

34254

ՀԱՅ ԿՈՆ ԳՐԱՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ
ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

ՀԱՅ ԿՈՆ ԳՐԱՄԱՆ
ԵՎ ՆՐԱ
ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

ԺՅՂՅՎՐԳԱՅԱՆ ԳՐԱՄԱՆ ԵՎ ԽԱՂԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

Հին և միջնադարյան թատրոնը հիմնականում ուսումնասիրվել է որպես անհետացած երևույթ: Իրավիճակն սկզբունքորեն այդպես է: Հեթանոսական ժամանակներից միջնադար հասած աշխարհիկ մշակույթի այս դրսևորումը ջանացել ենք ըմբռնել լեզվական փաստերի և մատենագրական նեղատիվ վկայությունների միջոցով: Բայց թատրոնը նաև կենդանի ավանդություն է, իր հետքերը թողնում է ժողովրդական կենցաղում և տալիս արձագանքներ, խամրող արձագանքներ, որոնք կարող են շրնկալվել: Հասարակական շփման ձևերի փոփոխությունը բնականորեն դուրս է վանում հին ծեսերն ու խաղերը, և դրա հետ միաժամանակ խամրում ու չեզոքանում են ժողովրդական դրամայի հետքերը: Այնուամենայնիվ, կան դիտված փաստեր, որոնք լույս են սփռում միջնադարյան գրավոր վկայությունների վրա, ստիպում վերընթեռնել կարծես թե հայտնի ու վերծանված փաստերը, գտնել անտեսանելի առնչություններ: Պարզվում է (այդպես էլ պետք է լինի), որ հին թատրոնի ամենակենսունակ գիծը ժողովրդականն է, և այն, ինչ տեսնում ենք ծիսային պայմանաձևերում, բանահյուսական հիմքեր ունի, արտահայտվում է նաև որպես խաղային պայմանաձև:

Նոր ժամանակները շատ բան են փոխել ժողովրդական խաղերում՝ թեմաներ, ձևեր, մոտիվներ, խոսքեր: Բայց էականը տիպաբանությունն է, սիմվոլիկան, խաղային համակարգը՝ բաներ, որ իսկապես հին են և չէին կարող հորինվել նոր ժամանակներում: Կա ժողովրդական խաղերի մի տեսակ, որ կրում

է պարերգական դրամայի տիպաբանությունը, և դա մեզ ստիպում է էական նշանակություն տալ առաջին հայացքից երկրորդական թվացող մոտիվների ու խորհրդանիշների: Գրանթանուղղակի հիշեցումներ են, նշաններ, որ մղում են հետագարձ անդրագարձումներին:

Ահա այդ «հիշեցումներին» մեկը՝

«ՔԱՎՈՒԹՅԱՆ ՆՈՆԱԶ»

Բարեկենդանի տոնին երգվող աշխարհիկ և ժողովրդական երգերի շարքում իմ ուշադրությունը գրավեց Վ. Տեր-Մինասյանի գրառած Խարբերդի ժողովրդական մի երգ.

Գեշ շողանի մեր էծուն,
Մեռնիմ ես քը մեր էծուն.
Ու մի ունի ճրտպրտուն,
Գրկեմ տանիմ ժամի տուն,
Մատաղ անեմ աստծուն,
Բահ ու բրիչս վերի տուն,
Խաշ գավազան իմ զլխուն¹:

Թվում է, շատ միամիտ ու պարզունակ երգ է, ինչպես և՛ Բարեկենդանի խրախճանքներում տնից տուն շրջող այժամարդու պատկերը (նկ. 10): Բայց արդեն համոզվել ենք, որ բանահյուսության մեջ պատահական նշաններ չկան: Այժի թեման և այժամարդը հին խորհրդանիշեր են և ամենասերտ առնչություններ ունեն հին դրամայի հետ: Այժի խորհրդանիշը շրջանառվում է համաշխարհային բանահյուսության մեջ: Եթե շխուսափենք հապճեպ եզրակացություններից, պետք է ասենք, որ մեր առջև խամրած մի հիշողություն է հին «նոխազերգությունից»: Այս բառին դիմում ենք պայմանաբար առայժմ որոշ զուգորդումների մղելու նպատակով, թեպետ խնդիրն այդքան էլ պարզ չէ: Գրականությունից հայտնի է նոխազյան գոհաբերության կապը հին հունական դրամայի հետ: Բայց շտապենք ամեն ինչ բխեցնել հայտնի իրավիճակներից, չփնտրենք ուղիղ կապեր: Նոխազը, որպես պաշ-

¹ Վ. Բրոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, էջ 136:

տամուռքային խորհրդանիշ, հայոց հին հավատալիքներում անորոշ է և լավ չի ուսումնասիրված: Ալիշանը այս խորհրդանիշին ոչ մի նշանակություն չի տալիս, թեպետ հիմքեր և նշանակություն տալու: Ստիպված ենք որոշ շահով գուրս



Նկ. 10 Այծեմարդը ժողովրդական խաղերում ըստ Հ. Քացակյանի:



Նկ. 11 Այծեմարդը «Ղեկնաբան» խաղում ըստ Վ. Խոջաբեկյանի:

գալ հայ բանահյուսության ու բանագիտության կոնտեքստից²:

Հին հունական դրամայի պատմության շարադրանքներում մոտավոր կերպով նկարագրված է ատտիկյան ողբերգության ծիսային նախերգանքը՝ խորևտիսների երգով և նոխագի զոհաբերությամբ: Դա մենոող ու հարություն առնող հին թրակիական աստվածության՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս) պատարագն է: Տաճարից հրապարակ է բերվում կուռքը, մորթվում է նոխագը, զոհի արյունը հեղվում է կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է այդ արյունով, այսինքն հաղորդվում է, և սկսվում է նոխագերգությունը: Դրամայի ծիսային հիմքերի հետազոտումը Նիկոլայ Եվրեինովին բերել է այն մտքին, թե այժակերպ ոգու պաշտամունքը Բալկանյան թերակղզի է մտել հրեաների բերլիական նախահայրենիքից՝ Պաղեստինից: Վկայակոչվում են հրեական բանահյուսության հնագույն փաստերը Թալմուդից և Հին կտակարանից³: Եվրեինովի պնդումը, որ նոխագյան զոհաբերությունն սկիզբ է առնում անպայման հրեական աշխարհից, ինդրի պակաս էական կողմն է: Բայց նա ճշտում է երկու հասկացություն՝ Բավուրյուն և թողուրյուն՝ զոհաբերվող և ազատ արձակվող նոխագ. մեկը տրվում է Եհովային, մյուսը անապատի ոգուն՝ Ազազելին: Դրանով հատկանշվում է ոչ միայն հին հրեաների կրոնական գիտակցության երկվությունը, այլև նոխագի, որպես ծիսական խորհրդանիշի, հակասականությունը: Այս երկվության հետքերը երևում են հին կտակարանի Ղևտական գրքում և Եփրեմ Ասորու մեկնությունում⁴: Եվրեինովը պարզում է նաև իր հիմնական ինդրից գուրս, բայց մեզ համար էական մի կետ՝ նոխոգի զոհաբերության անմիջական կապը հին դրամայի հետ: Դրան կանդրադառնանք իր տեղում: Առաջիմ պետք է նկատենք, որ «քավության նոխագի» արահետը բավական

2 Այս խնդրին մանրամասնորեն անդրադարձել են «Փատրոնը միջնոդարյան Հայաստանում» աշխատությունում (էջ 144—181), բայց կարիք է զգացվում վերանայել որոշ կետեր և հարցը կոնկրետացնել:

3 Н. Евреинов, Азазел и Диенис, изд. «Academia», Л., 1924.

4 Ս. Եփրեմի Մատենագրութիւնը, հ. 1, վեներիկ, 1836, էջ 222—223:

մութն է, խճճված է միջագետյան ու փոքրասիական ժողովուրդների ծեսերի ու հավատալիքների լաբիրինթոսում⁵ և մինչև Բալկաններ հասնելը անցնում է Հայկական բարձրավանդակով:

Այժի ոճավորված պատկերը հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից, ուրարտական մշակույթի փաստերից: Ինչպես նկատել է Ադոնցը, ուրարտական որոշ արձանագրություններում շեշտված է այժի զոհաբերության փաստը խալդյան տաճարներում՝ գինով զոհաբերության կողքին: Ի դեպ, խաղողի խորհրդանիշն էլ մերձ է Մուսասիրի տաճարին: Այս էլ միանգամայն տրամաբանական է: Մուսասիրի տաճարը հեռու չէր նոյնհասակների այգիներից: Եվ կա մի բառ՝ nipsidu, որ նշանակում է «այժեր զոհաբերել»⁶: Մեզ ավելի մոտ ու հասկանալի է Ադաթանդեղոսի վեպությունը, այն է՝ Հայաստանի ութ մեհհաններում մատուցվող սրբազան զոհերից մեկը եղել է սպիտակ նոխազը⁷: Քրիստոնեական շրջանում հեթանոսական բոլոր զոհերը մոռացվել են, ավելի ճիշտ՝ մերժվել, և մնացել է մեկը՝ խոյը, որպես նոր աստվածության միակ կենդանակերս խորհրդանիշ: Բայց հայտնի չէ, թե ինչ պատահականությամբ աստծո որդու տան մոտակայքում հայտնվել է նաև նոխազը՝ հեթանոսական պաշտամունքային խորհրդանիշներից գուցե ամենահինը: Քրիստոնեական պաշտոնական ծիսակարգում նոխազը ոչ մի դեր չունի, և գուցե այդ պատճառով էլ հայ բանագիտության մեջ այս խորհրդանիշին չնչին նշանակություն է տրվում: Նոխազի զոհաբերությունը, թվում է, քրիստոնեական իմաստ է ստացել անպաշտոն ճանապարհով, գուցե մի հին ավանդության ուժով, որպես ժողովրդական կրոնասիրության դրսևորում:

Հայ ժողովրդական հավատալիքներում այժը երկիմաստ ու հակասական էակ է: Անանիա Շիրակացու՝ կենդանակերպերի մեկնությունում կարգում ենք, թե Այծեղջյուրի տակ

⁵ Հմմտ. Д. Редер, Легенды и мифы древнего Двуречия, изд. «Наука», М., 1965, с. 103—104.

⁶ Ն. Ադոնց, Հայաստանի պատմություն, էջ 229:

⁷ Ագաբանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 18:

ծնվողը «խոհեմ, գոռոզ և դաւաճան լինի»⁸: Ժողովրդական ավանդությունն ասում է, որ այժին ստեղծել է սատանան, բայց նրան հոգի է տվել աստված, և այժը սատանային չի ենթարկվում, ենթարկվում է աստծուն⁹: Այժը նույնանում է երբեմն ձախության ու հակառակվելու գաղափարին: Ղազար Փարպեցու «Պատմությունում» այսպիսի տողեր կան. «այլք ընդ դասակս այծեաց ձախակողմեան հաղորդեալք՝ գնային անդարձութեամբ լի յաւարն արտաքին»¹⁰: Բոլոր տվյալներով այժը հակասական ու երկիմաստ խորհրդանիշ է՝ կրում է բարին ու չարը, աստծուն և սատանային, խոհեմությունն ու դավաճանությունը: Սակավակցաց կենդանու մորթին, որով «պճնվել» է միջնադարյան անապատականների մի խավը, նշանակել է հեգնանք և ինքնազրկում, և այստեղ կամա թե ակամա ընթերցվում է դիոնիսոսյան արարողության այծազգեստ պարավորների՝ սատիրների կամ սատիրական խորի մետամորֆոզը: Այս բոլոր դեպքերում այծակերպությունը հանդես է գալիս որպես լքելու, դավաճանելու, հեռանալու, հակադրվելու նշան: Անապատականը հեռավոր մի աղբյուր ունի Դիոնիսոսի շքախմբի Պան աստծո հետ, որ ծնվել էր այժի ոտքերով ու եղջյուրներով և հեռացել էր Օլիմպոսից, դնացել անտառներն ու լեռները՝ նվագելու իր սրինգը բնության ազատ էակների համար: Սա նույն Սատիրն է, Ֆավնը, Միլվանուսը, որին հին հայերն անվանել են Պայ¹¹: Սա նույնպես հակասական խորհրդանիշ է: Ժողովրդական հավատալիքներում հոգեհառ հրեշտակը ներկայանում է նոխազոտն ու նոխազադեմ: Բայց այդ նույն կերպարանքը հեթաթեաներում երևում է այլ նշանակությամբ: Այժը հայկական հեթաթեանում մարդկանցից թաքնված բարության ոգին է, որ կերակրում է անտառում թողնված մանուկներին, որոնք հետո դառնում են հերոսներ կամ արդար թագավորներ: Իսկ առականներում այժը քմահաճության ու հակառակու-

⁸ Անանիա Շիրակացի, Տիեզերագիտություն և տոմար, Երևան, 1940, էջ 20:

⁹ Հմմտ. Ա. Ղանդակյան, Ավանդապատմ, Երևան, 1969, էջ 125:

¹⁰ Ղազարայ Փարպեցու Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1908, էջ 280:

¹¹ Եգեթիկ Կաղբացի, նշվ. հրատ., էջ 69: Նաև՝ Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնը հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 201—202:

թյան ոգին է: Գետակի նեղլիկ կամրջի վրա դեմ դիմաց հանդիպող երկու այծերի հինավուրց առակը խորիմաստ է: Դրամատիկական իրադրությունն ամենապարզ ու ճշգրիտ պայմանաձևն է սա: Հայտնի են «այծերը բերել» (բարկացնել), «այծերը բռնել» (բարկությունը մեղմել), «այծերով մարդ» (քմահաճ մարդ) արտահայտությունները, որոնք նաև համակրողական տարածում ունեն:

Թվում է, այնուամենայնիվ, որ այծի, որպես հակառակություն ոգու, խորհրդանիշն ամենից ավելի տարածված է հայ բանահյուսության մեջ: Փավստոս Բուզանդի «Պատմություն» մեջ բերված է մի գրույց (գույցե և պատմական փաստ), որտեղ կրկնվում է վերը հիշված առակի իրադրությունը: «Ապա եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ թագաւորն Հայոց Արշակ շրջել զասպաստանաւ միով զարթային Պարսից. իսկ ախոռապետն արթային Պարսից նստէր ի ներքս ի տան ասպաստանին: Իբրև տեսանէր զթագաւորն, ոչ ինչ առ լուս կալեալ մեծարեաց զնա, և ոչ ինչ շուքս զնէր նմա. այլ և անարգանս ևս զնէր թշնամանաց, ասելով ի պարսկերէն լեզու՝ թէ «Այծից Հայոց արթայ, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վերայ»: Զոր բանս իբրև լսէր սպարապետն զօրավարն Հայոց Մեծաց, որում վասակն կոչէր ի Մամիկոնեան տոհմէն, մեծաւ բարկութեամբ և բազում սրտմտութեամբ բարկանայր. ի վեր առեալ զսուսերն, զոր ընդ մէջն ունէր, հարեալ անդէն ի տեղուշն զախոռապետն արթային Պարսից զխատէր ի ներքս յասպաստանի անդ»¹²: Ենթադրություն կա, որ այստեղ ակնարկվում է հայերի այծապաշտությունը¹³: Բայց ավանդությունն ուրիշ շերտ էլ ունի: Ախոռապետը այծի անուն տալով, ըստ ժողովրդական հավատալիքի, կանչել է հակառակության ոգուն՝ բացահայտել Արշակի դիրքը Շապուհի պալատում: Եվ բախումը, որ պետք է տեղի ունենար Շապուհի ու Արշակի միջև խնջուլքի սրահում, սկսվում է այստեղ «այծից պատարագով»: Եթե նույն տրամաբանությամբ մեկնենք գրույցի շարունակու-

թյունը, կտեսնենք, որ Շապուհը հասկանում է «պատարագի» իմաստը և, պարզևատրելով վասակին, ոչ այնքան նրա տիրապիւթյունն է գովում, որքան հասկացնում է Արշակին, թե իրենց հակառակությունը լուծված է: Ախոռապետը դարձել էր իսկապես քավության նոխազ:

Վիպական այս հատվածը հուշում է, որ վաղ միջնադարի կենցաղի ու բանահյուսության մեջ այծի խորհրդանիշը պահպանել էր իմաստը: Բայց ինչ գործ ունեւ այծը եկեղեցու դռների մոտ: Դրա պատասխանը տալիս է Լուսավորչի տեսիլքը. «Եւ տեսի հօտս անթիւս այծեաց ի գոչն սևութեան, որք անցեալք ընդ ջուրն՝ յօդիս դարձան. և զգոչնս խրեանց ի կերպարանս սպիտակութեան շրջեցին, և լուսակիզն ասրն փայլէր առ հասարակ, մինչև ճառագայթէ: հատանէին ի նոցանէն»¹⁴: Բացատրվում է նաև այս կերպարանափոխության իմաստը. «բղխեսցէ աղբիւր մկրտութեան. ի թողութիւն քաւութեան բազում մեղաւորաց»¹⁵: Ամեն ինչ պարզ է. նոխազը Քրիստոսի կենդանակերպ խորհրդանիշի՝ զառան նախատիպն է, որ նշանակում է, թե գառը մըկըրտված նոխազ է: Հասկանալի է, թե որտեղից կարող էր ծագել «այծից պատարագ» հասկացությունը¹⁶: Իսկ Հովհաննէս Դրասխանակերտցու երկում կարողում ենք նոխազ զոհաբերողի աղոթքը. «Յիսուս Քրիստոս, յոյս իմ, ուխտատուր զուրով իմ յայսմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ՝ նոխազ պատարագ և վասն անուան քո»¹⁷: Աղոթքի շարունակությունը սովորական ու ծանոթ է, նոր երանգ չի ավելացնում մեր պատկերացմանը: Բայց ոչ մի կասկած, որ սուրբ Գեորգի թիկունքին կանգնած է հեթանոսական բարձրակարգ մի աստվածություն: Ենթադրվում է, որ դա վիշապաբաղ վահահան է: Գուցե պատահական չէ արևի ճառագայթները հատող լուսակեզ գեղմի պատկերը Լուսավորչի տեսիլքում: Այստեղ, եթե ուշադիր կարդանք տեսիլքի մեկնությունը,

¹² Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Երևան, 1987 (4. ժ2), էջ 196:
¹³ Վ. Բղայան, Հայ ազգագրություն, Երևան, 1974, էջ:

¹⁴ Աղոթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 385:
¹⁵ Նույն տեղում, էջ 391:
¹⁶ Գրիգորիս Արշարունայ ջորեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցում-ծոց, Վեհեակի, 1864, էջ:
¹⁷ Յովհաննէս կաթողիկոսի Պատմութիւն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 157:

կարծես թույլ մի ակնարկ կա, ավելի ճիշտ ենթատեքստում ընթերցվող մի գաղափար՝ հեթանոս աստվածությունների փոխակերպումը քրիստոնեական սրբի: Այժմերի փոխակերպումը լուսագեղմ ոչխարների դարձի սիմվոլիկան է, լուսակեզ գեղմը փրկության նշանը: Ապոլոն Հոդոսացու «Արգոնավտիկայից» հայտնի է ոսկե գեղմը, որպես Հերմես աստծո շնորհը և փրկության խորհրդանիշ:

Ինչպես տեսնում ենք, սիմվոլիկան զուտ քրիստոնեական չէ, արմատները հին են: Ուրեմն, Տրդատի զոհաբերած սպիտակ նոխազը, որ ակնարկում է Ագաթանգեղոսը, հեռուն է տանում և կարող է մոտենալ արևի ու կայծակի պաշտամունքին: Հնարավոր է, որ այստեղ ուրիշ գաղափար էլ լինի¹⁸: Մինչև օրս էլ ժողովրդի մեջ պահպանվել է ննջեցյալի առաջին «սուրբ խաչին» նրա ընտանիքին ճերմակ ու նվիրելու սովորությունը: Ուր նվիրվում է զոհաբերության համար, և այդ ծեսն ստացել է ուլոց կամ ուլնոց անունը¹⁹: Մորթում են սպիտակ ուլը ու եփում թոնրում: Զոհաբերության այս ձևն էլ ասում է, որ այստեղ մի մոռացված աստվածություն կա, մի շատ հին գաղափար: Թոնրի խորհրդանիշը, որին մասամբ ծանոթ ենք, հեռուն է տանում, մոտեցնում թերևս այն ժամանակներին, երբ վրիժառուության, պատժի ու զոհաբերության գաղափարները տարանջատված չէին: Մեզ արդեն ծանոթ են շղթայվածի այրը, Լուսավորչի բանտը, նաև... թափորապետի գերեզմանը: Բայց կարդանք ժողովրդական մի այլ ավանդություն:

«Կուսպաշտ թագավոր Բելը մեծ զորքով կռիվ է եկել Հայոց թագավորի վրա: Սա սպանել է Բելին, հանել նեմ-րութ սարի գագաթը և այնտեղ թոնիր շինելով մեջը կախել վառել է: Աստծու հրամանով կրակը ջուր է դարձել, մոխիրը

իջեցրել հողի տակը, որ քամին փոշին շտանի»²⁰: Դիցաբանական պատկերացումների մի բարդ կապակցություն կա այստեղ: Երեք հազար տարվա մոխիր է նստած այս թոնրի հատակին: Բելը, որ միջագետյան հնագույն աստվածություններից մեկի՝ օդի աստծո՝ Էնլիլի (ըստ Շումերական վերսիայի, համաշխարհային ջրհեղեղի հեղինակի) մետամորֆոզն է և բաբելացիների համար դարձել է երկրի ընդերքի աստված²¹, այստեղ, որպես շար ուժ, այրվում է քավության փոսի մեջ, այնպես, որ միախառնվի իր երկրային տարրերին (կրակ, հող, ջուր), որպեսզի բնության շրջորդ տարրը՝ օդը նրան նորից ծնունդ չտա: Այստեղ միատեղ են հանդես գալիս վրիժառուության, պատժի, զոհաբերության ու քավության գաղափարները: Պատժվողը չի ոչնչացվում, այլ միախառնվում է իր մայր ընդերքին, հեռացվում իրեն ծնունդ տվող հորից՝ օդից: Պատիժը դառնում է քավություն, որ արտահայտված է կրակը ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերով: Լուսավորչի վարդապետության մեջ կա նման մի պատկեր. «առեալ զկենդանի հուր պատարագացն տարեալ քահանայիցն արեին ի ջրհորն, և հուրն ի ջուր դարձավ. և յետ ամացն եօթանասնից ի դարձին երթեալ առին զջուրն և բերին արկին զողջակիզօքն, իբրև շինեցաւ տաճարն՝ և ջուրն դարձաւ ի բնութիւն հրոյ»²²: Այս խորհրդապատկերը ժողովրդական արմատ ունի: Հայտնի է Լեզք գյուղի սրբազան թոնրի ավանդությունը. մեղքից ամոթահար իրիցկիներն ընկնում է թոնիրը, թոնրի կրակը փոխարկվում է ջրի, իսկ կիներ դառնում է ձուկ²³: Թողության գաղափարն է գործում: Պատժի հետցի և մկրտության ավագանի գաղափարները մերձենում են Գաև Դանտեի «Դժոխքի» ութերորդ պարունակում: Այն կրակի փոսերը, ուր գլխիվայր այրվում են մեղավորները. Դանտեն համեմատում է (անհիմն չի կարող լինել այս հա-

18 Տեսակետ կա, որ նոխազը զոհաբերվել է անդրերկրայի աստվածությունների ունի, փորձել են հիմնավորել («Փատրոնը միջնագործան Հայաստանում», էջ 162—166): Նոր ենթադրությամբ կամ հիմնավորումով նախկինը չի բացառվում, քանի որ նույն կենդանին կարող էր զոհաբերվել մի քանի աստվածությունների:

19 Վ. Բրոյան, Հայ ազգագրություն, էջ 177:

20 Ա. Ղաևարյանյան, նշվ. աշխ., էջ 73:

21 Դ. Բեժը, նշվ. աշխ., էջ 15, 17, 98, 118:

22 Ա. Խրանգեղոս, նշվ. հրատ. (544), էջ 273:

23 Գր. Ղաևարյանյան, Արա Գեղեցկի պաշտամունքը, էջ 14—15: նաև

Ա. Ղաևարյանյան, նշվ. աշխ., էջ 95:

մեմատությունը) «Սուրբ Հովհաննես» եկեղեցու մկրտության ավագանների հետ²⁴:

Մեր ավանդության մեջ թոնրի խորհրդանիշը համատեղվում է լեռան գագաթի հետ: Մտտենում ենք շղթայվածի առասպելին, դժվար է ասել: Բայց լեռան գագաթը այն խորհրդավոր վայրն է, էսքիլեսի ասած «սրբազան անապատը», ուր պատիժ կամ քավություն են կրում ըմբոստացած ուժերը, «քավության նոխազները»: Մենք արդեն ծանոթ ենք նրանց: Հին հրեաների առասպելախառն պատմության մեջ էլ լեռան գագաթը սրբազան քավության վայր է: «Առ դու զորդիդ քո սիրելի գոր սիրեցեր՝ դիսաճակ,— ասում է Աստված Աբրահամին,— եւ գնա դու յերկիր բարձր, եւ հանցես զդա անդ յողջակեզ ի վերայ միոյ լեռանց...» (Մնունդք, ԻԲ, 2)²⁵: Չոհի և քավության այս պատկերացումը կրկնվում է նոր կտակաբանում՝ Քրիստոսի Գողգոթա բարձրանալով («ելանէր ի տեղին որ անունեալ էր Գագաթան, եւ կոչէր եբրայեցեղէն Գողգոթա» — Յովն., ԺԹ, 17): Այս խորհրդանիշի հին տարբերակներից մեկն է Երուսաղեմից տասներկու մղոն հեռու գտնվող Յոկ լեռան գագաթը, որտեղից հին հրեաները անդունդն են նետել անապատի ոգուն՝ Ազազելին զոհաբերվող նոխազը²⁶:

Լեռան բարձունքի և երկրի խորքում կրակի ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերում միատեղվում են պատժի ու քավության գաղափարները: Դրանք երբեմն երևում են մեկը մյուսի շարունակություն, թեպետ անցումը բարդ ու երկար է: Բարոյական գիտակցությունը մոլթ ու մոլոր ուղիներ էր անցնելու, նախքան կճանգեր արդար զոհի գաղափարին: Այսպիսով, «քավության նոխազի» գաղափարը հանգում է հունա-

²⁴ Գանես Ալիգիերի, Աստվածային կտակերգություն, նշվ. հրատ., էջ 102—103:

²⁵ Գիրք ծննդոց, քննական բնագիր, աշխ. Ա. Զելթոնյանի, Երևան, 1985, էջ 238:

²⁶ Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 46:

կան նոխազերգությունը (τραγῳδία)²⁷: Հունական ողբերգության բոլոր հերոսները «մեր առջև հանդես են գալիս որպես պոետականացված-իրեալականացված «քավության նոխազներ»²⁸: Այս է նվերինովի ամենաճշմարիտ եզրակացությունը, որին հրեական բանահյուսությունը գրեթե նյութ չի տվել, եթե նկատի չառնենք Աբրահամի զոհաբերությունը՝ Հին կտակարանից, որ էպիկական ավանդություն է: Ելնելով քավության գաղափարի ծիսային ակունքներից, նվերինովի տեսակետին նոր գույն է տալիս Օ. Արանովսկայան: «Ժամանակին,— գրում է նա,— հունական ողբերգությունն ընդունված էր անվանել ճակատագրի ողբերգություն: Մենք դա կանվանեինք ավելի շուտ դատի ողբերգություն»²⁹: Նուրբ և խոր դիտողություն է այս: Վերջնականապես համոզվում ենք, որ դրամայի ամենաստույգ պայմանաձևը դատն է, իր ծիսային և ժողովրդական-խաղային գրսեորումներով, և դրամատիկական զգացմունքի հյուլեն (ատոմը) պետք է որոնել բուն զոհաբերության, ավելի ճիշտ՝ արյունահեղության, որպես անխոհության ու պատժի թեկուզ իմաստափոխված վերապրուկներում: Որպեսզի զոհաբերությունը դրամատիկական իմաստ ստանա, պետք է հանցանքի, պատասխանատվության ու պատժի իրավիճակ լինի: Չոհաբերության հնագույն ձևերում դա եղել է: Հունաստանում Զևսի տաճարում ցույց զոհաբերելու արարողությունը ներկայացրել է դատ՝ երեք սյուժետային փուլերով: Յուլին զոհասեղանի վրա մորթողը արարողության մասնակիցների ներկայությամբ ենթարկվել է պայմանական դատի, և ի վերջո «հանցանքի սուբյեկտ» ճանաչված դանակը ենթարկվել է պատժի՝ ժայռի բարձունքից

²⁷ Նոխազերգութիւն բառը վկայված է 5-րդ դարից՝ Դիոնիսիոս Թրակացու «Քրեականության» թարգմանությունում և ունի զուտ գրքային ծագում. հունարեն τραγῳδία բառի իմաստային-կառուցվածքային պատճենումն է (հմմտ. «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 52—53):

²⁸ Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 92:

²⁹ О. Арановская, О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография», изд. «Наука», М., 1975, с. 65. Հեղինակը չի նշում իր եզրակացության աղբյուրը՝ նվերինովի աշխատությունը:

նետվել է ծովը³⁰: Շատ նման է նոխազի հին հրեական գոհաբերությանը:

«Քավության նոխազի» գաղափարն այնքան հին է Հայաստանում, որ հիմքեր ունենք դա համարելու շատ ծեսերի ու դրամատիկական խաղերի աշխարհայացքային ակունքը: Ամեն մի գոհաբերություն ինքնին դրամատիկական պահ է՝ կրում է երկյուղի ու կարեկցության գաղափարը: Զոհաբերության փաստում ամենաակնհերք սարսափի խորհրդանիշն է՝ կենդանի արյունը, որի հեղումով մարդիկ կանխել են աստվածների զայրույթը և քավել իրենց երկյուղը անխուսափելի՝ մահվան հանդեպ: Այս արարողության և՛ առարկայական տպավորությունը, և՛ խորհրդապաշտական իմաստը կազմում են կաաարսիս հասկացության բարդ կոմպլեքսը, իր ծիսական-բանահյուսական ավանդների բազմաշերտ նստվածքով:

Հեթանոսական Հայաստանի մեհյաններում անխորհուրդ արյուն չէր հեղվում: Եղել են աղոթքներ ու երգեր, որ մեզ չեն հասել: Բայց դրանց խամրած հիշողությունը կա: Դրանով սկսեցինք: Նոխազի գոհաբերությունը հեռավոր մի աղերսունի Վահագնի պաշտամունքի հետ: Իսկ ի՞նչ կենդանի էր գոհաբերվում Շիդարի «առասպել տօնում», եթե այդտեղ կար (և չէր կարող չլինել) դատաքննական պահ: Դժվար է անմիջապես պատասխանել այս հարցին: Բայց Շիդարը «քավության նոխազի» բոլոր գծերն ունի: Մենք էլ հիմքեր ունենք ժողովրդական դրամայի հիմքում տեսնելու նախ և առաջ գատի գաղափարը:

ՊԱՐԵՐԳԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ
ՀԻՇԱՏԱԿՈՒՄՆԵՐՈՒՄ

Պարերգական դրամայի առաջին ակներև հիշատակումը հայոց լեզվով գտնում ենք Հակոբ Մծբնացու անունով ավանդված «Զգոն» կոչվող գրքում, որի հեղինակն է ասորի Աֆրահատը: Ակնարկվում է եզիպտական կամ միջագետյան

հնագույն մի ծես՝ շրջանակներն պար երինջի գլուխ պատկերող կուռքի շուրջը՝ «մեծախումբ ժողովօք խաղացին, վերտեցին և շահս արարին առաջի որթագլխոյն»³¹: Նկարագրվող երևույթն օտար աշխարհից է, բայց մեզ հետաքրքրում է լեզվական պատկերը: «Զգոնը» ձեռքից ձեռք, գրչից գրիչ անցած գրական հուշարձան է, առեղծվածներով լի, ինչպես բոլոր վաղ քրիստոնեական գրքերը: Համենայն դեպս, գրված է IV դարում, թարգմանված է հայերեն V դարում: Անգլիացի ասորագետ Վ. Ռայտը պարզել է շատ հանգամանքներ³², Երվանդ Տեր-Մինասյանը վերջնականապես ճշտել է իրավիճակը³³, լեզվական համարժեքները ստուգված են³⁴, և կարող ենք դատել մեզ հետաքրքրող առարկայի շուրջ:

Հայտնի է, որ հայոց հին թարգմանություններում միշտ չէ, որ բառերը վերաբրտագրվել են ըստ կառուցվածքի. ոչ սակավ գտնվել են նրանց տեղական առարկայական արժեքները: Աստվածաշնչի թարգմանության մեջ դա ակնհերև է: Եվ այստեղ էլ, քանի որ գործ ունենք հին թարգմանության հետ, բառերի տակ փնտրում ենք բնաշխարհիկ երևույթներ: Եզիպտական «որթագլուխը»՝ երինջագլուխ կուռքը կարող է մեզ շահտաքրքրել, բայց «խաղացին, վերտեցին» բառերում պարզ երևում է շրջանակներն գործողությունը: Խաղալ բառի հին հայերեն իմաստը, որ նույնն է և ժողովրդական բառապաշարում, հայտնի է. նշանակում է երգել և պարել: Հետաքրքրիքը վերա բառն է, որ նշանակում է «ոլորեալ, նիւեալ, շարամանեալ, շղթայագործ»³⁵: Հազվագյուտ բառերի սիրահար Գրիգոր Մագիստրոսը մեզ հետաքրքրող առարկան ազ-

31 Գիրք որ կուի Զգոն, արարեալ Ս. Յակոբայ երիցս երանեալ հայրապետին Մծբն քաղաքի, Կ. Պոլիս, 1824, էջ 241:

32 В. Райт, Краткий очерк сирийской литературы, СПб., 1902.

33 Ե. Տեր-Մինասյան, Պատմա-բանասիրական հետազոտություններ, Երևան, 1971, էջ 411—424:

34 Հ. Ահաոյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 482, հ. 4, էջ 332—333:

35 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 817: Ուշադրություն դարձնենք որսերին веретено և вертеть բառերին. նմանությունը սոսկ արտաբեր չէ, իմաստն է նույնը:

գային հողի վրա է դնում. «զի շոնշան խելապատակին վերտ առեալ զեղեևսցին այսր անդր ոտնառութեամբ³⁶: Հին վկայութեան այս մեկնությունը մեզ մոտեցնում է ասորական hab-la-ին և հունական γαρύ -ին³⁷: Առավել հետաքրքիր է «շահս արարին» դարձվածը, որ նշանակում է խաղ ներկայացնել, տոն կատարել³⁸: Ծառ բառը (պարսկերենում՝ շախ) նշանակում է խաղ, շարժում: Ուրեմն, հին հնդկական շատուրանգայի պարսկերեն անվանումը՝ շախմատը կարող է նշանակել ոչ միայն մահ արքային, այլև՝ խաղ և մահ, խաղով մահ: Կարծես անհավանական է երևում այս բացատրությունը, բայց հենքը սիրել են խորհրդավոր բառերը, զաղտնաբանություններ ու երկիրմասությունները: Ծառ բառին մենք հանդիպելու ենք ոչ շրջանում դիտված ժողովրդական դատական խաղերում: Բառի հին վկայությունն ասում է, որ խոսքը կարող էր լինել ոչ միայն պարսից արքայի մասին, և գուցե հնում շրջանակներում խաղի բովանդակությունն այլ է եղել: Հավանաբար, հետագայում է «շահ առնեմ» դարձվածը հանդիպել պարսից շահի ժողովրդական-կատակերգական դիմակին, և «Շահ-շահի» կոչվող խաղը կարող է այլ բացատրություն ևս ունենալ:

Այսպիսով, պարերգական դրամայի հնագույն հետքերը երևում են, և հիմքեր ունենք հին աշխարհում որոնելու ժողովրդական դրաման, որի ծիսային պայմանաձևերին արդեն ծանոթ ենք այս գրքի նախորդ գլխից:

Հայկական վաղ միջնադարյան պարերգական դրամայի մասին գրվել է Խորենացու հիշատակած «երգը ցցոց և պարուց» բանահյուսական երևույթի մեկնաբանության հիման վրա³⁹: Սա ևս ժողովրդական դրամայի հիշատակում է: Բայց առնչություններ կան, որ ժամանակին չենք նկատել, և լեզվական ու մատենագրական վկայություններ, որ հարբստացնում են մեր առարկայի պատկերը: Դիոնիսիոս Թրակացու հատկապես վաղ մեկնություններում ժողովրդական

դրամայի պատկերն առավել տեսանելի է: Վաղ միջնադարյան գրական տեսակների սահմանումներում կամ բնութագրումներում երկու շերտ կա: Դրանք են դպրոցական ճարտասանական նյութի բացատրությունը և, որ մեզ համար այս դեպքում ավելի կարևոր է, համեմատության օբյեկտը: Դա քրննել ենք, չնկատելով սակայն հին պարերգական դրամայի բուն նկարագրությունը: Այսպես, վաղ մեկնիչներից Մովսես Քերզոզը, դիմելով հագնեբզուրիւն (հուն. μόψαδια) բառի բացատրությանը, համեմատության օբյեկտ է ընտրում վաղ միջնադար հասած ժողովրդական դրաման, «զոր երաժշտականան նուագէին ի Խաղս պարանցիկ երգոցն ըստ հաճ և դիրաւուր բանիցն, զորս ձայնիւք (և կողմնաւորաւք) իւրաբանչիւրոցն սովորեալ էին մեծաջանապէս յարմարել ձայնս իբր փողարական գոչամբ առ լսելեացն հեշտութիւն⁴⁰: Տաղ բառը, ինչպես նկատել ենք, համապատասխանում է հունարեն ἔπος -ին⁴¹: Սա միջնադարյան տաղը չէ, որ նշանակում է երգ, քնարական-էպիկական բանաստեղծություն: Թվում է, խոսքը շափածո վիպասանության մասին է և ավանդման պարերգական եղանակի՝ վեպ խորային երգերով: Ուշագրություն դարձնենք Ադոնցի ավելացրած կողմնաւորք բառի վրա, որ զալիս է տարընթերցումներից և մեզ համար այս դեպքում շատ թանկ է: Այստեղ ակնհայտ է պարերգական տրամախոսությունը՝ դիխորեան, դիմախոսության մեջ մտնող հանդիպակաց կողմերը, որոնք պատմում են երգելով, փոխնիփոխ, շարունակելով մեկը մյուսին, հարմարեցնելով ձայներն ու հանգերը՝ «առ լսելեացն հեշտութիւն»: Այս դիխորեայի ներդաշնակությունը տեսնում ենք պատարագում, հակադրությունը՝ «Աբեղաթողում»: Պարերգական գործողության այս եղանակը հիշատակվում է նաև ուշ շրջանի մեկնություններում: Հովհաննես Երզնկացի-Մործորեցին (XIII—XIV դդ.) մեկնելով Մովսես Քերզոզի սահմանումը, կրկնում է «ի տաղս պարանցիկ երգոցն» բառերը, բայց նրա երկի

⁴⁰ Н. Адонц, Дионийский фракийский и армянские толкователи, Петг., 1915, с. 16.

⁴¹ Խառնըր միջնադարյան Հայաստանում, էջ 115, 137, 142:

³⁶ Նույն տեղում:

³⁷ Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 117—119:

³⁸ Հ. Անառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, էջ 333:

³⁹ Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 106—143:

ուշ շրջանի ձեռագրական մի տարբերակում (1635) կարդում ենք «նուագէէին խաղս պարանցիկ երգոցն»⁴²: Պատահական վրիպում չէ սա: XVII դարում տալը այլ բան էր նշանակում, և կար պարանցիկ երգերի խաղ՝ ժողովրդական պարերգական դրամա: Մենք կտեսնենք դա: Ինչպես հայտնի է, Թրակացու հայ մեկնություններում հագնեցուցիքին և կառակերգութիւն հասկացությունները նույնացված են, մի հանգամանք, որ հույն-բյուզանդական մեկնություններում⁴³ չենք նկատում: Նույն Երզնկացու մեկնության մեջ տրված է կատակերգության բնութագրումը՝ «երկակի դիմօք արաբեալ՝ բարի կենաց յաւթարութիւն և վատուց յանդիմանութիւն»⁴⁴: Մեզ հայտնի էր «առասպել դիմօք» բառակապակցությունը Երզնկացու ժամանակից ոչ շատ հեռու գրական փաստաթղթում: Զգայթակղվելով այս նմանությունը (որ գուցե պատահական չէ), նկատենք, որ այստեղ բացահայտվում է «կողմնաւոր» հասկացության իմաստը: Տրամախոսություն մասին է խոսքը, և «երկակի դիմօք արարեալ» դարձվածը կարող ենք թարգմանել՝ «երկու դեմքերով հորինված»: Հետևելով Թրակացու բոլոր հայտնի մեկնիչներին (Դավիթ, Անանուն, Մովսէս, Համամ Արևելցի, Ստեփանոս Սյունեցի Գրիգոր Մագիստրոս, Երզնկացիներ, Վարդան Արևելցի, Առաքել Սյունեցի, Եսայի Նշեցի, Դավիթ Զեյթունցի)՝ V—XVII դդ., բախվում ենք ժողովրդական դրամայի տարբեր և նման, գրքային՝ նախորդներից արտագրված և դիտված պատկերներին: Մեզ հետաքրքրում են հնից եկող տիպաբանական հատկանիշները, որոնցից ամենաէականը պարերգական բնույթն է և այդ համակարգում դրսևորվող դատական բովանդակությունը: Վերջինս պարզ երևում է Դավթի մեկնությունում՝ «ոմանց յան-

գիմանութիւն և [ոմանց] յաւթարութիւն»⁴⁵: Նույնն է ասում Դրիգոր Մագիստրոսը՝ «ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավարութեան և ոմանց յաւթարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան»⁴⁶: Երզնկացի-Պլուզի ասածն էլ նույնն է՝ «զարան եպերէին և զբարին գովէին»⁴⁷: Այս ամբողջը ժողովրդական է՝ մի կողմից «գնախնեաց պատմութիւն»⁴⁸, մյուս կողմից «զկտականաց նուագել խաւսս և զհեգնական ասացեալ ճառս ըստ ոմանի աշխարհականացն ձայնիվ ձևացուցանել, որպէս նոցայն սովոր են առնել»⁴⁹:

Ի հայտ են գալիս ժողովրդական դրամայի երկու տեսակ՝ պատմական-ավանդաբանական և ժամանակակից-կենցաղային: Խաղային համակարգը կամ օպերա կարծես թե պարզ է՝ պատմություն պարանցիկ երգերով, երկկողմանի խոսք, բեմքեր: Հին դրամայի այս պատկերն ունենալով մեր աչքի առջև, կարող ենք բացել Խորենացու «Հայոց պատմության» առաջին մասի Զ (VI) գլուխը, ուր բերվում է ավանդական պատմության համառու շղթան՝ ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին, ըստ Ոլիմպիոդորոսի հաղորդած անգլիք գրույցների և իր լած ժողովրդական ավանդությունների: Խորենացին բերում է հետըհեղեղյան ավանդությունների խիստ համառոտ ուրվագիծը և ձայնը տալիս ժողովրդական-պարերգական դրամայի ավանդապահներին. «Բայց առաւել յաճախագոյն հինքն Արամազնեաց ի նուագս փանդոան և յերգս ցոց և պարուց դայսոսիկ ասեն յիշատակաւ»⁵⁰: Մեր ընդգծած բառերում ունենք հնագույն բանահյուսական մի երևույթի անվանական վկայությունը, առանց կոնկրետ օրինակի: Նորություն հատնած չենք լինի, եթե մեկ առ մեկ շարադրենք այդ վկայության մեկնությունները՝ սկսած Մկրրտիչ էմիլից ու Գաթրճյանից մինչև Ալեքսանդր Վեսելովսկի, Նիկողայոս Մառ և Աբեղյան, նաև տողերիս հեղինակի մոտ

⁴² Մատենադարան, ձեռ. 2380, էջ 258ա:

⁴³ A. Hilgard, Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901.

⁴⁴ Մատենադարան, ձեռ. 2380, էջ 33բ (ընդգծումն իմն է—Ղ. Ղ.) Զեազորի այս հատվածն ընդունել եմ որպես Հովհաննես Երզնկացի—Պլուզի մեկնություն (Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 84), բայց իբրևհանում դա Մործորեցուն է (Յովհաննէս Մարտիրոս, Համառոտ տեսություն փրականի, աշխ. Լ. Խաչերյանի, Լոս Անճելես, 1984, էջ 140):

⁴⁵ Ըստ: Կր մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 248:

⁴⁶ H. Adoni, նշվ. աշխ., էջ 229:

⁴⁷ Մատենադարան, ձեռ. 1100, էջ 206բ:

⁴⁸ Նույն տեղում:

⁴⁹ Յովհաննէս Մարտիրոս, նշվ. աշխ., էջ 143:

⁵⁰ Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 27:

քառասուն էջ կազմող պատմա-համեմատական ակնարկը, ուր բերված են գրեթե բոլոր ենթադրություններն ու վճիռները: Բոլոր մեկնություններում «երգը ցցոց և պարուց» կոչվածը պատկերացվում է դրամատիկական խաղի տեսքով: Վերջին և նախորդ բացատրությունների տարբերությունը նախ բառերի ստուգաբանության մեջ է, ապա՝ հնագույն դրամատիկական համակարգի պատկերացման, որին մոտեցել է (իհարկէ շխորանալով) էմինը պար և շրջան բառերի համանշանակությունը վկայաբերելով և հեռացել է «պարուց երգը» համարելով վիպական շարք⁵¹: Իմ ուշադրությունից վրիպել է մի մեկնություն՝ տրված Գողթան երգերի առիթով. «Գողթան երգեր ըսվածներն ինչ էին, բայց եթե ժողովրդական պարերգը, զոր յոյնք չօրօճ կը կոչեին և կերգեին ի պատիվ դիցազանց»⁵²: Ահա այս չօրօճ-ից է բացվում հանգույցը: Վաղ միջնադարյան բնագրերում, թարգմանական, թե ինքնուրույն, հունաբան, թե հայկաբան, պար բառը ստուգապես համապատասխանում է չօրօճ և չօրօճ բառերին: Լավագույն օրինակը Աստվածաշունչն է. որտեղ չօրօճ տարակասանքի առիթով ասող կետ: Պար և չօրօճ բառերը համապատասխանում են եբրայերեն *hēbel* և ասորերեն *habla* բառերին, որոնց նշանակությունն է խումբ, երամ, շարք, պարան: Այս շորս բառերը հանգում են շրջան, շարք, խումբ, ամբիս նշանակություններին: Այս կոնֆիդուրացիան նման է այն քառանիստ բյուրեղին, որի հայելիները միմյանց նկատմամբ նույն թեքությունն ունեն և նույն պատկերն են արտացոլում:

Ժողովրդական կամ ծիսական-պաշտամունքային պարերգը, անկախ նրանից, հանդել է պարերգական դրամայի, թե ոչ (մեզ հայտնի է հունականը, որպես ավարտված ձև), դրամատիկական խաղի հիմքն է և ազգային առանձնահատուկ արվեստ չէ: Նրա շրջագոտին բավական լայն է. Եգիպտոս, առաջավորասիական երկրներ, Բաբելոնի (Հունաստան, Թրակիա), արևելյան Եվրոպա, Թուսաստան: Ամենահրապուրելի աչտեղ շրջանակներուն աշխարհի կամ տին-

դերքի (չբանք նույնն են հնադարի պատկերացումներում) գաղափարն է, միջագետյան քաղաքակրթությունից եկող պարզունակ ժողովրդապետության (պրիմիտիվ դեմոկրատիա) փրկիստփայտությունը⁵³, որ դրված է պլատոնյան կոսմոսի, այն է՝ տիեզերական կարգի ու հասարակական կամքի ներդաշնակության հիմքում⁵⁴: Խորենացին պատահաբար շի դիմում ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին Ուլիմպիոդորոսի բերած գրույցների ցիկլին, որը մի, այսպես կոչված, իմանենա կոսմոս է՝ ոլորտային (սֆերիկ) ներփակ ավարտվածություն⁵⁵: Անցյալն ու ներկան այստեղ իմաստավորվում են որպես պատումների ներկապակցված, ամբողջական շղթա՝ պարուց երգ, որը Մ. էմինի ասած կիկլոս էպիկոսն է: Պարը, ինչպես տեսնում ենք, նշանակում է ոչ թե կախա (շարժում, մենապար) կամ կայք (թռչկոտում), այլ նախ և առաջ խմբավածություն, խմբերգ, շրջան: Այստեղից էլ՝ պար աստեղաց, պար հրեշտակաց, պար Բահանայից, վերջապես՝ լեոնաշղթա՝ Հայկական պար:

Պարի շրջանաձևությունը և նրանով պայմանավորված շրջանաձև խաղահրապարակը, որը հին Հունաստանում հանդես օրխեստրային (հին հայերենում՝ կախաարան) և թատերական օրխեստրիկ-շրջանակներուն համակարգին, ունի կոսմոլոգիական հիմք, և այդ հիմքը միջագետյան ու առաջավորասիական աշխարհում է: Պարուց երգը, իր ցիկլային բնույթով և արտաքին տեսքով տիեզերքի ու պատմության դետերմինանտն է, և շրջանաձև խաղահրապարակը, ինչպես ցույց են տվել ուսումնասիրողները (Շմիրտ, Չեմբերս, Ա. Մաո), պայմանավորվում է հին պարերգական դրամայի ունիվեսալ մոդելով: Անցյալը, ներկան ու ապագան պատկերացվում են որպես շավարտվող, շրջանաձև ընթացքի կետեր փոխանցվող ու կրկնվող, ինչպես տիեզերական լուսատուների

⁵³ Հմմտ. Գ. Франкфорт, Г. А. Франкфорт, Дж. Уилсон, Т. Якобсон, В преддверии философии, изд. «Наука», М., 1984, с. 125.

⁵⁴ Հմմտ. Платон, Сочинения, т. 3, ч. 2, изд. «Мысль», М., 1972, с. 116—120.

⁵⁵ Հմմտ. С. Аверинцев, Поэтика раннеэллинической литературы, изд. «Наука», М., 1977, с. 84—90, О. Фрейденберг, Миф и литература древности, М., 1978, с. 81.

⁵¹ Մ. էմին, Վեպր հնուն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96—97:
⁵² Բյուրանացի, Թատրոն, «Բազմավեպ, 1897, փետրվար, էջ 86:

շարժումը, օղակների փոխկապակցվող շղթա, կրկնվող տարիներ: Հիշենք Նավասարդյան խորհուրդը և Շիրաքի շղթան: Կյանքի ու տիեզերքի այս համապարփակ կարգավորվածություն մեջ անհատական կամքը հանդես է գալիս որպես օբյեկտիվ կամ աստվածային (հին ու միջնադարյան հայացքով աստվածայինը անհրաժեշտությունն ու օրինաչափությունն է) կամքին հակադրված ուժ և բերում է իր հետ մեղքի, պատժի ու զոհաբերության գաղափարները: Պարերգական արարողության կենտրոնում են պաշտվող կամ մերժվող գաղափարներն իրենց նյութական ու կենդանակերպ խորհրդանիշերով՝ կրակ, երկաթ, կենաց ծառ, նոխազ, ցուլ, որթագլուխ, խոյ: Քրիստոնեությունը հաստատում է տիեզերքի ու պատմության այլ պատկերացում. կտրում է շրջանագիծը և մարդկության ճանապարհը դարձնում ուղղաձիգ՝ դեպի վեր, դեպի ահեղ դատաստան, վերջնական վճիռ, հավերժական վիճակ: Պլատոնյան կարգին հակադրվում է կարգի նոր ըմբռնում, որի սահմանումն ամբողջացնում են Օրիգենն ու Ավգուստինը⁵⁶: Շրջանակենտրոն ընթացքին հակադրվում է ուղիղ ու վերջավոր ընթացքը խաչելության խորհրդանիշով: Վերադարձող ու նորոգվող ժամանակը դառնում է անվերադարձ, և զոհը՝ միակ: Եթե պատմությունը վերադառնալու էամ էրկներ իրեն, Քրիստոսը չէր լինի միակ: Այս է օրիգեն-ավգուստինյան հայացքի էությունը՝ ի հակադրություն անաբսազոր-պլատոնյան հայացքի: Դատաստանի շրջանակենտրոն պարունակները Դանտեի «Կամեդիայում» ոլորապատույտ փոխանցումներ են, բայց շրջանագծերի կենտրոնով անցնում է ուղիղ գիծ, որի մի ծայրը կիմբոսում է՝ հեթանոս արդարների հանգստարանում, մյուսը՝ Քավարանի լեռան գագաթից հասնում է տասներորդ երկիրը՝ էմպիրեյ, որ ավարտն է ամեն ինչի:

Հեթանոսական պարույց Երգը դրամա է դառնում, երբ առկա է հակոտնյա բևեռը՝ երկրորդ պարը կամ անհատա-

կան շարժողությունը որպես պատասխանող կողմ: «Աբեղաթողում» շափից ավելի ընդգծված է այդ, պատարագում ձևականորեն է անջատված պարից: Խորենացու ակնարկած ժողովրդական դրամայում դա արտահայտված է ցուցք բառով՝ հոգնակիակերպ, բայց եզակի իմաստով: Զպետք է շփոթել ցուցք բառի հետ: Այս բառերը թվում են համանշանակ, ձևագրերում էլ երբեմն այդպես են ներկայանում, բայց հուլովման մեջ տարբերությունը երևում է. ցուցք-ցուցից, ցուցք-ցցաց: Նրանցից մեկը գրքային է, մյուսը խոսակցական-ժողովրդական, և այս վերջինն է, որ կապ ունի դրամայի ու թատերախաղի հետ. նշանակում է ներկայացում, թատրոն, նաև ցուցամուլ, կատակաբան, խեղկատակ: Խաղային տեսակի և կատարողի անունների նույնությունը նոր բան չէ: Այսպես, հին հնդկական միմողրամայի մի տեսակ կոչվել է կաթնակ, նույն կերպ է կոչվել դերասանը: Ուշ անտիկ շրջանից հայտնի է միմոս ժանրը, և նույն կերպ է կոչվել դերասանը: Հայոց միջնադարում թատերախաղը կոչվել է կատակ, խաղացողը՝ նույնպես: Նույնն է քառք բառը. նշանակում է խաղավայր և խաղացող: Ցուցքը պահպանվել է հայերենի մի շարք բարբառներում, որոշ դեպքերում ազավաղված՝ ցուցուլ (էրդրում), ցուցուլնեք, ցուցանեք (Շիրակ), ցուցկի, ցիցարկա (Լոռի) և այլն: Տարածված է «ցուցքի մեկը» հերջոբջումը (Սեանի ավազան), որ նշանակում է ձևացու, ծաղրածու⁵⁷:

Այսպեսով, պարք և ցուցք բառերի հարադարումը մեկ ընդհանուր, միավորող հատկանիշի՝ երգի հիման վրա (Երգը նաև գրույցի ու պատմության իմաստ ունի) տվել է երգի ցցուց և պարույց ինքնատիպ անվանումը, որ վկայված է միայն Խորենացու երկում: Դա այլ բան չի կարող նշանակել, եթե ոչ ժողովրդական պարերգական դրամա, իր խորհրդապաշտական հիմքով և քրիստոնեական շրջանում աշխարհիկ բովանդակությամբ ու դերով: Այս երևույթի քիչ թե շատ ավարտված տիպաբանական հատկանիշներն ակնհայտ

56 И. Д. Росжанский, Развитие естествознания в эпоху античности, изд. «Мысль» М., 1979, с. 53, 143, 152—153; նաև՝ Г. Г. Майоров, Формирование средневековой философии, изд. «Мысль», М., 1979, с. 299.

57 Ժամանակակից հայերենի խոսակցական ձևերում երբեմն կարելի է լսել «ցիբի մարդ», «ցիբի մեկը»: Ըստ հայերեն չև և նոր է մտել ժողովրդական բառապաշար, բայց արտահայտության ձևը հին է:

են «Աբեղաթողի հանդեսում»: Բայց մեզ հայտնի փաստը նոր է դիտված և գուցե աղավաղված է: Հինը պետք է փնտրել «տաղ՛ պարանցիկ երգոցն» կոչված երևույթում, որի օրինակը չունենք, և՛ Թրակացու մեկնիչների ժլատ բնութագրումներում: Բայց ունենալով դատական խաղի և հին պարերգի պատկերացումը, կարող ենք կանգ առնել միջնադարյան մեկ-երկու վկայություններում:

Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմութիւն Տարօնոյ» երկում (VIII դ.) բերված է կատակերգական պարուց երգի մի հատված: «Ընդ առաջ ելեն պարատրքն և երգ առեալ բազում ինչ իրաց գովէին, որ յետոյ ի հոտել դիականցն շէր հանեալ ասէին»⁵⁸: Գովասանական կամ դիֆիրամբային հատվածը չկա. պատմիչը բերում է միայն կատակերգական պարերգը:

Կերան զազանք զմարմին դիականցն և դիրացան,
Կուզ կերեալ ուռեալ իբրև զարջ.
Եւ աղուէս հպարտ աղև քան զառիւծ.
Գալլ քանդի շտտակեր էր՝ պայթեաց,
Եւ արջ, զի զոր ուտեն՝
Զմնա առ ինքն ի սովոյ մեռաւ,
Անգեղք, զի ազա՛հ էին, նստան
Եւ ալլ ոչ կարացին վերանալ.
Մկոնք զի շատ տանէին ի ծակս իւրեանց,
Մաշեցան ոտք նոցա⁵⁹:

Միջնադարի քերական-մեկնիչները կատակերգութիւն և հագնեցութիւն ասելով, նկատի ունեն այս կարգի ծաղրական-այլաբանական երգերը: Մա ժողովրդական «կոմոսի» երգ է, որով «զշարսն եպերէին և զբարիսն գովէին ձայնիւ հեզնական»: Մեղ հայտնի է նման բնույթի մի երգ ևս, որի վրա ուշադրություն է հրավերել Գարեգին Լևոնյանը: Բայց սա այլաբանական չէ և մասամբ հիշեցնում է «Աբեղաթողի հանդեսի» երգերը: Այս երգը, որ թվում է դարձյալ խմբական,

⁵⁸ Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարօնոյ, աշխ. և առաջարկն Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941, էջ 246:

⁵⁹ Նույն տեղում, էջ 246—247: Շէր նշանակում է ժողովրդական երգ, քստ 2. Աճառյանի, սեմական հին փոխառություն է (Արմատական բառաբան, 4. 3, էջ 515):

կատակային պատասխանն է Քրիստոսի «դուք էք աղ երկրի» խոսքի:

Աղ էր տատանայ պայծառութեամբ լերկինս,
Եւ հպարտութեամբ անմահացաւ
Եւ եղև ազբ կոխան մարդկան:
Աղ էր Աղամ ի դրախտին,
Մինչ չէր անցեալ զօրինօքն,
Բայց յետոյ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Կալէն, բայց յորժամ եղև եղբայրասպան,
Իբրև զհոտեալ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Քամ սրգի նոյն,
Բայց յորժամ ծիծաղեցաւ ի վերայ հօրն,
Եղև որպէս աղբ անպիտան:
Աղ էր Եսաւ, բայց յորժամ
Զանդրանկութիւնն վաճառեաց,
Եղև որպէս զաղբ անպիտան:
Աղ էր Յուդա, բայց յորժամ մատնեաց
ԶՏէրն, եղև աղբ հոտեալ և գարշ,
Հոտովն կից զաշխարհ ամենայն:
Աղ էին հին քահանայքն ու յորժամ
ԶՏէրն ի խաչ հանին,
Եղևն ամենայն ազգաց ատելի:
Աղ էին հայրապետքն,
Բայց ոմանք հերձուած խօսելով
Եղևն իբրև զաղբ անպիտան,
Աղ էին վարդապետք և քահանայք
Եւ յորժամ ծովանան ի զործս իւրեանց,
Կէին որպէս զաղբ անպիտան⁶⁰:

Մտտիվներն իսկապես հիշեցնում են «Աբեղաթողը»: Դժվար է այս խմբերգի ժամանակը որոշելը, բայց հերձված ժողովրդին ուղղված ակնարկը մտածել է տալիս, թե կարող է միջնադարյան լինել, եթե ոչ վաղ, ապա թերևս պավլիկյան կամ թոնդրակյան շարժումների շրջանից: Խոսքի կառուցման եղանակով, բնութանուր ոճով սա նման է Հովհան Մամիկոնյանի բերած հատվածին, այն է՝ ունի ժողովրդական կոմոսի գծեր:

Միջնադարյան հեղինակների ակնարկներում ժողովրդական դրամայի հին խորհրդապաշտական հետքերը գրեթե

⁶⁰ «Հայերգ», հրատ. Ա. Տեկանց, Թիֆլիս, էջ 182—183:

չեն երևում: Նրանցում տեսնում ենք ձևի ընդհանուր նշաններ և զգում ենք աշխարհիկ շունչը, նկատում ավելի կատակերգական, քան «ահատը» (վեհ, հերոսական) մթնոլորտ: Մեզ հայտնի տվյալներից բացառությամբ է կազմում Գրիգոր Մագիստրոսի պատահական ակնարկը, որտեղ տալիս պարանցիկ երգոցն երևում է պատմահերոսական բովանդակությամբ. «և երբեմն ի նոսա արի երևեալ և հրաշից հիացման արժանի և ի վեր քան դմտածութիւն. որ և նոցա իսկ գրոյղ հանդիսի մրցութեան տաղս և սոինչս յորինեալ անպատկառաբար աղատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհհից և քաղաքաց իրբոս զգիցազանցն երգէին»⁶¹: Քարգմանենք. «...քո մրցութեան հանդեսներում տաղեր ու երգեր հորինելով պարում էին ազատորեն, նաև՝ քաղաքների ամբոխային հրապարակներում, երբ պատմում էին զյուցազունների մասին»: Սա հերոսական հագներգությունն է՝ «զնախնեաց պատմութիւն» աշխարհիկ եզանակով, ոտքես պարոց երգ, շրջանակներուն խաղ: Հայտնի չէ և դժվար է որոշել՝ Գրիգոր Մագիստրոսը ի՞ր ժամանակից է խոսում, թե՞ անցյալից, տեսածն է վերարտագրում, թե՞ կարդացածը: Դա իհարկե պակաս էական է: Ամենակարևորը, որ այստեղ տեսնում ենք, Մովսես Քերզոզի հիշատակած «պարանցիկ երգերի տաղն» է:

Պարերգական մեկ այլ միջնադարյան պատկեր գտնում ենք Դավիթ Զեյթունցու քերականական դասագրքում.

Մափս հարկանելով
 կաքաւն յուրվ.
 և ման առնեն սար գուրվ,
 և ճօճեն ճնճելով,
 և տափս հարկանեն ծնծղաբով,
 և խաղս խաղան թատերով...⁶²

Այս հատվածը Ալիշանը վկայաբերել է որպես ռամկական բանաստեղծություն (անկասկած այդպիսին է) «ետին դարերու քերականի մեկնիչից»⁶³: Քատերագիտական ուսում-

61 Գրիգոր Մագիստրոսի Քրթերը, Թ. ԺԱ, էջ 40:

62 Կալիք Զեյթունցի, Մեկնութիւն քերականի, Երևան, 1981, էջ 77:

63 Ղ. Ալիշան, Յուզիկը հայրենեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ



Նկ. 7. «Քրիստոսի ծանակումը», մատենագարան, ձև. N 7651



Նկ. 8. Կատակերգակներ, Մատենադարան, ձև. № 6420

նասիրություններում էլ բերված է այս փաստը⁶⁴: Այնուամենայնիվ, նկարագրվող երևույթի ժամանակը մեզ համար մնում է անորոշ: Սա ժողովրդական «կոմոսի» կատարելապես միջնադարյան պատկերն է. ամբողջ գնում է փողոցով՝ թմբուկով, ծնծղաներով, երգով ու պարով, և ներկայացվում է ինչ-որ մի թատերախաղ: Վկայողը՝ Գավիթ Զեյթունցին XVI—XVII դարերի հեղինակ է, ապրել է Լվովում, եղել է քահանա և ուսուցիչ հայոց եկեղեցուն կից դպրոցում: Գավիթ քահանան ուսուցանել է «արուեստ քերականութեան»՝ մեկնողական հարց ու պատասխանի եղանակով, սովորեցրել, այսպես կոչված, դպրոցական «բեմբասացութիւն» միջնադարյան գրույցների կամ խրատական առակների ճարտասանական-տրամախոսական վերարտադրություն: Նա մեզ հայտնի վերջին միջնադարյան քերականն է, որ եղնում է Գիտնիսիոս Քրակացուց՝ միջնորդաբար կամ անմիջականորեն: Ե՛րբ է նա տեսել, որտե՞ղ է տեսել միջնադարյան «պարուց երգը», կամ ո՞ւմից է լսել դրա չափածո, ուսմկաբան նկարագրությունը, որ անվանում է քառօ: Գուցե նկարագրվող փաստը սլավոնական աշխարհից է, և միայն նկարագրությունն է հայերեն: Գուցե բանավոր ճանապարհով ավանդված մի անուղղակի հիշողություն է սա կամ քաղված է որևէ գրական աղբյուրից: Որոշ չափով նման է Գրիգոր Մագիստրոսի ներկայացրած պատկերին: Համենայն դեպս, այս չափածո հատվածից, ինչպիսին էլ լինի նկարագրվող երևույթը՝ սլավոնական, թե հայկական, թունդ միջնադար է բուրում և իհարկե՝ ժողովրդականություն: Լվովի հայերը, որ անեցիկների շտապիղջներն էին, կարող էին պահած լինել բնաշխարհիկ բարբերը, նաև ժողովրդական պարերգական դրաման:

XVII դարը մեզ տալիս է ժողովրդական դատական խաղի մի վկայություն, որի ծայրը վաղ միջնադարում է՝ նշմարվում է «Տարօնո պատմության» մեր բերած հատվածում, նաև քերական-մեկնիչների խոսքերում: Խաղի ընդհանուր

64 Գ. Աննյան, նշվ. աշխ., էջ 129—130: նաև՝ Քատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 103—104:

պատկերը՝ թափորապետ-դատավորի՝ դիրքով ու դերով, «կոմոսի» վարքագծով հիշեցնում է «Աբեղաթողի հանդեսը»:

Այս խաղի ոչ լիակատար պատկերն անուղղակիորեն՝ պատահական առիթով վկայված է Զաքարիա Քանաքեռցու «Պատմագրութեան» երկրորդ գրքում: Պատմվում է ջրի շուրջ ծագած մի կռիվ, որ տեղի է ունեցել Եղվարդ ու Ղարաջորան գյուղերի միջև. սովորական մի պատմություն անսովոր լուծումով: Զաքարիան, որ եղել է այդ ժամանակ Հովհաննավանքի սարկավագ, դեպքի ժամանակակիցն է կամ ականատեսը:

Այսպես, Ղարաջորան գյուղի տանուտեր Հապուշ-Ղասիմը փակում է Եղվարդի արտերը ջրոդ առուն: Եղվարդցիները ճարահատյալ դիմում են Երեանի խանին: Սրան էլ առիթ է պետք մարդկանց իրար դեմ հանելու: Եղվարդցիները, խանի խորհուրդ ու խրատով և իրենց տանուտերի գլխավորությամբ արշավում են Ղարաջորանցի Հապուշ-Ղասիմի վրա և իրենց արշավանքին տալիս դատական խաղի տեսք: Ընտրում են «Ավելագուրիս իշով թագավոր»՝ հավանաբար ժամանակին տարածված ամբոխային մի խաղ՝ միջոց «զարսն եպերելոյ»: «Եւ ահա գրոհ տուեալ ժողովեցան ի մի, — պատմում է Զաքարիա Մարկավագը, — և ոմն երիտասարդ զգեցուցին ի հանդերձից իւրեանց, և եղին ի գլուխ նորա աւել, և նստեցուցին ի վերայ իշոյ, և անուանեցին զնա՝ Աւելագուրիս իշով թագաւոր. և իլին ամբոխիւ ամենեքեան զուռնալով և դահուլով՝ չափոք և պարուք, խաղալով և խնդալով, ամենայն արք մինչև կանայք ևս երգելով: Եւ յորժամ մերձ եղեն Ղարաջորան գեղջին, տանուտէր աւագն խրատ ետ նոցա՝ և ասէ, մի գուցէ արինն հեղուք՝ և լինիք պարտապան արեան. այլ հարեալ ծեծաք՝ կիսամահ արարէք և թողէք, այն բաւական է նոցա մահ»⁶⁵: Դատական խաղը տեղի է ունենում բոլոր կանոններով: Եվ, ինչպես «Աբեղաթողի հանդեսում», խաղը ծառայում էր կյանքի հարցեր լուծելուն, այստեղ ևս խաղը ծառայեցվում է դատի, որտեղ իրականության ու պայմանականության սահմանները մերձեցվում են. սկսվում է կռիվ, բայց առանց

արյունահեղության: Կատարյալ ամբոխային հոգեբանություն. եթե կռիվ մեջ սպանություն չի լինում, կռիվը կռիվ չէ, խաղ է: «Եւ ահա եկեալ հասին ամբոխին. և հրամայեաց Աւելագուրիսն, հարէք՝ ասէ, և սպանէք զշունդ զայդ: Յայնժամ կալեալ զնա՝ արկեալ յերկիր առաթուր, և հարկանէին անողորմ աքացի և բոնցի, փայտիւ և քարիւ»⁶⁶: Հակառակորդ կողմը գործում է նույն խաղի օրենքով. տապալում է Աւելագուրիսին և ոտքի տակ առնում: Հայտնի չէ, որքան ժամանակ է նա մնում «կիսամահ արարեալ», բայց Զաքարիա Մարկավագը նրան ոտքի է կանգնեցնում ոչ ինչպես «Ղարարոս՝ շորեքօրեայ մեռեալ», այլ... «Յետ երից աւուրց ապա ողջացաւ, և ելեալ կորեալ»⁶⁷: Զաքարիան վերաբրտագրում է ժողովրդական դատական կատակերգության և իրական կենցաղային փաստի մի խառնուրդ և չի կարողանում մոռանալ հարությունների քաղցր ժամկետը:

Խաղի պատկերն այն է, ինչ տեսանք «Աբեղաթողի հանդեսում» և տեսնելու ենք XIX դարում գրառված փաստերում. «Թագավոր» և «դատավոր»՝ ավանակին նստած (Մաղկազարդի շարականն է պակասում), շրջապատված պարերգակ ամբոխով, «չափօք և պարուք», ինչպես Մարկոս Կրասոսի նմանակը՝ շրջապատված Սելևկիայի պոռնիկներով, ինչպես հաղթական մարի տակով անցնող Կեսարը, ինչպես «Աբեղաթողի» թափորապետը՝ չաթալ-թագով ու թրքոտ գավազանով: Դատական խաղի պատկերները տարբեր տեղերից ենք քաղում, բայց որքան նման են իրենց բնույթով ու տիպաբանությամբ՝ մի տեսակ համադրություն խնջույքի, պատարագի, շքերթի՝ հասարակական գիտակցության ունիվերսալ ցույց, իրականի ու պայմանականի, պաշտոնականի ու ժողովրդականի, ծաղրի ու մեծարման կարծես թե շփոթ, բայց հենց այդ շփոթն է բուն դրամատիկական վիճակը, այդ հակասականությունն է իմաստ տալիս խաղին:

Միջնադարյան ժողովրդական դրաման, հատկապես կատակերգությունը ոչ միայն դատ է, այլև կոնկրետ անձնավորությունների դատ: Ժողովրդական կատակերգուն կամ խո-

⁶⁵ Խախեայ Սարկավագի Պատմագրութեան, Կ. 2, վաղաբնագատ, 1870, էջ 118:

⁶⁶ Նույն տեղում, էջ 119:

⁶⁷ Նույն տեղում:

սում է առակով ու աշխարհաբանութեամբ կամ որոշակի հասցեագրումներով: Ծաղրվող կամ դատի տրվող երևույթը միջնադարյան խաղում կոնկրետացվում է, ուղղվում որևէ անձնավորության: Այստեղ դործում է ոչ այնքան ընդհանրացման, որքան «փաստարկման» օրենքը. առակը տեղափոխվում է անձնավորության վրա, և խաղը դառնում է ամբաստանութեան մի եղանակ: Հովհան Մայրազոմեցու «Վասն թատերաց դիականաց» ճառում ասված է այդ մասին. «մանաւանդ զկատակսն մտակորոյս՝ որ ի մեջ լիտի բազմականացն իբրև զայսաճարս յափրին, ծոին, զելուն, աքսոտեն, դամենեսեան աղտով բերանուցն զազրացուցանեն. զոմանս հայհոյէ, զոմանս բամբասէ, զոմանս թշնամանէ և զոմանս ձաղէ խեղութեամբ, ամոթով կուրացուցանէ, ոմանց ստէ և յարգանօք անափառեցուցանէ, իբրև զշուն կատաղեալ զամենեսան առ հասարակ խածանէ»⁶⁸: Նման տեղեկություն է տալիս Միմենոն եպիսկոպոսը. «եւ դուք անառակիք եւ արբենայք, եւ լկտիք եւ պոռնիկք անյայց եւ դառնայք ի քահանայքն եւ բամբասէք եւ ոչ ձեզ նման կացուցանէք, ապա այլ վատթար տեսանէլ զքահանայքն, <...> զի ո՞վ ես դու որ զաստուածային սպասաւորն բամբասես, խառնիս առ նա զհա[յ]հո[յ]ութիւն <...> զի՞ տեսանես զշեղ յական եղբար քո ականջ զգերան ոչ տեսանես»⁶⁹: Հին կատակերգությունից է գալիս այս երևույթը: Հայտնի է, որ Արիստոֆանը Սոկրատին է ծաղրել «Ամպերում»: Բայց դա առավելապես ժողովրդական ծագում ունի, եթե նիատի առնենք դատական խաղերի հնագույն ձևերը՝ պահպանված աֆրիկյան ժողովուրդների մեջ: Միջնադարը հնագարյան խաղային բանահյուսութեան ժառանգորդն է և անհատական ծաղրի սովորույթը հասցնում է նոր ժամանակներ: Ժողովուրդն ասում է «խաղք եղանք», «խաղք ու խայտառակ եղանք», «առականք եղանք»: Իսկ առակ նշանակել է օրինակ, հասարակության աչքի առաջ ի ցույց դրված կենդանի փաստ: Միջնադարյան հայացքը կյանքը դիտում է ծայրահեղ կետերից՝ մի կողմից առարկա-

յական կոնկրետություն, անձի շոշափում, մյուս կողմից աշխարհաբանություն և սիմվոլիկա: Զաքարիա Քանաբեոցու պատմածում, որն իրական դեպք է, խաղի վախճանը աշխարհական է: Պարագլուխը ողջանում է երեքօրյա կիսամեռ վիճակից հետո և անհետանում, իսկ կազմակերպողը՝ «երէց գեղջն Յոհան անունն՝ փախեալ անկաւ ի խոր ձոր անդր, և եմուտ մի աղուխսում՝ և զերծաւ»⁷⁰: Մարդն ինչպե՞ս պետք է տեղափոխվեր աղվեսի որջում: Փախուստն իրական է, թաքուստն աշխարհական: Համեմատությունը գալիս է խաղի պայմանականությունից, իսկ իրական վախճանը խաղի արդյունքից: Շառք բնութագրական է դատական խաղերի ժողովրդական անվանումներից մեկը՝ «դատ-բեղադ», որ նշանակում է փորձություն ու փորձանք: «Դատ-բեղադը» դարձել է նույնիսկ հատուկ անուն խաղի գլխավոր պերսոնաժի համար⁷¹:

Դատապարտվող օբյեկտի կոնկրետությունը միայն հայ ժողովրդական դրամայի առանձնահատկությունը չէ: Դա հատուկ է առհասարակ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնին: Եվրոպական միջնադարում էլ կա այդ երևույթը: Ամենապերճախոս վեպությունը տեսնում ենք Շեքսպիրի «Համլետում»: Պալատ եկող կոմեդիանտներին Դանիայի արքայազնը բնութագրում է հետևյալ խոսքերով. «սրանք ժամանակի խտացումը և համառոտ տարեգրությունն են. ամբիջ լավ է մահից հետո վատ տապանագիր ունենաք, քան թե կենդանության ժամանակ սրանց կողմից վատ հիշատակում»⁷²: Համլետի կազմակերպված ներկայացումը, որ կոչվում է «մկան թավարդ», բերում է ոչ թե հեղինակի ժամանակի ստացիոնար թատրոնի, այլ ժողովրդական «դատ-բեղադի» պատկերը:

Կատակերգությունը իր սոցիալ-հասարակական դերով միջնադարում նույնացվում է դատի ու դատաստանի գաղափարների հետ: Դրա պատմական հիմքերը խորն են: Միջնադարում թատրոնը կոչվել է նաև կատակերգութիւն, Արև-

68 Տ. Յովհաննու Մանգակունայ ճառք, Վենետիկ, 1860, էջ 134:
69 Վենետիկի Միսիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 38ր—39ա:

70 Զաքարիա Սարկառագ, նշվ. աշխ., էջ 119:
71 Վ. Բոդյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, էջ 129—130:
72 Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, էջ 45:

մուտքում հիմնականում այդպես՝ կոմեդիա, և դրա պատմական հիմքերն էլ հայտնի են: Դանտեն «Կոմեդիա» է անվանել իր անդրաշխարհային ուղևորությունն ու տեսիլքը: Ընդունված է կարծել, դա սխալ չէ, որ պատճառը լեզուն է ժամանակի խոսակցական խաղերենը: Սա պատճառներից մեկն է: Դանտեի պատկերացրած անդրաշխարհը մի մեծ, շոքանակենտրոն ատյան է՝ դիկաստեիոն, «հանդիսաբան իրաւանց ժամադրութեանց»⁷³, ուր դատաստանի են կանչված՝ / ոնկրետ պատմական անձինք, ոչ թե «քալության նոխազներ», այլ դարի մեղավորները և հեղինակի անձնական ախոյանները: «Կոմեդիան» շատ խոր մտածված վերնագիր է: Հիշենք, թե ինչ էր տեղի ունենում հոմեական թատրոններում քրիստոնեության արշալույսին:

«ԴԱՏ ԲԵԴԱԴ» ԵՎ «ԵԱՂՔ ՈՒ ԵԱՅՏԱՌԱԿ»

Զաքարիա Քանաքեռցու վկայությունից հետո մինչև XIX դարը գրականության մեջ չենք հանդիպում դատական խաղի նկարագրության: «Աբեղաթողի հանդեսը» բացառիկ մի փաստ է նրանով, որ չլինելով ժողովրդական, ունի ժողովրդական խաղի տրամաբանություն: Ընդունելով այս ծիսախաղը որպես միջնադարյան, նկատի ունենք նրա՝ վանական միջավայրում պահպանված լինելը: Եկեղեցին ամենապահպանողական հաստատությունն է և մեզ տվել է միջնադարյան պարերգական դրամայի համեմատաբար ամբողջական պատկերը: Ուստի, այս կատակերգական միստերիան ընդունում ենք որպես հիմնական կողմնորոշիչ, ուղեցույց պատկեր, տիպաբանական օրինակ և նրա լույսով դիտում ժողովրդական խաղային բանահյուսության այն փաստերը, որոնցում առկա են պարերգական դրամայի գծերը: Ժողովրդական խաղային բանահյուսության ոլորտը շփագանց լայն է ու բազմաշերտ: Ուսումնասիրության առանձին բնագավառ է սա, անսպառ, առեղծվածներով լի: Եվ ի՞նչ է այս-

⁷³ Նարեկացու այս խոսքը (նշվ. աշխ. և հրատ., էջ 247) ամենաբնութագրական է, որպես երկնային դատաստանի հիշեցում:

տեղ «Աբեղաթող» կատակերգական միստերիան, եթե ոչ հին դրամայի գոլորշիացումներից առաջացած թեթև մի ամպ, որից թափվող կաթիլները զտված են միջնադարի մաղով: Ժվ գնում ենք այդ ամպի հտեից, քանզի մեր փնտրած երեվույթի որոշակի հետքն այդ է:

Սկսած անցյալ դարի 70-ական թվականներից մինչև մեր օրերը կուտակվել է խաղային բանահյուսության հսկայական նյութ: Գրողները, բանահավաքները, բանասերները, բանագետներն ու ազգագրագետները (Խ. Աբովյան, Պ. Պոռչյան, Րաֆֆի, Գ. Սրվանձտյան, Ս. Հայկունի, Ե. Տեղանյ, Վ. Տեր-Միլեասյան, Տ. Նավասարդյան, Ե. Լալայան, Գ. Տեր-Աղեքսանդրյան, Հ. Մալխասյան, Ստ. Լիսիցյան, Վ. Բղոյան, Սրբ. Լիսիցյան և ուրիշներ) ստեղծել են փաստական տվյալների այնպիսի մի համայնապատկեր, որ կարող է մոլորեցնել մարդու հայացքը: Զկողմնորոշված միտքը կարող է գնալ ու կորցնել ետդարձի ճանապարհը: Ուրեմն, մեր բռնածը մի արահետ է, գուցե նեղ, բայց հստակ: Վ. Բղոյանը տվել է խաղային բանահյուսության նյութերի որոշակի մի դասակարգում և բավական հեշտացրել դրամայի պատմաբանի ու տեսաբանի գործը: Անվիճելի է, որ այս նյութի կապը նոր ժամանակների հետ սուկ արտաքին է, և նրա բուն արժեքն այդ չէ: Միսային և պաշտամունքային առնչությունները շատ հեռուն են տանում: Այստեղ կան խորհրդապաշտական առումով մթին կետեր, հասակային միությունների, ֆրատրիալ (ցեղախմբային) հարաբերությունների, կրոնական, սոցիալ-դասային հակասությունների արձագանքներ, անհատականի ու հասարակականի բախման հիշողություններ, նաև սոցիալական հոգեբանության նոր դրսևորումներ և հազար ու բան, որ կողմնակիրորեն է առնչվում մեր խնդրին: Բոլոր դեպքերում մեզ հետաքրքրողը հին դրամայի անդրադարձման կետերն են, նրա տիպաբանությունը բնութագրող հատկանիշները: Դրամատիզմի հետքեր, նաև սուր դրսևորումներ շատ կան խաղերում: Կարելի է ասել, որ չկա խաղ առանց դրամատիկական զգացմունքի, բայց բոլոր խաղերում չէ, որ դրամատիզմը հանդես է գալիս որպես անհատի ու խմբի հարաբերություն, բոլոր խաղերում չէ, որ կան պարերգական-ըջանակենտրոն

ձևի հիշողություններ, «բավության նոխազի» գաղափարը Գրանք արտահայտված են խաղերի որոշակի մի տեսակում, որը պայմանականորեն պետք է անվանենք ժողովրդական դիկաստերիոն:

Ժողովրդական դիկաստերիոնը ենթադրում է խաղի որոշակի մոդել սյուժետային սխեմայի մեկ-երկու տարբերակ է դատող ու դատվողի հավաքական մի կերպար՝ արխետիպը՝ Այլ կերպարը վկայված է մի քանի անուններով, որոնք բուլղարացի էլ, էթնոկենտրոն անուններ խաղի սոցիալ-դասակարգային բովանդակությունը, մասամբ և ազգային բողոքի շերտը, նոր են. Շահ, Խան, Փաշա, Մելիք, Ղոշուն, Ղազի: Խաղերը որպես կանոն, կոշվել են գլխավոր գործող անձի անունով: Դատող ու դատվող դեմքը ժողովրդական գիտակցության մեջ պատկերացել է արևելյան բռնացողի կերպարանքով: Պարսկական ու թուրքական տիրապետության շորսհարյուրամյա շրջանը ժողովրդին տվել է մեղավոր ուժի և առհասարակ իրավունքի արևելյան պատկերացում: Արդար ուժն էլ չի պատկերացվել այլ կերպ, քան բռնությանը հակառակ բռնություն, դարձյալ խան ու փաշայի կերպարանքով: Դատող ու դատվողի միակ առգային անվանումը գտնում ենք Զաքարիա Քանաբեռցու վկայության մեջ՝ Ավելագուլու իշով թագավոր: Թվում է նաև իմաստափոխված է «Շահ» անվանումը: Վաղ միջնադարից վկայված «խաղացին, վերտեցին և շահս արարին» խոսքը մտածել է տալիս, թե «ի շահ ածել», որ նշանակում է «շահեցուցանել, յարգել ղքանքարս»⁷⁴, պաշտամունքային խաղի հնագույն անվանումն է կեղծ աստվածության՝ պարսից բռնապետի տիրոջ անվան պատահական հնչյունական նմանությունամբ: Ուժի գաղափարը պաշտվում է ի դեմս կոոց կամ մերժվում է ի դեմս վախի խրտվիլակների: Եվ ահա կուռքն ու երկյուղի օբյեկտը, լինելով դիկաստերիոնի կենտրոն, պարսկական բռնապետության երկարատև շրջանում միանգամայն տրամաբանորեն կարող էին հանգել շահ-բռնապետի

տի գաղափարին: Եթե մեր կոահումը ճիշտ է, պետք է մտածել, որ ժողովրդական խաղերի արխետիպի վերը հիշատակված անուններից ամենահինը Շահն է, և «Շահ-շահի» անվանումը գուցե կարելի է թարգմանել՝ «խաղ թագավորի»: Այնու անունները, որ ստորակարգվում են «Շահ» անվանը, պետք է համեմատաբար ուշ առաջացած լինեն: Պարսից շահին խաղի վերածելը չէր կարող այդքան հեշտ լինել, և շահի գաղափարը մարմնավորվել է Խան ու Փաշա անուններում: Բոլոր դեպքերում «խաղ թագավորի» անվանումն ավելի մոտ է մեր խնդրին, մանավանդ որ դատական խաղի XVII դարի վկայությունը «թագավոր» անունով է:

Ասելով «խաղ թագավորի», ճանապարհ ենք բացում դեպի մեր միթոլոգիական պայմանաձևը. թագավորը դատում է անհնազանդ որդուն: XIX դարի երկրորդ կեսին պատմներով գրաված և ռուսական-ժողովրդական համարվող «Մաքսիմիլիան թագավոր» դրամայի հետադոտողները փորձել են պատմական ոչ հեռու անցյալում որոնել հեթանոս թագավոր Մաքսիմիլիանի և նրա քրիստոնյա որդու՝ Ադոլֆի բախումը, հասցնելով այն ամենաշատը մինչև Պետրոս Առաջինի և Ալեքսեյ Միխայլովիչի ժամանակները⁷⁵: Բայց մենք արդեն գիտենք, թե որքան հին է ըմբոստացող արքայազնի և նրան դատող ու պատժող հոր թեման՝ թագավոր-դատավորի գաղափարը: Սա միջազգային և ռուսականից առաջ բազում հոլովումների ենթարկված իրադրություն է կամ առասպել: Մաքսիմիլիան անունն էլ ռուսական չէ, և նշանակում է վեհապետ: Համարքրիստոնեական վարքաբանական հետքեր կան այստեղ. հեթանոս վեհապետը հարցաքննում է որդուն, որդին անդրդվելի է մնում քրիստոնեական հավատում, վեհապետը նրան բանտ է ուղարկում, երեք անգամ կանչում, հարցաքննում, տանջում, բանտ դնում, մահապատժի ենթարկում: Բազմիցս կրկնված և վարքագրություններից հայտնի իրադրություն, որի խաղային ավանդումը չի հասել, պատմվել է գրույցի ձևով: Եթե սա

⁷⁴ Նոր բառերը հայկական լեզուի, հ. 2, էջ 458:

⁷⁵ П. Н. Берков, Вероятный источник народной драмы «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе». — «Труды отд. древнерус. лит. Ин-та русской литературы», XIII, М., 1957, с. 311—314.

խակապես դրամա է, ինչպես ուսումնասիրողներն ու գրառողներն են վկայում, ապա, միանգամայն պարզ է, դատական խաղ է, թագավոր-դատավորի միջնորդված հիշողութուն:

Այսպիսով, աստված-հայր-թագավոր-դատավոր. սա ոչ թե նվիրակետութուն է, այլ մեկ ուժ, մեկ պատկեր: Դա նույնն է, ինչ թագավոր-շահ-խան-փաշա-ղազի էութունը՝ Եվ, իհարկե, գործ ունենք մեկ ընդհանրացված դեմքի՝ արխետիպի հետ, և իրադրությունն էլ ծանոթ ենք: Արտաշեսը դատապարտում է Արտավազդին, Պիղատոսը Քրիստոսին, Տրդատը Լուսավորչին, Աստված Տրդատին, Մաքսիմիլիանը Ադոլֆին: Հավատաքննության այս պատկերը կրկնվում է «Խան» խաղի տարբերակներից մեկում:

— Ի՞նչ մարդ ես, ադա, ի՞նչ պաշտոնի ես ծառայում,— հարցնում էր խանը:

— Ես անտառապետ եմ, խանը սաղ լինի:

— Ի՞նչ ես անում անտառում:

— Պաշտպանում եմ, ման եմ գալիս... խանը սաղ լինի:

— Դու ա՞րջ ես, ի՞նչ ես, որ անտառումն ես ման գալիս,— վրա էր բերում խանը և ընդհանուր ծիծաղ առաջացնում: Այնուհետև հրամայում էր, որ նա իր արջության համար շաթրենբի կոստից մի լավ ծեծ ուտեր ու սուղանք լճարեր:

Գալիս էր ներկարար, որին դարձյալ հարցնում էր.

— Ի՞նչ մարդ ես, ի՞նչ հավատի ես ծառայում:

— Ներկարար եմ, խանը սաղ մնա:

— Ի՞նչ է նշանակում՝ ներկարար ես. ի՞նչ են անում այդ ներկարար հարամդագաները:

— Խանը սաղ մնա,— պատասխանում էր նա,— ներկարարները այն մարդիկն են, որոնք սպիտակ թելը ջուրն են կոխում և սև հանում:

— Վա՛յ, շուն շան որդիներ, դուք ի՞նչ մարդ եք, որ սպիտակը ջուրն եք կոխում և սև հանում⁷⁶:

«Դատավորը» տուգանք ու կաշառք է հավաքում (սա նոր շերտ է՝ մահմեդական արևելքից եկող), անվճարունակներին «բանտ» ու «աքսոր» ուղարկում, ոմանց «կախաղան» բարձրացնում՝ կախել տալիս թեատակերից: Այս ամենն արվում է ծաղրով, կատակով ու սրամտութուններով՝ որքան

մեղքը փոքր, այնքան պատիժը մեծ: Այսպես դրամ, ուտելիք ու գինի են հավաքում և խաղն ավարտում են ընդհանուր խնջույքով: Սա, իհարկե, խաղի աղավաղված վերջաբանն է:

Սյուժետային պատկերն ավելի կատարյալ է Վ. Տեր-Մինասյանի՝ 1893 թ. արևմտահայ գյուղերում դիտած «Շահ-շահի» խաղը: «Մեկն ընտրվում էր սես կամ շահ, երեսը մըրոտում, գլխին թղթե կամ թաղիքե շաթալ թագ դնում, թիկունքին մի սավան կամ ոչխարի մորթի առնում, մեջքը թըրքոտ գոտի կապում, ուտերին ցախի դյուրավառ խուրճեր ամբարացնում, ձեռքն էլ առնում էր մի ահագին, սրածայր ձող, որի ծայրին տատանվում էին շորի հին ու մին կտորները: Մի շարք երեխաներ նույնպես երեսները մրոտած ու ցնցոտիներ հագած շրջապատում էին նրան և հետևյալ երգը երգելով, վազում դեպի մոտակա գյուղը.

Այլ իմն գել, թալլ (թե ալլ) իմն գել.

Գացեք, բերեք նատոյի տել (բած շու՛ն):

Նատոն քնի խոր քուն,

Կեչկեն (շունը) ցուի վեր գլխուն.

Անձեղ փախի, մտի տուն,

Ջարկեց, կոտրեց գելի ճան.

Փախավ, մտավ աճմու դեղ,

Մինձ խուրճ քաշեց վըրեն թեղ:

Այս խմբին ընդառաջ էր գալիս մի ուրիշ խումբ, որը նույնպիսի պատրաստությամբ դուրս եկած էր լինում մոտակա գյուղից: Կանչում էր գավուլ-գուռնան, որը Չենց որ սկըսում էր ածել, այդ երկու խմբերը հարձակվում էին միմյանց վրա և սկսում կռվել⁷⁷:

Դատավորի դեմքը ծանոթ է «Աբեղաթողի հանդեսից»: Ծանոթ է նաև խմբերգը «Տարոնո պատմութունից»՝ ալաբանական, ավելի հավանական է՝ էզոթերիկ-հմայական խոսքերով: Կատակերգականի պատկերացումը, ինչպես «Աբեղաթողում», այնպես էլ այստեղ և ուրիշ խաղերում տիպիկ ժողովրդական է՝ եղջյուրավոր գլխարկ (մեզ անհայտ խորհրդանիշ), ցնցոտի, աղբ ու մուր, ցնցոտիավոր պարավորների խումբ, ամբոխային, աղմկալից մթնոլորտ: Երկու խումբ

76 Վ. Քոչյան, նշվ. աշխ., էջ 87:

77 Նույն տեղում, էջ 89, 92:

բերի հանդիպումը և բախումը ֆրատրիալ հակասության հիշողություն է: Ի դեպ, պարերգական տրամախոսությունը (գիխորեիա) նույնպես ֆրատրիալ ծագում կարող է ունենալ: Խաղի շարունակությունը «կարմիրնա-տրիումֆալիա» է: Հաղթողները բռնում են պարագլխին կամ շահին, նստեցնում ավանակին՝ թարս, ավանակի պողը տալիս են ձեռքը և զուռնա-դհուկի նվագակցությամբ, ամբոխի աղմուկի ու հարայհրույթի միջով տանում դեպի գետը, կրակ տալիս ուսերին ամբացված ցախի խորձը և շահին գցում գետը: Երկրորդ տարբերակում շահին գցում են ցորենի հորը: Երկու դեպքում էլ ականերև են պաշտամունքային խորհրդանիշերն ու ծիսային շերտերը: Կա նաև երրորդ մի ավարտ: Հայտնվում է քահանան խաչ ու ավետարանով, մեկ-երկու աղոթք է կարդում, շահին իջեցնել է տալիս ավանակի վրայից և հաղթվողներից փրկանք պահանջում: Իրավիճակը կարծես թե փոխված է, բայց դարձյալ տեղի է ունենում անսպասելիություն: Հաղթվողները միանում են հաղթողներին և քահանային գետին տապալում՝ հողաթավալ, ցեխաթավալ: Վերջապես միջամբռում են դուռի ավազները և մի կերպ քահանային աղատում զվարճացող ամբոխի ձեռքից: Քահանան դուռի մեծամորենի օգնությամբ փախչում է բուռնա-դհուկի աղմուկից երաժշտության և ամբոխի հարայհրույթի ուղեկցությամբ⁷⁸:

Խաղի մթնոլորտը և սյուժետային տրամաբանությունը նույնն են, ինչ «Արեղաթողի հանդեսում» և կրկնվում են ստեղծարանական տարբերակներով:

Խաղի բոլոր գրաված տարբերակներից թերևս հնարավոր է կազմել մի համահավաք նկարագրություն, բայց դա կտա՞ արդյոք հնարարչան պարերգական դրամայի լիակատար պատկերը: Խաղի դրամատիկական առանցքը դատողի վիճակն է իր «մակընթացությամբ» ու «տեղատվությամբ» և ծայրահեղ ու անսպասելի կետերով: Նոր նստվածքներից

գուցե այնքան էլ էական չէ արխետիպի պատմական կոնկրետացումը մահմեդական բռնատիրոջի կերպարանքով: Բայց դա իր հետ բերել է խաղի ոչ միայն բովանդակային հիմքի քայքայում, այլև դրամատուրգիական էստետիկական փոփոխություն: Շատ տարբերակներում մոռացվել է իրադրության փոփոխությունը. դատողը վերածվել է հարկահավաքի ու կաշառակերի, իհարկե՝ անհեթեթ ու ծաղրանկարային, բայց անպատիժ: Այս փաշան կամ խանը իր վեղիր-շաթիրների անկարգ ու ծաղրվող խմբով շրջում է գյուղում, երբեմն տնից տուն, սպառնում, պատիժներ սահմանում, փեշքեշներ հավաքում՝ հավ ու ճիվ, յուղ ու գինի, միրգ ու շարաղ, և խաղն ավարտվում է կերտխումով: Այժմ մորթին, պարող այժամարը, գինին, թոնրի խուփն ու խաշերկաթը, «դատավորի» գլխին մաղվող ալյուրը խաղի մեջ գործում են անխորհուրդ, զուտ որպես կատակային վիճակն ընդգծող հանդամանքներ, և դա շատ հասկանալի է՝ սիմվոլների իմաստազրկումը օրինաչափ է: Բայց երբ դատողը չի բնկնում դատվողի դրություն մեջ, եղծվում է դրամատիկական խաղի տրամաբանությունը: Բաֆֆու «Սալբի» վեպում նկարագրված խաղից երևում է, որ պարսկահայերի մեջ XIX դարի կեսերին «դատավորի» կերպարին տրվել է նույնիսկ հերոսական տեսք: «Քանի զվարճալի խաղերով են անցնում բարեկենդանը մյուս պահեցող ազգերը. բայց հայը յուր բարեկենդանի խաղերի մեջ անգամ ոչ մի ուրախալի իրողություն չի հանդիսացնում, որովհետև աշխարհիս թատրոնի մեջ, նրա կյանքը անցել է ցավալի եղերգությամբ, նրա օրը միշտ սև է եղել, նա չէ ճաշակել ոչ մի ուրախություն»⁷⁹, Հեղինակի ոտմանտիկական երևակայության մեջ իրականությունը պատկերանում է կարծես շփարհանցված: Բայց կա մի ճշմարտություն: Պարսկահայատակ հայը գուցե չէր կարող իշխողին պատկերել այնպես, ինչպես ռուսահայատակ հայը, որին տեսնում ենք Պոռչանի «Հացի խնդիր» վեպում: Եվ Բաֆֆու, և՛ Պոռչանի նկարագրած խաղերում շատ քիչ բան կա հնարարից ու միջնադարից: Փորձենք, այնուամենայնիվ, զուգադրել երկու՝

⁷⁸ Նույն տեղում, էջ 92:

⁷⁹ Բաֆֆի, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1955, էջ 205—206:

Քաֆֆի

Փոզոցի մեջ ձիավոր և հետևակ մարդկանց խուռն բազմություն է արշավում: Քրդի էշերաթի փառավոր հագուստով բալորից առաջ ընթացող ձիավորը՝ մի հզոր խան է ձևացնում: Նրա հալեայան կերպասից գուլ-գուլ բիճիշի խաչտաճամուկ դրոշակները փողփողում են քամու հորձանքի դեմ, նրա փակնդի գույնզգույն փաթեթը փայլում է հարլուրավոր գույներով: Հպարտ, փեփկելով, նստել է նա մի պատվական երիվարի վրա, որի պարանոցը դարձրել է արծաթի սաշմալով (պարսկական)։ Նա պինդ է աչք լարբարտա ցեղի հզոր իշխանների պես, արարական կեռ թուրք քարշ է բնկում նրա կողքին, ձեռքին ունի եղևգասփայտից թևերուն մարտի (նիզակ), մի լայն հնդկական վահան՝ թափանցիկ ապակեման կաշուց՝ գցած է նրա մեջքի վրա, դաշարի դաշույնը մի գույզ առճանակների հետ, թեք խրած է նրա քիթմանի շալե հաստ գոտու մեջ, փորի վրա: ԵՄՍ մենք վեր տունեց աչք ծայրված իշխանի երեսից նրա սարսափելի դիմակը՝ կտեմենք մեզ ձանոթ նենք պատկերը դրա տակ, չուր շիլ աշխերով, սև դանդրված մարտքով և աճավոր մոռլլոտ դեմքով... որ չուր անհամամատ բնդունակությունը կարող է ցույց տալ ամեն տեսակ գործերի մեջ: Իշխանին հետևող մյուս ճլավորները նրա թիկնապահներն ու ծա-

Պոսչյան

Ուռած-ուռած բաժնած է մեր փարբեցի Եղգարր իշի վրա, պոչը ձեռքին բռնած, երեսը դեպի ետ՝ մի երկար դերեմասաի հիպոտ էլ մյուս ձեռքին իբրև շիբուխ դնելն զեմ արած, նրա գրլխին գրած է մի գլխած պարբեց խանի երկար գտակ՝ վրան հին փաշաներ փաթեթած: Նրա երեսը քսած է աթարով վառվող տան օճոցի մուր, նրա վիզը ձգած է դանազան ոսկրների կտորներից շարք: Հագած ունի նա մի պատառոտուն, ձլանքները հազար տեղից քարշ բնկած պարսկի արխալաճին: Նրա կտրձքը բաց է, նույնպես մրով սևաբրած, կողքից էլ երկար փայտե սուր կախած: Երկու երիտասարդ, եռնպես ալանդակ հագնված, քաշում են իշի սանձը, երկուսն էլ քամակիցը մի-մի մեծ գավազանի ծայրերը սրած՝ բզրում են իշին, դափ ու դոտենն առաջին անգամ՝ քաշում է աչք հանդեր դեպի տանուտերի կտուրը, իսկ խուռն ամբողջ միշտ չալլա է կանչում: Նրա խանը իշի վրա երստած մտավ տանուտերի բակը: — Չու, չու, օչ, յոչ, գնա, աչ սասկած էշ, ինչ էս նաղ տանում, էս պատիվը խանինն ա, բունը հօ շի,— ասում էին բզողներն ու խեղճ իշին վեր հատում ու ափսոսում, որ տանուտերի անդուխներիցը բարձրանա: Քայց ձար չկա, էշը կարող չէ աչք անել: — Դե, վեղիք, նազիք, առաջ եկեք,— հրամայում է բնդանուր

տաներն են ներկայացնում: Երանք բոլորը պարբեց հին ձեռի դրահ են հագել: Գիտերին թուռուման սողավարները՝ սրածայր վերջավորությամբ, երկաթի օղակներից ցանցասանակ հյուսած հագուստով գրահավորված, ձնքերին նիզակ և թուր:

Հետևակ լազմոթյունը բազկանում է հետաքրքիր երկխաներից և դատարկագորտ մարդկանցից, որ միմյանց հրելով, աղաղակելով ման են գալիս փողոցից փողոց, և ամեն մի դոան առաջ կանգ առնելով կոչում են— «սուլաթ, սուլաթ» — աչսինքն պաշար, պաշար:

Տանտերը դուրս է գալիս: Մի չեզոքանի արտի (շաթր) պատգամախոսում է.— «Ահմատ-խանը — որին աւալած երկար կյանք տա, փառք ու պատիվ տա, որի թուրքը աւալած միշտ կարուկ անէ, և չուր թշնամիների վրա հաղթոթյուն տա — Ահմատ խանը, մեր ամենակարող իշխանը, մեր գլխի տերը՝ չուր թշնամիների հետ նոր պատերազմ ունենալու համար, դուք, ամենախոնարհ հպատակներդ պետք է սուլաթ տար նրա քաջ, պատերազմող դրոշերին, որ այժմ հացի կարոտ են: Եթե մի անբախտ մարդ համարձակվի աչք բարձրագույն հրամանին զեմ կենալ — նա չուր գլխի տերը չէ»:

Ամեն տանից դուրս են բերում զինի, արաղ, եղ, բրինձ, ձու, տալիս են աչք մարդկանց, որ գրանք հավաքում են իրանց պարկերի մեջ և հաչցելով խանի հզոր ձեռքի հովանավորությամբ՝ երկարակեցություն են մաղթում

կաւալարիշը, որ միշտ մեկ կողմից մյուսն է վաղում և չալլա կանչել տալիս, կամ ճանապարհ բաց անում,— ինչ եք սպասում, բարձրացրեք խանի մոխրաթալալ:

Միծաղ՝ որ էստեղ տես, ամեն կողմից վեր են կայնում անլեղու անաւունին չուր վերա բազմած խանի հետ միասին ուսերքի վերա է: Էլնում սանդուխքներով: Յալլա, գոռում է բազմոթյունը, իսկ վերեցը ալլուրը շաղ են տալիս խանի և իշի գլխին: Փոշին ողջ բակը բռնում է, բոլորը ալլուրտվում են, ում երեսին կամ գլխին էլ որ քիչ է թափվում, ինքն չուր ընկերի մեջքից վերցնում՝ քսում է չուր երեսը: Իսկ մեր խանի համար՝ էլ մի հաբցնիլ, երևակայիք մրի ու ալլուրի մեջ կուլված մի գունդ միս:

— Գլուխ, գլուխ տվեք, Աշտարակու իշխաններ, մի ողբում ան խանին,— կարգադրում է բնդհանուր կատարիչը:

Վեր են կենում բոլորը սեղանի մրախիցն և իրանց տեղը կանգնած՝ խոնարհությամբ գլուխ իջեցնում: Վաչ նրան, ով մի փոքր ուշ գլուխը կոացրեց. աչքով է անում խանն չուր կառավարչին, և բարակ ձիպոտը կաշում է աչք հանդուզն մարդին:

— Ֆալախա,— հրամայում է խանը — քաշեցեք տանուտերին միջուսն:

Տասը-բասը ալլուրակ հաղնրված երիտասարդներ մոտենում են տանուտերին, պատկեցնում են և ունկըր ֆալախի մեջ ոլորում:

— Հարբու դրան,— հրամայում է խանն չուր նազիրին,—

ներան: Բայց խանը չէ կամենում հեռանալ, շաթիրը նրա կողմից ձայն է տալիս, թե խանը պահանջում է պիշխրասի, այսինքն՝ նրանց հացն ուտելու համար — ատամների վարձ. տալիս են մի քանի աբասի փող էս:

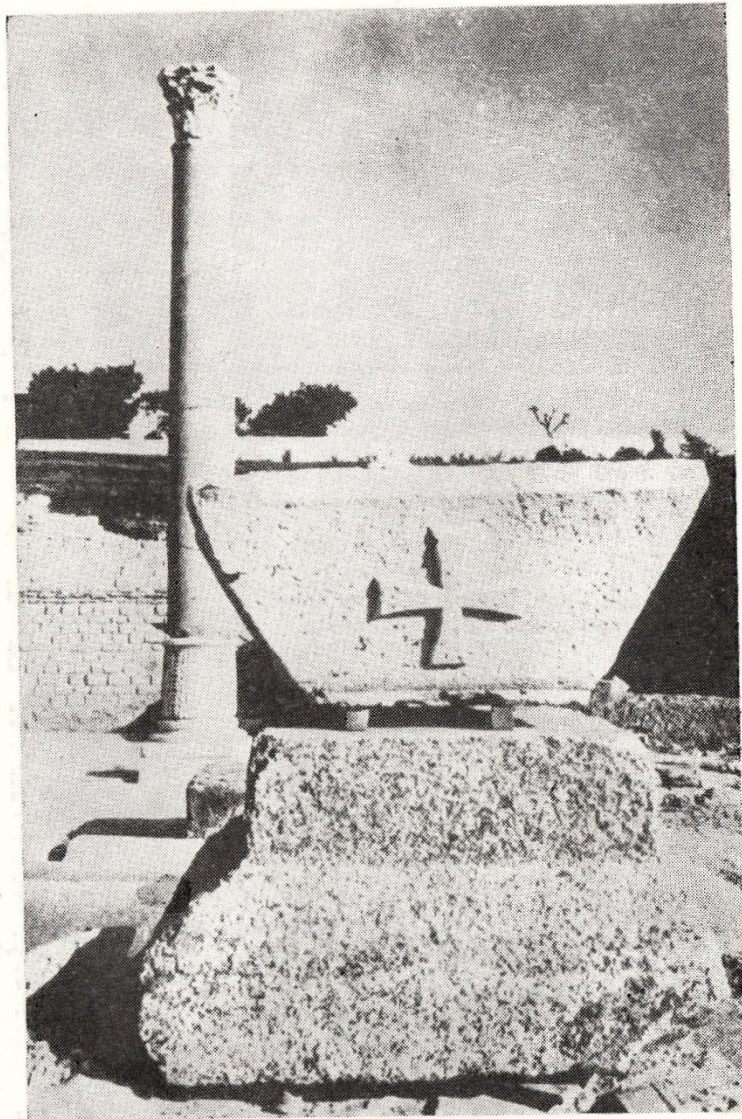
Այսպես, գյուղի բոլոր տներից առատ պաշար հավաքելով, զենում են գյուղից դուրս, մի առանձնացած տեղ և բոլոր բնկերներով, մինչև կես գիշեր սկսում են կերոխում անել և ուրախանալ⁸⁰:

դու քանի գլխանի էր, որ մեր հրամանը չկատարեց, մեզ շան տեղը շքեց, մեր առաջը չեկավ:

— Թողոթյուն կանես, խանն ասարած կենա,— խնդրում է տանուտերը պառկած տեղից.— Ես քո մեծությունի համար պատրաստություն էի տեսնում բստեղ իմ իշխաններով. տեսնում եմ հրամանոցը համար սուփրեն բաց արած ա. վարդի շարբաթը շահքչասու մեջ լիքը հաղիր դրած, ավդուշը ձողու ձերին կախ արած, որ հրամայես թե չէ՝ խորովենք, անուշ անես. քո բնծեզ էլ, լավ մտիկ տուր, ոտները կապած գասր բստեղ պատրաստ, էրբ որ ուզես՝ փլավի գլխին առաջդ կրել երենք.

— Աֆարիմ, աֆարիմ, տանուտեր. տղեք, բաց թողեք դրան⁸¹:

Երկու հեղինակները նկարագրում են նույն խաղի (նկ. 12) տարբեր դրսևորումները: Ուշագրավ է մի բան. խաղի ուրիշումը նույնն է. հեղինակները միմյանցից հեռու և անկախ կարծես տող առ տող ձայնակցում են մեկը մյուսին: Բայց թվում է նաև, որ ոչ այնքան խաղերի տրամադրությունն է տարբեր, որքան հեղինակների վերաբերմունքը: Հարկահանության թեկուզ կատակային պատկերը ուժանտիկ վիպասանի սրտով չէ, և նա շրջանցում է խաղի մանրամասները. «մենք ավելորդ ենք համարում նկարագրել բարեկենդանի այն բազմաթիվ խեղկատակները...»⁸²: Պոռչյանի համար կարևորը խաղի կատակային մանրամասներն են, և դրանցում են ի հայտ գալիս դատողի ու դատվողի վիճակները, խաղային անսպասելիությունները: Դրությունները փոխվում են



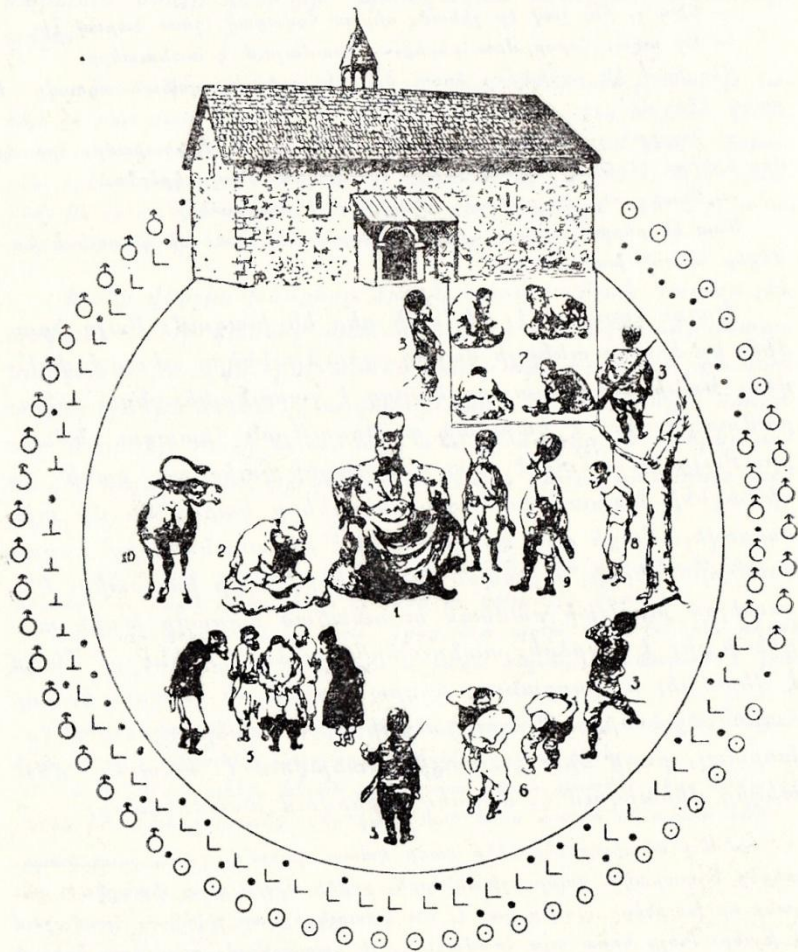
Նկ. 6. Ալեքսանդրիայի թատրոնը (Ֆրագմենտ):

⁸⁰ Նույն տեղում, էջ 206—207:

⁸¹ Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1953, էջ 338—339:

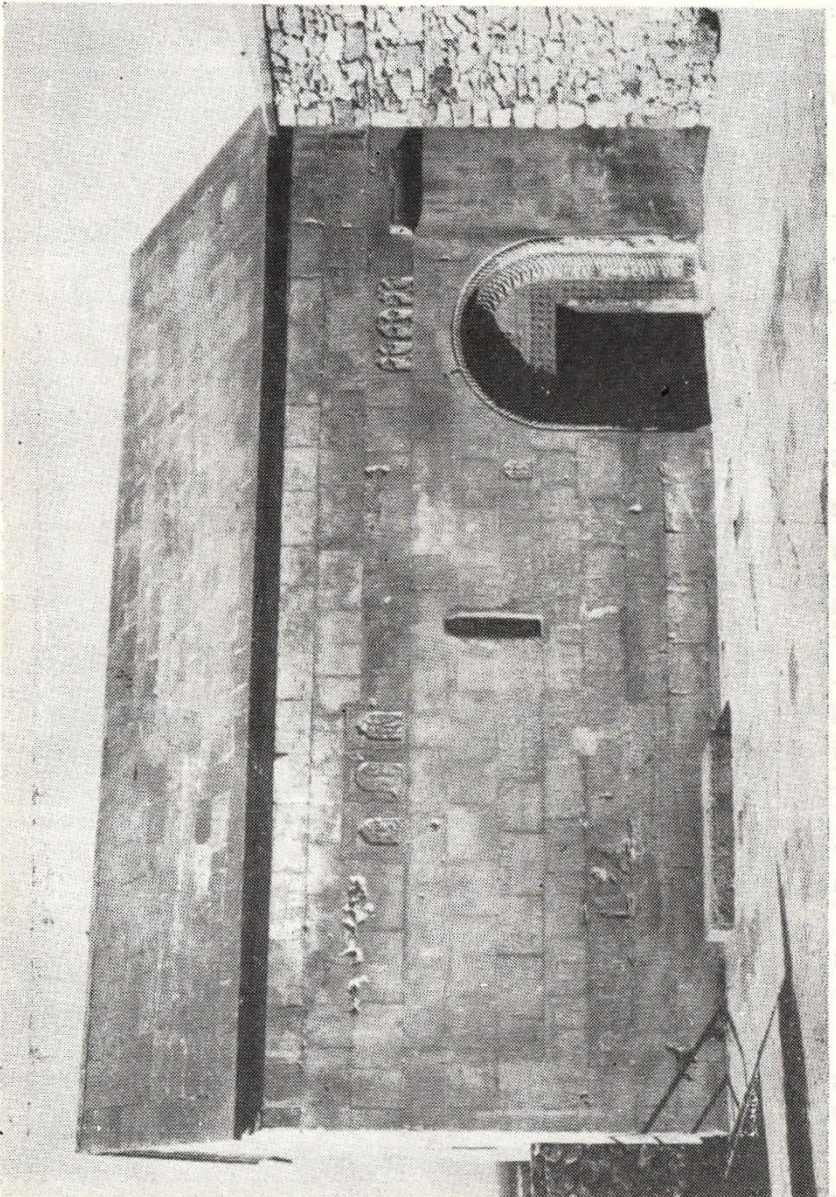
⁸² Բաֆֆի, նշվ. հատոր, էջ 207:

խոսքից խոսք, արարքից արարք: Նախ դատողը, իր «շքա-
խմբով» հանդերձ, հարևան գյուղից է (ֆրատրիալ հակա-
սուսթյան հիշողություն), և առաջին դատվողը այս գյուղի
առաջին մարդը՝ տանուտերը: Դատվողը գետին տապալված,
ոտքերը ֆալախայում ոլորված վիճակում է և հաճույախոսու-
թյան ցույցեր է անում: Ի վերջո նա արդարանում է և ազատ-
վում կապանքից: Իրադրությունը շրջվում է: Ազատվողը
«դատավոր» չի դառնում, բայց իր պատրաստած դառն ու



Նկ. 12 «Խան» խաչը բստ Հ. Քացակյանի:

Նկ. 9. Կուսավորչի վկայարանը:



Թթու անակնկալներով հանին զնում է զժվար կացութիւններում: Խանը հնարամիտ պատասխաններով ու արարքներով պետք է պահպանի իր՝ «դատավորի» վիճակն ու հեղինակութիւնը:

Անում է իսկույն մեր տանուտերը զավթով լիքը քացախը և խոնարհութեամբ մատուցում խանին:

Շատ էլ լավ գիտի բարձրապատիվ խանը, որ շարբաթ կոչվածը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ թունդ քացախ, բայց ոչինչ դեմք շոյուց տալով առնում է ձեռքը և մոտեցնում բերանին:

— Շխա՛յ, ինչ լավ էր շինած, սիրտս հովացավ, շատ ծարավ էի:

— Այ աղա, հորսը մոտ էերեք,— հրամայում է տանուտերը:

Վերցնում են շահելները ձողու ծայրին կախած սպանած աղտավը և առաջ էրում:

— Ֆարա,— հրամայում է խանը,— վեր կալ էս կաշավը, երբ որ մեր երկիրը կերթանք, փլավի զլիսին տապակած առաջս կբերես:

— Ըստեղ բեր էդ ցաւը,— տնօրինում է տանուտերը:

Մոտ են բերում ռաները կապած, տեփրի մեջ դրած սև կատուն և համեցեք առնում խանին⁸³:

Երկու կողմերն էլ հիմարի դեր են խաղում: Բայց իրավիճակը երկար տևել չի կարող. դրութիւնները պետք է փոխվեն: Խանի դերակատարը կարող է շարունակել. նրա հնարամտութիւնից է կախված գործողութիւնի հետագա ընթացքը: Բայց նա պետք է շատ շքարդացնի կոլիգիան, քանի որ դիմացիների նախատեսած անակնկալները կարող են մի տեղ սպառնալ: Բացի այդ խանը պետք է վերականգնի իր՝ «դատավորի» դիրքը, աչլապես խաղը կզրկվի իր իմաստից: Ընդունելով քացախի բաժակն ու սատկած աղտավը խանն արդեն ի չիք է դարձրել տանուտերի ռունդութիւնները: Մնում է վերսկսել մեղադրանքը, և դրա առիթը սև կատունն է, որ հայտնվել է երկու ֆրատրիաների միջև: Խանը սկսում է հոխորտալ, բայց նրա զայրուցիթը կանխվում է. կատուն մեղադրից վերացվում է, մեղտեղ է բերվում աստծո դառը:

— Ա՛յ անպիտաններ, ձեր դաւը կատու դառա՛վ. շուտ, շուտ կապուտեցեք Աշտարակու բուր իշխաններին, քոթիկի միջին պտի փոստցնեմ, ընչանք որ խելքները զլուրը դա, էլ ետ կատուն ոչխար շինեն,— հրամայում է խանը: Բայց նորա այս հրամանն էլ չի կատարվում, որովհետև խելույն

մյուս կողմից առաջ է բերվում մի մեծ և սխարատ որձ ոչխար և գյուղի կողմից ընկալվում խանին:

— Շատ շնորհակալ եմ Աշտարակի գեղի մեհն ու պատկից, իրանց պատիվն իմ աչքի, իմ զլիսի վրա...⁸⁴

Խալ՛ն այստեղ կարող է ավարտվել, բայց «դատավորը» իրադրութիւնը սրելու նոր առիթ է գտնում: Նա թողնում է տանուտերին ու մեծավորներին և դատի հանդիսարան է քաշում «քավութիւնի նոխազին»՝ մի անմեղ մարդու և նրան ստիպում ծունր դնել իր պատվական նժույգի՝ ավանակի առջև:

— Ըստեղ կա մի խելանեց խելան, նրա համար ինձ խարար ա հաւսել, որ շատ վատ մարդ ա, որ օրական նրա տանը հինգ աղքատ կշտանալու տեղակ տաւն ա կշտանում, որ շաբաթ-կիրակի ժամ զնայու փոխարեն, լրկույն-առավոտ ժամից ետ չի դառնում. էդ մարդին ես պա՛կ պատմեմ, թե որ դա ձեր միջին ա, էս ս՛հաթիս զա իմ առաջին շոքի: Զ՛ք, շո՛ւտ, ո՛ր ա էն մարդը, տանուտեր, ձեռաց ըստեղ ստեղծիր⁸⁵:

Խանի վերջին խոսքերը միայն սրամտութիւնի համար չեն ասվում: Եւաղի կանոնը պահանջում է, որ կեղծ ամբաստանութիւն ենթարկվի որևէ անմեղ մարդ: Եթե գյուղում չկա կամ տվյալ պահին ներկա չէ այդպիսի մեկը, նրան պետք է ստեղծել՝ հորինել: Բայց ահա, այդ անմեղ մարդը չի ներկայանում և ուղարկում է իր կաշառքը՝ խանի «աչքը կապելու» համար:

— Էս արաղը դրկել ա, խանն ապրած կենա, քո մեծութիւնի համար խելանը, որ տնուը անես, ինքն էլ հիմի քո զուլուղին կգտնվի:

— Գլուխ տուր, զլուխ տուր, իրեք հետ զլուխ տուր խանին, խելան աղա,— ձայն է՝ տալիս ֆարրաշը, և խելճ խելանը կատարում է յուր պարտքը:

Նախը քաշում է խելանի կոնիցը, շոքացնում իշի առաջին: Բավական միջոց լութիւնից հետո բարեհաճում է խոսել խանը:

— Ես միտք ունեի, խելան աղա, շատ խիստ պատժել քեզ, համա քո լինձեն իմ աչքերը կապեց. վեր կաց, արի ձեռս պալիր ու աղատ ես⁸⁶:

84 Նույն տեղում:

85 Նույն տեղում, էջ 340:

86 Նույն տեղում, էջ 341:

83 Պ. Գառնյան, նշվ. հատոր, էջ 340:

Խանը ծունկի է իջեցնում ևս մի քանի «իշխանների» խորհմաստ հայացքով լուռ, ստանում իր ընծաները, բոլորին ներում և՛ «մնացեք բարով»: Բայց խանին թույլ չեն տալիս մեկնել: Բոլորը շրջապատում են նրան և կարող են ցանկացածի պես վարվել: Խանն իր «շքախմբով» գերի է: Կարող են նրա գլխին բամբակ, մորուքն այրել, աքացի հասցնել, եթե լավ չի խաղացել դերը, լավ չի զվարճացրել: Բայց աշտարակցիներն այդ բանը չեն անում. նրանք լավ են ճանաչում Փարպի գյուղի հայտնի կատակաբան ու մասխարա Եղգյարին: Բազմեցնում են նրան պատվավոր տեղում, կենացը խմում, խմում են նաև երկու գյուղերի միաբանության համար «և ապա նույն կերպիվ յալլա կանչելով, իշին բարձրացրած» ճանապարհում հարևան գյուղը: Եղգյարին ճանապարհում են և սկսում գովաբանել աշտարակցի մասխարա Ղուկոյին, որ այդտեղ չէ, գնացել է հարևան գյուղերը՝ խանություն անելու: Պարզվում է, որ այս Ղուկոն ամենաճանաչված ժողովրդական կատակերգակներից է և Բարեկենդանին շրջում է ամբողջ Արարատյան գավառում: «Ղուկոն երեկ էջմիածնումն էր, — պատմում է մեկը, — շատ քեֆ շանց տվեց, կոտորեց ամենքին ու թողեց ծիծաղեցնելով»⁸⁷: Ուրեմն, Ղուկոն, իր մասխարա տղերքով, մտել է «Աբեղաթողի հանդես», խանութի աթուրմա ու լախտի խաղացող վանականների խմբին և բոլորին հավաքել իր շուրջը: Բռնել է մի վարդապետի, հարձքել իր «գինակիրը». ձեռքն է տվել իր ավանակի սանձը, թե՛ պահիր մինչև գործս վերջացնեմ: Մի աթոռ է դրել Ղուկոն մայր տաճարի դիմաց, հրապարակի կենտրոնում, նստել ու ներկայացում սարքել, թե՛ տղերք, առաջս բերեք վարդապետներին ու եպիսկոպոսներին, դրանց դատ ու դատաստանն անեմ: Ղուկոն մի քանի ժամ իրենով է արել բոլորին, զվարճացրել աշխարհականին ու հոգևորականին, «Աբեղաթողը» մի լավ ծաղկեցրել ու նվերներ հավաքել՝ ահագին ապրանք՝ թանկարժեք կոտրեղեն, գրպանի դանակ, երեսաբեխ, սապոն... «Ես որ ասում եմ Ղուկոն դռնաղ ա...

87 Նույն տեղում, էջ 341—342:

աշտարակցի ա, մեզ ո՞վ կհասնի»⁸⁸, — սյարծենում են համազյուղացիները:

Պոռչյանի այս նկարագրովթյան մեջ խաղը կարծես կիսատ է մնում. խանը հեռանում է ոչ միայն անպատիժ, այլև պատվով: Դա, հավանաբար, խաղի տարբերակներից մեկն է: Ավելի վաղ գրառված մի տարբերակում, «Սոս և Վարդիթեր» վեպում, «դատավորը» պատժվում է: Նվ պատժվում է դատը չսկսած: Խաղը նույնն է, թեպետ կոչվում է «Շահ»: Ոչ մի նշանակություն չունի: Հայտնվում է մունետիկը, թե՛ «ճամփա տվեք, շահը գալիս ա»: Մեկ-երկուսն էլ, թե՛ «աթոռ դրեք»: Գնում են մի ծակ աթոռ: Հայտնվում է Շահը «մի բող իշի վրա նստած, երեսն ալբոտ, ոսկոռի ալանգեքը շինքին, մի բուլա բամբակից միբուք շինած, մի ոչխարի հին քուրք թարս հաքին, մի ճղտոտված փոստ գլխարկ, մի աբլորի ջղա (պոչ) գտակածալին, երկու մարդ էլ գտակները շուռ տված, երեսները մուր քսած, մի միջն աթարոց (կրակ խառնելու փայտ) ձեռներին, իշի նողտեն քաշելով...»⁸⁹: Շահը էշից իջնելիս ընկնում է, շաթիրները վերցնում են նրան, դնում փալանին, փալանից իջեցնում, դնում աթոռին: Շահը ճառ է ասում, Լուկի է կոչում «Օսմանլիի» դեմ... Մասնակիցներից, թե հանդիսականներից մեկը բամբակում է Շահի գլխին, մյուսը աթոռն է տակից քաշում, ու մինչ Շահը ոտքի կկանգնի, «մի մասխարա մարդ» ճրագը պահում է նրա միբուքի տակ, բամբակը բռնելով է, մեկ ուրիշը փարշով ջուրը շուռ է տալիս Շահի գլխին, Շահը մի կերպ գլուխն ազատում է, կորչում⁹⁰: Մա խաղի իսկական ավարտակետն է, որ հանդիպում ենք շատ տարբերակներում:

Բանագետները և գրողները խաղի ամենատարբեր մանրամասներ են նկարագրում, բայց մեզ համար ամենակականը խաղի սյուժետային տրամաբանությունն է, որ արդեն հայտնի է, և օպսիսը, որ, թվում է, ակներև գրանցում չունի: Խաղը պատվում է մեկ անձի շուրջը, և այդ անձը, անկախ նրանից դատում է, թե դատվում կենտրոնում է: Նրա

88 Նույն տեղում, էջ 342:

89 Նույն տեղում, էջ 259:

90 Նույն տեղում, էջ 260:

շուրջը պատմողները կազմում են երկու պար, առաջինը «շքախումբն է», երկրորդը ամբոխը, որի մի մասը հանդիսական է, մի մասը խաղի մասնակից: Պարերգական դրամայի օպերայը ավելի հստակ է երևում կատակերգական երթում կամ կոմոսում: Կոմոսի պատկերն ավելի հստակ է երեմիա եպիսկոպոս Տեր-Սարգսյանցի (Տեկանց) «Տոհմային հիշատակարանում» բերված նկարագրություն մեջ: Սա խաղի՝ Վասպուրականի տարբերակներից է, որ տարածված է եղել նաև վանական միջավայրում, օրինակ Վարազա վանքում: «Դատավորն» այստեղ կոչվում է Փաշա: Ահա Փաշայի և նրա «շքախմբի» պատկերը: «Մի մարդու ոտք հին, պատուտած ճգմա հագուցեր, մի պատառ-պատառ եղած սպիտակ վերնավարտիկ հագուցած, մարդ վերնավարտիկի գրպաններու բերանեն ձեռքեր և թևեր դուրս հանած, վրան մի ծամկոտած ու մաշած հապո մի ձգած, էծու երկար մազերով սպիտակ մի մորուք հարմարցուցած, երես, քիթ ու բերան ալուրի փոշի քսած, այնպես որ աչք հագիվ երևի, գլուխ մի հարդի սակառ կործած, ձևու մի երկար ձող տված՝ իբրև շքուխի կոթ, մեկ ծայր լայնաբերան փարջ մի անցուցած՝ իբրև շքուխի լուր, ետև էշու գլուխ և երես դեպի էշու ետև, էշու վրա հեծուցած, 10—12—15 պատանիք և երիտասարդք դատաստանի պատկերի միջի սատանայից և դևաց կերպարանք մտած, փաշայի շուրջը բոլորելով՝ յուր հավատարիմ պաշտոնյայք, երթան ահռելի և զարհուրելի տեսողաց»⁹¹:

Այս պատկերը թվում է ավելի հին կամ հնին աղերսվող: Կատակերգականի ժողովրդական ըմբռնման հատականիշների կողքին նշմարվում են և ծիսային ատրիբուտներ (այծի մազից մորուք, դեմքին քսած ալուր), նաև սարսափի խորհրդանիշեր: Խաղը նախատեսում է հակասական զգացումներ՝ ծիծաղ և սարսափ: Փաշան գնում է հեծյալ՝ ավանակին թարս նստած, այսինքն թարս է թշում իր էշը, բայց այնպես, «որպես թե բովանդակ աշխարհի տերն ինքն է», իսկ նրան շրջապատող «շքախումբը» առաջ է ընթանում վայրենի աղաղակներ արձակելով: Դեկորի ու սատանաների այս շրջանա-

կենտրոն երթը ժամանակ առ ժամանակ կանգ է առնում հանդիսականներից մեկին «ձերբակալելու» համար, ամբոխը փախչում է սարսափած, «փաշայի սեպուղնդ մարդիկ» հետապնդում են, բռնում ու կարողանում են և շրջանի կենտրոն գցած, տանում: Խումբը կանգ է առնում գլուղի հրապարակում, եկեղեցու մոտ, Փաշան նստում է ամբոխի կենտրոնում և «սկսում դատը»: Փաշայի գահավորակը կիսամաշ մի կողով է, ծխամորձը կավե փարչ, որի մեջ այրվում է ավար: Փաշան փչում է և ծուխ արձակում: «Դատ-բեղաղը» տեղի է ունենում ծխի ու աղմուկի մեջ: Փաշան հարցաքննում է, պատիժներ սահմանում է սուրճ պահանջում, մատուցում են մրաջուր՝ մեծ ամանով: Փաշան ձեռքնում է, թե խմում է՝ մրաջուրը թափվում է այծի մազից սարքված, ձերմակ մորուքին: Արևելյան պատվի խորհրդանիշը անարգված է, և Փաշան այլևս պատվազուրկ է՝ նրա հետ ամեն կերպ կարելի է վարվել: «Դատավորը» «խաղք ու խայտառակ» է լինում, գործողության ընթացքը շրջվում է, ամբոխն ազատություն է ստանում:

Այստեղ է խաղի պերիպետիան:

Կոմոսը աղմուկ ու ծիծաղ է բարձրացնում, բայց ցուցք դարձած պարագլուխը տեղի չի տալիս, շարունակում է հոխորտալ ու սպառնալիքներ կաբղալ: Փաշան փրկագին է պահանջում, և նրա առջև է դրվում աղբով լի կողովը: Եթե այս պահին զերեկատարը կարողանում է հնարամիտ գտնվել՝ որևէ սուր խոսքով կամ արարքով, ամբոխը հետաքրքրությունից լուռ է, իսկ եթե ոչ՝ նրա տակից դուրս են քաշում «գահավորակը», և Փաշան տապալվում է: Տեկանցի գրառած ետևորդ տարբերակում իրարանցման պահին որևէ մեկը ճրագը մոտեցնում է Փաշայի «սաղավարտին» կամ մորուքին, Փաշան դեն է նետում այրվող կողովը ու մինչ ուզում է ազատվել այրվող մորուքից, նրա գլխին է դատարկվում ջրով լի կուժը, և «խաղք ու խայտառակը» կատարյալ է «ինկվիզիցիան» ու «մկրտությունը» խառնվում են իրար, գլխաճացող ամբոխը հարձակվում է Փաշայի վրա: Բախման վիճակը հասնում է իր կուլմինացիոն կետին: Ինչ է լինելու «դատավորի» վերջը՝ որոշում է դիպվածը: «Վայ

⁹¹ Վ. Բղայան, Եզվ. աշխ., հ. 1, էջ 80:

այն մարդուն,— գրում է բանահավաք Հովհաննես Մալխասյանը,— որ հանձն կառնեք զազի (զատավոր—Ն. Հ.) դառնալ. էլ ինչ հայհոյանք, էլ ինչ հարվածներ ասես, որ շորս կողմից չէին տեղում նրա գլխին»⁹²: Իրական ու պայմանական միճակները շփոթվում են, կյանքի իրադրությունը շփոթվում է խաղի իրագրություն հետ, իրար են խառնվում ծիծաղը, զայրույթը, զվարճախոսությունը, հարայհրոցը, զուռնա-դհուրի աղմուկը: Հանդիսականներից շատերը, որ լավ գիտեն խաղի պայմանները, շփոթում են իրականն ու պայմանականը, դերն ու դերակատարին: Դերակատարն էլ, երբ քթին է դիտչում այրվող բամբակի կամ այծամազ մորուքի հոտը, մանավանդ երբ աքացիներ ու բոունցքի հարվածներ է ստանում, կորցնում է պայմանականության զգացումը: Կրակից փախչում է, ջուրն է ընկնում, ջրից փախչում, ալյուրի տոպրակն են գլխին թափ տալիս, աչքերին ալյուր են փչում:

Փաշայի մորուքի այրելը այն նշանն է, թե ամբողջ դառնում է դատավոր, Փաշա «քավության նոխազ», դա կատարում է «թագավորը մերկ է» նախատագրական խոսքի դերը: Փաշային շրջապատող ամբոխի օղակը՝ «խորոս-կոմոսը» գնալով նեղանում է, փախուստի ճանապարհները փակվում են: Հնարամիտ ու կատակաբան դերակատարը կարողանում է միջոցներ գտնել (դա նրա շնորհքից ու տաղանդից է կախված)՝ սրամտություններ է անում, գլուխկոնծիներ տալիս՝ մրակոլոլ ու ալրաթաթախ և, եթե հասցնում է ժամանակին ազատվել «խաղը ու խայտառակ» կերպարանքից՝ դեն նետել ցնցուտի թիկնոցը կամ այծի մորթին, խաղից դուրս է գալիս պատվով, նրա անձը դառնում է անձեռնմխելի, նույնիսկ մեծարելի: Դերասանն ստանում է իր խաղի գնահատականը⁹³:

⁹² Կույն տեղում, էջ 133:

⁹³ Դերասանին մեծարելու կամ անարգելու սովորությունը, ինչպես նկատում ենք, գալիս է ժողովրդական դրամայի դատական բնույթից և ունի հնադարյան ավանդներ: Հայտնի է, որ հին Հռոմում վատ խաղացող դերասանը ներկայացումից անմիջապես հետո ծեծի էր ենթարկվում: Հայտնի է նաև, որ Շեքսպիրի դարաշրջանի թատրոնում հանդիսականը կարող էր աղմկել, սուպել, ուտելիքի մնացորդներ նետել բեմ, նույնիսկ բարձրանալ բեմ, միջամտել խաղի ընթացքին, կոիվ սարքել: Բարքերի միջնադարյան

Թիե Փաշան չի կարողանում կամ չի հասցնում ազատվել ժպտումից, եթե նրա միջոցները չեն ազդում ամբոխի վրա, փաշայի «շքախումբը» իրարանցում է ստեղծում, պառակտում կոմոսին, և երբ իսկապես «շունը տիրոջը չի ճանաչում», Փաշան մի կերպ դուրս է պրծնում «կախարդված» շրջանագծից և անհետանում, իսկ «շքախումբը» փախչում է տարբեր ուղղություններով: Բոլորն ի վերջո հավաքվում են աչքից հեռու մի տեղ, ազատվում «դիվական», «խայտառակ» զգեստներից ու ասպազենից, լվացվում և «յուրյանց մաքուր հանդերձ հագնելով գան բազմեն ի շարս մարդկանց»⁹⁴:

Կատակերգությունն ավարտվում է, սկսվում է մեծաքանքի խնջույքը, որն արդեն խաղային ու տարերային չէ, այլ ծիսային ու կազմակերպված և շատ դժերով նման է պատալագի: Սա նույնպես շրջանակենտրոն ծես է, ըստ ժողովրդական ըմբռնման՝ արարողություն, որտեղ գլխավոր անձը սեղանապետ—«արարողապետն» է քրմական իրավունքներով ու քրմի վարքագծով: Նա գնն է հեղում, բոլորը պետք է գինի հեղեն: Տեղի է ունենում պարզ ծիսական տրամալուստեկյուն. մեծարողն ասում է «կենդանություն», մեծարվողը՝ «անուշ արքայություն», ապա փոխվում են դերերը՝ մեծարվողն է մեծարում, մեծարողն է մեծարվում: Այս զվարթ ու լուրջ ծեսը հայոց ավանդական խնջույքն է, ուր օրհնանք ու հաճոյախոսություն է շոռչվում, իհարկե «արարողապետի» թույլտվությամբ, «ում լեղվումը մի քիչ հունար կա, սուփրի ու գինու կամ արագի թասի վրա չա փորձում», և ամենքի խոսքի վերջը նույնն է. «Տեր Աստված՝ վերջներս բարի անես: Կենդանություն: Հավասարական սաղ ըլիք, ուրախ»⁹⁵: Ժողովրդական նվագածուների «դաստան» («դաս գուսանաց») կենացներ է ծաղկացնում, հացն ու գինին որպես էլյանքի հարատևության խորհրդանիշեր, զարգարում են

վայրենությունից բացի, այստեղ տեսնում ենք ժողովրդական հին ավանդներ՝ կառնավալային ազատության, ծիսական դատի, հրապարակային ամբոխային խաղերի ու խնջույք-խրախճանչների հետքերը, որոնց անպաժանելի մնալին միջնադարյան թատերական կենցաղից, և որոնց նշանները հասան նոր ժամանակներ:

⁹⁴ Վ. Բոլայան, Նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 84:

⁹⁵ Խ. Արվյան, Վերջ Հայաստանի, Երևան, 1955, էջ 52:

ուրախության բեմը՝ խրախճանքի սեղանը. շեն պահի աստված մեզ, մեր տունը, տոհմը, ազգը, ցեղը: Ամեն ինչ պտրտվում է ֆրատրիայի գաղափարի շուրջը:

Թերևս պետք է համաձայնել այն ենթադրությունը, որ դատական խաղերի գլխավոր դեմքը «բովանդակում է հեթանոսական դատող ու պատժող աստվածություն տարրեր»⁹⁶, որ խաղի հիմքում կան և մեռնող ու հառնող բնություն պաշտամունքի հետքերը, և նախնադարյան դուալիզմ, և ֆրատրիալ գիտակցություն⁹⁷: Մեզ հայտնի գրառումներում, իհարկե, դժվար է ցույց տալ հնագար տանող շոշափելի օղակներ. դա երևում է խաղի տիպաբանության մեջ և առանձին խորհրդանիշերում, որոնք հանդես են գալիս ոչ այնքան խորհրդապաշտական, որքան առարկայական դերով: Ամենաէականը խաղի հնագարյան և միջնագարյան բնույթն է՝ կատակաբանության, ծեսի ու թատերական պայմանականության ժողովրդական ըմբռնումներով, կենցաղի ու պաշտամունքի միասնություն: Մաղրի ատրիբուտները (գլխարկի տեղ պղնձե լագան, էտորած կճուճ կամ կողով, նժույզի տեղ ավանակ, ոսեու տեղ աղբ) միախառնվում են ծիսային խորհրդանիշերին՝ թոնրի անթրոց ու խաչերկաթ, ալյուր, գինի. այժի մորթի, եղջյուրներ, նվիրաբերվող գառ և այլն: Միախառնված են հանդես գալիս կատակայինն ու ծիսայինը, ծիծաղելին ու սարսափելին, կատակն ու պատիժը, իրականն ու պայմանականը, կենցաղայինն ու պաշտամունքայինը: Այստեղ չկա, այսպես կոչված, մաքուր ամբիվալենտ վիճակ, երկատվածություն, և դա ժողովրդականի առանձնահատկությունն է⁹⁸:

96 Յ. Петросян, նշվ. աշխ., էջ 118:

97 Հմմտ. Վ. Բդայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 42—48:

98 Ռուս գրականագետ Մ. Բախտինը միջնագարի ժողովրդական մշակույթը դիտում է որպես հակադրությունների վիճակ, կենցաղի ու ծեսի երկատվածություն (տես М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1963, с. 173): Այնլի տրամադրող է Ա. Գուրելի տեսակետը, որ «միջնագարի մշակույթի պատկերն ավելի բարդ է» և այնտեղ պետք է տեսնել ոչ այնքան հակադրություն, որքան հակադրամիասնության գիծ (Հմմտ. А. Гурелин, Проблемы средневековой народной культуры, М., 1981, с. 272—278):

Ըստ մեր ընտրած պատմատիպաբանական հայեցակետի, հայ ժողովրդական դրաման ենթադրում է հիմնականում երկու խաղային մոդել՝ անձի ու ամբոխի հարաբերություն, որը դրված է համայնքի (կամ ֆրատրիայի) համերաշխության գաղափարը, և երկու խմբերի կամ երկպար (դիխորեական) հարաբերություն, որ, անկասկած, ֆրատրիալ հակասությունների հիշողություն է⁹⁹: Կան, իհարկե, տիպաբանական բացառություններ, որոնք այնուամենայնիվ ընդհանուր եղբուն են վերոհիշյալ երկու մոդելների հետ¹⁰⁰:

Երկպար խաղի մի օրինակ մեզ արդեն հայտնի է Զաքարիա Քանաքեռցու վկայությամբ: Ուշ միջնագար հասած այս պայմանաձևը տեսնում ենք նաև XIX դարում: Այսպես, պարագլուխը, Շահ լինի, Խան, Թե Փաշա, դուրս է գալիս գյուղից իր օյինբաղ-մասխարանների խմբով և աղտոտ լաթը պարզած որպես գրոշ գնում է հարևան գյուղը՝ «շառ կտրելու»¹⁰¹: Ճանապարհին, պատահականորեն կամ պայմանավորված,

99 Հմմտ. Վ. Բդայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 44:

100 Շապին-Գարահասարի խաղերում (գրառում Գ. Հյուսիսյանի) կամի կատակերգություն՝ «Փորսող կանախալ», որտեղ Գատալորից բացի գործում են ևս հինգ անձ՝ Փորսող, Արապ, Զևյակեկ, Բժիշկ, Հարս: Այս խաղը ներկայացվել է թուրքերեն և հիշեցնում է մի կողմից փոքրասիական օրթա-օյունուն (հրապարակախաղ), մյուս կողմից իտալական կամեդիա դելլ'արտեն: Միայն դատական բնույթն է այս խաղը մերձեցնում հայ ժողովրդական դրամային, իսկ սյուժետային տրամաբանությամբ նա շուտի ոչ մի աղերս հնազույն շրջանակներին-արխեստիպային դրամայի հետ: Սա կարծես ուրիշ մոդել է, գուցե դարձյալ հին, հայ միջնագարից եկող: Թատերագետ Գառնիկ Ստեփանյանը վկայարկում է արևելյան էկզոտիկ թատրոնի ուսումնասիրող Իգնազ Կունտսի տեսակետը, որ XIX դարի թուրքիայում տարածված օրթա-օյունուն ծագումով հունական է և XVII դարից է մուտք գործել Արևելք (Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Երևան, 1962, էջ 61—64): Օրթա-օյունունի դերասանները եղել են հույներ և հայեր: Հնարավոր է, որ բանավոր դրամայի այս տեսակը կապ ունենա վաղ միջնագարում տարածված բյուզանդական միմերի թատրոնի հետ:

101 Ժողովրդի մեջ տարածված «դատ կտրել» արտահայտության հակառակ լեզուտն է «շառ կտրելը»: Որոշ գավառներում խաղերը կոչվել են այսպես: Շառ արաբական փոխառություն է, նշանակում է ամբոխ, խոսվություն, փոքրամբ, ամառանություն և կապ ունի շ է բ (ծաղրական երգ (բառի հետ (Չ. Անադյան, Հայրեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 496):

որանք հանդիպում են հարձան գյուղից եկող «շառ կտրող-ներին»: Երկու շառագուխները¹⁰² կանգնում են դեմ-դիմաց և միմյանց դիմում հայհոյանքներով: Ֆրատրիալ պայքարի հին հիշողությունն է սա: Դրա ամենավաղ վկայությունը հանդիպում ենք Սեբեոսի «Պատմության» Անանունին վերագրվող հատվածում, ուր Հայկի և Բելի կռիվն սկսվում է ճիշտ այսպես:

Տոեդի կալու Հայկն և ասէ ցնա. «Զի՞ պնդեալ գաս զհետ իմ. դարձիր անբղն ի տեղի քո, զի մի մեռանիցիս այսար ի ձեռաց իմոց. քանզի ոչ վրիպի նետ իմ իմիր»: Պատասխանի ետ Բէլ, և ասէ. «Վասն այնորիկ» զի մի անկցիս ի ձեռս մանկտոյ իմոյ և մեռանիցիս. այլ եկ ի ձեռս իմ, և կհաղ ի տան իմում խաղաղութեամբ, ունելով ի դործս զմանկունս ի տան իմոյ զորսականս»:

Պատասխանի ետ նմա Հայկն և ասէ. «Շուն ես դու և յերամակէ շանց՝ դու և ժողովորդ քո: Եւ վասն այնորիկ Թահեցից իսկ այսար ի քեզ զպարճս ամբ»¹⁰³:

Այս հատվածը, ինչպես նկատել է Հայնրիխ Գեյցերը, նախնական-բանահյուսական նկարագիր ունի¹⁰⁴ ի տարբերություն Խորենացու տարբերակի, ուր Հայկն ու Բելը խոսում են դեսպանորդների միջոցով և հռետորական, մշակված ոճով: Վ. Բոդյանը այս հատվածը համարում է ֆրատրիալ հակասության հիշողություն¹⁰⁵: Ըստ իս, տրամախոսությունն ունի խաղաչին-դրամատիկական նկարագիր և թվում է քաղված է «Հայկեան հանդէս» կոչված խաղ-մրցություններից¹⁰⁶: Հիշենք Գրիգոր Մագիստրոսի խոսքը. «Ո՛ւր Հայկեան հանդէս և հիացուցանելի գործառնութիւն»¹⁰⁷: Նման մի պատկեր գտա Հովհան Մամիկոնյանի «Տարոնո պատմությունում»: Պարսից զորավար Վախտանգի զինվորները նույն ոճով են խոսում Գայլ Վահանի հետ: «Այ շարաբարոյ Գայլ Վահան, մինչ գիտես, եթէ ծառայելոց ես Արեաց արքային, ընդէ՛ր այգպէս

անամբիս յանդգնեալ: Արդ՝ արի, եկ առ մեզ, և լեր հարկատու, ապա թէ ոչ մեռանիս որպէս զշուն»¹⁰⁸: Սա բոլոր գծերով ֆրատրիալ բախում է և ունի իր պայմանական դեմտեմիկանտը՝ «պարուք դէմ ընդ դէմ»: Դրա հիշողություններից մեկը պետք է համարել ժողովրդական «Յարխուշտա» պարը՝ դիխորեական շարժում. երկու խմբերը պարում են դեմ ընդ դեմ և ձեռքերով ուժգին զարկվում միմյանց: Դա արտաքին տեսքով նման է հին հունական ողբերգությունների խորային օպերիան¹⁰⁹: Ֆրատրիալ բախման մեջ արտայանները միմյանց ֆիզիկապես ընկճելուց առաջ, փորձում են խոսքերով ընկճել: Դա հատուկ էր նաև բմբշամարտի ու կոփամարտի հին եղանակներին միջնադարյան խաղահրապարակներում: Մեր հիշատակած վիպական հատվածները թերևս անուղղակի անդրադարձումներ են, գուցե ոչ անմիջապես խաղերից առնրված, բայց համոզված ենք՝ խաղերի տպավորությունները գրված: Համենայն դեպս, ֆրատրիալ բախումներն իրենց հետքն են թողել երգային-վիպական և խաղային բանահյուսության մեջ: Այնքան է, որ խաղային այս պայմանավոր հետադարձում փոխվել է: Բայց դա պարզ տեսնում ենք դատական խաղերում: Այդ է ասում «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» (հիշենք ցուցք բառը) կոչվող ժողովրդական ներկայացումը՝ տարածված շատ գավառներում՝ Հայոց ձորում, Ախալցխայում, Ղարադաղում և այլուր: Կողմերը ներկայացրել են պարսից և հայոց բանակները, իսկ հաղթող պարագուխը՝ Վարդան զորավարին: Պատմական հուշը ժողովուրդը վերարտադել է ֆրատրիալ-դատական խաղի պայմանավորում:

Խաղը հանգեցնում է շրջանակներուն գործողության: «Շառ կտրողներին» խոսքակռիվը դառնում է «փետրակռիվ». գործում են մահակ ու մտրակ: Հաղթողները գերի են վերցնում պարտված պարագուխին, նստեցնում ավանակին (իհարկե՛ թարս), կամ՝ որևէ պատգարակ-գահավորակի և աղմկալից ծաղրական երգով, զուռնա-դհոլով պատեցնում են գյուղի փողոցներում: Կրկնվում է հին ու ծանոթ պատկերը: Հիշենք

108 Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 182—190:

109 Վ. Բոդյան, Եղվ. աշխ., հ. 2, էջ 83—84: Հմմտ. Քսենոփոն, Անասիս, Թարգմ. Ս. Կրկյաշարյանի, Երևան, 1970, էջ 118, 267:

102 «Շառագուխները գլխով, արխնուշտ կամ գուխ խոսվութեամբ. շարողութի» (նույն տեղում):

103 «Պատմութիւն Սեբեոսի», աշխ. Գ. Արգարյանի, Երևան, 1979, էջ 49—50:

104 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Ա, էջ 50:

105 Վ. Բոդյան, Եղվ. աշխ., հ. 1, էջ 44:

106 Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 185—188:

107 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, էջ 59 (թ. 7թ):

Մարկոսի Կրաոսի նմանակ Գայոս Պակիանոսի ծանակումը Սեբեկիայում կամ Հուլիոս Կեսարի «կարմինա-տրիումֆալիան»։ Գյուղական կոմոսն ավարտվում է գետափին, առվի կամ որևէ ջրափոսի մոտ։ «Շառը» ջրոն են գցում, որտեղից նա դուրս է դալիս «մաքրված» և ստանում իր շարձարանքի ու ստորացման հատուցումը՝ ինչ-ինչ ընծաներ և իր ընկերների հետ մասնակցում է ֆրատրիայի խնջույքին։ Այս և «Աբեղաթողի հանդեսի» ավարտակետերը կարծես նման են բոս սյուժետային տրամաբանության և տարբեր՝ իրենց սիմվոլիկայով կամ բովանդակային հիմքով։ Թվում է, այստեղ կատակախաղի է վերածվում մկրտության խորհուրդը, ինչպես «Աբեղաթողի հանդեսում»՝ հարության խորհուրդը։ Այստեղ կա ծիսային-պաշտամունքային որոշակի հիմք, որի ակներև նշաններին բախվում ենք ամեն պահ։

Միսային հիմքը նախ և առաջ երևում է սյուժետային տրամաբանության մեջ։ Այստեղ գործում է հնադարից եկող և Ավետարանում հաստատված պարզ սկզբունքը՝ «որով դատաստանաւ դատէք՝ դատելոց էք և որով չափով չափէք՝ չափեսցի ձեզ»։ Գործում է կյանքի միջնադարյան-ժողովրդական ըմբռնումը. մարդը կամ «թագավոր-դատավոր» է (որոշ գավառներում այսպես են կոչվում խաղերը) կամ դամված է անարգանքի սյունին, կամ փառքի ու լույսի մեջ է, կամ ետին թշվառության, կամ աչքի լույս կամ ոտքի փոշի։ Այս ամբիվայնություն հայացքին միջնադարը տալիս է քրիստոնեական մեկնություն և ստեղծում երկնայինի ու երկրայինի հակասությունը։ Բայց ժողովրդական հայացքն այլ է. կեցության ծայրահեղ վիճակները ժողովուրդն իմաստավորում է միասնաբար՝ ոչ որպես հակասություն, այլ՝ մեկը մյուսի շարունակություն. այսօր թագավոր ես, վաղը կարող ես ետին մուրացկանը լինել։ Սոցիալական կյանքի այս դիալեկտիկական համերաշխվում է ցերեկվա ու գիշերվա պարբերականության, մեռնող ու կենդանացող բնության գաղափարի հետ։ Ժողովուրդը, ինչպես առասպելում, այնպես էլ խաղում, ծեսում, գուշակություններում, երազներում մարդկային-սոցիալականը տեսնում է բնության երևույթների ու առարկաների տեսքով, իսկ բնության երևույթները, իրերը, կենդանիներն

ու բույսերը մարդկայնացնում է՝ մարդուն թարգմանում է բնության միջոցով և բնությունը մարդու։

Խորհրդանշական իմաստներ ենք վերագրում խաղի արտաքին, առարկայական աստիճատներին, բայց խորհրդանշական է նախ և առաջ ինքը՝ խենթակերպ, էշին թարս նրստած «գատավորը», որին բոլորը նվիրաբերում են ինչ-որ բան, ոչ ոք չի հրաժարվում այս նվիրաբերությունից. էջմիածնի վանականներն անգամ այստեղ ենթարկվում են աշտաբակցի սօլինբաղ Ղուկոյին։ Ուրեմն, խաղի նախահիմքն իսկապես ծիսական-պաշտամունքային է։ Ժամանակը քայքայել, ջնջել է շատ նշաններ, բնապաշտական մոտիվները հանգեցրել սոցիալ-կենցաղային փաստերի, տվել նրանց տեղային, պատմականորեն կոնկրետ նկարագիր, որ օրինաչափական է, գոհն ու նվիրաբերումը դարձրել ընծա ու կաշառք։ Հարցուրամյակների նստվածք է այս ամենը, տիրմ ու ավագ, որի տակ խեղդված է հնագույն խորհրդապաշտական շերտը։ Դատի միջնադարյան-ժողովրդական գաղափարն իսկ, որ ունի հնադարյան տրամաբանություն (օրինակները մեզ արհեստ հայտնի են), դժվար է ընկալվում, մանավանդ, երբ արար «շաթիբների» ու պարսիկ «սարբազների» կողքին, որ տեղից որտեղ հայտնվում է «որսի նաչալնիկը» (Գ. Տեր-Աղեքսանդրյանի գրառում)¹¹⁰, բոլորովին նոր դեմք։ Բայց միևնույն է՝ հայ ժողովրդական դրաման իր տիպաբանություն մնում է հին՝ չի վերածվում XIX դարի կատակերգության, չի ընդունում նոր դրամայի տարրեր, ոչ մի չափով չի ենթարկվում հայոց քաղաքային կենցաղում արմատավորվող գրական թատրոնի արհեստականը։ Թիֆլիսում XIX դարի 40—50-ական թվականներից կյանք էր մտնում եվրոպական տիպի նոր թատրոնը և այդ նույն ժամանակ, Բարեկենդանի տոնին, փողոցներում խաղացվում էր «Ղեկնորան», որ «Խանի» հայ-վրացական մի տարբերակն է¹¹¹։ Թատերական այս

110 Վ. Բոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 94։

111 Հմմտ. Դ. Դժանելուձե, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, с. 70—73։ Մինչև վերջին տարիներս բառական խաղերը տարածված են եղել վրացաբնակ հույների միջավայրում, մասնավորապես Վարձիայի շրջանում։ Ըստ իմ լսած բանավոր տեղեկությունների, հունական, նաև օսիթական պատմական խաղերում («Կոմոսի» կենտրոնական դեմքերից մեկը եղել

համակարգերը միմյանց կողքի են, բայց պատմատիպաբանական առումով հեռու են մեկը մյուսից և ծառայում են նույն աշխարհում ապրող սոցիալական տարբեր խավերի: Թիֆլիսի քաղաքային թատրոն մտնող նոր բուրժուան, քաղքենին, մտավորականն ու ուսանողը, ազգային թատրոնի գաղափարով մտահոգված հայ համալսարանականը այս ամբոխային ծաղրական երթը դիտում են կողքից, իսկ դարավերջի նկարիչ Վանո Խոջաբեգյանը վերարտադրում է այդ որպես էթնոգրաֆիական ունիկոմ (նկ. 11): Դատական խաղերին բնականորեն նույն հայացքով են մոտենում հայ գրողներն ու բանահավաքները, ընձեռնելով ուսումնասիրողներին ինքնատիպ ազգագրական-բանահյուսական նյութ:

Արդ, ի՞նչ ներքին կապեր կան մեր քննության առարկայի և գրական դրամայի միջև:

ՎԱՆՆ ՓԱՇԱՆ ԵՎ ՔԱՋ ՆԱԶԱՐԸ

Երեմիա եպիսկոպոսի (Տեկանց) գրառած Վասպուրականի «Փաշա» խաղում արտաքին, երկրորդական թվացող մանրամասներ կան, որոնք «թագավոր-դատավորին» կարծես մտերմացնում են հայ ժողովրդական հեքիաթի բախտախընդիր ու բախտավոր «ասպետի» հետ: Այդ կապը շատ պարզ է երևում Հովհաննես Թումանյանի հեքիաթում, Դերենիկ Դեմիրճյանի հայտնի կատակերգությունում, մասամբ նաև Ավետիք Իսահակյանի «Աղա Նազարում»: Ընդհանուր զուգահեռը և որոշ կետերի համընկնումները կարելի է բացատրել ժողովրդական խաղերի անմիջական կամ միջնորդված ազդեցությամբ՝ մի բան, որի համար արտաքին կովաններ չունենք, ելնում ենք ընդամենը տիպաբանական հատկանիշներից: Փորձենք գտնել այդ, թեկուզ փոքրաթիվ հատկանիշները բանահյուսական հիմքում՝ Սրվանձտյանի գրառած «Դրժիկոն» ժողովրդական գրույցում: Ի դեպ, սա հեքիաթ չէ, ըստ

և այժմակերպ խեղկատակը): Նույնն է վկայում Վ. Խոջաբեգյանի Նկար. որը, թվում է, դատական խաղի հավաքական մի պատկեր է՝ հայկականի, հունականի, դուցե և օսեթականի տարրերով:

ժանրային առանձնահատկությունների, այլ իսկապես զրույց, միջնադարյան притча: Հայտնի է նաև, որ բախտավոր «ասպետի» զրույցը, որպես սյուժետային պայմանաձև, միջազգային է: Թումանյանը նշել է «Քաջ Նազարի» մտահղացմանը հիմք ծառայած մի շարք աղբյուրներ՝ արևմտյան և արևելյան, դրանց թվում՝ «Դրժիկոն»¹¹²:

Դրժիկո կամ Դրժիկոն անունը (Սրվանձտյանի գրառման մեջ տրված է այս երկու ձևով) տարօրինակ է թվում: Հայ բանահյուսության և գրականության մեջ այս անվան երկրորդ մի վկայություն ինձ հայտնի չէ: Զրույցի բովանդակությունից ելնելով, այս անունը կարող ենք բացատրել դժկեպուրին (տձևութիւն, տգեղութիւն) և դժմիտ («դժնեայ մտօք, դառնացեալ, խայտառակ, ծաղածանակ»)՝¹¹³ բառերի օգնությամբ: Հեղինակիս սուբյեկտիվ միտումին համերաշխ են տձևութիւն, խայտառակ, ծաղածանակ զուգահեռները: Ընդունենք, ուրեմն, զրույցի հերոսի անունը, թեկուզ և պայմանաբար, որպես տիպաբանական մեկ միավոր:

Վանա Փաշան իսկական Դրժիկո է և «դժնեայ մտօք», և տձև ու խայտառակ տեսքով: «Շքախմբի» դիվակերպ ու սատանայակերպ մարդիկ «յուրյանց էշավորյալ փաշայն խաղի վարի ծայրեն սկսեցին հառաջ քշել: Սև թորվան փորատիկ անթրոցի ծայրն անցուցած իբրև դրոշակ, տղայի մեկ[ը] փաշայի առաջ քալեր...»¹¹⁴: Փաշայի «պատկերագրությունը» լրացնում է կեղտոտ լաթը որպես դրոշակ կապած թոնրի անթրոցի ծայրին: Դրժիկոյի ձեռքին նույն իրն է՝ թոնրի անթրոցը, որպես ցասման զավազան կամ խոսքի իրավունքի սիմվոլ¹¹⁵. «օր մի ելավ, իր կովն առավ ու անթրոցը ձեռք բռնեց, տնեն ինկավ դուրս. «Առնեմ գլուխս կորավիմ,— կը-

112 Չ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 430 (ժանոթագր.):

113 Նոր բառգիրք հայկադեան լեզուի, հ. 1, էջ 614:

114 Վ. Բոթայան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 82:

115 Գավազանը, որպես խոսքի իրավունքի և իշխանության խորհրդանիշ, շատ հին է. հունական ու պոստոնները համընթացաբար պոստոնները պատմել են սարդենի (դափնե) մահակը ձեռքներին: Այսօրվա Անդրկովում թագուհին պառլամենտի նիստին մասնակցում է երբեմն միայն իր գայիսոնն ուղարկելով:

սեր,— այս անդամ կնկան ձեռքեն»¹¹⁶: Ծիսային ու կենցաղային նշանները խառնված են երևում: Դրժիկոյի փախուստը նման է «ղաշաղ ընկնելու», բայց ի՛նչ ձևով. եղջյուրավոր մի անասունի հետ և «շառ կտրողի» կրակախառնիչ— «գայիսոնով»: Յոթ ճանճի, որպես յոթ կենդանի շնչի, ոչնչացումը հիշեցնում է դիտարկված խաղերի կատակային հիպերբոլաները (մի լիտր օդի-մի գետ ջուր, տաս գաթա-տաս ջաղացի քար, հինգ հավ-հինգ երամ թռչուն, մի թաս օդի-«թվանքի գյուլը» և այլն)¹¹⁷: Դրժիկոյին «գիր է անում» և դյուցազն կնքում հոգևոր մի անձ՝ ոմն դերվիշ, և թուղթը, որ պետք է շփոթված մատնի ամբոխին, նա կապում է «կովի ճակատին՝ կոտոչներուն մեջ»¹¹⁸: «Թագավոր-դատավորի» պատկերագրությունը յրառնում է կատարյալ. եղջյուրները սաղավարտի վրա շեն, ինչպես Խան-Փաշայինը, բայց «ման-դատը», ուր գրանցված է նրա «սխրանքը», կովի ճակատին է:

Այս ամենը համարենք Դրժիկոյին ու Խան-Փաշային եղբայրացնող երկրբող տիպաբանական միավորը:

Անսովոր ու արտաոտց կերպարանքով՝ դժնատեսիլ ու ծաղկատակ «ասպետը» հեռանում է իր շենից, անցնում օտար ֆրատրիայի սահմանները: Սա երբորդ տիպաբանական միավորն է:

Չորրորդ միավոր. արտասովոր անծանոթին պատվով ու հանդիսավորությամբ տանում են «ղղյակ», որը Դրժիկոյի զրույցում «բոշկ ու սաբայ» է, «Խան-Փաշա» խաղում՝ տանուտերի տուն: Այս իրադրությունը և՛ խաղային է, և՛ կյանքից է գալիս: Օտարի առջև շփոթվելը, շափից ավելի մեծ պատիվներ տալը և միջավայրի գլխին նստեցնելը թերևս ավելի հատուկ է արևելյան կենցաղին: Համաշխարհային դրամատիկական գրականության մեջ այս իրադրության դասական օրինակը տալիս է Գոգոլի «Ռեկզորը». միջավայրն ստեղծում է դատավորին, հաճոյանում, կաշառում, զարմա-

նում ու խայտառակվում: Առասպելը անծանոթ օտարականի շուրջ հյուսվում է արագ ու ծաղկում խնջույքի սեղանի մոտ. խնջույք— «պատարագի» ներբողները դրսից եկածին հասցընում են աստծո գահի մոտ (կենաց ծաղկեցնելը այս է որ կա), և մեծարվողն ազատվելուն է ստանում ներկայանալու այսպես կամ այնպես:

Խնջույքի տեսարանը և՛ Դրժիկոյի զրույցում, և՛ «Քաջ Նազարի»՝ Թումանյանի ու Իսահակյանի վերսիաներում, և՛ Դեմիքնյանի կատակերգությունում (Ձ-րդ արար): Խնջույքը դրված է Թումանյանի հեքիաթի հիմքում, և հեքիաթն էլ ըստ էության շրջանակներում խաղ-մեծարանք է՝ բացարձակորեն դիֆիրամբային-ներբողական երգերով: Կարելի է ասել, որ խնջույքը մեր խաղի հիմնական տիպաբանական հատկանիշն է: Տեսնենք, ուրեմն, ինչպես է դրսևորվում բախտի «ասպետը» հեքիաթի ու խաղի խնջույքներում:

Դրժիկո

Փաշա

Գողակ կը դադրի Դրժիկոն.
«Թող ձեր ասածի պես լինի»,
կրահ: Կը տանին տունը, վերին
զլուխ կը նստեցնեն, ամեն բա-
րութենեն կը դնեն իր առջև ու
իրենք ձեռները խաղ կապած ծա-
ռայություն կընեն: Դրժիկոն խոր
մտածմունքի մեջ է, թե այս փոր-
ձանքեն ինչպես ելնե և թե՛ կը
վախնա դիմքն շսպանեն: Ասոնք
ալ կը կարծեն թե՛ ինչ խորունկ
խելացի ու մեծ հոգի մարդ է, որ
իրենց երեսը ջնայիր, շի խոսի-
ր կը հազան, կը հազմզան հիշեց-
նելու համար նշան, և Դրժիկոն
հրաման կուտա որ նստին: Հան-
գրատանալեն հետո կը հարցանեն:

Փաշայն յուր սարոքն ելա-
ներ ի մեր սենյակ: Մարդիկ զփա-
շայն և զյուր սպասավորը հրավի-
րելով վերի գլուխ բազմեցուցա-
նելին և նորա դալուստն շնորհա-
վորելով, որպիսություն հարցանե-
լով, խնդրեն պատմել, թե որ աշ-
խարհն գա, ի՞նչ-ինչ քաջություն
արած է, երկրին ինչ բարիք պի-
տի առնե: Նա ևս ասեր.

— Բարեկտենն, Նինվենն,
Եգիպտոսենն, մեծի Պուսեն և աշ-
խարհի բոլոր քաղաքներեն ու գե-
ղերեն անցանելով հասած է Վա-
նա քաղաք, որո մարդիկ քան զա-
մենայն մարդիկ քաղաքացն այ-
նոցիկ, զորս տեսլալ էր Փաշայն,

119 Հայտնի է, որ «Ռեկզորի» գաղափարը, իր սյուժետային արամաբանությամբ պատկանում է Պուշկինին. նա Գոգոլին պատմել է իր շուրջը տեղի ունեցած, գուցե և իր հորինած կամ «մշակած» մի միջադեպ: Թվում է, թե բանաստեղծի՝ արևելքի իմացությունը և արևելյան երևակայությունն է օտեղծել այս իրադրությունը:

116 Գ. Մովսեսայանց, Երկեր, հ. 1, էջ 474:

117 Վ. Քոչյան, Կնի. աշխ., հ. 1, էջ 97:

118 Գ. Մովսեսայանց, Կնի. աշխ., էջ 474:

«Աղա, քո ձին, քո զենք, քո ծառաներ ու՛ր ես թողեր, հրամանք արա, երթանք բերինք»: Գրեթիկոն կրես. «Զենք ու ձի վախկոտ մարդկանց ապավին է. ես գործածած չեմ երբեք, պետք չէ եղած. եթե մեծ կոթվի բռնվիմ, այն ասեն ձի և զենք կը գործածեմ. իսկ ծառայի երբեք պետք չունիմ, աշխարհ իմ ծառաներն են <...> ես Գրեթիկոնն եմ, մեկ ափով յոթն հոգի կ'սպանենեմ 120:

շատ բարի և բաղաբավար տեսաներ: շատ յուր դյուցազնական շունեցած քաջությունը պատմելով և զինքն Աղեքսանդրի, Շահ-Քահ-ճազի և Շահ-Իսմայելի շափ հաղ-լող աւեր և յուր մարդիկ ամեն պատմութեանց վերջ աւելին և վկային, թե բոլորն ճիշտ և ռոտուց են, զի մեք նորա զորապետը վկայեմք, որ այս այսպես է 121:

Իրադրութիւնը բացարձակորեն նույնն է. հայտնվել է տարօրինակ մի անծանոթ՝ կրակխառնիչը ձևերին, մի դեպքում անզեն և կովի հետ, մյուս դեպքում ժանգոտած ու հին ասպաղենով և «էշավորչալ»: Երկու դեպքում էլ գործում է ոչ թե մարդու իրական արժեքը, այլ արժեքի սիմվոլը՝ թողթ կամ դրոշ՝ անթրոպին կապած կեղտոտ լաթ: Անծանոթը վայելում է օտար ֆրատրիայի հյուրասիրութիւնը, ձևանում խոր ու խոհուն անձ կամ հանդուգն արկածախնդիր, դարդարված իր շունեցած անցյալով և իր գլխի շուրջը ճառագող լուսապսակի տակ բազմած հուշեր է պատմում: Ահա այն բնավորութիւնը (էթոս), որ խաղային-դիպլոմատիկ իրադրութեան ծնունդ է, անկախ նրանից գրույցից է անցել խաղին, թե խաղից գրույցին: Այս իրադրութեան մեջ նշմարվում է նաև Դոն Կիխոտը, թեպետ «տխուր պատկերի ասպետի» նկարագիրն այլ է՝ նրան իրադրութիւնը չի ստեղծում, ինքն է իր երևակայած իրականութեամբ մտնում տարապայման իրադրութիւնների մեջ: Բայց նա էլ բախտի «ասպետի» նման փախչում է տանից, հայտնվում անծանոթ միջավայրերում, իհարկե ոչ խնջույքներում, այլ պանդոկների համեստ սեղանների մոտ իր նախապապի հնացած ու ժանգոտ զրահներով ու «Մամբրինի սաղավարտը»՝ դալլաքից խլած պղնձե լազանը գլխին: Վասպուրականի «Փաշան» (նկ. 13) կարծես հիշեցնում է, որ խաղային արմատներ կան այս երկու արտա-

քուստ նման ու բախտով տարամետ ասպետների շուրջ ստեղծվող իրադրութիւններում:

Խնջույքի սեղանի մոտ Վանա Փաշան լուռ է, ինչպես Գրեթիկոն, բայց ոչ նրա նման մոլորված ու մտահոգ, այլ ցուցադրական մուսյլաղեմ: Տպավորութիւնը և արդյունքը, սակայն, նույնն են: Արժանապատվութեան ասիական ըմբռնումով մեծ ու խելոք մարդը պետք է իրեն ծանր պահի,



Նկ. 13 «Վանա փաշա» խաղը ըստ Հ. Քաջակյանի:

չպետք է ժպտա ու խոսի: Այս խորիմաստ լուրթիւնն էլ ահա մտածել է տալիս, թե ով գիտե, ինչեր կան դրոշի տակ նրատած անծանոթի գլխում: Ժողովրդական գրույցի հերոսը սկզբից ևեթ լուրթամբ է գործում: Փաշայի վարձագրի թնավելի կատակերգական է: Նա պատմում է իր կյանքը, վա-

120 Գ. Սրվանձտյանց, նշվ. աշխ., էջ 474—475:

121 Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 82:

յելում գինին ու կերակուրը, կշտանում և մոռցվում: «Նոքա պահ մի յուրյանց իշխանություն մոռացած,—պատմում է Երեմիա եպիսկոպոսը,— իբրև ընկեր, ռտեին, խմեին, երգեին և ուրախություն առնելով զվաճաբանեին, մինչև փոքերնին կշտանար»¹²²: Փաշան ձևանում է դժգոհ ու վիրավորված: Միջավայրից վեր ձևանալու գիտակցությունը նրան հիշեցնում է, որ պետք է ծանր նստել ու չհասկանալ սեղանակիցների լեզուն: Սա էլ մի նշան է, թե «առաքյալն» ու «գատավորը» տեղացի չէ, նրան չի վայելում տեղացի լինել արդարությունը և բիշ աշխարհից պետք է լինի, որ հեղինակություն ու հավատ ներշնչի: Վերջապես Փաշան պատիվ է անում սեղանակիցներին և հոգոցներ հանում, անորոշ ձայներ արձակում, մրթմրթում: «Ժողովականները,— կարգում ենք թումանյանի հեքիաթում,— իրար աչքով են անում, հասկանում են, թե էդ հառաչանքն ու ձեռի թափ տալը ինչքա՞ն բան կնշանակեր...»¹²³:

Դեմիքնյանի կատակերգությունում, որի կապը ժողովրդական խաղի հետ, թվում է, ակնհայտ է, իրադրությունը տրված է այնպիսի տեսք, որ միայն թատերական կոնտեքստում կարող է իմաստավորվել: Նազարը, ըստ հեղինակի ուսմարկի, մտնում է անվստահ և նստում գլուղական ավագանու շարքում: Նա հազում է: Տիրում է լուսթյուն: Նազարը նորից է հազում: Խնջույքի արարողակետն էլ է հազում... Լուսթյուն:

Նազար.— Հը՛մ....

Քոլոր.— (Նայում են նրան):

Ա. հյուր.— Ի՞նչ ասավ:

Բ հյուր.— Ասավ՝ «Հը՛մ»:

Գ. հյուր.— Ի՞նչ ասավ:

Դ. հյուր.— Ասավ՝ «Հը՛մ». (Չերթով նայն հարցն ու պատասխանը միեջև մի ձերուհուն):

Մի ձերուհի.— Որ ասավ՝ «Հը՛մ», ասել է Քյոռոզին է¹²⁴:

Վանա Փաշայի լուսթյան պատճառը պարզից պարզ է. ճաշը կերել է, պետք է ստանա վարձը: Այդ պահանջին տրը-

վում է խորագույն իմաստ, ինչպես Նազարի հառաչանքին ու լուսթյանը: «Հետո փաշայն նորեն յուր իշխանական գիրք բռնելով, բերան սրբելով, բեղերն ոլորելով, շան պես կոմուս-լով, խոզի պես մոմոսլով հարցաներ յուր մարդկանց, թե այս գեշ մարդիկ բնավ չեն հարցաներ, թե փաշայն է՞ր աղագավ այս քաղաք և այս թաղն եկած է, որովհետև այսև արժանի չէր համարեր բերան առ բերան մարդկանց՝ հետ խոսել, այլ թարգմանավ: Նորա մարդկանց մին թարգման ձևանալով ասեր, թե փաշայն վերջի աստիճան զայրացած է, զի քանի օր և ամիս կամ տարի է, որ այս թաղն եկած է, բնավ նորա գալստյան պատճառ չեն հարցաներ: Մարդիկ բոլոր ի միասին հազար և բյուր անգամ ներողություն խնդրելով ասեին, թե մեք մեծապես սխալած եմք այդ մասին, ուստի թողություն խընդ-րեմք, յուր գալու պատճառն թող ինքն բացատրե մեզ և ինչ հրաման ունի, մեր գլխու վերա կատարեմք»¹²⁴: Փաշայն հարկ հրաման ունի, մեր գլխու վերա կատարեմք»¹²⁵: Փաշայն հարկ ու տուգանք է պահանջում, ապա շղթայում է մի քանիսին, ծունկի իջեցնում, գլխներին մտրակ ու գավազան խաղացնում, ներում: Այնուհետև տեղի է ունենում այն, ինչ պետք է լինի. «որս փաշայի գլխո կողովին կրակ կուտայինք,— պատմում է խաղի մասնակիցը,— որս նորա մորուք փետեինք, որս գլխու վերա ջուր լեցունեինք, որս աչքերու մեջ փոշի փչեինք և այնպես ձգձգելով աստ անդ քաշքշեինք, որ բնավ փաշայի կերպարանք չէր մնար վրան»¹²⁶:

«Թագավոր-գատավորի» պատկերը, թվում է, բոլոր դեպքերում խաղային հիմք պետք է ունենա: Որոշակիորեն այդ տեսքով է ներկայանում Իսահակյանի «Աղա Նազարը» հեքիաթի հերոսը. «էջը քշեց, ընկավ մեծ ճամփան ու գնաց դրոշակը ձեռքին, թուրը մեջքին, շիբուխը բերնին, գլուխը՝ բարձր, փափախը՝ ծոծրակին, հպարտ, աղավալել...»¹²⁶: Անցորդները ահ ու սարսափի են մատնվում, տեսնելով այս արտասովոր, էշավորյալ վեհապետին և աղաչում են խղճալ, խնայել: «Գնացեք ձեր ապրուստի ետևից,— հրամայում էր

124 Գ. Դեմիքնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1957, էջ 160—

161:

125 Նույն տեղում, էջ 84:

126 Ավ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Երևան, 1975, էջ 272:

122 Նույն տեղում:

123 Հ. Թումանյան, Երկեր, հ. 3, Երևան, 1969, էջ 220:

ակամա հեծյալը: Գործում է խաղաչին դիպվածը՝ կատակերգական «տյուխեն»: Եվ մարդկային կեցութեան միջնադարյան-ժողովրդական ըմբռնումը դառնում է ավելի դորեղ. այսօր ոչնչություն, վաղը՝ թագավոր ու աստված, մյուս օրը՝ դարձյալ ոչնչություն:

Սա ոչ թե գրույցի կամ հեքիաթի, այլ խաղի տրամաբանությունն է և արդյունք է ոչ թե սոսկ դիպվածի, խաղաչին պատահականություն: Այդ պատահականությունը, ինչպես ցույց են տալիս մեզ ծանոթ խաղերի տարբերակները, ծրագրված է որպես ծիսային վախճան և ունի իր աշխարհայացքային հիմքերը:

Կյանքի նորոգման գաղափարն իր գոյաբանական և սոցիալ-բարոյական արմատներով կերպավորվում է դատող ու պատժող աստվածություն պատկերով և մյուս կողմից հանգում է երկրային տիրակալների ժամանակավոր լինելու գաղափարին: Տոհմի ավագին ու քրմապետին դատելու նախնադարյան ծեսը արևելյան միջավայրում ստացել է տարբեր փոխակերպումներ, որոնցից մեզ համար ամենաբնութագրականը ժամանակավոր միապետի գաղափարն է և նրա հայտնությունը օտար աշխարհից: Զեյմա Ֆրեդերը նկարագրում է մի շարք նման ծեսեր, և դրանցից ամենահետաքրքիրը, որ բոլոր գծերով մեր խաղերն է հիշեցնում, եղիպտականն է: «Վերին Եգիպտոսում, — գրում է Ֆրեդերը, — սեպտեմբերի 10-ին, այն է՝ դպրական օրացույցի արեղակնային տարվա առաջին օրը, երբ Նեղոսի ջրի մակարդակը հասել է բարձրագույն կետին, կառավարությունը երեք օրով լուծարքի է ենթարկվել, և ամեն քաղաք ընտրել է իր սեփական կառավարչին: Այս ժամանակավոր տիրակալը (որն է ֆելլահ—2. 2.) կրել է ծաղրածուական սրածայր գլխարկ, երկար, վուշե մորուք և արտաոտց ու ծիծաղելի թիկնոց: Գաչիսոնը ձեռքին և գրագիրների ու դահիճների տեսքով ծրագրված մարդկանց ուղեկցությամբ նա ուղևորվել է դեպի քաղաքի կառավարչի տունը: Օրինական կառավարիչը թույլ է տվել այս հավակնորդին ստորացնել իրեն, իսկ հավակնորդը նստել է գահավորակին և դատ սկսել, որին պետք է ենթարկվելին և՛ կառավարիչը, և՛ նրա աստիճանավորները:

Երեքօրյա թագավորությունից հետո ժամանակավոր միապետը դատապարտվել է մահապատժի՝ հրկիզման: Հրկիզվել է սակայն այն փայտե վանդակը, որտեղ կալանավորված էր թագավոր ֆելլահը և որտեղից նա անվնաս դուրս է պերժնում»¹³⁰:

Ինչպես նկատում ենք, այս ծեսում կրկնվում է մեզ արդեն ծանոթ դատական խաղի մոդելը: Ավելին՝ խաղի սիմվոլիկան և իմաստաբանությունը բացարձակորեն նույնն են:

Այսպիսով, վանա Փաշան ու Փաշ Նազարը, որպես արխետիպեր, նույնը չեն, ինչպես նույնը չեն ժամանակավոր խեղճերը, որ բախտի ասպետը: Բայց նրանց խաղաչին թեմաները, նաև վարքագծերը եզերվում են. թատերական մանրանքատում նրանք զբոսորդում են նման գծերով, ինչպես Զախալա թագավորը և Անդերսենի մերկ արքան, Խլեսպես Զախալա թագավորը և Անդերսենի միապետի ու բախտակնով և Կրեչինսկին: Ժամանակավոր միապետի ու բախտի ասպետի շուրջ ստեղծված իրադրություններում գործում են երկու ունիվերսալ թատերական մոդել՝ հանդիսավոր երթը և խնջույքի սեղանը: Դրանք շրջանակենտրոն խաղի երկու հիմնական պայմանաձևերն են: Թումանյանի հեքիաթում թեմատիկ և խաղաչին պայմանաձևերը համատեղված են, բայց արխետիպը հանդես է գալիս «մարտը» տեսքով. բախտի ասպետին մեծարում են, բայց վերջինս չի համարձակվում դատավորի դեր ստանձնել: Իսահակյանի հեքիաթում բախտի ասպետն աշխարհ է մտնում ոչ միայն գրողակով ու թրով, այլև գրչով. նա գնում է «շառ կտրելու»: Թումանյանը շրջանակենտրոն խաղի որոշակի տարրեր է մտցնում իր պատումի մեջ: Դրանով նա հիմք է տալիս Դեմիրճյանին՝ ստեղծելու կատակերգություն ոչ այնքան հեքիաթի, որքան ամբողջ կատակերգությունում իրադրության իմաստը և դառնում է «թագավոր-դատավոր»: Դեմիրճյանը գրել է ժողովրդական խաղ, ոչ թե դասական կատակերգություն: Դասականն այս դեպքում մեզ համար մակդիր է, գրամատուրգիան փաստն զնայում մեզ համար մակդիր է, գրամատուրգիան փաստն արժեքավորող բառ, ոչ թե տեսակի բնութագրում: Դեմիրճյանը դատական խաղի կոնտեքստում է իմաստավորել բախ-

130 Дж. Фрезер, *Уд. աղ.», էջ 321*

տի ասպետին, դրել է նրան դատող ու դատվող Փաշայի վիճակում: Երկու արխետիպերի մերձեցումը տվել է մի կերպար, որը տարբեր է Քումանյանի Քաջ Նազարից և նման է Իսահակյանի Աղա Նազարին:

Ժողովրդական խաղի պոետիկան շատ բան է որոշել այստեղ: Ուստի, Դեմիրճյանի կատակերգության լեզվաոճական ու դրամատուրգիական պատկերը թվում է ճուշինսկ անմշակ: Բայց դա այլ կարգի մշակում է. այստեղ անտեսանելի շերտեր կան, որ կարող են ի հայտ գալ միայն խաղային տարերքում: Դեմիրճյանի գործը նախատեսում է բեմադրության ժողովրդական-հրապարակային ոճ, երկդիմի, շփոթեցնող, այլաբանական վիճակների շարք և ենթադրում է կարծես ոչ թե հայելակամար (պորտալային) բեմ (թեպետ դրա հիշեցումը կա պիեսի սկզբում ու վերջում), այլ գյուղական հրապարակ, ժողովրդական կառնավալային մթնոլորտ: Այստեղ նույնիսկ պալատը պալատ չէ, այլ գուցե թոնրատուն կամ ախոռ, պալատականները նման են Փաշայի ցնցոտիադարդ շքախմբին. նրանց անունները (Ղոռբուղա, Դանգիտ, Խողենի, Արջաթոթոշ, Ղառաղուռա, Ղորոնթի, Ղուղղուն) պատահականորեն չեն բնորոշում: Սրանք պարզապես «շատ կտրողներ» են, էշին թարս նստած, աշխարհի բանը թարս պտտողներ: Ի վերջո, ինչպես դատական խաղերում, այդ պտույտը կասեցնում է առողջ բանականությունը՝ Փաշայի մտքում այրողը, որ ժամանակավոր միապետի գեղջկուհի կինն է. «Դե հիմի կաց, քեզ խալխի առաջ դրնգրատեմ, որ աշխարհք տեսնի քեզ»¹³¹: Խաղն ավարտվում է ծեծով: Հեղինակն իր նախաբանում էլ ունի դրա ակնարկը. «Եվ եթե այս երեկո ծեծի շհանդիպի (հեղինակը—Ն. Ն.), այլ իր հերոսի պես ինքն էլ անսպասելի բախտով ձեր ծափերի ձայնը լսե, համեստորեն բեմ պիտի դուրս գա վերջին արարի մեջ՝ իր շնորհակալությունը հայտնելու ձեզ»¹³²: Վերջապես, խաղի տեսլարանային վճիռը և ոճական պատկերը պարզ են դառնում վարագույրը փակողի խոսքերով. Բախտ չէ, Ուս-

տիան, հիմար իմաստուն, այլ խրտվիլակներ և խաբեություն»¹³³: Դեմիրճյանը բախտի ասպետի զրույցը դիտել է ժողովրդական խաղի տեսապակով և ստեղծել երկդիմի այլաբանություն, իր հերոսի խոսքերով ասած՝ «երազ ու կես»: Ինչպե՞ս բանալ այս միկրոաշխարհի դուռը:

Բանալին վանա Փաշայի գրպանում է:

ՎԻՊԱԿԱՆ ԱՆԴՐԱՆԱԲՁՈՒՄՆԵՐ

Ժողովրդական դրամատիկական մտածելակերպը դրսևորվում է ոչ միայն ինքնակա արժեքով՝ որպես ծիսական-խաղային ամբողջություն, այլև միջնորդված ձևերով և տարբեր կենտեքստներում: Ժողովրդական զրույցները, վիպական ասքերը, հեքիաթները երբեմն բերում են դրամայի տղիդ կամ անուղղակի անդրադարձումներ կամ կրում են դրամատիկական պոետիկալ՝ կենդանի իրագրության վերածվելու հնարավորություն: Այստեղ գործում է թերևս պարզ մի օրենք. եթե կա ժողովրդական դրամա, ապա այդ դրաման գտնում է իր ճանապարհը, դրսևորվում ոչ միայն խաղային պայմանաձևերով, այլև զուտ խոսքային արտահայտությամբ: Դրամայի ոլորտն ավելի լայն է մեր պատկերացրածից, նրա նշանները բազմազան են, և թատրոն երեւոյթի առօրյա պատկերացումը բավարար չէ ժողովրդական դրամայի դրսևորումները զննելու համար: Խնդիրն, իհարկե, կարող է շատ տարածվել, բայց մեր բնորոշ պատմատիպաբանական սխեման թերևս բավական է դրամայի մեկ-երկու վիպական անդրադարձումներ շոշափելու համար: Կանգ առնենք ամենաբնութագրական կետերի վրա:

«Փաշա» խաղի Մոկաց տարբերակում, որ գրեթե չի զանազանվում մեզ հայտնի գրառումներից, ենթադրվում է երկու հնարավոր վերջաբան՝ բարեհաջող և անբարեհաջող: Փաշան ավարտում է դատը, ստանում իր պարգևները և նքստում խնջույքի: Պարում են, երգում, ձխախաղեր սարքում, ապա Փաշան պատրաստվում է հեռանալ և շնորհակալու-

¹³¹ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Կ. Յ, էջ 229:

¹³² Նույն տեղում, էջ 142:

¹³³ Նույն տեղում, էջ 230:

թյան իրոսքեր է ուղղում գյուղի ուսին: Ռեսը նրան հանում է փաշայական դերից և, ինչպես ցույց են տալիս վերը հիշատակված սարքերակները, Փաշային պատվով ճանապարհ են դնում: Դերակատարը հեռանում է դերն ավարտված, ոչ որպես դատավոր, այլ բարեկամ: Խաղի կանոններով նախատեսված վերջաբանն է սա: Բայց պատահում է, որ ծագում են այլ հանգամանքներ, և Փաշան ակամա ներքաշվում է նոր խաղի մեջ՝ դառնում «թշնամի»: Անսպասելիորեն սկսվում է «երկրորդ գործողությունը», որը, թվում է, չպետք է լինի: Գյուղի երիտասարդությունը խափանում է Փաշայի հանդիսավոր ետդարձը, քթից բերում «դատ-բեդադն» ու կերածխամածք: Երիտասարդները ցրիվ են տալիս նրա ծխամորձի հարվել և քաշքշում ու շարշարում Փաշային: Փաշայի շքախումբը կռվի մեջ է մտնում, պաշտպանվում ու հարձակվում: Եվ քանի որ Փաշան դատն ավարտել է, նոր հարձակում չպետք է գործի: Նա փախչում է իր մարդկանցով շրջապատված, և ամբողջ խումբը նահանջում է կռվով: Փաշայի խըմբին հետապնդում են մինչև գյուղի սահմանները: Փախչողները հեռանում են ծեծ ու ջարդ կերած, պատառոտված, երբեմն էլ վերքեր ստացած¹³⁴:

Խաղի այս ավարտակետում ծխականությունից ու ֆրատրիալ բախման հիշողությունից բացի պետք է տեսնել նաև պատմական հիշողություն: Հավանաբար հին ավանդություն է երիտասարդության ընդդիմանալը, հարկահաններին պատուհասելը, գյուղի ավագանին հարկը տալիս է, իսկ երիտասարդները հարձակվում են հարկահանների վրա: Պատմականորեն իրական այս երևույթը վիպական դրսևորում ունի «Սասնա ծռերում». բռնություն շահագործող մի «ծուռ»՝ Դավիթը, պատուհասում է Մսրա Մելիքի հարկահաններին: Խնդիրն այն է, որ վիպական այս դրվագը մեզ հայտնի գրեթե բոլոր պատմամեներում վերարտագրված է դատական խաղի տեսքով: Եվ այստեղ պարերգական դրամայի գծերն ավելի հստակ են ու ամբողջական, քան բուն խաղերում: Հատվածն սկսվում է պարերգով, ավարտվում է պարերգով. առաջին երգը ներբողական է, երկրորդը՝ ծաղրական: Ենթադրվող շրջանի

կենտրոնում կանգնած է որպես ցույց «խաղը ու խայտառակ» հարկահանը՝ Կողբադին: Ահա առաջին պարերգը բստ Տալոնցի Կրպոչի պատմածի (գրառումը Գ. Մրվնձտյանցի).

Ուրան թարաֆից լն ետլբաշին էլավ, առավ դոսր աղզար,
էկավ, օր տի գեր ի Մարաթուկ, Դավիթի վրեն,
Տեսավ, օր կրնկտիբ կայնած են ճամփու վրեն, ըսեց
ըզունց.

— Ձրդի պար, ասեք, խաղցեք, շուրի ես իզամ:
Սսեցին.— Մենք դինչ ասենք ու խաղանք.
Զէ, չենք դինա, թե դինչ ասենք:
Խոլբաշին ուրանց ասեց.

«Նարճ կրնկտիբ կրկանք աղան,
Երկեն կրնկտիբ զուղտեր բառան,
Մեր Խոլբաշին զացեր Սասուն ի բան,
Մուղալ էդներ բերև լրծան.
Ջկարմիր կովեր բերև կթան,
Գարուն բոլ կը շինենք եղ ու շորթան»:

Մեկ լն կիշև, օր կրնկտիբ
Ուրանց զըդի կասեն ու կը խաղան:
Ըզանք լն կասենն գասզար, կիզան...¹³⁵

Սա կոչվում է «խաղ կապել», այն է՝ երգել չափով ու հանգով, տողը տողին, ձայնավորը ձայնավորին համաձայնեցնելով, շրջանաձև պարով: Թերևս Գրիգոր Մագիստրոսի ասած «կարկատել հագնեբրդութեամբ» այս է: «Պարանցիկ երգի» կամ «պարուց երգի» ձևերից է այս, որ հետո վերածվում է «ցցոց և պարուց» երգի կամ «չափօք և պարուք» խաղի: Կողբադին (այստեղ՝ Խոլբաշի) իր զորախմբով, ինչպես Փաշա՝ «դիվան» անող, գնում է Սասուն և հանդիպում Դավիթի «դատ-բեդադին»: Բայց ուշագրավ է, որ դատի գաղափարը կա նաև պատումի այս մասում՝ Կողբադինի հարկահանություն մեկնելուց առաջ: Ալաշկերտցի Մանուկ Թորոյանի պատմածում (գրառումը Կ. Մելիք-Օհանջանյանի) ծաղրական երգով են ճանապարհում Կողբադին:

¹³⁵ «Սասնա ծռեր», 1977, էջ 29.

¹³⁴ Վ. Բղոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 109—111.

«Հու ո՛ւ, ալամենց փլուզլոտ բերան,
Ուր զիկաք քրց շուն վազան,
Կերթաք քրց գեղ-գազան»¹³⁶:

Առաջին ծաղրողին միանում է երկրորդ «խորեախբ» հա-
կառակ կողմից: Տեսարանը դառնում է դիխորեական:

Մղեք տուն, էրեք դիվան,
Յելեք դուս, էրեք շիվան,
Կերթանք Սասուն առ ու թալան,
Կը բերինք մըղալ եզներ լձան,
Կը բերինք կեռիկ կովեր կթան»:
Կին վերցուց, էդոնց ըսեց.
— <...> ձրբ բերան՝
Թե տան, թե տան¹³⁷:

Գատական խաղերը հիշեցնող ևս մի արտաբերն նշան. Մո-
կացի Հովհանի պատումում (գրառումը Գ. Հովսեփյանի) Գա-
վիթը հարկահանների դեմ է գնում Փաշայի «գայխոռոմ», որ
թոնիրը խառնելու երկաթն է: Գրծիկոյի ձեռքին էլ տեսանք
այդ «ցասման գավազանը»:

Գավիթ էլավ՝ Պառվու անթարուց,
Ինչ թոնիր կը խառնին,
Առից, ընկավ մըշ դաշտին.
Կանչից Աստված, կինաց դախ Կուզբազնը ասքար-
կինաց, ասքարին խասավ...¹³⁸

Շարունակությունը դատաստանի պատկերն է.

Բոնեց ղեռլաշին լե,
Քակեց զակոեք ու շարեց ի ճակատ.
Ու ղմզբախ լե էրեց քենց շան խառան¹³⁹:

Հաջորդ դրվագը Մարա կանանց կատակային-ծաղրական
պարերգն է. կանայք դարձյալ խաղ են կապում Կոզբազնի
շուրջը, կամ դիմավորում են խաղով: Բոլոր դեպքերում երգը
շրջանակենտրոն-կոմոսային է՝ նման Հովհան Մամիկոնյանի

«Տարոնո պատմությունից» նախորդ գլխում բերված հատ-
վածին:

Խուրաշին հեղ ըմ լե կկավ մեջ ըզ կնկտոց.
Հեղ ըմ լե կասն ու կը խաղեն:
«Խուրաշի շան, Խուրաշի.
Իդա դիեն գացիր քենց գեղ գազան,
Ըն դիեն էկար քլնց շուն վազան.
Մարադդ է վիզդ քենց շան խառան,
Բերանդ է բաց քենց պատուհան.
Բերենդ կերթա քրնց շորկի տրկի թան,
Ճանճեր վրեն կապած քարվան»:

Խուրաշին ասեց.
«Տո շընացած, դեղ անզգամ,
Ես գիցա, թե Սասուն դաշտ ու դուրան էր.
Չգիցա, թե քար ու կապան էր:
Ըն եծեք, օր նոր են էլած, դիվանակա են.
Ուրանց նետ կա քենց ձիթխցի գերան,
Օր կը զարկեն, բերան կը բացվեր քենց պատուհան:
Ըն մանկտիք օր հետս էր, ժողվան լցվան ի
խարաման»¹⁴⁰:

Պատկերն ակնհայտորեն պարերգական է ու դատական.
դատվում է Մարա Մելիքի «քավություն նոխազը»: Իրադրու-
թյունն արդեն ծանոթ է, ծաղրի եղանակը հնադարյան: Ամեն
ինչ հիշեցնում է 53 թվի (մ. թ. ա.) Խառանի դատը: Պարթև-
ները այս եղանակով ծաղրում էին Կրասոսի նմանակ Գա-
յոս Պակինոսին Հայ էպոսում տեսնում ենք առաջավորա-
սիական հնազույն դատական խաղի հիշողությունը: Երկու
դեպքում էլ ծանակվողին շրջապատում են կանայք՝ Սելևկիա-
յում պոռնիկներ, այստեղ՝ «շընացած, դեղ անզգամ»: Սե-
լևկոհիները ի դեմս Գայոս Պակինոսի ծաղրում են Կրա-
սոսի կնաբարո էությունը, այստեղ Մարա կանայք ու Կոզբա-
զինը գոհակաբանում են, չգրվելիք խոսքեր են փոխանակում:
Հասկանալի է, որ վիպասացները մեզ հաղորդում են դատի ու
ծաղրի հայ միջավայրում տարածված ձևը: Ժողովրդական
կատակերգության կոմոսային եղանակն է սա. շրջապատում
են «քավություն նոխազին» ու երգով գոհակաբանում: Եվ պա-
տասխանողն էլ ընտրում է նման խոսքեր. «էն մեզ մարթ

¹³⁶ Նույն տեղում, էջ 183:

¹³⁷ Նույն տեղում, էջ 184:

¹³⁸ Նույն տեղում, էջ 449:

¹³⁹ Նույն տեղում, էջ 30:

¹⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 30—31: Ընդգծումն իմն է:

խոսքաշեն էր, ըսեց. <...>¹⁴¹: Եվ ամենաէականը. Կողբադ-
նի խոսքերում պարզ հիշեցնում կա, որ Մասնա տան «Ճժե-
րը» (չահելները) «ղիվանական են», այսինքն՝ իր գլխին
«գատ-բեղագ» են սարքել: Եվ նորից է կրկնվում «մզեք տուն,
էրեք ղիվան, մեղեք դուս, էրեք շիվան» խոսքը¹⁴²:

Կոմոսային-ծաղրական պարերգը, դատական բնույթով,
պահպանված է վեպի գրեթե բոլոր պատումնային տարբե-
րակներում, ստեղծաբանական միանման ու տարբեր փոփո-
խակներով: Պետք է կարծել, որ միջնադարյան պարերգա-
կան կատակերգության ոճն ու եղանակը, բովանդակությամբ
ու ոճով շատ տարբեր «Աբեղաթողի հանդեսի» խորային հատ-
վածներից և դրամատիկական ֆունկցիայով նույնը, վիպա-
սացները վերարտադրում են բավական հավաստիորեն:

Կնքտիբ կանչեցին ասին.

«Կողբագին <...>»,

Ինչ էս իկի լերան-լերան.

Տու կասիք՝ կերթամ Սասմա քաղաք,

Քառսուն աղջիկ բիրիմ արմաղան,

Քառսուն կոլոտ կնիկ բերմ՝ էրկանը առան,

Քառսուն հերկեն կնիկ բիրիմ՝ ուղտ բառան.

Կուրբագին էսաց.

«Իս շեր գիտը, նիտիրն ին գերան,

Էնունց խոտիրն ին կձան.

Ինչ կը գարկին մարդու շան,

Լեշ կլենին պատուխան»:

Կնքտիբ կասին.— Աբա միր իրկնիր որան՞դ ին
է: աբ.

«Ձիր իրկնիր ինկած ին Լուս դաշտ, կը խեծան»¹⁴³:

Բանահավաքները չեն մոռացել հիշեցնել, որ այս նման
երկխոսությունները երգեր են և վերարտադրվել են երգով¹⁴⁴:
Նկատենք, որ բերված հատվածները դրամատիկական խաղի
ավելի հին պատկեր են հուշում: Փատական խաղերը (որոնք
մեզ ծանոթ են) պարերգական տրամախոսություններ շու-
նեն, թեպետ ըստ տեսարանակարգի (օպերա) պատկանում

են պարերգական դրամայի տիպին: «Կողբագինի դատում»
(մեզ համար պայմանական վերնագիր) կատակ-երգական
խմբերգը (կոմոս) կանանցից է կազմված և, ըստ էության,
միջնադարյան է կամ հին վարձակների պարերգի հեռավոր
անդրադարձումն է: Դրա հնադարյան համեմատականը տե-
սանք Սելեկիայում: Կարծում ենք, այս դրամատիկական
պայմանքներ տարբեր է նոր ժամանակներ հասած դատա-
կան խաղերի պայմանաձևից և ժողովրդական կատակերգու-
թյան առանձին մի տեսակ է հատկանշում:

Ժողովրդական վեպի այս հատվածի ավանդման նախ-
նական ձևում դրամա տեսնելը թերևս ծայրահեղություն է,
բայց դրամայի անդրադարձում այնտեղ կա: Նույնը վերաբե-
րում է վեպի բազմաթիվ պարերգական-դրամատիկական
հատվածներին¹⁴⁵, որոնցում լսելի են հին խաղերի ու խըն-
ջույքների հեռավոր ձայները:

Միջնադարում վեպերը պատմվել ու մասամբ երգվել
են¹⁴⁶, իսկ «Սասնա ծռերի» մեզ հասած պատումներում բա-
վական մեծ տեղ են բռնում երգային, տրամախոսական և
հատկապես երգային-տրամախոսական հատվածները: Վե-
պի առաջին՝ Գարեգին Սրվանձտյանի գրառած տարբերա-
կում վիպական-պատմողական տարրը թերևս ավելի մեծ է:
Բայց ոչ պակաս էական է գրառողի բերած հետևյալ տեղե-
կությունը: «1879 հունիս ամսույն՝ Մշո գաշտ Աննիստ գեղի
երեսփոխան պ. Կրպոն ներկայացավ ինձ արժ. Օհան վար-
դապետի միջոցով: Սա կը պատմեր թե յուր վարպետը շատ
րնդարձակն գիտեր այս պատմության, և թե մեջ ընդ մեջ

145 Այս ծայրահեղությունը տուրք եմ տվել «Թատրոնը միջնադարյան
Հայաստանում» գրքում (էջ 293—299): Վեպի ավանդման նախնական ձևերում
դրամա տեսնելու լիմ ձգտումը վիճարկել է բանագետ Սարգիս Հարություն-
յանը. «Յթե հեղինակի հետ ինչ-որ վերապահություն կարելի է համա-
ձայնվել, որ հայ հերոսական բանահյուսության առանձին նմուշներ թերևս
թատերայնորեն ներկայացվել են միջնադարում, սակայն բնավ չի կարելի
համեմատել այն տեսակետին, թե հայկական ժողովրդական վեպերում
դրամատիկական շարժումը դժիքը պարտադրորեն ենթադրում են դրամա-
տիկական նախահիմք» («Լրաբեր հասարակական գիտությունների», Երե-
վան, 1979, № 5, էջ 108—109):

146 Մ. Սքեյլան, Երկեր, Տ. Ա, էջ 161:

141 Նույն տեղում, էջ 184:

142 Նույն տեղում, էջ 186:

143 Նույն տեղում, էջ 449—450:

144 Նույն տեղում, էջ 450 (ժանոթագրությունը Գ. Հովսեփյանի):

շատ տեղեր ուսանավոր խաղեր կային, որ ձայնով կ'երգեր: Քե՛ն՝ այդ վարպետը երկու վոչիկ աշակերտ ուներ, որոնք շատ կատարյալ սորված էին, և թե ինքն՝ բավական ժամանակ պատմած չլինելով, շատ կտորներ մոռցած էր»¹⁴⁷:

Տարոնցի Կրպոն Սրվանձտյանին պատմել է վեպի՝ իր հիշողության մեջ մնացած ոչ ընդարձակ մի տարբերակը՝ առանց երգելու և տրամախոսելու, բայց չի մոռացել հիշեցնել Կողբաղնի ու Մարա կանանց տեսարանի երգային-տրամախոսական լինելը: Կրպոնի պատմածում սա միակ հատվածն է, որ Սրվանձտյանը ներկայացնում է շափածո տողատուժով¹⁴⁸: Հատվածի դատական խաղ լինելը, ինչպես նկատեցինք, պակաս է:

Վեպի այս առաջին տարբերակում պատմողական տարրը մոտ երկու անգամ գերազանցում է տրամախոսականին: Դա, եթե կարևոր համարենք գրառողի վկայությունը, գալիս է ավանդող Կրպոնից: Բայց ահա այդպես չէ Մոկացի Նախոքեռու պատմածը (գրառումը Մ. Աբեղյանի, 1886 թ.): Այստեղ երգն ու տրամախոսությունը հինգ անգամ ավելի տեղ են զբաղեցնում, քան պատմողական հատվածները: Մի քանի տարբերակների համեմատությամբ ու թվաբանական հաշվարկումով չի կարելի ինչ-որ օրինաչափություն որոշել: Մենք ելնում ենք ակնհերևությունից, որ ամեն դեպքում գիտական եզրակացության հիմք չէ: Ուրեմն, թող համարվի այդ թեական կոնսոնան: Տրամախոսական-երգային տարրի գերիշխանությունը փաստ է Մոկաց պատմումներում, և գիպիտենք, որ Մոկսը (Մոկք) վեպի ճառագայթման կետերից ամենակենտրոնականն է, և թե ոչ վեպի բնօրրանը¹⁴⁹: Խնդիրն այն է, որ վեպն անուղղակիորեն անդրադարձնում է իր կազմավորման միջավայրի խաղային բանահյուսության որոշ առանձնահատկություններ, և առ զբանադրական մոդելներ:

Այն, ինչը կոչվում է էպոս, ժանրային առումով տարողունակ երևույթ է և կարող է ցոլացնել բանավոր մտածելա-

կերպի շատ գծեր՝ զրույցի, առակի, երգի, խաղի: «Սասնա ծռերը» խոսքային արտահայտության ձևերի առումով ըսկըզբունքորեն տարբեր է մեզ հայտնի էպոսներից: Հարցը դրամատիկական պահերին և գործողությունների վերադասարկմանը չի վերաբերում: Դա հատուկ է բոլոր էպոսներին ու վիպական սաքերին: Հարցը վերաբերում է պարբերական տրամախոսություններով արտահայտվելու եղանակին, որը նախահիմքն է դրամատիկական հնագույն համակարգերի: Իսկ վեպի սկիզբը՝ «Ղառնամ զողորմին տը տամ...», որ օրհնեբրգական ու նեբբողային է (դիֆիրամբային), հուշում է ծիսականություն: Խիստ էական հանգամանք է այս: շում է ծիսականություն: Խիստ էական հանգամանք է այս: Երգերը, կրկնեբրգային բնույթի ձայնակցումներով, եբբմն ների, հիշեցնում ծիսական կցուրդներ (դերեր) և մտածել տալիս, թե մի դուցե Սասնա վեպը պատմվել է ֆրատրիալ-նախարարական խնջույքներում: Այս կետում շենք ուզում կասկածել:

Երգով պատմելը հին ավանդություն է: Հոմերոսյան պոեմներն էլ այդպես են ավանդվել: Մոկացի Հովանք, ինչպես Գարեգին Հովսեփյանն է վկայել, շատ հատվածներ պատմել է երգով¹⁵⁰: Այս ավանդությունը հայ իրականության մեջ գալիս է նախարարական խնջույքներից, որոնց տիպաբանական պատկերը՝ ներբողական ճառերով ու կենացներ «ծաղկեցնելով» հասել է մեզ: Հայոց խնջույքն այսօր էլ պարզ ծիսական մի պայմանաձև է և կրում է պարբերական դրամայի հատկանիշներ: Այս ծեսը միանգամայն բնական ճանապարհով թափանցել է վեպ, որպես արտահայտության պայմանական-թատերային եղանակ: Խոսքային վերարտադրության տարասեռ (հետերոգեն) ձևերը՝ երգ, տրամախոսություն, կոչ, անեծք, աղոթք, այստեղ ի հայտ են գալիս ոչ այնքան պատմողական տարբերում և էպիկական կոնտեքստում, որքան անկախ և ինքնակա արժեքով: Պատումը հաճախ ընդգրկում է երգային տրամախոսությամբ, և դեպքերի պատճառահետևանքային ընթացքը հասունանում է երգից երգ, պատասխանից պատասխան: Ակամա բախվում ենք

147 Կ. Սրվանձտյանց, նշվ. աշխ., էջ 85 (բնագծումն իմն է—2. 2.):
148 Նույն տեղում, էջ 99—100:
149 Ա. Մահակյան, «Սասնա ծռերի» պատմաների քննական համեմատություն, Երևան, 1975, էջ 31—39, 58—59, նաև՝ վեպի տարածման ու տեղայնացման քարտեզ (40—41 էջերի միջև):

150 Նույն տեղում, էջ 67:

խոսքի գրամատիկական գոյաձևի, և դա օբյեկտիվ իրավի-
ճակ է:

Դժվար է, իհարկև, գրամատիկական (էպիդոդների)
պարզ շղթայալարում համարել «Սասնա ծոերի» վիպական
ամբողջությունը: Սա վեպ է՝ էպոսային աշխարհ կամ էպոս
որպես գոյաբանական համակարգ, որպես բնության ու
մարդկային կեցության վիպական որոշարկում (գետերմի-
նացիա), աշխարհի էպոսային խորհրդապատկեր: Բայց այ-
նուամենայնիվ իր էպոսային կենսափիլիսոփայությունը
հանդերձ «Սասնա ծոերը» չի տեղավորվում էպիկական ար-
տահայտչալեզվի այն շրջանակներում, որ մշակել է Հեգելը
հոմերոսյան պոեմների, որպես դասական էպիկայի, հիման
վրա¹⁵¹:

151 Հմմտ. «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 293—295:
Այս դրույթի առիթով Արամ Ղանալանյանը գրել է. «Հ. Հովհաննիսյան
այն կարծիքին է, թե «Սասնացի Դավթի» պատմներում պահպանված
կերպերն, խմբերգային, պարային տրամախոսական բազմաթիվ հատ-
վածներ խոսում են այն մասին, որ «Սասնա ծոերը» էպոսային չէ իր ար-
տահայտության ձևում» և որ՝ «հայ ժողովրդական վեպը դուրս է գալիս
էպիկականի հեղելյան դասական սահմանման շրջանակներից»: Չպետք է
մոռացնել մտաբանության տալ, ակալան, այն կարևոր հանգամանքը, որ հիշյալ սահ-
մանումը խարսխված է հիմնականում «Ելիականի» և «Ողբականի», մաս-
ամբ նաև իսպանական «Սիդի» վրա, որոնք Հեգելը բնորոշել է իբրև
էպիկական պոեմներ: Վերջիններս, ինչպես հայտնի է, ենթարկվել են որո-
շակի մշակման, ուստի և, հասկանալի պատճառով տարբերվում են ավանդ-
մամբ մեղ հատած էպոսներից: «Սասնա ծոերի» Հովհաննիսյանի կողմից
վերն ակնարկված հատվածները այդ ավանդման արդասիքն են: Գրանք
ցույց են տալիս, որ մեր վեպը ոչ թե «էպիկական պոեմ» է, այլ բառիս
իսկական առումով ժողովրդական էպոս: Նույն այդ հատվածները հաս-
տատում են մի կողմից «Սասնա ծոերի» հնագույն տարրերը (այսպես
կոչված սյնկերտիկ և խմբայինացիոն ակունքները), մյուս կողմից հա-
վաստում էրա բուն աղբյուրին ինքնօրինակ նկարագիրը («Փատմա-բանա-
սիրական հանդես», Երևան, 1980, № 1, էջ 267): Մինչ այս հոդվածի
հրատարակումը գրուցել եմ վաստակաշատ բանագետի հետ «Մտերիկ
սեսականորեն համոզվել են,— ապա նա,— յայն էպոսի հետ չգույժ կզիր:
էպոսում գրամա սրտնելու ձգտումը չեմ կարող բաժանել և չեմ էլ ուզում
փակել մտքիդ հանապաօր: Փաստարկումներից տրամաբանական են,
բայց պետք չէ ծայրահեղության մեջ բնկնել: Գրքիդ՝ էպոսին վերաբերող
հատվածներում ծայրահեղություն և որոշ հակասություն կա: էպոսում

ինգիրն ավելի հստակ պատկերացնելու համար տարբե-
րենք երևույթի երկու շերտերը՝ վիպային հայացքը և վիպա-
կան խոսելակերպը, ըստ այդմ սահմանադատելով էպոսային
և էպիկական հասկացությունները:

Թվում է, դրանք նույնը պետք է լինեն, և անհարկի բա-
սախաղ ենք ստեղծում: Երբեք:

էպոսային ասելով նկատի ունենք իրականության ընդ-
գրկման տարածամանակային ծավալը, դիտման շրջա-
նակները, գեղարվեստական կենսափիլիսոփայության որա-
կը: «Սասնա ծոերն» այս առումով էպոսային է: էպիկական
ասելով հասկանում ենք խոսքային վերաբրտագրության եղա-
նակը՝ արտահայտչական համակարգը՝ վերաբրտագրող սուբ-
յեկտի դիրքը վերաբրտագրվող իրականության կամ օբյեկտի
հանդեպ, երբ նպատակը պատումն է, ոչ թե գործողությունը:
Այս առումով, «Սասնա ծոերը» մաքուր էպիկա չէ, քանզի
այնտեղ ոչ սակավ նպատակ է դառնում գործողությունը՝
վիճակների անկախ ներկայացումը պատմնային շղթայից
(կոնտեքստ) դուրս: Սա մտնելում է գրամատիկական եղա-
նակին: Հեգելյան ըմբռնման մեջ էպիկականի գաղափարը
լուծված է էպոսայինում և սահմանված է մեկ սինկրետիկ
հասկացությամբ՝ էպիկական: Դա պայմանավորված է Հեգելի
ոչ այնքան գրականագիտական վարդապետությամբ (դոկ-
տրինա), որքան նրա փիլիսոփայական համակարգով, իրե-
րի երևութաբանությունն ամբողջացնող մտածելակերպով:
Բայց չմոռանանք, որ Հեգելի գեղարվեստությունը՝ հիմք է տա-
լիս տաղբերելու գեղարվեստական ներքին արտահայտչա-
կարգը երևույթի ընդհանուր փիլիսոփայական դիտումից:

Այսպիսով, «Սասնա ծոերը» էպոսային է որպես գեղար-
վեստական-սինթետիկ գոյաբանություն, աշխարհի խորհրդա-
պատկեր և մաքուր էպիկա չէ իր պատմողականագրով: Այնտեղ
տեսնում ենք տարասեռ օղակների արտաքին կուպակցում-
ներ ոչ միշտ էպիկական հետևողականությամբ: Խաղի, ծեսի
և գրամատիկական մոդելների անդրադարձումներն ակներև

գտիր, ինչ ուզում ես (այնտեղ շատ բան կարելի է գտնել), բայց էպոսին
ձեռք մի տոր»: Որոշ վերապահությամբ ընդունելով այս պահանջը, կար-
ծում եմ, որ պետք է խոսափել միակողմանի վճիռներից:

են, թեպետ դրանցով վեպը չի վերածվում ամբողջական դրամատիկական համակարգի: Մեզ հայտնի չէ Սասնա վեպի թեմայով որևէ ժողովրդական դրամա: Բայց գիտենք շղթայվածի առասպելի թեմատիկ կրկնությունը վեպի վերջին ճյուղում: Դա խենթացածի («ծուռ») զրույցն է անդրաշխարհային էակի՝ հոր ուրվականի հետ: Դավիթը հանդերձյալ աշխարհից դատում է կյանքից օտարված, երկրի կրծքին ծանրացած որդուն և ուղարկում հավերժական կալանավայր: Սա ճակատագրական մեղավորի դատն է՝ լուսավորված հնագույն ծեսի խորհրդապաշտական ցոլքով: Այստեղ չենք կարող չնկատել հայ հնագույն դրամայի վիպական անդրադարձումը:

ԴՐԱՄԱՅԻ ԽԱՂԱՅԻՆ ՄՈՂԵԼԸ

Մի հեքիաթ կա թագավորի և օտար աշխարհից եկած դեսպանի այլաբանական զրույցի մասին: «Թագավոր մը վեր աթոռքին նստած էր, հեռու աշխարհե ելլի (դեսպան—Ն. Ն.) էկավ և առանց խոսելու թագավորի աթոռքի բոլոր կլոր եռ (շրջագիծ—Ն. Ն.) քաշեց, բերան խփեց ու նըստավ: Թագավոր բան մը չ'հասկացավ, իշխաններ կանչեց. բան մը չ'հասկեցան»¹⁵²: Եվ ահա, գտնվում է մի «իմաստուն ջուլհակ»: Պարզվում է, որ թեև ոլորողը կարող է բացատրել շրջափակող գծի խորհուրդը: «Ջուլհակ քիչ մը կը մտածե, ապա կառնե երկու ճան (վեզ) և մեկ վառեկ ու կուգա: Կը հանե երկու ճանը, կը ձգե ելլիին առջև: Ելլին կը հանե ծոցեն և կը ցփնե ճանկ մը կորեկ: Ջուլհակ կը ձգե վառեկը, որ հետնույն կորեկներ կտցեց: Խաղը վերջանում է: «Ելլին ասոր վրա իր տրեխներ հագավ, զնաց: Հարցուցին ջուլհակին՝ թե ինչ էր այդ: Ասաց. «Այդ մարդ էկեր էր թե՛ թագավոր կուգա պաշարելու և կովելու քեզի հետ, պիտի խոնարհի՞ս, թե՞ ճակատ պիտի տաս: Ես ճանը դրի իրեն առջև թե՛ դուք տղայի տեղ եք մեր առջև, զնացեք ճան խաղցեք, դուն ո՛ւր, մեզ հետ կովիլ ուր: Ցանած կորեկով հասկցուց

թե՛ անթիվ անհամար են մեր զորքերը: Ես վառեկ մի հանի, որ կերավ ամենը, թե՛ մեր մեկը ձեր բյուրը կը ջարդե»¹⁵³:

Այս հեքիաթ-զրույցը վկայաբերում է Վ. Բդոյանը՝ բացատրելու համար շրջանագծի իմաստը հայ ժողովրդական խաղերում: Որպես ներփակության ու հոգու կաշկանդման խորհրդանիշ, շրջանագիծը նաև ծիսական պայմանաձև է¹⁵⁴: Դա, ինչպես ցույց են տալիս պարերգական դրամայի հնագույն վկայությունները (օրինակ՝ հունականը՝ շրջանաձև հրապարակով), տիեզերքի երկրաչափական դետերմինանտն է և ժամանակի ու պատմության պարբերականության պայմանական երևակումը: Օտարվածին կաշկանդելու և դատելու գաղափարը, ինչպես արդեն որոշել ենք, արտահայտվում է շրջանակենտրոն տեսքով ու տրամաբանությամբ: Մրվանձտյանի գրառած հեքիաթում տեսնում ենք այդ նույնը ֆրատրիալ ու դատական խաղերի պայմանակերպ աշխարհի հանելուկային նշաններով: Դե պանն ու ջուլհակը հանդես են գալիս օտար ախոյանի և հանգույցները լուծող դատավորի դերերով և դրամա են խաղում կամայական պայմանանիշերով: Այս «մետաֆիզիկական» մեզ համար կարող էր ոչ մի արժեք չունենալ, եթե չիմանայինք դրա խաղային զուգահեռները, մանավանդ դատական խաղի ֆիզիկական պայմանաձևը: Գուցե անտարբեր անցնեինք ֆիզիկական բնույթի շրջանակենտրոն խաղերի կողքով, եթե աչքի չգարնեին հին ծեսերի խորհրդանիշերը՝ շղթայվածություն, պատիժ, կրակ, շրջանաձև պտույտ և այլն: Վերջապես, այդ խաղերը տեղի են ունեցել Բարեկենդանի օրերին, մեծ պասին ու գարնանամուտին: Մեր առջև դարձյալ մեռնող ու հառնող բնություն գաղափարն է:

Շրջանակենտրոն խաղի ամենատարածված տեսակը կապվում է գոտու, որպես անձը շրջափակող, հոգին ու մարմինը օղակող, փակ ոլորտում պաշտպանող ու պաշարող առարկայի հետ: Սա Արտաշեսի «ոսկեօղ շիկափոկ» պարանն է, որ նա «ընկեց ի մեջք օրիորդին Ալանաց» և կաշ-

¹⁵³ Նույն տեղում, էջ 459—460:

¹⁵⁴ Վ. Բդոյան, *Եզվ. աշխ.*, հ. 2, էջ 22, *Дж. Фрезер, Եզվ. աշխ.*, էջ 276—277:

¹⁵² Գ. Մրվանձտյանց, *Երկեր*, հ. 1, էջ 459:

կանդեց իր հոգու տիրույթում: Ոսկե օղբ ամուսնական մատանին է, առևանգման հին խորհրդանիշ: Երկաթե օղն՝ իհարկե, ավելի հին է, և, ինչպես տեսանք, Շիրաբի շղթան էլ մի գետի է՝ ժամանակը կաշկանդող, երկրի ու ոգու թաքնըված ուժը հավերժորեն ճնշող:

Գետու, շոթայի և օղակի խմաստները խորհրդապատկան ծեսերում տարբեր դրսևորումներ ունեն: Մի դեպքում բախվում ենք շրջափակման, մյուս դեպքում կենտրոնախույս ուժի անխուսափելիության ու անհուսալիության գաղափարին: Գարձյալ հիշենք Փափաղյանի հավելումը Համլետի խոսքերին. «Ժամանակն իր շաղկից դուրս է սալթաքել, շղթան է պոկել»: Միթոլոգիական նոր գաղափար է սա: Շղթան, ըստ առասպելի, շի պոկվում, և օտարված ուժը շի ազատագրվում, այլ պտտվում է կենտրոնի շուրջը այրվող մոլորակի նման, ինչպես պողպատալարը ձգող շնետված մուրճը մարգրիկի ձեռքին:

Մեզ հետաքրքրող խաղային մոդելը վկայված է մի շարք անուններով. լախտախաղ, զոլախտի, նոլախտի, զոլաստի, նեհալախտի, լախտի, գծալախտի, կեհա լախտի, կարպետ լախտի, գոտու խաղ, շրջնաձև լախտի, շվանոցիկ, կրակտարոց, կուժ կուտուկ, տեղ խուկ, շան կապ, դալլաբ բուշա և այլն: Բեհելով մեզ հայտնի գրեթե բոլոր անվանումները, տեսնում ենք, որ խաղի տրամաբանությունն ու սիմվոլիկան ատոմում են մեր հետապնդած ծիսային գաղափարի շուրջը: Անունների մի մասը պարզորեն ակնարկում է խաղի դրամատիկական բնույթը: Բանահավաքների բերած տվյալները բույց են տալիս, որ ժամանակին սա եղել է ծես, խաղացել են անգամ հոգևորականները և՛ «Աբեղաթողի հանդեսում», և՛ աշխարհականների հետ: Հետագայում միայն լախտախաղը վերածվել է տղայական ժամանցի: Դժվար է ասել, թե այս խաղի ձևերից որն է ավելի հին՝ խմբակա՞նք, թե՞ անհատականը, խմբերի՞ բախումը, թե՞ խմբի ու անձի բախումը: Նկարագրված դատական խաղերում այս երկու գծերը միահյուսված են, մեկը մյուսի շարունակությունն են, բայց ի վերջո հանգում են անհատական ուժը դատելու գաղափարին: Լախտախաղը նույնպես դատական է, ավելի ճիշտ՝ պատժական, և պատիժն էլ, խաղը խմբական լինի, թե ան-

հատական, բաժին է ընկնում անհատին: Լախտախաղում բոլորը հավասար չեն տուժում, և վիճակները անհատական են՝ անձը անձի դեմ: Խումբը մեկի դեմ է, կամ մեկը խմբի դեմ, միևնույն է¹⁵⁵:

Շրջանակներտոն խաղերը, ըստ տիպաբանության, Վ. Բոդյանը ստորակարգում է տարբեր խմբերում՝ «Լախտախաղեր»¹⁵⁶, «Շրջանաձև հետապնդիչ խաղեր», «Խփել՝ խույս տալու խաղեր», «Բոլորվանքի խաղեր»¹⁵⁷: Մի քանի խաղեր էլ դրված են պատահական խմբերում: Այս բաժանումը մեր խնդրի տեսակետից այնքան էլ հարմար չէ: Միսական նշանները, որպես տիպաբանական միավորներ, և խաղերի ընդհանուր տրամաբանությունը թելադրում են այլ մոտեցում: Իսկ դործողության բնույթը հանդեցնում է մեկ ունիվերսալ վիճակի՝ կենտրոնաձիգ և կենտրոնախույս ուժերի հարաբերություն և ըստ այդմ էլ վիճակների ու լուծումների պարզից բարդ ձևերի: Այս տեսակետից շրջանակներտոն խաղերը մեզ համար ամբողջանում են որպես մեկ խաղի փոփոխականներ (վարիացիաներ):

Ահա թերևս ամենապարզունակը՝ Թուխ-Կրպոյչի պատմած Բաղեշի հին խաղերից մեկը. «Սատանի մեռել»¹⁵⁸: Վիճակ են գցում և խմբից մեկին թողնում մենակ: Պառկեցնում են նրան շրջանի կենտրոնում, բերանին, ոտքերին քարեր դնում, ասել է՝ շխտես, չքայես, և շուրջը պար բռնած պտտվում ու աղաղակում. «Արի՛, սատանա՛, զէս մեռել թաղա»: «Մեռյալը» վեր է թռչում և քարահայած անում պարերգականներին: Քարն ում որ դիպչում է, դառնում է «մեռյալ» ու պառկում շրջանի կենտրոնում: Խաղը մասամբ հիշեցնում է «Աբեղաթողի հանդեսի» վերջը: Թվում է, այս խաղի մի տարբերակն է Երվանդ Լալայանի գրած «Դալլաբ Բորան»՝ Լոռվա խաղ, անվան ու բովանդակության կապը անհասկանալի: Մի փոքրիկ փոս են փորում, վիճակով խմբից դուրս

155 Այս տրամաբանությունն է գործում նաև ֆուտբոլում. տանմեկը տանմեկի դեմ, բայց գնդակի մոտ միշտ երկու անձի բախում: Դրամայի պարզ օրենքն է. անկախ շարժող անձանց քանակից, բախման պետում հանդիպում են երկու անձ:

156 Վ. Բոդյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 90—97:

157 Նույն տեղում, հ. 3, էջ 58—62, 67—72, 106—107:

158 Նույն տեղում, էջ 64:

մնացածը մի ոտքը դնում է փոսում, շրջապատողները խր-
փում են նրան ու փախչում, իսկ կաշկանդվածը, եթե կարո-
ղանում է իր ավելի շուտ խփելով կանխել մեկն ու մեկի հար-
վածը, ազատվում է փոսից, խփվածն է փոսն ընկնում¹⁵⁹։
Նույնն է «Քթուլ փոսին»՝ տարածված Արարբաղի հայերի
մեջ (գրառումը Օ. Եգանյանի)։ Այստեղ փոսը փոխարինված
է մեկ մետր տրամագիծ ունեցող շրջանագծով։ Դրա երկրորդ
տարբերակն է «Քթկովին», գարձյալ Արարբաղի խաղ։ Շըր-
ջանագծում կաշկանդվածը պաշտպանում է գեանին դրված
գլխարկը՝ իր անձի սիմվոլը, շրջապատողները ջանում են
ոտքով շրջանից հանել գլխարկը։ Իսկ Բալազետի «Կուժ կոտ-
րուկ» խաղում (Ե. Լալայանի գրառում) խումբը պարանով
է շրջապատում պատժողի վիճակը կրողին, և վերջինս, եթե
հանկարծ պարանն ազատվում է, պարանով հալածում է
շրջապատողներին¹⁶⁰։

Շղթայվածություն ու պատժի գաղափարն ավելի առար-
կայական է երևում Վանա «Շնոցիկ», «Չվանոցիկ» (գրա-
ռումը Ե. Տեկանցի)¹⁶¹ և «Շան կապ կամ կատրած շուն»
(գրառումը Վ. Վարդանյանի)¹⁶² խաղերում։ Հրապարակի
կենտրոնում տնկում են մի ցից և ծայրից կապում երկու մետ-
րանոց պարան՝ «շան կապը»։ Վիճակով խմբից դուրս մնա-
ցածը բռնում է պարանի ծայրը, մյուսներն իրենց թաշկի-
նակները դնում են տնկված փայտի մոտ ու աշխատում են
ազատել թաշկինակները, առանց շղթայվածից հարված
ստանալու։ Շղթայվածը պատվում է փայտի շուրջը, իսկ
շրջապատողները՝ նրա շուրջը, ջանալով բոլոր միջոցներով
ընկճել նրան. հարվածներ են հասցնում, շալակն են թռչում,
«Պարառեալ խումբն, — պատմում է ականատեսը, — չուա-
նեաց խարազանաւ մատչի ի շնորհաւորել զչուանակալն։ Մի
կապած շան բոլորտիք եթէ 5—10 արձակ շունք ժողովին,
որպէ՛ս քաղաքաւարութեամբ վարեն ընդ կապեալ շուն։ Սո-
քա եւս ընդ կապեալն առնեն։ <...> օրինակի աղազաւ
10 ոչխարի շունք, որք ամեն ար ի մասին երթան ի հօտ ոչ-

խարաց, ի սոցանէն մինն բռնէ եւ կապէ, տես թէ նորա սի-
րելի, ծանօթ եւ եղբայր շունք ինչ կերպիւ վարեն ընդ կա-
պեալն օտար. անծանօթ, իբրև թշնամի համարելով, յար-
ձակին ի վերա, հաշելով, խածելով և խեղոց տալով։ Ահա
մեր խարազանաւ պատրաստի խումբ այսպէս վարի ընդ
չուանակալ անձն, որ որպէս կապեալ համարի ի մէջ նո-
ցա»¹⁶³։

Ինչպես նկատում ենք, Երեմիա Տեկանցն այս խաղը
մեկնում է որպես բիոլոգիական, ոճմակային բնազդի դրսե-
վորում ամբոխի ու անձի հարաբերության մեջ։ Առանձնա-
ցած կամ սոցիալ-բարոյական այլ դիրքով ներկայացող ան-
հատի երևույթը միջավայրն ընդունում է թշնամաբար, ա-
ռանձնացածի կամ օտարվածի մեջ տեսնելով իր թշնամուն։
Եթե խաղը կյանքի գուգահեռն է, ապա այստեղ դրան տըր-
վում է ոչ թե նշանային, այլ կենսահոգեբանական բացատ-
րություն։ Գրառողն ուշադրություն է դարձնում, սակայն, մի
նուրբ պահի վրա։ Շղթայվածը եթե երկար է մնում այդ վի-
ճակում, «պարառեալ խումբէն» մեկը կանխում է յուրային-
ներին, ասելով՝ «հերի՛ք է, հերի՛ք է, խալա՛լ ի, խալա՛լ
ի»¹⁶⁴։ Խաղը թվում է բավական կոպիտ ու բարբարոսական,
բայց նրա ներքին տրամաբանությունն էլ որոշ գզուշություն
է թելադրում. շրջապատողներն անզգուշ հարվածներից խու-
սափում են, որպեսզի, եթե իրենք հանկարծ դառնան չվանա-
կալ, դրա հատուցումը չստանան։ Տեկանցը մի համեմա-
տություն էլ է դիմում, որ մեզ հիշեցնում է Շիրվարի զրույցը.
«Ինչպես դարբինը կռանա հարկանեն զերկաթն»¹⁶⁵, — գրում
է նա, գուցե պատահաբար, բայց նրա համեմատականը
տրամադրում է։

Մի այլ ականատես՝ ապուշեխցի ուսուցիչ Պետրոս Գահ-
վեճյանը նույն խաղի Ակնա տարբերակում («Լող պահուկ»)
չվանակալի վիճակում տեսնում է ծաղրվող խենթի.

Մեծ Բարեկենդանին ի քաղաքն Ակնա,
Լող պահուկ անվամբ խաղալ մը տեսա.

159 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 96—97, հ. 3, էջ 72։

160 Նույն տեղում։

161 Նույն տեղում, էջ 69—72։

162 Նույն տեղում։

163 Մատենադարան, ձեռ. 4184, էջ 165 ա։

164 Նույն տեղում, էջ 162ա։

165 Նույն տեղում, էջ 161 բ։

Բարսիս սիրտը, քրտինք վար վազեն,
Ծուխ մ'ըն է ելլե շառաղույն ճակատեն.
Մերթ լա կարեկեր և մերթ ծիծաղի,
Խենդ է ան՝ մ'ըսեր, դի խաղ խաղցվի:
Վերջապես ելլե, ճիգ մ'ըն ալ թափե,
Չեղավ նե ուրիշ կերպեր ալ փորձե,
Մինչև որ զարնե հոգնողին մեկը,
Քաջության պսակ ձեռքն առնե ձաղկը¹⁶⁶:

Խաղի հիմնական տարբերակներում պատժի գաղափարը և՛ առարկայական է, և՛ խորհրդանշական: Բայց հայտնի է մի մանկական խաղ՝ «Լախտիով պուտ», որտեղ պատիժը ֆիզիկականից հանգում է սիմվոլիկ-խորհրդապաշտականի: Խաղը կոչվում է նաև խարույկ: Շրջանագծի կենտրոնում խարույկ է վառվում կամ դրվում է մի քար, որպես կրակի սիմվոլ: Անհավասար թվով (կենտ) տղաների խումբը միմյանցից մեկ քայլ հեռավորություն վերցնում են կրակի շուրջը: Նրանցից մեկը, որ շրջանում տեղ չունի, լախտը ձեռքին երեք անգամ ձախից աջ պտտվում է նստողների շուրջը և անսպասելի կերպով մեկին խփում է լախտով, լախտը պտտում նրա գիրկն ու փախչում: Նա պետք է պտտվի ու նստի լախտի հարված ստացողի տեղում, իսկ վերջինս պետք է նրան լախտածեծ անի: Եթե չկարողացավ խփել, լախտը պետք է նետի հաջորդ նստողի գիրկը և փախչի: Եթե փախչողը խախտում է շրջանագիծը, նրան «հրկիզում» են. զլխից մի մազ են պոկում ու նետում խարույկը¹⁶⁷: Սա արդեն ակնհայտորեն հեթանոսական վերապրուկ է: «Այն պատկերացումը, որ մարդուն կարելի է կախարդել նրա մազափնջի միջոցով, — գրում է Ֆրեզերը, — տարածված է գրեթե ամբողջ աշխարհում»¹⁶⁸: Ըստ այս նախապաշարմունքի, մազը եթե ընկավ կախարդի ձեռքը, մազի տիրոջ կյանքն էլ նրա ձեռքին է. մազը ազդեցիկ ու թաղելով կարելի է մարդուն մահվան մատնել քսան

օրվա ընթացքում: «Հայերը, — շարունակում է Ֆրեզերը, — դեն չեն նետում կտրված մազերն ու եղունգները (նաև ընկած ատամները), այլ թաքցնում են սրբազան համարված տեղերում (եկեղեցու պատի ձեղջում, տան առաստաղը կրող հիմնական սյան ձեղջում)»¹⁶⁹: Մազն այրել շրջանագծի կենտրոնում արված խարույկի մեջ, թերևս նշանակում է զոհել մարդուն հեթանոս մի աստվածություն, նայած ում տիրույթն է ենթադրվում շրջանագծում, կամ ինչ ոգի է պաշարված այնտեղ:

Շրջանակենտրոն խաղերի արտաքին նշանները շատ տարբեր ու հակասական (գուցե և միասնական, եթե մեր հիմացությունը բավարարի ըմբռնելու) ազդեցություն ունեն: Շատ բան մեզ անհայտ է: Բայց որոշակի է, որ այս խաղերն ինչ-որ անխորհուրդ ժամանց չեն կամ գուտ մարդական միջոցներ: Սիմվոլիկան շատ կողմերով մնում է չվերծանված, և դա, հասկանալի է, չի նշանակում, թե խաղերի լիաստոր սահմանափակված է առարկայականությամբ:

Մեր խնդրի տեսակետից ամենից ավելի մշակված է երևում, եթե կարելի է այսպես անվանել, դասական լախտախաղը: Դարձյալ ֆիզիկական բախում, խաղացողների կոպտ վարքագիծ, բայց ոչ ֆիզիկական պարտություն: Ամենաբնութագրականը, որպես խմբի ու անհատի հարաբերություն, «կենտ լախտին» է: Վիճակ են հանում, մեկին թողնում շրջանի մեջ, գոտին դնում շրջանում՝ ծայրը դուրս: Հինգից յոթ հոգի շրջապատում են «թուրան (լախտը) պաշտպանողին, աշխատում նրան շփոթեցնել և փախցնել «թուրան»: Փախցնողը բոլորին քշում է շրջանագծի մեջ և սկսում լախտով ծեծել այնքան ժամանակ, մինչև ներսիններից մեկին հաջողվի ոտքով խփել ծեծողի ոտքին: Այստեղ գծամեջ է մտնում ծեծողը և դառնում լախտը պաշտպանող¹⁷⁰: Խաղի պատկերը շատ լարված է, խաղացողները բոլոր կենտրոնացած են, ուշադիր: Եթե դիտողը չի տեսնում շրջանագիծը, տպավորությունը դրամատիկական է. մարդիկ շարժման մեջ են և միաժամանակ զսպված, ներսինները առաջ են պցում

166 Կ. Ճանիկյան, հետազոտություններ Ակնա, Թիֆլիսի, 1895, էջ 175 (բերում եմ ըստ Վ. Բողոյանի. հ. 3, էջ 69): Կող նշանակում է կտորը հարթեցնելու գլան (Հ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 3, էջ 292):

167 Վ. Բողոյան, նշվ. աշխ., հ. 3, էջ 57:

168 Дж. Фрезер, նշվ. աշխ., էջ 263:

169 Նույն տեղում, էջ 269:

170 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 95:

ոտքերը և մի ոտքը պահում են շրջանագծի ներսում, առաջանում է կաշկանդված ու շարժուն վիճակների հակադրություն. մեկը բոլորի դեմ, բոլորը մեկի դեմ, և՛ ոչ մի անկարգ իրարանցում: Թվում է, թե շրջանագիծը մի կախարդական օղակ է, և այդ օղակը բոլորին դնում է ներքուստ սևեռված վիճակի մեջ: Տարօրինակ է լախտը լինոգ անվանելու սովորությունը. մարդիկ կամ երկաթն են պաշտպանում կամ երկաթով հարձակվում: Երկաթի պաշտամունքի հեռավոր հիշողությունը կա այստեղ: Ո՛վ գիտե, թե նախկինում ինչ իմաստ է տրվել այս գործողությունը: Տեկանցի ակնարկը դարբինների կոնսարություն մասին գուցե ինչ-որ բան հուշում է, բայց ավելի լավ է շատ հեռուն չգնալ մեկնություններում: Ուղղակի առնչությունը շղթայված երկաթի կամ մուրձով երկաթը կոելու ծխական ավանդություն հետ գուցե մի օր պարզվի մեզ համար:

Դրամատիկական առումով ավելի հետաքրքիր ու տեսարանային է խմբական լախտախաղը: Խաղում են երկու խումբով՝ ներսիններ և դրսիններ: Ներսիններից յուրաքանչյուրը պաշտպանում է մեկ թուրա, խմբերը զրսից կամ ներսից նվագում են՝ մեկին ձեռքով դուրս են քաշում գծից, գերի պահում, մյուսին դրսից են ներս քաշում, փոխվում է շղթայվածների կամ «կոնսարողների» քանակը: Շրջանագիծը միշտ մնում է կաշկանդող միջոց. ներսինները պայքարում են առանց մի ոտքը շրջանագծից հանելու, դրսինները առանց շրջանագծի մեջ մտնելու, խփում են միշտ ծնկից ներքև, և երկու կողմից էլ աշխատում են պակասեցնել հակառակորդի քանակը. երկու կողմից էլ շղթան կտրելու պայքար է դնում: Տեսարանը դառնում է ավելի դրամատիկ, երբ գծամիջում մնում է մեկը և իր միակ լախտով, առանց շրջանագծից դուրս գալու հարձակվում է շրջապատողների վրա, մինչև որ մեկը զրսից կարողանա խփել նրա ոտքին: Շղթա են կոում, շղթա են կտրում, կաշկանդման ու կաշկանդումից ազատվելու պայքար է տեղի ունենում, պտտվում են շրջանագծի շուրջը, տեղերը փոխում, իրար շփոթեցնում փոշոտ գլխարկները միմյանց երեսի զարկելով: Կարողում ենք Պոռչյանի նկարագրությունը: Գյուղի քահանան լախտախաղի մեջ է, թռչկոտում է «ձժի» (գծի) շուրջը, աղմկում:

Գե՛. օրհնած, մի քիչ էլ կարգիս խնայեցեք, կամայ տվեք է՛,—ասում էր մեր տեր հայրն ու էլ հետ թռչկոտում ձժի շուրս կողմը, աշխատելով լախտը բռնողի ձեռքիցը խլելու:

— Ոչինչ, տերտեր ջան, բարեկենդան օրեր ա, խելքներս կորել ա,— պատասխանում էին մեր իշխաններն ու իրանց խաղի հետ ընկնում¹⁷¹:

Սրվանձությանի վկայությունամբ, այս խաղը կոչվում է նաև կրակառոց: Ըստ Բոլոյանի, կրակտարոցն այլ խաղ է¹⁷²: Բայց մենք արդեն նկատել ենք, որ շրջանակներուն խաղերի շատ տարբեր անուններով են վկայված: Կրակապաշտություն հիշողությունը այս խաղում, եթե ելնենք մեզ հայտնի գրառումներից, չի երևում: Դա կարևոր չէ, կարևորը լեզվական թեկուզ մեկ վկայությունն է, որ ինչ-որ մի աղերս է հուշում: Եթե կա երկաթի գաղափարը, հոգու տիրույթի ու շրջափակման գաղափարները, ուրեմն կրակն էլ հետու չէ: Ուշագրավ է Բոլոյանի այն բացատրությունը, որ այս խաղում պայքարը տեղի է ունենում հոգին կրող առարկայի շուրջը, և այդ առարկայի անկումը խորհրդանշում է հոգու կործանումը¹⁷³: Հոգին կրող առարկան գոտին է՝ անձը պահպանող սիմվոլը: Հետաքրքիր է, որ կենտ լախտախաղի ժամանակ գծամիջի խաղացողը պաշտպանում է այնքան լախտ, որքան դրսինների քանակն է: Եթե տրամաբանությունը հետևենք, դրսինները պայքարում են օտար տիրույթում կաշկանդված իրենց հոգիների համար: Սա, իհարկե, ենթադրություն է. գուցե խաղն այլ իմաստաբանություն ունի: Անվիճելի է առարկա և անձ հասկացությունների սիմվոլիկ նույնացումը, ինչպես աստվածություն մարմնավորումը որևէ նյութի կամ առարկայի մեջ՝ հեթանոսական պաշտամունքի հիմքերից մեկը:

Լախտախաղը բոլոր արտաքին հատկանիշներով ֆիզիկական գործողություն է, բայց սիմվոլիկ առարկայի ֆետիշացումը մտածել է տվել, որ այստեղ վիճարկվում է հոգու իրավունքը: Եթե արտաքին հատկանիշներով դատենք, կրտեսներ, որ խաղի բնույթը դատական է, նույնիսկ թվում է, թե կրկնվում է «Շահ-Խան-Փաշա-Ղաղի» խաղը հույժ պայմանականորեն, միայն դրությունների սիմվոլիկ վերարտադրությունամբ և սիմվոլիկ նշանների միջոցով: «Այս խաղե-

171 Գ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 76:

172 Վ. Բոլոյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 21:

րում,— գրում է Բդոյանը,— ամենանախնականը, որ մենք կռահում ենք, ծիսական շերտն է: Մեզ թվում է, որ գրանք նախապես խաղ չեն եղել, այլ միստիկական գործողություններ, որ գոյանալու էին ոգեպաշտական հոգի վրա»¹⁷³: Բայց փոքր-ինչ պարզունակ է թվում Բդոյանի ենթադրությունը, թե շրջանագիծը տոհմի տնական է խորհրդանշում կամ պահեստը¹⁷⁴: Շրջանագիծը, եթե ելնենք տիեզերքի ու պատմության հնագույն պատկերացումներից, որ ամբողջացրել է Պլատոնը, տիեզերաբանական դետերմինանտ է: Մեկնություններ կարող են շատ լինել: Մեզ համար ամենակականը հնագույն դրամայի մոդելն է, հնագույն ծեսերի ունիվերսալ պայմանաձևեր, որոնց մասին արդեն խոսել ենք:

ՍՈՒՐՔ ԿԱՐԱՊԵՏԻ ՈՒՆՏԱՎՈՐՔ

Եւ ինքն էր պահեցող յոյժ և միայն գարեջուր չափով և սակափկ մի հաց ճաշակէր <...> և պարան կպեալ էր ի սենեկի իւրում. և յորժամ տընէր և աշխատէր, անկանէր լանջօքն ի վերայ պարանին և սակափկ մի ննջէր:

Հովհան Ռսկերեսնի վաբից. Մատենադարան, ձեռ. 4512:

Հայտնի չէ, երբ էր, որ քրիստոնեական սրբավայրերում հայտնվեց միջնադարյան խաղահրապարակների ասպետը՝ սրբի լուսապսակով և այծամորուս «գինակիր»-ծաղրածուի ուղեկցությունը: Հին է այս ուխտը, թե նոր, չգիտենք: Գիտենք, որ Գրիգոր Լուսավորիչը «կարգեաց ի Նաւասարդի մեկըն տանել սուրբ Կարապետին և Մկրտչին Յովհաննոս»: Փահլևանը գալիս է Սուրբ Կարապետի վանքից և մեր առջև բացում է կյանքի ու աշխարհի միջնադարյան պայմանաձևը, մարդկային վիճակների հակադրամիասնական պատկերով, ոչ որպես դրամատիկական ընթացք, այլ ընթացքի դիմանկարային աղյուսի կամ հարավորություն նազը այլ

173 Հմմտ. Կույն տեղում:

174 Կույն տեղում:

հարթություն վրա է. ճիշտ է՝ շրջանաձև հրապարակում, բայց ոչ նրա «կախարդական» շրջագծում, այլ երկնքի ու երկրի միջև:

Լարախաղացությունը հին արվեստ է՝ տարածված Արևելքում, Առաջավոր Ասիայում, Հռոմում: Հայ մատենագրության մեջ այս երևույթի ամենահին վկայությունը տալիս է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանքը». «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»¹⁷⁵: Սրբության ոչ մի ակնարկ: Ըստ հունասեր փիլիսոփայի, նաև ըստ միջնադարի պաշտոնական գաղափարախոսության, ոգու աշխարհից դուրս է տեսականորեն և գործնականորեն չեզոք կամ անօգտակար աշխատանքը: «Ընդունայն» նշանակում է անխորհուրդ և անառարկա՝ գործողություն կամ պատկեր, որը շունի դիտման օրյեկտ, նշանակյալ, շունի իր ակներևությունից դուրս այլ իմաստ: Վերջապես, դարձյալ ըստ Դավիթ Անհաղթի, «արուեստ անակութիւն ոմն է և գիտութիւն» և «զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»¹⁷⁶: Ի՞նչ է լարախաղացությունը այս առումով: Դա ժողովրդական «սքանչելիք» է՝ հրաշագործություն, որ խախտում է իրերի բնական ընթացքը, աստվածային նախասահմանությունը, ստեղծում աչքի ու բանականության համար արտաոռոց պատկեր: Ըստ Արոն Գուրեիչի, այստեղից է ծագում միրակլի գաղափարը¹⁷⁷: Լարախաղացությունը ժողովրդական սրբի հրաշագործությունն է, որ ստեղծում է կյանքի «բնդունայն» մի պատկեր: Միջնադարում ժողովրդական կրոնասիրությունն ըստ էության հակադրված չէ պաշտոնականացված հավատին, բայց նա ստեղծում է իր տեսիլքները, հաշտեցնում երկինքն ու երկիրը¹⁷⁸ և իր հրաշագործության ասպետին, որը հնադարից է գալիս, տանում է քրիստոնեական սրբի դուռը, նրա գլխին դնում Աստծո որ-

175 Դավիթ Անհաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արևշատյանի, Երևան, 1960, էջ 104:

176 Կույն տեղում, էջ 102: Հմմտ. Г. Оганесян, Об эстетической ориентации Давида Непобедимого, сб. Философия Давида Непобедимого, М., 1984, с. 207—214:

177 А. Гуревич, նշվ. աշխ., էջ 318:

178 Հմմտ. Կույն տեղում, էջ 275—277:

դուն մկրտողի աչքը: Հետևաբար, «բնդունա՞յն» է արդյո՞ք լա-
րախաղացի՝ այս էքսպենսիվի աստվածասիրի գործած
հրաշքը:

Հայ լարախաղացը, ինչպես ժողովուրդն է այրում՝ Փա-
յեանը սուրբ Կարապետի ուխտավորն է. նա գալիս է քրիս-
տոնեական մարգարեի՝ Հովհաննես Մկրտչի տաճարից: Բայց
այս Մկրտիչը ժողովրդականացած է և հայացված. նա հան-
դես է գալիս կարծես ոչ այն դիմագծով, ինչ Հովհաննես Նա-
խավկան համաքրիստոնեական միջավայրում: Եթե սա Բա-
ղավանի տաճարի սուրբն է, ուրեմն հրաշագործության աս-
պետն էլ մկրտվել է Նիրատ-Արածանիի ջրերում: Գա հայանի
չէ: Զգիտենք՝ որ դարերում է ժողովրդականացել ու հայացել
Հովհաննես Մկրտիչը: Վաղ միջնադարից վերջում կառավարա-
բառք, որ նշանակում է «հորդորիչ ճանաչարհի, սասաչքնթաց
սուրհանդակ, նախընթաց աւետարտ, սեփականեալ անուն
Հովհաննու մկրտիչ»¹⁷⁹, ժողովուրդը դարձել է հատուկ ա-
նուն, հետին դարերում՝ «Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ»: Գրական փկայություններին նաչելով դժվար է տարբերել հա-
տուկ ու հասարակ անունները, քանի որ ձևադրերում փոք-
րատառի ու մեծատառի խնդիրն անորոշ է. Մկրտիչն էլ կա-
րող է գրվել փոքրատառ, Քրիստոսն էլ: Պայմանականորեն
կարապետի ժողովրդականացման փաստ կարող ենք համա-
րել Հայամավորքը, որը որպես տոնացույց մատչան ամբող-
ջացել է X դարից (914 թ.)¹⁸⁰:

Այսպես, Գրիգոր Լուսավորիչը հեթանոսական «առաս-
պել տօնի» փոխարեն հաստատեց Հովհաննես Մկրտչի տո-
նը: Բայց ինչպե՞ս վարվեց նա նավասարդյան «աշխարհա-
խումբը» զարգարող գոսանների հետ: Նրա՞նց էլ մկրտեց,
կամ նրա՞նք էլ Բագավանում մկրտվեցին: Ժողովրդական
ավանդությունը Կարապետին նույնացնում է Տարսնի պա-
հապան երկարամազ սրբի հետ, սրբ ուղմի աստվածությունն
և՛ կանգնած հայրենյաց պաշտպանների թիկունքին: «Եւ յան-
կարծակի տեսին այր մի դիտար, — կարդում ենք «Տարսնո
պատմությունում», — որ յայս փայլելի ի հերանց նորա, և գա-

չլսա թշնամեացն կուրացուցաներ: <...> սուրբ Կարապետն
մեղ ի թիկունս հասնալ կայ, և ընդ մեր՝ ինքն պատերազ-
մի»¹⁸¹, Տրամարանական է, որ հրաշագործության ասպետը
գնաց Տարսն և գտավ իր մկրտչին Միտինկատար սարի կա-
նաչ սասրճառամ, ինն աղբյուրների մոտ, «Բննակնեան» մեհ-
յանի տեղում, ուր թաղված էր Հովհաննես Մկրտչի և սուրբ
Աթանազիոսի ոսկերաց մի մասը (Բագավանից հետո կամ
առաջ, հայանի չէ) և հիմնվել էր Գլակա վանքը (VI դ.)՝ «Մշու
սուրբ Կարապետը»: Ավանդությունն ասում է, թե Ջևհոր
Գլախը «կաղաչել էր սուրբ Լուսավորչին, որ հոն մեա, ուր
կսիրենն մնալ օտկեք կարտույալ Աթանազիոսի և Հովհան-
նու»¹⁸²: Նույն ավանդությամբ, այս վանքի ուխտավորներն
են եղել միջնադարյան Հայաստանի երդիչները, գոսաններն
ու լարախաղացները: Ենթադրվում է, որ Սալյաթ-Նովան էլ
եղել է աջակողմ: «Սուրբ Կարապետի կարողությունով սուրբե-
ցա քամանչին ու շնորհներն», — ասում է ուշ միջնադարից եկող
մեր բանաստեղծը¹⁸³:

Սուրբ Կարապետը համաքրիստոնեական մի գաղափարի
նորոգումն է ազգային-ժողովրդական հողի վրա: Լարախա-
ղացներին հովանավորողի ու ձիբք տվողի դերը նրանն է:
Թեև սխալ չէ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ այս
հասկացություն մեզ հեթանոս մի աստվածություն հուշ է ամ-
փոփված: Հայ լարախաղացի զգեստավորման և խոսքերի
մեջ խոսում է քրիստոնեական սուրբը: Լարախաղացը հայտ-
նելում է կարմիր կամ ծիրանագույն ատլասե շողշողուն ար-
խալաղով, ինչպես Քրիստոսը կարմիր քղամիզով խաչ բարձ-
րանալուց առաջ: Արխալուղը կոճկված է և պարանոցի մոտ
բաց, առանց կոճակների, պարանոցը զարդարում են մետաք-
սե, ձերմակախույր, ժանեկաղարգ կրծկալ-օձիբք և հուսութ-
ների ժապավենները: Հուսութները, որ եռանկյունաձև են,

181 Յովհան Մամբրեան, *Նշվ. նրա.*, էջ 106: Այս վկայությունը
բերված է Ա. Կանայանյանի «Ավանդապատմում» (էջ 392): Ավելի հին
ավանդություն, որ պատասխանի մեր հարցարմար, առաջին հայտնի չէ
Լարախաղացի՝ «Ս. Կարապետի ուխտավոր լինելու մասին մասնակցա-
կան փաստ չունենք»:

182 Ա. Տվրաչյան, *Աղբյուրներ ի Հայաստան*, 1878 թ., Երևան, 1955,
էջ 56:

183 Մարտ-Նովա, *Խաչեր*, Երևան, 1959, էջ 10:

179 Նոր բառային հաշվադեմ լեզուի, հ. 1, էջ 1064:
180 Մ. Ավգայրեպան, *Նշվ. աղբ.*, էջ 26:

զարգարված են գունավոր ծուպերով, հեռվից նմանվում են ծաղիկների: Նրանցում թղթեր կան, որոնց վրա աղբթքներ են գրված Նարեկացուց կամ «Ժամագրքից»: Հուլիսից հետո նրա թալիսմանն են¹⁸⁴: Պարզ երևում են բնության հեթանոսական պաշտամունքի և քրիստոնեական հավատի իշանները:

Ներկայացումն սկսվում է գունա-դճոյի աղմկալից նմանություններ: Կարախաղացը վերցնում է հավասարակշռության ձողը՝ «Թարազուն» և դանդաղ ու հանդիսավոր բարձրանում բեռ լարի վրայով: Չողափայտը և նրա ուղիղ մարմինը խառն են կառնում: Թվում է, այս ակնհայտ պատկերը նաև ներքին լմաստ է նեփադրում: Ճշմարտության գաղափարը մարմնավորվում է այստեղ մարդու, որպես տիեզերքի կենտրոնի, տիեզերական հավասարակշռությունը կրողի և արդար գառաստանի կշեռքը պահողի տեսքով, իսկ խաչը համաշափության ու հավասարակշռության երկրաչափորեն ամենաճշգրիտ պատկերն է: Կարախաղացը, վեր բարձրանալով, սրբազան արարողություն է կատարում, քանզի իր գործը նա համարում է սպաշխարանք, սրբին ծառայելու մի ձև: Նա համեմատ է կայմի ծալքը և կանգնում: Երաժշտությունը լսում է: Կարախաղացը կանգնած է ուղիղ, հպարտ, հանգիստ ու կենտրոնացած և իր այս կեցվածքին նա տալիս է նակատազրական դատապարտվածության իմաստ: Նա բարձրացել է այստեղ ասածն ու նրա մարզարեի կամքով, որպես հնարավոր զոհ, և տպավորությունն այնպիսին է (սիմվոլներն էլ այդ են ասում), թե մարմնավորում է իտալիական ու հարունական դադափարների միասնությունը: Այս նա ձողափայտը մոտեցնում է շուրթերին, ինչպես խաչն են համբուրում, և հայացքը երկնքին, բարձրաձայն արտասանում է.

—Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ, մեռնեմ քո զորութենին. ես վեցու ես թարազու քու զորութենով ուժովցած. ընձի ամոթով չանենս»¹⁸⁵:

¹⁸⁴ Ըստ բանավար Հովհաննես Մալխասյանի նկարագրության (տես Վ. Թղզյան, նրվ. աշխ., հ. 1, էջ 177):

¹⁸⁵ Մրտությանը դիմելու այս բնորոշված խոսքը, լսել են մի լարախաղացից Երևանում, 1953 թ. (Տերյան փողոցի № 129 շենքի՝ Բժշկական ինստիտուտի հանրակացարանի բակում):

Նա նման է պատարագի սկզբում արտասանվող «ողջույնի աղբթքին», որով քահանան իրավունք է աղերսում մոտենալու Տիրոջ սեղանին: Կարախաղացը, որ գրված է հնարավոր զոհի վիճակում, փրկություն է խնդրում իր սրբից: Ահա նրա աղբթքի երկրորդ մի տարբերակը.

Ով, տեր, բարերար աստված,
Դու պահես, պահպանես՝
Վատ լեզվից, շար մարմից,
Չար աչքից, ազատես
Փորձանքից...¹⁸⁶

Կարախաղացը կանգնած է երկնքի ու երկրի միջև, որպես միջնորդ, արգարության կշեռքի օգնությամբ: Աղբթքի մեղ հայտնի երրորդ տարբերակում կա այդ վիճակի ակնարկը.



Նկ. 14 Կարախաղաց և ձողափայտը բառ վ. Խաչատրյանի:

— Տեր աստված, կփ ես արդար եմ, թող իմ ձեռքի թարազան գառնա արդար դատաստանի կշեռք ու ինձ զեռնեց լսանալ:

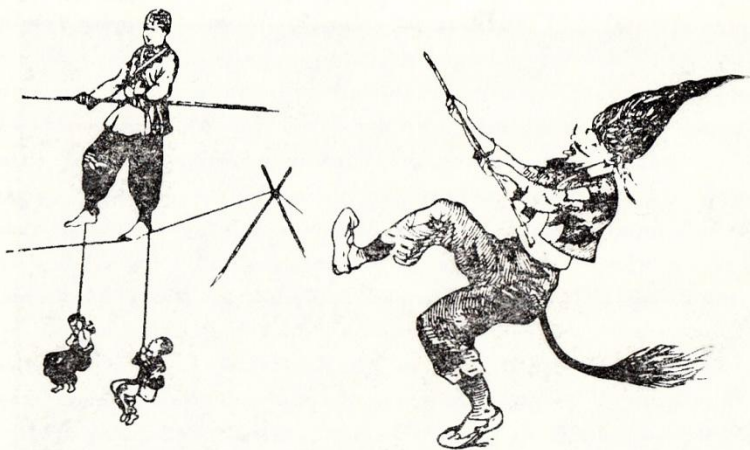
¹⁸⁶ Գ. Մալխասյան, նրվ. աշխ., էջ 30:

¹⁸⁷ Լեյլ Էմ. Չուբուկյանի նկարագրում, կարախաղացի մոտ: Թղզյանի անվան ինստիտուտի ակնարկում այս խոսքը կա: Բայց այնպիսի կամ մի լարախաղացից, որ լարախաղացի գրական լեզվի ու կամ բարբառի խառնուրդով:

Աղոթքից հետո լարախաղացը աչ ոտքը սեղմում է լարին, դանդաղ սահեցնելով առաջ հրում, ապա հենման կետից պոկում է ձախ ոտքը և թռիչքաձև վազքով անցնում լարի մյուս ծայրը ու պարելով ետ գալիս: Զուռնաչին ու դճուլին զլում են երաժշտությունը, լարախաղացը պարում է պարզ պարաքայլերով, թեթև. նա դեռ բարդ «տրյուկներ» չի անում, մեկաններն է տաքացնում և փոքր ինչ անց դարձյալ կայմի վրա է: Այստեղ հայտնվում է նրա «դինակիրը»՝ այժամորուս է ավելապուշ ծաղրածուն, կարճ ճիպոտը ձեռքին: Նա գալիս է պարելով, ճիպոտը «թարազու» դարձրած: Ծաղրածուն երբևմե՞ն հայտնվում է անսպասելիորեն, բարձրաձայն սուլոցով, ճիչով:

— Գու էդ ո՞վ էղար, որ հեղար փեղի դլիս ու արխային-արխային նստար,— դիմում է նա լարախաղացին:

— Ես բլրո ջուխտ աշկեր խանոզ էղա,— պատասխանում է լարա-



Նկ. 15 Լարախաղաց և ծաղրածու ըստ Հ. Քաջահյանի:

խաղացի: — Ես սուրբ Կարապետի զորութենով հեղա, որ ժողովուրդ ուրախեցնեմ, տու ո՞վ ես:

— Ես բենէ մենձ մարթ եմ: Տու կանա՞ս իմ կյորձ անի, կանաս ժողովուրդ խրնդցրենես¹⁸⁸:

¹⁸⁸ Նման խոսքեր բերված են Սրբուհի Լիսիցյանի «Старинные армянские пляски» (Ереван, 1983, с. 34) աշխատությունում և ուսերեն

Լարախաղացը և ծաղրածուն ներկայանում են որպես հակոտնյա դիմակներ՝ մեկը իմաստուն, ամենակարող ու անձնուրաց¹⁸⁹, մյուսը հիմար, վախկոտ ու անհեթեթ (նկ. 14, 15): Լարախաղացը գործում է, եթե հիշենք վեհի ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը, «ահաուրապէս, ըստ գործեցելոցն գեղազանցութեամբ, ամենայնիւ դիւցաղնաբար»¹⁹⁰, ծաղրածուն՝ համաձայն կատակերգականի՝ «կաղի կաղս ինչ և քամահելիս»¹⁹¹: Այդպես էլ հորինված են նրանց երկխոսությունները: Զարմացած ու միամիտ ձևացող ծաղրածուն դիմում է հերոսին.

— Այ փահլեան, ո՞վ է ավել քեզ էդ հունարը: Զերոսը պատասխանում է.

— Այ մասխարա, դու չգիտե՞ս, որ հունարն ինձ տվել է Մշու սուլթան սուրբ Կարապետը:

— Ես էլ եմ գնում սուրբ Կարապետ, որ ես էլ ստանամ էդ հունարը, այ փահլեան:

— Գու իմ հունարը չես ստանա, այ մասխարա, դու կստանաս քո մեջքին երկրորդ սապատը¹⁹²:

Թարգմանություն: Պատմողը եղել է վանի վիլայեթի Քավերան գյուղից գողթած դճուլի Նշան Գևորգյանը: Պետք է նկատել, որ Լարախաղացություն ամենահանգամանակից նկարագրությունները տրված են Սրբ. Լիսիցյանի այս աշխատությունում, բայց ուսերեն թարգմանությունը, հայերեն տեքստի բացակայությունը, խիստ նվազեցնում է նյութի ազդեցական արժեքը:

¹⁸⁹ Մանկությունից հիշում եմ լարախաղացության խիստ չորահատուկ ու բնութագրական մի պատկեր: 1946 թ. Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտի շենքի մոտ (ներկայիս Խանջյան փողոցի մայթի տեղում) ոչ այնքան բարձր կապված հաստ պարանի վրա անհամարձակ ու վախեցած պարում էր մի մանկահասակ մոտ տաս-տասներկու տարեկան լարախաղաց: Ներքեում կանգնած էր մայրը, ծափ էր զարկում ու երգում պարզունակ մի պարեղանակ: Կինը հետաքրքրվողներից մեկին ասաց, թե երազում ս. Կարապետը պատվիրել է իրեն որդուն լարախաղաց դարձնել, հավաքած դրամով մատաղ անել, այլպես տղայի կյանքը երկար չի լինի:

¹⁹⁰ Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пгт. 1915, с. 89.

¹⁹¹ Նույն տեղում, էջ 129:

¹⁹² Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 135—136:

Այս պարզունակ խոսքերում հետևյալ իմաստը կա: Ամենքին չի տրված աստվածութեանը հաղորդակցվելու շնորհը. հավատ է պետք և հոգու պատրաստութեան սրբի դուռը գնալու համար, քանզի սուրբը չի սիրում գետնաբարձ, անմիտ կատակարանին: Բայց ծաղրածուն էլ հիմար է: Միջնադրում նա իմացել է, որ ինքը հողով աղքատ է և, ի՞նչ միամիտ էլ է, երկնքի արքայության դռները բաց են իր համար¹⁹³: Բայց ծաղրածուն ուզում է այնուամենայնիվ իմանալ, թե որտեղ է լինելու ինքը մահվանից հետո:

— Չարաց իսկուհի, ո՞ւմ տեղն է նեղ, ի՞մը, թե չունք:

— Ի՞նչո՞ւ ի՞մը: Ի՞մ տեղը գժվար է,— պատասխանում է լարախաղացը:

— Չե՛ մի, դու չո գոտոգությունից սուկ ևս, փրվել ու մեծ-մեծ խոսում ևս, թե՛ տեսեր, փահչեան և՛մ, քյանդերի վրա եմ կանգնել, խաղ եմ խաղում: Դու որ չո տեղից բնկնես, ո՞ւր կբնկնես:

Լարախաղացը պատասխանում է.

— Ի՞նչ պիտի բնկնեմ, գետին:

— Լավ, դու որ գետին չնկար, ե՞ս ուր բնկնեմ:

— Ի՞նչ կբնկնես: Դու էլ գետին կբնկնես:

Լարախաղացը, թվում է, խուսափում է իսկական պատասխանից. թողնում է, որ ծաղրածուն ինքը որոշի իր տեղը հանդերձյալ կյանքում: Նա էլ որոշում է.

— Թե որ ևս բնկա, կգնամ մինչև սև ջհաննամբ...¹⁹⁴

Հին և ժողովրդական կատակերգության մեջ ծաղրածուն ներկայանում է ծառայի դերով: Այս ծաղրածուն էլ լարախաղացի ծառան է և ունի ծառայի բոլոր գծերը. մի կողմից խորամանկ է ու սրամիտ, կատակարան, բարձր իրավիճակները սյարքեցնեղ, մյուս կողմից՝ բութ, անհասկացող, պարզ իրավիճակները խճճեղ:

— Սինի լիք,— ասում է նրան տերը:

— Ի՞նչ, ի՞նչ: Վե՛ր, Զինին ի՞նչ ա:

— Ա՛յ մարդ, վե՛ր չե՛, սինի (ձորով ցույց է ապիտ. ողում գրում):

<

— Ինք վե՛ր հաս խանդալ,— ասում է տերը:

— Մանրա՛յ, մե՛ր քո ի՞նչ ա:

¹⁹³ Հմմտ. Ա. Բ. Գրիգորյան, «Սուրբ Եղիշ», էջ 207:

¹⁹⁴ Շ. Մանուկյան, «Սուրբ Եղիշ», էջ 22:

— Լիք, ա՛յ մարդ, մանչալ չե՛, խանչալ, խան... շա... ա... ար:

— Հա-ա-ա, հա՛... խանչա՛լ:

— Տա՛, հա, հա էլի, հա՛, խանչալ¹⁹⁵:

Գալիս է մի պահ, որ ծաղրածուն ուզում է լարախաղաց դառնալ: Մինչ տերը հանգստանում է կայմի ծայրին, նա վեցնում է ձողափայտը և նվագածուններին հրամայում նվագել:

— Դե՛, վե՛ր, շան տղա դուռնալի:

Ծաղրածուի դերակատարը, պատահում է, որ լինում է իր «ուստից» ոչ պակաս լարախաղաց: Բայց իրադրությունը պահանջում է, որ չնսեմացնի վարպետին: Նա վերցնում է ձողափայտը և բարձրանում մինչև կայմի ծայրը և որպես թե սարսափից ու ուրախութեանից գոռում.

— Օխա՛յ, քամին մտավ շալվարս¹⁹⁶:

Նա սուրբ զնում է լարին և մեկ-երկու քայլ անում: Թվում է, քիչ է մնում, որ նա հավասարվի սուրբ կարապետի ուխտավորին: Բայց դրանով կիմաստադրվի ներկայացումը, և հերոսը կնսեմանա: Ծաղրածուն չի անում այդ քայլը: Նա սարսափ է խաղում, ճշում, աղաղակում և դեմքին կոմիկական տաղնապ ետ է վերադառնում եկած ճանապարհով: Ներկայացման շարունակության մեջ ծաղրածուն դառնում է պատրաստակամ, հասկացող ու հնազանդ ծառա: Նա ոգեվորություն է խաղում, հիանում իր վարպետի գործով, գետնի վրա կրկնում նրա շարժումները, դուրսկոնծիներ տալիս և դրամ է հավաքում որպես թե ոչ իր տիրոջ, այլ իր համար: Հերոսի համար ստորացուցիչ է վարձատրություն խնդրելու նա դրադված է լուրջ գործով՝ ծառայում է իր աստվածությանը, իսկ դրամ հավաքելու դորձը թողել է իր ծառային՝ սրբություն ու հերոսություն շնանալու, գետնաբարձ «փիլիսոփայություն» ապրող անձուհի մարդուն, գործնական կյանքի ստրուկին¹⁹⁷:

Եվ ահա մի կես, որտեղ լարախաղացը հիշեցնում է

¹⁹⁵ Նույն տեղում, էջ 40:

¹⁹⁶ Լաված խոսք է (1956 թ.):

¹⁹⁷ Հմմտ. «Փաստերը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 251—252:

պարծենկոտ անծանոթին՝ Վանա Փաշային ու Քաջ Նազարին: Կեղծ հերոսականութեան ակնարկը թույլ է, բայց որոշակի: Կարախաղացը չի իջնում իր բարձունքից, բայց զուցե ակամա, հիշեցնում է, որ ինքն էլ է խաղում:

- Փահլեան Կապեր, — կանչում է ծաղրածուն:
- Հրամմե՛հ, Կապեր ջան:
- Տո՛, ձեռք կտրի, — դառնալով դուռնայիններին, ասում է ծաղրածուն:

Գլխավոր դուռնային անիմատ գեղղեղանքներ է արձակում, որպես թե չի կարողանում լսել:

- Տո՛, քեզ եմ ասում, ջան թույլ, ձեռք կտրի:

Զուռնան լսում է:

- Գալդ ոտախ՛ց, գնալդ ս՛ր, — զլմում է ծաղրածուն լարախաղացին:
- Գալս գուտից է, գնալս Մեքքա, Զանգելի ժամի դուռը մտրազ ասնելու, Քաղրի աստծուն կանչելու, որ ժողովրդին օգնի:

Թատերացներեն նուրբ է այս կետը: Կարախաղացը կարծես հեղնում է մահմեդական սրբությունները և պարծենում ոչ իր, այլ ոմն ինքնակոչի անունից: «Օտարման էֆեկտ» ասալածը, ինչպես տեսնում ենք, բանահայտական հիմք ունի:

- Փահլեան Կապեր, — դարձյալ կանչում է ծաղրածուն:
- Հրամմե՛հ, Կապեր ջան:
- Էս հունարը, էս շնորհքը ո՞ւմ ըլի:
- Աստծուն ըլի, — պատասխանում է լարախաղացը, — տասներկու ասաբլային ըլի, Հիսուսի շորս ավետարանիչին ըլի...

Եվ ավելացնում է.

- Շիրվանի շեյխերուն ըլի...
- Է վալլա՛, փահլեան Կապեր, էդ հունարը ո՞ւմ համար ես ծախում, գիտեա՛ւ:
- Մարգին աղալի համար, — ասում է լարախաղացը, — ակնարկելով հանդիսատեսներից ամենաճարտաս մեկին:
- Տո՛, վշի, ջան սղա գուռնայի, զուրի¹⁹⁸:

¹⁹⁸ Ըստ Հ. Մալխասյանի (Վ. Բզդուան, Երվ. տղի., հ. 1, էջ 179—180):

Մարդածուն գնում կանգնում է Մարդիս աղալի առաջ, թե՛ վհարիբ: Վհարը նա հասարակությանը ներկայացնում է եղածից մի քանի անգամ ավել, որպեսզի պատվախնդրություն արթնացնի հանդիսականների մեջ¹⁹⁹:

Ներկայացյալը տեսնում է մոտ շորս-հինգ ժամ, փոքր ընդմիջումներով, որոնց ընթացքում ծաղրածուն նոր ինտերմեդիաներ է հորինում, կամ լարախաղացն է նրան դրսևորվելու առիթներ առիթա: Ըստ Մարջակ Մարգսյանի պատմածի²⁰⁰, լարախաղացը մի փայտ է անկել տալիս դեռնին, փայտի զըլխին գնում մի թասակ («արախչի») և ծաղրածուին ասում, թե Պարսկաստանից ըմբիշ («գոտլաշի») է եկել, գնա կամ հետը կավիր, կամ «խարշը» տուր:

— Նայի՛ր, տեսնո՞ւմ ես, քուզը գլխին, քյանգիբի տակ նստած, սպասում է:

Մարդածուն մոտենում է փայտին.

— Ըարի հաջողում գուշալի, բաքի հաջողում Գուշա՞լ ես ուզում: Գուշալ կկոկեմ հետ, բայց իմացիբ լիմ սղամանը. մեշթիցս շրանես, սոքիցս շրանես, ձեռթիցս շրանես...

Զուռնային կտի եղանակ է փչում, ծաղրածուն մի տեսարան է հորինում՝ կտի է բռնում փայտի հետ, վերջը գետին փռվում:

— Ոտս կոտրեց, ս՛առ... Մեզլի՛, սեղի բերե՛ք...

Ներկայացման ընթացքում ծաղրածուի գերը գնալով փոքրանում է, լարախաղացինը մեծանում: Հնարները գնալով բարդանում են: Կարախաղացը կանգնում է սինի վրա, սահում լարի վրայով, սոքերը դնում է սղնձե կաթնալի մեջ, գնում փոքր թոխըներով, սոքերին դանակներ է կապում ու

¹⁹⁹ 1941 թվի զարնանը Երևանի Յոնջալըզ կոչված թաղում (ներկայիս «Հայրենիք» կենտրոնի բակի կողմում. Մեղրակ Մարգսյանի փոգոց) ելույթ էր ունենում մի լարախաղաց: Մարդածուն գուշեղույն խալաթով, կրկար բեղեթով ու հակապան կարմիր քթով մի մարդ էր, աղմուկոտ ու աշխույժ: Ես, որ հինգ տարեկան էի այդ ժամանակ, մոտեցա նրանց և պարզեցի վիճակախաղի մի տոմս՝ կարմիր աստղաձևի պատկերով: Տոմսը, ինչպես հետագայում իմացա, ժամկետանց էր ու շրջան: Մարդածուն տամբը վերցնելով հրձվանքի ազատի բարձրացրեց. «Արջիպցի», արիպցի, հարուր մանեթի արվիպցի:

²⁰⁰ Հ. Մալխասյան, Երվ. տղի., էջ 40—41:

պարում, պարան է կապում ոտքերից՝ ճոճանակ սարքում, մի երեխայի նստեցնում ճոճանակին, ինքը պարում է վերելում, երեխան ճոճվում է ոտքերից կախված: Վերջապես, սա դարձյալ ծիսական զործողություն է, նստում է պարանին, ոտքը դնում ոտքին, ձեռքերն ազատ թողնում, «ղոհի գառը վեր է առնում, մտրթում, քերթում, մի բուզը կտրում իրեն է պահում, մյուս մասը ցած տալիս»²⁰¹:

«Աստծո գառը» զոհարելում է երկնքի ու երկրի միջև: Մա արել է Մուշից եկած լարախաղաց Հաշին: Ավանդությունը, թվում է, պետք է հին լինի. այդ են ակնարկում արտաքին նշանները:

Լարախաղացները, ինչպես հայտնի է, ելույթ են ունեցել մեծ մասամբ կրոնական տոներին, վանքերի ու եկեղեցիներին մոտ: Խաչելություն ու հարություն գաղափարները էերպալորոզ դեմքը կարծես հանդես է գալիս կիսաստվածությունների, և պարանը, որ աղաշխարանքի ու ինքնակեղեքման միջոց էր, ինչպես տեսանք Ոսկերեքանի վարքում, դառնում է նաև զոհարան: Ծակատագրով դատապարտված, քրիստոնեական սրբի հետ խոսող, իր անձը նրան նվիրաբերած հերոսը զոհարելության փաստով խորհրդանշում ու հաստատում է իր ոչ երկրային վիճակը: Ուստավորի համար եղել է մեծ շնորհ, երբ իր զոհարելությունն իրականացվել է նրա հրաշագործ ձեռքով: Բայց խաղի խորհրդապաշտական բովանդակությունը միախառնվել է պարճությունն ու ժամանցին (սա թերևս հեթանոսական հիշողություն համարենք), երբ լարախաղաց Հաշին՝ Քրիստոսի պերեզմանին ուխտ գնացողը, վեր է առել կրակարանը, ոչ որպես ատրուշան, ոչ էլ նույնիսկ բուրձառ կամ կերոն, այլ խորովածի «մանդալ», միսը կտրատել, շարել շամփուրին, խորովել ներքեում կանգնածների աղաչանք հայացքների առջև ու բաժանել ընկերներին²⁰²: Մա լարախաղացի հմտության բարձրակետն է, որ տեսնում ենք նաև Կ. Պոլսի «Արամյան թատրոնում», անցյալ դարի 40-ական թվականներին²⁰³:

Խաղ կրակի հետ բավական տարածված է նոր և նորագույն կրկեսային արվեստում: Պետք է կարծել, որ միջնադարում դա չէր կարող լինել ինքնանպատակ ու անխորհուրդ: Եղել են լարախաղացներ, թերևս հաղվադեպ, որ երբեմն վայր են գրել հավասարակշռության ձողը և պարել զույգ ջահերով²⁰⁴:

Աղաշխարանքի ու զոհի գաղափարը նշմարվում է նաև հեռանալ փաստում: Ուխտավորներից մեկը երեխային դնում է լարախաղացի ուսերին կամ կապում մեջքին, այսինքն՝ նվիրաբերում է խաչին: Գա արել են խորին երկչուղով, խաչանքերով ու լալով, հույսը սուրբ Կարապետի զորություն վրա: Երբեմն այդ արել է ծաղրածուն, երեխային վերցնելով անսպասելիորեն կամ բռնությունով: Լարախաղացը երեխային ուսերին առած հասել է լարի կենտրոնը և աղոթք ուղղել իր սրբին:

— Մ. Կ. Կոստան սուրբ Կարապետ, սղնական եղիր, որ ես ևս երեխին սող սաղամաթ տամ իր մորը²⁰⁵:

Ճակատագրով դատապարտվածը սրբի օտքերին է մոտեցնում անձեղ մանկանք, նրան էլ է բաժին հանում սրբի զորությունից, հաղորդակից դարձնում աստվածային հրաշքին:

Ողբերգականի ակնարկները շեղջանում են, երբ ամեն ինչ վերջանում է բարեհաջող (սրբի կերպ չի էլ լինում), և ծաղրածուն հորինում է մի նոր ինտերմեդիա: Կարախաղացը նստում է հանդստանալու, ծաղրածուն հրամայում է երամիշտներին նվազել քոչարի և դնում, կալում է կանանցից, թե՛ հեղեք պարենք: Ոչ մեկը չի պարում ծաղրածուի հետ: Ծաղրածուն նստում է գեանին ու սկսում օղբալ:

— Փահլանին սիրում են, ինձ չեն սիրում: Ես կհամ, չսուր կեռնեմ: Գանակ սղեք, ես ինձ մորթեմ: Կեանիք ինձ չեն սիրում...

Եվ դիմում է լարախաղացին:

²⁰⁴ Այս փաստին ակնատեսն եմ եղել մանկությանս տարիներին Երևանում (1941 թ.):

²⁰⁵ Կ. Մարտիրոս, Եզր. աշխ., էջ 69:

²⁰¹ Վ. Բրդյան, Եզր. աշխ., հ. 1, էջ 183—184:

²⁰² Նույն աղբյուր:

²⁰³ Գ. Կոսյան, Եզր. աշխ., էջ 172, 173:

— Փահլեան ախպեր, էս կնանիք ինձ չեն սիրում: Վահ, հող ու մոխիրը գլխիս... Ես ի՞նչ անեմ, դու ասա, ես ի՞նչ անեմ, ես ո՞նց ապրեմ, զնամ ջո՞ւրն ընկնեմ, թե՞ դանակն առնեմ, ինձ սպանեմ:

Լարախաղացը մխիթարում է նրան.

— Չե՛, չե՛, ախպեր ջան, մի խեղդվի, քեզ համար կին կդռնենք, կամուսնանաւ, Յալանչի ախպեր... Դու հունար ունեցիր, հունար, լմ հունար...

— Թողեք, ախպե՛ր, թողեք, զնում եմ ջուրն ընկնեմ:

Դնում է, չեն թողնում, բռնում են:

— Թողե՛ք, զնում եմ...

Բայ են թողում, չի գնում:

— Փչի՛,— դիմում է զուսնաշուն,— փչի, ախպե՛ր, ես քեզ գինի եմ խմացնելու, նվագեք, պիտի պարեմ: Փափուրի եմ պարում, զրի՛...²⁰⁵

Մաղբաժուն պարում է իր «գարդը», իսկ լարախաղացը բարձրանում է հսկա ոտնացուպերի վրա ու «երկնքից» նայում իր գետնաքարը ծառային:

Ասպետի ու ծառայի փոխհարաբերությունները ծանոթ են գրականությունից ու թատրոնից. տիպաբանական գուգահեռները բավական շատ են, և ակունքը, ինչպես տեսնում ենք, խաղային-բանաստեղծական է:

Լարախաղացությունը, որպես միջնադարյան ժողովրդական միրակել, չունի ֆաբուլա՝ դրությունների պատճառահետեանքային ընթացք: Դա անկախ էպիզոդների շղթա է, որի սկիզբն ու ավարտը տեսնում ենք հնարների աստիճանական բարդացման մեջ, որ նշանակում է հերոսականի վեհացում, աստվածայինի ու հրաշալիի հաստատում, և ծաղրածուի դերի նսեմացման մեջ, որ նշանակում է առօրեականի պարտություն: Սա, իհարկե, պայմանական վիճակ է: Երկնայինը հաստատվում է վեհացումով, երկրայինը մաքրվում է ծիծաղով: Երկու արխետիպերով մարմնավորված աշխարհը միասնական է ժողովրդի գեղարվեստական գիտակցության մեջ: Ասպետի ու ծառայի երկխոսությունը երկու խուլերի վեճ է, այլ կենսականորեն պատճառաբանված սկզբ-

բունքների ներքին կապ, մեկի առկայությունը մյուսի մեջ: Պարզ երևում է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա հարաբերության բանաստեղծական-խաղային մոդելը, որպես ի սկզբանե տրված բնական վիճակ: Կարդալով Սերվանտեսի վեպը, տեսնում ենք, որ դեպի երկնայինը ձգտող ասպետն աստիճանաբար մոտենում է երկրային ողջախոհությանը, իսկ նրա՝ հողին կառչած ծառան բարձրանում է առօրեականից, ըմբռնում անձնագոհության, որպես բարձրագույն առաքինություն, իմաստը, թեպետ այս հավասարակշռության մեջ նրանցից ոչ մեկը չի գոհում իր էությունը: Կյանքը, ըստ միջնադարյան պաշտոնական հայացքի երկբեկ է, բայց ոչ միասնական. մի կողմից՝ ներդաշնակություն ու կարգ և վերին իրավունք, մյուս կողմից՝ խախտվածություն, աքսուրդ, ծաղր ու կատակ: Սա նաև, ինչպես նկատել ենք, Բախտինի պատկերացրած ամբիվալենտ վիճակն է: Միջնադարի ժողովրդական արվեստում կյանքը պատկերանում է որպես հակադրամիասնական, անխզելի վիճակ: Լարախաղացությունը դրա ենթագիտակցական խաղային մոդելն է, նախախորհրդանիշը Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, կիր և Մաղբաժու, Դոն Ժուան և Սգանարել, Նեսչաստիվյե և Սչաստիվյե և դիմակայված զույգերի:

Միջնադարի մարդկային իդեալը ասկետն է՝ իր ամփք աստծուն կամ սրբությանը նվիրաբերած անձր: Լարախաղացությունն այդ իդեալի ժողովրդական մեկնությունն է. խաչի գաղափար և երկրային լավատեսություն, դոհի գաղափար առանց դոհաբերության, ապաշխարանքի գաղափար խաղային տարերքի մեջ: «Կարեկցանքը խաչ չէ՞ արդյոք,— ասում է Նիցշեի «Ջրադաշտը»,— որին բեկումում է ամեն ոք, ով սիրում է մարդկանց: Բայց իմ կարեկցանքը խաչելություն չէ»²⁰⁷: Այս հայացքին է կարծես համերաշխվում հրաշագործության ժողովրդական ասպետը:

²⁰⁷ Փր. Ницше. Так говорил Заратустра, СПб., 1913, էջ 28: Ըստ Նիցշեի մեկնության, լարախաղացն այն մարդն է, որ վտանգավոր վիճակից ատղծում է իր առաքինությունը, բայց նա տապալվում է ու չախչախվում, երբ լարի վրա է կենում ծաղրածուն, որպես անհեթեթության ու աններդաշնակության մարմնացում: Նիցշեի Ջրադաշտը թաղում է «վերջին մարդուն», որն ուզում էր հաղթահարել կենդանականից զեպի

²⁰⁵ Նույն տեղում:

Մարդու մեխանիկական հավասարակշռությունը գետնից վեր, հենման ամենահաստատ կետում թվում է սոսկ խաղ ու զվարճալիք, կարծես պարզունակ խաբեություն: Ըստ էությունից, դա խաղային իմաստավորումն է և սիմվոլացումը տիեզերքի, ամենամեծ ամենաանտարակուսելի ճշմարտության: Ըստ ժողովրդական կրոնասիրության, դա ճանապարհ է դեպի հավերժական վիճակ, նշանակում է համամասնությունների ճշգրիտ բաժանում, արդար դատ, ասրամեա վիճակների ու զգացումների համառոտում, որը միջնադարյան մարդու հայացքում հանդում է աստվածային ճշմարտություն՝ բարոյապես արդար վիճակի: Դրա երկրաչափական գեոմետրիան տներն են խաչը, որպես շորեքկողմյան աշխարհի նշան, և շրջանագիծը (ըստ Պլատոնի՝ տիեզերքի զրնդածկ ոլորտը), որպես աշխարհի շորս կողմերը կապող և նույն կետին վերադարձող անվերջանալի ուղի: Երկրաչափական երեք ձևերը՝ խաչը, շրջանագիծն ու քառակուսին, որ դրված են ճարտարապետական ստատիկայի հիմքում և հայ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ առավելագույնս ակնհերև են, ինքնին մղում են հավասարակշռության ու հավերժականության գաղափարներին: Կարախաղացությունը դրա մարդկային-հոգեբանական և բարոյագեղարվեստական կերպավորումն է: Հիշենք նաև, որ հրաշագործության ասպետը ողջունի աղոթքից առաջ շորս անգամ խաչակնքում է, ուղղվելով նախ դեպի արևելք, ապա՝ արևմուտք, հյուսիս և հարավ: Խաչի ամբողջական պատկերում կա նաև այն ակներև իմաստը, որ մարդը վտանգի եզրին, անհաստատ բարձրության վրա (ինչպիսին է կյանքն առհասարակ), իր բանական վարքագծով կարող է ավելի կայուն վիճակում լինել, եթե չասենք՝ ավելի գեղեցիկ ու վեհ, եթե համերաշխ է տիեզերական հավասարակշռության օրենքին (թեպետ դա կոչվում է «սուրբ Կարապետի դորութեն») և չգտնել հենման կետ հաս-

մարդկայինը ձգվող կամուրջը: Այստեղ ալլաբանական ձևով մերժվում է խաչվածի բարոյական անմահությունը: Նիցշեի մեկնությունը քիչ նյութ է տալիս կարախաղացության, որպես ժողովրդական միակնք, մեր ըմբռնելու: Քրիստոնեական խորհրդանիշերի ժողովրդական իմաստավորումը, կարծում ենք, ավելի խորն ու բազմաշերտ է:

տատուն ու անվտանգ տեղում՝ ամուր հողի վրա, եթե բանական ու արդար չէ, չի նաչում երկնքին: Վեհությունն ու սրբությունն գիտակցությունը կրելով, հրաշագործության ասպետը ձգտում է վեր և սեփական կամքով կանգնում Ֆիզիկական կործանման եզրին, հաստատում անմահության գաղափարը, ինչպես բուրբ ողբերգական հերոսները: Իսկ նրա «գինակիրն» ու բարեկամը (ոչ թե թշնամին, ինչպես ասում է Նիցշեի «Ջրադաշտը»), իր արտաբուստ հակոտնյա վարքագծով, խորհրդանշում է երկրի ուժն ու ձողղականությունը և երկինք նայող հերոսի նյութական հենակետն է, առօրյա բանականության թատերականացված նշանը: Գաղափարի աշխարհը վեհ է, ահավոր, ազատագրված ու ողբերգական, իրերի աշխարհը՝ կաշկանդված, գետնաքարը, անխորհուրդ ու կատակերգական, և երկուսն էլ, ըստ ժողովրդական դիալեկտիկայի՝ հակադրամիասնության տարերային գիտակցության, անխզելի են ու միասնական: Գաղափարը լուսավոր է և աննյութ, հողը ամուր, նյութեղեն ու խավար, գաղափարի գլուխը երկնքում է, ոտքերը հողին: Ուժի է ոգու կաշկանդվածությունը դրաման տեսանք Շիրդարի առուսպելում, ազատագրման գաղափարը՝ Լուսավորչի հաստատած «սուրբ Կարապետի տոնում»: Այս անտիսոցիալայն հրաշագործության ասպետը, որպես քրիստոնեության պատգամախոսի ուխտավոր և նրանից մկրտված, ներկայանում է որպես ազատագրված ոգու խորհրդանիշ: Եթե ևս որվիրապից ելնող շահակրի պատկերում խոսում է կամքի ու ոգու քրիստոնեական ազատագրման գաղափարը և իր թիկունքում ունի պրոմեթեոսյան խորհրդանիշի Տերտուլիանոսի մեկնությունը²⁰⁸, ապա այստեղ գործում է ժողովրդական ինտուիտիվ հայացքը, և դրանով էլ կարախաղացությունը դառնում է մի նոր «առասպել տուն», և հրաշագործության ասպետի արխետիպը՝ շղթայված ուժի հակոտնյան: Աղա-

208 Հմմտ. А. Лосев, նշվ. աշխ., էջ 246:

տագրվածն այլևս ոչ Շիդար է, ոչ էլ Պրոմեթևս: Պարող աստ-
ղը (Նիցշեի համեմատությունն է) արդեն ուրիշ խորհրդա-
նիշ է, ուրիշ հուզական պատկեր: Դա հեթանոսական միասե-
րիայի ավարտն է՝ ժողովրդական լավատեսությամբ ու կեն-
սասիրությամբ, մարդկային կյանքի հաղթանակը բնության
ուժերի հանդեպ:

Ե Ջ Բ Ս Փ Ա Կ Ո Ւ Մ

Հայ հին և ժողովրդական դրամայի տարբեր ժամանակ-
ներում վկայված, հավանական և ակներև տվյալները փոր-
ձեցինք համեմատել ըստ պատմատիպաբանական գծերի, թե-
մատիկ և ձևական հատկանիշների: Հաջողվե՞ց արդյոք շո-
շափել հին դրամայի երակը, տեսնել նրա փոխակերպումնե-
րը, թե՞ մնացինք կամայական դիտումների և սուբյեկտիվ
ենթադրությունների ոլորտում:

Ծիսական ավանդներում և խաղային բանահյուսության
մեջ դժվար է ցույց տալ մինչև վերջ գիտակցված միտումներ:
Բանահյուսական դիտակցությունը մեկ անհատի շի պատկա-
նում, այլ սերունդներին: Այդպես է նաև ժողովրդական դրա-
մայում, որն ամրակայված ու անփոփոխ արժեք չի եղել,
այլ ընթացք, խաղային-ծիսական սովորությունների կենդանի
շարժում: Այստեղ կան խաշաձևումներ, իմաստափոխված
նշաններ, մոռացված խորհրդանիշեր և մյուս կողմից անկախ
երևակայություն, ուղիղ և ծուռ հայելիներ՝ մեկը մյուսում
արտացոլվող: Մա ի վերջո մի լաբիրինթոս է՝ անտեսանելի
անցումներով, անհուսալի փակուղիներով, բազմահարկ, ար-
տաքուստ խառը և ներքուստ կարգավորված, բայց մեզ հա-
մար շատ կետերում անբացատրելի աշխարհ:

Կրկնվող ու փոփոխվող ծեսերի, տարերային խաղի և
նրանց օբյեկտիվ բովանդակության միջև հնարավոր չէ ու
չպետք է որոնել ուղղակիորեն գիտակցված կապեր: Ստեղ-
ծագործողը մի տեղում ազատ է, մի տեղում ավանդապահ և
անգիտակ այն իմաստաբանությանը, որ մենք ենք փնտրում
կամ վերստեղծում: Խորհրդապաշտական նշանների կողքին
առկա են նաև պատահական գծեր, որոնք փոխանցվել են

սերնդից սերունդ պարզ կրկնությամբ, որպես սովորույթ, առանց հոգևոր բովանդակութեան լիակատար գիտակցման: Ավանդությունը բոլոր դեպքերում մեզ համար թանկ է և ունի դեռևս անծանոթ, անմեկնելի շերտեր՝ մեր աչքին ու հոգուն անտեսանելի:

Մեկնությունները, որոնց դիմեցինք, կապերը, որ փորձեցին տեսնել, կարող են վիճելի լինել: Ավանդողներից ոչ մեկը չի նախատեսել ուսումնասիրողի խնդիրները: Դրանք առաջացել են ինքնին՝ նշույթի քննութեան ընթացքում: Հետազոտովող երևույթը հին է, խորն ու հարուստ և կարող է հետազայում մղել նոր մեկնությունների:

Ուսումնասիրութեան եղանակը մեզ թելագրել է հեռանալ ժամանակային կապերից, հետևել նշանների ու սիմվոլների տրամաբանութեանը: «Տիպաբանությունը չեզոքացնում է ժամանակը» (Կ. Լևի-Ստրոսս). հնադարյան նշանը հայտնություն է նաև իր ժամանակից դուրս, և նոր թվացող երևույթը իմաստավորվում է անսպասելիորեն հին լույսի տակ: Սա իրողութուն է, երբեմն բավական տեսանելի: Հին խորհրդապաշտական դրաման, քրիստոնեական ծիսակարգը, ժողովրդրդական դատական խաղերը, իրենց համանման ու տարբեր պայմանաձևերով հնարավոր է, որ սերում են տարբեր ակունքներից, բայց, ինչպես տեսանք, դառնում են ընդհանուր հենակետեր, միավորվում ծիսական ընդհանուր աղբյուրներով, և բոլոր դեպքերում դործում է ժողովրդական աշխարհայացքը: Մի տեղում կաշկանդված ուժի և սպասման գաղափարն է դրամայի բուն հիմքը, մյուս տեղում՝ ազատագրվածութեան, մի տեղում՝ դատ մյուս տեղում՝ դատապարտվածութուն, և բոլոր դեպքերում՝ անձի ու միջավայրի, մարդու և աշխարհի, անհատական կամքի և օբյեկտիվ վիճակների փոխհարաբերություն: Այս ամբողջը, ինչպիսի մեկնությունների էլ դիմենք, կազմում է դրամայի բանահյուսական-խաղային արմարտը, նրա գոյաբանությունը և մեկնահիմքը:

Չունենալով որևէ կանխակալ դրույթ, ինչ-որ բաներ ամեն գնով ապացուցելու տրամադրվածութուն, ունենք, այնուամենայնիվ, մտահայեցողական մի պատկեր, որ հենվում

է արտաքին շերտում պարերդական դրամայի հայտնի պայմանաձևի, ներքին շերտում՝ խաղային գիտակցության, որպես թատերական արվեստի նախատարրի վրա: Իսկ երևույթի ընդհանուր պատմական իմաստը ոչ այնքան առանձնահատուկ ու անկրկնելի, որքան օրինաչափական և ունիվերսալ նշաններում է: Ազգայինը մնում է ազգային. դա տեսանելի է որպես գույն, խոսք, բնավորություն, վարքագծի երանգ, հույզի դրսևորման կերպ: Թեմաները սակայն մնում են համարողային ու ընդհանրական, որպես առասպելաբանական տրված պայմանաձևեր:

Փորձել ենք առանձնահատուկը մեկնել օրինաչափականի լույսով: Այս է եղել մեր քննախոսութեան և՛ ելակետը, և՛ նպատակը:

Զծավալվենք նոր փաստարկումներում: Դրանց հնարավորութունը բացառված չէ: Բայց համոզվելու համար թերթենք համաշխարհային դրամայի պատմութունը հնադարից միջնադար և նոր ժամանակներ:

ԱՌՄԱՊՅԵԼԱՐԱՆԱԿԱՆ, ՎԻՊԱԿԱՆ ԵՎ ԽՈՂԱՐԿԱՅԻՆ ԱՆՈՒՆՆԵՐ

Արտակիր — 37
 Աբրահամ — 186, 187
 Ազավե — 108
 Ազամ — 199
 Ադամ — 209, 210
 Ադոնիս — 52, 54, 55
 Ազազել — 186
 Աժդահակ — 24, 34, 36, 43, 45, 48, 49, 65, 66
 Ահասֆեր — 71
 Ահմատ խան — 215
 Աղա Նադար — 232, 239, 244
 Աղեքսանդր (վիպական Մակեդոնացին) — 236
 Ամիրանի — 37, 38, 58, 69
 Ամլեղոս — 49—52, 64
 Ամրան — 37
 Անահիտ — 60, 72, 79, 80, 86, 89, 96
 Ապոլոն — 124
 Ասաված (վիպական դեմք) — 38, 58, 186
 Ատոխ — 140
 Արա — 52, 55, 92
 Արամազդ — 45, 79, 96
 Արզավան (հմտ. Արզամ) — 47, 49, 55, 64, 65
 Արզվիսուրա — 86
 Արես — 138, 139

Արջաթոթոշ — 244
 Արտաշես — 42, 43, 48, 55, 81, 257
 Արտավազդ (հմտ. Շիրաք) — 25, 26, 32, 37, 39—43, 45, 47—51, 57, 59, 60, 66—70, 72, 74, 78, 79, 81—83, 86, 95, 100, 172
 Բաթրազ — 30, 31
 Բարոս (տես Գիոնիտոս)
 Բել — 184, 185, 228
 Բյուրասպի Աժդահակ — 25, 33—36, 66
 Գալա — 139
 Գալանե — 139
 Գերուտա — 49, 63
 Գիլգամեշ — 150
 Գիսանե — 92
 Գանդիդ — 244
 Գավիթ (Բիլլ) — 71
 Գավիթ (Սասունցի Գավիթ) — 246—248, 256
 Դժիկո — 232—237, 248
 Դիոնիտոս (Բարոս) — 125, 127—129, 158, 164, 179, 181
 Դոն ժուան — 281

Դոն Քիշոտ — 236, 281
 Եսալ — 199
 Զոհակ-Գահակ — 34
 Զևս — 30—32, 38, 58, 105, 128, 187
 Էնլի — 185

Իսահակ — 186

Լիր — 186

Խեչան — 219
 Խլեստակով — 174, 248
 Խողենի — 244
 Խոլբաշի (տես Կոլբաշի)

Կայեն — 199
 Կենտուս Պլուրիդա — 25, 31, 33, 66, 67
 Կոլբաշի (Խոլբաշի) — 247—252
 Կուրդալագոն — 30
 Կրեչինսկի — 243

Համլետ — 29, 58, 94, 157, 258
 Հալկ — 228
 Հելիոս — 54, 53, 66
 Հերմես — 29, 31, 184
 Հեփեստոս — 30, 32, 34, 35, 38, 67, 87, 124
 Հորացիո — 157
 Հուդա — 199
 Հրուզեն (Ֆերիդոն, Ֆրիդոն) — 33—35, 44

Ղազարոս — 172, 173
 Ղոտորուզա — 244
 Ղորոթի — 244
 Ղուզղոն — 244

Մամբրին — 236

Մարկո Կոալեիլ — 37, 40
 Մաքսիմիլիան արքա — 209, 210
 Միթրա (տես Միհր)
 Միհր — 26, 30, 33—35, 37—39, 60, 67, 83
 Մհեր — 26, 31, 32, 37—40, 58, 59, 94, 137
 Մարա Մելիք — 246, 247, 249

Նեսչաստլիցե — 171
 Նոյ — 150, 165

Շահ Քահամազ — 236
 Շահ Իսմայիլ — 236
 Շիրաք (հմտ. Արտավազդ, Արտավազդ) — 26, 37, 41, 42, 45, 51—54, 59, 62, 64—73, 75—77, 83—86, 89, 91, 92, 94, 96, 97, 113, 133, 135, 138, 141, 145, 171, 172, 188, 196, 258, 261, 283, 284
 Շիրաք — 71

Ողիսես — 150

Ուստիան — 244

Չախ-չախ թագավոր — 243
 Չացկի — 50

Պան — 181
 Պենելոպե — 150
 Պենթես — 108
 Պրոմեթեոս — 27, 28, 30, 31, 33, 35, 38, 46, 57, 65, 67, 82, 83, 86—88, 129, 237, 284

Ռուանդ — 65
 Ռոկապ — 37

Սաղալե — 171
 Սաթենիկ — 47—49, 65
 Սալոմե — 127, 132, 133
 Սանասար — 58

* Յանկոմ ներակայացված են նաև վիպականորեն ավանդված որոշ պատմական անուններ

Մանչո Պանսա — 281
 Սգանարել — 281
 Միլվանոս — 181
 Սուրբ Կարապետ (հմմտ. Գիսանե և Հովհաննես Մկրտիչ՝ Սուրբ Սարգիս — 92
 (Նաև՝ անձնանունների ցանկում)
 Սլաստիվցև — 281
 Սպանդիար (Իսֆանդիար) — 25, 35

Վահագն — 30, 32, 54, 58

Քամ — 199
 Քաչ նազար (հմմտ. Աղա նա-

զար, Գծիկո) — 232, 233, 238, 240, 276
 Քարոն — 151
 Քյոռղլի — 238
 Քրիստոս (տես Հիսուս Քրիստոս՝ անձնանունների ցանկում, պատմա-ավանդաբանական և այլ առումներով)
 Օտա — 142, 172

Յավն — 181
 Յենգոն — 49, 65
 Յերիզուն, Յրիզոն (տես Հրուզեն)

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐ

Աբգար Ե. — 14
 Աբգարյան Գ. — 228
 Աբդղյան Մ. — 21, 43, 46, 49, 53, 57—59, 67, 68, 112, 193, 251, 252
 Աբիխ Հ. — 69
 Աբովյան Խ. — 52—54, 69, 135, 207, 225
 Աբրահամյան Ա. — 198
 Ագաթանգեղոս — 6, 93, 99, 134, 139, 240, 142—144, 180, 183, 185
 Ադոնց Ն. — 99, 134, 136, 138, 140, 141, 180, 191—193, 273
 Աթանազիենս եպիսկոպոս (ս. Աթանազիենս) — 100, 269
 Ալեքսեյ Միխայլովիչ — 209
 Ալիշան Ղ. — 64, 79, 171, 168, 181, 200
 Ակիմյան Ն. — 34, 162
 Աճառյան Հ. — 13, 57—60, 63, 65, 66, 74, 75, 81, 96, 144, 161, 188, 189, 197, 226, 261
 Ալվազովսկի Հ. — 152
 Անակ — 137

Անանիա Շիրակացի — 180
 Անանուն (մեկնիչ) — 192
 Անանուն (պատմիչ) — 228
 Անաքսագորա — 150
 Անդերսեն Հ. — 243
 Անդրիկյան Ն. — 64, 65, 67
 Անիկստ Ա. — 20
 Անտոնիոս — 57, 110—113
 Աշխադար թագավոր — 65
 Ապոլինար կառղիկեցի — 149
 Ապոլոն Հոռոսացի — 184
 Ապոլոնիակյա-Ստրավինսկայա Ի. — 22
 Առաքել Սյունեցի — 192
 Աստավզղո քուրմ — 60, 86, 95, 101
 Ավգոտարին (ս. Օգոստինոս) — 150, 196
 Ավդալբեգյան Թ. — 26, 28, 31, 32, 37, 54, 59, 60, 65, 70
 Ավդալբեգյան Մայիս — 40, 122, 123
 Ավերինցև Ս. — 195
 Արանովսկայա Օ. — 187
 Արզամ — 55, 47, 48

Արդաուն կաթակերպակ (ս. Արդադին) — 120—124, 133
 Արիստոտել — 10, 22, 23, 72, 102, 110
 Արիստոֆան — 204
 Արշակ Բ — 182, 183
 Արշարունի Ա. — 18, 20, 161, 162
 Արտաշես Ա. — 55, 96
 Արտավազդ Ա. — 55
 Արտավազդ Բ. — 55, 56, 59, 66, 98, 110—113, 140
 Արևշատյան Ս. 267
 Ա.Ֆրաճատ — 168

Բաղայան Հ. — 96
 Բախտին Մ. — 220
 Բարդաթան — 95, 96
 Բարդուղիմեոս առաքյալ — 89
 Բարսեղ Կեսարացի — 149, 152
 Բարրոս Թ. — 13, 31
 Բղոյան Վ. — 10, 14, 18, 20, 96, 161—166, 168, 170—172, 177, 182, 184, 205, 207, 225—229, 231, 233, 234, 236, 246, 257, 259, 262, 265, 266, 270, 276, 278
 Բերկով Պ. — 209
 Բճարաթ — 14
 Բոզրի Մ. — 31, 38
 Բունիմ Մ. — 131
 Բունին Ի. — 29
 Բուսան Ֆ. — 49
 Բյութանացի — 194
 Գաթրճյան Հ. — 145, 150, 193
 Գահվենճյան Պ. — 261
 Գալլ Վահան — 228
 Գալոս Պակիանոս — 107—109, 230, 349
 Գելցեր Հ. — 228
 Գենլ — 21
 Գազլ Ն. — 174, 234, 235
 Գոյան Գ. — 21, 92, 108

Գոլոսովկեր Յա. — 36
 Գուրևիչ Ա. — 125, 226, 267, 274
 Գրաբար-Պասսեկ Մ. — 107
 Գրիբոյեդով Ա. — 50
 Գրիգոր Անավարդեցի — 44
 Գրիգորիս բորեպիսկոպոս — 183
 Գրիգոր Լուսավորիչ — 25, 30, 35, 41, 42, 71, 73, 75, 96—100, 134—139, 141—146, 158, 183, 185, 266, 268, 283
 Գրիգոր Խլաթեցի (Մերենց) — 25, 41, 44, 45, 72, 85, 86, Գրիգոր Մագիստրոս (Պահլավունի) — 25, 27, 33, 44, 61—63, 66, 71, 81, 98, 171, 172, 189, 192, 193, 200, 228, 247
 Գրիգորյան Գր. — 44
 Գրիգոր Տղա — 76
 Գրիվաբյեկ Զր. — 20
 Գևորգյան Ն. — 273

Դանդամա Մ. — 37
 Դանեմ Բ. — 29
 Դանտե Ալիգիերի — 142, 152, 157, 159, 185, 186, 196, 206
 Դավիթ Անհաղթ — 267
 Դավիթ Զելթունցի — 192, 200, 201
 Դավիթ քերական — 192
 Դեմիթրճյան Դ. — 232, 235, 238, 239, 241, 243—245
 Դիոկլետիանոս — 126, 128
 Դիոնիսիոս Քարկացի — 80, 187, 190, 198, 201
 Դիոն Կասիոս — 110, 111
 Դյումեզիլ Ժ. — 30, 31
 Դորե Գ. — 81
 Դվորեցկի Ի. — 112
 Դրուսինիան Ա. — 126

Եղգյար (ժողովրդական խաղարկու) — 214, 220
 Եզնիկ Կողբաչի — 44, 45, 70,

71, 78, 171, 181
հզր կաթողիկոս — 101
Եսայի մարգարե — 127
Եսայի Նշեցի — 192
Եվրեհիմով Ն. — 179, 186, 187
Եվրիպիդես — 28, 72, 98, 108
Եվսեբիոս Կեսարացի — 74, 126
Երեմյան Ս. — 61
Եփրեմ Ասորի — 179

Ջաբարիա Քանաքեոցի — 202,
203, 205, 206, 208
Ջենոբ Գլակ — 269
Ջեթունյան Ա. — 186

Էլիաս Արիստիդես — 125
Էլիոտ Ռ. — 104
Էմին Մ. — 34, 193—195
Էնգելս Ֆր. — 27, 148
Էսլին Մ. — 7
Էսթրիկոս — 27, 28, 31, 89, 186
Էրման Վ. — 13, 16
Էփրիկյան Ս. — 61

Թեյլոր Է. — 83
Թիդդի Ջ. — 84, 85
Թոմասնան Ե. — 107
Թոմասն Ջ. — 84, 87
Թոմսոն Ռ. — 144
Թորոյան Մ. — 147
Թուխ Կրպո — 259
Թոմանյան Հովհ. — 232, 233
235, 240, 241, 243, 244

Ժուանվիլ ասպետ — 117, 132

Ինգարդեն Ռ. — 22, 23
Իսահակյան Ա. — 69, 232, 235,
239
Իվանովա Յու. — 54

Լալայան Ե. — 18, 20, 66, 207,
259, 260
Լանգ Ֆր. — 11
Լարինա Ն. — 11

Լաֆարգ Պ. — 31
Լինչ Հ. — 152
Լիսիցյան Ստ. — 207
Լիսիցյան Սրբուհի — 18, 184,
207, 274, 277, 279
Լիսիաս — 31
Լիսովինսկի Բ. — 91
Լոսն Ա. — 28, 30, 283
Լուկա Յո. — 94
Լուկիանոս — 31, 35, 36
Լուկոմսկի Գ. 109, 120
Լուկոնին Վ. — 37
Լեի-Ստրոսս Կ. — 27, 286
Լեոնյան Գ. — 21, 153, 198,
201, 273, 278

Խալաթյան Գ. — 25, 42, 45,
60, 72, 78, 86, 93, 94
Խախանով Ա. — 37
Խաչատրյան Պ. — 118
Խաչերյան Լ. — 192
Խաչիկյան Լ. — 91
Խոջարեկյան Վ. — 178, 232, 271

Կալիգուլա — 127
Կանայան Ստ. — 143
Կանտ Է. — 36
Կավազ Ա. — 34
Կավե — 32
Կիրրիանոս — 125, 126
Կիսլյակով Ն. — 34
Կիրակոս Արևելցի — 44, 79
Կլավդիոս — 127
Կլեոպատրա — 111, 112
Կլոբեդ Ալեքսանդրացի — 78
Կորիլինա Մ. — 126
Կոզլով Ա. — 93
Կորշ Վ. — 106
Կունոս Ի. — 227
Կրասոս Մարկոս — 106, 107,
109, 203, 230, 249
Կրիժիցկի Վ. 118, 125
Կրկյաշարյան Ս. — 111, 229
Կրպո (Տարոնցի Կրպո) — 247,
251

Հակոբ Մծբնացի — 52, 268
Հակոբ սարկավազ — 143
Համամ Արևելցի — 192
Համբարձումյան Հ. — 88
Հայկունի Ս. — 18, 207
Հապուշ-Ղասիմ — 202
Հաջի (լարախաղաց) — 278
Հարությունյան Ս. Բ. — 38, 53,
251
Հարությունյան Սեթ — 21
Հեգել Գ.—Ֆր. — 9, 16, 224,
255
Հեսիոդոս — 27
Հեստոն Ռ. — 12
Հերովդես — 127
Հերովդիարա (տես Սալոմե՝ ա-
ռասպելա-վիպական անունների
ցանկում)
Հիլզարգ Ա. — 192
Հիսուս Քրիստոս — 38, 40, 44,
45, 115—118, 121, 122, 124,
125, 127, 131—133, 143, 144,
147, 149, 154—157, 164, 183,
196, 199, 176, 178
Հյուսիսյան Գ. — 227
Հովհան (Մոկացի Հովհան) —
248, 253
Հովհաննես ավետարանիչ — 116,
186
Հովհաննես Դրասխանակերտցի
130, 183
Հովհաննես Երզնկացի (Սորո-
րեցի) — 191—193
Հովհաննես Երզնկացի (Պլուդ) —
192, 193
Հովհաննես Մկրտիչ (ս. Կարա-
պետ) — 42, 98—100, 113, 127,
133, 145, 266—270, 273, 275,
279, 283
Հովհաննիսյան Ա. — 135
Հովհաննիսյան Հ. (հեղինակը) —
73—75, 87, 108, 110, 117, 119,
169, 229, 254, 256, 267
Հովհաննիսյան Հովհ. — 70

Հովհան Մամիկոնյան — 198,
199, 228, 248, 269
Հովհան Մայրաբանեցի (Մայ-
րազոմեցի) — 204
Հովհան Մանդակունի — 70, 77,
155, 164, 204
Հովհան Ոսկեբերան — 266, 278
Հովնանյան Ք. — 122, 155
Հովսեփոս Փլավիոս — 111
Հովսեփյան Գ. — 248
Հուլիոս Կեսար — 203, 230
Ջեմիդով Բ. — 104

Ղազարյան Ջ. — 126
Ղազարյան Վ. — 117, 118, 131,
146
Ղազար Փարպեցի — 181
Ղազինյան Ա. — 117
Ղանալանյան Ա. — 82, 144,
181, 185, 254, 269
Ղափանցյան Գ. — 52—54, 56,
58, 59, 65, 91, 92, 185
Ղլտճյան Ա. — 162
Ղուկո (ժողովրդական խաղար-
կու) — 231
Ճանիկյան Կ. — 262
Ճեմճեմյան Ս. — 90

Մազդակ — 34
Մաժան քրմապետ — 95—97
Մալխասյան Հովհ. — 20, 204,
207, 276, 277
Մալխասյանց Ստ. — 63
Մալքոբով Գ. — 196
Մանուարյան Ա. — 147
Մառ Ա. — 28, 85, 195
Մառ Ն. — 36, 193
Մասեճյան Հ. — 29
Մատթեոս ավետարանիչ — 116,
118, 127, 134, 160
Մարտինոս Կ. — 122, 155
Մարկիչ Ս. — 107

Մարքս Կ. — 27, 148
Մարքսի միանուն — 120, 126, 128
Մեկնությունների Ե. — 84
Մեկնությունների Վ. — 15
Մեկնությունների Վ. — 241
Մեկնությունների Ն. — 95
Մեյի Ա. — 62
Մեծարդ Մաշտոց — 151
Միլլեր Վս. — 37, 88, 129
Միխայլովսկի Կ. — 130
Մինա դպիր Քոխաբցի — 162, 173
Միքելանջելո Բ. — 143
Մկրտիչ Նաղաշ — 165
Մնացականյան Ա. — 132, 146, 147
Մյորրեյ Ջ. — 84
Մոկուսկի Ս. — 119, 133
Մովսես Խորենացի — 21, 25, 33, 34, 45, 53—56, 7, 79, 81, 89, 95—97, 190, 183, 195, 197
Մովսես Քերզող — 191, 192, 200
Մորոզով Պ. — 20

Յակոբսոն Թ. — 195
Յասոն Տրալիանոս — 98, 108
Յարիս Վ. — 70
Յոնեսկո է. — 7, 48, 117
Յոնեզ Բ. — 83
Յուսաի Ֆ. — 60

Նաղարեթյան Ս. — 39
Նալբանդյան Մ. — 135
Նախո բեռի — 252
Նաղաշ Հովնաթան — 164
Ներոն — 126, 127
Նրսր — 130
Նիցշե Ֆ. — 181—184

Շահնուվարյան Ա. — 34, 35
Շարդեն Ժ. — 34
Շապուհ Բ. — 140, 182
Շեքսպիր Վ. — 11, 29, 52, 58, 157, 205

Շմիդտ Վ. — 28, 85, 195
Շուպեն Բ. — 54
Շուշանիկ (մարտրոսուհի) — 114

Ուլիմպիոզորոս — 193, 193
Ոսկան Ստ. — 135
196
Որոզինես (Օրիգեն) — 126, 150,
Որոզես Բ — 106

Ուեյլ Ն. — 27
Ուիլսոն Ջ. — 195

Չամչյանց Մ. — 14
Չեմբերս է. — 83, 85, 195
Չիկոլանի Մ. — 37
Չուգասզյան Բ. — 34

Պանսո Վ. — 11
Պանչենկո Ա. — 133
Պեարոս առաջին — 209
Պեարոսյան էմմա — 19, 117, 132, 147, 226
Պեարոսյան Տ. — 14
Պիդատոս — 115, 116, 118
Պլատոն — 30—32, 150, 195, 166
Պլինիոս Կրտսեր — 126
Պլուտարքոս — 106—110, 128
Պոկրովսկի Մ. — 106
Պոդարյան Ն. — 63, 171
Պոմբալդին — 109
Պորտեր Թ. — 93
Պորփյուրոս գոսան (ս. Պորփյուրոս) — 120, 132
Պուշկին Ա. — 144, 235
Պոսոյան Պ. — 20, 161, 207, 264, 265

Ջալոյան Ռ. — 53
Ջահուկյան Գ. — 77
Ջանելիձե Դ. — 231
Ջավախիզլիլի Բ. — 37

Ռայթ Վ. — 189
Ռեդեր Գ. — 180, 185
Ռեյզին Պ. — 104
Ռեյտեր է.—Ս. — 104, 105
Ռոբերտսոն-Սմիթ Ու. — 84
Ռոմանսկի Բ. — 196
Ռոտտեր — 81, 92

Սահակյան Արուսյակ — 53, 252
Սահակ Պարթև — 161, 162, 173
Սայաթ-Նովա — 269
Սարգիսյան Բ. — 144
Սարգիս վարդապետ — 63
Սարգսյան Ա. — 277
Սաքսոն Քերական (Գրամատիկոս) — 49—51, 58, 64
Սենկելիշ Ն. — 126
Սեբոս — 228
Սերվանտես — 281
Սիմեոն եպիսկոպոս — 90, 125, 133
Սիլլակես — 108
Սոկրատ — 71, 115, 204
Սոֆոկլես — 15, 127, 153
Սուրեն — 106
Սվետոնիոս — 106
Ստանիսլավսկի Կ. — 122
Ստեփանյան Գ. — 227
Ստեփանոս Սյունեցի — 192
Ստրասբերգ Լ. — 12
Սրվանձտյան Գ. — 18, 20, 48, 49, 65, 207, 232—234, 236, 241, 251, 252, 256, 257

Վաղարշ Ա. — 21, 95—97
Վաղարշ Բ — 98
Վայցինզեր Ն. — 93
Վայման Ռ. — 84, 87
Վանական վարդապետ — 4, 45, 52, 57, 66, 91, 172
Վասակ Մամիկոնյան — 182, 183
Վասիլև Վ. — 15

Վարդան վարդապետ — 44, 45, 78, 79
Վարդան Արևելցի — 192
Վարդան Մամիկոնյան — 229
Վարդանյան Վ. — 260
Վեսելովսկի Ալեքսանդր — 12, 193
Վեսելովսկի Յու. — 20
Վեսելովսկի-Գերնզորոս Վ. — 18, 20

Տե Կոսա քրմապետ — 105
Տեր-Աղեքսանդրյան Գ. — 207, 231
Տեր-Հովհաննիսյան Գ. — 207, 231
Տեր-Ղևոնդյան Ա. — 143
Տեր-Մինասյան Ե. — 34, 39, 189
Տեր-Մինասյան Վ. — 18, 20, 32, 37, 39, 160, 161, 164, 167—169, 171, 173, 207
Տեր-Մկրտչյան Գ. — 143
Տերտուլիանոս — 125, 283
Տիրեիրոս — 127
Տիրան Ա. — 55
Տիրան Բ — 55—57, 97, 113
Տիրան Գ — 95
Տոլստոյ Լ. — 29
Տրալանոս — 126, 128
Տրդատ Գ — 99—101, 140, 141, 158, 184
Տրոնսկի — 89
Տեկանց Ա. — 199, 269
Տեկանց Ե. — 18, 207, 232, 260, 261, 264

Րաֆֆի — 20, 207

Փառանձիմ Թագուհի — 21
Փավստոս Բուզանդ — 21, 182
Փափազյան Վահրամ — 94, 258

Քալանթար Լ. — 122

| |
|-----------------------------|
| Քացակյան Ն. — 178, 237, 272 |
| Քլաուդի Գ. — 130 |
| Քսենոֆոն — 31, 229 |
| Յգոստոս Օկտավիանոս — 127 |
| Օհան վարդապետ — 251 |
| Օրբելի Ն. — 101 |

| |
|--|
| Ֆիրդուսի — 34 |
| Ֆրանկֆորտ Գ. — 195 |
| Ֆրանկֆորտ Գ. Ա. — 195 |
| Ֆրեդեր Ջ.—Ջ. — 50, 55, 83, 91, 111, 128, 129, 140, 242, 243, 257, 262, 263 |
| Ֆրեյդենբերգ Օ. — 195 |

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

| | |
|------------------------|---|
| Աերածուրյուն | 5 |
|------------------------|---|

Գլուխ առաջին

| | |
|--|----|
| ՇՂԹԱՅՎԱԾԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ ԿԱՄ ԸՆԱԳՈՒՅՆ ԽՈՐՀՐԴԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՆ | 25 |
| Միթոլոգիական պայմանաձևը | 27 |
| Խենթ արքայազնի դրույթը | 41 |
| Աբտավազդ և Շի՞դար, թե՞ շղթաված փախտական | 59 |
| Նավասարդյան խորհուրդ | 73 |
| Երբ է ստեղծվել Շիդարի «առասպել տօներ» | 94 |

Գլուխ երկրորդ

| | |
|---|-----|
| ԾԻՍԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ ԵՎ ՆՐԱ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՓՈԽԱԿԵՐՊՈՒՄԸ | 102 |
| Carmina triumphalia | 113 |
| Ասյան-հանդիսարան և misterium magnum | 114 |
| Լուավորչի միստերիան | 134 |
| Միսավկական ողբերգություն | 146 |
| Կատակերգական միստերիա | 160 |

Գլուխ երրորդ

| | |
|--|-----|
| ԺՈՂՈՎՐԳԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՆ ԵՎ ԽԱՂԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ | 176 |
| «Քավության նոխազ» | 177 |
| Պարերգական դրաման միջնադարյան հիշատակումներում | 188 |
| «Դատ բեղազ» և «խաղք և խայտառակ» | 206 |
| Վանա Փաշան և Քաջ Նազարը | 232 |
| Վիպական անդրադարձումներ | 245 |
| Դրամայի խաղային մոդելը | 256 |
| Սուրբ Կարապետի ուխտավորը | 266 |
| Ազրափակում | 285 |
| Առասպելաբանական, վիպական և խաղարկային անուններ | 288 |
| Անձնանուններ | 290 |

ՀՆՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԱՅ ՀԻՆ ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ՆՐԱ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԵՐԸ

Հրատ. խմբագիր Ա. Հ. Շաղգամյան
Նկարչական ձևավորումը Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր Հ. Գ. Հմայակյան
Սրբագրիչ Մ. Գ. Բլեյան

ՖԻՆ № 1467

Հանձնված է շարվածքի 7. 06. 1989 թ.: Մատրագրված է տպագրության
28. 09. 1990 թ.: Չափ 84×108¹/₃₂: Քուլթ № 1: Տառատեսակ «ղրքի
սովորական» բարձր տպագրություն: Պայմ. 16,28 մմ., տպագր.
18,63+2 թ. գունավոր+4 թ. սև նկար. մամուլ: Ներկ. մամուլ
16,28 Հրատ.-հաշվարկ 14,5 մամուլ: Տպագրանակ 1250: Հրատ.
№ 7312: Պատվեր №338: Գինը 3 ս. 25 կ.

ՀԳԱ հրատարակչություն, 375019 Երևան Մարշալ Բաղդասյան պող. 2A պ.:
ՀԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան,
Մարշալ Բաղդասյան պող. 2A: