Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՃԱՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ


ԱՄԱՐԱՍ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Г. В. ОГАНЕСЯН

ТЕАТР В СРЕДНЕВЕКОВОЙ АРМЕНИИ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН
1978

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

792(47.925)(09)

Հ. Վ. ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

60332

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ
1978

ԼՄՊԿ ԿԱՊ ...

792 Ap 1
Հ 85

Պատասխանատու խմբագիր
Պ Մ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

H. V. HOVHANNISIAN

THE THEATRE IN MEDIEVAL ARMENIA

Problems of History and Theory

Yerevan, 1978

Հ 80105
703 (02) 78 74—78

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978

Եթէ կամի որ յաւագս իրի ուրուք հշմարտաբար խորհել և մտածել, պարտ է նախ գիտել զնորին իրի բնութիւն, այսինքն զահմանն։ Քանզի որ ոչն գիտէ զահմանն, վրիպէ յայնցանեացն ամենեցունց, որք հետևիլն բնաւորեցանէ նորին իրի։

Դաւիթ Անյաղթ,
Սահմանք իմաստասիրութեան, Բ։

Ա. Ռ Ա. Ջ Ա. Բ Ա. Ն

Թատրոնը միջնադարյան քաղաքային կյանքի գեղարվեստական խորհրդանիշերից մեկն է: Նրա սովերը կանգնած է եղել միջնադարյան վանական ճեղինակների բիկումիին և իր սիմվոլիկ այցետոմսն է թողել մագաղաթյա գրչագրերի էջերում: Այդ այցետոմսը բաւր բաւն է: Ժամանակակիցներն այսպես են անվանում մեր ճննախոսության առարկան: Դժվար է անմիջապես վճռել, թե այս ծանոթ ճերկայացող անունը ինչ կարող էր նշանակել միջնադարում: Դժվար է անմիջապես վճռել, թե ինչպիսին է եղել միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը, որը մինչև այսօր մնում է հայ մշակույթի պատմության խոշոր առեղծվածներից մեկը:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը ֆիշ է ուսումնասիրվել: Պատճառներից մեկը թերևս այն է, որ այդ արվեստը ծնունդ չի տվել գրական արժեքների, չի առարկայացել թատերագրության տեսքով: Թատերական արվեստի վկայությունը դեռևս մոտ անցյալում համարվում էր դրամատուրգիական փաստը. թատրոնը դիտվում էր որպես գրական արվեստի շարունակություն, և նրա՝ գրականությունից անկախ դրսևորումները պակաս ուշադրություն էին գրավում, արժեքավորվում կամ ուսումնասիրվում էին առավելապես ազգագրական–բանագիտական տեսանկյունից: Այսպիսով, բեմական մտածողության նախագրական շրջաններից ժառանգված տեսակներն ու ձևերը, որոնք գոյատևել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում,

զգալի չափով դուրս էին մնալու թատրոնի պատմաբանների ուշադրությունից: Սա վերաբերում է հիմնականում Առաջավոր Ասիայի, մասնավորապես հայկական վաղ միջնադարյան թատերական մշակույթին: Թեև նախկինում արվել են բանասիրական որոնումներ, և մեր օրերում էլ հայ նին ու միջնադարյան թատրոնի մասին գրվել է մեկ-երկու ծավալուն ուսումնասիրություն, բայց հարցը լայն շրջանառության մեջ չի մտել, հենական վերաբերմունքի չի արժանացել և ցանկալի չափով չի խորացվել: Անվիճելի կամ հավանական թվացող ենթադրություններն ու կռահումներն առաջացրել են ավելի շատ կողմնակի, պասսիվ հետաքրքրություն, և առարկան ձեռք է բերել երբեմն առասպելի, հաճ իրողության իմաստ: Ստեղծվել է նույնիսկ այն մտայնությունը, թե անհրաժեշտություն չկա ստուգել գուտ հիշողությամբ պահպանված, ենթադրություններով «վերակառուցված» և կարծես այդ ձևի մեջ հետաքրքիր երևույթը: Բայց սա նախապաշարում է, իսկ ամեն մի գիտական որոնում սկսվում է հաճ նախապաշարումը հաղթահարելուց:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնի ուսումնասիրությունը դեռևս չի ստացել լիակատար իմաստով արվեստագիտական բովանդակություն: Վերակազմող ավյալների որոնումը կամ հայտնի փաստերի ճշգրտումները մեզ անխուսափելիորեն մոլորեցնում են պատմության, բանասիրության և ազգագրության շավիղներում: Երևույթի գեղագիտական իմաստավորումը այս պարագայում բվում է անհեռանկար: Բայց և անհրաժեշտություն է առաջանում ազատագրվել մեկը մյուսին կրկնող փաստերը բազմապատկելու ձգտումից և պատմաբանասիրական զննումներն ուղղել առավել հստակ նպատակի՝ պարզել անհետացած գեղարվեստական երևույթի նկարագիրը:

Այս գրքի շատ էջեր կարող են այն տպավորությունն ստեղծել, թե մեր ուշադրության առարկան ոչ այնքան թատրոնն է, որքան լեզվական ու մատենագրական վկայությունները՝ բաներ, որ հետու են իրենց կենդանի աղբյուրից և դժվարությամբ են խոսում այսօրվա մարդու պատկերացումների ու երևակա-

յության հետ: Մեր առաջին խնդիրն է հիշտ խոսեցնել այդ տվյալները: Ընթերցողին կարող է թվալ նաև, որ շափից ավելի ենք հափշտակված բանասիրական ու բանագիտական խնդիրներով: Դա ուսումնասիրության ոչ թե նպատակը, այլ միջոցն է, առայժմ ամենաստուգվածն ու վստահելին: Թվում է, ճշմարտությանը մոտենալու միակ եղանակն այս է, եթե առարկայի մասին չունենք անմիջականորեն տրված գիտելիքներ, եթե մեր պատկերացումները միջնորդված են անուղղակի, տարաբնկված և հիմնականում մերժողական (նեգատիվ) փաստերով: Դա գալիս է նաև իր իսկ առարկայի բնույթից: Ստեղծված լինելով միջնադարյան դպրության ու գիտության շեմից դուրս, հետու լինելով բարեպաշտության սխրանքներից, հավատին ու դավանաբանությանը ծառայելու միջոցներից, թատրոնը ժամանակի մատենագրության մեջ գրեթե չի թողել դրական հետքեր: Միջնադարի հեղինակները շեղ են նայում մեր հետաքրքրության առարկային: Եվ անհրաժեշտ է դառնում վերծանել ու մեկնաբանել նրանց միակողմանի, հաճախ միանման ակնարկները:

Անցածի ամենաստույգ վկայությունը, նրա կենդանի հիշողությունը լեզվական փաստն է: Այդպես է այնհանով, որքանով անվանումների թիկունքին, հետու կամ մոտ, կանգնած են առարկաները: Այս օրենքը փորձնչ այլ իմաստ է ձեռք բերում, երբ բախվում ենք միջնադարյան գրային մտածողությանը: Այստեղ ոչ սակավ շփոթեցնում է բառի ակներև ճշանակությունը՝ նրա իմաստի նոր, մեր պատկերացմանը մատչելի շերտը: Սա այն դեպքն է, երբ իրերի ճշմությունը սկրվում է նրանց ներկայացուցիչներին հիշտ հանաչելով: Բայց անուններից մինչև իրերն ընկած հանապարհը խորխորատներ շատ ունի, և, ինչպես կասեր Գրիգոր Տաթևացին, «բանն գիրն ոչ կարէ ճշմարտել, այլ իրն զբանն ճշմարտէ»[1]: Ջհակահանենք ուրեմն միջնադարյան նմիճալիստներին և զգույշ խոսենք ինչպես լեզվական փաստերի, այնպես էլ մատենա-

1 «Գրիգորի Տաթևացւոյ Գիրք Հարցմանց», Կոստանդնուպոլիս, 1729, էջ 9։

գրական այլ կարգի վկայությունների հետ: Հայտնի է, որ միջնադարյան հեղինակների շատ խոսքեր ունեն գրային ծագում: Այստեղ բառը երբեմն ստանում է խիստ պայմանական իմաստ, հեռանում է իր առարկայական նշանակությունից, և ապա, ամեն դեպքում չէ, որ առարկաները ու երևույթները որակվում են իրենց անուններով: Միջնադարյան հեղինակը գերադասում է դրանք փոխարինել Ս. Գրից առնված անվանումներով ու մակդիրներով: Խոսքի պատրաստի բանաձևերից, արտահայտվելու կանոնիկ-ստերեոտիպային ձևերից բացի հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ շրջանառվում են լեզվական այնպիսի փաստեր, որոնք ստեղծվել են թարգմանությունների ու մեկնությունների ճանապարհին և կողմնակիորեն են արտացոլում մեզ հետաքրքրող երևույթը: Ուրեմն, հարկ է տարբերել գրից եկող և կյանքից եկող խոսքերը, շնույնացնել ոնը և կյանքը: Այս առումով, զգույշ բացատրություն են պահանջում նաև միջնադարյան մանրանկարների այն զարդամոտիվները, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում են թատրոնին, դիմակավոր ու անդիմակ մարդկային կերպարանքները, որոնք խաղ կամ դերասան են հիշեցնում: Այստեղ ևս դժվար է վրտահանել միայն արտաքին տպավորություններին կամ իրականության անմիջական արտացոլումներ որոնել: Մանրանկարներում ի մի են լուծված այլ ձևոագրերից և կյանքից բերված տպավորությունները, միջնորդված ու անմիջական մոմենտները: Եվ ապա, միջնադարյան պատկերագրությունը (իկոնոգրաֆիա) և պատկերային սիմվոլիկան շվերծանված կողմեր շատ ունեն, որոնք կարող են անհարկի թյուրիմացությունների մղել: Այս բնագավառում չունենք ուսումնասիրության այն մշակված ու ստուգված հիմքերը, ինչ դասական բանասիրության մեջ, և նպատակահարմար ենք համարում առայժմ չդիմել մանրանկարչական նյութի օգնությանը: Դա պահանջում է այլ բնույթի ուսումնասիրություն, պատկերային լեզվի վերծանման մեզանում թերևս չգործադրված եղանակներ: Մեր ուշադրությունն այժմ ուղղված է լեզվական, մատենագրական, տեսական-գեղագիտական և բանահյուսական փաստերին, որոնք ավելի հին են և չբացահայտված տեղեկու-

թյուններին ավելի մեծ բեռ են կրում: Ճիշտ կողմնորոշման դեպքում նրանք հետագայում գուցե հանապարհ հարթեն դեպի պատկերային հյութը և հայտնություններ դուռ բանան: Բայց առայժմ այստեղ էլ մեզ չեն սպասում հույժ տպավորիչ իրավիճակներ, որոնք էլ այդ կողմ են թեքում շրջանառվող ենթադրությունները, որոնք էլ այդ է ակնկալում հետաքրքրասեր ընթերցողը:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնի ուսումնասիրության առաջնեկը սկսվում է Նոր Հայկազյան բառարանով[2]: Լեզվական փաստերի բազում վկայություններ, մանավանդ հնագույններ (Աստվածաշունչ, Ագաթանգեղոս, Բուզանդ, ոսկեդարյան և հունաբան թարգմանություններ) անուղղակիորեն հուշում են, որ հայկական վաղ միջնադարը ներթափանցված է եղել թատրոնով ու թատերայնությամբ: Նոր Հայկազյան բառարանը առաջինն է միամ տալիս ուսումնասիրության առարկա դարձնել այդ: Սա նաև մեր ամենաստույգ կողմնորոշիչն է, ֆանի որ նրանից դուրս գտնվող փաստերը դարձյալ ի հայտ են գալիս նրա օգնությամբ:

Միջնադարի թատրոնով հետաքրքրվող անցյալի հայ բանասերներից առանձնանում է Հ. Վարդան Հացունին: Նրա «Ճաշեր և խնճույք հին Հայաստանի մեջ» (Վենետիկ, 1912) և «Հայուհին պատմության առջև» (Վենետիկ, 1936) աշխատություններում, մանավանդ երկրորդում, որը դուրս է մնացել հետագա ուսումնասիրողների ուշադրությունից, միջնադարյան Հայաստանի թատերային զվարճալիճների պատկերը ներկայանում է բավական շոշափելի: Մխիթարյան բանասերը հավաքել է ամենատկերև ակնարկները՝ առանց միակողմանի հատիշատակություններին, փորձագետի անկողմնակալ հայացքով: Հացունին սկզբունքորեն փաստագիր է և էմպիրիկ. ակնարկները ներկայացնում է գրեթե առանց մեկնաբանման, ստեղծելով մի պատկեր, որը և՛ համոզիչ է, և՛ ներդաշնակ ընդհանուր միջնադարյան թատրոնի մասին մեր ունեցած գիտելիքներին: Հացունին բանասեր-ազգագրագետ է, և թատրոնը նրան

2 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1—2, Վենետիկ, 1836—37:

հետաքրքրող հիմնական հարցերը չէ: Բայց միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրության համար նա արել է անհամեմատ ավելին, քան կարող էր թույլ տալ իր աշխատանքի ոչ թատերագիտական բնույթը:

Թատրոնի պատմություն ուսումնասիրելու ոչ մի նպատակ չի ունեցել նաև Մանուկ Աբեղյանը, բայց իր «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» աշխատությունում բացահայտում է միջնադարյան թատրոնի ու թատերական կյանքի ավելի նուրբ կողմեր[3], քան հետագայի թատերագետ ուսումնասիրողները: Աբեղյանը առաջինն է այն միտքը հայտնում, որ հայկական միջնադարի թատրոնը եղել է բանավոր ստեղծագործության (իմպրովիզացիայի) արվեստ, բնույթով նման ուշ անտիկայից ժառանգված *միմ* կոչվող թատերական ժանրին: Աբեղյանը ցույց է տալիս նաև *հայրհննևրի*, որպես բաղաքային ֆոլկլորի, աղերսը աշխարհիկ թատերային երևույթների հետ: Դրանք անվիճելիորեն նույն սոցիալ-հասարակական միջավայրի, գեղարվեստական նույն աշխարհայացքի արտահայտություններն են: Սա կարող է թվալ շատ սովորական, ոչ տպավորիչ միտք: Բայց հենց այստեղից ակնառու բանագիտը մեզ թեքում է այն սկզբունքային եզրակացության, որ հայրհննևրը, հերթական զգացմունքների մերկությամբ և զգայական սիրո պոետականացումով, հայ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի գրական զուգահեռն են: Աբեղյանի այս ակնարկները զարմանալիորեն տպավորություն չեն թողել թատրոնի պատմաբանների վրա, թերևս չեն էլ նկատվել:

Հայ հին և միջնադարյան թատրոնի նպատակադիր ուսումնասիրությունն սկսվում է Գարեգին Լևոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» (Երևան, 1941) պատմաբանասիրական ակնարկով: Լևոնյանը որոշ առումներով անկախ է իր նախորդներից. ծանոթ չէ Հացունու երկրորդ աշխատությանը, ելակետ չի դարձնում Աբեղյանի դրույթները, բայց ստեղծում է հարցադրման ավելի լայն շրջանակ: Նա փորձում է բացել առարկայի ճշմարտության բոլոր հնարավոր ուղիները, ուշադրություն է

3 *Տե՛ս* Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, *Հատ. Բ*, *Երևան*, *1967*, *էջ 203—239*:

հրավիրում խնդրին ամենահետաքրքիր կերպով առնչվող փաստերի վրա: Բանասեր–արվեստագետը կողմնորոշվում է զուտ «առողջ բանականության»՝ չի փորձում հետաձգել երևույթի ակներև նշաններից: Բայց միևչև վերջ պարզած չլինելով ուսումնասիրվող առարկայի բնույթը, նա երբեմն դուրս է գալիս խնդրի սահմաններից՝ վկայակոչում է կողմնակի տվյալներ: Ինչպես նկատել է Լևոն Քալանթարը, նա «դյուրությամբ թատերական կոլտուրայի փաստեր է ընդունում նաև այն, ինչ արվեստի այլ կարգի երևույթ է»[4]: Լևոնյանի աշխատությունում ընդհանրապես պակասում է հենական վերաբերմունքը վկայություններին հանդեպ. հեղինակը գրեթե չի փորձում սուզել փաստերի երևութական անվիճելիությունը: Այս առումով, Լևոնյանի ինֆորմացիան այնքան վստահելի չէ, որքան իր նախորդներինը, բայց անհամեմատ հարուստ է և բազմակողմանի: Դրանով էլ այս փորձածավալ գիրքը մտածելու շատ առիթներ է տալիս և առաջիկայում էլ պահպանելու է այդ հետաքրքրությունը:

Լևոնյանի պատմաբանասիրական ակնարկը հիմք և առիթ հանդիսացավ, որ հայ հին ու միջնադարյան թատրոնը դառնար առանձին հետաքրքրության առարկա, որպեսզի հրապարակ գար Գևորգ Գոյանի «Հայ թատրոնի երկունազարամյակը» (ռուս., Մոսկվա, 1952) երկհատոր աշխատությունը: Դրանով խնդրի ուսումնասիրությունը դուրս էր բերվում ավանդական բանասիրության բնագավառից: Հացունու, Աբեղյանի և Լևոնյանի նախանշած արահետը լայնացավ մեր հայացքի առջև ու միացվեց համաշխարհային թատրոնի պատմության մայրուղուն: Անհետացած գեղարվեստական երևույթը ստացավ պատմական նոր բովանդակություն: Հայ հին և միջնադարյան թատրոնը այլևս չէր կարող ընկալվել թատրոնի համընդհանուր պատմությունից դուրս: Այս է Գոյանի ուսումնասիրության օբյեկտիվ արդյունքը, նրա հիմնական արժեքը: Խնդրի նման ծավալումը տրամաբանական է այնու, որ հայ միջնադարյան մշակույթը գտնվում է վաղ ֆիստոնեական բաղաքակրթության (Կապադովկիա, Ասորիք, Բյուզանդիա) ընդհանուր ոլոր-

4 Լ. Քալանթար, *Արվեստի մայրուղիներում*, Երևան, 1963, էջ 362:

տում՝ արևմտաեվրոպական միջնադարի նախամուտքում: Գոյանը նման միտք ուղղակիորեն չի հայտնում. դա նրա շարադրանքի արտատեքստն է՝ այն ռացիոնալ եզրակացությունը, որին ընթերցողն է հանգում: Հեղինակի սուբյեկտիվ հայացքը փոքր-ինչ այլ կողմ է ուղղված: Նա փորձում է հայոց վաղ միջնադարում տեղադրել Եվրիպիդեսին ու Մենանդրոսին և թատերական այն համակարգը, որը V—X դդ. հագիվ հիշողություն էր: Դա նույնն է, թե Զվարթնոցի փլատակը վերակառուցենք էրեխթեոնի այուճաշարով կամ Հռիփսիմեի տաճարը զարդարենք Միլոսյան Աֆրոդիտեի արձանով: Նման ձգտումը ստեղծել է արհեստական իրավիճակների մի շղթա և հեղինակին մղել վիճելի փաստարկումների, բանաձիգ մեկնություններ, անստույգ վերոներ[5]: Պետք է նկատել, որ Գոյանի ինտուիտիվ կռահումներն ավելի հետաքրքիր են, քան փաստարկումները: Նրա աշխատությունում կան չփաստարկված, բայց ճշմարիտ մտքեր, ուշագրավ նղումներ ու ակնարկներ, որոնք կարող են խոր հարցադրումների մղել հետագա ուսումնասիրողին:

Հայ միջնադարյան թատրոնի, առավելապես թատերական բանահյուսության հարցերին մեծ չափով անդրադառնում է նաև Սրբունի Լիսիցյանը՝ «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերն ու թատերական ներկայացումները» (ռուս., հատ. 1, Երևան, 1958, հատ. 2, 1972) ստվարածավալ աշխատությունում: Իր բովանդակությամբ և նպատակներով այս գործը շատ տարբեր է վերոհիշյալներից: Լիսիցյանի նպատակը հայ պարարվեստի առանձնահատկությունների հայտնաբերումն է և վերակառուցումը: Թատրոնին առնչվող փաստերն այստեղ ներկայացված են ազգագրական նյութի (մեծ մասամբ հայտնի) բավական ծանր շաղախում: Այստեղ ամեն ինչ շրջադրված է պարարվեստի հետ ունեցած առնչություններն տեսակետից:

---

5 Գ. Գոյանի վիճելի դրույթների մասին ժամանակին արտահայտվել ենք հոդվածներով (տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», 10, Երևան, 1971, էջ 21—42, «Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, էջ 142—154), որոնք ներառված են այս ուսումնասիրության մեջ:

Այս կետերում հեղինակի հետ վիճելու հարկ չկա: Բայց մեզ տարակուսանքներ են մղում այլ հանգամանքներ: Նախ, ինչո՞ւ զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանից ժառանգված պարային բանահյուսությունը թեկուզ և անուղղակիորեն զուգադրվում է աֆրիկյան, ավստրալիական կամ հարավամերիկյան ժողովուրդների պարային բանահյուսության հետ: Եվ ապա, ինչո՞ւ է չափազանց մեծ նշանակություն տրվում կենդանապաշտությանը և թատերային արտահայտության կենդանակերպ (զոոմորֆ) ձևերին, երբ վաղ միջնադարի հայ բանահյուսությունը վաղուց հեռացել էր սադմնային վիճակից, մարդկայնացել իր բովանդակությամբ և հասել գեղարվեստական բարձրագույն կատարելության: Լիսիցյանը մեծ չափով դիմում է նաև լեզվական փաստերի օգնությանը, բայց ոչ մի նշանակություն չի տալիս բառերը մատենագրական վկայություններով ստուգաբանելուն, և ծագում են կամայական բացատրություններ, բոխմատոների «մողոնո» թարգմանություններ և այլն: Առարկաներ հայտնագործելու այս կերպը թերևս սկսում ուշադրություն գրավեր, եթե չշարունակվեր Էմմա Պետրոսյանի «Թատերական գծերը հայ միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում: Այստեղ բերվում են մի ամբողջ շարք իբր թատերական տերմիններ՝ առանց ստուգաբանության ու վկայությունների[6]: Միևնույն, երբ բառերը ծառայելու են երևույթների պատկերը վերականգնելուն, պետք է վերծանվեն ամենայն հետևողականությամբ:

Թող շառաչանա այն սպավորությունը, թե մեր նախնիները բանավիճային են: Առտահայտվելու այդ եղանակը հեռու կարող է տանել, եթե չանանք նշել մեր ճանապարհին հանդիպող բոլոր սխալ կամ վիճելի կետերը: Այսուամենայնիվ, որքան էլ գերադասելի, նույնքան էլ դժվար է խուսափել գիտական ձևով շմշակված հարցերին անդրադառնալու ակամա պարտավորությունից:

---

6 *Տե՛ս «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, էջ 190—194:*

Հին ու միջնադարյան թատրոնի հարցերի շուրջը տարբեր աշխատություններում և տարբեր առիթներով արտահայտվել են Ա. Կարինյանը, Լ. Քալանթարը, Վ. Թերզիբաշյանը, Ա. Առաքելյանը, Ա. Մնացականյանը, Ս. Ռիզաևը, Վ. Խեչումյանը, Լ. Զեֆիյանը (Վենետիկ) և ուրիշներ, որոնց կանդրադառնանք ըստ անհրաժեշտության:

Ուսումնասիրության ընթացքում բնտրել ենք նյութի և հարցադրման համեմատաբար ոչ լայն շրջանակ, փորձելով ավելի շատ հարցեր մշակել, քան վճիռներ տալ: Այս գիրքը միջնադարյան Հայաստանի թատրոնի պատմությունը չէ, այլ նրա պատմա-գեղագիտական, կրոնա-աշխարհայացքային և բանահյուսական հիմքերի ննությունը, մասամբ նաև այդ թատրոնի բնույթի հետազոտումը: Մեր ուսումնասիրության առարկան հիմնականում վաղ միջնադարի և մասամբ զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի հաղաքային աշխարհիկ թատրոնն է, որը պատմականորեն ներառվում է Առաջավոր Ասիայի վաղ միջնադարյան թատերական մշակույթի ընդհանուր համակարգում: Ցանկանանք, թե ոչ, այս խնդրի ննությունը դուրս է գալիս հայ թատրոնի պատմության, երբեմն էլ թատերագիտության սահմաններից և լծորդվում ընդհանուր միջնադարագիտության (մեդիեվիստիկայի) բնագավառին: Դա սերտորեն առնչվում է նաև հայկական միջնադարի բանահյուսության, գրականության և գեղագիտական մտքի հարցերին: Մեր շեղումներն այս դեպքում որոշ նպատակադրում ունեն: Թատրոնի ուսումնասիրությունը, կարծում ենք, այստեղ նպաստելու է նաև հայագիտության ինչ-ինչ հարցերի վերաիմաստավորմանը: Ուրեմն, ոչ մի հարցադրում մեզ համար չի կարող իմնաբովանդակ լինել, ինչպես և՝ դուրս լինել հայոց պատմության ու մշակույթի տրամաբանությունից, դասական հայագիտության շեմից: Այդ շինության հիմքերն ու սյուները անսխալ են: Հարկ է գոնե նրանում թատրոնի տեղն ու սահմանը, առանց հարկաբաժիններ չփոթելու, առանց սխալ դռներ բախելու:

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Միջնադարի թատերակարգը և թատրոնը:
Միջնադարյան թատրոնի բնույթի ճարտի շուրջը:
Հայոց միջնադարի պատմա-ժամանակագրական տարածքը:

Միջնադարը ամենաթատերային դարաշրջաններից է: Դա հատկանշված է հասարակական կենցաղի պայմանական ու կայունացված ձևերով, բարքերի ընդհանուր ռիտուալիզմով և ցուցադրականությամբ: Թատերային են նախարարական որսերն ու խնջույքները, կրոնական և աշխարհիկ ծեսերը, շուկան և հեղեցին, ժողովրդական խաղերն ու տոները: Միջնադարյան, հատկապես քաղաքային, կյանքի տեսքը արարողական է: Արարողականությունն այստեղ հանդես է գալիս որպես մարդկային հարաբերությունները կարգավորող անհրաժեշտ սոցիալական ակտ: Արարողական են ճաշը, վաճառքը, ծառայությունը, ողորմությունը, երդումը, վրիժառությունը, պատիժը, զոհաբերությունը, ողբը, աղերսանքը, ապաշխարանքը և այլն: Միջնադարում հասարակական սանդուղքի ամեն մի աստիճան ունի իր հատատաված խորհրդանիշերը, մշակված ձևվերն ու զարդերը՝ սկսած իշխանական շքեղ հանդերձներից ու ասպազեններից, ազնվատոհմիկ կանանց զգեստներից ու ադամանդակուռ զարդեղենից, եպիսկոպոսական պարեգոտից ու

սարկավագի ժամաշապիկից մինչև ճգնավորի այծենի քուրձը և մուրացիկի ցնցոտիներն ու վերքերը: Միջնադարում պարզունակորեն ու համեմաշխ ի ցույց են դրված և՛ հարստությունն ու քաջությունը, և՛ բարեպաշտությունն ու պրկանքը: Ոչ որ անբնական չի համարում աստծուց արված իր վիճակը ու հասարակությանը ներկայանում է իր սոցիալական դիմակով: Եվ մի կողմից անապատականություն, ասկետության քարոզ ու կենցաղի պարզություն, մյուս կողմից՝ «ուրախական երգոց և բանից լինելին հանդէսք» (Լաստիվերտցի), «խնճոյք, կաքաւք ոտին» (Գրիգոր Տղա) և «զամպարտափայլ կացըդական ուռնախմբութիւնք» (Գր. Մագիստրոս):

Կյանքի թատերայնությունը միջնադարում լիակատար է և անկաշկանդ: Բայց թատերայնությունը դեռ թատրոն չէ: Ամեն դարաշրջան և հասարակություն ունի իր թատերայնությունը և թատրոնը: Դրանք միշտ չէ, որ պայմանավորում են միմյանց: Թատերայնությունն ամեն դեպքում չէ, որ ծագում է թատրոնից կամ դրսևորվում որպես բեմական արվեստի հատկանիշ: Դա մարդկային կենցաղի բնական դրսևորումներից է, այնքանով բնական, որքանով հասարակական շփումը մարդուն ենթադրում է ներկայանալիության ինչ-որ ձևեր, վարքագծի ոճ: Եվ կյանքի տարբեր ոլորտներ, բուն հասարակական-կուլտուրական զարգացման աստիճանի, ներթափանցվում են թատերայնությամբ: Հասարակական կյանքն իր արտաքին տեսքով և մշակված էթիկետներով յուրահատուկ մի թատերակարգ է (թեատրոկրատիա), որը կարող է անմիջական նմանություն չունենալ իր իսկ ժամանակի թատերական արվեստի հետ: «Մշակույթի պատմության մեջ,— գրում է Նիկոլայ Եվրեինովը,— թատերայնությունը ինքնակա նախասկիզբ է, և արվեստը առնչվում է նրան ճիշտ այնպես, ինչպես մարզարտահատիկը խեցեմորթին»[1]: Ուրեմն, թատերակարգի և թատրոնի միջև կա ներքին առնչություն, բայց մի բան է արվեստը և մի այլ բան՝ նրա առաջացման միջավայրը: Անհրաժեշտություն չկա նույնացնելու կենցաղի արվեստայնությունը՝ արվեստի և

1 *Н. Евреинов*, Театр как таковой, СПб., 1913, стр. 28.

բարքերի թատերայնությունը թատրոնի հետ: Դրա անհրաժեշտությունը չկա և այն պատճառով, որ միջնադարը ունեցել է իր պրոֆեսիոնալ թատրոնը: Դա այն գեղարվեստական երեվույթն է, որ հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքում կատարել է իսկապես թատրոնի դեր և գրական աղբյուրներում վկայված է իր անունով՝ թաար: Բայց այս արվեստը հայ իրականության մեջ ավելի հին է, քան՝ նրա մեզ հայտնի անունը, որը ծագումով հայերեն չէ, այլ հունա-ասորական փոխառություն[2]: Հետևաբար, միջնադարյան Հայաստանի թատրոն ասելով, չենք կարող շրջանցել վաղ միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության և բանավոր արվեստի այն միակառույց (սինկրետիկ) ձևերը, որոնք այլ անուններով են վկայված, բայց իրենց բնույթով և մանավանդ դերով ու նպատակներով ընդհուպ մերձենում են թատրոնին:

Բանավոր արվեստի կամ ընդհանրապես հասարակական ցույցերի ձևերը թատերական արվեստ կարող են կոչվել այն չափով, ինչ չափով ինքնուրույն են որպես արժեքներ և իրենց ներքին նպատակներով անկախ են կրոնա-կենցաղային ծիսակարգերից: Այն մտքին չենք, թե արվեստը, այն էլ միջնադարյան արվեստը, բացարձակորեն անկախ է կենցաղից ու գաղափարախոսությունից կամ չունի արտաարվեստային ֆունկցիաներ: Ուշադրությունից չհեռացնելով այս հանգամանքը, այնուամենայնիվ, նկատի ունենք թատրոնի կամ բեմական մտածողության այն տիպը, որը, անկախ նրանից, թե արարողական ինչ համակարգում է մշակվել ու պահպանվել, ինչի է ծառայել՝ հավատին, թե կենցաղին, ունեցել է իր ներքին, արվեստային նպատակը, իր գեղարվեստական առանձնահատկությունն ու իրեն հատուկ «ծիսակարգը»: Նկատի ունենք միջնադարի այն թատերային երևույթները, որոնցում գեղարվեստական տարրը հիմնականը և տիրապետողն է, այլ ոչ թե օժանդակ միջոց: Այսպես, Գ. Լևոնյանը վկայաբերում է անգլիացի ճանապարհորդ Հ. Լինչի տպավորությունը 1893 թ.

---

2 Հուն. θέατρον, ասոր. tatra. տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Բ, Երևան, 1973, էջ 157—158:

1169—2

ՀԱՅԿ. ԳԱ ... ԳՐԱԴԱՐԱՆ

էջմիածնի տաճարում լսած ժամերգությունից, որը նա համարել է թատերական ներկայացում[3]։ Ամենևին ոչ պատահական տպավորություն. հայ եկեղեցու արարողությունների և հայկական միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության միջև, ինչպես կտեսնենք այս գրքի հետագա էջերում, որոշակի կապ կա, թեև դա անմիջական արտահայտություն չունի։ Այդ կապը տեսնելու համար ստիպված ենք նայել ավելի հեռուն, ըմբռնել հեթանոսական ծիսակարգերի մոտիվները։ Բայց ժամերգությունը և կիրակնօրյա պատարագը ուղղակիորեն թատերական արվեստի դրսևորումներ համարելը վիճելի է։ Գեղարվեստական տարաբնույթ (ոչ իզոմորֆ) ձևերի համադրումը (սինթեզ) այստեղ այլ հիմքի վրա է և ծառայում է ոչ գեղարվեստական նպատակների։ Այդ ձևերը իհարկե թատերային են, բայց նրանք համադրված են ոչ բեմական գործողության հիմքի վրա և դրանով էլ թատերական արվեստի չեն վերածվում՝ այս հասկացության լիարժեք իմաստով։ Չտեսնելով բեմական գործողության, որպես թատերական արվեստի սպեցիֆիկումի, առկայությունը, դժվարանում ենք պատարագը թատրոն անվանել, մանավանդ, որ դա այդպես չեն կոչել միջնադարի հեղինակները։ Պատարագում կան, իհարկե, թատերային-պայմանական խորհրդանիշեր. բեմը խորհրդանշում է Golgotha կամ «վերջին ընթրիքի» սեղանը, իսկ պատարագիչ քահանան՝ խաչվող Քրիստոսին[4], բայց այս իրադրությունը թատերացնորեն կոնկրետ չէ, չի ակնարկվում որևէ պատկերող նշանով։ Այստեղ ամեն ինչ արտահայտված է զուտ պայմանական նշաններով և անհնարին է ըմբռնել պատարագի դրամատիկական բովանդակությունը, առանց նախապես իմանալու առարկաների և զգեստների սիմվոլիկան։ Իսկ արվեստում գործում է գերազանցապես պատկերող նշանը, և

---

3 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 110։

4 Համմա. Հ. Մատթեոս Կոխիմ, Մեկնություն ս. Պատարագի, թարգմ. Հ. Քերովբե Հովնանյանի, Պոլովիվ, 1934, էջ 27—28։ Պատարագի թատերային բնույթին էական նշանակություն է տալիս Հ. Հևոն Զեքիյանը (տե՛ս Հայ վերածնունդի շարժումը և հայ թատրոնի սկզբնաքայլերը, Վենետիկ, 1975, էջ 6—7)։

խորհրդանիշներն ընկալվում են առանց արտաքին մեկնությունների։ Եվ ապա, պատարագիչ քահանան դերասան չէ՝ նա չի անհատականացվում որպես կերպար, այլ հանդես է գալիս իբրև կերպարի պայմանական ներկայացուցիչը, որը ըստ բնմական ֆունկցիայի, աղոթողի պաշտոնական միջնորդն է Տիրոջ սեղանի առաջ։ Թիկունքով դեպի հասարակությունը և դեմքով դեպի խաչելությունը կամ Տիրամոր պատկերը կանգնած լինելը բավական պարզ է ներկայացնում այս դերը։ Իսկ հասարակությունն այստեղ հանդիսատեսի վիճակում չէ, չի նկել դիտելու, այլ՝ զոհվելու իր աստծու հետ միասին, կրելու իրենում խաչվելու դաղափարը։ Բեմն ու վարագույրը թող մեզ չշփոթեցնեն. դրանցով եկեղեցին թատրոն չի դառնում։ Որպես թատերական ատրիբուտներ դրանք հատուկ են ուշ ժամանակների. միջնադարի թատրոնում դրանք չեն եղել։ Եվ եկեղեցում էլ նրանց դերն այլ է։ Դրանք այն սահմանները չեն, որ բաժանում են պայմանական հանդամանքների իրականությունը՝ խաղը ունալ հանդամանքների իրականությունից՝ հանդիսասրահից։ Եկեղեցու բեմն ու վարագույրը հատկանշում են այն նվիրապետական (հիերարխիկ) սահմանը, որի շնորհիվ միջնորդն ավելի մոտ է աստծուն կամ մեկ աստիճանով վեր է աղոթողների բազմությունից։ Այս հարաբերությունը սկզբունքորեն տարբեր է թատերական բեմի ու հանդիսասրահի հարաբերությունից, թեև արտաքին որոշ նմանություն կա։ Ամենից առաջ պատարագը թատրոն չէ իր նպատակներով։ Նրա բոլոր էֆեկտները նախատեսում են ունկնդրի ոչ այնքան գեղարվեստական, որքան կրոնական գիտակցությունը։ «Հանդիսականը» չի կարող պատարագը լիարժեքորեն վերապրել առանց այդ գիտակցության, որին ասում ենք հավատ։ Թատերական ներկայացումն էլ չի կարելի լիարժեքորեն ընկալել առանց հավատի՝ առանց հերոսի վիճակը վերապրելու, առանց նրա հետ «զոհվելու»։ Բայց սա բոլորովին այլ հավատ է։ Կրոնական գիտակցությունը և գեղարվեստական գիտակցությունը տարբեր բաներ են։ Առաջինը երևակայական վերերկրյա ուժի կամ աստծու հետ հաղորդակցվելու զգացումն է կազմակերպում, երկրորդը՝ կարգի ու ներդաշնակության է բերում մար-

դու անհատական հույզերը, կազմակերպում է մարդու հարաբերությունը կյանքի ու աշխարհի հետ։ Միջնադարյան արվեստում կրոնականը և զեղագիտականը հաճախ միաձույլ են, բայց ուսումնասիրողներս պետք է հստակ տեսնենք նրանց սահմանները։

Թատրոնին համեմատաբար մոտ է լիթուրգիական (պատարագային) դրաման՝ «Մննդյան» և «Զատկական» ցիկլերով («Դանիելիա», «Հիմար և իմաստուն կույսեր», «Ոտնլվա», «Խավարման դիշեր», «Վերջին դատաստան» և այլն)։ Արտահայտչամիջոցներն այստեղ համադրված են բեմական գործողության հիմքի վրա, թեև այդ գործողությունը թույլ է, իսկ տրամախոսությունը չունի դրամատիկական լարում։ Բայց իրադրությունն այստեղ թատերական է. ունկնդիրը հանդիսատեսի վիճակում է, իսկ քահանաներն ու դպիրները դրամատիկական ազդեցիկ են ներկայացնում, խոսում ու գործում են Ս. Գրքի պերսոնաժների անունից։ Այնուամենայնիվ, լիթուրգիական դրաման էլ թատրոնին մերձենում է առավելապես արտաքին գծերով։ Սա կազմավորվել է որպես պաշտոնական ծիսակարգերի մի մասը և ժամանակին թատրոն չի կոչվել։ Արևմուտքում լիթուրգիական դրաման ցույց է տվել աշխարհիկացման (սեկուլյարիզացիա) միտում և հիմք է դարձել միստերիալ թատրոնի համար։ Հայոց միջնադարում այն պահպանվել է ավանդական տեսքով և դրանով էլ պակաս թատերային է, դրամատիկական չէ և մանավանդ ինքնուրույն չէ որպես արվեստ՝ ազատ չէ բեմանների ու արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ։ Լիթուրգիական դրաման ունի իր կանոնացված տեքստը, որը անհատական ազատ ինտերպրետացիաներով չի մշակվել, և ունի մեկընդմիշտ հաստատված, անշարժ բեմավիճակներ։ Այս արարողությունը, որքան էլ ընդհանուր նկատրագրով մոտ է թատերական ներկայացման, մեծ վերապահություններով կարելի է թատրոն անվանել[5]։ Եթե միջնադար-

---

5 Լիթուրգիական ցիկլերից մի քանի հատվածներ բերում է Գ. Լևոնյանը՝ միստերիաներ անվան տակ (նշվ. աշխ., էջ 96—111)։ Սա պարզապես տերմինարանական սխալ է, որ ժամանակին նկատել է Լ. Քալանթարը

յան հեղինակները լիթուրգիական դրամային թատր, թէատրոն կամ դրանց համազոր որևէ անուն չեն տալիս, նշանակում է տարբերությունը շատ մեծ է եղել այս երկու երևույթների միջև, նրանք տարբեր դերեր են կատարել միջնադարյան հասարակության կյանքում: Ուրիշ խնդիր, որ Արևմտյան Եվրոպան, հատկապես ուշ միջնադարում, հարուստ է եկեղեցական թատրոնով: Դա ձևավորվել է XII—XV դդ. ընթացքում և ավելի դրամատիկական արվեստի այդ տիպի ամենաբարձր դրսևորումները՝ միստերիա, մորալիտե, միրակլ: Եկեղեցական թատրոնը Արևմուտքում թատրոն է, այս հասկացության լիակատար իմաստով, քանի որ ներընկալել է աշխարհիկ թատերախաղերի բազմաթիվ տարրեր, ֆարսային մոտիվներ: Հայկական միջնադարում այս երևույթը տեղի չի ունեցել կամ դա չի առացել համապարփակ բնույթ, չի դնացել դեղարվեստական ինքնուրույն զարդացման ճանապարհով. եկեղեցին մնացել է եկեղեցի, թատրոնը՝ թատրոն, և նրանց շփման կզրերը այստեղ չէ, որ պետք է փնտրել: IX—X դդ. վկայված է մի բառ՝ բանագործութիւն, որը, ըստ Հայկազյան բառարանի, հին հունարեն ὀργαστουργία բառի համարժեքն է և նշանակում է «բանաճիւսութիւն, ձևացուցանել զբանն իբրև ի ճանդիսի, առած, առակ»: Այս բացատրությունը, ինչպես և բառի վկայությունները («ի Զ տեսլեանն Դանիէլի և Զաքարիայի բանագործութիւնն», «ամանք առնուն չնաչխայ բանագործութիւն»)[6], ակնարկում են, որ բանագործությունը կարող էր վերաբերել Ս. Գրքի որոշ թեմաների, սյուժեների կամ հատվածների տրամախոսական մշակմանը, ըստ երևույթին՝ բա-

(նշվ. աշխ., էջ 363): Չնայած դրան, լիթուրգիական դրաման միստերիա է անվանում նաև է. Պետրոսյանը (նշվ. աշխ., էջ 169—184): Սրանք միանդամայն տարբեր ժանրեր են, և խնդրի մեջ ավելորդ շփոթություն առեղծելու կարիք չկա, ինչպես և անհրաժեշտություն չկա դասագրքային ճշմարտությունները վերանայելու:

6 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 433: Այս վկայությունները թերևս վերաբերում են բյուզանդական եկեղեցական թատրոնին, որը վերջնականապես ձևավորվել է IX դ. (տե՛ս Е. Э. Липшиц, Очерки истории византийского общества и культуры, М.—Л., 1961, стр. 410—411).

բոյախոսական գրույցի, առակային ճառի, գուցե և դրամատիկական քարոզի ձևով։ Բայց բանագործութիւն անունով գրական տեսակ միջնադարի մատենագրության մեջ հայտնի չէ։ Դրամատիկական տրամախոսության տարրեր բովանդակող ստեղծագործությունները մեզ հայտնի են այլ անուններով՝ ճառ, ողբ, տաղ, ներբողեան և այլն։ Այդպիսին են Ներսես Լամբրոնացու «Համբարձման ներբողեանը»[7], Հովհաննես Պլուզ-Երզնկացու «Ողբ աստուածածնին»[8], ուշ շրջանում՝ Առաքել Բաղիշեցու «Տաղ Յովասափու», «Տաղ աւետեաց» երկերը, որոնք տեսարանայնության, շարժում և գործողություն չեն ենթադրում, ավելի շատ բանաստեղծական արժեքներ են և հավանորեն գրվել են տրամախոսական ընթերցանության ու երգվելու համար[9]։ «Ողբ աստուածածնին» երգել են երկու դպիրներ փոխ առ փոխ, սովորական ժամերգության ձևով[10], որը շատ տարբեր է XV—XVII դդ. եվրոպական թատրոնի շքեղ ներկայացումներից։ Այդ տրամախոսությունը խորապես դրամատիկական է, բայց նրա բեմական ներկայացումը իր՝ մեզ հայտնի տեսքով հեռու է թատերային լինելուց։ Բեմականության պարզագույն պատկերացումից հեռու է նաև Առաքել Սյունեցու «Ադամգիրքը», որ ծավալով մեծ է՝ հակառակ բեմական ժամանակամիջոցի բոլոր կարգի ըմբռնումներին։ Ոչ մի նմանություն սրա և այն «Ադամգրքի» միջև, որը ներկայացվել է կաթոլիկական եկեղեցիներում։ Վերջինս բեմական է և՛ ծավալի, և՛ տրամախոսությունների բնույթի առումով, իսկ Առաքել Սյունեցու գործն ընդարձակ պոեմ է՝ չափածո

---

7 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Դ, Երևան, 1970, էջ 160—167։

8 Տե՛ս Ս. Սրապյան, Հովհաննես Երզնկացի, Երևան, 1958, էջ 241—248։

9 Բանասեր Ա. Ղազինյանը մեր ուշադրությունը հրավիրեց «Յովասափու» տպագիր հիշատակարանի հետևյալ տողերի վրա.

Արդ, աղաչեմ զձեզ, որք եղանակէք
Եւ քաղցրաձայն լեզուաւ սիրով զայս երգէք...

(Մատենադարան, ձեռ. № 7327, էջ 88ա)։ Այստեղ նկատի է առնված կատարման ոչ բեմադրական, այլ ժամերգական ձևը։

10 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 103—104։

դատողությունների երկար շարք։ Հայ միջնադարյան գրականության մեջ հայտնի են տրամախոսական ձևով գրված այլ ստեղծագործություններ ևս[11], բայց եկեղեցական թատրոնի, այն է՝ պաշտոնական ծիսակարգերից դուրս տեղի ունեցած ներկայացումների մասին տեղեկությունները հեռու չեն գնում կողմնակի ակնարկներից և առայժմ հիմք չեն տալիս այս հարցը ծավալելու։ Հետագա ուսումնասիրությունները թերևս այլ եզրակացությունների կբերեն, բայց հայ եկեղեցու արարողություններին, մեր այժմյան կարծիքով, հատուկ է ոչ այնքան տեսարանային, որքան խոսքային-երաժշտական տարրի գերիշխանությունը և բեմավիճակների անշարժությունը, մի բան, որ ստիպում է զգուշությամբ դիմել թատրոն հասկացությանը և իրավունք է տալիս գործածել ընդամենը թատերայնություն և թատերակարգ բառերը։

Միջնադարյան Հայաստանում, սկսած վաղ քրիստոնեական դարերից մինչև զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի վերջը և քաղաքային կյանքի անկումը, թատերական կյանքը բնութագրվում է դրամատիկական բանահյուսությամբ և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնով։ Պրոֆեսիոնալիզմը թատերական արվեստի, ինչպես և ամեն մի արվեստի ինքնուրույնության ամենաէական հատկանիշն է։ Դուսանությունը և վարձակությունը միջնադարյան քաղաքում եղել են հատուկ զբաղմունքներ։ Թատրոնով զբաղվող «արհեստավորները» կազմել են հասարակական առանձին խավ, թեև իհարկե մերժված։ Նրանց համար թատրոնը եղել է մասնագիտություն, և դրանով էլ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնը պրոֆեսիոնալ է։ Իսկ եկեղեցական արարողությունները և ժողովրդական խաղերը կազմել են հասարակական ընդհանուր կենցաղի մի մասը։ Ժողովրդական խաղը նույնպես թատերային է, գործողությամբ հարուստ, տեսարանային, բայց սա նույնպես թատրոն չէ. այստեղ բաժանված չեն «դերասանի» և «հանդիսականի» ֆունկցիաները, անորոշ է վերարտադրության օբյեկտի և վեր-

---

11 Տե՛ս «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», Երևան, 1957, էջ XXI—XXII (Կ. Մելիք-Օհանջանյանի առաջաբանը)։

արտադրող տեսչության սահմանը: Այս երևույթին արդեն տրվել է իր անունը՝ թատերախաղ, և այս տերմինը միանգամայն ճիշտ է արտահայտում իրերի դրությունը: Ժողովրդական խաղը յուրահատուկ մի թատերակարգ է իր պաշտամունքային, կենցաղային-ուտիլիտար, մասամբ և զեղարվեստական ֆունկցիաներով: Ժողովրդական խաղերի ուշ վկայված ձևերում կարող ենք տեսնել նաև հիշողություններ կամ վերապրուկներ միջնադարյան թատրոնից, բայց ոչ այդ թատրոնի շարունակությունը լիարժեք իմաստով: Դա թատրոն չպետք է անվանել նաև այն պատճառով, որ դյուղական մշակույթ է: Միջնադարյան թատրոնի սոցիալ-հասարակական հողը ինչպես Արևմտյան Եվրոպայի, այնպես էլ Առաջավոր Ասիայի երկրներում եղել է առևտրա-արհեստավորական քաղաքը, ճիշտ այնպես, ինչպես անտիկ թատրոնը պրոֆեսիոնալ առումով զարգանալու էր հունական քաղաք-պետություններում, իսկ XIX դարի թատրոնը՝ բուրժուական առևտրա-արդյունաբերական քաղաքներում: Մոռնալով հայկական միջնադար, տեսնում ենք թատերային մտածողության երկու հստակորեն տարանջատված, հասարակական ծիսակարգերի հանդեպ ինքնուրույն բնագավառներ՝ դրամատիկական բանահյուսությունը և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնը: Նրանցից յուրաքանչյուրը բնութագրական է պատմական որոշակի շրջանի՝ ունի իր ծագման ու նվազման ժամանակը: Զարգացման ոչ հավասար մակարդակներով նրանք գոյատևել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում և միջնադարյան թատրոնի զարգացման տարբեր աստիճաններում չեն հատկանշում: Առաջինը պատմականորեն ամենահինն է՝ գալիս է խորին հնադարից և հատնում նոր ժամանակների նախադուռը: Երկրորդը ծագումով թերևս այնքան հին չէ, որքան դրամատիկական բանահյուսությունը, բայց դարձյալ հնօրանոսական ժառանգություն է: Սա միջնադարյան է նրանով, որ վկայված է միջնադարյան գրական աղբյուրներում:

Հայ միջնադարյան թատրոնը միջնադարյան է ոչ իր ծագումով, այլ գոյատևումով: Մեր խորագրերն արտահայտում է այս իրողությունը: Նման հարցադրումով ուզում ենք համե-

բաշխ մնալ դասական հայագիտության, որպես միջնադարի մատենագրական ժառանգության վրա խարսխված բնագավառի, տրամաբանության: Մեր ժողովրդի պատմական բնավորության ու մշակույթի ամենաստույգ վկաները միջնադարի գրական հուշարձաններն են, և նրանցով միջնորդավորված ամեն ինչ, անկախ իր հնության աստիճանից, ներկայանում է միջնադարյան իմաստավորումով:

Այժմ, միջնադարյան Հայաստանի դրամատիկական բանահյուսությունը և թատրոնը ի՞նչ ուղիներով են առնչվում հնադարյան թատերական ավանդներին:

Եթե պատմությունն սկսենք ուշ հելլենիզմի դարաշրջանից, երբ Տիգրան Բ թատրոն է կառուցում իր մայրաքաղաքում՝ Տիգրանակերտում (69 թ. մ. թ. ա.) և փոքրասիական քաղաքներից բերում է հույն դերասաններ[12], երբ 53 թ. Արտաշատում, Արտավազդ Բ թագավորի պալատական խնջույքի սրահում փոքրասիացի հույն դերասաններից մի խումբ ողբերգակ Յասոն Տրալլացու գլխավորությամբ խաղում է Եվրիպիդեսի «Բաքոսահինները» և հանկարծ ուրիշ պիեսներ (...πολλὰ παρεισήγετο τῶν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος ἀκουσμάτων), և այն վկայությունից, որ Արտավազդը գրել է «ողբերգական քերթվածներ, ճառեր ու պատմություններ» (...τραγῳδίας ἐποίει καὶ λόγους ἔγραφε καὶ ἱστορίας)[13], պետք է մտածենք, որ միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը անտիկ թատերական մշակույթի անմիջական շարունակությունն է: Այս իդեան, որքան էլ դայթակղիչ թվա, դժվար է ննթարկվում տրամաբանության: Շատ դժվար է անտիկ և հելլենիստական թատրոնը միջնադար հասցնել: Միջնադարյան մշակույթը շատ թելերով կապված է նախորդ դարաշրջանի մշակույթին, բայց նրանց միջև կա սոցիալ-հասարակական և աշխարհայացքային հզոր մի անջրպետ, որտեղ գեղարվեստական մտածողության ձևերը բեկվում են, փոխակերպվում կամ չեզոքանում:

---

12 «Պլուտարքեայ Զուգակշիռք», թարգմ. Հ. եղիա Թոմաճեան, հ. Գ, Վենետիկ, 1833, էջ 575:

13 *Plutarchi*, Vitae, Parisus. 1846—47, 2, p. 673.

Պլուտարքոսից բերված էպիզոդիկ հիշատակումները, որ վերաբերում են հեղինակի ապրած ժամանակից մոտ մեկ ու կես հարյուրամյակ առաջ տեղի ունեցած դեպքերին, ճիշտ ընթերցվել կարող են միայն իրենց կուլտուր-պատմական կոնտեքստում: Խնդիրն այն է, որ հունական թատրոնը Հայաստան էր ներթափանցել իր պատմության վերջին էտապում: Դա ուշ հելլենիզմի դարաշրջանն է, երբ աստիկյան աշխարհում հիշատակներ էին մնացել դասական ողբերգության թատրոնից, իսկ Հանրապետական Հռոմում մարում էին քաղաքական ողբերգության (պրետեքստատա) վերջին ազաղակները: Հռոմեացի վերջին ողբերգակ հեղինակի՝ Ակցիուսի (170—մոտ. 84 թ.) խոսքերը, թե «աստվածներն այլևս չեն կառավարում մարդկանց», բնութագրում են անտիկ դրամայի սոցիալ-աշխարհայացքային հիմքերի քայքայումը: Բայց դա սկսվել էր ավելի վաղ: Ալեքսանդրի դարաշրջանը կամ Հունաստանի «բարձրագույն արտաքին ծաղկումը» (Մարքս) հանդիսացրել էր նաև արվեստի դերի ու բովանդակության արմատական փոփոխությունների, մասնավորապես՝ դրամայի անկմանը: Հունական քաղաք-պետությունների անկումով վերասերվել էր հասարակական կյանքի բովանդակությունը, հելլենական ազատության կորստով իմաստազրկվել էին քաղաքացիական գիտակցումները, թուլացել էր անհատական կամքի գիտակցումը, և հյուծվում ու մեռնում էր աստիկյան դասական թատրոնը: Թատերական հին ավանդները վերափոխվում ու վերաիմաստավորվում են Հռոմում: Դա տեում է մոտ երկու հարյուրամյակ՝ անցյալ թվագրության երրորդ դարի կեսից մինչև առաջին դարի կեսը: Եթե Տերենցիուսի (մոտ 194—159) ժամանակներում արդեն ասկա էին զրական թատրոնի անկման նախանշանները, եթե Ակցիուսը դատ էր բացում իրեն ծաղրող միմոսի դեմ, ապա Կայսերական Հռոմում (սկսվում է 30 թ. մ. թ. ա.) դրամատիկական արվեստը վերջնականապես տեղի է տալիս միմական պագշոտ մնջախաղերին, կրկեսին ու զլադիատորական մրցություններին: Սենեկայի (4 թ. մ. թ. ա.—45) բարոյա-փիլիսոփայական ողբերգությունները ստեղծվել

են ոչ որպես թատերական, այլ գրական արժեքներ, քանի որ խախտվել էր դրամայի հասարակական հողը, և զարգացող թատերական ժանրը միմն էր։ Միմը ժառանգություն էր մնալու վաղ միջնադարին և զարգանալու էր հատկապես Ասորիքում ու Բյուզանդիայում։ Իսկ իր հողը կորցրած դասական ողբերգության թատրոնը ժամանակավոր արմատներ էր ձգում հռոմեական պրովինցիաներում։

Տիգրանակերտի թատրոնի կառուցումը և Արտաշատի պալատական ներկայացումները համընկնում են Հանրապետական Հռոմի քաղաքական ու կուլտուրական ճգնաժամի շրջանին և անտիկ ու հելլենիստական դրամայի վերջին էտապին։ Տիգրանը և Արտավազդը մեզ ներկայանում են որպես ավերվող հելլենականության ջատագովներ, իրենց կուլտուր-գեղարվեստական ձգտումներով՝ատտիկիստներ։ Բայց Տիգրանի աշխարհակալությունը վերածվել էր կիսակախյալ ազգային թագավորության, և Պրոմեթևսի ջահը Արտավազդի ձեռքում սկսել էր մարել։ Տիգրանի հիմնած թատրոնը այդպես էլ չհասցրեց դառնալ հասարակական պահանջ և շարունակվեց Արտաշատում որպես հայոց արքունիքի հելլենասիրության դրսևորումներից մեկը։ Միանգամայն հնարավոր է, որ Արտավազդի ողբերգությունները, որոնք երկուհարյուր տարուց ավել ծանոթ են եղել հելլենասեր միջավայրում, գրված լինեին ոչ միայն ընթերցվելու, այլև բեմադրվելու համար։ Պլուտարքոսի հիշատակումից երևում է, որ փոքրասիացի հույն դերասանները Հայաստան էին բերել ողբերգություններ խաղալու դասական ժամանակներից մնացած խմբերգային (խորային) ձևը։ Այդպես է խաղացվել «Բաքոսուհիները» Արտաշատի պալատի խնջույքի սրահում։ Խառնի ճակատամարտում հռոմեական լեգիոնների դեմ հայ-պարթևական զորքի տարած հաղթանակից հետո Մարկոս Կրասոսի գլուխը տարվում է Արտաշատ և ի ցույց դրվում ներկայացման պահին.«Յասոնը Պենթևսի բեմահագուստը ավից երգչախմբայիններից մեկին (sic), վերցրեց Կրասոսի գլուխը և բաքոսյան ներշնչմամբ ու ոգևորությամբ սկսեց արտասանել հետևյալ տողերը.

Բնրում ենք սարից
Նոր կտրած բաղեղը,
Որսի երջանիկ արդյունքը։

Բոլորը հիացած էին, իսկ երբ Յասոնը երգեց երգչախմբի հետ զուգորդվող տողերը՝ «Ո՞վ սպանեց նրան»— «Իմն է սխրանքը»... և այլն[14]։ *Ներկայացման այս ձևը՝ խորային տրամախոսությունը հելլենիզմի դարաշրջանի թատրոնում գրեթե մոռացված է եղել։ Դա հատուկ չէ նաև հռոմեական թատրոնին։ Պլուտարքոսը այս իրողության ականատեսն ու ժամանակակիցը չէ, և նրա հիշատակությունը (որը անհասկանալի պատճառով մեզանում ընդունում են որպես վկայություն) ելնում է անտիկ դասական թատրոնի փոխանցված հիշողություններից կամ վերապրուկներից, որոնք այստեղ ներհյուսված են նրա դարաշրջանում հայտնի պալատական մելոդեկլամացիաների ապավորություններին։ Պարզ է մի բան, որ եթե հույն հեղինակը հիշում է մի «բարբարոսի» ողբերգությունները, ապա դրանք որոշակի արժեք են ներկայացրել հելլենիստական կրթության միջավայրում։ Բայց պարզ է և այն, որ դրանցով հայ ազգային թատերական մշակույթ չէր ստեղծվելու, եթե ստեղծվեր էլ, չէր շարունակվելու քրիստոնեական միջնադարում։ Այս երևույթը անտիկ դասական թատրոնի վերջին ցոլքերից էր, այդ մեռնող մշակույթի դուրս և պայծառ, բայց վերջալուսային շողարձակումը ոչ հունական հողի վրա։ Գ. Գոյանի ենթադրությունը, թե Արտավազդը կարող էր գրել հայկական պատմա-դիցաբանական թեմաներով, վամ Արտաշատի թատրոնում կարող էին լինել հայերեն ներկայացումներ*[15], *ծայրահեղորեն վիճելի է։ Տպավորիչ և մասսայական հետաքրքրություն վայելող այս կարգի ենթադրությունները առայժմ գիտական հիմք չունեն։ Եթե լատին հեղինակը՝ Սեննեկան, որ աշխարհայացքով հռոմեացի էր ու գրում*

---

14 «*Հայ ժողովրդի պատմություն*», *հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 917 (ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.)։*

15 *Տե՛ս Г. Гоян*, 2000 лет армянского театра, т. I, М., стр. 101—175.

էր հունական թեմաներով ողբերգություններ, ապա ի՞նչ անհրաժեշտությամբ իրեն φιλέλληνος (հելլենասեր) անվանող հայ թագավորը պետք է գրեր հայկական թեմաներով, երբ նույնիսկ հայերեն չէր գրում, և հայ գրական մշակույթ չկար։ Եթե հելլենիստական մշակույթի տարածման կենտրոններում որոշ թատրոնական շենքեր հետագայում կարող էին վերածվել բացօթյա եկեղեցիների, ինչպես Ալեքսանդրիայի և Դափնեի թատրոնները[16], պարզ է, թե ինչ հեռանկար էր ունենալու հունական թատրոնը Հայաստանում։ Հիմքեր չունենք մտածելու, որ հայ թագավորների հելլենասիրությունը կարող էր շոշափելի հետքեր թողնել միջնադարյան Հայաստանի թատրոնի վրա։

Եվ այսպես, անտիկ թատրոնի փլատակների վրա հունալատինական աշխարհում և Առաջավոր Ասիայում ձևավորվում է բոլորովին այլ որակի ու տիպի թատերական մտածողություն։ Թվում է, միջնադարում թատրոնը նորից է սկզբնավորվում։ Այստեղ շատ բան սկիզբ է առնում կամ շարունակվում բանահյուսական ակունքներից։ Վաղ քրիստոնեական մշակույթը, հատկապես Բյուզանդիայում, բազմաթիվ թելերով կապված է անտիկ մշակույթին և, որոշ առումներով, նրա փոխակերպումն է (տրանսֆորմացիա)։ Ինչ-որ առումներով այդպես է նաև թատրոնը. ուշ անտիկ շրջանի թատերական որոշ ժանրեր (հատկապես միմը) զարգանում են Բյուզանդիայում, Ասորիքում, Հայաստանում։ Բայց միզանում անտիկ մշակույթի ներթափանցումները խիստ յուրահատուկ երանգ ունեին։ Աշխարհայացքային անջրպետի առկայությունն այստեղ անհամեմատ խիստ, ավելի սուր է երևում։ Իսկ թատրոնի վիճակն ընդհանրապես առանձնահատուկ է։ Նախքան միջնադար հասնելը թատրոնը այնպիսի փոխաձևության էր ենթարկվել, որ տեղավորվել չէր կարող քրիստոնեական մշակույթի համակարգում։ Եվ նա ուրիշ ճանապարհով է

---

[16] *Տե՛ս W. Wilber,* The Theatre at Daphne, London, 1938, p. 57—94; *К. Михайловский,* Александрия, пер. с польск., Варшава, 1970, стр. 16.

մանում միջնադար։ Ինչպես ժամանակին նկատել է գերմանացի միջնադարագետ Հ. էյկենը, միջնադարում դրաման վերադառնում է իր նախասկզբնական աղբյուրին՝ վիպական բանահյուսությանը[17]։ Սա վերաբերում է միջնադարյան Եվրոպային, որը սկզբնապես չի շփվել անտիկ թատերական ավանդներին, այլ հետագայում միայն հայտնագործել է դրանք ու վերածնել՝ դարձրել նոր մշակույթի հիմք։ Էյկենի միտքը վերաբերում է նաև եվրոպական եկեղեցական թատրոնին, որ ստեղծվել է բավական ուշ՝ XII դարից հետո և օգտվել է Ս. Գրքի էպիկական նյութից։ Բայց էյկենի ասածը հետաքրքիր երանգ է ստանում, երբ տարածում ենք հայկական միջնադարի վրա։ Այստեղ դրաման ոչ թե վերադառնում է, այլ շարունակում է զարգանալ իր նախասկզբնական հիմքերի վրա։ Հայկական միջնադարում շարունակում է գոյատևել դրամատիկական բանահյուսությունը, որ գալիս էր հնադարից, և ժողովրդական ավանդական կրկեան ու իմպրովիզացիան, որ հարստանում են նոր տարրերով։ Իսկ «եկեղեցական թատրոնի» առաջացման համար հիմք էր լինելու ծիսային թատերակարգը։

Միջնադարի թատրոնը շատ է տարբեր և՛ անտիկ ու հելլենիստական, և՛ նոր ժամանակների թատրոնից։ Այն, ինչը միջնադարի հասարակական կենցաղում կատարել է թատրոնի դեր և հայ միջնադարյան բնագրերում վկայված է թատր անունով, այսօր հազիվ թե թատրոն անվաններ։ Միջնադարյան թատրոնի տեսակների, նաև արտահայտչաձևերի զգալի մասը ժամանակի ընթացքում հայտնվել է թատերական արվեստի կամ ընդհանրապես արվեստի սահմաններից դուրս։ Այսօր թատրոն ենք անվանում հիմնականում դրամատիկական թատրոնը, վերապահումներ ունենալով բեմադրական դրսեի նույն համակարգին պատկանող երաժշտական դրամայի (օպերա) և պլաստիկական դրամայի (բալետ, պանտոմիմ) հանդեպ.

17 Տե՛ս Генрих фон Эйкен, История и система средневекового миросозерцания, СПб., 1907, стр. 611—619.

որոնց լեզուն, իհարկե, տարբեր է դրամատիկական թատրոնի լեզվից։ Բայց վաղուց արդեն թատրոնից դուրս ենք պատկերացնում կրկեսն ու էստրադան, որոնք օբյեկտիվորեն պատկանում են բեմական արվեստին։ Միջնադարյան թատրոնի հարաբերությամբ այս բոլորը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ թատրային նախնական միակատուցության (սինկրետիզմ) տարանջատյալները։ Իսկ կրկեսի և էստրադային արվեստի կատարյալ նախատիպերը միջնադարյան թատրոնի ընդերքում են։

Միջնադարյան թատրոնը նախ և առաջ սինկրետիկ է և ինչ-որ կողմերով ներհյուսված է բանահյուսական ընդհանուր սինկրետիզմին։ Թատերային մտածողության այս տիպը ոչ թե վերացել է ուղղակի իմաստով, այլ տարրալուծվել է բեմական արվեստի տարբեր տեսակներում։

Այնուհետև. միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը դժվարությամբ է կապվում հայ նոր թատրոնի հետ։ Նոր թատրոնը և՛ մեզանում, և՛ Արևմուտքում միջնադարյան թատերական ավանդների շարունակումը չէ։ Մեզ համար դժվար չէ ցույց տալ այն օղակները, որոնք XIX դարի սկզբին ինչ-որ կամուրջ են ստեղծում հնի ու նորի միջև։ Բայց այս չէ էականը։ Միջնադարը, մանավանդ հայկական միջնադարը մի ուրույն աշխարհ է, որին մեր գեղարվեստական ձգտումներն առնչվում են բարդ և անուղղակի միջնորդավորումներով։ Միջնադարից մեզ չեն փոխանցվել արվեստի կենսունակ ձևեր ու տեսակներ, եթե նկատի չառնենք ժողովրդական ավանդական արհեստները։ Վաղուց արդեն չեն ստեղծվում խաչքարեր ու մանրանկարներ, չեն դրվում սրբախոսություններ ու ողբեր, չեն հորինվում տաղեր, շարականներ ու հայրեններ։ Այսօր չեն պատկերացվում թատր, ցուցֆ, ժողով, բանագործութիւն, հաճդէս կամ այլ ծանոթ ու անծանոթ անուններով վկայված միջնադարյան թատրոնի տեսակները։ Միջնադարից, իհարկե, փոխառվել ու փոխառվում են գեղարվեստական արտահայտության ինչ-ինչ տարրեր, ոճավորման ձևեր։ Բայց սա ուրիշ կարգի երևույթ է։ Միջնադարյան արվեստը մնում է խիստ յուրահատուկ։ Նրա բուն իմաստը ներփակված է իր սոցիալ-պատմա-

կան կոնտեքստում։ Մի բան, որ անմիջականորեն ժառանգվել է միջնադարից, ժողովրդի ազգային գեղարվեստական բնավորությունն է, նրա արտահայտվելու ընդհանուր կերպը։ Այսօրվա արվեստը միջնադարին կապող օղակը այս է։

* * *

Պատմա-ժամանակագրական ի՞նչ տարածքում ենք պատկերացնում միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը։

«Միջին դար» (լատ. medium aevum) տերմինը շրջանառվում է XV դարից։ Իտալական հումանիստները, իրենց զգալով անտիկ մշակույթի անմիջական ժառանգորդներ, Հռոմի կործանման և իրենց ժամանակի միջև տարածվող հարյուրամյակները համարում էին պատմության միջանկյալ շրջան, վերածնությունը դասական հնադարից բաժանող մի խավար անջրպետ։ Այստեղից է ծագում XVIII դարի ֆրանսիական լուսավորիչների և բուրժուական տարաշրջանի մտածողների համանման տեսակետը։ Միջին դարերը նրանք ընդունում էին որպես պատմության պրոգրեսի անարդյունք դադար, խավարի երկարատև լճացում։ Մեր ժամանակներին հասած այս ավանդական տեսակետը արդեն հնացել է։ Ժամանակակից միջնադարագիտության մեջ այսօր քաղաքացիության իրավունք է ստանում նույնիսկ «միջնադարյան հումանիզմ» հասկացությունը։ Նոր ուսումնասիրությունները, նոր հունով գնացող դասական բանասիրությունը պահանջ են առաջադրում վերանայել նաև միջին դարերի պարբերացումը, որ նույնը չպետք է լինի քաղաքակրթական տարբեր միջավայրերի և տարբեր ժողովուրդների համար։

Եվրոպական պատմագիտությունը միջնադարն սկսել է 476 թ., երբ «բարբարոսների» առաջնորդ Օդոակրը տապալեց արևմտահռոմեական վերջին կայսրին՝ Հռոմուլոս Ավգուստուլոսին։ Արևմտյան Եվրոպայի քաղաքական պատմությունն սկսվում է այստեղից, և, պատմության եվրոպակենտրոն ըմբռնումով, դա համարվել է միջին դարերի սկիզբը։ Այս տրամաբանությամբ միջնադարի վերջն է համարվել «նոր աշխարհի»՝ Ամերիկայի հայտնագործումը՝ 1492 թվականը։ Մի-

ջին դարերի վերջն է համարվել նաև գերմանական Ռեֆորմացիան (1517), որ առաջին ծանր բեկումն էր ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսության մեջ։ Եվրոպական պատմաբանների մեկ այլ խումբ միջին դարերի սկիզբն է համարել Կոստանդիանոս Ա. (306—337) մայրաքաղաքը Բյուզանդիոն տեղափոխելու թվականը՝ 330-ը։ Այս տրամաբանությամբ, միջնադարի վերջը Կոստանդնուպոլսի գրավումն է՝ 1453-ը։ Սրանք բոլորը շրջադարձային տարեթվեր են՝ պատմության ճանապարհի սիմվոլիկ նշանաձողերը։ Իսկ ընդունված, թեև շատ առումներով պայմանական, պարբերացումն այս է. վաղ միջնադար՝ V—XI դդ., դասական միջնադար՝ XI—VX դդ., ուշ միջնադար՝ XV—XVII դդ.։

Մարքսիստական պատմագիտությունը, այս պարբերացմամբ դիտելով արևմտաեվրոպական միջնադարի պատմությունը, միջին դարեր է անվանում արտադրության ֆեոդալական եղանակի տիրապետության շրջանը, որին պատմականորեն համապատասխանում է քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական տիրապետությունը։ Հայտնի է, որ առաջավորասիական և միջերկրածովյան երկրներում ֆեոդալիզմը ավելի հին է՝ ձևավորվում է III դարից։ Ուրեմն, պատմության դրպրոցական շարադրանքներում ընդունված 476 պայմանական տարեթիվը այստեղ կորցնում է իր իմաստը։ Էնգելսը հին աշխարհի վերջը համարում է մոտավորապես 300 թվականը[18], և միջին դարերի պատմությունը պետք է սկսել այստեղից։ Նկատի առնենք նաև, որ քրիստոնեական քաղաքակրթությունն սկիզբ է առնում հունա-հռոմեական աշխարհի վերջալույսին և տարածվում է Եգիպտոսից մինչև Բրիտանական կղզիներ, Ասորիքից մինչև Իսպանիա։ Այս տարածքում է նեյտուալած նաև հայ միջնադարյան մշակույթը թե՛ աշխարհագրականորեն, թե՛ պատմականորեն։ Հայկական միջնադարի սկիզբը համընկնում է Էնգելսի նշած մոտավոր տարեթվին։ Սա այն ժամանակն է, երբ Դիոկղետիանոս կայսրը (284—

---

18 Ֆ. Էնգելս, *Բնության դիալեկտիկա*, Երևան, 1969, էջ 190։

305) դաժան հալածանք էր սկսել նոր հավատի դեմ։ Սա նաև հայ առաջին քրիստոնյա թագավորի՝ Տրդատ Գ (298—330) և Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակն է։ 313 թ. «Միլանի էդիկտը», որով հավատի ազատություն էր տրվում Հռոմեական կայսրությանը ենթակա ժողովուրդներին, հայ թագավորի համար ունեցել է, դժվար է ասել, հրամանագրի, թե սկսված գործը վավերացնող սանկցիայի իմաստ։ Պատմական իրողությամբ, III դարի վերջին քրիստոնեությունը մուտք էր գործել Հայաստան, իսկ Տրդատի գահակալության տարիներին հայ եկեղեցին արդեն գործում էր որպես պետական-գաղափարական կազմակերպություն։ Տրդատը առաջ էր մղել իր երկրի քաղաքական պատմությունը։ Հիշենք, որ Կոստանդիանոս Ա քրիստոնյա էր դառնալու մահվան անկողնում, իսկ Հուլիանոսը (361—363) Տրդատից հիսուն տարի անց ընդամենը Ուրացող անունն էր վաստակելու։ «Ուղղությունը, որին դեռ պատկանում էր Հուլիանոս կայսրը,— գրում է Մարքսը,— ենթադրում էր, թե հնարավոր է իր ճանապարհը հարթող ժամանակի ոգուն ստիպել բոլորովին անհետանալու։ Պետք էր միայն փակել աչքերը նրան չտեսնելու համար»[19]։ Տրդատը առաջիններից էր, որ կանխատեսում էր նոր սկսվող դարաշրջանի ոգին, և առաջին միապետը, որ քրիստոնեությունը սրի ուժով դարձնում էր գոյություն ունեցող ֆեոդալական տնտեսակարգի գաղափարական վերնաշենքը։ Տրդատի գործը սոսկ գաղափարական սնապարծիք չէր, որով պատնեշ էր դրվելու Պարսկաստանի սպառնալիքի առջև։ Պատմական օբյեկտիվ իրավիճակով, Հայաստանի նախարարական կարգը ներքին անհրաժեշտություն ուներ անցնելու կյանքի միասկզբունք կառավարման։ Նիկողայոս Ադոնցը հայկական վազ միջնադարում տեսնում էր ֆեոդալական միապետությունն ամրապնդելու այն ձգտումը, քաղաքական-դասակարգային այն իրավիճակը, որ հատուկ է եղել IX—XI դդ. եվրոպական աշխարհին, հատկապես Ֆրանսիային։ «Ֆեոդալիզմի դասական երկիրը՝ Ֆրանսիան,— գրում է Ադոնցը,— ֆեոդալական կարգի ծաղկման ժամանակ-

19 *К. Маркс* и *Ф. Энгельс*, Сочинения, т. I, М., 1955, стр. 99.

ներում ներկայացնում էր այն պատկերը, ինչ Արշակունյաց Հայաստանը»[20]։ Ադմնցի այս միտքը առավել հասկանալի կլինի, եթե նկատի առնենք, որ Հայաստանը գտնվում էր քրիստոնեական աշխարհի հունա-ասորա-պարսկական, այն է՝ արևվելյան ճյուղում, ուր ֆեոդալիզմը ավելի վաղ էր զարգանալու, քան լատինա-կելտա-գերմանական Արևմուտքում[21]։

Հայոց միջնադարը սկսվում է IV դարի սկզբի գաղափարական հեղափոխությամբ։ Մյուս խորհրդանշական տարեթիվը 406-ն է։ Արշակունիների ջանքերը մի կողմից ազգային-պետական անկախության, մյուս կողմից կենտրոնացված ֆեոդալական միապետության համար ի վերջո իմաստավորվելու էին մշակութային բացառիկ մի իրադարձությամբ՝ հայ գրերի գյուտով։ Դրանից երկու տասնամյակ հետո՝ 428 թվականին հայոց երրորդ թագավորական հարստությունը խոնարհվում է, և այստեղից սկսած քաղաքական պայքարն ընդունում է կրոնական-կուլտուրական մաքառման ձև։ Մաշտոցով սկսվող գրական շարժման ամենաճշգրիտ բնութագիրը տվել է Ագեղյանը՝ «եկեղեցական մաքառման գրականություն»[22]։ Այս բնութագրման իմաստը ավելի լայն է. դա վերաբերում է դարաշրջանի գաղափարական շարժմանն ընդհանրապես։ Արշակունյաց գահը կորցնելուց հետո մնում էր պաշտպանել Լուսավորչի գահը, և ազգային անկախության հենարան է դառնում հայ առաքելական եկեղեցին, իր ինքնուրույն դավանաբանական դիրքով՝ ի հակադրություն հեթանոս Պարսկաստանի և քրիստոնյա Բյուզանդիայի։ Հայ եկեղեցական կազմակերպությունը ստանձնում է քաղաքական դեր։ 451 թ. ապստամբությունը, որ պատմությունը հիշում է Ավարայրի ճակատամարտ սրբագործված անունով, ժողովրդի կուլտուրական անկախությունը հաստատելով, ամրապնդում էր նաև

---

20 *Н. Адонц*, Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908, стр. 454.

21 *Հմմտ. С. Аверинцев*, Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью, сб. Из истории культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука», М., 1976, стр. 17—19.

22 *Տե՛ս* Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, *հատ. Գ*, *էջ 95—100*։

ապագա քաղաքական անկախության գաղափարը։ Գրերի գյուտով սկզբնավորված թարգմանական գրականությունը, արդեն մշակված «ոսկեդարյան» գրական լեզուն հանգեցնում են հայրենասիրական զգացմունքների պոետականացման ամենաբարձր արտահայտությանը՝ եղիշեին և ազգային գիտակցության իմաստուն դրսևորմանը՝ խորենացուն։ Իսկ թարգմանիչների հաջորդ սերունդը ճանապարհ էր հարթում ուշ անտիկայից ժառանգված աշխարհիկ գիտությունների համար, որպես փիլիսոփայական աշխարհայացք որդեգրելով նեոպլատոնիզմը։ Քաղաքական անկումն ուղեկցվում էր մտքի և ոգու բարձրացումով. քրիստոնեական ջատագովությանը հաջորդում է անտիկ փիլիսոփայական և տրամաբանական ուսմունքների յուրացումը, վանական միտքը ներքնկալում է Արիստոտելին, Պլատոնին, Պորփյուրոսին։ Սահմանվում է մտածելու մի նոր կուլտուրա, և դրան համընթաց ծաղկում են ճարտասանությունը, «քերթողական արուեստը», դրչությունը, երաժշտական արվեստը, ճարտարապետությունը։ Այս ամենն արդյունք էր ներքին կյանքի անկախության, քաղաքային միջավայրի ու կենցաղի, որ բերում էր նաև անհատական զգացմունքների ազատություն, չհաշկանդված բարքեր, գրեթե համընդհանուր մղում դեպի հասարակական զվարճատեղիները՝ «վաճառաց և կատակերգութեանց» հրապարակները, «ի գինըմպութիւն» և «յապականիչ թատերս խաղուց»։

Հասարակական կեցության ներքին ձևերը արմատապես չեն փոխվում նույնիսկ արաբական նվաճումների տարիներին. կյանքի բովանդակությունը մնում է կարծես նույնը, աշխարհիկ և կրոնական ձգտումները ներկայանում են նախկին մակարդակով։ Թատրոնը դատապարտող ամենակրքոտ խոսքերը՝ Հովհան Մայրագոմեցու և Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի ճառերը վերաբերում են այս շրջանին՝ VII—IX դարերին։ Այն փաստը, որ Զվարթնոցը կառուցվել է արաբական առաջին արշավանքների ու դրանց հաջորդող ապստամբությունների շրջանում, ասում է, որ ժողովրդի ինքնուրույն կենսաձևի հիմքերը եղել են բավական ամուր։ Մեզ համար անհասկանալի մի տրամաբանությամբ, թվում է, հակասություն կա երկրի քա-

քաքական վիճակի և ստեղծված մշակութային արժեքների միջև։ Կարելի է ասել, որ մշակութային ավանդները հայոց միջնադարում գրեթե չեն ընդհատվել մինչև XIV դ. վերջը։ Բայց նայենք դեպի ետ՝ դեպի քաղաքական վերելքի հաջորդ շրջանը։

IX—XI դդ. միջնադարյան Հայաստանի կյանքը ձեռք է բերում նոր որակ և նոր նկարագիր։ Սոցիալ-տնտեսական զարգացումը հասնում է այնպիսի մակարդակի, որ նախկին նախարարական տներից երկուսը՝ Արծրունիներն ու Բագրատունիները դառնում են քաղաքական ուժ՝ ձեռք են բերում ինքնավարություն, հռչակում են իրենց թագավորություններ։ Սա քաղաքային կյանքի ծաղկուն ու ապահով մի շրջան է, կենցաղի, հոգեբանության ու մշակույթի նոր և կատարելապես միջնադարյան գծերով։ Այս նոր կենսազգացողության լիարժեք վկաններն են Աղթամարի տաճարը և Անիի ճարտարապետությունը։ Տարանցիկ առևտուրը, առևտրա-արհեստավորական կապիտալի լայն շրջանառությունը, դրամի կուտակումը, ունևոր քաղաքացիների պերճ ու շռայլ կյանքը իրենց հերթին տեղ են բացում սոցիալական զգացմունքների համար։ Այս ամենը կյանքին ու արվեստին տալիս են նախաառնեսանսյան գծեր, գեղարվեստական զգացմունքները միտում են աշխարհիկացման։ Մյուս կողմից, սա անապատականության, անհատի ներքին մաքառումների, հավատի մոլորությունների և աղանդավորական շարժումների շրջան է։ Սոցիալական մենակության, գաղափարական մերժվածության յուրահատուկ դրսևորումներ են դառնում մենակյացությունը, լուսակյացությունը, այուղկյացությունը, խեղթակերպությունը։ Մուրացիկի, հայկաատակի, առակախոսի, «տաղս և սինչս յօրինողի» (Գր. Մագիստրոս), աճպարարի, «կախարդի», բախտագուշակի, կանանց ամուլ դարձնող դեղեր վաճառողի, պոռնիկի կերպարները, յուրաքանչյուրն իր ձևով ու իմաստով, հատկանշում են զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի հասարակության տորին սանդուղքը։ Իսկ ժամանակի սոցիալ-գաղափարական հակասությունների ամենավառ արտահայտությունը թոնդրակյան աղանդի ելույթներն են։ Կյանքի մյուս կողմում՝ վանա-

կան պատերի հետևում ծխում է ճգնավորի մարխը, և «ի հուր թախծութեան անձին տոչորման» (Նարեկացի) այրվում ու քրիստոնյա անհատի ամենուրեք ասոծուն որոնող ցավատանջ միտքը:

XI դարի երկրորդ կեսին սելջուկները գրավում են Հայաստանի հյուսիսային, ապա հարավային ու արևմտյան գավառները: Այստեղից սկսած մինչև Շահ Աբասի արշավանքը (1604—05), և Հայաստանի երկրորդ բաժանումը Օսմանյան Թուրքիայի ու Պարսկաստանի միջև (1639) հանդույց առ հանդույց խախտվում ու խզվում են հայոց նահրքին կյանքի դրեթե բոլոր ջևերը: Մի քանի հարյուրամյակի ընթացքում փոխվում է հայ իրականության նկարագիրն ու կառուցվածքը. մշակույթի ու գրականության սոցիալ-հասարակական հողը սկսում է ամայանալ, պակասում է հոգևոր արժեքների հասարակական անհրաժեշտությունը, մտքի և ոգու արտադրանքը դառնում է վանական խցերում նստած կամ վարդապետարաններում ուսուցանող առանձին անհատների սեփականություն, իսկ գրչության օջախներում շարունակում են օրինակվել ու բազմանալ ձեռագրերը: XIII—XV դդ. հայկական բնաշխարհում վանքերի ու գրչության օջախների կողքին միջնադարյան մտքի ու մշակույթի վերջին խոշոր կենտրոններն են Գլաձորի ու Տաթևի համալսարանները: Բայց դարձյալ ևս նայենք: XI դարից սկսվում է եվրոպական դասական միջնադարը: Դարավերջին ավարտվում է ֆեոդալական հարաբերությունների կազմավորումն Արևմուտքում. Եվրոպան սկսում է ծածկվել ֆեոդալական տիրույթների ցանցով, սինյորների ամրոցներով ու դղյակներով, եկեղեցին աստիճանաբար վերաճում է խոշոր հողատիրական կազմակերպության, իսկ խաչակիր-ասպետները արշավում են դեպի Արևելք՝ Տիրոջ գերեզմանը փրկելու: Պատմության էստաֆետան անցնում է Արևմուտքին: Եվ այս նույն ժամանակ Փոքր Ասիայի հարավ-արևելյան անկյունում, Միջերկրականի ափին ծաղկում է հայկական մի նոր աշխարհ՝ Կիլիկյան Հայաստանը: Մոտ երեք հարյուր տարի (1080-ից) Արևելքի ու Արևմուտքի միջև՝ ծովային ու քարավանային ճա-

նապարհների հանգույցում հարատանում ու դեղեցկանում են քաղաքները՝ Ա.յասը, Կոռիկոսը, Տարսոնը, Անարզաբան, Սիսը, Մամեստիան։ Հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքն այստեղ առանում է ավելի բարձր նկարագիր, իշխանությունն ու օրենքներն առանում են իրենց ժամանակի համար առավել քաղաքակիրթ կերպարանք, կենցաղը դառնում է պերճաշուք ու նրբագեղ, արվեստը ներթափանցվում է պայծառությամբ, տեսիլքները գունավորվում են ծովի ու երկնքի կապույտով։ Դանտեի «Դրախտի» լույսերն ու գույներն են ճառագում Շնորհալու քաղցրանվագ տողերից, պատարագի երգերից ու շարականներից, ոսկեղինյան մանրանկարների կարմրից, ոսկուց ու կապույտից։ Եվ այս պայծառ բույլերի աշխարհին է նայում Աստծու որդու տառապած ու տագնապալից դեմքը[23]։

Կիլիկյան Հայաստանի պատմությունը միջնադարի ամենաշքեղ դրվագներից է, մեր պատմական կյանքի այն եզրը, որտեղից փամուրջ էր ձգվելու դեպի վերածնվող դասականության աշխարհը։ Թվում է, այդ ակսվելու էր եկեղեցիների միությունից՝ լուսավորչականության ու լատինադավանության կեղծ պատնեշները հաղթահարելուց, հանուն որի դանտեական անհամաձայնողականությամբ և լյութերական կրքով պայքարում էր Ներսես Լամբրոնացին։ Բայց այդ դժվար ու դանդաղ հյուսվող թևերը խզվելու էին և՝ ընդմիշտ։ 1187 թ. մահմեդականները տիրում են Երուսաղեմին, և խաչակիրների հիմնած թագավորությունն ընկնում է։ Կիլիկյան թագավորները կորցնում են աջ բազկի հենարանը։ Իր աշխարհի լուսավոր տեսիլքները խորտակված տեսնելու տագնապով, Գրիգոր Տղան գրում է «Բան ողբերգական վասն առմանն Երուսաղեմի» ողբը։ Արևելյան քրիստոնեական աշխարհի կործանման երկրորդ կանխադուշակումն էր այս Ներսես Շնորհալու «Եդեսիոյ ողբից» հետո։

1375 թ. եգիպտական մամլյուքների և Իկոնիայի սուլթանության հարվածների տակ Կիլիկիայի թագավորությունը կործանվում է։ Հին Հայաստանի քաղաքական պատմության վեր-

---

23 Տե՛ս Մատենադարանի № 979 ձեռագիրը, «Հայկական մանրանկարչություն», Երևան, 1969, նկ. 36։

ջին սահմանագիծն է այս և միաժամանակ այն ճակատագրական կետերից մեկը, որտեղ կոտրվելու էր Առաջավոր Ասիայի պատմության ընթացքը։ Այս նույն ժամանակ միջինասիական տափաստաններից եկող հողմը Բալկանյան լեռների կանաչն էր խանձում, իսկ Բյուզանդիան երկարատև հոգեվարքի մեջ էր և լսում էր այդ քամու ոռնոցը իր հնամյա պատերի տակ։ 1453 թ. ընկնում է Արևելքի քրիստոնեական երկինքը պահող վերջին մուրը, և Սուրբ Սոֆիայի պատարագի ղողանջները լռում են։

Հայկական միջնադարի քաղաքական պատմության վերջին տարեթիվը համընկնում է Բոկաչիոյի մահվան տարեթվին։ Ասել է, թե այն ժամանակ, երբ հիացած Արևմուտքի առջև բացվում էին անտիկ աշխարհի կորած հրաշալիքները[24], դրվում էին նոր Եվրոպայի հիմքերը, քրիստոնեական քաղաքակրթության հողն այրվում էր Առաջավոր Ասիայում։ Մեր պատմության հաջորդ հարյուրամյակները այսուհետև «մի մեծ, մռայլ ու ալեկոծ տարածություն են կազմում» (Աբեղյան), որ, իսկապես, ավելի ճիշտ կլինի անվանել օտար բռնատիրությունների, քան հայ ժողովրդի պատմություն[25]։ XVII դարի սկզբում, երբ հայ իրականության մեջ սկիզբ էր առնում մշակութային ավանդները նորոգելու շարժումը, աշխարհի քարտեզի վրա Հայաստանը գոյություն չուներ որպես քաղաքական միավոր, և ժողովրդի համահավաք գիտակցության խորքում հազիվ մխում էր բարի ժամանակներ տեսնելու հույսը, իսկ անցյալը վերհիշելու համար չկար հասարակական և կրթական հող։ «...Ոչ բնաւ ընթեռնուին գիրս,— ասում է ժամանակի պատմագիրը՝ Առաքել Դավրիժեցին,— այլ էին փակեալ և լռեալ մատեանք աստուածայինք, վասն զի էր խափանեալ ընթերցումն սուրբ գրոց, որք էին արհամարհեալ յաշս նոցա, հողով և մոխրով լցեալ և անկեալ յանկեան ուրեք. վասն զի ոչ գիրս գիտէին և ոչ զգօրութիւն գրոց»[26]։

---

24 Համմ. Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, նշվ. հրատ., էջ 6։

25 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Դ, էջ 400։

26 «Առաքել Դավրիժեցւոյ Պատմութիւն», Վաղարշապատ, 1884, էջ 221։

Հայ միջնադարյան մշակույթը պատմականորեն տարածվում է մինչև նոր ժամանակների նախադուռը։ XVII—XVIII դդ. հայոց նոր պատմության մեջ իմաստավորված են որպես հին լեզվի ու մշակույթի նորոգման շրջան, և գրական միտքն ու գեղարվեստական ձգտումները մեզանում շնչում են միջնադարյան ոգու վերածնության մեջ։ XVII դարի երկրորդ կեսից հայ իրականության մեջ սկզբնավորվում է դպրոցա-եկեղեցական թատրոնը՝ թատերագրությամբ և բեմական արվեստի իր գեղագիտությամբ։ Բարոյա-դաստիարակական ծրագրերով հայ դպրոցա-եկեղեցական թատրոնը նայում է դեպի դասական միջնադար՝ փայփայում է նախաբարեկան Հայաստանի իդեալը։ Բայց այս թատրոնը միջնադարյան չէ լիակատար իմաստով կամ ուշացած է որպես այդպիսին։ Նա հանդես է գալիս որպես նոր սկսվող լուսավորական շարժման դրսևորումներից մեկը։ Վովի հայոց կաթոլիկական դպրոցի ներկայացումները (առաջին մեզ հայտնի պիեսը՝ «Նահատակութիւն սրբոյն Հռիփսիմեայ», 1668 թ.) և Վենետիկի Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնը (1730-ից) սկիզբ են դնում թատերական նոր ավանդության՝ մի կողմից միջնադարյան աշխարհայացքի, մյուս կողմից՝ կլասիցիստական դեղագիտության հիմքի վրա։

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը, որպես գեղարվեստական առանձնահատուկ համակարգ, մնում է անցյալում։ Նրա լիարժեք դրսևորումները վերաբերում են հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքի ծաղկման շրջաններին և մեզնից հեռու են մի քանի հարյուրամյակով։ Իր պատմական մեկուսացվածությամբ հանդերձ, միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը կազմում է անհրաժեշտ փուլերից մեկը թատրոնի համընդհանուր պատմության մեջ։ «Եթե նկատի առնենք բյուզանդական թատրոնի և նրան առնչված հայ թատրոնի պատմությունը,— ժամանակին գրել է Ալեքսեյ Ջիվելեգովը,— ի հայտ կգա այնպիսի մի պատկեր, որը մենք դեռ չենք տեսել. մեր հայացքի առջև կբացվի նոր, մինչ այժմ անհայտ մի շրջան համաշխար-

հային թատերական մշակույթի զարգացման մեջ»[27]։ Այդ շրջանը անհայտ է այնքանով, որ չի ուսումնասիրվել ըստ էության։ Մինչդեռ թատրոնի համընդհանուր պատմության այս հատվածը գտնվում է հունա-լատինական աշխարհի և Արևմտյան Եվրոպայի միջև՝ եվրոպական միջնադարյան թատրոնի նախամուտքում։

---

27 Գ. Գոյանի նշված աշխատության առաջաբանը, էջ 31։

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱ–ԴԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

Անտիկ և հելլենիստական քաղաքակրթության անկումով խզվում է գրականության ու թատրոնի կապը։ Վաղ քրիստոնեական դարերում արդեն թատրոնը վերադարձել էր իր նախասկզբնական աղբյուրին՝ բանահյուսությանը, հույն և լատին հեղինակների պիեսները մնացել էին վանքերի մատենադարաններում որպես դասական հունարենի ու լատիներենի օրինակներ, և նրանց ընթերցանությունը միաժամանակ առիթ էր ծառայում գրական տեսակների ու ժանրերի սխոլաստիկական մեկնության[1]։ Դրամատուրգիական և թատերական հասկացությունները միջնադարյան մտածողների համար ստանում են ընդհանուր բարոյա-դեդագիտական առորոգության (կատեգորիաների) իմաստ[2]։ Եվ, այնուամենայնիվ, միջնադարյան քերականների մեկնողական տրակտատները հետագայում դիտվում են որպես թատրոնի պատմության տեսական սկզբնաղբյուրներ։

---

[1] *Տե՛ս A. Hilgard*, Scholia in Dionyssi Tracis artem grammaticam. Lipsae, 1901.

[2] *Համմ. А. Аникст*, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука», М., 1967, стр. 92—94.

Ի՞նչ բովանդակություն է ունեցել այս երևույթը հայ իրականության մեջ, քրիստոնեական դպրության միջավայրում։ Հայկական վաղ միջնադարի թատրոնի ակունքները որոնելուց առաջ անհրաժեշտություն ունենք ճշտելու այս հարցը՝ պարզելու միջնադարի հայ քերականների տեսական վկայությունների ստույգ իմաստը, հասակելու նրանց բերած հասկացություններն ու տերմիններըւ

Հունաբան դպրոցի քերականներն ու մեկնիչները թերևս առաջիններն էին, որ հայ միջնադարյան մտածողության մեջ, քերականական գիտելիքներին առընթեր, մշակում էին նաև դրական տեսակների ու գեղագիտական ստորոգությունների (կատեգորիաներ) ըմբռնումը։ Առայժմ մեզանում հայտնի չէ այս խնդիրներին առնչվող ավելի հին գրական փաստաթուղթ, քան Սմբատ Սպարապետի (IV) «Նախակրթությանց» (Προγύμνασματα) թարգմանությունը, որ մեզ հայտնի է «Գիրք պիտոյից» անունով, և Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արվեստի» թարգմանությունն ու մեկնությունները։ Նիկողայոս Ադոնցի «Դիոնիսիոս Թրակացին և հայ մեկնիչները» դասական աշխատությունը[3], բնությամբ խիստ բանասիրական, այս նյութի շուրջ առաջ էր բերելու լայն հետաքրքրություն, որը չէր կարող սահմանափակվել ընդհանուր բանասիրական կամ նեղ լեզվագիտական խնդիրներով։ Թրակացու երկի շուրջ եղած մեկնողական գրականությունը, որ տարածվում է մեր մատենագրության համար ընդարձակ մի ժամանակահատվածի վրա, ինքն իրենով իմաստավորվող երևույթ չէ։ Ամբողջացնելով դասական գիտելիքների մի համակարգ՝ քերականության և «քերթողական արվեստի» հիմունքները, այս նյութը որոշակի պատկերացումներ է բերում ժամանակի գեղագիտական հայացքների[4], նաև գեղարվեստական իրողությունների մասին։

Հետաքրքրությունը միջնադարյան տեսական-գրականա-

---

[3] *Н. Адонц*, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пг., 1915.

[4] *Տե՛ս Ա. Ադամյան*, Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.

գիտական մտքի նկատմամբ սկսվում է «Պիտույից գրքից»։ Անցյալ դարի առաջին կեսին Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Սարգիս Տիգրանյանը «Պիտույից գիրքն» ընդունում է որպես դրամայի տեսության առաջին փաստաթուղթը հայ իրականության մեջ[5]։ Տիգրանյանի ժամանակներում միջնադարի քերականական գրականությունը դեռևս վատ էր ուսումնասիրված. չկար Բրակացու «Քերականության» հույն-բյուզանդական մեկնությունների՝ Ալֆրեդ Հիլգարդի համահավաք ուսումնասիրությունը, չկար Ադոնցի աշխատությունը, և «Պիտույից գրքի» նման ընկալումը բնական էր։ Բայց այդ ընկալումը շարունակվեց հետագայում էլ։ Գ. Լևոնյանը «Պիտույից գրքում» և Բրակացու երկի մեկնություններում օգտագործված ողբերգութիւն և կատակերգութիւն բառերը ընդունում էր որպես միջնադարյան թատերական ժանրերի անվանումներ[6], Սպասելի էր նաև հաջորդ՝ ավելի հեռուն գնացող քայլը։ Գ. Գոյանը փորձեց այս բառերի, հատկապես ողբերգութիւն «Հույժ ինքնատիպ» («весьма своеобразный») բառի խորքում հայտնաբերել հայ հին և միջնադարյան թատրոնի ազգային յուրօրինակությունը՝ նրա ծագման, բնույթի ու բովանդակության առումով[7]։ Պարզելուց առաջ, թե ինչ հարաբերություն կա այս բառերի և միջնադարյան թատրոնի միջև, տեսնենք, թե ինչ կարգի գրական աղբյուրների հետ գործ ունենք։

«Պիտույից գիրքը» ճարտասանական կանոնների ձեռնարկ է, որտեղ անտիկ դրամատուրգիական ժանրերը ակնարկվում են որպես հռետորական ոճերը լուրացնելու գրական կողմնորոշիչներ։ Գրական արվեստը և ընթերցման արվեստը («վերծանական քերթութիւն»), ըստ ուշ հելլենիստական և վաղ միջնադարյան քերականների, ունեն նույն օրենքները, այն է՝ ընթերցման ոճը համապատասխանելու է գրական տեսակին ու ժանրին։ «Պիտույից գրքի» հեղինակը այս անհրաժեշտությամբ

---

5 Տե՛ս Ս. Տիգրաեանեան, *Ինչ-ինչ զեղերգութենէ, «Գոթողիա», թարգմ. Ս. Տիգրանեան, Մ., 1834 (Առաջաբան)*։

6 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 45—58։

7 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 353—355։

է հիշատակում Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի երկերը։ Նույն իմաստն ունի Բրակացու «Քերականության» «Յաղագս վերծանութեան» (Περὶ ἀναγνώσεως) հատվածը՝ հույն-բյուզանդական և հայ մեկնություններով։ Ճարտասանական ոճերին այստեղ համապատասխանում են ալեքսանդրյան քերականների սահմանած գրական չոթ տեսակները՝ τραγῳδία, κωμῳδία, ἐλεγεία, ἔπος, λυρικός, σίκτους, ῥαψῳδία։ Այս անվանումները, թարգմանվելով հայերեն, համապատասխանեցվել են հայկական վաղ միջնադարյան գրական տեսակներին ու հասկացություններին։ Անտիկ գրական տեսակների հայկականացված անունները (ողբերգութիւն, կատակերգութիւն, դամբանական, տաղ, ճնաբական, խանդաղատական, հագեներգութիւն) մեզ հետաքրքրում են այն չափով, ինչ չափով արտահայտում են հայ միջնադարյան գրական ու թատերական երևույթները։ Հասկանալի է, որ ալեքսանդրյան ճարտասանության ոճերը, ինչպես էլ հարմարեցվեին միջնադարյան վարդապետարաններում մշակված «վերծանական քերթութեան» կանոններին, որքան էլ անտիկ գրական տեսակները մեկնաբանվեին հայ միջնադարյան գրականության փաստերի հիման վրա, այս չոթ անվանումները չէին կարող արտահայտել գրական ժանրերի միջնադարյան համակարգը։ Բնականորեն, հակասություն էր առաջանալու Բրակացու սխեմայի և նրա միջնադարյան, հատկապես հայ մեկնությունների միջև։ Այսպիսով, գրական արվեստի ալեքսանդրյան տեսությունը տարաբեկվել է հայ միջնադարյան քերականների մեկնություններում։ Ուղիղ արտացոլումներ այստեղ գրեթե չկան։ Եվ մեզ մնում է պարզել շեղ արտացոլված առարկաների ուղիղ պատկերը։

Ա. «ՈՂԲԵՐԳՈՒԹԻՒՆ» ԲԱՌԸ ԵՎ ՆՐԱ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՀԵՏ

Ողբերգության, որպես գրական տեսակի, «Պիտոյից գըրբում» և Բրակացու հայ մեկնություններում տրված ըմբռնումը սկզբունքորեն տարբեր է արիստոտելյան ըմբռնումից։ Ինչպես կտեսնենք, այդ տարբերությունն արտահայտում է նաև

նրա հետու լինելը անտիկ և հելլենիստական թատրոնից։ Առայժմ նկատենք, որ այստեղ ողբերգականի ու ողբերգության ըմբռնումը գեղագիտական չէ, այլ բարոյա-գեղագիտական։ Ողբերգությունը այստեղ էլ համարվում է «քերթողական արուեստի» բարձրագույն ու կատարյալ ձևը, բայց նրա բովանդակությանը վերագրվում են հին հունական աշխարհայացքին ոչ բնորոշ միտումներ։ «Ամենծ գովութիւն քերթողացն՝ որք յաւէտ իմաստութեանցն պարապեցին,— ասում է Ափթոնիոսը,— առաւել աստուստ է ճանաչել, զի խոյս տալով յընդվայրայածն՝ և փախուցեալ երկայնագոյն բանից, և կամ յանօգուտ աշխարհական ինչ զբօսանաց, միայն հոգ բազում տարեալ աշխատութեամբ՝ արդարև կարճառօտութեան չափովքն և յարմարական ասացուածովքն զիւրեանցն շարագծելով բանս, զարմանալի յոյժ և օգտակար հաւաստագոյն ամենայն կացուցին լսողաց։ Եւ մանաւանդ սոցունց նման գոյէ որ հրաշալի ղողբերգակացն դաս. վասն զի և նոքա մեծավեբջական չափովբն զեռոցն երգելով պատմութիւս, այնպիսի իմն ըստ նոցա բաջութեանցն զուգաճաւասար և զիւրեանցն ցուցին իմաստութիւն, մինչ զի և խառնելով և զհաղցր նուագերգութիւս ձայնից, և զյաջողակ խրատուցն կարգաւորութիւս յարմարական, որով ախոփեալ զրնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս»[8]։

Ի՞նչ է ակնարկում IV դարի բյուզանդացի հեղինակը։

Խոսքը անտիկ ողբերգություններին, հավանաբար նաև նրանց բյուզանդական ընդօրինակումների մասին է։ Հայտնի է, որ Ասղլինար Լաոդիկեցին (IV) փորձում էր քրիստոնեական գաղափարներն արտահայտել Եվրիպիդեսից ընդօրինակված դրամատուրգիական ձևերի միջոցով, մի երևույթ, որ զարգացման հեռանկարներ չուներ և հետագայում չշարունակվեց[9]։ Այս ժամանակավրեպ գրական ձգտումը անհրաժեշտություն չունենք համարելու անտիկ և հելլենիստական թատերա-

---

8 «Մովսէսի Խորենացւոյ Մատենագրութիւնք», Յաղագս պիտոյից, Վենետիկ, 1843, էջ 369։

9 Տե՛ս «История Византии», т. 1, изд. «Наука», М., 1967, стр. 410.

կան ավանդների գոյատևման արդյունք։ Այդ է հաստատում նաև վերը բերված հատվածի ընդգծված մասը։ Այստեղ խոսացված է ողբերգության և ողբերգականի քրիստոնեական ըմբռնումը, որն արդեն չի ձայնակցում հույն դասական ողբերգակների և Արիստոտելի մտածողությանը[10]։ Սա այլ դարաշրջան և այլ աշխարհայացք է հատկանշում։ Եթե այստեղ որևէ անդրադարձում կա Արիստոտելի «քավության» տեսությունից, ապա դա պետք է ընդունել ոչ այլ կերպ, քան որպես նրա քրիստոնեական մեկնություն (ինտերպրետացիա)։ Ողբերգության էմոցիոնալ հիմքը, ըստ Արիստոտելի, երկյուղն ու կարեկցանքն են, որ հանգեցնում են «այդ և համանման կրքերի» քավության[11]։ Ըստ «Պիտոյից գրքի», ողբերգության մեջ նման հիմք չկա, այլ կա տառապանքի ու կործանման գաղափարի զգաստ դիտակցում, «քաղցր նուաճերգութիւն», խրատ և սփոփանք («սփոփել զբնաւ վշտացեալ սգաստրացն մխիթարելով անձինս»)։ Ընդհանուրն այն է արիստոտելյան տեսության հետ, որ ցավալի անցքը, իր ողբերգական իմաստավորումով, ոչ թե կրքեր է առաջացնում, ինչպես մտածում էր Պլատոնը, այլ քավում է կրքերը։ Քավությունը յուրահատուկ հաշտեցում է տառապանքի ու կործանման գաղափարի հետ[12], բայց այդ հաշտեցման միջոցները այլ կերպ է պատկերացնում Արիստոտելը, և բոլորովին այլ կերպ «Պիտոյից դիրքը»։ Արշակ Ադամյանի միանգամայն ստույգ բնու-

---

10 Ա. Առաքելյանի «Հայ մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն» (Երևան, 1954) աշխատությունում կարդում ենք. «Ուշադիր հետևվելով «Պիտոյից գրքի» հեղինակի և Արիստոտելի արծարծած գրականագեղարվեստական մտքերին, տեսնում ենք, որ հեղինակն ընդհանուր առմամբ տրագեդիայի և կոմեդիայի խնդիրներում ցուցաբերում է արիստոտելյան մոտեցում» (էջ 706)։ Արիստոտելից վեց հարյուր տարի հետո ապրած քրիստոնյա հեղինակին, կարծում ենք, Արիստոտելի օգնությամբ բացատրելու ոչ մի անհրաժեշտություն չկար։

11 Արիստոտել, Պոետիկա, 6, թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Երևան, 1955, էջ 155։

12 Տե՛ս Гегель, Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 578.

թագրումով, «Պիտույից գրքի» մխիթարության գաղափարը «արիստոտելյան քավության գաղափարի քրիստոնեացումն է»[13]։

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից կարևոր է մի հանգամանք ևս։ «Պիտույից գրքի» հեղինակը բավական հեռու է դրամատիկականի և վիպականի (էպիկական) տարբերակումից։ Գեղարվեստական ստեղծագործության խնդրին նա մոտենում է նեոպլատոնականներին հատուկ բարոյա-փիլիսոփայական տեսանկյունից և անուղղակիորեն ակնարկում է միայն վիպական ձևի մասին («յարմարական ասացուածովքն զիւրեանցն շարագծելով բանս», «զհնոցն երգելով պատմութիւնս»)։ Իսկ համաձայն Արիստոտելի, ողբերգությունը անցքերը վերարտադրում է «ոչ թե պատմվածքի մեջ, այլ գործողության»[14]։ Այսպիսով, գրական արվեստի միջնադարյան ըմբռնումը, իր հիմնական սկզբունքով, հակաարիստոտելյան է։

Արդ, գրական ձևերի փոխակերպման ի՞նչ ընթացք է արտացոլված «Պիտույից գրքի» բնորոշման հիմքում։ Պատկերը պարզվում է հետզհետե, երբ այս ճարտասանական կանոնը համադրում ենք Դիոնիսիոս Թրակացու «Յաղագս վերծանութեան» հատվածի մեկնությունների և գրական այն տեսակների ու ժանրերի հետ, որոնք հակամետ են միջնադարյան նորմատիվ դեղագիտությանը կամ թերևս իրական աղբյուրն են ողբերգության ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման։

Ողբերգության, որպես «քերթողական արուեստի», բնութագրմանը մոտավորապես նույն հայացքով են մոտենում Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնիչները։ Իհարկե, որոշակի տարբերություն կա վաղ միջնադարյան և հետագա մեկնությունների միջև. նրանք տարբեր կողմերից են առնչվում «Պիտույից գրքի» բնութագրմանը։ Բայց ընդհանուր եզակետը նույնն է։ Այսպես, Դավիթը, որ առայժմ համարվում է ամենավաղ մեկնիչը, կրկնում է այդ բնութագրման մի կետը. ողբերգության նյութ կարող է լինել միայն արտասովոր անհատի, առասպելացված հերոսի կենաց և գործի պատմությունը։

13 Ա. Ադամյան, նշվ. աշխ., էջ 110։
14 Արիստոտել, նշվ. աշխ., էջ 154։

Այստեղ որոշակի աղերս կա նաև ողբերգության ծագման արիստոտելյան տեսության հետ. «Ողբերգութիւն նոխազերգութիւն ասի ըստ յունականին առ ի պաշտաւն առեալ Դիոնիսեայ ումեմն տուողի որթոյ, որ է պատմութիւն յայտնի։ Եւ է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհհկաց) քան թէ արարուած քերդողացն վեհականաց զբաջացն գործեցեալ իրս եւ զարութիւն պատմել ահաւորապէս եւ չքնաղ հանգոյն ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար եւ ոչ կաղ ի կաղս ինչ եւ քամահելիս»[15]։ Անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումը սինթեզված է դարձյալ բարոյա-փիլիսոփայական հիմքի վրա, որ միանգամայն համերաշխ է արվեստի պլատոնյան և նեոպլատոնական տեսությանը[16]։ Ուշադրության առնենք դարձյալ այն հանգամանքը, որ ողբերգությունը պատկերացվում է ոչ դրամատիկական, այլ էպիկական ձևի մեջ։ Իսկ որտեղի՞ց է գալիս որթատունկի ատածու առասպելի և հունական ողբերգության ծագման ավանդության հիշողությունը։ Դա «է պատմութիւն յայտնի» Թրակացու «Քերականության» հույն-բյուզանդական մեկնություններից. գրքային մի պատկերացում, որ բերված է բառի կազմությունն ու ծագումը, այլ ոչ թե նրա նշանակալի իմաստը բացատրելու համար։ Ինչպես Դավթին, այնպես էլ վաղ միջնադարյան մյուս քերականներին չափազանց աղոտ է պատկերանում հունական թատրոնի ոչ միայն վաղ և դասական, այլև հելլենիստական շրջանը։ Այդպես էլ պետք է լիներ։ Ատտիկյան ողբերգությունը իր ծաղկման ժամանակներում (V—IV) խզել էր կապը ծիսային արմատների հետ, իսկ անկման շրջանում՝ մեր թվագրության առաջին դարերում հիմնովին կորցրել էր էսքիլեսի դարաշրջանից և ավելի վաղ՝ բանահյուսական շրջաններից եկող պարերգական (խորային) ձևը։

---

15 Ն. Ադոնց, *Արուեստ Դիոնիսեայ Քերականի և հայ մեկնութիւնք նորին*, նշվ. հրատ., էջ 89։

16 Հմմտ. *А. Ф. Лосев*, История античной эстетики, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 514—519.

