

Հենրիկ Յովհաննիսեան, *Միջնադարեան Բեմ. Թատրոն-Եկեղեցի Յարարերութիւնը Եւ Հայ Հոգեւոր Դրաման*, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2004, 300 էջ:

ԱՐԱ ԽՉՄԱԼԵԱՆ
podyeva@yahoo.com

Ի՞նչ է միջնադարեան բեմը: Ա՞յն՝ ինչ միջնադարեան ձեռագրերում ամրակայուած է *թատր*, *թէատրոն* («Հրապարակական հանդէս խաղուց», «Հրապարակ, ուր ժողովի բազմութիւն մարդկան ի տեսանել զհանդէս խաղարկութեան») եւ *տեսարան* բառերով, թէ՛ այն, ինչը չի իրայնանում որպէս կոնկրետ հանգամանքների ամբողջութիւն, պատկանում է ոչ թէ մեր իմացած միջնադարեան աշխարհիկ թատրոնին, այլ՝ դրամային, եւ գործում է նրանում որպէս գաղափար ու ներգգայելի պայման: «...ոչ ինչ տեսանելի, այլ իմանալի», ասել է Յովհան Մանդակունին¹: Այս է արուեստագիտութեան դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Յովհաննիսեանի *Միջնադարեան Բեմ. Թատրոն-Եկեղեցի Յարարերութիւնը Եւ Հայ Հոգեւոր Դրաման* աշխատութեան ելակետն ու կողմնորոշիչը:

Պոլիսային աշխարհայեցողութեան ու գաղափարախօսութեան՝ անտիկ փիլիսոփայութեան, իրաւունքի, բարոյագիտութեան, կրօնի եւ մշակոյթի անկման շրջանում սկզբնաւորում է քրիստոնէական ուսմունքը: Աւատատիրական հասարակարգի լիարժէք ձեւաւորման համար, սակայն, տակաւին կար մօտաւորապէս չորս դար (Ե.-Ը. դդ.), եւ թէ՛ հռոմէացիների, թէ՛ «բարբարոս» ժողովուրդների հոգեւոր կեանքում ապրում էին անտիկ ասանդոյթները: Նկատի ունենանք, որ աշխարհայեացքային եւ մշակութային անջրպետներ գոյութիւն չունեն: Կայ երեւոյթների փոխակերպում եւ ձեւերի բացայայտում: Այս սկզբունքից ելնելով՝ Յովհաննիսեանը խնդիր է դնում ճշտելու, թէ ի՞նչ է տեղի ունեցել «անտիկ դրամայի հետ քրիստոնէութեան արշալոյսին, ինչպէ՞ս է ընկալուել դրաման վաղ միջնադարեան դպրոցում, ի՞նչ է տուել եկեղեցական ծիսակարգին եւ ի՞նչ է փոխանցել յետագայ ժամանակների դրամատիկական արուեստին» (էջ 6):

Յայտնի է, որ հռոմէական թատրոնները Ք.ա. Գ. դարում վերածուել են քրիստոնէակաների պատժաւայրերի: Եկեղեցու հայրերի ճառերից կարելի է ենթադրել, որ յետագայում դրանք աւերուել են, եւ դրանց քարերից կառուցուել են առաջին եկեղեցիները²: Գիտենք նաեւ, որ սրբացուել են միմական թատրոնի յանուն քրիստոնէութեան նահատակուած դերասանները (Արդալիոն, Գենեգիոս, Պորափիւրոս, Բլանդինա): Խնդիրն այն է, որ ոչ միայն եկեղեցական շինութիւններն են հիմնուել անտիկ պրոսկենիոնի քարերով, այլեւ «պատարագի խորհուրդը՝ հին ատտիկեան դրամայի տրամաբանութեամբ» (էջ 20): Սա աշխատութեան կենտրոնական՝ թատրոնի եւ դրամայի պատմութեան մէջ չարժարժուած տեսակետներից է:

Ատտիկեան դասական ողբերգութեան փոխակերպման տրամաբանութիւնը, ըստ հեղինակի, հետեւեալն է.-

Միջնադարեան խորհրդապաշտութեան համաձայն՝ բացարձակ Կեցութիւնը, մաքուր Անգոյը՝ Աստուած, աննիւթական է, անյատկանիշ եւ անսահմանելի: Բացառում են կոնկրետացումներն աստուածայինի ընկալումներում: Սրանով է նախեառաջ պայմանաւորուած միջնադարի առարկայամերժութիւնը: Առարկան չէր ընկալում եւ իմաստաւորում, եթէ նրա նշանակութիւնն սպառում էր կոնկրետ գործառոյթով ու սահմանաւորում արտաքին նպատակով: Հայեցողական այս համակարգում նա ձեռք է բերում գեղագիտական եւ էթիկական բովանդակութիւն, յատկանշում կեցութեան առաւել բարձր աստիճան, աւելի կատարեալ վիճակ: Իրային աշխարհն այս կերպ գետնելում է հասկացութիւնների, գաղափարների նուիրակարգի մէջ եւ քննում ոչ պատճառա-հետեւանքային յարաբերութիւնների տեսանկյունից, այլ՝ ըստ նպատակի ու իմաստի: Այսպիսով՝ այն ամէնը, ինչ տարածում է երկնքի ու երկրի միջեւ, տարաբեկում է միջնադարեան մտածողի ներքին խորհրդագգած կեանքում, փոխարկում խորհրդանիշի ու այլաբանութեան:

Ստեղծում է տիեզերքի բարդ ու խորհրդանշային մի պատկեր. «...անդ, ուր հոգին է կենդանատար, ձեւք եւ նիւթք մարմնականք նմա առ ի՞նչ պիտոյանան»³:

Այս տրամաբանութեամբ էլ Բարսեղ Կեսարացին (330–379), որ ունէր հելլենիստական կրթութիւն եւ գիտակ էր անտիկ հոգեւոր ժառանգութեան, փոխակերպելով ատտիկեան դասական ողբերգութիւնը՝ հրաժարում է դրա առարկայական շերտերից ու մարդկային բովանդակութիւնից: Պատարագից դուրս է մնում արիստոտէլեան *միթոսը* (Ֆաբուլա), այն է՝ փաստերի համակարգումը (E ton pragmaton systasis), դէպքերի պատճառա-հետեւանքային կապը: Բայց պահպանում է դրա հետքը՝ «Հաւատոյ Հանգանակ»ի այն հատուածում, ուր մի քանի նախադասութեամբ ներկայացւում է Քրիստոսի երկրային կեանքը եւ գոհաբերման իմաստը: Սա պատարագի կամ, ըստ Յովհաննիսեանի որոշարկման, *միստիկական ողբերգութեան* հանգուցակէտն է:

Դուրս է մնում նաեւ ատտիկեան ողբերգութեան միւս բաղադրիչը՝ *բնատրութիւնը* (էթոս). Աստծոյ գաղափարը չէր կարող երկրորդուել ու ներկայացուել որպէս մարդկային վիճակ: Չկայ նպատակների բախում, չի գործում կամքի իրականացման ու անհատական իրաւունքի սկզբունքը: Քրիստոսը բնատրութիւն ու տիպ չէ: Նա անդրանցեալ է եւ չի որոշակիանում որպէս մարդկային բնատրութիւն: Հետեւաբար «Պատարագն անձի դրամա չէ, այլ տիեզերական խորհուրդ» (էջ 32):

Պատարագում չէգոքանում է նաեւ օրիսեստրան՝ որպէս որոշակի տարածական միջավայր, թէպէտ դրա դերն ու նշանակութիւնն սպառուել էին շատ աւելի վաղ ժամանակներում՝ Ք.ա Դ. դարում: Եւրիպիդեսի կրօնական սկեպտիցիզմը խաբխել էր անտիկ դրամայի կրօնա-ծիսական հիմքերը, որի հետեւանքով էլ իմաստագրկուել էին ինչպէս պարերգչախումբը, այնպէս էլ օրիսեստրան: Դերասանների եւ պարերգչախմբի միջեւ գոյութիւն ունեցող այն

ներդաշնակութիւնն ու հաւասարակշռութիւնը, որ հաստատել էր Սովետկլէսն իր ողբերգութիւններում, խախտում է Եւրիպիդէսի դրամաներում: Պարերգն այստեղ ունի առաւելապէս ընդմիջարկութեան (ինտերմէդիա) բնոյթ եւ յաճախ է դուրս բերում օրիսեստրայից, մի բան, որ բացառում էր նախորդ հեղինակների ողբերգութիւններում:

Նկատի ունենանք նաեւ, որ հռոմէական դրամայում պարերգ չի եղել առհասարակ, իսկ 55ին Պոմպէոսի կառուցած առաջին մշտական թատերական քարէ շէնքի օրիսեստրան եղել է կիսաշրջանաձեւ՝ ի տարբերութիւն հելլենիստական թատրոնի, որտեղ շրջանն զբաղեցրել է օրիսեստրայի 3/4ը:

Բանն այն է, որ պատարագի հեղինակը, շրջանցելով անտիկ ողբերգութեան պարերգական կառուցուածքը՝ պարողոս-էպիստողիոն-ստասիմոն (ստրոփէ-անտիստրոփէ)-էպոդոս-էքսոդոս փոխյարաբերութեամբ, այնուամենայնիւ, իւրացրել է օրիսեստրիկայի ներքին սկզբունքը: Դա արտայայտում է խմբի ու պատարագիչի պայմանական երկխօսութեամբ, ինչպէս եւ պատարագիչի ու ընթերցող դպիրների փոխասացութեամբ:

Այսպիսով՝ պատարագը մերժում է ատտիկեան ողբերգութեան առարկայական շերտերն ու տարածա-ժամանակային սահմանափակումները եւ պահպանում դրանց գաղափարն ու սկզբունքը: Նոխազի զոհաբերութիւնը փոխարինում է հացի ու գինու խորհրդանիշներով, սկենէին փոխարինում է եկեղեցու խորանի խորհուրդը:

«Մեր մօտեցումը պարզունակ ու կոպիտ կարող էր լինել,- գրում է Յովհաննիսեանը,- եթէ պատարագը դիտենք որպէս թատերական ներկայացում, փնտռենք այնտեղ գործողութիւնն եւ իրականութեան վերարտադրութեան որեւէ նշան» (էջ 28):

Այս համատեքստում էլ ճշտում եւ խորանում է պատարագային կամ լիթորգիական դրամայի աշխարհիկացման տրամաբանութիւնը: Հեղինակը դրա ծագման շրջանը ետ է տանում մօտ հինգ հարիւրամեակով՝ հակառակ մինչ օրս ընդունուած այն տեսակէտի, թէ պատարագային դրաման սկզբնատրուել է Թ.-Ժ. դարերում: Արդէն Դ. դարում Եփրեմ Ասորին գրել էր «Կանոն Մեծի Հինգշաբթուն Ուտնլուայի» տեքստը, որն, ըստ էութեան, առաջին պատարագային դրաման է եւ հայերէն է թարգմանուել ԺԱ. դարում՝ Գրիգոր Վկայասէրի կողմից: Կայ մի կարեւոր հանգամանք՝ «Ուտնլուայ»ի ծիսական արարողութիւնը տեղի է ունեցել ոչ թէ եկեղեցու բեմում, այլ՝ գաւթում: Յովհաննիսեանը կեղծ է համարում այն տեսակէտը, ըստ որի՝ պատարագային դրաման ձեւաւորուել է բեմում, տեղափոխուել գաւթ, այնտեղից էլ՝ հրապարակ ու դարձել թատրոն: Այն, որ դա ձեւաւորուել է բեմից դուրս, վկայում է *Ժամագիրքը*: Հետեւաբար՝ աշխարհիկացման այդ սխեման մերժելի է (էջ 38):

