրդատաշտական ձևերում, սինկրետիկ և ավելի իմաստալից ալլաբանություն են ենթարկված Սասնա վեպի վերջին էջուղում: Հողը թուլանում է ըմբոստացող ուժի ծանրության տակ:

Գեոֆե հեղե թուլացիք էր.

Ձին կը խրրվիք մըն խոտին.

Խող չէր գալիք հե ջե Մհերին⁴³:

Հէր և՛ բնությունն է, և՛ հասարակությունը: Բնությունը, բառ ժողովրդական պատկերավոր մտածելակերպի, չի կարող դիմանալ իրենից ծնվող ուժին: Դա նշանակում է, որ մարտն ույունը դեռ պատրաստ չէ բառաստանի օրան, հեռ չեն ծնվել հերոսին սատարող ուժերը, հերոսը մենակ է, շունի հասարակական հենարան:

Բաս հոմա մանգրքքիք ա,

Ես օր չեկնիմ, դուս չիգամ,

Լո հող ընծի զվերու⁴⁴:

Մեխիայի ժամանակը հեռու է, և ուժը զսպված է. նա սպասում է «շարի գետին խայրմնա»: Սա ժողովրդական աճեցնալմաստուն վճիռն է՝ ուժի ամբողջուն և մեկուսացյալ վիճակ, զսպված բողբոս և անսպասարաս աշխարհ: Հողն ինչքան պետք է «խայրմնա», որ կարողանա աճեցնել «ցորեն բընց մասուր» և «գարի քընց ընդուղ», կարողանա դիմանալ

41 Ե. Տիր-Մինասյան, նշվ. աշխ., էջ 12—13:

42 Հմմտ. Ս. Վ. Նազարեթյան, Հայք և դիցաբանություն հայոց, «Բազմավեպ», 1894, էջ 265:

43 Սասնա ծռեր, նշվ. հրատ., էջ 355: Հողի թուլացման գաղափարն ինքնատիպ է՝ հատուկ է միայն հայ ավանդությունը: Սա հերոսի ոտքերի տակ բացվող անդունդն է՝ «խոր իմն մեծ» Արտավազդի աղասպելում:

44 Նույն տեղում, էջ 247:

տիեզերական ցնցումին: Յնցումը լինելու է անհավասարակշիռ վիճակից և ստեղծելու է նոր հավասարակշռություն: Մտածվում է բնության ու հասարակության երևակայելի գոյածների աներևակայելի համերաշխություն ու ներդաշնակություն: Պատվււմ է տիեզերական համաստեղությունների օղակը՝ «չարխի ֆալսքը», որպեսզի կանգ առնի մի օր իր ամենաճշգրիտ կետում՝ մարդու և աշխարհի վերջնական համերաշխության սահմանում: Սպասման խորհրդանիշը շրջալսվածն է՝ երկաթե սուրը քարում կաշկանդած Մարկոն, իր հրեղեն նժույգի հետ ժայռում փակված Մհերը: Իսկ հույսի զաղափարը սիմվոլացված է կնոջ պատկերով: Դա այն կույսն է, որ գնում է վասելու իր ճրագը Մհերի հավերժական հրից: Մհերի քարի ճեղքից լույս է երևում, և հանգած մարխը ձեռքին մի աղջիկ մտնում է աչնակ՝ «էն ումուտով, թէ ժամն ինչ»: Սա, ըստ երևույթին, հրապաշտության տաճարի հուշն է՝ պահպանված հայ ավանգույթյան մեջ, քարակոփ եկեղեցին, որպես Փրկչի բնակարան և այրվող մոմը, որպես զոհաբերության զաղափար: Աղջիկը մտնում է ներս, քարը փակվում է: Աղջիկը մնում է Մհերի հետ փակված մեկ տարի (տասներկու ամիս, հինգ օր, ըստ հայոց հին օրացույցի): Հայրը աղջկան սպասում է մեկ տարի, իսկ Մհերի բանտում տարին անցնում է ինչպես մեկ օր:

Ախշիկ զճրագ կպուց.

Ինչ տուտ բացվավ, էլավ տուտ,

Ճճրագ առից, էկավ տուն⁴⁵:

Ուշագրավն այստեղ շրջապտույտի, որպես ժամանակային միավորի, զաղափարն է, որ անբաժան է միթոլոգիական պայմանաձևից: Սասնա վեպը մեզ կարծես հեռացնում է բուն խնդրից: Բայց շղթայվածի առասպելի բոլոր մեկնություններն ամփոփվում են այստեղ: Ըմբոստացող ուժի թեման ավելի լայն է: Վերադառնանք, ուրեմն, մեր առասպելի նախնական տարբերակին և Արտավազդի թեմային:

⁴⁵ Նույն տեղում, էջ 507:

Առասպելը տարածված է աշխարհով մեկ: Բալկաններից մինչև Իրանական բարձրավանդակ (Սաբալան, Դեմբավանդ), այնտեղից մինչև Կովկաս (Արուլ) Այրարատյան աշխարհ և դեպի հյուսիս՝ Ազովի ծով, ամենուրեք կա շրջափակի լեռ ու ավանդություն մի տարբերակ: Եվ, այսուամենայնիվ, առասպելն այնքան է կապված հայ բնաշխարհին, որ եթե ուզենք արմատախիլ անել, լեռ ու հող տակն ու վրա կլինի: Բայց հեղն ամուր է մեր հաղթանակի տակ, և առասպելի խորհրդավոր միջավայրը՝ մեր հայացքի առջև կանգուն է լյառն Մասիս, իր հսկայատեսիլ ճեղքվածքով, միջօրյա արևի տակ ճարճում է Երասխի հնազարդան հունը, խորվիրապի բլրին (նկ. 1) կանգնած է իռավորչի մատուռը, պեղվում են հին Արտաշատի հետքերը, և շամբուտներում արածում է կինճը՝ հայոց վերջին հեթանոս թագավորի առասպելանշանը:

Հայ առասպելը բոլոր գծերով համախոս է ընդհանուր պաշտանաձևին և իր խորհրդանշելնրով, որոնք մեզ համար առարկայորեն շոշափելի են, ամուր է նստած մեր հողին:

Թերթենք ուրեմն Գրիգոր Խլաթեցու (1350—1426) խմբագրած «Յայսմաուրք» ժողովածուն և ուշադիր կարդանք առասպելի՝ միջնադար հասած հին տարբերակներից մեկը, որը, եթե հին էլ չլինի, միևնույն է՝ հին հիշողություն է արձանագրում:

Ամեն ինչ պատմված է կարծես միամիտ հեքիաթի նման:

«Թագաւոր մի կայր Հայոց Արտաւազ անուն և ունէր որդի մի խելագար որոյ անուն էր Շիդար: Եւ եղև յորժամ մեռաւ արքայն Արտաւազ հայրն Շիդարայ <...> զի խելագար էր: Վասն [որոյ] և աշխարհս յիրար դիպաւ և աւերումն լինէր ոչ սակաւ: Եւ յաւուր միում հեծեալ Շիդարն ի ձի և ետ փող հարկանել՝ թէ կամիմ թագաւորել և ել զնաց ընտիր հեծելօք ի զբոսանս և ելեալ ի վերայ կամրջի գետոյ՝ վասն անցանելոյ և անդէն շարժեալ զնա այսոյն պղծոյ անկաւ ի գետն և կորեաւ: և հեծելազօրքն համբաւեցին, թէ [չ]աստուածքն Շիդարայ յափշտակեցին զնա և եղին ի սեաւ լեռան, որ է աւաղ Մասիս, և անդ կայ շղթայած և Բ

չուն[բ] մին սպիտակ և մին սևա կու լիզեն հանապաղ
 շղթայան Շիրգարայ և ի տարելիցն ի մազն դայ, որ թէ կտրի
 նա ելանէ և զսշխարհս անցուցանէ: Վասն որոյ կարգեցին
 կախարդքն սոսսպել զիմօք և թէաորոնսս՝ թէ ի տարե-
 կապն ի նաւասարդի ի Ա. ամենայն գործաւոր զիւր զինչ և
 իցէ գործն կոսիէ դարբինն և այլն ամենայն: Զի կապն Շի-
 րգարայ, որոյ մեկ մազն եկեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամրա-
 նայ և ոչ ելանէ և անցուցանէ զաշխարհս: Այսպիսի առաս-
 պել զիմօք վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչն:
 Եւ իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և
 կամեցաւ խափանել այսու. որ կարգեաց ի նաւասարդի ի
 Ա. տօնել ս. Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննէս:
 Զի ստան և առասպելն խափանեցի և սուրբն և ճշմարիտն
 հաստատեցի ի փառս Քրիստոսի (աստուծոյ մեկոյ)»⁴⁶:

Մեր սոջն, ինչպես նկատում ենք, շտարածված մի
 պատումն է Արտավազդի առասպելի, որ հայտնի է առա-
 վելապես Խորենացու Դրական մշակումով:

Որպեսզի պստկերն ավելի պարզ լինի, մեկ անգամ ևս
 կարգանք Խորենացու տարբերակը:

«ՅՆԵՍ Արտաշէսի թագաւորէ Արտաւազդ որդի նորա և
 հալածէ յԱյրարատայ զամենայն եղբարս իւր <...>⁴⁷ Որ
 յետ սակաւ ինչ աւուրց թագաւորելոյն իւրոյ, անցեալ զը-

⁴⁶ Բնագիրը հրապարակվել է «Բազմավեպում» (1877, էջ 276), որ-
 տեղ բացակայում է մեր հիմնական կոմանը՝ քլաուսոսօք բառը: Զրույցը
 երկրորդ անգամ հայտնվել է Գ. Խալաթյանից: Իշխման աշխատությունում
 (մ. 11, էջ 73—75)՝ Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի մեկ ձեռա-
 գրի, «Բազմավեպի» տարբերակի և Ալեքսանդրապոլի «Ս. Աստուածածին»
 եկեղեցու շորս ձեռագրերի (XVII դ.) հիման վրա՝ «Եւ թէաորոնսս
 ни в одной рукописи нет», հիշեցնում է Խալաթյանը, բացառություն
 համարելով վենետիկյան ձեռագիրը: Մինչդեռ, ելաթեցու «Յայտնաւորքի»
 ձեռագրերը հասնում են 700-ի, որոնցից 200-ը ներկայումս Երևանի Մաշ-
 տոցի անվան մատենադարանում են: 1980-ին բանասեր Մաշիս Ավդալ-
 բեգյանը իմ ուղարկությունը հրավիրեց զրանցից երկուսի վրա՝ 4876
 (1477 թ.) և 5313 (1465 թ.), որոնցում կար մեկ հետաքրքրող լեզվական
 վկայությունը: Հիմք եմ ընդունել 4876 ձեռագիրը (էջ 3ա). փոքր հավե-
 ռավները Խալաթյանից հրապարակածից են:

⁴⁷ Խորենացի, Իշխ. հրատ., էջ (9): Զրույցն ընդմիջարկված է պատ-
 մական ավանդությանը թելադրված խոսքերով. որոնք բաց եմ թողնում:
 Իրանց կանդրադատանք բառ անհրաժեշտության:

ևթէ ի ծննդենէն ևևթ մօլութեամբ լեալ, մինչ նոսրիմբ և վախճանեցաւ»⁴⁹,

Երկու տարբերակների համադրությամբ ստանում ենք ֆարուչայի մոտավոր պատկերը, որն, այնուամենայնիվ, ամբողջական չէ և, եթե ելնենք մեզ հայտնի մյուս տարբերակներից⁵⁰, դարձյալ հնարավոր չէ ամբողջացնել: Ակընհայտ է, իհարկե, խորհնացու տարբերակի ոճական հին կերտվածքն ու հղվածությունը, և այն՝ որ պատմագիրը վկայաբերում է երեք ֆրագմենտ՝ երգիչներից ու զուսաններից լսած: Դրանցից երկուսը (տողատվածները) «գործող անձանց» շափածո խոսքի օրինակներ են, որ կարծես հատկանշում են խաղային-դրամատիկական իրադրության մոտավոր, ենթադրելի մի դրվագ: Այո, առայժմ միայն ենթադրելի, և ենթադրության հիմքը Հայամավուրքի խոսքն է՝ «առասպել դիմօք»:

Հայամավուրքի տարբերակը, խորհնացու վկայության հետ համեմատած, պարզունակ է, զրուցատրական, և գրառումն էլ անարվեստ է՝ «անկուր բան կատակական», ինչպես կասեր Գրիգոր Մագիստրոսը: Դա հիշեցնում է ուշ միջնադարյան աշխարհիկ զրույցների ոճը: Պատմելակերպի, գրառման ու ձեռագրերի ժամանակի (XV դ.) հակասություն չի նկատվում: Թվում է, թե զրույցն ուշ միջնադարում պատմվելիս է եղել միջին հայերենով, և գրառողն է վերարտադրել պարզունակ գրաբարով: Երկու տեղում նկատելի

49 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 192:

50 Առասպելը, եթե նկատի շտանենք պայմանաձևի այլ դրսևորումները, միջնադարի մատենագրության մեջ ունի ինը վկայություն. Նզնիկ Կողբացի («Նշծ աղանդոց», 1.ԻԵ), Մովսես Խորենացի, «Ռսկեփորիկ» («Բաղմավեպի» տարբ.), Վարդան, Վանական վարդապետ, Գրիգոր Անավարդեցի, Կիրակոս Արևելցի (XIII դ.), Գրիգոր Խաթեցի (XIV—XV դդ.) և «Գողթան երգ» վերնագրով մի վանկային, անհանգ ոտանավոր («Քառնասեր», 4. Պոլիս, 1891, էջ 239—240), Վերջինս հիշատակված է Գր. Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը» (հ. 1, Երևան, 1972) աշխատությունում (էջ 221): Բոլոր տարբերակները հրապարակել է Գր. Խաթեցյանցը (նշվ. աղյ., մասն 2), բացի «Գողթան երգից», որը ոչ մի բառով կամ նշանով խորհնացու տարբերակից չի հեռանում և, թվում է, նրա տպավորությամբ սարքված 18-րդ դարի բանաստեղծություն է՝ գրաբարի շափաբերական վարժություն»

Առամկարանություն կամ քաղաքային-խոսակցական ոճ. «...մի խելազար, որոյ անունն էր Շիրդար», «աշխարհս յիրար դիպաւ»: Եվ այնուամենայնիվ, Գրիգոր Խալաթյանցը Հայսմաւուրքի տարբերակը համարում է ավելի հին: Խալաթյանցի նկատառումները Խորենացու ժամանակի կամ նրա բանահյուսական աղբյուրների վերաբերյալ այս դեպքում էական չեն: Շիրդարի զրույցը կարող է իսկապես ավելի հին աղբյուրից ծագած լինել և ավելի հին բան վկայել, քան Խորենացու՝ առ իսեհա իսկ ժամանակաւ լսած վիպասանական երգը կամ առասպելը: Հին ասելով, նկատի ունենք ոչ զրույցյան ժամանակը, ոչ իսկ, ինչպես Խալաթյանցն է ասում, «ժողովրդական հնամանգութեան գծերն ու առասպելաբանական երանգը» («черты народной старины и мифологический их колорит»)⁵¹: Ի դեպ, առասպելաբանական երանգը Խորենացու տարբերակում ավելի թանձր է: Բայց առասպելի ծիսական ավանդման, նավասարդյան տոնի ու բազմոցների հիշատակումը⁵² (զրանց կանգրադանանք իր տեղում), որ Խորենացու տարբերակում չկա, շատ էական է: Իսկ եթե հարցը ձևապրերին կամ «Յայսմաւուրքի» խմբագրման ժամանակին է վերաբերելու, ապա՝ Խորենացու երկի ամենավաղ ձևագիրն էլ XIV դարից հին չէ:

Գործ ունենք շղթայվածի առասպելի հայկական տարբերակի երկու խումբ կազմող վկայությունների հետ՝ Եզնիկ ու Խորենացի (Արամավազդի առասպել) և Հայսմաւուրքի խումբ⁵³ (Շիրդարի զրույց): Մեկն անվանելով առասպել, մյուսը զրույց, նկատի ունենք պատումների ոճական առանձնահատկությունները, ոչ թե ընմայի բնույթը: Գրական մշակման առումով սրանք հավասարաթեք չեն. Խորենացուն, ինչպես տեսանք, բարձր է՝ բանաստեղծականութուն և սիմբոլիզմական լիցք ունի: Խալաթյանցու տարբե-

⁵¹ Г. Халатянц, *նշվ.*, Կ. I, էջ 316:

⁵² «Եւ ի նոյն ատար ի նաասարդի մեկն որ տօնէին Հայր այնմ քաղնացն, որ անդ էին և պղծոյն Արամազդայ...» (Մատենադարան, ձեռ. 4876, էջ 3ա):

⁵³ Պայմանականորեն նկատի ունենք տեղեկությունների առումով Խալաթյանցու տարբերակին համեմատյալ վիպականները նաև Հայսմաւուրքից դուրս (Վարդան, Վանական վարդապետ):

բակը, իր խմբով, որքան էլ գրական առումով պարզունակ լինի, հարուստ է տեղեկությունների առումով:

Հայ առասպելը աշխարհագրականորեն և պատմա-ավանդաբանական հիմքով և՛ ազգային է, և՛, ինչպես կոչում ենք, ոչ միայն թեմատիկ, այլև ծագումնային կապ ունի պարսից (գուցե ոչ միայն պարսից) առասպելի հետ, թեև կոտնաաշխարհայացքային առումով տարբեր է նրանից: Չու-ն ու բարին պարսից առասպելում տրոհված են և պարզ հակադրություն են կազմում (Աթոհհակ և Հրուդեն), իսկ հայ առասպելում անձնավորված են մեկ էություն մեջ, որպես ներքին հակադրամիասնություն՝ զիվացում և տառապանք, տառապող աստված և տառապող դե, զիվականը և աստվածայինը մարդու մեջ: Այս զիվակերպն ավելի բարդ է, քան հունական Պրոմեթեոսին:

Խնչ է պատմում հայ առասպելը իր խորհրդապաշտական և մարդկային-հոգեբանական շերտերում: Պրոմեթեոսի ողբերգությունը ներծծված է քաղցական հումանիզմով, իսկ խորհրդապաշտականը անտեսանելի շերտում է ու գրեթե չի երևում, եթե նկատի չունենանք մեկ-երկու լեզվական հետքերը: Հայ առասպելում, որը չի ունեցել գրական այնպիսի մշակում, ինչպիսին էսքիլեսի անունով ավանդված ողբերգությունն է, մարդկայինը պատած է խորհրդապաշտության սովոր շերտով: Պեղենք այդ երկու շերտերը:

Հայտնի է խորենացու հայացքը. առասպելները «զճշմարտութիւն իրացն ալլարանարար յինքեանս ունին թաքուցեալ»: Այս առասպելն էլ, ահա, պատմական հիշողություն է հայոց և մարաց ռազմական ու արքունական հալաբերությունների մասին⁶⁴, արտաշեսյան ցիլիկի ներքին ճյուղերից մեկը, որը, եթե կողմնորոշվենք մեզ հայտնի միջազգային թեմաներով (նախկին թափառող սյուժեները), պետք է անվանենք խննթ արքայազնի պատմություն: Փորձենք վերականգնել այդ պատմության ֆարուլան կամ պատճառահետևանքային ընթացքը, որը հորենացու երկում խախտված է հասկանալի պատճառներով: Առասպելի ֆարուլան և հորենացու պատմության սյուժեն չէին կարող

⁶⁴ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ը, Երևան, 1985, էջ 183—184:

Համընթաց լինել. առասպելի պատումնային ֆրագմենտները
ցրված են Լաբենացու երկի առաջին մասի տարրեր զլուխ-
ներում:

«Աս (= Սաթենիկ) առաջին հղեալ ի կանանցն Արտաշիսի՝ ծնանի նմա
զԱրտաազգ <...> (Լ.):

<...> վիշապագուներ զողացան զմանունն Արտաազգ, և զե փոխա-
նակ հղին (ԿԱ):

<...> տենչայ Սաթենիկ տիկին տենչանա՝ զարտախորտ խաւարտ և
դորք խաւարծի ի բարձիցն Ագաւանայ (Լ.):

<...> տրփանք Սաթենիկան բնդ վիշապագունսն՝ առասպելաբար, այս
ինքն բնդ զարմա Ածղահակայ, որ ունին զամենայն զառ առորտազն՝ Մա-
սեաց (ԽԲ):

Ի շարի հասեալ Արտաազգայ որդոյ Արտաշիսի, հղե աչք քաշ, անձ-
նահաճ և հպարտ <...> (ՄԱ):

<...> նախանձ լերելով բնդ ձերունոցն Արգամայ [Արտաազգ]
հրապտեաց զհայր իւր ցաւանդ Արգամայ, որպէս թէ թագաւորել ի վե-
րայ ամենայնի խորհիցի (ՄԱ):

<...> ճաշ գործել Արգաւանայ ի պատիվ Արտաշիսի, և խաղաւա-
նակ լեալ նմին ի ստճարան վիշապաց (Լ):

<...> երթալով Արտաշիսի ի ճաշ Արգամայ, կասեմ իմն տնկեալ,
իւր թէ զսեւ զարբայն խորհեցան <...> և զապարանան Արգամայ աչ-
քի <...> Իսկ Արտաազգայ <...> ոչ կարացել համբերել որդւոյն
Արգամայ, բնդբիմանայ նմա պատերազմաւ, լայց լաղթել արքայորդոցն՝
սատակէ զամենայն ծնունդս Արգամայ <...> (ՄԱ):

Այս Արգամ է որ յառասպելին Արգաւան անուանի, և այս պատ-
ճառ պատերազմին բնդ Արտաազգայ (ՄԱ):

<...> Արտաազգայ ոչ զտեալ <...> տեղի ուպարանից՝ ի հիմ-
նանայն Արտաշատու. նա անց, զնաց և շինեաց ի մէջ Մարաց զՄարա-
կերտ (Լ):

Ի՞նչ է աւելի ունենում առասպելի ակնհայտորեն հաս-
կանալի, մաքրկային—«հի գերանական» հարթութիւնում, և
ինչ՝ խորհրդանիշերի զադունի խորխորատում:

Պատմենք «տեսանելին»:

Ծնվում է Արտաշիսի ու Սաթենիկի անդրանիկ որդին՝
զահաժառանգը, անունն Արտաազգ: Արտաազգի մայրը
տենչում էր զահերեց իշխան Արգամի սերը: Արքայազնը
մեծանում է, դառնում հանդուգն ու հպարտ և լսում (մութն
է այս կետը), թե զգում, որ մայրը Արգամի տարփուհին է:
Նա զրգում է հորը՝ Արտաշիսին Արգամի դեմ, որպէս թե

վերջինս կամենում է տիրել գահին: Խնջույքի պահին, որք տեղի է ունենում Արգամի պալատում, կասկած է ընկնում Արտաշեսի որդիների սիրաբ, Արտավազդն է կասկածը գցում, թե Արգամը դավադրություն է պատրաստել: Բարձրանում է աղմուկ ու իրարանցում: Արտավազդն իր եղբայրների հետ այրում է Արգամի սպասար, կսիվ հայտարարում և կոտորում նրա տոհմը: Շարունակությունը հայտնի է. Արտավազդը նախանձում է հոր փառքին և թաղման պահին, ինչ գերեզմանի մեջ բմբոստանում՝ «ես աւերակացս ում ինչպէս եմ: Եւ չա՛րն անիծում է որդուն, և որդին, երբ գնում է վաչքի խոզեր բրտալու, կամուրջն անցնելիս ցնորվում է ու ջրամուլն լինում:

Պատմենք «անտեսանելին»:

Արքայազն Արտավազդին մանուկ հասակում գողանում են Մասյաց ստորոտներում ապրող վիշապագունների կանայք, Ածղահակի զարմից, և տեղը դե գնում: Արտավազդի մայրը՝ Սաթենիկը համայում է վիշապ Արգավանին՝ նրա բարձից խավարա ու խավարճի խոտեր թոցնելով: Սաթենիկը դառնում է վիշապի տարիուհին, իսկ նրա դիվացաբ որդին դավեր է նշութում, իրար դեմ հանում իր հորը և Արգավան վիշապին, սպանում վերջինիս, այրում նրա ապարանքը, բմբոստանում Արտաշեսի դեմ, անիծվում նրանից, և քաջերը, թե վիշապները (Ածղահակի զարմից), ինչպես ստեղծել էին այս դիվական ուժը և դրել գողացված արքայազնի տեղում, այնպես էլ հետ են վերցնում, տանում «չաղաւն ի վեր ի Մասիս» ու շղթայում լեռան այրերից մեկում: Իրավիճակը էզոթներիկ իմաստ է թաքցնում, որ չգիտենք: Դիվական ուժը, որ գործում էր, վերադառնում է իր նախկին՝ պոտենցիալ գոյութիանը, իրականութունից վերածվում է մի նոր հնարավորութիւն (հիշենք Յոնեսկոյի զատողութունը⁵⁵), որպեսզի կրկնվի ցիկլը: Սա առանձին հարց է, որին կանգնողադառնանք:

Առասպելի շղատմված շերտում հավանական սյուժետային մի գիծ է հնթադրում Գարեգին Արվանձտյանը:

⁵⁵ Հմմտ. Ներածություն, էջ 7:

«Արտավազդն պատուէն Սաթինկան տարփանաց բարձիցն Արգավանա...»⁵⁶ Արտավազդն, ուրեմն Սաթենիկի դավաճանության արդշունքն է՝ Արգավան վիշապի որդին (Ածղահակի զարմը) և բմբոստանում է իրեն ծնունդ տվող գիվական ուժի գեմ (էդիպյան կոմպլեքս)։ Սրվանձտյանցը ելնում է «գե փոխանակ եզին» խոսքից։ Իսկապես նման գաղտնիք կա այստեղ, թե՛ բանագետի այրական երևակայությունն է խոսում։ Հետազոտողի «խարդավանքը» մեղ էլ հրապուրիչ է երևում։ Բայց Սրվանձտյանցը թերևս հիմքեր ուներ բան տեսնելու առասպելի ամենամուխ անկշունքում։ Բանահյուսական նյութի խոր իմացությունը, ազգագրական տեղեկությունների հարստությունը կարող էին նկատել տալ այս գիծը առասպելի էզոթիկ շերտում։ Ոչ պակաս հետաքրքիր է Սրվանձտյանցի գլխում ժողովրդական մի հեքիաթը արքայազնի, նրա մոր ու վիշապի մասին։ Գործում է նույն արխետիպը նույն միթոլոգիական պայմանաձևում։ Բախումը արքայազնի և իր մոր տարփածուի միջև է, հայրական պատվի պաշտպանությունը, մոր ու վիշապի դավադրությունը արքայազնի գեմ, վերջինիս կորուստը, մահը, հարությունը, վրիժառությունը⁵⁷։ Միջազգային հեքիաթ է հայտնի է և սլովակյան տարբերակը Ֆյոդոր Բուսլանի՝ գրառմամբ⁵⁸։

Հասնում ենք, այսպիսով, Սաքսոն Քերականի (XII դ.) «Դանիացիոց վարքի» (Gesta Danorum) հայտնի զրույցին՝ «Սազա Ամլեկոուսի մասին»։ Ամլեկոուս—Գերուտա—Ֆենզոն փոխհարաբերությունը պարզ տիպաբանությամբ նման է Արտավազդ-Սաթենիկ-Արգավան փոխհարաբերությանը։ Ամլեկոուսը խենթ արքայազնի դանիական տարբերակն է, հավանաբար՝ իսլանդական ծագումով. անունն ստեղծված է իսլանդերեն amlodi (խելապական, խենթ) բառից⁵⁹։ Դիվացման կամ գեերից պատուհասվելու թերևս ուղղակի հիշողությունն է այս՝ արտահայտված որպես ձևացյալ խեն-

56 Գ. Սրվանձտյանց, *Երկեր*, հ. 1, Երևան, 1978, էջ 179։

57 Մ. Արեղյան, *Երկեր*, հ. 2, էջ 186—187։

58 Նույն տեղում, էջ 187։

59 Зарубежная литература средних веков, изд. «Просвещение», М., 1974, с. 384.

թություն: Ուրվականի հետ խոսելու և հետո խենթ ձևանալու (կամ աղոյես համարվելու) երևույթը թեմայի շեքսպիրյան մշակման մեջ է և պետք է ունենա դարձյալ բանահյուսական ծագում՝ Սաքսոն Քերականից տարբեր մի աղբյուր: Խենթության դադափարը, այնաշխարհային բզուց դարկված, ձևացել, թե միջավայրից վերադարձ, բոլոր դեպքերում հին մատիլ է⁶⁰: Ամլեկուսը խենթ է ձևանում թաքցրնելու համար իր զավաղությունը և... խաղում է կրակի ու մեխրի հետ⁶¹: Դժվար է շնկատել կրակապաշտության կամ խենթի՝ կրակի բզի լինելու դադափարը⁶²: Ամլեկուսը Ֆենդուշի հետ վարվում է նույն կերպ, ինչ Արտավազը Արգավանի: Խնջուլքն ու գինարբուքը վերածում է հրդեհի, կրակի է մատնում սրահը, պալատը, բոլորին:

Չափազանց բաշտարավ է խենթ արքայազնի եվրոպական զրույցի թեմատիկ-տիպաբանական կապը հայ հնագույն դրամատիկական սյուժեի հետ: Կարծես թե շոշափում ենք մի շատ հին ու խոր թաղված արմատ դրամայի ամենահին և բնիվերսալ գիծը: Դա անհատի և արտաքին իրականության կապի սիմվոլիկ-դրամատիկական գիտակցումն է: Մոտենում ենք հին միստերիաների բովանդակային հիմքին:

Մարդու և աշխարհի փոխհարաբերությունը միայն խորհրդապաշտական շղարշ կարող էր ունենալ հին դրամայում, որ նշանակում է, թե հին դրամա՝ միայն ու միայն միստերիա պետք է լիներ, ժողովրդական կամ պաշտոնական, միևնույն է: Մեզ հույտն է նյութի հնարավորություն շիտալիս որոշել այս երկուսի սահմանը, այն էլ հնադարում: Բայց խորհրդանշչերը, որոնց էական նշանակություն ենք տալիս, ճիշտ ենք բացատրում, թե մետավոր (գուցե և սխալ), բնավ երկրորդական չեն: Առասպելում գործող յուրաքանչյուր առարկա՝ կենդանի, բույս, իր, նյութ, ամեն մի անթաղրվող առարկայական թիմակ կամ առարկայորեն

⁶⁰ Այս պայմանաձևում է նաև Ա. Գրիբոյեդովի «Խելից պատուհասի» հերոսը՝ Չափին:

⁶¹ Зарубежная литература средних веков, с. 61.

⁶² Կրակի պաշտամունքը հետո չէ նաև վաղ միջնադարյան եվրոպայից (տե՛ս Дж. Фрезер, Золотая ветвь, М., 1980, с. 676—685).

ներգործող մակդիր, պատկերավորութեան ու ռեալիզմի ամեն մի հետք՝ կյանքի զգացողութեան ամեն մի նշան իր ակնհայտ, զգայական իմաստից բացի ունի ավելի էական, խորհրդանշային իմաստ, որը թերեւս գիտակցված չէ մեզ հայտնի գրական աղբյուրներում: Առանց խորհրդանշային իմաստների հին առասպելաբանութիւնը մեզ կարող է երեւալ շատ միամիտ ու պարզունակ: Բայց այդպէս չէ: Հնագարջան մարդու միտքը թերեւս եղել է պարզունակ (կամ նրա մոգուսներն են տարբեր ու մեզ համար անհասկանալի), բայց նրա զգայական հայեցումների աշխարհը երբեք պարզունակ չի եղել: Ժամանակի կրօնական պատկերացումներն ու առասպելաբանութեւնը, իրից շատ բան չգիտենք, կարգավորել են մարդու հիշելիւն աշխարհը: Իսկ մտքի շփոթմունքները անհատին զարծրել են ապստամբ կամ խենթ, մոլորված, հասարակութեւնն ու միջավայրին օտար: Եթէ ժամանակակից լեզվով արտահայտվենք, սա հին մարդու կյանքի գրաման է, որը պետք է լուծվեր ինչ-որ կերպ: Եվ լուծվում էր այդ գրաման գերբնական ուժերի հրաշալի միջամտութեամբ՝ կախարդանքով, աղոթքով, «թուղթ ու գրով», հմայական խոսքով կամ երգով, ձեսով, միստերիայով: Միստերիա բառի հին հայերեն համարժեքը բավական իմաստալից է՝ խորհուրդ¹⁵: Մեր քննութեան առարկա դրույցը կամ առասպելը, ինչպէս բոլոր հեղինակների վկայութիւններն են ասում (կանգրագառնանք գրանց), նման ծագում ունի: Չենք կարող, ուրեմն, նրա գրամատիկական կամ միստերիալ-թատերական բնույթը պարզել առանց հիմնավորապէս (հնարավորութեան սահմաններում) շոշափելու դրույցի իրացիոնալ խորքը:

Համեմատելով Շիրաքի դրույցը, Արտավազդի առասպելն ու Սաքսոն Քերականի գրառած Ամելգուսի սագան, նկատում ենք, որ հայ բանավոր ավանդութեան մեջ միավորվել են երկու միթոլոգիական պայմանաձևեր՝ շղթայվածի առասպելը և խենթ աքայազնի առասպելը, և ստեղծվել է մեկ ֆաբուլա, պատճառահետևանքային «չպատճառաբանված» ընթացք: Ո՞րն է այս դրույցի երկու մասերից գրա-

ման, դժվար է որոշել: Թվում է՝ այն, որն ավելի խորհրդապաշտական է՝ շղթայվածի առասպելը, ինչպես հուշում է Հայսմավուրբի զրույցը: Ամլեղուտի սագան, որ խորապես դրամատիկական սյուժե ունի, Շեքսպիրի ձևերի տակ է վերածվել դրամայի, և մեզ համար հետադարձ անդրադարձումների մղող պատկերավոր մի կողմնորոշիչ է: Թեպետ, ո՞վ գիտե, նրա արժանիքը որտեղ են:

Արդ, եղել է մի առասպել բարձունքում շղթայված ուժի մասին, և՛ մի առասպել խենթ արքայադստի մասին՝ «ի ծնանելն դիպեալ պատահարանաց իմն»⁶⁴: «Որդի մի էր նորա Արտաւազդ անուն,— կարգում ենք Վանական վարդապետի «Յաղագս տարեմտին» խոսքում,— զոր Շիրդարն կոչեն»⁶⁵: Վանականի գրառումն ավելի հին է, քան Հայսմավուրբի տարբերակը, և այստեղ առաջին անգամ Արտավազդ և Շիրդար անունները հանդիպում են իրար որպես մեկ անձի անուն: Ո՞րն է այս անուններից նախնականը, առայժմ էական չէ: Առասպելի ժամանակային շերտերն էլ դժվար է անունների մեջ փնտրել: Բայց մինչև անունների ստուգաբանությունը մի անգամ էլ անցնենք առասպելի միջավայրով, փորձենք մեկ-երկու խորհրդանիշ էլ շոշափել:

Շիրդարը՝ մոլի, իշխանատենչ, նախանձ, հայրատյաց, հանգուցն, բռնացող, խելապաւկաս ու որկրամոլ, թափառում է ամայի վայրերում՝ Մասյաց առասպարհներում, Գին դետի ակունքների մոտ, թե Սև ջրի ափերին՝ «ի վայր իսպառ շամբախիտ»⁶⁶ և կինճ է հալածում: Այս պատկերը, որ փորձում ենք կառուցել բոս գլխի վիպալուսյանների՝ առանց նոր մակերևույթի ու հատկանիշների ավելացնելու, մասամբ հիշեցնում է փյունիկյան Ադոնիսի վարազն որսը լիրանանի լեռներում⁶⁷: Գուցե և կինճը պատահական մի ատրիբուտ է՝ առասպելի միջավայրից եկող: Բայց այդ կինճին մենք

64 Խաբենացի, եղվ. հրատ., էջ 192:

65 Վանական վարդապետի առաջնալ յաղագս Տարեմտին, Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու, № 1, Երևան, 1941, էջ 166:

66 Նկարագրում է Խաչատուր Աբովյանը (ՆժԺ, հ. 8, Երևան, 1956, էջ 14—15):

67 Հմմտ. Գ. Ղափանցյան, Արա Գեղեցկի պաշտամունքը, Երևան, 1944, էջ 48—49:

էլի եւր հանդիպելու ամենեին ոչ պատահական տեղում:

Այսպես, «հեծեալ Շիրարն ի ձի» քշում է «չաղատն ի վեր ի Մասիս» և ահաբեկվում, այսահար լինում՝ գուցե լեռան բաբձունքներում խորտակվող առույցների գորգունից, որի արձագանքը մեծանում է գագաթից մինչև ստորոտ իշնոդ հսկայական խոռոչում, հասնում ձորի ծայրը⁶³, որտեղ հետագայում՝ շատ ուշ կառուցվել են սուրբ Հակոբի աղբյուրն ու մենաստանը: Ամենայն հաւանականությամբ ջրի պաշտամունքի հետ կապված հնագույն մի սրբավայր է եղել այստեղ, և այդ վայրերի մեակ աղբյուրը, թվում է, նույն խորհուրդը պետք է ունենա, ինչ Ագուավու քարի ջուրը, որի ժողովրդական բացատրություններից մեկը կապվում է տառապող աստծո գաղափարի հետ: Լեռան ստորոտում հոսող աղբյուրն իմաստավորվում է որպես տառապող աստծո կամ սրբի արտասուք⁶⁴: Խորենացու ասած «վիշապաց տաճարը» գուցե իր խորքում այլ իմաստ էլ ունի՝ չի նշանակում անսլացման վիշապների ապարանք (թեպետ այդ իմաստը հոլովվել է միջնադարում), և միշտապ բառը (հիշենք վիշապաքարերը)⁷⁰ գուցե այստեղ ջրի պաշտամունքի իմաստադրված մի արձագանք է: Ջրի ու կրակի պաշտամունքները, ըստ հայ ժողովրդական հերոսավեպի՝ «Սասնա ծռերի» և բանահյուսական այլ տվյալների, հակառակ չեն իրար: Կրակն ու ջուրը քույր ու եղբայր են⁷¹: Ինչպես նկատել է Գրիգոր Ղափանցյանը, վիշապաքարերը կապ ունեն Արտա-

63 Խ. Արովյանի նկարագրությունից (տե՛ս նույն հրատ., հ. 10, էջ 14):

69 «Սասնա ծռերի» պատումներից մեկում քարից հոսող ջուրն իմաստավորված է որպես Մհերի արտասուք, իսկ Մհերը կոչվում է Ակոսր:

...Ակրոսյու քար կասին, պաղովով, կնաց մեջ:

Մըկա պուտ-պուտ հուր կըկշա,

կասին՝ անու աչից արտասուքն ի:

Պատմողը՝ շատախցի Ռաշո Զալոյանը «Ակրոսյու քարը» ստուգաբանում է «Ակոսի քար», որի մեջ մտել է Հակոբը («Սասնա ծռեր», զրառումը և բնագրի պատրաստումը Ս. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի, Երևան, 1979, էջ 150):

70 Տե՛ս Գ. Կանաչյան, Историко-лингвистические работы, т. II, Ереван, 1975, с. 317—328.

71 Մ. Արեղյան, նշվ. հրատ., հ. 1, էջ 58—59:

վաղղի առասպելի հետ Գտնվել է մի վիշապաբնար (թեպետ Հայաստանի սահմաններից հեռու), որի վրա պատկերված են շղթա և երկու շուն՝ ներփակ շրջանում: Ըստ Գափանցյանի միանգամայն հիմնավոր ենթադրությամբ, սա շղթայվածի առասպելի կովկասյան հոլովումներից մեկի ելուստն է⁷²:

Այնուամենայնիվ, շհեռանանր մեր առասպելի բնաշխարհից: Հետևենք Մասյաց ստորոտում ու Երասխի ափերին թափառող խենթ արքայազնին: «Աղմկեալ իմն ի ցնորից խելագարանաց, բնդ վայր յածելով երիվարան», գիվահալած Շիրգարբ քշել է դեպի Երասխի ճահճուտները⁷³ կամ Սև ջրի երակը, ուր վխտում են վայրի խողբերը⁷⁴, և անհետացել: Ժահճում է խեղդվել, թե կինճերի կերակուր դարձել (իրական դեպքերի հիշողությոն) կամ, Արտաշատի կամրջով անցնելիս, ջրում տեսել է իր ցուլացույր, սարսուղ, գլորվել ձիուց և անհետացել գետի ալիքներում:

Այժմ այդտեղ ոչ գետ կա, ոչ կամուրջ: Երասխը փոխել է իր հունը, հեռացել Արտաշատի բլուրներից, և խոտ ու մացառ է աճում Երասխի հատակին: Մեզ է նայում նորվիրապի անխոս բլուրը, ինչպես ամայի մի կղզի կանաչ հարթավայրում:

Այս պատմության մեջ, ուր աշխատեցինք շհեռանալ միջավայրից կամ խորհրդանիշերի իրական աղբյուրից, նշմարվում են հեթանոս պաշտամունքի պատկերները՝ չրամույն հեծյալը՝ թերևս Հելիոսի ստվերը, որպես մայրամուտի խորհրդանիշ⁷⁵, եղեգները («երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ»), որպես կալծակի ու արևի աստծո՝ Վահագնի առասպելի հիշեցում, և կինճը՝ փյունիկյան մեռնող ու հառնող աստվածության՝ Ադոնիսի առասպելանշանը: Ըստ Ղա-

72 Г. Капанцян, *Նշվ. աշխ.*, էջ 338:

73 Անցյալ դարի ռուս ճանապարհորդները (Շոպեն, Օդարովսկի) նկարագրում են այս վայրերի ճահճուտները, որ բռնել են բավական մեծ տարածություն (Թ. Ավդալբեկյան, Արաքսի հնագաղթյան հունը, *Նշվ. տեղ.* էջ 98—100):

74 Խ. Արովյան, *Նշվ. հրատ.*, հ. 10, էջ 11:

75 Նման. Ю. Иванова, Следы солярного культа, сб. «Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы» изд.

փանցյանի, Արտավազդը կամ Շիրգարը «մեռնող և հարու-
թյուն առնող աստվածության հետ որոշ չափով առնչակից
է դառնում»⁷⁶։ Ըստ մի ավանդության, Ադոնիսը զոհ է գնա-
ցել կինձին, որսի ժամանակ⁷⁷։ Մյուս ավանդությունն ասում
է (սա կարծես սուշինի լրացւած լինի), որ կինձ որսա-
լու պահին Ադոնիսին սպանել է դարբինների աստված Հե-
փեստոսը⁷⁸։ Երևակայական համարենք զուգահեռները, գաղտ-
նատեսության փորձ կամ երկրորդ մի խորհրդապաշտու-
թյուն, սիննւյն է. եթե խորհրդանշերը այս թվացյալ
կապն էլ չլինի, ակնհայտ է երկու սոսապելներ՝ թեմա-
տիկ-գեոգրֆիսոսկան կապը, որ պարզ տեսանելի է խորե-
նացու երկրում։

Խորենացուն հայտնի է երկու միթոլոգիա մեկ ազաս-
պելում կամ երկու զրույց՝ մեկն իրապատում, մյուսն աշ-
խարհական։ Դրանք միախառնվել են ու տրոհվել ըստ
հեղինակի պատմափիլոսոփան մտահղացման և տեղ գտել
«Պատմութեան» տարրեր հաստիքներում ու գլուխներում։
Առասպելի ազդեցությունն այնպես մեծ է մեր պատմագրի
վրա, որ նա Արտավազդ անվանը հանդիպելիս ակամա
մտնում է առասպելի շավիղները, և աշխարհաբաններն ու
խորհրդանշներն բաժնում են ունի իրափիճակների ու
առարկաների տրմեր։ Այսպիսով, երբեմն խառնվում են
պատմական ու առասպելական դեմքերը։ Տեսանք, թե
ինչպես են միահյուսվել Արգամանի ու Արգամի դիմագծերը։
Այսպես էլ երկու Արտավազդները, որոնք խորենացու հա-
մար տարրեր դեմքեր են, տարբեր ժամանակներում ապ-
րած, բնութագրվում են համանման արարքներով, և դա ան-
կասկած գալիս է միթոլոգիական պայմանաձևից։ Առասպելի
կասկած գալիս է միթոլոգիական պայմանաձևից։ Առասպելի
(189—160 հերոսը, ըստ Խորենացու, Արտավազդը Տիգրան Առաջինի
մ. թ. ա.) որդին է, մյուս Արտավազդը Տիգրան Առաջինի
(= Երկրորդի) որդին՝ պատմականորեն վկայված Արտա-
վազդ երկրորդը (55—34 մ. թ. ա.), որը ոչ մի կապ չունի
առասպելի հետ։ Դժվար է ասել, թե Արտաշեսի որդին ինչ

«Найка», М., 1983, стр. 106.

76 Վ. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, էջ 58։

77 Հմմտ. Եսայե տեղում, էջ 48։

78 Դձ. Փրեշեր, Եղև. աշխ., էջ 522—523։

կապ ունի առասպելի հետ, բայց նա մեզ հայտնի է միայն առասպելով: Որ հորենացին Տիգրան Երկրորդի գործերը վերագրում է Տիգրան Առաջինին և ըստ այդմ էլ նրա Արտավազդ որդուն տանում է հետ՝ Արտաշեսի որդուց առաջ, հայտնի է պատմաբաններին, բայց որ նա երկուսին էլ ներկայացնում է բացասական գույներով, մեկին զվարճասելու որկրամուր, մյուսին դիվահար, քմահաճ ու ամբարտաժան... սա արդեն այլ բան է:

Պատմական փաստերի կամ վկայությունների փոխատեղումը սովորական շփոթմունք չէ: Դա գալիս է բանավոր աղբյուրների բնույթից, վիպասանական պատմության տրամաբանությունից: Ինչ տրամաբանություն է այդ, եթե ոչ միթուղիական պայմանաձևի կենդանի շարժում, իրականության առասպելաբանական ճանաչողություն, անունների ու սիմվոլների ճշմամբ: Եթե երկու դեմքեր, մեկը պատմական, մյուսն առասպելական, ներկայանում են զրեթե նույն բանավորություններով ու համանման ճակատագրերով, մնում է (մեր խնդրի տեսակետից) ճշմարիտ համարել նախ միթուղիական պայմանաձևի գոյությունը, որի խորհրդանշերին բախվելու ենք այլ տեղերում ևս:

Ահա Տիգրանի որդի Արտավազդը հորենացու «Պատմության» ԻԲ (22) գլխում, և ահա Արտաշեսի որդի Արտավազդը ԿԱ (61) գլխում:

ԻԲ

Հայոց թագաւորէ Արտաւազդ որդի Տիգրանայ: Սա ժառանգեցուցանէ զեղբարս և զքորս ի գաւառս Ադիոփտի և Աօրերանոյ, թողլով ի նոսա զմասն արքունի <...> միայն օրինազրէ ոչ կեալ չԱյրարատ ի բնակութիւն արքայի:

Բայց ոչ ինչ գործ արութեան և քաջութեան եցոյց. ալլ ուտեւեաց և ըմպեւեաց պարապեալ.

ԿԱ

Յետ Արտաշիսի թագաւորէ Արտաւազդ որդի նորա և հալածէ չԱյրարատայ զամենայն եղբարս իւր ի գաւառս Ադիոփտայ և Աօրերանոյ, զի մի բնակեացէն չԱյրարատ ի կալուածս արքայի <...> Որ չետ սակաւ ինչ աւուրց թագաւորելոյն իւրոյ, անցեալ զկամբշան Արտաշատ քաղաքի՝ որսուլ կիւնճս և իշափայրիս զամբք Գինայ, աղմկեալ իմն ի

ժողովը և եղեղնապարակաց թափառեալ շրջէր առապարաց, դիշտավայրիս և խոզս արածելով $< \dots >$ ⁷⁹

ցնորից խելադարանաց, ընդ վալր
լաժելով երբիվարան $< \dots >$ ⁸⁰

Տիգրանի որդին գերեվարվում է Անտոնիոսից, շվթաշվում, չորս տարի անցկացնում հոմեական բանտում ու զըլխատվում (34 թ.), Արտաշեսի որդին (եթե պատմական անձ է, ապրել է Տիգրանի որդուց մոտ հարյուր քսան տարի առաջ) պատուհասվում է քաջերից ու մնում հավերժորեն շվթաշված։ Առաջին փաստի պատմականությունն ստուգված է, երկրորդը նրա հետագարձ անդրադարձումն է առասպելավիպական հոլովումով⁸¹։ Այդ հոլովումը համեմատելի է միթոլոգիական պայմանաձևին, որը, ինչպես նկատել ենք, հին է և մեր պատմական փաստից, և առասպելից։ Բայց մենք երկու թեմա ունենք, և այդ երկուսից նախնականը, եթե Պրոմեթևսի առասպելով կողմնորոշվենք, պայմանականորեն համարելու ենք բմբոստի ու շվթաշվածի կամ հավերժական կալանավորի թեման։ Առանձնանում և ինքնատիպ է երևում խենթ արքայադստեր առասպելը, որը XIII—XIV դարեր է հասել որպես Շիրաքի գրույց։ Վանական վարդապետի հաղորդած տարրերակի համաձայն, Արտավազդը Շիրաք է՝ թախած ի մանկութենէ, զոր Շիրաքն կոչին»։ Շիրաքն այստեղ մականուն է երևում, իսկ եթե անուն է, հարձյալ նշանակում է խենթ (բախած-խանդաված ինչ-որ հոգեկան հարվածից) և, հասկանալի է. պատմական անձ չէ։ Այս անվան կամ բառի բոլոր մեկնություններն այս են ասում⁸²։

Հին է, թե նոր Շիրդարի զրույցը՝ հնադարյան, թե վաղ միջնադարյան, դուրս առհասարակ շկարողանանք պարզել։ Բայց խելքի թևման խոր արմատներ պետք է ունենար հայ վիպական բանահյուսության մեջ, որ անցներ «Սասնա ծռերին»։ Իսկ որ անցել է, ակնհայտ է։ Եվ անցել է շղթայ-վածության գաղափարի ու հրապաշտության խորհրդանիշե-

99 ետրեկացի, *Իսթ. Հրատ.*, էջ 137:

80 *Van der Meer and others, 1991*

81. *2. 2. 2. IF. H-k-m-m-f. k-ad. 5-m-m-m. 4. 9. t₂ 63—74.*

82 Հ. Անադուրյան, Հայտնի բառերի բացատրություն, հ. 3, էջ 515—516;

րի հետ: Վեպն սկսվում է ծովային ծնունդով, ամայրոպային հերոսով (Սանասար), վիշապամարտությանը, կալծակի թրով, ինչպես Վահագնի առասպելը⁸³, և ամարտվում հույսի կրակը ծայրում անթևեղելով, Երպեսչի կրկնվի մի օր Միհրի ծնունդը քարից, ինչպես եղել է⁸⁴, այսինքն՝ մեսոսիայի հայտնվելով Էլմնվի ցիկլը: Շղթայվածի ու խենթի առասպելներն բոլոր խորհրդանիշները կրկնվում են վեպում: Որոշ տարբերակներում կրկնվում է ճակատագրի անեծքը՝ հայրական նշովքի նամ գերագույն իշխանության քանադորանքի ձևով (հմմտ. Զևս և Պրոմեթեոս, Աստված և Ամիրանի): Այստեղ, ինչպես և առասպելում, նշովքի շշուկը լսվում է անդրաշխարհից⁸⁵:

Այս և նման դուգահեռներ դիտված են, հայտնի են բանագնաներին: Ավելացնենք դրանց մեկ-երկուսը էս: Սե ջրի ճահճուտը, որ ուղղակիորեն չի նկարագրված առասպելի մեղ հայտնի տարբերակներում (ասված է եղեգնապուրակ), նույն խորհրդանիշը չէ՞ արդյոք, ինչ Մհերի ոտքերի տակ թույացող հողը: Իսկ ջրի մեջ աճող եղեգները որեւէ կապ չունեն Վահագնի երգի «երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ» խոսքի հետ: Զրում և եղեգնուտում անհետացող հեծյալը, եթե Հելիոսի ստվերն է, ապա այդ միթոլոգներ ծնունդ չի՞ առել արդյոք մայրամուտի կարմրող եղեգնուտի պատկերից, և Վահագնի ծնունդը՝ արեածագին կարմրող ջրերից ու եղեգներից: Նման կապեր պետք է ենթադրել, եթե Վահագնը և Արտավազդ՝ ամայրոպային աստվածություններ, են՝ նույն պաշտամունքի տարբեր կողմերից լսվող շշուկները: Վերջապես, Արտավազդի կին՝ հայրածիլը չի՞ շրջափոխվում արդյոք համանման մի պատկերի «Սասնա ծաերում»:

83 Հմմտ. Մ. Արեղյան, երկեր, հ. Ա, 1956, էջ 414—418:

84 Հմմտ. Գ. Ղափանցյան, նշվ. ա-խ., էջ 58—59:

85 Անդրա-խարհից լսվող հոր հողու ձայնը՝ պահանջող, պատվիրող, նախատող, հիշեցնում է «Համլետի» հայտնի տեսարանը: Շեքսպիրի աղբյուրն այստեղ Սաքսոն Քրամատիկուսի սաղան չէ (այնտեղ նման բան չկա), բայց պետք է ենթադրել միթոլոգիական սրել ավանդություն:

...Ինչքան շեյրան գնաց, յինք գնաց,
Քարափրն բացվավ, շեյրան մղավ քարափ,
Յինք լե ձիով մղավ քարափըն⁸⁵:

Ըստ խորհրդապաշտական բովանդակության, քարածին ամպրոպը հանդշում է մոր գրկում:

Մոտենանք մարդկային, ուսուցիտական շերտին: Մհերը շփոթված է, տարակուսած, ուղեկորույս, անհենարան, կաթվածահար («բախած ի մանկութենէ»), օտարացած աշխարհից ու շարացած, ինչպես Արտավազդը («յաւերակացս ո՞ւմ թաղաւրեմ») և «ծուռ», ինչպես Շիրդարը՝ խենթ: Խենթության, հանդգնության ու հերոսականության զաղափարները վիպական բանահյուսության մեջ նույնանում են: Դա հատուկ է, ինչպես նկատում ենք, ոչ միայն հայ վեպին ու առասպելին, և այստեղ ինքնատիպության հարց չկա: Չկա առհասարակ զուտ աղգային թեմա, այլ կա թեմաների ու մոտիվների աղգային կազմակերպվածք կամ միթոլոգիական պայմանաձևի աղգային դրանորում: Շղթայվածի, տառապող աստվածության և մերժված ու զահաղորդ արքայազնի նույնացումը կարծես էսխատ լուրիական բնագծի արտահայտություն է այն ժողովրդի համար, որն Արտաշեսյանների անկումից հետո պահել էր շղթայակապ Արտավազդ Նրկրորդի հուշը և սպասում էր աղգային միապետի: Ուրիշ պայմաններում շղթայվածի առասպելը թերևս այդքան շփոթվելը հալոց ավանդական պատմության մեջ:

ԱՐՏԱՎԱԶԴ ԵՎ ՇԻԴԱՐ, ԹԵ՝ ՇՂԹԱՅՎԱԾ ՓԱԽՄՏԱԿԱՆ

Արտավազդ և Մհեր անունները, որպես հրապաշտության խորհրդանիշեր, պարզված ու բացատրված են մեր առասպելագրության գրականության մեջ: Մ. Արեղյանի, Թ. Ավդալբեկյանի և Գ. Ղափանցյանի ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև Հ. Աճառյանի լեզվական ստուգարանությունները, շատ առումներով սպասիշ են: Մեր խնդիրը թեևորում է վերաբժարժել Արտավազդ անվան ստուգարանությունը:

«Արտավազդ անունը բնիկ հայկական անուն չէ,— գրում է Ավդալբեգյանը,— Միհր անվան նման Արտավազդ անունն էլ միջադեպին անուն է եղել Առաջավոր Ասիայում, մի անուն, որի սկիզբը թաղված է հազարամյակների ծալքերում»⁸⁷։ Հնագույն համարվում է Ավեստայում պահված Ašawazdanh ձևը, որից ծագում են Atrawazd, Artawazd և նման ձևերը⁸⁸։ Գ. Խալաթյանցի կարծիքով, մեր առասպելը մի արձագանքն է իրանական հին գրույցների, որոնք ստեղծվել են Հայաստանի նպատ լեռան մոտ գտնվող Անահիտի տաճարում սպասավորող Ասավազդո-Արտավազդ քրմի անվան շուրջ⁸⁹։ Խալաթյանցի ազդյունը մեզ հայտնի չէ, և իրավիճակը պարզ չենք պատկերացնում։ Ավդալբեգյանը, սակայն, հավանական է համարում այս ենթադրությունը։ Նա միաժամանակ նմանություն է տեսնում Արտավազդ անվան և աստուած բառի զամառական փոփոխականների (ասված, ասված, ասքած և այլն) միջև⁹⁰։ Ավդալբեգյանը նաև հավանական է համարում ճիշտ արմատը, որ նշանակում է մաքուր, և Արտավազդ անունը թարգմանում է մաքրամեծար։ Նա ուշադրություն է հրավիրում Ֆերդինանդ Յուստիի ստուգաբանության վրա, բայց որի ճիշտ հնչյունների ետևառաջությունը կապվում է ašur-կրակ բառի հետ⁹¹։ Մեր զննումների կոնստեքստում սա տրամաբանական է։ Այսպիսով, Արտավազդ պիտք է նշանակի մաքրամեծար կամ հրամեծար՝ կրակապաշտ քուրմ։ Մոտենում ենք պարսից ատրուշանին։ Եթե բառը համեմատենք ղենդերեն միհրբարզան-ի հետ, որ նշանակում է ըստ Միհրի գործող, Արտավազդ կնշանակի ըստ կրակի գործող։ Այս իմաստին միանգամայն համերաշխ է հեշում Աճառյանի ստուգաբանությունը, ըստ որի, Արտավազդ պահլավերեն նշանակում է հաստատուն արդարություն ունեցող⁹², արդարակյաց։

87 Թ. Ավդալբեգյան, *Ե-վ. ա-խ.*, էջ 36։

88 Նույն տեղում, էջ 37—38։

89 Գ. Халатян, *Եզդ. աշխ.*, մասն 1, էջ 316։

90 Թ. Ավդալբեգյան, *Եզդ. աշխ.*, էջ 38։

91 Նույն տեղում, էջ 37։

92 Հ. Աճառյան, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հ. Ա, էջ 210։

Այս բոլոր տվյալներով, որոնց նոր բան ավելացնել չենք փորձում, և կարիք էլ չկա, Արտավազդը քրմական անուն է: Թվում է, հիմքեր ունենք այդ քրմական անվան հետ կապելու Արտավազ տեղանունը ևս՝ «քաղաք Այրարատա Կողովիտ գավառի մոտ»⁹³: Պատմության մեջ հայտնի քաղաք չէ. հավանաբար պետք է քրմական-պաշտամունքային կենտրոն հղած լինի սա: Նման մի սրբավայր է եղել գուցե (շատ հավանական է թվում) «Արտավազդա ապարանքը» (կամ՝ Արտավազդա ավան, Արտավազդական), որը, որպես քաղաքի անուն, առանձնապես հայտնի չէ: Պատմության առանցքը գրեթե ամբողջովին համաքաղաքական իրադարձություններն են, և սրբավայրը չէր կարող այս առումով նշանակություն ստանալ: Նրա տեղում «ամացի վանք կամ անապատ մը եղած կա Այրարատա Նիգ գավառի Բջնո վիճակի մեջ, Աբասաձորի մոտ»⁹⁴: Դա այժմյան Արշակյան գյուղի մոտ է⁹⁵: Հնարավոր է, որ Արշակյանի լինի Արտավազդականի սղված ձևը: Վերջապես, դարձյալ Այրարատում, Արադածոսն գավառի մեջ. Բյուրական գյուղի առեկալան կողմում կա մի ավերված եկեղեցու՝ մատուռի վերածված մի հատված, իր անհամերաշխ երկարավուն, լուռ շանդակատնով և կոշվում է Արտավազիկ (նկ. 2)՝ Հտեկելով էփրիկյանի բառարանին, մի պահ վստահորեն ընթերցում ենք Արտավազ՝ ժողովրդական զրուցով տվանդված անունը: Բայց տարակուսանքի մեջ է գցում արտավազիկ հասարակ անվան միակ վկայությունը Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերում»։ «...արտավազիկ արշաւանօք ընդ, փախիցեն», «ի բաց արտավազել»⁹⁶: Ըստ այսմ, արտավազիկ, ոչ թե արտավազիկ, նշանակում է փախստական: Ինչո՞ւ պետք է եկեղեցին այդպես կոչվեր, անհասկանալի է առաջմ: Վ և նշանների տարբերությունը, պարզ է, ոչինչ չի նշանակում ժողովրդական-բանավոր խոսքում: Իսկ եթե Արտավազ

93 Ս. Էփրիկյան, Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան, հ. I, Վենետիկ, 1902, էջ 323:

94 Նույն տեղում, էջ 324:

95 Ս. Նրեմյան, Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյցի», Երևան, 1963, էջ 41:

96 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Հէ. և.

անունն էլ, ինչպես տրված է Շիրաքի գրույցում (որպես հոր, ոչ թե որդու անուն), նշանակում է փախստական, փլվում է հրապաշտության մեր երեակայած տաճարը: Կամ գուցե Գրիգոր Մագիստրոսը մի բառ է հորինել, և մենք շփոթվում ենք: Երկու վիճակներն էլ հավանական են:

Ինչէ՛. կանգ առնենք «Արտավազդա ապարանքի» մոտ: Գիտենք, որ վաղ միջնադարյան (կամ վաղ համարվող) կամ հետագայում շինացված եկեղեցիների տեղերում եղել են հեթանոսական սրբավայրեր: Դրանց հիմքերում պետք է փնտրենք հրապաշտության մեհյանները և հնագույն միատերիաների օջախները: Պատահական չէ, որ հիշյալ սրբավայրերը Այրարատյան դավառում են՝ թագավորական ուստանից ոչ շատ հեռու և հայտնի չեն որպես բնակավայրեր կամ ամրոցներ: Հայտնի է, որ Արտաշեսյան հարստության թագավորները եղել են դերագույն քրմեր: Արտավազդ անունը պատահականորեն չի դարձել թագավորական: Անվան տարածված լինելը պարթևական ու մարական աշխարհում հատկանշում է պաշտամունքային քրդանությունը արեմենյան ու պարթևական ժամանակներում⁹⁷:

Միջնադարյան հեղինակները կարող էին չիմանալ առասպելի հնությունն աստիճանը (մեզ էլ դա հայտնի չէ), կարող էին չիմանալ Արտավազդ անվան կրոնական ծագումը, և առասպելով ավանդված մի անուն վերագրել հայտնի պատմական անձանց ու պատմել նրանց վաղը խենթ արքայազների միջոցով: Համաձայն Անունների առարկայական դոկյուսթյուն վերագրող, անունը և իրը ոգեխոսական կապի մեջ տեսնող միջնադարյան իդեալիզմն է սա (որ կոչվում է ուելիզմ) և մեզ չպետք է շփոթեցնի:

Արդ, ի՞նչ կապ կարող է լինել Արտավազդ և Շիրաք անունների միջև: Եթե Շիրաքը մակդիր է, ինչո՞ւ է ավանդված որպես հատուկ անուն:

Շիրաք բառը նոր հայկազյան բառարանում չկա և չունի հին վկայություն: Ամենահինը XI դարից է՝ դարձյալ

⁹⁷ Այս քրդանությունը Ավետայի վարդապետության հետ որևէ կապ չունի (հմտ. Ա. Մեյն, Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, 1978, էջ 118—121):

Մագիստրոսի «Թղթերում»։ Հավանաբար, դա դիտվել է որպես ինչ-որ ազավազում կամ քմահաճ ձև, որ հատուկ է Պահլավունի իշխանի ոճին։ Անառայանի ստուգարանովյունը և Ստ. Մալխասյանցի բացատրությունը ելնում են Մագիստրոսից՝ «խենթ, խելագար, դիվահար, դե, շար ոգի»⁹⁸։ Բայց մինչ ստուգարանովյանն անդրադառնալը կարգանք Մագիստրոսի թուղթը՝ Սեանա ուխտի առաջնորդ Սարգիս վարդապետին։

Մագիստրոսն անուղղակի ակնարկով վկայաբերում է սանդարամետում կաշկանդված ինչ-որ ոգիներին, մարդկանց խուճապի ու խելացնորություն մատնող դեերի, որոնց անվանում է շիզալ։ «Եւ ահա կարծիս կասկածանաց մեզ հղեալ յԱշտիշատայ դից զիւցաղնական գիւական հարձակման, զուցե սանդարամետականին խզեալ կասլանաց <...> կամ շուայտական շիզարանցն շարս շամանդաղեալ շոհանան ի Վերայ մեր»⁹⁹։ Թարգմանենք. «Եւ ահա կարծես մեզ թվում է, թե Աշտիշատի զյուցաղնածին աստվածներն են դիվականորեն հարձակվում. զուցե սանդարամետի կապանքներն են խորտակվել, կամ շվայտ շիզարներին մշուշոտ ամբոխը հարձակվում է մեզ վրա»։ Նման մի վկայություն կա նրուսադեմի «Ս. Հակոբեանց» մատենադարանի 1353 ձեռագրում։ «Զինչ են համբարուկը, եւ յուշկապարիկը, եւ ծովացույը, եւ յարալիզը, եւ պայք, եւ քաջը, եւ խրպխիկը, եւ պարիկը, եւ հագիռն, եւ շիզաբ, եւ ալլ ինչ ինչ սոսկ անուանք»։ Պատասխանը, «զիւք ապստամբեալք միշտ շարք են առ ի մուրեցուցանել շմարդիկ. եւ անուամբ կերպս ի կերպս լինելով, զի որսացեն զմեզ ի կորուստ»¹⁰⁰։

Եվ Մագիստրոսն՝ անուղղակի համեմատությունը, և՛ այս բացատրությունը վկայում են, որ միջնադարում պահպանված է եղել շիզարներ կոչվող մուրեցնող ոգիների հա-

⁹⁸ Հ. Անառայան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 515, Ստ. Մալխասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. 3, նրկան, 1944, էջ 515։

⁹⁹ Գրիգոր Մագիստրոս, նշվ. աշխ., էջ 57։

¹⁰⁰ Մայք ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հ. 4, կազմեց Ն. Կպ. Պողարեան, Երուսաղեմ, 1969, էջ 629։

մատակարար: Շիրդար է կոչվել և՛ մոլորեցնող կամ սարսափեցնող դեր, և՛ դեից զարկվածը: Ալիշանի բացատրությունն էլ այս է ասում. «այսոնք (շիրդարք) ոչ աշաց, այլ մտաց կուրացուցիչք դեր էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչպես հիշեցինք Արտավազդա համար»¹⁰¹: Ալիշանի մեկնաբանության մյուս տարբերակում, որ վկայակոչում է Ներսես Անդրեկյանը, մի երանգ կա. ենթադրվում է, որ բառը ժողովրդական հույովմամբ է կապվել Արտավազդի հետ՝ «ոամիկը իբրև զատ անձ մի Արտավազդա որդեգրին են»¹⁰²: Խլաթեցու տարբերակի առաջին տողերը («թագաւոր մի կայր Հայոց Արտաւազ անուն և ունէր որդի մի խելագար Շիրդար անուն») իհարկե ժողովրդական գրույցի ոճով են գրված, և Շիրդարի՝ Արտավազդի որդի գտնալը պարզ ազավազում է:

Բառի և մտածվող երևույթի միջնադարյան իմաստը երկու փոխառնչված շերտեր ունի՝ դե և դիվահար: Թվում է, սրանք պատմական շերտեր են կամ մտածվող երևույթի երկու կողմերը, որոնցից մեկը կարծես արմատն է ու ծառի բունը, մյուսը՝ տերևը կամ պտուղը: Տպավորությունն այնպիսին է, թե սրանցից առաջինը նայում է դեպի խորք՝ հնագար, երկրորդը՝ միջնադար: Բառի մինչ այժմ հայտնի ստուգաբանությունները թեքված են միջնադարի կողմը: Խենթի, մոլեգնածի, վայրենամիտ ցնորվածի, կրոնական խեղության ու «մարգարեության» գաղափարները միջնադարյան են՝ կապվում են ընկնամոլորության, ցնորքի, գուշակության հետ: Միջնադարին հատուկ է խենթակերպության դիմակը, միջավայրից անկախ գործելու, մեկուսացյալ ազատություն վայելելու եղանակը: Նման դիմակով է գործում Սարսոն Քերականի ներկայացրած Ամլեդուսը, որ ցեխոտում է դեմքը, որպես խենթության նշան:

Շիրդար բառի ստուգաբանությունները ելնում են ենթադրվող հասկացության միջնադարյան շերտից: Անդրեկյա-

101 Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք Հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 219: Նաև՝ Հ. Ն. Անդրեկյան, Քննություն մը Շիրդարու մրա, «Բաղմավեպ», 1906, էջ 56—59:

102 Ն. Անդրեկյան, Եջվ. աշխ., էջ 56:

նը նկատում է, որ «հայերենի մեջ այս բառն անծանոթ է. մեր լեզվով անկարելի է ստուգարանել» և գտնում արաբերեն շաք բառը, որ նշանակում է անառակ, մոլեգին. «Արտավազդ մոլեգին, ինչպես խալացիք կսեն Ռոլանտ մոլեգին»¹⁰³. Այս համեմատությունն ավելի հետաքրքիր ու դիպուկ է, քան բառի արմատը արաբերենում փնտրելը:

2. Աճառյանը բերում է բոլոր վկայված ձևերը՝ շիղար, շիքար, շիքառ, ջիղար, շղառ, համեմատում ասորերեն Šaḡar (խենթ, ապուշ), արաբերեն šātir (հանդուգն, խաբերա), պարսկերեն šaydā (խենթ) բառերի հետ: Աճառյանն այս բառը համարում է սեփական փոխառություն¹⁰⁴. Այնքան էլ հավանական չի թվում ն. Անդրիկյանի բացատրությունը, ըստ որի, դա Աշխադար թագավորի անվան աղավաղումն է¹⁰⁵: Քիչ է համոզում շիղարը շիքալ (շտապ) և շիքափյար (շտապող) պարսկերեն բառերի հետ կապելը, որքան էլ դա ձեռնառու է մեզ հարցադրմանը: Մտածել է Կալիս Ավետիսյանի բացատրությունը՝ Ամդանակ-Ամդաբար-Աշիղանակ-աՇիղանար-Շիղար¹⁰⁶. Այս բացատրությունները կարծես մոտենում են խորհնացու ակնարկին՝ Արտավազդին որպես դե, Ամդահակի զարմից բերելը, և՛ Սրվան-Արտյանի բառադիտական «գավաղությունը» («...ստուղն Մաթինկան ի բարձիցն Արգաւանայ»): Անունը և՛ հնաանում է, և՛ մոտենում կրակապաշտության գաղափարին:

Մի ճանապարհ էլ ունենք: Դա Ղափանցյանի ստուգարանությունն է. շէք (խենթ)-առ մասնիկով¹⁰⁷: Ղափանցյանը բառը համարում է բնիկ հայերեն: Բայց այստեղ էլ իմաստը վրացերենի կազմն է թերվում. Յոթո (շէքի)-խենթություն, Յոթոսնո (շէքիանի)-խենթ¹⁰⁸, Շիքառ ընթերցումով

103 Նույն տեղը, էջ 57—58:

104 2. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 516:

105 «Հայերենի ոչ մեկ ձայնարանական օրենք չի հակառակի, որ Աշխադարը Շիգար եղած ըլլա» (Ն. Անդրիկյան, եղվ. աշխ., էջ 58):

106 Թ. Ավդալբեկյան, եղվ. աշխ., էջ 58:

107 Գ. Սրվանդուկյան, եղվ. աշխ., էջ 179:

108 2. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 516:

109 Նույն տեղում, էջ 512—513:

մոտենում ենք շիր (կրակի բոց) արմատին¹¹⁰, Կարող եմք ուրեմն, շիրառը թարգմանել հրից զարկված, հրազարկ, հրացայտ, կրակատար, պրամատուս (Պրոմեթեոս): Հիշենք Բյուրասպի Աժդահակին Մագիստրոսի տված անունը՝ Կենտոռոս Պյուռիդա, որ հունարեն է և նշանակում է հուր զսպող, հրասանձ: Եթե այս իմաստը համադրենք բիրասապի (բյուրանժույգ) բառի հետ, կմոտենանք կրակի և ձիու համասիմվոլացմանը կամ հրեղին նժույգի պատկերին: Հրեղին հեծյալը Հելիոսի առասպելանշանն է, նրա ջրամույն լինելը, ինչպես տեսանք, մայրամուտի խորհրդանշը:

Կարծես թե փաստարկումից անցնում ենք գեղարվեստական պատկերների տրամաբանությունը կամ շրջում պատճառի ու հետևանքի կարգը: Թերևս՝ ոչ: Ժողովրդական լեզվում (լոռվա բարբառ) կա մի խոսք՝ «ձին շիղարեւ», այն է՝ առաջին երկու ոտերը կապել միմյանց, կենդանուն զրկել վազբի հնարավորությունից: Զիղար նշանակում է կապ, կալանդ (кандал), նույնն է կաղանդ՝ տարեկապի տոն¹¹¹, Բառն արտաբերել նմանություն ունի ջիղար ձևի հետ, որը, որպես շիղար-ի հնչողական մի տարբերակ, վկայաբերում է Աճառյանը «Տաշյան ցուցակից»: Եթե Արտաազ-ը՝ զրույցի ելաթեցու տարբերակում վկայված անունը կապ ունի արտավազել (ապստամբել, դուրս փախչել, выбежать) և արտավազիկ (փախստական, դասալիք) ձևերի հետ, և բառը պետք է ստուգաբանենք հայերենի հիմքի վրա, մոտենում ենք շղթայված ապստամբի զաղափարին, որ մեր առասպելի բուն էությունն է: Հին հունարենում կաշկանդման իմաստը տրված է երկու ձևով՝ ζευστωτης (դեսմոտես) և σιδερεω (սիդերո) կամ սիդարո (դորիական բարբառ): Ըստ մինչ այժմ հայտնի տվյալների, Արտավազդին Շիղար է անվանում Վանական վարդապետը (XIII դ.): Դա աբդյոս Արտավազդ Բ-ի շղթայվելու անուղղակի հիշողությունը չէ, որ միջնադար է հասել հունական աղբյուրներից: Երկաթ բառը հին հունարենում

¹¹⁰ Նույն տեղում, էջ 516:

¹¹¹ 2. Աճառյան, Հայերեն արձատական բառարան, հ. 2, էջ 485:

հնչում է երկու ձևով՝ σιδηρος (սիդերոս) հոնիական և σιδερος (սիդարոս) դորիական բարբառում¹¹²։

Դարձյալ փվում է մեր հրապաշտության տաճարը։

Բայց այս իրավիճակն էլ չի հակասում շղթայվածի առասպելի Օնթոլոգիական հիմքերին, պայմանաձևին ու անուններին՝ բնաշխարհիկ, թե տարաշխարհիկ. Պրոմեթեոս, Պյուրիդա (հրասանձ), պրամատոս (հրատեղծ), Արտավադդ (հրապաշտոն), Արտավադ[իկ] (փախստական, ապստամբ), Միհր (արև)։ «Ինչպես հին է Արտավադդի առասպելը,—գրում է Անդրիկյանը,— նույնպես հին համարենք և Շիզար հորջորջումը, տարբեր մեկնություն մը կհանդենք»¹¹³։ Այո՛, իսկապես տարբեր, բայց ինչպես էլ դառնանք, ուր էլ նայենք, հանդում ենք նույն կետին։

Հին Հայաստանում եղել է երկաթի պաշտամունք¹¹⁴, և երկաթը շիզար կոչելով, անկախ նրանից բառը սեմական փոխառություն է, թե հունական, հնադարին ենք մոտենում։ Իսկ խենթն ո՛ւր մնաց։ Հիշենք «Սասնա ծռերը» ու տեսնենք, թե Զոջանց տան «ծուռ» հերոսներն ինչքան անբաժան են երկաթից ու հրեղեն նժուղից, ինչպե՛ս է գործում երկաթի խորհրդանիշը հայ հերոսավեպում, ինչպե՛ս է շեշտվում նրա գոյությունը։ Նրկաթն անբաժան է առասպելի հին ու նոր փոխակերպումներից, հրով կոած և հուր ծնող երկաթը՝ մի դեպքում շղթայի, մյուս դեպքում մուրճի, այլ դեպքում սրի տեսքով։ Իսկ դարբնի ուղվականը, որին պայմանաբար Հեփեստոսի քուրմ ենք անվանում, անբաժան է շրջափառից։ Նոր հայկազյան բառարանում երկաթ բառին տրված բացատրությունն այնքան պատկերավոր ու բանաստեղծական է, որ, թվում է, աղոթքից կամ երգից է գալիս։ Տողատենք այդ բացատրությունը, և բանաստեղծականությունն ակներև կդառնա.

Հանք թխագոյն, ժանգահար,

Կարծր և տոկուն,

112 Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1472—1473.

113 Ն. Անդրիկյան, *Ն.վ. ա.խ.*, էջ 58։

114 Մ. Արեղյան, *Երկիր, հ. է, Երևան, 1975*, էջ 73—76։

115 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 686։

Թվում է, մի հին հավատալիք հմայական աղոթքի ձևով կամ գուցե այլ ճանապարհով հասել է XIX դարի գիտնական բառարանագրի ականջին: Բացատրությունն անխորհուրդ չէ. նրա թիկունքում հիշողության նման մի բան կա: Կամ՝ երկարագիւր իսկապե՞ս նշանակում է միայն «գրեալ գրչաւ երկաթեաւ»¹¹⁶. Թե՞ զաղտնաբանութիւն է սա՝ կապված հմայական գրի հետ, որ հետագայում իմաստափոխվել է:

Ոչինչ պատահական չէ այս առասպելում, ինչպես և առհասարակ՝ բոլոր առասպելներում: Ամենից ավելի ակընհայտ է կայծքարի ու հրահանի զաղափարը: Եղել է մի շատ հին հավատալիք, թե ամբարոսի հուրը մտել է քարի մեջ (տեսանք արհեն, թե ով է մտել քարի մեջ) և երկաթով կարելի է նրան դուրս քաշել այնտեղից կամ պահել կաշկանդված¹¹⁷: Հայտնի է նաև ժողովրդական մի նախապաշարմունք. սատանային հալածում են հրահանը կայծքարին խփելով¹¹⁸. Ժողովրդական մի դարձվածք կա՝ «չախմախին տալ», որ նշանակում է ըմբոստանալ: Որդին իրավունք չունի, ինչպես լոռեցիներն են ասում, «հոր քղաքին չխմախին տալ», այն է՝ հակադրվել հորը: Այդ իմաստն է ունեցել հոր ներկայութեամբ ծխելը, որ մինչ այսօր էլ չի մոռացված, բայց մոռացված է, որ զա նշանակում է «չախմախին տալ»:

Արտավազը շախմախին է տալիս հոր ուրվականի, նույնն է, թե աստծո առջև, և դրանով էլ նա Շիդար է. ուղում եք երկաթ հասկացեք, ուղում եք՝ խենթ: Զոջանց տան «ծռերն» էլ շախմախին են տալիս այնքան, մինչև վերջին կայծն անթեղվի քարի մեջ:

Այստեղ է հայ հին դրամայի միջուկը: Սա հնագույն միստերիան է, քանի որ նրա հիմքում մարդու ամենահին հավատալիքներից մեկն է դրված:

Առասպելը ծնունդ է ալն միջավայրի և բնության, որոն-

¹¹⁶ Նույն տեղում:

¹¹⁷ Ազգագրական հանդես, հրատ. Ե. Լալայանի, հ. 2, Քիֆուս, 1897, էջ 195:

¹¹⁸ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. է, Երևան, 1975, էջ 75:

ցով սնվել է այդտեղ ծնված ու ապրած սերունդների երեկակայութունը: Մասիսը հանգած հրաբուխ է, հրաբաժակ լեռ, որի ապառաժներին ամպրոպներ են ճայթում, հրեղեն մուրճեր են զարկվում: Գուցե լեռան ընդերքից ելած կամ երկնքից իջած հրդեհներն են մեր առասպելի բերած գոյաբանական պատկերացումների հիմքում:

Այս առումով շղթայվածի առասպելն իրոք կարող է շատ հին լինել:

Փարձենք տեսնել առասպելի ամենաիրական հիմքը: «Ամբողջ լեռան վրա,— պատմում է Աբովյանը 1844 թվի անհաշուղ վերելքի մասին,— չէին էարող լինել այնքան մետաղյա մասնիկներ, որքան որ մենք մեզ հետ ու մեր վրա ունեինք, այդ պատճառով էլ փոթորիկն իր ամբողջ ուժն ուղղում և սպառնում էր հենց այն տեղի վրա, որտեղ մենք էինք գտնվում, այնպես որ մինչև իսկ ձողերի ծայրերը, որոնք ցցված էին մեր շուրջը վրանի կտավը մեզ վրա պահելու համար, շուտով ճրագի պես վառվել, իսկ շանթի էայծերը, իսկ հրվանդաններ, թույլ տվին մեր մոտից՝ ճայթվումով ու շառաչումով»¹¹⁹:

Շիդարն է մոլեղնում:

Առասպելն ու նրա հերոսը բնության արձագանքն են, ծնվել են այս լեռան ապառաժներից: Երկաթն անուխի պես այրող ամպրոպային փոթորիկներ հնադարի մարդուն էլ են հանդիպել այս բարձունքներում: Մինչև շանթարգելի գլուտը մարդը տեսել է երկաթի այրվելը և սեփական փորձով համոզվել, որ երկաթածողը շանթարգել զարծնելու համար պետք է բավականաչափ խորը մեխել հողի մեջ: Հիշենք Ամիրանիի գավազանը: Էներգիայի աղատագրման դադափարը, որ ծնվել է մարդակային պարզունակ փորձից, ծնունդ է տվել այս խորիմաստ առասպելին ու նրա հերոսին, ստեղծել հրաժին ու երկաթածին Շիդարին: Նույն այդ պարզունակ փորձը գուցե թելադրել է մարդուն, թե խելագարի

119 Խ. Աբովյան, Ելժ, հ. 8, Երևան, 1956, էջ 459: Այս զերհերը նախածնել էր գերմանացի երկրաբան, ակադեմիկոս Հերման Արխար (1806—1886): Աբովյանը, ինչպես հայտնի է, չի ուղեկցել նրան մինչև գագաթը:

միտքն է միայն ազատ՝ չի զգում իր «սեփական մարմնի բանտը»¹²⁰։ Այդ գաղափարն անուղղակիորեն արտահայտվել է նաև Հովհաննես Հովհաննիսյանի հայտնի բանաստեղծությունում։ Առասպելի սիմվոլիկան XIX դարի բանաստեղծն արտահայտել է մասնակիորեն, բոլորովին նոր և իհարկև այլ գաղափարի լույսով, թեպետ բնության տարերքի ու ապրտամբ անհատի զուգահեռով շոշափում է դարձյալ առասպելի արմատը։

Չարկեցեր կոանը, խորունկ քարայրից
Ահա շար հողմի հետ հասնում են ձայներ.
Տուացավ փայլակն արբայի աչքից,
Դեպի վեր թռչում են բարկության կայծերը

Կամի նա ելանել վրեժխնդիր հողով՝
Յուր ամբողջ տանջանքի թույնը մահաբեր
Աշխարհի շորս կողմը շաղ տալու մտքով,
Բայց ամուր են նորա ծանր շգթաները

Մտերիմ գամփռեր կրծում են կապանք,
Էրծում են անդադար կապանքն արբայի.
Արտավազ, վերջ չունի հողույ տառապանք...¹²¹

Չարի և բարու խնդիրը, որ համեմատաբար քիչ է զբաղեցրել ուսումնասիրողներին, սկզբունքորեն էական չէ։ Առասպելի ու հերոսի բարոյական մեկնությունը զալիս է միջնադարյան մշակումներից և, կարծում ենք, հեթանոս միստերիան կարող էր չգրադվել խճճի հարցով և իսկապես հակասաէան ներկայացնել տառապողին, ինչպես՝ հին հունական առասպելների ու նրանց ֆաբուլաներով զրված ողբերգությունների հերոսները։ Պետք է համաձայնել Ավդալբեկյանի կարծիքին, որ շղթավաժը սկզբնապես մարմնավորել է բարի ուժի գաղափարը¹²²։ Դա երևում է Նզնիկ Կողբացու վկայությունից։ Շղթավաժն աչտեղ հեթանոս հայերի մեսսիան է։ Նրան սպասել են հույսով ու սարսուռով «որպէս և Հրեայք՝ որ իզուր ակնկալութիւն կապեալ կան, թէ

120 «Я открою тебе сокровенное слово «Литература Вавило-
нии и Ассирии, пер. с аккадского, М., 1981, с. 220.

122 Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1964, էջ 117.

122 Թ. Ավդալբեկյան, Նշվ. աշխ., էջ 55—56:

Դաւիթ գալոց է՝ շինել ղերուսաղէմ և ժողովել զՀրեայս, և անդ թագաւորել նմա նոցա»¹²³, Եզնիկն առասպելի ամենաառաջին վկայողն է և, անկախ իր՝ քրիստոնեական մեկնութունից, ասում է, որ շղթայվածի արխետիպում ամփոփված էր հայ ժողովրդի հեթանոսական էսխատոլոգիան՝ ակընհալութունը վերջին ցնցման, որ բերելու էր փրկութուն կամ տանելու վերջնական կորստի։ Առասպելի ժողովրդական իմաստավորումն է այս։ Պաշտոնական քրիստոնեութունը մերժել էր այդ մեհտիան և, ինչպես կտեսնենք այս գլխի վերջում, ազատագրել էր շղթայվածին և նրա արխետիպում տեղավորել մի առաքյալի՝ Գրիգոր Լուսավորչին։

Շիրդարի բնավորութունը միանշանակ չէ¹²⁴, Շիրդարբարդ խորհրդանիշ է և հնարավոր չէ հանգեցնել բարու կամ չարի։ Բնավորության արխետոտիկյան րմբռնումն իսկ՝ ԾԵ-ը, չի ենթադրում բարոյական հայեցակետ։ Անտիկ դրամայում բարոյախոսական արմատը խորը չէր, հերոսները գործում էին ոչ թե իղձի, այլ իրադրության թելադրանքով։ Բարոյական ճշմարտութունը գիտակցված էր փիլիսոփայության մեջ։ Սոկրատես իղուր չէր խմել մուլախիդը։ Բայց դրաման առասպելից էր գալիս և ծեսից. նրա ներքին նպատակն այլ էր։ Խղձի ու կարեկցանքի գաղափարները բերում էին Եվրի-

123 Եզնիկայ Կողբացայ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 93.

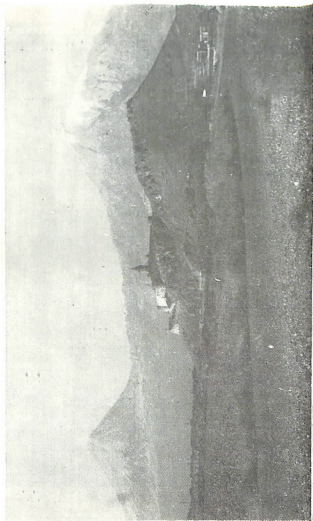
124 Շիրդարի, որպես խորհրդանշային կերպարի, վերջնական իմաստը մեզ համար առեղծվածային է դառնում մեկ փաստով ևս, որը կամ գուրս է շղթայվածի թեմայից կամ նրա մի փոփոխակը։ Ավ. Իսահակյանը 1907 թ. գրել է մի այլաբանական պատմվածք՝ «Ահասֆերը», որը հետադայում մշակել ու վերահրատարակել է «Թափառական հրեան» վերնագրով (1923)։ Այս նույն գրույցը 1927-ին հրապարակ է եկել «Շիրդարը» վերնագրով և առաջին էլ մտել Իսահակյանի երկերի բոլոր հրատարակությունների մեջ։ Այս գրույցի այլաբանական հերոսը՝ Շիրդարը կոչվում է սղարերի անդուլ թափառական, դատապարտված է անմահության ու թափառումների, նրա աչքից ու գիտակցությունից աննկատ սահում են հազարամլակները, իսկ ինքը մնում է։ Շիրդարին մի տեղ ասում են «խեղդ թոցրել ես», «չի երևում, թե զու խելաղար ես», մի տեղ էլ՝ «երկաթեղեն ոտներով մոտեցավ նա» (Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 119 և ծանոթ., էջ 461)։ Գուցե և այս Շիրդարը ոչ մի աղերս չունի շղթայված Շիրդարի հետ։ Իսահակյանի աղբյուրը մեզ անհայտ է մնում։

պրոֆեսի. և նրան հաջորդող ժամանակների դրամատուրգիան: Որքան հետ ենք գնում Արիստոտելի դարաշրջանից, այնքան փոքրանում է *εὐνοία* -ի, որպես բարոյական հասկացություն, նշանակությունը¹²⁵: Շղթայվածի առասպելը խոսում է հնագույն ժամանակների հետ, և բարոյախոսականն այստեղ (եթե կա) միջնադարյան նստվածք է: Հեթանոսական խորհրդապաշտական դրաման ենթադրում է մարդկային գիտակցության այլ ոլորտներ: Ապստամբն այստեղ ոչ թե շար է կամ բացասական բնավորություն (սոցիալ-բարոյական առումներով), այլ խելագար է, անհասկանալի ու երկյուղալի՝ պատրաստ քանդելու հավասարակշռության կապերը: Կովի ու վատի, բարու և չարի խնդիր չկա մեր ծիսային դրամայում, այլ կաշկանդված ուժի դադափարը, որ դրամայի բուն հիմքն ու նախատարբն է: Ոչ սոցիալական, ոչ բարոյական, այլ՝ նախապաշարվածի հավատ ու սարսուռ: Սա բուրբուլին ուրիշ զգացմունք է: Բախվում ենք բոլոր առումներով սինկրետիկ վիճակի: Գրիգոր Խլաթեցու «*քէատուոնօօ*» բառը, որ առիթն է մեր հարցադրման, բավական նոր է հնչում: Թվում է, իսկապես այս բառն ավելի նոր է, քան առանպելի ծիսական խորհուրդը:

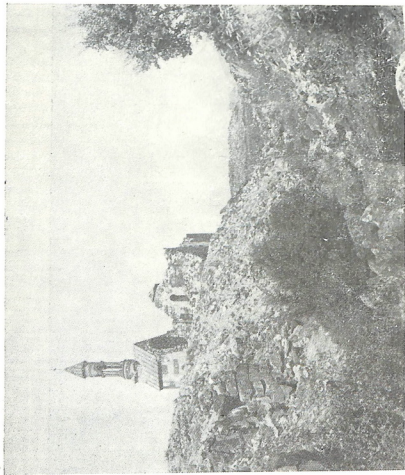
Մի ենթադրություն էս:

Արտավազդ և Շիրդար անունների խորհրդապաշտական կապը կարծես հասկանալի է: Վերը բերված տվյալներով ու փաստարկումներով Շիրդարը երևում է ավելի հին: Խալաթյանցի ենթադրությունը, թե առասպելում գործում է Անահիտի տաճարի քրմի անունը, մտածել է տալիս՝ գուցե արարողապետի անունը, ինչպես ընդունված է եղել հին ծիսակարգերում, փոխանցվել է արարողության օբյեկտին: Բայց ենթադրությունից ավելի հեռուն չգնանք և փնտրենք մեր «առասպել տօնը» նպատ լեռան ստորոտում, Արածանիի ափին:

¹²⁵ Հմմտ. В. Ярхо, Была ли у древних греков советов? сб. «Античность и современность». М., 1972, с. 262—263.



Նկ. 1. Նոթվածություն:



Նկ. 2. Արամաշարիկ:

Վերադառնանք Շիրզարի գրույցի դարձյալ վերջին տողերին, որ վկայված կամ հիշատակված է ավանդման հին հզարնակը՝ թատերային-գրամատիկական, միստերիալ գործողությունը, որ արդեն անվանել ենք խորհրդապաշտական դրամա. «<...> կարգեցին կախարդին առասել դիմօֆ և բէատրոնօֆ՝ թէ ի տարեկապն ի նաւասարդի ի Ա ամենայն գործաւոր դիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ երեք անգամ, դարբինն և ալլն ամենայն: Զի կապն Շիրզարայ, որ մի մեկ մաղն ելէալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամբանայ և ոչ ելանէ և անցուցանէ բաշխարհս: Այսպիսի առասպել դիմօֆ վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորչին: Եւ իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ խափանել <...>»¹²⁶:

Ակնարկը գրույցի ավանդման եղանակի մասին նույնքան առեղծվածային է, որքան գրույցը: Թվում է, մեր ընդօժած բառերում, պարզորեն հիշատակված է նախաքրիստոնեական դրաման: Բայց վկայող աղբյուրը, արդեն գիտենք, հին չէ՝ XIV—XV դարերից է: Կարո՞ղ ենք արդյոք ուշ միջնադարյան վկայություններ անվերապահորեն դատել նախաքրիստոնեական երևույթի մասին: Եթե ոչ, ապա մնում է եզրակացնել, որ մեր առջև միջնադարյան թատրոնի փաստ է, գուցե արհեստավորական եղբայրությունների ծիսական խաղերից մեկը: Դրանով երևույթը ներկայանում է թերևս ավելի հետաքրքիր. պարզվում է, որ միջնադարում ներկայացվել է հեթանոսական մի առասպել, այն է՝ հին ավանդություն: Բայց ինչպես էլ մտածենք, գրույցը և նրա վերարտադրության եղանակը միջնադարի հետ չեն հաշտվում: Այստեղ խոսվում է «առասպել տօնի» հեթանոսական լինելու և Գրիգոր Լուսավորչի ձեռքով խափանվելու մասին: Կարծես ակնհայտ է, որ գրույցը գրառողը այս «թէատրոնի» ականատեսը չէ, թեպետ հնարավոր է, որ ինչ-որ մի վերապրուկ կամ փոխակերպում հասած լինի նրան: Եթե «առաս-

¹²⁶ Մատենադարան, հեռ. 5313, էջ 6ա (ընդգծումներն իմն են—Շ. Շ.):

պել տօնը» ուշ միջնադար է հասել, ապա հաղիվ թե պահպանած լիներ իր լիակատար տեսքն ու հեթանոս բովանդակություները: «Թէատրոնը», թվում է, պետք է խամրած լիներ: Դրա մի հետքը երևում է խորենացու վկայությունում, որ ավելի հին է. «և առ մերով իսկ ժամանակաւ բազումք ի դարբնաց, զհետ երթալով առասպելին, յաւուր միաշարթուջ երիցս կամ շորիցս բախեն զսալն, զի զօրասցին, ասեն, շղթայքն Արտաւազդայ»¹²⁷: Հայսմավուրքի տարբերակում մեր ընդգծած բառերից ոչ մեկը, բացի առասպել-ից, խորենացու վկայության մեջ չկա: Խորենացին պարզ ակնարկում է ավանդման երկու եղանակ՝ «երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն», «գրուցեն զսմանէ և պառատունք»: Ոչ մի խոսք տօն-ի կամ քլատրոն-ի մասին: Ինչ վերաբերում է դարբինների կոնահարությանը՝ շարաթվա մեկ օրը դատարկ սալը երեք կամ չորս անգամ բախելու սովորությանը, ապա այստեղ էլ չի երևում, թե ծիսական ինչ կոնտեքստից է մնացել վերապրուկը:

Այսպիսով, «առասպել դիմօք և թէատրոնօք» կոչվող դրամատիկական խաղի պատկերը գրական վկայություններում անորոշ է: Արարողությունը, կարծում ենք, միջնադար չի հասել: Հայսմավուրքն արձանագրում է աղճատված, միջնադարյան հեղինակների համար իմաստազրկված մի ավանդություն: Կմնանք այս տեսակետին այնքան, քանի դեռ չունենք նոր վկայություն, որ լուսավորի հայ միջնադարյան թատրոնը:

Որտեղից է հայտնվել, սակայն, քլատրոն բառը, որը հայոց լեզու է մտել թարգմանական գրականությամբ (Հին կտակարան, Եվսերիոս Կեսարացի)¹²⁸, Այս բառը տեղ է թողնում մտածելու, որ խորենացուց առաջ եղել է թերևս գրավոր մի վկայություն շղթայվածի առասպելը «թէատրոնօք» ներկայացնելու մասին:

Թէատրոնը գրքային, ինչպես Աճառյանն է նկատում, «զուտ ուսմանական փոխառություն է»¹²⁹: Այս բառը գրք-

127 Խորենացի, հշվ. հրատ., էջ 192:

128 ՀՊՄԸ. Է. Հովհաննիսյան, հշվ. աշխ., էջ 132—134:

129 Ը. Աճառյան, Հոյսերեն արմատական բառարան, Է. 2, էջ 139:

մար թե բանալոր ճանապարհով փոխանցվեր: Խոսակցական հայերենում ավելի ընդունված պետք է լիներ ասորերենի միջոցով և ավելի վաղ փոխառված ու սեփականացված բառեր ևն¹³⁰ կամ ցուցք-ը որը, չենք կասկածում, թատրոն երևույթի հին հայերեն անվանումն է և, որպես այդպիսին, պահպանվել է հայոց լեզվի մի շարք բարբառներում¹³¹: Բացի այդ, քլատրոնը իր փոխառվելու շրջանում իսկ, կամ որոշ ժամանակ անց, թարգմանվել է տեսլարան (Θέα-տիս-սիւ): Սա հունարեն բառի իմաստային-կառուցվածքային պատկերը լիարժեքորեն արտահայտում է: Բայց այս բառով էլ չի ավանդվել հիշողությունը: Թլատրոն բառը ժամանակին թարգմանվել է նաև այսպարան, որ նշանակում է «գլխական կամ զից հանդիսարան»¹³²: Ամենից ավելի այս բառն է համապատասխանում Շիրաքի առասպելի բովանդակությանը, բայց այսպարանն էլ չի փոխանցվել: Այս բոլորի փոխարեն մեղ է դիմում հունարենից փոխառված, պերճախոս ու շքեղ անունը հայտնի մի երևույթի, որ բացվում է ինչպես «հասարակաց հանդէս»¹³³, «տեղի հանդիսի խաղուց, կամ աշխարհածողով բաղմութեան, հրապարակ շրջափակ»¹³⁴, «հանգամանք խաղացողաց»¹³⁵: Այո՞, ամենից առաջ՝ նախնական իմաստով՝ խաղավայր, հանդիսավայր, շրջանաձև, ներփակ հրապարակ. այս է քլատրոնը: Բայց այս բառը մի էական իմաստ էլ ունի, որ տեղ չի գտել հին հայերենի բառարաններում: Միջնադարի մատենագրության մեջ, լատիներեն և հայերեն (հունարենը բացառվում է), քլատրոն բառը մեծավ մասամբ գործածվում է փոխաբերական իմաստով: Թլատրոն է կոչվում առհասարակ տեսանելի աշխարհը՝ բնության պատկեր, ճակատամարտ, մրցություն, հրապարակային պատիժ: Թատրոնի անտիկ-դասական իմաստը միջնադարում մոռացվել է, և բառը հաճախ փոխարինում է ցույց

130 Նույն տեղում:

131 Հմմտ. 2. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 123—134:

132 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 94:

133 2. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 157:

134 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 810:

135 Մատենադարան, ձեռ. 450, էջ 35ա, 36բ, 113ա, ձեռ. 623, էջ 87ա:

և Գառնի բառերին, երբեմն էլ ոչ մի առնչություն չունի խաղային արվեստի հետ: Միջնադարում հայերը խաղ են անվանել երգն ու պարը, իսկ բուն թատրոնը կամ կրկեսային ներկայացումը՝ կատակերգություն, Եվրոպայում՝ կոմեդիա: Այսպիսով, կարծում ենք, որ Շիրաքի դրույցի վերջում բերված քննադատն բառը պետք է թարգմանել տեսաբան:

Այս է, ահա միակ նշանը, որ ենթադրել է տալիս, թե շղթայվածի առասպելը հնում վերարտադրվել է թատերային-գրամատիկական եղանակով: Եվ այդ էլ քիչ չէ: Շիրաքի առասպելի վերարտադրությունը, հավանաբար, ինչ-որ ընդհանուր մի նմանություն ունեցել է ուշ հելլենիստական թատրոնի՝ Բյուզանդիայում պահպանված ձևերի հետ, և զույցն այս է պատճառը, որ Երևույթի դասական անունը հասել է ուշ միջնադարի նկատմամբ, որ XIV—XV դարերում քննադատն են կոչվել բմբաժաբուր, հեծելախաղը, դնդակախաղը, ճեղանը, (հոկեյ), Կիլիկիայում՝ ասպետական տուրնիրը («ձիավարժն ի թատերին» — Գրիգոր Տղա) և առհասարակ կրկեսը՝ բոլոր ձևերով: Բայց երբ առասպելն է այդպես կոչվում... Բառի նման վկայությունն այլ աղբյուրներից առաջմ մեզ հասնի չէ: Սա, անկասկած, ծագում է գրական մի հին աղբյուրից: Հայսմապուրքում ենթադրվում են հին շերտեր. այստեղ ժամանակին առուներ են լցվել, որոնց ակունքները կորած են: Բայց, ահա, մի ոսկե ձկնիկ լողում է այդ լճում: Դե՛, եկ ու պարզիր, թե որտեղից է եկել: Շիրաքի դրույցը, որպես խաղ կամ ներկայացում, չէր կարող թատրոնի ուշ անտիկ ձևերին պատկանել: Բայց ինչ-որ ընդհանուր, տիպաբանական մի հատկանիշ հուշել է, թե այս էլ կարելի է քննադատն անվանել: Սա մի բան նշանակում է, թեպետ մեզ համար դժվար է հաշտեցնել հիմնասական խորհրդապաշտական դրամայի դուրսը աղբյուրից բանալ: Համեմատության օրյկիտը, կարծում ենք, անտիկ դրաման չպետք է լինի: Հունարենից փոխառված բառը օտար է թվում մեր առասպելի նախաստեղծ սղոյն: Հետևաբար, ավելի հետաքրքիր ու ներշնչող են երևում առաս-

պել դիմօֆ և առասպել տօն անվանումները¹³⁶։ Արարողության հին շերտն աչստեղ է։ Հայսմավուրքի գրույցում երեք անգամ կրկնվում է մեղ հետաքրքրող առարկայի աղգային, ինքնատիպ անվանումը, և պետք է դրան էլ հենվենք։

Ինքնատիպ անվանումը թերևս ենթադրում է ինքնատիպ երևույթ։ Հունարեն բառի առկայությամբ կարող ենք նույնիսկ պատահական համարել՝ ձեռագրական ուշ ընդմիջարկություն (հրույցի որոշ տարբերակներում և ձեռագրերի հիմնական խմբում բացակայում է այդ բառը)։ Ձտարակուսելով, ուրեմն, որ աչստեղ հիշատակված է հայ հնագույն խորհրդապաշտական դրաման, թարգմանենք հատվածը։ Ռա անհրամեշտ է երևույթի պատմական իմաստը ճիշտ ըմբռնելու համար։

«Կախարդներն առասպել ստեղծեցին դեմքերով ու տեսարաններով, թե տարեկասին, Նավասարդի մեկին ամեն գործավոր, ինչ էլ լինի իր գործը՝ դարբին է [նա], թե այլ [արհեստավոր], երեք կամ շոշա անգամ զարկում է [սալին], որպեսզի Շիդարի կապը, որի կտրվելուն մազ է մնացել, դարձյալ տմրանա, և շի Լընում [Շիդարը] աշխարհն ավերելու Աչսպիսի առասպել էին դեմքերով վարում հայերը մինչև սուրբ Գրիգոր Լուսավորչի [զալը]։ Նվ սուրբ Գրիգորն իմանալով աչսպիսի առասպել [ապատում] տոնի [մասին] կամեցավ (= վճռեց) խափանել <...>»։

Լուսավորչին արգելել է շղթայվածի միտերիան, որ կատարվելիս է Լոկել տարվա վերջին օրը կամ նոր տարվա առաջին օրը՝ Նավասարդի մեկին։ Շղթայվածի առասպելը ներկայացրել է որպես նավանարդյան ծիսական խորհուրդ։ Իսկ ի՞նչ կախարդների մասին է խոսքը։

Հայտնի է, որ միջնադարում թատրոնը համարվել է կախարդներին ու դևերի գործ։ Բայց ոչ դիվականը (հմտ. «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց»¹³⁷)։ Ոչ էլ կախարդը պարզ

136 Գևորգ Զահուկյանը նույնպես այս անվանումները համարեց սալին էական ու հետաքրքիր, անհամեմատ ուշագրավ, քան քննադատը։

137 Յովնանու Մանդակունայ ժողով, Վենետիկ, 1860.

մակդիր և ալլաբանություն շեն: Դա նկատեցինք այսպա-
րան բառի օրինակով, որ վկայված է Կյուրեղ Ալեքսանդրա-
ցու «ի վերայ ս. կուսին Աստուծամօր» ճառում¹³⁸, նոր
Հայկազյան բառարանի «դից հանդիսարան» բացատրու-
թյունը սպառիչ է և իրերի տրամաբանությանը համերաշխ:
Կախարդը զիվապաշտության կամ դիցապաշտության քուրմն
է: Դա բավական պարզ երևում է նշնիկի վերսիայում. «մո-
լորթիւն խաբեաց զդիցապաշտս Հայոց, թէ զոմն Արտա-
ւաւր արեւելալ լիցէ զիւաց»¹³⁹: Նշնիկի վերսիային, ինչպես
նկատում է Լաւրճանցը, շատ մօտ է Վարդան վարդապետի
(13-րդ դ.) «Հարցմունք և պատասխանիքը»¹⁴⁰, «մոլորութիւն
զիւաց խաբեաց զկոապաշտսն Հայոց ի ձեռն քրմացն, որք
ասէին, թէ զԱրտաւաղդ ոմն (ոմն թագաւոր Հայոց) վիշապ(ք)
[վիշապք] արգելեալ են կենդանի ի Մասիս լեռն. ի նա-
(ե նա) ելանելոց են [է] (ելանելոց է) և զաշխարհս (զաշ-
խարհ) ունելոց. և ոմն (եւ ոմն մի յանմտաց, որ ունէր...)՝
այլլ[մ]տաց ունէր զիշխանութիւն Հայոց. զարհուրեալ հար-
ցանէր զղձայս (զղձապատումս դիւացն) որում դիւաց և
զկախարդս (զկախարդս). թէ երբ լինի Արտաւազայ (Արտա-
ւազայ) ելանելն (ելանել) ի կապանացն: Եւ նորա ասեն
(ասացեալ՝ թէ) ցնա. թէ ոչ կամիս զեւանելն (զեւանել) նո-
րա ի կապանաց (ի կապանացն) հրաման տուր ընդ ամե-
նայն աշխարհս (աշխարհս Հայոց) զարբնացն (զարբնաց)՝
որ ի նաւասարդի օրն (որ) ամենայն զարբին կորէ (կոա-
նաւ կոսիէ ի վերս սալին իւրոյ) կոանաւն ի վերայ սալի
իւրոյ և երկաթն (երկաթքն) Արտաւազայ անդրէն հաստա-
տի (հաստատին...) ևւ կատարեն զնոյն հրաման այժմ ամե-
նայն զարբին որ ի նաւասարդի կոանաւ հարկանեն...»¹⁴¹:

Վարդանի տարբերակով, որը նախորդում է Խլաթեցու
տարբերակին, ակնհայտ է դառնում զրույցի ծիսական բնույ-
թը, իսկ արարողությունը ներկայանում է որպես քրմա-

138 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 94:

139 Նշնիկի Կաղարացի, Եզվ. հրատ., էջ

140 Դ. Χαλατειακῆ, Եզվ. աշխ., էջ 317:

141 Նույն տեղում, մասն 2, էջ 74—76 (փոքր փակագծերում տար-
բեթերցումներն են):

ձկան գործ: նույնը հաստատում է Կիրակոս Արեւելցու Հայս-
մավուրբը (1435 թ.) «եւ արինդարեցին քուրմքն ամե-
նայն արուեստաւորի միանգամ բախել զարուեստն իւր ի
մինն ի նաւասարդի, զի զարասցին կապանքն Արտաւազ-
դայ»¹⁴²: Խլաթեցու ասած կախարդները, ըստ Վարդան վար-
դապետի քրմեր են, ըստ Կիրակոս վարդապետի, քրմեր են,
ըստ Կիրակոս վարդապետի Արամազդի և Անահիտի տաճա-
րի քրմերը: («Եւ զի յայնմ ատուր տաւնէին Հայք՝ ի կոսպաշ-
տոթեանն Արամազդայ եւ Անահիտայ եւ առասպելաբանէին
վասն Արտաւազդայ՝ որդույ Արտաշէսի») ¹⁴³:

Առասպելաբանն բառի ակներև իմաստը պարզ է՝ նշա-
նակում է պատմել: Հասկացությունն այդպես էլ դիտվել է
մեր բանագիտության մեջ: Բայց Կիրակոս վարդապետի Հայս-
մավուրբը մեզ հուշում է այլ իմաստ՝ ծիսական գործողու-
թյուն: Այլ իմաստն այնքան էլ նոր չէ: Հայկազյան բառա-
բանն էլ նման մի հիշեցում ունի. «խօսել, գրել, յօդել, նուա-
գել»¹⁴⁴: Արեղյանն էլ է ակնարկում այս մասին: Կիրակոսը
մեզ ավելի հետուն է տանում: Վերադառնանք Վարդանի
«հարցմունքին»։ «Ընդէ՞ր ոմանք ի նոցանէ երգս և եղանակս
մերզն»։ Ալիշանը ևս բերել է այս անուղղակի վկայությու-
նը¹⁴⁵, բայց նրա ուսումնասիրության կոնտեքստն էլ չի մղում
մեր խնդրին: Նպատակի հարց է: Նայած որ ուսումնասիրողն
ինչ է փնտրում: Ձեռք շտանք, գուցե, Խորենացու «երգիչքն
Իողթան առասպելաբանեն» խոսքին, քանի որ առասպելի
այս տարբերակը առանձնապես հիմք չի տալիս երգիչ և
առասպել բառերի տակ այլ բան փնտրելու: Բայց Խորենա-
ցու այլաբանութիւն և առասպելաբանութիւն բառերի ակներև
իմաստից ելնելը նույնպես սխալ է: Խալաթյանցը «առաս-
պել դիմօք» անվանումը (Խլաթեցու տարբերակից) թարգմա-
նել է под видом аллегории¹⁴⁶: Կարելի էր թարգմանել
թերևս притча в лицах, բայց, ըստ երևույթին, այստեղ

¹⁴² Նույն աեղում, էջ 75:

¹⁴³ Նույն աեղում:

¹⁴⁴ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Գ. Է, էջ 292:

¹⁴⁵ «Թողմտավեպ», 1894, էջ 436:

¹⁴⁶ Դ. Эвлогосян, Կղ. աշխ., մասն 2, էջ 22:

դեր է կատարել հորենացու այլաբանութիւն բառը: Տարօրինակ է՝ եթե հինէնք տերմինի նորագոյն իմաստից: Եվ տարօրինակ չէ, եթե հալաթյանցը նկատի է ունեցել բառի պատմական իմաստը նմանաբանութիւն—*μίμνησις* (միմնեսիս)¹⁴⁷, ենթադատութիւն—*ὑπόθεσις* (հիպոթիզիս): Վերջինս նշանակում է «հետեզութիւն բանի և ծանի բուն խօսողաց»¹⁴⁸:

Հալաթյանցի սուսերեն թարգմանութեան հետադարձ անդադրութեամբ կարգալ հորենացու վկայութեանը այնքան էլ հաբմար չէ: Իմաստների հոսանքութեամբ հնարավոր է ի մերշո լեզուական իրավիճակներից դուրս բերել մի ենթադրելի առարկայական վիճակ, հանդէս միջնադարյան ռեալիզմի¹⁴⁹: Բայց առասպելի ավանդման վերը բերված վկայութեանները, որքան էլ ուշ ժամանակների պատկանեն, ստեղծում են մի կոնտեքստ, որի հետ ինչ-որ կերպ պետք է հաշվի նստել:

Անտարակուսելի է, որ առասպելի ծիսական ավանդումը չէր կարող իր լիարժեք տեսքով հասնել XIII—XV դարեր, առավել ևս՝ չէր կարող ստեղծվել այդ ժամանակներում: Վկայողներից ոչ մեկի խոսքերում չի երևում կենդանի առարկան: Նրանք ասում են «քումք», «կախարդք» և վկայաբերում դատարկ սալը բախելու սովորութեանը, որ հասել է անգամ նոր ժամանակներ: Միասին ինչ երևույթի կամ ինչ թատերակարգի մասին է խոսքը, մոլին է որքան մեզ, նույնքան էլ միջնադարյան հեղինակների համար: Նրանք ծանոթ են թերեւս մի հին աղբյուրի կամ բանավոր ավանդութեան,

147 Նոր բառգիրք հայկազան լեզուի, հ. 1, էջ 83, 658:

148 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 431:

149 Դիոնիսիոս Բրակացու «Փերականութեան» թարգմանիչներն ու մեկնիչները երբեմն օգտվել են հունական թատերական տերմիններից, որոնք անցել են հայ բերականական զրականութեան և այդ ուղիով՝ նոր հայկազյան բառարան: Դա ունի իր պատմական պատճառները՝ կապված է միջնադարյան դպրոցական բնմասացութեան հետ: Դրամայի պատմության և տեսության առումով շատ հետաքրքիր երևույթ է սա, որը կոգնիակորեն է առնչվում մեր այս խնդրին: Դրան անդրադարձել եմ ուրիշ առումներով (տե՛ս Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 46—104, Քատրոն հին և նոր արժեքներ, էջ 71—80):

որը չի երևում իրենցից հարյուրամյակներ առաջ ապրած հորենացու խոսքերում: Նրանց վկայութուններում չի երևում անգամ հորենացին, որն ավելի շատ բան պետք է իմանար և լուռ է: «Առասպել տօնը», լիում է, հորենացուն էլ չի հասել: Նրա պատմածն, իհարկե, ավելի հարուստ է, բայց չի տալիս մեր փնտրած երևութի պատկերը: Գուցե հորենացին իր եղանակով է վերարտադրում «առասպել տօնը», տեսարանը վերածում է վիպականության: Այս իրավիճակում նրա բերած երգային-տրամախոսական հայտնի հատվածը («մինչ դու գնացեր և զերկիրս ամենայն ընդ քեզ տարար...», «չորժամ հեծցիս յԱզատն ի վեր ի Մասիս...») բացառիկ արժեք է ստանում, թեպետ այնքան էլ խոհեմ բան չէ դա որպես գրամատիկական տեսարան ներկայացնելը: Այդ մտքին կարող է մղել նաև սյուժեի գրաֆիկական մեկնությունը, որ արված է XIX դարում, գրքային նկարչության ուսմանտիկական ոճով (նկ. 3):

Նավասարդյան խորհուրդի հիշողության մի փոքր հատված էլ «ի գոեհիկս ավանդեալ»՝ թերևս հին ժողովրդական երգի ձևով հասել է Գրիգոր Մազիստրոսին: Արտաշեսը մահվան անկողնում, ոչ թե անդրաշխահից, ինչպես հորենացու տարբերակում, «բաղձայր մղոյ մրկեալ ծխոյ շամանդաղեալ մակաւասար շենից և քաղաքաց.

Ո տայր, ասեր, դժուխ ծխանի

եւ զառաւտն Նաւասարդի

Ձվազելն եղանց և զվազելն եղչերուաց.

Մեք փող հարուսք և թմրկի հարկանեաք,

Որպէս օրէն էր թագաւորաց»¹⁵⁰:

Նկարիչ Ռոստոմը (որին կարելի է Դորեի շարքային հետևորդներից մեկը համարել) այս պահին է միացրել Արտավազդի հարցը՝ «ես տերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ» և Արտաշեսի անհծքը: Թվում է, նա համատեղել է հորենացու և Գրիգոր Մազիստրոսի վկայութունները, XIX դարի ուսմանտիկական թատրոնի անուղղակի տպավորությամբ, թատերային լուսաստվերի ակնարկով և զլխավոր «գործող անձի»՝

¹⁵⁰ Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, էջ 87: Տողատումը 2. Անտոյանի:

Անտաժաղդի դասական-ցուցադրական կեցվածքով ու ծես-տով: Նկարիչն զգացել է խոսքի թատերայնությունը, բայց նրա պատկերացումը նորամեծ է, ոչ մի առնչություն չունի մեր փնտրած թատրոնի հետ:

Մեր փնտրածը խորհրդապաշտական ծես է, ուր դժվար է պատկերացնել «գործող անձի» դերն ու վիճակը: Այդ ծեսի հիշողությունը դարբինների կոնհաբարությունն է: Մեր կողմնորոշվող միայն խորհրդանիշերը պետք է լինեն՝ մուրճ, շղթա, քար: Թվում է, դերին կամ վիշապին շղթայելու ակնարկ պետք է լիներ հեթանոսական այս միստերիայում: Դրա հիշողությունը տեսնում ենք ժողովրդական մի կցկտուր ավանդության մեջ, ուր խոսվում է շղթայված քարերի մասին: Նման քարեր, ըստ ավանդության, եղել են Գեղամա լեռներում. «ըստեղ չորսը խառ վիշապի քար կա, զնշլներ վրեն բցուկ»¹⁵¹: Շղթայված քարը պետք է որ կուռք եղած լիներ, մերժվող զաղափարի խորհրդանիշ, իսկ շղթայվածը դիտներ ով է: Թերևս շատ հեռուն չգնանք ենթադրություններով, բայց սա միակ խորհրդանիշն է, որ ի վիճակի ենք ոգեկոչել հայ նախաքրիստոնեական խորհրդապաշտական դրամայի ավելի քան երկու հաղարամյա փոշու. մեջ թաղված դամբարանից: Թխառուն բառը չափադանց նոր է և մեզ չի կարող տանել հունարանության ըջանից (V—VI դդ.) այն կողմ: Իսկ «առասպել տունը» հին է և անպայման խորհրդապաշտական: Շղթայվածի հեթանոսական միստերիան մնում է դարերի խավարում: Վերականգնման փորձեր պետք չեն: Երևակայությունը շատ-շատ կարող է մոգեոնացնել ու խեղաթյուրել այն, ինչը մեզ համար տեղեկություն է ու զաղափար: Հին հունական դրամայի ուսումնասիրողներից ոչ մեկին հայտնի չէ, թե ինչպիսին է եղել շղթայվածի առասպելի ծիսական անցյալը: Ակնհայտ են միայն «Շղթայված Պրոմեթևսը» ողբերգության մի քանի տողերում մնացած բառ-խորհրդանիշերը: Զշփոթենք, ուրեմն, առասպելը և միստերիան՝ միթոսը և օպսիսը, վիպական ավանդամ, խիստ որոշակի նշանները ծիսային ավանդման անուղղակի արձագանքների հետ:

Հին հունական առասպելները, որ դասական և հելլենիստական շրջաններում ծնունդ են տվել հարյուրավոր դրամաների, անհետացել են: Եթե նկատի չառնենք Հեսիոդոսի ու Հոմերոսի վկայած հետքերն ու տվյալները, հունական առասպելները վերապատմված են մի զգալի մասով դրամատիկական ավանդումների հիմքերի վրա: Մենք գտնվում ենք հակառակ վիճակում՝ փորձում ենք վիպական-գրուցային անդրադարձումներից դուրս բերել նախնական ծիսային-դրամատիկական ավանդման նշանները: Մեր գրական նյութը վիպական-երգային է, հունականը՝ զգալի մասով՝ դրամատիկական: Բայց հին հույներին էլ լավ հայտնի չի եղել իրենց դրամաների նախնական-ծիսային վիճակը: Մեզ հասած դրամաների ռեալիստական պատկերները շատ բան չեն հաղորդում: Հայ հեթանոսական խորհրդապաշտական արարողությունները չեն ամրակայվել գրականության մեջ: Ուստի հետամուտ ենք անհայտ մի մշակույթի և ջանում ենք ըմբռնել իմաստը ինչ-ինչ նշանների, որ բանավոր, ապա գրական ճանապարհով ընկել են միջնադար:

Փորձենք հստակել իրավիճակը:

Հայտնի է «Շղթայված Պրոմեթևսը» ողբերգությունը, որի միջոցով վերականգնուցվել է Պրոմեթևսի առասպելի պատկերը: Մեզ հայտնի է Արաավադդ-Շիրդարի առասպելը, որի օգնությամբ խոսում ենք «առասպել տօն» ծիսական-դրամատիկական երևույթի մասին: Հին հունական գրականությունից հայտնի է Պրոմեթևսյա կոչված ծիսական տոնը, որը, բնորոշակի տվյալների, կապված պետք է լիներ կրակի ու կանխատեսման գաղափարների հետ: Իրանական միջավայրում տեսանք կրակապաշտության տոն Մհհրգանը: Անվան մեջ պարզ քննելիքովում է Մհհր աստծո անունը: Հայոց հողում տեսանք հեթանոս սրբավայրի հիշողությունը՝ Արտավադդական անունով: Որքան որ այս տվյալներն են ակնարկում մեր առասպելի նախնական ծիսային վիճակը, այնքան էլ «Շղթայված Պրոմեթևսը» ողբերգության որոշ կետեր՝ բառային հետքեր ակնարկում են նրա նախնական, ծիսային անցյալը:

Ինչպես ցույց են տալիս Զ. Յրեղերի, Բ. Յունգի, է. Թեյ-

յորի, Ու. Ռոբերտսոն-Սմիտի, Ջ. Մյորրեյի, Ջ. Թոմսոնի, հոգեբանական, առասպելագիտական ու բանագիտական ուսումնասիրությունները, Ջ. Թիզզիի և է. Չեմբերսի՝ զրամայի ծագմանն ու վաղ պատմությանը վերաբերող աշխատությունները, մարքսիստ գրականագետներ Ե. Մելետինսկու, Ռ. Վլաժանի և այլոց ուսումնասիրությունները, առասպելաբանական հայեցողությունը նախորդում է ծիսային գործողությանը¹⁵²։ Անցյալ և ժամանակակից բանագիտության մեջ տիրապետող այս տեսակետը համերաշխ է մեր նյութի տրամաբանությանը, և ստեղծված «սարքավորումն» էլ նպաստում է մեր կռահումներին, թեպետ առանձին դետալներ (զրանցով զբաղվելու անհրաժեշտություն չունենք) կարող են անօգտակար լինել։ Մեսը, ըստ այսմ, գործնականն է, առասպելը՝ նրա «տեսական» հայեցումով ստեղծված այլաբանական զրույց։ Ռոբերտ Վլաժանի միտքը, թե ծեսի և առասպելի միջև նման հարաբերություն տեսնելը «կարող է սկզբունքորեն մատերիալիստական լինել»¹⁵³, կարիք ունի որոշ մշակման։ Գործնականի ու տեսականի առնչությունն այդքան էլ անմիջական չէ, խնչպես պատկերացնում է մարքսիզմի ամենապարզունակ սկզբունքներից օգտվող գրականագետը։ Մեսը կարող է ծնունդ չտալ որևէ առասպելի, և առասպելն էլ՝ չենթադրել ծիսական ավանդման կերպ։ Իսկ եթե տոասպելում, կամ նրա դրական վիպականության մեջ հիշատակված է որևէ ծես (այդպիսին է մեր առասպելի Հայսմավորքի տարբերակը), ապա այդ ծեսը պետք է համարել՝ ավելի նախնական, քան առասպելի սյուժեն։ «Վասն որոշ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօր և թէատորնօք» միջնադարյան պարզունակ մեկնություն է, որտեղ պատճառն ու հետևանքը ետ ու առաջ են բնկել։ Եթե առասպելը բնության ուժերի պայմանակերպումն է (մոդիֆիկացիա)՝ նրանց մարդկային-հասարակական հատկանիշներ վերագրելը (իսկ դա հաղպես է), ապա ծեսը բնական ու հասարակական ուժերին ուղղություն թեևադրելու պայմանակերպ գործողություն է, որտեղ

152 Հմմտ. Р. Вейман, История литературы и мифологии, пер. с нем., М., 1975, с. 279—285.

153 Նույն տեղում, էջ 281:

Ֆերակայվող օրյեկտը (աստվածություն, ոգի, շարք) և նրա գեմման (երկաթ, քար, կրակ), ընկալվում են որպես նույնություն: Մենք պրակտիկա է, չգիտակցված կերպով պայմանական պրակտիկա՝ զազանարան (էզոթերիկ) գործողությունների ինչ-որ շարք, որտեղ արտացոլումներն ու խորհրդանշները համառոտում են նույնքան իրական, որքան նրանց թիկունքում ենթադրվող երևույթներն ու առարկաները: Գեմման նյութեղեն է, բայց նրա նյութեղենությունը վերագրվում է ոգի, և այս ոգու վրա ներգործում են ոչ միայն հմայական խոսքով ու աղոթքով, այլև նյութեղեն գործիքով, օրինակ՝ երկաթի մուրճով. դարբինը մուրճը զարկում է դատարկ սալին, երկաթը զնգում ու կայծ է արձակում, կայծը մարում է հողին ընկնելով, և Շիրդարի երկաթե կապանքը որտեղից որտեղ «գարձեալ հաստատի և ամրանայ»:

Նախապաշարմունքն էլ ունենում է պարզ և բարդ, նախնական ու հետագա ձևեր: Ոգու վրա ներգործելու ֆիզիկական եղանակը երևում է շատ ավելի հին, քան հմայական աղոթքը, երբ, մանավանդ պատմում: Ոչ թե մուրճն է զարկվում վասն առասպելի, այլ առասպելն է հորինվում վասն կոփելոյ գերկարն: Առասպելի հորինումը կամ վերարտադրությունը ծիսական գործողության ավելի բարդ եղանակ է, բայց ֆիզիկական գործողության և առասպելի միջև չկա ուղիղ, անմիջական առնչություն, թեպետ այս մեկը, ըստ վայմանի դիտողության, տեսության ու պրակտիկայի յուրահատուկ կապ է: Մենք մինչև գրականություն ճանապարհը շատ երկար, ուղրուն ու խորդուբորդ է, այնքան միջնորդված ու ընդմիջված, որ ճանապարհի սկիզբը չի երևում:

Մենք և դրամայի կապը համեմատաբար ըմբռնելի է, և թատրոնի պատմաբանները (Չեմբերս, Թիդդի, Վ. Շմիդտ, Ա. Մառ և ուրիշներ) այդ կապը կասկածի տակ չեն անել: Բոլոր կարգի պաշտամունքային արարողություններում դրամատիկական ու թատերային տարրերն ակնհայտ են: Առասպելի և դրամայի կապը պարզ երևում է հին հունական դրամայի օրինակով: Նրանց ավելի հին առնչությունները մեզ անհայտ են: Բայց ահա իլաթեցու ասած «առասպել դիմօք» և «առասպել տօն» անվանումներն ավելի պերճախոս... են, քան տեսությունները: Առասպելի և ծեսի առնչությունների

ամենապարզ վկայություններն են սրանք: Անվանումը բովան-
դակում է երևույթի կառուցվածքը կամ կաղմը: Դա մեզ թե-
լադրում է հայտնի դրամատուրգիական փաստն անգամ՝
«Շիթայված Պրոմեթևսը» ընթերցել ուրիշ հայացքով, հետ-
մուտ լինել ծիսական շերտին, որը թվում է կորած ու հեռու:
Շիդարի խորհրդապաշտական դրամայից միջնադար է
հասել՝ ֆիզիկական գործողությունը՝ դարբինների կիրակ-
նօրյա կամ տոնօրյա կոնահարությունը և սյուժեն, կարճ
էպիկական ձևով: Ծիսական-դրամատիկական ինչ գործողու-
թյուն է ենթադրվում սրանց արանքում դժվար է որոշել:
Բայց ընդհանուր մի պատկեր երևակայել հնարավոր է, եթե
ենենք հեթանոսական ծիսակատարությունների բնույթից:
Այդ բնույթն արտահայտված է հին հունական ողբերգու-
թյուններում ու թատրոնների շենքերի կառուցվածքում, ա-
զենների և ստրոֆե-անտիստրոֆե-ստասիմների դասավորու-
թյուններում, զրադաշտական Արգվիսուրա-Անահիտին նվիր-
ված դրամատիկական հիմների (ուշ շրջանի բնագրեր) կա-
ռուցվածքում¹⁵⁴ և, իհարկե, քրիստոնեական պատարագում,
որ իր ծիսական տիպը մշակել է, ունենալով նման նախնա-
կան օրինակներ: Վերոհիշյալ երեք կողմնորոշիչները քիչ չեն:
Դրանք բնավ հեռու չեն միջավայրից, և ընդհանուր գծեր
կարող ենք ենթադրել: Շիդարի քեառուր կամ նավասարդ-
յան խորհուրդը նույնպես պետք է ունենար, հիմներ, աղոթք-
ներ, երգեր, պարերգակներ, «ստրոֆե-անտիստրոֆե, («դուզ
պար» — «թարս պար») և, հավանաբար, ինչպես բառերն
են վկայում, երկաթը շրջապատող դարբինների խումբ տա-
ճարի հրապարակում: Այս ամբողջ պրոցեսը գլխավորելու էր
քուրմը, թերևս Արտավազդ (հրապաշտոն, հրամեծար) ա-
նունով, եթե հիշենք խալաթյանցի հիշատակած Ասսավազդո
քրմին Անահիտի տաճարում: Ինչպե՞ս է, ուրեմն, առաս-
պելը դեմքերով ներկայացվել: Դժվար է ենթադրել, թե քա-
նի դերակատար է եղել՝ քուրմը և խումբը, գուցե մի երրորդ
երգող կամ խոսող... Դժվար է ասել, Շիդարի մասին պատ-

¹⁵⁴ Литература древнего Востока. Тексты, изд. МГУ, М., 1984, с. 13—33, 34—40 (վերջինս պարունակում է միհրական խորային օրհներգությունների հատվածներ):

մըվել է միայն, թե հայտնվել է նրա պայմանական պատկերը քրմական ինչ-որ դիմակով կամ առանց դիմակի: Հավանաբար, դարբինները կոնահարել են աղոթքի ու երգի ուղեկցությամբ ինչ-որ մի որոշակի ռիթմով, և արարողության սկզբում կամ միջում պատմվել է պոասպելը: Ենթադրություններ և միայն ենթադրություններ: Արարողության պատկերը մեզ համար ինչ-որ կերպ տեսանելի կդառնա, երբ Ըննության առնենք հնագույն դրամայի ծիսային պայմանաձևը՝ հաջորդ գլխում: Առայժմ կարելի է որոշակիորեն հաստատել, որ արարողությունը եղել է պարերգական՝ խմբային ու անհատական հատվածների (երգային կամ խոսքային) պարզ հերթագայություն: Սա բոլոր տեսակի պաշտամունքային արարողությունների ընդհանուր տիպն է, որ տեսնում ենք հին հունական դրամայում, որպես իրադրության ընդհանրական մի պայմանաձև, և քրիստոնեական պատարագում, որպես ծիսային, ավանդական ու հաստատուն պայմանականություն: Ո՛չ հունական դրամայի խորային բնույթը, ո՛չ էլ քրիստոնեական պատարագի և անտիկ խորսի համաձեռությունը անկախ չեն հին հեթանոսական ծիսակարգերից. միևնույն է, թե ինչ միջավայրում են նրանք ստեղծվել¹⁵⁵: Շիդարի քլաւոռոնը գուցե կարելի է անվանել պարերգական մոգություն (խորային մագիա)՝ ի տարբերություն կամ ի նմանություն (զա չենք կարող որոշել) միմական մագիայի, որի հետքերը Ջորջ Թոմսոնը նկատում է հին հունական դրամայում¹⁵⁶:

Շիդարի քլաւոռոնում անհասկանալի է երևում դարբինների տեսլարանային դերը: Հավանաբար դրանք կազմել են պարերգի (խորոսի) ինչ-որ մասը կամ գուցե և պարերգն ամբողջությամբ: Տպավորությունն այնպիսին է, որ դրանք հրապաշտության քրմեր են, կամ քրմի շուրջը հավաքված պաշտամունքային սպասավորներ: Դարձյալ ստիպված ենք անդրադառնալ «Շղթայված Պրոմեթևսի» առաջին տեսարանին: Գործողությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրճի հարվածներով, իսկ գլխավոր գործող անձը՝ շղթայվողը **երկար**

¹⁵⁵ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, *հշվ. աշխ.*, էջ 159—160:

¹⁵⁶ *Շնտ P. Bechtel*, *հշվ. աշխ.*, էջ 282:

ժամանակ լուռ է: Եթե նկատի ունենանք վաղ դասական շրջանի, այսպես կոչված, երկու գերասանի օրենքը, սկսած է եղրակացնենք, որ շղթայվողի ներկայությունը պայմանական է այստեղ. նա հրապարակում (օրինատրա) չէ, և քուրմը կոնահարում է երկաթե սալը, կամ այդ կոնահարությունն էլ չի եղել, ներկայացվել է խոսքով: Սա ավելի հավանական է, քանի որ հին հունական ներկայացումը առարկաներ ու առարկայական վիճակներ չի նախատեսել: Շրդթայելու գործողությունը, ելնելով մեղ հայտնի տեստից, չենք տեսնում: Դա նույնիսկ դժվար է գործողություն անվանել: Թերևս հարմար է ասել գրամատիկական պատում: Այնուամենայնիվ, «Շղթայված Պրոմեթևսը» ողբերգության առաջին տեսարանում ակնհերե են նախնական ծիսականություն հետքերը: Երկրորդ տեղում կարդում ենք ἄβυσσος εἰς ἔρημον: Հայերեն թարգմանվել է «ամալի անապատ»¹⁵⁷, «անմեքենալի անապատ»¹⁵⁸, ռուսերեն՝ «в безлюдном скифском далеком краю»¹⁵⁹. Բայց ἄβυσσος բառը, եթե զանք հոմերոսյան ժամանակից, ծիսական խորհուրդ է թաքցնում. նշանակում է անման, սերպան, աստվածային և միայն շորորդ՝ ավելի ուշ նշանակությունում՝ ամալի¹⁶⁰: Կարող ենք կարդալ նաև «սրբաղան անապատ», որ թերևս այսօրվա ընթերցողի կամ բեմադրողի համար իմաստազուրկ է: Սա արդյո՞ք ծիսականության հին գրոշմ չէ, որ առասպելի ռեստիտական մեկնություններում խամբել է ու չեղորացել: Հայ առասպելի մեղ հետաքրքրող տարբերակները ճանապարհ են բացում դեպի արարողության «սրբաղան անապատը», տեսանելի զարձնում ողբերգության հնազույն միստերիալ արմատները և ծիսային կառուցվածքը՝ սկզբում մուրճի հարվածներ, վերջում՝ որոտ ու կալծակ, աստվածային պատիժ:

¹⁵⁷ Հույն ողբերգակներ (ժող.), թարգմ. Հ. Համբարձումյանի, Երևան, 1952, էջ 51.

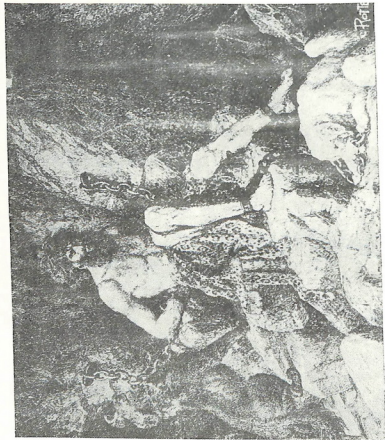
¹⁵⁸ Վ. Միլևե, Լեոների վրա բեկոված հսկաների մասին կովկասյան առասպելները, «Հանդես ամսօրյա», 1892, էջ 75:

¹⁵⁹ Эсхил. Трагедии, пер. С. Анта, изд. «Искусство», М., 1978, с. 137.

¹⁶⁰ Древнегреческо-русский словарь, т. I, с. 152.



Նկ. 3. Արամշէն և Արամկազդ, ըստ Յուսեփի:



Նկ. 4. Շղթայվածը, ըստ Ստատուրի:

Գործում է դատ ու դատաստանի զաղափարը՝ մեղքի միատե-
րիալ պատիժը: Կրակատարի շղթայումը պարզ պատիժ չէ, այլ
հնադարյան ծես: Ողբերգությունը բերում է հին հունական
«առասպել տոնի» վերհուշը, Պրոմեթեայի գեղարվեստորեն
վերիմառաժվորված պատկերը: Հունական առասպելից մեղ-
է հասել որոշարկված դրամա՝ հոգեբանական շեշտերով, տա-
ռապալից հոգոցներով (ճնայեցեք, ավաղ, նայեցեք դժբախտ,
շղթայված աստծուն», «ես չեմ փոխարինի վշտերն իմ անհուն՝
ստրկունն ծառայելուն»)՝¹⁶¹: Հայ առասպելից մնացել են
երգային-վիպական-գրուցային հետքեր և դարձնոցի դա-
տարկ սալը բախելու սովորությունը: Բայց այն, ինչ հու-
նական ողբերգությունում կոչվում է «սրբազան անապատ»,
թվում է, կա նաև հայ ավանդություններում: Պատմվում է,
թե Բարդուղիմեոս առաքյալը եկել է «յաշխարհն Անձեա-
ցեաց ի համբաւ քարի միոջ, քանդի դէք բաղում բնակեալ
էին և պատրէին զմարդիկ տեղոյն, տուեալ յայնմ տեղ-
ւոջէ դեղս ախտականս առ ի կատարել զպղծութիւնս ախ-
տից, կռնաձայնս դարբնաց անաւոր հրաշիւք արհաւիրս
զործէին, յորս մարդիկ աշխարհին սովորեալք, անդ առ
բայեհն դեգերէին <...> և անուանէին զանուն տեղոյ
այնորիկ Գարբնաց քաւ: Հասել սուրբ Առաքեալն հալածեաց
զդարբինսն զգործունեայսն յարին, և սկուռնսն փշրեաց որ
յանուն Անահտայ էր: Եւ է տեղին այն յորում դեռ էին,
լեռնամեծ միմաց ի վերայ դետոյն մեծի որ կոչի Տիգրիս,
հուպ ի բերդն ամուր որ Կանգուար, և միւսոյն Ազոաւոց
քաւ, ուստի ջուրք բազումք հոսին ի լերանց»¹⁶²: Հռապաշ-
տութեան օրմերին ու կախարդներին հալածելու ևս մի վկա-
յություն է սա, որ նախորդում է Շիրդարի «առասպել տոնի»
արգելմանը: Սա համախոս է Հայսմափութքի վկայությունը.
պակասում է միայն Շիրդարի առասպելի հիշատակումը:

Տեսնենք, թե միջնադարում ուրիշ որտեղ կան հռա-
պաշտության սպասավորներ: Թատրոնամերժ ճառերից

161 Ի. Տրեմսկի. Անտիկ գրականության պատմություն, մասն 1,
Փրահն, 1949, էջ 204—205:

162 Մովսէսի Խորենացու Մատենագրութիւնք, Վենետիկ, 1843, էջ 294:

մեկում (մոտ. VII—VIII դդ.) գտնում ենք մի անորոշ ակնարկ: Խոսվում է ամսագլխի (կալենդ) տոների, գուսանների, կաթավիշների, զվարճամուլների, պարախմբի և ինչ-որ դիվական «մրմունջի» մասին: Բոլորն էլ հասկանալի են որպես միջնադարյան թատերական բանահյուսության նշաններ: Բայց կա մի համեմատություն. հեթանոսության մոլորված հոգին շրջապատված է դևի սպասավոր ուռնավորներով. «Ասացից եւ այլ ահագինս ինչ. զի մինչ շն զկատաղեալս շարժէ դեւն զգուսանսն, յուշկապարիկ ձայնս ածէ, զպոռնկականն զախտս շարժե, զեգեոնն զոտս աքստտէ. շար դեւն ծաղր ածէ եւ խնու զլսելիս, եւ զբանն աստուծոյ շտա[յ] լսել, եւ հա[յ] հո[յ]ական դեւն ի վերա[յ] սըրտին նստի մրմնջել տա[յ]. եւ իշխանն դիւացն առ սրտին կա[յ], եւ առնէ որպէս սալ դարբնաց անդարձ ի պատուիրանն աստուծոյ, եւ որպէս սպանողն է յափշտակողն առայն ձեռին զեգեորին եւ աղային դեւ Զրջապատել զգլխովն զանեն որպէս ուռնահարս դարբնաց¹⁶³ (ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.): Օղում սավառնող դևերը մրճահար դարբինների նման զարկում են մոլորյալի գլխին: Առարկայական և խորհրդանշային-ալլաբանական իմաստներն այստեղ, իհարկե, խառն են: Բայց էականը դարբնի ծխական խորհրդանիշն է: Հեթանոս ժամանակներից եկող միջնորդված մի պատկեր կա այստեղ, որի իմաստն անորոշ է, քանզի ներկայանում է միջնադարյան թատերական բանահյուսության կոնտեքստում: Լինելով հեթանոսական ժառանգություն, միջնադարյան թատրոնը բնականաբար պահպանել էր պաշտամունքային հին խորհրդանիշեր, թերևս իմաստափոխված ձևեր, առարկաներ ու վիճակներ: Ուռնահարի հիշատակումը, հավանաբար, հեթանոս մոգություն հետքերից է:

163 Սիմեոնի Աղձնաց եպիսկոպոսի ասացեալ վասն զինո խմողաց որ արբենան եւ վասն զուսանաց եւ վասն պոռնիկ կանանց և կաթաւաց, Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 623, էջ 36ա: Ծառի մեքենազիր պատճենը (32ա—38բ էջեր) ստացել եմ Հ. Սահակ Զեմճեմյանից, արտատպված խիստ ուշադիր, ուղղագրական շեղումների ու բացթողումների ընդգծումով: Բերում եմ նույնությամբ, բացառելով չ կիսաձայնի հավելումով և մեկ-երկու ստորակետ դնելով:

Շիրգարի քէաւոռնում թերեւ անկարեւոր շին մյուս խորհրդանիշները՝ երկաթե շղթան և «երկու շունք մին սպիտակ և մին սևաւ»։ Զրույցի ուշ միջնադարյան տարբերակներում դյուրութեամբ կոահւլում է շղթայի իմաստը։ Դա տարվա, որպէս ժամանակի ներփակ միավորի, պարզ սիմվոլացումն է՝ տարեկապը օղակի ձևով, որը մաշվում է տարվա հետ և «ի տարեկիցն ի մաղն գայ, որ թէ կտրի, նա (Շիրգարը—ձ. ձ.) ելանէ և զաշխարհս անցուցանէ»։ Կապանքն օղակ է և կազմված է օղակներից, իսկ օղակը ըստ հնագույն նախապաշարումների, հոգու կաշկանդման խորհրդանիշն է¹⁶⁴։ Կարելի է թերեւ աշխարհի համեմատութիւնն անել տարին, որպէս վերջավոր ժամանակի ներփակութիւն, օղակները՝ տարվա վերջավոր օրերը։ Շղթան լիզող երկու շները, Վանական վարդապետի մեկնութեամբ, հարաւելիւ են («յար յեզուն զշղթայսն»), բայց այս բառը, ըստ Գ. Ղափանցյանի, ստեղծվել է ժողովրդական ստուգաբանութեամբ և կապ չունի արաբկ բառի իսկական իմաստի հետ, որ նշանակում է հարուցանող, կենդանացնող¹⁶⁵։ Շունը, որպէս նախապաշարմունքի օրէկատ, ունի ամենատարբեր, ամենահակասական բացատրութիւններ. մի տեղ մահվան ուղեկիցն է և մեռյալների պահապանը¹⁶⁶, մի տեղ սուրբ Սարգսի ուղեկիցն ու ավետարները¹⁶⁷, մի ուրիշ տեղ կապվում է ցորենի պաշտամունքի հետ¹⁶⁸ և այլն, և այլն։ Ղափանցյանի ուսումնասիրութիւնը համոզում է, որ ամենահինը հայերի նախապաշարումն է արաբկ բառով։ Շիրգարի շղթան լիզող շների կապը ժամանակի պարբերականութեան հետ կարծես ակնհայտ է, և բոլոր հայտնի մեկնութիւններին անհրաժեշտաւ կարիք չկա։ Բայց մի նորը լրացում անհրաժեշտ է։ Քննելով Շիրգարի առասպելի՝ Վանական վարդապետի տարբերակը, կենն խաշիկյանը նկատել է, որ

164 Հմմտ. Ժ. Փրեզեր, նշվ. աշխ., էջ 272—277։

165 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 30։

166 Б. Литвинский, А. Седов, Культы и ритуалы Кушанской Бактерии, М., 1984, с. 162—165.

167 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 63—65։

168 Ժ. Փրեզեր, նշվ. աշխ., էջ 496—497։

սև և սպիտակ գույները «կարող են ցերեկվա և գիշերվա, դարնան և ձմռան, կյանքի և մահվան հակադիր ուժերի առասպելական պատկերացումները լինել»¹⁶⁹։ Այո, եթե տարեկապի շղթան «ի մազն գայ, որ թէ կտրի»՝ սպառվում է ժամանակը, նշանակում է, շղթան իսկապես ժամանակի խորհրդանիշն է, ժամանակը մաշում են՝ գիշերն ու ցերեկը։ XIX դարի նկարիչ Ռոտտերը, թվում է, ավելի շուտ վանականի տարբերակն է ունեցել (նկ. 4), քան խորենացու, քանի որ վերջինս սևի ու սպիտակի մասին ակնարկ չունի։ Այս մեկնությունը Շիրարին մերձեցնում է մեռնող ու հառնող աստվածություններին, մի բան, որ նկատված է Գ. Ղափանցյանի «Արա Գեղեցկի պաշտամունքը» աշխատությունում¹⁷⁰։ Չենք կարող վճռել, թե այս երկուսից որն է ավելի հին նախապաշարմունք, կամ իսկապես նույն պաշտամունքի տարբեր աստիճաններն են սրանք։ Բայց որոշակի է, որ Շիրարը ներկայանում է որպես հառնող աստվածության հակոտնյան։ Մեկին կաշկանդել են և ամբացնում են կապանքը, մյուսին կոչում են ի լույս։ Տրամաբանական է։ Հայ հին թատրոնի ակունքներում փնտրվել է Արայի տոնը¹⁷¹, թեպետ միջնադարյան աղբյուրներում հայտնի չէ որևէ ակնարկ, և Գիսանե անունն էլ կապ չունի Արայի հետ։ Այդ կապը ստեղծում ու անհերքելի է ներկայացնում հայ հին թատրոնի երևակայական պատկերը հերինողը։ Արա և Գիսանե անունների համատեղումը սոսկ կամայական հորինվածք է։ Հայոց բոլոր աստվածությունները կարող էին ունենալ իրենց «առասպել տոնը», բայց վկայված է միայն Շիրարի «թէատրոնը», և դատել կարող ենք միայն վկայվածի մասին։ Գ. Ղափանցյանը ամենահամոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ փրկող աստվածության քրիստոնեական դրսևորումներից մեկը սուրբ Սարգիսն է։ Սա բավական է ենթադրելու համար, որ հեթանոս ժամանակներում հույսի գաղափարն էլ կարող էր

169 Մատենադարան—Գիտական նյութերի ժողովածու, I, Երևան, 1941, էջ 153։

170 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 58։

171 Դ. Դոսի, նշվ. աշխ., հ. I, էջ 304—305։

ներկայացվել «դիմօք և թէատրոնօք»: Էականը մեզ համար խորհրդապաշտական դրամայի ցիկլային բնույթն է, կյանքի հավերժականության ծիսական ղետերմինանտը:

Նավասարդյան միստերիան, որի մի մասն է կաղմել Շիդարի «թէատրոնը», հատկանշում է հին հայերի տիեզերաբանական հայացքը՝ ժամանակի վերջավորության ու անվերջանալիության, աղետի ու լույսի, կործանման ու փրկակազործման ալլաբանական-խորհրդանշային կերպավորումներով: Եթե անգամ «ղեմքերի» փոխարեն ասենք «ալիգորիաներ» (հետեւելով Խալաթյանցին), դարձյալ «առասպել տօնը» կպատկերացնենք որպես ներկայացում՝ ցերեկվա ու գիշերվա ալլաբանական զրույց շղթայվածի, որպես ժամանակի առասպելանշանի, շուրջը, շրջանաձև պարով, ազոթքներով, խմբերգային ռեֆրեններով և երկաթը կոփելու, հուր արձակելու մոգական գործողությամբ:

Երևակայությունը երևակայություն, բայց փորձում ենք ի մի բերել կրոնական ենթադրվող ու մեզ հայտնի արարողությունների պատկերը՝ «առասպել դիմօք» և «առասպել տօն» բառերի ազոտ լույսի տակ: Ուրիշ «թէատրոն» դժվար է պատկերացնել:

Առասպելագիտական հին ու նոր ուսումնասիրություններում ցույց է տրված, որ դրամատիկական խաղի հիմքում, որպես ծիսային ունիվերսալ պայմանաձև, դրված է պտույտի ու պարբերականության գաղափարը¹⁷², հոգու օղակումը, պարի շրջանագիծը կուռքի կամ կենաց ծառի շուրջ: Դրամատիկական խաղի հնագույն տիպն այս է, և նրա վերապրուկները հասել են մեզ: Դա նաև դրամայի բովանդակային էությունն է, ինչպես նկատել է ամերիկյան տեսաբան Թոմաս Պորտերը¹⁷³: Իսկ լույսի և ալրման գաղափարները, եթե նայենք դրամայի սիմվոլիստական տեսություններին (Հերբերտ Վալդինգեր), գործում են բոլոր ժամանակների դրամաներում սիմվոլիզոված՝ «տառապանքի կրակ»¹⁷⁴: Կրակը, որպես բնության հավերժական մի ուժ,

172 А. Козлов, Мифологическое направление в литературоведении США, М., 1984, с. 67—72.

173 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 72—73.

նույնպես դառնում է պարբերականության՝ մեռնելու և հառնելու խորհրդանիշ: Բոլոր միատերիալ խորհրդանիշերը ի վերջո հանգում են կրակի պատկերին:

Շղթայվածի առասպելն իր բոլոր նշաններով համեմատելի է հնագույն դրամայի միատերիալ հիմքերին, այն է՝ ժամանակը և ճակատագիրը որպես կեցության դետերմինանտներ, «համբերությունն անարդարության հանդեպ (սոցիալական կամք—Հ. Հ.) որպես մարդկային գոյության պայման»¹⁷⁵: Առասպելն այդ է ասում: Արծիվը հռչակում է Պրոմեթեոսի լյարդը, ագռավը՝ Մհերի «պլուճիկը»¹⁷⁶, որ հնե-րի հայացքով, կայունության, կեղեքվելու և դիմանալու խորհրդանիշն է: Իսկ շղթայվածությունը բնության ուժերի սիմվոլացված պոտենցիալ վիճակն է՝ պրկված ուժը երկրի բանտում, ցերեկ ու գիշեր, ժամանակի մաշվող ու շփվող շղթան ոտքերին¹⁷⁷: Եվ անվերջանալի սպասումը դրամատիկական բոլոր վիճակներից ամենատարողունակն է:

ԵՐՐ Ե՝ ՄՏԵՂԾՎԵԼ ՇԻԴԱՐԻ ՕԱՌԱՍՊԵԼ ՏՕՆԸ»

Առասպելի հայտնավորության տարբերակում (ձեռագիր և տպագիր) ասված է. «եւ ի նոյն աւուր ի նաւասարդի մեկն, որ տօնէին Հայք այնմ բազնացն, որ անդ էին և պղծոյն Արամազդալ...» Խոսքն առհասարակ հեթանոսական մեհյանների մասին է, և գուցե պետք է կարծել, թե հին Հայաստանի բոլոր սրբավայրերում նավասարդյան խորհուրդը կատարվել է Շիդարի առասպելով կամ նրա հիշատակումով: Վերադառնանք Գր. Խալաթյանցի՝ մեր վկայաբերած ենթադրությանը. Եփրատ-Արածանի, Նպատ լեռ,

¹⁷⁴ Նույն տեղում, էջ 70:

¹⁷⁵ Հմմտ, Н. Пыкач, Пути богов. М., М., 1984, с. 185.

¹⁷⁶ «Սասնա ծռեր», 1979, էջ 79:

¹⁷⁷ «Ժամանակն իր շավդից դուրս է սայթաթել, շղթան է պոկել»: Համլետի մենախոսության այս տողին ավելացված վերջին երկու բառերը, թվում է, պատահական չլին Վահրամ Փափաղյանի խոսքում: Թեմայի խորհրդապաշտական ակունքների գիտակցումը կամ զգացումը գալիս է, հավանաբար, զերառանի կարգացած և մեղ անհայտ առասպելագիտական գրականությունից:

Անահիտի տաճար, քուրմ Ասսավազդո-Արտավազդ, քրմի և աստվածության անունների նույնացում: Սա Բագրևանդյանց գավառի Բագավանի տաճարն է՝ հայ հին պաշտամունքային կենտրոններից մեկը, գուցե և քրմական ամենախոշոր կազմակերպությունը:

Տեսնենք, թե հորենացին ինչ է ասում այս մասին:

Նա կարդացել է ասորի պատմագիր Բարդաժան Եղե-սացու (154—222) մեհենական պատմությունը և հիմնվում է այդ աղբյուրի վրա: Բարդաժանը III դարի սկզբներին եղել է Հայաստանում, հաստատվել Դարանաղաց գավառի Անի ամրոցում, ծանոթացել հայ մեհենական պատմությանը, թարգմանել ասորերեն ու հունարեն, միջամուխ եղել վաղ բրիստոնեական ժամանակի կրոնագաղափարական և աղանդավորական խմբումներին, եղել է աշխարհիկ մարդ, աղատախոհ, հետազոտող, եռանդուն ու փայլուն մտքի տեր անձ¹⁷⁸: Եվ նա, ըստ հորենացու վկայության, «պատմ է ի մեհենիցն պաշտամանց, վերջին Տիգրանայ (Տիգրան Գ, 20—8 թ.—Հ. Հ.) արքայի Հայոց պատուհալ զգերեզմանն եղբորն իւրոյ Մաժանայ քրմապետի ի Բագնացն աւանի, որ ի Բագրևանդ գաւառի, բազին ի վերայ գերեզմանին շինեալ՝ զի ի զոհիցն ամենայն անցաւորք վայելեսցեն, և քնդունիցեն հերք երեկօիւր: Յորում և զկնի վաղարշ տօն աշխարհախումբ կարգեաց ի սկզբան ամի նորոյ, ի մօտն Նաւասարդի»¹⁷⁹:

Չունենալով այլ վկայություն, Բագավանի տաճարի հիմնումը պետք է (թերևս պայմանաբար) վերագրենք մեր թվականությանը անմիջականորեն նախորդող տարիներին: Բայց դիմենք տրամաբանությանը: Տիգրանի եղբայր Մաժան քրմապետը չէր կարող թաղվել պատահական մի տեղում, ինչպես ասում են՝ անսուրբ հողում: Հնագույն սրբության մի հիշատակ պետք է լիներ այդտեղ: Տրամաբանական կլինի ենթադրել, որ Տիգրան երրորդը ոչ թե հիմնել այլ շենացրել է հին սրբավայրը: Ահա այս սրբավայրում էլ

178 Հ. Մելիքնյան, Հայ-ասորական հարաբերությունների պատմությունից, Երևան, 1970, էջ 150—157:

179 Խոռենացի, նշվ. հրատ., էջ 202:

Վաղարշը «տօն աշխարհախումբ կարգեաց»։ Ո՞ր Վաղարշին նկատի ունեն Բարդաժանը և Խորենացին։ Հավանաբար (դա երևում է Խորենացու կոնտեքստից)՝ Վաղարշասպատի հիմնադիր Վաղարշ առաջինին, որ թագավորել է 117—140 թվականներին։ Բայց կարո՞ղ ենք արդյոք նախասարգի տոնի ավանդությունն սկսել մեր թվականության II դարից։ Գրականության մեջ այդպես է ընդունված¹⁸⁰։ Ի՞նչ է առում այդ դեպքում նախաարդ բառը, որ անհամեմատ հին է. փոխառված է գնդերենից (nava-նոր, sarad-տարի) ու ասակրիտից (nava-նոր, sarad-աշուն, տարի)¹⁸¹։ Տօնը, կապված լինել չի կարող, այնքան հին է, որքան բառը։ Նախասարգի տոնին տեղի են ունեցել խաղեր, մրցություններ, այլևայլ հանդեսներ, զոհեր են մատուցվել։ Անահիտին ու Արամազդին, Վահագնին և զույց հայոց բոլոր աստվածություններին։ Տոնարագիտական բոլոր հաշմունքներով նախասարգի 1-ը անշարժ տոմարի օգոստոսի 11-ին է¹⁸²։ Ենթադրվում է, Խորենացու որոշ ակնարկների հիման վրա, որ հայոց անշարժ տոմարը հաստատվել է Արտաշես առաջինի (189—160) ժամանակից։ Բայց այս չէ խնդիրը։ Խնդիրն այն է, որ տարեկիցի կամ տարեկապի դադարվաբը (այս բառերը շեշտվում են Շիդարի զրույցում) միանգամայն ակնհայտորեն կապվում է շղթայի ու շղթայվածի խորհրդանիշերին։ Շիդարը ո՛չ Անահիտ է, ո՛չ էլ Արամազդի ր աստվածության արժեքով, և նրան զույց ոչ մի զոհ էլ չի մատուցվել, բայց մեր առջև ժամանակի միթոլոգիական դետերմինանտն է։ Պետք էր նախ և առաջ ժամանակի շրջափան աժրացնել, որ դուրս չգա «իր շավղից» հետո զոհեր մատուցանել աստվածներին։ Աստվածության ոչ մի հիշողություն չի մնացել Շիդարից, նրա դիվացյալ հայացքը լրամբել է ժամանակի մեջ։ Բայց շղթայվածի խորհրդանիշը անբաժան է եղել նախասարգյան միստերիայի բովանդա-

180 Վ. Բոլյան, Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974, էջ 231—232։

181 Ն. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 435—436, T. Барроу, նշվ. աշխ., էջ 65, 72։

182 Ն. Բաղալյան, Օրացույցի պատմություն, Երևան, 1970, էջ 50։

կուսից: Մաշկու շղթան խորհրդանշել է սպառնող ժամանակը, ամբացվող շթան՝ նորոգվող ժամանակը, և գուցե հմայական գործողությունն էլ կոչվել է շիղարել (ժողովրդական ռեով) կամ սիղերո (հունարեն): Տարեվերջը խորհրդանշող առասպելին բնականորեն հաջորդել են տարին սկսող հմայական գործողություններ՝ հավանաբար, ուրիշ, մեղ անհայտ մի առասպելով: Հեթանոս տոների ու աստվածությունների խնդ-խնչ խամրած հիշողություններ հասել են միջնադար: Շիրաքի գրույցից ու ծեսից մնացել է միայն Զատիկին նախորդող շարավթ երեկոյան մուրճը դատարկ սալին դարկելու սովորությունը:

Նավասարդյան խորհուրդն անշուշտ ավելի հին է, քան Մածան բրմապետի գերեզմանը և Բագավանի տաճարը: Գուցե ավելի հին սրբավայրեր են եղել Արգականում (Արտավազական) ու Բյուրականում (Արտավազիկ): Տեսություններին, անգամ շատ գիտական տեսություններին նայելով դժվար է ասել, իսկապես ծեփն է ավելի հին, թե՞ առասպելը: «Առասպել տօնի» խնդ-որ հետք, խնդ-որ ակնհայտ նշան պետք է հասած լինելով միջնադար, բայց հորենացու ակնարկը թույլ է: Հայսմավուրքի վկայությամբ, Գրիգոր Լուսավորիչը մի «թէատրոն» է խափանել Բագավանում: Բայց այդպես է կոչվել «առասպել տօնը» Լուսավորչի ժամանակ: Զգիտենք այդ, և գուցե պակաս էական է երևույթի անվանումը: Գուցե և Լուսավորիչը, լինելով հունական կրթության մարդ, այդպես է անվանել հայ հեթանոսական միստերիան, կամ սիղերո-սիղարոս-շիղար-շիղար անվանումն այստեղից է ծագում: Խափանված միստերիան նման պետք է լիներ հին հունական շրջանակներում քէատրոն-դիկաստերիոնին (ատյան-հանդիսարան), որպեսզի այդ անունով անվանվելու ու հիշատակվելու «Յայսմաուրք» ծխական գրքում: Երևույթի անվան և ժամանակի միջև ինչ-որ կապ, թվում է, պետք է տեսնել:

Բոլոր դեպքերում դժվար է Շիրաքի «առասպել տօնը» վաղարշ առաջինի ժամանակից սկսել: Թեմայի ու խորհրդանշանների հնությունը, նաև առեղծվածը, մտածել են տալիս, որ այս թատերական երևույթը հայոց մեջ սկզբնավորվել է ավելի վաղ, քան Տիգրան երկրորդը հելլենիստական տիպի

թատրոն կկառուցեր, Արտաշատից երկրորդը հունարեն «Ճա-
ռեր ու ողբերգություններ» կշարադրեր, կամ Յասոն Տրա-
լիանոսն իր «սինոդոսով» Արտաշատ կհասներ՝ պալատում
Եվրիպիդեսի ողբերգություններն արտասանելու (53 թ.
մ. թ. ա.): Հաստատել որևէ կոնկրետ տարեթիվ մեր թվա-
կանությունից առաջ և հոբելյանական տարի որոշել մեր
թվականության՝ երկրորդ հազարամյակում... «ընդ որոշ-
վարդապետության», կասեր Գրիգոր Մազիստրոսը: Վա-
ղարշ առաջինը դահակալել է մեր թվականության 114—
117 թվականներից մինչև 140 թ., և եթե ինքը չի հորինել,
ապա թերևս մի բան արել է՝ նորոգել է ծիսական կարգը,
դարձրել «աշխարհաստումբ տոն» կամ «համաշխարհական
տոն», ինչպես ասում են միջնադարյան հեղինակները: Հնա-
րավոր է նաև, որ Վաղարշ երկրորդի ժամանակ է եղել այս՝
140 թվին: Խորենացին, թվում է, նկատի ունի Վաղարշ
առաջինին: Այս կետը մեզ համար մնում է անորոշ: Գի-
տենք սակայն, որ թագավորը գերագույն քուրմ էր, կարող
էր ծես հիմնել կամ վերստեղծել, նաև իր անվան ու ժա-
մանակի հետ կապել հին ծեսը: Կարող էր և քչատոն
անունը Վաղարշի ժամանակ տրվեր «առասպել տոնին»,
եթե իհարկե Վաղարշը հելլենասեր լիներ իր նախորդների՝
Տիգրանի ու Արտավազդի նման: Այս էլ չգիտենք: Պատմու-
թյան մեջ դրա նշանները չեն երևում: Դժվար է նաև վճռել,
թե «առասպել տոնը» ինչ չափով էր նման հելլենիզմի դա-
րաշրջանի թատրոնի, որի նյութական հետքերը Մերձավոր
Արևելքում կառուցված հունահռոմեական տիպի թատրոն-
ներն են: Խնդիրը մութն է, ենթադրական վճիռներն առայժմ
ազնվորդ:

Հայսմավորքի վկայության վերջին կետը թերևս ամե-
նաանվիճելին է. արգելելով «հայսպիսի առասպել տոնն»,
Լուսավորիչը «կարգեաց ի Նաասարդի ի մեկն տօնել սուրբ
Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու»: Եթե Հա-
յաստանում քրիստոնեության պաշտոնականացումը եղել է
301-ին, ապա այս թիվն էլ պետք է համարել «առասպել
տոնի» վերջը: Իսկ եթե Գրիգոր Լուսավորչի կալանքը Խոր-
վիրապում տեղի է, ըստ Ագաթանգեղոսի ինչ-ինչ ընթեր-

ցյումներին, ոչ թե «ամս երեքտասան», այլ «ամիսս երեք-տասան», ինչպես համոզված էր Նիկողայոս Ադոնցը¹⁸³, ապա տոնի արգելման տարեթիվը տասներեք պատույտով հտ է գնում՝ 288 թ.: Ադոնցն այն մտքին էր, և գուցե չէր սխալ-վում, որ ձեռագրական մի վրիպումով կամ տարընթեցումով հայոց քրիստոնեական հեղափոխությունը տասներեք տա-րով հետաձգվել է՝ 288-ը դարձել է 301: Հարցը, որ եղել է վիճելի՝ առաջադրվել են տարբեր տարեթիվեր, կարող է մի որ նորագվել, բայց մեր պատմագիտական գրականության մեջ առայժմ հաստատված է 301 թիվը¹⁸⁴. Դա պայմանական վերջակետն է հայոց պատմության նախաքրիստոնեական շրջանի: Մոտավոր համարենք այս սահմանը, թե ստույգ, միևնույն է. դրանով քիչ բան է փոխվում մեր առարկայի ուսումնասիրության մեջ:

Թերևս հարկ չիինքր ծանրանալ այս կետում, եթե «առասպել տօնի» արգելումով սկիզբ չդրվեր մի նոր թա-տերակարգի՝ սոաջին պաշտոնական միատերիային համաշ-խարհային եկեղեցական յատրոնի պատմության մեջ: Լրս-վում էր «անապատում իանշողի ձայնը» (Ղուկ., Գ. 4), գա-լիս էր մարգարեն՝ Հովհաննես Մկրտիչը: Կերպափոխվում ու իմաստափոխվում էին և՛ առասպելը, և՛ ծեսը: Լուսավորիչը հիմնում էր Հովհաննես Մկրտչի «համաշխարհական տօնը»:

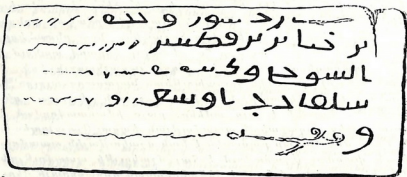
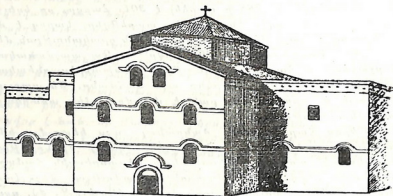
Հայ եկեղեցու հիմնադիրը Տրդատին, նրա բնտանիքը, շրախումբն ու զորախումբը հանդիսավոր կերպով տանում է «ի քաղաքագեօղն Բագաւան», «զոր յառաջնագոյն իսկ ի նմին տեղւոջ պաշտէին յուրախութեան նաւասարդ աւուր»¹⁸⁵, տանում է «ի մկրտութիւն անդր, ի ջուրսն Նփրատ դե-տոյն»¹⁸⁶: Հայտնի է այս ամենը, բայց իմաստավորված է դուռ որպես քաղաքական պատմության փաստ: Դա այդպես էլ է: Բայց մեղ համար բացառիկ է նաև մշակութային պատմու-թյան փաստը: Ավարտվում է հայ մշակույթի պատմու-թյան մեծ շրջափուլ, իջնում է հեթանոսական միատերիայի վեր-ջին վարազույրը, և սկսվում է Լուսավորչի պատարագը:

¹⁸³ Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, Երևան, 1972, էջ 381.

¹⁸⁴ Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 2, Երևան, 1984, էջ 633:

¹⁸⁵ Ագաթանգեղոս, Նշվ. հրատ., էջ 426, 433, 435:

Բագավանի հեթանոսական տաճարի տեղում Գրիգորը պահ է տալիս Հովհաննես Մկրտչի և Աթանագինես եպիսկոպոսի մասունքների մի մասը, հիմնում «Սուրբ Հովհաննես» եկեղեցին և Տրդատին մկրտում Հովհաննես անունով: Հայտնի չէ, նա քանդո՞ւմ է Բագավանի տաճարը, թե՞ շրջ-



Նկ. 5 Բագավանի տաճարը և քաղղեական արձանագրություն

Բայվածի կուռքն է խորտակում: Նման կուռք չկար էլ այնտեղ, դա սոսկ գաղափար էր: Լուսավորիչը խորտակում է Անահիտի կուռքը, խաշ դնում կրակարանի վրա կառուց-

ված Տիբոշ սեղանին և կանգնեամ Արտավազդ քրմապետի տեղում: Նա հիմնում է առաջին խոշոր պաշտամունքային կենտրոններից մեկը վաղ քրիստոնեական Հայաստանում: Հետագայում՝ 631—639 թթ. Եզր կաթողիկոսը շենացնում է սրբավայրը՝ կառուցել տալիս Բագավանի նշանավոր բազիլիկան (նկ. 5), որի թերևս հատակագիծն է միայն նախնական¹⁸⁵: XVIII դարում նորոգված եկեղեցու պատերի մեջ մնացել են քարեր քաղղեական արձանագրությունների, կարծես ի հիշատակ հին աստվածությունների:

Ի՞նչ են պատմում այդ արձանագրությունները, շգիտենք: Արածանին հոսում է նախկին ասիերով, իր տեղում է միակ վկան՝ Նպատ լեռը, բայց կրում է ուրիշ մի անուն՝ «Թափա շեյղ», որը նոր պարսկերենում նշանակում է... խենթի գլուխ:

185 Н. А. Орбели, Избранные труды, Ереван, 1963, с. 455—456: Օրբելու աշխատությունում զետեղված են Բագավանի տաճարի երեք լուսանկար՝ լեղհանուր տեսքը, արևմտյան և հարավային ճակատները: Լուսանկարները բավական աղտոտ են:

**ՄԻՍԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ**

Տրամախոսությունը, որպես դրամատիկական ձևի ակնհերև նշան, առկա է բանահյուսության տարբեր տեսակներում և դրամայի միակ որոշիչ հատկանիշը չէ: Վիճակների հակադրությունը դրսևորվում է ոչ միայն խոսքով, այլև ինքնին՝ տեսանելի ֆիզիկական իրավիճակում և տեսարանային կարգում: Որպես դրամայի կառուցվածքային-տիպարանական հիմք, ծիսային պայմանաձևում փնտրում ենք Արիստոտելի նշած հատկանիշներից երկուսը՝ դործողությունը, առանց որի դրամա լինել չի կարող¹, և տեսարանային կարգը (օփոս), որ գրականությունից դուրս է՝ «փոքրագույնս հատուկ է բանաստեղծությանը»²: Խաղերն ու ծեսերը դրամայի ինքնուրույն լեզվի ոլորտում են, որը դուրս է խոսքի, որպես տիրապետող ուժի, իշխանությունից:

Դիմելով գրական աղբյուրներով վկայված, ինչպես և դիտված դրամատիկական ծեսերին, նկատում ենք, որ հնագույն տեսարանային կարգը՝ շրջանակենտրոն փոխհարաբերությունը ընդհանրական հատկանիշ է: Այստեղ փնտրում ենք տեսանելի կամ երևակայելի աշխարհի թատերական դետերմինանտը՝ տիպարանորեն կայուն այն սխեման, ուր առկա են հին դրամայի կառուցվածքային հիմնական տարրերը՝ անհատ և խումբ (Կորոս), անհատական

¹ Аристотель, Сочинения, т. IV, изд. «Мысль», М., с. 652.

² Նույն տեղում, էջ 653:

կամքի և օրչեկախիլ ուժի բախում և գործողության ներփակ հրապարակ: Վերջինս մի գեպքում ունի առարկայական ակներև տեսք, այլ գեպքում ենթադրական է: Շրջանաձև հրապարակի գաղափարը միշտ կա, անկախ գործողության արտաքին տեսքից:

Դրամատիկական ամենապարզ և նախնական ծեսը դատն է, իրական կամ պայմանական, որ ստեղծում է հանգես ու շրջանակենտրոն գործողություն:

CARMINA TRIUMPHALIA

Դատի գաղափարը գրված է ամեն մի հասարակական միության հիմքում: Դրա գործնական գիտակցումը հղել է բաղաբակրթության բոլոր աստիճաններում, բոլոր հին ու նոր ժողովուրդներին մեջ: Նախնադարյան տոհմային հասարակարգում, երբ մարդու կյանքը չի պատկերացվել համայնքի շրջանակից դուրս, դատաքննական հաստատությունը գործել է անխափան օրենքներով ու կայուն տեսքով, և հրապարակային պարսավանքը հղել է այդ շրջանակը պահպանող զբոհող ուժ: Ինչ աստիճանի է հասել անհատական ազատության գիտակցումը տոհմային միության մեջ, աստծուն է հայտնի, բայց որ անհատի կյանքը համայնքից դուրս հավասար է հղել մահվան, և մարդու վարքագիծը ինքնին հարմարվել է ընդհանրության շահին ու բարոյակարգին, հասկանալի և տրամաբանական է: Հոգեկան մենակություն մարդը կարող էր կրել թերևս ամեն պահ, և դրանից նրա հասարակական վիճակը չէր փոխվելու, բայց ֆիզիկական մենակությունը, որին կարող էր ենթարկվել պատահաբար կամ դատապարտվել համայնքի վճռով, նշանակում էր բոլորովին այլ բան: Անօգնականությունը՝ բնության հանդեպ մարդուն ենթարկել էր համայնավարական օրենքին, և անհատն ի վիճակի չէր դուրս նայել համայնական օջախը շրջապատող ցեղակից-արյունակիցների ներփակ օղակից: Ո՞ւր էր զնալու օրինադանցն ու խենթը. գաղանների երախն էր ընկնելու, պատուհասվելու էր շարքից, ջրամույն լինելու «շեթ

առեալ»¹ Շիրազի նման կամ բռնվելու և ծաղր ու պատիժ էր կրելու ուշինչ չնեբող ամբոխով շրջապատված։ Շղթայվածի փոստպելում, հավանաբար, առկա է նաև սոցիալ-պատմական այս շերտը, որ գալիս է նախադասակարգային ժամանակներից։

Տեսակետ կա, թե հասարակական կարծիքը քաղաքակիրթ աշխարհում այն ուժը չունի, ինչ ունեցել է «բարբարոս» ցեղերի մեջ, ամենավաղ ժամանակներում, երբ հրապարակային ծաղր ու ծանակը, որպես դատաքննության ձև, եղանակ, մարդուն զնում էր անհամեմատ ծանր վիճակի մեջ, քան ամոթի սովորական զգացումը¹։ Դատաքննությունը և ծաղրը տարրանջատված (դիֆերենցված) վիճակներ ու հասկացություններ չէին, ուստի՝ ծաղրը սպառնում էր մարդու ոչ միայն բարոյական, այլև սոցիալական վիճակին։ «Մաղրվելու սարսափը, — գրում է ամերիկյան հետազոտող Պոլ Ռեյզինը, — էական դրական գործոն էր նախնադարյան ժողովուրդների կյանքում։ Այդ գործոնը, հակելով իրերի հաստատուն կարգը, ներգործում և ահաբեկում էր ավելի, քան սահմանափակող ու հարկադրական բնույթի ցանկացած որոշում»²։ Հետազոտողները տվել են զրա նաև սոցիալ-պատմական ու հոգեբանական հիմնավորումները. ամոթխածությունը որպես գիտակցության պարզունակ մակարդակի արդյունք (Ռ. էլիոտ), կամ՝ ինքնասպանության արդարացումը տոհմատիրական համայնքում, երբ մարդը փախչում է ծաղրվելու ամոթից (է.—Ս. Ռետրի)³։

Հրապարակային պարսավանքը, ինչպես տեսնում ենք, նախնադարյան հասարակության կյանքում կատարել է անհատի ու համայնքի հարաբերությունները կարգավորող դեր, ամրապնդել է մարդու որպես հասարակական անհատի վիճակը։ Բայց սա իրական ծաղրն է և ունի դատի պարզ ֆունկցիա, որ նշանակում է, թե չի օտարված, չի վերածված պայմանականության ու խաղի։ Ուսումնասիրողներից Ռետ-

¹ Հմմտ. Б. Дземидок, О комическом, пер. с польск., М., 1971, с. 156.

² Նույն տեղում։

³ Նույն տեղում, էջ 157.

բին ուշադրություն է հրավիրում 1922 թ. Արեւմտյան Աֆրիկայում դիտված մի ծեսի վրա, որ ծաղրը ոչ թե դատաբանություն է՝ ու պատիժ, այլ խկապես խաղ: Արարողության բոլոր մասնակիցներն անպատիժ ու անհետեանք ծաղրում են միմյանց, տալով ծայրահեղ որակումներ՝ Լըգով, աղաղակով ու աղմուկով: Եվ ամենից ավելի ծաղրվում են ցեղապետն ու քրմապետը: Վերջինս (Ռեսորին տալիս է նրա անունը՝ Տե Կոսա) բացատրում է զարմացած օտարերկրացուն, որ ծաղրի այդ արարողությունը միջոց է՝ մարդու հոգուց հանելու նախանձի, ատելության ու հակադրանքի զգացումները, և առանց այդ ծեսի «հոգին կարող է հիվանդանալ»: Իշխանությունը ազատորեն ծաղրողը դառնում է ավելի հանգիստ, խաղաղ ու հնազանդ, և զրանով ոչ միայն իր հոգին է մնում առողջ, այլև ամրապնդվում է ցեղապետի ու քրմապետի իշխանությունը (թվում է, հակառակն էր լինելու), ծաղրողը շի դառնում ապստամբ⁴:

Ուրեմն, քաղաքակրթությունից հեռու մի ցեղի քրմապետ տալիս է դատական խաղի ու կատակերգական քաղության (կատարսիս) հոգեբանական-հասարակական դերի ամենանուրբ ու խոր բացատրությունը: Հոգեբանական քաղության դիտակցումն իհարկե հին է: Եվ մեզ էլ արդեն հայտնի են այդ հասկացության ծիսական-բանահյուսական ակունքները⁵: Դատական խաղի հնագույն ձևեր են ենթադրում ցուլի զոհաբերությունը Զևսի տաճարում և հանցանքի սուբյեկտի՝ դանակի «պատիժը»⁶, հին հրեաների քաղության նոխավի զոհաբերումը, ըստ Աստվածաշնչի Ղևաացուց գրքի⁷, և վերջապես հին ատտիկյան կոմոսը (χομός)՝ հունական կատակերգության բանահյուսական նախատիպը: Բայց ահա, Ռեսորիի ցույց տված արեւմտաաֆրիկյան ծիսակատարությունն ունի ավելի անմիջական, մեր խնդրի տեսակետից ավելի բնութագրական զուգահեռներ:

Carmina trium (խոսք կամ երգ հաղթանշանի).

⁴ Նույն տեղում, էջ 158:

⁵ «Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 171—179:

⁶ Նույն տեղում, էջ 178:

⁷ Աստուածաշունչ մատենան Հին և Նոր կտակարանաց, Ղեւ., ԺԶ. 7—11, Կ. Պոլիս, 1895, էջ 124:

այսպես են կոչվել հին Հռոմում հաղթող զորավարների նշան-
վին երգվող փառաբանության ծաղրախառն երգերը: Հաղ-
թականարի տակից անցնող զորավարի մարտականքի առ-
ջևից գնացող զինվորները կրում են հաղթանշանները, իսկ
ուղեկիցները երկու խմբի բաժանված («պարուք դէմ քնդ
դէմ հարկանելով» կամ դիխորեսա) երգում են ծաղրական
երգեր, ծաղրելով իրենց իսկ զորապետին⁸: Այս կարգի եր-
գերի մեջ, որոնց մի մասը պահպանված է Սվետոնիուսի
մոտ, կան և բացահայտ գոեհպաբանություններ, հաղթա-
նակած զորապետի բարոյական ու ֆիզիկական արատներն
ակնարկող խոսքեր:

Հռոմի քաղաքացիներ, աշքներդ պահեք

Ձեր կանանց վրա:

Բերում ենք մեզ հետ

Ճաղատ անտառկին,

Որը Գալլիայում ծախել է իր ոսկին,

Գալիս է պարտք անելու հիմա...⁹

Այս ծաղրի իմաստը ո՛չ բարոյական քաղության, ո՛չ
էլ «հոգու առողջության» հետ կապ ունի: Սա չուրահատուկ
հմայական գործողություն է՝ մագիա, կեղծ անեծք՝ հաղ-
թողին դերժ պահելու հաղթվողի աստծու դայրույթից, կան-
խելու «չար աշքի» ուժը: Թվում է, ամենից ավելի այս
հին նախապաշարմունքը պետք է փնտրել դատական խա-
ղերում և պայմանական ծաղր ու ծանակում: Հետաքրքիր
է, որ պարտվողներն էլ դրվել են նման վիճակի մեջ, դառ-
նալով հաղթահանգեսի գերված մասնակիցներ, իրենց վիճա-
կը կրկնող «գերակատարներ»: Երկակի ու երկդիմի վերա-
բերմունքը այստեղ էլ ակնհայտ է:

Պլուտարքոսի «Կենսագրությունների» «Մարկոս Կրա-
սոս» գլխի 32-րդ հատվածում հանդիպում ենք նման շքեր-
թի նկարագրության: «Սուրենը Կրասոսի զուխն ու ձեռքն
ռազարկեց Հայաստան, Որոգեսին, իսկ ինքը սուրհանդակ-

⁸ Всеобщая история литературы, под ред. В. Корша, т. II, ч., СПб., 1881, с. 1340.

⁹ М. Покровский, История римской литературы, М., 1942, с. 26.

ների միջոցով լուր ուղարկեց Սելևկէա, թե այնտեղ է տանում կենդանի Կրասոսին և կազմակերպեց խեղկատակային երթի նման մի բան, ծաղրանքով անվանելով այդ տրիումֆ։ Ռազմագերիներից մեկը՝ Գայոս Պակկիանոսը, շատ նման Կրասոսին, հազած պարթեական կանացի զգեստ և վարձեցված, որ նշան տա Կրասոս անվանն ու կայսր տիտղոսին, զնում էր հեծյալ. առջևից ընթանում էին ուղտերին բազմած փողհարներ ու գավազանակիրներ, որոնց գավազաններից կախված էին քսակներ (ակնարկվում է Կրասոսի ընչաքաղցությունը—Ն. Ն.), իսկ տապարների վրա՝ հոռմեակցիների նոր կտրած գլուխներ. ետևից գալիս էին սելևկիացի հետերա վարձակները, խեղկատակային երգերով ծանակելով Կրասոսի անզորությունն ու փոքրոգությունը։ Իսկ ժողովուրդը նայում էր նրան»¹⁰։

Այս ամենը կարծես նման է հին հունական կոմոսին, բայց դաժան ու վալքենի տեսք ունի։ Նմանությունը գործողության ու տեսարանային կարգի մեջ է. պարերգակ վարձակների խումբ, ծաղրվողը (կամ պատժվողը)՝ կանացի զգեստով, Կրասոսի լիգալցուք բնավորությունը ներկայացնող բռնադատված դերակատար¹¹։ Մեր առջև հասարակական պարսավանքի հնախնդ եղանակն է, կատարյալ դատական խաղ, կոմեդիայի հնազույն տիպը՝ պարերգակների ու մենակատարի՝ ցուցֆի փոխհարաբերությամբ։ Այս փաստը վկայում է, որ կատակային ծաղրական երթը, որպես դատաքննության ու պատժի եղանակ, նաև առաջավորասիական երևույթ է, որ այս միջավայրում նույնպես առկա են ժողովրդական դրամայի նախնական ձևերը։

Կրասոսի արյունոտ դրամայի երկրորդ գործողությունը տեղի է ունենում Արտաշատի պալատական խնջույքի

10 *Плутарх*, Сравнительные жизнеописания, изд. подготовил М. Грабарь-Пассек и С. Маркиш, М., 1963, с. 262—263.

11 Ն. Եղիա Քոմանանի Թարգմանության մեջ՝ «...զկնի գալին բոցք Սելևկիացիք վարձակք, և ի ցուցս նուազաց իւրեանց շատ ինչ բարբառէին զկծեծուցիւս և ծիծաղելիս զկնամարդի և զանարի վատաստութեանն Կրասոսիս» (Պլուտարհայ Փերովեցույ Զուգակշիռք, հ. Գ., Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1835, էջ 136)։

սրահում, Արտավազդ երկրորդի (55—34 մ. թ. ա.) և պարթևների թագավոր Որոդես երկրորդի (58—39 մ. թ. ա.) նախաձեռնությամբ ու ներկայությամբ Սա 53 թ. Եվրիպիդեսի «Բաբսուհիների» պալատական ներկայացումն է հառանի ճակատամարտում պարթևական բանակի՝ հռոմեական լեգիոնների դեմ տարած հաղթանակի առթիվ, որ նկարագրում է Պուտարքոսը «Կենսագրությունների» նույն գլխի 33-րդ հատվածում և որի մասին բավական գրվել է¹²։ Ուշագրություն դարձնենք Պուտարքոսի նկարագրության հետևյալ հատվածի վրա։ «Այն պահին, երբ Կրասոսի գլուխը հասցրին պալատ, սեղաններն (τράπεζαι) արդեն հավաքված էին, և ողբերգակ դերասան (τραγῳδῶν δὲ ὑπαρχετής) Յասոն Տրալլիանոսն արտասանում էր Եվրիպիդեսի «Բաբսուհիներից» Ագավեի հատվածը։ Երբ նրան ծափահարում էին, ներս մտավ Սիլլակեսը (պարթև սատրապ—Ն. Ն.) և ծունկի գալով թագավորի առջև դահլիճի կենտրոն նետեց Կրասոսի գլուխը։ Պարթևներն աղմուկով ողջոճեցին նրան և թագավորի հրահանով հրավիրեցին բազմել, իսկ Յասոնը Պենթևսի գլուխը (πενθοποιήματα - թատերական արսեսուար—Ն. Ն.) հանձնելով պարերգակներից (χορευτών) մեկին, վերցրեց Կրասոսի գլուխը և բաբսոյան ներշնչմամբ արտասանեց հետևյալ տողերը.

Φίρονεν εἰς ὄρεος
ἔλκεα νεότομον ἐπὶ μέλειθρα
παχέον ἀν θύραν.

Վերադառնալով լեռներից,
Էրում ենք նոր կտրած բազեղն իր բնով՝
Բարեհաջող մի որս

Բոլորը հիացած էին, իսկ երբ Յասոնը երգում էր պարավորների հետ զուգորդվող տողերը. (Ա. Ո՞վ սպանեցի

12 Գ. Առնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 19—20, Դ. ԴԱՅԻ, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 123—134, Հայ ժողովրդի պատմություն, հ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1971, էջ 916—917, Ն. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 25, 27—28.

Ք. Իմն է պատիվը), Պոմաքսաթրեսը (Կրասոսին գլխատող զինվորը—Ն. Ն.), որ ներկա էր խնջույքին, ելավ տեղից, խլեց գլուխը, որպես թե՝ իրեն ավելի, քան դերասանին է վայել արտասանել այդ խոսքերը»¹³:

Ներկայացման բնույթն ակնհայտ է, ըստ այս նկարագրության, որ Պլուտարքոսը կարդացել է իրեն հասած ձեռագրերում: Սա շարունակությունն է Սելեկիայում խաղացված ամբոխային դատական խաղի: Այնտեղ հետեւրաների պարերգն է ուղեկցում Կրասոսի ակամա դերակատարին՝ Գայոս Պակկիանոսին, այստեղ հույն խորհրդականներն ան պատվում ներկայացման անկենդան մասնակցի՝ Կրասոսի գլխի շուրջը:

Իմանալով, որ Արտաշատի պալատում ելույթ էր ունենում փոքրասիական հունական քաղաքներից եկած թափառող դերասանների մի խումբ, որ ատտիկյան պարերգական ողբերգությունը պատկանում էր հեռավոր անցյալին, և թատերական հրապարակները՝ օրխեստրաները ծառայում էին միմեական ներկայացումների ու զլադիատորական խաղերի¹⁴, տեսնում ենք, որ այստեղ էլ դասական ողբերգակի պիեսի ներկայացումը առիթ է պարտված նվաճողի դատը մեկ անգամ ևս կրկնելու, քանի որ ամեն մի հաղթանակ պետք է պսակվեր շքահանդեսային, թատերական դատով: Հին հունական դրաման պայմանական ու խորհրդապաշտական դատ էր, և դասական ժամանակների օրխեստրայում բացառված էին ոչ միայն արյունալի տեսարանները, այլև սպանությունն ու մահվան թեկուղ պայմանական տեսարանները (մահը ենթադրվում էր, որ տեղի է ունենում սքենետոմ՝ խորանում, և այդ մասին հայտնում էր բանբերը): Արտաշատի ներկայացման մեջ տեսնում ենք զլադիատորական խաղերի ինչ-որ մի արձագանք: Այդ է ասում կյանքի արյունալի փաստը խաղահրապարակի վրա¹⁵:

Գիտենք, որ 53 թ. հայ-պարթևական դաշինքը նշանա-

¹³ *P. utarchi*, Vitae, Gr. ecc. cl. latine, Parisus 1847, էջ 673—674.

¹⁴ Հմմտ. Գ. Лукомский, Старинные театры, СПб., 1913, с. 270.

վորվել է ոչ միայն «Բաքոսուհիների» ներկայացումով, որ Արտաշատի պալատական խնջույքներում լսվել են (ἀκοντο-
μαχων) «հունարեն շատ (: ο : α) ներկայացումներ»¹⁶, և Պլուտարքոսն էլ Արտավազդի մասին խոսում է որպես «ող-
բերգական բերթվածների» (τραγῳδίαζ ἐπιούε) հեղինակի։ Այս չէ սակայն մեր խնդիրը։ Պլուտարքոսի միջնորդված
վկայությունից (նա ականատես չէ, այլ ուսումնասիրող
պատմիչ) երևում է, որ «Բաքոսուհիները» ներկայացվել է
որպես հաղթահանչես ու դատ՝ դիմավորելու համար խա-
ռանկից հկող ավետարներին և շարունակելու Սելևկիայում
տեղի ունեցած carmina triumphalia-ն։

Հանդեսն ու դատը հին աշխարհում, այս դեպքում հու-
նահռոմեական և առաջավորասիական միջավայրում, սպա-
սում էր ամեն մի հաղթողի ու հաղթվողի։ Եվ ահա, զրա-
մայի երրորդ գործողությունը տեղի է ունենում տասներե տա-
րի հետո՝ 34 թվականի աշնանը՝ Ալեքսանդրիայում։ Այս
անգամ արդեն հաղթահանղեսի շքերթի մեջ քաջում է շրդ-
թալված Արտավազդը։

Անտոնիոսի արևելյան արշավանքի (35 թ.) բարձրա-
կետը Հայաստան մտնելն էր և Արտավազդի գերեվարումը։
Խաբեությունը պատուհասված, կարծես իսկապես քաջքերից
կալնված («կալցին զքեզ քաջք, տարցին...») Արտավազդը,
որպես թանկ մի ավար, Անտոնիոսի հետ Հայաստանի ամ-
բոցից ամբոց ու քաղաքից քաղաք անցնելուց հետո 34 թ.
տարվում է Ալեքսանդրիայի հրապարակ՝ պարտվողի «գերը»
ներկայացնելու կամ տանջանքների ենթարկվելու հանդիսա-
վոր, թատերային պայմաններում։ Անտոնիոսը, ինչպես Դիոն

¹⁵ Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն. հին ու նոր արժեքներ, Երևան,
1986, էջ 9։

¹⁶ Πλutarx, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 672։ Պլուտարքոսի օգտագործած
բառերից թերևս պետք է կոհհել, որ հույն դերասանները Արտաշատ էին
բերել ողբերգություններ ներկայացնելու հին ասորիկյան եղանակը։ Հոտ-
այդ եղանակի, ողբերգությունը նախատեսվում էր ոչ այնքան դիտելու,
որքան լսելու համար։ Դա համապատասխանում է Արիստոտելի «Պոետի-
կայի» հետևյալ դրույթին. «մնացած տարրերից հինգերորդը երաժշտու-
թյունը (μελοπία) կազմում է ամենազվազորը» (Αριστοτελ, նշվ.
աշխ., էջ 653)։

Այսպիսին է պատմում, «քաղաք մտավ մարտակառքի վրա. և բացի այդ ամենից, որ շնորհեց Կլեոպատրային, նրան բերեց ընտանյոք հանդերձ Արմենին, որը ոսկե կապանքների մեջ էր: Իսկ (Կլեոպատրան) նստած էր բազմության մեջտեղ, արծաթապատ բեմում, ոսկեղօծ գահավորակի վրա: Սակայն բարբարոսները (հայերը — Հ. Հ.) ոչ ազերսեցին նրան, ոչ իսկ երկրպագեցին, թեպետ նրանց շատ էին ստիպում և շատ էին հուսադրում ազատություն խոստանալով. ու որովհետև նրան (Կլեոպատրային — Հ. Հ.) իր անունով կոչեցին, նրանք վեհամիտ մարդկանց համբավ շահեցին, բայց և նույն այդ պատճառով ենթարկվեցին խիստ շարժարանքներին»¹⁷:

Դիոն Կասիոսը նկարագրում է իսկապես հանդիսավոր ու թատերային մի դատ, ուր պաբտվածն ու դատվողը ներկայանում է ոչ իրեն պարտադրված «ղերով»: Թվում է, ստեղծված է նույնիսկ դրամատիկական իրավիճակի պատկեր, որ էարժեք նման է զոհաբերության, հանդիսավոր պատարագի: Ուշադրություն է դրավում անգամ տեսարանային կոնտրաստը. դատապարտվողը կրում է ոսկե շղթաներ, որոնք, թվում է, ընդգծում են ստորացվողի բարձրությունը:

Մեր պատմության մեջ Արտավազդի ձեռքերը կաշկանդող ոսկե շղթան ստացել է շքանշանի իմաստ ու արժեք, քանզի այս ողբերգության հերոսը հանդիսավայր է ներկայացել հաղթողի կեցվածքով՝ հակառակ իմաստ է տվել իր վիճակին: Բայց Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի համար ոսկե շղթան միայն պատվի նշան չէր: Հին հույների ու հռոմեացիների համար սիդարը (երկաթը), ինչպես արդեն գիտենք, շարիքի ու դժբախտության խորհրդանիշ էր: Երկաթը չէր կարելի սրբավայր տանել, տաճար մտցնել, կուռքերին մոտեցնել: Սրբավայրում գտնվողը չպետք է երկաթ ունենար իր հանդերձանքի վրա¹⁸: Արտավազդի համար երկաթը թերևս սարսափելի չէր լինելու. հեթանոս հայերն

¹⁷ Հին հունական աղբյուրներ, Ա, Հովսեփոս Փլավիոս, Դիոն Կասիոս, Թաքզմ., առաջադրանք և ծանոթագր. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, 1976, էջ 186:

¹⁸ Հմմտ. Հլտ. Գրեգոր, նրվ. աշխ., էջ 255:

ունենին՝ երկաթի պաշտամունք, որ կապված էր հրի ու կայ-
ծակի աստվածների հետ: Երկաթը համարվում էր դիվա-
հալած ուժ և միաժամանակ ամպրոպից պաշտպանվելու
միջոց²⁰: Սա շանթարգելն է՝ պաշտամունքի ռաիլիտար
դրսևորումը: Արտավազը հելլենասեր էր, այսինքն՝ կրթու-
թյամբ հույն, և, դժվար է ասել, երկաթի նկատմամբ որևէ
նախապաշարմունք ունի, թե ոչ: Ժողովրդական հավատա-
լիքներին նա կարող էր անձանոթ լինել: Համենայն դեպս,
Երկաթի կամ ոսկե շղթայով նրա վիճակը չէր փոխվում:
Արտավազդին բերել էին զոհարան, կեղծ աստվածության
ոտքերի մետ, և այս արարողության մեջ Կենդանության, որ
իսկապես իրեն համարում էր աստվածուհի, հանդես է-
գալիս թեոկրատիայի անունից, երկրպագությանն էր պա-
հանջում, դատի հրապարակին տալով սրբավայրի և արա-
րողությանը՝ միատերիայի իմաստ: Արտավազը Արմենի
համար այդ «աստվածուհին» կարող էր ամենաշատը մի
հետերայի հմայք ունենալ, բայց նա կանգնած էր այդ
«աստվածուհու» առջև ոչ որպես ֆեթուս (երկաթե, հան-
դուգն, անհողդողդ)²¹, այլ զոհ և իրավունք չունեի երկաթ
կրելու, շղթա լինելու այդ, թե սուր. չէր կարելի կանգնել
աստվածության առջև ոչ երկաթապատ, ոչ երկաթակապ-
քանդի երկաթ շղթայի զնգոցն իսկ, եթե նախապաշարմունք
նայենք, չարագուշակ էր հռոմեացի Անտոնինոսի համար:
Ուրեմն, ոսկե շղթայով ոչ թե զոհին էր պաշտոն մատուց-
վում, այլ կուռքին:

Դիոն Կասիոսի «Պատմությամբ» վկայված պատկերը,
ըստ արտաքին տրամաբանության, հնազույն դատական
խաղի շքեղացված մի կրկնություն է: Պատմիչի նկարագրու-
թյան մեջ չի տրված, բայց ենթատեքստում ընթերցվում է
և այն երկխոսությունը, որ տեղի է ունեցել այդ ներկայաց-
ման կոլիզիայում (collisio-հանդիպում)²² հանդեսի երկու
գլխավոր գործող անձանց՝ շղթայվածի ու «աստվածուհու»
և *carmina triumphalia* կազմող «պարերգուկ» ամբոխի
միջև:

²⁰ Մ. Արեղյան, հ. է, էջ 74—76:

²¹ Н. Дворецкий, Латинско-русский словарь, М., 1976, с. 423.

²² Նույն տեղում, էջ 204:

Հայտնի է, որ Անտոնիոսի տրիումֆալիալից հետո շրջ-
թափվածը տարվել է բանտ, ուր հանվել են նրա ոսկե կա-
պանքները և փոխարինվել երկաթով: Արտավազդ Արմենը
դարձել է սիղեոն՝ և այդ վիճակում, գուցե և այդ անունով
ապրել է չորս տարի ու մահապատժի ենթարկվել: Ժողովրդ-
դական հիշողությունը (գուցե և ինչ-որ մի գրավոր աղ-
բյուր) պահպանել է շղթափած արքայի գաղափարը: Իսկ
«վեհամիտ մարդու» կեցվածքը և անարգանքի խոսքը, որով
նա վիրավորել է իրեն պատուհասող «շարքի»՝ Անտոնիոսի
աստվածությունը, Արտավազդի կյանքի այս գրավոր յու-
սավորել է առասպելավիպական, նաև հակասական գույ-
ներով. նայած ինչ միջավայրում է հորինվել, ինչ տարաբե-
կումներ է ունեցել ավանդությունը: Չգիտենք՝ Արտավազդի
գեմման (հմայական քարը) է իրեն ձգել երկաթածին
(սիլվաեյս)²³ Շիրարի արխեպիսկոպ, թե՛ նրա շղթափածու-
թյան գաղափարն ու սիղեոն անունն են վերաիմաստավորել
իր կիսաառասպելական նախորդի դեմքը: Համենայն դեպս,
Տիգրանի բանաստեղծ ու մատենագիր որդու կերպարը պա-
տել է հնագույն մի նախապաշարումի կարծր ժանգով: Մենք
ականատես եղանք նրա պատմականորեն վկայված դա-
տին, որը և՛ ծես էր, և՛ խաղ, և՛ ղոհաբերություն, և՛ պատիժ՝
կրկնում էր հեթանոսական միստերիաների ծիսալին պայ-
մանաձևը: Թվում է, ոչ միայն այս դատը, այլև Արտա-
վազդ քրմական անունը կատարել են իրենց դերը շղթափ-
վածի առասպելի հոլովման մեջ: Գերեվարման և դատի
իրական պատմությունը ժողովրդական ավանդության մեջ
չէր կարող ամրակայվել ուրիշ կերպ. պետք է ենթարկվեր
ծիսական ու միթոլոգիական պայմանաձևի:

Արտավազդ Բ-ի վախճանը նման է քրիստոնեական
նահատակության: Եթե դա պատահած լիներ ներոնի ժա-
մանակներում, շղթափածը կմտներ հավատի համար ղոհ-
ված հերոսների շարքը, և մենք կունենայինք մի «սուրբ
Արտավազդ»: Նրա պարանոցին կփաթաթվեր քրիստոնեա-
կան վարք-վկայաբանությունների պայմանաձևը: Շղթափ-
վածի «առասպել տօնի» փոխարինումը Հովհաննես Մկրտչի

²³ *Съху* Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1472.

տոնով պատահականութիւնն է: Մարտիրոսացող վկաների դատաստանի հանդիսավայրը ստեղծվում էր հին միստերիաների օրինակով: Հռոմեական թատրոնները դառնում էին դատաստանի հանդիսավայրեր, և անլուր շարշարանքների պատկերը՝ *misterium magnum* («խորհուրդ մեծ»): Ավետարանի տված մեկ օրինակը՝ Քրիստոսի դատն ու խաչելութիւնը կրկնում էին բոլոր վկաները որպէս ցույց, օրինակ և տեսիլ «ի հանդիսի շարշարանաց», «ի թէատրոն անդր»:

ԱՅՅԱՆ-ՀԱՆԴԻՍԱՐԱՆ ԵՎ MISTERI M MAGNUM

— Մի լար ի վերայ իմ, զի առանց հանդիսի և շարշարանաց ոչ արդարանայ առաջին Աստուծոյ ամենայն մարդ...²⁴

Այս խոսքերը կարդում ենք հայ վարքագրութեան դասական օրինակից՝ Շուշանիկի վկայաբանութիւնից: Մարտիրոսացող հերոսուհին ոչ պատահաբար արտասանում է հանդէս բառը, որ հայերենում ունի մի քանի համախոս ու համանշանակ իմաստներ՝ ատեան, դատ, ցոյց, տեսաբան, ասպարէզ, նախատկութիւն, տօնախմբութիւն, հրապարակ, նառ պատմական և նախասանական²⁵:

Արտաքին տպավորութեամբ, այս իմաստներում կարծես նույնիսկ հակասութիւն կա. օրինակ՝ դատ և տօնախմբութիւն: Իրավիճակն ավելի տարօրինակ է երևում, երբ նոր հայկազյան բառարանում կարդում ենք հանդէս բառի հունարեն ու լատիներեն համարժեքները. *θεῖον, spectaculum*²⁶: Համանշանակութիւնը միայն պատմական կոնտեքստում է գիտակցվում: Ըստ Շուշանիկի վկայաբանութեան, հանդէսը ատյան է, դատ, փորձութիւն՝ մարդկային

²⁴ «Սոփիքոյ հայկականք», Թ, Վենետիկ, 1859, էջ 52:

²⁵ Նոր բառերից հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 42—43:

²⁶ Նույն տեղում:

արժեքի ներկայացումը աստծո առաջ: Իսկ դրա օրինակը տալիս է ինքը՝ Աստծո որդին:

Այսպես, Հիսուսը կանգնած է Պիղատոսի առջև որպես հանցապարտ: Պիղատոսը գիտե, որ պետք է պատժել այս մարդուն, բայց չգիտե նրա հանցանքը:

— Այս մարդու մասին ի՞նչ ամբաստանություն եք ներկայացնում: Նրան պատասխանեցին և ասացին.

— Եթե այս մարդը շարագործ չլիներ, ապա նրան քո ձեռքը չէինք մատնի:

Պիղատոսը նրանց ասաց.

— Դուք վերցրեք նրան և ձեր օրենքի համաձայն նրան դատեցիք: Հրեաները նրան ասացին.

— Մեզ համար որեւէ մեկին սպանել օրինավոր չէ <...>:

Պիղատոսը դարձյալ ապարանք մտավ, կանչեց Հիսուսին և ասաց նրան.

— Դո՞ւ ես հրեաների թագավորը:

Հիսուսը պատասխանեց.

— Դու քեզանից ես աչգ ասում, թե ուրիշներ իմ մասին քեզ ասացին: Պիղատոսը պատասխանեց.

— Մի՞թե ես էլ հրեա եմ, քո ազգը և քահանայապետերը մատնեցին քեզ իմ ձեռքը. դու ի՞նչ ես արել:

Հիսուսը պատասխանեց.

— Իմ թագավորությունն այս աշխարհից չէ. եթե իմ թագավորությունն այս աշխարհից լիներ, իմ սպասավորները կմարտնչեին արդեն, որպեսզի հրեաների ձեռքը չմատնվեմ. բայց, արդ, իմ թագավորությունն այստեղից չէ:

Պիղատոսը նրան ասաց.

— Թե որ այդպես է, ուրեմն դու թագավո՞ր ես:

Հիսուս նրան պատասխանեց.

— Դա ես ասում, որ թագավոր եմ, բայց ես դրա համար իսկ ծնվել եմ և դրա համար իսկ եկել եմ աշխարհ, որպեսզի ճշմարտության համար վկայեմ: Ամենայն մարդ, որ ճշմարտությունից է, իմ ձայնը լսում է:

Պիղատոսը նրան ասաց.

— Ի՞նչ է ճշմարտությունը²⁷:

Լուսթյուն: Սա ողբերգական իրադրությունն է բարձրակետն է: Սովորատի ժամանակներից կրկնվող այս հարցը դրված է զրամատիկորեն բացառիկ մի կոնտեքստում:

27 Հովհ., ԺԸ, 30—38 (հատվածը բերվում է ըստ Նոր կտակարանի արեւելահայերեն նոր թարգմանության. Մայր աթոռ ս. էջմիածին, 1981, էջ 307):

Այն ժամանակ Պիղատոսը հրամայեց Հիսուսին դանակոծել: Իսկ զին-
վորները փշե պսակ շինելով՝ ղրոնցին նրա զլխին ու նրան ծիրանի զգեստ
հագցրին: Եվ զայիս էին նրա մոտ ու ասում՝ ողջուն հրեաների արքայ:
Եվ նրան աստակում էին: Պիղատոսը զարձալ զուրս ելավ ու ասաց
նրանց:

— Ահա նրան զուրս, ձեզ մոտ եմ բերում, որպեսզի իմանաք, թե ես
նրա մեջ որևէ հանցանք չեմ գտնում:

Հիսուս զուրս ելավ. և փշե պսակ ուներ և ծիրանի զգեստ: Եվ [Պի-
ղատոսը] նրանց ասաց:

— Ահա մարդը ձեզ:

Եվ քահանայապետներն ու սպասավորները նրան տեսան, ազադակ
բարձրացրին և ասացին:

— Խաչը հանիր, խաչը հանիր նրան:

Պիղատոսը նրանց ասաց:

— Դուք առեք նրան ձեր մեջ և ինքներդ խաչը հանեցեք, քանի որ
ես դրա մեջ որևէ հանցանք չեմ գտնում:

Հրեաները նրան պատասխանեցին:

— Մենք օրենք ունենք, ըստ մեր օրենքի պետք է նա մեռնի, որով-
հետև իրեն Աստծո որդի զարժեց28:

Իրադրությունը տեսանելի դարձնելու նպատակով տրա-
մախտությունը ներկայացրեցինք տոչափաված ու մանրա-
մասն: Սոսկ Հիսուսի դատը չէ այս, այլ իրադրության այն
կերպը, որ տեքստային բաղմազան տարբերակներով կրկնվում
է վարք-վկայաբանություններում: Սա իսկապես հանդես է,
բառի կատարելապես հին ու միջնադարյան իմաստով:
Իրադրությունն իրադրություն, և դրամատիզմը դրամատիզմ:
Իսկ կա՞ արդոք այստեղ հին խորհրդապաշտական դրամայի
հետք, կամ կարիք կա՞ դրամատիկական ձևով իմաստա-
վորել Հովհաննու ավետարանի այս երկու հատվածները:
Դրա առիթը տալիս է կիլիկյան «Ութ մանրանկարիչների
ավետարանը» (1320 թ., ձեռ. 7651): Մատթեոսի ավետա-
րանի համապատասխան հատվածում գործածված մի բառ՝
կառակէին առիթ է տվել մանրանկարչին հորինելու մի
սյուտեկեր, որը կամ ոեալ հիմք ունի նկարչի ապրած միջա-
վայրում կամ վերաբրտագրում է մի միջնորդված տեղեկու-
թյուն: Երկու դեպքերն էլ մեր վերոհիշյալ դիտողության
օգտին են: Քրիստոսի ծանակումը Մատթեոսի ավետարա-

28 Հովհ., ԺԹ, 1—7 (նույն տեղը, էջ 308):

նում նկարագրվում է այսպես. «...մերկացին զնա եւ արկին զնովաւ քղամիդ կարմիր. եւ բոլորեալ պսակ ի փշոց՝ երգին ի գլուխ նորա. եւ թքեալ ի նա՝ առնուն զեղեգն եւ ձեծէին զգլուխ նորա. ի ծունր իջեալ առաջինն նորա՝ կատակէին եւ ասէին. «Ողջ եր, թագաւոր Հրեկոյ»²⁹:

Կատակէին բառն ինքնին գրեթե ոչինչ չի հուշում մեզ: Բայց նկարիչն այս հասկացությունն առարկայացրել է միջնադարյան կատակների (կոմեդիանտների) խաղային տեսարանով (նկ. 7): Կոմպոզիցիայի կենտրոնում Քրիստոսըն է կարմիր քղամիգով, նրա ձախ կողմում կատակներից մեկը ծնծղա է զարկում, մյուսը փող է փչում, հրորդը, որ կիսամերկ կին է ակնարկում, «կամուրջ» է կազմել «ի շորք անկեալ յոտս», մեջքի վրա³⁰: Այս պատկերն ակնհայտորեն ներկայացնում է միջնադարյան հրապարակային թատրոնի մի դրվագ, բայց Քրիստոսի կերպարանքը, թվում է, առնչություն չպետք է ունենա դրա հետ: Չունենք որեւէ վկայություն, թե կատակները փողոցում, հրապարակում կամ այլուր Քրիստոսին ներկայացրել են: Բայց հայտնի է XIII դարի Ֆրանսիայի խաչակիր մի ասպետի՝ Ժուանվիլի տեղեկությունը, թե Երուսաղեմ ուխտ գնացող հայ կատակները (որոնց հանդիպել է պատահաբար) մեջքի վրա դառնալուց առաջ խաչակնքում էին: Ժուանվիլի կարծիքով այդ արվել է վտանգից ապահով լինելու համար³¹: Թվում է, այլ պատճառ պետք է տեսնել կրկեսային խաղի ժամանակ խաչակնքելու փաստի մեջ: Այս կատակները Երուսաղեմ են գնացել մղղսի (արաբ. մոկղասի) դառնալու, իսկ խաչակրն-

29 Մատթ., Իէ, 28—30 («Աստուածաշունչ մատնան հին եւ նոր կտակարանաց», Կ. Պոլիս, 1895, էջ 193):

30 Պատկերը ձեռագրի էջից կտրված վիճակով հրապարակված է է. Պետրոսյանի «Թատերական զծերը հայ միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում (Երևան, 1975, ազ. 4, նկ. 4), բայց իմաստը չի բացատրված. հրապարակողը համարել է այդ ավետարանի «Դիվահարի բժշկության» դրվագի թատերական վերարտադրություն: Պատկերը, ձեռագրի տեսքատային հատվածի հետ միասին, ճիշտ է ներկայացված ու բացատրված Վ. Ղազարյանի «Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում» աշխատության մեջ (Երևան, 1984, էջ 27—28, նկ. 29):

31 «Բագմամես», 1862, էջ 16: Նաև՝ 2. Հովհաննիսյան, Նշվ. աշխ., էջ 243—244:

քելը թողության խնդրանք է իրենց և նախնյաց մեղքերի համար: Այս ակնարկը չկա՞ արդո՞ք նարեկացու հայտնի խոսքերում.

Մինչ զի առ թատերս տեսարանաց

եւ առ կոյտս խառնահաղանջ բազմութեանց

Եւ կամ առ կաթաւս կայթից անախորժականաց կամաց հզարիդ՝

Ոչ ես մոռացեալ³²:

Աստծո կամ Աստծո որդու պատկերը իսկապէս կոնկրետ առնչություն չի կարող ունենալ միջնադարյան հրապարակային թատրոնի հետ: Մանրանկարիչը Մատթեոսի ալիետարանի «Զինվորների ծաղրը և նախատինքը» դրվագը կարծես առարկայորեն վերարտադրելու նապատակով միմյանց կողքի է դրել ըստ էության անհամատեղելի ու հակոտնյա գաղափարներ՝ վեհը և ստորը՝ «Քրիստոս և Առեկին»³³: Այս անտիմոմիան, ինչպես տեսանք, կա նաև ալիետարանում. «Հիսուսը Պիղատոսի առաջ»՝ վեհ ու ողբերգական, հատկապես, երբ լությամբ է պատասխանում կուսակալի հարցերին («Ի՞նչ է հշմարտությունը»), և նրան ծաղրող ամբոխը՝ գռեհիկ, աղմկոտ («...փրկիր քեզ, եթե Աստծո որդի ես, իջիր անգ խաչից»—Մատթ., ԻԷ, 40), ապտակող ու թքող: Քրիստոնյա նկարիչը չէր կարող ընտրել գռեհկությունը պատկերող այլ նշան կամ այլ համեմատական, եթե ոչ փողոցային կոմեդիանտների պատկերը: «Կատակէին բառը բավական էր,— գրում է Վ. Ղազարյանը,— որպեսզի բոբրեղվեր նկարչի երեակայնությունը»³⁴:

Այսպիսով, առարկայական աշխարհը կարծես թափանցում է ալիետարանի էջերը: Քրիստոսի ծանակման պատկերը «Ութ մանրանկարիչների ալիետարանում» միանգամայն համախոս է միջնադարյան հրապարակային թատրոնի մեր մինչ այժմ ունեցած պատկերացումներին: Պատկերը կոնկրետ ու առարկայական է: Բայց ալիետարանի այս

³² Գրիգոր Նարեկացի, Մատեան ողբերգութեան, աշխ. Պ. Խաչատուրյանի և Ա. Ղազինյանի, Երևան, 1985, էջ 371 (ԱԽ, 3):

³³ Այսպես է վերնագրված Գ. Կրիժիցկու աշխատությունը (Լենինգրադ, 1924), որ վերաբերում է միջնադարյան թատրոնի և եկեղեցու հոկամարտության հարցերին:

³⁴ Վ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 28:

դրվագի նման ընթերցումը դժվար թե կարելի լինի բացատրել միայն նկարչի երևակայությամբ: Կատակեմ բառը քիչ է կատակախաղի պատկեր հարուցանելու համար: Նկարիչն, ամենայն հավանականությամբ, կողմնորոշվել է նաև Հին կատակարանի մի խոսքով. «եղաք մեք նախատինք դրացեաց մերոց, ծաղր և այսպն կատականաց» (Սաղ., ԽԳ, 14): Նկարչն թերևս գոյանակերպ բառ էր պետք առարկայական պատկերի հանդիլու համար, և այդ բառը կար քրիստոնեության պաշտոնական գրքում: Մյուս կողմից այս պատկերը ենթադրում է պատմական ռեալ հիմք, և այդ հիմքը պետք է փնտրել ոչ անպայման նկարչի ապրած միջավայրում կամ ժամանակում, թեպետ կատակների ներկայացման այս տեսարանը կարող է ժամանակակից լինել: Իհարկե դժվար է վստահել միայն արտաքին տպավորություններին և իրականության անմիջական արձագանքում փնտրել միջնադարյան մանրանկարներում, որտեղ հաճախ ի մի են լուծված կյանքից ու գրքից եկող տպավորությունները, կոնկրետ առարկաներն ու անառարկա գաղափարները, անմիջական ու միջնորդված պատկերները³⁵:

Ո՞րն է, ուրեմն, ավետարանի վերոհիշյալ հատվածի գեղանկարչական նման ընթերցման պատմական հիմքը: Պատասխանելով այս հարցին, գուցե և պարզենք այն առեղծվածը, թե ինչու և ինչպես աշխարհիկ թատերախաղի ու բեմատարածքի գաղափարները թափանցել են ավետարանների էջերը, թատրոն և կոմեդիանտ ակնարկող տարբեր պատկերներով:

Նվրոպական միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրություններում ակնարկներ կան (ոչ միշտ փաստարկված կամ բացատրված), որ հնում և վաղ միջնադարում թափառող դերասանները իրենց ներկայացումներում ծաղրել են քրիստոնեական ծեսերը³⁶: Հայտնի է նաև, որ քրիստոնեության անլիգալ շրջանում թատերահրապարակները վերածվել են

35 Հ. Հովհաննիսյան, *Նշվ. աշխ.*, էջ 8:

36 С. Макуловский, История западноевропейского театра, ч. 1. М., 1936, с. 127—128.

պատժավայրերի, ուր ամենադաժան ստորացումների ու տանջանքների են ենթարկվել քրիստոնյաները: Ավելին, թատրոններում ցուցադրվել են իրական մահապատիժներ ու խաչելություններ³⁷: Եթե լավ թերթները Հայսմավուրբն ու վարք-վկայաբանությունները, կգտնենք հանդիսավոր, թատերական մահապատիժների մեր խնդրի տեսակետից բնութագրական օրինակներ: Եվ իսկապես, Հայսմավուրբը տալիս է սպասածից ավելի հետաքրքիր և պերճախոս փաստեր: Դտնում ենք երկու վկայաբանություն, որոնց հերոսները հոռմեակա՛ն շրջանի կոմեդիանտներ են և քրիստոնեական օրացույցում հանդես են գալիս որպես սրբեր: Դրանցից մեկը սուրբ Պորփյուրոսն է՝ «չաղգեն ասիանու ծնեալ և սնեալ յնփեսոս քաղաքի, եւ էր ճարտար գուսան ի դիւական թատերս»³⁸: Մյուսը սուրբ Արղաղիոնն է, ըստ Հայսմավուրբի վկայաբանության, Մաքսիմիանոս կայսեր (286—305) ժամանակ նահատակված հոռմեացի կատակերգակ դերասան: Այս վկայաբանությունները կամ զաղափարաւեանորեն ծրագրված զրույցներ են՝ մեղավորների դարձի օրինակով ընթերցողին կամ ունկնդրին քրիստոնեական դատիարակություն տալու, կամ՝ պատմական հիշողություններ իսկապես քրիստոնեական նահատակության ենթարկված հունահոռմեական միմերի մասին: Արղաղիոնի նահատակության պատմությունը, եթե իսկապես ավանդված է Մաքսիմիանոս կայսեր ժամանակներից, պատմականորեն ճիշտ տեղում է: Իրական լինեն այս զրույցները, թե հորինված, միևնույն է: Մեզ հետաքրքրողը հեթանոս կոմեդիանտի և քրիստոնեության հիմնական գրքի հարաբերությունն է և այն, թե Քրիստոսի դատը ինչ առնչություն ունի կատակների, թատրոնի և մանավանդ դրամայի հնագույն ձևի հետ:

Կարդանք «վկայաբանութիւն Արղաղիոնի կատակողին» հայսմավուրբային զրույցը:

«Մարտիրոսն Քրիստոսի Արղաղոն կատակողն չիմար՝ առաջի Մաքսիմիանոսի ամբարիշտ արքային և մեծամե-

37 Г. Лукомский, Старинные театры, с. 270.

38 Մատենադարան, ձեռ. 4883, էջ 140 ա:

ծաց նորին: Եւ էր յոյժ սիրելի ամենեցուն՝ կատակելովն. զի ի մեծ խրախուժեան պահէր զնոսա: Տեսանէր զսուրբ վկայսն ի շարշարանսն. եւ ի միտ առնոյր զպատասխանիս նոցա»³⁹:

Արդազիոնը, ինչպես նկատում ենք, այն կատակերգականերից է, որոնք ծաղրում էին աներկյուղ ու հնազանդ խաչ բարձրացող քրիստոնյաներին: Այս ծաղրը, ինչպես երևում է Հայսմապետքի վկայաբանությունից, հռոմեական միմերի թեմաներից մեկն էր: Կամավոր մահվան գնացող քրիստոնյաները հեթանոսների աչքում անհեթեթ ու ծիծաղելի մարդիկ էին, և ազնվականներն էլ զվարճանում էին տեսարանամուլ ամբոխի հետ իրական ու խաղային հանդեսներում: Ահա ինչ որ մի իշխան պատվիրում է կատակերգակին ներկայացնել քրիստոնյայի շարշարանքի տեսարան:

«Եւ ի միում աւուր,— կարգում ենք զրույցում,— նստաւ իշխանն ի բէատրոնն և բազում ամբոխ ընդ նմա ի հրապարակին: Եւ մտեալ Արդալոն ի մեջ նոցա. նստոյց զմի յընկերաց իւրոց յաթոռն որպէս դատաւոր. եւ ինքն եղև որպէս քրիստոնեայ: Եւ այնպէս ծաղր առնէին և աշպանէին զքրիստոնեայսն: Եւ ասէր զատաւորն կատակելով.

— Զո՞վ պաշտես:

Ասաց Արդալոն.

— Հմբառս Քրիստոս զորդին աստուծոյ:

Ասաց հատաւորն.

— Ուրաջիր զՔրիստոս և զոհեա կոոց մերոց, և բազում լարեաց հանգիպիս:

Ասաց Արդալոն.

— Ես բլբւտեմեայ եմ և կոոց ոչ զոհեմ, զի զեք են:

Եւ յօգուտ ժամս ծիծաղելով վիճէին ընդ միմեանս: Մերկացուցին զնա. և պրտով ծեծէին թեթև: Կախեցին զփայտէ և որպէս թէ երկաթի ճանկոք քերէին զմարմինն. և հրապարակն ամեն ծիծաղէին խրախանօք»⁴⁰:

Տեղի է ունենում կատակային-պայմանական դատ և Կեղծ պատիժ: Արդազիոնը խաղում է պատժապարտ քրիստոնյայի դեր և խեղկատակային պատկերի է վերածում իր

³⁹ Գիրք որ կոչի Այսմաւուրք, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԵՃԺԴ:

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ ԵՃԺԴ:

տեսած սուրբ վկաների շարշարանքները: Նրան ծեծում են՝
 թեթև և քերում են մարմինը «որպէս թէ»: Բայց կրօնական
 արարողության մեջ ամեն մի «որպէս թէ»⁴¹, այն է՝ պայ-
 մանական կամ խորհրդանշային գործողություն ունի իրա-
 կանության արժեք կամ կատարում է իրականի ֆունկցիա⁴²:
 Քրիստոնեական պատարագում, օրինակ, չկա ոչ մի առար-
 կայական վիճակ, ենթադրվող աշխարհի ոչ մի տեսանելի
 պատկեր. ամեն ինչ այստեղ վերածված է պայմանական
 նշանների, առարկայացված է այլաբանական սիմվոլներով
 (պատարագիչի ոսկեղարգ և աղամանդակուռ թաղը կատա-
 րում է փշե պսակի դերը), բայց միևնույն է՝ այստեղ տեղի
 է ունենում ղոհաբերության խորհուրդը՝ ղոհվում է Քրիս-
 տոս⁴³, և ո՞ր ճշմարիտ քրիստոնյան չի հավատում դրան:

Եվ ահա Քրիստոսի շարշարանքների ու ղոհաբերության
 խորհուրդը ոչ այլաբանորեն, այլ առարկայորեն ներկայաց-
 ված է Արդադիոնի վկայարանության մեջ: Հասկանալի և
 տրամաբանական է: Զրույցը վերաբերում է քրիստոնեու-
 թյան անլեզալ շրջանին, երբ չկար ոչ եկեղեցական կաղմա-
 կերպություն, ոչ պատարագային կարգ: Զրույցը մշակողն
 այդ դիտել և ներկայացնում է ղոհաբերության իրական
 պատկեր: Դիտենք, որ Հայսմավուրքը հեղեղված է նման
 պատկերներով, և ամեն մի սուրբ վկա և մարտիրոս կրկնում
 է Աստծո որդու ճակատագիրը: Բայց Արդադիոնն է, որ դա
 վերարտադրում է թատրոնի պրոսքենիումի առջև: Եվ կա-
 տակերգակի խաղը դառնում է պատարագ: Աստված տես-
 նում է Քրիստոսի շարշարանքների պատկերը (իրական է
 այդ, թե խաղ, նշանակություն չունի) և լույս է իջեցնում,
 ասել է, թե սուրբ հոգուն ուղարկում է երկիր: Խեղկատակի
 հոգում ծնվում է Քրիստոս:

41 Հետաքրքիր և բնութագրական մի դուզադիպություն. Կ. Ստանիս-
 լավսկու թատերական տերմինաբանության մեջ կա ЕСЛИ ԵՄ հասկացու-
 թյունը, որը կոտն Քալանթարն առաջարկել է թարգմանել իցէ քէ:

42 Վաղ միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերում տարբերություն չի
 գրվում խաղի և իրականության մեջ. ամեն մի տեսանելի արարք համար-
 վում է իրական. կամ եղծված իրականություն:

43 Հմմտ. Է. Մարտիրոս Կոխեմ, Մեկնություն ս. Պատարագի, թարգմ.-
 Զ. Քերովբե Հովնանյանի, Պլովդիվ, 1934, էջ 27—28:

«Մագեհաց լոյս մարդասիրութեան ի սիրտս նորա: Եւ ասաց ժողովրդեանն».

— Լո՛ւ:

Եւ նորա լոնցին՝ կարծելով թէ նոր խաղ ինչ կամի առնել: Եւ նա ասաց ընդ իշխան: Ի մեծաւ բարբառով.

— Գիտասցիք ամենեքեան՝ որ ես ճշմարիտ քրիստոնեայ եղէ: Այսուհետեւ ոչ խաբանօք եւ կամ ընդ խաղս խօսիմ ընդ ձեզ. զի շնորհքն Քրիստոսի ծագեհաց ի սրտի իմում: Այսուհետեւ ճշմարիտ անարգեմ եւ թքանեմ ի կուռն ձեր եւ այսպանեմ զերկրպագութեաւ եւ զպաշտօնեայս. զի ստոյգ դիւսպաշտ եք դուք:

Եւ երբեհալ ի տաճար կոողն անպատուութիւն արար նոցա եւ նախատանօք այսպանեաց չամենն կուռն մի բստ միողէ: Եւ դարձեալ եկն ի հրապարակ եւ ասաց նոցա.

— Արդ զնաչեալ պատուցի զչաստուածսն ձեր՝ ալլ զինչ հրամայէք զի արարից ձեզ:

Եւ ելեալ ոմն ի քրմացն պատմեաց իշխանին՝ եւ հրապարակին զոր արար Արդալոն: Եւ նորա յոյժ տրտմեցան՝ բայց կոչեցին զԱրդալոն եւ ողորանօք խոսեցան ընդ նմա: Եւ բազում պարգեւս խոստացան ի բաց կալ ի Քրիստոսէ: Եւ նա ամենեկին ոչ հաւանեցաւ. ալլ դարձաւ յարեւելս եւ աղօթեաց առ աստուած»⁴⁴:

Խաղաշին տարերքի մեջ երեակայտրեն կրելով սուրբ վկաների շարշարանքները, Արդաղիոն կատակերգակը դառնում է իսկապես քրիստոնյա եւ պատրաստվում իրական շարշարանքների: Թերեւս այստեղ կա հոգեկան վերակառուցման պահ, ինչպես նկատում է «Յասմաուրք» ժողովածուների ուսումնասիրողը⁴⁵: Խաղի հոգեբանության տեսակետից իհարկեւ արտառոց չէ, որ երբեմն կարող են վերանալ պայմանականի ու իրականի սահմանները, իրականության փաստը կարող է մտնել բեմ (ինչպես Կրասոսի գլուխը բերվեց խաղահրապարակ), կամ՝ բեմական իրավիճակը շարունակվել իրականության մեջ: Արդաղիոնի խաղում տեղի է ունենում այս՝ խեղկատակային կեղծիքը վերաճում է ողբերգական իրականության. վերարտադրող սուրբյեկտը նույնանում է վերարտադրության ենթադրելի օբյեկտի հետ, եւ

⁴⁴ Գիրք որ կոչի Այսմաուրք, էջ ԵՃԺԳ.

⁴⁵ Մ. Ավդալբեգյան, «Յայսմաուրք» ժողովածուները, Երևան, 1982, էջ 130.

խաղը դառնում կյանքի դաժան իրականություն: Միմասը, որ ծիծաղեցնում էր ամբոխին, նույն աչք ամբոխի աչքի առջև խարույկ է բարձրանում որպես նահատակ և սուրբ: «Արկին զնա ի բորբոքեալ հուր և այնպէս կատարեցաւ ի Զրէստոս»⁴⁶, — կարդում ենք վկայարանության վերջին տողը:

Զրույցի ձեռագիր տարբերակներից մեկում Արշաղիոնի դարձը ներկայացված է այլ կերպ: Արղաղիոնն այստեղ ոչ թե թողնում է խաղահրապարակը, զնում, անարգում կուռքերը և հետ վերադառնում, թե «գնացեալ պատուեցր զաստուածսն ձեր», այլ անսպասելիորեն փոխում է ծաղրի ուղղությունը: Կարծում ենք, սա ավելի հին տարբերակ է: Թվում է, կատակերգական վերջաբանը հետագայում խրմբադրվել է, և կատակերգակի արարքին տրվել է հերոսական մեկնաբանություն («դարձաւ յարեկս և աղօթեաց առ աստուած»): Համաձայն, մեր կարծիքով, հին տարբերակի, Արղաղիոնի խաղը վերջում դառնում է տրագիֆաւս՝ ցավազէն և գոհակաբան:

«Եւ յորժամ իջողին ի փայտեն...»

— Այսուհետև հշմարիտ անարդեմ և թրանեմ ի կուտն ձեր. և այսպանեմ շերկրպաղուս և զպաշտոնեայս. շի ստոյգ զիւսպաշտ եր: Տեսէք, թէ որպէս պատուեմ զաստուածսն ձեր: — Եւ խոնարհեցուցեալ զձեռս իր յերկիր՝ սկսու հանել ի փորոյն փութս մեծածայնս և միոյ միոյ ասէր.

— Այս քեզ Ապողոն, այս քեզ Յեփեստոս:

Եւ որչափ հանէր, բաշխէր կոտցն»⁴⁷:

Նկեղեցական ընթերցանության համար նախատեսված գրքում իհարկե չէր կարելի պահել այս հատվածը, որը, եթե հին չէ (ինչպես ուզում ենք տեսնել), ապա թերևս արդյունք է բանահյուսական ճանապարհ անցած խմբագրության⁴⁸,

⁴⁶ Գիրք որ կուի Այսմաուրք, էջ ԵՃԺԳ:

⁴⁷ Մատենադարան, ձեռ. 1339: Զեռագրի 79 ա-ք էջերից արտագրված հատվածն ինձ ցույց է տվել բանասեր Մայիս Ավդալբեգյանը (1980 թ.):

⁴⁸ «Առավել հետաքրքրականը, — կարդում ենք Մ. Ավդալբեգյանի ներշնչված աշխատությունում, — Հայսմավուրքներում ընթերցմունքային տարբերակներն են: Այս տարբերակները ստեղծված են կամ մեկը մյուսի ազդեցությամբ՝ թերևս զրական ճանապարհով, բայց մեծ տոկոս են կազմում շահ բանահյուսական ճանապարհ անցած խմբագրությունները» (էջ 131):

կամ դրսևորում է, այսպես կոչվող, ժողովրդական կրոնասիրություն⁴⁹:

Մեզ ամենից ավելի հետաքրքրում է այս հատվածում արտացոլված (թեկուզ անուղղակի ճանապարհով) պատմական ճշմարտությունը: Այստեղ եթե ոչ արտացոլում, ապա անտարակուսելիորեն մի միջնորդված հիշողություն կա հոռմեական կայսերական շրջանի թատրոնից. երևում է դրամայի անկման շրջանի միմական թատրոնի դեմքը (իհարկե միակողմանի) և ժամանակի գոհհիլ, ամբոխային ճաշակը: Երևում է, թե ինչու ուշ հելլենիզմի շրջանում սկիզբ էր առել թատրոնի ժխտման միտումը և ինչու էլիաս Արխատիդեսը (129—189) ճառում էր, թե «կոմեդիաներ չպետք է խաղալ պրոսքենիտումում»⁵⁰: Պարզ երևում է, թե որ տեսակի թատրոնն էին դատապարտում Տերտուլիանոսն ու Կիպրիանոսը⁵¹, և թե ինչու թատրոնի մերժման գիծը միջնադարում ճյուղավորվում է ու մի ծայրով հասնում մեզ (Հովհան Մանգակունու և Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի անուններով ավանդված ճառերը): Գուցե և զրույցում հեռավոր արտացոլում է գտել այն պատմական իրողությունը, որ հոռմեական, հետագայում բյուզանդական միմոսներից ու հիստորիոներից շատերը ի վերջո ընդունել են քրիստոնեություն, կամ, ով գիտե, դարձել հավատի սպասավորներ: Եթե նրանց մեջ գտնվել են նահատակվողներ...

Ավանդության մեջ կարելի է տարբեր շերտեր փնտրել: Բայց մեր խնդիրն այլ է:

Պատմական բուն իրողությունն այն է, որ քրիստոնեության հալածանքի շրջանում թատրոնները, ուր շատ վաղուց արդեն չէին ներկայացվում դասական ողբերգություններ ու կատակերգություններ և դատարկվել էին «Դիոնիսոսի

⁴⁹ Միջնադարագիտության մեջ ժողովրդական կրոնասիրություն (народная религиозность) հասկացությանը էական նշանակություն է տալիս Ա. Գուրեիլը (տե՛ս «Из истории культуры средних веков и Возрождения», изд. «Наука», М., 1976, с. 65—91).

⁵⁰ «Памятники позднего антипного эпистолярного искусства», М., 1964, с. 32—38.

⁵¹ Տե՛ս Դ. Крыжицкий, նշվ. աշխ., էջ 16—38:

արհեստավորներից», վերածվել էին պատժավայրերի⁵²։ Դասական շրջանից պահպանված և հատկապես ուշ հելլենիզմի շրջանում կառուցված (մինչև մ. թ. Յ-րդ դ. ներառյալ) թատրոնների օրինատրաններում, ավելի շատ պրոսքենիտումների վրա ներկայացվում էին միմական պատկերներ, խեղկատակային խնտերմեդիաներ, էրոտիկ տեսարաններ հունական դիցարանության թեմաներով, իսկ որոշ նոր կառուցված շենքեր, ինչպես, օրինակ, Օրիկոսի և Ջերելի թատրոնները, սկզբից իսկ նախատեսվել են նման ներկայացումների համար⁵³։

Հին աշխարհի վերջը և նոր աշխարհի սկիզբը նշանավորվում է արյունալի ներկայացումներով։ Թատրոններում ծաղրվում են քրիստոնեական ծեսերն ու սուրբ վկաների շարժարանքները, խոշտանգվում են բազում հավատացյալներ ու քարոզիչներ, խարույկ ու խաշ են բարձրանում մահվամբ փրկելու հույսով վառված, «այս աշխարհի թագավորությունից» երես դարձրած, առաքյալի կամ օծյալի քղամիդ հազած մարդիկ, նոր վարդապետության գիտնական քարոզիչներ, Արդադեոնի նման ի Քրիստոս խենթացյալ կատակերգուներ, որոնց անըմբռնելի կամավոր մահը ճանապարհ էր հարթում Փրկչի հոգևոր գալստյան համար։ Առա-

⁵² Պատմական ավանդույթունը, ելնելով թերևս եվսեբիոս Կեսարացուց, Ներոնի ժամանակին (54—68) է վերագրում քրիստոնյաների մահապատիժները թատրոնում։ Հանրահայտ է այդ ավանդույթյան արձագանքը գեղարվեստական գրականության մեջ (Հ. Սենկևիչի «Յո երթաւ» վեպը)։ Բայց պարզված է, որ քրիստոնյաներին հետապնդելու առաջին և մասնակի փաստերը (ըստ Պլինիոս Կրտսերի նամակների) վերաբերում են Տրայանոսի ժամանակին (98—117), իսկ մասշտաբային մահապատիժները սկիզբ են առել III դ. կեսից, որոնց զոհ են գնացել առաջին գիտնական առվամաքանները՝ Որոդենսը (254) և Կիպրիանոսը (257)։ Հակաքրիստոնեական պայքարը կազմակերպված բնույթ է ստացել Դիոկլետիանոսի և Մաքսիմիանոսի ղեկավարի վերջին շրջանում, երբ հրապարակվել է առաջին էդիկտը քրիստոնյաների դեմ՝ 303 թվականին։ Արդադեոնի վկայաբանությունը Հայամավորքը վերագրում է ճիշտ այս շրջանին։

⁵³ М. Кобылина, Театр в Орике, сб. «История и культура античного мира», М., 1977, с. 62—68. Ա. Ա. Դրուիինևա, Հին ու նոր Միթրա, Թարգմ. ուղղ. Զ. Ղադարյան, Երևան, 1981, էջ 27—29։

քյալներն ու վկաները գալիս էին Աստծո որդուց առաջ: Դա կարծես ակնարկված է ավետարանում Հովհաննես Նախակարապետի (Մկրտչի) կերպարով ու Նսալի մարգարեի խոսքով. «Անապատում կանչողի ձայնն է, պատրաստեցեք Տիրոջ ճանապարհը և հարթեցեք նրա շաւիղները» (Մատթ., Գ. 3—4): Հովհաննես Մկրտչի զլխատումն էլ խաղի հետ է կապված. Հերովդեսի դուստրը՝ Սալոմեն պարում է և խնդրում Հովհաննեսի գլուխը: Սա հիշողութունն է՞ արդյոք նույն երեւելայի Քրիստոսի կերպարը, որ ուներ իր ունի նախատիպերն անտիկ աշխարհում, դեռ շարունակում էր ստեղծել: Մոտ մեկ ու կես դար հոլովող գաղափարը իրականանում էր թատրոնի պրոսքենիումի վրա: Այնտեղ, ուր էսքիլեսի ու Սոֆոկլեսի ժամանակներում տեղի էր ունեցել մեռնող ու հարույթուն առնող աստծո՝ Դիոնիսոսի սիմվոլիկ զոհաբերութունը և նոխազի արյունն էր թափվել, այժմ մարդկային արյուն էր թափվում. քաղության նոխազ էին դառնում մեռնող ու հարույթուն առնող աստծո նոր գաղափարի կրողները:

Ինչո՞ւ էր այդ բանը տեղի ունենում թատրոնում: Մահապատժի այլ ձև չկա՞ր: Ինչո՞ւ էին զվարճության ու տոնախմբության վայրերը արյունով հեղեղվում: Դա ծա՞ղր էր միայն, թե ուրիշ մի խորհուրդ էլ կար այդտեղ: Այդ ի՞նչ միտերիա էր խաղում պատմութունը: Բոլոր խռովյալների, ալլախոհների ու օտարվածների դատը, որ անտիկ ողբերգութունն էր, եկել հանգել էր մի մեծ դատաստանի: Ողջակեզի գաղափարն ամբողջացել էր մեկ կերպարում: Ամեն մի խոշտանգվող ու նահատակվող հավատացյալի հետ շարշարվում ու խաչվում էր Քրիստոս:

Եվ ինչո՞ւ, այնուամենայնիվ, թատրոնում:

Հոռմի թատերական ճաշակն, իհարկե, ալլասերվել էր գլադիատորական խաղերով: Դրա անուղղակի նշաններից մեկը տեսանք նույնիսկ Արտաշատում: Բայց այս դեպքում բացատրութունն ուրիշ է: Սկսած դեռևս Ներոնի անմիջական նախորդների (Օգոստոս, Տիրերիոս, Կալիգուլա, Կլավդիոս) ժամանակից աստվածները դարձել էին հյուծախտավոր հիվանդներ, և հոռմեական կայսրերը ջանում էին ար-

մատուցուի սեփական «հանճարի» պաշտամունքը: Վերականգնվում էր միապետ-աստծո գաղափարը, որ գալիս էր Արեւելքից, և կայսրը հռչակվում էր ոչ միայն գերագույն բուրմ, այլև աստվածություն: Տրայանոսի ժամանակ (98—117) միայն քրիստոնյաները հրաժարվեցին զոհեր մատուցել կայսեր «հանճարին», քանի որ ունեին իրենց նոր աստվածը: Դիոկղետիանոսի և Մաքսիմիանոսի շրջանում քրիստոնյա համայնքն արգեն մեծ էր, և այս վերաբերմունքը՝ բացահայտ ու սուր: Զոհ չմատուցեցին և իրենք զարձան զոհ: Նրանց առջև բացվեցին Դիոնիսոսի ու Յուպիտերի զոհարանները, որ հիմա պատկանում էին կենդանի «աստվածներին»:

Վիճարկե՞նք մեր այս ենթադրությունը:

Թատրոնի գրված պատմությունից հայտնի է, որ հելլենիզմի դարաշրջանում դրաման խզել էր կապերը ծիսային արմատների հետ, և Հոմերն էլ հունական դրաման յուրացրել էր ոչ բրպես ծիսային երևույթ: Հոմեռական պոսքենիումը, թվում է, այլևս կապ չունեի հունական միստերիալ դրամայի հետ: Թվում է: Եվ թատրոնի պատմության առեղծվածներից է այս: Պրոսպենիումը խորան չէր, ինչպես հունական սքենին, բայց ահա դառնում էր խորան: Հոմերում կարծես վերականգնվում էր մի ավելի հին ու բարբարոս երևույթ՝ մարդկային զոհի գաղափարը, և զոհի ու պատժի գաղափարները նույնանում էին: Ոչ այնքան վերականգնվում, որքան պաշտոնականացվում էր ուրիշի մեղքը անմեղի՝ քալուսթյան նոխազի վրա դնելու և անմեղին զոհելու նախապաշարմունքը, որ դեռ կար հունահռոմեական միջավայրում⁵⁴: Տարբերությունն այն էր, որ այս նոր «աստվածների» խորանում մարդիկ զոհաբերվում էին խմբերով, ոչ թե՛ տարին մեկ մարդ, ինչպես հին նախապաշարմունքն էր թելադրում⁵⁵: Դրան ավելանում էր խաչը, որ

⁵⁴ Дж. Фрезер, *нзл. աշխ.*, էջ 642—643:

⁵⁵ «Ի դեպ և քաղաքակրթ Հունաստանում, — գրում է Յրեզերը, — այդ սովորությունը երբեմն քնդունում էր առավել բան մոայլ ձևեր, քան անմեղ մի ձև, և դա զեկավարում էր բարյալացկամ ու ազնվախոհ Պլուտարքոսը» (*նշվ. աշխ.*, էջ 643):

նույնպէս զոհաբերության ու պատժի հին խորհրդանիշ էր, և՛ դատկական խաչելութիւնը, որ տեսանք Ավետարանում: Խաչը հին հավատալիքներում անբաժանելի էր շրջանից⁵⁶, մարդու և տիեզերքի համատեղման խորհրդանիշն էր, բայց գեո ւայն խորհուրդը շուներ, որ ունեցաւ այս պատմական միտներիւ՝ դատով: Քրիստոնեաներին զոհաբերում էին կայսեր «հանճարին», իսկ քրիստոնեաները զոհաբերվում էին իրենց աստծուն:

Արդադիոնի վկայարանության մեջ ասված է, թե կատակերգակին մտրակում էին ոչ թե գետնի վրա, այլ գետնից վեր՝ փայտին կապած: Սա էլ պատժի հին ձև է. «Թեոդոնիայի 522-րդ տողում ասվում է, որ Պրոմէթէոսը շղթայվել է մի սյան վրա, որպեսզի կախված մնա երկնքի ու երկրի միջև⁵⁷: Սա անարգանքի սյունն է, խաչի նախատիպը՝ «փայտ պատուհասի», որ Հռոմում եղել է հռաթի (T), «ուր բեռնէին կախէին զմահապալաւս»⁵⁸: Եթե մի սուրբ վկա կամ առարկա կամ անմեղ դատաւարացաւ բեռնվում էր խաչին ու զոհվում, և խաչը թուրոնի պրոսքենիումի վրա էր կամ հրապարակի կենտրոնում, պատժի գործիքը դառնում էր սուրբ⁵⁹, իսկ թատրոնը՝ վկայարան: Կարծես վերականգնւում էր հին հունական խորան-սիննի իմաստը, բայց արգեն ոչ Դիոնիսոսի, այլ ուրիշ աստծո համար: Թատրոնի հոռմեական շենքերը, ուր շկար սրբության ոչ մի խորհուրդ, շկար միատիկայի ոչ մի հետք կամ նշան, զվարճավայրից վերածվում էին պատժարանի ու զոհարանի:

Թատրոնը հիմնավորապէս մերժող քրիստոնեական եկեղեցին ինչպե՞ս է ընդունում թատերական շենքի, որպէս վկայարանի, գաղափարը: Դա ընդունվում է, բայց չի ա-

⁵⁶ Ըստ Յրեզերի ուսումնասիրությունների, վերին Բաղաբիայի գյուղերում եղել է «դատկական մարդուն աչրելու» մի ձև. մարդու պաճուճապատանքն աչրել են խաչի վրա, շուրջը շրջանաձև պար բռնել և վերջում հոակի շրջան գծել հանգած կրակի շուրջը (նշվ. աշխ., էջ 684):

⁵⁷ B. Mullaer, նշվ. աշխ., էջ 101:

⁵⁸ Նոր լատիները հակադեան լեզուի, հ. 2, էջ 922:

⁵⁹ «...և հայապիսի նախատական մահ կրեաց վասն մեր անպարտական դառն աւատոճոց. և յայնմ հետէ խաչն եղև պարծանք քրիստոնեից» (նույն. տեղը):

վանդվում: Դա ընդունվում է նույն տրամաբանությունը, ինչպես պատժի գործիքի՝ խաչի սրբացումը, Տիրոջ արյան մեջ թաթախված զեղարդի սրբացումը: Թատերաշենքի որպես վկայարան չափանդվելը կամ մոռացվելը չի փոխում մեր տեսակետը: Թատրոն-վկայարանի հետքերը մնացել են: Սիգի թատրոնի օրինատրայի ուղիղ կենտրոնում կառուցված է եկեղեցի⁶⁰, իսկ Ալեքսանդրիայի թատրոնի պատերի մի քանի մարմարե ելուստների վրա քանդակված են խաչեր⁶¹: Շենքը փոքրացվել է, ինչպես հաստատում է Կաղիմեծ Միխայելովսկին, և թևատրոնի կիսաշրջանը ծածկվել է առաստաղով ու զմբեթով, որ փրվել է մոտավորապես V—VII դարերում⁶²:

Թատրոնների շենքերը, և՛ դասական, և՛ հելլենիստական, և՛ հռոմեական շրջաններում կառուցվածները, միջնադարում մնացել են լքված ու ամալի, մեծ մասն ավերված ու հողածածկ: Թատրոնը որպես զոհարան կամ վկայարան չի ավանդվել, բայց, որ զարմանալի ու հետաքրքիր է, չի էլ մոռացվել: Հիշողությունը հասել է միջնադար, որ նշանակում է, թե քրիստոնեություն արշալույսին տեղի ունեցած միստերիան եղել է միջազգային գաղափարական հեղափոխության սկիզբը:

Հայ միջնադարյան պատմիչի՝ Հովհաննես Դրասխանակերտցու (IX—X) երկում կարդում ենք Բյուրական ամրոցի գրավման մասին: Արաբ ոստիկան Նըսըրի ղինվորներն ամրոցի բնակիչների հետ դատաստան են տեսնում «ի թէատրոն անդր»: Հովհաննես կաթողիկոսը քննարկում է անվանումը քրիստոնյայի նահատակությունը՝ զոհվելը անհավատի սրով. «Հաննալ ղիւրաքանչիւր զնոսա ի թէատրոն անդր. ճարակ անողորմ հրոյ տային»⁶³: Դժվար է առարկայական իմաստ փնտրել քննարկում բառի այս վկայության

⁶⁰ D. Claude, Die byzantinische stadt im 6. A. München, 1969, p. 74—75.

⁶¹ К. Михайловский, Александрия, Варшава, 1970, с. 16, № 53, 58, 62, 66, 79 (տե՛ս այս գրքի № 6 լուսանկարը):

⁶² Նույն տեղում:

⁶³ Յազեանեա կաթողիկոսի Պատմութիւն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 441:

մեջ⁶⁴։ Բայց գործածվում է կարծես պայմանականորեն, եթե նկատի չունենանք «աշխարհամոզով բազմութեան, հրապարակ շրջափակ» իմաստը⁶⁵, բայց այս պայմանականության թիվանքում կա պատմական մի ծանր հիշողություն։ Մի խուլ ձայն հունահռոմեական թատրոնների փլատակներին, բն աշատեղ են եղել Փրկչի խաչելությունները, հասել է միջնադար։ Այդ ձայնի հեռավոր արձագանքը չն՞հ արդյոք ուշ անտիկ ոճի պրոսպեկտիվաների, որպես ճարտարապետական միջավայրի, գրքային վերարտադրությունները բյուզանդական ու հայկական ձևագիր ավետարաններում⁶⁶։ Քրիստոսի ծանակման պատկերը միջնադարյան հրապարակախաղի տեսքով «Ութ մանրանկարիչների ավետարանում» (նկ. 7), նաև այլ ավետարանների խորանազարդերում տեղ գտած

64 Այս վկայությունը բերված է հեղինակիս «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում, բայց երկրորդի և մակերեսային բացատրությամբ. «եթե լաւ աշտեւ չգործածվում է ոչ փոխադրաբար, պետք է կարծել, որ նախարարական աւերացներն ունեցել են թատրոններ» (էջ 276)։

65 Նոր բառգիրք հայկապահան լեզուի, հ. 1, էջ 810։ Հին հայերենի միջնադարյան և նոր բառարաններում քլաւոն բառին տրված բացատրություններից ոչ մեկը չի մոտենում սուրբ վկայարանի իմաստին։ Կարծում ենք, միջնադարում թաղոսի հանգեղ եղած մերժողական վերադերձումը գրականության մեջ խլացրել է չկայալ տնի գաղափարը, թեպետ նրա որոշ հետքեր մնացել են։

66 Անտիկ պրոսպեկտիվի առկայության վրա (բյուզանդական որոշ մանրանկարներում) ուշադրություն է դարձնում Մ. Բունիմը *Space in Medieval Painting and the Foreuners of Perspective*, աշխատությունում (New York, 1940)։ Այս փաստի վրա իմ ուշադրությունը հրավիրեց արվեստագետ Վիգեն Ղազարյանը, որի «Մյունխենային մանրանկարը Կիլիկիայում» աշխատության մեջ այս խնդիրը մանրամասնորեն շփոթված է։ Վ. Ղազարյանը ելնելով Բունիմի տեսակետից, գուցե և մասամբ իմ բանավոր հղուշացումներից (կամ ժամանակ հիմնավորված, առաջ իջող) բնմատարածքի գաղափարը չի հասցում թատրոնի ուղղակի ազդեցության հետ (էջ 97, 173), թեպետ իրավացիորեն լնդգծում է նկարչի ստեղծած ճարտարապետական միջավայրի ուշ անտիկ ոճը (էջ 109—111)։ Ուղղակի ազդեցության մասին, իհարկե, խոսք լինել չի կարող, բանի որ միջնադարում չի ենթադրվում անտիկ պրոսպեկտիվ։ Այստեղ պետք է տեսնել թատրոնի հեռավոր ու միջնորդված՝ գրքով ավանդված, բայց կոնկրետ հետք։

կատակներին պատկերները (նկ. 8), հայ, բյուզանդական և արևմտանվորոպական գրանկարչության մեջ, կարծում ենք, պետք է ընդունել որպես այդ հիշողության հեռավոր ու անուղղակի արձագանքը⁶⁷։ Կատակները մի դեպքում թերևս խորհրդանշում են Քրիստոսին ծանախության մահափոխության և կողմերին (Ավետարանում՝ զինվորներ), այլ դեպքում (պետք է տարբերակել դրանք)՝ ի Քրիստոս նահատակվածների։ Այսպես, Մատենադարանի 6420-րդ ձեռագրի (Խիզանի ավետարան, 1604 թ.) մանրանկարում (էջ 43ա) կատակներից մեկի ճակատին դրված է մալթիական խաչ՝ նման Ալեքսանդրիայի թատրոնի խոյակների վրա քանդակված խաչերին (նկ. 6)։ Այս փաստը նաև համեմատելի է Ժուանվիլ ասպետի նկարագրածին («...երկուքը գլուխնին դեպի կոնակըն ծռած կը դառնային, նույնպես անգրանիկն ալ. և երբ որ գլուխը դեպի առջև դարձնել կուտային անոր, կը խաչակնքեր երեսը»)⁶⁸։ Վերջապես, մեր հիշատակած ձեռագիր Հայսմապուրեններից մեկում պատկերված է սուրբ Պորփյուրոսը հայ միջնադարյան գուսանի տեսքով։

Մանրանկարներում, ինչպես հայ, այնպես էլ բյուզանդական ու արևմտանվորոպական, մեծ թիվ են կազմում Սալոմեի պարն ակնաբեկող պատկերները։ Այս՝ ակնաբեկող, որովհետև ժողովրդեսասպարուհին այս պատկերներում ներկայացված է մի դեպքում հռոմեական «բալետային», այլ դեպքերում (դրանք ավելի շատ են) միջնադարյան զգեստավորումով, նայած ինչ պատկերացումներով է դեկավորվել գրանկարիչը՝ միջնորդված, թե՛ անմիջական, գրքային, թե՛ իրական, ժամանակակից։ Այս պատկերների իմաստն ակնհայտ է առանց մեկնությունների. դա կապվում է Հովհան-

67 Դրանք մեծ մասամբ հրապարակված ու նկարագրված են (տե՛ս մասնավորապես Ա. Մնացականյան, Հայկական դարձարվեստ, Երևան, 1955; էմ. Պետրոսյան, Թատերային տարբեր միջնադարյան մանրանկարներում, «Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, էջ 158—165)։

68 «Բազմավեպ», 1862, էջ 16։

իւս Եզրտի զլխատման ավետարանական ավանդության հետ⁶⁹։

Այսպիսով, միջնադարյան կերպարվեստում թատերախաղի ու բեմատարածքի գաղափարները օտար չեն քրիստոնեական գաղափարախոսությանը, ունեն գաղափարապատմական լուրջ հիմքեր։ Կատակերգակը սրբի ու նահատակի մետամորֆոզներից մեկն է։ Այս նշանն ունի երկակի, մեր հայացքով հակասական, բայց իրականում պատճառաբանված ու հասկանալի իմաստ։ Կատակերգակը մի ղեպքում հանդես է գալիս որպես Հովհաննես Մկրտչին ու Քրիստոսին նահատակող՝ պատժի գործիք (Սալոմեն իր պարով), ինչպես փշե պսակը, խաչն ու գեղարդը, որ Տիրոջ խոշտանգված մարմնին քսվելով, նրա արյամբ հաղորդվելով դարձել են սուրբ։ Դա տեսանք զինվորների ծաղրի ու նախատիների մանրանկարչական-սիմվոլիկ մեկնաբանության մեջ։ Այուս ղեպքում կատակերգակը հանդես է գալիս որպես ի Տեր խենթացյալ մի նահատակ, որը տեսանք Արդաղիոնի վկայաբանությունում։ Խենթանալով աստվածությանը նվիրվելու գաղափարը, և՛ ի խենթությունը ոգին մարմնից ազատագրելու եղանակ է, անպայման հեթանոսական վերապրուկ է⁷⁰։ Թվում է, այստեղ մի աղբյուր կա «դիվահարի բժշկումը» թեմայի հետ նահատակվող կատակերգակը կարծես դիվահարի հակոտնյան է (անտիպոդը)։ Դիվահարը գեից կամ հեթանոս աստվածությունից պատուհասվածն է, ինչպես Շիրդարը, և նրան պետք է զուրս բերել մոլորության ալրից։ Իսկ սուրբ դարձած կա-

69 Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրություններում կարծիք կա, թե ժոնդլյորների խաղերում ներկայացվելիս է եղել Հովհաննես Մկրտչի զխառաման պատմությունը, և ժոնդլյորիստաները կերպավորել են Սալոմեն (С. Мокулеский, *Եղվ. աշխ.*, с. 93)։ Իրավիճակի շրջված պատկերացում է այս։ Իրականում թատրոնի զեմ ճառող քարոզիչներն են վարձակների պարը համեմատել Սալոմեի պարի հետ, քանի որ նրանք ամեն ինչի մասին խոսում են, զիմելով *с.* Գրքի պատկերներին նման ակնարկ մեղ հայտնի է Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի ճառից (Վենետիկի Մխթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35ա)։

70 Ռուսական միջնադարից ավանդվել է юридичный կոլված, խենթակերպ հալատացյալ տիպը (А. Панченко. Юродство как зрелище, сб. «Вопросы истории русской средневековой литературы», изд. «Наука», Л., 1974)։

սլակերգակն արդեն ազատագրված է. նա ընտրյալն ու հովիբ-
յալն է Աստծո որդու Միջնադարյան կոմեդիանտների նա-
խապաշարմունքները մեզ հայտնի չեն: Բայց փրկագործման
զաղափարը նրանց անպայման հայտնի է եղել: Եթե հայտնի
չլիներ, հայ դուստները ուխտ չէին դնա Երուսաղեմ և այն
էլ՝ ճանապարհին պարելով, գլուխկոնծի տալով ու խա-
չակնքելով: Նրանք, հավանաբար, զգում էին իրենց Աստծո
որդու դատի մասնակիցներ և պատրաստվում էին դատվելու,
ապաշխարելու, կրկնելու խաչելության զաղափարը: Եվ,
իհարեմ, լսել էին ավետարանի խոսքը. «Երանի հոգով ազ-
քատներին, նրանցն է երկնքի արքայությունը» (Մատթ.
Ե. 3):

ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ՄԻՍՏԵՐԻԱՆ

Եթե Լուսավորչի կալանքը Խորվիրապում առասպել
չլիներ (զա հնարավոր է), ապա հազիվ ձգվեր տասներեք
ամիս, որ դարձյալ առասպելական է: Տասներեք ամիսը ան-
երևակայելի ժամանակամիջոց է այդ ցամաք ջրհորում⁷¹,
դժնդակ, չարաշունչ զառնութեան տեղում⁷² կենդանի մնալու
համար: Միթուրգիական տրամաբանություն է գործում այս-
տեղ: Ազոնցն ուշադրություն է հրավիրում թվային սիմվոլի-
կայի վրա: Նա գրում է. «Ազաթանգեղոսը մի անգամ ասում
է տասնհինգ տարի, մեկ ուրիշ անգամ՝ տասներեք տարի.
ըստ մի քանի ձեռագրի՝ այդ եղել է տասներեք ամիս: Մենք
ընդունում ենք այս վերջինը քննարկումը՝ որպես վավերական
և կարծում, որ դա ցույց է տալիս հայկական հին տոմարի
տասներեք ամիսները: Ժողովրդական երևակայությունը Հա-
յաստանի առաքյալին դրել է նույն պայմանների մեջ, որոն-
ցում գտնվել է մեռնող ու հարություն առնող հին աստվա-
ծը»⁷³: Այս ամենը տրամաբանական է. բոլոր զուգահեռները,

⁷¹ Վիրապ նշանակում է ցամաք ջրհոր (նոր բառգրքը հայկա-
զեան լեզուի, հ. 2, էջ 825):

⁷² Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 73:

⁷³ Ն. Ազոնց, նշվ. աշխ., էջ 381:

եթե նկատի առնենք շղթայվածի առասպելի հայտնի տարբերակները, ակնհերե են առանց նոր մեկնությունների: Եվ ամենից ավելի ակնհերե է առասպելի հորինման միջնափայրքրիստոնեական հսկման խորհուրդը տեղի է ունենում Մասյաց ստորոտին՝ Շիրգարի կալանավայրի մոտ կամ հենց այնտեղ: Այս զուգահեռը զիտված է անգամ հայոց նոր պատմության ինչ-ինչ կետերի մեկնություններում:

Կանգնում ենք Երասխի հնադարյան անջուր հատակին, Մասիսի դիմաց, և մեզ թվում է, թե Խորվիրապի բուրբ բնական մակեսն է բիրլիական լեռան: Առասպելը եկել, թառել է այնտեղ և արմատներն ընձուղել «ի վեր ի Մասիս», դարձել ժողովրդական էսխատոլոգիա⁷⁴, Խորվիրապը պատմականորեն չի առնչվում մեռնող ու հառնող նոր աստվածության գաղափարին: Լուսավորչի վեպն է սրբացրել այդ բյուրը, որն իր ուրվագծով մի փոքր Արարատ է՝ բիրլիական լեռան դեպի մեզ նայող կապտագույն խորապատկերի վրա: Նրա պարապապատ հատվածը, ըստ Ագաթանգեղոսի, «մասն շարադործաց իսկ էր շինեալ զայն տեղի և ի սպանունն մահապարտացն ամենայն Հայոց»⁷⁵:

Թվում է, այնուամենայնիվ, որ շրացատրված մի խորհուրդ կա այս բլրին ու նրա վրա կառուցված Լուսավորչի վկայաբանում (նկ. 9):

Եթե գեղարվեստական պատկերներով ու սիմվոլներով մտածենք, Խորվիրապը Շիրգարի կալանավայրն է որ կա: Մեր բոլոր տեղեկությունները միջնադարյան հեղինակներից են, որոնք հեթանոս ավանդությունների պայմանաձևերն ու խորհրդանիշերը չեն մեկնում. կարծես մտածված կերպով մուծն են թողնում հին հավատալիքների նշանները: Քրիս-

⁷⁴ Ինչպես նկատել է ակադեմիկոս Աշոտ Հովհաննիսյանը, առասպելը նոր մասնակներում կապվել է «Մասիս գլուխը բարձրացող տարօրինակ մարդու (Աբովյանի—Հ. Հ.) անհետացման անցյի հետ»: Պատմաբանը վկայաբերում է Ստեփան Ոսկանի լսածը. «ամանք կկարծեն, թե խոր վիրապի մը մեջ կպահվի» (Ա. Հովհաննիսյան, Աբովյան, Երևան, 1933, էջ 65—66): Հեղինակը հիշեցնում է նաև նոր նախնիների հայ գյուղացիների մեջ տարածված դրույցը՝ «թե նախնիդյանք մեռած չէ, այլ մի օր գալու է որպես հայ թաղավոր» (նույն տեղում, էջ 66—68):

⁷⁵ Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 73:

տոնյա պատմագիրը Լուսավորչի վեպը վերածել է վկայաբանության, ստեղծել շարձարանքների այն պատկերը, որ կրկնվում է հայամավուրբային զրույցներում: Վկայաբանության տակ, ինչպես նկատում է Ադոնցը, ճզմվել է ավանդությունը⁷⁶: Ավելացնենք՝ վկայաբանության տակ մի մութ խորխորատ կա, ուր կաթվածահար ընկած է այլախոհ արքայազնը կրկնակի շղթայված:

Եթե Ագաթանգեղոսին ընկալենք ըստ արտաքին պատկերների և առօրյա տրամաբանությամբ, նա կդառնա պարզունակ մի զրուցագիր: Բայց այդպես չէ ու շի կարող լինել: Քրիստոնեական գրականությունը որպես կյանքի արտացոլում պարզունակ է, քանզի արտացոլման խնդիր չունի: Կյանքի հեղեղը, որ երբեմն երևում են, թվացյալ են կամ պատահական: Դրանք չնախատեսված արդյունքն են հեղինակների խոսելակերպի և ավելի հաճախ՝ էզոթերիկ ձևեր: Այդպես է գրված Ավետարանը: Իսկ Ագաթանգեղոսն էլ ի վերջո ազգային մի ավետարան է և դրանով էլ բացառիկ դործ վաղ միջնադարի գրականության մեջ: Առարկայական վիճակները, երբեմն շատ շոշափելի, հին բանահյուսության քրիստոնեացված կամ պատահականորեն մերկ թողնված կետեր են և կարող են շփոթեցնել ընթերցողին: Քրիստոնյա հեղինակն ունի գաղափարական պարզ ծրագիր և ըստ այդմ էլ խուսափում է մեկնել հին հավատի պայմանաձևերն ու խորհրդանշները: Մեր մեկնությունները կարող են անկատար ու պակասավոր լինել, բայց միևնույն է՝ չենք կարող կանգ առնել ընթերցվող նյութի առարկայական շերտում:

Գրեգոր Լուսավորչի կալանավորման ավանդությունը գաղտնիք է, և խորհրդավոր շշուկ է հասնում մեր ականջին Խորվիրապի խավարից: Ծիսականության մի շող է թափանցում այնտեղ, և դա նման է մարած աստղի լույսին: Ծիսականություն է առկայծում նաև Արտաշատի դղյակում այրի կնոջ ազոտ դեմքին: Կինը նայում է Լուսավորչի բանտին և հաց թխում՝ «առւրն նկանակ մի» առաքյալի համար: Մեռնող ու հառնող աստվածության ամենապարզ խորհրդանշը

⁷⁶ Ն. Ադոնց, Պատմագիտական ուսումնասիրություններ, Փարիզ, 1948, էջ 271:

Հայն է: «Քըս խաց թխուկ ի», — ասում է Փոքր Մհերին հոր ուրվականը և ուղարկում նրան Ագուավու քար: Լուսավորչի վկայարանի (XIII դ.) կողքին թոնիր կա: Դա գուցե նոր է (XIII կամ XVII դդ.), բայց նրա տեղն ու գաղափարը անպայման հին են, ինչպես վկայարանինը: Շենքն իր պարզ արտաբերով՝ երկթեք տանիք, բանդակազարդ մուտք, նեղ մի լուսանցույց (նկ. 9), անկասկած կրկնում է նախկին վկայարանի տիպը՝ հնավանդ ու տարածված, և, ո՞վ գիտե, ո՞վ կասի, գուցե բերում է իր հետ նաև հեթանոսական մեհյանի հուշը:

Լուսավորչի վեպում կրկնվում է փականքի տակ տառապող աստվածության պատկերը: Գրական վկայությունը՝ «Ագաթանգեղոս պատմութիւնը», պարզ է, ավելի հին է, քան Խորենացին, «Յայսմաւորքն» ու «Սասնա ծռերը», բայց առասպելի կերպափոխությունն է նոր: Գերագույն իշխանության կամ աստվածության դեմ բմբոստացած ուժը բանադրված է ու շղթայված. «կասկալ ոտիւք և կասկալ ձեռք և կասկալ պարանոցաւ խաղացուցանել զնա յԱյրաւրատ գաւառ և տալ զնա ի զգեակ բերդին Արտաշատ քաղաքի, և իջուցանել ի վիրապն նեւքին, որ անհնարին էր խորութեամբ, մինչև անդէն մեռցի»⁷⁷: Բայց Գրիգորը չմեռավ, որովհետեւ... անունը Գրիգոր էր (հուն. Γρηγόριος, արթուն, զգոն, հսկող⁷⁸): Վարքը հորինողը պատահական անուն չի բնութիւն հայոց առաքյալի համար, կամ գուցե ինքը՝ պարթև Անակի որդին այդ սիմվոլիկ անունով էր եկել Հայաստան: Գրիգորի կալանքը, թվում է, նույնիսկ պատիժ չէ, այլ հրակում, և առաքյալը պետք է գրանոյ սկսեր իր գործը, որպեսզի նորից աշխարհ մտներ որպես անթեղված կրակի բոց, լուսավորող հուր, քրիստոնեացված և ազատագրված Պրոմեթեոս՝ Լուսավորիչ:

Ծիսակատարություն է այս ամբողջը:

Խորվիրապի բանտը հսկումի վայր է, և հսկման միջոցը տասներեք ժամանակային միավոր է՝ ամիս, շաբաթ կամ օր, հավանաբար՝ օր: Դա համապատասխանում է հայկական

⁷⁷ Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 70:

⁷⁸ Древнегреческо-русский словарь, т. I, с. 334.

հին տոմարի ամիսների թվին: Եթե պատկերավոր արտահայտվենք՝ Շիրգաբի շղթան տասներեք օդակ է ունեցել: Այս ծեփը չէր կարող հորինվել, պետք է ունենար իր հեթանոսական նախատիպը, և չէր կարող հորինվել անխորհուրդ մի վայրում, պետք է լիներ Հայսմավուրքի ասած տեղում՝ «ի Սեպւ լեառն, որ է ավագ Մասիս»: Խորվիրապը լեռան «մակտի» վրա է (նկ. 1): Խորհրդանիշները հորինվում են, ճիշտ է, բայց դիտվում են նաև բնության մեջ: Ազաթանգեղոսը միատերիս է պատմում վրպական հորինվածքով կամ խոսում է հեթանոսական միատերիայի փոխակերպված մոտիվներով:

Գրիգոր Լուսավորչի Խորվիրապում լինելու ակնանդությունը, ինչպես ուսումնասիրողներն են նկատել, զուգահեռներ ունի ոչ միայն առասպելաբանական, այլև քրիստոնեական վկայաբանական գրականության մեջ: Ադոնցը նկատել է, որ այս անունը կազմում է «հին և նոր կրոնական հասկացությանց կենտրոն»⁷⁹, և հին առասպելը կամ վեպը խեղդված է վկայաբանության շերտի տակ: «Նրան (Գրիգորին— Հ. Հ.) վերագրած տասներկու շարժարանքների մեջ միակը, գրում է Ադոնցը,— որ տեղական կերպարանք ունի և կապված է նույնիսկ աշխարհագրական երկրի հետ, այդ վիրապի պատմությունն է»⁸⁰: «Արտառոց շարժարանքներից հլուսված Լուսապսակի մեջ,— շարունակում է Ադոնցը,— վիրապի դեպքն է, որ փայլում է կեղծ քարերի մեջ իրր իսկական գոհար հնության խորհրդավոր փայլով»⁸¹:

Ադոնցի դիտողությունը շատ թանկ է մեր հարցադրման համար, քանի որ Խորվիրապի ակնանդությունը շարունակում է շղթայվածի թեման, և, եթե մարմնավորում է տասներեք ամիսների խորհուրդը, աղերսվում է հեթանոսական «առասպել տօնին»: Ադոնցը Գրիգորի վարքն ուղում է մաքրել վկայաբանական ստվար շերտից, փնտրում է հին ավանդաբանական արմատ և կանգ առնում Արեսի առասպելի

79 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 271:

80 Նույն տեղում, էջ 270:

81 Նույն տեղում, էջ 271:

վրա: «Արեսը պահվում է թոնրի մեջ ուղիղ տասներեք ամիս: Արեսի և Լուսավորչի թվերի մեջ նկատելի է զուգահեռություն. մանավանդ, որ Ագաթանգեղոսի ձեռագիրները տալիս են կրթման տասներեք ամիս ընթերցումը»⁸²:

Այս ամենը հետաքրքիր է և մտածելու առիթ է տալիս: Բայց նույնքան հետաքրքիր է այրի կնոջ Երևույթը՝ Լուսավորչի հսկման վայրի կողքին. «կին ոմն այրի, որ էր ի բերդին յայնմիկ, հրաման առեալ յարհարաց՝ զի աւուրն նկանակ մի արարեալ պատրաստական ընկենուկ ի ներքս ի խոր վիրապն»⁸³: Այստեղ էլ հին ու նոր շերտեր կան: Կինը գործում է ինչ-որ ներշնչումով, տեսիլքի հրամանով, և զրա հետքը կամ հիշատակը թոնիրն է՝ Լուսավորչի փոսի վրա կառուցված վկայարանի կողքին: Գուցե այստեղ հին մոխիր է եղել թաղված⁸⁴: Եթե դատենք առասպելի ու վկայարանության թևադրանքով, Գրիգորն իր հսկման փոսում հաղորդություն է ընդունել: Բայց ո՞ւմ ձեռքից կարող էր նա վերցնել հաղորդության հացը: Հեթանոս այրական անտվածությունները նրա համար գոյություն չունեին, և իր հիմնելիք և կեղեցու առաջին սպասավորն ինքն էր լինելու Հոնական աստվածների պանթեոնում մի մայր կար՝ հողի աստվածուհի Գայան, որ Ագաթանգեղոսի պատմությունում դարձավ Գայանն՝ նահատակվող կույսների մայրը, որի գերեզմանի վրա Գրիգորը վկայարան կառուցել տվեց: Թվում է, Արտաշատի զլլակի այրին նրա ողին է: Հավանական, գուցե ինքնակամ համարենք այս մեկնությունը: Համենայն դեպս, առասպելի ու վկայարանության տեսակետից սա ավելի տրամաբանական է, քան բանտում ինչ-որ մի կնոջ ձեռքով

⁸² Նույն տեղում, էջ 272:

⁸³ Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 72:

⁸⁴ Հին կտակարանի Ատաղցոց գրքում թոնիրը ներկայացվում է որպես սրբազան կրակարան (Բ. 4): Էշմիադնի Մայր տաճարի խորանի տակ գտնվող կրակարանը թոնրածև է: Ճարտարապետ Վահագն Գրիգորյանից տեղեկացել եմ, որ դա եզակի փաստ չէ. թոնիրներ կան Փասաղի և Քանահատի վաղ միջնադարյան (V դ.) խորանների տակ: Ոչ մի տարակույս, որ դրանք կրակապաշտության հետքեր են և քրիստոնեական ծիսակարգում կապ պետք է ունենան հաղորդության հացի հետ: Բայց մոխիրը եկեղեցու հիմքում թաղելու սովորությունը առայժմ դժվար է բացատրել:

հաց ստանալու պարզունակ, կենցաղային պատմությունը:

Իսկ Տրդատն այդ ժամանակ խողացյալ վիճակում էր՝ «կենթակերպ երեսօրն, լեալ ի նմանութեան շորքոտանույ, ընթացեալ յեղեգնարնակ երամէ գաղանացն»⁸⁵: Հեթանոս մարտիկներ հիվանդ արքայի աշխարհական պատկերն այնքան առարկայական է նկարագրված, որ անփորձ ընթերցողին կարող է թվալ ծաղր ու անարգանք, մանավանդ, որ վկայաբանական շերտում նման ընդգծում կա: Հիշենք՝ ինչպիսի է խորենացին պարսավում պատմական Արտավազդին. «եղեգնապուրակաց թափառեալ շրջէր... զխողս արածելով»:

Մենք տեսանք խենթ արքայազնին վայրի խող հալածելիս: Երկրորդ Արտավազդը, որին խորենացին մկրտել է առասպելի յուզով, խող է արածեցնում: Ագաթանգեղոսը Տրդատին ուղարկում է նույն եղեգնուանները: «Որքան էլ տարօրինակ թվա այս պատկերը,— գրում է Ադոնցը,— այն բացատրելի կդառնա, եթե հիշենք Արեսին վարազ դարձած այն ժամանակ, երբ ուղում էր սպանել իր ակոխյան Ադոնիսին և կամ Ատտիսին... Միգուցե Արեսը հայ Դիորիոսին սպանելու պահին նույնպես վարազի կերպարանք էր ստացել»⁸⁶:

Ավելի մոտիկ տեղում փնտրենք այս վարազին:

Փալատոս Բուզանդի «Պատմությունից» գիտենք, որ պարսից Շապուհ արքայի կնիքը մատանի էր վարազի պատկերով: Ադոնցն էլ հիշեցնում է. «Հայ իշխանները վարազի պատկերով մատանի էին կրում, որ միևնույն ժամանակ կնիքի տեղ է ծառայում»⁸⁷: Այո՛, այդ կնիք-մատանին է գործում վիպական-ավանդաբանական շերտում, որը քրիստոնեական վկայաբանություն մեջ ծաղր ու ծանակի է վերածվել: Մատանին, ըստ հին հավատալիքների, հողու կաշկանդման խորհրդանշան էր⁸⁸ (հիշենք նաև «զոսկեօզ, շիկափոր պարանն»), և եթե Տրդատը կաշկանդված էր, ապա ոչ մաշկի հիվանդություն, ինչպես թվացել է Ագաթանգեղոսի ռեալիստ մեկնաբաններին, այլ իր պետական հին գաղափարա-

⁸⁵ Ագաթանգեղոս, *Նշվ. հրատ.*, էջ 380:

⁸⁶ Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, էջ 381:

⁸⁷ Ն. Ադոնց, Պատմական ուսումնասիրություններ, էջ 274:

⁸⁸ Հմմտ. *Մ. Փրեշեր*, *Նշվ. աշխ.*, 276—277:

խոսուելամբ ու թագավորական կնիքով: Սա հայ վերջին հե-
թանոս և առաջին քրիստոնյա թագավորի գաղափարական
ձրկվության կետն է, պարթևական տոտեմից ու զինանշա-
նից ազատվելու պահը, նախնիներից հրաժարվելու, Գրիգո-
րին օգնության կանչելու տազնապր: «Վարազը, Տրդատի
նկատմամբ, մարած արևի հետին մի շողք է, որ կանգ է
առել նրա սեղ ճակատին»⁸⁹:

Տրդատն իր կնճացյալ տեսքով կանգնում է դարձի եկող
ամբոխի ճեշ՝ լսելու Գրիգորի քարոզը: Բացարձակորեն միա-
տերիալ պատկեր է, այս որ խորիմաստ է իր և՛ ավանդաբա-
նական, և՛ վկայաբանական շերտերում: Տրդատը դարձի է
գալիս, բնչպես հեթանոս աստվածության քուրմը, դառնում
նոր հաժատի լծակից կամ սպասավոր, թեկուզ և ժամանա-
կավորապես հին տոտեմական էմբլեմով, որից ազատա-
զրկելու համար ղեռ սպաշխարանք է քաշելու՝ հսկայա-
կան քարեր է վայր բերելու Մասսի գաղաթից և ապա գնա-
լու է Բազավան՝ մկրտվելու Հովհաննես անունով, նույ-
նանալու «համաշխարհական տօնի» հերոսի հետ: Կյանքն
ու միտերիան խառնված են իրար, և դժվար է իմանալ՝ որ-
տեղ է ավարտվում իրականությունը, որտեղ է սկսվում սիմ-
վոլիկան:

Ահա բև ուր հասավ խենթ արքայազնը վայրի խոզ
հալածելու: Լուսավորչի վեպում եղեգնուտն անգամ չի մո-
ռացված: Դարձյալ հիշում ենք ամպրոպային աստվածու-
թյան՝ Վահագնի ծնունդի խորհրդանիշը, և այդ էլ մեր երե-
վաժապոթյան մեջ դառնում է Տրդատի կնճապատկեր մա-
տանու դարբը: Հիշենք նաև Գյումեղիլի անուղղակի ակնար-
կը, ամպրոպը էջմիածնի դաշտերում և իջնող աստվածու-
թյան ռոքերի տակ փռվող դորզը⁹⁰: Բայց առասպելի կով-
կասյան դույները խամբում են Այրարատյան աշխարհի
արևից: Այրվող երկաթի բոցը՝ Շիդարը խորասուղվում է Երաս-
խի ջրերում, որ հայտնվի վաղարշապատի հրապարակում,
Տրդատա դուռն մոտ, և հայոց առաքյալը դուրս գա Արտա-
շատի զոյակի բանտից՝ տեսնելու աստվածային լույսը ու

⁸⁹ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 274:

⁹⁰ Հմմտ. Ջ. Дюмезиль, նշվ. աշխ., էջ 60:

Երկնային դարբնին՝ «դուռնն ոսկի ի ձեռին իւրում»⁹¹։ Սա-
արդեն երկրորդ misterium magnum-ն է՝ «խորհուրդ մեծ և
սքանչելի...»։

Գտանք Լուսավորչի թագի ամենահին, ամենաթանկ դար-
դը՝ հրեշտակի մուրճը երկնային լույսով ոսկեզօծված։

Փոխվում են խորհրդանիշերի տեղերն ու գույները, և
Լուսավորչի վեպը բերում է շղթայվածի ազատագրման գա-
ղափարը։ Այստեղ գործում է և՛ պարբերաշրջանի, և՛ այն
և՛ բախվող ահադանգի խորհրդանիշը։ Շղթայվածն արձակ-
վում է 288 կամ 291 թվի սկզբին, նախորդ՝ Ավելյաց կոչվող
հնգօրյա ամսի վերջում՝ օգոստոսի 10—11-ին։ Տրվում է
նոր ժամանակի ահադանգը, որ «Ազաթանգեղայ պատմու-
թիւնը» վկայում է երկու խորհրդանիշով։ Առաջինը, որ թվում
է՝ վկայարանական շերտից է, հեթանոսական ժամանակնե-
րի շղթան խզող սիմվոլիկ մի գեմը է՝ ոմն Օտա նախարար
(հուն. Ὀτα - այնժամ⁹²), որ մոտենում է հսկման փոսին ու
ձայն տալիս. «Գրիգորիոս, եթէ կայցես ուրեք՝ եկ ի դուրս.
դի տէր Աստուածն քո, զոր պաշտէիրն զու՝ նա հրամայեաց
հանել զքեզ աշտի»⁹³։ Երկրորդ խորհրդանիշը ոսկե մուրճն է,
որ զդրդացնում է Վաղարշապատի դաշտը, երկիրն ու սան-
դարամետի անդունդները։

Միջնադարի գրականության մեջ, ներառյալ Գանտեն ու
Վերածնունդի դարաշրջանը, չկա ավելի վեհաշունչ պահ,
ավելի ուժգին պատկեր, քան ուռնավորի հայտնվելը Լուսա-
վորչի տեսիլքում։ «Եւ մի ահաւոր տեսիլ մարդոյ բարձր ու
ահեղ, որ զառաջն ունէր և զմէջսն ի վերուստ մինչև ի խո-
նարհ առաջապահ յառաջեալ, և ի ձեռինն իւրում ուռն մի
մեծ ոսկի. և այն ամենայն զհետ խաղացեալ գայր։ Եւ ինքն
սլացեալ խոյացեալ գայր ըստ նմանութեան արաղաթի արծ-
ւոյ. և եկն էջ հհաս մինչև մօտ ի յատակս երկրիս, ի շինա-
մէջ քաղաքին, և բաղխեաց զթանձրութիւն լայնատարած
գետնոյն...»⁹⁴։ Այս ահեղատեսիլ այրը, որ առաջնորդում է

⁹¹ Ագարանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 387։

⁹² Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1202.

⁹³ Ագարանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 300։

⁹⁴ Նույն տեղում, էջ 387։

կալազն (Բաղեշ, 1569 թ.) ավելացրել է՝ «որ է նոյն ինքն տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս»¹⁰⁰; Բայց ասածն այցելությունը չի նշանակում անձնական այցելություն:

Ընդմիջարկությունը, որ Ա. օրինակում է, դուրս է կոնտեքստի տրամաբանությունից և քննական բնագիր չի ներմուծվել: Այս պարագայի վրա ուշադրություն է դարձրել անդիերեն թարգմանության հեղինակ Ռոբերտ Թոմսոնը, իմանալով, որ ուռնավորի գաղափարը «Հայոց ուշ ավանդու- լյան մեջ է նույնանում Քրիստոսի հետ»¹⁰¹: Դա իսկապես աչալես է: Ըստ ժողովրդական ավանդության, Քրիստոսն է իջել՝ Վաղարշաստի հրապարակում¹⁰²: Եվ կա գրավոր ավանդություն էլ XV դարի մի ճառքնաիրում՝ «Տեսիլ մեծ և փառաւորեալ զաւրափաշխն Գեր (ւ) ողայ վկային», որտեղ, ինչպես նկատել է Բարսեղ Սարգիսյանը, կրկնվում է նույն տեսիլքը, և իջնողն է ոչ թե Քրիստոս, այլ երկնային սերով- բե: Ինչ է այդ, եթե ոչ «մեկնութիւն տեսւեան, որ Լուսաւոր- շայն կը մատնանշէ, ըսելով «եւ առժամայն եկն առ իս մի ի սերովբէիցն կոչեաց զանուն իմ և ասէ. Գրիգորիէ, կամիս ուսանել զոր տեսեր, եկի ես յայտնել քեզ զայն»¹⁰³: Սերով- բեի գաղափարը, որ սիմվոլացնում է երկնային կրակն ու լույսը (եբր. serafim-այրող)¹⁰⁴, գրականության մեջ ուղեկ- ցում է մարգարեության թեմային¹⁰⁵ և մեր խնդրի տեսա- կետից էական է:

Հրապաշտոնն ուռնավորի դեմքը թերևս այսքան չգրա- ղեցներ մեզ, եթե չլիներ շղթայվածության գաղափարից ան-

¹⁰⁰ Ագաթանգեղոս, նշվ. քնն. բնագիրը, էջ 387:

¹⁰¹ Agathangelos, History of the Armenians, New York, 1976, p. 478, 480.

¹⁰² Ա. Ղանդաւեյան, Ավանդապատում, էջ 223:

¹⁰³ Հ. Ք. Սարգիսեան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենա- գարանին Մխիթարեանց, Վենետիկ, 1924 (ձեռ. 1447), էջ 360:

¹⁰⁴ Հ. Անտոյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. IV, էջ 284:

¹⁰⁵ Ա. Պուշկինի «Մարգարե» բանաստեղծության մեջ սերովբեն սրով ձեղքում է մահվանացուի կուրծքը, սիրտը հանում, տեղը դնում հրաշեկ ածուխ («уголь, пылающий огнем») և ասում. «Глаголом жги сердца людей» (А. Пушкин Сочинения в 3-х томах, М., 1985, с. 385): Երկնվում է պրոմեթեական սիմվոլիկան՝ կրակը լույսի և իմաստության խորհրդանիշ:

բաժան և ավելի հին, քան Լուսավորչի տեսիլքը, եթե Լուսավորչի վարքում չկրկնվեր նույն միթոլոգիան և Շիդարի «առասպել տօնի» վայրում շհիմնվեր քրիստոնեական մարգարեության տոներ:

Նավասարդյան խորհուրդը գտանք Նպատ լեռան ստորոտին, բայց կանգնած ենք հիմա Մասյաց ստորոտին և հորվիրայի բլրին ենք տեսնում նույն խորհրդի նշանները: Հրամեծար դարբինների աստվածություն ասվելը կամ հին Պրամեթևայի գաղափարը անուղղակիորեն ի հայտ է եկել Լուսավորչի տեսիլքում, և դրա առարկայական հետքը Արտաշատի դղյակում է: Լուսավորչին իր միստերիան ստեղծում է Բագավանում, բայց մինչև այստեղ հասնելը ստեղծում է իր վարքը ըստ շղթայվածի միթոլոգիայի, ունեավորին հասցնում է Վաղարշապատ: Այս խորհուրդը շալակած նազնում է Բագավանի տաճարի հրապարակում պատմելու Հովհաննես Մկրտչի վարքը՝ «դիմօք և թէատրոնօք»: Լուսավորչի վարքը, իր ոչ վկայաբանական, այլ ավանդաբանական շերտով մեզ համար դառնում է այն հայելին, որտեղ ազոտ կերպով ցույցնում է Բագավանի «առասպել տօնը»: Հնաբանվոր է, որ հսկման փոսի գաղափարը հեթանոսական է և Շիդարի Բէատրոնի տեսլարանային բաղադրատարրերից մեկը: Մեր երեակայությունն ուզում է ստեղծել խենթ արքայազնի գատի պատկերը՝ պարերգով, կուռքը շղթայելով, փոսն իջեցնելով և դարբինների ծիսական մրճահարությունը:

Լուսավորչի միստերիայի օպսիսը կամ տեսարանային կարգը կարելի է պատկերացնել մոտավորապես, ելնելով հին իրանական ծիսային տեքստերից և «Պատարագամատուցի» սկզբում դրված տրամախոսական հատվածներից: Կորած մի մաս վերագրվում է Լուսավորչին և այդպես էլ կոչվում է՝ «Լուսավորչի պատարագ»¹⁰⁶: Ընթադրվում է որոշակի բանագործական (դրամատուրգիական)¹⁰⁷ սկզբունք,

106 Սրբազան պատարագամատուցը Հայոց, քննութեամբ Զ. Յովս. Գաթրճեան, Վիեննա, 1897, էջ 70—73:

107 Ըստ նոր հայկադյան բառարանի, բանագործութիւն բառի հունարեն համարժեքն է ձրաբաշտութիւն - ն և նշանակում է «ձեռքուցանել դրանք իբրեւ ի հանդիս» (հ. 1, էջ 433):

այն է՝ պարերգական (խորային) տրամախոսություն : պատարագիչ քահանայի, սարկավագի և խորեոխների (պարերգականեր) միջև առանց արտաքին գործողության նշանների : Սա դրամա է ըստ արտաքին կերպի և քէատրոն չէ այնքանով, որ չի նախատեսում տեսանելի աշխարհ : Այստեղ, ինչպես կտեսնենք, փոխակերպված տեսքով գործել է հին հունական ողբերգության օպսիսը : Փոխակերպումը տեղի էր ունեցել ասորական եկեղեցական միջավայրում : Ըստ ավանդության, Գրիգոր Լուսավորիչը Կեսարիայից էր բերել պատարագի խորհրդատետրը : Բերել էր, թե ինքն էր հորինել, հունական էր դա, թե ասորական, հայտնի չէ : Բայց որոշակի է, որ Լուսավորիչը քաջատեղյակ պետք է լիներ ոչ միայն հունական ու ասորական ծիսակարգերին, այլև անտիկ դրամային, որով կատարելագործում էին իրենց լեզուն քրիստոնեական եկեղեցու առաջին գործիչները : Կար նաև թատրոն-վկայարանի (θέατρον-ն. աստիլոն) դադավարը, և հռոմեական սցենայում նահատակվածների հիշատակը գեռվարմ էր : Այսպիսով, հին դրամայի օպսիսում էր տեղավորվում դատվող ու մեղսող աստվածությունների դադավարը :

ՄԻՍՏԻԿԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Խորանը հին պայմանաձև է : Դժվար է անմիջական կապ տեսնել անտիկ պրոսքենիումի, եկեղեցու խորանի և գրադակաբլան խորանների միջև¹⁰⁸ : Կա թերևս մի առնչություն, որ մեզ անհայտ է : Ձենք կարող անտիկ սֆենևն համարել ավետարանական խորանների նախատիպը, ոչ էլ ուղղակիորեն կապել եկեղեցու խորանի հետ : Խորանը հեթանոս ծեսերից բերելու փորձ եղել է, և այստեղ հավանական մի կապ ենթադրվում է¹⁰⁹ : Բայց ո՞ւր փնտրենք հեթանոսական մեհյանի տիպը, եթե ոչ հին վկայարանների պարզունակ հորինվածքում : Մեհյանները հիմնահատակ կործանվելով իսկ (դա

¹⁰⁸ Հմմտ. Վ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 109—110 :

¹⁰⁹ Հմմտ. Ա. Մնացականյան, նշվ. աշխ., էջ 453 :

անհավանական է¹¹⁰), թողել են իրենց հիշատակը: Իսկ եթե հայոց սրբերն ու վկաներն էլ նահատակվել են հին հավատի վայրենքում... Հայտնի է: Երկթեք տանիրով տաճարատիպ շինությունները, որ դրվել են նրանց գերեզմանների վրա ու վերածվել զոհարանների, հիշեցնում են հեթանոս ավանդույթներ: Եթե մի քրմապետի գերեզման կարող էր դառնալ զոհարենության ու «առասպել տոնի» հանդիսարան, ապա տրամաբանական է երևում այդ ավանդության վերաիմաստավորումը քրիստոնեական դարերում: Հավատի բովանդակությունը փոխվում է, խորհուրդը նույնպես, բայց ծիսակարգի արտաքին ձևից հեռանալն այնքան էլ հեշտ է: Կուրքին փոխարինում է խաչը: Ուստի, խաչկերության գաղափարը և քրիստոնեական նահատակությունների հուշը մղում է նոր միտերիայի գաղափարին¹¹¹, որն իրականացվում է եկեղեցու խորանում:

Խորան, տաղաւար և օւղտի բաւեր: Եւստակիոս կոչւիր¹¹² պատահականություն է: Գրքային ճանապարհով բաւեր ստեղծվում են իհարկե (ոչ թե առարկայից նշան, այլ նշանից նշան), բայց այս առնչության պատմական հիմքը կարծես թե շոշափեցին: Լեզվական փաստերը բացարձակորեն դատարկ տեղում չեն ստեղծվում, թեպետ կարող են մղել անձիշտ մեկնությունների: Կարծիք կա, թե ավետարանական խորանները ներկայացնում են միջնադարյան թատերաբեմի շրջանակը, կամ խորաններում ու նրանց շուրջը պատկերված են միտերիալ դրամաների տեսարաններ¹¹³, Հնարավոր է, որ հայեւկամար (պորտալային) բեմի դա-

110 Հմմտ. Ա. Մանուչարյան, Քննություն 4—9-րդ դարերի շինարարական վկայագրերի, Երևան, 1976, էջ 14—15:

111 Ուշ միջնադարյան (XIV—XV դդ.) արեւմտահայկական միտերիաներին մասնակցել են նաև ժողովրդական կոմեդիաները: Գա պետք է բացատրել ոչ թե հոգեոր դրամայի աշխարհիկացման միտումներով, ինչպես ընդունված է, այլ պատմական հին ավանդությամբ, որ սկիզբ է առնում հոռմեական սցենայից և քրիստոսի ծանակման գաղափարի վկայաբանական տվյալներից ու մեկնություններից:

112 Նոր բաղդիք հայկազան լիզուի, հ. 1, էջ 972, հ. 2, էջ 840:

113 Ա. Մնացականյան, Էջմ. աշխ., էջ 453, 169—190, էմ. Պետրոսյան, Էջմ. աշխ., էջ 187—189:

դափարը գիտակցված լինելը թատրոնից միանգամայն անկախ: Հարցը նուրբ է և պահանջում է առանձին, այս աշխատությունն խնդրից դուրս քննություն:

Իսկ եկեղեցու խորանը...

Ինչ միամտություն՝ կանգնել եկեղեցու աղոթասրահում և բեմը դիտել որպես խաղավայր: Բայց դժվար չէ նկատել նրանց խորհրդապաշտական-ֆունկցիոնալ կապը. ասյան և զոհարան, դատապարտվածություն, զոհաբերում, օրհներգություն և աղոթք: Այստեղ տեղի է ունենում Աստվածորդու դատի շարունակությունը, որպես սրբացում ու անմահացում, բայց այլ իրականություն հայեցումով, ժամանակի ու տարածության ուրիշ չափումներում:

Եկեղեցու բեմը կյանքի հայելի կամ տեսանելի գործողության վայր չէ: Միասական ֆունկցիայի առումով դա նվիրատվական աստիճան է, որտեղ կանգնողը՝ պատարագիչ քահանան միջնորդ է երկրի ու երկնքի միջև: Իսկ դրաման տեղի է ունենում առարկայական աշխարհից վեր, անդրանցումային ոլորտում: Բեմը դառնում է բազմիմաստ մի խորհրդանիշ՝ վերջին ընթերցի սեղանը, Գողգոթան, Ձիթենյաց լեռը՝ սրբազան զոհաբերության վայր և անմահության դադափարի պատվանդանը, իսկ խորանը՝ երկնքի դուռ: Հոռոմեական սցենայում տեղի ունեցած արյունալի ողբերգությանն այստեղ տրվում է լավատեսական խորհուրդ: «Հանդիսատեսը» հավաքվում է մասնակցելու միասնական ողբերգությանը, այն է՝ հաղորդակցվելու մեռնող ու հառնող աստվածությունը: Սա կրոնական, ոչ թե էսթետիկական քավություն (կատարսիս) է, թեպետ էսթետիկական զգացմունք և գեղարվեստական վայելքի պահեր կան պատարագում: Բայց գեղարվեստականը, որքան էլ ակնհայտ լինի, նստատակ չէ, այլ միջոց՝ կրոնական ներշնչման տանող ուղի:

Պատարագը որոշակիորեն աղերսվում է անտիկ դրամային, թեպետ շունի նրա «տեսանելի աշխարհը»՝ մարդկային կրքերի հորձանքը: Եթե բոլոր ողբերգությունները հանգել էին մեկ խորհրդի, դարձել misterium magnum, և բնորվել էր «մի մեծ կամավոր զոհ» (էնգելս)¹¹⁴, այլևս հնա-

114 К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., 2-ое изд., т. 22, с. 477.

քաղաքը չէր վերադարձուել ո՛չ բնակչութիւնն ու բարք (էմօւ),
 ո՛չ էլ զրոյթիւններն՝ պատճառաւ հետեանքային ընթացք
 (լաօն - labula): Պետք էր գրամատիկական այլ համակարգ,
 որ ստեղծեց Բարսեղ Կեսարացին (մոտ. 330—379)՝ մեծ
 ստաւածաբանը և հույն դասական գրականութեան, մասնա-
 վորապէս զրամայի գիտակը: Ի խորին տարբերութիւն իր
 ավագ ժամանակակիցի՝ Ապոլինար Լաոդիկեցու (մոտ. 310—
 290), որը փորձում էր քրիստոնէական գաղափարները տե-
 տեղափոխել դասական ողբերգութեան շրջանակում, Կեսարա-
 ցին ստեղծում է ոչ թե զրամա, այլ ծիսակարգ: Նա պահ-
 պանում է անտիկ զրամայի արտաքին տարրերը՝ մենախո-
 սութիւններ, տրամախոսութիւններ, խմբերգեր, ռեպլիկներ,
 բայց հանում է զրամայի ողնաշարը՝ սյուժեն, գործողու-
 թիւնն ու բնակչութիւնը: Անհատականութեան սկզբունքը
 պատարագում չի գործում, այլ մարդկայինը հանգեցվում է
 անդրանցումային (տրանսցենդենտ) գաղափարի: Կյանքը և
 մարդկային հուզելը՝ սեր, վրիժառութիւն, կարոտ, նա-
 խանձ, կնոջ և ամուսնու, հոր և որդու պայքար, անհատի
 իրավունք... Ի՞նչ կարող էին արժենալ այս ամենը այն միակ
 զոհի առջև, որ խաչվել էր ի քաղութիւն մարդկութեան չգի-
 տակցված մեղքի: Անհնար էր այդ գաղափարին տալ մարդ-
 կային կեդրամբում, նրանից ստեղծել դիմակ կամ բնա-
 վորութիւն: Անհնար էր այդ, քանզի նոր ողբերգութեան հե-
 րոսը մարդ-անհատը չէր, այլ գաղափարը: Մարդկային են-
 թաղրվող դիմակն այստեղ շատ պայմանական մի բան էր
 և անտեսանելի՝ խաչվածի տրանսցենդուսն արտահայտելու
 համար: Քրիստոսի ճշմարիտ պատկերը դառնում էր հազոր-
 ցութիւնը: Դա իրականացվում էր խորանակերտ կամարա-
 կապ մի տարածութեան մեջ, որ եկեղեցին է՝ տիեզերքի տա-
 րածաշափական դետեմինանտը, Բարսեղ Կեսարացու խոս-
 քերով ասած՝ «խորանարդ գմբեթաձև»: Ժամանակի ու պատ-
 մութեան պարբերականութեան (շրջանաձև - կրկնելիութեան)
 գաղափարը դուրս է բերվում անտիկ օրիսեստրայի շրջանա-
 կենտրոն տարածութիւնից, դրվում երկնահայաց գմբեթի
 տակ՝ Տիրամոր պատկերի առջև, և եկեղեցին դառնում է
 դեպի Բարձրյալի ամբողջ սովառնող տիեզերանալ:

Կարդանք «Առաքելոց սահմանադրութեան» (Αποστόλων διόταξις) 2-րդ գիրքը: «Յորժամ ժողովեացես (Եպիսկոպոսդ) զեկեղեցին Աստուծոյ. իբրեւ մեծի իրիք նաւու՝ բազում իմաստութեամբ հրաման տացես ժողովոցն, ազդ առնելով սարկաւազացն իբեւ նաւավարաց՝ սահմանել տեղիս եղբարցն իբրեւ նաւամտից՝ բազում հոգաբարձութեամբ եւ պարկեշտութեամբ: Եւ նախ, տաճարն լիցի երկայնաձև ընդ արեւելս, եւ ունիցի յերկուց կողմանց՝ կահուց տունս կամ սրսկապանա՝ ընդ արեւելս, եւ նաւու նման իցէ: Կացցէ ի միշի աթոռ եպիսկոպոսին, եւ յաջմէ եւ ահեկէ նստցի քահանայութիւն եւ սարկաւազուոք առնթիւ կացցեն զգաստք եւ թեթեւ զգեցեալք զի նմանին նաւադաց եւ որոց թիավարեն»¹¹⁵:

Նավի խորհրդանիշն ավելի հին է, քան անտիկ դրամայի օպսիսը: Երկուսն էլ, սակայն, ենթադրվում են պատարագում առանց ակնհայտ նշանային դրսևորման: Տիեզերքի շրջանակներում պատկերը (ըստ անաքսագոր-սիլաոսոյան կոնցեպտի) և ժամանակի ու պատմութեան կրկնելիութեան դադափարը չէին կարող մեկնություն ստանալ եկեղեցական պաշտոնական կանոնում, ինչպես և նավը չէր կարող տեսանելի պատկերի վերածվել ծիսակարգում: Բայց երկուսն էլ, մեկը որպէս ծիսական, մյուսը միթոլոգիական պայմանաձև, գործում են: Պատարագը համատեղում է տիեզերքի երկու մոդելները՝ պարբերականությունը (κύκλος, κύκλος) և ուղղագիծ, երկնահայաց, անկրկնելի, անվերադառնալի ճանապարհը, ըստ օրիգեն-ավգուստինյան կոնցեպտի: Մի պայմանաձև է Ողիսևսի ծովային ճանապարհը, որ վերադառնում է եւման կետին՝ կյանքի վերսկսման դադափարին՝ խորհրդանշոված մայր աստվածուհու անդրադարձումով՝ Պենելոպեի դիմակով, մեկ այլ պայմանաձև է Գիլգամեշի նավարկությունը «մահվան ջրերով» դեպի վախճանի անխուսափելիություն: Իսկ Նոյի տապանը հաղթահարում է տիեզերական

¹¹⁵ «Սրբազան պատարագամատուցք Հայոց», աշխ. Հ. Յովս. Գաթրե-ճեան, Վիեննա, 1897, էջ 44: «Սահմանադրութիւնը» գրվել է IV դարում և հայերեն թարգմանվել, ըստ Գաթրեյանի, VI դարում:

գալարույթի ջրհեղեղը և հանգրվանում մարդկային ցեղի նորագման կետում: Այս վճիռը ևս աղերս ունի հին արևելյան գրականության խորհրդանիշերի հետ.

Ճանապարհները բաց են,
նվ ուղեկիցդ մայր աստվածուհին՝
Ելանքի ստեղծողը¹¹⁶:

Քրիստոնեական կրոնը մահվան գաղափարին տվել է զոհաբերության իմաստ և իր նալն ուղղում է երկինք, ժամանակի ու տարածության անսահմանությամբ սիմվոլացնելով կյանքի հավերժականությունը: Այս գաղափարն անցնում է ամբողջ միջնադարյան գրականության միջով: Մաշտոցին վերագրվող շարականը՝ «Մով կենցաղոյս հանապազ զիս ալեկոծէ» նույն գաղափարն է արծարծում: Նալն ու նավարեկյալը պատահական իրային պատկերներ չեն նարեկացու «Ողբերգութեան մատենանում» (Բան ԻԵ, Բ. 23—44, Գ, Դ. 62—63), թեպետ առարկայական աշխարհ որոնող ընթերցողին նրանք կարող են լվալ երկրային իրականության վերարտադրություն: Բայց նարեկացին ինքը տալիս է դրամեկնությունը.

Վասն զի թէ զբարի նաւաղետն երկնաւորաքն զաւրաւք յաշխարհիս ծովու:

Առ ի շխորտակեալս տապան իմ իմանալի զոյութեանս

Առցէ աշխարել բանիս յարմարութիւն... (Բան ԻԵ, Գ. 50—53):

Պատարագում ուղեկից կամ ուղեցույց աստղը Տիրամոր պատկերն է, և ալդտեղից անդրադարձված ու պատարագի ներքին պայմանաձևով է կողմնորոշված դանտեական տեսիլը—«պատարագը»: Միստիկական հերոսը հայտնվում է «անդոհալի գիշերում», Քարոնի նավակով մտնում «մահվան ջրերը», անցնում անդրաշխարհային տարերքի օվկիանոսը, հասնում քաղության ափին, մաքրվում Լեթայի մոռացության ջրերով... Զիրականացված կյանքի գաղափարը՝ պոետի մեռած սերը, որ աստվածածին կույսի բանաս-

116 «Я открою тебе сокровенное слово»—Литература Вавилонии и Ассирии, пер. с аккадского, М., 1981, с. 200.

տեղծական անդրադարձն է, դառնում է տիեզերքում ճամփորդող հոգու ուղեկից աստղը ու տանում նրան լույսի օվկիանոսով դեպի հավերժական հոգևոր գոյություն: Պատահական չէ երեք կանտիկաներն ավարտող վերջին բառը՝ *stelle* (աստղ), որը Գանտեի ռեալիստ մեկնիչներին երևում է անհասկանալի:

Նավը հույսի ու փրկության խորհրդանիշ է մարդկային գիտակցության մեջ, երազում, բանահյուսական կոնտեքստերում¹¹⁷ և արվեստում առհասարակ: Այվադովսկու ալեկոծ տիեզերքում այդ սիմվոլը գործում է խորտակված տապանի և արեգակի թույլ շողքի պատկերներով:

Բարսեղ Կեսարացու «Պատարագը» V դարում թարգմանվել է հայերեն, ազգային երաժշտությամբ դրվել ազգային հողի վրա, դարձել ազգային մշակույթի փաստ: Այսօրվա պատարագը (հետագա մշակումների համահավաք) բնկավում է որպես յուրահատուկ երաժշտական դրամա: Թերևս այդպես է, եթե իրավիճակն ընդունում ենք կրոնական նպատակից դուրս: Մթնոլորտն իսկապես օպերային է և զուգորդվում է եվրոպական նոր թատրոնի պատկերացմանը: Իսկանդացի ճանապարհորդ Հենրի Լինչը 1893 թ. էջմիածնում ներկա է եղել երեկոյան ժամերգության և այն համարել է թատրոն, թեպետ այնտեղ չկա կյանքի բնական արտացոլման որևէ հետք: «Հայ պատարագը, — գրել է եվրոպացի մի հեղինակ, — մի ամբողջ ողբերգություն է: Պատարագիչ քահանան բաց գլխով (°) և բորիկ ոտքերով, փայլուն զգեստի տակից պարզած ձեռքերով (°) կանգնում է ոսկով և ծաղիկներով զարդարված լուսավոր զոհասեղանի առաջ և ծունկի եկած աղոթող ամբոխի աչքերում ներկայացնում տանջվող

117 Նավը, որպես օտարմանների ապաստան, գործում է ռուսական ժողովրդական «նավակ» դրամայում, որ պարերգական է, ակնարկում է նավարկություն «Вниз по матушке по Волге» և նավակի պատկերը չի առարկայացնում որևէ պայմանիչով (տես «Русский фольклор», Тексты, М., 1987, с. 348—354).

մարդկության ձգտումը դեպի ճշմարտության և գեղեցկի աղ-
քյուրը»¹¹⁸;

Օտար ու զարմացած մարդու երևակայությունն ինչ-որ
բան հորինում է: Բայց դրանում կա օրյեկտիվ պատճառ:
Պատարագը շունի բնական պատկեր, բայց տեսիլք է ստեղ-
ծում ունկնդրի կրոնագեղարվեստական երևակայության մեջ:
Ի՞նչ պատկեր է այդ:

Դուրս գանք տաճաբից և թերթինք «Բարսեղեան պա-
տարագր»:

Դեմքով դեպի ավագ խորանը կանգնած քահանան կար-
դում է» ողջունի աղոթքը».

Փանակայն. Տէր աստուած արարիչ մեր, որ արարեր զամենայն յոշնչէ,
և ամէր զմեզ յայս կենդանութիւն, և ցուցեր զմեզ ճանապարհ կենաց և
փրկութեան և արճանաւորս արարեր զմեզ յայտնութեան երկնաւոր և
աշաւոր Խորհրդոյս <...> արժանի արարեր զմեզ մերձենալ առ սուրբ
սեղան քո, և մատուցեալ պատարագ ահմտութեան զկենդանի և դրանաւոր
պաշտանս մեր:

Ի ձայն.— Եւ աստեա Ի մեզ զշնորհս բարերար սուրբ Հոգոյց...
այժմ և միշտ և յաւիտեանս յաւիտենից:

ժողովուրդն — Ամէն:

Սարկաւազն. Ողջոյն տուք միմեանց Ի համբոյր սրբութեան¹¹⁹:

Սկզբում իսկ պարզ տեսնում ենք Սոփոկլեսի «երեւ
դերասանի» օրենքը: Քահանան կորիֆայոսն (պարագլուխ)
է և պրոտագոնիստը (նախամրցորդ), Ձայնը դեֆտեռագո-
նիստը (երկրորդ հիպոկրիտես), Սարկավազը տրիտագո-
նիստը (երրորդ հիպոկրիտես): Իսկ ժողովուրդը խորհտիս-
ների խումբն է: Հունարեն բնագրի γῆϛϛ բառը թարգման-
վել է ժողովուրդն:

Օրհներգությունը շարունակվում է անտիկ դրամայի
արտաքին պարերգական ձևով: Երեք հիպոկրիտեսների և
խորոսի միջև դրամատիկական փոխհարաբերություն չի
ստեղծվում. նրանք շարունակում են մեկը մյուսին և միաս-
նականաձևով խմբի համանվագում: Բեմ է բարձրանում

118 Կ. Լևոնյան, Քատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 111:

119 Սրբազան պատարագամատուցք Հայոց, էջ 120—124 (բերվում է
կրճատումներով):

սկզբում՝ քահանան, հետո սարկավագը (կամ սարկավագները)։
 Ձայնը մնում է ներքևում, խորհտիսների խմբում և շարունակում է կոռիֆայախի դերը։ Դերի և «դերասանի» միասնության խնդիր այստեղ չկա, և դա նույնպես անտիկ թատրոնի սկզբունքներից է։ Անհատ պերսոնաժի գաղափարը չի գործում. տերստային հատվածները բաժանված են ոչ ըստ դեմքերի, եթե կա «դեր», ապա դա անցնում է մեկից մյուսին, ինչպես անտիկ թատրոնում, և դերը չի ներկայանում որպես գործող անձ, քանի որ անձ գոյություն չունի։ Տեղի է ունենում ընդհանուր հաղորդություն, որտեղ անմասնակից դիտողներն ավելորդ են։ Ուստի, սարկավագը «ի համբոյր սրբութեան» խոսքերից հետո ասում է. «որք ոչ էք կարող հաղորդել, առ դուրս ելէք եւ աղօթիցէք»։ Հաղորդությունն ու օրհնությունը շարունակվում են նույն հույսով փոխհարաբերությամբ՝ խոսք ընդ խոսք, ձայն ընդ ձայն։

Սարկավագն. Ահիւ կացցուք, երկիւղիւ կացցուք, բարուք կացցուք. եւ նայեցարուք զգուշութեամբ։

Ժողովուրդն. Առ ընդ Աստուած։

(Սարկավագն. Պատարագ Քրիստոսի մատչի գառն Աստուծոյ)։

Ժողովուրդն. Ողորմութիւն եւ խաղաղութիւն եւ պատարագ օրհնութեան։

Փահանայն. (Շնորհք, սեր եւ աստուածային սրբարար զօրութիւն Հօր եւ Որդոյ եւ) Հոգոյն սրբոյ եղիցի ընդ ձեզ ընդ ամենեւեանդ

Ժողովուրդն. Եւ ընդ հոգւոյդ քում։

Փահանայն. Ի վեր ընծայեցուք զսիրտս ձեր (աստուածային երկիւղիւ)։

Ժողովուրդն. Ունիմք առ եղ, Տէր ամենակալ։

Փահանայն. Եւ զոհացարուք զՏէստնէ (բոլորով սրտի)։

Ժողովուրդն. Արժան եւ իրաւ։

Փահանայն. Յարժանի եւ չիրաւի միայնէ զոհութիւն եւ երկրպագութիւն մեծալայնելութեանդ քո <...> Սուրբ, սուրբ, սուրբ եւ արդարեւ, Տէր Աստուած մեր, եւ չիք չափ մեծալայնելութեան ւրբունեանդ քո... 120

Պատարագիչը հանդես է գալիս և՛ զոհաբերությունն իրականացնող ու աստծո առջև միջնորդ կարգված քրմի, և՛ զոհաբերվող աստվածության զիրքերից։ Գործում է դարձյալ անտիկ թատրոնի սկզբունքը՝ երկու դեր միաժամանակ և

երկու դերում էլ՝ քրմական զգեստով: Պատարագիչի թագը և արարողականի տարրերանշանն է, և Քրիստոսի գլխին դրված փշե սյակի խորհրդանիշը¹²¹: Չոհվող աստվածության փառքը փշե սյակն է, իսկ թագի վրայի ոսկին ու ադամանդը՝ այդ փառքի գովերգումը: Խնկի ծուխը երկինք համբառնող ողջակիզն է («մատուցեալ ևգեալ ի հուր թախածութեան անձին տոշորման զպտուղ ըզձից ճենճերոյ սասանեալ...»)¹²², հացն ու գինին՝ աստծո մարմինն ու արյունը՝ երկրի ուժը, եթե նկատի առնենք ղեմատրեական ու դիոնիսոսյան միասերիաները: Բեմը «վերջին ընթրիքի» սեղանն է կամ Գողգոթան¹²³, և ինչքան էլ նայես այնտեղ ու սպասես, թե ինչ է կատարվելու, իզուր է. բեմը ո՛չ կյանքի հայելի է, ո՛չ էլ տեսլարան: Ենթադրվող դրաման տեղի է ունենում, այո՛, այստեղ, բայց չի հայտնվում ոչ մի առարկայական նշանով, «զի ոչ տեսանելի է ահաւորութիւն սուրբ խորհրդոյն,— ասում է Հովհան Մանգակունին,— այլ իմանալի՝ զօրութիւնն. քանզի ոչ ինչ տեսանելի աւանդեաց մեզ Քրիստոս ի խորհուրդն և ի մկրտութիւնն, այլ իմանալի»¹²⁴: Քահանան երբեմն դառնում է դեպի ժողովուրդը և խաշակնքում ազոթողներին: Բեմն այստեղ դառնում է նվիրապետական սահման, որով միջնորդը մի աստիճան վեր է դասվում ազոթող բազմությանից: Իսկ երբ վարագույրը փակվում է, և քահանան ազոթքը շարունակում է փակ վարագույրի հետևում, նա բարձրանում է ևս մի աստիճան՝ դեպի երկինք, գծվում է նվիրապետական երկրորդ սահմանը: Այստեղ տեսնում ենք անտիկ թատրոնի ևս մի զուգահեռ: Ողբերգության հերոսը չոհվում է ոչ թե հասարակության աչքի առջև (դա անհավանական ու անբնական պատկեր կարող է ստեղծել), այլ մտնում է խորանը (*ἄλκυον*): Տրիտագոնիստ հիպոկրիտեսը հայտնում է տեսլարանից դուրս տեղի ունեցածը, իսկ հաջորդ տեսարանում պրոտագոնիստը (հերոսի

121 Հմմտ. Հ. Մարտինոս Կոխեմ, *Մեկնութիւն ս. Պատարագի, թարգմ.* 2. Փերովբե Հովնանյանի, Պուլգրիվ, 1934, էջ 37—28:

122 Գրիգոր Նարեկացի, *Նշվ. հրատ.*, էջ 246:

123 Հմմտ. Հ. Մարտինոս Կոխեմ, *Նշվ. աշխ.*, էջ 27—28:

124 Սրբազան պատրագամատոյցք Հայոց, էջ 68:

դերակատարը) դուրս է գալիս խորանից՝ կատարել տեսարանային նոր հատվածներ այլ գործող անձի՝ անունից։ Այս իրավիճակը անտիկ դրամայում ժխտական է։ Պատարագում տեսնում ենք այդ հին ժխտական հետքը, բայց ոչ անտիկ իմաստով։

Այնուամենայնիվ, որտեղ է շեղութեամբ ֆարսային հետքը։ Քահանայի խոսքում կա «Հավատո հանգանակի» վերաշարադրված մի հատված, որ համառոտ պատմում է Քրիստոսի ծնունդի, սքանչելագործությունների ու զոհվելու մասին։ Այստեղ էականը հարուստ գաղափարն է և այդ է ամենից ավելի ընդգծված ու պոետականացված։ Անտիկ դրամայի ողբերգական քավությունը հանգում է պարզ բացատրության, որն ավելի բարոյագիտական է, քան էսթետիկական։ Դրան հետևում է կյանքի հավերժականության գաղափարը։

Փանաևայն. <...> և վերացալ յերկինս, եղև պտուղ նշնցեկոց և անդրանիկ ի մեռելոց, զի եղիցի յամենայնի ինքն առաջացեալ. նրստաւ չնդ աշմէ մեծութեանդ ի չարժօնս. որ զայ և հատուցանէ իւրաքանչիւր ըստ զորժոց իւրոց, և ևթող մեղ յիշատակ փրկութեան զշարժարանացն իւրոց զայս՝ զոր եղեալ է առաջի125:

Այստեղ միատիկական վճռի հանգույցն է։ Հնչում է հառնող Քրիստոսի ձայնը, և այն, որ խոսողը չի երևում, իրավիճակին հաղորդում է իսկապես հուշական-էսթետիկական լիցք։

Ի ձայն. Առէք կերպք ի սմանէ ամենքեան. աշխէ իմ մարմին՝ որ վասն ձեր և բազմաց բեկեալ բաշխի ի քառութիւն և ի թողութիւն մեղաց։ Դպիրն. Ամէն։

Փանաևայն. Սոյնպէս և զբաժակն յետ բնթրեաց ի ծննդենէ որթոյ սեռալ խառնեաց, ահարնեաց, զոհացաւ, ետ իւրոց բնութեալ աշակերտացն և առաքելոց ասելով՝

Ի ձայն. Առէք արքէք ի սմանէ ամենքեան. Այս է արիւն իմ նորոյ ուխտի՝ որ վասն ձեր և բազմաց հեղու ի քառութիւն և ի թողութիւն մեղաց126:

Խորհրդանշանների երգից հետո արտասանվում է ամենաբանաստեղծական խոսքը։

125 Նույն տեղում, էջ 136:

126 Նույն տեղում, էջ 138:

Ի. ձայն. Այս է իմ մարմին եւ արին, զայս արարէք առ իմոյ յիշատակի, քանիցս անգամ թէ ուտիցէք զհացս զայս եւ զբաժակս ըմպիցէք, զմահ իմ պատմեցէք մինչեւ եկից ես¹²⁷:

Սա առկիլի զորեղ պատմիրան է, քան այն, ինչ լսում ենք Շեքսպիրի «Համլետի» վերջին տեսարանում, որտեղ դարձյալ թևածում է տիեզերական զոհի գաղափարը:

Համլետ. Հորացիո, մեռա, բայց զու ապրում ես

Պատմիր իմ գատը եւ զլսիս անցքը անտեղյակներին:

<...>

Եթե սրտիդ մեջ մի տեղ ունիմ ես՝

Զրկիր քեզ առայժմ հրանությունից,

եվ շնիր զեռես այս ժանտ աշխարհում,

Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես¹²⁸:

Այս համեմատությունը դիմում ենք ոչ հուզական մղումներով: Շեքսպիրի ողբերգության մի շարք կետերում կան խորհրդապաշտության հետքեր, որ գալիս են թերևս հեղինակի քրիստոնեական աշխարհայացքից, գուցե և պատարագից: Բայց խորհրդապաշտությունն ու ռեալիզմն, այնուամենայնիվ, բաժանվում են: Քրիստոսը խոստանում է գալ՝ «պատմեցեր իմ մահը մինչև ես կգամ»: Համլետը մեռնում է, թողնելով իր պատվիակին: Միստիկական ողբերգության հերոսը խոստանում է գալ, չի գալիս և «հառաչանաց հեծութեան»¹²⁹ է մատնում Նարեկա վանքի մեծ ճգնավորին, իսկ ֆլորենտացի Դանտեին հորինել է տալիս իր անգրաշխարհային դատաստանը:

Միջնադարյան պատարագը, որի մշակված ու կատարելագործված ձևի ականատեսն ենք, ընկալվում է սոսկ որպես պաշտամունքային արարողություն: Բայց դա նաև առաջին ողբերգությունն է, որ ստեղծվել է անտիկ ողբերգության անկումից հետո, ամբողջացնելով կատարօրինի գաղափարը, նաև յուրացնելով ու փոխակերպման ենթարկելով անտիկ դրամայի տիպաբանությունը:

Նկատենք ես մի տիպաբանական հատկանիշ: Անտիկ

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 139:

¹²⁸ Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 111:

¹²⁹ Պրիգոր Նարեկացի, Նշվ. հրատ., էջ 246:

ողբերգութիւնը ներկայացվում էր շրջանաձև հրապարակում (սր հետագայում դարձավ կիսաշրջան), մեռնող ու հանդ հին աստվածութեան՝ Դիոնիսոսի խորանի առջև ու խորանից դուրս բերված կուռքի շուրջը, տրամախոսական ու խորային հատվածներով ու երգերով: Պատարագի օրհներգութիւնները և ձևական տրամախոսութիւնները տեղի են ունենում. զոհասեղանի առջև, ստախմների (անշարժ խմբերգ) ձեռով, բայց շրջանակներում գործողութեան գաղափարը կա այստեղ: Բոլորը սեկոված են մեկ կետի՝ խաչելութեան կամ Տիրամոր պատկերին: Դա անտիկ զոհասեղանի կամ քիմեիէի (θυμειν) փոխակերպումն է: Զոհասեղանի՝ կենտրոնում լինելու և նրա շուրջը ձախից աջ պտտվելու գաղափարը նույնպէս կա պատարագում: Պատարագող խումբը արարողութեան պահերից մեկում բնից իջնում է և հանդիսավոր, բուրվառը (կրակաբանի հիշատակը) ճոճելով և թշուցները զնգզնգացնելով անցնում է իսկապէս ձախից աջ՝ տաճարի կենտրոնի հարաբերութեամբ: Այս անցումը հիշատակն է անտիկ խորոսի պարող (նախերգ) և էւսող (վճռերգ) կողմած անցումների: Տրամաբանական այս ընդհանրութեան մեջ եւ ոչ մի դարձանալի բան չկա, քանի որ ծիսային նախատիպը ընդհանուր է, ըստ տրամաբանութեան: Էջմիածնի Մայր տաճարում ավագ խորանից բացի կա երկրորդ կենտրոնը՝ Իջման սեղանը, որը ոչ միայն ոսկե մուրճի առասպելական հարվածի կետն է, այլև հիշատակը արարողական հին պայմանաձևի: Տրդատի ու Լուսավորչի ժամանակ արդյոք Իջման սեղանը չի՞ եղել արարողութեան կենտրոնը: Լուսավորչի տեսիլքն այդ է հուշում: Իջման սեղանը, հավանաբար, հատկանշում է հին և նոր ծիսային պայմանաձևերի կապը:

Պատարագում գործում է հին գրամայի ունիվերսալ մոդելը: Բայց խուսափում ենք քննադատն անվանել այդ, նկատի ունենալով հետեւյալը: Միջնադարի ոչ մի հեղինակ պատարագը չի կոչում այս անունով, քանի որ քննադատը բացասական մակդիր էր և իրականում հատկանշում էր անտիկ թատրոնի՝ ուշ հելլենիզմի դարաշրջանում անկման հասած,

խեղաթյուրված տիպը՝ ծայրահեղորեն աշխարհիկ, գեհեզու-
թյան աստիճանի առարկայական «տեսիլք»։ Պատարագում
արխատոտեւյան միթոսը գործում է ոչ որպէս ֆարուս՝ պատ-
ճառահետեւանքային կապակցում, այլ՝ թեմա, որը շի վերած-
վում ներկայացման սյուժեի, իսկ բնավորութիւնը (էթոս)
լուծվում է կրօնական իդեալում, շատ թույլ է մոտենում
գեղարվեստական իդեալի, այն է՝ շեղութեամբ է որպէս կեր-
պար, դառնում է տրանսցենդուս։ Վերջապէս, պատարագում
բացառվում է խաղային տարերքը՝ թատրոնի բուն էութիւն-
ը, և ամեն ինչ ենթարկվում է ծիսային պայմանավորվա-
ծության։

Պատարագն ունի բանաստեղծական թեմա (ոչ սյուժե)
և երաժշտական սյուժե։ Այս շերտում ահա տեսնում ենք
դրամատիկական ընթացք կամ ներքին գործողութիւն։ Արա-
րողութիւնն սկսվում է տխուր, էլեգիական տրամադրու-
թյամբ, աստիճանաբար անցնում ողբերգական տոնայնու-
թյան, թափվում ջրվեժի պէս, խաղաղվում ու ցոլացնում
երկինքը, դառնում պայծառ ու տոնական, կարծես հրեշտակ-
ներ են իջնում երկնքից։ Կյանքի միջնադարյան ըմբռնման
ամենագեղարվեստական վերարտադրութիւնն է այս՝ տառա-
պանք և ինքնազոհաբերում, փրկութեան հույս ու երկնային
արքայութեան երազ։ Նարեկացու «Ողբերգութիւնն» էլ ունի
թեմատիկ նման կառուցվածք, «երաժշտաբանաստեղծական»
սյուժե, որ հուլզի հետեւողական հասունացումն է։ Մարդու
հոգեկան կյանքի այս ըմբռնումով է հորինված նաև Դանտեի
անդրաշխարհային ուղեւորութիւնը, որ սկսվում է «մի ան-
տառում մթագին»¹³⁰ և ավարտվում տասներորդ երկնքում։
Եթե ուշադիր լինենք, կնկատենք, որ այդպէս է կառուցված
Լուսավորչի վկայաբանութիւնը։ Սուրբը տառապում է մութ
խորխորատում, ապա մտնում աշխարհ, տեսիլքներ պատ-
մում, հրաշքներ գործում և հեռանում լեռները, որպէսզի
այնտեղից բարձրանա աստծո մոտ։

Պատարագը դրամայի ծիսային պայմանաձևն է, հնա-
գույն միատերիաների նորոգումը, ընդհանրացումն ու ամբող-

¹³⁰ Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգութիւն, թարգմ. Ա.
Տալանի, Երևան, 1969, էջ 7։

շացումը: Դա ծիսական մի ունիվերսում է, որի օգնությունը կարող ենք նայել դեպի ետ և դեպի առաջ՝ տեսնել հնագույն խորհրդապաշտական դրամայի հիշատակը, անտիկ դրական (վաղ դասական ձևում) և վերածնության դարաշրջանի դրամայի հեռանկարը՝ իտալական ողբերգությունից, պատտարալից ու լաուդեից (հոգևոր դրամա) առաջացած օպերան՝ թատրոնի ամենաազնիվ ծնունդը: Ահա այս պատմատիպական կոնտեքստում է, որ մեզ համար գեղարվեստական իմաստ ու արժեք է ստանում վաղ միջնադարում ազգային յուրացման ենթարկված քրիստոնեական խորհրդապաշտական ողբերգությունը:

Տիեզերքի ու մարդկային կյանքի միջնադարյան ըմբռնումը ծիսային պայմանաձևերում ենթադրում է ոչ միայն երկնայինը: Դա նպատակն է՝ վերինն ու վերջինը: Բայց կա հակառակ իրականություն՝ երկրայինը, որ նույնպես թելադրում է ծիսային պայմանաձևեր, թերևս նույն տրամաբանությամբ, բայց ուրիշ գույնով:

ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱ

Մի գատիք, դի մի գատիցիք, դի որով գատատանու գատիք՝ գատելուց էր:

Մատթ., է. 1

Անցյալ դարի 90-ական թվականների վերջին ազգագրագետ Վահան վարդապետ Տեր-Մինասյանը Երուսաղեմի «Սըրբոց Հակոբեանց» վանքում գիտել ու գրուել է «Արեղաթողի հանգես» ծիսախաղը¹³¹: Տեր-Մինասյանի հրապարակումը կարծես ամբողջական չէ որպես բնագրային արժեք, բայց խաղի նկարագրությունը շատ առումներով լիկատար է և որպես Բարեկենդանի ծես տիպաբանորեն հիշեցնում է նույն շրջանում գիտված ժողովրդական դատական խաղերը: Փաս-

¹³¹ Վ. Տեր-Մինասյան, Անդեր գպրություն և հին սովորություններ, Կ. 1, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 63—70:

սոր ուսումնասիրված է, որոշ կողմերով մեկնաբանված¹³² և նորից հրապարակված¹³³։ Ըստ ամենայնի տրամադրում է նաև ազդագրագետ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ «Արեղաթողը» հեթանոս Բարեկենդանի կրկնությունն էր վանական շրջանակներում»¹³⁴։ Տեր-Մինասյանի նկարագրությունից բացի այս ծիսախաղը հիշատակված է Պերճ Պոռշյանի «Հացի խնդիր» վեպում, որտեղ նոր երանգներ չկան։ Հետաքրքիր է Պոռշյանի բերած մեկ տվյալը. խաղը տեղի է ունենում էջմիածնում¹³⁵։

«Արեղաթողի հանդեսի» մասին նոր տվյալներ չունենք և հին տվյալներն էլ, որ բավական աղտոտ են, վկայաբերում ենք ըստ եղած ուսումնասիրությունների։ Այս երևույթը մեզ հետաքրքրում է որպես զուտ թատերական երևույթ, ավելի ճիշտ՝ որպես հին դրամայի և թատերակարգի հիշողություն։ Հնադույն ժամանակների ֆրատրիալ նստվածքների հետքերը, նոր ժամանակների սոցիալ-բարոյական հարաբերությունների արտացոլումները, որոնք արդեն դիտված են այստեղ, մեր խնդրի տեսակետից պակաս էական են։ Հետաքրքիրը դրամայի համակարգն է փր խորային տիպով և միատեսիլ բնույթով, հետաքրքիրը պատարագային հորինվածքն է և ամենևին ոչ պատարագային բովանդակությունը։

Որքանով է հին «Արեղաթողը»։

Վաղ միջնադարյան մատենագրության մեջ այս բառը չի հանդիպում և հին հայերենի բառարաններում էլ չկա։ Ազդագրագետ Վարդ Բդոյանը շեշտում է այս հանգամանքը և միաժամանակ փորձում գտնել նրա, որպես ծիսախաղային երևույթի, հետքը վաղ միջնադարում։ Վկայաբերվում է Սահակ Պարթևի «Կանոնագիրքը»։ «Եւ տօն բարեկենդանի և ռղղղմեհանն մեծ, որ թարգմանի բարեբանեալ օր և թէ այլ տօն որ կատարեսցէ յանուն առաքելոց և մարգարէին, հասա-

132 Ա. Արշաունի, *Իշվ. աշխ.*, էջ 43—55։

133 Վ. Բդոյան, *Հայ ժողովրդական խաղեր*, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 59—62, 134—139։

134 Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1, Երևան, 1974, էջ 22։

135 Պ. Պոռշյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1953, էջ 341։

բակ եղիցի, զի յայտնապէս անհրկեան և առանց հակառակութեան պաշտօնէից կացցեն դասը, գիտելով որում շնորհք արժանաւորը եղեն, զի պարկեշտութեամբ և ուսումնասիրութեամբ վարեսցին և մի եղիցին բանակով, այլ սիրովը, արթունք յամենայնի, զի բաւական լինիցին խրատել զստանալիս և ծովացեալս ածել ի կարգ հաւատոյ, քանզի այդ գործ է վարդապետի և հոգեւոր հովուի»¹³⁶:

Խոսքը վերաբերում է Իսկապետ առաքյալներին ու մարգարեններին նվիրված մի տոնի, բայց ի՞նչ բանակովների և ստահակներին խրատելու կամ «ի կարգ հաւատոյ» դնելու մասին է ակնարկել: Այս կանոնը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Բզոյանը, «պարզապէս մատնում է «արեղաթող» ծիսախաղի գոյութիւնը Սահակ հայրապետի օրոք, թերևս ոչ «արեղաթող» հորջորջմամբ»¹³⁷: Բայց, ամենայն հավանականութեամբ, հին չէ, բայց ծիսախաղը հին է¹³⁸:

Բառի առաջին դրական վկայութիւնը պարզել է Ներսէս Ակինյանը և նրա հրապարակած փաստը ուշադրութեան է առել Արշալույս Արշարունին: Ակինյանը բերում է Մինաս դպիր Թովսաթցու 1563 թ. գրած մի տաղը.

Բուն բարեկենդանն մատեցաւ,
Մորթէթոթովն անհետ եղաւ,
Ուրախութեան ժամըն հասաւ,
Արեղաթողն բարձեաւ¹³⁹:

Անծանոթ է մնում մարէթոթով բառը նաև Ակինյանի համար, իսկ թե ինչու է Արեղաթողը բարձվում Բարեկենդանի մոտենալու հետ, անհասկանալի է և՛ Ակինյանի, և՛ մեզ համար: Ի դեպ, Արշարունին «բարձեաւ» բառը հակառակ իմաստով է հասկանում¹⁴⁰:

136 Կանոնագիրը Հայոց, կազմ. Ա. Ղլտեյան, Թիֆլիս, 1914, էջ 38:

137 Վ. Բզոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 61:

138 Հ. Աճատյանը նոր բառ է համարում ալեղաթողը (Արմատական բառարան, հ. 1, էջ 74):

139 Ն. Ակինյան, Հինգ պանդուխտ տաղասացներ, Վիեննա, 1921, էջ 104:

140 Ա. Արշարունի, նշվ. աշխ., էջ 46: Նման սխալների առատութիւնը և նյութի անսխալում օգտագործումը այս գրքը զարձնում են գրեթե անվստահելի:

Այսպիսով, «Արեղաթողը» երեք վկայություն ունի՝ մեկը մյուսից բաժանված հետո (V դ., XVI դ., XIX դ.): Բայց էականը գրական վկայությունների ժամանակը չէ, այլ երևույթի տիպարանությունը: Թերևս պետք է համաձայնել Վ. Բդույանի հետ, որ այս ծիսախաղում կան «նախնադարյան դուալիզմի հետքեր», «ազանդավորական շարժումների դեմ միջնադարում ծավալված պայքարի ձևեր»¹⁴¹: Բդույանը նկատի ունի «մասնավորապես բոբրբորիտների և մզմեհականների ազանդների նկատմամբ եկեղեցու ձեռք առած միջոցները»¹⁴²: Այս և նման կոահումները մեր խնդրին գեթե չեն առնչվում, բայց հուշում են, որ երևույթը պետք է հին համարել, չկապել բառի հետ:

Բարեկենդանը մեռնող ու հառնող աստվածության տոներից է, «որ սեփականեալ է աուրց յառաջելոց քան զերեկելի շարաթապահ, մանաւանդ քան զմեծ պահ»¹⁴³: Բարեկենդան բառը համադրվել է բաժնակաճի հետ¹⁴⁴: Եվ ահա հին տոնացույցի այս հիշատակը գտնում ենք վանական միջավայրում: Բարեկենդանի վերջին օրը դառնում է աշխարհի օր հեղեղականների համար: Մոռացվում են վանական կյանքի բոլոր պատշաճությունները, նույնիսկ պաշտոններն ու աստիճանները, մի կողմ են ձգվում խաչն ու Ավետարանը, վանք են դալիս գուսաններ, և երկնայինն ու երկրայինը պարեն բռնում: Կազմվում է աղմկալից մի թափոք, բոլորը՝ վանականներ, սարկավազներ, արեղաներ, կախկոպուսներ, հավասար իրավունքով ու զիրքով, սարկավազներից մեկն ընտրվում է թափորապետ՝ քվեարկության բաց և դեմոկրատական սկզբունքով: Վանքի գավիթը լուսավորվում է ջահերով ու մոմեքով, կենտրոնում դրվում է զահավորակ՝ զարդարված շորս լուսավոր կանթեղներով, ցնցոտիներից կարված ամպշովանիով: Թափորապետի ուսերին է գցվում թղթե շորջառը՝ վրան խոշոր տառերով գրված վանքի բոլոր միաբանների անունները, գլխին է դրվում թղթե շաթալ-թաղը և

141 Վ. Բդույան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 60:

142 Նույն տեղում:

143 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 450:

144 Նույն տեղում:

ձեռքն է տրվում խոտերից հյուսված գալիսոնը: Թափորապետը ծափահարությունների, հռհռոցների ու սուլոցների աղմուկի տակ հանդիսավորությամբ բարձրանում է «գահ»: Խորևտիսների վայրենացած խումբը մի պահ լռում է, և թափորապետին է մատուցվում գինու տիկը: Պատարագում էլ գինի կար, բայց ոչ գինու տիկ: Սրանք տարբեր խորհրդանշիշեր են: Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսն ասում է. «Եւ մի իբրեւ զգինի համարիցիս եւ տեսանիցես, զի ոչ տեսանելի է ահատրութիւն սուրբ խորհրդոյն»¹⁴⁵: Գինին «Արեղաթողի հանդեսում» ի՞նչ է... Չխուսափենք մեկնությունից: Դիոնիսոսն է հանդես մտել: Եվ գահակալ-թափորապետը միանգամայն աղատ է գլուխը քաշելու որթատունիկ արևախինդ կարմիրը: Դե՛, խմիր, թշվառ տիրացու և հիշիր «այս է իմ արևն, քանիցս անգամ թէ դրածակս ըմպիցես...» Եվ ահա ասպարեզ է մտնում խորևտիսների երկրորդ խումբը, որ չի աղմկում ու ծիծաղում: Սրանք գուսաններն են և երգում են հոգևոր երգ.

Սուրբ, սուրբ, Տէր զօրութեանց,
 Լի էն երկինք և երկիր փառք քով.
 Օրհնութիւն ի բարձունս...¹⁴⁶

Ուրեմն, աստված չի մոռացվել. Դիոնիսոսի խորհրդանշը գործում է իր իմաստով, բայց որ դա նաև Քրիստոսի խորհրդանշն է, հիշեցվում է. դե՛, տիրացու, չիմանաս, թե դարձել ես բաքոսյան քրմապետ ու տիկը գլուխդ քաշես: Բայց վանքի ներսից երգող խորևտիսների երրորդ խումբը հիշեցնում է, որ սա Քրիստոսի պատարագը չէ: Երգում են (ըստ Վ. Տեր-Մինասյանի գրառման) նաղաշ Հովնաթանի երգը.

Թաւերն չինի,
 Կարմրիկ զինի,
 Ձեզ անուշ լինի:
 Չոր մաշեն համեզ,
 Գինին է զորեզ,

¹⁴⁵ Սրբազան պատարագամատուց Հայոց, էջ 68:

¹⁴⁶ Բերվում է ըստ Վ. Բղոյանի աշխատության, էջ 135:

Հասկանալի է, որ վաղ միջնադարում երգել են դարձյալ աշխարհիկ երգեր՝ ժողովրդական տաղեր, որ մեզ շին հասել, կամ դուցե հայրեններն են պահում նրանց հուշը:

«Արեւաթողի հանդեսին» մասնակցում են խորեախաների շորս խումբ՝ աշխարհական միաբանների, մոնթերի (փոքրավորներ), սարկավագներ և վարդապետների, որոնց երգերը մեկ հոգևոր, մեկ աշխարհիկ բովանդակությամբ հաջորդում են մեկը մյուսին, ստեղծելով յուրահատուկ խորային դիալոգ: Այս փոխհարաբերությունն, ըստ երևույթին, ձևական չի եղել. հոգևոր և աշխարհիկ երգերի փոխհաջորդականությամբ վեճի մեջ են մտել երկինք ու երկիր:

— Օրհնես, Տէր,— ձայն է տալիս սարկավագներից մեկը: Նրան են միանում եւեւ շարկավագ, և շորս հոգով ուտերին են յարձրացնում Թափորապետի «զահլ»: Թափորապետը տիկը ձեռքին, գուցե և մի փն հարամ, աղաւանդում է.

— Այս է այն տիկը, որմէ խմեց Նոյ Նահապետ. խմեց ու զնալցաման բրավ առաջին արեւաթողը. մերկացամ:

Բարձրանում է ծիծաղ, և աղմուկին են միանում դարձյալ երկնային փառալանության խոսքեր.

— Փառք ի բարձունս աստուծոյ:

Զվարթ փառաբանությամբ հաջորդում է զվարթ հաղորդությունը: Դինու տիկն անցնում է ձեռքից ձեռք, բոլորը խմում են փառաբանության ու օրհնության խոսքեր ասելով, ապա միանում, կազմում մի ամբողջական խումբ և՛ «զքոյս ի քոյոցս քեզ մատուցանեմ». միահամուռ երգում են հաղորդությամբ հաջորդող շարականը՝ այնպես, ինչպես պատարագում:

Ժողովուրդն. Յամենայնի աւերնալ ես, Տէր:

Աւերմք զքեզ,

Դովեմք զքեզ,

Դահանամք զքէն,

147 Վ. Բոլոյանը նկատել է, որ Վ. Տէր-Մինասյանն այս երգը սխալմամբ վերագրել է Մկրտիչ Նաղաշին (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135):

Աղաչեմք զբեզ,
Տէր Աստուած մեր¹⁴⁸:

Սարկավագները «գահն» ուսերին շարժվում են դեպի արեւելք, և երթը նորից ուղեկցվում է գոսանների երգով.

Թողեր են ամենարան,
Առեր են թամպուրան...¹⁴⁹

Այստեղ մի պահ իրադրությունը սրվում է: Ծագում է պայմանական վիճաբանությունն վանականների ու գոսանների միջև: Վանականները պահանջում են շխանգարել պատարագի օրհներգութունը, գոսանները համառում են: Սկսվում է բանակոխի, որ վերածվում է կոփամարտի. ըսկըսվում է տուրուղմիոց: Սովորական հանդիմանություններն ու աշխարհիկ խոսքերը չեն աղղում. զբանք ավելի են սրում բախումը: Քաշքշոցն ու տուրուղմիոցը շարունակվում է այնքան, մինչև միջամտի թափոքապետը.

— Խաղաղութիւն ամենեւում:

Տիրում է անսպասելի լռություն:

— Խմեցեք տիկին,— սիրալիք շարունակում է թափոքապետը,— նոյն ահագնաբախտի զինին էր, զոր խմեց Քրիստոս:

Սարկավագները փոխում են երթի ուղղությունը. դնում են դեպի արեւմուտք, ապա՝ հարավ և հետո՝ հյուսիս: Նորից երգում են գոսանները, այս անգամ բաժանված երկու խմբի՝ հարց ու պատասխանի ձևով.

— Կատուներ մը ուտալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Կատուներ մը ուտալեն՝ վարդապետներն են:

— Կաքվրներ կը դղըղալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Կաքվրներ կը դղըղալեն՝ էրեցներն է:

— Զննդուկներ ճըլվըտալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Զննդաւկներ ճըլվըտալեն՝ սարկը վեկներն են:

Կատակն անտիճանաբար վերաճում է ծաղրի. մեջ են գալիս մուկ, ցախավել, մեծավորի մորուք.

¹⁴⁸ Սրբազան պատարագամատուցք Հայոց, էջ 140:

¹⁴⁹ Վ. Բզյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135:

- Մորուք փետտած, աշքեր շլցած, տեսեր էն որն է-
- Մորուք փետտած, աշքեր շլցած, էն մեծավորն է,
- Վանքին հաստ գերանն է, մեծ փորն է¹⁵⁰:

Վանականները նորից զայրույթ են խաղում, հարձակվում գուսանների խմբի վրա, սկսվում է ըմբռնմարտ: Այս ընթացքում ծեր վանականները նստած են տանիքում որպես հանդիսականներ. նայում են, գինի են խմում, տապալկած կաքավ են ուտում: Նրանց համար էլ ուրիշ գուսան է երգում.

Նստեալ կայր և լայր կաքավուն
 Ի վերայ քարին, այ հավեր,
 Ու գա՛ղատ կանե՞ր ձաղերուն,
 Թռչունք, այ հավեր:
 Ի բարձր լերունք հա,ս,
 Ի կանաչ մարգեր նայեցա, այ հավեր,
 Իջի, ի ձորակն ընկա:
 Հալս իմ գույնդույն փետուր.
 Մեկն ի սար տարին, մեկն ի ձոր...¹⁵¹

Վահան վարդապետը «Արեղաթողի հանդեսի» երկու գրառում ունի, որոնցից առաջինը (1893) երկրորդի՝ վերը ներկայացվածի շարունակությունն է: Այստեղ կան նաև որոշ լրացնող մանրամասներ: Գրանցից մեկը թափորի սկիզբն է կամ, ինչպես նկատվում է, հանդեսի երկրորդ գործողության սկիզբը: Գահավորակը վերցրած շորս Դիրացուները դուրս են գալիս եկեղեցու գավթից, շրջապատված վանականների խմբով, բոլորի ձեռքին մոմեր ու ջահեր: Արդեն երեկո է, տվնջյան լուսատուն մայր է մտել, և առաջացող աղջամուղջի մեջ ջահակիր վանականների «կոմոսը» (ուրախ երթ) երգում է Մաղկազարդի շարականը՝ «Կանոն Մաղկազարդի կիրառկէին գալստեան Տեառն յԾրուսաղէմ»:

Որ վերօրհնիս յաթոս քերովրեից,
 Ի վերայ նստիլ յաւանակի հաճեցար.
 Բարբրանեալ որ եկիրդ ի կեցուցանելու
 Ուստի և մեր դյաղմական օրհնովեանցն

150 Նույն տեղում, էջ 136:

151 Նույն տեղում:

Այստեղ արդեն գուսանների խումբ չկա, բայց երկրա-
յինի ու երկնայինի անտինոմիան գործում է: Սարկավագ-
ները ուսամբարձ տանում են «գահին» բաղձած ծաղրա-
ծուակերպ մեկին ու երգվում է շարական՝ ի հիշատակ Քրիս-
տոսի էշով Նրուսաղեմ մտնելու: Ո՞ւմ է ներկայացնում կամ
ծաղրում տեսարանի գլխավոր գործող անձը՝ չաթալ-թագով
տիրացուն, պրոտագոնիստը: Ուղղակի ակնարկներ չկան,
դրանց կարիքն էլ չկա, բայց տեսարանը ենթադրում է թա-
տերային կոնտրաստ ու խաղային տարերք, որ անուղղա-
կիտրեն հաստատում է երկնայինի ու երկրայինի հակադրա-
միականությունը. միատիկան ու կատակերգությունը քայլում
են կողք կողքի: Թափուրը կանգ է առնում, շրջվում դեպի
արեմուտք, երգում՝ «ամեն, ալելուիա»...: Այստեղ սպաս-
վում է մի խոսք, որպեսզի աստիճանաբար փոխվի գործո-
ղությունը ընթացքն ու լարվածությունը: Խումբն ալարտում
է իր «ալելուիան», և սարկավագներից մեկը հարց է տալիս
թափորապետին, թե ինչ նպատակով է կատարվում հանդե-
սը: Թափորապետը շարունակում է այն խոսքը («այս է այն
տիկն, որմ է խմեց Նոյ նահապետ»), որ սկսել էր գավթում:

Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի կարաս վանքիս, վանքի
Աստված օրհնեց Նոյը, առաջին անգամ արեղաթող ան ընելուն համար.
և դաթակզեցավ Փամ, երբ տեսավ, որ իր զինով հայրը մերկ կը ննջե՛՛՛՛՛՛՛:

Վահան վարդապետի գրառումն այստեղից սկսած կա-
րելի է ընթերցել որպես գրված կատակերգություն մի հատ-
ված: Մի ուրիշ սարկավագ թափորապետին տալիս է երկ-
րորդ հարցը, և դրանով ընդգծում է թափորապետի գրու-
թյան առավելությունը. թափորապետը դառնում է դատա-
հոր, սկսում է մեկ առ մեկ մերկացնել իրեն շրջապա-
տող վանականներին:

Սարկավագ. Նոյեն ի՞նչ պատիժ առավ Փամ, ծաղրելուն համար յուր

152 Շարական հոգևոր երգոց, Կ. Պոլիս, 1853, էջ 260:

153 Վ. Ռդյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137: Պատկերը տեսանելի դար-
ձրենելու համար արտագրում եմ պիեսի տեքստով:

Հայրը:

Թափորապետ. <...> ին պես (անունը չի արվում տեքստում) սե-
ցավ:

Բոլորը նայում են խայտառակված վանականի կողմը և
բարձրաձայն ծիծաղում: Թափորը շրջվում է և քայլում հա-
կառակ: ուղղությամբ՝ դեպի արևելք: Թափորապետն օրհնում
ու խաչակնքում է Թափորը:

Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի աղաման վանքիս այս նշա-
նով ասրբ խաչիս և շնորհիվ խաղթ-խայտառակ արեղաթոզ ավուրս:

Հայտնի է, որ աղն են օրհնում, ոչ թե աղամանը: Թա-
փորապետն աղը ցանել է, աղամանն է օրհնում և խաղթ ու
խայտառակը (հիշենք այս բառի շրջված կազմութունը՝
ակնառու խաղ)¹⁵⁴: Թափորապետի օրհնությանը ձայնակ-
ցում է միաբանների խումբը:

Խումբը. Անուամբ¹⁵⁵ հոր և որդւոյ և հոգւոյն սրբոյ այժմ և միշտ
և յափտեանս յափտենից. ամեն: Ալելուիա՛...

Սարկավագ. Ստու՛յգ է ժողովածույնն զրվածը, թե նեւը, այսինքն
սուտ Քրիստոսը, Ղովտի աղի արձան հղած կնիկն պիտի ծնի:

Թափորապետ. Ո՛չ (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) <...>
են պիտի ծնի:

Խումբը. Ամեն: Ալելուիա՛...

(Թափորապետը խմբի հետ միասին դառնում է դեպի հյւսիս):
Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի ցորենոյ շտեմարան վանքիս
այս նշանով...

Սարկավագ. Ո՛վ էր ան, որ աստուծո օրհնած հացը՝ մանանան փոր-
ձեց պահել ուրիշ օրերու համար, և որդնոտեցավ:

Թափորապետ. <...> և (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) էր:
Խումբը. Ամեն: Ալելուիա՛...

(Թափորապետը խմբի հետ միասին դառնում է դեպի հարավ):
Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի աղբիր և առու վանքիս այս
նշանով...

Սարկավագ. Ո՛վ Հորդանանու ջուրն իբր զեղ բժշկության ձաղրկում
համար բորոտեցավ:

154 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստա-
նում, էջ 265—266:

155 Որոշ դեպքերում հետևում է, որ թե աղոթքների ու օրհնութուն-
ների բնագրերին, այլ Տեղ-Միենասյանի զբառմանը. անհրաժեշտության
դեպքում՝ էթե զբառման մեջ համադրություններ կան, դիմում էմ բնագրերին:

Թափորապետ. <...> և (տալիս է միարանենեից մեկի ահուեր) էր
հոսմբը (երգում է) .

Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի
Ի զալստեան սուրբ միածնին.
Ուրախ լեր և ցնծա
Հանդերձ ամենայն սրբովք:
Խնդա յոյժ դուստր Սիրովնի.
Ահա թագաւոր ջո զայ
Նստեալ ի յաւանակի նորոյ...¹⁵⁶

Սարկավագ. Թրհնեա Տէր:

Թափորապետ. Հրամաեալ է քեզ ի Տեառնէ խոսիլ¹⁵⁷:

Այս խոսքը նշան է, որ հարցումներ անող սարկավագը պետք է փոխի զրույցի թեման, և խրավիճակը, որ գնալով լարվում է, պետք է վերջապես լուծվի՝ գործողությունը պետք է այլ ուղղությամբ ընթանա: Դրամայի կենդիոր (կոլիզիան) սրվել է, և մոտենում է բախման պահը: Սարկավագը տալիս է մի հարց ևս, որի պատասխանը, եթե թափորապետը չխուսափի ու չերկարացնի խոսքը, շրջելու է դրությունը. թափորապետը դատողի վիճակից բնկնելու է դատվողի վիճակի մեջ: Ուրեմն, թափորապետն ու սարկավագը խաղային տարերքի մեջ չպետք է մոռանա Ավետարանի խոսքը. «Մի դատիք՝ զի մի դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք դատելոց էք» (Մատթ., է. 1)¹⁵⁸: Եվ ահա տրվում է այդ դավադիր հարցը:

Սարկավագ. Երբ այս վանքին հիմերը դրվեցան և պարիսպները շինվեցան, ո՞ր էիր դու:

Թափորապետ. Դժոխքին մեջ:

Սարկավագ. Վա՛յ, ուրեմն դուն դժոխքեն փախած ու հոս եկած... Ուրեմն՝ պատժո արժանի¹⁵⁹:

Սարկավագի այս խոսքի վրա բարձրանում է աղմուկ ու աղաղակ: Բոլորը հարձակվում են թափորապետի վրա .

¹⁵⁶ Շարական հոգևոր երգոց, էջ 263:

¹⁵⁷ Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137:

¹⁵⁸ Նոր կտակարան, Կ. Պոլիս, 1895, էջ 6:

¹⁵⁹ Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137:

վայր իշնցնում, ոտքի տակ գցում, դահր ջարդ ու փշուր են անում:

Ո՞ւմ են վերջապես կամեջ արել սուրբ հայրերը, ո՞վ կարող է լինել դժոխքից փախածը՝ «սանդարամետականին խղհալ կապանաց»¹⁶⁰: Տեր-Մինասյանի դրառումը բշինչ չի ասում. միակ ակնարկը «դժոխքեն փախածն» է: Ո՞ր դժոխքում փնտրենք այս գահընկեց դատավորին: Քրիստոնեական դժոխքում սատանաների հիերարխիան առանձնապես մեծ չէ. շարքային սատանաներ՝ «հակառակորդ, մատնիչ, շարախոս, դիմակաց, դիմախօս»¹⁶¹, մի Սադայիլ՝ «գլուխ գիւաց»¹⁶², և մի Շահապետ «՛ի վէշապի կերպարանս կամ ի նհանդի իմն»¹⁶³, որի հաստիքն անորոշ է «գիւաց գլխի» առկայության դեպքում: Վանականների այս միտածրիայում դժոխքից փախածը պետք է պատկերացվեր որպես մի «շարախօս, դիմակաց»: Բայց եթե ընդունենք, որ Արեղավթողի հանդեսներն «ավելի հին անցյալ ունեն, քան եկեղեցական որոշ արարողություններ, որ օգտագործում են թատրոնի պատմաբանները»¹⁶⁴ (հակված եմ այս տեսակետին), պետք է նկատի առնենք նաև հեթանոսական անդրաշխարհի հիերարխիան. «համբարուկը, և յուշկապարիկը, և ծովացուկը, և յարաւեղը, և պայք, և քաջք, և խիպիլիկը, և պարիկը, և հագիոն, և շիղարք, և այլ ինչ սոսկ անուանք: <...> և դեւք ապստամբեալք միշտ շարք են առ ի մոլորեցուցանել զմարդիկ. և անուամբ կերպս ի կերպս լինելով զի որսասցեն զմեզ ի կորուստ»¹⁶⁵: Քաջքի և շիղարքի գաղափարը հին է: Գրիգոր Մաղիստրոսը, ինչպես մեզ արդեն հայտնի է, սանդարամետի կապանքները խզող դեւերից շիղարհներին համարում է ծաղրող եգիպտացիներ («շահանան ի վերայ մեք»)՝¹⁶⁶ Ալիշանը մի բացատրություն ունի, որը կարծես գալիս է

160 Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, Թ. ԻԲ, էջ 67:

161 Նոր բառգիրք հայկազան լեզուի, հ. 2, էջ 698:

162 Նույն տեղում, էջ 683:

163 Եզնկայ Կողբացոյ եղծ ազանդոց, Թիֆլիս, 1914 (1. ԻԵ), էջ 74:

164 Վ. Բոյաճե, Նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 134:

165 Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, կազմ. Ն. Կոյ. Պո-ղարեան, հ. 4, Երուսաղեմ, 1969, էջ 629 (ընդգծումներն իմն են—Հ. Հ.):

166 Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, Թ. ԻԲ, էջ 67:

Գրիգոր Մազիստրոսից. «Այսոնք ոչ աչաց, այլ մտաց կուրացուցիչ դեք էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչպես հիշեցինք Արտավազդա համար. սուչն անվամբ խելագարն ալ Շիդար կոչվի. ինչպես կսե վանական վարդապետ»¹⁶⁷: Բացատրությունները թերևս կարիք չկա անմիջականորեն կապել «Արեղաթողի» այս տեսարանի հետ, բայց պետք է նկատի ունենալ: Ծաղրող ու ծաղրվող սարկավազի կերպարը դուգահեռներ շատ կարող է գտնել միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնում, ժողովրդական բանավոր երգիծանքի ձևերում: Եվ, այնուամենայնիվ, «Արեղաթողի» վերջին տեսարանի սիմվոլիկան չի կարող բացատրվել միայն քրիստոնեական պատկերացումների հիման վրա: Բոլոր դեպքերում «գժոխքեն փախածը» հակաքրիստոնեական տարր է, հեթանոսավթյան հիշողություն, կամ զույն խակապես աղանդավորությունը ներկայացնող կերպար:

Ինչե՛ն. ավարտենք միատերիայի ներկայացումը:

Աղմուկի և իրարանցման մեջ թափորապետը դեռին է տապալվում և «վախճանվում»: Նրան վերցնում են և թաղման շարականով տանում վանքի գերեզմանոցը, իշեցնում նախապես փորված փոսը: Այստեղ խմբից սուանձնանում է վանահայրը, մոտենում է փոսին և աղաղակում.

— Ղաղարե՛ն, արի՛, ել արտաքս¹⁶⁸:

Վանահայրը խոսում է Քրիստոսի խոսքերով, ուրեմն նա էլ Քրիստոսի գերակատարն է: Եվ իրադրությունն էլ մեղ ծանոթ է. Օտան էլ հռովմիբապից դուրս հրավիրեց Լուսավորչին՝ «եկ ի դուրս»: Պարզ երևում է ծիսային հին պայմանաձևը: Բայց իրավիճակը դարձյալ մի քանի շերտ ունի: Ծաղրվում է Ղաղարոսի հարությունը, այսինքն Քրիստոսի հրաշագործություններից ամենահրաշալին: Բայց երբ վանահոր խոսքի վրա գերեզմանից դուրս է թռչում թափորապետը մերկացած, ծաղրվում է քրիստոնեական հավատի ամենախորին խորհուրդը: Սա ի՞նչ բան է՝ աղանդավորություն, հեթանոսություն, թե՞ քրիստոնեական ծեսերը ծաղրելու վաղ միջնադարյան միմական ավանդություն:

¹⁶⁷ «Բաղմավեպ», 1894, հ. ՄԲ, էջ 486:

¹⁶⁸ Վ. Բղայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 138:

Հաղարոսը դուրս է թռչում գերեզմանից (Ավետարանում այդպես չէ), վանականների խումբը ցրիվ է գալիս ու գիմում փախուստի: Սարկավագ-դատավորը որպես դժոխքից հլած խելագար, վայրենի աղաղակով հալածում է միաբաններին մինչև վանքի դուռը:

Կատակերգական միստերիան այստեղ էլ ավարտվում է: Հաջորդ առավոտը բացվում է պահք ու աղոթքով, շարունակվում է վանական կյանքի խստակենցաղ առօրյան: Սկսվում է մեծ պատը: Ամեն ինչ մոռացվում է մինչև հաջորդ Բարեկենդան:

* * *

Առեղծվածային շատ բան կա «Արեղաթողի» հանգեսում: Գրառված փաստերը պերճախոս են և, այնուամենայնիվ, քիչ են: Շատ բան է մոռացվել հարյուրամյակների ընթացքում՝ Սահակ Պարթևի ժամանակից մինչև Մինաս Թոխաթեցի և մինչև Վահան Տեր-Մինասյան: Շատ նշաններ են շեղոքացել կամ խեղաթյուրվել: Բայց ակներև հատկանիշներ կան, որ երևույթը հրում են դեպի վաղ միջնադար: Ամեն ինչ այնտեղ կառուցված է պատարագային արարողության տրամաբանությամբ, նույն ծիսային մոդելով: Այդպես է, եթե Տեր-Մինասյանի դրառումն ընթերցենք պատարագի լույսով: Իսկ պատարագն արդեն տեղավորել ենք անտիկ դրամայի շախմատ: «Արեղաթողի» տեսարանային կարգը և՛ նման է, և՛ տարբեր: Ընդհանուր սկզբունքի տեսակետից սա, իհարկե, պարերգական (խորային) դրամա է, շրջանակենտրոն գործողությամբ, շրջանաձև խաղահրապարակի ներքին պատկերացումով: Խմբերգերում պարզ երևում է սարոֆե-անափստրոֆե-ստասիմ (պտույտ-հակապտույտ-անշարժ խմբերգ) հարաբերությունը: Սա կարծես տիպարանական ընդհանրություն է: Բայց այստեղ գործում են մի քանի խմբեր, և դրանք կազմում են խորային յուրահատուկ հիերարխիա՝ վարդապետներ, սարկավագներ, մոնթեր, որոնք միանում են, բաժանվում՝ կազմում են մի ղեկավար ընդհանուր ամբոխ, մյուս ղեկավար ստեղծում թեմատիկ հակադրություն: Պարերգական գործողությունը դառնում է ավելի

դրամատիկ, երբ խաղի մեջ է մտնում զուսանների խումբը։
դիխորեան (երկպար) զանում է արիխորեա (Նուպար)։ Սա
արդեն բոլորովին այլ տիպարանություն է՝ ենթադրում է թա-
տերական այլ համակարգ, որ անտիկ դրամայի օպսիսում
չի տեղավորվում։ Տիպարանական երկրորդ և ավելի էական-
տարբերությունը գործողության շրջանակներում տրամա-
բանության և խմբի խաչաձև՝ արևելք-արևմուտք-հյուսիս-
հարավ շարժման համագործումն է։ Տիեզերաբանական այս դե-
տեյմենտը, որ դրված է նաև եկեղեցու կենտրոնագմբեթ-
խաչաձև հատուկ դժի հիմքում, անտիկ դրամայի տեսա-
բանային կարգում չի երևում։

Գանք «Արեղաթող» հանդիսի, որպես դրամատիկա-
կան-թատերային համակարգի, բովանդակային հիմքին։
Ինչպես նկատեցինք, սա ծեսի և խաղի համագործություն է՝
խաղը ծիսակարգում, և ծեսը՝ խաղային տարերքում։ Վի-
ճակների հակադրամիասնություն, անսպասելի վճիռներ, տա-
րամետ դրություններ և վերջույ՝ հանգույցի կրկնակի լու-
ծում՝ երկհարկանի խաչառակություն¹⁶⁹։ Այս կատակեր-
գության տրամաբանությունը շատ ինքնատիպ է. սկսվում
է մոտիվների բախումով (աշխարհիկ և հոգեոր), ապա անձ-
նավորություններ են մերկացվում՝ երկմոտիվ ակնարկներով,
և բանը հասնում է դրությունների շրջման, որ ամենաուներվե-
րա կատակերգական վճիռն է։ Սա աշխարհիկ կյանքի միջ-
նադարյան իմաստավորում է և, որպես սյուժետային տրա-
մաբանություն, գործում է միջնադարյան լատինական նո-
վելներում։ «Արեղաթողում» տեսնում ենք սյուժեի կառույց-
ման խաղային եղանակը, որ նույնիսկ ամբողջականությու-
նը և դրանով վաղ միջնադարյան է՝ ժողովրդական-ծի-
սային, առանց գրական հիմքի և անտիկ կատակերգության
փորձից դուրս։ Փաստորեն ծեսի շուրջն ստեղծված է պար-

¹⁶⁹ Հանգույցի կրկնակի լուծման ամենաինքնատիպ և զատական օրի-
նակը տեսնում ենք Գողթի «Ռեիդորի» ավարտակետում, խաչառակու-
թյան առաջին աստիճանը եղևտակովի նամակի ընթերցումն է, որով ար-
մատապես շրջվում է իրավիճակը՝ բոլորին մերկացնող «զատավորը»
նույնպես մերկանում է, բայց աչքից հեռու մերկորդ աստիճանը ուստիկա-
նապետի հաշտարարությունն է իսկական «զատավորի» զաւստյան մասին,
որով սկսվելու է մի նոր մերկացում։

պղծական ստեղծարանական մթնոլորտ, բայց պարզունակ չէ
կենսահայեցողութիւնը: Այս ամենը ներծծված է մի կող-
մից հեթանոսութեամբ, մյուս կողմից քրիստոնեութեամբ,
որով և պայմանավորված է կյանքի ու աշխարհի միջնադար-
յան երկրենու պատկերացումը: Մարդը կամ փառքի ու լուսի
մեջ է կամ դատաստանի ու խայտառակութեան, կամ տեր
է ու դատավոր կամ զրկված ու թշվառ, կամ պերճանքի ու
վայելքի մեջ կամ զրկանքի և աղքատութեան, թագավոր կամ
մուրացիկ: «Արեղաթողի հանդեսում» երկու պարզ խորհրդ-
դանիշ կա՝ դահ և գերեզման: Տիպաբանական ամենակա-
րևոր գիծը խաղի դատական եղանակն է՝ անհատի ու ամբո-
խի հարաբերութիւնը: Սա հիշեցնում է և՛ հնագույն դա-
տական խաղը, և՛ հռոմեական *carmina triumphalia*-ն:
Իմաստն ու նպատակը մեկն է՝ մարդուն հասկացնել աշխար-
հի բանը. «որով շափով շափէ՞ք՝ շափեսցի ձեզ»:

«Արեղաթողի հանդեսը» հայ միջնադարյան թատրոնի
բիշ թե շատ ամբողջական պահպանված երևույթներից է: Եկե-
ղեցին դատապարտել է թատրոնը և, այնուամենայնիւ, նրա
ամբողջական մի նմուշ պահպանել իր պատերի ներսում: Եվ
պահպանել է իմաստուն խմբադրումով, մեղքն ու վարձքը
շուկելով, ծիսային ու խաղային դժերը դուգադրելով, կյան-
քի հոգևոր ու աշխարհիկ ծայրերը մոտեցնելով ու հեռաց-
նելով, երկիրքն ու երկիրը հաշտեցնելով: «Արեղաթողի հան-
դեսն» իսկապես հին դրամայի մի ճառագայթն է, նրա ուշ
միջնադարյան անդրադարձումը: Եվ սա կարծես մեր ճանա-
պարհի մի հանգուցակետն է, որտեղ ուղղում ենք լապտեր դնել՝
տեսնելու համար մոտիկն ու հեռուն, գտնելու դրամայի
պատմութեան կորած օղակները:

ՇՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԽԱՂԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

Հին և միջնադարյան թատրոնը հիմնականում ուսումնասիրվել է որպես անհետացած երևույթ: Իրավիճակն սկզբունքորեն այդպես է: Հեթանոսական ժամանակներից միջնադար հասած աշխարհիկ մշակույթի այս դրսևորումը ջանացել ենք ըմբռնել լեզվական փաստերի և մատենագրական նեղատիվ վկայությունների միջոցով: Բայց թատրոնը նաև կենդանի ավանդույթուն է, իր հետքերը թողնում է ժողովրդական կենցաղում և տալիս արձագանքներ, խամբող արձագանքներ, որոնք կարող են չընկալվել: Հասարակական շփման ձևերի փոփոխությունը բնականորեն դուրս է վանում հին ձևերն ու խաղերը, և դրա հետ միաժամանակ խամբում ու շեղոքանում են ժողովրդական դրամայի հետքերը: Այնուամենայնիվ, կան դիտված փաստեր, որոնք լույս են սփռում միջնադարյան գրավոր վկայությունների վրա, ստիպում վերընթերցել կարծես թե հայտնի ու վերծանված փաստերը, գտնել անտեսանելի առնչություններ: Պարզվում է (այդպես էլ պետք է լինի), որ հին թատրոնի ամենակենսունակ գիծը ժողովրդական է, և այն, ինչ տեսնում ենք ծիսային պայմանաձևերում, բանահյուսական հիմքեր ունի, արտահայտվում է նաև որպես խաղային պայմանաձև:

Նոր ժամանակները շատ բան են փոխել ժողովրդական խաղերում՝ թեմաներ, ձևեր, մոտիվներ, խոսքեր: Բայց էականը տիպաբանությունն է, սիմվոլիկան, խաղային համակարգը՝ բաներ, որ իսկապես հին են և չէին կարող հորինվել նոր ժամանակներում: Կա ժողովրդական խաղերի մի տեսակ, որ կրում

է պարերգական գրաւայի տիպաբանությունը, և դա մեզ ստիպում է էական նշանակութիւն տալ առաջին հայացքից երկրորդական թվացող մոտիվներին ու խորհրդանիշներին: Գրանքանուղղակի հիշեցումներ են, նշաններ, որ մղում են հետագարձ անդրադարձումներին:

Ահա այդ «հիշեցումներից» մեկը՝

«ՔԱՎՈՒԹՅԱՆ ՆՈՒՍԱԶ»

Բարեկենդանի տոնին երգվող աշխարհիկ և ժողովրդական երգերի շարքում իմ ուշադրութիւնը գրավեց Վ. Տեր-Մինասյանի գրառած ետալերդի ժողովրդական մի երգ.

Գեշ շրպնի մեր էծուն,
Մեռնիմ ևս քը մեր էծուն.
Ուլ մի ունի ճբտպըտուն,
Գրկեմ տանիմ ժամի տուն,
Մատաղ տնեմ աստծուն,
Բահ ու բրիշս վերի տուն,
Խաշ գավազան իմ զխուն՝:

Թվում է, շատ միամիտ ու պարզունակ երգ է, ինչպես և՛ Բարեկենդանի խրախճանքներում տնից տուն շրջող այծամարդու պատկերը (նկ. 10): Բայց արդեն համոզվել ենք, որ բանահյուսութեան մեջ պատահական նշաններ չկան: Այժի խորհրդանշաններ ունեն հին դրամայի հետ: Այժի խորհրդանշաններ ունեն հին առեւտրային բանահյուսութեան նիշը շրջանաւորում է համաշխարհային բանահյուսութեան մեջ: Եթե չխուսափենք հապճեպ եզրակացութիւններից, պետք է ասենք, որ մեր առջև խամրած մի հիշողութիւն է հին ճոխազերգութիւնից: Այս բառին դիմում ենք պայմանաբար առայժմ որոշ զուգորդումների մղելու նպատակով, թեպետ խնդիրն այդքան էլ պարզ չէ: Գրականութիւնից հայտնի է նոխազան զոհաբերութեան կապը հին հունական դրամայի հետ: Բայց շտապենք ամեն ինչ բխեցնել հայտնի իրավիճակներից, չփնտրենք ուղիղ կապեր: Նոխազը, որպէս պաշ-

1 Վ. Բղոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, էջ 136:

աւամունքային խորհրդանիշ, հայոց հին հավատալիքներում անորոշ է և լավ չի ուսումնասիրված: Ալիշանը այս խորհրդանիշին ոչ մի նշանակութուն չի տալիս, թեպետ հիմքեր կան նշանակութուն տալու: Ստիպված ենք որոշ չափով դուրս



Նկ. 10 Այծեմարդը ժողովրդական խաղերում ըստ Հ. Քաջակյանի:



Նկ. 11 Այծեմարդը «Հեյնորա» խաղում ըստ Վ. Խոշարեղյանի:

գալ հայ բանահյուսութեան ու բանագիտութեան կոնտեքստից²;

Հին հունական դրամայի պատմութեան շարադրանքներում մոտավոր կերպով նկարագրված է ատտիկյան ողբերգութեան ծիսային նախերգանքը՝ խորհտիսների երգով և նոխազի զոհաբերութեամբ: Դա մենոնդ ու հարութեան առնող հին թրակիական աստվածութեան՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս) պատարագն է: Տաճարից հրապարակ է բերվում կուռքը, մորթվում է նոխազը, զոհի արչունը հեղվում է կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է աչգ արչունով, այսինքն հաղորդվում է, և սկսվում է նոխազերգութեանը: Դրամայի ծիսային հիմքերի հետազոտումը նիկիոյա Եմբեխնովի բերել է այն մտքին, թե աշտակերպ ոգու պաշտամունքը Բալկանյան թերակղզի է մտել հրեաների բիրլիական նախահայրենիքից՝ Պաղեստինից: Վկայակոչվում են հրեական բանահյուսութեան հնագույն փաստերը Թալմուդից և Հին կտակարանից³: Եմբեխնովի պնդումը, որ նոխազյան զոհաբերութեան սկիզբ է առնում անպայման հրեական աշխարհից, խնդրի պակաս էական կողմն է: Բայց նա ճշտում է երկու հասկացութեան՝ Բալմուքյուն և բոդուքյուն՝ զոհաբերվող և ազատ արձակվող նոխազ. մեկը տրվում է Եհովային, մյուսը անաստի ոգուն՝ Ազազելին: Դրանով հատկանշվում է ոչ միայն հին հրեաների կրոնական գիտակցութեան երկվութունը, այլև նոխազի, որպես ծիսական խորհրդանշի, հակասականութունը: Այս երկվութեան հետքերը երևում են հին կտակարանի Ղեառական գրքում և Եփրեմ Ասորու մեկնությունում⁴: Եմբեխնովը պարզում է նաև իր հիմնական խնդրից դուրս, բայց մեզ համար էական մի կետ՝ նոխազի զոհաբերութեան անմիջական կապը հին դրամայի հետ: Դրան կանգնադրառանք իր տեղում: Առայժմ պետք է նկատենք, որ «քավութեան նոխազի» արահետը բավական

² Այս խնդրին մանրամասնորեն անդրադարձել եմ «Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում (էջ 144—181), բայց կարիք է զգալվում վերանայել որոշ կետեր և հարցը կոնկրետացնել:

³ Н. Евреинод, Азazel и Диенис, изд. «Academia», Л., 1924.

⁴ В. Вифимий Уматеннагровицкис, с. 1, վեներիկ, 1836, էջ 222—223:

մութն է, խճճված է միջագետյան ու փոքրասիական ժողովուրդների ծեսերի ու հավատալիքների լարերին⁵ և մինչև Բաղկաններ հասնելը անցնում է Հայկական բարձրավանդակով:

Այժի ոճավորված պատկերը հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից, ուրարտական մշակույթի փաստերից: Ինչպես նկատել է Ադոնցը, ուրարտական որոշ արձանագրություններում շեշտված է այժի ղոհարերության փաստը խաղչյան սաճարներում՝ զինով ղոհարերության կողքին: Ի դեպ, խաղողի խորհրդանիշն էլ մերձ է Մուսասիրի տաճարին: Այս էլ միանգամայն տրամաբանական է: Մուսասիրի տաճարը հոռու չէր նոյ հապետի աշխիւններից: Եվ կա մի բառ՝ nipsidu, որ նշանակում է «այծեր ղոհարերել»⁶: Մեզ ավելի մոտ ու հասկանալի է Աղաթանգեղոսի վեպյությունը, այն է՝ Հայաստանի ութ մեհյաններում մատուցվող բրազան ղոհերից մեկը եղել է սպիտակ նոխաղը⁷: Քրիստոնեական շրջանում հեթանոսական բոլոր ղոհերը մոռացվել են, ավելի ճիշտ՝ մերժվել, և մնացել է մեկը՝ խոյը, որպես նոր աստվածության միակ կենդանակերպ խորհրդանիշ: Բայց հայտնի չէ, թե ինչ պատահականությամբ աստծո որդու տան մոտակայքում հայտնվել է նաև նոխաղը՝ հեթանոսական պաշտամունքային խորհրդանիշներից դուրս ամենահինը: Քրիստոնեական պաշտոնական ծիսակարգում նոխաղը ոչ մի դեր չունի, և դուրս այդ պատճառով էլ հայ բանագիտության մեջ այս խորհրդանիշին չնչին նշանակություն է տրվում: Նոխաղի ղոհարերությունը, թվում է, քրիստոնեական իմաստ է ստացել անպաշտոն ճանապարհով, դուրս մի հին ավանդության ուժով, որպես ժողովրդական կրոնասիրության դրսևորում:

Հայ ժողովրդական հավատալիքներում այժր երկիմաստ ու հակասական էակ է: Անանիա Շիրակացու՝ կենդանակերպերի մեկնությունում կարգում ենք, թե Այծեղջյուրի տակ

5 Հմմտ. Д. Редер, Легенды и мифы древнего Двуречия, изд. «Наука», М., 1965, с. 103—104.

6 Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, էջ 229:

7 Ագարանգեղոս, Եղվ. հրատ., էջ 18:

Ժնվորը «խոհեմ, գոռոզ և դաւաճան լինի»⁸։ Ժողովրդական
 ավանդույթյունն ասում է, որ այժին ստեղծել է սատանան,
 բայց նրան հոգի է տվել աստված, և այժր սատանային ըի
 ենթարկւում, ենթարկվում է աստծուն⁹։ Այժր նույնանում
 է երբեմն ձախույթյան ու հակառակվելու գաղափարին։ Ղա-
 դար Փարպեցու «Պատմութիւնում» այսպիսի տողեր կան.
 «այլք ընդ դասակա այժեաց ձախակողմեան հաղորդեալք»
 դնալին անդարձութեամբ լի խաւարն արտաքին»¹⁰։ Բոլոր
 ավայաներով այժր հակասական ու երկվամաստ խորհրդանիշ
 է՝ կրում է բարին ու շարը, աստծուն և սատանային, խոհե-
 մութիւնն ու դավաճանութիւնը։ Սակավակայց կենդանու
 մորթին, որով «պճնվել» է միջնադարյան անապատական-
 ների մի խավը, նշանակել է հեղանք և ինքնազրկում, և
 ալստեղ կամա լի ալստա ընթերցվում է դիտնիտսյան արա-
 բողութեան այժառգեհտ արաւորներին՝ սատիրներին կամ սա-
 տիրական խորի մետամորֆոզը։ Այս բոլոր դեպքերում այժա-
 կերպութիւնը հանգես է դալիս որպես լքելու, դավաճանելու,
 հեռանալու, հակադրվելու նշան։ Անապատականը հեռավոր
 մի ազերս ունի Դիտնիտսի շքախմբի Պան աստծո հետ, որ
 ծնվել էր այժի ասքերով ու եղջուրներով և հեռացել էր
 Օլիմպոսից, դնացել անտառներն ու լեռները՝ նվազելու իր
 սրինդը բնութեան ազատ էակների համար։ Սա նույն Սա-
 տիրն է, Յավնը, Սիւլանուսը, որին հին հայերն անվանել են
 Պալ¹¹։ Սա նույնպես հակասական խորհրդանիշ է։ Ժողովրդ-
 դական հավատալիքներում հոգեառ հրեշտակը ներկայանում
 է նոխազոտն ու նոխազագեմ։ Բայց այդ նույն կերպարան-
 քը հեքիաթներում երևում է այլ նշանակութեամբ։ Այժր հայ-
 կական հեքիաթում մարդկանցից թաքնված բարութեան ոգին
 է, որ կերակրում է անտառում թողնված մանուկներին,
 որոնք հետո դառնում են հերոսներ կամ արգար թագավոր-
 ներ։ Իսկ առակներում այժր քմահաճութեան ու հակառակու-

8 Անանիա Շիրակացի, Տիեզերագիտութիւն և տոմար, Երևան, 1940,

էջ 20,

9 Հմմտ. Ա. Ղաւալանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 125,

10 Ղազարայ Փարպեցայ Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1908, էջ 280,

11 Եզնիկ Կողբացի, Նշվ. հրատ., էջ 69, նաև՝ Ղ. Ալիշան, Հին հա-
 վատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 201—202,

թյան ոգին է: Գետակի նեղլիկ կամրջի վրա դեմ դիմաց հանդիպող երկու այծերի հինավուրց առակը խորիմաստ է: Դրամատիկական իրադրությունն ամենապարզ ու հշգրիտ պայմանաձևն է սա: Հայտնի են «այծերը բերել» (բարկացնել), «այծերը քշել» (բարկությունը մեղմել), «այծերով մարդ» (քմահաճ մարդ) արտահայտությունները, որոնք նաև համանվթական տարածում ունեն:

Թվում է, այնուամենայնիվ, որ այծի, որպես հակառակության ոգու, խորհրդանշին ամենից ավելի տարածված է հայ բանահյուսության մեջ: Փալստոս Բուզանդի «Պատմություն» մեջ բերված է մի դրույց (գուցե և պատմական փաստ). որտեղ կրկնվում է վերը հիշված առակի իրադրությունը: «Ապա եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ թագաւորն Հայոց Արշակ շրջել զասպաստանաւ միով զարքային Պարսից. իսկ ախոռապետն արքային Պարսից նստէր ի ներքս ի տան ասպաստանին: Իբրև տեսանէր զթագաւորն, ոչ ինչ առ լուս կալեալ մեծարեաց զնա, և ոչ ինչ շուքս զնէր նմա. այլ և անարգանս ևս զնէր թշնամանաց, ասելով ի պարսկերէն լեզու՝ թէ «Այծից Հայոց արքայ, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վերայ»: Զոր բանս իբրև լսէր սպարապետն զօրավարն Հայոց Մեծաց, որում վասակն կոչէր ի Մամիկոնեան տոհմէն, մեծաւ բարկութեամբ և բազում սրտմտութեամբ բարկանայր. ի վեր առեալ զսուսերն, զոր ընդ մէջն ունէր, հարեալ անդէն ի տեղոջն զախոռապետն արքային Պարսից գլխասէր ի ներքս յասպաստանի անդ»¹²: Ենթադրություն կա, որ այստեղ ակնարկվում է հայերի այծապաշտությունը¹³: Բայց ավանդությունն ուրիշ շերտ էլ ունի: Ախոռապետը այծի անուն տալով, ըստ ժողովրդական հավատալիքի, կանչել է հակառակության ոգուն՝ բացահայտել Արշակի դիրքը Շապուհի պալատում: Եվ բախումը, որ պետք է տեղի ունենար Շապուհի ու Արշակի միջև խնջույքի սրահում, սկսվում է այստեղ «այծից պատարագով»: Եթե նույն տրամաբանությամբ մեկնենք զրույցի շարունակու-

¹² Փալստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Երևան, 1987 (4. ԺԶ), էջ 196:

¹³ Վ. Բոդյան, Հայ ազգագրություն, Երևան, 1974, էջ:

թշուհը, կտեսնենք, որ Շապուհը հասկանում է «պատարագի» իմաստը և, պարզեցնելով վասակին, ոչ այնքան նրա տիրապիտելությունն է գովում, որքան հասկացնում է Արշակին, թե իրենց հակառակությունը լուծված է: Ախոռապետը դարձել էր իսկապես քաղութային նոխազ:

Վիպական այս հատվածը հուշում է, որ վաղ միջնադարի կենցաղի ու բանահյուսության մեջ այժի խորհրդանիշը պահպանել էր իմաստը: Բայց ի՞նչ գործ ունեւր այժր կկեղեցու գոների մոտ: Դրա պատասխանը տայիս է Լուսավորչի տեսիլքը. «Եւ տեսի հօտս անթիւս այժեաց ի գոյն սեռութեան, որք անցեալք ընդ ջուրն՝ յօգիս դարձան. և զգոյնս իրեանց ի կերպարանս սպիտակութեան շրջեցին, և լուսակիզն ասրն փայլէր առ հասարակ, մինչև ճառագայթ: Հատանէին ի նոցանէն»¹⁴: Բացատրվում է նաև այս կերպարանափոխության իմաստը. «բղխեսցէ աղբիւր մկրտութեան. ի թողութիւն քաւութեան բազում մեղաւորաց»¹⁵: Ամեն ինչ պարզ է. նոխազը Քրիստոսի կենդանակերպ խորհրդանիշի՝ դառան նախատիպն է, որ նշանակում է, թե դառը մըկրտութեան նոխազ է: Հասկանալի է, թե որտեղից կարող էր ծագել «այժից պատարագ» հասկացությունը¹⁶: Իսկ Հովհաննես Դրասխանակերտցու երկում կարգում ենք նոխազ գոհարերողի աղոթքը. «Յիսուս Քրիստոս, յոյս իմ, ուխտաւոր գործ իմ յայսմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ՝ նոխազ պատարագ և վասն անուան քո»¹⁷: Աղոթքի շարունակությունը սովորական ու ծանոթ է, նոր երանգ չի ավելացնում մեր պատկերացմանը: Բայց ոչ մի կասկած, որ սուրբ Գեորգի թիկունքին կանգնած է հեթանոսական բարձրակարգ միաստվածություն: Ենթադրվում է, որ դա վիշապաբազ վահագն է: Գուցե պատահական չէ արևի ճառագայթները հատող լուսակեղ գեղմի պատկերը Լուսավորչի տեսիլքում: Այստեղ, եթե ուշադիր կարդանք տեսիլքի մեկնությունը.

14 Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 385:

15 Նույն տեղում, էջ 391:

16 Գրիգորիի Արշարունոյ թորեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցութեան, Վեներիկ, 1864, էջ:

17 Տովմանու կաթողիկոսի Պատմութիւն, Նրուսաղեմ, 1867, էջ 157:

կարծես թույլ մի ակնարկ կա, ավելի ճիշտ ենթատեքստում ընթերցվող մի գաղափար՝ հեթանոս աստվածություն փոխակերպումը քրիստոնեական սրբի։ Այծերի փոխակերպումը լուսագեղմ ուխտարների դարձի սիմվոլիկան է, լուսակեղ գեղմը փրկության նշանը։ Ապոլոն Հոդոսացու «Արգոնավտիկայից» հայտնի է ոսկե գեղմը, որպես Հերմես աստծու շնորհը և փրկության խորհրդանիշ։

Ինչպես տեսնում ենք, սիմվոլիկան զուտ քրիստոնեական չէ, արմատները հին են։ Ուրեմն, Տրդատի զոհաբերած սպիտակ նոխազը, որ ակնարկում է Ագաթանգեղոսը, հեռուն է տանում և կարող է մոտենալ արևի ու կայծակի պաշտամունքին։ Հնարավոր է, որ այստեղ ուրիշ գաղափար էլ լինի¹⁸։ Մինչև օրս էլ ժողովրդի մեջ պահպանվել է ննջեցյալի առաջին «սուրբ կաշին» նրա ընտանիքին ճերմակ ուլ նվիրելու սովորությունը։ Ուլը նվիրվում է զոհաբերության համար, և այդ ծեսն ստացել է ուլոց կամ ուլնոց անունը¹⁹։ Մորթում են սպիտակ ուլը ու եփում թոնրում։ Զոհաբերության այս ձևն էլ ասում է, որ այստեղ մի մոռացված աստվածություն կա, մի շատ հին գաղափար։ Թոնրի խորհրդանիշը, որին մասամբ ծանոթ ենք, հեռուն է տանում, մոտեցնում թերևս այն ժամանակներին, երբ վրիժառության, պատժի ու զոհաբերության գաղափարները տարանջատված չէին։ Մեզ արդեն ծանոթ են շղթայվածի այրը, կուսավորչի բանտը, նաև... Թափորապետի գերեզմանը։ Բայց կարդանք ժողովրդական մի այլ ավանդություն։

«Կոսպաշտ Թագավոր Բելը մեծ զորքով կռիվ է. եկել Հայոց Թագավորի վրա։ Սա սպանել է Բելին, հանել նեմ-րութ սարի գագաթը և այնտեղ թոնիր շինելով մեջը կախել. վառել է։ Աստծու հրամանով կրակը ջուր է դարձել, մոխիրը

18 Տեսակետ կա, որ նոխազը զոհաբերվել է անդերկերայի աստվածությունը (Վ. Բդոյան, Սրբ. կիսիցյան)։ Այս տեսակետը, որ իր տրամաբանությունն ունի, փորձել եմ հիմնավորել («Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 162—166)։ Նոր ենթադրությամբ կամ հիմնավորումով նախկինը չի բացառվում, քանի որ նույն կենդանին կարող էր զոհաբերվել մի քանի աստվածությունների։

19 Վ. Բդոյան, Հայ ազգագրություն, էջ 177։

իջեցրել հողի տակը, որ քամին փռչին շտանի»²⁰։ Դիցարանական պատկերացումների մի բարդ կապակցություն կա այստեղ։ Երեք հազար տարվա մոխիր է նստած այս թոնրի հատակին։ Բնլը, որ միջազետյան հնագույն աստվածություններից մեկի՝ օդի աստծո՝ Էնլիլի (ըստ Շումերական վերսիայի, համաշխարհային ջրհեղեղի հեղինակի) մետամորֆոզն է և բաբելացիների համար դարձել է երկրի ընդերքի աստված²¹, այստեղ, որպես շար ուժ, այրվում է քավության փոսի մեջ, այնպես, որ միախառնվի իր երկրային տարրերին (կրակ, հող, ջուր), որպեսզի բնության շրջորդ տարրը՝ օդը նրան նորից ծնունդ չտա։ Այստեղ միատեղ են հանդես գալիս վրիժառության, պատժի, զոհաբերության ու քավության գաղափարները։ Պատժվողը չի ոչնչացվում, այլ միախառնվում է իր մայր ընդերքին, հեռացվում իրեն ծնունդ տվող հորից՝ օդից։ Պատիժը դառնում է քավություն, որ արտառվում է կրակը ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերով։ Լուսավորչի վարդապետության մեջ կա նման մի պատկեր. «առեալ զկենդանի հուր պատարագացն տարեալ քահանայիցն արևին ի ջրհորն, և հուրն ի ջուր դարձաւ. և յետ ամացն Խոթանանից ի դարձին երթեալ առին զջուրն և բերին արկին զողջակիդօջն, իբրեւ շինեցաւ տաճարն՝ և ջուրն դարձաւ ի բնութիւն հորոյ»²²։ Այս խորհրդապատկերը ժողովրդական արմատ ունի։ Հայտնի է Լեզք գյուղի սրբազան թոնրի ավանդությունը. մեղքից ամոթահար իրիցկիէն ընկնում է թոնիրը, թոնրի կրակը փոխարկվում է ջրի, իսկ կիւր դառնում է ձուկ²³։ Թողության գաղափարն է գործում։ Պատժի հնոցի և մկրտության ավագանի գաղափարները մերձենում են Իսկ Դանտեի «Դժոխքի» ութերորդ պարունակում։ Այն կրակի փոսերը, որ գլխիվայր այրվում են մեղավորները. Դանտեն համեմատում է (անհիմն չի կարող լինել այս հա-

20 Ա. Ղաւարանյան, նշվ. աշխ., էջ 73:

21 Д. Редер, նշվ. աշխ., էջ 15, 17, 98, 118:

22 Ա. Կարանգեղյան, նշվ. հրատ. (544), էջ 273:

23 Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցկի պաշտամունքը, էջ 14—15: Նսեհ՝

Ա. Ղաւարանյան, նշվ. աշխ., էջ 95:

մեմատությունը) «Սուրբ Հովհաննես» եկեղեցու մկրտության ավազանների հետ²⁴։

Մեր ավանդության մեջ թոնրի խորհրդանիշը համատեղվում է լեռան գագաթի հետ։ Մոտենո՞ւմ ենք շղթայվածի առասպելին, զժվար է ասել։ Բայց լեռան գագաթը այն խորհրդավոր վայրն է, էսքիլիսի ասած «սրբազան անապատը», ուր պատիժ կամ քավություն են կրում ըմբոստացած ուժերը, «քավության նոխազները»։ Մենք արդեն ծանոթ ենք նրանց։ Հին հրեաների առասպելախառն պատմության մեջ էլ լեռան գագաթը սրբազան քավության վայր է։ «Առ դու զորդիդ քո սիրելի դոր սիրեցեր՝ զԻսահակ,— ասում է Աստված Աբրահամին,— և զնա դու յերկիր բարձր, և հանցես զդանդ յողջաէնդ ի վերայ միոյ լեռանց...» (Մեուդդ, ԽԲ, 2)²⁵։ Զահի և քավության այս պատկերացումը կրկնվում է Նոր կտակարանում՝ Քրիստոսի Գողգոթա բարձրանալով («Ելանէր ի տեղին որ անունեալ էր Գաղաթան, և կոչէր երբայցեցերէն Գողգոթա»— Յովհ., ԺԹ, 17)։ Այս խորհրդանիշի հին տարրերակներից մեկն է նրուադեմից տասներկու մղոն հեռու գտնվող Յոկ լեռան գագաթը, որտեղից հին հրեաները անդունդն են նետել անապատի ոգւն՝ Աղազելին զոհաբերվող նոխազը²⁶։

Լեռան բարձունքի և երկրի խորքում կրակի ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերում միատեղվում են պատժի ու քավության գաղափարները։ Դրանք երբեմն երևում են մեկը մյուսի շարունակությամբ, թեպետ անցումը բարդ ու երկար է։ Բարոյական գիտակցությունը մուլթ ու մուր ուղիներ էր անցնելու, նախքան կհանգեր արդար զոհի գաղափարին։ Այսպիսով, «քավության նոխազի» գաղափարը հանգում է հունա-

24 Գառն և Աղիգիւրի. Աստվածային կատակերգություն, նշվ. հրատ., էջ 102—103։

25 Դիրք ծննդոց, քննական բնագիր, աշխ. Ա. Զեյթունյանի, Երևան, 1985, էջ 238։

26 Н. Евреиков, нշվ. աշխ., էջ 46։

կան նոխադերգությանը (շքչաճիշ)²⁷ : Հունական ողբերգության բուրբ հերոսները «մեր առջև հանդես են գալիս որպես պոետականացված-իդեալականացված «քաղության» նոխադներ»²⁸ : Այս է Եվրեիինովի ամենաճշմարիտ եղբակացությունը, որին հրեական բանահյուսությունը գրեթե նյութ չի տվել. եթե նկատի չառնենք ԱրքաՏամի ղոհաբերությունը՝ Հին կտակարանից, որ էպիկական ավանդություն է։ Ելնելով քաղության պաղատարի ծիսային ակունքներից, Եվրեիինովի տեսակետին նոր գույն է տալիս Օ. Արանովսկայան։ «Ժամանակին,— գրում է նա,— հունական ողբերգությունն ընդունված էր անվանել ճակատագրի ողբերգություն։ Մենք դա կանվանելինք ալելի շուտ դատի ողբերգություն»²⁹ : Նուրբ և խոր գիտողություն է այս։ Վերջնականապես համոզվում ենք, որ զրաժայի ամենաստույգ պայմանաձևը դատն է, իր ծիսային և ժողովրդական-խաղային զրոսերումներով, և զրաժատիկական դեպքմունքի հյուսված (ատմը) պետք է որոնել բուն ղոհաբերության, ավելի ճիշտ՝ արյունահեղության, որպես անխզելության ու պատժի թեկուզ իմաստափոխված վերապրուկներում։ Որպեսզի ղոհաբերությունը զրաժատիկական իմաստ ստանա, պետք է հանցանքի, պատասխանատվության ու պատժի իրավիճակ լինի։ Զոհաբերության հնագույն ձևերում դա եղել է։ Հունաստանում Զևսի տաճարում ցույց ղոհաբերելու արարողությունը ներկայացրել է դատ՝ երեք սյուժետային փուլերով։ Ցուլին ղոհասեղանի վրա մորթողը արարողության մասնակիցների ներկայությամբ ենթարկվել է պայմանական դատի, և ի վերջո «հանցանքի սուրյեկտ» ճանաչված գանակը ենթարկվել է պատժի՝ ժայռի բարձունքից

27 Նոխազերգութիւն բարբ վկայված է 5-րդ դարից՝ Գրեգորիոս Բրակացու «Քրիստոնեության» Թարգմանությունում և ունի ղուտ զբաղին ծագում. հունարեն շքչաճիշ բառի իմաստային-կառուցվածքային պատճենումն է (հմտ. «Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 52—53) :

28 Н. Ефремова, *Изд. աշխ.*, էջ 92 :

29 О. Арановская, О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография», изд. «Наука», М., 1975, с. 65. Հեղինակը չի նշում իր եղբակացության աղբյուրը՝ Եվրեիինովի աշխատությունը :

նետվել է ծովը³⁰։ Շատ նման է նոխաղի հին հրեական դո-
հաբերությանը։

«Քանվության նոխաղի» գաղափարն այնքան հին է Հա-
յաստանում, որ հիմքեր ունենք դա համարելու շատ ծեսերի
ու դրամատիկական խաղերի աշխարհայացքային ակունքը։
Ամեն մի դոհաբերություն ինքնին դրամատիկական պահ է՝
կրում է երկյուղի ու կարեկցության գաղափարը։ Զոհարե-
րության փաստում ամենաակներեք սարսափի խորհրդանիշն
է՝ կենդանի արյունը, որի հեղուժով մարդիկ կանխել են
աստվածների դալբույթը և քաղել իրենց երկյուղը անխուսա-
փելի՝ մահվան հանգեպ։ Այս արարողության և՛ առարկա-
յական տպավորությունը, և՛ խորհրդապաշտական իմաստը
կազմում են կառարսխա հասկացության բարդ կոմպլեքսը,
իր ծիսական-բանահյուսական ավանդների բաղմաշեխոս
նետվածքով։

Հեթանոսական Հայաստանի մեհյաններում անխորհուրդ
արյուն չէր հեղվում։ Նդիլ են աղոթքներ ու երգեր, որ մեղ չեն
հասել։ Բայց դրանց խամբած հիշողությունը կա։ Դրանով
սկսեցինք։ Նոխաղի դոհաբերությունը հեռավոր մի աղերս
ունի Վահագնի պաշտամունքի հետ։ Իսկ ի՞նչ կենդանի էր
դոհաբերվում Շիրդարի «առասպել տօնում», եթե այդտեղ
կար (և չէր կարող չլինել) դատաքննական պահ։ Դժվար է
անմիջապես պատասխանել այս հարցին։ Բայց Շիրդարը
«քանվության նոխաղի» բոլոր գծերն ունի։ Մենք էլ հիմքեր
ունենք ժողովրդական դրամայի հիմքում տեսնելու նախ և
առաջ դատի գաղափարը։

ՊԱՐԵՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԻՇԱՏԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Պարերգական դրամայի առաջին ակներև հիշատակումը
հայոց լեզվով գտնում ենք Հակոբ Մծբնացու անունով ա-
վանդված «Զգոն» կոչվող դրքում, որի հեղինակն է ասորի
Աֆրահատը։ Ակնարկվում է եղիպտական կամ միջագետյան

³⁰ Նույն տեղում, էջ 62։

հնագույն մի ծես՝ շրջանակենտրոն պար երինջի գլուխ պատկերող կուռքի շուրջը՝ «մեծախումբ ժողովօք խաղացին, վերետեցին և շահա արարին առաջի որթագլխոյն»³¹։ Նկարագրվող երեսփոխ օտար աշխարհից է, բայց մեզ հետաքրքրում է լեզվական պատկերը։ «Զգոնը» ձևերից ձևեր, գրչից գրիչ անցած գրական հուշարձան է, առեղծվածներով լի, ինչպես բոլոր վաղ քրիստոնեական գրքերը։ Համենայն դեպս, գրված է IV դարում, թարգմանված է հայերեն V դարում։ Անգլիացի ասորագետ Վ. Ռայտը պարզել է շատ հանգամանքներ³², Նրվանդ Տեր-Մինասյանը վերջնականապես ճշտել է իրավիճակը³³, լեզվական համարժեքները ստուգված են³⁴, և կարող ենք դասել մեզ հետաքրքրող առարկայի շուրջ։

Հայտնի է, որ հայոց հին թարգմանություններում միշտ չէ, որ բառերը վերարտադրվել են ըստ կառուցվածքի, ոչ սակավ գտնվել են նրանց տեղական առարկայական արժեքները։ Աստվածաշնչի թարգմանության մեջ դա ակնհերե է։ Եվ այստեղ էլ, քանի որ գործ ունենք հին թարգմանության հետ, բառերի տակ փնտրում ենք բնաշխարհի երեսփոխներ։ Եզրայտական «որթագլուխը»՝ երինջագլուխ կուռքը կարող է մեզ շահաքրքրել, բայց «խաղացին, վերետեցին» բառերում պարզ երևում է շրջանակենտրոն դրժողությունը։ Խաղալ բառի հին հայերեն իմաստը, որ նույնն է և ժողովրդական բառապաշարում, հայտնի է. նշանակում է երգել և պարել։ Հետաքրքիրը վերաբառն է, որ նշանակում է «սլոբալ, հիանալ, չաբամանալ, շղթայագործ»³⁵։ Հազվագյուտ բառերի սիրահար Գրիգոր Մագիսարոսը մեզ հետաքրքրող առարկան աղ-

31 Գիրք որ կույի Զգոն, արարեալ Ս. Յակոբայ Երեցա երանեալ հայրապետին Մծրին քաղաքի, Կ. Պոլս, 1924, էջ 241։

32 В. Райт, Краткий очерк сирийской литературы, СПб., 1902.

33 Ե. Տեր-Մինասյան, Պատմա-բանասիրական հետազոտություններ, Երևան, 1971, էջ 411—424։

34 Հ. Անասյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. 3, էջ 482, հ. 4, էջ 332—333։

35 Նոր բառգիրք հայկազան լեզուի, հ. 2, էջ 817։ Ուշադրություն դարձնենք ուսերեն веретено և вертеть բառերին. նմանությունը սոսկ արտաբերչ չէ, իմաստն է նույնը։

գալին հողի վրա է դնում. «զի շոնչան խեղապատակին վերտ առեալ զեղեկացին այսր անդր ոտնառութեամբ»³⁶: Հին վիպականության այս մեկնությունը մեզ մոտեցնում է ասորական hab-la-ին և հունական γελῶ-ին³⁷: Առավել հետաքրքիր է «շահա արարին» դարձվածը, որ նշանակում է խաղ ներկայացնել, տոն կատարել³⁸: Եան րառը (պարսկերենում՝ շախ) նշանակում է խաղ, շարժում: Ուրեմն, հին հնդկական շատուրանգայի պարսկերեն անվանումը՝ շախմատը կարող է նշանակել ոչ միայն մահ արքային, այլև՝ խաղ և մահ, խաղով մահ: Կարծես անհավանական է երևում այս բացատրությունը, բայց հենքը սիրել էն խորհրդավոր բառերը, դադանաբանություններ ու երկիմաստությունները: Եան րառին մենք հանդիպելու ենք ոչ շրջանում դիտված ժողովրդական դատական խաղերում: Բառի հին վիպականությունն ասում է, որ խոսքը կարող էր լինել ոչ միայն պարսից արքայի մասին, և դուրս հնում շրջանակենտրոն խաղի բովանդակությունն այլ է եղել: Հավանաբար, հետադառնում է «շահ տնենմ» դարձվածը հանդիպել պարսից շահի ժողովրդական-կատակերգական դիմակին, և «Շահ-շահի» կոչվող խաղը կարող է այլ բացատրություն ևս ունենալ:

Այսպիսով, պարերգական դրամայի հնագույն հետքերը երևում են, և հիմքեր ունենք հին աշխարհում որոնելու ժողովրդական դրաման, որի ծխային պայմանաձևերին արդեն ծանոթ ենք այս զբոյն նախորդ գլխից:

Հայկական վաղ միջնադարյան պարերգական դրամայի մասին գրվել է խորհնացու հիշատակած «երգք ցցոց և պարուց» բանահյուսական երևույթի մեկնաբանության հիման վրա³⁹: Սա ևս ժողովրդական դրամայի հիշատակում է: Բայց առնչություններ կան, որ ժամանակին չենք նկատել, և լեզվական ու մատենագրական վիպություններ, որ հարցատացնում են մեր առարկայի պատկերը: Դիոնիսիոս Թրակացու հատկապես վաղ մեկնություններում ժողովրդական

³⁶ Նույն տեղում:

³⁷ Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 117—119:

³⁸ Է. Անտոյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. 4, էջ 333:

³⁹ Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 106—143:

դրամայի պատկերն առավել տեսանելի է: Վաղ միջնադարյան
 դրահան տեսակների սահմանումներում կամ բնութագրում-
 ներում երկու շերտ կա: Դրանք են զպրոցական ճարտասա-
 նական նյութի բացատրությունը և, որ մեզ համար այս դեպ-
 քում ավելի կարևոր է, համեմատության օրյեկտը: Դա քըն-
 նել ենք, շնկատելով սակայն հին պարերգական դրամայի
 բուն նկարագրությունը: Այսպես, վաղ մեկնիշներից Մովսես
 Քերդոզը, գիմելով հագնեբգուրիւն (հուն. $\epsilon\delta\psi\alpha\delta\iota\alpha$) բառի
 բացատրությանը, համեմատության օրյեկտ է ընտրում վաղ
 միջնադար հասած ժողովրդական դրաման, «զոր երաժշտա-
 կանաւն նուագէին ի տաղս պարանցիկ երգացն քստ հաճ և
 դիրալուր բանիցն, զորս ձայնիս (և կողմնաւորաւ) իւրա-
 բանշիւրոցն սովորեալ էին մեծաջանապէս յարմարել ձայնս
 իբր փողարական զոշմամբ առ լսելեացն հեշտութիւն»⁴⁰: Տաղ
 լառը, ինչպես նկատել ենք, համապատասխանում է հունա-
 րեն $\xi\pi\omicron\varsigma$ -ին⁴¹: Սա միջնադարյան տաղը չէ, որ նշանակում
 է երգ, քնարական-էպիկական բանաստեղծություն: Թվում
 է, խոսքը չափածո միպատանության մասին է և ավանդման
 պարերգական եղանակի՝ վեպ խորային երգերով: Ուշագրու-
 թյուն դարձնենք Աղոնցի ավելացրած կողմնաւորք բառի
 վրա, որ գալիս է տարընթերցումներից և մեզ համար այս
 դեպքում շատ թանկ է: Այստեղ ակնհայտ է պարերգական
 տրամախոսությունը՝ դիխորեան, դիմախոսության մեջ մըտ-
 նող հանդիպակաց կողմերը, որոնք պատմում են երգելով,
 փոխնիփոխ, շարունակելով մեկը մյուսին, հարմարեցնելով
 ձայներն ու հանգիւրը՝ «առ լսելեացն հեշտութիւն»: Այս դի-
 խորեայի ներդաշնակությունը տեսնում ենք պատարագում,
 հակադրությունը՝ «Աբեղաթողում»: Պարերգական գործողու-
 թյան այս եղանակը հիշատակվում է նաև ուշ շրջանի մեկ-
 նություններում: Հովհաննես Երզնկացի-Մործորեցին (XIII—
 XIV դդ.) մեկնելով Մովսես Քերդոզի սահմանումը, կրկնում
 է «ի տաղս պարանցիկ երգոցն» բառերը, բայց նրա երկի-

⁴⁰ Н. Адонц, Дионийский фракийский и армянские толкова-
 тели, Пг., 1915, с. 16.

⁴¹ Խառոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 115, 137, 142:

ուշ շրջանի ձևազարական մի տարբերակում (1635) կարգում ենք «նուագէին խաղս պարանցիկ երգոցն»⁴²։ Պատահական վրիպում չէ սա։ XVII դարում տաղը այլ բան էր նշանակում, և կար պարանցիկ երգերի խաղ՝ ժողովրդական պարերդական գրամա։ Մենք կտեսնենք դա։ Ինչպես հայտնի է, Թրակացու հայ մեկնություններում հագնեբզուրիւն և կատակերգութիւն հասկացությունները նույնացված են, մի հանգամանք, որ հույն-բյուզանդական մեկնություններում⁴³ չենք նկատում։ Նույն Երզնկացու մեկնության մեջ արված է կատակերգության բնութագրումը՝ «երկակի դիմօ՛ւ արաբեալ՝ բարի կենաց յաւժարութիւն և վատուց յանդիմանութիւն»⁴⁴։ Մեզ հայտնի էր «առասպել դիմօ՛ւ» բառակապակցությունը Երզնկացու ժամանակից ոչ շատ հեռու գրական փաստաթղթում։ Զգայթակղվելով այս նմանությանը (որ գուցե պատահական չէ), նկատենք, որ այստեղ բացահայտվում է «կողմնաւոր» հասկացության իմաստը։ Տրամախոսության մասին է խոսքը, և «երկակի դիմօք արարեալ» դարձվածը կարող ենք թարգմանել՝ «երկու դեմքերով հորինված»։ Հետևելով Թրակացու բոլոր հայտնի մեկնիչներին (Դավիթ, Անանուն, Մովսես, Համամ Արեւելցի, Ստեփանոս Սյունեցի Գրիգոր Մագիստրոս, Երզնկացիներ, Վարդան Արեւելցի, Առաքել Սյունեցի, Եսայի Նշեցի, Դավիթ Զեյթունցի)՝ V—XVII դդ., բախվում ենք ժողովրդական գրամայի տարբեր և նման, գրեթե նախորդներին արտագրված և դիտված պատկերներին։ Մեզ հետաքրքրում են հնից եկող տիպաբանական հատկանիշները, որոնցից ամենաէականը պարերդական բնույթն է և այդ համակարգում դրսևորվող դատական բովանդակությունը։ Վերջինս պարզ երևում է Դավթի մեկնությունում՝ «ոմանց յան-

⁴² Մատենադարան, ձևո. 2380, էջ 258ա։

⁴³ A. Hilgard, Scholia in Dionysii Tractis artem grammaticam, Lipsiae, 1901.

⁴⁴ Մատենադարան, ձևո. 2380, էջ 33բ (ընդգծումն իմն է—Զ. Զ.) Զեռագրի այս հատվածն ընդունել եմ որպես Հովհաննես Երզնկացի—Պուլի մեկնություն (Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 84), բայց լրացանում դա Մործորկյունն է (Յովհաննէս Մործարեցի, Համառոտ տեսութիւն քերականի, աշխ. և. Խաչերյանի, Լոս Անճելես, 1984, էջ 140)։

դիմանութիւն և [ոմանց] յաւժարութիւն»⁴⁵։ Նույնն է ասում Դրիզոբ Մագիստրոսը՝ «ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավարութեան և ոմանց յաւժարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան»⁴⁶։ Երզնկացի-Պլուզի ասածն էլ նույնն է՝ «զշարսն և պերէին և զբարին գովէին»⁴⁷։ Այս ամբողջը ժողովրդիկան է՝ մի կողմից «զնախնեաց պատմութիւն»⁴⁸, մյուս կողմից «զկտականաց նուագել խաւսս և զհեգնական ասացեալ ճառս ըստ ռամիկ աշխարհականացն ձայնիմ ձեացուցանել, որպէս նոցայն սովոր են առնել»⁴⁹։

Ի հայտ են գալիս ժողովրդական դրամայի երկու տեսակ՝ պատմական-ավանդաբանական և ժամանակակից-կենցաղային։ Խաղային համակարգը կամ օպերսը կարծես թէ պարզ է՝ պատմութիւն պարանցիկ երգերով, երկկողմանի խօսք, հեմքեր։ Հին դրամայի այս պատկերն ունենալով մեր աչքի առջև, կարող ենք բացել Խորենացու «Հայոց պատմութեան» առաջին մասի Զ (VI) գլուխը, ուր բերվում է ավանդական պատմութեան համառոտ շղթան՝ ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին, ըստ Ոլիմպիոգորոսի հաղորդած անդիւր դուրջների և իր լսած ժողովրդական ավանդութիւնների։ Խորենացին բերում է հետջրհեղեղյան ավանդութիւնների խիստ համառոտ ուրվագիծը և ձայնը տալիս ժողովրդական-պարերգական դրամայի ավանդապահներին. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն Արամազնեաց ի նուագս փանդոսն և յնրգս ցցոց և պարուց զայսուսիկ տսեն յիշատակաւ»⁵⁰։ Մեր ընդգծած բառերում ունենք հնագույն բանահյուսական մի երևույթի անվանական վկայութիւնը, առանց կոնկրետ օրինակի։ Նորութիւն հատնած չենք լինի, եթէ մեկ առ մեկ շարադրենք այդ վկայութեան մեկնութիւնները՝ սկսած Մկրտիչ էմիլից ու Գաթրճյանից մինչև Ալեքսանդր Վեսելովսկի, Նիկողայոս Մառ և Արեղյան, նաև տողերիս հեղինակի մոտ

⁴⁵ Եանէր ճատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 248։

⁴⁶ H. ADOUL, նշվ. աշխ., էջ 229։

⁴⁷ Մատենադարան, ձեռ. 1100, էջ 206բ։

⁴⁸ Նույն տեղում։

⁴⁹ Յովհաննէս Մարմարեցի, նշվ. աշխ., էջ 143։

⁵⁰ Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 27։

քառասուն էջ կազմող պատմա-համեմատական անկարկը, որ բերված են զրեթե բուլղար ենթագրություններն ու վճիռները: Բուլղար մեկնություններում «երգը ցցոց և պարուց» կոչվածը պատկերացվում է զբամատիկական խաղի տեսքով: Վերջին և նախորդ բացատրությունների տարբերությունը նախ բառերի ստուգաբանության մեջ է, ապա՝ հնագույն զբամատիկական համակարգի պատկերացման, որին մոտեցել է (իհարկե չխոսանալով) էմինը պար և շրջան բառերի համանշանակությունը վկայաբերելով և հետացել է «պարուց երգը» համարելով վիպական շարք⁵¹: Իմ ուշադրությունից միայն է մի մեկնություն՝ տրված Դոդթան երգերի առիթով. «Դոդթան երգեր ըսվածներն ինչ էին, բայց եթե ժողովրդական պարերգը, զոր յոյնք չ'ընէ կը կոչեն և կերպեն ի պատիվ դիւցազանց»⁵²: Ահա այս չ'ընէ -ից է բացվում հանգույցը: Վաղ միջնադարյան բնագրերում, թարգմանական, թե ինքնուրույն, հունարան, թե հայկաբան, պար բառը ստուգապես համապատասխանում է չ'ընէ և չ'ընէ բառերին: Լատիպոլյն օրինակը Աստվածաշունչն է. որտեղ չ'կա տարակտասնքի առիթ ավելի կետ: Պար և չ'ընէ բառերը համապատասխանում են եբրայերեն *hēbel* և ասորերեն *hābil* բառերին, որոնց նշանակությունն է խումբ, երամ, շարք, պարան: Այս շորս բառերը հանդում են շրջան, շարք, խումբ, ամբոխ նշանակություններին: Այս կոնֆիդուրացիան հման է այն քառանիստ բյուրեղին, որի հայելիները միմյանց նկատմամբ նույն թեքությունն ունեն և նույն պատկերն են արտացոլում:

Ժողովրդական կամ ծիսական-պաշտամունքային պարերգը, անկախ նրանից, հանդել է պարերդական զբամայի, թե ոչ (մեղ հայտնի է հունականը, որպես ավարտված ձև), զբամատիկական խաղի հիմքն է և ազգային առանձնահատուկ արվեստ չէ: Նրա շրջագոտին բավական լայն է. նգինա-տոս, առաջավորասիական երկրներ, Բալկաններ (Հունաստան, Թրակիա), արևելյան Նվերդա, Բուսաստան: Ամենահիշատակելի աշտոնի շրջանակներուն աշխարհի կամ տիե-

⁵¹ Մ. Էմին, Վէպը հեոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96—97:

⁵² Բիւրանացի, Թատրոն, «Բազմավեպ, 1897, փետրվար, էջ 86:

դերքի (գրանք նույնն են հնադարի պատկերացումներում) գաղափարն է, միջագետյան քաղաքակրթությունից եկող պարզունակ ժողովրդապետության (պրիմիտիվ դեմոկրատիա) փրկիստիպությունը⁵³, որ դրված է պլատոնյան կոսմոսի, այն է՝ տիեզերական, կարգի ու հասարակական կամքի ներաշնչական հիմքում⁵⁴։ Խորհնացին պատահաբար չի դիմում ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին Ոլիմպիոգորոսի բերած զրույցների ցիկլին, որը մի, այսպես կոչված, իմանենա կոսմոս է՝ ոլորտային (սֆերիկ) ներփակ ավարտվածություն⁵⁵։ Անցյալն ու ներկան այստեղ իմաստավորվում են որպես պատումների ներկապակցված, ամբողջական շղթա՝ պարուց երգ, որը Մ. էմինի ասած կիկլոս էպիկոսն է։ Պարը, ինչպես տեսնում ենք, նշանակում է ոչ թե կաֆա (շարժում, մենապար) կամ կայք (թռչկոտում), այլ նախ և առաջ խմբվածություն, խմբերգ, շրջան։ Այստեղից էլ՝ պար աստեղաց, պար հեշտակաց, պար ֆանանայից, վերջապես՝ լեռնաշղթա՝ Հայկական պար։

Պարի շրջանաձևությունը և նրանով պայմանավորված շրջանաձև խաղահրապարակը, որը հին Հունաստանում հանգեց օրխեստրային (հին հայերենում՝ կաֆառան) և թատերական օրխեստրիկ-շրջանակենտրոն համակարգին, ունի կոսմոլոգիական հիմք, և այդ հիմքը միջագետյան ու առաջավորասիական աշխահում է։ Պարուց երգը, իր ցիկլային բնույթով և արտաքին տեսքով տիեզերքի ու պատմության գետերմինանտն է, և շրջանաձև խաղահրապարակը, ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրողները (Շմիդտ, Զեմբերս, Ա. Մառ), պայմանավորվում է հին պարերգական դրամայի ունիփնասլ մոդելով։ Անցյալը, ներկան ու ապագան պատկերացվում են որպես շավարտվող, շրջանաձև ընթացքի կետեր փոխանցվող ու կրկնվող, ինչպես տիեզերական լուսատուներին

⁵³ Հմմտ. Գ. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсон, В преддверии философии, изд. «Наука», М., 1984, с. 125.

⁵⁴ Հմմտ. Платон, Сочинения, т. 3, ч. 2, изд. «Мысль», М., 1972, с. 116—120.

⁵⁵ Հմմտ. С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, изд. «Наука», М., 1977, с. 84—90, О. Фрейдсберге, Миф и литература древности, М., 1978, с. 81.

շարժումը, օղակների փոխակապակցվող շղթա, կրկնվող տարիներ: Հիշենք Նավասարդյան խորհուրդը և Շիրդարի շղթան: Կյանքի ու տիեզերքի այս համապարփակ կարգավորվածության մեջ անհատական կամքը հանդես է գալիս որպես օրյակտիվ կամ աստվածային (հին ու միջնադարյան հայացքով աստվածայինը անհրաժեշտությունն ու օրինաչափությունն է) կամքին հակադրված ուժ և բերում է իր հետ մեղքի, պատժի ու զոհաբերության զաղափարները: Պարերգական արարողության կենտրոնում են պաշտվող կամ մերժվող զաղափարներն իրենց նյութական ու կենդանակերպ խորհրդանիշերով՝ կրակ, երկաթ, կենաց ծառ, նոխաղ, ցուլ, որթագլուխ, խոյ: Քրիստոնեությունը հաստատում է տիեզերքի ու պատմության այլ պատկերացում. կտրում է շրջանագիծը և մարդկության ճանապարհը զարձկում ուղղաձիգ, ղեպի վեր, ղեպի ահեղ դատաստան, վերջնական վճիռ, հավերժական վիճակ: Պլատոնյան կարգին հակադրվում է կարգի նոր ըմբռնում, որի սահմանումն ամբողջացնում են Օրիգենն ու Ավրուստինը⁵⁵: Շրջանակենտրոն ընթացքին հակադրվում է ուղիղ ու վերջավոր ընթացքը խաչելության խորհրդանիշով: Վերադարձող ու նորոգվող ժամանակը դառնում է անվերադարձ, և զոհը՝ միակ Եթե պատմությունը վերադառնար էամ էրկներ իրեն, Քրիստոսը չէր լինի միակ: Այս է օրիգեն-ավրուստինյան հայացքի էությունը՝ ի հակադրություն անաբսազոր-պլատոնյան հայացքի: Դատաստանի շրջանակենտրոն պարունակները Դանտեի «Կոմեդիայում» ոլորապտույտ փոխանցումներ են, բայց շրջանագծերի կենտրոնով անցնում է ուղիղ գիծ, որի մի ծայրը կիմբոսում է՝ հեթանոս արդարների հանգստարանում, մյուսը Քափարանի լեռան զազաթից հասնում է տասներորդ երկինք՝ էմպիրեյ, որ ավարտն է ամեն ինչի:

Հեթանոսական պառույց երգը դրամա է դառնում, երբ առկա է հակոտնյա բեկոր՝ երկրորդ պարը կամ անհատա-

⁵⁵ И. Д. Рожанский, Развитие естествознания в эпоху античности, изд. «Мысль» М., 1979, с. 53, 143, 152—153; նաև՝ Г. Г. Майоров, Формирование средневековой философии, изд. «Мысль», М., 1979, с. 299.

կան հորժողութիւնը որպէս պատասխանող կողմ: «Արեղա-
թողում» չափից ավելի ընդգծված է աչդ, պատարագում ձե-
վականորեն է անջատված պարից: Խորենացու ակնարկած
ժողովրդական դրամայում դա արտահայտված է ցուցք բա-
ռով՝ հոգնակիակերպ, բայց եզակի իմաստով: Զպետք է շփո-
թել ցոյց բառի հետ: Այս բառերը թվում են համանշանակ,
ձեռագրերում էլ երբեմն աչդպես են ներկայանում, բայց հո-
լովման մեջ տարբերութիւնը երեւում է. ցուցք-ցուցից,
ցուցք-ցցցց: Նրանցից մեկը՝ գրքային է, մյուսը՝ խոսակցա-
կան-ժողովրդական, և այս վերջինն է, որ կապ ունի գրա-
մայի ու թատերախաղի հետ. նշանակում է ներկայացում,
թատրոն, նաև ցուցամուլ, կատակարան, խեղկատակ: Խա-
ղային տեսակի և կատարողի անունների նույնութիւնը նոր
բան չէ: Այսպես, հին հնդկական միմոգրամայի մի տեսակ
կոչվել է կաթհակ, նույն կերպ է կոչվել դերասանը: Ուշ ան-
տիկ շրջանից հայտնի է միմաս ժանրը, և նույն կերպ է կոչ-
վել դերասանը: Հայոց միջնադարում թատերախաղը կոչվել
է կատակ, խաղացողը նույնպես: Նույնն է քառք բառը. նշա-
նակում է խաղաղայր և խաղացող: Ցուցքը պահպանվել է
հայերենի մի շարք բարբառներում, որոշ դեպքերում ազա-
վազված՝ ցուցուլ (էրզրում), ցուցուլունք, ցուցանք (Շիրակ),
ցուցկի, ցիցարկա (Լոռի) և այլն: Տարածված է «ցուցքի մե-
կը» հերջոբջումը (Սեանի ավազան), որ նշանակում է ձեռ-
ցող, ծնողբածու⁵⁷:

Այսպիսով, պարբ և ցուցք բառերի հարադարումը մեկ
ընդհանուր, մխափորող հատկանիշի՝ երգի հիման վրա (երգը
նաև դրույցի ու պատմութեան իմաստ ունի) տվել է երգի
ցցցց և պարուց ինքնատիպ անվանումը, որ վկայված է
միայն Խորենացու երկում: Դա այլ բան չի կարող նշանա-
կել, եթե ոչ ժողովրդական պարերգական դրամա, իր խոր-
հրդապաշտական հիմքով և քրիստոնէական շրջանում աշ-
խարհիկ բովանդակութեամբ ու դերով: Այս երևույթի քիչ թե
շատ ավարտված տիպաբանական հատկանիշներն ակնհայտ

57 Ժամանակակից հայերենի խոսակցական ձևերում երբեմն կարելի
է լսել «ցիքի մարդ», «ցիքի մեկը»: Բայց հայերեն չէ և նոր է մտել ժո-
ղովրդական բառապաշար, բայց արտահայտութեան ձևը հին է:

են «Աբեղաթողի հանդեսում»։ Բայց մեզ հայտնի փաստը նոր է գիտված և գուցե աղավաղված է։ Հինը պետք է փնտրել «տաղփ պարանցիկ երգոցն» կոչված երեսույթում, որի օրինակը չունենք, և՛ Թրակացու մեկնիչների ժխտ բնութագրումներում։ Բայց ունենալով դատական խաղի և հին պարերգի պատկերացումը, կարող ենք կանգ առնել միջնադարյան մեկ-երկու վկայության վրա։

Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմութիւն Տարօնոյ» երկում (VIII դ.) բերված է կատակերգական պարուց երգի մի հատված։ «Ընդ առաջ եղեն պարաւորքն և երգ առեալ բազում ինչ իրաց գովէին, որ յետոյ ի հօտել զիականցն շէր հանեալ ասէին»⁵⁸։ Գովասանական կամ զիֆիրամբային հատվածը չկա. պատմիչը բերում է միայն կատակերգական պարերգը։

Կերան դազանք զմարմին զիականցն և զիրացան,
Կուզ կերեալ ուռեալ իբրև դարշ.
Եւ աղուէս հպարտ աղև քան դառիւծ.
Գալլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց,
Եւ արջ, զի հոր ուտեն՝
Զմեծ առ ինքն ի սովոյ մեռաւ,
Անգեղք, զի ազա՜ էին, նստան
Եւ ալլ ոչ կարացին վերանալ.
Մկունք զի շատ տանէին ի ծակս իւրեանց,
Մաշնցան ոտք նոցա⁵⁹։

Միջնադարի բերական-մեկնիչները կատակերգութիւն և հագներգութիւն ասելով, նկատի ունեն այս կարգի ծաղրական-ալլաբանական երգերը։ Սա ժողովրդական «կոմոսի» երգ է, որով «ղշարսն եպերէին և զբարիսն գովէին ձայնիւ հեղնական»։ Մեզ հայտնի է նման բնույթի մի երգ ևս, որի վրա ուշադրութիւն է հրավիրել Գարեգին Լևոնյանը։ Բայց սա ալլաբանական չէ և մասամբ հիշեցնում է «Աբեղաթողի հանդեսի» երգերը։ Այս երգը, որ թվում է դարձյալ խմբական,

⁵⁸ Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարօնոյ, աշխ. և առաջաբան Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941, էջ 246։

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 246—247։ Շէր նշանակում է ժողովրդական երգ. դատ Հ. Անտոյանի, սեմական հին փոխառութիւն է (Արմատական բառարան, հ. 3, էջ 515)։

կատակային պատասխանն է Քրիստոսի «գութ էք աղ երկրի»
խոսքի:

Աղ էր ւատանայ պայծառութեամբ յերկինս,
եւ հպարտութեամբ անմահացաւ:
Եւ եղև ազր կոխան մարդկան:
Աղ էր Ագամ ի զրախտին,
Մինչ չէր անցեալ զօրինօքն,
Բայց յետոյ եղև ազր անպիտան:
Աղ էր Կաշէն, բայց յորժամ եղև եղբայրասպան,
Իբրև զհոտեալ եղև ազր անպիտան:
Աղ էր Քամ որդի Նոյի,
Բայց յորժամ ծիծաղեցաւ ի վերայ հօրն,
Եղև որպէս ազր անպիտան:
Աղ էր Եսաւ, բայց յորժամ
Ձանդրանկութիւնն վաճառեաց,
Եղև որպէս զազր անպիտան:
Աղ էր Յուդա, բայց յորժամ մատնեաց
Ջէքըն, եղև ազր հոտեալ և զարշ,
Հոտովն ելից զաշխարհ ամենայն:
Աղ էին հին քահանայքն ու յորժամ
Ջէքըն ի խաչ հանին,
Եղևն ամենայն ազգաց ատելի:
Աղ էին հայրապետքն,
Բայց ոմանք հերձուած խաւելով
Եղևն իբրև զազր անպիտան,
Աղ էին վարդապետք և քահանայք
Եւ յորժամ ծուլանան ի գործս իրեանց,
Լինին որպէս զազր անպիտան⁶⁰:

Մտախիւներն իսկապէս հիշեցնում են «Արեղաթողը»:
Դժվար է այս խմբերգի ժամանակը որոշելը, բայց հերձվա-
ծողներին ուղղված ակնարկը մտածել է տալիս, թե կարող է
միջնադարյան լինել, եթե ոչ վաղ, ապա թերեւս պալլիկյան
կամ թոնդրակյան շարժումների շրջանից: Խոսքի կառուցման
եղանակով, քնդհանուր ոճով սա նման է Հովհան Մամիկոն-
յանի բերած հատվածին, այն է՝ ունի ժողովրդական կոմսսի
զծեր:

Միջնադարյան հեղինակների ակնարկներում ժողովրդ-
րական դրամայի հին խոբհրդապաշտական հետքերը զրեթե

60 «Հայերգ», հրատ. Ա. Տեկանց, Թիֆլիս, էջ 182—183:

չին երևում: Նրանցում տեսնում ենք ձեռի ընդհանուր նշաններ և զգում ենք աշխարհիկ շունչը, նկատում ավելի կատակերգական, քան «ահաւոր» (վեհ, հերոսական) մթնոլորտ: Մեզ հայտնի տվյալներից բացառությամբ է կազմում Գրիգոր Մազիստրոսի պատահական ակնարկը, որտեղ տալք պաշանցիկ երգոցն երևում է պատմահերոսական բովանդակությամբ. «և երբեմն ի նոսա արի երևեալ և հրաշից հիացման արժանի և ի վեր բան զմտածութիւն. որ և նոցա իսկ զքոյզ հանդիսի մրցութեան տաղս և սոինչս յօրինեալ անպատկառարար ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհից և քաղաքաց իբրու զգիւցազանցն երգէին»⁶¹: Թարգմանենք. «...քո մրցութեան հանդեսներում տաղեր ու երգեր հորինելով պարում էին ազատորեն, նաև՝ քաղաքների ամբոխային հրապարակներում, երբ պատմում էին զուցազունների մասին»: Սա հերոսական հագնեկրթությունն է՝ «զնախնեաց պատմութիւն» աշխարհիկ եղանակով, ողպես վաբուց երգ, շրջանակներում խաղ: Հայտնի չէ և գովար է որոշել՝ Գրիգոր Մազիստրոսը ի՞նչ ժամանակից է խոսում, թե՞ անցյալից, տեսա՞ծն է վերարտադրում, թե՞ կարդացածը: Դա իհարկե պական էական է: Ամենակարևորը, որ այստեղ տեսնում ենք, Մովսես Քերզոզի հիշատակած «պարանցիկ երգերի տաղն» է:

Պաբերդական մեկ ալլ միշնադարյան պատկեր գտնում ենք Դավիթ Զեյթունցու քերականական դասագրքում.

Սափս հարկանելով
կաքանե յուով.
և ման առնեն պար զուով,
և ճօճեն ճեմելով,
և տափս հարկանեն ծնծղաքով,
և խաղս խաղան թատերով...⁶²

Այս հատվածը Ալիշանը վկայաբերել է որպես ոամկական բանաստեղծություն (անկասկած այդպիսին է) «ետին դարերու քերականի մեկնիչից»⁶³: Թատերագիտական ուսում-

⁶¹ Գրիգոր Մազիստրոսի Թշվերը, Թ. ԺԱ, էջ 40:

⁶² Դավիթ Զեյթունցի, Մեկնութիւն քերականի, Երևան, 1981, էջ 77:

⁶³ Ղ. Ալիշան, Ցուշիկը հայրենեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ



Նկ. 8. Կատակերգական, Մատենադարան, ձև. № 6420

նասիրություններում էլ բերված է այս փաստը⁶⁴։ Այնուամենայնիվ, նկարագրվող երևույթի ժամանակը մեզ համար մնում է անորոշ։ Սա ժողովրդական «կոմոսի» կատարելապես միջնադարյան պատկերն է. ամբոխը զնում է փողոցով՝ թմբուկով, ծնծղաներով, երգով ու պարով, և ներկայացվում է ինչ-որ մի թատերաստի։ Վկայողը՝ Դավիթ Զեյթունցին XVI—XVII դարերի հեղինակ է, ապրել է Լվովում, եղել է քահանա և ուսուցիչ հայոց եկեղեցուն կից դպրոցում։ Դավիթ քահանան ուսուցանել է «արուեստ քերականութեան»՝ մեկնողական հարց ու պատասխանի եղանակով, սովորեցրել, այսպես կոչված, դպրոցական «բեմբասացութիւն» միջնադարյան գրույցների կամ խրատական առակների ճարտասանական-տրամախոսական վերարտադրություն։ Նա մեզ հայտնի վերջին միջնադարյան քերականն է, որ ելնում է Դիոնիսիոս Թրակացուց՝ միջնորդաբար կամ անմիջականորեն։ Ե՞րբ է նա տեսել, որտե՞ղ է տեսել միջնադարյան «պարույց երգը», կամ ո՞ւմից է լսել դրա շափածո, ուսմաբան նկարագրությունը, որ անվանում է քաառ։ Գուցե նկարագրվող փաստը սլավոնական աշխարհից է, և միայն նկարագրությունն է հայերին։ Գուցե բանավոր ճանապարհով ավանդված մի անուղղակի հիշողություն է սա կամ քաղված է որևէ գրական աղբյուրից։ Որոշ շափով նման է Գրիգոր Մագիստորոսի ներկայացրած պատկերին։ Համենայն դեպս, այս շափածո հատվածից, ինչպիսին էլ լինի նկարագրվող երևույթը՝ սլավոնական, թե հայկական, թունդ միջնադար է բուրում և իհարկե՝ ժողովրդականություն։ Լվովի հայերը, որ անեցիներին շառավիղներն էին, կարող էին պահած լինել բնաշխարհիկ բարբերը, նաև ժողովրդական պարերգական դրաման։

XVII դարը մեզ տալիս է ժողովրդական դատական խաղի մի վկայություն, որի ծալքը վաղ միջնադարում է՝ նշմարվում է «Տարօնո պատմության» մեր բերած հատվածում, նաև քերական-մեկնիչների խոսքերում։ Խաղի ընդհանուր

64 Գ. Առնյան, նշվ., աշխ., էջ 129—130։ Նաև՝ Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 103—104։

պատկերը՝ Թափորապետ-դատաւորի դիրքով ու զերով, «կոմոսի» վարքագծով հիշեցնում է «Արեղաթողի հանդեսը»:

Այս խաղի ոչ լիակատար պատկերն անուղղակիորեն՝ պատահական առիթով վկայված է Զաքարիա Քանաքեռցու «Պատմագրութեան» երկրորդ գրքում: Պատմվում է ջրի շուրջ ծագած մի կռիվ, որ տեղի է ունեցել Եղվարդ ու Ղարալորան գյուղերի միջև. սովորական մի պատմութիւն անսովոր լուծումով: Զաքարիան, որ եղել է այդ ժամանակ Նովհաննավանքի սարկավագ, գեպքի ժամանակակիցն է կամ ականատեսը:

Այսպես, Ղարալորան գյուղի տանուտեր Հապուշ-Ղասիմը փակում է Եղվարդի արտերը ջրոդ առուն: Եղվարդցիները ճարահատյալ դիմում են Երեանի խանին: Սրան էլ առիթ է պետք մարդկանց իրար դեմ հանելու: Եղվարդցիները, խանի խորհուրդ ու խրատով և իրենց տանուտերի գլխավորութեամբ արշավում են Ղարալորանցի Հապուշ-Ղասիմի վրա և իրենց արշավանքին տալիս դատական խաղի տեսք: Ընտրում են «Ավելադուխ իշով թագավոր»՝ հալանաբար ժամանակին տաքածված ամբոխային մի խաղ՝ միջոց «զշարսն կպերելոյ»:⁶⁵ «Եւ ահա գրոհ տուեալ ժողովեցան ի մի, — պատմում է Զաքարիա Սարկավագը, — և ոմն երիտասարդ ղզեցուցին ի հանդերձից իւրեանց, և եղին ի գլուխ նորա աւել, և նստեցուցին ի վերայ իշոյ, և անուանեցին զնա՝ Աւելադուխ իշով թագաւոր. և ելին ամբոխիւ ամենեքեան զուռնայով և դահուլով՝ չափոք և սլարուք, խաղալով և խնդալով, ամենայն արք մինչև կանայք ևս երգելով: Եւ յորժամ մերձ եղեն Ղարալորան գեղջին, տանուտէր աւագն խրատ ետ նոցա՝ և ասէ, մի գուցէ արիւն հեղութ՝ և լինիք պարտապան արեան. այլ հարեալ ծեծաք՝ կիսամահ արարէք և թողէք, այն բաւական է նոցա մահ»⁶⁵. Գատական խաղը տեղի է ունենում բոլոր կանոններով: Եվ, ինչպես «Արեղաթողի հանդեսում», խաղը ծառայում էր կյանքի հարցեր լուծելուն, այստեղ ևս խաղը ծառայելով էր դատի, որտեղ իրականութեան ու պայմանականութեան սահմանները մերձեցվում են. սկսվում է կռիվ, բայց առանց

⁶⁵ Լաւաբեայ Կարկասաղի Պատմագրութիւն, Կ. 2, Վաղարշապատ, 1870, էջ 118:

արյունահեղության: Կատարյալ ամբոխային հոգեբանություն. եթե կռիվի մեջ սպանություն չի լինում, կռիվը կռիվ չէ, խաղ է: «Եւ ահա եկեալ հասին ամբոխին. և հրամայեաց Աւելազլուխն, հարէք՝ ասէ, և սպանէք զշունդ զայդ: Յայնժամ կայեալ զնա՝ արկեալ յերկիր առաթուր, և հարկանէին անողորմ քթացի և բռնցի, փայտիւ և քարիւ»⁶⁶: Հակառակորդ կողմը դործում է նույն խաղի օրենքով. տապալում է Աւելազլուխին և ոտքի տակ առնում: Հայտնի չէ, որքան ժամանակ է նա մնում «կիսամահ արարեալ», բայց Զաքարիա Սարկավազը նրան ոտքի է կանգնեցնում ոչ ինչպես «զՂադարոս»՝ չորեքօրեայ մեռեալ», այլ... «Յեւ երից ատուրց ապա ողջացաւ, և ելեալ կորեալ»⁶⁷: Զաքարիան վերարտադրում է ժողովրդական դատական կատակերգության և իրական կենցաղային փաստի մի խառնուրդ և չի կարողանում մոռանալ հարության երեքօրյա ժամկետը:

Խաղի պատկերն այն է, ինչ տեսանք «Աբեղաթողի հանդեսում» և տեսնելու ենք XIX դարում գրառված փաստերում. «Թագաւոր» և «ղատաւոր»՝ ավանակին նստած (Մաղկադարդի շարականն է պակասում), շրջապատված պարերգակ ամբոխով, «Հափօք և պարուք», ինչպես Մարկոս Կրասոսի նմանակը՝ շրջապատված Սելեկիայի պոռնիկներով, ինչպես հաղթականմարի տակով անցնող Կեսարը, ինչպես «Աբեղաթողի» թափորապետը՝ չաթալ-թագով ու թրքոտ գավազանով: Դատական խաղի պատկերները տարբեր տեղերից ենք բաղում, բայց որքա՞ն նման են իրենց բնույթով ու տրպաբանությանը՝ մի տեսակ համադրություն խնջույքի, պատարագի, շքերթի՝ հասարակական դիտակցության ունիվերսալ ցույց, իրականի ու պայմանականի, պաշտոնականի ու ժողովրդականի, ծագրի ու մեծարման կարծես թե շփոթ, բայց հենց այդ շփոթն է բուն դրամատիկական վիճակը, այդ հակասականությունն է իմաստ տալիս խաղին:

Միջնադարյան ժողովրդական դրաման, հատկապես կատակերգությունը ոչ միայն դատ է, այլև կոնկրետ անձնավորությունների դատ: Ժողովրդական կատակերգուն կամ խո-

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 119:

⁶⁷ Նույն տեղում:

սում է առաւելով ու ալլաբանութեամբ կամ որոշակի հասցեա-
գրումներով: Մաղբովոգ կամ դատի տրվող երևույթը միջնա-
դարչան խաղում կոնկրետացվում է, ուղղվում որևէ անձնա-
վորութեան: Այստեղ բորժում է ոչ այնքան ընդհանրացման,
որքան «փաստաբեկման» օրենքը. առակը տեղափոխվում է
անձնավորութեան վրա, և խաղը դառնում է ամբաստանու-
թեան մի եղանակ: Հովհան Մայրազոմեցու «Վասն թատերաց
գիւականաց» ճառում ասված է այդ մասին. «մանաւանդ
զկատական մտակորոյս՝ որ ի մեջ լիտի բազմականացն իբրև
դաստահարս յափրին, ծոին, դելուն, արսոտեն, դամենեան
աղտով բերանոյն զաղրացուցանեն. զոմանս հայհոյէ, զո-
մանս բամբասէ, զոմանս թշնամանէ և զոմանս ձաղէ խե-
ղութեամբ, ամթով կուրացուցանէ, ոմանց ստէ և յարզանօր
սնափառեցուցանէ, իբրև զշուն կատաղեալ զամենեան առ
հասարակ խածանէ»⁶⁸: Նման տեղեկութեան է տալիս Սի-
մեոն Եպիսկոպոսը. «և զուր անառակիք և արբենայք, և
լիտիք և պոռնիկք անյայգ և դառնայք ի քահանայքն և
բամբասէք և ոչ ձեզ նման կացուցանէք, ապա այլ վատթար
տեսանէլ զքահանայքն, <...> զի ո՞վ ևս զու որ զաստուա-
ծային սպասաւորն բամբասես, խաւտիս առ նա զհա[յ]-
հո[յ]ութիւն <...> զի՞ տեսանես զշիւղ յական եղբարք քո
աւանդ: Եզեբան ոչ տեսանես»⁶⁹: Հին կատակերգութեանից է
զալիս այս երևույթը: Հայտնի է, որ Արիստոփանը Սոկրա-
տին է ծաղրել «Ամպերում»: Բայց դա առավելապէս ժողո-
վրդական ծագում ունի, եթէ նկատի առնենք դատական խա-
ղերի հնագույն ձևերը՝ պահպանված աֆրիկյան ժողովուրդ-
ների մեջ: Միջնադարը հնադարյան խաղային բանահյուսու-
թեան ծառանգորդն է և անհատական ծաղրի սովորութիւն
հասցնում է նոր ժամանակներ: Ժողովուրդն ասում է «խաղը
եղանք», «խաղը ու խաչատակ եղանք», «առականք եղանք»:
Իսկ առակ նշանակել է օրինակ, հասարակութեան աչքի առաջ
ի ցույց դրված կենդանի փաստ: Միջնադարյան հայացքը
կյանքը դիտում է ծայրահեղ կետերից՝ մի կողմից առարկա-

68 Տ. Յովնանու Մանգակունոյ Ճառք, Վենետիկ, 1860, էջ 134:

69 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 38բ—39ա:

չական կոնկրետություն, անձի շոշափում, մյուս կողմից այլաբանություն և սիմվոլիկա: Զաքարիա Քանաքեռցու պատմածում, որն իբրական զեպը է, խաղի վախճանը այլաբանական է: Պարազլուխը ողջանում է երեքօրյա կիսամեկ վիճակից հետո և անհետանում, իսկ կազմակերպողը՝ «երէց գեղշն Յոհան անունն՝ փախեալ անկաւ ի խոր ձոր անդր, և եմուտ մի աղուխսում՝ և զերծաւ»⁷⁰: Մարզն ինչպե՞ս պետք է տեղափոխվեր ազվեաի որջում: Փախուստն իրական է, թաքուստն այլաբանական: Համեմատությունը գալիս է խաղի սլաճանակաւթյունից, իսկ իրական վախճանը խաղի արդյունքից: Շատ բնութագրական է դատական խաղերի ժողովրդական անվանումներից մեկը՝ «դատ-բեղադ», որ նշանակում է փորձություն ու փորձանք: «Դատ-բեղադը» դարձել է նույնիսկ հատուկ անուն խաղի գլխավոր պերսոնաժի համար⁷¹:

Դատաւարութիւնը օրչեկտի կոնկրետությունը միայն հայ ժողովրդական դրամայի առանձնահատկությունը չէ: Դա հատուկ է սահասարակ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնին: Նվթրպական միջնադարում էլ կա այդ երևույթը: Ամենապերճախոս վէպայիններ տեսնում ենք Շեքսպիրի «Համլետում»: Պալատ եկող կոմեդիանտներին Դանիայի արքայազնը բնութագրում է հետևյալ խոսքերով. «սրանք ժամանակի խտացումը և համառոտ տարեգրությունն են. ալիւլի լավ է մահից հետո վատ տապանադիր ունենաք, քան թե կենդանության ժամանակ սրանց կողմից վատ հիշատակում»⁷²: Համլետի կազմակերպված ներկայացումը, որ կոչվում է «մկան թափարդ», բերում է ոչ թե հեղինակի ժամանակի ստացիոնար թատրոնի, այլ ժողովրդական «դատ-բեղադի» պատկերը:

Կատակերգությունը իր սոցիալ-հասարակական դերով միջնադարում նույնացվում է դատի ու դատաստանի դադափարների հետ: Դրա պատմական հիմքերը խորն են: Միջնադարում թատրոնը կոչվել է նաև կատակերգութիւն, Արև-

70 Զաքարիա Սարկաւազ, *Եզվ. աշխ.*, էջ 119:

71 Վ. Բղոյան, *Հայ ժողովրդական խաղեր*, հ. 1, էջ 129—130:

72 Վ. Շեքսպիր, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, էջ 45:

մութութեամբ հիմնականում այդպես՝ կոմեդիա, և դրա պատմական հիմքերն էլ հայտնի են: Դանտեն «Կոմեդիա» է անվանել իր անդրաշխարհային ուղեորությունն ու տեսիլքը: Ընդունված է կարծել, դա սխալ չէ, որ պատճառը լեզուն է ժամանակի խոսակցական իտալերենը: Սա պատճառներից մեկն է: Դանտեի պատկերացրած անդրաշխարհը մի մեծ, շոշանակենտրոն ատյան է՝ ղիկաոտերիւն, «հանդիսաւան իրաւանց ժամադրութեանց»⁷³, ուր դատաստանի են կանչված ուներեա պատմական անձինք, ոչ թե «քալության նոխազներ», այլ դարի մեղավորները և հեղինակի անձնական ախոյանները: «Կոմեդիան» շատ խոր մտածված վերնագիր է: Հիշենք, թե ինչ էր տեղի ունենում հոռմեական թատրոններում քրիստոնեության արշալույսին:

«ԴԱՏ ԲԵԴԱԴ» ԵՎ «ԽԱՂՔ ՈՒ ԽԱՅՏԱՌԱԿ»

Զարարիա Փանաբեոցու վկայությունից հետո մինչև XIX դարը գրականության մեջ չենք հանդիպում դատական խաղի նկարագրության: «Արեղաթողի հանդեսը» բացառիկ մի փաստ է նրանով, որ չի նկատվ ժողովրդական, ունի ժողովրդական խաղի տրամաբանություն: Ընդունելով այս ծիսախաղը որպես միջնադարյան, նկատի ունենք նրա՝ վանական միջավայրում պահպանված լինելը: Եկեղեցին ամենապահպանողական հաստատությունն է և մեղ տվել է միջնադարյան պարերգական դրամայի համեմատաբար ամբողջական պատկերը: Ուստի, այս կատակերգական միստերիան ընդունում ենք որպես հիմնական կողմնորոշիչ, ուղեցույց պատկեր, տիպաբանական օրինակ և նրա լույսով դիտում ժողովրդական խաղային բանահյուսության այն փաստերը, որոնցում առկա են պարերգական դրամայի գծերը: Ժողովրդական խաղային բանահյուսության ոլորտը չափազանց լայն է ու բազմաշերտ: Ուսումնասիրության առանձին բնագավառ է սա, անսպառ, առեղծվածներով լի: Եվ ի՞նչ է այս-

⁷³ Նարեկացու այս խոսքը (նշվ. աշխ. և հրատ., էջ 247) ամենաբնութագրական է, որպես երկնային դատաստանի հիշեցում:

տեղ «Արեղաթող» կատակերգական միստերիան, եթե ոչ հին դրամայի գոլորշիացումներից առաջացած թեթև մի ամպ, որից թափվեղ կաթիլները զտված են միջնադարի մազով: Եվ գնում ենք այդ ամպի ետևից, քանզի մեր փնտրած երեվելքի որոշակի հետքն այդ է:

Սկսած անցյալ դարի 70-ական թվականներից մինչև մեր օրերը կուտակվել է խաղային բանահյուսության հսկայական նյութ: Դրոզները, բանահավաքները, բանասերները, բանագետներն ու աղագորագետները (ե. Աբովյան, Պ. Պոռչյան, Բաֆֆի, Գ. Սրվանձտյան, Ս. Հայկունի, Ե. Տեկանց, Վ. Տեր-Միևասյան, Տ. Նավասարդյան, Ե. Լալայան, Գ. Տեր-Աղեքսանդրյան, Հ. Մալխասյան, Ստ. Լիսիցյան, Վ. Բզոյան, Սրբ. Լիսիցյան և ուրիշներ) ստեղծել են փաստական տվյալների ալյուրի մի համայնապատկեր, որ կարող է մոլորեցնել մարդու հայացքը: Զիզմենորեշված միտքը կարող է գնալ ու կորցնել ետդարձի ճանապարհը: Ուրեմն, մեր բռնածը մի արահետ է, գուցե նեղ, բայց հստակ: Վ. Բզոյանը տվել է խաղային բանահյուսության նյութերի որոշակի մի դասակարգում և բավական հեշտացրել դրամայի պատմաբանի ու տեսաբանի գործը: Անվիճելի է, որ այս նյութի կապը նոր ժամանակների հետ սոսկ արտաքին է, և նրա բուն արժեքն այդ չէ: Միսային և պաշտամունքային առնչությունները շատ հեռուն են տանում: Այստեղ կան խորհրդապաշտական առումով մթին կետեր, հասակային միությունների, ֆրատրիալ (ցեղախմբային) հարաբերությունների, կրոնական, սոցիալ-դասային հակասությունների արձագանքներ, անհատականի ու հասարակականի բախման հիշողություններ և հաղար ու բան, լական հոգեբանության նոր դրսևորումներ և հաղար ու բան, մեղ հետաքրքրողը հին դրամայի անդրադարձման կետերն են, նրա տիպաբանությունը բնութագրող հատկանիշները: Դրամատիկ մի հետքեր, նաև սուր դրսևորումներ շատ կան խաղերում: Կարելի է ասել, որ չկա խաղ առանց դրամատիկական զգացմունքի, բայց բոլոր խաղերում չէ, որ դրամատիկ մի հանդես է գալիս որպես անհատի ու խմբի հարաբերություն, բոլոր խաղերում չէ, որ կան պարերգական-շրջանակներում

ձեւի հիշողութիւններ, «քաղութան նոխարի» գաղափար: Դրանք արտահայտված են խաղերի որոշակի մի տեսակում, որը պայմանականորեն պետք է անվանենք ժողովրդական գիկաստերիոն:

Ժողովրդական գիկաստերիոնը ենթադրում է խաղի որոշակի մոդել սյուժետային սխեմայի մեկ-երկու տարբերակ է դատող ու դատվողի հավաքական մի կերպար՝ արխետիպ: Այդ կերպարը վկայված է մի քանի անուններով, որոնք բուլղար, էլ, էթնոկատի առնենք խաղի սոցիալ-դասակարգային բովանդակութիւններ, մասամբ և ազգային բողոքի շերտը, նոր են. Շահ, Խան, Փաշա, Մեկեր, Ղոշուն, Ղազի: Խաղերը որպէս կանոն, կոշվել են գլխավոր գործող անձի անունով: Դատող ու դատվող դեմքը ժողովրդական գիտակցութեան մեջ պատկերացել է արեւելյան բռնացողի կերպարանքով: Պարսկական ու թուրքական տիրապետութեան շորհարարամայա շրջանը ժողովրդին տվել է մեղավոր ուժի և առհասարակ իրավունքի արեւելյան պատկերացում: Արդար ուժն էլ չի պատկերացվել այլ կերպ, քան բռնութեանը հակոտնյա բռնութիւն, դարձյալ խան ու փաշայի կերպարանքով: Դատող ու դատվողի միակ առգային անվանումը գտնում ենք Զաքարիա Քանաքեռցու վկայութեան մեջ՝ Ավելազլուխ իշով թագավոր: Թվում է նաև իմաստափոխված է «Շահ» անվանումը: Վաղ միջնադարից վկայված «խաղացին, վերտեցին և շահս արարին» խոսքը մտածել է տալիս, թե «ի շահ ածել», որ նշանակում է «շահեցուցանել, յարգել զբանքարս»⁷⁴, պաշտամունքային խաղի հնագույն անվանումն է կեղծ աստվածութեան՝ պարսից բռնապետի տիրողութեան պատահական հնչյունական նմանութեամբ: Ուժի գաղափարը պաշտվում է ի դեմս կոոց կամ մերժվում է ի դեմս վախի խրտվիլակներին: Եվ ահա կոոքն ու երկշուղի օբյեկտը, լինելով գիկաստերիոնի կենտրոն, պարսկական բռնապետութեան երկարատև շրջանում միանգամայն տրամաբանորեն կարող էին հանգել շահ-բռնապետ-

⁷⁴ Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 458:

տի գաղափարին: Եթե մեր կռահումը ճիշտ է, պետք է մտա-
ծե՛լ, որ ժողովրդական խաղերի արխեստրայի վերը հիշատակ-
ված անուններից ամենահինը Շահն է, և «Շահ-շահ» ան-
վանումը գուցե կարելի է թարգմանել՝ «խաղ թագավորի»: Մյուս անունները, որ ստորակարգվում են «Շահ» անվանը,
պետք է համեմատաբար ուշ առաջացած լինեն: Պարսից
շահին խաղի վերածելը չէր կարող այդքան հեշտ լինել, և
շահի գաղափարը մարմնավորվել է իսկ ու Փաշա անուն-
ներում: Բոլոր դեպքերում «խաղ թագավորի» անվանումն
ավելի մոտ է մեր խնդրին, մանավանդ որ դատական խաղի
XVII դարի վկայությունը «թագավոր» անունով է:

75 П. Н. Берков, Вероятный источник народной драмы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». — «Труды Ин-та древнерус. лит. Ин-та русской литературы», XIII, М., 1957, отл. древнерус. лит. Ин-та русской литературы, с. 311—314.

խկապես դրամա է, ինչպես ուսումնասիրողներն ու գրառողներն են վկայում, ապա, միանգամայն պարզ է, դատական խաղ է, թագավոր-դատավորի միջնորդված հիշողություն:

Այսպիսով, աստված-հայր-թագավոր-դատավոր. սա ոչ թե նվիրապետություն է, այլ մեկ ուժ, մեկ պատկեր: Դա նույնն է, ինչ թագավոր-շահ-խան-փաշա-ղազի Լույսունը-նվ, իհարկե, գործ ունենք մեկ ընդհանրացված դեմքի՝ արխետիպի հետ, և իրագրությունն էլ ծանոթ ենք: Արտաշեսը դատապարտում է Արտավազդին, Պիղատոսը Քրիստոսին, Տրդատը Լուսավորչին, Աստված Տրդատին, Մաքսիմիլիանը Ադոլֆին: Հավատաքննության այս պատկերը կրկնվում է «Խան» խաղի տարբերակներից մեկում:

— Ի՞նչ մարդ ես, ազա, ի՞նչ պաշտոնի ես ծառայում,— հարցնում էր խանը:

— Ես անտառապետ եմ, խանը սաղ լինի:

— Ի՞նչ ես անում անտառում:

— Պաշտպանում եմ, ման եմ գալիս... խանը սաղ լինի:

— Դու տ՞րջ ես, ի՞նչ ես, որ անտառումն ես ման գալիս,— վրա էր բերում խանը և ընդհանուր ծիծաղ առաջացնում: Այնուհետև հրամայում էր, որ նա իր արջության համար շաթրոնների կոշիկից մի լավ ձեռնոց ու տուգանք չճարեր:

Գալիս էր ներկարարը, որին դարձյալ հարցնում էր.

— Ի՞նչ մարդ ես, ի՞նչ հավատի ես ծառայում:

— Ներկարար եմ, խանը սաղ մնա:

— Ի՞նչ է նշանակում՝ ներկարար ես, ի՞նչ ես անում այդ ներկարար հարամդադաները:

— Նանը սաղ մնա,— պատասխանում էր նա,— ներկարարները այն մարդիկն են, որոնք սպիտակ թելը ջուրն են կոխում և սև հանում:

— Վա՛յ, շուն շան որդիներ, դուք ի՞նչ մարդ եք, որ սպիտակը ջուրն եք կոխում և սև հանում? 76:

«Դատավորը» տուգանք ու կաշառք է հավաքում (սա նորը շերտ է՝ մահմեդական արեւելքից եկող), անվճարունակներին «բանտ» ու «աքսոր» ուղարկում, ոմանց «կախաղան» բարձրացնում՝ կախել տալիս թևատակերից: Այս ամենն արվում է ծաղրով, կատակով ու սրամտություններով՝ որքան

մեղքը փոքր, այնքան պատիժը մեծ: Այսպես դրամ, ուսե-
լիք ու գինի են հավաքում և խաղն ավարտում են ընդհանուր
խնջույքով: Սա, իհարկե, խաղի ազավաղված վերջաբանն է:

Սյուժետային պատկերն ավելի կատարյալ է Վ. Տեր-Մի-
նասյանի՝ 1893 թ. արևմտահայ գյուղերում դիտած «Շահ-
շահ» խաղը: «Մեկն ընտրվում էր ռես կամ շահ, երեսը մը-
րոտում, գլխին թղթե կամ թաղիքե շաթալ թագ դնում, թի-
կունքին մի սավան կամ ոշխարի մորթի առնում, մեջքը թըր-
քոտ գոտի կապում, ուսերին ցախի գյուրավառ խորձեր ամ-
բացնում, ձեռքն էլ առնում էր մի ահագին, սրածայր ձող,
որի ծայրին տատանվում էին շորի հին ու մին կտորները:
Մի շարք երեսյաններ նույնպես երեսները մրոտած ու ցնցո-
տիներ հագած շրջապատում էին նրան և հետևյալ երգը եղ-
գելով, վազում գեպի մոտակա գյուղը.

Այլ իմն գել, թալ (թե ալ) իմն գել.
Գացեք, բերեք նառույի տել (բած շուր).
Նատոն քնի խոր քուն,
Կեշկեն (շունը) ցոի վեր գլխուն.
Անձեղ փախի, մտի տուն,
Ջարկեց, կտորեց գելի ճան.
Փախավ, մտավ աճառ գեղ.
Մինձ խորձ քաշեց վերեն թեղ:

Այս խմբին ընդառաջ էր գալիս մի ուրիշ խումբ, որը
նույնպիսի պատրաստությամբ դուրս եկած էր լինում մոտա-
կա գյուղից: Կանչում էր զավուլ-գուռնան, որը հենց որ սկը-
սում էր ածել, այդ երկու խմբերը հարձակվում էին միմյանց
վրա և սկսում կռվել»⁷⁷:

Դատավորի ղեմքը ծանոթ է «Աբեղաթողի հանդեսից»:
Ծանոթ է նաև խմբերգը «Տարոնո պատմությունից»՝ ալա-
բանական, ավելի հավանական է՝ էդոթերիկ-հմայական
խոսքերով: Կատակերգականի պատկերացումը, ինչպես
«Աբեղաթողում», այնպես էլ այստեղ և ուրիշ խաղերում տի-
պիկ ժողովրդական է՝ եղջյուրավոր գլխարկ (մեղ անհայտ
խորհրդանիշ), ցնցոտի, աղբ ու մուր, ցնցոտիավոր պարավոր-
ների խումբ, ամբոխային, աղմկալից մթնոլորտ: Նրկու խմ-

բերի հանդիպումը և բախումը ֆրատրիալ հակասության հիշողությունն է: Ի դեպ, պարերգական տրամախոսությունը (գիխորեիա) նույնպես ֆրատրիալ ծագում կարող է ունենալ: Խաղի շարունակությունը «կարմինա-տրիումֆալիա» է: Հաղթողները բռնում են պարագլխին կամ շահին, նստեցնում ավանճեին՝ թարս, ավանակի պողը տալիս են ձեռքը և գոռնա-դհուլի նվագակցությամբ, ամբոխի ազմուկի ու հարայհրույի միջոցով տանում դեպի գետը, կրակ տալիս ուսերին ամբարցված ցախի խուրճը և շահին գցում գետը: Երկրորդ տարբերակում շահին գցում են ցորենի հորը: Երկու դեպքում էլ ակներև են պաշտամունքային խորհրդանիշերն ու ծիսային շեքտերը: Կա նաև երրորդ մի ավարտ: Հայտնվում է քահանան խաչ ու ավետարանով, մեկ-երկու աղոթք է կարդում, շահին իջեցնել է տալիս ավանակի վրայից և հաղթողներից փրկանք պահանջում: Իրավիճակը կարծես թե փոխված է, բայց դարձյալ տեղի է ունենում անսպասելիություն: Հաղթվողները միանում են հաղթողներին և քահանային գետին տապալում՝ հողաթափալ, ցխաթափալ: Վերջապես միջամբում են գյուղի ավագները և մի կերպ քահանային ազատում զվարճացող ամբոխի ձեռքից: Քահանան գյուղի մեծածորների շնորհությամբ փախչում է գոռնա-դհուլի աղմկալից երաժշտության և ամբոխի հարայհրույի ուղեկցությամբ⁷⁸:

Խաղի մթնոլորտը և սյուժետային տրամաբանությունը նույնն են, ինչ «Ներկալսողի հանդեսում» և կրկնվում են ստեղծարանական տարբերակներով:

Խաղի բոլոր զբաղված տարբերակներից թերևս հնարավոր է կաշմել մի համահավաք նկարագրություն, բայց դա կտա՞ր դրոշմը հնադարյան պարերգական դրամայի լիակատար պատկերը: Խաղի դրամատիկական առանցքը դատողի վիճակն է իր «մակընթացությամբ» ու «տեղատվությամբ» և ծայրահեղ ու անսպասելի կետերով: Նոր նստվածքներից

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 92:

գուցե այնքան էլ էական չէ արխետիպի պատմական կոնկրետացումը մահմեդական բռնատիրոջ կերպարանքով: Բայց դա իր հետ բերել է խաղի ոչ միայն բովանդակային հիմքի քայքայում, այլև զրամատուրգիական էաուղվածքի փոփոխում: Շատ սարքերաներում մոռացվել է իրագրության փոփոխությունը, դատողը վերածվել է հարկահավաքի ու կաշառակերի, իհարկև՝ անհեթեթ ու ծաղրանկարային, բայց անպատիժ: Այս փաշան կամ խանը իր վեղիր-շաթիրների անկարգ ու ծաղրվող խմբով շրջում է գյուղում, երբեմն տնից տուն, սպառնում, պատիժներ սահմանում, փեշքեշներ հավաքում՝ հավ ու ճիւղ, յուղ ու դինի, միրգ ու շարաղ, և խաղն ավարտվում է էկերսիստիկով: Այժի մորթին, պարող այծամարդը, գինին, թոնրի խուպն ու խաշերկաթը, «գատավորի» գլխին մաղվող ալյուրը խաղի մեջ գործում են անխորհուրդ, դուռ որպես կատակային վիճակն ընդգծող հանդամանքներ, և դա շատ հասկանալի է՝ սիմվոլների իմաստազրկումը օրինաչափ է: Բայց երբ դատողը չի ընկնում գատվողի գրության մեջ, եղծվում է զրամատիկական խաղի տրամաբանությունը: Բաֆֆու «Սալրի» վեպում նկարագրված խաղից երևում է, որ պարսկահայերի մեջ XIX դարի կեսերին «գատավորի» կերպարին տրվել է նույնիսկ հերոսական տեսք: «Քանի զվարճալի խաղերով են անցնում բարեկենդանը մյուս պահեցող ազգերը, բայց հայը յուր բարեկենդանի խաղերի մեջ անգամ ոչ մի ուրախալի իրողություն չի հանդիսացնում, որովհետև աշխարհիս թատրոնի մեջ, նրա կյանքը անցել է ցավալի եղերգությամբ, նրա օրը միշտ սև է եղել, նա չէ ճանակել ոչ մի ուրախություն»⁷⁹: Հեղինակի ռոմանտիկական երևակայության մեջ իրականությունը պատկերանում է կարծես չափազանցված: Բայց կա մի ճշմարտություն: Պարսկահայատակ հայը գուցե չէր կարող իշխողին պատկերել այնպես, ինչպես ռուսահայատակ հայը, որին տեսնում ենք պոռոչ-Պոռոչյանի «Հացի խնդիր» վեպում: Ե՛վ Բաֆֆու, և՛ Պոռոչ-Պոռոչյանի նկարագրած խաղերում շատ քիչ բան կա հնադարից ու միջնադարից: Փորձենք, այնուամենայնիվ, զուգադրել երկու՝

79 Բաֆֆի, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 205—206:

Բաձիֆի

Պոռչյան

Փողոցի մեջ ձիավոր և հետևակ մարզկանց խուռն բազմություն է արշավում: Փրզի էշերաթի փառավոր հագուստով բլրոթից առաջ լնթացող ձիավորը՝ մի հզոր խան է ձևացնում: Նրա հալիպյան կերպասից զուլ-զուլ բինիշի խալառածուկ դորշակները փողփողում են քամո շորձանքի դեմ, նրա շահնդի զույնզույն փաթեթը փայլում է հարչուրավոր զույններով: Հայարտ, փրվելով, նստել է նա մի պատվան լերիվարի վրա, հրի պարանոցը դարգաղված է արծաթի օաշնայով (պալարակապով): Նա գինված է աչգ շարքարտ ցեղի հզոր իշխանների պես, արարուհյան կեռ թուրք քարշ է բնկած նրա կողքին, ձեռքին ունի եղեգափայտից թեքում մարախ (նիզակ): Մի լայն հեղկական վահան՝ թափանցիկ ապակենման կաշուց՝ զցած է նրա մեջքի վրա, զաշարի զաշույնը մի գույշ ասորձանակների հետ, թեք խրած է նրա քրթմանի շալհ հաստ գոտու մեջ, փորի վրա: Սեև մենք վեր առնենք աչգ ձուլված իշխանի երեսից նրա սարսափելի դիմակը՝ կտեսնենք մեղ ճանոթ նեղ պատկերը դրա տակ, յուր չիլ աշխերով, սև զանգրված մարտեղով և ահավոր մոալլուտ դեմքով... որ յուր ահհամեմատ բնդունակությամբ կարող է ցույց տալ ամեն տեսակ դորձերի մեջ: Իշխանին հետևող մյուս ձիավորները նրա թիկնապահներն ու ձա-

Ուռած-ուռած բաշմած է մեր փարբեցի եզգյարք իշի վրա, պուշը ձեռքին բռնած, երեսը գնդի ետ՝ մի երկար գերմաստի հիպոս էլ մյուս ձեռքին իրրե շիրտի գնշին գեմ արած, նրա զրլխին զրած է մի զգզյած պարսից խանի երկար դադկ՝ վրան հին փալաններ փաթաթած. նրա երեսը քսած է աթարով մառվող տան օճոցի մուր, նրա վիզը ձգած է զանազան ոսկրների կառքների շարք. հազած ունի նա մի պատառտուն, ձլանքները հազար տեղից քարշ բնկած պարսկի արեալաշահին. նրա կուրճը բաց է, նույնպես մրով սևաքրած, կողքից՝ էլ երկար փայլեռ սուր կախած: Նրկու երկուսասարդ, նույնպես ալլանդակ հաղնված, քաշում են իշի սանձը. երկուսն էլ քամակիցը մի-մի մեծ դավադանի ծալքերը սրած՝ բզում են իշին. զափ ու զուռնեն առաջին անգամ՝ քաշում է աչգ հանդեսը գնդի տանուտերի կաուրք, իսկ խուռն ամբոխը միշտ լալլա է կանչում: Եր ահա խանը իշի վրա նրստած մտավ տանուտերի բակը:

— Զու, լու, օշ, լուշ, զնա, աչ սառկած էշ, ինշ ես նազ ասնում, էս պատիվը խանինն ա, բունը հո չի,— ասում էին բզողներն ու խեղճ իշին վեր հատում ու ստիպում, որ տանուտերի սանդղախներիցը բարձրանա: Բայց ձար չկա, էշը կարող չէ աչգ անել:

— Դե, վեղիք, նաղիք, առաջ եկեք,— հրամայում է բնդհանուր

ռաներն են ներկայացնում. ւրանք
բոլորը պարսից հին ձեռն գրած
են հազիւ. գլխներին Զատնման
սաղազաբանի՝ ւրանաւոր վեր-
ջավորութեամբ, երկաթի ողակ-
ներից ցանցատեսակ հյուսած
հագուստով գրահաւորված, ձեռ-
քերին նիզակ և թուր:

Հետևակ չազմութիւնը բաղ-
կանում է հետաքրքիր երեսանե-
րից և զատարկապորտ մարդ-
կանցից, որ միմյանց հրելով,
ազազակելով ման են զալիս փո-
ղոցից փողոց, և ամեն մի դուռն
առաջ կանգ առնելով կոչում են—
«ստալաթ, ստալաթ»— այսինքն
պաշար, պաշար:

Տանտերը դուրս է գալիս: Մի
լիզվանի արտոլի (շաթր) պատ-
գամախոսում է. — «Ահմատ-խա-
նը— որին ասումս երկար կյանք
ուս, փառք ու պատիվ տա, որի
թուրը ասումս միշտ կարուկ
անէ, և յուր թշնամիների վրա
հաղթութիւն տա— Ահմատ խա-
նը, մեր ամենակարող իշխանը,
մեր գլխի տերը՝ յուր թշնամիների
հետ նոր պատերազմ ունենա-
լու համար, դուք, ամենախոնարհ
հպատակներդ պիտք է ստալաթ
տաք նրա բաշ, պատերազմող
զորքերին, որ այժմ հացի կարոտ
են: Եթէ մի անբախտ մարդ հա-
մարձակվի այդ բարձրագոյն
հրամանին զեմ կենալ— նա յուր
գլխի տերը չէ»:

Ամեն տանից դուրս են բե-
րում զինի, արտի, եղ, բրինձ,
ձու, տալիս են այդ մարդկանց,
որ գրանք հավաքում են իրանց
պարկերի մեջ և հայցելով խանի
հօրը ձեռքի հովանավորութիւնը՝
երկարակեցութիւն են մաղթում

կառավարիչը, որ միշտ մեկ կող-
մից մշտան է վազում և յալլա
կանչել տալիս, կամ հանապարհ
բաց անում,— ինչ եք սպասում,
բարձրացրե՛ք խանի մոխրաթա-
ւալը:

Մի՛ծաղ՝ որ էստեղ տես, ամեն
կողմից վեր են կալնում անլեզու
անասունին յուր վերա բազմած
խանի հետ միասին տանքի վե-
րա և ելնում սանդուխներով:
Յալլա, գոռում է բազմութիւնը,
իսկ վերեկից ալլուրը շաղ են տա-
լիս խանի և իշի գլխին: Փռչին
ողջ բակը բռնում է, բոլորը ալ-
լուրտովում են, ում երեսին կամ
գլխին էլ որ փչէ է թափվում, ինքն
յուր քնկերի մեջքից վերցնում՝
քսում է յուր երեսը. իսկ մեր
խանի համար՝ էլ մի հաբքնիլ,
երեսակայր մրի ու ալլուրի մեջ
կոլոված մի գունդ միս:

— Գլուխ, գլուխ տվեք, Աշ-
տարկու իշխաններ, մեր ողոր-
մած խանին,— կարգադրում է
լիզվանուր կառավարիչը:

Վեր են կենում բոլորը սե-
ղանի վրայիցն և իրանց տեղը
կանգնած՝ խոնարհութեամբ գլուխ
իջեցնում: Վաշ նրան, ով մի փոքր
ուշ գլուխը կոացրե՛ք. ալլուլ է
անում խանն յուր կառավարչին,
և բարակ ճիւղտը կալնում է այդ
հանդուգն մարդին:

— Յալախա,— հրամայում է
խանը.— քաշեցե՛ք տանտերին
մեկդան:

Տասը-քսանը ալլանդակ հաղ-
նելով երկտասարդներ մոտենում
են տանտերին, պարկեցնում են
և ոտները ֆալախի մեջ ոլորում:

— Հարցրու գրան,— հրա-
մայում է խանն յուր նազիրին,—

նրան: Բայց խանր չէ կամենում հեռանալ, շաթիրը նրա կողմից ձայն է տալիս, թե խանր պահանջում է դիշխիբասի, աշտինքն՝ նրանց հացն ուտելու համար — ասումների վարձ. տալիս են մի քանի աբասի փող կա:

Այսպես, գլուղի բոլոր տներից առատ պաշար հավաքելով, զենւմ են գլուղից զուրս, մի առանձնացած տեղ և բոլոր քնկերներով, մինչև կես գիշեր սկսում են կերուխում անել և ուրախանալ⁸⁰:

դա քանի գլխանի էր, որ մեր հրամանը չկատարեց, մեզ շան տեղը ընցեց, մեր առաջը շեկավ:

— Թողություն կանես, խանն սպրած կենա,— խնդրում է տանտերը պատկած տեղից.— ես քո մեծությունի համար պատրաստություն էի անենում բատեղ իմ իշխաններով. տեսնում ես՝ հրամանեցդ համար սուփրեն քաց աբած ա. վարդի շարքաթը շահքասու մեջ լիքը հաղիթ դրած, ավգուշը ձողու ծերին կախ արած, որ հրամայես թե չէ՝ խորովենք, առնուշ անես. քո բնեղ էլ, լավ մտիկ տուր, ոտները կապած զաւշ բատեղ պատրաստ, երբ որ ուշեմ՝ փափի գլխին առաջդ կրի երենք.

— Աֆարիմ, աֆարիմ, տանտեր. տղեք, բաց թողեք դրան⁸¹:

Երկու հեղինակները նկարագրում են նույն խաղի (նկ. 12) տարբեր դրսևորումները: Ուշագրավ է մի բան. խաղի ռիթմը նույնն է. հեղինակները միմյանցից հեռու և անկախ կարծես տող առ տող ձայնակցում են մեկը մյուսին: Բայց թվում է նաև, որ ոչ այնքան խաղերի տրամագրությունն է տարբեր, որքան հեղինակների վերաբերմունքը: Հարկահանության թեկուղ կատակաչին պատկերը ռոմանտիկ փխպասանի սրտով չէ, և նա շրջանցում է խաղի մանրամասները. «մենք ավելորդ ենք համարում նկարագրել բարեկենդանի այն բազմաթիվ խեղկատակները...»⁸²: Պոռչյանի համար կարևորը խաղի կատակաչին մանրամասներն են, և դրանցում են ի հայտ գալիս զատողի ու զատվողի վիճակները, խաղաչին անսպասելիությունները: Դրությունները փոխվում են

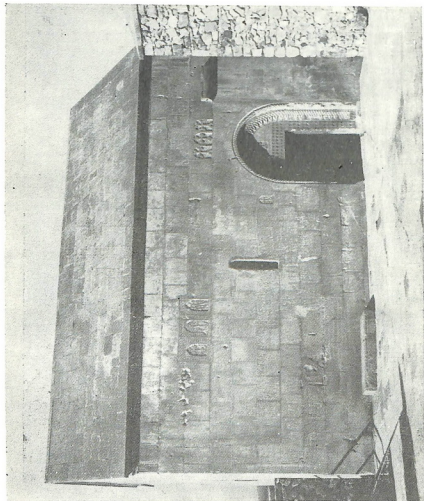
80 Նույն տեղում, էջ 206—207:

81 Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1953, էջ 338—339:

82 Բաֆֆի, նշվ. հատոր, էջ 207:

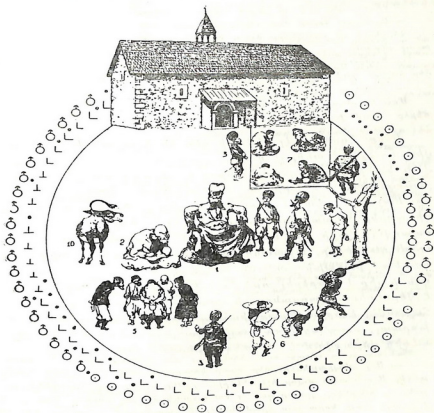


Նկ. 6. Աղճատանդրիայի թափոնը (Ֆրադմենտ):



Նկ. 9. Լաչին քաղաքի պարիսպները:

խոսքից խոսք, արարքից արարք: Նախ դատողը, իր «շքա-
խմբով» հանդերձ, հարեան գյուղից է (Ֆրատրիալ հակա-
սության հիշողություն), և առաջին դատվողը այս գյուղի
առաջին մարդը՝ տանուտերը: Դատվողը գետին տապալված,
ոտքերը ֆալսիսացում ոլորված վիճակում է և հաճոյախոսու-
թյան ցույցեր է անում: Ի վերջո նա արդարանում է և ազատ-
վում կապանքից: Իրադրությունը շրջվում է: Ազատվողը
«դատավոր» չի դառնում, բայց իր պատրաստած դառն ու



Նկ. 12 «Վերջին խոսք» ըստ Հ. Քաջակյանի:

թթու անակնկալներով խանին դնում է դժվար կացութիւններում: Խանը հնարամիտ պատասխաններով ու արարքներով պետք է պահպանի իր՝ «դատավորի» վիճակն ու հեղինակութիւնը:

Աննում է իսկույն մեր տանուտերը դավաթով լիքը քացախը և խոնարհութեամբ մատուցում խանին:

Շատ էլ լավ դիտի բարձրապատիվ խանը, որ շարքաթ կոչվածը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ թունդ քացախ, բայց ոչինչ գեմք չցույց տալով առնում է ձեռքը և մոտեցնում բերանին:

— Օխա՛յ, ինչ լավ էր շինած, սիրտս հովացավ, շատ ծարավ էի:

— Այ տղա, հորքը մոտ չերեք,— հրամայում է տանուտերը:

Վերջնում են շահեկները ձողու ծայրին կախած սպանած աղւալը և առաջ չերում:

— Զարբա,— հրամայում է խանը,— վեր կալ էս կախա՛լը, երբ որ մեր երկիրը կերթանք, փլավի դիտին տապակած առաջս կրեքս:

— Ըստեղ բեր էդ դատը,— անօրինում է տանուտերը:

Մոտ են բերում ոտները կապած, տեփրի մեջ դրած սև կատուն և համեցեք անում խանին³³:

Երկու կողմերն էլ հիմարի գեր են խաղում: Բայց իրավիճակը երկար տևել չի կարող. դրութիւնները պետք է փոխվեն: Խանի գերակատարը կարող է շարունակել. նրա հնարամտութիւնից է կախված գործողութիւնի հետագա ընթացքը: Բայց նա պետք է շատ չրարդացնի կոլիդիան, քանի որ դիմացինի նախատեսած անակնկալները կարող են մի տեղ սպառնիլ: Բացի այդ խանը պետք է վերականգնի իր՝ «դատավորի» դիրքը, աչլապես խաղը կզրկվի իր իմաստից: Ընդունելով քացախի բաժակն ու սատկած աղւալը խանն արգեն ի չիք է դարձրել տանուտերի ոտնձգութեանը: Մնում է վերսկսել մեղադրանքը, և դրա առիթը սև կատուն է, որ հայտնվել է երկու ֆրատրիաների միջև: Խանը սկսում է հոխորտալ, բայց նրա դայրույթը կանխվում է. կատուն մեջտեղից վերացվում է, մեջտեղ է բերվում աստծո դատը:

— Ա՛յ անպատաններ, ձեր դատը կատու դռա՛ւ՛մ. շուտ, շուտ կապտտեցեք Աշտաբակու քոլոր իշխաններին, քոթլի միջին պտի փողացնեմ, ընչանք որ խելքները գլուխը դա, էլ ես կատուն ուխտար շինեն,— հրամայում է խանը: Բայց նորա այս հրամանն էլ չի կատարվում, որովհետև իսկույն

մյուս կողմից առաջ է բերվում մի մեծ և պարարտ որձ ուխար և գյուղի կողմից բնակվում խանին:

— Շատ շնորհակալ եմ Աշտարակ գեղի մենն ու պատկից, իրանց պատիվն իմ աչքի, իմ գլխի վրա...⁸⁴

Խաչճյ աշտակող կարող է ավարտվել, բայց «դատավորը» իրադրությունը սրելու նոր առիթ է գտնում: Նա թողնում է տանուտերին ու մեծավորներին և դատի հանդիսարան է քաշում «քավության նոխադին»՝ մի անմեղ մարդու և նրան ստիպում ծուներ դնել իր պատվական նժույգի՝ ավանակի առջև:

— Ըստեղ կա մի խեղանեց խեղան, նրա համար ինձ խարար ա հասել, որ շատ վատ մարդ ա, որ օրական նրա տանը հինգ աղքատ կշտանալու տեղով տասն ա կշտանում, որ շաքաթ-կիրակի ժամ զնալու փոխարեն, լրիկուն-առավոտ ժամից ետ չի դառնում. էդ մարդին ես պատմեմ, թե որ դա ձեր միջին ա, էս սհաթիս դա լմ առաջին շաբի, շո՛ւտ, ո՛ր ա էն մարդը, տանուտեր, ձեռաց բտեղ ստեղծիր⁸⁵:

Խանի վերջին խոսքերը միայն սրամտության համար չեն ասվում: ! աղի կանոնը պահանջում է, որ կեղծ ամբաստանության ենթարկվի որեէ անմեղ մարդ: Եթե գյուղում չկա կամ տվյալ պահին ներկա չէ աշղպիսի մեկը, նրան պետք է ստեղծել՝ հորինել: Բայց ահա, այդ անմեղ մարդը չի ներկայանում և ուղարկում է իր կաշառքը՝ խանի «աչքը կապելու» համար:

— Էս արագը դրկել ա, խանն ապրած կենա, քո մեծությունի համար խեղանը, որ անուշ անեա, ինքն էլ հիմի քո ղուլլուղին կգտնվի:

— Գլուխ տուր, գլուխ տուր, իրեք հետ գլուխ տուր խանին, խեղան սողա, — ձայն է տալիս ֆարրաշը, և խեղճ խեղանը կատարում է յուր պարտը:

Նաեւրը քաշում է խեղանի կոնիցը, շոբացնում իշի առաջին: Բավական միջոց բուլջուների հետո բարեհաճում է խոսել խանը:

— Ես միտք ունեի, խեղան աղա, շատ խիստ պատժել քեզ, համա քո չնժեն լմ աչքերը կապեց. վեր կաց, արի ձեռս պաշիր ու տղատ ես⁸⁶:

⁸⁴ Նույն տեղում:

⁸⁵ Նույն տեղում, էջ 340:

⁸⁶ Նույն տեղում, էջ 341:

Խանը ծունկի է իջեցնում ևս մ'ի քանի «իշխանների», խորիմաստ հայացքով լռում, ստանում իր ընծաները, բոլորին ներում և՛ «մնացեք բարով»: Բայց խանին թույլ չեն տալիս մեկնել: Բոլորը շրջապատում են նրան և կարող են ցանկացածի պես վարվել: Խանն իր «շքախմբով» գերի է: Կարող են նրա գլխին բամբակ, մորուքն այրել, աքացի հասցնել, եթե լավ չի խաղացել դերը, լավ չի զվարճացրել: Բայց աշտարակցիներն այդ բանը չեն անում. նրանք լավ են ճանաչում Փարսի գյուղի հայտնի կատակաբան ու մասխարա Եղգյարին: Բաղմեցնում են նրան պատվավոր տեղում, կենացը խմում, խմում են նաև երկու գյուղերի միաբանություն համար «և ապա նույն կերպիվ՝ յալլա կանչելով, իշին բարձրացրած» ճանապարհում հարևան գյուղը: Եղգյարին ճանապարհում են և սկսում գովաբանել աշտարակցի մասխարա Ղուկոյին, որ այգտեղ չէ, գնացել է հարևան գյուղերը՝ խանություն անելու: Պարզվում է, որ այս Ղուկոն ամենաճանաչված ժողովրդական կատակերգակներից է և Բարեկենդանին շրջում է ամբողջ Արարատյան գավառում: «Ղուկոն երեկ էջմիածնումն էր,— պատմում է մեկը,— շատ քեֆ շանց տվեց, կոտորեց ամենքին ու թողեց ծիծաղեցնելով»⁸⁷: Ուրեմն, Ղուկոն, իր մասխարա տղերքով, մտել է «Արեղաթողի հանդես», խառնվել աթուրմա ու լախտի խաղացող վանականների խմբին և բոլորին հավաքել իր շուրջը: Բռնել է մի վարդապետի, հարձրել իր «գինակիրը». ձեռքն է տվել իր ավանակի սանձը, թե՛ պահիր մինչև գործս վերջացնեմ: Մի աթուռ է դրել Ղուկոն մայր տաճարի դիմաց, հրապարակի կենտրոնում, նստել ու ներկայացում սարքել, թե՛ տղերք, առաջս բերեք վարդապետներին ու եպիսկոպոսներին, դրանց դատ ու դատաստանն անեմ: Ղուկոն մի քանի ժամ իրենով է արել բոլորին, զվարճացրել աշխարհականին ու հոգևորականին, «Արեղաթողը» մի լավ ծաղկեցրել ու նվերներ հավաքել՝ ահագին ապրանք՝ թանկարժեք կտորեղեն, գրպանի դանակ, երեսարբիչ, սապոն... «Ես որ ասում եմ Ղուկոն զոչաղ ա...

⁸⁷ Նույն տեղում, էջ 341—342:

աշտարակցի ա, մեզ ո՞վ կհասնի»⁸⁸,— պարծենում են համագյուղացիները:

Պոռշյանի այս նկարագրության մեջ խաղը կարծես կիսատ է մնում. խանը հեռանում է ոչ միայն անպատիժ, այլև պատվով: Դա, հավանաբար, խաղի տարրերակներից մեկն է: Ավելի վաղ գրառված մի տարրերակում, «Սոս և Վարդիթեր» վեպում, «գատաժորը» պատժվում է: Եվ պատժվում է դատը չակած: Խաղը նույնն է, թեպետ կոչվում է «Շահ»: Ոչ մի նշանակություն չունի: Հայտնվում է մոռնետիկը, թե՛ «ճամփա տվեք, շահը գալիս ա»: Մեկ-երկուսն էլ, թե՛ «աթոռ դրեք»: Դնում են մի ծակ աթոռ: Հայտնվում է Շահը «մի բողիշի վրա նստած, երեսն ավրոտ, ոսկոռի ավանգեքը շինքին, մի քուլա բամբակից միրուք շինած, մի ուխարի հին քուրք թարս հաքին, մի ճղտոտված փոստ գլխարկ, մի աքլորի ջղա (պոչ) գտակածալին, երկու մարդ էլ գտակները շուռ տված, երեսները մուր քսած, մի մին աթարոց (կրակ խառնելու փայտ) ձեռներին, իշի նողտեն քաշելով...»⁸⁹: Շահը էշից իջնելիս ընկնում է, շաթիրները վերցնում են նրան, դնում փալաճին, փալանից իջեցնում, դնում աթոռին: Շահը ճառ է ասում, էսվի է կոչում «Օսմանլի» դեմ... Մասնակիցներից, թե հանդիսականներից մեկը բամփում է Շահի գլխին, մյուսը աթոռն է տակից քաշում, ու մինչ Շահը ոտքի կեանգնի, «մի մաշխարա մարդ» ճրագը պահում է նրա միրուքի տակ, բամբակը շոնելվում է, մեկ ուրիշը փարշով ջուրը շուռ է տալիս: Շահի գլխին, Շահը մի կերպ գլուխն աղատում է, կորչում⁹⁰: Մա խաղի իսկական ավարտակետն է, որ հանդիպում ենք շատ տարրերակներում:

Բանագետները և գրողները խաղի ամենատարբեր մանրամասներ են նկարագրում, բայց մեզ համար ամենակականը խաղի սյուժետային տրամաբանությունն է, որ արդեն հայտնի է: Ե օլսիսը, որ, թվում է, ակներև դրսևորում շուրհի: Խաղը պատվում է մեկ անձի շուրջը, և այդ անձը, անկախ նրանից գատում է, թե դատվում կենտրոնում է: Նրա

⁸⁸ Նույն տեղում, էջ 342:

⁸⁹ Նույն տեղում, էջ 259:

⁹⁰ Նույն տեղում, էջ 260:

շուրջը պատմողները կազմում են երկու պար, առաջինը «շքախումբն է», երկրորդը ամբոխը, որի մի մասը հանդիսական է, մի մասը խաղի մասնակից: Պարերգական դրամայի օպերա ավելի հստակ է երևում կատակերգական երթում կամ կոմոսում: Կոմոսի պատկերն ավելի հստակ է երեմիա եպիսկոպոս Տեր-Սարգսյանցի (Տեկանց) «Տոհմային հիշատակարանում» բերված նկարագրության մեջ: Սա խաղի՝ Վասպուրականի տարբերակներից է, որ տարածված է եղել նաև վանական միջավայրում, օրինակ Վարազա վանքում: «Դատավորն» այստեղ կոչվում է Փաշա: Ահա Փաշայի և նրա «շքախմբի» պատկերը: «Մի մարդու ոտք հին, պատռտած ճզմա հագուցեր, մի պատռու-պատռու եղած սպիտակ վերնավարտիկ հագուցած, մարդ վերնավարտիկի գրպաններու բերանեն ձեռքեր և թևեր դուրս հանած, չլրան մի ծամկոտած ու մաշած հապո մի ձգած, էծու երկար մազերով սպիտակ մի մորուք հարմարցուցած, երես, քիթ ու բերան ալուրի փոշի քսած, այնպես որ աչք հալիվ երևի, գլուխ մի հարդի սակառ կործած, ձեռ մի երկար ձող տված՝ իբրև՝ չրուխի կոթ, մեկ ծայր լայնաբերան փարշ մի անցուցած՝ իբրև չրուխի լույս, ետև էշու գլուխ և երես ղեպի էշու ետև, էշու վրա հեծուցած, 10—12—15 պատանիք և երիտասարդք դատաստանի պատկերի միջի սատանայից և ղևաց կերպարանք մտած, փաշայի շուրջը բոլորելով՝ յուր հավատարիմ պաշտոնյայք, երթան ահռելի և զարհուրելի տեսողաց»⁹¹:

Այս պատկերը թվում է ավելի հին կամ հինն աղերսվող: Կատակերգականի ժողովրդական ըմբռնման հատականիշների կողքին նշմարվում են և ծիսային ատրիբուտներ (այծի մաղից մորուք, ղեմքին քսած ալուր), նաև սարսափի խորհրդանիշեր: Խաղը նախատեսում է հակասական զգացումներ՝ ծիծաղ և սարսափ: Փաշան գնում է հեծյալ՝ ավանակին թաքս նստած, այսինքն թաքս է քշում իր էշը, բայց այնպես, «որպես թե բռնադակ աշխարհի տերն ինքն է», իսկ նրան շրջապատող «շքախումբը» առաջ է ընթանում վայրենի աղաղակներ արձակելով: Դեռերի ու սատանաների այս շրջանա-

91 Վ. Բոյսյան, եշվ. աշխ., հ. 1, էջ 30:

կենտրոն ելքեր ժամանակ առ ժամանակ կանգ է առնում հանդիսականներից մեկին «ձերբակալելու» համար, ամբոխը փախչում է սարսափած, «փաշայի սեագունդ մարդիկ» հետապնդում են, բռնում ու կարողանում են և շրջանի կենտրոն գցած, տանում: Խումբը կանգ է առնում գյուղի հրապարակում, եկեղեցու մոտ, Փաշան նստում է ամբոխի կենտրոնում և «սկսում դատը»: Փաշայի գահավորակը կիսամաշ մի կողով է, ծխամորճը կավե փարչ, որի մեջ այրվում է աթար: Փաշան փչում է և ծուխ արձակում: «Դատ-բեղազը» տեղի է ունենում ծխի ու ազմուկի մեջ: Փաշան հարցաքննում է, պատիժներ բահմանում է ուրճ պահանջում, մատուցում են մրաջուր՝ մեծ ամանով: Փաշան ձեացնում է, թե խմում է՝ մրաջուրը թափվում է այծի մազից սարքված, ճերմակ մորուքին: Արեւելյան պատվի խորհրդանիշը անարգված է, և Փաշան այլևս պատվազուրկ է՝ նրա հետ ամեն կերպ կարելի է վարվել: «Դատավորը» «խաղը ու խաչտառակ» է լինում, գործողության ընթացքը շրջվում է, ամբոխն աղատություն է ստանում:

Այստեղ է խաղի պերիպետիան:

Կոմսը աղմուկ ու ծիծաղ է բարձրացնում, բայց ցուցք դարձած պարագլուխը տեղի չի տալիս, շարունակում է հոխորտալ ու սպառնալիքներ կարդալ: Փաշան փրկագին է պահանջում, և նրա առջև է դրվում աղբով լի կողովը: Եթե այս պահին շերակատարը կարողանում է հնարամիտ դառնալ՝ որեւէ սուր խոսքով կամ արարքով, ամբոխը հետաքրքրությունից լռում է, իսկ եթե ոչ՝ նրա տակից դուրս են քաշում «գահավորակը», և Փաշան տապալվում է: Տեղանցի դրառած ետիրորդ տարբերակում իրարանցման պահին որեւէ մեկը ճրագը մոտեցնում է Փաշայի «սաղավարտին»՝ կամ մորուքին, Փաշան դեն է նետում այրվող կողովը ու մինչ ուզում է աղատվել այրվող մորուքից, նրա գլխին է դատարկվում ջրով լի կուժը, և «խաղը ու խաչտառակը» կատարյալ է՝ «խնկվիլիցիան» ու «մկրտությունը» խառնվում են իրար, զվարճացող ամբոխը հարձակվում է Փաշայի վրա: Բախման վիճակը հասնում է իր կուլմինացիոն կետին: Ինչ է լինելու «դատավորի» վերջը՝ որոշում է դիպվածը: «Վայ

ալն մարդուն,— դրում է բանահավաք Հովհաննես Մալխաս-
յանը,— որ հանձն կառնեի զաղի (դատավոր—Հ. Հ.) դառ-
նալ. էլ ինչ հայհույանք, էլ ինչ հարվածներ ասես, որ չորս
կողմից չէին տեղում նրա գլխին»⁹²։ Իրական ու պայմանա-
կան միճակները շփոթվում են, կյանքի իրադրությունը շփոթ-
վում է խաղի իրադրության հետ, իրար են խառնվում ծիծա-
ղը, շայրույթը, զվարճախոսությունը, հարաչհրոցը, դուռ-
նա-դհուլի աղմուկը։ Հանդիսականներից շատերը, որ լավ դի-
տեն խաղի պայմանները, շփոթում են իրականն ու պայմա-
նականը, դերն ու դերակատարին։ Դերակատարն էլ, երբ
քթին է դիպչում այլովող բամբակի կամ ալծամառ մորուքի
հոտը, մանավանդ երբ արացիներ ու բռնուցքի հարվածներ
է ստանում, կորցնում է պայմանականության զգացումը։
Կրակից փախչում է, ջուրն է ընկնում, ջրից փախչում, ալ-
յուրի տուրբակն են գլխին թափ տալիս, աչքերին ալյուր են
փչում։

Փաշայի մորուքի ալյուր ալն նշանն է, թե ամբոխը դառ-
նում է դատավոր, Փաշա «քալության նոխադ», դա կատա-
րում է «թագավորը մեկ է» հակառակորդական խոսքի դերը։
Փաշային շրջապատող ամբոխի օղակը՝ «խորոս-կոմոսը»
գնալով նեղանում է, փախուստի մանապարհները փակվում
են։ Հնարամիտ ու կատակարան դերակատարը կարողանում
է միջոցներ գտնել (դա նրա շնորհից ու տաղանդից է կախ-
ված)՝ սրամտություններ է անում, գլուխկոնծիներ տալիս՝
մրակոլոլ ու ալրաթաթախ և, եթե հասցնում է ժամանակին
աղատվել «խաղք ու խայտառակ» կերպարանքից՝ դեն նետել
ցնցոտի թիկնոցը կամ այծի մորթին, խաղից դուրս է գալիս
պատվով, նրա անձը դառնում է անձեռնմխելի, նույնիսկ մե-
ծարելի։ Դերասանն ստանում է իր խաղի գնահատականը⁹³։

92 Նույն տեղում, էջ 133։

93 Դերասանին մեծարելու կամ անարգելու սովորությունը, ինչպես
նկատում ենք, գալիս է ժողովրդական դրամայի դատական բնույթից և ունի
հնագույն ավանդներ։ Հայտնի է, որ հին Հռոմում վատ խաղացող դե-
րասանը ներկայացումից անմիջապես հետո ծնծի էր ենթարկվում։ Հայտնի
է նաև, որ Շեքսպիրի դրամայրների թատրոնում հանդիսականը կարող էր
աղմկել, սուլել, ոտակոխել մնացորդներ նետել բեմ, նույնիսկ բարձրանալ
բեմ, միջամտել խաղի ընթացքին, կոխ սարքեր, Բարբերի միջնադարյան

Ֆիթե Փաշան չի կարողանում կամ չի հասցնում ազատվել ծպտումից, եթե նրա միջոցները չեն ազդում ամբոխի վրա, փաշայի «շքախումբը» իրարանցում է ստեղծում, պառակտում կոմսսին, և երբ իսկապես «շունը տիրոջը չի ճանաչում», Փաշան մի կերպ դուրս է պրծնում «կախարդված» շրջանաճժից և անհետանում, իսկ «շքախումբը» փախչում է տարբեր ուղղություններով: Բոլորն ի վերջո հավաքվում են ասլից հեռու մի տեղ, ազատվում «գիվակայան», «խայտառակ» զգեստներից ու սասպազներից, լվացվում և «յուրյանց մարուր հանդերձ հաղնելով գան բազմեն ի շարս մարդկանց»⁹⁴:

Կատակերգությունն ավարտվում է, սկսվում է մեծաքանքի խնջույքը, որն արդեն խաղային ու տարերային չէ, այլ ծիսային ու կազմակերպված և շատ զծերով նման է պատաշարդի: Սա նույնպես շրջանակներումն ծես է, բոտ ժողովրդական ըմբռնման՝ արարողություն, որտեղ զլխավոր անձը սեղանապետ—«արարողապետն» է քրմական իրավունքներով ու քրմի վարքագծով: Իսկ պ'նի է հեղում, բոլորը պետք է գինի հեղեն: Տեղի է ունենում պարզ ծիսական տրամախոսություն. մեծարողն ասում է «կենդանություն», մեծարվողը՝ «անուշ արքայություն», ապա փոխվում են դերերը՝ մեծարվողն է մեծարում, մեծարողն է մեծարվում: Այս զվարթ ու լուրջ ծեսը հայոց ավանդական խնջույքն է, ուր օրհնանք ու հաճոյախոսություն է շոյվում, իհարկե «արարողապետի» թույլտվությամբ, «ում լեզվումը մի քիչ հունար կա, սուփրի ու գինու կամ արաղի թասի վրա չա փորձում», և ամենքի խոսքի վերջը նույնն է. «Տեր Աստված՝ վերջներս բարի անես: Կենդանություն: Հավասարական սաղ ըլիք, ուրախ»⁹⁵: Ժողովրդական նվագաժողովների «դաստան» («դաս գուսանաց») կենացներ է ծաղկացնում, հացն ու գինին որպես կյանքի հարատևության խորհրդանիշեր, զարդարում են վարկությունից բացի, այստեղ տեսնում ենք ժողովրդական հին ավանդներ՝ կառնավալային ազատության, ծիսական դատի, հրապտակային ամբոխային խաղերի ու խնջույք-խրախճանքների հետքերը, որոնք անդամանելի մնացին միջնադարյան թատերական կենցաղից, և որոնց նշանները հասան նոր ժամանակներ:

94 Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 84:

95 Խ. Արովյան, Վերք Հայաստանի, Երևան, 1955, էջ 52:

ուրախության բեմը՝ խրախճանքի սեղանը. շեն պահի աստված մեզ, մեր տունը, տոհմը, ազգը, ցեղը: Ամեն ինչ պտըտվում է ֆրատրիալի գաղափարի շուրջը:

Թերևս պետք է համաձայնել այն ենթադրությանը, որ դատական խաղերի զլխավոր դեմքը «բովանդակում է հեթանոսական դատող ու պատժող աստվածության տարրեր»⁹⁶, որ խաղի հիմքում կան և մեռնող ու հառնող բնության պաշտամունքի հետքերը, և նախնադարյան դուալիզմ, և ֆրատրիալ դիտակցություն⁹⁷: Մեզ հայտնի գրառումներում, իհարկե, դժվար է ցույց տալ հնադար տանող շոշափելի օղակներ. դա երևում է խաղի տիպաբանության մեջ և առանձին խորհրդանիշներում, որոնք հանդես են գալիս ոչ այնքան խորհրդապաշտական, որքան առարկայական գերով: Ամենաէականը խաղի հնադարյան և միջնադարյան բնույթն է՝ կատակարանության, ծեսի ու թատերական պայմանականության ժողովրդական ըմբռնումներով, կենցաղի ու պաշտամունքի միասնությամբ: Ծաղրի ատրիբուտները (զլխարկի տեղ պղնձե լագան, էտորած կճուճ կամ կողով, նժույզի տեղ ավանակ, ոսկու տեղ աղը) միախառնվում են ծիսային խորհրդանիշներին՝ թոնրի անթրոց ու խաչերկաթ, ալյուր, գինի. ալժի մորթի, եղջյուրներ, նվիրաբերվող զառ և ալյն: Միախառնված են հանդես գալիս կատակայինն ու ծիսայինը, ծիծաղելին ու սարսափելին, կատակն ու պատիժը, իրականն ու պայմանականը, կենցաղայինն ու պաշտամունքայինը: Այստեղ չէա, այսպես կոչված, մաքուր ամբիվալենտ վիճակ, երկատվածություն, և դա ժողովրդականի առանձնահատկությունն է⁹⁸:

⁹⁶ Э. Петросян, *Նշվ. աշխ.*, էջ 118:

⁹⁷ *Հմտ. Վ. Բղայան, Նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 42—48:*

⁹⁸ Ռուս գրականագետ Մ. Բախտինը միջնադարի ժողովրդական մշակույթը գլխավոր է որպես հակադրությունների վիճակ, կենցաղի ու ծեսի երկատվածություն (տես *М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1963, с. 173*): Անկի տրամադրող է Ա. Գուրերիշի տեսակետը, որ «միջնադարի մշակութի սլատիկըն ավելի բարդ է» և այնտեղ պետք է տեսնել ոչ այնքան հակադրության, որքան հակադրամիաբանության գիծ (*Հմտ. А. Гуревич, Проблемы средневековой народной культуры, М., 1981, с. 272—278*):

Ըստ մեր ընտրած պատմատիպաբանական հայեցակետի, հայ ժողովրդական դրաման ենթադրում է հիմնականում երկու խաղալիք մոդել՝ անձի ու ամբոխի հարաբերություն, որ զրված է համայնքի (կամ ֆրատրիայի) համերաշխություն գաղափարը, և երկու խմբերի կամ երկպար (զիստրեական) հարաբերություն, որ, անկասկած, ֆրատրիալ հակասությունների հիշողություն է⁹⁹: Կան, իհարկե, տիպաբանական բացառություններ, որոնք այնուամենայնիվ ընդհանուր եզր ունեն մերոհիշյալ երկու մոդելների հետ¹⁰⁰:

⁹⁹ *Zafarim*, v. Berman, *ibid.*, m-f-h., 4, 1, 42-44.

սբանք հանդիպում են հարձան զյուզից եկող «շառ կտրող-ներին»։ Երկու շառագլուխները¹⁰² կանգնում են ղեմ-դիմաց և միմյանց դիմում հայհոյանքներով։ Ֆրատրիալ պայքարի հին հեշտոլություն է սա։ Դրա ամենավաղ վիկայությունը հանդիպում ենք Սերեոսի «Պատմություն» Անանունին վերադրվող հատվածում, ուր Հայկի և Բելի կոիվն սկսվում է հիշատակվել։

Ըստ էության Հայկն և ասէ ցնա. «Յի» պնդեալ դաս զհետ իմ. դարձիր անբղէն ի տեղի քո, զի մի մեռանիցիս աշատար ի ձեռաց լմոց. քանզի ոչ վրիպի նետ իմ լմիք»։ Պատասխանի հո Բէլ, և ասէ. «Վասն այնորիկ» զի մի անկցիս ի ձեռս մանկուոյ լմոյ և մեռանիցիս. ալլ եկ ի ձեռս իմ, և կեաց ի տան իմում խաղաղութեամբ, ունելով ի դործս զմանկունս ի տան լմոյ չորսական»։

Պատասխանի հո նմա Հայկն և ասէ. «Եուն ես դու և յերամակէ շանց» դու և չողովորդ քո։ Եւ վասն այնորիկ քափեցից խկ աշատար ի քեզ չկապարճս ամբ¹⁰³։

Այս հատվածը, ինչպես նկատել է Հայերիս Գեղեցիք, նախնական-քանահայտական նկարագիր ունի¹⁰⁴ ի տարբերություն հորենացու տարբերակի, ուր Հայկն ու Բելը խոսում են զնպանորդների միջոցով և հռետորական, մշակված ոճով։ Վ. Բզոյանը այս հատվածը համարում է ֆրատրիալ հակասություն հիշողություն¹⁰⁵։ Ըստ իս, տրամախոսություն ունի խաղային-դրամատիկական նկարագիր և թվում է քաղված է «Հայկեան հանդէս» կոչված խաղ-մրցութուններից¹⁰⁶։ Հիշենք Գրիգոր Մազիստրոսի խոսքը. «Ո՛ր Հայկեան հանդէս և հիացուցանելի դործանություն»¹⁰⁷։ Նման մի պատկեր դատ Հովհան Մամիկոնյանի «Տարոնո պատմությունում»։ Պարսից զորավար Վախտանգի զինվորները նույն ոճով են խոսում Գայլ Վահանի հետ։ «Այ շարաքարոյ Գայլ Վահան, մինչ գիտես, եթէ ծառայելոց ես Արեաց արքային, ընդէ՞ր այդպէս

¹⁰² «Շառագլուխեալ զլիով, արիւնաւոյն կամ զլուխ խովութեալ. շարաղութ» (նույն տեղում)։

¹⁰³ «Պատմութիւն Սերեոսի», աշխ. Գ. Արզարյանի, Երևան, 1979, էջ 45-50։

¹⁰⁴ Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 50։

¹⁰⁵ Վ. Բզոյան, Նշվ. աշխ., հ. I, էջ 44։

¹⁰⁶ Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 185-188։

¹⁰⁷ Իւրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, էջ 59 (թ. 7թ)։

Մարկոսի Կրաոսի նմանակ Գալոս Պակիրանոսի ծանակումը Սելևկիայում կամ Հուլիոս Կեսարի «կարմինա-տրիումֆալիան»։ Գլուղական կոմոսն ավարտվում է զետափին, առվի կամ որևէ ջրափոսի մոտ։ «Շառը» ջուրն են գցում, որտեղից նա դուրս է դալիս «մաքրված» և ստանում իր շարշարանքի ու ստորացման հատուցումը՝ ինչ-ինչ բնծաներ և իր բնկեր-ների հետ մասնակցում է ֆրատրիայի խնջույթին։ Այս և «Աբելդաթողի հանդեսի» ավարտակետերը կարծես նման են ըստ սլուժետային տրամաբանության և տարբեր՝ իրենց սիմ-վոլիկայով կամ բովանդակային հիմքով։ Թվում է, այստեղ կատակախաղի է վերածվում մկրտության խորհուրդը, ինչ-պես «Աբելդաթողի հանդեսում»՝ հարության խորհուրդը։ Այս-տեղ կա ծիսային-պաշտամունքային որոշակի հիմք, որի ակներև նշաններին բախվում ենք ամեն պահ։

Ծիսային հիմքը նախ և առաջ երևում է սլուժետային տրամաբանության մեջ։ Այստեղ գործում է հնադարից եկող և Ավետարանում հաստատված պարզ սկզբունքը՝ «որով դա-տաստանաւ դատէք՝ դատելոց էք և որով չափով չափէք՝ չա-փեսցի ձեզ»։ Գործում է կյանքի միջնադարյան-ժողովրդա-կան ըմբռնումը. մարդը կամ «թագավոր-դատավոր» է (որոշ դավառներում այսպես են կոչվում խաղերը) կամ դամված է անարգանքի սլունին, կամ փառքի ու լույսի մեջ է, կամ ետին թշվառության, կամ աչքի լույս կամ ոտքի փոշի։ Այս ամբի-վալենտ հայացքին միջնադարը տալիս է քրիստոնեական մեկ-նություն և ստեղծում երկնայինի ու երկրայինի հակասու-թյունը։ Բայց ժողովրդական հայացքն այլ է. կեցության ծայրահեղ վիճակները ժողովուրդն իմաստավորում է միաս-նաբար՝ ոչ որպես հակասություն, այլ՝ մեկը մյուսի շարու-նակություն. այսօր թագավոր ես, վաղը կարող ես ետին մու-րացկանը լինել։ Սոցիալական կյանքի այս դիալեկտիկան համերաշխվում է ցերեկվա ու գիշերվա պարբերականության, մեռնող ու կենդանացող բնության զաղափարի հետ։ Ժողո-վուրդը, ինչպես առասպելում, այնպես էլ խաղում, ծեսում, գուշակություններում, երազներում մարդկային-սոցիալա-կանը տեսնում է բնության երևույթների ու առարկաների տեսքով, իսկ բնության երևույթները, իրերը, կենդանիներն

ու բույսերը մարդկայնացնում է՝ մարդուն թարգմանում է բնության միջոցով և բնությունը մարդու:

Խորհրդանշական իմաստներ ենք վերագրում խաղի արտաքին, առարկայական ատրիբուտներին, բայց խորհրդանշական է նախ և առաջ ինքը՝ խենթակերպ, էշին թարս նըստած «գատառվորը», որին բոլորը նվիրաբերում են ինչ-որ բան, ոչ ոք չի հրաժարվում այս նվիրաբերությանից. էջմիածնի վանականներն անգամ այստեղ ենթարկվում են աշտարակցի սոյննբաղ Ղուկոյին: Ուրեմն, խաղի նախահիմքն իսկապես ծիսական-պաշտամունքային է: Ժամանակը քայքայել, ջնջել է շատ նշաններ, բնապաշտական մոտիվները հանդեցրել սոցիալ-էկոնոմիկային փաստերի, տվել նրանց տեղային, պատմականորեն կոնկրետ նկարագիր, որ օրինաչափական է, զոհն ու նվիրաբերումը դարձրել ընծա ու կաշառք: Հարյուրամյակների նստվածք է այս ամենը, տիղմ ու ամպ, որի տակ խեղդված է հնագույն խորհրդապաշտական շեբուշ: Դատի միջնադարյան-ժողովրդական գաղափարն իսկ, որ ունի հնագրքյան տրամաբանություն (օրինակները մեզ արդեն հայտնի են), դժվար է ընկալվում, մանավանդ, երբ արար «շաթիրների» ու պարսիկ «սարազների» կողքին, որ ակդից որտեղ հայտնվում է «որսի նաշալնիկը» (Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանի գրառում)¹¹⁰, բոլորովին նոր դեմք: Բայց միևնույն է՝ հայ ժողովրդական դրաման իր տիպաբանությունը մնում է հին՝ չի վերածվում XIX դարի կատակերգության, չի ընդունում նոր դրամայի տարրեր, ոչ մի չափով չի ենթարկվում հայոց քաղաքային էկոնոմիկային արմատավորվող դրական թատրոնի արդեցությունը: Թիֆլիսում XIX դարի 40—50-ական թվականներից կյանք էր մտնում եվրոպական տիպի նոր թատրոնը և այդ նույն ժամանակ, Բարեկենդանի տոնին, փողոցներում խաղացվում էր «Ղեկնորան», որ «եռանի» հայ-վրացական մի տարբերակն է¹¹¹: Թատերական այս

110 Վ. Բդույան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 94:

111 Հմմտ. Դ. Դախաևաձե, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, с. 70—73: Մինչև վերջին տարիներս գաղական խաղերը տարածված են եղել վրացարձակ օւյնների միջավայրում, մասնավորապես վարձիայի շրջանում: Ըստ իմ լսած բանավոր տեղեկությունների, հունական, նաև օսեթական պատմական խաղերում («կոոմսի») կենտրոնական դեմքերից մեկը եղել

համակարգերը միմյանց կողքի են, բայց պատմատիպաբանական առումով հեռու են մեկը մյուսից և ծառայում են նույն աշխարհում ապրող սոցիալական տարբեր խավերի: Թիֆլիսի քաղաքային թատրոն մտնող նոր բուրժուան, քաղքենին, մտավորականն ու ուսանողը, աղքատային թատրոնի դադափաբով մտահոգված հայ համալսարանականը այս ամբողջային ծաղրական երթը դիտում են կողքից, իսկ դարավերջի նկարիչ Վանո Խոջարեգյանը վերարտադրում է այդ որպես էթնոգրաֆիական ունիկում (նկ. 11): Դատական խաղերին բնականորեն նույն հայացքով են մոտենում հայ գրողներն ու բանահավաքները, ընձեռնելով ուսումնասիրողներին ինքնատիպ աղագրական-բանահյուսական նյութ:

Արդ, ի՞նչ ներքին կապեր կան մեր քննությունն առարկայի և գրական դրամայի միջև:

ՎԱՆԱ ՓԱՇԱՆ ԵՎ ՔԱՋ ՆԱՋԱՐԸ

Երեմիա հայկոպոստի (Տեկանց) գրառած Վասպուրականի «Փաշա» խաղում արտաքին, երկրորդական թվացող մանրամասներ կան, որոնք «թագավոր-դատավորին» կարծես մտերմացնում են հայ ժողովրդական հեքիաթի բախտախնդիր ու բախտավոր «ասպետի» հետ: Այդ կապը շատ պարզ է երևում Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթում, Դերենիկ Դեմիրճյանի հայտնի կատակերգությունում, մասամբ նաև Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նադարում»: Ընդհանուր զուգահեռը և որոշ կետերի համընկնումները կարելի է բացատրել ժողովրդական խաղերի անմիջական կամ միջնորդված աղեկ-ցուխյամբ՝ մի բան, որի համար արտաքին կովաններ չունենք, ելնում ենք ընդամենը տիպաբանական հատկանիշներից: Փորձենք գտնել այդ, թեկուզ փոքրաթիվ հատկանիշները բանահյուսական հիմքում՝ Սրվանձտյանի գրառած «Դըժիկոն» ժողովրդական գրույցում: Ի դեպ, սա հեքիաթ չէ, ըստ

է այժմիկայ (սեղևատակը): Նույնն է վկայում Վ. Խոջարեգյանի նկարը. որը, թվում է, դատական խաղի հավաքական մի պատկեր է՝ հայկականի, հունականի, գույն և օսեթականի տարրերով:

ժանրային առանձնահատկությունների, այլ իսկապես զրույց, միջնադարյան ПРИТЧА: Հայտնի է նաև, որ բախտավոր «ասպետի» զրույցը, որպես սյուժետային պայմանաձև, միջադեպային է: Թուժանյանը նշել է «Քաջ Նազարի» մտահղացմանը հիմք ծառայած մի շարք աղբյուրներ՝ արևմտյան և արևելյան, գրանց թվում՝ «Դրժիկոն»¹¹²:

Դրժիկո կամ Դրժիկոն անունը (Սրվանձությանի գրառման մեջ տրված է այս երկու ձևով) տարօրինակ է թվում: Հայ բանահյուսության և գրականության մեջ այս անվան երկրորդ մի վկայություն ինձ հայտնի չէ: Զրույցի բովանդակությունից հիշելով, այս անունը կարող ենք բացատրել դրժկեհայտիմ (տձևութիւն, տգեղութիւն) և դժմիտ («դժնեայ մտօք, դառնացեալ, խայտառակ, ծաղածանակ»)¹¹³ բառերի օգնությամբ: Հեղինակիս սուրյնկտիվ միտումին համեմաշիս են տձևութիւն, խայտառակ, ծաղածանակ դուգահեռները: Ընդունենք, ուրեմն, զրույցի հերոսի անունը, թեկուզ և պայմանաբար, որպես տիպաբանական մեկ միավոր:

Վանա Փաշան իսկական Դրժիկո է և «դժնեայ մտօք», և տձև ու խայտառակ տեսքով: «Շքախմբի» դիվակերպ ու սատանայակերպ մարդիկ «յուրյանց էշավորյալ փաշայն խաղի վարի ծայրեն սկսեցին հառաջ քշել: Սև թորվան փորատիկ անթրոցի ծայրն անցուցած իրրև դրոշակ, տղայի մեկ[ը] փաշայի առաջ քալեր...»¹¹⁴: Փաշայի «պատկերագրությունը» լրացնում է կեղտոտ լաթը որպես դրոշակ կապած թոնրի անթրոցի ծայրին: Դրժիկոյի ձեռքին նույն իրն է՝ թոնրի անթրոցը, որպես ցասման գավաղան կամ խոսքի իրավունքի սիմվոլ¹¹⁵. «օր մի ելավ, իր կովն առավ ու անթրոցը ձեռք բռնեց, տնեն ինկավ դուրս. «Առնեմ գլուխս կորսվիմ,— կը-

112 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 430 (ժանոթագր.):

113 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 614:

114 Վ. Բլոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 82:

115 Դավազանը, որպես խոսքի իրավունքի և իշխանության խորհրդանշան, շատ հին է. հունական դասականները հռոմեոսյան պոեմները պատմել են սարդենի (դափնե) մահակը ձեռքներին: Այսօրվա Անգլիայում թագուհին պատվամեծությամբ նիստին մասնակցում է երբեմն միայն իր դայիսունն ուղարկելով:

սեր,— այս անգամ կնկան ձեռքեն»¹¹⁶։ Միսային ու կենցաղային նշանները խառնված են երեսում։ Դրժիկոյի փախուստը նման է «ղաշաղ ընկնելու», բայց ի՞նչ ձևով. եղջյուրավոր մի անասունի հետ և «շառ կտրողի» կրակախառնիչ— «գալիսոնով»։ Յոթ ճանճի, որպես յոթ կենդանի շնչի, ոչնչացումը հիշեցնում է դիտարկված խաղերի կատակային հիպերբոլաները (մի լիտր օդի—մի գետ ջուր, տաս դաթա—տաս ջաղացի քար, հինգ հավ—հինգ երամ թռչուն, մի թաս օդի—«թվանքի գլուխ» և այլն)¹¹⁷։ Դրժիկոյին «գիր է անում» և գլուցազն կնքում հոգևոր մի անձ՝ ոմն գերվիշ, և թողթը, որ պատր է շփոթության մատնի ամբոխին, նա կապում է «կովի ճակատին՝ կոտոշներուն մեջ»¹¹⁸։ «Թագավոր-դատավորի» պատկերագրությունը չառնում է կատարյալ. եղջյուրները սաղավարտի վրա շեն, ինչպես խան-Փաշայինը, բայց «մանդատը», ուր գրանցված է նրա «սիրանքը», կովի ճակատին է։

Այս ամենը համարենք Դրժիկոյին ու խան-Փաշային եղբայրացնող երկրորդ տիպարանական միավորը։

Անսովոր ու արտաոց կերպարանքով՝ դժնատեսիլ ու ծաղակատակ «ասպետը» հեռանում է իր շենից, անցնում օտար ֆրատրիայի սահմանները։ Սա երրորդ տիպարանական միավորն է։

Չորրորդ միավոր. արտասովոր անձանոթին պատվով ու հանդիսավորությամբ տանում են «ղզակ», որը Դրժիկոյի գրույցում «քոշկ ու սարայ» է, «խան-Փաշա» խաղում՝ տանուտերի տուն։ Այս իրադրությունը և՛ խաղային է, և՛ կյանքից է գալիս։ Օտարի առջև շփոթվելը, չափից ավելի մեծ պատիվներ տալը և միջավայրի գլխին նստեցնելը թերևս ավելի հատուկ է արևելյան կենցաղին։ Համաշխարհային դրամատիկական զրահանության մեջ այս իրադրության դասական օրինակը տալիս է Գոգոլի «Ռևիզորը»։ միջավայրն ստեղծում է դատավորին, հաճոյանում, կաշառում, զարմա-

¹¹⁶ Գ. Մովսեսյանց, *Երկեր*, հ. 1, էջ 474։

¹¹⁷ Վ. Մոլոյան, *Եղ. աշխ.*, հ. 1, էջ 97։

¹¹⁸ Գ. Մովսեսյանց, *Եղ. աշխ.*, էջ 474։

նում ու խաշտառակվում: Առասպելը անծանոթ օտարականի շուրջ հշուտվում է արագ ու ծաղկում խնջույքի սեղանի մոտ. խնջույք— «պատարագի» ներքոդները զրսից եկածին հասցնում են աստծո գահի մոտ (կենաց ծաղկեցնելը այս է որ կա), և մեծարվողն ազատություն է ստանում ներկայանալու այսպես կամ այնպես:

Խնջույքի տեսարանը և՛ Դրժիկոյի զրույցում, և՛ «Քաջ Նազարի»՝ Թումանյանի ու Իսահակյանի վերսիաներում, և՛ Դեմիրճյանի կատակերգությունում (2-րդ արար): Խնջույքը գրված է Թումանյանի հեքիաթի հիմքում, և հեքիաթն էլ ըստ էության շրջանակենտրոն խաղ-մեծարանք է՝ բացարձակորեն դիֆիրամբալիկ-նեքոդական երգերով: Կարելի է ասել, որ խնջույքը մեզ խաղի հիմնական տիպարանական հատկանիշն է: Տեսնենք, ուրեմն, ինչպես է դրսևորվում բախտի «ասպետը» հեքիաթի ու խաղի խնջույքներում:

Դրժիկո

Դոգուլե կը գազրի Դրժիկոն.
«Թող ձեր ասածի պես լինի»,
կրսեւ կը տանին տունը, վերին
դուռի կը նստեցնեն, ամեն բա-
րութենեն կը զենն իր առջև ու
իրենք ձեռները խաշ կապած ծա-
ռայություն կրենն Դրժիկոն խոր
մտածմունքի մեջ է, թե այս փոր-
ձանքեն ինչպես ելնի և թե՝ կը
վախնա պիտիք չտպանեն: Աստիք
ալ կը կարծեն թե՝ ինչ խորունկ
խելացի ու մեծ հոգի մարդ է, որ
իրենց երեսը չ'նայիր, չի խոսի-
ր կազան, կը հաղմզան հիշեց-
նելու համար նշան, և Դրժիկոն
հրաման կուտա որ նստին: Հան-
գրտանալեն հետո կը հարցանեն.

Փաշա

Փաշայն յուր սարսփն ելա-
ներ ի մեր սենյակ: Մարդիկ զփա-
շայն և զյուր սպասավորը հրավի-
րելով վերի դուռն բաղմնցուցա-
նելին և նորա զայտառն շնորհա-
վորելով, որպիսություն հարցանե-
լով, խնդրեն պատմել, թե որ աշ-
խարհէն գա, ինչ-ինչ քաջություն
արած է, երկրին ինչ բարիք պի-
տի առնի: Նա ևս ասեր.

— Բարեւոնեն, Նինվենն,
Եգիպտոսեն, մեծի Պոլսեն և աշ-
խարհի բոլոր քաղաքներին ու զե-
ղերեն անցանելով հասած է վա-
նա քաղաք, որո մարդիկ քան զա-
մենայն մարդիկ քաղաքացն այ-
նոցիկ, զորս տեսլալ էր Փաշայն,

119 Հայտնի է, որ «Ռեիզորի» գաղափարը, իր սլոմեապան նորմա-
բանությամբ պատկանում է Պուշկինին. նա Գոգոլին պատմել է իր շուրջը
տեղի ունեցած, գուցե և իր հորինած կամ «մշակած» մի միջադեպ: Թվում
է, թե բանաստեղծի՝ արեւելքի իմացությունը և արեւելյան երեակայությունն
է տանձել այս իրադրությունը:

«Ազատ, քո ձին, քո զենքը, քո ծառաներ ու՛ր եւ թողեր, հրամանք արա, երթանք բերինք»: Դրժիկոն կըսէ. «Զենք ու ձի վախկոտ մարդկանց ապաղին է. եւ զործածած չեմ երբեք, սեւտք չէ եղած եթէ մեծ կոխիք բռնվիմ, այն տանն ձի եւ զենք կը զործածեն. իսկ ծառայի երբեք սեւտք չունիմ, աշխարհ իմ ծառաներն են <...> եւ Դրժիկոնն եմ, մեկ ափով յոթն հոգի կ'սպառննամ»¹²⁰:

չառ բարի եւ քանդարավար տեսանէր: Հետո յոր դյուցազնական շունեցած քաջութիւնը պատմելով եւ զինքն Ազեքսանդրի, Շահ-Քահ-ժադի եւ Շահ-Իսմայիլի շափ հաղ-խող ասեր եւ յոր մարդիկ ամեն սպամութեանց վերջ ասինքն եւ չ'կայէին, բն բոլորն ճիշտ եւ ստույգ են, զի մեք նորա զորասեւտք վկայեմք, որ այս այսպես է»¹²¹:

Իրադրութիւնը բացարձակորեն նույնն է. հայտնվել է տարօրինակ մի անծանոթ՝ կրակխառնիչը ձեռքին, մի զեպքում անդէն եւ կովի հետ, մյուս դեպքում ժանդարտած ու հին ասպաղնեով եւ «էշավորչալ»։ Երկու դեպքում էլ գործում է ոչ թէ մարդու իրական արժեքը, այլ արժեքի սիմվոլը՝ թուղթ կամ շքոյճ՝ անթրոցին կապած կեղտոտ լաթ։ Անծանոթը վայելում է օտար ֆրատրիայի հյուրասիրութիւնը, ձեւանում խոք ու խոհուն անձ կամ հանդուգն արկածախնդիր, զարդարված իր շունեցած անցյալով եւ իր գլխի շուրջը ճառագող լուսապսակի տակ բաղմած հուշեր է պատմում։ Ահա այն բնավորութիւնը (էթոս), որ խաղային-գիպվածային իրադրութեան ծնունդ է, անկախ նրանից զրույցից է անցել խաղին, թէ խաղից զրույցին։ Այս իրադրութեան մեջ նշմարվում է նաեւ Դոն Կիխոտը, թեպետ «տխուր պատկերի ասպետի» նկարագիրն այլ է՝ նրան իրադրութիւնը չի ստեղծում, ինքն է իր երեւակայած իրականութեամբ մտնում տարապայման իրադրութիւնների մեջ։ Բայց նա էլ բախտը «ասպետի» նման փախչում է տանից, հայտնվում անծանոթ միջավայրերում, իհարկե ոչ խնջութիւնով, այլ պանդոկների համեստ սեղանների մոտ իր նախապապի հնացած ու ժանգոտ զրահներով ու «Մամբրինի սաղավարտը»՝ դալարից խլած պղնձե լազանը գլխին։ Վասպուրականի «Փաշան» (նկ. 13) կարծես հիշեցնում է, որ խաղային արմատներ կան այս երկու արտա-

120 Գ. Սովանետյանց, Նշվ. աշխ., էջ 474—475:

121 Վ. Բոյալով, Նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 82:

քուստ նման ու բախտով տարամետ ասպետների շուրջ ստեղծվող իրադրություններում:

Խնջույցի սեղանի մոտ Վանա Փաշան լուռ է, ինչպես Դրժկոն, բայց ոչ նրա նման մոլորված ու մտահոգ, այլ ցուցադրական մոայլադեմ: Տպավորությունը և արդյունքը, սակայն, նույնն են: Արժանապատվության ասիական ըմբռնումով մեծ ու խելոք մարդը պետք է իրեն ծանր պահի,



Նկ. 13 «Վանա փաշա» խաղը բստ 2. Քաջակյանի:

չպետք է ժպտա ու խոսի: Այս խորիմաստ լռությունն էլ ահա մտածել է տալիս, թե ով գիտե, ինչեր կան դրոշի տակ նրստած անծանոթի գլխում: Ժողովրդական դրույցի հերոսը սկզբից ևեթ լռությամբ է դործում: Փաշայի վարձագրի՞ն ավելի կատակերգական է: Նա պատմում է իր կյանքը, վա-

յիւում գինին ու կերակուրը, կշտանում և մոպշվում: «Նոքա-
պահ մի յուրյանց իշխանութիւն մոռացած,—պատմում է
Երեմիա Լպիսկոպոսը,— իբրև ընկեր, ռաեին, խմեին, Էր-
գեին և ուրախութիւն աննելով զվաճարաներին, մինչև փո-
րերնին կշտանար»¹²²: Փաշան ձեանում է զժողո՞ ու վերա-
վորված: Միջավայրից վեր ձեանալու գիտակցութիւնը նրան
հիշեցնում է, որ պետք է ծանր նստել ու չհասկանալ սեղա-
նակիցների լեզուն: Սա էլ մի նշան է, թե «առաքյալն» ու
«դատաւորը» տեղացի չէ, նրան չի վայելում տեղացի լինել՝
արդարութիւնը չէր շաշարհից պետք է լինի, որ հեղի-
նակութիւն ու հովատ ներշնչի: Վերջապես Փաշան պատիվ
է անում սեղանակիցներին և հոգոյներ հանում, անորոշ ձայ-
ներ արծակում, մրթմրթում: «Ժողովականները,— կարգում
ենք Թումանյանի հերթաթում,— իրար աչքով են անում, հաս-
կանում են, թե էդ հառաչանքն ու ձեռի թափ տալը ինչքա՞ն
քան կնշանակեր...»¹²³:

Դեմիրճյանի կատակերգութիւնում, որի կայր ժողո-
վրրդական խաղի հետ, թվում է, ակնհայտ է, իրադրութիւնը
տրված է այնպիսի տեսք, որ միայն թատերական կոնտրաս-
տում կարող է իմաստավորվել: Նազարը, ըստ հեղինակի ռե-
մարկի, մտնում է անվտանգ և նստում գլուխկան ավազա-
նու շաքրում: Նա հազում է: Տիրում է լուսթիւն: Նազարը նո-
րից է հազում: Խնջուքի արարողապետն էլ է հազում...
լուսթիւն:

Նազար.— Հը՞մ...

Բոլոր.— (Նայում են նրան):

Ա. հյուր.— Ի՞նչ ասով:

Բ. հյուր.— Ասով՝ «Հը՞մ»:

Գ. հյուր.— Ի՞նչ ասով:

Դ. հյուր.— Ասով՝ «Հը՞մ». (Չերով նույն հարցն ու պատասխանը
մինչև մի ձեռուկուն):

Մի ձեռուկ.— Որ ասով՝ «Հը՞մ», ասել է Քյոտողլին էլ¹²⁴:

Վանա Փաշայի լուսթիւն պատճառը պարզից պարզ է.
ճաշը կերել է, պետք է ստանա վարձը: Այդ պահանջին տրը-

¹²² Նույն տեղում:

¹²³ Հ. Թումանյան, *Երկեր*, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 230:

վում է խորագույն իմաստ, ինչպես Նազարի հառաչանքին ու լուսվյանք: «Հետո փաշայն նորեն յուր իշխանական գիրք բռնելով, բերան սրբելով, բեղերն ոլորելով, շան պես կոմուս-լով, խոզի պես մոմաւելով հարցաանք յուր մարդկանց, թե այս գեշ մարդիկ բնավ չեն հարցաանք, թե փաշայն է՞ր աղագավ այս քաղաք և այս թաղն եկած է, որովհետեւ այլև արժանի չէր համարք բերան առ բերան մարդկանց՝ հետ խոսել, այլ թարգմանավ: Նորա մարդկանց մին թարգման ձևանալով ասեր, թե փաշայն վերջի աստիճան զայրացած է, զի քանի օր և ամիս կամ տարի է, որ այս թաղն եկած է, բնավ նորա գալստյան պատճառ չեն հարցաանք: Մարդիկ բոլոր ի միասին հազար և բյուր անգամ ներողութուն խնդրելով ասեին, թե մեր մեծապես սխալած էմք այդ մասին, ուստի թողութուն խնդրեմք, յուր գալու պատճառն թող ինչն բացատրեմեղ և ինչ հրաման ունի, մեր գլխու վերա կատարեմք»¹²⁴: Փաշան հարկ ու տուգանք է պահանջում, ապա շղթայում է մի քանիսին, ծունկի լշեցնում, գլխներին մտրակ ու գավազան խաղացնում, ներում: Այնուհետեւ տեղի է ունենում այն, ինչ պետք է լինի. «որս փաշայի գլխու կողովին կրակ կուտայինք,— պատմում է խաղի մասնակիցը,— որս նորա մորուք փետեինք, որս գլխու վերա ջուր լեցունեինք, որս աչքերու մեջ փռչի փշեինք և այնպես ձգձգելով աստ անդ քաշքշեինք, որ բնավ փաշայի կերպարանք չէր մնար վրան»¹²⁵:

«Թագավոր-դատավորի» պատկերը, թվում է, բոլոր գեպերում խաղային հիմք պետք է ունենա: Որոշակիորեն այդ տեսքով է ներկայանում Իսահակյանի «Աղա Նաղարը» հեքիաթի հետո. «էջը քշեց, բնկավ մեծ ճամփան ու գնաց դրոշակը ձեռքին, թուրը մեջքին, շիրուխը բերնին, գլուխը՝ բարձր, փափախը՝ ծոծրակին, հպարտ, աղավալել...»¹²⁶, բարձր, փափախը՝ ծոծրակին, հպարտ, աղավալել...»¹²⁶, արտասովոր, էշավորչալ վեհապետին և աղաշում են խղճալ, խնայել: «Գնացեք ձեր ապրուստի ետեկից,— հրամայում էր

124 Գ. Գեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 5, Երևան, 1957, էջ 160—161,

125 Նույն տեղում, էջ 84:

126 Ա. Բաճակյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 272:

նա, և ամենքից մի քիչ հարկ էր վերցնում, որից հայ առ ծխախոտ, որից օդի ու շամիշ և ուրիշ մանր-մունր բաներ»¹²⁷։ Աղա Նազարի ավարը բավական համեստ է՝ գրեթե մուրացկանի բաժին և դրանով էլ նման է Փաշայի հարկահավաքությանը։ Վանա Փաշան երկու-երեք ղուևուշ է ստանում իր խորիմաստ լուսնյան ու քրթմնջոցի համար։

Տիպարանական այս և այլ ընդհանրությունները վկայում են, որ բախտի ասպետի պատկերն ու ճակատագիրը հորինվել են խաղային հիմքի, եթե ոչ անմիջական, ապա միջնորդված, անուղղակի ազդեցությամբ։ Ծրագրվածություն, իհարկե, դժվար է որոնել, չկա նման բան։ Բայց խաղը, որպես զգացողություն, որպես ազգային գեղարվեստական մտածելակերպի հատկանիշ, խորթ չէ հատկապես Թումանյանին։ Թումանյանի հեքիաթը, ըստ սյուժետային կառուցվածքի, խաղային է և դրամատուրգիական, այս հասկացությունները ժողովրդական իմաստով։ Դա խնջույքային զրույց է տրամախոսությունների ու երգ-գիֆիրամբների բնույթով. մարդիկ հաճոյախոսություն են անում, անծանոթ հյուրին զնում մեծարվողի դիրքում, և «աշուղն էլ, որ էնտեղ էր, ձեռաց երգ է հորինում ու երգում։

Բարով եկար, հազար բարի,

Հրդոբ արծիվ մեր սարերի,

*Թագ ու պարծանք մեր աշխարհի...*¹²⁸

Երգը լուրջ է՝ հերոսական ներբող, հույսի ու հավատի անսքող դրսևորում, ուր կա նաև սոցիալական երազ, արդար ու հղոր միապետին հավատարիմ լինելու խոստում։ Իսկ հեքիաները շատ նուրբ է ու կարող է շնկատվել, եթե իրադրությունը չլինի այնքան անհեթեթ, եթե պատումի կոնտեստը չլինի կատակերգական.

Մատաղ ենք մենք քո դռնին,

Մեջքիդ թրին, տակիդ ռաշին,

Նրա ոտին, սյունին, բաշին,

Անհաղթ հերոս Քաջդ Նազար,

*Որ մին զարկես՝ ջարդես հազար!*¹²⁹

¹²⁷ Նույն տեղում, էջ 273։

¹²⁸ Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, Կ. Ֆ, էջ 220։

¹²⁹ Նույն տեղում։

ակամա հեծյալը: Գործում է խաղաչին դիպվածը՝ կատակերգական «տյուխեն»: Եվ մարդկային կեցության միջնադարյան-ժողովրդական ըմբռնումը դառնում է ավելի զորեղ. այսօր ոչնչություն, վաղը՝ թագավոր ու աստված, մյուս օրը՝ դարձյալ ոչնչություն:

Սա ոչ թե զրույցի կամ հեքիաթի, այլ խաղի տրամաբանությունն է և արդյունք է ոչ թե սոսկ դիպվածի, խաղաչին պատահականություն: Այդ պատահականությունը, ինչպես ցույց են տալիս մեզ ժանոթ խաղերի տարբերակները, ծրագրված է որպես ծիսային վախճան և ունի իր աշխարհայացքային հիմքերը:

Կյանքի նորոգման գաղափարն իր գոյարանական և սոցիալ-բարոյական արմատներով կերպավորվում է դատող ու պատժող աստվածության պատկերով և մյուս կողմից հանգում է երկրային տիրակալների ժամանակավոր լինելու գաղափարին: Տոհմի ավագին ու քրմապետին դատելու նախնադարյան ծեսը արևելյան միջավայրում ստացել է տարբեր փոխակերպումներ, որոնցից մեզ համար ամենարժեքավոր ժամանակավոր միապետի գաղափարն է և նրա հայտնությունը օտար աշխարհից: Զիյա Ֆրեդերը նկարագրում է մի շարք նման ծեսեր, և դրանցից ամենահետաքրքիրը, որ բոլոր գծերով մեր խաղերն է հիշեցնում, եգիպտական մերկրի 10-ին, այն է՝ դպտական օրացույցի արեղակնային տարվա առաջին օրը, երբ նեղոսի ջրի մակարդակը հասել է բարձրագույն էևտին, կառավարությունը երեք օրով լուծաբքի է ենթարկվել, և ամեն քաղաք ընտրել է իր սեփական կառավարչին: Այս ժամանակավոր տիրակալը (որն է Ֆիլահ—2. 2.) կրել է ծաղրածուական սրածայր գլխարկ, երկար, վուշե մորուք և արտաոռց ու ծիծաղելի թիկնոց: Գայիսոնը ձեռքին և զրազիրների ու դահիճների տեսքով ծրագրված մարդկանց ուղեկցությամբ նա ուղևորվել է դեպի քաղաքի կառավարչի տունը: Օրինական կառավարիչը թույլ է տվել այս հավակնորդին ստորացնել իրեն, իսկ հավակնորդը նստել է գահավորակին և դատ սկսել, որին պետք է ենթարկվելին և՛ կառավարիչը, և՛ նրա աստիճանավորները:

տի ասպետին, դրել է նրան դատող ու դատվող Փաշայի վիճակում: Երկու արխեպիսկոպի մերձեցումը տվել է մի կերպար, որը տարբեր է Թուամնյանի Քաջ Նազարից և նման է Իսահակյանի Աղա Նազարին:

Ժողովրդական խաղի պոետիկան շատ բան է որոշել այստեղ: Ուստի, Դեմիրճյանի կատակերգության լեզվաոճական ու զրամատուրգիական պատկերը թվում է հունյիսկ անմշակ: Բայց դա այլ կարգի մշակում է. այստեղ անտեսանելի շերտեր կան, որ կարող են ի հայտ գալ միայն խաղային տարերքում: Դեմիրճյանի գործը նախատեսում է բեմագրության ժողովրդական-հրապարակային ոճ, երկդիմի, շփոթեցնող, ալլաբանական վիճակների շարք և ենթադրում է կարծես ոչ թե հայելակամար (պորտալային) բեմ (թեպետ դրա հիշեցումը կա պիեսի սկզբում ու վերջում), այլ գյուղական հրապարակ, ժողովրդական կառնավալային մթնոլորտ: Այստեղ նույնիսկ պալատը պալատ չէ, այլ զույց թոնրատուն կամ ախոռ, պալատականները նման են Փաշայի ցնցոտիադարդ շքախմբին. նրանց անունները (Ղոռորուզա, Դանդիո, Խոզենի, Արջաթոթոշ, Ղառազուռա, Ղոբոնթի, Ղուղզուն) պատահականորեն չեն ընտրված: Սբանք պարզապես «շառ կտրեղներ» են, էշին թարս նստած, աշխարհի բանը Բարս պտտողներ: Ի վերջո, ինչպես դատական խաղերում, այդ պտույտը կասեցնում է առողջ բանականությունը՝ Փաշայի մորուքն աչրողը, որ ժամանակավոր միապետի գեղզկուհի էինն է. «Դե հիմի կաց, քեզ խալխի առաջ դրն-գըստեմ, որ աշխարհք տեսնի քեզ»¹³¹: Խաղն ավարտվում է ծեծով: Հեղինակն իր նախաբանում էլ ունի դրա ակնարկը. «Եվ եթե այս երևկո ծեծի չհանդիպի (հեղինակը—Հ. Հ.), այլ իր հերոսի պես ինքն էլ անսպասելի բախտով ձեր ծափերի ձայնը լսե, համեստորեն բեմ պիտի դուրս գա վերջին արարի մեջ՝ իր շնորհակալությունը հայտնելու ձեզ»¹³²: Վերջապես, խաղի տեսլարանային վճիռը և ոճական պատկերը պարզ են դառնում վարագույրը փակողի խոսքերով. Բախտ չէ, Ուս-

131 Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, Հ. 5, էջ 229:

132 Նույն տեղում, էջ 142:

ՅՅան իոսսերի է ուղղում գլուղի ուսին: Ռեսը նրան հանում է փաշայական դերից և, ինչպես ցույց են տալիս վերը հիշատակված տարբերակները, Փաշային պատվով ճանապարհ են դնում: Դերակատարը հեռանում է դերն ավարտված, ոչ որպես դատավոր, այլ բարեկամ: Խաղի կանոններով նախատեսված վերջարանն է սա: Բայց պատահում է, որ ծաղում են այլ հանգամանքներ, և Փաշան ակամա ներքաշվում է նոր խաղի մեջ՝ դառնում «թշնամի»: Անսպասելիորեն սկսվում է «երկրորդ գործողությունը», որը, թվում է, չպետք է լինի: Գլուղի երիտասարդությունը խափանում է Փաշայի հանդիսավոր ետդարձը, քթից բերում «դատ-քեղադն» ու կերած-խմածը: Երիտասարդները ցրվել են տալիս նրա ծխամորճի հարդը և քաշքշում ու շարշարում Փաշային: Փաշայի շքախումբը կռվի մեջ է մտնում, պաշտպանվում ու հարձակվում: Եվ քանի որ Փաշան դատն ավարտել է, նոր հարձակում չպետք է գործի: Նա փախչում է իր մարդկանցով շրջապատված, և ամբողջ խումբը նահանջում է կռվով: Փաշայի խրմբին հետապնդում են մինչև գլուղի սահմանները: Փախչողները հեռանում են ծեծ ու ջարդ կերած, պատառոտված, երբեմն էլ վերքեր ստացած¹³⁴:

Խաղի այս ավարտակետում ծխականությունից ու Ֆրատրիալ բախման հիշողությունից բացի պետք է տեսնել նաև պատմական հիշողություն: Հավանաբար հին ավանդություն է երիտասարդության ընդդիմանալը, հարկահաններին պատուհասելը. գլուղի ավագանին հարկը տալիս է, իսկ երիտասարդները հարձակվում են հարկահանների վրա: Պատմականորեն իրական այս երևույթը վիպական դրսևորում ունի «Մասնա ծոերում»։ Բռնություն չհանդուրժող մի «ծուռ»՝ Դավիթը, պատուհասում է Մսրա Մեկիբի հարկահաններին: Խնդիրն այն է, որ վիպական այս դրվագը մեզ հայտնի գրեթե բոլոր պատումներում վերարտադրված է դատական խաղի տեսքով: Եվ այստեղ պարերգական դրամայի գծերն ավելի հստակ են ու ամբողջական, քան բուն խաղերում: Հատվածն սկսվում է պարերգով, ավարտվում է պարերգով. առաջին երգը ներբողական է, երկրորդը՝ ծաղրական: Ընթադրվող շրջանի

134 Վ. Բղոյան, Ելվ. աշխ., հ. 1, էջ 109—111:

ձկնետրոնում կանգնած է որպես ցուցի «խաղբ ու խայտառակ» հարկահաճաճը՝ Կողբադիրն։ Ահա առաջին պարերգը ըստ Տա-
քոնցի Կրպոյի պատմածի (գրառումը Գ. Սրվիձտյանցի)։

մութան թաքաճից լե հոլորաշին էլա՛վ, առա՛վ զուր ազգասր,
էկա՛վ, օր տի գեւր ի Մաբաթուկ, Դավիթի վրէն,
Տեռա՛վ, օր կընկտիք կայնա՛ծ են Համփոս վրեն, բանց
բոսիւն.

— Զրգի պար, տանք, խաղենք, շոբիք եւ իգամ:
Ասեցին.— Մենք գինչ տանք ու խաղանք.
Շէ, շոբք գինաւ, թէ գինչ տանք:
Խոյհաշին ուրանց տանք.

Եւրամն կրնկատիք երկանք ազան,
 էրկէն կրնկատիք զուղանք բառանան,
 Մեր Խալաշիւն զաջեր Սասուն ի բան,
 Մուղալ էրկեր բերել լըծան,
 Զիւրմիթի կոկիկ բերել կի՞նան,
 Գարուն բոլ կը շինենք եկ ու չորթան:

Մեկ լե կիշե, օր կընկախք
 Ուրանց զըզի կասեն ու կը խազան:
 Հոսնք լե կասենն զասզար, կիգան...¹³⁵

Մա կոչվում է «խաղ կապել», այն է՝ երգել շափով ու հան-
գով, տողը տողին, ձայնավորը ձայնավորին համաձայնեցնե-
լով, շրջանաձև պարով։ Թերևս Գրիգոր Մազիստրոսի ասած
«կարկատել հագնեբգութեամբ» այս է։ «Պարանցիկ երգի» կամ
«պարուց երգի» ձևերից է այս, որ հետո վերածվում է ցցոց
և «պարուց երգի» ձևերից է այս, որ հետո վերածվում է ցցոց
և «պարուց երգի» կամ «շափօց և պարուք» խաղի։ Կողբադին
(այստեղ՝ Խուրաշի) իր դորախմբով, ինչպես Փաշա՝ «գիվան»
անող, գնում է Սասուն և հանդիպում Դավթի «գատ-բեղա-
տումի»։ Բայց ուշագրավ է, որ գատի գաղափարը կա նաև պա-
տումի այս մասում՝ Կողբադինի հարկահանութեան մեկնելուց
տու՜մի այս մասում՝ Կողբադինի հարկահանութեան մեկնելուց
առաջ։ Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի պատմածում են հանա-
ռումը Կ. Մելիք-Օհանջանյանի) ծաղրական երգով են հանա-
պարհում Կողբադինին։

«Հուս՝, ալամենց փրոցլոտ բերան,
Ուր զիկաք քրց շուն վազան,
Կերթաք քրց զեւ-գազան»¹³⁶;

Առաջին ծաղրողին միանում է երկրորդ «խորհրդսը» հա-
կառակ կողմից: Տեսարանը դառնում է զիխորհական:

Մզեք տուն, էրեք զիվան,
Յեւեք զուս, էրեք շիվան.
Կերթաք Սասուն առ ու թալան,
Կը բերինք մըղալ եղևեր լճան,
Կը բերինք կեռիկ կովեր կթան»:
Կին վերցուց, էզոնց բոնց.
— <....> ձրք բերան՝
Թե տան, թե տան¹³⁷:

Դատական խաղերը հիշեցնող ևս մի արտաքին նշան. Մո-
կացի Հովհաննի պատումում (գրառումը Գ. Հովսեփյանի) Դա-
վիթը հարկահանների դեմ է գնում Փաշայի «գալխոնով», որ
թոնիրը խառնելու երկաթն է: Դըժիկոյի ձեռքին էլ տեսանք
այդ «ցասաման գալազանը»:

Դավիթ էլավ՝ Պատու անթարուց,
Ինչ թոնիր կը խառնին,
Առից, բնկավ մըլ զաշտին.
Կանչից Աստված, կենաց զախ Կուզբաղնը աքար.
Կինաց, ասքարին խասավ...¹³⁸

Շարունակութունը դատաստանի պատկերն է.

Բոնեց զեօլբաշին լե,
Քակեց զակոնք ու շարեց ի ճակատ.
Ու զմզբախ լե էրեց քրնց շան խառան¹³⁹:

Հաջորդ գրվագը Մսրա կանանց կատակային-ծաղրական
պարերգն է. կանայք դարձյալ խաղ են կապում Կուզբաղնի
շուրջը, կամ զիմալորում են խաղով: Բոլոր դեպքերում երգը
շրջանակենտրոն-կոմոսային է՝ նման Հովհաննի Մամիկոնյանի

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 183:

¹³⁷ Նույն տեղում, էջ 184:

¹³⁸ Նույն տեղում, էջ 449:

¹³⁹ Նույն տեղում, էջ 30:

«Տարոնոս պատմութիւնից» նախորդ գլխում բերված հատվածին:

Խոլբաշին հեղ ըմ լն էկավ մեջ ըզ կնկտոց.
Հեղ ըմ լն կասեն ու կը խաղեն:
«Խոլբաշի շան, Խոլբաշի.
Իդա դինն գացիր քննց գել գազան,
Ըն դինն էկար քննց շուն վազան.
Մհրադդ է վիզդ քննց շան խառան,
Բերանդ է րաց քննց պատուհան.
Բերնեղ կերթա քննց շորկի տրկի թան,
Ճանճեր վրեն կապած քարվան»:

Խոլբաշին տսեց.
«Տո շքնացած, դել անզգամ,
Ես գիցա, թե Սասուն դաշտ ու դուրան էր.
Չգիցա, թե քար ու կապան էր
Ըն ճմեր, օր ճոր են էլած, դիվանական են.
Ուրանց նեւ կա քննց ձիթխի դերան,
Օր կը զարկեն, բերան կը բացվեր քննց պատուհան:
Ըն մանկաթ օր հետս էր, ժողովան լցվան ի
խարաման»¹⁴⁰:

Պատկերն ակնհայտորեն պարերգական է ու դատական. դատվում է Մսրա Մելիքի «քալության նոխազը»: Իրադրութիւնն արդեն ծանոթ է, ծաղրի եղանակը հնադարյան: Ամեն ինչ հիշեցնում է 53 թվի (մ. թ. ա.) Խառանի դատը: Պարթևները այս եղանակով ծաղրում էին Կրասոսի նմանակ Գայոս Պակինոսին: Հայ էպոսում տեսնում ենք առաջավորասիական հնագույն դատական խաղի հիշողութիւնը: Երկու դեպքում էլ ծանակվողին շրջապատում են կանայք՝ Սելեկիայում պոռնիկներ, այստեղ՝ «շքնացած, դել անզգամ»: Սելեկուհիները ի դեմս Գայոս Պակինոսի ծաղրում են Կրասոսի կնաբարո էութիւնը, այստեղ Մսրա կանայք ու Կողբադինը գռնհկարանում են, չգրվելիք խոսքեր են փոխանակում: Հասկանալի է, որ վիպասացները մեզ հաղորդում են դատի ու ծաղրի հայ միջավայրում տարածված ձևը: Ժողովրդական կատակերգութիւն կոմոսային եղանակն է սա. շրջապատում են «քալության նոխազին» ու երգով գռնհկարանում: Եվ պատասխանողն էլ ընտրում է նման խոսքեր. «էն մեզ մարթ

¹⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 30—31: Ընդգծումն իմն է:

խոսքաշին էր, ըսեց. <...>¹⁴¹: Եվ ամենաէականը. Կողբադ-
նի խոսքերում պարզ հիշեցնում կա, որ Սասնա տան «Ճժե-
րը» (ջահիլները) «գիվանական են», այսինքն՝ իր գլխին
«դատ-բեղադ» են սարքել: Եվ նորից է կրկնվում «մղեք տուն,
էրեք զիվան, մեկը դուս, էրեք շիվան» խոսքը¹⁴²:

Կոմսսային-ծաղրական պարերգը, դատական բնույթով,
պահպանված է վեպի դրեթի բոլոր պատումնային տարրե-
րակներում, ստեղծարանական միանման ու տարրեր փոփո-
խակներով: Պետք է կարծել, որ միջնադարյան պարերգա-
կան կատակերգության ոճն ու եղանակը, բովանդակությամբ
ու ոճով շատ տարրեր «Արեղաթուղի հանդեսի» խորային հատ-
վածներից և դրամատիկական ֆունկցիայով նույնը, վիպա-
սացները վերարտադրում են բավական հավաստիորեն:

Կնքտիբ կանչեցին ասին.

«Կողբադին <...>:

Ի՞նչ խ իկի լերան-լերան.

Տու կասիր՝ կերթամ Սասնա քաղաք,

Քառսուն ազգիկ բիրիմ արմաղան,

Քառսուն կուտ կնիկ բիրիմ՝ էրկանք արան,

Քառսուն հերկեն կնիկ բիրիմ՝ ուզտ բառան.

Կուրադին էսաց.

«Իս չէր դիտը, նիտիրն ին գերան,

էնունց խուտիրն ին կծան.

Ինչ կը գարկին մարդու ջան,

Լեչ կէնին պատուխան:

Էնքտիբ կասին.— Աբա միր իրկնիր որտե՞ղ ին:

Էսաբ.

«Ձեր իրկնիր ինկած ին Լուսա դաշտ, կը խեծան»¹⁴³ .

Բանահավաքները շին մեռացել հիշեցնել, որ այս նման
երկխոսությունները երգեր են և վերարտադրվել են երգով¹⁴⁴:
Նկատենք, որ բերված հատվածները դրամատիկական խաղի
ավելի հին պատկեր են հուշում: Դատական խաղերը (որոնք
մեզ ծանոթ են) պարերգական տրամախոսություններ չու-
նեն, թեպետ ըստ տեսարանակարգի (օրյսիս) պատկանում

141 Նույն տեղում, էջ 184:

142 Նույն տեղում, էջ 186:

143 Նույն տեղում, էջ 449—450:

144 Նույն տեղում, էջ 450 (ծանոթագրությունը Գ. Հովսեփյանի):

են պարերգական դրամայի տիպին: «Կողբաղնի դատում» (մեզ համար պայմանական վերնագիր) կատակ-երգական խմբերգը (կոմոս) կանանցից է կազմված և, ըստ էության, միջնադարյան է կամ հին վարձակների պարերգի հեռավոր անդրադարձումն է: Դրա հնադարյան համեմատականը տեսանք Սելևկիայում: Կարծում ենք, այս դրամատիկական պայմանաձևը տարրեր է նոր ժամանակներ հասած դատական խաղերի պայմանաձևից և ժողովրդական կատակերգության առանձին մի տեսակ է հատկանշում:

Ժողովրդական վեպի այս հատվածի ավանդման նախական ձևում դրամա տեսնելը թիրևս ծայրահեղություն է, բայց դրամայի անդրադարձում այնտեղ կա: Նույնը վերաբերում է վեպի բազմաթիվ պարերգական-դրամատիկական հատվածներին¹⁴⁵, որոնցում լսելի են հին խաղերի ու խոնջույքների հեռավոր ձայները:

Միջնադարում վեպերը պատմվել ու մասամբ երգվել են¹⁴⁶, իսկ «Սասնա ծռերի» մեզ հասած պատումներում բավական մեծ տեղ են բռնում երգային, տրամախոսական և հատկապես երգային-տրամախոսական հատվածները: Վեպի առաջին՝ Գարեգին Սրվանձտյանի գրառած տարբերակում վիպական-պատմողական տարրը թիրևս ավելի մեծ է: Բայց ոչ պակաս էական է գրառողի բերած հետևյալ տեղեկությունը: «1879 հունիս ամսույն՝ Մշո դաշտ Առնիստ գեղի Թրեմիսիան պ. Կրպոն ներկայացավ ինձ արժ. Օհան վարդապետի միջոցով: Սա կը պատմեր թե յուր վարպետը շատ բնդարձակն գիտեր այս պատմության, և թե մեջ ընդ մեջ

¹⁴⁵ Այս ծայրահեղությունը տուրք եմ տվել «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» գրքում (էջ 293—299): Վեպի ավանդման նախնական ձևերում հրամա տեսնելու իմ ձգտումը վիճարկել է բանագետ Սարգիս Հարությունյանը. «Եթե հեղինակի հետ ինչ-որ վերապահություն կարելի է համաձայնվել, որ հայ հերոսական բանահյուսության առանձին էությունը թիրևս թատերայնորեն ներկայացվել են միջնադարում, ապա բնավ չի կարելի ճամաձայնել այն տեսակետին, թե հայկական ժողովրդական վեպերում հրամատիկական ջայտուն գծերը պարտադրորեն ենթադրում են դրամատիկական նախահիմք» («Երաբեր հասարակական գիտություններ», Երև. վան, 1979, № 5, էջ 108—109):

¹⁴⁶ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 161:

շատ տեղեր ոտանավոր խաղեր կային, որ ձայնով կ'երգեի: Բե՛, այդ վարպետը երկու վոչիկ աշակերտ ուներ, որոնք շատ կատարյալ սորված էին, և թե ինքն՝ բազմական ժամանակ պատմած չլինելով, շատ կտորներ մոռցած էր»¹⁴⁷:

Տարոնցի Կրպոն Սրվանձտյանին պատմել է վեպի՝ իր հիշողության մեջ մնացած ոչ քնդարձակ մի տարբերակը՝ առանց երգելու և տրամախոսելու, բայց չի մոռացել հիշեցնել Կողբադնի ու Մարա կանանց տեսարանի երգային-տրամախոսական լինելը: Կրպոյի պատմածում սա միակ հատվածն է, որ Սրվանձտյանը ներկայացնում է չափածո տողատուով¹⁴⁸: Հատվածի դատական խաղ լինելը, ինչպես նկատեցինք, ակնհայտ է:

Վեպի այս առաջին տարբերակում պատմողական տարրը մոտ երկու անգամ զերազանցում է տրամախոսականին: Դա, եթե կարևոր համարենք գրառողի վկայությունը, գալիս է ավանդող Կրպոյից: Բայց ահա այգպես չէ Մոկացի նախորդեռու պատմածը (գրառումը Մ. Աբեղյանի, 1886 թ.): Այստեղ երգն ու տրամախոսությունը հինգ անգամ ավելի տեղ են զբաղեցնում, քան պատմողական հատվածները: Մի քանի տարբերակների համեմատությամբ ու թվաբանական հաշվարկումով չի կարելի ինչ-որ օրինաչափություն որոշել: Մենք ելնում ենք ակնհերևությունից, որ ամեն դեպքում գիտական եզրակացության հիմք չէ: Ուրեմն, թող համարվի այդ թեական կոսհում: Տրամախոսական-երգային տարրի գերիշխանությունը փաստ է Մոկաց պատմումներում, և գի-գիտենք, որ Մոկսը (Մոկք) վեպի ճառագայթման կետերից ամենակենտրոնականն է, եթե ոչ վեպի բնօրրանը¹⁴⁹: Խնդիրն այն է, որ վեպն անուղղակիորեն անդրադարձնում է իր կազմավորման միջավայրի խաղային բանահյուսության որոշ առանձնահատկություններ, նաև գրամատիկական մոդելներ:

Այն, ինչը կոչվում է էպոս, ժանրային առումով տարողունակ երևելի է և կարող է ցուցանել բանավոր մտածելա-

147 Կ. Սրվանձտյանց, *նշվ. աշխ.*, էջ 85 (ընդգծումն իմն է—2. 2.):

148 Նույն տեղում, էջ 99—100:

149 Ա. Մանուկյան, «Մասնա ծների» պատմների քննական համեմատություն, Երևան, 1975, էջ 31—39, 58—59, նաև՝ վեպի տարածման ու տեղայնացման քարտեզ (40—41 էջերի միջև):

կերպի շատ դժևր՝ զրույցի, առակի, երգի, խաղի: «Սասնա-
ժուրը»՝ խոսքային արտահայտության ձևերի առումով քս-
կըզբունքորեն տարբեր է մեզ հայտնի էպոսներից: Հարցը
դրամատիկական պահերին և գործողությունների վերաբ-
րում: Դա հատուկ է բոլոր էպոսնե-
րին ու վիպական սոսերին: Հարցը վերաբերում է պարբ-
բական տրամախոսություններով արտահայտվելու եղանա-
կին, որը նախահիմքն է դրամատիկական հնագույն համա-
կարգերի: Իսկ վեպի սկիզբը՝ «գառնամ զոգորմին տը տամ...»,
որ օրհնակական ու ներբողային է (դիֆիրամբային), հու-
շում է ծիսականություն: Խիստ էական հանգամանք է այս-
Ներքերը, կրկնակցային բնույթի ձայնակցումներով, երբեմն
մղում են պատարագային ու խնջուքային տպավորություն-
ների, հիշեցնում ծիսական կցուրդներ (դերեր) և մտածել
տալիս, թե մի գուցե Սասնա վեպը պատմվել է ֆրատրիալ-
նախարարական խնջույքներում: Այս կետում շենք ուզում
կասկածել:

Երգով պատմելը հին ավանդություն է: Հոմերոսյան
պոեմներն էլ այդպես են ավանդվել: Մոկացի Հովանը, ինչ-
պես Գարեգին Հովսեփյանն է վկայել, շատ հատվածներ
պատմել է երգով¹⁵⁰: Այս ավանդությունը հայ իրականության
մեջ գալիս է նախարարական խնջույքներից, որոնց տիպաբա-
նական պատկերը՝ ներբողական ճառերով ու կենացներ «ժաղ-
կեցնելով» հասել է մեզ: Հայոց խնջույքն այսօր էլ պարզ ծի-
սական մի պայմանաձև է և էրում է պարբերական դրամայի
հատկանիշներ: Այս ճեսը միանգամայն բնական ճանապար-
հով թափանցել է վեպ, որպես արտահայտության պայմա-
նական-թատերային եղանակ: Խոսքային վերարտադրության
տարասևռ (հետերոգեն) ձևերը՝ երգ, տրամախոսություն,
կոչ, անեծք, աղոթք, այստեղ ի հայտ են գալիս ոչ այնքան
պատմողական տարերքում և էպիկական կոնտեքստում, որ-
քան անկախ և ինքնակա արժեքով: Պատումը հաճախ ընդ-
միջարկվում է երգային տրամախոսությամբ, և դեպքերի
պատճառահետևանքային ընթացքը հասունանում է երգից
երգ, պատասխանից պատասխան: Ակամա բախվում ենք

խոսքի զրամատիկական գոյաձևի, և դա օրյկկտիվ իրավի-
ճակ է:

Դժվար է, իհարկե, զրամատիկական (էպիզոդների)
սլարշ շղթայավորում համարել «Սասնա ծռերի» վիպական
ամբողջությունը: Սա վեպ է՝ էպոսային աշխարհ կամ էպոս
որպես գոյարանական համակարգ, որպես բնության ու
մարդկային կեցության վիպական որոշարկում (ղետեմի-
նացիա), աշխարհի էպոսային խորհրդապատկեր: Բայց այ-
նուամենայնիվ իր էպոսային կենսափոխիստիայությամբ
հանդերձ «Սասնա ծռերը» չի տեղավորվում էպիկական ար-
տահայտչակերպի այն շրջանակներում, որ մշակել է Հեգելը
հոմերոսյան պոեմների, որպես դասական էպիկայի, հիման
վրա¹⁵¹:

151 Հմմտ. «Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 293—295:
Այս գրույթի առիթով Արամ Դանալանյանը գրել է. «Հ. Հովհաննիսյան
այն կարծիքին է, թե «Սասունցի Դավթի» պատումներում պահպանված
երգային, խմբերգային, պարային տրամախոսական բաղմամբով հատ-
վածներ խոսում են այն մասին, որ «Սասնա ծռերը» էպոսային չէ իր ար-
տահայտության ձևում» և որ՝ «հայ ժողովրդական վեպը դուրս է գալիս
էպիկականի հեղեղյան դասական սահմանման շրջանակներից»: Չպետք է
մոռացության տալ, առկայն, այն կարևոր հանգամանքը, որ հիշյալ սահ-
մանումը խարսխված է հիմնականում «Երկականի» և «Ողիսականի», մա-
սամբ նաև իսպանական «Սիդի» վրա, որոնք Հեգելը բնորոշել է իբրև
էպիկական պոեմներ: Վերջիններս, ինչպես հայտնի է, ենթարկվել են որս-
շաղի մշակման, ուստի և, հասկանալի պատճառով տարբերվում են ավանդ-
մամբ: Մեզ հասած էպոսներից «Սասնա ծռերի» Հովհաննիսյանի կողմից
չկրն ակնարկված հատվածները այդ ավանդման արգասիքն են: Գրանք
ընդց են տալիս, որ մեր դեպք ոչ թե «էպիկական պոեմ» է, այլ բառիս
խեղական առումով ժողովրդական էպոս: Նույն այդ հատվածները հաս-
տատում են մի կողմից «Սասնա ծռերի» հեղադրյալ տարբեր (այսպես
կոչված «սինկրետիկ և խառնուրդային ակունքները»), մյուս կողմից հա-
վատում նրա բուն աղղային ինքնօրինակ նկարագիրը («Պատմա-բանա-
սիրական հանդես», Երևան, 1930, № 1, էջ 267): Մինչ այս հոգվածի
հրապարակումը գրույթը եմ վստահալուծաբ քանակապես հետ շղթայի էղբի:
էպոսում զրամա արանկու ձգտումը չեմ կարող բամանել և չեմ էլ ուղղում
դակել մտքից ճանապարհորդ Փաստարկումներից տրամաբանական են,
բայց պետք չէ ծայրահեղության մեջ ընկնել: Գրքիդ՝ էպոսին վերաբերող
հատվածներում ծայրահեղություն և որոշ հապանկություն կա՝ էպոսում

ենդիրն ավելի հստակ պատկերացնելու համար տարբերներ երևույթի երկու շերտերը՝ վիպային հայացքը և վիպական խոսելակերպը, ըստ այդմ սահմանազատելով էպոսային և էպիկական հասկացությունները:

Թվում է, գրանք նույնը պետք է լինեն, և անհարկի բառախաղ ենք ստեղծում: Երբեք:

էպոսային ասելով նկատի ունենք իրականության ընդգրկման տարածածամանակային ծավալը, դիտման շրջանակները, գեղարվեստական կենսափիլիսոփայության որակը: «Սասնա ծռերն» այս առումով էպոսային է: էպիկական ասելով հասկանում ենք խոսքային վերարտադրության եղանակը՝ արտահայտչական համակարգը՝ վերարտադրող սուբյեկտի դիրքը վերարտադրվող իրականության կամ օբյեկտի հանդեպ, երբ նպատակը պատումն է, ոչ թե գործողությունը: Այս առումով, «Սասնա ծռերը» մաքուր էպիկա չէ, քանզի այնտեղ ոչ սակավ նպատակ է դառնում գործողությունը՝ վիճակների անկախ ներկայացումը պատումնային շղթայից (կոնտեքստ) դուրս: Սա մոտենում է դրամատիկական եղանակին: Հեղեկյան ըմբռնման մեջ էպիկականի դադափարը լուծված է էպոսայինում և սահմանված է մեկ սինկրիտիկ հասկացությամբ՝ էպիկական: Դա պայմանավորված է Հեղեկի ոչ այնքան գրականագիտական վարդապետությամբ (դոկտրինա), որքան նրա փիլիսոփայական համակարգով, իրերի երևույթաբանությունն ամբողջացնող մտածելակերպով: Բայց ըմբռնանք, որ Հեղեկի գեղագիտությունը հիմք է տալիս տարբերելու գեղարվեստական ներքին արտահայտչականությունը երևույթի ընդհանուր փիլիսոփայական դիտումից:

Այսպիսով, «Սասնա ծռերը» էպոսային է որպես գեղարվեստական-սիմվոլիկ գոյաբանություն, աշխարհի խորհրդապատկեր և մաքուր էպիկա չէ իր պատմողականարդով: Այնտեղ տեսնում ենք տարասեռ օղակների արտաքին կապակցումներ ոչ միշտ էպիկական հետևողականությամբ: Խաղի, ծնսի և դրամատիկական մոդելների անդրադարձումներն ակներև

գտիր, ինչ ուղում ևս (այնտեղ շատ բան կարելի է գտնել), բայց էպոսին ձևեր մի տուրք: Որոշ վերադարձությամբ ընդունելով այս պահանջը, կարծում եմ, որ պետք է խոսափել միակողմանի վճիռներից:

են, թեպետ դրանցով վեպը չի վերածվում ամբողջական դրամատիկական համակարգի: Մեզ հայտնի չէ Սասնա վեպի թեմայով որևէ ժողովրդական դրամա: Բայց գիտենք շղթայվածի առասպելի թեմատիկ կրկնությունը վեպի վերջին ճյուղում: Դա խենթացածի («ծուռ») զրույցն է անդրաշխարհային էակի՝ հոր ուրվականի հետ: Դավիթը հանդերձյալ աշխարհից դատում է կյանքից օտարված, երկրի կրծքին ծանրացած որդուն և ուղարկում հավերժական կալանավաչ: Սա ճակատագրական մեղավորի դատն է՝ լուսավորված հնագույն ծեսի խորհրդապաշտական ցուրով: Այստեղ շենք կարող չնկատել հայ հնագույն դրամայի վիպական անդրադարձումը:

ԳՐԱՄԱՅԻ ԽԱՂԱՅԻՆ ՄՈԴԵԼԸ

Մի հեքիաթ կա թագավորի և օտար աշխարհից եկած զեսպանի ալլաբանական զրույցի մասին: «Թագավոր մը վեր աթոռքին նստած էր, հեռու աշխարհե ելլի (զեսպան—ձ. ձ.) էկավ և առանց խոսելու թագավորի աթոռքի բոլոր կըրր եռ (շրջագիծ—ձ. ձ.) քաշեց, բերան խփեց ու նստավ: Թագավոր բան մը չ'հասկեցավ, իշխաններ կանչեց բան մը չ'հասկեցան»¹⁵²: Եվ ահա, գտնվում է մի «խմաստուն ջուլհակ»: Պարզվում է, որ թեև ոլորողը կարող է բացատրել շրջափակող գծի խորհուրդը: «Ջուլհակ քիչ մը կը մտածե, ապա կ'առնե երկու ճան (վեզ) և մեկ վառեկ ու կուգա: Կը հանե երկու ճանը, կը ձգե ելլիին առջև: Ելլին կը հանե ծոցեն և կը ցփնե ճանկ մը կորեկ: Ջուլհակ կը ձգե վառեկը, որ հետնույն կորեկներ կտցեց: Խաղը վերջանում է: «Ելլին առոր վրա իր տրեխներ հագավ, գնաց: Հարցուցին ջուլհակին՝ թե ինչ էր այդ: Ասաց. «Այդ մարդ էկեր էր թե՛ թագավոր կուգա պաշարելու և կ'ավելու քեզի հետ, պիտի խոնարհի՞ս, թե՞ ճակատ պիտի տաս: Ես ճանը դրի իրեն առջև թե՛ դուք տղայի տեղ եք մեր առջև, գնացեք ճան խաղցեք, դուն ո՛ւր, մեզ հետ կ'ավիլ ուր: Յանա՛ծ կորեկով հասկցուց

¹⁵² Գ. Նովանձյանց, *Երկեր*, հ. 1, էջ 459:

թե՛ անթիվ անհամար են մեր զորքերը: Ես վառեկ մի հանի, որ կերավ ամենը, թե՛ մեր մեկը ձեր բյուրը կը ջարդե»¹⁵³:

Այս հեթաթ-զրույցը վկայաբերում է Վ. Բդոյանը՝ բացատրելու համար շրջանագծի իմաստը հայ ժողովրդական խաղերում: Որպես ներփակության ու հոգու կաշկանդման խորհրդանիշ, շրջանագիծը նաև ծիսական պայմանաձև է¹⁵⁴: Դա, ինչպես ցույց են տալիս պարերգական դրամայի հնագույն վկայությունները (օրինակ՝ հունականը՝ շրջանաձև հրապարակով), տիեզերքի երկրաչափական դետեռմինանտն է և ժամանակի ու պատմության պարբերականության պայմանական երևակումը: Օտարվածին կաշկանդելու և դատելու գաղափարը, ինչպես արդեն որոշել ենք, արտահայտվում է շրջանակենտրոն տեսքով ու տրամաբանությամբ: Սրվանձ-տյանի գրառած հեթաթում տեսնում ենք այդ նույնը ֆրատրիալ ու դատական խաղերի պայմանակերպ աշխարհի հանելուկային նշաններով: Դ՛ու պահն ու ջուհակը հանդես են գալիս օտար ախոյանի և հանգույցները լուծող դատավորի դերերով և դրամա են խաղում կամայական պայմանանիշերով: Այս «մետաֆիզիկան» մեզ համար կարող էր ոչ մի արժեք չունենալ, եթե շիմանայինք դրա խաղային դուգահեռները, մանավանդ դատական խաղի ֆիզիկական պայմանաձևը: Գուցե անտարբեր անցնեինք ֆիզիկական բնույթի շրջանակենտրոն խաղերի կողքով, եթե աչքի չզարնեին հին ծեսերի խորհրդանիշերը՝ շղթայվածություն, պատիժ, կրակ, շրջանաձև պտույտ և այլն: Վերջապես, այդ խաղերը տեղի են ունեցել Բարեկենդանի օրերին, մեծ պատին ու գարնանամուտին: Մեր առջև դարձյալ մեռնող ու հառնող բնության գաղափարն է:

Շրջանակենտրոն խաղի ամենատարածված տեսակը կապվում է գոտու, որպես անձը շրջափակող, հոգին ու մարմինը օղակող, փակ ոլորտում պաշտպանող ու պաշարող առարկայի հետ: Սա Արտաշեսի «տակեօղ շիկափոկ» պարանն է, որ նա «բնկեց ի մեջք օրիորդին Ալանաց» և կաշ-

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 459—460:

¹⁵⁴ Վ. Բդոյան, *Նշվ. աշխ.*, հ. 2, էջ 22, *Дж. Фрезер, Նշվ. աշխ.*, էջ 276—277:

կանդեց իւր հոգու տիրելը: Ոսկէ օգը ամուսնական մատանին է, առհանգաման հին խորհրդանիշ: Երկաթե օղն, խհարկե, ալիւի հին է, և, ինչպես տեսանք, Շիրգարի շղթան էլ մի գետի է՝ ժամանակը կաշկանդող, երկրի ու սգու թարնըլած ուժը հալկերօրեն ճնշող:

Դառու, շեթայի և օղակի խմաստները խորհրդատաշտական ծնոսերում տարբեր դրսեորումներ ունեն: Մի դեպքում բախլում ենք շրջափակման, մյուս դեպքում կենտրոնախույս ուժի անխուսափելիության ու անհուսալիության գաղափարին: Դարձյալ հիշենք Փափաղյանի հալկելումը Համլետի խոսքերին. «Ժամանակն իր շաղկից դուրս է սալթաշել, շղթան է պոկել»: Միթոլոգիական նոր գաղափար է սալ Շղթան, քստ առասպելի, չի պոկւում, և օտարում ուժը չի ազատագրում, այլ պատում է կենտրոնի շուրջը աչքոյող մոլորակի նման, ինչպես պողպատալարը ձգող շնեւում մուրճը մարդիկի ձեռքին:

Մեզ հետաքրքրող խաղային մոդելը վկայում է մի շարք տնտնէնքով. լախտախաղ, զոլախտի, նոլախտի, զուստի, նինաախտի, լախտի, գծալախտի, կենտ լախտի, կարպետ լախտի, գոտու խաղ, շրջնաձև լախտի, շվանցիկ, կրակտառոց, կում կուտուկ, տեղ խլուկ, շան կապ, դալաւ բոշա և այլն: Բերելով մեզ հայանի գրեթե բոլոր անվանումները, տեսնում ենք, որ խաղի տրամաբանութունն ու սիմվոլիկան տատում են մեր հետապնդած ծիսային գաղափարի շուրջը: Անտնէնքի մի մասը պարզօրեն ակնարկում է խաղի դրամատիկական բնույթը: Բանահալարների բերած տվյալները բույց են տալիս, որ ժամանակին սա եղել է ձեռ, խաղացել են անգամ հոգեոտկանները և՛ «Արեղաթողի հանդեսում», և՛ աշխարհականների հետ: Հետազոտում միայն լախտախաղը վերածվել է տղայական ժամանցի: Գծվար է ստել, թե այս խաղի ձևերից որն է ալիւի հին՝ խմբակա՞նը, թե՞ անհատականը, խմբերի՞ բախումը, թե՞ խմբի ու անձի բախումը: Նկարագրված դատական խաղերում այս երկու գծերը միահյուսված են, մեկը մյուսի շարունակութունն են, բայց ի վերջո հանգում են անհատական ուժը դատելու գաղափարին: Լախտախաղը նույնպես դատական է, ալիւի ճիշտ պատժական, և պատիժն էլ, խաղը խմբական լինի, թե ան-

հատական, բաժին է ընկնում անհատին: Լախտախաղում բոլորը հավասար չեն տուժում, և վիճակները անհատական են՝ անձը անձի դեմ: Խումբը մեկի դեմ է, կամ մեկը խմբի դեմ, միևնույն է¹⁵⁵:

Շրջանակենտրոն խաղերը, ըստ տիպաբանության, Վ. Բդոյանը ստորակարգում է տարբեր խմբերում՝ «Լախտախաղեր»¹⁵⁶, «Շրջանաձև հետապնդիչ խաղեր», «Խփել՝ խույս տալու խաղեր», «Բոլորվանքի խաղեր»¹⁵⁷: Մի քանի խաղեր էլ գրված են պատահական խմբերում: Այս բաժանումը մեր խնդրի տեսակետից այնքան էլ հարմար չէ: Ծիսական նշանները, որպես տիպաբանական միավորներ, և խաղերի ընդհանուր տրամաբանությունը թելադրում են այլ մոտեցում: Իսկ գործողության բնույթը հանգեցնում է մեկ ունիվերսալ վիճակի՝ կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ուժերի հարաբերություն և ըստ այդմ էլ վիճակների ու լուծումների պարզից բարդ ձևերի: Այս տեսակետից շրջանակենտրոն խաղերը մեզ համար ամբողջաձև են որովհետև մեկ խաղի փոփոխականներ (վարիացիաներ):

Ահա թերևս ամենապարզունակը՝ Թուխ-Կրպոյի պատմած Բաղեշի հին խաղերից մեկը. «Սատանի մեռել»¹⁵⁸: Վիճակ են գցում և խմբից մեկին թողնում մենակ: Պատկեցնում են նրան շրջանի կենտրոնում, բերանին, ոտքերին քարեր դնում, ասել է՝ շխտես, չքայլես, և շուրջը պար բռնած պտտվում ու աղաղակում. «Արի՛, սատանա՛, դէս մեռել թաղա»: «Մեռյալը» վեր է թռչում և քարահալած անում պարերդակներին: Քարն ում որ դիպչում է, դառնում է «մեռյալ» ու պատկում շրջանի կենտրոնում: Խաղը մասամբ հիշեցնում է «Աբեղաթողի հանդեսի» վերջը: Թվում է, այս խաղի մի տարբերակն է Երվանդ Լալայանի գրառած «Դալլաք Բորան»՝ Լոռվա խաղ, անվան ու բովանդակության կապը անհասկանալի: Մի փոքրիկ փոս են փորում, վիճակով խմբից դուրս

155 Այս տրամաբանությունն է գործում նաև ֆուտբոլում. տասնմեկը տասնմեկի դեմ, բայց զնդակի մոտ միշտ երկու անձի բախում: Դրամայի պարզ օրենքն է. անկախ շարժող անձանց քանակից, բախման հետոմ հանդիպում են երկու անձ:

156 Վ. Բդոյան, Նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 90—97:

157 Նույն տեղում, հ. 3, էջ 58—62, 67—72, 106—107:

158 Նույն տեղում, էջ 64:

մնացածը մի ոտքը դնում է փոսում, շրջապատողները խր-
փում են նրան ու փախչում, իսկ կաշկանդվածը, եթե կարո-
ղանում է իր ավելի շուտ խփելով կանխել մեկին ու մեկի հար-
վածք, ազատվում է փոսից, խփվածն է փոսն՝ բնկնում¹⁵⁹։
Նույնն է «Քթուկ փոսին»՝ տարածված Ղարաբաղի հաչերի
մեջ (գրառումը Օ. Եզանյանի)։ Այստեղ փոսը փոխարինված
է մեկ մետր տրամագիծ ունեցող շրջանագծով։ Դրա երկրորդ
տարբերակն է «Քթկովին», դարձյալ Ղարաբաղի խաղ։ Շըը-
ջանագծում կաշկանդվածը պաշտպանում է գետնին գրված
գլխարկը՝ իր անձի սիմվոլը, շրջապատողները ջանում են
ոտքով շրջանից հանել գլխարկը։ Իսկ Բալազետի «Կուժ կոտ-
րուկ» խաղում (Ե. Լալայանի գրառում) խումբը պարանով
է շրջապատում պատժողի վիճակը կրողին, և վերջինս, եթե
հանկարծ պարանն ազատվում է, պարանով հալածում է
շրջապատողներին¹⁶⁰։

Շղթայվածության ու պատժի գաղափարն ավելի առար-
կայական է երևում վանա «Շնոցիկ», «Զվանոցիկ» (գրա-
ռումը Ե. Տեկանցի)¹⁶¹ և «Շան կապ կամ կատղած շուն»
(գրառումը Վ. Վարդանյանի)¹⁶² խաղերում։ Հրապարակի
կենտրոնում տնկում են մի ցից և ծայրից կապում երկու մետ-
րանոց պարան՝ «շան կապը»։ Վիճակով խմբից դուրս մնա-
ցածը բռնում է պարանի ծայրը, մյուսներն իրենց թաշկի-
նակները դնում են տնկված փայտի մոտ ու աշխատում են
ազատել թաշկինակները, առանց շղթայվածից հարված
ստանալու։ Շղթայվածը պտտվում է փայտի շուրջը, իսկ
շրջապատողները՝ նրա շուրջը, ջանալով բոլոր միջոցներով
բնկճել նրան։ Հարվածներ են հասցնում, շալակն են թռչում,
«Պարառեալ խումբն, — պատմում է ականատեսը, — չուա-
նեաց խարազանաւ մատչի ի շնորհատրել զշուանակալն։ Մի
կապած շան բոլորտիք եթէ 5—10 արձակ շունք ժողովին,
որպէ՛ս քաղաքաւարութեամբ վարենն ընդ կապեալ շուն։ Սո-
քաւ եւս ընդ կապեալն առնեն։ <...> օրինակի աղազաւ
10 ոշխարի շունք, որք ամեն ակր ի մասին երթան ի հօտ ոչ-

¹⁵⁹ Նույն տեղում, հ. 2, էջ 96—97, հ. 3, էջ 72։

¹⁶⁰ Նույն տեղում։

¹⁶¹ Նույն տեղում, էջ 69—72։

¹⁶² Նույն տեղում։

խարաց, ի սոցանէն մինն բռնէ եւ կապէ, տես թէ նորա սիրելի, ծանօթ եւ եղբայր շունք ինչ կերպիւ վարեն ընդ կապեալն օտար. անծանօթ, իրրեւ թշնամի համարելով, յարձակին ի վերա, հաշելով, խաժելով եւ խեղդօց տալով: Ահա մեր խարազանաւ պատրաստի խումբ այսպէս վարի ընդ շումանակաւ անձն, որ որպէս կապեալ համարի ի մէջ նոցա»¹⁶³:

Ինչպէս նկատում ենք, Երեմիա Տեկանցն այս խաղը մեկնում է որպէս բիւրդգիական, ոհմակային բնազդի՝ դրօժ վերում ամբոխի ու անձի հարաբերութեան մեջ: Առանձնացած կամ սոցիալ-բարոյական այլ դիրքով ներկայացող անհատի երևույթը միջավայրն ընդունում է թշնամարար, առանձնացածի կամ օտարվածի մեջ տեսնելով իր թշնամուն: Եթե խաղը կշանքի զուգահեռն է, ապա այստեղ դրան տրուվում է ոչ թե նշանային, այլ կենսահոգեբանական բացատրություն: Գրառողն ուշադրություն է դարձնում, սակայն, մի նուրբ պահի վրա: Շղթայվածք եթե երկար է մնում այդ վիճակում, «պարտեալ խումբէն» մեկը կանխում է յօժայկն ներքին, տանելով՝ «հերի՞ք է, հերի՞ք է, խալա՛լ ի, խալա՛լ ի»¹⁶⁴: Խաղը թվում է բավական կոպիտ ու բարբարոսական, բայց նրա ներքին տրամաբանությունն էլ որոշ զգուշություն է թելադրում. շրջապատողներն անզգուշ հարվածներից խուսափում են, որպէսզի, եթե իրենք հանկարծ դառնան շվանակալ, զրա հատուցումը չստանան: Տեկանցը մի համեմատություն էլ է դիմում, որ մեզ հիշեցնում է Շիրդարի դրույքը. «ինչպէս շարբինք կռնաւ հարկանեն դերկաթն»¹⁶⁵, — գրում է նա, դուցե պատահաբար, բայց նրա համեմատականը տրամադրում է:

Մի այլ ականատես՝ ապուշեխցի ուսուցիչ Պետրոս Գահ-վեճյանը նույն խաղի Ակնա տարբերակում («Լող պահուկ») շվանակալի վիճակում տեսնում է ծաղրվող խենթի.

Մեծ Բարեկենդանին ի քաշաքն Ակնա,
Լող պահուկ անվամբ խաղալ մը տեսա.

163 Մատենադարան, ձեռ. 4184, էջ 165 ա:

164 Նույն տեղում, էջ 162ա:

165 Նույն տեղում, էջ 161 բ:

Բարախն սիրտը, բրտինք վար վազեն,
 Մուխ մ'ըն է Ելլե շառագույն ճակատեն:
 Մերթ լա կարեներ և մերթ ծիծաղի,
 Խենդ է ան՝ մ'ըսեր, դի խաղ խաղցվի:
 Վերջապես Ելլե, ճիդ մ'ըն ալ թափե,
 Չեղավ նե ուրիշ կերպեր ալ փորձե,
 Մինչև որ զարեն հոգնողին մեկը,
 Փաշտթյան պսակ ձեռնն առնե ձաղկը¹⁶⁶:

Խաղի հիմնական տարբերակներում պատժի գաղափարը և՛ առարկայական է, և՛ խորհրդանշական: Բայց հայտնի է մի մանկական խաղ՝ «Լախտիով պուտ», որտեղ պատիժը ֆիզիկականից հանգում է սիմվոլիկ-խորհրդապաշտականի: Խաղը կոչվում է նաև խարույկ: Շրջանագծի կենտրոնում խարույկ է վառվում կամ գրվում է մի քար, որպես կրակի սիմվոլ: Անհավասար թվով (կենտ) տղաների խումբը միմյանցից մեկ քայլ հեռավորությամբ նստում են կրակի շուրջը: Նրանցից մեկը, որ շրջանում տեղ չունի, լախտը ձեռքին երեք անգամ ձախից աջ պատվում է նստողների շուրջը և անսպասելի կերպով մեկին խփում է լախտով, լախտը գցում նրա գիրկն ու փախչում: Նա պետք է պտտվի ու նստի լախտի հարված ստացողի տեղում, իսկ վերջինս պետք է նրան լախտածեն անի: Եթե չկարողացավ խփել, լախտը պետք է նետի հաջորդ նստողի գիրկը և փախչի: Եթե փախչողը խախտում է շրջանագիծը, նրան «հրկիզում» են. գլխից մի մազ են պոկում ու նետում խարույկը¹⁶⁷: Սա արդեն ակնհայտորեն հեթանոսական մերապրուկ է: «Այն պատկերացումը, որ մարդուն կարելի է կախարդել նրա մազափնջի միջոցով,— գրում է Ֆրեդերը,— տարածված է գրեթե ամբողջ աշխարհում»¹⁶⁸: Ըստ այս նախապաշարմունքի, մաղը եթե ընկավ կախարդի ձեռքը, մազի տիրոջ կյանքն էլ նրա ձեռքին է. մաղը աղոթելով ու թաղելով կարելի է մարդուն մահվան մատենել քսան

¹⁶⁶ Կ. Ճանիկյան, հնությունք Ակնա, Թիֆլիսի, 1895, էջ 175 (բերում ևս բառ վ. Բղոյանի. հ. 3, էջ 69): Լոդ Նշանակում է կտուրը հարթեցնելու գլան (Ղ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 292):

¹⁶⁷ Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 3, էջ 57:

¹⁶⁸ ДЖС. Фредер, նշվ. աշխ., էջ 268:

օրվա ընթացքում: «Հայերը,— շարունակում է Ֆրեզերը,—
չեն չեն նետում կտրված մազերն ու եղունգները (նաև ընկած տե-
ղերում (եկեղեցու պատի ճեղքում, տան առաստաղը կտրղ
հիմնական սյան ճեղքում)»¹⁶⁹: Մազն այրել շրջանագծի
կենտրոնում արված խարույկի մեջ, թերևս նշանակում է
զոհել մարդուն հեթանոս մի աստվածության, նայած ու
տիրույթն է ենթադրվում շրջանագծում, կամ ինչ ոգի է պա-
շարված այնտեղ:

Շրջանակենտրոն խաղերի արտաքին նշանները շատ
տարբեր ու հակասական (զուցեց և միասնական, եթե մեր
խմացությունը բաժարարի ըմբռնելու) աղերսներ ունեն:
Շատ բան մեզ անհայտ է: Բայց որոշակի է, որ այս խա-
ղերն ինչ-որ անխորհուրդ ժամանց չեն կամ զուտ մարդա-
կան միջոցներ: Միավուրկան շատ կողմերով մնում է շվեր-
ժանված, և դա, հասկանալի է, չի նշանակում, թե խաղերի
խմաստը սահմանափակված է առարկայականությամբ:

Մեր խնդրի տեսակետից ամենից ավելի մշակված է
երևում, եթե կարելի է այսպես անվանել, դասական լախ-
տախաղը: Գարձալ ֆիզիկական բախում, խաղացողների
կոպիտ վարքագիծ, բայց ոչ ֆիզիկական պարտություն:
Ամենաբնութագրականը, որպես խմբի ու անհատի հարաբե-
րություն, «կենտ լախտին» է: Վիճակ են հանում, մեկին թող-
նում շրջանի մեջ, գտնին դնում շրջանում՝ ծայրը դուրս: Հին-
գից յոթ հոգի շրջապատում են «թուրան (լախտը) պաշտպա-
նողին, աշխատում նրան շփոթեցնել և փախցնել «թուրան»:
Հախցնողը բոլորին բռնում է շրջանագծի մեջ և սկսում լախ-
տով ծեծել այնքան ժամանակ, մինչև ներսիններից մեկին
հաջողվի բաքով խփել ծեծողի ոտքին: Այստեղ գծամեջ է
մտնում ծեծողը և դառնում լախտը պաշտպանող¹⁷⁰, հաղի
պատկերը շատ լարված է, խաղացողները բոլորը կենտրո-
նացած են, ուշադիր: Եթե դիտողը չի տեսնում շրջանագիծը,
տպավորությունը դրամատիկական է. մարդիկ շարժման մեջ
են և միաժամանակ զոպված, ներսինները առաջ են գցում

¹⁶⁹ Նույն տեղում, էջ 269:

¹⁷⁰ Նույն տեղում, հ. 2, էջ 95:

ոտքերը և մի ոտքը պահում են շրջանագծի ներսում, առաջանում է կաշկանդված ու շարժուն վիճակների հակադրություն. մեկը բոլորի գեմ, բոլորը մեկի գեմ, և՛ ոչ մի անկարգ իրարանցում: Թվում է, թե շրջանագիծը մի կախարդական օղակ է, և այդ օղակը բոլորին դնում է ներքուստ սեւեւված վիճակի մեջ: Տարօրինակ է լախտը լինդ անվանելու սովորությունը. մարդիկ կամ երկաթն են պաշտպանում կամ երկաթով հարձակվում: Երկաթի պաշտամունքի հեռավոր հիշողությունը կա այստեղ: Ո՞վ գիտե, թե նախկինում ինչ իմաստ է տրվել այս գործողությանը: Տեկանցի ակնարկը դարբինների կոնահարության մասին գուցե լինէր բան հուշում է, բայց ավելի լավ է շատ հեռուն չգնալ մեկնություններում: Ուղղակի առնչությունը շղթայված երկաթի կամ մուրճով երկաթը կոեկու ծխական ավանդության հետ գուցե մի օր պարզվի մեզ համար:

Գրամատիկական առումով ավելի հետաքրքիր ու տեսարանային է խմբական լախտախաղը: Խաղում են երկու խմբով՝ ներսիններ և դրսիններ: Ներսիններից յուրաքանչյուրը պաշտպանում է մեկ թուրա, խմբերը դրսից կամ ներսից նվազում են՝ մեկին ձեռքով դուրս են քաշում գծից, գերն պահում, մյուսին դրսից են ներս քաշում, փոխվում է շղթայվածների կամ «կոնահարողների» քանակը: Շրջանագիծը միշտ մնում է կաշկանդող միջոց. ներսինները պայքարում են առանց մի ոտքը շրջանագծից հանելու, դրսինները առանց շրջանագծի մեջ մտնելու, խփում են միշտ ծնկից ներքե, և երկու կողմից էլ աշխատում են պակասեցնել հակառակորդի քանակը. երկու կողմից էլ շղթան կտրելու պայքար է գնում: Տեսարանը դառնում է ավելի դրամատիկ, երբ գծամիջում մնում է մեկը և իր միակ լախտով, առանց շրջանագծից դուրս գալու հարձակվում է շրջապատողների վրա, մինչև որ մեկը դրսից կարողանա խփել նրա ոտքին: Շղթա են կոում, շղթա են կտրում, կաշկանդման ու կաշկանդումից ազատվելու պայքար է տեղի ունենում, պտտվում են շրջանագծի շուրջը, տեղերը փոխում, իրար շփոթեցնում փոշոտ գլխարկները միմյանց նրբաի զարկելով: Կարգում ենք Պոռշյանի նկարագրությունը: Գյուղի քահանան լախտախաղի մեջ է, թռչկոտում է «ճժի» (գծի) շուրջը, աղմկում.

Գե՛. օտհնած, մի քիչ էլ կարգիս խնայեցե՛ք, կամաց տվե՛ք է՛,— ասում էր մեր տեր հայրն ու էլ հետ թուկոտում ճմի շորս կողմը, աշխատելով լախտը բռնողի ձեռքիցը խլելու:

— Ոչինչ, տերտեր ջան, բարեկենդան օրեր ա, խելքներս կորել ա,— պատասխանում էին մեր իշխաններն ու իրանց խաղի հետ ընկնում¹⁷¹:

Սրվանձտյանի վկայությամբ, այս խաղը կոչվում է նաև կրակտարոց: Ըստ Բդոյանի, կրակտարոցն այլ խաղ է¹⁷²: Բայց մենք արգեն նկատել ենք, որ շրջանակենտրոն խաղերի շատ տարբեր անուններով են վկայված: Կրակապաշտության հիշողությունը այս խաղում, եթե ելնենք մեզ հայտնի գրառումներից, չի երևում: Դա կարևոր չէ, կարևորը լեզվական թեկուզ մեկ վկայությունն է, որ ինչ-որ մի աղերս է հուշում: Եթե կա երկաթի գաղափարը, հոգու տիրույթի ու շրջափակման գաղափարները, ուրեմն կրակն էլ հեռու չէ: Ուշագրավ է Բդոյանի այն բացատրությունը, որ այս խաղում պայքարը տեղի է ունենում հոգին կրող առարկայի շուրջը, և այդ առարկայի անկումը խորհրդանշում է հոգու կործանումը¹⁷³: Հոգին կրող առարկան գոտին է՝ անձը պահպանող սիմվոլը: Հետաքրքիր է, որ կենտ լախտախաղի ժամանակ զծամիջի խաղացողը պաշտպանում է այնքան լախտ, որքան դրսինների քանակն է: Եթե տրամաբանությունը հետևենք, դրսինները պայքարում են օտար տիրույթում կաշկանդված իրենց հոգիների համար: Սա, իհարկե, ենթադրություն է. գուցե խաղն այլ իմաստաբանություն ունի: Անվիճելի է առարկա և անձ հասկացությունների սիմվոլիկ նույնացումը, ինչպես աստվածության մարմնավորումը որևէ նյութի կամ առարկայի մեջ՝ հեթանոսական պաշտամունքի հիմքերից մեկը:

Լախտախաղը բոլոր արտաքին հատկանիշներով ֆիզիկական գործողություն է, բայց սիմվոլիկ առարկայի ֆետիշացումը մտածել է տվել, որ այստեղ վիճարկվում է հոգու իրավունքը: Եթե արտաքին հատկանիշներով դատենք, կրտսենենք, որ խաղի բնույթը դատական է, նույնիսկ թվում է, թե կրկնվում է «Շահ-Խան-Փաշա-Ղադի» խաղը հուշժ պայմանականորեն, միայն զրույթյունների սիմվոլիկ վերարտադրությամբ և սիմվոլիկ նշանների միջոցով: «Այս խաղն-

171 Պ. Պոռոյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 76:

172 Վ. Բդոյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 21:

րում,— գրում է Բդոյանը,— ամենանախնականը, որ մենք կոահում ենք, ծխական շերտն է։ Մեզ թվում է, որ գրանք նախապես խաղ չեն եղել, այլ միատիկական գործողություններ, որ գոյանալու էին ոգևպաշտական հոգի վրա»¹⁷³։ Բայց փոքր-ինչ պարզունակ է թվում Բդոյանի ենթադրությունը, թե շրջանագիծը տոհմի տնական է խորհրդանշում կամ պահեստը¹⁷⁴։ Շրջանագիծը, եթե եղևնք տիեզերքի ու պատմության հնագույն պատկերացումներից, որ ամբողջացրել է Պլատոնը, տիեզերաբանական գեոտերմինանտ է։ Մեկնություններ կարող են շատ լինել։ Մեզ համար ամենաէականը հնագույն դրամայի մոդելն է, հնագույն ծեսերի ունիվերսալ պայմանաձևը, որոնց մասին արդեն խոսել ենք։

ՍՈՒՐԲ ԿԱՐԱՊԵՏԻ ՌԻԽՏԱՎՈՐԸ

Եւ ինքն էր պահեցող յոյժ և միայն զարեջուր շափով և սակափկ մի հաց մաշակեր <...> և պարան կուպեալ էր ի սենեկի իւրում. և յորժամ տքնէր և աշխատէր, անկանէր լանջօքն ի վերայ պարանին և սակափկ մի ննջէր։

Հովնան Ոսկերեանի վաւից.
Մատենադարան, ձեռ. 4512:

Հայտնի չէ, երբ էր, որ քրիստոնեական սրբավայրերում հայտնվեց միջնադարյան խաղահրապարակների ասպետը՝ սրբի լուսապսակով և ալծամորուս «գինակիր»-ծաղրածուի ուղեկցությամբ։ Հին է այս ուխտը, թե նոր, չգիտենք։ Գիտենք, որ Գրիգոր Լուսավորիչը «կարգեալ էր Նաւասարդի մեկրն տառնել սուրբ Կարապետին և Մկրտչին Յովհաննու»։ Փահլեանը դալիս է Սուրբ Կարապետի վանքից և մեր առջև բացում է կյանքի ու աշխարհի միջնադարյան պայմանաձևը, մարդկային վիճակների հակադրամիտոսական պատկերով, ոչ սրբաւս դրամատիկական ընթացք, այլ ընթացքի գիմանկարային արդյունք կամ հնարավորություն։ Եստիք այլ

¹⁷³ Նման. Ես. Բ. տեղում։

¹⁷⁴ Ես. Բ. տեղում։

հարթության վրա է. ճիշտ է՝ շրջանաձև հրապարակում, բայց ոչ նրա «կախարդական» շրջագծում, այլ երկնքի ու երկրի միջև:

Լարախաղացությունը հին արվեստ է՝ տարածված Արեւելքում, Առաջավոր Ասիայում, Հռոմում: Հայ մատենագրության մեջ այս երևույթի ամենահին վկայությունը տալիս է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանքը». «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասն»¹⁷⁵: Սրբության ոչ մի ակնարկ: Ըստ հունասեր փիլիսոփայի, նաև ըստ միջնադարի պաշտոնական գաղափարախոսության, ոգու աշխարհից դուրս է տեսականորեն և գործնականորեն չեզոք կամ անօգտակար աշխատանքը: «Ընդունայն» նշանակում է անխորհուրդ և անառարկա՝ գործողություն կամ պատկեր, որը շունի դիտման օրջեկտ, նշանակչաւ, շունի իր ակնբերությունից դուրս աչլ իմաստ: Վերջապես, դարձյալ ըստ Դավիթ Անհաղթի, «արուեստ ունակութիւն ոմն է և գիտութիւն» և «զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»¹⁷⁶, Ի՞նչ է լարախաղացությունը այս առումով: Դա ժողովրդական «սթանչելիք» է՝ հրաշագործություն, որ խախտում է իրերի բնական ընթացքը, աստվածային նախասահմանությունը, ստեղծում աչքի ու բանականության համար արտառոց պատկեր: Ըստ Արոն Գուրելի, այստեղից է ծագում միրակլի գաղափարը¹⁷⁷: Լարախաղացությունը ժողովրդական սրբի հրաշագործությունն է, որ ստեղծում է կյանքի «ընդունայն» մի պատկեր: Միջնադարում ժողովրդական կրոնասիրությունն ըստ էության հակադրված չէ պաշտոնականացված հավատին, բայց նա ստեղծում է իր տեսիլքները, հաշտեցնում երկինքն ու երկիրը¹⁷⁸ և իր հրաշագործության ասպետին, որը հնադարից է գալիս, տանում է քրիստոնեական սրբի դուռը, նրա գլխին դնում Աստծո որ-

¹⁷⁵ Դավիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արեւշատյանի, Երևան, 1960, էջ 104:

¹⁷⁶ Նույն տեղում, էջ 102: Հմմտ. Г. Оганесян, Об эстетической ориентации Давида Непобедимого, сб. Философия Давида Непобедимого, М., 1984, с. 207—214:

¹⁷⁷ А. Гуревич, *ibid.* աշխ., էջ 318:

¹⁷⁸ Հմմտ. Նույն տեղում, էջ 275—277:

դրան մկրտողի աչքը: Հետևաբար, «ընդունա՞լն» է արդյոք լա-
րախաղացի՝ այս էքսցենտրիկ աստվածասերի գործած
հրաշքը:

Հայ լարախաղացը, ինչպես ժողովուրդն է տեսնում՝ Փահ-
լեանը սուրբ Կարապետի ուխտավորն է. նա դալիս է քրիս-
տոնեական մարգարեի՝ Հովհաննես Մկրտչի տաճարից: Բայց
այդ Մկրտիչը ժողովրդականացած է և հայացված. նա հան-
դես է դալիս կարծես ոչ այն դիմագծով, ինչ Հովհաննես Նա-
խավան համաքրիստոնեական միջավայրում: Եթե սա Բա-
ղավանի տաճարի սուրբն է, ուրեմն հրաշագործության աս-
պետն էլ մկրտվել է նփրատ-Արածանիի ջրերում: Գա հայտնի
չէ: Զգիտենք՝ որ դարերում է ժողովրդականացել ու հայացել
Հովհաննես Մկրտիչը: Վաղ միջնադարից վկայված կառավա-
րադր, որ նշանակում է «հորդորիչ ճանապարհի, առաջնթար
սուրհանդակ, նախընթաց աւետարտ, սեփականեալ անուն
Հովհաննէս մկրտիչ»¹⁷⁹, ժողովուրդը դարձել է հատուկ ա-
նուն, հետին դարերում՝ «Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ»:
Գրական վկայություններին նայելով դժվար է տարրերը հա-
տուով ու հասարակ անունները, քանի որ ձևագրերում փոք-
րատառի ու մեծատառի խնդիրն անորոշ է. Մկրտիչն էլ կա-
րող է գրվել փոքրատառ, Քրիստոսն էլ: Պայմանականորեն
կառավանքի ժողովրդականացման փաստ կարող ենք համա-
րել Հայսմավուրբը, որը որպես տոնացույց մատյան ամբող-
ջացել է X դարից (914 թ.)¹⁸⁰:

Այսպես, Գրիգոր Լուսավորիչը հեթանոսական «առաս-
պել տօնի» փոխարեն հաստատեց Հովհաննես Մկրտչի տո-
նը: Բայց ինչպե՞ս վարվեց նա նավասարդյան «աշխարհա-
խումբը»՝ զարդարող գուսանների հետ: Նրա՞նց էլ մկրտեց,
կամ նրա՞նք էլ Բաղավանում մկրտվեցին: Ժողովրդական
ավանդությունը Կարապետին նույնացնում է Տարոնի պա-
հապան երկարամազ սրբի հետ, որը ռազմի աստվածություն
է՝ կանգնած հայրենյաց պաշտպանների թիկունքին: «Եւ յան-
կարծակի տեսին այր մի գիսաւոր, — կարդում ենք «Տարոնո
պատմությունում, — որ լոյս փայլէր ի հերանց նորա, և դա-

¹⁷⁹ Նոր բառգրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1064:

¹⁸⁰ Մ. Ավագրեկյան, Լեզվ. աշխ., էջ 261:

շքս թշնամեացն կուրացուցանէր: <...> սուրբ Կարապետն մեզ ի թիկունս հասեալ կայ, և ընդ մեր՝ ինքն պատերազմի»¹⁸¹: Տրամաբանական է, որ հրաշագործության ասպետը զնաց Տարոն և դառավ իր մկրտչին Միրինկատար սարի կանաչ սնորոստում, ինն աղբյուրների մոտ, «Իննակնեան» մեհ-յանի տեղում, ուր թաղված էր Հովհաննես Մկրտչի և սուրբ Աթանազիոսի ոսկերաց մի մասը (Բազմավանից հետո կամ առաջ, հայտնի չէ) և հիմնվել էր Գլաղա վանքը (VI դ.)՝ «Մշո սուրբ Կարապետը»: Ավանդությունն ասում է, թե Զինոր Գլաղը «Լաղաշեր մեր սուրբ Լուսավորչին, որ հոն մնա, ուր կսիրեն մնալ ոսկերք կարողալ Աթանգիների և Հովհաննիս»¹⁸²: Նույն ավանդությամբ, այս վանքի ուխտավորներն են եղել միջնադարյան Հայաստանի երգիչները, գուսաններն ու լարախաղացները: Ենթադրվում է, որ Սայաթ-Նովան էլ եղել է այստեղ: «Սուրբ Կարապետի կարողութենով սովորեցա քամանչեն ու շնեգուրն», — ասում է ուշ միջնադարից եկող մեր բանաստեղծը¹⁸³:

Սուրբ Կարապետը համաքրիստոնեական մի գաղափարի նորոգումն է աղգային-ժողովրդական հողի վրա: Լարախաղացներին հովանավորողի ու ձիրք տվողի գերը նրանն է: Թեքևս սխալ չէ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ այս հասկացության մեջ հեթանոս մի աստվածություն հուշ է ամփոփված: Հայ լարախաղացի զգեստավորման և խոսքերի մեջ խոսում է քրիստոնեական սուրբը: Լարախաղացը հայտնվում է կարմիր կամ ծիրանագույն ատլասե շողշողուն արխալուղով, ինչպես Քրիստոսը կարմիր քղամիդով խաչ բարձրանալուց առաջ: Արխալուղը կոճկված է և պարանոցի մոտ բաց, առանց կոճակների, պարանոցը զարդարում են մետաքսե, ճերմակաթույր, ժանեկադարդ կրծկալ-օձիքը և հուռութենրի ժապավենները: Հուռութենրը, որ եռանկյունաձև են,

¹⁸¹ Յովհանն Սամկոնեան, նշվ. հրատ., էջ 106: Այս վկայությունը բերված է Ա. Ղանալանյանի «Ավանդապատումում» (էջ 393), Ավելի հին ավանդություն, որ պատասխանի մեր հարցադրմանը, առայժմ հայտնի չէ: Լարախաղացի՝ «Ս. Կարապետի» ուխտավոր լինելու մասին մատենագրական փաստ չունենք:

¹⁸² Ա. Նեկյանց, Այցելություն ի Հայաստան. 1878 թ., Երեւան, 1935, էջ 56:

¹⁸³ Սաշաբ-Նովա, Խաղեր, Երեւան, 1959, էջ 10:

զարգարված են գունավոր ծոպերով, հեռվից նմանվում են ծաղիկներին: Նրանցում թղթեր կան, որոնց վրա աղոթքներ են գրված նարեկացուց կամ «Ժամագրքից»: Հուռութիւնը նրա թալիսմանն են¹⁸⁴, Պարզ երևում են բնության հեթանոսական պաշտամունքի և քրիստոնեական հավատի նշաններ:

Ներկայացումն սկսվում է գունա-գհզի աղմկալից նմաւածությամբ: Լարախաղացը վերցնում է հավասարակշռության ձողը՝ «Թարազուն» և դանդաղ ու հանդիսավոր լարձբանում թեք լարի վրայով: Զողափայտը և նրա ուղիղ մարմինը խաչ են Խաչում: Թվում է, այս ակնհայտ պատկերը Հաւ. Լեւրբին լմաստ է ենթադրում: Ծշմարտության զաղափարը մարմնավորվում է այստեղ մարդու, որպէս տիեզերքի կենտրոնի, տիեզերական հավասարակշռութունը կրողի և արդար դատաստանի կշեռքը պահողի տեսքով, իսկ խաչը համաշափության ու հավասարակշռության երկրաշափորեն ամենաճշգրիտ պատկերն է: Լարախաղացը, վեր բարձրանալով, սրբազան արարողութուն է կատարում, քանզի իր գործը նա համարում է ապաշխարանք, սրբին ծառայելու մի ձև: Նա հասնում է կալմի ժայրը և կանգնում: Երաժշտութիւնը լուում է: Լարախաղացը կանգնած է ուղիղ, հպարտ, հանդիստ ու կենտրոնացած և իր այս կեցվածքին նա տալիս է ճակատագրական դատապարտվածության իմաստ: Նա բարձրացել է այստեղ աստծո ու նրա մարգարեի կամքով, որպէս հնարավոր զոհ, և տպավորութիւնն այնպիսին է (սիմվոլներն էլ այդ են ասում), թե մարմնավորում է խաչելության ու հարության զաղափարները միատեղ: Ապա նա ձողափայտը մոտեցնում է շուրթերին, ինչպէս խաչն են համբուրում, և հայացքը երկնքին, բարձրաձայն արտասանում է:

—Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ, մենեմ քո զորութենին. ես վերու էս թարազու քու զորութենով ուժովցած. ընձի ամոթով շանեսա¹⁸⁵:

¹⁸⁴ Հատ Էանահավար Հովհաննես Մալխասյանի նկարագրության (տես Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 177):

¹⁸⁵ Սրբութիւնը դիմելու այս բնգունված խոսքը, լսել եմ մի լարախաղացից Երևանում, 1953 թ. (Տերչան փողոցի № 129 շէնքի՝ Բժշկական ինստիտուտի հանրակացարանի բակում):

Սա նման է պատարագի սկզբում արտասանվող «ողջույնի աղոթքին», որով քահանան իրավունք է աղերսում մոտենալու Տիրոջ սեղանին՝ կարախաղացը, որ դրված է հնարավոր զոհի վիճակում, փրկության է խնդրում իր սրբից՝ Ահա նրա աղոթքի երկրորդ մի աարբերակը.

Ով, տեր, բարեբաբ առույժժ,
Գու պահես, պահպանես՝
Վատ լեզվից, շար մաքդից,
Չար աչքից, ազատես
Փորձանքից... 165

Հարախաղացը կանգնած է երկնքի ու երկրի միջև, որ-
պես միջնորդ, արդարության կշեռքի օգնությամբ: Ազոթքի
մեղ հայտնի երրորդ տարրերակում կա այդ վիճակի ակնար-
կը.



উদ্ভ. ১-৪ লম্বাকৃতির এবং ঠোঁটের মতো মনে পড়ে। লম্বাকৃতির

— Տե՛ր առաջնա՛ծ, Լի՛ն ես արդար եմ, թող իմ ձեռքի՛ն թաքազուն զառնա արդար գառառառանի՛ն Կլեռք աս ի՛նձ գեանեալ շատ187:

186 С. Давыдова. *Уч. зап.* 12 331

186 *C. Ruschmann*, եղբ. աշխ. 12 3/4
187 *Լուի Եմ 1952 թ.*, լինիսեակա՛նում, կայարանի մաս, Սեյաիսի անվան
բանկի քաղաքի անվան շինարարական ընկերության կողմից կառուցվող
բանկի քաղաքի, որ բաժանվել է քաղաքի կողմից ու կառուցվող բանկի քաղաքի
կողմից

Աղոթքից հետո լարախաղացը աջ ոտքը սեղմում է լարին, դանդաղ սահեցնելով առաջ հրում, ապա հենման կետից պոկում է ձախ ոտքը և թռիչքաձև վաղըրով անցնում լարի մյուս ծայրը ու պարելով ետ գալիս: Զուռնաչին ու դհոլչին զլում են երաժշտությունը, լարախաղացը պարում է պարզ պարաքալերով, թեթև. նա դեռ բարդ «տրյուկներ» չի անում, մկաններն է տաքացնում և փոքր ինչ անց դարձյալ կայմի վրա է: Այստեղ հայտնվում է նրա «գինակիրը»՝ այծամորուս է. ավելապուշ ծաղրածուն, կարճ ճիպոտը ձևոքին: Նա գալիս է պալկով. էջոտը «թարազու» դարձրած: Մաղրածուն երբևէ հայտնվում է անսպասելիորեն, բարձրաձայն սուլոցով, ճիշով:

— Դու էդ ո՞վ է՛լար, որ հեղար փեզի գլուխ ու արխային-արխային նստար,— զիմում է նա լարախաղացին:

— Ես բլբո ջութա աշկեր խանոզ է՛ղա,— պատասխանում է լարա-



Նկ. 15 լարախաղաց և ծաղրածու բոս 2. Փայակչյանի:

խաղացը: — Ես սուրբ Կարապետի զորութենով հեղա, որ ժողովուրդ ուրախըցնեմ, առ ո՞վ ես:

— Ես քեռե՛ մենձ մարթ Լմ: Տու կանա՞ս իմ կյորձ անի, կանաս ժողովուրդ խեղցըցնեա՞ս¹⁸⁸:

¹⁸⁸ Նման խոսքեր բերված են Սրբուհի Լիսիցյանի «Старинные армянские пляски» (Ереван, 1983, с. 34) աշխատությունում ոտակերեն

Լարախաղացը և ծաղրածուն ներկայանում են որպես հակոսնյա դիմակներ՝ մեկը իմաստուն, ամենակարող ու անձնուրաց¹⁸⁹, մյուսը հիմար, վախկոտ ու անհեթեթ (նկ. 14, 15)։ Լարախաղացը գործում է, եթե հիշենք վեհի ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը, «ահաւորապէս, քստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ, ամենայնիւ դիւցազնաբար»¹⁹⁰, ծաղրածուն՝ համաձայն կատակերգականի՝ «կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս»¹⁹¹։ Այդպես էլ հորինված են նրանց երկխոսութիւնները։ Զարմացած ու միամիտ ձեացող ծաղրածուն դիմում է հերոսին.

Այս պարզունակ խոսքերում հետևյալ իմաստը կա։ Ամենքին շի տրված աստվածությունը հաղորդակցվելու շնորհիւ հավատ է պետք և հոգու պատրաստություն սրբի դուրս գնալու համար, քանզի սուրբը շի սիրում գեոնաքարշ, անմիտ կատակաբանին։ Բայց ծաղրածուն էլ հիմար չէ։ Միջնադրում նա իմացել է, որ ինքը հոգով աղքատ է և, եթէ միամիտ էլ է, երէնքի արքայության դռները բաց են իր համար¹⁹³։ Բայց ծաղրածուն ուզում է այնուամենայնիւ իմանալ, թե որտեղ է լինելու ինքը մահվանից հետո։

— Ղարդաշ փահչեան, ա՞մ տեղն է նեղ, իմը, թե քոնը:

— Եւտրիկէ իմը: Իմ տեղը դժվար է, — պատասխանեամ է չարախաղացը:

— Հէն մի, զուր զոռոզդուծյալներից տեսել ես, փրկվել ու մեծ-մեծ խոստում ես, թե՛ տեսեր, փաշկանես եմ, քրտնալիքի վրա եմ կանգնել, խաղ եմ խաղում: Դու որ թո տեղից բնկնես, ո՛րք կբնկնես:

Համարահայտայր առարարահանութիւնք է.

— $\Pi''_{\mu\nu}$ — метрический тензор, g — метрика;

— Այսպիսով, դուք որդեգրել եք ինչ-որ բան, ե՞ս ուստի չեմ կարողանում:

— $H'' : p$ $h p \wedge h q \wedge h r$ $\vdash m$ $h p \wedge h q \wedge h r$ $\vdash h p \wedge h q \wedge h r$

Լարախաղաքը, թվում է, խոստովում է իսկական պատասխանից. թողնում է, որ ծաղրածուն ինքը որոշի իր տեղը հանդերձայ կյանքում: Նա էլ բրոշում է.

— Թե որ ես քնկա, կդնամ մինչև սե ջնաննամբ...¹⁹⁴

Հին և ժողովրդական կատակերգութեան մէջ ծաղրածուն ներկայանում է ծառայի դերով: Այս ծաղրածուն էլ լարա-
խաղացի ծառան է և ունի ծառայի բոլոր դերեր. մի կողմից
խորամանկ է ու սրամիտ, կատակարան, բարդ իրավիճակ-
ները սլաքղեցնող, մյուս կողմից՝ բռն, անհասկացող, սլաք
իրավիճակները խճճող:

— *Ulf, 2, 4, 7, 10 p., — monna et le héraut de l'empire*

$$= b^{\alpha}b_2, b^{\alpha}b_2, z/bb^{\alpha}, z/bb/b^{\alpha}b_2 \text{ are}$$

— Өзгөчө мыйзам, эфенди эл, эфенди (эленип кетүүгө келүүгө, ордоду алууга):

 $\frac{1}{\sqrt{2}} \begin{pmatrix} 1 & i \\ 0 & 1 \end{pmatrix}$

— *Flora of the Cismontane provinces, — manual & complete*

$$= \frac{f''(x_0) f_2(x_0)}{f'(x_0)^2} + \frac{f''(x_0) f_3(x_0)}{f'(x_0)^2} + \frac{f''(x_0) f_4(x_0)}{f'(x_0)^2} + \dots$$

- Լսիր, ա՛յ մարդ, մանչալ չէ, խանչալ, խան... չա... ա... ալ:
- Հա-ա-ա, հա... խանչա՛լ:
- Տո՛, հա, հա էլի, հա՛, խանչալ¹⁹⁵:

Գալիս է մի պահ, որ ծաղրածուն ուզում է լարախաղաց դառնալ: Մինչ տերը հանգստանում է կայմի ծայրին, նա վեցնում է ձողափայտը և նվագածուններին հրամայում նվագել:

— Դե՛, փշի, շան տղա զուռնաշի:

Ծաղրածուի դերակատարը, պատահում է, որ լինում է իր «Դուտից» ոչ պակաս լարախաղաց: Բայց իրագրությունը պահանջում է, որ շնսեմ:սցնի վարպետին: Նա վերցնում է ձողափայտը և բարձրանում մինչև կայմի ծայրը և որպես թե սարսափից ու ուրախությունից գռռում:

— Օխա՛յ, քամին մտա՛վ՝ շալվարս¹⁹⁶:

Նա ոտքը դնում է լարին և մեկ-երկու քայլ անում: Բլփում է. քիչ է մնում, որ նա հավասարվի սուրբ Կարապետի ուխտավորին: Բայց դրանով կիմաստադրվի ներկայացումը, և հերոսը կնսեմանա: Ծաղրածուն չի անում այդ քայլը: Նա սարսափ է խաղում, ճշում, աղաղակում և ղեմքին կոմիկական տագնապ ետ է վերադառում եկած ճանապարհով: Ներկայացման շարունակության մեջ ծաղրածուն դառնում է պատրաստակամ, հասկացող ու հնազանդ ծառա: Նա ոգեվորություն է խաղում, հիանում իր վարպետի գործով, գետնի վրա կրկնում նրա շարժումները, զլուխկոնծիներ տալիս և դրամ է հավաքում որպես թե ոչ իր տիրոջ, այլ իր համար: Հերոսի համար ստորացուցիչ է վարձատրություն խնդրելը: Նա դբաղված է լուրջ գործով՝ ծառայում է իր աստվածությանը, իսկ դրամ հավաքելու դործը թողել է իր ծառային՝ սրբություն ու հերոսություն շճանաչող, գետնաքարշ «փիլիսոփայություն» ապրող անճոռնի մարդուն, գործնական կյանքի ստրուկին¹⁹⁷:

Եվ ահա մի կետ, որտեղ լարախաղացը հիշեցնում է

¹⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 40:

¹⁹⁶ Լաված խոսք է (1956 թ.):

¹⁹⁷ Հմմտ. «Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 251—252:

պարծենկոտ անծանոթին՝ Վանա Փաշային ու Քաշ Նազարին։
Կեղծ հերոսականության ակնարկը յետոյ է, բայց որոշակի։
Լարախաղացը չի իջնում իր բարձունքից, բայց գուցե ակա-
մա, հիշեցնում է, որ ինքն էլ է խաղում։

— Փահլեան ախպեր,— կանչում է ծաղրածուն։

— Հրամմե, ախպեր ջան։

— Տո՛, ձենդ կարբի,— դառնալով դուռնաշիներին, ասում է ծաղրածուն։

Գլխավոր դուռնաշին անխմատ գեղդեղանքներ է արձա-
ղում, որպէս թէ չի կարողանում լսել։

— Տո՛, քեզ եմ ասում, շան թուլա, ձենդ կարբի։

Զուռնան լուում է։

— Գալդ ուստի՞ց, զնալդ ո՞ւր,— գիմում է ծաղրածուն լարախաղա-
ցին։

— Գալս դուդից է, զնալս Մեքքա, Զանգիւի ժամի դուռը մուրազ
առնելու, Թաղրի աստծուն կանչելու, որ ժողովրդին օգնի։

Թատերաշնորհն նուրբ է այս կետը։ Լարախաղացը կար-
ծես հեզնում է մահմեդական սրբությունները և պարծենում
ու չի իր, այլ ումն ինքնակոչի անունից։ «Օտարման էֆեկտ»
աստվածը, ինչպէս տեսնում ենք, բանահայտական հիմք
ունի։

— Փահլեան ախպեր,— դարձյալ կանչում է ծաղրածուն։

— Հրամմե, ախպեր ջան։

— Էս հունարը, էս շեորճը ո՞ւմ ըլի։

— Աստծուն ըլի,— պատասխանում է լարախաղացը,— տասներկու
առաքլալին ըլի, Հիսուսի շորս ավետարանիչին ըլի...

Եվ ավելացնում է.

— Շիրվանի շէյխերուն ըլի...

— Է վալլա՞, փահլեան ախպեր, էդ հունարը ո՞ւմ համար ես ծախում,
գիտես։

— Սարգիս աղայի համար,— ասում է լարախաղացը, ակնարկելով
հանդիսատեսներից ամենահարուստ մեկին։

— Տո՛, փշի, շա՛ն տղա զւռնաշի, զտշի¹⁹⁸։

¹⁹⁸ Ըստ Հ. Մալխասյանի (Վ. Քղայան, Եշվ. աշխ., 4. 1, էջ 170 — 180)։

պարում, պարան է կապում ոտքերից՝ ճոճանակ սարքում, մի երեխայի նստեցնում ճոճանակին, ինքը պարում է վերևում, երեխան ճոճվում է ոտքերից կախված: Վերջապես, սա դարձյալ ծիսական դործողություն է, նստում է պարանին, ոտքը դնում ոտքին, ձեռքերն ազատ թողնում, «զոհի գառը վեր է առնում, մորթում, քերթում, մի բուղը կտրում իրեն է պահում, մյուս մասը ցած տալիս»²⁰¹:

«Անտծո գառը» զոհաբերվում է երկնքի ու երկրի միջև: Սա արել է Մուշից եկած լարախաղաց Հաջին: Ավանդությունը, թվում է, պետք է հին լինի. այդ են ակնարկում արտաքին նշանները:

Լարախաղացները, ինչպես հայտնի է, ելույթ են ունեցել մեծ մասամբ կրոնական տոներին, վանքերի ու եկեղեցիների մոտ: Խաչելության ու հարության գաղափարները կերպավորող զեմքը կարծես հանդես է գալիս կիսաստվածության զերով, և պարանը, որ ապաշխարանքի ու ինքնակեղեքման միջոց էր, ինչպես տեսանք Ոսկերեբանի վարքում, դառնում է նաև զոհարան: Ծակատագրով դատապարտված, քրիստոնեական սրբի հետ խոսող, իր անձը նրան նվիրաբերած հերոսը զոհաբերության փաստով խորհրդանշում ու հաստատում է իր ոչ երկրային վիճակը: Ուխտավորի համար եղել է մեծ շնորհ, երբ իր զոհաբերությունն իրականացվել է նրա հրաշագործ ձեռքով: Բայց խաղի խորհրդապաշտական բովանդակությունը միախառնվել է զվարճության ու ժամանցին (սա թերևս հեթանոսական հիշողություն համարենք), երբ լարախաղաց Հաջին՝ Քրիստոսի գերեզմանին ուխտ գնացողը, վեր է առել կրակարանը, ոչ որպես ատրուշան, ոչ էլ նույնիսկ բուրվառ կամ կերոն, այլ խորովածի «մանղալ», միսը կտրատել, շարել շամփուրին, խորովել ներքևում կանգնածների ապշահար հայացքների առջև ու բաժանել ընկերներին²⁰²: Սա լարախաղացի հմտության բարձրակետն է, որ տեսնում ենք նաև Կ. Պոլսի «Արամյան թատրոնում», անցյալ դարի 40-ական թվականներին²⁰³:

201 Վ. Բդոյան, *Նշվ. աշխ.*, հ. 1, էջ 183—184:

202 Նույն տեղում:

203 Գ. Լեոնյան, *Նշվ. աշխ.*, էջ 172, 173:

Խաղ կրակի հետ բավական տարածված է նոր և նորագույն կրկեսային արվեստում: Պետք է կարծել, որ միջնադարում դա չէր կարող լինել ինքնանպատակ ու անխորհուրդ: Եղել են լարախաղացներ, թերևս հաղվադեպ, որ երբեմն վայր են դրել հավասարակշռության ձողը և պարել զույգ ջահերով²⁰⁴:

Ապաշխարանքի ու զոհի գաղափարը նշմարվում է նաև հետևյալ փաստում: Ուխտավորներից մեկը երեխային դնում է լարախաղացի ուտերին կամ կապում մեջքին, այսինքն՝ նվիրաբերում է խաչին: Դա արել են խորին երկյուղով, խաչակրեստով ու լալով, հույսը սուրբ Կարապետի զորության վրա: Երբեմն այդ արել է ծաղրածուն, երեխային վերցնելով անսպասելիորեն կամ բռնությամբ: Լարախաղացը երեխային ուտերին առած հասել է լարի կենտրոնը և աղոթք ուղղել իր սրբին:

— Մեռ սուլթան սուրբ Կարապետ, օգնական եղիր, որ ես էս երեխին սաղ սալամաթ տամ իր մորը²⁰⁵:

Ճակատագրով դատապարտվածը սրբի ոտքերին է մոտեցնում անմեղ մանկանը, նրան էլ է բաժին հանում սրբի զորությունից, հաղորդակից դարձնում աստվածային հրաշքին:

Ողբեցականի ակնարկները շեղոքանում են, երբ ամեն ինչ վերջանում է բարեհաջող (ուրիշ կերպ չի էլ լինում), և ծաղրածուն հորինում է մի նոր ինտերմեդիա: Լարախաղացը նստում է հանգստանալու, ծաղրածուն հրամայում է երաժիշտներին նվագել քոչարի և գնում, կալում է կանանցից, թե՛ հիկեր պարենք: Ոչ մեկը չի պարում ծաղրածուի հետ: Ծաղրածուն նստում է գետնին ու սկսում ողբալ:

— Փահլեանին սիրում են, ինձ չեն սիրում: Ես կզնամ, չուրը կընկնեմ: Գանակ տվեք, ես ինձ մարթեմ: Կնանիք ինձ չեն սիրում...

Նվ գլմում է լարախաղացին:

²⁰⁴ Այդ փառքն ակամատես և՛ եղել ժողովրդական տարիներին Երևանում (1941 թ.):

²⁰⁵ Հ. Մուսաբեկ, Նվ. աշխ., էջ 49:

— Փահլեան ախպեր, էս կնանիք ինձ չեն սիրում: Վա՛յ, հող ու մոխիրը գլխիս... Ես ի՞նչ անեմ, դու ասա, ես ի՞նչ անեմ, ես ո՞նց ապրեմ, զեմամ ջո՛ւրն ընկնեմ, թե՛ դանակն առնեմ, ինձ սպանեմ:

Լարախաղացը մխիթարում է նրան.

— Զե՛, չե՛, ախպեր ջան, մի խեղզվի, քեզ համար կին կգտնենք, կամուսնանաւ, Զալանչի ախպեր... Դու հունար ունեցիր, հունար, լմ հունար...

— Թողեք, ախպե՛ր, թողեք, զնում եմ ջուրն ընկնեմ:

Դնում է, չեն թողնում, բռնում են:

— Թողե՛ք, զնում եմ...

Բաց են թողում, շի գնում:

— Փշի՛,— զիմում է գուռնաշուն,— փշի, ախպե՛ր, ես քեզ գինի եմ խմացնելու, նվաղեք, պիտի պարեմ: Փափուրի նմ պարում, զբի՛...²⁰³

Մաղբաժուն պարում է իր «դարդը», իսկ Լարախաղացը բարձրանում է հսկա ոտնացուպերի վրա ու «երկնքից» նայում իր գետնաքարշ ծառային:

Ասպետի ու ծառայի փոխհարաբերությունները ծանոթ են գրականությունից ու թատրոնից. տիպաբանական զուգահեռները բավական շատ են, և ակունքը, ինչպես տեսնում ենք, խաղային-բանահյուսական է:

Լարախաղացությունը, որպես միջնադարյան ժողովրդական միրակլ, շունի ֆարուլա՝ դրությունների պատճառահետևանքային ընթացք: Դա անկախ էպիդորոնների շղթա է, որի սկիզբն ու ավարտը տեսնում ենք հնարների աստիճանական բարդացման մեջ, որ նշանակում է հերոսականի վեհացում, աստվածայինի ու հրաշալիի հաստատում, և ծաղրաժուի դերի նսեմացման մեջ, որ նշանակում է առօրեականի պարտություն: Սա, իհարկե, պայմանական վիճակ է: Երկնայինը հաստատվում է վեհացումով, երկրայինը մաքրվում է ծիծաղով: Երկու արխետիպերով մարմնավորված աշխարհը միասնական է ժողովրդի գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Ասպետի ու ծառայի երկխոսությունը երկու խուլերի վեճ չէ, այլ կենսականորեն պատճառաբանված սկզբ-

բունքների ներքին կապ, մեկի առկայությունը մյուսի մեջ: Պարզ երևում է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա հարաբերության բանահյուսական-խաղային մոդելը, որպես ի սկզբանե տրված բնական վիճակ: Կարգավով Սերվանտեսի վեպը, տեսնում ենք, որ դեպի երկնայինը ձգտող ասպետն աստիճանաբար մոտենում է երկրային ողջախոհությանը, իսկ նրա՝ հողին կառած ծառան բարձրանում է առօրեականից, ըմբռնում անձնագոհության, որպես բարձրագույն առաքինության, իմաստը, թեպետ այս հավասարակշռության մեջ նրանցից ոչ մեկը չի զոհում իր էությունը: Կյանքը, ըստ միջնադարյան պաշտոնական հայացքի երկբևեռ է, բայց ոչ միասնական. մի կողմից՝ ներգաշնակություն ու կարգ և վերին իրավունք, մյուս կողմից՝ խախտվածություն, արսուրդ, ծաղր ու կատակ: Սա նաև, ինչպես նկատել ենք, Բախտինի պատկերացրած ամբիվալենտ վիճակն է: Միջնադարի ժողովրդական արվեստում կյանքը պատկերանում է որպես հակադրամիասնական, անխզելի վիճակ: Լարախաղացությունը դրա ենթագիտակցական խաղային մոդելն է, նախախորհրդանիշը Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, իր և Մադրածու, Դոն Ժուան և Սզանարել, Նեսաաստիվյե և Սշաստիվիվյե դիմաէջված զուգերի:

Միջնադարի մարդկային իդեալը ասկետն է՝ իր անձը աստծուն կամ սրբությանը նվիրաբերած անձը: Լարախաղացությունն այդ իդեալի ժողովրդական մեկնությունն է. խաշի գաղափար և երկրային լավատեսություն, զոհի գաղափար առանց զոհաբերության, ապաշխարանքի գաղափար խաղային տարերքի մեջ: «Կարեկցանքը խաշ չէ՝ արդոք, — ասում է Նիցշեի «Զրադաշտը», — որին բեկովում է ամեն որ, ով սիրում է մարդկանց: Բայց իմ կարեկցանքը խաշելություն չէ»²⁰⁷: Այս հայացքին է կարծես համերաշխվում հրաշագործության ժողովրդական ասպետը:

²⁰⁷ Փր. Ничше, Так говорил Заратустра, СПб., 1913, էջ 28: Ըստ Նիցշեի մեկնության, լարախաղացն այն մարդն է, որ վտանգավոր վիճակից ստեղծում է իր առաքինությունը, բայց նա տապալվում է ու վիճակից ստեղծում, երբ լարի վրա է կնում ծաղրածուն, որպես անհեթեթության ու աններգաշնակության մարմնացում: Նիցշեի Զրադաշտը թաղում է իր անհեթեթականությունը, որն ուղում էր հաղթահարել կենդանականից զեպի փերջին մարդուն», որն ուղում էր հաղթահարել կենդանականից զեպի

Մարդու մեխանիկական համասարակշռությունը գետնից վեր, հենման ամենահաստատ կետում թվում է սոսկ խաղ ու զվարճալիք, կարծես պարզունակ խաբեություն: Ըստ էության, դա խաղային իմաստավորումն է և սիմվոլացումը տիեզերքի, ամենամեծ ամենաանտարակուսելի ճշմարտության: Ըստ ժողովրդական կրոնասիրության, դա ճանապարհ է գեպի հավերժական վիճակ, նշանակում է համամասնությունների ճշգրիտ բաժանում, արդար դատ, տարամետ վիճակներն ու զգացումների համատեղում, որը միջնադարյան մարդու հայացքում հանգում է աստվածային ճշմարտության՝ բարոյապես արդար վիճակի: Դրա երկրաչափական գետեմինանտներն են խաչը, որպես շոբեկիզմյան աշխարհի նշան, և շրջանագիծը (ըստ Պլատոնի՝ տիեզերքի գրնդած ելուստը), որպես աշխարհի շորս կողմերը կապող և նույն կետին վերադարձող անվերջանալի ուղի: Երկրաչափական երեք ձևերը՝ խաչը, շրջանագիծն ու քառակուսին, որ զբաղեցնում են ճարտարապետական ստատիկայի հիմքում և հայ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ առավելագույնս ակներև են, ինքնին մղում են համասարակշռության ու հավերժականության գաղափարներին: Լարախաղացությունը դրա մարդկային-հոգեբանական և բարոյագեղարվեստական կերպավորումն է: Հիշենք նաև, որ հրաշագործության ասպետը ողջույնի աղոթքից առաջ շորս անգամ խաչակնքում է, ուղղվելով նախ գեպի արևելք, ապա՝ արևմուտք, հյուսիս և հարավ: Խաչի ամբողջական պատկերում կա նաև այն ակներև իմաստը, որ մարդը վտանգի եզրին, անհաստատ բարձրության վրա (ինչպիսին է կյանքն առհասարակ), իր բանական վարքագծով կարող է ավելի կաշուն վիճակում լինել, եթե չասենք՝ ավելի զեղեցիկ ու վեհ, եթե համերաշխ է տիեզերական համասարակշռության օրենքին (թեպետ դա կոչվում է սուրբ Կարապետի ըբբութեն») և զգտնել հենման կետ հաս-

մարդկային ձգվող կամուրջը: Այստեղ ալլարանական ձևով մերժվում է խաչվածի բարոյական անմահությունը: Նիցշեի մեկնությունը չիչ նյութ է տալիս լարախաղացության, որպես ժողովրդական միրակի, մեր ըմբռնեցմանը: Քրիստոնեական խորհրդանիշերի ժողովրդական իմաստավորումը, կարծում ենք, ավելի խորն ու բազմաշերտ է:

տատուն ու անվտանգ տեղում՝ ամուր հողի վրա, եթե բանական ու արդար չէ, չի նայում երկնքին:

Վեհության ու սրբության գիտակցությունը կրելով, հրաշագործության ասպետը ձգտում է վեր և սեփական կամքով կանգնում ֆիզիկական կործանման եզրին, հաստատում անմահության գաղափարը, ինչպես բոլոր ողբերգական հերոսները: Իսկ նրա «գինակիրն» ու բարեկամը (ոչ թե թշնամին, ինչպես ասում է Նիցշեի «Զրադաշտը»), իր արտաքուստ հակոտնյա վարքագծով, խորհրդանշում է երկրի ուժն ու ձգողականությունը և երկինք նայող հերոսի նյութական հեղանակտն է, առօրյա բանականության թատերականացված նշանը: Գաղափարի աշխարհը վեհ է, ահավոր, ազատագրված ու ողբերգական, իրերի աշխարհը՝ կաշկանդված, գետնաքարշ, անխորհուրդ ու կաշտկերգական, և երկուսն էլ, ըստ ժողովրդական դիալեկտիկայի՝ հակադրամիասնության տարերային գիտակցություն, անխզելի են ու միասնական: Գաղափարը լուսավոր է և աննյութ, հողը ամուր, նյութեղեն ու խավար, գաղափարի գլուխը երկնքում է, ոտքերը հողին:

Ուժի է ոգու կաշկանդվածության դրաման տեսանք Շիրվարի առասպելում, ազատագրման գաղափարը՝ Լուսավորչի հաստատած «սուրբ Կարապետի տոնում»: Այս անտինոմիայում հրաշագործության ասպետը, որպես քրիստոնեության պատգամախոսի ուխտավոր և նրանից մկրտված, ներկայանում է որպես ազատագրված ոգու խորհրդանիշ: Եթե հորվիրապից ելնող ջահակրի պատկերում խոսում է կամքի ու ոգու քրիստոնեական ազատագրման գաղափարը և իր թիկունքում ունի պրոմեթևսյան խորհրդանիշի Տերտուլիանոսի մեկնությունը²⁰⁸, ապա այստեղ գործում է ժողովրդական ինտուիտիվ հայացքը, և դրանով էլ լարախաղացությունը դառնում է մի նոր «առասպել տօն», և հրաշագործության ասպետի արխետիպը՝ շղթայված ուժի հակոտնյան: Ազա-

208 Հմմտ. A. Дюрев, նշվ. աշխ., էջ 246:

տագրվածն անլեւ ոչ Շիրակ է, ոչ էլ Պրոմեթէա: Պարող աստ-
ղը (Նիցշէի համեմատությունն է) արդէն ուրիշ խորհրդա-
նիշ է, ուրիշ հուզական պատկեր: Դա հեթանոսական միստի-
քիայի ավարտն է՝ ժողովրդական լավատեսությամբ ու կեն-
սասիրտությամբ, մարդկային կյանքի հաղթանակը բնության
ուժերի հանդեպ:

Հայ հին և ժողովրդական գրամայի տարրեր ժամանակներում վկայված, հավանական և ակներև տվյալները փորձեցինք համեմատել ըստ պատմատիպաբանական գծերի, թե՛ մատիկ և ձևական հատկանիշների: Հաջողվե՞ց արդյոք շոշափել հին գրամայի երակը, տեսնել նրա փոխակերպումները, թե՛ մնացինք կամայական գիտումների և սուբյեկտիվ ենթադրությունների ոլորտում:

Ծիսական ավանդներում և խաղային բանահյուսության մեջ գծվար է ցույց տալ մինչև վերջ գիտակցված միտումներ: Բանահյուսական գիտակցությունը մեկ անհատի չի պատկանում, այլ սերունդներին: Այդպես է նաև ժողովրդական գրամայում, որն ամրակայված ու անփոփոխ արժեք չի եղել, այլ ընթացք, խաղային-ծիսական սովորույթների կենդանի շարժում: Այստեղ կան խաշաձևումներ, իմաստափոխված նշաններ, մոռացված խորհրդանիշեր և մյուս կողմից անկախ երևակայություն, ուղիղ և ծուռ հայելիներ՝ մեկը մյուսում արտացոլվող: Սա ի վերջո մի լաբիրինթոս է՝ անտեսանելի անցումներով, անհուսալի փակուղիներով, բաղմահարկ, արտաքուստ խառը և ներքուստ կարգավորված, բայց մեզ համար շատ կետերում անբացատրելի աշխարհ:

Կրկնվող ու փոփոխվող ծեսերի, տարերային խաղի և նրանց օբյեկտիվ բովանդակության միջև հնարավոր չէ ու նրանց է որոնել ուղղակիորեն գիտակցված կապեր: Ստեղծագործողը մի տեղում ազատ է, մի տեղում ավանդապահ և ծագործողը մի տեղում ազատ է, մի տեղում ավանդապահ և անգիտակ այն իմաստաբանությանը, որ մենք ենք փնտրում կամ վերստեղծում: Խորհրդապաշտական նշանների կողքին առկա են նաև պատահական գծեր, որոնք փոխանցվել են

անընդից անբունդ պարզ կրկնությամբ, որպես սովորույթ, առանց հոգևոր բովանդակության լիակատար գիտակցման: Ավանդութունը բոլոր դեպքերում մեզ համար թանկ է և ունի գեուես անծանոթ, անմեկնելի շերտեր՝ մեր աչքին ու հոգուն անտեսանելի:

Մեկնությունները, որոնց դիմեցինք, կապերը, որ փորձեցին տեսնել, կարող են վիճելի լինել: Ավանդողներից ոչ մեկը չի նախատեսել ուսումնասիրողի խնդիրները: Դրանք առաջացել են ինքնին՝ նյութի քննության ընթացքում: Հետադուրովու կրկնութիւնը հին է, խորն ու հարուստ և կարող է հետազայում մղել նոր մեկնությունների:

Ուսումնասիրության եղանակը մեզ թելադրել է հետանալ ժամանակային կապերից, հետեւել նշանների ու սիմվոլների տրամաբանությանը: «Տիպաբանութունը շեղոքացնում է ժամանակը» (Կ. Լեի-Սորոսս). հնադարյան նշանը հայտնվում է նաև իր ժամանակից դուրս, և նոր թվացող երևույթը իմաստավորվում է անսպասելիորեն հին լուսսի տակ: Սա իրողութուն է, երբեմն բավական տեսանելի: Հին խորհրդապաշտական դրաման, քրիստոնեական ծիսակարգը, ժողովրդական դատական խաղերը, իրենց համանման ու տարբեր պայմանաձևերով հնարավոր է, որ սերում են տարբեր ակունքներից, բայց, ինչպես տեսանք, գտնում են ընդհանուր հենակետեր, միավորվում ծիսական ընդհանուր աղբյուրներով, և բոլոր դեպքերում գործում է ժողովրդական աշխարհայացքը: Մի տեղում կաշկանդված ուժի և սպասման դադափարն է դրամայի բուն հիմքը, մյուս տեղում՝ ազատագրվածության, մի տեղում՝ դատ մյուս տեղում դատապարտվածութուն, և բոլոր դեպքերում՝ անձի ու միջավայրի, մարդու և աշխարհի, անհատական կամքի և օրջեկտիվ վիճակների փոխհարաբերություն: Այս ամբողջը, ինչպիսի մեկնությունների էլ դիմենք, կաղմում է դրամայի բանահյուսական-խաղային արմարտը, նրա գոյաբանությունը և մեկնահիմքը:

Զուեհնալով որևէ կանխակալ դրույթ, ինչ-որ բաներ ամեն զնով ապացուցելու տրամադրվածութուն, ունենք, այնուամենայնիվ, մտահայեցողական մի պատկեր, որ հենվում

է արտաքին շերտում պարերդական դրամայի հայտնի պայ-
մանաձևի, ներքին շերտում՝ խաղային դիտակցութեան, որ-
պէս թատերական արվեստի նախատարրի վրա: Իսկ երևույ-
թի ընդհանուր պատմական իմաստը ոչ այնքան առանձնա-
հատուկ ու անկրկնելի, որքան օրինաչափական և ունիվեր-
սալ նշաններում է: Ազգայինը մնում է ազգային. դա տեսա-
նելի է որպէս դույն, խոսք, բնավորութիւն, վարքագծի երանդ,
հույզի գրեհորման կերպ: Թեմաները սակայն մնում են հա-
մամարդկային ու ընդհանրական, որպէս առասպելաբանա-
կան արված պայմանաձևեր:

Փոքձել ենք սոսնձնահատուկը մեկնել օրինաչափակա-
նի յույսով: Այս է եղել մեր քննախոսութեան և՛ ելակետը,
և՛ նպատակը:

Զծովալվենք նոր փաստարկումներում: Դրանց հնարա-
վորութիւնը բացառված չէ: Բայց համոզվելու համար թեր-
թեմնք համաշխարհային դրամայի պատմութեանը հնադարից
միջնադար և նոր ժամանակներ:

ԱՌԱՍՊՈՆԱԲԱՆԱԿԱՆ, ՎԵՊԱԿԱՆ ԵՎ ԽԱՂԱՐԿԱՅԻՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբոսկիլ — 37	Արշաթոթոշ — 244
Աբրահամ — 186, 187	Արտաշես — 42, 43, 48, 55, 81, 257
Ագավի — 108	Արտավազ (Հմմտ. Շիրաք) — 25, 26, 32, 37, 39—43, 45, 47—51, 57, 59, 60, 66—70, 72, 74, 78, 79, 81—83, 86, 95, 100, 172
Ադամ — 199	
Ադուլֆ — 209, 210	
Ադոնիս — 52, 54, 55	
Ադադել — 186	
Ադրահակ — 24, 34, 36, 43, 45, 48, 49, 65, 66	
Ահասֆեր — 71	Բաթրադ — 30, 31
Ահմատ խան — 215	Բաբոս (աես Գրեոնիսոս)
Ադա Նադար — 232, 239, 244	Բել — 184, 185, 228
Աղեքսանդր (վրպական Մակեդոնացի) — 236	Բյուրասպի Ամգահակ — 25, 33—36, 66
Ամիրանի — 37, 38, 58, 69	
Ամլեդուս — 49—52, 64	Գալա — 139
Ամբան — 37	Գալանն — 139
Անահիտ — 60, 72, 79, 80, 86, 89, 96	Գերուտա — 49, 63
Ապոլոն — 124	Գիլգամեշ — 150
Աստված (վրպական դեմք) — 38, 58, 186	Գիսանն — 92
Ատաիս — 140	Դանդիդ — 244
Արա — 52, 55, 92	Դավիթ (Բիլլ.) — 71
Արամադդ — 45, 79, 96	Դավիթ (Սասունցի Դավիթ) — 246—248, 256
Արգավան (Հմմտ. Արգամ) — 47, 49, 55, 64, 65	Դմիկո — 232—237, 248
Արդվիստրա — 86	Դրոնիսոս (Բաբոս) — 125, 127—129, 158, 164, 179, 181
Արես — 138, 139	Դոն ժուան — 281

* Ցանկում ներառված է են նաև վրպականորեն ավանդված որոշ պատմական անուններ

Գոն Բիշուս — 236, 281

Եսափ — 199

Ջոհակ-Դահակ — 34

Ջես — 30—32, 38, 58, 105,
128, 187

էնիլի — 185

Իսահակ — 186

Իր — 186

Խեչան — 219

Խլեստակով — 174, 243

Խոզենի — 244

Խոլբաշի (տես Կոզբաշի)

Կալեն — 199

Կենտրոն Պլուրիդա — 25, 31,
33, 66, 67

Կոզբաշի (խոլբաշի) — 247—
252

Կուրդալագոն — 30

Կրեչինսկի — 243

Համլետ — 29, 58, 94, 157, 258

Հալկ — 228

Հելիոս — 54, 53, 66

Հերմես — 29, 31, 184

Հեփեստոս — 30, 32, 34, 35,
38, 67, 87, 124

Հորացիո — 157

Հուդա — 199

Հրուդեն (Ֆերիդուն, Ֆրիդուն) —
33—35, 44

Հաղարոս — 172, 173

Հոռոբուդա — 244

Հորոնթի — 244

Հուզդուն — 244

Մամբրին — 236

Մարկո Կոալեիլ — 37, 40

Մարտիմիլիան արքա — 209, 210

Միթրա (տես Միհր)

Միհր — 26, 30, 33—35, 37—
39, 60, 67, 83

Մհեր — 26, 31, 32, 37—40,
58, 59, 94, 137

Մարա Մելիթ — 246, 247, 249

Նեսչատովցե — 171

Նոյ — 150, 165

Շահ Քահնադ — 236

Շահ Իսմայիլ — 236

Շիրար (Հմատ, Արտավազ, Ար-
տավազդ) — 26, 37, 41, 42, 45,
51—54, 59, 62, 64—73, 75—77,
83—86, 89, 91, 92, 94, 96, 97,
113, 133, 135, 138, 141, 145,
171, 172, 188, 196, 258, 261,
283, 284

Շիրահար — 71

Ողիսես — 150

Ուստիան — 244

Չախ-չախ թագավոր — 243

Չացի — 50

Պան — 181

Պենելոպե — 150

Պենթես — 108

Պրոմեթեոս — 27, 28, 30, 31,
33, 35, 38, 46, 57, 65, 67, 82,
83, 86—88, 129, 237, 284

Ռուանդ — 65

Ռոկասկ — 37

Սադայիլ — 171

Սաթենիկ — 47—49, 65

Սալոմե — 127, 132, 133

Սանասար — 58

Մանչու Պանսա — 281

Սգանարել — 281

Սիլվանուս — 181

Սուրբ Կարապետ (հմմտ. Գր-
սանե և՛ Հովհաննես Մկրտիչ՝
Սուրբ Սարգիս — 92

(նաև՝ անձնանունների ցանկում)

Սչաստիվցե — 281

Սպանդիար (Իսֆանդիար) — 25,
35

Վահագն — 30, 32, 54, 58

Քամ — 199

Քաշ նազար (հմմտ. Աղա նա-

զար, Գմիկո) — 232, 233, 238,
240, 276

Քարոն — 151

Քյոսուղի — 238

Քրիստոս (տես Հիսուս Քրիստոս՝
անձնանունների ցանկում, պատ-
մա-ավանդաբանական և լայն ա-
ռումներով)

Օտա — 142, 172

Ֆավն — 181

Ֆենդոն — 49, 65

Ֆերիդուն, Ֆրիդոն (տես Հրու-
զեն)

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբգար Ե. — 14

Աբգարյան Գ. — 228

Աբեղյան Մ. — 21, 43, 46, 49,
53, 57—59, 67, 68, 112, 193,
251, 252

Աբիխ Հ. — 69

Աբովյան Խ. — 52—54, 69, 135,
207, 225

Աբրահամյան Ա. — 198

Ագաթանգեղոս — 6, 98, 99, 134,
139, 240, 142—144, 180, 183,
185

Ադոնց Ն. — 99, 134, 136, 138,
140, 141, 180, 191—193, 273

Աթանագրիես Լպիսկոպոս (ս.
Աթանագրիես) — 100, 269

Ալեքսեյ Միխայլովիչ — 209

Ալիշան Ղ. — 64, 79, 171, 168,
181, 200

Ակնիյան Ն. — 34, 162

Ահառյան Հ. — 13, 57—60, 63, 65,
66, 74, 75, 81, 96, 144, 161,
188, 189, 197, 226, 261

Ալվադովիչ Հ. — 152

Անակ — 137

Անանիա Շիրակացի — 180

Անանուն (մեկնիչ) — 192

Անանուն (պատմիչ) — 228

Անարսազորա — 150

Անդերսեն Հ. — 243

Անդրիկյան Ն. — 64, 65, 67

Անիկոս Ա. — 20

Անտոնիոս — 57, 110—113

Աշխադար թագավոր — 65

Ապոլինար Լաոդիկեցի — 149

Ապոլոն Հոդոնացի — 184

Ապոլոնիսկայա-Ստրավինսկայա Ի.
— 22

Առաքել Սյունեցի — 192

Աստավագո քուրմ — 60, 86,
95, 101

Ավդուստին (ս. Օդոստինոս) —
150, 196

Ավդարեգյան Թ. — 26, 28, 31,
32, 37, 54, 59, 60, 65, 70

Ավդարեգյան Մալիս — 40, 122,
123

Ավերիսեց Ս. — 195

Արաբովսկայա Օ. — 187

Արգամ — 55, 47, 48

Արգաստի կատակերգակ (ս. Ար-
գաստի) — 120—124, 133
Արիստոտել — 10, 22, 23, 72,
102, 110
Արիստոֆան — 204
Արշակ Բ — 182, 183
Արշարունի Ա. — 18, 20, 161,
162
Արտաշես Ա. — 55, 96
Արտավազդ Ա. — 55
Արտավազդ Բ. — 55, 56, 59,
66, 98, 110—113, 140
Արեշտալան Ս. 267
Աֆրաճատ — 168

Բաղայան Հ. — 96
Բախտին Մ. — 220
Բարգաձան — 95, 96
Բարդուղիմեոս առաքյալ — 89
Բարսեղ Կեսարացի — 149, 152
Բարբուռ Թ. — 13, 31
Բդոյան Վ. — 10, 14, 18, 20,
36, 161—166, 168, 170—172,
177, 182, 184, 205, 207, 225—
229, 231, 233, 234, 236, 246, 257,
259, 262, 265, 266, 270, 276,
278
Բերկով Պ. — 209
Բճարաթ — 14
Բոգրի Մ. — 31, 38
Բունիմ Մ. — 131
Բունին Ի. — 29
Բուլան Ֆ. — 49
Բյուքանացի — 194

Գաթրճյան Հ. — 145, 150, 193
Գաճվեճյան Պ. — 261
Գալլ Վահան — 228
Գալուս Պակիանոս — 107—109,
230, 349
Գելցեր Հ. — 228
Գենլ — 21
Գոգոլ Ն. — 174, 234, 235
Գոյան Գ. — 21, 92, 108

Գուլստովկեր Յա. — 36
Գուրերի Ա. — 125, 226, 267,
274
Գրաբար-Պասակ Մ. — 107
Գրիբուլցով Ա. — 50
Գրիգոր Անավարզեցի — 44
Գրիգորիս բորեպակոպոս — 183
Գրիգոր Լուսավորիչ — 25, 30,
35, 41, 42, 71, 73, 75, 96—100,
134—139, 141—146, 158, 183,
185, 266, 268, 283
Գրիգոր Խլաթեցի (Մեռենց) —
25, 41, 44, 45, 72, 85, 86,
Գրիգոր Մաղխատու (Պաշլա-
վունի) — 25, 27, 33, 44, 61—
63, 66, 71, 81, 98, 171, 172,
189, 192, 193, 200, 228, 247
Գրիգորյան Գր. — 44
Գրիգոր Տղա — 76
Գրիկարցեցի Յր. — 20
Գևորգյան Ն. — 273

Դանդաման Մ. — 37
Դանեմ Բ. — 29
Դանան Ալիգիբրի — 142, 152,
157, 159, 185, 186, 196, 206
Դավիթ Անճաղթ — 267
Դավիթ Զելթունցի — 192, 200,
201
Դավիթ թերական — 192
Դեմիրճյան Դ. — 232, 235, 238,
239, 241, 243—245
Դիոգենեսիանոս — 126, 128
Դիոնիսիոս Թարկացի — 80,
187, 190, 198, 201
Դիոն Կասիոս — 110, 111
Դյումենիլ Ժ. — 30, 31
Դորե Գ. — 81
Դվորեցկի Ի. — 112
Դրուսինիան Ա. — 126

Եղգյար (ժողովրդական խաղաք-
կու) — 214, 220
Եղեթկ Կոզմա — 44, 45, 70,

71, 78, 171, 181

Եզր կաթողիկոս — 101

Եսայի ծարգարե — 127

Եսայի Նշեցի — 192

Եվրեինով Ն. — 179, 186, 187

Եվրպիդես — 28, 72, 98, 108

Եվսեբիոս Կեսարացի — 74, 126

Երեմյան Ս. — 61

Եփրեմ Ասորի — 179

Հաբարիա Քանաբեցի — 202,

203, 205, 206, 208

Հենոք Գլակ — 269

Հեթունյան Ա. — 186

Հլիսա Արիստիդես — 125

Հլիոտ Ռ. — 104

Հմիկ Մ. — 34, 193—195

Հեզեկս Ֆր. — 27, 148

Հսլին Մ. — 7

Հսիլեն — 27, 28, 31, 89, 186

Հրման Վ. — 13, 16

Հիբրիկյան Ս. — 61

Թեղլոր է. — 83

Թիդդի Ջ. — 84, 85

Թոմաճան Ե. — 107

Թոմասն Ջ. — 84, 87

Թոմասն Ռ. — 144

Թորոյան Մ. — 147

Թուխ Կրպո — 259

Թումանյան Հովհ. — 232, 233

235, 240, 241, 243, 244

Ժուանովիլ ասպետ — 117, 132

Ինգարդեն Ռ. — 22, 23

Իսահակյան Ա. — 69, 232, 235,

239

Իվանովա Յու. — 54

Լալայան Ե. — 18, 20, 66, 207,

259, 260

Լանդ Ֆր. — 11

Լարինս Ն. — 11

Լաֆարգ Պ. — 31

Լինչ Հ. — 152

Լիսիցյան Ստ. — 207

Լիսիցյան Սրբուհի — 18, 184,

207, 274, 277, 279

Լիսիսա — 31

Լիովինսկի Բ. — 91

Լոսև Ա. — 28, 30, 283

Լուկաշ Յո. — 94

Լուկիանոս — 31, 35, 36

Լուկմեկի Գ. 109, 120

Լուկոնին Վ. — 37

Լևի-Մարոսս Կ. — 27, 286

Լեոնյան Գ. — 21, 153, 198,

201, 273, 278

Լալաթյան Գ. — 25, 42, 45,

60, 72, 78, 86, 93, 94

Լախանով Ա. — 37

Լալաթյան Պ. — 118

Լալերյան Լ. — 192

Լալիկյան Լ. — 91

Լադարեկյան Վ. — 178, 232, 271

Կալիգուլա — 127

Կանաչան Ստ. — 143

Կանտ է. — 36

Կալադ Ա. — 34

Կալե — 32

Կիրիանոս — 125, 126

Կիրլազով Ն. — 34

Կիրակոս Արեւելի — 44, 79

Կլավդիոս — 127

Կլեոպատրա — 111, 112

Կլուբեդ Ալեքսանդրացի — 78

Կորիւնիս Մ. — 126

Կազլով Ա. — 93

Կորշ Վ. — 106

Կոնոս Ի. — 227

Կրասոս Մարկոս — 106, 107,

109, 203, 230, 249

Կրիմիցկի Վ. 118, 125

Կրկալաթյան Ս. — 111, 229

Կրպո (Տարոնցի Կրպո) — 247,

251

Հակոբ Մծրնացի — 52, 268
 Հակոբ սարկավազ — 143
 Համամ Արենցի — 192
 Համբարձումյան Հ. — 88
 Հայկունի Ս. — 18, 207
 Հապուշ-Ղասիմ — 202
 Հաջի (լարախաղաց) — 278
 Հարությունյան Ս. Բ. — 38, 53, 251
 Հարությունյան Սեթ — 21
 Հեղեղ Գ.—Յր. — 9, 16, 224, 255
 Հեսիոդոս — 27
 Հիամոն Բ. — 12
 Հերովդես — 127
 Հերովդիազոս (տես Սալոմե՝ առասպելահայտական անունների ցանկում)
 Հիլարդ Ա. — 192
 Հիսուս Քրիստոս — 38, 40, 44, 45, 115—118, 121, 122, 124, 125, 127, 131—133, 143, 144, 147, 149, 154—157, 164, 183, 196, 199, 176, 178
 Հյուսիսյան Գ. — 227
 Հովհան (Մովսես Հովհան) — 248, 253
 Հովհաննես ավետարանիչ — 116, 186
 Հովհաննես Գրասխանակերացի 130, 183
 Հովհաննես Երզնկացի (Սործոբեցի) — 191—193
 Հովհաննես Երզնկացի (Պլուդ) — 192, 193
 Հովհաննես Մկրտիչ (ս. Կարապետ) — 42, 98—100, 113, 127, 133, 145, 266—270, 273, 275, 279, 283
 Հովհաննիսյան Ա. — 135
 Հովհաննիսյան Հ. (Հեղինակ) — 73—75, 87, 108, 110, 117, 119, 169, 229, 254, 256, 267
 Հովհաննիսյան Հովհ. — 70

Հովհան Մամիկոնյան — 198, 199, 228, 248, 269
 Հովհան Մայրավանեցի (Մայրազոմեցի) — 204
 Հովհան Մանդակունի — 70, 77, 155, 164, 204
 Հովհան Ոսկերեբան — 266, 278
 Հովնանյան Ք. — 122, 155
 Հովսեպոս Փլավիոս — 111
 Հովսեփյան Գ. — 248
 Հովիոս Կեսար — 203, 230
 Զեմիդոկ Բ. — 104
 Ղազարյան Զ. — 126
 Ղազարյան Վ. — 117, 118, 131, 146
 Ղազար Փարպեցի — 181
 Ղադիսյան Ա. — 117
 Ղանալանյան Ա. — 87, 144, 181, 185, 254, 269
 Ղափանցյան Գ. — 52—54, 56, 58, 59, 65, 91, 92, 185
 Ղլանյան Ա. — 162
 Ղուկո (ժողովրդական խաղարկու) — 231
 Զանիկյան Կ. — 262
 Զեմեմյան Ս. — 90
 Մազդակ — 34
 Մաման թրմապետ — 95—97
 Մալխասյան Հովհ. — 20, 204, 207, 276, 277
 Մալխասյանց Ստ. — 63
 Մայրորդ Գ. — 196
 Մանուկարյան Ա. — 147
 Մառ Ա. — 28, 85, 195
 Մառ Ն. — 36, 193
 Մասեհյան Հ. — 29
 Մատթեոս ավետարանիչ — 116, 118, 127, 134, 160
 Մարտիրոս Կ. — 122, 155, 157
 Մարկիչ Ս. — 107

Մարքս Կ. — 27, 148
 Մարքսիստական — 120, 126, 128
 Մեկնախնայի Ե. — 84
 Մեկնախնայի Վ. — 15
 Մեկնախնայի Կ. — 241
 Մեկնախնայի Զ. — 95
 Մեյն Լ. — 62
 Մեյսոսի Մաշտոց — 151
 Միլլեր Վ. — 37, 88, 129
 Միխայիլովի Կ. — 130
 Մեյս զպիր Թոխաթյի — 162, 173
 Մեքլանդի Բ. — 143
 Մեյրաիլ Նազալ — 165
 Մեյսոսի Լ. — 132, 146, 147
 Մյուլլեր Զ. — 84
 Մոկուսի Լ. — 119, 133
 Մոկուսի Լ. — 21, 25, 33, 34, 45, 53—56, 7, 79, 81, 89, 95—97, 190, 183, 195, 197
 Մոկուսի Քերզոկ — 191, 192, 200
 Մոկուսի Պ. — 20
 Մոկուսի Բ. — 195
 Մոկուսի Տրախանոս — 98, 108
 Մոկուսի Վ. — 70
 Մոկուսի Է. — 7, 48, 117
 Մոկուս Բ. — 83
 Մոկուսի Ֆ. — 60
 Նազարի Լ. — 39
 Նազարի Լ. — 135
 Նախ Բ. — 252
 Նազալ Հովնաթան — 164
 Ներոն — 126, 127
 Ներսիս — 130
 Ներսիս Ֆ. — 181—184
 Նախապետի Լ. — 34, 35
 Նախապետ Ժ. — 34
 Նախապետ Բ. — 140, 182
 Ներսիսի Վ. — 11, 29, 52, 58, 157, 205

Ներսիսի Վ. — 28, 85, 195
 Նախապետ Բ. — 54
 Նախապետի (Մարտիստի) — 114
 Ուլիսիսի Լ. — 193, 193
 Ուլիսիս Ս. — 135
 196
 Ուլիսիսի (Օրիգեն) — 126, 150, 196
 Ուլիսիս Բ. — 106
 Ուլիս Զ. — 27
 Ուլիսիս Զ. — 195
 Չապլանի Մ. — 14
 Չապլան Է. — 83, 85, 195
 Չապլանի Մ. — 37
 Չապլանի Բ. — 34
 Պանոս Վ. — 11
 Պանոսի Լ. — 133
 Պանոսի առաջին — 209
 Պանոսի Էմմա — 19, 117, 132, 147, 226
 Պանոսի Տ. — 14
 Պանոսի — 115, 116, 118
 Պանոսի — 30—32, 150, 195, 166
 Պանոսի Կրտսեր — 126
 Պանոսի — 106—110, 128
 Պանոսի Մ. — 106
 Պանոսի Ն. — 63, 171
 Պանոսի Մ. — 109
 Պանոսի Բ. — 93
 Պանոսի Պանոսի (Ս. Պանոսի) — 120, 132
 Պանոսի Լ. — 144, 235
 Պանոսի Պ. — 20, 161, 207, 264, 265
 Չապլանի Բ. — 53
 Չապլանի Գ. — 77
 Չապլանի Գ. — 231
 Չապլանի Պ. — 37

Ռայթ Վ. — 189
 Ռեդեր Գ. — 180, 185
 Ռելզին Պ. — 104
 Ռեորի Է.—Ս. — 104, 105
 Ռորերասոն-Սմիթ Ու. — 84
 Ռոմանսկի Ի. — 196
 Ռոտտեր — 81, 92

 Սաշակյան Արուսյակ — 53, 252
 Սահակ Պարթև — 161, 162, 173
 Սալաթ-Նովա — 269
 Սարգսյան Բ. — 144
 Սարգիս վարդապետ — 63
 Սարգսյան Ա. — 277
 Սարսոն Քերական (Գրա-
 ժատիկուս) — 49—51, 58, 64
 Սենկելիշ Հ. — 126
 Սերեսո — 228
 Սերվանտես — 281
 Սիմեոն եպիսկոպոս — 90, 125, 133
 Սիլվակա — 108
 Սոկրատ — 71, 115, 204
 Սոֆոկլես — 15, 127, 153
 Սուրեն — 106
 Սվետոնիոս — 106
 Ստանիսլավսկի Ն. — 122
 Ստեփանյան Գ. — 227
 Ստեփանոս Սլունեցի — 192
 Ստրասբերգ Լ. — 12
 Սրմանձաղյան Գ. — 18, 20, 48, 49, 65, 207, 232—234, 236, 241, 251, 252, 256, 257

 Վաղարշ Ա — 21, 95—97
 Վաղարշ Բ — 98
 Վալդինգեր Հ. — 93
 Վալման Ռ. — 84, 87
 Վանական վարդապետ — 4, 45, 52, 57, 66, 91, 172
 Վասակ Մամիկոնյան — 182, 183
 Վասիլե Վ. — 15

Վարդան վարդապետ — 44, 45, 78, 79
 Վարդան Արևելցի — 192
 Վարդան Մամիկոնյան — 229
 Վարդանյան Վ. — 260
 Վեսելովսկի Ալեքսանդր — 12, 193
 Վեսելովսկի Յու. — 20
 Վսեվոլոդսկի-Գերնգրոսս Վ. — 18, 20

 Տե Կոսա քրմապետ — 105
 Տեր-Ազեքսանդրյան Գ. — 207, 231
 Տեր-Հովհաննիսյան Գ. — 207, 231
 Տեր-Ղևոնդյան Ա. — 143
 Տեր-Մինասյան Ե. — 34, 39, 189
 Տեր-Մինասյան Վ. — 18, 20, 32, 37, 39, 160, 161, 164, 167—169, 171, 173, 207
 Տեր-Մկրտչյան Գ. — 143
 Տերտուլիանոս — 125, 283
 Տիրերբոս — 127
 Տիգրան Ա — 55
 Տիգրան Բ — 55—57, 97, 113
 Տիգրան Գ — 95
 Տոլստոյ Լ. — 29
 Տրայանոս — 126, 128
 Տրդատ Գ — 99—101, 140, 141, 158, 184
 Տրոնսկի — 89
 Տեկանց Ա. — 199, 269
 Տեկանց Ե. — 18, 207, 232, 260, 261, 264

 Րաֆֆի — 20, 207

 Փառանձեմ Թադուհի — 21
 Փափատոս Բուզանդ — 21, 182
 Փափաղյան Վահրամ — 94, 258

 Քալանթար Լ. — 122

Քաջակյան Հ. — 178, 237, 272

Քլաուզն Գ. — 130

Քսենոֆոն — 31, 229

Օգոստոս Օկտավիանոս — 127

Օհան վարդապետ — 251

Օրբելի Հ. — 101

Ֆիրզոուսի — 34

Ֆրանկֆորտ Գ. — 195

Ֆրանկֆորտ Գ. Ա. — 195

Ֆրեդեր Զ.—Զ. — 50, 55, 83,

91, 111, 128, 129, 140, 242,

243, 257, 262, 263

Ֆրեյդենբերգ Օ. — 195

Գլուխ առաջին

ՇՂԹԱՅՎԱՍԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ ԿԱՄ ԸՆԱԳՈՒՅՆ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ	25
Միթուդիական պայմանաձևը	27
Խենթ արքայազնի զրույցը	41
Աբտավազդ և Շիշգար. թե՛ շղթայված վախատական	59
Նավասարդյան խորհուրդ	73
Երբ է ստեղծվել Շիշգարի «առասպել տօնը»	94

Գլուխ երկրորդ

ՄԻՍԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐ-ՊՈՒՄԸ	102
Carmina triumphalia	103
Ասյան-Հանդիսարան և misterium magnum	114
Հուսավորչի միստերիան	134
Միստիկական ողբերգություն	146
Կատակերգական միստերիա	160

Գլուխ երրորդ

ՄՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԽԱՂԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ	176
«Փավոսյան նոխազ»	177
Պարերգական դրաման միջնադարյան Հիշատակումներում	188
«Դատ բեղազ» և «խաղը և խայտառակ»	206
Վանա Փաշան և Քաշ Նազարը	232
Վիպական անդրադարձումներ	245
Դրամայի խաղային մոդելը	256
Սուրբ Կարապետի ուխտավորը	266
Ողբավական	285
Առասպելաբանական, վիպական և խաղարկային անուններ	288
Անձնանուններ	290

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՀԻՆ ԳՐԱՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. Շաղգամյան
Նկարչական ձևավորումը Կ. Կ. Գաֆաղարյանի
Տեխ. խմբագիր Հ. Գ. Հմայակյան
Սրբագրիչ Մ. Գ. Բլեյան

Հանձնված է շարվածքի 7. 06. 1989 թ.: Ստորագրված է ապագրության
28. 09. 1990 թ.: Չափ $84 \times 108^{1/32}$: Քաղթ № 1: Տառառեսակ «քրթի
սովորական» բարձր ապագրություն Պարմ. 16,28 մմ., ապագր.
18,63+2 թ. զունավոր+4 թ. սև նկար. մամուլ: Ներկ. մամուլ
16,28 Հրատ.-հաշվարկ 14,5 մամուլ: Տպարանակ 1250: Հրատ.
№ 7312: Պատվեր №388: Գինը 3 ո. 25 Լր.:

ՀԳԱ հրատարակություն, 375019 Երևան Մարշալ Բաղրամյան պող. 23 ք.:
ՀԳԱ հրատարակության ապարան, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

72576

A $\frac{\pi}{81936}$