վաղ միջնադարում այլևս պատկերացում չկար այս մասին։ Սա նշանակում է, որ Թրակացու հույն ամենավաղ մեկնիչներն անգամ այդ արվեստի ժամանակակիցները չեն. նրանք հույն դասական թատրոնը չեն տեսել։ Դրամատուրգիական երկերը նրանք քննում են անտիկ թատրոնի փոխանցված վերապրուկների կամ նրանց գրական վկայությունների տպավորությամբ։ Հույն քերականների գրքային դատողություններին են հետևում նաև հայ մեկնիչները, ելնելով, բնականաբար, ազգային գրականության փաստերից։

Դավթից և Անանուն մեկնիչից հետո Ստեփանոս Սյունեցին առաջինն է, որ անկախ է հույն դասական ողբերգության գրքային պատկերացումներից և դատում է առավելապես միջնադարյան հայացքով։ «Ողբերգութիւն զմխիթարական ասէ,— գրում է նա,— զորս ի վերայ մեռելոց եւ կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն։ Իսկ դիւցազնական զյորդորականն ասէ եւ զքաջալերականն եւ զներբողականն ի կենացս վախճանեալոցն»[17]։ Առնչությունը «Պիտոյից գրքի» բնորոշման հետ ակնհայտ է։ Եվ այստեղ էլ պակասում է դրամատիկական դործողության կամ բեմական ձևի թեկուզ ամենապարզ պատկերացումը։ Բայց ահա, Սյունեցու այս բնորոշումը, սխալ հասկացվելով, առիթ է դարձել հորինելու այն «տեսությունը», թե հեթանոսական ողբական արարողությունը միջնադարում վերաճել է պրոֆեսիոնալ թատրոնի և թատերագրության[18]։

---

17 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 193։

18 Տե՛ս Փ. Դոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 281—309, 348—389։ Այս տեսակետը մասամբ հիմնված է Սյունեցու տեքստի սխալ թարգմանության վրա. „Актеры в трагедии говорят героически-(!)—назидательное и поощрительное и хвалебно-панегирическое ушедшим из жизни" (նույն տեղում, էջ 296)։ Նախ актер բառը միայն երևակայության արդյունք է։ Իսկ ասէ բայը պետք էր թարգմանել ոչ թե говорят, այլ называет. Յամոթ, այս աղավաղված թարգմանություններից օգտվել են և ուրիշ հեղինակներ (տե՛ս Г. Апресян, Эстетическая мысль народов Закавказья, М., 1968, стр. 49, նույնի՝ Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973, стр. 96, С. Ризаев, Режиссура в армянском театре, Ереван, 1968, стр. 74)։ Վերջիններս,

Աբեղյանի հայտնի դրույթը, որ հայ հին վիպի նախասկզբնական տարրերից մեկը «լալյայց բանաստեղծությունն» է[19], մեխանիկորեն տեղափոխվել է թատրոնի բնագավառը, որպես դրամատուրգիական մտածողության անմիջական բացատրություն։ Եվ առանց երկմտության ու կասկածի, Գոյանը եզրակացնում է, որ «հեթանոսական թաղման արարողությունները, բառի ուղղակի իմաստով, ազդել են թատրոնի ողբերգական ներկայացումների վրա»[20], որոշելով նրա ազգային առանձնահատկությունը նաև վաղ քրիստոնեական դարերում։ Մյուս «փաստարկը», որ հավակնում է կանխել բոլոր տարակուսանքներն ու առարկությունները, ողբերգության բառի առաքանությունն է։ Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ հին հունարեն τραγῳδία (տրագոդիա) բառին «Պիտույից գրքում» և Բրակացու «Քերականության» թարգմանություններում համապատասխանում է ողբերգություն բառը, որն իբր այդ ժանրի հնագույն անվանումն է՝ Արտավազդ Բ կամ ավելի վաղ ժամանակներից եկող։ Եվ, բնականորեն, անխուսափելի է դառնում ամենապատկերավոր եզրակացությունը. «ողբերգակ և ողբերգություն բառերը կենդանի հուշարձանն են հայ թատրոնի երկուհազարամյա պատմության»[21]։

Ինչո՞ւ հունաբան թարգմանիչները τραγῳδία բառը թարգմանել են ողբերգություն, և ինչո՞ւ է Ստեփանոս Սյունեցին համարում այն «զնեղբողական ի վենացս վախճանեցելոցն»։ Սրանք մեկը մյուսից ելնող, մեկը մյուսին բացատրող հարցեր են։

Ողբերգություն բառը հունարենից թարգմանված բոլոր բնագրերում ներկայանում է որպես τραγῳδία-ի բառարա-

որքան էլ զարմանալի է, որպես աղբյուր նշում են Ադոնցի աշխատությունը, առանց թերթած լինելու այն։ Այլապես, դժվար չէր լինի նկատել, որ Թրակացու մեկնիչների տեքստերը Ադոնցը հրատարակել է ոչ ռուսերեն թարգմանությամբ, այլ գրաբար, որ ավյալ հատվածը միայն Գոյանի աշխատությունում է ռուսերեն ներկայացված, այն էլ սխալ։

19 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Երևան, 1968, էջ 209—210։

20 Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 296։

21 Նույն տեղում, էջ 355։

նային համարժեքը, բայց նրա իմաստային-կառուցվածքային պատճենումը չէ. այլապես պետք է լիներ նոխազերգութիւն (τράγος — նոխազ, ᾠδή — երգ)։ Ի դեպ, այս բառը նույնպես Բրակացու թարգմանիչներն են ստեղծել, որպես τραγῳδία բառի «նյութական» նշանակություն, որ, այնուամենայնիվ, չի համապատասխանեցվել նրա իմաստին։ Ինչո՞ւ։ Ադոնցը բերում է ողբերգութիւն բառի՝ Բրակացու հայ մեկնիչների տված բացատրությունը՝ «բնդ ողբսն յուսոյ նուագսն խառնեալ»[22], և ցույց է տալիս, որ ողբերգութիւնը, τραγῳδία-ի թարգմանությունը լինելով հանդերձ, իմաստով ու կառուցվածքով մոտազապես համապատասխանում է հունարեն մեկ այլ՝ θρηνῳδία (prénodie) բառին[23], որը կազմված է θρῆνος (prénos)-ողբ և ᾠδή–երգ բառերից։

Եվ այսպես, ողբերգութիւն բառը հունարեն θρηνῳδία բառի իմաստային-կառուցվածքային պատճենումն է և գործածության մեջ է մտել հոմնաբանության շրջանում՝ ոչ շուտ, քան V դարի երկրորդ կեսին։ Վաղ գրական հուշարձաններում (Աստվածաշունչ, Ագաթանգեղոս, Բուզանդ) այս բառին չենք հանդիպում։ Բրակացու թարգմանությունը առաջին բնագիրն է, որտեղ վկայված է այս բառը։ Ամենահավանականն այն է, որ Բրակացու թարգմանիչն է ստեղծել այն։ Որպես հունարան տերմին, այս բառը բերված է Ադոնցի աշխատության «Բառք

---

22 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 57։

23 Նույն տեղում, էջ CXLI։ Անհասկանալի է մնում Ադոնցի չնախապատրաստված հայտարարությունը այս աշխատության CLIII էջում. «Готовыми достались ему (Բրակացու թարգմանչի մասին է — Հ. Հ.), повсей вероятности, также слова ողբերգութիւն и կատակերգութիւն»։ Այս ենթադրությունը հակասում է Ադոնցի նախորդ դիտողությանը. «Слово τραγῳδία в переводах Дионисия передано через ողբերգութիւն, буквально плаче-пение». Սա հակասում է և այն իրավիճակին, որ ողբերգութիւն բառը հունարան դպրոցին վերաբերող բոլոր ուսումնասիրություններում դասված է հունարան տերմինների շարքը։ Ադոնցը, սակայն, առանձնակի նշանակություն չի տալիս իր ենթադրությանը, թե Բրակացու թարգմանիչը պատրաստ է գտել ողբերգութիւն բառը և հետագա էջերում էլ չի հիմնավորում այդ։ Մեզ բավարարում է այնքանը, որ Ադոնցը դա համարում է հունարան տերմին։ Նրա պատահական ենթադրությունը մնում է ի բաց։ Գոյանը օգտվում է Ադոնցի փոքրիկ սխալից, անգիտանում նրա

քերականի» բաժնում[24], Հ. Մանանդյանի «Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները» աշխատությունում[25], Թևոն Ալեքսանդրացու «Ճարտասանության»՝ Մանանդյանի առաջաբանում[26]; Այնուհետև, Հ. Աճառյանը բուն հայկական բառ համարում է ողբը, իսկ նրանով կազմված ողբերգակը՝ նոր բառ[27]։

Վերադառնանք Սահփանոս Սյունեցու բնորոշմանը։ Ադոնցը այն մտքին է, որ այդ բնորոշումն ինքնուրույն չէ, այլ քաղված է Դավիթի մեկնությունից և վերաբերում է էլեգիա կամ դամբանական կոչվող գրական տեսակին, ոչ թե ողբերգութեանը[28]։ Ըստ Ադոնցի, Սյունեցու նախորդը՝ Դավիթը դամբանականի իր մեկնությամբ կրկնում է Թրակացու հույն մեկնիչ Միլամպոդին, իսկ Սահփանոս Սյունեցին այդ նույն բնորոշումն օգտագործում է ողբերգութեան բացատրությունը տալու համար։ Խիստ տարօրինակ բանաքաղություն, որ արտաքուստ շփոթմունք է երևում կամ գրչագրական սխալ։ Բայց պարզենք Միլամպոդի և Սյունեցու մեկնությունների նմանությունն ու տարբերությունը։

Միլամպոդ

Էլեգիաններն ասվում են ի մխիթարություն, հիշելով վախճանյալի բարեմասնությունները, սփոփելով նրա հարազատների ու բարեկամների վիշտը[29]։

Ստ. Սյունեցի

Ողբերգութիւն զմխիթարական ասէ, զորս ի վերայ մեռելոց և կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն։ Իսկ դիւցազնաբար զյորդորականն ասէ եւ զդաջալերականն եւ զներբողականն ի կենացս վախճանեցելոցն։

նախորդ դիտողությունը, չի թերթում նրա կազմած հունաբան տերմինների բառարանը և հորինում մի տեսակետ ողբերգութիւն բառի երկուհազարամյա հնության մասին։

24 *Նույն տեղում, էջ 57։*

25 *Հ. Մանանդյան, Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928, էջ 130։*

26 *«Թէվնենայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց», աշխատությամբ պրոֆ. Հ. Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ ԻԱ։*

27 *Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 5, Երևան, 1926, էջ 480։*

28 *Տե՛ս Ն. Ադոնց, Նշվ. աշխ., էջ CXLIII։*

29 *Ա. Հիլգարդ, Նշվ. աշխ., էջ 20։ Թարգմ. Հ. Բարթիկյանի։*

Ստեփանոս Սյունեցու այս բնորոշումը համեմատելով վաղ մեկնիչների բնորոշումների հետ, տեսնում ենք, որ դա ձայնակից է նրանց ոճած դամբանականի բնորոշմանը: Բայց Սյունեցին իսկապե՞ս կրկնում է Մելամպոդի՝ էլեգիային ոճած բնորոշումը, կամ՝ սխալվո՞ւմ է արդյոք, եթե Մելամպոդի միտքը ներկայացնում է որպես ողբերգութեան մեկնություն: Պե՞տք է համարել դա պարզ բանաքաղություն: Կարելի էր այսպես մտածել, եթե խնդիրը դիտեինք այն նպատակների տեսանկյունից, որ հետապնդել է Ադոնցը: Հայ մեկնությունների ինքնուրույն տարրը նվազ ցույց տալու նրա միտումը հասկանալի և տրամաբանական է: Նպատակ ունենալով պարզաբանել հունաբան դպրոցի որոշ հարցեր, Ադոնցը հայ մեկնություններում որոնում էր այն կետերը, որտեղ նրանք անմիջականորեն եզերվում են հույն-բյուզանդական մեկնություններին: Եթե ճշմարիտ է Ադոնցի դիտողությունը Ստեփանոս Սյունեցու մեկնության այս հատվածի վերաբերմամբ, պետք է ենթադրել, որ Սյունեցու բնորոշման երկրորդ կեսն էլ քաղված է Մելամպոդի՝ ողբերգության մեկնությունից, քանի որ նմանությունն այստեղ առավել ակնհայտ է:

Մելամպոդ	Ստ. Սյունեցի
Ողբերգությունը (τραγῳδία) պետք է հերոսաբար կարդալ, բարձրաձայն, մեծ հանդիսավորությամբ[30]:	...դիւցազնաբար գյորդորականնաև եւ զքաջալերականն եւ գներողականն...

Այսպիսով, ծագում է մյուս՝ մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից ամենաէական հարցը: Ինչո՞ւ է Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշման առաջին կեսը համերաշխվում հույն մեկնիչի էլեգիային, իսկ երկրորդ կեսը՝ տրագոդիային ոճած բնորոշմանը: Ստեփանոս Սյունեցին շփոթո՞ւմ, թե նույնացնում է ողբերգությունը և դամբանականը: Սա թերևս կարելի լիներ գրչագրական սխալ համարել, եթե մեզ չհասեցնեին նախ «Պիտոյից գիրքը» (մեր բերած հատվածում կան այդ երկու գծե-

30 Նույն տեղում, էջ 17: Թարգմ. Հ. Բարթիկյանի:

րը), հույն-բյուզանդական մեկնիչների համանման «շփոթմունքը» և վերջապես Թրակացու հետագա հայ մեկնիչները, որոնք առավել ուշադրության են արժանացնում Սահփանոս Սյունեցու բերած էական նրբերանգը. «այլ ոմանք ասեն, թէ ողբերգութիւն զմխիթարական բանից ասէ[31]: Այսպես, հույն մեկնիչ Մարկիանոսը (Marcian) բերում է իր թե ուրիշի հետևյալ խոսքը. «Ողբերգությունը ողբերգակների դամբանական ստեղծագործությունն է՝ Սոֆոկլեսինը, Էսքիլեսինը, Եվրիպիդեսինը և նման ուրիշներինը» (Τραγῳδία ποίησις ἐστιν ἐπιτάφιος τῶν τραγικῶν, τοῦ Σοφοκλέους, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἑτέρων τοιούτων)[32]: Թերևս, սա կարելի է համարել Սահփանոս Սյունեցու երկրորդ աղբյուրը: Բայց այս փաստը ավելի հետաքրքիր է ոչ այդ առումով: Սա արդեն հավաստի վկայությունն է այն բանի, որ բյուզանդական շրջանում մոռացված է եղել անտիկ ողբերգության բեմական ֆունկցիան: Այլապես, ինչո՞ւ պետք է հույն քերականը Էսքիլեսի, Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի երկերը համարեր դամբանական ողբեր: Նույնիսկ կասկածելի է, նա ծանո՞թ է եղել անտիկ ողբերգությունների բնագրերին, թե՞ ձեռքի տակ ունեցել է նրանց հռետորական ինտերպրետացիան, հավանաբար քրիստոնեական բովանդակությամբ: Կասկած է հարուցում այն փաստը, որ Մարկիանոսի անունով ավանդված մեկնության մեջ անգամ Մենանդրոսը ողբագիր է համարվում: Սա նշանակում է, որ անտիկ թատերական տրադիցիան վաղ միջնադարում հիմնովին մոռացված է եղել: Եվ Սահփանոս Սյունեցու բնորոշումը անտիկ թատերական հասկացությունների տարաբեկման ամենահետաքրքրական վկայությունն է: Կարդալով հետագա մեկնիչներին, որոնք ժամանակի իմաստով ավելի հեռու են անտիկ թատրոնի միջնորդված հիշողություններից, նաև հույն բյու-

---

31 Եսայի Նշեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխատասիրությամբ Լ. Խաչերյանի, Երևան, 1966, էջ 72: Նույնը՝ Հովհաննես Պլուզ-Երզնկացու մեկնությունում, Մատենադարան, ձեռ. № 2193, էջ 33ա:

32 Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 306: Թրակացու հույն մեկնություններից բերվող այս և հաջորդ հատվածները թարգմանել է Ա. Մուրադյանը:

զանգական մեկնիչներից, նկատում ենք, որ Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշումով բացահայտվում է ողբերգության և ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման ամենաառույգ երանգը։

Ի՞նչ են հասկանում Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնիչները ողբերգության ասելով։

Ուշ միջնադարյան մեկնիչներից Առաքել Սյունեցին ողբերգությունը համարում է դամբանական ողբ։ «Զի՞նչ է ողբն և զի՞նչ երգն,— գրում է Առաքել Սյունեցին,— այսինքն ողբն զլալն ասէ, իսկ երգ՝ զուրախութիւն, այսինքն զի այնպիսի բան են շինել իմաստասէրքն, որ կէսն լայ է, կէսն ուրախութիւն։ Ձայն կերպն պիտի ընթեռնուլ։ Դարձեալ ողբերգութիւն, այսինքն թէ ընդ ողբն պարտ է և յուսոյն նուագն խառնել որպէս ասէ Երեմիաս. «Ամենակալ տէր, հայեաց յաղքատութիւնս իմ»։ Զի է երգ և է ողբ. իսկ դիւցազնական զքաջն և զարիագոյնն ասէ։ Զինք (=հինքն) զքաջն աստուածոց ազգ ասէին, այսինքն՝ աստուածազն կամ աստուծոյ ազինք, այսինքն զուրախութիւն և զողբն քաջութեամբ պարտ է առնել, որպէս իշխանք և թագաւոր(ք) առնեն։ Այլ և զայս ցուցանէ, զնահատակացն յիշատակութիւն պարտ է առնել, այսինքն ահաւոր որպէս ձայնիւ պատմել և ըստ նոցա քաջութեամբ կատարել... Դարձեալ. ողբերգութիւն զգաւառաց մխիթարեն ասէ. իսկ քաջալորակի զյորդորեն ասէ, այսինքն յառաջ զգալ (=սգալ) զմեռնալն և յետոյ մխիթարեն և յորդորել, թէ՝ այնպէս բարէգործ էր, երանի նմա, և լաւ է, որ մեռաւ, զի մահ մարդոյ հանգիստ է»[33]։

Սա արդեն պարզ բացատրություն է «Պիտոյից գրքի» և Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշումներին։ Այստեղ բացահայտվում է ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման ամենաէական դիծը. ողբերգական քավությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու քրիստոնեական հաշտությունը մահվան գաղափարի հետ։ Այս հայացքը եթե հստակ չէ նախորդ մեկնություններում, ապա այն պատճառով, որ նրանք դրսևորվել են անուղղակիորեն՝ հունաբան քերականական-գրականագիտական տերմինների

33 Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206ա (ընդգծումները մերն են— Հ. Հ.)։

պարզաբանմանն առնթեր, ճարտասանական ոճերի և գրական տեսակների տարբերակման Թրակացու սխեմայի սահմաններում, որը կաշկանդել է հայ մեկնիչներին։ Հայ մեկնիչները ձևականորեն պահպանել են Թրակացու սխեման, թեև չնկատելով կամ չընդգծելով այն հակասությունը, որ կար գրական տեսակների սահմանի ընդունման և նրանց հելլենիստական առարկայման միջև։ Տրագոդիա բառի նյութական թարգմանությունը (նոխազերգութիւն) ոչ մի տեղում չի ներդաշնակել ողբերգության, որպես գրական տեսակի և դեղադիտական առարկայության, միջնադարյան ըմբռնումներին, և հունաբան մեկնիչները դիմել են այդ հասկացության՝ իրենցից շատ հեռու, վերացական, միջնադարի համար իմաստը կորցրած պատմության։ Բայց ողբերգության միջնադարյան իմաստը նրանց համար եղել է պարզ և մանրամասն մեկնության առիթ չի տվել։ Եվ միջնադարյան մտածողների համար մեկնության կարիք չունեցող երևույթը մեզ համար չի պարզվել ցանկալի մանրամասնությամբ, տեղի տալով սխալ ու մոլոր եզրակացությունների[34]։

Սկսած մեզ հայտնի ամենավաղ մեկնիչից՝ Դավթից մինչև ամենաուշ մեկնիչները (Առաքել Սյունեցի, Դավիթ Ջկյթունցի) ոչ մի տեղում չեն նույնացվում կամ նմանեցվում նոխազերգութիւն և ողբերգութիւն ըստ էության տարբեր երևույթները։ Համապատասխանեցնելով սրանք որպես բառարանային համարժեքներ, հայ մեկնիչները հստակորեն տարբերում են նրանց նշանակյալները։ Եվ որքան նրանք հեռանում են հու-

---

34 Թրակացու մեկնությունները որպես բեմական արվեստի տեսության դիտելու սխալ տեսակետը կրկնված է նաև Ա. Առաքելյանի նշված աշխատությունում. «Դիրք պիտոլիցի» թարգմանիչը, Դավիթ Փիլիսոփան, Ստեփանոս Սյունեցին, Գրիգոր Մագիստրոսը հանդիսացան հայկական դրամատուրգիայի անդրանիկ տեսաբանները, որոնք առաջին անգամ գիտակցեցին թատրոնի անհրաժեշտությունը, մշակեցին դրամատիկական ժանրերի հելլենիստական ըմբռնումը, իրենց ստեղծագործությունների մեջ արծարծելով դրամատիկական երկերի օգտակարությունը Հայաստանի այն պահի իրականության մեջ. դրանով իսկ մասսայականացրին թատրոնի, որպես հասարակության կրթիչ ու դաստիարակիչ մի գործոնի պահանջը» (հատ. 1, էջ 717)։

նաբանության ազդեցությունից, որքան մեծանում է նրանց և Դիոնիսիոս Թրակացու հետավորությունը, այնքան ավելի ինքնատիպ ու ամբողջական է երևում ողբերգության ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը։ Եթե Դավիթը, որպես հունաբանության շրջանի մեկնիչ, անմիջականորեն հենում է Թրակացու «Քերականության» թարգմանությունից, եթե Ստեփանոս Սյունեցին իր ինքնուրույն ըմբռնումը փորձում է հարմարեցնել Թրակացու «ողբերգության դիւցազնաբար վերծանեսցուք» ճարտասանական կանոնին («դիւցազնաբար գյորդորականն ասէ») կամ օգտվում է հույն մեկնիչների արդեն տարաբեկված դատողություններից (Մարկիանոս)[35], ապա XIII դարի մեկնիչը՝ Եսայի Նչեցին հենում է ողբերգութիւն բառի հայ իրականության համար հասկանալի իմաստից. «Ողբերգութիւն կոչի ի մերս, որ ընդ ողբոն գյուսուչն նուագոն խառնեն»[36]։ Այսպիսով, այն, ինչ ընթերցվում է «Պիտոյից գրքի» և Թրակացու վաղ մեկնություններների ենթատեքստում, հետագա մեկնիչները բացատրում են պարզ և ուղղագիծ։ Լինելով ավելի ինքնուրույն, նրանց բնորոշումները բանալի են ծառայում վաղ մեկնությունների ընկալման, ավելի ճիշտ՝ նրանց ինքնուրույն երանգները բացահայտելու համար։ Առավել հասկանալի է դառնում Ստեփանոս Սյունեցու բանաքաղության իմաստը։ Սյունեցին ծանո՞թ էր գրական այն տեսակին, որ Թրակացու «Քերականության» մեջ և նրա հույն մեկնություններում կոչվում է τραγῳδία։ Բայց նա անպայման ծանոթ է եղել հունական տրագոդիան դամբանական ողբ համարող հույն մեկնություններից որևէ մեկին, օրինակ՝ Մարկիանոսի մեկնությանը։ Համենայն դեպս, ողբերգութիւն ասելով, նա դրամատուրգիա չի ենթադրում, որի մասին նա լավագույն դեպքում կարող էր ունենալ միայն գրական պատկերացումներ։ Ստեփանոս Սյունեցին և մյուս մեկնիչները նկատի ունեն միջնադարյան եղերական բնույթի բանաստեղծությունը, որը

35 Համմ. Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 306։
36 Եսայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 71։

բովանդակությամբ և ձևով նման է եղել հին հունական էլեգիայի նախակերպը հանդիսացող Θρῆνος (թրենոս) կամ Θρηνῳδία (թրենոդիա) կոչվող բանահյուսական ժանրին։

Թրենոսը հին հունական անգիր բանաստեղծության նախնական ձևերից է։ Նրա ակունքը հազարամյակների խորքից եկող թաղման արարողությունն է, որի մասին առաջին տեղեկությունները քաղում ենք էգեյան նյութական մշակույթի հուշարձաններից։ Դրանցից հնագույնը Կրետեի պեղումներից գտնված սարկոֆագն է, որ համարվում է երկրորդ հազարամյակի գործ։ Սարկոֆագի վրա պատկերված է թրենոսի տեսարան[37]։ Գրականության մեջ դրա դասական վկայությունը Անդրոմաքեի ողբն է «Իլիականում»։ Այստեղ արդեն եղերամայր և ձայնարկուներ կան, որոնց հանդիպելու ենք Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» մեջ։ Գնելի եղերական մահվան և Փառանձեմի ողբի նկարագրությունը (IV, ԺԵ) մեզ համար պարզում է այդ արարողության մոտավոր պատկերը, որի իմաստը նույնանում է էգեյան սարկոֆագի տեսարանի և Անդրոմաքեի ողբի հետ[38]։ Հին հունական գրականության մեջ եղած ողբական բնույթի հատվածներում արտացոլված է նախնիների հերոսականացման ու պաշտամունքի հիշողությունը։ Իսկ դասական ողբերգության շատ տարրեր, հատկապես մենախոսություններում, անուղղակիորեն աղերսվում են նախագրական շրջանի թրենոս–ողբին։ Բառացիորեն նման բնույթի են Անտիգոնեի և Էլեկտրայի մենախոսությունները Սոֆոկլեսի նույնանուն ողբերգություններում կամ Անդրոմաքեի մենախոսությունը Եվրիպիդեսի «Անդրոմաքե» ողբերգությունում։ Ինչպես ցույց է տալիս հին հունական գրականության ավարտված պատմությունը, թրենոսը ժողովրդական անգիր բանաստեղծությունից հետագայում վերաճել է գրական արտահայտության (էլեգիա) կամ լուծվել գրական ամենատարբեր ձևե-

37 *Տե՛ս А. Ф. Лосев и др.*, Греческая трагедия, М., 1958, стр. 12.

38 Փառանձեմի ողբի և Անդրոմաքեի ողբի համարնույն լինելը առաջինը նկատել է Ալեքսանդր Վեսելովսկին (տե՛ս «Историческая поэтика», Л., 1940, стр. 216—238).

բում որպես մինախոսական տարր։ Ելնելով գրական ձևերի առաջացման ու փոխակերպման պատմա-աղգագրական դըպրոցի և Ալեքսանդր Վեսելովսկու ուսումնասիրությունների ավյալներից, այդ նույն ընթացքը պարզորեն նկատում ենք բոլոր ժողովուրդների գրականության, ինչպես և միջնադարի հայ գրականության մեջ։ Այստեղ ևս ողբը մի դեպքում ներկայանում է որպես առանձին գեղարվեստական ամբողջություն՝ ժանր կամ տեսակ (Դավթակ Քերթողի «Ողբքը» և Ներսես Շնորհալու «Եդեսիոյ ողբը»), այլ դեպքում՝ ամբողջական երկի մաս (Խորենացու և Լաստիվերտցու ողբերը)։ Երկու դեպքում էլ աղբյուրը բանահյուսական է՝ հեթանոսության ժառանգություն մնացած ժողովրդական ողբը։ Այսպես, Առաքել Սյունեցու քերականական մեկնության միջոցով մեզ է հասել այն ավանդությունը, որ «Դավթեան քերդության յաղագս Տիգրանայ» տաղը, որից երեք տող է պահպանվել, «լալական ողբերգակի» երգի գրական մշակումն է.

> Եւ արդ ներգործող ի միտս երևիւր առ խորհուրդս փողարին
>
> Մեծոգւոյ Տիգրանայ գեղանին Տիգրանուհի,
> Իւր ներգործեալ զկողաբաղն, նաև ողջամիտ
> աշխարհածուհի[39]։

Ժողովրդական ողբի բանաստեղծական ձևը գրական մշակման մեջ, ինչպես երևում է, չի պահպանվել։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ սա գիտնական-բանաստեղծի գործ է՝ քերթողական արվեստի երկ, թերևս լայնաշունչ պյուցաղներգության մնացած մի բեկոր։ Այս ֆրագմենտի շուրջը ավելին դատել հնարավոր չէ, քանի որ պատկերացում չունենք կոնտեքստի մասին։ Բայց Առաքել Սյունեցու վկայությունը որոշակիորեն ասում է, որ ողբերգութիւն ասվածը սա է, և հայ միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող «վերծա-

39 Մատենադարան, ձեռ. 55, էջ 49ա։ Առաջին անգամ հրապարակվել է «Բազմավեպում» (1850, դեկտեմբեր, էջ 315)։

նական քերթութեան» արվեստը մշակվել է այս կարգի գրականության հիման վրա։

Արդ, ի՞նչ առնչության մեջ է ողբը կամ ողբերգությունը դրամատիկական բանահյուսության և թատերական գրականության հետ։

Գրականության և թատրոնի պատմաբանները ենթադրում են, որ բանավոր ողբերը կամ բրեններ կարող էին վերաճել թատերական տեսարանների[40], որ «բրենոսը հավանաբար տրագեդիայի աղբյուրներից մեկն է»[41]։ Այս ենթադրության հիմքը Դիոնիսիոս Թրակացու հույն անանուն մեկնիչն է, որը ողբերգություններում տեսնում է առասպելացված հերոսների, նրանց տառապանքների ու մահվան մասին հյուսված զրույցների գրական մշակումը[42]։ Մեզ արդեն հայտնի է, որ սա հավաստի վկայություն չի կարելի համարել։ Ընդհանրապես, Թրակացու հույն մեկնիչները շփոթ իրավիճակ են ստեղծել հունական ողբերգության ծագման ավանդությունների շուրջը։ Ըստ Արիստոտելի, հունական տրագեդիայի հիմքը տրթամուն կի սատիրոսի՝ Դիոնիսոսի պաշտամունքի հետ կապված դիթիրամբներն (διθύραμβος) են եղել[43]։ Թրակացու հույն մեկնիչները ողբերգությունները համարելով դամբանական ողբեր, հիմք են ընդունել այն, որ Դիոնիսոսի պաշտամունքի տարրերից մեկը եղել է բրենոսը։ Սխալը կամ շփոթմունքն այն է, որ դա համարվել է տրագեդիայի հիմնական տարրը։ Իսկ նոր ժամանակի ուսումնասիրողներն ընդունել են այդ որպես վկայություն, մոռանալով, որ Թրակացու ամենավաղ մեկնիչները իսկ հույն դասական թատրոնի ժամանակակիցները չեն։ Թրակացու և հունական ողբերգության դասական շրջանի միջև ընկած է մոտավորապես հինգ հարյուր տարի։ Մեկնիչները շատ ավելի հեռու են այդ դարաշրջանից, այնքան հեռու, որ τραγῳδία բառին տալիս են ամենատարբեր ենթադրական բա-

40 Տե՛ս «История греческой литературы», т. 1, М., 1946, стр. 282.

41 Տե՛ս С. Мокульский, История западноевропейского театра, М., 1936, стр. 14.

42 Տե՛ս Ф. Зелинский, Софокл и героическая трагедия, Софокл, Драмы, т. 1, М., 1914, стр. XXXVII—XL.

43 Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. 5, էջ 151։

ցաուրություններ։ Այսպես, անանուն մեկնիչներից մեկը գրում է. «կոչվում է տրագոդիա՝ τραχύς (կոպիտ) և ὠδή (երգ), փոխաբերաբար՝ այծերի ձայնից. չէ որ նրանք (այծերը—Հ. Հ.) կոպիտ երգ են երգում. կամ՝ տրագոդիան դամբանական բանաստեղծություն է, որի կատարողները վարձի փոխարեն նախազ էին ստանում»[44]։ Տրագոդիա բառի մեզ հայտնի իմաստից ավելի է հետաքրքրում Հելիոդոր անունով մեկնիչը. «տրագոդիա է կոչվում նաև այնու, որ իրենց դեմքը խաղողով էին ծեփում»։ Հելիոդորը նույնպես ենթադրում է, որ այս բառը կազմված է τραχύς և ὠδή բառերից[45]։ Եվ այս նույն հեղինակները ոչ մի ակնարկ չունեն նոխազյան զոհաբերության մասին։ Պատճառը հասկանալի է. այդ արարողությունն այլևս առնչություն չի ունեցել թատրոնի հետ, որ նշանակում է, թե Թրակացու հույն մեկնիչների ժամանակվա թատրոնը վաղուց արդեն դասական ողբերգության թատրոնը չէր։ Այն, ինչ ակնարկում են այս հեղինակները, վկայություն չէ, այլ հեռավոր, միջնորդաբար ընկալված հիշողություն։ Թրենոսի՝ դիոնիսոսյան պաշտամունքի հետ կապված լինելը նույնպես հիշողություն է, որ գրքային ճանապարհով անցել է նաև հայ մեկնիչներին։ «Յորժամ որ սպանէին տիտանեանքն զԴիոնէսիոս աստուածազգին,— կարդում ենք Վարդան Արևելցու մեկնությունում,— և անդամ, անդամ կոտորէին, նա տանէին զոչխարան ի զոհան, և յոշէին անդամ-անդամ, և գոռոզաձայն լային աստուածաբար և ասէին, թէ զերդ զքեզ ո՞վ լինի և կամ ո՞վ լնու զքո տեղին»[46]։ Սա դիոնիսոսյան պաշտամունքի վաղ շրջանի հիշողությունն է, այն շրջանի, երբ հին հունական դրամատիկական բանահյուսությունը դեռ կրոնա-պաշտամունքային ֆունկցիաներից չէր ազատագրվել, չէր վերաճել թատերական մշակույթի։

Ե՛վ ուշագրավ, և՛ տրամաբանական է, որ տրագոդիայի, որպես արարողության, արտաարվեստային առնչությունները

---

44 Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 172։
45 Նույն տեղում, էջ 306։
46 Մատենադարան, ձեռ. № 2462, էջ 10բ։

ինչ-որ ձևով հասկանալի են միջնադարյան մտածողներին, իսկ թատերական իմաստը՝ ոչ: Թվում է, որ քերական-մեկնիչները ի վիճակի են քննելու այս հասկացության բոլոր իմաստները, բացառությամբ դրամատուրգիականի: Եվ, իհարկե, տրամաբանական է ինչպես ողբերգուբեան ու նոխազերգուբեան տարբերակումը, այնպես էլ ողբերգուբեան ու դամբանականի (էլեգիա) նույնացումը: Թվում է նաև, որ այս վերջին մոմենտը հիմնավորելու նպատակով հայ մեկնիչները նշանակություն են տալիս դիոնիսոսյան արարողության ոչ այն տարրերին, որոնք էական են դրամատուրգիական ձևը որոշելու տեսակետից: Հույն մեկնություններում նրանց ուշադրությունը գրավում է բեենոս–ողբին վերաբերող հիշողությունը: Ըստ գրական ավանդության, բեենոսը դիոնիսոսյան արարողության մեկ տարրն է, որ խորհրդանշելիս է եղել որթատունկի, աստծու մահվան գաղափարը: Բայց ա՞յդ է եղել արդյոք հունական ողբերգության առումը: Ինչպե՞ս և ո՞ր ճյուղով է ողբը հիմք դարձել դրամատիկական բանահյուսության կամ ողբերգական թատրոնի նախնական ձևի համար, մնում է առեղծված: Եթե հունական ողբերգության աղբյուրը, ըստ Արիստոտելի, դիոնիսոսյան դիֆիրամբն է, դա դեռ հիմք չի տալիս այդ պաշտամունքի դրսևորման բոլոր ձևերում տեսնելու դրամայի սաղմերը: Որ դրամատուրգիական արտահայտության եզակետը ողբը չէ, կտեսնենք իր տեղում: Առայժմ ապահովվենք այն մտքով, որ հունական ողբերգությունը ծիսական և ոչ ծիսական գործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի զարգացման աստիճանները մեզ հայտնի չեն: Ուրեմն, այս խնդրի շուրջ եղած ենթադրությունները, անգամ ամենահիմնավոր կռահումները կողմնորոշիչ չեն կարող լինել այլ ժողովուրդների, այս դեպքում հայ ժողովրդի հնագույն թատերական արվեստի ձևավորման ընթացքն ու բնույթը հետազոտելու համար: Գոյանի աշխատության այն գլուխներն ու հատվածները, որոնցում նա հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի ակունքները որոնում է հեթանոսական թաղման արարողությունների մեջ, իհարկե, հետաքրքիր նյութ են տալիս թատրոնի ծագման տեսությանը, նյութ, որը մշակման ու իմաստա-

վորման կարիք է զգում։ Բայց Գոյանի նպրակացություններբ անհամոզիչ են երևում բոլոր այն դեպքերում, երբ ողբական արարողությունը համարվում է հայ դրամատիկական բանահյուսության հիմքը, կամ՝ հեթանոսական ողբը հին հայերի աշխարհայացքի ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը[47]։ Սա կեղծ նլակետ է։ Ողբը, որպես բանահյուսական ժանր, ինչպես գիտենք, հատուկ է եվրոպական ու առաջավորասիական գրեթե բոլոր ժողովուրդներին։ Ողբական արարողության մեջ տեսնել հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի ազգային ինքնատիպությունը, նշանակում է միակողմանի պատկերացում ունենալ մեր նախնիների աշխարհայացքի մասին և միակողմանիորեն դատել ընդհանրապես դրամատիկական արվեստի մասին։ Հեթանոսական թաղման արարողությունները, իհարկե, ունեցել են դրամատիկական և թատերային դծեր. այսպես կոչված, կոծի պարերն ու բանաստեղծությունը կազմել են հայ հնագույն դրամատիկական բանահյուսության մեկ ճյուղը։ Բայց խնդիրն այն է, թե դրամատիկական բանահյուսությունը քրիստոնեական միջնադարում կարո՞ղ էր հանդես դրամատիկական գրականության։ Վերջապես, միջնադարում կա՞յին պայմաններ և հասարակական անհրաժեշտություն դրա համար։

Հեթանոսական ողբային բանահյուսությունը միջնադարում պահպանվել է, բայց չի վերածել մշակույթի։ Այս երևույթը քրիստոնեական դարերում բարեշրջվել չէր կարող, չէր կարող նաև հիմք դառնալ դրամատիկական գրականության համար, քանի որ մերժված ու դատապարտված էր եկեղեցականներից՝ գրական մշակույթի կրողներից։ Ողբը հին աշխարհայացքի դրսևորումներից էր, բովանդակությամբ հակառակ քրիստոնեական լավատեսությանը, և պայքարը նրա դեմ, ինչպես հեթանոսական ամեն մի սովորույթի դեմ, հատկապես վաղ միջնադարում, եկեղեցական մաքառման ամենաբուռն շրջանում, պատմականորեն արդարացված էր։ Կրոնա-քաղաքական պայքարի նման պայմաններում, երբ գրական մշակույթի ստեղ-

47 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 301—349։

1169—5

ծողը քրիստոնեական եկեղեցին էր, ոչ մի ձևով չէր կարող ստեղծվել աշխարհիկ դրամատիկական գրականություն, և դրամատիկական բանահյուսությունը չէր կարող հանգեցնել անտիկ հեղինակներին թարգմանելու, առավել ևս բեմադրելու անհրաժեշտության։ Անտիկ մտածողների մտքերի ներըմբռնումն ու մեկնաբանությունները ամենևին էլ միջավայր չէին ստեղծում անտիկ թատրոնի յուրացման կամ Եվրիպիդեսին թարգմանելու և բեմադրելու համար։ Արիստոտելին մեկնաբանելն ու Պլատոնին թարգմանելը այլ նպատակներ էին հետապնդում։ Դա անտիկ աշխարհայացքի վերածնությունը չէր և չէր կարող լինել։

Մատենագրության մեջ պահպանված անուղղակի փաստերը վկայում են, որ ողբային բանահյուսությունը միջնադարում չի ստացել նոր որակ, այլ մնացել է իր նախնական՝ անգիր վիճակում։ Ավելին՝ ընդունելով որոշ քրիստոնեական բովանդակություն, նա ստացել է զուսպ նկարագիր՝ աստիճանաբար կորցրել է թատերային-ցուցադրական տարրերը։ Այդ արարողության նկարագրությանը կամ հիշատակությանը հանդիպում ենք ամենատարբեր ժամանակի գրական հուշարձաններում, և, այնուամենայնիվ, հիմքեր չունենք շփոթելու այդ թատերական ներկայացման հետ։

Ողբական արարողությունը իր որոշակիորեն արտահայտված դրամատիկական գծերով հիշատակված է ոչ քիչ գրական աղբյուրներում։ Դրանցից ամենահինը Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» Գնելի կոծի հայտնի նկարագրությունն է, որ հետագայում Ն. Ակինյանն անվանել է «անտեսված եղերերգություն»[48], բայց ոչ դրամատիկական երկ կամ ներկայացման տպավորություն։ Այս նույն հատվածը Լևոնյանն անվանում է «4-րդ դարի մի սիրուն ողբերգություն, արձակի վերածած» և բաժանում է տեսարանների ու գործողությունների, կողմնորոշիչ ունենալով դրամատիկական ժանրերի այսօրվա տիպը։ «Լևոնյանը այնչափ ոգևորված է իր այդ մտքով,— գրում է

48 Հ. Ն. Ակինյան, *Մատենագրական հետազոտություններ*, Վիեննա, 1924, էջ 101—135։

Լևոն Քալանթարը,— որ գնահատում է գործող անձերի ցուցակ, ուղղակի ներկայացման ծրագիր, և քանի որ չի ընդգծում, որ ցուցակը կազմողը ինքն է, Փավստոսի երկին անծանոթ ընթերցողին կարող է թվալ, որ այդ ցանկը գոյություն ունի Փավստոսի բնագրում: Կարիք չկա թատրոն փնտրել այնտեղ, ուր նա չկա»[49]: Լևոնյանից երեք տասնամյակ հետո այս նույն ոգով Վ. Խեչումյանը նկարագրում է միջնադարի «կոծի թատերականացված հանդեսները» որպես թատերական մշակույթի փաստ[50]: Խեչումյանը կարծես չի ցանկանում ընդգծել, որ դա բանահյուսություն է, թեկուզ և դրամատիկական երանգներով հարուստ բանահյուսություն, որ դա նաև չպետք է անվանել «թատերականացված», այլ թատերային՝ ոչ թե թատերական արվեստի, այլ ժամանակի կենցաղի թելադրանքով: Թաղման արարողությունը հասարակական կենցաղի թատերային դրսևորումներից է, և դա այդպիսին է ոչ միայն այսօր, այլև այդպիսին է եղել հնում: Հնում, հասկանալի է, դա եղել է անհամեմատ թատերային, բայց ընդունվել է ոչ որպես թատրոն, ինչպես և այսօր այդպես չի ընդունվում: Միջնադարում եղել են դամբանական երգող բանաստեղծներ, որոնց խոսքը կոչվել է «դողբերգականացս ճարտասանութիւն»[51]: Պետք չէ այլ անուն տալ դրան:

Ողբական արարողության մեջ, մեզ արդեն հայտնի է, մշակվել է վիպական բանահյուսության նախնական տարրերից մեկը՝ «լալյաց բանաստեղծությունը» (Մ. Աբեղյան): Այս հիմքի վրա միջնադարում ստեղծվել է ողբ կոչվող գրական ժանրը: Բայց հայտնի է նաև, որ միջնադարի հայ գրականության մեջ ողբը միայն բանահյուսական ծագում չունի[52]: Վաղ միջնադարի հեղինակներին հայտնի էին եթե ոչ հունական թրենոդիան կամ էլեգիան, ապա անպայման Հին կտակարանի

---

49 Լ. Քալանթար, նշվ. աշխ., էջ 362:

50 Վ. Խեչումյան, Կոծի թատերականացված հանդեսներ, «Սովետական գրականություն», 1972, № 7 էջ 144—160:

51 Թովմա Արծրունի, Պատմութիւն, Կոստանդնուպոլիս, 1852, էջ 279:

52 Տե՛ս Պ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երևան, 1969, էջ 16—18:

ողբական հատվածները, օրինակ եզեկիելի կամ երեմիայի ողբերը։ Իսկ ողբերգութիւն բառը, որ քերականների ստեղծածն է, հետագայում ընդունվել է որպես ողբ բառի հոմանիշը։ Դժվար չէ նկատել, որ միջնադարյան հեղինակները (Խորենացին և Նարեկացին) այս բառերի միջև ավելի շատ ոճական, քան իմաստային տարբերություն են դնում։ Իմաստային տարբերությունը գալիս է քերականներից և ավելի տեսական նշանակություն ունի։ Եթե Բրակացու հայ մեկնիչը գրում է «է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհհաց) քան թէ արարուած քերդողացն», ապա դրանով նա տարբերություն է դնում բանավոր ողբի և գրական ողբի, այն է՝ ողբերգության միջև։ Քերդող ասելով նա նկատի ունի այն ողբերգակ բանաստեղծին, որ բանաստեղծություն է հորինում ոչ թե բանահյուս ձայնարկու դուանի նման, այլ քերականությամբ՝ քերթողական արվեստի և ճարտասանության կանոններով։ Այդպիսի բանաստեղծ է համարվել «Դաւթեան քերթութիւն յաղագս Տիգրանայ» տաղի հեղինակը։ Ճիշտ այդպիսի բանաստեղծ է նաև Դավթակ Քերթողը, որի «Ողբք ի վերայ Ջհանշիրի մեծի իշխանին» քերթվածը միջնադարյան ողբերգության դասական օրինակ պետք է համարել.

Աստուածային բանին արուեստաւոր հոգի,
Յօրինեա իմաստիւ զախտական երգմունս,
Ջի սգալի ձայնիւ անդադար ողբասցուք
Ի վերայ դժնդակ կորստեան մերում։
Բնկումն մեծ, որ եղև արևելից աշխարհիս,
Եւ աղաղակ կործանման հնչեաց ընդ երկիր,
Ազգ և ազինք լուիցեն զբարբառս իմ,
Եւ երկրածինքն ամենայն ողբասցեն ընդ իս[53]։

Ահա այս է գրական այն տեսակը կամ ժանրը, որի տեսական սահմանումը տալիս են Բրակացու հայ մեկնիչները։

---

53 «Մովսիսի Կաղանկատուացւոյ Պատմութիւն Աղուանից», ի լոյս ընծայեաց Կ. Վ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860, էջ 354։

Ուրիշ ոչինչ պետք չէ որոնել ողբերգության բառի առումը Մովսես Կաղանկատվացու վկայությունն այս բանաստեղծի և նրա գործի մասին առավել քան պերճախոս է. «Ողբային դիշխանն կականաւոր և դժնդակ գոչմամբ, որ այնպէս անուանելի սուգ և անհնարին բնկումն աշխարհիս հասոյց։ Յայնժամ ճարտասան ոմն ի մէջ անցեալ, տեղեակ արհեստական իմաստից. Դաւթակ անուն կոչեցեալ՝ ճնարագիտական վարժիւճն յաջողակ և վերծանական ճերպուրեամբ յառաջադէմ, յառատաբեր բանից պանուճանացն ճարտարութեամբ հրատարակող, լեզու ունելով նման երազագիր գրչի, սա յոլով աւուրբք յառաջ ժամանէր ի դրան արքունի։ Եւ իբրև հասանէր օրհասական շշուկն ի վերայ արևելից աշխարհիս սակս յանկարծահաս սպանման մեծի զորավարին, յայնժամ սկսաւ նա երգել ըստ ալֆաֆիտացւոց գլխակարգութեանց զողբս զայս ի վերայ բարեացապարգևին Ջհանշիրի...»[54]։ Այստեղ և՛ ողբական արարողությունը կա, և՛ դրական տեսակի ծագումը, և՛ արվեստի այն պահանջները, որ քերականները պարտադրում են քերթող-ողբերգակին։ Այստեղ պահպանված են «Պիտույից դրքի» և Բրակացու մեկնիչների բոլոր պահանջները՝ պատմա-հերոսական բովանդակություն, դյուցազնաբար վերծանվելիք տողեր, ներբողական ոճ, քաջալերություն և մխիթարանք, նահատակի սրբացում։ Դավթակ Քերթողը դրել է դամբանական ողբ, համաձայն քերականների աված դրական էթիկետի։ Եթե ավելորդ անգամ հիշենք, որ ողբերգությունը Θρηνῳδία բառի թարգմանությունն է, ոչինչ անհասկանալի չի մնա։

Ողբերգությունը կամ ողբը հետագա դարերում պահպանում է կրոնական բանաստեղծության ձևը։ Պահպանելով նաև բանավոր ողբի ձևական որոշ հատկանիշներ, նա աստիճանաբար հեռանում է իր բանահյուսական աղբյուրից և զարգանում դրական ավանդների հիմքի վրա։ Եթե ողբերգակ բանաստեղծը համհամառում է իրեն հզերամոր կամ բանահյուս ձայնարկուի հետ, դա ավելի շատ նախորդներից ժառանգված դրական հնար է, քան կենդանի ստալվորության արդյունք։ Նարեկացին

54 Նույն տեղում, էջ 353—354 (ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.)։

«Ողբերգության մասնակի» ԻՋ գլխում ունի մի այդպիսի համեմատություն. «Ուստի և բազմիցս իմ ի գլուխս պարու ակընբից դասու այնր երախանաց, որք զլալիացն յեղանակին բանաստեղծութիւն, և ես ընդ նոսին նոցին հնծութեամբ, աւաղական ձայնարկութեամբ զանձինս տարածանեմ զվշտակրութիւն»[55]: Եվ այդ ամբողջ հատվածը հորինված է մի հանգով, որից կնթադրում ենք, թե ինչպիսին կարող էր լինել բանավոր ողբի հանգավորման եղանակը: Սա քիչ է մտածելու համար, թե Նարեկացու կամ միջնադարյան մեկ ուրիշ բանաստեղծի ներշնչման աղբյուրը ողբական արարողություններն է եղել: Վերջինս չէր կարող միջնադարյան բանաստեղծական մտածողության վրա այնքան ազդեցություն ունենալ, որքան Ս. Գիրքը: Օգտագործելով ժողովրդական բանավոր ողբի ինչ-ինչ մոտիվներ, նաև հանգավորման ձևը, ողբերգակ բանաստեղծն իր իսկական ներշնչումն ստանում է Երեմիայի «Ողբից», որը ճանաչված է այդ ժանրի դասական օրինակ քրիստոնեական գրականության մեջ:

Թրակացու մեզ ծանոթ վերջին մեկնիչը՝ Դավիթ Զկյթունցին (XVI—XVII դդ.) այլևս ոչ մի իմաստ չի տեսնում հելլենիստ գրամատիկոսի ճարտասանական կանոնում: Զկյթունցին իր նախորդի՝ Առաքել Սյունեցու քրիստոնեական լավատեսությունն էլ չունի («զողբն քաջութեամբ պարտ է առնել») և մի զուսպ ու դժկամ բացատրությամբ ուղղակիորեն հակադրվում է և՛ Թրակացու կանոնին, և՛ նրա մեկնությունների: «Պարտ է զիշուտութեան ճառսն ողբալով և հառաչելով, կողձդողագին պաղատանօք, տխուր դիմօք որպէս զապաշխարութեան շարականն, զոր պարտ է ողբալով լալագին պաղատանօք երգել և ոչ խրախուսական ձայնիւ, որպէս Երեմիա մարգարէ ողբայր ի վերայ Երուսաղեմի և կամ աթենացիքն զոր ողբային զԴիոնէսիոսի և զովէին զնա աստուածաբար»[56]: Նախ, Զկյթունցին ոչ մի տարբերություն չի տեսնում ողբերգության բանաստեղծական և դրամատուրգիական ձևերի միջև: Միայն

55 «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1840, ԻՋ, էջ 61:

56 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա:

անտիկ կամ դասական ոճի թատրոնի գոյությունը կարող էր նրան պատկերացում տալ դրամատուրգիայի որպես գրական առանձնահատուկ ձևի մասին։ Միայն այս դեպքում նա կարող էր տեսնել, որ Երեմիայի ողբը և անտիկ ողբերգությունը միմյանցից շատ հեռու են, որ բանաստեղծական խոսքի մի դեմքով և երկու դեմքով գրված լինելը վկայում են արտահայտության տարբեր սկզբունքներ։ Բայց այդ կրթված քահանան շատ լավ ծանոթ է Թրակացու վաղ մեկնիչներին և նրա «անտեղյակությունը» իր նախորդներից է գալիս։ Զեյթունցին ողբերգութիւն ասելով որոշակիորեն նկատի ունի իր ժամանակից ողբական բանաստեղծությունը կամ պատմական ողբը, որն այլևս չի հետևում քերթողական արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումներից։ Զեյթունցին առավել անկախ է Թրակացու «Քերականությունից» և նոխազերգութիւն բառի անշոշափելի իմաստը բացատրելու անհրաժեշտություն չի զգում։ Դրանով Զեյթունցին ավելի համերաշխ է Ստեփաննոս Սյունեցուն և օգնում է ավելի ճիշտ հասկանալու վաղ մեկնիչներին։ Ստեփաննոս Սյունեցին և Դավիթ Զեյթունցին հավաստում են, որ ողբերգութիւն և դամբանական (էլեգիա) գրական ժանրերը միջնադարում գեղագիտական մեկ ընդհանուր սկզբունքի արտահայտություն են։ Թրակացու հայ մեկնություններում նրանք ներկայացված են որպես գրական առանձին տեսակներ, բայց դա արդյունք է Թրակացու գրականագիտական սխեմայի՝ ալեքսանդրյան պոետիկոսների հետևողության։ Այդ սխեման հայ մեկնիչներին պարտադրել է ձևականորեն՝ տրագոդիային և էլեգիային համապատասխան, առորաբաժանել ողբերգութիւնը և դամբանականը, այն է՝ մեկ առարկայի համար տեղծել երկու անվանում և ձևականորեն տալ երկու սահմանում։ Ելնելով տրագոդիայի ուշ հունական կամ վաղ միջնադարյան (բյուզանդական) ըմբռնումից (τραγῳδία ποίησίς ἐστιν ἐπιτάφιος τῶν τραγικῶν—Հելիոդոր, Մարկիանոս)[57], հայ մեկնիչները համապատասխանեցրել են այդ ողբ հասկացությանը, իսկ ող-

57 Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 306։

բին ստուգապես համապատասխանող էլեգիայի համար գոնե են դամբանական տերմինը, որ ἐπιτάφιος (էպիտաֆիոս) բառի համարժեքն է: Իհարկե, տերմինների ստորակարգումը և հասկացությունների նույնացումը պայմանավորվել է ոչ միայն Թրակացու սխեմայի պահպանումով: Հայ մեկնիչները վերանում են երևույթների առարկայական իմաստի բացատրությունից և ձգտում բարոյա-դեղագիտական ավելի ընդհանուր սահմանումների: Նրանց մտածողությունը նաև սինթետիկ է, որ գալիս է առաջին մեկնիչից՝ Դավթից: Գրական տեսակները կամ ժանրերը բաժանելով, նրանք անուղղակիորեն տալիս են դեղագիտական ստորոգությունների վաղ միջնադարյան սահմանումը: Եվ այս ձևով, ողբերգությունն ու դամբանականը առանձնանում են որպես ժանրեր և նույնանում որպես դեղագիտական ստորոգություններ: Այստեղից էլ՝ երկու տարբեր անվանումները և երկու առանձին, բայց միանման սահմանումները:

Ողբերգութիւն բառի խորքում անհետացած դրամատուրգիա որոնելը անիմաստ ու անհեռանկար ջանք է: Դա նշանակում է ուղղակիորեն հակառակ գնալ միջնադարի գրականության զարգացման տրամաբանությանը և մյուս կողմից անտեղյակ ձևանալ բեմական արվեստի բնույթին ու պատմությանը: Ողբերգութիւն բառը միջնադարի ողբերգական թատրոնի կենդանի հետքը համարելուց առաջ հարկ է նկատել, որ tragoedia բառը նույնպես միջնադարի լատինական գրականության մեջ գործածվել է ոչ թատերական իմաստով: Թվում է, ի՞նչ կապ կարող է ունենալ սա հայկական միջնադարի հետ: Այստեղ բառի և հասկացության նույն հարաբերությունն է՝ այն իրողության ապացույցը, որ ողբերգության թատերական իմաստը տարաբեկված էր դեռևս Սիննկայի ժամանակներում, որ Արտավազդը (գրեթե սերնդակից լինելով Սիննկային), եթե թատերական ողբերգություններ էր գրում, ապա շնորհիվ նրա, որ ատտիկիստ էր: Իսկ Սիննկայով հատկանշվում էր անտիկ ողբերգական թատրոնի մահը[58] և հաստատվում էր ողբերգու-

58 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 106:

յան բարոյա-փիլիսոփայական, բեմական ձևից անկախ ըմբռնումը, որ անցնում է միջնադարյան մտածողներին։ Tragoedia բառը լատինական քրիստոնեական գրականության մեջ թատերական իմաստ չի ստանում։ Այդ իմաստը վերականգնվում է Իտալիայում, XVI դարի սկզբին, և բառը իտալերեն tragedia գրությամբ ու արտասանությամբ դառնում է միջազգային տերմին, որը գործածվում է մինչև այսօր եվրոպական բոլոր լեզուներում։ Հայերենում դեռևս XIX դ. առաջին կեսին ողբերգուրիւն բառը թատերական իմաստ չի ունեցել։ Դրամայի կլասիցիստ տեսաբան Սարգիս Տիգրանյանը, «Պիտույից դիրքը» ընդունելով որպես դրամայի տեսության բովանդակող գրական հուշարձան, այնուամենայնիվ, նրա տերմինաբանությունից չի օգտվում և գերադասում է իր ժամանակին թատերական իմաստով գործածվող եղերերգութիւն բառը[59]։ Միայն XIX դ. երկրորդ կեսին ողբերգությունը դառնում է թատերական տերմին և համապատասխանեցվում իտալերեն tragedia բառին։

Դիոնիսիոս Թրակացու «ողբերգութիւն դիւցազնաբար վերծանելոցուբ» կանոնը վերաբերում է հելլենիստական հռետորական արվեստին։ Նրա հայ մեկնությունները դրամայի տեսության չեն բովանդակում ուղղակի իմաստով, բայց որոշ տեղեկություններ են տալիս վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնի մասին[60]։ Այդ տեղեկությունները, որոնց ըստ ամենայնի կանդ-

---

59 Ուշ միջնադարյան մի անհայտ հեղինակի ձեռագիր տրակտատում, որը մեզ հասել է XIX դարի արտագրությամբ, թատերական ժանր է համարվում ոչ ողբերգությունը, այլ եղերերգությունը։ Տերմինաբանական այս տարբերակումը մեզ անհիմն է երևում։ Բայց այս շարադրանքի հեղինակը, որ չի կարող XVII դարից ավելի վաղ ապրած լինել (մոտ է կլասիցիստական ըմբռնումներին), ողբերգություն հասկացությունը բացատրում է միջնադարյան տեսակետով և չի նույնացնում հայ իրականության մեջ նոր սկզբնավորվող թատերական գրականության հետ (տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 526, էջ 14, 31)։

60 Ժամանակին այն միտքն ենք հայտնել, որ քերականական մեկնությունները ոչ մի պայմանով չեն կարող ծառայել թատրոնի պատմու-

բազառնանք, անտիկ և հելլենիստական թատրոնին գրեթե չեն վերաբերում: Այն փաստը, որ Թեոն Ալեքսանդրացին ողբերգուածմ է անվանում Ակիլեսիադես Սամոսացու էպիտաֆիաները (չափածո տապանագրեր), խոսում է այն մասին, որ Արիստոտելի «առանց գործողության ողբերգություն լինել չի կարող» դասական բանաձևը մեր թվականության սկզբում կորցրել էր իր իմաստը: Թեոն Ալեքսանդրացին, Դիոնիսիոս Թրակացին, Ամիոնիոսը և քերական մեկնիչները ուշ հունական հռետորական դպրոցի ներկայացուցիչներն են: Նրանց տրակտատները նոր աշխարհայացքի ներկայացուցիչներն ընդունելու էին որպես տեսական-քերականական հիմք քրիստոնեական-դավանաբանական վեճերի, ճառերի, քարոզների և գրական նոր՝ հելլենիստականից տարբեր մտածողության մշակման համար: Դրանք վկայում են անտիկ և հելլենիստական գրականության քրիստոնեացումը, նրանց հարմարեցումը միջնադարյան գրական էթիկետներին և «վերծանական քերթութեան», այն է՝ ընթերցման արվեստի ու հռետորության զարգացումը բյուզանդական դպրության ու մշակույթի համակարգում[61]: Կրթությունն ու գրական-դավանաբանական միտքը տեսական այս հիմքի վրա է զարգանում նաև հայկական վաղ

Բյան սկզբնագրյուր (տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», 10, Երևան, 1971, էջ 36): Հարկ է հրաժարվել այս միակողմանի ու ծայրահեղ վճռից:

61 Ապոլինար Լաոդիկեցու և այլ հելլենականների՝ քրիստոնեական բովանդակությամբ գրական ողբերգություններ ստեղծելու փաստը, ինչպես և հուն-բյուզանդական բերականական մեկնություններում հիշատակվող անտիկ հեղինակների անունները ուսս բառերագետ Վ. Վասիլոզոկի-Գերնգրոսին առիթ են տվել ենթադրելու, թե բյուզանդական վարդապետարանները եղել են բեմական արվեստի ծագման օջախներ (տե՛ս В. Всеволодский (Гернгросс), История русского театра, т. I, Л.—М., 1929, стр. 212): Այս ենթադրությունը հիմք է տվել վրաց թատրոնի պատմաբան Դ. Ջանելիձեին կարծելու, որ Կոլխիդայի հռետորական դպրոցը IV դարում անպայման պետք է լիներ նաև թատերական հաստատություն (տե՛ս Д. Джанелидзе, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, стр. 96—97): Այստեղ ակնհայտ շփոթմունք կա: Մենք արդեն տեսանք, որ հռետորական դպրոցները եղել են գրական արվեստի (բյուզանդիայում նաև դրամատիկական երկերի) ուսումնասիրության օջախներ:

միջնադարյան վարդապետարաններում։ Հայ գրական մշակույթը առեղծողները թերևս հնարավորություն ունեին ծանոթանալու անտիկ և հելլենիստական դրամատիկական գրականությանը, բայց ոչ հին հունական թատրոնին, որն այլևս գոյություն չուներ։ Իսկ բյուզանդական քրիստոնեական գրականության առեղծողները, որքան էլ ժառանգորդն էին անցած դարաշրջանի մշակույթի, որքան էլ կրթված էին հելլենիզմի շրջանում մշակված գիտություններով (փիլիսոփայություն, քերականություն, պոետիկա, առասպելաբանություն), այնուամենայնիվ, հետապնդում էին այլ նպատակներ։ Նրանց կրոնադաստիարակական ձգտումները խորթ էին հունա-հռոմեական աշխարհին և գեղարվեստական հետաքրքրությունները, այս առումով՝ նեղ։ Առավել քան այդպես էր հայկական վաղ միջնադարը, որտեղ ոչ մի անհրաժեշտություն չկար անտիկ թատերական գրականությունը թարգմանելու, ընդօրինակելու, մանավանդ՝ բեմադրելու։ Եթե նկատի ենք առնում, որ հունարան թարգմանությունների սկիզբը V դարի երկրորդ կեսն է, և այդ ոճի թարգմանությունները վերաբերում են նշանավոր 451 թ. այս կողմ տարածվող տարիներին, առավել ևս չի հաստատվում Գոյանի համոզումը Եվրիպիդեսին ու Մենանդրոսին թարգմանելու, բեմադրելու և ընդհանրապես անտիկ թատերական ավանդները վաղ միջնադարում շարունակված լինելու մասին[62]։

Այս հարցը, որ թվում է, կարիք չպետք է ունենար այսքան երկար քննվելու, մեզ մտահոգում է նաև ուրիշ պատճառներով։ Միջնադարյան քերականական գրականությունը դրամայի տեսության աղբյուր համարելը, նրանում անմիջական արտացոլումներ որոնելը մեզանում առիթ է տվել ընդհանրապես թատրոնի պատմության աղբյուրների սխալ մեկնաբանման։ Թատրոնին վերաբերող մերժողական վկայությունները կամ լեզվական փաստերը Գոյանը փորձում է դիտել վերը բերված սխալ

---

62 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 127։ «Պիտոյից գրքի» և Մայրագոմեցու ճառի տվյալները նույն սխալ մեկնակետով համադրում է Ա. Առաքելյանը (նշվ. աշխ., էջ 705)։

վերծանությունների լույսի տակ։ Այսպես, Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի անունների հիշատակումը «Պիտույից գրքում», ողբերգություն և կատակերգություն բառերը այստեղ և քերականների մեկնություններում Գոյանը փորձում է համադրել այն տեղեկություններին, որ տալիս է Մայրագոմեցու «վասն թատերաց դիւականաց» ճառը։ Եթե այս ճառն իսկապես ժամանակակից է «Պիտույից գրքին», այսինքն V դարի գրական փաստաթուղթ է[63], դարձյալ նման համեմատության հիմքեր չունենք։ Դրանք, պարզապես, անհամադրելի փաստեր են։ Ի՞նչ կարգի թատերական երևույթ է դատապարտում այս ճառի հեղինակը, առանձին հարց է։ Տարակուսելի ոչինչ կա, երևանք, որ VII, թեկուզ V դարի հեղինակը չէր կարող պատկերացում ունենալ Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի պիեսների ներկայացման մասին։ Եվ ապա, Մայրագոմեցու ճառերի շարքում («Խրատ վարուց») կա մեկը, որ ուղղված է հեթանոսական ողբական արարողության դեմ և կոչվում է «Թուղթ մխիթարեանն վահճանելոց յաշխարհէս»։ Ողբական արարողության պատկերն այստեղ նույնն է, ինչ Փավստոս Բուզանդի և միջնադարյան այլ հեղինակների վկայություններում. «բարձէք զկոծս, խափանեցէք զողբս, ի բաց արարէք զտրամութիւն, դադարեցուցէք զարտասուս, արգելէք զլալականս, լռեցուցէք զկառաչիւն լալեաց և վայից. արհամարհեցէք զեղանակամարս լալականաց...»[64]։ Եվ ամբողջ ճառում չկա ոչ մի խոսք, ոչ մի անուղղակի ակնարկ, թե սա թատրոն է կամ ներկայացում։ Եթե նույն հեղինակը տարբեր ճառերով դատապարտում է երկու առանձին երևույթներ՝ ողբական արարողությունը և թատրոնը՝ տարբեր բնութագրումներով, կա՞ այլևս հիմք պնդելու, թե ողբասացներն ու ձայնարկուները միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի դերասաններն են, և նրանց արվեստի տա-

63 Համակարծիք ենք այն տեսակետին, որ կաթողիկոս Հովհան Մանդակունու (478—490) անունով հրապարակված ճառերը պատկանում են VII դ. հեղինակ Հովհան Մայրագոմեցուն (տե՛ս Հ. Քենդերյան, Հովհան Մայրագոմեցի, Երևան, 1973, էջ 44—62)։ Գոյանը ջանում է անտեսել այս վաղուց հայտնի տեսակետը։

64 «Յովհաննու Մանդակունւոյ ճառք», նշվ. հրատ., էջ 175։

ական հիմնավորումը փնտրել հռետորական արվեստի ձեռնարկներում ու քերականական մեկնություններում, ստեղծելով արհեստական կապերի մի շղթա, մի իրավիճակ, որ առաջին պահին կարող է նույնիսկ հավանական թվալ, բայց կապ չունի երևույթների իմաստի ու տրամաբանության հետ[65]:

Տրագեդիա և կոմեդիա հասկացությունների ընդհանուր բարոյա-փիլիսոփայական ըմբռնումը մեզ իհարկե ծանոթ է եվրոպական միջնադարյան գրականությունից: Մենք փորձեցինք ցույց տալ դրա ակունքները և տեսանք, որ ողբերգության բառը թատրոնի պատմության մեջ նոր աշխարհ չի բացում: Գրականության և թատրոնի պատմաբաններին վաղուց հայտնի է, որ միջնադարում տրագեդիա և կոմեդիա բառերը ավելի գրական, քան թատերական իմաստ ունեն[66]: Այս և նման ըմբռնումները Ս. Մոկուլսկին անվանում է «ոչ լրիվ և աղավաղված», քանի որ դրանք չեն ներկայացնում միջնադարյան թատերական ժանրերի պատկերը և մյուս կողմից՝ չեն համապատասխանում դրամատիկական արվեստի անտիկ, հելլենիստական և ռենեսանսյան ըմբռնումներին: Այս երևույթը Մոկուլսկին բացատրում է Արիստոտելի «Պոետիկայի»՝ միջնադարում տարածում չունենալով և նրանով, որ «Պոետիկան» միջնադարյան մտածողներն ընկալել են ոչ անմիջաբար, այլ Ավերոեսի (XII) մեկնությամբ[67]: Ըստ Ավերոեսի, ողբերգությունը գովերգության արվեստն է, կատակերգությունը՝ ծաղրի: Բայց մենք տեսանք, որ այս տեսակետը մշակվել է Ավերոեսից շատ ավելի վաղ: Ուրիմն, Ավերոեսը Արիստոտելի «Պոետիկան» կարդացել է քերականական-հարուստաբանական տրակտատների լույսի տակ: «Պոետիկան» միջնադարում չի ունեցել այնպիսի տարածում, ինչպես Արիստոտելի մյուս երկերը: Բայց Մոկուլսկին շփոթում է պատճառն ու հետևանքը:

---

65 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 281—296, հատ. 2, էջ 30—44, 119—127, 415—416:

66 Համմ. Ա. Անիկատ, նշվ. աշխ., էջ 92—94:

67 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 131:

«Պոեմիկայի» տարածում չգտնելն ու անհասկանալի մնալը արդեն իսկ հետևանք էր անտիկ և հելլենիստական գրական-թատերական ժանրերի փոխակերպման և ողբերգության, որպես թատերական երևույթի, բացակայության։ Բնական է, որ Արիստոտելի «Պոեմիկան» պետք է ընկալվեր գրական արվեստի ըմբռնման միջնադարյան տեսանկյունով, եթե անգամ չլիներ Ավերոեսի մեկնությունը։

Հեգելի հայտնի դրույթը, որ դրամատիկական արվեստի զարգացման գլխավոր պայմանը մարդկային անհատական նպատակների ազատ ինքնագիտակցումն է, կիրառելի է բոլոր ժամանակների համար։ «Ճշմարիտ ողբերգական գործողության համար,— գրում է Հեգելը,— անհրաժեշտ է, որ արթնանա անհատական ազատության և ինքնուրույնության սկզբունքը կամ, համենայն դեպս, ինքնորոշումը՝ սեփական արարքներին և նրանց հետևանքներին տեր կանգնելու ազատ ցանկությունը»[68]։ Միջնադարում հասարակության անդամների փոխհարաբերությունները կարգավորված են որոշակի սահմաններով, սովորույթներով, ավանդներով ու արարողություններով[69], որը դեղարվեստական ստեղծագործության մեջ դրսևորվում է գրական էթիկետի, պատկերագրական սխեմայի և կանոնի ձևով։ Անհատական գործողության ազատությունը միջնադարում դրսևորվում է այլ ոլորտներում, համենայն դեպս՝ ոչ գրական մտածողության մեջ։ Եվ արդարացի է, որ ողբերգության դրամատուրգիական խնդասը վերականգնվելու էր վերածնության դարաշրջանում, երբ արթնանալու էր մտածելու ազատությունը, մեծանալու էր հետաքրքրությունն ու հավատը մարդու և նրա բանական ուժի հանդեպ։ Եվ ամենևին ոչ պատահաբար, անտիկ դրամայի անկումից հետո առաջին թատերական ողբերգությունը Տրիսսինոյի «Սոֆոնիսբան» էր՝ գրված Վերածնության հայրենիքում, 1515 թվականին։ Միջնա-

---

68 *Гегель*, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 371.

69 *Հմմտ. Д. Лихачев*, Поэтика древнерусской литературы, изд. «Наука», Л., 1967, стр. 84.

դարում աշխարհիկ թատրոնը գրական հիմքի վրա ստեղծվել չէր կարող։ Դա լինելու էր ժողովրդական անգիր մտածողության արտահայտություն։ Եւ ինչպիսին էր այդ, մեզ համար կպարզվի կատակերգուին բառի բացատրությունից հետո։

Բ. ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԻՆԸ ՈՐՊԵՍ ԲԱՐՈՅԱ—ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՍՏՈՐՈԳՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՀԵՏ

Կատակերգուին բառի ամենավաղ վկայությունը տալիս է Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» թարգմանությունը։ Այնուհետև այս բառին հանդիպում ենք «Պիտույից գրքոյկ», Նոննոսի «Գրիգոր Աստվածաբանի հինգ ճառերի մեկնության» թարգմանությունում[70] և Խորենացու «Ողբի» հայտնի խոսքերում՝ «առեցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրոզք վաճառաց և կատակերգութեանց» (3, ԿՀ)։ Հունարան գպրոցին նախորդող գրական հուշարձաններում այս բառը չկա։ Հին կտակարանում կան կատակ բառով կազմված կատակաճմ և կատակուին բառերը, որոնք մի դեպքում համանշանակ են քննվող տերմինին, այլ դեպքում տարբեր են նրանից։ Բերևս նույն նշանակությանն են եղերվում Փավստոս Բուզանդի կատակ, խաղակատակ և Հոհան Ոսկեբերանի՝ Մատթեոսի մեկնությունում գործածվող խեղկատակուին, այպանակատակ, ճացկատակ բառերը։ Կատակն ու խաղակատակը Փավստոսի բնագրում նույնիմաստ են երևում և թատերական նոր տերմինաբանությամբ կարող են արտահայտվել կոմեդիանա բառով։ Փավստոսը այդ իմաստն է հուշում. «ըմպէին անդ դինի բազօք և վարձակօք և դուսանօք և կատակօք» (3, ԺԲ)[71], կամ՝ «երթայր առ թագաւորն հայոց, խաղակատակ լինէր նոցա» (4, է)[72]։ Ուշագրավ է, որ Ոսկեբերա-

---

70 Տե՛ս (Nonnos), Die Scholien zu Reden des Gregor von Nazianz Herausgegeben von Agop Manandian, Marburg, 1903, S. 58.

71 «Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912, էջ 74։

72 Նույն տեղում, էջ 402։

նի՝ թատրոնի դեմ գրված ճառերի հայերեն թարգմանություններում, ինչպես և Մայրագոմեցու նույնատիպ ճառերում կատակերգություն և կատակերգակ բառերը չկան, և մեզ հետաքրքրող իմաստն արտահայտված է կատակ բառով։ Ընդհանրապես, թատրոնին վերաբերող միջնադարյան մատենագրական ակնարկներում ու հիշատակություններում առավել գործածելի են կատականք և կատակ բառերը։

Կատակերգություն բառը տիպիկ հունաբան կազմություն է, քանի որ բառի հիմնական նշանակությունը կրում է առաջին բաղադրիչը։ Բայց, ի տարբերություն ողբերգություն բառի, սա ստեղծված է զուտ հայերենի հիմքի վրա և հունարենում չունի իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը։ Լինելով κωμῳδία-ի թարգմանությունը և Բրակացու տերմիններից բառարանում համապատասխանելով նրան, կատակերգությունը չի համապատասխանում κωμῳδία-ի ո՛չ իմաստին, ո՛չ կառուցվածքին։ Հիշենք, որ κωμῳδία-ն ունի երկու ստուգաբանություն՝ κῶμος—խնջույք, ᾠδή—երգ՝ խնջույքի երգ և κώμη—գյուղ, ᾠδή—երգ՝ գեղջկական երգ[73]։ Այս հարաբերության մեջ կատակերգությունը և ինքնատիպ բառ է, և, որպես հասկացություն, ավելի լայն։ Նա արտահայտում է κωμῳδία բառի ավելի ընդհանուր, վերացական իմաստը։

Եվ այսպես, ի՞նչ է կատակերգությունը իր միջնադարյան իմաստով. գեղագիտական ստորոգությո՞ւն, գրական էթիկե՞տ, թե՞ թատերական ժանր։ Բառի վկայություններին հետևվելով, դժվար չէ նկատել, որ այս հասկացությունը բազմանշանակ է։ Նրա իմաստը և՛ բարոյա-փիլիսոփայական է, և՛ գեղագիտական, և՛ կոնկրետ-առարկայական. կատակերգու-

---

73 Ելնելով κώμη—գյուղ, ᾠδή—երգ ստուգաբանությունից, Ադոնցը, հարկի խորին կասկածանքով, փորձում է համանման բացատրություն գտնել կատակերգություն բառի համար։ Κώμη-ին համապատասխան նա գտնում է հին պարսկերեն kada (տուն) բառը, որ արտաբին նմանություն ունի կատակ բառի հետ (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ CLIII)։ Ավելի հետաքրքիր է Աճառյանի նկատած արտաբին նմանությունը սանսկրիտերեն kautuka բառի հետ, որ նշանակում է խաղ, կատակ, երգ, զվարճություն (տե՛ս «Հայերեն արմատական բառարան», հատ. Բ, էջ 536)։

բիւնը հավասարապես վերաբերում է և՛ կյանքին, և՛ արվեստին, մասնավորապես՝ գրականությանն ու թատրոնին: Այս բոլոր իմաստները փոխպայմանավորված են այնքանով, որքանով միջնադարյան մտածողության մեջ բարոյագիտական և գեղագիտական հասկացությունները տարանջատված չեն, որքանով արվեստի գեղագիտական, կրոնական և գործնական ֆունկցիաները տարբերակված չեն: Այս առումով, կատակերգութիւն բառի բովանդակային հիմքում շատ խորը, շատ հեռու թաքնված է հունական κωμῳδία-ի «գեղջկական երգ» իմաստը: Բարոյա-գեղագիտական այս տեսակետից են ելնում Դիոնիսիոս Թրակացու հույն մեկնիչները, որոնք կոմեդիան համարում են գյուղական և քաղաքային ատորին խավերի գժգոհության արտահայտություն[74]: Մյուս կողմից, հույն մեկնիչները նկատի ունեն հունական անկման շրջանի կատակերգությունը և միմը, որը կատարյալ ծաղկում էր ապրում Բյուզանդիայում և նրա կուլտուրական ազդեցության ոլորտում: Պետք է կարծել, որ հայկական վաղ միջնադարի թատրոնը անհազորդակից չէր այս երևույթին: Եվ վաղ քրիստոնեական գրականության մեջ աշխարհիկ թատրոնի համանման դրսևորումները որակվում են մի ընդհանուր, մերժողական անունով՝ comoedia, հայերեն՝ կատակերգութիւն[75]: Միջնադարյան թատրոնը եհովնաբան շրջանի հայ մատենագրության մեջ հիմնականում այս անունով է ավանդված, որը, ինչպես կտեսնենք, միայն թատերական ժանրի անվանում չէ:

Մատենագրական վկայություններում ճիշտ կողմնորոշվելու համար նախ փորձենք հասկանալ կատակերգութիւն բառի ընդհանուր իմաստը:

---

74 Տե՛ս Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 171—172: Նաև՝ Ф. Зелинский. Происхождение комедии, сб. «Из жизни идей», т. I, изд. 3-е, СПб., 1916, стр. 369.

75 Թրակացու հույն մեկնիչ Դիոմեդը կոմեդիան բնութագրում է բյուզանդական միմից ստացած տպավորությամբ. «միմը ամեն տեսակ խոսքի ու շարժումների ընդօրինակումն է՝ առանց ամոթի, անպարկեշտ ու պագշոտ գործողություններով» (տե՛ս «Всеобщая история литературы», под. ред. В. Ф. Корша, т. I, ч. I, СПб., 1881, стр. 1484).

«Պիտոյից դրքի» հեղինակը կատակերգական ժանրի և Մենանդրոսի մասին խոսում է «Յաղագս խրատու» գլխում։ Խրատական ճառի կանոնը սահմանելիս նա դիմում է անտիկ կատակերգության օրինակին, որը բյուզանդական քրիստոնեական կրթության ներկայացուցիչներն ընկալում էին հիմնականում բարոյագիտական տեսանկյունով։ Հույն քրիստոնյա հեղինակին, ևս առավել նրա հայ թարգմանչին զբաղեցնողը ամենևին էլ անտիկ կամ հելլենիստական թատրոնի գեղագիտությունը չէ, այլ «յաղագս խրատու» ժանրը՝ նրա գրական («քերթողական») մշակման ինչ-ինչ սկզբունքներ, որոնց բացատրության համար նա հիմքեր է որոնում ոչ քրիստոնեական, այլ զարգացման ավելի մեծ ճանապարհ անցած անտիկ գրականության մեջ։ Մենանդրոսն այն հեթանոս հեղինակներից էր, որոնց գրական կուլտուրայի հանդեպ քրիստոնյա հեղինակներն անտարբեր չէին և չանում էին համաձայնության գալ նաև նրանց բարոյա-դաստիարակական որոշ ձգտումների հետ։ Բայց Մենանդրոսի նման հեղինակը չէր կարող առանց վերապահումների ընդունվել. հարկ էր քննադատորեն յուրացնել նրան, դնել այնպիսի հետանկարային դիրքով, որ նրևար ոչ իր հեթանոս «արատներով», այլ՝ ինչպես պետք էր իր բարոյագիտական մեկնաբաններին։ «Ոչ ամենեցուն զնոյն ինչ տուեալ է, և օգուտ բերէ»[76]։ Հռետորական դատողության այս օրինակը նաև բարոյա-դաստիարակական կանխադրույթ (պոստուլատ) է «Պիտոյից դրքի» հեղինակի ու թարգմանչի համար և բավական բնութագրական է հեթանոս հեղինակի հանդեպ եղած վերաբերմունքի տեսակետից։ Մեզ համար լրկանն այն է, որ Մենանդրոսի կատակերգության շուրջը եղած ուշ հելլենիստական շրջանի քննադատական մտքերը (հունական գրական աշխարհում մշակված) V դարի հայ իրականության մեջ պետք է ընկալվեին այլ առումներով, քանի որ «եկեղեցական մատաման գրականությունը» հելլենիստական գրական ավանդների վրա չէր ստեղծվում, և միջնադարյան թատրոնն էլ ան-

76 «Յաղագս Պիտոյից», Խոսննացու. նշվ. հրատ., էջ 366։

ավիկ ու հելլենիստական բեմական ավանդների անմիջական շարունակությունը չէր։

Կատակերգության, որպես բարոյա-դիդակտիկական ստորոգության թատերական արտահայտությունից անկախ ըմբռնումը նույնքան որոշակի է Դիոնիսիոս Թրակացու հայկական վաղ մեկնություններում։ Դավիթ և Անանունի բնորոշումների իմաստը համահնչուն է «Պիտոյից դրքին»։

Դաւիթ — ...կատակերգութիւնք, որ են արարուածք քերդողացն. ոմանց յանդիմանութիւն և [ոմանց] յաւժարութիւն, որ և խրատս բազում ունի յինքեան[77]։

---

77 «Բանբեր Մատենադարանի», 3, Երևան, 1956, էջ 248։ Անհրաժեշտ ենք համարում ճշտել մի իյուրիմացություն։ Դավթի մեկնությունը մեզ հայտնի է երկու հրատարակումով. առաջինը Ադոնցինն է՝ ըստ Գրիգոր Մագիստրոսի և Հովհաննես Երզնկացու բանաքաղությունների, երկրորդը՝ Գևորգ Ջահուկյանինը՝ ըստ նորահայտ բնագրի, որից և օգտվում ենք։ Մեզ հետաքրքրողը կատակերգության երկու սահմանումների տարբերությունն է, որ սկզբունքային նշանակություն ունի հասկացության իմաստը պարզելու համար։

Գր. Մագիստրոսի և Երզնկացու բանաքաղը (ըստ Ադոնցի)

«...կատակերգութիւն, որ է արարուածք քերդողացն ըստ իւրում պատշաճի, և բաժանի երկակի, ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավարութեան և ոմանց յաւժարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան» (ընդգծումը մերը է—Հ. Հ.)։

Դավթի մեկն. նոր բնագիրը (ըստ Ջահուկյանի)

«...կատակերգութիւնք, որ են արարուածք քերդողացն ոմանց յանդիմանութիւն և [ոմանց] յաւժարութիւն, որ և խրատս բազում ունի յինքեան. աշխարհաբէնն զի ամենեցուն յայտնի լինիցի»։

«Եւ բաժանի Երկակի» դարձվածքը, ինչպես նկատում ենք, իսկական բնագրում չկա։ Հավանաբար, դա ուշ շրջանի ընդմիջարկություն է կամ պատկանում է Երզնկացուն, քանի որ Մագիստրոսի մեկնության մեջ էլ չկա (տե՛ս Ն. Ադոնց, էջ 229)։ Սա առիթ է տվել այն շփոթմունքին, թե Դավիթը կատակերգության երկու տեսակ է մատնանշում՝ «հանդիմանական և դրվատական» (տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 133)։ Այս սխալը նույնպիսով անցել է «Թատերական հանրագիտարան» (տե՛ս «Театральная энциклопедия», т. 2, М., 1963, стр. 259). Թե ինչպես պետք է հաս-

Անանուն — *Կատակերգութիւն արարուած է քերդողաց, որ ունի խրատս եւ յանդիմանութիւն, պիտանացու յաշխարհական իրս*[78]։

Որքան էլ այս բնորոշումները ծագում են հայն մեկնիչներից[79], *այնուամենայնիվ, հայ քերականները չեն զարգացնում ուշ անտիկ կատակերգության իրենց դրքային պատկերացումները։ Նրանք, ինչպես կտեսնենք, մնում են արվեստի ու դպրության միջնադարյան ըմբռնման սահմաններում։ Որո՞նք են այդ սահմանները։ Միջնադարյան հեղինակներին ու գրիչներին ճիշտ հասկանալու համար փորձենք նախ հետևանալ դրականության և նրա նպատակների այսօրվա ըմբռնումից։*

Ժանրերի ժամանակակից բաժանումը զուտ գրական հատկանիշների հիման վրա, ինչպես հայտնի է, երևան է եկել համեմատաբար ուշ։ Բայց եթե նկատի առնենք, որ գրական հատկանիշների կամ ձևերի հիմքում ի վերջո ստեղծագործողի էթնոհոգեբանական վերաբերմունքն է կենսական իրականության կամ նյութի հանդեպ, կտեսնենք, որ ժանրերի առաջացման մեջ էական դեր էին ունենալու վերարտադրվող առարկաների բնույթը[80], *որ ժանրերը գիտակցվել են որպես մարդկային վարքագծի տարբեր ձևերի արտահայտություններ*[81]։ *Ժանրի սահմանման թեմատիկ-առարկայական սկզբունքը բավական հին է. Արիստոտելի «Պոետիկայում» դա արդեն հստակված է։ Բայց*

հանալ «եւ բաժանի երկակի» դարձվածքը, մեզ հուշում է Հովհ. Երզնկայի-Պլուղի սահմանումը. «է և սա արարուածք քերդողական, երկակի դիմօք ասացեալ՝ բարի կենաց յաւժարութիւն և վատուց յանդիմանութիւն (Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 33 բ, ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.)։

78 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 129։

79 *Միևամպոդի մեկնությունում կարդում ենք. «կատակերգակները բազում են եղել, որոնք ծաղրել ու պարսավել են արատավոր կյանք վարողներին և անարդարությամբ ուրախացողներին* (Ս. Ձիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 18)։

80 *Համմ. Г. Л. Абрамович*, Введение в литературоведение, М., 1956, стр. 225.

81 *Տե՛ս Л. И. Тимофеев*, Основы теории литературы, М., 1963, стр. 330.

միջնադարյան մտածողության մեջ այդ սկզբունքը ներկայանում է ավելի ուղղափառ և ստանում է կանոնի ուժ: Միջնադարյան մտածողությունը կանոնական է և պահպանողական՝ առարկաներն ու երևույթները դիտում է անփոփոխ շրջանակներում և չի սիրում բացառություններն ու նրբերանգները: Գրական երկը ըստ վերարտադրվող առարկայի բնույթի և ըստ նրա «գործնական» (հիմնականում կրոնա-պաշտամունքային) ֆունկցիայի ստորակարգվել միջնադարում ստանում է բավական միակողմանի իմաստ: Մենք տեսանք, որ Բրակացու հայ մեկնությունների անփոփոխ կերպով կրկնվում է գրական տեսակների կամ ժանրերի ստորակարգման հելլենիստ քերականի սխեման: Բայց այս արտաքին ձևում հայ քերականները դրել են միջնադարյան բովանդակություն՝ ժանրերի տարբերակման միջնադարյան սկզբունքը հարմարեցրել են այդ սկզբունքի հետ կապ չունեցող մի շրջանակի: Իրենց բնութագրումներում կամ սահմանումներում նրանք առավելապես միջնադարյան մտածողներ են: Հայ քերականները «հելլենիստ» են այն չափով, ինչ չափով նրանք գեղարվեստական արտահայտչաձևերի բնույթից: Սա թելադրված է նրանց աշխատանքի մեկնողական բնույթով: Բրակացու «Ողբերգության դիւցազնաբար վերծանեսցուք» և «կատակերգության աշխարհաբէն» կանոնների մեկնությունը նրանց պետք է մղեր այդ մոտեցմանը: Հայ քերականները ինքնուրույն են այն չափով, ինչ չափով կողմնորոշվում են հայ միջնադարյան գրականության փաստերով և ժանրերը տարբերակում են միջնադարյան սկզբունքով՝ ելնում են ոչ այնքան գեղարվեստական արտահայտչաձևերի, որքան վերարտադրվող առարկաների բնույթից, հեղինակի կամ նրա ստեղծած միջավայրի ու հերոսի սոցիալական որակից: Այստեղ էլ նրանք բացարձակորեն ինքնուրույն չեն, ավելի շատ օգտվում են Բրակացու քրիստոնյա մեկնիչներից և նրանցից քաղված մտքերին էլ տալիս են ընդգծված միջնադարյան բովանդակություն: Այն, որ ողբերգությունը պատկերում է ոչ սովորական անհատների, իսկ կատակերգությունը՝ ռամիկ աշխարհականների, որ առաջինը պետք է կար-

դալ «ահաւորապէս եւ չքնաղ հանգոյն, ըստ գործեցելոցն դերազանցութեամբ»[82], իսկ երկրորդը՝ «աշխարհաւէրն, զի բոլորեցուն յայտնի լինիցի» կամ «ձայնիւ հնչնական»[83], ժանրերի տարբերակման հիմնական կողմնորոշիչն է միջնադարում: Այս տեսակետը, ըստ ձևի, նորութիւն չէր միջնադարում: Նորութիւնը այս տեսակետի միակողմանիացումն էր՝ թեմատիկ-առարկայական հիմքի որպես միակ ելակետ ընդունելը: «Զի որպէս հիւանդութիւն բաժանի ըստ տեսակաց,— կարդում ենք Մովսես Քերդողի մեկնութիւնում,— է որ աթոռագործ է եւ է որ տաճարաշէն, այսպէս եւ քերթութիւն ըստ մասին բաժանի, ըստ զանազան ինչ իրաց, եւ այնմ ընդունի եւ զանազանութիւն»[84]: Այս սահմանումը իր միջնադարյան պարզունակութեամբ խնդիրը լուծում է հիմնավորապես: Քնարական բոլոր մեկնութիւններում, ինչպես և միջնադարի այլ մտածողների դատողութիւններում տեսնում ենք այդ սկզբունքի հաստատումն ու հետևողական կիրառումը: Գրիգոր Մագիստրոսը կատակերգական է համարում աշխարհիկ բանաստեղծութիւնը՝ այն, ինչը կապվում է սովորական և առօրեական երևոյթների վերարտադրության հետ. «ոչ պարտ վարկանիմ զայնոսիկ չիշատակել ի կատակերգական յայտ տառի. քանզի բնաւորեալ եմ ի մանկութենէ ոչ զաստուածեղէնս մատեանս չաշխարհական բանաստեղծութիւնս բերել, որով կեամք և հանգերձեալ»[85]: Այդպես է և Նարեկացու համար. «Ահա արդարև երգս կատակերգութեան ջնարահար պոռնկի, յածեալ և կոծեալ քաջ հնչեցուցեալ ողբս ողորմելիս և վիճաբանութեան» (ԼԹ)[86]: Համարելով իր ոճը հասարակ և ստոր, միջնադարի հոգևորական բանաստեղծը արժանի չի համարում ողբերգական կոչել այն և համեմատում է վարձակի երգի հետ: Նրա համար կարևոր չէ անգամ, որ այդ երգը ողբական է՝

---

82 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 89:

83 Եսայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 72.

84 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 159 (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.):

85 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լոյս ընծայեց Կ. Կոստանեանց, Աղէքսանդրապոլ, 1910, էջ 221 (Թուղթ ՀԶ):

86 Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, նշվ. հրատ., գլուխ ԼԹ, էջ 104:

«կերպից կերպից աւաղականաց, ըստ կոծողացն կաքաւելոյ», այլ՝ որ երգողը կամ հորինողը ցածր խավի է պատկանում՝ կանոնավոր հասարակությունից մերժված «ջնարահար պոռնիկն» է։ Ժանրի ըմբռնման թեմատիկ-առարկայական սկզբունքն այստեղ ստացել է միջնադարին խիստ բնորոշ սոցիալ-դասային բովանդակություն[87]։

Կատակերգության և կատակերգականի այս ըմբռնումը հատուկ է ոչ միայն հայկական միջնադարի հեղինակներին։ Դանտեի «Աստվածային կատակերգությունը» իր ժանրային նկարագրով պատկանում է միջնադարյան հոգևոր գրականության այն տեսակին, որը մեզ հայտնի է տեսիլք անունով[88]։ Ըստ միջնադարյան գրական ավանդների, երկի վերնագիրը (որը հաճախ դրել են գրիչները) բովանդակելու էր նաև ժանրային անվանումը (պատմութիւն, վկայաբանութիւն, վարք, թուղթ, ողբ, տաղ, զրոյց, ճառ, խրատ և այլն)։ Վերնագիրը, ինչպես մեզանում, այնպես էլ եվրոպական միջնադարյան գրականության մեջ ունեցել է հրահանգի կամ հիշեցման իմաստ, այն է՝ որպես ինչ և ինչպես պետք է կարդալ ու մեկնել կամ որ կարգի ընթերցողին է ուղղված տվյալ երկը՝ հոգևորականի՞ն, թե՞ աշխարհականի՞ն, աշակերտի՞ն, թե՞ վարդապետին։ Դանտեն իր անդրաշխարհային ուղևորությունը վերնագրել է կոմեդիա, քանի որ դա գրված էր ոչ լատիներեն,

---

87 Ելնելով կատակերգութիւն բառի միջնադարյան իմաստից, Մկրտիչ Էմինը հորինացու իր առակներն թարգմանությունում օգտագործում է ոչ թե комедия, այլ скоморошество բառը (Моисей Хоренский, История Армении, М., 1893, стр. 215). բառի նման թարգմանության մեջ արտահայված է գրական ժանրերի միջնադարյան սոցիալ-դասային ըմբռնումը, երբ ժանրը կապվում է և՛ վերարտադրվող միջավայրի, և՛ հեղինակի դասային պատկանելության հետ (համմտ. Դ. Լիխաչով, նշվ. աշխ., էջ 40)։ Скоморошество բառը ճիշտ է արտահայտում ոչ միայն կատակերգականի միջնադարյան իմաստը, այլև այն մերժողական վերաբերմունքը, որ կարող էր ունենալ միջնադարյան մտածողը, այս դեպքում հորինացին՝ թատրոնի հանդեպ։

88 Համմտ. *Н. Г. Елина,* О художественном своеобразии «Божественной комедии», сб. «Данте и всемирная литература», изд. «Наука», М., 1967, стр. 87.

այլ իր ժամանակի խոսակցական լեզվով։ Դանտեն, որպես միջնադարյան մտածող, դա համարում էր մի լեզու, որը ի տարբերություն գրաբար լեզվի՝ լատիներենի, սովորում են առանց քերականական կանոններին։ Վերադառնանք Դավիթ քերականի մեկնությանը. «աշխարհաբարէն զի ամենեցուն յայտնի լինիցի»։ Դանտեն նույնպես սահման է դնում խոսակցական լեզվի ու «քերականական լեզվի» միջև[89] և իր գրվածքը, որ հասկանալի կարող էր լինել իր ժամանակակից ամեն մի խավացու, վերնագրել է ոչ թե տեսիլ, այլ «Կոմեդիա»։ Իսկ վանական գրիչները հետագայում չէին կարող այդ անունով կոչել մեծ ֆլորենտացու աստվածային տեսիլքը և Commedia վերնագրին ավելացրել են La divina (աստվածային)։

Ողբերգության և կատակերգության, որպես բարոյա-գեղագիտական ստորոգությունների սահմանը միջնադարում կանոնացվել է Դանտեից շատ ավելի վաղ՝ Դիոնիսիոս Թրակացու հույն-բյուզանդական մեկնություններում։ Դանտեի ժամանակ օգտագործվող լատիներենի քերականությունները նույնպես այտեղից են ծագում։ Թրակացու հայ մեկնությունները նույնքան կամ առավել մոտ են գրական և գեղագիտական հասկացությունների մշակման ակունքներին։ Դանտեի ժամանակակից հայ հեղինակները, միանգամայն անկախ եվրոպական ինտերպրետացիաներից, գրեթե նույն խոսքերով են սահմանում կատակերգության էթիկետը։ Վարդան Արևելցին, Առաքել Սյունեցին, ավելի ուշ՝ Դավիթ Ջելթունցին «աշխարհաբարէն» ասելով հասկանում են առօրեական, խոսակցական ոճը։ «Իսկ կատակերգութիւն,— գրում է Վարդան Արևելցին,— աշխարհաբարէն ասել պարտ է, և կարէ առանց բերականութեան ասել, և չէ անիկ առօգանութիանցն»[90]; կամ՝ «աշխարհաբարէն, այսինքն զի յայտնի ասես և աշխարհական եղանակաւ, զի դիւրալուր լիցի» (Առաքել Սյունեցի)[91], «ևս չէ փոյթ առուեստ

89 «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962, стр. 476.

90 Մատենադարան, ձեռ. № 2462, էջ 10բ։

91 Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ։

Բեռակաուրեան խնդրել ի նմանէ, *այլ երգել աշխարհաւրէն»* (*Զեյմունցի*)[92]:

Կատակերգության սահմանումներում խոսվում է նաև կատակային, ծաղրականի ու ծիծաղելիի մասին, բայց միջնադարյան մտածողների համար էական մոմենտներն այստեղ չեն: Ծիծաղելիի մասին ակնարկը գրական ճանապարհով ավանդված հիշողություն է և այդ գիծը մեկնիչների համար կատակերգականի հիմնական առանձնահատկությունը չէ: Միջնադարյան մտածողների համար առավել հասկանալի և իրենց նպատակների տեսակետից առավել ընդունելի է դասական-բարոյագիտական ըմբռնումը՝ «ամենեցուն յայտնի լինելի», «ոմանց յանդիմանութիւն և ոմանց յաւժարութիւն»[93]:

Հետևելով կատակերգութիւն բառի վկայություններին, փորձելով ըմբռնել այդ հասկացության միջնադարյան սահմանումները, տեսնում ենք, որ մեր հին մատենագրության մեջ այս անունով գրական տեսակ կամ ժանր չկա: Նման վերնագրով գրական երկ մեզ հայտնի չէ: Հունարան այս տերմինը ստեղծվել է հայերեն կատակ և երգ *բառերից, որոնք մեզ հայտնի են որպես բանահյուսական ժանրերի անվանումներ: Հունարեն* βωσικός *բառը, թարգմանելով աշխարհաւրէն, հայ քերականները հռետորական այդ ոճի բացատրության համար*

---

92 *Մատենագարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա:*

93 Դավթի մեկնությունից հետո այս ընդհանուր տեսակետը հայ գեղագիտական մտքի ուսումնասիրողներին բերել է այն եզրակացության, թե կատակերգականի վաղ միջնադարյան հայկական ըմբռնումն ավելի լայն է արիստոտելյան ըմբռնումից: «Կատակերգության էության բնորոշումը,— գրում է Հր. Ապրեսյանը,— ավելի լայն է արիստոտելյան մեկնությունից: Լայն է թեկուզ նրանով, որ Քերականը չի սահմանափակում կատակերգության ֆունկցիաները բացասական երևույթների ու մարդկային արատների ծաղրով կամ խարազանումով: Քերականը գրում է այն մասին, որ կատակերգությունը կոչված է դրվատելու առաքինություններ» (տե՛ս «Эстетическая мысль народов Закавказья», стр. 50). Համեմատությունը շահեկան չէ ո՛չ Դավթի, ո՛չ էլ Արիստոտելի համար. նրանք դարաշրջանով և աշխարհայացքով են բաժանված: Դավթի մեկնությունում գերիշխում է բարոյագիտական մոտեցումը, Արիստոտելի «Պոետիկայում»՝ գեղագիտականը: Այստեղ նախ և առաջ տեսնում ենք արվեստի անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումների սկզբունքային տարբերությունը:

հիմք են ընդունել ազգային բանահյուսության իրողությունները՝ առանց քերականության ստեղծված կաղապն ու երգը: Եվ կաղապերգությունը նրանց համար դարձել է բարոյա-գեղագիտական ընդհանուր ստորոգություն, որի միջոցով նրանք մեկնում և ընդհանրացնում են աշխարհիկ մտածողության՝ «ի կենցաղումս» կիրառելի երևույթները գրականության մեջ: Կաղապերգականը նրանց համար չափազանց լայն հասկացություն է: Դա սովորականը և առօրեականն է մարդկային հարաբերություններում, աշխարհիկ թեմատիկան և աշխարհիկ մտածողությունը գրական, բանահյուսական նաև թատերա-տեսարանային երևույթներում: Կաղապերգականի գեղագիտական սահմանները միջնադարի մտածողների համար շատ ընդհանուր են. ինչպես նկատեցինք, այսպես կարող էր կոչվել նաև ողբը: Բայց նրանց համար շատ որոշակի են կաղապերգականի և ողբերգականի էթիկական սահմանները՝ առօրեականը և սորը չպետք է խառնվի վեհին ու աստվածայինին, աշխարհիկ մտածողությունը՝ հոգևոր գործին: Կարդանք Ներսես Շնորհալու խրատը քահանայական դասին «մի՛ ընդ աստուածային բանիցն բանս ծիծաղականս և կաղապերգությիւնս խառնեսցէ»[94]:

Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնություններում սահմանված է կաղապերգության և կաղապերգականի հռետորական ըմբռնումը: Սա միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող առասպելավարժության առարկայի տեսական հիմնավորումն է: Այսպես է կոչվել առակների ընթերցանության ու մեկնության: Քերականները այս հասկացության հետ են կապում Ոլիմպիանոսի առակները, Աստվածաշնչի առակները և ընդհանրապես աշխարհիկ ղրույցները[95]: Այս տեսակետից կաղապերգության փայլուն օրինակներ են հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակի շատ էջեր, որոնք մեզ են հասել արդեն մեկնաբանված, հռետորական մշակման ենթարկված: Ի՞նչ է եղել առասպելավարժության առարկայի նպատակը, եթե

---

94 Ներսես Շնորհալի, Ընդհանրական թուղթ, Երուսաղեմ, 1876, էջ 60:

95 Տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 185—187:

ոչ «արարուածք քերդողականի» վերածել ժողովրդական աշխարհիկ զրույցները, տալ նրանց քրիստոնեական-բարոյախոսական մեկնաբանություն[96]: Այդ կարգի զրույցներից թերևս հնագույնը Փավստոս Բուզանդի վերջին գլուխներում բերված զրույցն է Հոհան եպիսկոպոսի մասին. «Յաղագս Յոհաննու եպիսկոպոսի, և վարուց նորա, և անմոռութեանն և շաղաշուա խօսիցն և գործոցն, և նշանացն՝ որ յաստուածոյ ի վերայ նորա եղեն» (գլր. 6, Ը, Թ, Ժ):

Այժմ, ի՞նչ չափով են Թլկատցու հայ մեկնություններն տեղեկություն տալիս ժողովրդական բանավոր արվեստի թատերային հատկանիշների մասին, կամ ի՞նչ չափով է կատակերգությունը կապվում միջնադարյան թատրոնի հետ:

Կատակերգության զուգորդումը ժողովրդական երգիծանքի հետ նախ տեսնում ենք Ստեփանոս Սյունեցու մեկնություններում: Ըստ Սյունեցու սահմանած ճարտասանական կանոնի, առակների մեկնության մեջ և խրատական ճառերում պետք է ընդօրինակել ժողովրդական խոսքի ոճը: «Կատակերգութիւն աշխարհաւարէն,— գրում է Ստեփանոս Սյունեցին,— այսինքն վատ կենցաղավարիւոյն եւ անարի եւ ծուլիցն եւ ընչասիրացն եւ ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն եւ զհեգնական առնել ճառս եւ սոիչս, որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ. սոյնպիսեաւ վարեսցիս եւ դու յընթեռնուլն զայնոսիկ»[97]:

Սյունեցու խոսքը ժողովրդական երգիծանքի մասին է, որը կարող էր ներազդել նաև թատերային արտահայտության տարբեր: «Առնել ճառս և սոիչս» դարձվածքը որոշակի ակնարկ է այդ մասին: Ինչո՞ւ մեկնիչը չի գրում ասել, խօսել, պատմել, երգել և այլն, այլ առնել, որ գործողության իմաստ ունի, նշանակում է կատարել, անել, ներկայացնել, վերածել, ստեղծել, կազմել, հարմարեցնել, պատրաստել, շինել: Այստեղից էլ

---

96 Տե՛ս «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», նշվ. հրատ.: Այստեղ զետեղված զրույցները մշակված են ըստ որոշակի գրական էքիկետի և ձևի տեսակետից ինչ-որ չափով հեռացել են բանահյուսական աղբյուրից:

97 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 192:

արար և արարուած բառերը, որ նշանակում են գործ, շինվածք, գործողություն[98]: Ի դեպ, միջնադարյան քերականները բառերը գործածում են ոչ մոտավոր, այլ ստույգ և կոնկրետ նշանակությամբ, հատակորեն տարբերելով բառերի ընդհանուր և մասնակի վերաբերությունները: Դատողություններում և սահմանումներում նրանք ոճական տարբերակների առանձնապես չեն դիմում, աշխատում են ճիշտ գտնել երևույթների անունները: Քերականները այս առումով տարբերվում են մյուս հեղինակներից: Նրանց համն մի բառն ու դարձվածքը հիմք է տալիս կոնկրետ եզրակացության, եթե իհարկե չենք հետևում բառի պատմական իմաստից:

Ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ թատերային արտահայտություն տեսնելու մեր միտումը հիմնավորվում է նաև հետագա մեկնիչների ոչ պակաս հետաքրքիր վկայություններով, որոնց կանդրադառնանք: Առայժմ ուշադրություն դարձնենք սուիշ բառի վրա: Գործածվել է նաև սուին, սուինչ և սուինջ ձևերով, բառացի նշանակում է սուլոց, «հընչյուն իբր սրնգի»[99]: Այս բառի ամենահետաքրքիր և ամենապերճախոս վկայությունները գտնում ենք Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերում». «...նոցա իսկ զքոյդ հանդիսի մրցութեան տաղս և սուինչս յօրինեալ անպատկառաբար ազատապունդն պարէին և ի հրապարակս գահէից և քաղաքաց իբրու զգիւցազանցն երգէին»[100]: Կամ՝ «զի՞նչ ձև զմայլական պարտաւոր կաճառողացն խնջուիս և սուինս և ուրիթ թափառումն, և դատարկօք անյօրինաբար բախբախումն և քարշումն քանցիւց»[101]: Սուինչ բառը գործածված է տաղ (վիպական բանաստեղծություն), կաճառ (պար) և խնջույք (ուրախություն, խրախճանք, հրճվանք) բառերի հետ: Սուինչը ակնհայտորեն առնչվում է վիպերգերի ու ավանդությունների հրապարակա-

98 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 261—262:

99 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 740:

100 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 40 (Բ. ԺԱ):

101 Նույն տեղում, էջ 47 (Բ. ԺԴ):Ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.:

յին, տոնական ներկայացումների հետ. «ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գեհինից և բաղամաց իբրու զդիւցազունս երգէին»: Մագիստրոսի մյուս վկայությունը այս բառի մասնակի մի նշանակությանն է վերաբերում, որը նույնպես կապվում է խաղի ու զվարճության հետ. «ի խնճորս սըրընջանս անդամարեկս խաղուց»[102]: Կ. Կոստանյանցի բացատրությամբ «սոնչան խնճոր» ասվածը եղել է խաղագնդակ, որ օդ նետվելիս բնկբնկուն սուլոցի նման ձայն է արձակել[103]: Գուցե դա այն պունաարդ գնդակն է, որ տեսնում ենք մանրանկարներում պատկերված կապիկների կամ ծաղրածուակերպ մարդկային ֆիգուրների հետ: Այս բոլոր ավյալները հուշում են, որ սոիչ կարող էր նշանակել բանահյուսական սյուժեի վրա հորինված կամ նրա հետ որևէ ձևով առնչվող խաղ («տաղս և սոիչս յօրինեալ»): Մոտավորապես նույն իմաստը պետք է ունենա Ստեփանոս Սյունեցու ակնարկը՝ «առնել ճառս և սոիչս»: Եվ այստեղ ավելի որոշակի է գործելու, կատարելու, ներկայացնելու իմաստը: Սյունեցին ուղղակիորեն նկատի ունի միջնադարյան սինկրետիկ բանահյուսության տարրերը՝ նվագը, խաղը (տանանելի գործողություն), պարը, խոսքը, երգը:

Ստեփանոս Սյունեցին սինկրետիկ բանահյուսությունը, որը, ինչպես տեսանք, թատերային արտահայտության ձևեր է ենթադրում, ուղղակիորեն կատակերգություն չի անվանում, քանի որ սա ստեղծված հռետորական տերմին է, և հավանաբար ժողովուրդն էլ այդպես չի կոչել իր աշխարհիկ խաղերն ու զրույցները: Սյունեցին այդպես է անվանում հռետորական առակն ու զրույցը, դրանք համեմատելով ժողովրդական բանահավոր ստեղծագործության և թատերական բանահյուսության հետ: Կատակերգութիւն բառն այստեղ, ինչպես և բոլոր մեկնություններում ընդհանրացնող հասկացություն է: Այս համեմատությունը, պետք է կարծել, միայն տեսական նշանակություն չի ունեցել: Թատերական բանահյուսության ինչ-ինչ ձևեր ու միջոցներ թափանցել են «առասպելալարժութեան»

102 Նույն տեղում, էջ 50 (բ. ժե):
103 Նույն տեղում, էջ 328—330:

մեջ: Ժողովրդական պատմելաձևի ընդօրինակումը թատերային նկարագիր է տվել առասպելների, զրույցների ու առակների բանավոր մեկնությանը: Որոշակիորեն այդ է վկայում Համամ Արևելցու մեկնությունը. «բարեացն յորդորականն ըստ իւրաքանչիւրոցն ձևացուսցես. որպէս Կայենին եւ Սեթայն կամ Դամեքայն եւ երիտասարդին հարելոյ ըստ արդարն եւ սուտն զոյգ ձևացեալք ըստ ասացուածոյն եւ յընթեռնուլն»[104]: Քերականը որքա՞ն հստակ է տարբերություն դնում գրվածքի ու ընթերցման («ըստ ասացուածոյն եւ յընթեռնուլն») և թատերային վերարտադրության («ձևացուսցես», «զոյգ ձևացեալք») միջև: Ձևացուցանել բառը գալիս է հաստատելու և լրացնելու Սյունեցու առնել բառի վերը հիշված իմաստը: Համամ Արևելցու հիշատակած ասույածաշնչային անուններն ասում են, որ վարդապետարաններում հռետորական մշակմամբ ոչ միայն կարդացվել ու մեկնաբանվել, այլև ինչ-որ մի ձևով ներկայացվել են Հին կտակարանի սյուժեները: Դևոնդ Ալիշանը նենթադրում է, որ «բարոյական վիպասանական քերթված պիտի ըլլան Համամ վարդապետին հիշածներն»[105]: Որ այդ «վիպասանական քերթվածները» կարող էին ունենալ նաև տրամախոսական բնույթ կամ ներառել դրամատիկական ձևի տարրեր, անվիճելի է: Ըստ երևույթին, այդ կարգի գրական մշակման ու բանավոր մեկնաբանման են ենթարկվել ամենաբազմազան նյութեր ու սյուժեներ, դրանց թվում աստվածաշնչային թեմաներ, պատմա-վիպական ավանդություններ, Սահակ Սյունեցու խոսքերով ասած, «ցհին և ցնոր, ցհեթանոսաց և ցհրէից եւ ցքրիստոնէից»[106]:

«Վերծանական քերթութեան» և վաղ միջնադարի թատերական երևույթների առնչության նոր եզրեր են ցույց տալիս: Երզնկացիները՝ Պլուզը և Ծործորեցին: «Վարիացիս յառնելոյ

---

104 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 253:

105 Ղ. Ալիշան, Յուշիկք հայրենեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ 104:

106 Տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 185—187:

կամ չընթեռնուլն»,—գրում է Պլուտը, դարձյալ տարբերություն դնելով ընթերցման ու ներկայացման միջև։ Առավել ուշագրավ է համեմատությունը կատակների՝ միջնադարյան կոմեդիացուների հետ. «զկատականաց նուագել խօսս և հեգնական ասացեալ ճառս ըստ ոմանց աշխարհականացն, ձայնիւ ձևացուցանել, աշխարհօրէն նոքայն սովոր են առնել»[107]։ Այս տեղեկությունն ամբողջացնում է Մործորեցին «ըստ իւրաքանչիւրոցն ձևացուցեալս»[108] բառերով։ Սա արդեն ակնարկ է դեր տիպերի կերպավորվելու մասին։ Եվ այդ տիպերը, պետք է ենթադրել, միայն ասուլածաշնչային պերսոնաժները կամ առակների այլաբանական նշանները չեն եղել։ Հայ մեկնիչները տեղեկություն չեն տալիս այս մասին։ Բայց կարդանք Բյուզանդացի անունով հույն մեկնիչի խոսքերը. «երբ ուրեմն յուրաքանչյուրին ուզում ենք նմանվել, առաքյալին նեկայացնելիս քընքուշ և ուրախ ձայն ենք արձակում, նմանվելով նրա կյանքին (վարքագծին— Հ. Հ.), քանի որ «ամենաերանելի առաքյալը ժամանակավոր բարիքներն արհամարհելով հետևեց Քրիստոսին», իսկ Հուլիանոսին ներկայացնելիս դաժան և սուր ձայն ենք արձակում, նմանեցնելով նրա ձայնին, քանի որ «թշվառագույն Հուլիանոսը ուրացավ Քրիստոսին, հանուն ժամանակավոր վայելքի»[109]։

Մոտավորապես պատկերացնելով միջնադարյան վարդապետարանների բնույթը, իմանալով «վերծանական քերթուԲեան» և «առաստպելաբարժուԲեան» նպատակները, կարող ենք մոտավոր պատկերացում կազմել նաև այդ միջավայրում

---

107 Մատենադարան, ձեռ. № 2193, էջ 33բ—34ա։

108 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 52ա։ (Այս և նախորդ ընդգծումները մերն են— Հ. Հ.)։

109 Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 569։ Ա. Մուրադյանի բառացի թարգմանությունը վերաշարադրել ենք, ուստի բերում ենք նաև հունարեն բնագիրը. "Οταν οὖν ἑκάστου μνημονεῦσαι θέλωμεν, ἐπὶ μὲν τοῦ ἀποστόλου πραεῖαν καὶ ἱλαρὰν φωνὴν ἀφίεμεν πρέπουσαν τῷ βίῳ αὐτοῦ, οἷον „ὁ μακαριώτατος ἀπόστολος τῶν προσκαίρων ἀγαθῶν καταφρονήσας ἠκολούθησε τῷ Χριστῷ" ἐπὶ δὲ τοῦ Ἰουλιανοῦ τραχεῖαν καὶ κατάπικρον φωνὴν ἀφίεμεν πρέποσαν τῷ βίῳ αὐτοῦ, οἷον „ὁ ἀθλιώτατος Ἰουλιανὸς διὰ πρόσκαιρον ἀπόλαυσιν ἀπέστη ἀπὸ τοῦ Χριστοῦ".

մշակվող հռետորական արվեստի բնականության չափի ու բնույթի մասին։ «Վերծանողը»՝ պատմողը կամ ընթերցողը, ըստ երևույթին, պարտավորված է եղել կատակերգական երկերը (միջնադարյան իմաստով), համաձայն նրանց մշակման տիպի, ներկայացնել թատերայնորեն։ Սա լիակատար իմաստով բնական կերպավորում չէ և բյուզանդական հռետորական դպրոցներում կոչվել է ὑπόκρισις (հիպոկրիզիս)։ Բրակացու հայ մեկնություններում համանման իմաստով են տրված առնել և ձևացուցանել բառերը։ Վերջիններս չէին կարող նշանակել ավելին, քան չարի և բարու, առաքինության և մոլության ընդհանուր, հասարակականորեն ճանաչելի, սահմանափակ հատկանիշների կամ նշանների պայմանական վերարտադրություն։ Սա հայկական միջնադարի թատերական արվեստը չէ, այլ նրա միջոցների գործադրումը «վերծանական քերթութեան» արվեստում։ Պատահական չէ, որ քերականմեկնիչները, շատ լավ իմանալով թատր և թէատրոն բառերը, նույնիսկ տեսնելով θέατρον բառը հույն մեկնություններում (χωμῳδία-ին վերաբերող հատվածներում), այդպես չեն կոչում ոչ իրենց արվեստը, ոչ իսկ իրենց ժամանակակից թատերական բանահյուսությունը («զկատակականաց նուագել խօսս»)։ Բոլոր դեպքերում, մեզ հետաքրքրողը միջնադարյան ճարտասանական արվեստի թատերային հատկանիշները չեն, այլ նրա տեսաբանների համեմատության օբյեկտը՝ ժողովրդական բանավոր արվեստի թատերային և դրամատիկական դրսևորումները։ Առնել և ձևացուցանել բառերը թերևս ավելի շատ վերաբերում են այդ համեմատության օբյեկտին։

Թատերական բանահյուսության պատկերացմանը մոտենալու համար դիմենք ևս մի վկայության։ Բրակացու ուշ շրջանի մեկնիչը՝ Դավիթ Ձկյունցին վկայում է, որ կատակերգութիւն բառը XVI—XVII դդ. գուցե և ավելի վաղ ունեցել է թատերական իմաստ, արդեն մեզ հասկանալի առումով[110]։ Գրա-

110 Կիլիկյան շրջանում կատակերգու բառն ունեցել է նույն իմաստը, ինչ կատակը վաղ շրջանում։ Գրիգոր Տղան գրում է.

կան ճանապարհով ստեղծված բառը մտել է կյանք և հետագային է ավանդվել որպես թատերական ժանրի անվանում։ Այդ նույն շրջանում կամ փոքր-ինչ ավելի վաղ կատակ բառը արդեն կորցրած է եղել կոմեդիաճաշ իմաստը և նշանակել է ծաղր, այսպանք, կատակ։ «Կատակն ծաղրն է,— գրում է Չեչիունցին,— զոր Դաւիթ Մարգարէն ասէ. «Եղաք մեք նախատինք դրացեաց մերոց և այպն (կատականաց)»։ Իսկ կատակերգութիւն է, զոր ոմանք շէրս ասեն, որ ոտանաւորս երգելով՝ զոմանս գովեն և զոմանս պարսաւեն՝ հայհոյանս առնելով, զոր աշխարհական(ք) սովոր են այսպիսի առնել. զայն ասէ, թէ յորժամ որ հանդիպիս երգ, նա չէ փոյթ աւուրս քերականութեան խնդրել ի նմանէ, այլ երգել աշխարհաւրէն։ Այդ է, որ ասէ զկատակերգութիւն»[111]։ Առնել և ձեացուցանել բառերին Չեչիունցին ավելացնում է երգել բառը։ Որ միջնադարյան ժողովրդական երգիծանքը սինկրետիկ բնույթ է ունեցել, և երգն էլ նրա անհրաժեշտ էլեմենտներից է, հասկանալի է։ Բայց այստեղ ավելի հետաքրքիր է «շէրս ասեն» արտահայտությունը։ Սա նույնպես երգ է նշանակում (շէր—երգ)[112]։ Հովհաննես Երզնկացին (Ծործորնցի) և Առաքել Սյունեցին ժողովրդական կատակերգուներին կամ կատակներին անվանում են շէրասացք[113]։ Եվ հին շեր ու երգ բառերը գործածվում են կողք կողքի, նշանակում է այստեղ էական իմաստային տարբերություն կա։ Շէրը տարբերվում է հավանաբար նրանով, որ թատերախաղային տարր է՝ հորինվելիս է եղել ոչ առանձին, այլ խաղի ընթացքում։ Այդ կարգի երգերից մեզ հայտնի հնադույն օրինակը բերված է Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմու-

---

Ո՞ւր բամբռասացքն գովեստին,
Կատակերգուքն ի ժողովին
Ո՞ւր չնարահարք երգարանին...

(«Բանաստեղծություններ և պոեմներ», Երևան, 1972, էջ 299)։

111 *Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.)։*

112 *Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. ե, Երևան, 1931, էջ 344։*

113 *Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ։*

1169—7

Թիւն Տարօնոյ» երկում. «ընդ առաջ եղեն պարաւորն և երգ առեալ բազում ինչ իրաց գովէին, որ չետոյ ի հոտել դիականցն չէր հանեալ ասէին.

Կերան գազանք զմարմին դիականցն և գիրացան,
Կուզ կերեալ ուռեալ իբրև զարջ.
Եւ աղուէս հպարտ եղև քան զառիւծ.
Գայլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց,
Եւ արջ, զի զոր ուտեն՝
Ջմնայ առ ինքն ի սովոյ մեռաւ,
Անգեղք, զի ագահ էին, նստան
Եւ այլ ոչ կարացին վերանալ.
Մկունք զի շատ տանէին ի ծակս իւրեանց,
Մաշեցան ոտք նոցա»[114]:

Բանահյուսական այս ֆրագմենտը մեզ պատկերացում չի տալիս խաղի բնույթի մասին, բայց հստակորեն ներկայացնում է ժողովրդական երգիծանքի ձևերից մեկը, որով կատակները «զչարան եպերչին և զբարիսն գովէին իւրեանց ձայնիւ հեգնական»: Սա ժողովրդական երգիծանքի այլաբանական ձևերից է: Մեզ հայտնի է նաև այդ երևույթի ոչ այլաբանական դրսևորումը, օրինակ՝ «Դուք էք աղ երկրի» երգը: Քրիստոսի՝ առաքյալներին ուղղված խոսքը՝ «դուք էք աղ երկրի» կատակները մեկնաբանել են «ձայնիւ հեգնական».

Աղ էր սատանայ պայծառութեամբ յերկինս,
Եւ հպարտութեամբ անմահացաւ
Եւ եղև աղբ կոխան մարդկան:
Աղ էր Ադամ ի դրախտին,
Մինչ չէր անցեալ զօրինօքն,
Բայց յետոյ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Կայէն, բայց յորժամ եղև եղբայրասպան,
Իբրև զհոտեալ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Քամ որդի Նոյի,

114 Հովհան Մամիկոնեան, *Պատմութիւն Տարոնոյ*, աշխ. և առաջաբան Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941, էջ 246—247:

Բայց յորժամ ծիծաղեցաւ ի վերայ հօրն,
Եղև որպէս աղբ անպիտան։
Աղ էր Եսաւ, բայց յորժամ
Զանդրանկութիւնն վաճառեաց,
Եղև որպէս զաղբ անպիտան։
Աղ էր Յուդա, բայց յորժամ մատնեաց
ՋՏէրն, եղև աղբ հոտեալ և գարշ,
Հոտովն ելից զաշխարհ ամենայն...[115]

Սա բովանդակությամբ հիշեցնում է եվրոպական ապադեմոկրագայնացած հոգևորականների՝ վագանտների երգերը։ Նրանք այս ոգով գրել են Մարկոսի ավետարանի մեկնությունը։ Հայտնի է, որ վագանտները եղել են կոմեդիանտներ ու ժոնգլյորներ։ Այս երգը, եթե թարգմանական չէ, ապա ծագում է շէր կամ սոիշ կոչված բանահյուսական ժանրերից։ Ջուննալով կատակական խազի նկարագրության փաստ, դժվարանում ենք որոշել, թե նման կարգի երգերը ինչ դեր են կատարել թատերական կոնտեքստում, ինչ ձևերով են համապրդվել թատերային արտահայտության ձևերի, պարի և գործողության հետ։ Այս երգերը սոցիալական բովանդակությամբ և ժողովրդական-բանահյուսական նկարագրով ձայնակից են XII—XIII դդ. ֆրանսիական ֆաբլիոներին ու շվանկներին, որոնք երգել են թափառական ժոնգլյորները շուկաների հրապարակներում ու հավաքատեղիներում։ Ֆաբլիոն սյուժետային երգ է և մասամբ հիշեցնում է հայ միջնադարյան առակը։ Սա, ըստ երևույթին, պետք է համարել սոիշի և շէրի եվրոպական զուգահեռը։ Ընդհանուրն այն է, որ այս երկուսն էլ միջնադարյան քաղաքային բանահյուսությանն են պատկանում, սոցիալ-հասարակական համանման միջավայրի ծնունդ են, մեկը համեմատաբար հին, մյուսը համեմատաբար նոր։

Բրակացու հայ մեկնություններում կա մի բաժին ևս՝ «Յաղագս հագներգութեան» (Περὶ ῥαψῳδίας), որը մեզ համար պարզում է միջնադարյան թատերական բանահյուսության սերտ

---

115 *Հայերգ—մեղեդիք, տաղք եւ երգք, հրատ. Ա. Տեկանց, Թիֆլիս, 1882, էջ 182—183։*

առնչությունը երգային-վիպական բանահյուսության հետ։ Ե՛վ ῥαψῳδία (ռապսոդիա) բառը, և՛ հատվածի թարգմանությունը ասում են, որ Թրակացին ակնարկում է հոմերոսյան պոեմների կատարման մասին. «Հագներգութիւն է մասն քերդածայ ներպարառնալ սաորադրութիւն։ Եւ ոգնալ է հագներգութիւն ի հագնելոյ կարկատուն բանս, և կամ ի սարդենի մահակէ պար գոլով երգել զհոմերական քերդածն»[116]։

Հագներգութիւն բառը մեկնիչները նախ փորձում են բացատրել պարզ ստուգաբանության ճանապարհով. հագնի — ձափնե ճյուղ կամ սարդենի մահակ, հագագ — կոկորդ, ձայնական գործարան, հագնել — ագուցանել, միմյանց կապել, մասերը իրար հարմարեցնել։ Այնուհետև, բառի ծագումը բացատրելու համար Դավիթ մեկնիչը դիմում է հին հունական ավանդությանը՝ Ապոլոնի և Դափնեի առասպելին, հագներգութիւնն անվանելով գավազաներգութիւն. «զի հագներգութիւն քան հոռոմին լսի գաւազաներգութիւն, վասն զի սարդենի գաւազանաւ, զոր փոխանակ սուգելոյ կուսին, որպէս ասեն, բուսոյց երկիր, պար գոլով Ապոլոնի երգէն զհոմերական քերդածն վասն խնդրելոյ շնորհին, որ ի Հոմերոնէ ասացեալ քերդածացն»[117]։ Սա գրական ճանապարհով փոխանցված հիշողություն է հուշն ռապսոդների մասին, որոնք IV դ. (մ. թ. ա.) հոմերոսյան պոեմներն արտասանել են հանդիսավոր առնակատարությունների ժամանակ, գլխներին ունենալով դափնե պսակ և ձեռքներին գավազան, որպես խոսքի իրավունքի խորհրդանիշ։ Այս հիշողությունը, որ Դավիթին է փոխանցվել Թրակացու հուշն մեկնություններից, կրկնում են հետագա հայ մեկնիչները ևս։ Բայց էականն այն է, թե Թրակացու թարգմանչի օգտագործած հագներգութիւն բառը, որ ձևականորեն միայն ῥαψῳδία-ի համարժեքն է, ինչ իմաստ է ստանում հայ մեկնություններում, կամ ինչ իրական հող է գտնում հուշն ռապսոդների մասին հիշողությունը հայկական միջնադարում։

Միջնադարյան մեզ հայտնի բոլոր բառարաններում, նաև Ադոնցի աշխատության «Բառք քերականի» բաժնում որպես

116 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 4։
117 Նույն տեղում, էջ 92։

հագներգութիւն բառի համարժեք բերված է կատսկերգութիւն բառը[118]։ Դարձյալ «չփոթմունք», արտաքուստ ավելի տարօրինակ, քան ողբերգության ու դամբանականի նույնացումը։ Մանավանդ որ այս նույն տեղում կատակերգութիւնը բացատրվում է կատականի բառի օգնությամբ՝ «զկատականայց նուագել խօսս»։ Ինչ կապ կարող է ունենալ այս վերջինս թափթփօիա — հագներգութիւն զուգադրության հետ։ Հին հունական κωμῳδία-ն և τραγῳδία-ն հասկանալիորեն իրարից հեռու գրական տեսակներ են, բայց իրողությունն այն է, որ նրանց հայերեն բառարանային համարժեքները՝ կատակերգութիւնը և հագներգութիւնը ունեն ընդհանուր մի նշանակյալ։ Եվ այդ ընդհանուրն այն բարոյա-դեղագիտական առորոգությունն է, որ կոչվում է կատակերգութիւն։ Հայ քերականների համար սա ընդհանուր մի անվանում է՝ տրված բանահյուսական երևույթներին և նրանց առնչվող գրական բոլոր տեսակներին։ Բայց հետևելով Թրակացու՝ ժանրերի առորակարգման սխեմային, նրանք կատակերգությունը և հագներգությունը բացատրում են տարբեր հատվածներում։ Սա ձևական մոմենտ է, քանի որ նրանց բնորոշումների բովանդակությունը գրեթե նույնն է։

Հագներգութիւն
Դր. Մագիստրոս

...կարկատուն բանիւք յարատանին շարամանեալ ամենայն մրմունջք և երգ գուսանութեան, ...զոր այժմ ի հայումս առասել քան ի յունականին գտանեմք։ Քանզի ատարեան միով գծիւ բազում բանս, երէ գովասանութիւն եւ երէ պարսաւ...[119]

Երզնկացի (Սոբծոբեցի)

Հագներգութիւն կատակերգութիւն է ըստ հայումս, գուսաներգութիւն ի յունին[120]։

---

118 Այս փաստի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է հրավիրել Լ. Քալանթարը, Գ. Լևոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատության գրախոսականում (տե՛ս «Արվեստի մայրուղիներում», էջ 361—362)։ Քալանթարի դիտողությունը զարմանալիորեն աննկատելի է մնացել հետագա ուսումնասիրողների համար։

119 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 231—232։ Այս և հաջորդ օրինակներում ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.։

120 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 257բ։

Կատակերգութիւն
Երզնկացի (Ծործոռեցի)

...կատակերգութիւն աշխարհօրէն, այսինքն զեպսենաց պատմութիւն ասէ, զի զշաբաս նպերէին և զբաւրին զովէին, որպէս այժմ շէրաասացմ և ուզանմ առնեն[121]:

Դավիթ Ջեյրունցի

Իսկ կատակերգութիւն է, զոր ոմանք շէրս ասեն, որ ոտանաւորս երգելով՝ զոմանս զովեն և զոմանս պարսավեն՝ նպերասս առնելով[122]:

Պատկերն առավել քան հատակ է։ Երգնկացու գործածած ուզան բառը, որ գրված է շէրասացի կողքին, թուրքերէն է և, ինչպես առաջինը, նշանակում է երգիչ[123]։ *Սա հավանաբար ենթադրում է երգչի կամ կատարողի մեկ այլ՝ շէրասացից տարբեր տիպ*[124]։

Առանձնապես հետաքրքիր կռահումների է մղում հագներգութիւն ժանրի՝ Գրիգոր Մագիստրոսի բացատրությունը։ Մագիստրոսն այդպես է անվանում բանահյուսության բոլոր տեսակները («ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան»)։ Ուրևէմն առավել հետաքրքիր երանգ են ստանում նրա ստորաբաժանումները՝ երաժշտական հագներգութիւն, առակաւոր հագներգութիւն անվանումներով։ Մագիստրոսն այդպես է անվանում նաև ընդհանրապես խոսքի չափածո կառուցվածքը. «ոչ կարկատեցի զդա հագներգութեամբ և շարամանեալ ստորասացութեամբ»[125]։ *Իհարկե, Մագիստրոսի տերմինաբանությունն անհատական, երբեմն կամայական գծեր շատ ունի, և դժվար է ամեն դեպքում նրա տված անվանումներով կողմնորոշվել։ Բայց այս դեպքում նա համերաշխ է քերականների*

---

121 *Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ։*

122 *Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 223ա։*

123 *Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 476,* Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 360։*

124 *Rivola Francisco,* Dictionarium armeno-latinum 1633, *էջ 45։ Ուշագրավ է Ռիվոլայի* lyrice, seu fidicen in ludis, et in mésis cóccnens *(խաղի մեջ քնար նվագող կամ սեղանի մոտ երգող) բացատրությունը։*

125 *«Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 233 (Բ. ՀԲ)։*

հետ և լրացնում ու մանրամասնավորում է մեզ հետաքրքրող հարևայինների պատկերը։

Հագնեցութիւն բառի միջնադարյան բոլոր բացատրությունները մեզ մոտեցնում են ժամանակի դրամատիկական բանահյուսության բուն ակունքներին։ Ավելի լիարժեք իմաստ է ստանում Խորենացու հիշատակությունը այն չորս հագնեցությունների մասին, որոնց գրառված տարբերակը աղբյուր է հանդիսացել նրա «Պատմության» որոշ հատվածների համար («ընթեռնուլ արժանաւորեցաք ի չորս հագնեցութիւնս»)[126]։ Պատմահայրը հագնեցութիւն է անվանում նաև Տիգրանի մասին հորինված ավանդական վեպը («զորմէ ասէին ի հինսն մեր, որք վանդամբն երգէին»)[127]։ Իսկ ավանդական վեպը (ինչպես կտեսնենք նաև մեր շարադրանքի շարունակությունում) համապատասխանում է քերականների սահմանումներին։ Առայժմ, վեպերի ավանդման բատերային եղանակը մոտավորապես պատկերացնելու համար վերստին կարդանք Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությունը. «տաղս և սինչս յօրինեալ անպատակառաբար ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գունդից և քաղաքաց իբրու զդիւցազանցն երգէին»[128]։ Այս վկայությանն են ձայնակցում Առաքել Սյունեցու «հագնեցութիւն այս ոտիւք պար գոլով երգին»[129] բացատրությունը և ուշ միջնադարյան անանուն մեկնիչի մի նկարագրությունը, որին ծանոթ ենք Ալիշանի միջոցով.

Ծափս հարկանելով,
Կաքաւին յոլով.

---

126 «Մովսիսի Խորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Աբեղյան և Ս. Հարությունյան, Տփղիս, 1913, էջ 65։ Հագնեցութիւն բառի «գիրք պատմութենանց և բաժանումն մատենին յայլ և այլ գիրս և ի գլուխս» («նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 2) բացատրությունը հիմնված է Խորենացու վկայության վրա։ Բայց վերջինս ասում է միայն, որ հիշյալ հատվածներում պատմագիրը գործ ունի գրառված բանահյուսական նյութի հետ։

127 Խորենացի, նշվ. հրատ., I, ԻԴ, էջ 73։

128 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 40 (ԺԱ)։

129 Մատենադարան, ձեռ. 55, էջ 422բ։

Եւ ման առնեն պար գոլով,
Եւ ճոճեն ճեմելով,
Եւ տափս հարկանեն ծնծղայքով,
Եւ խաղս խաղան թատերով,
Զանգամս շարժեն խնճերով,
Աւաչս յօրինեն ճոխ երգով[130]։

Ըստ Ալիշանի, «նոին դարերու քերականի մնկնիչը» այս «ռամկական բանաստեղծութեան» օգնութեամբ է բացատրում հագնեցրութեան, որպես միջնադարյան բանահյուսական ժանրի, բնույթը։ Վկայությունը թեև ուշ շրջանից է, բայց նկարագրվող երևույթը միջնադարյան է բոլոր առումներով։ Այս դրքի հաջորդ գլուխները կարդալով, ընթերցողը կհամոզվի, որ սա միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի բնութագրական էպիզոդներից է՝ և՛ պատկերավոր, և՛ հավաստի։ Մենք համոզվում ենք, որ կատակերգության և հագնեցրության նույնացումը (կամ նմանեցումը) անտարակույս պատահականությունների արդյունք չէ, այլ ելնում է միջնադարյան բանահյուսության ու թատրոնի ունակ իրողություններից։ Սա մեզ հիմք է տալիս հագնեցրությունը համարել թատերային երևույթ, ունենալով, իհարկե, որոշ վերապահություններ և նկատի ունենալով թատրոն հասկացության միջնադարյան իմաստը։ Ալիշանի բացատրությունն էլ որոշակիորեն այդտեղ է ընկնում, ամրապնդելով մեր համոզումը, որ նագնեզուրիւն ասվածը, նրն թատրոն չէ բոլոր առումներով (դա բացառված է), ներառում է նաև թատրոնը ոչ փոքր չափերով և միաժամանակ հատկանշում է նրա տեսակներից կամ ժանրերից մեկը։ «Այսպիսի երգեր,— գրում է Ալիշանը,— զոր հին հայք եղանակով և նվագարաններով կերգեին, մեր հիմիկվան ռամկաց խաղ ըսուածներուն կնմանեին, զոր իրենք ցուցք կամ շէր կանվանեին»[131]։ Իսկ սա երգ չէ, այլ խոսակցական խաղ և ցույց։ Այս կարգի խաղեր, Լևոնյանի հավաստումով, արևմտահայ իրականության մեջ պահպանված են

130 Գ. Ալիշան, նշվ. աշխ., էջ 109։
131 Նույն տեղում։

եղել XIX դարի սկզբում և այն էլ քաղաքային միջավայրում[132]։ Մեզ շատ կարևոր է թվում այս վերջին հանգամանքը, որ հիմք է տալիս պաշտպանելու երևույթի քաղաքային ծագումը կամ քաղաքային տարածում ունենալը՝ կապը միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի հետ։ Թև ինչ բնույթի խաղեր են եղել դրանք կամ ինչ տեսք են ունեցել հնում, դժվար է որոշել։ Բառերի ստուգաբանությունից բացի մենք այստեղ այլ կողմնորոշիչներ չունենք։ Խաղ բառը ժողովրդական բառապաշարում (ինչը նկատի ունի Ալիշանը) ունի երգի իմաստ, իսկ հնում՝ վաղ միջնադարում այդպես են կոչվել ծաղրը, կատակը, պարը, լարախաղացությունը, թատրոնը[133]։ Եթե ուշ միջնադարում կամ անցյալ դարում ժողովուրդը խաղ ասելով հասկացել է երգ, դա վկայում է մեկ բան՝ հայ միջնադարյան քաղաքային երգը մշակվել է թատերախաղային պայմաններում կամ ուղղակիորեն թատրոնից է գալիս։

Շեր բառի իմաստը մեզ արդեն հասկանալի է։ Ալիշանը դրան համարժեք կամ նույնիմաստ է համարում ցուցը։ Բայց այս բառի ստուգաբանությունը հնթադրել է տալիս, որ սա միայն երգ չէ, այլ ավելի բազմանիստ երևույթ՝ սինկրետիկ բանահյուսության փաստ, որ երկար բացատրություն է պահանջում։ Դրան մանրամասնորեն կանդրադառնանք հաջորդ գլխում։

---

132 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 129—130։

133 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 319—320։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Ա. «ԵՐԳՔ ՅՅՈՅ ԵՒ ՊԱՐՈՒՅ»[1]

Դրամատիկական և թատերային արուեստի նախատարրերը սկզբնապես տրված են ժողովրդական բանաւոր արվեստի հնագույն ձևերում։ Բանահյուսական միակատարությունը (սինկրետիզմ) ոչ միայն մասնակիի և ընդհանուրի, կոնկրետի ու վերացականի, այլև գեղարվեստական վերարտադրության տարաբնույթ (ոչ իզոմորֆ) ձևերի մի գումար է։ Իսկ դրամայի նախնական՝ պարերգական (խորային) տիպը այդ միակատարության տարանջատման արդյունքներից է։ Ե՛վ դասական, և՛ ժամանակակից բանագիտության մեջ սա սկզբունքորեն չվիճարկված տեսակետ է։ Անցյալ դարի պատմա-ազգագրական դպրոցի (Կ. Մյուլլենհոֆ, Վ. Վակերնագել, Ռ. Հիլֆինգերոն, Լ. Ուհլանդ, Ե. Գեյեր, Վ. Շերեր), Ալեքսանդր Վեսելովսկու և նրա ժամանակակից ու հաջորդ եվրոպական բանագիտների ընդհանուր տեսակետը բանաստեղծության ու դրամայի փոխկապակցյալ ծագման մասին առ այսօր հնա-

---

1 *Այս նախաբանում զարգացված են մեր հրապարակած գրույցները (տե՛ս Հանրապետական առաջին դիտական կոնֆերանս, նվիրված հայ արվեստի և հարատարապետության պրոբլեմներին, Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1975, էջ 9—10, 40—41)։*

ցած կամ մերժված չէ։ Հնացած չէ և այն տեսակետը, որ դրամայի ու թատրոնի նախնական տիպը պարերգական է։ Շրջանառված լինելով ընդհանուր գրականագիտության ու բանագիտության մեջ, այս հայտնի դրույթը գրեթե անուշադրության է մատնվել թատրոնի պատմության ու տեսության վերաբերող շատ ուսումնասիրություններում։ Բանահյուսական երևույթները համեմատաբար քիչ են ուշադրության առնվել կամ անհրաժեշտ չափով չեն իմաստավորվել որպես հին թատրոնի պատմության նյութ։ Բանագիտության փորձը ամեն դեպքում չէ, որ հիմք է հանդիսացել նախադրական շրջանի թատերային երևույթների բացատրության համար։

Հայ հին և միջնադարյան թատրոնի պատմաբանները նույնպես վերապահությամբ են դիմել վաղ բանահյուսության փաստերին կամ վկայություններին։ Թվում է, դա արդյունք է հայկական միջնադարում դրամատիկական գրականություն որոնելու ջանքերի։ Թատրոնը չի պատկերացվել առանց թատերգության, և վաղ միջնադարի բանահյուսության դրամատիկական շերտը չի ուսումնասիրվել։ Այս նյութը ուսումնասիրողների համար ունեցել է օժանդակ նշանակություն, և նրա շատ կողմեր մնացել են չբացահայտված։

Բանահյուսությունը միշտ էլ ունեցել է դրամատիկական և թատերային արտահայտության գծեր։ Դա հատուկ է բոլոր ժողովուրդների բանավոր արվեստին։ Խնդիրն այն է, թե այդ հատկանիշները ինչ հարաբերության մեջ են բեմական արվեստի հին և որպես այդպիսին ավելի ընդհանրական (ունիվերսալ) ձևերի հետ, դրամատիկական մտածողության որ տեսակին են պատկանում, և որքանով նպատակահարմար է առանձին արժեք տալ դրանց։ Այս դեպքում, թվում է, հիմքեր ունենք նման մոտեցման։ Հայ հնագույն երգային-վիպական կոչվող բանահյուսությունը, որ ավանդված է վաղ միջնադարից, ներկայացնում է գեղարվեստական մտածողության մի որակ, որ առեղծվածային է շատ կողմերով և դժվար է տեղավորվում բանավոր արվեստի ավանդական պատկերացումների մեջ, դժվար է բացատրվում բանագիտության ավանդական հասկացությունների օգնությամբ։ Հայկական

վաղ միջնադարի մեզ հայտնի բանահյուսական երևույթները ենթադրում են ավելին, քան ենթադրում են վեպ, զույց, առասպել, երգ և նման ժանրային անվանումները:

Խորենացու «Հայոց պատմության» բանահյուսական աղբյուրներն իրենց տեսակային կամ ժանրային անվանումներով (երգ առասպելաց, երգ վիպասանաց, երգ թուելեաց, երգ ցցոց և պարուց) ներկայացնում են ժամանակի բանավոր արվեստի մոտավոր պատկերը: Պատմագիրը բերում է հավանաբար ոչ բոլոր տեսակների անունները կամ իրեն հայտնի բոլոր տեսակները համախմբում է այս կամ այն պայմանական անվանումների տակ: Նկատի առնենք նաև, որ այս տերմինների առաջին վկայողը Խորենացին է, իսկ նախորդ, ինչպես և հետագա գրական աղբյուրներում այս բառերը շատ չեն երևում: Սա թերևս նշանակում է, որ գործ ունենք Խորենացու առանձնահատուկ տերմինաբանության հետ, և նրա ակնարկած երևույթները պետք է որոնել ոչ անպայման այս բառերի տակ:

Հայ դասական և ժամանակակից բանասիրության մեջ հայտնի են այս անվանումների տարբեր բացատրություններ, որոնք այսօր էլ կրկնվում, լրացվում ու մեկնաբանվում են: Եվ, այնուամենայնիվ, խնդիրը շատ կողմերով աղոտ է: Դժվար է որոշել, թե այս բառերից որը ստուգապես ինչ է նշանակում: Դժվար է նաև կռահել՝ դրանք սճական տարբերակնե՞ր են Խորենացու բառապաշարում, թե իսկապես առանձին անվանումներ ու հասկացություններ: Եվ ի՞նչ պետք է որոնել այդ անվանումների տակ: Պատմագրի բերած մի քանի երգային-վիպական հատվածներն ասում են, որ հայկական վաղ միջնադարը հարուստ է եղել բանավոր արվեստի բազմազան ձևերով: Արդ, որո՞նք են այն ակնհայտ ավյալները, որ հիմք են տալիս որոնելու այնտեղ նաև պարերգական դրամայի նախնական ձևերից մեկը: Այս հարցը ծագում է ինքնին, անկախ նրանից, թե մեզ հայտնի նյութը ինչ չափով է մղում նման կռահման, կամ ինչպիսին են փնտրվող երևույթի հետքերը: Այս դեպքում մեր որոնածը ամենախորին շերտերում է կամ ուղղակի ձևերով պահպանված չէ:

Հետաքրքրող հարցի տեսակետից առանձնահատուկ է երեվում երգք ցցոց և պարուց անվանումը, որին Խորենացին դիմում է «Պատմության» առաջին մասի Զ գլխում՝ ազդերի ու տեղանունների առաջացման մասին Ալիմպիոդորոս փիլիսոփայի հաղորդած անգիր գրույցների և իր իսկ լսած ժողովրդական ավանդությունների առիթով։ Համաատարիմ իր՝ պատմագրի համառոտասիրությանը, Խորենացին ներկայացնում է այդ ավանդությունների շարքի կարճ ուրվագիծը՝ այն, ինչը կարող էր պատմության նյութ ծառայել։ Պատմագիրը իր այս խնդրից դուրս այլ նպատակ չի ունեցել, և նրա անուղղակի վկայությունից դուրս է մնացել մեր հետաքրքրության առարկան։ Ուստի, ակնարկվող երևույթը ներկայանում է ոչ այլ կերպ, քան ընդամենը իր անունով. «Բայց առաւել յաճախագոյն ինձեն Աւրամազնայց ի նուագս փանդռան և յերգս ցցոց և պարուց վայրսոսիկ ասեն յիշատակաւ»[2]։ Ահա ամբողջը։ Այստեղ ունենք հայ հնագույն բանահյուսական ժանրերից մեկի անվանական վկայությունը, առանց կոնկրետ օրինակի։ Ոչ այս ակնարկում, ոչ իսկ սրան նախորդող կամ հաջորդող տողերում չի երևում հիշատակվող առարկայի պատկերը։ Բառերի ակներև նշանակությունը թվում է պարզ ու հասկանալի։ Բայց ահա այդ պարզ ու հասկանալի բառերը ամենատարբեր մեկնությունների առիթ են տվել։

Մկրտիչ Էմինը Խորենացու ակնարկած երևույթը կապում է գուսան բառի միջնադարյան իմաստի հետ, թեև բնագրի այդ հատվածը ուղղակիորեն նման բացատրության չի մղում։ «Գուսան առ մեզ,— գրում է Էմինը,— զվաղացողս ի թատրոնի կամ զկատակերգուս յայտ առնէ՝ յոյր սակս առաւել յարմար թուի մեզ ընդ անուամբն՝ զերգիչս խաղացողս իմանալ, որք առաջի ժողովրդեան ի հրապարակս ձևացուցանէին զպարունակեալն յերգս վիպասանաց՝ որպէս և առ զանազան ազինս»[3]։ Այս պատկերացման օգնությամբ էլ մեկնաբանվում

2 Մովսէս Խորենացի, նշվ. հրատ., I, Զ, էջ 27։

3 Մ. Էմին, Վէպք հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96 (ընդգծումները հեղինակինն են)։

է շարունակությունը. «Աստ եղեալ ցույց երկրորդ ձևն է ցոյց, որ արմատ է բայիս ցուցանեմ և նշանակէ զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանդիսացեալց զգործս որևէ անձին ցուցանել (представление, représentation), և ոչ՝ որպէս նոր Բառարան ինքնակամ նոյնացուցանէ զայդ ընդ ցուցիմ բառի։ Երկրորդ բառն ի վերոյիշեալ բանիդ է պար, որոյ բուն սկզբնական նշանակութիւն է շրջան, որ և ի բանս խորհնացուոյն զնոյն ունի նշանակութիւն, որպէս և յունականն կիկլօս (կիկլօս էպիկօս)։ Ուրեմն, երգի ցցոց և պարուց ոչ այլ ինչ յայտ առնէ, բայց եթէ երգք գուսանաց և կաքաւաց՝ վէպս ասողաց ժողովրդեան, զնոքօք պար ասելոց»[4]։

Ամեն ինչ թվում է պարզ և անվիճելի։ Նայելով հեղինակի ընդգծումներին, կարելի է կարծել, որ խնդիրը լուծված է և դատողություններն ավելորդ։ Խոսքը բանահյուսական թատրոնի կամ դրամատիկական բանահյուսության մասին է։ Էմինը առաջինն է ընդգծում, որ վիպական երգի վաստարումը վաղ միջնադարում ունեցել է ուժեղ արտահայտված թատերային բնույթ։ Բայց պար բառի տակ նա բոլորովին այլ բան է նկատում՝ χόλος, այն է՝ պուտուր, պարբերականություն։ Սա վերաբերում է ոչ թե կատարման, այլ վերարտադրվող նյութի տեսակին։ Պարը, քան այս բացատրության, նշանակում է մեկը մյուսին շարունակող այժենների շարք՝ վիպական ցիկլ։ Դրանով էլ շրջան նշանակությունը էմինը փորձում է համապատասխանեցնել հունարեն χόλος-ին։ Դա բխում է էմինի հայտնի տեսակետից, որ խորհնացու բանահյուսական աղբյուրները առանձին էպիկական երգեր չեն, այլ գոյություն են ունեցել որպես ամբողջական վիպական ցիկլ։ Խնդիրն այն չէ, որ էմինի այդ տեսակետը վաղուց մերժվել է։ Մեզ համար դա չէ էականը, այլ այն, թե պուտուրը ցիկլ կամ պարբերականու-

---

4 Նույն տեղում, էջ 97։ Համմ. «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. II, էջ 920։ Որպես ցուց բառի հին հունարեն համարժեք այստեղ բերվում է ποιητής (ցնծություն, հանդիսանք) բառը։ Կառնելով բառի թատերական իմաստը, բառարանի հեղինակները նրա հին հունարեն համարժեքը չեն գտել և քան մոտավոր նշանակության, դրել են ποιητής բառը։

թյուն իմաստներով ինչ առնչություն ունի էմինի ակնարկած Թաոերային գործողության՝ ցուցմ բառի ակներև իմաստի հետ: Այստեղ առարկաները պարզապես անհամաձայն վիճակում են. վիպական երգի կառուցվածքի առանձնահատկության և նրա ավանդման եղանակի հարցերը իրար են խառնված: Թարգմաններ «յերգս ցցոց և պարուց» բառակապակցությունը ըստ էմինի մեկնաբանման, և կստացվի՝ «ներկայացումների ու վիպական ցիկլի երգերում»: Բայց Խորենացուն առաջին թարգմանելիս էմինը, թվում է, տարակուսել է և բառակապակցությունը ձևակերպել է այսպես. «во время представления в плясовых песнях»[5]: Սա որոշ չափով բանական, բայց մոտավոր բացատրություն է: Խնդիրն այն է, թե բնական ի՞նչ տեսք է ունեցել «ցցոց և պարուց» երգը, բանավոր արվեստի ո՞ր տեսակին է պատկանում:

Այսպես, Ստեփան Պալասանյանին վիճելի է թվացել պար բառի շրջան (ցիկլ) իմաստը, և շփոթությունները խուսափելու համար նա դիմել է բառի ակներև նշանակությանը. «Երգք պարուց նշանակում են այն երգերը, որ իրանք երգիչները ասելիս միևնույն ժամանակ պար էին գալիս»[6]: Այս բացատրությունը փորձում է զարգացնել Խորեն Ստեփաննն. «Երգ ցցոց բառ առ բառ նշանակում է ցույցերի երգեր (ցուց կամ ցույց — ցուցանեմ բայից — ցույց տալ), այսինքն այնպիսի երգ, որն երգվում էր ցույցերով կամ միմոսով, մնջախաղով»: Ավելի պարզունակ է շարունակությունը. «Շատ բնական է, որ երգիչները երգում էին այդ երգերը ժողովրդի առաջ, աշխատում էին իրանց ձևռներով և շարժմունքով ավելի կենդանություն տալ իրենց երգերին»: Բայց Խորեն Ստեփաննն տարբերություն է դնում պար բառի նոր և միջնադարյան իմաստի մեջ. «Մյուս խոսքը երգ պարուց — պարերի երգ, այնպիսի երգ է նշանակում, որ պարելով էր երգվում. պարել բառի բուն սկզբնական նշանակությունն է բոլորել, շուրջ առնել, պտտվել, որ և ցույց

---

5 *Моисей Хоренский*, История Армении, М., 1858, стр. 39.

6 Ս. Պալասանյան, *Պատմություն հայոց գրականության*, հատ. 1, Թիֆլիզ, 1865, էջ 175:

է տալիս հին սկզբնական պարի խորհրդավորություններ»[7]: Բանասերը նկատել է, որ Խորենացու ակնարկը ինչ-որ մի պարզ երևույթի մասին չէ: Ուշագրավ է Խորեն Ստեփանեի նաև այն դիտողությունը, որ Խորենացուն Ֆրեսնսերեն թարգմանողի՝ «Ֆլորիվալի dans leurs ballades et leur danses խոսքերը ճիշտ չեն»[8]: «Միջին դարերում,— գրում է Ստեփանեն,—բալլադը (իտալական ballare—պարել, պատվել բայից) այն բանաստեղծությունն էր, որ գրվում էր երգելու համար պարի ժամանակ, որի գլխավոր նյութը սեր էր, երգվում էր միևնույն ժամանակ պարելով, բայց դա քնարական բանաստեղծության տեսակն էր»[9]: Հնարավոր է, որ եվրոպական բալլադի նախատիպային գծերը լինեին առաջավորասիական ժողովուրդների, նաև հայ ժողովրդի հնագույն բանահյուսության մեջ: Բայց Խորենացու ակնարկը ոչ թե քնարական, այլ պատմա-էպիկական երգի մասին է, և սա մեզ համար էական հանգամանք է: Իսկ ի՞նչ առնչություն ունի պարը պատմա-էպիկական երգի ավանդման հետ: Յուրի Վսեսլովսկին, որ Խորենացուն կարդացել էր էմինի թարգմանությամբ, անհասկանալի է համարում пляска-ի էպիկական երգի ատրիբուտ լինելը և նկատում է, որ այստեղ մեծ առեղծված կա. «այդ լակոնիկ հատվածը մղում է շատ մեկնությունների և կարող է ամենատարբեր եզրակացությունների առիթ տալ»[10]:

Ի մի բերելով անհետացած բանահյուսական երևույթի բոլոր հնթադրական բացատրությունները, նկատում ենք, որ պար բառը, հասկանալի թվալով, դրեթե տարակուսանք չի առաջացրել և միայն ցուցմն է անհասկանալի թվացել: Գ. Խալաթյանցը[11] և Գ. Զարբհանալյանը[12] ուշադրություն են հրա-

7 «Մովսես Խորենացու Հայկական պատմություն», աշխարհաբար թարգմանեց և լուսաբանեց Խորեն Ստեփանե, Ս. Պետերբուրգ, 1889, էջ 27:

8 Նույն տեղում:

9 Նույն տեղում, էջ 38:

10 *Ю. Веселовский*, Очерки армянской литературы и истории, Ереван, 1972, стр. 66—67.

11 *Г. Халатьянц*, Армянский эпос в истории Армении Моисея Хоренского, ч. I, М., 1896, стр. 195.

12 Գ. Զարբհանալյան, *Հայկական հին դպրություն*, Վենետիկ, 1897,

վիրում այս բառի ավելի հին վկայության վրա, որ Ագաթանգեղոսն է տալիս. «երգս առեալ բարբառեցան կայիւք վազելով, ցուց բարձեալ մարգկանն»[13]: Պատկերը ընդգծված թատերային է: Տպավորությունն այնպիսին է, որ ակնարկված է «ցցոց և պարուց» երգին համանման մի երևույթ: Եվ թվում է այս հատվածի օգնությամբ պետք է մեկնել խորենացու վկայությունը: Բայց ահա, մեզ տարակուսանքի է մղում Աբեղյանը: Կարծես թե խնդիրը պարզելու նպատակով, նա երկու մասի է բաժանում ենթադրվող առարկան: Աբեղյանն այստեղ տեսնում է բանավոր արվեստի երկու տեսակ՝ պարուց երգ և ցցոց երգ: «Պարուց երգերի համար հավաստյավ կարելի է ասել,— գրում է նա,— որ կարճ քնարական երգեր են եղել, նման մեր արդի երկտողերին ու քառատողերին, որոնք և բոլոր ազգերի ժողովրդական պարերգերի ամենահին տեսակն են: Իսկ ցցոց երգերը խորենացու սարքածը կհամարեին, եթե չլիներ Ագաթանգեղոսի մեջ «ցուց» բառը... Վրան կավելացնենք ևս երկու օրինակ. «կաքաւս կայիից և ցոյցս վազից խաղալկացն դիւաց դարշելեաց ճարտար խաբողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի» (Ողբերգութիւն, բան 21, եր. 49): «Հարսանիք էին, և ցոյցք և զամբարք առագաստաց» (Առակք Ողոմպիանու, 4-րդ առակ, եր. 172, Վենետիկ, 1854): Այսպիսի գործածության մեջ ցուցք կամ ցոյցք բառն ստանում է պարի մի տեսակի կամ հարսանյաց պարի իմաստ, որով և երգք ցցոց պարերգերի մի տեսակն է միայն, հավաստյավ նույնպես քնարական կարճ տներ: Այսպիսի երգերի մեջ ևս կարող էին Ս. Գրքի այս կամ ավանդության և հայոց այս կամ այն տեղանվան մասին հիշատակություններ եղած լինել, ինչպես նույնը գտնում ենք մեր արդի պարերգերի մեջ»[14]:

էջ 138—139: Նաև՝ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1850, դեկտեմբեր, էջ 340—345:

13 «Ագաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914, § 180, էջ 98:

14 Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 256—257 (ընդգծումները հեղինակինն են):

Աբեղյանն ակնարկում է մինչև XIX դարը և նրանից հետո էլ գոյատևած բանահյուսական երևույթները: Նրա բացատրությունը հարմարեցված է կենդանի բանահյուսական նյութին և համոզիչ է այդ առումով: Բայց մեր քննության առարկան, իր ամբողջական, չորհված տեսքով, պատկանում է վաղ միջնադարին: Խորենացին խոսում է մեկ ամբողջական առարկայի մասին, և անհրաժեշտություն չկա այն երկու մասի բաժանելու: Անվանումը, ինչպես նկատում ենք, ենթադրում է դեղարվեստական արտահայտության չորս տարրերի օրգանական միասնություն՝ այն, ինչ կոչում ենք սինկրետիզմ: Նուագը և երգը այն տարրերն են, որոնք ցուցմ և պարմ տարրերը միավորում են սինկրետիկ ամբողջության մեջ: Բնագիրը ոչ մի հիմք չի տալիս անջատելու այս երկու հասկացությունները: Այլապես, տրամաբանական կլիներ «յերգս ցցոց և (յերգս) պարուց» ձևը: Բայց նման ընթերցում մեզ հայտնի չէ: Ցուց և պար բառերի առանձին գործածության օրինակները դեռևս հիմք չեն տալիս այստեղ առանձնացնելու նրանց: Հնարավոր է, որ լինեին «ցցոց երգ» և «պարուց երգ» կոչվող առանձին բանահյուսական ժանրեր, բայց այսպիսի անվանումներ մատենագրական աղբյուրներում վկայված չեն: Իսկ նրանց միասին գործածությունը ենթադրում է մի տարաբաժնք (էկվիպոլենս) զուգադրություն, որի երկու կողմերի նմանությունն ու տարբերությունը հավասարակշռված է մեկ ընդհանուր դիֆերենցիալ հատկանիշի հիման վրա: Այդ դիֆերենցիալը նշանակված է երգ բառով: Վերջինս կարող է իհարկե տարբեր բաներ ենթադրել՝ երգ, երգ-ռևիտատիվ, խոսք, խաղ-ստեղծարարություն (իմպրովիզացիա), սյուժե, բանաստեղծություն և այլն[15]: Բառի բազմիմաստ գործածություններից, որ հայտնի են բնագրերից, առայժմ էական չենք: Էական է այն, որ քննվող հասկացությունում երգը ոչ թե անջատող, այլ միավորող մոմենտ է: Խորենացին նկատի ունի բանավոր արվեստի մեկ ամբողջական տեսակ՝ սինկրե-

15 Համմ. Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, էջ 42—43:

միկ բանահյուսության հնագույն ձևերից մեկը[16]։ Մեզ թվում է, որ այդ անվանումը ժողովրդական բառապաշարից է գալիս։ Երգ, ցույց և պար բառերի նման զուգադրություն, ինչպես արդեն ասվեց, գրական այլ աղբյուրներում չենք հանդիպում։ Ըստ երևույթին, դա միասնականացված չի եղել որպես բանահյուսական ժանրի անվանում, ինչպես, օրինակ՝ «զկատականաց նուագել խօսս», «ճառս և սոխնչս», «մրմունջք և երգք» «տաղք պարանցիկք երգոցն», «աշխարհական բանաստեղծութիւն», «գեղապարելն» և այլն։ Հնարավոր է, որ «ցցոց և պարուց» երգը նույնն է, ինչ «տաղք պարանցիկք երգոցը»։ Նախորդ գլխի մեր համեմատություններն ու օրինակները հիմքեր տալիս են նույնացնելու կամ նմանեցնելու այս երկուսը։

Բայց պարզելուց առաջ, թե բանավոր արվեստի ինչ տիպական է հատկանշում «ցցոց և պարուց» երգը, հիշեցնենք, որ բանասիրական գրականության մեջ այս կապակցյալ անվան իմաստին անդրադարձել են շատերը (Հ. Դաթրճյան, Ալեքսանդրը Վահևլովսկի, Ն. Մառ, Վ. Լանգլուա, Ա. Ջամինյան, Ստ. Մալխասյանց, Գ. Լևոնյան, Լ. Քալանթար, Դ. Գոյան, Սրբ. Լխիցյան, Շ. Դրիգորյան և ուրիշներ)։ Այս բացատրություններից մի մասին կանդրադառնանք։ Առայժմ նկատենք, որ հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի պատմաբանները՝ Գ. Լևոնյանը[17] և Գ. Գոյանը[18] հիմնվում են ցուց բառի՝ Մ. Էմինի բացատրության վրա («զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանդիսացելոց զգործս որևէ անձին ցուցանէ»), որը թերևս ամենամաշելին և հրապուրիչն է երևույթը թատերական արվեստի փաստ ներկայացնելու տեսակետից։

Այսպիսով, փորձենք նախ կարվել բառերի առերևույթ հասկանալի թվացող իմաստներից և հիշենք Դեմոկրիտից եկող հայտնի միտքը, որ «տարբեր իրեր կարող են նշանակվել միև-

---

16 Բանագետ Գր. Գրիգորյանը նույնպես «երգք ցցոց և պարուցը» համարում է սինկրետիկ երևույթ (տե՛ս «Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը», գ. 1, Երևան, 1972, էջ 60—63)։

17 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 27—28։

18 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 211—213։

նույն անունով», և որ «անունները ծագել են պատահականորեն, այլ ոչ թե հատուկ են իրերի բնությանը»[19]: Շշփոթելով լեզվի ոլորտը իրերի ու հասկացությունների ոլորտի հետ, ասենք, որ իրերն ու հասկացությունները պատմականորեն ավելի շարժուն են, քան անվանումներն ու նշանակությունները:

Նախ ճշտենք պար բառի շրջան իմաստը: Աճառյանը, նախնական համարելով շրջան և շուրջ նշանակությունները, ցույց է տալիս նրանց բառարանային համարժեքները՝ περί հին հունարենում և para, pari սանսկրիտում[20]: Բայց այս նշանակությունները արդյոք համարժե՞ք են իմաստի կամ առարկայական վերաբերության ոլորտում: Այս հարցը չէր կարող ըմբռնել արմատական բառարանի հեղինակին: Ուշագրավ է սակայն Աճառյանի այն դիտողությունը, որ բառի նախնական ձևը եղել է պարf, f-ն սխալմամբ հասկացվել է որպես հոդնակիի վերջավորություն և ընկել: Հնարավոր է, որ Խորենացու բնագրում «պարուց»-ը անեզական իմաստ ուննա, մանավանդ, եթե դա իսկապես ժողովրդական բառապաշարից է գալիս: Աճառյանի ցույց տված խումբ և հավաքույր նշանակությունները, որոնց կարելի է ավելացնել նաև շարf նշանակությունը, «պարուց»-ին տալիս են հավաքականության իմաստ: Ուշադիր կարդալով հատկապես վաղ միջնադարյան հեղինակներին, նկատում ենք, որ մեր հասկացած պարը նրանք արտահայտում են կաու և կայք բառերով: Իսկ պար բառը նրանք գործածում են իր նախնական և առաջին նշանակությամբ՝ շրջան, շարf, խումբ: Եթե խաղ, կայք և կաու հասկացությունները որևէ կերպ առնչվում են շուրջ, շրջան նշանակություններին, ինչպես նկատել է տալիս Աճառյանը[21], ապա դրանով մեկ անգամ ևս հաստատվում է, որ շրջանաձև խմբվածությունը, խմբերգը կամ պարախմբային շարժումը երաժշտական-պլաս-

---

19 *С. Я. Лурье*, Демокрит, Тексты, перевод, исследования, изд. «Наука», Л., 1970, стр. 353.

20 *Տե՛ս* Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, Երևան, 1931, էջ 955:*

21 *Նույն տեղում, էջ 953, 956:*

ռիկական արտահայտության նախնական ձևն են՝ հին հունական խմբապարային արվեստի (χορεία) նախատիպ տարբերակներից կամ դպրահեռներից մեկը։ Հայտնի է, որ բանավոր արվեստի հնագույն, գուցե և առաջին ձևերից մեկն է այդ։ Իսկ եթե հայ միջնադարյան բնագրերում պար բառը կոնտեքստային իմաստներով երբեմն եղերվում է պարի մեր այսօրվա պատկերացմանը, ապա միայն ու միայն խմբապար, շուրջպար նշանակությամբ։

Մեր պատկերացումն ավելի լրիվ կլինի, եթե շրջան և շուրջ նշանակություններին ավելացնենք Նոր Հայկազյան բառարանի բացատրությունը՝ բոլորումն։ Բառի գլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտ) սա է[22]։ Եվ որպես այդ գլխավոր նշանակության համարժեք, բառարանի հեղինակները բերում են հին հունարեն χορός (խորոս) բառը։ Եվ բացատրությունն էլ՝ «բազմութիւն բոլորեալ ի կարաւել երգովք»[23], ականհայտորեն նման է Պլատոնի՝ χορεία (խորեիա) բացատրությանը։ Χορεία ὄρχησις τε καὶ ᾠδή τὸ ξύνολόν ἐστι[24]։ Այս նախադասությունը Պլատոնի երկերի հին հայերեն թարգմանությունում բառացիորեն նույն իմաստն ունի. «Եւ պար իսկ կաքաւումն և երգ է բոլորովին»[25]։ Նոր Հայկազյան բառարանի հեղինակները, թվում է, այս հիման վրա են նույնացրել χορός-ը

---

22 *Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 625։ Պետք է նկատել, որ այստեղ մեծ ճշտությամբ են տարբակարգված բառերի մերձակա և հեռակա նշանակությունները՝ բառի բովանդակության կենդրեա և ծերացական շերտերը։ Ինչպես հայտնի է, բառի մերձակա և հեռակա նշանակությունների սահմանումը ավել է Ա. Պոտեբնյան XIX դարի 70-ական թվականներին (տե՛ս А. А. Потебня, Из записок по русской грамматике, изд. 2-ое, Харьков, 1888, стр. 8). Նոր Հայկազյան բառարանի հեղինակները, չունենալով տեսական նման կողմնորոշիչ, այդ բնրանման մակարդակին են եղել զուտ գարաւկղբին։*

23 *«Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 625։*

24 «Древнегреческо-русский словарь», т. II, М., 1958, стр. 1779.

25 *«Պլատոնի Տրամախօսութիւնք Յաղագս օրինաց և Մինովա», Վենետիկ, 1890, էջ 45։*

և պարը: Ի դեպ, Պլատոնի երկերի նախորդ և ներկա ռուսերեն հրատարակություններում χορός-ին համապատասխանում է մեզ ծանոթ хоровод բառը[26]: Ս. Լիսիցյանը, մոտավորապես ճշտելով խորհնացու նշված հատվածի՝ էմինի ռուսերեն թարգմանությունը, պարը թարգմանում է хоровод[27]: Վերջինս χορεία (խորեիա) և χορῳδία (խորոդիա) բառերի բառարանային համարժեքն է, բայց չի արտահայտում նրանց լրիվ իմաստը: Ռուսական хоровод-ը և հին հունական χορός-ը տարբեր բաներ են: Հայերեն պարը, որպես ավելի հին բառ, ավելի մոտ է χορός-ին: Ուստի Խորհնացուն ռուսերեն թարգմանողները թերևս ավելի ճիշտ վարվեին, եթե պարը թարգմաներին хор: Իսկ պարաւար բառի քրիստոսամատիական օրինակ դարձած հին վկայություններից մեկը՝ «ընդ առաջ եղեն պարաւարքն...» (Հովհ. Մամիկոնյան), որ բերված է նաև Լիսիցյանի աշխատությունում, նույնիմաստ է հունարեն χορεστής բառին և հատակորեն նկարվում է պարեբզակ, ի պարու երգող (համբերգիչ) նշանակություններին: Այդ է հուշում «պարաւարքն երգէին զհոգածողականան» դարձվածքը[28]: Բառի այս և համանման վկայություններն ասում են, որ պարի համար թերևս ավելի նախնական է խմբերգ իմաստը: Լիսիցյանին, որպես պարարվեստի պատմաբանի, հասկանալիորեն ավելի է տրամադրում պարաւար բառի «մտնալն ի պարանցիկս նաբաւշաց» բացատրությունը[29]: Բայց մատենագրական վկայությունների մեծ մասը թույլ է տալիս այս բառի տակ հասկանալ ոչ միայն «երգիչ և կաբաւիչ», այլև որոշ դեպքերում պարզապես խմբերգիչ, խորիստ:

Ակնհայտ է այլևս, որ վաղ միջնադարյան բնագրերում, թարգմանական, թե ինքնուրույն, հունաբան, թե հայկաբան, պար բառը համապատասխանում է χορός և χορεία բառերին: Դրա առաջին օրինակը Աստվածաշնչի թարգմանությունն է:

---

26 *Платон*, Сочинения, т. 3, ч. 2, М., 1972, стр. 118.

27 *Տե՛ս С. Лисицян*, Старинные армянские пляски и театральные представления, т. I, Ереван, 1958, стр. 67.

28 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 630:

29 Նույն տեղում, էջ 632:

Հին և Նոր կտակարաններում պար բառի բոլոր վկայությունները համեմատում ենք հին հունարեն Աստվածաշնչի դրքերի համապատասխան հատվածների հետ և չենք հանդիպում տարակուսանքի առիթ տվող որևէ բացառության[30]: Առավել ուշագրավ է, որ ՝ջջός և պար բառերը այստեղ համապատասխանում են եբրայերեն ḫēḇel և աստրերեն ḫaḇlā բառերին, որոնց նշանակությունն է շարան, խումբ, եռամ, շարք[31]: Վերջիններս փոխադասավորվում են հունարեն ՝ջջός և ՝ջջεία բառերի շուրջը՝ շրջան, եռամ, շարան, խումբ, ամբոխ, ճույլ նշանակություններով[32]: Նշանակությունների այս բացարձակ համապատասխանության մեջ որոշակի նրբերանգ է ավելացնում հունարենից եկող շուրջպար նշանակությունը: Եբրայերեն ḫēḇel-ը այդ իմաստը կարծես չունի, թեև այնու, որ հին հրեական խմբապարը եղել է ոչ շրջանաձև, այլ շարբնթաց: Ըստ Եվրեինովի բացատրությունների, նոխազյան տոհարերության երթը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար վերածվել է աղեղնաձև, ապա շրջանաձև պարի, և այդ ընթացքը պատմականորեն երկար է տևել[33]: Հայերեն պար բառի շարք նշանակությունը, թվում է, նման հիմք պետք է ունենա: Եվ անկախ բոլոր հանգամանքներից, մեզ հայտնի է, որ «յասոյի բարբառոյն» հին հայերեն թարգմանված Աստվածաշունչը հետազոտում վերանայվել է հունարենի հետևությամբ, և լեզվական բոլոր համարժեքությունները ստուգվել են: Այստեղ մեր ենթադրած կոնֆիգուրացիան նմանվում է այն քառանիստ բյուրեղին, որի չորս հայելիները միմյանց հանդեպ նույն թեքություն ունեն և նույն պատկերն են արտացոլում: Որոնվող առարկան գտնվում է այդ բյուրեղի կենտրոնում: Բայց խորհրդապաշտության գերկը չընկնելու

---

30 *Հմմտ.* The Old Testament in Greek, v. I, Cambridge, 1887, p. 134, 509, 563, 605, 623, 672 և այլն:

31 *Այս բանը մեզ նկատել տվեց բանասեր Լևոն Տեր-Պետրոսյանը:*

32 *Տե՛ս* «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1680.

33 *Տե՛ս Н. Евреинов,* Азазел и Дионис, Л., 1924, стр. 68—71.

համար ասենք, որ այս բառերն արտահայտում են նոյն ոչ նույն, ապա համանման մի առարկա[34]։

Իհարկե, բառերի նշանակութիւնների նմանութիւնը կամ բառարանային համարժեքութիւնը ամեն դեպքում արդիւնք չէ նշանակյալների նույնութեան։ Բայց եթե թարգմանական բնագրերը, սկսած Աստվածաշնչից, Դիոնեսիոս Թրակացու «Քերականութիւնից»[35] ու Պլատոնից, մեզ են ներկայացնում որոշակիորեն մեկ բառ, այլ ոչ թե համանիշների խումբ, ակընհայտ է դառնում և այն ծանրութիւնը, որ բառը կրում է իր թիկունքին։ Եթե Թրակացին և Պլատոնը հունաբան թարգմանութիւններ են, ապա նրանց նախորդող Աստվածաշունչը

---

34 Պ ա ր-ով կազմված բոլոր բառերը չէ, որ առնչվում են մեզ հետաքրքրող առարկային։ Դրանք, բան կառուցվածքի և նշանակութեան, երկու խմբի են բաժանվում։ Մի խմբում պ ա ր-ը նախամասնիկ է և համապատասխանում է հունարեն περι նախամասնիկին. պարագա—περιφερόμενος. պարագիծ—περιλαμβάνω պարառել—περιγράφω, (տե՛ս «Հայկերեն արմատական բառարան», հ. ե, 1931, էջ 954)։ Մյուս խմբում պ ա ր-ը արմատ է և համապատասխանում է հունարեն χορός արմատին. պարաւոր—χορευτής, պարագլուխ—χορηγός պարեհգութիւն—χορωδία. Առաջին խմբի բառերը հունարանութեան շրջանում ստեղծված քերականական տերմիններ են և կապ չունեն պարի ու թատերախաղի հետ։ Եվ թնավ կարիք չկա պարուճակը համարել пляска, պարոյր՝ торжество с плясками, պարաորութիւն՝ плясовое действие, ինչպես վարվում է Ս. Լիսիցյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 63)։ Լիսիցյանը կարող էր չիմանալ, որ պարուճակ և պարաորութիւն բառերը ստեղծվել են հունարեն περιεκτικόν և σύλληψις տերմինների օրինակով (տե՛ս Ա. Մուրադյան. Հունարան գպրոցը և նրա դերը հայերենի քերականական տերմինաբանութեան ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 201, 228), բայց նա չի պատկերացնում հայերեն բառի կառուցվածքը. մոռանում է արմատ ծառայող բայահիմքը (ուն, առ) և որպես արմատ ընդունում է նախածանցը՝ պար-ը։ Լիսիցյանի ցանկացած իմաստին համապատասխանում է միայն պարառաբար բառը՝ Գրիգոր Մագիստրոսի միակ վկայությամբ՝ «զինչ ձև դմայլական պարառաբար կաքաւողացն» (Թղթերը, էջ 47)։ Սա բացառություն է և ստեղծվել է հավանաբար Աստվածաշնչի «պար առնել պարուր» (Դատ., Իե, 21) դարձվածքի հիման վրա։ Ի դեպ, Մագիստրոսի համար պարաորութիւն և պարառաբար բառերը տարբեր իմաստներ ունեն։

35 Տե՛ս Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 176։

դասական դրաբարի անխառն պատկերն է ներկայացնում և դրված է վաղ միջնադարյան հայ հեղինակների լեզվամտածողության հիմքում: Խորհնացին կանգնած է գրական այդ մոնումենտի կողքին և իր բառապաշարի մի զգալի մասը բերում է այդտեղից[36]: Բայց Աստվածաշունչը և թարգմանությունները մեր միակ կոմնորոշիչները չեն: Մեր կռահումը հիմնավորվում է նաև պար բառի ոչ թարգմանական վկայություններով: Դրանցից հնագույնը Ագաթանգեղոսի՝ վերը բերված հատվածում է. «հրդս առեալ բարբառեցան կայթիւք վազելով, ցուց բարձեալ մարդկանն. կէսքն ի բերդամիջին, և կէսք զքաղաքամէջն լցին խնճոյիւք. առ հասարակ համարէին հարսանեացն զպարս պարել և զկաֆաւան յորդորել»[37]: Պարը և կաֆաւը, արդեն հասկանալի է, հոմանիշներ չեն և հատկանշում են նկարագրվող գործողության տարբեր կոմպոնենտները: Մոտավոր թարգմանությունը թերևս այսպես է. «շրջան (կամ խմբերգ) բոլորել և պարի հորդորել»: Եթե անգամ կամայական է թվում մեր այս ընթերցումը, դարձյալ տարակուսելի չէ, որ ակնարկ կա Բաուրային արտահայտության տարբեր ձևերի (ցուց, պար, կաֆաւ) համադրվածության մասին: Այստեղ պարը խմբականություն է նշանակում, կաֆաւը՝ անհատական գործողություն:

Պար բառը իր նախնական իմաստով է ներկայանում նաև Փավստոս Բուզանդի հետևյալ հատվածում. «զմեռեալսն լային փողօվք և փանդռօք և վնօք զկոծսն պարուցն կաքաւելով, զտիգսն հարեալս զերեսս պատառեալս, արք և կանայք պղծութեամբ ճիվաղական պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով, և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»[38]: Նախորդ գլխում մենք տեսանք, որ սա հնագույն ողբական արարողությունն է՝ դրամատիկական բանահյուսության նախնական, չմշակված

---

36 Համոզիչ է երևում բանասեր Հ. Դավթյանի կարծիքը, որ Խորենացին իր բանահյուսական աղբյուրների մի մասին «Ողբք Բուզևնաց» անունը տալով, ևնում է Աստվածաշնչի «Բուզևնաց գրքից՝ նրա անվանումից կամ չափածո հատվածների բնույթից (տե՛ս «Էջմիածին», 1973, է, հուլիս, էջ 46—48):

37 Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 98 (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.):

38 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 343:

ձևերից մեկը։ «Զկոծան պարուցն կաքաւելով» դարձվածքը ժամանակակից հայերենի կարելի է փոխադրել թերևս այսպես. «խմբական ողբեր պարելով»[39]։ Կաքաւելը այստեղ նշանակում է իսկապես պարել, շարժումով արտահայտվել։ Իսկ «պարում դեմ ընդ դեմ հարկանելով» դարձվածքը սխալ չի լինի թարգմանել՝ «շարքերով միմյանց զարկվելով» կամ «շարքերով դեմ-առդեմ պարելով»։ Վերջինիս նման է Մալխասյանցի «դեմառդեմ ճիվաղական պարեր խաղալով» թարգմանությունը[40]։

Այս և նման հատվածների արտատեքստային զուգորդումները, որոնցից այսօրվա ընթերցողը թերևս չի կարող շատ հեռանալ, մղում են նաև պարի մեր պատկերացմանը։ Բայց դա բառի պատմական իմաստի մասնակի կողմն է և մեզ խանդրում է դիտել վաղ միջնադարյան պարերգական արվեստի առանց այն էլ աղոտ տեսքը։ Իսկ վերջինս, եթե ի մի բերենք բառի անգամ ուշ վկայությունները, ներառում է իմաստային նույն շերտերը, ինչ ակնարկում են Ագաթանգեղոսը, Բուզանդը, Խորենացին։ Այսպես, «գասիմ ի պարս հեղոց և ընդ այսս կաքաւեմ»[41]։ Թարգմանենք. «դասվում եմ համեմատների շարքը և պարում դևերի հետ»։ Պարը և կաքավը իմաստային նույն հարաբերությամբ են կապված, ինչ «զկոծան պարուցն կաքաւելով» դարձվածքում։ Այլ օրինակներ. «զբաղցրունսն գործել պար միղուացն անդուստ անաշխատաբար ի բջիջսն», «իբրև զերկին յարդարեալ լուսաւորացն պարու»[42]։

Ինչպես համոզվում ենք, պար բառը միջնադարյան բնագրերում գործածվում է ըստ Աստվածաշնչում և դավանաբանական գրականության մեջ տրված ընդհանուր նշանակության. «պար մարգարէից», «պար աստեղաց», «պար հրեշտակաց», «պար քահանայից» և այլն։ Համանման օրինակներից ոչ մե-

---

39 Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունը՝ «կոծի պարեր էին բռնում» մեր խնդրի տեսակետից մոտավոր է (Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968, էջ 268)։

40 Նույն տեղում, էջ 269։

41 Նարեկացի, Նշվ. հրատ., ՀԱ, էջ 183։

42 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ԻԴ, էջ 72, ՀԷ, էջ 223։

կում պարը կաճառ և կայք բառերի հոմանիշը չէ և գրեթե առանց բացառության փոխարինում է χορός և χορεία-ով կազմված բառերին: Նկատենք չափազանց ուշագրավ մի զուգադիպություն: Արիստոֆանը ծաղրական-փոխաբերական իմաստով օι χοροί օι πρόσθιοι է անվանում մարդու առամնաշարը[43]: Պար բառը ճիշտ նույն իմաստով գործածում է Նարեկացին. «Ոչ փշրեցեր զպարս առամնացս չմբոշխնել զբեզ, անսահմանելի»[44]: Սա արդեն թարգմանություն չէ: Այս զուգադիպությունն ավելին է ասում, քան այն իրողությունը, որ Նարեկացու լեզուն և մտածողությունը նույնպես ձևավորվել է Ս. Գրքի ազդեցությամբ:

Պարի կամ պարերգի բեմական-թատերական ֆունկցիան մեզ համար հասկանալի կդառնա, եթե պարզենք նրա մյուս բաղադրատարրը, որ արտահայտված է ցուց բառով:

Այս բառը ժամանակակից հայերենում գրեթե մոռացված է: Հայկազյան և Արմատական բառարանների բացատրությունները՝ ճանդէս, երգ ուրախութեան, ձայն նուագաց, ուրախութեան խաղ, կայրիւն և այլն, ընդհանուր են: Իսկ Ալիքսանդր Վեսելովսկու мимическая пляска բացատրությունը[45], որքան էլ հրապուրիչ ու պատկերավոր է, փաստարկված չէ: Փաստարկված չէ նաև Մալխասյանցի բացատրությունը. «Քանի որ բառը գործ է ածված պար բառի մոտ, որ տառացի նշանակում է կլոր պար, բոլոր պար, երբ պարողներն իրար ձեռք բռնած մի շրջան են ձևացնում, կարծում ենք, թե ցուցքը հակադրությամբ պետք է նշանակե կենտ պար, ինչպես լեզգիներն (լեզգինկան»[46]: Հաճախ տարածությունը կովկասյան մենապարի հետ թերևս հաջող չէ: Բայց որ ցուցքը ներկայացվում է որպես պարից տարբեր և նրան փոխառնչված, այլ ոչ թե առանձին տարր, ուշագրավ ու հետաքրքիր է:

---

43 «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1780.

44 Նարեկացի, նշվ. հրատ., ե, էջ 13:

45 Ա. Վեսելովսկի, նշվ. աշխ., էջ 256:

46 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968, Ստ. Մալխասյանցի ներածությունը, էջ 326—327:

Ցուց բառը բնիկ հայերեն է[47]. Թարգմանական բնագրերում չի գործածված և հին հունարենում էլ չունի իր ստույգ համարժեքը։ Այս բառը վկայված չէ նաև Հին կտակարանում։ Նոր կտակարանում կա ցոյց բառը, բայց նրա իմաստը փոքր-ինչ տարբեր է. «Զգոյշ լերուք ողորմութիան ձերում, մի առնել առաջի մարդկան, որպէս թէ ի ցոյց ինչ նոցա» (Մատթ. Զ, 1)։ Մ. Էմինը նույնացնում է ցուց և ցոյց բառերի նշանակությունները[48], բայց դա սխալ է, այնքանով սխալ, որ ցցոց ձևը ցոյցի հոգնակի սեռականը չէ, որը կլիներ ցուցից[49]։ Ցցոց ձևը ցուց բառի հոգնակի սեռականն է (ուղիղ ձևում՝ ցուցք)։ Բայց ցոյց բառը որպես հասկացություն, ավելի լայն է, ավելի տարողունակ, քան իր առարկայական նշանակությունը (ցուցանեմ)։ Ցոյց նշանակում է երևումն, ցուցումն[50], նաև՝ նշան, փորձ, գազափար[51], դրույթ, օրինակ և այլն։ Նոր Հայկազյան բառարանը ցոյց բառի հին հունարեն համարժեքն է համարում πομπή բառը, բայց դա ընդամենը մասնակի նշանակություններից մեկն է։ Կարծում ենք, այս բառի առաջին և գլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտը) պետք է համարել δείκνυμι (ցուցադրել, հայտնաբերել) և δεῖξις (ապացույց) բառերը[52]։ Եվ ըստ այդ իմաստների էլ պետք է հասկանալ Իրենիոսի դավանաբանական երկի վերնագիրը՝ «Ցոյցք առաքելական քարոզութեանն», այն է՝ «Ապացույցներ (դրույթներ) առաքելական

---

47 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, 1931, էջ 1097։

48 Տե՛ս Մ. Էմին, նշվ. աշխ., էջ 97։

49 Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Խորեն Ստեփաննն (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 29)։

50 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 916։

51 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, էջ 1084։

52 «Древнегреческо-русский словарь», т. I, стр. 346, 352. Համմա. Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 68։ Հունարան քերականները δεικτικόν և δείκνυμι բառերի օգնությամբ և ցոյցի այս նշանակություններիցելնելով, կազմել են ցուցական տերմինը (տե՛ս Ա. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 233, 248)։

քարոզի համար»։ Բառը նույն իմաստն ունի նաև «Յոյգք կենդանակերպիցն»[53], և «Տաղական բանի յոյգք»[54] վերնագրերում։ Այս դեպքում յոյգը կարող է նշանակել բացատրություն։ Ինչպես նկատում ենք, այս բառը տարողունակ է, որոշ դեպքերում փոխարինում է ցուց բառին։ Այս դեպքերում գործ ունենք յոյգի երրորդ նշանակության (հեռակա նշանակություն) հետ, որն է առակ ճշավակի, տեսիլ ճշավակի[55]։ Այստեղ ցուց և յոյգ բառերի նշանակությունները մերձենում են, բայց նրանց նշանակյալը, այնուամենայնիվ, ընդհանուր չէ։ Որքան էլ յոյգը գործածվի ցուցի իմաստով, դարձյալ նախնական է մնում ցուցը։ Սա է հինը և իր իմաստի հնությամբ էլ մեզ համար խորհրդավոր։ Ցուցը նախնական լինելով, նաև ժողովրդական, խոսակցական ձևն է, որ մնացել է իր մերձակա նշանակության՝ առարկայական վերաբերության սահմաններում, երբեք չփոխարինելով յոյգ քերականական-տրամաբանական տերմինին։ Ուշադրության առնենք նաև հետևյալ նուրբ փաստը։ Մատենադարանի № 750 ձեռագրի (XIV) գրիչը, քամ երևույթին, չըմբռնելով յոյգ բառի, որպես քերականական-տրամաբանական տերմինի իմաստը, արտագրել է սխալ՝ «տաղական բանի յուցք է սա, իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել»։ Գուցե և այդպես է եղել նրա գաղափար օրինակում, բայց դա չէ էականը։ Այդ «սխալի» մեջ է իրերի տրամաբանությունը։ «Իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել» բառերը գրիչն ընդունել է որպես իր ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության վերաբերմունքը աշխարհիկ գրազմունքների, այս դեպքում՝ աշխարհիկ բանաստեղծության և ցուցի հանդեպ և յոյցը արտագրել է ցուց։ Իսկ այս բառը առնչություն չունի իր արտագրած տեքստի հետ, որն ընդամենը տաղաչափական մի ձևի նկարագրություն է։ Այս «շփոթմունքը» թերևս վկայում է, որ բանաստեղծական ինչ-որ մի ժանր միջնադարում կոչվել է յուցք։ Ինչ ժանր է այդ, դժվար է ասել։

---

53 Մատենադարան, ձեռ. № 573, էջ 476ա։

54 Մատենադարան, ձեռ. № 750, էջ 169ա, ձեռ. № 1784, էջ 204ա։

55 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 916։

Բայց այդ մասին անուղղակի ակնարկ ունի Հովհաննես Սարկավագը իր նշանավոր «Սարեկում».

Ասա գաս նստիս մերձ առ ինև իբր արուեստիւ ինձ
յանգակից.
Բազմադեաւ երգարանաւ եղանակես և կաքաւես.
Համերակաև տաղիցս չափք և ծանուցեալ լինի բազմաց.
Ոտանաւոր և ցուցական ըստ քերդողացն տեսակի.
Կամ թէ ևս աւելագոյն, որպէս թուի ինձ դիտողիս[56]։

Հունաբանության շրջանում ստեղծված ցուցական տերմինը, հավանաբար հետագայում դարձել է նաև պոետական հասկացություն։ Այստեղ դա թերևս բանաստեղծության տեսակ է կամ գրական այլ ժանր։ Գուցե, դա նշանակում է արձակ ստեղծաբանության, ի տարբերություն ոտանավորի։ Բոլոր դեպքերում, Հովհաննես Սարկավագի ակնարկը խոսքի արվեստի մասին է, նրա այնպիսի մի տեսակի, որի բանահյուսական ծագումը կամ բանավոր արվեստի հատկանիշները X—XI դդ. էլ ակնհայտ են եղել։

Ցուցքի, որպես բանավոր արվեստի կամ գրական տեսակի հատկանիշները մեզ անհայտ են մնում։ Ցուցքը գրական ճանապարհով չի ավանդվել։ Միջնադարի գրականության մեջ այդպիսի տեսակ մեզ հայտնի չէ։ Իսկ եթե ավանդվել է, ապա անուղղակիորեն, փոխակերպված, լուծված արտահայտության այլ համակարգի մեջ, հավանաբար՝ ընդհանուր սյուժետային սխեմաների տեսքով։ Սա թերևս հնարավոր է։ Չունենալով ամբողջապես խոսքային բնույթ, ցուցքը չէր կարող ամբողջությամբ գրականության մեջ իր արտահայտչական համակարգի գծերով, բայց և չէր կարող հետքեր չթողնել գրականության մեջ։ Եվ այդ հետքերը պետք է որոնել վաղ միջնադարի այն հեղինակների երկերում, որոնք ավելի շատ են օգտվել բանահյուսական աղբյուրներից։ Այստեղ առաջին անունը Փավս-

56 Ա. Աբրահամյան, *Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը*, Երևան, 1956, էջ 323։

առս Բուլանդն է։ Հ. Գաթրճյանը Փավստոսի բանավոր աղբյուրների շարքում ակնարկում է մի քանի տեսակներ՝ «առակք, առասպելք, ցուցք»[57]։ Բացի այս, հայ հին բանահյուսության տեսակների մեջ ևս Գաթրճյանը հիշում է «նուագք ցուցք, գեղոնք, մրմունջք և այլ անուամբ երգեր»[58]։ Այս ամենը նա կապում է վաղ միջնադարյան հրապարակային զվարճալիքների ու նախարարական խնջույքների հետ, հնարավոր համարելով, որ «այլևայլ հրապարակական ուրախության նշաններուն մեջ ցուցք կամ ցցոց երգեր ըլլան, և կամ ընչավետ ինչպես թագավորներ, ասանկ ալ ընչավետ նախարարներ իրենց որսին երևներեն շինված կերակուրներով զարդարված ու ծաղկալից սեղաններուն վարձակներ ու երգեցիկներ պակաս չէին ըներ[59]։ Գաթրճյանը չի փորձում կռահել, թե ինչ բովանդակություն կամ տեսք են ունեցել այդ ցուցքերը կամ ցցոց երդերը։ Այս խնդիրը գուցե նրա համար էլ անորոշ է եղել կամ գուցե շատ պարզ։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ նա խոսում է իրեն ու իր ընթերցողին բավական հայտնի մի երևույթի մասին։ Մեզ համար պարզ է մի բան, որ ցուցք ասվածը ենթադրել է ոչ միայն պարային-պլաստիկական, այլև խոսքային-երգային արտահայտության տարրեր։ Սա պետք է համարել սինկրետիկ բանահյուսության ձևերից մեկը։ Եվ, ամենայն հավանականությամբ, դա ունեցել է աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակություն, այս բառերի միջնադարյան իմաստով։ Մեր համոզումը լրացվում է մի բավական պատկերավոր բառով՝ ցցաւաց։ Գրիգոր Մարաշեցին (XII դ.) իր «Վայք ողբոց» կոչվող ազոթագրքերից մեկում ասում է. «Ոչ ունկն լսէ զլկտի և ցցաւաց բանն»[60]։ Այս բառը երկու նշանակությամբ կա-

57 «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1889, թիվ 3, մարտ, էջ 40։

58 Հ. Գաթրճյան, Պատմություն մատենագրության հայոց, Վիեննա, 1851, էջ 26։

59 Նույն տեղում։

60 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 920։ (Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Դ, Երևան, 1948, էջ 496։ Մարաշեցու աղոթքներն ու մեղանները բովանդակող՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թվով տասնմեկ ձեռագրերում մեզ չհաջողվեց գտնել այս նախադասությունը. ուստի, բերում ենք բառարանի վկայությունը։

րելի է հասկանալ. ցուցքի ձևով, ցուցքի մեջ տաված կամ՝ ցուցք ասող, պատմող, երգող կամ հորինող։ «Վայք ողբոցնեների» մեկ ուրիշ տարբերակում Մարաշեցին այս խրատանման միտքը ասում է ուրիշ ձևով. «Մի՛ զլսելիս բացցուք ի չարաչար լսելութիւն և մի՛ պոռնկական երգոցն միտ դիցուք»[61]։ Պարզ է, խոսքը մի բանի մասին է, որը չէր կարող գրական արտահայտություն ստանալ միջնադարի վանական հեղինակների գրչի տակ և չէր կարող ուղիղ ձևով ավանդվել։

Ցուցքի աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակությունն ու թատերախաղային նկարագիրը առավել սրությամբ երևում է Նարեկացու մեզ արդեն հայտնի տողերում. «Կաքաւս կայթից և ցոյցս վազից խաղալիկացն դիւաց գարշելեաց ճարտար խաբողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի»[62]։ Միջնադարյան թատերային զվարճալիքների ու թատրոնի գրեթե բոլոր գծերն այստեղ երևում են՝ սինկրետիզմը (կաճառ, կայթ, ցուց, վազք, խաղալիկ) և կերպավորման կամ կերպարանափոխության մոմենտը («ճարտար խաբողաց»)։ Իսկ ի՞նչ է նշանակում «խաղալիկացն դիւաց գարշելեաց»։ Խաղալիկ — պարողներ, խաղացողներ[63]։ Եթե դարձվածքը ավելի համարձակ թարգմանենք, կստացվի «գարշելի սատանաներ ներկայացնողների», որ իհարկե պետք է բառացի չհասկանալ, այլ փոխաբերաբար. այն է՝ կեղծիքը, ձևացումը, կերպավորումը ոչ մարդկային, այլ դիվական գործ է։ Հասկանալի է Նարեկացու այս նախադասության ենթատեքստը. մարդկային հոգու կեղծիքն ու սեթևեթանքը համեմատում է «խաղալիկացն» ցուցքի հետ։ Բայց ինչո՞ւ է Նարեկացին ասում ցոյցս, ոչ թե ցուցս։ Չենք տարակուսում, որ այստեղ ևս գրիչներն են բառը փոխել, կամ տարբերություն չտեսնելով ժանրային անվանումի և քերականական-տրամաբանական տերմինի միջև, կամ հարմար համարելով օգտվել գրքային բառապաշարից։ Ցոյցը, որպես

---

61 Մատենադարան, ձեռ. № 8323, էջ 214բ։

62 Նարեկացի, նշվ. հրատ., ԻԱ, էջ 49։

63 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, Երևան, 1973, էջ 319։

ավելի ընդհանրական իմաստ արտահայտող բառ, տեղադրվել է այստեղ։ Իսկ Նարեկացին, կարծում ենք, դրել է «ցուցս վախճ»[64]։ Այս դեպքում իսկապես հասկանալի է դառնում Նարեկացու ակնարկի առնչությունը Ագաթանգեղոսի՝ վերը հիշված հատվածի («երգս առնալ բարբառեցան...») և Խորենացու «ցցոց և պարուց» երգի հետ։ Մանրամասն մեկնություններին հարկ չկա այլևս՝ ապացուցելու, որ խոսքը միջնադարում պահպանված ու տարածված, բայց ծագումով բնիկ շատ հին թատերախաղի մասին է։

Ցուցքի, որպես թատրոնի կամ թատերախաղային երևույթի, հիշողությունը երկար է պահպանվել։ Դրա վկայությունը դարձյալ բառն է, որ մնացել է հայերենի մի քանի բարբառներում։ Ըստ Աճառյանի, ցուցքը բարբառներում նշանակել է «հրեշային պատկեր, անկարգ տեսարան, այլանդակ դեմք», և դրանից են առաջացել ցուցաճ (հրեշ, հրեշային երևույթ, հրաշք), ցուցարաճ (տգեղ, ծեն և ապիկար մարդ), ցուցուլուճ (ցուցադրություն) բառերը[65]։ Լրացնենք այս օրինակները մեր դիտումներով ու տեղեկություններով։ Սևանի ավազանի որոշ գյուղերում մինչև օրս էլ կարելի է լսել «ցուցքի մեկը» արտահայտությունը։ Այդպես են անվանում անլուրջ, կեղծ, արվեստական, ցուցադրական, արտառոց կերպարանք կամ սուտ և ցուցամոլ վարքագիծ ունեցող մարդկանց։ Շիրակի դաշտա-

---

64 Ի պատասխան մեր հարցումի, բանասեր Պողոս Խաչատրյանը Մաշտոցի անվ. Մատենադարանում ցույց տվեց երկու ձեռագիր, որոնցում դառնը «ցուցս վազից» ձևը։ Ձեռագրերից առաջինը՝ № 3929-ը Նարեկացու հին համարվող արտագրություններից է (1247 թ.), մյուսը՝ № 9572-ը համեմատաբար նոր է (XV դ.)։

65 Հ. Աճառյան, Հայերեն գավառական բառարան, «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Թ, Թիֆլիս, 1913, էջ 1057—1058։ Հիմնվելով ցուցք բառի՝ Աճառյանի բացատրության վրա, Ս. Լիսիցյանը Ագաթանգեղոսի «ցուց բարձեալ մարգիանն» դարձվածքը թարգմանել է надев маски людей (նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 68)։ Դիմակը, ճիշտ է, հեռու բան չէ թատերախաղից ու թատրոնից, բայց ինչո՞ւ ցուց բառը թարգմանել դիմակ, և ի՞նչ կապ ունի այստեղ Աճառյանի բացատրությունը։ «Ցուց բարձեալ», կարծում ենք, սխալ չէր լինի թարգմանել «ծաղրի ենթարկել»։ Դա մոտավորապես նույն իմաստն ունի. ինչ «խաղ առնալ» դարձվածքը։

1169—9

վայրի գյուղերում դեռ գործածելի է ցուցանմ բառը՝ Աճառյանի ցույց տված նշանակությամբ։ Բայց լսել ենք նաև «իսոնը ցո՞ւցք են, ի՞նչ են» արտահայտությունը։ Ցուցմ բառը Կարսի շրջակայքի գյուղերում հայտնի է եղել որպես թե արևմտահայ գաղթականներից լսված խոսք, որ ունեցել է նույն իմաստը։ Լոռվա խոսվածքում մոտ անցյալում ընդունված է եղել ցուցկի բառը, որ նշանակել է կատակաբան. «Մաթոսանց Ըոստակը (= Արիստակեսը) ոնց որ ցուցկի ըլի. մաքուր շաշ ա էդ մասխարեն»։ Այստեղ նույն իմաստն են ունեցել ցիցկո և ցիցարկա բառերը։ Մեր լսած բոլոր բառերից ամենահետաքրքրին այս վերջինն է։ Դա չի՞ ծագում արդյոք ցուց և արկանեմ բառերից։ Արտաքին նմանությունն ակնհայտ է։ Գրական աղբյուրներից մեզ հայտնի են վիճակ արկանել, ձեռն արկանել, ձայն արկանել, գոյժ արկանել, ճառ արկանել, խաղ արկանել, առակ արկանել, բան արկանել, առասպելս արկանել, յերգ արկանել և նման բառակապակցություններ։ Հավանաբար, ժողովրդական-խոսակցական լեզվում եղել է նաև ցուց արկանել կամ ի ցուցս արկանել բառակապակցությունը, որի գրական վկայությունը չունենք։ Եթե մեզ հայտնի են խաղ առեալ, պար առեալ, երգ առեալ, *մանավանդ*՝ ցուց բարձեալ, ցուցս պարիցես[66] դարձվածքները, հնարավոր է հիմում նաև ցուց արկանելը։ Եթե հայտնի է ձայնարկու բառը՝ կազմված ձայն և արկանեմ բառերից, ապա ապրօրինակ չպետք է թվա ցիցարկա *ցուցն* աղավաղված ձևը։ Իր այս տեսքով սա համանշանակ է ծաղրածու (ի ծաղր ածեալ, ծաղր առնել) բառին և ժողովրդական բառապաշարում ունեցել է այն իմաստը, ինչ կատակերգուն գրականության մեջ։

Եվ այսպես, ցուց-ով կազմված կամ նրանից ծագող բառերը վաղ միջնադարյան գրամատիկական բանահյուսության ու թատրոնի հետևյալ հիշողությունն են։ Իսկ ավելի շոշափելի հիշողությունը ազգագրագետներին հայտնի «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» ժողովրդական թատերախաղն է, որ

66 «Մի՞թէ ի ցուցս պարիցես» (Ոսկեբերան)։ Այս վկայությունը մեզ հայտնի է Նոր Հայկազյան բառարանից (տե՛ս հատ. 2, էջ 917)։

խաղացվելիս է եղել Հայոց ձորի գյուղերում: Ցուցմունքը ցուցումն-ի հոգնակին է և ժամանակակից հայերենում ունի անեզական իմաստ: Ճիշտ նույն ձևով, անեզական գործածություն է ունեցել այս բառի մյուս հոգնակի ձևը՝ ցուցք: Արդ, ի՞նչ տարբերություն կա ցուց և ցուցք բառերի միջև, քերականական տարբերությունից բացի: Վերը բերված օրինակներից երևում է, որ ցուց ձևը ավելի հին է և բանահյուսական երևույթի ավելի նախնական անվանումն է, իսկ նրա հոգնակին, որպես անվանում, ավելի միջնադարյան է և Խորենացու ժամանակներում գործածվել է հենց այդպես՝ որպես անեզական գոյական: Ագաթանգեղոսն ասում է ցուց, որ նշանակում է ծաղր, պարոդիա: Խորենացին ասում է ցուցք, որը բանահյուսական ժանրի բուն միջնադարյան անվանումն է: Այս բառը կարելի է թարգմանել ներկայացում, ցուցադրում, ինչպես վարվել է Էմինը: Բայց մոգհոն պատկերացումներ չառեղծելու համար, ավելի լավ է չթարգմանել: Բառի իմաստի չբացահայտված շերտերը պետք չէ լուծել թատերական արվեստի ժամանակակից պատկերացումների օգնությամբ: Այս առումով, միանգամայն ըստուգ է Խորենացու ֆրագմենտի Մալխասյանցի թարգմանությունը. «Բայց առավել հաճախ Արամյան ազգի ծերունիները փանդիռների նվագակցությամբ ցուցքերի և պարերի երգերում հիշատակում են այս բաները»[67]: Իսկ «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» խոսուն վերնագիրը մեզ համար հետաքրքիր է առայժմ մեկ առումով. «ցցոց և պարուց» երգը, որպես հերոսային-վիպական սյուժեները կամ սիզոյին-պատմական ավանդությունները հիշելու ձև, հայկական միջնադարում բավական երկար է պահպանվել: Այս թատերախաղի պատկերը վերականգնելով մենք հազիվ թե մոտենանք Խորենացու վկայածի պատկերացմանը: XIX դար հասած միջնադարյան երևույթը մեզ համար այս դեպքում դժվար է կողմնորոշիչ դարձնել իսկական միջնադարը հասկանալու համար: Էական է այն,

---

67 Մովսես Խորենացի, *Պատմություն Հայոց*, թարգմ. *Ներածությունը և ծանոթագրությունները ակադեմիկոս Ստ. Մալխասյանցի*, նշվ. հրատ., էջ 81:

որ Խորենացուց հետո ապրած հեղինակներն էլ վկայում են «ցցոց և պարուց» երգի գոյատևումը։ Հիշենք Մաշտոցոսի և քերական-մեկնիչների ակնարկները։

Մեզ հայտնի բոլոր փաստերն ու վկայությունները ցուցմ բառի իմաստը ներկայացնում են ավելի լայն, քան կարող էր թվալ հարցադրման սկզբում։ Անհավանական չէ, որ ցուցմ բառը (աննեզական իմաստով, ինչպես տրված է Խորենացու քնագրում) թատր բառի համանիշը լինի՝ թատրոնի հնագույն, բուն հայերեն անվանումը, նախքան թատրը կփոխառվեր աստրներենից՝ հավանաբար Ասորիքից եկող միմերի թատրոնի հետ միասին։ Լեզվաբանները (Հյուբշման, Ա. Վարդանյան) թատրը համարում են ավելի հին փոխառություն, քան թէատրոնը, որ անմիջականորեն ու անփոփոխ ձևով հունարենից է գալիս[68]։ Թատրը ասորերեն tatra բառի հայացումն է և ընթվում է հին հայերենին միանգամայն հարազատ ձևով՝ թատեր, թատերաց։ Բայց անհամեմատ հին է ցուցմը, որը փոխառյալ չէ և իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը չունի հունարենում կամ ասորերենում։ Կարծում ենք, ցուցմին համարժեք պետք է համարել միմ (μίμος) բառը, որ և՛ ժանրի, և՛ կատարողի անունն է, և միմեսիս (μίμησις) բառը, որ նշանակում է ընդօրինակում, նմանողություն, վերարտադրություն։ Վերջինս հին հայերենում բառարանային համարժեք չունի թերևս այն պատճառով, որ եղել է ցուցմը։ Սա թարգմանական ընագրերում գործածված է ոչ որպես μίμησις-ի համարժեք։ Կառուցվածքի տեսակետից տարարժեք (էկվիպոլենտ) լինելը վկայում է ցուցմի որպես թատերական երևույթի ինքնուրույնությունը՝ նրա տարբերությունը միմ կոչված ժանրից, որը, ինչպես ընդունված է թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում, Հռոմից է անցել Ասորիք։ Հյուբշմանը թատր բառը համարում է թէատրոնի ժողովրդական ձևը։ Բայց, ինչպես նկատում ենք, ավելի ժողովրդական է ցուցմը։ Թատր բառի առաջին վկայությունը, համաձայն մեզ

---

68 Հ. Ա. Վարդանյան, *Ասորեների միջնորդությամբ հունարենէ փոխառնված բառեր*, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1929, էջ 327։

հայանի ավյալների, տալիս է Եվսեբիոս Կեսարացու «Քրոնիկոնը»[69], իսկ թեատրոնը վկայված է Աստվածաշնչում (Բ Մակ., Դ, 9, 12, Գործ., ԺԹ, 29, 31)։ Այս բառերի ժողովրդական-բարբառային գործածության օրինակ մեզ հայտնի չէ։ Վաղ ոչ թարգմանական բնագրերում էլ սրանք հազվագեպ են երևում։ Ագաթանգեղոսը, Փավստոսն ու Խորենացին այս բառերին չեն դիմում։ Բրակացու հունաբան մեկնիչները թատրոնը կոչում են «դկատեականաց նուագել խօսս», որը իր բոլոր հետու և մոտ իմաստներով համապատասխանում է ցցասայ բառի բացատրությանը՝ «ասացեալ իբր զդուցս աշխարհական երգոց»։ Իրողությունն այն է, որ թատր բառի վաղ վկայությունները գերազանցապես թարգմանական բնագրերում են (Աստվածաշունչ, Եվսեբիոս Կեսարացի, Ոսկեբերան, Մաքսիմոս)։ Պետք է նշրակացնել, որ այն, ինչ նոսկեդարյան ոչ հունաբան աղբյուրներում (սկսած հավանաբար VII դարից՝ Մայրագոմեցուց) վկայված է թատր անունով, ժողովուրդը կոչել է ցուցք։ Ուշագրավ փաստ է, որ համեմատաբար ուշ շրջանի հեղինակ Սիմեոն եպիսկոպոսը[70], վկայակոչելով Ոսկեբերանի ճառերը[71], որոնցում այնքան հոլովվում է թատր բառը, ինքը չի դիմում այս բառին։ Իհարկե, դժվար է ասել, թե ժողովուրդը թատր բառը չի իմացել, կամ բոլորովին չի գործածել։ Մեր ձավոր հարևանությունն Ասորիքի հետ ենթադրել է տալիս, որ դեռևս քրիստոնեության առաջ ասորական միմերի թատրոնը չէր կարող անծանոթ լինել հայ ժողովրդին, և

---

69 Եսեբի Կեսարացւոյ ժամանակագրանք (Քրոնիկոն), Վենետիկ, 1818, էջ 58։

70 Թե որ դարի հեղինակ է Սիմեոն եպիսկոպոսը, անորոշ է։ Բ. Սարգիսյանը ենթադրաբար նրան համարում է VII—VIII դարերի հեղինակ (տե՛ս «Քննադատություն Հովհան Մանդակունու և յուր երկասիրության վրա», Վենետիկ, 1895, էջ 195)։ Ալիշանի կարծիքը նույնպես ենթադրական է. «Հին վարդապետ մի, Սիմեոն Ազձնյաց եպիսկոպոս անվանյալ, բայց կարծեմ Սիոն կաթողիկոսն է յԸ դարու» («Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց», Վենետիկ, 1895, էջ 379)։ Ալիշանը հիմնվում է այն փաստի վրա, որ Սիոն Բավոնացի կաթողիկոսը (767—775) նախապես հայտնի է նրել Ազձնյաց եպիսկոպոս անունով (նույն տեղում, էջ 522)։

71 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35բ։

բառն էլ այս ճանապարհով կարող էր փոխառվել, առանց դուրս մղելու ցուցքը, որ ազգային թատերախաղի անվանումն էր: Բայց որոշակի է, որ թատր բառը հունարեն թէատրօն բառաձևացումը չէ: Եթե չլիներ Աստվածաշունչը, որ սկզբնապես աստրերենից է թարգմանվել և հետագայում էլ՝ հունարենի հետևողությամբ խմբագրվելով, հունարեն տեքստին համապատասխանելով, պահպանել է աստրաբանության հետքեր, կարելի էր իսկապես համոզված լինել, որ այս բառը կյանքից է մտել դիրք: Բայց ինչո՞վ բացատրել, որ գրականության մեջ քիչ գործածվող ցուցք բառը մնացել է ժողովրդի հիշողության մեջ և փոխակերպվել բուն տարբեր բարբառների, իսկ համեմատաբար շատ գործածվող թատրը չի մնացել: Այս հակասական իրավիճակը մտածել է տալիս, որ թատր բառով վկայված ամեն ինչ չենք կարող համարել աստրական թատրոնի երևույթ կամ ազդեցություն: Հնարավոր է, որ շատ դեպքերում այս բառով է վկայված միջնադարյան թատրոնի նաև բուն հայկական տեսակը՝ ցուցքը:

Վերադառնանք այժմ մեր հարցադրման սկզբնակետին: Ինչպիսի՞ մոտավոր տեսք կարող էր ունենալ «երգք ցցոց և պարուցը»:

Հենանալով առարկայից, փորձենք ավելի ճիշտ կամ ավելի հարմար կետից մոտենալ նրան: Քանի դեռ քիչ է ուսումնասիրված Առաջավոր Ասիայի թատերական բանահյուսությունը, մեր կողմնորոշիչը լինելու է հին հունական պարերգական դրաման: Այդպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ քաղաքակրթական ընդհանուր ոլորտում գտնվող հարավ-արևելյան Եվրոպայի և արևմտյան Ասիայի ժողովուրդների դիցաբանությունն ու բանահյուսությունը ընդհանուր գծեր և մոտիվներ կարող են ունենալ: Սա խնդրի մեկ կողմն է: Հին հունական պարերգական դրաման համեմատական ենք ընտրում, որպես դրամատիկական բանահյուսության զարգացման իդեալական պրոցեսի արդյունք: Սա պարերգական արվեստի այն ավարտված տիպն է, որի օգնությամբ կարող ենք ըմբռնել ընդհանրապես այդ երևույթի տրամաբանությունը:

Այսպես. եթե պար բառը մեզ հայտնի բոլոր վկայություններով ստուգապես համապատասխանում է հունարեն χορός-ին և նշանակում է խմբվածություն՝ շրջանաձև կամ շարքն թաց, և ցուցը՝ նմանողություն, ընդօրինակում, կենդանի վերարտադրություն (խոսք-խաղ, երգ-խաղ, պար-խաղ), առավելապես մենակատարման ձևով, ապա նրանց համադրությունը այլ բան չի կարող նշանակել, եթե ոչ խմբականի ու անհատականի «բեմական» փոխհարաբերություն՝ դրամատիկական արտահայտություն պարերգակների խմբի և մենակատարի՝ «ղեցատաց բանն» ներկայացնողի միջև։ Վերջինս, պետք է ենթադրել, սյուժեի ավանդողը կամ հորինողն է և խմբի հետ անուղղակի՝ ըստ ձևի, պատասխան չպահանջող արտահայտության մեջ է մտնում չափածո խոսքով, երգով և՝ «ի նուագս փանդռան»։ Սա «ցուցականը» ներկայացնողն է՝ հիմնական թեման ի ցույց դնողը կամ, եթե բառերական տերմինով արտահայտվենք, «առաջին դերասանը»՝ պրոտագոնիստը։ Նա իր խոսքն ուղղում է «ի պարու» հավաքվածներին՝ պարերգակներին («բազմութիւն բոլորեալ ի կաքաւել երգովք»)։ Պայմանականորեն այսպես ենք պատկերացնում մենակատար-պատմողի դերը։ Իսկ ո՞վ է նա պատմականորեն։ Խորենացին ասում է, որ «այսոքիկ զրոյցք» ներկայացնողները էին «հինքն Արամազնեայց»։ Սա նշանակում է, որ ազգի ծերերը եղել են պատմա-առասպելական սյուժեների ավանդապահները։ Ուրեմն, ժառանգականորեն փոխանցվող այս վիճակը նրանց դրել է նաև պրոտագոնիստի՝ առաջին ձայնն ունեցողի դերում։ Սրանք են իրենց ձեռքին ունեցել «սարդենի մահակը» խոսքի իրավունքի խորհրդանիշը։ Հիշենք այստեղ հագնեզուրիւն բառի՝ քերականների մեկնությունը, կատակերգուրիւն զուգահեռով։

Իսկ ինչպիսի՞ն է եղել տեքստի ներկայացումը թատերական տեսակետից։ Այս արարողության կոնկրետ մանրամասները երևակայությամբ «վերականգնելը», կարծում ենք, ավելորդ է։ Ելնելով ժողովրդական պարերգական արվեստի ընդհանուր տիպից, համեմատաբար հեշտ է պատկերացնել պարերգակների «բեմական» ֆունկցիան։ «Պրոտագոնիստի» խոս-

քին պարերգակները պատասխանել են կրկներդով և շրջանաձև պտուվելով նրա շուրջը։ Սա խաղի ընդհանուր դծագիրն է[72], որ մեզ ծանոթ է հայ ժողովրդական պարերգերից։ Այս դծագիրն է ունեցել հունական պարերգական դրամատն, իր և՛ բանահյուսական, և՛ դրական-թատերական մշակույթի վերաճած տեսքով։ Այսպիսին են հարավ-արևելյան Եվրոպայի ժողովուրդների շուրջպարերը, օրինակ՝ Բրակիականը, որ ընդհանուր տեսքով նման է հայկականին։ Ընդհանուր նկարագրով այդպիսին է Բրակիականից ու հայկականից շատ տարբեր վրացական Խորումի (ხორუმი)[73]։ Իր բեմական դծագրով, պարերգական դրամայի փոխանցված նախատիպերից է ռուսական хоровод-ը։ Մեներգի, շուրջպարի և ստասիմների (անշարժ խմբերգ) հարաբերությունը այստեղ ներկայացնում է պարերգական դրամայի սաղմնային տիպը[74]։ Վերջապես, հայկական ժողովրդական շուրջպարերում հրգվող քառյակները կամ իմպրովիզացիոն բնույթի չափածո տրամախոսությունները, որոնք մեզ հայտնի են ուշ շրջանից, ի՞նչ են, եթե ոչ դրամատիկական բանահյուսության վաղ ձևերի հիշողություն։ Պարերգի այս բոլոր ձևերի (նկատի ունենք տրտաքին՝ «բեմական» տեսքը) ընդհանուր նախատիպը, պետք է մտածել, սկզբնավորվել է բանահյուսական-դիցաբանական մշակույթի մեկ ընդհանուր միջավայրում՝ Առաջավոր Ասիայում։ Մեզ հայտնի փաստերը որքան աշխարհագրականորեն մոտ են այս միջավայրին, այնքան նախնական են՝ հարազատ ընդհանուր նախատիպին։ Սա քաղաքակրթական ընդհանուր մի շրջագոտի է,

---

72 «Ցցոց և պարուց» երգի ներկայացումը մոտավորապես նույն կերպ է պատկերացնում Ս. Լիսիցյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 68)։ Բայց տարակուսանք է առաջացնում հնդինակի այն համոզումը, որ մեներգատարը եղել է անպայման դիմակավորված և ներկայացրել է ֆանտաստիկ, դիցաբանական կերպար։ Ցուց բառը թարգմանելով դիմակ, Լիսիցյանը այն էլ ծիծիբին է, թե խորհացին է վկայում ծպտված պարերի մասին։ Խորհացին նման ակնարկ չունի, և մենք էլ անհրաժեշտություն չունենք այս կարգի մանրամասներ ստեղծելու։

73 Տե՛ս Դ. Ջանելիձեն, նշվ. աշխ., էջ 43—54։

74 Տե՛ս Վ. Վսեվոլոդսկի, նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 148—150։

որտեղ փաստերը իմաստավորվում են մեկը մյուսի հարաբերությամբ, և անհայտները կարող են գտնվել հայտնի համեմատականներով։ Մեր խնդրի տեսակետից, տարբերությունները էական չեն։ Էականը երևույթի ձևավորման ընդհանուր օրամաբանությունն է։

Անտիկ պարերգը որպես համեմատական ընդունելով, տեսնում ենք, որ հայկական վաղ միջնադարյան «պարանոցիկ երգը» (կամ «պարուց երգը») կառուցված է եղել նույն օրամաբանությամբ՝ պարերգակների շրջանաձև, կիսաշրջան կամ ուղղագիծ շղթա և կենտրոնում կամ հանդիման՝ մենակատարը։ «Բեմավիճակի» (միզանսցեն) այս սխեման թերևս ավելի հին է, որպես բանահյուսական երևույթ, քան անտիկ թատրոնի չորչ-ը, որպես գրական-թատերական երևույթ։ Անտիկ գրական ավանդությունը դրամատիկական պարերգի ստեղծող է համարում կորնթոսյան բանաստեղծ Արիոնին (մոտ. 600 թ. մ. թ. ա.), իսկ բեմական օրամախոսության նախնական ձևի հեղինակ՝ աթենացի Թեսպիդեսին, որն առաջինն է դեզարվեստական ինքնուրույն բովանդակություն ավել դիոնիսոսյան արարողությանը (534 թ. մ. թ. ա.)։ Այս ավանդությունը թատրոնի պատմաբաններն արձանագրել են որպես անքննելի իրողություն, մինչև որ դա տարակուսանքով կընդուներ ամերիկյան թատերագետ Ա֊վգուստ Մառը։ «Անհնարին չէ,— գրում է նա,— որ Թեսպիդեսը ինքը ներշնչված ստեղծողը լիներ այդ նոր ձևերի, բայց և հնարավոր է, որ ինքը ժառանգորդը լիներ իրենից ավելի վաղ ավանդված մի բանի»[75]։ Իսկ պատմա֊ազգագրական դպրոցի բանագետները ավելի վաղ ապացուցել էին, որ դրամատիկական արտահայտության ձևերը, մանավանդ պարերգականը, պաշտամունքային, թե աշխարհիկ բովանդակությամբ, մշակվել են բանահյուսական զարգացման աստիճաններում։ Ուրեմն, այն, ինչ Թեսպիդեսը վերստեղծել է գրական մշակույթի տեսքով, հիմք դնելով անտիկ դրամային, որպես բանահյուսական մտածողության ձև֊

---

[75] *A. Mahr*, The Origin of the Greek Tragik Form, New York, 1938, p. 25.

վավորված է եղել ավելի վաղ։ Եվ դրամայի բանահյուսական հիմքերը լինելու էին ոչ միայն Հունաստանում։ Ուրիշ խնդիր, որ Հունաստանն է եղել հին աշխարհի պատմության ամենալուսավոր դռան և բանահյուսական այդ ընդհանուր հիմքի վրա ստեղծել է իր՝ բոլոր ժամանակներում անդերազանցելի դրամատիկական մշակույթը։

Այժմ, ո՞րն է եղել դրամատիկական պարերգի նախնական ֆունկցիան։ Անտիկ χορός-ի նոր և նորագույն մեկնաբանությունները (Նիցշե, Շլեգել, Շիլլեր, Եվրեինով, Մեյերխոլդ) առավելապես գեղագիտական են և մեր հարցին չեն պատասխանում։ Մեր որոնած պատասխանը Պլատոնի բարոյա-գեղագիտական մեկնաբանության ենթատեքստում է։ Ի՞նչ է պարերգը (χορός-ը կամ χορεία-ն) ըստ Պլատոնի «Օրենքների», եթե ոչ սիեզերական կարգի և հասարակական օրենքի համաբաշխություն, համընդհանուր բարոյական կամքի դրսևորում՝ արտահայտված գեղարվեստական սիմվոլիկ ձևով, կշռույթով (ռիթմ) ու ներդաշնակությամբ[76]։ Այս լույսի տակ կարդալով Արիստոտելի խոսքերը, որ «տրագեդիան կոմեդիայի հետ միասին ծնվել է պարզ իմպրովիզացիայի ճանապարհով. տրագեդիան ինքը՝ դիթիրամբային խորի նախերգանքներից»[77], տեսնում ենք, որ հին հունական նախատեքստիլեսյան խորը, դրամատիկական առումով, առաջին «գործող անձն» է։ Իր դարաշրջանի կրոնա-գեղարվեստական գիտակցության մեջ դա իմաստավորվել է որպես վերին ուժերի սիմվոլացում, ճակատագրի սիմվոլ, աստվածների կամքի կերպավորում և այլն։ Այսպիսին է պարերգի դրամատիկական ֆունկցիան նաև անտիկ դասական թատրոնում։ Եվ դա գալիս է նրա նախնական՝ պաշտամունքային դերից, որի նպատակն է եղել դրական ընթացք հաղորդել իրերին ու դեպքերին։ Դիոնիսոսյան զոհասեղանի շուրջը պտտվելու իմաստն այդ է։ Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի նշանավոր ուսումնասիրող Չեմբերսը ենթադրում է, որ պարաշարքի շրջանաձև շարժումը ինչ-որ ժամանակներում

---

76 Տե՛ս Պլատոն, նշվ. ռուս. հրատ., հատ. 3 (2), էջ 116—131, 606։

77 Արիստոտել, նշվ. հրատ., գլ. 4, էջ 151։

խորհրդանշել է երկնային լուսատուների թվացյալ պտույտը երկրի շուրջը[78]: Թվում է, առնչություն կա այս սիմվոլիկայի և պարերգակների դեպի աջ շարժվելու երևույթի միջև: Անտիկ թատրոնում ողբերգության յուրաքանչյուր սատրոֆ երգվել է դեպի աջ գնացող պտույտով և յուրաքանչյուր անտիսատրոֆ՝ դեպի ձախ: Սա չի՞ հիշեցնում հայկական «դուզ պարն» ու «թարս պարը»: Մի քիչ ավելի խորը նայելով, դժվար չէ կռահել, որ սատրոֆներն ու անտիսատրոֆները թերևս հորինվել են այդ աջ ու ձախ ճանապարհներին: Հայ ժողովրդական շուրջպարը, չենք սարակուսում, ներկայացնում է հունական պարերգի բանահյուսական զուգահեռներից մեկը: Հայկական պարում պարագլուխը միշտ աջ կողմում է, և պարավորների աղեղնաձև շարքը հետևում է նրան: Շարժումը դեպի աջ, իսկ «թարս» պարում դեպի ձախ, ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների, ծիսականության հիշողություն է[79]: Հայկական խմբապարի պահպանված ձևերն ասում են, որ տարածվածը եղել է դեպի աջ ընթացող շարժումը և դա խորհրդանշել է իրերին դրական ընթացք հաղորդելու գաղափարը: Իսկ ձախ ընթացքը, որպես կյանքը պահպանող ուժերին հակառակ գնացող շարժում, քիչ է տարածված եղել:

Պարերգական գործողության տեսքը ավելի պարզ պատկերացնելու համար ունենք ավելի հետաքրքիր համեմատականներ, որոնցից է նաև անտիկ թատրոնի շրջանաձև հրապարակը՝ ὀρχήστρα-ն (orխեստրա): Ուսումնասիրություններում որոշ ակնարկներ կան, որ օրխեստրայի շրջանաձևությունը հայտնագործվել է պարախմբի շրջանաձև պտույտով[80]: Հնագույն

---

78 Տե՛ս K. Chambers, The Medieval Stage v. I, Oxford, 1903, p. 129.

79 Տե՛ս Վ. Բդոյան, Հայ ազգագրություն, համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974, էջ 182: Նաև՝ Ժ. Խաչատրյան, Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն), «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, էջ 44—58:

80 Տե՛ս Ա. Մաո, նշվ. աշխ., էջ 18—52: Նաև՝ H. Hunt, The Live Theatre, Oxford, 1962, p. 10—11: Ենթադրվում է, որ ὀρχήστρα-ի և χορός-ի շրջանաձևությունը ծագում է ընդհանրապես նման արարողությունների կամ

թատրոնական շենքերից այդպիսին է էպիդավրի թատրոնը, իսկ ավելի վաղ այդպիսին է եղել Աթենքի Դիոնիսոսի թատրոնը, որը հետագայում, ըստ χορός-ի դերի փոփոխման, վերակառուցվել է, օրխեստրայի հատակագիծը դարձվել է պայտաձև[81]։ Ուշագրավ է, որ անտիկ թատրոնի խազահրապարակի նախնական ձևն արտացոլում համապատասխանում է դրամատիկական բանահյուսության նախնական «բեմական» տեսքին։

Այժմ, ի՞նչ առնչություն ունեն վաղ միջնադարյան պարերգական դրամայի անուղղակի վկայությունները նույն շրջանից ավանդված բանահյուսական ֆրագմենտների հետ։

Հայկական պարերգերում պահպանված երգային-տեքստային հատվածները, որքանով հայտնի են ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների և ըստ կենդանի օրինակների, դրամատիկական են միայն արտաքինից։ Բովանդակությամբ նրանք քնարական են, մասամբ կատակային։ «Պարուց երգ» ասելով, Աբեղյանը նկատի է ունեցել այս կարգի օրինակները[82]։ Նույն երևույթի ռուսական տարբերակը նկատի ունի ռուս թատրոնի պատմաբան Վսեվոլոդսկի-Գերնգրոսը, ասելով, որ хоровод-ը չհանգից իսկական դրամատիկական արվեստի, այլ մնաց սաղմնային վիճակում[83]։ «Երգը ցցոց և պարուցի» մասին համաձայնում է ունեցել Ֆլորիվալը, համեմատելով այն եվրոպական բալլադի հետ։ Բայց, կարծում ենք, դրամատիկական ձևի կարող էր հանգել ավելի շուտ վիպական երգը։ Իսկ քնարական և կատակային երգերը, իրենց

խաղերի ներփակ բնույթից՝ զոհասեղանը շրջապատելու կամ նվագողի ու երգողի շուրջը հավաքվելու բնական ձևից։ Սպարտայում այդպիսի վայր է եղել սկզբում շուկայի հրապարակը։ Ենթադրվում է նաև, որ χορός բառը կարող է ծագած լինել χόρτος-ից (շրջափակված վայր)։ Այլ ենթադրության համաձայն, պաբավոռենների շրջանաձև շարժումը ագրարային պաշտամունքի վերապրուկ է և առաջացել է կալսող գրաստի պտույտը վերարտադրելուց (տե՛ս Ս. Մաո, նշվ. աշխ., էջ 19—23, 208)։

81 *Տե՛ս* Г. Лукомский, Старинные театры, СПб., 1914, стр. 108.

82 Մ. Աբեղյան, *Հայ ժողովրդական առասպելները*, էջ 256—257։

83 Վ. Վսեվոլոդսկի, նշվ. աշխ., էջ 148—150։

պարերգական ձևով իսկ դրամատիկական բանահյուսության սաղմնային ձևերը չպետք է համարել, այլ՝ նրա հիշողությունը, խորհրդանշու ակնարկած սյուժեները պոետականացվել են պարերգական դրամայում: Բանաստեղծական արվեստի ձևավորման պատմա-համեմատական ուսումնասիրությունները վաղուց պարզել են, որ կրկներգի նախնական ձևը՝ տողի պարզ կրկնությունը (անֆրեն) պարերգական ծագում ունի[84]: Վահագնի առասպելի «նախերգանքի» բանաստեղծական կառուցվածքը, խորհրդանշու ներկայացրած տեսքով, պահպանել է ձևը.

Երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ.
Ընդ եղեգան փող ծ ու խ ելանէր,
Ընդ եղեգան փող բ ո ց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ (1, ԼՄ):

Տողի կրկնության այս ձևը անտարակուսելիորեն ծագում է կատարման ձևից. պարերգակները կրկնում են երգի ավանդապահի խոսքերը: Բայց եթե կրկնության մեջ ծուխ բառը փոխվել է, դարձել բոց, սա արդեն բանաստեղծական սյուժեի իրականացման պարերգական ձևի նշան չէ: Պատկերի այս վարիացիան, պետք է ենթադրել, մշակվել է հետագայում, խոսքային-երգային նյութի աստիճանական բյուրեղացման, հնարավոր է՝ անհատական ինտերպրետացիաների ընթացքում: Նախնական պարերգական ձևում տողը պետք է կրկնվեր նույնությամբ և հավանաբար ոչ երկու, այլ ավելի անգամներ: Հնարավոր է, որ այս տողերը խորհրդանշն են հասել արդեն ոչ պարերգական կատարմամբ: Համենայն դեպս, նախնական ձևը փոխակերպվել է կամ բանաստեղծ-պատմագրի գրչի տակ կամ «երգելով ոմանց փանդռամբ» (1, ԼՄ): Այնուամենայնիվ, կրկնության նման ձևը հատուկ է խորհրդանշու բերած ոչ միայն այս հատվածին: Պարերգական ծագման կամ կատարման դրոշմը պարզ նկատելի է նաև հետևյալ հատվածներում.

---

84 Համմ. В. Жирмунский, Теория стиха, Л., 1975, стр. 493—502.

Ի Տուճաց գաւառեն, գՔասաղ գետով,
Եկեալ նստեալ՝ ղՇրէշ բլրով,
ՁԱրտիմէդ խաղաքաւ, գՔասաղ գետով:
(2, կե)

Եւ ճանճեալ զոսկեօղ շիկափոկ պարանճն,
Եւ աճցեալ *որպէս զարծուի սրաթև ընդ գետն,*
Եւ ձգեալ զոսկեօղ շիկափոկ պարանճն...
(2, Ը)

Եթէ դու յորս հեծցիս
ՅԱզատն ի վեր ի Մասիս,
Ձքեզ կալցին քաջք, տարցին
ՅԱզատն ի վեր ի Մասիս...
(2, կԱ)

Խորենացին, իհարկե, անուղղակի ձևով է ակնարկում իր ներկայացրած տողերի պարերգական ծագումը: Բառերին նայելով, հարիվ կարելի է նկատել այդ ակնարկը: Բայց անպայման ներքին կապ կա պատմագրի անուղղակի հիշեցումների մեջ: Այսպես. «բանճ երգոցն զԱրտաշիսէ» (1, լ), «զայս երգելով ոմանց փանդռամբ, լուաք իսկ ականջօք մերովք», «ասէին յերգն» (1, լԱ), «վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն» (2, Ը) և այլն: Պատմա-առասպելական համաբնույթ թեմաները, կարծում ենք, ունեցել են բանավոր ավանդման համաբնույթ ձևեր, և այդ ձևերի ընդհանրական (ունիվերսալ) տիպը պարերգական դրսման է՝ ցցոց և պարուց կոչվող երգը: Այս համոզման ենք գալիս նախորդ գլխում բերված այն վկայությունների հիման վրա, որ հագներգութիւն–կատակերգութիւն կոչվող «նախնեաց պատմութիւնը» «երաժշտականաւն նուագէին ի տաղս պարանցիկք երգոցն» (Մովսէս Քերդող) և «զազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհիից և քաղաքաց իբրու զդիւցազանցն երգէին, (Մագիստրոս):

Այսպիսով, մեզ հայտնի բոլոր տվյալները լիակատար համերաշխությամբ հավաստում են, որ «ցցոց և պարուց» երգը միջնադարին է փոխանցվել որպես ժողովրդական ավանդու-

թյուններըը հիշելու կամ պահպանելու հիմնական ձևերից մեկը: Այդ ձևը ներկայացրել է թատերական յուրահատուկ մի համակարգ՝ գեղարվեստական արտահայտության սինկրետիկ ձևերի համադրություն, որ հատկանշում է նախագրական շրջանի դրամատիկական մտածողությունը և ընդհանուր արտաքին տեսքով նման է հին հունական պարերգական դրամայի նախատիպին: Դա հեթանոսական դարերի ժառանգություն էր և քրիստոնեական միջնադարում չէր վերաճելու գրական մշակույթի, թեև պահպանվելու էր որպես պատմա-առասպելական այն ժեներն ավանդելու ձև և իր անուղղակի, երբեմն հետաքերն էր թողնելու հայ միջնադարյան վիպական արձակում՝ քրիստոնեական պատմագրության մեջ: Հիմք ունենք մտածելու, որ դրամատիկական բանահյուսության այս ձևը միջնադարում, հատկապես վաղ քրիստոնեական դարերում, պահպանված է եղել: Դրա համար կար սոցիալ-հասարակական հող և աշխարհայացքային միջավայր: Ընդհանրապես, հայկական վաղ միջնադարի կենցաղի ու սոցիալ-հասարակական կառուցվածքի շատ կողմեր գալիս էին հնից: Հնից էին գալիս բարքերը, ավանդներն ու սովորությունները: Քրիստոնեությունը փոխառված գաղափարախոսություն էր, թևադրված էր պետական մտածողությամբ, և դրա անհրաժեշտության գիտակցումը քիչ էր համաժողովրդական աշխարհայացքը փոխելու համար: Ժողովրդական բանահյուսությունը (ներառյալ դրամատիկականը), որպես գեղարվեստական գիտակցության հիմնական ձև, երկար ժամանակ զարգանալու էր նախկին աշխարհայացքի հողի վրա, հետևաբար և պահպանելու էր վերարտադրության նախկին ձևերը կամ նրանց հիշողությունը: Բանահյուսությունը շարունակելու էր բխել նախկին աշխարհայացքային ակունքից, որտեղ սկզբնավորվել էին պարերգական բանաստեղծությունը և պարերգական դրաման: Այս վերջինս, բացի արտաքին ընդհանուր տեսքից, ունե՞ր արդյոք այլ ընդհանրություններ հին հունական պարերգական դրամայի հետ: Այս հարցին պատասխանենք, քննելով հայկական վաղ միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության կրոնա-աշխարհայացքային հիմքերը:

Բ. «ԱՅՏԻՑ ՊԱՏԱՐԱԳ»

Ապա եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ Թագաւորն Հայոց Արշակ շրջիլ զապաստանաւ միով զարքային Պարսից. իսկ ախոռապետն արքային Պարսից նստէր ի ներքս ի տան ապաստանին։ Իրրև տեսանէր զԹագաւորն, ոչ ինչ առ լուս կալեալ մեծարեաց զնա, և ոչ ինչ շուրթ դնէր նմա. այլ և անարգանս ևս դնէր բշնամանաց, ասելով ի պարսկերէն լեզու՝ թէ «Այծից Հայոց արբա, եկ նիստ ի խրձան խոտոյ ի վերայ»։ Զոր բանս իրրև լսէր սպարապետն զորավարն Հայոց Մեծաց, որում Վասակն կոչէր ի Մամիկոնեան տոհմէն, մեծաւ բարկութեամբ և բազում սրամտութեամբ բարկանայր. ի վեր առեալ զսուսերն, զոր ընդ մէջն ունէր, հարեալ անդէն ի տեղւոջն զախոռապետն արքային Պարսից պիտառէր ի ներքս յապաստանն անդ։

Բուզանդ, 4, ԺԶ։

Միջնադարի հեղինակները անմիջական ակնարկ չունեն այն մասին, թե պատմա-առասպելական երգերն ավանդվել են ծիսական-պաշտամունքային ձևերով կամ ունեցել են նման ֆունկցիա։ Խորենացին, որպես քրիստոնյա հեղինակ և հավատի պատմական նյութ որոնող, հավանաբար նշանակություն չի տվել հեթանոսական հավատալիքների արտաքին նշաններին։ Նրա և միջնադարյան մյուս հեղինակների վկայություններից չի երևում, թե երգային-վիպական ավանդություններն առաջացել են ծիսական արարողությունների ընդերքում։ Ընդհանուր տպավորությունն այնպիսին է, որ դրանք ժողովրդի համար ունեցել են նույն իմաստը, ինչ Խորենացու համար, այն տարբերությամբ, որ ժողովուրդն այդ ընդունել է որպես իրական պատմություն, իսկ պատմագիրը՝ այլաբանական պատմություն։ Այս տպավորությունը, թվում է, այնքան էլ հեռու չէ ճշմարտությունից։

Հայտնի է, որ դեղարվեստական դիտակցության ինչ-որ աստիճաններում առասպելն ու ավանդությունը ազատագրվում են ծիսական-պաշտամունքային ֆունկցիաներից, ստանում

ինքնուրույն նշանակություն։ Այս երևույթը Ալեքսանդր Վեսելովսկին անվանում է «էպիտեիկական հեղափոխություն»[85]։ Եվ իհարկե, ոչ ծիսակատարությունից, այլ այստեղից է սկսվում բուն գեղարվեստական զարգացումը։ Խորհնացու ներկայացրած սյուժեներն ու երգային հատվածները այս աստիճանն են հատկանշում։ Իրենց դիցաբանական խորքով հանդերձ, նրանք ազատ են ծիսական նշանակությունից կամ այդպես են ընկալվում՝ մարդկայնացված են, այս հասկացության գեղագիտական իմաստով։ Նրանց բանաստեղծական կատարելությունը մտածել է տալիս, որ այդ երգերը մշակվել են ազատ ինտերպրետատորների ճանապարհով և խորհնացուն են հասել որպես զուտ արվեստային արժեքներ։ Այս իրողությամբ վարժես հաստատվում է ժամանակակից բանագիտության՝ մեջ տարածված այն տեսությունը, որ պաշտամունքային արարողությունների և առասպելների միջև չկա ուղիղ կապ, որ առասպելները չեն հորինվել անմիջականորեն արարողությունների հետ[86]։ Մասամբ միայն համաձայնելով «ծիսականության տեսության» քննադատների[87] հետ, պետք է ընդունենք, որ ծեսի և առասպելի միջև կա անուղղակի, ընդհանուր աշխարհայացքային կապ, որ առասպելների ու ավանդությունների սիմվոլիկան խարսխված է ժողովրդի դիցաբանական պատկերացումների վրա։

Մեր նպատակը չէ քննել վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության ծիսական-պաշտամունքային ակունքները։ Սա առանձին հարց է և մեզ հետու կարող է տանել։ Դրան դիմում ենք երկու նկատառումով. նախ՝ համոզվելու, որ պատրերգական դրամայի նախատիպը ձևավորվել է ոչ անպայման հին հունական, այլ ծիսական-բանահյուսական փոխառնչություններ ավելի լայն միջավայրում, և ապա՝ ըմբռնելու հայկական վաղ միջնադարյան երգային-վիպական բանահյուսու-

---

85 Տե՛ս Ա. Վեսելովսկի, նշվ. աշխ., էջ 207—214։

86 Տե՛ս *Стеблин-Каменский*, Миф, изд. «Наука», Л., 1976, стр. 14—19.

87 Տե՛ս *Kluckhorn C.*, Mith and Ritual: a General Theory. In: Mith and Literature, Lincoln, 1969, p. 33—44.

թյան աշխարհայացքային հիմքերը՝ պատասխանելու համար այն հարցին, թե վաղ միջնադարում ինչ հողի վրա կարող էր գոյատևել հեթանոսական դարերից ժառանգված դրամատիկական բանահյուսությունը։ Եթե պարերգական դրամայի նախատիպը ընդհանուր է հարավ-արևելյան Եվրոպայի և Առաջավոր Ասիայի հին ժողովուրդների ծիսական բանահյուսության մեջ, ապա այդ ընդհանրությունը որևէ ձևով արտահայտված պետք է լիներ նրանց դիցաբանական պատկերացումներում, նաև՝ ծիսական-պաշտամունքային արարողություններում։

Ի՞նչ ընդհանուր մոտիվներ կան հին հույների և հին հայերի կրոնա-դիցաբանական պատկերացումներում։ Դրանցից այս դեպքում մեզ կարող է հետաքրքրել մեկը՝ նոխազյան զոհաբերությունը և նրա սիմվոլիկան, որ դրված է ատտիկյան պարերգական դրամայի ծիսական-պաշտամունքային ակունքներում։

Անտիկ գրականության ուսումնասիրություններում և դասագրքերում, թատրոնի պատմության հին ու նոր շարադրանքներում մոտավոր ձևով նկարագրված է ատտիկյան ողբերգության ներկայացումը։ Թատրոն է բերվում որթատունկի աստծու՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս) կուռքը, ապա օրխեստրայի կենտրոնում դրված զոհասեղանի (θυμέλη) վրա պարերգակների շրջանաձև պատյտի ու ներբողյանների՝ դիթիրամբների (διθύραμβος) ուղեկցությամբ զոհաբերվում է ատածու կենդանական խորհրդանիշը հանդիսացող նոխազը (արու այծ), զոհի սրբազան արյունը հեղվում է Դիոնիսոսի կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է այդ արյունով, այսինքն՝ հաղորդակցվում է աստծուն, և ապա սկսվում է նոխազերգությունը։ Հիշելով այս հայտնի, բազմիցս կրկնված գրական ավանդությունը, մեզ հարց տանք, թե որտեղի՞ց էր եկել այդ նոխազը, ինչո՞ւ էր Դիոնիսոսի խորհրդանիշը և ինչո՞ւ էր նրա զոհասեղանը թատրոնի շրջանաձև հրապարակի կենտրոնում։

Թրակացու հույն քրիստոնյա մեկնիչները, այս արարողության ինչ-ինչ մանրամասներ հաղորդելով հանդերձ, թվում է, ավելորդ են համարել մեկնել նրա բուն խորհուրդը։ Հնարավոր է նաև, որ հարյուրամյակներով հետու լինելով այս իրողությու-

նից, նրանք չեն ըմբռնել ներկայացման ծիսական նախերգանքի սիմվոլիկան։ Անտիկ թատրոնի պատմաբանները, որոնք օգտվել են այս աղբյուրից, բավարարվել են հիմնականում փաստի նկարագրությամբ ու ենթադրություններով։ Նրանց բացատրությունները խարխափած են Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» այժմի մեկնաբանության վրա, այն է՝ առասիկյան ողբերգության բովանդակությունը սկզբնական շրջանում հավանաբար (!) հորինվել է Դիոնիսոսի առասպելի էպիզոդներից, և ողբերգական, ավելի ճիշտ՝ ճոխազերգական հերոսի միֆական նախատիպը Դիոնիսոսն է։ Այս է ընդունված և կրկնվող բացատրությունների կարճ բովանդակությունը, որ թեև անավարտ է, բայց ըստ էության վիճարկման ենթակա չէ։ Սա ծեսի և առասպելի արտաքին կապն է։ Որտե՞ղ է նրանց ներքին, բովանդակային առնչությունը։ Բայց նախ եւ նայենք՝ տեսնելու, թե որտեղից է գալիս այդ խորհրդավոր այծը։

Անտիկ գրական ավանդությունն ասում է, որ Դիոնիսոսը ծագումով փոքրասիական աստվածություն է և Հունաստան է մտել համեմատաբար ուշ, Թրակիայից։ Եվ հայտնի է, որ Հունաստանում, որպես ագրարային պաշտամունք, բնաշխարհիկ է Դեմետրեն։ Սա բավական չէ ասելու, թե առասիկյան խմբերգային դրամայի հիմքում դեմետրեական ծիսակատարություններն է, որ հայտնի է էլևսինյան միստերիաներ անունով։ Ավանդությունն ասում է նաև, որ Էաքիլեսի հայրը եղել է էլևսինյան քուրմ և դատի է կանչվել Դեմետրեի «գաղտնիքները» հրապարակելու համար[88]։ Դեմետրեական ծիսակատարության տեքստն ու նրա խորհրդանշական բովանդակությունը եղել են քրմական կաստայի գաղտնիքը, բայց պրան տեղյակ է դարձել քրմի որդին։ Այս ավանդությունը դիտական մեկնության հիմք չի դարձել։ Բայց սա վկայում է, որ էաքիլեսյան ողբերգության ակունքներում միացել են երկու վտակներ, որոնցից մեկն է բնաշխարհիկ։ Իսկ դրսում տեսնում ենք հնագույն դիցաբանական պատկերացումների այն ծառը, որի արմատները Միջագետքում ու Պաղեստինում են, իսկ ճյուղերն ու սաղարթները Փոքր

88 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 14։

Ասիայի վրայով հասնում են էգեական աշխարհ։ Այդ ծառի ամենակենսունակ և ամենափարթամ ճյուղի վրա է այծը կամ այծակերպ ոգին[89]։ Եվ պարզվում է, որ այդ ճյուղից է Հելլադայի հողին ընկել ոսկի խնձորը, որից աճել է մեկ ուրիշ ծառ՝ իր նոր պտուղներով Արևելքին միանգամայն անծանոթ։

Ն. Եվրեինովը համոզված է ու համոզում է, որ այծի կամ այծակերպ ոգու պաշտամունքը Բալկանյան թերակղզի է մտել հրեական աշխարհից։ Նա փորձում է մեզ համոզել նաև, որ այծը, որպես ընտանի կենդանի, Հունաստանում առանձնապես տարածված չի եղել և Հրեաստանից ու Փոքր Ասիայից է տարվել էգեյան ծովի կղզիներ և Հունաստան[90]։ Եվրեինովի կարծիքը, իր և անվիճելի, և վիճելի թվացող փաստարկումներով, ունի խորապես ճշմարիտ կետեր։ Այծը, որպես պաշտամունքային խորհրդանիշ, ինչպես տեսանք, ունի միջագետյան և առաջավորասիական ծագում։ Եվրեինովը ճշմարիտ է այն առումով, որ հրեաների նախահայրենիքը, ըստ բիբլիական ավանդության, Պաղեստինն է։ Եվ ապա՝ այծը տարածված մոտիվ է հրեական բանահյուսության և գրականության մեջ։ Այս խորհրդանշական մոտիվն անցնում է նաև «Երգ երգոցով». «Իբր դու զհետ գարշապարացն հօտից, եւ արածեա զուլս քո ի վրանս հովուաց» (Ա. 7), «վարսք քո իբրև զերամակս այծից, որք երևեցան ի Գաղաադէ» (Դ. 2, Զ. 5)։ Եվրեինովը խաստացնում է այն ընդհանուր գծերը, որ կան ասորա-բաբելական էայի, հրեական Ազազելի, փոքրասիական Սաբազիոսի և հունական Դիոնիսոսի միջև։ Եվ այստեղ ամենաընդհանուրը իմաստը խորհրդանշված է այծի զոհաբերությամբ։ Պետք է մտածել, որ դա պատահական գիծ չէ։

Ազազելը շատ կողմերով անորոշ աստվածություն է։ Աստվածաբանական բառարանում սա հայտնի է նաև Հազազիել անունով, որին տրվել են տարբեր, անորոշ, ոչ համանշանակ բացատրություններ։ Դրանցից ամենաընդհանուրը և տրամաբանականը հետևյալն է. մարդկանցից հեռացվող, կորցնելու,

89 *Տե՛ս Д. Г. Редер,* Легенды и мифы древнего Двуречья, изд. «Наука», М., 1965, стр. 103—104.

90 *Տե՛ս* Ն. Եվրեինով, *Ազազել և Դիոնիսոս (ռուս.), էջ 46—79։*

անորոշ ուղի նեռվելու միջոցով զոհաբերվող՝ «սատանայի բաժին» դարձող այծ[91]։ Ազազել բառի տարբեր ստուգաբանություններից ուշագրավը Եվրեինովի «Ազազել և Դիոնիսոս» աշխատության առաջաբանի հեղինակ Բ. Կաուֆմանինն է՝ aza—այծ և el—ուժ[92]։ Այնուամենայնիվ, Կաուֆմանը այս բառի իմաստը համարում է ոչ լրիվ հասկանալի։ Հայ մատենագրության մեջ Ազազել բառը վկայված է մեկ տեղում՝ Հին կտակարանի Ղևտացւոց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնության թարգմանությունում։ Բառը տրված է այստեղ երկու ձևով՝ Ազազել և Ազազայել (մխիթարյան հրատարակիչը ավելի ճիշտ է համարել երկրորդը)[93]։ Աճառյանը սա համարում է «անաստված բառ» և համեմատում է Լոռվա խոսվածքում ընդունված ազազիլ բառի հետ, որ նշանակում է «ղոչաղ, կրակի կտոր մարդ»[94]։ Հետաքրքիր համապատասխանություն կա այս նշանակության և ազազել բառի՝ Կաուֆմանի ցույց տված ստուգաբանության միջև։ Հայերեն բարբառներում հայտնի է նաև ազրեիլ բառը, որ նույն նշանակությունն ունի, և ազրայիլ բառը, որ նշանակում է հոգեառ հրեշտակ։ Իսկ Հին կտակարանի պարականոններից մեկում (Նեռվ) Ազազելը ներկայանում է որպես աստծու դեմ ամպստամբած անդրջրհեղեղյան հսկաների պարագլուխը, որը տղամարդկանց զենք պատրաստել ու պատերազմել է սովորեցրել, իսկ կանանց՝ պճնվել, կեղծավորել ու խաբել[95]։ Այս տվյալներով, Ազազելը բացասական նախասկիզբ է, անապատներում բնակվող ինչ-որ ոգի, հին հրեաների դաղտնի պաշտամունքներից մեկը և այս տեսակետից էլ՝ անորոշ աստվածություն։ Եփրեմ Ասորին փորձել է այդ պաշտամունքին տալ քրիստոնեական մեկնություն՝ «ազազայէլդ՝ աստուածին

---

91 Տե՛ս Encyclopédie théologique, tome deuxième, Paris, 1845, p. 660—661.

92 Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 6—7։

93 «Ս. Եփրեմի Մատենագրութիւնք», հատ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 222։

94 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 81։

95 Տե՛ս Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 7։

աստուծոյ անուանի»[96]: Այս էլ, ինչպես տեսնում ենք, համապատասխանում է հայերեն բարբառային ազազիլ բառի նշանակության հետ: Իսկ Թալմուդի և Հին կտակարանի տվյալներով, Ազազելը բավական պատասխան էակ է, որը տարին մեկ զոհ է պահանջում, ընդամենը «նոխազ մի»: Կաուֆմանի, ըստ երևույթին, հիմնավոր կարծիքով, հրեաների հնագույն հավատալիքներում այս պաշտամունքը չի եղել, բայց եղել է մեկ ուրիշ այծակերպ աստվածության՝ Սեիրիմի պաշտամունքը: Ազազելը փոխարինել է նրան և բավական ուշացումով՝ այն «անհաջող» ժամանակներում, երբ Եհովան ձեռք էր բերում տիեզերական իշխանություն: Եվ Ազազելը հրեական մոնոթեիզմի շնորհում զբաղեցրել է աննշան ու մութ մի անկյուն, տարին մեկ ատանալով մի այծ:

Նոխազյան զոհաբերությունը, ինչպիսի ծագում էլ ունենար, հրեական, թե ընդհանուր միջագետյան, Իսրայելում կապված է եղել անապատի ոգու՝ Ազազելի պաշտամունքի հետ: Հետագայում դա տրվել է Եհովային: Այսպես, Հին կտակարանի Ղևտացոց գրքի ԺԶ գլխում ասվում է, թե ատված Մովսեսի միջոցով պատվիրեց Ահարոնին, որ սա իր և իր տան մեղքը քավելու համար զոհաբերի «երկուս նոխազս յայծեաց»: Եվ Ահարոնը «առցէ երկուս նոխազս եւ կացուսցէ զնոսա առաջի Տեառն առ դրան խորանին վկայութեան: Եւ արկցէ Ահարոն ի վերայ երկուց նոխազացն վիճակս, վիճակ մի Տեառն եւ վիճակ մի [ազազայելի]: Եւ մատուսցէ Ահարոն զնոխազն յորոյ վէրայ ելցէ վիճակն [ազազայելի] եւ կացուսցէ զնա առաջի Տեառն կենդանի, քաւել նովաւ՝ առ առնակելոյ զնա յաւձակումն, եւ թողոյ զնա յանապատ»[97]: Եվրեինովը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ Աստվածաշնչի պաշտոնական (սինոդալ) թարգմանություններում Ազազել բառը փոխարինված է առնակել (отпущение) բառով: Այդպես է և հին հայերեն թարգմանություններում: Ազազել բառն այստեղից հիմնովին

---

96 «Ս. Եփրեմի Մատենագրութիւնք», էջ 223:

97 Աստվածաշունչ մատեան Հին և Նոր կտակարանաց, Ղևտ. ԺԶ, 7—11, Պոլիս, 1895, էջ 124: Ազազայելի բառը դրել ենք առնակելոյ բառի փոխարեն, ելնելով Եփրեմ Ասորու մեկնությունից (էջ 222):

վատարված է՝ Հին ու Նոր կտակարանների համաբարբառում էլ չկա, և մեզ հայտնի է Ղևոնդացոց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնությունից։ Սա հետաքրքրիր հանգամանք է։ Առավել ևս հետաքրքրիր, որ ազատ արձակվող նոխազը նախ դրվում է «առաջի Տեառն կենդանի», նշան այն բանի, որ դա չի զոհաբերվելու, այլ իսկապես ազատ է արձակվելու։ Ուրեմն, Ազազելը հին հրեաների անլեզալ պաշտամունքներից է, և անապատում ազատ արձակվող նոխազը նրա զաղտնի բաժինն է։ Իսկապես որ «սատանայի բաժին» դարձած այծ։ Եվ իհարկե ոչ պատահաբար Ս. Գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնությունում Ազազելը բացատրվում է որպես ազատ արձակված նոխազ[98]։ Իսկ ի՞նչ է նշանակել այդ ազատ արձակվածությունը։ «Եւ դիցէ Ահարոն զձեռս իւր ի վերայ գլխոյ նոխազին կենդանւոյ,— կարդում ենք Ղևոնդացոց գրքում,— եւ խոստովան լիցի ի վերայ նորա զամենայն անօրէնութիւնս որդւոցն Իսրայէլի... եւ արձակեսցէ զնոխազն յանապատ» (ԺՉ, 21—22)։ Բայց հրեական հին ավանդությունն ասում է, որ հետաքրքիր ժամանակներում նոխազին ոչ թե արձակել են, այլ բարձր մի ժայռից նետել են անդունդը[99]։ Այս չէ՞ պատճառը, որ Հին կտակարանից կամ Թալմուդից ծագող «Քողության նոխազ» արտահայտությունը երկիմաստ է։ Ոմանք դա հասկացել են անորոշ ուղի նետված էակ՝ ճակատագրի անորոշությանը հանձնված զոհ, ոմանք էլ՝ «քավության նոխազ», որ նշանակում է պատահական կամ անարդար զոհ։ Թողություն և խավություն հասկացությունները Թալմուդում նույն իմաստը չունեն։ Այս բառերի իմաստային տարբերությունը պահպանված է Ն. Պերեֆերկովիչի ռուսերեն թարգմանությունում отпущение և очищение բառերով[100]։ Այդ տարբերությունը հստակորեն դիտակցված է նաև Հին կտակարանում, բայց կյանք է մտել «քավության նոխազ» հասկացությունը առանց երկիմաստությունների։ Հենում դա նշանակել է սրբազան զոհ, իսկ այսօր նշանակում է պա-

---

98 Տե՛ս «Ս. Եփրեմի Մատենագրութիւնք», հատ. Ա, էջ 222—223։

99 Տե՛ս Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 41։

100 Նույն տեղում, էջ 39—40։

տահական զոհ։ Բայց թողնենք Ազազելի՝ անապատում մոլորված այծը և տեսնենք, թե ինչպե՞ս է զոհվում Տիրոջ բաժին այծը։ «Եւ սպանցէ զնոխազն վասն մեղացն, որ վասն ժողովրդեանն իցէ առաջի Տեառն... եւ ցանեսցէ զարիւն նորա ի վերայ սեղանոյն յանդիման քաւութեանն» (ԺԶ, 15)։ Այս է իսկապես «քավության նոխազը», որ սկզբնապես զոհաբերվելիս է եղել ուրիշ աստվածների։ Եվ Տիրոջ սեղանը չի՞ հիշեցնում արդյոք պիոնիասյան Ծաքեֆ-ն։

Եվ այսպես, Միջագետքի այծը անհայտ ու մութ ճանապարհներով հասնում է Փոքր Ասիա, Հայկական բարձրավանդակ, էգեյան ծով, Բալկանյան թերակղզի, Կովկաս (Աբխազիա, Վրաստան)։ Որտեղից է սկսվում և որտեղով է անցնում «թողության» այծի արահետը, դժվար է որոշել։ Դեմոնոլոգիայի լաբիրինթոսները մութն են։ Մեզ ստույգ հայտնի է այդ ճանապարհի մի վերջակետը՝ Դիոնիսոսի զոհասեղանը։ Իսկ Պազեսթինի անապատում մոլորված այծը այդպես էլ վերջակետ չի հասնում։ Հրեաների ահեղ աստվածը՝ Եհովան թույլ չի տալիս, որ նա օրինական ու հրապարակային զոհ դառնա։ Այն ժայռի դագաթին, որտեղից հին հրեաները իրենց «քավության նոխազին» նետում են անդունդը, այդպես էլ լույս չի իջնում։

Ի՞նչ աստվածության խորհրդանիշ է նոխազը Հայաստանում, բնաշխարհի՞կ պաշտամունք է այդ, թե՞ տարաշխարհիկ։ Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով այծի ոճավորված պատկերը մեզ հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից։ Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով հայ էթնոսը ձևավորվել է փոքրասիական Փռյուգիայից մինչև ուրարտական հյուսիս տարածվող ճանապարհներին, անմիջականորեն կամ միջնորդաբար շփվելով միջագետյան ու առաջավորասիական հնագույն քաղաքակրթությանը, երբեմն էլ ուղղակիորեն դառնվելով այդ շրջագոտու սահմաններում։ Բայց վերադառնանք վաղ միջնադարյան աղբյուրներին։ Ագաթանգեղոսը վկայում է, որ հեթանոսական Հայաստանի յոթ մեհյաններում մատուցվող սրբազան զոհերից մեկը եղել է նոխազը. «սպիտակ նոխազօք, սպիտակ ձիովք, սպիտակ ջո-

բովք ոսկեղէն և արծաթեղէն զարդուք, ի վերջաւորս փողփողալս, նշանակապ պալարակապ մետաքսիւքն և ոսկովք պսակօք և արծաթի զոհարանօք, յանօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք, ոսկով և արծաթով, ի հանդերձս պայծառս և ի զարդս գեղեցիկս, զիւր ազգին Արշակունեաց զհայրենեացն պաշտամանց տեղիան մեծարէր»[101]: Ինչպիսի բառերային փայլ ու հանդիսավորություն. ոչ մի անապատ, ոչ մի անգունդ, ոչ մի գաղտնիք: Դա շարունակվելու էր այնքան, մինչև լուսավորչյաններր կգային ավերելու, «պատկերաց կռոց դիցն պաշտամանն» վայրերը: Եվ նախքան կավերվեր հեթանոսական ծիսային թատերակարգը, նոխազյան զոհաբերությունը Հայաստանում հանգել էր զրական վերջակետի: Հեթանոսական պաշտամունքային արարողություններր, իհարկե, միայն նոխազով չեն իմաստավորվում: Մենք տեսանք, որ դա ծիսական խորհրդանիշերից մեկն է, և նոխազի կողքին հավասար իրավունքով աստվածներին են նվիրաբերվում սպիտակ ցուլեր, սպիտակ ձիեր, սպիտակ ջորիներ: Բայց կարկատած տակ ընկած այս պատկառելի շքախմբից կենդանի է մնում միայն այծը: Որո՞ղ էր նա ապաստանել: Խորայելում Եհովան իր փարախն էր քշել Ազազելի այծերի հոտը, և այստեղ էլ հայոց մեռած աստվածների սպիտակ նախորից ջոկում են այծերին ու մի կերպ տեղավորում Քրիստոսի համնատ հարկի տակ: Բայց այս ապաստանը նեղ էր, և այծի անհնազանդ ոգին չի հաշտվում իր նոր տեղի հետ: Ազազելի անապատն ավելի լայն էր նրա համար: Նոխազը մնում է երկդիմի վիճակում և երբեք չի դառնում Քրիստոսի խորհրդանիշը: Ինչ-որ անորոշ մի կապ, այնուամենայնիվ, նրան պահում է աստծու որդու տան մոտակայքում: Քրիստոնեական դարերում հեթանոսական բոլոր զոհերը մոռացվում են, իսկ նոխազը, որ ամենահինն էր, մնում է և մնում է մինչև այսօր: Պետք է ենթադրել, որ ժամանակին դա եղել է ոչ երկրորդական աստվածության խորհրդանիշ: Անուղղակիորեն այդ են հուշում պատմական և ժողովրդական որոշ ավանդություններ, ազգագրական ինչ-ինչ տվյալներ, նաև մատենա-

101 Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 18—19:

գրական մի քանի ակնարկներ։ Իսկ պաշտամունքային սիմվոլիկան և ժողովրդական հավատալիքները ինչ-որ կետերում համերաշխ են ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ քրիստոնեական դարերում։ Պաշտամունքային խորհրդանիշերն ստեղծվել են ժողովրդական հավատալիքների հիման վրա, և ժողովուրդն էլ շատ հավատալիքներ ու ավանդություններ ենթադրատակցորեն հարմարեցրել է պաշտամունքային խորհրդանիշերին։

Հայ հնագույն ժողովրդական հավատալիքներում այծը երկիմաստ ու հակասական էակ է։ Անանիա Շիրակացու՝ կենդանակերպերի մեկնությունում կարդում ենք, որ ժողովրդական պատկերացմամբ, Այծեղջյուրի տակ ծնվողը «խոհեմ, դոռոզ և դաւաճան լինի»[102]։ Ժողովրդական ավանդությունն ասում է, որ այծին ստեղծել է սատանան, բայց նրան հոգի է տվել աստված, և այծը սատանային չի ենթարկվում, ենթարկվում է աստծուն, այն էլ դժվարությամբ[103]։ Դարձյալ երկիմաստություն ու երկդիմի վիճակ, որտեղ կարծես արտացոլված է Ադամի ու Եհովայի թաքցված կոնֆլիկտը։ Հրեական Ադամելը այս դեպքում ներկայանում է որպես սատանայի քրիստոնեական պատկերացման նախատիպը, այն սատանայի, որն անապատում (և ինչո՞ւ անապատում, եթե նա Ադամելը չէ) փորձում է Քրիստոսին. «Եթէ որդի ես Աստուծոյ, ասա զի քարինք այսքիկ հաց լինիցին» (Մատթ., Դ. 3)։ Հայ ժողովրդական ավանդության արմատները շատ հին են, և այծն այստեղ խոսափես

---

102 Անանիա Շիրակացի, *Տիեզերագիտությունն և տոմար*, Երևան, 1940, էջ 20։

103 «Ոչխարը աստծու ստեղծածն է,— ասում է ավանդությունը,— իսկ այծը՝ սատանայի։ Աստված հենց որ ոչխարին հոգի է տալիս, սա իսկույն վեր է կենում, սկսում է ման գալ, իսկ սատանան ինչքան աշխատում է՝ չի կարողանում այծին հոգի տալ։ Ճարը հատած գնում է աստծու մոտ գանգատու։ Աստված ասում է. Գնա, ասա՝ աստծու հրամանով վեր կաց, քայլիր։ Այծը տեղից չի շարժվում։ Երկրորդ անգամ է գնում աստծու մոտ։ Աստված ասում է. Գնա, ասա՝ աստծու զորությունով էլ, կանգնիր։ Սատանան գալիս է այծի մոտ և ասում աստծու խոսքերը։ Այծն իսկույն ոտքի է կանգնում» (Ս. Դաճալանյան, *Ավանդապատում*, Երևան, 1969, էջ 125)։

հակասական խորհրդանիշ է՝ կրում է բարին ու չարը, աստծուն և սատանային, խոհեմությունն ու դավաճանությունը: Սակավակյաց կենդանու մորթին, որով պճնվում է միջնադարյան անապատական ճգնավորների մի խավը, խորհրդանշել է մարդու՝ կյանքի ու սեփական անձի հանդեպ ունեցած հեգնանքը, նշանակել է ինքնազրկում, խստակենցաղ վարք և ծաղր վայելքի, փափկության ու պերճանքի հանդեպ: Այդպես է ներկայացնում Փավստոսը իր ժամանակի անապատականներին. «ի լերինս շրջէին լեշկամաշկօք և մորթիննօք այծենիօք, նեղիալք, տառապեալք և տարակուսեալք[104]: Հասարակությունից հրաժարվելու այս ձևը նախաքրիստոնեական է և քրիստոնեական դարերում դարձել է աշխարհիկ կյանքը մերժելու ձևերից մեկը: Ինքնազրկման ու հեգնանքի այս ցույցի մեջ չե՞նք նկատում դիոնիսոսյան արարողության այծազգեստ պաշտավորների՝ սատիրների խոր յուրահատուկ մետամորֆոզը: Այս և բոլոր դեպքերում, ներառյալ «հեռացվող այծ» հրեական իմաստը, այծը կամ այծակերպությունը հանդես է գալիս որպես լքելու, դավաճանելու, հեռանալու, հակադրվելու ոգու խորհրդանիշ: Այս հայացքը որոշակի աղերս ունի Դիոնիսոսի շքախմբի Պան աստծու հետ, որը «ծնվել էր այծի ոտքերով ու եղջյուրներով» և չմնալով Օլիմպոսում՝ աստվածների հետ ապրելու, գնացել էր սաղարթախիտ անտառներն ու լեռները՝ մենակության մեջ նվագելու իր սրինգը բնության ազատ էակների համար[105]: Սա նույն Սատիրն է, Ֆավնը, Սիլվանուսը, որին հին հայերն անվանել են Պայ[106]: Պայը նույնպես հակասական էակ է: Հայ ժողովրդական հավատալիքներում հոգեառ հրեշտակը ներկայանում է Պայի կերպարանքով՝ նոխազտան և նոխազագիմ: Հիշենք ազդային բառի իմաստը: Բայց այդ նույն կերպարանքը ժողովրդական հնքիմբներում ներկայանում է

---

104 Բուզանդ, նշվ. հրատ., 5, ԺԶ, էջ 405:

105 Տե՛ս Ն. Կուն, Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, Բարգմ. Լ. Հախվերդյանի, Երևան, 1956, էջ 110—111:

106 Տե՛ս «Եղնկայ Կողբացւոյ Եղծ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914, ԻԴ, էջ 69: Նաե՛ Գ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 201—202:

հակառակ նշանակությամբ: Այծը հայկական հեքիաթում մարդկանցից թաքնված բարության ոգին է, որ կերակրում է անտառում թողնված մանուկներին, որոնք հետո դառնում են ուժեղ հերոսներ կամ արդար թագավորներ: Սա պարիկն է՝ իգակերպ Պայը, որ հեքիաթում դարձել է հեռացված ու մերժված ուժը անող ոգին: Ժողովրդական պատկերացումներում այսպես է երևում մարդկանց աչքից հեռու, թաքնված այծի բնավորությունը: Իսկ առակներում այծը դառնում է համառության, անհնազանդության, քմահաճության ու հակառակության ոգին: Գետակի նեղ կամրջի վրա հանդիպող երկու այծերի հինավուրց առակը խորիմաստ է շատ առումներով: Այդ առակի արմատները, ըստ երևույթին, շատ հին են: Կամուրջը բախման անխուսափելիության խորհրդանիշն է, իսկ առակն ամբողջությամբ՝ դրամատիկական իրադրության հնագույն և ամենապարզ մոդելը: Նույնքան, գուցե և ավելի հին արմատներ ունեն «այծերը բերել» (բարկացնել), «այծերը քշել» (բարկությունն իջեցնել), «այծերով մարդ» (քմահաճ մարդ) արտահայտությունները, որոնք ոչ միայն հայկական, այլև առաջավորասիական և համաեվրոպական ծագում ունեն[107]: Եվ այնուամենայնիվ, այստեղ էլ երևում է ժողովրդի ոչ միայն խառնվածքն ու պատմական բնավորությունը, այլև, երևի նախ առաջ հին հավատալիքներն ու ավանդությունները, դիցարվեստական աշխարհայացքը:

«Ու եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ Թագաւորն Հայոց Արշակ շրջել զասպաստանաւ միով գարքային Պարսից» ու հանդիպեց պարսից ախոռապահին ճիշտ և ճիշտ հակառակության կամրջի վրա: Որպես արքայական անձ, Արշակը սպա-

---

107 Այս բնույթի ամենահին արտահայտություններից մեկը՝ «ոչխարները այծերից չտակել» (արդարը մեղավորից չտակել), լատինական է. ab haedis scindere oves (Краткий словарь латинских слов. сокращений и выражений, изд. „Наука", Новосибирск, 1975, стр. 7). Ժամանակակից անգլիերենում հայտնի են նույն իմաստից ելնող get somebody's goat—մեկին ճամբերությունից հանել, lose one's goat—ճամբերությունից ելնել արտահայտությունները (Англо-русский фразеологический словарь, сост. А. В. Кунин, М., 1956, стр. 435, 668).

անելու էր համապատասխան պատվի ու ողջույնի, բայց ախոռապետի «այծերը եկել էին»։ Սա, որ հասարակ մի ծառա չէր, այլ արքունական փոխադրական միջոցների տնօրենը՝ «տրանսպորտի մինիստրը», ախոռում իրեն ավելի արտոնյալ վիճակում է զգում և պետական հյուրին ողջունելու փոխարեն ասում է. «Այծից Հայոց արքա, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վրայ»։ Նա ակնարկում է հայերի այծապաշտությունը։ Նույն պահին Արշակին ուղեկցող Վասակ Մամիկոնյան սպարապետը հանում է սուրը և տեղն ու տեղը գլխատում ախոռապետին։ Պարսից թագավորը՝ Շապուհը գնահատում է Վասակի տիրասիրությունը և պարգևատրում է նրան։ Պատմական ավանդությունը, որ դուցե և պատմական եղելություն է, այսպիսի բովանդակությամբ է ներկայանում Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» կոնտեքստում։ Բայց ավելի լայն է ավանդության սոցիալ-պատմական կոնտեքստը։ Պատմական ավանդությունը, ինչպես միշտ, այստեղ էլ մի քանի շերտ ունի։ Նախ, ախոռապետի խոսքը որպես բերանից թռցրած անհեթեթ մի վիրավորանք չպետք է հասկանալ։ Ավանդության մեջ խորհրդանշական ձևով ակնարկվում է Արշակի երկդիմի, հակասական վիճակը Շապուհի դիվանագետ հյուրընկալության պայմաններում, նրա խոհեմ և ինքնակամ քնավորությունը, նրա և նրա ժողովրդի՝ «այծ հայերի» անվստահելի հավատարմությունը պարսից արքային։ Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» աղբյուրը, ինչպես դիտենք, անմիջականորեն ժողովրդական-պատմական ավանդություններն են, որոնցում մեծ տեղ ունի այլաբանությունը, և պատահական նշաններ չկան։ Ախոռապետը, այծի անուն տալով, ըստ ժողովրդական պատկերացման, կանչում է հակառակության ոգուն, ուզում է բացահայտել Արշակի ու Շապուհի թաքցված թշնամությունը, բախման մեջ դնել նրանց։ Եվ բախումն իրականանում է խորհրդանշական ձևով՝ նոխազյան «պատարագով»։ Վասակի արարքի ենթախմաստն այն է, թե՝ «այծ չենք, այծ մորթող ենք. քեզ այծի նման պահնջիր, այծի նման էլ զոհվիր»։ Եվ ախոռապետը, որ իր թագավորի վերաբերմունքն էր արտահայտել, զոհվում է որպես անապատում արձակված անտիրուն նոխազ՝ «վիճակ մի Ազա-

դելի»։ Ժողովրդական մտածողությունը չի սխալվում իրերի տրամաբանության մեջ և իրադարձություններն ուղղում է անսխալ ընթացքի։ Եթե այժմեի շարունակությունը մեկնենք դարձյալ ըստ ժողովրդական սիմվոլիկայի, կտեսնենք, որ Շապուհը ճիշտ է հասկանում այս «նոխազյան պատարագի» իմաստը և Վասակին պարզաբանելով ոչ այնքան գովում է նրա ֆեոդալական հավատարմության ցույցը, որքան հասկացնում Արշակին, թե իր սխալը պահված է քավության։ Ախոռապետը դարձել էր Շապուհի քավության նոխազը։

Վիպական այս հատվածը մեզ հուշում է նաև, որ վաղ միջնադարի կենցաղի ու բանահյուսության մեջ նոխազյան խորհրդանիշը պահպանել է իր իմաստը, և դա հատկանշում է ցեղի դրամատիկական բնավորությունը։ Այստեղ է նոխազյան խորհրդանիշի հիմնական աշխարհայացքային կապը միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության հետ։ Այս պայմանական թվացող ճշմարտությունը հիմնավորելու համար վերադառնանք այդ խորհրդանիշի ծիսական-պաշտամունքային ֆունկցիաներին։

Նոխազի զոհաբերությունը միջնադարի հայ եկեղեցին որդեգրել է «խորթ զավակի» իրավունքով։ Նոխազը, թերևս հատկապես իմաստ կրելու պատճառով, Քրիստոսի խորհրդանիշ չի դառնում և նրան տաճարի դռանը չեն զոհաբերում։ Բայց ի՞նչ գործ ուներ նա աստծու որդու տան շրջակայքում։ Դրա պատասխանը անուղղակիորեն տալիս է Լուսավորչի տեսիլքը Ագաթանգեղոսի «Պատմությունում»։ Այստեղ սևագույն այծերի հոտերը ջուրն անցնելով, մաքրվում են, վերածվում ճերմակաթույր ոչխարների, որոնց լուսեղեն բուրդը փայլատակում է արևի տակ։ Այս միֆական մետամորֆոզը, ըստ Ագաթանգեղոսի, խորհրդանշում է մեղավորներին թողություն տալու աստվածային շնորհը[108]։ Այսպիսով, նոխազը հանդես է գալիս որպես Քրիստոսի խորհրդանիշի՝ զառան նախատիպը, ավելի հին մոտիվ զոհաբերության ծեսերում։ Հասկանալի է, թե ինչու նա կարող էր մնալ որպես զոհաբերության համար օրհնվելիք

108 Տե՛ս Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 385, 390—391։

կենդանի, և որտեղից է գալիս «այծից պատարագ» հասկացությունը (Գրիգորիս Արշարունի)։ Իսկ համեմատաբար ուշ շրջանի պատմիչ՝ Հովհաննես Դրասխանակերտցու երկում կարդում ենք ս. Գևորգի տարեկան տոնին նոխազ զոհաբերողի ազոթքը. «Յիսուս Քրիստոս, յոյս իմ, ոսխտաւոր գոլով իմ յայսմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ՝ նոխազ պատարագ և վասն անուան քո։ Եւ արդ այսուհետեւ զիս ինքն փոխանակ նոխազի մատուցանեմ, ընկալ զողջակիզութիւն անձին իմոյ՝ որ ընդունիլ ես պատարագաց եւ խառնեա զիս եւ որք ընդ իս են՝ ի թիւ վկայից քոց սրբոց որք սիրեցին զօր երեւելոյ գալըստեան քո»[109]։ Սա հեթանոսական զոհաբերության փոխակերպումն է՝ ուրիշ մի տեղում, ուր ոչ պարավորների երգ կա, ոչ արծաթե զոհասեղան, ոչ ոսկե ծնծղաներ։ Բատերային բոլոր պաճուճանքները՝ և «անօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք», և «հանդերձս պայծառս», և «զարդս գեղեցիկս» քրիստոնեական տաճարի ներսում են, զարդարում են Քրկչի խորանը։ Այստեղ մեկ ուրիշ, արդեն իսկապես սիմվոլիկ զոհասեղանի շուրջը նախկին քրմերի հավատափոխ ու զգեստափոխ ժառանգները «պար առեալ» ազոթքներ ու ներբողյաններ են երգում դարձյալ մեռնող ու հարություն առնող աստծուն, որը «քավության նոխազի» մարդկային փոխակերպումն է[110]։ Նրա տառապանքը, մահն ու հարությունը ներկայացվում են հույժ պայմանական, խորհրդապաշտական ձևերով և վերապրվում որպես իրականություն։ Այս խորհուրդը առարկայացվում է ագրարային պաշտամունքը հատկանշող սիմվոլներով. խնկի ծուխը, որպես ողջակիզվող ու երկինք համբառնող աստծու որ-

---

109 «Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն», Երուսաղեմ, 1867, էջ 157—158։

110 Վաղ քրիստոնեությունը, հատկապես մոնոֆիզիտիզմը ազերսվում է Աբեղեքի ագրարային պաշտամունքներին՝ մեռնող ու հարություն առնող բնության գաղափարին, որը ժողովրդական երևակայության մեջ նույնանում է Քրիստոսի կերպարի հետ (տմմ. А. П. Каждан, О социальной сущности идейной борьбы в христианстве IV—V столетий. Сб. «Античное общество», изд. «Наука», М., 1967, стр. 282—286).

դու անմահության խորհրդանիշ, և հաղորդության գինին ու հացը, որպես նույն էակի՝ հավերժ կենդանի բնության, ընդերքի ուժի, մարդկային կյանքի հավերժության խորհրդանիշ։

Այս արարողությունը, որ քրիստոնեական պատարագ ենք անվանում, իր կառուցվածքով և ֆունկցիայով համեմատելի է անտիկ ողբերգության ծիսային նախերգանքի հետ։ Իմաստը դրեթե նույնն է, իսկ տարբերությունը արտաքին տարբերությունների մեջ է։ Մի տեղ գնում են կենդանի նոխազը և կենդանի արյունը հեղում են բնության մահվան ու զարթոնքի մարդակերպ աստծու մարդակերպ արձանին և երգում դիֆիրամբներ, մյուս տեղում նույնպես դիֆիրամբներ են երգում, իսկ ենսպատ բոլոր առարկայական հանգամանքները փոխարինված են սիմվոլներով։ Բայց չկարծենք, թե քրիստոնեական պատարագը անտիկ թատրոնից է ծագում, կամ հայկական դրամատիկական բանահյուսությունը՝ դիոնիսոսյան պատարագից։ Կարելի է այսպիսի շփոթմունքի հանգել, եթե չտարբերենք պաշտամունքային արարողության և թատրոնի կառուցվածքային նմանությունը նրանց ֆունկցիոնալ տարբերությունից։ Քրիստոնեական պատարագը ո՛չ անտիկ թատրոնի անմիջական ղուպահեռն է, ո՛չ էլ հայկական դրամատիկական բանահյուսության։ Նրանց ընդհանրությունը կամ նմանությունն այնքան է, որքանով երկուսն էլ գալիս են պարերգական դրամայի ծիսական նախատիպերից։ Մեր խնդրի տեսակետից էական է այն, որ հայ հեթանոսական պաշտամունքային արարողությունները ինչ-որ կողմերով (ոչ երկրորդական) կառուցվածքային հիմք են եղել դրամատիկական բանահյուսության համար։ Այդ գծերը նկատելի են առ այսօր, քանի որ միջնադարից ժառանգված պատարագային ծիսակարգը, ինչպիսի փոփոխություններ էլ կրած լինի ժամանակի ընթացքում, կառուցվածքային սկզբունքով մնացել է նույնը։

Իսկ ի՞նչ ֆունկցիա է բաժին ընկել «քավության նոխազին»։ Նոխազի իրական զոհաբերումը քրիստոնեական եկեղեցու ծիսակարգում սկզբից իսկ դարձել է ավելորդ, քանի որ զոհը (Հույժ խորհրդապաշտական իմաստով) մատուցվում է տաճարի ներսում՝ խորանում, և զոհվող Քրիստոսն արդեն «քա-

վության նոխազ» է՝ մարդկության հոգևոր ուժի և անմեղության հավաքական գաղափարը, որ կրում է մարդկության ճակատագրական «մեղավորությունը»։ Նոխազյան կենդանակերպ խաչհրդանիշի կարիքը նա չունի։ Նրա խորհրդանիշը գառն է կամ խոյը, որին Ահարոնը զոհում էր նոխազի հետ միասին։ Եվ այս զոհն էլ մատուցվում է ոչ թե խորանում, այլ տաճարի դռների մոտ, դրսեն հեթանոսական ձևով։ Անտիկ ողբերգության հերոսը նույնպես զոհվում է ոչ հասարակության աչքի առջև, այլ խորանում։ Այդ մասին հայտնում է բանբերը։ Իսկ քրիստոնեական ընդհանուր ծեսում մնացել են նախկին՝ հեթանոսական ծեսի ընդհանուր նշանները՝ զոհի միսը ճաշակելը, շուրջպարեր, երգ, կատակ, խնջույք, լարախաղացություն և այլն։ Ինչպիսի՜ հակասություն տաճարի ներսում և դրսում կատարվող գործողությունների միջև։ Այդպես է երևում, քանի որ հեթանոսական ծիսային բառերակարգը սրոհվել է. իդեան և ձևը անջատվել են միմյանցից, եթե չասենք, որ սրանք էլ իրենց հերթին սրոհված են հանդես գալիս։ Այն, ինչ կատարվում է բաց երկնքի տակ, վերապրուկ է՝ հեռավոր ու խամրող հիշողություն։ Նրա ներքին դրամատիկական իմաստը՝ քավության սիմվոլիկ բազմանշանակությունը և թատերային փայլն ու շքեղությունը այստեղից վաղուց կողոպտվել են կամ վերացել, և մենք տեսնում ենք նախկին լիարժեք ու բովանդակալից ձևերի բեկորները։ Իսկ այն, ինչ կատարվում է տաճարի ներսում, նախկին թատերակարգի փոխաձևությունն է (դեֆորմացիան) և, որպես այդպիսին, ինչ-որ առումով, փրկված ու պահպանված արժեք։ Բովանդակության աշխարհիկ կամ հեթանոսական շերտը մնացել է դրսում և հողմահարվել, իսկ հոգևոր իմաստը, իր ձևերի նրբագեղությամբ հանդերձ, տարվել է ներս, նորոգվել, մաքրվել առարկայականությունից ու ավելորդ համարվող փայլից և համադրվել մեկ այլ բովանդակության։

Եվ ինչպես արարողությունն է սրոհվել, այնպես էլ սրոհվել են նրա խորհրդանիշերը։ Նոխազյան զոհաբերությունը մնացել է ոչ միայն դրսում, այլև ժամանակի ընթացքում տաճարի դռներից հեռացվել է և քրիստոնեական ընդհանուր ծի-

սակարգում դարձել ինչ-որ մի երրորդական, ուղեկից մոտիվ։ Այս ծեսին տրվել է տարվա մեջ մեկ օր՝ ս. Գևորգի և ս. Խաչի տոնը։ Բայց արարողության այսօր պահպանված ձևն էլ ասում է, որ դրա տակ թաքնված է ինչ-որ հեթանոս մի ասոված ծության՝ հրեական Ազազելի նման մի մերժված գաղափար։ Թերևս այդ մերժվածության գիտակցությամբ է մշակվել այն սովորույթը, որ նոխազին սրբավայրի դուռը չեն տանում, եղջյուրներին փայլուն ժապավեն չեն կապում և չեն պատում տաճարի կամ մատուռի շուրջը, ինչպես խոյին, թեև խոյին զոհաբերելու այս ձևն ասում է, որ նոխազին էլ ինչ-որ ժամանակ պատահիս են եղել որևէ հեթանոս կուռքի շուրջը։

Բայց ի վերջո ի՞նչ ասոված ության կարող էր պատկանել նոխազը հեթանոսական Հայաստանում։ Սրբ. Լիսիցյանը ենթադրում է, որ նոխազը զոհաբերվելիս է եղել անդրներկրյայքի ասոծուն՝ Սպանդարամետին, որն իբր հայկական Դիոնիսոսն է[111]։ Այստեղ կան և՛ ճշմարիտ (թեև չփաստարկված), և՛ սխալ կետեր։ Որ նոխազը զոհաբերվել է անդրներկրյայքի ասոված ությանը, թվում է, ճշմարիտ է։ Վ. Բդոյանը այդ կապը տեսնում է հետևյալ ծեսում։ Մինչև այսօր էլ ժողովրդի մեջ պահպանվել է ննջեցյալի առաջին «ս. Խաչին» նրա ընտանիքին զոհաբերության համար ուղեր նվիրաբերելու սովորությունը, և այդ ծեսը ստացել է ուղոց կամ ուլնոց անունը[112]։ Եվ հետաքրքիր է, որ գերադասելի է համարվում զոհել սպիտակ ուլ կամ նոխազ։ Այստեղ ակներև է կապը Ագաթանգեղոսի հիշատակած սպի-

---

111 Տե՛ս Ս. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 79։ Հեղինակը ապացույց է բերում նոխազերգուրիւն բառը։ Մեզ արդեն հայտնի է, որ այս բառը հայ մատենագրության մեջ զուտ դրքային նշանակություն ունի. հունարեն τράγῳδία բառի առարկայական իմաստի թարգմանությունն է և գալիս է Բրակացու «Քերականությունից»։ Հայ քերական-մանկնիչները այս բառի իմաստը բացատրել են հիմնվելով անտիկ դրական ավանդությունների վրա և չեն կապել հայ ազգային բանահյուսության հետ։ Պետք է կարծել, որ միջնադարում նոխազյան զոհաբերությունը և դրամատիկական բանահյուսությունը համատեղված չեն եղել ընդհանուր ծիսակարգում, հավանաբար ավելի վաղ ժամանակներում տեղի է ունեցել ծեսի և բանահյուսության տարանջատում։

112 Տե՛ս Վ. Բդոյան, նշվ. աշխ., էջ 177։

ակ նոխազի հետ։ Իսկ եթե այդ զոհաբերությունը կապված է մեռյալների պաշտամունքի հետ, պարզ է, որ այստեղ բախվելու ենք մի հեթանոս ասոված ծության։ Եվ իհարկե, ամենահավանական թեկնածուն լինելու է ոչ այլ ոք, քան անդրաշխարհի աստվածությունը՝ Սպանդարամետը։ Այստեղ եռթադրվում է «այծից պատառագի» մյուս ազերսը դրամատիկական բանահյուսության հետ։ Այս գրքի նախորդ էջերում տասանք, որ դրամատիկական բանահյուսության հնագույն ձևերից մեկը ողբական արարողությունն է, իր խմբապարերով և դիխորհաձերով։ Ժամանակի ընթացքում այս արարողության դրամատիկական հիմքը և թատերային ձևերը քանդվել ու վերասերվել են։ Բայց նոխազյան զոհաբերության վերապրուկը՝ կապված նախնիների պաշտամունքի հետ, կասկածի տեղիք չի տալիս, որ այդ ծիսակարգի կենտրոնում եղել է անդրերկրայքի աստվածությանը զոհաբերվող սպիտակ նոխազը։

Սպանդարամետին նոխազ զոհաբերելը այս առումով տրամաբանական է թվում։ Բնականաբար, մեզ հետաքրքրելու է նրա ընդհանրությունը հին հունական ագրարային աստվածությունների հետ։

Սպանդարամետը հիշատակված է Հին կտակարանի Մակաբայեցոց Բ գրքում. «Իբրև ոմն հասանէր սպանդարամետական պաշտամանն, տագնապէին զնոսա՝ պատկառս թաւ ոստօք Սպանդարամետին կաքաւել» (Ջ. 7)։ Այս հատվածի հին հունարեն օրինակում Սպանդարամետ անվանը համապատասխանում է Դիոնիսոս („...τοιμπεύειν τῷ Διονύσῳ“)[113]։ Բայց Սպանդարամետ անվան ստուգաբանությունը (ծագում է զենդերեն spanta և armaiti բառերից, որ նշանակում է խոհականություն և երկիր), կարապետ Կոստանյանցին մտածել է տվել, որ սա զենդական աստվածություն է և «նորա մեջ պատկերված է եղել երկրիս ծննդականության գաղափարը[114]։ Մյուս

---

113 „The Old Testament in Greek“, v. III. Chambridge, 1894, p. 677.

114 Կ. Կոստանյանց, *Հայոց հեթանոսական կրոնը*, Վաղարշապատ, *1879*, էջ 27։

հանգամանքը, որ Ս. Գրքի վաղ միջնադարյան թարգմանիչները նույնացրել են Դիոնիսոսին ու Սպանդարամետին, մտածել է ավել, թե մի գուցե դա իգական աստվածություն չէ[115]։ Իսկ Ալիշանը չի կասկածել, որ Սպանդարամետը արական աստվածություն է և, հիմք ընդունելով Մակաբայեցւոց Բ գրքի վերոհիշյալ հատվածը, Սպանդարամետին համապատասխանեցրել է Դիոնիսոսին[116]։ Այստեղ, իհարկե, թյուրիմացություն կա։ Հին հունարեն Աստվածաշնչում Διονύσος անունը հիշատակված է երեք անգամ և նրանցից միայն մեկն է թարգմանվել՝ Սպանդարամետ։ Մյուս երկուսը (Բ Մակաբ., ԺԴ, 33, Գ Մակաբ., Բ, 14) թարգմանվել են Որմիզդ («...դրոշմեալս հրով նշանաւորս որմզդական դիցն ուօնի ոսոս ի ձեռս պսակաւորս կաքաւեցուցանել»)[117]։ Ուրեմն, Սպանդարամետը Դիոնիսոսի անմիջական զուգահեռը չէ, իսկ եթե այդպես է, ապա դրա ապացույցը Մակաբայեցւոց գրքի վկայությունը չէ։ Այնուհետև, πομπεύειν τῷ Διονύσῳ-ն թարգմանելով «ուօն սպանդարամետական պաշտամանն» կամ «որմզդական դիցն ուօն», Ս. Գրքի հայ թարգմանիչներն օգտվել են Հենդավեստայի անուններից ու հասկացություններից և ակնարկում են ոչ միայն հայ հեթանոսական, այլև ընդհանրապես հին արևելյան հեթանոսական ծեսերը։ Բայց եթե Սպանդարամետը հայկական կամ հայկականացված աստվածություն է, ապա «պսակակալս թաւ ոսոօք Սպանդարամետին կաքաւել» բառերը վերաբերում են նրա հայկական պաշտամունքի ձևերին։ Կարծում ենք, որ Սպանդարամետի հայացման ամենաակնհայտ վկայությունը Սանդարամետ անունն է, որ նշանակում է «խորք երկրի»[118]։ Այս բառի առաջին վկայությունը տալիս է Եզեկիելի մարգարեությունը («...յորժամ իջուցի զնա ի դժոխս ընդ իջեալսն ի գուբ. եւ մխիթարեցան զնա ի սանդարամետսն ամե-

115 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 28—31։

116 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, էջ 330—335։

117 Համմա. Հին կտակարանի հունարեն և հայերեն համապատասխան գրքերը (The Old Testament in Greek, v. III և «Աստուածաշունչ մատեան Հին և Նոր կտակարանաց», Վենետիկ, 1860)։

118 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 639։

նայն ծառք փափկութեան»—ԼԱ, 16)։ Բայց մեզ ավելի է հետաքրքրելու Ագաթանգեղոսի վկայությունը՝ «մեծ և անչափ դրընդիւնքն հնչեցին ի սանդարամետոն անդնդոց»[119]։ Եթե Սպանդարամետը աստվածուհու անունն է, իսկ Սանդարամետը՝ երկրի խորքի, կամ եթե երկու անուն էլ վերագրվում են միևնույն էակին (ըստ Կոստանյանցի), նշանակում է այդ սիմվոլիկ փոխկապակցության մեջ պետք է տեսնել պաշտամունքի հայկականացված լինելու փաստը։

Որպես անդրերկրայքի դիցուհի, Սպանդարամետը ավելի մերձ է հունական Դեմետրեին, որն արտահայտում է երկրի ծննդականության, բնության, մահվան ու հարության գաղափարները։ Դրա ամենապատկերավոր ապացույցը ցորենի հասկերն են աստվածուհու ձեռքերում։ Դեմետրեին այդպես է պատկերված հին բարձրաքանդակներում։ Սպանդարամետական տոնին «թաւ ոստօք պսակեալս» կաքավելը հասկանալիորեն արտահայտում է հարության գաղափարը (հեթանոսական իմաստով)։ Սպանդարամետը, իհարկե, ընդհանուր գիծ ունի Դիոնիսոսի հետ։ Ընդհանուր գիծ է այն, որ Դիոնիսոսը նույնպես անդրաշխարհի հոգիների ուղեկիցն է։ Διονύσος անունը Սպանդարամետ թարգմանելը այս առումով ունի իր բացատրությունը. դա ինչ-որ վրիպում կամ պատահականություն չէ։ Սպանդարամետի և Դիոնիսոսի կապը թերևս պետք է բացատրել նաև Դիոնիսոսի փոքրասիական ծագումով և սերտ աղդակցությամբ թրակա-փռյուգիական Սաբազիոսի հետ, որին համարում են նաև նրա ասիական նախատիպը[120]։ Մեր եզրակացությունն ավելի ճիշտ կլինի, եթե ասենք, որ Սպանդարա-

---

119 Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 384։

120 Դիոնիսոսի և Սաբազիոսի առնչությունների մասին տե՛ս մանրամասն Լ. Քալանթարի «Մի տերմինի մասին» հոդվածը («Արվեստի մայրուղիներում», նշվ. հրատ., էջ 415—435)։ Այս աստվածությունների և Սպանդարամետի կապի մասին Քալանթարը որևէ ակնարկ չունի։ Նվ ընդհանրապես Դիոնիսոս-Սպանդարամետ առնչությունը ենթադրվում է միայն Հին կտակարանի վերոհիշյալ հատվածի թարգմանության փաստով, որին էական նշանակություն է տվել Ալիշանը («Հին հավատք...», նշվ. հրատ. Բ, էջ 330—335)։

մեռը որոշակի աղերսներ ունի և՛ Ազաղելի, և՛ Սաբազիոսի, և՛ Դիոնիսոսի հետ։ Սպանդարամետին Հայաստանում նոխազ զոհաբերելը սրամաբանական է թվում և այս առումով։

Ազգագրական և բանահյուսական տվյալներն էլ ակնարկում են նոխազյան զոհաբերության կապը Սպանդարամետի պաշտամունքի հետ։ Զոհաբերության այսօր պահպանված ձևն ասում է, որ այստեղ քրիստոնեական բովանդակությունը չիարժեք չէ, և մի մոռացված հեթանոսական աստվածություն կա։ Այսպես, «ս. Խաչի» օրը, որ նաև նախնիներին հիշելու օրն է, մորթում են սպիտակ նոխազը, գլխիվայր կախում ծռների մեջ, ծռների երախը կավով ծեփում, և նոխազը տապակվում ու խորովվում է «ի սանդարամետան անդնդոց»։ Այնուհետև, խնջույքի սովորական սեղանի շուրջը, առանց զոհաբերությունն ակնարկող արարողական խոսքերի, մարդիկ օղի ու ճերմակ գինի են խմում ի հիշատակ և ի հանգստություն նախնյաց և սնվում «այծից պատարագելք մսով օրհնութեանն», չհիշելով ու չիմանալով, թե ինչ է այդ նոխազի ճաշակման խորհուրդը և ինչ աստվածության են գոհացում տալիս։ Այս արարողական համարձակ ճաշը այնքան է կենցաղային ու պրոզաիկ, որ թվում է նրանում ոչ մի խորհուրդ էլ չկա։ Մեր միակ ուղեցույցն այստեղ իմաստազրկված նոխազն է։ Խնջույքի մասնակիցները գիտեն և չեն կասկածում, որ այդ օրվա սեղանին նոխազ է հարկավոր և գերադասելի է սպիտակ նոխազը, և որ այդ կենդանին ծռներում պետք է խորովվի, բայց ինչու, ոչ մեկին ստույգ հայտնի չէ և չի էլ հետաքրքրում։ Եվ հայտնի է մի բան էլ, որ դա մատաղ չէ, ինչպես գառը կամ խոյը։ Բայց իսկապե՞ս այստեղ ուրիշ խորհրդանիշ չկա։ Եթե այդպես է, ապա ի՞նչ է նշանակում ծռները՝ ուրարտական դրներից ժառանգություն մնացած այդ կրակի փոսը։ Բացի կենցաղային, ուտիլիտար նշանակությունից, նա կարո՞ղ է այլ նշանակություն ունենալ։ Դիմենք ժողովրդական ավանդությանը։ «Կռապաշտ թագավոր Բելը մեծ զորքով կռիվ է եկել Հայոց թագավորի վրա։ Սա սպանել է Բելին, հանել Նեմրութ սարի գագաթը և այնտեղ ծռներ շինելով մեջը կախել, վառել է։ Ատաճու հրամանով կրակը ջուր է դարձել, մոխիրը իջեցրել հողի

տակը, որ քամին փոշին չտանի»[121]: Միամիտ խոսքերով ժողովուրդն ավանդել է դիցաբանական պատկերացումների մի բարդ ու բազմանշանակ կապակցություն: Երևք հազար տարվա մոխիր կա նատած այս թոնրի հատակին: Բևը, որ միջագետյան հնագույն աստվածությունների մեկի՝ Օդի աստծու Էնլիլի (ըստ շումերական վերսիայի, համաշխարհային ջրհեղեղի հեղինակի) մետամորֆողն է և բաբելացիների համար դարձել է երկրի ընդերքի աստված[122], այստեղ, որպես շար ուժ, այրվում է յուրահատուկ քավության փոսի մեջ, այնպես՝ որ միախառնվի իր երկրային տարերքին (կրակ, ջուր, հող), որ բնության չորրորդ տարրը՝ օդը նրան նորից ծնունդ չտա: Այստեղ միախառնված են հանդես գալիս նաև վերիժառության, պատժի, զոհաբերության ու քավության գաղափարները: Բևը չի ոչնչացվում այստեղ, այլ միախառնվում է իր մայր ընդերքին և հեռացվում իրեն ծնունդ տվող հորից՝ օդից: Պատիժը դառնում է քավություն, որ արտահայտված է նաև կրակը ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերով[123]: Իսկ ինչո՞ւ է քավության

---

121 Ա. Դանիելյան, նշվ. աշխ., էջ 73:

122 Տե՛ս Գ. Ռեղեր, նշվ. աշխ., էջ 15, 17, 98, 118:

123 Կրակով լի բոլորակ փոսը պատժի խորհրդանիշերից մեկն է Դանտեի պատկերացրած «անդարամետի»՝ դժոխքի ութերորդ պարունակում.

Ես հատակին ու պատերին ձոր-խորշի
Տեսա բազում սալաքարեր գորշերանգ,
Որոնց վրա կային անցքեր բոլորշի:
(Դժոխք, ԺԲ, 13—15)

Այդ անցքերի խորքում կրակ է, որի մեջ գլխիվայր այրվում են հոգևոր պաշտոնը փղդով վաճառողները (տե՛ս Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Ա. Տայանի, Երևան, 1969, էջ 102—103): Այդ բոլորակ փոսերը Դանտեն համեմատում է Սան-Ջովաննի եկեղեցու մկրտարանի ջրով լի մարմարե խոռոչների հետ (ԺԲ, 16—18): Մյուս համեմատությունը կապված է միջնադարյան Իտալիայում մարդասպաններին պատժելու, ըստ երևույթին, արևելյան ծագում ունեցող մի ձևի հետ. դա մարդուն գլխիվայր, կենդանվույն հողում թաղելն է (ԺԲ, 49—51): Սրանք պատկերի արտաքին նշանակություններն են: Իսկ Դանտեի մտածողությունը հույժ խորհրդապաշտական է, և անդրաշխարհի նրա պատկերացումը չպետք է համարել սոսկ կենսական տպավորությունների կամ սուբյեկտիվ երևա-

հնոցը լեռան գագաթին։ Դուցե այստեղ կրկնվում է խորհնացուն հասած ավանդությունը, որ Հայկը հրամայել է Բելին «թաղել ի բարձրաւանդակ տեղւոջ» (1, ԺԱ)։ Բայց այս դեպքում էլ խորհրդանիշի իմաստը քիչ է փոխվում։ Հնագույն առասպելներում և ավանդություններում լեռան գագաթը այն խորհրդավոր վայրն է, ուր պատիժ կամ քավություն են կրում մեղավոր կամ արդար ուժերը՝ ողբերգական «մեղքի» կրողները։ Եվ ընդհանրապես, զոհվելուց առաջ բարձունքներում են հայտնվում բոլոր ճակատագրական հերոսները, սրբերն ու նահատակները։ «Պրոմեթևսը՝ փիլիսոփայական օրացույցի ամենաառաջնիվ սուրբն ու նահատակը» (Մարքս)[124] պատժվում ու հերոսանում է գամվելով Կովկասյան լեռների ամենաբարձր գագաթին և կայծակնահար գլորվելով ամենախոր վիհը։ Առասպելաբանական այսպիսի մի հին մոտիվի վրա է ստեղծված Արտավազդի առասպելը՝ լեռնային բարձունքներում՝ «ի վեր ի Մասիս» և «յայրի միում» (Խոր., 2, ԿԱ) կաշկանդված ուժի գաղափարը։ Սա դեռ չդրսևորված, չզոհված ուժն է, հայ ժողովրդական էպոսի վերջին հակայի՝ ժայռում փակված Փոքր Մհերի առեղծվածային նախատիպը։ Հին հրեաների առասպելախառն պատմության մեջ էլ լեռան գագաթը սրբազան քավության վայր է։ «Ա՛ռ դու զորդիդ քո սիրելի զոր սիրեցեր՝ զԻսահակ,— ասում է Աստված Աբրահամին,— եւ գնա՛ դու յերկիր բարձր, եւ հանցես զդա անդ յողջակէզ ի վերայ միոյ լերանց...» (Ծնունդք, ԻԲ, 2)։ Զոհի և քավության այս պատկերացումը կրկնվում է Նոր կտակարանում՝ Քրիստոսի Գողգոթա

Հայության ծնունդ։ Դանտեն դժոխքի պատկերը կառուցել է սիմվոլներով, որոնք ունեն ոչ միայն քրիստոնեական ծագում։ Համաշխարհային դիցաբանության սիմվոլները, ինչպես անուղղակի միջնորդավորումներով, վերամաստավորվել են նրա, որպես միջնադարյան մտածողի, հավատքյան մեջ։ Դուցե պատահական չէ, որ կրակի շրջանաձև փոսերը, համեմատելով Սան Ջովաննիի մկրտության ավազանների հետ, տեղադրվել են դանտեական «սանդարամետի» խորին անդունդներում, որպես պատժի հնոցներ։

[124] К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 25.

բարձրանալով («...եկանէր ի տեղին որ անուանեալ էր Գագաթան, եւ կոչէր եբրայեցերէն Գողգոթա»— Յովհ., ԺԹ, 17)։ Այս խորհրդանիշի տարբերակներից մեկն է Երուսաղեմից տասներկու մղոն հեռու գտնվող Յոկ կոչված լեռան գագաթը, որտեղից հին հրեաները անդունդն են նետել Ազազելին նվիրաբերվող նոխազը[125]։ Հնարավոր է, որ այս խորհրդանիշի հետ առնչություն ունենա «Այծից բերդ» անվանումը «Տարոնո պատմությունում»[126]։ Գուցե այս անվան իմաստն այլ է։ Բայց հնից ավանդված ոչ մի անուն պատահական չէ և ունի իր որոշակի կրոնա-դիցաբանական հիմքը։

Լեռան բարձունքի և երկրի խորքում այրվող կրակի ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերում նիհ ոչ համանշանակ, ապա համատեղ են հանդես գալիս պատժի ու քավության գաղափարները։ Այս պատկերացման հենքը ավելի հին է երևում, քան պրոմեթևյան նահատակության կամ Աբրահամի զոհաբերության թեման։ Վրիժառության և պատժի զգացումները գուցե և նույն հողի վրա են աճում, ինչ քավության ու արդարացման գաղափարները, այն առումով, որ զոհերը նույնպես մատուցվում են ի հակադրություն վրեժի՝ աստվածների զայրույթը կանխելու համար։ Պատժի ու զոհի գաղափարները երբեմն ներկայանում են որպես մեկը մյուսի շարունակություն։ Այդ ճանապարհն իհարկե երկար է։ Բարոյական գիտակցությունը մութ ու մոլոր ուղիներ էր անցնելու նախքան կհանգեր աղնվությունը զոհելու՝ Իֆիգենիային կամ Իսահակին, որպես արդար էակների, զոհասեղանին դնելու գաղափարին։ Սա բարդ մետամորֆոզ է։ Առավել ևս, երբ խղճի, որպես բարոյական ուժի, գիտակցությունը կասկածելի է երևում մարդկության «մանկության» ժամանակներում[127]։ Եվ Հին կտակարանի, և հոմերոսյան պոեմների, և անտիկ ողբերգության հերոսները

---

125 *Տե՛ս* Ն. Եվրեինով, *նշվ. աշխ.*, էջ 46։

126 Յովհաննէս Մամիկոնեան, *նշվ. հրատ.*, էջ 229։

127 *Համմ.* *В. Н. Ярхо,* Была ли у древних греков совесть? Сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972, стр. 251—263.

դործում են ոչ ըստ խղճի, այլ ըստ օբյեկտիվ անհրաժեշտության և իրենց ավելի պատասխանատու են զդում ասավածննդի, քան մարդկանց առաջ։ Իսկ հին արևելյան դիցաբանության մեջ վրիժառությունը ներկայանում է ավելի սուր ձևերով, որ նշանակում է, թե մեղավորին կամ թշնամուն պատժելու գաղափարը ավելի հին է, քան արդարին զոհաբերելու գիտակցությունը։ Եվ զարգացման ինչ-որ աստիճաններում պատժի ու քավության զդացումները լինելու էին համանշանակ։ Մեղավորին զոհելով արդարացնելը և անմեղի մեջ համընդհանուր մեղքը որոնելը ժողովրդական ավանդություններում, նայած թե ժամանակը ինչպիսի նասվածքներ է դրել այնտեղ, երբեմն միախառնվում են, և շատ առասպելական մեղավորներ մեզ ներկայանում են հակասական ու մութ, ինչպես, օրինակ, Արտավազդը, որ չգիտենք ի վերջո ի՞նչ նախասկիզբ է հատկանշում, բարի՞, թե չար։ Այս, ինչպես և Բելին Թոնրի մեջ այրելու ավանդությունները ստեղծվել են այն ժամանակներում, երբ զոհաբերության ու պատժի սահմանները անորոշ են եղել։ Բելին պատժի հնոցում այրելը մեր ավանդության հավանաբար հին շերտն է։ Բայց երբ կրակը փոխվում է ջրի (սա, կարծում ենք, ավանդության համեմատաբար նոր շերտն է), և պատժվողը վերադառնում է իր մայր ընդերքին՝ փոխակերպվում է դրական վիճակի, պատժի հնոցը դառնում է «մկրտության ավազան» և այնտեղ սկսում է լողալ կյանքի հավերժության ձկնիկը։ Եվ այս նույն Թոնիրը չէ՞ արդյոք սրբացված ժողովրդական մյուս ավանդություններում. «Իրիցկինը Թոնրի առաջ հաց թխելիս է լինում։ Մի աղքատ տեսնելով նրա դեղեցկությունը՝ ողորմություն խնդրելու փոխարեն սատծու սիրուն մի համբույր է խնդրում։ Լսելով սատծու անունը, իրիցկինը կատարում է նրա ցանկությունը։ Տուն գալով և իմանալով կնոջ արարմունքի մասին, քահանան սատ է. Եթե այդքան սիրում ես սատծուն՝ նրա սիրուն Թոնիրն ընկիր։ Իրիցկինն անմիջապես նետվում է Թոնիրը։ Սատծու կամքով Թոնրի կրակը ջուր է դառնում, իսկ իրիցկինն էլ՝ մի սիրուն ձուկ և սկսում է լողալ ջրի մեջ»[128]։

128 Ա. Պանպանյան, նշվ. աշխ., էջ 95։

Այսպիսով, թոնիրը ժողովրդական-ավանդաբանական դիտակցության մեջ բազմիմաստ մի խորհրդանիշ է, որ միացնում ու բաժանում է, բաժանում ու միացնում մեղքի, պատժի և քավության գաղափարները։ Ուրեմն, «քավության նոխազի» առնչությունն այս խորհրդանիշի հետ պատահական զուգադիպություն չէ։ Մեր այս ենթադրությունը դուցե և կամայական թվա ընթերցողին։ Բայց հարցն այնպիսին է, որ պարտադրում է գտնել պաշտամունքային-դիցաբանական, առասպելական և ավանդաբանական մոտիվների ու սիմվոլների տարբեր բնույթի փոխառնչությունները, փնտրել նրանց թեկուզ և հեռավոր աղերսները։ Այս ճանապարհը կարող է և հեռու տանել, երբեմն էլ փակուղիների մոտեցնել։ Եվ, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտություն կա ի մի բերելու հարցին եզերվող բոլոր տեսանելի կամ թվացյալ գծերը, գտնել նրանց հանգուցավորման կետերը, եթե ուզում ենք իսկապես ըմբռնել նոխազյան զոհաբերության սիմվոլիկան և նրա առնչությունը ընդհանրապես քավության գաղափարի հետ։ Միայն այս դեպքում կարող ենք կրկնել մեր հարցը, թե ի՞նչ կապ կա նոխազյան զոհաբերության և դրամատիկական գործողության միջև։ Թվում է, այդ հարցին պատասխանելն այլևս դժվար չէ։

Բանագետներին և թատրոնի պատմաբաններին երկար ժամանակ անհայտ է մնացել, թե ծիսական գործողության որ աստիճանում է հայտնագործվել դրամատիկական գործողության կորիզը, կամ մարդկային հարաբերությունների որ ոլորտում է դրամատիկական իրադրությունը գիտակցվել որպես գեղարվեստական նպատակ։ Այսօր էլ, թվում է, անհայտ է, թե ինչ ճանապարհներով է անցել ծիսական-պաշտամունքային արարողությունը, որպեսզի էլևսինյան միստերիաներից և դիոնիսոսյան պարերգական դիֆիրամբներից հանգեր էսքիլեսյան ողբերգությանը։ Ավելի քան երկուս ու կես հազար տարի խոտ ու բավիղ է աճում այդ ճանապարհներին։ Եվ ուսումնասիրողների ընդհանուր համոզումն է եղել, որ հին հունական դրաման (և ընդհանրապես դրաման) ծիսական և ոչ ծիսական գործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի հետագա

անցման օղակները կորած են[129]: Բնականաբար, ինչ-որ ժամանակ այս խնդիրը կորցնելու էր իր հետաքրքրությունը: Առավել ևս այդպես էր լինելու հետագայում, երբ դրամայի ծիսական-պաշտամունքային ակունքները ուսումնասիրողների մի մեծ խմբի թվալու էին երկրորդական: Նույնիսկ ժամանակակից, այսպես կոչված, «ծիսականության տեսության» քննադատությունը մղում է այն մտքին, որ դրամատիկական գործողությունը իր զարգացման վաղ աստիճաններում իսկ կարող էր կապ չունենալ ծիսական-պաշտամունքային գործողության հետ: Բայց այս տեսությունը նախապատրաստավել էր ավելի վաղ: Ամփոփելով 30—50-ական թվականների հետազոտությունների արդյունքները, շվեյցարացի գրականագետ Մաքս Վեռլին եզրակացնում է, որ եթե անդամ «հին հունական տղերգության մեջ պաշտամունքային խաղի սկզբնական ֆունկցիան դեռ ի հայտ էր գալիս, ապա Էսքիլեսի ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում էր այլ հողի վրա»[130]: Այս կարգի մտքերը և՛ առողջ, և՛ հրապուրիչ են երևում, եթե հին հունական դրաման ընկալում ենք զուտ որպես գեղարվեստական օբյեկտիվ արժեք, ներփակ իրականություն, մեկուսացնելով իր սոցիալ-պատմական և կրոնա-աշխարհայացքային միջավայրից: Այս մոտեցումը համերաշխվում է նաև «ծիսականության տեսությունը» վերապահությամբ ընդունողների տեսակետին, այն է՝ «արվեստի ֆունկցիան չենք կարող ըմբռնել, ելնելով միֆի կառուցվածքից, ճիշտ այնպես, ինչպես չենք կարող արվեստի կառուցվածքն ըմբռնել, ելնելով ծիսական արարողության ֆունկցիաներից»[131]: Ռոբերտ Վայմանի այս կանխադրույթի տեսքով ձևակերպված միտքը պատմականորեն անճիշտ է հնչում, եթե մանավանդ ուզում ենք ըմբռնել դրամատիկական գործողության և նրա ծիսական հիմքի կոնկրետ առնչությունը, նաև թեատրոկրատիայի և թատրոնի

---

129 Համմ. Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 14:

130 *M. Верли*, Общее литературоведение, М., 1957, стр. 118.

131 *Р. Вейман*, История литературы и мифология, изд. «Прогресс», М., 1975, стр. 281.

ներքին կապը, եթե անհրաժեշտություն ունենք ծիսական արարողությունը դիտելու ոչ միայն որպես դրամատիկական գործողության նախատիպ և համեմատական, այլև՝ կառուցվածքային սկզբունք։

Առասպելի և ծեսի, ծեսի և արվեստի փոխառնչությունները իհարկե անմիջական չեն։ Բայց կառուցվածքի և ֆունկցիայի կապը նույնպես անմիջական չէ, ինչպես ներկայանում է վայմանի ձևակերպման մեջ։ Մեր շարադրանքի ներածությունում տեսանք, որ եկեղեցական արարողությունն ու թատերական ներկայացումը տարբերվում են ոչ այնքան ըստ կառուցվածքի, որքան ըստ ֆունկցիայի։ Ջմռռանանք, որ այս դեպքում մեր նպատակը արվեստի «մաքուր» արվեստային ֆունկցիայի բացատրությունը չէ, այլ նրա նախնական՝ ծիսային հիմքի տրամաբանությունը գտնելը։

Մարքսի հայտնի միտքը, որ «հունական արվեստի նախադրյալը հունական դիցաբանությունն է, այսինքն՝ ժողովրդի երևակայության մեջ ենթագիտակցական-դեղարվեստական եղանակով արդեն վերամշակված բնությունն ու հասարակական ձևերը»[132], այսօր դեռ կարիք ունի վերծանվելու։ Արվեստը և դիցաբանությունը տարբեր համակարգեր են, և սա միշտ եղել է հայտնի ճշմարտություն, ի բաց առյալ այն ժամանակները, այս դեպքում վազ միջնադարը, երբ նրանք ծառայել են ոչ տարբեր նպատակների։ Եվ այն, որ արվեստն ու դիցաբանությունը ունեցել են և՛ տարբեր և՛ համանման ֆունկցիաներ, նույնպես հայտնի է։ Բայց եթե դիցաբանությունը եղել է նախադրյալ արվեստի համար, ավելորդ չէ խոսել նրանց կառուցվածքային նմանության մասին։ Այս առումով, Մարքսի միտքը բավական հստակ է. դիցաբանությունը արվեստի նախադրյալ է շնորհիվ իր այն հատկության, որ մշակված է դեղարվեստական եղանակով, այսինքն՝ նրա կառուցվածքը համեմատելի և համապատասխան է արվեստի կառուցվածքին։ Ուրեմն, աշ-

---

132 *К. Маркс и Ф. Энгельс*, Соч., т. XII, ч. I, стр. 203.

խաւեննք այս լուսով կարդալ առասպելի և ծիսական արարողության ժամանակակից ոչ մարքսիստ տեսաբանների թեկուզ և պակաս ընդունելի ձևակերպումներով արտահայտված մտքերը և համոզվել, որ նախ սերտ ազգակցություն կա առասպելի ու գրական ստեղծագործության, ծիսական արարողության ու գրամատիկական գործողության միջև, որ այդ ազգակցությունը ի հայտ է գալիս որպես հիմնական կառուցվածքային սկզբունքներից մեկը[133]: *Այսպիսով, եթե ելակետ ընդունենք ամերիկյան բանագետ Նորտրոպ Ֆրայի հիմնական դրույթը* (central principle), *որ «առասպելը գրականության կառուցվածքային տարրն է այնքանով, որքանով գրականությունը ամբողջապես առնված փոխատեղված* (displaced) *առասպելաբանություն է»*[134], *և եթե մեզ արտառոց չթվա այս մտքի ծայրահեղ ձևակերպումը, կարող ենք ասել, որ գրամատիկական գործողությունը կամ թատրոնը, այս հասկացության ամենալայն առումով, եթե ոչ փոխատեղված, ապա անպայման* փոխակերպված *ծիսակատարություն է:*

Թերևս չարժեր ծիսական արարողության և գրամատիկական գործողության փոխհարաբերությունը այս ձևով քննել, եթե հարցի այն բացատրությունը, որին ուզում ենք դիմել, շրջանառված լիներ վերջին հինգ տասնամյակների թատերագիտական գրականության մեջ: Այն ժամանակ, երբ գրականագետներին ու թատրոնի պատմաբաններին անհասկանալի էր նոխազյան զոհաբերության կոնկրետ բովանդակային կապը անտիկ դրամայի խմատի ու կատուցվածքի հետ, մոռացված գրադարակներում հանդչում էր հարցի ամենաստույգ մեկնությունը բովանդակող, եվրոպական գրականագետներին ու բանագետներին անծանոթ Նիկոլայ Եվրեինովի «Ազազել և Դիոնիսոս» աշխատությունը: Ավելորդ չենք համարում կրկնել

---

[133] *Տե՛ս N. Frye,* Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, p. 139, 161.

[134] *N. Frye,* Fables of Jdentity, New York, 1963, p. 53. *Բերում ենք ըստ Ռ. Վայմանի նշված աշխատության (էջ 254):*

Եվրիպիդեսի բացառությունը, քանի որ մեր հարցի բանալին այստեղ է։

Եվրիպիդեսի պնդումը, որ նոխազյան զոհաբերությունը սկիզբ է առնում անապատման Իսրայելում, խնդրի պակաս էական կողմն է, ճիշտ լինի այդ, թե սխալ։ Մենք համոզվեցինք, որ դա միջագետյան ու առաջավորասիական երևույթ է, նախքան Հունաստան մանելն արդեն ունեցել է միջազգային գծեր և նույնքան ամուր արմատներ ունի հին Հայաստանում։ Նոխազյան զոհաբերությունը, դրամայի նախնական ձևի (պրոտոդրամա) տարրերը բովանդակելով հանդերձ, կարող էր հիմք չդառնալ դրամատիկական բանահյուսության և թատրոնի համար։ Միասնատարության գեղարվեստական ինքնուրույնացման համար («էսթետիկական հեղափոխություն») պետք էին սոցիալ-հասարակական որոշակի պայմաններ, որոնք, ամենակատարյալ ձևերով, պատմականորեն տրված էին հին Հունաստանին։ Դրամատիկական արվեստի ծիսային ակունքները որոնելով հին Իսրայելում, Եվրիպիդեսն, այնուամենայնիվ, համոզված է, որ հրեական մոնոթեիզմը թույլ չտվեց, որ ազգային պաշտամունքի հրեական, ավելի ճիշտ կլինի ասել, միջագետյան գիծը գոյատևեր Տհովայի պաշտամունքի կողքին և տար նույն պտուղները, ինչ Դիոնիսոսի պաշտամունքը հին Հունաստանում։ Ինչ պտուղներ էին դրանք, որ աճելու էին հատկապես այծապաշտության ծառին։ Եվրիպիդեսի ամենաթանկ գյուտն այն է, որ նա ցույց է տալիս նոխազյան զոհաբերության և հին հունական ողբերգության ամենաանմիջական կապը։ Այս երկու երևույթները իմաստավորված են կրոնա-աշխարհայացքային մեկ միասնական ու ընդհանուր հիմքի վրա և փոխադարձաբար մեկնաբանում են մեկը մյուսին։ Ներկայացումից առաջ կատարվող զոհաբերությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սիմվոլիկ մի նախերգանք, որ ներկայացնում է բոլոր ողբերգական քավությունների կրոնա-բարոյական իմաստը։ Դա նախնականն է և ոչ գեղարվեստականը։ Իսկ գեղարվեստականը, որ արդեն ողբերգության ներկայացումն է, իր հերթին հանդես է գալիս որպես ծիսակատարության մեկնաբանություն։ Հունական ողբերգության բոլոր հերոսները, ինչպես

գրում է Եվրեինովը,— «մեր առջև հանդես են գալիս որպես պոետականացված-իդեալականացված «քավության նոխազներ»[135]: Այդպես են Պրոմեթևսը, Իֆիգենիան, Էդիպը, Իպոլիտը, Անտիգոնեն, Պենթևսը, Ագավեն, Մեդեան և բոլորը, որոնք զոհեր են, ողջակիզներ, պատժվածներ, վտարանդիներ, հալածյալներ, զննյալներ, մեղավորներ[136]: Սա է Եվրեինովի մինչև վերջ չզարգացված (հրեական բանահյուսությունը նրան այս առումով բավականաչափ նյութ չի տվել), բայց ամենահետաքրքիր միտքը: Այս բանալիով են բացվում ծիսակատարությունը և դրամատիկական գործողությունը իրարից բաժանող դռները, և տեսնում ենք, որ նրանք, նախատեսելով տարբեր նպատակներ, ունեն միևնույն կառուցվածքային հիմքը: Ուրեմն, «էսքիլեսի ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում է...»[137], ի բացատրություն հետագա ուսումնասիրողների և Վեռլիի եզրակացության, անմիջականորեն ծիսական-պաշտամունքային հողի վրա: Անտիկ դրամայի դեղատվեստականությունը, նրա ինքնուրույն արժեք լինելը չի բացառում նրա կրոնա-պաշտամունքային ֆունկցիան: Վերջինս մեզ համար կորցրել է իր իմաստը, բայց իր ժամանակին այդպես չի եղել: Հին հույների գիտակցության մեջ այս երկու՝ տարբեր մոմենտները չեն խզվել, թատրոնը նրանց համար եղել է և՛ պաշտամունքային, և՛ գեղարվեստական գործ: Այսպիսով, ծիսակատարությունը դրամայի հին ձևերի (բանահյուսական, թե գրական) ոչ միայն նախադրյալն է և հողը, այլև կառուցվածքային հիմքը, որի վրա, եթե արտահայտվենք Նորտրոպ Ֆրայի խոսքերով, տեղի էր ունենում «սիմվոլիկ հաղորդակցության ակտը»[138]: Շարունակելով Եվրեինովի միտքը, կարող ենք ասել

---

135 Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 92:

136 Նույն տեղում, էջ 92—107:

137 Մ. Վեռլի, նշվ. աշխ., էջ 118:

138 *Л. М. Землянова*, Современная американская фольклористика, изд. „Наука", М., 1975, стр. 73. Ֆրայի այս արտահայտությունը մեզ հետաքրքիր է երևում առանձին վերցված, իսկ նրա կոնտեքստը, իր վիճելի և անվիճելի կողմերով հանդերձ (նույն տեղում, էջ 70—77), մեր խնդրին չի առնչվում:

(նկատի առնելով նոխազյան խորհրդանիշի մեզ հայտնի բոլոր իմաստները), որ ողբերգության հերոսները՝ էսքիլեսից մինչև Շեքսպիր, հակասական ու հակադրված էակներ են, և նրանց գլխավերևում հավերժորեն սավառնում է ողբերգական մեղքի, այս դեպքում ավելի հարմար է ասել՝ նոխազյան մեղքի ոգին[139]։ Ելնելով զոհաբերության ու քավության ծիսական-բանահյուսական ակունքներից, այս տեսակետը նոր երանգներով է հարստացնում ռուս ժամանակակից բանագետ Օ. Արանովսկայան։ «Ժամանակին,— գրում է նա,— հունական ողբերգությունն ընդունված էր անվանել ճակատագրի ողբերգություն։ Մենք դա կանվանեինք ավելի շուտ դատի ողբերգություն»[140]։ «Դատի ողբերգություն». սա նուրբ և խոր դիտողություն է, եթե մանավանդ նկատի առնենք, որ պատժի ու զոհաբերության դաղափարները ամենահին ժամանակներում դիֆերենցված չեն եղել, և ամեն մի դատ իրականացվել է որպես ճակատագրի թելադրանք (օրինակ՝ Օրեսթի դատը)։

Մեզ հայտնի չէ, թե հնթանոսական Հայաստանում Սպանդարամատին (կամ գուցե՝ ուրիշ աստծու) զոհաբերվող նոխազի շուրջը ինչ խոսքեր են ասվել՝ դրամատիկական ինչ բովանդակություն է ունեցել այդ ծեսը։ Ագաթանգեղոսի նկարագրած տոնակատարությունը կամ «պսակեալս թաւ ոսոօք կաքաւելը» (Բ Մակաբ., Զ. 7) ներկայացնում են գործողության թատերային, բայց ոչ դրամատիկական կողմը։ Իսկ ի՞նչ հիմքի վրա կարող էին առաջանալ բուն դրամատիկական զգացմունքները։ Մենք նախապես համոզվեցինք, որ վրիժառությունը, պատիժն ու քավությունը ծլարձակում են նույն հողի վրա, և մեզ հայտնի նյութը թելադրում է դրամատիկականության հյուսվեն որոնել բուն զոհաբերության, ավելի ճիշտ՝ արյունահեղության, որպես անխուսափելիության ու պատժի թեկուզ իմաստափոխված վերապ-

---

139 Համմ. Աբիստոտել, Պոետիկա, նշվ. հրատ., էջ 171—172։

140 О. Р. Араповская, О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография», изд. «Наука», М., 1975, стр. 65. Յավոք, Արանովսկայան չի նշում իր եզրակացության աղբյուրը՝ Եվրիպիդեսի «Ազատել և Դիոնիսոս» աշխատությունը։

1169—12

րուկներում։ Որպեսզի զոհաբերությունը դրամատիկական իմաստ ստանա, նրան պակասում է մեկ հանգամանք՝ պատասխանատվության հանգամանքը։ Հայտնի է, որ հին Հունաստանում Զևսի տաճարում ցուլ զոհաբերելու արարողությունը ներկայացրել է երեք սյուժետային փուլեր՝ «հանցանք» (ցուլին որպես սրբազան կենդանու չէր կարելի սպանել), «դատաքննություն» և «պատիժ»։ Ցուլին զոհասեղանի վրա մորթողը արարողության մասնակիցների ներկայությամբ ենթարկվել է պայմանական դատի, և ի վերջո «հանցանքի սուբյեկտ» ճանաչված դանակը ենթարկվել է պատժի՝ նետվել է ծովը... ժայռի գագաթից[141]։ *Դարձյալ՝ զոհաբերության ու պատժի միասնական խորհրդանիշը։ Հայտնի է, որ նման կարգի դատավարություններով էին ավարտվում էլևսինյան միստերիաները։ Սխալված չենք լինի, եթե զոհաբերության սյուժեի նույն տրամաբանությունը որոնենք հեթանոսական Հայաստանում, որտեղ դատաստանի ու Սանդարամետի գաղափարները սերտորեն առնչված են հանդես գալիս, որտեղ հնուց եղել է ցուլի պաշտամունքը (ցուլը զոհաբերվելիս է եղել Անահիտին)*[142], *եղել են էլևսինյան միստերիաների նման տոներ՝ «տօնք սպանդարամետականք»։ Այս երևույթների անմիջական կապերը չեն երևում, բայց աշխարհայացքային հիմքերը ընդհանուր շատ բան ունեն։ Պարզ է, որ հայոց մհկյաններում անխորհուրդ արյուն չէր հեղվում։ Զոհաբերությունների սյուժեներում և տեքստերում լինելու կամ ակնարկվելու էին արյունահեղության ու պատասխանատվության հետ կապված իրադրություններ ու մոտիվներ։ Հայ ժողովրդական խաղերում պահպանված «դատական» տրամախոսությունները կամ ուղղակիորեն խաղ-դատավարությունները (հասարակության անդամներից մեկին, երբեմն առաջին պատահական մարդուն պայմանականորեն մեղադրելն ու պատժելը*[143], *նրա փոխարեն սպանելով որևէ*

---

141 *Նույն տեղում, էջ 62։*

142 *Տե՛ս Կ. Մելիք-Փաշայան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 91—99։*

143 *Համմ. Ս. Աբրահամյանի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961, էջ 29—43։*

կենդանի) բավական պերճախոս են որպես հին ծիսական սյուժեների հիշողություններ։ «Քավության նոխազի» գաղափարը իր բոլոր մետամորֆոզներով այնքան հին է Հայաստանում, որ բոլոր հիմքերն ունենք դա համարելու շատ ծեսերի և ավանդությունների աշխարհայացքային ակունքը։ Ամեն մի զոհաբերություն ինքնին դրամատիկական պահ է՝ կրում է երկյուղի ու կարեկցության գաղափարը։ Զոհաբերության փաստում ամենաակնառուն սարսափի խորհրդանիշն է՝ կենդանի արյունը, որի հեղումով հնագարի մարդիկ «կանխել» են աստվածների զայրույթը և քավել, այն է՝ ոչնչացրել իրենց երկյուղը անխուսափելիի՝ մահվան հանդեպ։ Այս արարողության և՛ իրական, և՛ մետաֆիզիկական իմաստները կազմում են կատարսիս հասկացության բարդ կոմպլեքսը, իր ծիսական-բանահյուսական ավանդների բազմաշերտ նստվածքով։

Հայ ժողովրդական ավանդությունների, առասպելների և դրամատիկական բնույթի խաղերի ու ծեսերի կրոնա-աշխարհայացքային ակունքները զննելով, վերադառնում ենք դրամայի ավարտված տիպին՝ հին հունական ողբերգությանը և հանդում պարզ ու անտարակուսելի մի եզրակացության։ Դրամայի ընդհանրական (ունիվերսալ) ծիսական նախատիպը դատն է, իր և՛ ռեալ, և՛ պայմանական իմաստներով, և դրամատիկական բոլոր ճշմարիտ իրագրությունները, ըստ կառուցվածքի, «դատաքննական» իրագրություններ են։ Այսպես է պարերգական ներկայացման արտաքին տեսքը, որի գծերը պահպանված են էսքիլեսյան ողբերգությունում։ Այստեղ խորը դեռ կրում է «առաջին դերասանի» ֆունկցիան, նա առաջին ակտիվ ուժն է, այն հավաքական բարոյական կամքը, որ դատում է՝ մեղադրում կամ արդարացնում արյունաներկ զոհասեղանի սանդուղքին կանգնած, նոխազյան մեղքը խորհրդանշող պրոտագոնիստին[144]։ Սա ճակատագրական մեղավորության իր ուսերին առած անհատն է, կամքի համընդհանուր

144 Վահրամ Փափազյանը պրոտագոնիստ էր անվանում, այսպես կոչված, «հակառակորդի» դերակատարին, որը ներկայացնում է ողբերգության դրական իդեալին հակադրված ուժը (Յագոն «Օթելլոյում»)։

ծովից ափ նետված միայնակ ուժը, որ դատում է ընդհանուրի կամքը իր անհատական կամքի դիրքերից և վերջում որպես «քավության նոխազ» մեռնում է պայմանականորեն՝ մանում է խորանը (σκηνή), իսկ նրա մահվան մասին հաղորդում է բանբերը: Նրա մահը ոչ մի ձևով չի ցուցադրվում հասարակությանը, քանի որ դրա խորհրդանիշը սկզբից ևեթ դրված է օր-խեսարայի կենտրոնում: Այդ խորհրդանիշը զոհասեղանն է: Այս բեմավիճակը (միզանսցեն) ավելի պայմանական ձևով տեսնում ենք քրիստոնեական պատարագում, որտեղ պատժի մոմենտը վերջնական փոխակերպման է ենթարկված. դատ այլևս չկա, այլ կա միայն սրբազան զոհ և դիֆիրամբ: Անտիկ դրամայում կա և մեկը, և մյուսը: Ես նայելով դեպի վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության ակունքները, այնտեղ նախ և առաջ կգտնենք դատի մոմենտը, որը մշակվել է նախաքրիստոնեական ծիսական-բանահյուսական մտածողության մեջ: Սրանում կհամոզվենք, քննելով հայկական վաղ միջնադարյան վիպական երգերի դրամատիկական շերտը: Առայժմ ուշադրություն դարձնենք այն հանգամանքի վրա, որ քրիստոնեությունը, սահման դնելով հին ու նոր աշխարհայացքների միջև, նախ և առաջ մերժում էր հոդեկան պայքարի աշխարհը, բախումը որպես գոյատևման սկզբունք. ժխտում էր կյանքի թելադրած «դատաքննական» իրադրությունները, նրանց և՛ կրոնական, և՛ դեղարվեստական դրսևորումը: «Մի՛ դատիք, զի մի՛ դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք՝ դատելոց էք» (Մատթ., է. 1): Սա աշխարհայացքային հիմնական անջրպետներից մեկն է, որ բաժանում է կյանքի հենթանոսական ըմբռնումը քրիստոնեականից: Եվ հասարակական կենցաղի ի՞նչ ոլորտում, թատերաարվեստի ո՞ր ձևում կարող էր դրամատիկական իրադրությունը դիտակցվել որպես պայմանական նպատակ, եթե ոչ պատժի, զոհաբերության և քավության հետ կապված արարողություններում: Քրիստոնեական պատարագային արարողության մեջ, որը յուրահատուկ դրամա է, բախման գաղափարն ուրիշ, անիրական (իռեալ) ոլորտներ է ընդգրկում և չի արտահայտվում բեմական իրադրությունների ու գործողության տեսքով: Սա իսկական իմաստով ճակատագրի

դրամա է, առանց դատի դրամա լինելու։ Եվ ի՞նչ է Հեգելի ասած անհատի «ակտիվ ազատությունը», որպես դրամայի հիմք, նրան ոչ գործելու և դատելու, մեղադրելու և պատասխանելու ազատություն։

Որպեսզի հնադարում դրամա կամ դրամատիկական բանահյուսություն ստեղծվեր և միջնադարում գոյատևեր այդ, պետք էին հետևյալ երեք պայմանները. ա) դրամատիկական զգացմունքները սնող սոցիալ-հասարակական հող, բ) այդ զգացմունքներն իմաստավորող կրոնա-աշխարհայացքային վերնաշենք, գ) նրանց ձև տվող պաշտամունքային ծիսակարգ՝ արարողության դրամատիկորեն կազմավորված սիստեմ։ Հայկական վաղ միջնադարում տեսնում ենք նախ և առաջ դրամայի կամ դրամատիկական բանահյուսության գոյությունը պայմանավորող աշխարհայացքային հիմքը։ Նրան ձև տվող ծիսակարգը թեկուզ և տրոհվում ու փոխակերպվում է, բայց նրա արդյունքները գոյատևում են երկար, քանի որ կար դրամատիկական զգացմունքները սնուցող սոցիալական միջավայր։ Միջնադարը, հասկանալի է, քաղաքացիական ազատությունների աշխարհ չէր, բայց դա մի իրականություն էր, որտեղ մարդը ընկճվում էր ասածու, բայց ոչ իր նմանի առաջ, որտեղ «սոցիալական հարաբերությունները կարգավորողը ոչ թե իրավական նորմերն էին, այլ կոնկրետ ուժը» (Ն. Ադոնց), որտեղ գործում էին տոհմական արժանապատվության, վիրավորական առաքինության, քրիստոնեական պատվի, հայրենին (հայրերից ժառանգված նախաբարական սիրույթները) և հավատը պաշտպանելու զգացմունքները, որտեղ ամեն ինչ, նաև եկեղեցական-դավանաբանական խնդիրները ի վերջո վճռում էին կամքը, անհամաձայնողականությունը, բազկի ուժը։ Դրամատիկական սյուժեներն ու իրադրությունները, որ տեսնում ենք նախաբարական տների կամ Արշակունիների արիությունը գովերգող վեպերում, իհարկե անկախ են հին պաշտամունքներից ու ծիսակարգերից։ Բայց, արդեն ասել ենք, էականը նրանց ընդհանուր, աշխարհայացքային կապն է պաշտամունքային և ավանդաբանական-առասպելաբանական մոտիվների ներքին փոխառնչությունը։ Դա մեզ հնարավորու-

թյուն է տալիս ուրիշ մի լույսով ընթերցելու վաղ միջնադարի բանահյուսությունը, տեսնելու նրանում էպիկականից տարբեր գծեր։

Գ. ՏՐԱՄԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Ո՛ւր Հայկեան հանդէս և հիացուցանելի գործառնութիւն։

Գր. Մագիստրոս, թ. ԺԲ

Խորենացու ներկայացրած հատվածներն ու այժմեները, Փավստոս Բուզանդի, Սեբեոսի, Հովհան Մամիկոնյանի վերարտադրած ավանդաբանական ցիկլերը մեզանում բացատրվել են զուտ որպես էպիկական բանաստեղծության փաստեր կամ արտացոլումներ։ Այս ցիկլերի ծավալները ժամանակի ընդգրկման տեսակետից այնպիսին են, որ էպիկական անվանումը շատ առումներով թվում է արդարացված։ Բայց սինկրետիզմի ակնհայտ գծերը՝ իրականության ընկալման սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ հայեցակետերի և՛ համադրված, և՛ տարանջատված հանդես գալը մտածել է տալիս, որ էպիկականությունն այստեղ սոսկ ընդհանուր հատկանիշ է։ Ինչպես կտեսնենք, վաղ միջնադարյան վեպերում ներթափվում են էպիկական մտածողության ոչ այն կոմպլեքսները, որ տալիս են հոմերոսյան պոեմները, Հին կտակարանը, արևելյան հին էպոսներն ու միջնադարյան վեպերը, արևմտաևրոպական էպիկական երգերն ու էպոսները։ Նկատի ունենք խոսքային վերարտադրության այն գծերը, որ ծագում են ավանդման եղանակներից, մասնավորապես պարերգական-դրամատիկական ձևից։ Նկատի ունենք նաև կրոնա-աշխարհայացքային հնամենի հողը, որ նույնքան, գուցե և ավելի կարևոր է։ Այս երկուսի համատեղ, թեև ոչ անպայման մերձավոր գոյությունը պայմանավորում է դրամատիկական տարրի հատակ, երբեմն էլ ինքնուրույն արտահայտված լինելը թեկուզ և էպիկականորեն մշակված պատումներում ու հատվածներում։ Այս գիծը,

որ հակված ենք անվանել դրամատիկական, մեզ մատուցվում է ավանդական պատմագրության կոնտեքստում, որը էպիկական մշակվածություն ունի և շատ դեպքերում կարող է կանխել դրամատիկական շերտերը դիտելու մեր ձգտումը: Այս նյութի ավանդաբանական-պատմական, բանահյուսական և գրական շերտերը սկզբունքորեն, ընդհանուր գծերով տարբերակված են հայ բանագետների ու բանասերների, հատկապես Աբեղյանի ուսումնասիրություններում: Բայց անհրաժեշտություն ունենք առաջադրելու մեկ այլ կարգի տարբերակում ևս՝ անջատելու դրամատիկական տարրը իր պատմագրական-էպիկական շրջայից, տեսնելու նրա ինքնուրույն արժեքը: Սա նշանակում է, հորիզոնական չափումը փոխարինել ուղղահայաց չափումով՝ նայել դրամատիկական առանձին ֆրագմենտների խորքը՝ տեսնելու, թե պոետիկական ինչ հիմքի վրա են կառուցված և բանահյուսական ինչ ակունքներից են բխում: Նախորդ էջերում տեսանք, որ ավանդման հիմնական ձևերից մեկը եղել է պարերգական տրամախոսությունը: Այդպիսին էին Արտաշեսյան ցիկլի՝ խորենացու ներկայացրած երկու հատվածները՝ «Արտաշես—Սաթենիկ», «Արտաշես—Արտավազդ»: Եթե պարերգական տրամախոսությունը համարենք սոսկ ձևական հատկանիշ (որի նշանակությունն այս դեպքում երկրորդական չէ), դարձյալ չենք կարող չնկատել, որ դրամատիզմն այստեղ բովանդակային գիծ է, որ իրադրությունները «դատաքննական» են, խոսքը դրամատիզորեն լարված է, բառերն արտասանվում են ոչ թե «տեսական» ճշմարտություն հաստատելու համար, այլ իրադրությունը փոխելու կամքով, դիմացինի վարքագիծը կանխելու, նրան իրեն ենթարկելու չթաքցված պահանջով: Նկատենք, թե հարկադրանքի ու բացատրման տրամադրությունը ինչպես է դուրս ժայթքում Ալանաց դատեր խոսքերում.

Եկ հատանեաց բանից
Աչագեղոյ դատերս Ալանաց՝
Տալ զպատանիդ.

Զի վասն միոյ քինու ոչ է օրէն դիւցազանց՝
Զայլոց դիւցազանց զարմից
Բառնալ զկենդանութիւն...

Հուշական շեշտերը կենտրոնացվում են մեկ-երկու միավանկ բառերի վրա, և անշեշտ բառերը պրկվում են, սառնում դրամատիկական երանգ։ Ուղիղ խոսքը այսպիսի կառուցվածքով սառնում է ինքնաբավ արժեք՝ չի ներհյուսվում էպիկական հենքին, չի չեզոքացվում պատմողականության տարերքում։ Սա ակնհայտորեն հիշեցնում է, որ ավանդման ձևը դրամատիկական է եղել, և հատվածը խորենացուն է հասել եթե ոչ այդ ձևով, ապա դրա արժեքը չկորցրած։ Թերևս սա համարելինք պատահական հատկանիշ (եթե լինում են նման պատահականություններ), բայց մեր առջև է գալիս մյուս «պատաքննական» իրադրությունը։ Արտավազդը նույն ազատությամբ դառում է մեռած հորը՝ Արտաշեսին և համառորեն պատասխան է պահանջում. «ես աւերակաց ո՞ւմ թագաւորեմ»։ Եվ միայն խաղային իրադրություն էր պետք, որպեսզի Արտաշեսի պատասխանը, որ ըստ էության, ճակատագրի անեծքն է, ներկայացվեր խորային ռեֆրեններով՝ «յազատն ի վեր ի Մասիս» տողի պարերգական կրկնությամբ։ Այստեղ ու նախորդ հատվածում խորենացին հատակորեն վկայում է, որ այս մասին «վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն» (2, Ծ) և «զամանէ երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն» (2, ԿՍ.), բայց չի ասում, որ դա եղել է խմբական երգ, որ երգվել է մեներգչի կամ մեներախոսողի շուրջը «պար առեալ պարուք»։ Այս ձևական երևացող հանգամանքները թերևս կրկնակի նշանակություն չստանային մեզ համար, եթե գործող անհատական կամքը կամ անհատի ակտիվ ազատությունը իր լիակատար դրամատիկական իմաստով չներկայանար այստեղ։

Գրիգոր Մագիստրոսի մեզ համար շատ թանկ վկայությունը, որ դյուցազունների մասին հորինված երգերը կատարվել են խմբապարերով, քաղաքների հրապարակներում («ի հրապարակս գոհիից և քաղաքաց»)[145], *առանձնահատուկ արժեք*

145 *Տե՛ս «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 40։*

է ստանում, երբ նույն հեղինակը մեկ ուրիշ դրվում ակնարկում է դրա կոնկրետ թեմաներից մեկը. «ո՞ւր Հայկեան հանդէս և հիացուցանելի գործառնութիւն»[146]: Տարակուսանքի առիթ չտալու համար բառարանով կարդանք Մագիստրոսին, թեև դրա անհրաժեշտությունն այս դեպքում քիչ է: Հանդէս բառը նոր հայկազյան բառարանում չորս նշանակություն ունի. ա) փորձ, ճնուրիւն, բ) ծէս, տեսիլ, հրապարակ, ասպարէզ, մրցարան, գ) ագών. մրցանիմ, փոյթ, նիգ, դ) ποίημα-մտություն[147]: Իսկ գործառնութիւն բառը ավելի հարմար է կարդալ ըստ բերված հին հունարեն համարժեքների πρᾶξις, πράγμα, ἔργον, որոնք համապատասխանաբար նշանակում են գործողություն, հանգամանք, առարկա, ջանք, աշխատանք, ստեղծագործություն[148]: Ինչպիսի ձևով էլ պատկերացնենք «Հայկեան հանդէսը», դա ներկայացում է, այս հասկացության ամենալայն առումով, ներկայացում իր բոլոր առարիբուտներով, ցուցադրվող գործողության բոլոր ձևերով: Սա միայն մեկ դեպքում կարելի էր չպատկերացնել՝ եթե մեզ անծանոթ լիներ Հայկի, որպես պատմա-առասպելական հերոսի անունը և չհասկանայինք հայկեան բառի իմաստը:

Մագիստրոսի վկայությունը, եթե միայն բառերի նշանակությանը հետևենք, ինչ-որ բացօթյա հանդես կամ մրցություն է ակնարկում: Պարերգական ձևի կամ տրամախոսության մասին այստեղ կոնկրետ հիշատակություն չկա, և կարող է թվալ, որ գործառնութիւնը որևէ կապ չունի երգի կամ խոսքի հետ: Բայց Մագիստրոսի խոսքերը կարդանք իր նախորդ՝ մեր շարադրանքում երեքս վկայաբերված հիշատակության լույսի տակ: Ի՞նչ ընդհանրություն կա այս երկու վկայությունների միջև, նրանք արդյո՞ք նույն երևույթը չեն ակնարկում: Այս հարցին պատասխանելու համար Մագիստրոսի խոսքը կարդանք ավելի լայն կոնտեքստում: Դյուցազունների մասին քա-

146 Նույն տեղում, թ. ԺԲ, էջ 59:

147 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 42, 574:

148 Տե՛ս «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1362, 1364, т. I, стр. 657—658.

զաքնների հրապարակներում պարերգական հանդեսներ կազմակերպելու ակնարկը ավելի լիարժեք իմաստ է ստանում, եթե նկատի ենք առնում, որ դա կապված է նախնիների պաշտամունքի, հերոսացման ու սրբացման հետ, ռազմիկ հերոսների մահը որպես սրբազան նահատակություն դիտելու գաղափարի հետ։ Նման իմաստավորումով է հանդես գալիս իր իսկ Մագիստրոսի հորիզբայրը՝ իշխանաց իշխան և սպարապետ Վահրամ Պահլավունին (967—1045), որի մահվան առիթով մրցություններ ու հանդեսներ են կազմակերպվել։ Մագիստրոսն այդ հանդեսները համեմատում է այն պարերգական ներկայացումների հետ, որոնցում «զդիւցազանցն երգէին», և որոնցում հերոս նախնիները երևացել են ավելի կատարյալ, ավելի դեղեցիկ. «...երբեմն ի նոսա արի երեալ և հրաշիւ հիացման արժանի և ի վեր, բան մտածութիւն, որ և նոցա իսկ զոյդ հանդիպի մրցութեան տալս և սինչև յօրինեալ անպատկառաբար ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոենից և բաղաճաց իբրու զդիւցազանցն երգէին»[149]։ Պատկերը առավել քան հրապարակ է ու համոզիչ։ Մանրամասն մեկնություններն կարիք չկան։ Այդ դեպքում պարզապես հարկ կլինի վերադառնալ այս շարադրանքի նախորդ էջերին և կրկնել մեր եզրակացությունը նախապատրաստող փաստարկումները։ Այս դեպքում էականը է, որ հիմք ունենք «Հայկեան հանդէս» և «հիացուցանելի գործառնութիւն» հասկացությունները մեկնել մեզ համար ինչ-որ ձևով պարզ երևույթի օգնությամբ։ Եվ հիմք ունենք նաև որոնելու Հայկի առասպելի դրամատիկական ակունքները։

Այս թեմայի խորհնացու մշակումը, ինչպես հայտնի է, ծագում է Մար Աբասի մատյանից, և նրանում բանավոր ավանդված խոսքեր դժվար է գտնել։ Բայց գիտենք, որ Մար Աբասի աղբյուրը նույնպես բանահյուսական է։ Մար Աբասի հայ հեղինակ չլինելը հաստատում է մեկ այլ իրողություն, այն է՝ նրա աղբյուրը նույնպես զուտ հայկական չէ, որ նշանակում է, թե մենք գործ ունենք առաջավորասիական բանահյուսա-

---

149 Գր. Մագիստրոս, նշվ. հրատ., էջ 40 (ընդգծումները մերն են— Հ. Հ.)։

կան ավանդների հետ, որ մեր ուշադրության առարկան տեղային, մեկուսացված, առանձնահատուկ և հորինովի չէ, ենթադրում է աշխարհագրականորեն լայն միջավայր։ Իսկ ունե՞նք Հայկի առասպելի զուտ հայկական տարբերակը։ «Յաննշանից արանց ի գուսանականէն» ծագող այժմեն, որ խորհնացուն է հասել արդեն դրական մշակմամբ և լուծված է քերթողահոր շարադրանքի էպիկական հյուսվածքում, մեզ նյութ չի տալիս։ Բայց ավելի հին ծագում ունի այս առասպելի մյուս՝ Անանուն պատմիչին վերագրվող տարբերակը։ Իր մեզ հայտնի տեսքով, սա պոկված է XI դարի մատենագրական մի երկից և միացված է Սեբեոսի «Պատմության» տեքստին[150]։ Պետք է կարծել, որ սա ևս դրական փոփոխություններ է կրել։ Բայց այստեղ տրամախոսական մի հատված կա՝ բնույթով բավական նման Արտաշեսյան ցիկլի վերոհիշյալ երկու հատվածներին։ Այս տրամախոսությունը դրամատիկական նկարագիր ունի։

Ձտեղի կալաւ Հայկն և ասէ ցնա.

(Հայկ). *Ձի՞ պնդեալ դաս ղհետ իմ. դարձի՛ր անդրէն ի տեղի քո՝ զի մի՛ մեռանիցիս այսաւր ի ձեռաց իմոց. քանզի ոչ վրիպի նետ իմ իմիք*

Պատասխանի ետ Բէլ և ասէ.

(Բել). *Վասն այնորիկ՝ զի մի՛ անկցիս ի ձեռս մանկտւոյ իմոյ և մեռանիցիս. այլ եկ ի ձեռս իմ, և կեաց ի տան իմում խաղաղութեամբ, ունելով ի գործս զմանկունս ի տան իմոյ զորսականս։*

Պատասխանի ետ Նմա Հայկն և ասէ.

(Հայկ). *Շուն ես դու և յերամակէ շանց՝ դու և ժողովուրդ քո։ Եւ վասն այնորիկ թափեցից իսկ այսաւր ի քեզ զկապարճս իմ*[151]։

---

150 *Տե՛ս* Գ. Աբգարյան, *Սեբեոսի պատմությունը և Անանունի առեղծվածը, Երևան, 1965, էջ 47—49, 133։*

151 *«Սեբեոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն ի Հերակլն», Թիֆլիս, 1912, էջ 5—6։*

Սա անհամեմատ մոտ է բանահյուսական աղբյուրին, քան Խորենացու տարբերակը, որտեղ Հայկն ու Բելը խոսում են առանց իրար հանդիպելու, դեսպանորդների միջոցով, մի հանգամանք, որ Աբեղյանը համարում է վիպական հատկանիշ[152]։ Թերևս սխալ չէր լինի, եթե այդ համարելինք գրական հատկանիշ։ Իհարկե, Խորենացու մշակումը ներկայանում է վիպական գծերով, բայց սա այլ կարգի վիպականություն է՝ վիպական նյութի հռետորական-քերթողական վերաշարադրանք։ Բանահյուսական տեքստի անմիջականությունն այստեղ չեզոքացված է, և Բելը խոսում է խաղաղ ու անվրդով տոնով. «Բնակիցներ, ասէ, ի մէջ ցրտութեան սառնամանեաց. այլ չեռուցեալ մեղկեա զցրտութիւն սառուցեալ քո հպարտացեալ բարուցդ...» (1, ԺԱ)։ Սա բանավոր խոսքի տպավորություն չի թողնում, այլ հիշեցնում է ճարտասանական խրատ, որի շարադրողը ծանոթ է «Պիտոյից գրքի» խրատական ճառի կանոնին։ Իսկ Սեբեոս-Անանունի՝ վերը բերված հատվածը, բանահյուսական ակունքին մոտ լինելով, նաև դրամատիկական է։ Վերջինիս նախնական նյութը ժամանակին նկատել է Գելցերը. «Երկու հերոսների իսկական վիպական հայհոյական խոսքերով այս պատմությունը թողնում է մի բոլորովին նախնական և սկզբնական տպավորություն»[153]։ Գրական մշակումը այստեղ քիչ բան չի հարթեցրել ու չեզոքացրել. ավանդման ձևի բոլոր հետքերը չէ, որ այստեղ պահպանված են։ Այլ դեպքում կունենայինք ավելին, քան այս կարճ տրամախոսական հատվածը։ Սա ևս բնույթով «դատաքննական» է. վիճարկվում է դրույթը և վիճարկվում է ոչ հայեցողաբար, այլ գործնականորեն, դրամատիկական կոնկրետ իրադրության մեջ, այդ իրադրությունը փոխելու երկուստեք արտահայտված կամքով. մեկը մյուսին ուզում է ընկճել տեղնուտեղը («զտեղի կալաւ Հայկն և ասէ»)։ Խորենացու տարբերակում նման կենդանի իրադրություն չկա, իրավիճակը ոչ թե ներկայացվում է, այլ պատմվում. «ի բաց դարձուցեալ Հայկայ զպատգամաւորսն Բէլայ, խստութեամբ

152 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 50։
153 Նույն տեղում։

պատասխանակց» (1, ԺԱ)։ Եվ ապա, Սեբեոսի տարբերակում խոսքի ընդհանուր եզրերը լարված է, նկատելի է ցուցադրական սպառնալիք և զայրույթ, տոնի կարծես նպատակադրված բարձրություն, որ թատերային հատկանիշ է։ Որ սա բանավոր աղբյուրից է ծագում, անտարակուսելի է, բայց պետք է ենթադրել, որ սա կարող է քաղված լինել «Հայկական հանդեսից»։

Այս ենթադրությունը կարող է այնքան էլ համոզիչ չերևալ, եթե մտածենք, որ դրամատիզմն ու թատերայնությունը ինքնաբավ նախասկզբունքներ են, բոլոր դեպքերում դրամատուրգիական ու թատերային ծագում չունեն և կարող են լինել հղինակի անհատական ոճի դրսևորում։ Որպես ընդհանուր սկզբունք սա ճշմարիտ է, ինչպես պայմանավորվել ենք մեր շարադրանքի ներածությունում։ Բայց դա այդպես է գրականության, մանավանդ նոր և նորագույն գրականության մեջ։ Գեղարվեստական մտածողության նախագրական շրջաններում դա գրեթե բացառված է։ Խոսքային արտահայտության ձևերն այստեղ պայմանավորված են նյութը, այժմեն հորինելու կամ ներկայացնելու առարկայական պայմաններով, ավանդման միջավայրով ու ձևերով։ Եթե բանահյուսական խոսքում դրամատիկական և թատերային գծեր կան, նշանակում է, այդ խոսքը հորինվել է ու մշակվել համապատասխան պայմաններում, կամ այդպիսին է նրա նախնական հիմքը։ Եթե ոչ, ապա պետք է մտածել, որ խոսքը հորինողը կամ գրական մշակման ենթարկողը շատ բան է ընկալել դրամատիկական բանահյուսության ձևով և խոսք հորինելու իր եղանակը ենթագիտակցորեն կամ գիտակցորեն մշակել է այդ տպավորություններով։ Աննկատելի է, որ բանահյուսական նյութից օգտվող և հատկապես գրական աղբյուր չունեցող պատմիչները, օրինակ՝ Փավստոս Բուզանդն ու Հովհան Մամիկոնյանը, շատ բան վերարտադրել են առանց հետևողական մշակման և անուղղակիորեն մեզ են ներկայացնում հայկական միջնադարի բանահյուսության ավանդման ձևերը։ Ուշադրության առնելով Աբեղյանի այն դիտողությունը, որ «առամախոսություններ, և ավելի ևս ուղղակի խոսքը ընդհանրապես մեծ տեղ է բռնում ավանդական վեպերում», և դա «անմշակ վիպական բանահյու-

սությունների» հատկությունն[154] *է, հանգում ենք այն մտքին, որ տրամախոսությունը ժողովրդական խոսքի արվեստի նախնական ձևերից է, ավելի հին, քան պատմողականությունը կամ նկարագրականությունը, այն է՝ բուն էպիկականությունը: Բայց այս միտքը հակառակ է գրական սեռերի առաջացման բոլոր մեզ հայտնի սխեմաներին: Ե՛վ համաշխարհային գրականության պատմությունը, և՛ նրա հեղելյան իմաստավորումը, և՛ պատմա-աղդագրական դպրոցը, և՛ նոր գրականագիտությունը համերաշխ են այն կետում, որ տրամախոսությունը, ուղիղ խոսքը, իրադրությունները ներկա ժամանակով ներկայացնելը, իրականությունը Ես-ի դիրքից, ակտիվ անհատի դիրքից վերարտադրելը ոչ թե նախորդում, այլ հաջորդում է պատմողականությանն ու նկարագրականությանը՝ էպիկական օբյեկտիվիզմին: Բայց Փավստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի ներկայացրած վիպական ցիկլերը, որոնք Աբեղյանը պայմանականորեն անվանում է «Պարսից պատերազմ» և «Տարոնի պատերազմ» կամ «Տարոնի վեպ», բոլորովին այլ բան են ասում: Էպիկականության դասական սահմանումներից սրանք, ինչպես և սրանց նախորդող ու հաջորդող վիպական ցիկլերը («Սասնա ծռերը»), բացարձակորեն դուրս են: Իրողությունն այն է, որ հայ միջնադարյան վիպական կոչվող բանահյուսության մեջ խոսքային կառուցվածքի մաքուր էպիկական գծերը կամ համարժեք են դրամատիկականին, կամ թույլ են, իսկ դրամատիկական գծերը օրգանապես չեն միահյուսվում էպիկական գծերին: Սա առանձնապես հատուկ է Փավստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի ներկայացրած ցիկլերին: Բանահյուսության նախնական ձևերից է այս, թե ոչ, մեր հարցադրման տեսակետից պակաս էական է: Կարևորը իրողությունն է՝ այն, որ վերարտադրության այդ սկզբունքի առկայությունը վաղ միջնադարի գրականության մեջ պատահական, ինքն իրենով բացատրվող երևույթ չէ, այլ ծագում է որոշակի աղբյուրից՝ դրամատիկական բանահյուսությունից:*

---

154 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 285 (ընդգծումը հեղինակինն է):

Հայ դասական բանաստեղծության մեջ ընդունված այն տեսակետը, որ Փավստոս Բուզանդը մեծ չափով օգտվել է բանավոր զրույցներից, առասպելներից, առակներից ու ցուցմունքից, որ նա նույնիսկ «գրավոր աղբյուր չի ունեցել. գրել է ժողովրդի կենդանի ավանդությունների և զրույցների հիման վրա»[155], ոչ այնքան փոքրացնում է նրա որպես պատմիչի արժեքը, որքան մեծացնում է նրա երկի պատմա-գեղարվեստական նշանակությունը: Փավստոսի պատմական և պատմագիտական հետաքրքրությունը ամենից ավելի նրանում է, որ այստեղ տեսնում ենք վաղ միջնադարի ժողովրդական աշխարհայացողությունը, որոշ դեպքերում նաև՝ կենցաղի ու հոգեբանության շատ էական գծեր: Եթե Խորենացին բանահյուսական նյութը վերաբերել է պատմագրի հայեցակետով, ապա Փավստոսի թերևս մեծագույն արժանիքներից մեկն այն է, որ նա իր լսածը ավելի շատ արձանագրել է, քան գրական մշակման ենթարկել[156]: Փավստոսը պատմաբանի համար շատ առումներով կարող է անատուկ լինել, բայց բանագետի և արվեստաբանի համար նրա երկի հետաքրքրությունը չափազանց մեծ է:

Փավստոսը պատկանում է «եկեղեցական մաքառման գրականությանը». բոլոր սյուժեներն ու թեմաները նա ձևում ու մեկնում է, ելնելով իր դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսությունից, մասնավորապես հայ եկեղեցու շահերից. Իր այս ծրագրում նա խստագույնս հետևողական է, բայց նրա երկում դա չի արտահայտվում որպես գեղարվեստական աշխարհայացք: Փավստոսի «Պատմության» գործող անձինք ամեն դեպքում ծրագրված չեն և ներկայանում են այլ կոփվածքով: Մարդկայնությունը, վարքագծի հակասականությունը, հո-

---

155 Փավստոս Բուզանդ. Հայոց պատմություն, Երևան, 1968, Ստ. Մալխասյանցի ներածությունը, էջ 9:

156 Հմմտ. Մ. Աբեղյան, երկեր, հատ. Ա, էջ 183—185: Այս է վկայում նաև Փավստոսի երկի իսկական անունը՝ «Բուզանդարան պատմությիւնք», որ մոտավորապես թարգմանվում է «գուսանական-վիպասանական պատմություններ»: Այստեղից էլ Բուզանդ անվան ստուգաբանությունը՝ գուսան, վիպասան, աշուղ (տե՛ս Մալխասյանցի ներածությունը՝ էջ 43—46 և ծանոթությունները՝ էջ 309—310):

գեկան նկարագրի տարամետ գծերը, գործողությունների ապատությունը, որ ընդհանրապես հատուկ չեն մարդու միջնադարյան-քրիստոնեական պատկերացմանը, Փավստոսի սյուժեներում դրսևորվում են անսպասելի ձևերով և անսպասելի տեղերում։ Այսպես, ո՞վ է Արշակը՝ Փավստոսի «Պատմության» կենտրոնածիգ դեմքերից մեկը։ Սա ոչնչով չհաշտեցված, ոչ մի պարտականության ու նախապաշարումի առաջ չընկրկող, իր կամքից դուրս այլ իրավունք չճանաչող միապետի ու ասպետի հզոր խառնվածք է։ Արշակը քրիստոնյա միապետի ամենաիրական ու հասկանալի պատկերն է ներկայացնում. եկեղեցական կազմակերպությունը նա ուզում է ձուլել պետական կազմակերպությանը, կրոնական գաղափարները ծառայեցնել ֆեոդալ միապետի նպատակներին։ Բայց քրիստոնյա լինելով ըստ դավանանքի և պարտականության, նա քրիստոնյա չէ իր զգացմունքներով, հեռու է խղճի դիտակցությունից ու աստծու երկյուղից, անեծքն ու օրհնանքը նրա վրա չեն ազդում, և նա ընկճվում է միայն կոնկրետ ուժից, դիմացինի դրության գերազանցությունից։ Ինքնակամությունն ու գոռոզությունը Արշակին երբեմն դնում են ճակատագրական փակուղիների առաջ, և նա աստիճան առ աստիճան փորում է իր փոսը, բայց ներքուստ չի հանձնվում, իր տարակուսանքներն ու տագնապները (եթե ունի) թաքցնում է իր դիվական հոգու մթին ծալքերում։ Եվ Արշակը բռնանում է իր պալատում, խիզախում արտաքին թշնամիների դեմ, սպառնում ու սպանում, խորամանկում, խաբում, չարախնդում, ապակողմնորոշում իր յուրայիններին կամ թաքնված ախոյաններին, երբեմն դառնում նենգ ու կասկածամիտ, երբեմն դյուրահավատ, բանսարկու խոսակցություններից ականջ կախող։ Նա բռնությամբ կաթողիկոս է ձեռնադրել տալիս մի խելամիտ ու կորովի տղամարդու՝ Ներսեհին (4, Գ) և գործում է նրա խոսքին ու խորհրդին հակառակ, առ ոչինչ է համարում Ներսեհի տեղապահի՝ Խադ եպիսկոպոսի հանդիմանությունները, փորձում է կաշառել նրան, հետո կատաղում է Խադի ազնվության դեմ (4, ԺԲ)։ Երբ Ներսեհը վերադառնում է աքսորից (նրան դավադրաբար աքսորել էր Հունաց Վաղես կայսրը) և նախա-

տում Արշակին, թե «ինչո՞ւ մոռացար Տիրոջը», սա քիչ տակ ծիծաղում է հայրապետի խոսքերի վրա (4, ԺԹ)։ Ոչ խորհուրդը, ոչ հորդորը, ոչ անհնծքը նրա համար արժեք չունեն, բայց բանաարկու մի լուր կամ շարախոսություն տակնուվրա են անում նրան և մղում ոճրագործության։ Այս ձևով նա գաղտնի սպանել է տալիս իր եղբորորդուն՝ Գնելին և հրամայում է պատվով ու հանդիսավորությամբ թաղել։ Երբ Ներսեսը հորդորում է նա կանգնել այդ վճռից, Արշակը ծածկվում է իր սամուրևնի մուշտակով, թաքցնում գլուխն ու ականջը և քնած ձևվանում, հետո էլ գնում է ողբ ու արցունք թափելու իր զոհի վրա և մի աչքով արտասվում է, մյուսով զննում սպանվածի կնոջ՝ գեղեցկուհի Փառանձեմի կիսամերկ կուրծքը (4, ԺԵ)։ Եվ Արշակը կնության է առնում Փառանձեմին ու սիրում է նրան, բայց Փառանձեմն ատում է նրան, նրա թավ մարմինը և թուխ մաշկը։ Սա այն Արշակն է, որ իր թագավորական դատաստակերտում՝ Արշակավանում պատասպարում է տերերից փախած ծառաներին, արյունապարտներին, գողերին ու անառակներին, բնաջինջ է անում անհնազանդ նախարարաներին, ասպատակում է Հունաց և Պարսից սահմանները և ինքնասպան լինում Շապուհի բանտում։ Այս էպիկական թանձր կերտվածքը և դրամատիկորեն տագնապալից էությունը կարծես սարքված է շեքսպիրյան մակբեթների ու ռիչարդների խմորից, և որտեղի՞ց այդ շաղախը V դարի եկեղեցական հեղինակի ձեռքին։ Մեզ ոչինչ առնչվածային ու զարմանալի չէր թվա այստեղ, եթե Փավստոսը պատկաներ լիներ եվրոպական ուշ միջնադարին։ Բայց նա անհունորեն հին է ֆրանկ և անգլոսաքս ժողովրդական վեպերը գրառողներից և ոչ մի չափով արյունակից չէ ուշ անտիկայի և Հռոմի աշխարհիկ ոգուն, այլ հայ է, ինչպես Գաբրճյանը կասեր, «բուն հայ հողեն բուսած, բոլոր հայ երկիրը թզավ և քլավ չափած, ամեն մեկ տողին մեջ իր հայբենակցած գաղափարաց գունով սնած»[157]։

Փավստոսի երկի շուրջ եղած ուսումնասիրություններն ու դատողությունները, բնագրի ընդհանուր ատրիբուցիան (Գա-

157 «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1889, մարտ, էջ 41։

Բերբյան, Գելցեր, Ն. Բյուզանդացի, Աբեղյան, Մալխասյանց) բերում են այն անվիճելի եղրակացությյան, որ հայկական վաղ միջնադարի աշխարհիկ ոգին ու իրականությունը նրա գրելակերպի վրա ազդել են անմիջականորեն. վանական խցի ծխոտ լույսի տակ չեն իմաստավորվել նրա տեսած ու լսած վեպերը. նրա գրածը վարքից, վկայաբանությունից ու տեսիլքից չէ կազմված, ինչպես Ագաթանգեղոսի «Պատմությունը»։ Եվ ուրիշ ինչո՞վ բացատրել, որ Փավստոսի հերոսները, ի տարբերություն ագաթանգեղոսյան ծրագրված գաղափարակիր սովերների, գործում են ասածուց, ճակատագրից, նախախնամությունից ազատ մի իրականության մեջ, կամքի ու պատահականության տարերքում։ Դա մի անասուված իրականություն է, որտեղ իսկապես չկան իրավական նորմեր, այլ կա միայն կոնկրետ ուժ և Տիրոջ զատաստանով սպառնացող պաշտոնյաներ։ Գուցե ինչ-որ առումներով վերապահելի՞ համարենք Ադոնցի կարծիքը, թե վաղ ֆեոդալիզմի զարաշրջանը եղել է կոնկրետ ուժի գործադրման իրականություն։ Բայց այս դեպքում էլ պետք է համաձայնենք մի կետում։ Այդպիսին է եղել եթե ոչ զարաշրջանը, իր սոցիալական հարաբերություններով. ապա՝ այդ զարաշրջանի ժողովրդական-վիպասանական մտածողությունը, այդ բովանդակությամբ են աղերսում վաղ միջնադարյան հեղինակների բանավոր աղբյուրները։ Եվ այդ աղբյուրները ազատորեն հորդում էին այն ժամանակներում, երբ հայոց հեթանոս աստվածները մեռնում էին հյուծախտից (Հ. Արմենի համեմատությունն է), իսկ քրիստոնեությունը մեզանում դեռ գաղափարական հարկադրանք էր, բայց ոչ ժողովրդական աշխարհայացք։ Փավստոսը, որպես այդ հարկադրանքը պաշտպանողներից մեկը, զատապարտում է Արշակի ու նրա սերնդի անօրեն վարքը, նրանց կործանումը բացատրում է Տիրոջ զայրույթով. Ներսեսի անեծքը դնում է Արշակունիների պարանոցին ու քշում նրանց խմելու «վերջին բաժակը»։ Բայց Արշակունիները, այնուամենայնիվ, հակակրելի չեն դառնում. հակակրելի չի դառնում նույնիսկ Պապը, որ, ըստ Փավստոսի, դևի ծնունդ է և անմաքուր բնազդների հավաքածու։ Ընդհակառակը, մեզ հիացնում է նրանց կամքը, գոր-

ծելու ազատությունն ու հերոսականությունը: Ո՞րն է այս տպավորության աղբյուրը, եթե ոչ այն, որ քրիստոնյա հեղինակը ինչքան էլ թանձրացրել է նրանց հեթանոս բնավորության գծերը, ծանրացրել նրանց «մեղքը», չի կարողացել մինչև վերջ դատապարտելի դարձնել ժողովրդական վիպասանության հերոսներին: Ստացվել է անհատականի և իդեալականի յուրահատուկ մի հյուսվածք, գեղարվեստական ընդհանրացման այն բացառիկ արդյունքը, որ երբեմն թողնում է շեքսպիրյան ռեալիզմի տպավորություն, թեև Փավստոսի արտահայտվելու եղանակը շատ հեռու է ռեալիստական լինելուց: Ղազար Փարպեցուց եկող այն կարծիքը, թե սա մեկ հեղինակի գործ չէ, որոշ ճշմարտություն ունի, բայց դա չպետք է ենթադրել տա, որ այստեղ միախառնված են երկու հեղինակներ՝ մեկը հեթանոս հույն, մյուսը ասորի քրիստոնյա[158]: Ճշմարտությունն այն է, որ եթե իսկապես երկու հեղինակի գործ է սա, ապա նրանցից մեկը ժողովրդական վիպասանն է, մյուսը՝ գրագետ վիպասան Փավստոս Բուզանդը: Գաղտնիքն այն հակասության մեջ է, որ կա բանահյուսական նյութի և այդ նյութը վերարտադրող հեղինակի գաղափարական միտումի միջև: Ամենից ավելի ուշադրավ է Խորենացու պատահական մի վկայությունը, որով նա «մատնում» է այս գործի հեղինակին: Բնութագրելով Արշակի հակասականությունը, Խորենացին ցույց է տալիս նրա վիպական կերպարի երկու գծերը. «ի դինարբուս և յերգս վարձակաց քաջ և արի երևեալ քան զԱքիլլէս, իսկ արդեամբք Թեր-

158 Տե՛ս «Ղազարայ Փարպեցւոյ Պատմութիւն Հայոց եւ Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան», Թիֆլիս, 1908, էջ 11—12: Փարպեցու կարծիքը հետագայում մենք նում է Նորայր Բյուզանդացին, որը «Փավստոսի Պատմության մեջ նկատում է երկու իրար հակասող ոգի, մեկը՝ լկտի, զվարճաբան, ծիծաղեցնող, մյուսը՝ բարեպաշտական, լի աղոթքներով, հրաշքներով և այլն: Նրա կարծիքով, գրքի հեղինակը հույն Փավստոս Բուզանդն է, աշխարհական, որ գրել է լկտիաբան պատմություն, ապա այդ գրվածքը անցել է մի ասորի եկեղեցականի ձեռքը, որ այն համեմել է կրոնաբարեպաշտական մասերով: Փոփոխության ենթարկված ու ընդմիջարկված այս օրինակն է հասել մեր ձեռքը հայերեն թարգմանությամբ: Թարգմանիչն է Կորյունը» (Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, թարգմ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, Ներածություն, էջ 12):

սիտեայ նմանեալ կաղի և սրագլխոյ» (3, ԺԲ)[159]։ Այսինքն թե՝ Արշակը գինարբուքների ժամանակ երգվող վարձակների երգերում Աքիլլեսից ավելի քաջ էր ներկայանում, իսկ իրականում նմանվում էր կաղ և սրագլուխ Թերսիդեսին[160]։

Խորենացու այս խոսքը երկակի հետաքրքրություն ունի մեզ համար։ Նախ, որ վիպական այժեները հորինվել, երգվել, պատմվել կամ ներկայացվել են պալատական խնջույքներում, որ խնջույքի սրահը միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի ձևերից մեկն է, և դրա համար էլ խնճոյք և ժողով բառերը նշանակել են նաև հանդիսանք ու թատրոն[161]։ Այս խնդրին կանդրադառնանք իր տեղում։ Առայժմ մեզ հետաքրքրքրում է Խորենացու վկայության մյուս կողմը։ Խորենացին երկու կարգի ինֆորմացիա ունի պատմական Արշակի մասին՝ մեկը գուսանական երգերով ավանդվածն է, մյուսը՝ դրականությամբ, գուցե և Փավստոսի «Պատմությամբ»։ Ուրեմն, երկու հեղինակի հարցը պետք է սկսել այստեղից։ Եվ, այնուամենայնիվ, մեզ թվում է, որ երկու հեղինակ տեսնելով, հարցը չի լուծվում։ Փավստոսի կերպարների հակասականությունն ու դրամատիզմը դժվար է միայն ժողովրդականի ու հեղինակայինի խաչաձևումով բացատրել։ Ավելի ուշադիր կարդալով Փավստոսի երկը, կարելի է նկատել, որ Արշակն ու մյուս կերպարները դրամատիկական նկարագիր ունեն հենց բանահյուսական հիմքում։ Միակողմանիությունը, միանշանակ գծերի խտացումը հատուկ է միջնադարյան հեղինակին, բայց ոչ միջնադարյան բանահյուսությանը։ Ժողովուրդը սովորաբար այդ ձևով չի իդեալականացնում իր հերոսներին, նրանց միշտ ներկայացնում է թուլություններով ու թերություններով։ Օրինակ՝ Փառանձեմը և՛ գեղեցիկ ու կանացի է, և՛ չար ու վրեժխնդիր (թունավորում է Ողոմպիին, հաղորդության հացի մեջ թույն խառնելով), և՛ ազնիվ ու հերոսական։ Այս ամբողջականու-

159 Խորենացի, նշվ. հրատ., III, Ի, էջ 278։

160 Խորենացու խոսքերը այսպես է վերծանել Աբեղյանը (տե՛ս «Երէր», հատ. Ա, էջ 493—494)։

161 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, երկեր, հատ. Բ, էջ 192, 196—197։

թյունն ու հակասականությունը գալիս է բանահյուսական ակունքից, և «գրագետ վիպասանը» նույն ձևով էլ ներկայացնում է Փառանձեմին. այստեղ հակասություն չկա երկու հնդինականների միջև։ Ինչպես նկատում ենք, դրամատիզմը ընդհանրապես հատուկ է հայկական վաղ միջնադարի բանահյուսական այս ժանրերին. դա ժողովրդի և՛ խառնվածքն է, և՛ աշխարհայացքը։ Մնում է համոզվել, որ դրամատիզմը այստեղ նաև դեղարվեստական վերարտադրության սկզբունք է։

Աբեղյանը հայկական միջնադարի բանահյուսության մեջ ամենից ավելի էպոս և էպիկականություն է փնտրում։ Դրամատիկականի մասին նա չունի որևէ ակնարկ։ Ականավոր բանագիտի հիմնական մտահոգություններից մեկն է եղել հայտնագործել, ճշտել ու բնութագրել հայ ժողովրդի էպիկական աշխարհայացքի հիմքերը։ Նրա գրականագիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում էպոսի հարցը այնքան մեծ տեղ է բռնել, նա այնպիսի հետևողականությամբ է վերակառուցել «Սասնա ծռերին» նախորդող ցիկլերի էպոսային հենքը, որ վերջինիս էպիկական կերտվածքը խախտող գծերը թվացել են ոչ էական, ներկայացել են որպես շշմահկվածության հատկանիշներ։ Ջանանալով այստեղ պատումի էպիկական բյուրեղացում՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հայեցակետերի լիակատար փոխներթափանցում[162], Աբեղյանը չի փորձում ենթադրել, որ դա կարող էր արդյունք լինել մեկ այլ կարգի մշակվածության։ Հակված ենք անվանել այդ դրամատիկական մշակվածություն՝ բանահյուսական դրամայի հատկանիշ։ Գուցե սա վերապահելի վճիռ է, տարակուսանքների մղող և միտումնավոր երևացող քայլ, բայց մեր ուսումնասիրությունը ակամա այդտեղ է մղում։ Դրա հիմքերը ինչ-որ ձևով նախապատրաստել ենք այս գրքի նախորդ էջերում, հատկապես «Երգ ցցոց և պատուց» ենթագլխում։ Համոզվելու համար, որ դրամատիկական որոշակի հետքեր կան այստեղ, որ Խորենացու և Սեբեոսի բերած պարերգական ու տրամախոսական հատվածները ինչ-որ պատահական մոմենտներ չեն, կարդանք Փավստոսի և Հովհան

162 Հմմտ. Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 285։

Մամիկոնյանի տրամախոսական հատվածները։ Այս տրամախոսությունների մեջ արդյոք գործողություն։

Փավստոսի տրամախոսությունները դրամատիկական են այն կետերում, որտեղ վիպական նյութը իմաստավորվում է Ես-ի և Դու-ի հարաբերության տեսակետից, այն կետերում, որտեղ անհատական կամքը աղաղակում է իր գոյության մասին և դատում է ոչ թե աստծու, սկզբունքի կամ անհրաժեշտության, այլ իր Ես-ի դիրքից, այն կետերում, որտեղ սկզբունքը դրսևորվում է անհատականության կերպարանքով։ Այս առումով, կատարելապես դրամատիկական դիրքերում է դրված Արշակը։

Ախոռապետի միջադեպից հետո Շապուհը երկյուղ է զգում, թե «գուցէ ստեցէ սիրոյն նորա Արշակ արքայ Հայոց, և լիցի միաբան ընդ կայսերն Յունաց, և կամ կողաքակ ինչ լիցի ի նմանէ»[163]։ Այդպես էլ լինում է։ Արշակը դաշինքի երդում է տալիս ավետարանի վրա և... փախչում է նրա պալատից։ Դրամատիկական այս զրվագն ընդմիջարկվում է տարբեներով ու իրադարձություններով, և «դատաքննությունը» շարունակվում է ԾԴ գլխում։ Քավդյանները (դուշակող կախարդներ) խորհուրդ են տալիս Շապուհին Հայաստանից բերված հողով ծածկել դահլիճի հատակի մի մասը, ուր «բարեկամաբար» հարցաքննելու է Արշակին, իմանալու համար, թե նա ինչ է մտածում Շապուհի մասին, երբ իր հողի վրա է։ Եվ Շապուհը «եհ ածել զԱրշակ արքայ Հայոց զառաջև իւրով... և զձեռանէ առեալ շրջէր ճեմելով»[164]։ Այստեղ բացահայտվում է Արշակի երկատված էությունը իր իսկ խոսքերով։

> (Շապուհ). Ընդէ՞ր եղեր իմ թշնամի, Արշակ արքայ Հայոց. զի ես որպէս զորդի սիրեցի զքեզ, և կամեցայ տալ քեզ զդուստր իմ ի կնութիւն, և որդի առնել զքեզ. իսկ դու խոստացար ընդ իս, և քովք կամօք՝ առանց իմոց վամաց՝ եղեր ընդ իս թշնամի. և այս լի երեսուն ամ է, զի պատերազմեցար ընդ իս։

---

163 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 253։

164 Նույն տեղում, էջ 254։

(Արշակ). Մեղայ քեզ և յանցեայ. զի ես եկի և կոտորեցի, և յաղթեցի թշնամեաց քոց. և ակն ունէի ի քէն պարգև կենաց, և թշնամիք իմ հրապուրեցին զիս, և արկին երկիւղուկն ի քէն, և փախուցին ի քէն: Եւ երդումն իմ, զոր երդուայ քեզ, յառաջ ածն զիս. և եկի աւասիկ առաջի քո: Եւ աւասիկ ծառայ քո ի ձեռս քո կամ. զինչ և պէտք է քեզ, արա զիս, զինչ և կամ իցէ. սպան զիս, զի ես ծառայ քո առ քեզ կարի յանցաւոր եմ, մահապարտ եմ:

...Իսկ իբրև յայն տեղի հասանէր, և զհայ հողն կոխէր, մեծամեծս ըմբոստացեալ հպարտացեալ՝ այլ ձայն շրջէր. սկսանէր խօսել և ասել.

(Արշակ). Ի բաց կաց յինէն, ծառայ չարագործ, տիրացեալ տերանցն քոց. այլ ոչ թողից զքեզ և որդւոց քոց զվրէժ նախնեաց իմոց, և զմահն Արտաւանայ արքայի: Զի այժմիկ ձեր ծառայից զմեր տերանց ձերոց զարիւն կալեալ է. բայց ոչ թողից, եթէ ոչ տեղիդ մեր առ մեզ եկեսցէ:

Իսկ իբրև երեկոյ եղև ժամ ընթրեաց թագաւորին Պարսից, հուսկ զկնի յետոյ ամենեցունց ի ներքոյ բոլորին զԱրշակայ բազմականն առնէին, ուր զհայ հողն յատակն հարեալ էր:

...(Արշակ). Իմ այդ տեղի, ուր դուդ ես բազմեալ-յատն կաց այտի, թող ես այդր բազմեցայց, զի տեղի ազդի մերոյ այդ լեալ է. ապա եթէ յաշխարհն իմ հասից, մեծամեծ վրէժ խնդրեցից ի քէն:

Լսելով այս հանդուգն պահանջը, Շապուհը հրամայում է «բերել շղթայս և արկանել ի պարանոցն Արշակայ և յոտս և ի ձեռս նորա երկաթս, և խաղացուցանել զնա ի յԱնդմըշն՝ զոր Անուշ բերդն կոչեն, և պնդեալ զնա մինչև անդէն մեռցի»: Մյուս

օրը նա հրամայում է «ածել զառաջեաւ իւր զվասակ Մամիկոնեան զզորավարն Հայոց Մեծաց»[165]։

(Շապուհ). Աղուէս, դու էիր խանգարիչ՝ որ այսչափ աշխատ արարեր զմեզ. դու ես այն՝ որ կոտորեցեր զԱրիս այսչափ ամս, և զի՞ գործես. զմահ աղուեսու սպանից զքեզ։

Իսկ վասակ տուեալ պատասխանի, ասէ.

(Վասակ). Այժմ քո տեսեալ զիս անձամբս փոքրիկ, ոչ առեր զչափ մեծութեան իմոյ. զի ցայժմ ես քեզ առեւծ էի, և արդ աղուէս։ Բայց մինչ ես Վասակն էի, ես սկայ էի. մի ոտնս ի միոյ լերին կայր, և միւս ոտնս ի միոյ լերին կայր. յորժամ յաջ ոտնս յենուի, զաջ լեառն ընդ գետին տանէի. յորժամ ի ձախ ոտնն յենուի, զձախ լեառն ընդ գետին տանէի։

Ապա հարցանէր թագաւորն Պարսից Շապուհ և ասէ.

(Շապուհ). Աղէ՝ տուր ինձ գիտել, ո՞վ են լերինքն այնոքիկ՝ զորս դուն ընդ ունջ տանէիր։

Եւ ասէ Վասակ.

(Վասակ). Լերինքն երկուք, մի դու էիր, և մի թագաւորն Յունաց։ Այն մինչ տուեալ էր ինձ Աստուծոյ... գիտեցաք տալ քեզ խրատ, մինչև մեզին աչօք բացօք անկաք ի խորխորատ։ Արդ զինչ և կամիս, արա։

Վասակի նեռը, որ նախ արձակվել էր ախոռապետի վրա, այժմ արդեն ետ է վերադառնում։ Շապուհը հրամայում է «մորթել զզօրավարն Հայոց Վասակ, և զմորթն հանել և լնուլ խոտով, և տանել ընդ նոյն բերդ յԱնդմըշն, որ Անյուշ կոչեն, ուր արգելին իսկ թագաւորն Արշակ»[166]։

---

165 Նույն տեղում, էջ 254—256։

166 Նույն տեղում, էջ 255—256։

Ինչպես նկատում ենք, դրությունները իմաստավորվում են ես-ի դիրքերից, ներկա ժամանակով, և այժեին զարդանում է վարքագծերի ինքնադարձ տրամաբանությամբ։ Օբյեկտիվ հայեցակետերն այստեղ այն նշանակությունը չեն ձեռք բերում, ինչ էպոսում, և երբեմն առաջանում է այն տպավորությունը, որ այժեին ավանդողը կամ դրատող պատմիչը դրամատիկորեն չեզոք դիրքում է. իրավիճակները նա չի վերապրում, չի մեկնաբանում կամ գնահատում։ Այս կարգի հատվածներում է ի հայտ գալիս դրամատիկական հիմքը։ Եվ սա ոչ թե պատմիչի մտածելակերպի, այլ բանահյուսական աղբյուրի առանձնահատկությունն է։ Այնուհետև, խոսքի պարզ, առօրեական եղանակը՝ կարճ դարձվածքներով, չճավորված նախադասություններով արտահայտվելը հատուկ է առավելապես բանավոր մտածողությանը։ Սա կենդանի իրադրության մեջ ծնված խոսքի հատկանիշներից է։ Դրամայում խոսքը նման նկարագիր է ստանում, երբ դրության իմաստը ավելին է ասվող բառերից, կամ դրությունները դինամիկ են, հոգեվիճակները լարված, երբ գործող անձինք արագ փոփոխություններ են ակնկալում կամ ավարտում են գործողությունը, կամ երբ տեսարաններն ավարտվում են ընդհատումով՝ անլուծելի իրավիճակում և այլն։ Դրա՛ց այստուն օրինակներից է շեքսպիրյան Ռիչարդ Երրորդի վերջին խոսքը՝ «Ձի, մի ձի տվեք ինձ, թագավորությունս մի ձիու կտամ»[167]։ Դրամատիկորեն ամենալարված դրությունները միշտ այսպիսի պարզ խոսքերով են դրսևորվում՝ մի բան, որ չենք կարող գտնել միջնադարյան դրքային մտածողության մեջ կամ հռետորական ոճով մշակված պատմություններում։ Եվ նման խոսքեր չէին լինի շեքսպիրյան տեքստում, եթե դա ստեղծված չլիներ բեմադրական-խաղային իրադրությունների նկատառումով կամ ուղղակիորեն խաղային պայմաններում։ Այսպիսի դրամատիկորեն պարզ նախադասություններ չէին լինի Վերածնության դարաշրջանի եվրոպական դրամայում, եթե տրամախոսության դրամատիկական ձևերը պատրաստ-

---

167 *Բնագրում՝* „A horse, a horse! My kingdom for a horse" (V, 4).

ված չլիներին միջնադարյան բանահյուսական մտածողությամբ, թեկուզ հենց հերոսական ասքեր պատմող ժոնգլյորների արվեստով, եթե միջնադարյան թատրոնը մշակած չլիներ ըստ դրությունների արտահայտվելու սկզբունքը։

Փավստոս Բուզանդը վաղ միջնադարյան հեղինակ է և վաղ միջնադարի բանահյուսական մտածողության կրողներից մեկը։ Նրա խոսքի դրամատիկական հատակությունը գալիս է առաջավորասիական բանահյուսության վաղնջական ակունքներից։ Նրա հերոսների խոսքը երբեմն ավելի դրամատիկական է, որպես դրության արտահայտություն, ավելի պարզ, քան այդ կարող ենք տեսնել անտիկ կամ նոր դրամայում։ Ըստ երևույթին, դա միջնադարյան ստեղծաբանական խոսքի անմիջականությունն է։ Արշակի և Շապուհի տրամախոսություններում միշտ վիճարկվում է դրությունը՝ «ես կամ դու» հարցը։ Տեսնելով, որ Պարսից արքայի խնջույքի սեղանի մոտ իրեն հատկացված է ամենավերջին բարձը, Արշակը չի նստում և ցուցադրական ձևով, ուղիղ դիմում է Շապուհին. «Իմ այդ տեղի, ուր դուդ ես բազմեալ, յոտն կաց այտի, թող ես այդր բազմեցայց»[168]։ Շեշտված են իմ, դու, յոտն կաց, ես բառերը, որոնք դրված են շարահյուսական միավորի կամ տակտի սկզբում, մի հանգամանք, որ խստացնում է խոսքի դրամատիկական նշանակությունը[169]։ Եթե «դրամատիկական լեզուն» պետք է հասկանալ «խոսակցական և գրավոր լեզուների փոխհամաձայնություն (կոմպրոմիս), որը չի հանդեցնում ոչ առաջինին, ոչ երկրորդին»[170], ապա այստեղ տեսնում ենք դրա շատ բնութագրա-

---

168 Նույն հնչերանգն ունի աշխարհաբար թարգմանությունը. «Իմն է այդ տեղը, որտեղ դու բազմել ես, վեր կաց այդ տեղից, որ ես այդտեղ բազմեմ» («Պատմություն Հայոց», թարգմ. Մտ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 215)։

169 Համմ. *P. A. Будагов*, Человек и его язык, изд. МГУ, М., 1974, стр. 171—175. Պուշկինի «Բորիս Գոդունով» ողբերգության լեզվական վերլուծությունը հեղինակին մղում է այն եզրակացության, որ դերանունների շեշտումը և հատկապես նախադաս գործածությունը խոսքի դրամատիկական կառուցվածքի հիմնական գծերից է։

170 *Pierre Larthomas*, Le langage dramatique, Paris, 1972,

կան դրսևորումը։ Այս առումով, ավելի բնութագրական է Արշակի վերջին խոսքը, որ նա արտասանում է բանտում, ինքնասպան լինելուց առաջ։

(Արշակ). Վա՜յ ինձ Արշակայ. այս ես և այս, և յայսմ չափու, և այս անցք անցին ընդ իս։

(5, է)։

Սա արդեն բազմավանկ մի աղաղակ է, որ դժվար թե կարելի լինի համարել գրավոր հորինված նախադասություն։ Դրամատիկորեն չափազանց սուր է այս խոսքը և ունի ստեղծաբանական-խոսակցական պարզություն։ Արշակի խոսքի դրամատիզմը նրա անմիջականության, «չկազմակերպվածության» մեջ է։ Տանվից բառ կա այս նախադասության մեջ և գործածված է ընդամենը ութ լեքսիկական միավոր։ Կրկնվում են ներկա պահը և սուբյեկտն ընդգծող բառերը՝ ես, և, այս, որոնք բոլորն էլ ունեն միավանկ բացականչություններին իմաստ և որոնց հուզական նշանակությունն առաջ է ընկնում քերականական-իմաստային նշանակությունից. չորս անգամ ասվում է «ես» տարբեր ձևերով (ինձ, Արշակայ, ես, իս), չորս անգամ՝ «այս» (այս, այս, յայսմ, այս), և տակտիր կազմող չորս դարձվածքներում էլ խոստացվում է ներկա պահի դրամատիկական նշանակությունը։ Շեշտերի առատությունը և մտքի միանշանակությունն ու պարզությունը մեզ հուշում են, որ սա գրավոր հորինված խոսք չէ, այլ դրության կամ խաղային վիճակի անմիջական դրսևորում, որը էպիկական հոլովմանն չի ենթարկվել և հենց այդպես էլ՝ որպես «անմշակ բանահյուսություն» անցել է վիպասան-պատմագրի գրչի տակ։ Կարծում ենք, պատահականություն չէ նաև, որ այս խոսքը դրված է Փավստոսի երկի դրամատիկական խոշոր դրվագներից մեկի

---

p. 331. Ինքներս ենք ըստ Ռ. Բուդագովի «Բնական խոսքի մասին» հոդվածի (Филологические науки, М., 1974, № 6, стр. 4). «Դրամատիկական լեզու» տերմինը Պ. Լարտոմայի ստեղծածն է, որը գործածում ենք պայմանաբար։ Լարտոմայի աշխատությանը անմիջականորեն ծանոթանալ մեզ չհաջողվեց։

վերջում։ Սա տեսարան ավարտող խոսք է։ Այս բազմավանկ աղաղակով է եզրափակվում Արշակի «դատը», որից հետո սկսվելու է մի նոր դատ՝ Պապ Արշակունու «դատը»։ Արշակի խոսքը դրամատիկական է ոչ միայն իր ներքին նշանակությամբ ու կառուցվածքով, այլև կոմպոզիցիոն դերով։ Տարակուսանքի տեղ չի մնում, որ նրա նախնական՝ բանահյուսական կոնտեքստը դրամատիկական է եղել։

Ծայրահեղություն չի լինի պնդելը, որ այս և նման հատվածները առնված են դրամատիկական աղբյուրից, այս հասկացության հույժ պատմական իմաստով։ Փավստոսի երկը ընդհանրապես թողել է նման տպավորություն։ Գաթրճյանի այն միտքը, որ Փավստոսն օգտվել է ցուցբերից, ուսումնասիրողներից ոմանց մղել է անմիջական ենթադրության, թե պատմիչը իր ժամանակի դրամատուրգիական սյուժեներն է պատմում[171]։ Տպավորությունը սխալ չէ, եզրակացությունն է հապճեպ ու անմշակ։ Դարձյալ ոչ սխալ տպավորությունից է դալիս Լևոնյանի, հետագայում Գոյանի այն կարծիքը, որ Արշակ—Գնել—Փառանձեմ դիծը ոչ միայն դրամատիկական, այլև դրամատուրգիական է։ Վիճելի քիչ բան չկա այստեղ, այնքանով վիճելի, որքանով դժվար է բաժանել միջնադարյան դրամատիկական մտածողության նման մոդեռն պատկերացումը։ Բայց և դժվար է չնկատել, որ Փավստոսի երկում գլխավոր պերսոնաժների փոխհարաբերությունները հանդուցավորվում են դրամատիկական հիմքերի վրա։ Թերևս մենք կոպիտ սխալների մեջ չընկնենք, եթե ճիշտ պատկերացնենք բանահյուսական սյուժեների ավանդումը, եթե ելնենք պարերգական դրամայի նախատիպից, ոչ թե դրամատիկական արվեստի մեզ հայտնի ձևերից։ Շփոթ և մոլոր եզրակացությունների չգալու համար պետք է հաղթահարենք «դրամատուրգիա» հասկացության անտիկ և ժամանակակից պատկերացումները։ Ոչ մի չափով վիճելի չէ Լևոն Քալանթարի տպավորությունը, որ «Պատմության» շատ հատվածներ «Փավստոսը վերին աստիճանի կենդանի,

171 Տե՛ս Ա. Կարինյան, Հնթանոս հայերի թատրոնի մասին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1941, № 1, էջ 50—54։

դինամիկ, դրամատիկ ձևով է հյուսում»։ Բայց միջնադարյան թատրոնի մոդելն պատկերացումից է գալիս այս մտքի շարունակությունը, թե «Փավստոսը դրամատուրգի խոշոր շնորհք է ունեցել, և թերևս պիտի ափսոսալ, որ նա թատերական երկեր չի գրել»[172]։ Քանի՞ դրամատուրգ կար Փավստոսի ապրած դարաշրջանում, որ նա պատկերացում ուններ թատերական գրականության մասին։ Մեզ հայտնի է, որ գրական այդ տեսակը չի շարունակվել միջնադարյան գրականության մեջ։ Փավստոսի ժամանակներում չկային այն հիմքերը, ուր կարող էին հանդիպել աշխարհիկ թեմատիկան և դրամատուրգիական ձևը (գրական դրսևորմամբ), կամ խաղն ու բանահյուսությունը թատերական գրականության վերածվել։ Ափսոսալով, որ վաղ միջնադարի հեղինակը թատերական երկեր չի գրել, բացարձակորեն հակապատմական պահանջ ենք ներկայացնում։ Հիմք ունենք միայն ասելու, նաև զարգացնելու այն միտքը, որ նրա բանահյուսական աղբյուրները դրամատիկական են եղել։ Մեր բոլոր դատողությունները միայն այս դրույթի վրա կարող են կառուցվել։ Գաբրիելյանի կարծես ի միջի այլոց արված ակնարկը (ցուցքերի մասին) մեզ իսկապես մտածել պետք է տա, որ Փավստոսի բերած տրամախոսությունները ցուցքային են։ Թող որ դրանք համարվեն «անմշակ բանահյուսություններին» նշան. դրանով նրանց դրամատիկական արժեքը չի փոխվում։

Փավստոսի երկը այս առումով գուցե մեզ անհասկանալի մնար, եթե համաբնույթ տրամախոսությունների չհանդիպեինք բանահյուսական նյութից օգտվող մյուս հեղինակի՝ Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմություն»։ Այստեղ չկան ողբերգական այն թանձր տողերները, ինչ Փավստոսի երկում, հերոսները ավելի շատ խորամանկում են, կռվում են միմյանց ծաղրելով ու հայհոյելով, բայց իրադրությունները ներկայացնելու սկզբունքը հիմքում նույնն է։ Այսպես, պարսից զորավար Վահան Մամիկոնյանի զինվորները նույն ոճով են խոսում Գայլ Վահանի հետ, ինչ Հայկն ու Բելը։ «Այ չարաբարոյ Գայլ Վահան, մինչ

172 Լ. Քալանթար, նշվ. աշխ., էջ 362։

դիտես, եթէ ծառայելոց ես Աբնաց արքային, ընդէ՞ր այդպէս յանդգնեալ անամօթիս։ Արդ՝ արի եկ առ մեզ, և լեր հարկատու, ապա թէ ոչ, մեռանիս որպէս զշուն»։ Վահանը պատասխանում է. «Յիրաւի է անունդ ինձ. քանզի գամ կոտորեմ, երթամ և այլ գամ»։ Նման ձևով է դիմում Ասուրը Վահանի որդուն՝ Սմբատին. «Քարապաշտ հարճորդի, ի բաց կաց, զի ի պատերազմօղ արսն ելանեմ անցանեմ»։ Իսկ Սմբատը՝ «Որդի սատանայի, յիրաւի է անուն քո Ասուր, զի սուր քո չէ ինչ. և ի մարտնչել ընդ կորիճն ծանիցես զպարտութիւն քո»։

Դարձյալ ախոյանները փորձում են նախ խոսքով ընկճել մեկը մյուսին, և ոչ մի մենամարտ տեղի չի ունենում առանց խոսքակռվի։ Դա կյանքից եկող դիծ չէ, այլ խաղից, ըմբշամարտության ու կռվամարտության հին ձևերից, որ միջնադարում տեղի են ունեցել կրկեսային հրապարակներում։ Եթե պատմիչը նշանակություն է տալիս այսպիսի տրամախոսություններին, նշանակում է նրա աղբյուրը այդպիսին է։ Խոսքի այս եղանակը էպիկական ավանդություններից չէր կարող ծագել։ Էպիկականությունը միշտ էլ ենթադրում է պատմողական-նկարագրական հատվածների մանրամասն մշակվածություն, պատմողական դրվագների հետևողական կառուցում, նկարագրության անհամեմատ մեծ տարածք։ Այստեղ պատմողական հատվածները, երկար, թե կարճ, հանդես են գալիս որպես տրամախոսական հատվածները լրացնող միջոցներ։ Փորձենք առանձնացնել էպիկական և դրամատիկական մասերը՝ տողատենք տեքստը «դրամատուրգիական» ձևով։

Սմբատը ոչնչացնում է Վախտանգի բանակը և նրա որդուն ու կնոջը կալանավորում Այծից բերդում (sic)։ «Բայց եղբայրն Վախտանգայ Սուրէն առեալ հարեւր հազար դահեկան, և ինն հազար այր, եկն ի Տարօն գնել զկին և զորդին Վախտանգայ»։

(Սուրեն). ...ո՞ւր է։

Իսկ նոքա ցուցին զբերդն Այծից, թէ անդ է։ Եւ նա ասէ.

(Սուրեն). Անդ այծարա՞ծ է, թէ՞ դիւարած։

Եւ ծիծաղեալ Սմբատայ ընդ աղի բանսն Սուրէնայ, առաքեաց և ետ բերել զկինն և զորդին առաջի իւր։ Եւ իբրև ածին, ասէ Սուրէն.

(Սուրեն). Իշխան հզօր ի վերայ աշխարհիս Հայոց, տաս զսոսա Պարսից արքային տուրս։

Իշխանն ասէ.

(Սմբատ). Պարսից արքային ես մեռեալ շուն մի ոչ տամ, որ ճաշ ուտէ առանց գնոյ, թող թէ զդոսա։ Բայց դու գնել թէ կամիս, քաջ տամ. ապա թէ ոչ, գնացէք դուք ինքեանդ՝ յԱրծրունիս այծեր արածեցէք և բերդին ծառայութիւն արարէք, և վիմ հացս կերայք աներախտիս։

Իսկ Սուրէն քանզի իմասաուն այր էր, ասէ.

(Սուրեն). Ով բարեպաշտ և հզօր իշխան, թէ և զշուն դարպասիդ քո արածել տայիր, դեռ պարծանս է մեզ՝ որ ի դրան քում կայաք, թող թէ այծ արածել։ Բայց թէ լսէք մեզ, առէք ի մէնջ հարեւր հազար դահեկան, և երկու հազար ուղտ և վեց հազար պարսիկ ձի, և մեզ տուրս տուք զայս կինս և մանկունս։

Իշխանն ասէ.

(Սմբատ). Զայդ որ բերեալ ես, այդ մեր է. զի քո զլուխդ կտրեմ, և զոր ունիս՝ յիս առնում։ Բայց թէ դոքա քեզ պիտոյ են, դու քրիստոնեայ լեր և կնքեաց, և դիս առ ի պարսիկս գնա, և դոքա քեզ. ապա թէ ոչ, ձեզ այլ հնար իմացէք[173]։

Տրամախոսութեան սկզբում իսկ հոլովվող այծը, թվում է, ինչ-որ այլաբանութեյուն է, որը վեպը գրառող պատմիչը հավանաբար անհրաժեշտ չի համարում բացատրել։ Սուրենի աղի

173 Նույն տեղում, էջ 229—230։

խոսքը՝ «այծարա՞ծ է, թէ՞ դիւարած», կարծես այլաբանական հարց է, թե ինքն ու Սմբատ Մամիկոնյանը որպես թշնամինե՞ր են հանդիպում, մնալու են ախոյաններ՞: Սմբատի պատասխանը՝ «այծեր արածեցէք», չհաշվելու ակնարկ է: Իսկ Սուրենի շողոքորթ հաճոյախոսությունը դարձյալ այլաբանական մի իմաստ է թաքցնում: Նա իր թշնամու բերդի պարիսպների տակ որպես այծ արածելը դերադասելի է համարում նրա դարպասը որպես շուն պահպանողի վիճակից, այսինքն՝ լավ է թաքնված ախոյան լինել, քան ծախված սարուկ: Այս և նման այլաբանությունների իմաստը հասկանալի են եղել ժամանակի և հորինողին ու ներկայացնողին, և լսողին կամ հանդիսականին: Եվ համաձայն այս տրամախոսության իմաստի էլ զարդանում են հետագա իրադարձությունները: Սմբատ իշխանը Սուրենին իբր դարձի է բերում՝ ուխտի է տանում իր վանքը և ճանապարհին սպանում: Բնագրում այծի խորհրդանիշին առանձնապես նշանակություն չի տրված, քանի որ այժմեն զրառողը քրիստոնյա է: Բայց այս «դատաքննության» մեջ, թվում է, մի հին ու խամրած հիշողություն կա պատժի ու զոհաբերության ծեսերից: Այդ հիշողությունն այստեղ կրկնակ արտահայտություն ունի. այծը որպես հակառակության խորհրդանիշ, և՝ տրամախոսության «դատաքննական» բնույթը, որ ակնհայտ է՝ առանց այլաբանությունների:

Համեմատելով վերը բերված բոլոր հատվածները, նկատում ենք ընդհանուր, միմյանց համերաշխ գծերի այն կոմպլեքսը, որ անվանում ենք դրամատիկականություն: Ընդհանուր կամ համանման են տրամախոսությունը վարելու եղանակը, հերնանքի մոտիվները, վիրավորող որակումները, խոսքի կարճությունը, լարվածությունը, նպատակայնությունը՝ «ինչից խուսափելու կամ ինչի ձգտելու» (Արիստոտել) որոշակիությունը, անշահ դատողությունների, հուզական զեղումների ու պերճախոսության բացակայությունը և սրանց համապատասխան՝ խոսքի անմշակ ոճը, հատկանիշներ, որոնցից բուրում է ռամկական ստեղծագործություն: Մեր ցույց տված բոլոր հատվածներում ոճի տեսակետից տարբերվում են խորենացուց քաղվածները: Տպավորությունն այնպիսին է, որ դրանք հղկված

են «քերդողաբար», այլ «ոչ կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս», ինչպես կասեին քերականները։ Խորենացու բանաստեղծական դրիչը, բառ երևույթին, իր հետքը թողել է այստեղ։ Դրամատիկականությունը դրանով չի չեզոքացել. հղկվել է բանաստեղծության լեզվական պատկերը, բայց չի փոխվել խոսքի բնույթը։ Բացի այդ, Խորենացին ներկայացնում է հնագույն դրամատիկական ձևի ոչ պակաս հետաքրքիր օրինակներ՝ պարերգական հատվածներ։ Այդպիսիք չենք դտնում Փավստոսի, Սեբեոսի և Հովհան Մամիկոնյանի երկերում։ Բացառություն է վերջինիս ներկայացրած կատակերգական պարերգը («Կերան զազանք զմարմին դիականցն և զիրացան...»)։ Պատումը սյուժետային-փաստական տեսակետից չհարստացնող նման հատվածները էական չեն թվացել այս հեղինակներին, կամ դրանց անուղղակի հետքերը պետք է որոնել էպիկականորեն մշակված նկարագրություններում։ Երգային, պարերգական, որոշ դեպքերում նաև արամախոսական շատ հատվածներ տարրալուծվել են պատմիչների էպիկական շարադրանքներում։ Այստեղ շատ բան համահարթվել ու չեզոքացվել է, բայց պահպանվածն էլ բավական է օրինաչափությունը ճանաչելու և հաստատելու համար։ Իհարկե, ծայրահեղություն կլինի պնդելը, որ վիպական սյուժեների ավանդման ձևերը եղել են բացառապես դրամատիկական։ Բանահյուսական աղբյուրներից օգտվող միջնադարյան հեղինակների երկերում քիչ չեն մաքուր էպիկական հատվածները, որոնք նույնպես, ինչպես արամախոսական մասերը, դրական հղկվածություն չունեն՝ քերթողական արվեստի պրիզմայով չեն անցել։ Ամեն մի խոսակցական հնչերանգ կամ առեղծվածանական երևացող հատված չպետք է դրամատիկական աղբյուրից բխեցնել։ Պատմիչները, մեզ հայտնի է, խորության չեն դրել իրենց աղբյուրների մեջ, և միջնադարի բանահյուսական սեռերն ու տեսակները, լինի երգ, առասպել, զրույց, ցուցք, իրենց տարբեր գծերով երբեմն զուգադրվել, երբեմն էլ միախառնվել են նրանց շարադրանքներում։ Դրամատիկականը այստեղ տիրապետող գծերից մեկն է, գուցե շատ կենսունակ, բայց ոչ միակը։ Մեր խնդիրն առայժմ պահանջում է խոշոր պլանով դիտել այդ գի-

1169—14

ծը, ելնելով Գրիգոր Մագիստրոսի քանիցս կրկնված վկայությունից, որ պատմա-առասպելական ավանդությունները միջնադարյան Հայաստանի քաղաքներում ներկայացվել են պարերգական-դրամատիկական ձևով:

Այսպիսով, վեպ և վիպասանություն բառերին պետք է վերագրել ավելի ընդարձակ իմաստ, չսահմանափակել դրանք էպոս, էպիկական երգ, էպիկական ավանդում նշանակություններով: Վեպ բառը նախ հետու է ռոման նշանակությունից և չի արտահայտում էպոսի այն պատկերացումը, որ մշակել են դասական գեղագիտությունը և XIX դարի բանագետ-գրականագետները: Հայկական վաղ միջնադարի պատմա-առասպելական ցիկլերը, նախարարական տների վիպասանական պատմություններ, ինչպես նաև վեպ բառի վկայությունները հնթադրել են տալիս անհամեմատ ընդհանուր մի հասկացություն, որ ներառում է էպիկական երգ, պատմական ավանդություն, զրույց, պատմություն և համանման իմաստներ: Բառը մոտավորապես այդպես է բացատրված Նոր Հայկազյան բառարանում. «ինն զրոյցի՝ իրական կամ ստայօղ, պատմութիւն արձակ կամ ճերտողական. լուր բանիւ կամ գրով»[174]: Այս են արտահայտում նույն տեղում գրված հին հունարեն համարժեքները՝ ἔπος, φήμη, ἱστορία: XIX դարի առաջին կեսի հայ բանասիրության մեջ էպոսի ըմբռնումը այնքան չէր մշակված, որ որոշվեին միջնադարյան վեպ հասկացության առնչությունները էպոսի արիստոտել-հեգելյան ըմբռնման հետ: Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնիչները ἔπος-ը թարգմանել էին ասդ, քանի որ դա էր համապատասխանում բանավոր ավանդված պատմական երգերի իրենց ըմբռնմանը: Ելնելով իրենց ժամա-

---

174 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 819: Վեպ բառին նույն բացատրությունն է տալիս Ստ. Մալխասյանցը. «զրույց, ավանդություն, պատմական բովանդակությամբ, արձակ կամ ոտանավոր, ստույգ կամ մտացածին, մեծ մասամբ ամենահին ժամանակների անձերի կամ անցքերի վերաբերյալ» (Հայերեն բացատրական բառարան, հատ. 4, Երևան, 1945, էջ 337):

նակի բանահյուսության ու գրականության փաստերից, նրանք թափօձա-ն էլ թարգմանել են հագեցվածություն և դրա բացատրությունը մոտեցրել ἔπος-ի բացատրությանը: Սա նշանակում է, որ նրանց համար ἔπος-ը և վէպը նույն իմաստը չեն ունեցել: Բայց նոր շրջանի հայ բանասերներն ու բանագետները պարզեցրել են իրավիճակը և ընտրել են վեպ տերմինը, որը միայն պայմանականորեն կարելի է համարել էպոսի համարժեքը: Եվ այսպես, սկսած Մկրտիչ Էմինից մինչև Աբեղյան և մինչև այսօր վեպ բառը մեզանում ընդունված է որպես էպոսի հայերեն անվանում: Զևական տեսակետից այստեղ թերևս կարելի է վիճելի ոչինչ չտեսնել: Բայց սա պայմանական իրավիճակ է: Ըստ երևույթին, այս երկու բառերի միջև այնքան իմաստային տարբերություն է ենթադրվում, որքան տարբեր է հայ հին ու միջնադարյան վէպը հոմերոսյան պոեմներից, Արևվելքի հնագույն դյուցազներգություններից («Գիլգամեշ»), սանսկրիտյան էպոսից, արևմտաեվրոպական և հյուսիս-եվրոպական էպոսներից:

Վէպ բառի հին վկայություններում ամենաուշագրավ երանգն այն է, որ վաղ միջնադարի թարգմանիչները նրա կողքին են դնում ցուցք և առասպել հասկացությունները. «ցուցք պոռնըկականք և խառնաղանճ վէպք», կամ՝ «մի՞թէ խաբեութիւն էր այն ամենայն, կամ վէպք և առասպելք»[175]: Սրանք մեր մատենագրությանը նյութ տվող թերևս թույլ ակնարկներ են: Բայց այս թույլ ակնարկներն էլ լրացնում ու հաստատում են մեր դիտումները և առայժմ հիմք են տալիս վէպ և վիպասանություն բառերին վերագրելու լայն իմաստ, ընդունելու, որ դրանք չեն նշանակում միայն էպոս, էպիկական երգ կամ էպիկական պատում: Այս հանգամանքները ևս թելադրում են շեղվել որոշ ավանդական մեկնակետերից և ուրիշ մի լույսով ընթերցել միջնադարի առայժմ վիպական անվանված բանահյուսության պատմագրական վերարտադրությունները և բանավոր ավանդված փաստերը: Ընդարձակելով վեպ, վիպասանություն, վիպական ցիկլ հասկացությունները, որոշ դեպքերում պետք է

175 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 819:

դիմել նաև վիպական–դրամատիկական անվանումին։ Խորենացուց եկող վէպ բառը, ըստ մեզ հայտնի ավյալների, համանշանակ է երևում ամենից շատ հագեներգութիւն տերմինին և ամեն դեպքում իհարկե էպոս չի կարող նշանակել։ Իսկ եթե հիշենք, որ Խորենացին ի թիվս Տիգրանի վեպի աղբյուրների հիշում է նաև «չորս հագեներգությունները», և որ հագեներգութիւն բառը ժամանակին բացատրվել է որպես կատակերգութիւն, պարզ կդառնա, որ վէպը միջնադարում եղել է սինկրետիկ մի հասկացություն[176]։ Նոր ժամանակներում է այս բառը ստացել կոնկրետ իմաստ և միանշանակացվել որպես գրականագիտական տերմին՝ անցյալում էպոս, այսօր ռոման նշանակությամբ։ Վէպ բառը, որպես միջնադարյան գրականագիտական տերմին, տեսական-մեկնողական տրակտատներում վկայված չէ։ Դա բանավոր ստեղծագործության տեսակի անվանում է, որ սկսվում է Խորենացուց և հետագայում ստանում գրական գործածություն։ Միջնադարում գեղարվեստական երևույթների տեսակային ու ժանրային անվանումները որոշվել են ոչ ըստ ձևական հատկանիշների կամ վերաբտադրության (միմեսիս) սկզբունքի և ոչ միշտ ըստ բովանդակության կամ նյութի։ Այստեղ ամենից ավելի նկատի են առնվել կատարման (ավանդման) տեղը, միջավայրը, նպատակը[177]։ Այս տեսակետից, վէպ և վիպասանութիւն բառերը միջնադարյան հեղինակների համար ունեն աշխարհիկ իմաստ։ Եթե դրանք գործածվում են որ-

176 Վէպ բառը միջնադարյան իմաստով է գործածում Հ. Մասեհյանը «Համլետի» թարգմանությունում.

> Անբնական չէ՞, որ այս դերասանը
> Միայն մի վեպով, մի բուռն կրքի սոսկ երազումով,
> Կարենա հոգին այնպես ենթարկել իր հզացումին...

(Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. 1, Երևան, 1951, էջ 46)։ Անգլերին բնագրում սրան համապատասխանում է fiction բառը, որ նշանակում է մտահղացում, մտացածին բան։ Մասեհյանի թարգմանությունում նշանակում է ոչ իրական, ենթադրվող վիճակ, հորինված պատճառ, խոսքային իրադրություն։

177 Համմս. Դ. Լիխաչով, նշվ. աշխ., էջ 89։

պես վերնագիր, նշանակում է վերարտադրության նյութը, ձևը կամ նպատակը աշխարհիկ է։ Դա վեպ հասկացության ժողովրդական ըմբռնումն է, որ անցել է գրականության։ Ժողովրդի համար վեպը եղել է անցյալը հիշելու, պատմական դեպքերը հասարակության գիտակցության մեջ ամրացնելու, սերունդներին ավանդելու մի ձև, անկախ նրանից, թե ժանրային ինչ տեսք կարող էր ունենալ այդ գործողությունը՝ ըրույցի, պարերգի, խաղի թե ցուցքի։ Մեզ հասած այս ժանրերն ու հատվածները կամ նրանց որոշ հատկանիշներ հիշեցնում կամ անուղղակիորեն ակնարկում են այդ ձևերը։ Այս խնդիրը կփորձենք մեկնել իր տեղում։ Այժմ մտովի վերադառնալով Թրակացու հայ մեկնիչներին, ավելորդ անգամ հիշենք, որ նրանք նմանեցնում կամ նույնացնում են զնախնեաց պատմութիւն, տաղ պաբանցիկք երգոց, երգք գուսանութեան հասկացությունները և տեղավորում են այդ բոլորը կատակերգութիւն–ճագներգութիւն սատրոգության տակ։

Այս բանալիով բացվող դուռը մեզ տանում է միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի հաջորդ սրահը, որտեղ կտեսնենք, թե բեմադրական ինչ միջավայրում և ինչ ձևերով են ներկայացվել թատերային ինչ խմաստ են ունեցել վիպական սյուժեները, խաղերն ու ցուցքերը։

ԳԼՈՒԽ ԵՐԲՈՐԴ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲՆՈՒՅԹԸ, ԴՐՍԵՎՈՐՄԱՆ ՁԵՎԵՐՆ ՈՒ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ

Ո՞ւր են խնճոյք, կաքաւք ոտին
Եւ կամ ձեռաց կայծն ծափին...
Ո՞ւր գինարբուքն, զոր ըմպէին,
Ջոր և յատեանս դովէին.
Ո՞ւր բամբռասացքն դովեստին,
Կատակերգուքն ի ժողովին,
Ո՞ւր ջնարահարք երգարանին...

Գրիգոր Տղա, *Բան ողբերգական վասն առմանն Երուսաղեմի*

Ոմանք լինին կատակերգուք,
Այլք՝ մոլեգնալք և ծաղրածուք,
Այլք՝ խնդք կատակք անկար խաղուք,
Ու այլք՝ գուսանք դիւաց պարուք:

Առաքել Սիւնեցի, *Վասն յատկացուցանելոյ զդասս:*

Միջնադարյան թատրոնը ամենաթատերայինն է բոլոր ժամանակների թատրոններից: Ինչո՞ւ ենք թատերական արվեստի էությունը բնութագրող առաջին հատկանիշը ամենից ավելի վերագրում միջնադարյան թատրոնին՝ այն գեղարվեստական երևույթին, որը ամենից ավելի քիչ է գրական հետք թողել և որի բովանդակության մասին ամենից ավելի քիչ գիտենք: Միջնադարյան թատրոնը առավելագույնս թատերային է հենց

նրանով, որ ազատ է եղել գրված խոսքի, որպես տիրապետող ուժի, իշխանությունից, որ իր և՛ նյութը, և՛ ձևը վերցրել է ոչ միջնորդաբար, այլ ուղղակիորեն կյանքից: Սա միջնադարյան թատրոնի և՛ ուժն է, և՛ թուլությունը. ուժը՝ բեմական երևակայության և թուլությունը՝ բանաստեղծական երևակայության ոլորտում: Միջնադարյան դերասանները գուցե եղել են մեծ իմպրովիզատորներ, և գուցե դրանով է նրանց արվեստը կենսունակ եղել իր ժամանակին: Բայց «լսե՞լ է արդյոք որևէ մեկը, որ մեծ իմպրովիզատորները լինեին նաև մեծ պոետներ»[1]: Հայկական հատկապես վաղ միջնադարի վիպական հարուստ ժառանգությունը, որում ուժեղ է դրամատիկական հոսանքը և որը, համոզված ենք, մշակվել է թատերային պայմաններում, դուցե այլ բան է ասում: Բայց սա վաղ միջնադարյան թատերային-դրամատիկական մտածողության մեկ ճյուղն է: Միջնադարյան թատրոնը անհամեմատ հարուստ, բազմաբնույթ ու բազմաժանր է: Նրա վերակազմությունը առայժմ լիակատար չի կարող լինել, քանի որ այդպիսին չեն մեր տեղեկությունները: Բայց մի քանի մանրամասներն ու դրվագներն էլ բավական են պատկերացնելու, թե բեմական արտահայտչականության ինչ համակարգ է մշակվել վաղ միջնադարի թատերական խաղահրապարակում:

Ա. ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ ԽՆՋՈՒՅՔՆԵՐԻՑ ՄԻՆՉԵՎ ԹԱՏՐՈՆԱԿԱՆ ՇԵՆՔԵՐՆ ՈՒ ՀՐԱՊԱՐԱԿՆԵՐԸ

Վաղ միջնադարյան թատերական զվարճալիքները, ըստ պատմական ավանդությունների, սկսվում են նախարարական խնջույքներից ու խրախճանքներից: Մատենագրական ամենահին տեղեկություններն այդ են ասում: Համենայն դեպս, նախարարական և թագավորական խնջույքները եղել են երգի,

---

1 Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Միևնույն ապստամբությունը, Երկեր (ռուս.), հատ. IX, էջ 107: Բերվում է ըստ «Մարքսը և Էնգելսը արվեստի մասին» (հատ. I, Երևան, 1963, էջ 90) ժողովածուի:

պարի, խաղի, առակների, զրույցների ու վեպերի հորինման և ավանդման ասպարեզ[2]: Մեզ հայտնի է խորենացու ակնարկը, որ Արշակունյաց տան վեպը հորինվել է «ի գինարբուս և յերգս վարձակաց»[3]: Այս երևույթը թատրոն չէինք անվանի, եթե չունենար պրոֆեսիոնալ նկարագիր: Խնջույքների դահլիճներում պատմել, երգել ու խաղացել են ոչ թե խնջույքի մասնակից նախարարներն ու իշխանները, այլ արուեստականք կոչվող և խնջույքը զարդարող գուսաններն ու վարձակները: Արուեստական բառը, ըստ Աբեղյանի, գուսան բառի հոմանիշն է[4]: Այդ իմաստն է հուշում ամենահին վկայությունը. «...դնել առաջի նմա խորտիկս, և տալ նմա գինի, և ուրախ առնել զնա արուեստականօքն» (Բուզ. 5, է)[5]: Խոսքն այստեղ երաժիշտ գուսանների մասին է: Բայց բառի իմաստը դրանով չի սահմանափակվում: Արուեստական նշանակել է նաև «ճարտար արուեստադէտ», «առաքինի, բարեպաշտ» (թերևս նկատի է առնվում կրթվածությունը), «ննջգաւոր»[6]: Համադրելով այս իմաստները և նկատի ունենալով գուսան բառի հետ ունեցած կապը, թվում է, արուեստական բառը կարելի է թարգմանել պրոֆեսիոնալ: Բառի ամենաստույգ իմաստը այս է, եթե ելնենք արմատի՝ արուեստ բառի իմաստից, որն է «ճարտարութիւն, մտաւոր կամ ձեռական արհեստ»[7]: Անկախ այս բացատրություններից էլ, մենք բոլոր հիմքերն ունենք հաստատելու, որ հայկական միջնադարում գուսանները եղել են պրոֆեսիոնալներ: Դրանում կհամոզվենք նաև հետագա էջերում: Բայց ուշա-

---

2 Տե՛ս Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնճույք հին Հայաստանի մեջ, էջ 255 և շարունակ.:

3 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 193:

4 Նույն տեղում:

5 Փավստոսը պատմում է, որ Արշակի սեննեկապետը՝ Դրաստամատը այցելում է իր թագավորին Անհուշ բերդում և գուսաններ է բերում նրան թեկուզ մի քանի ժամով զվարճացնելու համար: Կարճատև ուրախությունը դառնացնում է Արշակին, և նա այդտեղ էլ ինքնասպան է լինում:

6 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 332:

7 Նույն տեղում:

գրավն այն է, որ հայկական միջնադարում եղել է ոչ միայն կատարողական արվեստի պրոֆեսիոնալիզմի ըմբռնումը, այլև հասկացությունն արտահայտող տերմինը։

Մյուս բառերը, որ վերաբերելու են մեզ, խնճոյք և ժողով բառերն են։ Նրանց միջնադարյան իմաստը էապես տարբեր է այսօրվա իմաստից։ Մեզ շատ է տրամադրում Աբեղյանի բացատրությունը. «Խնճոյք» կամ «խնջոյք» նշանակում է ընդհանրապես որևէ հանդեսի համար հավաքված ժողովված բազմություն, ժողով, իսկ մասնավորապես «ուրախության խընջոյք»—ուրախության սեղան... Ամենահին ժամանակներից խնճոյքին համանշանակ է եղել ժողով բառը»[8]։ Իսկ Աճառյանը բերում է բառի ամենահին վկայություններից մեկը Ագաթանգեղոսից. խնճոյ այստեղ նշանակում է «ճաշկերույթի բազմություն»[9]։ Խնճոյք և ժողով բառերի վերոհիշյալ իմաստներն են հաստատում նաև Հացունու ուսումնասիրությունները։

Այսպիսով, միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի նախնական տեսակներից մեկը պալատական խնջույքների սրահն է։ Հիշենք, որ փոքրասիացի հույն դերասանները նույնպես «Բաքոսուհիները» ներկայացրել են Թագավորական ճաշկերույթի վերջում։ Սա, հավանաբար, շատ հին ժամանակներից եկող սովորություն է։ Այդ խնջույքները, պետք է կարծել, եղել են բազմամարդ, շքեղ ու հանդիսավոր։ Ինչպես նկարագրում է Հացունին, դահլիճում սեղաններն ու բազմոցները դասավորվել են պատերի երկայնքով, իսկ կենտրոնում թողնվել է ընդարձակ տարածություն գուսանների համար։ Երգը, խրախճանքն ու պարը սկսվել է ճաշկերույթից հետո։ Ներս են հրավիրվել գուսանները, վարձակները ու կատակերգուները, մատրուակները սկսել են դինի բաժանել շքեղ սափորներով, և սկսվել է անդուլ ու շռայլ մի խրախճանք, ծափ, ծիծաղ, ոտքերի դոփյուն, երգ, պարերգակների խմբական պարեր, վար-

8 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 193։

9 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 381։

պարի, խաղի, առակների, զրույցների ու վեպերի հորինման և ավանդման ասպարեզ[2]: Մեզ հայտնի է Խորենացու ակնարկը, որ Արշակունյաց տան վեպը հորինվել է «ի գինարբուս և յերգս վարձակաց»[3]: Այս երևույթը թատրոն չէինք անվանի, եթե չունենար պրոֆեսիոնալ նկարագիր: Խնջույքների դահլիճներում պատմել, երգել ու խաղացել են ոչ թե խնջույքի մասնակից նախարարներն ու իշխանները, այլ արուեստականի կոչվող և խնջույքը զարդարող գուսաններն ու վարձակները: Արուեստական բառը, ըստ Աբեղյանի, գուսան բառի հոմանիշն է[4]: Այդ իմաստն է հուշում ամենահին վկայությունը. «...դնել առաջի նմա խորտիկս, և տալ նմա գինի, և ուրախ առնել զնա արուեստականօքն» (Բուզ. 5, է)[5]: Խոսքն այստեղ երաժիշտ գուսանների մասին է: Բայց բառի իմաստը դրանով չի սահմանափակվում: Արուեստական նշանակել է նաև «ճարտար արուեստադէտ», «առաքինի, բարեպաշտ» (թերևս նկատի է առնվում կրթվածությունը), «ննջգաւոր»[6]: Համադրելով այս իմաստները և նկատի ունենալով գուսան բառի հետ ունեցած կապը, թվում է, արուեստական բառը կարելի է թարգմանել պրոֆեսիոնալ: Բառի ամենաստույգ իմաստը այս է, եթե ելնենք արմատի՝ արուեստ բառի իմաստից, որն է «ճարտարութիւն, մտաւոր կամ ձեռական արհեստ»[7]: Անկախ այս բացատրություններից էլ, մենք բոլոր հիմքերն ունենք հաստատելու, որ հայկական միջնադարում գուսանները եղել են պրոֆեսիոնալներ: Դրանում կհամոզվենք նաև հետագա էջերում: Բայց ուշա-

---

2 Տե՛ս Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնճույք հին Հայաստանի մեջ, էջ 255 և շարունակ.:

3 Մ. Աբեղյան, երկեր, հատ. Բ, էջ 193:

4 Նույն տեղում:

5 Փավստոսը պատմում է, որ Արշակի սենեկապետը՝ Դրաստամատը այցելում է իր թագավորին Անհուշ բերդում և գուսաններ է բերում նրան թեկուզ մի քանի ժամով զվարճացնելու համար: Կարճատև ուրախությունը դառնացնում է Արշակին, և նա այդտեղ էլ ինքնասպան է լինում:

6 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 332:

7 Նույն տեղում:

գրավն այն է, որ հայկական միջնադարում եղել է ոչ միայն կատարողական արվեստի պրոֆեսիոնալիզմի ըմբռնումը, այլև հասկացությունն արտահայտող տերմինը:

Մյուս բառերը, որ վերաբերելու են մեզ, խնճոյք և ժողով բառերն են: Նրանց միջնադարյան իմաստը էապես տարբեր է այսօրվա իմաստից: Մեզ շատ է տրամադրում Աբեղյանի բացատրությունը. «Խնճոյք» կամ «խնջոյք» նշանակում է ընդհանրապես որևէ հանդեսի համար հավաքված ժողովված բազմություն, ժողով, իսկ մասնավորապես «ուրախության խընջոյք»—ուրախության սեղան... Ամենահին ժամանակներից խնճոյքին համանշանակ է եղել ժողով բառը»[8]: Իսկ Աճառյանը բերում է բառի ամենահին վկայություններից մեկը Ագաթանգեղոսից. խնճոյ այստեղ նշանակում է «ճաշկերույթների բազմություն»[9]: Խնճոյք և ժողով բառերի վերոհիշյալ իմաստներն են հաստատում նաև Հացունու ուսումնասիրությունները:

Այսպիսով, միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի նախնական տեսակներից մեկը պալատական խնջույքների սրահն է: Հիշենք, որ փոքրասիացի հույն դերասանները նույնպես «Բաքոսուհիները» ներկայացրել են թագավորական ճաշկերույթի վերջում: Սա, հավանաբար, շատ հին ժամանակներից եկող սովորություն է: Այդ խնջույքները, պետք է կարծել, եղել են բազմամարդ, շքեղ ու հանդիսավոր: Ինչպես նկարագրում է Հացունին, դահլիճում սեղաններն ու բազմոցները դասավորվել են պատերի երկայնքով, իսկ կենտրոնում թողնվել է ընդարձակ տարածություն գուսանների համար: Երգը, խրախճանքն ու պարը սկսվել է ճաշկերույթից հետո: Ներս են հրավիրվել գուսանները, վարձակներն ու կատակերգուները, մատրուակները սկսել են գինի բաժանել շքեղ սափորներով, և սկսվել է անդուլ ու շռայլ մի խրախճանք, ծափ, ծիծաղ, ոտքերի դոփյուն, երգ, պարերգակների խմբական պարեր, վար-

8 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 193:

9 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 381:

ձակների կայքյուն, պագշոտ մնջախաղեր, խեղկատակություն, սրախոսություններ, պարկեշտություններ հետու կատակներ և այլն։ Այստեղ էլ հորինվել կամ կրկնվել են նախնիների պատմությունները, գովերգվել նրանց քաջագործությունները։ Իսկ նախարարները, իշխանները, սեպուհներն ու ազատները իրենց բարձերին թիկնած կամ էլ պառկած դինի են խմել, լսել ու դիտել, չխառնվելով գուսանների ու կատակերգուների խմբին։ Նրանք ունեցել են իրենց սիրելի գուսաններն ու վարձակները, իրենց երաժիշտներն ու ծաղրածուները։ Մեզ են հասել մեկերկու անուններ նրանցից։ Խորենացին հիշատակում է Բակուր Սյունյաց նահապետի Նազինիկ անունով վարձակին, որի պարով հափշտակվում է խնջույքի հրավիրվածներից մեկը՝ Տըրդատ Բագրատունին և բռնությամբ խլում իր սիրոջից։ Խորենացու նկարագրածը, ըստ երևույթին, բնութագրական փաստ է, որ շատ բան կարող է ասել վաղ միջնադարի ֆեոդալական կենցաղի ու հոգեբանության մասին։ «Եւ եղև յաւուր միում յընթրիս Բակրոյ նահապետին Սիւնեաց. և յուրախանալն գինւով՝ տեսեալ Տրդատայ զկին մի, զի յոյժ գեղեցիկ էր և երգէր ձեռամբ, որում անունն էր Նազինիկ, արփացաւ և ասէ ցԲակուր. Տուր ինձ զվարձակս զայս. և նա ասէ. Ոչ տամ, զի հարճ իմ է։ Իսկ Տրդատայ բուռն հարեալ ի կինն, չիւրն քարշեաց ի բազմականն. շամշելով վաւաշէր ըստ օրինակի երիտասարդի անարգել տարփաւորի։ Ընդ որ խանդացեալ Բակրոյ, յարեաւ հանել զնա ի նմանէ։ Բայց յոտն կացեալ Տրդատայ, ծաղկեալ սկտեղբն իբր զինու վարեցաւ, նա և ի զբարձակիցսն ի բազմականացն ի բաց պուղեաց։ Եւ անդ էր տեսանել նոր զոմն Ողիսևս՝ զՊէնելոպայ զսիղնեան սատակելով, և կամ զԱպիթեայցն և զյուշկապարացն կռիւս ի վերայ Պերիթեայ հարսանեացն։ Եւ այնպէս չիւր վանան եկեալ, իսկոյն ի ձի ելեալ հանդերձ հարճիւն ի Սպեր գնաց»[10]։

---

10 Խորենացի, նշվ. հրատ., II, ԿԹ, էջ 195—196 (ընդգծումը մերն է)։ Այս էպիզոդը բերված է մեզ նախորդող գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում։

Վաղ միջնադարի հայ ֆեոդալ-ազնվականների կյանքն ու կենցաղը, ինչպես կռահում է Ադոնցը, նման է եղել IX—XI դդ. եվրոպական սինյորների կյանքին ու կենցաղին[11]. պատերազմներ արտաքին նվաճողների դեմ, ներքին, փոխադարձ կռիվներ ու ասպատակություններ, իսկ խաղաղ միջոցներում՝ որսորդություն («մեք փող հարուաք և թմբկի հարկանէաք, որպէս օրէն էր թագաւորաց»), խրախճանքներ, թատերային զվարճալիքներ՝ «ի կաքաւս խաղուց և յերգս գուսանաց հնշատանային» (Գրիգոր Վարդապետ)[12] կամ թե «դիցերեալ մաշէին ընդ չքոտի մտացն ի հնութիւն հեթանոսութեանց սովորութեանց... և զիւրեանց երգս առասպելիաց զվիպասանութեանն սիրեցեալք» (Բուզ., 3, ԺԹ): Եվ այս ամենը դինու, շվայտության, ցոփության ու զգացմունքների ազատության հետ: Նույնն է ասում Փավստոսի պատմածը Հուսիկի երկու որդիների՝ Պապի և Սթեփանոսի մասին. «ըմպէին անդ գինի բազում և վարձակաւք և գուսանաւք և կատակաւք»: (3, ԺԲ): Այս անկարկը բառացի չպետք է հասկանալ, որպես թե հայ ֆեոդալ-ազնվականներն ու նրանց որդիները սեղանակից էին դարձնում վարձակներին, գուսաններին ու կատակերգուներին, այլ՝ գինի էին խմում երգ ու երաժշտություն լսելով, վարձակների պարը և կատակերգուների խաղը դիտելով:

Մեր պատկերացումը լրացնելու համար կարդանք նաև Փավստոսի երկի 5-րդ գլխության ԼԲ գլուխը, ուր նկարագրվում է Պապ Արշակունու սպանությունը խնջույքի պահին, գուսանների ներկայացումը դիտելիս. «Իբրև ընդ գինիս մտին, որպէս զառաջին ուրախութեանցն նուագն մատուցին արքային Պապայ, և առ հասարակ թմբկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք, իւրաքանչիւրն արուեստաւք պէսպէս ձայնիւք բարբառեցան: Եւ վահանաւոր լեգէոնին հրամայեն հանուն. և մինչ դեռ թագաւորն Պապ զուրախութեան գինին ունէր ի մատունս իւր, և նայէր ընդ պէսպէս ամբոխ գուսանացն,

---

11 Համմա. Ն. Ադոնց, Հայաստանը Հուստինիանոսի դարաշրջանում, (ռուս.), էջ 436—479:

12 Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնճույք..., էջ 205:

ահեակ ձեռամբն յարմունկն՝ յոր յեցեալ բազմեալ էր՝ ունէր տաշտ ոսկի ի մատունս իւր, իսկ աջ ձեռնն եդեալ էր ի դաստատեան նրանին՝ զոր կապեալն էր յաջու ազդերն իւրում, և մինչ դեռ բերանն ի բաժակին էր յրմպելն, և աչօքն յառաջ կոյս պշուցեալ հայէր ընդ պէսպէս ամբոխս գուսանացն...»[13]: *Դարձեալ հնարաւոր չէ չհիանալ Փավստոսի նկարագրության փայլով և գեղարվեստականությամբ: Պապի դիրքն ու դիմանկարը նախ թատերային է: Հունաց զորավարի մոտ խնջույքի հրավիրված Պապը թիկնել է բազմոցին, ձախ ձեռքում գինու ոսկե գավաթը, աջ ձեռքը սրի դաստապանին, հիացած աչքը գուսանների ամբոխին: Նույնքան թատերային է նրա անկման պատկերը. դավադիրներից մեկը նրա աջ ձեռքին է զարկում, մյուսը պարանոցին, «և գինին տաշտին և արիւնն պարանոցին նովաւ հանդերձ ի վերայ բաժակալ սկըտեղն անկանէր առ հասարակ»*[14]:

Բայց ուշադրություն դարձնենք մեր ընդգծած տողերին: Պատմիչը չի ասում, թե իր հերոսը երգ ու նվագ էր լսում միայն, այլ «նայէր», «աչօքն յառաջ կոյս պշուցեալ հայէր»[15]: *Ենթադրվում է, որ արուեստականները բազավորի առջև ինչ-որ տեսարան են խաղալիս եղել, ըստ երևույթին, բազմամարդ տեսարան, կամ պարզապես խաղացողների, նվագողների ու երգողների մեծ բազմություն է եղել խնջույքի սրահում. պատմիչը երկու անգամ կրկնում է՝ «պէսպէս ամբոխս գուսանացն»: Իսկ ի՞նչ գուսաններ են եղել դրանք, «բմբկահա՞րք և սրնգահա՞րք, քնարահա՞րք և փողահա՞րք», ինչպես պատմիչն է ասում: Այստեղ արդեն բախվում ենք քրիստոնյա հեղինակի պայմանական ոճին. նա առարկաները կոնկրետ անուններով չի կոչում, այլ օգտվում է Ս. Գրքի թարգմանության բառապաշարից ու ոճից*[16]: *Գուսանների խաղը նկարա-*

---

13 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 348 (ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.):

14 Նույն տեղում:

15 *Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Գ. Գոյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 269):*

16 Համմտ. Յայտն., ԺԲ, 22:

գրելու այս ձևը կրկնում են ուրիշ հեղինակներ էլ։ Դրանցից մեկը կարծեցյալ—Շապուհ Բագրատունին է, որ Փավստոսից մոտ վեց հարյուր տարի հետո Ս. Գրքի ոճով նկարագրում է Դևրեն Արծրունու խրախճանքը. «գային սովորականքն՝ փողահարքն և քնարահարքն և տաւեղահարքն և խաղաւարիքն կաքաւէին առաջի նորա»[17]։ Սա նույն երևույթի նկարագրությունն է, համեմատաբար ավելի կոնկրետ, թեկուզ մեկ բառով՝ «խաղաւարիքն», որ կազմված է խաղ և առնեմ (անել կատարել, ներկայացնել) բառերից։ Այս բառը չկա ո՛չ Ս. Գրքում, ո՛չ էլ Փավստոսի կամ ընդհանրապես վաղ շրջանի հեղինակների բնագրերում։ Բայց երևույթը, միանգամայն հասկանալի է, գալիս է ամենավաղ ժամանակներից։ Ուրեմն, ինչքան սրահում խաղ ներկայացնողները կաքավում են, այսինքն՝ պարում (կաւաւ նշանակել է մեննաւար, կաւաւել՝ մեննաւարել)[18]։

Նապինիկի էպիզոդը, ինչպես և այլ օրինակներ (որոնց կանդրադառնանք) ասում են, որ մենապարողները գերազանցապես եղել են կանայք, որ կաւաւ կոչված պարը շատ դեպքերում ունեցել է զգայական բովանդակություն։ Հնարավոր է, որ դա նման լիներ ասորա-բյուզանդական միմիական պարերին, ինչպես ենթադրել են ուսումնասիրողները։ Եթե Տրդատը Նապինիկին նայելով «շամշելով վաւաշէր», կամ Պապը «աչօքն պշուցեալ հայէր», առանց նկատելու թիկունքից մոտեցող դավադիրների սուրը, պետք է մտածել, որ իսկապես նրա տեսածը նման է եղել Հռոմի անկումից հետո Առաջավոր Ասիայում, հատկապես Ասորիքում և Բյուզանդիայում մեծ տարածում ստացած կանացի պագշոտ մենապարերին։ Հետագա էջերում էլ կտեսնենք, որ վաղ միջնադարյան թատերային զվարճալիքների ու թատրոնի կենտրո-

---

17 «Պատմութիւն անանուն վրուցագրի. կարծեցեալ—Շապուհ Բագրատունի», Երևան, 1971, էջ 117 (ընդգծումը մերն է — Հ. Հ.)։

18 Հմմտ. Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 563։ Այս իմաստի տեսակետից պետք է մեկնել նաև կաւաւիչ, կաւաւանճ, կաւաւան, կաւաւարան (հմմտ. Գ. Գոյան, հատ. I, էջ 232—233, Ս. Լիսիցյան, հատ. 1, էջ 72—73) բառերը։

նական ֆիդուրներից մեկը կիսամերկ պարող կինն է։ Այս պարի կոնկրետ նկարագիրը ձևի տեսակետից մեզ համար անորոշ է։ Պատկերային նյութը (քանդակներ ուշ հելլենիզմի շրջանից, մանրանկարներ համեմատաբար ուշ շրջանի ձեռագրերում) սոսկ մոտավոր պատկերացումներ է տալիս այդ մասին. շարժման բովանդակությունը կամ գեղարվեստական ու ոչ գեղարվեստական իմաստը ընկալել չենք կարող։ Բայց ենթադրվում է, որ այդ պարի տեսակներից մեկը իր սյուժետային ինչ-ինչ ակնարկներով խորհրդանշել է Հերովդեսի աղջկա՝ Սալոմեի կերպարը («Եւ իբրև եղեն ծնունդք Հերովդի, կաքաւեաց դուստրն Հերովդիայ ի մէջ բազմականին. և հաճոյ թուեցաւ Հերովդի»)[19]։ Կամ գուցե հետագայում է այդ իմաստը վերագրվել վարձակների պարերին։ Մատթէոսի ավետարանի մեկնությունները[20] ենթադրել են տալիս այդ։ Այդպիսի ակնարկ ունի նաև Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը (մոտ. VIII—IX դդ.)[21]։ Հայտնի է, որ արևմտաեվրոպական ֆիստրիոնների և ժոնգլյորների թափառական խմբերում եղել են Սալոմեի պարը ներկայացնող պարուհիներ[22]։ Այդ պարի նախնական կամ համեմատաբար հին տեսքը պետք է որոնել Առաջավոր Ասիայում։ Եվ ըստ երևույթին ամենանախնական վկայությունը Եփրեմ Ասորու հայտնի ճառն է՝ «ի Յովհաննէս Մկրտիչն և ի կաքաւումն Հերոդիադայ»։

Այս ճառը գրված է երկակի առիթով. մեկնելով Մատթէոսի ավետարանի վերը հիշված հատվածը, երանելին նկարագրում է Սալոմեի պարը ըստ իր երևակայության և իրականության ստացած տպավորությունների։ Մեզ հայտնի է, որ Հռոմի անկման շրջանի թատերական երևույթները, հատկա-

---

19 Մատթէոս, ԺԴ, 6։

20 Տե՛ս «Յովհաննու Ոսկեբերանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթէոս», գիրք Դ, Վենետիկ, 1826, էջ 252—289։ Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին որ ըստ Մատթէոսի, Կոստանդնուպոլիս, 1825, էջ 219—220։

21 «Սիմէոնի Աղձնեցւոյ եպիսկոպոսի ասացեալ Վասն գինո խմողաց որ արբենան եւ վասն գուսանաց եւ վասն պոռնիկ կանանց և կաքաւաց», Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 663, էջ 32բ։

22 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 129։

պես միմը և պարը, ամենից ավելի տարածված են եղել Ասորիքում, որ Գազա քաղաքում եղել է նույնիսկ միմերի դպրոց, որ ասորի հեղինակ Խորիկուսը նույնիսկ հակադրվել է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի թատրոնամերժ ճառերին[23]։ Ասել է թե, Եփրեմ Ասորին տեսել էր այն պարուհիներին կամ վարձակիներին, որոնք կամ որոնց նմանները հիշատակվում են վաղ միջնադարի և հետագայի հայ մատենագրության մեջ։ Կարդանք Եփրեմ Ասորու նկարագրությունը։ «Եւ յորժամ արբին և յագեցան, այնուհետև խնդրեցին ի թագաւորէն միաբան և ասեն ցնա. առաքեա զդուստրն Հերովդիադայ. զի կաքաւեսցէ առաջի բազմականացս։ Բարւօք է, եթէ զկնի այսպիսի փափկութեան արքունական սեղանոյն՝ ուրախացուցես զմեզ»[24]։ Դարձյալ խնջույքի սրահում կատարվող պար։ Եփրեմի ճառին և նրա աղբյուրին նայելով, տեսնում ենք, որ այս ավանդույթը և հին է, և ընդհանուր առաջավորասիական ժողովուրդների համար։ «Եւ իբրև Հերովդիադա ուրախացաւ յոյժ յարուցեալ զարդարեաց զդուստրն իւր երևելի գունովք։ Զգեցոյց նմա հանդերձս վարդի և շուշանի նմանութեամբ. և մեծագին անուշահոտ իւղով օծեաց զնա։ Կազմեաց մարդասպան դեղովն զաչս նորա. և հիւսեաց արուեստաբար զհերս նորա։ Լաց հնարաւորութեամբ զհերս նորա. և ճառագայթաձև փայլեցոյց զդեղեցկութիւն։ Պաճուճեալ կօշիկս յաղագս կաքաւելոյ ագոյց յոտս նորա. և սպակս ոսկեղէնս շուրջանակի տպագիոնաւ եդ ի գլուխս նորա»[25]։ Պարուհու այս զգեստավորման ու զարդարվելու նկարագրությունը գալիս է արդեն ոչ գրական աղբյուրից, այլ կենդանի տպավորության արդյունք է։ «Զարդարեալ էր նորա ծաղկագոյն և պատուական հանդերձիւքն, և բուրէր անուշահոտութիւն իւղոց նորա։ Եմուտ ի ներքս զարդարեալ և պաճուճեալ։ Տեսին զնա բազմականքն

---

23 *Տե՛ս* V. Cottas, La théâtre à Byzance, Paris, 1931, p. 46. Л. А. Фрейберг, „Апология мимов" Хорикия. сб. „Античность и Византия", изд. „Наука", М., 1975, стр. 319—326.

24 «Ս. Եփրեմի մատենագրութիւնք», հատ. IV, նշվ. հրատ., էջ 132։

25 Նույն տեղում, էջ 132—133։

և զուարճացան մեծապէս. և առաջ քան զկաքաւելն՝ զդեղեցկութիւն նորա զովէին. և ընդ հնարաւորութիւն զարդուցն զարմանային: ...Կայթեաց ձեռօքն և սկսաւ կաքաւել: Եբայ զդլուխն և զերեսաց զմիտս թագաւորին: Եւ վայրացած աչօքն յափշտակեաց զսիրտս զօրականացն»[26]: Հերովդեսը զմայլվում է «զեղեցկութեամբն և լիտի կաքաւելովն. և երդմամբ խոստացաւ առաջի բազմականացն տալ նմա զինչ և խնդրեսցէ»[27]: Աղջիկը խնդրում է «զգլուխն Յովհաննու Մկրտչի», ստանում իր խնդրածը և տոնախմբության երկրորդ օրը պարում է ավելի հրայրքոտ մի պար. «մեծաւ հպարտութեամբ շարժէր զգլուխն և շրջշրջէր զամենայն անդամս մարմնոյն ի կաքաւելն իւրում»[28]: Այս պարը շարունակվում է սառույցի վրա: Սա ուշագրավ տեղեկություն է: «Եւ կամէր ելանել հանդերձ կօշկօքն ի վերա սառին և խաղալ: ...Եւ ելեալ ամբարհաւաճութեամբ կաքաւէր ի վերա սառին, կամեցեալ նոր և երևելի իրս ցուցանել թագաւորին և զօրապետաց նորա»[29]: Ուրիմն, Ասորիքում, գուցե նաև Հայաստանում, եղել են այս կարգի պարեր: Հեղինակի տպավորությունը, ամենայն հավանականությամբ, կենսական հիմք ունի: Բայց այս մոմենտը նա օգտագործում է ոճբագործության ու մեղկ պարի վերջը ցույց տալու համար: «Նոյն ժամայն հերձաւ սառնն ի ներքոյ ոտից նորա: Սառնն իբրև սուսերաւ հատ զգլուխ նորա. և խորտակեցաւ ի խորս ծովուն մարմին նորա»»[30]:

Ավետարանական այս փոքր հատվածը միջնադարի հեղինակները մեկնել են, մեզ թվում է, ոչ վերացականորեն, այլ կենսական առիթներով: Դա նույնիսկ դարձել է բանաստեղծության նյութ, և այստեղ էլ անուղղակի արտացոլումներ են գտել կյանքից եկող տպավորությունները: Իրենց ժամանակի պարի նկարագրությունը կամ հիշատակությունը միջնադարի հեղինակները հաճախ գուգորդում են

---

26 Նույն տեղում, էջ 133—134:
27 Նույն տեղում:
28 Նույն տեղում:
29 Նույն տեղում, էջ 138:
30 Նույն տեղում, էջ 139:

այս էպիզոդի հետ։ Օրինակ, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը, որ խոսում է ոչ ասորական կամ բյուզանդական, այլ հայուհի վարձակների մասին, ուրիշ համեմատական չի գտնում, եթե ոչ այս հատվածը. «և զանաւրէն կագաւսն լկտի եւ բոզահոմանի աղճատանան հերարձակ եւ անամաչ առաջի բազմականացն որպէս զանասուն կացուցանէր, եւ պրբշռեալ յաղտ ցանկութեան դիճական գործոյն զմեծ բարկութիւն եւ զանըմբերելի աղէտս անձինն գործելով»[31]։ Ավելի պատկերավոր ու հետաքրքիր է այս բնույթի պարերի ուշ միջնադարից ավանդված մի նկարագրություն, որի աղբյուրը մասամբ Եփրեմ Ասորին է, մասամբ՝ հիշողություններով փոխանցված կենդանի ապավորություն։ Դա Հովհաննես Բլկուրանցու «Տաղ վասն Յովհաննու գլխատման» քերթվածն է։ XIV դ. գրված այս բանաստեղծությունը որպես վկայություն ընդունել, իհարկե, չի կարելի, բայց հին դարերից եկող հիշողություն նրանում կարելի է որոնել, այն առումով, որ նկարագրվող երևույթը հին է, և Բլկուրանցու նկարագրությունը որոշ առումով տարբեր է վերը բերվածից։

Անզգամ կինն լսեց
Զդուստրն շինեց դիւաց դարան,
Զաչքն եւ զուներն թխացոյց,
Զերեսն օծից դեղ դիւական։

Ասաց «Գնա եւ անդ խաղա,
Հանց որ ժողովքն հիանան.
Խնդրէ զգլուխն Յովհաննու,
Յորժամ պարգեւք քեզ խոստանան»։

Գնաց մտաւ պիղծն ի ժողովն,
Հոն որ իշխանքն կուտեցան.
Զվիզն կեռեց քան զքարբի օձ,
Զմեջքն ոլորեց քան զաղեղան։

---

31 Վեննաիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 663, էջ 33բ։ Նույնը, Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 99, էջ 4։

Աչօք ՚ւ ունօք խնճով նայէր,
Բազուկ ձգէր քան զուռ ճոճան,
Զոտքն առեալ մանիւ ճեմէր
Ի լեզհոն զորքն ի նման։

Յիմարացոյց զթագաւորն,
Շարժեաց եւ ախտ պոռնկութեան...[32]

Այս բանաստեղծությունը հրապարակող Արշակ Չոպանյանը ենթադրում է, որ որոշ մանրամասնություններ հեղինակը «ինք երևակայած է, կամ հայ ժողովրդական ավանդություններն քաղած է, կամ թերևս անվավեր ավետարաններու կամ Հայսմավուրքներու մեջ գտած է»[33]*։ Մեզ արդեն հայտնի է Թլկուրանցու նեղշնչման և գրական աղբյուրը, և կենսական հիմքը։ Ուստի այս հատվածն ընդունում ենք որպես լրացում վաղ շրջաններից ավանդված տվյալների։*

Մեր պատկերացումները միջնադարյան վարձակների պարերի մասին լրացնենք ևս մեկ-երկու բանաստեղծական նկարագրություններով, որոնք գուցե ավելի ամբողջական դարձնեն վերակազմվող պատկերը։ Դրանցից մեկը Նարեկացու «Մեղեդի ծննդի» տաղն է։ Այստեղ ներկայացվող պարը արդեն մեղաալից բովանդակություն չունի և պատկերանում է երազային, քնարական բնավորությամբ։ Սա հիշեցնում է Նաղինիկի «ձեռամբ» երգելը կամ Թլկուրանցու «բազուկ ձգէր քան զուռ ճոճան» համեմատությունը.

Ձեռացն եղիշոյ կամարակապ կապէր,
աւիճաղ պատիճաղ, սաղի խաղի երգով։
Հիւսէր զելևեսլ ընդ միմեանս,

---

32 Ա. Չոպանյան, *Հովհաննես Թլկուրանցի, «Անահիտ», Փարիզ, 1931, № 5—6։ Այս բանաստեղծությունը հրապարակված է եղել 1513-ին Վենետիկում տպագրված «Տաղարանում»։ Բնագիրը Չոպանյանը գտել է Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի № 615 ձեռագրում (Երզրում, 1592)։ Ուրիշ օրինակ նրան հայտնի չի եղել։*

33 *Նույն տեղում։*

Հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթիկին ճեմէր։

. . . . . .

Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ,
Ոլորս են առեալ եոհիւսական բոլորեալ այտիւք[34]։

Մյուսը անհայտ հեղինակի խոսք է, թևրևս Նարեկացուն ժամանակակից կամ, ավելի հավանական է, նրան հաջորդող մի բանաստեղծի։ Սա մեկ-երկու փոքր մանրամասն է ավելացնում մեր վերակազմությանը։ Նարեկացու տաղում պարուհին նաև երգում է։ Իսկ այստեղ պարուհին, որ Թլկուրանցու պատկերացրած վարձակն է հիշեցնում, թմբուկով է կաքավում.

Մեղմիկ շարժելով յայս կոյս և յայն նայէր
Ծուռածփելին իւր մահաբեր աչօքն,
Կայթել կաքաւէր թմբկահարիկ աղջիկն...[35]

---

34 Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 48։

35 «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1850, փետրվար, էջ 52։ Այս բանաստեղծությունը հրապարակողը չի ասում, թե ինչ ձեռագրից է քաղել։ Ենթադրվում է, որ սա կարող է պատկանել Նարեկացուն (տե՛ս Մ. Մկրյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 251—252)։ «Բազմավեպի» հաջորդ տարվա համարներից մեկում տպագրված է այս բեմայի մշակման մեկ այլ տարբերակ, որը Մ. Մկրյանի ենթադրությամբ, կարող է նույն հեղինակինը լինել.

Աչօքն ծաւալ ծփէր ծիրանի ծովու նման։
Ուլունքն ի վերայ լանջացն նմանեալ լերանց ծաղկանց.
Եւ վարդ վառելով այտիցն, նմանեալ խայծեալ նռանց։
Ոտնաձայն ինդիւն տաղիցն նոյն և ի շարժիլ մատանց.
Նա գարձիգարձեալ մոլէր առաջի թագաւորին.
Ճեմս առեալ ճեպեալ ճեմէր, վազս կաքաւիւք վազէր։

(«Բազմավեպ», 1851, հունվար, էջ 343)

Տպավորությունն այնպիսին է, որ այս մեկը հետագայում մշակված, մի կողմից Նարեկացու տաղերի, մյուս կողմից հայրենների տպավորությամբ գրված գործ է։ Մեր խմբագրի՝ Պ. Խաչատրյանի հետ եկանք այն ենթադրության, որ սա նման է գրական կեղծիքի, հիշեցնում է XIX դարի առաջին կեսի գրաբար բանաստեղծությունը։

Այս և նման կարգի բոլոր նկարագրություններում հակված ենք նկատել անմիջական կամ փոխանցված տպավորություններ առավելապես վաղ միջնադարից։ Ինչպիսին էլ լինեն այդ տպավորությունները, հին թե նոր, կյանքից կամ գրքից եկող, անհերքելիորեն հաստատում են, որ միջնադարյան պալատական կամ հրապարակային թատրոնի ու թատերական զվարճալիքների կենտրոնական դեմքերից մեկը, որը հավաքական (կոմպլեքս) կերպարի արժեք է ստանում, վարձակն է՝ մարդկանց զգայական վայելքի կոչողը, հմայքի, աշխարհիկ սիրո, հրայրքի, պաղշոտության ու անառակության գաղափարի կրողը, մի գաղափար, որ բացարձակ, չթաքնված հակոտնյան է ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական բարոյականության, ասկետության ու բարեպաշտության քարոզի։ Այս կոմպլեքսը, որ մխրճված է միջնադարյան աշխարհիկ, երբեմն էլ հոգևոր անհատի կենցաղի ու երևակայության մեջ, մի ծայրով Հռոմում է, մյուսով՝ Բյուզանդիայում և Ասորիքում, հասնում է մինչև Նազինիկը և մինչև XIII դարի Ֆրանսիայում հռչակված Ագնեսա պարուհին։ Եվ այս կերպարը բոլոր առումներով թատերական իմաստավորում ունի։ Ըստ մեզ հայտնի նկարագրությունների, վարձակների պարերին հատուկ են եղել բեմական կերպավորման որոշակի գծեր, ինչպես զգեստավորվելը, մերկությունը զարդարանքի միջոցով ընդգծելը, դեմքն ու մարմինը դեղերով օծելը, գունազարդվելը և այլն։ «Ջիւրեանք պճնեն, զարդարեն, ծարուրեն և դեղեն, ոտքն և ձեռքն հինայեն, կարմիր ու կանաչ հագնեն, ոսկի, արծաթ վզնոց, գինտ, մատանի դնեն և մագի վերայ և ոսկի հալխայ անցանեն՝ թող զայլ զումաշդէն հանդերձքն։ ...Ելնեն պարեն, կաքաւեն, աչքը ունքն ոլոր տան, ձեռքը, մատերն խաղացնեն, հարսանեաց կամ պատիւ մէջը հարիւր մարդ լինի ամէնն ցանկանան»[36]։ Սրանք կոչվել են նաև կատակերգակ կանայք («Մի մերձենար ի կին կատա-

36 «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», խմբ. և առաջաբանով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957, էջ 82—83։

կերգակ և ի համարձակախօս»—Հովհ. Գառնեցի)[37]։ Եվ թատրոնամերժ ճառերի սուր ծայրը ամենից ավելի ուղղված է վարձակների դեմ, որոնք, Հովհան Մայրագոմեցու խոսքերով ասած, «յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւնս, ամուսնաւորք ի շնութիւնս»[38]։ Եվ նույն մոտիվներով, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը կոչ է անում հեռու մնալ վարձակներից. «Ով եղբարք, փախերուք ի փաղաքշոտ կանանց և յայնոցիկ որ ապականեն զպատկերն աստուածագործ ի կործանումն արանց»[39]։

Միջնադարյան թատրոնի ու թատերական զվարճալիքների մյուս հավաքական կերպարը կատակերգուն է կամ, ինչպես այս հասկացության ամենահին վկայությունն է ասում, խաղակատակը։ Միջնադարյան կատակերգակ դերասանը, ինչպես հայտնի է, կրում է տարբեր ու համանման մի քանի անվանումներ՝ խեղկատակ, ծաղրակատակ, խաղակատակ, այպնակատակ, ճացկատակ, կատակ, կատակերգու, ծաղրածու, կատակագուսան և այլն։ Այս անվանումները պետք է կարծել, որ ենթադրում են նաև որոշ դասային կամ տեսակային-ժանրային տարբերություններ։ Մեզ հետաքրքրողն այս դեպքում միջնադարյան կատակաբանի հավաքական կերպարն է, առանց որի չի պատկերացվում ոչ պալատական խնջույքը, ոչ շուկան կամ տոնավաճառը, ոչ թատրոնը, ոչ ժողովրդական տոնախմբությունը։ Այս կերպարը հատկանշում է հասարակության ստորին խավերի վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ և շատ դեպքերում ներկայանում է որպես ապադասակարգային ֆիգուրա։ Անհեթեթի, խեղճակերպի, հիմարի, տարօրինակ մարդու կերպարը ընդհանրապես բնորոշ է միջնադարյան քաղաքին։ Սա կարգից ու օրենքից դուրս մարդ է. նրան չեն հարգում, չեն դատում ու պատժում, նրա հետ չեն կռվում։ Նրան ծաղրում են, նրա արածի ու ասածի վրա ծիծաղում և վարձատրում։ Կատակաբանը ունի որոշակի

---

37 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 640, էջ 147։ Բերվում է ըստ Վ. Հացունու «Հայուհին պատմության առջև» աշխատության, էջ 259։

38 «Յովհաննու Մանդակունւոյ ճառք, էջ 132։

39 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35բ։

սոցիալական ֆունկցիա՝ արթուն է պահում հասարակության առողջ բանականությունը: Նա ավելի խելոք է, քան հասարակությունը, բայց ներկայանում է հիմարի տեսքով: Այս տիպը որոշակի աղերս ունի հին ռուսական խեղճակերպի (юродивый) հետ[40], թեև շատ տարբեր է նրանից: Ընդհանրապես սա տիպիկ միջնադարյան երևույթ է և որպես այդպիսին, բավական բարդ կոմպլեքս[41]: Բարդ ամենից ավելի նրանով, որ այս տիպը ծնել են միջնադարի սոցիալ-դասակարգային հարաբերությունները, որ սա մարդու ապադասակարգայնացման արդյունքներից է: Հայտնի է, XII—XIII դդ. Եվրոպայում կոմեդիանտների մի մեծ խավ կազմվել է նախկին հոգևորականներից: Դրանք, այսպես կոչված, վագանտներն են, որ ստեղծել են նաև իրենց գրականությունը՝ հակակղերական բովանդակությամբ: Նրանց մի մասը դարձել են աճպարարներ, ձեռնածուներ. ծպտվել են զանազան կենդանիների՝ շան, ավանակի, այծի դիմակներով, ամենատարբեր դերեր են կատարել թափառական ժոնգլյորների ներկայացումներում: Բայց մենք վերադառնանք հայկական միջնադար՝ տեսնելու, թե որտեղ է միջնադարյան խեղկատակի մեզանում հայտնի ամենահին օրինակը:

Խաղակատակ բառի հնագույն և ինքնատիպ վկայություններից մեկը գտնում ենք Փավստոսի երկում: 6-րդ դպրության Ը, Ր և ժ գլուխները ներկայացնում են նովելանման պատմություն մի սուտհակ հոգևորականի՝ Հոհան եպիսկոպոսի մասին: Ըստ հեղինակի, սա պատմական անձ է՝ Փառնն կաթողիկոսի (348—352) որդին: «Եւ էր սա այր կեղծաւոր, և երևեցուցանէր ինքն զանձն իւր մարդկան պահող և խորգահանդերձ. մինչ զի մոյզս անգամ ոչ ագանէր, այլ զամառն հեսկով պատէր, և զձմեռն կեմով»: Ընչաքաղցությունը Հո-

---

40 *Համմ. А. М. Панченко,* Юродство как зрелище, Труды отдела древнерусской литературы, XXIX, изд. «Наука», Л., 1974, стр. 144—153.

41 *Տե՛ս մանրամասն А. Газо,* Шуты и скоморохи всех времен и народов, СПб., 1898. *Նաև՝ Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко,* «Смеховой мир» древней Руси, изд. «Наука», Л., 1976.

հան եպիսկոպոսին տանում է խաբեության ու կողոպուտի ճանապարհով (ավազակին քահանա է ձեռնադրում և փոխարենը խլում նրա ձին, զենքերն ու հագուստը) և ի վերջո հասցնում արքունիք։ Եվ եպիսկոպոսը դառնում է հայոց թագավորների խեղկատակը։ «Սոյն Յոհան եպիսկոպոս՝ որդի Փառինայ յորժամ երթայր առ թագաւորն Հայոց, խաղակատակ լինէր նոցա, որպէս խաղալով զանձն իւր կրթէր յագահութեան»[42]։

Ո՞վ է այս Հոհան եպիսկոպոսը, և ի՞նչ ավանդություն է արձանագրել Փավստոսը։ Պատմական մի ճշմարտություն կա այստեղ, որ առեղծվածային ձևով է ներկայանում։ Գուցե Հոհանը մի յուրատեսակ վագանտ է՝ ապագաստակարգայնացած հոգևորական։ Մեզ թվում է, որ սա պայմանական դեմք է, խորհրդանշական մի կերպար, որ Փառեն հայրապետի որդին գուցե բոլորովին էլ խաղակատակ չի դարձել։ Նրա կեղծ բարեպաշտությունն ու ընչաքաղցությունը մերկացնելու համար Փավստոսը (կամ զրույցի իսկական հեղինակը) հավանաբար բնութագրական մի զուգահեռ է ընտրել՝ խեղկատակությամբ հարստացողի տիպը կամ հոգևոր պաշտոնից փախած, սոցիալական այլ դիմակ հագածի, գուցե և իսկապես խաղակատակ դարձած մարդու տիպը։ Այն պրոցեսները, որ տեղի են ունեցել միջնադարյան Եվրոպայում XIII դարից (որը կոչում են «ժոնգլյորների ոսկեդարը»)[43], Արշակունյաց Հայաստանում արդեն եղել էին ու ավարտվել։ Մենք ինչ-ինչ հիմքեր ունենք վագանտի նախատիպը ևս այստեղ որոնելու։ Հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակում շատ էջեր կան հակակղերական բովանդակությամբ և բազում առակներ, որ կարող են համանման ծագում ունենալ։ Դրանք վագանտների գրականությանը մերձենում են իրենց թեմաներով ու մոտիվներով, իսկ ձևի տեսակետից, իհարկե, տարբեր են։ Բայց ահա «Դուք էք աղ երկրի» երգը շատ նման է վագանտների երգերին և բնույթով հիշեցնում է Մարկոսի ավետարա-

42 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 402։
43 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 125։

նի երգիծական մեկնությունը (XII)[44]։ Եկեղեցու հայրերի խոսքերում որոշակի ակնարկներ կան հոգևորականների գուսանամոլության մասին։ Խորենացին վիճակավորներին վերագրում է այդ արատը «սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» խոսքերով, Սարգիս Շնորհալին (XII դ.) գուսանամոլությունը դատապարտում է առաջին դեմքով՝ «չերգս լկութեան և ի կատակերգութեան առաւել հնշտանամք»[45]։ Իսկ կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցին (XII դ.) ավելի որոշակի ակնարկ ունի այս մասին. «Մեղա կատակերգութեամբ, մեղա գուսանամուտ լինելով, մեղա գերելով զմիտս թատերաբեր խաղուց կամ երգս լկտի ձայնից կամ առնել կամ ընդունել կամ տեսանել»[46]։ Հոգևորականի խեղկատակ դառնալու ուղղակի հիշատակություն մեզ հայտնի չէ, բացի Հոհան եպիսկոպոսի պատմությունից։ Գուցե այս երևույթն ընդհանրացնելը վիճելի է, բայց գրավոր ակնարկները (եկեղեցական հեղինակները չէին կարող ավելի որոշակիորեն ակնարկել այս մասին), այնուամենայնիվ, մտածել են տալիս։

Իսկ ի՞նչ խեղկատակություն էր անում Հոհան եպիսկոպոսը։ Փավստոսի նկարագրության մեջ, թվում է, պետք է տեսնել հին կատակախաղային մի մոտիվ՝ որևէ կենդանու դիմակով ներկայանալը։ Հոհան եպիսկոպոսը ներկայանում է ուղտի կերպարանքով։ Սա անպայման իրականությունից եկող տպավորություն է, լինի Փավստոսինը, թե ժողովրդական զրույցի հեղինակինը։ «Ի չորք անկեալ յոտս և ի ձեռս սողէր առաջի թագաւորացն, և զուղտու զձայն ածէր կառաչելով, զօրէն ուղտու այնպէս վարելով։ Ընդ կառաչելն ապա մի մի քան խառնելով առնէր ի ձայն կառաչելոյն, ասելով՝ թէ «Ուղտ եմ, ուղտ եմ, և զարքայի զմեղս բառնամ. դիք ի վերայ իմ զմեղս արքայի, Թող բառնամ»[47]։ Բոլոր առումներով հետա-

---

44 Համմ. Գլուխ առաջին, բ և «Зарубежная литература средних веков», изд. 2-е, «Просвещение», М., 1974, стр. 42—44.

45 Սարգիս Շնորհալի, Մեկնութիւն կաթուղիկեայց, Կոստանդնուպոլիս, 1826, էջ 193։

46 Մատենադարան, ձեռ. № 8772, էջ 62բ (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.)։

47 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 402։

քըրքիր փաստ է սա։ Այստեղ բացարձակ թատերական մի տպավորություն է արտացոլվել՝ խեղկատակի չորքթաթ քայլելը, ուշտի ձայն արձակելը և մանավանդ դրամ կամ վարձատրություն խնդրելու սրամիտ ձևը։ Հեղինակը պատմում է պալատական խեղկատակի մասին, բայց նրա տպավորությունները, թվում է, ուրիշ տեղից են. հավանաբար, շուկայական կամ թատրոնական խեղկատակները այս ձևով են դրամ խնդրել, ծաղրելով հոգևոր հայրերին, որոնք դրամով թողություն են շնորհել մարդկանց մեղքերին։ Սա ժողովրդական երգիծանքից եկող մոտիվ է։ Իսկ ինչպե՞ս են ընդունել թագավորները իրենց խաղակատակի խոսքը. «Թագաւորքն զմուրհակս գիւղաց կամ ագարակաց գրեալ և կնքեալ դնէին ի վերայ ողինն Յոհաննու փոխանակ ընդ մեղաց իւրեանց. և ի թագաւորացն Հայոց ստացաւ իւր գեղս և ագարակս և դանձս յուղտս լինելոյ և զմեղսն բառնալոյ ըստ բանիցն»։ Կա նաև այն տպավորությունը, թե եղել է մի նշանավոր խաղակատակ, որը երկար ժամանակ ծառայել է Հայոց արքունիքում, հավանաբար մի քանի թագավորների («սողէր առաջի թագաւորացն»), և այդ ճանապարհով հարստացել է՝ դարձել գյուղերի ու ագարակների տեր։ Եկեղեցական հեղինակի հայացքով, դա համարվելու էր հարստանալու ամենաստոր ճանապարհներից մեկը, և Փավստոսը այդ արարը վերագրում է մի վատահամբավ հոգևորականի։ Իսկ այդ խաղակատակը, բստ երևույթին, եղել է իր գործի վարպետը և դրանով էլ այդքան գնահատվել է թագավորներից։ Այս անձը մի սովորական ծաղրածու չէ։ Ամենայն հավանականությամբ, նա այն պալատական դերասաններից է, որոնք հատուկ արտոնություն ու հարգանք են վայելել և երբեմն էլ խորհուրդներ տվել թագավորին։ Մեզ հայտնի է գրական մի ավանդություն, որ 65 թ., երբ Տրդատ Ա գնացել է Հռոմ՝ Ներոնից թագ ստանալու, կայսրը բազմաթիվ ընծաների հետ միասին Տրդատին է նվիրել իր պալատի նշանավոր դերասաններից մեկին։ Սա մեր միակ համարվող տեղեկությունն է Հայաստանում եղած պալատական դերասանների մասին, եթե իհարկե Նազինիկին

միայն պարուհի համարենք: Բյուզանդական վարքերից մեկում հիշատակված է մի պալատական դերասանի անուն՝ ոմն Վահան: Սա եղել է հայազգի Լևոն VI Թագավորի (886—912) «առաջին դերասանը», նրա խնջույքների զարդը և մի մարդ, որը ի վրդովմունք շատերի, համարձակվել է խորհուրդներ տալ բասիլևսին[48]:

Պալատական թատրոնը հայկական միջնադարում երկար է գոյատևել և վերացել է հավանաբար վերջին թագավորների հետ: Համեմատաբար դեպս, Արծրունիների թագավորության շրջանում պալատական թատրոնը եղել է ծաղկյալ վիճակում: «Վասն զի են ի նմա ոսկեզարդ գահոյք,— կարդում ենք Թովմա Արծրունու երկում,— յորս բազմեալ երևի արքայ նազելի ճոխութեամբ, շուրջ զիւրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեսակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս զուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս. անդէն և սուսերամերկաց հոյլք և ըմբշամարտաց պատերազմունք. անդ և դասք առիւծուց և այլոց գազանաց. և անդ երամք հաւուց զարդարեալք ի պէսպէս պաճուճանս. զոր եթէ զամենայն որ ի նմա գործք ի թիւ ոք կամիցի արկանել՝ բազում աշխատութեան պէտք են անձինն և լսողաց»[49]: Սա արդեն միջնադարի սինկրետիկ թատրոնն է, իր ամբողջ բազմազանությամբ, հարստությամբ ու շքեղությամբ. զուսանների խմբերով («դասս զուսանաց»)՝ նվագողներ, երգողներ, խաղացողներ, պատմողներ, պարող աղջիկներ, և վերջապես՝ միջնադարի կրկեսը՝ սուսերամարտության ու ըմբշամարտի տեսարաններով, վարժեցված առյուծներով ու այլ գազաններով, ներկված ու զարդարված թռչուններով (հավանաբար՝ թութակներ, սոխակներ, սիրամարգեր): Թովմա Արծրունին այստեղ դիմում է մի հետաքրքիր տարողունակ տերմինի՝ սպասաւորք ուրախութեան: Ըստ երևույթին պալատական ներկայացումների մասնակիցների ընդհանուր

---

48 Տե՛ս Г. Литаврин, Как жили византийцы, изд. «Наука», М., 1974, стр. 180.

49 «Թովմայի Արծրունւոյ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց», Թիֆլիս, 1917, էջ 482:

անունն է այս։ Պատմիչը չի գործածում թատր կամ թէատրօն բառերը։ Բայց սա միջնադարյան թատրոնի լիակատար պատկերն է։ Մեզ հայտնի է, որ ցուցադրական բնույթի ամեն կարգի հանդեսներ ու մրցութիւններ տեղի են ունեցել ոչ միայն պալատական, այլև հրապարակային թատրոններում, սկսած ձիախաղերից, վերջացրած կռիսմարտերով ու ըմբշամարտերով։ «Ո՞ւր ձիավարժն ի թատերին»,— կարդում ենք Գրիգոր Տղայի «Երուսաղեմի ողբում»[50]։ Նույն տեղեկութիւնն է լրացնում Մատթեոս Ջուղայեցին։ «Ըմբշամարտ յօրժամ ի թէատրօնն ընթանան մեծամեծք և փոքունք յարուցեալ մի զմիմեանսբք անցանեն, զի տեսանիցեն զքաջութիւն նոցա»[51], Այս նույն թատրոններում են տեղի ունեցել նաև «խաղու և ծաղու» ներկայացումները։ «Թագաւորք,— գրում է դարձյալ Ջուղայեցին,—նստեալ ի վերայ ապարանից իւրեանց՝ տեսանիցէ զխաղս թէատրոնի և ծաղր առնէ զնոսա»[52]։

Թատերական զվարճալիքների ու թատրոնի պատկերը նույնն է և Բյուզանդիայում։ Բնույթով նույնն են և՛ պալատական, և՛ հրապարակային թատերական ներկայացումները։ Բյուզանդական պալատում գրանք կրել են յուրատեսակ առուգատեսի բնույթ։ Ներկա են եղել կայսրը իր ընտանիքի անդամներով, պալատական ավագանին, աղնվականներ, բարձրաստիճան զինվորականներ, օտարերկրացի հյուրեր։ Այստեղ ցուցադրվել են առլետների մրցութիւններ, պարեր, ձեռնածութիւններ, միմական բնույթի սյուժետային տեսարաններ, կատակախաղային ինտերմեդիաներ, պանտոմիմ և այլն։ Կայսրն ունեցել է իր սեփական զաւզանանոցը, վայրի և ընտելացված առյուծներով, և պալատական հասարակութեան համար նախատեսված մանեժներում ներկայացվել են ցուցադրական գաւզանամարտեր, ձիավարժութիւններ, խաղեր վտանգի հետ, ուժային ցույցեր և այլն[53]։ Թատերական զվար-

50 Գրիգոր Տղա, նշվ. հրատ., էջ 298։

51 Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրութիւնը, Բանբեր Մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 81։

52 Նույն տեղում։

53 Տե՛ս Գ. Լիտավրին, նշվ. աշխ., էջ 180։

ճալիքների տեսակները և թատերական ժանրերը եթե ոչ բացարձակորեն միանման, ապա նույն բնույթի են և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Ասորիքում, և՛ Հայաստանում: Մեզ հայտնի տվյալներն այդ են ասում: Այստեղ տարբերություններ կարող էին լինել միայն ընդհանուր ծավալների (մասշտաբներ), ոճական և այլ արտաքին հատկանիշների մեջ: Բայց հայտնի է, որ Հայաստանում թատերական ներկայացումները գրեթե նույնքան բազմամարդ են եղել, ինչպես հարևան երկրներում: Նախեկացու «ի թատերս տեսարանաց և առ կոլոս խառնիճաղանճ բազմութեանց» (ՎԱ, 2) ակնարկը հենց այդ բազմամարդությունն է վկայում:

Համեմատելով բյուզանդական, ասորական և հայկական թատերական միջավայրերը, հիմք ենք պատրաստում ասելու, որ առաջավորասիական քաղաքակրթության ամբողջ ռեգիոնում մենք գործ ունենք գրեթե նույն երևույթի հետ: Այն, ինչ մեզ հայտնի է բյուզանդական և ասորական թատրոնների մասին, մասամբ վերաբերում է և Հայաստանին: Իսկ այն, ինչ գտնում ենք մեզանում, անպայման առնչվում է նաև հարևան երկրներին: Հայտնի է, որ շատ են եղել թափառող կրկեսային խմբեր, որոնք ոտքի տակ են տվել ամբողջ Առաջավոր Ասիան, Հյուսիսային Աֆրիկայի ափերը, հետագայում անցել են Արևմտյան Եվրոպա, կամ այնտեղից են ինչ-որ խմբեր եկել հարավ, ավելի ուշ շրջանում սրանք կամ սրանց նմաններն անցել են սլավոնական երկրներ, Ռուսաստան[54]: Բայց մինչև արևմտաեվրոպական ֆեոդալիզմի զարգացման շրջանը, մինչև Կիևյան Ռուսիայի կազմավորումը, այս շփումներն ու ներթափանցումները տեղի էին ունեցել վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում, երբ կրկեսային-թատերական ժանրերը ձևոք էին բե-

---

54 Այն կարծիքը կա, որ հին ռուսական ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի դերասանները՝ սկոմոռոխները արևմուտքից են անցել Ռուսաստան: Այդ կարծիքը մասամբ մերժված է (տե՛ս А. А. Белкин, Русские скоморохи, изд. «Наука» М., 1975, стр. 30—53), բայց մեր կարծիքով, այդ հարցը հնարավոր չէ լուծել առանց իմանալու վաղ միջնադարյան աղբյուրները:

րել ընդհանուր, ունիվերսալ մի նկարագիր։ Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ այս երևույթը վկայված է նախ թարգմանական գրականության մեջ։ Ասորական և բյուզանդական թատրոնների մասին մենք տեղեկանում ենք այստեղից։ Հայ եկեղեցու հայրերը թարգմանել են Եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու, Հովհան Ոսկեբերանի թատրոնամերժ ճառերը, մասամբ նկատի ունենալով այս հանգամանքը[55]։ Ասում ենք մասամբ, քանի որ այդ և ուրիշ թարգմանությունների գոյությունը չի կարելի բացատրել միայն գործնական տեսակետից, ինչպես հակված են տեսնել մեր նախորդ ուսումնասիրողները։ Միջնադարյան վանքերում զարգացող գրական միտքը չէր կարող գործել միշտ կյանքի թելադրանքով. գրական նպատակները ամեն դեպքում չեն առնչվել կենսական խնդիրներին։ Թարգմանական հեղինակների վկայությունները համադրելի են հայ իրականության մեջ տեղի ունեցած երևույթներին այն չափով, որքանով նման վկայություններ ունեն և հայ հեղինակները։ Մեր և մեր նախորդ ուսումնասիրողների այս ընդհանուր դրույթը ճշմարտվում է այս կետերում։ Այնուհետև, միջնադարի հայ թարգմանիչները ստեղծել են մի ամբողջ շարք տերմիններ հայերենի բառապաշարային հիմքի վրա և օգտվել են արդեն եղած բառերից ու հասկացություններից։ Սա նույնպես որոշ բան նշանակում է, թեև, ինչպես համոզվել ենք, համարժեք նշանների տակ ամեն դեպքում չի կարելի համարժեք առարկաներ որոնել։ Բայց տերմինների բազմազանությունը անտարակուսելիորեն ենթադրում է երևույթների կամ նրանց հատկանիշների բազմազանություն, տվյալ դեպքում՝ թատերային մտածողության ձևերի հարբուսություն։ Իհարկե, դժվար է նույն ոճի և տեսակի երևույթներ որոնել ինկուզ ամենասերտ փոխազդեցությունների ու շփումների այս միջավայրում։ Դրանք համեմատելի են աշխարհայացքային ընդհանուր հիմքերի տեսակետից, բայց չեն կարող բացարձակորեն նույնացվել։ Սա ընդունում ենք որպես ընդհանուր սկզբունք, իմանալով նույնիսկ, որ մեզ

55 Համմ. Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. II, էջ 22—30։

հայտնի ավյալները առանձնապես տարբերություններ չեն հուշում։ Բնագրերից և պատկերային նյութից ստացած տեղեկությունները ստիպում են ամենից ավելի նմանության, քան տարբերության եզրեր տեսնել։ Այսպես, Ոսկեբերանի ճառերի թարգմանությունների և Մայրագոմեցու ճառերի մեջ մեծ նմանություն կա ոչ միայն ոճական առումով. այստեղ գրեթե նույնն են ակնարկվող երևույթները։ Բանասերներին թվացել է, որ այդ ճառերը կարող էին նույն հեղինակին պատկանել։ Կամ, Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեից» ճառերի թարգմանությունը լեզվական առումով այնպես է սեփականացված, հայկականացված, որ թողնում է ինքնուրույն բնագրի տպավորություն։ Եթե չիմանանք, որ դա թարգմանություն է, կկարծենք, որ թատերական ներկայացումներին ու աշխարհիկ զվարճալիքներին վերաբերող մասը վերաբերում է հայ իրականությանը։ Այստեղ, անկասկած, դեր ունի և տեքստի դրական ոճավորումը։ Օրինակ, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը ոչ միայն Ոսկեբերանի, Տերտուլիանոսի կամ Բարսեղ Կեսարացու ճառերի ոճի տպավորության տակ է, այլև վկայաբերում է անմիջականորեն Ոսկեբերանին, խոսում է նրա անունից, հատկապես Մատթեոսի մեկնության մոտիվներով։ Բայց ամենաէականն այն է, որ այս բոլոր հեղինակների դատողության առարկան նույնն է։ Փորձենք ճշմարտել մեր միտքը, համեմատելով հույն և հայ հեղինակների թատրոնամերժ խոսքերը։ Թողնենք Ոսկեբերանի և Մայրագոմեցու ճառերի նմանությունը. բանասերներն ու թատրոնի պատմաբանները վաղուց նկատել են այդ[56]։ Համեմատենք Բարսեղ Կեսարացու, Մայրագոմեցու և Սիմեոն եպիսկոպոսի ճառերի մեկ-երկու հատված, ոչ իհարկե բնագրային, այլ զուտ բովանդակային նմանությունը տեսնելու համար։ Նրանց մերժման առարկան, եթե ոչ ձևի, ապա բովանդակության առումով, նույնը չէ՞ արդյոք։

---

56 *Տե՛ս* Գ. Ալոեյան, նշվ. աշխ., էջ 60—63, համմտ. Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 22—30, 30—43։ Վ. Հացունին ուշադրություն է հրավիրում Ոսկեբերանի թարգմանչի ինքնատիպ բառապաշարի վրա (տե՛ս «Հայուհին...», էջ 258)։

Բարսեղ

Ազգի ազգի տեսիլք մոլեգինք լինին ի ֆաղաքս բազումս, և յայգուէ մինչև ցերեկոյ միտ ևդեալ սկզուցնալ հային իբրև ի զարման իմն և ի կերակուր աչաց ցանկութեանց բնակիչք նոցա, և լսել անդադար զձայնս ազտեղի երգոց՝ որ լնուն սրկանեն ի լսելիս նոցա զյիշատակս բազմայ աղտեղութենանց, նոցա որ մտաննեն բունեն յըշտեմարանս սրտից և մտաց. և այնպէս անյագ են լսել զևրն վնասակար: ...Եւ զայն ոչ առնուն ի միտ, թէ գուսանութինն իւրովք պատիր արուեստիւք զապականութեան նշանակ գործէ ի տեսողս իւր, և իրք առականաց են անդ, որոց առաջի ամենայն մարդկան դնին ծանակութիւնքն: Եւ այնպէս միաժողով միանգամայն նստին բազումք դեգերեալք ժամանակեալք ի ժամպրութիւն՝ լսել և տեսանել զապականութիւն աղտեղութենանց: Զի ձայնք երգչացն պէսպէս նուագովք դեղդեղեալք, և բարբառք լորստացն տեղի ապականութեան և աղտեղութենան յիշատակեն ի միտս նոցա: Եւ յորժամ ծնծղայքն և տափղքն բարբառեսցին, առաւել ևս յաթիոս և յակճիոս կան ընկճեալք, զի զօրինակ կերպարանաց նկարեսցեն յանձինս իւրեանց[57]:

Մայրագոմեցի

Մանաւանդ թէթևամիտ և շուայդարարոյ ազգն անհամեստիցն կանանց, երազալուր և դիւրահաւան և վաղապատիրք. որք յափրանօք պակշռտեալք միշտ ի թատերս փութան աներկիւղ ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին ելեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին, խորհին և դիտեն զնմանիս իւրեանց[58]:

Սիմէոն

Նաև գուսանք մրմընջաց սատանա(յ)ի այնու ցանցիւ որսան զազգս մարդկան, զիագաւորս յիմարս կացուցանէ, նաև սրբոց տեսարանս ապականէ եւ առնէ ժառանգ դժոխոց, եւ կափուցանէ զաչս բանական[ա]յից և ոչ տեսանեն տեառն նախ, և զպարկեշտ կուսանս եւ զպառաւունս ի չար ցանկութիւնս եւ ի գործս աղտեղիս յեղափոխէ: ...Արդ ծաննեալ բշնամին եթէ մեծ զէն են կարաւերգիչքն իւրո չարութեանն որք պատրեն զազգս անմիտս, զի յորժամ կան դեգերեալ առ նոսա, հանապազ տրտմի հոգին սուրբ: Վասնզի ստեղծ աստուած զմարդն ի պատկեր իւր եւ փառաբանիչս ընդ հրեշտակս կացոյց իւրոյ աստուածութեան, եւ նոքա կու-

---

57 «Ս. Բարսղի Ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830, էջ 66:

58 «Տ. Յովհաննու Մանդակունւոյ Ճառք», Վենետիկ, 1860, էջ 132:

տեալ կան առ դիւական երգս, վասնզի նա քակէ զայր ի կնոջէ և զկին յառնէ։ Եւ ոչ եթէ գուսանք միայն երթան ի խաւարն արտաքին, այլ եւ սիրողք նորա, որք պատուեն զնոսա, քանզի նուագ գուսանացն մոռացումն առնէ ահեղ աւուրն դատաստանին եւ լինի պատճառ կորստեան ամբարիշտ մարդկան[59]։

Նկարագրվող երևույթները գրեթե նույնն են, համենայն դեպս, բոլոր գծերով հարազատ են, այնքանով հարազատ, որ Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրէից» ճառերի հայ մեկնիչները այս հատվածը մեկնելիս ավելի շատ կրկնում են հույն հեղինակի ասածը, քան բացատրում[60]։ Ըստ այս տեղեկությունների, փոքրասիական և հայկական քաղաքներում խաղացվող ներկայացումները պատկանում են բեմական արվեստի նույն տիպին. երգ, երաժշտություն, պարեր, կերպարանափոխություն և միմիական սյուժեների ցուցադրում։ Գուսան բառը, որ թարգմանական բնագրերում համապատասխանում է հունարեն μῖμος-ին, նրա միայն ձևական համարժեքը չէ։ Գիտենք, որ գուսանն ավելի ընդարձակ իմաստ է ենթադրում, քան միմոսը, որին ժողովրդական բառապաշարում ավելի է համապատասխանում ցուցքը։ Բայց ճառախոսները այս մասին արտահայտվում են ոչ ժողովրդական, այլ գրական բառապաշարով։ Լեզվական փաստերն այս դեպքում երկրորդական են։ Մենք տեսանք, թե որքան նման էին երևում Եփրեմ Ասորու և հայ հեղինակների նկարագրած պարերը, տեսանք, թե որքան մեծ նմանություն կար Արծրունյաց իշխանների և բյուզանդական արքունիքի պալատական թատերական զվարճալիքների միջև։

Միջնադարյան թատրոնի բոլոր ձևերը չէ, որ ունեն շեշտված ազգային նկարագիր։ Ամենից ավելի ազգային են միջնադարյան թատրոնի այն ձևերը, որոնք կապված են ժողովրդի բանահյուսական ավանդներին, կապված են լեզվական և եր-

---

59 Վենետիկի մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 33բ—34ա։ Պահպանում ենք բնագրի ուղղագրությունը։

60 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 55, էջ 7բ—9ա, ձեռ. № 3275, էջ 149բ—150ա։

գային-երաժշտական մշակույթի հետ։ Իսկ երգը, երաժշտությունն ու պարը միջնադարյան թատրոնի ոգին են։ Եվ այս թատրոնը առավելապես միջազգային բնավորությամբ է ներկայանում կրկեսային ժանրում։ Հայտնի է, որ թափառական թատերախմբերը միջնադարին շատ բնորոշ են։ Երկրից երկիր անցնելով, միջնադարյան կոմեդիանտները շատ բաներ են փոխանցում ու փոխառում, և ազգային միջավայրում մնում ու զարգանում են միայն խոսքային ժանրերը։ Իսկ ամբողջ տեսարանային տարրը, այն է՝ բուն թատերային արտահայտությունը, ձևոք է բերում մշակութային տվյալ շրջադրության համար ընդհանրական նկարագիր։ Հետևենք այժմ միջնադարյան թափառող կրկեսին։

Բյուզանդական մի հեղինակ, որը մեզ ծանոթ չէ, պատմում է Առաջավոր Ասիայի երկրներում շրջող կրկեսային մի խմբի մասին, որը, ի թիվս շատ տեղերի, եղել էր նաև Հայաստանում։ «Այն ամենը ինչ նրանք անում էին, զարմանալի էր և արտասովոր։ Դա ինչ-որ դիվական տեսիլ չէր, այլ հավասարի գործ՝ երկարատև վարժությունների արդյունք։ Երկար չխոսելով, կպատմենք նրանց արածներից մի քանիսի մասին։ Այսպես վերցնելով երկու կամ երեք կայմեր և ուղղահայաց դիրքով ամրացնելով հողում, լարախաղացները բարակ ճոպաններով ամրացրին դրանք այնպես, որ կայմերը չթեքվեին ոչ այս, ոչ այն կողմ։ Այնուհետև կայմերից մեկի ծայրից պարանը ձգեցին մինչև մյուսը։ Ապա վերցրին մյուս պարանը և վարից վեր փաթաթեցին կայմերից մեկին. ստացվեց սահճանանման մի բան, որով կարելի էր վերելնել։ Բարձրանալով վեր, մեկը կանգնեց կայմի ծայրին մերթ մեկ, մերթ մյուս ոտքի վրա, հետո երկու ոտքերն էլ վեր բարձրացրեց և գլխի վրա կանգնեց կայմի ծայրին։ Ապա անսպասելի մի թռիչքով բռնեց պարանից, կախվեց և սկսեց արագ պտույտներ գործել։ Հետո ձեռքերի փոխարեն սրունքներով գլխիվայր կառչեց պարանից և շարունակեց պտտվել ու պտտվել։ Այնուհետև կանգնեց պարանի կենտրոնում, վերցրեց աղեղը և նետը հասցրեց բավական հեռու դրված նշանակետին և այնքան անսխալ, որ մեկ ուրիշը՝ չէր կարող նույնիսկ գետնի

1169—16

վրա կանգնած դիրքից։ Ավելին, աչքերը փակելով և ուսերի վրա առնելով մի փոքրիկ տղայի, նա պարանի վրայով քայլեց մի կայմից մյուսը։ Ահա թե ինչ արեց նրանցից մյուսը։ Ջի հնծավ, աստանդակեց և ձիու արագ վազքի ժամանակ կանգնում էր մերթ ձիու մեջքին, մերթ բաշին, աներկյուղորեն շարժելով ոտքերը, թռչունի նման։ Երբեմն նա անսպասելիորեն ցած էր թռչում սլացող նժույգից, բռնում էր պոչից և անսպասելիորեն հայտնվում էր կրկին թամբի վրա, կամ սահում էր թամբի մի կողմից, անցնում նժույգի փորի տակ, հեշտությամբ բարձրանում էր մյուս կողմից և շարունակում էր վարել նժույգը մեծ արագությամբ։ ...Երրորդը գլխին դնում էր բազկաչափ մի փայտ, փայտի ծայրին ջրով լի մի անոթ և քայլում էր այնպես, որ անոթը երկար ժամանակ անշարժ էր մնում։ Մեկ ուրիշը գլխին էր կանգնեցնում իր նիզակը, որի շուրջը ոլորաձև փաթաթված էր պարանը. նիզակի վրայով փոքր մի տղա արագ հասնում էր նիզակի ծայրը և կրկին իջնում, իսկ նիզակը գլխին պահող մարդը անընդհատ նա ու առաջ էր քայլում։ Մեկ ուրիշը օդ էր նետում ապակի գնդակը և որսում կամ ճկուքով, կամ արմունկով, կամ ուրիշ մի ձևով։ Այս վարժությունները միշտ չէ, որ բարեհաջող էին ավարտվում։ Այդ մարդիկ երբեմն էլ վայր էին ընկնում և մահացու վնասվածքներ ստանում։ Իրենց երկրից դուրս էին եկել ավելի քան քառասուն հոգով, բայց ողջ և առողջ Բուլղարիոն էին հասել քսանից պակաս։ Եվ, այնուամենայնիվ, հանդիսականներից բավական դրամ հավաքելով, նրանք տեղից տեղ էին շրջում հանուն ապրուստի և իրենց արվեստը ի ցույց դնելու և անցել էին գրեթե ամբողջ երկիրը[61]։

X դարում ապրած բյուզանդացի հեղինակը այս ներկայացումը նկարագրում է զարմանքով, որ շատ զարմանալի է։ Բյուզանդիայում պակաս չէին կրկեսի, մանավանդ ձիավարժության կրկեսի վարպետները։ Հայտնի է Ոսկեբերանի ճառը «ի ձիընթացս և ի թատերս» գնացողների մասին։ Իսկ Բարսեղ

61 *П. О. Безобразов*, Очерки византийской культуры, Птг, 1919, стр. 147—149. *Այս հատվածը բերված է նաև է. Պետրոսյանի նշված աշխատություններում։*

կեսարացու ճառում կա դրա նկարագրությունը, փոքր-ինչ տարբեր ձևով. այստեղ ձիակառքեր են վարում և կառքից կառք, ձիուց ձի են ցատկում («և հապատեպ փոփոխեն զերիվարսն և՝ զկառս»)։ Վերջապես, բյուզանդական ձեռագրերի լուսանցքներում կան կրկեսային ոչ պակաս բարդ ու հետաքրքրիր պատկերներ։ Ըստ երևույթին, վերևում նկարագրված հմտությունները անծանոթ են եղել Բյուզանդիոնում։ Բայց ովքե՞ր են եղել և որտեղի՞ց են հռոմեների երկիրն ընկել այդ կոմեդիանտները, դժվար է կռահել։ Նկարագրության մեջ հիշվում են նրանց անցած վայրերը՝ Եգիպտոս, Պարսկաստան, Վրաստան, Հայաստան։ Ինչ վերաբերում է ձիավարժությանը, ապա այդ չէր կարող անծանոթ լինել ոչ պարսիկներին, ոչ վրացիներին, ոչ էլ հայերին։ Փավստոսի վկայությամբ, Արշակունյաց Հայաստանում եղել են ձիարշավարաններ, հայտնի չէ ինչ բնույթի խաղերի համար[62]։ Բայց Գրիգոր Տղայի մի խոսքը՝ «ո՞ւր ձիավարժն ի թատերին», պարզ ասում է, որ XII—XIII դդ. Կիլիկյան Հայաստանում ձիավարժությունն ու թատրոնը կապ ունեցել են միմյանց հետ, այսինքն՝ եղել են ձիավարժության մանեժներ ամֆիթատրոնով։

Այժմ տեսնենք, թե վերը նկարագրված ներկայացումը ինչ առնչություն ունի Հայաստանի հետ։

1248 թ. Ժուանվիլ անունով ֆրանսիացի մի խաչակիր Երուսաղեմի ճանապարհին հանդիպել է չորս հայ գուսաններին։ Ժուանվիլի պատմածը հետագայում թարգմանվել է արևմտահայերեն և տպագրվել «Բազմավեպում»։ «Իշխանին հետ եկան չորս գուսանք ի Մեծ Հայոց, որք եղբարք էին. առնք Երուսաղեմ ուխտի կերթային, և երեք փող ունեին, որոց ձայնը երեսնին կղարներ։ Երբ կը սկսեին փողերն հնչեցնել, կարծես թե լճակին եկող կարապներու ձայն էր, և անանկ քաղցր ու շնորհալի ներդաշնակությամբ կը հանեին, որ լսողը կը հիանար։ Իրենք զարմանալի պար մը կը բռնեին. ոտ-

---

62 *Փավստոսի «Պատմության» մեջ Գնելին սպանում են ձիարշավարանի պատի տակ, «ընդդէմ բազմոցացն արքունի» (4, ԺԵ)։*

քերուն տակ տախտակ մը կը դրվեր և իրենք ոտքի վրա կեցած՝ կլոր կը դառնային անանկ որ ոտքերնին միշտ տախտակին վրա կու գար նորեն. երկուքը գլուխնին դեպ ի կռնակն ծռած կը դառնային, նույնպես անդրանիկն ալ. և երբ որ գլուխը դեպի առջև դարձնել կու տային անոր, կը խաչակնքեր երեսը. որովհետև կը վախեր, որ չըլլա թե դառնալու միջոցը վիզը խորտակի»[63]: Սա մի փոքր ֆրագմենտ է միջնադարյան ներկայացման համակառույցից, գուցե ոչ այնքան էական մանրամասն, իր հողից ու միջավայրից կտրված, որ, այնուամենայնիվ, պատկերացում է տալիս, թե գեղարվեստական ինչ աշխարհից է սերում: Ջորս Ժոնգլյորներ (եվրոպական անվանումն այստեղ ավելի հասկանալի է հնչում) ոտքով ճանապարհ են ընկել դեպի «սրբազան քաղաքը» և աստծու օգնությամբ ճանապարհի ապրուստն են հայթայթում, իրենց զարմանալի՝ օտարներին անծանոթ ու խորհրդավոր փողերը նվագելով (թվում է, սա զուռնայի մի հին տարատեսակն է), պարով ու ձեռնածությամբ մարդկանց զարմացնելով: Ժուանվիլը, որ չէր կարող ժոնգլյորներ տեսած չլինել իր երկրում, այնուամենայնիվ, զարմանում է: Պարի, նվագի ու ձեռնածության այս տեսարանը ընդհանուր շատ բան ունի միջնադարյան ձեռագրերի վերին լուսանցքներում հանդիպող թատերախաղային պատկերների[64], նաև եվրոպական ուշ միջնադարյան գրավյուրների՝ գնդակներ ու դանակներ խաղացնող, ձեռքերի վրա քայլող, գլխիվայր կախված, ջութակ ու սրինգ նվագող կոմեդիանտների տեսարանների հետ: Եթե ավելացնենք սրան գազանավարժներին, փայտոտուճներին (փայտե ոտնացուպերով քայլողներին), ձողախաղացներին ու լարախաղացներին, միջնադարյան կրկեսի պատկերը կատարյալ կլինի: Հայ միջնադարյան բնագրերում ու մանրանկարներում այս գրեթե բոլոր ձևերի վկայությունները կան:

---

63 «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1862, № 1, էջ 16:

64 Այսպիսի մի քանի պատկերներ հրապարակել է Է. Պետրոսյանը (տես «Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, լուսանկ. № 116, 117, 118, 119):

Սա մենք անվանում ենք կրկես, բայց միջնադարում կոչվել է theatrum, pատr, խաղ, բոլոր այն երևույթների հետ միասին, որոնք այսօր էլ կարող էին թատրոն կոչվել։ Մարմնի ճկունությունը և ուժը, ձեռքի հնարագիտություններով հրաշքների ու կախարդության պատրանք ստեղծելը, մարդու բնական դիրքն ու շարժումը անհավատալի կերպարանափոխությունների ենթարկելը, վտանգավոր կամ երկյուղալի դրությունները հաղթահարելը, մարդուն առօրեական, կենցաղային ըմբռնումից դուրս, անսպասելի վիճակներում ներկայացնելը զուգորդվել են երգի, կատակի, սրախոսության ու ծիծաղի հետ։ Ներկայացման մեջ այս ամենը կազմել է յուրահատուկ միասնություն. մի կողմից հրաշք ու երկյուղ, մյուս կողմից կենսախինդ երաժշտություն, մերկության ցուցադրություն, «զբանն խեղկատակութեան», «զբանս ծաղու և խաղու»։ Դուսանները միջնադարյան մարդուն տարել են կենցաղային հոգսի և կրոնական պատկերացումների աշխարհից դեպի վերկենցաղային, իրական ու խորհրդավոր, առարկայական ու զարմանալի, հորինված ու զվարճալի երևույթների աշխարհը։

Միջնադարի մտածողների համար կյանքը ըմբռնվել է որպես երկու աշխարհների միասնություն, որը նրանք ենթարկել են պարզ սխեմայի՝ բանական կենցաղ, օգտակար աշխատանք այս աշխարհում ու այս աշխարհի համար և անվերապահ հավատ, բարեպաշտություն, անկեղծ ու անսեթևեթ աղոթք՝ ինքնանախապատրաստում անդրաշխարհի երանությունը վայելելու համար։ Իսկ դուսանները խախտում էին այս պարզ սխեման մարդու հոգեկան աշխարհում, և միջնադարյան մտածողը, հոգևոր առաջնորդը, աստվածաբանն ու փիլիսոփան, նրանց արվեստը համարելու էին խաբեություն, սուտ, մարդու ճշմարիտ ճանապարհը մոլորեցնող։ Միջնադարյան մտածողի համար թատրոնը սուտ է ամբողջությամբ, իր բոլոր դրսևորումներում ու ձևերում։ «Նե յորժամ ասէ ոք զբանն խեղկատակութեան,— ասում է ասորի Աֆրահատը,— նա ոչ հաստատէ առ նա լսելիս իւր։ Եւ մարդ՝ որ ի շարիս խորհի, ի շրթանց նորա ճանաչէ իմաստունն. և եթէ զբանս ծաղու և խաղու և արհամարհանաց և հայհոյութեան խօսի,

ճանաչէ այն՝ որ լսէն զնոսա»[65]։ Խեղկատակ և խեղկատակութիւն բառերին, թվում է, ավելի լայն իմաստ պետք է վերադրել, քան տեսնում ենք հին հայերենի բառարաններում։ Կարծում ենք, դա չպետք է նշանակի կաղ, տգեղ, խեղված մարդու կատակ, կամ դեհհիկ, խեննեշ կատակ։ Սա բառերի արտաքին իմաստն է։ Բայց դա պետք է ունենար իրականությունը, մարդուն և մարդու բնական վարքը խեղաթյուրող, կեղծող, ձևափոխող, ընդունելին անընդունելի կերպարանքով ներկայացնող գործողության իմաստ։ Մոտավորապես այդ է ակնարկում Ոսկեբերանի թարգմանիչներից մեկի բացատրությունը. «խեղկատակութիւն ճանապարհ է մեղայ. զի եթէ անունն խեղ է, ինքն որպիսի իՙնչ»[66]։ Մեզ թվում է, որ խեղ բառի իմաստը թվացածից ավելի տարողունակ է, և այստեղ ակնարկ կա թատերական կերպավորման մասին, այս հասկացության ընդարձակ իմաստով։ Խեղկատակությունը միայն Հոհան եպիսկոպոսի ուղտի ձայն հանելը, չորեքթաթ քայլելը կամ ծաղրածուի դաղրախոսությունը չէ։ Խեղկատակություն է նշանակել նաև ձեռնածուի հնարամտությունը, բնական վիճակից դուրս և մարդու բնական դիրքին հակառակ շարժումներ գործելը, ինչպես անում էր ժուանվիլի տեսած գուսանը, գլխիվայր թռիչքներ գործելով և ամեն մի թռիչքից առաջ խաչակնքելով։ Խեղկատակություն է համարվել նաև վտանգի հետ խաղալը, որ նշանակում էր կատակի վերածելով չեզոքացնել մարդու մեջ եղած երկյուղի զգացումը։ Երկյուղածությունը միջնադարյան մտածողի տեսակետից համարվում է մարդու բարեպաշտության ու ողջախոհության առաջին պայմաններից մեկը։ «Սկիզբն իմաստութեան երկիւղ Տեառն»,— ասում է Սողոմոնի առաջին առակը։ Աստծու երկյուղ ասվածը խոր իմաստ է ունեցել միջնադարյան մարդու համար, և այդ զգացումը կատարսիսի հնթարկելը պետք է համարվեր մեծագույն մեղքերից մեկը։ Իր կրոնա-փիլիսոփա-

---

65 «Գիրք որ կոչի Զգոն, արարեալ Ս. Յակոբայ երիցս երանեալ Հայրապետին Մծրին քաղաքի», կ. Պոլիս, 1824, էջ 187։

66 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Բ, 1973, էջ 356։

յական իմաստից բացի, դա ունեցել է և իր սոցիալ-կենցաղային իմաստը. երկյուղը համարվել է հասարակական բարոյականությունը պահպանող ուժ, կյանքի մեկընդմիշտ հաստատված վիճակը անփոփոխ ու հավասարակշիռ պահող միջոց: Իսկ գուսանները իրենց վատնգավոր ձեռնածություններով, ընտելացված գազանների հետ խաղալով և սրբության չճանաչող սրախոսություններով կամ զգայական բովանդակությամբ այժեններ ներկայացնելով, խախտում էին մարդու և՛ երկյուղի, և՛ ամոթխածության զգացումները: Հասկանալի է, թե ինչ ներգործություն կարող էին ունենալ կիսամերկ վարձակների պարերը և դրանց կողքին վատնգավոր թռիչքներն ու լարախաղացությունները: Լարախաղացության նոր ժամանակներում պահպանված որոշ փաստեր ասում են, որ միջնադարում եղել են նաև կին լարախաղացներ: Պետք է կարծել, որ վաղ ժամանակներում այս երևույթը ավելի տարածված էր և երկակի ներգործություն ուներ. հրայրքոտ պար երկյուղ առաջացնող վիճակում: Դրա մի տարբերակն էր Եփրեմ Ասորու նկարագրած պարը սառույցի վրա, որ վերջանում էր աղետով: Երկյուղի և էրոտիկայի այս համադրությունը տեսնում ենք և ժամանակակից կրկեսում, երբ գունագեղ լույսերի տակ շողացող, փայլով պճնված կանացի մարմինը լարից կախված պտտվում է բարձր տեղում՝ գմբեթի տակ: Սա համչելու և սարսափեցնելու, սարսափեցնելու և հմայելու նույն գործոդությունն է, որ գալիս է միջնադարի խորքերից:

Միջնադարից է գալիս նաև վարժեցված առյուծներ ու օձեր խաղացնելը: Գրիգոր Մարաշեցու մի վկայությունից երևում է, որ Կիլիկյան Հայաստանի կրկեսներում ներկայացվել են նաև ոչ ձեռնասուն առյուծներ, հանդիսականների վրա տպավորություն են գործել խաղի վերածելով գազանի վայրի բնավորությունը: «Ոմանք կամին խաղ առնել զիստութիւն գազանին, ի մագաղաթի զպատկերս գրեն և ցուցանեն իբրև զմարդ, իսկ նա առեալ պատառէ զմագաղաթն և անդ ցուցանէ զբնութիւն մարդատեցութեան»[67]: Եթե ավելացնենք այս

67 Մատենադարան, ձեռ. № 108, էջ 82ա:

պատկերին Եզնիկ Կողբացու վկայությունը վաղ միջնադարյան դազանավարժների մասին, կտեսնենք, որ այսօրվա կըրկեսի և միջնադարյան կրկեսի տարբերությունը մեծ չէ։ Գազանը կրկեսում ներկայացվել ու ներկայացվում է ոչ միայն որպես գազան. նրան դնում են թատերական այնպիսի միջավայրում, այնպիսի տեսքով ու «բեմական» խնդիրներով, որ նա դառնում է կերպար, հատկանշում մարդկային բնավորության այս կամ այն դիծը։ Այս ձևով, վարժեցված կամ չվարժեցված կենդանին դառնում է մարդկայինի վերարտադրության պայմանական միջոց, յուրահատուկ գեղարվեստական սիմվոլ։ Այս հանդամանքը նկատել են նաև միջնադարյան մտածողները։ Եզնիկ Կողբացին գրում է. «եւ այլ ոք զարջոյ թոժիւն սնուցեալ՝ կաքաւիչս ուսուցանէ, և նմանեցուցեալ բարուց մարդկան՝ զգազանաբարոյն ցածուցանէ։ Եւ այլ ոք զկապիկս անապատականս ըմբռնեալս հատիս և ընչապրտուկս և ամենաչար ուսուցանեն։ Եւ այլոց զքարբս իժակերպս կալեալ թովչութեամբ չընտելութիւն մարդկան ածեն, չրեցուցեալ զթոյնս սպանողս»[68]։

Այս դրվագները բավական պերճախոս են։ Սրանք ասում են, որ միջնադարյան կրկեսը, որպես թատրոն և բեմական մտածողության լիարժեք ձև, նախատեսել է հանդիսատեսի զգացմունքների այն կոմպլեքսները, որ բնորոշ են եղել միջնադարի մարդուն։ Կրկեսային «հրաշքը» այսօր մեզ համար այն իմաստը չունի, ինչ ունեցել է միջնադարում, որտեղ իսկապես հավատացել են հրաշքներին և ձեռնածուին, մարդու աչքը խաբողին («պատրին զաչս») նայել են որպես կախարդի, հրաշագործի, սատանայի աշակերտի։ Ձեռնածուն գործում է մի «հրաշք», որը ոչ մի առնչություն չունի կրոնական հրաշքների հետ, մի «հրաշք», որ հանդիսատեսն ընկալում է անմիջականորեն, ոչ թե պատմությունների ու վկայությունների միջոցով, ինչպիսին է, ասենք, Քրիստոսի ծովի վրայով քայլելը։ Ուրեմն, թատրոնը երբեմն կարող էր կասկածի ենթարկել տալ կրոնական հրաշքները։ Այնուհետև, միջնադարյան

68 Եզնիկ Կողբացի, նշվ. հրատ., 1, ժԶ, էջ 49։

կրկնում ամեն մի գործողություն և նշան նախատեսել է ոչ այն վերաբերմունքը, որ կարող է ունենալ այսօրվա կրկնի հանդիսատեսը։ Այդ թատրոնի նշաններն ունեցել են իրենց սեմանտիկան, որը մեզ համար անհասկանալի շատ բան ունի։ Պայմանականությունների մի կոմպլեքս կա այստեղ, որ մեզ համար դեռ վերծանված չէ։ Ինչպես միջնադարյան արվեստում, այնպես էլ թատրոնում պայմանական նշանի դերը նույնքան է, որքան պատկերող նշաններինը։ Արտահայտության և բովանդակության փոխհարաբերությունը միջնադարյան թատրոնում այնքան պարզ և այնքան պարզունակ չէ, ինչպես երևում է մատենագրական վկայություններից։ Միջնադարյան թատրոնն ստեղծել է իրականության վերարտադրության կամ իմաստավորման իր և առավելապես իրեն հատուկ կոմպլեքսները, որոնք, թվում է, անըմբռնելի են, բայց եթե նրանց խորքը նայենք, կտեսնենք, որ դրանք ի վերջո բացատրվում են բեմական արվեստի ունիվերսալ օրենքներով։ Եթե Դավիթ Անհաղթը լարախաղացությունն ու ձողախաղացությունը անվանել է «ընդունայն արհեստութիւնք», «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»[69], դա չի նշանակում, որ այդ արվեստը չի ունեցել վերարտադրության օբյեկտ, կամ չի ունեցել իր առարկայական արտահայտությունից դուրս այլ իմաստ։ Միջնադարի մտածողները, ինչպես հայտնի է, արվեստին (գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական կարգերի սինկրետիկ ըմբռնումով) վերագրում էին ոչ թե վերարտադրության, այլ իրական աշխարհի առարկաներն իրենց բնական կարգի մեջ դասավորելու, ճիշտ հարաբերությունների բերելու ֆունկցիա՝ «զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»։ Սա ինքնին խոր տեսակետ է։ Բայց այս ըմբռնումն ունի իր ենթատեքստը։ Ամեն մի կարգ, այս հասկացության փիլիսոփայական իմաստով, միջնադարյան մտածողի համար նշանակում էր նաև անշարժություն, անփոփոխելիություն։ Իսկ ռեալ աշխարհի պատկերի փոխաձևությունը, տվյալ դեպքում

69 Դաւիթ Անյաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, Երևան, 1960, էջ 104։

մարդու պատկերի, մարդու բնական վարքագծի փոխանցությունը դրված է միջնադարյան թատերային վերարտադրության հիմքում: Ուրեմն, ի՞նչ իմաստ կարող է լինել գլխիվայր դառնալու, ձողի վրա կանգնելու, պարանի վրա պարելու մեջ. արարիչը նախատեսե՞լ է այդպիսի դեր մարդու համար:

Բայց ահա, ժամանակի ընթացքում միջնադարյան թատերային վերարտադրության ձևերը սկսում են հարմարվել կյանքի քրիստոնեական ըմբռնմանը, և կրկեսային «հրաշքին» տրվում է նոր բացատրություն: Կրոնական «հրաշքի» գաղափարը ներթափանցում է թատրոն: Այս մասին ձեռագիր վկայություն մեզ հայտնի չէ, բայց ավանդությամբ հայտնի է, որ լարախաղացներն իրենց համարել են Սուրբ Կարապետի հովանավորյալները, որպես թե այդ շնորհքը իրենք ստացել են քրիստոնեական սրբից: Թվում է, որ ժամանակին՝ ավելի հեռին դարերում նրանք այդ հորինել են իրենց պաշտպանելու համար, իսկ հետո դա վերածվել է կենդանի ավանդության, և լարախաղացներն սկսել են ուխտ գնալ Սուրբ Կարապետի վանքը: Կարելի է կարծել, որ գաղափարական այդ համաձայնողականությանը դիմել են ոչ միայն լարախաղացները: Մեզ հայտնի աղգագրական տվյալներով, կրոնական տոները Հայաստանում ուղեկցվել են և՛ լարախաղացությամբ, և՛ այլ կարգի խաղերով, որոնք նոր ժամանակներ են հասել փոփոխված ու խամրած ձևերով: Նախասահմանված ձևերին համեմատաբար մոտ են մանրանկարներում պատկերված պայմանական տեսարանները: Այս առումով, ուշագրավ է հետևյալ մանրամասնը. մի նկարում ձողախաղացը պատկերված է սրբի լուսապսակով, իսկ ներքևում փող են փչում և թմբուկ զարկում[70]: Այս փաստերը մեզ հնարավորություն են տալիս բացատրելու միջնադարյան թատրոնի ևս մի կոմպլեքս՝ հրաշագործի հավաքական կերպարի իմաստը:

---

70 Մատենադարան, ձեռ. № 184, էջ 216ա: Այս փաստը ներկայացված է նաև է. Պետրոսյանի «Թատերական գծերը միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում. «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, պղյուսակներ:

Սերնդից սերունդ է ավանդվել լարախաղացի և ծաղրածուի տրամախոսությունը, որն իր պարզունակ ձևով հանդերձ, բավական խորիմաստ է, խորիմաստ, եթե մեր այսօրվա լսածը մտովի տեղափոխենք միջնադար։ Այդ տրամախոսության՝ միջնադարից վկայված որևէ գրավոր օրինակ մեզ հայտնի չէ։ Միջնադարյան ոչ մի հեղինակ չէր կարող մեզ այդ շնորհն անել։ Ուստի, դիմում ենք նոր ժամանակներում գրառված փաստին, որը լեզվական առումով է նոր, իսկ բովանդակությամբ մնում է հին։

Ծաղրածու. Ա՛յ փահլևան, ո՞վ է տվել քեզ այդ հունարը։
Լարախաղաց. Ա՛յ մասխարա, դու չգիտե՞ս, որ հունարն ինձ տվել է Մշու սուլթան սուրբ Կարապետը։
Ծաղրածու. Ես էլ եմ գնում սուրբ Կարապետ, որ ես էլ ստանամ այդ հունարը, այ փահլևան։
Լարախաղաց. Դու իմ հունարը չես ստանա, այ մասխարա, դու կստանաս քո միջքին երկրորդ սապատը[71]։

Այս տրամախոսության իմաստը ըմբռնվել կարող է այն թատերական իրադրության մեջ, որ ներկայացրել է լարախաղացության տեսարանը միջնադարում։ Լարախաղացը պարում է լարի վրա, իսկ ծաղրածուն նրա շարժումներն է կապկում գետնին՝ ապահով ու անվտանգ։ Մեկը իր կյանքը վտանգի տակ դրած, իր երկյուղալի վիճակը հաղթահարող, դրության հետ խաղացող հերոսն է, մյուսը՝ հողին կպած, վտանգը չզգացող, հերոսի էությունն ու վարքագիծը չըմբռնող, երկրայինի ու գործնականության սուրուկն է։ Սա ծաղրում է այն մարդուն, որ գետնի վրա պարողի ապահով վիճակը թողած, իրեն դրել է դժվար կացության մեջ, անօգուտ չարչարանք է քաշում։ Լարախաղացի հանգստանալու պահերին ծաղրածուն ամեն անգամ ծաղրով մի նոր զրույց է սկսում նրա հետ, և նրանց տրամախոսությունը շարունակվում է

71 Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 135—136։

նույն ոգով, համաձայն իրենց դրությունների կամ ամպլուա-ների: Մեկը ներքևից՝ ծաղրով ու ծիծաղով, թռչկոտելով, հագուստի գունավոր փեշերը թափահարելով ու բոժոժները զնգզնգացնելով, մյուսը վերևից՝ իր գերազանցությունն ընդգծող, իր արժանապատվությունը իբր չնսեմացնող, լուրջ և ներողամիտ հեգնանքով, մեկը երկրից բուսած, երկրին կառչած, տափակ, կենցաղային, երբեմն անպարկեշտ սրամտություններով, մյուսը՝ որպես թե երկնքից իջած, սուրբ ու հրաշագործ, գեղեցիկ ու խիզախ, ներող ու մեծամիտ ժպիտով: Ներկայացման մեջ կա մի պարտադիր պահ, ըստ երևույթին, հնից ավանդված. ծաղրածուն փորձում է բարձրանալ լարի վրա և որևէ նախատեսված կետում ձախողվում է: Նա վստահորեն վերցնում է հավասարակշռության ձողը և թմբկահարների ու սրնգահարների աշխույժ նվագակցությամբ, հանդիսականների թերահավատ հայացքների, ծաղրի ու ծիծաղի ուղեկցությամբ բարձրանում ու ճանապարհից ևս է դառնում կամ հասնում է կայմի ծայրը: Այս «բեմավիճակի» նպատակն է ավելի ընդգծել նրա դրության ստորությունը, սրբությանը հավասարվելու կամ հերոսի հետ մրցակցելու նրա անկարողությունը: Եվ այսպես, ծաղրածուն հասնում է կայմի ծայրը, որպեսզի հանդիսականներին մի պահ թվա, որ նա արդեն սխրագործության ու սրբանալու եզրին է՝ մի քայլ է մնում, որ նա հավասարվի հերոսին: Բայց ծաղրածուն այդ «ճակատագրական» քայլը չի անում. գուցե նա ինքն էլ ոչ պակաս վարպետ լարախաղաց է կամ ինչ-որ բան կարող է ցուցադրել, բայց նրա դերը թույլ չի տալիս հերոսի սխրանքը նսեմացնող որևէ քայլ անել: Ընդհակառակը, նա բարձրանում է կայմի ծայրը իր դրության կատակերգականությունը և դրանով լարախաղացի դրության ողբերգականությունը ընդգծելու համար: Կայմի ծայրը հասնելով, նա մի պահ կարծես շփոթեցնում է հանդիսականին և լարի վրա ոտք դնելու փոխարեն, երբեմն էլ լարի կենտրոնը հասնելով, անում է անսպասելի մի սրախոսություն, օրինակ՝ «օխա՜յ, քամին մտավ շալվարս», որից հետո կամ սարսափ է խաղում, օգնության կանչում, կամ հոխորտում, գլուխ գովում և ի վերջո ևկած ճանապարհով,

դեմքին կոմիկական տագնապ, իջնում ցած. Նրա հերոսանալու փորձը այսքանով ավարտվում է: Այս տեսարանը պարզապես մի առիթ է, որ հերոսը հանդիսականի ուշադրությունը հրավիրի ծիծաղելիի ու կատակերգականի վրա, ընդգծելու համար իր դրության վեհությունն ու ողբերգականությունը[72]:

Լարախաղացի և ծաղրածուի պայմանական դիմակայության մեջ ուշադրավ է մի հանգամանք ևս, որ լրացնում, ամբողջականացնում է խաղի իմաստը: Ծաղրածուն լարախաղացի սպասավորն է՝ մատուցում է նրա պահանջած առարկաները՝ ձևնածուական ու աճպարարական ցույցերի համար, ջատագովում իր տիրոջ բարեմասնությունները, որոնց կարիքը տիրը չի զգում և որոնք չնկատելու է տալիս, և, ամենակարևորը, սրախոսություններ ու հաճոյաբան կատակներ անելով, դրամ է հավաքում, հրապարակավ գովերգում իրեն վարձատրողին, հռչակում նրա դիրքն ու աստիճանը, նրա վարձատրությունը ներկայացնում եղածից ավել, որպեսզի մյուսներն ավելին վճարեն: Երբեմն նա դրամ է հավաքում որպես թե ոչ իր տիրոջ, այլ իր համար, և դա թելադրված է դարձյալ իրադրությամբ: Լարախաղացի, որպես հերոսի, պատվից ցածր է վարձատրություն խնդրելը, նա վեր է այդ վիճակից, զբաղված է սրբազան գործով, ծառայում է իր սրբությանը՝ Մշո սուրբ Կարապետին: Սատրանալու, հանդիսա-

---

72 1950-ին Լենինականում տեսել ենք մի լարախաղացի, որը ընդմիջումներից մեկի ժամանակ հանդիսականին բացատրում էր, թե որքան լուրջ ու դժվարին է իր աշխատանքը և թե՝ ինչպիսի վտանգների է ենթակա իր կյանքը, որ ինքը հանձն է առել այդ դերությունը, քանի որ երազում տեսել է սուրբ Կարապետին, ու վերջինս պարտադրել է նրան ուխտ գնալ իր վանքը, շնորհ ստանալ, դառնալ իր սպասավորն ու նվիրյալը: Այս խոսքի ընթացքում ծաղրածուն իբր սրամիտ ռեպլիկներ էր տալիս, բայց հանդիսականները լրջացան, լռեցրին ծաղրածուին, սկսեցին կարեկցանքով նայել լարախաղացին: Տրամախոսությունը չունեցավ նախատեսված ներգործությունը, և «հերոսը» դրանից շփոթվեց, ընդհատեց խոսքը, ձեռքով նշան արեց երաժիշտներին, սրանք սկսեցին նվագել աշխույժ մի եղանակ, և լարախաղացը, կարծես ի պատասխան կարեկցական հայացքների, սկսեց ավելի դժվար, ավելի վտանգավոր երևացող ցույցեր անել:

կանին կատակով ու հաճոյախոսությամբ կաշառելու գործը նա թողել է իր ծառային։ Լարախաղացը գործ ունի երկնային ուժերի հետ, վիհի և ողբերգականի գաղափարն է հատկանշում («զքաջացն գործեցեալ իրս... ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար»), իսկ ծաղրածուն գործ ունի երկրային կեցության ու երկրային հաշիվների հետ, գործում է աշխարհիկ շահի թելադրանքով և հատկանշում է սոսրբի ու կատակերգականի գաղափարը («կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս» և «ձայնիւ հեգնական», «որպէս ոամիկքն»[73])։

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնում ստեղծված ամենաբովանդակալից ու բազմանշանակ իրադրություններից է այս, ամենաբնորոշ վիճակներից մեկը ընդհանրապես միջնադարյան թատրոնում, և բանահյուսության ու գրականության հավերժական թեմաներից մեկը, որ համաշխարհային գրականության մեջ հոլովվել է, իհարկե, ոչ լարախաղացության տեսքով։ Սա միջնադարին բնորոշ Երկնքի ու Երկրի վեճն է, որ սիմվոլիկ առարկայացում է ստացել։ Հայկական լարախաղացությունը, որպես թատերային իրադրություն, ներկայացնում է այդ համամարդկային թեմայի նախնական դիտակցումը, նրա սիմվոլիկ բանահյուսական կոմպլեքսը։ Այս կրկնային-դրամատիկական խաղավիճակը նախախորհրդանիշն է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, Լիր և Ծաղրածու, Դոն Ժուան և Սգանարել, Նեսչաստլիվցև և Սչաստլիվցև, որպես հակադրությունների միասնություն, դիմակայված զույգերի։ Սա նույն կոմպլեքսն է. դեպի երկնայինը, իդեալականը, կատարյալը ձգտող հերոսին միշտ ներքև, դեպի երկրայինը, նյութականը, անվտանգն է նայել տալիս նրա հակառնչան ու բարեկամը՝ այն ուժը, որի օգնության կարիքն ունի դեպի երկինք ձգտող հերոսը։ Մեկը բարձրանում է վեր ու բարձրանալով պատրաստում իր անկման հնարավորությունը՝ դառնում ողբերգական, մյուսը նստում է գետնին, հերոսին սովորեցնում ապահովության ճանապարհը և դառնում կատակերգական։

---

73 Համմ. Գլուխ առաջին, Բ։

Ողբերգականի ու կատակերգականի այս նախնական կոմպլեքսը ներկայանում է ավելի շատ արևմտյան, քան արևելյան բովանդակությամբ: Բայց նրա ակունքը պետք է համարել Առաջավոր Ասիայի բանահյուսությունը, որի շատ մոտիվներ ու թեմաներ գուցե մեզ անհայտ են: Բայց մեզ հայտնի են անտիկ կատակերգության թեմաներն ու մոտիվները, որոնք Հունաստանից անցել են Հռոմ և նախքան Արևմտյան Եվրոպա ներթափանցելը, ծանոթ էին Բյուզանդիայում և Ատրիքում: Լարախաղացի և ծաղրածուի կերպարներն առայժմ իմաստավորվում են այս հարաբերությունների շղթայում: Սիրահետողի և նրան օգնող ստրուկի, հերոսի և ծառայի հակադրամիասնությունը, որպես դրամատուրգիական կոմպլեքս, ծագել է անտիկ աշխարհում, հետագայում անցել իտալական ժողովրդական դիմակների թատրոնին՝ կոմեդիա դել'արտեին, այնուհետև՝ Գոցցիին ու Գոլդոնիին, Մոլիերին ու Շեքսպիրին: Հռոմեական կատակերգությունը, իր երեք հիմնական ժանրերով (պալլիատա, տոգատա, միմ) անտիկ կատակերգական թատրոնի ավանդները Բյուզանդիայի և ապա իտալական ժողովրդական թատրոնի միջոցով փոխանցում է արևմտաեվրոպական թատրոնին:

Այս շղթայի ո՞ր օղակում է հայկական լարախաղացը և ի՞նչ է վերցրել հռոմեական կատակերգությունից:

Լարախաղացությունը Հայաստանում և ընդհանրապես Արևելքում հին արվեստ է, բայց լարախաղացի և ծաղրածուի օպոզիցիան բարոյա-գաղափարական իմաստավորում է ձեռք բերել հավանաբար քրիստոնեական դարերում, ոչ այնքան վաղ ժամանակներում, այլ փոքր-ինչ ուշ, երբ քրիստոնեական գաղափարները ներթափանցում են ժողովրդական մտածողության մեջ, դառնում աշխարհայացք ու հոգեբանություն, երբ նոր հավատի գաղափարները ժողովուրդը յուրացնում և թատերաչնորեն մշակում է իր ազգային սովորությունների, հին ավանդույթների ու արարողությունների հիման վրա: Լարախաղացը դառնում է իդեալ-հերոս, երբ նրան դարձնում են քրիստոնեական սրբության նվիրյալը: Ընդունենք սա որպես հավանական բացատրություններից մեկը: Իսկ ի՞նչ առնչու-

կանին կատակով ու հաճոյախոսությամբ կաշառելու գործը նա թողել է իր ծառային: Լարախաղացը գործ ունի երկնային ուժերի հետ, վհուկի և ողբերգականի գաղափարն է հատկանշում («զքաջացն գործնեցեալ իրս... ըստ գործնեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար»), իսկ ծաղրածուն գործ ունի երկրային կեցության ու երկրային հաշիվների հետ, գործում է աշխարհիկ շահի թելադրանքով և հատկանշում է սուտը ու կատակերգականի գաղափարը («կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս» և «ձայնիւ հեգնական», «որպէս ռամիկքն»[73]):

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնում ստեղծված ամենաբովանդակալից ու բազմանշանակ իրադրություններից է այս, ամենաբնորոշ վիճակներից մեկը ընդհանրապես միջնադարյան թատրոնում, և բանահյուսության ու գրականության հավերժական թեմաներից մեկը, որ համաշխարհային գրականության մեջ հոլովվել է, իհարկե, ոչ լարախաղացության տեսքով: Սա միջնադարին բնորոշ Երկնքի ու Երկրի վիճն է, որ սիմվոլիկ առարկայացում է ստացել: Հայկական լարախաղացությունը, որպես թատերային իրադրություն, ներկայացնում է այդ համամարդկային թեմայի նախնական գիտակցումը, նրա սիմվոլիկ բանահյուսական կոմպլեքսը: Այս կրկեսային-դրամատիկական խաղավիճակը նախախորհրդանիշն է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, Լիր և Ծաղրածու, Դոն Ժուան և Սգանարել, Նեսչաստլիվցև և Սչաստլիվցև, որպես հակադրությունների միասնություն, դիմակայված զույգերի: Սա նույն կոմպլեքսն է. դեպի երկնայինը, իդեալականը, կատարյալը ձգտող հերոսին միշտ ներքև, դեպի երկրայինը, նյութականը, անվտանգն է նայել տալիս նրա հակոտնյան ու բարեկամը՝ այն ուժը, որի օգնության կարիքն ունի դեպի երկինք ձգտող հերոսը: Մեկը բարձրանում է վեր ու բարձրանալով պատրաստում իր անկման հնարավորությունը՝ դառնում ողբերգական, մյուսը նստում է գետնին, հերոսին սովորեցնում ապահովության ճանապարհը և դառնում կատակերգական:

---

73 Համմտ. Գլուխ առաջին, Բ:

Ողբերգականի ու կատակերգականի այս նախնական կոմպլեքսը ներկայանում է ավելի շատ արևմտյան, քան արևելյան բովանդակությամբ: Բայց նրա ակունքը պետք է համարել Առաջավոր Ասիայի բանահյուսությունը, որի շատ մոտիվներ ու թեմաներ դուցե մեզ անհայտ են: Բայց մեզ հայտնի են անտիկ կատակերգության թեմաներն ու մոտիվները, որոնք Հունաստանից անցել են Հռոմ և նախքան Արևմտյան Եվրոպա ներթափանցելը, ծանոթ էին Բյուզանդիայում և Ասորիքում: Լարախաղացի և ծաղրածուի կերպարներն առայժմ իմաստավորվում են այս հարաբերությունների շղթայում: Սիրահետողի և նրան օգնող սարուկի, հերոսի և ծառայի հակադրամիասնությունը, որպես դրամատուրգիական կոմպլեքս, ծագել է անտիկ աշխարհում, հետագայում անցել իտալական ժողովրդական դիմակների թատրոնին՝ կոմեդիա դել'արտեին, այնուհետև՝ Գոցցիին ու Գոլդոնիին, Մոլիերին ու Շեքսպիրին: Հռոմեական կատակերգությունը, իր երեք հիմնական ժանրերով (պալլիատա, տոգատա, միմ) անտիկ կատակերգական թատրոնի ավանդները Բյուզանդիայի և ապա իտալական ժողովրդական թատրոնի միջոցով փոխանցում է արևմտաեվրոպական թատրոնին:

Այս շղթայի ո՞ր օղակում է հայկական լարախաղացը և ի՞նչ է վերցրել հռոմեական կատակերգությունից:

Լարախաղացությունը Հայաստանում և ընդհանրապես Արևելքում հին արվեստ է, բայց լարախաղացի և ծաղրածուի օպոզիցիան բարոյա-գաղափարական իմաստավորում է ձեռք բերել հավանաբար քրիստոնեական դարերում, ոչ այնքան վաղ ժամանակներում, այլ փոքր-ինչ ուշ, երբ քրիստոնեական գաղափարները ներթափանցում են ժողովրդական մտածողության մեջ, դառնում աշխարհայացք ու հոգեբանություն, երբ նոր հավատի գաղափարները ժողովուրդը յուրացնում և թաթևրայնորեն մշակում է իր ազգային սովորությունների, հին ավանդությունների ու արարողությունների հիման վրա: Լարախաղացը դառնում է իդեալ-հերոս, երբ նրան դարձնում են քրիստոնեական սրբության նվիրյալը: Ընդունենք սա որպես հավանական բացատրություններից մեկը: Իսկ ի՞նչ առնչու-

թյուն կարող էր ունենալ այս բնաշխարհիկ արվեստը հռոմեական կատակերգության հետ, և ո՞րն է այդ առնչությունը հատկանշող փաստը։ Ուշադրություն դարձնենք մի անվանական նմանության վրա։ Լարախաղացի ծաղրածուն մինչև այսօր էլ ժողովրդի մեջ հայտնի է Յալաճի անունով։ Այս անվան մյուս, նախնական տարբերակն է Փալյանչո կամ Փալանչո[74]։ Գ. Լևոնյանը այս անունը նմանեցնում է իտալական ժողովրդական թատրոնի դիմակներից մեկի՝ Պուլչինելլա անվանը[75], որը ֆրանսիական կոմեդիայում դարձել է Պոլիշինել և միաժամանակ հիշեցնում է անգլիական տիկնիկային կատակերգության հերոսի անունը՝ Փանչ (punch նշանակում է նաև հաստլիկ)[76]։ Այս հարաբերության մեջ Փալյանչո անվանը և՛ ձևի, և՛ իմաստի տեսակետից առավել մոտ է հնչում իտալերեն pagliacco (պալյաչչո) բառը, որ նշանակում է ծաղրածու, կոմեդիանտ։ Այսպես է կոչվել նախերգակը՝ ներկայացումն սկսող կատակերգակ-մենեջերանը իտալական միջնադարյան թատրոնում։ Արտաքուստ կարող է թվալ, որ Փալյանչոն Պալյաչչոյի աղավաղված ձևն է կամ իտալերեն բառի հայացումը։ Բայց ավելի ուշադիր լինելով նկատում ենք, որ այս երկու բառերն էլ սերտորեն առնչվում են լատիներեն palliata (պալլիատա) բառին։ Վերջինս ունի նաև pallium և palliatus[77] ձևերը, որոնք բառացի նշանակում են թիկնոցավոր։ Հին Հռոմում fabula palliata (ֆաբուլա պալլիատա)[78] է կոչվել հունական կյանքից առնված կատակեր-

---

74 Այս անունների նույնիմաստ գործածության վրա ուշադրություն է հրավիրում Վ. Թերզիբաշյանը (Հայ դրամատուրգիայի պատմություն. 1668—1868, Երևան, 1959, էջ 24—25)։

75 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 133—135։

76 «Англо-русский словарь», сост. В. К. Мюллер, М., 1971, стр. 606.

77 „Итальянско-русский словарь". М., 1963. стр. 567. *Heino Seitler*, Ursprung und Entwiklung der Clownerie. Die artisten ihre arbeit und ihre kunst, Berlin, 1970, p. 66.

78 «Латинско-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий. М., 1976, стр. 720.

գությունը, և pallium բառը հունական թիկնոցն է ակնարկում։ Պալլիատաններ են գրել հռոմեացի նշանավոր կատակերգակ հեղինակները՝ Պլավտուսը և Տերենցիուսը։ Պալլիատան ոչ անպայման իր լեզվական նկարագրով ու ոճով կամ վերարտադրության ընդհանուր տիպով, բայց սյուժեների ու կերպարների սխեմայով որոշակի առնչություն ունի հելլենիստական շրջանում զարգացող միմ կոչվող ժանրի հետ, թեև վերջինս, որպես բեմական մտածողության տիպ, բավական ցածր է պալլիատայից՝ չունի նրա գրական մշակվածությունն ու որակը։ Հակված ենք մտածելու, որ ինչպես բառ բառը, այնպես էլ Փալյանչո անունը հայերենում հին փոխառություն է, գալիս է Թերևս Ասորիքից ու Բյուզանդիայից, ճիշտ այնպես, ինչպես միմը Ասորիքի միջոցով է անցել Հայաստան։ Իսկ թուրքերեն yalancı (յալանչի) բառը ծագում է ոչ այստեղից, այլ yalan (կեղծ, կեղծիք, սուտ) արմատից և գրական թուրքերենում նշանակում է կեղծավոր[79], ժողովրդական բառապաշարում՝ ծաղրածու։ Հետին դարերում, թուրքական տիրապետության շրջանում հայ ժողովրդական խավերում ավելի տարածվել է Յալանչին, քան Փալյանչո անունը։ Ոչ մի տարակուսս, որ և՛ թուրքերենում, և՛ հայերենում Յալանչին Փալյանչոյի ազդեցությամբ է ձեռք բերել ծաղրածու, կատակախոս, կատակերգակ իմաստները։ Դա տեղի է ունեցել ուշ միջնադարում կամ համեմատաբար նոր ժամանակներում։ Այսպիսով, Փալյանչո անունը բառ բառի հետ միասին վկայում է այն ընդհանրությունը, որ եղել է առաջավորասիական ժողովուրդների թատերական ավանդների մեջ։ Լեզվական այս փաստերն ասում են, որ հայկական վաղ միջնադարի թատրոնը որոշակի ընդհանուր գծեր պետք է ունենար հետագայում Արևմուտք անցնող միջնադարյան հրապարակային թատրոնի ձևերի ու մոտիվների հետ։ Մենք բոլոր հիմքերն ունենք այս միջավայրում որոնելու արևմտաեվրոպական միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ակունքները։ Մասամբ վերականգնելով

79 «Турецко-русский словарь», сост. Магазиник. М., 1946, стр. 661.

հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնական հավաքական ֆիգուրները (սիրո ու վայելքի կոչող կանացիության գաղափարի կրողը, սարսափեցնող, զարմացնող ու հիացնող, գործող հերոսականության գաղափարի կրողը, հիմարացող կամ հիմարացնող, զվարճացնող, ժողովրդական առողջ բանականության կրողը), կարող ենք մոտենալ միմական ներկայացման պատկերին, փորձել տեսնել այդ ներկայացումը: Նախ, ի՞նչ գործող անձերից կարող էր կազմվել միջնադարյան ստեղծաբանական կատակերգության ներկայացումը: Այստեղ մեր կողմնորոշիչը լինելու է ընդհանրապես հին կատակերգությունը, որի բոլոր դիմակները կամ ամպլուաները ի վերջո տեղավորվում են վերոհիշյալ երեք կոմպլեքսներում, անկախ գործող անձանց թվից կամ բնավորությունների բազմազանությունից: Վերջիններս կարող են շատ լինել, ինչպես՝ երկու հերոս կամ երկու սիրահար (բարի, թե չար, մեկնույն է), երկու սիրուհի, երկու սպասուհի, երկու ծառա և այլն: Ինչպես հերոսի կոմպլեքսը կարող է բաժանվել դրականի ու բացասականի, այնպես էլ ծառա-ծաղրածուինը խելոքի ու հիմարի: Վերջապես, ծաղրածուի կոմպլեքսից է ածանցված նաև խաբվողի ու հիմարացողի տիպը, որին իտալական թատրոնում տվել են Կապիտան անունը:

Մեզ հայտնի չէ, թե ինչ այժմեներ են խաղացվել հայ միջնադարյան աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնում: Որոնել կամ վերականգնել այդ անհնարին ու անիմաստ է: Դա մեզ հայտնի կարող է լինել այն չափով, ինչ չափով կապ ունի հնագույն ավանդությունների ու առասպելների հետ, և այն չափով, ինչ չափով ընդհանուր մոտիվներ է ունեցել մեզ հասած առակների ու աշխարհիկ բովանդակությամբ զրույցների հետ: Սա է միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ընդհանուր թեմատիկան, որը ներհյուսվել է միմական կամ ցուցքային մոտիվներին: Համաձայնվածք ենք մեր նախորդ բոլոր ուսումնասիրողների հետ (Հացունի, Աբեղյան, Լևոնյան, Գոյան), որ Մայրագոմեցու «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» ճառը վերաբերում է և՛ ասորա-բյուզանդական միմերին, և՛ հայ դուսաններին, որ նրանց խաղի նյութը հիմնականում եղել է էրո-

տիկ-արկածային, հետապնդումներով, անսպասելի, հանդիսականի ամոթխածությունը հարստահարող տեսարաններով, ցուցադրական սրախոսություններով, երաժշտությամբ, երգերով ու պարերով: Ներկայացումները, ինչպես ենթադրել են տալիս ժամանակակիցների ժլատ ակնարկները, ունեցել են, այսօրվա լեզվով ասած, էստրադային-կրկեսային համերգների բնույթ, և պարը, պանտոմիմը, երգը, տրամախոսությունը ներկայացվել են ինչպես առանձին-առանձին, այնպես էլ որևէ այժետային հյուսվածքում: Այս ներկայացման քիչ թե շատ «հարուստ» նկարագրությունը տվել է Մայրագոմեցին: Բանասերները երբեմն կասկածի տակ են դրել նրա հաղորդածի վավերականությունը, երբեմն էլ մտածել, որ նրա խոսքը վերաբերել է բյուզանդական թատրոնին[80]: Բայց, ինչպես տեսանք, Մայրագոմեցու խոսքերը ճշմարտվում են նախորդ, ժամանակակից ու հաջորդ այլ հեղինակների խոսքերով, հատկապես Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի համաբնույթ ճառով: Ներկայացումների արտաքին պատկերը նույնն է այս երկու հեղինակների նկարագրություններում: Այդ պատկերն իհարկե լրիվ չէ, բայց եղածը մեզ հիշեցնում է պանտոմիմի համադրություն երգի ու խոսքի հետ: «Մանաւանդ զկատակն մտակորոյս՝ որ ի մէջ լկտի բազմականացն իբրև զայսահարս յափրին, ծռին, գելուն, աքսոտեն, զամենևսեան աղտով բերանոյն զպղրացուցանեն»[81],— ասում է Մայրագոմեցին: «Յուշկապարիկ ձայնս ածէ, պոռնկականն զախտս շարժէ ղեգէոճն զոտս ախտոտէ (պարախոսքը ոտքերն է շարժում աքացի տալու ձևերով — Հ. Հ.), ...եւ զձայնս պատրանաց տա նուագել, գոչէ, գոռոչէ, նուագէ, բանա, ծածկէ, վրվնջէ, լրբէ, ճոխանա, ցանգա, ցոփանա...»[82],— լրացնում է նրան Սիմեոնը: Համարենք այս խաղի արտաքին պատկերը: Իսկ ի՞նչ է եղել նրա բովանդակությունն ու արդյունքը: «Յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւն, ամուսնաւորք ի շնութիւնս»,— ասում

---

80 Տե՛ս Ս. Պալասանյան, նշվ. աշխ., էջ 171:

81 «Տ. Յովհաննու Մանդակունւոյ Ճառք», էջ 135:

82 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 36ա:

է Մայրագոմեցին։ «Նա քակէ զայր ի կնոջէ եւ զկին յառնէ»,— լրացնում է Սիմեոնը։ Այնտեղ «լինին կանայք առնլի արանց և արք կանանց արհամարհելի», «որդիք ի հարանց թշնամանին, ծառայք ի տէրանց»,—շարունակում է Մայրագոմեցին։

Վկայութիւնները չափազանց ընդհանուր են, ակնարկները անորոշ։ Եթե մեզ հայտնի չէ Մայրագոմեցու կամ Սիմեոնի ակնարկած սյուժեներից որևէ մեկը, և՝ ո՞ւր պետք է որոնել միջնադարյան գուսանների խաղի նյութը, ինչպե՞ս պետք է պատկերացնել նրանց ընդհանուր թեմաները։ Եթե ներկայացումն ու ներկայացնողները կոչվել են կատակ, կատակք, ցուցք, գուսան, թատր, թատերք, ապա ինչո՞ւ է կոչվել խաղի խոսքային և սյուժետային նյութը, այսօրվա տերմինով ասած, պիեսը։ Թատրոնի վերարտադրության նյութն ու թեմաները համեմատաբար կոնկրետ պատկերացնելու համար մեկ միջոց ունենք՝ ճանաչել այդ երևույթի գրական զուգահեռները՝ ժամանակի աշխարհիկ գրականության (այս հասկացության պատմական իմաստով) այն մոտիվները, որոնք հիշեցնում են Մայրագոմեցու կամ Սիմեոնի ակնարկները կամ ներկայանում են որպես նույն՝ աշխարհիկ կենսազգացողության ու միջավայրի արդյունք։ Այս ճանապարհով կմոտենանք դրան հարաբերական մի ճշմարտության։ Միջնադարի աշխարհիկ բանաստեղծությունները, առակները ու զրույցները այնքան պատկերացում կարող են տալ միջնադարյան թատրոնի մասին, որքան, ասենք, XIX դ. պոեզիան ու արձակը՝ նույն դարաշրջանի դրամատուրգիայի ու թատրոնի մասին։ Թեև մենք մի ամբողջ հազարամյակով (երբեմն ավել, երբեմն պակաս) հեռու ենք ուսումնասիրվող ժամանակից, բայց անհայտները գտնելու այս եղանակը թերևս մեծ սխալների չի հանգեցնի, մանավանդ, որ այդ քայլը ժամանակին արվել է։ Առանց թատրոն հայտնաբերելու նպատակի Աբեղյանը փորձել է ցույց տալ հայրենիների, որպես աշխարհիկ ոգու պոետականացման, իրական միջավայրը։ Դրանք աշխարհիկ հավաքույթներն են (խնճոյք, ժողով) և աշխարհիկ զվարճատեղիները, դրանց թվում՝ թատերական ներկայացումները։ Աբեղյանի նպատակն է եղել ցույց տալ միջնադարյան ժողովրդական աշխարհիկ

բանաստեղծության ռեալ հողը, այն սոցիալ-հասարակական միջավայրը, որ կարող էր բանաստեղծական արժեքի վերածել հեթանոս զգացմունքները, բանաստեղծության նյութ դարձնել զգայական սիրո գաղափարը։ Եվ Աբեղյանը մեր ձեռքից բռնած տանում է դեպի հայ միջնադարյան քաղաքի խնջույքներն ու թատրոնները[83]։ Ներկայացումներն իսկապե՞ս այնքան անպարկեշտ են եղել, ինչպես ներկայացնում են եկեղեցու հայրերը։ Դա ավելի ճիշտ կարող ենք պատկերացնել կարդալով հայրենները, որոնք իհարկե ուշ շրջանից են ավանդված, և սիրո մերկության գաղափարը դուցե այն չէ, ինչ պատկերացնում ենք միմյանց ներկայացումներում։ Բայց մոտիվները նույնն են. աշխարհիկ վայելքը հակադրվում է հոգևոր վայելքին, հավատի խորհրդանիշերը (տաճար, մոմ, ավետարան) միախառնվում են գթվանքի ու հեշտասիրության գաղափարներին.

Քո ծոցդ է ճերմակ տաճար,
Քո ծծերդ է կանթեղ ի վառ,
Երթամ ես ժամկոչ ըլլամ,
Գամ լինիմ տաճրիդ լուսարար։

Երկրորդ քառյակը, որ գրված է որպես պատասխան, հընչում է ուրիշ ոգով՝ պոետականացնում է այս լույծ զգացմունքը, կարծես հակադրվելով նրան ու շարունակելով.

Գնա, ծօ տղա տղմար,
Չի վայլես տաճրիս լուսարար.
Երթաս դուն խաղով լինաս
Ու Թողուս տաճարս ի խաւար[84]։

Եվ այսպես, շարունակենք թերթել հայրենները ու կտեսնենք, որ զգայական սերը միշտ ձգտում է ազատվել հոգևոր

83 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 203—219։
84 Նույն տեղում, էջ 206, 209։

կաշկանդումից, մեղքի գիտակցումից ու ամոթխածությունից, լինել վարձակի պարի նման «հերարձակ ու անամաչ ի մէջ բազմականացն»: Եվ ըստ էության ոչ մի տարբերություն չկա Սալոմեի պարի բովանդակության և «քո ծոցդ է ի ծով նման, ու մտնում ի ծոցդ ու լողամ», «ի ծոցիկդ ի վայր սահեցա» և նման տողերի մեջ, որոնք երկուսն էլ ծնունդ են նույն միջավայրի, նույն կենսազգացողության: Այս տողերն ստեղծողը կամ երգողը այն մարդն է, որ «թողեալ զնկեղեցի», գնացել է, եթե ժամանակակից խոսքերով արտահայտվենք, «ի խաղս և ի թատերս և ի ժողովս այլանդակս և ի տես անառակ և պիղծ երևմանց»[85]:

Միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի մյուս գրական զուգահեռը պետք է համարենք աշխարհիկ զրույցն ու առակը: Առակները, հատկապես Վարդան Այգեկցու առակները որպես կատակերգությունների վերապատում ներկայացնելու Գ. Գոյանի փորձը դժվար է անվերապահորեն ընդունել, բայց և այնպես դա մեզ պետք է մտածել տա[86]: Գրական այն տեսակները, որոնք ավանդվել են մեզ առակ և առասպել անունների տակ, միատեսակ ու միաբնույթ չեն: Բայց նրանց մեծագույն մասը խաղի ու գործողության տարրեր չի բովանդակում: Իրենց հորինվածքային տեսքով ու տիպով նրանք այնպիսին են, որ դրությունների ու բեմավիճակների չեն վերածվում: Թեմատիկ-դաղափարական տեսակետից նրանք թերևս ներքին առնչություն պետք է ունենան թատերական երգիծանքի հետ, ինչպես ակնարկում են քերական-մեկնիչները: Բայց այդ կապը դժվար է տեսնվում: Առակները հռետորական

---

85 «Խոսրովու Անձևացեաց Մեկնութիւն ժամակարգութեան», Կ. Պոլիս, 1840, էջ 32:

86 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 329—333: Մեր «Կատակերգությունը որպես բարոյա-գեղագիտական կատեգորիա և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ» («Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, էջ 142—157) հոդվածում Գոյանի այս փորձը համարել ենք անհամոզիչ: Այժմ անհրաժեշտություն ենք զգում որոշ ճշտում մտցնել: Այն կարծիքը, որ հայ միջնադարյան առակները առնչություն չունեն ժամանակի թատրոնի հետ, այսօր մեզ թվում է վերապահելի:

մշակման են ենթարկվել վարդապետարաններում և մեզ հայտնի են այդ տեսքով։ Մշակման մեջ շեշտը դրվել է ավելի շատ արծարծվող դաղափարի վրա, իսկ սյուժետային մանրամասները և արամախոսությունները սեղմվել են և կորցրել խաղային-ներկայացողական հետաքրքրությունը, եթե ունեցել են։ Գոյանը փորձում է հետադարձ «վերակազմության» ենթարկել Այգեկցու մեկ-երկու առակներ, օրինակ՝ «Գող քահանայ և այրի» առակը, և բաժանում է այն տեսարանների։ Նախ, հայտնի չէ, թե միջնադարյան թատերական սյուժեները տեսարանների բաժանվե՞լ են, թե՞ ունեցել են մեկ տեսարան, որը պարերի ու երգերի արանքում խաղացվել է որպես միմական ինտերմեդիա։ Այգեկցու առակի վերջում կա թատերային տպավորության պահ, երբ կույը անսպասելիորեն հայտնվում է եկեղեցու բեմում։ Անսպասելիությունը ընդհանրապես հատուկ է կրկեսային կարճ սյուժեներին։ Իսկ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի շատ ձևեր առայժմ մեզ երևում են կրկեսի հատկանիշներով։ Նույնպիսի անսպասելի տպավորություն է ենթադրում «Սիամիտ գողք» առակի վերջը. գողերը կախվում են լուսնի շողերից և երդիկով իջնում հարուստ մի տուն, կախվում են և ցած թափվում։ Այստեղ խաղային նյութն ավելին է, քան պատմողականը, և տեսարանը դարձյալ կրկեսային է։

Այսպիսի առակները համեմատաբար քիչ են։ Կարելի է ասել, որ դրանք նույնիսկ առակներ չեն ժանրային սկզբունքով, այլ մոտենում են նովելին։ Բայց միջնադարյան առակ հասկացությունը լայն է, նշանակում է արձակ, կարճ պատմություն և համապատասխանում է հունարեն μῦθος, լատիներեն fabula հասկացություններին։ Հայ միջնադարյան առակների մեծ մասում տիրապետողը ասացվածքային (աֆորիստիկ) տարրն է և այլաբանական իրավիճակը։ Վերջինս հանդես է գալիս որպես ասացվածքի կամ եղրակացության խորհրդանշային դոյաձևը, և առակը ներկայանում է անշարժ կացության ձևով, իմաստավորվում է որպես ավարտված տիպանշանների հակադրություն։ Ավելի պարզ, առակներում ոչ թե խոսքերն են դրությունների արդյունք, այլ դրու-

Թյունները մտածված են ըստ արդեն ասված խոսքերի։ Այն, ինչ խաղում բացահայտվելու է փոփոխվող դրությունների ընթացքով, առակում ասվում է անմիջապես, և այլաբանական իրավիճակն ու դատողությունը զուգադրվում են մեկը մյուսին, որպես պարզ համեմատականներ։ Խաղային նյութի առանձնահատկությունն այլ է. նրանում իրադրությունը և խոսքը համաձև ու համաբովանդակ չեն։ Առակը և խաղը (կամ պիեսը) նյութի վերարտադրությանը մոտենում են հակառակ ծայրերից. մեկը գործ ունի ավարտված դրությունների հետ և ասացվածք է որոնում դրությունը մեկնելու, սիմվոլի վերածելու, մյուսը դրություններ ու դեմքեր է որոնում կամ ստեղծում, նրանց արդյունքը որպես ասելիք կամ միտք ներկայացնելու համար։ Բեմական արվեստում, առավելապես նրա հին, բանահյուսական ձևերում առակն ու խաղը, խոսքն ու դրությունը երբեմն հանդես են գալիս փոխներթափանցված։ Միջնադարյան հանդիսատեսին, նույնիսկ լարախաղացության ու աճպարարության տեսարաններում հավասարապես հետաքրքրել են և՛ դրությունները, և՛ տրամախոսությունները՝ սրամիտ լուծումներով ու առակային համեմատություններով։ Առակի և խաղի յուրահատուկ համադրություն է ներկայացրել ոտնացուպերի վրա կանգնած վիճաբանելը։ Հրապարակային ներկայացումների ժամանակ կամ «վաճառաց հրապարակներում» ոտնացուպերի վրա կանգնած կոմեդիանտները ցուցադրել են իրենց սրամտությունը՝ առակային թեմաներով ու փոխաբերական մոտիվներով։ Դրա անուղղակի վկայությունը տալիս է Գրիգորիս Արշարունեաց քորեպիսկոպոսը։ Իր հետ աստվածաբանական խնդիրներում բանավիճողին նա համեմատում է ահարկու հայացք նետող կապիկի, առյուծ ձևացող ավանակի, ապա ոտնացուպերի վրա կանգնած կոմեդիանտի հետ. «Որպէս և որ փայտոտամբքըն զանհասատատ բարձրութիւնն ամբառնայ յանկանելն»[87]։

Այսպիսով, միջնադարյան առակը թատրոնից այնքան էլ

---

87 «Գրիգորիս Արշարունեաց քորեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցուածոց», Վենետիկ, 1964, էջ 214։

հետու չէ, ինչպես կարող է թվալ, եթե փորձենք տեսականորեն սահմանազատել այս երևույթները: Բայց միջնադարյան առակը նաև այսօրվա առակը չէ: Միջնադարում այս հասկացության սահմանները շատ լայն են: Պետք է տարբերենք միջնադարյան արձակ զրույցների տիպերն ու տեսակները և դնենք այն առակները, որոնք առասպելաբարժության, այն է՝ հետաորական մշակման չեն ենթարկվել կամ քիչ են ենթարկվել՝ պահպանել են խաղային-տեսլարանային ինչ-ինչ տարրեր: Մեր տպավորությամբ, այդպիսիք քիչ են: Բայց դրանով հարցը չի փակվում: Առակ բառի միջնադարյան իմաստը մեզ համառորեն թելադրում է դնել այդ հասկացության մեջ ուրիշ շերտեր: Առակը հնում նշանակել է օրինակ[88], այն է՝ համեմատության օբյեկտ, խոսքի կամ ասացվածքի կենդանի համեմատական (անալոգ), խոսքը հասկանալի դարձնելու երևակայական, պայմանական, փոխաբերական կամ իրական դրույթ: Առակ է կոչվել կյանքում ուշադրության արժանի՝ նշանակելի կամ գովելի երևույթը, դիպվածը, պատմվող կամ ներկայացվող սյուժեն, էպիզոդը: Հնում «առակով պատմել» նշանակել է միտքը ցուցադրել, իլյուստրացնել տեսանելի միջոցներով: Բառի իմաստներից մեկն այդ է, որին համապատասխանում է Հայկազյան բառարանի բացատրությունը. «ինչ մի առաջի եղեալ ի տեսիլ ամենեցուն կամ առակայ ճանդիսի»[89]: Բառը այս իմաստով է գործածում Ներսես Լամբրոնացին. «որպէս յառակն ամենեքեան զարմացմամբ ճային»[90]: Առակայ ճանդէս և զարմացմամբ ճայել խոսքերը շատ պերճախոս են: Այս նույն իմաստն է հուշում նաև բառի կազմությունը: Ըստ Աճառյանի, բառի արմատն է ակն, որին որպես նախածանց ավելացել է առ նախդիրը[91]: Ուրեմն, իմաստը կարող է մեկնվել այսպես. աչքի առջև, աչքին ուղղո-

88 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, 1971, էջ 249:*

89 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», *հատ. 1, էջ 283:*

90 Նույն տեղում:

91 Հ. Աճառյան, *նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 250:*

ված, ցուցադրվող, ի տես: Իսկ երեք շրջենք կազմութիւնը, կատանանք մեզ լավ ծանոթ ակնառու բառը: Եվ հասկանալի է դառնում Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեից» թարգմանութեյան մեջ գործածված «իրք առականաց են անդ»[92] դարձվածքը, որ անմիջականորեն վերաբերում է թատրոնին: Կեսարացու միտքն այն է, որ թատրոնում ցուցադրվում են արարքների օրինակներ, ըստ հեղինակի կոնտեքստի, ոչ վայել օրինակներ: Նույն ձևով պետք է հասկանալ նաև Կեսարացու մեկնիչին: «Կանայք լինին գուսանքն որ առաջի մարդկան դնեն զառակաս իւրեանց»[93],— գրում է նա: Այսինքն՝ թատրոնում խաղացող կանայք հասարակութեյան առջև ի ցույց են դնում իրենց չպատմվելիք արարքները:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնում, ինչպես ժամանակին նկատել են ուսումնասիրողները, բավական սուր է եղել սոցիալական երդիծանքը, հատկապես հակակղերական ոգին: Թատրոնի հակառակորդները շատ են խոսում գուսանների բամբասանքի ու զազրախոսութեյան մասին, որ նշանակում է, թե այդ բամբասանքն ամենից ավելի ուղղված է եղել իրենց դեմ: «Ջոմանս հայհոյէ, զոմանս բամբասէ, զոմանս թշնամանէ և զոմանս ձաղէ խեղութեամբ, ամօթով կուրացուցանէ, ոմանց ստէ և յարպանօք անպիտանեցուցանէ, իբրև զշուն կատաղեալ զամենեսեան առհասարակ խածանէ»: Մայրագոմեցու այս խոսքերը, ինչպես և ուրիշ հեղինակների շատ ակնարկներ վկայում են, որ գուսանների ծաղրը կրել է մեծ մասամբ

---

92 «Ս. Բարսղի Ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», էջ 67:

93 Մատենադարան, ձեռ. № 3275, էջ 149ա:

Ուշագրավ է Լևոնյանի այն նկատողությունը, որ խայտառակ բառը կարող է հին ժամանակների հիշողություն լինել: Ժողովրդական բառապաշարում այս բառը գործածվել է խաղ բառի հետ՝ խաղ ու խայտառակ, որ նշանակում է խաղ և ուրախ տեսարան: Լևոնյանը վկայաբերում է ժողովրդական այն խաղերը, որի մասնակիցները ալրոտում էին դեմքը որպես ծաղրի նշան (նշվ. աշխ., էջ 58): Խաղ բառը թատերական իմաստ ունի նաև ժողովրդական ասացվածքում. «Անալուր խաղք էր, մնաց որ ալրոտավ» (Հ. Աճառյան, Դավառական բառարան, նշվ. հրատ., էջ 163. հմմտ. «Արմատական բառարան», հատ. 2, նշվ. հրատ., էջ 326):

անհատական ուղղվածության բնույթ, խաղացվող առակներն ունեցել են կոնկրետ հասցեագրումներ, և դրանով էլ թշնամացրել են մարդկանց, ոմանց կուրացրել ամոթից, ոմանց դարձրել սնափառ։ Սա, ըստ երևույթին, ամենահավաստի տեղեկություններից մեկն է։ Երգիծանքի այս եղանակը հատուկ է կատակերգության վաղ ձևերին։ Նոր ատտիկյան կատակերգությունը, ի տարբերություն հնի (Արիստոֆան), այդպես չէ։ Այդպես չէ նաև հռոմեական պալլիատան՝ Պլավտուսի և Տերենտիուսի կատակերգությունը։ Բայց այդպես է եղել միմը, որտեղ երբեմն անհատականացումները վերածվել են կոնկրետացումների։ Այս կետերում և՛ միմը, և՛ հայ միջնադարյան թատերական ներկայացումը մերձենում են կատակերգության նախասաղծ ձևերին։ Անտիկ կատակերգության անկումից հետո Հունաստանում, Հռոմում, հատկապես Փոքր Ասիայում ժողովրդական կատակերգությունը աստիճանաբար մոտենել էր իր նախնական նկարագրին։ Թրակացու «Քերականության» հույն-բյուզանդական և հայ մեկնիչները կատակերգական ժանրի պատկերացումները առացել են մասամբ այստեղից («ղոմանս գովին և ղոմանս պարսաւեն»)[94]։ Մեզ հայտնի է Պլուտարքոսի հիշատակումը այն մասին, որ Խառանի ճակատամարտում պարտված Կրասոսը, նախքան գլուխը կկըտրեին և Արտաշատ կբերեին, հրապարակային ծաղրի է ենթարկվել հնավանդ մի եղանակով։ Պարտված զորավարին (գուցե և նրա նմանակին) հագցնում են կանացի հագուստ, ծաղրելու համար նրա իգացող բնավորությունը, նատեցնում են ավանակին և սելևկիացի պոռնիկների առաջնորդությամբ, երգով ու գոհհկաբանությամբ որպես թե նրա ակնկալած հաղթահանդեսը ծաղրելով, տանում են քաղաքի փողոցներով։ Սա հասարակական ծաղրի հնագույն ձևերից է, կատակերգության նախատիպը, որ կիրառվելիս է եղել տոհմատիրական հասարակարգում։ Այս կատակերգական երթը խորային կատակերգության սկզբնավորման շրջանին է նախորդում։ Հրապարակային պարսավանքի նման եղանակը տոհմատիրական

94 Տե՛ս Գլուխ առաջին, Բ։

կարգերում ընդունված է եղել որպես մարդկային հարաբերությունները կարգավորող ուժ, և հասարակության անդամները համերաշխություն ու կարգ են պահպանել ծաղրվելու երկյուղի տակ[95]: Վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում այս ավանդույթը պահպանվել է, բայց փոխվել է նրա նախնական, վայրենի նկարագիրը. պարերգակների շրջանի կենտրոնում կանգնեցվել է ծաղրի ենթարկվող դերակատարը: Կատակերգական խմբերգի նման օրինակի հանդիպեցինք Հովհան Մամիկոնյանի երկում[96]: Դրա վերապրուկը պետք է համարել մեզ հայտնի խաղ-դատավարությունները: Դրա ավելի ամբողջական պահպանված հիշողությունը կա «Սասնա ծռերում»: Պարտված Կողբաղնի շուրջը խմբով ծաղրական երգ են երգում Մսրա կանայք, իսկ ծաղրվողը կանգնած է նրանց շրջանի կենտրոնում, որպես ցուցք, և երգով պատասխանում է նրանց[97]: Սա հին հայկական ժողովրդական կատակերգություն է, որ պահպանվել է երկու ձևով՝ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնում և ժողովրդական խաղ-դատավարություններում: Թատրոնում երգիծանքը ունեցել է հենց այդպիսի բնույթ: Դուսաննները խմբերգով ծաղրել են որևէ անձնավորության, ծաղրել են «զկատականաց նուագել խօսս», «իւրեանց ձայնիւ հեգնական», և մարդիկ լրջորեն վախեցել են այդ ծաղրից: Թատերական երգիծանքի մոտիվները բնականաբար տարածվել ու պատմվել են և ինչ-ինչ կողմերով արտահայտվել նաև գրականության մեջ, հատկապես զրույցներում ու առակներում: Դրանցից ամենահին օրինակը կարող է որոշ պատկերացում տալ թատերական երգիծանքի բովանդակության մասին: Վերադառնանք ուրեմն դարձյալ Փավստոսի երկին, դարձյալ Հոհան եպիսկոպոսի պատմությանը: Այստեղ ծաղրված է կոնկրետ անձնավորություն և ծաղրված է կրկեսային

---

95 Համմ. *Богдан Дземидок,* О комическом, пер. с польск., изд. «Прогресс», М., 1974, стр. 156—160.

96 Տե՛ս Գլուխ երկրորդ, Ա:

97 Տե՛ս «Սասունցի Դավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս», երկրորդ հրատարակություն, Երևան, 1961, էջ 211—213:

կարճ տեսարանների նկարագրությամբ կամ, երբ վերապահությունները արտահայտվենք, տեսլարանային տպավորություններով։ Այսպես, Հոհանը ճանապարհին հանդիպում է զուգված ու զինված ավազակին։

(Հոհան). *Էջ դու վաղվաղակի ի ձիոյ այտի, զի բանք են ինձ ընդ քեզ։*

(Ավազակ). *Զի ոչ դու զիս դիտես և ոչ ես զքեզ, զի՞նչ այն բանք իցեն, զոր դու ընդ իս իցես խօսելոյ։*

Հոհանը իջեցնում է նրան ձիուց, տանում «մեկուսի ի ճանապարհէն» ծունկի իջեցնում և ասում.

(Հոհան). *Ձերիցուքիան ձեռն դնեմ ի վերայ քո։*

(Ավազակ). *Այր աւազակ, սպանող, չարագործ և խառնագնաց լեալ ի մանկութենէ իմմէ, ես ոչ ինչ եմ արժանի այդպիսի իրաց. և այժմ դեռ ի նմին գործին կամ։*

Բայց ո՞վ է նրա մեղավորությանը նայողը։ Հոհանը կրոփամարտիկի նման դեսին է տապալում ավազակին, ոտքի տակ առնում, ինչպես մորթվող աքաղաղի, ձեռքը դնում գլխին և ասում. «Երթ ի գիւղ քո և լիջիր դու անդ երէց գեղջն՝ ուսաի ես»։ Ավազակը քահանա ձեռնադրված գնում է իր գյուղը և տանը իմանում է, որ ինքը մկրտված չէ և անօրինաբար են վարվել իր հետ։ Վերադառնում է Հոհան եպիսկոպոսի մոտ։ Սա էլ, կարծես հենց նույն տեղում՝ ճանապարհի վրա կանգնած սպասում է, որ վերադարձողին պատասխան տա։ «Ես մկրտեալ չէի, զի՞ արարեր զիս երէց»,— հարցնում է ավազակը։ «Սափորով միով ջուր բերէք»,—հրամայում է Հոհանը, կարծես ջուրն ու սափորը հենց այդտեղ են, և ջուր բերողներն էլ պատրաստ սպասում են։ Ջուրը անմիջապես բերվում է։ Հոհանը վերցնում է սափորը և ջուրը դատարկում մկրտվողի գլուխն ի վայր, ասելով. «Երթ, մկրտեցի զքեզ»[98]։

98 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 399—400։

կատարյալ խեղկատակային ինտերմեդիա։ Եվ ո՞վ է դրա հեղինակը, եթե ոչ այն մարդը, որ հաջորդ էպիզոդներում ներկայանալու է որպես պալատական խեղկատակ։ Այս հատվածում, թվում է ակնարկ կա նաև բյուզանդական միմերի խաղերից, որոնք նախքան քրիստոնեության պետական կրոն դառնալը ու դրանից հետո էլ իրենց ներկայացումներում ծաղրի էին ենթարկում եկեղեցական ծիսակատարությունները։

Այս առակի լույսով կարդանք հայ միջնադարյան դեղարվեստական արձակի էջերը և կգտնենք այն ընդհանուր մոտիվներն ու գաղափարները, որոնք լինելու էին նաև թատերային երգիծանքի նյութ։

Այժմ, ի՞նչ պայմաններում և ի՞նչ ձևերով են իրականացվել միջնադարյան ներկայացումները։

Համաձայն ընդհանուր տեղեկությունների, միջնադարում թատերական ներկայացումները, ինչպես և մարզական ու այլ տիպի խաղերը տեղի են ունեցել ամսվա առաջին օրերին։ Այդ օրերը հին Հունաստանում, Հռոմում, Բյուզանդիայում, հետագայում՝ միջնադարյան Եվրոպայում կոչվել են կալենդներ (calendae)[99], իսկ հին և միջնադարյան Հայաստանում՝ ամսագլուխ։ Ամսագլուխը կամ ամսվա առաջին օրը նշանավորվել է տոնախմբություններով, խաղերով, զվարճություններով, խնջույքներով ու թատերական ներկայացումներով։ Բոլոր կարգի խաղերը չէ, որ եկեղեցին դատապարտել է. եղել են աշխարհիկ խաղերի պաշտոնապես ընդունելի տեսակներ և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Ասորիքում, և՛ Հայաստանում։ Եփրեմ Ասորին «Ցաղագս գալստեան Քրիստոսի» ճառում հիացումով է խոսում այդ հանդեսների մասին. «Ուր են տօնախմբութիւնք քո և ամսագլուխք»[100]։ Թատերական ներկայացումները նկատի չունի նաև Արիստակես Լաստիվերցին, երբ բանաստեղծական ներշնչանքով նկարագրում է Անի քաղաքի հասարակական խրախճանքները. «ուրախական երգով և բանիկ

---

99 Տե՛ս Е. Э. Липшиц, Очерки истории византийского общества и культуры, М.—Л., 1961, стр. 410—412.

100 «Եփրեմի մատենագրութիւնք», հատ. IV, էջ 12։

միայն լինէին հանդէսք. և ձայնք փողոցն և ծնծղայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն գլսողացն անձինս լի առնէին ուրախական բերկրանօք»[101]: Հասարակական խրախճանքների մասին նույն կարոտով ու ներշնչանքով է գրում Ներսես Շնորհալին.

Յորում էիր ժամանակի
Բերկրեալ ուրախ և ցնծալի...
Մանկունք քո զուարճալի,
Նման նորոգ բուրաստանի.
Դաստերք քո պաճուճալի,
Յերգ ւի քնար միշտ ի խաղի[102]:

Ներսես Շնորհալին խոսում է իր աշխարհի տպավորություններով, այն խրախճանքների պատկերներով ներշնչված, որոնք տեսնում էր Կիլիկիայի քաղաքներում: Այս նույն հանդիսանքն է ակնարկում նաև կիլիկեցի Գրիգորը (Մարաշեցի). «Ո՛ւր զուարճութիւն, ո՛ւր են, որ թմպկօք և պարուք զդինին ըմպէին և զմայլէին»[103]: Թատերական ներկայացումները մնում էին ամսագլխի և ընդհանրապես բոլոր կարգի քաղաքային խրախճանքների կենտրոնում, բայց հեղինակները այս մասին աշխատում են լռել, քանի որ թատրոնը այս տեղերում էլ մերժելի էր: Սիմեոն եպիսկոպոսի խոսքը շատ պարզ է ներկայացնում իրավիճակը. «ի ձեռն կատաղել բազիցն մարդարէն սրով հատանի (նկատի ունի Հովհաննես Մկրտչի գլխատվելը Սալոմեի դրդմամբ—Հ. Հ.), եւ դուք զամսագլուխն պատուէք[104]: Դուսաններն ու վարձակները բոլոր պարագաներում էլ պաշտոնապես մերժվել են: Կանոնագրքերն ու դատաստանագրքերը դատ ու պատիժ չեն սահմանել նրանց հա-

101 «Արխատակիսի Լաստիվերտցւոյ Պատմութիւն», աշխ. Կ. Յուզբաշյանի, Երևան, 1963, էջ 59:

102 Ներսես Շնորհալի, Ողբ Եդեսիոյ, Երևան, 1960, էջ 53:

103 Մատենադարան, ձեռ. № 1475, էջ 172ա:

104 Վեննայի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35ա:

մար, բայց ջանացել են արդելել նրանց մուտքը հարսանիքներ, խրախճանքներ, հանդիսներ և մանավանդ՝ ուխտատեղիներ[105]։ Գրավոր հիշատակումները այն տպավորությունն են ստեղծում, որ նրանք, ինչպես եվրոպական հիսարիոններն ու ժոնգլյորները, թափառել են քաղաքից քաղաք ու երկրից երկիր, հաճախ ապաստանել են նախարարական ամրոցներում, երբեմն էլ վանքերում, ուխտավորների հետ։ Մխիթար Գոշի Դատաստանագրքում հիշվում է գուսանների ու վարձակների վանքերում իջևանելու մասին[106]։ Նրանք շրջել են մեծ կամ փոքր խմբերով, որոնք կոչվել են «դասք՝ գուսանաց»։ Թատերական նոր տերմինաբանության մեջ հայտնի է անտրեպրիզ (ֆրանսերեն՝ entreprise) բառը, որ իմաստով ու բովանդակությամբ պետք է համապատասխանի սրան։ Մեր ժամանակներում ժողովրդական վարձու երաժշտախմբերը խոսակցական ոճով կոչվում են դաստա, որը պետք է համարել դաս բառի (հուն. τάστω, τάξις—շարել, շարք) աղավաղումը և թարգմանել խումբ, մանավանդ իմաստով՝ թատերախումբ, երաժշտախումբ, ոչ թե կապոց, տրցակ, փունջ, ինչպես կարող է թվալ արտաքինից[107]։ Դասի հոմանիշն է նաև պարը, որի

---

105 Տե՛ս «Կանոնագիրք Հայոց», հատ. Ա, աշխ. Վ. Հակոբյանի, Երևան, 1964, էջ 155, 172, 231, 239, 240, 254, 446, 453։

106 «Ոմանք ազատ եւ հեծեալք, որ ի գեւղորայս հասանեն, որոց բնաւ ի վանսն տեղի լինի, եւ գեւղ իջանեն, այլ ոմանք կանամբք եւ նաժըշտաւք ի վանսն իջանեն եւ այնպէս կոխեն զկանոն հարցն, եւ գուսանաւք եւ վարձակաւք ի սրբութեանց եւ ի պաշտամանց ի տունն ընթրիս ուտեն, որ սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէ տեսանել» (Մխիթար Գոշ, Գիրք դատաստանի, աշխ. Խ. Թորոսյանի, Երևան, 1975, էջ 121, 385)։

107 Ժողովրդական խոսակցական լեզվում ընդունված դաստա բառը իմաստային կապ չունի պարսկերեն ու թուրքերեն dasta բառի հետ։ Վերջինս, ըստ Աճառյանի, ծագում է պարսկերեն dasti—ձեռք բառից, որից փոխառվել է նաև արաբերեն dast (կապոց, տրցակ) բառը (հմմտ. «Արմատական բառարան», հատ. 1, 1971, էջ 626)։ Աճառյանը որևէ ակնարկ չունի դաս և դաստա բառերի կապի մասին։ Բայց մեզ թվում է, որ այդ կապն է վկայում Սայաթ Նովայի «...դուն թամամ դասն իս, քամանչա» խոսքը, որտեղ դաս, ըստ Գևորգ Ախվերդյանի, նշանակում է օրկեստր։ Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Արեգյանը, առանց վկայաբերելու դաստա բառը («Երկեր», հատ. 2, էջ 195)։

թատերական իմաստը մեզ արդեն հայտնի է։ Բումմա Արծրունին տարբերություն է դնում «սպասաւորք ուրախութեան» և «դասք դուսանաց» հասկացությունների միջև. թվում է, որ առաջինները պալատական դուսաններն են, իսկ երկրորդները՝ ազատ մարդիկ՝ դուսանների շրջող, նախարարների դղյակներում ժամանակավորապես հյուրընկալվող խմբերը։ Ընդհանրապես, թափառող դուսանը կամ կոմեդիանտը բնորոշ է միջնադարին։ Մեզ հայտնի տվյալներով, այդպես են երևում վաղ միջնադարի հայ դուսանները, լինեն դրանք երաժիշտներ, կրկեսի վարպետներ, թե վիպական ղրույցներ ավանդողներ։ Լարախաղացությունը, որ վաղ միջնադարյան երևույթ է, մինչև մեր օրերն է ավանդվել այդ տեսքով։ Բայց եթե վերապրուկներով կողմնորոշվենք, պետք է կարծենք, որ հայ դուսանները թափառականներ չեն եղել, այս բառի իսկական իմաստով. նրանք, ճիշտ է, շրջել են տեղից տեղ, նրանց «հյուրախաղերի» շառավիղը եղել է բավական լայն, բայց այս մարդիկ ունեցել են իրենց մշտական բնակավայրը։ Քաղաքային ազատ կյանքը, տարանցիկ առևտրական ճանապարհների վրա գտնվելը, արհեստների ու վաճառականության տարածումը, միաժամանակ՝ գյուղական համայնքային կենցաղը, գյուղացու ճորտական կախվածություն չունենալը (միջնադարյան հայ գյուղացին հողին ամրացված չի եղել) ստեղծել են կուլտուր-տնտեսական լայն շփումների հնարավորություն, և հայ դուսանները ոտքի տակ են առել ամբողջ Առաջավոր Ասիան։ Նրանց ներկայացումների համար խաղահրապարակ է ծառայել և՛ փողոցը, և հրապարակը, և՛ շուկան, և՛ խնջույքի սրահը։

Միջնադարյան թատրոնը պատկերացվում է առանց շենքի. դա գալիս է արևմտաեվրոպական միջնադարյան թատրոնի պատմաբաններից։ Միջին դարերի Եվրոպայում իսկապես թատրոնական շենք չի եղել. եղել են շրջող, տաղավարաձև սայլեր և տեղից տեղ փոխադրվող, ժամանակավոր հարթակներ։ Երբեմն չեն եղել և այդ սայլերն ու հարթակները, և կոմեդիանտները խաղացել են հատուկ գորգերի վրա, երբեմն էլ ուղղակիորեն սալահատակին, չունենալով խաղահրա-

1169—18

պարակն ու «հանդիսասրահը» բաժանող սահմաններ, պարզապես՝ հանդիսականների բազմության կենտրոնում, նույն հարթության վրա։ Այստեղ որպես ամֆիթատրոն և օթյակներ են ծառայել հրապարակը շրջապատող շենքերի պատշգամբներն ու լուսամուտները[108]։ Սա է միջնադարյան թատրոնական «շենքի» ամենաստարածված և ունիվերսալ տիպը, որը պայմանավորել է նաև ներկայացման տեսքն ու բնույթը։ Այսպիսի պայմաններում էին խաղում նաև Ժուանվիլի նկարագրած հայ դուսաննները։ Այս ձևով է ավանդվել հայկական լարախաղացության արվեստը։ Բայց մենք չգիտենք, թե վաղ միջնադարում ինչպիսին են եղել այս կարգի ներկայացումների պայմանները։ Գրիգոր Մագիստրոսի ակնարկը փողոցների ու հրապարակների մասին քիչ է։ Վարդան Հացունու ներկայացրած տվյալներով, հայ միջնադարյան թատերական ներկայացումը երևում է եվրոպական տեսքով։ Եվ այսպես, եթե նայենք ակնհայտ վկայություններին, հայկական միջնադարում թատրոնական շենք կամ խաղի մշտական վայր չի եղել։ Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում Մայրագոմեցու մի չափազանց պերճախոս ակնարկի վրա. «ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին ելեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին և դիտեն...»։ Առավել հետաքրքիր է երևում այն, որ ձեռագիր տարբերակներից մեկում ի վեր ի դիտակ ձևը արտահայտված է մեկ բառով՝ վերնադիտակ[109]։ Այս բառին Գոյանը տալիս է առանձնահատուկ նշանակություն, համոզմունք հայտնելով, որ վաղ միջնադարյան Հայաստանում եղել են թատրոնական շենքեր։ Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում նաև շուրջտեսաանելիք բառի վրա, որ նշանակում է ամֆիթատրոն, բայց եվրոպական միջնադարյան թատրոնի մասին եղած պատկերացումը մեզ խանգարում է լրջորեն վերաբերվել այս թեկուզ և սուղ փաստարկումներին։ Մեր բանասերներին թատրոնի շենքի կամ մշտական խաղահրապա-

---

108 Համմ. Գ. Լուկոմսկի, նշվ. աշխ., էջ 261—265։

109 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 41—44, 174։

բակի գոյությունը միշտ թվացել է կասկածելի[110]։ Այնուամենայնիվ, վկայությունները վկայություններով ճշմարտելու մեր եղանակը մղում է Գոյանի ենթադրության հաստատմանը։ Ուշ միջնադարյան հեղինակներից Մատթեոս Ջուղայեցին ստիպում է մտածել Մայրագոմեցու «ի վերնադիտակ տեղիս» արտահայտության շուրջը։ «Աներկիւղք և պակասամիտք եւեալ ի թաւերս նոսին անամօթացեալք, և ի դիւամոլ տեսարանէն աներեւոյթ նետով վիրաւորին»,— գրում է նա[111]։ Սա բառացիորեն նույն պատկերն է՝ վկայված Մայրագոմեցուց մոտ յոթ հարյուր տարի հետո։ Կասկածելով, որ ուշ շրջանի հեղինակը միգուցե գրքային տպավորություն է արձանագրել (XIV—XV դդ. այնքան էլ հավանական չի երևում ամֆիթատրոնի գոյությունը), մի քիչ ևս նայենք։ Գրիգոր Մարաշեցին շատ պարզ ասում է. «մեղայ ի թէատրոն նոսելով»[112]։ Այս էլ քիչ համարելով, թերթենք միջնադարյան բառարանները։ Այստեղ թաւր և թէատրոն բառերին տրված են տարբեր բացատրություններ. օրինակ՝ թաւր—խաղ, թէատրոն—խաղատեղի թաւեր[113], թաւր—խաղ, թէատրոն—պարելու տեղ կամ՝ հանգամանիճ խաղացողաց[114]։ Այս վերջինս կրկրկրնվում է նաև Նարեկացու «Մատյանի» 31-րդ գլխի մեկնությունում. «ի թաւերս, որ է հանգամա(նիճ) խաղացողաց»[115]։ Այստեղ թաւր բառը գործածված է թէատրոն նշանակությամբ։ Բնագրերում այս երկու բառերը մեծ մասամբ ներկայանում են տարբեր նշանակություններով («...ի թաւերս և ի թէատրոնս»)[116]։ Առաջինը, ըստ երևույթին, վերաբերում է ներկայացմանն ու խաղացողներին, երկրորդը՝ խաղի տեղին ու

---

110 Տե՛ս Ա. Առաքելյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 719։

111 Լ. Խաչիկյան, *Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը*, «Բանբեր Մատենադարանի», 3, էջ 81։

112 Մատենադարան, ձեռ. № 8172, էջ 60ա։

113 Երեմիա վարդապետ, *Բառգիրք հայոց*, Կ. Պոլիս, 1728, էջ 152, 168։

114 Մատենադարան, ձեռ. № 450, էջ 35ա, 36բ, 113ա։

115 Մատենադարան, ձեռ. № 623, էջ 87ա։

116 «Գրիգորի Տաթևացւոյ Գիրք քարոզութեան, որ կոչի Ամառան հատոր», Կ. Պոլիս, 1741, էջ 17, 35։

հանգամանքներին։ Թէատրոն բառը ունի որոշակիորէն մեկ նշանակութիւն և համարժէք է տեսարան ու տեսլարան բառերին[117]։ Տեսլարանը, երեք ուշադրութեան առնենք տեսլարանաձև–շրջանաձև նշանակութիւնը, իր ձևով և ֆունկցիայով նոյնն է, ինչ օրխեստրան, արենան, մանեժը։ Այդպես է երևում Խորենացու հետևյալ վկայութեամբ. «...շինեաց և զտեսարանն և զգազանամարտիկացն և զխաղալիկացն, և զձիընթացն»[118], այն է՝ թատրոնական շենք գազանամարտերի, ձիավարժութիւնների և միմական ներկայացումների համար։ Սա վերաբերում է Հռոմի թատրոնին։ Բայց հայտնի է, որ Բյուզանդիայում մինչև XIII դարը եղել են մի քանի կարգի թատրոնական շենքեր։ Այս իրողութեանը զուգահեռ են հայ մատենագրական աղբյուրների վկայութիւնները։ Ամփոփենք դրանք Հովհաննես Դրասխանակերացու վկայութեամբ։ Պատմագիրը նկարագրում է Բյուրական ամրոցի առումը, երբ Նըսր ոստիկանի զինվորները ամրոցի բնակչութեանը կոտորում են թատրոնի ներսում. «Հանեալ զիւրաքանչիւր զնոսա ի թէատրոն անդր. ճարակ անողորմ հրոյ տային[119]։ Երեք բառն այստեղ գործածվում է ոչ փոխաբերաբար, պետք է կարծել, որ նախարարական ամրոցներն ունեցել են թատրոններ։

Վաղ միջնադարյան թատրոնական շենքը մեզ պատկերանում է շրջանաձև, հավանաբար փակ, քանի որ բաց թատրոններ միջնադարում չեն կառուցվել։ Շենքի այս տիպը համապատասխանել է ժամանակի բեմադրական համակարգին, որի հիմքում շրջանաձև պարն է և ցուցքը։ Այս շենքի երրորդ տարրը տաղաւարն է, որ համապատասխանում է խորանին և հին հունարեն σκηνή-ի համարժեքն է[120], և դրանք չպետք է շփոթել հռոմեական scena-ի հետ։ Սցենան հին հունական (գուցե և հին առաջավորասիական) տաղավարի կամ խորանի հետագա փոխակերպումն է և կառուցվածքի, և դերի տեսակետից։ Հետագայում՝ հելլենիզմի դարաշրջանում, երբ թա-

117 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հ. I, էջ 798։
118 Խորենացի, 2, ԶԸ, նշվ. հրատ., էջ 238։
119 Յովհաննէս Դրասխանակերտցի, նշվ. հրատ., էջ 441։
120 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. I, էջ 972։

թերական գործողությունը օրխեստրայից տեղափոխվել է սքենեի տանիքը, վերջինս իջեցվել է, տարածվել առաջ, զբաղեցրել օրխեստրայի մեծ մասը, և լատիններեն scena անվանումը ստացել է խաղահրապարակի իմաստ[121]: Այս երևույթը Հայաստանում տեղի չի ունեցել: Սցենայի գաղափարը հայ իրականության է մտել բավական ուշ, և դրանով պետք է բացատրել, որ որպես թատերական խաղահրապարակի նոր անվանում հայերը վերցրել են բեմ բառը (հունարեն βῆμα — ամբիոն, բարձրություն, աստիճան): Բեմը, որպես թատերական տերմին, հայերենում նոր է: Հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնում գործողության վայրը մնում է շրջանաձև հրապարակը: Բայց ո՞րն է այստեղ տաղաւարի դերը[122]: Տաղաւար-ն, ինչպես հայտնի է, հին հունական թատրոնի կուլիսն է և հիմնական ու անշարժ պայմանական դեկորը: Դա եղել է այն շինությունը, որ թաքցրել է իրենում թատրոնի «գաղտնիքը». այստեղ են զգեստափոխվել ու դիմահավորվել դերասանները: Տաղաւարը նույն դերն է կատարել, ինչ սբենեն: Հայ շրջիկ դուսանները նույնպես կարող էին ունենալ իրենց տաղավարը, որ

---

121 Տե՛ս Գ. Լուկոմսկի, նշվ. աշխ., էջ 204—216:

122 Տաղաւար, խոռան և շէմի բառերի համապատասխանությունը տեղիք է տվել այն կարծիքին, որ հայկական մանրանկարների խորաններն ներկայացնում են միջնադարյան բեմի շրջանակը (տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 453—455): Այստեղ թերևս հեռավոր մի ազերս կա, այնքանով, որքանով խորանի գաղափարը դալիս է հնագույն պաշտամունքային ծեսերից, և անտիկ թատրոնի ու քրիստոնեական եկեղեցու խորանների դերը նման է. երկուսն էլ իմաստավորում են ղոհաբերության գաղափարը, մեկը կրոնա-դեղարվեստական, մյուսը՝ առասվելապես կրոնական առումով: Բայց միջնադարյան աշխարհիկ ներկայացումների խորանաձև բեմում տեղի ունենալը անհավանական է թվում: Մանրանկարների խորանները դուրս կարելի է կապել եկեղեցական թատրոնի հետ, որի համար գործողության վայր է եղել եկեղեցու բեմը: Բայց խորանում պատկերված ամեն մի տեսարան, ավետարանական սյուժեի ամեն մի իլյուստրացիա համարել թատրոն նույնպես վիճելի է: Հետևելով Ա. Մնացականյանի ենթադրությանը, է. Պետրոսյանն ընտրում է դյուրին մեկնարանություններ ճանապարհը և իրեն հանդիպած ամեն մի խորանային պատկեր համարում է եկեղեցական թատրոնի ներկայացում (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 169—190):

կարող էր միանգամայն նման լինել եվրոպական ժոնգլյորների ծածկած սայլին։ Դա, ինչպես գիտենք, միջնադարում չի հորինվել. անտիկ դրական ավանդությունից հայտնի է Թեսպիդեսի նշանավոր սայլը, որը, երեք հետևենք Եվրիպիդեսի փաստարկումներին, իր ճանապարհը սկսել է Առաջավոր Ասիայից։ Այս խորհրդավոր ու հրաշալի սայլը խարիսխ է ձգել հին հունական օրախաոտրայի մոտ և իր փոքրիկ սաճարի տեսքով նախանշել ապագա թատերաբեմի հայելու շրջանակը։ Վաղ միջնադարյան Հայաստանում տաղավարը դարձե՞լ է արդյոք մշտական շինություն։ Ունենալով մեր առջև թեատրոնի, տեսլարանի, շուրջտեսանելիքի և վերնադիտակ տեղի գաղափարները, դժվարանում ենք անջատ պատկերացնել տաղավարը, թեև բացառված չէ, որ թափառող դուսաններն էլ ունենային այդ նույն անունը կրող սայլը։

Տաղավարի դերը պատկերավոր ու դեղեցիկ է ներկայացնում Գրիգոր Մարաշեցին։ Թատրոնը կեղծիք է և, ինչպես ամեն մի կեղծիք, ըստ միջնադարյան մտածողների, համազոր է մեղքի։ Այսպես է մտածում և Մարաշեցին։ Տաղավարը, ըստ Մարաշեցու, թաքցնում է իրենում կեղծավորության գաղտնիքը։ Կեղծավորող մարդկությանը նա մի պահ պատկերացնում է «ահեղ դատաստանի» առջև, ուր «ոչ այլ ոք քեզ դատախազ է ի դատաստանին, բայց միայն գործքն քո իւրով կերպարանալք որպէս և իցէ»։ Եվ մարդիկ ահեղ դատավորի առջև հանելու են իրենց դիմակները, ինչպես դերասանները ներկայացումից հետո հանում են դիմակները տաղավարում։ «Նա թէ բան իցէ, կամ ի խորհրդոց անպատշաճոց,— գրում է Մարաշեցին,— չեմ դիշերոյն չեմ խաղուց անցանելոյ, չեմ կերպարանելոյն չաշս տեսողացն՝ չեմ տաղաւարիս ապա քակտին դիմակքն և երևի ճշմարտութիւն, ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցուցանին»[123]։

Ուրեմն, փակենք «ներկայացման» վարագույրը, դնանք հանելու մեր «դիմակները» և տեսնելու հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի վերջին մոհիկաններին։

---

123 Մաշտոցադարան, ձեռ. № 108, էջ 93բ։

* * *

1673 թ. ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Շարդենը երևվանում տեսել է մի ներկայացում։ Այդ ներկայացման ընդհանուր տպավորությունը, ըստ Շարդենի բավական հակիրճ նկարագրության, մեզ տանում է հայկական վաղ միջնադար. Մայրագոմեցու և Սիմեոն եպիսկոպոսի ժամանակների թատրոնը։ Ներկայացումը սկսվել է ըմբշամարտությամբ, որից հետո խաղացվել է ֆարսային-էրոտիկական բովանդակությամբ մի այուժե։ Ներկայացման մասնակիցներին ֆրանսիացի ճանապարհորդն անվանում է Արևելքի միմոսներ (mimes d'Orient) և կատակերգուներ (comédiens)։ Շարդենը իր տեսածը համեմատում է օպերայի հետ, բայց եթե այսօրվա թատերական հասկացություններով կողմնորոշվենք, դա իր բնույթով նման է եղել այսօր մյուզիքլ կոչվող ժանրին։ Այստեղ զուգորդված են տրամախոսությունը, երգը, միմական-բալետային ինտերմեդիաները. երգվել են չափածո հատվածները, իսկ արձակը չի մտել երգի մեջ՝ ներկայացվել է դրամատիկական ձևով։ «Առաջին գործողության մեջ,— շարունակում է Շարդենը,— ներկայացվում է սիրո հմայքը, երգվում են պագշոտությունն ու դրգանքը, հանդես են բերվում զեղեցիկ տղաներ ու աղջիկներ։ Երկրորդ գործողությունում խումբը բաժանվում է երկու կողմերի՝ հետապնդող սիրահարը և խուսանավող զեղեցկուհին, երրորդ գործողությունում կայանում է հաշտություն՝ հաղթանակում է սերը»[124]։

Ուշ միջնադարում դիտված այս երևույթը գալիս է հզրափակելու և ամբողջացնելու մեր պատկերացումները վաղ միջնադարյան թատրոնի մասին։ Եվրոպացի մեկը սա դիտում է որպես էկզոտիկա, և դա միանգամայն հասկանալի է։ XVII դարի Ֆրանսիայում թատրոնն արդեն այլ նկարագիր ուներ և միջնադարյան կոմեդիանտները հիշողություն էին, հեռավոր անցյալ, ազգագրական ուսումնասիրության նյութ։ Իսկ հայ իրականության մեջ թատրոնը մնացել էր իր վաղեմի տեսքով.

---

124 „Les voyages du chevalier Chardin", Paris, v. II, 1811, p. 191.

կերպարներն ու մոտիվները մի մասով տարբալուծվել էին ժողովրդական խաղերում, մյուսով՝ փոքրասիական միմերի արդեն թուրքական համարվող հրապարակային-իմպրովիզացիոն թատրոնում (orpa oյունու), որը վերջին ու մարող շառավիղն է ասորա-բյուզանդական և հայկական միջնադարյան աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնի[125], բնույթով չափազանց նման իտալական կոմեդիա դել'արտեին և թատրոնի պատմության մեջ է մտել որպես արևելյան «էկզոտիկ թատրոնի» մի ճյուղը[126]։ Հայ միջնադարյան գուսանների ու վարձակների մեկ այլ խումբ ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար դաղթում է բնաշխարհից, դժվար է ասել՝ ինչ ուղղություններով, բայց ավելի հավանական է՝ դեպի Արևմուտք։ Ուրիշ խմբեր ապաստանում են պարսկական շահի ու սարդարների արքունիքներում։ Շարդենի տեսած ներկայացման մասնակիցները եղել են Երևանի սարդարի պալատական թատերախմբի դերասանները[127]։ Այսպիսով, շարունակվել է հայ գուսանների ու վարձակների միջնադարյան կենցաղը, բայց սոցիալ-քաղաքական կյանքի այլ պայմաններում, որոնք ժամանակի ընթացքում անկման էին տարել հայկական միջնադարյան քաղաքի թատերական կյանքը։ Միմական թատրոնը, որպես մասսայական երևույթ, չէր կարող զարգանալ ուշ միջնադարում և աստիճանաբար մարում է, կորցնում իր հասարակական նշանակությունը, տեղի տալով հնադարից եկող «էպիկա-

---

125 Գոյանի այս կարծիքը (նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 369) առայժմ ապացուցված չէ, բայց այն հանգամանքը, որ orpa oյունուի դերասանները XIX դարում և XX-ի սկզբում եղել են հիմնականում հայեր, մտածելու առիթ է տալիս (հմմտ. В. Папазян, История развития турецкого театра, դրակ. և արվեստի թանգարան, Փափազյանի արխիվ)։

126 Տե՛ս Г. Крыжицкий, Экзотический театр, Л., 1927.

127 Շարդենի նկարագրած ներկայացումը Վ. Թերզիբաշյանը համարում է ոչ հայկական երևույթ, ենթագրելով, որ միջնադարի հայ թատրոնին խորթ է եղել բացարձակ էրոտիզմը, որ «հայ գուսանական թատրոնի՝ գուսանների և վարձակների ներկայացումները, աննշան բացառությամբ, աչքի են ընկել ողջախոհությամբ ու պարկեշտությամբ» («Հայ դրամատուրգիայի պատմություն», Երևան, 1959, էջ 454—455)։ Մեզ հայտնի փաստական նյութը, իհարկե, այլ բան է ասում։

կան թատրոնին»՝ դրամատիկական բանահյուսության։ Վերջինս դառնում է ուշ միջնադարի ժողովրդական գիտակցությունը համախմբող միակ ուժը, և իր տեսքով արդեն պակաս թատերային է։

Բ. ՊԱՐԵՐԴԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ՎԵՐԱՊՐՈՒԿՆԵՐԸ ՎԵՊԵՐԻ ԱՎԱՆԴՄԱՆ ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԶԵՎԵՐՈՒՄ

Վիպական բանահյուսությունն ավանդելու եղանակները Աբեղյանը կապում է «ցցոց և պարուց» երգի հետ, որը մենք անվանել ենք պարերգական դրամայի նախատիպ։ Հակված ենք ավելի նշանակություն տալ վեպերի ավանդման թատերային եղանակներին և այս առումով ավելի լայն մեկնաբանել Աբեղյանի այն տեսակետը, որ «վիպասանքը ոչ միայն պատմվել է, այլև մասամբ երգվել»[128]։ Աբեղյանը դրամա չի որոնել հայկական վաղ միջնադարում, ուստի բավարարվել է ավանդել բառով։ Այս բառը վիճելի տեղեր չի մղում և ապահով է։ Բայց նրա ուժը նվազ է այն խնդրի ծանրության տեսակետից, որ ակամա իր վրա է առնում միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրողը։ Վաղ շրջանի վիպական ցիկլերը վերակազմելու, նրանց պատմական շերտերը, թեմատիկ-գաղափարական առնչությունները պարզելու խնդիրը ականավոր բանագետին հեռու են պահել վեպերի ավանդման թատերային ձևերը քննելուց։ Բայց ահա, Լևոնյանը, որ թատրոն ու դրամա է որոնում հայկական միջնադարի հասարակական կենցաղի գրեթե բոլոր ոլորտներում, մեր հայացքը թեքում է փոքր-ինչ այլ կողմ։ Եվ ավելորդ չէ հիշել Դեկարտի հայտնի միտքը, թե «մեր հայացքների այլազանությունը նրանից չէ, որ ոմանք ավելի խելոք են, քան ուրիշները, այլ՝ որ ուղղում ենք մեր մտքերը տարբեր ճանապարհներ և քննության ենք առնում ոչ միևնույն բաները»[129]։ Լևոնյանը վկայաբերում է

---

128 Մ. Աբեղյան, երկեր, հատ. Ա, էջ 161։

129 Ռենե Դեկարտ, Քննախոսություն մեթոդի մասին, թարգմ. Վ. Տերոյան, Երևան, 1968, էջ 39։

«Շահ Շիրին» վեպը գրառող Սարգիս Հայկունու մի հիշատակումը. «Ասաց Լենկթեմուր, Բարակ շախ, դուն իմ վրեն ես էկիր, դուն պառկի, ես քեզի իրեք դյուռ զանեմ։ Պառկավ Բարակ շախ»[130]։ Վերջին նախադասությունը բանահավաքը գրառել է որպես բեմադրական ռեմարկ, հիշեցնելով, որ պատմողները այդ «բեմավիճակը» (միզանսցենն) խաղացել կամ ներկայացրել են յուրահատուկ, ծայրահեղորեն պայմանական մի ձևով։ «Երկու խաղացողները,— գրում է Հայկունին,— մինը երբ կկանգնի և մյուսը կխաղա կամ կզարնե (կնվագե), կանգնողին «պառկավ» կսեն»[131]։

Սա անցյալ դարում դիտված երևույթ է և՝ չափազանց պերճախոս, որպես ուշ միջնադարյան էպիկական ներկայացումից մնացած հիշողություն։ «Էպիկական ներկայացում» հասկացությունը, որը շրջանառության մեջ է դրել Բերթոլդ Բրեխտը և այսօր մոդեռն երանգներ ունի, ըստ էության, հորինված է թատերական պայմանականության միջնադարյան պատկերացումների վրա։ Սա պայմանականության այն տիպն է, որ ակնարկում է գործողությունը իսկապես պայմանական նշաններով՝ առանց գործողությունը հիշեցնող արարքների։ Այս դեպքում նվագելը, որպես գործողություն, կապ չունի զարկելու գործողության հետ, այլ պայմանական ակտ է, ճիշտ այնպես, ինչպես Բրեխտի թատրոնում երգը կապ չունի կերպարի հոգեբանական վարքագծի հետ և դրությունը ներկայացնում է պայմանաբար։ Խաղի էպիկականության աստիճանը իր լիարժեք իմաստով, առանց վերապահումների, հատուկ է միջնադարյան թատրոնին և ծագում է, ինչպես կտեսնենք, ներկայացման հնագույն պարերգական ձևից։ Միջնադարյան թատրոնի պայմանականությունը, որի դրսևորումները բազմազան ու բազմիմաստ են եղել, պայմանավորվել է ոչ այն գործոններով, ինչ XX դարի թատրոնի պայմանականու-

---

130 Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 89—90։ Նաև՝ «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Բ, Մ., 1901, էջ 94։

131 Նույն տեղում։ Ընդգծումը մերն է — Հ. Հ.։

թյունը[132], որը ծրագրված պայմանականություն է և հետապընդում է այլ կարգի գեղարվեստական նպատակներ։ Միջնադարում պայմանականությունը ծրագրված չէ, այլ բխում է խաղի կոնկրետ պայմաններից, գործողության առարկայական հնարավորություններից։ Միջնադարյան դուստնը գործողությունը ներկայացրել է, ելնելով «դերակատարներին» սահմանափակ թվից, խաղահրապարակի չափից ու ձևից, ունկնդրության տեղից ու միջավայրից։ Ըստ այսմ, փոխվել են նաև խաղի տեսանելի ու լսելի ձևերի չափերն ու հարաբերությունները։ Ուշ միջնադարում երգը, խոսքն ու նվագակցությունը ավելի են տեղ ունեցել դուստնական ներկայացման մեջ, քան տեսանելի գործողությունը։ Այս ձևով, ժամանակի ընթացքում դրամատիկականությունը տեղի է տվել էպիկականության։ Խոսքային նյութը ևս հիշեցնում է, որ այն, ինչը վաղ միջնադարի հեղինակներից սկսած կոչվում է վէպ, հին դարերում ոչ միայն պատմվել ու երգվել է, այլև խաղացվել, իր ժամանակի համար լիակատար թատերական իմաստով։ Տեսարանային տարրերը չէին կարող փոխանցվել ուշ միջնադար և նոր ժամանակներ. նրանց սոցիալ-հասարակական հողը վերացել էր, ինչպես վերացել էր հայկական վաղ միջնադարի քաղաքային կյանքը։ Եվ հնադարյան վիպասանների թատերական ավանդույթը շարունակողները պահպանել էին միջնադարյան խաղի հեռավոր ու պայմանական ակնարկները։ Սա մեզ թելադրում է նշանակություն տալ և՛ հին, և՛ համեմատաբար նոր վիպական ցիկլերի տրամախոսական, երգային ու պարերգական հատվածներին նաև այն դեպքերում, երբ

---

132 XX դարասկզբի թատերական արվեստի նորարարները, փնտրելով բեմական վերարտադրության նոր, հոգեբանական թատրոնից տարբեր ձևեր, ոչ սակավ դիմել են միջնադարյան հրապարակային թատրոնի պայմանականությանը։ Մեյերխոլդը և Վախթանգովը, ի թույլ դնելով թատրոնի ընդհանրապես պայմանական էությունը, հարստացրել են այդ բեմական գործողության միջնադարյան ոճավորումներով։ Բրեխտը գերադասել է գերմանական միջնադարի քաղաքային ֆոլկլորից եկող էպիկականությունը, որը նրա համար դարձել է գործողության ու ժամանակի ավելի լայն ծավալներ ընդգրկելու միջոց։

պատմելու թատերային ձևերի մասին ոչ մի արտաքին վկայություն չունենք։ Եթե ուշ միջնադարում եղել են ենթադրվող գործողությունը նվագով ակնարկելու, կանգնած կամ նստած պատմելու միջոցով դրությունների փոփոխություն ցույց տալու ձգտում, նշանակում է, հեռավոր ժամանակներում այս կարգի գործողություններն ունեցել են թատերայնորեն ավելի տպավորիչ ձևեր։

Վեպերի ավանդման եղանակները որպես յուրահատուկ, վաղ միջնադարից եկող թատերական համակարգ պատկերացնելու համար ունենք ուրիշ տվյալներ ևս։ Հնագույն բեմադրական ձևի հիշողությունն ենք տեսնում արևելյան վեպերն ու զրույցները երկու-երեք անձով ներկայացնելու ձևում։ Արտաքին տեսքով սա տրամախոսություն է, նույնիսկ երբ չկա դրա ներքին անհրաժեշտությունը, երբ տեքստը տրամախոսական չէ։ Պատմելու այս եղանակը ավելի հարմար է անվանել ոչ թե տրամախոսություն, այլ փոխատություն։ Նստած են երեք գուսաններ և մեկը մյուսի խոսքը շարունակելով, զարգացնում են վիպական սյուժեն։ Տրամախոսության դերն այստեղ պայմանական է, քանի որ պատմողները հանդես չեն գալիս որպես գործող անձանց դերակատարներ, իրադրություններ ու փոխհարաբերություններ չեն ստեղծում, այլ ընդամենը շարունակում են միմյանց։ Նրանք իրար մեջ բաժանում են ոչ թե դերերը, այլ սյուժետային զրվագները, երգային հատվածները։ Սովորաբար երգողը լինում է մեկը՝ ամենաերիտասարդը, որ երգում է և՛ մեկ, և՛ մյուս «գործող անձի» անունից։ Իսկ հիմնական նյութը պատմողը, որ նաև սկսողն ու ավարտողն է, լինում է տարիքով ամենամեծը։ Սա վեպի ավանդապահն է, որ ունկնդիրների հիշողությանն է հանձնում «նախնյաց պատմությունը»[133]։ Այս էպիկական ներկայացումը հավանաբար պատկանում է ուշ միջնադարին,

133 Պատմա-առասպելական սյուժեները ներկայացնելու այս ձևը օգտագործել է Նաիրի Զարյանը «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունում։ Հայկի առասպելը պատմում են երեք գուսաններ՝ ծեր, տարեց և պատանի, և նրանց դերերը բաժանված են ըստ պատումի զարգացման աստիճանների (տե՛ս Ն Զարյան, Արա Գեղեցիկ, Երևան, 1968, էջ 106—113)։

կամ գուցե ավելի հին ժամանակների։ Դժվար է ստուգապես որոշել, թե երկու-երեք հոգով պատմելու եղանակը վաղ միջնադարյան պարերգական ներկայացման փոխակերպված ու խամրած վերապրո՞ւկն է, թե՞ հնագույն, նույնությամբ պահպանված ավանդությո՞ւն։ Թվում է, որ այստեղ կապ կա հայ ժողովրդական պարերգերում արտասանվող տրամախոսությունների հետ։ Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի ակունքը, կարծում ենք, պետք է տեսնել Խորենացու հիշատակած «ցցոց և պարուց» երգում։ Բայց էականն այս դեպքում դրամատիկական ձևի այն ընդհանուր սխեման է, որ անտարակուսելիորեն դարերի պատմություն ունի։

Պատմա-ավանդաբանական սյուժեների այս «ներկայացումը» իր արտաքին տեսքով պակաս թատերային է, բայց իր տրամաբանությամբ պարերգական է։ Նրանում փոխակերպված ձևով պահպանվել են պարերգական դրամայի երեք բաղադրատարրերը իրենց ֆունկցիաներով. խմբերգ, որը վերածվել է մեներգի կամ ձուլվել նրա հետ և հետագա դարերում մշակվել որպես այդպիսին, պարագլուխ, որը խոսքի հորինողն է կամ ավանդապահը, և «առաջին դերասան», որը պատասխանում ու շարունակում է ավանդապահին կամ, եթե ավելի հեռու ժամանակներին նայենք, «հանդիսացելոց զգործս որևէ անձին ցուցանէ» (Մ. Էմին)։ Ավանդապահի և նրա խազակցի միջնադարյան «բեմական» ֆունկցիաները մեզ համար շատ կողմերով պարզ չեն։ Որոշակի է այն, որ նրանք երկուսն էլ ուշ միջնադարում կամ նոր ժամանակների սկզբում հանդես են գալիս որպես պատմողներ, հանդիսականի առջև տրամախոսություն վարողներ, որ նրանցից մեկի դերը առաջնային է, մյուսինը՝ երկրորդային, որ նրանց լրացնում է «երրորդ դերասանը»՝ երգիչը, որ այս երեքից մեկը կատարում է նվագակցողի՝ վաղ միջնադարյան փանդռահարի դերը։ Այս նույնակ փոխհարաբերությունը բացատրելով ըստ անտիկ դրամայի սխեմայի, նպատակ չունենք ուղիղ համեմատության գիծ տանել։ Երևույթի ընդհանուր տրամաբանությունը առայժմ մեզ այդպես է երևում։ Բոլոր դեպքերում և անկախ ամեն համեմատությունից, սա դրամատիկական խոսքի այն պարզ

ձևն է, դրամայի տիպոլոգիան որոշող այն հիմքերից մեկը, որ տեսնում ենք ոչ միայն հին հունական դրամայում։ Դա նույն տրամաբանությամբ (թեև ոչ նույն բառերային տեքստով) է արտահայտված հայկական ուշ միջնադարի վիպասանություններում («Մոկաց Միրզա», «Կարոս Խաչ», «Ասլան աղա») և փոխառված վեպերն ու վիպական դրույցները («Շահ Շիրին», «Քյոռ օղլի», «Ռոստոմ Զալ», «Աղբատ Ալեքսիանոս», «Ալեքսանդր Մակեդանոս» և այլն) պատմելու կամ «ներկայացնելու» ձևերում[134]։

Երգի, տրամախոսության ու պատմողական հատվածների փոխհաջորդականությունը, դրանք երկու-երեք դերակատարներով ներկայացնելը, մեկը մյուսի դիմաց նստած երգով տրամախոսություններ վարելը (ինչպես, օրինակ, «Երկնքի ու Երկրի վեճը» երկուսով երգելը) այստեղ ընկալում ենք զուտ որպես արևելյան դիծ։ Արտաքին տպավորությամբ սա շատ պարզունակ ներկայացում է։ Եվ կարող է թվալ, որ այստեղ դրամայի ու թատրոնի հետք իսկ չկա, որ սա էպիկական նյութը աշխույժ ներկայացնելու, պատմողական խոսքի միօրինակությունը հաղթահարելու նախնական մի ձև է, բնմական մտածողության սաղմնային տիպը։ Բայց խոսքի արվեստի սաղմնային տիպ որոնել հին քաղաքակրթության առաջավորասիական գոտում և ուշ միջնադարյան երևույթներին այդ անունը տալ, առնվազն միամտություն է։ Ուրեմն ավելի լուրջ նայենք այս իրողությանը, և առօրյա փորձը թող մեզ չշփոթեցնի։ Ի վերջո ի՞նչ է նշանակում և ի՞նչ արդյունք է բանավոր էպիկական հորինվածքներում խոսքի արվեստի տարասեռ (հետերոգեն) դծերի հարակցումը, մանավանդ, որ դրանք հանդես են գալիս ոչ որպես սինկրետիկ ամբողջություն, այլ համադրականություն (սինթեզ)։ Երգը և տրամախոսությունը այստեղ իմաստավորվում են ոչ միայն էպիկական կոնտեքստում, այլև ներկայանում են ինքնակա արժեքով՝ բանահյուսական տվյալ սեռին հատուկ ավարտված դծերով։ Այս իրողության մեջ ևս պետք է տեսնել հնագույն թատերական ավան-

134 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 129։

դուբյուննների հետքը, որը մեզ է հասել խամրած, երբեմն էլ տրոհված տեսքով։ Վաղ միջնադարի վիպասաններն ու դուսաննները ուշ միջնադարում վերածվել էին «նաղլ ասողների», աշուղների և, այսպես կոչված, լատիֆջիների, որոնք քաղաքների շուկաներում ու հրապարակներում և՛ պատմում էին, և՛ երգում, նվագում ու պարում[135]։ Գյուղական միջավայրը պահում է ոչ սրանց, այլ առաջիններին, որոնք էլ հանդես են գալիս որպես արևելյան թատերական ավանդները ինչ-որ ձևով շարունակողներ։ Հայ միջնադարյան վիպասանների ու դուսաննների պատմական ճակատագիրն այս է։ Բայց վերադառնանք մեր խնդրին։ Նրանց արվեստում ո՞րն է դրամայի տիպոլոգիան որոշող գիծը և թատերային ի՞նչ հիմքեր ունի երգի, տրամախոսության ու պատումի զուգորդումը։ Այդ ակունքը հստակորեն տեսնելու համար նայենք ավելի հեռուն՝ դեպի արևելյան թատերական ավանդների խորքը՝ այնտեղ, որտեղ թատերական սինթեզը չի տրոհվել[136]։ Հին հնդկական թատ-

---

135 Նույն տեղում։ Լատիֆջիների արվեստը, ըստ Ալիշանի տեղեկության, XVIII դարի մի բերական-մեկնիչ անվանել է հագներզուրիւն։ Համմ. Գյուխ առաջին, Բ։

136 *Տե՛ս* А. М. *Мерварт*, Индийский народный театр. Сб. Восточный театр, изд. «Academia», Л., 1929, стр. 46—64.

Լ. Քալանթարը 1955 թ. Դելիում դիտելով կատհակալիի մի ներկայացում, գրել է. «Դա հենց այն կատեակալին է, որի ենթադրական առնչությունը հայկական հին կատակախաղի հետ զբաղեցրել է միտքս։ Իրենց՝ հնդիկների մոտ այդ անունը առուգաբանվում է այլևայլ կերպ։ Բոլորի կողմից ընդունված և գիտականորեն լավ հիմնավորված առուգաբանություն դեռևս չկա և, ըստ իս, չէր էլ կարող լինել, քանի որ այդ անկասկած շատ հին տերմինին մոտենում են հնդկական արդի լեզուներից ելնելով։ Դրա պատճառներից մեկն էլ այն է, որ կատհակալին հիշատակվում է ուշ ժամանակաշրջանում (XVI դարից)։ Սրանից մեխանիկորեն եզրակացնում են, որ դա համեմատաբար ուշ ժամանակի տերմին է։ Երբ ես առիթ ունեցա կալկաթայի և Բոմբեյի լեզվաբանների ուշադրությունը հրավիրել այդ բանի վրա, որ նույն տերմինը, փորթ-ինչ այլ հնչմամբ, հիշատակվում է Հայաստանում առնվազն V դարից (՞—Հ. Հ.), ապա այդ մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց. գիտնականներից մեկը նույնիսկ ասաց, որ իր համար այդ նոր տվյալը հեղաշրջում է կատհակալիի մասին եղած տեսակետները» («Հնդկաստանյան տպավորություններ», Նշվ. ժող., էջ 387)։ Ասենք, որ

րոնում, հատկապես կատեգակալի կոչվող տեսակում նկատում ենք երգի, տրամախոսության ու պատումի համանման ձև. թեև կատեգակալին անհամեմատ թատերային ու բեմական է։ Եվ ուշագրավն այն է, որ այդ եղանակով են բեմականացվել հնդկական էպոսի՝ «Ռամայանայի» ու «Մահաբհարաթայի» տարբեր, սյուժետային ամբողջականություն կազմող դրվագներ[137]*։ Սա նշանակում է, որ էպոսային նյութի երգային-տրամախոսական ձևակերպումը Արևելքում հին ավանդներ ունի, և ապա՝ արևելյան թատրոնին հատուկ է էպիկականության ձգտումը։ Այս հիմքի վրա է սահմանված «Նաթյաշաստրայի» (դրամայի տեսության մեզ հայտնի հնագույն փաստաթուղթը հին հնդկական գրականության մեջ) այն սկզբունքը, որ «դրաման դրությունների վերարտադրություն է»*[138]*, ի տարբերություն արիստոտելյան «գործողությունների վերարտադրության» սկզբունքի։ Սա ընդհանրապես արևելյան գիծ է և պայմանավորված է արևելյան թատրոնի էպիկական նյութով։ «Նաթյաշաստրան» դրամատիկական ներկայացման դասական թեմա է ընդունում մարդու պայքարը գերմարդկային էակների, կիսաստվածների ու հրեշների հետ.*

Հայ միջնադարյան մատենագրության և հայ դասական բանաստեղծության մինչ այժմ հայտնի ավյալները նման համեմատության հիմք չեն տալիս։ Կատակախաղը մեզանում նոր բառ է, միջնադարյան վկայություն չունի, և Քալանթարի նկատած նմանությունը արտաքին է։ Թեև մտածելու առիթ է տալիս Քալանթարի մյուս համեմատությունը, այն է՝ Հնդկաստանում միմոդրամայի մի տեսակ «կոչվում է կատակ, ըստ որում այդ տերմինով կոչվում են նաև իրենք՝ դերակատարները։ Այսինքն՝ ճիշտ այնպես, ինչպես հին Հայաստանում կատակ նշանակել է հատուկ խաղ ու պար, ինչպես և այդ խաղ ու պար անողը» (նույն տեղում, էջ 389)։ Հին հայերեն կատակ բառը, ըստ Աճառյանի, կապ ունի սանսկրիտերեն gad, gada, gadati» (խոսել, խոսք, խոսակցություն) բառերի հետ (տե՛ս «Արմատական բառարան», հատ. 2, էջ 536 և այս գրքի առաջին գլխի Բ մասը)։ Այսպիսով, կատակը մեզ համար մնում է անհասկանալի։ Գուցե դրա բացատրության համար հիմք լինի սանսկրիտերեն katha *(ինչպես) բառը։*

137 *Տե՛ս* Ա. Մեովարտ, *նշվ. աշխ., էջ 46։*

138 *В. Г. Эрман,* Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. Сб. Драматургия и театр Индии, М., 1961, стр. 24.

նույնպես էպոսային մտածողության դիծ[139]։ Հիշենք հայկական էպիկական-դրամատիկական բանահյուսության կենտրոնական դրվագները՝ սկսած Հայկի ու Բելի կռվից և վերջացրած Ասլան աղայի ու Գաբրիել հրեշտակապետի կռվով («Ասլան աղա»)։ Սա էպոսային կրկնվող իրադրություն է, որի մի զուգահեռը Բեովուլֆի և Գրենդելի կռիվն է անգլիական էպոսում («Բեովուլֆ»)՝ առանց տրամախոսությունների, այլ զուտ էպիկական վերարտադրության ձևի մեջ։

Էպիկականի ու դրամատիկականի սերտ հարակցումները, էպոսային կենսագործողության հիմքի վրա, գալիս են արևելյան միջավայրից և ավանդման արևելյան ձևերից, որոնցից թատերայնորեն ամենահարուստը, ձևերի տեսակետից չտրոհվածը ներկայացնում է հին հնդկական (ընդհանուր ժամանակագրության տեսակետից միջնադարյան) թատրոնը։ Տվյալ դեպքում հին հնդկական դրաման կարող է ոչ մի անմիջական առնչություն չունենալ առաջավորասիական, մասնավորապես հայ դրամատիկական բանահյուսության հետ։ Բայց նրա օրինակը մեզ ցույց է տալիս, որ էպոսային նյութի ավանդման թատերային ձևը նախ բնութագրական է Արևելքի համար, և ապա՝ կրում է դրամայի ընդհանուր տիպաբանական գծերը։ Դրանցից մեկը հին դրամայի էպիկական ծագումը հատկանշող դիծն է՝ պատմողականությունը, մյուսը՝ այսպես կոչված. «երկու դերասանի» օրենքը (որը հետագայում դառնում է «երեք դերասանի օրենք»), երրորդը՝ խմբերգի դրամատիկական ֆունկցիան[140]։ Այս զուգակշռում համերաշխվում են ոչ քիչ էական գծեր, թեև կատհակալի ասվածը ոչ միայն ավելի թատերային է, այլև թատրոն է, այս բառի ամենաշքեղ իմաստով։ Հայ գուսանների արվեստը ուշ միջնադարում անհունորեն հեռու է այդ շքեղությունից։ Բայց էպիկական նյութը երեք կամ երկու պատմողներով ներկայացնելու սխեման ընդհանուր տիպոլոգիական հատկանիշ է։ Կատհակալիում տեսարանները կառուցվել են հիմնականում նույն տրամաբանու-

139 Նույն տեղում, էջ 27—28։

140 Տե՛ս Ա. Մնեվարտ, նշվ. աշխ., էջ 76։

թյամբ. երկու, հազվադեպ՝ երեք դերասան և խմբերգիչներ: Այս եռյակ փոխհարաբերությունը դրամայի նախասաեղծ ձևերից է և ենթադրում է ծիսական-բանահյուսական ծագում: Այդ ակունքները, որ այս դեպքում առանձնապես էական չեն, ավելի հստակ են երևում հին հունական նախաէսքիլեսյան շրջանի դրամայում. խորոս–կորիֆայոս–պրոտագոնիստ: Սա ընդհանուր տիպաբանական գիծ է, որ սկիզբ է առնում դրամայի էպիկական ակունքներից և թատերայնորեն տարբեր կերպավորումներ ստանում Արևելքում ու Արևմուտքում: Հին հնդկական դրաման, ի ամբողջացումն իր բազմապիսի ու բազմանշանակ պայմանականությունների և ի նմանություն հին հունական դրամայի, խմբերգային (պարերգական) ու պատմողական է, և խմբերգն ու պատումը նրանում օրգանական ձուլվածք չեն կազմում տրամախոսության հետ: Հին հունական դրամայում, որտեղ դրամատիկական հիմքը մաքուր ու անխառն է, պատումը ներկայանում է անուղղակիորեն՝ տրամախոսության տեսքով և ընկալվում է ոչ որպես էպիկական տարր: Հայ վիպական բանահյուսությունը այս հարաբերության մեջ միջին դիրք է գրավում. այստեղ տրամախոսությունն ունի և՛ էպիկական, և՛ դրամատիկական ֆունկցիա, ինչպես հունականում, մյուս կողմից խմբերգն ու պատումը ներկայանում են ինքնակա արժեքով, ինչպես հնդկականում: Իր բեմական տեսքով հայ վիպական բանահյուսությունը չունի ո՛չ հունականի մոնումենտալությունը, ո՛չ էլ ողբերգական միստիցիզմը (թեև այդպիսին է հայկական պատարագը), չունի նաև հնդկականի թատերային շքեղությունն ու գունագեղությունը: Վերջինիս վերապրուկն էլ չունենք մեր տրամադրության տակ: Բայց ընդհանուրն այստեղ պոետիկական համակարգի ընդհանուր գիծն է՝ այն, ինչ անտիկ թատրոնը բերում է հնագույն բանահյուսական ակունքներից, մոռացած լինելով այդ ակունքները: Դրամայի նախասաեղծ ձևերը հին Հունաստանում կարող էին մոռացվել, քանի որ դրանք վերաճել էին գրական մշակույթի: Հայկական վաղ միջնադարում գրական դրամա չի ստեղծվել, բանահյուսության դրամատիկական հոսանքները մնացել են նախնական հումի մեջ, և մենք ուշ

միջնադարում ու նոր ժամանակներում ամեն պահ բախվում ենք այդ նախաստեղծ ձևերին կամ նրանց հիշողությանը։

Հայ վիպասանության ավանդման ուշ միջնադարյան ձևերում ամենահետաքրքիրը պատումը եռյակ փոխհարաբերությամբ ներկայացնելն է։ Այդ հնամենի ձևը ժամանակին հատակվել ու բյուրեղացվել է անտիկ թատրոնում։ Բեմական գործողության այս ձևը անտիկ օրխեստրայում պահպանվել է և այն ժամանակ, երբ պարագլխի ու պարերգակների դերը ստացել է օժանդակ նշանակություն՝ նրանց դրամատիկական ֆունկցիան բաժանվել է «երկրորդ» և «երրորդ» դերասաննե-րի՝ դեֆտեռագոնիստի և տրիտագոնիստի միջև։ «Երեք դե-րասանի օրենքը», որ, ըստ անտիկ գրական ավանդության, սկսվում է Սոֆոկլեսի ժամանակներից, պետք է կարծել, որ ավելի հին է՝ գալիս է ծիսական-բանահյուսական ակունքնե-րից։ Դրա նախաստեղծ ձևի հիշողությունը պետք է համարել պատարագային եռյակը. «քուրմը» (պատարագիչ քահանա), որ վարում է արարողության ամբողջ ընթացքը, կարդում է հիմնական տեքստը, ընթերցող դպիրները, որ կրկնում կամ որպես պատասխան, շարունակում են նրան, և երգչախումբը իր մեներգիչով, որ ժամանակ առ ժամանակ ընդմիջում է հիմնական տեքստը։ Անտիկ թատրոնում նույնպես դերերը բաժանվել են ոչ ըստ գործող անձանց, այլ ըստ դրվագների։ Այսպես, պրոտագոնիստը ներկայացնում է տեքստային մեծ ծավալ ունեցող հատվածները. խաղում է, ասենք, Անտիգոնի դերը, բայց պիեսի վերջում նրա՝ առաջին դերասանի դերը պահանջում է, որ խաղա Կրեոնտի դերը[141]։ Այստեղ չկա դերի և դերասանի միասնության հարց, քանի որ չկա արտաքին անհատականացում, չկա ոչ մի կապ գործող անձանց թվի ու խաղացող դերասանների թվի միջև. դերասանները միշտ երեքն են և հերթով «պատմում» են սյուժեն, միայն թե այդ պատումը տարվում է կերպարների ուղիղ խոսքով։ Սա բեմադրական նույն տրամաբանությունն է, ինչ տեսնում ենք հայ հին ու միջնադարյան վեպերն ավանդող երեք գուսանների օրինա-

141 Տե՛ս Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 52։

կում։ Սա նաև նույն հիերարխիան է։ Առաջին խոսքի և վերջին խոսքի իրավունքը պատկանում է պրոտագոնիստին, իսկ մյուս երկուսը ենթարկվում են նրան, նրան են առաջ մղում և իրենք ներկայանում են որպես երկրորդական դերակատարներ[142]։ Նույն սանդուղքի վրա են կանգնած երեք դուստրները. ամենաավագը առաջ է մղում սյուժեն, երկրորդը տրամախոսական վիճակ է ստեղծում, երրորդը ներկայացնում է երգային հատվածները։ Եվ այստեղ էլ ավանդապահը արտոնյալ դիրքում է, նա է տրամադրություն և ընթացք հաղորդում «ներկայացմանը», նա է անհրաժեշտ տեղերում ձայնը տալիս իր, եթե միջնադարյան տերմինով արտահայտվենք, պարակիցներին։

Տրամախոսությունը, որպես վեպերի ավանդման միջնադարյան ձև, իր ակնհայտ հետքերն է թողել նաև հաջորդ սերունդների կամ նոր շրջանի պատմողների արվեստում։ Տեքստերի բանավոր փոխանցումով, լսողների միջավայրի կամ թատերային պայմանների փոփոխությամբ ժամանակի ընթացքում շատ բան է խամրել ու վերասերվել, կորցրել հրապարակային խոսքի փայլը, բեմականորեն տպավորիչ ձևերը։ Կարելի է ասել, որ ամենից ավելի փոփոխության են ենթարկվել վեպերի լեզվական պատկերը, կենցաղային-առարկայական մոտիվները, համեմատությունների ու մակդիրների բնույթը, երբեմն սիմվոլները։ Բայց ամենաուշագրավն այն է, որ նույնիսկ հետագայի արդեն մենակ պատմողները պահպանել են պատումի տրամախոսական ձևը, ուղիղ խոսքը՝ իր բացականչություններով, հուզական բնույթի, պատասխան չակնկալող հարցերով ու հոգոցներով, չեն վերածել անուղղակի խոսքի, դրամատիկականությունը չեն լուծել պատմողականության տարերքում։ Դրամատիկական հիմքը շատ ամուր պետք է լիներ էպիկական փոխակերպման չենթարկվելու համար։ Մենակ, առանց «խաղակցի» տրամախոսություն վարելը շատ բնութագրական է ուշ շրջանի վիպասաններին։ Պատմողը մենակ է, բայց խոսում է հարց տալով և ձևականորեն պա-

142 Նույն տեղում, էջ 53։

տասխան ակնկալելով կամ պահանջում է, որ իրեն հարց տան, և ինքը պատասխանելով պատմի հաջորդ դրվագները.

— Դուք ասեք, խաբարը ումի՞ց տանք.
— Խաբարը տանք Չինմաշինի թագավորին[143]։

Սա անկման շրջանի դրամատիկական բանահյուսությունն է, երբ չկա ներկայացման լայն հրապարակ, խաղային միջավայր, ունկնդիրների՝ թատրոնին վայել քանակ, չկան խաղակիցներ, պարերգակներ, բայց խոսքի դրամատիկական ձևը մնացել է։ Դրա հետքերը, որ այսօր էլ կարող ենք նկատել ժողովրդական պատմողների խոսքում, հետևյալ հիշողություններ են դրամատիկական մտածողության հին ձևերի և, որպես հետադարձ (ռետրոսպեկտիվ) վերլուծման կողմնորոշիչներ, մեզ համար շատ թանկ են։ Դրանք այսօր գեղարվեստորեն հետաքրքիր չեն, բանաստեղծական արժեք դրեթե չեն ներկայացնում, քանի որ կտրված են իրենց դարաշրջանից ու հասարակական հողից և իմաստավորվում են բոլորովին այլ կոնտեքստներում։

Հայկական վաղ միջնադարի վիպական ավանդությունների ներկայացումը պատկերացնելով պարերգական-դրամատիկական ձևով, անխուսափելիորեն բախվում ենք նաև բուն էպոսին՝ «Սասնա ծռերին»։ Ինչպե՞ս է ներկայացվել «Սասնա ծռերը» իր կազմավորման ու ամբողջականացման շրջանում, որ մոտավորապես X դարն է։ Էպոսի ակունքներն, իհարկե, ավելի հեռու են. իր կենսաֆիլիսոփայությամբ և որպես գոյաբանական (օնթոլոգիական) համակարգ, էպոսը ձգվում է մինչև խորին հնադար։ Մենք գիտենք, որ «Սասնա ծռերը» բանագետներին հայտնի է դարձել XIX դարի երկրորդ կեսին, որն էպոսի դարաշրջան չէր։ Հարյուրամյակներով կտրված լինելով իր սոցիալ-պատմական միջավայրից, հասարակական ունկնդրության միջնադարյան շրջաններից, էպոսը մեզ է հասել իր անկման շրջանում և ավանդման ոչ թատերային ձևերով։ Միջնադարյան քաղաքների դուսաններին, վիպասան-

143 Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 128։

ներին, հաղներգուներին, «ի պարու» երգողներին ու փանդռահարներին ուշ շրջանում հաջորդել են ոչ պրոֆեսիոնալ կատարողների սերունդները, իսկ ավելի նոր ժամանակներում՝ գզրարներն ու «քեչա ձգողները»։ Ավանդման միջնադարյան ձևերի մասին մենք տեղեկություններ չունենք։ Միակ վկայությունը պատումներն են, երգային հատվածների ու դրամատիկական տրամախոսությունների առատությամբ։ Դժվար է, իհարկե, դրամատիկական դրվագների տեսքով պատկերացնել մի երևույթ, որը էպոս է, իր էպոսային կենսափիլիսոփայությամբ և գեղարվեստական արտահայտության էպիկական ամբողջականությամբ։ Բայց այս ձուլվածքում տեսնում ենք վերարտադրության տարասեռ (հետերոգեն) գծեր, ժանրային այնպիսի ունիվերսալիզմ, որը մեզ հեռացնում է էպիկականության դասական բանաձևումներից և մտածել տալիս, որ ժամանակի ընթացքում այստեղ շատ առուներ են լցվել։ Մեծ ու հորգահոս գետերն այդպես են լինում։ Այդպես են և հոմերոսյան պոեմները, որոնք նույնպես ենթարկում են ժանրային ընդհանրականության[144], բայց սա ուրիշ երևույթ է. այստեղ ամեն ինչ ամբողջականացված է որպես էպիկա, ենթարկված է էպիկական համակարգի։ «Սասնա ծռերը» այլ հոսանքներից է կազմված և ոչ թե լայնահուն գետ է, այլ ընդարձակ դելտա, իր արագահոս ու դանդաղ տեղերով, ջրվեժներով, լճացումներով, գետի մեջ աճող ծառերով, քարաժայռերով, կղզիներով, որոնց ափերը կամ խոնավ ու ճահճուտ են, կամ չոր ու լերկ։ Թող մեզ չսարսափեցնի Հեգելի խստախորհուրդ տողերը. հայ էպոսը չի տեղավորվում հոմերոսյան պոեմների հիման վրա մշակված էպիկականության իդեալական համարվող տիպի շրջանակում։ Իր գեղարվեստական-աշխարհայեցողական ընդհանուր նկարագրով «Սասնա ծռերը» մնում է էպոս, բայց արտահայտության բազմատարր գծերի առկայությունը, նրանց երբեմն առանձին-առանձին, իրենց տեսակային հատկություններով «մաքուր» հանդես գալը ասում են,

144 *Տե՛ս* Հ. Համբարձումյան, *Մտորումներ Հոմերոսի մասին*, Երևան, 1964, էջ 153—157։

որ նրա շատ դրվագներ նախքան էպիկական հունի մեջ մըտնելը, ենթարկվել են այլ կարգի հոլովումների, մշակվել են վաղ միջնադարից ժառանգված պարերգական-դրամատիկական ձևերով։ Դրա ակնհայտ հետքերը տեսնում ենք էպոսի մեզ հասած տեքստում, լինեն առանձին պատումները, թե համահավաքը։

Այսպես, հայ էպոսում բոլոր տրամախոսությունները ներկայացված են ուղղակիորեն, և ուղիղ խոսքից առաջ հաճախ կրկնվում է ընդամենը ըսեց բառը։ Հերոսների խոսքում շատ են ձայնարկությունները, զարմանք, ափսոսանք, կոչ, հեգնանք, ցավ, հրաման, բաղձանք արտահայտող բացականչությունները՝ վա՛յ, ինչ վա՞խ, հայ-հո՛յ, ինչ-ինչ՛յ, ա՞խ, օհո՛, յա՛, հե՛, լա, ջանըմ, դե՛, տո, էհե՛յ, օ՞ֆ և այլն։ Եվ պատմողները այս բացականչություններին լուրջ նշանակություն են տվել, որ նշանակում է, թե դրանք գալիս են ավանդման հին ակունքներից։ Որոշ դեպքերում դրանք իմաստավորվում են որպես մտածածի հուզական արտահայտություն, ընդգծվում են որպես դրամատիկական դարձվածքներ.

Էդ ալևոր ասաց.— Հեյ-վա՛խ, հեյ-վա՛խ...
Դուրս էկավ էն՝ առանց դինքի ու դլուխբաց՝
Ջորքի միջեն վազեց,
Ասաց.— Ճամփա տվեք, էրթամ Դավթի առաջ[145]։

Այս բնույթի՝ դրություններ մեջ արտասանվող, դրությունները վիճարկող ուղիղ խոսքերը շատ շատ են էպոսում, և կարելի է ասել, բոլոր դրվագները զարգանում են դրամատիկական ընթացքով, արարքներն ու խոսքերը կամ շրջում են դրությունները կամ դառնում հետ շրջվող նետեր։ Սա խոսքային ներկայացման ընդհանուր նկարագիրն է։ Որպես այժմեական տրամաբանություն սա հատուկ է բոլոր էպոսներին. էպիկական երգերին, ասքերին։ Բայց երբ դա դրսևորվում է

145 «Ետաունցի Դավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս», II հրատ., Երևան, 1961, էջ 235։

որպես արտահայտության ձև, որը հավասար արժեք կամ առաջնություն է ձևոք բերում մաքուր պատումնային մասերի ու դրվագների հանդեպ, դրամատիկականությունը դառնում է ինքնուրույն արժեք, և նշմարվում են միջնադարյան ներկայացման, այս դեպքում՝ թեկուզ ուշ միջնադարում մշակված ձևերը։ Հրապարակային հանդեսներն ու «հիացուցանելի գործառնությիւնը» հայ իրականության մեջ խամրել կամ վերացել են միջնադարյան քաղաքների ու քաղաքային կենցաղի հետ միասին։ Բայց էպոսի տեքստում կան դրա հետքերն ու հիշողությունները։ Այստեղ դժվար չէ նկատել ներկայացնող երեք գուսանների սովերները՝ պատմողի, տրամախոսական վիճակները պահպանողի և երգողի։ Ընդհանրապես էպիկական ասքերում ու ավանդություններում քիչ ակնարկներ չկան երգի, նվագածության, պարի ու պարերգի մասին։ Հին կտակարանում մի քանի տեղեր ընդգծված ակնարկներ կան «թմբկօք և պարուք» միմյանց ընդառաջ գնալու մասին, որ պետք է համարել միջազգային ու առաջավորասիական պարերգական դրամայի հիշողություն։ Բայց այդ ո՞ր էպոսում այդքան երգեր կան, և ամենատարբեր բնույթի ու նկարագրի՝ խմբական, մենախոսական, կատակային, ծաղրական, քնարական, հերոսական, դրամատիկական։ Այդ ո՞ր էպոսում են հերոսները խոսելիս թմբուկ զարկում, ինչպես Քևռի Թորոսը, երբ գնում է «Լեռան սարի գլուխ» վրաններ զարկելու, ո՞ր էպոսում են խմբով խոսում որևէ պերսոնաժի հետ, «սազ զարկելով», «թմբուկ ծեծելով», «փող փչելով» շուրջպար բռնում, «խաղ ասում» որևէ մեկի շուրջը։ Ո՞ր էպոսում են երգերն ու տրամախոսությունները այդքան օրգանականորեն միմյանց ազուցված, այդքան դրամատիկական հետևողականությամբ միմյանց հաջորդում, կամ երգերը դառնում դրամատիկական տրամախոսություններ։ Իսկ երբ ամբողջ դրվագներ ներկայացվում են այս ձևով, տարակուսանքի տեղ չի մնում այլևս, որ վաղ ժամանակներում էպոսի ավանդման ձևերը մշակված են եղել միջնադարյան հագներգությունների ու պարերգական ներկայացումների տիպով, կամ հանդէս-ներն ու

գործառնություն-ները իրենց հետքն են թողել ուշ միջնադարյան գուսանների արվեստի վրա։

Դավթի ճյուղում, Մսրա Մելիքի դեմ կռվի պատրաստվելու, Դավթի զինվելու և կռիվ գնալու հատվածները կազմված են հիմնականում երգերից։ Երգում են Քեռի Բորոսը, նրա կին Սանդուխտը, Դավթի հովանավոր Նանեն, Դավիթը, Ջենով Հովանը, Սասնա հարսների խումբը և այլն։ Այս երգերը պատումի կամ գործողության մեջ ներմուծված պասսիվ ընդմիջարկություններ չեն, ինչպես արևելյան վեպերում. նրանք չեն դանդաղեցնում սյուժետային շարժումը, այլ դրամատիկական բնթացք են հաղորդում նրան։ Էպոսի շատ հատվածներում դրամատիկական պահերն իմաստավորվում են երգով, և երբեմն գործողությունը զարգանում է երգից երգ։ Սրանք առանձին երգվելու երգեր չեն, այլ պատճառաբանված են պարերգական գործողության կոնտեքստում և ունեն դրամատիկական լիցք։ Ահա այդպիսի մի երգով է Դավիթը դիմում հորեղբայր Հովանին.

Ես կուզեմ քենեն իմ հոր Բուրն Կեծակին.
Ես կուզեմ քենեն իմ հոր Քուռկիկ Ջալալին՝
Վեր ոտին նալն պողպատի,
Ես կուզեմ քենեն Սանձը պողպատի,
Որ դնեմ Քուռկիկ Ջալալու բերնին։
Ես կուզեմ իմ հոր Թամբը սադաֆի՝
. . . . . .
Ես կուզեմ քենեն իմ հոր Խաչ Պատերազմին[146]։

Այս խոսքերում այնպիսի տենդագին լարվածություն կա, այնպիսի հրեղեն շունչ, տոնն այնքան պաթետիկ ու բարձրադոչ է, որ թվում է, դա երգվել կամ արտասանվել է իսկապես հրապարակային պայմաններում ի լսելիս մեծ բազմության։

Պարերգական-դրամատիկական հանգամանքներն ավելի ակնհայտ են երևում, երբ Դավիթը զինվելով ու ձի հեծնելով

146 Նույն տեղում, էջ 225, 227։

ասղ է զարկում, փող փչում, իր շուրջը բազմություն ժողովում, և այստեղ, ինչպես կռահվում է տեքստից, հենց նրա (պատմողի կամ դերակատարի) նվագակցությամբ երգում է Ջենով Հովանը, որի պայմանական դերակատարը թերևս նույնն է՝ կրոսեր գուսանը.

Ախ-վա՜խ, ախ-վա՜խ, հազար ափսոս,
Ափսո՜ս, հազար ափսոս Քուռկիկ Ջալալին...

Եվ այսպես, գործողությունը զարգանում է երգերով։ «Տհաճարանի» շարունակությունը դարձյալ պարերգական է. Ջենով Հովանը

Մհերի ջոջ սաղ էաու զարնել,
Մհերի թմբուկ էաու ծեծել,
Մհերի փող էաու փչել։

Այստեղ փողի, թմբուկի ու փաճդիոի (ուշ շրջաններում արան փոխարինել է սաղը) նվագակցությամբ հրապարակ է մտնում պարերգակների խումբը և երգում Սասնա հարսների՝ Դավթին ուղղված հրաժեշտի երգը։ Այս երգին Դավիթը նույնպես երգով է պատասխանում։ Եվ ինչպե՞ս է այս երգից հետո նա կռիվ գնում։ Դարձյալ նվագելով ու երգելով։ Այդ նվագն ու երգը ինչ-որ սյուժետային մանրամասն չէ. դրանով դրությունը կատակերգական կարող է ներկայանալ։ Սա ավանդման միջնադարյան ձևի հիշողություններն է նոր ժամանակների պատմողների խոսքում։ Դավթի կռիվ գնալը գուսաններն ներկայացրել են պայմանականորեն՝ երգով ու նվագով։ Ուշադրություն դարձնենք Սարգիս Հայկունու՝ վերը բերված հետաքրքիր վկայության վրա, որ գուսանները կռվի մեջ իրար զարկելու գործողությունը ներկայացնելիս են եղել նվագով։ Ջափազանց ուշագրավ է այն փաստը, որ սյուժետային իրադրության և ներկայացման հանգամանքների միջև կապ է առեղծվել։ Կռիվ գնացող Դավիթը նվագում ու երգում է, և սա ներկայացման հանգամանքներից է։ Այդ նույն իրավիճակում է հորինված Դեղձուն Ծամի խոսքը.

Էս Մհերի սազի ձեն կառնի իմ ականջ,
Էս ի՞նչ բան է։

Նրան պատասխանում է ծառան.

...Իր հոր Քուռկիկ Ջալալին հեծել,
Իր հոր սազն է, որ կզարկի,
Կռիվ կերթա Մելիքի դեմ[147],

Սյուժետային բովանդակության մեջ այս գրեթե զավեշտական ներկայացող պատկերը ծագում է միջնադարյան ներկայացման պայմանական հանգամանքներից։ Պարերգական վիճակների հիշողությունը փոխանցվել է ուշ միջնադարյան գուսաններին և իմաստավորվել որպես վիպական իրադրություն։ Ընդհանրապես, «Սասնա ծռերի» խոսքային նյութը բազմաշերտ է. նրա լեզվա-բանագիտական և պոետիկական առաբերության դեռ շատ գաղտնիքներ կարող է բանալ։ Մեզ հայտնի պատումների շատ հատվածներում միախառնված են էպոսի էության տարամետ, էպիկական կառուցվածքը խախտող գծեր, ավանդման օտարամուտ տարրեր, արևելյան վեպերից եկող կամ հեքիաթին բնորոշ մանրամասներ (որոնք չկան հնագույն էպիկական-դրամատիկական ցիկլերում), վաղ միջնադարյան պարերգական ներկայացումների հիշողություններ, ուշ միջնադարյան գուսանների պայմանական խաղի հետքեր, և ընդհանրապես արևելյան թատրոնի շունչը։ Նոր շրջանի պատմողների ավանդապաշտությունն արտահայտվել է նրանով, որ պայմանական եղանակներով ներկայացրել ու անընդհատ սերունդ են փոխանցել խաղային դրությունները հատկանշող ինչ-ինչ պահեր կամ ավել են դրանց խոսքային արտահայտություն։ Հնարավորություն չունենալով ցույց տալ պարերգական տեսարանը, ուշ միջնադարի գուսանը հիշեցրել է այդ խոսքով, դարձրել պատումնային պահ, իսկ երգերը երգել է մենակ, իր միակ նվագարանով՝ սազով։

---

147 Նույն տեղում, էջ 229, 230։

Գ. ԹԱՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿՅՈՒԹՅԱՆ ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Թատրոնի պատմաբանները տհաճորեն, երբեմն էլ ամոթխածությամբ են արձանագրում այն իրողությունը, որ միջնադարի հեղինակները մերժում են թատրոնը որպես արվեստ։ Կարծես, դա արատ է գնում միջնադարի իմաստուն այրերի՝ մեր լեզուն և ինքնությունը կոփող երիցս սրբացված հեղինակությունների ճակատին։ Բայց թատրոնի ժխտումը միջնադարում ընդհանուր երևույթ է, այլ ոչ թե առանձին անհատների վերաբերմունք։ Փորձենք, ուրեմն, հասկանալ, թե ժամանակի մտածողների արհամարանությունը ո՞րն է, ի՞նչն են նրանք արվեստ համարել և ի՞նչ բովանդակություն ու իմաստ են դրել աւուեստ բառի տակ։

Միջնադարի գեղարվեստական աշխարհայացքը անջրպետված է նախորդ և հաջորդ դարաշրջաններից։ Քրիստոնեական գաղափարախոսությունը իր ժամանակի արվեստին տվել է ձևով խիստ պայմանական՝ կանոնական ու խորհրդանշային (սիմվոլիկ) և բովանդակությամբ ոգևոսական (սպիրիտուալ) բնույթ։ Գիտությունների և արվեստների միջնադարյան աստրակարգումը ձևականորեն ելնում է հելլենիզմի դարաշրջանում կարգավորված ընդհանուր մի սկզբունքից։ Սահմանումներն ու տերմինաբանությունը նույնպես այստեղից են գալիս։ Բայց այլ է ներքին սկզբունքը։ Ուշ անտիկայից ժառանգված, այսպես կոչված, աշխարհիկ գիտությունները միջնադարում ծառայում են ոչ միայն աշխարհիկ նպատակների։ Գեղարվեստական աշխատանքի միջնադարյան ըմբռնումը ինչ-ինչ եղերում անբաժանելի է նրա, որպես գիտա-ճանաչողական և կրոնա-պաշտամունքային զբաղմունքի ըմբռնումից։ «Փիլիսոփայությունը աստվածաբանության աղախինն է»։ Պետրո Դամիանիի այս աֆորիզմը, որ կրկնել են Թոմա Ակվինացին և միջնադարի ուրիշ մտածողներ, իր միակողմանիությամբ հանդերձ, ընդհանուր մի իրողության հաստատումն է։ Սկսած վաղ միջնադարից մարդու հոգևոր գործունեությունը դիտվել է որպես քրիստոնեական նվիրում, բա-

րհպաշտության սխրանք. գիտությամբ և ստեղծագործությամբ զբաղվելը անբաժանելի է համարվել ասկետական կենցաղից ու ինքնաղրկումից: Եվ մտքի ու երևակայության ամեն մի գործ կապվել է աստծու գաղափարի հետ: Եթե եկեղեցիները կառուցվել են որպես բարեխոս մարդու և աստծու միջև, ապա փիլիսոփայությունն ու տրամաբանությունը մշակվել են աստծու գոյությունն ապացուցելու կամ դավանաբանական խնդիրներ լուծելու անհրաժեշտությամբ, պատմագրությունն ու քերթողական արվեստը ձևավորվել են որպես «եկեղեցական մաքառման զրահանոցություն», գրչագրերն ընդօրինակվել ու նկարազարդվել են որպես աստվածահաճո գործ և ապաշխարանք, բանաստեղծությունները գրվել են աղոթքի, խոստովանության ու ներբողի ձևով, շարականներն ու կացուրդները երգվել են աստծու հետ հաղորդակցվելու համար: Իսկ ի՞նչ իմաստ ու նպատակ է ունեցել հեթանոսական աշխարհից ժառանգված թատրոնը, եթե միջնադարյան արվեստում մարդը, բնությունը, աշխարհը չեն պատկերացվել աստծուց և քրիստոնեական տիեզերաբանությունից դուրս, եթե գեղարվեստական գիտակցությունը դրսևորվել է կրոնական ձգտումների հիմքի վրա: Թատրոնը չէր կարող տեղավորվել միջնադարյան մտածողի կրոնական ձգտումների աշխարհում: Միջնադարը ստեղծել էր տիեզերքի անշարժ, համաչափ ու ներդաշնակ մի պատկեր, որի ոչ մի տարրը կամ մասնիկը չէր կարելի փոխել, ընդօրինակել, մանավանդ վերստեղծել: Դա նշանակում էր խեղաթյուրել արարչի հորինած կատարյալ աշխարհի պատկերը, խախտել նրա ներդաշնակությունն ու ամբողջականությունը: Թատրոնի մերժման տեսական-փիլիսոփայական հիմքն այս է: Կարդանք Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեայք»-ի «Ազգի ազգի տեսիլք մոլեգինք լինին ի քաղաքս բաղումս» խոսքերով սկսվող ճառը: Իրականության նկատմամբ պատկերին, որ ներկայացնում էր թատրոնը, նա հակադրում է աստծու աշխարհի անեղծ պատկերը. «Մեք ունիմք զտեսիլ մեծամեծաց սքանչելեացն աստուծոյ և զարմանալի գործոցն նորա. և ամենևքեան հրաւիրեալք եմք գալ ի տեսիլ գործոց արարչին: ...Եւ նախ հայեցեալ տեսցուք զերկինս, որ ձգեցան

խորանարդ գմբեթաձև ըստ բանին մարգարէին. և ապա վերկիր՝ լայնատարած և երկայնաձիգ մեծութեամբ, որ ունի ինքն զինքն ի վեր, և հաստատեալ կայ անշարժ զաւրութեամբն...»[148]: Եվ աշխարհի, ըստ միջնադարյան հայացքի, նույնն է, թե տիեզերքի կենտրոնում, որպես աստվածային սկզբունքի իրականացում, դրված էր արարչի ամենակատարյալ գործը՝ մարդը: Կարելի՞ էր նրան տալ ուրիշ կերպարանք, արվեստական ձևերով այլակերպել ու այլագունել մարդու դեմքն ու մարմինը: Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի պատկերավոր արտահայտությամբ, դա նշանակում էր սատանայի թույնով լվացվել և սեփական հոգին խավարով ծածկել՝ թաքցընել աստծո լույսից: «Քեզ ինքնին դեւս յաւրինես,—շարունակում է Սիմեոնը,—և զկերպարանն աստուծոյ ի կերպարանս ագռաւուց ներկել ի գոյն սեւութեան մրով եղծանես, այլագունես ի կերպարանս սատանա[յ]ի»*[149]:

Այս կարծես պարզունակ դատողությամբ Սիմեոն եպիսկոպոսը հարում է որոշակի բարոյա-գեղագիտական սկզբունքի: Մարդու արտաքինը, ըստ քրիստոնեական հայացքի, նրա հոգու սիմվոլն է, և նրա կենդանի ձևերի ճշգրիտ վերարտադրությունը չի կարող լինել ավելի կատարյալ, քան աստծու ստեղծածն է: Ուրեմն, այդ վերարտադրությունը ավելորդ ու մերժելի է[150]: *Պլատոն-արիստոտելյան միմեսիսը, որպես գեղարվեստական արտահայտության սկզբունք, միջնադարում հիմնովին մերժված է: Եվ որտեղի՞ց են գալիս մարդկային կերպարանքների պայմանական դիրքերն ու արտահայտությունները քանդակներում ու մանրանկարներում, եթե ոչ այստեղից: «Արդ՝ ուր հոգին է կենդանատար, ձևք և նիւթք մարմնականք՝ նմա առ իւնչ պիտոյանան»*[151],—*գրել է Ներսես*

---

148 *«Ս. Բարսղի Ճառք վասն վնցօրեայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830, էջ 67:*

149 *Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35ա:*

150 *Համմ. Լ. Ազարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, էջ 45—53:*

151 *«Ներսեսի Համբրոնացւոյ Ատենաբանութիւն», Վենետիկ, 1812, էջ 142: Նույնը՝ Լ. Ազարյանի նշված աշխատությունում:*

Համբրոնացին XII դարում, հաստատելով դեռևս վաղ միջնադարում ամրապնդված դեղագիտական ըմբռնումը։ Իսկ երի նկարը «ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրաշատարակել զիւրն կենդանութիւն»[152], առավել ևս անընդունելի էր լինելու մարդկային կենդանի վարքագծի հրապարակային ցուցադրումը՝ թատրոնը, որի հիմքը միմեսիսն է։

Միջնադարի մտածողները թատրոնը դուրս են դնում արուեստ հասկացության սահմաններից։ Դա նշանակում է, որ այս երևույթը ընդհանրապես դուրս է համարվել մարդու բանական գործունեության ոլորտից։ Բայց թատրոնը իսկապե՞ս չուներ հոգևոր բովանդակության տարրեր կամ աստծու գաղափարի հետ ոչ մի առնչություն չունե՞ր։ Նարեկացու «Մատեանում» կարդում ենք հետևյալ խոսքերը. «առ թատերս տեսարանաց, և առ կոյս խառնիճաղանճ բազմութեանց, և կամ առ կաքաւս կայթից անախորժականաց կամաց հզօրիդ ոչ ես մոռացեալ»[153]։ Ուրեմն, թատրոնն էլ ունեցել է, երի միջնադարյան տերմինով արտահայտվենք, բանական բովանդակության՝ ինչ-որ տեղում առնչվել է մարդու հոգևոր կատարելության ձգտմանը։ Բայց դա արվել է, ըստ երևույթին, միջնադարյան մտածողի ու բանաստեղծի համար մերժելի միջոցներով, աստծու կամքին անախորժ ձևերով։ Եվ, այնուամենայնիվ, թատրոնը միջնադարում արվեստ չի համարվել, քանի որ լիարժեքորեն չի ծառայել հավատին և լիարժեքորեն չի ծառայել մարդուն՝ օգտակարության քրիստոնեական ըմբռնումով։ Դիտության, արվեստի ու արհեստի արանքում թատրոնը զբաղեցրել է միջին, պաշտոնական մտածողության տեսակետից չպատճառաբանված ու ավելորդ տեղ։

Բայց ի՞նչ է արվեստը, ըստ միջնադարյան մտածողների։

Միջնադարի դեղագիտական հայացքների համակարգը իր ժամանակին տեսականորեն չի մշակվել. միջնադարյան մտածողների դատողություններում կամ սահմանումներում գե-

---

152 Նույն տեղում, էջ 140։

153 Նարեկացի, նշվ. հրատ., ԼԱ, 2, էջ 79։

զարվեստական կարգը և ոչ զեղարվեստական կարգը մինչև վերջ տարբերակված չեն։ Միջնադարում արվեստներ են համարվել ոչ միայն երաժշտությունը, ճարտարապետությունը, դրականությունը («քերթողական արուեստ») և դիշությունը, այլև քերականությունը, թվաբանությունը, երկրաչափությունը, աստղաբաշխությունը, բժշկությունը։ Տևական և գործնական զբաղմունքների այս տեսակները ընդիմիկացվել են վանական դպրոցներում կամ վարդապետարաններում եռյակ — trivium (քերականություն, ճարտասանություն, դիալեկտիկա) և քառյակ — cuadrivium (թվաբանություն, երկրաչափություն, երաժշտություն, աստղաբաշխություն) ուսումնական կարգումներով։ Սրանք կոչվել են «յոթ ազատ արվեստներ» (septem artes liberales)։ Այս կարգավորումը միջնադարյան չէ. ձևակերպվել է վաղ հելլենիզմի դարաշրջանում, որպես «ազատ քաղաքացուն» վայել զբաղմունքների շարք ի հակադրություն, այսպես կոչված, «արհեստավորական արվեստների» (τέχναι βάναυσοι)[154]։ Գեղարվեստական զբաղմունքի այն տեսակները, որոնք դուրս են «յոթ ազատ արվեստներից», հայ միջնադարյան բնագրերում կոչվում են մի դեպքում արհեսա, մեկ այլ դեպքում՝ արուեսա, նայած թե մարդկային գործունեության որ ոլորտին են ավելի մերձ՝ «գործնականին», թե «բանականին»։ Արվեստի միջնադարյան ըմբռնումը, ըստ հայ բնագրերի, հեցած է այս երկուսի համադրական մեկնաբանության վրա։ Թող, իհարկե, մեզ չշփո-

---

154 *Անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանում որոշ հեղինակներ տարբեր կերպ են բաժանում «արվեստները»։ Հունաստանում այս շարքից դուրս են համարվել բժշկությունը, մարմնամարզությունը, ճարտարապետությունը, բանդակագործությունը, Հռոմում՝ հողագործական մշակույթը (ագրիկուլտուրա) և դատաքննությունը (յուրիսպրուդենցիա)։ Հելլենիզմի դարաշրջանում հայտնի է եղել նաև «արվեստների» եռանդամ ստորակարգում՝ «հոգևոր արվեստներ» (ἐγκύκλιοι τέχναι), «մարմնական-հոգևոր արվեստներ» (τέχναι ὑπόσωφοι) և «արհեստավորական արվեստներ» (տե՛ս Ֆ. Կյոներտ,* Об античном делении «искусств» на так называемые свободные и ремесленные. Сб. Античное общество, изд. «Наука», М., 1967, стр. 395—398).

թեցնեն բառերը. արվեստ հասկացությունը շատ հաճախ արտահայտված է արհեստ բառով, և դա միանշանակացված եզր չէ. որոշ դեպքերում արհեստ և արուեստ բառերը համարժեք են։ Որքանով մեզ հաջողվել է նկատել, այստեղ, զուտ իմաստային տարբերություններից բացի, առկա է նաև ոճական տարբերություն. արուեստ-ը երբեմն գիտական-գրքային տերմին է ի տարբերություն մյուսի։ Այսուամենայնիվ, հայկական միջնադարին խորթ չէ անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանից եկող այն ընդհանուր տեսակետը, որ ֆիզիկական հմտություն, մանավանդ ուժ պահանջող գեղարվեստական զբաղմունքները ցածր են արվեստի ոլորտից։

Արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումը ավելի պարզ պատկերացնելու համար, կարդանք Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության»՝ Դավթի մեկնության սկիզբը։ «Յերկուց իմն պատճառաց մարդոյս գոյացեալ հաստատեցաւ բնութիւն՝ յոգւոյ և ի մարմնոյ, և սոցա արուեստ որոշեալ առանձինն ըստ ինքեանց, ոգւոյն՝ բանականն և մարմնոյն՝ գործնականն, բայց հաւասարութեամբ առ միմեանս կապակցեալք, մինն՝ մտածաւէրն առաջնորդելով և միւսն՝ զնոյն գործովք կատարելով։ Եւ ձևք երկոցունց ըստ երից որոշմանց՝ բարւոյ և չարի և միջակի։ Բանականին, որ է բարի՝ գիրք ինչ կամ երգք հոգևորք, չարին՝ թովչութիւնք և կախարդութիւնք, միջակին՝ մրմունջք և նմանք նոցին։ Իսկ գործնականին՝ ուսուցարք յարհեստից հիւսնութիւն և դարբնութիւն և նմանք սոցին, և չարին՝ դեղ մահաբերք և գործիք, իսկ միջակին՝ աղեղնաւորութիւնք և գեղապարելն»[155]։ Այսպիսով, արվեստը նախ ունակություն է՝ «գործնական» նպատակի իրականացումը «բանականի» (հոգևոր, տեսական) միջոցով՝ «առ պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս»[156]։ Կենսական կամ հոգևոր օգտակարություն չունեցող արվեստների համար,

---

155 Դաւիթ, *Մեկնութիւն քերականին*, բնագիրը և առաջարանը Գ. Ջահուկյանի, *Բանբեր Մատենադարանի*, 3, Երևան, 1956, էջ 244։

156 Դաւիթ Անյաղր, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, նշվ. հրատ., 1960, էջ 104։

որոնք են «թուվչութիւնք», «մրմունջք և նմանք նոցին» և «գեղապարելն», Դավիթ Անհաղթը գտնում է միջնադարյան հայացքների տեսակետից ավելի բնութագրական մի բառ՝ արհեստութիւն: Այս բառը նաև թատրոնին է վերաբերում և, նույն տեսակետից, ստույգ է սահմանում նրա տեղը. «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»[157]:

Մարդկային գործունեության բնագավառների նման կարգավորումը, ինչպես նկատեցինք, գալիս է ուշ անտիկ և հատկապես հելլենիզմի դարաշրջանից: Բայց այստեղ էլ էական մի տարբերություն կա: Ուշ անտիկ մտածողները հստակ տարբերություն են դնում եթե ոչ արվեստի ու արհեստի, ապա գիտության ու արվեստի, մանավանդ նրանց գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների միջև: «Բարու», «չարի» և «միջակի» սահմանները Դավիթ Անհաղթի որոշարկումով գրեթե նույնն են, ինչ օգտակարի, անօգտակարի և չեզոքի սահմանները անտիկ մտածողների համար[158]: Բայց այն սկզբունքը, որ «ամեն մի իրական գիտություն և արվեստ ընկալվում է նրանում ի հայտ եկող գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների հիման վրա»[159], խորթ է միջնադարյան, անգամ վաղ միջնադարյան մտածողների համար: Ինչպե՞ս բացատրել այս: Ալեքսանդրյան ակադեմիայում կրթված, արիստոտելյան դիրքերից սկեպտիկների հետ վիճող հայ փիլիսոփան անտեղյա՞կ էր այս և նման մտքերին: Իհարկե, ոչ: Դավիթ Անհաղթը հանդես չէր գալիս որպես անտիկ մտածողներին երկրորդող: Նա քրիստոնյա էր՝ իրականության միասկզբունք ըմբռնման ջատագովը: Ուստի, գիտության և արվեստի, բանականության մտավոր և էմոցիոնալ, գաղտղակային և զգացողական սահմանների որոշումը դուրս էր նրա նպատակներից: Արիստոտելի քրիստոնյա մեկնիչը, բնական

---

157 Նույն տեղում:

158 Տե՛ս Секст Эмпирик, Сочинения, т. II, изд. «Мысль», М., 1976, стр. 10—14.

159 Նույն տեղում, էջ 38:

է, ավելի շատ շփման եզրեր էր ունենալու Պլատոնի հետ և համերաշխվելու էր արվեստի ըմբռնման պլատոնյան բարոյագիտական տեսությանը։ Դավիթ Անհաղթը նեոպլատոնական էր և միաժամանակ հենված էր իր դարաշրջանի տիրապետող գաղափարախոսության վրա։ Ջուննելով արվեստը և գիտությունը, որպես առանձին բնագավառներ, տեսականորեն բաժանելու խնդիր, նա այնուամենայնիվ տարբերակում է այս երկուսը և բավական նրբորեն։ «Իսկ արհեստ է ընդհանուր գիտութիւն հանդերձ պատճառաւ, կամ արուեստ է ունակութիւն ճանապարհորդական հանդերձ երևակայութեամբ. քանզի արուեստ ունակութիւն ումն է և գիտութիւն այլ և ճանապարհորդէ. այսինքն զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»[160]։ Ճանապարհորդէ բառն այստեղ չպետք է հասկանալ ուղևորվելու իմաստով։ Դա նշանակում է կապակցել, լծորդել, կարգավորել, դասավորել կամ ճամադրել[161]։ Ուրեմն, արվեստը առարկաների ներքին կարգը իմացությամբ ու երևակայությամբ հայտնագործելու, իրերի ու երևույթների մեջ կարգ ստեղծելու ունակությունն է։ Գիտությունն այդ կարգն ստեղծում է ըստ պատճառների («հանդերձ պատճառաւ»), արվեստը՝ ըստ երևակայության («հանդերձ երևակայութեամբ»)։ Ի դեպ, երևակայութիւն բառն էլ այստեղ գործածվում է ոչ ամբողջապես մեզ հասկանալի իմաստային երանգներով։ Դա նշանակում է ներքին տեսողություն, ներհայեցողականություն, առարկայի էությունը ենթագիտակցորեն ընկալելու կարողություն։ Գիտության և արվեստի մյուս որոշիչ տարբերությունը, համաձայն Դավիթ Անհաղթի, կայանում է առաջինի՝ իր օբյեկտի հանդեպ անսխալ լինելու և երկրորդի՝ ինքն իրենում անսխալ և օբյեկտի հանդեպ հարաբերականորեն սխալ լինելու մեջ։ Գիտություն և արվեստ հասկացություններն այստեղ արտահայտված են մակացութիւն և արհեստ

---

160 Դաւիթ Անյաղթ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, էջ 102։

161 *Շմմտ.* նույն տեղում, էջ 103. ճանապարհորդէ բառին Ս. Արևշատյանի ռուսերեն թարգմանությունում համապատասխանում է *сопряжение* միանգամայն ստույգ համարժեքը։

բառերով։ Թող մեզ չշփոթեցնեն տերմինաբանական երանգները։ «Մակացութիւն և ենթակայն իւր անսխալք են, որպէս երկիր և երկրաչափութիւն, աստեղագիտութիւն և աստղաքանդի և աստեղագիտութիւն անսխալ է, և ենթակայն նորին, այսինքն աստեղք։ Իսկ արհեստ ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ ըստ ենթակային, վասն զի հոսանուտ է, թուի սխալական գոլ. որպէս հիւանդութիւն և փայտ՝ նորին ենթակայ։ Արդ հիւանդութիւն ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ փայտն, վասն զի ապականացու է և հոսանուտ, յառնել հիւսան աթոռ կամ այլ ինչ յանկարծօրէն բնկանի և սխալեցուցանէ զարուեստն»[162]։ Դավիթ Անհաղթի սինկրետիկ մտածողության մեջ իմի են լուծված ձևի և նյութի, օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերության հարցերը։ Բայց դժվար չէ ընկալել նրա դատողության ընդհանուր, մեզ անհրաժեշտ իմաստը։

Ո՞ւր կարող է տանել «ըստ ենթակային սխալական» լինելու տեսակետը, եթե դա տարածենք այն արվեստների վրա, «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»։ Նկատի ունենք թատրոնը և թատերային երևույթները։ Ո՞րն է նրանց նյութը և օբյեկտը («ենթակայն»). Դավիթ Անհաղթը դրանք համարում է «ընդունայն արհեստութիւնք» և ուրիշ ոչինչ։ «Ընդունայնը», հավանաբար, այն է, որ չունի «ենթակայն»։ Իսկ ի՞նչը կարող էր համարվել պարի, մրմունջի, լարախաղացության, ձողախաղացության նյութը կամ օբյեկտը։ Մենք նկատեցինք, որ միջնադարի մտածողները թատրոնը մերժում են աշխարհի և մարդու պատկերը եղծելու համար։ Ուրեմն, թատրոնի նյութը և օբյեկտը, ինչպես բոլոր ժամանակներում, այնպես էլ միջնադարում, կենդանի մարդն է՝ «զկերպարանն աստուծոյ»։ Թատրոնի սուբյեկտը նույնպես մարդն է և այն էլ, ըստ միջնադարյան հայացքի, խեղաթյուրված տեսքով։ Հետևաբար, թատրոնը, որպես արվեստ, բոլոր հիմքերով սխալական է՝ և «ըստ իւրում բանին», և «ըստ ենթակային»։ Այս է թատրոնի ժխտման փիլիսոփայական-գեղագիտական էլակետը։

---

162 Նույն տեղում, էջ 105—106։

Թատրոնի ժխտումը միջնադարում ունի նաև իր պատմական հիմքերը։ Սխալ է այն ընդունված և կրկնվող տեսակետը, թե թատրոնի ժխտումը ծայր է առնում քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական իշխանության ժամանակներից։ Որ թատրոնը միջնադարում եղել է եկեղեցու հակոտնյան, և որ թատրոնի դեմ գրված ճառերը հիմնականում մշակվել են վաղ քրիստոնյա հեղինակների՝ Տերտուլիանոսի, Կլիմենտ Ալեքսանդրացու և Կիպրիանոսի տրակտատների հիման վրա[163], ճշմարիտ է։ Բայց թատրոնի դեմ գրել են նաև ոչ քրիստոնյա հեղինակները ուշ հելլենիզմի շրջանում, և եկեղեցու հայրերի դատողությունների ու վճիռների աղբյուրն այստեղ է։ Այսպես, II դարի փոքրասիացի հույն հռետոր Էլիա Արիստիդեսի (129—189) «Այն մասին, որ կատակերգություններ չպետք է խաղալ բեմում» ճառը[164] ներկայացնում է այն հիմնական բարոյա-գեղագիտական կանխադրույթները, որոնցից ելնում են թատրոնը ժխտող քրիստոնյա հեղինակները՝ սկսած լատին աստվածաբաններից, ասորական ու բյուզանդական եկեղեցու հայրերից մինչև Հովհան Մայրագոմեցին ու Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը, մինչև Ինոկենտիոս պապը (XIII) և Իգնատիոս Կամարգոն (Իսպանիա, XVII)[165]։ Ավելին, անգլիական պուրիտաններն էլ նույն ելակետն ունեն, ինչ Եփրեմ Ասորին, Ավգուստինը, Հովհան Ոսկեբերանը[166]։ Ավելի հետուն գնալով, կտեսնենք, որ անգամ XIX դարի սկզբում չեն մոռացվել վաղ միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերը։ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության աբբահայր Պետրոս Մինասյանը (1799—1867), պաշտպանելով դպրոցական թատրոնի գեղագիտական հիմքերը, անուղղակի բանա-

---

163 *Տե՛ս Г. Крыжицкий,* Арлекин и Христос, Л., 1924, стр. 6—9.

164 *Տե՛ս Элий Аристид,* О том, что комедии не следует играть на сцене. Сб. Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства, изд. «Наука», М., 1964, стр. 32—38.

165 *Տե՛ս Գ. Կրիժիցկի, նշվ. աշխ., էջ 16—38։*

166 *Համմ. А. Аникст,* Театр эпохи Шекспира, изд. «Искусство», М., 1965, стр. 38—60.

վեճի մեջ է իր վաղ միջնադարյան նախորդների հետ և չի էլ կարողանում հիմնովին կտրվել նրանց հայացքներից[167]։

Ինչպե՞ս հասկանալ և ինչպե՞ս գնահատել այս երևույթը։ Տարբեր ժամանակների հեղինակներ դատում են ոչ միայն նույն տեսանկյունից և նույն տրամաբանությամբ, այլև հրեթեմն նույն խոսքերով։ Շեքսպիրի և Կալդերոնի ժամանակակից թատրոնամերժներին համարելով հետադիմականներ, Պետրոս Մինասյանի հայացքներում որոնելով իր ժամանակի համար արդարացված մտքեր, չենք կարող նույն վերաբերմունքն ունենալ վաղ միջնադարյան հեղինակների հանդեպ։ Ի դեպ, այստեղ էլ նուրբ առնչություններ ու տարբերություններ կան։ Եթե Բարսեղ Կեսարացին թատրոնի ժամանմ մեջ փիլիսոփայական ելակետ ունի, կամ Սիմեոն Եպիսկոպոսը ինչ-որ շփման եզր ունի նրա հետ, ապա Մայրագոմեցու վերաբերմունքը զուտ բարոյագիտական է։ Քրիստոնյա հեղինակների մեջ եղել են և այլ կերպ մտածողներ, ինչպես ասորի Խորիկուսը (VI), որ միմերի թատրոնի ջատագովն է և բանավեճի մեջ է Ոսկեբերանի հետ[168], ավելի ուշ ժամանակներում՝ Թոմա Ակվինացին, որ չի մերժում թատրոնը, Գրիգոր Տաթևացին, որ միայն կիրակի օրերին է արգելում թատրոն գնալը[169]։ Թատրոնի հանդեպ ընդհանուր, համաքրիստոնեական վերաբերմունքի մեջ, իհարկե, կան ճեմարակ թեւեր, բայց դրանք այն սահմանները չեն, որտեղ աշխարհայացքներ են բաժանվելու[170]։ Ոչինչ չի փոխվում նրանից, որ Հովհան Օձնե-

---

167 Հ. Պետրոս Մինասեան, *Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից*, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1845, № 5—6։

168 *Տե՛ս* Լ. Ֆրեյբերգ, նշվ. աշխ., էջ 319—326։

169 *Տե՛ս* Գրիգոր Տաթևացի, *Դիրք քարոզութեան*, որ կոչի Ամառան հատոր, Կ. Պոլիս, 1741, էջ 18, 35։

170 Գ. Գոյանը թատրոնը մերժողներին համարելով հայ միջնադարյան աշակույթի հետադիմական թևի ներկայացուցիչներ, ջանում է այդ վիճակից «փրկել» Խորենացուն։ Գոյանը փորձում է ապացուցել, որ Բյուզանդիայում կրթված մտավորականը չէր կարող բացասական վերաբերմունք ունենալ թատրոնի հանդեպ (*տե՛ս* նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 79—91)։ Կարծում ենք, մեր պատմահոր հեղինակությունը չի տուժում իր դարաշրջանի

ցին կամ Նարեկացին մերժել են թատրոնը, իսկ Թոմա Ակվինացին՝ ոչ: Թատրոնի մերժումը մնում է ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսության դուցե ոչ հիմնական բայց կարևոր կետերից մեկը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Ինչպիսի կերպարանք էլ ունենար թատրոնը՝ լիներ հունական անկման շրջանի կատակերգությունը, ասորական միմը, բյուզանդական կրկեսը, հայկական դրամատիկական բանահյուսությունն ու թաուբը, իտալական կոմեդիա դել՝ արտեն, թե XVII դարի իսպանական դրաման, բոլոր դեպքերում նա դուրս էր մնում քրիստոնեական աշխարհայեցողության էությունից ու համակարգից: Բայց թատրոնի մերժման «տեսությունը» նույն իմաստը չի ունեցել վաղ միջնադարում, XIII—XIV դդ. և Շեքսպիրի ու Կալդերոնի ժամանակներում: Մերժման խոսքերն ընդհանուր ու միանման են, բայց մերժվող երևույթը էապես տարբեր է: Ոսկեբերանի և Ինոկենտիոս պապի ժամանակների թատրոնը նույնը չէ, թեև նրանք խոսում են նույն ոճով: Նույն ոճով են խոսում Մայրագոմեցին, Սիմեոնը, Օձնեցին, Մարաշեցին, բայց նրանց ժամանակների թատրոններն էլ տարբեր պետք է լինեին: Թատրոնի ժխտման տեսությունը թերևս պարզ ու միանշանակ երևար, եթե դա սկսված չլիներ հեթանոս հեղինակներից: Այստեղ ենթադրվում է ընդհանուր, օբյեկտիվ հիմք: Թատերական արվեստի էվոլյուցիան ավելի վաղ էր նախապատրաստել այդ ժխտման պատճառները:

Արդ, ո՞ր տիպի թատրոնի դեմ է էլիաս Արիստիդեսը, որ ոչ թե քրիստոնեական, այլ հեթանոսական բարոյականության դիրքերից է դատապարտում Դիոնիսոսի տոնակատարության ժամանակ տրվող ներկայացումները և երդվում է Զևսի ու Ա.ֆրոդիտեի անունով: «Մենք պետք է դինի հեղենք, ոսկի մատուցաննենք, ներբողյաններ երգենք, ծաղկեպսակներով

գաղափարախոսը լինելուց: Խորենացին ոչ քրիստոնեական հայացքներին է հակադրվում, և ոչ էլ թատրոնն է որևէ ձևով պաշտպանում, եթե չհիշված հոգևոր առաջնորդներին անվանում է «ատելցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» (Դիրք 3, ԿՀ): Ինչպես տեսնում ենք, նա արվեստն ու կրթությունը հակադրում է շուկային ու թատրոնին:

զարդարվենք»,— ասում է Արիստիդեսը, ավելորդ ու անթույլատրելի համարելով այդ տոնակատարությունն ուղեկցող «ծաղրական ու խեղկատակային ելույթները»[171]։ Եվ Արիստիդեսը բերում է իր ժամանակներում հայտնի առածը. «Ի՞նչ մեղք ունի այստեղ Դիոնիսոսը»[172]։ Պարզ է, ոչ այս ճառը, ոչ էլ առածը անտիկ դասական թատրոնին չէին կարող վերաբերել, և այդպիսի թատրոն չկար էլ Արիստիդեսի ժամանակ։ Ե՛վ Արիստիդեսի, և՛ հետագայում լատին ասողածաբանների՝ Տերտուլիանոսի և Կիպրիանոսի ճառերը վերաբերում են անկման շրջանի հռոմեական կատակերգությանը, Եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու և Հովհան Ոսկեբերանի ճառերը՝ ասորաբյուզանդական միմին, Հովհան Մայրագոմեցու և Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի ճառերը՝ հայ գուսանների ու վարձակների թատրոնին։

Եվ վերջին հարցը։

Հայկական միջնադարում ինչպիսի՞ն է եղել թատրոնի հասարակական նշանակությունը։ Ճառերին նայելով, կարելի է մտածել, որ թատրոնը եղել է հասարակական կյանքի կենտրոնը, որ միջնադարյան մարդու կենցաղը ամբողջապես իմաստավորվել է թատրոնով։ «Աւա՛ղ վտանկիս որ կալաւ ահ զանց արարեալ զերախտեաւքն Քրիստոսի որ չառաջագէտն է, եւ որպէս կատարեալ շուն ի բոզանոցս եւ ի խաղս գուսանաց եւ ի ձայն դիւացն առձգին»[173]։ Այսպիսի տագնապալից ու վերամբարձ աղաղակով է սկսվում Սիմեոն եպիսկոպոսի ճառը։ Նույն տոնով է խոսում կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցին. «Վա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի երգոց դիւական, և ընդունեցայք զբանս խաբեութեան և սուտ֊ութեան»[174]։ Նույնն է նրանց նախորդը՝ Մայրագոմեցին. «Եւ ես լի ամենայն յանցանօք միշտ զդոյն հառաչեմ և սգամ. զի ի զազրելի անօրէնութեանց ձերոց յամենայն ժամ թատերք սա-

171 Էլիաս Արիստիդես, *Ճառ 29, նշվ. ժող., էջ 33։*

172 *Նույն տեղում, էջ 38։*

173 *Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 32ա։*

174 *Մատենադարան, ձեռ. № 108, էջ 46բ։*

տանայականք ցնծան խայտալով և եկեղեցիք Քրիստոսի միշտ ողբան դառնապէս[175]: Այս և նման խոսքերից թատրոնի պատմաբաններն այն տպավորությունն են ստացել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցիներն իսկապես դատարկ են եղել, իսկ թատրոնները «յամենայն ժամ» խուռն ամբոխով լեցուն: Բայց հայոց աշխարհը, մենք դիտենք, ծածկված է վանքերի, եկեղեցիների ու մատուռների ավերակ ու կանգուն շինություններով, և մինչև այժմ չենք գտել թատրոնական շենքի որևէ հետք: Սա, իհարկե, հակառակն ապացուցող փաստարկ չէ: Բայց Մայրագոմեցու չափազանցումներն էլ թող մեզ չմոլորեցնեն: Միջնադարում, մանավանդ VII դարում, եկեղեցին չէր կարող կորցնել իր հասարակական դերը: Եկեղեցու հայրերի տաղնապալից խոսքերը ոչ այնքան նրանց ժամանակ պաթոսով պետք է բացատրել, որքան ոճի առանձնահատկությամբ: Համենայն դեպս, այդ պաթոսին համարժեք վերաբերմունք չենք տեսնում միջնադարյան կանոնագրքերում ու դատաստանագրքերում: Արգելող օրենքները թատրոնի հանդեպ անհամեմատ մեղմ են երևում, քան ճառերը: Վերամբարձ տոնը, չափազանցող մակդիրները պարզապես ոճական զարդարանքներ են: Մայրագոմեցին ակնհայտորեն ընդօրինակում է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի, հատկապես Ոսկեբերանի խոսելակերպը: Թերևս հիմքից զուրկ չէ այն ենթադրությունը, որ «վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» ճառը կարող է թարգմանություն լինել: Եթե ոչ այդպես, ապա, համենայն հավանականությամբ, դա «հետևողություն է չորրորդ դարու Հունաց սուրբ հարց», ինչպես ենթադրում է Ս. Պալասանյանը[176]: Այս դեպքում էլ իրավիճակը չի փոխվում: Թատերասիրությունը, միջնադարյան հեղինակների տերմինով՝ «գուսանամոլությունը», միջնադարյան մարդու կենցաղի ու հոգեբանության անհրաժեշտ մասն է եղել և, այնուամենայնիվ, չի բացառել այդ նույն մարդու եկեղեցասիրությունը: Այս առումով, շատ բնութագրական է Աբրահամ

175 «Տ. Յովհաննու Մանդակունւոյ Ճառք», Վենետիկ, 1836, էջ 123:
176 Ս. Պալասանյան, նշվ. աշխ., էջ 171:

Կրեատացու կարծիքը անեցիների կենցաղի մասին. «զժամաբարն արտաքս կոչէին և բարձրացուցանել տային զԱւետարանն և համբուրէին. և այսպէս զնշխարս առեալ գնային ի թատերս, ի թէատրոնս, և յասպարէզս ձիարշաւանաց»[177]: Այս երևույթը թերևս ամենաբնութագրականն է հղել միջնադարյան քաղաքացու համար:

Հիմքեր չունենք մտածելու, թե միջնադարում թատրոնը խարխլել է եկեղեցու հեղինակությունը: Հասարակական մտածողության այդ երկու հակառակ բևեռները միջնադարյան կենցաղում ունեցել են կարծես ներդաշնակ ու հավասարակշիռ դիրք. մեկի գոյությունը չի արժեզրկել մյուսին, չի բացառել նրա դերը: Եվ դժվար է ասել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցու պայքարը թատրոնի դեմ իսկապես սուր ձևեր է ընդունել: Հայտնի է, որ հայ եկեղեցին, հատկապես վաղ շրջանում հետևողական պայքար է մղել հեթանոսական կենցաղի ու աշխարհայացքի բոլոր դրսևորումների դեմ, և դա ունեցել է իր պատմական արդարացումը: Հայտնի է, թե կրոնա-քաղաքական ինչ սուր բնույթ են ունեցել դավանաբանական վեճերը, ինչպիսի հալածանքների են ենթարկվել այլադավանությունը, ազատախոհությունը, հերձվածողությունը, ինչպես են հալածվել աղանդները կամ ինչ թղթեր են գրվել թոնդրակեցիների դեմ: Թատրոնի որպես արվեստի, ժխտումը այս ընդհանուր կրոնա-քաղաքական պայքարի միջին հոսանքներից է և, մեզ հայտնի տվյալներով, բարոյական պարսավանքներից ավելի հեռուն չի գնացել: Իսկ եթե նկատի առնենք, որ հոգևորականներն էլ շատ հեռու չեն մնացել «ի թատերաց», պարզ կդառնա, որ այդ պայքարը շատ դեպքերում եղել է ձևական: Քրիստոնեության բարոյա-դաստիարակական դոկտրինան պաշտպանելը եղել է ամեն մի քրիստոնյա հեղինակի սրբազան պարտքը, և ամեն մի գրիչ վերցնող թատրոնի դեմ ասել է մեկ-երկու խոսք հավուր պատշաճի, շատ անգամ էլ ոչինչ չի ասել:

---

177 «Աբրահամ Կրետացւոյ Պատմագրութիւն», Վաղարշապատ, 1870, էջ 103:

Այսօրվա միջնադարագետները ֆեոդալիզմի դարաշրջանը համարում են սովորությունների, արարողությունների, սիմվոլների և էթիկետների աշխարհ, մի միջավայր, ուր գրավոր փաստաթուղթը և գրականությունը հասարակության կյանքում չէին կարող կատարել այն դերը, ինչ մարդկային կոնկրետ վարքագիծը իր և՛ ռեալ, և՛ սիմվոլիկ նշանակություններով։ Միջնադարում գիրքը, գրիչն ու քերթողական արվեստը մնում են գերազանցապես ասածո սպասավորների սեփականություն։ Իսկ հասարակական ընդհանուր գիտակցությունը կարգավորվում է ոչ գրավոր խոսքով։ Քերթողական արվեստը կամ գրականությունը միջնադարյան աշխարհիկ կյանքի լիարժեք խորհրդանիշը չէ, միջնադարյան անհատի համար ոչ այնքան կենսական պահանջ է, կենցաղին ծառայող անհրաժեշտություն, որքան նրա հավատի ու երկյուղի, անիրական (իռեալ) աշխարհի խորհրդանիշը, առավելապես կրոնական ձգտումների միջնորդը։ Գիրքը միջնադարյան մարդու համար իհարկե եղել է պաշտամունքի առարկա, բայց ոչ միշտ ըմբռնված, ոչ միշտ կյանքին ու կենցաղին մասնակից։ Միջնադարյան մարդը սիրել է «Ավետարանը», «Ժամագիրքն» ու «Նարեկը», բայց նրան ավելի հասկանալի ու մոտ է եղել «Աղվեսագիրքը», նա ավելի շատ սիրել է առակը, խաղը, երգն ու խրախճանքը։ Եվ նրա իրական, այսաշխարհային ձգտումների խորհրդանիշն ու միջնորդը եղել է թատրոնը՝ մարդկային կենդանի վարքագծի, իրականության կենդանի իմաստավորման արվեստը։

РЕЗЮМЕ

Изучение древнего и средневекового армянского театра находится на перепутье смежных наук—истории, классической филологии, фольклористики, этнографии, лингвистики. Разыскания данных и свидетельств, а также уточнения известных фактов не всегда ведут к эстетическому осмыслению предмета. Исследования в этой области (работы В. Ацуни, Г. Левоняна, Г. Гояна, С. Лисициан и др.) носят в основном историко-филологический и историко-этнографический характер. Между тем возникает необходимость определения специфики предмета, восприятия его художественной природы, перед тем как создать его историю. Воспроизведение приблизительной картины давно уже не существующего художественного явления—основная цель данного исследования. Работа не претендует на всестороннее и полное изучение истории средневекового армянского театра. Это прежде всего критическая история фактов и письменных источников. Изложение ведется преимущественно в историко-теоретическом аспекте, с соблюдением хронологического порядка вещей. Наряду с анализом лингвистических и литературных фактов, свидетельствующих о существовании театрального искус-

ства в средневековой Армении, в работе рассматриваются эстетические основы его изучения, выявляются его фольклорные, религиозно-мировоззренческие истоки. Историко-теоретические изыскания автора в принципе направлены к определению художественной системы театра раннего средневековья.

Основные результаты исследования можно резюмировать в следующих пунктах.

I. Средневековый армянский театр по существу не средневекового происхождения. Его корни уходят в далекое прошлое фольклорно-игровых традиций армянского народа. Формы и виды этого театра мы вправе называть средневековыми лишь в том смысле, что они засвидетельствованы в средневековых литературных источниках и предстают в средневековом осмыслении и характере.

II. В введении уделяется особое внимание определению понятия «средневековый театр», дефиниции понятий *театральность, театрократия и театр.* Проводится определенная грань между этими явлениями. Жизнь феодального общества внешне выглядит подчеркнуто театрализованной. Она представляет своеобразную театрократию—совокупность зафиксированных обычаев, ритуалов, этикетов. Однако театральность общественной жизни не отождествляется с театральным искусством той же общественной среды, как бы ни была очевидной их внутренняя связь. В средневековой городской жизни театр фигурирует как автономное явление—свободное от религиозных и бытовых целей. Театр занимает особое место в общественном сознании эпохи, не сливаясь в официальную идеологию средневековья (см. III раздел III главы). Его нельзя путать ни с церковной литургией, ни с народными ритуалами и играми. Армянские средневековые авторы пользуются для его обозначения специфическим термином *թատր* (*татр*), заимствованным от

древнегреческого слова θέατρον и сирийского tatra. Этот термин не относится ни к литургической драме (ранние формы которого в Армении намечаются с V в.), ни к ритуалам другого порядка. С IX в. как в византийской, так и в армянской церкви формируется начальный тип духовной драмы բանագրքութիւն (*банагорцутюн*—словарный эквивалент древнегреческого слова δραματουργία). Этот жанр в дальнейшем развивается как литературное, а не как театральное явление. Церковный театр, в специфическом смысле этого понятия, окончательно формируется в Западной Европе в XII—XV вв. Все данные заставляют пока только предполагать о существовании церковного театра в средневековой Армении. Предметами данного исследования являются светский народно-профессиональный театр и те виды устного творчества, народной сатиры, песенно-эпического фольклора, которые в средневековой грамматической литературе сравниваются или отождествляются с театром.

III. Театр был живым художественным символом средневековой городской жизни как в Западой Европе, так и в Передней Азии—колыбели раннего феодализма (с IV в.). К исходу античности и на заре христианской цивилизации Армения находилась в этом огромном культурном регионе, возникшем на перепутье Востока и Запада. С исчезновением античного классического театра в странах Передней Азии вырастает новый тип театрального искусства, в дальнейшем именуемый «средневековый театр». Этот вид искусства восходит к двум началам—к нисходящей линии позднеантичных театральных традиций и переднеазиатскому игровому, песенно-эпическому фольклору. В течение исторического развития более жизнеспособной оказалась фольклорная линия. Античные традиции не оказали существенного влияния на армянский театр раннего средневековья, хотя с греческим театром армяне были знакомы

еще в I в. (д. н. э.). Порвав с литературой, театр в раннем средневековье возвращается к своим первоосновам. Прежде чем укорениться в Западной Европе, он прошел своеобразный путь развития в Сирии, Каппадокии, Византии, Армении (IV—IX вв.).

IV. В средневековой грамматической литературе, являющейся и обобщением эстетических воззрений средневековья, античные драматургические жанры *трагедия* и *комедия* комментируются как абстрактные морально-эстетические категории. В армянских схолиях к «Грамматике» Дионисия Фракийского термины *ողբերգութիւն* («*вохпергутюн*») и *կատակերգութիւն* («*катакергутюн*») лишь формально соответствуют древнегреческим терминам τραγῳδία и κωμῳδία. Средневековые грамматики, будучи далеко не современниками античного театра, отрываются от предметного значения этих терминов и приспосабливают их к своим морально-философским воззрениям. Заменяя греческое слово τραγῳδία новым литературно-грамматическим термином *ողբերգութիւն*, раннесредневековые армянские грамматики в сущности отождествляли его с другим понятием—жанром ὑρενῳδία, примыкающим к древнегреческой элегии. Слово *ողբերգութիւն* является структурно-смысловым отражением греческого ὑρενῳδία и вошло в литературу в конце V века, в период формирования грекословной школы в древнеармянском языке. Формально соответствуя в переводных текстах слову τραγῳδία, оно, однако, не является театральным понятием, так как в раннем средневековье античная трагедия воспринималась в литературном, а не в театральном аспекте. Античная трагедия утратила театральный смысл, поскольку утрачено было представление о ее постановочной форме. Определение трагического жанра в армянских схолиях к «Грамматике» Дионисия Фракийского не представляет собой теорию ни эллинистического, ни раннесредневекового театра; оно

фиксирует лишь основные принципы александрийской риторики, свидетельствует о развитии ораторского искусства *(«վերծանական քերթութիւն»)* в армянских средневековых школах. Слово *ողբերգութիւն* одновременно является синонимом слова *ողբ (вохп—плач)*. Это литературное название языческого театрализованного обряда, связанного с культом усопших. Обряд этот—одна из форм драматического фольклора, который в христианском средневековье не мог перерасти в литературный театр.

Встречающийся в средневековых армянских рукописях термин *ողբերգութիւն* («плачепение»)—обозначение своеобразного литературного жанра. Классическим примером этого жанра является «Плач» *(«Ողբ»)* Давтака Кердоха (VII в.). Трагедия как литературно-театральное явление исключается и в европейском, и в армянском средневековье.

V. Термин *կատակերգութիւն* впервые употребляется в древнеармянском переводе «Грамматики» Дионисия Фракийского. В средневековых текстах этот термин приобретает универсальное морально-философское значение и относится в основном к этическим, а иногда и к художественным понятиям. Слово «комедия» у средневековых авторов отождествляется с теми явлениями и понятиями, которые не соответствуют этикетам духовных, официальных, сословно-классовых и индивидуальных отношений, утвержденных в средневековом обществе. Комедийное отождествляется с повседневным, безобразным, «аморальным», то есть свободным от этических норм отношением к созданной богом действительности. В соответствии с этим комедией именуется вообще светская-бытовая тематика в литературных и фольклорных жанрах, а также в театрально-зрелищных явлениях. Все формы средневекового народного профессионального театра, независимо от их жанровых различий, у средневековых мыслителей обобщаются еди-

ным термином *կատակերգութիւն* (комедия, а в дословном переводе—песнь мимов или комедиантов). Армянские грамматики раннего средневековья комедией называют не только все виды и жанры устного творчества и народной сатиры (*շէր—шэр, սրինչ—срынч*), но и древнейшие эпические песни, именуемые *հաղնէրգութիւն* (*нагнергутюн*). Этим термином обозначаются мифологические и исторические сюжеты, исполняемые актерами средневекового площадного театра *гусанами* (слово *գուսան* в словарях древнеармянского языка соответствует древнегреческому слову μῖμος). Этот вид народного хороводного искусства (*տաղը պարանոցիկը երգոյն—тахк паранцикк* ергонц) в грамматической литературе прямо сравнивается с древнегреческой *рапсодией* (ραψῳδία). Сравнение комедии с рапсодией и одинаковые дефиниции этих жанров не случайны. Этим определяются основные специфические особенности раннесредневекового армянского театра, выявляются его сходные черты с древней хороводной драмой и восточными эпическими традициями.

VI. Среди фольклорных источников «Истории Армении» Мовсэса Хоренаци (V в.) упоминается и древняя хороводная драма под специфическим названием «*երգը ցոյց և պարուց*» («*ерг ццоц ев паруц*»). Приблизительное толкование этого понятия мы находим почти во всех исследованиях, относящихся к вопросам древнейшего армянского фольклора. Однако трактовка его нам представляется незаконченной и во многом спорной. Обращаясь к этимологии и истории терминов *պար* (*пар*) и *ցուցք* (*цуцк*), приходим к убеждению, что их совместное употребление свидетельствует о существовании некоего единого явления. Это понятие относится к одной из раннесредневековых форм театрального фольклора. В древнеармянском переводе Библии, а также в других переводных текстах (Дионисий Фракийский, Иоанн Хрисостом, Платон и др.) слово *պար* соответствует древ-

фиксирует лишь основные принципы александрийской риторики, свидетельствует о развитии ораторского искусства (*«վերծանական քերթուքիւն»*) в армянских средневековых школах. Слово *ողբերգուքիւն* одновременно является синонимом слова *ողբ (вохп—плач)*. Это литературное название языческого театрализованного обряда, связанного с культом усопших. Обряд этот—одна из форм драматического фольклора, который в христианском средневековье не мог перерасти в литературный театр.

Встречающийся в средневековых армянских рукописях термин *ողբերգուքիւն* («плачепение»)—обозначение своеобразного литературного жанра. Классическим примером этого жанра является «Плач» *(«Ողբ»)* Давтака Кердоха (VII в.). Трагедия как литературно-театральное явление исключается и в европейском, и в армянском средневековье.

V. Термин *կատակերգուքիւն* впервые употребляется в древнеармянском переводе «Грамматики» Дионисия Фракийского. В средневековых текстах этот термин приобретает универсальное морально-философское значение и относится в основном к этическим, а иногда и к художественным понятиям. Слово «комедия» у средневековых авторов отождествляется с теми явлениями и понятиями, которые не соответствуют этикетам духовных, официальных, сословно-классовых и индивидуальных отношений, утвержденных в средневековом обществе. Комедийное отождествляется с повседневным, безобразным, «аморальным», то есть свободным от этических норм отношением к созданной богом действительности. В соответствии с этим комедией именуется вообще светская-бытовая тематика в литературных и фольклорных жанрах, а также в театрально-зрелищных явлениях. Все формы средневекового народного профессионального театра, независимо от их жанровых различий, у средневековых мыслителей обобщаются еди-

фиксирует лишь основные принципы александрийской риторики, свидетельствует о развитии ораторского искусства (*«վերծանական քերթութիւն»*) в армянских средневековых школах. Слово *ողբերգութիւն* одновременно является синонимом слова *ողբ (вохп—плач)*. Это литературное название языческого театрализованного обряда, связанного с культом усопших. Обряд этот—одна из форм драматического фольклора, который в христианском средневековье не мог перерасти в литературный театр.

Встречающийся в средневековых армянских рукописях термин *ողբերգութիւն* («плачепение»)—обозначение своеобразного литературного жанра. Классическим примером этого жанра является «Плач» *(«Ողբ»)* Давтака Кердоха (VII в.). Трагедия как литературно-театральное явление исключается и в европейском, и в армянском средневековье.

V. Термин *կատակերգութիւն* впервые употребляется в древнеармянском переводе «Грамматики» Дионисия Фракийского. В средневековых текстах этот термин приобретает универсальное морально-философское значение и относится в основном к этическим, а иногда и к художественным понятиям. Слово «комедия» у средневековых авторов отождествляется с теми явлениями и понятиями, которые не соответствуют этикетам духовных, официальных, сословно-классовых и индивидуальных отношений, утвержденных в средневековом обществе. Комедийное отождествляется с повседневным, безобразным, «аморальным», то есть свободным от этических норм отношением к созданной богом действительности. В соответствии с этим комедией именуется вообще светская-бытовая тематика в литературных и фольклорных жанрах, а также в театрально-зрелищных явлениях. Все формы средневекового народного профессионального театра, независимо от их жанровых различий, у средневековых мыслителей обобщаются еди-

негреческому χορός. Являясь словарными эквивалентами, оба они соответствуют сирийскому слову ḥaḇlā (вереница, стая): у них общий десигнат даже в разных контекстах. А слово *ցուցք* представляется многозначным. Оно означает показ, представление (не только в визуальном смысле этого понятия) и выявляется в театральном содержании, особенно в сочетании со словом *պար*. В слове *ցուցք* сливаются два значения—*мим* (μῖμος) и *мимесис* (μίμησις). В диалектах армянского языка это слово сохранилось также в двух значениях—комедиант-потешник и театр. По-видимому, *ցուցք* древнейшее самобытное название театра в армянском языке. Под наименованием *«խրգք ցղոց և պարուց»* (в русском переводе—*хороводно-мимические песнопения*) мы склонны видеть одну из древнейших форм драматического искусства, которая сохранилась в армянском раннем средневековье, возможно, и у других народов Передней Азии. Можно утверждать, что это один из своеобразных прототипов хороводной драмы, уже отошедшей от культово-религиозного действа и его особых функций. Рассматриваемый материал приводит к убеждению, что хороводная драма в своей первоначальной форме существовала не только в древней Греции. Это явление общее для фольклора переднеазиатских и восточноевропейских народов. В армянском средневековье хороводная драма не осталась в эмбриональной форме, но и не достигла уровня литературной драмы.

VII. Хороводная драма стала почвой для развития драматического фольклора. Драматический фольклор развивался в недрах древней синкретической поэзии и на песенно-эпических традициях. В его религиозно-мировоззренческих основах приобретает особое значение культ козла. Козел, как зооморфная эмблема древнегреческой трагедии, явление весьма загадочное и таинственное. По фольклорным и литературным преданиям,

это культ малоазиатского происхождения. По данным археологического и этнографического исследований, образ козла один из универсальных символов в аграрных культах Передней Азии. Перед тем как попасть в *орхестру* аттического театра, этот мифический дух блуждал в Палестине, в Вавилонии, в древнем Израиле, в малоазиатской Фригии, на Кавказе. Символическую фигуру козла мы находим в памятниках бронзового века на территории Армении. В средние века в Армении сохранился древний языческий обычай «козлиной литургии» (*«այծից պատարագ»—айциц патарагу*) в ежегодном празднике св. Георга. В армянских народных преданиях, сказках, притчах, поговорках козел выступает как дух противоречия, символ конфликта.

VIII. Древние и раннесредневековые фольклорные эпические циклы пронизаны драматизмом как по содержанию, так и по форме. В фольклорных фрагментах, приводимых в «Истории Армении» Мовсэса Хоренаци, намечаются яркие следы хороводной драмы. Драматизмом пронизаны и последующие эпические циклы, приводимые в исторических повествованиях Фаустоса Бузанда (V в.) и Иоанна Мамиконяна (VIII в.). В сюжетах и диалогах (особенно у Фаустоса) вместо эпической объективности торжествует активная воля субъекта, свободно действующая сила драматического индивидуума. Атрибуция и литературоведческий анализ некоторых текстовых отрывков приводят нас к убеждению, что в истоках средневековых эпических циклов пульсирует древняя народная драма. Эта мысль является не только результатом теоретического анализа автора. По упоминанию Григора Магистроса (XI в.), мифологические и исторические предания исполнялись в театрально-зрелищных формах, «на городских площадях и улицах» (*«ի հրապարակս գոհից և քաղաքաց»*), и одна из главных

тем этих представлений (*Հանդէս—андэс*)—полумифический предок, эпоним армянского народа Айк.

Пережитки народной хороводной драмы более ярко выражены в армянском эпосе «Давид Сасунский». Армянский эпос не перемещается в рамки гегелевского определения эпической поэзии. Во многих отрывках он выглядит как совокупность гетерогенных элементов выражения. Сказители позднего средневековья передавали из поколения в поколение почти все признаки хороводного исполнения эпоса. Хоровые, танцевальные, песенные, диалогизированные отрывки сохранились даже у сказителей нового времени (с 1870 г.). В способах рассказывания эпоса есть косвенные намеки на условности древневосточного эпического театра.

IX. Наряду с народным хороводно-эпическим театром не менее жизнеспособным оказался профессиональный театр средневековых мимов и комедиантов (подлинное оригинальное название армянского средневекового актера—*կատակ—катак*). Местом представлений служили не только городские площади, княжеские пиры, но и специальные театральные здания, которые упоминаются в литературных источниках начиная с VII в. вплоть до XIV—XV вв. Актеры армянского средневекового профессионального театра во многом сходны с западноевропейскими *жонглерами*. Однако есть и существенные отличия, присущие более раннему периоду мимического искусства и циркового-импровизационного театра.

В средневековом обществе отношения между людьми регулировались не письменной коммуникацией, а конкретными действиями и ритуалами. Видимые средства общения, а также видимые формы театрального действия в средневековой городской жизни приобретают особую общественную и художественную значимость. В ранних формах средневекового театра художест-

венное воспроизведение рассчитано на непосредственные (иногда примитивные) чувственные восприятия и ассоциации человека. Выразительные средства в этой театральной системе сводятся в основном к физическому «мимесису», к демонстрированию невероятного и впечатлительного, забавного и гротескного, к сочетанию «чудного», страшного и эротического.

X. В недрах раннесредневекового армянского театра (также сирийского, каппадокийского и византийского) интуитивно обрабатываются обобщенные представления человеческих характеров и символические воплощения общественного поведения человека. Эти представления зафиксированы в трех комплексных фигурах: женщине—героине-любовнице в образе полунагой танцовщицы (*վարձակ*), олицетворяющей идею любви и сладострастия, мужчине-герое—«чудотворце» в виде жонглера, укротителя зверей, акробата, канатоходца (*գուսան, ախպարար, լարախաղաց*), шута - потешника - глумотворца (*խեղկատակ*) в маске дурака, юродивого, олицетворяющего смешное, грубое, материальное. Особенно примечательно название этой маски—*փալյանչո* (*палянчо*), сходное с итальянским pagliacco (*паляччо*). Оно происходит от названия древнеримской комедии palliata, сохранившейся в Сирии и Византии до VII в. Фигуры-комплексы средневекевого театра, определяя первозданную сущность театрального действия, фигурируют и в современном цирке, как в эмбриональном виде драмы, в принципе основанном на средневековой театральной системе.

XI. В армянских народных играх в конце XIX и в начале XX веков сохранились некоторые отголоски и эпизоды раннесредневекового площадного театра. Наиболее ярким и целостным эпизодом является диалогизированная игра канатоходца-героя и его слуги-шута. Первая фигура трагическая, ибо находится в физической опас-

ности, а его портнер—фигура комическая, ибо пародирует движения «трагического героя» на земле, в полной безопасности. Канатоходец представляется в воображаемом нимбе «сверхчеловека»—полусвятого, якобы находится под покровительством св. Карапета (Иоанна Предтечи), а шут прикован к земле и остается фигурой прозаической. Это игровая-цирковая символика вечной темы единства противоположностей выражается как в физической ситуации, так и в тексте. Символизированная оппозиция Неба и Земли, идеального и материального в дальнейшем развитии (уже не на переднеазиатской почве) сублимируется в более сложных категориях—в образах Дон Кихота и Санчо, Лира и Шута, Дон Жуана и Сганареля, Несчастливцева и Счастливцева.

XII. Армянский средневековый театр с некоторыми сходными чертами с восточными эпическими традициями предстает как самобытное выражение фольклорно-импровизационной театральной системы, исторически находящейся на предшествующем этапе западноевропейского средневекового театра (X—XVI вв.). Его хронологические границы — начало IV в. (301 г. — условная дата принятия христианства как государственной религии в Армении) — конец XVII в. (1668 г. — начало армянского школьного театра, 1730 г. — начало классицистической драматургии).

Значение армянского средневекового театра в христианском мире ограничивается одним тысячелетием— IV — XIV вв. Падением Киликийского государства (1375 г.), угасанием городской жизни, особенно в период персидско-турецкого владычества, приостанавливается и развитие театра. В конце XVII в. театр в Армении выявляется в древних формах импровизации, мима, цирка. Последний эпизод истории средневекового армянского профессионального театра это спектакль в Ереване

в 1674 г., описанный французским путешественником Шарденом, который воспринимался им как экзотика, как пережиток древневосточных театральных традиций. Между тем этот спектакль был последним отблеском исторически изолированного художественного явления— носителя характерных признаков исчезнувшего переднеазиатского театра, который покоился между греко-римским и западноевропейским мирами.

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 38, 55, 108, 450, 526, 530, 623, 750, 1100, 1475, 1764, 1784, 2193, 2324, 2326, 2329, 2332, 2380, 2462, 2723, 3275, 3355, 3920, 4618, 7327, 8172, 8323, 8572։

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 633։

Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 99, 293։

Աբգարյան Գ. «Սերեոսի Պատմությունը» և Անանունի առեղծվածը, Երևան, *1965։*

Աբեղյան Մ. *Երկեր, հատ. Ա—Դ, Երևան, 1966—1970։*

Աբեղյան Մ. *Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ, Վաղարշապատ, 1899։*

«Աբրահամ կաթողիկոսի Վերնատուն *Պատմություն», Վաղարշապատ, 1870։*

Աբրահամյան Ա. Գ. *Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Երևան, 1956։*

«Ագաթանգեղոս *Պատմություն Հայոց», աշխ. Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Կանայանց, Տիflիս, 1909։*

Ազարյան Լ. *Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975։*

Ալիշան Ղ. *Հին հավատք կամ հնթհանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1910։*

Ալիշան Ղ. *Հուշիկք հայրենյաց հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1921։*

Ակինյան Ն. *Մատենագրական հետազոտություններ, Բ, Վիեննա, 1924։*

Անանյան Հ. *Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1—6, Երևան, 1932։*

Անանյան Հ. *Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1—2, Երևան, 1971—73։*

Անանյան Հ. *Հայերեն դավառական բառարան, Էմինյան ազգագրական ժողովածու, Մոսկվա, 1913։*

Անանյան Հ. *Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Դ, Երևան, 1948։*

Անանիա Շիրակացի, *Տիեզերագիտություն և տոմար, Երևան, 1940։*

«Առաքել վարդապետի Դաւրիժեցւոյ *Պատմություն», Վաղարշապատ, 1884։*

Առաքելյան Ա. *Հայ ժողովրդի մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն, հատ. 1, Երևան, 1954։*

«Աստուածաշունչ *մատեան Հին և Նոր կտակարանաց», Վենետիկ, 1805։*

«Աստուածաշունչ *մատեան Հին և Նոր կտակարանաց», Կ. Պոլիս, 1895։*

«Արիստակիսի Լաստիվերտցւոյ Պատմութիւն», աշխ. Կ. Յուզբաշյանի, Երևան, 1963։
Արիստոտել, Պոետիկա, թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Երևան, 1955։
Արմեն Հրաւատ, Արշակունիք և լուսավորչյաններ, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1967, № 1։
Ավդալբեգյան Մ. Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը (V դ.), Երևան, 1971։
Աւշարուսի Ա. Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961։
Բաղդասարյան Է. Հովհաննես Երզնկացին արվեստի և ազգագրության մասին, լրարեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1971, № 9։
«Ա. Բարսղի Ճառք վասն վերջոյիայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830։
Բղոյան Վ. Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974։
Բիւրաճացի, Թատրոն ի հին Հայս, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1897, № 1—2։
Գաբրիելյան Մ. Թատրոն ի հին Հայս, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1897, № 4։
«Գրիգորիսի Աւշարուսւոյ Եոռեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցուածոց», Վենետիկ, 1964։
«Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լույս ընծայեց Կ. Կոստանյան, Աղեքսանդրապոլ, 1910։
Գրիգորյան Փ. Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը, գիրք 1, Հին շրջան, Երևան, 1972։
Գրիգորյան Շ. Հայոց հին գուսանական երգերը, Երևան, 1971։
«Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1840։
Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957։
«Գրիգորի Տաթևացւոյ Գիրք հարցմանց», Կ. Պոլիս, 1729։
«Գրիգորի Տաթևացւոյ Գիրք քարոզութեան, ըր կոչի Ամառան հատոր», Կ. Պոլիս, 1741։
Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1972։
Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Արբուն Տաթյանի, Երևան, 1969։
Դավթյան Հ. «Թունկաց» երգերի անվանման առթիվ, «Էջմիածին» 1973, Է։
Դավթյան Ս. Թատերական արվեստը և նախնի հայերը, «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1922։
Դաւիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արեշատյանի, Երևան, 1960։
Դեկարտ Ռ. Քննախոսություն մեթոդի մասին, թարգմ. Վ. Տերոյանի, Երևան, 1968։
Թուրյան Ն. Պատմություն հայ մատենագրության, Կ. Պոլիս, 1885։
«Եզնկայ Կողբացւոյ Եղծ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914։
Եսայի Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխ. Լ. Խաչերյանի, Երևան, 1966։
«Ս. Եփրեմի Մատենագրութիւնք», հատ. 1, Վենետիկ, 1836։

«Եղեմիա վարդապետի Բառգիրք հայոց», Կ. Պոլիս, 1728։
Զամինյան Ա. Հայոց դրականության պատմություն, Ն. Նախիջևան, 1914։
Զարբհաճալյան Գ. Հայկական հին դպրության պատմություն, Վենետիկ, Ա, 1865, Բ, 1878։
Զարբհաճալյան Գ. Մատենադարան հայկական բարգմանությանց նախնյաց, Վենետիկ, 1886։
Զեմիյան Լ. Հայ վերածնունդի շարժումը և հայ թատրոնի սկզբնաբյուրը, Վենետիկ, 1975։
Էմին Մ. Վէպք հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850։
Էմին Մ. Խորենացին և հայոց հին վեպերը, Թիֆլիս, 1886։
Ենգելս Ֆ. Բնության դիալեկտիկա, Երևան, 1969։
«Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», իմբ. և առաջաբանով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957։
Թերզիբաշյան Վ. Հայ դրամատուրգիայի պատմություն (1668—1868), Երևան, 1959։
«Թէովենեայ Յաղագս Հարտասանական կրթութեանց», աշխ. Հ. Մանանդյանի, Երևան, 1938։
Իովմայի վ. Առձրուցույ Պատմութիւն Արձրանացաց, Կ. Պոլիս, 1852։
Լևոնյան Գ. Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941։
Խաչատրյան Պ. Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երևան, 1969։
Խաչատրյան Ժ. Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, 7, Երևան, 1975։
Խաչիկյան Լ. Մատենս Ջուղայեցու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 3, Երևան, 1954։
Խնչումյան Վ. Կոծի թատերականացված հանդեսները, «Սովետական դրականություն», Երևան, 1972, № 7։
Խոսրովու Անձևացեաց Մեկնութիւն ժամանակագրութեան, Կ. Պոլիս, 1840։
«Կանոնագիրք Հայոց», իմբ. Ա. Ղանճյան, Թիֆլիս, 1913։
«Կանոնագիրք Հայոց», աշխ. Վ. Հակոբյանի, Երևան, 1967։
Մաղաքիա եպիսկոպոս, Հովհան Մանդակունի և Հովհան Մայրագոմեցի, Վաղարշապատ, 1913։
Պարիսյան Ա. Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1941, № 1։
Պոստանյան Կ. Հայոց հեթանոսական կրոնը, Վաղարշապատ, 1879։
Ղուկ Ն. Հին Հունաստանի լեգենդներն ու առասպելները, թարգմ. Լ. Խախվերդյանի, Երևան, 1956։
«Համառարար Հին և Նոր կտակարանաց», Սրուանձեմ, 1895։
«Հայ ժողովրդի պատմություն», հատ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1971։
Հացունի Վ. Դաստիարակությունը հին հայոց քով, Վենետիկ, 1923։
Հացունի Վ. Ճաշեր և խնճույք հին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912։

Հացունի Վ. *Հայուհին պատմության առջև*, Վենետիկ, 1936։
Հովհաննիսյան Հ. *Ողբերգության որպես գրական տեսակի ըմբռնումը Դիոնիսի Թրակացու հայ մեկնություններում*, «Բանբեր Մատենադարանի», № 10, Երևան, 1971։
Հովհաննիսյան Հ. *Կատակերգությունը որպես բարոյա-դեղագիտական կատեգորիա և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ*, «Հայկական արվեստ», գիրք 1, Երևան, 1974։
Հովհաննիսյան Հ. *Եմբաստարային դրամայի նախատիպը հայկական վաղ միջնադարում, Հանրապետական առաջին դիտական կոնֆերանս, նվիրված հայ արվեստի և ճարտարապետության պրոբլեմներին (զեկուցումների թեզեր)*, Երևան, 1975։
Հովհաննիսյան Հ. *Հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի հիմնական համահավաք ֆիգուրները, Հանրապետական երրորդ դիտական կոնֆերանս, նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին, Զեկուցումների թեզեր*, Երևան, 1977։
«Դազարայ Փարպեցւոյ *Պատմութիւն Հայոց եւ Թուղթ առ Վահան Մամիկոնեան*», Թիֆլիս, 1908։
Ղազինյան Ա. *Առաքել Բաղիշեցի*, Երևան, 1971։
Մալխասյանց Ս. *Ուսումնասիրություն Փավստոս Բուզանդի Պատմության*, «Հանդես ամսօրեայ», Վիեննա, 1896։
Մանանդյան Հ. *Հունարան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները*, Վիեննա, 1928։
Մանանդյան Հ. *Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության*, հատ. Ա—Բ, Երևան, 1945, 1957։
Մարաթինոս Կոխենմ, *Մեկնություն սուրբ պատարագի*, թարգմ. Ք. Հովնանյան, Պլովդիվ, 1934։
Մարմա Կ. *Քաղաքատնտեսության քննադատության շուրջը*, Երևան, 1948։
Մելիք-Փաշայան Կ. *Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը*, Երևան, 1963։
Մելյան Հ. *Գրիգոր Մարաշեցին և նրա ատենգծագրծություննները*, «Էջմիածին», 1960, 2։
Մելիոնյան Հ. *Հայ-ասորական հարաբերությունների պատմությունից (III—V դդ.)*, Երևան, 1970։
Մինասեան Պ. *Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից*, «Բազմավէպ», Վենետիկ, 1845, № 5—6։
Մխիթար Գոշ, *Գիրք դատաստանի*, աշխ. Խ. Բորոյանի, Երևան, 1975։
Մկրյան Մ. *Գրիգոր Նարեկացի*, Երևան, 1955։
Մնացականյան Ա. *Հայկական զարգարվեստ*, Երևան, 1955։
«Մովսէսի Խորենացւոյ *Մատենագրութիւնք*», Վենետիկ, 1865։
«Մովսէսի Խորենացւոյ *Պատմութիւն Հայոց*», աշխ. Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Տիֆլիս, 1913։
Մովսես Խորենացի, *Հայկական պատմություն*, թարգմ. և առաջաբանը Խորեն Ստեփանեի, ՍՊբ., 1889։

«Մովսեսի Կաղանկատուացւոյ Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի», ի լույս ընծայեց Կ. Վ. Շահնազարյան, Փարիզ, 1860։
Մուրադյան Ա. Հունարան դպրոցը և նրա դերը հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971։
Յովհաննէս Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարօնոյ, աշխ. Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941։
«Յովհաննու Երզնկացւոյ (Ծործորեցի) Մեկնութիւն ս. Աւետարանին որ ըստ Մատթէոսի», Կ. Պոլիս, 1825։
«Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն», Երուսաղեմ, 1867։
«Յովհաննու Մանդակունւոյ Ճառք», Վենետիկ, 1836։
«Յովհաննու Ոսկեբերանի Հաւընտիր գիրք և ճառք և ներբողեանք», Վենետիկ, 1818։
«Յովհաննու Ոսկեբերանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթէոս», գիրք Դ, Վենետիկ, 1826։
«Յովհաննու Օձնեցւոյ Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1833։
«Ներսեսի Լամբրոնացւոյ Աւետարանութիւն», Վենետիկ, 1812։
«Ներսեսի Շնորհալւոյ Թուղթ ընդհանրական», Երուսաղեմ, 1871։
Ներսես Շնորհալի, Ցաղագս երկնի և զարդուց նորա. Հանելուկներ. Ողբ Եդեսիոյ, Երևան, 1968։
«Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1—2, Վենետիկ, 1836։
«Ոսկեփաներս եպիսկոպոսի Պատմութիւն Հայոց», Վաղարշապատ, 1871։
Ջոպանյան Ա. Հովհաննես Բլկուրանցի, «Անահիտը», Փարիզ, 1931, № 5—6։
Պալասանյան Ս. Պատմություն հայոց գրականության, Թիֆլիս, 1865։
«Պատմութիւն անանուն գրուցագրի. կարծեցյալ Շապուհ Բագրատունի», թարգմ. առաջաբանն ու ծանոթագրությունները Մ. Հ. Դաբրինյան-Մելիքյանի, Երևան, 1971։
Պետրոսյան Է. Գրիմը և գիմակը հայ մանրանկարչության մեջ, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1965, № 11։
Պետրոսյան Է. Թատերական տարրերը միջնադարյան մանրանկարներում, «Հայկական արվեստ», 1, Հին և միջին դարեր, Երևան, 1974։
«Պլուտարքեայ Քերովնացւոյ Ջուգակշիռք», թարգմ. Հ. Եղիա Թոմաճան, Վենետիկ, 1834։
«Պղատոնի Տրամախօսութիւնք յաղագս օրինաց և Մինովս», Վենետիկ, 1890։
Չաճուկյան Գ. Դավթի քերականական աշխատության նորահայտ ամբողջական ձեռագիր տեքստը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 3, Երևան, 1956։
Չաճուկյան Գ. Քերականական և ուղղագրական աշխատությունները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954։
Սարգիսյան Բ. Քննադատություն Հովհան Մանդակունվո և յուր երկասիրության վրա, Վենետիկ, 1895։

Սարգիսյան Բ. *Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Մխիթարյան Մատենադարանին*, հատ. Ա, Վենետիկ, 1914, հատ. Բ, Վենետիկ, 1924։
«Սնբենսի Եպիսկոպոսի Պատմութիւն ի Հերակլն», Թիֆլիս, 1912։
«Սասնա ծռեր», հատ. Ա—Դ, խմբ. Մ. Աբեղյան, աշխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1936, 1944, 1951։
«Սասունցի Դավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս», երկրորդ հրատ., Երևան, 1961։
Սրապյան Ա. *Հովհաննես Երզնկացի*, Երևան, 1958։
Սրապյան Ա. *Հայ միջնադարյան ղրույցներ*, Երևան, 1969։
Վարդանյան Ա. *Առորևնի միջնորդությամբ հունարենեն փոխ առնված բառեր*, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1920, № 10։
Տեր-Միքելյան Ս. *Ընդհանուր եկեղեցական պատմություն*, էջմիածին, 1908։
Տիգրանյան Ս. *Ինչ-ինչ դնդերերգութիւնէ, Թաւին «Դոխտուխա» (Թարգմանութեան առաջաբանը)*, Մոսկվա, 1834։
«Փաւստոսի Բիւզանդացւոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912։
Փավստոս Բուզանդ, *Պատմություն Հայոց*, Թարգմ., առաջաբանը և ծանոթագր. Մ. Մալխասյանցի, Երևան, 1970։
«Փիլոնի Եբրայեցւոյ Մնացորդք ի հայս», Վենետիկ, 1926։
Քալանթար Լ. Գ. *Լեոնյան—Թատրոնը հին Հայաստանում*, Երևան, 1941։
Քալանթար Լ. Մ. *Լիսիցյանի «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերն ու թատերական ներկայացումները»*, ժողվածու, «Արվեստի մայրուղիներում», Երևան, 1963։
Քալանթար Լ. *Մի տերմինի մասին*, ժողվածու, «Արվեստի մայրուղիներում»։
Քենդերյան Հ. *Հովհան Մայրագոմեցի*, Երևան, 1973։

Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение, М., 1956.
Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью, Сб. Из истории культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука», М., 1967.
Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.
Адонц Н. Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908.
Адонц Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петроград, 1915.
«Англо-русский фразеологический словарь», сост. А. Кунин, М., 1956.
Аникст А. Театр эпохи Шекспира, изд. «Искусство», М., 1965.
Аникст А. Теория драмы Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука», М., 1967.

Апресян Г. Эстетическая мысль народов Закавказья, М., 1968.
Апресян Г. Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973.
Аранговская О. Р. О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография». Обряды и обрядовый фольклор, изд. «Наука», Л., 1974.
Аристотель. Сочинение в четырех томах, т. I, изд. «Мысль», М., 1976.
Безобразов П. О. Очерки византийской культуры, СПб., 1911.
Белкин А. А. Русские скоморохи, изд. «Наука», М., 1976.
Богатырёв П. Г. Знаки в театральном искусстве. Труды по знаковым системам, VII, Тарту, 1975.
Боянус С. К. Средневековый театр, сб. «Очерки по истории европейского театра», Л., 1929.
Будагов Р. А. История слов в истории общества, изд. «Просвещение», М., 1971.
Будагов Р. А. Человек и его язык, изд. МГУ, М., 1974.
Будагов Р. А. О сценической речи «Филологические науки», М., 1974, № 6.
Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе, 1840.
Веселовский Ю. А. Очерки армянской литературы, истории, культуры, Ереван, 1972.
«Византийская литература», (сб.), изд. «Наука», М., 1974.
Всеволодский (Гернгросс) *В. Н.,* История русского театра, т. 1, Л.—М., 1929.
«Всеобщая история литературы» под ред. В. Ф. Корша, т. I, ч. II, СПб., 1881.
Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958.
Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов, СПб., 1898.
Гоян Г. 2000 лет армянского театра, т. I—II, изд. «Искусство», М., 1952.
Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, М., 1974.
Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, изд. «Искусство», М., 1972.
Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. Сб. Из истории культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука», 1976.
«Данте и всемирная литература», изд. «Наука», М., 1967.
Дехтярь А. А. Параллелизм как принцип композиционного строения в драме Вишакхадатты «Мудрарекшаса», сб. Классическая литература Востока, изд. «Наука», М., 1972.

Джанелидзе Д. Грузинский театр, Тбилиси, 1959.
Дживелегов А. К. Данте, изд. 2-е, М., 1946.
Дземидок Б. О комическом, пер. с польск., изд. «Прогресс», 1974.
«Древнегреческо-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий, М., 1958.
Евреинов Н. Н. Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, изд. «Academia», Л., 1924.
Евреинов Н. Н. Театр как таковой. СПб., 1913.
Елина Г. Н. О художественном своеобразии «Божественной комедии», сб. «Данте и всемирная литература», «Наука», М., 1967.
Жирмунский В. Теория стиха, изд. «Советский писатель», Л., 1975.
«Зарубежная литература средних веков», сост. Б. И. Пуришев, изд. «Просвещение», М., 1974.
Зелинский Ф. Происхождение комедии, сб. «Из жизни идей», т. I, изд. 3-е, СПб., 1916.
Зелинский Ф. Софокл и героическая трагедия, Софокл «Драмы», т. I, М., 1974.
Землянова Л. Н. Современная американская фольклористика, изд. «Наука», М., 1975.
«История Византии», т. I, изд. «Наука», М., 1967.
Итальянско-русский словарь, сост. Н. А. Скворцова и Б. М. Майзель, М., 1963.
Каждан А. П. «О социальной сущности идейной борьбы и христианстве в IV—V столетии», сб. «Античное общество», изд. «Наука», М., 1967.
«Краткий словарь латинских слов, сокращений и выражений», изд. «Наука», Новосибирск, 1975.
Крыжицкий Г. Г. Арлекин и Христос, Л., 1924.
Крыжицкий Г. Г. Экзотический театр, Л., 1927.
Липшиц Е. Э. Очерки истории Византийского общества и культуры, изд. АН СССР, М., 1951.
«Латинско-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий, М., 1976.
Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958.
Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, изд. «Наука», 1967.
Литаврин Г. Г. Как жили византийцы?, изд. «Наука», М., 1974.
Лосев А. Ф. Греческая трагедия, М., 1958.
Лосев А. Ф. История античной эстетики, Софисты — Сократ — Платон, изд. «Искусство», 1969.
Лосев А. Ф. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика, изд. «Искусство», М., 1975.

Лосев А. Ф. Эстетика хороводов в «Законах» Платона, сб., «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.
Лукомский Г. К. Старинные театры, СПб., 1913.
Лурье С. Я. Демокрит, Тексты, перевод, исследования, изд. «Наука», Л., 1970.
Манандян А. Я. О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954.
Маркс К. и *Энгельс Ф.* Сочинения, т. I, М., 1955.
Маркс К. и *Энгельс Ф.* Из ранних произведений, М., 1956.
Маркс К. и *Энгельс Ф.* Сочинения, т. 9, М., 1957.
Маркс К. и *Энгельс Ф.* Сочинения, т. 12, М., 1958.
Марр Н. Я. Сборник притч Вардана. Материалы для истории средневековой армянской литературы, СПб., II, 1894, ч. I, 1899.
Мерварт А. М. Индийский народный театр, сб. «Восточный театр», изд. «Academia», Л., 1929.
Моисей Хоренский. История Армении, пер. М. Эмина, М., 1858.
Моисей Хоренский, История Армении, пер. М. Эмина, М., 1893.
Мокульский С. С. История западноевропейского театра, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1936.
«Памятники византийской литературы IX—XIV вв., под редакцией Л. А. Фрейберга, изд. «Наука», М., 1969.
«Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962.
«Памятники средневековой латинской литературы», IV—IX вв., изд. «Наука», 1970.
«Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв., отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспарова, изд. «Наука», 1972.
Панченко А. М. Юродство как зрелище, сб. «Вопросы истории русской средневековой литературы, изд. «Наука», Л., 1974.
Петросян Э. Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, *Հայ արվեստի և բանահյուսության, 7, Երևան, 1975։*
Пигулевская Н. В. Сирийская культура средних веков и ее историческое значение. В кн. «Ближний Восток, Византия—Славяне», изд. «Наука», Л., 1976.
Платон. Сочинения в трех томах, т. 3, ч. II, изд. «Мысль», М., 1972.
Плутарх. Сравнительные жизнеописания, изд. Подготовили М. Е. Грабарь-Пассек и С. М. Маркиш, изд. АН СССР, М., 1963.
Потебня А. А. Эстетика и поэтика, изд. «Искусство», М., 1976.
Райт В. Краткий очерк Сирийской литературы, СПб., 1902.
Редер Д. Г. Мифы и легенды древнего двуречья, изд. «Наука», М., 1966.
Ризаев С. А. Режиссура в армянском театре, Ереван, 1968.

Секст Эмпирик, Сочинения в двух томах, т. 2, изд. «Мысль», М., 1976.

Стеблин-Каменский М. И. Миф, изд. «Наука», Л., 1976.

Стратилатова В. П. Приемы драматизации хоровых партий у Софокла, сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.

Театральная энциклопедия, т. 2, М., 1963.

Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, М., 1963.

Турецко-русский словарь, сост. Д. А. Магазиник, М., 1945.

Фрадкин И. Брехт—Библия—Просвещение—Шекспир. «Вопросы литературы, М., 1964, № 10.

Фрейберг Л. А. «Апология мимов» Хорикия, сб. «Античность и Византия», изд. «Наука», М., 1975.

Фрейберг Л. А. Литературная критика в эпоху александрийской образованности, сб. «Древнегреческая литературная критика», изд. «Наука», М., 1975.

Халатьянц Г. Армянский эпос в Истории Армении Моисея Хоренского. М., 1896.

Эйкен Г. История и система средневекового миросозерцания, пер. с немецкого, СПб., 1907.

Элий Аристид. О том, что комедии не следует играть на сцене, сб «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства», изд. «Наука», М., 1964.

Эмихин В. Н. Греческий и римский театр, М., 1894.

Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, сб. «Драматургия и театр Индии», изд. «Восточная литература», М., 1961.

Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.

Chambers K., The Medieval Stage, 1—2, Oxford, 1903.

A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament, v. II—III, Graz-Austria, 1954.

Gottas V., Le théâtre à Byzance, Paris, 1931.

Encyclopédie théologique, publiee par M. L'Abbê Migne, tome deuxième, Paris, 1845.

Frye N., Anatomy of Criticism. Foyr Essays, New Jersey, 1957.

Frye N., Fables of Identity. New York, 1963.

Hilgard A., Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901.

Hunt Hugh, The Live Theatre, An Introduction to the History and Practice of the Stage, Oxford, 1960.

Kühnert F., Zur antiken einteilung in sogenannte freie Künste und in handwerksmässige Künste, „Античное общество", труды конференции по изучению проблем античности, изд. „Наука", М., 1967.

„Les voyages du chevalier Chardin", Paris, 1811.

Mahr August, The Origin of the Greek Tragic Form, New York, 1938.

(Nonnos), Die Scholien zu Reden des Gregor von Nazianz, Herausgegeben von Agop Manandian, Marburg, 1903.

Novum Testamentum graece, Lipsiae, 1901.

Plutarchi, Vitae, Graece et Latine, Pasisus, 1847.

Rivola Francisco, Dictionarium armeno-latinum, 1633.

Seitler Heino, Ursprung und Entwicklung der Clownerie, Die artisten ihre Arbeit und ihre Kunst, Berlin, 1970.

The Old Testament in Greek, Cambridge, v. 1, 1887, v. 2, 1891, v. 3, 1894.

Vocabolario della lingua Italiano, compilato da Nicola Zingarelli Milano, 1937—38.

Wilber W. The Theatre at Daphne, v. 2, London, 1938.

ԱՌԱՐԿԱՅԱԿԱՆ–ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿ*

Ἀγών *185 (տե՛ս նաև մրցութիւն)*
ἀκτοστρατος *25*
ակնառու *տե՛ս առակ*
անառար, -պէս *50, 57, 86 (տե՛ս նաև վհտ)*
անպարառ *27, 37, 230, 264, 325*
ամպլուա (ֆր. emploi*) 252, 258*
ամսագլուխ *270, 271*
ամֆիթատրոն (ἀμφιθέατρον) տե՛ս շուրջառանելիք
այծ տե՛ս նոխազ
այծադպնա, այծակերպ 155
այծենի *16, 155*
«այծից պատառագ» *144, 157, 159, 163, 166, 323*
այպն *97 (տե՛ս նաև ծաղր)*
այպնակատակ 79, 229 (տե՛ս նաև խաղակատակ, խեղկատակ, ծաղրածու)
«անապուռ խաղ» *(խոսակց.) 266*
անտիկ դրամա և թատրոն 24, 29, 47, 50, 51, 56, 62, 66, 71, 72, 74, 78, 82, 139, 140, 147, 160, 161, 171, 172, 174, 176, 202, 277, 285, 290, 291, 312
անտիկ կատակերգություն 82, 84, 255, 267
անտիստրոֆ (ἀντιστροφή) 139
անտրեպրիզ (ֆր. entreprise*) 272*
աշուղ 197, 287
առակ, -ային *21, 22, 90, 93—95, 99, 102, 125, 128, 130, 156, 191, 216, 231, 239, 246, 260, 262—268, 315 (համմ. յօդոս)*
առակախոս 37
առակայ հանդէս *265*
առականմ հագնեզուրիանմ *102*
«առակով պատմել» *265*
«առաջին դերասան» 179, 234, 285, 291 (տե՛ս նաև պրոտագոնիստ)
առասպել 6, 50, 94, 100, 108, 113, 128, 130, 141, 144, 145, 147, 168, 172—174, 186, 187, 191, 209, 211, 219,

---

* *Տերմիններն ու հասկացությունները տրվում են այն լեզվով և գրությա՛մբ, որոնցով վկայված են տեքստում: Հասկացությունը տալով երկու կամ ավելի անվանումներով կամ տարբեր գրություններով, նկատի ենք ունեցել առարկայական և տերմինարանական արժեքների կամ պատմական ու ժամանակակից իմաստների տարբերությունը: Գրաբարյան նշանակությա՛մբ գործածված և բարբառային-խոսակցական բառերն ու բառակապակցությունները տալիս ենք ընդգծումով:*

258, 262, 284 (տե՛ս նաև մշիոշ, ֆարուլա)
առասպելավարժուբիւն 90, 93, 95, 265
առնեմ 91, 94—98
ասացուածք, -ային 47, 49, 263, 264
ասպարէզ 185, 216, 314 (տե՛ս նաև հրապարակ, ὀρχήστρα)
ասք 295, 296
ավանդում, -ել, -ող 273, 281, 284, 289, 291, 292, 295, 296, 299
ատտիկյան դրամա 26, 27, 50, 51, 146, 147, 169, 172, 174, 176, 286, 290 (տե՛ս նաև անտիկ դրամա և թատրոն)
ատտիկյան կատակերգուբյուն 255, 267
արար 92
արարողական, -ուբյուն 15, 17, 20, 23, 51, 145, 166, 171—176 (տե՛ս նաև ծիսական, -ուբյուն, ծիսային)
արարողուբյուն 15, 20, 23, 51, 52, 64, 65, 67, 69, 76, 78, 121, 137, 144—147, 153, 155, 158, 160—164, 171—175, 178—181, 208, 255, 277, 291, 315
արարուած 83, 84, 91, 92
արարք 185, 266, 295
արենա տե՛ս ասպարէզ
արհեստ 304—308
արհեստուբիւն 249, 306, 308
արուեստ 69, 79, 88, 89, 97, 126, 271, 300, 303—308, 311, 315
արուեստական 216, 220
արուեստաւոր 68
արուեստ բերթողական 36, 44, 47, 49, 61, 71, 86, 209, 315
աւաչ 104 (հմմտ. երգ, -ել)
ալգան (թուրք. avzan) 102

Բազմական 218, 222—224, 259, 262 (տե՛ս նաև հանդիսատես)
բալլադ 112, 140
ballare (իտալ.) 112
բալետ (իտալ. ballétto), -ային 30, 279
բամբռասաց 214
բանագործուբիւն 21, 22, 31, 318
«բանի ծաղու և խաղու» 345
բարոյա-դիդակտիական տտորոգուբյուն, դիդակտիական—43, 44, 58, 71, 72, 79—81, 83, 88, 90, 101, 262
բեմ 18, 19, 263, 277, 309
βῆμα 277
բեմադրական 213, 276, 282, 284, 285, 291
բեմադրական համակարգ տե՛ս թատերական համակարգ
բեմական, -ուբյուն 5, 16, 17, 22, 31, 41, 51, 56, 73, 83, 96, 135—137, 140, 215, 228, 240, 248, 249, 257, 264, 283—286, 290, 292
բեմական գործողուբյուն 18, 20, 107, 180, 183, 291
բեմական իրագրուբյուն 180, 201, 213 (տե՛ս նաև բեմավիճակ, իրագրուբյուն)
բեմավիճակ 20, 23, 137, 180, 252, 263, 282
բեմի հայելի (ֆր. portail) 19, 278

Գաղանամարտ 235, 276
գազանամարտիկ 276
գաղանավարժ 244, 248

գաւազանեւզուրիւն *տե՛ս* հագնեւզուրիւն
գեղապարեմ *(-ել) 115, 305, 306 (տե՛ս նաև պար, կարաւ, կայր)*
գեղոն *127*
զգրար 294 (տե՛ս նաև ավանդող, պատմող)
գինարբուխ *195, 196, 214, 216 (տե՛ս նաև խնճոյք, խրախճանք)*
գլադիատորական 26
գործառնութիւն *182, 185, 296, 297 (հմմտ. գործողութիւն)*
գործող անձ 138, 191, 201, 258, 284, 291
գործողութիւն 22, 23, 49, 51, 66, 67, 74, 78, 92, 93, 99, 115, 161, 171, 172, 185, 192, 198, 201, 247, 277, 279, 282—284, 288, 297
գրական էթիկետ 69, 74, 78, 80
գրական ժանր, տեսակ 22, 43—46, 49, 58, 59, 67—69, 71, 72, 78, 85, 89, 101
գուսան, *-ական, -ութիւն 10, 23, 68, 101, 102, 191, 213, 214, 216—220, 222, 239, 240, 245, 246, 258, 260, 266, 271—274, 277, 278, 280, 283, 284, 287, 291, 293, 296, 298, 299, 312, 325*
գուսանամոլութիւն *232, 312*
գուսանամուտ *232*

Դամբանական 46, 54—56, 62—64, 67, 71, 72, 101, 156, 158 (տե՛ս նաև ἐλεγεία, ἐπιτάφιος, θρῆνος, θρηνῳδία)
դաս *47, 70, 272*
«դաստա» *(խոսակց.) 272 (տե՛ս նաև դասք գուսանաց)*
դասք գուսանաց *234, 272, 273*
դեկոր *(լատ. decoramen) 277*
դեր *19, 284, 285, 291*
դերասան *8, 19, 23, 25, 27, 51, 76, 179, 215, 217, 229, 233, 234, 236, 277, 278, 280, 285, 289, 290, 291, 324*
դեֆտերագոնիստ (δευτεραγωνιστής) *291*
դիմակ *(ամպլուա) 258*
դիմակ, դիմակավոր *8, 16, 129, 136, 230, 231, 256, 277, 278*
դիմակների թատրոն *տե՛ս կոմեդիա դել՝ արտե*
դիալոգ (διάλογος) *տե՛ս տրամախոսութիւն*
դիխորիա (διχορεία) *163*
դիտակ (դիտակ տեղ) *274 (տե՛ս նաև վերնադիտակ)*
դիֆիրամբ (διθύραμβος) *-ային 22, 62—64, 138, 146, 159, 160, 171, 180, 195, 311*
դպրոցա-եկեղեցական թատրոն *41*
դրամա (δρᾶμα) *26, 27, 30, 45, 64, 73, 76, 106, 107, 160, 171, 172, 175, 176, 180, 181, 197, 204, 281, 286—290*
դրամայի տեսութիւն *45, 47, 73, 75*
դրամայի տիպոլոգիա *286, 287, 289*
δραματουργία, դրամատուրգիա *-ական 5, 21, 41, 43, 45, 47, 51, 52, 58, 64—66, 70—73, 75, 76, 78, 107, 204—206, 256*

դրամատիկական բանահյուսություն 17, 18, 23—25, 30, 46, 63, 65, 66, 73, 103, 110, 134, 136, 140, 143, 145, 146, 158, 160, 162, 163, 175, 180, 181, 190, 293, 311
դրամատիկական, -ություն 18, 20—22, 30, 31, 49—51, 58, 65—67, 77, 78, 94, 106, 107, 137, 138, 143, 150, 158, 161, 163, 175, 177, 178, 180, 182—184, 186, 188, 190, 193, 196—198, 201—205, 209, 210, 215, 254, 283, 292—297
դրամատիկական գործողություն 51, 171—174, 176
դրամատիկական դրականություն տե՛ս դրամատուրգիա
դրամատիկական իրադրություն 156, 171, 179, 180, 181, 188
դրվագ 265, 270, 284, 289, 291, 294—296
դրություն 288, 298 (տե՛ս նաև իրադրություն)
«*դուզ պար*» *(խոսակց.) 139*

եկեղեցական թատրոն 20, 21, 30, 277
եղանակամայր, եղերամայր 60, 69, 76
եղանակեմ 126
եղերերգություն 66, 73
եպերական, եպերանք 91, 97, 98, 102 (տե՛ս նաև ծաղր)
երաժիշտ 218, 253, 273
երաժշտախումբ 272
երաժշտական հագներգություն 102
երգ, -ային 10, 53, 57, 63, 80, 86, 89, 93, 97—99, 101, 104—106, 108—115, 117, 121, 123, 127—131, 134, 135, 137, 140—142, 144, 145, 161, 184, 185, 195, 196, 209, 210, 213, 215—217, 219, 226, 231, 240, 241, 259, 267, 268, 271, 279, 283, 286, 290, 294, 297—299, 305, 315, 321, 322
երգարան 126, 214
երգել, -ում 22, 27, 47, 49, 69, 70, 89—92, 97, 100, 103, 110—112, 141, 142, 184, 186, 196, 216, 218, 226, 227, 279, 281, 283, 287, 297—299, 301, 311
երգեցիկ 127
երգեցողական առուեստ 271
երգիծանք 91, 97, 98, 262, 266—268, 270
«*Երգիչի խաղացողք*» *109*
երգիչ, երգող 118, 184, 220, 234, 262, 284, 285, 294, 296
երգչախմբային 27, 291 (տե՛ս նաև չհբեստής, պարերգակ)
երգ բունլնաց 108, 121
երգ առասպելաց 108, 219
երգ վիպասանաց 108, 109
երգի ցցոց և պարուց 106, 108—111, 113, 115, 131, 132, 140, 142, 197, 281, 285, 321, 322 (տե՛ս նաև պարերգական դրամա, «տաղի պարանցիկի երգոցն»)
«*Երկնք դերասանի օրենք*» *291*
«*Երկրորդ դերասան*» *տե՛ս դեմոսթենեսի դերասան*
«*Երկու դերասանի օրենք*» *291*
«*Երրորդ դերասան*» *(հուն. τριταγωνιστής) 285, 291*

Երեմուխ 262 (տե՛ս նաև ներկայացում)

Ջոհ, զոհաբերություն 15, 118, 146, 148, 151—153, 158, 159, 161—171, 174, 175, 177—180, 208, 277 (տե՛ս նաև պատարագ)
զոհասեղան 19, 138, 140, 146, 152, 159, 169, 178, 180 (տե՛ս նաև Ցսչբէկդ)
զուարան 153
զոյց 87, 90, 93, 94, 108, 135, 191, 209, 210, 213, 216, 231, 258, 260, 262, 265, 268, 284, 286 (հմմտ. առակ, լսնիոչ)
զուռնա 244

էքիկեա 16, 74, 315 (տե՛ս նաև պրական էքիկեա)
ἐλεγεία (էլեգիա) 46, 54, 55, 60, 64, 67, 71, 72
էկզոտիկ թատրոն 280
էպիզոդ տե՛ս դրվագ
էպիկական 30, 49, 50, 193, 209, 210, 289, 290, 292, 295, 296, 324 (հմմտ. վիպական, -ություն)
էպիկական-դրամատիկական տե՛ս վիպական-դրամատիկական
ἐπιτάφιος (էպիտաֆիա) 71, 72, 74
ἔπος (էպոս) -ային 46, 182, 197, 210—212, 288, 289, 293—297, 299, 323, 324
էվեհինյան միստերիաներ 147, 171, 178
էսարագա 31, 259

Ըմբշամարտ, -ություն 206, 234, 235, 279

Թատր 5, 17, 21, 30, 31, 36, 76, 96, 132—134, 232, 235, 239, 242, 245, 257, 260, 262, 275, 311, 313, 314, 317 (տե՛ս նաև թկատրոն, Θέατρον)
tatra (ասոր.) 17, 132, 317
Թատերաբեմի հայելի տե՛ս բեմի հայելի
Թատերագրություն, Թատերական գրականություն տե՛ս դրամատուրգիա
Թատերախաղ, -ային 21, 24, 97, 105, 131, 244
Թատերախումբ 153, 161, 241, 272, 280
Թատերական բանահյուսություն 12, 93, 96, 99, 134
Թատերական երգիծանք 262, 270
Թատերական ժանր 27, 29, 45, 73, 77, 78, 80, 97
Թատերական համակարգ 12, 30, 143, 215, 276, 284
Թատերական սինթեզ 286, 287
Թատերային, -ություն 9, 10, 13, 15—18, 20, 22—24, 31, 65—67, 91—94, 96, 99, 103, 104, 106, 107, 113, 135, 153, 159, 161, 177, 189, 213, 214, 219, 220, 237, 250, 254, 255, 258, 263, 281, 285, 287—290
Թատերակարգ (Θεατροκρατία) 15, 16, 23, 24, 30, 153, 161, 172, 180
«թարս պար» (խոսակց.) 139
Թափառող (կամ շրջիկ) դուսան 273, 277
Թեատրոկրատիա տե՛ս Թատերակարգ

թէատրոն (Θέατρον) 17, 21, 96, 132—134, 235, 236, 275, 276, 314, 317
թմբուկ 319, 227, 250, 271, 296, 298
Թմբկահար 219, 220, 252
թմբկաձարիկ 227
Թատրոնական շինք 29, 215, 273—275, 313, 324
Ծրῆνος 53, 60—64 (տե՛ս նաև ողբ)
Ծրῆνῳδία 53, 60, 62, 63, 67, 69, 319 (տե՛ս նաև ողբերգութիւն)
Ծυμέλη 146, 152 (տե՛ս նաև զոհասեղան, զոհարան)

Ժամերգութիւն, -ական 18, 22 (հմմտ. լիթուրգիական դրամա, պատարագ)
ժանր, բանահիւսական-, գրական-, թատերական-, կատակերգական-, դրամատիկական- 10, 21, 27, 29, 45, 46, 49, 52, 58, 61, 65—68, 72, 77, 78, 80—82, 84—87, 89, 99, 101, 102, 104, 109, 114, 132, 213, 229, 236, 241, 255, 257, 263, 267, 294
ժողով, ժողովք 31, 196, 214, 217, 225, 260, 262
ժողովրդական խաղ 15, 23, 24, 178 (տե՛ս նաև թատերախաղ, -ային)
ժոնգլյոր (ֆր. jongleur) 99, 202, 222, 230, 231, 244, 272, 278, 324, 325

Ինտերմեդիա (ֆր. intermède) 235, 263, 270, 279
իմպրովիզատոր (ֆր. improvisateur) 215 (տե՛ս նաև ստեղծարարութիւն)
իսպանական դրամա 311
իրադրութիւն, բեմական-, դրամատիկական-, խաղային—18.—20, 156, 171, 179—181, 184, 188, 201, 202, 251, 253, 254, 263, 264, 288, 289, 299

Լալական 61, 76 (տե՛ս նաև ողբասաց, ողբերգակ, ձայնարկու)
լալեաց բանաստեղծութիւն 52, 67, 70 (տե՛ս նաև ողբ, Ծրῆνος)
լատիֆչի (թուրք. lâtifeci—կատակարան) 287
լարախաղաց, -ուրիւն 105, 161, 241, 247, 250, 251, 254, 264, 273, 274, 306, 308, 325
լիթուրգիական դրամա 20, 21, 147, 317

խաղ, -ալ, -ող 8, 15, 23, 24, 27, 36, 80, 93, 97—99, 104, 105, 114, 116, 122, 129, 130, 135, 136, 172, 178, 179, 205, 206, 213—216, 220, 221, 224, 225, 227, 231, 234, 243, 245—247, 254, 258—260, 262, 264, 266, 267, 270, 274, 275, 278, 282, 283, 291, 299, 309, 315
խաղալիկ 113, 128, 276
խաղակատակ 79, 140, 229—231, 266
խաղակից 285, 292
խաղային 184, 201,, 203, 263—265, 293, 299
«խաղ ասել» 296

Խաղավիճակ 254 (տե՛ս նաև խրատություն)
Խաղաբար 221
Խաղ-դատավարություն 268
Խաղատեղի բատեր 275
Խաղի առարկայական պայմաններ տե՛ս ունել հանդամանքներ
Խաղի էպիկականություն 282
Խաղք 219, 239, 266, 278, 312
«Խաղք ու խայտառակ» 266
Խաղք գուսանաց 312
Խեղ 214, 246, 266
Խեղ կատակ 214
Խեղկատակ, -ուրիւն, -ային 79, 231—233, 245, 246, 270, 312, 325
Խնչիւն 92
Խնճոյք, խնջույք 9, 15, 16, 25, 27, 80, 161, 196, 202, 214—217, 220, 221, 223, 229, 234, 260, 261, 270, 273 (տե՛ս նաև ժողով, խրախճանք)
Խմբապար, -ային 117, 139, 163, 184 (տե՛ս նաև պարերգ, -ական)
Խմբերգ, -ային, -իչ 116, 121, 184, 268, 290 (տե՛ս նաև շորջ)
хоровод (рус.) 118, 119, 136, 140
Խորային 27, 28, 184, 267 (տե՛ս նաև պարերգական)
Խոռան 150, 159—161, 180, 276, 277 (տե՛ս նաև տաղաւար, շէղոյն)
χορεία 117—119, 123, 138
χορευτής 118, 120
χορηγός 120 (տե՛ս նաև պարապլուխ)
Խորհրդանիշ, -ական, տե՛ս սիմվոլ, -իկ
Խորհրդապաշտական 160
Խորհրդապատկեր 167, 169
Խրախնանք 217, 219, 221, 271
Χορός 117—120, 123, 135, 137, 138, 140, 179, 290, 321 (տե՛ս նաև պար, ḥebel, ḥabla)
χορῳδία 120 (հմմտ. պարերգ)
Ծաղրածո (վրաց.) 136

Ծաղր, -ական, -ել 77, 84, 89, 97, 105, 129, 130, 155, 233, 235, 245, 251, 252, 267, 268, 270, 296
Ծաղրածու 130, 214, 229, 246, 251—258
Ծաղրակատակ 229
Ծես տե՛ս արարողություն
Ծիծաղ, -ական 89, 90, 245
Ծիսական, ծիսային 30, 50, 139, 144—146, 153, 158, 160, 161, 171—175, 177, 179, 180, 291
«Ծիսականության տեսություն» 145, 172
Ծիսակարգ 17, 18, 20, 24, 160, 162, 181 (հմմտ. թատերակարգ)
Ծնծղայ 104, 159, 239, 271

Կալենդ (լատ. calendae) տե՛ս ամսագլուխ
Կայք, -իւն, -ել 113, 116, 121, 122, 128, 214, 218, 224, 227, 303
Կապիտան (իտալ. capitano) 258
Կատակ, -ական, -ուրիւն 79, 90, 95—98, 101, 105, 115, 133, 214, 219, 229, 232, 246,

259, 260, 268, 288, 296, 324
կատակագուսան 229
կատակերգակ 80, 84, 228, 257, 268
կատակերգու 96, 97, 104, 130, 214, 217—219, 229
կատակերգական 86, 87, 90, 96, 127, 128, 209, 252—255, 267, 268, 298
կատակերգութիւն 36, 45, 46, 53, 76, 79—91, 93, 97, 101, 104, 135, 142, 212, 213, 258, 262, 267, 320
կատակերգություն 80, 82, 84, 85, 87, 255, 262, 258, 267, 268, 309, 312, 319
կատեակ (տաճկ.) 288
կատեակալի (տաճկ.) 287—289
կատարսիս (κάθαρσις) տե՛ս քավութիւն
կատուտկա (տաճկ.) 80
կացռական տօճախմբութիւն 16
կացուռ 301
կամաւ, -ամբ, -ալ 16, 92, 103, 116, 117, 121—123, 126, 128, 135, 163—165, 177, 214, 219, 221, 225, 227, 228, 303
կամաւոն 221
կամաւոնք 221
կամաւորան 221
կամաւիչ, -ող 92, 110, 118, 120, 221, 222, 248
կամաւ խաղուց 219
կերպար 19, 20, 95, 136, 196, 222, 228, 229, 248, 257, 291
կերպարանիմ (-ալ) 278
κύκλος 110
կերպարանափոխութիւն 245
կերպավորում 128, 228, 246
կոծ, -ամ, -ող 65—67, 76, 86, 87, 121 (տե՛ս նաև ողբ)
commedia (իտալ.) 48, 77, 81, 87, 88, 230, 320, 321
comoedia (լատ.) 81
կոմեդիա դելլ'արտե (իտալ. commedia dell'arte) 255, 280, 311
comédien (ֆր.) 279 (տե՛ս նաև կատակ, կոմեդիանտ)
կոմեդիանտ (իտալ. commediánte) 79, 97, 99, 241, 243, 244, 256, 264, 273, 279, 320, 322
χωμῳδία 46, 80, 96, 319
κῶμος 80
կորիֆայոս (κορυφαῖος) տե՛ս պարագլուխ
կուիամարտիկ 269
կուիամարտություն 206, 235
կրկես -ային 26, 30, 31, 206, 236, 241, 242, 244, 245, 247, 249, 250, 259, 263, 268, 273, 311
կուլիս 277

Hablā (ասոր.) 119, 321 համմ. պար (χορός)
հագնեզութիւն 46, 99—104, 135, 142, 211—213, 287, 296, 321 (տե՛ս նաև թափօնք)
հայրեն 10, 31, 227, 260, 261
հանգամանքներ 185, 276, 298 (տե՛ս պայմանական-, ռևալ-)
հանգամանք խաղացողաց 275
հանդէս 16, 21, 31, 67, 92, 123, 182, 185, 186, 189, 235,

271, 296, 323 (Հմմտ. πομπή, πομπεύειν)
Հանդիսական, Հանդիսատես, հանդիսացեալ 18, 19, 23, 110, 115, 217, 249, 264, 285
Հանդիսասրահ 19, 196
Հանդիսանք 196 (տե՛ս նաև հանդէս, πομπή)
հացկատակ 37, 79, 229
Ḫebel (երբ.) 119 (Հմմտ. պար, χορός)
Հեգնական 86, 91, 95, 98
Հելլենիստական դրամա և թատրոն 25, 27, 47, 50, 74, 82, 319
Հին հնդկական դրամա և թատրոն 287—290
Հիպոկրիտիս (ὑπόκρισις) 96
Հիստրիոն (լատ. histrio), 222, 272
Հռետորական արվեստ տե՛ս վերծանական Էներգիա
Հռոմեական կատակերգություն 255 (տե՛ս նաև պալլիատա)
հոպիտ 248
հրապարակ, -ային, 36, 92, 93, 103, 109, 139, 140, 142, 146, 184—186, 197, 215, 217, 239, 257, 264, 267, 273, 274, 277, 283, 287, 293, 296, 297, 303. 323 (Հմմտ. ὀρχήστρα)

Ղայնարկու 60, 69, 76, 130
ձեռնածու, -պիւն, -ական 230, 235, 247, 248, 253
ձիախաղ 235, 242
ձիավարժ, -ություն 235, 243, 276
ձիարշավ 314
ձիարշավարան 243
ձիրքաց 242, 276

ձողախաղաց, -ուրիւն 244, 250, 306
ձևացուցանեմ (-ել) 94—97, 109
«ձևացուցանել զբանն» 21

ճարտասան 67, 69
ճարտասանություն (տե՛ս վերծանական Էներգիա)

Մանեժ (ֆր. manège) 235, 243, 276 (Հմմտ. հրապարակ)
մասխարա (իտալ. maskara) 130, 251
մատաղ 166 (Հմմտ. «այծից պատարագ», զոհ)
մելոդեկլամացիա (հուն. μέλος, լատ. declamatio) 28
մենեղդ, -իչ 184, 285, 291
μῦθος 263 (տե՛ս առակ, առասպել)
միզանսցեն (ֆր. mise en scene) տե՛ս բեմավիճակ
միակառույց, -ություն (տե՛ս սինկրետիզմ, սինկրետիկ)
միմ, -ոս (μῖμος) 10, 26, 27. 29, 81, 111, 132, 223, 240, 257, 267, 270, 279, 310, 312, 322, 326
միմական 26, 235, 240, 257, 261, 263, 276, 279, 280
միմեսիս (μίμησις) 132, 212, 302, 303, 322
միմոդրամա 288
միստերիա (իտալ. mistério), միստերիալ թատրոն 20, 21, 147 (տե՛ս նաև եկեղեցական թատրոն)
միրակլ (լատ. miraculum) 21
մնջախաղ տե՛ս պանտոմիմ
մորալիտե (ֆր. moralité) 21

մրմունջ 101, 102, 115, 127, 305, 306, 308
մրցարան 185
մրցութիւն 26, 92, 185, 235

Յալանչի (թուրք. yalancı) 256, 257

«Նաղլ ասող» (խոսակց.) 287
ներբողական 51, 52, 55
ներբողյան տե՛ս դիֆիրամբ
ներկայացում 18—20, 22, 27, 28, 41, 52, 66, 67, 76, 93, 95, 131, 135, 136, 146, 147, 173, 175, 179, 185, 186, 234, 236, 238, 240, 243—245, 258, 259, 261, 264, 267, 270—274, 276—280, 288, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 311
նվագարան 104, 299
նվագակցություն 252, 283, 285, 298
նուագ, -եմ, -ող 53, 57, 59, 95, 96, 109, 114, 115, 123, 127, 135, 155, 219, 253, 259, 282, 287, 298
նուագերգութիւն 47, 48
նոխազ 63, 146—163, 177, 206—208 (տե՛ս նաև թավության նոխազ)
նոխազերգական 147
նոխազերգութիւն 50, 53, 58, 64, 71, 146, 162 (տե՛ս τραγῳδία)

Շարական 31, 70, 301
շէր 97, 99, 102, 104, 105
շէրասաց 97, 102
շվանկ (գերմ. Schwank) 99
շուրջպար 117, 119, 136, 161, 296
շուրջխաճնելիք 274, 275, 278

Ոդր 15, 22, 31, 39, 53, 54, 57, 59—62, 64—70, 76, 86, 87, 193, 320 (տե՛ս նաև Ψρῆνος)
ողբական, -արարողություն, -բանահյուսություն, -երգ 51, 64, 65, 67, 68, 70, 76, 86, 121, 163
ողբագիր, ողբասաց, ողբերգակ 47, 52, 54, 56, 61, 67—70, 76 (տե՛ս նաև լալական, համմ. ձայնարկու)
ողբերգակ (տրագիկ) 25, 26, 48
ողբերգական, -ություն 21, 47—49, 52, 57, 59, 72, 78, 86, 90, 147, 168, 175, 205, 214, 252—255, 290
«ողբերգականաց դաս» 47
«ողբերգականաց ճարտասանություն» 67 (համմ. ողբերգություն, վերծանական fիերություն)
ողբերգուած 74 (տե՛ս նաև ἐλεγεία, ἐπιτάφιος)
ողբերգութիւն 45—64, 68—73, 76, 85, 88, 101, 319, 320 (տե՛ս նաև Ψρηνῳδία)
ողբերգություն (տրագեդիա) 26—29, 47—51, 56—58, 60, 64, 66, 71, 72, 74, 78, 146, 147, 169, 171, 172, 175—177, 179, 202, 284
ոճավորում 31, 283
ոտնացուպ 244, 264

Պալատական դուսան 273
պալատական թատրոն 234
պալատական խեղկատակ 233, 270
pagliacco (իտալ.) 256, 325
palliata (լատ.) 255—257, 267 (տե՛ս նաև հռոմեական կատակերգություն)
պայմանական, -ություն 15, 18,

248, 277, 282, 290, 300, 302
պայմանական հանգամանքներ 19, 299
պանտոմիմ (παντόμιμος) 26, 30, 111, 218, 259
պատարագ 18, 19, 39, 40, 157—160, 180, 290, 291 (տե՛ս նաև զոհ, զոհաբերություն)
պատարագային դրամա տե՛ս լիթուրգիական դրամա
պատարագիչ 18, 19, 291 (հմմտ. թուրմ, պրոտագոնիստ)
պատմել 91, 281, 283, 284, 287, 291
պատմող 234, 265, 282, 284, 285, 292, 295, 296 (տե՛ս նաև ավանդող)
պատրեմ 239, 245, 248, 259
պատում, -ային 284, 287, 290—292, 294—296, 299
պար 28, 70, 106—123, 129—135, 137, 139, 140, 159, 197, 214, 271, 276, 294, 296, 321, 322 (տե՛ս նաև χορός)
պար, -ել, -ող 92, 93, 103, 111, 112, 130, 142, 251, 275, 287 (տե՛ս նաև գեղապարել, կայր, կաֆաւ)
պարային բանահյուսություն 13
պարելու տեղ 275
պարագլուխ 285, 290, 291
պարակից 292
պարանցիկ 115, 137, 142, 213, 321
պարառաբար 120
պարաւար 98, 118—120, 139, 140, 155, 159 (տե՛ս նաև χορευτής, պարերգակ)
պարերգ, -ութիւն 113, 116, 120, 136, 138, 140, 209, 213. 285, 290, 296 (տե՛ս նաև χορεία)
պարերգակ 118, 119, 136, 139, 141, 159, 217, 268, 291, 293, 298
պարերգական (խորային) 27, 28, 50, 106—108, 117, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 182—186, 209, 267, 283, 285, 290, 296, 297, 299, 321—324
պարերգական գործողություն 297
պարերգական դրամա 106—108, 134, 136, 138, 140, 143, 145 147, 160, 204, 285, 296, 321—324
պարերգական-դրամատիկական 293, 295
պարսաւ, -եմ 97, 101, 102, 267
պարախմբային տե՛ս պարերգական
պարուհի 223, 227, 228, 234 (տե՛ս նաև վարձակ)
պարուց երգ 114, 137, 140
պերսոնաժ (լատ. personatus) տե՛ս կերպար
պիես 25, 43, 260, 264
պոլիշինել (ֆր. polichinelle) 256
πομπή 110
πομπεύειν 163, 164 (տե՛ս նաև տօնախմբութիւն)
представление (ռուս.) 110, 111 (տե՛ս նաև ցույց)
պրետեքստատա (լատ. praetextata) 26

Ջնարաւար 86, 87, 97, 214
ջութակ 244

Ռապսոդիա (ῥαψῳδία) 46, 99—101 (տե՛ս նաև հագնիերգություն)
ռնալ հանգամանքներ 19, 189, 283
ռեմարկ (ֆր. remarque) 282
représentation (ֆր.) 110 (տե՛ս նաև ցույց)
ռեֆրեն (ֆր. refrain) 141, 184
ռիտուալիզմ (ֆր. ritualisme) տե՛ս արարողականություն

Սահիրների (σάτυροι) խոր 155
սազ 296—299
սեռ, բանահյուսական-, գրական- 209, 281
սիմվոլ, -իկ, -իկա 5, 8, 15, 18, 19, 33, 138, 145—148, 152—171, 175, 248, 254, 263, 264, 292, 300, 315, 325, 326
սինկրետիկ, -իզմ 17, 31, 93, 105, 114, 115, 143, 212, 286, 322
scena (լատ.) 276, 277 (հմմտ. բեմ)
σκηνή 276, 277 (հմմտ. տաղաւար, խորան)
սկոմորոխ (ռուս. скоморох) 87, 230
սյուժե բանահյուսական-, վիպական-, բանաստեղծական, մեմսական 20, 21, 94, 99, 114, 131, 141, 145, 158, 189, 191, 196, 197, 201, 204, 208, 209, 213, 235, 240, 247, 258—260, 263, 265, 277, 279, 284, 288, 291, 292, 295, 297—299
«սպասաւոր ուրախութեան» 234, 273
սոինճ (նաև սոիչ, սոիճճ, սոինջ) 37, 91—93, 99, 103, 115, 186, 321
«սոնջան խճճոր» 93
ստասիմ (στάσιμος) 136
ստեղծարանություն, ստեղծարանական 10, 11, 30, 114, 138, 203, 208, 209, 258, 280
սրինգ 244
սրճագինար 219, 220, 252
սուսերամարտություն 234

Վագանտ (ֆր. vagabond—թափառաշրջիկ բառից) 99, 230, 231
վարագույր 19, 278
վարձակ, -ություն 23, 86, 127, 195, 196, 216—218, 224, 226—229, 247, 262, 271, 312, 325
վարքագիծ 16, 84, 95, 183, 191, 250, 282, 303
վհհ, -ական, -ություն 50, 90, 253, 254 (տե՛ս նաև ահաւոր)
վէպ 52, 103, 108, 110, 181, 182, 189, 193, 194, 210—213, 216, 281, 283, 284, 286, 291, 292, 297
վերեադիտակ 274, 275, 278
վերծանական ընթերցուիւն 36, 45, 46, 62, 67—69, 73, 74, 76, 77, 94—96
վին 121
վիպական, երգային 30, 49, 50, 67, 94, 100, 107—110, 112, 140, 143—145, 182, 183, 187—190, 193, 196—198, 203, 209—211, 213, 215, 273, 281, 283, 284, 286, 293 (տե՛ս նաև էպիկական)

վիպական-դրամատիկական 212, 215, 289, 299
վիպասան, -ական 94, 108, 109, 142, 184, 191, 194, 195, 197, 210, 287, 292, 293
վիպասանք, -ություն 195, 210, 212, 219, 281, 291

Տաղ 22, 37, 46, 61, 87, 92, 93, 103, 115, 126, 142, 186, 210, 213, 225, 227
տաղական 125
տաղաւար 276, 277, 278 (տե՛ս նաև խոռան, շչ/ννη)
«տաղմ պարանցիիկ երգոցն» 115, 137, 142, 213, 321 (համմտ. երգմ ցցոց և պարուց)
տաւնդաճար 221
տաֆ (բարբառ.) 104
տնասակ, -ային 5, 22, 30, 31, 43, 61, 209, 212, 229, 236, 265
տնասրան, -ային, -ություն 22, 23, 60, 66, 220, 236, 241, 245, 251, 259, 263, 265, 266, 275—277, 283, 289, 299, 303
տնեսիլ (հուն. θέα) 21, 125, 239, 241, 301
տնեսրան, -ային, տնեսրանական 90, 276, 277 (տե՛ս նաև ամֆիթեատրոն, թեատրոն, երևույթ, ὀρχήστρα)
տրիպանշան 263 (համմտ. կերպար)
«Տիրոջ սնդան» (տե՛ս գոհասեղան)
տոգատա (լատ. togáta) 255
tragedia (իտալ.) 73, 77 (տե՛ս նաև ողբերգություն)
tragoedia (լատ.) 51, 55, 60, 62, 72, 73 (տե՛ս նաև ողբերգութիւն)

τραγῳδία 25, 46, 50, 52, 53, 55, 56, 58,, 59, 62—64, 71—73, 138, 162, 319 (տե՛ս նաև ճոխազերգութիւն)
τράγος տե՛ս ճոխաց
տրամախոսություն, -ական 21—23, 28, 94, 136, 178, 183, 185, 187—190, 197, 198, 201, 205, 206, 208, 209, 251, 253, 263, 264,, 279, 284—290, 292, 294, 296
տօճ, տօճախմբութիւն 15, 16, 100, 163—165, 270, 312, (տե՛ս նաև πομπή, πομπεύειν)

Ցիցարկա (բարբառ.) 130
ցիցկո (բարբառ.) 130
ցոյց 110, 113, 124, 125, 128
ցցասաց, «-բան» 133, 144
ցցոց երգ 114
ցույց (представление, représentation) 16, 17, 27, 104, 111, 131, 236, 253, 279, 285
ցուց, ցուցմ 31, 104—115, 121, 123—136, 140, 142, 191, 197, 204, 205, 209, 211, 213, 240, 258, 260, 268, 276, 281, 321, 322
ցուցական 124, 126, 135
ցուցանմ (բարբառ.) 129, 130
ցուցարանմ (բարբառ.) 129
ցուցկի (բարբառ.) 130
ցուցուլումմ (բարբառ.) 129
ցուցմունմ 124, 130, 131 (տե՛ս նաև խաղ, ներկայացում, ցույց)

Փալյանչո (բարբառ.) 256, 257, 325

վաճլևան (բարբառ.) 251 (տե՛ս նաև լարախաղաց)
վայտոտուճ 264
վաճղոաճար 285
վաճղիոն 103, 109, 121, 135, 141, 142, 198
Փանչ (անգլ. punch) 256
փող 121, 243, 259, 296, 298
փողար 61
փողաճար 219—221

Քավութիւն (կատարսիս) 48, 49, 57, 150—152, 158, 159, 167, 168, 170, 175—177, 179, 246
քավութեան նոխազ 151, 152, 158—161, 171, 176, 179, 180 (տե՛ս նաև «այծից պատարագ», նոխազ)
«Քիչա ձգող» (խոսակց.) 294 (տե՛ս նաև ավանդող, պատմող)
քերթութիւն տե՛ս արուեստ քերթողական
քնար 102, 271
քնարաճար 219, 220
քուրմ 147, 159, 291 (հմմտ. պատարագիչ)

Ձեղ 53, 63, 80 (տե՛ս նաև երգ)
օթեակ 274 (հմմտ. դիտակ, վերնաղիտակ)
օպերա (իտալ. opera—գործողութիւն) 30
օրթա օյունու (թուրք. orta—ասպարէզ և oyun—խաղ) 280 (տե՛ս նաև էկզոտիկ թատրոն)
օրչկեստր 139, 140, 146, 180, 276—278, 291, 323 (տե՛ս նաև նուագարակ, սեղարան)
օրկեստր 272 (հմմտ. դաս. «դաստա»)

Ֆապլիո (ֆր. fabliau) 99
fabula (լատ.) 263 (տե՛ս նաև առակ, առասպել)
fabula palliata (լատ.) 256
Ֆարս (ֆր. farce), -ային 21, 279
fiction (անգլ.) 212 (տե՛ս և հմմտ. վէպ)

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան 5

Նախաբան 15

Միջնադարյան թատերակարգը և թատրոնը։ Միջնադարյան թատրոնի բնույթի հարցի շուրջը։ Հայոց միջնադարի պատմա-ժամանակագրական տարածքը։

Գլուխ առաջին

Միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրության պատմա-գեղագիտական հիմքերը 43

Ա. «Ողբերգություն» բառը և նրա առնչությունը միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության հետ . . . 46

Բ. Կատակերգությունը որպես բարոյա-գեղագիտական ստորոգություն և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ 79

Գլուխ երկրորդ

Միջնադարյան թատրոնի բանահյուսական ակունքները . . . 106

Ա. «Երգ ցցոց և պարուց» 106

Բ. «Այծից պատարագ» 144

Գ. Տրամախոսության դրամատիկական բնույթը վաղ միջնադարյան վկայերում 182

Գլուխ երրորդ

Միջնադարյան թատրոնի բնույթը, դրսևորման ձևերն ու միջավայրը 214

Ա. Նախաթարարական խնջույքներից մինչև թատրոնական շենքերն ու հրապարակները 215

Բ. Պարերգական դրամայի վերապրուկները վկայերի ավանդման ուշ միջնադարյան ձևերում 281

Գ. Թատրոնը միջնադարի հասարակական գիտակցության համակարգում 300

Резюме 316

Աղբյուրներ և գրականություն 328

Առարկայական-տերմինաբանական ցանկ . . . 339

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие 5
Введение 15

Средневековая театрократия и средневековый театр. О специфике средневекового театра. Историко-хронологические границы армянского средневековья.

Глава первая

Историко-эстетические основы изучения средневекового театра 43

А. Слово «*ողբերգություն*» и его отношение к средневековому драматическому фольклору 46
Б. Комедия, как морально-эстетическая категория и его связь с средневековым театром 79

Глава вторая

Фольклорные истоки раннесредневекового театра 106

А. «Хороводно-мимические песнопения» (*«երգք ցցոց և պարուց»*) 106
Б. «Козлиная литургия» (*«Այծից պատարագ»*) . . 144
В. Драматическая природа диалога в раннесредневековых эпических сказаниях 182

Глава третья

Специфика средневекового театра, формы его выражения . 214

А. От княжеских пиршеств до площадных представлений. Были ли театральные здания в средние века? 215
Б. Пережитки хороводной драмы в позднесредневековых формах воспроизведения эпических сюжетов . 281
В. Театр в системе средневекового общественного сознания 300

Резюме 316
Источники и литература 328
Предметно-терминологический указатель . 339

CONTENTS

Preface . . . . . .

Introductian . . . . . .

Theatricality and Theatre in Middle Ages.
Specific Character of Medieval Theatre.
Chronological Boundary of Armenian Middle Ages.

Chapter One

Historical and Aesthetic Foundations of Studying the Theatre of Middle Ages 43

A. The Word «ողբերգութիւն» and Its Relation to Medieval Dramatic Folklore 46

B. Comedy as Moral and Aesthetic Category and Its Relation to Medieval Theatre 79

Chapter Two

Folklore Sources of Early Medieval Theatre 106

A. „Mimicry-Chorus Songs" (*«երգք ցցոց և պարուց»*) . 106

B. „Goat Liturgy" (*«Այծից պատարագ»*) 144

C. Dramatic Nature of the Dialogue in Early Medieval Epic Stories 182

Chapter Three

Specific Character of Medieval Theatre, Ways of Expressing It and Its Medium 214

A. From Princely Feasts to Theatrical Buildings and Squares 215

B. Survivals of Chorus Drama in Late Medieval Forms of Reproducing the Epic Plot 281

C. Theatre in the System of Medieval World Outlook 300

Summary (in Russian) 316

Sources and Bibliography 328

Index 339

ՀԱՅԿ. ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ՑՈՒՆՉԱՍՏ ԴԱՍԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН

ԹԱՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Պատմության և տեսության հարցեր

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիրներ
Ա. Հ. ՇԱՂԴԱՄՅԱՆ, Ս. Մ. ԴԱՆԻԵԼՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖԱԴԱՐՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչներ
Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ, Մ. Տ. ԴԱԼՎԱԴՅԱՆՑ

վԳ 02628 Հրատ. 4683 Պատվեր 1169 Տպաքանակ 3000
Հանձնված է շարվածքի 24/X 1977 թ.: Ստորագրված է տպագրության 15/III 1978 թ.: Տպագր. 22,25 մամուլ, պայմ. 18,69 մամուլ, հրատ. 16,2 մամուլ: Թուղթ № 1, 84×108 1/32: Գինը 2 ռ. 40 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Բարեկամության 24գ.
Издательство АН Арм. ССР. 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան:
375019, Երևան, Բարեկամության 24:

235

31 [illegible]

122

178

219

242 [illegible]

248

Ա 10552

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
220060552