Թատրոնի պատմաբանները նշում են պատարագային դրամայի աշխարհիկացման հետեւեալ տարրերը՝

1. անցումը լատինական լեզուից ժողովրդականին:
2. անցումը եկեղեցական երգեցողութիւնից տեքստի առաւել բնական ընթերցմանը:

3. երկրորդական պերսոնաժների բոլի աւելացումը:
4. կենցաղային տարրերի ներմուծումն ու կատակերգական բովանդակութեան կարեւորումը,
5. դեկորների ու բուտաֆորների մանրամասն մշակումը՝ իրականութեան պատրանք ստեղծելու նպատակով:

Արտաքին եւ երկրորդական տարրերի կողքին անտեսուել է խնդրի էութիւնը, այն է՝ *կրօնական զգացմունքի մարդկայնացումը*: Սա է պատարագային դրամայի աշխարհիկացման ճշմարիտ ըմբռնումը: Ամենայատկանշականն այս առումով «Չարչարանքի գիշերն» է («Սգոյ գիշեր», «Խաւարում»), ուր միատիկական լաւատեսութիւնը վերափոխուել է էլեգիական ողբերգութեան եւ ներմուծուել են թատերային տարրեր: Սրա հիմքերը հեղինակը տեսնում է *Պիտոյից Գիրքում*՝ թատերագիտութեան մէջ դարձեալ չնկատուած մի բան:

Ինչպէս գիտենք, արեւմտաեւրոպական թատրոնի պատմութեամբ զբաղողներն այն մոլոր կարծիքին են եղել, թէ աշխարհիկացումը հոգեւոր դրամայի առաջընթացի նշան է: Մինչդեռ, խնդիրը դիտելով միջնադարի մտածողութեան համակարգում ու հաւատարիմ մնալով միջնադարեան աշխարհընկալման տրամաբանութեանը, գալիս ենք հակառակ եզրակացութեան՝ աշխարհիկացումը պատարագային դրամայի սպառման նշան է: Նկատի ունենանք նաեւ, որ աշխարհիկը գոյութիւն է ունեցել հոգեւորին զուգահեռ եւ ոչ որպէս վերջինիս հետետողութիւն ու ամանցեալ:

Աշխատութեան 2րդ եւ 3րդ գլուխներում Յովհաննիսեանը փորձում է պարզել այն փոխակերպումը, որին ենթարկուել է անտիկ ողբերգութիւնը՝ թէատրոնից ու օրիսեստրայից փակ սրահ եւ բեմ անցնելով, այնուհետեւ՝ ցոյց տալ դրամատուրգիական ձեւի դրսեւորումները: Դրանք են Ներսէս Լամբրոնացու «Փառեբանութիւն Ներբողական Գովութեամբ Ի Համբարձումն Տեառն Յիսուսի Քրիստոսի Յերկինս»ը, Ներսէս Աբեղայի «Անդամալոյծի Բժշկումը» սքանչելիքը եւ Առաքել Բաղիշեցու «Տաղ Աւետեաց» քերթումը: Յովհաննիսեանը գիտական շրջանառութեան է մղում դրամայի եւ թատրոնի պատմութեան բնագաւառում անժամօք փաստեր՝ Դիոնիսիոս Թրակացու *Քերականական Արուեստի* ոչ միայն հայ, այլեւ յոյն-բիւզանդական մեկնութիւնները, դրանց կողքին՝ բացառիկ գրական մի փաստաթուղթ՝ Դիոն Աղեքսանդրացու *Յաղագս Ճարտասանական Կրթութեան* երկի (Ա. դար) 13րդ պարբերութիւնը, ուր նկարագրում է հելլէն ողբերգակ Պալլոսի նատուրալիստական խաղը: Այս վաղուց հրապարակուած հատուածը՝ 2 էջ, որ յայտնի է միայն հայերէն թարգմանութեամբ⁴, չի դիտուած թատրոնի պատմութեան համատեքստում:

Գրքի 4րդ գլխում («Ուսումնական Դրամայի Եւրոպական Ուղիները») հեղինակը հետեւում է դպրոցական դրամայի՝ ճարտասանական նիւթից թատրոնի վերածուելու, ընթացքին եւ յանգում այն գաղափարին, թէ՝ «...միջնադարեան տիպի քերականական դպրոցից է դուրս գալիս ամբողջ նախորդ փորձն ընդհանրացնող ու աւարտող Մեծ անգլիացին՝ Հնի ու Նորի, ժողովրդականի եւ ուսումնականի բոլոր նշաններով» (էջ 182):

Քերականական եւ ճարտասանական դպրոցով են անցել Շեքսպիրի հետնները՝ Համլետը, Հորացիոն, Պոլոնիոսը, Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը, Ա. դերասանը։ Նրանք ունեն համալսարանականին յատուկ ճաշակ եւ իմացութիւն, տեղեակ են ճարտասանական կանոններին ու անտիկ շրջանի գրական ժառանգութեանը, ունեն դերասանի արուեստի չափանիշ ու ըմբռնում, որ, ինչպէս պարզել է հեղինակը, մշակուել է ուշ հելլենիզմի շրջանում, անցել է միջնադարով ու հասել Սքրաքֆորդի քերականական դպրոց (եջ 196)։ Ուստի, հեղինակը գիտականօրէն անհետաքրքիր է համարում այն տեսակէտը, թէ Էլսինոր ժամանած դերասաններին Համլետի տուած խորհուրդները (որոնցում արտայայտուած է դերասանի արուեստի շեքսպիրեան ըմբռնումը), պէտք է համարել հոգեբանական ռեալիզմի սկզբնաւորում։ Նա կարելոյում է այդ ըմբռնման պատմական խորքը, որի հետաւոր ակունքներն են Ափթոնիոսի *Պիտոյից Գիրքը*, Դիոնիսիոս Թրակացու *Քերականութեան Արուեստը* եւ Թէոն Ալեքսանդրացու *Նախակրթութիւնները*։ Յայտնի է, որ սրանք են կիրառուել միջնադարեան Եւրոպայի բոլոր դպրոցներում ու համալսարաններում, եւ, ինչպէս դարձեալ պարզել է հեղինակը (եջ 197), դրանց ծանօթ է եղել նաեւ Շեքսպիրը։ Համլետի եւ միջնադարեան հեղինակների՝ Թէոն Ալեքսանդրացու, Դալիք Քերականի, Եսայի Նչեցու տեքստերի անգամ պարզ համադրումն այդ է վկայում։ Զուգահեռները տրամաբանուած են, ունեն պատմական հիմք, եւ դրանց ընդհանրութիւնն ակնյայտ է։ «Այսպիսով,- գրում է Յովհաննիսեանը,- հելլենիստական եւ ռենեսանսեան թատերական մշակոյթների միջեւ տարածուած է միջնադարեան դպրոցական, յետագայում համալսարանական դարձող ճարտասանական մշակոյթը» (եջ 201)։

Ե՞րբ է փակուում հայոց միջնադարեան բեմի վարագոյրն ըստ հեղինակի։

Սկսած ԺԷ. դարից, Արեւմտեան Ուկրաինայի Լվով քաղաքի հայկական գաղութը ներգրաւում է ֆրանսիական քաղաւորութեան քաղաքական շահերի համատեքստ։ Կղեմէս Բ. Պապի (1667-1669) յանձնարարութեամբ Լեհաստանի կաթոլիկ կրօնաւորներն ու արքունիքը հետետղականօրէն իրականացնում են հայերի դաւանափոխութեան ծրագիրը։ Հեռահար նպատակն էր՝ ստեղծել մտայնութիւն, թէ հայերը եղել են կաթոլիկ, յետագայում են ընդունել լուսաւորչականութիւնն ու դարձել հերձուածող, կտրել նրանց Մայր Եկեղեցուց, վերջ տալ ռուսամէտ տրամադրութիւններին եւ քաղաքական գերիշխանութիւն ձեռք բերել Արեւելքում։

Կաթոլիկութեան տարածումն իրականացնում էր հայոց լեզուն ու գրականութիւնը իւրացրած ճիգովիտ միսիոներներից կազմուած ունիթորական շարժումը, որը, պատմական իրողութիւնները կեղծելու ճանապարհով, գրականութեան եւ արուեստի ներգործութեամբ, ձգտում էր շեղել հայերի քաղաքական կողմնորոշումը եւ հայոց եկեղեցին միացնել պապականին։ Հակալուսաւորչական միտումներով գրում եւ բեմադրում են ողբերգութիւններ՝ «Մահ Թեոդոսիոսի Փոքուն» կամ «Սրբուհի Կայսրուհին Պոլիսերիա», «Մահ Կեսարու», «Մահ Հերովդեայ»։ Այդ նպատակներով առաջին հայերէն գրուած, բե-

մաղրուած ու տալագրուած ողբերգութիւնը ֆրանսիացի միսիոներ Ալոիս Պի-
դուի *Մարտիրոսութիւն Սրբոյն Հռիփսիմէի* երկն է:

Ողբերգութիւնն առաջին անգամ ներկայացուել է 1668 Ապրիլի 9ին, Լվովի
հայոց կաթողիկական դպրոցում: Լեռնի այն միտքը, որ ԺԷ. դարում են ի յայտ
եկել առաջին հայկական բեմն ու ներկայացումը⁵, յետագայ ուսումնասիրո-
ղին առիթ է տուել համարելու *Հռիփսիմէն* հայ դրամատուրգիայի, անգամ հայ
թատրոնի սկիզբ: Մինչդեռ, ըստ Յովհաննիսեանի, հիմք եւ անհրաժեշտութիւն
չունենք իր նպատակներով միսիոներական (պատահական չէ, որ ֆրանսիա-
ցի հայագէտ Սէն-Մարտէնը *Հռիփսիմէն* ուսումնասիրել է Հռոմի պապական
հաւատի պրոպագանդայի արխիւներում), բովանդակութեամբ՝ կրօնա-գաղա-
փարական, ժանրային առանձնայատկութիւններով ու լեզուով միջնադար-
եան երկը համարելու մշակութային նոր համակարգի ու ձեւերի սկիզբ: Աւե-
լին, միջնադարի արձագանգները հասնում են Մխիթարեան Միաբանութեան
դպրոցական բեմ (ԺԸ. դար), ընդհուպ մինչեւ ԺԷ. դարի երկրորդ կէս՝ հայ
սրբախօսական դրամա (գլուխ 5):

Նպատակ չունենք սպառելու աշխատութեան մէջ արծարծուած խնդիր-
ներն ու գաղափարները: Չունենք նաեւ յաւակնութիւն՝ գնահատականներ
տալու: Գրքի ճշմարիտ գնահատականը ինքը՝ գիրքն է՝ մտքի չընդմիջուող
բաւականութիւն:

ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

¹ *Սրբազան Պատարագամատոյց Հայոց*, աշխ. Հ. Յովսէփ Գաթրճեան, Վիեննա, 1897,
էջ 68:

² G. Lukomsky, *Starinnie Teatri*, (Հին թատրոններ), Սանկտ Պետերբուրգ, 1913, էջ 270:

³ *Ներսէս Լամբրոնացոյ Ատենաբանութիւնը*, Վենետիկ, 1812, էջ 142:

⁴ Թէոն Աղեքսանդրացի, *Յադագս Ճարտասանական Կրթութեանց*, աշխ. Յ. Մանանդ-
եանի, Երեւան, Երեւանի Պետական Համալսարան, 1938, էջ 175-176:

⁵ Լէօ, *Հայոց Պատմութիւն*, հատոր 3, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ Գիտութիւնների Ակա-
դեմիա, 1947, էջ 417: