

Գ.Վ. ՕՐԴՈՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ԿԻՒԿՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
(XII–XIII դդ.)



ԵՐԵՎԱՆ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Г. В. ОРДОЯН

ТЕАТР В КИЛИКИЙСКОЙ
АРМЕНИИ
(XII—XIII вв.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ
ЕРЕВАН 1991

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

✓
ДУБЛЕТ

Գ. Վ. ՕՐԴՈՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
(XII—XIII ԴԴ.)

A II
82299



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԵՐԵՎԱՆ

1991

Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության դոկտոր
Ն. Կ. Խաճմիրյան

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել գրախոսներ՝
բանասիրության դոկտոր Լ. Շ. Հախվերդյանը և արվեստագիտության
դոկտոր Ս. Ս. Հաբուքյանը

Օրգոյան Գ. Վ.

0—868 Քատրոնը Կիլիկյան Հայաստանում [XII—XIII դդ./
[Պատ. խմբ.՝ Գ. Վ. Խաճմիրյան]], Հայաստանի ԳԱ
արվեստի ին-տ.—Սր.: Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1990.
—164 էջ, 8 թերթ նկ.

Աշխատությունը նվիրված է Կիլիկյան Հայաստանի միջնադար-
յան ժառանգարվեստի ուսումնասիրությանը: Քաղաքագրվում է աշ-
խարհիկ քառերանի հանդիսախաղերի գեղարվեստական բովան-
դակությունն ու ընդլսբը, որոշվում են նրանց աշղարանական
հատկանիշներն ու առանձնահատկությունները: Փաստացի նյութնե-
րի հիման վրա ի հայտ են բերվում նաև պաշտոնական գաղա-
վաքախոսության ոլորտում քառերանի գիտակցման և քառերա-
դրության ձևավորման նախադրյալները: Ուսումնասիրվող առարկան
գիտվում է ընդհանուր միջնադարյան քառերանի պատմության կոն-
տեքստում:

Գիրքը նախատեսված է ինչպես քառերանի արվեստի մաս-
նագետների, այնպես էլ քառերանի պատմությամբ հետաքրքրվող
ընթերցողների համար:

ԳՄԴ 85.33(22) I

490700000

703(02)—ՍՍ

86—71

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Սույն ուսումնասիրության առարկան Կիլիկյան Հայաստանի միջնադարյան թատերարվեստն է, որի բուռն ծաղկման ժամանակահատվածն ընդգրկել է XII—XIII դարերը։ Գա հենց այն շրջանն էր, երբ կենտրոնական Հայաստանը դարձել էր տնտեսապես ջլատված և իր քաղաքական ինքնությունն ունեցողը զրկել էր կորցրած երկիր, իսկ Փոքր Ասիայի հարավ-արևելքում՝ Կիլիկյան հողի վրա բարենպաստ նախադրյալներ էին ստեղծվում հայ ժողովրդի բեղմնավոր զործունեության համար։ Սոցիալական կյանքի բարգավաճման պայմաններում թուխք էր ասլորում դիտական միտքը, դարկ էր արվում քաղաքաշինությանը, ճոխանում էր կերպարվեստն ու հարստանում գրականությանը։ Բնակչությունն առավելապես հակվել էր դեպի աշխարհիկ կյանքը, որը ողողվել էր լուսավոր դույններով ու կենսախնդ տրամադրություններ։ Մարդկային երեակայությունը ձգվում էր դեպի Միջերկրականի լազուր հեռատառնները, որանդից հասնող թարմ ու կենսաշունչ ապստրոփյունների հոգմն էր հեռացնելը թողնում ոչ միայն Կիլիկյան կենցաղում, այլև այդ միջավայրում ծնվող գեղարվեստական արժեքների վրա։

Մշակութային կյանքի համընդհանուր բարենորոգման այս մթնոլորտում անշուշտ չէր կարող չբարգավաճել նաև թանկրանի արվեստը։

Կիլիկյան Հայաստանի թատրոնն առ ալսօր չի դարձել առանձին ուսումնասիրության առարկա։ Թեև պետք է ասել, որ հայ միջնադարյան թատրոնի պատմությանը նվիրված

Հետադոտություններում այդ խնդրին քանիցս անդրադարձել են:

Այսպես, կիլիկյան Հայ թատրոնի մասին առաջին անգամ պատկերացում է ապրիա Կարեզին Լեոնյանը «Թատրոնը հին Հայաստանում» (Երևան, 1941) աշխատությունում: Հեղինակն, իհարկե, խորազնին չի ուսումնասիրում տվյալ երևույթը և այդպիսի նպատակ էլ չունի: Աշխատության վերնագրից իսկ երևում է, որ նրա ուսումնասիրության առարկայի տարածական և ժամանակադրական եզրերն անհամեմատ ավելի քնդարձակ են և խնդրն ինքնին շատ ավելի տարողունակ է. քնդորկել Հայ թատրոնի պատմությունը հնադարից մինչև ուշ միջնադար: Հայրենական թատերագիտության մեջ դա աննախադեպ փորձ էր: Եվ թեպետ այսօր մասամբ թերի, նույնիսկ հնացած են թվում Հեղինայի որոշ դրույթներն ու փաստարկումները, այնուամենայնիվ ներկայումս էլ դժվար է թերազնահատել փոքրածավալ այս գրքի քույր գիտական նշանակությունը: Լեոնյանի աշխատությամբ փաստորեն ճանապարհ հարթվեց Հայ հին և միջնադարյան թատրոնի պատմության հետադա ուսումնասիրությունների համար:

Հաջորդ քայլն այս ուղղությամբ կատարեց Գևորգ Գոյանը: «Հայ թատրոնի երկուհազարամյակը» (ոտւ., Մոսկվա, 1952) երկհատոր աշխատությունում նա ոչ միայն ընդլայնեց առարկայի հետադոտման տեսադաշտը, այլև զգալի շափով հարստացրեց նրա շուրջն եղած փաստագրական նյութը, առաջարկեց երևույթի մեկնաբանման նոր եղանակներ: Հայաստանի վաղ միջնադարյան թատերարվեստը Գոյանը դիտում է հունա-հռոմեական և առաջավորասիական թատրոնների պատմության առնչակցությամբ, անտիկ թատերական ավանդույթների փոխներթափանցման միջավայրում: Հեղինակի ուշադրությունն ուղղված է հատկապես այդ խնդրի վրա, ուստի և Հայ միջնադարյան թատրոնի պատմության հասուն ֆեոդալիզմի շրջափուլը մնում է գրեթե չուսումնասիրված, իսկ կիլիկյան թատրոնի մասին խոսվում է միայն թուզիկ ակնարկի ձևով:

Հենրիկ Հովհաննիսյանի «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» (Երևան, 1978) աշխատությունը մի նոր արահետ է բացել միջնադարագիտության այս ուղույն բնագավառում: Քննական վերլուծության են ենթարկվում մինչ այդ կայունացած տեսակետներն ու փաստացի վկայությունների մեկնարանությունները: Պատմաբանասիրական զրննումներն ընթանում են թատերագիտական որոնումներին համատեղ միևնույն շափղղով և ծառայում մեկ կոնկրետ նպատակի՝ հայ միջնադարյան թատրոնի գեղարվեստական համակարգը բացահայտելուն: Հեղինակի ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս չի մնում նաև կիլիկյան թատերարվեստը, սակայն երևույթն ինքնին ներկայանում է լիզ գծանկարային տեսքով և շարադրանքի ընդհանուր կոնտեքստում նրա ծավալային պատկերը մնում է անշոշափելի:

Այսպիսով, նշված մենագրություններում դեռևս բավարար չափով լուսարանված չէ մեզ հետաքրքրող առարկան և նրա տեղը միջնադարյան թատրոնի ընդհանուր պատմության մեջ բավարար չի արժեքավորվել: Իսկ դրա անհրաժեշտությունն այսօր արդեն հասունացել է և օրյեկտիվորեն բխում է հայագիտության արդյն խնդիրներից, որոնք նորովի են կարևորում Կիլիկյան հայկական պետության քաղաքական պատմության և տնտեսական ու մշակութային կյանքի ուսումնասիրության հարցերը: Ուստի և ընթերցողի ուշադրությունը ներկայացվող աշխատության նպատակն է ի հայտ բերել այն բաց թողնված կետերը, որոնք կզան լրացնելու մի կողմից կիլիկյան թատրոնի մասին մինչ այդ մեր ձեռք բերած գիտելիքները, մյուս կողմից՝ կնպաստեն հայ թատերական մշակույթի պատմության հետազոտմանը նվիրված հետագա գիտական պրպատումներին:

Ուսումնասիրության հիմնական աղբյուրը մատենագրական նյութերն են՝ պրավոր և լեզվական այն փաստացի վկայությունները, որոնց վերծանման ու մեկնարանման ճանապարհով տողերիս հեղինակը փորձում է վերականգնել վաղուց անհետացած երևույթի մոտավոր նկարագիրը: Այս առումով պակաս շահեկան չեն նաև բանասիրության, ար-

վեստարանութիան, երաժշտագիտութիան, ազգագրութիան և հնագիտութիան բնագավառներում կատարված հայագիտական հետազոտութիւնների արդյունքները, որոնք համալրում են ընդ հայ միջնագարչան թատրոնի շուրջը եղած առարկայական աշխարհը, և թե՛ կապեն օգնում նրա հասկանալի ցածերը բացահայտելուն:

Վերջապես, հարկ է նշել, որ սշխատանքի ընթացքում հեղինակը հիմնվում է միջնագարագիտութիւն նմանումների, և հատկապես նրանում կիրառված պատմահամեմատական, տիպարանական վերլուծումների մեթոդի ու հայ լատերագիտութիւն և ընդհանրապես հայագիտութիւն մեջ կուտակված գրական փորձի վրա, առանց որի անհնարին կլինէր ձեռնամուխ լինել այս գործին:

ՔԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՅԱՆՔԻ ԱՇԽՈՒԺԱՑՄԱՆ
ՆԱԽԱԴՐՅԱԼՆԵՐԸ

XII—XIII դարերում, երբ սոցիալական բարենորոգումների շնորհիվ ճոխացան ու փարթամացան կիլիկյան քաղաքները, միաժամանակ նպաստավոր միջավայր ստեղծվեց հայ միջնադարյան թատերարվեստի ծաղկման համար: Երկրի բնակչությունը, առանձնապես արհեստավորական խավի ներկայացուցիչները դարձան տեսլարանային հանդիսանքների թունդ սիրահարներ՝ մի երևույթ, որ ընդհանրապես հատկանշական է դարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի քաղաքային կենցաղին: «Յորժամ զանազան թատերք մոլորութեանցն ի փողոցս քաղաքացն երևութանան յօրինեալք,— դրում է միջնադարյան մի հեղինակ,— յայնժամ է տեսանել զխառնութիւն մարդկան կատարեալ ձգել զանձինս առ տեսարանն վնասակար ոգւոցն... Բազումք զվաճառաշահութիւնսն արհամարհելով անդ երթալ զէգերին: Այլք զարուեստս ձեռագործութեանն անփութ շարքեալ զօրն ամենայն նստին զստարկացեալք՝ լսել վնասակար հնչմանցն ձայն, որք զհոգւոցն գործ են զտպականութեան: Իսկ յորժամ իցէ ժամանակ լսելութեան աստուածային ինչ շահաւոր պատմութեանց՝ տաղտկացեալք հրաժարին և տարտամեալք հեղզալով ի բաց դարձուցանին զլսելիս»¹: Ինչպես հետագայում կտեսնենք, այս տողերը հավասարապես կարելի էր վերագրել նաև կիլիկյան իրականությանը:

¹ Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետե՝ ՄՄ), ձեռ. № 1880, էջ 355ա:

Ժամանակակիցների վկայությամբ, երկրում դիտվող «թատերամոլություն» համընդհանուր տենդը չի շրջանցել նույնիսկ հոգեորականներին: Այսպես, պախարակելով կրոնավորների շվաշարարո վարք ու բարքը, Սարգիս Շնորհալին անկեղծորեն խոստովանում է. «Յերգա լկտութեան և ի կատակերգութեան առաւել հեշտանամբ»²: Ընդ որում թատերային այս «վարակն» երբեմն այնպիսի խոշոր չափերի է հասել, որ մուտք է գործել անգամ կրոնավորության բուն օջախը: «Ի ժամ կատարելու զսուրբ պսակս երգք զուսանացն լռեալ դադարեսցին, մինչև ելցեն յնկեղեցոյն, զի մի՞ դիւական երգքն խառնեսցին ընդ աստուածային երգոցն», — գրում է ներսես Շնորհալին³: Ուշագրավ է նաև այն բառապաշարը, սրով նա հանդիմանում է եկեղեցու «տգետ» պաշտոնյաներին. «Մի՞ որ ի քահանայից վայրապար և առանց մեծի զգուշութեան կատարեսցէ զսուրբ մկրտութիւն, իբրև զաշխարհական ինչ գործ համարելով, և մի՞ ընդ աստուածային բանիցն՝ բանս ծիծաղականս և կատակերգութիւնս խառնեսցէ, որպէս լսեմք զոմանց տգիտաց և աներկեղից...»⁴: «Գո սանսմբութեան» չեմ է ուղղել իր Հայքը էլ: իկլան մեկ ուրիշ հեղինակի մ. «Ե կնունքն և ի պսակն ու է արժան արքենալ կամ շուսան կոչել, կամ բող. զի դիւաց կոչաւդք են զուսանք: Արդ մի՞ զորոմն սատանայի խառնեա ի խորհուրդն Քրիստոսի»⁵:

Միջնադարյան կյանքի այսօրինակ պատկերն, իհարկե, մարդկային ներքնաշխարհի, նրա զգայական բնության արթնացման արդյունքն էր, որ նկատելի էր դարձել հատկապես երկրի տնտեսական ու քաղաքական կյանքի բարգաւաճման տարիներին:

² Սարգիս Շնորհալի, Մեկնութիւն եօթանց թղթոց կաթողիկոսաց, Կ. Պոլիս, 1826, էջ 193:

³ «Ներսեսի Շնորհարոյ Հայոց կաթողիկոսի նամականի, Թուղթ բնդհանրական, Վենետիկ, 1838, էջ 167:

⁴ Նույն տեղում, էջ 157 (այս և հետագա բնագծումները մերն են — Գ. Օ.):

⁵ ՄՄ, ՀԱ. N 8356, էջ 168ա:

XII դարում, երբ վերջնականապես կազմավորվում ու ինքնորոշվում էր Կիլիկյան հայկական պետությունը, ներսևս Շնորհալին սրտացավով արձանագրել է. «...տարադիր լըլում ի հայրենի ժառանգութեանցն՝ յաշխարհս յայս փշաբեր և անիծիք դատապարտեալ անկաք, նորին աղագաւ անվաւեր և փոփոխական ամենայն ինչ եղև եթէ աստուածային գործոյն տեսութիւնս, և եթէ նիւթականիս աշխարհի իշխանութիւն»⁶: Հասկանալի է, որ Կիլիկյան իրականությունը բնորոշ այդ երևույթները, քնալ էլ արատագաղթման հետևանք չէին, ինչպես ենթադրել է Շնորհալին, այլ առաջացել էին աւանտրական ու փողային հարաբերությունների ինտենսիվացման, ինչպես նաև խոշոր բնակավայրերի սոցիալ-քաղաքական դերի ընդլայնման շնորհիվ: Եվ հենց դրանից էլ բխում էին այն սոցիալական հակասությունները, որոնք ղեակով աճում էին և առավել սրում Կիլիկյան կենցաղավարության երկբևեռային նկարագիրը. մի ծայրում՝ ճոխութիւն ու շքեղութիւն, պերճաշուք ապարանքներ ու նրբաղնդ նիստուկաց, հանդիսանքների ու ղվարձախիճների անվերջանալի շարան, մյուսում՝ սով ու տառապանքներ, դժվարին ու ստորաքարշ աշխատանք, եթերային հույսեր ու խաբված երազանքներ: Ահա թե ինչ է ասված աշխատավոր ժողովրդի ծանր վիճակի և հարստահարիչների դաժան ու անմարդկային կեղեքումների վերաբերյալ Ներսես Լամբրոնացու ճառերից մեկում. «Մեծատունք կլանեն զաղբատն... ալք յարէն տուն առ տուն և անդաստան առ անդաստան և զրնկերին հանեն... և որ երեկ ընչից տէր, այսօր կողոպտեալ և հալի քաղցեալ, որ երեկ կենդանի, այսօր խոցոտեալ յաւաղակաց, կիսամեռ...»⁷:

⁶ Ներսես Շնորհալի, նշվ. հրատ., էջ 7:

⁷ Ս. Վ. Բոնազյան, Սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները Կիլիկյան հայրենական պետությունում, Եր., 1973, էջ 270—280:

⁸ ՄՄ, ձև. № 1142, էջ 224ր: Այս փաստը բերվում է Գ. Հ. Գրիգորյանի «Հատարակական-փոխտոփայական միտքը Հայկական Կիլիկիայում» աշխատությունում, Եր., 1979, էջ 13:

Հիւրավի, չափազանց հակասական ու շեշտակիորեն ներ-
 հակ է կիլիկիան իրականութեան պատկերը թե՛ հայկական
 պետականութեան հիմնադրման շրջանում, թե՛ երկրի հետա-
 դա բարգաւաճման տարիներին, և թե՛ ներքին ու արտաքին
 քաղաքականութեան մեջ բազմիցս հաղթանակած և փառքի
 արժանացած հայկական թագավորութեան մայրամուտին։
 Միջին դարերում համաշխարհային նշանակութիւն ունեցող՝
 Արեւելքն ու Արեւմուտքը կապող առևտրական ճանապարհ-
 ների սահմանադրում կազմավորված հայկական այս ինք-
 նուրույն պետութիւնը ծայրահեղ կարճ ժամանակամիջոցում
 կարողացավ ոչ միայն ամրապնդել իր դիրքերը առաջավո-
 րասիական միջավայրում, այլև շահեկանորեն հաղորդակց-
 վել և նույնիսկ բարեկամական կապեր հաստատել արև-
 մտասկիւրոպական աշխարհի հետ։ Զարգացած ավատականու-
 թեան դարագլխին կյանքն այստեղ սկսել էր ընթանալ նոր
 ուղիով և նոր ուղեգծով։ Կիլիկիայի բազմազգ բնակչութեան
 առջև (բացի հայերից, երկրում ապրում էին հույներ, ասոր-
 րիներ, հեթանոսներ, իսկ խաչակրաց արշավանքների շրջանում
 բնակվեցին նաև ֆրանսիացիներ, իտալացիներ, դերմանա-
 ցիներ)։ Ընդմիջ էին նոր հորիզոններ, մարդ-անհատի գոր-
 ծունեութեան նոր ասպարեզներ։ Եվ եթե հիմա կիլիկիացի-
 ներն սկսել էին ստեղծագործել նոր ուժով ու եռանդով, ուշ-
 խառնում էին է՛լ ավելի շենացներ ու ճոխացներ իրենց տնե-
 րը, նոր դուլներով ու զարգանկարներով էին ծաղկեցնում
 մատչանները, երգեր էին հորինում բանաստեղծական նոր
 ոգեշնչումով, ապա նրանց մեջ սակավաթիվ չէին նաև այն-
 պիսիները, որ սկսեցին է՛լ ավելի ճնշել ու կողոպտել թույլ-
 լերին, ոտնաճարել սրբազան պատվիրաններն ու սահման-
 ված օրենքները, գործել մարդկային խղճին ու արժանա-
 պատմութեանը հակառակ, սանձարձակելով իրենց կրօնը ու
 անձնատուր լինելով շվայտաբարո կյանքի հորձանուտին։
 Միշխտեք պապիկից լինին դողոց,— կարգում ենք XIII դարա-
 սկզբի կիլիկիան ձեռագրերից մեկում,— ...դատաւորը կա-
 շառաւր թիւրն զդատաստանն արդար և ժողովուրդը ծաւա-
 նան ի բարի գործոց։ Առաջնորդը և քահանայք արծաթա-

սէրք, և ծովը. արագամիտ և փոյթք առ ի պահանջումն հարկաց՝ և կաշառաց և հեղզք առ ի խրատել՝ և յուսուցանել. վարդապետք անձնասէրք. և միանձունք ձեանան աւաշքս մարդկան. և ամենայն ոք ըստ իւր մտացն ձեացուցանէ նոր վարդապետութիւն. գիտութիւնն բազմանա և սէրն ցամաքի. և բարի գործք անհետ լինի: Եւ այլ բանս... գործի աշխար ի մէջ մարդկան. զոր անպատշաճ համարեցաք զրել սատ ի գիրս յայս զոր զրեմք ի թուականիս Հայոց, ՈՀԶ (=1227 թ.—Գ. Օ.), զի այն բաւական է զոր տեսանէք աշար ձերովք...»²:

Կարելի է ասել, որ կիլիկյան իրականությունն իր ընդգծված կենցաղային թատերայնությամբ արդեն իսկ յուրօրինակ մի «թատրոն» էր, մարդաշատ տեսարաններով ու դրամատիկական դրվագներով հարուստ մի «հանդիսանք»: Ընդ որում ուշագրավն այն է, որ այս մետաֆորիկ համեմատությանն է դիմել նախ և առաջ հենց ինքը՝ կիլիկիացին հանձնիւ Գրիգոր Մարաշեցու, որի «Վայք ողբոց» խորագիրը կրող աղոթագրքերում էլ հանդիպում ենք միջնադարու աշխարհընկալումը թատերային պայմանականությանը դուգադրելու փայլուն մի օրինակ:

Սակայն նախքան այն ընթերցելը ժանոթանանք Մարաշեցու շարագրանքի առանձնահատկությանը: Խոսքը վերաբերում է հեղինակի ինքնարտահայտման կերպին, նրա խոսելու եղանակին: «Վա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի երգոց դիւական. և ընդունեցայք զբանս խաբեութեան և ստութեան,— կարդում ենք ձեռագրերից մեկում,—...Վա՛յ քեզ անձ իմ զի ամենայն թշնամիք քո գունդք դիւացն տեսին զշարիսն քո և ոտն հարին ձաղանաւք ի վերայ կորուսեան քո... Վա՛յ քեզ միտք իմ դատաւոր անիրաւութեան. զի ոչ յաստուծոյ երկնար և ոչ ի մարդկանէ ամաշեցեր՝ այլ զնաչէր ի խորհուրդս ամբարշտաց և կացէր ի ճանապարհս մեղաւորաց որ ոչ է բարի. և նստար յաթոռս ժանդից և ի

² ՄՄ, ձեռ. № 3356, էջ 2ա—2բ:

շարժ ոչ անձրացար...¹⁰ Այս ժողով են գրված տասնչափ
- յս էջեր, որոնցում Մարաշեցի, մեղապարտ կրօնավորի
երբնամբումը դիմակադերժում և մերկացնում է ինքն իրեն
ի ցույց աշխարհի:

Մա ոչ միայն խոստովանանք է, որին միջնադարյան
հավատացյալը դիմել է բառ բնդունված կարգի՝ հանուն իր
հոգու փրկության, այլև՝ Շրապարակային ինքնախարագան-
ման ահա, բնություն հանդեպ բմբոստացած մարդու մի ող-
բերգություն: Եվ ստանձնելով ևղերերգու հերոսի այդ «ղե-
րը», Մարաշեցին բնականաբար խոսում է ոչ միայն իր ա-
նունից, այլև նման ճակատագրի արժանացած բոլոր «չո-
հերի»։ Հիստորիցաւ մեր կենցաղս ի սորա յանցանացն
վայր արտություն՝ լրբանաց, խեղկատակութեան...»¹¹ Հենց
այդ «խեղկատակութեան» բացահայտումն էլ դառնում է նրա
«Վայք ողբոց»-ների լեյամոտիվը, կրոնա-փիլիսոփայական
հավատամքի արտահայտության հիմնագիծը: Դրանով է
պայմանավորված նրա վերաբերմունքն իր և իր միջավայրի
հանդեպ, դրանում է նա տեսնում իր հոգու փրկության միակ
ապավենը: Եվ այստեղ է, որ Մարաշեցին գիմում է թատե-
րական պայմանականությանը, որպես իր վարքագիծն ու
խրեն շրջապատող իրական աշխարհը ընդթաղելու ամենա-
հարմար ձևի. «Յետ գիշերոյն յետ խաղուց անցանելոյ,—
դրում է նա,— յետ կերպարանելոյն յաշս տեսողացն՝ յետ
տաղաւարիս ապա քակտին դիմակքն և երևի ճշմարտութիւն,
ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցուցանին»¹²։ Բերելով այս տո-
ղերը, Հենրիկ Հովհաննիսյանը գրում է. «Տաղավարը, ըստ
Մարաշեցու, թաքցնում է իրենում կեղծավորության ցաղտ-
նիքը: Կեղծավոր մարդկությանը նա մի պահ պատկերաց-
նում է «ահեղ դատաստանի» առջև, որ «ոչ այլ որ քեզ դատա-
խաղ է ի դատաստանին, բայց միայն գործքն քո իւրով
կերպարանեալը որպէս և իցէ»։ Եվ մարդիկ ահեղ դատա-

¹⁰ ՄՄ, ձև. № 108, էջ 46բ—52բ:

¹¹ Նույն տեղում, էջ 64ա:

¹² Նույն տեղում, էջ 93բ:

վորի առջև հանելու են իրենց դիմակաները, ինչպես գերասանները ներկայացումից հետո հանում են դիմակաները տաղավարում»¹²:

Զմտականք, որ աշխարհը թատերաբեմի է նմանեցրել դեռևս Գրիգոր Նազիանզացին, որի հառերից մեկում կարդում ենք. «Փորը մի էս ինչ՝ ժամանակն (յէ. աշխարհ) անցանէ, և խաղն լուծանի»¹³: Ինչպես տեսնում ենք, մեջբերված տողերի հեղինակը նույնպես իրականությունը դիտել է իրրև վաղանցիկ պատրանք, «խաղ», որի ավարտն այդ իսկ պատրանքի բացահայտումն է, լուծումը: Եվ միանգամայն հնարավոր է, որ Մարաշեցու դիտողություններն ըստ էության փոխառնված են այստեղից: Միջնադարյան կրոնավորի համար հեղինակավոր խոսքը միշտ էլ ուսանելի է եղել: Սակայն դժվար է նաև անտեսել, որ XII դարի կիլիկյան հեղինակը ոչ թե կուրորեն պատճենահանել է ուրիշի միտքը, այլ յուրացնելով այն՝ արտահայտել է ավելի պատկերավոր ու հանգամանալից: Թեև Նազիանզացու մոտ «խաղ» բառն, ըստ Նոր հայկադյան բառարանի, նշանակում է «տեսարանն կամ տաղաւարն խաղացողաց»¹⁴, սակայն երևույթն իր առարկայական նկարագրով մեզ համար դեռևս անորոշ է: Կարելի է միայն կռահել, որ խոսքը թատերաբեմում ներկայացվող խաղի մասին է: Մինչդեռ Մարաշեցին ամենայն մանրամասնությամբ է նկարագրում կեղծ կերպարանք առած խաղացողների դիմակազերծման հանգամանքը, որ տեղի է ունենում գիշերային ներկայացումից հետո («յետ գիշերոյն յետ խաղուց անցանելոյ, յետ կերպարանելոյն յաշ. տեսողացն...»), երբ դերասանները թողնում են բեմահարթակը: Ահա թե ինչու, մենք հակված ենք նրա գրելու. որ գրելով «յետ տաղաւարիս»՝ Մարաշեցին ցան-

¹² Հ. Վ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1978, էջ 278:

¹⁴ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. I, Վենետիկ, 1836, էջ 213:

¹⁵ Նույն տեղում:

կացել է ասել բեմից՝ այսինքն խաղաճրապարակից դուրս, այլ ոչ թե՛ կուլիսնեւում, ինչպես բացատրում է Հենրիկ Հովհաննիսյանը¹⁶։

Այսպիսով, իր խոստովանութիւն-մենախոստման մեջ Մարաշեցին փորձում է բացահայտել մարդկային բնութիւն խելութիւնը, լուսավորել նրա հոգու ամենաստվերոտ անկյունները, լինել բացարձակ անկեղծ։ Ընդ որում դա միաժամանակ ինքնամերկացում է, որը ցուցադրական բնույթ է կրում, աւել է թե՛ հեղինակի միտումն է իր այդ «վարքագծով» օրինակ ծառայել համայն մարդկութիւնը։ Ուստի և հրապարակորեն նետելով իր երեսից կեղծավորութիւն քողը, նա ներկայանում է ապաշխարող մեղապարտի կեցմածքով, ինչպես և միջնադարյան բաղմամբով հրաշապատումներին այն հերոսները, որոնք, նախկինում իրենց գործած մեղքերը քաղելով, կարգվում էին սրբերի դասը։

Պատահական չէ, որ այս բնույթի սյուժեներն էլ առաջինը աեղ գտան եկեղեցական թատրոնում։ Դրա վառ ասացուցիցն է «Թեոֆիլի միրակլը» («Miracle de Théophile») որ հայտնի է XIII դարի ֆրանսիացի տրուվեր Բյուտրյոֆի անունով։ Դրամատիկական այս երկի հիմքում ընկած է կիլիկյան միջավայրում հորինված և միջնադարում լայն ճանաչում գտած հնագույն մի լեգենդ, որը պատմում է, թե ինչպես VI դարի կեսերին Կիլիկիայում ապրող ոմն Թեոֆիլ անունով վանական իր շահախնդրական նպատակներն իրա-

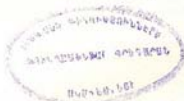
¹⁶ Զ. Վ. Հովհաննիսյան, *Եղվ. աշխ.*, էջ 276—277։ Տաղաւար բառն այստեղ մեկնարանում է, որպէս խորանին և հին հունական *ταλάνη*-ին (սկենեկ) համարժեք տերմին, որ ենթադրում է ոչ թե բեմ, այլ շրջանաձև խաղահրապարակին՝ սովետաւային էից կուլիսների գէր կատարող շինութիւն։ Մտկայն, եթէ հաշվի առնենք, որ տաղաւարը գործածվում է իբրև համարժեք նաև տեսաբան բառին (քառի և տեսարանն կամ տաղաւարն խաղացողաց), և որ նոր հայկազյան բառարանը առիթն է որ տաղաւարս խաղալով», թի տաղաւարս խաղան» ձևերը ևս (հատ. 1, էջ 913, հատ. 2, էջ 540), ապա մեզ հետաքրքրող տերմինն ակներևորեն կրում է արդեն բեմ բառի իմաստը։

գործելու համար հողին վաճառում է սատանային¹⁷։ Այս պատումն առաջին անգամ վարքագրությունն հղանակով շարադրել է հույն հեղինակ Նվտրիտիանոսը VII դարում։ Այդ ստատուորագրության մեկ հարյուրամյակ անց Քեոֆիլի պատմությունը թարգմանվել է լատիներեն Պոլոս դպրի կողմից։ Հետագայում՝ մինչև հրաշապատում գրամայի հրապարակ գալը, կրիկյան լեզենդով հետաքրքրվել են ևս երկու հեղինակ՝ X դարում միանձնուհի Խոսովիդա Գանդերսհայմացին և XII դարում Գոթթե դը Քուենսին։ Սակայն թե մեկը, թե մյուսը լեզենդն այս մշակել են բանաստեղծներն և ներառել հարևան լատինական լեզուներում։

Այլ կարգի հարց է՝ արդյո՞ք Բյուարյոֆն իր գրամայի սյուժեն քաղել է լատինադիր աղբյուրներից։ Ճշգրիտ պատասխան տալ այս հարցին ներկայումս զրեթե անհնարին է, թեև պետք է ասել՝ միանգամայն տրամաբանական է երևում, որ նա կարող էր ծանոթ լինել նշված հեղինակներին երկերին։

Բայց և այնպես ուշադրով է նաև հետևյալ հանգամանքը։ Կրիկյան լեզենդի հիման վրա հորինված առակատիպ գրույցներ հայտնի են եղել միջնադարյան հայ իրականության մեջ ևս։ Դրանցից են. «Այր հոգեվաճառ», «Մանասարկու աբեղայ որ պանձն մատնեաց սատանայի», «Ուխտ միայնակեցի ընդ սատանայի»։ Առաջին երկուսը ղեկավարված են «էջեք միջնադարյան գեղարվեստական արձակից» ժողովածուում, որը, Մելիք-Յանջանյանի խմբագրությամբ, հրապարակվել է 1957 թվականին։ Հետագայում, Արմենուհի Մրտալյանը գրանց թվին է դասել նաև «Ուխտ միայնակեցի

¹⁷ K. Henszt, Die Theophrastlegende in den Dichtungen des Mittelalters Berlin, 1926. Ernest Rostan, Histoire de la légende de Faust, Paris, 1888, p. VI—XIII. A. H. Беляцкий, Легенда о Фаусе е. Записки Таб. филологического общества при С.-Петербургском университете, т. VII, 1911, стр. 63—65; В. Журавуцкий, Черки по истории таежнической и еженкой литературы, Л., 1972, стр. 51.



ընդ սատանայի» առակը, որը Հայտնի էր գեոսն Նիկողայոս Մառի «Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ» աշխատությունից¹⁹։

Ինչպե՞ս է հոգեվաճառության ինժեմն մուտք գործել Հայ միջնադարյան մանրապատում երկերի այդ շարքը։ «Այր հոգեվաճառ» դրույցն անտարակույս դալիս է «Հայելի վարուց» խորագրով Հայտնի լեհերեն ժողովածուից («Wielkie Zwierciadło»), որը հայերեն է թարգմանել Ստեփանոս Լեհացին 1660 թվականին²⁰։ Ընդ որում նմանատիպ կարճամիտի պատմվածքների մի զգալի մասը Հայ միջնադարյան դրականություն է թափանցել նույնպես թարգմանական Հայնապարհով։ Ամենայն հավանականությամբ, բացառություն չի կազմում նաև «Բանասրկու արեղոյ Բր դանձն մատենաց սատանայի» դրույցը, որի էնոադիր աղբյուրները համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի են (ԺԷ—ԺԹ դդ.)²¹։ Բայց ահա «Ուխտ միայնակեցի ընդ սատանայի» առակն առանձնապես է նշված դրուցապատումներից։ Նիկողայոս Մառի աշխատությունում ընդգրկված տարբերակները քաղված են «Աղվեսազիրք»-ներից, որտեղ էլ գետնոված ստեղծվելը, խնայես գիտենք, ուղղակի առնչվում են Վարդանի հնադույն ժողովածուների հետ²²։ Վերջիններս էլ, ինչպես Հայտնի է, մեծ ժողովրդականություն են վայելել հատկապես կիրիկյան շրջանում, ուստի և հիշյալ առակն առանձնակի արժեք է ներ-

¹⁹ Ա. Մազյան, Հայ միջնադարյան դրույցներ, Եր., 1969, էջ 217—219։

²⁰ «Ելեք Հայ միջնադարյան զեղարվեստական արձակից», խմբ. և առաջարկն Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Եր., 1957, էջ 251, XIII։

²¹ Նույն տեղում, էջ 251։

²² 1. Март, Сборники притч Вардана. ч. I, СПб., 1899. стр. 102—103, 132—133, 10. Վարդանին վերագրվող հնագույն ժողովածուներից, որոնք բովանդակում են նշված առակը, մեզ հայտնի են Վենետիկի Միխիլայի միաբանության մատենադարանի № 116 մեկուկեսը (1473 թ.) և Երևանի Մաշտոցի անվան Մատենադարանի № 6616 մեկուկիսը (XV դ.)։ Առաջինը ընթրված է Ն. Մառի նշված աշխատությունում (մաս I, էջ 132—133), երկրորդը՝ Ա. Մազյանի (էջ 273, 281)։

կայացնում մեզ համար: Հնարավոր է նույնիսկ, որ թվարկած զրույցներից այն ամենահինը հղած լինի:

«Ասի յառակաց, թէ միակեց մի սատանայի բխտ եղ. որ տարի մի ի պահս կենայ, թէ զնա ի մեծութիւն հասուցանէ, սատանայ յանձն էառ կատարել զխնդրածս նորա. յորժամ վճարեաց զպահս, շարժեաց զհպիսկոպոս քաղաքին, որ եղ զնա եկեղեցապան. և ի միւս տարւոջն շարժեաց, որ օրհնեայ զնա արեղայ. և ի միւս տարւոջն եղև մեռանիլ հպիսկոպոսին. շարժեաց զթագաւորն և զքաղաքացիսն առնել իւրեանց հպիսկոպոս: Եւ յորժամ կամէր զգնատարրիլ. զի ժամ արասցէ, եկն սատանայ ետ ի նա փոքրիկ շորեքաղի մի և ասէ. իմ ամէն լաին փոխարէն, որ զքեզ յայդ մեծադոյն աստիճանդ հասուցի, զայս արա. առ զայդ փոքրիկ շորեքաղիդ ի ծոցդ գիր. և զգնատը ի վերս հագիր և յորժամ ի բեմն ելանես, նա մէկ մատամբդ ի վերայ մէկ լարին դարկ. և այնպէս արարեալ պատրեալ հպիսկոպոսին՝ յանկարծակի հազարք հազարաց և բիւրք բիւրոց տառնաղի և թմրկի և սուռնայի և շանկի և շորեքաղւոյ ձայն հնչեաց՝ ի մէջ եկեղեցւոյն: Զարհուրեցան թագաւորն և ժողովուրդն և ոչ զոք տեսանէին հարկանօք նուազարանացն: Հրամայեաց թագաւորն լռնել զդուռն եկեղեցւոյն՝ և զխրաքանչիւր որ մերկացուցանել և փնդռել. և այնպէս արարեալ ոչ զոք գտին պատճառ, և մնաց թագաւորն և հպիսկոպոսն միայն թագաւորն ևս մերկացաւ. և ոչ գտաւ առ նա ինչ. և յորժամ մերկացուցին զհպիսկոպոսն, գտին ի ծոցն զշորեքաղին այն. և ի շարշարանս արկեալ խոստովան եղև զուրացութիւնն և զդաշինս, զոր եղեալ էր ընդ սատանայի: Յայնժամ կապեցին զնա ի լազի ամեհի ձիոյ և թողին ի լաշտի. մանրամասնաբար կատրեալ եղև մարմին նորա. և այնպէս արանդեաց զդառնացեալ հոգին ի ձեռն սատանայի:

Յուցունէ առաջս, թէ ով որ սատանայի քարոյն և ուխտին հասնայ, բաժին նորա վերջն այնպէս լինելոց է»²²:

²² Ն. Մատ. Ժողովածոյք առակաց Վարդանայ, Եւան Բ, Պետերբուրգ, 1894, էջ 252—253:

Միանգամայն պարզ է, որ թե այս առակում, և թե ֆրանսիական հրաշապատում դրամայում զեպեքերի ընթացքը կանխորոշող պարագան հերոսի (վանականի) գաշնադրությունն է սասանայի հետ, իսկ շարժառիթը նրա շահախնդրական միտումներն են։ Այսինքն հանգուցման թեքը երկուսում էլ սկիզբ է առնում միևնույն հենքից և կատարում է միևնույն կորագիծը։ Սակայն հանգուցալուծման կետում կիլիկյան առասպելապատումի մշակման այս երկու հայկական և ֆրանսիական տարբերակները հեռանում են միմյանցից, հանգելով էպոսի տարբեր հետեությունների, միջակում՝ խոստովանող և ապաշխարող կրոնավորի արդարացման խորհուրդն է, առակում՝ նրա արդարացի պատժման։ Բայց միայն այդ չէ նրանց տարբերությունը։ Ֆրանսիական միջապայում ֆաուստյան ողբերգության այս նախատիպ սյուժեն վերածվել է դրամատիկական երկի, մինչդեռ հայ իրականության մեջ ավանդվել է խրատական դրույցի՝ առակաբանության եղանակով, կրելով բնականաբար այդ ժանրի ստեղծագործության բոլոր առանձնահատկությունները։ Այլ կերպ ասած, նրանք սկզբունքորեն տարբեր են բառ զեզարվեստական երկասիրության սեռային սահմանումներին։ Եվ այնուամենայնիվ երկուսն էլ հավասարապես ուշագրավ են մեզ համար հենց թատերագիտական առումով։

Եվ ահա թե ինչու վարդանին վերագրվող միջնադարյան առակների հանրահայտ ժողովածուները («Ժողովածույք առակաց Վարդանայ»), որոնցում գտնում ենք «Ուխտ միայնակեցի ընդ սասանայի» պատումը, հրապարակ են եկել և անմիջապես ժողովրդի մեջ լայն տարածում գտել XII—XIII դարերում։ Դրանք հորինվել են վարդան Այգեկցու նշանավոր բարոյախոսական դրույցապատումների («Սոսկը վարդանայ վարդապետի») նմանողությամբ, ուստի և ավանդաբար կրել են մեծ առակադրի անունը։ Այս ժողովածուների մեծ ժողովրդականություն վայելելու հանգամանքն անշուշտ ամենից առաջ պետք է բացատրել նրանցում ընդգրկված

նյութների հանրամատչելիությունը: Խոսքն այն մասին է, որ նախ լեզվի ու շարահորման եղանակի պարզության, նաև ժողովրդական մոտիվներով հագեցված լինելու շնորհիվ վարդանի առակներն ու դրույցները շատ դուրին էին բն-
թեցանություն համար և շատ արագ էլ յուրացվում էին, մանավանդ որ նրանց շոշափած թեմաներն ու հարցադրու-
մներն արդիական էին, համահունչ ժողովրդին հուզող մոտ-
րումներին կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ ուղղակի արձագան-
քում էին իրական կյանքին:

Հայտնի է, որ «առակաւոր» ճառելու անհրաժեշտության գիտակցումն է թելադրել Այգեկցուն քարոզչական գործու-
նեության ժամանակ դիմել առակների օգնությանը, այսինքն
գրական այն ժանրի երկերին, «որ կայցէ օրինակ ինչ՝ խորհրդ-
դաւոր, նմանաբանական, այլաբանական»: Այսպիսով, նա
հետեւել է միջնադարում ընդունված այն դրույթին, որի հա-
մաձայն, Ետերն օրինակով (առակով) է խոսում, որովհետև
առանց մարմնավոր օրինակի անհնար է հոգևոր բանն հաս-
կանալ, քանի որ «մարմնաւոր բանն ճարտար գիտեմք»³³։
Հայտնի է նաև, որ «XII—XIII դարերում ամեն տեղ առ-
հասարակ, այնպես էլ մեղեդում, քաղաքացիները սիրում էին
պատմվածքներ, առակներ ու դրույցներ և առասպելներ»³⁴։
Ուստի և Այգեկցու կիրառած ճառասացության այս եղանա-
կի շնորհիվ առակախոսության ժանրի երկերը ոչ միայն
գրքային, այլև բանավոր, և թերևս շեշտենք, որ հատկա-
պես բանավոր ճանապարհով են մուտք գործել միջնադար-
յան հասարակության ամենալայն շրջանները: Ընդ որում,
եթե նախապես այդ ժողովածուներում գերակշռել են բա-
րոյակրոնական թեմաներով զրկած դրուցապատումները,
այլա հետագայում, շրջանառելով ժողովրդի մեջ, դրանք ներ-
առել են նաև աշխարհիկ տարրեր, որոնք աստիճանաբար

³³ Ա. Մասլյան, Առակի ժանրային ըմբռնումը միջնադարում, — Ելա-
րի հասարակական գիտություններ, 1981, № 9, էջ 66:

³⁴ Մ. Սելևյան, Հայոց միջնադարյան առակները և ողբիական
հարուստությունները նրանց մեջ, Նր., 1935, էջ 161:

վերաճել են նույնիսկ հակակղերական մոտիվներին: Այս առումով շափազանց ուշադրամ է «Ազքատ և Եր'ց և Աւետարան» առակը, որտեղ բննադատվում են և միաժամանակ անողոր ծաղրի ենթարկվում կրոնավորների կեղծապաշտ քարոզներն ու երկդիմի վարքագիծը: Հասկանալի է նման-
 շրջանի հւշդրացրումները: դալիս էին ոչ թե եկեղեցուց, այլ՝
 նյանքից: Ժողովածուներում ղետեղված բազմաբնույթ ալդ
 զրույցների հեղինակները եթե նույնիսկ կրոնավորներ են
 եղել (ինչպես, ասենք, մի շարք եվրոպական շվանդների ու
 ֆարիսիոների հեղինակները), ապա ստեղծագործելիս նրանք
 ներշնչվել են ավելի շատ կենդանի, քան զրքային տպավո-
 ռություններից: Այստեղից էլ դժվար չէ հանգել մի հետեու-
 թյան եւ. առակի ժանրում հորինված երկասիրության այս
 նմուշները հասցեագրվել են հատկապես ղեմակրատական
 ղանդվածներին, ավատատիրական հասարակության ստորին
 խավի ներկայացուցիչներին, բնակչության այն մեծամաս-
 նությանը, որն էլ հենց զուրկ է եղել գրագիտությունից: Եվ
 ահա, ալդ ղանդվածներին լսելի դառնալու համար էլ ան-
 հրաժեշտ էր գրական երկը բանավոր հնչեցնել: Իսկ ալդ ան-
 հրաժեշտությունն իր հերթին պահանջում էր առակախո-
 սից ճարտասանական արվեստի հմտություն: Վերջապես,
 հշութեղ ու պատկերավոր մատուցելու համար կարճամիտի
 ալդ զրուցապատումները, նա պետք է օժտված լիներ նաեւ
 ղերասանական որոշ տվյալներով: Ուստի, եթե սկզբում, ա-
 մենայն հավանականությամբ, առակասացի ղերում հանդես
 է եկել ինքը՝ հեղինակը, ապա հետագայում նրա բնթերցած
 առակներն ու զրույցները, տարածվելով ժողովրդի մեջ, բա-
 երույթին, տեղ են գտել նաեւ թափառաշրջիկ միմոսների ու
 կոմեդիանտների խաղացանկում²⁵, որոնք էլ, հավանաբար,

²⁵ Եկատի ատենք նմաներինակ առաաղելապատում զրույցների տ-
 վանշման միշնաղարչյան ձևերը, որոնք միևնույն նկարագիրն են ունեցել
 թե՛ եվրոպայում, և թե՛ աթիական միշավայրում (տե՛ս Ա. Դաժո, Игры и
 скоморохи всех времен и народов, пер и доп. И. Федоров-И,
 СПб., 1893, стр. 148—150; С. Мокульский, История западно-евро-
 пейского театра, ч. I, М., 1936, стр. 124—125; Т. А. Пушницева,
 22

իրենց հերթին ավելի են ընդգծել զրանցում արտահայտված աշխարհիկ տրամադրություններն ու երգիծական մոտիվները: Այնպես որ «միտ միայնակների ընդ սատանայի» առակը ևս թվում է պետք է վերագրել այս ճանապարհով վերամշակման ուղի անցած առասպելապատում երկերի թվին, որոնք թեև զրամատիկական չեն իրենց կառուցվածքով, սակայն միջնադարյան բացօթյա բնամշարթաների վրա խաղարկված բազմաթիվ այլ սյուժեների նմանողությամբ անցել են իրենց ժամանակաշրջանի թատերական կյանքի բովով:

Հիմա տեսնենք, կարո՞ղ էր արդյոք ֆրանսիացի հեղինակը լսած լինել վերոհիշյալ լեգենդի մասին կիլիկյան հողի վրա:

Դրա համար նախ վերհիշենք Կիլիկյան Հայաստանի պատմության այն ժամանակահատվածը, երբ եգիպտական մամեկյուկների և փոքրասիական թուրք-սելջուկյան զորքերի ասպատակիչ հարձակումների ծանր բեռան տակ հայերն իրենց պետականությունը փրկելու համար Հուսայի հենարան էին փնտրում Եվրոպայում: Երբ հայ թագավորության լինել-

Тысячи и один год разного та р М. 1977 стр. 19: Մասենագրական ազդու ազդեց տեղեկանում ենք, որ հայ իրականության մեջ այս տիպի զրույցները վարդենքին անվանել են զրախաւսք, զրաւաւարք, առասպելախաւսք (տե՛ս Մ. Աբելյան, Հայոց միջնադարյան առակները և սոցիալական հարաբերությունները Կրօնք մեջ, էջ 2):

Միջնադարյան որոշ առակների ու զրույցների հիման վրա Գ. Գոյանը փորձել է մտովի վերականգնել զրանց խաղարկման նկարագիրը (ՏՀ՝ Պ. Գոյան, Ելվ. աշխ., հատ. 2, էջ 229—233): Որ առասպելախոսներին կատարողական արվեստը, բացի պատմելու հմտությունից, ենթադրել է նաև զիմառնության վարպետություն, կասկած չի կարող հարուցել: Սակայն ճշմարիտ է Հ. Հովհաննիսյանը, երբ նկատում է, որ «Գ. Գոյանի փորձը զմիշտ է անվերապահորեն ընդունել... Գրական այն տեսակները, որոնք ավանդվել են առակ և առասպել տեսակներով, միտմտակ ու միաբնույթ չեն: Բայց նրանց մեծագույն մասը խաղի ու զործողության տարրեր չի բովանդակում: Իրենց հորինվածքային տեսքով ու տիպով նրանք այնպիսին են, որ զրա թյուներն ու բեմալիմաններն չեն ընթանում» (Հ. Վ. Հովհաննիսյան, Ելվ. աշխ., էջ 262):

չինեկու հարցը մեկ ուժգնանում էր, մեկ էլ խլանում դա-
վանաբունական վեճերի և բորբոքված կրոնական կրքերի
բախման ազմուկի տակ: Հոսմ: կայսերապետական քաղա-
քականության միտումն այս էր. լատինադավան դարձնել
հայերին և ի դեմս նրանց համատարիմ ու հնազանդ դաշնա-
կ'եւեթ Հեռք բերէլ Առաջաճեալ Աւելում: Այլ չառ այնպէս,
ինչպէս ժամանակին Կիո Մանվել կայսրը հետամուտ էր
հայկական և բյուզանդական եկեղեցիներէ միավորմանը:
Սակայն, եթե այն ժամանակ ներսես Ենորհալուն, Գրիգոր
Տղային և ներսես Կամբրոնացուն, որոնք կողմնակից էին
այդ միավորմանը, տեսնելով զրանում երկու հարեան պե-
տությունների խաղաղ համագոյակցության կարևորագոյն
նախադասմանը, այնուամենայնիվ չհաջողվեց հասնել վերջ-
նական արդյունքի, ապա հիմա թվում էր, թե համեմատա-
բար ավելի դյուրին կլինի գտնել խնդրի լուծման բանալին:

Կիլիկյան հայկական պետության առևտրական ու քա-
ղաքական կապերի առավել ընդլայնման այդ ժամանակա-
շրջանում (XII—XIII դդ.) հայ ազնվականության կենցաղա-
վարությունն սկսել էր շեշտակիորեն նմանվել եվրոպակա-
նին, մասնավորապես ֆրանսիականին: Հայ իշխանավոր-
ներից շատերը վարժ տիրապետում էին թե լատիներենին,
և թե ֆրանսերենին: Բարձր ազնվականության ներկայա-
ցուցիչներից շատերը նույնիսկ ազգակցական կապերով էին
առնչվում Եվրոպայի արիստոկրատական ընտանիքների
հետ: Այնպէս որ հասարակության վերին խավերում հայ և
լատին եկեղեցիների միության դադափարը նկատելի դժգո-
հություն չառաջացրեց: 1307 թվականին Միսում կայացած
եկեղեցական ժողովը որոշումներ քննադատեց լատինադավան
և կաթոլիկ եկեղեցիների միության դադափարը և կենտրոնական
Հայաստանի, և թե Կիլիկիայի հայ բնակչության լայն շրջ-
աններում: Երկրում բոլոր պայքար ծավալվեց լատինացի
հոսանքի դեմ, սաստկացան ներքին խռովություններն ու
պառակտումները: 1316 թվականին Ադանայում հրավիրված
հաջորդ եկեղեցական ժողովը վերահաստատեց նախկինում

արդեն ընդունված որոշումները: Այս թեմայի վերաբերյալ արդեն չկան որոշումներ: Դրանք պետք է ընդունվեն հիմնականում ընդհանուր հարցերի և խնդիրների շրջանում: Դրանք պետք է ընդունվեն հիմնականում ընդհանուր հարցերի և խնդիրների շրջանում: Դրանք պետք է ընդունվեն հիմնականում ընդհանուր հարցերի և խնդիրների շրջանում:

Ինչպես գիտենք, դրա նախագրքայինները շոշափվում էին գեղատեսիլ և մեծ ժամանակներում: Այսպես, ՄԻ գործում դա-
վանաբանական կեղծ սահմանադատումների վերացման,
պահպանողական հայացքների վերանայման, գաղափարի
կրթող ջանքերի և ներսերի կամերոնացին: Իր այդ
գիրքորոշման հանգամանակից բացատրությունը կամերոնա-
ցին տվել է ինքն իր թափուկորին ուղղված նամակում: Ի պա-
տասխան արևելահայ ընդդիմախոսներին, որոնք կշտամբում
էին նրան և նրա հետևորդներին հայրենական ավանդույթ-
ները ոտնահարելու մեջ, Տարսոնի և Սկևռայի արքեպիս-
կոպոսը գրել է. «Դարձեալ և ի լատինացւոց ազգէն՝ ոչ թէ
զմեզ միայն խորհեցուցանեն Ձորոյգետացիքն. այլ և գնդ-
և շկամին նոցա սովորութեամբն զվարկոյն. այլ պարսիցն,
յորոց միշի իւրեանք են, և ընտելութեամբն նոցա կրթին:
Արդ հաւատովք մի եմք և իշխանք և Հայոց ազգս՝ դուք
մարմնոյ և մեք հոգւոյ: Որպէս հրամայեցէք դուք մեզ՝ մեր
առաջին հարցն շուղաց ընթացակիցս լինել, լիք և դուք ձե-
րոյն: Մի՛ կայք բացազուլիս ըստ լատինացւոց իշխանացն
և թափաւորացն, զոր Հայք մաղապաթացն ասեն ձե. այլ
դիք շարփուշ, որպէս ձեր նախնիքն. աճեցուցէք զհերս և
զմորուս, որպէս ձեր հարքն. զգեցիք դուռայ լայն և թաւ,
և մի՛ փխտն և զսպեալ պատմուճանս, հեծէք ի սախտեալ
ճուշտեալ, և ոչ յանսախտս լատինս լեհւով. տուք պատիւ
աւետանց ամբարայ, և հեճուպ, և մարգարան, և սպայսալար,
և այծպիսիս. և մի՛ սիր, պրօքսիմոս, գունդուստապլ, և մա-
րաջախտ, և ձիաւոր, և լեճ՝ որ լատինացւոց է օրէն... Իսկ
ապա թէ իշխանութեանդ ձեր ծանր է այսօր զլատին ազգին՝
որ են ֆրանկք, անօր և բարակ սովորութիւնն թողուլ, և

ի հետոջ Հայաստանեայց թանձրութիւն դառնալ. և ոչ հերս-
ժողովէք, և ոչ մորուս երկայնացուցանէք, և մեզ և՛ս ծան-
րագոյն զկատարեալ բարեկարգութիւնն՝ որ ի նոցանէ օգ-
տեցաք ի փառս սուրբ եկեղեցւոյ, արհամարհել վասն Ձե-
րոյ զեառչ երկու աղուեսուցն հաճութեանս»²⁶:

Հիրավի, Ռուբինյաններից թերևս ոչ մեկն այնպիսի հա-
մակրանք չի տածել զեպի լատինները և ընդհանրապես եվ-
րոպական քաղաքակրթությունը, ինչպես դա հատուկ է եղել
լեոն Բ թագավորին: Փրանկներին (կիլիկացիք այդպես էին
սովորաբար անվանում եվրոպացիներին) նա ոչ միայն պի-
րալիորեն հյուրընկալում էր իր տիրապետության սահման-
ներում, այլև շատ հաճախ բերդեր ու հողատարածություն-
ներ էր նվիրում նրանց: Առանձնապես արտոնչալ վիճակում
էին իրենց զգում ասպետական զանազան օրդենների ներ-
կայացուցիչները, ուրոնք խաչակրաց արշավանքների շրջա-
նում բավական պատկառելի քանակություն կազմեցին²⁷:
Բացի այդ, լեոնն ամեն կերպ աշխատում էր բարեկամական
կապեր հաստատել Արևմուտքի հետ: Նա նույնիսկ ջանում էր
զործադրել իր երկրում պետական կառավարման եվրոպա-
կան եղանակները²⁸:

Ուստի միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու ժամա-
նակի ընթացքում, այս կամ այն քաղաքական իրադրության
թելադրանքով մեկ հորդացել, մեկ էլ ծանծաղացել են, մի
կողմից՝ հունասեր, մյուս կողմից՝ լատինասեր հոսանքները.
նայած, թե ո՞ր պետական զործիչն ու՞մ հետ էր փորձում
կապել երկրի խաղաղ կեցությունն ապահովելու հույսը՝
Բյուզանդիայի, թե Արևմտյան Եվրոպայի: Եվ եթե այս իրո-
դությունը ժամանակին որոշակիորեն արտացոլվել է հասա-
րակական գիտակցության մեջ, ապա ոչ մի կասկած, որ այն

²⁶ «Ներսէսի Լամբրոնացւոյ Առնեաբանութիւն և թուղթ և ճառք»,
Վենետիկ, 1838, էջ 234—236:

²⁷ Г. Г. Микаелян, История Киликийского армянского госу-
дарства, Ереван, 1952, стр. 160—161.

²⁸ V. Langlois, Le trésor des chartes d'Arménie au Cartulaire
de la chancellerie royale des Roupeniens, Venise, 1863, p. 34—105.

չէր կարող շանդրադաւնալ նաև միևնույն հողից սնվող գեղարվեստական արժեքների վրա: Եվ, իհարկե, առաջին հերթին դա գրեթե անկասկած էր այստեղ բնակվող տարրերը ներկայացուցիչների փոխհարաբերություն, նրանց դանազան ազդեցին ավանդույթների, մշակութային արժեքների փոխներթափանցման միջավայրում: Իսկ դրա շրջանակները գնալով ընդլայնվում էին: Ինչպես հայտնի է, մերձարևելյան ժողովուրդի տարածքում հիմնված փոքրիկ ասպետական թագավորությունները XIII դարում արդեն զբաղեցրած էին: Եվ եթե խաչակիրներից շատերը, անփառունակ ավարտելով իրենց երբեմնի փառաբանված երթը, բռնեցին դեպի հայրենական տուն տանող ճամփան, ապա բնավ քիչ չէին նաև այնպիսիները, որոնք բնակություն հաստատեցին հարևան քրիստոնեական երկրներում: Մասնավորապես Կիլիկյան Հայաստանում, որտեղ նրանց հոմարակամ տրամադրվեցին ոչ միայն հողային տարածություններ, այլև իրավական բազմապիսի արտոնություններ²⁹:

Նկատի առնելով այս ամենը, հավանական է թվում, որ հոգին սատանային վաճառած վանականի մասին պատմող լեգենդը Բյուտրյոֆն առաջին անգամ լսած լինեի հենց Կիլիկիայում: Ցավոք, հեղինակի կենսագրության վերաբերյալ մեզ գրեթե ոչ մի տեղեկություն չի հասել³⁰ և Արևելք կատարած նրա «ուխտագնացության» մասին (որ ընդհանրապես հատկանշական է այդ ժամանակաշրջանի տրավելներին³¹) կարելի է միայն ենթադրել: Ընդ որում այս ենթա-

²⁹ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, հատ. Բ, մաս Ա, Բնություն, 1960, էջ 1725—1726; J. S. C. Riley-Smith, The Templars and the Teutonic Knights in Cilician Armenia. In: The Cilician Kingdom of Armenia, E. T. C. R. Bezzel, London, 1978, p. 113—117. Նաև է. Տեր-Մազաչյան, Հայկական Կիլիկիա, Անթիոք—Լիբանան, 1976, էջ 221—225.

³⁰ J. Cl. Anbaltly, Le théâtre meutève! profane et comique, Paris, 1975, p. 41—42.

³¹ F. Dier, Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur näheren Kenntnis des Mittelalters, Amsterdam, 1965, S. 10—37, 40—7.

Ո՛ր բամբասացքն զովեստին,
Կատակերգութն ի ժողովին.
Ո՛ր ընարահարք երգարանին...³²

Ժողովրդի կողմից շատ սիրված առասպելապատում զրույցների ամանգմանն թատերային ձևերը, Կիրակոս Գանձակեցու վկայությամբ, ներսես Շնորհալին հմտորեն օգտագործել է իր լուսավորչական գործունեության մեջ: «Եւ զի յամենայնի հանճարեղ էր ներսես,— գրում է Գանձակեցին,— արար և առակս խորհրդաբարս ի զրոց, և հանելուկս, զի փոխանակ առասպելեաց՝ զայն ասացեն ի զինորրոճս և ի հարսանիս»³³: Բացի այդ, «Ողբ Եղեսիոյ» պոեմում նա պարզորոշ արտահայտել է նաև թատերականացված կրոնական հանդիսանքների հանդեպ ունեցած իր համակրանքը.

Ո՛ր քաղցրաձայն երաժշտի
Կամ գեղգեղումն եղանակի:
Ո՛ր բնթերցողքն սուրբ Տառի,
Կամ վարդապետք ի հանդիսի...³⁵

Արվեստաբանական հետազոտությունները վկայում են, որ XII—XIII դարերի կիլիկյան մշակութային կյանքում հետըզհետե նվազում է կրոնավորության հիերատիկ խստությունը, և որ այդ բարեշրջական պրոցեսը նկատելի է նաև կերպարվեստի բնագավառում³⁶: Մանրանկարիչներն այստեղ սկսում են հաճախ շրջանցել զարդանկարչության թեմատիկ կանոնները, երբեմն հրաժարվում են պատրաստի պատկեր-

³² Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացականյանի ծր., 1972, էջ 299:

³⁴ Կիրակոս Գանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, ծր., 1961, էջ 147:

³⁵ Ներսես Շնորհալի, Յաղագս Երկնի և զարդուց ետրա, Հանելուկներ, Ողբ Եղեսիոյ, ծր., 1968, էջ 51:

³⁶ Տ. Der-Nerdstiar, *Vanus ritus et enfans illustrés des XII e XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise*, Paris, 1936, p. 162. Լ. Ազարյան, *Կիլիկյան մանրանկարչություն XII—XIII դդ.*, ծր., 1964, էջ 11—12. Վ. Ազարյան, *Մարգիտ Գիծակ*, ծր., 1980, էջ 11—12:

բազրական սխեմաներից: Նրանց ուշադրության շրջանակներն են ներդրավում պարականոն սյուժեներն ու կենդանի ապավորությունները, իսկ ստեղծագործական տարերքն երբեմն անսպիտակ թույլ է գործում, որ նույնիսկ ավետարանական սյուժեների կրոնական հյուսվածքի տակից նշմարելի են դառնում պատկերված պերսոնաժների հոգեբանական վիճակները (հասկանալի է՝ այնքանով, որքանով միջնադարում հնարավոր էր դրան հասնել):

Պահպանողական կապանքներից ստեղծագործական մտքի ու հույզերի ազատագրման այս միտումները միաժամանակ նպաստել են նախարհիկ տարրերի, դրանց թվում նաև թատերական մոտիվների առավել ինտենսիվ ներդնկայմանը: Այդ ժամանակաշրջանի նկարագարող ձեռագրերում հաճախ պատկերվել են գուսանական երաժշտական գործիքներ²⁷, ծաղկած կատակերգական ֆիգուրներ, մինչև անգամ միջնադարյան հրապարակային հանդիսանքներ հիշեցնող կրկեսային խաղի դրվագներ²⁸:

Ուշագրավ է նաև այն իրողությունը, որ կիլիկյան մանրանկարիչներն սկսել են դիմել միջնադարյան կերպարվեստում սակավադեպ կիրառվող, ավետարանական պատումների ցիկլային վերարտադրման եղանակին²⁹: Ո՞րն է դրա սկզբունքային առանձնահատկությունը: Յիկլային ասելով, տվյալ պարագայում ենթադրում ենք, որ մանրանկարիչը մեկ նկարի շրջանակներում պատկերել է մի ամբողջական դրվագ, ժապավենաձև մասնատելով այն մի շարք տեսարանների, որոնք հաջորդաբար ներկայացնում են միևնույն պերսոնաժներին միևնույն վայրում և միևնույն ժամանակահատվածում որևէ գործողություն կատարելիս՝ այսինքն յու-

²⁷ Н. К. Тагмезян, Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, стр. 28—37.

²⁸ Դրանք մանրամասն լուսարանված են է. Պետրոսյանի «Թատերական գծերը միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում. «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Եր., 1975, աղյուսակներ:

²⁹ Վ. Ղազարյան, Սյուժետային մանրանկարը կիլիկիայում, Եր., 1984, էջ 18:

բաքանչյուր տեսարանում պահպանվում է ժամանակի ու տեղի միասնությունը: «Բաղմատեսարանային» պատկերազարդման այս ձևը, ըստ Կ. Վայցմանի, սկիզբ է առնում հելլենիզմի դարաշրջանի վաղանկաբնույթյան մեջ դրամատիկական արվեստի անմիջական ազդեցությունը⁴⁰: Իհարկե այժմարց է՝ թե ի՞նչ ճանապարհով է այն մուտք գործել միջնադարյան արվեստ⁴¹: Դա մեր վատերազնատեղան ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս գտնվող խնդիր է: Շարադրանքի այս կոնտեքստում մեզ հետաքրքրում է երևույթի զուտ տեսական կողմը: Ի տարբերություն միջնադարյան կերպարվեստում լայնորեն կիրառվող համաժամանակյա (simultaneous) մեթոդից, երբ մանրանկարին առանձնացնում էր զրական տեքստի հիմնական դրվագները և վերարտադրում զրանց միայն թեմատիկ բովանդակությունը, ցիկլային վերարտադրման եղանակով աշխատելիս նրա ուշադրության կենտրոնում էր արդեն նկարագրվող իրադարձությունների ընթացքը՝ տվյալ դրվագում հանդես եկող պերսոնաժների վարքագիծն իր մասնակի դրսևորումներով: Ուստի և այդ պերսոնաժներին նա դիտում էր ոչ թե ստատիկ վիճակում, այլ գործողության մեջ, փաստորեն «խաղարկելով» այդ գործողությունը նկարի շրջանակներում ըստ առաջադրված սյուժեի: Արդյո՞ք սա թատերային մտածողության ևս մի դրսևորում չէր: Առայժմ գծվարանում ենք վերջնական ու ճշգրիտ պատասխան տալ այդ հարցին: Սակայն կարծում ենք, որ այս ուղղությամբ ևս մտորելու հիմքեր կան:

⁴⁰ K. Witzmann, *Illustrations in Ko'l and Col'x. A Study of the Origin and method of Text Illustration*, Princeton, 1947, p. 14.

⁴¹ Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Ղազարյան, *Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում*, էջ 18—22:

ԱՇԽԱՐՀԻՎ ԹԱՏՐՈՆԸ

Ինչպես հեռւմ, այնպես և միջին դարերում թատրոնը սնվել է սոցիալական հողից և այստեղից են սկիզբ առել նրա հիմնական արյունատար անոթները: Օրչեկտիվորեն հասարակութւյան բնութրքում է որոշվել թատրոնի լինել-չլինելու հարցը: Ուստի որքան էլ խիստ էր միջնադարում պաշտոնական վերաբերմունքը հանդեպ «թատերս խաղուց», որքան էլ սկզբունքային էր հեղեոր հայրերի թատրոնամերժ դիրքորոշումը, այնուամենայնիվ դարերի խորքից եկող այդ արվեստը շմուռացվեց, և ոչ միայն շմուռացվեց, այլև ապրեց իր ծաղկման փուլերը:

XII—XIII դարերում հայ միջնադարյան թատերարվեստի ծաղկման համար միանգամայն նպաստավոր էր կիլիկյան միջավայրը: Այդ մասին արդեն բավականաչափ խոսվել է: Մենում է միայն ավելացնել, որ ավատատիրական Հայաստանում թատերա-տեսլարանային հանդիսանքների ժողովրդականութւյան շառավիղը նկատելիորեն սկսել էր ընդարձակվել դեռևս Բաղրատունյաց և Արծրունյաց թագավորութւյունների հարստացման շրջանում (IX—XI դդ.)¹, երբ

¹ Հիշենք Արխատկեո Նատիվկոսցու հետևյալ ոգնշումը առղերբ, «Ուրախական երգոց և բանից միայն լինէին հանդէսք ուր և ձայն փոշոցն և ձեծ զայիցն և այլ երգեցողական արուեստիցն զլսողացն լի առնէին ուրախական բերկրանք...» («Պատմութիւն Արխատկեայ վարդապետի Նատիվկոսցու», Թիֆլիս, 1912, էջ 167): Ոչ պակաս տպավորիչ է եսե թովմա Արծրունու վկայութւյունը պալատական հանդիսանքների

երկրի անտեսական ու քաղաքական կյանքի աշխարհացման հետ մեկտեղ արթնանում էր սոցիալական զարերի բուն աշխարհիկ ոգին և աշխարհայնցողությունը հախառակ կրոնա-եկեղեցականին²։ Մշակութային երևույթների աշխարհականացման այս համընդհանուր շարժմանը զուգընթաց սկսել էին վերածնվել նաև հայ ժողովրդի հինավուրց քառերական ավանդույթները, որոնց լիակատար դրսևորման համար քարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին Կիլիկյան Հայաստանում։ Այստեղ՝ աղգային տարրեր սովորույթների ու բարքերի, հնավանդ ու նորամուտ արժեքների փոխներթափանցման միջավայրում դրանք ձեռք բերեցին նոր հատկանիշներ և նոր նկարագիր։

Ա. ԳՈՒՍԱՆՆԵՐՆ ՈՒ ՎԱՐՁԱԿՆԵՐԸ

Նրանց արվեստը բազմաթանր էր և բազմաբնույթ, քանի որ այդպիսին էր միջնադարյան աշխարհիկ քառերակն ընդհանրապես։ Պարն ու երգը, պատմողական խոսքն ու զավեշտական արարքն այստեղ հանրագումարի են բերվել քառու հասկացության տակ՝ որպես ամբողջական և միակառույց (սինկրետիկ) երևույթի բաղադրատարրեր։ Ուստի բնական է, որ այդ քառերակն կատարողական կազմն էլ սկսեց է ընդգրկել բազմաշնորհ արհեստավարժ գերասանների ու ղեկավարներին, որոնց հայ միջնադարյան իրականության մեջ անվանել են զուսաններ ու վարձակներ (անհրաժեշտ ենք համարում նշել, որ հնում այս տերմիններն

վերաբերյալ, մեկնադարձ զահոյք չորս բազմալ երեխ արթայ նազելի էսխոթեմամբ, շուրջ դիրեհա տեհլով պատանեհա լուսատեսեհա, պատարա արախոթեհան, ընդ նմին և դաստ գուսանաց և խաղա աղջկանց զարմանալոյ արժանեհա, անդէն և սուտերամերկաց հոյք և ըմբշամարտաց պատերազմներ, անդ և դասք ստիժուց և այլոց զազանաց, և անդ էրամբ հուսոց զարգարեալոյ ի պէտլու պաճուճանս, զոր էթլ զամենայն որ ի նմա գործք ի քիւ որ կամիցի արկանել՝ բազում աշխատութեան պէտք են անմինև և լուղաց» («Թողմայ Արժրուտոյ Պատմութիւն տունի Աշտրուհեաց», Թիֆլիս, 1917, էջ 462)։

² Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Եր., 1970, էջ 20։

այնքան էլ ստույգ գիտենանցված չլին, ահա թե ինչու միջնադարյան հեղինակները հաճախ վարձակներին նույնպես անվանել են գուսան):

Ժամանակին հայ թատրոնի պատմաբանները³ նրանց համեմատել են միմուսների ու հիստորիոսների հետ, շեշտելով խաղի տիպարանական ընդհանրությունը: Արևույթն ինքնին ուշագրավ է: Սակայն զեռես բացահայտված չեն այդ ընդհանրության բուն հասկանիշները և դրանց ծագման ակունքները: Ինչպիսի բացատրել այն հանդամանքը, որ գուսանական և միմուսական հանդիսանքները նմանատիպ նկարագրի են ունեցել, երբ մի դեպքում մենք դործ ունենք առաջնավորապիսական միջավայրում ծնունդ առած թատերական արվեստի հետ, մյուս դեպքում՝ լեզանական աշխարհից եկած Արդյո՞ք դա միայն փոխադրեցություն արդյունք կարող էր լինել:

Թավաթար պատասխանելու համար այս հարցին, նախ տեսներ, թե ինչպիսի են բնութագրվում նմանօրինակ հանդիսանքները միջնադարյան հեղինակների կողմից, երբ ներանք դիմում են Հերովդեսի գատեր վարքազօրի մեկնությունը: Ավետարանական պատումներում նկարագրվող Սալոմեի հիույթը, ի ցույց հանողիսատեսների, արդեն իսկ ուշագրավ է որպես թատերային երևույթ:

Ա իբրեւ եղեն մնունոր Հերովդի,
կաքանաց գուտրեւ Հերովդիայ
ի մէջ բազմականին. և հանոյ
թունցաւ Հերովդի:

(Մատթ. ԺԳ, 6)

Իբրեւ օր մի լինէր պարապոյ,
յորժամ ընթրիս տայր Հերովդէս՝
յաւոր ծննդոց իւրոց, նախարա-
րաց իւրոց և հազարապետաց և
մեծամեծաց Գալիլեացոց. և ի
մտանել գտեր Հերովդիայ և ի
կաքանել, հանոյ եղեւ Հերովդի
և բազմականացն...

(Մարկ. Զ, 21—22)

³ Տե՛ս Գ. Գոյան, *Եղվ. աշխ.* հատ. 1, էջ 234, 266 և շր՛ն. Նահ՛ Հ. Հովնանիսյան, *Եղվ. աշխ.*, էջ 132, 266:

Նկատենք, որ հին հրեաների մօտ ընդունված չէր ծր-
նընդշան օր նշել: Այս ղեպքում, խնչպես և ընդհանրապես իր
նիստուկացով, Հերովդեսն ընդօրինակում է հոսմեացի պա-
րկիներին⁵, որոնք սովորաբար նման հաշկերույթներին ժա-
մանակ դերասաններ ևն հրավիրել: Եվ ահա, թե խնչ է այդ
տոթիվ գրել Հովհան Ոսկերիքանը. «...դու միտ զիր սա-
տանայական խնճոյիցն (խնճոյք բառին բնագրում համա-
պատասխանում է նշանակ. տեքմինը⁶—Կ. Օ.): նախ՝ զի դեռ
յարրեցութեան և ի զեղխութեան էին, յորժամ ոչ այնպէս
որ իշխէ մտաց: Երկրորդ անգամ, զի տեսողքն անմիտք էին,
և տէր խրախութեանն անօրէն քան զամենեսեան: Երրորդ
անգամ, ժամն տարածամ, և խաղն լկտի: Զորրորդ անգամ,
զի աղջկանն վասն որոյ անօրէն հարսանիքն եղեն, թաքնել
պարտ էր՝ յաղազս ծանականաց մօրն, և անօրէն ամուսնու-
թեանն. նա շկթեալ շոպլեալ, մտեալ կաքաւէր քան զամե-
նայն պոռնիկ ևս յայրատագոյն. կոյսն որում ի սենեկէ չէր
պարտ արտաքս ելանել, պար առեալ ի մէջ բաղմականին
իրրե հհերատուկ և զանուանարկ վաղէքս⁷: Սալոմիի վար-
քազիծը բնութագրելիս մեկնիչը համեմատել է նրան թեթե-
վարարո կանանց հետ, իսկ V դարի հայ թարգմանիչն ավի-
լացրել է նաև հեբաւուկ բառը, որը, ըստ նոր Հայկազյան
բառարանի, նշանակում է անպատկառ, լիրբ, անամօթ,
խնչպես նաև հեբաւոճակ, այսինքն մաղերն արծակած, թո-
թախած կին⁸: Հետաքրքիր է, որ Սալոմիին հերարծակ է
պատկերացրել նաև Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը (մօտ.

⁵ «Հրեայք կատէին ծննդեան օրուան տենք, քայց Հերովդէսք, խնչ-
պէս կուտանինք օտար պատմիչներէ, ևս հռչակէին այն որք մեծ հոն-
դիսի, նմանելով յայտ, խնչպէս որիչ շատ բաներու մէջ Հոովմայ սո-
վորութիւններուն» («Մեկնութիւն չորից Աւետարանաց», Կ. Պոլիս, 1885,
էջ 169):

⁶ Joannis Chrysoi mi commentaria-iorum in Mattheum. — J. — P. Migre, Patrologia græca, t. LVIII. Paris, 1862, p. 490.

⁷ «Հովհաննու Ոսկերիքանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթւոս, գիրք Բ, Վենետիկ, 1826, էջ 686:

⁸ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 93:

VIII—IX դդ.) Ավետարանական այս դրվագը նկարագրելիս ես գրել է. «ե զանաւորէն կազաւսն լիտի եւ բողաճոմանի աղճատասն ԲԵՐԱՐՃԱԿ եւ անամաշ առաջի բաղմականացն որպէս զանասուն կացուցանէր, եւ արբշտեալ յազոտ ցանկութեան զիմական գործոյն զմեծ բարկութիւն եւ զանբմբռնելի աղէտս անձինն զործելով»⁸։ Պարուհի կանանց արտաքին նկարագրին վերաբերող այս հատկանիշը, ինչպէս հետազոտում կատեսենք, շափաղանց ուշագրաւ հանդամանք է։

Այսպիսով, Հերովդեսի դուստրը, հանդես գալով «ի մէջ բողմականին», միջնադարյան հեղինակների բմբռնմամբ, նմանվում էր անամոթ եւ ԲԵՐԱՐՃԱԿ կանանց։ Ապա ի՞նչ էր այդ դեպքում նրա ցուցադրածը, որ արժանացավ Հերովդեսի շոայլ խոստումներին, իսկ հետագայում նաեւ եկեղեցականների թունդ կշտամբանքներին։ Պատասխանը գտնում ենք Ոսկերեբանի նույն մեկնություն մեջ, որտեղ հեղինակը, պարտավանքի ենթարկելով Հերովդեսին ու նրա հյուրերին, որոնք զվարճանում էին Սալոմեի անպարկեշտ ելույթով, շտապում է զգուշացնել իր ընթերցողներին՝ հեռու մնալ նման համարույթներից։ «Եւ զի՞նչ այն ուրախութիւն իցէ,— գրում է նա,—...յերեսացն թշնամացն քեզ թատր զրոսանացն զործիցես, ...ցնալ զտունն մոմսոսի եւ զուսանսոս...»⁹։ Այսանդից արդեն դժվար չէ կասել, որ համեմատելով Սալոմեի ելույթը անառակ կանանց վարքագծի հետ, մեկնիչն ակնարկել է պարուհի միմասներին։ Իսկ, ինչպէս գիտենք, բյուզանդական զրախանության մեջ միմաս եւ պոռնիկ բառերը հաճախ են փոխարինել միմյանց¹⁰։ Ինչպանակի՞ Հերովդեսի դասեր սարք եւ նիշտ այն միմասական պարն է են-

⁸ Մէլքերչում է բոս Է. Լովկանեճեյան, Եղգ. աշխ., էջ 226 (ընդգծումը մերն է—Գ. Ս.)։

⁹ Ոսկերեբան, Եղգ. հրատ., էջ 694 (ընդգծումը մերն է—Գ. Ս.)։

¹⁰ А. Рудаков, Очерки византийской культуры по данным греческой агиографии, М., 1917, стр. 133.

թաղրել, որ ծնունդ էր առնել գնոհա մ.թ.ա. IX—VIII դարերում անտիկ Հունաստանի Հարալուս¹¹ Պելուպոնեսում¹²:

Այսպես էլ՝ Հունաստանում, երբ Հեմեարա ապախաժուհուն նվիրված սրբազան արարողությունների ժամանակ թատերայնորեն ներկայացվում էին էլեանյան առասպելները, առաջին անգամ հանդիպում ենք Սալոմեի նախատիպին՝ զվարճախոս Յամբային (բառ հոմերոսյան ձևի՝ Մետանայրիի ապաստահին է): Դուք գալով խաղա՛լարվալ, նա իր միմասական պարն ուղեկցում էր վաճառալից շարժումներով, ցուցադրաբար մերկանալով ծիսական արարության մասնակիցների առջև, որ, բառ ինչ ուսյների, խորհրդանշում էր բնության դադարների արացա՛նայաումը¹³: Ուշագրավ է, որ անտիկ հուշարձաններում այս արարողությունը մասնակցող կանայք պատկերված են երկուս, արձանված մաղերով¹⁴: Եվ քանի որ միատերիայի կազմակերպվչները Յամբայի դերակատարին ընտրել են նրանց միջից, ապա պետք է ենթադրել՝ վերջինս եույնական ճանդես է եկել հերարձակ:

Հիշատակելով նգրպտոսում կատարվող նման խորհրդազաշտական անհակաարությունների մասին, Հերոդոտն օգտագործում է նաև (դեյկելոն) տերմինը¹⁵ (հիմքն է նաև: ցուցադրել, ցույց տալ, բացահայտել), որը կապոնիայում (Պելուպոնեսում) միաժամանակ նշանակել է միմասական ներկայացում, մնշախաղ (պանտոմիմ):

Հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ գրաբարում դեյկելոն տերմինին կարող էր համապատասխանել ցուցք բառը: Այսպես, Հովհան Ոսկերեքանի հայերեն թարգմանված ճառերից մեկում, որտեղ կրկին խոսք է գնում պարուհի միմոս-

¹¹ H. Reisch, *De Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Bd. 1., Berlin, 1903, S. 558.

¹² H. Новосардский, *Елеусинские мистерии*, СПб., 1887, стр. 130.

¹³ Inghirami F., *Monumenti Etruschi o di Etrusco nome, disegnat, incisi, illustrati e pubblicati*, t. V, Firenze, 1826, tav. XXV.

¹⁴ Herodotus, *Histories*, With an English Transl. by A. D. Godley, v. I. London, 1960, p. 484.

ների մասին, կարծում ենք. «...զկինն պտնիկ, որ մերկա-
զուի (բատ Ն. մերկ զկտվ, այսինքն համարձակ, ան-
պատկառ—Գ. Ս) բաղում յրբությամբ մտանէ ի ներքս. սակի
հանգերմ արկեալ զիբեալ արքէ, լինի, երգս նուագէ պտն-
կական, ցուցս լկտիս, բարբառս արձակէ խենկէս և սին-
շափ պաղշափ»¹⁵: Հեղինակն այստեղ որոշակի ընդգծել է
ականարկած երևույթի երևք հիմնական բաղադրատարրերը
երգ, նվագ և ցուցէ: Թե ի՞նչ ասել է «երգս նուագէ» և
«բարբառս արձակէ» կարծում ենք, առանց մեկնության էլ
պարզ է: Իսկ ահա «ցուցս լկտիս» դարձվածքը թերևս պար-
զարանման կարիք ունի: Համաձայն Նոր Հայկազյան բա-
ռարանի, ցուց՝ որ ցուցի բառի եզակի ձևն է, նշանակում է
ցունձի, ցնծութուն՝ և ըստ ցուցի՝ ուրախութեան, հանդես,
երգս ուրախութեան, ձայն նուագաց կամ նուագ ձայնից,
շաշին, շառաշին¹⁶: «Արմատական բառարանը» ավելաց-
նում է նաև պար, կայթիւն¹⁷: Մեզ հետաքրքրող տեքստին
համարժեք այս բառերն ու բառակապակցությունները կա-
րելի է խմբավորել բոլոր հետևյալ հասկացությունների.

երգ՝ երգ ուրախութեան.

նվագ՝ ձայն նուագաց կամ նուագ ձայնից, շաշին, շա-
ռաշին,

պար՝ պար, կայթիւն:

Երգը, նվագը, պարը հասկանալով են ցուցի, որպես
թատերային հանդիսանքի (ցունձի, ցնծութիւն՝ և ըստ ցուցի
ուրախութեան, հանդես) միակառույց բնույթը, առկայն երա-
խազային նկարագիրը մեզ համար դժուար մնում է անորոշ:
Ինչպես վերևում նշվեց, Ռեկերեքանն իր մասում ականարկել
է թատերային մի երևույթ, որին նույնպես հասկանալիան
են եղել երգն ու նվագը: Վստահորեն կարելի է ասել, որ

¹⁵ «Հեղինակն Ռեկերեքանի հատընտիր զերթ և հար և ներքողան»,
Վենետիկ, 1618, էջ 252—253 (ընդգծումները մերն են—Գ. Ս.):

¹⁶ «Նոր բառգիրք հայկազնան լեզուի» հատ. 2, էջ 217:

¹⁷ Հե. Անտոյան, Հայերեն արժուատական բառարան, հատ. Գ. Եր.,
1979, էջ 464:

կրթորդ բաղադրատարրն այստեղ կրկին պարն էր: Բայց հարց է ծագում՝ ինչու է հայ թարգմանիչը այդ իմաստն արտահայտելու համար ընտրել հատկապես «ցուցա լիտիս» դարձվածքը, ալլ ոչ՝ տանը, «պարս լիտիս» կամ «կաքաւս լիտիս», որ ըստ էության հաղիվ թի փոխեր բնագրի իմաստը: Պատճառն այն չէ՝ արդյոք, որ տվյալ կոնտեքստում գրելով ցուցն նա կնթաղել է պարային հանդիսանքի ուրույն մի տեսակ, տարրեր պար կամ կախա հասկացություն սովորական ըմբռնումներից:

Հարկ ենք համարում հիշեցնել, որ հայ բանասիրության մեջ ցուց՝ տերմինի իմաստը բացահայտելու խնդիրը նոր չէ: Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում, մանրամասն քննելով նախորդների տեսակետներն ու կարծիքները, հանգել է այսպիսի հետևություն. «Անհամպնական չէ, որ ցուց բառը... բառը բառի հոմանիշը լինի՝ թատրոնի հնագույն, բուն հայերեն անվանումը... որը փոխառյալ չէ և իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը չունի հունարենում կամ ասորերենում: Կարծում ենք, ցուցին համարժեքանգակ պետք է համարել միմ (ܥܝܥܐ) բառը, որ և ժանրի, և կատարողի անունն է, և միմեսիա (ܥܝܡܥܐ) բառը, որ նշանակում է ընդօրինակում, նմանդրություն, վերատապրություն»¹⁶: Այսպես ընդունելով այս բացատրությունը, թվում է արդեն դժվար չի թեկուզ ընդհանուր առմամբ բնորոշել «ցուցա լիտիս» արտահայտության առարկայական համարժեքը նթի ցուցին, բուն հայերեն բառ լինելով հանդերձ, համարժեքանգակ է միմոս տերմինին և նույնպես կրում է միմեսիա՝ այսինքն ընդօրինակելու, նմանողությամբ վերատապրելու իմաստը, ասլա ուրեմն առաջադրված բառակապակցության մեջ այն իրոք օգտագործվում է որպես երգերաժողություն ներկայացվող թանձրացական մի թատերախաղի անվանում, որ միաժամանակ մերձ է եղել պար,

¹⁶ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 132 (ընդգծումները հեղինակինն են):

կայրիւն հասկացութիւններին: Դրա պերճախոս վկայութիւնն է տալիս Աղաթանգեղոսը. «երգս առեալ բարբառեցան կայթիւք վազելով՝ ցուց բարձեալ մարդկան, զքաղաքամէջսն լցին խնճոյիւք»¹⁹: Հիշենք լատիներէն saltatim (թաշկտակով, կայթելով) բառը և նրան հարակից saltatio (պար, մեջախաղ), saltatricula (երիտասարդ պարուհի) տերմինները, որոնք Հերման Ռայխը զործածում է *Երկրի նշանակութեամբ*, ապացուցելով, որ այդ թատերական ժանրը նախապէս առաջացել է պարից²⁰: Կարելի՞ է հիմա ասել, որ ցուցիկն ևս բնորոշ են եղել միմոսական պարն ու մընջախաղը:

Առայժմ չշտապենք որեւէ եզրակացութեան հանգել, այլ հետքերը շոշափել մեզ հետաքրքրող երևույթի արմատները, որ հետազոտում կօղնի նրա մոտավոր պատկերը վերականգնելուն: Կեղվարանական ուսումնասիրութիւնների համաձայն, «ցույց տալ», «ցուցադրել» բայերը հին ժողովուրդների մոտ ակնարկել են հիմնականում խորհրդապաշտական բնույթի արարողութիւններ²¹, ենթադրելով միաժամանակ ինչպէս երաջ (θεῖον) ²² այնպէս էլ միմեսիս (μίμησης) հասկացութիւնները²³: Մենք արդէն գիտենք, որ դեյկելոն տերմինին այս հասկացութիւններից ոչ մեկն էլ խորթ չեն: «Յույց տալու» իմաստ է բովանդակում նաև ցուցը՝ ցուցիկ եղակի ձեւը, ուստի և երբեմն այն փոխարինվել է ցոյց բառով («ցոյցք ուրախութեան»): Իսկ որ ցուցքը նույնպէս համարովանդակ է միմեսիս բառին՝ նշեցինք վերևում: Հիմա

¹⁹ Աղաթանգեղեայ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914, § 180, էջ 98:

²⁰ Տե՛ս Հ. Ռայխ, *Ելջ. աշխ.*, էջ 740:

²¹ P. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, Bd. 4, Leipzig, 1843, s. 487—497.

²² Θεῖον տերմինի հոգնակի ձեւը το θεῖον էր կրկին նշանակել է միմոսական, կրկեսային հանդիսանք, անպարարութիւն, ձեռնածութիւն: Այդ մասին մասամբ արդէն խոսվել է առաջին գլխում:

²³ O. M. Фрейденберг, *Миф и литература древности*, М., 1978, стр. 234, 238.

տեսնում ենք, որ ցուցի՜ր և պնդեցանք կարծես մոտենում են իրար որպես իմաստասիրն համարժեքներ: Ուստի համաձայն-կան է թվում, որ երանց ատարկության համարժեքներն էլ առաջացած լինեն համեմատելի պաշտամունքային հիմքերի վրա:

Դիմենք միջնադարյան գրավոր աղբյուրներին: Այսպես, Զենոն Գլադը «Պատմութիւն Տարոնոյ» երկում հայտնում է, որ Գրիգոր Լուսավորիչը, կործանված կուռքերի՝ Դեմետրի և Գիսաների տեղում կառուցելով ս. Կարապետի վանքը, «տօն սրբոյ Կարապետին տայր կատարել, որ աւր մի էր նաւասարդի»²¹: Ավանդությունն ասում է, որ Լուսավորչի սահմանած տոներ փոխարինել է տեղի կուռքերին նվիրված պաշտամունքային տոնակատարություններին. «և ի սոյն տուր ի նաւասարդի առաջին, օր տօնէին հայք այնմ բազնեացն Արամազդայ պղծոյն՝ որ անդ էր: Զնոյն խափանեաց Լուսավորիչն և կարգեաց ամ յամէ՝ տօն կատարել սուրբ Կարապետին մեծաւ հանդիսիւ»²²: Թե ի՞նչ բնույթ էին կրում և ի՞նչ նկարագիր ունեին այդ ծիսական արարողությունները՝ հայտնի չէ: Սակայն Դեմետր և Գիսանե անունները կօգնեն մեզ որոշ շափով լուսարանել դրանց հիմնական էությունը:

Ըստ Մանուկ Աբեղյանի, «Դեմետր անունը պարզաբար հունական դիցուհու, մայր երկիր Դեմետրի անունն է, որ ...հայերի մեջ թարգմանված է Սանգարապետ, Սանգարամետապետ կամ Սանդարամետ... Իսկ Գիսանէ, Գիսանեայ անունը, կարծում ենք, Դեմետրի մի մակդիր եղած պիտի լինի: Դեմետրի, միաժամանակ Վահագն աստուծու հաջորդ ս. Կարապետն ևս իբրև շփսպվոր» է երևում: Այդ մականու-նը հետո ըմբռնվել է իբրև Իննակնյան տեղի կամ Մշո ծա-մի անուն, և վերջը իբրև առանձին անձնավորություն և հղ-բայր Դեմետրի:

Այս հին աստվածություն կամ աստվածությունների ա-

²¹ Յովնան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Արրա-համյանի, Եր., 1941, էջ 106:

²² «Յայամատուրք», Կ. Պոլիս, 1830, էջ 7:

նունները փոխանակել են Մամիկոնյան նախնիների անուններին: Երկու տարրեր առասպելներ շփոթվել են միմյանց հետ, և Գրսանեայ-Գեմետրի անունով պատմվել է Մամիկոնի զբաղյցը²⁰:

Արեղյանի տեսակետը ժամանակին փորձել է վերանայել Գևորգ Գոյանը: Ըստ նրա առաջարկած վարկածի, Գրսանեն, որի խորհրդանիշը պետք է համարել զիսաաղը, հին Հայաստանում պաշտվել է որպես մեռնող և հարուժուն առնող աստվածություն, ինչպես Ադոնիսը կամ Դիոնիսոսը անտիկ Հունաստանում²¹: Գրսանն անյուն այս մեկնակերպը հանաչում է զտել Թատերադիտության մեջ²²: Մենք չենք փորձում վիճարկել ոչ մեկը և ոչ էլ մյուսը, բանի որ դա մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս խնդիր է: Նշենք միայն, որ ժամանակակից բանասիրության ավելի հիմնադր է համարում Արեղյանի բացատրությունը²³, որի համաձայն, հայ հեթանոսական աստվածությունների պանթեոնում ես տեղ է ունեցել պաղարերության և երկրագործության դիցուհի Գեմետրային զուգահեռ մի աստվածություն: Վերջապես այս թեզի օգտին է խոսում նաև այն իրողությունը, որ հեթանոսական Հայաստանում «եղել են էլևսինյան միստերիաների նման տոներ՝ «տոնք սպանդարամետակունք»²⁴: Ուստի մենք հակված ենք վստահել Արեղյանի մեկնությունը, որը և բնորոշում ենք որպես կանխադրույթ:

Ինչ վերաբերում է Զենոբի վկայությանը, թե «Գրսան է զի գիտաւոր էր, և վստն այնորիկ նորա պաշտոնեայք գէսք էին թողնալ»²⁵, ապա այն թերևս զեռ պարզաբանման կարիք ունի: Հայտնի է, որ հնում երկար մազերը համարվել են կանացի պաղարերության խորհրդանիշ: Ազգագրական ու-

²⁰ Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Գ, նր., 1968, էջ 450:

²¹ Տե՛ս Գ. Գոյան, Եզգ. աշխ., հատ. 1, էջ 333—340:

²² Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, Քատերադիտական բառարան, Եր., 1986, էջ 42:

²³ Мифы народов мира, т. I, М., 1980, стр. 365.

²⁴ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, Եզգ. աշխ., էջ 178:

²⁵ Հովհան Մամիկոնյան, Եզգ. հրատ., էջ 102:

սոսման արտաթյունները վկայում են, որ հին հայերի մեջ գոյություն է ունեցել թատերականացված պաշտամունքային օխոսխաղերի մի տվանդույթ, երբ արարողությանը «մասնակից կանայք հանդես էին գալիս մաղերն արձակած»³²։ նկատմամբ, որ միևնույն ավանդույթն ենք դիտում նաև հունական միջավայրում։ Ինչպես արդեն վերևում նշվեց էլևսինչան միաստերիաներին հանդես եկող կանայք նույնպես հերարձակ էին։ Թե ինչո՞ւ հասկանալի է, չէ որ Գեմետրայի պաշտամունքն արտահայտում էր երկրի ծննդականության գաղափարը։ Ահա թե ինչու, միաստերիաներին ներկայացվող թատերային հանդիսանքների ժամանակ կենտրոնական ֆիգուրներին էր կինը՝ Յամբայի դերակատարուհին, որը խաղի՝ մնջախաղային պարի ժամանակ ցուցադրաբար մերկացնելով իր կանացի բարեմասնությունները, ըստ հին հավատալիքների, նպաստում էր երկրի բեղմնավորմանը։ Զենորի ժամանակներում առանձին աստվածություն համարվող Գիսանեն, հավանաբար, սկզբում եղել է կանացի նման մի կերպար, որը խորհրդանշել է Գեմետր (Սանդարապետ, Սանդարամետապետ, Սանդարամետ կամ Սպանդարամետ) դիցուհու պաշտամունքը։ Բնական է, որ նրա «պաշտօննային» ևս, անկախ իրենց սեռից, պետք է կրեին երկար մազեր։ Ուստի, կարծում ենք, բնավ էլ պատահական չէ, որ հերատուկ բառը, լիրբ, անամոթ և հերարձակ (նույնն է զիստո՞ւր³³) բառիմաստներին համարժեք լինելուց բացի, համարովանդակ է նաև ܐܬܪܐ ܕܥܡܪܐ (պաշտօնեայ մեհենի) բառին³⁴։

Ուշագրավ է, որ հիմնելով ս. Կարապետի վանքը, Գրիգոր Լուսավորիչն արձանագրել է. «...կին ոք մի իշխեսցէ մտանել ընդ դուռն եկեղեցոյդ, զի մի կոխելով զպատուական նշխարսն սրբոյ Կարապետի և անհաշտ թշնամութիւն

32 է. Պետրոսյան, *Նշվ. աշխ.*, էջ 166։

33 «նոր բողոքիք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 556։

34 Լե. Անտոնյան, *Հայերեն արժատական բառարան*, հատ. 9, Նյ., 1977, էջ 85։

լիցի աստուծոյ ընդ նոսա, որ մտաննն և որ ակնարկեն ընդ եւս խակ³⁵։ Արտեղից է այս անհանդուրժողական վերաբերմունքը կանանց հանդեպ։ Նկատի չի՞ ունեցել արդյոք Լուսավորիչն այն հեթանոսական ծխակատարությունները, երբ Գիսանեի դերում հանդես եկող կանայք նույնպիսի անպարկեշտ պարեր են ցուցադրել, ինչպիսիք հատուկ էին էլեւսիյան միստերիաներին։ Խորհրդանշական է նաև հետեւյալ հանդամանքը։ Շաղ տալով Հովհաննես Մկրտչի նշխարները Հայաստանով մեկ, նրանց հիմնական մասը Լուսավորիչը թաղել է Աշտիշատում՝ Գեմետրի և Գիսանեի տեղերում³⁶։ Նորագարձ հայերին հեթանոսական հանդիսանքներից հեռու պահելու համար դժվար թե գտնվեր ավելի ազդեցիկ օրինակ։ քան Հերովդեսի դատեր ձեռքով Հովհաննես Մկրտչի գլխատման պատմությունն էր։

Եվ այնուամենայնիվ, ժողովուրդը քրիստոնեական սրբօրին վերադրեց որոշ հեթանոսական հատկանիշներ։ Մշո ս. Կարապետը, որ, ինչպես Արեղյանն է նշել, նույնպես գիսավոր է երևում, դարձավ միջնադարյան գուսանների, լարախաղացների և ընդհանրապես թատերական արվեստին ծառայողների հովանավորը³⁷։

Հիմա, թվում է, հիմքեր կան ենթադրելու, որ ցուցին ու դեյկելոնը կարող էին ծնունդ առած լինել համեմատելի կրոնա-ծիսական արարողությունների ընդերքում, ներկայացնելով սկզբնապես թատերականացված խաղեր՝ նվիրված պողաբերության և երկրագործության աստվածություններին։ Երկուսում էլ, ըստ երևույթին, կենտրոնական թատերային ֆիգուրը երկարավարս պարուհի հետերան էր, որի կատարողական արվեստը՝ ճկուն ու համարձակ շարժումները, միջին դարերում հոգևոր հայրերը վերագրել են Սաղոմեին և կամ համեմատել նրա «անառակ» վարքագծի հետ։

³⁵ Հովհան Մամիկոնյան, *Եշվ. հրատ.*, էջ 102։

³⁶ Всеобщая история Вардана пер. Н. Эмин, М., 1861, стр. 50.

³⁷ ՏՃ՝ Վ. Քերգիբաշյան, *Հայ դրամատուրգիայի պատմություն (1668—1868)*, Եր., 1959, էջ 24։

Նվ ինչպես տեղադրված է միմյան իր ղեկավարությունը պարբերով բարգավաճել է Բյուզանդիայում քնդույ մինչև XV դարի կեսը³⁸, այնպես էլ միջնադարյան Հայաստանի ամբողջ պատմության ընթացքում, հրապարակներում ու շուկաներում, նախարարների խնդույքներին ու պալատական միջավայրում ներկայացվող թատերական հանդեսների ժամանակ միշտ էլ դիտվել է հնազաւյն ցուցիչ ինքնատիպ պարային խաղը: Հիշենք Նազինիկին, որը, Խորենացու խոսքերով ասած, «յոյժ դեղնցիկ էր և երգեր ձեռամբ»³⁹, Նարեկացու վկայած «կարաս կայթից և ցոյցս վաղից խաղալկացն դիւաց»⁴⁰, Արծրունյաց թագավորներին ուրախացնող «դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արծանիս»⁴¹:

Որպեսզի որոշ շափով մեզ տեսանելի դառնա ցուցներում ներկայացվող պարային խաղի նկարագիրը, հիշենք նաև XIII դարի կիլիկյան ձեռագրերից մեկում («Ութ մանրանկարիչների ավետարան») պատկերված «Քրիստոսի ճանակման» հետևյալ տեսարանը (տե՛ս նկ 1.)։ Քրիստոսի առջև, երաժիշտ գուսանների նվագակցությամբ տակ, պարուհի վարձակը (որ այստեղ կին է պատկերված, վկայում են ոչ միայն նրա հագուստն ու մարմնի կառուցվածքը, այլև եսկաւ քոքաված մազերը) իրանը թիկունքով լինելով հենվել է ձեռքերի ու ստերի վրա՝ «կամբջակի» պես⁴²։ Քրիստոսից

³⁸ Տե՛ս Հ. Մայիս, *Նշվ. աշխ.*, էջ 559:

³⁹ «Մովսիսի Խորենացու Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արեղյանի և Ս. Հարսիսյանյանի, Տփղիս, 1913, Բ, ԿԳ, էջ 195—196:

⁴⁰ «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1840, ԻԱ, էջ 49:

⁴¹ Թովմա Արծրունի, *Նշվ. հրատ.*, էջ 482:

⁴² ՄՄ, ձեռ. № 7651, էջ 79ա: Այս փաստը ներկայացված է նաև է. Պետրոսյանի «Թատերական դերեր միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում: Սակայն հեղինակը այն բերում է «Թեմա հարի բժշկումը» տեման տակ (տե՛ս նույն տեղում, էջ 186), որ ճիշտ չէ: Մանրանկարում պատկերված ավետարանական դրվագի ճիշտ անվանումը տալիս է Վ. Դադարյանը «Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում» աշխատությունում (Ծր., 1984, էջ 27):

ձախ հատին պլանում են մնացել զինվորները, որոնք էլ, ըստ ավետարանական պատումների, կատակել և անարգել են նրան՝ ասելով «նղջ էր թագաւոր հրէից» (Մատթ. ԻԷ, 29)։ Դիմելով Հաշտության բացատրութեամբ, «ըստ երևույթին նկարչի համար տհաճ է եղել պատկերել նշված արգահատելի և ամոթալի տեսարանները (Քրիստոսին մերկացնելը, եղեգով դուխը ծեծելը, երեսին թքելը) ... Բայց ահա «կատակելին» բառը բավական էր, որպէսզի բոլորովն նկարչի երեակայութեանը ինչո՞ւ Որովհետեւ, եթե, ըստ «նոր Հայկազեան բառգրքի» կատակեմ բառի առաջին նշանակութիւնն է «կատակ առնելով ծաղրել», ապա հետո միայն «հեգնել, երգիծանել», ապա բայաբունը՝ «կատակ», ըստ այդ նույն բառարանի, բացի «ծաղրից» նշանակում է «կատակերգակ. ծաղրածու, հացկատակ»։ Եվ տեսեք. Քրիստոսին լլկողները քաշված են երկբորդ պլան..., իսկ գլխահակ Քրիստոսի առաջ տեսնում ենք երկու «կատակի», որոնք հիրավի «կատակելին»...»⁴³։ Այս բացատրութեանը մեզ միանգամայն համոզիչ է երևում, եթե նկատի առնենք, որ «ի ցուցա» հանգես եկող պարուհի վարձակների ելույթները հաճախ ցուցադրել են նաև կատակային, զավեշտական բնույթի լիտի արարքներ («ցուցա լիտի»)։ Միևնույն ժամանակ, կարծում ենք, այստեղ տեղին է հաշվի առնել մի իրողութեան ևս, այն է՝ որ միջնադարյան Հայաստանում «կատակ» բառը ենթադրել է նույնպես և կատակերգակ միմոսների որոշակի ամպլուա՝ դերատեսակ (այդ մասին մանրամասն կրտսենք հաջորդ ենթադրութեամբ)։ Միջնադարյան հեղինակները պարուհի վարձակներին «կատակ» շեն անվանում, թեև մանրանկարներում պատկերված կանացի ֆիգուրը կատակային նկարագիր ունի, որ բխում է թե նրա ներկայացրած խաղի ձևից, և թե ավետարանական պատումի բովանդակութեանից։

Վերջապես, համոզվելու համար, որ մանրանկարիչն այստեղ պատկերել է պարային մի շարժում, հիշենք Հով-

⁴³ Վ. Ղազարյան, Սյուժետային մանրանկարը Կիլիկիայում, էջ 28։

Հաննես Թվուրանցու հետևյալ բանաստեղծական տողերը,
որոնք գարձյալ վերաբերում են Սալումին:

Անզգամ կինն լսեց
Չգուտարն շինեց գիաց գարան,
Չաչքն եւ զտներն թլացուց,
Չերանս օձեց զեզ գիտական:

Ասաց «Գնա եւ անց խաղա,
Հանց որ ժողովքն հիանան,
Ինզրկ զգլուխն զճովհանու,
Ճորժամ պարզելը բեզ խոտանան»:

Գնաց մասա պիղծն ի ժողովն,
Հոն որ իշխանքն կուտեցան,
Զվիզն կեռեց քան զխաբի օն,
Զմեհէ ոլորեց քան զաղեղան⁴⁴:

Թվում է, թե կիլիկյան մանրանկարիչն ու XV դարի
նշանավոր հայ տաղերգուն ստեղծագործելիս իրենց մտա-
պատկերում տեսել են միևնույն երևույթը, որն անշուշտ
պետք է իրական միջավայրում զոյուլթյուն ունեցող նման մի
երևույթի արտապատկերը հղած լիներ:

Այստեղ հարկ է հիշատակել XIII դարի (1274 թ.) ես
մի պատկերազարդ կիլիկյան ձեռագիր, որի խորաններից
մեկի վերին քառանկյան երկու կողմերում պատկերված են
երկարավարս մերկ կանացի ֆիգուրներ (տե՛ս նկ. 2)⁴⁵,
Իհարկե, այս ձեռագրի վրա աշխատելիս մանրանկարիչն
օգտվել է հիմնականում պատրաստի պատկերազրական (ի-
կոնոգրաֆիա) սխեմաներից, կիրառելով նաև ներսես Շնոր-
հալու ավանգաժ խորանների մեկնությունը⁴⁶: նշելով յուրա-
քանչյուր խորանի սիմվոլիկ նշանակությունը, Շնորհալին

⁴⁴ Ա. Զապախյան, Հովհաննես Թվուրանցի, «Անահիտ», Փարիզ, 1931,
N 5—6, էջ 4:

⁴⁵ S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine empire, Lon-
don, 1945, Pl. XXV, 2.

⁴⁶ Հմմտ. Վ. Ղազարյան, Սարգիս Պիծակ, էջ 34—35:

գրում է. «Իսկ յոթերորդ խորանն կա՛մա՛լ՝ Են նշանակ պտենիկ և օտարազգի կանանց՝ Թա՛մարայ՝ Բախարու՝ Հոռութայ»⁴⁷:

Համանաբար, ինչպես մեկնություն հեղինակը, այնպես էլ մանրանկարիչն ենթադրել են կա՛մա՛լ բառի նաև երկրորդ, հունարեն ὕψις (սլար, միջախաղ) բառին համարժեք նշանակությունը, այն է՝ խաղ ուսուսանելոյ, կայք, պար⁴⁸ (հմմտ. saltatio և ցուցք բառերի բացատրության հետ): Միաժամանակ մեզ վիճելի է թվում Գ. Գոյանի այն եզրակացությունը, թե միջնադարյան մանրանկարիչը խորանի վրա պատկերել է կրկիկյան վարձակներին⁴⁹: Ամենից առաջ զրան հակառու է ֆիգուրների բացարձակ մերկությունը: Ժամանակին Հեթման Թալիսը բազմաթիվ օրինակներով հավաստել է, որ նույնիսկ Հռոմեական կայսրության օրոք պարուհի միմոսներն առանց հանդերձանքի բեմ չեն ելել⁵⁰: Նրանք հաճախ են ցուցադրել «մերկություն», բայց ոչ մերկ մարմին, որ խորթ է թատերական արվեստի էությունը⁵¹: Պարուհի միմոսների մերկ լինելու մասին աղնարկել են միայն եկեղեցու հայրերը, որոնց խնդիրն էր ոչ թե նկարագրել իրենց ժամանակակից դերասանուհիներին, այլ բնութագրել նրանց «անառակ» վարքագիծը: Միջնադարյան գլուխներին մեկում «լինել մերկ» արտահայտությունը համապատասխանում է՝ «կրել թեթև զգեստ» (esum nudus, fero levis, γυμνάζω)⁵²: Եվ եթե նկատի առնենք այն սերտ կապը, որ դիտվում է միջին դարերում զրավոր խոսքի

⁴⁷ «Մեկնությունն սուրբ Անտարանի, որ բոա Մառթիսի, արարեալ ի որդւն ներսիս Շնորհալոյ», Գ. Պոլիս, 1925, էջ 9 (ընդգծումը մերն է—Գ. Ս.):

⁴⁸ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 1080:

⁴⁹ Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 340:

⁵⁰ Տե՛ս Հ. Ռայլս, նշվ. աշխ., էջ 156—170:

⁵¹ Н. Евреинов, Pro scena sua, СПб., 1913, стр. 161—175.
Э. Бенгли, Жизнь драмы, М., 1978, стр. 141.

⁵² Հ. Ռայլս, նշվ. աշխ., էջ 170:

ու նկարագրող պատկերին միջև⁵³, ապա մեզ պարզ կդառնա, թե ինչու, թվում է, սկիզբներով շփոթեցված զգացումներին, մանրանկարի հնդկնակը իր էկեղանի տպավորությունները փոխարինել է իրեն համար ոչ պակաս լեռնաշղթաներով պատկերացրած սիմվոլներով: Պատճառն այն է, որ այս գեղարվեստ նրա համար ոչ մի էական տարբերություն չկար հրապարակային թատրոնում հանդես եկող վարձակների ու դուսանների (որոնց գերն առաջնակարգ կարևորություն ունենր նախորդ մանրանկարում) և հին կտակարանի անբարոյական կանանց միջև:

Նույնպես և Վարդան Այդեկցին «Թէ որպէս երևեցաւ ախտ շնութեանն»⁵⁴ առակում, բնութագրելով կիլիկյան դուստանների ու վարձակների արվեստը, գիտնում է հին կտակարանի պատկանոն առասպելապատմաներին. «...ցաւ և ցանկութիւն շնութեան բուսաւ յառաջագոյն յորդոցն Կայենի ալսպէս: Զի բրդիքն Սեթա[յ] նախատէին զազգն Կայենի, և նորա ոչ կարացին համբերել. այլ խորհեցան կորուսանել զորդիքն Սեթա[յ] զի այլ մի նախատեսցեն զնստաւ: Եւ յարեաւ կին մի յազգէն Կայենի և շար գիւացն խորհրդակցութեամբ արուեստեալ կազմեաց ըզարդարանսն դատերաց ազգին Կայենի, և հուսականսն և զծամակալսն զխոց նորա, զղեղ երեսացն և զսընկոյր աշացն, և զայլսն ամենայն և պճնազարդեալ գիւանման խենշացոյց զնստաւ: Եւ դարձեալ յարեաւ այր մի ի նոյն ազգէն Կայենի, և արուեստեալ՝ կազմեաց գիւացն ձեռնտութեամբ զամենայն քաղցրածայնս, զփողս, և ըզնաւս, զտասնադիս և զծրնձղայս, զրմպուկս, և զֆնաւս, և զայլս ամենայն: Եւ եկեալ ժողովեցան ի մի վայր, զարդարեցին զկանայսն, և սկսան ուտել և ըմպել, և հարկանել զքաղցրահնչաւը երգարանս:

⁵³ Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, стр. 28.

⁵⁴ Н. Марр, Сборники притч Вардана, т. III, СПб., 1894, стр. 80-81. Առակը բերում ենք Մաշտոցի անվան մատենադարանի 8356 ձեռագրից (1322 թ.), որը Ն. Մարտի օգտագործած ձեռագրից ի թվում ընդգրկված չէ և նրանց համեմատ ամենահինն է:

ծափու հարկանէին և խայտային կայրէին և խաղային և ցնծալով երգէին: Եւ դայն տեսնաւ որդոցն Սեթալի, և ահա ետաց և շարժեցաւ սակաւ սակաւ շնութեան ցանկութիւն ի սիրտս նոցա զիւացն արկածիւր: Եւ եկեալ առ որդիքն կայենի սկսան ուրախանալ, և մտնալ խառնակեցան ընդ կայենի զստերացն շնութեամբ...»⁵⁵:

Թեև առակի առաջին մասն իր սյուսետային հորինվածքով փոխառնված է պարականոններից, աշխուսմենայնիվ Ալգեկցին այստեղ համեմատաբար ավելի խնայարարն է⁵⁶, քան վերևում զիտարկված մանրանկարի հեղինակը: Կայենի դուռների ու որդիների խանդավառ խրախճանքի պատկերավոր նկարագրութլունն իր բնութիւնով հիշեցնում է հին հռոմեական կալութարարութեաններից մեկի որմնանկարում պատկերված հղկապական միմոսների հանդեսը (տե՛ս նկ. 3)⁵⁷, որտեղ նույնպես առկա են ծափ, կայրիւն, խաղ, ցունծի, երգ (հմմտ. ցուցք բառի բացատրութլան հետ): Մեզ հայտնի է, որ անտիկ Հռոմի լավագոյն միմոսներն իրենց արվեստը մշակել են ինչպես Գաղայում և Անտիոքում (Ասորիք), այն-

⁵⁵ ՄԻ, Հեռ. Մ 8356, էջ 64ա—67ա (այս և հետագա բնագծումները շերտ են—Գ. Ս.):

⁵⁶ Հմմտ. «... Իսկ աղբիւնքն ազգին կայենի, հետքիւր սահմանեցին զկարմրագեղն և զաշխարհագեղն, [որտե՛ր] զերեսս կարմրացուցանին և սպիտակացուցանէին, զունքն քաշեցին և զաշուն զեղեցին և ծարուր զրին, բզձառն և զվարսիս սահմանեցին, և այլ պէտպէս սաղ և երգարանս սահմանեցին, սուսն և շէնուն խիւնէրն և կարմրեցուցին, և այլ սարկարանօք զմարմինս իրեանց զարդարեցին և պննեցին: Եւ այնպիսի պննեաց զհետքիւր և սղիլ ազգի Լզտնաիօք գնացին ի լեռն խեղճլով և արեկով, ծափ տարով և ֆաղս եկեցացուցնելով, երկայն անկով և պէտպէս ձայնի Լզտնակիւով՝ խառնեցան ընդ որդոցն Սեթալ...» («Թանգարան Հին և Նոր Եափնեաց», հատ. Ա, «Անկանոն զիրք Հին կապարանաց», Վենետիկ, 1896, էջ 321): Համեմատելով բերված տեքստում բնագծված տղերք Ալգեկցու առակից մեղրերված հաավածում բնագծված տղերքի հետ, պարզորոշ տեսնում ենք և նրանց բնահամայնութիւնը, և միմոսմանակ տարբերութլւնը:

⁵⁷ O. Jahn, Die Wandgemälde des Columbarium's in der Villa Panfilii mit Erläuterung. München, 1857, Taf. II, 5.

պէս էլ Ալեքսանդրիայում (Եգիպտոս)⁵⁵։ Եւդ ավանդույթը պահպանվել է նաև միջին դարերում։ Բյուզանդացի մի հեղինակ հիացմունքով է նշում Եգիպտոսից եկած Թափառաշրջիկ դերասանները նույնը, որոնց արվեստին, նույն հեղինակի վկայությամբ, ականատես են եղել նաև Հայաստանում⁵⁶։

Համաձայն Օստոն Յանի, որը գեղես անցյալ դարամիջին վերժանել և հրապարակել է հիշյալ որմնանկարը, կենտրոնում պարող երկու երիտասարդները պատկանում են *παλαιὸν ἔτος* (անպարկեշտ զրույցներ վարող) և *εισαίεius* (սանձարձակ, լիտի շարժումներով պարող) կոչված միմասական տիպերին⁵⁷։ Ինչպես նշում է գերմանացի գիտնականը, պատկերված տեսարանում հեղինակն ընտրել է այն պահը, երբ պարելիս միմասները միաժամանակ երգում են անպարկեշտ բովանդակությամբ մի երգ։ Այս հանգամանքն առավել էական է մեզ համար այն առումով, որ առակի երկրորդ մասում Ալգեկցին հանգում է հետևյալ բարոյախոսությունը. «Եւ այսու մեծ կորստամբ ոչ հագեցաւ անիծեալ վիշտայն սատանայ այլ սովաւ եմուտ մարդկան, և ի նույն շնութեամբ, ցանկութիւն ջերմացուցանէ և յորդորէ զամենայն մարդ մինչև ի կատարումն։ Ապա յիրաւի զրեցին սուրբքն աստուծոյ, թէ պճնաւդ և զարդասէր կինն բնակարան է պիղծ գիւացն, նման դստերն Հերովդիագայ։ Որ գիւանման պճնեալ խենեշացաւ և կաքաւելովն ետ հատանել զգուխ երանահրաշ մեծ մարդարէին Յովհանու... Նաև այս յիրաւի զրեցաւ թէ զուսանն կոշնական է սատանայի և գիւաց նորա, բանդի քաղցրայնչաւդ երգարանաւն յորդորեալ շարժէ զցանկութիւն շնութեան, զի մարմաչեալ հեշտացուցանեն զմարմինն»⁵⁸։

⁵⁵ Հ. Օսայն, Եւդ. աշխ., էջ 699։

⁵⁶ П. Безобразов, Очерки византийской культуры, Петроград, 1919, стр. 147—148.

⁵⁷ Օ. Բան, Եւդ. աշխ., էջ 26—29։

⁵⁸ ՄԽ, ձեռ. 8356, էջ 65ր։

Վերահիշյալ միմասնների երգն ու պարը նույնպես արթնացնում էին մարդու զգայական բնությունը: Եվ նմանորակ հանդիսանքներն ավելի ներագեղ ու հրապուրիչ դարձնելու համար փողային և հարվածային գործիքների կողքին սովորաբար հնչում էր շորս լարանոց տավիղը (շալթուլ), որի վրա նվագակցող կանայք (շալթուլչու) այդ միմասների մշտական ուղեկիցներն էին⁶²: Այդեկցու թվարկած երաժշտական գործիքները ևս պատահական չեն հիշատակվում: Ըստ երևույթին, Կիլիկյան Հայաստանի գուսանական թատրոնն ունեցել է այդ գործիքներից կազմված երաժշտախումբ⁶³, որի նվագակցությամբ ցուցնեում հանդես եկող գուսաններն ու վարձակներն իրենց պարային խաղերով ու երգերով առավել դյուրին էին «հեշտացուցանում» հանդիսատեսներին:

Միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու միջնադարյան կրոնավորները ջանում էին ոչ միայն հեռու մնալ այդ գայթակղիչ ներկայացումներից, այլև ուրիշներին էին զգուշացնում. «Մի՛ տեսցէ ական զգարշելիսն և մի՛ լուիցէ ունկն զերգս պոռնկական»⁶⁴: Իսկ մեկ այլ առիթով, ինչպես արդեն գիտենք, իր և իր ժամանակակիցների անունից Սարգիս Շնորհալին բացահայտ խոստովանել է. «Յերգս լկտութեան և ի կատակերգութեան առավել հեշտանամք»⁶⁵: Միևնույն մտահոգությունն է անհանգստացրել նաև Գրիգոր Մարաշեցուն. «Մի՛ զլսելիս բացցուք ի շարաշար լսելութիւն և մի՛ պոռնկական երգոցն միտ դիցուք»⁶⁶: Բայց չէ որ ժամանակին այդ հանդիսանքների ականատեսներից մեկն է եղել նաև հենց ինքը, ուստի և բացականչելով «վա՛յ քեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի երգոց դիւական. և ընդունեցայք

⁶² Ա. Լան, Եզվ. աշխ., էջ 27:

⁶³ Հմմտ. Ն. Կ. Բահմիզյան, Եզվ. աշխ., էջ 28, 29—37

⁶⁴ ՄՄ, ձեռ. 2850, էջ 202բ:

⁶⁵ Սարգիս Շնորհալի, Եզվ. հրատ., էջ 157:

⁶⁶ Մեջբերվում է քսա Հ. Վ. Հովհաննիսյանի, Եզվ. աշխ., էջ 128:

դրանա խարեութեան և ստութեան»⁶⁷, մեզա է ևկել իր «Վայք ողբոցներում»:

Համեմատենք այս վիպալուսնները: Դժգուր չէ ամոզվել, որ դրանք միմյանց շատ հարադատ ևն իրենց բովանդակությամբ: Հավանաբար պատճառն այն է, որ բոլորն էլ ակնարկում են միանման կամ համարելիք լիարժեքության իրողություններ, որոնց համախմբող ժանրային անվանմանը կրկին հանդիպում ենք Մարաշեցու «Վայք ողբոցներում»: «Ոչ ակն ակնարկելով տեսանէ ընտպատշաճան ոչ ունին լսէ զլիտի և զցասաց բանն»⁶⁸: Ցցասաց բառը, որ նշանակում է «ասացեալն իրր զցուցս աշխարհական երգոց»⁶⁹, վստահորեն կարող ենք ասել՝ ենթադրում է նաև լուսնային տեսիլների խմայտը:

Եվ այսպես, մեր հետաուսնուն այն է, որ միջնադարյան հայ գուսանների ու վարձակների արվեստին հատկանշական են եղել պարն ու մնջախաղը: Ընդ որում դրանք տարանջատ չէին միմյանցից, այլ իրար հետ միահյուսված, երգ ու երաժշտության համադրությամբ ներկայացրել են ինքնօրինակ մի թատերախաղ՝ ցուց, որ գոյություն է ունեցել հայ միջավայրում անհիշելի ժամանակներից, ծնունդ առնելով հեազույն կրոնա-ծիսական արարողությունների ընդերքում: Տիպաբանորեն նրա գուգահեռը կարելի է համարել անտիկ Հունաստանում հայտնի դեյկելոն (δεικνυ, կոչված միմոսային հանդիսանքը: Թատերական արվեստի այս երկու տեսակներին բնորոշ սոսանձնահատկություններից էր՝ բացահայտել, ի ցույց դնել մարդու զգայական բնությունը:

Ինչպես արդեն գիտենք, XII—XIII դարերում կիլիկիայի քաղաքային կյանքի բարդավաճմանը գուղընթաց ծաղկում էր ապրում նաև հայ ժողովրդի մշակութային կյանքը: Ասպարեղ էին գալիս ստեղծագործական նոր ուժեր և գե-

⁶⁷ ՄՄ, ձև. N 103, էջ 46ր:

⁶⁸ ՄՄ, ձև. N 7013, էջ 64ա:

⁶⁹ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 320:

դարձնատական նոր արժեքներ։ Զարթոնք էին ապրում մարդկային կենսամիով զգացմունքներն ու իդեալները, ժողովրդի հինավուրց ավանդույթներն ու սովորույթները։

Այլ կերպ ասած, վերածնվում էր «հեթանոսական դարերի բուն աշխարհիկ ոգին և աշխարհայեցողությունը հակառակ կրոնականիդեացականի»։ Բառացիորեն այդ են ակնարկում նաև Ներսես Լամբրոնացու հետևյալ տողերը. «Թողեալ զանուն Քրիստոսի, Հայկինն և Արամայ, Հոռոմոց և Ելենացւոց անուամբքն մեծարանեմք ի վերայ իրերաց. և առ կշտամբանսն Պօղոսի ընդդէմ մեր առ այս՝ հեղզալուր լինիմք։ Ո՞վ անմիաք ասէ. Հայկն ի խաշ ելեալ է վասն ձեր, կամ յԱրամայ անո՞ւն մկրտեցարուք. ապա թէ ոչ՝ զիա՞րդ երկրորդ համարեալ զանունն Քրիստոսի. որ ի վերայ ձեր մեռաւ, նախնեօքն հեթանօսքն պարծիր»⁷⁰։

Հասկանալի է, որ, դիմելով Պողոս առաքյալի «Առ կրոնիացիս» առաջին թղթում բերված արտահայտությանը՝ «միթէ Պաւղոս ի խաշ ելեալ իցէ վասն ձեր, կամ յանուն Պաւղոսի մկրտեցարուք» (13, 14), Լամբրոնացին նկատի է ունեցել կիլիկյան իրականության մեջ տեղ գտած այնպիսի երևույթները, ինչպես հավանորեն առասպելական դուրացազուններին՝ Հայկին, Արամին, զուցե նաև հայ ժողովրդի հեթանոսական անցյալի այլ դիցաբանական կամ պատմական հերոսներին փառաբանելն էր, նրանցով հպարտանալը, նրանց շուրջն առասպելներ հյուսելը և այլն։ Հոգևորականությանը, ըստ երևույթին, իրոք սկսել էր մտահոգել բնակչության լայն շրջաններում աճող հետաքրքրությունը դեպի ժողովրդական բանահյուսությունն ու ավանդապատումները։ Իսկ Դնարավո՞ր է, որ դրանք միաժամանակ ընդգրկված լինեին նաև գուստնական թատերախմբերի խաղացանկը։ Տվյալ դեպքում այս հարցի լուսաբանումը մեզ համար առաջնակարգ կարևորություն ունի։

Ըստ Գարեգին Լեոնյանի՝ միանգամայն հնարավոր է։

⁷⁰ «Մերոյն Ներսիսի Լամբրոնացւոյ Աստուածատուութիւն վասն միութեան եկեղեցւոյ...», Կալկաթա, 1851, էջ 22—23։

Քառերագետը գտնում է, որ Լամբրոնացին իր զայրույթն ուղղելի հասցեագրել է գուսաններին, նկատի ունենալով նույնը «խաղը, և Հայկին, Արամին ու այլ հեթանոս նախնիներին պատկերացնելը»⁷¹։ Կարծում ենք, մի փոքր հասկանալի հետևություն է այս և առաջին հայացքից համոզիչ չի թվում։ Նախ՝ Լամբրոնացին այստեղ գիմում է հոգնակի ձևով՝ «մեծաբանեմք», ասել է թե՛ ընդհանրացնում է երեւելույթը, համարում է այն կրիկյան ողջ հասարակությանը բնորոշ։ Հետևաբար այս կոնտեքստում նրան դժվար թե զրադեցրած լիներ մասնավորապես գուսանների խաղը կամ գուսանական թատրոնի խաղացանկի բովանդակությունը։ Երկրորդը՝ Լամբրոնացու «Առնաբանություն» երկը, որտեղ էլ կարդում ենք վերահիշյալ տողերը, թատրոնամերժ ճառ է, այլ նվիրված է դավանաբանական խնդիրների պարզաբանմանը, ուստի կրկին ևս անհիմն է թվում նրա խոսքերում անմիջականորեն թատրոնին վերաբերող ակնարկներ ընդգծելը։

Դուցե ավելի ճիշտ կլիներ, եթե փորձեինք պատասխանել հետևյալ հարցին, ինչպե՞ս կամ ի՞նչ ճանապարհով են Հայկի, Արամի և թե այլ հեթանոս նախնիների շուրջը հորինված առասպելներն ու ավանդապատումները շրջանառել ժողովրդի մեջ։ Չէ՞ որ այս բնույթի վիպական պատմա-գրույթները ինչպես հնում, այնպես և միջնադարում ավանդվել են զերազանցապես բանավոր ճանապարհով՝ հիմնականում վիպերգու գուսանների միջոցով⁷²։ Հայտնի է, որ դեռևս Գրիգոր Մագիստրոսի օրոք մեծ ժողովրդականություն են վայելել, այսպես կոչված, «Հայկեան» հանդեսները, որոնք

⁷¹ Գ. Առնյան, նշվ. աշխ., էջ 71։

⁷² Ըստ Հր. Անաոյանի, գուսան տերմինը, հավանորեն, առաջացել է զեպտասմ բառից (Հայերեն արժատական բառարան, հատ. 4, էջ 636)։ «Գեպտասմ» — գրում է նա, — «ճիշտ ինչպես վիպասան և հատուկապես, հայերենի հնագույն բառերի շարքից է՝ ...իրեն պղծք ասող»։ Այս բառը՝ վիպասան բառի հետ միասին ներկայացնում է հին հայոց երգիչների մի տեսակը, որ պարապում էր իշխանների և թագավորների վրա գովերգ ասելով ու երգելով (նույն տեղում)։

ներկայացումներ էին «այս հասկացութեան ամենալայն առումով», ներկայացումներ իրենց «բոլոր առիթրուտներով, ցուցադրվող գործողութեան բոլոր ձևերով»⁷³։ Ուստի այս հարցադրման տեսանկյունից, կարծում ենք, արդեն արդարանում է կամբրոնացու խոսքերում թատրոնին թեև ոչ անմիջականորեն վերաբերող, սակայն նրա հետ ևս առնչվող ակնարկներ փնտրելու փորձը։ Ամենայն հավանականությամբ, կիլիկյան իրականության պայմաններում հայ գուսանները ոչ միայն պիմել են հնագույն՝ նախաքրիստոնեական ժամանակներում հորինված առասպելական պատումներին, այլև վերանորոգել են այդ շրջանում ձևավորված դրանց ավանդման թատերատեսուարանային ձևերը։

Սոցիալ-տնտեսական մշակութային բնագավառներում, ինչպես նաև քաղաքական ասպարեզում կիլիկյան հայերի ձեռք բերած հաջողություններն անշուշտ նպաստում էին հասարակական կյանքի բարգավաճմանը։ Մակայն շմոռանանք, որ դրա շնորհիվ միաժամանակ բորբոքվում էին ժողովրդի աղաքյին ինքնադիտակցությունն ու հայրենասիրական զգացմունքները, որոնք անհրաժեշտ և անփոխարինելի գործոն էին երկրի խաղաղ բարեկեցությանը մշտապես սպառնացող թշնամիներին բավարար հակահարված տալու համար։ Եվ բնական է, որ կիլիկյան շրջանում հայ գուսաններն իրենց խաղացանկն են ընդգրկել ինչպես հնավանդ առասպելապատումներ, զրույցներ ու առակներ, այնպես և նոր ժամանակներում հորինված երգեր, որոնք եկել են գովաբանելու հայ ժողովրդի հերոսական և աննկուն ոգին։

Նորաստեղծ գուսանական երգերի այդ շարքում թատերադիտական հայեցակետից առանձնակի ուշադրության է արժանի Լևոն Գ թագավորի գերեվարմանը նվիրված տաղը, որն աչքի է ընկնում իր հարուստ խաղային ևնթատեքստով։

⁷³ Հ. Վ. Լեվեանիսյան, նշվ. աշխ., էջ 185։

Աստի, բղկննն առեմ,
Աստի, բղկննն առեմ,
Որ առաջնայ ձեռք ընկեալ նա գերի:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

Սուլբան ի մեռան* ելել,
Սուլբան ի մեռան ելել,
Իր սակի զոնտն կու խաղայ:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

Խաղաց, իր ընկերն երևտ,
Խաղաց, իր ընկերն երևտ,
— Ան խաղայ աւ սուր առաջադի:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

— Խաղայ, խաղըն քեզ վայել,
Խաղայ, խաղն քեզ վայել,
Ու ա իմ առաջն քեզ գերի:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

— Հէտն, զու առաջիկ լինիս,
Հէտն, զու առաջիկ լինիս,
Քեզ առեմ առաջնայ թաղաւոր:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

Հէտն ի բերդին նստել,
Հէտն ի բերդին նստել,
Դրաւորդին* ալին աւ կու լայ:
Իմ լոյս աւ սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օգնական կենայ
Հէտնիս, ամէն, աւեր Յիսուս:

* Մեռան — մեյդան՝ առաջադի, ձիարձակարան:

— Քերվան, որ ի Սիւ կերթայ,
Քերվան, որ ի Սիւ կերթայ,
Գուր զապար տանից պատգայիս:
Իմ լոյս ու սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օղնական կենայ
լէոնիս, ամէ՛ն, աւր Յիսուս:

Ոնց որ պապան ալ զայն լրանց,
Ոնց որ պապան ալ զայն լրանց,
Շատ լենել քաշեց նրամով:
Իմ լոյս ու սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օղնական կենայ
լէոնիս, ամէ՛ն, աւր Յիսուս:

Նկաւ, ի սուլթան ելաւ,
Նկաւ, ի սուլթան ելաւ,
Շատ զնաւր լճան յարենէ:
Իմ լոյս ու սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օղնական կենայ
լէոնիս, ամէ՛ն, աւր Յիսուս:

Իյառ զիր լէոն որդին,
Իյառ զիր լէոն որդին
Ու հասաւ սըրտին մարտտին:
Իմ լոյս ու սուրբ կոյս,
Սուրբ խաչն օղնական կենայ
լէոնիս, ամէ՛ն, աւր Յիսուս⁷⁴:

Ուշագրավ է այստեղ հիմնականում երկու պարագա: Նախ՝ որ պատերազմող կողմը՝ տաճկաց սուլթանը, կոչ է անում լեոնին դուրս գալ խաղահրապարակ, ուր ինքը «եւել, իր ոսկի գունտն կու խաղայ»: Այլ կերպ ասած, հակառակորդների մենամարտը թվում է, թե պայմանաբար պետք է շարունակվի մեյդանում՝ խաղադաշտում (ստպարեզում, ձիարձակարանում): Կարծում ենք, որ դա միայն հաջող գտնված րանսատեղծական այլարանությունն չէ: Ըստ երեւիվթին, միջավայրը, որտեղ սովորաբար հանդես են եկել միջնադարյան գուսաններն իրենց երգերով, թելադրել է դի-

⁷⁴ Աս. Մնացականյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Եր., 1956, էջ 228—230:

մեկ հենց այս փոխարեքական պատկերին: Ասելով միջա-
վայր, նկատի ունենք ընդհանրապես հրապարակային հան-
դիսանքների խաղաղվայրը: Ինչպես հայտնի է, միջնադարում
թափերական ներկայացումներ կարող էին կազմակերպվել
ամենուր՝ սկսած նախարարական պալատներից մինչև քա-
ղաքային շուկաներն ու ձիարձակարանները: Այդ մասին
մենք դեռ առիթ կունենանք մանրամասն խոսելու: Այժմ
միայն նկատենք, որ խաղային այս իրադրությունն պայման-
ներում հակընդդեմ կանգնած թշնամիների խոսքը դրամա-
տիկական հեշելություն է հաղորդում երգին: Սա մյուս էա-
կան հատկանիշն է, որ կուլերինք ընդդեմ: Թեև տեքստում
երկխոսություններն առանձնապես մեծ տեղ չեն բռնում,
սակայն երգն ամբողջովին վերցրած հագեցած է դրամա-
տիկական շնչով: Ինչո՞ւ: Որովհետև քնդդիմադիր երկու
կողմն էլ այստեղ արտահայտում են կոնկրետ կամային
ձգտում: Սուլթանը մարտահրավեր է անում («Առ խաղայ
ու տուր տատայիդ»), սակայն լեռնը հրաժարվում է գերի
վիճակում խաղի մեջ մտնել թշնամու հետ («Թաղայ, խաղն
քեզ վայել, ես ու իմ տատան քեզ գերի»: Եվ վերջապես,
այդ նույն թշնամու անպատասխան մնացած առաջարկու-
թյունը՝ «Լէտն, դու տաճիկ լինիս, քեզ անեմ տաճկաց թա-
ղաւոր», դալիս է էլ ավելի օրելու իրավիճակի դրամատիզ-
մը, որը և պահպանվում է մինչև վերջ՝ մինչև որ սուլթանը
կպարավի և լեռնը կաղատադրվի գերությունից:

Միջնադարյան դրամատիկական երկ է մեղ հիշեցնում
«Սուղ դասեր մեծի իշխանի» խորագիրը կրող ստեղծագոր-
ծությունը: Այստեղ խոսք է դնում այն մասին, թե ինչպես
հայ իշխանը պատրաստվում է իր դասերը կնություն տալ
թաթար խանին: Երկի բովանդակությունը հուշում է, որ այն
կարող էր հորինված լինել մոնղոլների տիրապետության
ժամանակաշրջանում¹², ընդ որում՝ երբ կիլիկյան հայկական
թագավորությունը ձեռնառու էր բարեկամական հարաբերու-
թյուններ հաստատել Ռսկե Հորդայի հետ:

¹² Հմմտ. Դ. Առնյան, *Եղվ. աշխ.*, էջ 80:

Յուրի Վեսելովսկու չարծիրով, «Սուղ դատերը» երբեք էլ չի խաղարկվել⁷⁸։ Սակայն դիտնականը չի հիմնավորում իր տեսակետը, ուստի և այն տարակուսանքի տեղիք է տալիս։ Մինչդեռ դրա հակաթեզն ավելի տրամաբանական է և համոզիչ, երբ նկատի ենք առնում մի էական հատկանիշ, այն է՝ երկի ընդգծված դրամատիկական կառուցվածքը։ Ել ինչո՞ւ համար այն պետք է հորինված լիներ տրամախոսություն ձևով, եթե ոչ՝ դիմապատկերով վերարտադրելու և թատերայնորեն խաղարկելու համար։ Չմոռանանք, որ ժողովրդական ստեղծագործության այս բացառիկ նմուշը ավանդվել է բանավոր ճանապարհով, ինչպես և բազմաթիվ այլ դուստնական երգեր։ Իհարկե, ոչ մի կասկած, որ այն գրի է առնվել նոր ժամանակներում, դուցե և XIX դարի սկզբներին։ Ժամանակի ընթացքում, բերնեբերան անցնելով և իր վրա կրելով բազմաթիվ բարբառների ազդեցությունը, դրամատիկական այս ստեղծագործության բնօրինակ տեքստի լեզվանյութն անշուշտ չէր կարող շփոթվել։ Կարծում ենք, դա բնական է։ Այստեղից էլ, հավանաբար, զարիս է այն պարզ խոսակցական լեզուն, որ բանեցնում են դործող անձիք։ Այդ կապակցությամբ Գարեգին Լևոնյանը գրում է, որ արդեն XII—XIII դարերում «գրական աշխատություններ են երևում խոսակցական լեզվով, առական, երգեր նաև բժշկարաններ։ Իսկ մոնղոլ-թաթարական արշավանքների շրջանում, երբ ընկան կամ ցար ու ցրիվ եղան ֆեոդալական շերտերի մնացորդները, նրանց հետ և իր բարձունքից ընկավ և նրանց փայփայած դրարար լեզուն։ «Սուղ դատերը» մեր կարծիքով պատկանում է այդ շրջանին⁷⁹։ Լևոնյանը, իհարկե, չի նշում, թե երկը հորինվել է Կիլիկիայում։ Գուցե այն պատճառով, որ նյութն առաջին անգամ հայտնաբերել է Գալուստ Շերմազանյանը, որը և 1840 թվականին Թիֆլիսից ուղարկել է Վենետիկ՝ Ղևոնդ Ալիշանին, որպես ժողովրդա-

⁷⁸ Ю. Веселовский, Древнейший период истории армянского театра. — В кн.: Об армянской литературе, Ереван, 1941, стр. 82.

կան բանահայտութիւնն բացատրել մի արժեք: Վերջինս էլ հրատարակել է այն «Հայոց Կրօնը ասակականք» ժողովածու: Եվ այնուամենայնիւ, կարծում ենք, բացառված չէ, որ արեւելահայերին ծանոթ այս դրամատիկական պատումը ժամանակին հայտնի է եղել նաև կիլիկյան հայերին: Անհավանական չէ նույնիսկ, որ հենց նրանք էլ ավանդած լինեն այդ պատումը: Բառապաշարը թող չշփոթեցնէ: Ինչպես արդեն տեսցինք, մեր ձեռքի տակ նրան տեսաւ ընդհանուր չէ, այլ նրա նորոգված տարբերակն է միայն: Ընթերցենք այն:

Աղախիւն

Ի՞նչ ես նրանի մոռնիք քո բռնին,
Վե՛ր կաց, դարս ե՛կ թէ ի՞նչ խօսին,
Ենդճիկ, է՛ս էր քո արժանին
Որ դու բնիս կին թաթարին,
Դու պէտք էիր ընծի տիկին,
Տիկնաց տիկին մեծ իշխանին,
Եւ ոչ Հազկո առօրինին
Ձեռք կապած ընծի զնոյն:

Դուստրն

Ի՞նչ ես ասում հարցդ կըտրած,
Չեմ հասկանում, ասա դու բաց:

Աղախիւն

Էսքո տաղըդ թրտա կորաւ,
Լուս արեւոյ խաւարեցաւ,
Վա՛յ իմ գրելիս, վա՛յ քեզ Շուշան,
Գեթի զնացիր Թաթարասան,
Լուս հաւաքող պէտք է մոռնաւ
Մահամետի կրօնքին դառնաւ:

Դուստրն

Էկտոյ առնայ, բերանդ շորնայ,
Ի՞նչ համբաւ է, ասա ի՞նչ կայ:

Աղախիւն

Մեծ իշխանքն քեզ արեւ է,
Թաթար խանին հետքն տանէ:

ԴԻՄԱՍԻՈՒՆ

Ազնի թաղարք, եկէ՛ք եկէ՛ք
 Կարած գլխիս դառք լացէ՛ք.
 Սեւ էր դառել օր ծընընդեան
 Որ ես ծընայ վրշտառանկան:
 Մէրիկ վեր կաց գերեզմանէդ
 Համբաւ լըսէ աղբըկանէդ:
 Իմ սեւ բաղդը կեպէս արեց,
 Թաթարքաւան մինակ բըշեց.
 Անգույժ օրհաս հոգին հանէ,
 Գետին պառտէ ինձ ներս ասեւէ:

Ազախիմն

Աղբիկ պարտեմ, էս ի՞նչ լաց է,
 Աղի աբցունք դառնեմ կտձ է.
 Մենք ամենքս ցաւոյ տանենք,
 Մեր գլուխը քեզ մասաւ կանենք.
 Ուր որ երթաւ հեաւոյ կրգանք,
 Ձեր ազ ու հացըն կըմտանա՞նք.
 Մենք վա՞նց պէտք է տեսնենք աշքով:
 Տեղէս մինակ զընաս լալով.
 Աչքերդ սրբէ եւ հանդարտութիւր,
 Հերիք եկաւ քեզ մի՞ ծեծութիւր:

Պատաս

Վախումս տարի եմ ես ձեր գրտեմ.
 Հէրքդ պապերդ են իմ կըրտեմ
 Մընած սընած իշխան եղած
 Էսպէս մին ցաւ ես շեմ տեսած:
 Ականջըդ բաց լըսէ խրատիւ,
 Մրտիդ ձրպէս էս պատախ.
 Ուր որ գընաս ինչ տեղ բլինս,
 Հաստատ մընաս լուս հաստախ:
 Զրմտանաս Հայոց աղգիւս,
 Ե՛րբ հանապաղ նըրան օգնիս:
 Ամենայն ժամ միտքդ ձրգիւս
 Հալընեաքդ պիտոյ բլինս:
 Է՛հ, տէր քեզ քեզ, զընաս բարեւ,
 Փրիտաս պահէ քո լուս տընէ:

Համագլխելու համար, որ կրիկյան հայերի գուսանական արվեստին իրոք լայն ճանաչում էր գտել ընդհանրապես միջնադարյան հայ մշակութային կյանքում, դիմենք փաստացի վկայություններին: Սեփանդական շրջաններում, — գրում է Նիկողոս Թահմիզյանը, — տակավին XVII դարում հարատևած է եղել մի պատկերացում, որի համաձայն՝ Շնորհալին հանելուկներով էլ հանդես է գալիս որպես «շերտաց», այն է՝ երգասաց: Այսպես, հիշյալ հարյուրամյակում պաղափարված գրչագրերից մեկում ղեկավարված է մի շատ յուրատիպ վեճ, որ ընթանում է հանելուկներով: Վիճող կողմերն են Շնորհալին և ոմն «Կաղ ալևոր», որը և վեճի վերջում, զավեշտական զայրույթով, հետևյալն է ասում Շնորհալուն («...պատասխանեաց ալևորն և ասաց առ Սուրբն Ներսես»):

Եւ դիտէի զԵկ տէր փառաց,

Եւ վարդապետ տնեղերաց-

Գու. կիւնտէլ (տաճկ. ասոզ, երգող—Կ. Ս) ևւ շերտաց.

Աւեր շազաց, զիտոր ազաց²⁰:

Հայտնի է նաև մեկ այլ իրողություն, երբ արդեն կենսորոնական Հայաստանի գուսաններն են հանդես եկել կրիկյան հողի վրա և ցուցադրել իրենց արվեստը: Դեպքը վկայագրել է 1248 թվականին խաչակրաց արշավանքների մասնակից Ֆրանսիացի ասպետ Ժուհնվիլը. «Իշխանին հետ եկան շատ գուսանք ի Մեծ Հայոց, որք եղբարք էին. ասոնք Երուսաղէմ ուխտի կերթային, և երեք փող ունէին, որոնց ծայր երեսներն կը զարնէր: Երբ կը սկսէին փողերն հնչեցնել, կարծես թէ լնակէն եկող կարապետներու ձայն էր, և անանկ քաղցր ու շնորհալի ներդաշնակութիւններ կը հանէին, որ լսողը կը հիանար: Իրեք զարմանալի պար կը բռնէին. ոտքերնուռն տակ տախտակ մը կը դրուէր և իրենց ոտքի վրայ կեցած՝ կլոր կը դառնային անանկ, որ ոտքերնին միշտ տախտակին վրայ կու դար նորէն. երկուքը զուխնին դէպ

²⁰ Ն. Ն. Թահմիզյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, Եր., 1977, էջ 20—31.

ի կռնակներն ծռած կը դառնային, նոյնպէս անդրանիկն ալ. և երբոր գլուխը դէպ ի առջև դարձնել կու տային անոր, կը խաշակներէր երեսը. որովհետեւ կլմախէր որ շքաւ թէ դառնալու միջոցի վիզը խորտակի»⁷⁰:

Վերոհիշյալ փաստերն անտարակույս խոսում են մեր այն ենթադրութեան օգտին, որ «Սուգ դատեր մեծի իշխանի» երկը, եթէ նոյնիսկ հորինվել է ոչ կիլիկյան միջնադարում, ապա այնուամենայնիւ միանգամայն հնարավոր է, որ ծանոթ եղած լինէր նաեւ կիլիկյան դուստներին: Վերջապես, չէ որ ավելի ստեղծագործութեան մեջ շոշափվող թեման այդ ժամանակաշրջանում հարազատ է եղել համայն հայութեանը: Ինչեւէ, այսպես թէ այնպես կարելի է հանգել մի հետեւութեան, որ XII—XIII դարերում հայ դուստնական թատրոնը ձեռք էր բերել կատարյալ բարձրարժեք նկարագիր, հրապարակ հանելով ոչ միայն երգ ու մեջախաղ, պար ու երաժշտութիւն, այլև արամախոսութեան եղանակով հորինված գրամատիկական պատումներ:

Բ. ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿ ՄԻՄՈՍԵՐՆ ՈՒ ԾԱՂԱԾՈՒՆԵՐԸ

Վարդանին վերագրվող միջնադարյան առակների բազմաթիւ ժողովածուները («Ժողովածոյք Կոսկաց Վարդանայ»), որոնք, ինչպես դիտենք, կիլիկյան շրջանում արդեն մեծ ժողովրդականութիւն են վայելել, արժեքավոր են ոչ միայն գրականագիտական առումով, այլև հայ թատրոնի պատմութեան ուսումնասիրութեան հայեցակետից: Առաջին գլխում խոսվեց այն մասին, որ նրանցում ընդգրկված կարճամիտի գրուցապատումներից շատերը ժամանակին շրջել են ժողովրդի մեջ հատկապէս բանավոր ճանապարհով: Միաժամանակ նշվեց, որ այդ շրջանառմանը քիչ չեն նպաստել նաեւ թափառաշրջիկ կոմեդիաները: Մեր ձեռքի տակ եղած երեք առակներում՝ «Ըռհի», «Ըռհույ տղայ», «Զկներենա-

⁷⁰ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1862, Ի տարի, 1 թիւ, էջ 16:

գետ Ճուհին», հիշատակվում է Զուհի անունով հայտնի հիշատակարանի մի կոմեդիանտի մասին:

Ջուհին (գրվել է նաև Ճուհի, Ճուհի), որ «ծաղր առնէր և ուրախացուցանէր զմարդիկ»⁸⁰, հայտնի է եղել որպէս առակախոս ու ծաղրածու⁸¹ և՛ առաջավորաստիական, և՛ Մերձավոր արևելքի երկրներում⁸², որտեղ արաբների իշխանութւան օրոք միմոսական արվեստը դեռևս առաջատար թատերական ժանրերից էր: Հենց այդ ժամանակաշրջանում էլ արաբներն են թարգմանվել անտիկ հեղինակներ Կալիսթենեսի և Ապոլոնիոսի տրակատատները, որ նվիրված էին միմոսական թատերարվեստի հիմունքների լուսարանմանը⁸³: Եվ այս հանդամանքն անշուշտ չէր կարող նաև գործնականորէն շահագործանել Միջին արևելքի թատերական մշակութիւնը: Ուստի միանշանակ ճիշտնայնիք է, որ տեղի ծաղրածուները տիրապետել են ոչ միայն իրենց ազգային, այլև հայն միմոսների դերասանական խաղի վարպետութւանը⁸⁴: Չ'շնչե՞լ, որ դեռևս հետադարձ ժամանակներում հայ դուստները նույնպէս ոչ միայն պատմել ու երգել են, այլև խաղարկել ժողովրդական գրույցներն ու առասպելները՝ դիմելով մեջախաղային և միմոսային թատերարվեստի միջոցներին: Միջնադարում նրանց հաճախ էր շնչել են համար կատակ, կատակագոտան, որ նշանակել է գոտան կատակող կամ կատակերգակ միմոս⁸⁵: Անշուշտ, համարաբար, միայն մասնազիտացված միմոսներին չէ, որ վերաբերել է նրանց հազորդած զվարճալի պատմութւյուններն արագ յուրացվել

⁸⁰ Ն. Ման, *Ժողովրդային տոնակաց Վարդանայ մաս Բ, Ս. Պետերբուրգ, 1894*, էջ 26, 27, 49, 50, 175—177:

⁸¹ Տե՛ս «Թատրոսն պարսկերէն», Կ. Պոլիս, 1826, էջ 715:

⁸² Ն. Ման, *Եղի, աշխ., մաս II*, էջ 248:

⁸³ J. Horowitz, *Spuren griechischer Mimen im Orient*, Berlin, 1905, S. 27—28.

⁸⁴ Հմմտ *Т. А. Путинцева*, Тысячка и один год арабского театра М., 1977, стр. 60.

⁸⁵ Ենթր բառերից հայկական լեզուի, հատ. 1, վեճակի, 1936, էջ 1660:

են և հաճախ շրջել ժողովրդի մեջ նաև անեկզատների ձևով: Խնջույքների ժամանակ և կամ զանազան այլ հավաքատեղիներում, դերասանական ձիրք ունեցող յուրաքանչյուր մարդ կարող էր պատմել ու միաժամանակ խաղարկել այդ աշխարհիկ գրույցները: Ըննց դա էլ հաճախ անհանգստացրել է հոգևոր հայրերին, ինչպես, օրինակ՝ Ներսես Շնորհալուսն, որը «առար և առակս խորհրդարարս ի գրոց, և հանելուկս, զի մոխանակ առապելեաց՝ զայն աստացեն ի գինարբուսս և ի հարգանիս»⁸⁶: Շնորհալու այդ բարոյակրթական միտումներն արտահայտվել են նաև հեանյալ տողերում.

Ունախալիւսնց բզբեզ մի տայ:

Մէտք խաղար անարամնայ

Եւ գինարբուսց երջոց պարտց:

Մի հաղորդել լրկոի բարտց:

Զի իսխանակ աստէն ծաղուց,

Հաճո մէ և լացէ ամոց նոցունց...⁸⁷

Եվ, այնուամենայնիվ, ժողովուրդը սիրել է այդ «խաղերը», սիրել է զվարճախոս կատակարաններին, նրանց ծիծաղաշարժ առապելներն ու առակները, որոնց հերոսները հենց իրենք էին: Այդ գրույցապատումները, մեկից մյուսն անցնելով, հարստացել ու հղկվել են, իսկ նրանց հերոսները՝ ստացել ավելի ամբողջական նկարագիր՝ ձեռք բերելով հավաքական կերպարի արժեք: Վերահիշյալ Ջուհի ծաղրածուի տիպը, որի անվան հետ կապված են նաև մի շարք արարական հերիաթներ⁸⁸, ըստ երևույթին, ձևավորվել է նաև այս հանապարհով: Միջնադարյան թատրոնի նշանավոր պատմաբան Հերման Թայխը նման ծաղրածուներին (Թիլ Օյլենշտրիգել, Հանսվուրստ) անվանում է «ժողովրդական»⁸⁹,

⁸⁶ Արամեոս Պաննակնի. *Ելմ. հրատ.*, էջ 147.

⁸⁷ Ներսես Շնորհալի, *Բարե շափես. Վանեոսիկ*, 1928, էջ 360—363.

⁸⁸ H. Stamm. Tuntische Märchen und Gedichte. Nebst Einleitung und Übersetzung. Tl. 1. Leipzig, 1893, S. 75—83, Tl. 2. S. 126—140.

⁸⁹ Հ. Թայխ. *Ելմ. հրատ.*, էջ 321—322.

նկատի ունենալով ժողովրդի մեջ նրանց ճանաչված լինելը: Կարծում ենք, որ Զուհի անվան տարածված լինելը նույնպես հատկանշում է «ժողովրդական» ծաղրածուի ճանաչված տիպը:

Հնարավոր է, որ նախորդ դարերում այդպիսի անունով կատակարան իրոք եղած լիներ, սակայն ժամանակի ընթացքում Զումին դարձել է հասարակ անուն, մերձենալով գուսան, միմոս, ծաղրածու քառերին: Ընդ որում էականն այն է, որ միջնադարյան առականների այդ կատակերգակ հերքեր մեզ ներկայանում է բնական կոնկրետ սոցիալական տիպ, և դա «ժողովրդական ծաղրածուի» տիպն է, որի ելույթները, ինչպես ստորև կտեսնենք, հաճախ են զվարճացրել հասարակությանը: Այդ են վկայում առակի հետևյալ տողերը: «Հանդիպեցա՝ առ մի մեծաւ և յայն գեղին խիստ ազնուական տանուաւէր մի. ժողովեցան քահանայք և տանուաւէրք առ ջուհին և առեն. հազար վասն աւստուծոյ, այս օր մեզ յերևան մի դալ. այս օր ամեն երկիրս առ մեզ պիտի գայն. մի զմեզ այս օր խաղբառնէր. ծիծաղինք և ամօթ լինիմք ի ժողովրդենէն. մեր տամք քեզ. ժ. մունթ ցորեան...»⁹⁰:

Անշուշտ, այս տիպի կատակադուստներն արվեստը պահանջել է որոշակի դերասանական հմտություն, որի մասին հետաքրքիր տեղեկություն է հաղորդում առաջավորասլանի հուպիտներից մեկը. «Երբ ևս գեռ փոշոք էի և վարժվում էի դերասանական արհեստին, վարպետս երբեմն ասում էր. «Տէ՛ս, սովորի՛ր, թե ինչպես պետք է ծիծաղեցնել մարդկանց, դորժելով հակառակ նրանց ցանկության: Օրինակ, երբ քեզ ասում են «Գնա՛» պետք է մնաս, իսկ երբ ասում են «Մնա՛»՝ թող զնա: Առավոտյան մազթիւր «Բարի երեկո», իսկ երեկոները՝ «Բարի լույս...»⁹¹: Վերոհիշյալ ա-

⁹⁰ Ն. Մեռ, եղբ. աշխ., մաս Բ, էջ 27 (այս և հաջորդ մեջերսումներում պատկանում ենք քնարի ուղղագրությունը):

⁹¹ Абуль-Фарадж, Книга занимательных историй, М.—Л., 1961, стр. 174.

ռակում Ջուհին վարվում է ճիշտ ալդպես: Համաձայնելով շնեթիայանալ թաղմանը, նա «գնաց.. կտրեց կտռ է (տալիս — Գ. Ս.) մանդիկ մի փոքրիկ և ձգեաց ի վերայ գափա և կոյր շան մի և էառ գնաց ի հանդէսն, մտաւ յատեանի, ետես զնա հարկնոր տանտուէր մի, քնդ դէմ վաղեաց է տալէ. մի գայր վասն աստուծոյ, և նա պնդեց զտոն ի տնդն և տալէ. այ եղբայրք, է՞ր էք յիմար մարդիք, ևս այլ յերբ տեսնում զձեզ ի մեկ տեղ, որ զիմ ցուրեան առնում. տուք զիմ ցուրեանն և ապայ երթամ ի ձեզնէ. ծիծաղեցոյց զամենքն և խաղք արար ոչ ելօ մինչև էառ զցորեանն»⁹²:

Ուշագրավ է, որ հուզարկավորությանը Ջուհին հայտնեւում է շան հետ: Պետք է ենթադրել, նրանք սովորաբար շրջել են միասին, ինչպես և XVI դարի «Մաղմտաբանում» պատկերված խեղկատակն ու նրա կողքից վազող շունը (տե՛ս նկ. 4)⁹³: Մենք գիտենք, որ անտիկ միմոսները հաճախ են ասպարեկ հանել զանազան վարժեցրած գաղաններ⁹⁴, դրանց թվում նաև շներ (տե՛ս նկ. 5)⁹⁵: Ըստ երեսօթի, հետագայում առաջավորասիական ծաղրածուները նրանցից ժառանգել են նաև այդ ավանդույթը: Ուստի, կարծում ենք, պատահական չէ, որ դրա հետքերը նշմարվում են հայ միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում ևս. նկարադարձ մատյաններում կարելի է հանդիպել կենդանախերպ այլևայլ թատերական ֆիգուրների պատկերներ (տե՛ս նկ. 6—7)⁹⁶:

Գրիգոր Մարաշեցին հետաքրքրաշարժ մի տեսարան է նկարագրում կիլիկյան դադանավարժների ելույթներից. «Ոմանք կամին խաղ առնել զխստութիւն զաղանին, ի մագաղաթի զպատկերս գրեն և ցուցանեն իբրեւ զմարդ, իսկ նա առեալ պատառէ զմագաղաթն և անդ ցուցանէ զընթիւն

⁹² Ն. Մատ., Եզգ. աշխ., մաս Բ, էջ 27:

⁹³ «Մաղմտաբան», հրատ. Արշար. զպրի, Վենետիկ, 1565, էջ 187:

⁹⁴ Ս. Մոկուլսկի, Եզգ. աշխ., էջ 111:

⁹⁵ Ս. Յալ., Եզգ. աշխ., տախտակ 4, նկ. 12:

⁹⁶ Է. Պետրոսյան, Եզգ. աշխ., աղյուսակներ:

մարդատեղութեան»⁹⁷։ Հեղինակի վկայութիւնով, նրանք շատ հաճախ հանգես են եղել նաև պալատական միջավայրում. «Մարդատեղաց դադան ի սրահս թագաւորաց բաղում անգամ տեսի և լուեալ եմ»⁹⁸։ Մեկ ուրիշ տեղում Մարաշեցին հորդորում է «ուշիղ հաւատով, հզնաւորական ծովակալութեամբ և արիական հանգիսիս՝ տալ պատերազմ քնդ դէմ խաբող մարդատեղան գաղանին»⁹⁹։ Այստեղ ուշադրութեան է արժանի բնորոշված խաբող լատր, որ, համաձայն Նոր Հուլի-դէ-լան բառարանի, նշանակում է կեղծատր, խաղ առնող, աշպա-նող, խեղախ նաև *illusor* (լատ.), այսինքն ծաղր առնող¹⁰⁰։ Հետեւաբար, Մարաշեցին կամ համեմատել է գաղանի ա-րարքները ծաղրածուական արվեստի հետ, կամ էլ եկատի է ունեցել հենց գաղաններ վարժեցնողին, որին միջին դա-րերում բնորոշ են եղել կրկենային դերասանի բոլոր հատ-կանիշները, այդ թվում և կատակերգական։

«Խաբող» են անվանել նաև «Միմոս Զիս և վաճառ-կան» առակի հերոսին։ «Միմոս մի էր բնակեալ ի գոռն քաղաքի մի, որ ասի խաբող. և խաբէր զմարդիկ»¹⁰¹։ Պաշ-տոնապես անարգված ու հալածանքների դատապարտված միջնադարյան կոմեդիաները սովորաբար ապաստանել են արվարձաններում, քաղաքային դարպասների մոտ, որ քնդ-հանրապես հավաքվում էին ավատատիրական հասարակու-թյան ստորին խավի ներկայացուցիչները։ Այստեղ յուրային-ների շրջանում, նրանք համեմատաբար ավելի ազատ էին և ավելի դյուրին կարող էին «խաբել» ճանապարհորդներին, «որ ոչ ժամանէին մտանել ի քաղաքն՝ ի մուսա արեուս»¹⁰²։ Գրիգոր Մարաշեցու մի վկայութիւնից երևում է, որ կիլիկ-յան Հայաստանում նման զբաղմունքի տեղ միմոսները բա-վական մեծ թիվ են կազմել։ «Եղէր նախատինք զբացեալաց

⁹⁷ Մեջբերվում է քսոս Հ. Վ. Հովհաննիսյանի եղծ. աշխ. էջ 247։

⁹⁸ ՆՄ. Հեա. Ն. 103, էջ 32ա։

⁹⁹ Նախ տեղում, ձև. N 7013, էջ 51ա (բնորոշումը մերն է—Գ. Ս.)։

¹⁰⁰ Տե՛ս նոր բառգրքը հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 909։

¹⁰¹ Ն. Մուս. եղծ. աշխ. մուս. Բ, էջ 49 (բնորոշումը մերն է—Գ. Ս.)։

¹⁰² Նախ տեղում։

քոց,— գրել է նա,— ծաղր և այսպէս կատականայց ամենայն դիւայ որ խափեցին զքեզ. զի բազում էին Բան զնե ցլխոյ Բո»¹⁰³: Նրանք ճարպկորեն մոլորեցնում էին և իրենց ծաղրաշարժ խաղերի ուրորաը ներգրավում ուրախ ժամանցի սիրահար մարդկանց, քանի որ, ինչպէս եզրակացնում է Այգեկցին իր ճառերից մեկում, «ժողովուրդն յիմարեցան ի գինւոյ, և թէ յամեն ի գինին և փողաւք և թմալկաւք ըմպեն»¹⁰⁴: XIII դարի մեկ ուրիշ կիլիկյան հեղինակ ևս նկատում է, որ իր ժամանակակիցները «լարրեցութիւն գինւոյ և ի խաղս դալլալկայց զասլաշխարութեան ատարս անցուցանէին»¹⁰⁵:

«Միմոս Զիս և վաճառական» առակում հեղինակը հոմոթով նկարագրել է կիլիկյան իրականությանը բնորոշ մի դրվագ, որտեղ արտահայտվել են նաև միջնադարյան հրապարակային թատրոնին հասկանալի մի շարք մոտիվներ: Կարգանք նշված առակը:

«Եվ ահա եկ վաճառական մի, և փակեալ էր դուռն, և նայ տրամեցաւ, և ասէ միմոսն. մի հոգար, զի ամենայն բարի պատրաստեալ կայ առ իս, և առեալ զվաճառականն ի պատասխատն խցի և ուրախացուց զնայ. և ուրախացեալ վաճառական լհարց, թէ զինչ է անուն քո, որ թէ դաս ի սահմանքս մեր, ևս հասուցանեմ քեզ փոխարէն. և ասէ միմոսն. ինձ Զիս ասեն. և նայ ասէ. քոյ տղին ինչ ասէն, ասէ միմոսն. իմ տղին Զերգրանդիս ասէն. և նայ ասէ. քոյ կնոջն ինչ ասէն. և ասէ միմոսն, թէ իմ կնոջն Այլառակքանդիս. և միմոսն արբեցուց զնայ և մարքեաց զմորուս և ս[և]ացուց զերես նորա. և առեալ զինչն նորա՝ էմուտ ի քաղաքն ընդ դաղտ նեղ դուռն. և նայ ի ծաղել արեոյն դարթեաւ. և էր սառնացեալ. զի էր ձմեռն, և դողալով էմուտ ի քաղաքն. և կուտեցան մարդիկ ի վերայ նորա. և նայ հայեալ տեսանէր զմիմոսն և ասէր ընդ մարդիկն. թէ Զիս տեսեր էք. և նորա

¹⁰³ ՄՄ, Հեռ. № 7013, էջ 50ր (բնագծաւք մերն է—Գ. Օ.):

¹⁰⁴ Նույն տեղում, Հեռ. № 8356, էջ 41ա:

¹⁰⁵ Նույն տեղում. էջ 222ա:

ասէն. ահայ տեսար զքեզ. և նայ ետ զտղին անուն՝ Քանդիս տեսեր էք. և նորա ասէն քան զքեզ ա[յ]լ խաղը մարդ ալ ոչ ենք տեսեր. և նայ ասէ. Այլառակըսանդիս տեսեր էք՝ զկնոջ անուն. և նորա ասեն. քան զքեզ ալ առակ մարդ չենք տեսեր. Բ. զմորուսդ. և ա. զգլխիդ մաքրած է և երեսդ սև է քսած. և զայ շահայտեալ քաղաքին և ասէ. ես ընդ տինդերս շրջեալ եմ և շեմ տեսեալ իբրև զքեզ կամ քան զքեզ կամ ա[յ]լ առակ քան զքեզ...¹⁰⁶:

Ուշադրութիւն դարձնենք, թե որքան աշխույժ և անսպասելի շրջադարձներով է ընթանում գործողութիւնը: Եվ հիմնական շարժառիթը սրամտորեն կառուցված երկխոսութիւններն են: Ինչպես նախորդ առակում, այնպես էլ այստեղ կոմիզմն ամբողջապէս հիմնված է հակադրութեան վրա: Հակադիր են նախ հերոսների կերպարները՝ ճարպիկ ծաղրածուի և միամիտ վաճառականի: Առաջինն իր վարքագծով էապես տարբերվում է մեզ արդեն ծանոթ կատակաբան առակախոսից: Թեև Ջուհին նույնպէս «ծաղր առնէր», սակայն նրա ծաղրը նենդամիտ չի եղել և դիմացինը գրանից չի տուժել: Բարեհոգութիւնն ու կենսախինդ հումորը, պետք է ենթադրել, «ծաղովրդական» ծաղրածուին բնորոշ հատկանիշներից են եղել: Մինչդեռ «միմոսը» հրապուրում է իր զոհին կողոպտելու և հրապարակորեն խայտառակելու նպատակով: Նա հիշեցնում է ճիշտ այն խաբերաներին, որոնց մասին նարեկացին գրել է. «Կաքաւս կայիից և ցոյցս վազից խաղալկացն գիւաց զարշկեւաց ճարտար խարողաց ծուլութեամբս խմով շնորհեցի»¹⁰⁷: Մաղրածուների այս տիպը, ինչպես երևում է, հարազատ է ինչպէս խաբերա, և թե scurra՝ հացկատակ կոչված միմոսներին¹⁰⁸, որոնք Հռոմի անկումից հետո առավելապէս կենտրոնացան Բյուզանդիա-

¹⁰⁶ Ն. Ման. Նշխարաշար, մաս Ե, էջ 19-20:

¹⁰⁷ Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենադարանը, Վենետիկ, 1840, ԲԸ, էջ 19:

¹⁰⁸ Այս միմոսների տիպաբանական անգամերութեան վերաբերյալ տե՛ս Ա. Գալի եղբ. աշխ. (էջ 26):

յում և Պաղեստինում¹⁰⁹։ Հաժանաբար հենց այս տիպի հաց-կատակներին է ակնարկել նաև Գրիգոր Տղան, երբ իր նամակներից մեկում գրել է. «Ոչ իրաւացի, այլ առտաւիաստատ մտօք ոչ բոտ կանոնական դատողութեանն, այլ բոտ հաց-կատակացն բանից փաղարշելով»¹¹⁰։ Հացկատակ բառը, որի հոլանարեն համարժեքն է *broodstoot*, նշանակում է կատակող ի հացկերայքս, այսինքն ծաղրածու, որ այլոյ հացի կերակրի¹¹¹։ Մեր առակում միմոսը ներկայանում է ճիշտ այդպիսին։

Պնակաւելդ և թեթեւաբարո ծաղրածուի այս տիպը միջնադարում տարածված է եղել և՛ եվրոպական, և՛ առաջավորասիական ժողովուրդների մեջ։ Գեռեա Արշակունիների օրոք հայ ազնվականներն իրենց խնջույքների ժամանակ զվարճացել են թե դուսանների ու վարձականների, և թե զանազան կատակաբանների ելույթներով. «Ըմպէին անդ գինի բոգօք և վարձակօք և դուսանօք և կատակօք»¹¹²։ Այդ սովորույթը պահպանվել է նաև հետագա դարերում¹¹³։ Ընդ որում, Կիլիկյան Հայաստանի ու եվրոպական երկրների, առավելապես Իտալիայի միջև առևտրական կապերի ընդլայնումը (XII—XIII դդ.) կարող էր դրան մեծապես նպաստել։

Այսպես, 1936 թ. Ամբերդ ամրոցի շրջակայքում կատարված պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել է տձև, զաճաճ մարդու մի կմախք։ Հանգուցյալը, որին, ինչպես ցույց են տվել հետազոտումները, մարմնապես խեղել էին դեռևս փոքրուց, թաղված է եղել մոտավորապես XII—XIII դարերում, կենդանության օրոք իշխանավորների մոտ ծառա-

¹⁰⁹ Հմմտ. Յոզ. Հոբսթրոյ, *Եզվ. աշխ.*, էջ 6—27, նաև՝ V. Cottas, *Le théâtre à Byzance*, Paris, 1931, p. 40—47.

¹¹⁰ Գրիգոր Տղայ. *Նքմականի*, Վենետիկ, 1838, էջ 9։

¹¹¹ «Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի», հատ. 2, էջ 71։

¹¹² «Փառատոսի Բիզանդացոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912, էջ 41։

¹¹³ Տե՛ս Վ. Հացունի, *Ըաշեր և խեճույք ին Հայաստանի մեջ*, Վենետիկ, 1912, էջ 204—205։

լել է որպէս ծաղրածու¹¹⁴։ Այդ ենթադրութեանն է մզում ոչ միայն նրա խեղանդամ լինելը, այլև այն հանդամանքը, որ հանգուցյալի կողքին թաղված է եղել մի արագազ՝ հնում, միմասների խորհրդանշելը¹¹⁵, cicirrus կոչված ծաղրածուների մշտական ուղեկիցը¹¹⁶։ Ի դեպ, ըստ Լևոն Քալանթարի, խեղկատակ տերմինը միջին դարերում ենթադրել է հենց այս տիպի խեղանդամ կոմեդիանտներին։ «Շատ հիմքեր կան կարծելու, — գրում է նա, — որ կատակները պալատներում հատուկ զվարճացնողներ էին թագավորի կամ իշխանի, իսկ խեղկատակները տարբերվում էին նրանով, որ կամ ի ծնե, կամ իրենց տիրոջ կամքով ալլանդակված էին լինում՝ խեղանդամ դարձրած։ Այսպիսով, խեղկատակ նշանակում է ոչ թե խեղ, տգեղ կատակներ անող (որովհետև հնում կատակը հանաքներ անողն է և ոչ թե հանաքը), այլ տգեղացված, ալլանդակված, խեղ դարձված կատակ, ծաղրածու»¹¹⁷։ Մեզ հայտնի չէ միջին դարերից հասած որևէ գրավքը աղբյւր, որ մէջներ, բն Հայաստանում, ծաղրածու պալատական եղանակով, երեխաներին արհեստականորեն ալլանդակել են։ Մինչդեռ Արեմտյան եվրոպայում դա տարածված երևույթ էր¹¹⁸, ինչպես և աղմկականութեան մեջ ժամանցի համար թղուկ կամ սապատավոր պահելը¹¹⁹։ Հովսեփ Օրբելին հավանական է համարում, որ Ամբերդ ամրոցի տիրակալներն այդ դաճաճին որպէս ծաղրածու ձեռք բերած լինելին կիլիկյան նավահանգիստներից մեկում, ուր

¹¹⁴ Н. Орбели, Баян и скоморох XII века. — В сб. Памятники эпохи Руставели, Л., 1938, стр. 161—170.

¹¹⁵ Գ. Գոյան, Եղգ. աշխ., հատ. 1, էջ 392.

¹¹⁶ A. Dieterich, Palleinika. Pompejanische Wandbilder und römische Satyspieler, Leipzig, 1897, S 237—243.

¹¹⁷ Տե՛ս Լ. Քալանթարի գրախոսությունը Գ. Լևոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատության վերաբերյալ, «Սովետական արվեստ», Եր., 1941, № 4, էջ 66.

¹¹⁸ Հիշենք Վիկտոր Հյուգոյի ելանավոր հերոսին, որը դատապարտված էր մշտական ծիծաղելու.

¹¹⁹ Օ. Տոմե, Եղգ. աշխ., էջ 23.

է նա,— դմիմեանս ապտակել և գարշելի բանս խօսել. և զի՞նչ քան զայն շախորժելի կայցէ, զի նմանութիւն աստուծոյ պատկերի՞ դէմքն ծնծիցին, և յերասացն թշնամացն բնդ քաւր զքօսանացն գործիցես. և լցեալ գտունն մոմսօք և գոսանօք և խննդիւմ գլխագերծաց, որ իւրաքանչիւր ումեք կեղծատրեալ նման են, ի գինըմպելիսն կուտիցես ազատս և աղնուականս, և անդ կայցէ ծաղր և ապտակակօծ դմիմեանս առնել»¹²⁴. Նկատենք, որ հունարեն բնագրում ընդգծված տողերը ձևակերպված են մի փոքր այլ կերպ, «Դու՝ աղնվականդ և ազատդ տունը թատրոնի ես վերածում, և խնջույքը լցնում ես միմոսներով, և կապկում ես բեմի վրայի ածիլվածներին (... ὁ δὲ τὸν ποῖον τῶν οἰκίαν, καὶ μίμων πλῆρῶν τὸ σκαπόμενον, καὶ τοῖς ἐπὶ τῆς σκηνῆς ἐξουχήμενοις μιμνῶμενος ὁ εὐγενής καὶ ἐξουθεύς ..)»¹²⁵. Տարբերությունն ակներև է։ Սակայն ուշագրավ է, որ ազատ թարգմանություն համեկակեղ չի անտեսվել։ Եվս էլ՝ ընդգծված տողերը արտահայտությունը, որին համապատասխանում է խննդիւմ գլխագերծաց ձևը։ Հունարեն սկզբի բառը նշանակել է խորան, վրան, տաղաւար¹²⁶, քաւրոնի բնմ. քաւրոն (հատկապես ժամանակավոր շինություն), ինչպես նաև խրնջույք¹²⁷, որ այս դեպքում ենթադրում է հանդէս ուրախական տօնական քաւրոնական¹²⁸։ Ըստ երևույթին, V դարի հայ թարգմանիչը ընդգծված տողերը համապատասխանեցրել է իր միջավայրին ծանոթ թատերական համակարգին։

¹²⁴ «Յոհաննու Ոսկերեանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթեոս», գիրք Բ, Վեներկ 1826, էջ 694 (ընդգծումը մերն է—Գ. Օ.)։

¹²⁵ Joannis Chrysostomi commentariorum in Matthaeum.—J. P. Migne, Patrologia graeca, t. LVIII, Paris, 1862, p. 494 (ընդգծումը մերն է)։ Հունարեն բնագրերից բերվող այս և հաջորդ հատվածները թարգմանել է Հ. Բաբելյանը։

¹²⁶ Ընդր քաղկերք հայկազեան լեզուի, հատ. I, էջ 972։

¹²⁷ Δ. Διχαγερτζεան Μίμα λαικόν τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης. Ἀθῆναι 1950, τ. 8, 241. 6559.

¹²⁸ Ընդր քաղկերք հայկազեան լեզուի, հատ. I, էջ 555։

Ինչ վերաբերում է *ἐξουχία-ἐξουσία* ձևին, ապա բնագրում այն բնորոշում է ծաղրածունների արտաքին առանձնահատկությունը, մինչդեռ հայերենում զվխագեթ (զուխը սափրած, ածիլված) բառը, որ միևնույն իմաստն է կրում, հիշատակվելով միմոսների ու գուսանների կողքին, ձեռք է բերում տերմինի արժեք: Ասել է, թե հայ միջավայրում այն նույնպես ենթադրել է ծաղրածունների որոշակի տիպ: Սակայն, նախքան եզրակացության հանգեցը, կարդանք Սինեսիուսի (IV—V դդ.) հետևյալ վկայությունը. «Իսկ թատրոնի մարզը (խոսքը վերաբերում է այդ ածիլվածներին—Փ. Ս.), որը զեմոսին բազում ու լավ զվարճություն է պատճառում... նա մասնագիտությամբ է ճաղատ և ոչ թե բնությունից: Օրվա մեջ բազմիցս վարսավիրանոցներ հաճախելով, նա ներկայանում է զեմոսին միայն ու միայն ցույց տալու համար իր զվախ զորությունը, որից ավելի սարսափելի բան գոյություն չունի»¹²⁹: Հեղինակն ակնարկում է բյուզանդական թատրոնում սովորական դարձած միմոսների տուրուղմիոցներն ու գզվոսոցները¹³⁰, երբ գերակատարները հաճախ զլուխներին նաև կաշի էին ձգում և ճաղատի կերպարանք ստանում ոչ միայն ծիծաղելի երևալու, այլև հարվածներից պաշտպանվելու համար: Աստերիուսը (IV—V դդ.) նույնպես վկայում է, որ նրանք հանդես էին գալիս «ածիլված՝ բոունցքի հարվածի համար»¹³¹: Այդ «ածիլվածներին» կամ, այլ կերպ ասած, «ճաղատներին» ընդունված էր անվանել բառը: *φαιδρὸς*՝ ճաղատ հիմար կամ էլ պարզապես բառը (մորոս)՝ հիմար (տերմինի այս կարճ անվանումն արդեն ենթադրում էր հիշյալ միմոսների ճաղատ կերպարանքը)¹³²: Ուշագրավ է, որ զվխագեթ ծաղրածունների պատկերների կարելի է հանդիպել ոչ միայն հայ միջնադարյան մանրանկարնե-

¹²⁹ Patrologia graeca, t. LVIII, p. 865.

¹³⁰ L. Bréhier, La civilisation byzantine.—Le monde byzantin, III, Paris, 1970, p. 105.

¹³¹ Patrologia graeca, t. LVIII, p. 865.

¹³² Լ. Ռայխ, *Եզդ. ոչխ.*, էջ 820, 831, 832:

բում (տե՛ս նկ. 8—9)¹³¹, ալլև վերագիրը զարդերով ար-
դարված անոթների վրա¹³²:

Հավանաբար, հենց այս տիպի ծաղրածուներին է աի-
նարկում նաև Գեորգ Մեղրիկը (XII դ.) իր «Բանք խոստովա-
նութեան հանցանաց» ազոթքներից մեկում, երբ զոչում է
«ցգփ խօսելոյ, մորոս կոչելոյ... ի հրապարակս նստելոյ»
համար¹³³: Նրան արձագանքում է Գրիգոր Մարաշեցին. «Մե-
ղայ մորոս և յիմար կոչելով...»¹³⁴: Իսկ վարդան Այգեկցին,
ցանկանալով ընդգծել իր հակառակորդների անխոհմու-
թյունը, գրում է. «Եւ եղայք իբրև դայն, որ հիմար է, և զոտս
ի վեր կանգնէ, և ի վերա զլիսոյն երթա»¹³⁵: Սա արդեն ծաղ-
րածուի կոնկրետ վարքագիծն է, իր կենդանի նկարագրով:
Եվ, ամենայն հավանականությամբ, այն նույնքան բնորոշ
է եղել միջնադարյան հայ իրականության պայմաններում
գոյատևող թատերարվեստին, որքան և «ճաղատի» կերպա-
րը, որ երկար է պահպանվել ժողովրդի հիշողության մեջ:
Այդ է վկայում XIX դարի վերջին նրվանդ Լալայանի գրի
առած «Ճաղատն էկավ» կոչվող ժողովրդական խաղը:
«Գանձագում, բարեկենդանի վերջին օրը,— գրում է րանա-
հավաքը,— երիտասարդներն իրենց միջից մեկին առաջնորդ
էին ընտրում, մուշտակը թաքս հագցնում, փափախը շրթ-
քած դնում, երեսը մուր քսում և կնոջ շորեր հագցրած մի
տղամարդու հետ շրջում գլուղը: Գլուղացիները սրան ասում
էին «Ճաղատն էկավ» և ահագին բազմությամբ հետևում
ներան: Թե ճաղատը և թե, մանավանդ, նրա կի՛նը հաղար ու
մի ծամածուծություններով ու կատակներով ծիծաղեցնում, ու-
րախացնում էին շրջապատողներին»¹³⁶:

¹³¹ Է. Պետրոսյան, եջվ. աշխ., աղյուսակներ:

¹³² Գլխում հայտնաբերված միջնադարյան այդ անոթների մասերա-
մասն լուսարանումը տե՛ս Ա. Ս. Ժամկոչյան, Գրիգորապոլ անոթները
Գլխից և Անիից.— «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, N 4. էջ
201—202:

¹³³ ՄՄ, ձև. N 7013, էջ 19ա:

¹³⁴ Նույն տեղում, ձև. N 108, էջ 135ա:

¹³⁵ Նույն տեղում, ձև. N 8356, էջ 101բ:

¹³⁶ Հայ ժողովրդական խաղեր, էջ 148:

Բարեկենդանի օրերին կազմակերպվող նմանօրինակ ժողովրդական հանդիսանքներից է նաև «Քյոսագլալի» կոչվող զամենշախաղը, որի մանրամասն նկարագրությունը տալիս է Պերճ Պոռշյանն իր «Հացի խնդիր» վնայում: Ընթացքներ մի հատված. «...Ուռած-ուռած բազմած է մեր փարբեցի Եգգյարը իշի վրա, պուր ձեռքին բռնած, երեսը դեպի ետ, մի երկար գերեմաստի ճիպոտ էլ մյուս ձեռքին իբրև չիբուխ դնլին դեմ արած, նրա գլխին գրած է մի զբոգգած պարսից խանի երկար գտակ՝ վրան հին փալասներ փաթաթած. նրա երեսը քսած է ավարով վառվող տան օճոռքի մուր, նրա վիզը ձգած է զանազան ոսկրների կտորներից շարք. հագած ունի նա մի պատաստոտուն, ծլանդները հազար տեղից քարշ քնկած պարսկի արխալղահին. նրա կուրծքը բաց է, նույնպես մրով սևացած՝ կողքիցն էլ մի երկար փալտե սուր կախած: Երկու երիտաչարդ, նույնպես ալլանդակ հագնված, քաշում են իշի սանձը. երկուսն էլ քամակիցը մի-մի մեծ գավազանի ծայրերը սրած՝ բզում են իշին. դափ ու զուռնեն առաջին ածելով՝ քաշում է այդ հանգեսը դեպի տանուսերի կտուրը, իսկ խուռն ամբոխը միշտ յալլա՝ է կանչում:

Եվ ահա խանն իշի վրա նստած մտավ տանուսերի բակը...

Երծաղ՝ որ հստեղ տես, ամեն կողմից վեր են կալնում անլեզու անասունին յուր վերա բազմած խանի հետ միասին ուներքի վերա և ելնում սանդուղքներով: Յալլա՛, դռում է բազմությունը. իսկ վերևիցը ալլուրը շաղ են տալիս խանի և իշի գլխին: Փռլին ողջ բակը բռնում է, բոլորը ալլուրտովում են, ում երեսին կամ գլխին էլ որ քիչ է թափվում, ինքն յուր քնկերի մեջքից վերցնում՝ քսում է յուր երեսը. իսկ մեր խանի համար՝ էլ մի՛ հարցնիլ, երևակայի՛ր մրի ու ալլուրի մեջ կոխված մի գունդ միս:

— Գլո՛ւխ, գլո՛ւխ տվեր, Աշտարակու իշխաննե՛ր, մեր ողորմած խանին,— կարգադրում է ընդհանուր կառավարիչը:

Վեր են կենում բոլորը սեղանի վրայից և իրենց անդր կանգնած՝ խոնարհությամբ գլուխ իջեցնում»¹³⁹:

Թատերական այս խաղերը հիշեցնում են Մերձավոր Արևելքի հնագույն ժողովուրդների մեջ տարածված, մոռոս-նեռին ծաղրելու սովորույթը, երբ որևէ մի թշվառի նախ մեծարում էին որպես թագավոր, ապա մերկացնում և խարազանում հրապարակորեն¹⁴⁰:

Այստեղ հարկ է հիշել նաև հռոմեական թատերաբեմերում ներկայացվող միմոսական այն հանդեսները, երբ ծանակում էին քրիստոնյաներին: «Մարտիրոսն Քրիստոսի Արդալուն՝ կատակոզն հիմար,—կարգում ենք հայսմավորք-ներից մեկում,— ...էր յոյժ սիրելի ամենեցուն՝ կատակելովն. զի մի մեծի խրախուսեան պահէր զնոսա: Տեսանէր զսուրբ վկայսն ի շարշարանսն. և ի միտ առնոյր զպատասխանիս նոցա: Եւ ի միում աւուր նստաւ իշխանն ի թէաւորոնն՝ և բազում ամբոխ ընդ նմա ի հրապարակին: Եւ մտեալ Արդալուն ի մէջ նոցա. նստոյց զմի յընկերաց իւրոց յաթոն որպէս դատաւոր. և ինքն եղև որպէս քրիստոնեայ: Եւ այնպէս ծաղր առնէին և այլանէին քրիստոնեայսն: Եւ ասէր զատաւորն կատակելով. զո՞վ պաշտես: Ասաց Արդալուն. զՅիսուս Քրիստոս զորդին աստուծոյ: Ասաց դատաւորն. ուրացիր զՔրիստոս. և զոհեայ կոոց մերոց, և բազում բարեաց հանդիպիս: Ասաց Արդալուն. ես քրիստոնեայեմ և կոոց ոչ զոհեմ. զի դէք են: Եւ յօգուտ ժամս ծիծաղելով վիճէին ընդ միմեանս: Մերկացուցին զնա. և պրտով ծեծէին թեթև: Կախեցին զպայտէ. և որպէս թէ՛ երկաթի ճանկօք քերէին զմարմինն. և հրապարակն ծիծաղէին խրախանօք...»¹⁴¹:

Ուշագրություն դարձնենք, թե որքան ընդհանրութուն կա այս տեսարանի և հետեյալ ավետարանական դրվագի միջև. «Յորժամ զինուորք դատաւորին առին զՅիսուս յապարանս, և ժողովեցին ի վերայ նորա զամենայն զգունդն.

139 Պ. Պոսյան, Երկերի ժողովածու, հատ. Բ, Եր., 1962, էջ 56—57:

140 Է. Ռայխ, Նշվ. աշխ., էջ 156—157:

141 «Յայսմավորք», Կ. Պոլիս, 1830, էջ 513:

մերկացին զնա, և արկին զնովաւ քղամիդ կարմիր: Եւ բռ-
լորեալ պսակ ի փշոց՝ եղին ի դուխ նորա, և եղեզն լաւոյ
ձեռին նորա, ի ծունր իջեալ առաջի նորա՝ կատակէին և տ-
սէին, Ողջ էր թագաւոր Հրէից: Եւ թքեալ ի նա՝ առնուին
զեղեզնն և ձեծէին զգլուխ նորա» (Մատթ. Իէ, 27—30):
Ինչպէս նախորդ ենթադրեալում նշվեց, XIII դարի կրիթկյան
ձեռագրերից մեկում («Ութ մանրանկարիչների ավետա-
րան»), այս հատվածը պատկերազարդելիս, մանրանկարի-
չը զինվորներին փոխարինել է մի խումբ զուսաններով, ու-
րոնց առջև հանդես եկող պարուհին (տե՛ս նկ. 1)¹³² իր ար-
տաքին նկարագրով հիշեցնում է Այդեկցու աննարկած «զո-
տըս ի վեր» կանգնող «Հիմարին»: Իհարկե, հատկանալի է, որ
մանրանկարի հեղինակը գրանով ցանկացել է ընդգծել շարի
և բարու, երկրայինի և երկնայինի հակադրությունը¹³³: Ի
դեպ, մոտավորապես նույն գաղափարն է հուզել նաև «Մի-
մոս Զիս և վաճառական» առակի հեղինակին, երբ վերջում
գրել է. «Յուցանէ առակս, թէ քաղաքն աշխարհս և միմոսն
սատանայ և դեք նորա, վաճառականն մարդս է. և սատա-
նայ արբեցուցանէ զմեզ ամենայն մեղաւք և խաբէ... և առ-
նէ զմեզ մեռնի և խայտառակ...»¹³⁴: Սակայն էականն այն է,
որ ե՛ւ մանրանկարների, և՛ առակագրի կրոնարարայական
ընդհանրացումների հետևում պարզորոշ գծագրվում է միջ-

¹³² Մեր «Միջնադարյան կատակային դիմանկերը կրիթկյան միջազայ-
րում» («Պատմա-բանասիրական հանդես», 1984, № 4, էջ 118—125) հոդ-
վածում Արզալոնի մասին վկայագրող աղբյուրներ և «Մրիստոսի ծանակ-
ման» զրվադր համեմատելիս հանդել ենք այն եզրակացություն, որ կրի-
թկյան մանրանկարում պատկերված է միջնադարյան հրապարակային
ժաղրածուի ֆիգուր: Մինչդեռ նախորդ ենթադրեալում մանրամասն խոսվեց
այն մասին, որ մանրանկարիչն այստեղ պատկերել է ցուցքերում հանդես
եկող մենակատար պարուհու (վորձուհի), որին միայն պայմանաբար կա-
րելի է «կատակ» անվանել՝ նկատի առնելով երա կատակային վարձա-
դիմը:

¹³³ Հմմտ. Հ. Նալբանդյան, Սյունիական մանրանկարը Կրիթկյանում,
էջ ...

¹³⁴ Ա. Ման. եղվ. աշխ. մաս Բ, էջ 20:

նադարյան աշխարհիկ թատրոնն իր թանձրացական, կենդանի կերպարներով:

Գ. ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԽԱՂԱՀՐԱՊԱՐԱԿՆԵՐԸ

Միջնադարն անտիկ աշխարհից ժառանգել էր բազմաթիվ թատրոնական շենքեր, որոնցից մի քանիսն էլ գտնվել են Կիլիկիայի տարածքում (Ասպենդում և Պերգեում)¹⁴⁵: Բայց արդյո՞ք դրանք շարունակել են գործել և կամ դրանց օրինակով միջնադարյան հայ իրականության պայմաններում կարող էին կառուցված լինել նորերը: Ահա մի հարց, որն առ այսօր չի ստացել իր վերջնական պատասխանը:

Ժամանակին և՛ Գարեգին Լեոնյանը, և՛ Գևորգ Գոյանը հանգել են այն եզրակացության, որ միջնադարյան Հայաստանում թատերական հանդիսանքների համար խաղաղայր են ծառայել ոչ միայն հրապարակներն ու խրախճա տեղեր, այլև անտիկ թատրոնական կառույցների և դրանց տիպի նորակերտ շինությունների՝ բեմահարթակները¹⁴⁶: Ի՞նչն է մզկի նրանց այդ ենթադրությունը: Նախ, տանը, որ հունարենից լի՞ստանված քլաուսոն Կլավդիոս տերմինը միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում գործածվում է թե՛ տեսիլ կամ տեսլարան (այսինքն «տեսիլ աշաց») նշանակությամբ, և թե՛ տեղի հանդիսի խաղուց կամ աշխարհաժողով բազմաբան, հրապարակ շրջափակ¹⁴⁷: Այլ կերպ ասած, գրելով քլաուսոն հայ միջնադարյան հեղինակները ենթադրել են նաև ախպիսի մի կառուցապատ տեղ, ուր հանդիսականի առջև խաղահրապարակում հանդես են եկել զերապանները: Սա այն մեկնակետն է, որտեղից թատերագետները հետա-

¹⁴⁵ Г. К. Лукомский, Старинные театры, СПб., 1913, стр. 133—134. Պերգիի թատրոնի մասին նշում է նաև Ն. Ալիշանը («Ն.Ս. Արշակունի», էջ 302):

¹⁴⁶ Գ. Առնյան, Նշվ. աշխ., էջ 64—65: Գ. Գոյան, Նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 208, 226—242:

¹⁴⁷ Շմոք բուզղիրը հայկազուն լեզուի, հատ. 1, էջ 810:

մուտ են եղել խնդրի լուծմանը և, հիմնվելով մի քանի լեզվական վկայությունների վրա՝ փորձել մտովի վերականգնել այդ շինությունների համանական նկարագիրը:

Այսպես, Հովհաննես Մանդակունու «Վասն անօրեն թատերացի դիւականաց» ճառում կարդում ենք հետևյալը. «...չար է սովորութիւնն, չար են և յորգորիչք նորա՝ զինի և գուան և սատանայ, և միտք մոլորեալք ցոփադեացութեամբք և յափրանօք վաւաշոտութեամբք, որք կամայտժար և դիւրահաւան ընդունին զչար սերմանս սատանայի, մանաւանդ քնքնամիտ և շուաղաբարոյ աղզն անհամեստիցն կանանց, երազաւոր և դիւրահաւան և վաղապատիրք. որք յապրանօք պաշտօնեալք միշտ ի թատերս փութան աներկիւզ ի տեօրի անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին, նկեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին, խորհին և դիտեն զնմանիս իւրեանց ի շարիս...»¹⁴⁸։ Առաջին խկտապատերութեամբ պատկերը միանգամայն որոշակի է. հեղինակի տակնով՝ միջնադարում նույնիսկ կանայք չեն երկչուցել թատրոն հաճախելուց։ Ընդ որում նկատենք, որ խոսքը գնում է ոչ թե հրապարակներում, այսինքն բացօթյա միջավայրում ներկայացվող գոսանների ու վարձակների խաղի մասին, այլ այն ներկայացումների, որոնք կադմակերպվել են հատուկ թատերական հանդիսանքների համար նախատեսված կառուցապատ վայրերում։ Ակներևաբար, այդ է ենթադրել տալիս մի շատ պերճախոս արտահայտություն. «եկեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին»։ Հեղինակի մեկնույն ճառը բովանդակող մեկ այլ ձեռագրում ընդդժմած բառակապակցությունը համապատասխանում է «վերնադիտակ» ձևը¹⁴⁹, որ թվում է ուղղակի դործածված լինի որպէս թատերական տերմին։ Իսկ ի՞նչ է ակնարկել Մանդակունին՝ տակնով «ի վեր ի դիտակ տեղիս» կամ «ի վերնադիտակ տեղիս», եթե ոչ՝ թատերական հանդիսատար-

¹⁴⁸ «Յովհաննես Մանդակունոյ Հայոց հալածուկեի ճառք», Վենետիկ, 1860, էջ 132 (ընդգծումը մերն է.—Ն. Գ.):

¹⁴⁹ Նույն տեղում (տե՛ս Ժանդիսագրութեան)։

հի վերին մասում գտնվող նստատեղերը: Այս միանգամայն համոզիչ հեռուստիանն են հանդիշ հայ թատրոնի պատմությունն ուսումնասիրողներից շատերը (Գ. Լևոնյան, Գ. Կոչյան, Վ. Թերզիբաշյան, Հ. Հովհաննիսյան և ուրիշներ):

Նույնքան համոզիչ է երևում նաև այն կարծիքը, որ Մանդակունու այս ճառախոսությունը համեմատելի է Հովհանն Ոսկերեքյանի և Բարսեղ Կեսարացու թատրոնամերժ ճառերի հետ, որ «նրանց մերժման առարկան, եթե ոչ Հեի, ապա բովանդակության առումով» գրեթե չի տարբերվում¹⁵⁰, եվ այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ այս կովանները դեռևս բավարար չեն եղբակացնելու համար, թե հայ հեղինակը նույնպես նկատի է ունեցել հունա-հռոմեական տիպի թատրոններում ներկայացվող հանդիսանքները, և որ նման թատրոնական շենքերն իրոք գոյատևել են միջնադարյան Հայաստանում: Նույնիսկ Հայերեն բառապաշար մտած շուրջտեսանելի տերմինը՝ որ նշանակում է ամփիթատրոն, կրկն¹⁵¹, անմիջականորեն չի կապվում հայ միջնադարյան իրականության հետ: Մատենագրության մեջ այս բառը հանդիպում է միայն մեկ անգամ՝ Ուխտանես եպիսկոպոսի (X դ.) «Պատմություն Հայոց» աշխատությունում¹⁵², երբ հեղինակը՝ խոսելով Մարկիանոս կայսեր (V դ.) մասին, հայտնում է հետևյալը. «Թագաւորէ Մարկիանոս ամս քսան, որ էր իննևաւաներորդ ի կարգի կայսերացն Հռոմայեցոց: Առ սովաւ հանդիսիցն տեղիք շուրջ տեսանելեացն այրեցան հրով ի Հռովմ»¹⁵³, Ինչպես տեսնում ենք, շուրջ տեսանելեացն բառակապակցությամբ պատմիչն ուղղակի հայացրել է հունարեն ὁμαλὴν տերմինը, ուստի դժվար է ասել՝ արդյո՞ք լեզվական այս փաստը կարող էր իր առարկայական համարժեքն ունենալ նաև հայ միջավայրում: Մի

¹⁵⁰ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, եղվ. աշխ., էջ 279:

¹⁵¹ Ստ. Մալխասյանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հատ. 3, Եր., 1944, էջ 538:

¹⁵² Հր. Անտոյան, Հայերեն երմատական բառարան, հատ. 3, էջ 539:

¹⁵³ Ուխտանես եպիսկոպոս, Պատմություն Հայոց, Վաղարշապատ, 1871,

քան ստույգ է, որ շուրջտեսանելի՜ բառը որպես ամփոփարարուն հասկացությունը համարժեք տերմին հայերենում գործածական է դարձել ոչ շատ վաղուց: Համեմայնդեալս, նոր Հայկազյան բառարանում այն վկայված չէ իբրև բառային միավոր:

Իմում է, թե մենք կանգնեցինք փակուղու առջև: Մակայն Հենրիկ Հովհաննիսյանը առաջարկում է մի նոր հայեցակետից մոտենալ այս խնդրին: «Թէատրոն բառը, — գրում է նա, — ունի որոշակիորեն մեկ նշանակություն և համարժեք է տեսաբան ու տեսլարան բառերին: Տեսլարանը, եթե ուշադրության առնենք տեսլարանաձև-շրջանաձև նշանակությունը, իր ձևով և ֆունկցիայով նույնն է, ինչ օրխեստրան, արեման, մանեժը: Այդպես է երևում հորենացու հետևյալ վկայությամբ. «...շինեաց և զտեսաբանն և զգալանամարտկացն, և զձիրնթացն», այն է՝ թատրոնական շենք դադանամարտերի, ձիավարժությունների 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 իրողությունը դուրսհեռ են հայ մատենագրական աշխուրհների վկայությունները»¹⁵⁴: Այնուհետև, բերելով Հովհաննես Դրասխանակերտցու վկայությունն այն մասին, թե ինչպես, Բյուրական ամրոցն առնելիս, նրաքոստիկանի զինվորները ամրոցի բնակչությանը այրում են թատրոնի ներսում («հանեալ զիրաքանչիւր զնոսա ի թէատրոն անդր. ճարակ անողւրմ հրոյ տային») ¹⁵⁵, և միաժամանակ հավանական համարելով, որ Թէատրոն բառն այստեղ կարող էր նաև փոխաբերաբար օգտագործված լինել, թատերագետն ի վերջո հանդում է այսպիսի եզրակացություն. «Վաղ միջնադարյան թատրոնական շենքը մեզ պատկերանում է շրջանաձև, հավանաբար

¹⁵⁴ Զ. Վ. Հովհաննիսյան, *Եջմ.* աշխ., էջ 276 (բեզդժումները հեղինակին են):

¹⁵⁵ Հովհաննէս Դրասխանակերտցի, *Պատմութիւն Հայոց*, Թիֆլիս, 1917. էջ 441:

փակ, քանի որ բաց թափոններ միջնադարում շեն կառու-
 ցել»¹⁵⁶։ Նշանակում է, եթե հույն և հայ միջնադարյան հեղի-
 նակաները դրեթե միևնույն բառապաշարով խոսել են միև-
 նույն երևույթի մասին, ուրեմն նրանց ականարկած այդ երե-
 վույթն իր առարկայական նկարագրով ևս նույնն է եղել։
 Տրամաբանորեն ամեն ինչ շատ հստակ է և համոզիչ։ Սա-
 կայն շմոռանանք մի էական հանդամանք։ Բառերն, իհար-
 կե, միշտ էլ ենթադրել են կոնկրետ հասկացություն կամ
 առարկա, բայց արդյո՞ք պարտադիր է, որ միևնույն ան-
 վանումը կրող առարկաները, նույնը լինելով ըստ էության՝
 նույնը լինեն նաև իրենց առարկայական տեսքով։ Մոտա-
 վորտպես այս հարցի շուրջն է մտորել տալիս Առաքել Ա-
 ոսրեցյանը, երբ կանգ է առնում Ստեփանոս Օրբեկյանի մի
 վկայության վրա. «...իսկ չեսոյ ըստ առաքինի և պարկեշտ
 բառաց իրեանց ոչ ժուժեցին վասն հրապարակաց հանա-
 պազ կալ և դեզերիլ ի թէաւորոնս»¹⁵⁷։ Առաքելյանը իրավա-
 ցիորեն հարց է տալիս, թե դա «ի՞նչ թափոն է եղել, ար-
 դյո՞ք հեղինական և հեղինիստական տիպի թափոնը, թե՞
 հոսմեական ցիրկը, միմօր և պանտոմիմօր, թե՞ վարձակ-
 ների, գոտանների երդն ու պարք։ Մենք յաջողացիլ ենք
 ենթադրել այս վերջինները, որոնց հրապարակային ելույթ-
 ները պատմաբանը որակել է «թէաւորոն» արհամարհական
 բառով»¹⁵⁸։ Եվ ի պատասխան ընթերցողի հարցին, թե ին-
 չո՞ւ հասկապես «վերջինները»՝ շարունակում է ուշապես.
 «Առլարհիկ հայ հեղինիստական տիպի թափոնների կա-
 ուցումների մասին շի կարող խոսք լինել XIII—XVI դդ.
 Հայաստանում, որովհետև հայությունը գտնվում էր ծանր
 քաղաքական պայմաններում և հազիվ մտածեք թափոնա-
 կան շենք կառուցելու մասին. մյուս կողմից՝ ...եթե այդ-

¹⁵⁶ Լ. Վ. Զովնանիյան, Նշվ. աշխ., էջ 276։

¹⁵⁷ «Ստեփաննոսի Սիւնեաց կայնկոպոսի Պատմութիւն տանն Սիւնե-
 կան, Մոսկովա, 1861, գլ. IV, էջ 147։

¹⁵⁸ Լ. Ասաֆեյան, Հայ ժողովրդի մտավոր մշակույթի զարգացման
 պատմություն, Մոս. 1950, էջ 715—719։

սխալները լինեին, նրանք կպահպանվեին, նրանց մասին կհիշեին... Ինչպե՞ս է պատահել, որ միջնադարի հայ թատերական շենքերից ոչ մեկը ամբողջությամբ կամ կիսավեր վիճակում չի պահպանվել և թատրոնական շենքերը չքացել են անհետ...»¹⁵⁹ Ինչպես տեսնում ենք, հայ միջնադարյան թատերա-տեսլարանային շինությունների խնդիրն այստեղ դիտվում է արդեն լոկ պատմաբանի հայեցակետից: Բայց եկեք խոստովանենք, որ տվյալ պարագայում դա ևս խիստ անհրաժեշտ է:

Հայտնի է, որ դեռևս քրիստոնեական քաղաքակրթության արշալույսին, երբ անտիկ մշակույթը հոգևարքի մեջ էր և նրա փլատակների վրա կառուցվում էին նոր՝ հետագայում միջնադարյան կոչված մշակույթի հիմքերը, թատերական արվեստը վճռականապես մերժվեց եկեղեցու հայրերի կողմից՝ որպես հեթանոսական վերապրուկ: Հին թատրոնական շենքերը դիտվեցին որպես շատվածների մահճաններ, իսկ թատերական հանդիսանքները՝ կռապաշտության դրսևորումներ: Մի խոսքով, թատրոնը հայտարարվեց ոչ միայն անօգուտ, այլև վնասարեք, պախարանքի արժանի արվեստ, քանի որ իր ծագումով իսկ օտար էր քրիստոնեական ուղիարհայեցողությանը¹⁶⁰:

Եվ, այնուամենայնիվ, դա չխանգարեց, որպեսզի թատերական արվեստը շարունակի զոյատևել նաև միջին դարերում, շարունակի մաքառել և նույնիսկ ծաղկում ապրել:

Հնարավոր է, որ վաղ միջնադարում անտիկ թատրոնական շենքերից մի քանիսը ևս շարունակեին գործել Բյուզանդիայում կամ տոաջավորասիական միջավայրում: Առկայի դրանց հետագա գործունեությունը, ինչպես նաև այդ թատրոնների օրինակով նորերը կառուցելու իրողությունը խիստ կապակածիկ է: Եվ ահա, թե ինչու նախ՝ անտիկ (միևնույն է հելլենիստական, թե հռոմեական) թատրոնների նմանո-

¹⁵⁹ Նույն աեղում, էջ 219—220:

¹⁶⁰ В. В. Бычков, Эстетика поздней античности, М., 1981, стр. 198.

դուք յամբ շենքեր հիմնելու համար հարկավոր էր համա-
 պատասխան ճարտարապետական տեխնիկայի և բնագոր-
 կան համակարգի խմացություն, որ միջին դարերում վաղուց
 արդեն մոռացության էր մատնված: Եվ երկրորդը, որ ավելի
 գորնդ չհաստարկ է՝ պետք է պատմականորեն արդարացվեր
 դրա անհրաժեշտությունը: Մենք գիտենք, որ Վիտրովիոսի
 «Ճարտարապետության մասին» տրակտատը, իր տեսակի
 մեջ առաջին և առաջիմ մեզ հայտնի միակ աշխատությունը,
 որտեղ հին իտալերենից և հույների հույերենից լու-
 սարանվում է տեսական և պրակտիկ նկատառումներով,
 հայտնաբերվել է միայն Վերածննդյան դարաշրջանի շեմին
 (XV դ.) և նպաստել ռենեսանսյան իտալերենի նախորդները
 իսկ գրվել են արդյոք միջնադարում նման տրակտատներ:
 Իհարկե՝ ոչ: Դրա անհրաժեշտությունը չկար: Եվ, վերջա-
 պես, եկեղեցին դա թույլ չէր տա: Ճարտարապետությունը,
 ինչպես և գրականությունն ու արվեստը, գտնվել են քրիս-
 տոնեական գաղափարախոսության իշխանության ուղորդում,
 և այստեղ մենաշնորհը եկեղեցունն էր: Նա թեք է նայում
 թատրոնին և հատկապես հունահռոմեական շրջանի թատ-
 րոնին ոչ թե սոսկ այն պատճառով, որ թատրոնը նրա աշ-
 քում չարիք է, բարոյական անկման աղբյուր, որից հաս-
 րակությունը կարող է քաղել միայն «զար սերմանս սա-
 տանայի»: Ոչ: Այդ մասին, իհարկե, նշում են միջնադարյան
 հեղինակները և բավական հաճախ: Բայց չէ որ թատերա-
 կան արվեստը շարունակում էր ապրել: Գուսաններն ու կո-
 մեդիանտները շարունակում էին իրենց գործը: Եվ հոգե-
 րականությունն այստեղ նաև անգոր էր արգելակել այդ
 բնական ընթացքը: Նա ինքն էր շատ հաճախ գայթակղու-
 թյան մատնվում, ինքն էր գնում դիտելու թափառաշրջիկ
 միմոսների հանդիսանքները: Մի՞թե սա ևս օրինաչափ էր:
 Կարծում ենք, որ այո: Եկեղեցու և թատրոնի միջև հղած
 տարածայնության եզրերը բխավում են հիմնականում դա-
 դափարական հոգի վրա և այստեղ պայքարն իրոք անզիջում
 էր և հետևողական, ինչպես որ անզիջում ու հետևողական
 էր քրիստոնեության պայքարը հեթանոսության և նրա ալիև-

այլ դրսևորումների դեմ: Այն, ինչ վերաբերում էր միջնադարյան մարդու վարքագծին, նրա կենցաղավարությանը, որտեղ հնից հկած բազմաթիվ և բազմապիսի սովորույթներ էին պահպանվել՝ մասամբ ձևափոխվելով նոր աշխարհայնացողության դարբնոցում, մասամբ էլ պահպանելով իրենց նախկին նկարագիրը, այս դրանք թերևս կարող էին գոյատևել, և գոյատևել են, հասել մինչև նոր ժամանակներ: Ջրիստոնեական գաղափարախոսության իշխանության պայմաններում, երբ մարդ անհատի ներաշխարհը կառուցվում էր կրոնա-բարոյական նոր շափանիշներով, երբ նրա առօրյան կանոնավորված էր արդեն ըստ նոր արարողականության կանոնադրված էր արդեն ըստ նոր արարողականության, այդ հեթանոսական վերապրողների «վնասակար» դերն այնքան էլ էական չէր և, իհարկե, հետագայում դրանք չեն քայքայել ազատատիրական հասարակարգի կրոնա-աշխարհայացքային հիմքերը: Սակայն կարո՞ղ էր արդյոք եկեղեցին միաժամանակ հանդուրժել հեթանոսական մեհյանների գոյությունը: Արդյո՞ք կարող էին դրանք շարունակել իրենց կյանքը նոր միջավայրում, գործել առաջվա պես: Հասկանալի է, որ ոչ: Առավել անհեթանոս է միջնադարում նոր հեթանոսական մեհյաններ հիմնելու մասին խոսելը: Իայց չէ որ այդպիսի մի մեհյան է գիտակցվել նաև հռոմեական թատրոնը իր շրջանաձև հորինվածքով՝ օրիստորայով, որի կենտրոնում ժամանակին Դիոնիսոսի զոհասեղանն է կանգնեցվել: Զէ որ անտիկ թատրոնի ծագումը նոր կրոնի ջատագովներն անմիջականորեն կապում էին կապալաշտության, հին խորհրդապաշտական ծիսակատարությունների հետ: Վերջապես, չէ որ կայսերական Հռոմում անդամ հաճախ թատրոնական շենքերը կառուցում էին անմիջապես հեթանոսական տաճարների կողքին և, որ առավել ուշագրավ է, առանձին հանդիսավորությամբ սրբազործում էին դրանք, ինչպես սրբազործել են անտիկ աստվածների մեհյանները¹⁰¹:

¹⁰¹ В. В. Голованя, История античного театра, М., 1972, стр.

Մի խոսքով՝ անտիկ թատրոնական շենքերը չէին կարող գործել միջնադարում, քանի որ դրանց ընդհանուր նկարագիրը, համապատասխանելով հեթանոս հասարակության կրոնական և զեղազիտական հայացքներին, անհարիր էր քրիստոնեական զաղափարախոսությանն ու աշխարհայեցողությանը։ Տիեզերքի միջնադարյան մոդելը շրջանաձև չէր, ինչպես պլատոնյան կոսմոսը և բոլորակերպ օրիսեստան, այլ ուղղաբերձ ձգած մի պարուրագիծ էր, «Տիեզերային պատմության» այնպիսի մի ճանապարհ, որ և՛ ժամանակագրական, և՛ տարածական եղբերը ենթադրում էին որոշակի սկիզբ ու վախճան¹⁵²։ Դրանում, կարծես, զգալի չէ համոզվելու Սակայն զրանով դեռևս չի սպառվում խնդիրը։ Եթե ընդունում ենք, որ միջնադարում հունա-հռոմեական թատրոնները կորցրին իրենց ֆունկցիոնալ արժեքը, ապա բնականաբար հարց է ծագում. իսկ ի՞նչ են այդ դեպքում տեղադրել միջնադարյան հեղինակները, երբ խոսքը վերաբերել է ոչ միայն թատերական հանդիսանքներին, այլև այդ հանդիսանքների համար նախատեսված թատերա-տեսչա-րանային շինություններին։

Վերադառնանք Մայրազոմեցու «վերնագիտակ տեղիս» արտահայտությանը, որ, ինչպես արդեն նշեցինք, ականբե-վորեն թատրոնական հանդիսասրահի վերնահարկն է ենթադրում։ Դատելով Մայրազոմեցու ճառից, սովորաբար այստեղ կանայք են տեղ գրադեցրելու նյա հանդամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Վահրամ Թերզիրաշյանը՝ ի միջի այլոց նկատելով, որ «եկեղեցիների վերնահարկը նույնպես հատկացված է եղել կանանց»¹⁵³։ Խոսքն, իհարկե,

¹⁵² Այդ ժամանակ թատրոնական տես. Դ. В. Острогорский. О зрелищных устройствах средневекового Востока — Մանրերը Հայաստանի արվեստների, Եր., 1954, № 2, էջ 144—145։ Հաղվածում առդնիրի հեղինակը միակողմանի է մտածել խնդրի լուսարանմանը՝ հիմնվելով գլխավորապես տեսական գրությունների վրա։ Այժմ վերածում է վերանայել դրանց փաստային վկայությունների ավելի բազմ կանոնադրում։

¹⁵³ Վ. Թերզիրաշյան, նշվ. աշխ., էջ 11։

այդ երկու իրողությունների միջև եղած անմիջական կապի մասին չէ։ Թեև բյուզանդական աղբյուրներից մեզ հայտնի է մի գեղարվեստական, երբեք եկեղեցին բացահայտորեն վերածվել է թատրոնի¹⁰⁴։ Հնարավոր է, որ բյուզանդացի հեղինակն այստեղ նկատում է «թատրոն» բառն «գրեթե»¹⁰⁵ և ուղիղ շուտ փոխարկերական իմաստով։ Մակալն առավել ուշագրավ է մեկ այլ փաստ. վանքերում թատերական հանդիսանքներ կազմակերպելը։ Այդ մասին որոշակի տեղեկություն է տալիս Դմիտրի եկեղեցական ժողովում ընդունված կանոնագրերը. «Ոմանք՝ յազատաց և յառաջիկ ժեմելոց,— Հարգման հոգի ալսեալ,— հասանելով ի գեաւոս ուրեք, թողեալ զգեաւոյն ի վանս առնեն զիջաւանսն և ի յարկս սրբոցն, և զուսանաւք և վարձակաւք պղծեն զնուիրեալ տեղիսն Աստուծոյ, զոր սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէառնել»¹⁰⁶։ Որ դա բնորոշ է եղել միջնադարյան հայ իրականությանը՝ միանգամայն պարզ է։ Այլապես այդ խնդիրը բնավ էլ չէր դրադեցնի հոգևոր հայրերին։ Բայց, ըստ երևույթին, քիչ է տեսել բնորոշ է եղել։ Վանքերում իջևանելն ու այստեղ թատերական հանդիսանքներ կազմակերպելը արմատացած սովորույթ էր հայ ազատատիրական հասարակության մեջ, ուստի Մխիթար Գոշը ևս հարկ է համարել հիշատակելու այդ մասին իր Դատաստանագրքում. «Ոմանք ազատք և հեծեալք, որ ի գեղարայս հասանեն, որոց բնաւ ի վանս տեղի լինի, և գեւղ չիջանեն, այլ ոմանք կանամբք և նաժըշտաւք ի վանսն իջանեն և այնպէս կոխեն զկանոն հարցն, և զուսանաւք և վարձակաւք ի սրբութեանց և ի պաշտամանց ի սուսն ընթրիս ուտեն, որ սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէ տեսանել»¹⁰⁷։ Նախորդ շարադրանքից մեզ

¹⁰⁴ М. А. Шагин, Византийские политические деятели X в. — Византийский сборник, под ред. М. В. Левченко, М.—Л., 1945, стр. 235.

¹⁰⁵ «Կանոնագրից Կայսր, աշխ. Վազգեն Հագորյանի, հատ. Բ, նր. 1971. Էջ 711—712։

¹⁰⁶ Մխիթար Գոշ, Գիրք զատաստանի, աշխ. և. Թրքոյանի, նր. 1975. Էջ 121, 385։

հայտնի է, որ հետո հաճախ խնճոյք ասվածը միաժամանակ քնատուռն է նշանակել: Եվ սա արդեն, իհարկե, փոխարե-
րություն չէ: Նախարարական ճաշկերույթներին թատերական
հանդիսանքներն իրոք անպակաս էին: Հավանաբար, այդ-
պես էր ընդունված նաև ընթրիքի ժամին: Բայց ինչպե՞ս
բացատրել հատկապես վանքերում իջևանելու հայ ազնվա-
կանների սովորույթը: Եվ ինչպե՞ս է, որ մոտքն այստեղ
անարդելք է եղել թե՛ նրանց և թե՛ զուսանների ու վարձակ-
ների համար: Նախ՝ կարծում ենք, հոգևորականներն իրենք
են շատ հաճախ հյուրընկալել իրենց հարկի տակ թափառա-
շրջիկ կոմեդիանտներին: Հիշենք Գրիգոր Մարաշեցու խոս-
տովանությունը. «մեղայ մորոս և հիմար կոշկեղ...»¹⁶⁷,

ինկ որ կրօնավորները թատրոնով շատ են տարվել՝
մենք դա զիտենք և հարկ չկա կրկնել այն բաղձաթիվ վկա-
յությունները, որոնց հեղինակները պարզորոշ, խոստում են
այդ իրողություն մասին: Սակայն դա հարցի միայն մի
կողմն է: Երկրորդը, որ այժմ մեզ համար ավելի էական է,
վերաբերում է եկեղեցականների միջավայրում թատերա-
խաղեր կազմակերպելուն: Դվինի եկեղեցական ժողովի կա-
նոնը և Մխիթար Գռչի Գառաստանագրքից մեջբերված տո-
ղերը հուշում են, որ վանքերում իջևանելիս աշխարհիկ առ-
նվականությունն ակնկալել է ոչ միայն հարմարավետ օթե-
վան, այլև հաճելի ժամանց: Եթե ուշադիր ընթերցենք այդ
գրությունները՝ կտեսնենք, որ «ազատք և հեծկալք» վան-
քերում իջևանել են «կանամբք և նաժշտալք» միայն: Նրանց
հետ եկած զուսանների մասին խոսք չկա: Ուստի պետք է
ենթադրել, որ վերջիններս այդ պահին գտնվել են կամ մո-
տակայքում (ասենք այդ նույն գյուղում, ուր հանգրվանել են
իշխաններն իրենց կանանց ու նաժիշտների հետ և, հոր
նրանց ծառայություն կարիքն է զգացվել՝ անմիջապես ներ-
կայացել են), կամ էլ հենց վանականներն են իրենց ձեռքի
տակ գերասաններ պահել որպես «սպասաւորս ուրախու-
թեան»: Մտարերևներ Փառեն կաթողիկոսի խեղկատակին,

¹⁶⁷ ՄԺ., ձև. № 108, էջ 135ա:

որի մասին հիշատակում է Բաղանդը¹⁰³։ Այսպես թե այնպես, վանքերում թափերազան հանդիսանքներ դիտելը սովորական երևույթ է եղել, թեև միաժամանակ պաշտոնապես պախարակելի և անարգանքի արժանի։ Ինչպես տեսնում ենք, եկեղեցականների խոսքերն ու գործերն այնքան էլ համերաշխ չէին։ Մի դեպքում՝ նրանք հրապարակորեն ճառել են Վիսակ անօրեն թատերաց դիտականաց», մյուս դեպքում՝ «թատր գրոսանացն» գործել իրենց իսկ տանը, ինչպես կասեր Հովհան Ոսկերեքանը։ Եվ արդյո՞ք հենց նման թատերախաղերը նկատի չի ունեցել Գրիգոր Սարաշեցին, երբ գրել է. «...յետ զիշերոյն, յետ խաղուց անցանելոյ, յետ կերպարանելոյն յաշս տեսողացն՝ յետ տաղաւարիս, ապա բակտին դիմակքն և երկի ճշմարտութիւն, ապա խրաքանչիւր մեղքն ցուցանին»¹⁰⁴։

Իսկ թե ի՞նչ պայմաններում են ներկայացվել այդ թատերական ներկայացումները՝ մենք չգիտենք։ Եթե խոսքը վերաբերում է սովորական խնջույքներին, ապա դրանց մոտավոր պատկերը քիչ թե շատ կարելի է վերականգնել։ Հացկերույթների ժամանակ զուսաններն ու վարձակները սովորաբար հանգես են եկել «ի մէջ բաղմականին» կամ «առաջի բաղմականացն», ինչպես Հերովդեսի զուտորն էր կաքավում։ Սա տարածված ձև էր և՛ անտիկ ժամանակներում, և՛ միջնադարում։ Այս բնույթի հանդիսանքների համար պարտադիր չէր ստեղծել հատուկ բեմական միջավայր։ Միջնադարյան դերասանները կարող էին ելույթ ունենալ ամեն մի հարթության վրա, զանազան պայմաններում, հանպատասխան հարմարեցնելով իրենց խաղը ափսալ իրավիճակի թելադրած հանգամանքներին։ Ուստի այսպես կարելի էր զվարճանալ նաև յուրաքանչյուր իջևանատանը, ուր մանավանդ հաճախ են թատերախմբեր այցելել։ Եվ հարկ կար արդյո՞ք ոտնահարել «զկանոն հարցն, եւ զուսանաց եւ վարձակաւք... ի պաշտամանց ի տունն» սրբապղծել։ Եթե

¹⁰³ Փավստոս Բաղանդ, Եջմ. հրատ., իջ 402։

¹⁰⁴ Սարաշեցու այդ առգերը մանրամասն լուսարանված էն սույն աշխատությունում առաջին գլխ. Ե. Է. Է.

մեր ընթերցած հատվածներում խոսքն իրոք վերաբերում է ալաօբինակ կերտվածումով ժամանցներին, որոնք միջնադարում աղնվականությունից հասն ներկայացուցիչների համար առօրեական կենցաղավարության ձևերից էին, ապա վանքերում իջևանելու և հատկապես այստեղ թատերախաղերով զվարճանալու նրանց այդ անկասելի ձգտումը՝ մնում է անհասկանալի։ Մի՞թե կրօնավորների ընկերակցությունն է նրանց այդքան հրապուրել և կամ սահմանված կանոնները ստանճարելու համույքը։ Կարծում ենք, որ ոչ։ Մենք հակված ենք ենթադրել, որ վանականների միջավայրը թատերախաղեր կազմակերպելու և դիտելու ավելի լայն հնարավորություններ է բնական։ Խոսքն այդ նպատակին ծառայող սենյակների մասին է, որոնք, ըստ երևույթին, հարմար են եղել նման զվարճանողներ ցուցադրելու համար։ Եթե նույնիսկ չլինեին էլ այդպիսի հատուկ սենյակներ, ապա վանքերում ինչ-որ մի սրահ այնուամենայնիվ նախատեսվել է, որտեղ պետք է ընթերին «ազատք եւ հեծակց», դիտելով զուսանների ու վարձակների ելույթները։ Իսկ հետո, ինչպես գիտենք, հացկերույթից հետո, երբ սկսվել է խսկական գինարբուքը, կանայք առանձնացել են, նրանք տեղ չունենին տղամարդկանց շրջապատում։ Բացառված չէ, որ նրանց միջից կարող էին դառնալ այնպիսիները, «որք յապրանօք պակշտեալք միշտ ի թատերս փութան աներկիւղ»։ Մեկուսանալով տղամարդկանցից և հարմար մի դիտատեղ ընտրելով, նրանք ևս կարող էին ականատես լինել զուսանների ու վարձակների խաղերին, խորհել և դիտել «զնմանիս իւրեանց ի շարիս»։ Եվ տվյալ պարագայում այդպիսի դիտատեղ կարող էր ծառայել վերնահարկից դեպի այդ սրահ բերող աստիճանների վերին պատշգամբատիպ մասը։ Բայց կրկնում ենք՝ սա տույժմ ենթադրություն է, վարկած։

Ավելի հավանական է թվում աշխարհիկ միջավայրում թատերա-տեսչարանային կառույցների իրողությունը։ Միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում եղած տեղեկություններն այդ մասին անհամեմատ շատ են և պերճախոս։ Նախ՝ ընթերցենք Արարհամ կաթողիկոսի հետևյալ տողերը, որոնք

վերաբերում են Անիի շրջանի հայ աղնվականությանը. «Մուլտիթինն տիրեալ առ ամենեսին, զի առանց աղախնեայց և ծառայից ոչ լինէին. և հետիոտս յեկեղեցին ոչ ընթանային. ոմանք գրաստիւ, և այլք ի գրաստէ իջեալ ոչ կամէին, այլ զժամարարն արտաքս կոչէին և բարձրացուցանել տային զԱւետարանն և համբուրէին. և այնպէս զնշխարս տեսել զնային ի քաւեսր, ի քլատրօնս, և ի ապարէզս ձիարշաւանաց»¹⁷⁰: Քաւոր, քլատրոն և ապարէզ տերմինները հեղինակն այստեղ՝ սգաագործել է կամ որպէս հոմանիշներ, այսինքն միեւնոյն առարկան ենթադրող բառեր, կամ էլ որպէս հարակից հասկացութիւններ, որոնց առարկայական համարժեքները թեև տարբեր են, սակայն՝ համարենույթ, միասնաման: Առաջին երկուսը՝ քաւոր և քլատրոնը միջնադարյան հեղինակները մեծ մասամբ գործածում են տարբեր նշանակութիւններով: Այդ վաւաստի վրա ուշադրութիւն է հրավիրում Հենրիկ Հովհաննիսյանը՝ նշելով, որ քաւոր բառը, «ըստ երևույթին, վերաբերում է ներկայացմանն ու խաղացողներին», իսկ քլատրոնը՝ «խաղի տեղին ու հանգստանքներին»¹⁷¹: Կարծում ենք, զա համասարապէս վերաբերում է նաև Ալբրահամ կաթողիկոսի «Պատմադրութիւնից» մեջբերված տողերին: Ասելով «զնային ի թատերս»՝ հեղինակը նկատի է ունեցել ընդհանրապէս թատերական հանդիսանքները, իսկ՝ «զնային... ի թլատրոնս» արտահայտութիւնն այս դեպքում ենթադրում է արդեն այն վայրը, ուր ներկայացվել են այդպիսի հանդիսանքները: Բայց քլատրոն բառի կողքին մենք այստեղ ունենք նաև ապարէզ բառը, որ նշանակում է ձիարձակարան (пони́з или) կրկէս (хвосты), հրապարակ, մրցարան, ստաղ (стадоны)¹⁷². Հիմա, մի՞թե այս հասկացութիւնները կարելի է հարակից համա-

¹⁷⁰ «Ալբրահամ կաթողիկոսի Կրկնացույ Պատմութիւն տեցից իւրաց և Նաաւոր-Շահից պարտից», Վաղարշապատ, 1870, էջ 103 (ընդգծումը մերն է—Գ. Օ.):

¹⁷¹ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 275—276:

¹⁷² «Նոր բառգիրք հայկազանն լեզուի», հատ. I, էջ 316:

րել միմյանց: Երբ խոսքը վերաբերում է միջնադարյան
 թատրոններին ու մրցարաններին՝ այն Այս հասկացություն-
 ները հաճախ նույնացրել են գեղես հելլենիզմի դարաշրջա-
 նում: Այսպես, Մենանդրոսի «Միջնորդ դատարան» պիեսում
 հերոսներից մեկը՝ դիմելով իր զրուցակցին, հետևյալն է
 ասում. «...Պարոններին սաղական է առյուծների դեմ մե-
 նամարտել, նիդակ ու վահան կրել, վազքի մրցույթներին
 մասնակցել... Զէ որ թատրոնում եղել ես և այդ ամենը շատ
 լավ գիտես»¹⁷³: Իսկ ահա Հին կտակարանի Մակարայեցվոց
 Բ գրքում բերվող հուշարեն «...μαγιστὸν καὶ ἐφ' ἧται ἀντὶ
 σοφιστικῶν» (B. Makk. IV, 9) նախադասությամբ դարար
 թարգմանությամբ համապատասխանում է՝ «...թէատրոնս
 և կրկէսս շինեցից» (Բ, Մակ. Դ, 9): Ἰσχυροὶ καὶ ἐφ' ἧται
 բառերն ըստ էության հոմանիշներ են և հայերենում ունեն
 իրենց ստույգ համարժեքը՝ երիտասարդաց, որ նշանա-
 կում է «կրկէս և կրթարան երիտասարդաց յոր և է մարդս
 և յուզմունս»¹⁷⁴: Ասել է թե՛ հին Հայաստանում վարժարան-
 ներին կից եղել են նաև հատուկ մարզադահլիճներ, որոնք
 հավանորեն նախատեսված են եղել ոչ միայն սպորտային
 դասընթացների, այլև զանազան մրցույթների, նույնիսկ
 կրկեսային հանգիստանքների համար: Պատմագրական աղ-
 բյուրներից տեղեկանում ենք, որ Արտաշես Ա թագավորի
 օրոք գոյություն են ունեցել «վարժատունք պէսպէս մար-
 զութեանց»¹⁷⁵, իսկ Աշոտ Ա թագավորը կառուցել է տվել մի
 շարք այդպիսի վարժատներ ու մրցարաններ¹⁷⁶: Միջնադար-
 յան բնագրերում վարժարան բառն օգտագործվում է թե՛
 տեղի վարժից և հրահանգաց, վարժանոց, դպրոց, վարդա-
 պետարան, կրթարան, եզնարան, իմաստներով, և թե՛ որ-

¹⁷³ Менандр, Комедии Герод, Мимнамы, пер. Г. Церетели, М., 1964, стр. 113.

¹⁷⁴ «Նոր բազմիքը հայկազնան լեզուի», հատ. 1, էջ 684:

¹⁷⁵ Մ. Զամչյան, Պատմություն Հայոց, հատ. Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 348:

¹⁷⁶ Նույն տեղում, հատ. Բ, էջ 707:

սկսւ կ'ըստան քմրջաց, մրցարան, հանդիսարան¹⁷⁷, այսինքն նույնն է՝ քէաւորան¹⁷⁸:

Մարզադահլիճը թատրոնի վերածելու դասական մի օրինակ մեզ հայտնի է ուշ միջնադարյան արեւմտաեվրոպական թատրոնի պատմութիւնից: XVI դարում «Տիրոջ շարժարանաց եղբայրութիւն» անունը կրող փարիզյան թատերախումբը հիմնվել է Բուրգունդյան հոթելում, որը սպորտային խաղասրահ է եղել: Այդ ուղղանկյուն ու երկայնաձև դահլիճն իր պատշգամբներով ու բեմահարթակով թերևս կարելի է համեմատել ժամանակակից թատրոնական դահլիճներին հետ, եթէ չհաշվենք, որ պարտերում այստեղ ամփոփուհի չկային, ինչպէս այժմ է, և հանդիսականները, բացի նրանցից ուրիշ վերնահարկ (համտ. «վերնադիտակ») պատշգամբներում են տեղ զբաղեցրել, կանգնած էին դիտում ներկայացումը¹⁷⁹:

Շատ հաճախական է թվում, որ միջնադարյան Հայաստանում եւ եղած լինեին այդ տիպի մարզադահլիճներ, որոնք նախառահւմել են ոչ միայն սպորտային խաղեր, այլև թատերական հանգեսներ կազմակերպելու համար: Արդյո՞ք այստեղ ներկայացվել են միստերիաներ, ինչպէս Բուրգունդյան հոթելում: Եղե՞լ են արդյոք միջնադարյան հայ իրականութեան մեջ նույնպիսի թատերախմբեր, ինչպիսին Փարիզի «Տիրոջ շարժարանաց եղբայրութեան» թատերախումբն էր: Դժվար է ասել: Այդ մասին մենք ոչ մի վկայութիւն չունենք: Բայց դա ի վերջո ալլ կարգի հարց է: Մարզասրահը կրկէս կամ քէաւորան անվանելու իրողութիւնն այս պարագայում առավել ուշագրավ է: Մանավանդ, երբ նկատի ենք առնում մի էական հանգամանք եւ, այն է՝ որ XIX դարասկզբին թատրոն-կրկեսի դասական մի օրինակ հայտնի է արգեն հայ թատրոնի պատմութիւնից: Դա «Արամյան թատրոնն» է, որը ժամանակին իր տեսակի մեջ միակն է

¹⁷⁷ «Նոր քաղերքը հայկազեան լիզուի», հատ. 2, էջ 294:

¹⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 34:

¹⁷⁹ ՏՎՊ Ա. Նիվելսոն, Գ. Բուրգունդ, Եղվ. աշխ., էջ 297, 306:

եղել Մերձավոր Արևելքում: XIX դարում այդպիսի թատրոնական կազմակերպություն հիմնելու փորձեր արվել են նաև Եվրոպայում, սակայն ոչ մի կատակած, որ ինքնին երևույթը՝ ոչ իր բովանդակությամբ ու ձևով, այլ բնույթով ու տեսակով, անհամեմատ հին է, թերևս ճիշտ կլինենր ասելինք՝ միջնադարյան: Բացառված չէ, որ այդպիսի մի թատրոն-կրկես է տկնարկել նաև Աբրահամ կաթողիկոսը: Եվ կամ Գրիգոր Մարաշեցին, երբ ապաշխարել է. «մեզա՛, ի թէատրոն նըստելով... մեզա՛, ի մարտից հանդիսէ»¹⁸⁰:

Իսկ այն մասին, որ թատերականացված մրցամարտերը խոր ավանդույթներ են ունեցել հայ ժողովրդի կյանքում, վկայում են նաև ազգագրական աղբյուրները: Այսպես, «Տարոնի հայություն մեջ զարգացած էր ձիարշավներ կազմակերպելու սովորույթը, որին իրեն շարժառիթ հանգամանքներ էին հանդիսանում հարսանեկան հանդեսները, ժողովրդական տոներից մասնավորապես Համբարձումն ու Վարդավառը: Զիարշավներն առավել մասսայական բնույթ էին ստանում ս. Կարապետի մոտ, նրա տոներին:

Այստեղ հավաքվում էին, բացի տեղացիներից, նաև Կարնո, Վասպուրականի, Բաղեշի, Խնուսի և այլ հեռավոր շրջանների հեծյալ կտրիճները:

Զիարշավների ժամանակ դավուլ-զուռնան նվագում էր այդ մրցման հատուկ եղանակը: Նվագից ոգևորված ձիերը ելման կետերից սլանում էին դեպի նշանակված սահմանները և վերադառնում:

...Զիարշավներից հետո ժողովուրդը դրան նվիրված երգեր էր հորինում...»¹⁸¹:

Հավանորեն, ճիշտ այս տիպի հանդիսանքներ է նկատի ունեցել Գրիգոր Մագիստրոսը, երբ գրել է. «...այսպիսի խրախճութեամբ խրախճանալ... այսպիսի կառօք կառամարտել, յայսպիսի ձիերթացս արշաւել, յայսպիսի մտադինս բաղմել, զայսպիսի մրցումն տեսանել, այսպիսի փո-

¹⁸⁰ ՄՄ, ձև. № 108, էջ 137ա, 146ա:

¹⁸¹ Վ. Բղոյան, Եշվ. աշխ., էջ 196—198:

դահարօք և թմբկօք ճոխանալ...»¹⁸²։ Եվ կամ՝ «...հանդիսի մրցութեան տաղս և սոինչս յօրինեալ անպատկառաբար աղատագունդն պարէին և ի հրապարակս զոհհից և քաղաքաց իրրու զգիւցազանցն երդէին»¹⁸³։ Ինչպէս տեսնում ենք, հնում ձիարշապեններն ու մրցամարտները միանգամայն թատերական նկարագիր են ունեցել, ուստի և միջնադարյան հնդիսականների բառապաշարում քէաւոռն և քաւո տերմինները շատ հաճախ ենթադրել են ստագիրտ կամ հիպոգրոմ, որ սովորաբար կաղամակերպել են նման հանդիսանքները։ Օրինակ, Առաքել վարդապետը Տող ավանը նկարագրելիս այսպէս է գրում. «...նաև զքէաւոռն՝ կազմ և պատրաստ զորանոց պատրաստեալ միշտ և յավետ ձիւնքաց աւագութեամբ խաղային»¹⁸⁴։ Իսկ Դրիգոր Տղայի «Բան ողբերգական վասն առմանն Երուսաղեմի» պոեմում կարդում ենք. «Ուր ձիավարութքն ի թատերին»¹⁸⁵։ «Ի թատերին» ձևն այս դեպքում նշանակում է ձիարձակարաններում, ասպարեզներում, մրցարաններում։

Կիլիկյան միջավայրում այսօրինակ մրցախաղեր կազմակերպելու սովորույթը, ըստ երևույթին, այնքան տարածված է եղել, որ զրաւել է նույնիսկ հոգևորականներին։ Այդ են վկայում ներսես Շնորհալու հետևյալ տողերը. «...Լսեմք զոմանց քահանայից՝ ձիավարժս լինել և զէնս առնուլ ըստ զինուորաց, և խրախճութիւնս խաղուց ձիւնթացից ընդ նոսին արշաւել երիվարօք, ի յորս երէոց և ի նետաձգութիւնս. և յամենայն ինչ յայսպիսիս, որ նոցայն գործոյ է անկ և ոչ եկեղեցույ սպասաւորաց...»¹⁸⁶։

XIII դարի հիշատակարաններից մեկում ասվում է այն մասին, թե ինչպէս Մամեստիա քաղաքում Հեթում Ա թա-

¹⁸² Դրիգոր Մագիստրոս, Եջ. հրատ., էջ 40—41։

¹⁸³ Նույն տեղում, էջ 40։

¹⁸⁴ Առաքել վարդապետ, Գիզակի մէլիքությունը (Եյուֆիւ հայ մէլիքութիւյան մասին), Թ պրակ, Վաղարշապատ, 1913, էջ 12—13 (ընդգծումները մերն են)։

¹⁸⁵ Դրիգոր Տղա, Եջ. հրատ., էջ 298։

¹⁸⁶ Ներսես Շնորհալի, Նամականի, էջ 172։

զավորը ձիավարժության շքեղագույն հանդես է կազմակերպել («շքեղագոյն ի նման հանդէս») Լևոն արքայազնի մասնակցութեամբ: Հանդեսին ներկա են եղել նաև օտարազգի հյուրեր. «...Ձատ յայլոց բազմաց՝ կոշեաց զերկուսին փեսայս իւր, զՊեմունդ՝ բրինձն Անտիոքայ, և զՃուլիան՝ տէրն Սիրդոնի, հանդերձ կանամբք նոցին՝ զստերօք իւրովք (Սիպիլ և Ֆիմի), և զքոյր իւր Մարիամ՝ կոմսուհի Յոպպէի (Կունդէս Ծաֆոյն), «և զամենայն բարեկամս իւր (փռանգս) մեծարեաց զալ յայսկոյս. որ և ի վանորէից զամենայն զատս եկեղեցականացն ժողովեաց յառաջիկայ ուրախութեան գործրն. և ձիատրեցուցին զնա՝ ի թուին Զն (1256 թ.—Կ. Ս.) յամսեանն նունքերի ժէ օրն. և ուրախացաւ թագաւորն ուրախութիւն մեծ, հանդերձ հարբն իւրով (Կոստանդնու) և ամենայն զարմիւքն և ժողովովն որ եկեալ էին»¹⁸⁷, Ուշագրավ է, որ Մամեստիայում գտնվող ձիարձակարանի հատակագիծն իր ընդհանուր պարամետրով հիշեցնում է Կոստանդնուպոլսի հիպոդրոմը (տե՛ս նկ 10, 11):

Հեթումի որդի Լևոնի մասին միջնադարյան զրավոր աղբյուրները հաղորդում են նաև հետևյալ հետաքրքրաշարժ փաստը. «...Ոչ զանդիտեալ ի ծառայութենէ Խմայեկացոցն, այլ պինդ հաւատով և արիւնքոյն արտիւ կացեալ ի գերութեանն, նախ բանիւք քաջայնրէր զընակիշս որ յամրոցս աշխարհիս զայթաղեալ էին, պինդ կեալ և ոչ տալ ի ձեռս: Եվ ապա ի հանդիման լինիլն սուլթանին, զարմացոյց զամենեկին իմաստուն բանիւքն և ահարկու կայիւքն, պատրաստ դուով ի պատասխանին: Այլ և ձիընթացս ապարիւի կիւալ ընդ սուլթանին, առավելագոյն զտաւ քան զամենայն զինուորսն ի հրահանգս ձիավարժութեան...»¹⁸⁸, Մտաբերենք «Աւախ, ըզԼեւոնն ասեմ» տաղը, որտեղ հակառակորդ կողմերի մենամարտը նույնպես ընթանում է խաղաչրապարակում՝ մեյդանում (նույնն է՝ ձիարձակարանում): Պատմա-

¹⁸⁷ Ղ. Ավչյան, Միտում, էջ 246:

¹⁸⁸ «Մամուկի քահանայի Անցույ Հաւաքմունք ի գրոց պատմագրաց յազագս զիւտի ժամանակաց անցելոց մինչն ի ներկայիս», Վաղարշապատ, 1893, էջ 222:

կան իրողութիւնը գուտաններն ստեղծարանել են երգի մեջ
դրամատիկական երկխոսութեան եղանակով և, ըստ երևույ-
թին, որպէս «հանդիսի մրցութեան» տալ էամ սովնը «իբրու
զգիւցագանցն» երգել մրցահրապարակներում:

Կիլիկյան թատրոն-կրկեսներում կազմակերպվել են
շանազան տիպի մրցամարտեր: Դրանց թվում եղել են նաև
այնպիսիները, որոնք նմանվել են զլադիատորային հանդես-
ներին: Ահա վասիկ, պատմագրական աղբյուրները վկայում
են, թէ ինչպէս «Կոստանդին որդի Լեոնի, որ մենամար-
տեալ ի միում աւուր ընդդէմ ահաւոր զազանացն՝ սպան
զպոռնիսն իբրև զուշ ալժեանց»¹⁹⁹: Իսկ վարդան Բարձրա-
բերդցին հաղորդում է, որ «զսման Լ(Կոստանդինի մասին—
Գ. Ս.) առէին ի միում աւուր եօթն տոբւծ սպանեալ»²⁰⁰: Սա
թերեւ արդեն առասպելային երանգավորում ստացած միև-
նույն իրողութեան վկայագրումն է: Ճիշտ այնպիսի, ինչպի-
սին և կիլիկյան քաջերից Լիպարիտի քրոջ մասին պատմող
լեզնեղն է: Մատենագրութեան մեջ այն ավանդվել է այս-
պէս. «...Լիպարիտը ուներ մի քույր: Սա փախել էր մի գյուղ
և դարձել էր ամուսնացած հիսնամյա կին: Այդ ժամանակ
իսմայելացի մի ըմբիշ (փահլեան) հանդես դաւով ասում է
Ստի պարոնին (իշխանին), թէ քո գավառից կամ քո զոր-
քերից բեր ինձ նման մեկին, որպէսզի դուռնմարտենք, այ-
լապէս պետք է ինձ տաս քո երկրից հարյուր դահնկան
կարմիր: Նա (Ստի պարոնը) մարդ չգտավ, որ կարողանա
արարի հետ դուռնմարտել: Լիպարիտի քաջ քույրը եկավ և
ասաց, — Ի՞նչ կտաք, եթէ ես ըմբիշին դետին դցնմ: Պարոնն
ասում է, — Ինչ որ պահանջես, կտամ, եթէ դետին դցես
նրան: Կիւնք ասում է, — Ինչքան բամբակ շալակեմ, թող
այդքանք ինձ լինի: Իշխանը հանձ է տռնում (համաձայնվում
է): Նրբ փահլեանը դալիս է և տեսնում է հսկայածե կնոջը,

¹⁹⁹ «Պատմութիւն Առեղեայն Մեծի վարդապետի Հայոց», Ս. Պետեր-
բուրգ, 1887, էջ 143:

²⁰⁰ «Մեծին վարդապետ Բարձրաբերդցու Պատմութիւն տիեզերական»,
հրատ. Մկրտիչ Էմին, Մոսկվա, 1861, էջ 121:

սարսափում է. բայց որովհետև (զիմացինը) կին էր, արհամարհեց նրան ու մերկացավ փահլեանը, հետո հագավ յուր զգեստը, սկսեց խաղալ՝ ցույց տալով իբր, թե անարգում է ու տղամարդ է պահանջում, որպեսզի նրա հետ մարտնչի: Կինը առաջ դալով իր կանացի զգեստներով՝ բռնեց փահլեանի երկու թևերից իր երկու ձեռքով և բարձրացնելով տարավ նրան իշխանի առաջ և երեսի վրա դրեց զետին փահլեանին ու մեկ ականջը պոկելով դեն նետեց: Ամենքը սարսափած հարցնում էին, թե սա որտեղից է և որ ազգից է: Թագավորը հրամայեց նրան տալ այնքան բաժիրակ, որ չկարողանա շալակել: Կնոջը բարձեցին մոտ հարյուր լիտր, ու նա առած ուրախությամբ գնաց իր տունը¹⁹¹:

Զիարձակարաններում ու թատրոն-կրկեսներում ներկայացվող հանդիսանքների արձագանքները հետք են թողել նաև վարքագրության մեջ: Այսպես, Գևորգ Սկևռացու վարքագիրն իր հերոսի պատանեկան տարիների մասին գրում է. «...Եւ եթէ ի հասակակ[ց]ացն հարստահարէր, շմեծարանէր, շտրամէր, շմախայր, շնախանձէր և կամ ոխս պահէր, այլ ի նոյն տիս ախոյեան և րմբիշ մեծամարտիկ ի կոխ հանդիսի ընդ բշնամույն կանգնէր և խոնարհութեանն զինու զամբարտաւանութեան հայրն ընդ յախի ի ստաղին զգետնեալ՝ շնորհաք աստուծոյ կործանէր: Այս առաջին հանդիսի մարտ սրբոյն Գէորգեայ ի տղայական խանձարոցէն ի հիացումն տեսողացն երևէր»¹⁹²: Այնուհետև հեղինակը հարկ է համարում նշել, որ Սկևռացուն միշտ էլ հատուկ է եղել քաջ մենամարտիկի արիական ոգին. «Եւ զանդիմական խաւարս ի մեծի հանդիսի աւուրս ի ճարակ ստաղին, մենամարտիկ ի մէջ ռազմի բազում պատրաստութեամբ բանի կործանիչ մերոցս զսա ցուցին... Անդ էր տեսանել ի մեծ հանդիսին՝ կանգնեալ զմեծ նահատակն զքաջն ի մար-

¹⁹¹ Աշխարհարար տեքստը բերում ենք ըստ Վ. Բգոյանի, նշվ. աշխ., էջ 70:

¹⁹² Է. Բաղդասարյան, Գևորգ Սկևռացու «Վարջը», «Թանրեր Մատենադարանի», № 7, Եր., 1964, էջ 197—198ա (ընդգծումները մերն են):

տին»¹⁹³։ Մենամարտի հանդեսներով է ոգևորվել նաև Շնորհալին, երբ հորդորել է իր քարոզներում. «...յոժարութեամբ մտանկեցեմք աստղիոն մարտին առարկուած առնել ընդ շար ախոյանին»¹⁹⁴։

Եվ այսպես, ամփոփելով շարադրանքը հանդամ ենք այն եզրակացության, որ միջին դարերում հունա-հռոմեական տիպի թատրոնական կառույցները կորցրին իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությունը։ Նրանց ընդհանուր նկարագիրը՝ համապատասխանելով հեթանոս հասարակության կրոնական և գեղագիտական հայացքներին, անհարիր էր քրիստոնեական գաղափարախոսությանն ու աշխարհայացողությանը։ Այդ ժամանակաշրջանում թատերա-տեսլարանային հանդիսանքների համար խաղաղայր են ծառայել ոչ միայն քաղաքային կամ շուկայական հրապարակներն ու նախօրարական տները, այլև կրկեսներն ու ձիարձակարանները, որոնք հայ միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում հիշատակվում են նաև քառք կամ քէառոն տերմիններով։

¹⁹³ Նույն տեղում, էջ 220բ—221ա։

¹⁹⁴ ՄԼՊ, ՀՀԹ. № 2890, էջ 203բ։

ԹԱՏՐՈՆԻ ԳԻՏԱԿՑՈՒՄԸ ՊԱՇՏՈՆԱԿԱՆ
ԳԱՂԱՓԱՐԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ՈԼՈՐՏՈՒՄ

Միջնադարյան թատերական մեջ XII—XIII դարերը նշանակալի շրջափուլեր են: Բանն այն է, որ հենց այդ ժամանակաշրջանում է ձևավորվել բուն միջնադարյան թատերությունը, իսկ զրան զուգահեռ ֆեոդալական հասարակության պաշտոնական դադարախախտության ոլորտում արմատացել է թատրոնի գիտակցման մի նոր որակ: Մերժելով թատրոնը, ասել է թե՛ անտիկ աշխարհից ժառանգած տեսլարանային արվեստը, հոգևորականությունը մասամբ իր նախաձեռնությամբ, մասամբ էլ իր կամքից անկախ ընտրել է հիկեդեցական հանդիսակարգի թատերականացման ուղին: Եվ թեպետ միջին դարերում (ինչպես և անտիկ ժամանակներում) դրամատուրգիական մտածողությունն ըսկզբնապես խառնախմբ է պաշտամունքային արարողակարգի վրա, սակայն նրա հետագա բարեշրջման պրոցեսն ընկացել է էրոնտիկոն թեմաների ու շխաբժականացման և ծիսական տարրերի աստիճանական կազմալուծման շափոթով: Այս երևույթը որոշակի գծադրվել է արդեն XIII դարում, երբ հրապարակ են հիկել առաջին միթակներն (հրաշապատում) ու միստերիաները, երբ հիկեդեցական պաշտոններգություն կանոնիկ թեմաների կողքին տեղ են գտել պարականոն դրույցն ու վարքագրությունը, առասպելապատումն ու առակը, այսինքն այն դրամատիկական գործերը, որոնցից հետո՛ ռենեսանսյան դրամատուրգիան անցնելու համար ան-

հրաժեշտ եղավ կատարել ընդամենը մեկ վճռական քայլ՝ վերականգնել անտիկ մշակույթը:

Միջնադարյան թատրոնի զարգացման այս ծանոթ պատկերը հատկանշական է համարվում գերազանցապես արևմտամեթոդական մշակույթին: Սակայն առ այսօր տակավին լուսարանման կարիք ունի այն հարցը, թե արդյո՞ք հայ միջնադարում պաշտոնական ժխտակարգի թատերականացման միտումները սահմանափակվել են պատարագային դրամայի շրջանակներում, որի նկարագիրն ավանդաբար մնացել է անփոփոխ և պակաս թատերային է, քանի որ «դրամատիկական չէ և մանավանդ ինքնուրույն չէ որպես արվեստ՝ աղյուս չէ թեմաների ու արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ»¹:

Ա. «ԴՌԱՄԱՏԻԿ» ԱՐԱՐՈՂԱՆԱՐԳԸ ՈՐՊԵՍ
ՍԻՋՆԱԳԱՐՑԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԵՐԵՎՈՒՅԹ

Միջնադարյան միտերիալ թատրոնի ակունքներում, պատարագային (լիթուրգիական) դրամայի կողքին, կանգնած է նաև «Գալուստ յերուսաղէմ» տոնի հանդիսավոր արարողութունը²: Եկեղեցական այս տոնակատարության ժխտակարգը հայ իրականության մեջ ևս աչքի է ընկել իր ընդգծված թատերային նկարագրով: Խոսքը վերաբերում է Մաղկադարդի երեկոյան տեղի ունեցող հանդեսին, որը ժողովուրդն անվանել է «Գոնբացներ»:

Ուշագրավ է, որ ժամանակին այն խաղարկել են եկեղեցու քահանայ: Այս էական հանգամանքն անտեսել են և՛ Գաբեգին Լեոնյանը, որ առաջինն է գիտել «Գոնբացներ» որ-

¹ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 26:

² Н. Н. Стороженко, Очерки истории западноевропейской литературы, М., 1910, стр. 20.

³ Տե՛ս «Տոնացոյց», էջմիածին, 1887, էջ 44:

պէս թատերական երևույթ⁴, և՛ Գեորգ Գոյանը⁵։ Մինչդեռ, թատրոնի պատմութիւնից մենք դիտենք, որ պաշտօնեղութիւնն թատերականացման նշաններն իրապէս դրսևորվել են, երբ պատարագային դրաման եկեղեցուց դուրս է եկել բակ՝ ներկայացվել բացօթյա հրապարակում, ուր միջավայրն ավելի նպաստավոր էր կղերական մոտիվների հետագա աշխարհիկացման և ծիսական ձևերը գեղարվեստական տարրերի հետ դուգորդելու համար։ Ուստի և ժամանակի ընթացքում այդ հանդիսանքներից շատերը վերաճեցին խակական թատերական ներկայացումների՝ միատերիաների։ Այս կապակցութեամբ, նախքան «Դոնբացեքի» արարողակարգին դիմելը, կարծում ենք, տեղին է հիշատակել նման բացօթյա տոնահանդեսներից մի նմուշ ևս, որը նույնքան ուշագրավ է իր ճոխ թատերային նկարագրով։ Այսպէս, Ղևոնդ Ալիշանի «Սիսուան» երկում արձանագրված է հետևյալ իրողութիւնը.

«...Ոչ է մոռանալ և զհրճուական հանդեսս զոր համաշխարհի ժողովրդեանն կարգեաց ի վայելս, որպէս ի գէպ ասել՝ բազմօրեայ աւուրքք. այն զի ի մեծի տօնի Յայտնութեան Տեառն հանդիպեցաւ և կարգ օծմանն ի թագաւոր. յորում սովորութիւն էր ազգիս ի վաղ ժամանակաց, աշխար-

⁴ Գ. Առնյան, նշվ. աշխ., էջ 76—82; Պատարագային դրամայի մի քանի նմուշներ՝ «Դանիելիան», «Էթմար և իմաստուն կույսերը», «Ոտնովան», որանց թվում և «Դոնբացեք», Գ. Ղևոնդանը բերել է միտաբան անվան տակ (նույն տեղում, էջ 96—111)։ Ժամանակին Լ. Փալանթարը (ան՝ս նշվ. աշխ., էջ 63—64), իսկ հետագայում նաև Զ. Հովհաննիսյանը (ան՝ս նշվ. աշխ., էջ 20) նշել են, որ դա պարզապէս տերմինաբանական սխալ է։ Երբ խոսքը վերաբերում է պատարագային դրամայի ցիկլերին, ապա միտաբան անվանումն իրոք որ ճիշտ չէ։ Սակայն նշված ցիկլերից «Դոնբացեք» առանձնանում է, քանի որ նրա սլուծին քաղված չէ ոչ ավետարանական պատումներից, ոչ էլ մի որևէ այլ կանոնիկ տեքստից։ Վերջին դատաստանը ներկայացնող այս արարողակարգը բացառիկ երևույթ է թե՛ իր դրամատիկական կառուցվածքով, և թե՛ իր բովանդակությամբ, ուստի, կարծում ենք, այն թերևս մոտ է կանգնած միջնադարյան միտաբաններին։

⁵ Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 138—141։

հայտումք տօն ցնծութեան կատարել, ևս և եկեղեցական օրինօք, Ջրօրհնեաց արարողութեամբ, ընդ նմին քաղաքական հանդիսի և պէսպէս զբօսանօք, որոց առաջին մարթէ զրել զգօրահանդէսն, զոր ոչ խափանէր, այլ մանաւանդ յորդորէր եղանակ երկրին Լեւոնի, մանաւանդ զի ի Տարսոն ի ջերոտ ծովակողմն՝ կատարեցաւ հանդէսս այս մեծ, ուր գրեաթէ շերի ձմեռն, և բարեխառնագոյն յայնժամ են օդք քան ի գարնանայնի և ամարանի։ Զիք երկրայել զի շքեղագոյն յոյժ եղեն ամենայն հանդեսք յայսմ ամի տօնի Ջրօրհնեաց և պսակման Լեւոնի, քանի որ յգլնիսն, զորոց զմիոյ ընծայէ մեղ նկարագիր՝ եկ ոմն օտարական ի խորոց Կերմանիոյ, յերկրէ Հաննովրի, Վիլեպրանտ աղնուական Օլտէմպուրկցի, յամի 1212 զտեալ յարքունիս Լեւոնի ի Սիս և ի հանդիսի անդ. զորոյ արժան համարիմ առ տեղեալս թարգմանել զբանս. «Յաւուր տօնի Յայտնութեան Տեառն, զոր Հայք Մկրտութեան կոչեն, ժամանեցաք ի Սիս, յոր հրաւիրեալն էր զմեզ թագաւորին՝ կատարել զհանդէս տօնի իւրոյ... Ի ծագել առաւօտուն՝ փութային ամենեքեան երթալ ի զեռ անդր, որ առ երի քաղաքականին, ուր իջանէր և Տէրն արքայ այսու կարգաւ. ինքն հեծեալ էր յերիվար բարձրապարանոց. յաջմէ և յահեկէ նորա երթային կարգապետ (մայստո) տանն Ալամանաց, և բերդապան Հլուրատանն Սելեկիոյ, դասուք հազար արանց կրօնաւորաց ընկերաց իւրեանց. զհետ նոցա՝ Պարոնն Ռուբէն՝ կրտսերն թագաւոր, (զոր՝ որպէս կանխաւ ասացի, Ոթոն կայսր Հոովմայեցոց՝ ըստ խնդրոյ աւագ թագաւորին՝ պսակեալ էր սակաւուք յառաջ), և դասք դասք աղնուաց երկրին և բազմութիւն զօրականաց՝ վայելչապէս զգեստաւորեալք. զորոց՝ արբանեակք նոցին կրելով՝ ի ձեռս զնշանս և զգօշս, և ածելով զերիվարս նոցին պալատակապս, երթային յառաջոյ մեծի թագաւորին. իսկ ընդ մէջ սորա և նոցա՝ ընթանային գունդ գունդ զինակրաց փայեկաց՝ անձնապահք թագաւորին. և ամենայն բազմութիւն ժողովոյն մեծածայն աղաղակաւ ողջունէր զնա՝ կոչելով, Սուրբ Թագաւոր... Զկնի սոցա զային

ի հետիոտտ՝ Յոյնք զգեստաւորեալք, պատրիարքաւ իւրեանց, և բազում սրբազան սպասուք և այնքան մեծ լինէր ծայն հնչման փողոց և այլոց Լրացնական գործնաց, զի հանդէս իմն քան թէ թափօր թուէին յարգարեւ... Յետ այնորիկ իջանէր վայելապէս դաս ուխտի եկեղեցւոյն Հայոց՝ զխաշ մկրտութեան բարձեալ, հանդերձ արքեպիսկոպոսան, հեղադէմ կերպարանօք և բարօք... Եւ ի գումարեալ ամենայն խմբից հանդիսին ի մի վայր, և դաս առ դաս եղանակեալ, տեսանէաք յուժգնակի հնչել նոցին՝ զալիս երկայն մորուացն իբրեւ օղալիցս իմն ծփեալս ի վերայ կրծոցն, և ընթնոնելով աւետարանս և բւօղթո առաջնականս ի յոյն և ի հայ լեզու, և զկերպարանեալն Յորդանան օրհնելով, զխաշն՝ զոր բերեալ էին՝ մկրտէին ի ջուր, և յաջմէ կողմանէ արձակէին աղանի միւ Յայնժամ հեծեալ ոմն ի յաւանակ՝ յառաջեալ իջեալ ի մէջ գետոյն, կանգուն կալով՝ վերագոչէր շաքարուծայն բարբառով. կեցցէ Քաղաւօր մեր յալիտեան, և դարձեալ, Զորութիւն և ճաստատութիւն ամենայն Բրիւտոնէից. և ի միաժայն պատասխանի առնել բաղմութեանն՝ ազազակելով, Ամէն, յառաջադէմն այն յաջ և յահեակ զալիս ջորացրն հերձանէր. ընդ որ ոչ սակաւք քրքիջ բարձինւ — Ապա թագաւորն և այլք՝ ցօղէին զինքեանս ջրովն. իսկ Ասորիք մերկացեալք ընկնուին դանձինս ի ջուր — Եւ ի կատարեալ այսոցիք ըստ օրինի, դասք եկեղեցականացն դառնային ի վանս իւրեանց. իսկ թագաւորն և զօրականք ի դաշտ անդր դիմէին և պալարակերպ երիվարօքն արշաւակի վազս առեալ՝ նիզակաճօճ նիզակաքեկ խաղս առնէին զինուորականս. և զբովանդակ դօրն դաշն մեծաւ ցնծութեամբ խրախացան. իսկ յերկրորդումն աւուր այր իւրաքանչիւր դարձաւ ի տեղի իւրո՞:

Ահա, թե ինչպիսի վեհաշուք հանդեսի է վերածվել կիլիկյան հողի վրա Զրօրհնեաց տոնը: Եվ ինչպիս տեսնում ենք, դրան քիչ չէ օժանդակել նաև միջավայրի նպաստավոր

միջնորդությամբ Եկեղեցու վերացական պայմանականության-
ներքին դուրս՝ շրջապատի իրական համապատասխանների թելա-
գրանքով կրթնամիջոցական արամադրությունները տեղի
են տվել աշխարհիկ գեղատեսչների դրամականը, և արա-
բողություն խառնարար ծիսակարգը գուղակցվել է հրապա-
տակարյին խրախճանքի թատերայնության հետ։ Ուշագրավ է
նաև այն իրողությունը, որ, հենց, Զորահայաց տոնի համար
գրված Փրիցորիս Պահլավունու (Փոքր Վկայասեր կաթողի-
կոսի) «Ո՛վ զարմանալիս նշանավոր տաղը նույնպես ա-
ռաճնանում է իր ընդգծված թատերային հատկանիշներով։
Նրկողոս Թահմիզյանը գրում է, որ այն ժամանակի ըն-
թացքում մեծապես սիրվել, լայնորեն տարածվել ու դարձել
է համապատասխան ծիսակատարությունների երաժշտական
կենտրոնական համարը.. Թատերականության տարրերով
հագեցած և բարոսնության ու դժմառնության վարպետ կի-
րառումներով աչքի ընկնող քերթվածք, ամբողջապես առած,
բացառիկ գեղեցկության և ներգործուն ձայներով հարուստ
մի պատկեր է, որ տեսանելի կերպարներով բացահայտվում
է Մկրտության խորհրդի վերին իմաստը»։ Փոքր Վկայասե-
րի այս անդրադարձությունն ունի մասամբ զիպոգային
կառուցվածք, ուստի կարելի է պատկերացնել, թե նրա եր-
գայնն վերարտադրումն ինչպիսի կարևոր թատերային երանգ
պետք է հաղորդած լինեն Վիլլերանդ Ուղեմբուրգցու նկա-
րագրած տոնական հանգեսի ընդհանուր արարողությանը։
Ընթերցենք այդ տաղը.

အပို၍ အသေးအမွတ်များကို အသေးအမွတ်များ အဖြစ် အသေးအမွတ်များ

Արաբիէն Առաջաւոր թ. Յարցանման Եղեալս

4. $u \in L^p(\mathbb{R}^n)$ and $v \in L^q(\mathbb{R}^n)$ with $\frac{1}{p} + \frac{1}{q} = 1$.

2. *Wenker* 1904, *Quaternary*, *Quaternary*, *Quaternary*, *Quaternary*, *Quaternary*.

Յարգանքով լրկեալ հեղինակական դառնայր:

Grammatically, the *adjective* is the word that describes the *noun*. The *verb* is the word that describes the action.

σ^2 is the variance of the error term ϵ , and σ^2 is the variance of the error term ϵ .

[illegible]

У. И. Павлов, *Средняя Волга* и *Сам. Ермаков*, 1935, № 242-243.

Յիսուս յառաջնաց աստուածութիւնամբն ի ջուրն
Հանգերձ Տոմհաննու. Յիսուս ի գնան հասաւ:

Երկինք պատառեալ, ձայն ի յերկնից իջեալ,
Ձայն Հօր ի բարձունց Որդոյն իւր վերկայեալ:

Դա է իմ Որդի բնորդ Հաճեցաւ ասելք.

Դմա լրաբար որդիք մարդկան ձայնէր:

Սուրբ Հօգին իջեալ ազանակերպ տեսեամք,
Յայտնեալ ցուցանէր Հօր փառակից զՈրդին:

Արդ օրհնեալ է Հայր, եւ համադրի Որդին

Հօգոյն հրշմարտի փառք յափտեանս ամէն⁵:

Երբ գուսանական արվեստը ղննելիս վերլուծում էինք
լեւոն Գ թագավորի գերեմարմանը նվիրված տաղը՝ տեսանք,
որ հայ աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երգարվեստը կիլիկյան
շրջանում նկատելիորեն ձեռք էր բերել դրամատիկական
գծեր: Դատելով այժմ մեջբերված տողերից՝ պետք է ասել,
որ միևնույն երևույթը հատկանշական է եղել նաև հոգևոր
պոեզիային: Ինչպես վերը նշվեց, ժողովրդական լայն զանգ-
վածների միջավայրում կրոնաբարոյական համոզմունքներ
սերմանելու նպատակով, ներսես Շնորհալին կարողացել է
շահեկանորեն օգտագործել գուսանական թատերարվեստի
միջոցները: Նրա գրական և երաժշտական ստեղծագործու-
թյուններից շատերը հայ ժողովրդական բանահյուսության
և երգարվեստի ռեալիստիկ ներքին են կրում, ինչպես, օրինակ,
«Յիսուս որդի» ողբերգությունը, որը ժամանակին եղանա-
կով՝ ասերգի ձևով պատմվել ու հատվածաբար նաև երգվել
է, այսինքն ավանդվել է ճիշտ և ճիշտ «Սասունցի Դավիթ»
վեպի նման⁶: Իսկ ահա այս դեպքում, Շնորհալու ավագ եղ-
բոր՝ Գրիգորիս Պահլավունու շնորհիվ, դրամատիկական եր-
կասիրության տարրերը թափանցել են արդեն բուն պաշ-
տոնեբողոքյան ոլորտը:

Այսպես աստիճանաբար կարծես նշմարվում են միջ-
նադարյան հայ եկեղեցական ծիսակարգի թատերականաց-

⁵ Ն. Թալչյան, Ձայնագրեալ երգեցողութիւնք Սրբոյ Պատարագի, Վա-
ղարշապատ, 1878, էջ 209—212:

⁶ Ն. Կ. Թամիկյան, Ներսես Շնորհալին երգահան և երաժիշտ, էջ 32:

ման միտումները, որոնք մառ կերպով և թերևս առաջին հերթին դրսևորվել են «Դոնբացեքի» արարողակարգում:

Մաղկազարդի երեկոյան՝ «Հայր գթած» աղոթքի ժամանակ պատվավոր քահանաներից մեկը շուրջառ էր հաղնում և մոտենում կեկղեցու դռանը: Այդ պահին ընթերցվող սաղմոսի վերջին տողերն էին. «Բացէք ինձ զդուռնս արդարութեան, զի մտից ընդ այն՝ և խոստովան եղէց Տեառն»¹⁰: Սկսվում էր «Դոնբացեքի» նախերգանքը: Դպիրների խումբն երգում էր «Շնորհայ մեզ տէր» շարականը.

Շնորհայ մեզ տէր արթննալին ընդ իմաստուն կուսանացն.

Եւ զհոգւոց մերոց լապտերս պայծառացոյ:

Երկնշիմք ի բն տէր զարհուրեալք ի պատասխանոյն,

Զամենն եթէ ոչ գիտեմք զբնդ:

Յորժամ զաս փառօք Հօր գատել զտիեզերձ ամենայն.

Շնորհայ մեզ տէր կալ ի լաքմէ ցումմէ:

Բացցի մեզ զուռն ողորմութեան երկնային փնային,

Եւ մացուք և յառազաստ ընդ իմաստուն կուսանան:

Բացցի մեզ զուռն ողորմութեան երկնային փնային,

Եւ մացուք ի յառազաստ նորա.

Զի մի՛ մեռացուք արտաքս որպէս զյիմար կուսանան:

Պայծառացին լապտերք հոգւոց մերոց.

Եւ բազմեցուցես զմեզ ընդ հրախրեալոն

Ի կոռումն արթնցութեանն երկնից¹¹:

Ավագ Երեքշաբթի օրվա շարականն էր այս, որից էլ սկիզբ էր առնում բուն «Դոնբացեքի» արարողությունը:

Եւ յաւարտիլն (վերը բերված «նախերգանքի»—Կ. Ս.), սկսանիցի ասել զգեցեալ փառանայն աղիողորմ ձայնիւ. Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զդուռն ողորմութեան. որ ողբալով կարդամք առ բնդ:

Եւ մի ոմն ի փառանայիցն պատասխանեալ ի ներգուստ ասիցէ. Ո՛վ են սորա զի բացից. զի այս դուռն Տեառն է, և արդարք մտանեն ընդ սա՛:

Եւ փառանայն արտափուստ ասիցէ. Ո՛չ թէ միայն ար-

¹⁰ «Տօնացոյց», էջ 48:

¹¹ «Շարական հոգեար երգոց», Կ. Պոլիս, 1853, էջ 275—276:

դարը մտանեն, այլ և մեղաւորք՝ խոստովանութեամբ և ապաշխարութեամբ արդարացեալը մտանեն ընդ սա՛:

Ի ներհուսա ասիցէ. Զի սա՛ է դուռն երկնից և հովիտ արամութեան զոր ուխտեաց Աստուած Յակոբայ, արդարաց հանգիստ, մեղաւորաց բարարան. Քրիստոսի արքայութիւն, հրեշտակաց բնակարան. սրբոց ժողովարան. տեղի ապաւինի և տուն Աստուծոյ:

Քաճաճայն արտաբուստ. Արժան և ճշմարիտ են այդորիկ զորս ասեազ վասն սրբոյ եկեղեցւոյս. բանդի սա՛ է մեղ մայր անարատ. և սմանէ ծնանիմբ որդիք լուսոյ և ճշմարտութեան. և սա՛ է մեղ յոյս կենաց. և սորաւ զտանեմբ զփրկութիւն հոգւոց. և զի սա է մեղ ճանապարհ արդարութեան. և սովաւ ելանեմբ առ Քրիստոս հայրն մեր երկնաւոր¹²:

Այնուհետե կրկին հանդես էր գալիս զպիրների խումբը: Երգում էին «Իմաստուն կուսանք» շարականը, որ դարձեալ վերարերսում է իմաստուն և հիմար կույսերի պատմութեանը: Ըստ այդ շարականի բովանդակութեան, զպիրներից կազմոված երգչախումբը ներկա գտնվող բոլոր հավատացյալների աւուրից հաղթաստեղծում էր, որ պատրաստ են վառված լապտերներով մանելու «անմահ փնտայի առաջաստը» և ի վերջո մեղքերի թողութիւն էր խնդրում երկնային թագաւորութեանն արժանի դառնալու համար:

Նւ յաւարտիլն՝ սկսանիցի Բաճայն արտաբուստ. Բաճ մեղ, Տէ՛ր. բաճ մեղ, Տէ՛ր, բաճ մեղ, Տէ՛ր զդուռն տղորմութեան. որ ողբալով կարգամբ առ բեզ:

Ի ներհուսա ասիցէ. Ա՛ս տեսանեմք զՏէրն մեր Քրիստոս որ բաղմեալ կայ ի վերայ սրբոյ սեղանոյն, և կոչէ առ ինքն ըզկամարարս իւր ասելով, Թէ՛ ուր եսն եմ, անդ և ապաշտօնեայն իմ եղիցի:

Քաճաճայն արտաբուստ. Գին էմբ անապական արեան Որդոյն Աստուծոյ. ցնծութեամբ օրհնեսցուք զփրկիչն մեր

¹² «Տեաքոյց», էջ 46:

Քրիստոս. և ասացուք ամենեքեան. փառք սոսկալի գալըս-
տեան բում Տէր¹³:

Այս տողերից հետո երբորդ անգամն էին հանդես գալիս
գալիւնները և երգում «Թաղաւոր փառաց քեզ սպասեացուք»
շարականը: Ինչպէս նախորդ խմբերգի ժամանակ՝ հիմնա-
կան բեման «Իմաստուն և հիմար կույսերի» առակն էր: Այս-
տեղ ևս վերստին ասվում էր, որ արթնութեամբ պետք է
սպասել «փառաց թագաւորին», որը գալիս է դատելու,
ուստի և բոլոր հավատացյալները թող վառ պահեն իրենց
հոգու լապտերները, փեսայի առաջատար մտնելու իրավունք
ստանալու համար:

Քանանայն արտափուտ. Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ,
Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զդուռն ողորմութեան, որ ողբալով
կարգամք առ բեզ:

Ի ներքուստ. Փռչն ահաւորին Աստուծոյ՝ ահագին ձայ-
նիւ զոչէ ասելով, ահա փեսայն գոյ՝ արի՛ք ընդ առաջ նորա:

Եւ Բանանայն արտափուտ անիւ և զողութեամբ ասա-
ցէ. Ահա՛ ևս և մանկուք իմ, զորս ևս ինձ Աստուած. կամք ա-
մենեքեան և ակն ունիմք տեսոյն Քրիստոսի և լսելոյ զերա-
նաւէտ բարբառն նորա:

Ի ներքուստ. Ձայն արարչին Աստուծոյ զոչէ ասելով.
Եկա՛յք օրհնեալք հօր իմոյ՝ ժառանգեցէ՛ք զպատրաստեալ
ձեզ զարքայութիւն ի սկզբանէ աշխարհի:

Եւ ապա Բանանայն արտափուտ ասացէ. Թացե՛ք ինձ
զդրունս արդարութեան. զի մտից ընդ այն և խոստովան
եղէց Տեառն¹⁴:

Որից հետո զոնները վերջապէս բացվում էին և ներկա
գտնվողների ողջ թափորը, «Չողորմութեան քո դուռն բաց»
շարականը երգելով, մտնում էր եկեղեցի: Այդ նույն պա-
հին բացվում էր բեմի վարագույրն ու հավատացյալներին

¹³ Նոյն տեղում:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 47:

ներկայանում էր շքեղազարդ մի պատկեր՝ դրախտի խորհրդանիշը:

Այսպիսին էր կատարած ի դալստյան և ահեղ դատատանի խորհուրդը կրող նկեղեցական հանդեսը, որ ժողովուրդն անվանել է «Դոնրացեք»:

Հայ միջնադարի թե՛ կանոնական՝ նկեղեցական-քրիստոնեական պաշտոներգության, և թե՛ պարականոն՝ արտանկեղեցական կամ ժողովրդական հեթանոսական մեղ հայտնի ծիսակատարությունների շարքում թերևս չառանձնանա այնպիսի մի նմուշ, որը նույնքան ընդգծված թատերական նկարագիր ունենա, որքան դա հատուկ է «Դոնրացեքին»:

Երևույթը ուշադրավ է նախ այն պատճառով, որ արարողության ժամանակ ընթերցվող տեքստն ունի դրամատիկական երկի կառուցվածք՝ զրված է տրամախոսության կիրառումով և երկխոսություններին կից կան ռեմարկներ (նշագրումներ): Երկրորդ էական հատկանիշը՝ նրա սյուժետային հորինվածքն է, որի նախատիպը միջնադարյան դրականության մեջ հայտնի չէ: Այս առանձնահատկություններն առավել նշանակալից են դառնում, երբ փորձում ենք դիտել «Դոնրացեքի» արարողակարգը հին և միջնադարյան թատրոնի պատմության կոնտեքստում:

Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Օլգա Ֆրեյդենբերգը, գործողությունը պարերգային դրամայում որպես կանոն ընթանում է «դոների» կամ «մուտքերի» առջև¹⁵: Ավելացնենք, որ դրա հետքը որոշակի դրոշմվել է նաև անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա (տե՛ս նկ. 12, 13). օրինակատրային հառող սկեննե, իսկ հետագայում նաև պրոսկենիումի՝ ետնապատը ունեցել են երեք դուռ, ընդ որում միջինը կոչվել է «արքայական»¹⁶, թե ինչու՞՝ այդ հարցին մենք դեռ կանգրադառնանք: Այժմ մեղ զբաղեցնում է այն խնդիրը, թե դրանք ի՞նչ դեր են կատարել տվյալ ժամանակաշրջանի բեմադրական համակարգում:

¹⁵ Օ. Մ. Ֆրեյդենբերգ, Նշվ. աշխ., էջ 305:

¹⁶ Ս. Մեկուլսկի, Նշվ. աշխ., էջ 22:

Հայտնի է, որ V դարի հունական թատրոնում ժամանակակից ըմբռնմամբ բնմահարգարման միջոցներ չեն կիրառվել: Գործողության նյութական միջավայրը հիմնականում լրացրել են օրինատրային կից գտնվող պատը՝ սկենենև և մեկ էլ նրա երեք ղռները, որոնք միաժամանակ ապահովել են դերակատարների ելքն ու մուտքը: Ընդհանուր առմամբ՝ այսպիսին էր նրանց ուտիլիտար նշանակությունը: Սակայն այս ակներև հատկանիշն ի վերջո բխում էր պարերգային գրամայի արարողական էությունից, որի ակունքներում էլ փնտրենք մեզ հետաքրքրող խնդրի լուծման բանալին:

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում հին հունական գրամայի ֆարուլան (φάρυγγ): Ըստ գրամայի արխատոտեղյան տեսության, ամենից առաջ՝ իրադարձությունների հարիևված է: «Մեղանում,— գրում է Վ. Ն. Յարխոն,— «գրամա» տերմինը բնորոշված է թարգմանել «գործողություն» բառով, թեև, եթե խոսքը ֆիզիկական գործողության մասին է, ապա «Իլիականի» մեկ երգն ավելի հարուստ է այդպիսի գործողությամբ, քան էսքիլեսի բոլոր ողբերգությունները միասին վերցրած: Ի տարբերություն հունական այլ բայերից, որոնք ենթադրում են կոնկրետ, գործնական նպատակին հասնելու արարմունք, «դրաո» բայը, որից էլ առաջացել է «գրաման», նշանակում է գործողություն իբրև խնդիր՝ պրոբլեմ, և ընդգրկում է այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նպատակադրվում է գործնական ունեւ բայլ կատարել՝ ընտրում է իւ հետագա վարքագիծը»¹⁷: Հիրավի, դասական շրջանի անտիկ հունական գրամայում արտաքին գործողության մղող երկխոսությունները հույժ սակավադեպ են: Այդ է թելադրել ժամանակի թատերական համակարգը: Պարերգային թատրոնում գրամատիկական իրադարձությունների մասին միայն տեղեկացնում էին, և ապա ներկայացնում գրանց

¹⁷ В. Н. Ярхо, Образ человека в классической греческой литературе и история реализма. «Вопросы литературы», 1957, №5, стр. 73.

հետեանցը, կամ էլ այն իրավիճակը, որոց սկիզբ էր առնելու մի նոր իրադարձություն: Այստեղ, հանդիսականի տեսադաշտում, հերոսների դորձնական արարքները միայն ցննության էին առնվում, և ոչ թե խաղարկվում՝ կերպարավորվում:

Այլ կերպ ասած, անտիկ թատերագիրները դրամայի դիպվածաշարը հորինելիս գործողությունը՝ իրադարձությունների հորինվածքը, որոշակիորեն կառուցել են երկու հարթությունների վրա. մեկը՝ իրաչան, հանդիսականին տեսանելի, ուր վիճարկվում էր հերոսների վարքագիծը, մյուսը՝ նրա կայական, նրա տեսադաշտից դուրս գտնվող, ուր ծավալվում էր դրամայի հիմնական գործողությունը: Եվ հենց այս երկու հարթությունների միջև էլ կանգնած էր սկեննեն իր երեք դռներով, որոնք ոչ միայն զատում էին այդ հարթությունները, այլև կապակցում իրար: Փաստորեն դրանց օգնությամբ են հեղինակները հաղորդակից դարձրել հանդիսականին այն իրադարձությունների հետ, որոնք, վերջին հաշվով, դուրս ենթադրվող էին:

Իսկ մի՞թե հենց սա չէ թատերականության ասվածն ընդհանրապես: Մի՞թե այս նույն խնդիրը չի ծառայել թատերագիրների սոց. լուրջ ժամանակներում: Այլ լիբրետ բնավ էլ պատահական զուգադրություն չէ, որ ժամանակակից բեմի հայելին նույնպես անվանել են պորտալ (portal), այսինքն դուռ, մուտք, դարպաս: Եթե փորձենք էլ ավելի խորանալ թատրոնի պատմության մեջ, ապա գուցե և դտնենք դրա արիւնտիւյն այն խորհրդապաշտական արարողություններում, որոնցից էլ սերում է հնագույն պարերգային դրաման: Սակայն դա արդեն մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս գտնվող խնդիր է: Ոչ մի կասկած, որ անտիկ թատրոնը, գենետիկորեն կապված լինելով տվյալ ժամանակաշրջանի կրոնածիսական միջավայրի հետ, այլ հասկանալիների թվում¹³, նշված առանձնահատկություն-

¹³ Անտիկ հունական պարերգային թատրոնի ծագումնաբանության վերաբերյալ մանրամասն տե՛ս Ս. Մեկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 11—12:

ներ ևս ժառանգել է այնտեղից: Հերջապետ, չէ՞ որ պաշտա-
մունքային տաճարի մուտքն արդեն խորհրդանշել է այն
սահմանագիծը, որը բաժանում էր պատկերվող աշխարհն՝
խրախոսից: Այդ սահմանագիծն անցնելու իրավունքը շնորհ-
վում էր միայն ընտրյալներին, ինչպես, ասենք, էլևսինյան
միստերիաների մասնակիցներին, որոնց հանդիսակարգն
արդեն մասամբ մեզ ժանոթ է: Արարողության ժամանակ,
ըստ բեմավորված առասպելապատումի, նրանք նախ՝ պետք է
անցնեին սանդաքամետի խորխորատներով (այդ էր ենթա-
դրում սարսափ հարուցող պատկերներով ու առարկաներով
կահավորված սրահը), որից հետո անապասնիտներն բաց-
վում էին դռները և նրանց առջև ներկայանում էր հրաշա-
փալ մի տեսարան՝ «բացահայտվող» մի նոր աշխարհ¹⁹:

Կարծում ենք, որոշ տիպաբանական ընդհանրություն
կա նկարագրված այս պատկերի և «Ղոնբացեքի» վերջին
դրվագի միջև: Կամ, գուցե, ավելի ճիշտ կլիներ, եթե առե-
ինք՝ «Ղոնբացեքի» և էլևսինյան միստերիաներին նմանօրի-
նակ այն խորհրդապաշտական ծիսակատարությունների մի-
ջև, որոնք տարածված են եղել Հեթանոսական Հայաստա-
նում:

Այսպես, Մ. Երմանյանի կարծիքով, «Մաղկազարդը հին
հեթանոսական տոն մըն էր Հայոց մէջ, և մասն վարդապառ-
անուան, որ ժամանակներու և պարագաներու նմանողու-
թեամբ Դաւուստ յնրուսաղէմ տօնին հետ խառնվեցաւ, և
մէկին անունը միւսին տրուեցաւ»²⁰: Մաղկազարդի տոնա-
կատարության արարողություններում հեթանոսական աշ-
խարհից ժառանգված խորհրդապաշտական ծեսերի վերապ-
րուկներ է դիտում նաև Նիկողայոս Ադոնցը²¹: Սակայն այդ
ծիսակատարությունների մասին մենք կոնկրետ ոչ մի տեղե-

¹⁹ Ն. Ի. Խովսեփովի, Եջվ. աշխ., էջ 27:

²⁰ Մ. Երմանյան, Միսական բառարան, Անթիշիաս-Լիբանան, 1937, էջ 21:

²¹ Ն. Ադոնց, Պատմական և առումնականություններ, Փարիզ, 1946, էջ 298—299:

կություն շունենք, ուստի և հանձն շենք առնում դրանց մասին դատելու նշենք միայն հետևյալը. ինչպես դեռ անցյալ դարավերջին անգլիացի ազգագրագետ էդուարդ Բենյուրը քաղմամբիմ օրինակներով ապացուցել է, դարպաս կամ պուտալ հասկացությունն այն կիզակետն է, որ, վերջին հաշվով, ի մի է բերում շոշափելի աշխարհն անշոշափելի՝ միատիկականի հետ առնչակցող բոլոր տեսակի կրոնական ուսմունքները²²: Հետևաբար՝ և դրանց համապատասխան ծիսակարգը:

Դա, իհարկե, այդպես է: Սակայն կրոնը մնում է կրոն, իսկ արվեստը՝ արվեստ: Մեկը հանդես է գալիս որպես մարդկային գիտակցության կաղմակերպիչ գործոն, մյուսը և՛ կաղմակերպիչ գործոն է, և՛ մարդկային աշխարհընկալման գեղագիտական դրսևորումն է: Եթե դրամատիկական արվեստի ձևավորման նախնական փուլում թատրոնն ու ծեսը սերտորեն են հարաբերակցում միմյանց, ապա միայն այն պատճառով, որ թե մեկի, և թե մյուսի արարողական համակարգում առանցքայինը գործողության միջոցով ընկալվող իրավիճակների պայմանական վերարտադրումն է: Այստեղ է, որ նրանք կարծես նույնանում են, և հենց այստեղից էլ սկսում են առանձնանալ նրանց ճանապարհները:

Այսպիսով, թատրոնի պատմության հնագույն շրջանում, մասնավորապես, անտիկ հունական պարերգային դրամայի բեմադրական համակարգում առաջնակարգ դեր է հատկացվել «բացվող դռներին»: Դրանք փաստորեն այն կամուրջն էին, որը գալիս էր կապակցելու իրապատում միջավայրը՝ հանդիսականի տեսողաշտից դուրս դանդաղ աշխարհի հետ: Բեմարվեստի այս առանձնահատկությունը գիտակցվել է դեռևս խոր անցյալում և որոշակի հետք է թողել անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա:

Ինչպես վերը նշվեց, օրինատրա դուրս բերող սկեննի կենտրոնական մուտքը կոչվել է «արքայական», քանի որ

²² Э. Тейлор, Первобытная культура. пер., пред., примеч. В. К. Никольского, М., 1939, стр 233.

այստեղից նկումուտ էր անում միմիայն թագավորի դերում հանգես նկող դերասանը՝ հիմնականում պրոտագոնիստը («առաջին դերասանը»)։ «Արքայական» կոչված զոների ճարտարապետական նկարագիրը (տե՛ս նկ. 14) ակներևորեն հեթանոսական տաճարի մուտք է մեզ հիշեցնում։ Ըստ երևույթին, նա հենց այդ նպատակին էլ ժամանակին ծառայել է։ Եթե Դիոնիսոսի տաճարում մեռնող և հարույժուն առնող աստծու կուռքն էր կանգնեցվում, ապա դեպի այդ նույն տաճարը՝ այս անգամ արդեն պայմանականորեն սկենեկ կենտրոնում տեղադրված, պետք է իր վերջին քայլերն ուղղեր հին հունական ողբերգության հերոսը, որը, ինչպես և Դիոնիսոսը, «անմեղ զոհ» զաղափարն էր կրում, ուստի և դեռ էր նրա պես սրբանալու։ Թատերական կառույցների հետագա էվոլյուցիան հետզհետե նվազեցրեց հնագույն այս պորտալների ծիսական կշիռը, մինչև որ այն վերջնականապես կտարրալուծվեր և արդեն նոր ժամանակներում վաղեմի «արքայական» դռները կվերանվանվեին «բեմի հայելի»։

Իսկ մինչ այդ, զալով միջնադար, «բացվող դռների» սիմվոլիկան պատկերանալու էր մի նոր բովանդակությամբ և այս անգամ՝ եկեղեցական թատրոնի բեմադրական համակարգում։ Ինչպես ամեն մի կրոնական ուսմունք, քրիստոնեական վարդապետությունը ևս հիմնադրեց իր ծիսակարգը, որի ընդերքում էլ աստիճանաբար զոյացան նորատիպ թատրոնի առաջին սաղմերը։ Այսպես առաջացավ պատարագային դրաման իր ավետարանապատում սյուժետային հորինվածքով, նրա կենտրոնական ֆիգուրը՝ հերոսը, կրկին «անմեղ զոհ» զաղափարն էր կրում, զայիս էր մեռնելու և հարույժուն առնելու Սակայն, եթե հնում «արքայական» դռներից սկիզբ էր առնում այն նվիրական աշխարհը, որ Դիոնիսոսինն էր, ապա միջնադարում այդ նույն դռներն արդեն դեպի երկնային՝ Քրիստոսի թագավորությանը տանող մուտքն էին խորհրդանշում։ Այս առումով, բնութագրական է «Իմաստուն և հիմար կույսերը» խորագրով հայտնի պատարագային դրամայի հնագույն նմուշներից մե-

կը՝ ֆրոնտալական տարրերակը: Այստեղ՝ արարվածի վերջին տեսարանում, յապտերների համար ձեթ հայթայթելու ապարդյուն ջանքերից հետո, «հիմար կույսերը» հայտնվում են փակ դռների առջև և աղլուղորմ աղեքսում. «Գիացիք մեզ, փեսա... Հրամայիր, որ բացվեն դռները: Քույլ տուր, որ մեզ եզերվեն հասնի...» Այդ ուրհին, ինչպես նշվել հեղինակը, «փրկարար» դռները պետք է բացվեին և նրանց հայտնվեր «փեսան»²³:

Մնունդ տունելով միջնադարյան պաշտոնական դադափարախոսության ոլորտում, պատարագային դրաման դալիս էր ծառայելու նախ և առաջ կրոնադավանաբանական նպատակների և թերևս դրանով էլ սահմանափակվեր նրա պատմական դերը, եթե ժամանակի ընթացքում դրամատիկական երկասիրության այդ նորաստեղծ ժանրը չներառներ հանգիստանքային, կենցաղային, նույնիսկ կատակերգական տարրեր, ճանապարհ հարթելով հրապարակային միատերիալ թատրոնի համար: Եվ ուշագրավն այն է, որ հետագայում, երբ նա վերաճեց հոգեոր դրամայի և ձեռք բերեց իր սեփական թատերաբեմը, խաղահրապարակի էտնամասում առաջվա պես տեղադրվեցին երեք քանդակազարդ դռներ, որոնցից միջինը՝ կենտրոնականը, վարագուրածածք էր (տե՛ս նկ .15) և բացվում էր միայն հանգիստավոր պահերին:

Այսպիսին են մեր տեղեկությունները եվրոպական թատրոնի պատմությունից: Իսկ ահա, միջնադարյան հայիրականության պայմաններում «բացվող դռների» թատերային նկարագիրը կատարելապես դրսևորվեց «Դռնբացիք» արարողակարգում: Կարծում ենք, որ ժամանակին՝ մինչև Հայաստանում քրիստոնեության հաստատվելը, նմանատիպ մի թատերականացված ծիսակարգ գոյություն ունեցել է արդեն: Այդ ենթադրության օգտին է խոսում թեկուզև այն հանգամանքը, որ Վերջին դատաստանը ներկայացնող նմանօրինակ բովանդակության սյուժե քրիստոնեական դավանաբանական գրականության մեջ չի հանդիպում: Իսկ չէ՞ որ

²³ Ա. Օխիկեզով, Գ. Քոյաչին, Նշվ. աղյ., էջ 25:

ծագկազարգի ողջ ծխակարգը, ինչպես արգեն գիտենք, միջնադարում վերախմատառաքված հեթանոսական մի վերապրուկ է: Չենք կասկածում, իհարկե, որ «Դոնբասցի» մեզ հայտնի տեքստը հորինվել է միջնադարում: Մական զրահանություն (թե՛ հին ծխական, և թե՛ աշխարհիկ) պատմության օրինաչափությունը թելադրում է, որ զրահամար պետք է որևէ նախահիմք եղած լիներ: Եվ եթե այն չենք գտնում միջնադարյան զրազոր աղբյուրներում, ապա մենք է ենթադրել, որ զործ ունենք դարերի խորքից հզու մի ավանդության հետ, որի հետքերը լինելու են նշմարվում, բայց և որոշակի են: Խոսքը հին պարեմաչին զրամայի մասին է, որին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ տեղ են գտել «Դոնբասցի» արարողակարգում:

Նախ՝ այստեղ ևս ներկայացվող զործողությունն ընդգրկում է միշտ այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նախապատրաստվում է վճռական բայլ կատարել՝ ճշտում է իր հետագա վարձագիծը: Մտանալով հեղեցու դասը, քահանան ասում է. «Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր (երեք անգամ — Գ. Օ.) զգուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարդամք առ քեզ», իսկ արարողության վերջում՝ «Բացէ՛ք ինձ զգուռն արդարութեան. զի մտից ընդ այն և խոստովան եղէց Տէառն»: Այսինքն, այս երկու հայտարարությունների միջև ընկած երկխոսությունները զայիս են պարզաբանելու, թե ի՞նչ է պահանջվում մարդ-մահկանացուց, որպեսզի նրա առջև բացվեն «երկնային դռները»: Իհարկե, ակզբից հետո հայտնի է դառնում՝ թե ինչ, երբ ի պատասխան հեղեցու ներսում գտնվող քահանայի առարկությանը («...արդարք մտանեն ընդ սա»)՝ դասն մոտ կանգնած քահանան պատասխանում է. «Ոչ թէ միայն արդարք մտանեն, այլ և մեղաւորք՝ խոստովանութեամբ և ապաշխարութեամբ արդարացեալք...»: Մական այս պարզորոշ ձևակերպումով միայն չի բավարարվել տեքստի հեղինակը: Նրան անհրաժեշտ է եղել, որ ներկա գտնվողները՝ հանդիսատես-հավատացյալները համոզվեն այդ խոսքերի ճշմարտության մեջ, ընդ ո-

բում ոչ միայն համոզվեն, այլև հոգեբանորեն մասնակից դառնան խորհրդապաշտական այս արարողությանը: Եվ ահա, աստիճանաբար նա փորձում է հավատացյալի մտապատկերում տեսանելի դարձնել «երկնային թագավորության» կրոնամիտական պատկերը, դրանով իսկ նախապատրաստելով նրան «վճռական քայլի»՝ կանգնելու «Ահեղ դատաստանի» առջև: Ուստի և արարողության վերջում, դրսում կանգնած քահանայն դիմում է արդեն բոլորի անունից. «Ահա ես և մանկունք իմ ...կամք ամենեկեան և ակնունիմք տեսչին Քրիստոսի...» և այլն:

Երկրորդ առանձնահատկությունը, որի վրա կցանկանայինք ուշադրություն դարձնել, վերաբերում է խմբերգային հատվածներին: «Դոնբացեքի» հանդիսավոր արարողության ընդհանուր պատկերը, թեև առանձնապես ծավալուն չէ, սակայն, ըստ էության, կարելի է պայմանաբար բաժանել երեք փոքրիկ դրվագների, որոնցից յուրաքանչյուրն սկսվում է միևնույն արտահայտությամբ. «Բաց մեզ, Տէր... զդուռն ողորմութեան...» Իսկ մինչ այդ, ամեն մի դրվագից առաջ ելույթ է ունենում դպիրների խումբը, երգելով հետևյալ շարականները. «Շնորհեայ մեզ Տէր», «Իմաստուն կուսանք» և «Բազաւոր փառաց քեզ սպասեսցուք»: Այսպիսի հաջորդականությունն անշուշտ պատահական չէ: Շարականները բովանդակությամբ համապատասխանեցված են դրվագներում արծարծվող թեմաներին և փաստորեն դառնում են դրանց, այսպես ասած, նախերգանքը, որի նպատակն է սրել հանդիսատեսի ուշադրությունը կոնկրետ խնդրի վրա, նրա մեջ անհրաժեշտ հուղական վերաբերմունք արթնացնել: Հենց այդ նպատակով էլ դպիրների երգչախումբն այստեղ հանդես է գալիս, որպես թե ժողովրդի անունից, և ոչ միայն ինքն է մասնակից դառնում գործողությանը, այլև մասնակից է դարձնում հանդիսականին: Իսկ մի՞թե նույնպիսի գերում չէր հանդես գալիս նաև անտիկ թատրոնի պարերգչախումբը:

Վերջապես, դիմենք երրորդ և հիմնական առանձնահատկությանը՝ «բացվող դռներին»: Տեսնենք, թե ի՞նչ գեր

ևն կատարում դրանք տվյալ արարողության կոնտեքստում։ Առաջին խիստ տպավորություն էր պոնտիկ պատկերն այս պարագայում ևս դալիս է նյութականացնելու գործողության միջավայրը և միաժամանակ սահմանադատելու, երկու, էական տարրեր հարթություններ՝ երկրայինն ու երկնայինը։ Սակայն սա դեռևս երևույթի արտազեղարվեստական շերտն է, երբ այն ներկայանում է սոսկ որպես կրոնական աշխարհայեցողության առարկայական պատճեն։ Թերևս դա նրանից է, որ գերակշռողն այստեղ, իհարկե, մնում է ծիսական տարրը։ Եվ այդուհանդերձ, փորձենք ավելի խորագրենին հետևել տեքստի բովանդակությանը, և տեսնենք, թե արդյո՞ք «բացվող դռների» ալլաբանական պատկերն այստեղ չի օգտագործվել նաև որպես զուտ թատերական միջոց։

Վերցնենք նախ՝ առաջին դրվագը։ Մեկ-երկու խոսք փոխանակելուց հետո, երբ պարզվում է, որ ոչ միայն արդարների առջև են բացվում «երկնային դռները», այլև ապաշխարության և խոստովանության արդարացած մեղավորների, քահանաներն սկսում են ճառել այդ խորհրդավոր դռների իմաստարանության վերաբերյալ։ Դրանով էլ ավարտվում է հանդիսակարգի առաջին մասը, որը, կարելի է ասել, նրա էքսպոզիցիան է։ Այստեղ է բացահայտվում «Դոնբասերի» նաև հիմնական գաղափարը, սակայն ընդգրծված թատերայնության նշաններ առայժմ գրեթե չկան, եթե չհաշվենք արարվածի ընդհանուր հանդիսավորությունը, երգչախմբի հանդես գալը և այլն։ Հաջորդ դրվագներում պատկերն արդեն ուրիշ է։ Եկեղեցու դռան առջև կանգնած քահանայի ավանդական «Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր» հայցումից հետո անմիջապես հայտարարվում է. «Ահա՛ տեսանեմք զՏէրն մեր Քրիստոս որ բազմեալ կայ ի վերայ սեղանոյն, և կոչէ առ ինքն ղկամակատարս իւր ասելով, թէ՛ ուր եսն եմ, անդ և պաշտոնեայն իմ եղիցի»։ Եվ կամ՝ «Փողն ահաւորին Աստուծոյ՝ ահագին ձայնիւ գոչէ ասելով, ահա փեսայն զայ՛ արի՛ք ընդ առաջ նորա»։ Այսինքն, գործողության ոլորտն է ընդգրկվում նաև հավատացյալի տեսագաշտից դուրս գրտնեղվող այն «բաղձալի» աշխարհը, ուր նա ջանում է մուտք

գործելու Եվ դրա պատրանքն ստեղծվում է թատերական պայմանականության ճիշտ նույն սկզբունքով, որ հատուկ է նաև անտիկ դրամային: Դուան հտեում կանգնած քահանան ներկայանում է որպես թե ականատես «Քրիստոսի արքայությունում» կատարվող բոլոր անցքերին և նկարագրելով գրանք, նա փաստորեն ստանձնում է «բանբերի» դերը: Իսկ վերջինս, ինչպես գիտենք, պարերգային դրամայի այն գործող անձն է, որը սովորաբար տեղեկացնում է պորտալներին հտեում ծավալվող իրադարձությունների մասին: Ուրեմն քննության առնվող արարողակարգում ևս դոներին ակնգործիկ պատկերը, բացի խորհրդապաշտական նշանակություն կրելուց, կատարել է նաև թատերական ֆունկցիա: «Բացվող դռներն» այստեղ նույնպես եկել են թատերականորեն իրար կապակցելու գործողության շոշափելի ու անտեսանելի թելերը:

Թվարկած հատկանիշները կրկին խոսում են մեր այն ենթագրություն օգտին, որ «Դոներացիք» արարողակարգի հիմքում ընկած է հնագույն մի թատերական ավանդույթ: Սակայն շտապենք դերագնահատել դրա նշանակությունը: Պարերգային դրամայի արձագանքներն այստեղ էական են այնքանով, որքանով ընդդոմ են ավելի արարողակարգի թափառային նկարագիրը, հաղորդում նրան որոշ զեղարկատական զծեր: Ահա թե ինչու մենք հարկ համարեցինք հետաքննել լատարանի գրանք: Այդուհանդերձ շոտանանք, որ դրամատիկական արվեստի անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումները, թեև որոշ կետերում համեմատելի են, բայց նաև սկզբունքորեն տարբեր են միմյանցից: Այդ տարբերությունն առաջին շահով գրանորվել է միջնադարյան թատերագրության մեջ: Նրա հերոսներն այլևս այն ուժեղ, մաքառող, հակասությունների հորձանուտում զավարվող անձնավորությունները չեն: Այստեղ առպարեղ չեն դալիս իրարամերժ, իրար բացասող և իրար դեմ մարտնչող անհատներ: Եվ բնականաբար, այստեղ չկան նաև բախումնային իրավիճակներ բառիս լիակատար լմատում: Այնպիսի բախումնային իրադրություններ, ինչպիսիք հա-

տուկ եւ անտիկ դրամային: Միջնադարյան հերոսն ինքն է արդեն կանգնած երկու հակընդդեմ բնեռների միջև որպես կովախնձոր և նրան վիճակված է միայն ապաշխարհել հանուն իր հոգու փրկության: Հիշենք Կոստանդին Նրզնկացու հետևյալ պատկերավոր տողերը.

Հագնա է խառ լուսար
բանի իմաստեց լրտել,
Մարմինս է հեշտութի,
զի յաշխարհէս է ինք ծրնել:
Ի յերկաշիտ միջին
մամ եմ՝ ի մէջ հրոյցն վառել,
Անհրին առ անհատատ
Էմ անհունց՝ սո ի շարշ եկել²⁴:

Քրիստոնեական աշխարհայեցողության այս առանձնահատկությունն էլ ի վերջո կանխորոշեց դրամատիկական դործողության միջնադարյան ըմբռնումը: Թատերադրությանն այլևս չէր զբաղեցնում պայքարի միջոցով իրենց «ես»-ը հաստատող հերոսների ճակատագիրը՝ նրա խնդիրն էր օգնել այս երկու հակառակ բնեռների միջև կանգնած մարդ-անհատին՝ օգնել, որպեսզի նա «ճիշտ» կողմնորոշվի: Ահա հենց այս նպատակին էլ եկել է ծառայելու ընդգծված Թատերային նկարագիր ունեցող «Դոնքացեքի» արարողակարգը:

Բ. «ԴՈՌՈՆՔԻ ԿՈՐԾԱՆՈՒՄԸ» ՀՐԱԾԱՊԱՏՈՒՄԻ

ՌԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱՄՔԸ

Նախորդ շարագրանքից պարզորոշ հետևում է, որ Կիլիկյան Հայաստանում գիտվող սոցիալ-քաղաքական ու մշակութային կյանքի բոլոր վերելքը՝ էապես նպաստել է Թատերարվեստի ծաղկմանը: Ընդ որում այս երևույթը միաժամանակ ուղեկցվել է մտածողության աշխարհականաց-

²⁴ Կոստանդին Նրզնկացի, Տաղեր, աշխ. Արմ. Մրադյանի, Նրնան, 1962, էջ 131:

ման խորացմամբ և զազափարական միջնուորտի մեղմացմամբ, որի հետևանքով եկեղեցական ծեսերի, արարողությունների և պատարագի թատերական տարրերը զնալով ընդգծվել են ու հարստացել: Ուստի տվյալ միջավայրում միանգամայն օրինաչափ պետք է լինեի նաև հայ միջնադարյան թատերադրության ծնունդն ու նրա հետագա ծաղկումը: Թվում է այստեղ հոգևոր դրաման վերջապես դուրս էր գալու սաղմնային վիճակից և ձեռք էր բերելու բարձրարժեք նկարագիր:

Այդ ենթադրությանն են մեզ մղում և մատենագրական վկայությունները: Այսպես, XII դարում Սարգիս Շնորհալին հորդորել է իր ժամանակակիցներին «կատարել և տօնախմբել հանդիսաւոր կացրդիւ... զամենայն աւուրս տէրունական տօնիցն ամենայնորդոր փութով...»²⁵: Միևնույն նպատակն է հետապնդել նաև Գրիգոր Սկեռացին, գրելով, թե «հարկէ ոչ մոռանալ զյատուկ հանդիսաւորան կամ զկացուրդ»²⁶: Ուշագրավն այստեղ կացուրդ բառն է, որ, ըստ Նոր Հայկազյան բառարանի, նշանակում է «կացումն հանդիսական (որ գրի և կացորդ, կացարդ), հանդէս տեսարանաց և տօնից, ժողով, տօն ամենաժողով, տօնախմբութիւն և տօնավաճառ»²⁷: Ժամանակին Գարեգին Լևոնյանը հավանական է համարել, որ դեռևս Գրիգոր Մաղիստրոսի թըղթերում հիշատակվող «կացրդական տօնախմբությունները» (թուղթ ժա, Կէ) նման եղած լինեն արևմտաեվրոպական միատերիաներին²⁸: Թատրոնի պատմությունից մեզ հայտնի է, որ միատերիա կոչվող եկեղեցական դրաման լայն տարածում է գտել միջնադարյան Եվրոպայում XIV—XV դարերում, երբ դուրս է եկել քաղաքային հրապարակ և մուտք գործել արհեստավորական միջավայր: Սակայն մինչ այդ միատերիան պարզապես ministerium էր՝ պաշտոններգու-

²⁵ Սարգիս Շնորհալի, Եջվ. հրատ., էջ 420 (այս և հետագա ընդգծումները մերն են—Գ. Օ.):

²⁶ Ղ. Ալիշան, Միտուն, էջ 101:

²⁷ «Նոր բառգիրք հայկազնան լեզուին», հատ. 1, էջ 1078:

²⁸ Գ. Լևոնյան, Եջվ. աշխ., էջ 94—95:

Բյուռն²⁰, գուցե և իրոք շատ նման «կացրդական» կոչված տոնախմբություններին, որոնք թեև եկեղեցական ծիսակատարությունների մի մասն են կազմել, բայց և առանձնացել են նրանցից որպես «յատուկ հանդիսարան»։ Իսկ, ահա, ճառընտիրներից քաղված «գարբոյ և զանհաղթ վկայիս հրաշացուցանեն զկացուրդս»²⁰ նախադասությունը հուշում է, որ այդ «կացրդական» տոնահանգեսներին ներկայացվել են ոչ միայն ամետարանական, այլև վարքագրական բնույթի սյուժեներ։ Այս փաստն առանձնակի արժեք է ստանում, երբ համեմատում ենք XII դարի անգլիացի հեղինակ Վիլյամ Փիտսթեֆանի հետևյալ վկայություն հետ. «Տեկսարանային զվարճալիքների ու թատերական խաղերի փոխարեն լոնդոնյանի միանգամայն աստվածահաճո խաղեր, սուրբ հայրերի հրաշագործությունները պատկերող ներկայացումներ, և թե մարտիրոսների տոկունությունը փառաբանող շարշարանաց հանդեսներ»²¹։ Միջնադարյան կրոնապաշտ անգլիացու ոգեվորությունը հասկանալի է. չէ որ նա եվրոպական հրաշապատում դրամայի առաջին ականատեսներից էր։ Ըստ երեվույթին, համարնույթ կացրդական խաղեր է ենթադրել նաև Գրիգոր Տղան, երբ գրել է. «...բաւական լինի ընուլ զայս քաղաք բիտապատիկ պայծառութեանցն հանդիսիւք...» և կամ՝ «...չերմադոյն շինողութեան զհանգէս ըստ առակաւոր խրատական ձայնին ընդհանուր հնչմամբ՝ զյարգականն րացաւելով րան քանճարեղին...»²²։

Թատերական արվեստի խոշորագույն էին ընդգրկում այս հանդեսները։ Բերված միջնադարյան հեղինակների վկայություններից դժվար է անմիջապես կոհանելու նրանք այդ մասին կոնկրետ ոչինչ չեն ակնարկում։ Սակայն ուշագրավ

²⁰ Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша, т. 2, СПб., 1885, стр. 883.

²¹ «Նոր բողոքոք հայկազանն լեզուի»։ Հատ. 1, էջ 1078։

²² М. П. Алексеев, Литература средневековой Англии и Шотландии, М., 1984, стр. 322.

²³ «Գրիգոր Կաթողիկոսի Տղայ կոչեցելու նամակներ», Թուրք լեզու հանրական, Վենետիկ, 1833, էջ 12, 18։

է Գրիգոր Տղայի մատենանշված «առակաւոր» կերպով «բան հանճարեղին» բացատրելու եղանակը: Թվում է, թե սա վերաբերում է զրավոր խոսքի այնպիսի բանավոր վերաբերտադրմանը, որը միջնագաւում անվանել են բանագործութիւն:

Ըստ Հենրիկ Հովհաննիսյանի, այս տերմինը «կարող էր վերաբերել Ս. Գրքի որոշ թեմաների, սյուժեների կամ հատվածների տրամախոսական մշակմանը՝ բարոյախոսական դրույցի, առակային ճառի, դուցե և դրամատիկական քարոզի ձևով: Բայց բանագործութիւն անունով գրական տեսակ,— միաժամանակ նկատում է թատերագետը,— միջնագարի մատենագրութեան մեջ հայտնի չէ: Գրամատրիկական տրամախոսութեան տարրեր բովանդակող ստեղծագործութիւնները մեզ հայտնի են այլ անուններով՝ նառ, ողբ, տաղ, ներբողական և այլն»²³: Նրդրայութեան այս պարագայում միանգամայն հասկանալի է: Եթե իրոք միջին դարերում բանագործութիւն տերմինը պատկանել է գրական ստեղծագործութեան ժանրային անվանումների թվին, ապա բնականաբար հարց է ծագում, թե ինչու այդ անվանումը կրող երկասիրութեան նմուշներից և ոչ մեկը մեզ չի հասել: Թվում է, բացառված չէ, իհարկե, որ կրոնական սյուժեների բնականացման այդ օրինակները մուտք են դործել միջնագարյան գրականութուն այլ անուններով, թեկուզև նառ, ողբ կամ ներբողական, իսկ բանագործութիւն տերմինը դործածական է եղել միմիայն նեղ կղերական միջավայրում: Սակայն մի կողմ դնենք այս կոահումները և կրկին դիմենք Նոր Հայկազյան բառարանի օգնութեանը՝ պարզելու համար, թե ժամանակին ի՞նչ իմաստային պաշար է կրել մեզ հետաքրքրող տերմինը: Ահա վասիկ այն. *ἡ ἀναγνώρισις, scriptio vel descriptio rerum*, բանհյուսութիւն, ձեւացուցանելն զբան իբրև ի հանդիսի, առասացութիւն, առած, առակ²⁴: Ինչպես տեսնում ենք, միջին դարերում բանագործութիւն ասելով ենթադրել են ոչ թե գրամատրիկական ժանրի երկ,

²³ Հ. Վ. Հովհաննիսյան, եղբ. աշխ., էջ 21—22:

²⁴ Նոր բողոքիչ հայկազեան լեզուի, հատ. I, էջ 433:

Երկայնն զնա, եպրինն զտաւաւոյս

Յոյ՛ կարմիր : Նկարեալ լաւանիս Գ

Երին կարմաւորս : Նկարեալ ջառնաւանդնորն :



Ճանրեցեալ ատաղ լնալս . կատակին և
ատին . աղ եղ ճաղատոր հրեայ :

Գ՛ (Զքեալ լնա, անուին զեղին և լճԼն
զգլորն :

Դ՛ Երկայնն զնա, եպրինն զտաւաւոյս
Երին կարմաւորս : Նկարեալ ջառնաւանդնորն :

Զ՛ Երին կարմաւորս : Նկարեալ ջառնաւանդնորն :

Ը՛ Երին կարմաւորս : Նկարեալ ջառնաւանդնորն :





2. Երկարավարս մերկ կանաչի ֆիգուրներ, XIII դարի կիրիկյան ձևապլ.



Երկու խումբ մարդկանց, որոնք կարծես թույլ են տալիս իրենց զգացմունքները արտահայտելու միջոցով:



4. XVI դարի «Ստաճառարանի» արտադրության խմբիկների մեջ զինամարտի տեսարանի վրա



5. Համակարգի կառավարման պահանջարկի պահանջարկի պահանջարկի պահանջարկի պահանջարկի
 քաղաք, որ միմյանցից հանդես են գալիս շատ հեռու

Են՝ պիտայումդ
 Կային յաղան
 ռամս որոշ
 առա՛. Եթեպա ա
 Է մերձեցին
 Են իմասին՝ ո
 զայս ամենայն
 Ե յայլ հետե
 ձեղ՝ Եսեմսմ
 անց յինն
 արեա՛ Եսայ
 Էմսմ՝ Ե չեքաց
 Էմ երդնում,
 Զե իբերանոյ
 ԽԹԷ՛ Եբան
 Է՛. պիմաձ կր



պոնդիւն:-

12/2/1900

2573

ကုမ္ပဏီ

የጥቅም

Линия

Aug 1891

9/4/1911

Handlung.

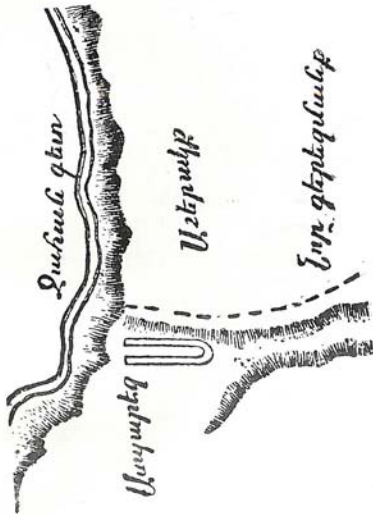
... 4 -

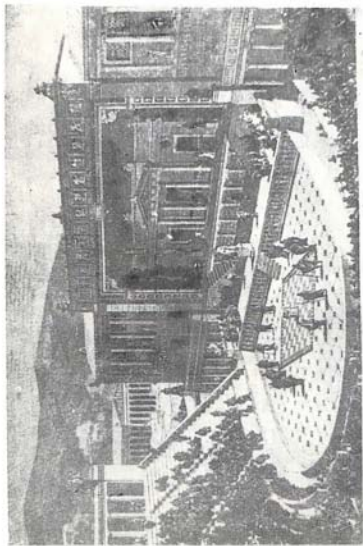




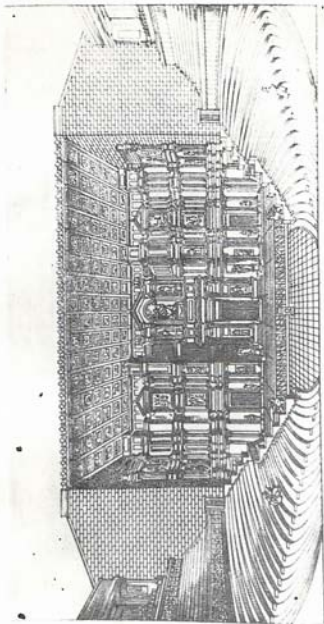
շատ իկն-
 - երեկոյե
 Բազմե
 Կոտապա
 Կերտան-
 - դեռ ու
 ոքս ասէ-
 մ ձեզ-
 Ի ձեռն
 ոյցէ զիս-
 մեցան
 ամս ասէ-
 ք անշիւ



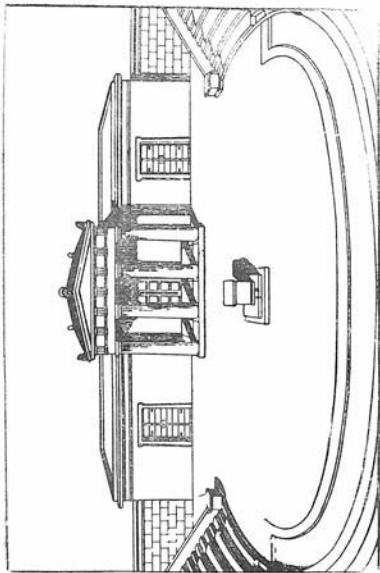




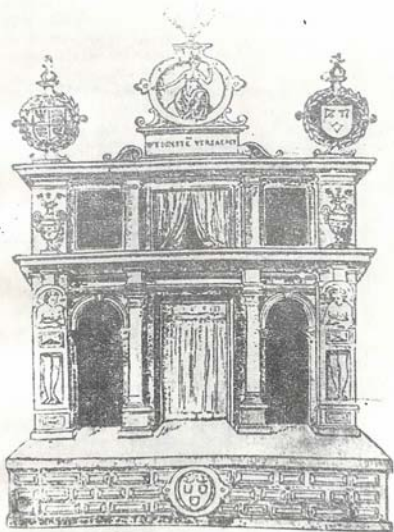
12. Ախնաթի թուարձանական շէնքեր:



13. Պանթեոնի խորանարդի շենքը:



14. Հոնակիսի թատրոնը ձ.թ.ա. VI դ. գեղեթե—V-ի անդրաներին:



15. Եկեղեցական թատրոնի բեմադրվակ:

այլ այդպիսի երկ հորինելը, այսինքն՝ թատերագրությունը (ՀԵՄԱՆՏԱՐԴՆ), և կամ ընդհանրապես զրավոր խոսքի բանավոր վերարտադրումը լեզվական նյութն առարկայացնելը՝ զործողության վերածելը, կերպավորելը («ձևացուցանելն զբան իբրև ի հանդիսի»)։ Համոզվելու համար ընթերցենք նաև բառի հետևյալ վկայութիւնները. «Սքանչացեալք ասիցեն ըստ Յապետայ բանագործութեանն, ո՞վ է սա՝ որ գայ յնդոմայ», «յիշեցեալ լինին աստանօր սողոմոնեան բանագործութիւնքն», «ոմանք առնուն յՅապետայ բանագործութիւնսն» ևն³⁵։ Բերված նախադասութիւնների կոնտեքստում բանագործութիւն տերմինը համարժեք է առակին, այն է՝ «ինչ մի առաջի եղեալ ի տեսիլ ամենեցուն, կամ առարկա հանդիսի»³⁶, և կամ այլ կերպ՝ Գրիգոր Տղայի խոսքերով ասած, «չերմագոյն շինողութեան զհանդէս», որ «առակաւոր» բացատրում է «բան հանձարեղին»։

Այսպիսով, աստիճանաբար կարծես բացորոշվում է «կացրդական» հանդեսների թատերական նկարագիրը, որ ժամանակի ընթացքում ներսռել է ոչ միայն զրամատիկական տրամախոսության տարրեր, այլև խոսքը զործողությամբ վերարտադրելու արվեստը։ Ընդ որում գեղարվեստական մոտիվների ներընկալման այս պրոցեսն աշխուժացել է հատկապես կիլիկյան շրջանում։ Որպես ապացույց, վերոհիշյալ վկայութիւններին ավելացնենք նաև Ներսես Շնորհալու հետևյալ պերճախոս տողերը. «Մի՛ իբրև ջուր ընդ խողովակ անցանիցէք անմտաբար ընդ խորհրդական բանս աղօթիցն՝ զոր մատուցանէք, եթէ սաղմոսերգութիւնք են և եթէ ընթերցումն սուրբ գրոց, եթէ պաշտօներգութիւն և եթէ բահանայական աղօթք սրբոյ պատարագին և այլոց կարգադրեալ կանոնացն, այլ յոյժ մտաւորաբար. և թէ գոյ հնար՝ արտասուօք, և մեծաւ երկիւղիւ, որպէս քէ դուք նորոգապէս րդխէք զնոսա ի սրտէ և ի մտաց ձերոց»³⁷։ Շեշտելով, որ

³⁵ Նույն տեղում։

³⁶ Նույն տեղում, էջ 283։

³⁷ Ներսես Շնորհալի, Թուղթ ընդհանրական, էջմիածին, 1865, էջ 68։

պաշտոններգության խորհուրդն սահմանված կանոնների սոսկ ֆիզիկական վերարտադրումը չէ, Շնորհալին ակնբախ հետամուտ է հղել ոչ միայն կրոնական, այլև զեղարվեստական խնդիրների լուծմանը: Միտումն ինքնին մեզ արգեն ծանոթ է: Միջնադարում և հատկապես դասական միջնադարում հոգեբանականությունը հաճախ է անդրադարձել եկեղեցական ծիսակարգի զեղագիտական հարցերին: Իսկ վարդապետարաններում վաղադույն ժամանակներից ի վեր ճարտասանական արվեստին հմտանալու նպատակով կատարել են դիմառնություն վարժություններ, որ, ըստ Թրակացու մեկնիչների, նշանակել է «ձայնիւ ձևացուցանել»²⁸: Այնուհանդերձ Շնորհալու դիտողություններն այսօր բացառիկ արժեք են ներկայացնում: Նշանակալիցն այն է, որ նա իր ուշադրությունն այստեղ սեռել է գլխավորապես երեւելայթի ներքին, հոգեբանական զսպանակների վրա («որպէս թէ դուք նորոգապես բղխէք զնոսա ի սրտէ և ի մտաց ձերոց») և ակամա (այլ կերպ, կարծում ենք, չէր էլ կարող լինել) բացահայտել է գերասանական վարպետության հիմնական դրույթներից մեկը՝ պայմանական հանգամանքներում մարդկային օրգանական վարքագիծ վերարտադրելու անհրաժեշտությունը: Այսինքն այն, որը հետադաշում Ստանիսլավսկին ձևակերպելու էր այսպես. «Վերապրելու արվեստի նպատակը բեմում մարդկային ոգու կենդանի կյանքի ստեղծումն է և այդ կյանքի արտացոլումը զեղարվեստական բեմական ձևում»²⁹: Իհարկե, մենք դիտակցում ենք, որ միջնադարյան մտածությանը դեռևս չափադանց հեռու էր այս դադափարը: Սակայն վստահորեն կարելի է ասել, որ նպատակ ունենալով թանձրացնել պաշտոններգության թատերային դույները, հաղորդել նրան դրամատիկական հրեշտություն՝ առավել տպավորիչ ու համոզական դարձնելու համար «բանս աղօթիցն», Շնորհալին ցուցաբերել է զարմանալի դիտողականություն:

²⁸ Հ. Վ. Լավրենկոյան, *Եզդ. աղթ.*, էջ 95—96:

²⁹ Կ. Ս. Ստանիսլավսկի, *Դերասանի և ռեժիսորի արվեստը*, Թարգ. Լ. Զախվերդյանի, Եր., 1981, էջ 94 (բնագծումները հեղինակինն են):

Ինչպես տեսնում ենք, ծիսակատարությունների գեղարվեստական նկարագիրն ընդգծվել է հատկապես թատերական տարրերի հավելման ու խառնման շնորհիվ: Ուստի միանգամայն հավանական է, որ այդ միջավայրում ծնվեր նույնպիսի բարձրարժեք թատերարվեստ, ինչպիսին ստեղծվել է արևմտաեվրոպական հողի վրա:

Հիմնավորելու համար այս թեզը, անշուշտ, անհրաժեշտ է տեսադաշտում ունենալ նաև կոնկրետ առարկան, որ տրվալ պարագայում դրամատիկական երկն է: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայ միջնադարում այդպիսի երկ ստեղծելու առաջին փորձերի համար նյութ է ծառայել Քրիստոսի դժոխք իջնելու պատումը: Սկզբնաղբյուրը Նիկողիմոսի պարականոն ավետարանն էր, որ հունարեն և լատիներեն հնագույն ձևադրերում կրում է *Ἡ παλαιά* *Παλαιά* («Յիշատակարանք») կամ *Acta Pilati* («Փորձք Պիլատոսի») խորագիրը⁴⁰: Գիրքը բաղկացած է երկու մասից. առաջինը պարունակում է Քրիստոսի դատավարության, խաչելության, թաղման և հարության պատմությունները, երկրորդը՝ դժոխքի ավերման, այն է՝ երբ մահվանից հետո Քրիստոսն իջնում է սանդարամետ, ազատագրում հանգուցյալներին և նրանց հետ միասին համբառնում երկիրը:

Բյուզանդական թատրոնի պատմության Զորջ Լա Պլանոն⁴¹ երկարամյա և բազմաշան հետազոտումներից հետո հանգել է այն եզրակացության, որ վաղ միջնադարի քաղաքական գրականությունը պարարտ հող է ստեղծել հոգեվոր դրամայի ձևավորման համար: Ընդ որում դիտականը հատկապես նշում է, որ առաջին դրամատիկական այդ եր-

⁴⁰ Հ. Ս. Անտոյան, Հայկական մատենագրություն Ե—ԺԸ դդ., հատ. Բ, Եր., 1979, էջ 934.

⁴¹ Լա Պլանտի հոդվածը (սբյուզանդական թատրոնը), որ հրապարակվել է 1936 թ. «Միջինդարյան սոցիալիզմ» G. La Piana, The Byzantine Theater.—Speculum, Journal of Mediaeval Studies, v. XI, Cambridge, p. 171—211), ուսեցրեն թարգմանությանը (թարգ. Յ. Վ. Մեմյանով) համաժամարար բերված է Գ. Գոյանի Իջվ. աշխատությունում (հատ. 2, էջ 10—167):

կերի բովանդակութիւնն ու տրամախոսական կառուցվածքը հիմնականում փոխառյալ է պարականոններից և, որպէս օրինակ, հիշատակում է «Դժոխքի կործանումը»⁴²:

Հայ մատենադրութեան մեջ նիկողիմոսյան պարականոններից թարգմանաբար հայտնի են միայն մի քանի գլուխներ, ընդ որում առաջին մասից⁴³: Մինչդեռ, ինչպես ժամանակին նկատել է Բարսեղ Սարգիսյանը, երկրորդ մասի բովանդակութիւնը գրական մշակման են ենթարկել V դարում Եղիշեն և IX դարում Զաքարիա կաթողիկոսը⁴⁴:

Եղիշեն «ի թաղումն Քրիստոսի» ճառում⁴⁵ մասամբ ձեռփոխել է պարականոնի սլուծեն՝ կրճատելով Փրկչի հայտնրվելուն նախորդող այն տեսարանները, որտեղ բանտարկյալ հոգիներն ըմբոստանում են և պահանջում բանալ դժոխքի դռներն յատծու որդու առջև, իսկ դժոխապետն ու սատանան տագնապահար վիճում են սպասվող իրադարձութիւնների մասին: Փոխարենը հեղինակն ուշադրութիւնը տեղի է փոխում կերպարին և նրա տարած հաղթանակը՝ դժոխքի ավերումը, նկարագրել է ավելի ընդարձակ, քան բնագրում կա: Դրանով հանդերձ նա խուսափել է երկխոսութիւններից և գլխավորապէս ընտրել է շարադրանքի պատմողական եղանակը: Հասկանալի է, թե ինչու. ճառը նախատեսվել է քանավոր ընթերցման համար քարոզի ձևով, ինչպես որ ընդունված էր կրոնական տոներին հատկապէս վաղ քրիստոնեութեան շրջանում:

Ուշագրավ է այդ ծիսակատարութիւնների նախնական արարողակարգը. դպիրներով շրջապատված քահանայն կամ վարդապետը կանդնում էր ժողովարանի կենտրոնում բարձ-

⁴² Նույն տեղում, էջ 462—463.

⁴³ Դ. Զաքարիայան, Մատենադարան հայկական թարգմանութեանց Կաթողիկոս, Վենետիկ, 1887, էջ 159—260.

⁴⁴ Բ. Սարգիսյան, Եղիշի և Զաքարիա կաթողիկոսի ի թաղումն Քրիստոսի ճառերն ու նիկողիմոսի ավետարանը, Վենետիկ, 1910.

⁴⁵ «Եղիշի վարդապետի Մատենադրութիւնը», Վենետիկ, 1859, էջ 297—299.

բության վրա, որտեղից և բնթերցում էր համապատասխան հառերը⁴⁶, հիշտ այնպես, ինչպես ժամանակին մենակատար քուրմը կանգնել է զոհասեղանի աստվածանին և նրան շրջապատել է պարերգակների խումբը: Ըստ երևույթին, այստեղ հեռավոր մի աղերս կա անտիկ թատերական ավանդույթների հետ: Սովորաբար արտահայտչաձևերն ավելի կենսունակ են գտնվում, քան այն դադարադրները, որ սկզբնական իրենց կրել են: Սակայն ժամանակի բնթացքում եկեղեցին խմբագրել է այդ վերապրուկը: Ջրհատոնեհայան տաճարաշինության բաղիլիկաձև մոզելը եկեղեցական հանդիսակարգի համար դարձել է համապատասխան հարտաբաղկատական կազապար, իսկ երկնային հրաշալործությանն ազավթեցնելու քարոզը՝ ունիվերսալ դադափարական առանցք: Պատահական չէ, որ այս համակարգում ստեղծված առաջին դրամատիկական երկերը կոչվեցին «միրակլ» (miracle՝ հրաշք): Եվ թեպետ դրանց բովանդակությունն ու սյուժետային պլանմաները տարբեր էին, հրաշքի հիմնական մոտիվը մեկն էր. բարեպաշտ քրիստոնյաների առջև կրացվեն երկնային զոհերը: Այդ են քարոզել և՛ «Սուրբ Նիկողայոսի հրաշքը», և՛ «Թեոֆիլի հրաշքը», և՛ հոգևոր դրամայի առաջնուշներ, որոնց թվում, կարծում ենք, իրավամբ կարելի է հիշատակել նաև «Դոներացերի» տեքստը, որ թեև չի պատկանում զեղարվեստական ստեղծագործությունների շարքին (ծիսական տարրն այստեղ զերանկշռում է), սակայն հուշնական հորինվել է դրամատիկական տրամախոսության սյուժերունքով: Ասել է թե՛ միջնադարյան Հայաստանում ևս (նույնիսկ հնարավոր է ավելի վաղ, քան նվրոպայում) հորինվել են դրամատիկական և տրամախոսության կիրառումով երկեր: Մանավանդ որ եկեղեցական միջավայրում, ինչպես արդեն գիտենք, ընդունված է եղել բանագործությունը, այսինքն՝ «ձևացուցանելն դրան իբրև ի հանդիսի»:

⁴⁶ Н. Барсов, История первобытной христианской проповеди, СПб., 1885, стр. 132.

Եվ հերքւմի, IX դարում Նիկողիմոսյան պարականոնի վերջին պատումը կրկին արժանացել է հայ հոգևորականության ուշադրությանը: Այս անգամ նրան է դիմել Զաքարիա կաթողիկոսն «Ի մեծի տաւր շարաթուն թաղման Տեառն Յիսուսի Քրիստոսի» ճառում⁴⁷, որը, ի տարբերություն նախորդի, հիմնականում դիալոգային է: Վիպական գրվադներն այստեղ սեղմվել են, իսկ տրամախոսական հատվածները՝ անհամեմատ հարստացել: Ընդ որում Զաքարիան նաև վերամշակել է պարականոնի բնօրինակ տեքստը: Համոզվելու համար, ստորև բերվող հատվածն ընթերցենք՝ համեմատելով բնագրի հետ:

«Ասեմ պետութիւնք խաւարին և ամենայն լէզէն զաւրբն անդնդոց. ով նեզդ և քվառականդ, ո՞չ ի վալ ժամանակաց պետութիւնցաք քեզ՝ ոչ տալ ընդ նմա պատերազմ. այլ դու ընդվզեալ ապարասան արարչին, յերկնից բնակութենէն տարազիւ արարեք զմեզ. և այժմ ընդէմ ամբարձար աստուածորդոյն, և ի սանդարմետականացս տարազեցեք զմեզ. Ասէ սատանայ. ոչ ծանեալ զնա, ով սիրելիք, քանզի մարմինն պարածածկեալ էր զանխմանալի աստուածութիւնն իւր, և արդ գիտեմ հաւատեալս, որ զկնի իմ յարձակեալ դալ:

„Dehinc inferus Satanae
ita perintulit: O principis
Satan, auctor mortis et
origo omnis superbiae,
debueras primam Istius
Jesu causam malam reque-
rere: Quare sine ratione
Injuste eum crucifigere au-
sus fulsti, et ad nostram
regionem Innocentem et
Justum perduxisti, et totius
mundi noxios Implos ed
Injustos perdidisti.

⁴⁷ Թ. Կարգիւյան, եղվ. աշխ., էջ 23—29.

Եւ ասին խաւարային պե-
 տութիւնքն. Վա՛յ մեզ և Ե-
 ղով¹⁶ և մթ ուրեմն զայ
 զազգս մարդկան պահանջն
 ի մէնջ, զորս կորուսաք
 յեղամայ մինչև ցայժմ. և
 զոր և յուզէ առ մեզ՝ ըմ-
 բլունեալ ունիմք... բայց
 եթէ զենովք և զեղիայ պա-
 հանջեալ խնդրէ, ուստի՞
 տամք, զի չեն առ մեզ...

Աւղ զգոյշ լերուք, զի մի՞
 իմասցին հոգիքն, և ոտն
 հարկանիցեն ի վերայ մեր.
 յորմէ հատէ եկն այսր պա-
 ւաւորդին Յովհաննէս, ի
 ցնծութեան են, մի՞ զուցէ
 երբեք բան ինչ պատգամի
 երեր ի նման առ նոսա,
 զի յայնմ արէ զուարճա-
 ցեալ ցնծան ամենեքեան...
 Արդ՝ ամբացուցէ՛ք շուրջա-
 նակի բազում զգուշու-
 րեամբ:

Եւ մինչդեռ պետութիւնք
 զԺախաց ի զգուշութեան
 էին, ահա անհուն զաւր
 մաքրեցելոց հրեշտակաց

... Vae! tibi erit in sempi-
 terna secula...

Tunc implia officia ejus
 conturbata sunt

et
 coeperunt portas mortis
 cum omni diligentia clau-
 dere...

„Haec autem audietes om-
 nes Sancti ab Esaia dix-
 erunt ad inferum: Aperi
 portas tuas...

¹⁶ Հորաբխայի Հատից մեղրերոված հաւովածում ասն տողերը, որոնք
 բնորոշում են, համապատասխանում են զարգացնող բերվող բնագրի տեղա-
 տին: Վերահիշելով Հատի և նիկողիմոսյան տարածվածների բնագիր տեղա-
 համեմատական զերլուծութիւնը կրտսերել է Բաբանդ Սարգիսյանը (տե՛ս
 էջ՝ աշխ., էջ 23--29):

նախքանքաց եղեալ աւա-
տածարդովն՝ բանալեամբ
և ուժեղ զաւրութեամբ ծա-
մանեալ առ դուրս դժոխ-
ցոն, ազդ արարէալ աղա-
ղակէին առ կարծեցեալ
պետութիւնսն սանդարա-
մետաց. Համբարձէ՛ք սնուի
իշխանք գորուսն ձեր ի
վեր, և մտցէ քազաւոր
փառաց:

Եւ յանգէտս եղեալ բարա-
պանք դժոխացն և ասեն,
Ո՛վ է սա քազաւոր փա-
ռաց:

Յայնժամ լուան բանդար-
գեալ հոգիքն (զձայն զնա-
լոյ տեսան աստուծոյ, ընդ
երեկոս ատուրն, ի գորուս
դժոխացն) Չայն անտեսաց
մատուցանէր Ադամ հոգ-
ւոցն որ պահպանեալ էին
ի դժոխս, և ասէ. Յնծու-
րեամբ բերկրեսցիք, ո՛վ
սիրելիք. քանզի աստուած
արարչագործ եմաս մեզ ի
փրկութիւն:

Եւ պատասխանեալ հոգու-
ցոն ասեն. Ո՛րպէս գիտա-
ցեր և ծանեաւ, ո՛վ հայր
մեր, եթէ եկն տէրն փա-
ռաց խնդրել զկորուսեալս:

Et facta est vox magna ut
tonitrum dicens.

„Tollite portas principes
vestras, et elevamini por-
tae infernales, et introibit
rex gloriae.

Videns inferus... quia dua-
bus vicibus haec clamave-
runt, quasi ignorans dicit:
Quis est rex gloriae?

„Tunc omnes Sancti au-
dientes vocem patris nostri
Adae, quum constanter
Satanae respondit per om-
nia, un gaudio confortati
sunt... Tunc pater Adam
audiens ista clamavit voce
magna Alleluia conclami-
tans, quod interpretatur:
Dominus venit per omnia...

„Ad cuius vocem et om-
nes converti interrogabant
eum: Tu quis es? quia
vera sunt quae loqueris.

Եւ ասէ Ալամ. Յորժամ
 վրիպեալ կողոպտեցալ ի
 պատուիրանացն աստուծոյ,
 իջեալ աստուած ընդ երե-
 կըս՝ յաւուր ուրբաթուն
 զնայր ի դրախտին... և
 արդ ի սոյն տարածամեալ
 ուրբաթու և կեալ ժամա-
 նեաց ոտնաձայնիւ. և հաճ-
 ցէ զմեզ ի սառեւրաց մա-
 հաւ:

Adam vero. . magna voce
 dixit: Dominus Deus cla-
 mavi ad te et sanasti me:
 Eduxisti ab inferis animam
 meam, salvasti a descen-
 dentibus in lacum...⁴⁹

Այնպէս որ հեղինակը կարճամիտօք նկարագրում է
 զժողովրդի անվերաման անկարանը, որ ընկած է նշխարի
 լուծն՝ ճառի ճիմքում: Շարադրանքի ալսպիսի հորինվածքը
 թույլ է առաջին ինքնադրել, որ Զաքարիայի ճառը և թե ըն-
 թերցվել է, անպա ընթերցվել է, արդեն տրամախոսական և
 զանազակով և զիմաստությամբ:

Այդ ենթադրության օգտին են խոսում նաև Քովմա Արծ-
 րունու հետևյալ տողերը. «Որպէս ընթերցու... ի վեցերորդ
 տետրէան Պանիէի» և «Զաքարիայի բանագործութեան»⁵⁰:
 Բանն այն է, որ անպա շարաթվա յոթերորդ օրը ըստը քրիս-
 տոնեական և կիկղեցիներում ճնշուց ի վեր ընթերցել ևն Պա-
 նիէի պատմադրույցները, դրանց թվում նաև երեք երիտա-
 սարդները բոլորովն հնացից փրկվելու դրվագը, որը միա-
 ժամանակ ներկայացրել են թատերականացված ձևով: Մինչ-
 դեռ Զաքարիայի ճառը նույնպես կարգվել է «ի Մեծի աւուր
 շարաթուն» և Էստեբար, թե «Պանիէիան», և թե Քրիստո-
 սի զժողովրդին լուսաբանող պետք է որ ընթերցվին հա-
 չորսբար, միևնույն օրը: Եվ և թե ընդունենք, որ Արծրու-
 նին ակնարկել է հենց այդ իրողությունը, ապա, ըստ նրա

⁴⁹ Նույն տեղում, էջ 27—28:

⁵⁰ «Քովմայի վարդապետի Արծրունոյ Պատմութիւն տանն Արծրու-
 նեաց, Ս. Տեառնորդ, 1887, էջ 257—258:

օգտագործած «բանագործութիւն» տերմինի, պարականոն դրույցն արդեն IX—X դարերում հայ եկեղեցականները խաղարկել են «իրբն ի հանդիսի»:

Իհարկէ, այս տրամաբանական հետևությունը մասամբ դեռևս թեական է մնում և դեռ հիմնավորման կարիք ունի: Սակայն առայժմ մեզ բավարարում է այն փաստը, որ Զաքարիայի ճառում ականերև են դրամատիկական մոտիվները, իսկ միջնադարում դա մի որոշակի քայլ էր դեպի հոգևոր դրաման:

Եվ ահա, 1297 թվականի կիլիկյան ձիազորում⁵¹ գրանում ենք քննվող առասպելապատումի դրական մշակման մեկ այլ հայերեն տարբերակ, որին արդեն բնորոշ են միջնադարյան դրամայի գրեթե բոլոր հատկանիշները: Խորագրով իսկ այն առանձնանում է նախորդ ճառերից. «Պատմութիւն Յովհաննու՝ որդոյ Զաքարիայ. յաղագս դժոխոցն կործանման և վասն սատանայի, թէ որպէս որսաց տէր զանմարմին թշնամին և ազատեաց զարգելեալսն ի նմանէն»⁵²: Այսպես է վերնագրել հեղինակն իր հորինվածքը, որն սկսում է հետևյալ նախաբանով.

«Քահանա ոմն անուն Զաքարիայ ի դասակարգէ արիայ. եհաս պաշտաման խնկոցն ի տաճարին Երուսաղեմի, և եղև լրումն ժամանակի մարմնանալոյ տեառն մերոյ Յիսուս Քրիստոսի ի սրբոյ կուէն, վասն կենաց և փրկութեան արարածոց: Առաքեաց Աստուած զԳաբրիել հրեշտակ առ Զաքարիայ քահանայ և ասէ ցնա. ես եմ Գաբրիել որ կամ առաջի տեառն և խոսիմ ընդ քեզ: Մնանելոց է ի քէն որդի. և կին քո Եղիսաբեթ ծնցի ի ծերութեան և նա եղիցի կարապետ որդոյն Աստուծոյ: Եւ նա ոչ կալաւ յանձին: Եւ նա խոտութեամբ պապանծեցոյց զնա. և զնաց ի նմանէ հրեշտակն: Եւ եղև յետ ատուրց երկոյստասանից յաւուրն հոկտեմ-

⁵¹ ՄԼ՝, ԱՌ., № 646 (Հայկի գիւղ: Գրիշ՝ Հեթում քահանայ: Ստացող՝ Ղասիլ: Հայկիկցի):

⁵² Նույն ակղում, էջ 253ա: Ստորե բերում ենք՝ պահպանելով բնագրի ուղղագրությունը:

բերի որ աւր ինն էր մերձեցաւ առ կինն իւր և յղացեալ. և ծնաւ կարապետ որդոյն Աստուծոյ: Փարսզէր և ասէր. թէ դայ զաւրազոյն քան զիս զկնի իմ զնա ծանկրուք: Եւ ինքն Յովհաննէս ընդ զընթացս իւր կատարեալ ի Հերովդէ վըլ-խատեցաւ, և ամուս ի զԺոխս քնդ արգելեալոն: Եւ նոցա տեսեալ զփայլումն ճառարին ծանեան զնայ: Սկսան հարցա-նել զնա վասն արեղականն արդարութեան և ասեն. դայ այսք ասէրն եթէ յամէ, զի բազում յուսահատութեամբ կամք աստ: Այլք ասէին. շառնու յանձն զշարշարանս և զմահ: Իսկ մարգարէքն ասէին. թէ պարտէ նմայ մահու համբերել վասն մեր. զի ծանեաք մեր և զոր ինչ լինելոցն էր. մար-գարեացաք մեր զի ոչ թողու զմեզ աստ յարածամ»⁵⁵:

Նախաքանին հաջորդում է զԺոխքի տեսարանը: Այստեղ՝ սատանայի իշխանութեան ներքո տառապում են բոլոր հան-գուցյալները, որանց թվում՝ Աղամբ, Մովսեսը, Դավիթը և այլք: Հովհաննէս Մկրտիչը զալիս է հայտնելու նրանց սպասմող մեծ իրադարձութեան՝ զԺոխքի ավերման մասին: Իսկ դա, ինչպէս ստորև կսարգվի, այն հանդուցակեան է, որի շուրջն էլ հիւսովում է գործողութեան թելը:

«Ասէ ցնոսայ Յովհաննէս». աղաչեմ զձեզ. ադէ պատ-մեցէք ինձ վասն նորա եթէ զի՞նչ մարգարէացայք զգալըս-տենէ նորա յաշխարհս և կամ վասն զԺոխոցս կործանման. և կամ որպէս հանդերձեալ է գալ:

Եւ մատուցեալ Աղամ ասէ ցնա. ես ի փառս և ի պատիւ վայելուրչ գրախտին. և նախանձ բանսարկութիւն եհան զիս. և ես աղաչեցի զտէրն իմ և ասեմ. տուր ինձ միւս անգամ մտանել ի կեանս իմ ի գրախտին: Եւ ասէ ցիս աստուածն իմ. ոչ այգպէս նախահայր. այլ երթ գործեայ զերկիր ուս-տի առար: Եւ ես եկից յետ վեցհազար ամանց. և առից մարմին ի դատերէ քումէ. և ծնանիմ ի կուսէ: Մկրտութեամբ. և պէս պէս մկրտութեամբ ի մէջ Հրեաստանի: Չարշարեալ

⁵⁵ Նույն տեղում, էջ 280ա—281ա:

* Թնազիբ տեքստում կատարված այս և հետագա ընդդժումները մերն են—Դ. Օ.:

և խաչեալ, և թաղիմ. երեքարեա յառնեմ և դամ խնդիր քեզ. ոչ միայն քեզ այլ ամենայն մարգարէիցն, և աւարեմ զգոթիս. և հանեմ զարգելեալսն և տամ զմարգարէսն ի ձեռս քո: Եւ դու առեալ բերցես զնոսա յայսմ զրախտիս և նոքայ տեսցին զգառս քո: Եւ ես կամ և մնամ մեծաւ յուսով. զի բանք նորա անսուտ են:

Եւ մատուցեալ Մովսէս ասէ. ցՅովաննէս. ես ազգպէս մարգարէացայ վասն դոժոխոցս այսորիկ, զի հուր բորբոքեացէ և այրեսցէ զներքին դոժոխս:

Եւ մատուցեալ Դաւիթ ասէ. ցՅովաննէս. ես մարգարէացայ վասն նորա գալատեանն. իջցէ նա որպէս զանձրն ի վերա գեղման: Եւ դարձեալ մարգարէացայ վասն նորա մկրտութեանն, ձայն տէրն ի վերայ ջրոց: Եւ դարձեալ մարգարէացայ վասն նորա նշանացն և արուեստիցն. եկայք և տեսէք զգործս աստուծոյ որ արար զնշանս և զարուեստս ի վերա երկրի: Եւ դարձեալ մարգարէացայ վասն նորայ շարշարանացն. եղայ ես որպէս խուլ որ ոչ լսէ. և ետուն ինձ կերակուր լեղի. և բաժանեցին զհանդերձս իմ. և համբարձէք իշխանք զգործնս ձեր ի վեր. և փշրեաց զգործնս պղնձիս և զնիգս երկաթիս խորտակեաց: Էառ աւար զմարգարէս. և բաշխեաց զպարգեսս բազմաց:

Եւ ասէ Յովաննէս ցԴաւիթն. ո՞ր են զգործն աստուծոյ զոր ասացէր:

Ասէ Դաւիթ. ոչ գիտեմ զգործն աստուծոյ. այլ միայն անացի:

Ասէ Յովաննէս. ես պատմեմ զգործն նորա:

Ասեն մարգարէքն. մեք ցանկացեալ եմք տեսանել և ոչ տեսաք:

Ասէ Յովաննէս. ես ականատեսի պատմեմ ձեզ. և ոչ կարծանաք զոր ես իսկ մկրտեցի: Առաջին նշանն ի Կանա Դաւիթիացոց. չորսն ի գինի եղեալ: Երկրորդն ի Կափառնայումն հինգ նկանակաւ զհինգ հաշարսն կերակրեաց. և երկոյտասան սակառ ի բարձեալ: Երրորդն ի Սելով զկոյրն ի ծնէ լուսաւորեաց: Չորրորդն զանգամալոյծն զոր բարձեալ բերին մահճաւ և եղին առաջի: Հինգերորդ զայրն ջրգողեալ:

Վեցերորդն ղերեսն երորդի հիւանդն բժշկեաց: Եւ թներորդ զբազմագէնն յերկիրն գերդեացիոց: Ու թերորդն զայրն Բարտիմիոս: Իններորդն. ի նային ի քաղաքին զմեռեալն յարուց: Տասներորդ. զտասն այրն. ի մինն դարձաւ ետ փառս աստուծոյ և աւրհնութիւն: Մետասաներորդն զդուտրն Յայրոս իշխանին: Երկուտասաներորդն. զգիւհարն որ էր խուլ և համր ոչ խոսէր և ոչ տեսանէր: Երեքտասաներորդն. զկինն կարկամեալ: Չորեքտասաներորդն. զոքանշն Սիմոնի: Հինգետասաներորդն. զտեռատեսն: Վեցտասաներորդն. զմեռեալ աղջիկն յարուց: Տասնեալթներորդն. զպոռնիկն սրբեաց: Տասն և ութերորդն. զՂազար շարեքարեայ յարուց. և զոր ասել ունիմ. և այլ զո՞ր սքանչելիս պատմեմ: Եւ նա ետ ինձ զգաւազանս. և ասէ տուտ ցԱղամ. և ասայ ցմարգարէքն թէ մի յուսահատիք. ահայ գամ և աղատեմ զարգելեալսն ի բռնութենէ կապանաց և զպարտեցուցիչն զբռամբ ածեմ»⁵⁴:

Պարզ է, որ թե նախաբանը, և թե այս պատկերն էքսպոզիցիայի կարգով բնութագրում են այն իրավիճակը, որից սկիզբ է առնելու հիմնական գործողությունը: Ընդ որում ուշագրավ է, որ Հովհաննէս Մկրտչի հայտնած լուրն անակնկալի չի բերում զբռամայի հերոսներին, նրանք արդեն կանխատեսել են զծոխքի ավերումը և սպասում են Փրկչի գալստյանը:

Սա պայմանավորված է միջնադարյան թատերագրության առանձնահատկությամբ: Ի տարբերություն անտիկ դրամայի, գործողության հոսքն այստեղ սովորաբար սրընթաց է բեկվում (օրինակ, մեղսագործ Թեոֆիլն առանց տատանման կտրուկ շրջվում է նախկինում իր ընտրած ուղուց և կանգնում ապաշխարության ճանապարհին), սակայն այդ բեկումը չի բնկավում որպէս հանկարծահաս իրադարձություն (պերիպեթիա): Մի ղեպքում այն կանխորոշվում է Աստվածամոր կամ սրբերի միջամտությամբ (Ֆրանսիական միրակլներում), մեկ այլ ղեպքում մարգարեներն են կան-

⁵⁴ Նույն տեղում, էջ 281ա—283ա:

խագորչակում գործողության հետագա ընթացքը (օրինակ, «Վասն Անտիքրիստոսի» լատինադիր դրամայում Ենոքն ու Եղիան հրապարակավ կանխատեսում են Նեոի ապագա կործանումը): Իհարկե այս հանգամանքը մասամբ նվազեցնում է գործողության դրամատիզմը, դարձնում է այն սխեմատիկ: Սակայն շմոռանանք, թե ինչ դադափարական հոգի վրա են ծնունդ առել միջնադարյան թատերադրության անդրանիկ նմուշները: Դրանց հեղինակները չէին կարող անտեսել արարչական նախախնամության պարադան: Հենց այդ նախախնամության խորհուրդն է նկատի ունեցել նաև Բովմա Արծրունին, երբ գրել է. «...կարգապետութիւն և առ սուրբ հրեշտակն գտանեմք յարարչական նախախնամութենէն, զաշխարհի զօգուտն բերելով: Որպէս ընթեռնուսի գիրս մարգարէականս զհանգամանս այսոցիկ. որպէս և ի վեցերորդ տեսլեանն Դանիէլի և Ջաֆարիայի րանգագործութեանն»⁵⁵:

Վերագառնալով հրաշապատումին, նկատում ենք, որ հաջորդ պատկերում հանդուցն անմիջապես պրկվում է: Հայտնվում են դժոխապետն ու սատանան.

«Եւ տեսեալ դժոխապետին զժողովս նոցա և զուրախութիւնսն: Եւ ասէ ցառաւնայ. վասն էր խաւսին սոքա ուրախութեամբ հպարտամիտքդ, որ թէպէտ և ըմբռնեցար զդոսա սակայն ոչ տանջեցան ի մէնջ: Եւ ո՞վ է սայ որ այժմ եկեալ է, և այսչափ զդոսայ բերկրեցուցանէ: Զի՞նչ է այս ուրախութիւնս, վասն որոյ ետ զուրախութեանն աւետիսն ոչ գիտեմ: Եւ ահա տեսանեմ զդոսա մեծաւ ուրախութեամբ: Բազում ժամանակ է դոցայ այսրեն և այսպիսի ուրախութիւն ոչ լուեայ ի դոցանէ:

Պատասխանի ետ սատանայ և ասէ ցնա. այս Յովաննէս է զիստեսալն ի Հերովդէէ պառաւոյ որդին: Հաւրն անուն կոչի Զաքարիայ: Մեծ աբր]րան էր դա. յորժամ էր դա յաշխարհի: Եւ ասէր վասն առնն այնորիկ թէ սայ է արեգակն արդարութեան. և սակաւ մի տրամեցուցանէր զիս:

⁵⁵ Բովմա Արծրունի, Էջվ. հրատ., էջ 257—258:

Եւ ասէր աշխարհի եթէ հանդերձեալ է ի փրկել զաշխարհս. և զու ոչ ինչ գիտես: Ես մտի ի կին մի գնդեցիկ խորհրդա-կից գործոց իմոց և ի հաշն գրգռեցուցից նսմաւ. և ետու հաստանել զղլուխ դորա: Եւ տուաւ աղջկանն սկտեղք. և խա-զայր նսմաւ իբրեւ խնձորով միով⁵⁶: Այսպէս արարի. և նոս ասէր եթէ գայ ի փրկել զարարածս:

Պատասխանի ետ ղո՞նսպետն և ասէ. տես եղբայր և ստուգէ թէ ո՞վ է սայ և կամ ուստի իցէ. և կամ ո՞յր որդի իցէ: Մի զնա շահել և զբազումս կորուսանեմք. և մեք տան-ջիմք խաւարային տանջանաւք: Տես եղբայր զի եթէ վրի-

⁵⁶ «Խաղայր նովա իբրեւ խնձորով միով» արտահայտութիւնը, բնա-կերութիւն, ինչ-որ մի խաղ է նկարագրում, որը միջնադարում տարածված է եղել: Նկատենք, որ «խնձորով խաղի» մասին ակնարկ ունի նաև Մա-րիսարոսը: Այսպէս, նրա ժն թղթում կարգում ենք. «ի խնձորս սըորնջանս տեղամաշեկն խաղուց» («Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լայս բնծայնց Կ. Կոստանյանց, Ազերաանդրապոլ, 1910, էջ 50): Ըստ Կ. Կոստանյանցի, «ստեղան խնձոր» ասելով, Մագիստրոսը նկատի է ունեցել խաղագնդակ, որն ոգ նետվելիս սուրաց էր արձակում (տե՛ս նույն տեղում, էջ 323—330): Այս կապակցութեամբ հիշենք Առաքել Սյունեցու մի վկայութիւնը, որ բերվում է Ա. Մնացականյանի «Հայկական զարգարվեստ» աշխատու-թեանում (Երևան, 1955, էջ 503). «...և գունդն, զոր խաղան տղայքն, զոր պարտ է ի բարեկենդանին գեղի խաղալ, զի գունդն բարձր երթայ և որոց զնոյնո՞ւ ծառայեցուցանէ միւս գաստն, որ նշանակէ զիշխանութիւնն սաստանայի ի վերայ բնութեանս բարձրացեալ և հարկանէր զմարդիկ: Իսկ ի մեծի գատկին հսկանով խաղան նոր գունդ, այսինքն, իշխանութիւնն սաստանայի յոտը մարդկան տնկաւ և կոխան եղև խաչելութեամբն Քրիս-տոսի. և գունդն, որ հարկանէր զմարդիկ, լեռ այնք ի մարդկանէ հարկա-նի փայտէ և յոտը մարդկան տնկանի» (ՄՄ, ձեռ. N 7550, էջ 79ա): Գունդը կամ խաղագնդակը այստեղ ներկայանում է որպէս սաստանա-յական ուժի խորհրդանշել: Մի զնպքում՝ բարեկենդանին այն ոգ է նետ-վում, որպէս թե սաստանան իշխանութիւնն հաստատեց բնութեան վրա (ըստ լուսնյան, այդ է կեթիկը՝ նաև Սալուստի պարի նկարագրումը. «Խաղայր... իբրեւ խնձորով միով»): Մյուս զնպքում՝ մեծ գատկին, գնդա-կը գետին է զլորվում և ստանալակ արժում, որպէս թե Քրիստոսի խաչե-լութեամբ սաստանայի իշխանութիւնը տապալվեց:

Ուշադրեալն այն է, որ այս միևնույն խաղային մոդելն ենք գտնում նաև քննարկվող հրաշալագատումում:

պիմք. ոչ ունիմք տեղի հանգստեան. և տիրէ մեզ սուգ անմխիթար:

Պատասխանի ետ սատանայ և ասէ. մի՛ խուճապիր. ես գիտեմ ուստի է. ծնաւ ի նազարեթ մայր նորա Մարիամ. և անուն հաւր նորա Յովսեփ. հիւան փայտահար ի տաճարին գործէր: Եղբարք նորա Յակոբոս և Յոհաննէս. և քոյրք սորայ ամենիքեան. և ինքն իսկ կոչի Յիսուս: Առին ծնադք նորայ ի նազարեթ և փախեան յԵրուսաղէմ. քանզի ստահակութեամբ էր զնացք նորայ: Դու ոչ ինչ դիտես. ես բազում հնարս հնարեցայ վասն նորա: Անթիւ մանդուն շաղխեցի ի ձեռն Հերովդէի: Եթէ յայն ժամ զերծաւ յինչն այժմ ոչ կարէ: Զի ես գիտեմ ով է նայ. մարդ է ուտէ և ըմբէ. ննջէ և յառնէ: Մի երկնչիր ամենեկին. և մի զարհուրիր զինչ խաւսին դոքա: Ես զուրախութիւն դոցա ի սուգ փոխեմ: Ես մտից ի հրեայսն և զրգոնցուցից ի վերայ նորա ի մահ խաչին: Եւ ածից զնա այսր: Եւ կարգեցից զնա առ պանդուանդան ոտից քոց: Եւ ապայ դարձուցանեմ զդոսայ ի սուգ ծանրագոյն: Եւ ես եղից զաթոռ քո յամբս: Եւ դու շրջեսցիս ի վերայ թևոց հողմոց. այդպէս արարից: Դու մի զարհուրիր. մարդ է Երբեմն յաղաւթան ասէր. Հայր անցոյ յինեն զբաժակս. տրտում է անձն իմ մինչև ի մահ: Արդ եթէ որդի Աստուծոյ էր. զայդպիսի բանս զիարդ խաւսէր:

Պատասխանի ետ ղժովսապետն և ասէ ցնայ. ոչ ես տեսեալ եմ զնա. և ոչ ես տեսանել կամիմ: Եւ դու նշանակէ զբանդ եթէ ոչ է որդի Աստուծոյ: Ապայ եթէ որդի Աստուծոյ է. և այդպիսի բանս խաբէ զմեզ. և ծաղր կատականայ կամի առնել զմեզ, լե՛ր լսող ինձ և մի՛ վաղեր ընդ երեսս նորա: Եւ նա ի սպառ բարկացի. և վայ և եղուկ լինի քեզ և քոյրցն: Մի՛ տար ընդ նմա պատերազմի: Տե՛ս որպէս եհար զԵրուսաղէմսն. և եհան զժողովուրդն ի նոցանէ: Եւ զփարաւն ի ծովն ջրահեղձիդ արար: Տե՛ս և նայ աստ հասանէ: Եթէ նայ է որ զՂազար կորզեաց յինչն. մի՛ ածեր զնա այսր: Զէ մեզ խաղաղութիւն: Մեք տիրեցաք Ղազարու աւուրս շորս. և ունէի զնա զգուշութեամբ և նա կոշեաց զնա բարբառովն իւրով: Եւ յահեղ բարբառոյ նորա անդունդք

դղրդեցան և երկիր շարժեցաւ: Եւ լուծեալ եղայ իբր և զմե-
ռեալ, և նա զերծեալ եղև յինէն իբրև զարծաի: Եւ եղև
յինէն աներեւոյթ: Արդ եթէ նա է մի՞ ամեր զնայ այսր:
Տե՛ս. որպէս կորզեաց ի քէն զգոստրն Յայրոսի իշխանին,
որ էր ամաց Երկոյտասանից: Ո՛չ էր յայր կատարեալ և ո՛չ
էր կին հասակաւ. տե՛ս մի ամեր զնա այսր:

Պատասխանի ետ սատանայ և ասէ. վատ սիրտ խենեշ
վատասրտեցէր. և ես բազում անգամ մարտեայ ընդ նմա:
Եւ դու այդպէս վատասրտեցէր: Նա զմարմինն բժշկեաց. և
ևս զհոգիքն կորզեցի աստր, զործովք իմովք ապականեմ:
Ոչ գիտես եթէ եղայ ծոխ և թիրիշ ամենայն աշխարհի ի
սկզբանէ անոր տոնոյիւն: Զաշխարհակործանումն քզրհե-
ղեղին. և զնոսա միահամուռն ածի ցայսր: Նոյնպէս և սո-
ղամայեցոցն ուսուցի գործս զազրութեան վարս զժընդա-
կըս. և եղևն սմենեքեան իմ ժառանգութիւն. և զնոսա
միահամուռն ածին ցայսր, և զԿորիւ և զԴադան և զԱրիւրն.
որ ետու ընդդիմանալ Մովսիսի. և զնոսա հանդերձ զարաւք
իւրեանց արարից ինձ բաժին: Եւ դու այդպէս վատասրտե-
ցեր: Հազար ունիմ հազարաց կարող եմ ընդդիմանալ նո-
րա որպէս և կամիմ: Միաշունչք իմ Աննայ և Կայիափայ.
և Յուդայ ժառանգակից իմ. կարող եմ առնել զինչ և կամիմ.
միայն դու ընկալ»⁵⁷:

Ուշազրություն դարձնենք, թե որքան հարուստ խաղա-
յին ենթատեքստ ունեն այս երկխոսությունները, որ գրված
են պարզ, տեղ-տեղ նույնիսկ առօրեական լեզվով: Ընդ ո-
րում հեղինակն այստեղ շեղոք դիրքում է: Նա սահմանա-
փակվում է սոսկ կարճ նշազրումներով (ոհմարկներով):
Որինակ, «ասէ ցնոսա Յովհաննէս», «և մատուցեալ Ադամ
ասէ ցնա», «պատասխանի ետ սատանայ և ասէ», «պատաս-
խանի ետ զԺոխապետն և ասէ» և այլն: Կան, իհարկեւ, նաև
փոքրածավալ պատմողական հատվածներ, որոնք, ըստ ե-
րևութին, ճառասացության եղանակով ընթերցվել են: Ինչ-

⁵⁷ ՄԽ, ԱԼԵ. N 640, էջ 283ա—286ա:

պէս նշում է Մելիք-Յանջանյանը, «միջին դարերում հկեղեցական պաշտոնական ծիսական տարության զուգընթաց զարգացած են եղել նաև դրամատիկացիայի ենթարկված քարոզներ, ներբողականներ, որոնց մեջ դիմառնական հանակով՝ աշխույժ գիտողի և խորիմաստ մոնոլոգի միջոցով ներկայացված են լինում բազմաթիվ գործող անձեր, իսկ քարոզչի, կամ ճարտասանը, կամ բեմբասացը մեծ ավյուրով զարգացնում է գործողութունը—սյուժետի աստիճանական ընթացքը՝ տեսարանը տեսարանի հետևից ծավալելով, տարածելով ունկնդիրների ու հանդիսականների առջև, ազդում է նրանց վրա, վառում նրանց շեմեռանդութունը»¹⁵։ Համաճարար հենց այդպիսի բեմբասացության ձևով էլ ժամանակին նկարագրվել է հրաշապատումի վերջին՝ երրորդ պատկերը, որտեղ գործողութունը լարվում է, հասնում գագաթնակետին (կուլմինացիա) և ընթանում դեպի հանգուցալուծում։

«Զայս իբրև ասաց զնաց առ հրեայան զրգռեաց ի վերայ նորա ի մահ խաչին։ Իսկ Յիսուս աշակերտաւքն ի լեռն ձիթենեացն կալ յաղաթս, և խնդրել զփրկութիւն արարածոց իւրոց։ Եւ տեսնալ զազգս մարդկան ապականալ ի հին մոլորութենէն, կամեցաւ շարչարեալ ի մէջ Երուսաղեմի։ Վասն ամենայն ազգաց և լնդուսց որ անդր տառաւորեալ էին, զի զնշանս տեսցեն. և ամենիքեան ապրեացին միահամուռն։ Իսկ սատանայ իբրև հտես զնշանսն [դ]ժրեղ և ի վերա խաչին, զարեգակն խաւարեալ և զլուսինն, և զպատառումն վիմացն և զշարժումն երկրի, և յահող զըրդմանէն իմացեալ եթէ սայ է որ փրկելոց է զարարածս։ Եւ ասէր վայ ինձ. յո՞ւ երթայց եթէ ելանեմ լերկինս անդէ, թէ իշանեմ ի դժոխս մերձեալէ։ Ահա իշանէ ի դժոխս և զարդեւիպսն կորզէ յինէն. և ես ընդդէմ ունել ոչ կարեմ զի կարի հզար է զարութեամբ։ Եւ եթէ զիտացեալ էի թէ այդպէս պատուարէ զազգ մարդկան ես ի փառաց իմոց ոչ էի

¹⁵ Եւջէնը հայ միջնադարյան դեզարվեստական արձակիցը, աստղաբան, էջ XXI:

անկնալու Եւ նշտովեալ տէրն յորում արար աստուած դազդս մարդկանս Եւ դայս իբրեւ տաաց փախեալ յանդունդս հանդերձ զարարս իւրովք, իբրեւ զեքամեակս կարտուց, յորժամ լսեն ըզշտաշխն թնաց արծուին:

Եւ ասէ ցղժնւապետն, փակեացուք զգրունս և զգուշացուք նդոք. թերես ամենայն զարութեամբ ընդդէմ ունել կարեմք, թերես ոչ մտանէ այսր:

Պատաստանի ետ դժոխապետն և ասէ, ո՞ր երեքգլխեան բեղզերուդ զկործանումնդ պատմես, յառաջմէ ասացի քեզ մի՞ ածեր զնա այսր: Արդ եթէ կարող ես ել և տուր պատե-րազմ, քանզի աւգնել ոչ կարեմ:

Զայս իբրեւ ասաց փակեցին անգամանդեայս պղնձիս և նգար երկաթալք: Եկն տէր մեր հզար զարութեամբ հզար պատերազմաւ, և մտեալ ի դժոխս: Եւ զարութիւնք ազադա-կէին. համբարձէք իշխանք զգրունս ձեր և մտցէ թագաւոր փառաց: Եւ զարձեալ դժոխք ներքինք անտեղեկաւք ասէին, ո՞վ է սայ թագաւորդ, և զարութիւնք ասէին տէր հզար զարութեամբ տէր հզար պատերազմի:

Եւ մատուցեալ տէրն փշրեաց զգրունս պղնձիս և զնիգս երկաթիս խորտակեաց, զսատանայ կապեաց և տարածեաց ի վերայ կայծականց հորոյ: Եւ հրեղին ժանեաց և անմահ որդանցն, և բազմութիւն լեզեհոն զարացն մերկ խայտա-ռակեալ և նշաւակեալ, որպէս ուռկան որ ժողովէ զբազմու-թիւն ձկանց և հեղու ի տապ խոշակին, և նորա ծաւալեցին անթիւ և անտեղեկ: Այնպէս ծաւալէին ի վերայ կայծա-կանցն: Եւ հեծեծեալ ասէին, վայ մեզ եղկելիացս: Իսկ բազմութիւն մարգարէիցն ասէին, եկայք ծաղրասցուք զթշ-նամիս մեր: Եւ սորա մատուցեալ կոխէին զդուխն նորա⁵⁰

⁵⁰ «Եւ սորա մատուցեալ կոխէին զդուխն նորա» նախագաստութունք համեմատենք Առաքել Սլունեցու վկայութեան հետ (տե՛ս ծանոթագր. 56), որտեղ ասվում է, «...ի մեծի զատկին հեղանով խաղան նոր գունդ, այսինքն, իշխանութիւնն սատանայի յորտ մարդկան անկու և կոխան եղև խաշելութեամբն Բրիտանի և գունդն, որ հարկանէր զմարդիկ, լես այնք ի մարդկանէ հարկանի փայտի և յորտ մարդկան անկանի» (ՄՄ, ձեռ. № 7350, էջ 79ա):

և ասէին. դու էիր որ ասէիր հատասեցից զաթոռ իմ ի վերայ ամբոց, արդ անկեալ զնիս ի վերայ կայծականց անշնչ հրոյ: Եւ անթիւ բազմութեան հանդերձ մարգարէիքն նորա թեհալ տային արհեստիւնս աստուծոյ⁶⁰:

Ուշագրավ է, որ այս բնույթի պատմողական հատվածներում գործողութիւնը նկարագրվում է որպէս տեղի ունեցած իրադարձութիւն: Ինչո՞ւ. Որովհետեւ միջնադարում դեռևս չի գիտակցվել թատերախաղի այն գեղարվեստական պայմանականութիւնը, որ անցյալում կատարված դեպքերի վերարտադրումն է ենթադրում⁶¹: Այլ կերպ ասած, խաղին սովորաբար հեղինակային խոսքը դուգորդել է այս եղանակով, որպէսզի գիտողի մտապատկերում պատմական հավաստիության պատրանք ստեղծվի: Ըստ երևույթին, հենց այդ նպատակին են ծառայել նաև «Դժոխքի կործանումը» հրաշապատումում տեղ գտած նկարագրումները, ուր գործողութիւնը շարադրված է տվյալ առանցքային պային նախորդող պլանում՝ անցյալ ժամանակով: Իսկ ա՛յա երկխոսութիւնների դեպքում հեղինակի նշագրումները («ասէ ցնոսա Յովհաննէս», «և մատուցեալ Ազամ ասէ ցնոսա» և այլն) միմիայն ներկա ժամանակով են, քանի որ, հասկանալի է, նախատեսված չեն եղել բանավոր ընթերցման համար՝ դրանք ընդամենը ռեմարկների դեր են կատարել:

«Եւ մատուցեալ նախահայրն Ադամ ասէ ցտէրն. տուր ինձ զհայցուածն իմ զոր խոստացար ինձ. զի բազում յուսով սպասեալ մնամ:

Եւ ասէ տէրն ցԱզամ. առ զբազմութիւն մարգարէիցդ և մուտ ի դրախտն փափկութեան քո: Անդ տեսցես զենոք և զծղիայ. և նոքայ տեսցեն զփառս քո զի ես վասն քո ելի ի խաշ. և վասն քո ապտակեցայ»⁶²:

Սա հրաշապատումի վերջին դրվագն է: Այնուհետև, հաւանորեն, բացել են եկեղեցու դռները, որպէս երկնային

⁶⁰ ՄՄ, ԱԼԵ. № 640, էջ 286ա—288ա:

⁶¹ Հմմտ. Դ. Ս. Լիխաշովի նշվ. աշխ., էջ 285—287:

⁶² ՄՄ, ԱԼԵ. № 640, էջ 288ա:

գրախոսի (համեմատենք «Դոնըրացներին» արարողությա՝ հետ) և հանդեսի մասնակիցներն ուղղվել են դեպի խորան: Ինչպես հեղինակն է նշել.

«Իսկ դալլ զբաղմութիւնն կարգեաց ի խորանս երկնից. հանդէպ գրախոսին ի կեանս լուսաւիայլ մինչև ի փրկչի գալուստն: Եւ տոնուն պսակս որպէս և վայել է սրբոց և զոհացան զտեառնէ Յիսուսէ Քրիստոսէ, որ զնեաց արեամբն իւրով: Եւ ի ձայն բարձր աղաղակէին և ասէին.

Արհնեալ է կենսաբեր շարշարանն Քրիստոսի.

և փառաւորեալ է սուրբ յարութիւն նորա,

որ յարոյց զմեռելա խաչին իւրով.

և ազատեաց ի բանդէ կապանաց:

Արհնեալ է հայր

որ յարոյց զնա ի մեռելոց:

Արհնեալ է որդի

որ յարեան ի մեռելոց:

Արհնեալ է հոգին սուրբ

որ նորոգեաց զտիեզերս ի փառս և ի պատիւ

ամենայն] սուրբ երրորդութեանն

յաւիտեանս յաւիտեն»⁶³.

«Դժոխքի կործանումը» հրաշապատումի գրամատիկական հորինվածքը դեռ բնավ էլ հիմք չի տալիս եզրակացնելու, որ ժամանակին այդ երկը խաղացվել է ճիշտ այնպես, ինչպես միջնադարյան թատերադրության մեզ հայտնի բազմաթիվ նմուշներ՝ միրակներ՝ միստերիաներ և այլն: Առայժմ մեր ենթադրության օգտին խոսող միակ վկայությունը Զաքարիայի ճառին վերաբերող Թովմա Արծրունու ականարկն է, որի վերծանումն, անշուշտ, շնորհ համարում վերջնական: Թեև միանգամայն ստույգ է, որ ասելով «բանագործութիւն» միջնադարյան հայ հեղինակները ենթադրել են հենց նմանատիպ երկերի բեմավորումը՝ «ձևացուցանելն զբան իբրև ի հանդիսի»: Բացի այդ՝ շափաղանց ուշագրավ է մի հանգամանք ևս: Ինչպես գիտենք, հայ միջնադարյան գրականության մեջ նիկողիմոսյան պարականոնի վերջին

⁶³ Նույն տեղում, էջ 288ա—288բ:

մասը մշակվել է վիպերգության եղանակով: Եղիշիի ճառին հաստով է պատմողական ոճը և վաղ քրիստոնեության շրջանում այն ընթերցվել է բարեզ, ձեռով: Հետագայում, երբ թաուրանի միջնադարյան գիտակցումն աստիճանաբար թափանցել է կղերական միջավայր և զնալով ընդգծվել է «կացրդական» հանդեսների թատերային նկարագիրը, երբ մշակվել է զրական տեքստի բանավոր վերարտադրման մի նոր ձև, որն էլ հենց կոչվել է «բանագործութիւն», գուցե անհրաժեշտ է դարձել նորովի անդրադառնալու հրաշապատումին և վերամշակելու այնպես, որ ընթերցվի արդեն դիմառնության միջոցների կիրառումով: Հավանաբար, այս-անդից էլ գալիս են Զաքարյայի ճառում հանդիպող դրամատիկական այն տարրերը (երկրոստիցունների առատությունը, վիպական զրվագների սեղմվածությունը, հեղինակի հակիրճ նշագրումները), որոնք, թերևս, չլինեին, եթե չլի-տակցվեր դրանց գործնական նշանակությունը:

Դա հավասարապես վերաբերում է նաև XIII դարի կիլիկյան ձեռագրում գետնդված հրաշապատումին, որի հորինվածքը, ինչպես տեսանք, դրամատիկական պատկերների մի շղթա է, հյուսված միջնադարյան թատերագրությանը հատուկ կանոններով: Այդ պատկերները կառուցված են հետևյալ կերպ. կ'սպոգիցիա-գործողության հանգուցավորում-կուլմինացիա-հանգուցալուծում: Ի դեպ, հարկ է նշել, որ ձեռագիր ժողովածուն, ուր և ընդգրկված է «Իծոխքի կործանումը», բովանդակում է մի շարք այլ պատմվածքներ ու մանրապատում գրույցներ եւս Ամենայն հավանու-կանությունը, դրանք հիմնականում թարգմանական են և մեզ հետաքրքրող հրաշապատումից առանձնանում են թե իրենց կառուցվածքով և թե շարադրանքի դուռ պատմողա-կան ոճով: Թարգմանական է արդյոք պարականոնի մշակ-ված հիշյալ տարբերակը նույնպես, դժվար է ասել: Թեև մեզ հայտնի նախորդ մշակումները վկայում են, որ այդպիսի փորձ հայ միջնադարյան գրականության մեջ արդեն եղել է, և որ կիլիկյան հողի վրա նմանօրինակ պատումների բնա-վորումը միանգամայն հնարավոր է երևում: Կարծում ենք,

առաջմ միակ անվիճելի եզրակացությունն այն է, որ նշված մշակումներից յուրաքանչյուրն, ի վերջո, կարելի է թարգմանական համարել՝ չէ որ դրանց սկզբնաղբյուրը նիկոգիմոսի ավել-աբանն է:

Եվ վերջապես, ուշադրություն դարձնենք հրաշապատումի խորագրում դրված «պատմություն» բառին: Արդյո՞ք այն չի վերաբերում ավելի երկի մանրային առանձնատեղությանը: Եթե դա իրոք այդպես է, ապա բնական է, թե մենք այնուամենայնիվ գործ ունենք էպիկական երկասիրության հետ: Իհարկե, երբ միջնադարյան տերմիններին մոտենանք ժամանակակից բմբուսում՝ այստեղ երկու կարծիք լինել չի կարող: Սակայն բանն էլ հենց այն է, որ միջնադարում առաջին դրամատիկական ստեղծագործություններն այդպես էլ կոչվել են՝ պատմություն՝ (histoire՝ Ֆրանսիայում, storia՝ Իտալիայում, history՝ Անգլիայում)⁶⁴:

Նիկոգիմոսյան պարականոնի անդրանիկ բնականացումն արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմաբանները վերագրում են XIV դարին՝ դա անգլիական հնագույն միրակլերներից մեկն է, որ հայտնի է «Դժոխքի կործանումը» «The harrowing of Hell» խորագրով⁶⁵: Հետազայում միևնույն հրաշապատումը խաղարկել են նաև Գերմանիայում որպես միստերիա⁶⁶: Մինչևեռ, ինչպես ցույց է տալիս ուսումնասիրությունը, հայկական միջնադարյան իրականության պայմաններում Քրիստոսի դժոխք իջնելու սյուժեն, հավանաբար, եկեղեցական թատրոն է թափանցել ավելի վաղ՝ IX-ից մինչև XIII դարն ընկած ժամանակահատվածում:

⁶⁴ С. К. Боянус, Средневековый театр. — Очерки по истории европейского театра, под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова, Петербург, 1923, стр. 78.

⁶⁵ А. Н. Веселовский, Старинный театр в Европе М., 1870, стр. 41—42.

⁶⁶ E. Devrient, Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 1., Berlin, 1967, S. 55.

РЕЗЮМЕ

В XII—XIII веках Киликийскую Армению (юго-восток Малой Азии), вступившую в эпоху зрелого феодализма, охватила волна социально-экономических и культурных преобразований. Наблюдаемый в стране расцвет общественной жизни предвещал собой важный этап и в развитии духовной культуры армянского народа. Средиземноморские дали не только раскрыли простор человеческому воображению, но и внесли свежую струю впечатлений, которые нашли свое выражение в новых, ранее неизвестных живописных красках и поэтических метафорах.

С оживлением торгово-ремесленных городов—социальной почвы средневекового театра—среди населения возродилась тяга к светским развлечениям, особенно зрелищным, которые со временем вписались в повседневность феодального общества как одно из проявлений его художественного сознания. Одновременно возрождались и древние театральные традиции армянского народа, которые здесь, в средоточии обычаев и нравов различных национальностей, органично вобрали в себя элементы театральной культуры народов Востока и Запада.

Излюбленным театральным жанром киликийцев был мим, пользовавшийся большой популярностью как на греческом Востоке, так и в ряде европейских стран. В армянской среде мимические представления восходили к древним религиозно-обрядовым действиям, на основе которых первоначально возник так называемый *gnig*—«цуц» (в средние века этот термин употреблялся преимущественно во множественном числе—*gnigp*—«цуцк»), аналогичный одному из разновидностей греческого мима—«дейкелону» (*δαίμων*). Цент-

ральной фигурой подобных средиземноморских танцующая гетера, символизирующая в средние века образ Саломеи.

Мимический танец средневекового «цуцка» был родственными нитями связан также с позднеантичным мимом, который процветал в Киликийской Армении, являясь составной частью зрелищных представлений, устраиваемых на городских и рыночных площадях, гостиничных дворах или во время княжеских пирушек. Это был театр балаганного типа, где помимо танцев эротического характера исполнялись небольшие фарсовые сцены со скабрёзным содержанием. Театральным представлениям, состоящим из трех основных компонентов средневекового синкретизма— слова, танца, музыки, было свойственно «обнаружение» чувственной природы человека.

В художественной практике площадных лицедеев, именуемых в средневековой армянской среде «гусанами» и «вардзаками», широко применялись не только элементы мимического и циркового искусства, но и драматический диалог. Это было обусловлено содержанием их репертуара, который включал множество легенд, песен, сказаний, насыщенных игровым подтекстом. Таковы, в частности, «Песня на пленение короля Левона» и драматическое произведение «Пляч Сусанны», герои которых выражают конкретное волевое стремление, вступают в конфликт, тем самым предполагая реализацию определенного действия. Аналогичные произведения эпико-драматического жанра разыгрывались в форме диалогов попеременно с декламацией, мимикой и под аккомпанемент музыкальных инструментов.

При изучении киликийского театра данной эпохи нельзя обойти стороной и те занимательные истории, которые содержатся в «Сборниках притч Вардана». В частности, три из них—«Скоморох с сумою», «Скоморохов сын» и «Скоморох, знающий по-рыбьему»—рассказывают о проделках скомороха Джун, широко известного в странах Передней Азии и Ближнего Востока. Типологически его образ примыкает к ловким проказникам, шутам-паразитам эллинистических комедий и мимов. Популярность, которой пользовался

Джуи в киликийской среде, одновременно роднит его с западноевропейскими народными шутами (Тиль Эйленшпигель, Гансвурст). Термин «народный» в данном случае предполагает общезвестность в самых широких кругах населения. Именно потому имя Джуи со временем стало нарицательным, близким по значению к словам «гусан», «мим», «скоморох».

Облачившись в шутовской наряд, бродячие комедианты безнаказанно насмехались над всем и вся, взрывая мрачную серьезность средневековой официальной идеологии. О них же рассказывается и в притче «Скоморох Меня и купец». Весь комизм здесь построен на противоречии, алогичности, неожиданном переворачивании «разумного» в «абсурд». По существу, перед нами одно из проявлений «средневекового смеха», который здесь обуславливается, в первую очередь, полярностью действующих лиц — плута-скомороха, ловко разыгрывающего вымышленные имена, и простака-купца, благодушие которого граничит с глупостью. Первый своим поведением заметно отличается от героя предыдущих притч. Хотя Джуи также насмехался над окружающими, однако в его шутках не было коварства и от его насмешек люди не терпели существенного ущерба: выступая в роли насмешника, он по обыкновению сам же становился предметом своей насмешки. Между тем здесь скоморох увлекает свою жертву с целью обокрасть его, а затем и подвергнуть площадному осмеянию. Он напоминает комическую маску «обманывающего прихлебателя», которая часто выводилась на подмостки античных театров, а после падения Римской империи продолжала бытовать в ближневосточном и переднеазиатском ареале средневековой театральной культуры. Тип этого хитрого иждивенца и праздношатающегося балагура в Италии на заре эпохи Возрождения обрел классические черты, превратившись в первого «дзани» комедии дель-арте.

Рядом с ним фигурировала комическая маска простака. Именно в этой маске выступает в притче и купец. Он предстает в образе «плешивого дурака» (μυρρός, φαίχρως) эллинистических комедий и мимов,

которого в средневековой армянской среде называли *qilishqirð* («гылхагерц»), т. е. «бритоголовый». Киликийские авторы гротескную фигуру «плешивого» нередко именуют «моросом» (*durru*—дурак). Фарсовые сцены с участием подобных площадных шутов надолго сохранили о себе память. Об этом свидетельствуют средневековые письменные источники, языковые данные, а также народные игры, зафиксированные в конце XIX—начале XX вв.

Многие разыгрываемые в свое время бродячими лицедеями забавные сюжеты быстро распространялись в народе в виде анекдотов или притч. Именно таким путем и проникли некоторые из них в «Сборники притч Вардана», в которых находим литературную обработку старинной киликийской легенды о монахе, продавшемся из корысти дьяволу. Сатирический колорит притчи заметно отличается от сходного по сюжету с ней «Миракля о Теофиле». Однако тесные сношения в период крестовых походов Киликийской Армении с западноевропейским миром позволяет предположить, что автор французского миракля позаимствовал в своей драме фабулу первоисточника—той легенды, которая, по-видимому, была широко распространена в Киликии.

В рамках исследования настоящей темы не менее важным представляется вопрос о вероятной конструкции зрелищных устройств, функционирующих в Киликийской Армении. В связи с этим надо подчеркнуть, что античные театральные здания здесь не функционировали. Труппы бродячих артистов выступали преимущественно на городских и рыночных площадях, гостиничных дворах или во время княжеских пирушек, наскоро соорудив для себя незамысловатую сценическую площадку. Помимо того, в Киликии, как и в коренной Армении, Византии и ряде других малоазиатских и переднеазиатских стран зрелищные представления в средние века также устраивались на ипподромах и различного рода спортивных сооружениях. Праздничные торжества по своим формам сходились к эллинистическим традициям театральной культуры народов греческого и среднего Востока. Спортивные же состязания, как правило, сопровож-

дались участием музыкантов, акробатов, разыгрыванием всевозможных шутовских сцен.

С XII века в Киликийской Армении наблюдается интенсивный процесс становления театра и в сфере официальной идеологии. Многие церковные деятели этого периода (Нерсес Шнорали, Саркис Шнорали, Нерсес Ламбронаци, Григор Тга и др.) откровенно проявили желание, а некоторые даже пытались обогатить богослужебную практику театральными элементами. В недрах религиозной обрядности обнаружилось зачатки зрелищного искусства, которые со временем развились и переросли в мистерияльные действия, называемые в среде армянского духовенства «кацурдами» (*հացուրդ*). Среди них выделяется литургическая драма «Открытие дверей», которая разыгрывалась ежегодно в вербное воскресенье. Зрелищность этого действия, так же как и в европейском церковном театре, заключалась в «неожиданном» обнаружении, вскрытии «чудодейственного», традиция же восходила к древним мистерияльным обрядам, стоящим у истоков хороводного театра.

Предпосылки формирования средневековой армянской духовной драмы наметились еще в ранних литературных обработках апокрифической легенды о сошествии Христа в ад. Первоосновой послужило Евангелие Никодима, известное в греческих и латинских рукописях под заголовком «Воспоминания», или «Деяния Пилата». Первоначально, в раннехристианский период, эта мистерияльная тема зачитывалась в виде проповеди. Впоследствии, когда средневековое осознание театра проникло в клерикальную среду, выработался новый метод устного воспроизведения литературного текста, который был назван термином *րաօճախ* (*raodjakh*), что означает «разыгрывать (перевоспощать) слово, как во время представления». Анализ средневековых письменных источников позволяет предполагать, что в IX—X вв. упомянутая легенда разыгрывалась во время религиозных обрядов пасхального цикла именно таким способом. Поэтому армянский вариант апокрифа постепенно пропитался драматическими элементами, проторившими самый короткий путь к духовной драме.

В киликийской рукописи 1297 года находим другой вариант рассматриваемой апокрифической легенды, которой уже присущи почти все характерные черты средневековой духовной драмы. Драматические картины здесь чередуются по следующей схеме: экспозиция—напряженные действия (завязка)—кульминация—развязка.

Первая инсценировка Никодимова апокрифа относится историками западноевропейского театра к XIV веку—это древнейший английский миракль, известный под названием «Сокрушение ада». Позже та же легенда разыгрывалась и в Германии в виде мистерий. Между тем, как показывает исследование, в средневековой армянской среде сюжет сошествия Христа в ад, вероятно, проник в церковный театр намного раньше—в перисл с IX по XIII век.

В заключение следует особо отметить, что театр в Киликийской Армении складывался в преддверии ренессансной театральной культуры. Время упадка Киликийского армянского государства совпало с творческой деятельностью первых итальянских гуманистов, а время расцвета—с появлением в Европе первых драматургических опытов. В XII—XIII веках киликийский театр потенциально был уже готов к кардинальным переменам. Будучи не локализованным в узконациональных пределах, он формировался в средоточии зрелищных традиций народов Востока и Запада, органично сплавив их в себе воедино. Затронутые вопросы относительно его содержания, характера и форм соприкасаются с узловыми проблемами не только истории средневековой, но и всеобщей театральной культуры. В этом главное значение рассмотренного периода истории армянского театра.

ԱՂԱՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- Նրեսին Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 108, 640, 1880, 2890, 7913, 7651, 8356:
- Արեղյան Խ. Երկեր, հատ. Գ, Գ, Եր., 1968—1970:
- Արեղյան Մ. Հայոց միջնադարյան առականները և սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ, Եր., 1935:
- «Արքանամ կարողիկոսի Կրեաացոյ Պատմութիւն անցից իւրոց և Նատր-Շահից պարսից», Վազարշապատ, 1870:
- «Ազարանգեղեայ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914:
- Ազոնց Ն. Պատմական ուսումնասիրություններ, Փարիզ, 1948:
- Ազարյան Լ. Կիլիկյան մանրանկարչությունը XII—XIII դդ., Եր., 1964:
- Ալիշան Ղ. Հայոց երգը ռամկականը, Վենետիկ, 1852:
- Ալիշան Ղ. Միտումն, Վենետիկ, 1885:
- Անադյան Հ. Վ. Հայկական արժատական բառարան, հատ. Գ, Գ, Եր., 1977—1979:
- Անասյան Հ. Ս. Հայկական մատենագրություն Ե—ԺԸ դդ., հատ. Բ, Եր., 1979:
- Առափնյան Ա. Հայ ժողովրդի մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն, Եր., 1959:
- Առափնի վարդապետ, Դիզակի մելիքությունը (նյութեր հայ մելիքության մասին), Ա պրակ, Վազարշապատ, 1913:
- «Բաղձավենպ», Վենետիկ, 1862, Ի տարի, 1 թիվ:
- Բաղդասարյան Է. Գեորգ Սկեհացու «Վարքը», «Բաները Մատենադարանի», № 7, Եր., 1964:
- «Բառարան պարսկերեն», Կ. Պոլիս, 1826:
- Բոնազյան Ս. Վ. Սոցիալ-անտեսական հարաբերությունները Կիլիկյան Հայկական պետությանում, Եր., 1972:
- Գրիգորյան Գ. Հ. Հառարակական-ֆիլիսոփայական միտքը Հայկական Կիլիկյանում, Եր., 1979:
- «Երեզուր Մաղիսաբոսի Թզվերը», Ի լույս բնօրինակ Կ. Կոստանտինոյ, Ազեթ-սանդրատյու, 1910:
- «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրությունը», Վենետիկ, 1849:

- «Գրիգոր Կարաղիկոսի Տղայ կոչեցեալ Նաժտեանի», Վենետիկ, 1838;
Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծութիւններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացական-
յանի, Եր., 1972;
- «Նիդիլի վարդապետի Մատենագրութիւնը», Վենետիկ, 1859;
Զարբանալյան Գ. Մատենագրութեան հայկական թարգմանութեանց Լախ-
նեաց, Վենետիկ, 1859;
- «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», խմբ. և առաջա-
բան Կ. Մելիք-Յանեղանյանի, Եր., 1957;
- Թանմիղյան Ն. Կ. Ներսէս Շնորհալիի Էրզնահան և երամիշտ, Եր., 1973;
Թանմիղյան Ն. Կ. Գրիգոր Նարեկացին և հայ երամշտութիւնը V—XV դդ.,
Եր., 1985;
- «Թանգարան Հին և Նոր Նախնեաց», հատ. Ա, «Անկանոն գիրք Հին կտա-
կարանաց», Վենետիկ, 1856;
- Թաւնյան Ն. Զայեազրեալ երգեցողութիւնը Սրբոյ Պատարագի, Վաղար-
շապատ, 1878;
- Բերգիբալյան Վ. Հայ գրամատուրգիայի պատմութիւն (1668—1868),
Եր., 1959;
- «Թովմայի վարդապետի Արժուանայ Պատմութիւն տաճն Արժուանեաց», Ս.
Պետերբուրգ, 1857;
- «Թովմայ Արժուանայ Պատմութիւն տաճն Արժուանեաց», Թիֆլիս, 1917;
- Ժամկոչյան Ա. Ս. Դիմակազարդ անոթները Գլխից և Անիից, «Պատմա-
բանասիրական հանգես», Եր., 1981, № 4;
- Լանյան Գ. Թարսերը հին Հայաստանում, Եր., 1941;
- «Պանոնադիրք Հայոց», աշխ. Վ. Հակոբյանի, հատ. Բ, Եր., 1971;
- Կիւակոս Դանձակեցի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Կ. Մելիք-Յանեղան-
յանի, Եր., 1961;
- Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխ. Արմ. Սրապյանի, Եր., 1962;
- Հախվերդյան Լ. Թառերադիտական բառարան, Եր., 1986;
- Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխ. Վ. Բզոյանի, հատ. 1, Եր., 1963;
- Հովնանիսյան Հ. Վ. Թարսերը միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1978;
- Հացունի Վ. Ճաշեր և խմելոյք հին Հայաստանի մէջ, Վենետիկ, 1912;
- Պաղարյան Վ. Հ. Սարգիս Պիժակ, Եր., 1980;
- Պաղարյան Վ. Հ. Սյուժետային ժանրանկարը Կիլիկիայում, Եր., 1984;
- Մալխասյանց Ստ. Հայերեն բացատրական բառարան, հատ. 3, Եր., 1944;
- Մառ Ն. Ժողովածոյք առական վարդանալ, մաս Բ, Ս. Պետերբուրգ, 1894;
- «Մեծին Վարդանայ Բաւերբերդցոյ Պատմութիւն տիեզերական», հրատ.
Մ. Էմին, Մոսկովա, 1861;
- «Մեկնութիւն չորից Աւետարանաց», Կ. Պոլիս, 1838;
- «Մեկնութիւն Սուրբ Աւետարանի, որ բառ Մատթէոսի արարեալ է սրբոյն
Ներսիսի Շնորհալոյ», Կ. Պոլիս, 1825;
- Միսիրաւ Գոշ, Գիրք Պատաստանի, աշխ. Խ. Թորոսյանի, Եր., 1975;

- Մնացականյան Ա. Հայրական զարգացման, Եր., 1955:
- Մնացականյան Ա. Հայրական միջնագոյան ժողովրդական երգեր, Եր., 1956:
- «Մովսիսի նորենացւոյ Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արեգյանի և Ս. Հարո Սյունյանի, Տիֆլիս, 1913:
- «Յայտնատրք», Կ. Պոլիս, 1830:
- Յովհաննէս Խաթախանեկեացի, Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1913:
- Յովհան Մամիկոնյան, Պատմութիւն Տարսնայ, աշխ. Ա. Արքայանյանի, Եր., 1941:
- «Յովհաննէս Մանղաշեանոյ Հայոց Հայրապետի ճարտ. Վեկերիկ, 1860:
- «Յովհաննէս Ոսկերեւանի Հատենտիք դիրք և Հատք և Կերպարան», Վեկերիկ, 1818:
- «Յովհաննէս Ոսկերեւանի Մեկնութիւն յանապատանգիւրն Մատթէոս», դիրք Բ. Վեկերիկ, 1826:
- «Ներսէս Լամբրոնացւոյ Առնեարանութիւն և Թուղթ և Հատք», Վեկերիկ, 1835:
- Ներսէս Շնորհալի, Բանք շահաւ, Վեկերիկ, 1928:
- Ներսէս Շնորհալի, Թուղթ բնշահարական, էջմիածին, 1865:
- «Ներսիսի Շնորհալոյ Հայոց կաթողիկոսի նամակներ», Վեկերիկ, 1938:
- Ներսէս Շնորհալի, Յաջադա երկնի և զարգաց ետրա, Հանելուկներ, Ողբ եղեակ, Եր., 1968:
- «Նոր բաղդիրք Հայկական լեզուի», Հատ. 1—2, Վեկերիկ, 1836—1837:
- «Նորական հոգեւոր երգոց», Կ. Պոլիս, 1833:
- Չամչյան Մ. Պատմութիւն Հայոց, Հատ. Ա—Բ, Վեկերիկ, 1784:
- Չոպչյան Ա. Հովհաննէս Թլկո բանցի, «Անահիտ», Փարիզ, 1931, 5—6:
- «Պատմութիւն Արիստակէսոյ վարդապետի Լատիվերացւոյ», Թիֆլիս, 1912:
- «Պատմութիւն Ղեկեղեայ Մեծի վարդապետի Հայոց», Ս. Պետերբուրգ, 1867:
- Պոռչյան Պ. Երկերի ժողովածու, Հատ. Բ, Եր., 1962:
- «Սաղմոսարան», Հրատ. Արդար զպրի, Վեկերիկ, 1565:
- «Սամուկի Բահանայի Անեցւոյ Հատարմանք ի զրոյց պատմադրաց յազազս դիտի ժամանակաց անցիւց մինչև ի Կերկալիս», Վաղարշապատ, 1893:
- Սարգիս Շնորհալի, Մեկնութիւն եօթանց թղթոց կաթողիկէայց, Կ. Պոլիս, 1828:
- Սարգիսյան Բ. Եղիշի և Զարբարայ կաթողիկոսի ի թաղման թրիստոսի Հատերն ա Նիկողոսի տշնաարանք, Վեկերիկ, 1910:
- Ստանիսլավսկի Կ. Ս. Դերասանի և սեմիսորի արմատը, Բարդ. Լ. Հայս-Վերդյանի, Եր., 1981:
- «Ստեփաննոսի Սիւնեաց Եղիշկապոսի Պատմութիւն Եանն Սիստիան», Մոսկ-վա, 1861:

- Մուսայան Ա. Հայ միջնադարյան զրույցներ, Եր., 1969:
- Մուսայան Ա. Առաջի ժանրային ըմբռնումը միջնադարում, «Էրարեր հասարակական գիտություններ», Եր., 1981, № 9:
- «Մերոյն Ներսէսի Լուսբոնացոյ Ատենաբանութիւն վասն միտիւնան եկեղեցւոյ...», Կալկաթա, 1851:
- Տեր-Լազարյան Հ. Հայկական Կիլիկիա, Անթիլիաս-Լիբանան, 1966:
- «Տոնացոյց», Էջմիածին, 1837:
- Ուստանէս Խլիսկիւզս, Պատմութիւն Հայոց, Վազարշատ, 1871:
- «Փաստոսի Քիւզանդացոյ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912:
- Փալանթաւ Լ. Գ. Լեոնյան—Բաադրոնը Հին Հայաստանում, «Սովետական արվեստ», Եր., 1941, № 4:
- Օրդոյան Գ. Վ. Միմական արվեստի գծերը կիլիկյան միջավայրում, «Պատմա-բանասիրական հանգե», Եր., 1983, № 1:
- Օրդոյան Գ. Վ. Միջնադարյան կատակային գիմաղինքը կիլիկյան միջավայրում, «Պատմա-բանասիրական հանգե», Եր., 1984, № 4:
- Օրդոյան Գ. Վ. Նիկողոսիանյան պարականոնի բնականացման մի նոր տարրերակ III դարի կիլիկյան ձեռագրում, «Պատմա-բանասիրական հանգե», Եր., 1987, № 3:
- Օրմանյան Մ. Ազգապատում, հատ. Բ, մաս Ա, Բիւրսի, 1960:
- Օրմանյան Մ. Միմական քառարան, Անթիլիաս-Լիբանան, 1957:

- Абуль-Фарадж, Книга занимательных историй, М.—Л., 1961.
- Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии, М., 1984.
- Барсов Н. История первобытной христианской проповеди, СПб., 1885.
- Безобразов П. В. Очерки византийской культуры, Петроград, 1919.
- Белецкий А. И. Легенда о Фаусте. — Записки Неофилологического общества при С.-Петербургском университете, вып. V, 1911.
- Бентли Э. Жизнь драмы, М., 1978.
- Боллус С. К. Средневековый театр. — В сб. Очерки по истории европейского театра, под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова, Петербург, 1923.
- Бычков В. В. Эстетика поздней античности, М., 1981.
- Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе, М., 1870.
- Всеобщая история Вардана, пер. Н. Эмин, М., 1861.
- Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша, т. 2, СПб., 1885.

- Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов, пер. и доп. Н. Федоровой, СПб., 1898.
- Головня В. В. История античного театра, М., 1972.
- Гоян Г. 2000 лет армянского театра, т. 1—2, М., 1952.
- Дживедегов А., Болджиев Г. История западноевропейского театра, М.—Л., 1941.
- Евреинов Н. Pro scena sua, СПб., 1913.
- Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы, Л., 1972.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, М., 1979.
- Лукомский Г. К. Старинные театры, СПб., 1913.
- Марр Н. Сборники притч Вардана, т. III, СПб., 1894; ч. I, 1899.
- Менандр, Комедии. Герод, Мимнамбы, пер. Г. Церетели, М., 1964.
- Микаелян Г. Г. История Киликийского армянского государства, Ереван, 1952.
- Мифы народов мира, т. I, М., 1980.
- Мокульский С. История западноевропейского театра, ч. I, М., 1936.
- Новосардский Н. Елевсинские мистерии, СПб., 1887.
- Орбели И. Баян и скоморох XII века. — В сб. Памятники эпохи Руставели, Л., 1938.
- Орджан Г. В. О зрелищных устройствах средневековой Армении. «Вестник архивов Армении», № 2, Ереван, 1984.
- Петросян Э. Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, Հայ ազգայնագիտական և բանասիրական թանգարան, 7 Ереван 1975
- Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра, М., 1977.
- Рудаков А. Очерки византийской культуры по данным греческой агнографии, М., 1917.
- Стороженко Н. И. Очерки истории западноевропейской литературы, М., 1910.
- Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.
- Тейлор Э. Первобытная культура, пер., пред., примеч. В. К. Никольского, М., 1939.
- Фрейденберг О. М. Миф и литература древности, М., 1978.
- Шангин М. А. Византийские политические деятели X века. — В кн. Византийский сборник, под ред. М. В. Левченко, М.—Л., 1945.
- Эвлия Челеби, Книга путешествия, вып. 3, М., 1983.
- Ярхо В. Н. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма, «Вопросы литературы», М., 1957, № 5,

- Aubailly J. Cl.* Le théâtre médiéval profane et comique, Paris, 1975.
- Bréhler L.* Le monde byzantin. La civilisation byzantine, Paris, 1950.
- Cottas V.* Le théâtre à Byzance, Paris, 1931.
- Creuzer F.* Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, Leipzig, 1843.
- Δημητράκου Δ. Μέγα λεξικόν τῆς ἑλληνικῆς γλώσσης, τ. Α᾽ ἑναι, 1950.
- Der-Nersessian S.* Armenia and the Byzantine Empire. A brief study of Armenian art and civilization, London, 1945.
- Der-Nersessian S.* Manuscrits arméniens illustrés des XII-e XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1935.
- Devrient E.* Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 1, Berlin, 1967.
- Dieterich A.* Pulcinella. Pompeyanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig, 1897.
- Diez F.* Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters, Amsterdam, 1965.
- Falligan E.* Histoire de la légende de Faust, Paris, 1888.
- Herodotus, Histories.* With an English Transl. by A. D. Codey, v 1, London, 1960.
- Horovitz J.* Spuren griechischer Mimen im Orient, Berlin, 1905.
- Inghirami F.* Monumenti Etruschi o di Etrusco nome, disegenati, incisi, illustrati e pubblicati, t. V, Fiesole, 1826.
- Jahn O.* Die Wandgemälde des Columbartums in der Villa Pamfili mit Erläuterung, München, 1857.
- Joannis Chrysostomi Commentariorum in Matthaeum,—J.—P. Migne, Patrologia graeca, t. LVIII, Paris, 1862.*
- Langlois V.* Le trésor des chartes d'Arménie au Cartulaire de la chancellerie royale des Roupéniens, Venise, 1863.
- Plenzat K.* Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin, 1926.
- Reich H.* Der Mimus. Ein literar-entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Bd. 1, Tl. 1, Berlin, 1903.
- Riley-Smith J. S. C.* The Templars and the Teutonic Knights in Cilician Armenia.—In: The Cilician Kingdom of Armenia, Ed. T. S. R. Bease, London, 1978.
- Stumme H.* Tunisische Märchen und Gedichte. Nebst Einleitung und Übersetzung, Bd. 1—2, Leipzig, 1893.
- Weltzmann K.* Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and method of Text illustration, Princeton, 1947.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան 5

Առաջին գլուխ

Թատերական կյանքի աշխուժացման նախադրյալները . . . 9

Երկրորդ գլուխ

Աշխարհիկ քառուճը 33

Ա. Գուսաններն ու վարձակները 34

Բ. Կատակերգակ միմասներն ու ձաղրածուները . . . 65

Գ. Թատերական խաղաչրատարակները 82

Երրորդ գլուխ

Թատրոնի զինակցումը պաշտոնական զառկապարտականությանը . . 104

Ա. «Դռնբացերի» արարողակարգը որպես միջնադարյան . . 105

թատերական երևույթ

Բ. «Դժոխքի կործանումը» հրաշալսատուի զրամատիկական . . 125

հոբելվածքը

Ր Ե Յ Ս Մ Ե 152

Աղբյուրներ և գրականություն 158

ԳՐԻԳՈՐ ՎՐՈՒՅՐԻ ԹՐԴՈՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

(XII—XIII ԴԴ.)

Հրատ. խմբագիրը Ս. Ա. Անտառայան

Նկարիչ Հ. Ն. Գործակալան

Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շանինյան

Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան

ИБ № 2641

Հանձնված է արտադրության 21.09.1990 թ., Կոտրագրված է տպագրության
21.12.1990 թ.,

Զափը 84×18¹/₂, թուղթ № 2, Տպատեսակի «Գրքի սովորական» բարձր
տպագրություն: Պայմ. ԶՊՅ մամ., տպագր. 10,25+8 թերթ Եկար մամուլ:
Ներկ. մամուլ 9,03 Հրատ.-հաշվարկ. 8,05 մամուլ: Տպաքանակ 1130:
Հրատ. № 7840: Պատվեր № 1122, Գինը 1 ա. 55 կ.:

Հայաստանի ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան

պող. 24 գ.:

Հայաստանի ԳԱ հրատարակչության տպարան, 378310, Բ. էլեմիսին:

1 н. 65 кн.

A $\overline{11}$
82299