

ՀԱՅ ՀԻՆ ԳՐԱՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

ՀԱՅ ՀԻՆ ԳՐԱՄԱՆ

ԵՎ ՆՐԱ  
ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

• THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY  
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION

THE NEW YORK PUBLIC LIBRARY  
ASTOR LENOX TILDEN FOUNDATION  
500 MADISON AVENUE  
NEW YORK 17, N. Y.



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГЕНРИХ ОГАНЕСЯН

ДРЕВНЕАРМЯНСКАЯ  
ДРАМА И ЕЕ  
МОДИФИКАЦИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ  
ЕРЕВАН 1990

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՀԻՆ ԴՐԱՄԱՆ  
ԵՎ ՆՐԱ  
ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՈՂՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՐԵՎԱՆ 1990

Պատասխանատու խմբագիր՝  
արվեստագիտության թեկնածու Վ. Հ. Ղազարյան

Գիրքը հրատարակության են նրաշխարհել  
բանասիրական գիտությունների դոկտոր Լ. Հ. Հախվերդյանը  
և բանասիրական գիտությունների թեկնածու Պ. Մ. Խաչատրյանը:

**ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ Հ. Վ.**

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

Աշխատությունը շոշափում է հայ հին և ժողովրդական դրամայի պատմատիպարանական և թեմատիկ առնչությունները: Քննվում են հնագույն խորհրդապաշտական դրամայի առասպելաբանական և ծիսային արմատները, խորհրդանիշերի ու պայմանաձևերի բովանդակային ընդհանրությունները, ինչպես նաև ժողովրդական դրամատիկական խաղերի թեմաներն ու արտաքին նշանները:

Գիրքը նախատեսվում է հին բանահյուսության ու գրականության խնդիրներով հետաքրքրվող մասնագետների, թատերագետների և դրամայի տեսությամբ ու պատմությամբ զբաղվողների համար:

4907000000

Հ ————— 87—89

703(02)—90

ԳՄԴ 85.33+83

**ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ**

Միջնադարում հոլովված մի զրույց, ծիսական մի հին ավանդություն, լեզվական վկայություններ, մատենագրական խնդիրներ ակնարկներ, որ հուշում են ավանգաման դրամատիկական եղանակ, մեզ մի ծայրով ձգում են հետ՝ դեպի նախաքրիստոնեական շրջան, մյուսով հասցնում նոր ժամանակների դուռը: Ուստի, հին ասելով հասկանում ենք հնավանդ, հնություն բերող, հնից պատմող:

Այսպիսին է մեր ուսումնասիրության առարկան:

Հնադարյան վկայություններ չունենք և չենք էլ փորձում. ելնում ենք երևույթի միջնադարյան անդրադարձումներից: Փորձում ենք հնադարը դիտել միջնադարյան լապտերով, աչքի առաջ ունենալով ժողովրդական ավանդների գրավոր ու բանավոր հետքերը:

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

կրոնաաշխարհայացքային հոսանքներով, պաշտամունքային խորհրդանիշերով (որոնց վրա բավական ծանրանալու ենք) և ամենակարևորը՝ ծիսական ու խաղային պայմանաձևերով:

Քննախոսվող փաստերից ամենակներևը ժողովրդական դրաման է՝ միջնադարով անցած, սոցիալ-պատմական տարբեր նստվածքներ կրող խաղային բանահյուսության մի գրսևորում, արտաքուստ կոպիտ ու պարզունակ: Բայց դա ավելին է, քան թելադրում է նրա տեսքը: Այստեղ այնպիսի խորքեր կան, այնպիսի անտեսանելի շերտեր, որ առարկան ճանաչելու համար հարկ է դիմել կողմնակի զուգահեռների, հեռանալ ակներևությունից, երբեմն մոտեցնել ժամանակի ու միջավայրի առումով անհամատեղելի թվացող նշանները: Բայց նկատի առնենք արդյոք նախագրական շրջանից եկող բոլոր ծեսերը, սինկրետիկ բանահյուսության բոլոր հայտների ձևերը, կենցաղի պայմանականությունն այն բոլոր դրսևորումները, որ ներառում են գործողության, խաղի ու ծեսի տարրեր: Սովորաբար այդպես է ուսումնասիրվում հին դրաման: Դրանով ստեղծվում է հեղհեղուկ վիճակ, և առարկայի սահմանները մնում են անորոշ: Մեր խնդիրը սակայն կոնկրետ է:

Նշանակություն տալով պաշտամունքային նշաններին, հին հավատալիքներին, թերթերով Հայսմափորքը, Ավետարանն ու Ագաթանգեղոսը, ուշագրության առնելով որոշ հնավայրեր, նորագված հիշատակներ, փորձում ենք մտորել որոշակի խնդրի շուրջ և որոշակի ուղղությամբ: Նպատակն է շոշափել դրամայի ընդհանրական նախաթեման, զննել նրա դրսևորումները բանահյուսական, կրոնական և գեղարվեստական գիտակցության պայմանաձևերի միջավայրում:

\* \* \*

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

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

Դրամայի և թատրոնի տարբերակումն առավելապես տեսական իմաստ ունի, համատեղումը՝ գործնական: Ըստ նորօրյա ըմբռնումների, դրաման է թատրոնի, որպես համադրական արվեստի, հիմնական կառուցվածքային տարրը, դրություններին շարժում հաղորդող բանական ուժը: Ուստի, թատրոնը կոչվում է նաև դրամա կամ դրամատիկական արվեստ: Պայմանականորեն ելնում ենք այս նշանակությունից, դրամա բառն ընդունելով որպես ընդհանրական պայմանաձև (ունիվերսալ մոդիֆիկացիա), թատերական արվեստը հատկանշող համապարփակ մի հասկացություն:

«Գիեսը,— գրում է էժեն Յոնեսկոն,— մի ազուցվածք է՝ կաղձված մտադրությունների ու պայմանների մի խումբ վիճակներից, որոնք զնալով թանձրանում են, խտանում, հանգուցալուծվում, շփոթվում, որպեսզի կրկին հանգուցալուծվեն՝ կամ ավարտվեն անելանելի ու անհնարին դրությունը»: Յոնեսկոն միտում է դրամայի, որպես թատերագրության տեսակի, սահմանումին և անուղղակիորեն բնութագրում դրամատիկական գործողության էությունը, մերձենում դրամա հասկացության նախնական և ընդհանրական իմաստին: Այստեղ ընթերցվում է դրամատուրգիական սեռի թերևս ամենաճշգրիտ բնութագրումը: Ինչպե՞ս հասկանալ այս: Գործողության ընթացքը դրամայում չի հասնում նահատակության բարձունքին (ողբերգական ավարտակետ), ոչ էլ մարում խայտառակության հատակին (կատակերդական ավարտակետ), այլ մնում է շարունակական վիճակում՝ կանգ առնում նոր հանգուցի վրա, շարունակվելով նախնական «չափավոր» լիցքը: Սա նուրբ հատկություն է և դրաման դարձնում է թատերագրության բոլոր տեսակների մեջ ամենաունիվերսալը:

Յոնեսկոյի դատողությունը, ըստ էության, դրամատիկական գործողության և թատրոնի տրամաբանական

<sup>1</sup> M. Esslin, The Theatre of the Absurd, New York, 1961, p. 131.

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

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

Դրամատիկական բանահյուսություն և ժողովրդական դրամա հասկացությունները տարբեր են:

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

ներ: Ժողովրդական դրաման նախատեսում է և խաղ ու պատահականություն, և ծիսային ծրագրվածություն՝ ազատություն և սահման, տարերք և կանոն: Դրամայի ու թատրոնի բոլոր տարրերը գործում են այստեղ, բացի գրական հիմքից: Վերջինս գրականության ոլորտն է և հին դրամայի ուսումնասիրության տեսակետից պակաս էական:

Դիմելով հայ հին և ժողովրդական դրամայի պատմատիպաբանական և առավելապես պատմաբանասիրական քննությանը, փնտրում ենք մի կողմից նրա ավարտված, տիպաբանորեն կազմավորված վիճակը, մյուս կողմից՝ դրական հիշատակումները, հետքերն ու անգրագործումները: Դալով դրամայի ծիսական ու խաղային հիմքերին, նկատի ունենք ոչ թե դրամատիզմը (դա շատ լայն ոլորտ է), այլ դրամատիկական կառուցվածքը: Չփոթենք դրամատիկականի երկու կողմերը՝ դրամատիկականը որպես հուզական վիճակ՝ լարման ընդհանուր մակարդակ և՛ որպես կառուցվածք, խոսքային իրագրության կազմակերպում: Դրամատիկականը առաջին դեպքում էսթետիկական հատկանիշ է, որ նշանակում է ներքին պրկվածք, շարժման կամ ցնցումի հնարավորություն և կարող է հատուկ լինել գրական բոլոր սեռերին, դրսևորվել գեղարվեստական մտածողության բոլոր ձևերում: Մա դրամատիզմն է, որպես էսթետիկական որակ: Երկրորդ դեպքում դրամատիկականը գեղարվեստա-արտահայտչական համակարգ է՝ սեռը հատկանշող կառուցվածք: Դրամատիկական կարող է լինել սուբյեկտի դիրքը, նրա փոխհարաբերության կերպը իրականության հետ, երբ առարկան դիտվում ու վերարտադրվում է «սուբյեկտի ակտիվ ազատության» (Հեգել) դիրքերից՝ որպես Ես-ի և Դու-ի հարաբերություն: Կարծում ենք, սեռ ասելու փոխարեն կարելի է ասել նաև վիճակ, դիրք. օրինակ՝ խոսքի դրամատիկական վիճակ, էպիկական (պատմողական) վիճակ: Դրամատիկականը այն դիրքն է կամ վիճակը, որտեղ դրսևորվում է կամ ներակա (պոտենցիալ) հնարավորություն ունի անհատի գործնական կամքը, իրագրությունը ներկա վիճակ է (ոչ անցյալ, ինչպես էպիկականում), և գործողությունը՝ նպատակ:

Դրամատիկականը, որպես արտահայտչակարգ, էթն չի

հանգում դրամայի, ապա բերում է նրա գաղափարը, որպես  
ունմիջական հնարավորություն կամ դրամատիկական մո-  
գել: Եթե վիճակը իր ընդհանրականությունը կրկնելի է՝ զու-  
գահեռներ ունի կենցաղում, պատմության ու գրականու-  
թյան, մանավանդ բանահյուսության ու խաղի մեջ, ի հայտ  
է գալիս սյուժետային տարբեր կառուցվածքների հիմքե-  
րում, անվանում ենք դրամատիկական մոդել կամ պայմա-  
նաձև: Այսպես, գետակի նեղ կամրջակի վրա հանդիպում  
են երկու այժ. նրանք դրված են անշրջանցելի բախման և  
ակամա մեղավորության վիճակում: Սա դրամայի առա-  
կային պայմանաձևն է, դրամատիկական ամենապարզ և  
ամենաճշգրիտ մոդելը, որ ունի նաև իր բանահյուսական-  
խաղային տարբերակը՝ մանկական խաղ՝ «էծակոխի»<sup>2</sup>:

Տրամախոսությունը արտահայտվելու կերպը եթե դրու-  
թյունների արդյունք կամ նշան չէ, չի հանգում դրամատի-  
կական պայմանաձևի: Բայց հայ երգային-վիպական բա-  
նահյուսության մեջ առկա են դրամայի միջնորդված նշան-  
ներ և անուղղակի անդրադարձումներ: Դրանք բազմազան  
չեն և չեն կարող այդպես լինել: Դրամատիկական պայմանա-  
ձևերը սահմանափակ են ըստ տիպաբանության և բազմազան  
են երևում, քանի որ հանդես են գալիս բազմազան կոն-  
տեքստներում: Դիմելով հայ հին բանահյուսության տրա-  
մախոսական ու պարբերական բնույթի հատվածներին ոչ  
թե դրամայի ենք ուզում վերածել վիպական պատումները,  
այլ գտնել դրամայի տիպաբանությունը հատուկ նշաններ:

Դրամատիկական պայմանաձևերն առավել ակնհայտ  
են խաղային բանահյուսության մեջ: Առաջնության վիճար-  
կումը, դրություն տեղը դառնալու պայքարը, որտեղ հոգե-  
կան լարումը դրսևորվում է թեկուզ ֆիզիկական արարքների  
տեսքով, ինքնին հանգեցնում է դրամայի: Նման խաղերը ժո-  
ղովրդի հոգեբանության ու աշխարհայացքի բաց դրսևո-  
րումն են, թեպետ նրանց իմաստաբանությունը (սեման-  
տիկա) տեսանելի չէ: Խաղի խորհուրդը մեծ մասամբ ան-

ըմբռնելի է կամ մոռացված և՛ խաղացողի, և՛ դիտողի հա-  
մար: Բայց խաղն անխորհուրդ ժամանց չէ, ոչ էլ սոսկ մար-  
դական միջոց, որքան էլ այդպես ընկալվի: Եթե երևութա-  
կանն ու էականը նույն մակերեսում լինեին, ոչ մի ուսում-  
նասիրության կարիք չէր զգացվի: Ամեն մի պայմանական  
իրավիճակ, սովորական-օրսախաղային կամ արտասովոր-  
կրկեսային, ունի թատերային տարր և նշանային է: Իսկ  
նշանի թիկունքում միշտ էլ կա մեկնություն խնդրող ան-  
տեսանելի իմաստ:

Խաղը իրականության նշանակերպ պատկերն է, կյան-  
քի զուգահեռը, թեպետ խաղացողը կարող է բնավ չիմա-  
նալ, թե խորհուրդ կա իր տեսանելի արարքների անտեսա-  
նելի խորքում: Խաղը կրկնվում է որպես սովորություն,  
պահպանում արտաքին տրամաբանությունը և կորցնում  
իմաստաբանությունը, կամ պարզապես չի էլ փնտրում այն:  
Այդպիսին է կրկեսը իր դրամատիկական հիմքերում՝ շրջ-  
ված դրամա, կյանքի անհավանական ու անսպասելի պատ-  
կեր: Բայց միևնույն է, խաղն իր կենտրոնաձիգ և կենտրոնա-  
խույս տրամաբանությամբ, պայմանական աշխարհ է և ունի  
ոչ միայն իր իմաստաբանությունը, այլև փիլիսոփայությունը,  
բարոյաբանությունը (էթիկա), իրավաբանությունը, գեղագի-  
տությունը: Բովանդակային ու արտահայտչական եզրերն այս-  
տեղ շրջված են և ուղիղ չեն նայում միմյանց: Եվ այնու-  
ամենայնիվ, կա մի շրմբունված ու չբացատրված կապ խաղի  
արտաքին կերպի ու ներքին իմաստի միջև: Պատահական չէ  
էստոնացի ռեժիսոր Վոլդեմար Պանսոյի սրամիտ խոսքը,  
թե Անգլիան ստեղծել է երեք մեծ բան՝ ֆուտբոլ, բուքինգե-  
մարտ և Շեքսպիր: Խաղի ու դրամատիկական արվեստի,  
կրկեսի ու դրամայի անտեսանելի կապի գիտակցումն է, որ  
թատրոնում ծնունդ է տվել մեյքերխոլդյան էքսցենտրիզմին՝  
գերթատերային մտածելակերպին: Առավել ևս պատահա-  
կան չէ, որ Շեքսպիրի հայրենիքում դրամատիկական երկն  
անվանում են խաղ (play):

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

<sup>2</sup> «Հայ ժողովրդական խաղեր», աշխ. Վ. Բոլոյանի, Կ. 2, Երևան,  
1988, էջ 187:

ձեռի է, որ «թատրոնում խաղը նախորդում է խոսքին «(Յ. Լանգ)<sup>3</sup>, և «ամեն ինչ սկսվում է գործողությունում (with acting)<sup>4</sup>, այն է՝ խոսքի դրամատիկական իրաձևը ստեղծվում է գրությունների հիմքի վրա: Թատրոնը գոյություն առնում է համակարգ է՝ թաղված բառերի կույտի տակ, բայց բառերից դուրս, գրքից անկախ: Ահա այս խաղային համակարգի միավորներով և պայմանանիշներով ենք ճանաչում և՛ դրաման, և՛ դրամատիկական պայմանաձևերը, լինեն դրանք խաղային, ելգային-վիպական, թե պատմողական կոնտեքստներում:

Գրականությունը, որպես գիտակցված մշակույթ, ենթակա է այլ գործոնների, օրինակ՝ պաշտոնական-կրոնական գաղափարախոսության, ունի իրեն հատուկ օրինաչափություններ և կարող է նաև շտապել բուն ժողովրդական աշխարհայացքին: Այդպիսին է, ասենք, սանսկրիտյան դրաման, որտեղ, ինչպես նկատել է Ալեքսանդր Վեսելովսկին, բացակայում է «հոգեկան պայքարը»<sup>5</sup>: Այստեղ շկան ցնցումներ ու խզումներ, և հաշտությունը ներկայացվում է որպես հնարավոր վախճան: Բախման շեղոքացումը, դրությունները դեպի խաղաղ ելք մղելը հին հնդկական ազգային հոգեբանության մեջ եթե ինչ-ինչ հիմքեր ունի, գալիս է կրոնից և ծրագրված կենսափիլիսոփայություն է գրականության մեջ: Ըստ բրահմանյան հայացքի, անհատն իրեն պարտադրված հակասական վիճակների, ընդդիմադիր ճանգամանքների և սեփական տարակուսանքների լուծումը պետք է փնտրի ոչ թե բախման մեջ, այլ ինքնադարձ (ինտ-

րոսպեկտիվ) հայեցողության: Բայց հակասությունը, լինի բնության կամ հասարակության մեջ, թե անհատի ներաշխարհում, օրինաչափ է՝ կրոնից, աշխարհայացքից ու քարոյաբանությունից անկախ: Կենցաղը, ինչ էլ լինի, պետք է ունենա որևէ խաղային զուգահեռ:

Հին Հնդկաստանը գտել է իրականության ամենավերացական և ամենաբարդ խաղային-տրամաբանական մոդելը՝ շատուրանգան: Այս խաղի կապը կյանքի հետ հեռավոր ու վերացական է: Բառն էլ երկիմաստ է ու խորհրդավոր. մի ընթերցումով նշանակում է շտրեկողմյան (Շատրու, anḡá-կողմ), քառաձայ կամ քառանկյունի (anḡá — անկյուն)<sup>6</sup>, այլ ընթերցումով կարող է նշանակել հնարամիտ կողմեր (catura-ձարպիկ, հնարամիտ, calur-հմտություն) կամ՝ հակառակություն (śātrus -հակոտնյա)<sup>7</sup>: Հին հայերեն նատրակ և նատրկուց բառերում ընթերցվում է շատրու (հակոտնյա) իմաստը: Գուցե այս իմաստով են խաղն ընկալել պարսիկները, որ անվանել են շաքրանգ<sup>8</sup>, հետագայում՝ շախմատ (մահ արքային): Շախմատը, որպես դրամատիկական գործողություն, երկու անձի պայմանական բախում է, ուր գործում են հին հնդիկների պատկերացրած երեսուներեք մարդկային հույզերը՝ ցանկություն, նախանձ, տազնապ, շիտիմունք, ցասում, հրածարում և այլն<sup>9</sup>: Այս բախումը սակայն չի ստեղծում մարդկային վիճակների թատերային տեսարան, որը դառնա նպատակ, բայց փոքրիկ մի տարածության մեջ տեղավորում է աշխարհը: Շախմատային բեմահարթակի սահմանափակ քառակուսին դառնում է գիրքային գաղտնիքներ թաքցնող մետաֆիզիկական

6 Զ. Անտոյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ա, Երևան, 1971, էջ 200, հ. 9, էջ 190:

7 Դ. Բարրոյ, Տանկրիտ, փոխ. և անգլ. Մ. Լարինոյ, Մ., 1976, հ. 162, 210, 357:

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

9 Բ. Զրման, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, сб. «Драматургия и театр Индии», М., 1961, с. 34:

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

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

5 А. Веселовский, Историческая поэтика, Л., 1940, с. 302:



անսահմանություն: Ըստ դրամայի հին հնդկական տեսության՝ Բհարաթի «Նաթյաշաստրայի» (III-IV դդ.), դրաման վիճակների հակադրություն է<sup>10</sup>, և շախմատում էլ վերացական նշանների երկու համարժեք նվիրակարգ (հերերարխիա) հակադրված են ըստ վիճակի՝ առաջին քայլի իրավունքի: Անտեսանելի դավեր են նշումվում, հեռահար հարվածներ ծրագրվում, արժեքներ են նվաճվում ու զոհաբերվում, աներևույթ ամրոցներ են կառուցվում ու փլվում, նժույգներ են արշավում, նվազագույն մի հետևակ կատարում է ճակատագրական դեր... Գծվար է պատկերացնել ավելի դրամատիկական միկրոաշխարհ: Գծվար է մտածել ավելի անառարկա և իմաստուն պայքար, անվարժ մտքին անըմբռնելի և ի վերջո՝ «ցաւ սրտի անվնաս և խնդութիւն անօգուտ», ինչպես տեսի է Արգար Թագավորը (V դ.) հոմեակական Թատրոնի մասին<sup>11</sup>: Շախմատը դրամայի մետաֆիզիկական է: Այստեղ առկա են դրամատիկական բախման բոլոր օրենքները որպես մտքի ռեալություն, կյանքից դուրս և նրա թելադրանքներից անկախ, ներփակ ու գաղտնի աշխարհում: Իսկ դրամայի ու Թատրոնի աշխարհը ներփակ չէ. գալիս է իրականությունից և միջամտում իրականությունը: Կրելով մեր գիտակցության մեջ ռեալ աշխարհի բախմանային վիճակների փորձը, ակամա կյանքի լույսով ենք դիտում շախմատային բեմահարթակում տեղի ունեցող անառարկա պայքարը, որ իմաստավորվում է ինքնին, շունի իրենից դուրս որևէ գաղափար: Բայց սա էլ կյանքի մի զուգահեռ է՝ վճիռների ազատությունը ու հարկադրված քայլերով, կարգավորվածությունը ու տարերքով (արվեստային հատկանիշ), սպիթաբումներով ու զոչումներով (ողբերգական սխալ) և առանց արհեստական դիպվածների (deus ex machina)<sup>12</sup>:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 24:

<sup>11</sup> Մ. Չամչեանց. Պատմություն Հայոց, հ. Ա, Վենետիկ, 1784, էջ 282:

<sup>12</sup> «Կյանքի յուրաքանչյուր իրադրություն,— ասել է Տիգրան Պետրոսյանը,— ինձ հիշեցնում է շախմատային որոշակի դիրք, իսկ շախմատային դիրքերը՝ կյանքի էպիզոդներ: Նույնիսկ այժմեներ եմ տեսնում օրինակ՝ Թագավորն անպաշտպան է: Մեն ու սպիտակը, թվում է: Գիշերն

Կյանքի դիպվածային ընկալումը, որ դրամայում երբեմն գործում է, ծնունդ է այլ հայացքի: Խաղաթղթերով գուշակությունը (եվրոպական միջնադարում տարածված) թվում է դրամայի յուրահատուկ անդրադարձում: Իրական վիճակներ են ակնարկում դիմակային և խորհրդանշական-թվակարգային արժեքների անտրամաբանորեն պատահական, խաշաշրջան-կանոնիկ զուգորդումներով՝ արքաների (Ֆեոդալ հայրեր), սրի ու սիրո ասպետների, մայր և իշխանուհի տիկնանց, ազնվական օրիորդների, խաչի, սրտի և այլ խորհրդապատկերներով: Գործում է եվրոպական Թատրոնի ուղի միջնադարում կազմավորված խաղային պաշտոնների (ամպլուաներ, դիմակներ) նվիրակարգը: Ազնվական հերերարխիան պտտվում է սեղանի բեմահարթակում, և առաջանում են բախման ու համերաշխություն, շահի ու կորուստի, անհայտ խարդաղանքների, ճանապարհի, արկածի, բացակայության ու վերադարձի ենթադրյալ վիճակներ: Թվում է, այստեղ խորհրդակերպված են ֆրանսիական ասպետական վեպը, իտալական նովելը, անգլիական ու իսպանական դրաման: Բայց խաղաթղթերի «Թատրոնում» դիպվածի թագավորություն է. բոլոր էլքերի ու փակուղիների մոտ, լքուր ճանապարհների գլխին կանգնած է նորին մեծություն պատահականությունը՝ ոչ թե եվրոպիդեսյան աշուխե՛ն (ողբերգական դիպված), այլ բախտի ուրվականը՝ կույր ու խուլ: Խաղի ու դրամայի միջև չկա իհարկե ուղիղ կապ: Նրանք համաձև (իզոմորֆ) չեն, միմյանց կողքի չեն, չեն փոխարինում և չեն երկրորդում միմյանց, թեպետ աճում են նույն հողի վրա: Դրամայի մետաֆիզիկական ստեղծող միջավայրը՝ հին Հնդկաստանը դրամատիկական չէ իր դրամաներում ոչ այն պատճառով, որ անկման ու հաղթանակի գաղափարներն արդեն արտահայտել է մի հանձարեղ խաղում: Պաշ-

ու ցերեկն են. սեբրով տուժելու հնարավորությունը մեծ է: Շախմատում կա նաև մարդկային ճշմարիտ և անճշմարիտ վարքագծի պատկեր. այնտեղ ոչ մի սխալ անպատիժ չի մնում»: (Ըստ Վադիմ Մելիքսեթյանի պատմածի): Հմմտ. В. Васильев, Актеры шахматной сцены, М., 1986, Հեղինակը որպես դրամա է դիտում շախմատային թագի հոմալք արտաբերող գրոսմայստերների բեմական վարքագիծը՝ մաքրվածից բնագործության ու հոգիանություն դրսևորումը խաղի մեջ:

տոնական կրոնական գաղափարախոսությունը վտանգի ու մահվան գաղտփարներն ընդունել է փրկություն ու հարություն գաղափարներից անբաժան, և այդ հաշտվողական հայացքը դրել է բրահմանյան պոետիկայի հիմքում<sup>13</sup>։ Խաղաթղթերով գուշակությունը ծնունդ է ափսոսանքի միջավայրի, որը դրամատիկական է և՛ իրականություն մեջ, և՛ թատրոնում։ Եվրոպական աշխարհում միանգամայն հասկանալի է Հեգելի դրույթը. «դրամատիկական գործողության համար ոչ ոչ էլ չէ լեզու է, որ բերթնանա անհատական ազատության՝ և ինքնուրույնության սկզբունքը կամ ինքնորոշումը՝ սեփական արարքների և նրանց հետևանքներին տեր կանգնելու ազատ կամքը»<sup>14</sup>։ Հեգելը նկատի ունի դասական ողբերգությունը և նրա գոյատևման հասարակական միջավայրը՝ Սոփոկլես և աթենական պոլիսային դեմոկրատիա։ Դասական Հունաստանի օրինակն առիթ է տվել Հեգելին կառուցելու ներդաշնակ իրավիճակներ, սահմանելու իդեալական օրինաչափություններ։ Բայց պատմության ու կյանքի ընթացքը բնական է երևում։ Դրամայի իդեալական հողը (եթե եղել է) վերացել է, և դրաման փոխել է իր դրսևորման ոլորտներն ու մակարդակները։ Դրամայի հեգելյան տեսությունը մնացել է անփոփոխ մի կողմնորոշիչ, երևույթի կառուցվածքն ու արամբանությունը բացահայտող պայմանական մի ապափառ, որը մեզ համար պարզում է ամենինն ոչ իդեալական երևույթներ։ Այն, ինչը Հեգելը համարում է ողբերգական գործողության պայման, ի հայտ է գալիս և՛ դրամայում, և՛ խաղի ու խաղային բանահյուսության մեջ, բայց՝ կեցության ո՛ր ոլորտում, ոգու ո՛ր սահմաններում և արտահայտության ի՞նչ բնույթով ու կերպով։

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

Հայ ժողովրդական խաղերի բուրբ տեսակները չէ, որ դրամատիկական կարելի է անվանել կամ դրամատիկական մոդելների հարմարեցնել։ Բայց կան խաղեր, որ էությունը և ինքնին այդպիսին են, որոնց տեսքում ակներև է մեր փնտրած երևույթը, խաղեր, որոնց իմաստաբանությունը դրամա է հուշում։ Այդպիսին է, օրինակ, լախտախաղը՝ արտաքուստ կոպիտ և ըստ բովանդակության սիմվոլիկ բախում, որ վիճարկվում է դիրքային իրավունքը բացահայտֆիզիկական միջոցներով, բայց ոչ ֆիզիկական հաղթանակի նպատակով<sup>15</sup>։ Դրամատիկորեն անհամեմատ մեղմ, թատերայնորեն տպավորիչ ու խորիմաստ է լարախաղացությունը, որ մարդու՝ իրականության հանդեպ բռնած գիրքի էքսցենտրիկ-առարկայական և խորհրդանշային վերարտադրությունն է՝ ներդաշնակության անսահելի խորհորդը, գուցե և կրկեսի իմաստաբանության հիմքը։ Եթե երկու այժևրի առակը դրամայի պարբազուն մոդելն է, ապա լարախաղացությունը թերևս համարենք թատրոնի հիմնական դետերմինանտը։ Սա ժողովրդական միրակ է (սքանչելիք) և մորալիտե (բարույակերպում)՝ մի կողմից մարդկային կեցության երկմիասնական վիճակի ցույց, մյուս կողմից՝ մարդու և երկնային-գերբնական ուժերի հարաբերության խորհրդապաշտական վճիռ<sup>16</sup>։

Հին և միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրությունը բերում է այն համոզման, որ ժողովրդական դրամատիկական արվեստում ամենակենսունակը (զուցե և նախնականը) պարբերական գիծն է։ Հնագույն դրամայի շատ գծեր խամբել ու անհետացել են, բայց այս մեկի ծայրը հասնում է նոր ժամանակներ։ Պարբերական դրամայի, որպես թատերական հնագույն համակարգի, հշտանները նշմարվում են ժողովրդական խաղերում, վեպերի ավանդման եղանակներում, կենցաղի տարբեր պայմանաձևերում, եկեղեցական ծիսակարգում։ Այս ամենն ականարկված է տողերիս հեղի-

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

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

13 В. Эржан, *Узл. азш.*, էջ 43։

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

նակի նախորդ աշխատությունում<sup>17</sup>, բայց անհրաժեշտությամբ է զգացվում պարերգական դրամայի ոլորտները բացահայտել մեկ առ մեկ, վերաիմաստավորել ըստ տիպաբանորեն ունիվերսալ հատկանիշների: Կրկնություն չենք դիմում (ընթերցողը մեկ-երկու տեղում կարող է ստանալ այդ տպավորությունը), այլ փորձում ենք զարգացնել հարցը:

Ժողովրդական պարերգական դրաման գիտել ենք որպես վաղ միջնադարյան թատրոնի տեսակներից մեկը և նրա վերապրուկները փնտրել ենք երգային-վիպական բանահյուսության մեջ: Այժմ փորձում ենք մեկնաբանել նույն երևույթը արպես հայ հին և ժողովրդական դրամայի հիմնական տեսակը: Թատերական այդ ունիվերսումն ընարում ենք որպես պատմատիպաբանական կողմնորոշիչ: Աշխատության բովանդակային առանցքն է սա: Հետևաբար, թատերական ու խաղային բանահյուսության մասն փաստ չի կապվում հին դրամայի հետ: Ինդիքն այն է, թե պարերգական դրամայի բովանդակային-կառուցվածքային սկզբունքը ի՞նչ կարգի խաղերում ու ծեսերում է առկա, որպես հիմնական, որոշիչ առանձնահատկություն:

Գալով, ուրեմն, հին խորհրդապաշտական դրամայի ազգային մեկնություն ստացած, մեզ հայտնի հնագույն բնմայից (միթոլոգիական պայմանաձև), պարերգական դրամայի լեզվական հետքերից, ինչպես նաև դրամայի ընդհանուր կրոնաաշխարհայացքային հիմքերից<sup>18</sup>, փորձում ենք հնադարի լույսով դիտել նոր ժամանակներում զբաղված խաղային բանահյուսության այն ճյուղը, որ բանագետներն (Գ. Սրվանձտյանց, Ս. Հայկունի, Ե. Տեկանց, Վ. Տեր-Մինասյան, Ե. Լալայան և ուրիշներ) անվանել են անգիր զբաղություն, ժողովրդական ծես, հետազայում՝ խաղ (Վ. Բզոյան), ժողովրդական թատերախաղ (Ա. Արշարունի), թատերական ներկայացում (Սրբուհի Լիսիցյան), ավելի ուշ՝ ժողովրդական դրամատիկական ստեղծագործություն և

Ֆոլկլորային թատրոն<sup>19</sup>: Միայն և տարբեր բնույթի խաղերից առանձնացնում ենք խաղերի որոշակի տեսակ՝ դատական խաղերը և նույն տրամաբանությամբ կառուցված շրջանակներում խաղերը, որոնցում ակնհայտ է պարերգական դրամայի օպսիսը կամ տեսարանային կարգը (Աբխտտեղի օփեազ չօտրօզ - ը): Այս խաղերում ենթադրվում են անձ և միջավայր, պայմանական բախում, գործողության պայմանավորված (ծիսային) և տարերային (խաղային) ընթացք, ստեղծաբանություն, գրությունների տարամետ փոփոխություն և ներկայացման այնպիսի պայմանաձև, ուր գիտակցված են օբյեկտն ու սուբյեկտը (դեր և դերակատար), իրականի ու պայմանականի, հանդիսատեսի ու հանդիսացողի սահմանները: Անվանելով դրանք ժողովրդական դրամա, փորձում ենք նաև որոշարկել այդ խաղերի բնույթն ու առանձնահատկությունը՝ սահմանադատել դրաման կամ դրամատիկական մոդելները խաղային բանահյուսության այլ ձևերից, դրամատիկական ծեսերը ոչ դրամատիկական ծեսերից: Գրանով հստակվում է նաև հին թատրոնի ըմբռնումը: Թատերայնությունը, սրբան էլ ավելի լայն հասկացություն լինի (դա այդպես է), թատերական արվեստում չի կարող պատկերացվել դրամատիկականից (կամ դրամատիկական գործողությունից) անկախ: Այդ միասնականության գիտակցումը, որքանով նկատել ենք, թույլ է ժամանակակից հայ թատերագիտության մեջ, թեպետ այս երկու հատկանիշների տարբերակումն ու կապակցումը առկա է անցյալ դարի դրամայի տեսություններում, մասնա-

19 Այս աշխատությունը հիմնականում ավարտված էր, երբ լույս տեսավ էմմա Պետրոսյանի «Հայ ժողովրդական դրամատիկական ստեղծագործության սյուժեներն ու կերպարները» հոդվածը (ՇԵ. «Фольклорный театр народов СССР», изд. «Наука», М., 1985, с. 171—190): Թվում է ֆոլկլորային քառուս անվանումն այնքան էլ հարմար չէ. դա ընդհանուր և անորոշ հասկացություն է և թելադրված ոչ այնքան հեղինակի հարցադրմամբ, որքան վերոհիշյալ ժողովածուի սկզբունքորեն անճիշտ խորագրով: Կարծում ենք, ճիշտ կլիներ ասել թատերական բանահյուսություն, ոչ թե բանահյուսական թատրոն:

17 Նույն տեղում, էջ 106—143, 185—199:

18 Գրամայի կրոնաաշխարհայացքային հիմքերը «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում շարափված են, բայց միակողմանիորեն (աՆ՝ էջ 144—181): Ենչքան կարճ և վերացածաբան, ճշգրտումներ և լրացումներ:

վորապես՝ Ֆրանց Գրիլպարցերի տեսական դատողություններում<sup>20</sup>:

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

Ժողովրդական դրամա հասկացությունը չի շրջանառվել մեր բանագիտական գրականության մեջ: Դրաման տեսականորեն չի սահմանազատվել խաղային բանահյուսության այլ տեսակներից: Փաստական նյութը հավաքվել ու հրատարակվել է սկսած անցյալ դարավերջից (Պ. Պոռշյան, Ռաֆֆի, Գ. Սրվանձտյանց, Ե. Տեկանց, Վ. Տեր-Մինասյան, Հ. Մալխասյան, Ե. Լալայանց և ուրիշներ): Նյութը համակարգված է (Վ. Բոշյան) և այսօր դժվար է նոր փաստեր գտնել շրջանառության մեջ: (Ներկայիս ժողովրդական կենցաղը շունի ազգագրական նախկին հարստությունը, գյուղականից վերածվում է քաղաքային վիճակի): Եվ այնուամենայնիվ, նյութի տեսական քննություն, հատկապես ժողովրդական դրամայի տիպաբանական տարբերակում չի եղել: Առ այսօր ժողովրդական թատերախաղ է կոչվում ամեն մի ծիսային երևույթ, օրինակ՝ հարսանիքը<sup>21</sup>: Վիճելի մոտեցում է սա և գալիս է անցյալ դարից: Պատճառներից մեկը դրամայի և թատրոնի տեսության, նաև դասական գեղագիտության փորձի անտեսումն է: Դա իր հետ բերել է եզրերի, հասկացությունների ու առարկաների շփոթ, մի բան, որ առկա է նաև անցյալի ոռո թատերագիտության մեջ՝ երևում է Պյոտր Մորոզովի, Յու. Վեսելովսկու<sup>22</sup>, Վ. Վսեկոլոզսկի—Գերնգրոսսի աշխատություններում: Անցյալ դարի հայաց-

քը փոխանցվել է նոր հեղինակներին և մինչև օրս չի վերանայվել տեսականորեն: Կարծում ենք, ավելի արտաոց է, երբ դրամա և թատրոն անուններն են տրվում թաղման արարողությանը: Գարեգին Լեոնյանը, նրա հետևողությամբ Գևորգ Գոյանը IV դարի ողբերգություն են համարում Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» մեջ վկայված Գնելի թաղման և Փառանձեմի ողբի նկարագրությունը<sup>23</sup>, այն դեպքում, երբ խորհրդապաշտական ծեսը, որպես նավասարդյան տոնի բաղկացուցիչ, հայոց մեջ եղել է շատ ավելի վաղ՝ բոս Խորենացու, Վաղարշ Ա թագավորի (117—140 թթ.) ժամանակ<sup>24</sup>: Ինչպես կտեսնենք այս գրքի էջերում, հայ Արշակունիների ժամանակ արդեն գոյություն ունեւր թատրոնի խորհրդապաշտական (միստերիալ) տիպը, և հեթանոսական ողբի բարբարոս ձևերից (Փավստոսը նկարագրում է) չէր կարող դրամա ստեղծվել: Հոգևոր կյանքի ի՛նչ աղքատություն պետք է լիներ դրա համար, այն էլ հայ նախարարության ծաղկման ժամանակներում:

Հասարակական կենցաղը, հատկապես հին և միջին դարերում, անեցել է բազում ծիսային դրսևորումներ, եթե շատենք, որ ամբողջապես ծիսային է եղել: Հիմքեր շունենք կենցաղը, որքան էլ թատերային լինի այն, նույնացնելու կենցաղում մշակվող կամ նրա պայմաններում գոյատևող բանավոր ստեղծագործության հետ: Մեսը, երբեմն լինելով լուսատազրկված հավատալիքների մեխանիկական դրսևորում, հասարակական շփման միջավայր և կայուն եղանակներ է ստեղծում անգիր դպրության, մասնավորապես դրամայի համար, ոչ թե ինքն է դառնում այդպիսին: Ծիսականության ուսումնասիրությունը բնավ անկարևոր չէ մեր խնդրի տեսակետից, բայց շփոթենք միջավայրը նրանում գոյատևող երևույթների հետ: Այս մասին խոսելու առիթ եղել է<sup>25</sup>:

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

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

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

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

24 Մովսէսի Խորենացու Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ. Աբեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Քիֆլիս, 1913, էջ 202.

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

Հայ հին և ժողովրդական դրամայի ուսումնասիրության մեջ ելնում ենք և՛ ծեսերից, և՛ խաղերից, երկուսն էլ ընդունելով որպես դրամայի կառուցվածքային սկզբունքը որոշող գործոններ կամ դրամատիկականի դրսևորման տարբեր մակարդակներ: Բայց այստեղ էլ տարբերակում է պահանջվում: Դրամատիկական զգացմունքն ավելի շատ պատահականության ու տարերքի՝ խաղային վիճակի, քան պայմանավորվածության՝ ծիսային վիճակի արդյունք է: Իսկ ծեսը պայմանավորված ու կայուն երևույթ է, որ նախատեսում է թատերայնության զգացում: Հետևաբար, ծեսի ու խաղի միջև ենթադրվում են մոտավորապես նույն հարաբերությունները, ինչ թատերայնության ու դրամատիկի: Միսականությունը խաղային վիճակի կարգավորումն է, ինչպես և թատերայնությունը՝ դրամատիկական զգացմունքի: Թատերական արվեստը այս երկուսի ներքին դիալեկտիկական կապն է: Միսային և խաղային նախահիմքերի հակադրամիասնության գիտակցումը, ըստ էության, նոր է և XX դարասկզբի թատրոնի մարդկանց մղել է այն մտքին, որ թատրոնը տաճարի ու խաղահրապարակի համերաշխումն է, «քրմի ու խաղարկուի» փոխհամաձայնությունը<sup>26</sup>: Այս աշխատության մեջ փորձում ենք դիտել երկու նախահիմքերն առանձին-առանձին և միասնաբար, ըստ նշանային կապերի:

Որպես հարցադրման կարգ և հերթականություն ընդունում ենք դրամայի՝ Արիստոտելի սահմանած վեց մասերը՝ առասպել կամ ֆարուլա (μῦθος), բարք կամ բնավորություն (ἔθος), խոսք (ῥῆσις), միաք (δianoia), տեսիլք կամ անսարանակարգ (ὄψις) և նվագ (μελοποιία)<sup>27</sup>:

Սրանք, ըստ էության, մասեր չեն, այլ համաժամանակյա (սինխրոն) կառուցվածքային տարրեր կամ շերտեր<sup>28</sup>, որոնցից մեկի կամ մյուսի բացառումը խախտում է առար-

կան: Դրաման, որպես գրականություն, Արիստոտելը պատկերացնում է առանց տեսարանակարգի, բրն «ամենից ավելի քիչ է հատուկ բանաստեղծությանը» (... τῆς τῶν ποιητῶν ἐστίν)<sup>29</sup>: Տեսանելի աշխարհը՝ թատրոնը անկախ ու ինքնուրույն է՝ խոսքից դուրս գոյաձև: Դա մի կողմից ենթադրվող իրականությունն է (ըստ Ռոման Ինգարդենի մեկնության)<sup>30</sup>, մյուս կողմից գրական նյութի թատերական-օրինատիկ-հրապարակային իրականացումը՝ առարկայական դետերմինանտը: Համաձայն կառուցվածքային վեց տարրերի՝ Արիստոտելի սահմանած հերթականության, դրամայի հիմքում նախ և առաջ թեման է՝ առասպելը, այժմեական տերմինաբանությամբ՝ միթոլոգիական պայմանաձևը (մոդուս): Բնավորությունը (անձ, կերպար, արխետիպ), ըստ Արիստոտելի տրամաբանության, ենթակա է առասպելին ու նրա սյուժետային կարգավորմանը: Ընդունելով այս սկզբունքը, պետք է ասենք, որ բնավորությունն առարկայանում է, երբ առասպելը ենթարկվում է և հասարակարգին (օպսյս), դուրս գալիս գրականության (Արիստոտելի խոսքու՝ պրեզյայի) սահմաններից: Այստեղ հեղ համար ծագում է ծիսային պայմանաձևի գաղափարը. որն իր հերթին հանգում է խաղային պայմանաձևի:

Երևույթի ներքին տրամաբանությունը, ինչպես նկատում ենք, վաղուց է դիտված, և մեկնաբանության հիմքերն էլ արդեն տրված են: Դա մեզ թելադրում է հարցադրումները ստորակարգել հետևյալ հաջորդականությամբ. ա) միթոլոգիական պայմանաձև, բ) ծիսային պայմանաձև, գ) խաղային պայմանաձև:

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

<sup>26</sup> И. Аполлонская-Стравинская, Христианский театр, СПб., 1914, с. 27—29.

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

<sup>28</sup> Հմմտ. Р. Ингарден, Исследования по эстетике, пер. с польск. М., 1962, с. 164.

<sup>29</sup> Aristotle, p. 28.

<sup>30</sup> Р. Ингарден, с. 165.

հնխարկելելով նյութի բնձեռած հնարավորութիւններին: Սա, իհարկե, պայմանական վիճակ է: Դրամայի կառուցվածքային տարրերը գտնում ենք տարբեր ժամանակներում ու տեղերում, միմյանցից հեռու և անկապ: Կապերը տեսնում ենք ըստ մեր քննախոսութեան նպատակների:

Գ Լ Ո Ւ Խ Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

ՇՂԹԱՅՎԱԾԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ ԿԱՄ ՀՆԱԳՈՒՅՆ  
ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ

Ես փակված եմ բանտում սեփական մարմնիս:

Հին բարեխոնջան պոեմից:

Գիտեմ և զփրատալի ի լեռան Գաբաանդ, որ է Կենտոտոսն Պիտրիզայ, ոչ մտոացայց զՍպանդիարն ի Սաբալանին կալով լերինն և կամ զմեր Արտաւազ ի ծայրս Այրարատայ ի Մասիս լեռոն:

Դրիգոր Մագիստրոս, թուղթ ԼԶ:

Շղթայվածի առասպելի մի քանի հիշատակումներից հայ մատենագրութեան մեջ ամբողջութիւն են կազմում երկուսը՝ Խորենացու «Հայոց պատմութեամբ» վկայվածը, որ շատ հայտնի է, և Դրիգոր Խլաթեցու կազմած «Յայսմաւորք» ժողովածուի տարբերակը, որ տարածված չէ: Առասպելի ավանդման եղանակների մասին Խորենացին ասում է. «զսմանէ երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն», «զրուցեն զսմանէ և պատաւունք» (Ձ. ԿԱ): Այս խոսքերը բերում են վիպական երգի պատկերացում, և առասպելն այդպես էլ դիտված է հայ բանագիտական գրականութեան մեջ: Խլաթեցու տարբերակում այլ բան է ասված. «կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք <...> այսպիսի առասպել դիմօք վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Դրիգոր Լուսաւորիչն»<sup>1</sup>: Այս ակնարկը մեզ հեռացնում է

<sup>1</sup> Г. Халатъянц, Армянский эпос в «Истории Армении» Монсея Хоренского, ч. II, М., 1896, с. 75.

վիպականության պատկերացումներից: Խոսքերը հայտնի են քանազետներին, բայց մեկնաբանված չեն: Զրուցագիրն ա- կամա արձանագրում է մի հին պատկեր կամ հիշողություն նախաքրիստոնեական ժամանակներից: Թվում է, դա ա- կաներ է, և խոսքը հնագույն խորհրդապաշտական դրամայի մասին է: Բայց ակնհերևությունն էլ ապացուցման կարիք ունի: Պետք է, թերևս ավելորդ անգամ, զննել միթոլոգիա- կան պայմանաձևեր նախ վկայության հնությունն ու հավաս- տիությունը պարզելու համար և ապա՝ ընդունելու այդ որ- պես հին դրամայի կառուցվածքային շերտերից առաջինը: «Գեմքերով և տեսարաններով (թէաուռնօֆ)» կամ «գեմքե- րով էին վարում» խոսքերը առիթ են ծառայում՝ խնդիրը վե- րաբժարձելու:

Հայոց ավանդական պատմության մեջ շղթայվածի առասպելանշանը գործում է մի քանի տարբերակներով, ար- տահայտության և իմաստի տարամերժ փոփոխակներով, իսկ արխետիպը կրում է երեք խորհրդավոր անուններ՝ Եր- դաւ, Արտավազդ, Մենք: Առասպելն արտահայտում է սպաս- ման էսխատոլոգիական (վախճանաբանական) գաղափարը, հերոսն իմաստավորվում է որպես անհայտ ու անըմբռնելի ուժ՝ կաշկանդված «յազատն ի վեր ի Մասիս» կամ Վանա- ժայռում: Իսկ պաշտամունքը, որի խորքում միհրականու- թյուն կա<sup>2</sup>, ենթադրում է հակոտնյա զգացմունքներ՝ հույս և տագնապ: Ինչ պայմանաձև է սա, զոյաբանական, սո- ցիալ-պատմական ու բարոյափիլիսոփայական ինչ շեր- տեր է կրում ավանդությունը, կարծես թե պարզ է: Բայց վերընթեռնելով նրա տարբերակները՝ ազգային ու մի- ջազգային, տեսնում ենք մութ անկյուններ, ուր պետք է մեկ-երկու մոմ վառել: Շղթայվածի առասպելի խորքում դրամա տեսնելու մեր միտումը թելադրում է փոքր ինչ այլ կարգի մեկնություն՝ ոչ այնքան պատմական: ու բարոյափի- լիսոփայական, որքան խորհրդապաշտական հիմքերի զըն- նում, ոչ այնքան ազգային-բանահյուսական, որքան թե-

2 Թ. Ավդալբեցյան, Միհրը հայոց մեջ, «Հալազիտական հետա- ղոտություններ» Երևան, 1969, էջ 13—79:

մատիկ-տիպարանական ընդհանուր գծերի համադրական մեկնություն: Ժամանակակից տեսական բանագիտության մեջ շրջանառվում է միթոլոգիական մոդուս (առասպելա- բանական պայմանաձև) հասկացությունը (Կ. Լեի-Ստրոսս), որի լույսի տակ թափառող սյուժեների տեսությունը հին ու պարզունակ է երևում: Ինչպես մեր ընտրած բնաբանն է ասում, միջնադարում եղել է տարբեր միջավայրերում ըս- տեղծվող առասպելների թեմատիկ նույնության կամ համա- նմանության գիտակցումը: Գրիգոր Մագիստրոսի համար, ինչ- պես նկատում ենք, դա պարզ ու անվիճելի էր<sup>3</sup>: Թվում է, XI դարի մտածողը շոշափում էր արդեն միթոլոգիական պայ- մանաձևի գաղափարը:

ՄԻԹՈԼՈԳԻԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶՆՎԸ

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

<...> աշխարհի հեռավոր ծայրին՝ Ալյութիայի ճամփին, սրբազան մի անսպասում: χθονός μὲν εἰς τηλοῦρόν ἴκουσεν πέδου, Σκόλην ἐς ἄλκον, ἄριστον εἰς ἐρημίον.<sup>4</sup>

Գրական հին աղբյուրը՝ Հեսիոդոսի «Թեոգոնիան» վկա- յում է, որ մուլեգնող ուժը շղթայվել է փայտին (խաչի նախա- տիպը), երկնքի ու երկրի միջև: «Պրոմեթևսը փիլիսոփայա- կան օրացույցի ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակն է», — ասում է Կարլ Մարքսը<sup>5</sup>: Գուցե ասենք, թե շղթայվածը մարդկության ստեղծած ամենահին սուրբն է: էսքիլեսի անունով ավանդված ողբերգությունը մեզ հայտնի երկրորդ գրական վկայությունն է, ըստ որի շղթայվածի լեռը մոտ է

3 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, Աղեքսանդրապոլ, 1910, էջ 90—91:  
4 Aeschylus Tragoedia, ed. H. Weil, Lipsiae, 1913, c. 5.  
5 K. Маркс и Фр. Энгельс, Собр. соч., т. I, М., 1938, с. 12.

մեր աշխարհին: Ուժն ու իշխանությունը Պրոմեթևսին տարեբե-  
նն հանգած հրաբուխների երկիր՝ Կովկաս, բարձրացրել հրա-  
բաժակ, երկաթածին ( σιδηροσίχκος ) լեռների գագաթները,  
դրել երկնքից իջնող հրեղեն մուրճերի հարվածների տակ:

Սկսելով առասպելի հունական տարբերակից, բառեր  
վկայաբերելով, մակդիրների դիմելով, նպատակ շունենք  
վերապատմել հայտնի զրույցը: Հունական աղբյուրների բա-  
ռապաշարում ու պատկերներում անուղղակիորեն ի հայտ է  
գալիս առասպելի թերևս նախնական մտահղացման օնթո-  
լոգիան<sup>6</sup>: Միջավայրն ու առարկաները՝ քարածայռ, շղթա,  
մուրճ, կայծակ, պարզ գեղարվեստական պատկերներ չեն  
մեզ համար, այլ (մեր հետապնդած խնդրի տեսակետից)՝  
խորհրդանշային արժեքներ: Առասպելն իր բոլոր փոփոխակ-  
ներով կապվում է երկաթի ու հրի պաշտամունքի հետ<sup>7</sup>: Շրջ-  
թայվածը բնության շճանաչված ուժերի սիմվոլացումն է,  
էսքիլեսի ողբերգության մեջ մարդկայնացված: Ավելին՝ սա-  
ուժի, որպես այս հասկացության վերացական ըմբռնման,  
այլաբանությունն է: Ուժն իմաստավորված է որպես բնու-  
թյան հավաքականություն, մարդկային դեմքով ու կերպա-  
րանքով, ինքն իր ամբողջամբ կաշկանդված և ձգտում է

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

7 Հմմտ. Թ. Ավդալբեգյան, նշվ. աշխ., Կողմնորոշվում ենք հիմնա-  
կանում այս աշխատության գրույթներով:

ազատագրվել, ճեղքել իր իսկ գոյաձևը կազմող նյութական  
կապանքը: Բնության և մարդու մեջ նիրհող անհայտ ուժի  
տարերային գիտակցումն է այս, որ պետք է արտահայտվեր  
միթոլոգիայի ձևով, և դրան պետք է տրվեր մարդկային  
վիճակի տեսք: Հին ասորաբաբելական գրականության մեջ  
այդ գիտակցումը վաղուց հանգել էր միաստիկայի և բոլոր  
ազատագրման գաղափարին: Այս գաղափարը շատ ավելի  
ուշ սեփականացնելու էր քրիստոնեությունը, հասցնելու էր  
Նարեկացու միաստիկական ողբերգությանը և շեքսպիրյան  
Համլետի «երանի այս պինդ, խիստ պինդ մարմինը հալվեր  
ու լուծվեր»<sup>8</sup>, «երբ այս մահացու կապանքը մեզանից թոթա-  
փած լինենք»<sup>9</sup> խոսքերին: Մեր ժամանակներում էլ մտքի  
ազատագրումը իմաստավորվում է շղթայվածի միթոլոգի-  
մով<sup>10</sup>:

Մեր առասպելը տալիս է բնության և մարդկային ուժի  
ազատագրման նախնական և սինկրետիկ գիտակցումը: Ազա-  
տագրված ուժի խորհրդանիշը կրակն էր՝ երկաթե մուրճի  
հարվածից պոկվող կայծը, որ նույնացվում էր երկնքից իջ-  
նող, մեկ ուրիշ անհայտ զորությունից ծնված սարսափի՝  
կայծակի հետ: Կրակը երկաթը նվաճող ուժն էր, իսկ եր-  
կաթը՝ այդ ուժի աղբյուրը, որ «ղամենայն պնդութիւն նուա-  
ճէ և ինքն հրով և եթ նուաճի»<sup>11</sup>: Շղթայվածը, որպես գոյա-  
բանական խորհուրդ, այս դիալեկտիկայի կրողն է, որպես  
բարոյական իմաստ՝ չարի և բարու հակադրամիասնություն-  
նը, իսկ փիլիսոփայական ավելի լայն իմաստով (դա կտես-

8 Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, Թարգմանություն 2. Մասնհյանի,  
Երևան, 1951, էջ 13:

9 Նույն տեղում, էջ 50:

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

11 Նոր բառգիրք հայկական լեզուի, հ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 686:



նենք)՝ ժամանակը, ներկայի ու անցյալի համատեղ ներկայությունը<sup>12</sup>: Խորհրդապաշտությունը նշմարվում է նաև էսքիլեսի անունը կրող ողբերգության սյուժետային կառուցվածքում, որ, ըստ էության, արիստոտելյան միթոսի՝ դրամայի նախնական տարրի վերարտադրությունն է: Գործողությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրճի հարվածներով և ավարտվում որոտ ու կայծակով. շղթայվածն սկզբում լեռան գագաթին է, վերջում գահավիժում է տարտարոսը: Առասպելաբանական խորհրդապաշտությունը կրկնվում է գրական-դրամատուրգիական մշակմամբ:

Առասպելի հնագույն պատումներից մեկի համաձայն, որը գիտենք Պլատոնի «Պրոտագորասից», ըմբոստացող տիտանը կրակը հափշտակել է ոչ թե Զևսի բնակարանից, այլ Հեփեստոսի դարբնոցից<sup>13</sup>: Կովկասի գագաթներին էլ այդպեսի մի դարբնոց կա: Ամպրոպային մի աստվածություն՝ նարտական Բաթրազը, որ հանգստանում է երկնային դարբին Կուրդալագոնի մոտ, ժամանակ առ ժամանակ հրեղեն մուրճով զարկում է կովկասյան գագաթներին և գըրդացնում երկիրը: Երբեմն էլ նա հասնում է Արարատյան դաշտ, և էջմիածնի բնակիչները գորգ են փռում նրա ոտքերի տակ: Այս ավանդությունը վկայաբերում է Ֆրանսիացի արևելագետ Ժորժ Դյումենդիլը<sup>14</sup>, թերևս շկոհակալով, որ գործունեք արդեն հայ ավանդության հետ, իջնողը վիշապամարտ Վահագն է, իսկ գորգը... թերևս վիշապագորգ: Խորհրդանշայինն իջման գաղափարն է, կապված իսկապես էջմիածնի հետ, և հանդ ուռնավորի պատկերը, որոնց հանդիպելու ենք ուշ՝ Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքում:

<sup>12</sup> Պրոմեթեայան խորհրդանշի շատ շերտեր մնում են շրջահայտված: Մեկնարաններին ավելի շատ հետաքրքրել է բարոյագաղափարական իմաստը, շղթայվածի հերոսական-ոռմանտիկական բնավորությունը: Ա. Լուսին Նույնպես այդ է ներշնչում (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 258—306):

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

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

Ո՛ր է տանում ի վերջո այս խորհրդանշի տրամաբանությունը:

Պրոմեթեայան թեման, իր խորհրդապաշտական շերտում, անմիջական կապ ունի պարսից Միթրայի և հայոց Միհրի պաշտամունքների հետ<sup>15</sup>: Պրոմեթեա անվան ստուգաբանությունն էլ այս առումով կարևոր է: Արևելագետ Մ. Բոդրիի կարծիքով, անունը ծագում է սանսկրիտ pra-manta բառից: Դա նշանակում է փայտե ձող, որը պատեցրել են սկավառակի կենտրոնում (շմոռանանք այս սկավառակն ու պտույտը) բացված անցքում՝ կրակ ստանալու նպատակով: Հնագարում այս եղանակով կրակ ստացողը կոչվել է պրամատու<sup>16</sup>:

Ուրեմն, այսպե՛ս է կրակը գողացվել աստվածներից: Բայց մենք ունենք մուրճի ու զնդանի, երկաթի ու կայծքարի գաղափարները, և կրակապաշտության աստվածներն էլ քարածին են, ինչպես նարտական Բաթրազը<sup>17</sup>, շղթայված են ժայռին կամ կաշկանդված են քարում, ինչպես հայոց Մհերը:

Պրոմեթեա անվան հին հունարեն նշանակությունն է կանխատեսող<sup>18</sup>: Եթե բառն ստուգաբանելք դարձյալ սանսկրիտի օգնությամբ, կհանդիպենք նախախորհուրդ իմաստին (pra-նախ, սկիզբ, mantu-խորհրդակցել)<sup>19</sup>: Սա նույն բան տրամաբանական է երևում, ինչպես պրամատուսը: Առասպելում կա կանխատեսման գաղափարը: Շղթայվածին հայտնի է շղթայողի՝ Զևսի վախճանը, և Զևսն ուղարկում է Հերմեսին՝ կորզելու նրանից այդ գաղտնիքը: Առասպելի սյուժետային այս կեսն ակնարկվում է պարզորեն Պլատոնի «Գորգեասում»<sup>20</sup> և Լուկիանոսի «Աստվածների զրույցում»<sup>21</sup>: Լիսիասի, Քսենոֆոնի և այլ հիշատակումներից հայտնի է, որ Պրոմեթեաը նախքան ողբերգության հերոսի

<sup>15</sup> Թ. Աղալբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 36 և շարունակ:

<sup>16</sup> П. Лафарг, Экономический детерминизм, М., 1923, с. 271.

<sup>17</sup> Հմտ. Ж. Дюмезиль, նշվ. աշխ., էջ 65:

<sup>18</sup> Greek-English Lexicon, Oxford, 1968, p. 1489.

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

<sup>20</sup> Платон, т. I, նշվ. հրատ., էջ 360:

<sup>21</sup> Лукиан, Сочинения, т. I, М., 1915, с. 49—50.

վերածվելն ունեցել է ծիսական խորհրդանիշի իմաստ, և հին Հունաստանում բազմաթիվ այլ տոնների կողքին եղել է Պրոմեթեյա կոչվող տոնը, որ հավանաբար կապված է եղել կանխատեսման խորհրդի հետ: Կանխատեսումը, ինչպես հայտնի է, այնքան էլ հեռու չէ կրակի ու ծխի խորհրդապատկերներից: Հիշենք դելփյան գուշակավայրը: Այստեղ Պրոմեթեաս անվան երկու ստուգաբանություններն էլ տրամաբանական են: Անկախ այս ամենից, պրոմեթեասյան առասպելում կա Մեսսիայի գաղափարը՝ մի բան, որ առկա է բոլոր հին ժողովուրդների ծիսական ավանդներում<sup>22</sup>: Երբ իշխանություն և աստված նույնանում են բոնության գաղափարի հետ, ինչպես էսքիլեսի ողբերգությունում է, ստեղծվում է նրանց հակոտնյան՝ թաքնված, կալանավորված կամ հեռու մի տեղ շղթաված, որի գալստյանն սպասում են որպես անհայտ մի ուժի հայտնություն: Պրոմեթեասյան թեման այս կետում սպառվում է, քանի որ առասպելաբանական ցիկլում կա նաև ազատագրված Պրոմեթեասի գաղափարը:

Շղթավածի միթոլոգիան կիմաստազրկվեք մեզ համար, եթե նրա զուգահեռը չլիներ Առաջավոր Ասիայում ու Կովկասում: Հավերժական կալանավորի գաղափարն ավելի խորիմաստ է (ուժը չի ճեղքում իր էությունը կազմող կապանքը), քան ազատագրված հերոսին: Համեմատելով հայոց Արտավազդին ու Վահագնին, որոնք ծնվել են նույն կրոնաաշխարհայացքային հողում, Թ. Ավդալբեգյանը հանգում է այն եզրակացության, որ Արտավազդի առասպելն ավելի խորիմաստ է, որպես տառապող ուժի վիճակ<sup>23</sup>: Արտավազդը ու Մհերը հավերժորեն շղթաված են, որ նշանակում է, թե ուժն անհայտ է՝ միախառնված են շարն ու բարին, և հայտնի չէ՝ ինչ է բերելու ազատագրումը:

22 Առասպելում կա նաև «վերին դատաստանի» գաղափարը: Ըստ հունական մի ավանդության, Հեփեստոսը բողոքում է Զևսին, թե անդրաշխարհում խառնվել են արդարներն ու մեղավորները. հայտնի չէ՝ ովքեր են Երանելիների կղզում, ովքեր Տարտարոսում: Զևսն ասում է, որ Պրոմեթեասին պետք է պարտադրել, «որ նա մարդկանց զրկի կանխատեսման շնորհից» (ՍՊԱՏՈՆ, նշվ. հրատ., էջ 361):

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

Բայց մինչ այս կետին հասնելը, անդրադառնանք իրանական տարբերակին:

«Ի պարսից առասպելեաց. յաղագս Բիւրասպի Աժդահակայ», — կարդում ենք Խորենացու առաջին և երկրորդ գրքերն ընդմիջարկող հատվածը: Խորենացին առասպելը կարդացել է «ի քաղղեական մատենի» և քանի որ նա ամենուրեք շինտրում է պատմական հիմքեր, կարդանք առասպելի ոչ հրաշապատում հատվածը: Բյուրասպի Աժդահակը (պարսկ. բյուրանժույզ վիշապ) այստեղ երևում է սոցիալական հերոսի գծերով: Թվում է, համայնավարության վաղ վարդապետներից մեկի այլաբանական պատկերն է այս: «Հասարակաց զկենցաբս Էամէր ցուցանել ամենեցուն, և ասէր՝ ոչ ինչ իւր առանձին ուրուք պարտ է լինել, այլ հասարակաց. և ամենայն ինչ յայտնի և բան և գործ. և ի ծածուկ ինչ ոչ խորհէր, այլ զամենայն յանդիման արտաքս բերէր լեղուով զծածուկս սրտին: Եւ զել և զմուտ բարեկամացն որպէս ի տուրնջեան նոյնպէս և ի գիշերի սահմանէր»<sup>24</sup>: Աժդահակը գործել է բացահայտ, հրապարակավ, հերոսի նման: Նրա երկրորդ անունն է Կենտորոս Պյուրիգա (հուն. κεντρον - սանձող, πύργος - կրակ)<sup>25</sup>. Նշանակում է սրբազան հուրը սանձող: Սոցիալականն ու խորհրդապաշտականը կարծես համերաշխ են Բյուրասպի Աժդահակի դիմագծերում: Այս խենթը կամ առաքյալը հայտարարվել է վիշապ և ամբոխահալած եղել: Ամբոխը, ինչպես պատմում է Խորենացին, «յանկարծօրէն հասանէ ի վերայ՝ վնաս առնելով սաստիկ. այլ յաղթէ բազմութիւն, և փախստական լինի Բիւրասպ. և հասեալ սպանանեն զնա մերձ ի լեռանն, և ընկենուն ի վիճմեծ ծծմբոյ»<sup>26</sup>:

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

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

25 Древнегреческо-русский словарь, т. 1, с. 935, т. 2, с. 1442.

26 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 90:

«իթրլը գիւական պայմանաձեւը»<sup>27</sup>: Պատմական ինչ-որ իրողություն վերարտադրվել է այդ պայմանաձեւում, մի երևույթ, որին հանդիպելու ենք նաև հայոց ավանդական պատմագրության մեջ՝ պատմական փաստերի առասպելացում: Աժդահակի սուսսպելի՝ հորենացու բերած առաջին հատվածն ավելի միթոսային է: Աժդահակն այստեղ վիշապ է (հորենացու բմբուռնումով՝ մարդ, վիշապից ծնված ու վիշապներ ծնող իհարկե՝ այլաբանություն), և նրան շղթայում է հրապաշտոն Հրուզենը, որ «Շահնամեում» դառնում է Զոհակ-Դահակ վիշապին հաղթող Ֆերիդուն, «Ընձենավորում»՝ Ֆրիդուն: Հրուզենը նույնպես խորհրդանշում է նախախնամության գաղափարը, ինչպես Հեփեսոսը հունական առասպելում: Նա Բյուրասպի Աժդահակին պղնձակապ (երկաթի խորհրդանշը չի գործում) քար է տալիս «յայբս ինչ լերինն և կապել, և զինքն անդրի բնդդեմ նորա հաստատել, յորմէ պակուցեալ, հնազանդեալ կայ շղթայիցն, և ոչ զորէ ելանել և ապականել գերկիր»<sup>28</sup>: Իրանի Դմբավանդ քաղաքի բնակիչները ամեն տարի աշնանամուտին տոնում են հրամեծար Հրուզենի հաղթանակը<sup>29</sup>: XVII դարի ֆրանսիացի ճանապարհորդ Փան Շարդենը, որ շատ բան է տեսել պարսկական արևելքում, տեսել է նաև Մեհրգան կոչվող հրապաշտությունն այդ տոնը<sup>29</sup>: Մեհրգանը հիշատակված է նաև «Շահնամեում»<sup>30</sup>, կոչ-

27 Այս առասպելի պատմական հիմքը համարվել է Կավե անունով դարբնի ապստամբությունը (Մ. էմին, Վէպը հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1851, էջ 65) և մազդակյան աղանդի շարժումը (Ն. Ակիեյան, Բյուրասպի Աժդահակ և համայնավարն Մազդակ հայ ավանդակների մեջ ըստ Մովսեսի հորենացու, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1936, էջ 15): Ակիեյանի տեսակետը մերժվել է (Բ. Չուգասոյան, Հայ-իրանական դրական անշուքություններ (5—8-րդ դդ.), Երևան, 1963, էջ 62—90, Ավ. Շահումյան, «Շահնամեն և հայկական աղբյուրները, Երևան, 1967, էջ 112—114): Հայտնի է, որ համայնավարական վարդապետություն Իրանում եղել է Մազդակից առաջ, որը գործել է Կավադ Ա-ի (488—531) թագավորության շրջանում (Ն. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Երևան, 1968, էջ 107—108):

28 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 90:

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

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

վում է և Միհրաշան (Միհր աստծո և ամսվա անունով), նշանակում է, հավանաբար նոր իմաստով, աշնանամուտ<sup>31</sup>:

Նվ Հրուզենի հաղթանակի գաղափարը, և շղթայված Բյուրասպի Աժդահակի առասպելը կապվում են միհրականության հետ: Բայց պարսից առասպելում իրավիճակը շրջված է<sup>32</sup>: Հերոսը շղթայվածը չէ, այլ շղթայողը (ոչ թե Պրոմեթեոսը, այլ Հեփեսոսը): Նախախնամությունը, որպես բարի ուժ, կաշկանդել է մոլեգնությունը՝ վիշապակերպ կրակը գրել է փակի տակ: Կրկնվում է Սպանդհարի (Իսֆանդիար) Սաբալան լեռան վրա կաշկանդվելու իրադրությունը: Շղթայվածի հակասականությունը, որը թվում է, ավելի հին շիրտ պետք է լինի, լուծված է դրական ու բացասական բեմբունների երկատումով: Գոյաբանական ու սոցիալ-պատմական շեղումները տակն ու վրա են եղել: Պարսից մազդեզականության տեսակետից սա տրամաբանական է, ժողովրդական հայացքի տեսակետից՝ անտրամաբանական:

Առասպելի գաղափարաբանական շեղան ավելի պատճառաբանված է երևում և ավելի սուր միհրականության ու մազդակիզմի հողում: Միհրը արևի ու լույսի աստվածն է, իսկ արևն ու լույսը հավասար են բաժանված հասարակության բոլոր անդամներին: Պաշտամունքն ինքնին թելադրում է հավասարության ու համայնավարության գաղափարները, եթե նկատի առնենք, որ առասպելաբանական դիտակցության մեջ բնությունն ու հասարակությունը, բնագիտությունն ու հասարակագիտությունը սինկրետիկ ամբողջություն են: Կրակն ու լույսը հավասար բաժանվելիք միակ նյութն են. «այն չի պակասում, երբ ուրիշն էլ է օգտվում նրանից»<sup>33</sup>,

31 Բառարան պարսկերեն, կաղմ. Գ. Տեր-Նովհաննիսյան, Կ. Պոլիս, 1826, էջ 365:

32 Նմանադրություն կա, թե հորենացին վերարտադրում է երկու առասպել, և վերնագիրը պետք է ընթերցվի «Յազագս Բիւրասպայ և Աժդահակայ» (տե՛ս Ավ. Շահումյան, նշվ. աշխ., էջ 118): Հնարավոր է, որ երկու պատմական հիմքեր միացել են մեկ միթոլոգիական պայմանաձեւում, բայց հորենացին նման ընթերցման հիմք չի տալիս: Նշանակում է՝ պայմանաձեւը երան է հասել ամբողջական տեսքով: Գրիգոր Մազիստրոսի հիշատակումն էլ այդ է ստում (թղթեր, էջ 90—91):

33 Лукьян, Сочинения т. I, նշվ. հրատ., էջ 46:

ասում է Լուկիանոսի Պրոմեթեոսը: Կրակի հալածար՝ բաժանման գաղափարը կարող է իսկապես շատ հին լինել՝ նախնադարյան դուալիզմի ծնունդ: Բյուրասպի Աժդահակը այդ գաղափարի մարդակերպ խորհրդանիշն է<sup>34</sup>, նա պատրժվում է, որպեսզի բացվի Միթրայի՝ իրանական մեսսիայի ճանաչարհը, թեպետ Աժդահակն էլ մեսիայի մի փոխակերպում է: Երկու մեսիա չի կարող գիտակցվել մեկ վարդապետության մեջ, որքան էլ նրանք նման լինեն: Բայց ժողովրդական ավանդությունը կարող է նույն գաղափարը հուլովել տարբեր առասպելներում տարբեր անուններով, պահել նույն առասպելի ու նույն հերոսի շատ տարբերակներ, պայմանաձևով մեկնել բնության կրկնվող և հասարակության ու պատմության չկրկնվող երևույթները:

Միթրոզոսը միշտ հին է և ունի պոտենցիալ գոյություն, իսկ պատմական փաստը՝ միշտ նոր ու եզակի: Միթրոզոսն ունի եզակի մերածվում է ընդհանրականության և ժողովրդական հիշողության մեջ ամրակայվում խորհրդապատկերներով, ստեղծում էսթետիկական գոյաբանություն և առասպելաբանական իմացաբանություն<sup>35</sup>: Առասպելում պատմական ուժերը վերածվում են բնության ուժերի, բնության ուժերը՝ հասարակական օրենքների: Հնադարյան մարդը չի անջատում բնությունը աստվածներից, հասարակականորեն ճանաչված ուժերը բնության անճանաչելի ուժերից, մեկի միջոցով սիմվոլացնում է մյուսը, կապ ստեղծում կրոնի, բնության, բարոյականության ու քաղաքականության միջև: Այդ կապն իրականանում է միթրոզոսի կապմանաձևով, որը անհատի ու նրան շրջապատող երևույթների աշխարհի, մարդու և տիեզերքի միասնության գեղարվեստական նշանն է, Կանտի լեզվով ասած՝ «ինքնագիտակցության տրանսցենդենտալ միասնություն»<sup>36</sup>:

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

համար՝ նաև բնականն ու սոցիալ-հասարակականը: Հնադարյան մարդը եթե կարողանար տարրանջատել այս շերտերը, նրա տիեզերքը կխախտվեր՝ շղթայվածը կազատվեր իր կատանքից ու կկործաներ աշխարհը: Եվ մարդը չէր իմանա իր տեղը աստվածների և բնության, գերբնականի (անբացատրելիի) և բնականի (բացատրելիի) արանքում: Առասպելը նրան տալիս է ունիվերսալ մոդուս և ամեն ինչ դարձնում բացատրելի: Մարդը և աստվածները, բնությունը և հասարակությունը, ըստ առասպելաբանական հայացքի, պետք է համերաշխ լինեն, և որպեսզի այդ համերաշխությունը չխախտվի, անհայտ ուժի շղթան պետք է ամուր մնա: Ուտի, բուրբ շղթայվածների գլխին մի ուռնավոր (մրճահար, դարբին) է կանգնած: Առասպելի իրական վերսիսյում, ինչպես նկատեցինք, հակասությունը պարզ լուծում ունի. չարն ու բարին բեռնացված են տարբեր կետերում: Գա, իհարկե, ժողովրդական աշխարհայացք չէ, այլ գալիս է պարսից զրադաշտական կրոնից<sup>37</sup>: Հունական առասպելում շղթայվածը դրական ուժ է, բայց այս մասին էլ գլուխը մշակված գրականության միջոցով:

Առասպելի կովկասյան և առաջավորասիական մշուս վերսիսյանը կարծես ավելի «մաքուր» նախնական տեսքով են ներկայացնում իրավիճակը: Անհամեմատ հակասական են երևում հայկական Արտավազը, Շիրարն ու Մհերը, վրացական Ամիրանին, իմերեթյան Ռոկապը, նարտ-Օսեթական Ամրանը, արխազական Աբոսկիրը և անգամ այս միջազայրից հեռու սերբական էպոսի հերոս Մարկո Կոպկովիչը: Այստեղ էլ կան հնաբարյան ու միջնադարյան (քրիստոնեական հայացքի ենթարկված, գրական մշակումով անցած) շերտեր: Վրացականում, ինչպես պարզ երևում է Վս. Միլլերի, Ա. Խախանովի, Ի. Զավախիշվիլու, Մ. Զիկովանու ևսումնասիրություններից<sup>38</sup>, հին ու նոր շերտերն ալնհայտ են:

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

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

34 Թ. Ալլալբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 50:

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

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

Վիշապների ու դևերի դեմ կովող Ամիրանին դիվացման է ենթարկվում, կամ, ավելի ճիշտ, ի հայտ է գալիս նրա դիվական էությունը, երբ հանդիպում է քրիստոնեական աստծուն: Թվում է, Կովկաս է հասել մի հին առասպել (կամ Պրոմեթեոսի առասպելն է Կովկասից հասել Բալկաններ), ստացել միջնադարյան գունավորում և տարարեկվել ժողովրդական պատումներում: Բարի ուժը, որ Ամիրանին է, մոլեգնում է ու դառնում խենթ: Ամիրանին ուզում է բռնադատել աստծուն, թե՛ հանիր մինչև երկրի խորքը՝ թաղված իմ գավազանը: Ուրեմն, երկրի սկզբառակը պատվում է Ամիրանի գավազանի շուրջը, և Ամիրանին, եթե հիշենք Պրոմեթեոս անվան Բողբի ստուգաբանությունը, պրամատուս է՝ հրաստեղծ: Նկատի առնենք նաև Ամիրանի անվան՝ Մանի ստուգաբանությունը՝ արեգակ<sup>39</sup>: Աստված հանում է ձողը: Եթե սիմվոլիկա ենք տեսնելու այստեղ (և ուրիշ ինչ կարելի է տեսնել), ասածն դեմ բմբոսացող ուժը զբրկվում է հրաստեղծի ու հրապաշտի վիճակից: Աստված անիծում է նրան և շղթայում լեռան բարձրունքում, ինչպես Զևսը Պրոմեթեոսին: Նրա կալանավայրն է դառնում Աբուլ լեռը: Զրույցի շարունակությունը համախոս է հայկական առասպելին: Շունը լիզում է տիրոջ շղթաները, և ամեն հինգ-շաբթի երկրի խորքից դուրս է գալիս մի դարբին (Հեփեստոսի քուրմը) և ամրացնում շղթան: Ուռնավորը հայտնրվում է լեռան գագաթին՝ հրաբխի ժայթքման տեղում՝ կռելու կրակն ի բաց արձակող դյուցազնի շղթան:

Միջնադարյան-քրիստոնեական մեկնությունը շղթայվածի վիճակին տվել է բարոյափիլիսոփայական իմաստ: Ամիրանին սպասում է վերջին դատաստանի օրվան, ինչպես Վանա Ազոավու քարում կաշկանդված Մհերը, «չուր Քրիստոս գա դատաստան»<sup>40</sup>: Վերջին դատաստանի գաղափարը միհրականության մեջ էլ կա, բայց այս դեպքում դատելու է Միհ-

րը<sup>41</sup>: Մհերի Ազոավու քարից ելնելու հավատալիքում ժողովրդական մեկնություն է ստացել Միհրի՝ ժայռից ծնված լինելու գաղափարը: Նկատենք, որ Մհեր անունը նույն Միհրեն է՝ սեռական հոլովաձևով<sup>42</sup>:

Գոյաբանական և ընկերային (սոցիալական), բնափիլիսոփայական և սոցիալ-փիլիսոփայական մոտիվները, որ միասնական ու նույնական են խորհրդագաղափարական ծեսերում, սինկրետիկ և ավելի իմաստալից ալլաբանություն են ենթարկված Սասնա վեպի վերջին ճյուղում: Հողը թուլանում է բմբոսացող ուժի ծանրության տակ.

Գետին հեռքե թուլացիր էր,  
Ձին կը խբբվեր մոռն խողին.  
Խող չէր դարբի հեռև Մհերեն<sup>43</sup>:

Հողը և՛ բնությունն է, և՛ հասարակությունը: Բնությունը, բաց ժողովրդական պատկերավոր մտածելակերպի, չի կարող դիմանալ իրենից ծնվող ուժին: Դա նշանակում է, որ մարդկւթյունը դեռ պատրաստ չէ դատաստանի օրվան, դեռ չեն ծնվել հերոսին սատարող ուժերը, հերոսը մենակ է, չունի հասարակական հենարան.

Իսան հրմլա մանդրբեր ա,  
Ես օր .յելնիմ, դոս .յիգամ,  
Էդ հող ընձի ղվերու<sup>44</sup>:

Մեսիայի ժամանակը հեռու է, և ուժը զսպված է. նա սպասում է «չուրի գետին խաչիմնա»: Սա ժողովրդական ամենափմաստուն վճիռն է՝ ուժի ամրություն և մեկուսացյալ վիճակ, զսպված բողոք և անպատրաստ աշխարհ: Հողն ինչքան պետք է «խաչիմնա», որ կարողանա աճեցնել «ցորեն քրնց մասուր» և «գարի քրնց ընգուզ», կարողանա դիմանալ

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

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

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

44 Նույն տեղում, էջ 247:

39 Թ. Ավդաբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 51: Ուսումնասիրողները սովորաբար անշատում են կրակի և արևի պաշտամունքները, բայց շղթայվածի առասպելի կովկասյան տարբերակներում, նաև հայ ժողովրդական էպոսում, դրանք մերձենում ու նույնանում են:

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

տիեզերական ցնցումին: Յնցումը լինելու է անհավասարակշիռ վիճակից և ստեղծելու է նոր հավասարակշռություն: Մտածվում է բնության ու հասարակության երևակայելի գոյաձևերի աներևակայելի համերաշխությունն ու ներդաշնակություն: Պատվում է տիեզերական համաստեղությունների օղակը՝ «չարիսի ֆալաքը», որպեսզի կանգ առնի մի օր իր ամենաճշգրիտ կետում՝ մարդու և աշխարհի վերջնական համերաշխության սահմանում: Սպասման խորհրդանիշը շրջափակված է երկաթե սուրը քարում կաշկանդած Մարկոն, իր հրեղեն նժույզի հետ ժայռում փակված Մհերը: Իսկ հույսի գաղափարը սիմվոլացված է կնոջ պատկերով: Գա այն կույսն է, որ զնում է վառելու իր ճրագը Մհերի հավերժական հրից: Մհերի քարի ճեղքից լույս է երևում, և հանգած մարխը ձեռքին մի աղջիկ մտնում է այնտեղ՝ «էն ումուտով, թէ Ժամն ին»: Սա, ըստ երևույթին, հրապաշտության տաճարի հուշն է՝ պահպանված հայ ավանդության մեջ, քարակոփ եկեղեցին, որպես Փրկչի բնակարան և այրվող մոմը, որպես զոհաբերության գաղափար: Աղջիկը մտնում է ներս, քարը փակվում է: Աղջիկը մնում է Մհերի հետ փակված մեկ տարի (տասներեկու ամիս, հինգ օր, ըստ հայոց հին օրացույցի): Հայրը աղջկան սպասում է մեկ տարի, իսկ Մհերի բանտում տարին անցնում է ինչպես մեկ օր:

Արշիկ զճրագ կպուց.  
Ինչ տու բացվալ, էլավ տու,  
Ձճրագ առից, էկավ տուն<sup>45</sup>:

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

<sup>45</sup> Նույն տեղում, էջ 507:

Առասպելը տարածված է աշխարհով մեկ: Բալկաններից մինչև Իրանական բարձրավանդակ (Սաբալան, Դրմբավանդ), այնտեղից մինչև Կովկաս (Աբուլ) Այրարատյան աշխարհ և դեպի հյուսիս՝ Ազովի ծով, ամենուրեք կա շրջափակվածի լեռ ու ավանդության մի տարբերակ: Եվ, այսուամենայնիվ, առասպելն այնքան է կապված հայ բնաշխարհին, որ եթե ուզենք արմատախիլ անել, լեռ ու հող տակն ու վրա կլինի: Բայց հողն ամուր է մեր ոտքերի տակ, և առասպելի խորհրդավոր միջավայրը՝ մեր հայացքի առջև Կանգուն է լլան Մասիս, իր հակայատեսիլ ճեղքվածքով, միջօրյա արևի տակ ճաքճքում է Երասխի հնադարյան հունը, կորվիրապի բլրին (նկ. 1) կանգնած է Լուսավորչի մատուռը, պեղվում են հին Արտաշատի հետքերը, և շամբուներում արածում է կինճը՝ հայոց վերջին հեթանոս թագավորի առասպելանշանը:

Հայ առասպելը բոլոր գծերով համախոս է բնոջանուր պայմանաձևին և իր խորհրդանիշերով, որոնք մեզ համար առարկայորեն շոշափելի են, ամուր է նստած մեր հողին:

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

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

չուն[ք] մին սպիտակ և մին սեաւ կու լիզեն հանապազ զշղթայսն Շիգարայ և ի տարելիցն ի մազն գայ, որ թէ կտրի նա ելանէ և զաշխարհս անցուցանէ: Վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնաւք՝ թէ ի տարեկապն ի Նաւասարդի ի Ա. ամենայն գործաւոր զիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ դարբինն և այլն ամենայն: Զի կապն Շիգարայ, որոյ մեկ մազն եկեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամրանայ և ոչ ելանէ և անցուցանէ զաշխարհս: Այսպիսի առասպել դիմօք վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչն: Եւ իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ խափանել այսու. որ կարգեաց ի Նաւասարդի ի Ա. տօնել ս. Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու: Զի սուտն և առասպելն խափանեացի և սուրբն և ճշմարիտն հաստատեցի ի փառս Քրիստոսի (աստուծոյ մերոյ)»<sup>46</sup>:

Մեր առջև, ինչպես նկատում ենք, շտարածված մի պատումն է Արտավազդի առասպելի, որ հայտնի է առավելապես Խորենացու գրական մշակումով:

Որպեսզի պատկերն ավելի պարզ լինի, մեկ անգամ ևս կարդանք Խորենացու տարբերակը:

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

<sup>46</sup> Բնագիրը հրատարակվել է «Բաղմավեպում» (1877, էջ 276), որտեղ բացակայում է մեր հիմնական կովանը՝ բլաгословіе բառը: Զրույցը երկրորդ անգամ հայտնվել է Գ. Խալաթյանցի նշված աշխատությունում (մ. 11, էջ 73—75)՝ Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի մեկ ձեռագրի, «Բաղմավեպի» տարբերակի և Ալեքսանդրապոլի «Ս. Աստուածածին» եկեղեցու շորս ձեռագրերի (XVII դ.) հիման վրա: «Եւ թէատրոնօք ни в одной рукописи нет», հիշեցնում է Խալաթյանցը, բացառություն համարելով վենետիկյան ձեռագիրը: Մինչդեռ, Խալաթյանցը «Յայսմաւորքի» ձեռագրերը հասնում են 700-ի, որոնցից 200-ը ներկայումս Երևանի Մաշտոցի անվան մատենադարանում են: 1980-ին բանասեր Մայիս Ավդալբեկյանը իմ ուղարկությունը հրավիրեց դրանցից երկուսի վրա՝ 4876 (1477 թ.) և 5313 (1465 թ.), որոնցում կար մեկ հետաքրքրող լեզվական վկայությունը: Հիմք են ընդունել 4876 ձեռագիրը (էջ յա). փոքր հավելումները Խալաթյանցի հրատարակածից են:

<sup>47</sup> Խաբենացի, նշվ. հրատ., էջ (9): Զրույցն ընդմիջարկված է պատմական ավանդույթյամբ թելադրված խոսքերով, որոնք բաց են թողնում Գրանց կանդղադառնալք ըստ անհրաժեշտության:

կամբջան Արտաշատ քաղաքի՝ որսալ կիննս և իշավայրիս զակամբք Գինայ, աղմկեալ իմն ի ցնորից խելագարանաց, ընդ վայր յածելով երիվարան, անկանի ի խոր իմն մեծ, և խորասոյզ լեալ՝ անհետի:

Զամանէ երգիչքն Գողթան առասպելաբաննն այսպէս. եթէ ի մահուանն Արտաշիսի բազում կոտորածք լինէին ըստ օրինի հեթանոսաց. դժուարի, ասեն, Արտաւազդ՝ ասելով ցհայրն.

— Մինչ դու զնացեր,  
Եւ զերկիրս ամենայն ընդ քեզ տարար,  
Ես աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ:

Վասն որոյ անիծեալ զնա Արտաշիսի՝ ասաց այսպէս.

— Եթէ դու յորս հեծցիս  
յԱզատն ի վեր ի Մասիս,  
Զքեզ կալցին քաջք, տարցին  
յԱզատն ի վեր ի Մասիս.  
Անդ կացցես և զլոյս մի տեսցես<sup>48</sup>:

Զրուցեն զամանէ և պառաւունք, եթէ արգելեալ կայ յայրի միում՝ կապեալ երկաթի շղթայիւք. և երկու շունք հանապազ կրծելով զշղթայսն, ջանայ ելանել և առնել զվախճան աշխարհի. այլ ի ձայնէ կոնահարութեան դարբնաց զօրսնան, ասեն, կապանքն: Վասն որոյ և առ մերով իսկ ժամանակաւ՝ բազումք ի դարբնաց, զհետ երթալով առասպելին, յաւուր միաշաբթուշ երիցս կամ շորիցս բախեն զսալն, դի զօրասցի՞ն, ասեն, շղթայքն Արտաւազդայ: Բայց է ճշմարտութեամբ այսպէս, որպէս ասացաքս վերագոյն:

Այլ ումանք ասեն և ծնանելն զսա դիպեալ պատահարաց իմն. զոր համարեցան կախարդել զսա կանանց զարմիցն Աժդահակայ. վասն որոյ զնոսա բազում շարշարեաց Արտաշէս: Եւ զայս նոյն երգիչքն յառասպելին ասեն այսպէս. եթէ վիշապազունք գողացան զմանուկն Արտաւազդ, և դև փոխանակ եղին: Բայց ինձ արդարացեալ թուի լուրն այն,

<sup>48</sup> Տողատումբ՝ ըստ Մ. Աբելյանի (Երկեր, Ա, Երևան, 1966, էջ 175—176):

եթէ ի ծննդենէն և եթ մոլութեամբ լեալ, մինչ նովորք և վախ-  
ճանեցաւ»<sup>49</sup>:

Երկու տարբերակների համադրութեամբ ստանում ենք ֆաբուլայի մոտավոր պատկերը, որն, այնուամենայնիվ, ամբողջական չէ և, եթե ելնենք մեզ հայտնի մյուս տարբերակներից<sup>50</sup>, դարձյալ հնարավոր չէ ամբողջացնել: Ակընհայտ է, իհարկե, խորենացու տարբերակի ոճական հին կերտվածքն ու հղկվածությունը, և այն՝ որ պատմագիրը վկայաբերում է երեք ֆրագմենտ՝ երգիչներից ու գուսաններից լսած: Դրանցից երկուսը (տողատվածները) «գործող անձանց» չափածո խոսքի օրինակներ են, որ կարծես հատկանշում են խաղային-գրամատիկական իրադրության մոտավոր, ենթադրելի մի դրվագ: Այո, առայժմ միայն ենթադրելի, և ենթադրության հիմքը Հայսմավուրքի խոսքն է՝ «առասպել դիմօք»:

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

49 Խաչենացի, նշվ. հրատ., էջ 192:

50 Առասպելը, եթե նկատի շանենք պայմանաձևի այլ դրսևորումները, միջնադարի մատենագրության մեջ ունի ինը վկայություն. Եզնիկ Կողբացի («Եզծ ազանդոց», 1.16), Մովսես խորենացի, «Ոսկեփորիկ» («Շաղմավեպի» տարբ.), Վարդան, Վանական վարդապետ, Գրիգոր Անավարդեցի, Կիրակոս Արևելցի (XIII դ.), Գրիգոր Խլաթեցի (XIV—XV դդ.) և «Գողթան երգ» վերնագրով մի վանկային, անհանգ ոտանավոր («Բանասեր», Կ. Պոլիս, 1891, էջ 239—240): Վերջինս հիշատակված է Գր. Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանաստեղծությունը» (հ. 1, Երևան, 1972): աշխատությունում (էջ 221): Բոլոր տարբերակները հրատարակել է Գր. Խալաթեցի (նշվ. աշխ., մասն 2), բացի «Գողթան երգից», որը ոչ մի բանով կամ նշանով խորենացու տարբերակից չի հեռանում և, թվում է, նրա տպավորությամբ սարքված 18-րդ դարի բանաստեղծություն է՝ գրաբարի չափաբերական վարժություն:

Պ. Ռամկաբանություն կամ քաղաքային-խոսակցական ոճ. «...մի խելագար, որոյ անունն էր Շիրար», «աշխարհս յիրար դիպաւ»: Եվ այնուամենայնիվ, Գրիգոր Խալաթեցուցը Հայսմավուրքի տարբերակը համարում է ավելի հին: Խալաթեցուցի նկատառումները խորենացու ժամանակի կամ նրա բանահյուսական աղբյուրների վերաբերյալ այս դեպքում էական չեն: Շիրարի գրույցը կարող է իսկապես ավելի հին աղբյուրից ծագած լինել և ավելի հին բան վկայել, քան խորենացու՝ առ իրեալ իսկ ժամանակալսած վիպասանական երգը կամ առասպելը: Հին ասելով, նկատի ունենք ոչ գրություն ժամանակը, ոչ իսկ, ինչպես Խալաթեցուցն է ասում, «ժողովրդական հնավանդության գծերն ու առասպելաբանական երանգը» («черты народной старины и мифологический их колорит»)<sup>51</sup>: Ի դեպ, առասպելաբանական երանգը խորենացու տարբերակում ավելի թանձր է: Բայց առասպելի ծիսական ավանդման, նավասարդյան տոնի ու բազմիների հիշատակումը<sup>52</sup> (զրանց կանդրադառնանք իր տեղում), որ խորենացու տարբերակում չկա, շատ էական է: Իսկ եթե հարցը ձեռագրերին կամ «Յայսմաուրքի» խմբագրման ժամանակին է վերաբերելու, ապա՝ խորենացու երկի ամենավաղ ձեռագիրն էլ XIV դարից հին չէ:

Գործ ունենք շղթայվածի առասպելի հայկական տարբերակի երկու խումբ կազմող վկայությունների հետ՝ Եզնիկ ու խորենացի (Արտավազդի առասպել) և Հայսմավուրքի խումբ<sup>53</sup> (Շիրարի գրույց): Մեկն անվանելով առասպել, մյուսը զրույց, նկատի ունենք պատմումների ոճական առանձնահատկությունները, ոչ թե թեմայի բնույթը: Գրական մշակման առումով սրանք հավասարաբեկ չեն. խորենացուներ, ինչպես տեսանք, բարձր է՝ բանաստեղծականություն և միջնադարիկական լիցք ունի: Խալաթեցու տարբե-

51 Г. Халатьянц, նշվ. աշխ., Կ. I, էջ 316:

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

53 Պայմանականորեն նկատի ունենք տեղեկությունների առումով Խալաթեցու տարբերակին համեմատելի վկայությունները նաև Հայսմավուրքից դուրս (Վարդան, Վանական վարդապետ):



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

Հայ առասպելը աշխարհագրականորեն և պատմա-ավանդաբանական հիմքով և՛ ազգային է, և՛, ինչպես կտեսնենք, ոչ միայն թեմատիկ, այլև ծագումնային կապ ունի պարսից (գուցե ոչ միայն պարսից) առասպելի հետ, թեև կոոնաաշխարհայացքային առումով տարբեր է նրանից: Չտոն ու բարին պարսից առասպելում տրոհված են և պարզ հակադրություն են կազմում (Աժդահակ և Հրուդեն), իսկ հայ առասպելում անձնավորված են մեկ էություն մեջ, որպես ներքին հակադրամիասնություն՝ դիվացում և տառապանք, տառապող աստված և տառապող դև, դիվականը և աստվածայինը մարդու մեջ: Այս դիմակերպն ավելի բարդ է, քան հունական Պրոմեթեոսին:

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

Հայտնի է խորենացու հայացքը. առասպելները «զճըշմարտութիւն իրացն այլարանաբար յինքեանս ունին թաքուցեալ»: Այս առասպելն էլ, ահա, պատմական հիշողություն է հայոց և մարաց ռազմական ու արքունական հարաբերությունների մասին<sup>54</sup>, արտաշեսյան ցիլիկի ներքին միջազգային թեմաներով (նախկին թափառող սյուժեները), պետք է անվանենք խենթ արքայազնի պատմություն: Փորձենք վերականգնել այդ պատմության ֆաբուլան կամ պատճառահետևանքային ընթացքը, որը խորենացու երկում խախտված է հասկանալի պատճառներով: Առասպելի ֆաբուլան և խորենացու պատմության սյուժեն չէին կարող

ամբընթաց լինել. առասպելի պատմմանային ֆրագմենտները ցրված են խորենացու երկի առաջին մասի տարբեր գլուխներում:

Սա (= Սաթենիկ) առաջին եղևալ ի կանանցն Արտաշեսի՝ ծնանի նմա պարտազգ <...> (Լ.):

<...> վիշապազունք գողացան զմանուկն Արտաազգ, և զև փոխանակ եղին (ԿԱ):

<...> տենչայ Սաթենիկ տիկին տենչանս՝ դարտախորտ խաւարտ և դտրց խաւարծի ի բարձիցն Ագաւանայ (Լ.):

<...> տրփանք Սաթինկան ընդ վիշապազունսն՝ առասպելաբար, այս ինքն ընդ գարմս Աժդահակայ, որ ունին զամենայն զառ ստորոտովն Մասկաց (ԽԹ):

Ի շափ հասեալ Արտաազգայ որդոյ Արտաշեսի, եղև այր քաշ, անձնահաճ և հպարտ <...> (ՄԱ):

<...> նախանձ լերելով ընդ ծերունոյն Արգամայ [Արտաազգ] հրապտեհաց զհայր իւր ցասնու Արգամայ, որպէս թէ թագաւորել ի վերայ ամենայնի խորհիցի (ՄԱ):

<...> ճաշ գործել Արգաւանայ ի պատիվ Արտաշեսի, և խարդաւանակ լեալ նմին ի տաճարին վիշապաց (Լ):

<...> երթալով Արտաշեսի ի ճաշ Արգամայ, կասեալ իմն անկեալ, իւր թէ դանել զարքայն խորհեցան <...> և զպարանսն Արգամայ այրել <...> Իսկ Արտաազգայ <...> ոչ կարացել համբերել որդոյն Արգամայ, ընդլիմանայ նմա պատերազմաւ. բայց յաղթել արքայորդոյն՝ սատակէ զամենայն ծնունդս Արգամայ <...> (ՄԱ):

Այս Արգամ է որ յառասպելին Արգաւան անուանի, և այս պատճառ պատերազմին ընդ Արտաազգայ (ՄԱ):

<...> Արտաազգայ ոչ գտեալ <...> տեղի ապարանից՝ ի հիմնանալն Արտաշատու. նա անց, գնաց և շինեաց ի մեջ Մարաց զՄարակերտ (Լ):

Ի՞նչ է տեղի ունենում առասպելի ակնհայտորեն հասկանալի, մարդկային—«հոգեբանական» հարթությունում, և ինչ՝ խորհրդանիշերի գաղտնի խորխորատում:

Պատմենք «տեսանելին»:

Մնվում է Արտաշեսի ու Սաթենիկի անդրանիկ որդին՝ գահաժառանգը, անունն Արտավազգ: Արտավազգի մայրը տենչում էր գահերեց իշխան Արգամի սերը: Արքայազնը մեծանում է, դառնում հանդուգն ու հպարտ և լսում (մովթն է այս կետը), թե զգում, որ մայրը Արգամի տարփուհին է: Նա գրգռում է հորը՝ Արտաշեսին Արգամի դեմ, որպես թե

<sup>54</sup> Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Ը, Երևան, 1985, էջ 183—184:

վերջինս կամենում է տիրել գահին: Խնջուլքի պահին, որը տեղի է ունենում Արգամի պալատում, կասկած է ընկնում Արտաշեսի որդիների սիրտը, Արտավազդն է կասկածը գցում, թե Արգամը դավադրություն է պատրաստել: Բարձրանում է աղմուկ ու իրարանցում: Արտավազդն իր եղբայրների հետ այրում է Արգամի պալատը, կոխվ հայտարարում և կոտորում նրա տոհմը: Շարունակությունը հայտնի է Արտավազդը նախանձում է հոր փառքին և թաղման պահին, թե գերեզմանի մեջ ըմբոստանում՝ «ես աւերակացս ում իսպուրեմ»: Հայն անիծում է որդուն, և որդին, երբ գնում է վայրի խոզեր որսալու, կամուրջն անցնելիս ցնորվում է ու ջրամույն լինում:

Պատմենք «անտեսանելին»:

Արքայազն Արտավազդին մանուկ հասակում գողանում են Մասյաց ստորոտներում ապրող վիշապաղունների կանայք, Աժդահակի զարմից, և տեղը դե դնում: Արտավազդի մայրը՝ Մաթենիկը հմայում է վիշապ Արգավանին՝ նրա բարձից խավարտ ու խավարժի խոտեր թոցնելով: Մաթենիկը դառնում է վիշապի տարփուհին, իսկ նրա դիվացյալ որդին դավեր է նյութում, իրար դեմ հանում իր հորը և Արգավան վիշապին, սպանում վերջինիս, այրում նրա ապարանքը, ըմբոստանում Արտաշեսի դեմ, անիծվում նրանից, և քաջքերը, թե վիշապները (Աժդահակի զարմից), ինչպես ստեղծել էին այս դիվական ուժը և դրել գողացված արքայազնի տեղում, այնպես էլ հետ են վերցնում, տանում «յազատն ի վեր ի Մասիս» ու շղթայում լեռան այրերից մեկում: Երավիճակը էզոթերիկ իմաստ է թաքցնում, որ չգիտենք: Դիվական ուժը, որ գործում էր, վերադառնում է իր նախկին՝ պոտենցիալ գոյությունը, իրականությունից վերածվում է մի նոր հնարավորության (հիշենք Յոնեսկոյի դատողությունը<sup>55</sup>), որպեսզի կրկնվի ցիկլը: Մա առանձին հարց է, որին կանոնադառնանք:

Առասպելի չպատմված շերտում հավանական սյուժետային մի գիծ է ենթադրում Գարեգին Սրվանձտյանցը-

«Արտավազդն պտուղն Սաթինկան տարփանաց բարձիցն Արգավանա...»<sup>56</sup> Արտավազդն, ուրեմն Սաթենիկի դավաճանության արդյունքն է՝ Արգավան վիշապի որդին (Աժդահակի զարմը) և ըմբոստանում է իրեն ծնունդ տվող դիվական ուժի դեմ (էդիպյան կոմպլեքս): Սրվանձտյանցը ելնում է «դե փոխանակ եդին» խոսքից: Իսկապես նման գաղտնիք կա այստեղ, թե՞ բանագետի այրական երևակայությունն է խոսում: Հետազոտողի «խարդավանքը» մեզ էլ հրապուրիչ է երևում: Բայց Սրվանձտյանցը թերևս հիմքեր ուներ բան տեսնելու առասպելի ամենամութ անկյունում: Բանասյուսական նյութի խոր իմացությունը, ազգագրական տեղեկությունների հարստությունը կարող էին նկատել տալ այս գիծը առասպելի էզոթերիկ շերտում: Ոչ պակաս հետաքրքիր է Սրվանձտյանցի գրքում ժողովրդական մի հեքիաթը արքայազնի, նրա մոր ու վիշապի մասին: Գործում է նույն արխետիպը նույն միթոլոգիական պայմանաձևում: Բախումը արքայազնի և իր մոր տարփածուի միջև է, հայրական պատվի պաշտպանությունը, մոր ու վիշապի դավադրությունը արքայազնի դեմ, վերջինիս կորուստը, մահը, հարությունը, վրիժառությունը<sup>57</sup>: Միջազգային հեքիաթ է հայտնի է և սլովակյան տարբերակը Չյոդոր Բուլաևի՞ գրամամբ<sup>58</sup>:

Հասնում ենք, այսպիսով, Մաքսն Քերականի (XII դ.) «Դանիացվոց վարքի» (Gesta Danorum) հայտնի զրույցին՝ «Սագա Ամլիգուսի մասին»: Ամլիգուս—Գերուտա—Ֆենգոն փոխհարաբերությունը պարզ տիպաբանությամբ նման է Արտավազդ-Մաթենիկ-Արգավան փոխհարաբերությանը: Ամլիգուսը խենթ արքայազնի դանիական տարբերակն է, հավանաբար՝ իսլանդական ծագումով. անունն ստեղծված է իսլանդերեն amlodi (խելապակաս, խենթ) բառից<sup>59</sup>: Գիվացման կամ դեերից պատուհասվելու թերևս ուղղակի հիշողությունն է այս՝ արտահայտված որպես ձևացյալ խեն-

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

57 Մ. Արեգյան, Երկեր, հ. Ը, էջ 186—187:

58 Նույն տեղում, էջ 187:

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

55 Հմմտ. ներածություն, էջ 7:

Քուճյուն: Ուրվականի հետ խոսելու և հետո խենթ ձևանալու (կամ այդպես համարվելու) երևույթը թեմայի շեքսպիրյան մշակման մեջ է և պետք է ունենա դարձյալ բանահյուսական ծագում՝ Սաքսոն Քերականից տարբեր մի աղբյուր: Խենթույթյան գաղափարը, այնաշխարհային բզուց զարկված, ձևացյալ, թե միջավայրից վերագրված, բոլոր դեպքերում հին մտախի է<sup>60</sup>: Ամլեդուսը խենթ է ձևանում թաքցրնելու համար իր դավադրությունը և... խաղում է կրակի ու մոխրի հետ<sup>61</sup>: Գծվար է շնկատել կրակապաշտություն կամ խենթի՝ կրակի բզի լինելու գաղափարը<sup>62</sup>: Ամլեդուսը Ֆենդոնի հետ վարվում է նույն կերպ, ինչ Արտավազը Արզավանի. խնջույթն ու գինարբուքը վերածում է հրգեհի, կրակի է մատնում սրահը, պալատը, բոլորին:

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

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

60 Այս պայմանաձևում է նաև Ա. Գրիբոյեդովի «Խելթից պատուհասի» հերոսը՝ Չացկին:

61 Зарубежная литература средних веков, с. 61.

62 Կրակի պաշտամունքը հեռու չէ նաև վաղ միջնադարյան Եվրոպայում (սե՛նա Ժ. Փրեզեր, Золотая ветвь, М., 1980, с. 676—685).

ներգործող մակդիր, պատկերավորության ու ռեալիզմի ամեն մի հետք՝ կյանքի զգացողության, ամեն մի նշան իր ակնհայտ, զգայական իմաստից բացի ունի ավելի էական, խորհրդանշային իմաստ, որը թերևս գիտակցված չէ մեզ հայտնի գրական աղբյուրներում: Առանց խորհրդանշային իմաստների հին առասպելաբանությունը մեզ կարող է երևալ շատ միամիտ ու պարզունակ: Բայց այդպես չէ: Հնադարյան մարդու միտքը թերևս եղել է պարզունակ (կամ նրա մոդուսներն են տարբեր ու մեզ համար անհասկանալի), բայց նրա զգայական հայեցումների աշխարհը երբեք պարզունակ չի եղել: Ժամանակի կրոնական պատկերացումներն ու առասպելաբանությունը, որից շատ բան շփոթենք, կարգավորել են մարդու հագեհուն աշխարհը: Իսկ մտքի շփոթմունքները անհատին դարձրել են ապստամբ կամ խենթ, մոլորված, հասարակությանն ու միջավայրին օտար: Եթե ժամանակակից լեզվով արտահայտվենք, սա հին մարդու կյանքի դրաման է, որը պետք է լուծվեր ինչ-որ կերպ: Եվ լուծվում էր այդ դրաման գերբնական ուժերի հրաշալի միջամտությամբ՝ կախարհանքով, աղոթքով, «թուղթ ու գրով», հմայական խոսքով կամ երգով, ծեսով, միստերիայով: Միստերիա բառի հին հայերեն համարժեքը բավական իմաստալից է՝ խառնուրդ<sup>63</sup>: Մեր քննության առարկա գրույցը կամ առասպելը, ինչպես բոլոր հեղինակների վկայություններն են ասում (կանդորադոնանք դրանց), նման ծագում ունի: Չենք կարող, ուրեմն, նրա դրամատիկական կամ միստերիալ-թատերական բնույթը պարզել առանց հիմնավորապես (հնարավորության սահմաններում) շոշափելու գրույցի իրացիոնալ խորքը:

Համեմատելով Շիդարի գրույցը, Արտավազի առասպելն ու Սաքսոն Քերականի գրառած Ամլեդուսի սագան, նկատում ենք, որ հայ բանավոր ավանդության մեջ միավորվել են երկու միթոլոգիական պայմանաձևեր՝ շղթայածի առասպելը և խենթ արքայազնի առասպելը, և ստեղծվել է մեկ ֆաբուլա, պատճառահետևանքային «չպատճառաբանված» ընթացք: Ո՞րն է այս գրույցի երկու մասերից դրա-

63 Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի, հ. 1, էջ 976:

ման, դժվար է որոշել: Թվում է՝ այն, որն ավելի խորհրդապաշտական է՝ շղթայվածի առասպելը, ինչպես հուշում է Հայսմավուրքի գրույցը: Ամլեդուսի սագան, որ խորնպես գրամատիկական սյուժե ունի, Շեքսպիրի ձեռքի տակ է վերածվել դրամայի, և մեզ համար հետադարձ անդրադարձումների մղող պատկերավոր մի կողմնորոշիչ է: Թեպետ, ո՞վ գիտե, նրա արմատները որտեղ են:

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

Շիրարը՝ մոլի, իշխանատենչ, նախանձ, հայրատյաց, հանգուգն, բռնացող, խելապակաս ու որկրամոլ, թափառում է ամայի վայրերում՝ Մասյաց առապարներում, Գին գետի ափունքների մոտ, թե Սև ջրի ափերին՝ «ի վայր իսպառ շամբախիտ»<sup>66</sup> և կինձ է հալածում: Այս պատկերը, որ փորձում ենք կառուցել ըստ գրական վկայությունների՝ առանց նոր մակդիրներ ու հատկանիշներ ավելացնելու, մասամբ հիշեցնում է փյունիկյան Ադոնիսի վարազն որսը Լիբանանի լեռներում<sup>67</sup>: Գուցե և կինձը պատահական մի ատրիբուտ է՝ առասպելի միջավայրից եկող: Բայց այդ կինձին մենք

վի ենք հանդիպելու ամենևին ոչ պատահական տեղում:

Այսպես, «հեծեալ Շիրարն ի ձի» քում է «յաղատն ի վեր ի Մասիս» և ահաբեկվում, այսահար լինում՝ գուցե լեռան բարձունքներում խորտակվող սառույցների դղրոյունից, որի արձագանքը մեծանում է գագաթից մինչև ստորոտ իջնող հակայական խոռոչում, հասնում ձորի ծայրը<sup>68</sup>, որտեղ հետագայում՝ շատ ուշ կառուցվել են սուրբ Հակոբի աղբյուրն ու մենաւտանը: Ամենայն հավանականութամբ ջրի պաշտամունքի հետ կապված հնագույն մի սրբավայր է եղել այստեղ, և այդ վայրերի միակ աղբյուրը, թվում է, նույն խորհուրդը պետք է ունենա, ինչ Ագուավու քարի ջուրը, որի ժողովրդական բացատրություններից մեկը կապվում է տառապող աստծո գաղափարի հետ: Լեռան ստորոտում հոսող աղբյուրն իմաստավորվում է որպես տառապող աստծո կամ սրբի արտասուք<sup>69</sup>: Խորենացու ասած «վիշապաց տաճարը» գուցե իր խորքում այլ իմաստ էլ ունի՝ չի նշանակում անպայման վիշապների ապարանք (թեպետ այդ իմաստը հոլովվել է միջնադարում), և վիշապ բառը (հիշենք վիշապաքարերը)<sup>70</sup> գուցե այստեղ ջրի պաշտամունքի իմաստագրված մի արձագանք է: Ջրի ու կրակի պաշտամունքները, ըստ հայ ժողովրդական հերոսավեպի՝ «Սասնա ծռերի» և բանահյուսական այլ տվյալների, հակառակ չեն իրար: Կրակն ու ջուրը քույր ու եղբայր են<sup>71</sup>: Ինչպես նկատել է Գրիգոր Ղափանցյանը, վիշապաքարերը կապ ունեն Արտա-

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

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

...Ակրոպու քար կասին, պացվավ, կնաց մեջ:

Մըկա պուտ-պուտ ձուր կըլկա,

Կասին՝ անու աչից արտըսուրն ի:

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

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

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

64 Խարենացի, նշվ. հրատ., էջ 192:

65 Վանական վարդապետի ասացեալ յաղագս Տարեմտին, Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու, № 1, Երևան, 1921, էջ 166:

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

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

վազդի առասպելի հետ: Գտնվել է մի վիշապաբար (թեպետ Հայաստանի սահմաններից հեռու), որի վրա պատկերված են շղթա և երկու շուն՝ ներփակ շրջանում: Ըստ Ղափանցյանի միանգամայն հիմնավոր ենթադրություն, սա շղթայվածի առասպելի կովկասյան հոլովումներից մեկի ելուստն է<sup>72</sup>:

Այնուամենայնիվ, չհեռանանք մեր առասպելի բնաշխարհից: Հետևենք Մասյաց ստորոտում ու Երասխի ափերին թափառող խենթ արքայազնին: «Աղմկեալ իմն ի ցնորից խեղագարանաց, ընդ վայր յածելով երիվարան», դիվահալած Շիրարը բռնել է դեպի Երասխի ճահճուտները<sup>73</sup> կամ Սև ջրի երակը, ուր վխտում են վայրի խոզերը<sup>74</sup>, և անհետացել: Ծահճում է խեղդվել, թե կինճերի կերակուր դարձել (իրական դեպքերի հիշողություն) կամ, Արտաշատի կամրջով անցնելիս, ջրում տեսել է իր ցուլացուժը, սարսուռ, գլորվել ձիուց և անհետացել գետի ալիքներում:

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

Այս պատմության մեջ, ուր աշխատեցինք չհեռանալ միջավայրից կամ խորհրդանիշերի իրական աղբյուրից, նշմարվում են հեթանոս պաշտամունքի պատկերները՝ ջրամուլյն հեծյալը՝ թերևս Հելիոսի ստվերը, որպես մայրամուտի խորհրդանիշ<sup>75</sup>, եղեգները («երկն ի ծովուն ունէր և զկարժրիկն եղեգնիկ»), որպես կայծակի ու արևի աստծո՝ Վահագնի առասպելի հիշեցում, և կինճը՝ փյունիկյան մեռնող ու հառնող աստվածուհի Ադոնիսի առասպելանշանը: Ըստ Ղա-

փանցյանի, Արտավազը կամ Շիրարը «մեռնող և հարուստն առնող աստվածուհի»<sup>76</sup>: Ըստ մի ավանդության, Ադոնիսը զոհ է գնացել կինճին, որսի ժամանակ<sup>77</sup>: Մյուս ավանդությունն ասում է (սա կարծես առաջինի լրացումը լինի), որ կինճ որսուտ պահին Ադոնիսին սպանել է դարբինների աստված Հեփեստոսը<sup>78</sup>: Երևակայական համարենք զուգահեռները, գաղտնատեսության փորձ կամ երկրորդ մի խորհրդապաշտություն, սինեուլն է. եթե խորհրդանիշերի այս թվացյալ կապն էլ չլինի, ակնհայտ է երկու առասպելների թեմատիկ-գեոլոգիկատական կապը, որ պարզ տեսանելի է խորհնացու երկում:

Խորհնացուն հայտնի է երկու միթոլոգիա մեկ առասպելում կամ երկու զրույց՝ մեկն իրապատում, մյուսն այլաբանական: Դրանք միախառնվել են ու տրոհվել ըստ հեղինակի պատմագիտական մտահղացման և տեղ գտել «Պատմության» տարբեր հատվածներում ու գլուխներում: Առասպելի ազդեցությունն այնքան մեծ է մեր պատմագրի վրա, որ նա Արտավազը անվանը հանդիպելիս ակամա մտնում է առասպելի շավիղները, և այլաբանություններն ու խորհրդանիշերն ստանում են ունալ իրավիճակների ու առարկաների արժեք: Այսպիսով, երբեմն խառնվում են պատմական ու առասպելական դեմքերը: Տեսանք, թե ինչպես են միահյուսվել Արգամանի ու Արգամի դիմագծերը: Այսպես էլ երկու Արտավազները, որոնք խորհնացու համար տարբեր դեմքեր են, տարբեր ժամանակներում ապրած, բնութագրվում են համանման արարքներով, և դա անկասկած գալիս է միթոլոգիական պայմանաձևից: Առասպելի հերոսը, ըստ խորհնացու, Արտաշես առաջինի (189—160 մ. թ. ա.) որդին է, մյուս Արտավազը Տիգրան Առաջինի (= Երկրորդի) որդին՝ պատմականորեն վկայված Արտավազը երկրորդը (55—34 մ. թ. ա.), որը ոչ մի կապ չունի առասպելի հետ: Դժվար է ասել, թե Արտաշեսի որդին ինչ

«Наука», М., 1983, стр. 106.

<sup>76</sup> Գ. Ղափանցյան, Արա Գեղեցկի պաշտամունքը, էջ 58:

<sup>77</sup> Հմմտ. Եսայի տեղում, էջ 48:

<sup>78</sup> Ը. Փրեզեր, Եղվ. աշխ., էջ 522—523:

<sup>72</sup> Գ. Капанцян, Եղվ. աշխ., էջ 338:

<sup>73</sup> Անցյալ դարի ուսումնասիրողները (Շոպեն, Օզարովսկի) նկարագրում են այս վայրերի ճահճուտները, որ բռնել են բավական մեծ տարածություն (Ք. Ավդալբեգյան, Արաքսի հնադարյան հունը, Եղվ. տեղ. էջ 98—100):

<sup>74</sup> Խ. Արավյան, Եղվ. հրատ., հ. 10, էջ 11:

<sup>75</sup> Հմմտ. Ю. Иванова, Следы солярного культа, сб. «Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы» изд.

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

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

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

ԻԲ

Հայոց թագաւորէ Արտաւազդ որդի Տիգրանայ: Սա ժառանգեցուցանէ զեղբարս և զբորս ի գաւառս Աղիովտի և Արբերանոյ, թողով ի նոսա զմասն արքունի <...> միայն օրինադրէ ոչ կեալ յԱյրարատ ի բնակութիւն արքայի:

Բայց ոչ ինչ գործ արութեան և քաջութեան եցոյց. այլ ուտելեաց և ըմպելեաց պարապեալ,

ԿԱ

Յետ Արտաշիսի թագաւորէ Արտաւազդ որդի նորա և հաւածէ յԱյրարատայ զամենայն եղբարս իւր ի գաւառս Աղիովտայ և Արբերանոյ, զի մի բնակեցեն յԱյրարատ ի կալուածս արքայի <...> Որ յետ սակաւ ինչ ատուրց թագաւորելոյն իւրոյ, անցեալ զկամրջան Արտաշատ քաղաքի՝ որսալ կինճս և իշավարիս զականք Գինայ, աղմկեալ իմն ի

մօրից և եղբանապորակաց թափառեալ շրջէր առապարաց, զիշավարիս և խոզս արածելով <...> 79

ցնորից խելագարանաց, ընդ վայր յածելով երիվարան <...> 80

Տիգրանի որդին գերեվարվում է Անտոնիոսից, շղթայվում, շորս տարի անցկացնում հոտմեական բանտում ու գրլխատվում (34 թ.), Արտաշեսի որդին (եթե պատմական անձ է, ապրել է Տիգրանի որդուց մոտ հարյուր քսան տարի առաջ) պատուհասվում է քաջքերից ու մնում հավերժորեն շղթայված: Առաջին փաստի պատմականությունն ստուգված է, երկրորդը նրա հետագարձ անդրադարձումն է առասպելավիպական հոլովումով<sup>81</sup>: Այդ հոլովումը համերաշխ է միթուղիական պայմանաձևին, որը, ինչպես նկատել ենք, հին է և մեր պատմական փաստից, և առասպելից: Բայց մենք երկու թեմա ունենք, և այդ երկուսից նախնականը, եթե Պրոմեթեոսի առասպելով կողմնորոշվենք, պայմանականորեն համարելու ենք ըմբոստի ու շղթայվածի կամ հավերժական կալանավորի թեման: Առանձնանում և ինքնատիպ է երևում խենթ արքայազների առասպելը, որը XIII—XIV դարեր է հասել որպես Շիգարի զրույց: Վանական վարդապետի հաղորդած տարբերակի համաձայն, Արտավազդը Շիգար է՝ «բախած ի մանկութենէ, զոր Շիգարն կոչեն»: Շիգարն այստեղ մականուն է երևում, իսկ եթե անուն է, դարձյալ նշանակում է խենթ (բախած-խանգարված ինչ-որ հոգեկան հարվածից) և, հասկանալի է. պատմական անձ չէ: Այս անվան կամ բառի բոլոր մեկնություններն այդ են ասում<sup>82</sup>:

Հին է, թե նոր Շիգարի զրույցը՝ հնադարյան, թե վաղ միջնադարյան, դուցե առհասարակ չկարողանանք պարզել: Բայց խենթի թեման խոր արմատներ պետք է ունենար հայ վիպական բանահյուսության մեջ, որ անցնի «Սասնա ծռերին»: Իսկ որ անցել է, ակնհայտ է: Եվ անցել է շղթայվածության գաղափարի ու հրապաշտության խորհրդանիշ-

79 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 137:

80 Նույն տեղում, էջ 191:

81 Հմմտ. Մ. Աբեղյան, նշվ. հրատ., հ. Գ, էջ 63—74:

82 Հ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 515—516:

րի հետ: Վեպն սկսվում է ծովային ծնունդով, ամպրոպային հերոսով (Սանասար), վիշապամարտութչամբ, կայծակի թրով, ինչպես Վահագնի առասպելը<sup>83</sup>, և ավարտվում հույսի կրակը ժայռում անթեղելով, որպեսզի կրկնվի մի օր Միհրի ծնունդը քարից, ինչպես եղել է<sup>84</sup>, այսինքն՝ մեսսիայի հայտնրվելով երկնվի ցիկլը: Շղթայվածի ու խենթի առասպելների բոլոր խորհրդանիշերը կրկնվում են վեպում: Որոշ տարբերակներում կրկնվում է ճակատագրի անեծքը՝ հայրական նոսրվի կամ գերագույն իշխանութչան բանադրանքի ձևով (Հմմտ. Զևս և Պրոմեթեոս, Աստված և Ամիրանի): Այստեղ, ինչպես և առասպելում, նոսրվի շշուկը լսվում է անդրաշխարհից<sup>85</sup>:

Այս և նման դուգահեռներ դիտված են, հայտնի են բանագետներին: Ավելացնենք դրանց մեկ-երկուսը ևս: Սև ջրի ճահճուտը, որ ուղղակիորեն չի նկարագրված առասպելի մեզ հայտնի տարբերակներում (ասված է եղեգնապուրակ), նույն խորհրդանիշը չէ՞ արդյոք, ինչ Մհերի ոտքերի տակ թուլացող հողը: Իսկ ջրի մեջ աճող եղեգները որևէ կապ չունեն՝ Վահագնի երգի «երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ» խոսքի հետ: Զրում և եղեգնուտում անհետացող հեծյալը, եթե Հելիոսի ստվերն է, ապա այդ միթոլոգեմի ծնունդը չի՞ առել արդյոք մայրամուտի կարմրող եղեգնուտի պատկերից, և Վահագնի ծնունդը՝ արևածագին կարմրող ջրերից ու եղեգներից: Նման կապեր պետք է ենթադրել, եթե Վահագնը և Արտավազդը ամպրոպային աստվածություններ, են՝ նույն պաշտամունքի տարբեր կողմերից լսվող շշուկները: Վերջապես, Արտավազդի կինճ հալածելը չի՞ շրջափոխվում արդյոք համանման մի պատկերի «Ստանա ծոերում»:

...Ինչքան ջերան գնաց, յինք գնաց,  
Քարափըն բացվավ, ջերան մղավ քարափ,  
Յինք լե ձիով մղավ քարափըն<sup>86</sup>:

Ըստ խորհրդապաշտական բովանդակութչան, քարածին ամպրոպը հանգչում է մոր գրկում:

Մոտենանք մարդկային, ռեալիստական շերտին: Մհերը շփոթված է, տարակուսած, ուղեկորույս, անհենարան, կաթվածահար («բախած ի մանկութենէ»), օտարացած աշխարհից ու շարացած, ինչպես Արտավազդը («յաւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ») և «ծուռ», ինչպես Շիղարը՝ խենթ: Խենթութչան, հանդգնութչան ու հերոսականութչան գաղափարները վիպական բանահյուսութչան մեջ նույնանում են: Դա հասուկ է, ինչպես նկատում ենք, ոչ միայն հայ վեպին ու առասպելին, և այստեղ ինքնատիպութչան հարց չկա: Զկա առհասարակ զուտ ազգային թեմա, այլ կա թեմաների ու մոտիվների ազգային կազմակերպվածք կամ միթոլոգիական պայմանաձևի ազգային զրուստում: Շղթայվածի, տառապող աստվածութչան և մերժված ու զահագուրկ արքայազնի նույնացումը կարծես էսխատոլոգիական բնազդի արտահայտութչուն է այն ժողովրդի համար, որն Արտաշեսյանների անկումից հետո պահել էր շղթայակապ Արտավազդ երկրորդի հուշը և սպասում էր ազգային միապետի: Ուրիշ պայմաններում շղթայվածի առասպելը թերևս այդքան չհղովկեր հայոց ավանդական պատմութչան մեջ:

ԱՐՏԱՎԱԶԴ ԵՎ ՇԻԴԱՐ, ԹԵ՞ ՇՂԹԱՅՎԱԾ ՓԱՆՍՏԱԿԱՆ

Արտավազդ և Մհեր անունները, որպես հրապաշտութչան խորհրդանիշեր, պարզված ու բացատրված են մեր առասպելաբանական գրականութչան մեջ: Մ. Արեղյանի, Թ. Ավդալբեգյանի և Գ. Ղափանցյանի ուսումնասիրութչունները, ինչպես նաև Հ. Աճառյանի լեզվական ստուգաբանութչունները, շատ առումներով սպառել են: Մեր խնդիրը թելադրում է վերարծարծել Արտավազդ անվան ստուգաբանութչունը:

83 Հմմտ. Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, 1966, էջ 414—418:

84 Հմմտ. Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 58—59:

85 Անդրաշխարհից լսվող հոր հողու ձայնը՝ պահանջող, պատվիրող, Եսխատոլ, հիշեցնում է «Համլետի» հայտնի տեսարանը: Շերպիլիի աղբյուրն այստեղ Սաքսոն Գրամատիկուսի սագան չէ (այնտեղ նման բան չկա), բայց պետք է ենթադրել միթոլոգիական որևէ ավանդութչուն:

«Արտավազդ անունը բնիկ հայկական անուն չէ,— գրում է Ավդալբեգյանը,— Միհր անվան նման Արտավազդ անունն էլ միջազգային անուն է եղել Առաջավոր Ասիայում, մի անուն, որի սկիզբը թաղված է հազարամյակների ծալքերում»<sup>87</sup>: Հնագույն համարվում է Ավեստայում պահված Ašawazdanh ձևը, որից ծագում են Atrawazd, Artawazd և նման ձևերը<sup>88</sup>: Գ. Խալաթյանցի կարծիքով, մեր առասպելը մի արևադանձն է իրանական հին զրույցների, որոնք ստեղծվել են Հայաստանի Նպատ լեռան մոտ գտնվող Անահիտի տաճարում սպասավորող Ասավազդո-Արտավազդ քրմի անվան շուրջ<sup>89</sup>: Խալաթյանցի աղբյուրը մեզ հայտնի չէ, և իբրևփիճակը պարզ չենք պատկերացնում: Ավդալբեգյանը, սակայն, հավանական է համարում այս ենթադրությունը: Նա միաժամանակ նմանություն է տեսնում Արտավազդ անվան և աստուած բառի գավառական փոփոխականների (ասված, ասված, ասբաձ և այլն) միջև<sup>90</sup>: Ավդալբեգյանը նաև հավանական է համարում art արմատը, որ նշանակում է մաքուր, և Արտավազդ անունը թարգմանում է մաքրամեծար: Նա ուշադրություն է հրավիրում Ֆերդինանդ Յուստիի ստուգաբանության վրա, ըստ որի art-ը հնչյունների ետևառաջությունը կապվում է atur-կրակ բառի հետ<sup>91</sup>: Մեր զննումների կոնտեքստում սա տրամաբանական է: Այսպիսով, Արտավազդ պետք է նշանակի մաքրամեծար կամ հրամեծար՝ կրակապաշտ քուրմ: Մոտենում ենք պարսից ատրուշանին: Եթե բառը համեմատենք գենդերեն միհրբարզան-ի հետ, որ նշանակում է բաց Միհրի գործող, Արտավազդ կնշանակի ըստ կրակի գործող: Այս իմաստին միանգամայն համերաշխ է հնչում Աճառյանի ստուգաբանությունը, ըստ որի, Արտավազդ պահլավերեն նշանակում է հաստատուն արդարություն: րոնեցող<sup>92</sup>, արդարակյաց:

87 Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 36:

88 Նույն տեղում, էջ 37—38:

89 Գ. Խալաթյան, *նշվ. աշխ.*, մասն 1, էջ 316:

90 Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 38:

91 Նույն տեղում, էջ 37:

92 Լ. Աճառյան, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հ. Ա, էջ 210:

Այս բոլոր տվյալներով, որոնց նոր բան ավելացնել չենք փորձում, և կարիք էլ չկա, Արտավազդը քրմական անուն է: Թվում է, հիմքեր ունենք այդ քրմական անվան հետ կապելու Արտավազ տեղանունը և՛ «քաղաք Այրարատա Կոզովիտ գավառի մոտ»<sup>93</sup>: Պատմության մեջ հայտնի քաղաք չէ. հավանաբար պետք է քրմական-պաշտամունքային կենտրոն եղած լինի սա: Նման մի սրբավայր է եղել գուցե (շատ հավանական է թվում) «Արտավազդա ասարանքը» (կամ՝ Արտավազդա ավան, Արտավազդական), որը, որպես քաղաքի անուն, առանձնապես հայտնի չէ: Պատմության առանցքը զբլիավորապես համաքաղաքական իրադարձություններն են, և սրբավայրը չէր կարող այս առումով նշանակություն ստանալ: Նրա տեղում «ամայի վանք կամ անապատ մը եղած կա Այրարատա Նիգ գավառի Բջնո վիճակի մեջ, Աբասաձորի մոտ»<sup>94</sup>: Դա այժմյան Արզական գյուղի մոտ է<sup>95</sup>: Հնարավոր է, որ Արզականը լինի Արտավազդականի սղված ձևը: Վերջապես, դարձյալ Այրարատում, Արագածոտն դավառի մեջ, Բյուրական գյուղի արևելյան կողմում կա մի ավերված եկեղեցու՝ մատուռի վերածված մի հատված, իր անհամերաշխ, երկարավուն, լուռ դանդակատնով և կոշվում է Արտավազիկ (նկ. 2): Հետևելով էփրիկյանի բառարանին, մի պահ վստահորեն ընթերցում ենք Արտավազ՝ ժողովրդական զրույցով ավանդված անունը: Բայց տարակուսանքի մեջ է գցում արտավազիկ հասարակ անվան միակ վիպայությունը Գրիգոր Մազիստրոսի «Թղթերում». «...արտավազիկ արշաւանօք ընդ, փախիցին», «ի բաց արտավազել»<sup>96</sup>: Ըստ այսմ, արտավազիկ, ոչ թե արտավազիկ, նշանակում է փախստական: Ինչու՞ պետք է եկեղեցին այդպես կոչվեր, անհասկանալի է առայժմ: Վ և Վ նշանների տարբերությունը, պարզ է, ոչինչ չի նշանակում ժողովրդական-բանավոր խոսքում: Իսկ եթե Արտավազ

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

94 Նույն տեղում, էջ 324:

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

96 Գրիգոր Մազիստրոսի *Թղթերը*, Հէ, Լ:



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

Ինչևէ. կանգ առնենք «Արտավազդա ապարանքի» մոտ: Գիտենք, որ վաղ միջնադարյան (կամ վաղ համարվող) կամ հետագայում շենացված եկեղեցիների տեղերում եղել են հեթանոսական սրբավայրեր: Նրանց հիմքերում պետք է փնտրենք հրապաշտության մեհյանները և հնագույն միստերիաների օջախները: Պատահական չէ, որ հիշյալ սրբավայրերը Այրարատյան գավառում են՝ թագավորական ուստանից ոչ շատ հեռու և հայտնի չեն որպես բնակավայրեր կամ ամրոցներ: Հայտնի է, որ Արտաշեսյան հարստության թագավորները եղել են գերագույն քրմեր: Արտավազդ անունը պատահականորեն չի դարձել թագավորական: Անվան տարածված լինելը պարթևական ու մարական աշխարհում հատկանշում է պաշտամունքային քրդանրությունը աքեմենյան ու պարթևական ժամանակներում<sup>97</sup>:

Միջնադարյան հեղինակները կարող էին չիմանալ առասպելի հնությունն աստվածանը (մեզ էլ դա հայտնի չէ), կարող էին չիմանալ Արտավազդ անվան կրոնական ծագումը, և առասպելով ավանդված մի անուն վերադրել հայտնի պատմական անձանց ու պատմել նրանց վարքը խենթ արքայազների միջոցով: Անուններին առարկայական գույություն վերագրող, անունը և իրը ոգեխոսական կապի մեջ տեսնող միջնադարյան իդեալիզմն է սա (որ կոչվում է ռեալիզմ) և մեզ չպետք է շփոթեցնի:

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

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

<sup>97</sup> Այս քրդանրությունը Ավետայի վարդապետության հետ որևէ կապ չունի (հմմտ. Ա. Մեյն, Հայագիտական ուսումնասիրություններ, Երևան, 1978, էջ 118—121):

Մազիստրոսի «Թղթերում»: Հավանաբար, դա դիտվել է որպես ինչ-որ աղավաղում կամ քմահաճ ձև, որ հատուկ է Պահլավունի իշխանի ոճին: Աճառյանի ստուգաբանությունը և Ստ. Մալխասյանցի բացատրությունը ելնում են Մազիստրոսից՝ «խենթ, խելագար, դիվահար, դև, շար ոգի»<sup>98</sup>: Բայց մինչ ստուգաբանությանն անդրադառնալը կարդանք Մազիստրոսի թուղթը՝ Սևանա ուխտի առաջնորդ Սարգիս վարդապետին:

Մազիստրոսն անուղղակի ակնարկով վկայաբերում է սանդարամետում կաշկանդված ինչ-որ ոգիներին, մարդկանց խուճապի ու խելացնորության մատնող դևերի, որոնց անվանում է շիրաք: «Եւ ահա կարծիս կասկածանաց մեզ հղեալ յԱշտիշատայ դից զիւցազնական զիւական հարձակման, գուցե սանդարամետականին խզեալ կապանաց <...> կամ շուսյատական շիրարանցն շարս շամանդաղեալ շոհանան ի վերայ մեր»<sup>99</sup>: Թարգմանենք. «և ահա կարծես մեզ թվում է, թե Աշտիշատի դուցազնածին աստվածներն են դիվականորեն հարձակվում. գուցե սանդարամետի կապանքներն են խորտակվել, կամ շվայտ շիրարների մշուշոտ ամբոխը հարձակվում է մեզ վրա»: Նման մի վկայություն կա Երուսաղեմի «Ս. Հակոբեանց» մատենադարանի 1353 ձեռագրում: «Զինչ են համբարուկք, եւ յուշկապարիկք, եւ ծովացուլք, եւ յարալեզք, եւ պայք, եւ քաջք, եւ խիպիլիկք, եւ պարիկք, եւ հադիոն, եւ շիրաքք, եւ այլ ինչ ինչ սոսկ անուանք»: Պատասխանը, «դեւք ապստամբեալք միշտ շարք են առ ի մոլորեցուցանել զմարդիկ. եւ անուամբ կերպս ի կերպս լինելով, զի որսասցեն զմեզ ի կորուստ»<sup>100</sup>:

Ե՛վ Մազիստրոսի անուղղակի համեմատությունը, և՛ այս բացատրությունը վկայում են, որ միջնադարում պահպանված է եղել շիրարներ կոչվող մոլորեցնող ոգիների հա-

<sup>98</sup> Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 515: Ստ. Մալխասեանց, Հայերեն բացատրական բառարան, հ. 3, Երևան, 1944, էջ 515:

<sup>99</sup> Գրիգոր Մազիստրոս, նշվ. աշխ., էջ 67:

<sup>100</sup> Մալքո ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հ. 4, կազմեց Ն. եպ. Պողարեան, Երուսաղեմ, 1969, էջ 629:

վատալիբը: Շիրդար է կոչվել և՛ մոլորեցնող կամ սարսափեցնող դեր, և՛ դևից զարկվածը: Ալիշանի բացատրությունն էլ բայ է ասում. «այսոնք (շիրդարք) ոչ աչաց, այլ մտաց կուրացուցիչք դևք էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչպես հիշեցինք Արտավազդա համար»<sup>101</sup>: Ալիշանի մեկնաբանությունն մյուս տարբերակում, որ վկայակոչում է Ներսես Անգրիկյանը, մի երանդ կա. ենթադրվում է, որ բառը ժողովրդական հոլովմամբ է կապվել Արտավազդի հետ՝ «ոսմիկք իբրև դատ անձ մի Արտավազդա որդեգրեր են»<sup>102</sup>: Խլաթեցու տարբերակի առաջին տողերը («Թագաւոր մի կայր Հայոց Արտաւազ անուն և ունէր որդի մի խելագար Շիրդար անուն») իհարկե ժողովրդական զրույցի ոճով են դրված, և Շիրդարի՝ Արտավազդի որդի դառնալը պարզ ազատված է:

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

Շիրդար բառի ստուգաբանությունները ելնում են ենթադրվող հասկացության միջնադարյան շերտից: Անգրիկյան

101 Ղ. Ալիշան, *Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնը Հայոց, Վենետիկ, 1910*, էջ 219: Նույն շ. Ն. Անգրիկյան, *Քննություն մը Շիրդարու վրա, «Բարձրավեպ», 1906*, էջ 56—59:

102 Ն. Անգրիկյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 56:

նը նկատում է, որ «հայերենի մեջ այս բառն անծանոթ է. մեր լեզվով անկարելի է ստուգաբանել» և գտնում արաբերեն շարք բառը, որ նշանակում է անառակ, մուլեզն. «Արտավազդ մուլեզն, ինչպես իտալացիք կսեն Ռոլանտ մուլեզն»<sup>103</sup>: Այս համեմատությունն ավելի հետաքրքիր ու դիպուկ է, քան բառի արմատը արաբերենում փնտրելը:

Հ: Ահառայան բերում է բոլոր վկայված ձևերը՝ շիրդար, շիրթար, շիրթառ, ջիրդար, շղառ, համեմատում ասորերեն šotar (խենթ, ապուշ), արաբերեն šatir (հանդուզն, խաբեբա), պարսկերեն šaydā (խենթ) բառերի հետ: Ահառայան այս բառը համարում է սեմական փոխառություն<sup>104</sup>: Այնքան էլ հավանական չի թվում Ն. Անգրիկյանի բացատրությունը, ըստ որի, դա Աշխադար Թագավորի անվան ազատված է<sup>105</sup>: Քիչ է համոզում շիրդար շիրպալ (շտապ) և շիրթափյալ (շտապող) պարսկերեն բառերի հետ կապելը, որքան էլ դա ձեռնառու է մեզ հարցադրմանը: Մտածել է տալիս Ավգարբեղյանի բացատրությունը՝ Աժգահակ-Աժգահար-Աշխահակ-աՇիրահար-Շիրդար<sup>106</sup>: Այս բացատրությունները կարծես մոտենում են Խորենացու ակնարկին՝ Արտավազդին որպես դև, Աժգահակի դարմից բերելը, և՛ Մրվանձրտյանի բանագիտական «դավադրությանը» («...պտուղն Մաթինկան ի բարձրցն Արգաւանայ»): Անունը և՛ հեռանում է, և՛ մոտենում կրակապաշտության գաղափարին:

Մի ճանապարհ էլ ունենք: Դա Ղափանցյանի ստուգաբանությունն է. շեթ (խենթ)-առ մասնիկով<sup>108</sup>: Ղափանցյանը բառը համարում է բնիկ հայերեն: Բայց ալտեղ էլ իմաստը վրացերենի կազմն է թերվում. Ձցո (շեթի)-խենթություն, Ձցոօճո (շեթիանի)-խենթ<sup>109</sup>: Շիրթառ ընթերցումով

103 Նույն տեղը, էջ 57—58:

104 Հ. Ահառայան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 3, էջ 516:

105 «Հայերենի ոչ մեկ ձայնարանական օրենք չի հակառակի, որ Աշխադարը Շիրդար եղած ըլլա» (Ն. Անգրիկյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 58):

106 Թ. Ավգարբեղյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 58:

107 Գ. Մրվանձրտյանց, *նշվ. աշխ.*, էջ 179:

108 Հ. Ահառայան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 3, էջ 516:

109 Նույն տեղում, էջ 512—513:

մոտենում ենք շիթ (կրակի բոց) արմատին<sup>110</sup>: Կարող ենք ուրեմն, շիթառը թարգմանել հրից զարկված, հրազարկ, հրացայտ, կրակատար, պրամատուս (Պրոմեթևս): Հիշենք Բյուրասպի Աժդահակին Մագիստրոսի տված անունը՝ Կենտոոու Պյուռիդա, որ հունարենն է և նշանակում է հուր զսպող, հրասանձ: Եթե այս իմաստը համադրենք բիրասպի (բյուրանժուլդ) բառի հետ, կմոտենանք կրակի և ձիու համասիմվոլացմանը կամ հրեղեն նժույգի պատկերին: Հրեղեն հեծյալը Հելիոսի առասպելանշանն է, նրա ջրամուլցն լինելը՝ ինչպես տեսանք, մայրամուտի խորհրդանիշը:

Կարծես թե փաստարկումից անցնում ենք գեղարվեստական պատկերների տրամաբանությունը կամ շրջում պատճառի ու հետևանքի կարգը: Թերևս՝ ոչ: Ժողովրդական լեզվում (Լոռվա բարբառ) կա մի խոսք՝ «ձին չիդարել», այն է՝ առաջին երկու ոտքերը կապել միմյանց, կենդանուն զրկել վազքի հնարավորությունից: Չիդար նշանակում է կապ, կալանք (кандал), նույնն է կաղանգ՝ տարեկապի տուն<sup>111</sup>: Բառն արտաքին նմանություն ունի ջիդար ձևի հետ, որը, որպես շիդար-ի հնչողական մի տարբերակ, վկայաբերում է Աճառյանը «Տաշյան ցուցակից»: Եթե Արտաազ-ը՝ զրույցի ելաթեցու տարբերակում վկայված անունը կապ ունի արտավազել (ապստամբել, դուրս փախել, выежать) և արտավազիկ (փախստական, դասալիք) ձևերի հետ, և բառը պետք է ստուգաբանենք հայերենի հիմքի վրա, մոտենում ենք շղթայված ապստամբի գաղափարին, որ մեր առասպելի բուն էությունն է: Հին հունարենում կաշկանդման իմաստը տրված է երկու ձևով՝ δεισιπότης (դեսմոտես) և σιδερος (սիդերո)՝ կամ սիդարո (դորիական բարբառ): Ըստ մինչ այժմ հայտնի տվյալների, Արտավազդին Շիդար է անվանում Վանական վարդապետը (XIII դ.): Դա արդյո՞ք Արտավազդ Բ-ի շղթայվելու անուղղակի հիշողությունը չէ, որ միջնադար է հասել հունական աղբյուրներից: Երկաթ բառը հին հունարենում

հնչում է երկու ձևով՝ σιδερος (սիդերոս) հոնիական և σιδαρոս (սիդարոս) դորիական բարբառում<sup>112</sup>:

Դարձյալ՝ փվվում է մեր հրապաշտությունից տաճարը:

Բայց այս իրավիճակն էլ չի հակասում շղթայվածի առասպելի օնթոլոգիական հիմքերին, պայմանաձևին ու անուններին՝ բնաշխարհիկ, թե տարաշխարհիկ. Պրոմեթևս, Պյուռիդա (հրասանձ), պրամատուս (հրաստեղծ), Արտավազդ (հրապաշտոն), Արտավազ[իկ] (փախստական, ապստամբ), Միհր (արև): «Ինչպես հին է Արտավազդի առասպելը, — գրում է Անդրիկյանը, — նույնպես հին համարենք և Շիդար հորջորջումը, տարբեր մեկնություն մը կհանգենք»<sup>113</sup>: Այո՛, իսկապես տարբեր, բայց ինչպես էլ դառնանք, ուր էլ նայենք, հանգում ենք նույն կետին:

Հին Հայաստանում եղել է երկաթի պաշտամունք<sup>114</sup>, և երկաթը շիդար կոչելով, անկախ նրանից բառը սեմական փոխառություն է, թե հռոմեական, հնադարին ենք մոտենում: Իսկ խենթն ո՞ւր մնաց: Հիշենք «Սասնա ծռերը» ու տեսնենք, թե Ջոջանց տան «ծուռ» հերոսներն ինչքան անբաժան են երկաթից ու հրեղեն նժույգից, ինչպես է դործում երկաթի խորհրդանիշը հայ հերոսավեպում, ինչպես է շեշտվում նրա գոյությունը: Նրկաթն անբաժան է առասպելի հին ու նոր փոխակերպումներից, հրով կռած և հուր ծնող երկաթը՝ մի դեպքում շղթայի, մյուս դեպքում մուրճի, այլ դեպքում սրի տեսքով: Իսկ դարբնի ուրվականը, որին պայմանաբար Հեփեստոսի քուրմ ենք անվանում, անբաժան է շղթայվածից: Նոր հայկազյան բառարանում երկաթ բառին տրված բացատրությունն այնքան պատկերավոր ու բանաստեղծական է, որ, թվում է, աղոթքից կամ երգից է դալիս: Տողատենք այդ բացատրությունը, և բանաստեղծականությունն ակներև կդառնա.

Հանք թխադոյն, ժանգահար,

Կարծր և տոկուն,

110 նույն տեղում, էջ 516:

111 Հ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 485:

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

113 Ն. Անդրիկյան, Ե-վ. ա-խ., էջ 58:

114 Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. է, Երևան, 1975, էջ 73—76:

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

Թ՛վում է, մի հին հավատալիք հմայական ազոթքի ձևով կամ գուցե այլ ճանապարհով հասել է XIX դարի գիտնական քառարանագրի ականջին: Բացատրությունն անխորհուրդ չէ. նրա թիկունքում հիշողության նման մի բան կա: Կամ՝ երկաթագիր իսկապե՞ս նշանակում է միայն «գրեալ գրչաւ երկաթեալ»<sup>116</sup>, թե՞ գաղտնաբանություն է սա՛ կապված հմայական գրի հետ, որ հետագայում իմաստափոխվել է:

Ոչինչ պատահական չէ այս առասպելում, ինչպես և առհասարակ՝ բոլոր առասպելներում: Ամենից ավելի ակընհայտ է կայծքարի ու հրահանի գաղափարը: Եղել է մի շատ հին հավատալիք, թե ամպրոպի հուրը մտել է քարի մեջ (տեսանք արդեն, թե ով է մտել քարի մեջ) և երկաթով կարելի է նրան դուրս քաշել այնտեղից կամ պահել կաշկանդված<sup>117</sup>: Հայտնի է նաև ժողովրդական մի նախապաշարմունք. սատանային հալածում են հրահանը կայծքարին խփելով<sup>118</sup>: Ժողովրդական մի դարձվածք կա՝ «չախմախին տալ», որ նշանակում է բմբուստանալ: Որդին իրավունք չունի, ինչպես լոռեցիներն են ասում, «հոր ըղաքին չխմախին տալ», այն է՝ հակադրվել հորը: Այդ իմաստն է ունեցել հոր ներկայությամբ ծխելը, որ մինչ այսօր էլ չի մոռացված, բայց մոռացված է, որ դա նշանակում է «չախմախին տալ»:

Արտավազը շախմախին է տալիս հոր ուրվականի, նույնն է, թե աստծո առջև, և զրանով էլ նա Շիրդար է. ուզում էք երկաթ հասկացեք, ուզում եք՝ խենթ: Զոջանց տան «ծոներն» էլ շախմախին են տալիս այնքան, մինչև վերջին կայծն անթեղվի քարի մեջ:

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

Առասպելը ծնունդ է այն միջավայրի և բնության, որոն-

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

Այս առումով շղթայվածի առասպելն իրոք կարող է շատ հին լինել:

Փորձենք տեսնել առասպելի ամենաիրական հիմքը: «Ամբողջ լեռան վրա, — պատմում է Աբովյանը 1844 թվի անհաշու վերելքի մասին, — չէին կարող լինել այնքան մետաղյա մասնիկներ, որքան որ մենք մեզ հետ ու մեր վրա ունեինք, այդ պատճառով էլ փոթորիկն իր ամբողջ ուժն ուղղում և սպառնում էր հենց այն տեղի վրա, որտեղ մենք էինք գտնվում, այնպես որ մինչև իսկ ձողերի ծայրերը, որոնք ցցված էին մեր շուրջը վրանի կտավը մեզ վրա պահելու համար, բկեցին ճրագի պես վառվել, իսկ շանթի կայծերը, իբրև հրթիռներ, թռչում էին մեր մոտից՝ ճայթյունով ու շոռաչյունով»<sup>119</sup>:

Շիրդարն է մոլեզնում:

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

116. Նույն տեղում:

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

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

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

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

Չարկեցեք կոանը, խորունկ քարայրից  
Ահա շար հողմի հետ հասնում են ձայներ,  
Ցուլացավ փայլակն արքայի աչքից,  
Դեպի վեր թռչում են բարկության կայծեր։

Կամի նա ելանել վրեժխնդիր հողով՝  
Ցուր ամբողջ տանջանքի թույնը մահաբեր  
Աշխարհի շորս կողմը շաղ տայու մտքով,  
Բայց ամուր են նրա ծանր շթաններ։

Մտերիմ գամփուր կրծում են կապանք,  
Էրծում են անդադար կապանքն արքայի.  
Արտավազը, վերջ շունի հողուղ տառապանք...<sup>121</sup>

Չարի և բարու խնդիրը, որ համեմատաբար քիչ է զբաղեցրել ուսումնասիրողներին, սկզբունքորեն էական չէ։ Առասպելի ու հերոսի բարոյական մեկնությունը գալիս է միջնադարյան մշակումներից և, կարծում ենք, հեթանոս միտերիան կարող էր չզբաղվել խղճի հարցով և իսկապես հավասարեալ ներկայացնել տառապողին, ինչպես՝ հին հունական առասպելների ու նրանց ֆաբուլաներով զրված ողբերգությունների հերոսները։ Պետք է համաձայնել Ավդալբեդյանի կարծիքին, որ շղթայվածը սկզբնապես մարմնավորել է բարի ուժի գաղափարը<sup>122</sup>։ Դա երևում է Եզնիկ Կողբացու վկայությունից։ Շղթայվածն այստեղ հեթանոս հայերի մեասիան է։ Նրան սպասել են հույսով ու սարսուռով «որպէս և Հրեայք՝ որ իզուր ակնկալութիւն կապեալ կան, թէ

<sup>120</sup> «Я открою тебе сокровенное слово «Литература Вавилонии и Ассирии, пер. с аккадского, М., 1981, с. 220.

<sup>121</sup> Հովհ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1964, էջ 111։

<sup>122</sup> Թ. Ավդալբեդյան, նշվ. աշխ., էջ 55—56։

Դաւիթ գալոց է՝ շինել զԵրուսաղէմ և ժողովել զՀրեայս, և անդ թագաւորել նմա նոցա»<sup>123</sup>։ Եզնիկն առասպելի ամենաառաջին վկայողն է և, անկախ իր՝ քրիստոնեական մեկնությունից, ասում է, որ շղթայվածի արխետիպում ամփոփված էր հայ ժողովրդի հեթանոսական էսխատոլոգիան՝ ակընդալուծյունը վերջին ցնցման, որ բերելու էր փրկություն կամ տանելու վերջնական կորստի։ Առասպելի ժողովրդական իմաստավորումն է այս։ Պաշտոնական քրիստոնեությունը մերժել էր այդ մեասիան և, ինչպես կտեսնենք այս գլխի վերջում, ազատագրել էր շղթայվածին և նրա արխետիպում տեղավորել մի առաքյալի՝ Գրիգոր Լուսավորչին։

Շիդարի բնավորությունը միանշանակ չէ<sup>124</sup>։ Շիդարը բարդ խորհրդանիշ է և հնարավոր չէ հանգեցնել բարու կամ չարի։ Բնավորության արխետոպիան ըմբռնումն իսկ՝ ԹՅՇ-ը, չի ենթադրում բարոյական հայեցակետ։ Անտիկ դրամայում բարոյախոսական արմատը խորը չէր, հերոսները գործում էին ոչ թե խղճի, այլ իրադրության թելադրանքով։ Բարոյական ճշմարտությունը գիտակցված էր փիլիսոփայության մեջ։ Սոկրատես իզուր չէր խմել մուլախինդը; Բայց դրաման առասպելից էր գալիս և ծեսից. նրա ներքին նպատակն այլ էր։ Խղճի ու կարեկցանքի գաղափարները բերում էին Եվրի-

<sup>123</sup> Եզնիկայ Կողբացայ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 93։

<sup>124</sup> Շիդարի, որպես խորհրդանշային կերպարի, վերջնական իմաստը մեզ համար առեղծվածային է դառնում մեկ փաստով ևս, որը կամ դուրս է շղթայվածի թեմայից կամ նրա մի փոփոխակը, Ավ. Իսահակյանը 1907 թ. գրել է մի այլաբանական պատմվածք՝ «Ահասֆերը», որը հետագայում մշակել ու վերահրատարակել է «Թափառական հրեան» վերնադրով (1923)։ Այս նույն դրույցը 1927-ին հրատարակ է եկել «Շիդարը» վերնադրով Լ. աղբյակ էլ մտել Իսահակյանի երկերի բոլոր հրատարակությունների մեջ։ Այս դրույցի այլաբանական հերոսը՝ Շիդարը կոչվում է «դարերի անդուլ թափառական», դատապարտված է անմահության ու թափառումների, նրա աչքից ու գիտակցությունից աննկատ սահում են հազարամյակները, իսկ ինքը մնում է։ Շիդարին մի տեղ ասում են «խնդր թոցրել ես», «չի երևում, թե զու խելազար ես», մի տեղ էլ՝ «երկաթեղեն ոտներով մոտեցավ նա» (Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 119 և ծանոթ., էջ 461)։ Գուցե և այս Շիդարը ոչ մի աղբյուր չունի շղթայված Շիդարի հետ։ Իսահակյանի աղբյուրը մեզ անհայտ է մնում։

պիղծաբ և նրան հաջորդող ժամանակների դրամատուրգիան: Ռիքան հետ ենք գնում Արիստոտելի դարաշրջանից, այն-  
քան փոքրանում է «Θόξ -ի, որպես բարոյական հասկացու-  
թյան, նշանակությունը<sup>125</sup>: Շղթավաժի առասպելը խոսում  
է հնագույն ժամանակների հետ, և բարոյախոսականն այս-  
տեղ (եթե կա) միջնադարյան նստվածք է: Հեթանոսական  
խորհրդապաշտական դրաման ենթադրում է մարդկային գի-  
տակցության այլ ոլորտներ: Ապստամբն այստեղ ոչ թե շար  
է կամ բացասական բնավորություն (սոցիալ-բարոյական ա-  
ռումներով), այլ խելագար է, անհասկանալի ու երկյուղալի՝  
պատրաստ քանդելու հավասարակշռության կապերը: Լավի  
ոչ մատի, բարու և շարի խնդիր չկա մեր ծիսային դրամա-  
յուն, այլ կաշկանդված ուժի զաղափարը, որ դրամայի  
բուն հիմքն ու նախատարրն է: Ոչ սոցիալական, ոչ բարո-  
յական, այլ նախապաշարվածի հավատ ու սարսուռ: Սա բո-  
լորովին ուրիշ ղգացմունք է: Բախվում ենք բոլոր առում-  
ներով սինկրետիկ միճակի: Գրիգոր Խլաթեցու «քլաուդոս»  
բառը, որ առիթն է մեր հարցադրման, բավական նոր է  
հնչում: Թվում է, իսկապես այս բառն ավելի նոր է, քան  
առասպելի ծիսական խորհուրդը:

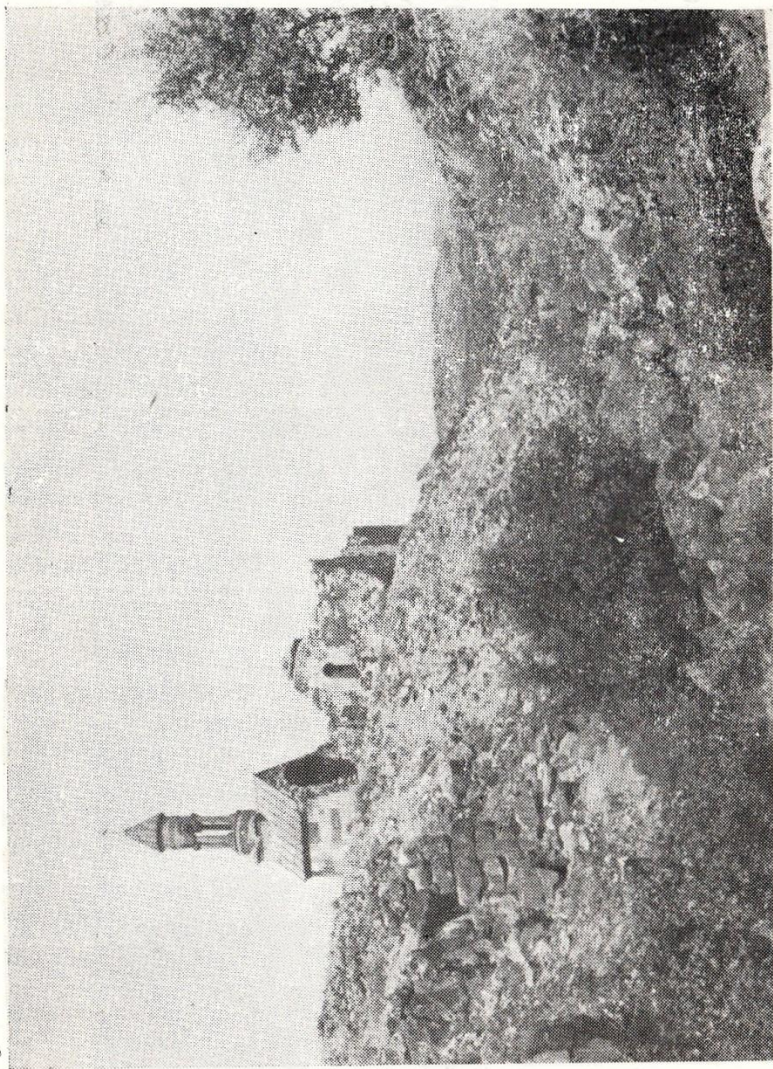
Մի ենթադրություն ևս:

Արտավազդ և Շիդար անունների խորհրդապաշտական  
կապը կարծես հասկանալի է: Վերը բերված պլյաբներով  
ու փաստարկումներով Շիդարը երևում է ավելի հին և ալաթ-  
յանցի ենթադրությունը, թե առասպելում դրոժում է Անա-  
հիտի տաճարի քրմի անունը, մտածել է տալիս՝ գուցե արա-  
բողապետի անունը, ինչպես ընդունված է եղել հին ծիսա-  
կարգերում, փոխանցվել է արարողության օբյեկտին: Բայց  
ենթադրությունից ավելի հեռուն չգնանք և փնտրենք մեր  
«առասպել տօնը» նպատ լեռան ստորոտում, Արածանիի  
ափին:

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



Նկ. 1. Խորվորակ:



Նկ. 2. Աբրամավայրիկ

Վերագանանք Շիրաքի գրույցի դարձյալ վերջին տողերին, որ վկայված կամ հիշատակված է ավանդման հին եղանակը թատերային-գրամատիկական, միասերիալ գործողությունը, որ արդեն անվանել ենք խորհրդապաշտական դրամա: «<...> կարգեցին կախարդին առասել զիմօք և քլաարոնօք՝ թէ ի տարեկապն ի Նուասարդի ի Ա ամենայն գործաւոր զիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ երեք անգամ, դարբինն և այլն ամենայն: Զի կապն Շիրաքայ, որ մի մեկ մազն ելեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամբանայ և ոչ ելանէ և անցուցանէ զաշխարհս: Այսպիսի առասպել զիմօք վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչն: Եւ իմացեալ սուրբն Գրիգոր-գալսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ իսփանել: <...>»<sup>126</sup>:

Ակնարկը գրույցի ավանդման եղանակի մասին նույն-րան անդժվածային է, որքան գրույցը: Թվում է, մեր ընդ-րծած բաներում, պարզորեն հիշատակված է նախաքրիստոնեական դրաման: Բայց վկայող աղբյուրը, արդեն զիտենք, հին չէ՝ XIV—XV դարերից է: Կարո՞ղ ենք արդյոք մշնադարյան վկայություններ անվերապահորեն դատել նախաքրիստոնեական երևույթի մասին: Եթե ոչ, ապա մնում է եզրակացնել, որ մեր առջև միջնադարյան թատրոնի փաստ է, գուցե արհեստավորական եղբայրությունների ծիսական խաղերից մեկը: Դրանով երևույթը ներկայանում է թերևս ավելի հետաքրքիր. պարզվում է, որ միջնադարում ներկայացվել է հեթանոսական մի առասպել, այն է՝ հին ավանդու-թյուն: Բայց ինչպես էլ մտածենք, գրույցը և նրա վերաբ-րողությունը եղանակը միջնադարի հետ չեն հաշտվում: Այստեղ խոսվում է «առասպել տօնի» հեթանոսական լինե-լու և Գրիգոր Լուսավորչի ձեռքով իսփանվելու մասին: Կար-ծես ականհայտ է, որ գրույցը գրառողը այս «թէատրոնի» ականատեսը չէ, թեպետ հնարավոր է, որ ինչ-որ մի վերապ-րուկ կամ փոխակերպում հասած լինի նրան: Եթե «առաս-

<sup>126</sup> Մատենադարան, ձեռ. 5313, էջ 6ա (ընդգծումներն իմն են--  
2.2):

պել տօնը» ուշ միջնադար է հասել, ապա հազիվ թե պահպանած լիներ իր լիակատար տեսքն ու հեթանոս բովանդակությունը: «Թէատրոնը», թվում է, պետք է խամրած լիներ: Դրան մի հետքը երևում է հորենացու վկայությունում, որ ավելի հին է. «և առ մերով իսկ ժամանակաւ բազումք ի դարբնաց, զհետ երթալով առասպելին, յաւուր միաշաբթուջ երիցս կամ շորիցս բախեն զսալն, զի զօրասցին, ասեն, շղթայքն Արտաւազդայ»<sup>127</sup>: Հայամավուրքի տարբերակում մեր ընդգծած բառերից ոչ մեկը, բացի առասպել-ից, հորենացու վկայության մեջ չկա: Խորենացին պարզ ակնարկում է ավանդման երկու եղանակ՝ «երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն», «գրուցեն զամանէ և պառաւունք»: Ոչ մի խոսք տօն-ի կամ քէատրոն-ի մասին: Ինչ վերաբերում է դարբինների կոնահարությունը՝ շաբաթվա մեկ օրը դատարկ սալը երեք կամ շորս անգամ բախելու սովորությունը, ապա այստեղ էլ չի երևում, թե ծիսական ինչ կոնտեքստից է մնացել վերապարտելը:

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

Որտեղից է հայտնվել, սակայն, քէատրոն բառը, որը հայոց լեզու է մտել թարգմանական գրականությունում (Հին կտակարան, Եվսեբիոս Կեսարացի)<sup>128</sup>: Այս բառը տեղ է թողնում մտածելու, որ Խորենացուց առաջ եղել է թերևս գրավոր մի վկայություն շղթայվածի առասպելը «թէատրոնօք» ներկայացնելու մասին:

Թէատրոնը գրքային, ինչպես Աճառյանն է նկատում, «զուտ ուսումնական փոխառություն է»<sup>129</sup>: Այս բառը գրծ-

վար թե բանավոր ճանապարհով փոխանցվեր: Խոսակցական հայերենում ավելի ընդունված պետք է լիներ ասորերենի միջոցով և ավելի վաղ փոխառված ու սեփականացված բառը ձևը<sup>130</sup> կամ ցուցք-ը որը, չենք կասկածում, թատրոն երևույթի հին հայերեն անվանումն է և, որպես այդպիսին, պահպանվել է հայոց լեզվի մի շարք բարբառներում<sup>131</sup>: Բացի այդ, քէատրոնը իր փոխառվելու շրջանում իսկ, կամ որոշ ժամանակ անց, թարգմանվել է տեսլարան (θεα - տիսիսի): Սա հունարեն բառի իմաստային-կառուցվածքային պատկերը լիարժեքորեն արտահայտում է: Բայց այս բառով էլ չի ավանդվել հիշողությունը: Թէատրոն բառը ժամանակին թարգմանվել է նաև այսպարան, որ նշանակում է «դիակական կամ դից հանդիսարան»<sup>132</sup>: Ամենից ավելի այս բառն է համապատասխանում Շիդարի առասպելի բովանդակությանը, բայց այսպարանն էլ չի փոխանցվել: Այս բոլորի փոխարեն մեզ է դիմում հունարենից փոխառված, պերճախոս ու շքեղ անունը հայտնի մի երևույթի, որ բացվում է ինչպես «հասարակաց հանդէս»<sup>133</sup>, «տեղի հանդիսի խաղուց, կամ աշխարհաժողով բազմութեան, հրապարակ շրջափակ»<sup>134</sup>, «հանգամանք խաղացողաց»<sup>135</sup>: Այո՛, ամենից առաջ՝ նախնական իմաստով՝ խաղավայր, հանդիսավայր, շրջանաձև, ներփակ հրապարակ. այս է քէատրոնը: Բայց այս բառը մի էական իմաստ էլ ունի, որ տեղ չի գտել հին հայերենի բառարաններում: Միջնադարի մատենագրության մեջ, լատիներեն և հայերեն (հունարենը բացառվում է), քէատրոն բառը մեծապես մասամբ գործածվում է փոխաբերական իմաստով: Թէատրոն է կոչվում առհասարակ տեսանելի աշխարհը՝ բնության պատկեր, ճակատամարտ, մրցություն, հրապարակային պատիժ: Թատրոնի անտիկ-դասական իմաստը միջնադարում մոռացվել է, և բառը հաճախ փոխարինում է ցույց

130 Նույն տեղում:

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

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

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

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

135 Մատենադարան, *ձեռ. 450*, էջ 35ա, 36բ, 118ա, *ձեռ. 623*, էջ 87ա:

127 Խորենացի, *նշվ. հրատ.*, էջ 182:

128 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 122—124:

129 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 2, էջ 157:



պել տօնը» ուշ միջնադար է հասել, ապա հազիվ թե պահպանած լիներ իր լիակատար տեսքն ու հեթանոս բովանդակությունը: «Թէատրոնը», թվում է, պետք է խամրած լիներ: Դրան մի հետքը երևում է հորենացու վկայությունում, որ ավելի հին է. «և առ մերով իսկ ժամանակաւ բազումք ի դարբնաց, զհետ երթալով առասպելին, յաւուր միաշաբթուջ երիցս կամ շորիցս բախեն զսալն, զի զօրասցին, ասեն, շղթայքն Արտաւազդայ»<sup>127</sup>: Հայամավուրքի տարբերակում մեր ընդգծած բառերից ոչ մեկը, բացի առասպել-ից, հորենացու վկայության մեջ չկա: Խորենացին պարզ ակնարկում է ավանդման երկու եղանակ՝ «երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն», «գրուցեն զամանէ և պառաւունք»: Ոչ մի խոսք տօն-ի կամ քէատրոն-ի մասին: Ինչ վերաբերում է դարբինների կոնասարությունը՝ շաբաթվա մեկ օրը դատարկ սալը երեք կամ շորս անգամ բախելու սովորությունը, ապա այստեղ էլ չի երևում, թե ծիսական ինչ կոնտեքստից է մնացել վերապարտելը:

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

Որտեղից է հայտնվել, սակայն, քէատրոն բառը, որը հայոց լեզու է մտել թարգմանական գրականությունում (Հին կտակարան, Եվսեբիոս Կեսարացի)<sup>128</sup>: Այս բառը տեղ է թողնում մտածելու, որ Խորենացուց առաջ եղել է թերևս գրավոր մի վկայություն շղթայվածի առասպելը «թէատրոնօք» ներկայացնելու մասին:

Թէատրոնը գրքային, ինչպես Աճառյանն է նկատում, «զուտ ուսումնական փոխառություն է»<sup>129</sup>: Այս բառը գրծ-

վար թե բանավոր ճանապարհով փոխանցվեր: Խոսակցական հայերենում ավելի ընդունված պետք է լիներ ասորերենի միջոցով և ավելի վաղ փոխառված ու սեփականացված բառը ձևը<sup>130</sup> կամ ցուցք-ը որը, չենք կասկածում, թատրոն երևույթի հին հայերեն անվանումն է և, որպես այդպիսին, պահպանվել է հայոց լեզվի մի շարք բարբառներում<sup>131</sup>: Բացի այդ, քէատրոնը իր փոխառվելու շրջանում իսկ, կամ որոշ ժամանակ անց, թարգմանվել է տեսլարան (θεα - տիսիլ): Սա հունարեն բառի իմաստային-կառուցվածքային պատկերը լիարժեքորեն արտահայտում է: Բայց այս բառով էլ չի ավանդվել հիշողությունը: Թէատրոն բառը ժամանակին թարգմանվել է նաև այսպարան, որ նշանակում է «դիական կամ դից հանդիսարան»<sup>132</sup>: Ամենից ավելի այս բառն է համապատասխանում Շիդարի առասպելի բովանդակությանը, բայց այսպարանն էլ չի փոխանցվել: Այս բոլորի փոխարեն մեզ է դիմում հունարենից փոխառված, պերճախոս ու շքեղ անունը հայտնի մի երևույթի, որ բացվում է ինչպես «հասարակաց հանդէս»<sup>133</sup>, «տեղի հանդիսի խաղուց, կամ աշխարհաժողով բազմութեան, հրապարակ շրջափակ»<sup>134</sup>, «հանգամանք խաղացողաց»<sup>135</sup>: Այո՛, ամենից առաջ՝ նախնական իմաստով՝ խաղավայր, հանդիսավայր, շրջանաձև, ներփակ հրապարակ. այս է քէատրոնը: Բայց այս բառը մի էական իմաստ էլ ունի, որ տեղ չի գտել հին հայերենի բառարաններում: Միջնադարի մատենագրության մեջ, լատիներեն և հայերեն (հունարենը բացառվում է), քէատրոն բառը մեծապես մասամբ գործածվում է փոխաբերական իմաստով: Թէատրոն է կոչվում առհասարակ տեսանելի աշխարհը՝ բնության պատկեր, ճակատամարտ, մրցություն, հրապարակային պատիժ: Թատրոնի անտիկ-դասական իմաստը միջնադարում մոռացվել է, և բառը հաճախ փոխարինում է ցույց

130 Նույն տեղում:  
131 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 123—134:  
132 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 94:  
133 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 157:  
134 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 810:  
135 Մատենադարան, ձեռ. 450, էջ 35ա, 36բ, 118ա, ձեռ. 623, էջ 87ա:

127 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 182:  
128 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 122—124:  
129 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 157:

մակդիր և այլաբանություն շեն: Դա նկատեցինք այսպա-  
րան բառի օրինակով, որ վկայված է Կյուրեղ Ալեքսանդրա-  
ցու «ի վերայ ս. կուսին Աստուծամօր» ճառում<sup>138</sup>: Նոր  
հայկազյան բառարանի «դից հանդիսարան» բացատրու-  
թյունը սպառիչ է և իրերի տրամաբանությանը համերաշխ:  
Կախարդը զիվապաշտության կամ դիցապաշտության քուրմն-  
է: Դա բավական պարզ երևում է Եզնիկի վերսիայում. «մո-  
լորութիւն խաբեաց զդիցապաշտս Հայոց, թէ զոմն Արտա-  
ւազ առեկեալ լցէ դիւաց»<sup>139</sup>: Եզնիկի վերսիային, ինչպես  
նկատում է Եսլաբյանցը, շատ մոտ է Վարդան վարդապետի  
(13-րդ Բ.) «Հարցմունք և պատասխանիք»<sup>140</sup>, «մոլորութիւն  
դիւաց խաբեաց զկոպաշտսն հայոց ի ձեռն քրմացն, որք  
ասէին, թէ զԱրտաւազո ոմն (ոմն թագաւոր հայոց) վիշապ(ք)  
[վիշապք] արգելեալ են կենդանի ի Մասիս լեառն. ի նա  
(և նա) ելանելոց են [է] (ելանելոց է) և զաշխարհս (զաշ-  
խարհ) ունելոց. և ոմն (Եւ ոմն մի յանմտաց, որ ունէր...)»  
այլ[ա]մտաց ունէր զիշխանութիւն Հայոց. զարհուրեալ հար-  
ցանէր զղձայս (զղձապատումս դիւացն) որում զիւաց և  
զկախարդս (զկախարդս). թէ ե՞րբ լինի Արտաւազայ (Արտա-  
ւազոյ) ելանելն (ելանել) ի կապանացն: Եւ նորա ասին  
(ասացեալ՝ թէ) ցնա. թէ ոչ կամիս զելանելն (զելանել) նո-  
րա ի կապանաց (ի կապանացն) հրաման տուր ընդ ամե-  
նայն աշխարհս (աշխարհս Հայոց) դարբնացն (դարբնաց)  
որ ի նաւասարդի օրն (որ) ամենայն դարբին կորէ (կոա-  
նաւ կոփէ ի վերա սալին իւրոյ) կոանան ի վերայ սալի  
իւրոյ և երկաթն (երկաթն) Արտաւազայ անդրէն հաստա-  
տի (հաստատին...) և կատարեն զնոյն հրաման այժմ ամե-  
նայն դարբին որ ի նաւասարդի կոանաւ հարկանեն...»<sup>141</sup>:

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

կան գործ: Նույնը հաստատում է Կիրակոս Արևելցու Հայս-  
մավուրքը (1435 թ.) «եւ աւրինդարեցին քուրմքն ամե-  
նայն արուեստաւորի միանգամ բախել զարուեստն իւր ի  
մինն ի նաւասարդի, զի զարասցին կապանքն Արտաւազ-  
ոյ»<sup>142</sup>: Խլաթեցու ասած կախարդները, ըստ Վարդան վար-  
դապետի քրմեր են, ըստ Կիրակոս վարդապետի, քրմեր են,  
ըստ Կիրակոս վարդապետի Արամազդի և Անահիտի տաճա-  
րի քրմերը: («Եւ զի յայնմ աւուր տաւնէին Հայք՝ ի կոպաշ-  
տութեանն Արամազդոյ և Անահտայ և առասպելաբանէին  
վասն Արտաւազոյ՝ որդոյ Արտաշեսի») <sup>143</sup>:

Առասպելաբանն բառի ակներև իմաստը պարզ է՝ նշա-  
նակում է պատմել: Հասկացությունն այդպես էլ դիտվել է  
մեր բանագիտության մեջ: Բայց Կիրակոս վարդապետի Հայս-  
մավուրքը մեղ հուշում է այլ իմաստ՝ ծիսական գործողու-  
թյուն: Այդ իմաստն այնքան էլ նոր չէ: Հայկազյան բառա-  
րանն էլ նման մի հիշեցում ունի. «խօսել, գրել, յօգել, նու-  
գել»<sup>144</sup>: Արեղյանն էլ է ակնարկում այս մասին: Կիրակոսը  
մեղ ավելի հեռուն է տանում: Վերադառնանք Վարդանի  
«հարցմունքին». «ընդէ՞ր ոմանք ի նոցանէ երգս և եղանակս  
երգեմ»: Ալիշանը ևս բերել է այս անուղղակի վկայությու-  
նը<sup>145</sup>, բայց նրա ուսումնասիրության կոնտեքստն էլ չի մղում  
մեր խնդրին: Նպատակի հարց է: Նայած որ ուսումնասիրողն  
ինչ է փնտրում: Ձեռք շտանք, գուցե, հորենացու «երգիչքն  
Գողթան առասպելաբանեն» խոսքին, քանի որ առասպելի  
այս տարբերակը առանձնապես հիմք չի տալիս երգիչ և  
առասպել բառերի տակ այլ բան փնտրելու: Բայց հորենա-  
ցու այլաբանութիւն և առասպելաբանութիւն բառերի ակներև  
իմաստից ելնելը նույնպես սխալ է: Խալաթյանցը «առաս-  
պել դիմօք» անվանումը (Խլաթեցու տարբերակից) թարգմա-  
նել է под видом аллегории<sup>146</sup>: Կարելի էր թարգմանել  
թերևս притча в лицах, բայց, ըստ երևույթին, այստեղ

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

139 Եզնիկ Կողբացի, Եզվ. հրատ., էջ

140 Գ. Халатбянц, Եզվ. աշխ., էջ 317:

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

142 Նույն տեղում, էջ 75:

143 Նույն տեղում:

144 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 292:

145 «Քաղցմունք», 1894, էջ 436:

146 Գ. Халатбянц, Եզվ. աշխ., մասն 2, էջ 74:

դեր է կատարել: Խորենացու այլաբանութիւն բառը: Տար-  
օրինակ է՝ եթե ելնենք տերմինի նորագույն իմաս-  
տից: Եվ տարօրինակ չէ, եթե Խալաթյանցը նկա-  
տի է ունեցել բառի պատմական իմաստը նմանաբանու-  
թիւն-ւիրդուց (միմեսիս)<sup>147</sup>, ենթադատութիւն- նօքուսուց (հի-  
պոկրիզիս): Վերջինս նշանակում է «հետեողութիւն բանի  
և ծանօթի բուն խօսողաց»<sup>148</sup>:

Քալաթյանցի ուսերենն թարգմանութեան հետադարձ  
անըբարբճումով կարողալ Խորենացու վկայութեանը այն-  
քան էլ հարմար է: Իմաստների ետևառաջութեամբ հնարա-  
վոր է ի վերջո լեզվական իրավիճակներից դուրս բերել մի  
ենթադրելի առարկայական վիճակ, հանգել միջնադարյան  
ուսուցիչների<sup>149</sup>: Բայց առասպելի ավանդման վերը բերված  
վկայութեանները, որքան էլ ուշ ժամանակների պատկանեն,  
ստեղծում են մի կոնտեքստ, որի հետ ինչ-որ կերպ պետք է  
հաշվի նստել:

Անտարակուսելի է, որ առասպելի ծիսական ավանդու-  
մը չէր կարող իր լիարժեք տեսքով հասնել XIII—XV դարեր,  
առավել ևս՝ չէր կարող ստեղծվել այդ ժամանակներում:  
Վկայողներից ոչ մեկի խոսքերում չի երևում կենդանի ա-  
ռարկան: Նրանք ստում են «քուրմք», «կախարդք» և վկա-  
յաբերում դատարկ սալը բախելու սովորութեանը, որ հասել  
է անգամ նոր ժամանակներ: Միսային ինչ երևույթի կամ ինչ  
թատերակարգի մասին է խոսքը, մութն է որքան մեզ, նույն-  
քան էլ միջնադարյան հեղինակների համար: Նրանք ծանոթ  
են թերևս մի հին աղբյուրի կամ բանավոր ավանդութեան,

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

148 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 431:

149 Գիտնիսիոս Փրակացու «Քերականութեան» թարգմանիչներն ու  
մեկնիչները երբեմն օգտվել են հունական թատերական տերմիններից, որոնք  
անցել են հայ բերականական գրականութեան և այդ ուղիով՝ նոր հայ-  
կական բառարան: Դա ունի իր պատմական պատճառները՝ կապված է  
միջնադարյան դպրոցական բնասացութեան հետ: Դրամայի պատմութեան և  
տեսութեան առումով շատ հետաքրքիր երևույթ է սա, որը կողմնակիորեն  
է առնչվում մեր այս խնդրին: Դրան անդրադարձել եմ ուրիշ առումներով  
(տե՛ս Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 46—104, Քատրոն-  
հին և նոր արժեքներ, էջ 71—80):

որը չի երևում իրենցից հարյուրամյակներ առաջ սարած  
Խորենացու խոսքերում: Նրանց վկայութեաններում չի երե-  
վում անգամ Խորենացին, որն ավելի շատ բան պետք է  
իմանար և լուռ է: «Առասպել տօնը», թվում է, Խորենա-  
ցուն էլ չի հասել: Նրա պատմածն, իհարկե, ավելի հարուստ  
է, բայց չի տալիս մեր փնտրած երևույթի պատկերը: Գուցե  
Խորենացին իր եղանակով է վերարտադրում «առասպել  
տօնը», տեսարանը վերածում է վիպականութեան: Այս իրա-  
վիճակում՝ նրա բերած երգային-տրամախոսական հայտնի  
հատվածը («մինչ դու գնացեր և դերկիրս ամենայն ընդ քեզ  
տարար...»), «յորժամ հեծցիս յԱզատն ի վեր ի Մասիս...») քաջառիկ արժեք է ստանում, թեպետ այնքան էլ խոհեմ բան  
չէ դա որպես դրամատիկական տեսարան ներկայացնելը:  
Այդ մտքին կարող է մղել նաև սյուժեի դրաֆիկական մեկ-  
նութեանը, որ արված է XIX դարում, գրքային նկարչութեան  
նոստանտիկական ոճով (նկ. 3):

Նավասարդյան խորհուրդի հիշողության մի փոքր հատ-  
ված էլ «ի գոհհիկս ավանդեալ»՝ թերևս հին ժողովրդական  
երգի ձևով հասել է Գրիգոր Մագիստրոսին: Արտաշեսը  
մահվան անկողնում, ոչ թե անգրաշխահից, ինչպես Խորե-  
նացու տարբերակում, «բաղձայր մղոյ մրրկեալ ծխոյ շա-  
մանդաղեալ մականասար շենից և քաղաքաց:

Ո տայր, ասեր, դժուխ ծխանի  
Եւ դառաւօտն նաասարդի  
Ձվազելն եղանց և զվազելն եղեբրուաց.  
Մեր փող հարուստ և թմբկի հարկանեար,  
Որպէս օրէն էր թագաւորաց»<sup>150</sup>:

Նկարիչ Ռոտտերը (որին կարելի է Գորբի շարքային  
հետեորդներից մեկը համարել) այս պահին է միացրել Ար-  
տավազդի հարցը՝ «ես աւերակացս ո՛ւմ թագաւորեմ» և Ար-  
տաշեսի անեծքը: Թվում է, նա համատեղել է Խորենացու և  
Գրիգոր Մագիստրոսի վկայութեանները, XIX դարի ոսման-  
տիկական թատրոնի անուղղակի տպավորութեամբ, թատե-  
րային լուսաստվերի ակնարկով և զլխավոր «գործող անձի»՝

150 Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, էջ 87: Տողատումը 2. Անտոյանի:

Արտավազդի դասական-ցուցադրական կեցվածքով ու ժեստով: Նկարիչն զգացել է խոսքի թատերայնությունը, բայց նրա պատկերացումը նորամետ է, ոչ մի առնչություն չունի մեր փնտրած թատրոնի հետ:

Մեր փնտրածը խորհրդապաշտական ծես է, ուր դժվար է պատկերացնել «գործող անձի» դերն ու վիճակը: Այդ ծեսի հիշողությունը դարբինների կոնահարությունն է: Մեր կողմնորոշիչը միայն խորհրդանիշերը պետք է լինեն՝ մուրճ, շղթա, քար: Թվում է, դեհն կամ վիշապին շղթայելու ակնարկ պետք է լիներ հեթանոսական այս միստերիայում: Իրա հիշողությունը տեսնում ենք ժողովրդական մի կցկտուր ավանդության մեջ, ուր խոսվում է շղթայված քարերի մասին: Նման քարեր, ըստ ավանդության, եղել են Գեղամա լեռներում. «ըստեղ չորսը խատ վիշապի քար կա, զնջլներ վրեն քցուկ»<sup>161</sup>: Շղթայված քարը պետք է որ կուռք եղած լիներ, մերժվող գաղափարի խորհրդանիշ, իսկ շղթայվածը գիտենք ով է: Թերևս շատ հեռուն չգնանք ենթադրություններով, բայց սա միակ խորհրդանիշն է, որ ի վիճակի ենք ոգեկոչել հայ նախաքրիստոնեական խորհրդապաշտական դրամայի ավելի քան երկու հազարամյա փոշու մեջ թաղված դամբարանից: Թխաբուռն բառը չափազանց նոր է և մեզ չի կարող տանել հունաբանության շրջանից (V—VI դդ.) այն կողմ: Իսկ «առասպել տօնը» հին է և անպայման խորհրդապաշտական: Շղթայվածի հեթանոսական միստերիան մնում է դարերի խավարում: Վերականգնման փորձեր պետք չեն: Ժրեակայությունը շատ-շատ կարող է մողեռնացնել ու խեղաթյուրել այն, ինչը մեզ համար տեղեկություն է ու գաղափար: Հին հունական դրամայի ուսումնասիրողներից ոչ մեկին հայտնի չէ, թե ինչպիսին է եղել շղթայվածի առասպելի ծիսական անցյալը: Ակնհայտ են միայն «Շղթայված Պրոմեթևսը» ողբերգության մի քանի տողերում մնացած բառ-խորհրդանիշերը: Չփոթենք, ուրեմն, առասպելը և միստերիան՝ միքոսը և օդիսը, վիպական ավանդման խիստ որոշակի նշանները ծիսային ավանդման անուղղակի արձագանքների հետ:

<sup>161</sup> Ա. Ղազարյան, *Անկազատություն*, էջ 80:

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

Փորձենք հստակել իրավիճակը:

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

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

յորի, Ու. Ռոբերտսոն-Սմիտի, Ջ. Մյորրեյի, Ջ. Թոմսոնի, հոգեբանական, առասպելագիտական ու բանագիտական ուսումնասիրությունները, Ջ. Թիդդիի և է. Չեմբերսի՝ դրամայի ծագմանն ու վաղ պատմությանը վերաբերող աշխատությունները, մարքսիստ գրականագետներ Ե. Մելետինսկու, Ռ. Վայմանի և այլոց ուսումնասիրությունները, առասպելաբանական հայեցողությունը նախորդում է ծիսային գործողությունները<sup>152</sup>: Անցյալ և ժամանակակից բանագիտության մեջ տիրապետող այս տեսակետը համերաշխ է մեր նյութի տրամաբանությանը, և ստեղծված «սարքավորումն» էլ նպաստում է մեր կոահոմներին, թեպետ առանձին դետալներ (դրանցով զբաղվելու անհրաժեշտություն չունենք) կարող են անօգտակար լինել: Մեսը, ըստ այսմ, գործնականն է, առասպելը՝ նրա «տեսական» հայեցումով ստեղծված այլաբանական գրույց: Ռոբերտ Վայմանի միտքը, թե ծեսի և առասպելի միջև նման հարաբերություն տեսնելը «կարող է սկզբունքորեն մատերիալիստական լինել»<sup>153</sup>, կարիք ունի որոշ մշակման: Գործնականի ու տեսականի առնչությունն այդքան էլ անմիջական չէ, ինչպես պատկերացնում է մարքսիզմի ամենապարզունակ սկզբունքներից օգտվող գրականագետը: Մեսը կարող է ծնունդ չտալ որևէ առասպելի, և առասպելն էլ՝ չենթադրել ծիսական ավանդման կերպ: Իսկ եթե առասպելում, կամ նրա գրական վկայության մեջ հիշատակված է որևէ ծես (այդպիսին է մեր առասպելի Հայսմավուրքի տարբերակը), ապա այդ ծեսը պետք է համարել ավելի նախնական, քան առասպելի սյուժեն: «Վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք» միջնադարյան պարզունակ մեկնություն է, որտեղ պատճառն ու հետևանքը կտ ու առաջ են ընկել: Եթե առասպելը բնության ուժերի պայմանակերպումն է (մոդիֆիկացիա)՝ նրանց մարդկային-հասարակական հատկանիշներ վերագրելը (իսկ դա այդպես է), ապա ծեսը բնական ու հասարակական ուժերին ուղղություն թելադրելու պայմանակերպ գործողություն է, որտեղ

<sup>152</sup> Հմմտ. P. Вейман, История литературы и мифология, пер. с нем., М., 1975, с. 279—285.

<sup>153</sup> Նույն տեղում, էջ 281:

ներեակայվող օրյեկտը (աստվածություն, ոգի, շարք) և նրա գեմման (երկաթ, քար, կրակ), ընկալվում են որպես նույնություն: Մեսը պրակտիկա է, չգիտակցված կերպով պայմանական պրակտիկա՝ գաղտնաբան (էզոթերիկ) գործողությունների ինչ-որ շարք, որտեղ արտացոլումներն ու խորհրդանիշերը համարվում են նույնքան իրական, որքան նրանց թիկունքում ենթադրվող երևույթներն ու առարկաները: Գեմման նյութիղեն է, բայց նրա նյութիղենությունը վերագրվում է ոգի, և այս եզու վրա ներգործում են ոչ միայն հմայական շոտքով ու աղոթքով, այլև նյութիղեն գործիքով, օրինակ՝ երկաթե մուրճով. դարբինը մուրճը զարկում է դատարկ սալին, երկաթը ռնգում ու կայծ է արձակում, կայծը մարում է հողին ընկնելով, և Շիդարի երկաթե կապանքը որտեղից որտեղ «դարձեալ հաստատի և ամրանայ»:

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

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

ամենապարզ վկայություններն են սրանք: Անվանումը բովանդակում է երևույթի կառուցվածքը կամ կազմը: Դա մեզ թելադրում է հայտնի դրամատուրգիական փաստն անգամ՝ «Շղթայված Պրոմեթևսը» ընթերցել ուրիշ հայացքով, հետամուտ լինել ծիսական շերտին, որը թվում է կորած ու հեռու:

Շիդարի խորհրդապաշտական դրամայից միջնադար է հասել ֆիզիկական գործողությունը՝ դարբինների կիրակնօրյա կամ տոնօրյա կոնահարությունը և սյուժեն, կարճ էպիկական ձևով: Միսական-դրամատիկական ինչ գործողություն է ենթադրվում սրանց արանքում դժվար է որոշել: Բայց ընդհանուր մի պատկեր երևակայել հնարավոր է, եթե ենենք հեթանոսական ծիսակատարությունների բնույթից: Այդ բնույթն արտահայտված է հին հունական ողբերգություններում ու թատրոնների շենքերի կառուցվածքում, ագոնների և ստրոֆե-անտիստրոֆե-ստասիմների գասավորություններում, զրադաշտական Արդվիսուրա-Անահիտին նվիրված դրամատիկական հիմների (ուշ շրջանի բնագրեր) կառուցվածքում<sup>154</sup> և, իհարկե, քրիստոնեական պատարագում, որ իր ծիսական տիպը մշակել է, ունենալով նման նախնական օրինակներ: Վերոհիշյալ երեք կողմնորոշիչները քիչ չեն: Դրանք բնավ հեռու չեն միջավայրից, և ընդհանուր գծեր կարող ենք ենթադրել: Շիդարի քեառոնը կամ նավասարդյան խորհուրդը նույնպես պետք է ունենար, հիմներ, աղոթքներ, երգեր, պարերգակներ, «ստրոֆե-անտիստրոֆե, («գուլ պար» — «թարս պար») և, հավանաբար, ինչպես բառերն են վկայում, երկաթը շրջապատող դարբինների խումբ տաճարի հրապարակում: Այս ամբողջ պրոցեսը գլխավորելու էր բուրմը, թերևս Արտավազը (հրապաշտոն, հրամեծար) անունով, եթե հիշենք Խալաթյանցի հիշատակած Ասսավազոնը քրմին Անահիտի տաճարում: Ինչպե՞ս է, ուրեմն, առասպելը դեմքերով ներկայացվել: Դժվար է ենթադրել, թե քանի դերակատար է եղել՝ քուրմը և խումբը, գուցե մի երրորդ երգող կամ խոսող... Դժվար է ասել, Շիդարի մասին պատ-

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

մը վե՞լ է միայն, թե հայտնվել է նրա պայմանական պատկերը քրմական ինչ-որ դիմակով կամ առանց դիմակի: Հավանաբար, դարբինները կոնահարել են աղոթքի ու երգի ուղեկցությամբ ինչ-որ մի որոշակի ուղիով, և արարողության սկզբում կամ միջում պատմվել է առասպելը: Ծնթադրություններ և միայն ենթադրություններ: Արարողության պատկերը մեզ համար ինչ-որ կերպ տեսանելի կդառնա, երբ քննության առնենք հնագույն դրամայի ծիսային պայմանաձևը՝ հաջորդ գլխում: Առայժմ կարելի է որոշակիորեն հաստատել, որ արարողությունը եղել է պարերգական՝ խմբային ու անհատական հատվածների (երգային կամ խոսքային) պարզ հերթագայություն: Սա բոլոր տեսակի պաշտամունքային արարողությունների ընդհանուր տիպն է, որ տեսնում ենք հին հունական դրամայում, որպես իրադրության ընդհանրական մի պայմանաձև, և քրիստոնեական պատարագում, որպես ծիսային, ավանդական ու հաստատուն պայմանականություն: Ո՛չ հունական դրամայի խորային բնույթը, ո՛չ էլ քրիստոնեական պատարագի և անտիկ խորսի համաձևությունը անկախ չեն հին հեթանոսական ծիսակարգերից. միևնույն է, թե ինչ միջավայրում են նրանք ստեղծվել<sup>155</sup>: Շիդարի քեառոնը գուցե կարելի է անվանել պարերգական մոգություն (խորային մագիա)՝ ի տարբերություն կամ ի նմանություն (դա չենք կարող որոշել) միմական մագիայի, որի հետքերը Զորջ Թոմսոնը նկատում է հին հունական դրամայում<sup>156</sup>:

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

<sup>155</sup> Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 159—160:  
<sup>156</sup> Տե՛ս P. Heilmann, նշվ. աշխ., էջ 237:

ժամանակ լուռ է: Եթե նկատի ունենանք վաղ դասական շրջանի, այսպես կոչված, երկու դերասանի օրենքը, պետք է եղրակացնենք, որ շվիթայվողի ներկայությունը պայմանական է այստեղ. նա հրապարակում (օրինեստրա) չէ, և բուրմբ կոնահարում է երկաթե սալը, կամ այդ կոնահարությունն էլ չի եղել, ներկայացվել է խոսքով: Մա ալնլի հավանական է, քանի որ հին հունական ներկայացումը առարկաներ ու առարկայական վիճակներ չի նախատեսել: Շրդիթայելու գործողությունը, ելնելով մեզ հայտնի տեքստից, չենք տեսնում: Դա նույնիսկ դժվար է գործողություն անվանել: Թերևս հարմար է ասել դրամատիկական պատում: Այնուամենայնիվ, «Շրդիթայված Պրոմեթևսը» ողբերգության առաջին տեսարանում ակներև են նախնական ծիսականության հետքերը: Երկրորդ տեղում կարդում ենք ἄβροτον εἰς ἐρηλίον: Հայերեն թարգմանվել է «ամալի անապատ»<sup>157</sup>, «անմերձենալի անապատ»<sup>158</sup>, ռուսերեն՝ «в безлюдном скифском далеком краю»<sup>159</sup>. Բայց ἄβροτον բառը, եթե դանք հոմերոսյան ժամանակից, ծիսական խորհուրդ է թաքցնում. նշանակում է անմահ, սերազան, աստվածային և միայն շրրորդ՝ ավելի ուշ նշանակությամբ՝ ամալի<sup>160</sup>: Կարող ենք կարդալ նաև «սրբազան անապատ», որ թերևս այսօրվա ընթերցողի կամ բեմադրողի համար իմաստազուրկ է: Մա արդյո՞ք ծիսականության հին դրոշմ չէ, որ առասպելի ռեալիստական մեկնություններում խամրել է ու չեզոքացել: Հայ առասպելի մեզ հետաքրքրող տարբերակները ճանապարհ են բացում դեպի արարողության «սրբազան անապատը», տեսանելի դարձնում ողբերգության հնագույն միստերիալ արձատները և ծիսային կառուցվածքը՝ սկզբում մուրճի հարվածներ, վերջում՝ որոտ ու կայծակ, աստվածային պատիժ:

<sup>157</sup> Հույն ողբերգակներ (ժող.), թարգմ. Հ. Համբարձումյանի, Երևան, 1952, էջ 5:

<sup>158</sup> Վ. Միլլեր, կոնների վրա բեկոված հսկաների մասին կովկասյան առասպելները, «Հանդես ամսօրյա», 1892, էջ 75:

<sup>159</sup> Эсхил. Трагедии, пер. С. Апта, изд. «Искусство», М., 1978, с. 137.

<sup>160</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. I, с. 15.



Նկ. 3. Արտաշես և Արտավազգ, բառ Ռուսերի:



Նկ. 4. Եղթալվածք, քան Թուրանի:

Գործում է դատ ու դատաստանի դադափարը՝ մեղքի միստերիալ պատիժը: Կրակատարի շղթայումը պարզ պատիժ չէ, այլ հնադարյան ծես: Ողբերգությունը բերում է հին հունական «առասպելի տօնի» վերհուշը, Պրոմեթեայի գեղարվեստորեն վերիմառավորված պատկերը: Հունական առասպելից մեղ է հասել որոշարկված դրամա՝ հոգեբանական շեշտերով, տառապալից հոգոցնեթով («նայեցեք, ավաղ, նայեցեք դժբախտ, շղթայված աստծուն», «ես չեմ փոխարինի վշտերն իմ անհուն՝ ստրկորեն ծառայելուն»)՝<sup>161</sup>: Հայ առասպելից մնացել են երգային-վեպական-դրուցային հետքեր և դարբնոցի դատարկ սալը բախելու սովորությունը: Բայց այն, ինչ հունական ողբերգությունում կոչվում է «սրբազան անապատ», թվում է, կանաե հայ ավանդություններում: Պատմվում է, թե Բարդուղիմեոս առաքյալը եկել է «յաշխարհն Անձևացեաց ի համբաւ քարի միոշ, քանցի զեք բաղում բնակեալ էին և պատրէին զմարդիկ տեղոյն, տունալ յայնմ տեղոշէ զեղօս ախտականս առ ի կատարել զպղծութիւնս ախտից, կոանաձայնս դարբնաց անաուր հրաշիւք արեանիս գործէին, յուս մարդիկ աշխարհին սովորեալք, անդ առ քալիճն զեգերէին <...> և անուանէին զաւուր տեղոյ այնորիկ Գարբնաց քար: Հասել սուր Առաքեալն հայածեաց զքարինսն զգործունեայն շարին, և սկուտն փշրեաց որ յանուն Անահապ էր: Եւ է տեղին այն յորում ռեւ էին, լեռնամեծ միմաց ի վերայ զետոյն մեծի որ կոչի Տիգրիս, հուպ ի բերդն ամուր որ Կանգուար, և միստչն Ազոաուց քար, ուստի ջուրք բազումք հոսին ի լերանց»<sup>162</sup>: Հոսաաշտութեան օրմերին ու կախարդներին հալածելու ևս մի վկայություն է սա, որ նախորդում է Շիրաքի «առասպելի տօնի» արդարմանը: Սա համախոս է Հայսմավորքի վկայությունը. պակասում է միայն Շիրաքի առասպելի հեշտատկուծը:

Տեսնենք, թե միջնադարում ուրիշ որտեղ կան հրապաշտութեան սպասավորներ: Թատրոնամերժ ճառերից

161 Ի. Տրդնսկի, Անտիկ զրականության պատմություն, մասն 1, Փրկան, 1949, էջ 204—205:

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



մեկում (մոտ. VII—VIII դդ.) գտնում ենք մի անորոշ ակնարկ: Խոսվում է ամսագլխի (կալենդ) տոների, գուսանների, կաթավիշների, զվարճամուսնների, պարախմբի և ինչ-որ դիվական «մրմունչի» մասին: Բոլորն էլ հասկանալի են որպես միջնադարյան թատերական բանահյուսության նշաններ: Բայց կա մի համեմատություն. հեթանոսությունը մոլորված հոգին շրջապատված է դևի սպասավոր ուռնավորներով. «Ասացից եւ այլ ահագինս ինչ. զի մինչ շև զկատաղեալս շարժէ դեւն զգուսանսն, յուշկապարիկ ձայնս ածէ, զպոռնկականն զախտս շարժե, զեգեռնն զոտս աքստտէ. շար դեւն ծաղր ածէ եւ խնու զլսելիս, եւ զբանն աստուծոյ շտա[յ] լսել, եւ հա[յ] հո[յ]ական դեւն ի վերա[յ] սըրտին նստի մրմնջել տա[յ]. եւ իշխանն դիւացն առ սրտին կա[յ], եւ առնէ որպէս սալ դարբնաց անդարձ ի պատուիրանն աստուծոյ, եւ որպէս սպանողն է յափշտակողն առ այն ձեռին դեգերին եւ աղային դեմ շրջապատել զգլխովն գանձն որպէս ուռնահարս դարբնաց<sup>163</sup> (ընդգծումները մերն են—Շ. Շ.): Օգուտ սավառնող դևերը մրճահար դարբինների նման զարկում են մոլորյալի գլխին: Առարկայական և խորհրդանշային-այլաբանական իմաստներն այստեղ, իհարկե, խառն են: Բայց էականը դարբնի ծիսական խորհրդանիշն է: Հեթանոս ժամանակներից եկող միջնորդված մի պատկեր կա այստեղ, որի իմաստն անորոշ է, քանզի ներկայանում է միջնադարյան թատերական բանահյուսության կոնտեքստում: Լինելով հեթանոսական ժառանգություն, միջնադարյան թատրոնը բնականաբար պահպանել էր պաշտամունքային հին խորհրդանիշեր, թերևս իմաստափոխված ձևեր, առարկաներ ու վիճակներ: Ուռնահարի հիշատակումը, հավանաբար, հեթանոս մոգություն հետքերից է:

<sup>163</sup> Սիմեոնի Աղձնաց եպիսկոպոսի ասացեալ վասն դինո խմորաց որ արբենան եւ վասն գուսանաց եւ վասն պոռնիկ կանանց և կաթաւաց, Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 623, էջ 36ա: Ճառի մեքենագիր պատճենը (32ա—38բ էջեր) ստացել եմ Շ. Սահակ Ճեմճեմյանից, արտատպված խիստ ուշադիր, ուղղագրական շեղումների ու բացթողումների ընդգծումով: Բերում եմ նույնությունը, բառակերպերի և կիսաձայնի հավելումով և մեկ-երկու ստորակետ դնելով:

Շիրաքի թխտոնում թերևս անկարևոր չեն մյուս խորհրդանիշերը՝ երկաթե շղթան և «երկու շունք մին սպիտակ և մին սևա»: Զրույցի ուշ միջնադարյան տարբերակներում դյուրությամբ կոհսվում է շղթայի իմաստը: Դա տարվա, որպես ժամանակի ներփակ միավորի, պարզ սիմվոլացումն է՝ տարեկապը օղակի ձևով, որը մաշվում է տարվա հետ և «ի տարելիցն ի մազն գայ, որ թէ կտրի, նա (Շիրաքը—Շ. Շ.) ելանէ և զաշխարհս անցուցանէ»: Կապանքն օղակ է և կազմված է օղակներից, իսկ օղակը ըստ հնագույն նախապաշարումների, հոգու կաշկանդման խորհրդանիշն է<sup>164</sup>, Կարելի է թերևս այսպիսի համեմատություն անել տարին, որպես վերջավոր ժամանակի ներփակություն, օղակները՝ տարվա վերջավոր օրերը: Շղթան լիզող երկու շները, Վանական վարդապետի մեկնությունը, հարաչեղձնը են («յար լեզուն զշղթայն»), բայց այս բառը, ըստ Գ. Ղափանցյանի, ստեղծվել է ժողովրդական ստուգաբանությունում և կապ շունի արալեզ բառի իսկական իմաստի հետ, որ նշանակում է հարուցանող, կենդանացնող<sup>165</sup>: Շունը, որպես նախապաշարմունքի օբյեկտ, ունի ամենատարբեր, ամենահակասական բացատրություններ. մի տեղ մահվան ուղեկիցն է և մեռյալների պահապանը<sup>166</sup>, մի տեղ սուրբ Սարգսի ուղեկիցն ու ավետաբերը<sup>167</sup>, մի ուրիշ տեղ կապվում է ցորենի պաշտամունքի հետ<sup>168</sup> և այլն, և այլն: Ղափանցյանի ուսումնասիրությունը համոզում է, որ ամենահինը հայերի նախապաշարումն է արալեզ բառով: Շիրաքի շղթան լիզող շների կապը ժամանակի պարբերականության հետ կարծես ակնհայտ է, և բոլոր հայտնի մեկնություններին անդրադառնալու կարիք չկա: Բայց մի նուրբ լրացում անհրաժեշտ է: Քննելով Շիրաքի առասպելի՝ Վանական վարդապետի տարբերակը, Լևոն Խաչիկյանը նկատել է, որ

<sup>164</sup> Հմմտ. Дж. Фрезер, *նշվ. աշխ.*, էջ 272—277:

<sup>165</sup> Գ. Ղափանցյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 30:

<sup>166</sup> Б. Литвинский, А. Седов, *Культы и ритуалы Кушанской Бактрии*, М., 1984, с. 162—165.

<sup>167</sup> Գ. Ղափանցյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 63—65:

<sup>168</sup> Дж. Фрезер, *նշվ. աշխ.*, էջ 496—497:

սև և սպիտակ գույները «կարող են ցերեկվա և գիշերվա, գարնան և ձմռան, կյանքի և մահվան հակադիր ուժերի առասպելական պատկերացումները լինել»<sup>169</sup>։ Այո, եթե տարեկապի շղթան «ի մազն գայ, որ թէ կտրի»՝ սպառվում է ժամանակը, նշանակում է, շղթան իսկապես ժամանակի խորհրդանիշն է, ժամանակը մաշում են՝ գիշերն ու ցերեկը։ XIX դարի նկարիչ Ռոտտերը, թվում է, ավելի շուտ վանականի տարբերակն է ունեցել (նկ. 4), քան խորենացու, քանի որ վերջինս սևի ու սպիտակի մասին ակնարկ չունի։ Այս մեկնությունը Շիրդարին մերձեցնում է մեռնող ու հանող աստվածություններին, մի բան, որ նկատված է Գ. Ղափանցյանի «Արա Գեղեցկի պաշտամունքը» աշխատությունում<sup>170</sup>։ Չենք կարող վճռել, թե այս երկուսից որն է ավելի հին, նախապաշարմունք, կամ իսկապես՝ նույն պաշտամունքի տարբեր աստիճաններն են սրանք։ Բայց որոշակի է, որ Շիրդարը ներկայանում է որպես հանող աստվածության հակոտնյան։ Մեկին կաշկանդել են և ամբացնում են կապանքը, մյուսին կոշում են ի լույս։ Տրամաբանական է։ Հայ հին թատրոնի ակունքներում փնտրվել է Արայի տոնը<sup>171</sup>, թեպետ միջնադարյան աղբյուրներում հայտնի չէ որևէ ակնարկ, և Գիսանն անունն էլ կապ չունի Արայի հետ։ Այդ կապը ստեղծում ու անհերքելի է ներկայացնում հայ հին թատրոնի երևակայական պատկերը հորինողը։ Արա և Գիսանն անունների համատեղումը սուկ կամայական հորինվածք է։ Հայոց բոլոր աստվածությունները կարող էին ունենալ իրենց «առասպել տունը», բայց վկայված է միայն Շիրդարի «թէատրոնը», և դատել կարող ենք միայն վկայվածի մասին։ Գ. Ղափանցյանը ամենահամոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ փրկող աստվածությունն արևմտյան դրսևորումներից մեկը սուրբ Սարգիսն է։ Սա բավական է ենթադրելու համար, որ հեթանոս ժամանակներում հույսի գաղափարն էլ կարող էր

169 Մատենադարան—Գիտական նյութերի ժողովածու, 1, Երևան, 1941, էջ 153:

170 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 58:

171 Գ. Գոյն, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 304—305:

ներկայացվել «դիմօք և թէատրոնօք»։ էականը մեզ համար խորհրդապաշտական դրամայի ցիկլային բնույթն է, կյանքի հավերժականության ծիսական դետերմինանտը։

Նավասարդյան միտերիան, որի մի մասն է կազմել Շիրդարի «թէատրոնը», հատկանշում է հին հայերի տիեզերաբանական հայացքը՝ ժամանակի վերջավորության ու անվերջանալիության, աղետի ու լույսի, կործանման ու փրկակագործման այլաբանական-խորհրդանշային կերպավորումներով։ Եթե անգամ «դեմքերի» փոխարենն ասենք «ալեգորիաներ» (հետևելով հալաթյանցին), դարձյալ «առասպել տունը» կպատկերացնենք որպես ներկայացում՝ ցերեկվա ու գիշերվա այլաբանական գրույց շղթայվածի, որպես ժամանակի առասպելանշանի, շուրջը, շրջանաձև պարով, աղոթքներով, խմբերգային ռեֆրեններով և երկաթը կոփելու, հուր արձակելու մոգական գործողությամբ։

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

Առասպելագիտական հին ու նոր ուսումնասիրություններում ցույց է տրված, որ դրամատիկական խաղի հիմքում, որպես ծիսային ունիվերսալ պայմանաձև, դրված է պտույտի ու պարբերականության գաղափարը<sup>172</sup>, հոգևօղակումը, պարի շրջանագիծը կուրբի կամ կենաց ծառի շուրջ։ Դրամատիկական խաղի հնագույն տիպն այս է, և նրա վերապարունները հասել են մեզ։ Պա նաև դրամայի բովանդակային էությունն է, ինչպես նկատել է ամերիկյան տեսաբան Թոմաս Պորտերը<sup>173</sup>։ Իսկ լույսի և այրման գաղափարները, եթե նայենք դրամայի սիմվոլիստական տեսություններին (Հերբերտ Վալդինգեր), գործում են բոլոր ժամանակների դրամաներում սիմվոլացված՝ «տառապանքի կրակ»<sup>174</sup>։ Կրակը, որպես բնության հավերժական մի ուժ,

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

173 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 72—73:

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

Շղթաթվածի առասպելն իր բոլոր նշաններով համեմարալ է հնագույն դրամայի միստերիալ հիմքերին, այն է՝ ժամանակը և ճակատագիրը որպես կեցության դետերմինանտներ, «համբերությունն անարդարության հանդես» (սոցիալական կամք—Հ. Հ.) որպես մարդկային գոյության պայման»<sup>175</sup>: Առասպելն այդ է ասում: Արծիվը հոշոտում է Պրոմեթեոսի լյարդը, ագռավը՝ Մհերի «պլոճիկը»<sup>176</sup>, որ հնե-րի հայացքով, կայունության, կեղեքվելու և դիմանալու խորհրդանիշն է: Իսկ շղթաթվածությունը բնության ուժերի սիմվոլացված պոտենցիալ վիճակն է՝ պրկված ուժը երկրի բանտում, ցերեկ ու գիշեր, ժամանակի մաշվող ու չխզվող շղթան ոտքերին<sup>177</sup>: Եվ անվերջառաջ սպասումը դրամատիկական բոլոր վիճակներից ամենատարողունակն է:

#### ԵՐԲ Է ՍՏԵՂԾՎԵԼ ՇԻՊԱՐԻ «ԱՌԱՊՊԵԼ ՏՕՆԸ»

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

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

Տեսնենք, թե Խորենացին ինչ է ասում այս մասին:

Նա կարդացել է ասորի պատմագիր Բարդաթան Եղեսացու (154—222) մեհենական պատմությունը և հիմնվում է այդ աղբյուրի վրա: Բարդաթանը III դարի սկզբներին եղել է Հայաստանում, հաստատվել Դարանաղյաց գավառի Անի ամրոցում, ծանոթացել հայ մեհենական պատմությանը, թարգմանել ասորերեն ու հունարեն, միջամուխ եղել վաղ քրիստոնեական ժամանակի կրոնագաղափարական և աղանդավորական խմորումներին, եղել է աշխարհիկ մարդ, ազատախոհ, հետազոտող, եռանդուն ու փայլուն մտքի տեր անձ<sup>178</sup>: Եվ նա, ըստ Խորենացու վկայության, «պատմէ ի մեհենիցն պաշտամանց, վերջին Տիգրանայ (Տիգրան Գ, 20—8 թ.—Հ. Հ.) արքայի Հայոց պատուեալ զգերեզմանն եղորոն իւրոյ Մաթանայ քրմապետի ի բազնացն աւանի, որ ի Բագրևանդ գաւառի, բագին ի վերայ գերեզմանին շինեալ՝ զի ի զոհիցն ամենայն անցաւորք վայելեացն, և ընդունիցն հերք երեկօիւր: Յորում և զկնի Վաղարշ տօնաշխարհախումբ կարգեաց ի սկզբան ամի նորոյ, ի մուտն նաւասարդի»<sup>179</sup>:

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

174 Նույն տեղում, էջ 70:  
175 *Հմմտ. И. Лукач, Пути богов. М., М., 1984, с. 185.*  
176 «Մանա ծոեր», 1979, էջ 79:  
177 «Ժամանակն իր շավղից դուրս է սայթաքել, շրթան է պակել»: Համլետի մենախոսության այս տողին ավելացված վերջին երկու բառերը, թվում է, պատահական չէին Վահրամ Փափաղյանի խոսքում: Թեմայի խորհրդագաղափարական ակունքների գիտակցումը կամ զգացումը զալիս է, հավանաբար, դերասանի կարդացած և մեզ անհայտ առասպելագիրական գրականությունից:

178 Հ. Մելիքյան, Հայ-ասորական հարաբերությունների պատմությունից, Երևան, 1970, էջ 150—157:  
179 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 202:

Վաղարշը «տօն աշխարհատուր կարգեաց»: Ո՞ր Վաղարշին նկատի ունեն Բարդաժանը և Խորենացին: Հավանաբար (դա երևում է Խորենացու կոնտեքստից)՝ Վաղարշապատի հիմնադիր Վաղարշ առաջինին, որ թագավորել է 117—140 թվականներին: Բայց կարո՞ղ ենք արդյոք նավասարդի տոնի ավանդությունն սկսել մեր թվականության II դարից: Գրականության մեջ այդպես է ընդունված<sup>180</sup>: Ի՞նչ է ասում այդ դեպքում նավասարդ բառը, որ անհամեմատ հին է. փոխառված է գենդերենից (nava-նոր, sarad-տարի) ու սանսկրիտից (nava-նոր, sarad-աշուն, տարի)<sup>181</sup>: Տոնը, կասկած չի կարող, այնքան հին է, որքան բառը: Նավասարդի տոնին տեղի են ունեցել խաղեր, մրցություններ, այլևայլ հանդեսներ, զոհեր են մատուցվել Անահիտին ու Արամազդին, Վահագնին և գուցե հայոց բոլոր աստվածություններին: Տոմարագիտական բուրք հաշվումներով նավասարդի 1-ը անշարժ տոմարի օդոստոսի 11-ին է<sup>182</sup>: Ենթադրվում է, Խորենացու որոշ ակնարկների հիման վրա, որ հայոց անշարժ տոմարը հաստատվել է Արտաշես առաջինի (189—160) ժամանակից: Բայց այս չէ խնդիրը: Ենդիրն այն է, որ տարեկիցի կամ տարեկապի գաղափարը (այս բառերը շեշտվում են Շիրարի զրույցում) միանգամայն ակնհայտորեն կապվում է շրթայի ու շրթավազի խորհրդանիշներին Շիրարի ո՞չ Անահիտ է, ո՞չ էլ Արամազդի ր աստվածության արժեքով, և նրան գուցե ոչ մի զոհ էլ չի մատուցվել, բայց մեր արջև ժամանակի միթոլոգիական գեներմիանտն է: Պետք էր նախ և առաջ ժամանակի շրթան ամբողջել, որ դուրս չդա «իր շավդից» հետո զոհեր մատուցանել աստվածներին: Աստվածության ոչ մե հեշտություն չի մնացել Շիրարից, նրա դիվացյալ հայացքը խամբել է ժամանակի մեջ: Բայց շրթավազի խորհրդանիշը անբաժան է եղել նավասարդյան միստերիայի բովանդա-

կությունից: Մաշվու շրթան խորհրդանշել է սպառվող ժամանակը՝ ամբողջով շրթան՝ նորոգվող ժամանակը, և գուցե հմայական գործողությունն էլ կոշվել է շիրարել (ժողովրդական ոճով) կամ սիդերո (հունարեն): Տարեկերջը խորհրդանշող առասպելին բնականորեն հաջորդել են տարին սկսող հմայական գործողություններ՝ հավանաբար, ուրիշ, մեղ անհայտ մի առասպելով: Հեթանոս տոների ու աստվածությունների խնդ-խնդ խամբած հիշողություններ հասել են միջնադար: Շիրարի զրույցից ու ծեսից մնացել է միայն Զատիկին նախորդող շաբաթ երեկոյան մուրճը դատարկ սալին զարկելու սովորությունը:

Նավասարդյան խորհուրդն անշուշտ ավելի հին է, քան Մաթան բրմապետի գերեզմանը և Բագավանի տաճարը: Գուցե ավելի հին սրբավայրեր են եղել Արզականում (Արտավազական) ու Բյուրականում (Արտավադիկ): Տեսություններին, անգամ շատ գիտական տեսություններին նայելով դժվար է ասել, իսկապես ձե՞սն է ավելի հին, թե՞ առասպելը: «Առասպել տօնի» ինչ-որ հետք, ինչ-որ ակնհայտ նշան պետք է հասած լիներ վաղ միջնադար, բայց Խորենացու ակնարկը թույլ է: Հայսմավուրքի վկայությամբ, Գրիգոր Լուսավորիչը մի «թէատրոն» է խափանել Բագավանում: Բայց այդպես է կոշվել «առասպել տօնը» Լուսավորչի ժամանակ: Չգիտենք այդ, և գուցե պակաս էական է երևույթի անվանումը: Գուցե և Լուսավորիչը, լինելով հունական կրթության մարդ, այդպես է անվանել հայ հեթանոսական միստերիան, կամ սիդերո-սիդարոս-շիրար-շիրար անվանումն այստեղից է ծագում: Խափանված միստերիան նման պետք է լիներ հին հունական շրջանակներուն քլատոնո-դիկատերիոնին (ատյան-հանդիսարան), որպեսզի այդ անունով ավանդվեր ու հիշատակվեր «Յայսմաուրք» ծխական գրքում: Երևույթի անվան և ժամանակի միջև ինչ-որ կապ, թվում է, պետք է տեսնել:

Բոլոր դեպքերում դժվար է Շիրարի «առասպել տօնը» Վաղարշ առաջինի ժամանակից սկսել: Թեմայի ու խորհրդանիշերի հնությունը, նաև առեղծվածը, մտածել են տալիս, որ այս լատերական երևույթը հայոց մեջ սկզբնավորվել է ավելի վաղ, քան Տիգրան Երկրորդը հիլենիստական տիպի

180 Վ. Բրոյան, Հայ ազգագրություն. համառոտ ուղագրի, Երևան, 1974, էջ 231—232:  
 181 Ն. Անատյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. 3, էջ 435—436, Դ. Երրոյ, նշվ. աշխ., էջ 65, 72:  
 182 Ն. Բաղալյան, Օրացույցի պատմություն, Երևան, 1970, էջ 50:

թատրոն կկառուցեր, Արտավազդ երկրորդը հունարեն «ճառեր ու ողբերգություններ» կշարադրեր, կամ Յասոն Տրալիանոսն իր «սինոդոսով» Արտաշատ կհասնեն՝ պալատում Եվրիպիդեսի ողբերգություններն արտասանելու (53 թ. մ. թ. ա.): Հաստատել որևէ կոնկրետ տարեթիվ մեր թվականությունից առաջ և հոբելյանական տարի որոշել մեր թվականության երկրորդ հազարամյակում... «ընդ որո՞ք վարդապետություն», կասեր Գրիգոր Մազիստրոսը: Վաղարշ առաջինը գահակալել է մեր թվականության 114—117 թվականներից մինչև 140 թ., և եթե ինքը չի հորինել, ապա թերևս մի բան արել է՝ նորոգել է ծխական կարգը, դարձրել «աշխարհասումբ տօն» կամ «համաշխարհական տօն», ինչպես ասում են միջնադարյան հեղինակները: Հնարավոր է նաև, որ Վաղարշ երկրորդի ժամանակ է եղել այս՝ 140 թվին: Խորենացին, թվում է, նկատի ունի Վաղարշ առաջինին: Այս կետը մեզ համար մնում է անորոշ: Գիտենք սակայն, որ թագավորը գերագույն քուրմ էր, կարող էր ծես հիմնել կամ վերստեղծել, նաև իր անվան ու ժամանակի հետ կապել հին ծեսը: Կարող էր և քէատրոն անունը Վաղարշի ժամանակ տրվել «առասպել տօնին», եթե իհարկե Վաղարշը հելլենասեր լիներ իր նախորդների՝ Տիգրանի ու Արտավազդի նման: Այս էլ չգիտենք: Պատմության մեջ դրա նշանները չեն երևում: Դժվար է նաև վճռել, թե «առասպել տօնը» ինչ շափով էր նման հելլենիզմի դարաշրջանի թատրոնի, որի նյութական հետքերը Մերձավոր Արևելքում կառուցված հունահռոմեական տիպի թատրոններն են: Խնդիրը մուլթն է, ենթադրական վճիռներն առայժմ ավելորդ:

Հայամավորքի վկայության վերջին կետը թերևս ամենաանվիճելին է. արգելելով «բայսպիսի առասպել տօնն», Լուսավորիչը «կարգեաց ի նաւասարդի ի մեկն տօնել սուրբ Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու»: Եթե Հայաստանում քրիստոնեության պաշտոնականացումը եղել է 301-ին, ապա այս թիվն էլ պետք է համարել «առասպել տօնի» վերջը: Իսկ եթե Գրիգոր Լուսավորչի կալանքը Խորվիրապում տևել է, ըստ Ազաթանգեղոսի ինչ-ինչ ընթեր-

ցումների, ոչ թե «ամս երեքտասան», այլ «ամիսս երեքտասան», ինչպես համոզված էր Նիկողայոս Ադոնցը<sup>183</sup>, ապա տոնի արգելման տարեթիվը տասներեք պտույտով ետ է գնում՝ 288 թ.: Ադոնցն այն մտքին էր, և գուցե չէր սխալվում, որ ձեռագրական մի վրիպումով կամ տարընթերցումով հայոց քրիստոնեական հեղափոխությունը տասներեք տարով հետաձգվել է՝ 288-ը դարձել է 301: Հարցը, որ եղել է վիճելի՝ առաջադրվել են տարբեր տարեթվեր, կարող է մի օր նորոգվել, բայց մեր պատմագիտական գրականության մեջ առայժմ հաստատված է 301 թիվը<sup>184</sup>: Դա պայմանական վերջակետն է հայոց պատմության նախաքրիստոնեական շրջանի: Մոտավոր համարենք այս սահմանը, թե ստույգ, միևնույն է. դրանով քիչ բան է փոխվում մեր առարկայի ուսումնասիրության մեջ:

Թերևս հարկ չլիներ ծանրանալ այս կետում, եթե «առասպել տօնի» արգելումով սկիզբ չդրվեր մի նոր թատերակարգի՝ առաջին պաշտոնական միստերիային համաշխարհային եկեղեցական թատրոնի պատմության մեջ: Լրսվում էր «անապատում հանչողի ձայնը» (Ղուկ., Գ. 4), գալիս էր մարդարեն՝ Հովհաննես Մկրտիչը: Կերպափոխվում ու իմաստափոխվում էին և՛ առասպելը, և՛ ծեսը: Լուսավորիչը հիմնում էր Հովհաննես Մկրտչի «համաշխարհական տօնը»:

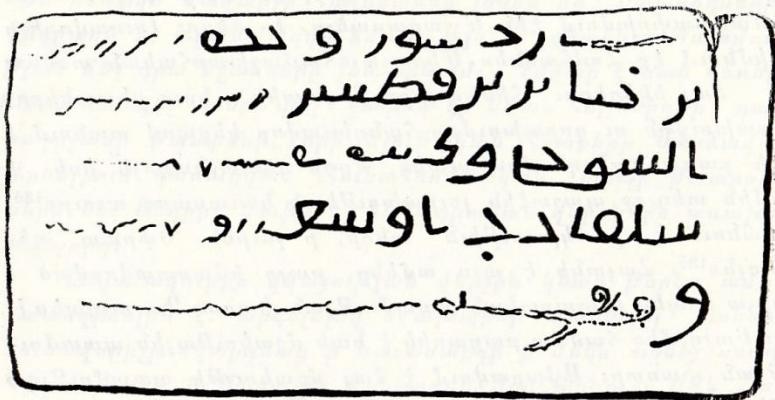
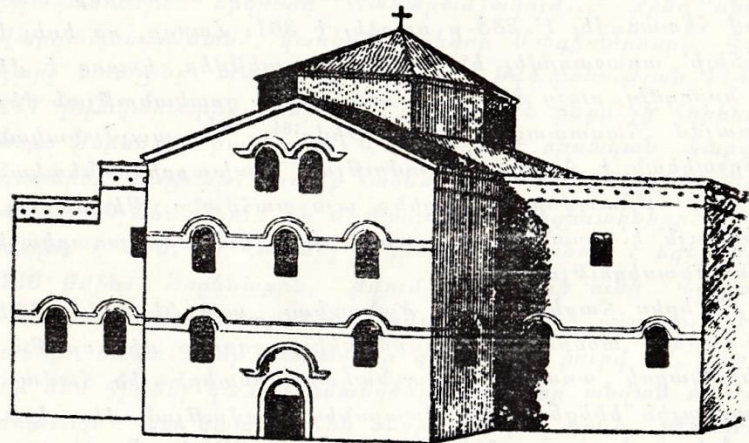
Հայ եկեղեցու հիմնադիրը Տրդատին, նրա ընտանիքը, շքախումբն ու զորախումբը հանդիսավոր կերպով տանում է «ի քաղաքագեօղն Բագաւան», «զոր յառաջնագոյն իսկ ի նմին տեղուջ պաշտէին յուրախութեան նաւասարդ աւուր»<sup>185</sup>, տանում է «ի մկրտութիւն անդր, ի ջուրսն Եփրատ գետոյն»<sup>185</sup>: Հայտնի է այս ամենը, բայց իմաստավորված է դուրս որպես քաղաքական պատմության փաստ: Դա այդպես էլ է: Բայց մեզ համար բացառիկ է նաև մշակութային պատմության փաստը: Ավարտվում է հայ մշակույթի պատմության մի մեծ շրջափուլ, իջնում է հեթանոսական միստերիայի վերջին վաճաղույթը, և սկսվում է Լուսավորչի պատարագը:

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

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

185 Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 426, 433, 435:

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



Նկ. 5 Բագավանի տաճարը և քաղզեական արձանագրություն

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

ված Տիրոջ սեղանին և կանգնում Արտավազդ քրմապետի տեղում: Նա հիմնում է առաջին խոշոր պաշտամունքային կենտրոններից մեկը վաղ քրիստոնեական Հայաստանում: Հետագայում՝ 631—639 թթ. Նզր կաթողիկոսը շենացնում է սրբավայրը՝ կառուցել տալիս Բագավանի նշանավոր բազիլիկան (Նկ. 5), որի թերևս հատակագիծն է միայն նախնական<sup>186</sup>: XVIII դարում նորոգված եկեղեցու պատերի մեջ մնացել են քարեր քաղզեական արձանագրություններով, կարծես ի հիշատակ հին աստվածությունների:

Ի՞նչ են պատմում այդ արձանագրությունները, չգիտենք:

Արածանին հոսում է նախկին ամբերով, իր տեղում է միակ վկան՝ Նպատ լեռը, բայց կրում է ուրիշ մի անուն՝ «Թափա շեյզ», որը նոր պարսկերենում նշանակում է... խենթի գլուխ:

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

ՏԻՍԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ  
ՓՈՆԱԿԵՐՊՈՒՄԸ

Տրամախոսությունը, որպես դրամատիկական ձևի ակներև նշան, առկա է բանահյուսության տարբեր տեսակներում և դրամայի միակ որոշիչ հատկանիշը չէ: Վիճակների հակադրությունը դրսևորվում է ոչ միայն խոսքով, այլև ինքնին՝ տեսանելի ֆիզիկական իրավիճակում և տեսարանային կարգում: Որպես դրամայի կառուցվածքային-տիպարանական հիմք, ծիսային պայմանաձևում փնտրում ենք Արիստոտելի նշած հատկանիշներից երկուսը՝ գործողությունը, առանց որի դրամա լինել չի կարող<sup>1</sup>, և տեսարանային կարգը (ὄψις), որ գրականությունից դուրս է՝ «փոքրագույնս հատուկ է բանաստեղծությանը»<sup>2</sup>: Խաղերն ու ծեսերը դրամայի ինքնուրույն լեզվի ոլորտում են, որը դուրս է խոսքի, որպես տիրապետող ուժի, իշխանությունից:

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

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

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

## CARMINA TRIMPHALIA

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

<sup>1</sup> Аристотель, Сочинения, т. IV, изд. «Мысль», М., с. 652.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 653:

առեալ» Շիրաքի նման կամ բռնվելու և ծաղր ու պատիժ էր կրելու ոչինչ չներող ամբոխով շրջապատված: Շղթալվածի առասպելում, հավանաբար, առկա է նաև սոցիալ-պատմական այս շերտը, որ գալիս է նախադասակարգային ժամանակներից:

Տեսակետ կա, թե հասարակական կարծիքը քաղաքակիրթ աշխարհում այն ուժը չունի, ինչ ունեցել է «բարբարոս» ցեղերի մեջ, ամենավաղ ժամանակներում, երբ հրապարակային ծաղր ու ծանակը, որպես դատաքննության ձև, եղանակ, մարդուն դնում էր անհամեմատ ծանր վիճակի մեջ, քան ամոթի սովորական զգացումը<sup>1</sup>: Դատաքննությունը և ծաղրը տարրանշատված (դիֆերենցված) վիճակներ ու հասկացություններ չէին, ուստի՝ ծաղրը սպառնում էր մարդու ոչ միայն բարոյական, այլև սոցիալական վիճակին: «Ծաղրվելու սարսափը,— գրում է ամբրիկյան հետազոտող Պոլ Ռեյդինը,— էական դրական գործոն էր նախնադարյան ժողովուրդների կյանքում: Այդ գործոնը, հսկելով իրերի հաստատուն կարգը, ներգործում և ահաբեկում էր ավելի, քան սահմանափակող ու հարկադրական բնույթի ցանկացած՝ որոշում»<sup>2</sup>: Հետազոտողները տվել են դրա նաև սոցիալ-պատմական ու հոգեբանական հիմնավորումները. ամոթխածությունը որպես գիտակցության պարզունակ մակարդակի արդյունք (Ռ. էլիոտ), կամ՝ ինքնասպանության արդարացումը տոհմատիրական համայնքում, երբ մարդը փախչում է ծաղրվելու ամոթից (Է.—Ս. Ռետրի)<sup>3</sup>:

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

րին ուշադրություն է հրավիրում 1922 թ. Արևմտյան Աֆրիկայում դիտված մի ծեսի վրա, ուր ծաղրը ոչ թե դատաքննություն է ու պատիժ, այլ իսկապես խաղ: Արարողության բոլոր մասնակիցներն անպատիժ ու անհետևանք ծաղրում են միմյանց, տալով ծայրահեղ որակումներ՝ երգով, աղաղակով ու աղմուկով: Եվ ամենից ավելի ծաղրվում են ցեղապետն ու քրմապետը: Վերջինս (Ռետրին տալիս է նրա անունը՝ Տե Կոսա) բացատրում է զարմացած օտարերկրացուն, որ ծաղրի այդ արարողությունը միջոց է՝ մարդու հոգուց հանելու նախանձի, ատելության ու հակակրանքի զգացումները, և առանց այդ ծեսի «հոգին կարող է հիվանդանալ»: Իշխանությանը ազատորեն ծաղրողը դառնում է ավելի հանգիստ, խաղաղ ու հնազանդ, և դրանով ոչ միայն իր հոգին է մնում առողջ, այլև ամրապնդվում է ցեղապետի ու քրմապետի իշխանությունը (թվում է, հակառակն էր լինելու), ծաղրողը չի դառնում ապստամբ<sup>4</sup>:

Ուրեմն, քաղաքակրթությանից հեռու մի ցեղի քրմապետ տալիս է դատական խաղի ու կատակերգական քավության (կատարսիս) հոգեբանական-հասարակական դերի ամենանուրբ ու խոր բացատրությունը: Հոգեբանական քավության գիտակցումն իհարկե հին է: Եվ մեզ էլ արդեն հայտնի են այդ հասկացության ծիսական-բանահյուսական ակունքները<sup>5</sup>: Դատական խաղի հնագույն ձևեր են ենթադրում ցուլի զոհաբերությունը Զևսի տաճարում և հանցանքի սուբյեկտի՝ դանակի «պատիժը»<sup>6</sup>, հին հրեաների քավության նոխազի զոհաբերումը, ըստ Աստվածաշնչի Ղևաացուց գրքի<sup>7</sup>, և վերջապես հին ատտիկյան կոմոսը ( κωμὸς )՝ հունական կատակերգության բանահյուսական նախատիպը: Բայց ահա, Ռետրիի ցույց տված արևմտաաֆրիկյան ծիսակատարությունն ունի ավելի անմիջական, մեր խնդրի տեսակետից ավելի բնութագրական զուգահեռներ:

Carmina trium (խոսք կամ երգ հաղթանշանի).

1 Հմմտ. Б. Дземидок, О комическом, пер. с польск., М., 1974, с. 156.

2 Նույն տեղում:

3 Նույն տեղում, էջ 157:

4 Նույն տեղում, էջ 158:

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

6 Նույն տեղում, էջ 178:

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



այսպէս են կոչվել հին Հռոմում հաղթող զորավարների պատվին երգվող փառաբանութեան ծաղրախառն երգերը: Հաղթակամարի տակից անցնող զորավարի մարտակառքի առջևից գնացող զինվորները կրում են հաղթանշանները, իսկ ուղեկիցները երկու խմբի բաժանված («պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով» կամ դիխորեա) երգում են ծաղրական երգեր, ծաղրելով իրենց իսկ զորապետին<sup>8</sup>: Այս կարգի երգերի մեջ, որոնց մի մասը պահպանված է Սվետոնիուսի մոտ, կան և բացահայտ գեեհկաբանություններ, հաղթանակած զորապետի բարոյական ու ֆիզիկական արատներն ակնարկող խոսքեր.

Հռոմի քաղաքացիներ, աչքերդ պահեք  
Ձեր կանանց վրա.  
Բերում ենք մեզ հետ  
ծաղատ անառակին,  
Որը Գալլիայում ծախսել է իր ոսկին,  
Գալիս է պարտք անելու հիմա...<sup>9</sup>

Այս ծաղրի իմաստը ո՛չ բարոյական քափուկյան, ո՛չ էլ «հոգու առողջութեան» հետ կապ ունի: Սա յուրահատուկ հմայական գործողություն է՝ մագիա, կեղծ անեծք՝ հաղթողին զերծ պահելու հաղթվողի աստծու զայրույթից, կանխելու «չաք աչքի» ուժը: Թվում է, ամենից ավելի այս հին նախապաշարմունքը պետք է փնտրել դատական խաղերում և պայմանական ծաղր ու ծանակում: Հետաքրքիր է, որ պարտվողներն էլ դրվել են նման վիճակի մեջ, դառնալով հաղթահանողների գերված մասնակիցներ, իրենց վիճակը կրկնող «դերակատարներ»: Երկակի ու երկգիմի վերաբերմունքը այստեղ էլ ակնհայտ է:

Պլուտարքոսի «Կենսագրությունների» «Մարկոս Կրասոս» գլխի 32-րդ հատվածում հանդիպում ենք նման շքերթի նկարագրության: «Սուրենը Կրասոսի գլուխն ու ձեռքն ուղարկեց Հայաստան, Որոգեսին, իսկ ինքը սուրհանդակ-

ների միջոցով լուր ուղարկեց Սելևկիա, թե այնտեղ է տանում կենդանի Կրասոսին և կազմակերպեց խեղկատակային երթի նման մի բան, ծաղրանքով անվանելով այդ տրիումֆ: Ռազմագեորդներից մեկը՝ Գայոս Պակկիանոսը, շատ նման Կրասոսին, հագած պարթևական կանացի զգեստ և վարժեցված, որ նշան տա Կրասոս անվանն ու կայսր տիտղոսին, գնում էր հեծյալ. առջևից ընթանում էին ուղտերին բազմած փողհարներ ու գավազանակիրներ, որոնց գավազաններից կախված էին քսակներ (ակնարկվում է Կրասոսի ընշաքաղցությունը—Ն. Ն.), իսկ տապարների վրա՝ հոռմեացիների նոր կտրած գլուխներ. ետևից գալիս էին սելևկիացի հետերա վարձակները, խեղկատակային երգերով ծանակելով Կրասոսի անզորությունն ու փոքրագությունը: Իսկ ժողովուրդը նայում էր նրան»<sup>10</sup>:

Այս ամենը կարծես նման է հին հունական կոմոսին, բայց դաժան ու վայրենի տեսք ունի: Նմանությունը գործողության ու տեսարանային կարգի մեջ է. պարերգակ վարձակների խումբ, ծաղրվողը (կամ պատժվողը)՝ կանացի զգեստով՝ Կրասոսի իրագոյող բնավորությունը ներկայացնող բռնադատված դերակատար<sup>11</sup>: Մեր առջև հասարակական պարսավանքի հնավանդ եղանակն է, կատարյալ դատական խաղ, կոմեդիայի հնագույն տիպը՝ պարերգակների ու մենակատարի՝ ցուցքի փոխհարաբերությունը: Այս փաստը վկայում է, որ կատակային ծաղրական երթը, որպես դատաքննության ու պատժի եղանակ, նաև առաջավորասիական երևույթ է, որ այս միջավայրում նույնպես առկա են ժողովրդական դրամայի նախնական ձևերը:

Կրասոսի արյունոտ դրամայի երկրորդ գործողությունը տեղի է ունենում Արտաշատի պալատական խնջույքի

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

<sup>11</sup> Ն. Եղիա Թոմաճանի թարգմանության մեջ՝ «...զկնի գային բոզք Սելևկիացիք վարձակք, և ի ցուցս նուագաց իրեանց շատ ինչ բարբառէին զվճեծուցիչս և ծիծաղելիս զկնամարդի և զանարի վատարտութեանն Կրասոսի» (Պլուտարխայ Քերովնացոյ Ջուզակչիոք, հ. Գ., Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1835, էջ 136):

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

<sup>9</sup> М. Покровский, История римской литературы, М., 1942, с. 26.

սրահում, Արտավազդ երկրորդի (55—34 մ. թ. ա.) և պարթևների թագավոր Ռոդոս երկրորդի (58—39 մ. թ. ա.) նախաձեռնություններում ու ներկայություններում: Սա 53 թ. Եվրիպիդեսի «Բարոսուհիների» պալատական ներկայացումն է հառաձայնի ճակատամարտում պարթևական բանակի՝ հոմեական լեգիոնների դեմ տարած հաղթանակի առթիվ, որ նկարագրում է Պլուտարքոսը «Կենսագրություններ» նույն գլխի 33-րդ հատվածում և որի մասին բավական գրվել է<sup>12</sup>: Ուշագրություն դարձնենք Պլուտարքոսի նկարագրության հետևյալ հատվածի վրա: «Այն պահին, երբ Կրասոսի գլուխը հասցրին պալատ, սեղաններն ( τραπεζαι ) արդեն հավաքված էին, և ողբերգակ դերասան ( τραγῳδίων δ: ὑποκριτής ) Յասոն Տրալլիանոսն արտասանում էր Եվրիպիդեսի «Բարոսուհիներից» Ագավի հատվածը: Երբ նրան ծափահարում էին, ներս մտավ Սիլակեսը (պարթև սատրապ— Ն. Ն.) և ծունկի գալով թագավորի առջև դահլիճի կենտրոն նետեց Կրասոսի գլուխը: Պարթևներն աղմուկով ողջունեցին նրան և թագավորի հրամանով հրավիրեցին բազմել, իսկ Յասոնը Պենթևի գլուխը (παυσοποιήματα - թատերական աքսեսուար—Ն. Ն.) հանձնելով պարերգակներից ( χορευτών ) մեկին, վերցրեց Կրասոսի գլուխը և բաքոսյան ներշնչմամբ արտասանեց հետևյալ տողերը.

Φέρομεν εἰς ὄρεος  
 ἔλιχα νεότομον ἐπὶ μέλοισρα  
 παλ ρ αν θήραν.

Վերադառնալով լեռներից,  
 Բերում ենք նոր կտրած բաղնիք իր բնով՝  
 Բարեհաջող մի որս

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

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

Թ. Իմն է պատիվը), Պոմաքսաթրեսը (Կրասոսին գլխատող գինվորը—Ն. Ն.), որ ներկա էր խնջույքին, ելավ տեղից, խլեց գլուխը, որպես թե՛ իրեն ավելի, քան դերասանին է վայել արտասանել այդ խոսքերը»<sup>13</sup>:

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

Իմանալով, որ Արտաշատի պալատում ելույթ էր ունենում փոքրասիական հունական քաղաքներից եկած թափառող դերասանների մի խումբ, որ ատտիկյան պարերգական ողբերգությունը պատկանում էր հեռավոր անցյալին, և թատերական հրապարակները՝ օրխեստրաները ծառայում էին միմյանց ներկայացումների ու գլադիատորական խաղերի<sup>14</sup>, տեսնում ենք, որ այստեղ էլ դասական ողբերգակի պիեսի ներկայացումը առիթ է պարտված նվաճողի դատը մեկ անգամ ևս կրկնելու, քանի որ ամեն մի հաղթանակ պետք է պսակվեր շքահանդեսային, թատերական դատով: Հին հունական դրաման պայմանական ու խորհրդապաշտական դատ էր, և դասական ժամանակների օրխեստրայում բացառված էին ոչ միայն արյունալի տեսարանները, այլև սպանությունն ու մահվան թեկուզ պայմանական տեսարանները (մահը ենթադրվում էր, որ տեղի է ունենում սքենետոմ՝ խորանում, և այդ մասին հայտնում էր բանբերը): Արտաշատի ներկայացման մեջ տեսնում ենք գլադիատորական խաղերի ինչ-որ մի արձագանք: Այդ է ասում կյանքի արյունալի փաստը խաղահրապարակի վրա<sup>15</sup>: Գիտենք, որ 53 թ. հայ-պարթևական դաշինքը նշանա-

1 P. Utarchi, Vitae, Gr ece et latine, Paris 1847, էջ 673—674:  
 14 Նմտ. Գ. Лукомский, Старинные театры, СПб., 1913, с. 270.

վորվել է ոչ միայն «Բաքոսուհիների» ներկայացումով, որ Արտաշատի պալատական խնջույքներում լսվել են ( ἀκούσ-  
 ράτων ) «հունարեն շատ ( ἴδια ) ներկայացումներ»<sup>16</sup>, և  
 Պլուտարքոսն էլ Արտավազդի մասին խոսում է որպես «ող-  
 բերգական քերթվածների» ( τραγωδίας ἐποιε ) հեղինակի:  
 Այս չէ սակայն մեր խնդիրը: Պլուտարքոսի միջնորդված  
 վկայությունից (նա ականատես չէ, այլ ուսումնասիրող  
 այստեղ) երևում է, որ «Բաքոսուհիները» ներկայացվել է  
 որպես հաղթահանդես ու դատ՝ դիմավորելու համար Խա-  
 ռախից եկող ավետաբերներին և շարունակելու Սելևկիայում  
 տեղի ունեցած carmina triumphalia-ն:

Հանդեսն ու դատը հին աշխարհում, այս դեպքում հու-  
 նահունական և առաջավորասիական միջավայրում, սպա-  
 սում էր ամեն մի հաղթողի ու հաղթվողի: Եվ ահա, դրա-  
 մայի երրորդ գործողությունը տեղի է ունենում տասնինը տա-  
 րի հետո՝ 34 թվականի աշնանը՝ Ալեքսանդրիայում: Այս-  
 անգամ արդեն հաղթահանդեսի շքերթի մեջ քայլում է շրջ-  
 թայված Արտավազդը:

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

<sup>15</sup> Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն. հին ու նոր արժեքներ, Երևան,  
 1986, էջ 9:

<sup>16</sup> Плутарх, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 672: Պլուտարքոսի օգտագործած  
 բառերից թերևս պետք է կոահել, որ հույն դերասանները Արտաշատ էին  
 բերել ողբերգություններ ներկայացնելու հին ատտիկյան եղանակը: Ըստ  
 այդ եղանակի, ողբերգությունը նախատեսվում էր ոչ այնքան դիտելու,  
 որքան լսելու համար: Դա համապատասխանում է Արիստոտելի «Պոետի-  
 կայի» հետևյալ դրույթին. «մնացած տարրերից հինգերորդը երաժշտու-  
 թյունը (μελοπία) կազմում է ամենազիսավորը» (Аристотель, նշվ.  
 աշխ., էջ 653):

Պոետիոսն է պատմում, «քաղաք մտավ մարտակառքի վրա-  
 և բացի այդ ամենից, որ շնորհեց Կլեոպատրային, նրան  
 բերեց ընտանյոք հանդերձ Արմենին, որը ոսկե կապանք-  
 ների մեջ էր: Իսկ (Կլեոպատրան) նստած էր բազմություն  
 մեջտեղ, արծաթապատ բեմում, ոսկեզօծ գահավորակի վրա:  
 Սակայն բարբարոսները (հայերը— Հ. Հ.) ոչ աղերսեցին  
 նրան, ոչ իսկ երկրպագեցին, թեպետ նրանց շատ էին ստի-  
 պում և շատ էին հուսադրում ազատություն խոստանալով.  
 ու որովհետև նրան (Կլեոպատրային—Հ. Հ.) իր անունով  
 կոչեցին, նրանք վեհամիտ մարդկանց համբավ շահեցին,  
 բայց և նույն այդ պատճառով ենթարկվեցին խիստ շարչա-  
 րանքների»<sup>17</sup>:

Դիոն Կասիոսը նկարագրում է իսկապես հանդիսավոր ու  
 թատերային մի դատ, ուր պարտվածն ու դատվողը ներ-  
 կայանում է ոչ իրեն պարտադրված «ղերով»: Թվում է,  
 ստեղծված է նույնիսկ դրամատիկական իրավիճակի պատ-  
 կեր, որ Լարծես նման է զոհաբերության, հանդիսավոր պա-  
 տարագի: Ուշադրություն է գրավում անգամ տեսարանա-  
 յին կոնտրաստը. դատապարտվողը կրում է ոսկե շղթա-  
 ներ, որոնք, թվում է, ընդգծում են ստորացվողի բարձրու-  
 թյունը:

Մեր պատմության մեջ Արտավազդի ձեռքերը կաշ-  
 կանդող ոսկե շղթան ստացել է շքանշանի իմաստ ու ար-  
 ժեք, քանզի այս ողբերգության հերոսը հանդիսավայր է  
 ներկայացել հաղթողի կեցվածքով՝ հակառակ իմաստ է  
 տվել իր վիճակին: Բայց Անտոնիոսի և Կլեոպատրայի հա-  
 մար ոսկե շղթան միայն պատվի նշան չէր: Հին հույների  
 ու հռոմեացիների համար սիդարը (երկաթը), ինչպես արդեն  
 գիտենք, շարիքի ու դժբախտության խորհրդանիշ էր: Եր-  
 կաթը չէր կարելի սրբավայր տանել, տաճար մտցնել, կուռ-  
 բերին մոտեցնել: Սրբավայրում գտնվողը չպետք է երկաթ  
 ունենար իր հանդերձանքի վրա<sup>18</sup>: Արտավազդի համար  
 երկաթը թերևս սարսափելի չէր լինելու. հեթանոս հայերն

<sup>17</sup> Հին հունական աղբյուրներ, Ա, Հովսեպոս Փլավիոս, Դիոն Կասիոս,  
 թարգմ., առաջաբանը և ծանոթագր. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, 1976, էջ  
 186:

<sup>18</sup> Հմմտ. Дж. Фрезер, նշվ. աշխ., էջ 255:

ունենին երկաթի պաշտամունք, որ կապված էր հրի ու կայծակի աստվածների հետ: Երկաթը համարվում էր դիվահալած ուժ և միաժամանակ ամպրոպից պաշտարաններում միջոց<sup>20</sup>: Սա շանթարգելն է՝ պաշտամունքի ուսիրիտար դրսևորումը: Արտավազը հելլենասեր էր, այսինքն՝ կրթությամբ հույն, և, դժվար է ասել, երկաթի նկատմամբ որևէ նախապաշարմունք ունեիր, թե ոչ: Ժողովրդական հավատալիքներին նա կարող էր անծանոթ լինել: Համենայն դեպս, երկաթե կամ ոսկե շղթայով նրա վիճակը չէր փոխվում: Արտավազը լին ընդ էին զոհարան, կեղծ աստվածություն ռաբերի մուս, և այս արարողություն մեջ Կլեոպատրան, որ իսկապես իրեն համարում էր աստվածուհի, հանդես էր գալիս թեոկրատիայի անունից, երկրպագություն էր պահանջում, դատի հրապարակին տալով սրբավայրի և արարողությունը՝ միստերիայի իմաստ: Արտավազը Արմենի համար այդ «աստվածուհին» կարող էր ամենաշատը մի հետերայի հմայք ունենալ, բայց նա կանգնած էր այդ «աստվածուհու» առջև ոչ որպես ֆեթուս (երկաթե, հանդուգն, անհողողող)<sup>21</sup>, այլ զոհ և իրավունք շուներ երկաթ կրելու, շղթա լինելու այդ, թե սուր. չէր կարելի կանգնել աստվածություն առջև ոչ երկաթապատ, ոչ երկաթակապ, բանգի երկաթ շղթայի գնդոցն իսկ, եթե նախապաշարմանը նայենք, շարագուշակ էր հոտմեացի Անտոնիոսի համար: Ուրեմն, ոսկե շղթայով ոչ թե զոհին էր պաշտոն մատուցվում, այլ կուռքին:

Դիոն Կասիոսի «Պատմությամբ» վկայված պատկերը, ըստ արտաքին տրամաբանության, հնագույն դատական խաղի շքեղացված մի կրկնություն է: Պատմիչի նկարագրության մեջ չի տրված, բայց ենթատեքստում ընթերցվում է և այն երկխոսությունը, որ տեղի է ունեցել այդ ներկայացման կոլիզիայում (collisio-հանդիպում)<sup>22</sup> հանդեսի երկու գլխավոր գործող անձանց՝ շղթայվածի ու «աստվածուհու» և «*armina triumphalia* կազմող «պարերգակ» ամբոխի միջև:

<sup>20</sup> Մ. Արեղյան, հ. է, էջ 74—76:

<sup>21</sup> И. Дворецкий, Латинско-русский словарь, М., 1976, с. 423.

<sup>22</sup> Նույն տեղում, էջ 204:

Հայտնի է, որ Անտոնիոսի տրիումֆալիայից հետո շղթայվածը տարվել է բանտ, ուր հանվել են նրա ոսկե կապանքները և փոխարինվել երկաթով: Արտավազը Արմենի դարձել է սիդերո և այդ վիճակում, գուցե և այդ անունով պարել է շորս տարի ու մահապատժի ենթարկվել: Ժողովրդական հիշողությունը (գուցե և ինչ-որ մի գրավոր աղբյուր) պահպանել է շղթայված արքայի գաղափարը: Իսկ «վեհամիտ մարդու» կեցվածքը և անարգանքի խոսքը, որով նա վիրավորել է իրեն պատուհասող «շարքի»՝ Անտոնիոսի աստվածությունը, Արտավազի կյանքի այս դրվագը լուսավորել է առասպելավիպական, նաև հակասական գույներով: նայած ինչ միջավայրում է հորինվել, ինչ տարբերկումներ է ունեցել ավանդությունը: Զգիտենք՝ Արտավազի գեմման (հմայական քարը) է իրեն ձգել երկաթածին (սիդարեյոս)<sup>23</sup> Շիդարի արխետիպը, թե՛ նրա շղթայվածության գաղափարն ու սիդերո անունն են վերաիմաստավորել իր կիսաառասպելական նախորդի դեմքը: Համենայն դեպս, Տիգրանի բանաստեղծ ու մատենագիր ուրու կերպարը պատել է հնագույն մի նախապաշարումի կարծր ժանգով: Մենք ականատես եղանք նրա պատմականորեն վկայված դատին, որը և՛ ծես էր, և՛ խաղ, և՛ զոհաբերություն, և՛ պատիժ՝ կրկնում էր հեթանոսական միստերիաների ծիսային պայմանաձևը: Թվում է, ոչ միայն այս դատը, այլև Արտավազը քրմական անունը կատարել են իրենց դերը շղթայվածի առասպելի հոլովման մեջ: Գերեվարման և դատի իրական պատմությունը ժողովրդական ավանդության մեջ չէր կարող ամրակայվել ուրիշ կերպ. պետք է ենթարկվեր ծիսական ու միթոլոգիական պայմանաձևի:

Արտավազը Բ-ի վախճանը նման է քրիստոնեական նահատակության: Եթե դա պատահած լիներ ներոնի ժամանակներում, շղթայվածը կմտներ հավատի համար զոհված հերոսների շարքը, և մենք կունենայինք մի «սուրբ Արտավազ»: Նրա պարանոցին կիսթաթիվեր քրիստոնեական վարք-վկայաբանությունների պայմանաձևը: Շղթայվածի «առասպել տունի» փոխարինումը Հովհաննես Մկրտչի

<sup>23</sup> С'бу Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1472.

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

### ԱՏՅԱՆ-ՀԱՆԴԻՍԱՐԱՆ ԵՎ MISTERI M MAGNUM

— Մի լար ի վերայ իմ, զի առանց հանդիսի և շարժարանաց ոչ արդարանայ առաջին Աստուծոյ ամենայն մարդ...<sup>24</sup>

Այս խոսքերը կարդում ենք հայ վարքագրութեան դասական օրինակից՝ Շուշանիկի վկայաբանութիւնից: Մարտիրոսացող հերոսուհին ոչ պատահաբար արտասանում է հանդէս բառը, որ հայերենում ունի մի քանի համախոս ու համանշանակ իմաստներ՝ ատեան, դատ, ցոյց, տեսարան, ասպարէզ, նահատակութիւն, տօնախմբութիւն, հրապարակ, նաւ պատմական և նարտասանական<sup>25</sup>,

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

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

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

- Այս մարդու մասին ի՞նչ ամբաստանութիւն եք ներկայացնում: Նրան պատասխանեցին և ասացին.
- Եթէ այս մարդը շարագործ չլինէր, ապա նրան քո ձեռքը չլինք մատնի:
- Պիղատոսը նրանց ասաց.
- Դուք վերցրեք նրան և ձեր օրենքի համաձայն նրան դատեցիք: Հրեաները նրան ասացին.
- Մեզ համար որեւէ մեկին սպանել օրինավոր չէ <...>:
- Պիղատոսը դարձյալ ապարանք մտալ, կանչեց Հիսուսին և ասաց նրան.
- Դո՞ւ ես հրեաների թագավորը: Հիսուսը պատասխանեց.
- Դու քեզանի՞ց ես այդ ասում, թէ ուրիշներ իմ մասին քեզ ասացին: Պիղատոսը պատասխանեց.
- Մի՞թե ես էլ հրեա եմ, քո ազգը և քահանայապետերը մատնեցին քեզ իմ ձեռքը. դու ի՞նչ ես արել: Հիսուսը պատասխանեց.
- Իմ թագավորութիւնն այս աշխարհից չէ. եթէ իմ թագավորութիւնն այս աշխարհից լինէր, իմ սպասավորները կմարտնչեին արդեն, որպէսզի հրեաների ձեռքը չմատնվեմ. բայց, արդ, իմ թագավորութիւնն այստեղից չէ:
- Պիղատոսը նրան ասաց.
- Թե որ այդպէս է, ուրեմն դու թագավոր ես: Հիսուս նրան պատասխանեց.
- Դու ես ասում, որ թագավոր եմ, բայց ես դրա համար իսկ ծնվել եմ և դրա համար իսկ եկել եմ աշխարհ, որպէսզի ճշմարտութեան համար վկայեմ: Ամենայն մարդ, որ ճշմարտութիւնից է, իմ ձայնը լսում է:
- Պիղատոսը նրան ասաց.
- Ի՞նչ է ճշմարտութիւնը<sup>27</sup>:

Լուովիւն: Սա ողբերգական իրադրութեան բարձրակետն է: Սովորաբար ժամանակներից կրկնվող այս հարցը դրված է դրամատիկորեն բացառիկ մի կոնտեքստում:

<sup>24</sup> «Սուրբ հայկական», Թ, Վենետիկ, 1853, էջ 52.  
<sup>25</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Գ. 2, էջ 42—43:  
<sup>26</sup> Նույն տեղում:

<sup>27</sup> Լուով, ԺԸ, 30—38 (հատվածը բերվում է ըստ նոր կտակարանի արևելահայերեն նոր թարգմանության, Մայր աթոռ ս. Էջմիածին, 1981, էջ 307):

Այն ժամանակ Պիղատոսը հրամայեց Հիսուսին գանակոծել: Իսկ զին-  
վորները փշե պսակ շինելով՝ դրեցին նրա զլխին ու նրան ծիրանի զգեստ  
հագցրին: Եվ գալիս էին նրա մոտ ու ասում՝ ողջուն հրեաների արքա:  
Եվ նրան ապտակում էին: Պիղատոսը դարձյալ դուրս ելավ ու ասաց  
նրանց.

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

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

— Ահա մարդը ձեզ:

Եվ քահանայապետերն ու սպասավորները նրան տեսան, աղաղակ  
բարձրացրին և ասացին.

— Խաչը հանիր, խաչը հանիր նրան:

Պիղատոսը նրանց ասաց.

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

Հրեաները նրան պատասխանեցին.

— Մենք՝ օրենք ունենք, ըստ մեր օրենքի պետք է նա մեռնի, որով-  
հետև իրեն Աստծո որդի դարձրեց<sup>28</sup>:

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

նում նկարագրվում է այսպես. «...մերկացին զնա եւ ար-  
կին զնովաւ քղամիդ կարմիր. եւ բոլորեալ պսակ ի փշոց՝  
երդին ի գլուխ նորա. եւ թքեալ ի նա՝ առնուին զեղեգն եւ  
ծեծէին զգլուխ նորա. ի ծունր իջեալ առաջինն նորա՝ կա-  
տակէին և ասէին. «Ողջ եր, թագաւոր հրեից»<sup>29</sup>:

Կատակէին բառն ինքնին գրեթե ոչինչ չի հուշում մեզ:  
Բայց նկարիչն այս հասկացությունն առարկայացրել է  
միջնադարյան կատակների (կոմեդիանտների) խաղային  
տեսարանով (նկ. 7): Կոմպոզիցիայի կենտրոնում Քրիստո-  
սըն է կարմիր քղամիդով, նրա ձախ կողմում կատակներից  
մեկը ծնծղա է զարկում, մյուսը փող է փչում, երրորդը, որ  
կիսամերկ կին է ակնարկում, «կամուրջ» է կազմել «ի շորք  
անկեալ յոտս», մեջքի վրա<sup>30</sup>: Այս պատկերն ակնհայտորեն  
ներկայացնում է միջնադարյան հրապարակային թատրոնի  
մի դրվագ, բայց Քրիստոսի կերպարանքը, թվում է, առըն-  
շություն չպետք է ունենա դրա հետ: Չունենք որևէ վկայու-  
թյուն, թե կատակները փողոցում, հրապարակում կամ այ-  
լուր Քրիստոսին ներկայացրել են: Բայց հայտնի է XIII դա-  
րի Ֆրանսիացի լաշակիր մի ասպետի՝ Ժուանվիլի տեղե-  
կությունը, թե Երուսաղեմ ուխտ գնացող հայ կատակները  
(որոնց հանդիպել է պատահաբար) մեջքի վրա դառնալուց  
առաջ լաշակիքում էին: Ժուանվիլի կարծիքով այդ արվել է  
վտանգից ապահով լինելու համար<sup>31</sup>: Թվում է, այլ պատ-  
ճառ պետք է տեսնել կրկեսային խաղի ժամանակ լաշա-  
կիքելու փաստի մեջ: Այս կատակները Երուսաղեմ են  
գնացել մոլդսի (արաբ. մակդասի) դառնալու, իսկ լաշակըն-

29 Մատթ., Իէ, 28—30 («Աստուածաշունչ մատեան հին և նոր կտա-  
կարանաց», Կ. Պոլիս, 1895, էջ 193):

30 Պատկերը ձեռագրի էջից կտրված վիճակով հրապարակված է  
Է. Պետրոսյանի «Քատերական գծերը հայ միջնադարյան մանրանկարնե-  
րում» աշխատությունում (Երևան, 1975, աղ. 4, նկ. 4), բայց իմաստը չի ըմ-  
բռնված. հրապարակողը համարել է այդ ավետարանի «Դիվանարի բժշկու-  
մը» դրվագի թատերական վերարտադրություն: Պատկերը, ձեռագրի տեքս-  
տային հատվածի հետ միասին, ճիշտ է ներկայացված ու բացատրված  
Վ. Ղազարյանի «Սյուժետային մանրանկարը կիրիկիայում» աշխատության  
մեջ (Երևան, 1984, էջ 27—28, նկ. 29):

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

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

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

Մինչ դի առ թատերս տեսարանաց

Եւ առ կոյտս խոսնիճազանչ բազմութեանց

Եւ կամ առ կաթաս կայթից անխորժականաց կամաց հզարիդ՝

Ոչ ես մոռացելով<sup>32</sup>:

Աստծո կամ Աստծո որդու պատկերը իսկապես կոնկրետ առնչություն չի կարող ունենալ միջնադարյան հրապարակային թատրոնի հետ: Մանրանկարիչը Մաքսենսի ավետարանի «Զինվորների ծաղրը և նախատինքը» դրվագը կարծես առարկայորեն վերարտադրելու նապատակով միմյանց կողքի է դրել ըստ էության անհամատեղելի ու հակոտնյա գաղափարներ՝ վեհը և ստորը՝ «Քրիստոս և Աուելիին»<sup>33</sup>: Այս՝ անտինոմիան, ինչպես տեսանք, կա նաև ավետարանում. «Հիսուսը Պիղատոսի առաջ»՝ վեհ ու ողբերգական, հատկապես, երբ լուծվում է պատասխանում կուսակալի հարցերին («Ի՞նչ է ճշմարտությունը»), և նրան ծաղրող ամբոխը՝ գեհեհե, աղմկոտ («...փրկիր քեզ, եթե Աստծո որդի ես, իջիր այդ խաչից»—Մաք., ԻԼ, 40), ապատակող ու թքող: Քրիստոնյա նկարիչը չէր կարող ընտրել գոեհկությունը պատկերող այլ նշան կամ այլ համեմատական, եթե ոչ փողոցային կոմեդիանտների պատկերը: «Կատակէին բառը բավական էր,— գրում է վ. Ղազարյանը,— որպեսզի բորբոքվեր նկարչի երևակայությունը»<sup>34</sup>:

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

դրվագի նման ընթերցումը դժվար թե կարելի լինի բացատրել միայն նկարչի երևակայությամբ: Կատակեմ բառը քիչ է կատակախաղի պատկեր հարուցանելու համար: Նկարիչն, ամենայն հավանականությամբ, կողմնորոշվել է նաև Հին կատակարանի մի խոսքով. «եղաք մեք նախատինք դրացեաց մերոց, ծաղր և այլն կատականաց» (Սաղ., ԽԳ, 14): Նկարչին թերևս գոյանակերպ բառ էր պետք առարկայական պատկերի հանդիս համար, և այդ բառը կար քրիստոնեության պաշտոնական գրքում: Մյուս կողմից այս պատկերը ենթադրում է պատմական ռեալ հիմք, և այդ հիմքը պետք է փնտրել ոչ անպայման նկարչի ապրած միջավայրում կամ ժամանակում, թեպետ կատակների ներկայացման այս տեսարանը կարող է ժամանակակից լինել: Իհարկե դժվար է վստահել միայն արտաքին տպավորություններին և իրականության անմիջական արտացոլում փնտրել միջնադարյան մանրանկարներում, որտեղ հաճախ ի մի են լուծված կյանքից ու գրքից եկող տպավորությունները, կոնկրետ առարկաներն ու անառարկա գաղափարները, անմիջական ու միջնորդված պատկերները<sup>35</sup>:

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

Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրություններում ակնարկներ կան (ոչ միշտ փաստարկված կամ քացատրված), որ հնում և վաղ միջնադարում թափառող դերասանները իրենց ներկայացումներում ծաղրել են քրիստոնեական ծեսերը<sup>36</sup>: Հայտնի է նաև, որ քրիստոնեության անլեզալ շրջանում թատերահրապարակները վերածվել են

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

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

34 Վ. Ղազարյան, նշվ. աշխ., էջ 28:

35 Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 8:

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

պատժավայրերի, ուր ամենադաժան ստորացումները ու տանջանքների են ենթարկվել քրիստոնյաները: Ավելին, թատրոններում ցուցադրվել են իրական մահապատիժներ ու խաչելություններ<sup>37</sup>: Եթե լավ թերթերը Հայսմավուրքն ու վարք-վկայաբանությունները, կգտնենք հանդիսավոր, թատերական մահապատիժների մեր խնդրի տեսակետից բնութագրական օրինակներ: Եվ իսկապես, Հայսմավուրքը տալիս է սպասածից ավելի հետաքրքիր և պերճախոս փաստեր: Գտնում ենք երկու վկայաբանություն, որոնց հերոսները հոռմեական շրջանի կոմեդիանտներ են և քրիստոնեական օրացույցում հանդես են գալիս որպես սրբեր: Դրանցից մեկը սուրբ Պորփյուրոսն է՝ «յազգեն ասիանու ծնեալ և սնեալ յճիեսոս քաղաքի, եւ էր ճարտար գուսան ի դիւական թատերս»<sup>38</sup>: Մյուսը սուրբ Արդաղիոնն է, ըստ Հայսմավուրքի վկայաբանության, Մաքսիմիանոս կայսեր (286—305) ժամանակ նահատակված հոռմեացի կատակերգակ դերասան: Այս վկայաբանությունները կամ գաղափարապահանորեն ծրագրված զրույցներ են՝ մեղավորների դարձի օրինակով ընթերցողին կամ ունկնդրին քրիստոնեական դաստիարակություն տալու, կամ՝ պատմական հիշողություններ իսկապես քրիստոնեական նահատակության ենթարկված հունահոռմեական միմերի մասին: Արդաղիոնի նահատակության պատմությունը, եթե իսկապես ավանդված է Մաքսիմիանոս կայսեր ժամանակներից, պատմականորեն ճիշտ տեղում է: Իրական լինեն այս զրույցները, թե հորինված, միևնույն է: Մեզ հետաքրքրողը հեթանոս կոմեդիանտի և քրիստոնեության հիմնական գրքի հարաբերությունն է և այն, թե Քրիստոսի դատը ինչ առնչություն ունի կատակների, թատրոնի և մանավանդ դրամայի հնագույն ձևի հետ:

Կարդանք «վկայաբանություն Արդաղոնի կատակողին» հայսմավուրքային զրույցը:

«Մարտիրոսն Քրիստոսի Արդաղոն կատակողն յիմար՝ առաջի Մաքսիմիանոսի ամբարիշտ արքային և մեծամե-

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

38 Մատենադարան, ձեռ. 4883, էջ 140 ա:

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

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

«Եւ ի միում աւուր,— կարդում ենք զրույցում,— նստալ իշխանն ի թէատրոնն և բազում ամբոխ ընդ նմա ի հրապարակին: Եւ մտեալ Արդաղոն ի մեջ նոցա. նստոյց զմի յընկերաց իւրոց յաթոն որպէս դատաւոր. եւ ինքն եղև որպէս քրիստոնեայ: Եւ այնպէս ծաղր առնէին և այլպանէին զքրիստոնեայսն: Եւ ասէր դատաւորն կատակելով.

— Զո՞վ պաշտես:

Սոաց Արդաղոն.

— ԶՅիսուս Քրիստոս զորդին աստուծոյ:

Սոաց դատաւորն.

— Ուրացիր զՔրիստոս և զո՞նեա կոոց մերոց, և բազում լաբեաց հանդիպիս:

Սոաց Արդաղոն.

— Ես բրբեւտոնեայ եմ և կոոց ոչ զո՞նեմ, դի դեք են:

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

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

<sup>39</sup> Գիրք որ կոչի Այսմատուրք, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԵՃԺԴ:

<sup>40</sup> Նույն տեղում, էջ ԵՃԺԴ:



տեսած սուրբ վկաների շարշարանքները: Նրան ծեծում են թեթև և քերում են մարմինը «որպէս թէ»: Բայց կրօնական արարողութեան մեջ ամեն մի «որպէս թէ»<sup>41</sup>, այն է՝ պայմանական կամ խորհրդանշային գործողություն ունի իրականության արժեք կամ կատարում է իրականի ֆունկցիա<sup>42</sup>: Քրիստոնեական պատարագում, օրինակ, չկա ոչ մի առարկայական վիճակ, ենթադրվող աշխարհի ոչ մի տեսանելի պատկեր. ամեն ինչ այստեղ վերածված է պայմանական նշանների, առարկայացված է այլաբանական սիմվոլներով (պատարագի ռեկվարդ և աղամանդակու թագը կատարում է փշե պսակի դերը), բայց միևնույն է՝ այստեղ տեղի է ունենում զոհաբերության խորհուրդը՝ զոհվում է Քրիստոս<sup>43</sup>, և ե՞րբ ճշմարիտ քրիստոնյան չի հավատում դրան:

Եվ ահա Քրիստոսի շարշարանքների ու զոհաբերության խորհուրդը ոչ այլաբանորեն, այլ առարկայորեն ներկայացված է Արդաղիոնի վկայաբանության մեջ: Հասկանալի և տրամաբանական է: Զրույցը վերաբերում է քրիստոնեության անլեզու շրջանին, երբ չկար ոչ եկեղեցական կազմակերպություն, ոչ պատարագային կարգ: Զրույցը մշակողն այդ գիտե և ներկայացնում է զոհաբերության իրական պատկեր: Գիտենք, որ Հայսմավուրքը հեղծված է նման պատկերներով, և ամեն մի սուրբ վկա և մարտիրոս կրկնում է Աստծո որդու ճակատագիրը: Բայց Արդաղիոնն է, որ դա վերարտադրում է թատրոնի պրոսքենիումի առջև: Եվ կատակերգակի խաղը դառնում է պատարագ: Աստված տեսնում է Քրիստոսի շարշարանքների պատկերը (իրական է այդ, թե խաղ, նշանակություն չունի) և լույս է իջեցնում, ասել է, թե սուրբ հոգուն ուղարկում է երկիր: Խեղկատակի հոգում ծնվում է Քրիստոս:

41 Հետաքրքիր և բնութագրական մի գուգադիպություն. Կ. Մտանիս-լավսկու թատերական տեմինաբանության մեջ կա есди бы հասկացությունը, որը Լեոն Քալանթարն առաջարկել է թարգմանել իցէ թէ:

42 Վաղ միջնադարյան թատրոնամերժ ճանաչում տարբերություն չի դրվում խաղի և իրականության մեջ. ամեն մի տեսանելի արարք համարվում է իրական կամ եղծված իրականություն:

43 Հմմտ. Հ. Մարտինես Կոխեմ, Մեկնություն ս. Պատարագի, թարգմ. Հ. Քերովբե Հովնանյանի, Պլովդիվ, 1934, էջ 27—28:

«Մագեաց լոյս մարդասիրութեան ի սիրտս նորա: Եւ ասաց ժողովրդեանն»:

— Լեոն:

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

— Գիտասցիք ամենեքեան՝ որ ես ճշմարիտ քրիստոնեայ եղի: Այսուհետև ոչ խաբանօք և կամ ընդ խաղս խօսիմ ընդ ձեզ. զի շնորհքն Քրիստոսի ծագեաց ի սրտի իմում: Այսուհետև ճշմարիտ անարգեմ և թքանեմ ի կուռն՝ ձեր և այլանեմ գերկրպագութեան և դպաշտոնեայս. զի ստոյգ զիստապաշտ եք դուք:

Եւ երեւալ ի տաճար կուոցն անպատուութիւն արար նոցա և նախատանօք այլանեաց ըսմենն կուռն մի ըստ միողի: Եւ դարձեալ եկն ի հրապարակն և ասաց նոցա:

— Արդ զնացեալ պատուեցի զաստուածսն ձեր՝ այլ զինչ հրամայէր զի արարից ձեզ:

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

Նաղալին տարբերքի մեջ երևակայորեն կրելով սուրբ վկաների շարշարանքները, Արդաղիոն կատակերգակը դառնում է իսկապես քրիստոնյա և պատրաստվում իրական շարշարանքների: Թերևս այստեղ կա հոգեկան վերակառուցման պահ, ինչպես նկատում է «Յասմաուրք» ժողովածուների ուսումնասիրողը<sup>45</sup>: Նաղի հոգեբանության տեսակետից իհարկե արտաուրց չէ, որ երբեմն կարող են վերանալ պայմանականի ու իրականի սահմանները, իրականության փաստը կարող է մտնել բեմ (ինչպես Կրասոսի գլուխը բերվեց խաղահրապարակ), կամ՝ բեմական իրավիճակը շարունակվել իրականության մեջ: Արդաղիոնի խաղում տեղի է ունենում այս՝ խեղկատակային կեղծիքը վերաճում է ողբերգական իրականության: վերարտադրող սուբյեկտը նույնանում է վերարտադրության ենթադրելի օբյեկտի հետ, և

44 Գլխը, որ կոչի Այսմաուրք, էջ ԵՃԺԳ:

45 Մ. Ավդալեգյան, «Յասմաուրք» ժողովածուները, Երևան, 1982,

խաղը դառնում կյանքի դաժան իրականություն: Միմուսը՝ որ ծիծաղեցնում էր ամբոխին, նույն այդ ամբոխի աչքի առջև խարույկ է բարձրանում որպես նահատակ և սուրբ: «Արկին զնա ի բորբոքեալ հուր և այնպէս կատարեցաւ ի Քրիստոս»<sup>46</sup>, — կարդում ենք վկայաբանութեան վերջին տողը:

Ջրույցի ձեռագիր տարբերակներից մեկում Արզաղիոնի դարձը ներկայացված է այլ կերպ: Արզաղիոնն այստեղ ոչ թե թողնում է խաղահրապարակը, գնում, անարգում կուրբեքը և հետ վերադառնում, թե «գնացեալ պատուեցր զլաստուածան ձեր», այլ անսպասելիորեն փոխում է ծաղրի ուղղութիւնը: Կարծում ենք, սա ավելի հին տարբերակ է: Թվում է, կատակերգական վերջաբանը հետագայում խրմբագրմէ է, և կատակերգակի արարքին տրվել է հերոսական մեկնաբանություն («դարձաւ յարեւելս և աղօթեաց առ աստուած»): Համաձայն, մեր կարծիքով, հին տարբերակի, Արզաղիոնի խաղը վերջում դառնում է տրագիֆարս՝ ցավագին և գոեհիպոսան:

«Եւ յորժամ իջուղին ի փայտեն...

— Այսուհետև ճշմարիտ անարգեմ և թքանեմ ի կուռն ձեր. և այսանեմ դերկրպագուս և զպաշտոնեայս. դի ստոյգ դիւպաշտ եք: Տեսէք, թէ որպէս պատուեմ զաստուածան ձեր: — Եւ խոնարհեցուցեալ զձեռս իւր չերկիր՝ սկսաւ հանել ի փորոշն փուրս մեծածայնս և միոյ միոյ ասէր.

— Այս քեզ Ապողոն, այս քեզ Յեփեստոս:

Եւ որչափ հանէր, բաշխէր կոոցն»<sup>47</sup>:

Եկեղեցական ընթերցանութեան համար նախատեսված գրքում իհարկեւ չէր կարելի պահել այս հատվածը, որը, եթե հին չէ (ինչպես ուզում ենք տեսնել), ապա թերևս արդյունք է բանահյուսական ճանապարհ անցած խմբագրություն<sup>48</sup>,

<sup>46</sup> Գիրք որ կոչի Այսմաուրք, էջ ԵՃԺԴ:

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

<sup>48</sup> «Առավել հետաքրքրականը, — կարդում ենք Մ. Ավդալբեգյանի նըշված աշխատությունում, — Հայսմավուրբներում ընթերցմունքային տարբերակներն են: Այս տարբերակները ստեղծված են կամ մեկը մյուսի ազդեցությամբ՝ թերևս գրական ճանապարհով, բայց մեծ տոկոս են կազմում նաև բանահյուսական ճանապարհ անցած խմբագրությունները» (էջ 131):

կամ դրսևորում է, այսպես կոչվող, ժողովրդական կրոնասիրութեան<sup>49</sup>:

Մեզ ամենից ավելի հետաքրքրում է այս հատվածում արտացոլված (թեկուզ անուղղակի ճանապարհով) պատմական ճշմարտությունը: Այստեղ եթե ոչ արտացոլում, ապա անտարակուսելիորեն մի միջնորդված հիշողություն կա հոռմեական կայսերական շրջանի թատրոնից. երևում է դրամայի անկման շրջանի միմական թատրոնի դեմքը (իհարկե միակողմանի) և ժամանակի գոեհիկ, ամբոխային ճաշակը: Երևում է, թե ինչու ու ճեղքնիղմի շրջանում սկիզբ էր առել թատրոնի ժխտման միտումը և ինչու էլիսա Արիստիդեսը (129—189) ճառում էր, թե «կոմեդիաներ չպետք է խաղալ պրոսպենիումում»<sup>50</sup>: Պարզ երևում է, թե որ տեսակի թատրոնն էին դատապարտում Տերտուլիանոսն ու Կիպրիանոսը<sup>51</sup>, և թե ինչու թատրոնի մերժման գիծը միջնադարում ճշուղավորվում է ու մի ծայրով հասնում մեզ (Հովհան Մանդակունու և Միմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի անուններով ավանդված ճառերը): Գուցե և զրույցում հեռավոր արտացոլում է գտել այն պատմական իրողությունը, որ հոռմեական, հետագայում բյուզանդական միմոսներից ու հիստորիոներից շատերը ի վերջո ընդունել են քրիստոնեություն, կամ, ով գիտե, դարձել հավատի սպասավորներ: Եթե նրանց մեջ գտնվել են նահատակվողներ...

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

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

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

<sup>50</sup> «Памятники позднего античного эпистолярного искусства», М., 1964, с. 32—38.

<sup>51</sup> Տե՛ս Գ. Крыжицки, նշվ. աշխ., էջ 16—38:

արհեստավորներին», վերածվել էին պատժավայրերի<sup>52</sup>։ Դասական շրջանից պահպանված և հատկապես ուշ հելլենիզմի շրջանում կառուցված (մինչև մ. թ. Յ-րդ դ. ներառյալ) թատրոնների օրիսեստրաններում, ավելի շատ պրոսքենիումների վրա ներկայացվում էին միմական պատկերներ, խեղ-կատակային ինտերմեդիաններ, էրոտիկ տեսարաններ հունական դիցաբանության թեմաներով, իսկ որոշ նոր կառուցված շենքեր, ինչպես, օրինակ, Օրիկոսի և Ջեբելի թատրոնները, սկզբից իսկ նախատեսվել են նման ներկայացումների համար<sup>53</sup>։

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

<sup>52</sup> Պատմական ավանդությունը, ելնելով թերևս Եվսեբիոս Կեսարացուց, ներսնի ժամանակին (54—68) է վերագրում քրիստոնյաների մահապատիժները թատրոնում։ Հանրահայտ է այդ ավանդության արձագանքը գեղարվեստական գրականության մեջ (Հ. Սենկևիչի «Յո երթաս» վեպը)։ Բայց պարզված է, որ քրիստոնյաներին հետապնդելու առաջին և մասնակի վառտերը (ըստ Պլինիոս Կրտսերի նամակների) վերաբերում են Տրալանոսի ժամանակին (98—117), իսկ մասսաջական մահապատիժները սկիզբ են առել III դ. կեսից, որոնց զոհ են գնացել առաջին գիտնական առավածաբանները՝ Որոզիներ (254) և Կիպրիանոսը (257)։ Հակաքրիստոնեական պայքարը կաղձակերսված յնույթ է ստացել Գիոլիետիանոսի և Մաքսիմիանոսի զոմիաթի վերջին շրջանում, երբ հրապարակվել է առաջին եղիկոս քրիստոնյաների դեմ՝ 303 թվականին։ Արդաղիոնի վկայարանությունը Հայսմավուրքը վերագրում է ճիշտ այս շրջանին։

<sup>53</sup> М. Кобылина, Театр в Орике, сб. «История и культура античного мира», М., 1977, с. 62—68. Ս. Ս. Դրոմիխինա, Հին ու նոր Սիրիա, թարգմ. ուսու. Ջ. Ղազարյան, Երևան, 1981, էջ 27—29։

քյալներն ու վկաները գալիս էին Աստծո որդուց առաջ։ Դակարծես ակնարկված է ավետարանում Հովհաննես Նախակարապետի (Մկրտչի) կերպարով ու նսայի մարգարեի խոսքով. «Անապատում կանչողի ձայնն է, պատրաստեցեք Տիրոջ ճանապարհը և հարթեցեք նրա շաղիղները» (Մատթ., Գ. 3—4)։ Հովհաննես Մկրտչի գլխատումն էլ խաղի հետ է կապված. Հերովդեսի զուտարը՝ Սալոմեն պարում է և խնդրում Հովհաննես գլուխը։ Սա հիշողությունն չէ՞ արդյոք նույն երեվույթի։ Քրիստոսի կերպարը, որ ունեւր իր ռեալ նախատիպերն անտիկ աշխարհում, դեռ շարունակում էր ստեղծվել։ Մոտ մեկ ու կես դար հուլովմող գաղափարը իրականանում էր թատրոնի պրոսքենիումի վրա։ Այնտեղ, ուր էսքլիբսի ու Սոֆոկլեսի ժամանակներում տեղի էր ունեցել մեռնող ու հարույթյուն առնող աստծո՝ Դիոնիսոսի սիմվոլիկ դոհարերությունը և նոխազի արյուն էր թափվել, այժմ մարդկային արյուն էր թափվում. քավություն նոխազ էին դառնում մեռնող ու հարույթյուն առնող աստծո նոր գաղափարի կրողները։

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

Եվ ինչո՞ւ, այնուամենայնիվ, թատրոնում։

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

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

Վիճարկե՞նք մեր այս ենթադրությունը:

Թատրոնի գրված պատմությունից հայտնի է, որ հելլենիզմի դարաշրջանում դրաման խզել էր կայերը ծիսային արմատների հետ, և Հռոմն էլ հունական դրաման յուրացրել էր ոչ որպես ծիսային երևույթ: Հռոմեական պրոսպենիումը, թվում է, այլևս կապ չուներ հունական միատերիալ դրամայի հետ: Թվում է: Եվ թատրոնի պատմության առեղծվածներից է այս: Պրոսպենիումը խորան չէր, ինչպես հունական սքենեն, բայց ահա դառնում էր խորան: Հռոմում կարծես վերականգնվում էր մի ավելի հին ու բարբարոս երևույթ՝ մարդկային զոհի գաղափարը, և զոհի ու պատժի գաղափարները նույնանում էին: Ոչ այնքան վերականգնվում, որքան պաշտոնականացվում էր ուրիշի մեղքը անմեղի՝ քավության նոխազի վրա դնելու և անմեղին զոհելու նախապաշարմունքը, որ դեռ կար հունահռոմեական միջավայրում<sup>54</sup>: Տարբերությունն այն էր, որ այս նոր «աստվածներին» խորանում մարդիկ զոհաբերվում էին իմբերոսով, ոչ թե՛ տարին մեկ մարդ, ինչպես հին նախապաշարմունքն էր թելադրում<sup>55</sup>: Դրան ավելանում էր խաչը, որ

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

55 «Ի դեպ և քաղաքակիրթ Հունաստանում, — գրում է Ֆրեդերը, — այդ սովորությունը երբեմն ընդունում էր առավել քան մոռյլ ձևեր, քան անմեղ մի ծես, և դա ղեկավարում էր բարյացակամ ու ազնվախոհ Պլուտարքոսը» (*նշվ. աշխ.*, էջ 643):

նույնպես զոհաբերության ու պատժի հին խորհրդանիշ էր, և՛ դատական խաչելությունը, որ տեսանք Ավետարանում: Խաչը հին հավատալիքներում անբաժանելի էր շրջանից<sup>56</sup>, մարդու և տիեզերքի համատեղման խորհրդանիշն էր, բայց դեռ այն խորհուրդը չունեիր, որ ունեցավ այս պատմական միատերիալ դատով: Քրիստոնյաներին զոհաբերում էին կայսեր «հանճարին», իսկ քրիստոնյաները զոհաբերվում էին իրենց աստծուն:

Արդադիոնի վկայաբանության մեջ ասված է, թե կատակերգակին մտրակում էին ոչ թե գետնի վրա, այլ գետնից վեր՝ փայտին կապած: Սա էլ պատժի հին ձև է. «Թեոգոնիայի 522-րդ տողում ասվում է, որ Պրոմեթեոսը շղթայվել է մի սյան վրա, որպեսզի կախված մնա երկնքի ու երկրի միջև<sup>57</sup>: Սա անարգանքի սյունն է, խաչի նախատիպը՝ «փայտ պատուհասի», որ Հռոմում եղել է եռաթև (T), «ուր բեռն էին կախելին զմահապարտս»<sup>58</sup>: Եթե մի սուրբ վկա կամ առաքյալ կամ անմեղ դատապալտյալ բեռնվում էր խաչին ու զոհվում, և խաչը թատրոնի պրոսպենիումի վրա էր կամ հրապարակի կենտրոնում, պատժի գործիքը դառնում էր սուրբ<sup>59</sup>, իսկ թատրոնը՝ վկայարան: Կարծես վերականգնվում էր հին հունական խորան-աֆեսնի իմաստը, բայց արդեն ոչ Դիոնիսոսի, այլ ուրիշ աստծո համար: Թատրոնի հռոմեական շենքերը, ուր շկար սրբության ոչ մի խորհուրդ, շկար միատիկայի ոչ մի հետք կամ նշան, զվարճավայրից վերածվում էին պատժարանի ու զոհարանի:

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

56 Ըստ Ֆրեդերի ուսումասիրությունների, վերին Բավարիայի գյուղերում եղել է «գաղական մարդուն այրելու» մի ծես. մարդու պաճուճապատանքն այրել են խաչի վրա, շուրջը շրջանաձև պար բռնել և վերջում եռակի շրջան գծել հանդած կրակի շուրջը (*նշվ. աշխ.*, էջ 634):

57 B. Muller, *նշվ. աշխ.*, էջ 101:

58 Նոր լատգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 922:

59 «...և դայպիսի նախատական մահ կրեաց վասն մեր անպարտական գառն աստուծոյ. և յայնմ հետէ խաչն եղև պարծանք քրիստոնեից» (*նույն տեղը*):

վանդվում: Դա ընդունվում է նույն տրամաբանությունը, ինչպես պատժի գործիքի՝ խաչի սրբացումը, Տիրոջ արյան մեջ թաթախված գեղարդի սրբացումը: Թատերաշենքի որպես վկայարան չավանդվելը կամ մոռացվելը չի փոխում մեր տեսակետը: Թատրոն-վկայարանի հետքերը մնացել են: Միգի թատրոնի օրինատրայի ուղիղ կենտրոնում կառուցված է եկեղեցի<sup>60</sup>, իսկ Ալեքսանդրիայի թատրոնի պատերի մի քանի մարմարե ելուստների վրա քանդակված են խաչեր<sup>61</sup>: Շենքը փոքրացվել է, ինչպես հաստատում է Կադեմեժ Միխայլովսկին, և թեատրոնի կիսաշրջանը ծածկվել է առաստաղով ու գմբեթով, որ փվել է մոտավորապես V—VII դարերում<sup>62</sup>:

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

Հայ միջնադարյան պատմիչի՝ Հովհաննես Դրասխանակերտցու (IX—X) երկում կարգում ենք Բյուրական ամրոցի գրավման մասին: Արաբ ոստիկան Նըսըրի զինվորներն ամրոցի բնակիչների հետ դատաստան են տեսնում «ի թէատրոն անդր»: Հովհաննես կաթողիկոսը քէառոն է անվանում քրիստոնյայի նահատակությունը՝ զոհվելը անհավատի սրով. «հաննալ զիրաքանչիր զնոսա ի թէատրոն անդր. ճարակ անողորմ հրոյ տային»<sup>63</sup>: Դժվար է առարկայական իմաստ փնտրել քէառոն բառի այս վկայության

<sup>60</sup> D. Claude, Die byzantinische Stadt im 6. N. München, 1969, p. 74—75.  
<sup>61</sup> К. Михайловский, Александрия, Варшава, 1970, с. 16. նկ. 53, 58, 62, 66, 79 (տե՛ս այս գրքի № 6 լուսանկարը):  
<sup>62</sup> Նույն տեղում:  
<sup>63</sup> Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն, Երուսաղէմ, 1867, էջ 441:

մեջ<sup>64</sup>: Բառը գործածվում է կարծես պայմանականորեն, եթե նկատի չունենանք «աշխարհածողով բազմութեան, հրապարակ շրջափակ» իմաստը<sup>65</sup>, բայց այս պայմանականություն թիկունքում կա պատմական մի ծանր հիշողություն: Մի խուլ ձայն հունահռոմեական թատրոնների փլատակներից, թե այստեղ են եղել Փրկչի խաչելությունները, հասել է միջնադար: Այդ ձայնի հեռավոր արձագանքը շե՛ն արդյոք ուշ անտիկ ոճի պրոսպեկտիվների, որպես ճարտարապետական միջավայրի, գրքային վերարտադրությունները բյուզանդական ու հայկական ձեռագիր ավետարաններում<sup>66</sup>: Քրիստոսի ծանակման պատկերը միջնադարյան հրապարակախաղի տեսքով «Ութ մանրանկարիչների ավետարանում» (նկ. 7), նաև այլ ավետարանների խորանագարդերում տեղ գտած

<sup>64</sup> Այս վկայությունը բերված է հեղինակիս «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում, բայց երկգիմի և մակերեսային բացատրություններով. «Եթե բառը այստեղ գործածվում է ոչ փոխաբերաբար, պետք է կարծել, որ նախարարական ամբոջներն ունեցել են թատրոններ» (էջ 276):

<sup>65</sup> Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, հ. 1, էջ 810: Հին հայերենի միջնադարյան և նոր բառարաններում քէառոն բառին տրված բացատրություններից ոչ մեկը չի մոտենում սուրբ վկայարանի իմաստին: Կարծում ենք, միջնադարում թատրոնի հանդեպ եղած մերժողական վերաբերմունքը գրականության մեջ լուրջորեն է վկայալանի գաղափար: Թեպետ նրա որոշ հետքեր մնացել են:

<sup>66</sup> Անտիկ պրոսպեկտի մոդելի վրա (բյուզանդական որոշ մանրանկարներում) ուղղություն է դարձնում Մ. Բալնիմը Space in Medieval Painting and the Forerunners of Perspective, աշխատությունում (New York, 1940): Այս փաստի վրա իմ ուղղությունը հրավիրեց արվեստագետ Ալեքս. Ղազարյանը, որի «Մյուսթապին մանրանկարը կրիկիայում» աշխատության մեջ այս խնդիրը մանրամասնորեն շտափված է: Վ. Ղազարյանը ելնելով Բունիմի տեսակետից, գուցե և մասամբ իմ բանավոր զգուշացումներից (այն ժամանակ հիմնավորված, այսօր իզուր) բնմատարածքի գաղափարը չի կապում թատրոնի ուղղակի ազդեցության հետ (էջ 97, 173), թեպետ իրավացիորեն լնդգծում է նկարչի ստեղծած ճարտարապետական միջավայրի ուշ անտիկ ոճը (էջ 109—111): Ուղղակի ազդեցության մասին, իհարկե, խոսք լինել չի կարող, քանի որ միջնադարում չի ենթարկվում անտիկ պրոսպեկտիվ: Այստեղ պետք է տեսնել թատրոնի հեռավոր ու միջնորդված՝ գրքով ավանդված, բայց կոնկրետ հետք:

կատակները պատկերները (նկ. 8), հայ, բյուզանդական և արևմտաեվրոպական գրանկարչության մեջ, կարծում ենք, պետք է ընդունել որպես այդ հիշողության հեռավոր ու անուղղակի արձագանք<sup>67</sup>: Կատակները մի դեպքում թերևս խորհրդանշում են Քրիստոսին ծանր կռիվյաժք նահատակողներին (Ավետարանում՝ զինվորներ), այլ դեպքում (պետք է սարքերակել դրանք)՝ ի Քրիստոս նահատակվածների: Այսպես, Մատենադարանի 6420-րդ ձեռագրի (Խիզանի ավետարան, 1604 թ.) մանրանկարում (էջ 43ա) կատակներից մեկի ճակատին դրված է մալթիական խաչ՝ նման Ալեքսանդրիայի թատրոնի խոյակների վրա բանդակված խաչերին (նկ. 6): Այս փաստը նաև համերաշխ է ժուռնալի ասպետի նկարագրածին («...երկուքը գլուխնին դեպի կոնակըն ծոած կը դառնային, նույնպես անդրանիկն ալ, և երբ որ գլուխը դեպի առջև դարձնել կուտային անոր, կը խաչակնընը երեսը»)<sup>68</sup>: Վերջապես, մեր հիշատակած ձեռագիր Հայամալուրներից մեկում պատկերված է սուրբ Պորփյուրոսը հայ միջնադարյան դուսանի տեսքով:

Մանրանկարներում, ինչպես հայ, այնպես էլ բյուզանդական ու արևմտաեվրոպական, մեծ թիվ են կազմում Սալումեի պարն ավնարկող պատկերները: Այո՛, ակնարկող, որովհետև ժոնգլորեսոսա-պարուհին այս պատկերներում ներկայացված է մի դեպքում հոռմեական «բալետային», այլ դեպքերում (դրանք ավելի շատ են) միջնադարյան զգեստավորումով, և այսօր ինչ պատկերացումներով է զննվարվել գրանկարիչը՝ միջնորդված<sup>69</sup>, թե՛ անմիջական, գրքային, թե՛ իրական, ժամանակակից: Այս պատկերների իմաստն ակրնհայտ է առանց մեկնությունների. դա կասվում է Հովհան-

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

68 «Բազմավեպ», 1862, էջ 16:

նես Մկրտչի զլխատման ավետարանական ավանդության հետ<sup>69</sup>:

Այսպիսով, միջնադարյան կերպարվեստում թատերախաղի ու բեմատարածքի գաղափարները օտար չեն քրիստոնեական գաղափարախոսությանը, ունեն դաղափարապատմական լուրջ հիմքեր: Կատակերգակը սրբի ու նահատակի մետամորֆոզներից մեկն է: Այս նշանն ունի երկակի, մեր հայացքով հակասական, բայց իրականում պատճառաբանված ու հասկանալի իմաստ: Կատակերգակը մի դեպքում հանդես է գալիս որպես Հովհաննես Մկրտչին ու Քրիստոսին նահատակող՝ պատժի գործիք (Սալումեի իր պարով), ինչպես փշե պսակը, խաչն ու զեղարդը, որ Տիրոջ խոշտանգված մարմնին բավելով, նրա արչամբ հաղորդվելով դարձել են սուրբ: Գա տեսանք զինվորների ծաղրի ու նախատիքի մանրանկարչական-գիմնոլիկ մեկնաբանության մեջ: Մյուս դեպքում կատակերգակը հանդես է գալիս որպես ի Տեր խենթացյալ մի նահատակ, որը տեսանք Արդաղիոնի վկայաբանությունում: Խենթանալով աստվածությանը նվիրվելու գաղափարը, եթե խենթությունը ոգին մարմնից ազատագրելու եղանակ է, անպայման հեթանոսական վերապրուկ է<sup>70</sup>: Թվում է, այստեղ մի աղբյուր կա «ղիվհարի բժշկումը» թեմայի հետ: Նահատակվող կատակերգակը կարծես զիվհարի հակոտնյան է (անտիպոզը): Դեվհարը զևից կամ հեթանոս աստվածությունից պատուհասվածն է, ինչպես Շիրաբը, և նրան պետք է դուրս բերել մոլորության այլից: Իսկ սուրբ դարձած կա-

69 Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրություններում կարծիք կա, թե ժոնգլորների խաղերում ներկայացվելիս է եղել Հովհաննես Մկրտչի զլխատման պատմությունը, և ժոնգլորեսոսաները կերպավորել են Սալումեին (С. Мокульский, նշվ. աշխ., с. 93): Իրավիճակի շրջված պատկերացում է այս: Իրականում թատրոնի դեմ ճառող քարոզիչներն են վարձակների պարը համեմատել Սալումեի պարի հետ, բանի որ նրանք ամեն ինչի մասին խոսում են, դիմելով ս. Գրքի պատկերներին: Նման ակնարկ մեզ հայտնի է Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի ճառից (Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35):

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

տակերգական արդեն ազատագրված է. նա ընտրչայն ու նվիրչայն է Աստծո որդու: Միջնադարյան կոմեդիանտներին նախապաշարմունքները մեզ հայտնի չեն: Բայց փրկագործման գաղափարը նրանց անպայման հայտնի է եղել: Եթե հայտնի չլինեք, հայ դուստները ուխտ չէին գնա Երուսաղեմ և այն էլ՝ ճանապարհին պարելով, գլուխկոնծի տալով ու խաչակնքելով: Նրանք, հավանաբար, զգում էին իրենց Աստծո որդու դատի մասնակիցներ և պատրաստվում էին դատվելու, ապաշխարելու, կրկնելու խաչելության գաղափարը: Եվ, իհարկե, լսել էին ավետարանի խոսքը. «Երանի հոգով ազքատներին, նրանցն է երկնքի արքայությունը» (Մատթ. 5. 3):

### ԼՈՒՍԱՎՈՐՉԻ ՄԻՍՏԵՐԻԱՆ

Եթե Լուսավորչի կալանքը Խորվիթրապում առասպել չլիներ (դա հնարավոր է), ապա հազիվ ձգվեր տասներեք ամիս, որ դարձյալ առասպելական է: Տասներեք ամիսը աներևակաչելի ժամանակամիջոց է այդ ցամաք ջրհորում<sup>71</sup>, դժնդակ, շարաշունչ դառնութեան տեղում<sup>72</sup> կենդանի մնալու համար: Միթողոգիական տրամաբանություն է գործում այստեղ: Ադոնցն ուշադրություն է հրավիրում թվային սիմվոլիկայի վրա: Նա գրում է. «Ազաթանգեղոսը մի անգամ ասում է տասնհինգ տարի, մեկ ուրիշ անգամ՝ տասներեք տարի. ըստ մի քանի ձեռագրի՝ այդ եղել է տասներեք ամիս: Մենք բնդունում ենք այս վերջին ընթերցումը որպես վավերական և կարծում, որ դա ցույց է տալիս հայկական հին տոմարի տասներեք ամիսները: Ժողովրդական երևակայությունը Հայաստանի առաքյալին դրել է նույն պայմանների մեջ, որոնցում գտնվել է մեռնող ու հարություն առնող հին աստվածը»<sup>73</sup>: Այս ամենը տրամաբանական է. բոլոր զուգահեռները,

<sup>71</sup> Վերապ նշանակում է ցամաք ջրհոր (նոր բառերը հայկական լեզու, հ. 2, էջ 825):

<sup>72</sup> Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 73:

<sup>73</sup> Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 381:

և թի նկատի առնենք շղթայվածի առասպելի հայտնի տարբերակները, ակներև են առանց նոր մեկնությունների: Եվ ամենից ավելի ակներև է առասպելի հորինման միջավայրը: Բրիտանական հսկման խորհուրդը տեղի է ունենում Մասչայց. ստորոտին՝ Շիդարի կալանավայրի մոտ կամ հենց այնտեղ: Այս զուգահեռը դիտված է անգամ հայոց նոր պատմություն ինչ-ինչ կետերի մեկնություններում:

Կանգնում ենք Երասխի հնադարյան անշուր հատակին, Մասխի դիմաց, և մեզ թվում է, թե Խորվիթրապի բլուրի բնական մակետն է բիրլիական լեռան: Առասպելը եկել, թառել է այնտեղ և արմատներն ընձյուղել «ի վեր ի Մասիս»: դարձել ժողովրդական էսխատոլոգիա<sup>74</sup>, Խորվիթրապը պատմականորեն չի առնչվում մեռնող ու հառնող նոր աստվածություն գաղափարին: Լուսավորչի վեպն է սրբացրել այդ բլուրը, որն իր ուրվագծով մի փոքր Արարատ է՝ բիրլիական լեռան գեպի մեզ նայող կապտագույն խորապատկերի վրա: Նրա պարսպապատ հատվածը, ըստ Ազաթանգեղոսի, «վասն շարագործաց իսկ էր շինեալ զայն տեղի և ի սպանուսն մահապարտացն ամենայն Հայոց»<sup>75</sup>:

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

Եթե գեղարվեստական պատկերներով ու սիմվոլներով մտածենք, Խորվիթրապը Շիդարի կալանավայրն է որ կա: Մեր բոլոր տեղեկությունները միջնադարյան հեղինակներից են, որոնք հեթանոս ավանդությունների պայմանաձևերն ու խորհրդանիշերը չեն մեկնում. կարծես մտածված կերպով մոլին են թողնում հին հավատալիքների նշանները: Քրիստոս

<sup>74</sup> Ինչպես նկատել է ակադեմիկոս Աշոտ Հովհաննիսյանը, առասպելը նոր ժամանակներում կապվել է «Մասի գլուխը բարձրացող տարօրինակ մարդու (Աբովյանի—Ն. Ն.) անհետացման անցիկ հետ»: Պատմաբանը վկայելիքում է Ստեփան Ոսկանի լսածը. «Ոմանք կկարծեն, թե խոր վիրապի մը մեջ կպահվի» (Ս. Հովհաննիսյան, Աբովյան, Երևան, 1933, էջ 65—66): Հեղինակը հիշեցնում է նաև Նոր Նախիջևանի հայ գյուղացիների մեջ տարածված դրույքը՝ «թե Նախիջևանը մեռած չէ, այլ մի օր գալու է որպես հայ թագավոր» (նույն տեղում, էջ 66—68):

<sup>75</sup> Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 73:

տոնյա պատմագիրը Լուսավորչի վեպը վերածել է վկայաբանության, ստեղծել շարշարանքների այն պատկերը, որ կրկնվում է հայամավուրբային գրույցներում: Վկայաբանության տակ, ինչպես նկատում է Ադոնցը, ճգնվել է ազանգությունը<sup>76</sup>: Ավելացնենք՝ վկայաբանության տակ մի մութ խորխորատ կա, ուր կաթվածահար ընկած է այլախոհ արքայազնը կրկնակի շղթայված:

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

Գրիգոր Լուսավորչի կալանավորման ավանդությունը գաղտնիք է, և խորհրդավոր շշուկ է հասնում մեր ականջին խորվիրապի խավարից: Միսականության մի շող է թափանցում այնտեղ, և դա նման է մարած աստղի լույսին: Միսականություն է առկայծում նաև Արտաշատի դղյակում այրի կնոջ ազոտ դեմքին: Կինը նայում է Լուսավորչի բանտին և հաց թխում՝ «աուրն նկանակ մի» առաքյալի համար: Մեռնող ու հառնող աստվածություն ամենապարզ խորհրդանիշը

<sup>76</sup> Ն. Ադոնց, Պատմագրական ուսումնասիրություններ, Փարիզ, 1948, էջ 271:

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

Լուսավորչի վեպում կրկնվում է փականքի տակ տառապող աստվածության պատկերը: Գրական վկայությունը՝ «Ազաթանգեղայ պատմությունը», պարզ է, ավելի հին է, քան խորենացին, «Յայամաուրքն» ու «Սասնա ծռերը», բայց առասպելի կերպափոխությունն է նոր: Գերագույն իշխանության կամ աստվածության դեմ ըմբոստացած ուժը բանադրված է ու շղթայված. «կապեալ ոտիւք և կապեալ ձեռք և կապեալ պարանոցաւ խաղացուցանել զնա յԱյրարատ գաւառ և տալ զնա ի դղեակ բերդին Արտաշատ քաղաքի, և իջուցանել ի վիրապն ներքին, որ անհնարին էր խորութեամբ, մինչև անդէն մեոցի»<sup>77</sup>: Բայց Գրիգորը չմեռավ, որովհետև... անունը Գրիգոր էր (հուն. γρηγορέω, արթուն, զգոն, հսկող<sup>78</sup>): Վարքը հորինողը պատահական անուն չի բնորել հայոց առաքյալի համար, կամ գուցե ինքը՝ պարթև Անակի որդին այդ սիմվոլիկ անունով էր եկել Հայաստան: Գրիգորի կալանքը, թվում է, նույնիսկ պատիժ չէ, այլ հրակում, և առաքյալը պետք է դրանով սկսեր իր գործը, որպեսզի նորից աշխարհ մտներ որպես անթեղված կրակի բոց, լուսավորող հուր, քրիստոնեացված և ազատագրված Պրոմեթևս՝ Լուսավորիչ:

Միսակատարություն է այս ամբողջը:

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

<sup>77</sup> Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 70:

<sup>78</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. I, с. 334.



հին տոմարի ամիսների թվին: Եթե պատկերավոր արտահայտվենք՝ Շիրդարի շղթան տասներեք օղակ է ունեցել: Այս ծեսը չէր կարող հորինվել, պետք է ունենար իր հեթանոսական նախատիպը, և չէր կարող հորինվել անխորհուրդ մի վայրում, պետք է լիներ Հայսմավուրքի ասած տեղում՝ «ի Սեաւ լեառն, որ է ավագ Մասիս»: Խորվիրապը լեռան «մակետի» վրա է (նկ. 1): Խորհրդանիշերը հորինվում են, ճիշտ է, բայց դիտվում են նաև բնության մեջ: Ազաթանգեղոսը միտտերիա է պատմում վիպական հորինվածքով կամ խոսում է հեթանոսական միտտերիայի փոխակերպված մոտիվներով:

Գրիգոր Լուսավորչի Խորվիրապում լինելու ավանդությունը, ինչպես ուսումնասիրողներն են նկատել, գուգահեռներ ունի ոչ միայն առասպելաբանական, այլև քրիստոնեական վկայաբանական գրականության մեջ: Ադոնցը նկատել է, որ այս անունը կազմում է «հին և նոր կրոնական հասկացություն կենտրոն»<sup>79</sup>, և հին առասպելը կամ վեպը խեղդված է վկայաբանության շերտի տակ: «Նրան (Գրիգորին— Հ. Հ.) վերագրած տասներկու շարչարանքների մեջ միակը, գրում է Ադոնցը,— որ տեղական կերպարանք ունի և կապված է նույնիսկ աշխարհագրապես երկրի հետ, այդ վիրապի պատմությունն է»<sup>80</sup>: «Արտառոց շարչարանքներից հյուսված լուսապսակի մեջ,— շարունակում է Ադոնցը,— վիրապի դեպքն է, որ փայլում է կեղծ քարերի մեջ իբր խակական գոհար հնության խորհրդավոր փայլով»<sup>81</sup>:

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

վրա: «Արեսը պահվում է թոնրի մեջ ուղիղ տասներեք ամիս: Արեսի և Լուսավորչի թվերի մեջ նկատելի է գուգահիպություն, մանավանդ, որ Ազաթանգեղոսի ձեռագիրները տալիս են երբեմն տասներեք ամիս ընթերցումը»<sup>82</sup>:

Այս ամենը հետաքրքիր է և մտածելու առիթ է տալիս: Բայց նույնքան հետաքրքիր է այրի կնոջ երևույթը Լուսավորչի հսկման վայրի կողքին. «Կին ոմն այրի, որ էր ի բերդին յայնմիկ, հրաման առեալ յարհաւրաց՝ զի աւուրն նկանակ մի արարեալ պատրաստական ընկենուլ ի ներքս ի խոր վիրապն»<sup>83</sup>: Այստեղ էլ հին ու նոր շերտեր կան: Կինը գործում է ինչ-որ ներշնչմամբ, տեսիլքի հրամանով, և գրա հետքը կամ հիշատակը թոնիրն է՝ Լուսավորչի փոսի վրա կառուցված վկայարանի կողքին: Գուցե այստեղ հին մոխիր է եղել թաղված<sup>84</sup>: Եթե դատենք առասպելի ու վկայաբանություն թելադրանքով, Գրիգորն իր հսկման փոսում հաղորդություն է ընդունել: Բայց ո՞ւմ ձեռքից կարող էր նա վերցնել հաղորդության հացը: Հեթանոս այրական աստվածությունները նրա համար գոյություն չունեին, և իր հիմնելիք եկեղեցու առաջին սպասավորն ինքն էր լինելու: Հունական աստվածների պանթեոնում մի մայր կար՝ հողի աստվածուհի Գայան, որ Ազաթանգեղոսի պատմությունում դարձավ Գայանե՝ նահատակվող կույսերի մայրը, որի գերեզմանի վրա Գրիգորը վկայարան կառուցել տվեց: Թվում է, Արտաշատի դղյակի այրին նրա ոգին է: Հավանական, գուցե ինքնակամ համարենք այս մեկնությունը: Համենայն դեպս, առասպելի ու վկայաբանության տեսակետից սա ավելի տրամաբանական է, քան բանտում ինչ-որ մի կնոջ ձեռքով

<sup>82</sup> Նույն տեղում, էջ 272:

<sup>83</sup> Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 72:

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

<sup>79</sup> Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 271:  
<sup>80</sup> Նույն տեղում, էջ 270:  
<sup>81</sup> Նույն տեղում, էջ 271:

հաց ստանալու պարզունակ, կենցաղային պատճառները:

Իսկ Տրդատն այդ ժամանակ խոզացյալ վիճակում էր՝ «կնճթակերպ երեսօքն, լեալ ի նմանութեան շորքոտանույ, ընթացեալ յեղեգնարնակ երամէ դադանացն»<sup>85</sup>: Հեթանոս մտայնութեամբ հիվանդ արքայի այլաբանական պատկերն այնքան առարկայական է նկարագրված, որ անփորձ ընթերցողին կարող է թվալ ծաղր ու անարգանք, մանավանդ, որ վկայարանական շերտում նման ընդգծում կա: Հիշենք՝ ինչպես է նորենացին պարսափում պատմական Արտավազդին. «եղեգնապուրակաց թափառեալ շրջեր... զխոզս արածելով»:

Մենք տեսանք խենթ արքայազնին վաչրի խոզ հալածելիս: Երկրորդ Արտավազդը, որին նորենացին մկրտել է առասպելի յուզով, խոզ է արածեցնում: Ազաթանգեղոսը Տրդատին ուղարկում է նույն եղեգնուտները: «Որքան էլ տարօրինակ թվա այս պատկերը, — գրում է Ադոնցը, — այն բացատրելի կդառնա, եթե հիշենք Արեսին վարազ դարձած այն ժամանակ, երբ ուրում էր սպանել իր ախոջան Ադոնիսին և կամ Ատտիսին... Միգուցե Արեսը հայ Գիորգիոսին սպանելու պահին նույնպես վարազի կերպարանք էր ստացել»<sup>86</sup>:

Ավելի մոտիկ տեղում փնտրենք այս վարազին:

Փախտոս Բուզանդի «Պատմությունից» գիտենք, որ պարսից Շապուհ արքայի կնիքը մատանի էր վարազի պատկերով: Ադոնցն էլ հիշեցնում է. «Հայ իշխանները վարազի պատկերով մատանի էին կրում, որ միևնույն ժամանակ կնիքի տեղ է ծառայում»<sup>87</sup>: Այո՛, այդ կնիք-մատանին է գործում միպատիան-ալանդարանական շերտում, որը քրիստոնեական վկայարանության մեջ ծաղր ու ծանակի է վերածվել: Մատանին, բայց հին հավատալիքների, հեղու կաշկանդման խորհրդանիշն էր<sup>88</sup> (հիշենք նաև «գոսկեօղ, շիկախոր պարանն»), և եթե Տրդատը կաշկանդված էր, ապա ոչ մաշկի հիվանդությունը, ինչպես թվացել է Ազաթանգեղոսի ռեալիստ մեկնաբաններին, այլ իր պետական հին գաղափարա-

խոսությունը ու թագավորական կնիքով: Սա հայ վերջին հեթանոս և առաջին քրիստոնյա թագավորի գաղափարական երկվությունն է, պարթևական տոհմից ու դինանշանից ազատվելու պահը, նախնիներից հրաժարվելու, Գրիգորին օգնության կանչելու տագնապը: «Վարազը, Տրդատի նկատմամբ, մարած արևի հետին մի շողք է, որ կանգ է առել նրա սեղձակատին»<sup>89</sup>:

Տրդատն իր կնճացյալ տեսքով կանգնում է դարձի եկող ամբոխի մեջ՝ լսելու Գրիգորի քարոզը: Թացարձակորեն միատերիալ պատկեր է, այս որ խորիմաստ է իր և՛ ավանդաբանական, և՛ վկայարանական շերտերում: Տրդատը դարձի է գալիս, ինչպես հեթանոս աստվածության քուրմը, դառնում նոր հավատի լծակից կամ սպասավոր, թեկուզ և ժամանակավորապես հին աստեմական էմբլեմով, որից ազատագրվելու համար զեռ ապաշխարանք է քաշելու՝ հսկայական քարեր է վաչր բերելու Մասիի դադաթից և ապա գնալու է Թագավան՝ մկրտվելու Հովհաննես անունով, նույնանպես «համաշխարհական տօնի» հերոսի հետ: Կյանքն ու միատերիան խառնված են իրար, և դժվար է իմանալ՝ որտեղ է ավարտվում իրականությունը, որտեղ է սկսվում սիմվոլիկան:

Ահա մե նր հասավ խենթ արքայազնը վաչրի խոզ հալածելով: Կուսավորչի վեպում եղեգնուտն անգամ չի մոտացված: Գարձյալ հիշում ենք ամպրոպային աստվածություն՝ Վահագնի ծնունդի խորհրդանիշը, և այդ էլ մեր երեվանապետության մեջ դառնում է Տրդատի կնճապատկեր մատանու զարդը: Հիշենք նաև Գյումրիի անուղղակի ակնարկը. ամպրոպը էջմիածնի դաշտերում և իջնող աստվածությունն օտերի տակ փոխող գորգը<sup>90</sup>: Բայց առասպելի կովկասյան գույները խամրում են Ալբարատյան աշխարհի արևից: Այլով երկաթի բոցը՝ Շիրաքը խորատուղվում է Երասխի ջրերում, որ հայանվի Վաղարշապատի հրատարակում, Տրդատա դոստ մոտ, և հայտնի առաքյալը դուրս դա Արտաշատի դղյակի բանտից՝ տեսնելու աստվածային լույսը ու

85 Ազաթանգեղոս. ն.մ. հոտո., էջ 380:

86 Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, էջ 381:

87 Ն. Ադոնց, Պատմական բնութագրություններ, էջ 274:

88 Հմմտ. Դ. Փրոզեր, նշվ. աշխ., 276—277:

89 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 274:

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

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

Գտանք Լուսավորչի թագի ամենահին, ամենաթանկ գարդը՝ հրեշտակի մուրճը երկնային լույսով ոսկեգծոված։

Փոխվում են խորհրդանիշերի տեղերն ու գույները, և Լուսավորչի վեպը բերում է շղթայվածի ազատագրման գաղափարը։ Այստեղ գործում է և՛ պարբերաշրջանի, և՛ այն երափանդ ահաբանգի խորհրդանիշը։ Շղթայվածն արձակվում է 288 կամ 301 թվի սկզբին, նախորդ՝ Ավելյաց կոչվող հնգօրյա ամսի վերջում՝ օգոստոսի 10—11-ին։ Տրվում է նոր ժամանակի ահազանգը, որ «Ագաթանգեղայ պատմութիւնը» վկայում է երկու խորհրդանիշով։ Առաջինը, որ թվում է՝ վկայաբանական շերտից է, հեթանոսական ժամանակների շղթան խզող սիմվոլիկ մի դեմք է՝ ոմն Օտա նախարար (հուն. Ὀτα - այնժամ<sup>92</sup>), որ մոտենում է հսկման փոսին ու ձայն տալիս. «Գրիգորիոս, եթէ կայցես ուրեք՝ եկ ի դուրս. զի տէր Աստուածն քո, զոր պաշտէիրն դու՝ նա հրամայեաց հանել զքեզ այտի»<sup>93</sup>։ Երկրորդ խորհրդանիշը ոսկե մուրճն է, որ դրդացնում է Վաղարշապատի դաշտը, երկիրն ու սանդարամետի անդունդները։

Միջնադարի գրականության մեջ, ներառյալ Դանտեն ու Վերածննդի դարաշրջանը, չկա ավելի վեհաշունչ պահ, ավելի ուժգին պատկեր, քան ուռնավորի հայտնվելը Լուսավորչի տեսիլքում։ «Եւ մի ահաւոր տեսիլ մարդոյ բարձր ու ահեղ, որ զառաջն ունէր և զմէջսն ի վերուստ մինչև ի խոնարհ առաջապահ յառաջեալ, և ի ձեռինն իւրում ուռն մի մեծ ոսկի. և այն ամենայն զհետ խաղացեալ գայր։ Եւ ինքն սլացեալ խոյացեալ գայր ըստ նմանութեան արագաթև արծուոյ. և եկն էջ հհաս մինչև մոտ ի յատակս երկրիս, ի շինամէջ քաղաքին, և բաղխեաց զթանձրութիւն լայնատարած գետնոյն...»<sup>94</sup>։ Այս ահեղատեսիլ այրը, որ առաջնորդում է

երկնային հրեշտակների զորքը տասներորդ երկնքից մինչև երկիր, ըստ հայ ժողովրդական ավանդության (Լուսավորչի վեպի ավանդաբանական շերտ), Հիսուս Քրիստոսն է։ Պատկերն անհարիր է կարծես Փրկչի խոնարհ կեցվածքին։ Դյուցազնական Քրիստոս չկա ոչ մի եկեղեցական-պաշտոնական գրքում և գուցե ոչ մի միջնադարյան նկարում, եթե բացառենք Միքելանջելոյի «Ահեղ դատաստանը» Սիքստինյան կապելլայում։ Իսկ մրճահար Քրիստոսի պատկերն առհասարակ խորթ է ավետարանական ավանդությանը։ Ո՞վ է, ուրեմն այս երկնային պատգամաբերը։

Ավանդությունը գիտական տեսակետ չէ, որ վեճի դրվի։

Ագաթանգեղոսի մեզ հասած բնագրում ոչ մի խոսք չկա Քրիստոսի իջնելու մասին։ Պարզ ասված է, թե ով է ուռնավորը. «այս տեսչութիւն Աստուծոյ է, որ հայի յերկիր, և տայ դողալ. մերձի ի լերինս, և ծխին»<sup>95</sup>։ Սաղմոսներից (ՃԳ. 32) բերված այս խոսքն էլ պերճախոս է։ Այս պատկերի մեկնությունը Լուսավորչին ստանում է տեսիլքում երկնային իշխանությունից, որին կոչում է Տէր, և որը Քրիստոսի մասին խոսում է երրորդ դեմքով, իսկ ուռնավորին անվանում է «տեսչութիւն Աստուծոյ»։ Ագաթանգեղոսի աշխարհաբար թարգմանությունում այս բառի տեղում դրված է՝ նախախնամութիւն<sup>96</sup>։ Ագաթանգեղոսի հունարեն բնագրում, որն ավելի հին է, քան մեզ հասած հայերեն ձեռագրերը, կարդում ենք ... ἡ επισκοπη του θεου<sup>97</sup>։ Ἐπισκοπη բառի առաջին նշանակությունն է այցելություն<sup>98</sup>, բայց հայտնի են նաև դիտում, հայեցում նշանակությունները<sup>99</sup>։ Թվում է, ավանդությունն սկիզբ է առնում այցելությունից։ Ձեռագրերից մեկի լուսանցքում, ինչպես նշում են բնագիրը քննողները (Գ. Տեր-Մկրտչյան, Ստ. Կանայանց), գրիչ Հակոբ սար-

<sup>95</sup> Նույն տեղում, էջ 387։

<sup>96</sup> Ագաթանգեղոս, Պատմություն հայոց, թարգմ. Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Երևան, 1977, էջ 110։

<sup>97</sup> La version grecque ancienne du livre arménien d'Agathange, Louvain-la-Neuve, 1973, էջ 282։

<sup>98</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. 1, с. 634.

<sup>99</sup> Նույն տեղում։

<sup>91</sup> Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 387։

<sup>92</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1202.

<sup>93</sup> Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 300։

<sup>94</sup> Նույն տեղում, էջ 387։

կավագն (Բաղեշ, 1569 թ.) ավելացրել է՝ «որ է նույն ինքն տէրն մեր Յիսուս Քրիստոս»<sup>100</sup>; Բայց աստժո այցելութունը չի նշանակում անձնական այցելութուն:

Ընդմիջարկությունը, որ Ա օրինակում է, դուրս է կոնտեքստի տրամաբանությունից և քննական բնագիր չի ներմուծվել: Այս պարագայի վրա ուշադրություն է դարձրել աեղիբրեն թարգմանության հեղինակ Ռոբերտ Թոմասոնը, իմանալով, որ ունեավորի գաղափարը «Տալոց ուշ ավանդու- լյան մեջ է նույնանում Քրիստոսի հետ»<sup>101</sup>: Դա իսկապես այդպես է: Ըստ ժողովրդական ավանդության, Քրիստոսն է իջել Վաղարշապատի հրապարակում<sup>102</sup>: Եվ կա գրավոր ավանդություն էլ XV դարի մի ճառընտիրում՝ «Տեսիլ մեծ և փառաւորեալ զաւրավայրին Գեր (Վ) ոգայ վկային», որտեղ, ինչպես նկատել է Բարսեղ Սարգիսյանը, կրկնվում է նույն տեսիլքը, և իջնողն է ոչ թե Քրիստոս, այլ երկնային սերով- բե: Ինչ է այդ, եթե ոչ «մեկնութիւն տեսեան, որ Լուսաւոր- շայն կը մատնանշէ, ըսելով «եւ առժամայն եկն առ իս մի ի սերովբէիցն կոշեաց զանուն իմ և ասէ. Գրիգորիէ, կամիս ուսանել զոր տեսեր, եկի ես յայտնել քեզ զայն»<sup>103</sup>: Սերով- բեի գաղափարը, որ սիմվոլացնում է երկնային կրակն ու լույսը (եբր. serafim-այրող)<sup>104</sup>, գրականության մեջ ուղեկ- ցում է մարգարեության թեմային<sup>105</sup> և մեր խնդրի տեսա- կետից էական է:

Հրապաշտոն ունեավորի դեմքը թերևս այսքան չզբա- ղեցներ մեզ, եթե չլիներ շղթայվածության գաղափարից ան-

<sup>100</sup> Ագաթանգեղոս, նշվ. քնն. բնագիրը, էջ 387:

<sup>101</sup> Agathangelos, History of the Armenians, New York, 1976, p. 478, 480.

<sup>102</sup> Ա. Ղանալեյան, Ավանդապատում, էջ 223:

<sup>103</sup> Հ. Բ. Սարգիսեան, Մայր ցուցակ հայերէն ձեռագրաց մատենա- դարանին Մխիթարեանց, Վենետիկ, 1924 (ձեռ. 1447), էջ 360:

<sup>104</sup> Հ. Անառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. IV, էջ 284:

<sup>105</sup> Ա. Պուշկինի «Մարգարե» բանաստեղծության մեջ սերովբեն սրով ձեղրում է մահկանացուի կտրծքը, սիրտը հանում, տեղը դնում հրաշեկ ածուխ («уголь, пылающий огнем») և ասում. «Глаголом жги сердца людей» (А. Пушкин Сочинения в 3-х томах, М., 1985, с. 385): Կրկնվում է պրոմեթեական սիմվոլիկան՝ կրակը լուսի և իմաստության խորհրդանիշ:

րաժան և ավելի հին, քան Լուսավորչի տեսիլքը, եթե Լուսա- վորչի վարքում չկրկնվեր նույն միթոլոգեմը և Շիրաբի «ա- ուսապել տօնի» վայրում չհիմնվեր քրիստոնեական մարգա- րեությունը:

Նավասարդյան խորհուրդը գտանք նպատ լեռան ստո- րոտին, բայց կանգնած ենք հիմա Մասյաց ստորոտին և Խորվիրապի բլրին ենք տեսնում նույն խորհրդի նշանները: Հրամեծար դարբինների աստվածության ստվեքը կամ հին Պրոմեթեայի գաղափարը անուղղակիորեն ի հայտ է եկել Լուսավորչի տեսիլքում, և դրա առաքիլայական հետքը Ար- տաշատի դղչակում է: Լուսավորչին իր միտտերիան ստեղ- ծում է Բագավանում, բայց մինչև այստեղ հասնելը ստեղ- ծում է իր վարքը ըստ շղթայվածի միթոլոգեմի, ունեավորին հասցնում է Վաղարշապատ: Այս խորհուրդը շալակած նա գնում է Բագավանի տաճարի հրապարակում պատմելու Հով- հաննես Մկրտչի վարքը՝ «դիմօք և թէլատրոնօք»: Լուսավորչի վարքը, իր ոչ վկայաբանական, այլ ավանդաբանական շեր- տով մեզ համար դառնում է այն հայելին, որտեղ աղոտ կերպով ցոլանում է Բագավանի «առասպել տօնը»: Հնարա- վոր է, որ հսկման փոսի գաղափարը հեթանոսական է և Շի- դարի քէլատրոնի տեսլարանային բաղադրատարրերից մեկը: Մեր երևակայությունն ուզում է ստեղծել խենթ արքայազնի դատի պատկերը՝ պարեթով, կուռքը շղթայելով, փոսն իջեց- նելով և դարբինների ծիսական մրճահարությունը:

Լուսավորչի միտտերիայի օպսիսը կամ տեսարանային կարգը կարելի է պատկերացնել մոտավորապես, ելնելով հին իրանական ծիսային տեքստերից և «Պատարագամա- տույցի» սկզբում գրված տրամախոսական հատվածներից: Կորած մի մաս վերագրվում է Լուսավորչին և այդպես էլ կոչվում է՝ «Լուսավորչի պատարագ»<sup>106</sup>: Ենթադրվում է որո- շակի բանագործական (դրամատուրգիական)<sup>107</sup> սկզբունք,

<sup>106</sup> Սրբազան պատարագամատույցը Հայոց, քննութեամբ Հ. Յովս. Գաթրճեան, Վիեննա, 1897, էջ 70—73:

<sup>107</sup> Ըստ նոր հայկազյան բառարանի, բանագործուրիւն բառի հու- նարեն համարժեքն է ծրաբարտարչիս -ն և նշանակում է «ձևացուցանել զբան իբրև ի հանդիսի» (հ. 1, էջ 433):

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

### ՄԻՍՏԻԿԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

Խորանը հին պայմանաձև է: Դժվար է անմիջական կապ տեսնել անտիկ պրոսքենիումի, եկեղեցու խորանի և գրանկարչական խորանների միջև<sup>108</sup>: Կա թերևս մի առնչություն, որ մեզ անհայտ է: Չենք կարող անտիկ սֆենեհն համարել ավետարանական խորանների նախատիպը, ոչ էլ ուղղակիորեն կապել եկեղեցու խորանի հետ: Խորանը հեթանոս ծեսերից բերելու փորձ եղել է, և այստեղ հավանական մի կապ ենթադրվում է<sup>109</sup>: Բայց ո՞ւր փնտրենք հեթանոսական մեհյանի տիպը, եթե ոչ հին վկայարանների պարզունակ հորինվածքում: Մեհյանները հիմնահատակ կործանվելով իսկ (դա

անհավանական է<sup>110</sup>), թողել են իրենց հիշատակը: Իսկ եթե հայոց սրբերն ու վկաներն էլ նահատակվել են հին հավատի վայրերում... Հայտնի չէ: Երկթեք տանիքով տաճարատիպ շինությունները, որ դրվել են նրանց գերեզմանների վրա ու վերածվել զոհարանների, հիշեցնում են հեթանոս ավանդությունը: Եթե մի քրմապետի գերեզման կարող էր դառնալ զոհաբերության ու «առասպել տօնի» հանդիսարան, ապա տրամաբանական է երևում այդ ավանդության վերաիմաստավորումը քրիստոնեական դարերում: Հավատի բովանդակությունը փոխվում է, խորհուրդը նույնպես, բայց ծիսակարգի արտաքին ձևից հեռանալն այնքան էլ հեշտ չէ: Կուրբին փոխարինում է խաչը: Ուստի, խաչելության գաղափարը և քրիստոնեական նահատակությունների հուշը մղում է նոր միստերիայի գաղափարին<sup>111</sup>, որն իրականացվում է եկեղեցու խորանում:

Խորան, ռազալաւ և օպրով բառերն իմաստային կապը<sup>112</sup> պատահականություն չէ: Գրքային ճանապարհով բառեր ստեղծվում են իհարկե (ոչ թե առարկայից նշան, այլ նշանից նշան), բայց այս առնչության պատմական հիմքը կարծես թե շոշափեցինք: Լեզվական փաստերը բացարձակորեն դատարկ տեղում չեն ստեղծվում, թեպետ կարող են մղել անձիշտ մեկնությունների: Կարծիք կա, թե ավետարանական խորանները ներկայացնում են միջնադարյան թատերաբեմի շրջանակը, կամ խորաններում ու նրանց շուրջը պատկերված են միստերիալ դրամաների տեսարաններ<sup>113</sup>: Հնարավոր է, որ հայելակամար (պորտալային) բեմի գա-

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

111 Ուշ միջնադարյան (XIV—XV դդ.) արևմտահվրտպական միստերիաներին մասնակցել են նաև ժողովրդական կոմեդիանտներ: Դա պետք է բացատրել ոչ թե հոգևոր դրամայի աշխարհիկացման միտումներով, ինչպես բնորոշված է, այլ պատմական հին ավանդությանը, որ սկիզբ է առնում հոմեական սցենայից և Քրիստոսի ծանակման գաղափարի վկայաբանական ավյալներից ու մեկնություններից:

112 Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, հ. 1, էջ 972, հ. 2, էջ 840:

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

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

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

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

Գտանք Լուսավորչի թագի ամենահին, ամենաթանկ գարդը՝ հրեշտակի մուրճը երկնային լույսով ոսկեգծոված։

Փոխվում են խորհրդանիշերի տեղերն ու գույները, և Լուսավորչի վեպը բերում է շղթայվածի ազատագրման գաղափարը։ Այստեղ գործում է և՛ պարբերաշրջանի, և՛ այն երափանդ ահաբանգի խորհրդանիշը։ Շղթայվածն արձակվում է 288 կամ 301 թվի սկզբին, նախորդ՝ Ավելյաց կոչվող հնգօրյա ամսի վերջում՝ օգոստոսի 10—11-ին։ Տրվում է նոր ժամանակի ահազանգը, որ «Ագաթանգեղայ պատմութիւնը» վկայում է երկու խորհրդանիշով։ Առաջինը, որ թվում է՝ վկայաբանական շերտից է, հեթանոսական ժամանակների շղթան խզող սիմվոլիկ մի դեմք է՝ ոմն Օտա նախարար (հուն. Ὀτα - այնժամ<sup>92</sup>), որ մոտենում է հսկման փոսին ու ձայն տալիս. «Գրիգորիոս, եթէ կայցես ուրեք՝ եկ ի դուրս. զի տէր Աստուածն քո, զոր պաշտէիրն դու՝ նա հրամայեաց հանել զքեզ այտի»<sup>93</sup>։ Երկրորդ խորհրդանիշը ոսկե մուրճն է, որ դրդացնում է Վաղարշապատի դաշտը, երկիրն ու սանդարամետի անդունդները։

Միջնադարի գրականության մեջ, ներառյալ Դանտեն ու Վերածննդի դարաշրջանը, չկա ավելի վեհաշունչ պահ, ավելի ուժգին պատկեր, քան ուռնավորի հայտնվելը Լուսավորչի տեսիլքում։ «Եւ մի ահաւոր տեսիլ մարդոյ բարձր ու ահեղ, որ զառաջն ունէր և զմէջսն ի վերուստ մինչև ի խոնարհ առաջապահ յառաջեալ, և ի ձեռինն իւրում ուռն մի մեծ ոսկի. և այն ամենայն զհետ խաղացեալ գայր։ Եւ ինքն սլացեալ խոյացեալ գայր ըստ նմանութեան արագաթև արծուոյ. և եկն էջ հհաս մինչև մոտ ի յատակս երկրիս, ի շինամէջ քաղաքին, և բաղխեաց զթանձրութիւն լայնատարած գետնոյն...»<sup>94</sup>։ Այս ահեղատեսիլ այրը, որ առաջնորդում է

երկնային հրեշտակների զորքը տասներորդ երկնքից մինչև երկիր, ըստ հայ ժողովրդական ավանդության (Լուսավորչի վեպի ավանդաբանական շերտ), Հիսուս Քրիստոսն է։ Պատկերն անհարիր է կարծես Փրկչի խոնարհ կեցվածքին։ Դյուցազնական Քրիստոս չկա ոչ մի եկեղեցական-պաշտոնական գրքում և գուցե ոչ մի միջնադարյան նկարում, եթե բացառենք Միքելանջելոյի «Ահեղ դատաստանը» Սիքստինյան կապելլայում։ Իսկ մրճահար Քրիստոսի պատկերն առհասարակ խորթ է ավետարանական ավանդությանը։ Ո՞վ է, ուրեմն այս երկնային պատգամաբերը։

Ավանդությունը գիտական տեսակետ չէ, որ վեճի դրվի։

Ագաթանգեղոսի մեզ հասած բնագրում ոչ մի խոսք չկա Քրիստոսի իջնելու մասին։ Պարզ ասված է, թե ով է ուռնավորը. «այս տեսչութիւն Աստուծոյ է, որ հայի յերկիր, և տայ դողալ. մերձի ի լերինս, և ծխին»<sup>95</sup>։ Սաղմոսներից (ՃԳ. 32) բերված այս խոսքն էլ պերճախոս է։ Այս պատկերի մեկնությունը Լուսավորչին ստանում է տեսիլքում երկնային իշխանությունից, որին կոչում է Տէր, և որը Քրիստոսի մասին խոսում է երրորդ դեմքով, իսկ ուռնավորին անվանում է «տեսչութիւն Աստուծոյ»։ Ագաթանգեղոսի աշխարհաբար թարգմանությունում այս բառի տեղում դրված է՝ նախախնամութիւն<sup>96</sup>։ Ագաթանգեղոսի հունարեն բնագրում, որն ավելի հին է, քան մեզ հասած հայերեն ձեռագրերը, կարդում ենք ... ἡ επισκοπη του θεου<sup>97</sup>։ Ἐπισκοπη բառի առաջին նշանակությունն է այցելություն<sup>98</sup>, բայց հայտնի են նաև դիտում, հայեցում նշանակությունները<sup>99</sup>։ Թվում է, ավանդությունն սկիզբ է առնում այցելությունից։ Ձեռագրերից մեկի լուսանցքում, ինչպես նշում են բնագիրը քննողները (Գ. Տեր-Մկրտչյան, Ստ. Կանայանց), գրիչ Հակոբ սար-

<sup>95</sup> Նույն տեղում, էջ 387։

<sup>96</sup> Ագաթանգեղոս, Պատմություն հայոց, թարգմ. Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Երևան, 1977, էջ 110։

<sup>97</sup> La version grecque ancienne du livre arménien d'Agathange, Lauvaine-la-Neuve, 1973, էջ 282։

<sup>98</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. 1, с. 634.

<sup>99</sup> Նույն տեղում։

<sup>91</sup> Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 387։

<sup>92</sup> Древнегреческо-русский словарь, т. 2, с. 1202.

<sup>93</sup> Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 300։

<sup>94</sup> Նույն տեղում, էջ 387։

Կարգանք «Առաքելոց սահմանադրութեան» (Απόστο οὐ διάταξις) 2-րդ գիրքը: «Յորժամ ժողովեսցես (եպիսկոպոսդ) զեկեղեցին Աստուծոյ. իբրև մեծի իբրք նաու՛՛ բազում իմաստութեամբ հրաման տացես ժողովոցն, ազդ առնելով սարկաւագացն իբև նաւավարաց՝ սահմանել տեղիս եղբարցն իբրև նաւամտից՝ բազում հոգաբարձութեամբ եւ պարկեշտութեամբ: Եւ նախ, տաճարն լիցի երկայնաձև ընդ արեւելս, եւ ունիցի յերկուց կողմանց՝ կահուց տունս կամ սրակապանս՝ ընդ արեւելս, եւ նաու նման իցէ: Կացցէ ի միջի աթոռ եպիսկոպոսին, եւ յաջմէ եւ ասեկէ նստցի քահանայութիւն եւ սարկաւագուոք առընթեր կացցեն զգաստք եւ թեթեւ զգեցեալք զի նմանին նաւագաց եւ որոց թիւավարեն»<sup>115</sup>:

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

<sup>115</sup> «Արքայան պատարագամտոցք Հայոց», աշխ. 2. Յով. Գաթրուհեան, Վիեննա, 1897, էջ 44: «Սահմանադրութիւնը» գրվել է IV դարում և հայերեն թարգմանվել, ըստ Գաթրուհեանի, VI դարում:

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

Ճանապարհները բաց են,  
 եվ ուղեկիցդ մայր աստվածուհին՝  
 Կյանքի ստեղծողը<sup>116</sup>:

Քրիստոնեական կրոնը մահվան գաղափարին տվել է զոհաբերության իմաստ և իր նավն ուղղում է երկինք, ժամանակի ու տարածության անսահմանությունը սիմվոլացնելով կյանքի հավերժականությունը: Այս գաղափարն անցնում է ամբողջ միջնադարյան գրականության միջով: Մաշտոցին վերագրվող շարականը՝ «Մով կենցաղոյս հանապազ զիս ակեկոծէ» նույն գաղափարն է արծարծում: Նավն ու նավաբեկյալը պատահական իրային պատկերները չեն նարեկացու «Ողբերգության մատեանում» (Բան ԻԵ, Բ. 23—44, Գ, Գ. 62—63), թեպետ առարկայական աշխարհ որոնող ընթերցողին նրանք կարող են թվալ երկրային իրականության վերաբարտարություն: Բայց նարեկացին ինքը տալիս է դրա մեկնությունը.

Վասն զի թէ դբարի նաւապետն երկնաւորաբն զարաբ յաշխարհիս ծովու  
 Առ ի շխորտակալս տապան իմ իմանալի զոյութեանս  
 Աոցէ աշխարել բանիս յարմարութիւն... (Բան ԻԵ, Գ. 50—53):

Պատարագում ուղեկից կամ ուղեցույց աստղը Տիրամոր պատկերն է, և այդտեղից անդրադարձված ու պատարագի ներքին պայմանաձևով է կողմնորոշված դանտեական տեսիլք—«պատարագը»: Միտոսիկական հերոսը հայտնվում է «անդոհալի գիշերում», Քարոնի նավակով մտնում «մահվան ջրերը», անցնում անդրաշխարհային տարերքի օվկիանոսը, հասնում քավության ափին, մաքրվում կեթայի մոռացության ջրերով... Չիրականացված կյանքի գաղափարը՝ պոետի մեռած սերը, որ աստվածածին կույսի բանաստեղծությունը

<sup>116</sup> «Я открюю тебе сокровенное слово»—Литература Вавилонии и Ассирии, пер. с аккадского, М., 1981, с. 200.

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

Նավը հույսի ու փրկության խորհրդանիշ է մարդկային գիտակցության մեջ, երազում, բանահյուսական կոնտեքստերում<sup>117</sup> և արվեստում առհասարակ: Այվադովսկու ալիկոծ տիեզերքում այդ սիմվոլը գործում է խորտակված տապանի և արեգակի թույլ շողքի պատկերներով:

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

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

մարդկության ձգտումը դեպի ճշմարտության և գեղեցկի աղբյուրը»<sup>118</sup>:

Օտար ու զարմացած մարդու երևակայությունն ինչ-որ բան հորինում է: Բայց դրանում կա օբյեկտիվ պատճառ: Պատարագը շունի բեմական պատկեր, բայց տեսիլք է ստեղծում ունկնդրի կրոնագեղարվեստական երևակայության մեջ:

Ի՞նչ պատկեր է այդ:

Գույս գանք տաճարից և թերթենք «Բարսեղեան պատարագը»:

Գեմքով դեպի ավագ խորանը կանգնած քահանան կարդում է» ողջունի աղոթքը»:

Քանանայն. Տէր աստուած արարիչ մեր, որ արարեր զամենայն յոշնէ, և ամեր զմեզ յայս կենդանութիւն, և ցուցեր զմեզ ճանապարհ կենաց և փրկութեան և արժանատորս արարեր զմեզ յայտնութեան կրկնատր և սահաւոր եորհրդոյս <...> արժանի արարեր զմեզ մերձենալ առ սուրբ սեղան քո, և մատուցեալ պատարագ աւհրնութեան զկենդանի և պանաւոր պաշտանս մեր:

Ի ծայն.— Եւ առաքեա ի մեզ զշնորհս բարերար սուրբ Հոգոյց...

այժմ և միշտ և յաիտեանս յաիտենից:

Փողովուրդն — Ամէն:

Սարկաւագն. Ողջոյն սուր միմենաց ի համբոյր սրբութեան<sup>119</sup>:

Սկզբում իսկ պարզ տեսնում ենք Սոֆոկլեսի «երեք դերասանի» օրենքը: Քահանան կորիֆայոսն (պարագլուխ) է և պրոտագոնիստը (նախամրցորդ), Չայնը դեֆոնեռագոնիստը (երկրորդ հիպոկրիտես), Սարկավագը առիտագոնիստը (երրորդ հիպոկրիտես): Իսկ ժողովուրդը խորտախսների խումբն է: Հունարեն բնագրի γοργός բառը թարգմանվել է ժողովուրդն:

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

118 Կ. Լևոյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 111:

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



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

Սարկավագն. Ահի կացցուք, երկիդի կացցուք, բարուք կացցուք. և նայեցարուք զգուշութեամբ։

Փողովուրդն. Առ թեղ Աստուած։ (Սարկավագն. Պատարագ Քրիստոսի մատչի գան Աստուծոյ)։

Փողովուրդն. Ողորմութիւն եւ խաղաղութիւն եւ պատարագ օրհնութեան։

Քահանայն. (Շնորհք, սէր եւ աստուածային սրբարար զօրութիւն Հօրն. Որդոյ եւ) Հոգոյն սրբոյ եղիցի ընդ ձեզ ընդ ամենեւեանդ

Փողովուրդն. Եւ ընդ հոգւոյդ քում։

Քահանայն. Ի վեր ընծայեսցուք զսիրտս ձեր (աստուածային երկիւղի)։

Փողովուրդն. Ունիմք առ չեղ, Տէր ամենակա։

Քահանայն. Եւ գոհացարուք զՏէառնէ (Բողոքով սրտի)։

Փողովուրդն. Արժան եւ իրաւ։

Քահանայն. Յարժանի եւ չիրաւի վայելէ գոհութիւն եւ երկրպագութիւն մեծավայելութեանդ քո <...> Սուրբ, սուրբ, սուրբ եւ արդարեւ, Տէր Աստուած մեր, եւ չիք շփի մեծավայելութեան ւրբունեանդ քո...<sup>120</sup>։

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

երկու դերում էլ՝ քրմական զգեստով։ Պատարագիչի թագը և արարողապետի տարբերանշանն է, և Քրիստոսի գլխին դրված փշե պսակի խորհրդանիշը<sup>121</sup>։ Ձոհվող աստվածություն փառքը փշե պսակն է, իսկ թագի վրայի ոսկին ու ադամանդը՝ այդ փառքի գովերգումը։ Խնկի ծուխը երկինք համբառնող ողջակեզն է («մատուցեալ եղեալ ի հուր թախծութեան անձին տոշորման զպտուղ ըզձից ճննճերոյ սասանեալ...») <sup>122</sup>, հացն ու գինին՝ աստժո մարմինն ու արյունը՝ երկրի բույր, եթե նկատի առնենք դեմեաբեական ու դիոնիսոսյան միստերիաները։ Բեմը «վերջին ընթրիքի» սեղանն է կամ Գողգոթան<sup>123</sup>, և ինչքան էլ նայես այնտեղ ու սպասես, թե ինչ է կատարվելու, ի դուր է. բեմը ո՛չ կյանքի հայելի է, ո՛չ էլ տեսլարան։ Ենթադրվող դրաման տեղի է ունենում, այո՛, այստեղ, բայց չի հայտնվում ոչ մի առարկայական նշանով, «զի ոչ տեսանելի է ահաւորութիւն սուրբ Խորհրդոյն», — ասում է Հովհան Մանգակունին, — այլ իմանալի՝ զօրութիւնն. քանզի ոչ ինչ տեսանելի աւանդեաց մեզ Քրիստոս ի խորհուրդն և ի մկրտութիւնն, այլ իմանալի»<sup>124</sup>։ Քահանան երբեմն զանում է դեպի ժողովուրդը և խաչակնքում աղոթողներին։ Բեմն այստեղ զանում է նվիրապետական սահման, որով միջնորդը մի աստիճան վեր է դասվում աղոթող բազմությունից։ Իսկ երբ վարագույրը փակվում է, և քահանան աղբթքը շարունակում է փակ վարագույրի ետևում, նա բարձրանում է ևս մի աստիճան դեպի երկինք, դժվում է նվիրապետական երկրորդ սահմանը։ Այստեղ տեսնում ենք անտիկ թատրոնի ևս մի դուգահեռ։ Ողբերգության հերոսը գոհվում է ոչ թե հասարակության աչքի առջև (դա անհավանական ու անընական պատկեր կարող է ստեղծել), այլ մտնում է խորանը (αὐτὸν)։ Տրիտագոնիստ հիպոկրիտեսը հայտնում է տեսլարանից դուրս տեղի ունեցածը, իսկ հաղորդ տեսարանում պրոտագոնիստը (հերոսի

121 Հմմտ. Հ. Մարտինոս Կոխեմ, Մեկնություն ս. Պատարագի, Թարգմ. Հ. Քերտվիչե Հովհանյանի, Պլովդիվ, 1934, էջ 27—28։

122 Գրիգոր Խաբեկացի, նշվ. հրատ., էջ 246։

123 Հմմտ. Հ. Մարտինոս Կոխեմ, նշվ. աշխ., էջ 27—28։

124 Սրբագան պարտագամատույցը Հայոց, էջ 68։

120 Նույն տեղում, էջ 125—126, 130։

ընթացումը) դուրս է գալիս խորանից՝ կաշողալու տեղա-  
տային նոր հատվածներ այլ գործող անձի անունից:  
Այս իրավիճակը անտիկ դրամայում ծիսական է: Պատարա-  
գում տեսնում ենք այդ հին ծիսական հեռքը, բայց ոչ ան-  
տիկ իմաստով:

Այնուամենայնիվ, որտե՞ղ է շեղբայրված ֆարսույցի  
հեռքը: Քահանայի խոսքում կա «Հավատո հանգանակի» վե-  
րաշարադրված մի հատված, որ համառոտ պատմում է  
Քրիստոսի ծնունդի, սրանչեւազործությունների ու գեհվելու  
մասին: Այստեղ էականը հարուխյան դադափարն է և այդ  
է ամենից ավելի ընդգծված ու պետականացված: Անտիկ  
դրամայի ողբերգական քավությունը հանգում է պարզ բա-  
ցատրություն, որն ավելի բարոյագիտական է, քան էսթետի-  
կական: Գրան հեռուում է կյանքի հավերժականության դա-  
դափարը:

Քահանայն. <...> և վերացա չերկինս, եղև պտուղ ննջեցելոց  
և անդրանիկ ի մեռելոց, զի եղիցի յամենայնի ինքն առաջացեալ. նրս-  
տաւ լնդ աջմէ մեծութեանդ ի յարձանս. որ գալ եւ հատուցանէ իւրա-  
քանչիւր ըստ գործոց իւրոց, եւ եթող մեզ չիշտակ փրկութեան զար-  
շարանացն իւրոց զայս՝ զոր եղևալ է տաշի<sup>125</sup>:

Այստեղ միատիկական վճռի հանգույցն է: Հնչում է  
հառնող Քրիստոսի ձայնը, և այն, որ խոսողը չի երևում,  
իրավիճակին հաղորդում է իսկապես հուզական-էսթետի-  
կական լիցք:

Ի ձայն. Առք կերայք ի սմանէ ամենքեան, այլ իմ մարմին՝ որ  
վան ձեր և բողմաց բեկեալ բախի ի քառութիւն և ի թողութիւն մեղաց:  
Եսիրն. Ամէն:

Քահանայն. Սոյնպէս և զբաժան յետ բնթրեաց ի ծննդնէ, որթոյ  
տուալ խոռնեաց, ահրենաց, զոհացաւ, եւ իւրոց բնութեալ աշակերտացն  
և առաքելոց ստելով՝

Ի ձայն. Աւեր արէք ի սմանէ ամենքեան. Այս է արին իմ նորոյ  
ուխտի՝ որ վան ձեր և բողմաց հեղու ի քառութիւն և ի թողութիւն  
մեղաց<sup>126</sup>:

Խորևտիսների երգից հետո արտասանվում է ամենա-  
բանաստեղծական խոսքը:

Ի. ձայն. Այս է իմ մարմին և արին, զայս արարէք առ իմոյ չիշա-  
տակի, բանիցս անգամ թէ ոտիցէք զհացս զայս և զբաժակս ըմպիցէք,  
զմահ իմ պատմեցէք մինչև եկից ես<sup>127</sup>:

Սա ավելի զորեղ պատվիրան է, քան այն, ինչ լսում ենք  
Շեքսպիրի «Համլետի» վերջին տեսարանում, որտեղ դարձ-  
յալ թեաժում է տիեզերական գոհի գաղափարը:

Համլետ. Հորացիո, մեա, բայց դու ապրում ես  
Պատմիր իմ դատը և գլխիս անցքը անտեղյակներին:  
<...>

Եթե սրտից մեջ մի սեղ ունիմ ես՝  
Քրիստոսի արայմ երանությունից,  
եվ շնչիք դեռևս այս ժանտ աշխարհում,  
Որ իմ պատմությունն ամենքին պատմես<sup>128</sup>:

Այս համեմատությանը դիմում ենք ոչ հուզական մղում-  
ներով: Շեքսպիրի ողբերգության մի շարք կետերում կան  
խորհրդագաղափարային հետքեր, որ գալիս են թերևս հեղի-  
նակի բրիտոնեական աշխարհայացքից, գուցե և պատարա-  
գից: Բայց խորհրդագաղափարային ու սեպիլումն, այնու-  
ամենայնիվ, բաժանվում են: Քրիստոսը խոստանում է գալ՝  
«պատմեցիք իմ մահը մինչև ես կգամ»: Համլետը մեռնում  
է, թողնելով իր պատվիակին: Միատիկական ողբերգության  
հերոսը խոստանում է գալ, չի գալիս և «հառաչանաց հեծու-  
թեան»<sup>129</sup> է մատնում նարեկա վանքի մեծ ձգնավորին, իսկ  
Ֆլորենտացի Գանտեին հորինել է տալիս իր անդրաշխար-  
հային դատաստանը:

Միջնադարյան պատարագը, որի մշակված ու կատարե-  
լագործված ձևի ականատեսն ենք, ընկալվում է սոսկ որպես  
պաշտամունքային արարողություն: Բայց դա նաև առաջին  
ողբերգությունն է, որ ստեղծվել է անտիկ ողբերգության ան-  
կումից հետո, ամբողջացնելով կատարաստի գաղափարը, նաև  
յուրացնելով ու փոխակերպման ենթարկելով անտիկ դրա-  
մայի տիպաբանությունը:

Նկատենք ևս մի տիպաբանական հատկանիշ: Անտիկ

127 Նույն տեղում, էջ 139:

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

129 Գրիգոր Նարեկացի, նշվ. հրատ., էջ 246:

125 Նույն տեղում, էջ 136:

126 Նույն տեղում, էջ 138:

ողբերգութիւնը ներկայացվում էր շրջանաձև հրապարակում (որ հետագայում դարձավ կիսաշրջան), մեռնող ու հառնող հին աստվածութեան՝ Գիտնիսոսի խորանի առջև ու խորանից դուրս բերված կուռքի շուրջը, տրամախոսական ու խորային հատվածներով ու երգերով: Պատարագի օրհներգութիւնները և ձևական տրամախոսութիւնները տեղի են ունենում. զոհասեղանի առջև, ստասիմների (անշարժ խմբերգ) ձևով, բայց շրջանակենտրոն գործողութեան գաղափարը կա այստեղ: Բոլորը սկենոված են մեկ կետի՝ խաչելութեան կամ Տիրամոր պատկերին: Գա անտիկ զոհասեղանի կամ քիմեթի (Փսթեդ) փոխակերպումն է: Զոհասեղանի՝ կենտրոնում լինելու և նրա շուրջը ձախից աջ պատվելու գաղափարը նույնպես կա պատարագում: Պատարագող խումբը արարողութեան պահերից մեկում բեմից իջնում է և հանդիսավոր, բուրվառը (կրակաբանի հիշատակը) ճոճելով և բշտցնելով զնգզնգացնելով անցնում է իսկապես ձախից աջ՝ տաճարի կենտրոնի հարաբերութեամբ: Այս անցումը հիշատակն է անտիկ խորոսի պարոդ (նախերգ) և էփոդ (վերջերգ) կոչված անցումների: Տրամաբանական այս ընդհանրութեան մեջ ևս ոչ մի գարմանալի բան չկա, քանի որ ծիսային նախատիպը ընդհանուր է, ըստ տրամաբանութեան: Էջմիածնի Մայր տաճարում ավագ խորանից բացի կա երկրորդ կենտրոնը՝ Իջման սեղանը, որը ոչ միայն սակն մուրճի առասպելական հարվածի կետն է, այլև հիշատակը արարողական հին պայմանաձևի: Տրդատի ու Լուսավորչի ժամանակ արդյոք Իջման սեղանը չի՞ եղել արարողութեան կենտրոնը: Լուսավորչի տեսիլքն այդ է հուշում: Իջման սեղանը, հավանաբար, հատկանշում է հին և նոր ծիսային պայմանաձևերի կապը:

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

խեղաթյուրված տիպը՝ ծայրահեղորեն աշխարհիկ, գոհակոթեթյան աստիճանի առարկայական «տեսիլք»: Պատարագում արխատոելյան միքսը գործում է ոչ որպես ֆարսլա՝ պատճառահետևանքային կապակցում, այլ՝ թեմա, որը չի վերածվում ներկայացման սյուժեի, իսկ բնավորութիւնը (էթոս) լուծվում է կրոնական իդեալում, շատ թույլ է մոտենում գեղարվեստական իդեալի, այն է՝ չեզոքանում է որպես կերպար, դառնում է տրանսցենզուս: Վերջապես, պատարագում բացառվում է խաղային տարերբը՝ թատրոնի բուն էությունը, և ամեն ինչ ենթարկվում է ծիսային պայմանավորվածութեան:

Պատարագն ունի բանաստեղծական թեմա (ոչ սյուժե) և երաժշտական սյուժե: Այս շերտում ահա տեսնում ենք դրամատիկական ընթացք կամ ներքին գործողութիւն: Արարողութեան սկսվում է տխուր, էլեգիական տրամադրութեամբ, աստիճանաբար անցնում ողբերգական տոնայնութեան, թափվում ջրվեժի պես, խաղաղվում ու ցուլացնում երկինքը, դառնում պայծառ ու տոնական, կարծես հերշտակներ են իջնում երկնքից: Կյանքի միջնադարյան ըմբռնման ամենագեղարվեստական վերարտադրութիւնն է այս՝ տառապանք և ինքնազոհաբերում, փրկութեան հույս ու երկնային արքայութեան երազ: Նարեկացու «Ողբերգութիւնն» էլ ունի թեմատիկ նման կառուցվածք, «երաժշտաբանաստեղծական» սյուժե, որ հույզի հետևողական հասունացումն է: Մարդու հոգեկան կյանքի այս ըմբռնումով է հորինված նաև Գանտեի անդրաշխարհային ուղևորութիւնը, որ սկսվում է «մի անտառում մթագին»<sup>130</sup> և ավարտվում տասներորդ երկնքում: Եթե ուշադիր լինենք, կնկատենք, որ այդպես է կառուցված Լուսավորչի վկայաբանութիւնը: Սուրբը տառապում է մութ խորխորատում, ապա մտնում աշխարհ, տեսիլքներ պատմում, հրաշքներ գործում և հեռանում լեռները, որպեսզի այնտեղից բարձրանա աստծո մոտ:

Պատարագը դրամայի ծիսային պայմանաձևն է, հնագույն միստերիաների նորոգումը, ընդհանրացումն ու ամբող-

130 Գանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգութիւն, թարգմ. Ա. Տալանի, Երևան, 1969, էջ 7:

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

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

#### ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱ

Մի դատիք, զի մի դատիցիք, զի որով դատաստանալ դատիք՝ դատելուց

Եփ:

Մատթ., է. 1

Անցյալ դարի 90-ական թվականների վերջին ազգագրագետ Վ.Նան վարդապետ Տեր-Մինասյանը Երուսաղեմի «Սըրբոց Հակոբեանց» վանքում դիտել ու գրառել է «Աբեղաթողի հանդես» ծիսախաղը<sup>131</sup>: Տեր-Մինասյանի հրատարակումը կարծես ամբողջական չէ որպես բնագրային արժեք, բայց խաղի նկարագրությունը շատ առումներով լիակատար է և որպես Բարեկենդանի ծես տիպաբանորեն հիշեցնում է նույն շրջանում դիտված ժողովրդական դատական խաղերը: Փաս-

131 Վ. Տեր-Մինասյան, Անգիր դպրություն և հին սովորություններ, հ. 1, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 63—70:

տը ուսումնասիրված է, որոշ կողմերով մեկնաբանված<sup>132</sup> և նորից հրատարակված<sup>133</sup>: Ըստ ամենայնի տրամադրում է նաև ազգագրագետ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ «Աբեղաթողը» հեթանոս Բարեկենդանի կրկնությունն էր վանական շրջանակներում<sup>134</sup>: Տեր-Մինասյանի նկարագրությունից բացի այս ծիսախաղը հիշատակված է Պերճ Պոռչյանի «Հացի խնդիր» վեպում, որտեղ նոր երանգներ չկան: Հետաքրքիր է Պոռչյանի բերած մեկ տվյալը. խաղը տեղի է ունենում էջմիածնում<sup>135</sup>:

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

Որքանով է հին «Աբեղաթողը»:

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

132 Ա. Արշարունի, նշվ. աշխ., էջ 43—55:

133 Վ. Բղոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 59—62, 134—139:

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

135 Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1953, էջ 341:

րակ եղիցի, զի յայտնապէս աներկևան և առանց հակառակութեան պաշտօնէից կացցեն դասք, գիտելով որում շնորհի արժանաւորք եղեն, զի պարկեշտութեամբ և ուսումնասիրութեամբ վարեսցին և մի եղիցին բանակոխի, այլ սիրովք արթունք յամենայնի, զի բաւական լինիցին խրատել զստահակս և ծովացեալս ածել ի կարգ հաւատոյ, քանզի այդ գործ է վարդապետի և հոգևոր հովուի»<sup>136</sup>:

Խոսքը վերաբերում է իսկապես առաքյալներին ու մարգարեներին նվիրված մի տոնի, բայց ի՞նչ բանակոխիների և ստահակների խրատելու կամ «ի կարգ հաւատոյ» դնելու մասին է ակնարկը: Այս կանոնը, ինչպես իրավացիորեն նկատում է Բդոյանը, «պարզապէս մատնում է «աբեղաթող» ծիսախաղի գոյութիւնը Սահակ հայրապետի օրոք, թերևս ոչ «աբեղաթող» հորջորջմամբ»<sup>137</sup>: Բայց, ամենայն հավանականութեամբ, հին չէ, բայց ծիսախաղը հին է<sup>138</sup>:

Բառի առաջին գրական վկայութիւնը պարզել է Ներսես Ակինյանը և նրա հրատարակած փաստը ուշադրութեան է առել Արշալույս Արշարունին: Ակինյանը բերում է Մինաս դպիր Թոխաթցու 1563 թ. գրած մի տաղը.

Բուն բարեկենդանն մատեցաւ,  
Մորթէթոթովն անհետ եղաւ,  
Ուրախութեան ժամըն հասաւ,  
Աբեղաթողն բարձրաւ<sup>139</sup>:

Անծանոթ է մնում մտքէքոթով բառը նաև Ակինյանի համար, իսկ թե ինչու է Աբեղաթողը բարձրում Բարեկենդանի մոտենալու հետ, անհասկանալի է և՛ Ակինյանի, և՛ մեզ համար: Ի դեպ, Արշարունին «բարձրաւ» բառը հակառակ իմաստով է հասկանում<sup>140</sup>:

136 Կանոնագիրք Հայոց, կազմ. Ա. Ղլտճյան, Քիֆլիս, 1914, էջ 38:

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

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

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

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

Այսպիսով, «Աբեղաթողը» երեք վկայութիւն ունի՝ մեկը շնորհից բավական հեռու (V դ., XVI դ., XIX դ.): Բայց էականը գրական վկայութիւնների ժամանակը չէ, այլ երևութի տիպաբանութիւնը: Թերևս պետք է համաձայնել Վ. Բդոյանի հետ, որ այս ծիսախաղում կան «նախնադարյան դուալիզմի հետքեր», «աղանդավորական շարժումների դեմ միջնադարում ծավալված պայքարի ձևեր»<sup>141</sup>: Բդոյանը նկատի ունի «մասնավորապէս բորբորիտների և մղծնեականների աղանդների նկատմամբ եկեղեցու ձեռք առած միջոցները»<sup>142</sup>: Այս և նման կոահոմները մեր խնդրին գեթ չեն առնչվում, բայց հուշում են, որ երևույթը պետք է հին համարել, չկապել բառի հետ:

Բարեկենդանը մեռնող ու հառնող աստվածութեան տոներից է, «որ սեփականեալ է աւուրց յառաջելոց քան զերեւելի շաբաթապահս, մանաւանդ քան զմեծ պահս»<sup>143</sup>: Բարեկենդան բառը համադրվել է բաժնասկանի հետ<sup>144</sup>: Եվ ահա հին տոնացուցի այս հիշատակը գտնում ենք վանական միջավայրում: Բարեկենդանի վերջին օրը դառնում է աշխարհիկ օր հոգևորականների համար: Մոտացվում են վանական կյանքի բոլոր պատշաճութիւնները, նույնիսկ պաշտոններն ու աստիճանները, մի կողմ են ձգվում խաչն ու Ավետարանը, վանք են գալիս գուսաններ, և երկնայինն ու երկրայինը պար են բռնում: Կազմվում է աղմկալից մի թափոք, բոլորը՝ վանականներ, սարկավագներ, աբեղաներ, եպիսկոպոսներ, հավասար իրավունքով ու դիրքով, սարկավագներից մեկն ընտրվում է թափորապետ՝ քվեարկութեան բաց և դեմոկրատական սկզբունքով: Վանքի գավիթը լուսավորվում է ջահերով ու մոմերով, կենտրոնում դրվում է գահավորակ՝ զարդարված շորս լուսավոր կանթեղներով, ցնցոտիներից կարված ամպհովանիով: Թափորապետի ուսերին է գցվում թղթե շուրջառը՝ վրան խոշոր տառերով գրված վանքի բոլոր միաբանների անունները, գլխին է դրվում թղթե շաթալ-թազը և

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

142 նույն տեղում:

143 նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի, հ. 1, էջ 450:

144 նույն տեղում:

ձեռքն է տրվում խոտերից հյուսված գալիսոնը: Քափորապետը ծափահարությունների, հոհոտոցների ու սուլոցների աղմուկի տակ հանդիսավորությամբ բարձրանում է «գահ»: Խորևտիսների վայրենացած խումբը մի պահ լռում է, և Քափորապետին է մատուցվում գինու տիկը: Պատարագում էլ գինի կար, բայց ոչ գինու տիկ: Սրանք տարբեր խորհրդանիշեր են: Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսն ասում է. «Ես մի իբրևս զգինի համարիցիս եւ տեսանիցես, զի ոչ տեսանելի է ահաւորութիւն սուրբ Խորհրդոյն»<sup>145</sup>: Գինին «Աբեղաթողի հանդեսում» ի՞նչ է... Զխուսափենք մեկնությունից: Գիտնիստսն է հանդես մտել: Եվ գահակալ-Քափորապետը միանգամայն ազատ է գլուխը քաշելու որթատունկի արեւախինդ կարմիրը: Դե՛, խմիր, թշվառ տիրացու և հիշիր «այս է իմ արին, քանիցս անգամ թէ զբաժակս ըմպիցեք...» Եվ ահա ասպարեզ է մտնում խորևտիսների երկրորդ խումբը, որ չի աղմկում ու ծիծաղում: Սրանք գուսաններն են և երգում են հոգևոր երգ.

Սուրբ, սուրբ, Տէր զօրութեանց.

Լի են երկինք և երկիր փառօք քով.

Օրհնութիւն ի բարձունս...<sup>146</sup>

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

Քասերն լինի,

Կարմրբիկ գինի,

Զեզ անուշ լինի:

Զոր մագեն համեղ,

Գինին է զորեղ,

<sup>145</sup> Սրբազան պատարագամտոյց Հայոց, էջ 68:

<sup>146</sup> Բերվում է ըստ Վ. Բգոյանի աշխատության, էջ 135:

Դուք անուշ արեք,

Տաղերն կանչեք,

Սաղերն ածեք...<sup>147</sup>

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

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

— Օրհնեա, Տէր,— ձայն է տալիս սարկավագներից մեկը: Նրան են միանում երեք ւարկավագ, և շորս հոգով ուսերին են բարձրացնում Քափորապետի «գահը»: Քափորապետը տիկը ձեռքին, գուցե և մի քիչ հարբած, ադադահում է.

— Այս է այն տիկը, որմե խմեց Նոյ նահապետ. խմեց ու գինովցավան ըրավ առաջին արեղաթողը. մերկացավ:

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

— Փառք ի բարձունս աստուծոյ:

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

Ժողովուրդն. Յամենայնի աւհրնեալ ես, Տէր:

Աւհրեմք զքեզ,

Գովեմք զքեզ,

Գոհանամք զքէն,

<sup>147</sup> Վ. Բգոյանը նկատել է, որ Վ. Տեր-Մինասյանն այս երգը սխալմամբ վերագրել է Մկրտիչ Նաղաշին (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135):

Աղաչեմք զքեզ,  
Տէր Աստուած մեր<sup>148</sup>:

Սուրկավագները «գահն» ուներին շարժվում են դեպի արևելք, և երթը նորից ուղեկցվում է գուսանների երգով.

Քողեր են ավետարան,  
Առեր են թամպուրան...<sup>149</sup>

Այստեղ մի պահ իրադրությունը սրվում է: Մագում է պայմանական վիճաբանություն վանականների ու գուսանների միջև: Վանականները պահանջում են չխանգարել պատարագի օրհներգությունը, գուսանները համառում են: Սկսվում է բանակոխի, որ վերածվում է կոփամարտի. ըսկրսվում է տուրուղմիոց: Սովորական հանդիմանություններն ու աշխարհիկ խոսքերը չեն աղղում. դրանք ավելի են սրում բախումը: Քաշքշոցն ու տուրուղմիոցը շարունակվում է այնքան, մինչև միջամտի թափորապետը.

— Խաղաղութիւն ամենեցուն:

Տիրում է անպապանի լուսթյուն:

— Խմեցեք տիկեն,— սիրալիր շարունակում է թափորապետը,— Նոյ նահապետի այգիին զինին էր, զոր խմեց Քրիստոս:

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

— Կատուներ մըլտալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Կատուներ մըլտալեն՝ վարդապետներն են:

— Կաքվրներ կըղկըղալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Կաքվրներ կըղկըղալեն՝ էրիցներն է:

— Ճնճղուկներ ճըլվըլտալեն՝ տեսեք էն որն է.

— Ճնճղուկներ ճըլվըլտալեն՝ սարկըվեկներն են:

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

<sup>148</sup> Սրբազան պատարագամտոյցը Հայոց, էջ 140:

<sup>149</sup> Վ. Բղայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135:

— Մորուք փետտած, աչքեր շլցած, տեսեք էն որն է.

— Մորուք փետտած, աչքեր շլցած, էն մեծավորն է,

— Վանքին հաստ գերանն է, մեծ փորն է<sup>150</sup>:

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

Նստեալ կայր և լայր կաքաուկն

Ի վերայ քարին, այ հավեր,

Ու գանգատ կաներ ձագերուն,

Քողունք, այ հավեր:

Ի բարձր լեռունք ելա,

Ի կանաչ մարգեր նայեցա, այ հավեր,

Իջի, ի ձորակն ընկա:

Ջայս իմ գույնզգույն փետուր,

Մեկն ի սար տարին, մեկն ի ձոր...<sup>151</sup>

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

Որ վերօրհնիս յաթոս քերովբեից,

Ի վերայ նստիլ յաւանակի հաճեցար:

Բարեբանեալ որ եկիրդ ի կեցուցանել:

Ուստի և մեք զյաղթական օրհնութեանցն

<sup>150</sup> Նույն տեղում, էջ 136:

<sup>151</sup> Նույն տեղում:

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

Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի կարաս վանքիս, վանդի  
Աստված օրհնեց նոյր, առաջին անգամ արեղաթող ան ընելուն համար.  
և գայթակղեցավ Քամ, երբ տեսավ, որ իր գինով հայրը մերկ կը ննջե<sup>153</sup>:

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

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

152 Շարական հոգևոր երգոց, Կ. Պոլիս, 1853, էջ 260:  
153 Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137: Պատկերը տեսանելի դար-  
ձրնելու համար արտագրում եմ պիեսի տեսքով:

հայրը:  
Թափորապետ. <...> ին պես (անունը չի տրվում տեքստում) սկ-  
ցավ:

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

Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի աղաման վանքիս այն նշա-  
նով սուրբ խաչիս և շնորհիվ խաղթ-խայտառակ արեղաթող ավուրս:

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

Խումբը. Անուամբ<sup>155</sup> հոր և որդուց և հոգուցն սրբոյ այժմ և միշտ  
և յափտեանս յափտեհից. ամեն: Ալելուիա՛...

Սարկավագ. Ստու՛յգ է ժողովածույնն գրվածը, թե նեւր, այսինքն  
սուտ Քրիստոսը, Ղովտի աղի արձան եղած կնիկեն պիտի ծնի:  
Թափորապետ. Ո՛չ (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) <...>  
են պիտի ծնի:

Խումբը. Ամեն: Ալելուիա՛...  
(Թափորապետը խմբի հետ միասին դառնում է դեպի հյուսիս):  
Թափորապետ. Օրհնեսցի և պահպանեսցի ցորենոյ շտեմարան վանքիս  
այս նշանով...

Սարկավագ. Ո՞վ էր ան, որ աստուծո օրհնած հացը՝ մանանան փոր-  
ձեց պահել ուրիշ օրերու համար, և որգնտեցավ:  
Թափորապետ. <...> ն (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) էր:  
Խումբը. Ամեն: Ալելուիա՛...

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

Սարկավագ. Ո՞վ Հորդանանու ջուրն իբր դեղ բժշկության ծաղրելուն  
համար բորոտեցավ:

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

155 Որոշ դեպքերում հետևում եմ ոչ թե աղթքների ու օրհնություն-  
ների բնագրերին, այլ Տեր-Մինասյանի գրառմանը. անհրաժեշտության  
դեպքում՝ եթե գրառման մեջ համապատասխան կան, դիմում եմ բնագրերին:



Թափորապետ. <...> ն (տալիս է միաբաններից մեկի աճուրդ) էր  
Խումբը (երգում է)։

Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի  
Ի գալստեան սուրբ միածնին.  
Ուրախ լեր և ցնծա  
Հանդերձ ամենայն սրբովք:  
Խնդա յոյժ դուստր Սիովնի.  
Ահա թագաւոր ըս գայ  
Նստեալ ի յաւանակի նորոյ...<sup>156</sup>

Մարկավագ. Օրհնեա Տէր:

Թափորապետ. Հրամանալ է քեզ ի Տեառնէ խոսիլ<sup>157</sup>:

Այս խոսքը նշան է, որ հարցումներ անող սարկավագը  
պետք է փոխի զրուցյի թեման, և իրավիճակը, որ գնալով  
լարվում է, պետք է վերջապես լուծվի՝ գործողությունը պետք  
է այլ ուղղությամբ ընթանա: Դրամայի կնճիռը (կուրիզիան)  
սրվել է, և մոտենում է բախման պահ: Սարկավագը տալիս  
է մի հարց ևս, որի պատասխանը, եթե թափորապետը չիտ-  
սափի ու չերկարացնի խոսքը, շրջելու է դրուժյունը. թա-  
փորապետը դատողի վիճակից ընկնելու է դատվողի վիճա-  
կի մեջ: Ուրեմն, թափորապետն ու սարկավագը խաղային  
տարերքի մեջ չպետք է մոռանա Ավետարանի խոսքը. «Մի  
դատիք՝ զի մի դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք  
դատելոց էք» (Մատթ., է. 1)<sup>158</sup>: Եվ ահա տրվում է այդ դա-  
վադիր հարցը:

Մարկավագ. Երբ այս վանքին հիմերը դրվեցան և պարիսպները շին-  
վեցան, ո՞ւր էիր դուն:

Թափորապետ. Դժոխքին մեջ:

Մարկավագ. Վա՛յ, ուրեմն դուն դժոխքին փախած ու հոս եկած...  
Ուրեմն՝ պատժն արժանի<sup>159</sup>:

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

<sup>156</sup> Շարական հոգևոր երգոց, էջ 263:

<sup>157</sup> Վ. Բդայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137:

<sup>158</sup> Նոր կտակարան, Կ. Պոլիս, 1895, էջ 6:

<sup>159</sup> Վ. Բդայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137:

վայր իշեցնում, ոտքի տակ գցում, գահը շարդ ու փշուր են  
անում:

Ո՞ւմ են վերջապես կալմեջ արել սուրբ հայերը, ո՞վ կա-  
րող է լինել դժոխքից փախածը՝ «սանդարամետականին խղեալ  
կապանաց»<sup>160</sup>: Տեր-Մինասյանի գրառումը ոչինչ չի սսում.  
միակ ակնարկը «դժոխքեն փախածն» է: Ո՞ր դժոխքում  
փնտրենք այս գահընկեց դատավորին: Քրիստոնեական  
դժոխքում սատանաների հիերարխիան առանձնապես մեծ չէ.  
շարքային սատանաներ՝ «հակառակորդ, մատնիչ, շարախոս,  
դիմակաց, դիմախօս»<sup>161</sup>, մի Սադայել՝ «գլուխ դիւաց»<sup>162</sup>,  
և մի Շահապետ «ի վիշապի կերպարանս կամ ի նհանգի  
իմն»<sup>163</sup>, որի հաստիքն անորոշ է «դիւաց գլխի» առկայու-  
թյան դեպքում: Վանականների այս միստերիայում դժոխքից  
փախածը պետք է պատկերացվեր որպես մի «շարախօս, դի-  
մակաց»: Բայց եթե ընդունենք, որ Աբեղաթողի հանդեսներն  
«ավելի հին անցյալ ունեն, քան եկեղեցական որոշ արա-  
րողություններ, որ օգտագործում են թատրոնի պատմաբան-  
ները»<sup>164</sup> (հակված եմ այս տեսակետին), պետք է նկատի  
առնենք նաև հեթանոսական անդրաշխարհի հիերարխիան.  
«համբարուկք, և յուշկապարիկք, և ծովացուլք, և յարա-  
լեզք, և պայք, և քաջք, և խիպիլիկք, և պարիկք, և հա-  
դիոն, և շիդարք, և այլ ինչ սոսկ անուանք: <...> և  
դեւք ապստամբեալք միշտ շարք են առ ի մուրեցուցանել  
զմարդիկ. և անուամբ կերպս ի կերպս լինելով զի որսաս-  
ցեն զմեզ ի կորուստ»<sup>165</sup>: Քաջքի և շիդարի գաղափարը հին  
է: Գրիգոր Մագիստրոսը, ինչպես մեզ արդեն հայտնի է,  
սանդարամետի կապանքները խզող դեերից շիդարներին  
համարում է ծաղրող ոգիներ («շոհանան ի վերայ մեք»)՝<sup>166</sup>:  
Ալիշանը մի բացատրություն ունի, որը կարծես գալիս է

<sup>160</sup> Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, թ. ԻԲ, էջ 67:

<sup>161</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 698:

<sup>162</sup> Նույն տեղում, էջ 683:

<sup>163</sup> Եզնկայ կողբացոյ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914 (1. ԻԵ), էջ 74:

<sup>164</sup> Վ. Բդայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 134:

<sup>165</sup> Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, կազմ. ն. եպ. Պո-  
ղարևան, հ. 4, Երուսաղեմ, 1969, էջ 629 (ընդգծումներն իմն են—Ն. Ն.):

<sup>166</sup> Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը, թ. ԻԲ, էջ 67:

Գրիգոր Մագիստրոսից. «Այսոնք ոչ աչաց, այլ մտաց կուրացուցիչ դեք էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչպես հիշեցինք Արտավազդա համար. սույն անվամբ խելագարն ալ Շիրար կկոչվի. ինչպես կսե Վանական վարդապետ»<sup>167</sup>: Բացատրությունները թերևս կարիք չկա անմիջականորեն կապել «Աբեղաթողի» այս տեսարանի հետ, բայց պետք է նկատի ունենալ: Ծաղրող ու ծաղրվող սարկավագի կերպարը զուգահեռներ շատ կարող է գտնել միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնում, ժողովրդական բանավոր երգիծանքի ձևերում: Եվ, այնուամենայնիվ, «Աբեղաթողի» վերջին տեսարանի սիմվոլիկան շի կարող բացատրվել միայն քրիստոնեական պատկերացումների հիման վրա: Բոլոր դեպքերում «զոխքեն փախածը» հակաքրիստոնեական տարր է, հեթանոսության հիշողություն, կամ գուցե իսկապես աղանդավորությունը ներկայացնող կերպար:

Ինչևէ. ավարտենք միստերիայի ներկայացումը:

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

— Ղազարե՛, արի՛, ել արտաքս<sup>168</sup>:

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

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

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

\* \* \*

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

167 «Բաղմավեպ», 1894, հ. ԾԲ, էջ 486:

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

դրամատիկ, երբ խաղի մեջ է մտնում գուսանների խումբը՝ դիխորեան (երկպար) դառնում է տրիխորեա (եռապար): Սա արդեն բոլորովին այլ տիպաբանություն է՝ ենթադրում է թատերական այլ համակարգ, որ անտիկ դրամայի օպսիսում չի տեղավորվում: Տիպաբանական երկրորդ և ավելի էական տարբերությունը գործողության շրջանակներում տրամաբանության և խմբի խաչաձև՝ արևելք-արևմուտք-հյուսիս-հարավ շարժման համադրումն է: Տիեզերաբանական այս դեպքում էնանտր, որ դրված է նաև եկեղեցու կենտրոնագմբեթ-խաչաձև հատակ: գծի հիմքում, անտիկ դրամայի տեսարանային կարգում չի երևում:

Գանք «Աբեղաթողի հանդեսի», որպես դրամատիկական-թատերային համակարգի, բովանդակային հիմքին: Ինչպես նկատեցինք, սա ծեսի և խաղի համադրություն է՝ խաղը ծիսակարգում, և ծեսը՝ խաղային տարերքում: Վիճակների հակադրամիասնություն, անսպասելի վճիռներ, տարամետ դրություններ և վերջում՝ հանգուցի կրկնակի լուծում՝ երկհարկանի խաչատառակություն<sup>169</sup>: Այս կատակերգության տրամաբանությունը շատ ինքնատիպ է. սկսվում է մոտիվների բախումով (աշխարհիկ և հոգևոր), ապա անձնավորություններ են մերկացվում՝ երկմոտիվ ակնարկներով, և բանը հասնում է դրությունների շրջման, որ ամենաուրվեբասալ կատակերգական վճիռն է: Սա աշխարհիկ կյանքի միջնադարյան իմաստավորում է և, որպես սյուժետային տրամաբանություն, գործում է միջնադարյան լատինական նովելներում: «Աբեղաթողում» տեսնում ենք սյուժեի կառուցման խաղային եղանակը, որ նովելի ամբողջականություն չունի և դրանով վաղ միջնադարյան է՝ ժողովրդական-ծիսային, առանց գրական հիմքի և անտիկ կատակերգության փորձից դուրս: Փաստորեն ծեսի շուրջն ստեղծված է պար-

զունակ ստեղծաբանական միջնորոտ, բայց պարզունակ չէ կենսահայեցողությունը: Այս ամենը ներծծված է մի կողմից հեթանոսությունում, մյուս կողմից քրիստոնեությունում, որով և պայմանավորված է կյանքի ու աշխարհի միջնադարյան երկբևեռ պատկերացումը: Մարդը կամ փառքի ու լույսի մեջ է կամ դատաստանի ու խայտառակության, կամ տեր է ու դատավոր կամ զրկված ու թշվառ, կամ պերճանքի ու վայելքի մեջ կամ զրկանքի և աղքատության, թագավոր կամ մուրացիկ: «Աբեղաթողի հանդեսում» երկու պարզ խորհրդանիշ կա՝ գահ և գերեզման: Տիպաբանական ամենակարևոր գիծը խաղի դատական եղանակն է՝ անհատի ու ամբոխի հարաբերությունը: Սա հիշեցնում է և՛ հնագույն դատական խաղը, և՛ հռոմեական *carmina triumphalia*-ն: Իմաստն ու նպատակը մեկն է՝ մարդուն հասկացնել աշխարհի բանը. «որով չափով չափէք՝ չափեսցի ձեզ»:

«Աբեղաթողի հանդեսը» հայ միջնադարյան թատրոնի քիչ թե շատ ամբողջական պահպանված երևույթներից է: Եկեղեցին դատապարտել է թատրոնը և, այնուամենայնիվ, նրա ամբողջական մի նմուշ պահպանել իր պատերի ներսում: Եվ պահպանել է իմաստուն խմբագրումով, մեղքն ու վարձքը ջոկելով, ծիսային ու խաղային գծերը զուգադրելով, կյանքի հոգևոր ու աշխարհիկ ծայրերը մոտեցնելով ու հեռացնելով, երկինքն ու երկիրը հաշտեցնելով: «Աբեղաթողի հանդեսն» իսկապես հին դրամայի մի ճառագայթն է, նրա ուշ միջնադարյան անդրադարձումը: Եվ սա կարծես մեր ճանապարհի մի հանգուցակետն է, որտեղ ուղում ենք լապտեր դնել՝ տեսնելու համար մոտիկն ու հեռուն, գտնելու դրամայի պատմության կորած օղակները:

<sup>169</sup> Հանգուցի կրկնակի լուծման ամենաինքնատիպ և դասական օրինակը տեսնում ենք Գողթի «Ռեկորի» ավարտակետում: Խաչատառակության առաջին աստիճանը Խլեստակովի նամակի ընթերցումն է, որով արմատապես շրջվում է իրավիճակը՝ բոլորին մերկացնող «դատավորը» նույնպես մերկանում է, բայց աջից հեռու Երկրորդ աստիճանը ոստիկանային հայտարարությունն է իսկական «դատավորի» գալստյան մասին, որով սկսվելու է մի նոր մերկացում: