

ՅՈՒՐԻ ՎԵՍԵԼՈՎՍԿԻ ՀՈԴՎԱԾԸ ՀԱՅ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ՄԱՍԻՆ

ARTICLE BY YURI VESELOVSKY ABOUT ANCIENT ARMENIAN DRAMA

СТАТЬЯ ЮРИЯ ВЕСЕЛОВСКОГО О ДРЕВНЕЙШЕЙ АРМЯНСКОЙ ДРАМЕ

XIX դարավերջին – XX դարասկզբին հայագիտության բնագավառում առանձնահատուկ վաստակ ունեցող գործիչներից է ռուս նշանավոր գիտնական-գրականագետ, բանաստեղծ, հրապարակախոս, թարգմանիչ ու մեծ հայասեր Յուրի Վեսելովսկին (1872–1919): Ռուս իրականության մեջ նա առաջինն էր, որ շուրջ երեք տասնամյակ սիրով, անընդմեջ ուսումնասիրել և ռուս հասարակության միջավայրում եռանդուն է հայ գրականությունն ու մշակույթը, պատմությունը, գրել է Հայաստանին նվիրված բանաստեղծությունների շարք, գրականագիտական-վերլուծական տասնյակ հոդվածներ, հայ պոեզիայից կատարել է բազմաթիվ թարգմանություններ, սերտ առնչություններ է ունեցել մեր գրական-հասարակական շրջանների հետ՝ ծանրակշիռ ներդրում ունենալով ռուս և հայ ժողովուրդների բարեկամության ասպարեզում:

Հայագիտության բնագավառում հետազոտական առաջին քայլերը կատարելիս Յու. Վեսելովսկին մեծապես հետաքրքրվել է հայ թատրոնով, նրա բազմադարյա պատմությամբ, դրամատուրգիայով, գրել է հոդվածներ, ակնարկներ հայ հնագույն և նոր թատրոնի, դրամատուրգների ու բեմական գործիչների՝ հանճարեղ դերասան Պետրոս Ադամյանի, մեծանուն դրամատուրգ Գաբրիել Սունդուկյանի և այլոց մասին, որոնք պատմաճանաչողական բնույթ ունեին՝ ռուս ընթերցողին ծանոթացնում էին հայկական մշակույթի հետ: Դրանք տպագրվել են «Приазовский край» (Դոնի-Ռոստով), «Русские ведомости» (Մոսկվա) թերթերում, «Артист» (Մոսկվա) ամսագրում և մամուլի այլ օրգաններում: Մասնավորապես, այդ հոդվածներից են՝ «Պետրոս Ադամյան» (1891), «Հայկական դրամայի հնագույն շրջանը» (1892), «Մկրտիչ Պեշկեթաշյան» (1892), «Հայ բեմի պատմությունից: Թիֆլիսի թատրոնն ու կենցաղային կատակերգությունը» (1892) և այլն (Յու. Վեսելովսկու կյանքի ու բազմաբնույթ գործունեության մասին մանրամասն տե՛ս Շահ-Նազարեանց Բժ.Ս. 1901, Մարդասիրութեան եւ աշխատանքի ազնիվ զինտրը՝ Իւրիյ Ալեքսէւիչ Վեսելովսկիյ (18^{xii}/₂₇ 89–1899 թթ.), Մոսկուա, Ավետիսյան 1943, Յուրի Վեսելովսկու անտիպ բանաստեղծությունները, Տեղեկագիր ՍՍՌՄ գիտությունների ակադեմիայի հայկական ֆիլիալի, սերիա I, Հասարակական գիտություններ, N 2, 89–93; Арешян 1944, Юрий Веселовский и армянская литература, Известия. Обществ. науки АН АрмССР, N 3–4, 75–108; Давтян 1970, Юрий Веселовский и армянская литература, Ереван; Զաքարյան 2022, Յուրի Վեսելովսկին և հայ իրականությունը, Պատմաբանասիրական հանդես, N 2, 89–121): Յու. Վեսելովսկին թարգմանել է (բանաստեղծ Ալ. Ծատուրյանի հետ) և 1896 թ. հրատարակել «Պեպո» կատակերգությունը՝ Գ. Սունդուկյանի կենսագրականով:

Վերոհիշյալ գործերից մի քանիսը թարգմանվել և տպագրվել են հայերեն: Թիֆլիսում հրատարակվող «Նոր-Դար» թերթի 1892 թ. օգոստոսյան համարներում տպագրվել է «Приазовский край» թերթի նույն տարվա 207–209 համարներում լույս տեսած «Հայկական դրամայի հնագույն շրջանը» վերնագրով անչափ հետաքրքիր ու բովանդակալից հոդվածի թարգմանությունը: Հայերենը կրճատված է, բայց այնպես, որ ամենևին չի ստվերում ընդհանուր տպավորությունը: Հոդվածի բովանդակության մանրամասների մեջ չխորանալով՝ հատուկ արձանագրենք. զարմանալի իրողություն է, բայց՝ փաստ, որ 20-ամյա երիտասարդ հետազոտողը նման խորությամբ և իմացությամբ է շարադրել հետազայում քանիցս քննարկման առարկա դարձած խնդրահարույց այս հիմնահարցը:

Ինչևէ, նկատենք. 1892 թ. սեպտեմբերի 6-ին Մոսկվայից Նոր-Նախիջևանում ապրող իր համադասարանցի և մտերիմ ընկերոջը, իսկ հետագայում՝ իրավաբան, գրականագետ-քննադատ, հասարակական-քաղաքական նշանավոր գործիչ Մինաս Բերբերյանին Յու. Վեսելովսկին գրում է. «Բարխուդարյանների մոտ (խոսքը գրականագետ, թարգմանիչ, խմբագիր-հրատարակիչ Մկրտիչ Բարխուդարյանի մասին է, որը Մոսկվայում 1888–1896 թթ. հրատարակել է «Հանդես գրականական և պատմական» պարբերականը – Ա.Զ.) Նոր-Դարում տեսա հայկական դրամայի հնագույն շրջանի մասին իմ հոդվածի առաջին մասի թարգմանությունը: Ես շատ ուրախ եմ, որ իմ հոդվածը թարգմանել են, բայց, ցավոք, թարգմանությունն այնքան էլ փայլուն չէ, իսկ երբեմն նույնիսկ ոչ ճիշտ, քեզ ինչպես դուր կգա այս. «известный историк Рима Моммсен», Ռիմա Մոմսեն: Նրանք «Рима»-ն համարել են Մոմսենի անունը: Բացի այդ, մի՞թե «вакханка»-ն կլինի վակխանկաներ: Հունարեն Bakxis է, ֆրանսերեն՝ bacchante, իսկ վերջավորությունը կա (վակխանկա)՝ մաքուր ռուսական է, ինչպես «армянка»: Հազիվ թե հնարավոր է վակխանկաներ ձևը: Դե, այո, դա ոչինչ, արդեն լավ է, որ թարգմանում են» (Давтян 1970, 23):

Թարգմանիչը, ի դեպ, եղել է նշանավոր գրող Նար-Դոսը (հոդվածի և դրա վերջում՝ ծանոթագրությունից հետո, գրված է՝ Մ.Հ.)՝ Միքայել Հովհաննիսյան): Ինչպես պարզվում է Մ. Բերբերյանին ուղղված վերջինիս՝ 1892 թ. հոկտեմբերի 10-ին Թիֆլիսից Նոր-Նախիջևան գրած նամակից՝ թարգմանության առնչությամբ ինչ-ինչ դիտարկումներ է արել նաև Բերբերյանը: Նար-Դոսն այդ կապակցությամբ տալիս է պարզաբանումներ. «...անցյալ նամակովդ նկատածդ սխալները, որ մտել են թարգմանության մեջ, աններելի են: Այդ հոդվածն ես էի թարգմանում: Բայց ի նկատի ունեցիր, որ թարգմանում էի ձեռագ, և կտորկտոր. թարգմանում էի և թերթ-թերթ իսկույն տպարան ուղարկում, այնպես որ մինչև անգամ չէի կարդում թե ինչպես եմ թարգմանել, որովհետև ժամանակ չկար ... այդպես շտապով էի թարգմանում, որովհետև ուզում էի, որ շուտ լիներ: Այդպիսի հանգամանքում, իհարկե, թարգմանությունս ճապաղ և սխալներով պետք է լիներ, մանավանդ, որ հոդվածն *ինքնուրույն լինելով* դժվար էր թարգմանելը: Ինչևիցե, անցածն անցած է ... (ընդգծումը մերն է – Ա.Զ.)» (Գրական ժառանգություն 1961, գիրք առաջին, Երևան, 157; Նար-Դոս 1990, Երկերի ժո-

ղովածու չորս հատորով, հ. չորրորդ, Երևան, 96): Սակայն միաժամանակ նա ավելացնում է, որ այդ հոդվածի «նմանը ցայժմ հայերից ոչ ոք չէր գրել և որն ընդհանուր բնավորություն ուներ հայերիս համար: ... հոդվածը հետաքրքրությամբ կարդացին» (Գրական ժառանգություն 1961, 157; Նար-Դոս 1990, 96):

Նկատենք, որ հոդվածի հայերեն թարգմանությունը գիտական լայն հանրությանն առ այսօր անծանոթ է, ուստի ճանաչողական իմաստով էլ տպագրում ենք՝ կատարելով մասնակի շտկումներ և տալով անհրաժեշտ ծանոթագրություններ: Հավելենք, որ այն հայ թատերագիտության մեջ առաջին և լուրջ ուսումնասիրություններից մեկն է (շնորհակալություն ենք հայտնում արվ. դ., պրոֆ. Մհեր Նավոյանին՝ հրապարակման առնչությամբ կատարած դիտարկումների համար):

Ի դեպ, սույն հոդվածի բնագրի տակ դրված ծանոթագրության մեջ նշվում է, որ հոդվածը «առաջին մասն է կազմում նույն հեղինակի «Նոր-Դարի» ընթերցողներին հայտնի «История армянской сцены» գրվածքի, ... Երկրորդ մասն, ասում է պ. Վեսելովսկին, «Тифлисская бытовая комедия» վերնագրով լույս կտեսնի «Артист» ամսագրի հոկտեմբերի և նոյեմբերի համարներում»:

Անուշավան Զաքարյան

Anushavan Zakaryan

Анушаван Закарян

Արվեստի ինստիտուտ, Գիտությունների ազգային ակադեմիա, Հայաստան
Art Institute, National Academy of Sciences, Armenia
Институт искусств, Национальная академия наук, Армения

anushavan.zakaryan@arts.sci.am

DOI: 10.53548/0320-8117-2025.3-285

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ՀՆԱԳՈՒՅՆ ՇՐՋԱՆԸ

(Յուրի Վեսելովսկի)

Հայկական բեմի անցյալն ուսումնասիրողներն իրենց տեսությունն սկսում են սովորաբար դարուս առաջին կեսից, 20-ական կամ 30-ական թվականներից: Հիրավի, մոտավորապես այդ ժամանակներից է սկսվում հայ հասարակության մեջ փոքր-ինչ հետաքրքրություն զարթել դեպի թատրոնը՝ յուր ներկա ձևով և այդ ժամանակներից են սկսել փորձեր անել հայոց լեզվով ներկայացումներ տալու: Մենք, սակայն, չենք հետևիլ այդպիսի ուսումնասիրողների օրինակին, և, ընդհակառակը, կանգ կառնենք նախկին դարերի վրա, նրա համար, որպեսզի ցույց տանք, որ դրամայի գաղափարը կատարելապես անծանոթ չէ եղել հին Հայաստանում և եղել են մի քանի գրավականներ, որոնցից, գուցե, հայկական ժողովրդական թատրոն զարգանար, եթե քաղաքական ցավալի

հանգամանքները երկար ժամանակով չմեղցնեին հայոց հասարակական կյանքի բոլոր արտահայտումները՝ ստիպելով հայերին՝ ամենից առաջ հոգալ իրենց կենսական կարիքների և անձի ապահովության համար: Այդ գրավականները կարելի է տեսնել գլխավորապես հին հայերի ժողովրդական ստեղծագործության մեջ, որ յուր մեջ անկասկած դրամատիկական տարր է պարունակում: Բայց նախքան այդ նախնական, անպաճույճ դրամատիզմի մասին խոսելը, հիշենք այն, որ հայ ժողովրդի անցյալում մի շրջան կար, – ճշմարիտ է, բոլորովին առանձնացած շրջան, – երբ Հայաստանի մեջ հանդես էր եկել ավելի կամ պակաս կանոնավոր կազմակերպված թատրոն: Այդ շրջանն սկսվում է Տիգրան II-ի թագավորությամբ (առաջին դարում Քրիստոսի Ծննդից առաջ), այն նշանավոր թագավորի, որ հռովմեացիների թշնամի Միհրդատ Պոնտացու դաշնակիցն էր և կարճ ժամանակում միացրեց հայոց գավառները, նախկին հպատակության տակ դրեց Հայաստանից անջատված բոլոր ավատական հողերը, հպատակեցրեց իրեն Փոքր Ասիայի շատ երկրներ և այդպիսով ստեղծեց այն հսկայական, թեև խախուտ ամբողջությունը, որ հայտնի պատմաբան Ռիմա Մոմսենը (սխալ է թարգմանված. պետք է լինի՝ «Հռոմի հայտնի պատմաբան Մոմսենը» – Ա.Զ.) նոր-հայկական կայսրություն է անվանում: Տիգրանի պատերազմը և հայոց պետության հետ նոր շրջաններ միացնելը հայ ժողովրդին ավելի սերտ հարաբերությունների մեջ դրին հունաց աշխարհի հետ կամ, ավելի ճիշտն ասած, Փոքր Ասիայի պետությունների հետ, ուր այդ ժամանակ հելլենականությունն ընդարձակ զարգացում էր ստացել Հայոց թագավորի փառահեղ մայրաքաղաքում՝ Տիգրանակերտում, որ առժամանակ համարյա համաշխարհային քաղաք էր դարձել, տեղավորված էին օրինակ՝ Փոքր Ասիայի 12 գաղթավայրերի բոլոր հույն բնակիչները, որ նվաճել էր Տիգրանը: Բայց հույն ժողովրդին և օտարերկրյա կոլտուրային մոտենալով, Հայաստանը չէր կարող չոգևորվել այն դրամատիկական արվեստով, որ այդ ժամանակ փոքր-ինչ թուլանալով եվրոպական ափերի վրա, շարունակում էր տիրապետել Արիստիպեսի մյուս կողմում՝ աստիճանաբար տարածվելով ավելի հեռու և հեռու դեպի Ասիայի խորքերը և հույն դերասանների թափառական խմբերի հետ գաղթավայրերից անցնելով հարևան «բարբարոս» պետությունները: Շուտով Տիգրանակերտում թագավորի շքեղ պալատի և ծառաստանի մոտ մենք տեսնում ենք հայոց արքունական թատրոն: Հասկանալի է, որ ներկայացումներն այդ նոր թատրոնում հայերեն լեզվով չէին լինում, այլ հունարեն, ինչպես այդ պահանջում էր ընդհանուրի դեպի հելլենականությունը և, ի միջի այլոց, դեպի հունաց լեզուն ունեցած ոգևորությունը, որ հենց նոր հիշատակեցինք: Թատրոնի բացմանը Տիգրանը հրավիրել էր նշանավոր հույն դերասաններին, որոնք և մասնակցեցին առաջին ներկայացմանը: Թե այնուհետև ինչ վիճակ ունեցավ թատրոնը, այդ մասին, դժբախտաբար, մեզ շատ քիչ տեղեկություններ են հասած: Մենք գիտենք, որ թատրոնում ներկայացումները լինում էին սահմանափակ թվով հանդիսատեսների համար, որ այդ ներկայացումներին ներկա էին լինում միմիայն թագավորը յուր ազգականներով, պալատական իշխանները և հայոց պետության մյուս

բարձրաստիճան անձերը, նույնպես և հարևան երկրներից, գլխավորապես Պարսկաստանից եկողները: Այնուհետև մենք գիտենք, որ հայոց, նմանապես և պարթևացոց թագավորները միշտ աշխատում էին որքան կարելի է շքեղ ներկայացնել յուրաքանչյուր պիես և, որ գլխավորն է, շքեղությամբ և փառահեղությամբ հետ չմնալ Ալեքսանդրիոս և Անտիոքի պալատական թատրոններից: Հայոց և պարթևացոց թատրոններն իրենց կողմից շուտով ազդեցություն ունեցան Հռոմի զորավարների և կայսրների, դրամատիկական արվեստը սիրողների վրա, որոնք իրենց մոտ նույնպես ներկայացումներ սկսեցին սարքել հույն դերասաններով: Ինչ վերաբերում է ռեպերտուարին, Տիգրանակերտի թատրոնում ներկայացվում էին, կարծյոք, բացառապես հին մեծ թատերագետների – Սոփոկլեսի, Էսքիլեսի և Եվրիպիդեսի գրվածքները: Հունաց դրամատիկական գրականության այդ երեք պարագլուխների տրագեդիաները սիրելի պիեսներն էին Փոքր Ասիայի բոլոր թափառական դերասանական խմբերի, որոնք, ինչպես ասում է Մոմսենը, «հելլենական բանաստեղծությունն ու բեմական արվեստը տարածում էին հեռու դեպի Արևելքի խորքերը», մինչդեռ Տիգրանակերտում ներկայացումներ էին տալիս հենց այդպիսի թափառական խմբեր. հետո մենք տեղեկություններ ունինք, որ Փոքր Ասիայի մյուս, Լաոդիկի (Լավոդիկե – բնակավայր փոքրասիական թերակղզում՝ Զմյուռնիայից հարավ-արևելք: Հայտնի է, որ 1179 թվականի Հռոմկլայի եկեղեցական ժողովին մասնակցել է նաև «Սարգիս եպիսկոպոս Լաուտիկէի»․ տե՛ս Աճառյան Հ. 2002, Հայ գաղթականության պատմություն, Երևան, 549–550 – Ա.2.), թատրոնում ռեպերտուարը բաղկացած էր բացառապես Սոփոկլեսի տրագեդիաներից. մենք կտեսնենք շուտով, որ հայոց թատրոնում ներկայացվում էին Եվրիպիդեսի «Վակխանկաները»:

«Նոր-Դար» (Թիֆլիս), 23.VIII. 1892:

Չնայելով այն բացառիկ, փոքր-ինչ փակ բնավորությանը, որ Քրիստոսի Ծննդից առաջ I-ին դարում ուներ թատրոնական գործը Հայաստանի մեջ, այնուամենայնիվ հայոց պետության սահմաններում հույն դերասանների հայտնվիլը, մինչև այն ժամանակ նվազ-կուլտուրական ասիական թագավորի պալատների մեջ հունաց դրամայի ամենալավ օրինակների ներկայացումը խիստ նշանավոր փաստ է հանդիսանում, որ վկայում է, թե որքան ընդարձակ ծավալ էր ստացել հունական կուլտուրան, աստիճանաբար ընդգրկելով այն ժամանակ հայտնի աշխարհի համարյա բոլոր երկրները: Տիգրանն այն աստիճան գերվեց այդ կուլտուրայով, որ հույներին հանձնեց յուր որդու և հաջորդի՝ Արտավազդ I-ի դաստիարակությունը: Ուսուցիչների ազդեցության տակ երիտասարդ Արտավազդի մեջ հետաքրքրություն զարթոյց դեպի հունաց մտքի արդյունքներն ընդհանրապես, և սեր-դեպի դրամատիկական արվեստը մաս-

նավորապես. այդ քիչ է, նա ցանկացավ և փորձեց իր ուժերը գրականության մեջ, և Պլուտարքոսի ասելով, պատմական շարադրություններ գրեց անտիկ հեղինակների ճաշակով, գրեց նմանապես հունական մի քանի տրագեդիաներ. դրանցից մի քանիսը դեռ չէին կորել Պլուտարքոսի ժամանակ, այսինքն I դարի վերջերում և II դարի սկզբում Քրիստոսի Ծննդից առաջ: Հայոց գրականության պատմագիրները շատ բան կտային, եթե իմանային Արտավազդի ինչպես մյուս հեղինակությունների, նույնպես և մանավանդ նրա տրագեդիաների բովանդակությունն ու բնավորությունը, որոնք կարող էին վերաբերել կամ հունաց դիցաբանությանը, կամ հայոց ավանդություններին այդ գրվածների քննությանը, որոնք լույս են տեսել մի քանի դար առաջ այն ժամանակից, որին սովորաբար վերագրում են հայոց գրականության ծագումը, նշանավոր տեղ կարող էր բռնել հայոց գրականության անցյալի պատմական տեսության մեջ: Համենայն դեպս այն փաստը, որ մի հայոց թագավորական տան անդամ հունական տրագեդիաներ է հեղինակել, խիստ նշանավոր երևույթ է հանդիսանում դրամայի պատմության մեջ Արևելքում:

Արտավազդի տրագեդիաները ներկայացված էին պալատական թատրոնում և այդպիսով նոր տարր էին մտցրել այդ թատրոնի ռեպերտուարի մեջ, որ սկզբում, ինչպես նկատեցինք, բաղկացած էր անտիկ դասական թատերագիրների գրվածքներից: Ավելորդ է ասել, որ Արտավազդն յուր թագավորության ժամանակ հոր նման հովանավորող և բարեկամ էր հույն դերասանների, և նրան կատարելապես սագում էր այն նշանավոր «Ֆիլիելլեն» կոչումը, որ պարթևացոց պետության մեջ այն ժամանակ մեծ քանակությամբ ցրված քաղաքները (պետք է լինի՝ հունական քաղաքները – Ա.Ձ.) տալիս են իրենց հովանավորողին, պարթևացոց թագավորին մինչև մեր օրերը հասած դրամների վրա: Մենք հետաքրքիր տեղեկություններ ունինք դերասանական խմբի ներկայացումներից մեկի մասին, որ տեղի էր ունեցել հայկական բեմի վրա Արտավազդի օրով. դժբախտաբար, այդ ներկայացումը բոլորովին բացառիկ բնավորություն ուներ, այնպես որ նրա մասին մեզ հասած տեղեկությունների վրա մենք չենք կարող դատել, թե մյուս սովորական ներկայացումներն ինչ էին: Երբ տեղի ունեցավ Կարրի մոտ պատերազմը (53 թվին Քրիստոսի Ծննդից առաջ), որի ժամանակ հռոմեական զորքերը պարթևացոց զորքերից սարսափելի պարտություն կրեցին, իսկ նրանց ներկայացուցիչ Կրասոսը գերի էր տարված պարթևացոց բանակն և սպանված էր այնտեղ, պարթևացոց գլխավոր զորապետ Սուրենը պնդադեսպան (սուրհանդակ, բանբեր, լրաբեր – Ա.Ձ.) ուղարկեց հաղթությունն ավետելու յուր թագավորին, որ այն ժամանակ հյուր էր Հայաստանում Արտավազդի մոտ: Սուրենը միննույն ժամանակ, չնայած կուլտուրայի բոլոր ազդեցությանը, համաձայն այն ժամանակվա բարքերի, պնդադեսպանի հետ ուղարկեց Կրասոսի արյունաթաթավ գլուխը: Պարթևացոց թագավորազն Փակորի և հայոց թագավորի քրոջ պսակադրության առթիվ հսկայական տոնախմբություն էր սարքված: Փառահեղ խրախճանքից հետո թատրոնում ներկայացում եղավ երկու թագավորների և նրանց պալատականների ներկայությամբ: Հույն դերա-

սանների խումբը ներկայացնում էր Եվրիպիդեսի «Վակխանկաները», երբ Սուրենի պնդադեսպանը հայտնվեց: Հաղթության լուրն ընդհանուր հրճվանք պատճառեց, և դերասաններից մեկը, որ հենց այդ րոպեին, ըստ պիեսի, ձեռքին բռնած երկայն նիզակի ծայրին արյունաթաթավ գլուխ ցցած՝ մի վայրենի երգ պիտի երգեր, կամենալով հասարակությանը հաճույք պատճառել, այդ բանի համար օգուտ քաղեց Կրասոսի գլխից, որ նոր բերել էր պնդադեսպանը: Հնարագետ դերասանի այդ վարմունքի վրա հաղթությամբ արբած հայոց և պարթևացոց իշխանները դրողացրին թատրոնը խրախուսական բացականչություններով. պարթևացոց թագավորն ի նշան յուր ողորմածության անհապաղ մի տալան (տաղանդ – Ա.Զ.) արձաթ նվիրեց դերասանին, իսկ ավետաբեր պնդադեսպանը հրավիրված էր հանդիսատեսների շարքում նստելու և լսելու ընդհատված տրագեդիայի վերջը: Պատահմամբ մնացել է այն դերասանի անունը, որի մասին իսկույն հիշատակեցինք. դա Տրայլացի Յագոնն էր, որ այն ժամանակներում մեծ հաջողություն ուներ արևելյան բեմերի վրա, և որին պարթևացոց և հայոց թագավորները հաճախ հրավիրում էին արքայական խրախճանքների ժամանակ զանազան մենախոսություններ կարդալու հունաց տրագեդիաներից – մի սովորություն, որ այդ ժամանակ մոդա էր դարձել Արևելքում: Նկատենք, որ Յագոնը Հայաստանում ներկայացումներ տվող բոլոր այն դերասանների մեջ միակն էր, որի անունը պահպանվել է հետնորդների համար:

Մենք տեղեկություններ չունինք այն մասին, թե Արտավազդից հետո որքա՞ն ժամանակ տևեց դեպի դրամատիկական արվեստը տաճած սերը և ճշտիվ ո՞ր ժամանակից, հոռվմեացիների՝ պարթևացոց հետ ունեցած անվերջ պատերազմների և ուրիշ աղետների ազդեցության տակ դադարեց դեպի դրաման և առհասարակ դեպի հունական կուլտուրան դրա ունեցած ոգևորությունը՝ տեղ տալով երկրի պաշտպանությանը կամ նրա սահմաններից թշնամիներին արտաքսելուն վերաբերյալ կենսական հոգսերին: Տեղեկություն է պահպանվել միայն այն մասին, որ Արտավազդի հաջորդներից մեկը, Աբգարը, որ թագավորում էր հարավային Հայաստանում (3-րդ տարուց Քրիստոսի Ծննդից առաջ մինչև 35-րդ տարին Քրիստոսի Ծննդից հետո), մի անգամ քաղաքական նպատակով Հռոմ ուղևորվեց, որտեղ նա շուտով գրավեց Օգոստոս կայսրի բարեկամությունը. հեռանալով Հռոմից, ուր նա մնաց երեք տարի, Աբգարն, ասում են, ի միջի այլոց, կայսրից համաձայնություն և օգնության խոստում ստացավ յուր մայրաքաղաքում՝ Մծբնում կամ Նիզիբիսում (հայոց Մեսոպոտամիա) ցիրկ և թատրոն շինելու ձեռնարկության մեջ: Թե ի՞նչ վիճակ ունեցավ այդ թատրոնը, ի՞նչ էր նրա ռեպերտուարն և այլն, այդ մասին մեզ ոչ մի մանրամասնություն չի հասած: Շատ կարելի է, որ Հայաստանում, չնայելով նրան հուզող քաղաքական փոթորիկները, այդ ժամանակներում էլ շարունակում էին թափառել հույն դերասանական խմբեր, ներկայացումներ տալով երկրի ամենանշանավոր կեդրոններում. այդ խմբերից մեկին, կարելի է, դիմել է և Աբգարը յուր թատրոնը շինելիս: Աբգարի՝ դրամատիկական արվեստը հայկական հողի վրա վերաստեղ-

ծելու ցանկությունը, ինչպես հետևանք նրա դեպի Հոռոմ կատարած ուղևորության, հետաքրքիր է այն տեսակետից, որ դա իբրև օրինակ է ծառայում, թե ինչպես կայսրության ժամանակ հայոց դեսպանները, զորավարները, իսկ երբեմն և թագավորները, «աշխարհի մայրաքաղաքը» գնալով և ծանոթանալով հռովմեական զանազան հանդեսների և դրամատիկական ներկայացումների հետ, հայրենիք էին վերադառնում իրենց հետ ոգևորություն բերելով դեպի դրաման և ցանկանալով նույնիսկ թատրոնի գաղափարը քարոզել իրենց հայրենակիցների մեջ: Վերջացնելով հայոց պատմության մեջ եղած ոչ այնքան երկարատև հեղինականության ժամանակաշրջանի մասին տեսությունը, նկատենք, որ նա հետագայում բավական տխուր վիճակ ունեցավ. ոչ մի հայ պատմաբան, – երևի թատրոնի և զվարճության վրա առհասարակ ունեցած խիստ ասկետական հայացքի ազդեցության տակ, – յուր գրվածքների մեջ չի հիշատակում Տիգրանի, Արտավազդի կամ Աբգարի ժամանակներում եղած թատրոնի, Հայաստանի՝ հույն աշխարհի հետ ունեցած հարաբերությունների մասին. մեր առաջ բերած բոլոր տեղեկությունները հաղորդում են Պլուտարքոսը, Տացիտոսը և ուրիշ օտարերկրյա գրողներ:

Բայց եթե հայոց թագավորների թատրոնական ձեռնակություններն, ինչպես մենք արդեն հիշեցինք, առանձին շրջան են կազմում հայոց պատմության մեջ, իսկ հետագա դարերում մենք կարող ենք միայն ավելի կամ պակաս հավանականությամբ ենթադրել, բայց ոչ դրականապես հաստատել, որ հայերն, ի նկատի ունենալով նրանց՝ հարևան պետությունների հետ ունեցած քաղաքական և առևտրական անդադար և եռուն հարաբերությունները, կարող էին, օրինակ, գեթ փոքր-ինչ ծանոթանալ բյուզանդական դրամայի հետ կամ խաչակիրների արշավանքի ժամանակ, երբ Հայաստանը մոտեցել էր Արևմտյան Եվրոպայի հետ, գաղափար կազմել կաթոլիկ աշխարհի միստերիաների մասին, – ապա ժողովրդական ստեղծագործությունն ավելի շատ դրական նյութ է ներկայացնում հայոց թատրոնի անցյալն ուսումնասիրողի համար: Իհարկե, մենք կարելի չենք համարում մեր փոքրիկ հոգվածում մանրամասնորեն քննել հայոց ժողովրդական բանահյուսության դրամատիզմի բոլոր արտահայտումները, – այս խնդրին կարելի էր մասնագիտական ընդարձակ ուսումնասիրություն նվիրել, – բայց մենք կաշխատենք միայն ինչպես հին, նույնպես և նոր ժամանակների վերաբերյալ ժողովրդական ստեղծագործության զանազան մասերից պատահամամբ վերցրած մի քանի օրինակների վրա ցույց տալ, որ այդ անպաճույճ ստեղծագործության մեջ անկասկած կարելի է դրամատիկական տարր նկատել:

Հին Հայաստանում ընդարձակորեն ծաղկում էր ժողովրդական բանահյուսությունը: Հայոց պատմության բոլոր ամենանշանավոր անցքերը, հերոսների և թագավորների բոլոր քաջագործությունները երգվում էին ժողովրդական երգիչների երգերի մեջ, և այդ բոլոր երգերը միասին կազմում էին մի պատմական-դյուցազնական վեպ վեպ: Հին վեպի մի քանի հետաքրքիր կտորներն առաջ են բերված կամ պատմված են V դարի (Քրիստոսի Ծննդից հետո) հայոց նշանավոր գրող Մովսես Խորենացու «Հայաստանի պատմության» մեջ: Այդ պատմաբանը յուր աշխատության մեջ հիշում է երգերի զանազան տեսակներ, որոնք կենդանի էին մնացած յուր օրոք յուր հայրենակիցների բերնում. ի միջի այլոց, նա հիշատակում է պար-երգերի մասին, որոնք երգվում էին միմիկայով: «Արամի սերունդները (այսինքն հայերը. Արամը հայոց կիսառասպելական թագավոր է և հերոս, որ, ըստ ավանդության, ասորեստանցի Նինոսի ժամանակակիցն էր), – ասում է նա, խոսելով յուր հայրենիքի նախնական պատմության մասին, – երգում են այս բոլորը հիշողությամբ՝ պար-երգերի մեջ ներկայացման ժամանակ, ընդնմին բամբիռն ածելով» (բամբիռն երաժշտական ազգային լարագործիք է) (հավանաբար, «պար-երգեր» ասելով՝ նկատի ունի պատմահոր «յերգս ցցոց և պարուց»-ը. տե՛ս Մովսիսի Խորենացու Պատմութիւն Հայոց 1981, Քննական բնագիրը Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, աշխարհաբար թարգմ. և մեկնաբանությունները Ստ. Մալխասյանի, Երևան, 32): «Պար-երգ» խնդրահարույց հարցի համակողմանի քննությունը տե՛ս անվանի թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանի «Հնագույն դրաման Հայաստանում» (Երևան, 2010) աշխատության մեջ (էջ 37–72):

Հայտնի հայագետ Ն. Էմինը (բոլոր տեղերում պետք է լինի՝ Մ. Էմինը – Ա.Զ.), քննելով այդ խիստ հետաքրքիր, բայց փոքր-ինչ մուգ կտորը, Մովսես Խորենացու՝ ներկայացման մասին արած հիշատակությունը բացատրում է նրանով, որ հայոց երգիչները, թագավորներին և հերոսներին հռչակելով ժողովրդի առաջ, իրենց ձեռքերի և մարմնի շարժումներով աշխատում էին ավելի կենդանություն տալ իրենց երգերին: Ավելի քիչ պարզ ու հասկանալի է պարի, իբրև հին երգի խորհրդավոր նշանի մասին արած հիշատակությունը. հիշյալ լակոնական կտորն առհասարակ թույլ է տալիս շատ մեկնաբանություններ անելու յուր մասին, և կարող է հնադարյան հայերի բանաստեղծության մեջ եղած դրամատիզմի վերաբերյալ զանազան եզրակացությունների աղբյուր լինել:

Մենք գիտենք, որ հայոց վեպի մեջ քիչ չէ պատահում դիալոգի ձևը. իհարկե, չափազանց համարձակություն կլիներ պնդել, որ այդպիսի դեպքերում երգերը երգում էին երկու երգիչներ՝ դերերը բաժանելով իրար միջև, թեև այդ բոլորովին անկարելի էլ չէ, – բայց անկասկած է, որ երգիչները տաք դիալոգի մեջ մտնելով, յուրաքանչյուր անգամ բնականաբար պիտի փոխեին ձայնը՝ համաձայն նրան, ում խոսքերը, որ արտասանում էին, նույնպես և խոսքերի հետ ձեռքերով և դեմքով շարժումներ անելով, որպեսզի արտահայտեին իրենց երգերի մեջ փառաբանվող հերոսների զանազան զգացումները՝ բարկությունը,

ուրախությունը, տխրությունը: Նմուշի համար առաջ բերենք մի քանի օրինակներ, որոնք վերցրած են Արտաշես II թագավորի և նրա արքունիքի (85–127 թ. Ք.Ծ.-ից հետո) շուրջը պատող երգերից (ակնհայտ է, որ խոսքը «Վիպասանքի» հայտնի կտորների մասին է, որ վերաբերում են Արտաշես Ա Բարեպաշտին (189–160 Ք.Ծ.ա.) – Ա.Զ.): Այդ թագավորի գործերը փառաբանելով, վեպը, ի միջի այլոց, պատմում է, թե ինչպես Արտաշեսի օրոք հյուսիսից Հայաստան ներս խուժեցին պատերազմասեր ալանացիները. սկսվեց կռիվը և շուտով հայերն ալանացիներին խռկեցին Կուր գետի հյուսիսային ափը, իսկ իրենք բանակ դրին հարավային ափում: Որովհետև ալանացոց թագավորի որդին հայերի մոտ գերի էր ընկել, այն պատճառով թշնամին խաղաղություն առաջարկեց, բայց պայման դնելով, որ գերի թագավորազնը ազատվի գերությունից: Արտաշեսը չհամաձայնեց. այն ժամանակ գերի պատանու քույրը, բարձրանալով Կուրի ափին եղած մի բլրի վրա, այնտեղից խոսելով դիմեց Արտաշեսին՝ թախանձելով նրան կատարել ալանացի ժողովրդի խնդիրը: Գեղեցիկ արքայադստեր և Արտաշեսի միջև, չնայելով նրանց իրարից բաժանող գետի ալիքներին, խոսակցություն է սկսվում: Դա հայոց պատմության ամենաբանաստեղծական էջերից, կամ ավելի ճիշտն ասած, հայոց հին վեպի ամենաբանաստեղծական միջադեպերից մեկն է: Դժբախտաբար, Մովսես Խորենացին Արտաշեսի մասին եղած ավանդությունները գլխավորապես յուր բերանով է պատմում, վեպից շատ քիչ անգամ միայն առաջ բերելով իսկական կտորները: Բայց և այնպես, մենք կենդանի կերպով ներկայացնում ենք մեր աչքի առաջ Արտաշեսի և գեղեցիկ արքայադուստր Սաթենիկի միջև եղած գրույցը. վերջինիս առաքինությամբ և գեղեցկությամբ գրավված՝ Արտաշեսը սիրահարվում է նրա վրա և վճռում է նրան իրեն կին առնել և դադարեցնել ալանացիների հետ ունեցած պատերազմը: Բայց ամենից առաջ նա դիմում է յուր ծեր դաստիարակիչ և բարեկամ Սմբատին, նրանից խորհուրդ հարցնելու: Սմբատը, լսելով նրան, յուր հավանությունն է տալիս նրա ցանկություններին: Ալանացոց թագավորի մոտ դեսպաններ են գնում, որ Սաթենիկին խնամախոսեն Արտաշեսի համար. թագավորը տալիս է իր համաձայնությունը աղջկան ամուսնացնելու, բայց մեծագին արքայական օժիտ է պահանջում...

Անցան տարիներ, Արտաշեսը վախճանվեց, – և ժողովրդական երգիչը, խոսելով նրա մահվան մասին, պատմում է, թե հայերի վիշտն այնպես մեծ էր, որ շատերն իրենց զրկում էին կյանքից սիրելի թագավորի գերեզմանի վրա: Այն ժամանակ Արտաշեսի որդին, Արտավազդը դիմեց յուր հոր ստվերին՝ կշտամբելով նրան, որ նա յուր հետ գերեզման տարավ բազմաթիվ հպատակներ՝ թողնելով, որ որդին թագավորե ավերակների վրա: Արտաշեսը զայրացած անիծեց որդուն և գուշակեց նրան, որ նա երբ որսի գնա Արարատի վրա, նրան ոգիները կբռնեն այնտեղ և ընդմիշտ կշղթայեն լեռան այրերի մեջ (նկատենք, ի դեպ, որ Արտավազդը սովորաբար հայկական Պրոմեթեոս է կոչվում): Վերջապես հայ գրող-հեղինակազետ Գրիգոր Մագիստրոսի (11-րդ դարում Ք.Ծ.-ից հետո) գրվածքների մեջ պահպանված հին վեպի մի փոքրիկ կտորի մեջ մենք հանդիպում ենք

Արտաշես թագավորի մի հետաքրքիր մենախոսության, որի մեջ թագավորը, գերեզմանների խորհրդավոր աշխարհը մտնելով, հիշում է երկրի մասին և դառնապես կարոտում է յուր օջախը, պալատական շքեղաշուք հանդեսները, արքայական աղմկալի և ուրախ որսերը: Համեմատելով իրար հետ հին ավանդություններից քաղված այս երեք կտորներն Արտաշեսի մասին (որի վիճակն, ի դեպ, ասենք, մեր օրերում Կ. Պոլսի հայ գրող Հեքիմյանին իբրև նյութ է ծառայել պատմական ողբերգության համար (խոսքը դրամատուրգ, թատերական-մշակության գործիչ Սրապիոն Հեքիմյանի (1832–1892) «Արտաշես և Սաթենիկ» (1848) դրամայի մասին է – Ա.Զ.), մենք չենք կարող չնկատել, որ այդ ավանդությունները բաղկացած են խիստ զանազան միջադեպերից. մենք տեսանք, որ դրանց մեջ հետևողական կարգով երևում են և՛ թագավորի խոսակցությունը գեղեցկուհու հետ Կուրի ափին, և՛ Սմբատի հետ խորհրդակցությունը, և՛ ալանացոց թագավորի հետ բանագնացությունները, և՛ Արտաշեսի զարհուրելի անեծքն իբրև պատասխան որդու անհնազանդ խոսքերին, և՛ երկրային բերկրությունների մասին նրա արած տրտունջները: Բնական է, որ հավաքված ժողովրդի առաջ փառաբանելով Արտաշեսի թագավորությունը և մեծ մասամբ գործածելով դիալոգի ձևը, երգիչը պետք է փոքր-ինչ քողավորեր յուրաքանչյուր փառաբանվող անձի բնորոշ հատկությունները. հո չէ՞ր կարելի, միմիկան և ձայնի եղանակը չփոխելով, հետևողաբար արտաբերել Սաթենիկի, Արտաշեսի, ծերունի Սմբատի, Արտավազդի խոսքերը: Շատ կարելի է, որ ժողովրդական երգչի մեր այստեղ մասնավոր օրինակի վրա ցույց տված զանազան արտաքին ձևերին դիմելու հենց այն անհրաժեշտությունն է եղել պատճառը, որ Մովսես Խորենացին վերև հիշված կտորի մեջ հնումը երգեր երգելուն «ներկայացում» անունն է տվել (հավանաբար, նկատի ունի «ցուցք» եզրը – Ա.Զ.): Ի վերջո նկատենք, որ նույն պատմական աշխատության մեջ պահպանված է հայոց ժողովրդական երգչի մի անունը, որ մեզ զբաղեցնող խնդրի հետ հարաբերություն ունի. այդ անունն է – «գուսան». «դա նշանակում է», ասում է Մ. Էմինը, «դերասան» ընդարձակ մտքով, և հին նախնական ժողովրդական երգիչ, որ ժողովրդի առաջ երգեր էր երգում, ընդնմին միմիկաներ անելով (հիշենք տրագեդիայի սկիզբը Հունաստանում):

Անցան դարեր, – հին կռապաշտական վեպը ժամանակի ընթացքում մոռացվեց, թեև նրա բեկորները, ինչպես տեսնում ենք Գրիգոր Մագիստրոսի խոսքերից, շարունակում էին կենդանի մնալ ժողովրդի բերնում մինչև անգամ 11-րդ դարում Ք.Ծ.-ից հետո: Բայց ժողովրդական բանաստեղծությունը բոլորովին չլուրդեց, նա փոխեց միայն բնավորությունը. և թշնամիների ավերածության, համառ կռվի կամ ծանր ստրկության ժամանակներում երգիչը ժողովրդի ոգևորիչը, գրեթե առաջնորդն էր հանդիսանում՝ տոկունություն, եռանդ, սեր ներշնչելով նրան դեպի հայրենիքը: Հետաքրքիր է, որ այդ ամենահետագա ժամանակների երգերումն էլ երբեմն դրամատիկական տարր է նկատվում: Վերցնենք մի օրինակ: Մի հայերեն հին գրչագրի մեջ մենք գրված ենք տեսնում մի ժողովրդական պոեմ, որ դրամատիկական ձև ունի և նկարագրում է մի հայ իշխանի

աղջկա վիշտը, երբ սրան հայտնում են, թե թաթարաց խանին կնության են տալիս իրեն: Այդ դրամատիկական կտորի մեջ, որ, սակայն, իհարկե, երբեք չէ ներկայացվել, երեք գործող անձեր կան՝ ինքն աղջիկը, նրա աղախինը և մի ինչ-որ պառավ կին, որ մի քանի տասնյակ տարի ապրել է հիշյալ աղջկա հոր տանը և որը երեք սերունդ է անցկացրել: Սկզբում մենք տեսնում ենք, թե ինչպես աղախինը գալիս է հայտնելու յուր սիրելի տիրուհուն, որ նրան ծանր բախտ է վիճակված – հայրը նրան թաթարին կնության է տալիս, նա պետք է մոռանա յուր կրոնը, պետք է մահմեդական դառնա և գնա թաթարաց երկիրը, որտեղ նա խանի կինը, ստրկուհին կլինի: Աղջիկն սկզբում չի հավատում աղախնուն և բարկանում է նրա վրա, ինչպես ինքն է կարծում, սուտ լուրեր հաղորդելուն համար, իսկ երբ նա միջոց է ունենում համոզվելու, որ աղախնի խոսքերը զուտ ճշմարտություն են, նա դառնապես տրտնջում և ողբում է՝ անիծելով յուր ծնվելու օրը. կանչում է յուր մեռած մորը, որին հայտնի չէ, թե ինչ է սպասում յուր թշվառ աղջկան. վերջապես նա ցանկություն է հայտնում, որ մահն առնի իրեն, որ երկիրը պատառվի և կլանի իրեն: Աղախինն աշխատում է նրան մխիթարել, ասելով, թե չէ՞ որ նա մենակ չի գնալ թաթարաց երկիրը, – ո՛չ, իրենք ամենքն էլ պատրաստ են հետևել իրենց տիրուհուն, իրենք չեն մոռանա այն աղն ու հացը, որ կերել են նրա տանը, իրենք մասնակից կլինեն նրա բոլոր դառնություններին և կմխիթարեն նրան: Բայց ահա գալիս է լաց եղող աղջկա մոտ պառավ կինը, որ մեծացրել է նրա հորն ու պապին. նա դիմում է աղջկան, հանդիսավոր կերպով խրատելով նրան. «ուր էլ գնաս, ուր էլ լինիս», ասում է նա, «քո սուրբ կրոնին հաստատ մնա, մի մոռանար հայոց ազգը, միշտ, հանապազ օգնիր նրան, միշտ մտածիր, թե ինչ անես, որ նրան օգտակար լինես: Գնաս բարյավ, Աստված քեզ հետ»: Մի ինչ-որ հին գրչագրի մեջ կորած այս դրամատիկական փոքրիկ հատվածը արտացոլում է այն աղետների, որ կրում էին հայերը միջին դարերում, և այն կենդանի սիրո, որ նրանք տաժում էին դեպի իրենց հայրենիքը. անհայտ հեղինակը, ժողովրդական երգիչը նախորդն է հանդիսանում XIX դարու այն հայ բանաստեղծների, որոնք պաշտպան հանդիսացան հայուհուն, որն ստիպված էր թողնել յուր ազգը և ծանր ստրկության գնալ օտարազգիների մոտ՝ յուր ամենալավ տարիները հարեմի խեղդիչ օդի մեջ անցկացնելու համար:

«Նոր-Դար», 27.VIII.1892:

Այսպես կոչված «քաղաքական» երգերի հետ միասին Հայաստանում զարգանում էին նաև ծիսական երգեր. դրանց մեջ շատ հաճախ դրամատիկական տարր կարելի է նշմարել: Մի քանի խոսք ասենք, օրինակի համար, հայոց ժողովրդի հարսանյաց ծեսերի մասին: Այդ հին ծեսերը մեր օրերում ամեն տեղ չեն տարածված. թուրքաց Հայաստանում, օրինակ, Մուշի վիլայեթում դրանք

դեռևս ծաղկում են, բայց Անդրկովկասի շատ տեղերում արդեն բոլորովին վերացել են. այդ ծեսերի մնացորդներն սկսում են գրավել տոհմագիրների ուշադրությունը և ուսումնասիրության առարկա են դառնում: Ներկայումս գրված և մինչև անգամ տպված են շատ երգերի բնագիրները, որ երգում կամ երգվում են հայ գյուղական հարսանիքում. տպված է նույնպես նրանց կատարելու կարգը: Մենք գիտենք, օրինակ, որ հարսանյաց հանդեսին ներկա եղողներից մի հայտնի մասը, ըստ սովորության, բաժանվում է երկու կիսախմբերի, որոնք երգում են հերթով, և մեկի երգերը պատասխան են մյուսի երգերին: Այդ երգերով ամենից գովաբանում են փեսային և հրավիրում են նրան «ծունկ խոնարհել սուրբ սեղանի առաջ» և ներկա լինել պսակադրությանը. այդ երգերն ուղղված են ոչ թե միայն փեսայի ազգականներին, – նրա հորը, մորը, եղբորը, քրոջն և այլն, – այլև զանազան ազատ թռչուններին, – անապատի կռունկին, լճի բաղին, կաքավին (սա մի ձև է, որ կա նաև ուրիշ ազգերի անպաճույճ ստեղծագործության մեջ): Հետո երգողներն սկսում են խորհրդակցել, թե ինչ ծաղիկներ պիտի մատուցեն փեսային կամ «թագավորին», ինչպես սովորաբար կոչում է հայոց ժողովրդական երգը փեսային (հմմտ. «Թագվոր բարով». տե՛ս Կոմիտաս 1969, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 17–18 –Ա.Զ.): Թե այս և թե այն կողմից հայտնում են իրենց կարծիքը: Բայց ահա գալիս է և ինքը «թագավորը». նորից սկսվում են երգերը, որոնք փառաբանում են փեսային և նկարագրում են նրա արտաքինը, նրա հագուստը (հմմտ. «Մեր թագվորին ի՞նչ պիտի». տե՛ս Կոմիտաս 1969, 54–55). Երգիչ կիսախմբերից մեկը ամենքին հրավիրում է դիմավորելու գնալ: Երգողների առաջով անցնում է հարսանյաց հանդեսը, որ վերադառնում է եկեղեցուց և բաղկացած է լինում տեղի գյուղական հասարակության զանազան ներկայացուցիչներից. ամբոխի մեջ երևացող մի քանի անձերի առթիվ երգեցիկ խմբի երկու մասերի մեջ լեզվի և ձևերի կողմից հետաքրքիր զրույց է սկսվում: Մի մասը եկող անձերի մասին հարցեր է տալիս, մյուսը պետք է պատասխանի: Փեսայի հոր ու մոր մասին բավական հարգանքով են խոսում: «Թագուհուն» համեմատում են պայծառ աստղի հետ, բայց մյուս անձերի վերաբերմամբ, ի բաց չառած նաև հոգևորականությունը, թույլ են տրվում հանաքներ և երբեմն բավական աննպաստ համեմատություններ անել. այսպես, գյուղական տանուտերին համեմատում են ահագին հողակույտի կամ խոզի հետ. ծաղրում են և ուրիշ շատերին. – «ահա շուն եկավ խուրջինը բերնին – սա՛ ով է» հարցնում են, օրինակ, ոմանք. – «դա հարկահանն է», բացատրում են մյուսները. «բայց ահա մուկն եկավ ալրի մեջ թաթախված, սա՛ ով է». «դա ջրաղացպանն է» պատասխանում է հանդեսի երգեցիկ կիսախումբը: Այս զրույցը, որ բավական երկար է և համարյա բոլոր ժամանակ շարունակվում է կոմիկական ոգով, անկասկած պարզ, բայց անկեղծ և բնությանը մոտ հումոր ունեցող մի տեսակ գյուղական անպաճույճ կոմեդիայի նշաններ է ներկայացնում (հմմտ. «Էն դիզան». տե՛ս Կոմիտաս 1969, 19, 63–66, 267, 271–272): Պետք չէ մոռանալ, որ առհասարակ բոլոր ազգերի հարսանյաց ծեսերն իրենց ամբողջությամբ դրամատիկական ներկայացման նման մի տեսակ բան են հանդիսանում: Ռուսական դրամայի

պատմաբան պ. Մորոզովը, նկարագրելով ռուսական ծեսերը, ի միջի այլոց ասում է. «կենցաղավարական ծեսերի թվում առաջին տեղը դրամատիկական բովանդակության հարստության կողմից բռնում է ժողովրդական հարսանիքը, որ, կարելի է ասել, ամբողջովին դրամատիկական ներկայացում, բերան արած ավանդական տեսարանների անընդհատ շարք է ներկայանում, որոնք ներկայացվում են որոշյալ կարգով փորձված, հին մարդկանց ղեկավարությամբ»: Մատնանիշ անելով այն բանի վրա, որ զանազան տեղերում ռուսական հարսանյաց ծեսերը կատարվում են, գուցե, մի քանի վարիանտներով, բայց ընդհանրապես միշտ և միևնույն ծրագրով, առանձին մոմենտների միևնույն հետևողականությամբ, պ. Մորոզովը կարելի է համարում հարսանեկան դրաման արարվածների բաժանել, օրինակ՝ խնամախոսությունը, նշանադրությունը, ինքը հարսանիքը: Ժողովրդական հարսանիքի, իբրև դրամատիկական ներկայացման, վրա եղած այս հայացքը կարող է լինել և հայկական հարսանյաց վերաբերմամբ (հարսանյաց երգերի մասին ճիշտ նույն կարծիքն է ունեցել նաև Կոմիտասը՝ դրանք մեկնաբանելով որպես ներկայացում. տե՛ս Կոմիտաս 1969, 255): Մենք չենք խոսիլ հայոց հարսանյաց ծեսի մասին, թողնելով, որ ընթերցողները դիմեն այս խնդրի վերաբերյալ մասնագիտական ուսումնասիրություններին, բայց կհիշատակենք միայն, որ հարսանիքը Հայաստանումն էլ մինչև վերջին ժամանակներս դրամատիկական շատ ծեսեր ուներ, որոնք հաճախ ծագում էին խորին հնությունից: Նրա մեջ շատ բան կա վերացական-պատկերավորական, շատ ակնարկություններ հին բարքերի մասին. այսպես, պահպանվել են հարս առևանգելու, փրկանք վճարելու հետքեր: Ծնողական տանը տված հարսի հրաժեշտը դրամատիկական մի ամբողջ տեսարան է ներկայացնում: Հարսանյաց եզան մորթելը, փեսայի՝ մի ամբողջ հանդեսի ուղեկցությամբ ազգականների և ծանոթների տները պատելը նրանց՝ հարսանիքին հրավիրելու նպատակով, եկեղեցուց դուրս գալու ժամանակ հարս ու փեսայի գլխին սրերի խաչմերուկ բռնելու սովորությունը, – այս բոլորը պարերի և ծիսակատարության զանազան ժամանակներում լավող զուտնայի ձայների հետ միասին նույնպիսի իրավունքով կարող է դրամատիկական ներկայացում կոչվել, ինչպես և ռուսական հարսանիքը: Այս բոլոր ծեսերը ավանդվում են սերունդից սերունդ, իսկ դրա համար հատկապես ընտրված կարգադրիչները հետևում են դրանց ավանդական ձևով կատարմանը:

Ժողովրդական ստեղծագործության մասին խոսելով, կարելի չէ և մի քանի խոսք չասել այն հագնվելու ձևի մասին, որ հայկական բարեկենդանի հատկանիշն է կազմում, և որով մի ամբողջ ներկայացումն է լինում ինքնուրույն կոմիկական ժանրով: Պոռշյանցի հայտնի «Հացի խնդիր» վեպի մեջ, որի նյութն առնված է գյուղական կյանքից, հետաքրքիր նկարագրության ենք հանդիպում բարեկենդանի այն զվարճությունների վերաբերյալ, որ ներկա դարուս առաջին կիսում դեռևս սովորությունների շարքում էին Երևանի նահանգի Աշտարակ և հարևան գյուղերում:

Այդ զվարճությունները կայանում էին նրանում, որ գյուղացիների մի խումբ, պարսկական շորեր հագած, սկսում էր ճանապարհորդել դեպի շրջակա գյուղերը. գյուղացիներից մեկը ներկայացնում էր պարսից խանին. նա գնում էր սովորաբար էշի վրա թարս նստած, հպարտ և խրոխտ կերպով. նա ծածկված էր լինում պարսկական գզգզված բարձր գլխարկ – փալասներով փաթաթված, դեմքին և մերկ կրծքին մուր քսված, վզին ոսկրներից շարված մանյակ, գոտու մեջ՝ փայտի թուր, իսկ բերնում՝ ծխամորճի տեղ ճիպոտ: Այդ սարքովի խանը յուր հետևորդներով, որոնք հագած էին լինում նույնպիսի էքսցենտրիկական շորեր, սկսում էր պտտել գյուղերը, և ժողովրդական ավանդությունն այն խիստ ցերեմոնիան էր հաստատել, որ պալատական էթիկետին նմանեցնելով, ամենուրեք ուղեկցում էր թափառական խանին: Նախքան մի որևէ գյուղ մտնելը, խանն ուղարկում էր, օրինակ, մի առանձին մունետիկ, որ երկար ու բարակ բանակ-ցությունների մեջ էր մտնում գյուղական վարչական անձերի հետ հզոր խանի ընդունելության վերաբերմամբ. նրան պատվում էին հանդիսավոր ճառերով և ականջ խլացնող զուռնայով և նվերներ էին տալիս, սովորաբար կոմիկական բնավորությամբ: Երբ հայտնվում էր ինքը՝ խանը, մի ամբողջ կոմեդիա էր սկսվում, որի ժամանակ խանին մերթ յուր էշով քարշ էին տալիս սանդուղքներով որևէ տան կտուրը, այլուր էին թափում վրան, մերթ պատվում էին, իբրև հզոր տիրոջ և պարզևներ էին մատուցանում համայնքների կողմից, որի ժամանակ հյուրասիրում էին նրան, օրինակ, քացախով՝ հավատացնելով, որ այդ շարքաթ է, և որսի մսի տեղ նրան սատկած ագռավ էին նվիրում: Պոռշանցը առաջ է բերում բոլոր վերին աստիճանի կոմիկական ճառերը, որ ըստ ավանդականության արտասանում էին այդ ժամանակ, նմանապես առաջ է բերում բարեկենդանի այդ ինքնուրույն զվարճության բոլոր չնչին մանրամասնությունները: Հետաքրքիր է, որ յուրաքանչյուր գյուղում խանին պարտադիր կերպով ընդառաջ պիտի գնային տեղի գյուղական վարչական և ամենից ավելի հարգված անձերը. երբ խանը գնում էր, օրինակ, Էջմիածին, նա իրավունք ուներ յուր համար գահ շինելու հնադարյան վանքի հենց դռների մոտ, և վարդապետները նայում էին նրա էշին, իսկ եպիսկոպոսները թանկագին նվերներ էին մատուցանում նրան: Բարեկենդանի նույնպիսի խաղեր, բայց ավելի շքեղությամբ և զանազանակերպությամբ սարքում էին, և այժմ էլ սարքում են հայերն ու վրացիները մեծ պասի երկուշաբթի օրը, և այդ խաղերը կոչվում են «ղեյնոբա»: Այս բոլոր խաղերի ծագումը վերաբերում է 1634 թվին. այդ օրը, պարսից զորքերն արտաքսված էին Վրաստանի սահմաններից, որոնց մեջ մտնում էին այն ժամանակ և հայոց մի քանի գավառներ. զորքերի արտաքսման ժամանակ պարսից շահի տեղապահին նստեցրել էին էշի վրա, երեսին մուր էին քսել և այդ դրությամբ պտտեցնում էին քաղաքում: Բայց եթե հայոց բարեկենդանի այդ զվարճություններն ունին, այսպես ասած, քաղաքական բնավորություն, եթե նրանք կապված են պատմության հետ և բողոք են արտահայտում օտարերկրացիների բռնաբարությունների դեմ, ապա այդ «խան» խաղալը կարելի չէ, մյուս կողմից, չնմանեցնել այն «թագավոր» խաղին, որին ծանոթ էին դեռևս

հույներն ու հռովմայեցիները, և որը հետզհետե տարածվել էր ամբողջ Արևմտյան Եվրոպայում, իսկ Ռուսիան մի քանի տեղերում ընդունել էր «պարոն» խաղի ձևը, որ լի էր կենցաղական մանրամասնություններով և երբեմն անտարակուսելի սրամտությամբ:

Աչքի անցկացնելով այն գրավականները, որոնցից այս կամ այն ձևով կարող էր հայկական դրամա զարգանալ այս դարուս առաջին կիսից առաջ, – այդ ժամանակին, ինչպես մենք արդեն ասացինք, սովորաբար վերաբերում է հայոց նոր թատրոնի սկզբնավորությունը, – անհրաժեշտ է հիշել և այն փաստը, որ դրամատիկական տարրը անշուշտ մտնում է նաև հայադավան եկեղեցական արարողության մեջ: Մենք մանրամասնորեն չենք խոսիլ այդ եկեղեցական արարողության մասին, կ'ասենք միայն, որ եթե արևմտյան-եվրոպական միստերիաները, կաթոլիկ եկեղեցու առհասարակ պատկերավորություն սիրող վերացականությունն ու դրամատիկականությունը սկզբում ծագել էին զանազան ծեսերից, ապա հայոց եկեղեցու հանդիսավոր ծիսակատարությունների մեջ էլ կարելի է նույնպես բավական հարուստ նյութ գտնել միստերիաներ ստեղծելու համար: Հայտնի հայագետ, Պետերբուրգի համալսարանի հանգուցյալ պրոֆեսոր Քերովբե Պատկանյանը յուր «Հայոց գրականության հին պատմության տեսության» մեջ, որոշելով հին հայկական գրականության կազմությունը, ասում է. «IV դարից սկսած և մինչև մեր ժամանակները մի անընդհատ շարք գրողներ են գալիս, որոնք գրականության ամեն տեսակների մեջ օրինակներ են թողել, բացի դրամատիկականից: Վերջինիս բացակայությունը բացատրվում է մասամբ ժողովրդական կրթության աստիճանով, մյուս կողմից – ժամանակի քրիստոնեական բնավորությամբ, որ ոչ մի հանդես, ոչ մի ներկայացում թույլ չէր տալիս, բացի միստերիաներից, որոնց հետքերը մինչև այժմ էլ պահպանվել են հայոց հանդիսավոր ծիսակատարությունների մեջ»: Հարգելի պրոֆեսորի այն կարծիքը, թե հնումը գոյություն ունեին հայոց իսկական միստերիաներ, որոնք հետո փոխվել են ծեսերի, գուցե խիստ կտրուկ երևա, բայց և այնպես անկասկած է մնում այն փաստը, որ եթե անբարեբաստիկ հանգամանքներ, ինչպես և եկեղեցում ու հասարակության մեջ չտիրապետեին այդ մասին ունեցած հայացքները, հայադավան եկեղեցու վերացական ծեսերից, մանավանդ նրանցից, որոնք կապված են ամենագլխավոր տոների կամ, օրինակ, ավագ շաբաթվա օրերի հետ, – կարող էին միստերիաներ կամ կրոնական դրամաներ զարգանալ:

Այսպիսով մենք տեսնում ենք, որ դրամա ստեղծելու համար նյութը զանազան ժամանակներում անկասկած գոյություն ուներ հայկական աշխարհում, բայց այդ նյութին վիճակված չէր զարգանալ: Բարբարոս աշխարհակալների արշավանքները, որոնք ավերեցին թշվառ Հայաստանը, որոնք հայոց երկիրը ներկեցին նրա բնակիչների արյունով և իրենց ճանապարհը լուսավորում էին հրդեհի բոցերով, այն բանը, որ հայերի համար անհրաժեշտ էր կռվել, իսկ հետո տանջվել ծանր բռնակալության տակ, – այս բոլորը նշանավոր չափով խանգարեց հայոց ժողովրդական ստեղծագործության հետագա զարգացմանը, իսկ

մյուս կողմից գրեթե անկարելի դարձրեց հայերի՝ ուրիշ կուլտուրական ազգերի թատրոնի հետ ծանոթանալը: Պետք չէ մոռանալ, որ, օրինակ, XVII դարի սկզբում, այն ժամանակ, երբ անգլիական հասարակությունը բախտ ուներ ներկա լինելու Շեքսպիրի շատ տրագեդիաների ներկայացումներին, Հայաստանը հեծեծում էր պարսից անխիղճ բռնակալ Շահ-Աբասի ձեռքից, որ տանջում և ավեր էր դարձնում թշվառ երկիրը և ինքնական խաղում էր յուր հայ հպատակների բախտի հետ: Բնական է, որ այսպիսի պայմաններում հայերի համար պետք է բոլորովին անկարելի դառնար հասարակական կյանքը յուր բոլոր արտահայտումներով, դրանց թվում՝ և թատրոնով: Պետք է թերթել Հայաստանի տարեգրությունները, մանավանդ այն տարեգրությունները, որոնք վերաբերում են հայոց թագավորության անկման (XIV դարի վերջում) հետագա ժամանակներին, որպեսզի մարդ համոզվի, որ թատրոնի սիրտ չունեի այդ ժողովուրդը, որի նույնիսկ վիճակը մի քանի դարերի ընթացքում զարհուրելի, սրտաճմլիկ պատմական դրամա էր... (Հարգելի պ. Յուրի Վեսելովսկու սույն հոդվածը, որ թարգմանորեն առաջ ենք բերել Ռուստովում հրատարակվող «Приазовский край» թերթից, առաջին մասն է կազմում նույն հեղինակի «Նոր-Դար»-ի ընթերցողներին հայտնի «История армянской сцены» գրվածքի, ինչպես հարգելի հոդվածագիրն այդ հիշում է հոդվածի բնագրի տակ դրած ծանոթության մեջ: Երկրորդ մասն, ասում է պ. Վեսելովսկին, «Тифлисская бытовая комедия» վերնագրով լույս կտեսնի «Артист» ամսագրի հոկտեմբերի և նոյեմբերի համարներում – Մ.Հ.):

Մ. Հ.

«Նոր-Դար», 29.VIII.1892: