



ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (ծնվ. 1936 թ.) ԳԳ Գիտությունների ազգային ակադեմիայի թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտության վաստակավոր գործիչ, աշխատում է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում որպես թատերագիտության բաժնի վարիչ, ղեկավարում է գիտական աստիճանաշնորհման մասնագիտական խորհուրդը, հեղինակ է գիտական և հանրագիտարանային հոդվածների, հրատարակվել է գիտական ժողովածուներում, հանդեսներում, մամուլում, կարդացել է զեկուցումներ հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում: Առանձին գրքերով հրատարակվել է հետևյալ աշխատությունները.

- Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969
- Բեմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973
- Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., 1978
- Թատրոն. հին և նոր արժեքներ (ժող.), Ե., 1986
- Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Ե., 1990
- Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար, Ե., 1996
- Ալեքսանդր Պուշկին (թարգմանություններ և առաջարան), Ե., 1999
- Ղերասանի արվեստի բնույթը. էսթետիկական բնություն, Ե., 2002
- Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման, Ե., 2004
- Թատրոն և թատերախոսություն (ժող.), Ե., 2004
- Հայ թատրոնի պատմություն. 19-րդ դար (երկրորդ բարեփոխված հրատ.), Ե., 2010
- Հնագույն դրաման Հայաստանում, Ե., 2010

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ
ԿՈՄԻՏԵ ԿՈՆԿՐԵՏԱԿԱՆ ԿԱՐԳԻՆ ԱՆՎՈՐՈՒՄԻ
ԿՈՄԻՏԵ ԿՈՆԿՐԵՏԱԿԱՆ ԿԱՐԳԻՆ ԱՆՎՈՐՈՒՄԻ

Բերկ Հովհաննյան

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ
ԿՈՄԻՏԵ ԿՈՆԿՐԵՏԱԿԱՆ ԿԱՐԳԻՆ ԱՆՎՈՐՈՒՄԻ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳՐԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԿԵՆՏՐԱԼԻ ԿՈՄԻՏԵ

Henrik Hovhannisyan

THE ANCIENT DRAMA IN ARMENIA

On the Origin of Drama

Генрик Иоаннисян

ДРЕВНЕЙШАЯ ДРАМА В АРМЕНИИ

К вопросу о происхождении

Yerevan Ереван

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ»
ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՅԻ ԱՆՎԱՆ ՀԻՆ ՁԵՈՒԳՐԵՐԻ
ԳԻՏԱՀԵՏԱԶՈՏԱԿԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ԾԱԳՄԱՆ ՀԱՐՅԻ ՀՈՒՐԶ

ԵՐԵՎԱՆ «ՆԱԻՐԻ»

2010

ՀՏԴ 792 (479.25)
ԳՄԴ 85.33 (2Հ)
Հ 854

**Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ**

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
ՎԻԳԵՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

Հովհաննիսյան Հ.Վ.

Հ 854
Հնագույն դրաման Հայաստանում. Ծագման հարցի շուրջ / Պատ. խմբագիր՝ Ղազարյան Վ. Հ.: Ս. Մաշտոցի անվան գիտահետազոտական ինստիտուտ «Մատենադարան», ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Եր., «Նաիրի», 2010, 200 էջ:

Լեզվական և մատենագրական տվյալների հիման վրա քննության են առնվում հայ հնագույն դրամայի ծիսային խորհրդանիշը, տարածաժամանակային պայմանաձևը և առասպելաբանական հիմքը, որպես ժամանակի և ճակատագրի դետերմինանտներ: Հարցադրումը հանգեցնում է դրամայի ծագման նոր տեսության:

Գիրքը հասցադրվում է բանասերներին, պատմաբաններին, թատերագետներին և դրամայի ու թատրոնի պատմությանը հետաքրքրվողներին:

ՀՏԴ 792 (479.25)
ԳՄԴ 85.33 (2Հ)

ISBN 978-5-550-01632-9

© Հ. Հովհաննիսյան

© Ս. Մաշտոցի անվան գիտահետազոտական ինստիտուտ
«Մատենադարան»

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

Ի վերայ անգոյիցն և այնոցիկ, որք երկբար յարար ունին զգոյութիւն, զեթէէն պարտ է խնդրել, իսկ ի վերայ այնոցիկ, որք աներկբարար ունին զգոյութիւն, ոչ է պարտ խնդրել զեթէէն, այլ եթէ զինչէէն:

Դաւիթ Անյաղթ՝

Խնդիրը նոր չէ՝ հասունացել է տարիների ընթացքում և չի հանդեցվել վերջնական ձևակերպման: Եզրակացութունը, որին հակված ենք, արդյունքն է պատմաբանասիրական տեսական զննումների, որոնք զեռ շարունակվելու են: Նյութն իր տրամաբանությունն ունի, և որոնումն՝ իր հեռանկարը, որ ուրվագծվում է մեր տեսադաշտում վաղուց՝ ավելի քան երեք տասնամյակ: Լեզվական և մատենագրական տվյալների քննությունը մեր նախորդ աշխատություններում քայլ առ քայլ մոտեցրել է նախաքրիստոնեական շրջանի դրամայի վերապրուկներին ու հետքերին, և ինչ-ինչ տվյալներ, շատ էական, դուրս են մնացել ուշադրությունից կամ չեն գտել իրենց ստույգ փեկնությունն ու համատեքստը: Ինքնին հասունացել է մի տեսակետ, որ կարող է հետաքրքրել դրամայի և թատրոնի վաղ պատմությունը տեղյակ ընթերցողին: Հարցը երբեմն շոշափվել է մեր դասախոսություններում, զեկուցումներում ու մենագրություններում, բայց ոչ այն խնդրառությունը, ինչին կարելի էր հանդել: Այսպես, դրամայի ծիսային խորհրդանիշը («քավություն նոխագ») զիտվել է ժողովրդական ավանդների ու նախապաշարմունքների համատեքստում, իսկ ծիսային պարեգրական դրաման («երգք ցյոց և պարուց»)՝ որպես հնադարյան թատերախաղային վերապրուկ միջնադարյան ժողովրդական կենցաղում²: Միայն չէ, բայց հարցադրումն է անավարտ: Այս երեւոյթների պատմական խորքը պետք էր տեսնել: Իսկ խորքերի խորքում ժամանակի ու ճակատագրի գազափարն է՝ ըստ խորենացու ակնարկած սիբիլական մար-

գարեությունների («ի Բերոսեանն Սիրիլայ»)՝³ և շղթայվածի առասպելի հայկական տարբերակը՝ Շիրվարի գրույցը որպես սպասման, հույսի ու տազնապի խորհուրդ: Սա նախնական դրաման է՝ սիրերական (աստղային) միասերիաների մի ճյուղավորումը մի հրականություն աղերսով, որ բառի միջնադարյան վկայություններում չի երևում և երևակյա կարիք ունի: Նյութի տրամաբանությունը մեզ մոտեցնում է դրամայի ակունքներին, որ ժամանակին շրջանցել ենք զգուշորեն:

Դրամայի ծագման խնդիրը շատ է արծարծվել գրականություն մեջ և գուցե մաշվել: Դա կարող է նորոգվել նոր նյութով, որ նոր չէ հայագետի համար և կարող է նոր լինել դրամայի պատմության տեսակետից: Խնդրին ծանոթ ընթերցողը հանդիպելու է այստեղ ծանոթ մտքերի ու փաստարկումների, նաև ամբողջական հատվածների մեր նախորդ աշխատություններից: Սա կրկնություն չէ, այլ ճշգրտումն ու շարունակությունը նախորդ՝ երեք տասնամյակ առաջ սկսված որոնումների: Ծանապարհը, որ մի՞նով էինք անցել, հիմա լույսով ենք անցնում:

Հայոց պատմության խորքում դրամա կամ թատրոն տեսնելու հրավեր ունենք՝ խոսուեն մի այցետմու: Դա հունարենից փոխառված թէատրոն բառն է, որոշ դեպքերում թատր (ասոր. *tatira*) ընթերցումով: Ի՞նչ է սա, գրքային⁴, թե առարկայական իրողության նշան: «Բանն զիրն ոչ կարէ ճշմարտել այլ իրն զբանն ճշմարտէ», կասեր Գրիգոր Տաթևացին⁴: Իսկ եթե իրը վերացել է, մնացել է բառը... Վկայությունները Հին կտակարանից են (Բ Մակաբ. Դ. 9) և Եվսեբիոս Կեսարացու «Քրոնիկոնից»⁵: Այստեղից սկսած բառը շրջապատույթ է կատարել ու հայտնվել Հայաստանում իր նախնական իմաստով, որ ավելի հին է, քան Հին կտակարանի և Եվսեբիոսի «Քրոնիկոնի» հայերեն թարգմանությունները: Առեղծված է: Սա կարող էր պատահականություն թվալ՝ գրչի վրիպում, եթե նրա կողքին և նույն իմաստով (կարծես լրացում կամ բացատրություն) չունենայինք երևույթի բնաշխարհիկ անվանումը՝ առասպել դիմօք⁶: Հայաստանում մեզ հայտնի ձեռագրերը 14-15-րդ դարերից են, բայց տեսնենք՝ ուր է նայում վկայությունը... Հնի ծայրը հեռու

է, չենք տեսնում, բայց վկայությունները համերաշխորեն մղում են խորին հնագար, դեպի բուն ակունքը: Առարկան տեսանելի չէ իր մանրամասներում, և այնուամենայնիվ ակներև է նրա իմաստը: Բայց ակներևությունն էլ ապացուցման կարիք ունի:

Որևէ երևույթի ծագումնաբանությունը զբաղվելն անհեռանկար ջանք է, հաստատական վճիռներն անլուրջ, եթե չգիտենք առարկայի բնույթն ու սահմանը՝ «գի՞նչ է, որպիսի՞ ինչ է և վասն է՞ր է»⁷: Բոլոր պատողություններն իզուր են, եթե մեկ հատկանիշ ենք նկատի առնում և մեկ ակունք ենք փնտրում: Դրամայի ծագումը քննող բազում տեսակետներ կան սկսած 19-րդ դարավերջից՝ մի ամբողջ «առասպելաբանություն», որ պտտվում է ճշմարտության շուրջը: Եվ ի՞նչն է պակասում հարցադրումը հստակելու համար: Միսային խորհրդանիշը՝ նոխազյան զոհաբերությունը հայտնի է իր իմաստով (քափություն), տարածաժամանակային պայմանաձևը (մոլուս)՝ ատտիկյան պարահրապարակը (օրխեստրան) արևի ժամացույցի տեսքով և արևելակողմ խորանը՝ սկենեն մեր հայացքի առջև են, և այսուամենայնիվ դժվար է կռահվում նրանց առնչությունը դրամայի հետ: Պակասում է ամենանախնական առասպելաբանական պայմանաձևը ճակատագրի զոհի դիմակով, որպեսզի ամբողջանա դրամայի, որպես կեցություն ու ժամանակի միասնության, խորհուրդը: Այս պակասը Հայաստանում է լրացնում նավասարդը (տարեկապի տոնը) խորհրդակերպող ծիսային առասպելով: Վկայությունը մեկնաբանված չէ դրամայի պատմության տեսակետից, և դրան ենք հետամուտ այս քննախոսությունում:

Բոլոր ուսումնասիրողներն սկսում են հին հույներից ու նոխազյան զոհաբերությունից, նայում դեպի Միջագետք, Փոքր Ասիա և լուսն: Ծանապարհը մութն է: Մենք էլ նայում ենք այս մթությունը և օգնության հրավիրում դարձյալ հին հույներին, որոնք «իրենք էլ ուղղակի ու հավաստի տեղեկություններ չեն ունեցել դրամայի նախնական շրջանների մասին, քանզի իրենց հետաքրքրվելու շրջանում շատ բան վաղուց արդեն մոռացության էր մատնվել»⁸: «Մոռացված ենք սակայն, — ասում է Պլատոնը, — որ հույները կատարելագործում են այն, ինչ ստանում են բար-

բարոսներից»⁹: Դա ամենից առաջ աստղաբաշխությունն է ու արևի ժամացույցը, դուցե և Դիոնիսոսի պաշտամունքը: Իսկ որտե՞ղ էին «բարբարոսները», որտեղի՞ց էր գալիս Դիոնիսոսը: Դա պարզ ասված է Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» առաջին էջում:

Դիոնիսոս. <...>

Ես հունձն եմ լիդիական ոսկեչող արտերի,
Թողել եմ Փոյուզիան, Պարսից դաշտերը շոգ,
Պարիսպը բակտրիական և ցուրտ հողը մարաց,
Արաբիան բարեբեր, ծովն աղի և ափամերձ
Երկրներն ասիական, քաղաքներն աշտարակաշեն,
Ուր ապրում են մեկտեղ հելլեն ու բարբարոս,
Արդ եկել եմ Հելլենիա, հաստատել այստեղ
Մեսերն իմ սրբազան, պարերգը խելահեղ
Ու ներկայությունն իմ աստվածություն¹⁰:

Դիոնիսոսյան պաշտամունքի ու բնությունն երևույթների պարբերականությունը խորհրդակերպող ծեսերի առաջավորասիական ծագումն ակնարկվում է գրականության մեջ վաղուց ու մինչ օրս, և դրամայի ծագման տեսություններում շեշտվում է նոխազյան զոհաբերությունը: Չծավալվելով հարցի պատմության մեջ, հարկ է նկատել, որ բոլոր տեսակետները (բացառությամբ Նիցչեի 1871 թ. հայտնված մեկուսի տեսակետի)¹¹ բաժանվում են երկու խմբի՝ արևապաշտական («սոլյար») և բուսապաշտական («վեգետատիվ»), որոնք հարաբերվում են մեկ հիմքում: Դա չսպառնալի ժամանակի գիտակցումն է՝ սիմվոլացված «անվերջ վերազարձի առասպելով»¹². ցերեկ և գիշեր, ամառ և ձմեռ, բնության զարթոնք ու մահ, և, ինչպես կասեր Գրիգոր Մագիստրոսը՝ «ոչ կատարած լինել երկրի, քանզի ի նոյն դարձեալ յեղափոխեալ, շրջեսցի և նորոգեսցի»¹³: Այս հոլովությունն ահա հանգեցրել է ճակատագրի գաղափարին, որ հունական դրամայի իմաստային հիմքն է: Իսկ առասպելաբանական պայմանաձևը, թեմատիկ-սյուժետային տարրեր փոփոխակներով, գործում է բոլոր ժողովուրդների միջոլոգիական գիտակցության մեջ: «Բագուն[ք]

վիպագրեն յիւրաքանչիւր մատեանս», – ասում է դարձյալ Մագիստրոսը¹⁴, բայց որտե՞ղ է դրաման, որտե՞ղ է նրա ակունքը: Ակնհայտ են արխետիպային ձևերն ու ծիսակարգային-միստերիալ դրսևորումները դրամատիզմի ու թատերայնության արտաքին նշաններով: Բայց սա դեռ դրամա չէ և ոչ էլ թատրոն, այլ հասարակական կենցաղի թատերային դրսևորում՝ թատերակարգ (թատրոնի արտաքին), որ հարաբերում է դրամային ու թատրոնին այնպես, ինչպես խխունջն իր ներսում ժպտացող մարգարտահատիկին¹⁵:

Բոլոր տեսություններն ու դատողություններն այս հարցի շուրջ տառապում են միակողմանիությունամբ: Շատ է գրվել և, ինչպես նկատել է էլևսինյան միստերիաների հետազոտող Գեորգիոս Միլոնասը, հայտնի են մանրամասները, բայց ոչ իմաստը¹⁶: Բոլոր հեղինակները ելնում են մեկ ակներև հատկանիշից և փրկությունում են մեկ ակունք՝ ինչից է առաջացել... Այստեղ է միակողմանիությունը: Տեսակետները տարբեր են այնքանով, որքանով տարբեր ակունքներ են փնտրվում, և նման այնքանով, որ փնտրողները կանգ են առնում մեկ ակունքի մոտ, չեն փորձում քննել հանգամանքների ամբողջությունը՝ ներքին և արտաքին, կրոնական և աշխարհիկ, էսթետիկական և արտաէսթետիկական, վերջապես՝ բնաշխարհիկ և տարաշխարհիկ: Նկատի չի առնվում, թե ի՞նչ ասել է դրամա, ո՞րն է նրա սուբստրատը, ե՞րբ է ծեսը դառնում դրամա, նրա կենտրոնում հայտնվո՞ւմ է արդյոք մարդը՝ ճակատագրի հանդեպ իր ներհակությունամբ: Այս հարցերը գոյությունն չունեն պատմաբանների, բանասերների, բանագետների, առասպելագետների, կրոնագետների ու ազգագրագետների համար, ուստի ամեն ծիսային երևույթ, կամ տեսարանային տարր ունեցող պատկեր ու զարդանախշ, հիմք է ծառայեցվում ենթադրությունների, դատողությունների, երբեմն էլ վստահ վճիռների: Մեր հետազոտողներին պակասում է թատրոնի ու դրամայի իմացությունը, օտարներին՝ հայադիտությունը և այն նյութը, որ թաքնված է հայոց հին լեզվում, հայ հին մատենագրության կարծես ծանոթ և շատ կողմերով անծանոթ, անսպասելի գաղտնիքներ թաքցնող էջերում:

Մեր ուսումնասիրությունը վճիռ կամ հայտարարություն չէ, այլ ճանապարհ էր խոտորումներով ու վայրիվերումներով, և նպատակն էլ ինչ-որ բան ամեն զնով ապացուցելը չէ, այլ ճշմարտությունը հնարավորինս մոտ լինելը: Որքան անսպասելի է պատմությունն առ ապագա, նույնքան էլ առ անցյալ: Եվ անսպասելին է հայտ է գալիս ոչ որպես վեցթեյան մի սերովբե, այլ աննկատ ու անազմուկ, որպես արդյունք տեական, երբեմն էլ ավելորդ թվացող զննումների: Հնադարի թատրոնը հավերժորեն վարագուրված է: Չենք տեսնում ոչ ինչ, չենք ջանում հորինել, այլ քննում ենք ուղղակի և անուղղակի տվյալներն իրենց առնչություններում ու շեղումներում, և պարզվում է, որ մեր որոնածը մեզ հետ է, չենք նկատել: Գիտենք՝ ինչ կողմ ենք նայում և կարող ենք ասել, որ մեր որոնածի իմաստը մեզ հայտնի է, պատկերը չենք տեսնում, մանրամասները չգիտենք: Ուստի վկայությունների քննությունը ավելի հեռուն զնալ պետք չէ: Լավ է կանգ առնել հարմար մի կետում, միայն թե չմոլորեցնենք հետագա ուսումնասիրողին:

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ԾԻԱՅԻՆ ԽՈՐՀՐԳԱՆԻՇԸ

Ձողբերգությունն սակս այնորիկ ասեն նոխաղերգություն, զի ողբերգությունս իւրեանց ի սկսանելն եւ ի կատարելն նոխաղաք մեծարեալ լինելին, որք նուիրելին ճաւնեալք Դիոնիսեա, գտողի որթոյ:

Անամուն մեկնիչ¹

Յիսուս Գրիստոս, յոյս իմ, ուխտաւոր գորով իմ յայմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ նոխազ պատարագ և վասն անուան քո...

Յովհաննէս Դրասխանակերտցի²

Բոլոր կարգի գոհերից ամենաառեղծվածայինն ու խորհրդավորն է սա, որի իմաստային առնչությունը դրամայի հետ թերևս հասկանալի է՝ հակադրվածություն, իսկ ծիսային կապը դժվար է շոշափվում: «Քավություն նոխազ» հասկացությունն այնքան հին չէ, որքան քավության գաղափարն առհասարակ, բայց նոխազյան խորհրդանիշն է մեր առջև, և սկսած 19-րդ դարավերջից թատրոնի պատմաբաններն այս խորհրդանիշի օգնությամբ են մոտենում դրամայի ծագման խնդրին: Այստեղ շատ բան է անհայտ և մի բան է հայտնի: Դա հին ատտիկյան պարերգական (խորային) դրաման է իր ծիսային նախերգանքով՝ նոխազի գոհաբերությունը: Այս արարողության իմաստն ու պատմական արմատն ատտիկյան հողում այնքան էլ պարզ չեն երևում և առիթ են տալիս այլևայլ որոնումներին էգեական աշխարհից ու Բալկաններին գուրս: Առասպելագիտական և բանագիտական զննումները տանում են Միջագետք և Առաջավոր Ասիա: Նյութը շատ է, երևակայության հնարավորությունները մեծ, և կարելի է մոլորվել ու շեղվել բուն խնդրից: Զարմանալին այս խորհրդանիշի

կենսունակութունն է: Գուցե և գեղարվեստական երևակայությամբ է դա հնագույն ժամանակներից բերվել, հասցվել մեզ: 'Ժփար է իմանալ՝ որքանով է հին և որքանով նոր գետակի նեղ կամրջին հանդիպող երկու այծերի առակը, որ դրամայի պարզագույն ու անսխալ մոդելն է և առանցքը դրամատիկական բոլոր վիճակների ու հորինվածքների:

Այծի ոճավորված պայմանանիշը հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից և ուրարտական արվեստի նմուշներից: Ինչպես նկատել է Նիկողայոս Ադոնցը, ուրարտական որոշ արձանագրություններում շեշտված է այծի զոհաբերության փաստը խալդյան տաճարներում, գինով զոհաբերության կողքին: Եվ սեպագրերում ընթերցվում է մի բառ՝ nipsidu, որ նշանակում է «այծեր զոհաբերել»²: Թվում է՝ հասկանալի է լինելու վաղ միջնադարից ավանդված խոսքը՝ «այծից պատարագեալ միս»³: Բայց ի՞նչ ասել է՝ «գլխատուժեան անողորմութիւն նախաձեռնեա այծիցն ամենեւին հատեալ ի քէն» («այծի խիստ անողորմությունն աշխատիբ հանել քո միջից»)՝⁴: Հակասական մի գաղափար կա այստեղ, չպարզված խորհուրդ, չարի և բարու, լույսի և լսավարի միատիկական կապ, որին դեռ կբախվենք մեր որոնումների շարունակության մեջ: Բայց մինչ այդ կետին հասնելը ստիպված ենք ինչ-որ պահերի դուրս նայել, հեռանալ մեր աղբյուրներից:

Այծի արահետը մութն է ու խճճված: Այծը թափառում է միջագետյան ու փոքրասիական ժողովուրդների ծեսերի ու հավատալիքների լաբիրինթոսում, հասնում Բալկաններ և մի տեղ դուրս է գալիս բաց ու լուսավոր հրապարակ: Դա ատտիկյան օրխեստրան է, զոհասեղանը՝ Θυστή-ն կենտրոնում: Այստեղ ամեն ինչ տեսանելի է ի դիմաց թէատրոնի և՛ միայն արտաբուստ:

Անտիկ գրականության ուսումնասիրություններում և դասագրքերում, թատրոնի պատմության հին ու նոր շարադրանքներում մոտավոր ձևով նկարագրված է ատտիկյան ողբերգության ներկայացումը: Սկենեից (σκηνή - խորան) դուրս է բերվում որթատունկի աստծո՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս) կուռքը, ապա օր-

խեստրայի կենտրոնում դրված զոհասեղանի՝ թիմեևի վրա, պարերգակների (χορευτής) շրջանաձև պտույտի ու ներբողյանների՝ դիֆիրամբոսների (διδυραμβος) հնչեցումով զոհաբերվում է աստծու կենդանակերպ խորհրդանիշը հանդիսացող նոխազը (τράγος - արու այծ), զոհի արյունը հեղվում է Դիոնիսոսի կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է այդ արյունով, այն է՝ հաղորդվում է, և սկսվում է տրագոդիան (τραγωδία - նոխազերգություն)⁵:

Հետագայի հեղինակները, նաև Թրակացու «Քերականության» հույն քրիստոնյա մեկնիչները, այս արարողության ինչ-ինչ մանրամասներ հաղորդելով հանդերձ, թվում է՝ ավելորդ են համարել խորհրդի բուն մեկնությունը: Հարյուրամյակներով հեռու լինելով այս իրողությունից և դավանանքից օտարված, նրանք կարծես մեծ նշանակություն չեն տվել ներկայացման ծիսական նախերգանքին: Դրամայի և թատրոնի պատմաբանները բավարարվել են Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» առաջին տողերով, ուր ասված է, որ Դիոնիսոսի հայրենիքը Փոքր Ասիան է, և ատտիկյան ողբերգությունը հորինվել է Դիոնիսոսի պաշտամունքի հիման վրա: «Քավության նոխազի» արահետը Բալկաններից դուրս է: Անհասկանալի է մնում սակայն նրա և որթատունկի աստծո կապը: Բացատրությունը, թե այծը խաղողի որթն ու ձիթենիներն է փչացնում, և զոհաբերությունը պատիժ է, պարզունակ է և անհետաքրքիր: Զոհի խորհուրդն այնտեղ պետք է փնտրել, որտեղից գալիս է «գլխատուժիւն անողորմութեան այծիցն»: Հակադրության գաղափարը՝ ձմեռ ու ամառ, Հունաստանում ծիսական կերպավորում է ստացել էլևսինյան միստերիաներում՝ Պերսեֆոնեի առևանգման ու աղատագրման առասպելով: Ատտիկյան ողբերգության ակունքներում միախառնվել են երկու վտակներ, որոնցից մեկն է բնաշխարհիկ: Իսկ դրսում տեսնում ենք հնագույն դիցաբանական պատկերացումների այն ծառը, որի արմատները Միջագետքում են, ճյուղերն ու սաղարթները Փոքր Ասիայի վրայով հասնում են էգեական աշխարհ: Այս ծառի ամենափարթամ ճյուղի վրա է այծակերպ ոգին⁶, և այդտեղից է Հելլադայի հողին ընկել այն ոսկե խնձորը,

որից անկ է մեկ ուրիշ ծառ՝ իր պտուղներով Արևելքին անծանոթ:

Դրամայի ծիսային հիմքերի հետազոտությունը Նիկոլայ Եվրեինովին բերել է այն համոզման, թե այժակերպ ոգու պաշտամունքը Բալկանյան թերակղզի է մտել հրեական աշխարհից: Թատերագետ-բեմադրիչը փորձում է համոզել, թե այժը, որպես ընտանի կենդանի, Հունաստանում առանձնապես տարածված չի եղել և Պարեստինից ու Փոքր Ասիայից է տարվել էգեյան կղզիներ ու Հունաստան: Եվրեինովը դիմում է բիրլիական ավանդույթյանն ու «Երգ երգոցին»։ «վարսք քո իբրև զերամակա այժից, որք երևեցան ի Գաղաղէ» (Դ. 2, 2. 5): Եվրեինովը խտացնում է այն գծերը, որ կան ասուրա-բարելական էյայի, հրեական Աղաղելի, փոքրասիական Սաբազիոսի և հուսական Դիոնիսոսի միջև⁹: Այստեղ ամենաընդհանուր իմաստը խորհրդանշված է այժի զոհաբերությունը:

Հրեական Աղաղելի անորոշ ոգի է: Աստվածաբանական որոշ բառարաններից հանված է, որոշ տեղերում էլ հայտնի է Հաղաղելի անունով: Սրան տրվել են տարբեր, ոչ համանշանակ բացատրություններ: Ամենաընդհանուրն ու տրամաբանականը հետևյալն է՝ մերժվող, մարդկանցից հեռացվող, կորցնելու, անորոշ ուղի նետվելու միջոցով զոհաբերվող «սատանայի բաժին» դարձող այժ¹⁰: Աղաղել բառի տարբեր ստուգաբանություններից ուշագրավը Եվրեինովի «Աղաղել և Դիոնիսոս» աշխատության առաջաբանի հեղինակ Բ. Կաուֆմանինն է. aza-այժ և el-ուժ¹¹: Այնուամենայնիվ, Կաուֆմանը այս բառի իմաստը համարում է ոչ լրիվ հասկանալի: Հայ մատենագրության մեջ Աղաղել բառը վկայված է մեկ տեղում՝ Հին կտակարանի Ղևտացուց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնության թարգմանությունում: Բառը տրված է այստեղ երկու ձևով՝ Աղաղել և Աղաղայել (միսիթարյան հրատարակիչն ավելի ճիշտ է համարել երկրորդը)¹²: Աճառյանը սա համարում է «անստույգ բառ» և համեմատում է Լոուվա խոսվածքում ընդունված աղաղել բառի հետ, որ նշանակում է «ղուհաղ, կրակի կտոր մարդ»¹³: Հետաքրքիր համապատասխանություն կա այս նշանակության և աղաղել բառի՝ Կաուֆմանիցույց տված ստուգաբանության միջև: Հայերեն բարբառներում

հայտնի է նաև աղբելի բառը, որ նույն նշանակությունն ունի, և աղբայիլ բառը, որ նշանակում է հոգեառ հրեշտակ: Իսկ Հին կտակարանի պարականոններից մեկում (Ենովք) Աղաղելը ներկայանում է որպես Աստծո դեմ ապստամբած անդրջրհեղեղյան հսկաների պարագլուխը, որը տղամարդկանց զենք պատրաստելու պատերազմել է սովորեցրել, իսկ կանանց՝ պճնվել, կեղծավորել ու խաբել¹⁴: Այս տվյալներով, Աղաղելը բացասական նախասկիզբ է՝ անապատներում բնակվող ոգի, Հին հրեաների գաղտնի պաշտամունքներից մեկը և այս տեսակետից էլ՝ անորոշ աստվածություն: Եփրեմ Ասորին փորձել է այդ պաշտամունքին տալ քրիստոնեական մեկնություն՝ «աղաղայելը՝ սաստիություն աստուծոյ անուանի»¹⁵: Այս էլ, ինչպես տեսնում ենք, համեմաշխվում է հայերեն բարբառային աղաղել բառի նշանակության հետ: Իսկ Թալմուդի և Հին կտակարանի տվյալներով, Աղաղելը բավական պասսիվ էակ է, որը տարին մեկ զոհ է պահանջում՝ ընդամենը «նոխազ մի»: Կաուֆմանի, ըստ երևույթին, հիմնավոր կարծիքով, հրեաների հնագույն հավատալիքներում այս պաշտամունքը չի եղել, բայց եղել է մեկ ուրիշ այժակերպ աստվածություն՝ Սեիրիմի պաշտամունքը: Աղաղելը փոխարինել է նրան և բավական ուշացումով, երբ Եհովան ձեռք էր բերում տիեզերական իշխանություն: Եվ Աղաղելը հրեական մոնոթեիզմի շենքում զբաղեցրել է աննշան ու մութ մի անկյուն, տարին մեկ ստանալով մի այժ:

Նոխազյան զոհաբերությունը, ինչպիսի ծագում էլ ունենար, հրեական, թե ընդհանուր միջագետյան, Իսրայելում կապված է եղել անապատի ոգու՝ Աղաղելի պաշտամունքի հետ: Հետագայում դա տրվել է Եհովային: Այսպես, Հին կտակարանի Ղևտացուց գրքի ԺՁ գլխում ասվում է, թե Աստված Մոզսեսի միջոցով պատվիրեց Ահարոնին, որ սա իր և իր տան մեղքը քափելու համար զոհաբերի «երկուս նոխազս յայժեաց»: Եվ Ահարոնը «առջ է երկուս նոխազս եւ կացուցէ զնոսա առաջի Տեառն առ դրան խորանին վկայութեան: Եւ արկցէ Ահարոն ի վերայ երկուց նոխազացն վիճակս, վիճակ մի Տեառն եւ վիճակ մի [աղաղայելի]: Եւ մատուցէ Ահարոն զնոխազն յորոյ վերայ իցէ

վիճակն [ազազայելի] եւ կացուցէ զնա առաջի Տեառն կենդանի, քաւել նովաւ՝ առ արձակելոյ զնա յարձակումն, եւ թողոյ զնա յանապատ»¹⁶։ Եփրեհնովը ուշադրութիւնն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ Աստվածաշնչի սինոգալ թարգմանութիւններում Ազազել բառը փոխարինված է արձակել (отпущение) բառով¹⁷։ Այդպես է և Հին Հայերեն թարգմանութիւնում։ Ազազել բառն այստեղից հիմնովին վտարված է և մեզ հայտնի է Ղևտացւոց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնութիւնից։ Սա հետաքրքիր հանգամանք է, առավել քան հետաքրքիր, որ ազատ արձակվող նոխազը նախ զբվում է «առաջի Տեառն կենդանի», նշան այն բանի, որ դա չի զոհաբերվելու, այլ ազատ է արձակվելու։ Ուրեմն, Ազազելը Հին Հրեաների անլեգալ պաշտամունքներից է, և անապատում ազատ արձակվող նոխազը նրա գաղտնի բաժինն է։ Իսկապես որ «սատանայի բաժին» դարձած այժմ։ Եվ իհարկե ոչ պատահաբար Եփրեմ Ասորու մեկնութիւնում Ազազելը բացատրվում է որպես ազատ արձակված նոխազ¹⁸։ Իսկ ի՞նչ է նշանակել այդ ազատ արձակվածութիւնը։ «Եւ զիցէ Ահարոն զձեռս իւր ի վերայ գլխոյ նոխազին կենդանւոյ, — կարգում ենք Ղևտացւոց գրքում, — եւ խոստովան լիցի ի վերայ նորա զամենայն անօրէնութիւնս որդւոցն Իսրայելի... եւ արձակեսցէ զնոխազն յանապատ» (ԺՁ, 21–22)։ Բայց հրեական Հին ավանդութիւնն ասում է, որ հեռավոր ժամանակներում նոխազին՝ ոչ թե արձակել են, այլ բարձր մի ժայռից նետել են անդունդը¹⁹։ Այս չէ՞ պատճառը, որ Հին կտակարանից կամ Թալմուդից ծագող «թողութեան նոխազ» արտահայտութիւնը երկիմաստ է։ Ոմանք դա հասկացել են անորոշ ուղի նետված էակ՝ ճակատագրի անորոշութեանը հանձնված զոհ, ոմանք էլ՝ «քավութեան նոխազ», որ նշանակում է պատահական կամ անարդար զոհ։ Թողութիւնն և քավութիւնն հասկացութիւնները Թալմուդում նույն իմաստը չունեն։ Այս բառերի իմաստային տարբերութիւնը պահպանված է Ն. Պերեֆերկովիչի ռուսերեն թարգմանութիւնում отпущение և очищение բառերով²⁰։ Այդ տարբերութիւնը հստակորեն գիտակցված է նաև Հին կտակարանում, բայց կյանք է մտել «քավութեան նոխազ» հասկացու-

թիւնն առանց երկիմաստութիւնների։ Հնում դա նշանակել է սրբազան զոհ, իսկ այսօր նշանակում է պատահական զոհ։ Բայց թողնենք Ազազելի՝ անապատում մոլորված այծը և տեսնենք՝ ինչպե՞ս է զոհվում Տիրոջ բաժին այծը։ «Եւ սպանցէ զնոխազն վասն մեղաց, որ վասն ժողովրդեանն իցէ առաջի Տեառն... եւ ցանեսցէ զարիւն նորա ի վերայ սեղանոյն յանդիման քաւութեանն» (Ղևտ. ԺՁ, 15)։ Այս է իսկապես «քավութեան նոխազը», որ սկզբնապես զոհաբերվելիս է եղել ուրիշ աստվածների։ Եվ Տիրոջ սեղանը չի՞ հիշեցնում արդյոք դիոնիսոսյան Ծսմէլդ-ն։

Որտեղից է սկսվում և որտեղով է անցնում՝ «թողութեան» այծի արահետը, դժվար է որոշել։ Դեմոնոլոգիայի լաբիրինթոսները մուծն են։ Մեզ ստույգ հայտնի է այդ ճանապարհի մի վերջակետը՝ Դիոնիսոսի զոհասեղանը։ Իսկ Պաղեստինի անապատում մոլորված այծն այդպես էլ վերջակետի չի հասնում։ Հրեաների ահեղ աստվածը՝ Եհովան թույլ չի տալիս, որ նա օրինական ու հրապարակային զոհ դառնա։ Այն ժայռի գագաթին, որտեղից Հին Հրեաները իրենց «թողութեան նոխազին» նետում են անդունդը, այդպես էլ լույս չի իջնում։

Ի՞նչ աստվածութեան խորհրդանիշ է նոխազը Հայաստանում, բնաշխարհի՞ պաշտամունք է այդ, թե՞ տարաշխարհիկ։ Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով այծի ոճավորված պատկերը մեզ հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից։ Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով հայ էթնոսը ձևավորվել է փոքրասիական Փոյուզիայից մինչև ուրարտական հյուսիս տարածվող ճանապարհների, անմիջականորեն կամ միջնորդաբար շփվելով միջագետքյան ու առաջավորասիական հնագույն քաղաքակրթութեանը, երբեմն էլ ուղղակիորեն գտնվելով այդ շրջագոտու սահմաններում։ Բայց վերադառնանք վաղ միջնադարյան աղբյուրներին։ Ազաթանգեղոսը վկայում է, որ հեթանոսական Հայաստանի յոթ մեհյաններում մատուցվող սրբազան զոհերից մեկը եղել է նոխազը. «սպիտակ նոխազօք, սպիտակ ձիովք, սպիտակ ջրովք, ոսկեղէն և արծաթեղէն զարդուք, ի վերջաւորս փողփողեալս, նշանակապ պալարակապ մետաքսիւքն

և ոսկովք պսակօք և արծաթի զոհարանօք, յանօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք, ոսկով և արծաթով, ի հանդերձս պայծառս և ի զարգս գեղեցիկս, զիւր ազգին Արշակունեաց զհայրենացն պաշտամանց տեղիսն մեծարէր»²¹: Ինչպիսի՞ թատերային փայլ ու հանդիսավորութիւն. ոչ մի անապատ, ոչ մի անդունդ, ոչ մի գաղտնիք: Դա շարունակվելու էր այնքան, մինչև լուսավորչյանները կգային ավերելու, «պատկերաց կուոց զիցն պաշտաման» վայրերը: Եվ նախքան կավերվեր հեթանոսական ծիսային թատերակարգը, նոխազյան զոհաբերութիւնը Հայաստանում հանգել էր դրական վերջակետի:

Հեթանոսական պաշտամունքային արարողութիւնները, իհարկե, միայն նոխազով չեն իմաստավորվում: Մենք տեսանք, որ դա ծիսական խորհրդանիշերից մեկն է, և նոխազի կողքին աստվածներին են նվիրաբերվում սպիտակ ցուլեր, սպիտակ ձիեր, սպիտակ ջորիներ: Բայց կարկուտի տակ ընկած այս նախքից կենդանի է մնում միայն այժը: Որտե՞ղ էր նա ապաստանել: Իսրայելում Եհովան իր փարախն էր քշել Ազազելի այծերի հոտը, և այստեղ էլ Հայոց մեռած աստվածների զոհերից ջուրում են այծերին ու մի կերպ տեղավորում Քրիստոսի համեստ հարկի տակ: Բայց այս ապաստանը նեղ էր, և այժի անհնազանդ ոգին չի հաշտվում իր նոր տեղի հետ: Ազազելի անապատն ավելի լայն էր նրա համար: Նոխազը մնում է երկզիմի վիճակում և չի դառնում Քրիստոսի խորհրդանիշը: Ինչ-որ անորոշ մի կապ, այնուամենայնիվ, նրան պահում է Աստծո որդու տան մոտակայքում: Քրիստոնեական դարերում հեթանոսական բոլոր զոհերը մոռացվում են, իսկ նոխազը, որ ամենահինն էր, մնում է: Պետք է ենթադրել, որ ժամանակին դա եղել է ոչ երկրորդական աստվածութեան խորհրդանիշ: Անուղղակիորեն այդ են հուշում պատմական և ժողովրդական որոշ ավանդութիւններ, ազգագրական ինչ-ինչ տվյալներ, նաև մատենագրական որոշ ակնարկներ: Իսկ պաշտամունքային սիմվոլիկան և ժողովրդական հավատալիքները հաճախ համերաշխվում են ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ քրիստոնեական ծեսերում: Ժողովրդական շատ հավատա-

լիքներ ու ավանդութիւններ հաշտեցվել են պաշտամունքային սիմվոլներին:

Ժողովրդական ավանդութիւնն ասում է, թե այժին ստեղծել է սատանան, բայց նրան հոգի է տվել Աստված, և այժը սատանային չի ենթարկվում, ենթարկվում է Աստծուն²²: Այժը նույնանում է ձախութեան ու հակառակվելու գաղափարի հետ: Ղազար Փարպեցու «Պատմութիւնում» այսպիսի տողեր կան. «այլք ընդ դասակս այժեաց ձախակողմեան հաղորդեալք՝ գնային անդարձութեամբ ի խաւարն արտաքին»²³: Բոլոր տվյալներով այժը հակասական ու երկիմաստ խորհրդանիշ է՝ կրում է բարին ու չարը, Աստծուն և սատանային, խոհեմութիւնն ու դավաճանութիւնը: Անանիա Շիրակացու կենդանակերպերի մեկնութիւնում կարդում ենք, որ ժողովրդական պատկերացմամբ, Այծեղջյուրի տակ ծնվողը խոհեմ, գոռոզ և դաւաճան լինի»²⁴: Ժողովրդական ավանդութեան արմատները շատ հին են, և այժն այստեղ հակադրվածութեան, բողոքի ու առանձնացման, մեկուսացման խորհրդանիշն է: Սակավակցաց կենդանու մորթին, որով պծնվում է միջնադարյան անապատականների մի խավը, խորհրդանշել է մարդուս հեգնանքը իրականութեան ու սեփական անձի հանդեպ՝ ինքնազրկում, խտտակենցաղ վարք և մերժումն վայելքի, փափկութեան ու պերճանքի: Այդպես է ներկայացնում Փավստոսը իր ժամանակի անապատականներին. «ի լերինս շրջէին լեշկամաշկօք և մորթեօք այծենեօք, նեղեալք, տառապեալք և տարակուսեալք»²⁵: Հասարակութիւնից հրաժարվելու այս ձևը նախաքրիստոնեական է և քրիստոնեական դարերում դարձել է աշխարհիկ կյանքը մերժելու ձևերից մեկը: Ինքնազրկման ու հեգնանքի այս ցուցի մեջ չենք նկատում դիոնիսոսյան արարողութեան այժազգեստ պարավորների՝ սատիրների լամբի յուրահատուկ մետամորֆոզը: Այս և բոլոր դեպքերում, ներառյալ «հեռացվող այծ» հրեական իմաստը, այժը կամ այլակերպութիւնը հանդես է գալիս որպես լքելու, հեռանալու, հակադրվելու ոգու խորհրդանիշ: Այս հայացքը որոշակի աղերս ունի Դիոնիսոսի շքախմբի Պան աստծու հետ, որը ծնվել էր այժի ոտքերով ու եղջյուրներով և, չմնալով Օլիմպոսում՝ աստվածների հետ ապ-

րելու, գնացել էր սաղարթախիտ անտառներն ու լեռները՝ մենա-
 կույթյան մեջ նվագելու իր սրինգը բնության ազատ էակների
 համար: Սա նույն Սատիրն է, Ֆավնը, Սիլվանուսը, որին հին
 հայերն անվանել են Պայ²⁶: Պայը նույնպես հակասական էակ է:
 Հայ ժողովրդական հավատալիքներում հոգեատ հրեշտակը ներ-
 կայանում է Պայի կերպարանքով՝ նոխազոտն և նոխազազեմ:
 Հիշենք պլրայիլ բառի իմաստը: Բայց այդ նույն կերպարանքը
 ժողովրդական հեքիաթներում ներկայանում է հակառակ նշա-
 նակույթամբ: Այժը հայկական հեքիաթում մարդկանցից թաքնը-
 ված բարություն ոգին է, որ կերակրում է անտառում թողնված
 մանուկներին, որոնք հետո դառնում են ուժեղ հերոսներ կամ
 արդար թագավորներ: Սա պարիկն է՝ իգակերպ Պայը, որ հեքիա-
 թում գարձել է հեռացված ու մերժված ուժը սնող ոգի: Ժողո-
 վրդական պատկերացումներում այսպես է երևում մարդկանց
 աչքից հեռու, թաքնված այժի բնավորությունը: Իսկ առակնե-
 րում այժը դառնում է համառություն, անհնազանդություն,
 քմահաճություն ու հակառակություն ոգի: Հին արմատներ ունեն
 «այծերը բերել» (բարկացնել), «այծերը քել» (բարկությունն
 իջեցնել), «այծերով մարդ» (քմահաճ մարդ) արտահայտու-
 թյունները, որոնք ոչ միայն հայկական, այլև առաջավորասիական
 և համաեվրոպական ծագում ունեն²⁷: Եվ այնուամենայնիվ, այս-
 տեղ էլ երևում է ժողովրդի ոչ միայն խառնվածքն ու բնավորու-
 թյունը, այլև, եթե նկատի առնենք հին հավատալիքներն ու
 ավանդությունները, գեղարվեստական աշխարհայացքը:

«Եւ եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ թագաւորն Հայոց
 Արշակ շրջել զասպատանաւ միով զարքային Պարսից» ու հան-
 դիպեց պարսից ախոռապետին ճիշտ և ճիշտ հակառակության
 կամրջի վրա: Որպես արքայական անձ, Արշակը սպասելու էր
 համապատասխան պատվի ու ողջունի, բայց ախոռապետի
 «այծերը եկել էին»: Սա, որ հասարակ մի ծառա չէր, այլ ար-
 քունական փոխադրական միջոցների տնօրենը՝ «տրանսպորտի
 միևնաբեր», ախոռում իրեն ավելի արտոնյալ վիճակում է գտնում
 և պետական հյուրին ողջունելու փոխարեն ասում է. «Այժից
 Հայոց արքա, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վերայ»: Նա ականար-

կում է հայերի այժապաշտությունը: Նույն պահին Արշակին
 ուղեկցող Վասակ Մամիկոնյան սպարապետը հանում է սուրը և
 տեղն ու տեղը գլխատում ախոռապետին: Պարսից թագավորը՝
 Շապուհը գնահատում է Վասակի տիրասիրությունը և պար-
 գեւատրում է նրան: Պատմական ավանդությունը, որ գուցե և
 պատմական եղելություն է, այսպիսի բովանդակությամբ է ներ-
 կայանում Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» կոնտեքստում:
 Բայց ավելի լայն է ավանդության խորհրդապաշտական ենթա-
 տեքստը: Պատմական ավանդությունը, ինչպես միշտ, այստեղ
 էլ մի քանի շերտ ունի: Նախ՝ ախոռապետի խոսքը որպես
 բերանից թոցրած անհեթեթ վիրավորանք չպետք է հասկանալ:
 Ավանդության մեջ խորհրդանշական ձևով ակնարկվում է Ար-
 շակի կախյալ ու հակասական վիճակը Շապուհի դիվանագետ
 հյուրընկալության պայմաններում, նրա խոհեմ և ինքնակամ
 բնավորությունը, նրա և նրա ժողովրդի՝ «այծ հայերի» անվստա-
 հելի հավատարմությունը պարսից արքային: Փավստոս Բուզան-
 դի «Պատմության» աղբյուրը, ինչպես գիտենք, անմիջականորեն
 ժողովրդական պատմական ավանդություններն են, որոնցում մեծ
 տեղ ունի այլբանությունը, և պատահական նշաններ չկան:
 Ախոռապետը, այժի անուն տարով, ըստ ժողովրդական հայացքի,
 կանչում է հակառակության ոգուն, ուզում է բացահայտել Ար-
 շակի ու Շապուհի թաքցված թշնամությունը, բախման մեջ դնել
 նրանց: Եվ բախումն իրականանում է խորհրդանշական ձևով՝
 «նոխազյան պատարագով»: Վասակի արարքի ենթաիմաստն
 այն է, թե՛ «այծ չենք, այծ մորթող ենք. քեզ այժի նման պահեցիր,
 այժի նման էլ զոհվիր»: Եվ ախոռապետը, որ իր թագավորի
 վերաբերմունքն էր արտահայտել, զոհվում է որպես անապատում
 արձակված անտեր այծ՝ «վիճակ մի Ազազելի»: Ժողովրդական
 մտածողությունը չի սխալվում իրերի տրամաբանության մեջ և
 իրադարձություններին տալիս է անսխալ ընթացք: Եթե այուժեի
 շարունակությունը մեկնենք դարձյալ ըստ ժողովրդական սրմովո-
 լիկայի, կտեսնենք, որ Շապուհը ճիշտ է հասկանում այս «նո-
 խազյան պատարագի» իմաստը և Վասակին պարգևատրելով
 ոչ այնքան գովում է նրա Ֆեոդալական հավատարմության ցույ-

ցը, որքան «մխիթարում» Արշակին, թե իր սխալը պատկաված է քավությամբ: Ախոռապետը դարձել էր Շապուհի քավության նոխարը:

Վիպական այս հատվածը մեզ հուշում է նաև, որ վաղ միջնադարի կենցաղի ու բանահյուսության մեջ նոխարյան խորհրդադանիչը պահպանել է իր իմաստը, և դա հատկանշում է ցեղի դրամատիկական բնավորությունը: Այստեղ է նոխարյան խորհրդադանիչի հիմնական աշխարհայացքային կապը հնագույն դրամատիկական բանահյուսության հետ: Այս պայմանական թվացող ճշմարտությունը հիմնավորելու համար վերագառնանք խորհրդադանիչի ծխական-պաշտամունքային ֆունկցիաներին:

Նոխարի զոհաբերությունը միջնադարի հայ եկեղեցին որդեգրել է «խորթ զավակի» իրավունքով. նրան տաճարի դռները չեն զոհաբերում: Բայց ի՞նչ գործ ունենր նա Աստուծու որդու տանը ջրակայքում: Դրա պատասխանն անուղղակիորեն տալիս է Լուսավորչի տեսիլքն Ագաթանգեղոսի «Պատմությունում»: Այստեղ սևագույն այծերի հոտերը ջուրն անցնելով, մաքրվում են, վերածվում ճերմակաթույր ոչխարների, որոնց լուսեղեն բուրբը փայլատակում է արևի տակ: Այս մետամորֆոզը, ըստ Ագաթանգեղոսի, խորհրդանշում է մեղավորներին թողություն տալու աստվածային շնորհը²⁸: Այսպիսով, նոխարը հանդես է գալիս որպես Քրիստոսի խորհրդանիշի՝ գառան նախատիպը, ավելի հին մոտիվ զոհաբերության ծեսերում: Հասկանալի է, թե ինչու նա կարող էր մնալ որպես զոհաբերության համար օրհնվելիք կենդանի, և որտեղից է գալիս «այծից պատարագ» (Գրիգորիս Արշարունի) հասկացությունը:

Եթե խալդյան տաճարներում է նոխար զոհաբերվել, մնում է միջրականության մեջ՝ արևի, կրակի ու կայծակի պաշտամունքներում փնտրել նրա իմաստը: Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Պատմությունում» կարգում ենք սուրբ Գևորգի տարեկան տոնին նոխար զոհաբերողի աղոթքը. «Յիսուս Քրիստոս, յոյս իմ, ուխտաւոր գոլով իմ յայսմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ՝ նոխար պատարագ և վասն անուան քո: Եւ արդ այսուհետեւ զիս ինքն փոխանակ նոխարի մատուցանեմ. ընկալ

զողջակիզութին իմոյ, որ ընդունիչ ես պատարագաց, եւ խառնեա զիս եւ որք ընդ իս են՝ ի թիւս վկայից քոց սրբոց, որք սիրեցին զօր երեւելոյ գայտեան քո»²⁹: Նոխարն այստեղ զոհաբերվում է սուրբ Գևորգին, և նրա թիկունքում հեթանոս աստվածության ստվերն է՝ շանթարձակ, վիշապամարտ Վահագնը, որ դարձել է սուրբ Գևորգ: Նոխարն այստեղ կայծակի կենդանակերպ խորհրդանիշն է (Լուսավորչի տեսիլքում՝ հրեղեն մուրճի): Դիցարանական այլ պատկերացումներում նոխարը կրում է ժամանակի խորհուրդը³⁰, մի հանգամանք, որ կապվում է դրամայի տարածածամանակային պայմանաձևի հետ («երգք ցցոց և պարուց»)՝³¹: Դրասխանակերտցու վկայությունում տեսնում ենք հեթանոսական զոհաբերության կարծես միջնորդված, բայց ըստ էության ուղղակի հուշը: Այստեղ ոչ պարավորների կրգ կա, ոչ արծաթե զոհասեղան, ոչ էլ ոսկե ծնծղա: Թատերային բոլոր պաճուճանքները՝ «անօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք», «հանդերձս պայծառս» և «զարդս գեղեցիկս» քրիստոնեական տաճարի ներսում են, զարդարում են Փրկչի խորանը: Այստեղ մեկ ուրիշ, արդեն իսկապես պայմանական զոհասեղանի շուրջը նախկին քրմերի հավատափոխ ու զգեստափոխ ժառանգները «պար առեալ» աղոթքներ ու ներբողներ են երգում դարձյալ մեռնող ու հառնող Աստուծուն, որ քավության գաղափարի կրողն է և անդրանցյալը: Այս խորհուրդն առարկայացվում է պաշտամունքը խորհրդակերպող նշաններով. խնկի ծուխը որպես ողջակիզվող ու երկինքն համարառնող Աստվածորդու անմահության խորհրդանիշ, և հաղորդության գինին ու հացը, որպես նույն էակի՝ հավերժ կենդանի բնության խորհրդանիշ:

Այս արարողությունը, որ քրիստոնեական պատարագ ենք անվանում, իր կառուցվածքով և ֆունկցիայով համեմատելի է անտիկ ողբերգության ծխային նախերգանքի հետ³¹: Իմաստը գրեթե նույնն է, իսկ տարբերությունն արտաքին ատրիբուտների մեջ է: Մի տեղ գենում են կենդանի նոխարը և կենդանի արյունը հեղում են բնության մահվան ու զարթնիքի մարդակերպ աստծու մարդակերպ արձանին և երգում զիֆիրամբներ, մյուս տեղում նույնպես զիֆիրամբներ են երգում, իսկ մնացած բոլոր առար-

կայական հանգամանքները փոխարինված են սիմվոլներով:

Իսկ ի՞նչ դեր է բաժին ընկել «քավության նոխազին»: Նոխազի իրական զոհաբերումը քրիստոնեական եկեղեցու ծիսակարգում սկզբից իսկ դարձել է ավելորդ, քանի որ զոհը (հույժ խորհրդապաշտական իմաստով) մատուցվում է տաճարի ներսում՝ խորանում, և զոհաբերվողն արդեն քավության խորհուրդն է՝ մարդկության հոգևոր ուժի և անմեղության հավաքական գաղափարը, որ կրում է մարդկության ճակատագրական «մեղավորությունը»: Նոխազյան կենդանակերպ խորհրդանիշի կարիքը նա չունի: Նրա խորհրդանիշը գառն է կամ խոյը, որին Ահարոնը զոհում էր նոխազի հետ միասին: Եվ այս զոհն էլ մատուցվում է ոչ թե խորանում, այլ տաճարի դռների մոտ, գրեթե հեթանոսական ձևով: Անտիկ ողբերգության հերոսը նույնպես զոհվում էր ոչ հասարակության աչքի առջև, այլ թաքնված: Այդ մասին հայտնում էր բանբերը: Իսկ քրիստոնեական տոնում մնացել են նախկին՝ հեթանոսական ծեսի ընդհանուր նշանները՝ զոհի միսը ճաշակելը, շուրջպարեր, երգ, կատակ, խնջույք, լարախաղացություն և այլն: Ինչպիսի՜ հակասություն տաճարի ներսում և դրսում կատարվող գործողությունների միջև: Այդպես է երևում, քանի որ հեթանոսական ծիսային թատերակարգը տրոհվել է՝ ձևն ու գաղափարն անջատվել են միմյանցից, եթե չասենք, որ սրանք էլ իրենց հերթին տրոհված են հանդես գալիս: Այն, ինչ կատարվում է բաց երկնքի տակ, վերապրուկ է՝ հեռավոր ու խամրող հիշողություն: Նրա ներքին գրամատիկական իմաստը՝ քավության սիմվոլիկ բազմանշանակությունը և թատերային փայլն ու շքեղությունն այստեղից վաղուց վերացել են, և մենք տեսնում ենք նախկին բովանդակալից ձևերի բեկորները: Իսկ այն, ինչ կատարվում է տաճարի ներսում, նախկին թատերակարգի փոխաձևությունն է (դեֆորմացիա) և, որպես այդպիսին, փրկված ու պահպանված արժեք: Բովանդակության աշխարհիկ կամ հեթանոսական շերտը մնացել է դրսում և հոգմահարվել, իսկ հոգևոր իմաստը, իր ձևերի նրբագեղությունը հանդերձ, տարվել է ներս, նորոգվել, գտվել, ազատվել առարկայականությունից ու վերացարկվել:

Եվ ինչպես արարողությունն է տրոհվել, այնպես էլ տրոհվել են նրա խորհրդանիշերը: Նոխազյան զոհաբերությունը մնացել է ոչ միայն դրսում, այլև ժամանակի ընթացքում տաճարի դռներից հեռացվել է և քրիստոնեական ընդհանուր ծիսակարգում դարձել երրորդական, ուղեկից մոտիվ: Իսկ արարողության գրեթե իմաստազրկված ձևն ասում է, որ նոխազն այնուամենայնիվ մերժված խորհրդանիշ է, և մի գաղափար կա այստեղ, որ տարբեր գատողությունների է մղում մեզ:

Ենթադրվում է, թե նոխազը զոհաբերվելիս է եղել անդրերկրայքի աստծուն՝ Սպանդարամետին, և Սպանդարամետն էլ հայկական Դիոնիսոսն է³²: Այնքան էլ հասկանալի չէ: Վ. Բոյայանն այդ կապը տեսնում է «ուլնոց» կոչվող ծեսում³³: Ննջեցյալի առաջին «Ս. Խաչին» նրա ընտանիքին սպիտակ ուլ են նվիրում, որպես զոհաբերվող կենդանի: Նմարվում է կապը Ագաթանգեղոսի հիշատակած սպիտակ նոխազի հետ: Իսկ Սպանդարամետը որքանով կապ ունի Դիոնիսոսի հետ:

Սպանդարամետը հիշատակված է Հին կտակարանի Մակաբայեցաց Բ գրքում, «Իբրև տօն հասանէր սպանդարամետական պաշտամանն, տազնապէին զնոսս՝ պսակեալս թաւ ոստօք Սպանդարամետին կաքաւել» (Ձ. 7): Այս հատվածի հին հունարեն օրինակում Սպանդարամետ անվանը համապատասխանում է Դիոնիսոսը («...πομπέιν τω Διόνυσω»)³⁴: Բայց Սպանդարամետ անվան ստուգաբանությունը (ծագում է գենդերեն spanta և arnaiti բառերից, որ նշանակում է խոհականություն և երկիր) Կարապետ Կոստանյանցին մտածել է տվել, որ սա գենդական աստվածություն է և «նորա մեջ պատկերված է եղել երկրի ծննդականության գաղափարը³⁵: Ալիշանը նույնպես Սպանդարամետին համապատասխանեցրել է Դիոնիսոսին: Այստեղ իհարկե հակասություն կա: Աստվածաշնչի հունարեն տեքստում երեք անգամ հիշատակված է Դիոնիսոս անունը և միայն մեկն է թարգմանվել Սպանդարամետ: Մյուս երկուսը (Բ Մակաբ., ԺԴ, 33, Գ Մակաբ., Բ, 14) թարգմանվել են Ումիզդ («... գորշմեալս հրով նշանաւորս որմզդական դիցն տօնի ոստս ի ձեռս պսակաւորս կաքաւեցուցանել»): Ուրեմն, Սպանդարամետը

Դիոնիսոսի անմիջական զուգահեռը չէ, իսկ եթե այդպես է, ապա զրա ապացույցը Սակարայեցուց զրքի վկայությունը չէ: Այնուհետև, πομπεύειν τω Διονύσω-ն թարգմանելով «տօն սպանդարամեական պաշտամանն» կամ «որմզդական զիցն տօն», Ս. Գրքի Հայ թարգմանիչներն օգտվել են Զենդավեստայի անուններից ու հասկացություններից և ակնարկում են ոչ միայն Հայ հեթանոսական, այլև ընդհանրապես Հին արևելյան հեթանոսական ծեսերը: Բայց եթե Սպանդարամետը Հայկական կամ Հայկականացված աստվածություն է, ապա «պսակեսյս թաւ ոստօք Սպանդարամետին կաքաւել» բառերը վերաբերում են նրա Հայկական պաշտամունքի ձևերին:

Սա թերևս արտահայտում է հարություն գաղափարը (հեթանոսական իմաստով): Սպանդարամետը թերևս ընդհանուր մի գիծ ունի Դիոնիսոսի հետ: Դիոնիսոսն անդրաշխարհ տարվող հոգիների ուղեկիցն է, և այս անունը Սպանդարամետ թարգմանելը բացատրություն կարող է ունենալ: Այդ կապը կարող է բացատրվել նաև Դիոնիսոսի փոքրասիական ծագումով և ինչ-որ ազգակցությունը թրակա-փոյուզիական Սաբազիոսի հետ, որին համարում են Դիոնիսոսի ասիական նախատիպը³⁶: Մեր եզրակացությունն ավելի ճիշտ կլինի, եթե ասենք, որ Սպանդարամետն աղբյուրներ ունի և Ազգային, և Սաբազիոսի, և Դիոնիսոսի հետ: Հայաստանում Սպանդարամետին նոխազ զոհաբերելը տրամաբանական է թվում այս առումով: Բայց անհամեմատ տրամադրող է այս երեքից էլ վեր ամպրոպի աստվածությունը՝ Վահագնը: Այդ է ասում սուրբ Գևորգի տիրական սուվերը:

Նոխազի զոհաբերություն մինչ օրս պահպանված ձևն ասում է, որ այստեղ քրիստոնեական բովանդակությունը լիարժեք չէ: Այսպես, «Ս. Նաչի» օրը, որ նախնիներին հիշելու օրն է, սալտակ նոխազը գլխիվայր կախում են թոնրի մեջ, թոնրի երախը կավով ծեփում, և նոխազը կիզվում է «ի սանդարամետսն անգնդոց»: Սա մատաղ չէ, ինչպես գառը կամ խոյը, բայց ո՞րն է այս զոհաբերություն խորհուրդը, և ի՞նչ է նշանակում թոնիրը՝ ուրարտական ժամանակներից ժառանգություն մնացած կրակի փոսը: Բացի կենցաղային նշանակությունից, նա կարող էր այլ

նշանակություն ևս ունենալ: Դիմենք ժողովրդական ավանդությունը: «Կռապաշտ թագավոր Բելը մեծ գորքով կռիվ է եկել Հայոց թագավորի վրա: Սա սպանել է Բելին, հանել Նեմրուժ սարի գագաթը և այնտեղ թոնիր շինելով մեջը կախել, վառել է: Աստծու հրամանով կրակը ջուր է դարձել, մոխիրը իջեցրել հողի տակը, որ քամին փոշին չտանի»³⁷:

Միամիտ խոսքերով ժողովուրդն ավանդել է զիցաբանական պատկերացումների մի բարդ ու բազմանշանակ կապակցություն: Երեք հազար տարվա մոխիր կա նստած այս թոնրի հատակին: Բելը, որ միջագետյան հնագույն աստվածություններից մեկի՝ Օդի աստծու՝ էնլիլի (ըստ շումերական վերսիայի, համաշխարհային ջրհեղեղի հեղինակի) մետամորֆոզն է և բաբելացիների համար դարձել է երկրի ընդերքի աստված³⁸, այստեղ, որպես չար ուժ այրվում է յուրահատուկ քավություն փոսի մեջ այնպես, որ միախառնվի իր երկրային տարերքին (կրակ, ջուր, հող), որ բնություն չորրորդ տարրը՝ օդը նրան նորից ծնունդ չտա: Այստեղ միախառնված են հանդես գալիս նաև վրժառություն, պատժի, զոհաբերություն ու քավություն գաղափարները: Բելը չի ոչնչացվում այստեղ, այլ միախառնվում է իր մայր ընդերքին և հեռացվում իրեն ծնունդ ավող հորից՝ օդից: Պատիժը դառնում է քավություն, որ արտահայտված է նաև կրակը ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերով³⁹: Իսկ ինչո՞ւ է քավություն հնոցը լեռան գագաթին: Գուցե այստեղ կրկնվում է Սորենացուն հասած ավանդությունը, որ Հայկը հրամայել է Բելին «թաղել ի բարձրալանդակ տեղում» (1, ԺԱ): Բայց այս դեպքում էլ խորհրդանիշի իմաստը քիչ է փոխվում: Հնագույն առասպելներում և ավանդություններում լեռան գագաթին այն խորհրդավոր վայրն է, ուր պատիժ կամ քավություն են կրում մեղավոր կամ արդար ուժերը՝ ողբերգական «մեղքի» կրողները: Եվ ընդհանրապես, զոհվելուց առաջ բարձունքներում են հայտնվում բոլոր ճակատագրական հերոսները, սրբերն ու նահատակները: Պրոմեթևսը պատժվում է գամվելով Կովկասյան լեռների ամենաբարձր գագաթին և կայծակնահար գլուխով ամենախոր վիհը: Առասպելաբանական այսպիսի մի հին մոտիվի վրա է ստեղծված Արտավազ-

զի առասպելը՝ լեռնային բարձունքներում՝ «ի վեր ի Մասիս» և «յայրի միում» (Խոր., 2, 4Ա) կաշկանդված ուժի գաղափարը: Սա դեռ չզրսեկորված, չզոհված ուժն է, հայ ժողովրդական էպոսի վերջին հսկայի՝ ժայռում փակված Փոքր Մհերի առեղծվածային նախատիպը: Հին հրեաների առասպելախառն պատմության մեջ էլ լեռան գագաթը սրբազան քավության վայր է: «Առ դու գորդիդ քո սիրելի գոր սիրեցեր՝ զԻսահակ, — ասում է Աստված Աբրահամին, — եւ գնա դու յերկիր բարձր, եւ հանցես զդա անդ յողջակէզ ի վերայ միոյ լեռանց...» (Մնունգք, ԻԲ, 2): Ջոհի և քավության այս պատկերացումը կրկնվում է Նոր կտակարանում՝ Քրիստոսի Գողգոթա բարձրանալով («...եյանէր ի տեղին որ անուանեալ էր Գագաթան, եւ կոչէր եբրայեցերեն Գողգոթա» — Յովհ., ԺԹ, 17): Այս խորհրդանշի տարբերակներից մեկն է Երուսաղեմից տասներկու մղոն հեռու գտնվող Յոկ կոչված լեռան գագաթը, որտեղից հին հրեաները անդունդն են նետել Ազազելին նվիրաբերվող նոխազը⁴⁰: Հնարավոր է, որ այս խորհրդանշի հետ առնչություն ունենա «Այծից բերդ» անվանումը «Տարոնո պատմությունում»⁴¹: Գուցե այս անվան իմաստն այլ է: Բայց հնից ավանդված ոչ մի անուն պատահական չէ և ունի իր կրոնա-դիցաբանական հիմքը:

Լեռան բարձունքի և երկրի խորքում այրվող կրակի ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերում եթե ոչ համանշանակ, ապա համատեղ են հանդես գալիս պատժի ու քավության գաղափարները: Այս պատկերացման հենքն ավելի հին է երևում, քան պրոմեթեոսյան նահատակության կամ Աբրահամի զոհաբերության թեման: Վրիժառույթյան և պատժի զգացումները գուցե և նույն հողի վրա են աճում, ինչ քավության ու արդարացման գաղափարները, այն առումով, որ զոհերը նույնպես մատուցվում են ի հակադրություն վրեժի՝ աստվածների զայրույթը կանխելու համար: Պատժի ու զոհի գաղափարները երբեմն ներկայանում են որպես մեկը մյուսի շարունակություն: Այդ ճանապարհն իհարկե երկար է: Բարոյական գիտակցությունը մութ ու մոլոր ուղիներ էր անցնելու նախքան կհանգեր աղնվությունը զոհելու՝ Իֆրեյնային կամ Իսահակին, որպես արդար էակների, զոհասե-

զանին զնելու գաղափարին: Սա բարդ մետամորֆոզ է: Առավել ևս, երբ խղճի, որպես բարոյական ուժի, գիտակցությունը կասկածելի է երևում մարդկության «մանկություն» ժամանակներում⁴²: Եվ Հին կտակարանի, և հոմերոսյան պոեմների, և անտիկ ողբերգության հերոսները գործում են ոչ ըստ խղճի, այլ ըստ օբյեկտիվ անհրաժեշտության և իրենց ավելի պատասխանատու են զգում աստվածների, քան մարդկանց առաջ: Իսկ Հին արևելյան դիցաբանության մեջ վրիժառույթյունը ներկայանում է ավելի սուր ձևերով, որ նշանակում է, թե մեղավորին կամ թշնամուն պատժելու գաղափարն ավելի հին է, քան արդարին զոհաբերելու գիտակցությունը: Գիտակցության հասունացման ինչ-որ աստիճաններում պատժի ու քավության զգացումները լինելու էին համանշանակ: Մեղավորին զոհելով արդարացնելը և անմեղի մեջ համընդհանուր մեղքը որոնելը ժողովրդական ավանդություններում, նայած թե ժամանակը ինչպիսի նստվածքներ է դրել այնտեղ, երբեմն միախառնվում են, և շատ առասպելական մեղավորներ մեզ ներկայանում են հակասական ու մութ, ինչպես, օրինակ, Արտավազդը, որ չգիտենք ի վերջո ի՞նչ նախասկիզբ է հատկանշում, բարի^o, թե չար: Այս, ինչպես և Բելին թոնրի մեջ այրելու ավանդությունները ստեղծվել են այն ժամանակներում, երբ զոհաբերության ու պատժի սահմաններն անորոշ են եղել: Բելին պատժի հնոցում այրելը մեր ավանդության հավանաբար հին շերտն է: Բայց երբ կրակը փոխվում է ջրի (սա, կարծում ենք, ավանդության համեմատաբար նոր շերտն է), պատժվողը վերագառնում է իր մայր ընդերքին, փոխակերպվում է զրական վիճակի:

Բանագետներին և թատրոնի պատմաբաններին երկար ժամանակ անհայտ է մնացել, թե ծիսական գործողության որ աստիճանում է հայտնագործվել դրամատիկական գործողության կորիզը, կամ մարդկային հարաբերությունների որ ոլորտում է զրամատիկական իրադրությունը գիտակցվել որպես զեղարվեստական նպատակ: Այսօր էլ դեռ անհայտ է, թե ինչ ճանապարհներով է անցել ծիսական-պաշտամունքային արարողությունը, որպեսզի էլևսինյան միստերիաներից և զրոնիսոսյան պարերգական

գրիֆիրամբներից հանգեր էսքրիբայան ողբերգությունը: Ավելի քան երկուս ու կես հազար տարի խոտ է աճում այդ ճանապարհներին: Եվ ուսումնասիրողների ընդհանուր համոզումն է եղել, որ դրաման ծիսական և ոչ ծիսական գործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի հետագա անցման օղակները կորած են: Բնականաբար, ինչ-որ ժամանակ այս խնդիրը կորցնելու էր հետաքրքրությունը: Առավել ևս այդպես էր լինելու հետագայում, երբ դրամայի ծիսական-պաշտամունքային ակունքներն ուսումնասիրողների մի մեծ խմբի թվալու էին երկրորդական: Նույնիսկ ժամանակակից, այսպես կոչված, «ծիսականություն տեսություն» քննադատությունը մղում է այն մտքին, որ դրամատիկական գործողությունն իր ամենավաղ շրջանում իսկ կարող էր կապ չունենալ ծիսական-պաշտամունքային գործողության հետ: Բայց այս տեսությունը նախապատրաստվել էր ավելի վաղ: Ամփոփելով 30–50-ական թվականների հետազոտությունների արդյունքները, չվեյցարացի գրականագետ Մաքս Վեռլին եզրակացնում է, որ եթե անգամ «հին հունական ողբերգության մեջ պաշտամունքային խաղի սկզբնական ֆունկցիան գեռ ի հայտ էր գալիս, ապա էսքրիբսի ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում էր այլ հողի վրա»⁴³: Այս կարգի մտքերը և՛ առողջ, և՛ հրապուրիչ են երևում, եթե հին հունական դրաման ընկալում ենք զուտ որպես գեղարվեստական արժեք, ներփակ իրականություն, մեկուսացնելով իր սոցիալ-պատմական և կրոնա-աշխարհայացքային միջավայրից: Այս մոտեցումը համերաշխվում է նաև «ծիսականության տեսությունը» վերապահությունը ընդունողների տեսակետին, այն է՝ «արվեստի ֆունկցիան չենք կարող ըմբռնել, ելնելով միֆի կառուցվածքից, ճիշտ այնպես, ինչպես չենք կարող արվեստի կառուցվածքն ըմբռնել, ելնելով ծիսական արարողության ֆունկցիաներից»⁴⁴: Ռոբերտ Վայմանի կանխադրույթի տեսքով ձևակերպված միտքը պատմականորեն անճիշտ է հնչում, եթե ուզում ենք ըմբռնել դրամատիկական գործողության և նրա ծիսական հիմքի աշխարհայացքային առնչությունը, նաև թեատրոկրատիայի և թատրոնի ձևային կապը, եթե անհրաժեշտություն ունենք ծիսական գործողությունը գի-

տելու ոչ միայն որպես դրամատիկական գործողության նախատիպ և համեմատական, այլև կառուցվածքային սկզբունք:

Առասպելի և ծեսի, ծեսի և արվեստի առնչություններն աշխարհայացքային հիմքում են և ձևային առումով էլ էական են: Եթե գիցաբանությունը եղել է նախադրյալ արվեստի համար, իզուր չէ խոսելը նրանց կառուցվածքային նմանության մասին: Դիցաբանությունն արվեստի նախադրյալ է շնորհիվ իր այն հատկության, որ մշակված է գեղարվեստական եղանակով, այսինքն՝ նրա կառուցվածքը համեմատելի է արվեստի կառուցվածքի հետ: Ուրեմն փորձենք այս լույսով կարգալ առասպելի և ծիսական արարողության ժամանակակից տեսաբանների մտքերը և համոզվել, որ նախ սերտ ազգակցություն կա առասպելի ու գրական ստեղծագործության, ծիսական արարողության ու դրամատիկական գործողության միջև, որ այդ ազգակցությունն ի հայտ է գալիս որպես հիմնական կառուցվածքային սկզբունքներից մեկը⁴⁵: Այսպիսով, եթե ելակետ ընդունենք ամերիկյան բանագետ Նորտրոպ Ֆրայի հիմնական գրույթը (central principle), որ «առասպելը գրականության կառուցվածքային տարրն է այնքանով, որքանով գրականությունն ամբողջապես առնված փոխատեղված (displaced) առասպելաբանություն է»⁴⁶, և եթե մեզ արտառոց չթվա այս մտքի ծայրահեղ ձևակերպումը, կարող ենք ասել, որ դրամատիկական գործողությունը կամ թատրոնը, այս հասկացության ամենալայն առումով, եթե ոչ փոխատեղված, ապա անպայման փոխակերպված ծիսակատարություն է:

Թերևս չարժեք ծիսական արարողության և դրամատիկական գործողության փոխհարաբերությունն այս կերպ քննել, եթե հարցի այն բացատրությունը, որին ուզում ենք դիմել, չըջանառված լինել թատերագիտական գրականության մեջ: Այն ժամանակ, երբ գրականագետներին ու թատրոնի պատմաբաններին անհասկանալի էր նոխազյան զոհաբերության բովանդակային կապը անտիկ դրամայի իմաստի ու կառուցվածքի հետ, մոռացված գրադարակներում հանգչում էր հարցի թերևս ամենաստույգ մեկնությունը բովանդակող, եվրոպական գրականագետներին ու բանագետներին անձանոթ Նիկոլայ Եվրեինովի «Ազգային և

Դիոնիսոս» աշխատությունը: Կրկնում ենք Եվրեինովի բացատրությունը, քանի որ մեր հարցի բանալին այստեղ է:

Եվրեինովի պնդումը, որ նոխազյան զոհաբերությունը սկիզբ է առնում անպայման Իսրայելում, խնդրի պակաս էական կողմն է, ճիշտ լինի այդ, թե սխալ: Մենք համոզվեցինք, որ դա միջագետյան ու առաջավորասիական երևույթ է, նախքան Հունաստան մտնելն արդեն ունեցել է միջազգային դժեր և նույնքան ամուր արմատներ ունի հին Հայաստանում: Նոխազյան զոհաբերությունը, դրամայի նախնական ձևի (պրոտոդրամա) տարրերը բովանդակելով հանդերձ, կարող էր հիմք չդառնալ դրամատիկական բանահյուսության և թատրոնի համար: Ծիսակատարության գեղարվեստական ինքնուրույնացման համար («էսթետիկական հեղափոխություն») պետք էին սոցիալ-հասարակական որոշակի պայմաններ, որոնք, ամենակատարյալ ձևերով, պատմականորեն տրված էին հին Հունաստանին: Դրամատիկական արվեստի ծիսային ակունքները որոնելով հին Իսրայելում, Եվրեինովն այնուամենայնիվ համոզված է, որ հրեական մոնոթեիզմը թույլ չտվեց, որ ազրարային պաշտամունքի հրեական (ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ միջագետյան) գիծը գոյատևեր Եհովայի պաշտամունքի կողքին և տար նույն պտուղները, ինչ Դիոնիսոսի պաշտամունքը հին Հունաստանում: Ի՞նչ պտուղներ էին դրանք, որ աճելու էին հատկապես այժապաշտության ծագին: Եվրեինովի ամենաթանկ գյուտն այն է, որ նա ցույց է տալիս նոխազյան զոհաբերության և հին հունական ողբերգության ամենաանմիջական կապը: Այս երկու երևույթներն իմաստավորված են կրոնա-աշխարհայացքային մեկ միասնական ու ընդհանուր հիմքի վրա և փոխազարձաբար մեկնաբանում են մեկը մյուսին: Ներկայացումից առաջ կատարվող զոհաբերությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ սիմվոլիկ մի նախբզանք, որ ներկայացնում է բոլոր ողբերգական քավությունների կրոնա-բարոյական իմաստը: Դա նախնականն է և ոչ գեղարվեստականը: Իսկ գեղարվեստականը, որ արդեն ողբերգության ներկայացումն է, իր հերթին հանդես է գալիս որպես ծիսակատարության մեկնաբանություն: Հունական ողբերգության բոլոր հերոսները, ինչպես գրում է Եվրեինովը, «մեր

առջև հանդես են գալիս որպես պոետականացված, իդեալականացված «քավություն նոխազներ»: Այդպես են Պրոմեթևսը, Իֆիգենիան, Էդիպը, Իպոլլիտը, Անտիգոնեն, Պենթևսը, Ագամեմն, Մեդեան և բոլորը, որոնք զոհեր են, ողջակեցներ, պատժվածներ, վտարանդիներ, հալածյալներ, մեղավորներ⁴⁷: Սա է Եվրեինովի մինչև վերջ չզարգացված (հրեական բանահյուսությունը նրան այս առումով բավականաչափ նյութ չի տվել), բայց ամենահետաքրքիր միտքը: Այս բանալիով են բացվում ծիսակատարությունը և դրամատիկական գործողությունն իրարից բաժանող գոները, և տեսնում ենք, որ նրանք, նախատեսելով տարբեր նպատակներ, ունեն միևնույն կառուցվածքային հիմքը: Ուրեմն, «էսթիլետիկ ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում է...»⁴⁸, ի բացասումն հետագա ուսումնասիրողների և Վեյլի եզրակացության, անմիջականորեն ծիսական-պաշտամունքային հողի վրա: Անտիկ դրամայի գեղարվեստականությունը, նրա ինքնուրույն արժեք լինելը չի բացառում նրա կրոնապաշտամունքային ֆունկցիան: Վերջինս մեզ համար կորցրել է իր իմաստը, բայց իր ժամանակին այդպես չի եղել: Հին հույների գրիտակցության մեջ այս երկու տարբեր պահերը չեն լուրջությամբ տարոնը նրանց համար եղել է և՛ պաշտամունքային, և՛ գեղարվեստական գործ: Այսպիսով, ծիսակատարությունը դրամայի հին ձևերի (բանահյուսական, թե գրական) ոչ միայն նախադրյալն է եղել և հողը, այլև կառուցվածքային հիմքը, որի վրա իրականացել է սիմվոլիկ հաղորդակցության ակտը: Շարունակելով Եվրեինովի միտքը, կարող ենք ասել (նկատի առնելով նոխազյան խորհրդանշանի մեզ հայտնի բոլոր իմաստները), որ ողբերգության հերոսները, էսթիլետիկ մինչև Շեքսպիր, հակասական ու հակադրված էականներ են, և նրանց գլխավերևում հավերժորեն սավառնում է ողբերգական մեղքի, այս դեպքում ավելի հարմար է ասել նոխազյան մեղքի ոգին: Ելնելով զոհաբերության ու քավության հայտնի ըմբռնումներից, այս տեսակետը նոր երանգներով է հարստացնում Օլգա Արանովսկայան: «Ժամանակին, — գրում է նա, — հունական ողբերգությունն ընդունված էր անվանել ճակատագրի ողբերգություն: Մենք դա կանվանեինք ավելի շուտ

դատի ողբերգություն»⁴⁹: «Դատի ողբերգություն». սա նուրբ և խոր դիտողություն է, եթե մանավանդ նկատի առնենք, որ պատժի ու զոհաբերությունից զազափարններն ամենահին ժամանակներում տարանջատված չեն եղել, և ամեն դատ իրականացվել է որպես ճակատագրի թելադրանք (օրինակ՝ Օրեստեսի դատը):

Մեզ հայտնի չէ, թե հեթանոսական Հայաստանում Սպանդարամետին կամ Վահագնին զոհաբերվող նոխազի շուրջն ինչ խոսքեր են ասվել, զրամատիկական ինչ բովանդակություն է ունեցել այդ ծեսը: Ազաթանգեղոսի նկարագրած տոնակատարությունը կամ «պսակեալս թաւ ոստօք կաբաւելը» (Բ Մակար., 2, 7) ներկայացնում են գործողության թատերային, բայց ոչ զրամատիկական կողմը: Իսկ ի՞նչ հիմքի վրա կարող էին առաջնայ բուն զրամատիկական զգացմունքները: Մենք նախապես համոզվեցինք, որ վրիժառությունը, պատիժն ու քափությունը ծրարձակում են նույն հոգում, և մեզ հայտնի նյութը թելադրում է զրամատիկականության հյուսվածքն ուրոնել բուն զոհաբերություն, ավելի ճիշտ՝ արյունահեղություն, որպես անխղճություն ու պատհաբերությունը զրամատիկական իմաստ ստանա, նրան պակասում է մեկ հանգամանք՝ պատասխանատվության հանգամանքը: Հայտնի է, որ հին Հունաստանում Զևսի տաճարում ցույց զոհաբերելու արարողությունը ներկայացրել է երեք սյուսե-տային փուլեր՝ «հանցանք» (ցուլին որպես սրբազան կենդանու չէր կարելի սպանել), «դատաքննություն» և «պատիժ»: Յուլին զոհասեղանի վրա մորթողը արարողության մասնակիցների ներկայությամբ ենթարկվել է պայմանական դատի, և ի վերջո «հանցանքի սուբյեկտ» ճանաչված դանակը ենթարկվել է պատժի՝ նետվել է ծովը... ժայռի գագաթից⁵⁰: Դարձյալ՝ զոհաբերության ու պատժի միասնական խորհրդանիշը: Հայտնի է, որ նման կարգի դատավարություններով են ավարտվել էլևսինյան միստերիաները: Մխաված չենք լինի, եթե նույն տրամաբանությունը որոնենք հեթանոսական Հայաստանում, որտեղ դատաստանի ու Սանդարամետի գաղափարները սերտորեն առնչված են հանգես գալիս, որտեղ հնուց եղել է ցուլի պաշտամունքը

(ցուլը զոհաբերվելիս է եղել Անահիտին)⁵¹, եղել են խորհրդապաշտական (միստերիալ) տոներ՝ «տօնք սպանդարամետականք»: Այս երևույթների անմիջական կապերը չեն երևում, բայց աշխարհայացքային հիմքերն ընդհանուր շատ բան ունեն: Պարզ է, որ հայոց մեհյաններում անխորհուրդ արյուն չէր հեղվում: Զոհաբերությունների սյուսեներում և տեքստերում լինելու կամ ակնարկվելու էին արյունահեղության ու պատասխանատվության հետ կապված իրադրություններ ու մոտիվներ: Զոհաբերության պահն ինքնին զրամատիկական է՝ հարուցանում է, Արիստոտելի խոսքով ասած, երկյուղ և կարեկցություն: Եվ ամենաակնառուն այստեղ կյանքի խզման պահն է ու կենդանի արյունը, որի հեղումով հնազարի մարդը «կանխել» է աստվածների զայրույթը և հոգեբանորեն հաղթահարել իր երկյուղն անխուսափելիի՝ մահվան հանդեպ: Զոհաբերության ծեսը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ հանդիպում մահվան ուրվականի հետ: Այս է կաթարսիս (χάθαρσις-քափություն) ասվածը, ըստ էության՝ հաշտություն, որ հիմքում հոգեբանական է, արդյունքում կրոնական, բարոյական, բժշկական, էսթետիկական: Սա զրամատիկական աշխարհայացքի կրոնական դրսևորումն է ու ծիսային կերպաձևումը, անկախ զրամատիկական խաղի կամ ծեսի հետ ունեցած առարկայական առնչությունից:

Դրաման, ինչ բովանդակություն էլ ունենա՝ իրական, թե պայմանական-խաղային, հոգեբանական վիճակ է և բնականորեն հանգում է ինչ-որ վերնաշենքային կարգավորման: Դա ծեսն է թատերային տարբեր կերպաձևումներով, մի երևույթ, որ կապվում է ոչ միայն զոհաբերության ու քափության գաղափարների հետ, կամ զոհաբերությունն ու քափությունն են փոխում իրենց դրսևորման կերպն ու բովանդակությունը: Տրամաբանությունը սակայն խորքերի խորքում նույնն է: Քրիստոնեական պատարագում զոհը խորհրդակերպվում է, դառնում անդրանցյալ (տրանսցենդուս), իսկ զբոսում, տաճարի դռանը հեղվող արյունը պաշտոնից դուրս է և կարող է չլինել: Իմաստակիր զոհը՝ Գառնաստոժ, տաճարից դուրս արդեն լիարժեք զոհ չէ, և զոհաբերության խորհուրդը հանդեպ է հյուրասիրության ու ողորմության:

Որտե՞ղ են այլևս արդարն ու մեղավորը, եթե ոչխարներն այծերից
չեն ջոկվում: Բարեկենդանի տոնին աշխարհիկ և ժողովրդական
երգերի շարքում հառնում է հեթանոս հիշողությունն ինչպես
նոխազյան օրհներգ.

Գեշ չը դպնի մեր էծուն,
Մեռնիմ ես կը մեր էծուն,
Ուլ մի ունի ճըտալտուն,
Գրկեմ, տանեմ ժամի տուն,
Մատաղ էնեմ Աստծուն,
Բահ ու բրիչս վերի տուն,
Խաչ գավազան իմ գլխուն⁵²:

Բարեկենդանի երգ է, հեթանոսական ու քրիստոնեական
գաղափարները համատեղված են: Զոհաբերվող այծը եկեղեցի
չի տարվում, այլ ժամատուն: Դա տեղի է ունեցել վաղ միջնա-
դարում: Հետագայում ժամատուն էլ չի տարվել: Իսկ Զատիկա-
կան տոնից հեթանոսություն է բուրում «բազում գենմամբ
գառանց, յոզեաց և յայծից պատարագեալք մտով օրհնութեան»⁵³:
Սա 7-8-րդ դարերից եկած խոսք է: Ուրեմն ինչ-որ ժամանակ
(նկատի առնենք նաև Դրասխանակերտցու վկայությունը)
նոխազն օրհնվելիս է եղել: Հիշենք նաև Լուսավորչի տեսիլքը.
«...հօտս անթիւս այծեաց ի գոյն սևութեան, որք անցեալ ընդ
ջուրն՝ յոզիս դարձան եւ զգոյնս իւրեանց ի կերպարանս սպիտա-
կութեան շրջեցին»⁵⁴: Սա էլ քավության խորհուրդն է կամ մեր-
ժումը հակառակության ոգու:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ

ՏԱՐԱԾԱՎԱՍՆԱԿԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ

Դրամատիկական խաղի կամ ծեսի հնագույն տիպի՝ պար-
երգական գործողության առաջին հիշատակումը հայոց լեզվով
գտնում ենք «Զգոն» կոչվող գրքում, որի հեղինակն է «պարսից
իմաստուն» ճանաչված ասորագիր Աֆրահատը: Ակնարկվում
է, հայտնի չէ, եգիպտակա՞ն, թե՞ առաջավորասիական կամ մի-
ջագետյան ծագման գոհաբերության մի ծես՝ շրջանաձև պարեր-
գական դասավորություն, երգ ու խոսք երնջագլխի կամ կուռքի
շուրջը. «մեծախումբ ժողովօք խաղացին, վերտեցին և շահս արա-
րին առաջի որթագլխոյն»¹: Նկարագրվող ծեսն օտար աշխարհից
է, բայց մեզ հետաքրքրում են բառերը: «Զգոնը» ձեռքից ձեռք,
գրչից գրիչ անցած գրական հուշարձան է, առեղծվածներով լի,
ինչպես բոլոր վաղ միջնադարյան գրքերը: Գրվել է 4-րդ դարում,
հայերեն է թարգմանվել 5-րդ դարում, լեզվական հանդերձն
ստուգված է², և կարող ենք դատել մեզ հետաքրքրող առարկայի
շուրջ: «Որթագլուխը» ցուլի գոհաբերություն է վկայում, որ
Հայաստանում էլ է եղել, բայց էականն այստեղ ծիսախաղի
պայմանաձևն է: «Սաղացին, վերտեցին» բառերում դա պարզ
երևում է: Խաղալ նշանակում է երգել, այլ գեպքում՝ պարել,
կամ երկուսը միատեղ: Առավել հետաքրքիր է վերտ բառը, որ
նշանակում է «ոլորեալ, հիւսեալ, շարամանեալ, շղթայագործ»³:
Թարգմանչի բառապաշարում ի հայտ է եկել պարերգական գոր-
ծողության հայկական տիպը. «վերտ առեալ դեղեկեսցին այսր
անդր ոտնառութեամբ»⁴: Ասել է՝ «շրջան կազմած շարժվեցին
այս ու այն կողմ քայլելով»: Իսկ՝ «շահս արարին...» Եահ բառը
(պարսկերենում՝ շախ) նշանակում է խաղ, շարժում⁵:

Այսպիսով, ուղիղ մոտենում ենք հնագույն դրամայի ծիսա-
յին պայմանաձևին, որ կապված է ոչ միայն գոհաբերության

Հետ: Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականություն» վաղ մեկնություններում որոշակի է հնագույն ժողովրդական պարերգական դրամայի ակնարկը: Այսպես, Մովսես Քերզողը, զիմելով հաֆնեբուլուն (ἄψωδία) բառի բացատրությունը, համեմատություն օրյեկտ է ընտրում հնագարից եկող դրամատիկական խաղը, «զոր երաժշտականաւն նուագէին ի տաղս պարանցիկ երգոցն ըստ հաճ եւ զիրարուր բանիցն, զորս ձայնիւք (եւ կողմնաւորաւք) իւրաքանչիւրոցն սովորեալ էին մեծաջանապէս յարմարել ձայնս իբր փողարական գոչմամբ առ լսելեացն հեշտութիւն»⁶: Իսկ տաղ բառն այստեղ համապատասխանում է հունարեն ἔποςին, որ նշանակում է պատմվող նյութ: Սա վաղ միջնադարյան տաղն է կամ վիպական բանաստեղծություն: Թվում է՝ խոսքը չափածո վիպասանության մասին է և ավանդման պարերգական (խորային) եղանակի՝ անհատական և խմբերգային: Ուշադրություն դարձնենք կողմնաւորք բառի վրա, որ դալիս է բնագրի տարրնթերցումներից: Սա պարերգական տրամախոսություն՝ դիստրեսիի ակնարկ է՝ արդյոք, երբ հանդիպակաց կողմերը պատմում են երգելով փոխնիփոխ, շարունակելով միմյանց կամ գուցե կրկնելով, հարմարեցնելով սոններն ու հանգերը կամ գուցե պատասխանելով շեղազնաց: Պարերգական գործողության այս եղանակը հիշատակվում է նաև Թրակացու ուշ մեկնություններում: Հովհաննես Երզնկացի-Մործորեցին (13-14-րդ դդ.) կրկնում է Մովսես Քերզողի խոսքը, բայց նրա մեկնության ուշ շրջանի ձեռագրական մի տարբերակում կարգում ենք՝ «նուագէին խաղս պարանցիկ երգոցն»⁷: Պատահական մի վրիպում է: Ուշ միջնադարում տաղը այլ բան է նշանակել, և կար պարանցիկ երգերի խաղ, այսինքն՝ խմբերգ, և կողմնաւորն էլ նշանակել է ձայնակից: Թրակացու մեկնություններում ուշադրավ է հաֆնեբուլուն և կատակերգութիւն հասկացությունների նույնացումը⁸: Կատակերգություն բառն այստեղ աշխարհիկ բովանդակության և խաղի ակնարկ է: Քերականական մեկնություններում տրված է կատակերգական կամ աշխարհիկ գրույցի բնութագրումը՝ «երկակի դիմօք արարեալ»⁹: Այստեղ կողմնաւոր բառը, որ նշանակում է շեղազնաց, թիւրընթաց, մեզ մտածել է տալիս, և փորձում ենք

հարցը թեքել խորենացու կողմը՝ տեսնելու, թե «երգք ցցոց և պարուց» բառակապակցությունն ի՞նչ աղերս ունի մեր հարցադրման հետ:

Խորենացու «Հայոց պատմության» բանահյուսական աղբյուրներն իրենց տեսակային կամ ժանրային անվանումներով՝ երգք առասպելաց, երգք թուելեաց, երգք վիպասանաց, ներկայացնում են ժամանակի բանավոր արվեստի մոտավոր պատկերը: Պատմագիրը բերում է հավանաբար ոչ բոլոր տեսակների անունները կամ իրեն հայտնի տեսակները համախմբում է այս անվանումների տակ: Նկատի առնենք նաև, որ այս անվանումների միակ վկայողն ինքն է: Շատ հնարավոր է, որ գործ ունենք խորենացու առանձնահատուկ եզրաբանության հետ, և ժամանակի բանահյուսական տեսակները գուցե պետք է որոնել ոչ անպայման այս բառերի տակ: Բացատրություններ շատ են տրվել, և այնուամենայնիվ խնդիրն աղոտ է: Դժվար է որոշել, թե ինչն ինչ է նշանակում ստուգապես: Դժվար է նաև կոահել՝ դրանք ոճական տարբերակներ են խորենացու բառապաշարում, թե՞ իսկապես առանձին հասկացություններ:

Արդ, որո՞նք են այն ակներև տվյալները, որ մեզ հիմք են տալիս որոնելու դրամայի տարածամանակային պայմանաձևը՝ պարերգական արարողությունը հնագրում: Այս հարցը ծագում է ինքնին, անկախ նրանից, թե մեզ հայտնի նյութը որքանով է մղում նման կուահման, կամ ինչպիսին են փնտրվող երևույթի հետքերը: Բոլոր դեպքերում մեր որոնածը մակերեսում է, և որոնման ճանապարհն էլ ուղիղ է: Տեսարանակարգի շրջանաձևությունն ակնհայտ է ոչ միայն լեզվական վկայություններով, այլև ժողովրդական արվեստում պահպանված կերպաձևերում, օրինակ՝ շուրջպար և պարերգ, պարի մեջ հանդիպակաց խմբեր ծափով միմյանց զարկվող, երգային երկխոսություններ, խմբի ու անհատի հարաբերություն և այլն: Սրանք բոլորը դրամատիկական խաղի տարրեր են և մատենագրության մեջ թողել են անուղղակի հետքեր: Իսկ շրջանաձև կամ աղեղնաձև շարժումը դեպի աջ («գուզ պար») ուղղակիորեն նշանակում է յաջողություն՝ ճիշտ և բարեհաջող ուղղություն, կյանքին զրական ընթացք

Հաղորդելու գործողություն: Իսկ այս շարժման թիկունքում անցյալն է, նախնայաց պատմությունը: Դիմենք Գրիգոր Մագիստրոսին. նա այդ էլ ասում է. «...ազատագունըն պարէին ի Հրապարակս գոհհից և քաղաքաց իբրու զիւցազանցն երգէին»¹⁰: Ուրեմն այստեղ անցյալն է իմաստավորում ներկան և Հեռանկար տալիս ապագային: Այս է բոլոր ծեսերի իմաստն ու խորհրդապաշտական (միստերիալ) նպատակը, և այս կանխադրույթով ենք կարգալու խորենացու գրածը ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին:

Մեզ հետաքրքրող ու մեր հարցադրմանն առիթ տվող վկայությունը «Հայոց պատմության» առաջին մասի 6-րդ գլխում է: Պատմագիրը համառոտ վերաբրտագրում է տիեզերական պատմության հետջրհեղեղյան շրջանի սկիզբը՝ մի մեծ պարբերաշրջան (κύκλος), որն իր համար տարածաժամանակային ներփակություն է երկրագնդի իրեն ու իր ժամանակին հայտնի շրջագոտում: Դա Միջերկրայն է, Փոքր Ասիան ու էգեական ծովը Հունաստանով: Այս պարբերաշրջանում կամ դեպքերի պտույտում (եթե առասպելաբանական պատկերացումներն ու շարքերը քննենք) ժամանակը «ցրվել» է տարածության մեջ, ինչպես շրջանագծի ներսում, առաջացել են ազգերն իրենց հայտնի տեղերում, ու տեղերն ստացել են իրենց անունները՝ համաձայն էպոնիմների: Պատմությունն, այսպիսով, ժամանակի հարաբերությունն է տարածության հետ կամ գրսևորումը տարածության մեջ: Խորենացին գիտե հետջրհեղեղյան ավանդությունների ամբողջ շարքն ու պարբերությունը՝ կրկնաբար և, որպես քրիստոնյա հեղինակ, անտարբեր է նրա խորհրդի՝ միստերիայի հանդեպ. «Նւ այսոքիկ զրոյցք սուտ և կամ թէ արգարև լեալ՝ մեզ չէ ինչ փոյթ»¹¹: Բայց դա մեզ է փուլթ «վասն գիտելոյ գամենայն, որ ինչ ի լրոյ և որ ինչ ի գրոց...» Ըստ այդմ էլ կապեր ենք փնտրում խորենացու վկայության բովանդակային-էական և ձևային-երևութական կողմերի միջև: Այստեղ նկատի ենք առնելու խորենացու հիշատակած չորս աղբյուրները՝ Հնագույն մարգարեություններն «ի Բերոսեանն Սիրիլիա», «զհին զրոյցս, որ պատմեալ եղեն վաղ ուրումն ի մէջ Յունաց», այդ շարքում՝ Ուրիմպիոդորոս փիլիսոփայից հա-

սած «զրոյցս անգիրս յաւանդութենէ» և արամեական (ասորական) ծիսախաղային ավանդություններն «ի Նուագս փանդոան և յերգս ցցոց և պարուց»¹²: Այս բոլոր աղբյուրներն առնչակից են բնույթով ու թեմատիկ առումով և այլաբանությունն են Հանգեցնում ժամանակի գաղափարը: Պատմության պատկերն այլ կերպ չէր էլ կարող լինել: Բայց խորենացին նախապաշարված չէ հեթանոսական մտայնությամբ և մեկնությունն ավելորդ է համարում: Սիրիլական գրքերը, որ թերթել է նա, գուշակություններ են պարունակում, իրականությունն ու այլաբանությունը խառնած: Խորենացին չի մեկնում այս կարգի վկայությունները: Իսկ արամեացի տարեց մարդիկ («հինքն Արամացնեայց») պատմությունը ներկայացրել են բանավոր՝ երգային-վիպասանական, ինչպես կտեսնենք՝ նաև պարբերական-գրամատիկական ձևով, որը նույնպես չի մեկնում քրիստոնյա պատմագիրը: Պատմական ճշմարտություն փնտրելով նա միջուկային մեջ է թողնում մեզ հետաքրքրող երևույթը: Բայց իր չորս աղբյուրների մեջ խորենացին առավել նշանակություն է տալիս այս վերջինին. «առաւել յաճախագոյն», — ասում է: Պատմագրի այս խոսքից ելնելով առավել նշանակություն ենք տալիս «երգ ցցոց և պարուց» բառակապակցությանը, որ առիթ է տվել ամենատարբեր մեկնություններին:

Այսպես. Մկրտիչ էմինը խորենացու ակնարկած երևույթը կապում է գուսան բառի միջնագարյան իմաստի հետ, թեպետ բնագրի այդ հատվածն ուղղակիորեն նման բացատրության չի մղում: Էմինը կարծ ու հեշտ ճանապարհով է մոտենում խնդրին: «Գուսան առ մեզ, — գրում է նա, — զխաղացողս ի թատրոնի կամ զկատակերգուն յայտ առնէ՝ յոյր սակս առաւել յարմար թուի մեզ ընդ անուամբն՝ զերգիչս խաղացողս իմանալ, որք առաջի ժողովրդեան ի Հրապարակս ձևացուցանէին զպարունակեալն յերգս վիպասանաց՝ որպէս և առ զանազան աղիւնս»¹³: Այս պատկերացման օգնությամբ էլ մեկնաբանվում է շարունակությունը. «Աստ եղեալ ցուց երկրորդ ձևն է ցոյց, որ արմատ է բայիս ցուցանեմ և նշանակէ զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանգիսացելոց գգործս որևէ անձին ցուցանէ (представление, гер-

resentation) և ոչ՝ որպէս Նոր Բառարան ինքնակամ նոյնացուցանէ զայդ ընդ ցունծք բառի: Երկրորդ բառն ի վերոյիշեալ բանիւր է պար, որոյ բուն սկզբնական նշանակութիւնն է շրջան, որ և ի բանս խորենացւոյն զնոյն ունի նշանակութիւն, որպէս և յունական կիկլոս (կիկլոս էպիկոս): Ուրեմն, երգք ցցոց և պարուց ոչ այլ ինչ յայտ առնէ, բայց եթէ երգք գուսանաց և կաքաւչաց՝ վէպս ասողաց ժողովրդեան, զնոքօք պար ասելոց»¹⁴:

Ամեն ինչ թվում է պարզ և անվիճելի: Նայելով հեղինակի ընդգծումներին, կարելի է կարծել, որ խնդիրը լուծված է և դատողություններն ավելորդ: Խոսքը դրամատիկական բանահյուսութեան մասին է: Էմիլը առաջինն է ընդգծում, որ վիպական երգի կատարումը վաղ միջնադարում ունեցել է ուժեղ արտահայտված թատերային բնույթ: Բայց պար բառի տակ նա գնում է ցիկլ նշանակությունը, այն է՝ պտույտ, պարբերականություն, շրջան, վերադարձ: Սա վերաբերում է վերարտադրվող նյութի տեսակին ու կառուցվածքին՝ շարունակական պատումնային շարք՝ վիպասանություն: Երջան նշանակությունը, որ կարող է ծիսախաղի արտաքին կերպին վերաբերել, էմիլը կապում է տեքստային կառուցված հետ: Դա բխում է էմիլի հայտնի տեսակետից, որ խորենացու բանահյուսական աղբյուրներն առանձին վիպական երգեր չեն, այլ գոյություն են ունեցել որպես ամբողջական վիպասանական շարք՝ էպոս: Սա մտածելու բան է, և արժե մտածել, որքան էլ թեական տեսակետ է: Բայց պարուց երգն իր այս իմաստով ինչպե՞ս է առնչվում էմիլի ակնարկած թատերային գործողության՝ ցուցքի ակներև իմաստին: Այստեղ տեքստային կառուցվածքի և ավանդման եղանակի հարցերը համատեղ են: Թարգմանները երգք ցցոց և պարուց բառակապակցությունն ըստ էմիլի մեկնաբանությունն է: «ներկայացումների ու վիպական շարքի երգերում»: Բայց խորենացուն ուսուներեն թարգմանելիս էմիլը տարակուսել է և բառակապակցությունը ձևակերպել է այսպես. «во время представления в плясовых пенях»¹⁵: Սա արդեն այլ բացատրություն է:

Առաջին բացատրությունը դեռ կանգրադառնանք: Առայժմ գնանք երկրորդ բացատրության հետքով:

Ստեփան Պալասանյանին վիճելի է թվացել պար բառի շրջան (ցիկլ) իմաստը, և շփոթություններից խուսափելու համար նա գրմել է բառի ակներև նշանակությունը. «Երգք պարուց նշանակում են այն երգերը, որ իրանք երգիչները ասելիս միևնույն ժամանակ պար էին գալիս»¹⁶: Այս բացատրությունը փորձում է զարգացնել խորեն Ստեփանեն. «Երգք ցցոց բառ առ բառ նշանակում է ցուցքերի երգեր (ցուց կամ ցոյց – ցուցանեմ բայից – ցույց տալ), այսինքն այնպիսի երգ, որն երգվում էր ցույցերով կամ միմոսով, մնջախաղով»: Ավելի պարզունակ է շարունակությունը. «Շատ բնական է, որ երգիչները երգում էին այդ երգերը ժողովրդի առաջ, աշխատում էին իրանց ձեռներով և շարժմունքով ավելի կենդանություն տալ իրենց երգերին»: Բայց խորեն Ստեփանեն տարբերություն է գնում պար բառի նոր և միջնադարյան իմաստի միջև. «...երգ պարուց – պարերի երգ, այնպիսի երգ է նշանակում, որ պարելով էր երգվում, պարել բառի բուն սկզբնական նշանակությունն է բոլորել, շուրջ առնել, պտավել, որ և ցույց է տալիս հին սկզբնական պարի խորհրդավորությունը»¹⁷: Բանասերը նկատել է, որ խորենացու ակնարկը ինչ-որ մի պարզ երևույթի մասին չէ: Ուշագրավ է խորեն Ստեփանեի նաև այն զիտողությունը, որ խորենացուն Ֆրանսերեն թարգմանողի՝ «Ֆլորիվալի dans leurs ballades et leur danses խոսքերը ճիշտ չեն»¹⁸: «Միջին դարերում, – գրում է Ստեփանեն, – բալլադը (իտալական ballare – պարել, պտավել բայից) այն բանաստեղծությունն էր, որ գրվում էր երգելու համար պարի ժամանակ, որի գլխավոր նյութը սեր էր, երգվում էր միևնույն ժամանակ պարելով, բայց դա քնարական բանաստեղծության տեսակն էր»¹⁹: Հնարավոր է, որ եվրոպական բալլադի նախատիպային գծերը լինեին առաջավորասիական ժողովուրդների, նաև հայ ժողովրդի հնագույն բանահյուսության մեջ: Բայց խորենացու ակնարկը ոչ թե քնարական, այլ պատմա-վիպական երգի մասին է, և սա մեզ համար էական հանգամանք է: Իսկ ի՞նչ առնչություն ունի պարը պատմա-վիպական երգի ավանդման հետ: Յուրի Վեսելովսկին, որ խորենացուն կարդացել էր էմիլի թարգմանությամբ, անհասկանալի է համարում ПЛЯСКА-ի վի-

պական երգի ատրիբուտ լինելը և նկատում է, որ այստեղ մեծ առեղծված կա. «այդ լակոնիկ հատվածը մղում է շատ մեկնությունների և կարող է ամենատարբեր եզրակացությունների առիթ տալ»²⁰:

Ի մի բերելով անհետացած բանահյուսական երևույթի բոլոր ենթադրական բացատրությունները, նկատում ենք, որ պար բառը, հասկանալի թվալով, գրեթե տարակուսանք չի առաջացրել և միայն ցուցքն է անհասկանալի թվացել: Գ. Խալաթյանը և Գ. Զարբհանալյանը²² ուշադրություն են հրավիրում այս բառի ավելի հին վկայության վրա, որ Ագաթանգեղոսն է տալիս. «երգս առեալ բարբառեցան կայթիւք վագելով, ցուց բարձեալ մարդկանն»²³: Պատկերն ընդգծված թատերային է: Տպավորությունն այնպիսին է, որ ակնարկված է «ցցոց և պարուց» երգի նման մի երևույթ: Եվ թվում է այս հատվածի օգնությունը պետք է մեկնել Խորենացու վկայությունը: Բայց ահա, մեզ տարակուսանքի է մղում Աբեղյանը: Կարծես թե խնդիրը պարզեցնելու նպատակով, նա երկու մասի է բաժանում ենթադրվող առարկան: Աբեղյանն այստեղ տեսնում է բանավոր արվեստի երկու տեսակ՝ պարուց երգ և ցցոց երգ: «Պարուց երգերի համար հավաստյալ կարելի է ասել, — գրում է նա, — որ կարճ քնարական երգեր են եղել, նման մեր արդի երկտողերին ու քառատողերին, որոնք և բոլոր ազգերի ժողովրդական պարերգերի ամենահին տեսակն են: Իսկ ցցոց երգերը Խորենացու սարքածը կհամարեն, եթե չլինեն Ագաթանգեղոսի մեջ «ցուց» բառը... Վրան կավելացնենք ևս երկու օրինակ. «կաքաւս կայթից և ցոյցս վագից խաղակացն դիւաց գարշելաց ճարտար խարողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի» (Ողբերգութիւն, բան 21, եր, 49): «Հարսանիք էին, և ցոյցք և դամբարք առագաստաց» (Առակք Ողոմպիանու, 4-րդ առակ, եր. 172, Վենետիկ, 1854): Այսպիսի գործածություն մեջ ցուցք կամ ցոյցք բառն ստանում է պարի մի տեսակի կամ հարսանյաց պարի իմաստ, որով և երգք ցցոց պարերգերի մի տեսակն է միայն, հավաստյալ նույնպես քնարական կարճ տներ: Այսպիսի երգերի մեջ ևս կարող էին Ս. Գրքի այս կամ ավանդություն և հայոց այս կամ այն տեղանվան մասին հիշատակություն-

ներ եղած լինել, ինչպես նույնը գտնում ենք մեր արդի պարերգերի մեջ»²⁴:

Աբեղյանն ակնարկում է մինչև XIX դարը և նրանից հետո էլ գոյատևած բանահյուսական երևույթները: Նրա բացատրությունը հարմարեցված է կենդանի բանահյուսական նյութին և համոզիչ է այդ առումով: Բայց մեր քննությունն առարկան, իր ամբողջական, չտրոհված տեսքով, ավանդվել է հնագրարից: Խորենացին խոսում է մեկ ամբողջական երևույթի մասին, և անհրաժեշտություն չկա այն երկու մասի բաժանելու: Անվանումը, ինչպես նկատում ենք, ենթադրում է գեղարվեստական արտահայտության չորս տարրերի օրգանական միասնություն՝ այն, ինչ կոչում ենք սինկրետիզմ: Նուազը և երգն այն տարրերն են, որոնք ցուցք և պարք տարրերը միավորում են միակառույց ամբողջության մեջ: Բնագիրը ոչ մի հիմք չի տալիս անջատելու այս երկու հասկացությունները: Այլպես տրամաբանական կլինեն «յերգս ցցոց և [յերգս] պարուց» ձևը: Բայց նման ընթերցում մեզ հայտնի է: Յուց և պար բառերի առանձին գործածությունն օրինակները դեռևս հիմք չեն տալիս այստեղ առանձնացնելու նրանց: Հնարավոր է, որ լինեին «ցցոց երգ» և «պարուց երգ» կոչվող առանձին բանահյուսական ժանրեր, բայց այսպիսի անվանումներ մատենագրական աղբյուրներում վկայված չեն: Իսկ նրանց միասին գործածությունը ենթադրում է մի տարարժեք (էկվիպոլենտ) զուգադրություն, որի երկու կողմերի նմանությունն ու տարբերությունը հավասարակշռված են ընդհանուր հատկանիշի հիման վրա, և ամբողջացյալը նշված է երգ բառով: Վերջինս կարող է իհարկե տարբեր բաներ ենթադրել՝ երգ, երգ-ռեչիտատիվ, խոսք, խաղ-ստեղծաբանություն (իմպրովիզացիա), սյուժե, բանաստեղծություն և այլն²⁵: Բառի բազմիմաստ գործածությունները, որ հայտնի են բնագրերից, առայժմ էական չեն: Էական է այն, որ քննվող հասկացությունում երգը ոչ թե անջատող, այլ միավորող պահ է: Խորենացին նկատի ունի բանավոր արվեստի մեկ ամբողջական տեսակ՝ սինկրետիկ բանահյուսության հնագույն ձևերից մեկը²⁶: Մեզ թվում է, որ այդ անվանումը ժողովրդական բառապաշարից է գալիս: Երգ,

ցուց և պար բառերի նման զուգադրություն, ինչպես արդեն ասվեց, գրական այլ աղբյուրներում չենք հանդիպում: Ըստ երևույթին, դա միասնականացված չի եղել որպես բանահյուսական ժանրի անվանում, ինչպես, օրինակ՝ «ղկատականաց նուագել խօսս», «ճառս և սօինչս», «մրմունջք և երգք» «տաղք պարանցիկք երգոցն», «աշխարհական բանաստեղծություն», «գեղապարեն» և այլն: Հնարավոր է, որ «ցցոց և պարուց» երգը նույնն է, ինչ «տաղք պարանցիկք երգոցն»: Մեր համեմատություններն ու օրինակները հիմքեր տալիս են նույնացնելու կամ նմանեցնելու այս երկուսը:

Բայց պարզելուց առաջ, թե բանավոր արվեստի ինչ տեսակ է հատկանշում «ցցոց և պարուց» երգը, հիշեցնենք, որ բանասիրական գրականության մեջ այս կապակցյալ անվան իմաստին անդրադարձել են շատերը (Հ. Գաթրճյան, Ալեքսանդր Վեսելովսկի, Ն. Մառ, Վ. Լանգլուա, Ա. Ջամիլյան, Ստ. Մալխասյանց, Գ. Լևոնյան, Լ. Քալանթար, Գ. Գոյան, Սրբ. Լիսիցյան և ուրիշներ): Գ. Լևոնյանը²⁷ և Գ. Գոյանը²⁸ հիմնվում են ցուց բառի՝ Մ. Էմինի բացատրության վրա (զգործողություն գուսանին, որով սա հանդիսացելոց զգործս որևէ անձին ցուցանեք), որը թերևս ամենամատչելին և հրապուրիչն է երևույթը թատերական արվեստի փաստ ներկայացնելու տեսակետից:

Այսպիսով, փորձենք նախ կտրվել բառերի առերևույթ հասկանալի թվացող իմաստներից, չչփոթելով լեզվի ոլորտը իրերի ու հասկացությունների ոլորտի հետ: Իրերն ու հասկացությունները պատմականորեն ավելի շարժուն են, քան անվանումներն ու նշանակությունները:

Նախ ճշտենք պար բառի շրջան իմաստը: Աճառյանը, նախնական համարելով շրջան և շուրջ նշանակությունները, ցույց է տալիս նրանց բառարանային համարժեքները՝ περί հին հունարենում և para, pari սանսկրիտում²⁹: Բայց այս նշանակությունները արդյոք համարժեք են իմաստի կամ առարկայական վերաբերության ոլորտում: Այս հարցը չէր կարող զբաղեցնել արմատական բառարանի հեղինակին: Ուշագրավ է սակայն Աճառյանի այն դիտողությունը, որ բառի նախնական ձևը եղել

է պարք, ք-ն սխալմամբ հասկացվել է որպես հոգնակիի վերջավորություն և ընկել: Հնարավոր է, որ խորենացու բնագրում «պարուց»-ը անեզական իմաստ ունենա, մանավանդ, եթե դա իսկապես ժողովրդական բառապաշարից է գալիս: Աճառյանի ցույց տված խումբ և հավաքույթ նշանակությունները, որոնց կարելի է ավելացնել նաև շարք նշանակությունը, «պարուց»-ին տալիս են հավաքականության իմաստ: Ուշադիր կարդալով հատկապես վաղ միջնադարյան հեղինակներին, նկատում ենք, որ մեր հասկացած պարը նրանք արտահայտում են կաքառ և կայթ բառերով: Իսկ պար բառը նրանք գործածում են իր նախնական և առաջին նշանակությամբ՝ շրջան, շարք, խումբ: Եթե խաղ, կայթ և կաքառ հասկացությունները որևէ կերպ առնչվում են շուրջ, շրջան նշանակություններին, ինչպես նկատել է տալիս Աճառյանը²¹, ապա դրանով մեկ անգամ ևս հաստատվում է, որ շրջանաձև խմբավածությունը, իմբերգը կամ պարախմբային շարժումը երաժշտական-պլաստիկական արտահայտության նախնական ձևն են՝ հին հունական խմբապարային արվեստի (χορεία) նախատիպ տարբերակներից կամ զուգահեռներից մեկը: Հայտնի է, որ բանավոր արվեստի հնագույն, գուցե և առաջին ձևերից մեկն է այդ: Իսկ եթե Հայ միջնադարյան բնագրերում պար բառը կոնտեքստային իմաստներով երբեմն եզերվում է պարի մեր այսօրվա պատկերացմանը, ապա միայն ու միայն խմբապար, շուրջպար նշանակությամբ:

Մեր պատկերացումն ավելի լրիվ կլինի, եթե շրջան և շուրջ նշանակություններին ավելացնենք Նոր Հայկազյան բառարանի բացատրությունը՝ բոլորումն: Բառի գլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտ) սա է: Եվ որպես այդ գլխավոր նշանակության համարժեք, բառարանի հեղինակները բերում են հին հունարեն χορός (խորոս) բառը: Եվ բացատրությունն էլ՝ «բազմություն բոլորեալ ի կաքառել երգովք»³¹, ակնհայտորեն նման է Պլատոնի՝ χορεία (խորեիա) բացատրությանը. χορεία ὄρχησις τε καὶ ὠδή τὸ ξύνολον ἐστί³²: Այս նախադասությունը Պլատոնի երկերի հին հայերեն թարգմանությունում նման իմաստ ունի. «Եւ պար իսկ կաքառումն և երգ է բոլորովին»³³: Նոր Հայկազյան բառա-

րանի բացատրությունն ավելի մոտ է ճշմարտությունը, եթե չօրօճ-ը և պարը նույն իմաստն ունեն` բոլորումն: Ի դեպ, Պլատոնի երկերի նախորդ և ներկա ուսերեն հրատարակություններում չօրօճ-ին համապատասխանում է մեզ ծանոթ խորով բառը³⁴: Ս. Լիսիցյանը, ճշտում է խորենացու նշված հատվածի` էմինի ուսերեն թարգմանությունը` պարը թարգմանում է խորով³⁴: Վերջինս չօրեյա (խորեյա) և չօրածյա (խորոգիա) բառերի բառարանային համարժեքն է, բայց չի արտահայտում նրանց լրիվ իմաստը: Ռուսական խորով-ը և հին հունական չօրօճ-ը տարբեր բաներ են: Հայերեն պարը, որպես ավելի հին բառ, ավելի մոտ է չօրօճ-ին: Ուստի խորենացուն ուսերեն թարգմանողները թերևս ավելի ճիշտ վարվելին, եթե պարը թարգմանեին խոր: Իսկ պարաուր բառի քրեստոմատիական օրինակ դարձած հին վկայություններից մեկը` «ընդ առաջ եղեն պարաուրքն...» (Հովհ. Մամիկոնյան), որ բերված է նաև Լիսիցյանի աշխատությունում, նույնիմաստ է հունարեն չօրենտիջ բառին և հասկերեն եզերվում է պարերգակ, ի պարու երգող (խմբերգիչ) նշանակություններին: Այդ է հուշում «պարաուրքն երգեին զհոգածողականն» դարձվածքը³⁵: Բառի այս և համանման վկայություններն ասում են, որ պարի համար թերևս ավելի նախնական է խմբերգ իմաստը: Լիսիցյանին, որպես պարաուրքնու պատմաբանի, հասկանալիորեն ավելի է տրամադրում պարաուր բառի «մտեալն ի պարանցիկս կաքաւչաց» բացատրությունը³⁶: Բայց մատենագրական վկայությունների մեծ մասը թույլ է տալիս այս բառի տակ հասկանալ ոչ միայն «երգիչ և կաքաւիչ», այլև որոշ դեպքերում պարզապես խմբերգիչ, խորիստ:

Ակնհայտ է այլևս, որ վաղ միջնադարյան բնագրերում, թարգմանական, թե ինքնուրույն, հունաբան, թե հայկաբան, պար բառը համապատասխանում է չօրօճ և չօրեյա բառերին: Դրա առաջին օրինակը Աստվածաշնչի թարգմանությունն է: Հին և Նոր կտակարաններում պար բառի բոլոր վկայությունները համեմատում ենք հին հունարեն Աստվածաշնչի գրքերի համապատասխան հատվածների հետ և չենք հանդիպում տարակուսանքի առիթ տվող որևէ բացառություն³⁷: Առավել ուշագրավ

է, որ չօրօճ և պար բառերն այստեղ համապատասխանում են եբրայերեն hebel և ասորերեն habla բառերին, որոնց նշանակությունն է շարան, խումբ, երամ, պարան, շարք³⁸: Վերջիններս փոխադասավորվում են հունարեն չօրօճ և չօրեյա բառերի շուրջը` շրջան, երամ, շարան, խումբ, ամբոխ, հույլ նշանակություններով: Նշանակությունների այս բացարձակ համապատասխանություն մեջ որոշակի նրբերանգ է ավելացնում հունարենից եկող շուրջ-պար նշանակությունը: Եբրայերեն hebel-ը այդ իմաստը կարծես չունի, թերևս այնու, որ հին հրեական խմբապարը եղել է ոչ շրջանաձև, այլ շարքնիթաց, պարանաձև: Ըստ Եվրեյնոյի բացատրությունների, նոխազյան զոհաբերության երթը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար վերածվել է աղեղնաձև, ապա շրջանաձև պարի, և այդ ընթացքը պատմականորեն երկար է տևել³⁹: Հայերեն պար բառի շարք նշանակությունը, թվում է, նման հիմք պետք է ունենա: Եվ անկախ բոլոր հանգամանքներից, մեզ հայտնի է, որ «յասորի բարբառոյն» հին հայերեն թարգմանված Աստվածաշունչը հետագայում վերանայվել է հունարենի հետևողությունով, և լեզվական բոլոր համարժեքություններն ստուգվել են: Այստեղ մեր բերած բառային նշանակությունների կոնֆիգուրացիան նմանվում է այն քառանիստ բյուրեղին, որի չորս հայելիները միմյանց հանդեպ նույն թեքությունն ունեն և նույն պատկերն են արտացոլում: Որոնվող առարկան կտնվում է այդ բյուրեղի կենտրոնում: Բայց խորհրդապաշտության գիրկը չընկնելու համար ասե՛ք, որ այս բառերն արտահայտում են եթե ոչ նույն, ապա համանման մի առարկա⁴⁰:

Իհարկե, բառերի նշանակությունների նմանությունը կամ բառարանային համարժեքությունը ամեն դեպքում արդյունք չէ նշանակալների նույնության: Բայց եթե թարգմանական բնագրերը, սկսած Աստվածաշնչից, Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականությունից»⁴¹ ու Պլատոնից, մեզ են ներկայացնում որոշակիորեն մեկ բառ, այլ ոչ թե հոմանիշների խումբ, ակնհայտ է դառնում այն ծանրությունը, որ բառը կրում է իր թիկունքին: Եթե Թրակացու «Քերականությունը» և Պլատոնի «Օրենքները» հունաբան թարգմանություններ են, ապա նրանց նախորդող Աստվա-

ծաշունչը դասական գրաբարի անխառն պատկերն է ներկայացնում և դրված է վաղ միջնադարյան հեղինակների լեզվամտածողություն հիմքում: Խորենացին կանգնած է գրական այդ մոնումենտի կողքին և իր բառապաշարի մի զգալի մասը բերում է այդտեղից⁴²: Բայց Աստվածաշունչը և թարգմանությունները մեր միակ կողմնորոշիչները չեն: Մեր կուսակցությունը հիմնավորվում է նաև պարբերական ավելի հին վկայություններով: Դրանցից հնագույնն Ագաթանգեղոսի՝ վերը բերված հատվածում է. «երգս առեալ բարբառեցան կայթիւք վագելով, ցուց բարձեալ մարդկանն. կէսքն ի բերդամիջին, և կէսք զքաղաքամէջն լցին խնձոյիւք. առ հասարակ համարէին հարսանեացն զպարս պարել և զկաքաւան յորդորել»⁴³: Պարը և կաքաւը, արդեն հասկանալի է, հոմանիշներ չեն և հատկանշում են նկարագրվող գործողության տարբեր բաղադրատարրերը: Մոտավոր թարգմանությունը թերևս այսպես է. «չըջան (կամ խմբերգ) բոլորել և պարի հորդորել»: Եթե անգամ կամայական է թվում մեր այս ընթերցումը, դարձյալ տարակուսելի չէ, որ ակնարկ կա թատերային արտահայտության տարբեր ձևերի (ցուց, պար, կաքաւ) համադրվածության մասին: Այստեղ պարը խմբականություն է նշանակում, կաքաւը՝ անհատական գործողություն:

Պար բառն իր նախնական իմաստով է ներկայանում նաև Փավստոս Բուզանդի հետևյալ հատվածում. «զմեռեալսն լային փողօլք և փանդօք և վնօք զկոծան պարուցն կաքաւելով, զտիգան հարեալս զերեսս պատառեալս, արք և կանայք պղծութեամբ ճիվաղական պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով, և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»⁴⁴: Սա հնագույն ողբական արարողությունն է՝ դրամատիկական բանահյուսության նախնական, չմշակված ձևերից մեկը: «Զկոծան պարուցն կաքաւելով» դարձվածքը ժամանակակից հայերենի կարելի է փոխադրել թերևս այսպես. «խմբական ողբեր պարելով»⁴⁵: Կաքաւելն այստեղ նշանակում է իսկապես պարել, շարժումով արտահայտվել: Իսկ «պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով» դարձվածքը սխալ չի լինի թարգմանել՝ «շարքերով միմյանց զարկվելով» կամ «շարքերով դեմ առ դեմ պարելով»: Վերջինիս նման է Մալխասյանցի

«դեմ առ դեմ ճիվաղական պարեր խաղալով» թարգմանությունը⁴⁶: Սա արդեն դիտորեն է՝ դրամատիկական պարը:

Այս և նման հատվածների արտատեքստային գուգորդումները, որոնցից այսօրվա ընթերցողը թերևս չի կարող շատ հեռանալ, մղում են նաև պարի մեր պատկերացմանը: Բայց դա բառի պատմական իմաստի մասնակի կողմն է և մեզ խանգարում է դիտել վաղ միջնադարյան պարերգական արվեստի առանց այն էլ ազոտ տեսքը: Իսկ վերջինս, եթե ի մի բերենք բառի անգամ ուշ վկայությունները, ներառում է իմաստային նույն շերտերը, ինչ ակնարկում են Ագաթանգեղոսը, Բուզանդը, Խորենացին, ավելի ուշ՝ Նարեկացին: Այսպես, «դասիմ ի պարս հեզոց և ընդ այս կաքաւեմ»⁴⁷: Թարգմանենք. «դասվում եմ համեստների շարքը և պարում դեերի հետ»: Պարը և կաքաւը իմաստային նույն հարաբերություններ են կապված, ինչ «զկոծան պարուցն կաքաւելով» դարձվածքում: Այլ օրինակներ. «զքաղցրուսն զործել պար մեղուացն անդուստ անաշխատաբար ի բլիջսն», «իբրև զերկին յարգարեալ լուսաւորացն պարու»⁴⁸:

Ինչպես համոզվում ենք, պար բառը միջնադարյան բնագրերում գործածվում է ըստ Աստվածաշնչում և դավանաբանական գրականության մեջ տրված ընդհանուր նշանակության, «պար մարգարէից», «պար աստեղաց», «պար հրեշտակաց», «պար քահանայից» և այլն: Համանման օրինակներից ոչ մեկում պարը կաքաւ և կայթ բառերի հոմանիշը չէ և գրեթե առանց բացառության փոխարինում է խորոճ և խորէա-ով կազմված բառերին: Նկատենք չափազանց ուշագրավ մի գուգադիպություն: Արիստոֆանը ծաղրական-փոխաբերական իմաստով օի խորօի օի πρὸς θύοι է անվանում մարդու ատամնաշարը⁴⁹: Պար բառը ճիշտ նույն իմաստով գործածում է Նարեկացին. «Ոչ փշրեցեր զպարս ատամնացս յըմբոշխնելն զքեզ, անսահմանելի»⁵⁰: Սա արդեն թարգմանությունն է: Այս գուգադիպությունն ավելին է ասում, քան այն իրողությունը, որ Նարեկացու լեզուն և մտածողությունը նույնպես ձևավորվել է Ս. Գրքի ազդեցությամբ:

Պարի կամ պարերգի բեմական-թատերական ֆունկցիան մեզ համար հասկանալի կդառնա, եթե պարգենք նրա մյուս բաղադ-

րատարրը, որ արտահայտված է ցուց բառով:

Այս բառը ժամանակակից Հայերենում գրեթե մոռացված է: Հայկազյան և Արմատական բառարանների բացատրությունները՝ Հանդէս, երգ ուրախութեան, ձայն նուագաց, ուրախութեան խաղ, կայթիւն և այլն, ընդհանուր են: Իսկ Վեսելովսկու МИМИЧЕСКАЯ ПЛЯСКА բացատրությունը⁵¹, որքան էլ հրապուրիչ ու պատկերավոր է, փաստարկված չէ: Փաստարկված չէ նաև Մալխասյանցի բացատրությունը. «Քանի որ բառը գործ է ածված պար բառի մոտ, որ տառացի նշանակում է կլոր պար, բոլոր պար, երբ պարողներն իրար ձեռք բռնած մի շրջան են ձևացնում, կարծում ենք, թե ցուցքը հակադրությունը պետք է նշանակե կենտ պար, ինչպես լեզուրին (լեզգիական)»⁵²: Համեմատությունը կովկասյան մենապարի հետ թերևս հաջող չէ: Բայց որ ցուցքը ներկայացվում է որպես պարից տարբեր և նրան փոխառնչված, այլ ոչ թե առանձին տարր, ուշագրավ ու հետաքրքիր է:

Ցուց բառը բնիկ Հայերեն է, թարգմանական բնագրերում չի գործածված և հին հունարենում էլ չունի իր ստույգ համարժեքը: Այս բառը վիայված չէ նաև Հին կտակարանում: Նոր կտակարանում կա ցոյց բառը, բայց նրա իմաստը փոքր-ինչ տարբեր է. «Ձգոյշ լերուք ողորմութեան ձերում, մի առնել առաջի մարդկան, որպէս թէ ի ցոյց ինչ նոցա» (Մատթ. 2, 1). Մ. էմինը նույնացնում է ցուց և ցոյց բառերի նշանակությունները⁵⁴, բայց դա սխալ է, այնքանով սխալ, որ ցոց ձևը ցոյցի հոգնակի սեռականը չէ, որը կլինեք ցուցից⁵⁵: Ցոց ձևը ցուց բառի հոգնակի սեռականն է (ուղիղ ձևում՝ ցուցք): Բայց ցոյց բառը որպես հասկացություն, ավելի լայն է, ավելի տարողունակ, քան իր առարկայական նշանակությունը (ցուցանեմ): Ցոյց նշանակում է երևումն, ցուցումն⁵⁶, նաև՝ նշան, փորձ, գաղափար⁵⁷, դրույթ, օրինակ և այլն: Նոր Հայկազյան բառարանը ցոյց բառի հին հունարեն համարժեքն է համարում πομπή բառը, բայց դա ընդամենը մասնակի նշանակություններից մեկն է: Կարծում ենք, այս բառի առաջին և գլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտը) պետք է համարել δείκνυμι (ցուցադրել, հայտնաբերել) և δείξας (ապացույց) բառերը⁵⁸, և ըստ այդ իմաստների էլ պետք է

հասկանալ Իրենեսոսի դավանաբանական երկի վերնագիրը՝ «Ցոյցք առաքելական քարոզութեանն», այն է՝ «Բացատրություններ (դրույթներ) առաքելական քարոզի համար»: Բառը նույն իմաստն ունի նաև «Ցոյցք կենդանակերպիցն»⁵⁹, և «Տաղական բանի ցոյցք»⁶⁰ վերնագրերում: Այս դեպքում ցոյցը կարող է նշանակել բացատրություն: Ինչպես նկատում ենք, այս բառը տարողունակ է, որոշ դեպքերում փոխարինում է ցուց բառին: Այստեղ արդեն գործ ունենք ցոյցի երրորդ նշանակության (հեռակա նշանակություն) հետ, որն է առակ նշավալի, տեսիլ նշավալի⁶¹: Այստեղ ցուց և ցոյց բառերի նշանակությունները մերձենում են, բայց նրանց նշանակյալն այնուամենայնիվ ընդհանուր չէ: Որքան էլ ցոյցը գործածվի ցուցի իմաստով, դարձյալ նախնական է մնում ցուցը: Սա է հինը և իր իմաստի հնությունը էլ մեզ համար խորհրդավոր: Ցուցը նախնական լինելով, նաև ժողովրդական, խոսակցական ձևն է, որ մնացել է իր մերձակա նշանակության՝ առարկայական վերաբերության սահմաններում, երբեք չփոխարինելով ցոյց քերականական-տրամաբանական տերմինին: Ուշագրության առնենք նաև հետևյալ նուրբ փաստը: Մատենադարանի № 750 ձեռագրի (XV դ.) գրիչը, ըստ երևույթին, չըմբռնելով ցոյց բառի որպես քերականական-տրամաբանական տերմինի իմաստը, արտագրել է սխալ՝ «տաղական բանի ցուցք է սա, իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել»: Գուցե և այդպես է եղել նրա գաղափար օրինակում, բայց դա չէ էականը: Այդ «սխալի» մեջ է իրերի տրամաբանությունը: «Իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել» բառերը գրիչն ընդունել է որպես իր ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության վերաբերմունքն աշխարհիկ զբաղմունքների, այս դեպքում աշխարհիկ բանաստեղծության՝ ցուցքի հանդեպ և ցոյցքը արտագրել է ցուցք: Իսկ այս բառն առնչություն չունի իր արտագրած տեքստի հետ, որն ընդամենը տաղաչափական մի ձևի նկարագրություն է: Այս «չփոթմունքը» թերևս վիայում է, որ գրական մի տեսակ միջնագարում կոչվել է ցուցք: Ինչ ժանր է այդ, դժվար է ասել: Բայց այդ մասին անուղղակի ակնարկ ունի Հովհաննես Սարկավազը.

Ոտանաւոր և ցուցական ըստ քերդողացն տեսակի.
Կամ թէ ևս աւելագոյն, որպէս թուի ինձ զխտողիս⁶²:

Գուցե, դա նշանակում է արձակ ստեղծարանութիւն, ի տարբերութիւն ոտանավորի: Համենայն դեպս Հովհաննէս Սարկավագի ակնարկը խոսքի արվեստի մասին է, նրա այնպիսի մի տեսակի, որի բանահայտական ծագումը կամ բանավոր արվեստի հատկանիշները 10–11-րդ դարերում էլ ակնհայտ են եղել:

Յուզքի, որպէս բանավոր արվեստի կամ գրական տեսակի, հատկանիշները մեզ անհայտ են մնում: Յուզքը գրական ճանապարհով չի ավանդվել: Միջնադարի գրականութեան մեջ այդպիսի տեսակ մեզ հայտնի չէ: Իսկ եթէ ավանդվել է, ապա անուղղակիորեն, փոխակերպված, լուծված արտահայտութեան այլ համակարգի մեջ: Սա թերևս հնարավոր է: Չունենալով ամբողջապես խոսքային բնույթ, ցուցքը չէր կարող ամրակայվել գրականութեան մեջ իր արտահայտչական համակարգի գծերով, բայց և չէր կարող հետքեր չթողնել գրականութեան մեջ: Եվ այդ հետքերը պետք է որոնել վաղ միջնադարի այն հեղինակներին երկերում, որոնք ավելի շատ են օգտվել բանահայտական աղբյուրներից: Այստեղ առաջին անունը Փավստոս Բուզանդն է: Հ. Գաթրճյանը Փավստոսի բանավոր աղբյուրների շարքում ակնարկում է մի քանի տեսակներ՝ «առակք, առասպելք, ցուցք»⁶³: Բացի այս, հայ հին բանահայտութեան տեսակների մեջ ևս Գաթրճյանը հիշում է «նուազք, ցուցք, գեղոնք, մրմունջք և այլ անուամբ երգեր»⁶⁴: Այս ամենը նա կապում է վաղ միջնադարյան հրապարակային զվարճալիքների ու նախարարական խնջույքների հետ, հնարավոր համարելով, որ «այլևայլ հրապարակական ուրախութեան նշաններուն մեջ ցուցք կամ ցցոց երգեր ըլլան, և կամ ընչավետ ինչպէս թագավորներ, ասանկ ալ ընչավետ նախարարներ իրենց որսին երեսներն շինված կերակուրներով զարդարված ու ծաղկալից սեղաններուն վարձակներ ու երգեցիկներ պակաս չէին ընէր»⁶⁵: Գաթրճյանը չի փորձում կուսակ, թե ինչ բովանդակութիւն կամ տեսք են ունեցել այդ ցուցքերը կամ ցցոց երգերը: Այս խնդիրը գուցե նրա համար էլ անորոշ է

եղել կամ գուցե շատ պարզ: Տպագրութիւնն այնպիսին է, որ նա խոսում է իրեն ու իր ընթերցողին բավական հայտնի մի երևույթի մասին: Մեզ համար պարզ է մի բան, որ ցուցք ասվածը ենթադրել է ոչ միայն պարային-պլաստիկական, այլև խոսքային-երգային արտահայտութեան տարրեր: Սա պետք է համարել սինկրետիկ բանահայտութեան ձևերից մեկը: Եվ, ամենայն հավանականութեամբ, դա ունեցել է աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակութիւն, այս բառերի միջնադարյան իմաստով: Մեր համոզումը լրացվում է մի բավական պատկերավոր բառով՝ ցցասաց: Գրիգոր Մարաշեցին (XII դ.) իր «Վայք ողբոց» կոչվող մեղայականներում ասում է. «Ոչ ունին լսէ զլիտի և ցցասաց բանն»⁶⁶: Այս բառը երկու նշանակութեամբ կարելի է հասկանալ. ցուցքի ձևով, ցուցքի մեջ ասված կամ՝ ցուցք ասող, պատմող, երգող կամ հորինող: «Վայք ողբոցների» մեկ ուրիշ տարբերակում Մարաշեցին այս խրատանման խոսքնը ասում է ուրիշ կերպ. «Մի՛ զլսելիս բացցուք ի չարաչար լսելութիւն և մի պոռնկական երգոցն միտ դիցուք»⁶⁷: Պարզ է, խոսքը մի բանի մասին է, որը չէր կարող գրական արտահայտութիւն ստանալ միջնադարի վանական հեղինակներին գրչի տակ և չէր կարող ուղիղ ձևով ավանդվել:

Յուզքի աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակութիւնն ու թատերախաղային նկարագիրն առավել՝ սրութեամբ երևում է նարեկացու մեզ արգեն հայտնի տողերում. «Կարաւս կայթից և ցոյցս վագից խաղալիացն զիւաց գարշելեաց ճարտար խաբողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի»⁶⁸: Միջնադարյան թատերային զվարճալիքների ու թատրոնի գրեթէ բոլոր գծերն այստեղ երևում են՝ սինկրետիզմը (կաբաւ, կայթ, ցուց, վաղք, խաղալիկք) և կերպավորման կամ կերպարանափոխութեան հանգամանքը («ճարտար խաբողաց»): Իսկ ինչ է նշանակում «խաղալիացն զիւաց գարշելեաց»: Խաղալիկք — պարողներ, խաղացողներ⁶⁹: Եթե դարձվածքը ավելի համարձակ թարգմաններ, կստացվի «գարշելի սատանաներ ներկայացնողներ», որ իհարկե պետք է բառացի չհասկանալ, այլ փոխաբերաբար, այն է՝ կեղծիքը, ձեացումը, կերպավորումը ոչ մարդկային, այլ զիվական գործ է: Հասկանալի

է Նարեկացու այս նախադասութեան ենթատեքստը. մարդկային հոգու կեղծիքն ու սեթեւեթանքը համեմատում է «խաղաղկացն» ցուցքի հետ: Բայց ինչո՞ւ է Նարեկացին ասում ցոյցս, ոչ թե ցուցս: Չենք տարակուսում, որ այստեղ ևս գրիչներն են բառը փոխել, կամ տարբերութիւն չտեսնելով ժանրային անվանումի և քերականական-տրամաբանական տերմինի միջև, կամ հարմար համարելով օգտիւլ գրքային բառապաշարից: Յոյցը, որպէս ավելի ընդհանրական իմաստ արտահայտող բառ, տեղադրվել է այստեղ: Իսկ Նարեկացին, կարծում ենք, գրել է «ցուցս վազից»⁷⁰: Այս դեպքում իսկապէս հասկանալի է դառնում Նարեկացու ակնարկի առնչութիւնը Ագաթանգեղոսի՝ վերը հիշված հատվածի («երգս առեալ բարբառեցան...») և Սորենացու «ցցոց և պարուց» երգի հետ: Մանրամասն մեկնութիւնների հարկ չկա այլևս՝ ապացուցելու, որ խոսքը միջնադարում պահպանված ու տարածված, բայց ծագումով թերևս շատ հին հրապարակախօսի մասին է:

Յուցքի, որպէս թատրոնի կամ թատերախաղային երևույթի, հիշողութիւնը երկար է պահպանվել: Դրա վկայութիւնը դարձ-յալ բառն է, որ մնացել է հայերենի մի քանի բարբառներում: Ըստ Աճառյանի, ցուցքը բարբառներում նշանակել է «Հրեշային պատկեր, անկարգ տեսարան, այլանդակ դեմք», և դրանից են առաջացել ցուցանք (հրեշ, հրեշային երևույթ, հրաշք), ցուցաբանք (տգեղ, տձև և ապիկար մարդ), ցուցուլունք (ցուցադրութիւն) բառերը⁷¹: Լրացնենք այս օրինակները մեր դիտումներով ու տեղեկութիւններով: Սեանի ավագանի որոշ գյուղերում մինչև օրս էլ կարելի է լսել՝ «ցուցքի մեկը»: Մշեցու խոսք է: Այդպէս են անվանում անլուրջ, կեղծ, արվեստական, ցուցադրական, արտառոց կերպարանք կամ սուտ և ցուցամոլ վարքագիծ ունեցող մարդկանց: Շիրակի դաշտավայրի գյուղերում զեռ գործածելի է ցուցանք բառն Աճառյանի ցույց տված նշանակութեամբ: Բայց լսել ենք նաև «խոսք ցո՞ւցք են, ի՞նչ են» արտահայտութիւնը: Յուցք բառը Կարսի շրջակայքի գյուղերում հայտնի է եղել որպէս արեւմտահայ գաղթականներից լսված խոսք, որ ունեցել է նույն իմաստը: Լուովա խոսվածքում մոտ անցյալում ընդունված է եղել

ցուցկի բառը, որ նշանակել է կատակաբան, «...ոնց որ ցուցկի ըլի. շա՜ ա էդ մասխարեն»: Այստեղ նույն իմաստն են ունեցել ցիցկո և ցիցարկա բառերը: Մեր լսած բոլոր բառերից ամենահետաքրքիրն այս վերջինն է: Դա չի՞ ծագում արդոք ցուց և արկանեմ բառերից: Արտաքին նմանութիւնն ակնհայտ է: Գրական աղբյուրներից մեզ հայտնի են վիճակ արկանել, ձեռն արկանել, ձայն արկանել, գոյժ արկանել, ճառ արկանել, խաղ արկանել, առակ արկանել, բան արկանել, առասպելս արկանել, երգ արկանել և նման բառակապակցութիւններ: Հավանաբար, ժողովրդական-խոսակցական լեզվում եղել է նաև ցուց արկանել կամ ի ցուցս արկանել բառակապակցութիւնը, որի գրական վկայութիւնը չունենք: Եթե մեզ հայտնի են խաղ առեալ, պար առեալ, երգ առեալ, մանավանդ՝ ցուց բարձեալ, ցուցս պարիցես դարձվածքները, հնարավոր է երևում նաև ցուց արկանելը: Եթե հայտնի է ձայնարկու բառը՝ կազմված ձայն և արկանեմ բառերից, ապա տարօրինակ չպետք է թվա ցիցարկա գուցե աղավաղված ձևը: Իր այս տեսքով սա համանշանակ է ծաղրածու (ի ծաղր ածեալ, ծաղր առնել) բառին և ժողովրդական բառապաշարում ունեցել է այն իմաստը, ինչ կատակերգուն գրականութեան մեջ:

Եվ այսպէս, ցուց-ով կազմված կամ նրանից ծագող բառերը հնագույն դրամատիկական բանահյուսութեան հիշողութիւնն են: Իսկ ավելի շոշափելի հիշողութիւնը ազգագրագետներին հայտնի «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» ժողովրդական թատերախաղն է, որ խաղացվելիս է եղել Հայոց ձորի գյուղերում: Յուցմունքը ցուցումն-ի հոգնակին է և ժամանակակից հայերենում ունի անեզական իմաստ: Ճիշտ նույն կերպ՝ անեզական գործածութիւն է ունեցել այս բառի մյուս հոգնակի ձևը՝ ցուցքը: Արդ, ի՞նչ տարբերութիւն կա ցուց և ցուցք բառերի միջև, քերականական տարբերութիւնից բացի: Վերը բերված օրինակներից երևում է, որ ցուց ձևը ավելի հին է և բանահյուսական երևույթի ավելի նախնական անվանումն է, իսկ նրա հոգնակին, որպէս անվանում, ավելի միջնադարյան է և Սորենացու ժամանակներում գործածվել է հենց այդպէս՝ որպէս անեզական գոյական: Ագաթանգեղոսն ասում է ցուց, որ նշանակում է ծաղր,

պարողիա: Խորենացին ասում է ցուցք, որը բանահյուսական ժանրի վաղ միջնադարյան անվանումն է, նույնն է, թե Հնագարյան: Այս բառը կարելի է թարգմանել ներկայացում, ցուցադրում, ինչպես վարվել է էմինը: Բայց մոդեռն պատկերացումներ չստեղծելու համար, ավելի լավ է չթարգմանել: Բառի իմաստի չբացահայտված շերտերը պետք է բացել թատերական արվեստի ժամանակակից պատկերացումների օգնությամբ: Այս առումով միանգամայն ստույգ է Խորենացու հատվածի Մալխասյանցի թարգմանությունը. «Բայց առավել հաճախ Արամյան ազգի ծերունիները փանդիոնների նվագակցությամբ ցուցքերի և պարերի երգերում հիշատակում են այս բաները»⁷²: Իսկ «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» խոստուն վերնագիրը մեզ համար հետաքրքիր է առայժմ մեկ առումով. «ցցոց և պարուց» երգը, որպես երգային-վիպական սյուժեները կամ ազգային-պատմական ավանդությունները հիշելու ձև, քրիստոնեական դարերում բավական երկար է պահպանվել: Խորենացուց հետո ապրած հեղինակներն էլ վկայում են «ցցոց և պարուց» երգի գոյատևումը: Հիշենք Մագիստրոսի և քերական-մեկնիչների ակնարկները:

Մեզ հայտնի բոլոր փաստերն ու վկայությունները ցուցք բառի իմաստը ներկայացնում են ավելի լայն, քան կարող էր թվալ հարցադրման սկզբում: Անհավանական չէ, որ ցուցք բառը (անեզական իմաստով, ինչպես տրված է Խորենացու բնագրում) թատր բառի հոմանիշը լինի՝ թատրոնի հնագույն, բուն հայերեն անվանումը, նախքան թատրը կփոխառվեր ասորերենից՝ հավանաբար Ասորիքից եկող միմբրի թատրոնի հետ միասին: Լեզվաբանները (Հյուբշման, Ա. Վարդանյան) թատրը համարում են ավելի հին փոխառություն, քան թէատրոնը, որ անմիջականորեն ու անփոփոխ ձևով հունարենից է գալիս⁷³: Թատրը ասորերեն tatra բառի հայացումն է և թեքվում է հին հայերենին միանգամայն հարազատ ձևով՝ թատեր, թատերաց:

Բայց անհամեմատ հին է ցուցքը, որը փոխառյալ չէ և իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը չունի հունարենում կամ ասորերենում: Կարծում ենք, ցուցքին համարժեքակ պետք է համարել միմոս (μίμος) բառը, որ և՛ ժանրի, և՛

կատարողի անունն է, և միմեսիա (μίμησις) բառը, որ նշանակում է ընդօրինակում, նմանողություն, վերարտադրություն: Վերջինս հին հայերենում բառարանային համարժեք չունի թերևս այն պատճառով, որ եղել է ցուցքը: Սա թարգմանական բնագրերում գործածված է ոչ որպես μίμος-ի համարժեք: Կառուցվածքի տեսակետից տարարժեք (էկվիպոլենտ) լինելը վկայում է ցուցքի որպես թատերական երևույթի ինքնուրույնությունը՝ նրա տարբերությունը միմոս կոչված ժանրից, որը, ինչպես ընդունված է թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում, Հռոմից է անցել Ասորիք: Հյուբշմանը թատր բառը համարում է թէատրոնի ժողովրդական ձևը: Բայց, ինչպես նկատում ենք, ավելի ժողովրդական է ցուցքը: Թրակացու հունարան մեկնիչները թատրոնը կոչում են «զկատականաց նուազել խօսս», որն իր բոլոր հեռու և մոտ իմաստներով համապատասխանում է ցցասաց բառի բացատրությանը՝ «ասացեալ իբր զցուցս աշխարհական երգոց»: Իրողությունն այն է, որ թատր բառի վաղ վկայությունները գերազանցապես թարգմանական բնագրերում են: Պետք է եզրակացնել, որ այն, ինչ հետոսկեդարյան ոչ հունարան աղբյուրներում (սկսած հավանաբար 7-րդ դարից՝ Մայրագոմեցուց) վկայված է թատր անունով, ժողովուրդը կոչել է ցուցք: Ուշագրավ փաստ է, որ համեմատաբար ուշ շրջանի հեղինակ Սիմեոն եպիսկոպոսը, վկայակոչելով Ոսկեբերանի ճառերը⁷⁴, որոնցում այնքան հորովվում է թատր բառը, ինքը չի դիմում այս բառին: Իհարկե, դժվար է ասել, թե ժողովուրդը թատր բառը չի իմացել, կամ բոլորովին չի գործածել: Մերձավոր հարևանությունն Ասորիքի հետ ենթադրել է տալիս, որ դեռևս քրիստոնեությունից առաջ ասորական միմբրի թատրոնը չէր կարող անձանոթ լինել հայ ժողովրդին, և բառն էլ այս ճանապարհով կարող էր փոխառվել, առանց դուրս մղելու ցուցքը, որ ազգային թատերախաղի անվանումն էր: Բայց որոշակի է, որ թատր բառը հունարեն թէատրոնի բարբառայնացումը չէ: Եթե չլինեք Աստվածաշունչը, որ սկզբնապես ասորերենից է թարգմանվել և պահել է ասորաբանության հետքեր, կարելի էր իսկապես համոզված լինել, որ այս բառը կյանքից է մտել գիրք: Գրականության մեջ քիչ գործածվող

ցուցք բառը մնացել է ժողովրդի Հիշողության մեջ և փոխակերպվել ըստ տարբեր բարբառների, իսկ գրական ճանապարհով շրջանառվող թատրը չի մնացել: Եվ այնուամենայնիվ թատր բառով վկայված ամեն ինչ չենք կարող համարել ասորական թատրոնի երևույթ կամ ազդեցություն: Հնարավոր է, որ շատ դեպքերում այս բառով է վկայված թատրոնի նաև բուն հայկական տեսակը՝ ցուցքը:

Հայկական պարերգերում պահպանված երգային-տեքստային հատվածները, որքանով հայտնի են ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների և ըստ կենդանի օրինակների, դրամատիկական են միայն արտաքինից: Բովանդակությամբ նրանք քնարական են, մասամբ կատակային: «Պարուց երգ» ասելով, Աբեղյանը նկատի է ունեցել այս կարգի օրինակները⁷⁵: Նույն երևույթի ուսակական տարբերակը նկատի ունի ուսու թատրոնի պատմաբան Վսեվոլոդսկի-Գերնգրոսը, ասելով, որ ХОВОДО-ը չհանգեց իսկական դրամատիկական արվեստի, այլ մնաց սաղմնային վիճակում⁷⁶: «Երգք ցցոց և պարուցի» մասին համանման պատկերացում է ունեցել Ֆլորիպալը, համեմատելով այն եվրոպական բալլադի հետ: Բայց կարծում ենք՝ դրամատիկական ձևի կարող էր հանգել ավելի շուտ վիպական երգը: Քրիստոնեական դարերում պահպանված քնարական ու կատակային երգերն իրենց պարերգական տեսքով իսկ դրամատիկական բանահյուսության սաղմնային ձևերը չպետք է համարել (մեր երբեմնի սխալը), այլ Հիշողություններ հնագույն դրամայից, որը չէր հասել քրիստոնեական դարեր: Պատմա-համեմատական ուսումնասիրություններով պարզված է, որ կրկներգի (ռեֆրեն) նախնական կերպը՝ տողի պարզ կրկնությունը պարերգական ծագում ունի:

Եթէ դու յորս հեծցիս
Յազատն ի վեր ի Մասիս
Զքեզ կալցին քաջք, տարցին
Յազատն ի վեր ի Մասիս...

Հայտնի է տողի կրկնության մեկ այլ կերպ, երբ տողում մի բառ է փոխվում.

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր...

Տողի կրկնության այս եղանակը թերևս ծագում է տեսարանակարգից ու կատարումից, պարերգակները կրկնում են երգի ավանդապահի խոսքերը: Բայց եթե ծուխ բառը փոխվում է, դառնում բոց... Կրկներգային այս վարիացիան գուցե մշակվել է հետագայում, խոսքային-երգային նյութի թերևս անհատական ինտերպրետացիաների ընթացքում: Ենթադրում ենք: Նախնական պարերգական կատարման մեջ տողը պետք է կրկնվեր նույնությամբ և ոչ երկու, այլ ավելի անգամ: Հնարավոր է, որ այս և նման տողերը խորենացուն են հասել արդեն ոչ պարերգական ձևով: Այդպես է երևում: Խորենացին մեկ տեղում է գործածում պարուց բառը: Պարերգական ծագում կարող ենք միայն ենթադրել պատմագրի անուղղակի հիշեցումներում. «բանք երգոցն զԱրտաշխսէ» (1, 1), «զայս երգելով ոմանց փանդումբ, լուաք իսկ ականջօք մերովք», «վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն» (2, ծ) և այլն: Պատմա-առասպելական համարնույթ թեմաներ թերևս ունեցել են բանավոր ավանդման համարնույթ ձևեր, և այդ ձևերի ունիվերսալ տիպը, կարծում ենք, պարերգական դրաման է՝ ցցոց և պարուց կոչվող վիպական ներկայացումը: Գրեգոր Մագիստրոսի պարզ վկայությամբ. «ազատագունդն պարէին ի հրապարակ գոհհից և քաղաքաց իբրու զգլուցազանցն երգէին»⁷⁷:

Այսպիսով, մեզ հայտնի բոլոր տվյալները լիակատար համեմատաբար հավաստում են, որ «ցցոց և պարուց» երգը եղել է պատմական ավանդությունները հիշելու կամ պահպանելու մի եղանակ՝ զեղարվեստական արտահայտության սինկրետիկ ձևերի համադրություն, նախազրական շրջանի դրամատիկական բանահյուսության դրսևորում կամ ուղղակիորեն դրամա: Քրիստոնեական դարերում դա չէր վերածելու գրականության, բայց

պահպանվելու էր և պահպանվել էր որպես ժողովրդական ծիսային սովորույթ:

Վաղ միջնադարի կենցաղի շատ ձևեր կամ հասարակական հազորդակցման սովորույթներ հնից են եկել: Քրիստոնեությունը, որպես պաշտոնական գաղափարախոսություն, ի վիճակի չէր արմատապես փոխելու ժողովրդական կենցաղն ու աշխարհայացքը: Բանահյուսությունն ու ծեսերը, ներառյալ դրամատիկական բանահյուսության ձևերը, պահպանվելու էին, թեկուզ և խամբող ու իմաստազրկվող դրսևորումներով:

Հեռանալով առարկայից, փորձենք ավելի հարմար կետից մտտենալ նրան: Քանի դեռ քիչ է ուսումնասիրված Առաջավոր Ասիայի թատերական բանահյուսությունը (թուրքիայում կուրած), մեր կողմնորոշիչը լինելու է հին հունական պարերգական դրաման: Այդպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ քաղաքակրթական ընդհանուր ոլորտում գտնվող հարավ-արևելյան եվրոպայի և Արևմտյան Ասիայի ժողովուրդների դիցաբանությունն ու բանահյուսությունն ընդհանուր գծեր կարող են ունենալ: Սա խնդրի մեկ կողմն է: Հին հունական պարերգական դրաման համեմատական ենք ընտրում որպես դրամատիկական բանահյուսության մշակութային փոխակերպման իդեալական արդյունք: Սա պարերգական դրամայի այն ավարտված ու ամբողջացած տիպն է, որի օգնությամբ կարող ենք ըմբռնել այդ երևույթի տրամաբանությունը:

Այսպես, եթե պար բառը մեզ հայտնի բոլոր վկայություններով ստուգապես համապատասխանում է հունարեն χορός-ին և նշանակում է խմբավածություն՝ շրջանաձև կամ շարընթաց, և ցուցքը՝ նմանողություն, ընդօրինակում, կենդանի վերարտադրություն⁷⁸ (խոսք-խաղ, երգ-խաղ, պար-խաղ), առավելապես մենակատարման ձևով, ապա նրանց համադրությունը այլ բան չի կարող նշանակել, եթե ոչ խմբականի ու անհատականի խաղային փոխհարաբերություն՝ դրամատիկական տրամախոսություն պարերգականների խմբի և մենակատարի՝ «զցցասաց բանն» ներկայացնողի միջև: Վերջինս, պետք է ենթադրել, սյուժեի ավանդողը կամ հորինողն է և խմբի հետ անուղղակի՝ ըստ ձևի, պա-

տասխան չպահանջող տրամախոսություն մեջ է մտնում չափածո խոսքով, երգով և «ի նուագս փանդոան»: Սա «ցուցականը» ներկայացնողն է՝ հիմնական թեման ի ցույց դնողը կամ, եթե թատերական տերմինով արտահայտվենք, «առաջին դերասանը»՝ պրոտագոնիստը: Նա իր խոսքն ուղղում է «ի պարու» հավաքված՝ պարերգականներին («բազմութիւն բոլորեալ ի կաքաւել երգովք»): Պայմանականորեն այսպես ենք պատկերացնում մենակատար-պատմողի դերը: Իսկ ո՞վ է նա պատմականորեն: Խորենացին ասում է, որ «զրոյցք» ներկայացնողներն էին «հինքն Արամազնեայց»: Սա նշանակում է, որ ազգի ծերերը եղել են պատմաառասպելական սյուժեների ավանդապահները: Ուրեմն, ժառանգականորեն փոխանցվող այս վիճակը նրանց դրել է նաև պրոտագոնիստի՝ առաջին ձայնն ունեցողի դերում: Սրանք են իրենց ձևքին ունեցել «սարգենի մահակը»՝ խոսքի իրավունքի խորհրդանիշը: Սա հրապարակային խոսքի հնագույն եղանակն է, նաև հոգևոր պետի ելույթի ձև:

Իսկ ինչպիսի՞ն է եղել տեքստի ներկայացումը թատերային տեսակետից: Այս արարողություն կոնկրետ մանրամասները երևակայությամբ «վերականգնելը», կարծում ենք, ավելորդ է: Ելնելով ժողովրդական պարերգական արվեստի ընդհանուր տիպից, համեմատաբար հեշտ է պատկերացնել պարերգականների ծիսախաղային դերը: «Պրոտագոնիստի» խոսքին պարերգականները պատասխանել են կրկներգով և շրջանաձև պատվելով նրա շուրջը: Սա խաղի ընդհանուր գծագիրն է, որ մեզ ծանոթ է հայ ժողովրդական պարերգերից: Այս գծագիրն է ունեցել հունական պարերգական դրաման, իր և՛ բանահյուսական, և՛ գրական-թատերական մշակույթի վերածած տեսքով: Այսպիսին են հարավ-արևելյան եվրոպայի ժողովուրդների շուրջպարերը, օրինակ՝ թրակիականը, որ ընդհանուր տեսքով նման է հայկականին: Ընդհանուր նկարագրով այդպիսին է թրակիականից ու հայկականից շատ տարբեր վրացական խորոնին⁷⁹: Իր բեմական գծագրով, պարերգական դրամայի փոխանցված նախատիպերից է ուսսական խորովո-ը: Մենք գրել, շուրջպարի և ստասիմների (անշարժ խմբերգ) հարաբերությունն այստեղ ներկայացնում է պարերգական դրա-

մայր սաղմնային տիպը: Վերջապես, հայկական ժողովրդական շուրջպարերում երգվող քառյակները կամ իմպրովիզացիոն բնույթի չափածո տրամախոսությունները, որոնք մեզ հայտնի են ուշ շրջանից, ի՞նչ են, եթե ոչ դրամատիկական բանահյուսության վաղ ձևերի հիշողություն: Պարերգի այս բոլոր ձևերի (նկատի ունենք արտաքին՝ «բեմական» տեսքը) ընդհանուր նախատիպը, պետք է մտածել, սկզբնավորվել է բանահյուսական-դիցաբանական մշակույթի մեկ ընդհանուր միջավայրում: Մեզ հայտնի փաստերը որքան աշխարհագրականորեն մոտ են առաջավորասիական ու միջագետյան միջավայրին, այնքան նախնական են՝ հարազատ ընդհանուր նախատիպին: Սա քաղաքակրթական ընդհանուր մի շրջագոտի է, որտեղ փաստերն իմաստավորվում են մեկը մյուսի հարաբերություններով, և անհայտները կարող են գտնվել հայտնի համեմատականներով: Մեր խնդրի տեսակետից, տարբերություններն էական չեն: Էականը երևույթի ձևավորման ընդհանուր տրամաբանությունն է:

Անտիկ պարերգը որպես համեմատական ընդունելով տեսնում ենք, որ հայկական վաղ միջնադարյան «պարանցիկ երգը» (կամ «պարուց երգը») կառուցված է եղել նույն տրամաբանություններով՝ պարերգակների շրջանաձև, կիսաշրջան կամ ուղղագիծ շղթա և կենտրոնում կամ հանդիման՝ մենակատարը: Բեմադրակարգի (միզանսցեն) այս սխեման թերևս ավելի հին է, որպես բանահյուսական երևույթ, քան անտիկ թատրոնի չորս-ըրեք, որպես գրական-թատերական երևույթ: Անտիկ գրական ավանդությունը դրամատիկական պարերգի ստեղծող է համարում կորրեկթոսյան բանաստեղծ Արիոնին (մոտ 600 թ. մ. թ. ա.), իսկ բեմական տրամախոսության նախնական ձևի հեղինակ՝ աթենացի Թեսպիդեսին, որն առաջինն է գեղարվեստական ինքնուրույն բովանդակություն տվել դիոնիսոսյան արարողությունը (534 թ. մ. թ. ա.): Այս ավանդությունը թատրոնի պատմաբաններն արձանագրել են որպես անքննելի իրողություն, մինչև որ դա տարակուսանքով կրնա գտնվել ամերիկյան թատերագետ Ավգուստ Մահրը: «Անհնարին չէ, — գրում է նա, որ Թեսպիդեսն ինքը ներշնչված ստեղծողը լիներ այդ նոր ձևերի, բայց և հնարավոր

է, որ ինքը ժառանգորդը լիներ իրենից ավելի վաղ ավանդված մի բանի»⁸¹: Իսկ պատմա-ազգագրական դպրոցի բանագետները ավելի վաղ ապացուցել էին, որ դրամատիկական արտահայտություն ձևերը, մասնավորապես պարերգականը, պաշտամունքային, թե աշխարհիկ բովանդակությամբ, մշակվել են բանահյուսական հոլովման աստիճաններում: Ուրեմն այն, ինչ Թեսպիդեսը վերստեղծել է ծիսային մշակույթի տեսքով, հիմք դնելով անտիկ դրամային որպես բանավոր մտածողություն, ձևավորված է եղել ավելի վաղ: Եվ դրամայի բանահյուսական հիմքերը լինելու էին ոչ միայն Հունաստանում: Ուրիշ խնդիր, որ Հունաստանն է եղել հին աշխարհի պատմության ամենալուսավոր գոտին և բանահյուսական այդ ընդհանուր հիմքի վրա ստեղծել է իր՝ բոլոր ժամանակներում անգերազանցելի դրամատիկական մշակույթը:

Այժմ, ո՞րն է եղել դրամատիկական պարերգի նախնական ֆունկցիան: Անտիկ չորս-ըրեքի նոր և նորագույն մեկնաբանությունները (Նիցշե, Շելլեր, Շիլլեր, Եվրեյնով, Մեյերխոլդ) առավելապես գեղագիտական են և մեր հարցին չեն պատասխանում: Մեր որոնած պատասխանը Պլատոնի բարոյա-գեղագիտական մեկնաբանության ենթատեքստում է: Ի՞նչ է պարերգը. (չորս-ը կամ չորս-ը) ըստ Պլատոնի «Օրենքների», եթե ոչ տիեզերական կարգի և հասարակական օրենքի համերաշխություն, համընդհանուր բարոյական կամքի դրսևորում՝ արտահայտված գեղարվեստական սիմվոլիկ ձևով, կոնկրետով (ուրիշ) ու ներդաշնակությամբ⁸²: Այս լույսի տակ կարելի է Արիստոտելի խոսքերը, որ «տրագեդիան կոմեդիայի հետ միասին ծնվել է պարի իմպրովիզացիայի ճանապարհով, տրագեդիան ինքը՝ դիֆիրամբային խորի նախերգանքներից»⁸³, տեսնում ենք, որ հին Հունական նախաէքստրեմալ խորը, դրամատիկական առումով, առաջին «գործող անձն» է: Իր դարաշրջանի կրոնա-գեղարվեստական գիտակցության մեջ դա իմաստավորվել է որպես վերին ուժերի սիմվոլացում, ճակատագրի խորհուրդ, աստվածների կամքի կերպավորում և այլն: Այսպիսին է պարերգի դրամատիկական ֆունկցիան անտիկ դասական թատրոնում: Եվ դա գալիս է նրա

նախնական՝ պաշտամունքային դերից, որի նպատակն է եղել դրական ընթացք հաղորդել իրերին ու դեպքերին: Դիոնիսոսյան զոհասեղանի շուրջը պտտվելու իմաստն այդ է: Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի նշանավոր ուսումնասիրող Չեմբերսը ենթադրում է, որ պարաշարքի շրջանաձև շարժումն ինչ-որ ժամանակներում խորհրդանշել է երկնային լուսատուների թվացյալ պտույտը երկրի շուրջը⁸⁴: Թվում է, առնչություն կա այս սիմվոլիկայի և պարերգակների դեպի աջ շարժվելու երևույթի մեջ: Անտիկ թատրոնում ողբերգությունյան յուրաքանչյուր ստրոֆն երգվել է դեպի աջ գնացող պտույտով և յուրաքանչյուր անտիստրոֆն՝ դեպի ձախ: Սա չի՞ հիշեցնում հայկական «գուգ պարն» ու «թարս պարը»: Մի քիչ ավելի խորը նայելով, դժվար չէ կռահել, որ ստրոֆներն ու անտիստրոֆները հորինվել են այդ աջ ու ձախ ճանապարհներին: Հայ ժողովրդական շուրջպարը, չենք տարակուսում, ներկայացնում է հունական պարերգի բանահյուսական գուգահեռներից մեկը: Հայկական պարում պարագլուխը միշտ աջ կողմում է, և պարավորների աղեղնաձև շարքը հետևում է նրան: Շարժումը դեպի աջ, իսկ «թարս» պարում դեպի ձախ, ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների, ծիսականության հիշողություն է: Հայկական խմբապարի պահպանված ձևերն ասում են, որ տարածվածը եղել է դեպի աջ ընթացող շարժումը և դա, ինչպես ասվեց, խորհրդանշել է իրերին դրական ընթացք հաղորդելու գաղափարը: Իսկ ձախ ընթացքը, որպես կյանքը պահպանող ուժերին հակառակ գնացող շարժում, քիչ է տարածված եղել:

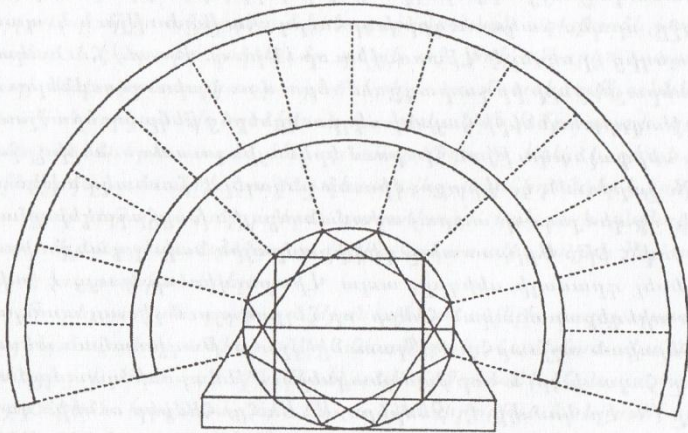
Պարերգական գործողություն տեսքն ավելի պարզ պատկերացնելու համար ունենք ավելի հետաքրքիր համեմատականներ, որոնցից է նաև անտիկ թատրոնի շրջանաձև հրապարակը՝ ὄρχηστρα-ն (օրխեստրա): Ուսումնասիրություններում որոշ ակնարկներ կան, որ օրխեստրայի շրջանաձևությունը հայտնագործվել է պարաթամբի շրջանաձև պտույտով կամ ծագում է ծիսախաղերի ներփակ բնույթից՝ զոհասեղանը շրջապատելու կամ նվագողի ու երգողի շուրջը հավաքվելու բնական ձևից: Սպարտայում այդպիսի վայր է եղել շուկայի հրապարակը (հմտ. «ի

հրապարակս գոհհից...» — Գրիգոր Մագիստրոս): Ենթադրվում է, որ χορός բառը կարող է ծագած լինել χόρτος-ից որ նշանակում է շրջափակ տարածություն⁸⁵: Ենթադրվում է նաև, որ պարավորների շրջանաձև պտույտն ազդարային պաշտամունքի նշաններից է և առաջացել է կայսող զբաստի պտույտը վերաբարդելուց⁸⁶: Ենթադրությունները տարբեր են, իսկ շրջանաձև օրխեստրայի միակ պահպանված օրինակը Էպիդավրոսում է: Ավելի վաղ այդպիսին է եղել Աթենքի Դիոնիսոսի թատրոնի օրխեստրան, որը հետագայում, χορός-ի դերի նվազումով ու շրջանաձև շարժման վերացումով ձևափոխվել է, դարձել կիսաշրջան, ավելի ուշ՝ պայտաձև:

Պարերգություն մեր առաջին օրինակում («Զգոն») տեսանք զոհաբերության ծես «վերտ առեալ» զոհի կամ կուռքի շուրջը՝ խորեա, ինչն առհասարակ ծիսային մշակույթի հիմքում է, ըստ համատեղեցիկական արխեստրայի և սիմվոլացված է քաղցրահամ ժամանակացույցում, կենդանակերպերի պտույտով մարդու շուրջը, որպես ճակատագրի խորհուրդ, հավերժություն և պահ: Այստեղից էլ սկսել է Վիտրուվիուսը (1-ին դ. Քր. ա.) հունական թատերաշենքերի իր չափազրույթներում ու նախագծումներում: Պյութագորականների հայտնի սկզբունքներից մեկը, որ երաժշտական ներգաշնակության հիմքում երկնային լուսատուների շրջանաձև շարժումն է, Վիտրուվիուսն ընկալել է՝ հունական թէատրոնի, որպես լոգոսի տարածամանակային խորհրդակերպման, լույսով⁸⁷: Եթե Արիստոտելը դիֆերամբային նախերգանքներում է տեսել դրամայի սկիզբը, ապա Վիտրուվիուսը ցույց է տվել դրա տիեզերաբանական հիմքը, որ Հելլադայում չէ, այլ ասուրաբաբելական աշխարհում: Պլատոնի մշակութագիտական տեսակետը հայտնի էր, և նոր ժամանակներում թատրոնի պատմաբանները (Գ. Լուկոմսկի, Է. Չեմբերս, Ա. Մահր) հիմքեր ունեին զարգացնելու Վիտրուվիուսի դիտումները⁸⁸: Եվ ի շարունակություն այս ամենի կա բոլորովին վերջերս հայտնված մի տեսակետ, որ հիմնավորապես ամբողջացնում է խնդիրը, հնարավորություն է տալիս մեզ ստուգելու մեր կռահումները և շարունակելու ճանապարհը դեպի հավանական մի եզրակացություն: Դա ոչ թա-

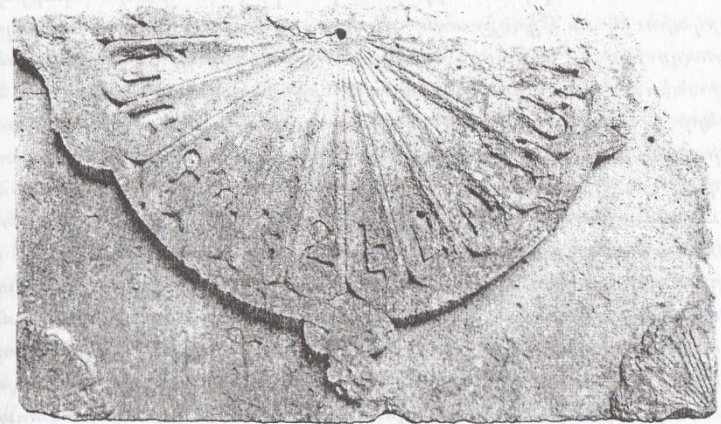
տերազիտական, այլ տոմարազիտական և ժամազիտական մոտեցում է՝ հիմնված «անվերջ վերադարձի առասպելի» (Միրչա Էլիսաբե) մեկնություն վրա:

Այսպիսով, տեսակետները վերաճում են տեսություն: Վերջնականապես հիմնավորվում է հին աստիկյան թէլատրոնի և օրիսեստրայի առաջավորասիական ծագումը Վյաչեսլավ Շեչենկոյի ընդարձակ մի հոդվածով: Հեղինակի հայացքի առջև քաղդեական արևային ժամացույցն է, որ միայն ժամացույց չէ, այլև տարեցույց ու ժամանակաչափ՝ ժամանակների հաշվարկման ու ամրակայման ամենաստուգված սարքավորումը: Հեղինակն առանց թատերազիտական նպատակների լարել է իր ձեռքի ժամացույցն ու տեսել, որ տասներկու շառավիղները ելնում են երեք քառակուսիների մանդալա կազմող համադրումից, որով ստացվում է հին հունական թէլատրոնի ճիշտ այն պատկերը, որ գծագրել է Վիտրուվիուսը⁸⁹:



Թէլատրոնը բացված է դեպի արևելք, և արևի շարժման հետ շարժվում է պարը (լսորոս) դեպի աջ՝ ճիշտ ժամացույցի սլաքի ուղղությունը: Նմանությունն արևի ժամացույցի հետ ակնհայտ

է, միայն դիտողի դիրքն է թվատախտակի հանդեպ շարժական: Ժամացույցի բարեկոնյան տիպը եղել է շրջանաձև, հորիզոնական դիրքում, որը և օրինակ է ծառայել Անաքսիմանդրոս Միլետացու համար (6-րդ դ.): Եվդոքս Կնիդացին (4-րդ դ.) կատարելագործել է ժամացույցի տիպը, դարձրել «սարդոստայն» (ἀράχνη): Ավելի ուշ՝ 1-ին դարում (Քր. ա.) Անդրոնիկոս Կյուրենացին փոխել է դիրքը, դարձրել կիսաշրջան, և գնումներ (սլաք)՝ հորիզոնական: Ժամացույցի այս տիպն ենք տեսնում հայկական եկեղեցիների պատերին:



Արևային ժամացույց (Դսեղ, 10-րդ դ.)

Աթենքի Դիոնիսոսի թատրոնը նախնական ձևից թերևս ոչինչ չի պահպանել: Օրիսեստրան կիսաշրջան էլ չէ, այլ պայտաձև, բայց մի բան չէր կարող փոխվել. սկենեն (խորան) արևելյան կողմում է, և հանդիսականի հայացքն ուղղվում է արևելք: Արևապաշտության մասին խոսք չկա, և հույնին հայտնի չի եղել նախնական միստերիան, որ Արևելքում է մնացել ու թաղվել: Բայց դա երևում է, երբ ամբողջ նյութն ենք քննում:

Այսպես, արևային ժամացույցով քաղղեացիները ոչ միայն օրվա մեջ են կողմնորոշվել, այլև տարվա ու տարիներին: Վիտրուվիոսի չափազորումն իզեալական մի սխեմա է, որ ցույց է տալիս երևույթի հետադարձ տրամաբանությունը: Նրա գծած շառավիղները, ինչպես նկատում է Շեչենկոն, տեսանելի չեն կառույցի մեջ. դրանք թվատախտակի ներքին ձևում են: Եթե անգամ շատ են խախտված, միևնույն է, մեզ հետաքրքրողը հետադարձ հեռանկարն է միջագետյան աշխարհում: Գետնի մեջ խորված նիզակի ստվերը՝ գնումներ արեգակի երկրի հանդեպ ունեցած դիրքի համեմատ, տարվա տարբեր ամիսներին ու օրերին տարբեր երկարություն է ցույց տվել, ու մարդիկ հաշվել են տարվա օրերի անողությունը և տարին ժամերով ու րոպեներով: Եվ ի՞նչ միատերիաներ են խաղացվել համաձայն երկնային համաստեղությունների: Դա եղել է մարդու ճակատագրի միատերիան: Մեդիտացիան վերածվել է դրամայի, անտիկ Հունաստանում անհատի ողբերգությունը՝ պայքար ընդդեմ ճակատագրի, «երկյուղ և կարեկցություն, և այդ ու համանման կրքերի քաղություն» (Արիստոտել): Ճակատագիրը սպասվելիքն է ժամանակի մեջ, և շրջանաձև շարժումը՝ ժամանակի տեսքը: Այս խորհուրդը սակայն արտահայտված չէ անտիկ տաճարների ճարտարապետական հորինվածքում և չէր էլ կարող արտահայտվել, եթե արարողությունը տաճարի ներսում չի եղել, այլ բաց հրապարակում, տաճարի դիմաց: Նույն է օրինատրիկ գործողության տրամաբանությունը սկենեի դիմաց: Նույն սկենեի՝ խորանի դերն են կատարել հայոց հեթանոսական մեհյանները: Քրիստոնեական եկեղեցին է ներս հրավիրել աղոթավորին, կանգնեցրել պայմանական մի ներփակության մեջ, որ պատույնի տրեզերքի դետերմինանտն է՝ խորանարդ և գունդ, մարդը կենտրոնում, հավասարակշռված ու համերաշխ տրեզերական օրենքի հետ: Սա ուրիշ միատերիա է՝ տարածաժամանակային պայմանաձևերից դուրս, մետաֆիզիկական անսահմանություն, ոչ թե ժամանակ, այլ ժամ: Ո՞վ է մտածել այս բառի մասին: Միայն հայերն են եկեղեցուն ասում ժամ, և խորհուրդ կա այդտեղ: Շարժում ֆիզիկական առումով չկա եկեղեցում. դա պտույտ չէ, այլ դիրք, որ նշանակում է,

Նարեկացու խոսքով ասած, «վերելք ի բարձունս»: Աշխարհի կարգը հեթանոս ժամանակներում էլ որոշվել է երկնային կարգով, բայց ոչ անպայման երկնային արխետիպի ծիսային կերպաձևումով: Դրաման այդ կերպաձևումն է, և կենտրոնում ճակատագրի գաղափարն է: Մարդու ներկայությունը կենտրոնի ու շրջանի հարաբերության մեջ, որպես ունիվերսալ էկզիստենցիա, գործում է երկու զեպքում էլ՝ հեթանոսական, թե քրիստոնեական, և ոլորտներն են տարբեր: Հնազարի մարդու համար իր գոյություն խորհուրդը երկնային համաստեղությունների մեջ է եղել ու հանգեցրել խորհրդապաշտական դրամայի:

Վերագառնալով մեր հարցադրման սկզբին, կանգ ենք առնում Սորենացու վկայության վրա, ավելի ճիշտ՝ նրա աղբյուրների մոտ, և տեսնում, որ նրանց ակունքը նույնն է կրոնաաշխարհայացքային առումով. քաղղեացին հնագույն մարգարեություններ՝ «ի Բերոսեանն Սիրիայ» և ոլորապտույտ պար՝ Քրիստոնյա պատմագրի աշխարհայացքին հակառակ է սա՝ «չէ ինչ փոյթ»: Նա շրջանցում է ժամանակի հեթանոսական մեկնությունը, որի միթոլոգիական դիմակը Զրվանն է: Ո՞վ է սա: Սորենացու աղբյուրները մի բան են ասում, «պարսից քէշն» այլ բան, ըստ եզնիկ Կողբացու: «Մինչ չև բնաւ էր ինչ, ասեն, ոչ երկինք, ոչ երկիր և ոչ այլ ինչ արարածք՝ որ յերկինս կամ յերկրի, Զրուան ոմն անուն էր, որ թարգմանի բախտ կամ փառք»⁹⁰: Ասել է՝ նույնն են կամ միատեղ ու միասին են ժամանակն ու ճակատագիրը: Այսպես է ըստ պարսից գրադաշտական կրոնի: Սորենացու աղբյուրը սիրիլական մարգարեություններն են ըստ Մարգուլի (արևային աստվածություն) տաճարի քրմապետ Բերոսի (3-րդ դ. Քր. ա.), որ բաբելոնյան աստղաբաշխությունը, որպես ապագայի կանխատեսման համակարգ, ուսուցանել է հելլենիստական աշխարհում: Բերոսի «Սիրիլական գրքերի» հունարեն թարգմանությունում, ինչպես նկատեցինք, Զրվանը փոխարինված է Քրոնոս անվամբ, և հասկանալի է Սորենացու ակնարկը ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին, թե ինչպես «ի բոնանալն Զրուանայ՝ ընդդիմացան նմա Տիտանն և

Յապետոսթէ»⁹¹: Սա ժամանակին ու ճակատագրին ընդդիմանալն է, որ ներկայացրել են «առաւել յաճախագոյն Հինքն Արամագ-նեայց ի նուագս փանդոսն և յերգս ցցոց և պարուց...» Պատմագիրն առավել նշանակութիւն է տալիս այս խորհրդին, որ ժամանակի ծիսային սիմվոլացումն է եղել առաջավորասիական աշխարհում, նաև Հայաստանում: Թվում է՝ մոտենում ենք դրամայի ծագման խնդրին: Բայց ծիսային պայմանաձևը դեռ բավարար հիմք չէ եզրակացութեան համար: Հարկ է հետամուտ լինել առասպելաբանական պայմանաձևին:

ԳԼՈՒԽ ԵՐՐՈՐԴ

ԱՌԱՍՊԵԼԱԲԱՆԱԿԱՆ ՊԼՅՄԱՆԱՉԵՎԸ

Ես փակված եմ բանտում սեփական մարմնիս:

Հին բաբելոնյան պոեմից՝

Թերթում ենք «Յայսմաւուրք» ժողովածուի Գրիգոր Սյաթեցու կազմած տարբերակը (15-րդ դ.) և կանգ առնում նավասարդյան տոնը խորհրդանշող զրույցի վրա, որ հին չէ իր լեզվական հանդերձով, բայց հին հիշողութիւն է արձանագրում: Պատմված է ժողովրդական պարզունակ ոճով, և գրիչն էլ չի իմացել, թե ինչ խորհուրդ կա թաքնված այս միամտորեն վերարտադրված զրույցում: Շղթայվածի առասպելի տարբերակների մեկն է սա, և այս է հիշատակում Սորենացին, ասելով՝ «զրուցեն զսմանէ պառավունք» կամ «զայս երգելով ոմանց փանդոսամբ...»

Ահա այս պարզունակ զրույցից են ծագում մեր բոլոր հարցերն ու պատասխանները:

Այսպես. «Թագաւոր մի կայր Հայոց Արտաւազ անուն և ունէր որդի մի խելագար, որոյ անուն էր Շիդար: Եւ եղև յորժամ մեռաւ արքայն Արտաւազ հայրն Շիդարայ եւ ոչ ետ զթագաւորութիւն իւր Շիդարայ, զի խելագար էր, վասն որոյ և աշխարհն յիրար դիպաւ և աւերումն լինէր ոչ սակաւ: Եւ յաւուր միում հեծեալ Շիդարն ի ձի և ետ փող հարկանել՝ թէ կամիմ թագաւորել և ել գնաց ընտիր հեծելօք ի զբոսանս և ելեալ ի վերայ կամը շին գետոյ վասն անցանելոյ և անդէն շարժեալ այսոյն պղծոյ անկաւ ի գետն և կորեաւ. և հեծելագորքն համբաւեցին, թէ [չ]աստուածքն Շիդարայ յափշտակեցին զնա և եզին ի սեաւ լեան, որ է աւագ Սասիս, և անդ կայ շղթայած և Բ շուն[ը], մին սպիտակ և մին սեաւ կու լիզեն հանապազ զշղթայն Շիդարայ և ի տարելիցն ի մազն զայ, որ թէ կտրի նա ելանէ և զաշխարհս

անցուցանէ: Վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք՝ թէ ի տարեկապն ի Նաւասարդի ի Ա. ամենայն գործաւոր զիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ. դարբինն և այլն ամենայն: Զի կապն Շիրգարայ, որոյ մեկ մազն եկեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամրանայ, և ոչ ելանէ և անցուցանէ զաշխարհս: Այսպիսի առասպել դիմօք վարէին Հայք մինչև ի սուրբ Գրիգոր Լուսաւորիչն: Եւ իմացեալ սուրբն Գրիգոր զայսպիսի առասպել տօնն և կամեցաւ խափանել այսու. որ կարգեաց ի Նաւասարդի ի Ա. տօնել ս. Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու: Զի սուտն և առասպելն խափանեցի և սուրբն և ճշմարիտն հաստատեցի ի փառս Քրիստոսի (աստուծոյ մերոյ)²:

Մեր առջև չտարածված մի պատումն է Արտավազդի առասպելի, որ հայտնի է Խորենացու վերաբերող թղթով, առանց «առասպել դիմօք և թէատրոնօք» և «առասպել տօն» բառերի: Խորենացին որևէ ակնարկ չունի այստեղ Նավասարդի տօնի մասին: Նա չի տեսել այդ միտերիան, լսել է այդ մասին վիպական երգերում՝ «երգելով ոմանց փանդոսամբ», որ ծիսային Հիշողություն է, և ձերբի զրույցներում: «Առասպել տօնը» Խորենացու ժամանակ մոռացված է եղել: Մնացել է իմաստազրկված մի նախապաշարմունք՝ դարբինների կոնահարությունը Զատիկական տօնի նախօրեին, շաբաթ երեկոյան: «Առ մերով իսկ ժամանակաբազումք ի դարբնաց, զհետ երթալով առասպելին, յաւուր միաշաբթուց երիցս կամ չորիցս բախեն զսալն, զի զօրացեն, ասեն, շղթայքն Արտաւազդայ»³: Այս մոգական գործողության խաղային դերին կանգառաւանք իր տեղում: Իսկ վիպական երգերում ավանդվել է Արտավազդի ու Արտաշեսի հայտնի երկխոսությունը, որ պատմվել է երգով ու նվագակցութեամբ՝ «ոմանց փանդոսամբ»:

[Արտաւազդ]. Մինչ դու գնացի

Եւ երկիրս ամենայն ընդ քեզ տարար,

Ես աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ:

Պատասխանի մեջ ենթադրվում է պարբերական (խորային) տարր, եթե նկատի առնենք տողի կրկնությունը (ռեֆրեն):

[Արտաշես]. Եթէ դու յորս հեծցիս

Եզառն վեր ի Սասիս

Զքեզ կալցին քաջք, տարցին

Եզառն վեր ի Սասիս.

Անդ կայցես և գլոյս մի տեսցես⁴:

Սա եթե ուղղակի անդրադարձը չէ, ապա անպայման հիշողություն է «առասպել տօնից», որ արգելվել էր Խորենացուց ավելի քան հարյուր հիսուն տարի առաջ: Թվում է՝ այսքանը բավական է, հայսմավուրքային տարբերակի հետ միասին, ինչոր բան հաստատելու համար, բայց վկայությունները դեռ պետք է բացվեն, շերտերը խորն են, կոնտեքստը՝ սպասվածից լայն: Մինչև ձեռնն ու «թէատրոնին» հասնելը բախվելու ենք թեմատիկ նյութին իր բոլոր առնչություններով՝ ազգային և միջազգային, իրային և խորհրդապաշտական, առարկայական և սիմվոլիկ:

Հայոց ավանդական պատմութեան մեջ այս միթոլոգիկ գործում է մի քանի տարբերակներով, արտահայտութեան և իմաստի տարամերժ փոփոխակներով, իսկ զիմակը ներկայանում է երեք խորհրդավոր անուններով՝ Շիրգար, Արտավազդ, ՄՀեր: Երեքն էլ վախճանաբանական (էսխատոլոգիական) սիմվոլներ են: Առասպելն արտահայտում է սպասման գաղափարը, և հերոսը գիտակցված է որպես անհայտ ու անընթացի ուժ, քարում կաշկանդված: Պաշտամունքը, որի խորքում միհրականություն կա⁵, ենթադրում է հակոտնյա զգացմունքներ՝ Հույս և տագնապ: Ինչ շերտեր է կրում ավանդությունը՝ գոյաբանական, կրոնական, պատմական ու բարոյափիլիսոփայական, թվում է՝ պարզ է: Բայց վերընթեռնելով զրույցի տարբերակները, տեսնում ենք մութ անկյուններ, ուր արժե մեկ-երկու մոմ վառել: Այստեղ դրամա տեսնելու և նույնիսկ դրամայի ծագման հիմքերը փնտրելու մեր միտումը թելադրում է նախ և առաջ խորհրդապաշտական ակունքների զննում, ոչ միայն ազգային-բանահայտական, այլև թեմատիկ-տիպաբանական ընդհանուր գծերի համադրում: Հետաքրքիր է, որ միջնադարում արդեն եղել է այս մոտեցումը: Գրիգոր Սագիստրոսն է ասում. «Գիտեմ և զԲիւրասպի ի լեռնն»

Դաբաւանդ, որ է Կենտոռոսն Պիւռիդեա, ոչ մոռացայց զՍպանդիարն ի Սաբալանին կալով լերինն և կամ զմեր Արտաւազ ի ծայրս Այրարատայ ի Մասիս լեառն»⁶:

Որտե՞ղ է Հորինվել առասպելը, Միջագետքո՞ւմ, Իրանո՞ւմ, Բալկաններո՞ւմ, Գովկասո՞ւմ, Հայկական լեռնաշխարհո՞ւմ, թե

<...> աշխարհի հեռավոր ծայրին

Սկյութիայի ճամփին, սրբազան անապատում:

(...ἄβυστον εἰς ἔρημϊαν)⁷.

Հեսիոդոսի «Թեոգոնիան» ասում է, որ ըմբոստացող ուժը շղթայվել է փայտին (խաչի նախատիպը), երկնքի ու երկրի միջև: Նա «փրկիսոփայական օրացույցի ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակն է» (Կ. Մարքս) կամ ավելի ճիշտ՝ մարդկությունս ստեղծած ամենահին սուրբը: Էսքիլեսի անունով ավանդված ողբերգությունն Համաձայն, շղթայվածի լեռը մոտ է մեր աշխարհին: Ուժն ու իշխանությունը Պրոմեթևսին տարել են Հանգած Հրաբուխների երկիր՝ Կովկաս, բարձրացրել Հրաբաժակ, երկաթածին (σίδηροτόκος) լեռների գագաթները՝ երկնքից իջնող Հրեղեն մուրճերի Հարվածների տակ: Հունական աղբյուրների բառապաշարում ու պատկերներում անուղղակիորեն ի հայտ է գալիս առասպելի գոյաբանությունը:

Միջավայրն ու առարկաները՝ քարածայռ, շղթա, մուրճ, կայծակ, պարզ գեղարվեստական պատկերներ չեն մեզ համար, այլ (մեր հետապնդած խնդրի տեսակետից)՝ խորհրդանշային արժեքներ: Առասպելն իր բոլոր փոփոխականներով կապվում է երկաթի ու հրի պաշտամունքի հետ: Շղթայվածը բնության չճանաչված ուժերի սիմվոլացումն է, էսքիլեսի ողբերգության մեջ մարդկայնացված: Ավելին՝ սա ուժի, որպես այս հասկացություն վերացական ըմբռնման, այլաբանությունն է: Ուժն իմաստավորված է որպես բնության հավաքականություն, մարդկային դեմքով ու կերպարանքով, ինքն իր մարմնում կաշկանդված և ձգտում է ազատագրվել, ճեղքել իր իսկ գոյաձևը կազմող նյութական կապանքը: Բնության և մարդու մեջ նիրհող անհայտ ուժի տարե-

րային գիտակցումն է սա, որ պետք է արտահայտվեր միթոլոգեմի ձևով, և դրան պետք է տրվեր մարդկային վիճակի տեսք: Հին արևելյան գրականության մեջ դա վաղուց հանգել էր ոգու ազատագրման գաղափարին: Հետագայում դա սեփականացնելու էր քրիստոնեությունը, հասցնելու Նարեկացու միստիկական ողբերգությունը և շեքսպիրյան Համլետի «երբ այս մահացու կապանքը մեզնից թոթափած լինենք» խոսքերին⁹: Առասպելը բերում է ֆիզիկական և հոգևոր նախասկզբունքների սինկրետիկ գիտակցումը: Ազատագրված ուժի խորհրդանշան այստեղ կրակն է՝ երկաթե մուրճի Հարվածից պոկվող կայծը, որ նույնացվում է երկնքից իջնող, մեկ ուրիշ անհայտ զորությունից ծնված սարսափի՝ կայծակի հետ: Կրակը երկաթը նվաճող ուժն է, և երկաթն էլ այդ ուժի աղբյուրը, որ «գամենայն պնդութիւն նուաճէ և ինքն հրով և եթ նուաճի»¹⁰: Շղթայվածը, որպես գոյաբանական խորհուրդ, այս դիալեկտիկայի կրողն է՝ պատճառի ու հետևանքի հակադրամիասնություն, ավելի լայն իմաստով (դա կտեսնենք իր տեղում)՝ ժամանակը, ներկայի ու անցյալի համատեղվածություն: Հին ատտիկյան դրամայում այս դիալեկտիկական առավել քան հստակ է: Խորհրդապաշտությունը դրոշմը նկատելի է նաև «Շղթայված Պրոմեթևսի» սյուժետային կառուցվածքում: Գործողությունն սկսվում է Հեփեստոսի մուրճի Հարվածներով և ավարտվում որոտ ու կայծակով: Շղթայվածն սկզբում լեռան գագաթին է, վերջում գահավիժում է տարտարոսը: Սա առասպելի ունիվերսալ պայմանաձևն է:

Առասպելի հնագույն պատումներից մեկի համաձայն, որ գիտենք Պլատոնի «Պրոտագորասից», ըմբոստացող Տիտանը կրակը հափշտակել է Հեփեստոսի դարբնոցից: Կովկասյան գագաթներին էլ մի դարբնոց կա: Ամպրոպային մի աստվածություն՝ նարտական Բաթրազը, որ Հանգստանում է երկնային դարբին Կուրդալագոնի մոտ, ժամանակ առ ժամանակ Հրեղեն մուրճը զարկում է լեռներին ու գղղղացնում երկիրը: Երբեմն էլ հասնում է Արարատյան դաշտ, և Վաղարշապատի բնակիչները գորգ են փռում նրա ոտքերի տակ: Այս ավանդությունը վկայաբերում է Ժորժ Դյուվեզիլը¹¹, թերևս չկռահելով, որ գործ ունենք արդեն հայ

ավանդույթյան հետ. իջնողը վիշապամարտ Վահագն է, և գորգը թերևս վիշապագորգ: Իջման գաղափարն ու մրճահարի պատկերն իսկապես կապվում է էջմիածնի հետ, և դրան հանդիպելու ենք Լուսավորչի տեսիլքում: «ահաւոր տեսիլ մարդոյ բարձր և ահեղ <...> ի ձեռինն իւրում ուռն մի մեծ ոսկի»¹²:

Ո՞ր է տանում ի վերջո այս խորհրդանշների տրամաբանությունը:

Պրոմեթևսյան թեման, իր խորհրդապաշտական շերտում, անմիջական կապ ունի պարսից Միթրայի և հայոց Միհրի պաշտամունքների հետ: Պրոմեթևս անվան ստուգաբանությունն էլ այս առումով կարևոր է: Արևելագետ Մ. Բոդրիի կարծիքով, անունը ծագում է սանսկրիտ pramanta բառից: Դա նշանակում է փայտե ձող, որը պտտեցրել են սկավառակի կենտրոնում (չմոռանանք այս սկավառակն ու պտույտը) բացված անցքում՝ կրակ ստանալու նպատակով: Հնադարում այս եղանակով կրակ ստացողը կոչվել է պրամատուս¹³: Բայց մենք ունենք մուրճի ու զնդանի, երկաթի ու կայծքարի գաղափարները, և կրակապաշտության աստվածներն էլ քարածին են, ինչպես նարտական Բաթրազը¹⁴, շղթայված են ժայռին կամ կաշկանդված են քարում, ինչպես հայոց Մհերը:

Պրոմեթևս անվան հին հունարեն նշանակությունն է կանխատեսող¹⁵: Եթե բառն ստուգաբանենք սանսկրիտի օգնությամբ, կհանդիպենք նախախորհուրդ լմաստին (pra-նախ, սկիզբ, manta-խորհրդակցել)¹⁶: Սա նույնքան տրամաբանական է երևում, որքան պրամատուսը: Առասպելում կա կանխատեսման գաղափարը: Շղթայվածին հայտնի է շղթայողի՝ Զևսի վախճանը, և Զևսն ուղարկում է Հերմեսին՝ կորզելու նրանից այդ գաղտնիքը: Առասպելի սյուժետային այս կետն ակնարկվում է պարզորեն Պլատոնի «Գորգիասում»¹⁷ և Լուկիանոսի «Աստվածների զրույցում»¹⁸: Լիսիասի, Քսենոֆոնի և այլ հիշատակումներից հայտնի է, որ Պրոմեթևսը նախքան ողբերգության հերոսի վերածվելն ունեցել է ծխական խորհրդանշի իմաստ, և հին Հունաստանում բազմաթիվ այլ տոների կողքին եղել է Պրոմեթևս կոչվող տոնը, որ հավանաբար կապված է եղել կանխատեսման խորհրդի հետ:

Կանխատեսումը, ինչպես հայտնի է, այնքան էլ հեռու չէ կրակի ու ծխի խորհրդատկերներից: Հիշենք դելֆյան գուշակավայրը: Այստեղ Պրոմեթևս անվան երկու ստուգաբանություններն էլ տրամաբանական են: Անկախ այս ամենից, պրոմեթևսյան առասպելում կա Մեսսիայի գաղափարը՝ մի բան, որ առկա է բոլոր հին ժողովուրդների ծիսական ավանդներում¹⁹: Երբ իշխանություն և աստված նույնանում են բանություն գաղափարի հետ, ինչպես էսքիլեսի ողբերգությունում է, ստեղծվում է նրանց հակոտնյան՝ թաքնված, կախնավորված կամ հեռու մի տեղ շղթայված, որի գալստյանն սպասում են որպես անհայտ մի ուժի հայտնություն: Պրոմեթևսյան թեման այս կետում սպառվում է, քանի որ առասպելաբանական ցիկլում կա նաև ազատագրված Պրոմեթևսի գաղափարը:

Շղթայվածի միթոլոգեմը կիմաստազրկվեր մեզ համար, եթե նրա գուգահեռը չլիներ Առաջավոր Ասիայում ու Կովկասում: Հավերժական կախնավորի գաղափարն ավելի խորիմաստ է (ուժը չի ձեղքում իր էությունը կազմող կապանքը), քան ազատագրված հերոսինը: Համեմատելով հայոց Արտավազդին ու Վահագնին, որոնք ծնվել են նույն կրոնաաշխարհայացքային հողում, Թ՝ Ավդալբեգյանը հանգում է այն եզրակացություն, որ Արտավազդի առասպելն ավելի խորիմաստ է, որպես տառապող ուժի վիճակ²⁰: Արտավազդն ու Մհերը հավերժորեն շղթայված են, որ նշանակում է, թե ուժն անհայտ է, միախառնված են չարն ու բարին, և հայտնի չէ՝ ինչ է բերելու ազատագրումը:

Բայց մինչ այս կետին հասնելը, անդրադառնանք իրանական տարբերակին:

«Ի պարսից առասպելաց. յաղագս Բիւրասպի Աժդահակայ», – կարգում ենք Խորենացու առաջին և երկրորդ գրքերն ընդամիջարկող հատվածը: Խորենացին առասպելը կարդացել է «ի քաղղեական մատենի» և քանի որ նա ամենուրեք փնտրում է պատմական հիմքեր, կարգանք առասպելի ոչ հրաշապատում հատվածը: Բյուրասպի Աժդահակը (պարսկ. բյուրանժույզ փրշապ) այստեղ երևում է սոցիալական հերոսի գծերով: Թվում է՝ համայնավարություն վաղ վարդապետներից մեկի այլաբանա-

կան պատկերն է սա: «Հասարակաց զկենցաղս կամէր ցուցանել ամենեցուն, և ասէր՝ ոչ ինչ իւր առանձին ուրուք պարտ է լինել, այլ Հասարակաց. և ամենայն ինչ յայտնի և բան, և գործ, և ի ծածուկ ինչ ոչ խորհէր, այլ գամենայն յանդիման արտաքս բերէր լեզուով զծածուկս սրտին: Եւ զել և զմուտ բարեկամացն որպէս ի տուրնջեան նոյնպէս, և ի գիշերի սահմանէր»²¹: Աժդահակը գործել է բացահայտ, հրապարակով, հերոսի նման: Նրա երկրորդ անունն է Կենտորոս Պյուրիգա (հուն. κεντρού-ծակող, πύρος-կրակ)²², նշանակում է սրբազան հուրը ծակող: Սոցիալականն ու խորհրդապաշտականը կարծես համերաշխ են Բյուրասպի Աժդահակի դիմագծերում: Այս խենթը կամ առաքյալը հայտարարվել է վիշապ և ամբոխահալած եղել: Ամբոխը, ինչպես պատմում է Խորենացին, «յանկարծօրէն հասանէ ի վերայ՝ վնաս առնելով սաստիկ. այլ յաղթէ բազմութիւն, և փախստական լինի Բիւրասպ. և հասեալ սպանանեն զնա մերձ ի լեռոնն, և ընկենուն ի վիհ մեծ ծծմբոյ»²³:

Ամեն ինչ, բացի լեռան խորհրդանիշից ու ծծմբի վիհից, կարծես փաստացի և իրական լինի, թեպետ ակնհայտ է առասպելաբանական պայմանաձևը: Պատմական ինչ-որ իրողություն վերարտադրվել է այդ պայմանաձևում²⁴, մի երևույթ, որին հանդիպելու ենք նաև հայոց ավանդական պատմագրության մեջ. պատմական փաստերի առասպելացում: Աժդահակի առասպելի Խորենացու բերած առաջին հատվածն ավելի միթոսային է: Աժդահակն այստեղ վիշապ է (Խորենացու ըմբռնումով՝ մարդ, վիշապից ծնված ու վիշապներ ծնող, իհարկե՝ այլաբանություն), և նրան շղթայում է հրապաշտոն Հրուզենը, որ «Շահնամեում» դառնում է Զոհակ-Դահակ վիշապին հաղթող Ֆերիդուն, «Ընձենավորում»՝ Ֆրիդոն: Հրուզենը նույնպես խորհրդանշում է նախախնամության գաղափարը, ինչպես Հեփեստոսը հունական առասպելում: Նա Բյուրասպի Աժդահակին պղնձակապ (երկաթի խորհրդանիշը չի գործում) քարջ է տալիս «յայրս ինչ լերինն և կապել, և զինքն անդրի ընդդէմ նորա հաստատել, յորմէ պակուցեալ, հնազանդեալ կայ շղթայիցն, և ոչ գորէ ելանել և ապականել գերկիր»²⁵: Իրանի Դմբավանդ քաղաքի բնակիչները ամեն

տարի աշնանամուտին տոնում են հրամեծար Հրուզենի հաղթանակը: Մեհրգանը հիշատակված է նախ «Շահնամեում»²⁶: XVII դարի ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Շարդենը, որ շատ բան է տեսել պարսկական արևելքում, տեսել է նաև Մեհրգան կոչվող հրապաշտության այդ տոնը²⁷: Կոչվում է և Միհրաջան (Միհր աստծո և ամսվա անունով), նշանակում է, հավանաբար՝ նոր իմաստով, աշնանամուտ²⁸:

Եվ Հրուզենի հաղթանակի գաղափարը, և շղթայված Բյուրասպի Աժդահակի առասպելը կապվում են միհրականություն հետ: Բայց պարսից առասպելում իրավիճակը շրջված է²⁹: Հերոսը շղթայվածը չէ, այլ շղթայողը (ոչ թե Պրոմեթևսը, այլ Հեփեստոսը): Նախախնամությունը, որպես բարի ուժ, կաշկանդել է մոլեգնությունը՝ վիշապակերպ կրակը դրել է փակի տակ: Կրկնվում է Սպանդիարի (Իսֆանդիար) Սաբալան լեռան վրա կաշկանդվելու իրադրությունը: Շղթայվածի հակասականությունը, որը կարծես ավելի հին շերտ պետք է լինի, լուծված է դրական ու բացասական բևեռների անջատումով: Գոյաբանական ու սոցիալ-պատմական շերտերը տակն ու վրա են եղել: Պարսից մազդեզականության տեսակետից սա տրամաբանական է, ժողովրդական հայացքի տեսակետից՝ անտրամաբանական:

Առասպելի գաղափարական շերտն ավելի պատճառաբանված է երևում և ավելի սուր միհրականություն ու մազդակիզմի հոդում: Միհրը արևի ու լույսի աստվածն է, իսկ արևն ու լույսը հավասար են բաժանված հասարակության բոլոր անդամներին: Պաշտամունքն ինքնին թելադրում է հավասարության ու համայնավարության գաղափարները, եթե նկատի առնենք, որ առասպելաբանական գիտակցության մեջ բնությունն ու հասարակությունը, բնագիտությունն ու հասարակագիտությունը սինկրետիկ ամբողջություն են: Կրակն ու լույսը հավասար բաժանվելիք միակ նյութն են. «այն չի պակասում, երբ ուրիշն էլ է օգտվում նրանից», – ասում է Լուկիանոսի Պրոմեթևսը: Կրակի հավասար բաժանման գաղափարը կարող է իսկապես շատ հին լինել՝ նախնադարյան դուռլիզմի ծնունդ: Բյուրասպի Աժդահակն այդ գաղափարի մարդակերպ խորհրդանիշն է³¹: Նա

պատժվում է, որպեսզի բացվի Միթրայի՝ իրանական մեսսիայի ճանապարհը, թեպետ Աժդահակն էլ սպասման մի փոխակերպում է: Երկու մեսսիա էի կարող գիտակցվել մեկ վարդապետության մեջ, որքան էլ նրանք նման լինեն: Բայց ժողովրդական ավանդությունը կարող է նույն գաղափարը հորովել տարբեր առասպելներում, տարբեր անուններով, պահել նույն առասպելի ու նույն հերոսի շատ տարբերակներ, պայմանաձևով մեկնել բնության կրկնվող և հասարակության ու պատմության կրկնվող երևույթները:

Միթոլոգեմը միշտ հին է և ունի պոետեցիալ գոյություն, իսկ պատմական փաստը՝ միշտ նոր ու եզակի: Միթոլոգեմով եզակին վերածվում է ընդհանրականության և ժողովրդական հիշողության մեջ ամրակայվում խորհրդապատկերներով, ստեղծում էսթետիկական գոյաբանություն և առասպելաբանական իմացաբանություն³²: Առասպելում պատմական ուժերը վերածվում են բնության ուժերի, բնության ուժերը՝ հասարակական օրենքների: Հնադարյան մարդը էի անջատում բնությունը աստվածներից, հասարակականորեն ճանաչված ուժերը բնության անձանաչելի ուժերից, մեկի միջոցով սիմվոլացնում է մյուսը, կապ ստեղծում կրոնի, բնության, բարոյականության ու քաղաքականության միջև: Այդ կապն իրականանում է միթոլոգիական պայմանաձևով, որն անհատի ու նրան շրջապատող երևույթների, աշխարհի, մարդու և տիեզերքի միասնության գեղարվեստական նշանն է:

Մարդկային առօրյա գիտակցության մեջ միասնական են ներհայեցողականն ու արտահայեցողականը, մտածության ձևերն ու արտաքին փորձը, իսկ հնադարյան մարդու համար՝ նաև բնականն ու սոցիալ-հասարակականը: Հնադարյան մարդը եթե կարողանար տարրանջատել այս շերտերը, նրա տիեզերքը կխախտվեր՝ շղթայվածը կազատվեր իր կապանքից, կկործաներ աշխարհը, և մարդը չէր իմանա իր տեղը աստվածների և բնության, գերբնականի (անբացատրելիի) և բնականի (բացատրելիի) արանքում: Առասպելը նրան տալիս է ունիվերսալ մոդուս և ամեն ինչ դարձնում բացատրելի: Մարդը և աստվածները, բնու-

թյունը և հասարակությունը, ըստ առասպելաբանական հայացքի, պետք է համերաշխ լինեն, և որպեսզի այդ համերաշխությունը չխախտվի, անհայտ ուժի շղթան պետք է ամուր մնա: Ուստի, բոլոր շղթայվածների գլխին մի ուռնավոր (մրճահար, դարբին) է կանգնած: Առասպելի իրական վերսիայում, ինչպես նկատեցինք, հակասությունը պարզ լուծում ունի, չարն ու բարին բևեռացված են տարբեր կետերում: Դա իհարկե ժողովրդական աշխարհայացք է, այլ գալիս է պարսից գրադաշտական կրոնից³³:

Առասպելի կովկասյան և առաջավորասիական մյուս վերսիաները կարծես ավելի «մաքուր» նախնական տեսքով են ներկայացնում իրավիճակը: Անհամեմատ հակասական են երևում հայկական Արտավազդը, Շիրարն ու Մհերը, վրացական Ամիրանին, իմերեթյան Ռոկապը, նարտ-օսեթական Ամրանը, արխաղական Աբուսկիլը և անգամ այս միջավայրից հեռու սերբական էպոսի հերոս Մարկո Կոպլեիչը: Այստեղ էլ կան հնադարյան ու միջնադարյան (քրիստոնեական հայացքի ենթարկված, գրական մշակումով անցած) շերտեր: Վրացականում, ինչպես պարզ երևում է Վ. Միլլերի, Ա., Խախանովի, Ի. Զավախիչիլու, Մ. Չիկովանու ուսումնասիրություններից³⁴, հին ու նոր շերտերն ակնհայտ են:

Վիշապների ու դեերի դեմ կովոդ Ամիրանին դիվացման է ենթարկվում, կամ, ավելի ճիշտ, ի հայտ է գալիս նրա դիվական էությունը, երբ հանդիպում է քրիստոնեական Աստծուն: Թվում է՝ Կովկաս է հասել մի հին առասպել (կամ Պրոմեթեոսի առասպելն է Կովկասից հասել Բալկաններ), ստացել միջնադարյան գունավորում և տարաբեկվել ժողովրդական պատումներում: Բարի ուժը, որ Ամիրանին է, մոլեզնում է դառնում խենթ: Ամիրանին ուզում է բռնադատել աստծուն, թե՛ հանիր մինչև երկրի խորքը թաղված իմ գավազանը: Ուրեմն, երկրի սկավառակը պտտվում է Ամիրանի գավազանի շուրջը, և Ամիրանին, եթե հիշենք Պրոմեթեոս անվան Բողբի ստուգաբանությունը, պրամատուս է՝ հրաստեղծ: Նկատի առնենք նաև Ամիրանի անվան՝ Մառի ստուգաբանությունը՝ արեգակ³⁵: Աստված հանում է ձողը: Եթե սիմ-

վրիկա ենք տեսնելու այստեղ (և ուրիշ ի՞նչ կարելի է տեսնել), Աստծո ղեմ ըմբոստացող ուժը զրկվում է հրաստեղծի ու հրապաշտի վիճակից: Աստված անիծում է նրան և շղթայում լեռան բարձրունքում, ինչպես Զևսը Պրոմեթեոսին: Նրա կալանավայրն է դառնում Աբուլ լեռը: Զրույցի շարունակությունը համախոս է հայկական առասպելին: Շուներ լիզում է տիրոջ շղթաները, և ամեն հինգշաբթի երկրի խորքից դուրս է գալիս մի դարբին (Հեփեստոսի քո՞ւրմը), ամրացնում շղթան: Ուռնավորը հայտնու-վում է լեռան գազաթին՝ հրաբխի ժայթքման տեղում կոեղու կրակն ի բաց արձակող դյուցազնի շղթան:

Միջնադարյան-քրիստոնեական մեկնությունը շղթայվածի վիճակին տվել է բարոյա-փիլիսոփայական իմաստ: Ամիրանին սպասում է վերջին դատաստանի օրվան, ինչպես Վանա Ագռավու քարում կաշկանդված Մհերը, «չուր Քրիստոս գա դատաստան»³⁶: Վերջին դատաստանի գաղափարը միհրականություն մեջ էլ կա, բայց այս դեպքում դատելու է Միհրը³⁷: Մհերի Ագռավու քարից ելնելու հավատալիքում ժողովրդական մեկնություն է ստացել Միհրի՝ ժայռից ծնված լինելու գաղափարը: Նկատենք, որ Մհեր անուներ նույն Միհրն է սեռական հոլովաձևում:

Գոյաբանական և ընկերային (սոցիալական), բնափիլիսոփայական և սոցիալ-փիլիսոփայական մոտիվները, որ միասնական ու նույնական են խորհրդապաշտական ծեսերում, սինկրետիկ և ավելի իմաստալից այլաբանություն են ենթարկված Սասնա վեպի վերջին ճյուղում: Հողը թուլանում է ըմբոստացող ուժի ծանրու-թյան տակ («խող չէր դադրի հեռև Մհերին»), չի դիմանում իրենից ծնվող ուժին, և հերոսը հենարան չունի. «ես օր յեղնեմ, դուս իգամ, էդ հող ընձի չվերու»³⁸: Սա հերոսի ոտքերի տակ բացվող անդունդն է՝ «խոր իմն մեծ» Արտավազգի առասպելում: Ժողովրդական հայացքում մեսսիայի ժամանակը հեռու է, ուժը կաշկանդված է, սպասում է «չուրի գետին խայիմնա»: ուժի ամրություն և անհող վիճակ, անպատրաստ աշխարհ: Հողն ինչ-քան պիտի ամրանա, որ դիմանա տիեզերական ցնցումին: Ցնցու-մը լինելու է անհավասարակշիռ վիճակից և ստեղծելու է նոր հավասարակշռություն: Մտածվում է բնություն ու հասարակու-

թյան երևակայելի գոյաձևերի աներևակայելի համերաշխու-թյուն ու ներդաշնակություն: Պտտվում է տիեզերական համաստեղու-թյունների օղակը՝ «չարխի Ֆալաքը» (բախտի անիվը), որպեսզի կանգ առնի մի օր իր ամենաճշգրիտ կետում՝ մարդու և աշխարհի վերջնական համերաշխություն սահմանում: Սպասման խորհրդա-նիշը շղթայվածն է՝ երկաթե սուրը քարում կաշկանդած Մարկոն, իր հրեղեն նծույգի հետ ժայռում փակված Մհերը: Իսկ Հուլյսի գաղափարը սիմվոլացված է կնոջ պատկերով: Դա այն կույսն է, որ գնում է վառելու իր ճրագը Մհերի հավերժական հրից: Մհերի քարի ճեղքից լույս է երևում, և հանգած մարխը ձեռքին մի աղջիկ մտնում է այնտեղ՝ «էն ումուտով, թէ ժամն ի»: Սա, հրապաշտության տաճարի հուշն է՝ պահպանված հայավանդու-թյան մեջ, քարակոփ եկեղեցին, որպես Փրկչի բնակարան և այրվող մոմը, որպես զոհաբերության գաղափար: Աղջիկը մտնում է ներս, քարը փակվում է: Աղջիկը մնում է Մհերի հետ փակված մեկ տարի (տասներկու ամիս, հինգ օր, ըստ հայոց հին օրա-ցույցի): Հայրն աղջկան սպասում է մեկ տարի, իսկ Մհերի բան-տում տարին անցնում է ինչպես մեկ օր:

Ուշագրավն այստեղ շրջապտույտի ու անվերջ վերադարձի, որպես ժամանակի պայմանաձևման, գաղափարն է, որով ամփոփ-վում ու վերջնականապես իմաստավորվում են առասպելի բոլոր հին ու նոր մեկնությունները, համերաշխվելով «պարուց երգի» նախնական բացատրությանը՝ պարբերականություն (կիկլոս): Առասպելաբանական պայմանաձևն այսպիսով աղերսվում է դրամայի տարածաժամանակային պայմանաձևին, և ճանապարհ-հը բացվում է՝ մոտենում ենք Նավասարդյան տոնին և «առաս-պել դիմօք և թէատրոնօք» ծիսախաղին՝ առաջին խորհրդա-պաշտական դրամային: Բայց մինչ այդ կետին հասնելը նորից ենք անցնելու առասպելի միջով՝ կողմնորոշվելու համար նրա խորհրդապաշտական ու մարդկային շերտերում և զննելու շղթայվածի դիմակը:

* * *

Առասպելը տարածված է աշխարհով մեկ, և դրամայի դեռ հանդես է գալիս տարբեր ու համանման ակտանտային պայմա-

նաձևերում: Բալկաններից մինչև Իրանական բարձրավանդակ (Սաբալան, Դեբավանդ), մինչև Կովկաս (Աբուլ լեռ) Այրարատյան աշխարհ և դեպի Հյուսիս՝ Ազովի ծով, ամենուրեք կա շղթայվածի լեռ ու ավանդույթյան մի տարբերակ: Եվ այնուամենայնիվ արևելքից այնքան է կապված Հայ բնաշխարհին, որ եթե ուղենք արմատախիլ անել, լեռ ու հող տակնուվրա կլինի: Բայց հողն ամուր է մեր ոտքի տակ, և առասպելի խորհրդավոր միջավայրը մեր Հայացքի առջև: Կանգուն է լյառն Մասիա իր հսկայահասիլ ճեղքվածքով, միջօրյա արևի տակ ճաքճքում է Երասխի հնադարյան հունը, Սորվիրապի բլրին Լուսավորչի մատուռն է, և շամբուտներում արածում է կինճը՝ Հայոց վերջին հեթանոս թագավորի մատանու զարդն ու առասպելանշանը :

Վերադառնում ենք առասպելի Սորենացու լսած տարբերակին, որ թվում է՝ ավելի մոտ է պատմությանը և հեռու «թէատրոնից»: Բայց Սորենացին բացում է առասպելի ամենախորհրդավոր և մարդկային նախապաշարմունքի տեսակետից ամենաողբերգական շերտը:

«Այլ ոմանք ասեն և ի ծնաննին դիպեալ պատահարաց իմն. զօր համարեցան կախարդել զսա կանանց զարմիցն Աժղահակայ. վասն որոյ զնոսա բազում չարչարեաց Արտաշես: Եւ զայս նոյն երգիչքն յառասպելին ասեն այսպէս. եթէ վիշապազունք գողացան զմանուկն Արտաւազդ, և դև փոխանակ եգին: Բայց ինձ արդարացեալ թուի լուրն այն, եթէ ի ծննդենէ և եթ մոլությամբ լեալ մինչ նովիմբ և վախճանեցաւ»³⁹:

Այսպիսով, «գործող անձի» դիմակը դիվական է դառնում, ուրվագծվում է բուն դրաման:

Ակնհայտ են Սորենացու տարբերակի ոճական հին կերտվածքն ու հղկվածությունը, նաև կերպարի խորհրդավորությունը: Հայամավուրքի տարբերակն, ինչպես նկատել ենք, այդպես է, արտաքուստ պարզունակ է, բայց Գրիգոր Սալաթյանցը սա համարում է ավելի հին և նկատի ունի «ժողովրդական հնավանդույթյան գծերն ու առասպելաբանական երանգը»: Ժողովրդական և հնավանդ, այո, բայց Սորենացու տարբերակում առասպելաբանական երանգն ավելի թանձր է: Սորենացու խնդիրն է

մեր խնդրից դուրս: Նա փնտրում է «գծարտություն իրացն այլաբանաբար», մենք՝ «առասպել դիմօք»: Առասպելն իհարկե պատմական հիշողություն է հայոց և մարաց ուղղմական արքունական հարաբերությունների մասին, արտաշեսյան վիպական ցիկլի ներքին ճյուղերից մեկը, որը, եթե կողմնորոշվենք մեզ Հայաստանի միջազգային թեմաներով (նախկին թափառող սյուժեները), պետք է անվանենք խենթ արքայազնի պատմություն, ավելի ճիշտ՝ խոռոչյալ հողու դիվացման պատմություն:

Փորձենք, ուրեմն, վերականգնել զրույցի Փաբուլան կամ պատճառահետևանքային ընթացքը, որը Սորենացու երկում խախտված է հասկանալի պատճառներով: Զրույցի Փաբուլան և պատմագրի հայացքը չէին կարող ներհամաձայն լինել. առասպելի պատմամային բեկորները ցրված են Սորենացու երկի առաջին մասի տարբեր գլուխներում:

<...> տենչայ Սաթենիկ տիկին տենչանս՝ զարտախուրտ խաւարտ և զտից խաւարծի ի բարձիցն Ագաւանայ (I, 1):

Սա (= Սաթենիկ) առաջին եղեալ ի կանանցն Արտաշխաի՝ ծնանի նմա զԱրտաւազդ <...> (I, 1.):

<...> վիշապազունք գողացան զմանուկն Արտաւազդ, և դև փոխանակ եգին (II, 4Ա):

<...> տրփանք Սաթինկան ընդ վիշապազունսն՝ առասպելաբար, այսինքն ընդ զարմս Աժղահակայ, որ ունին զամենայն զառստորտոփն Մասեայ (II, 10Թ):

Ի չափ հասեալ Արտաւազդայ որոյոյ Արտաշխաի, եղև այր քաջ, անձնահասճ և հպարտ <...> (II, ԾԱ):

<...> նախանձ բերելով ընդ ձերանուոյն Արգամայ [Արտաւազդ] հրապուրեաց զհայր իւր ցասնուլ Արգամայ, որպէս թէ թագաւորել ի վերայ ամենայնի խորհիցի (II, ԾԱ):

<...> ճաշ գործել Արգաւանայ ի պատիվ Արտաշխաի, և խարդաւանակ լեալ նմին ի տաճարին վիշապաց (I, 1):

<...> երթալով Արտաշխաի ի ճաշ Արգամայ, կասկած իմն անկեալ, իբր թէ դաւել զարքայն խորհեցան <...> և զապարանսն Արգամայ այրել <...> Իսկ Արտաւազդայ <...> ոչ կարացել համբերել որդւոյն Արգամայ, ընդդիմանայ նմա պատերազմաւ. բայց յաղթել

արքայորդուն՝ սատակէ զամենայն ծնունդս Արգամայ <...> (II, ԾԱ):

Այս Արգամ է որ յառասպելին Արգաւան անուանի, և այս պատճառ պատերազմին ընդ Արտաւազդայ (II, ԾԱ):

<...> Արտաւազդայ ոչ գտեալ <...> տեղի ապարանից՝ ի հիմնանարն Արտաշատու. նա անց, զնաց և շինեաց ի մեջ Մարաց գՄարակերտ (I, I):

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

Պատմենք «տեսանելին»:

Ծնվում է Արտաշեսի ու Սաթենիկի անդրանիկ որդին՝ գահաժառանգը, անուեն Արտավազդ: Արտավազդի մայրը տենչում էր գահերեց իշխան Արգամի սերը: Արքայազնը մեծանում է, դառնում հանդուգն ու հպարտ և լսում (մուծն է այս կետը), թե զգում, որ մայրը Արգամի տարփուհին է: Նա գրգռում է հորը՝ Արտաշեսին Արգամի դեմ, որպես թե վերջինս կամենում է տիրել գահին: Խնջույքի պահին, որը տեղի է ունենում Արգամի պալատում, կասկած է ընկնում Արտաշեսի որդիների սիրտը, Արտավազդն է կասկածը պցում, թե Արգամը դավադրություն է պատրաստել: Բարձրանում է աղմուկ ու իրարանցում: Արտավազդն իր եղբայրների հետ այրում է Արգամի պալատը, կռիվ հայտարարում և կոտորում նրա տոհմը: Շարունակությունը հայտնի է. Արտավազդը նախանձում է հոր փառքին և թաղման պահին թե գերեզմանի մոտ մոտ ըմբոստանում՝ «ես աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ»: Հայրն անիծում է որդուն, և որդին, երբ զնում է վայրի խոզեր որսալու, կամուրջն անցնելիս ցնորվում է ու ջրամույն լինում:

Պատմենք «անտեսանելին»:

Արքայազն Արտավազդին մանուկ հասակում գողանում են Մասյաց ստորոտներում ապրող վիշապագունների կանայք Աժ-դահակի զարմից, և տեղը դե զնում: Արտավազդի մայրը՝ Սաթենիկը համյում է վիշապ Արգամանին՝ նրա բարձից խավարտ ու խավարծի խոտեր թռցնելով: Սաթենիկը դառնում է վիշապի

տարփուհին, իսկ նրա ղիվացյալ որդին դավեր է նյութում, իրար դեմ հանում Արտաշեսին ու Արգամանին, սպանում վերջինիս, այրում նրա ապարանքը, ըմբոստանում Արտաշեսի դեմ, անիծվում նրանից, և քաջբերը, թե վիշապները (Աժդահակի զարմից), ինչպես ստեղծել էին այս ղիվական ուժը և դրել գողացված արքայազնի տեղում, այնպես էլ հետ են վերցնում, տանում «յագատն ի վեր ի Մասիս» ու շղթայում լեռան այրերից մեկում: Իրավիճակը էգոթերիկ իմաստ է թաքցնում, որ չգիտենք: Դիվական ուժը, որ գործում էր, վերադառնում է իր նախկին՝ պոտենցիալ գոյությանը, իրականությունից վերածվում է մի նոր հնարավորության, որպեսզի կրկնվի ցիկլը:

Առասպելի չպատմված շերտում հավանական սյուժետային մի գիծ է ենթադրում Գարեգին Սրվանձտյանցը. «Արտավազդն պտուղն Սաթենիկան տարփանաց բարձիցն Արգամանա...»⁴⁰: Արտավազդն, ուրեմն Սաթենիկի դավաճանության արդյունքն է՝ Արգաման վիշապի որդին (Աժդահակի զարմը) և ըմբոստանում է իրեն ծնունդ տվող ղիվական ուժի դեմ: Սրվանձտյանցը ելնում է, «դե փոխանակ եղին» խոսքից: Իսկապե՞ս նման գաղտնիք կա այստեղ, թե՞ բանագետի այրական երևակայությունն է խոստում: Հետազոտողի «խարդավանքը» մեզ էլ հրապուրիչ է երևում: Բայց Սրվանձտյանցը թերևս հիմքեր ունեւր բան տեսնելու առասպելի ամենամութ անկյունում: Բանահյուսական նյութի իմացությունը, ազգագրական տեղեկությունների հարստությունը կարող էին նկատել տալ այս գիծը առասպելի էգոթերիկ շերտում: Ոչ պակաս հետաքրքիր է Սրվանձտյանցի գրառած ժողովրդական մի հեքիաթը արքայազնի, նրա մոր ու վիշապի մասին: Գործում է նույն ակտանտը նույն միթոլոգիական պայմանաձևում: Բախումը արքայազնի և իր մոր տարփածուի միջև է, հայրական պատվի պաշտպանությունը, մոր ու վիշապի դավադրությունն արքայազնի դեմ, վերջինիս կորուստը, հայտնությունը, վրիժառությունը⁴¹: Միջազգային հեքիաթ է, հայտնի են այլևայլ տարբերակներ:

Հասնում ենք, այսպիսով, Սաքսոն Քերականի (XIII դ.) «Գանիացվոց վարքի» (Gesta Danorum) հայտնի գրույցին՝ «Սագա

Ամբեղուսի մասին»։ Ամբեղուս—Գերուտա—Ֆենգոն փոխհարաբերությունը պարզ տրիպարանությունը նման է Արտավազդ-Սաթենիկ-Արգավան փոխհարաբերությանը։ Ամբեղուսը խենթ արքայազնի դանիական տարրերակն է, հավանաբար իսլանդական ծագումով. անունն ստեղծված է իսլանդերեն *amlodi* (խելապակաս, խենթ) բառից⁴²։ Դիվացման կամ դեերից պատուհասվելու թերևս ուղղակի հիշողությունն է սա՝ արտահայտված որպես ձևացյալ խենթություն։ Ուրվականի հետ խոսելու և հետո խենթ ձևանալու (կամ այդպես համարվելու) երևույթը թեմայի շեքսպիրյան մշակման մեջ է («Համլետ»), և ենթադրվում է տրիպարանական աղերս կամ Սաքսոն Քերականից տարբեր մի աղբյուր։ Խենթության գաղափարը, այնաշխարհային ոգուց զարկված, ձևացյալ, թե միջավայրից վերազրված, բոլոր դեպքերում հին մոտիվ է։ Ամբեղուսը խենթ է ձևանում թաքցնելու համար իր դավադրությունը և... խաղում է կրակի ու մոխրի հետ⁴³։ Դժվար է նկատել կրակապաշտության կամ խենթի՝ կրակի ոգի լինելու գաղափարը⁴⁴։ Ամբեղուսը Ֆենգոնի հետ վարվում է նույն կերպ, ինչ Արտավազդը Արգավանի. խնջույքն ու գինարբուքը վերածնում է հրդեհի, կրակի է մատնում սրահը, պալատը, բոլորին։

Չափազանց ուշագրավ է խենթ արքայազնի եվրոպական գրույցի թեմատիկ-տրիպարանական կապը հայ հնագույն դրամատիկական սյուժեի հետ։ Կարծես թե շոշափում ենք մի շատ հին ու խոր թաղված արմատ, դրամայի ամենահին և ունիվերսալ գիծը՝ հին միստերիաների բովանդակային հիմքը։

Մարդու և աշխարհի փոխհարաբերությունը միայն խորհրդապաշտական շղարշ կարող էր ունենալ հին դրամայում, որ նշանակում է, թե հին դրաման միայն ու միայն միստերիա պետք է լիներ, ժողովրդական կամ պաշտոնական։ Մեզ հայտնի նյութը հնարավորություն չի տալիս որոշելու այս երկուսի սահմանը, այն էլ հնագաբույժ։ Բայց խորհրդանիշերը, որոնց էական նշանակություն ենք տալիս, ճիշտ ենք բացատրում, թե մոտավոր (գուցե և սխալ), երկրորդական չեն։ Առասպելում գործող յուրաքանչյուր առարկա՝ կենդանի, բույս, իր, նյութ, ամեն մի ենթադրվող առարկայական վիճակ կամ առարկայորեն ներգոր-

ծող մակդիր, պատկերավորությունն ու ռեալիզմի ամեն մի հետք կյանքի զգացողության ամեն մի նշան իր ակնհայտ, զգայական իմաստից բացի ունի ավելի էական, խորհրդանշային իմաստ, որը թերևս գիտակցված չէ մեզ հայտնի գրական աղբյուրներում։ Հնադարյան մարդու միտքը թերևս եղել է պարզունակ (կամ նրա հարացույցներն են տարբեր ու մեզ համար անհասկանալի), բայց նրա զգայական հայեցումների աշխարհը երբեք պարզունակ չի եղել։ Իսկ մտքի շփոթմունքներն անհատին դարձրել են ապստամբ կամ խենթ, մոլորված, հասարակությունն ու միջավայրին օտար։ Եթե արգիականորեն արտահայտվենք, սա մարդու կյանքի դրաման է, որը պետք է լուծվի ինչ-որ կերպ։ Եվ հնագույն դրամայում դա լուծվում է գերբնական ուժերի հրաշալի միջամտությամբ՝ կախարդանքով, աղոթքով, «թուղթ ու գրով», հմայական խոսքով, երգով, ծեսով։ Միստերիա բառի հին հայերեն համարժեքը բավական իմաստալից է՝ Խորհուրդ⁴⁵։

Համեմատելով Շիրարի գրույցը, Արտավազդի առասպելն ու Սաքսոն Քերականի գրառած Ամբեղուսի սագան ըստ տրիպարանության, նկատում ենք, որ հայ բանավոր ավանդության մեջ միավորվել են երկու միթոլոգիական պայմանաձևեր՝ շղթայվածի առասպելը և խենթ արքայազնի առասպելը, և ստեղծվել է մեկ Ֆարուլա, պատճառահետևանքային «չպատճառաբանված» ընթացք։ Ո՞րն է այս գրույցի երկու մասերից բուն դրաման։ Թվում է՝ այն, որն ավելի խորհրդապաշտական է։

Արդ, եղել է մի առասպել բարձունքում շղթայված ուժի մասին, և մի առասպել խենթ արքայազնի մասին՝ «ի ծնանենն դիպեալ պատահարանաց իմն»⁴⁶։ «Որդի մի էր նորա Արտաւազդ անուն, — կարդում ենք Վանական վարդապետի «Յաղագս տաբամտին» խոսքում, — զոր Շիրարն կոչեն»⁴⁷։ Վանականի գրառումն ավելի հին է, քան Հայաստանում տարբերակը, և այստեղ առաջին անգամ Արտավազդ և Շիրար անունները հանդիպում են իրար որպես մեկ անձի անուն։

Այսպես, «հեծեալ Շիրարն ի ձի» քում է «յազատն ի վեր ի Մասիս» և ահաբեկվում, այսահար լինում գուցե լեռան բարձունքներում խորտակվող սառույցների դղրդուկից, որի արձա-

գանքը մեծանում է գազաթից մինչև ստորոտ իջնող հսկայական խոռոչում, հասնում ձորի ծայրը, որտեղ հետագայում՝ շատ ուշ կառուցվել են սուրբ Հակոբի աղբյուրն ու մենաստանը: Ամենայն հավանականությամբ ջրի պաշտամունքի հետ կապված հնագույն մի սրբավայր է եղել այստեղ, և այդ վայրերի միակ աղբյուրը, թվում է, նույն խորհուրդը պետք է ունենա, ինչ Ագոստինոս քարի ջուրը, որի ժողովրդական բացատրություններից մեկը կապվում է տառապող աստծո գաղափարի հետ: Լեռան ստորոտում հոսող աղբյուրն իմաստավորվում է որպես տառապող աստծո կամ սրբի արտասուք⁴⁸: Խորենացու ասած «վիշապաց տաճարը» գուցե իր խորքում այլ իմաստ էլ ունի՝ չի նշանակում անպայման վիշապների ապարանք (թեպետ այդ իմաստը հորովվել է միջնադարում), և վիշապ բառը (հիշենք վիշապաքարերը)⁴⁹ գուցե այստեղ ջրի պաշտամունքի իմաստազրկված մի արձագանք է: Ջրի ու կրակի պաշտամունքները, ըստ հայ ժողովրդական հերոսավեպի՝ «Սասնա ծռերի» և բանահյուսական այլ տվյալների, հակառակ չեն իրար. կրակն ու ջուրը քույր ու եղբայր են⁵⁰: Ինչպես նկատել է Գրիգոր Ղափանցյանը, վիշապաքարերը կապ ունեն Արտավազդի առասպելի հետ: Գտնվել է մի վիշապաքար (թեպետ Հայաստանի սահմաններից հեռու), որի վրա պատկերված են շղթա և երկու շուն՝ ներփակ շրջանում: Ըստ Ղափանցյանի միանգամայն հիմնավոր ենթադրություն, սա շղթայվածի առասպելի կովկասյան հղովումներից մեկի ելուստն է⁵¹:

Շարունակենք հետևել Մասյաց ստորոտում ու Երասխի ափերին թափառող խենթ արքայազնին: «Աղմկեալ իմն ի ցնորից խելագարանաց, ընդ վայր յածելով երկվարան», ղիվահալած Շիրարը քշել է ղեպի Երասխի ճահճուտները, ուր վխտում են վայրի խոզերը, և անհետացել: Ճահճում է խեղդվել, թե կինճերի կերակուր դարձել (իրական դեպքերի հիշողություն) կամ, Արտաշատի կամրջով անցնելիս, ջրում տեսել է իր ցուլացումը, սարսուել, գլորվել ձիուց և անհետացել գետի ալիքներում: Այժմ այդտեղ ոչ գետ կա, ոչ կամրջ: Երասխը փոխել է իր հունը, հեռացել Արտաշատի բլուրներից, և խոտ ու մացառ է աճում Երասխի հատակին:

Այս պատմության մեջ, ուր ջանում ենք չհեռանալ միջավայրից կամ խորհրդանիշերի իրական աղբյուրից, նշմարվում են հեթանոս պաշտամունքի պատկերները՝ ջրամույն հեծյալը՝ թերևս Հելիոսի ստվերը, որպես մայրամուտի խորհրդանիշ⁵², եղեգները («երկն ի ծովուն ունէր և զկարմրիկն եղեգնիկ»), որպես կայծակի ու արևի աստծո՝ Վահագնի առասպելի հիշեցում, և կինճը՝ փյունիկյան մեռնող ու հառնող աստվածության՝ Ադոնիսի առասպելանշանը: Ըստ Ղափանցյանի, Արտավազդը կամ Շիրարը «մեռնող և հարություն առնող աստվածության հետ որոշ չափով առնչակից է դառնում»⁵³: Ըստ մի ավանդություն, Ադոնիսը զոհ է գնացել կինճին, որսի ժամանակ: Մյուս ավանդությունն ասում է (սա կարծես առաջինի լրացումը լինի), որ կինճ որսալու պահին Ադոնիսին սպանել է դարբինների աստված Հեփեստոսը⁵⁴: Երևակայական համարենք զուգահեռները, գաղտնատեսության փորձ կամ երկրորդ մի խորհրդապաշտություն, միևնույնն է. եթե խորհրդանիշերի այս թվացյալ կապն էլ չլինի, ակնհայտ է երկու առասպելների թեմատիկ-գեղարվեստական կապը, որ պարզ տեսանելի է Խորենացու երկում:

Խորենացուն հայտնի է երկու միթոլոգեմ մեկ առասպելում կամ երկու զրույց՝ մեկն իրապատում, մյուսն այլաբանական: Դրանք միախառնվել են ու տրոհվել ըստ հեղինակի պատմագիտական մտահղացման և տեղ գտել «Պատմության» տարբեր հատվածներում ու գլուխներում: Առասպելի ազդեցությունն այնքան մեծ է մեր պատմագրի վրա, որ նա Արտավազդ անվանը հանդիպելիս ակամա մտնում է առասպելի շավիղները, և այլաբանություններն ու խորհրդանիշերն ստանում են ռեալ իրավիճակների ու առարկաների արժեք, երբեմն խառնվում են պատմական ու առասպելական դեմքերը: Տեսանք, թե ինչպես են միահյուսվել Արգավանի ու Արգամի դիմագծերը: Այսպես էլ երկու Արտավազդները, որոնք Խորենացու համար տարբեր դեմքեր են, տարբեր ժամանակներում ապրած, բնութագրվում են համանման արարքներով, և դա անկասկած գալիս է միթոլոգիական պայմանաձևից: Առասպելի հերոսը, ըստ Խորենացու, Արտաշես առաջինի (189–160 թ., մ. թ. ա.) որդին է, մյուս Արտավազդը Տիգրան

Առաջինի (= Երկրորդի) որդին՝ պատմականորեն վկայված Արտավազդ երկրորդը (55–34 մ. թ. ա.), որը ոչ մի կապ չունի առասպելի հետ: Դժվար է ասել, թե Արտաշեսի որդին ինչ կապ ունի առասպելի հետ, բայց նա մեզ հայտնի է միայն առասպելով: Որ խորենացին Տիգրան երկրորդի գործերը վերագրում է Տիգրան Առաջինին և ըստ այդմ էլ նրա Արտավազդ որդուն տանում է հետ՝ Արտաշեսի որդուց առաջ, հայտնի է պատմաբաններին, բայց նա երկուսին էլ ներկայացնում է բացասական գույներով, մեկին զվարճասեր ու որկրամոլ, մյուսին դիվահար, քմահաճ ու ամբարտավան: Պատմական փաստերի կամ վկայությունների փոխատեղումն այստեղ սովորական չփոթմունք է: Դա գալիս է բանավոր աղբյուրների բնույթից, վիպասանական պատմություններից: Ինչ տրամաբանություն է այդ, եթե ոչ առասպելաբանական պայմանաձևի շարժում անունների ու սիմվոլների ճնշմամբ: Եթե երկու դեմքեր, մեկը պատմական, մյուսն առասպելական, ներկայանում են գրեթե նույն բնավորություններով ու համանման ճակատագրերով, մնում է (մեր խնդրի տեսակետից) ճշմարիտ համարել նախ առասպելաբանական պայմանաձևի գոյությունը, որի խորհրդանիշերին բախվելու ենք այլ տեղերում ևս:

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

ԻԲ

Հայոց թագաւորէ Արտաւազդ որդի Տիգրանայ: Սա ժառանգեցուցանէ զեղբարս և գորոս ի գաւառս Աղիոյտի և Առբերանոյ, թողոյ ի նոսա զմասն արքունի <...> միայն օրինադրէ ոչ կեալ յԱյրարատ ի բնակութիւն արքայի:

Բայց ոչ ինչ գործ արութեան և քաջութեան եցոյց. այլ ուտելեաց և ըմպելեաց պարպակալ, մօրից և եղեգնապուրակաց թափառեալ շրջէր առասպարաց, գիշավայրիս և խոզս արածելով <...>⁵⁵

ԿԱ

Յետ Արտաշիսի թագաւորէ Արտաւազդ որդի նորա և հարածէ յԱյրարատայ զամենայն եղբարս իւր ի գաւառս Աղիոյտայ և Առբերանոյ, զի մի բնակեացեն յԱյրարատ ի կայրեածս արքայի <...> Որ յետ սակաւ ինչ աւուրց թագաւորելոյն իւրոյ, անցեալ զկամրջաւն Արտաշատ քաղաքի՝ որսալ կինճս և իշավայրիս զակամրք Գինայ, աղմկեալ իմն ի ցնորից խելագարանաց, բնդ վայր յածելով երիվարան <...>⁵⁶

Տիգրանի որդին գերեզմարվում է Անտոնիոսից, շղթայվում, չորս տարի անցկացնում հռոմեական բանտում ու գլխատվում (34 թ.), Արտաշեսի որդին (եթե պատմական անձ է, ապրել է Տիգրանի որդուց մոտ հարյուր քսան տարի առաջ) պատուհասվում է քաջքերից ու մնում հավերժորեն շղթայված: Առաջին փաստի պատմականությունն ստուգված է, երկրորդը նրա հետադարձ անդրադարձումն է առասպելավիպական հոլովումով: Այդ հոլովումը համերաշխ է միթոլոգիական պայմանաձևին, որը, ինչպես նկատել ենք, հին է և մեր պատմական փաստից, և առասպելից: Բայց մենք երկու թեմա ունենք, և այդ երկուսից նախնականը (եթե Պրոմեթևսի առասպելով կողմնորոշվենք) պայմանականորեն համարելու ենք ըմբոստի ու շղթայվածի կամ հավերժական կայանավորի թեման: Առանձնանում և ինքնատիպ է երևում խենթ արքայազնի առասպելը, որը XIII–XIV դարեր է հասել որպես Շիդարի զրույց: Վանական վարդապետի հաղորդած տարբերակի համաձայն, Արտավազդը Շիդար է՝ «բախած ի մանկութենէ, զոր Շիդարն կոչեն»: Շիդարն այստեղ մականուն է երևում, իսկ եթե անուն է, դարձյալ նշանակում է խենթ: Այս թեման խոր արմատներ պետք է ունենար հայ վիպական բանահյուսություն մեջ, որ անցներ «Սասնա ծռերին»: Եվ անցել է շղթայվածության գաղափարի ու հրապաշտություն խորհրդանիշերի հետ: Վեպն սկսվում է ծովային ծնունդով, ամպրոպային հերոսով (Սասնասար), վիշապամարտություն, կայծակի թրով, ինչպես Վահգնի առասպելը, և ավարտվում հույսի կրակը ժայռում անթեղելով, որպեսզի կրկնվի մի օր Միհրի ծնունդը քարից՝ կրկնվի ցրկը: Շղթայվածի ու խենթի առասպելների բոլոր խորհրդանիշերը կրկնվում են վեպում: Որոշ տարբերակներում կրկնվում է ճակատագրի անեծքը՝ հայրական նզովքի կամ գերագույն իշխանություն բանադրանքի ձևով (հմտ. Զևս և Պրոմեթևս, Աստված և Ամիրանի): Այստեղ, ինչպես և առասպելում, նզովքի շուրջ լսվում է անդրաշխարհից:

Արտավազդ և Մհեր անունները, որպես հրապաշտության խորհրդանիշեր, պարզված ու բացատրված են մեր առասպելագիտական գրականության մեջ: Մ. Աբեղյանի, Թ. Ավդալբեգյանի

և Գ. Ղափանցյանի ուսումնասիրությունները, ինչպես նաև Հ.Աճառյանի լեզվական ստուգաբանությունները շատ առումներով սպառիչ են: Մեր խնդիրը սակայն թելադրում է վերարժարժել Արտավազգ անվան ստուգաբանությունը:

«Արտավազգ անունը բնիկ հայկական անունն է, – գրում է Ավդալբեգյանը, – Միհր անվան նման Արտավազգ անունն էլ միջազգային անուն է եղել Առաջավոր Ասիայում, մի անուն, որի սկիզբը թաղված է հազարամյակների ծալքերում»: Հնագույն համարվում է Ավեստայում Ašawazdanh պահված ձևը, որից ծագում են Atrawazd, Artawazd և նման ձևերը⁵⁹: Խալաթյանցի կարծիքով, մեր առասպելը մի արձագանքն է իրանական հին գրույցների, որոնք ստեղծվել են Հայաստանի Նպատ լեռան մոտ գտնվող Անահիտի տաճարում սպասավորող Ասավազդո-Արտավազգ քրմի անվան շուրջ⁶⁰: Խալաթյանցի աղբյուրը մեզ հայտնի է, և իրավիճակը պարզ չենք պատկերացնում: Ավդալբեգյանը, սակայն, հավանական է համարում այս ենթադրությունը: Նա միաժամանակ նմանություն է տեսնում Արտավազգ անվան և աստուած բառի գավառական փոփոխակների (ասված, ասված, ասբաձ և այլն) միջև⁶¹: Ավդալբեգյանը նաև հավանական է համարում art արմատը, որ նշանակում է մաքուր, և Արտավազգ անունը թարգմանում է մաքրամեծար: Նա ուշադրություն է հրավիրում Ֆերդինանդ Յուստիի ստուգաբանության վրա, ըստ որի art-ը հնչյունների ետևառաջությունը կապվում է atur-կրակ բառի հետ⁶²: Մեր գնումների կոնտեքստում սա հետաքրքիր է: Մտտնում ենք պարսից ատրուշանին: Եթե բառը համեմատենք զենդերեն միհրբարզան-ի հետ, որ նշանակում է ըստ Միհրի գործող, Արտավազգ կնշանակի ըստ կրակի գործող: Այս իմաստին համերաչխ է հնչում Աճառյանի ստուգաբանությունը. պահլավերեն՝ հաստատուն արդարություն ունեցող⁶³, արդարակյաց:

Այս բոլոր տվյալներով Արտավազգը քրմական անուն է թվում: Հիմքեր ունենք այդ քրմական անվան հետ կապելու Արտավազ տեղանունը: Նրա տեղում «ամայի վանք կամ անապատ մը եղած կա. Այրարատա Նիգ գավառի Բջնո վիճակի մեջ, Աբասաձորի մոտ»⁶⁴: Դա այժմյան Արզական գյուղի մոտ է⁶⁵: Հնա-

րավոր է, որ Արզականը լինի Արտավազգականի սղված ձևը: Վերջապես, դարձյալ Այրարատում, Արագածոտն գավառի մեջ, Բյուրական գյուղի արևելյան կողմում կա մի ավերված եկեղեցու՝ մատուռի վերածված մի հատված, իր անհամերաչխ, երկարավուն, լուռ զանգակատնով և կոչվում է Արտավազիկ: Վստահորեն ընթերցում ենք Արտավազ՝ ժողովրդական գրույցով ավանդված անունը: Բայց տարակուսանքի մեջ է գցում արտավազիկ հասարակ անվան միակ վկայությունը Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերում». «...արտավազիկ արշալանօք ընդ, փախիցեն», «ի բաց արտավազեի»⁶⁶: Ըստ այսմ, արտավազիկ, ոչ թե արտազգիկ, նշանակում է փախստական: Ինչո՞ւ պետք է եկեղեցին այդպես կոչվեր, անհասկանալի է առայժմ: Վ և ւ տառերի տարբերությունը ոչինչ չի նշանակում ժողովրդական-քանավոր խոսքում: Իսկ եթե Արտավազ անունն էլ, ինչպես տրված է Շիրարի գրույցում (որպես հոր, ոչ թե որդու անուն), նշանակում է փախստական, փրվո՞ւմ է հրապաշտություն մեր երևակայած տաճարը: Կամ գուցե Գրիգոր Մագիստրոսը մի բառ է հորինել, և մենք շփոթվում ենք:

Ինչևէ. կանգ առնենք «Արտավազգա ապարանքի» մոտ: Գիտենք, որ վաղ միջնադարյան (կամ վաղ համարվող) կամ հետագայում շենացված եկեղեցիների տեղերում եղել են հեթանոսական սրբավայրեր: Նրանց հիմքերում պետք է փնտրենք հրապաշտության մեհյաններ և հնագույն միստերիաների օջախները: Պատահական չէ, որ հիշյալ սրբավայրերը Այրարատյան գավառում են՝ թագավորական ոստանից ոչ շատ հեռու և հայտնի չեն որպես բնակավայրեր կամ ամրոցներ: Հայտնի է, որ Արտաշեսյան հարևանության թագավորները եղել են գերագույն քրմեր: Արտավազգ անունը պատահականորեն չի դարձել թագավորական: Անվան տարածված լինելը պարթևական ու մարական աշխարհում հատկանշում է պաշտամունքային ընդհանրությունը աքեմենյան ու պարթևական ժամանակներում⁶⁷:

Միջնադարյան հեղինակները կարող էին չիմանալ առասպելի հնություն աստիճանը կամ Արտավազգ անվան կրոնական ծագումը, և առասպելով ավանդված մի անուն վերագրել հայտնի

պատմական անձանց ու պատմել նրանց վարքը խենթ արքայազների միթոլոգեմի համաձայն: Անուններին առարկայական գոյություն վերագրող, անունը և իրը ոգեխոսական կապի մեջ տեսնող միջնադարյան իդեալիզմն է սա (որ կոչվում է ռեալիզմ) և մեզ չպետք է շփոթեցնի:

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

Շիրար բառը Նոր հայկազյան բառարանում չկա և չունի հին վկայություն: Ամենահինը XI դարից է՝ դարձյալ Մագիստրոսի «Թղթերում»: Հավանաբար դա դիտվել է որպես ինչ-որ աղավաղում կամ քմահաճ, ձև, որ հատուկ է Պահլավունի իշխանի ոճին: Աճառյանի ստուգաբանությունը և Ստ. Մալխասյանցի բացատրությունը ելնում են Մագիստրոսից. «խենթ, խելագար, զիվահար, դե, չար ոգի»⁶⁸: Բայց կարգանք Մագիստրոսի թուղթը Սևանա ուխտի առաջնորդ Սարգիս վարդապետին: Մագիստրոսն անուղղակի ակնարկով վկայաբերում է սանդարամետում կաշկանդված ինչ-որ ոգիների, մարդկանց խուճապի ու խելացնորություն մատնող դեերի, որոնց անվանում է շիրարք: «Եւ ահա կարծիս կասկածանաց մեզ եղեալ յԱշտիշատայ դից դիւցազնական դիւական հարձակման, գուցե սանդարամետականին խղեալ կապանաց <...> կամ շուայտական շիրարանցն շարս շամանդաղեալ շոհանան ի վերայ մեր»⁶⁹: Թարգմանենք. «գուցե սանդարամետի կապանքներն են խորտակվել, կամ խելացնոր շիրարների մշուշոտ խմբերը հարձակվում են մեզ վրա»: Նման մի վկայություն կա Երուսաղեմի «Ս. Հակոբեանց» մատենադարանի 1353 ձեռագրում: «Զինչ են համբարուկք, եւ յուշկապարիկք, եւ ծովացուլք, եւ յարալեզք, եւ պայք, եւ քաջք, եւ խիպիլիկք, եւ պարիկք, եւ հագիռն, եւ շիրարք, եւ այլ ինչ ինչ սոսկ աւնուանք»: Պատասխանը. «դեւք ապստամբեալք միշտ չարք են առ ի մոլորեցուցանել զմարդիկ. եւ անուամբ կերպս ի կերպս լինելով, զի որսասցեն զմեզ ի կորուստ»⁷⁰:

Ե՛վ Մագիստրոսի անուղղակի համեմատությունը, և այս բացատրությունը վկայում են, որ միջնադարում պահպանված է

եղել շիրարներ կոչվող մոլորեցնող ոգիների հավատալիքը: Շիրար է կոչվել և՛ մոլորեցնող կամ սարսափեցնող դեւը, և՛ դեւից զարկվածը: Ալիշանի բացատրությունն էլ այս է ասում. «այսոնք (շիրարք) ոչ աչաց, այլ մտաց կուրացուցիչք դեւք էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչպես հիշեցինք Արտավազդա համար»⁷¹: Ալիշանի մեկնաբանությունն այնու տարբերակում, որ վկայակոչում է Ներսես Անդրեկյանը, մի երանգ կա. ենթադրվում է, որ բառը ժողովրդական հոլովմամբ է կապվել Արտավազդի հետ՝ «նամիկք իբրև զատ անձ մի Արտավազդա որդեգրեր են»⁷²:

Բառի և մտածվող երևույթի միջնադարյան իմաստը երկու փոխառնչված շերտեր ունի՝ դե և դիվահար: Թվում է, սրանք պատմական շերտեր են կամ մտածվող երևույթի երկու կողմերը, որոնցից առաջինը նայում է դեպի խորք՝ հնագար, երկրորդը՝ միջնադար: Բառի մինչ այժմ հայտնի ստուգաբանությունները թեքված են միջնադարի կողմը: Խենթի, մոլեգնածի, վայրենամիտ ցնորվածի, կրոնական խեղություն ու մարգարեություն զաղափարները միջնադարյան են, կապվում են ընկնափորություն, ցնորքի, գուշակություն հետ: Միջնադարին հատուկ է խենթակերպություն դիմակը, մրջավայրից անկախ գործելու, մեկուսացյալ աղատություն վայելելու եղանակը: Նման դիմակով է գործում Սաքսոն Բերականի ներկայացրած Ամլեդուսը, որ ցեխոտում է դեմքը, որպես խենթության նշան:

Շիրար բառի ստուգաբանությունները ելնում են ենթադրվող հասկացություն միջնադարյան շերտից: Անդրեկյանը նկատում է, որ «հայերենի մեջ այս բառն անձանոթ է. մեր լեզվով անկարելի է ստուգաբանել», և գտնում է արաբերեն շաթր բառը, որ նշանակում է անառակ, մոլեգին. «Արտավազդ մոլեգին, ինչպես իտալացիք կսեն Ռոլանտ մոլեգին»⁷³: Այս համեմատությունն ավելի հետաքրքիր ու դիպուկ է, քան բառի արմատը արաբերենում փնտրելը:

Հ. Աճառյանը բերում է բոլոր վկայված ձևերը՝ շիրար, շիթար, շիթառ, շիդար, շիառ, համեմատում ասորերեն šotar (խենթ, ապուշ), արաբերեն šātīr (հանդուզն, խաբեբա), պարսկերեն šaydā (խենթ) բառերի հետ: Աճառյանն այս բառը համարում է սեմա-

կան փոխառություն⁷⁴: Այնքան էլ հավանական չի թվում Ն. Անդրիկյանի բացատրությունը, ըստ որի, դա Աշխադար թագավորի անվան աղավաղումն է⁷⁵: Քիչ է համոզում շիղարը շիթապ (շտապ) և շիթափքյար (շտապող) պարսկերեն բառերի հետ կապելը, որքան էլ դա ձեռնտու է մեր հարցադրմանը: Մտածել է տալիս Ավդալբեգյանի բացատրությունը՝ Աժղահակ-Աժղահար-աՇիղահար-Շիղար⁷⁶: Այս բացատրությունները կարծես մոտենում են Խորենացու ականարկին՝ Արտավազդին որպես դև, Աժղահակի զարմից բերելը, և՛ Սրվանձտյանի բանագիտական «դավադրությունը» («...պտուղն Սաթինկան ի բարձիցն Արգաւանայ»)՝⁷⁷: Անունը և՛ հեռանում է, և՛ մոտենում կրակապաշտություն գաղափարին:

Մի ճանապարհ էլ ունենք: Դա Ղափանցյանի ստուգաբանությունն է. չէթ (խենթ)-առ մասնիկով⁷⁸: Ղափանցյանը բառը համարում է բնիկ հայերեն: Բայց այստեղ էլ իմաստը վրացերենի կողմն է թեքվում. չեթի-խենթություն, չեթիանի-խենթ⁷⁹: Եթե առ ընթացումով մոտենում ենք չիթ (կրակի բոց) արմատին⁸⁰: Կարող ենք, ուրեմն, չիթառը թարգմանել հրից զարկված, հրազարկ, հրացայտ, կրակատար, պրամատուս (Պրոմեթևս): Հիշենք Բյուրասպի Աժղահակին Սագիստրոսի տված անունը Կենտոոս Պյուռիդա, որ հունարեն է և նշանակում է հուր ծակող, հրասանձ: Եթե այս իմաստը համադրենք բիւրասպի (բյուրանժույգ) բառի հետ, կմոտենանք կրակի և ձիու համասիմվոլացմանը կամ հրեղեն նժույգի պատկերին: Հրեղեն հեծյալը Հելիոսի առասպելանշանն է, նրա ջրամույն լինելը՝ մայրամուտի խորհրդանիշը: Ժողովրդական լեզվում (Լուովա բարբառ) կա մի խոսք՝ «ձին չիդարել», այն է՝ առաջին երկու ոտքերը կապել միմյանց, կենդանուն զրկել վագրի հնարավորությունից: Չիղար նշանակում է կապ, կալանդ (кандал), նույնն է կաղանդ՝ տարեկապի տոն⁸¹: Բառն արտաքին նմանություն ունի Ջիղար ձևի հետ, որը, որպես շիղար-ի հնչողական մի տարբերակ, վկայաբերում է Աճառյանը «Տաշյան ցուցակից»: Եթե Արտաւազ-ը՝ զրույցի խաթեցու տարբերակում վկայված անունը կապ ունի արտավազել (ապստամբել, դուրս փախչել, выбежать) և արտավազիկ (փախստական, դա-

սալիք) ձևերի հետ, և բառը պետք է ստուգաբանենք հայերենի հիմքի վրա, մոտենում ենք շղթայված ապստամբի գաղափարին, որ մեր առասպելի բուն էությունն է: Հին հունարենում կաշկանդման իմաստը տրված է երկու ձևով՝ δεσμώτης (դեսմոտես) և σιδηρώ (սիդերո) կամ սիդարո (դորիական բարբառ): Ըստ մինչ այժմ հայտնի տվյալների, Արտավազդին Շիղար է անվանում Վանական վարդապետը (XIII դ.): Դա արդյո՞ք Արտավազդ Բ-ի շղթայվելու անուղղակի հիշողությունը չէ, որ միջնադար է հասել հունական աղբյուրներից: Երկաթ բառը հին հունարենում հնչում է երկու ձևով՝ σιδηρος (սիդերոս) հոնիական և σίδαρος (սիդարոս) դորիական բարբառում⁸²: Այս էլ չի հակասում շղթայվածի առասպելի գոյաբանական հիմքերին, պայմանաձևին ու անուններին՝ բնաշխարհիկ, թե տարաշխարհիկ. Պրոմեթևս, Պյուրիդա (հրասանձ), պրամատուս (հրաստեղծ), Արտավազդ (հրապաշտոն), Արտավազդիկ (փախստական, ապստամբ), Միհր (արև): «Ինչպես հին է Արտավազդի առասպելը, — գրում է Անդրիկյանը, — նույնպես հին համարենք և Շիղար հորջորջումը, տարբեր մեկնություն մը կհանգեմք»⁸³: Իսկապես տարբեր, բայց ինչպես էլ դառնանք, ուր էլ նայենք, հանգում ենք նույն կետին:

Հին Հայաստանում եղել է երկաթի պաշտամունք⁸⁴, և երկաթը շիղար կոչելով, անկախ նրանից բառը սեմական փոխառություն է, թե հունական, հնադարին ենք մոտենում: Իսկ խենթն ո՞ւր մնաց: Հիշենք «Սասնա ծռերը» ու տեսնենք, թե Ջոջանց տան «ծուռ» հերոսներն ինչքան անբաժան են երկաթից ու հրեղեն նժույգից, ինչպե՞ս է գործում երկաթի խորհրդանիշը հայ հերոսավեպում, ինչպե՞ս է շեշտվում նրա գոյությունը: Երկաթն անբաժան է առասպելի հին ու նոր փոխակերպումներից, հրով կռած և հուր ծնող երկաթը, մի դեպքում շղթայի, մյուս դեպքում մուրճի, այլ դեպքում սրի տեսքով: Իսկ դարբնի ուրվականը, որին պայմանաբար Հեփեստոսի քուրմ ենք անվանում, անբաժան է շղթայվածից:

Ոչինչ պատահական չէ, ոչինչ անխորհուրդ չէ այս առասպելում: Ամենից ավելի ականհայտ է կայծքարի ու հրահանի գաղափարը: Եղել է մի շատ հին հավատալիք, թե ամպրոպի հուրն

անթեղվել է քարում (տեսանք, թե ով է անթեղվել) և երկաթով կարելի է դուրս քաշել նրան կամ պահել կաշկանդված: Հայտնի է նաև ժողովրդական մի նախապաշարմունք. սատանային հալածում են երկաթը կայծքարին խփելով: Ժողովրդական մի խոսք կա՝ «չախմախին տալ», որ նշանակում է ըմբոստանալ: Որդին իրավունք չունի, ինչպես լոռեցիներն են ասում, «Հոր ըղաքին չխմախին տալ», այն է՝ հակադրվել հորը: Այդ իմաստն է ունեցել հոր ներկայությունը ծխելը, որ մինչ օրս էլ մոռացված չէ, բայց մոռացված է հին խորհուրդը՝ ըմբոստացման գաղափարը: Արտավազըն ըմբոստացող ուժն է՝ «չախմախին տվողը» հոր ուրվականի, նույնն է, թե աստվածության առջև, և դրանով էլ նա Շիդար է, երկաթ հասկանանք, թե խենթ: Այդպես էլ Սասնա Դավթի եղունգը երկաթ է, որ քարին առնելով կրակ է արձակում իշխող ուժի դիմաց: Ջոջանց տան «ծռերը» չախմախին են տալիս այնքան, մինչև վերջին կայծը՝ Փոքր Մհերն անթեղվի քարում ու սպասի օրվան: Սա բացարձակ միհրականություն է⁸⁵:

Շիդարի առասպելը մարդկություն հնագույն միստերիան է, քանզի նրա հիմքում մարդկություն հնագույն պաշտամունքն է՝ կրակը: Այդ պաշտամունքն իր հակասականությամբ (հույս և երկյուղ) ծագելու էր հրաբուխների երկրում, որպես հիշողություն մի մեծ ժայթքման: Արարատը հանգած կամ փակված հրաբուխ է, հրաբաժակ լեռ, որի ապառաժներին ամպրոպներ են ճայթում, հրեղեն մուրճեր են զարկվում, փոթորիկներ մոլեգնում: Այստեղ է մեր առասպելի գոյաբանությունը: Էներգիայի ազատագրման գաղափարը, որ ծնվել է մարդկային պարզունակ փորձից, սիմվոլացվել է շղթայվածի առասպելում, որ առասպելների առասպելն է՝ հեթանոս հայերի մեսսիան: Շղթայվածին սպասել են հույսով, «որպես և Հրեայք՝ որ իզուր ակնկալություն կապեալ կան, թէ Դաւիթ գալոց է՝ շինել Երուսաղեմ և ժողովել զՀրեայս և անդ թագաւորել նմա նոցա» (եզնիկ Կողբացի)⁸⁶: Սա առասպելի առաջին վկայությունն է, բայց նրա մեկնությունը լավատեսական է, դրամա չի կրում: Մինչդեռ շղթայվածի դիմակը հակասական է, ի՞նչ է ակնկալվում, վերջին ցնցո՞ւմ, որ բերելու է փրկություն կամ տանելու ի կորուստ վերջնական: Քրիստո-

նությունը մերժել է այս «մեսսիան» և առասպելի պայմանաձևում տեղավորել իր սրբազան կալանավորին՝ Գրիգոր Լուսավորչին, որ քրիստոնեացված Պրոմեթևսն էր և ազատագրվելու էր այնժամ, երբ (ծՕՏ)ժամը գար⁸⁷, ու տեսնելու էր երկնքից իջնող, սանդարամետի անդունդները դղրդացնող ոսկե մուրճը:

Շիդարը բարդ սիմվոլ է՝ սպասման կաշկանդված խորհուրդը՝ «ակնկալություն կապեալ», և հնարավոր չէ հանգեցնել այդ գաղափարը բարու կամ չարի: Նա անհասկանալի է, սպասելի, անկանխատեսելի, ինչպես ժամանակը, որ չունի առարկայական գոյություն և գիտակցվում է անցյալում կատարվածի ու ներկայում կատարվողի հարաբերություններ:

ԳՒՈՒՆ ԶՈՐՐՈՐԴ

ՆԱՎԱՍԱՐԳԸ ԵՎ ԳՐԱՄԱՅԻ ԾԱԳՈՒՄԸ

Վերադառնում ենք Շիրզարի զրույցի դարձյալ վերջին տողերին, ուր ակնարկված է թատերային-դրամատիկական-միասնաբերի վերաբերյալ գործողությունը. «...կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք՝ թէ ի տարեկապն ի Նաւասարդի Ա ամենայն գործաւոր զիւր զինչ և իցէ գործն կոփէ, դարբինն և այլն ամենայն»: Թարգմանենք. «...կարգեցին կախարդներն առասպել դեմօք ու տեսարաններով, թե տարեկապին՝ Նավասարդի 1-ին ամեն գործավոր, ինչ էլ լինի իր գործը, զարկում է [սալին] երեք անգամ, դարբին լինի նա, թե այլ [արհեստավոր]»:

Զրույցը զբառոցը կամ Հայսմաւուրք ներմուծողը ոչինչ էլ տեսել, լսել է, իսկ հետագա զրիչները լավ չեն հասկացել արտագրածը և չէին էլ կարող հասկանալ իրենցից հազար տարի առաջ արգելված հեթանոսական ծեսի իմաստը: Նրանց հասել են ինչ-ինչ անորոշ վերապրուկներ: Ի՞նչ է ասում, օրինակ, մուրճը երեք-չորս անգամ սալին գարկելու սովորությունը Զատիկին նախորդող շաբաթ երեկոյան, իսկ հետագայում, անգամ քսաներորդ դարասկզբին, ամեն շաբաթ երեկո: Դա ընդունված է եղել որպես մոգական գործողություն (ակտուալ մագիա): Մի բան հասկանալի է: Հարություն տոնից կամ կիրակիից՝ Աստծուն տրված օրից առաջ դարբինները չարի շղթան են ամրացրել: Եթե ասվում է «կարգեցին կախարդքն», նկատի են առնվում հեթանոսության ավանդապահները՝ «չարք կապողներ», բախտագուշակներ, գլուխներ, գարի գցողներ (գարընկեցք) և բոլոր նրանք, «որք պատրեն գազա անմիտս»²: Հայտնի է, որ միջնադարում թատրոնը համարվել է դիվական գործ, ինչպես ասված է Հովհան Մայրագոմեցու ճառում՝ «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց»³: Հայտնի է նաև, որ խաղի հրապարակը կոչվել է այսպարան (այս-դե բառից) կամ «դից հանդիսարան»⁴: Կախարդներն, այս-

պիսով, դիցապաշտության քրմերն են: Դա պարզորեն վկայում է նաև Եզնիկ Կողբացին. «մոլորութիւն խաբեաց զդիւցապաշտ Հայոց, թէ ոմն Արտաւազգ արգելեալ իցէ դիւաց»: Այս վկայությունը, ինչպես նկատել է Սալայթյանը, շատ մոտ է Վարդան վարդապետի «Հարցմունք և պատասխանիքը». «մոլորութիւն դիւաց խաբեաց զկոպաշտսն Հայոց ի ձեռն քրմացն, որք ասէին, թէ զԱրտաւազգ ոմն (ոմն թագաւոր Հայոց) վիշապ(ք) արգելեալ են կենդանի ի Մասիս լեառն. ի նա , (և նա) ելանելոց են (ելանելոց է) և զաշխարհս (զաշխարհ) ունելոց. և ոմն (եւ ոմն մի յանմտաց, որ ունէր...) այլ[ա]մտաց ունէր զիշխանութիւն Հայոց. զարհուրեալ հարցանէր զղճայս (զղճապատումս դիւացն) որում դիւաց և զկախարդս, թէ ե՞րբ լինի Արտաւազայ (Արտաւազգայ) ելանելն (ելանել) ի կապանացն: Եւ նոքա ասեն (ասացեալ՝ թէ) ցնա. թէ ոչ կամիս զելանելն (զելանել) նորա ի կապանաց (ի կապանացն) հրաման տուր ընդ ամենայն աշխարհս (աշխարհս Հայոց) դարբնացն (դարբնաց) որ ի նաւասարդի օրն (որ) ամենայն դարբին կոբէ (կռանաւ կոփէ ի վերա սալին իւրոյ) կռանաւն ի վերայ սալի իւրոյ և երկաթն (երկաթքն) Արտաւազայ անդրէն հաստատի (հաստատին...) եւ կատարեն զնոյն հրաման այժմ ամենայն դարբին որ ի Նաւասարդի կռանաւ հարկանեն...»⁵:

Վարդանի տարբերակով, որը նախորդում է Սլաթեցու տարբերակին, ակնհայտ է դառնում զրույցի ծիսական բնույթը, իսկ արարողությունը ներկայանում է որպես քրմական գործ: Նույնը հաստատում է Կիրակոս Արևելցու Հայսմավուրքը (1435 թ.). «եւ աւրինդարեցին քուրմքն ամենայն արուեստաւորի մի անգամ բախել զարուեստն իւր ի մինն ի նաւասարդի, զի զաւրասցին կապանքն Արտաւազգայ»⁶: Սլաթեցու ասած կախարդները, ըստ Վարդան վարդապետի, քրմեր են, ըստ Կիրակոս վարդապետի՝ Արամազդի և Անահիտի տաճարի քրմերը: «Եւ զի յայնմ աւուր տաւնէին Հայք՝ ի կոպաշտութեանն Արամազդայ եւ Անահատայ եւ առասպելաբանէին վասն Արտաւազգայ՝ որդւոյ Արտաշեսի»⁷:

Առասպելաբանեմ բառի ակներև իմաստը պարզ է՝ նշանակում է պատմել: Հասկացությունն այդպես էլ դիտվել է մեր բանագիտության մեջ: Բայց Կիրակոս վարդապետի Հայսմա-

վուրբը մեզ հուշում է այլ իմաստ՝ ծիսական գործողություն: Այդ իմաստն այնքան էլ նոր չէ: Հայկազյան բառարանն էլ անուղղակի մի հիշեցում ունի՝ «խօսել, գրել, յօդել, նուագել»⁸: Աբեղյանն էլ է ակնարկում այս մասին: Բայց Կիրակոսի վկայությունը մեզ ավելի հեռուն է տանում. «աւրինազրեցին քուրմքն...»: Մեր փնտրած պատասխանին է մոտենում Վարդան վարդապետի խոսքը. «ոմանք ի նոցանէ երգս և եղանակս երգեն»⁹: Ալիշանը ևս բերել է այս վկայությունը, բայց նրա ուսումնասիրության կոնտեքստում չենք գտնում մեր հարցի պատասխանը: Նպատակի հարց է. նայած որ ուսումնասիրողն ինչ է փնտրում: Ձեռք չտանք գուցե Խորենացու «երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն» խոսքին, բավարարվենք այդքանով: Բայց ելնելով առասպելաբանություն և այլաբանություն հասկացությունների հարաբերությունից («առասպելքն <...> այլաբանաբար») Խալաթյանցը նույնացրել է դրանք և «առասպել դիմօք» բառերը (Հայսմավուրքի տարբերակից) թարգմանել է «под видом аллегории» («այլաբանության տեսքով») ¹⁰: Այս սխալից կարելի էր խուսափել, եթե նկատի առնվեր թէատրոն բառը: Չգտնելով այդ բառն իր ձեռքի տակ եղած ձեռագրերում, Խալաթյանցը որոշել է, որ «ни в одной рукописи нет» («ոչ մի ձեռագրում չկա»): Այդ բառը նա համարել է ինչ-որ տպագիր մի տարբերակից եկող նորաբանություն, մինչդեռ թէատրոն գրությունը հնից էլ հին է, նորը թատրոնն է: «Առասպել դիմօք»-ը կարելի էր թարգմանել «притча в лицах» («գեմքերով զրույց») կամ՝ երկխոսություն տեսլարանում:

Վկայողների խոսքերում կռահվում է երևույթը, բայց չի տեսնվում առարկան: Ինչպիսի գործողության մասին է խոսքը, դժվար է անվերապահորեն վճռել: Պատկերը մուլթն է որքան մեզ, նույնքան էլ միջնադարյան հեղինակների համար: Նրանք ծանոթ են թերևս մի հին աղբյուրի կամ բանավոր ավանդության, որին լուրը նշանակություն չեն տվել: Տարօրինակ է, որ նրանք չեն ակնարկում Խորենացու վկայության մասին: Որտե՞ղ է աղբյուրը, դժվար է իմանալ: Այնուամենայնիվ հակված ենք նախնական համարելու Հայսմավուրքային տարբերակը և ըստ այդմ

էլ հետ տանել թէատրոն բառը: Խորենացին հեռու է թէատրոնից:

Առասպելի ավանդման վերը բերված վկայությունները, որքան էլ ուշ ժամանակների պատկանեն, բերում են ինչ-որ հիշողություն, թեկուզ շատ աղոտ, և ստեղծում են մի կոնտեքստ, որի հետ պետք է հաշվի նստել: Անտարակուսելի է, որ առասպելի ծիսական ավանդումը չէր կարող քիչ թե շատ շոշափելի տեսքով հասնել 13–15-րդ դարեր, առավել ևս՝ չէր կարող ստեղծվել այդ ժամանակներում: Վկայողներից ոչ մեկի խոսքում չի կռահվում «առասպել տօնի» թեկուզ մոտավոր տեսքը: Նրանք տեսել են միայն դարբինների կոնահարությունը՝ կարծես իմաստազրկված սովորույթ: Այս մեխանիկական գործողությունն ունեցել է մոգական նպատակ, «զի կապն Շիբարայ, որ մեկ մագն եկեալ է ի կտրիլ, դարձեալ ամբանայ...»: Մարդիկ հավատացել են, որ մուրճի զարկն արձագանք է տալիս Մասյաց անդունդներում: Հիշենք դարձյալ Լուսավորչի տեսիլքը. «բաղխեաց զթանճրութիւն լայնատարած գետնոյն, և մեծ և անչափ դրնդիւնքն հնչեցին ի սանդարամետս անդնդոց» ¹²: Մոգական գործողությունը ենթադրում է նաև ինչ-ինչ բառերի արտասանություն, և արդյո՞ք այդ մոգության հիշողությունը չէ Խորենացու բերած անեծքի խոսքը՝ «անդ կայցես և զլոյս մի տեսցես»:

Այնուամենայնիվ, դարբինների կոնահարությունն ինչպե՞ս կարող էր վերածվել ծիսական-խաղային գործողության:

Չգիմելով անառարկա ենթադրությունների, հիշենք Յամբլիխոսի (4-րդ դ.) պատմածը Պյութագորասի մասին: Ավանդությունն ասում է, որ թիվը, որպես համատեղեցրական կարգավորվածության մայր սկզբունք, Պյութագորասի գյուտն է, իսկ երաժշտության ուսուցիչը հիմքը նա Հայսմազործել է լսելով դարբինների համաչափ կոնահարությունը: Այսպես, երկու մուրճ, մեկը ծանր, մյուսը թեթև, համաչափ զարկում են սալին, ծանրը՝ մեկ, թեթևը՝ մեկ-երկու, և այսպիսով ձայնական մի պարզ բանաձև պարբերաբար կրկնվում է: Տաղաչափության լեզվով սրան կասենք ստեղն (դակտիլ): Մեկ ուրիշ դեպքում ձայնական բանաձևն այլ է. մեկ ծանր զարկին հաջորդող երկու թեթև զարկը եզրափակվում է մեկ ծանր զարկով, ապա՝ երեք թեթև, մեկ ծանր,

բոլորը միասին՝ ութ (օկտավա), և այս անհամաչափությունների համաչափ կրկնությունը շարունակվում է: Դարբնոցի մոտով անցնող իմաստասերը կանգ է առնում, լսում. այս ի՞նչ խաղ է: Սա Ռիթմն է՝ տիեզերական շարժման մայր օրենքը՝ երաժշտության ու բանաստեղծության ձևային հիմքը, որ կարգավորում է մարդուս ընթացքը, լինի երգ, պար, խոսք, գործ կամ ուղղակի քայլ, և ինչո՞ւ է բանաստեղծությունը կոչվում ոտանավոր: Ավանդությունն ասում է, որ մրճահարության Ռիթմի ազդեցության մը Պյութագորասը հայտնագործել է երաժշտական ձևի ուսուցիչական հիմքը՝ կվարտան ու կվինտան, և ավել է դրա երկրաչափական պատկերը¹³:

Այսպիսով, հիմք ունենք ենթադրելու, որ դարբինների կոնահարությունն «առասպել տօնում» ունեցել է ձևային կարգավորման դեր, Ռիթմի մեջ է գրել պարերգական պտույտը, և կրկներգի խոսքերը հնչել են «յերգս պարուց»ի կողմնավորություն կամ ի հակադրություն «ցցոց»: Որքան էլ երեւակայական թվա մեր այս «վերականգնման» փորձը, չի կարող անտրամաբանական թվալ: Ռիթմը շարժման ու ձայնի կարգավորիչն է, և ամենամաքուր մետաղաձայնը, որ ունտերտոն չունի, չի գրգռում մարդուս լսելիքը, սալին զարկվող մուրճի ձայնն է: Ինչ-որ մի պատճառ կա, որ դրան տրվել է մոգական նշանակություն:

Մուրճ, շղթա և քար. մարդկության հորինած հնագույն խորհրդանիշերից են սրանք: Հիշենք «Շղթայված Պրոմեթևսը», որ սկսվում է Հեփեստոսի մուրճի հարվածներով: Սա ուժի շղթայումն է, նրա պոթիվումը շղթայով գսպելը, ինչպես հրեղեն նժույգին են չիզարում, կաշկանդում նրա շարժումը: Այստեղ է Շիդարի առասպելի և՛ խորհուրդը, և՛ հուզական բովանդակությունը: Սպասվող ցնցումն է կանխվում՝ երկրի թաքնված ուժը, որի ցնցվելը տեսել են մեր հեռավոր նախնիները: Այս ահն անչափ հին է և իմաստավորվել է միստերիալ քավության մը: Ժողովրդական մի ավանդություն կա շղթայված քարերի մասին: Այդ քարերն, ըստ ավանդության, գտնվել են Գեղամա լեռներում. «ըստեղ չորսը խատ վիշապի քար կա, զնջիլներ վրեն քցուկ»¹⁴: Վիշապաքարերը հայտնի են, իսկ շղթայվածությունն իհարկե

հուշ է ծիսականության: Շղթայված քարը պետք է որ կուռք եղած լիներ՝ մերժվող ուժի սիմվոլ, իսկ շղթայվածը գիտենք արդեն ով է: Շատ հեռուն չգնանք ենթադրություններով, բայց շղթան, մուրճն ու քարը միակ խորհրդանիշերն են, որ ի վիճակի ենք դուրս քաշելու նախաքրիստոնեական խորհրդապաշտական դրամայի ավելի քան երկուհազարամյա փոշու մեջ թաղված դամբարանից:

Ինչ-որ պատկեր վերականգնելու փորձեր պետք չեն. տեսնվում է այն, ինչ տեսնվում է: Երեւակայությունը կարող է մոգեւնացնել ու խեղաթյուրել մի բան, որ մեզ համար տեղեկություն է ու գաղափար: Հին հունական դրամայի ուսումնասիրողներից ոչ մեկին ստուգապես հայտնի չէ, թե ինչպիսին է եղել շղթայվածի կամ կրակատարի առասպելի ծիսական անցյալը: Մեզ հայտնի են առարկայական խորհրդանիշերը և բառեր՝ սրբազան անապատ, երկաթածին և այլն, որոնցում խորհուրդ ենք փնտրում, ելնելով հնագույն ու անմշակ ավանդությունից, որ մեր համոզմամբ Շիդարի առասպելն է: Չիփոթենք սակայն առասպելն ու դրաման, վիպական ավանդման նշանները ծիսային ավանդման անուղղակի արձագանքների հետ: Հին հունական առասպելների մի զգալի մասը վերապատում է պահպանված դրամաների հիման վրա: Մենք հակառակ վիճակում ենք. փորձում ենք վիպական-գրուցային անդրադարձումներից ու նախապաշարմունքային նշաններից դուրս բերել տեղեկություններ հայ հնագույն դրամայի մասին¹⁵, որ իսկապես եղել է, բայց ինչպե՞ս: Հայ հեթանոսական խորհրդապաշտական արարողությունները գրական արտահայտություն չեն թողել և գուցե չէին կարող թողնել: Մենք հետամուտ ենք անհայտ մի մշակույթի և ջանում ենք ըմբռնել ինչ-ինչ վկայություններ ու նշաններ, որ բանավոր կամ գրավոր ճանապարհով հասել են միջնադար: Գտնում ենք հեռավոր ակնարկներ, կանգ առնում հեթանոս սրբավայրերի տեղերում կառուցված եկեղեցիների մոտ, համեմատում, համադրում երբեմն անհամադրելի երեւցող տվյալները, փնտրում կապեր ծեսերի ու առասպելների միջև, որոնք զժվար են շոշափվում և այնուամենայնիվ մտածել են տալիս: Իսկ մտածել պետք է, եթե մտածում ես, ոչ

թե ամեն գնով պնդում մտքիդ դրածը: Մեր նյութն էլ մտածելու առիթ շատ է տալիս և Հնարավորություն նավարկելու առասպելագրիտությունն ու բանագրիտության ջրերում, որ անսահման ու խորն են:

Ինչպես ցույց են տալիս Ջ. Ֆրեդերի, Գ. Յունգի, Է. Թելլորի և այլոց հոգեբանական, առասպելագրիտական ու բանագրիտական ուսումնասիրությունները, Ն. Եվրեյնովի, Է. Չեմբերսի, Ա. Մազ-րի՝ դրամայի ծագմանն ու վաղ պատմությանը վերաբերող աշխատությունները, մարքսիստ գրականագետներ Ե. Մելետինսկու, Ռ. Վայմանի և այլ ուսումնասիրությունները, առասպելաբանական հայեցողությունը նախորդում է ծիսային գործողությանը¹⁶: Այս տիրապետող տեսակետը մասամբ համերաշխ է մեր նյութի տրամաբանությունը, և ստեղծված «սարքավորումն» էլ նպաստում է մեր կռահումներին, թեպետ առանձին պահեր (դրանցով զբաղվելու անհրաժեշտություն չունենք) կարող են անօգտակար լինել: Այսպես, պարզունակ է Ռոբերտ Վայմանի միտքը, թե ծեսը գործնականն է (պրակտիս), իսկ առասպելը տեսական հայեցումով ստեղծված զրույց¹⁷: Սրան ասում են դոեհիկ մատերիալիզմ: Գործնականի ու տեսականի հարաբերության խնդիր չկա այստեղ: Մեսը կարող է ծնունդ չտալ որևէ առասպելի, և առասպելն էլ հանգեցնել ծեսի: Իսկ եթե առասպելում կամ զրույցում (ըստ գրական վկայության) հիշատակվում է որևէ ծես (այդպիսին է Շիրարի առասպելը), ապա այդ ծեսը թերևս կարելի է համարել ավելի նախնական (բայց ոչ գործնական), քան առասպելի սյուժեն: Մենք գործ ունենք նման փաստի հետ. «վասն որոյ կարգեցին կախարդքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք»: Կարծես պարզ ասված է, բայց հայտնի չէ՝ ինչ հարաբերության մեջ են պատճառն ու հետևանքը: Եթե առասպելը բնություն ուժերի պայմանակերպումն է (մոգիֆիկացիա) կամ այլաբանությունը, ապա բնությունը մարդկային հատկանիշներ վերագրելը մոտեցնում է ծեսի: Մեսը բնական և հասարակական ուժերին ուղղված թելադրելու պայմանական գործողություն է, որտեղ երևակայվող օբյեկտը (աստվածություն, ոգի, շարք) և նրա նյութական սիմվոլը (քար, երկաթ, կրակ) ընկալվում են որպես նույնություն:

Մեսը գաղտնաբան (էզոթերիկ) գործողությունների շարք է, որտեղ խոսքերն ու նյութական սիմվոլները համարվում են նույնքան իրական, որքան նրանց թիկունքում ենթադրվող գաղափարներն ու երևույթները: Առարկան (գեմման) կամ կուռքը նյութեղեն է, բայց նրա իմաստը նյութից դուրս է: Նյութեղենությանը վերագրվում է ոգի, և ոգու վրա ներգործում են ոչ միայն հմայական խոսքով, երգով կամ աղոթքով, այլև նյութեղեն գործիքով, օրինակ՝ երկաթե մուրճով. դարբինը մուրճը զարկում է դատարկ սալին, երկաթը զնգում ու կայծ է արձակում, ինչպես Սասնա Դավթի քարին առնող ճկույթը, և կայծը մարում է հողում, ինչպես կայծակն է երկաթին հանդիպելով խորասույզ լինում հողում: Իսկ ինչպե՞ս է ամրանում Շիրարի երկաթե կապանքը: Երկաթի տևական, ռիթմիկ ձայնից: Թվում է՝ այս ձայնի ազդեցությամբ է գտնվել բառի բացատրությունը, որ բանաստեղծության նման է.

Հանք թխագոյն, ժանգահար,
Կարծր և տոկուն,
Որ զամենայն պնդութիւն նուաճէ
Եւ ինքն հրով ևեթ նուաճի¹⁸:

Ոգու վրա ներգործելու ֆիզիկական եղանակը երևում է շատ ավելի հին, քան հմայական աղոթքը, երգը, մանավանդ՝ ինչ-որ բան պատմելը: Արդոք մո՞ւրճն է զարկվում վասն առասպելի, թէ՞ առասպելն է հորինվում վասն մուրճի զարկի: Խոսք ու զրույց հորինելը ծիսական գործողության ավելի բարդ եղանակ է, բայց նախնականն ա՞յդ է: Հարկ չկա անմիջական և ուղիղ առնչություններ որոնելու: Մեսից մինչև գրականություն ճանապարհը շատ երկար է, ոլորուն ու անհարթ, այնքան միջնորդված ու ընդմիջված, որ ճանապարհի սկիզբը չի երևում: Համեմատաբար ըմբռնելի է ծեսի և դրամայի կապը, և թատրոնի պատմաբանները կասկածի տակ չեն առել այդ: Թատրոնայնության տարրերն առկա են բոլոր կարգի պաշտամունքային արարողություններում, և «առասպել դիմօք», «առասպել տօն» խոսքերը մեզ բավարարում են:

Նավասարդյան խորհրդից և շղթայվածի դրամայից մեզ չի հասել տեքստային ամբողջական հատված, եթե չհաշվենք խորենացու լսածը՝ «ես աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ»: Սա միջնորդաբար հասած խոսք է՝ սերնդից սերունդ փոխանցված: Միսական-դրամատիկական որոշակի կոնտեքստից է սա: Եթե մեզ համար անվիճելի հիմք է պարերգական ծեսը («պարուց երգ»), կարող ենք ելնել ծիսակատարությունների ընդհանուր բնույթից և նկատի ունենալ Արգվիսուերա-Անահիտին նվիրված հիմները (ուշ շրջանի բնագրեր), որոնցում ակնհայտ է միհրականությունը¹⁹: Նավասարդյան տոնը, բնական է, պետք է ունենար իր հիմներգությունները, աղոթքները և ստրոֆե-անտիստրոֆե («դուզ պար», «թարս պար») պտույտները: Արարողությունը գլխավորելու էր գերագույն քուրմը: Հիշենք խալաթյանցի ակնարկած Ասսավագոթ քրմին Անահիտի տաճարում: Դժվար է ասել՝ Շիդարի առասպելը պատմվե՞լ է միայն, թե՞ հայտնվել է նրա պայմանական դերակատարն ինչ-որ դիմակով կամ առանց դիմակի: Որոշակիորեն կարելի է հաստատել, որ ծեսը եղել է խմբային ու անհատական խոսքերի ու երգերի պարզ հերթագայություն: Սա մենք գիտենք հին հունական դրամայից, նաև քրիստոնեական պատարագից, որ հնագույն արարողությունների, մասնավորապես անտիկ դրամայի փոխակերպումն է²⁰:

Ի՞նչ կարգի մոգություն է գործել Շիդարի «առասպել տօնում»: Դարբինները ներկայանում են որպես պաշտամունքի սպասավորներ: Հնագույն նախապաշարումներից հայտնի են չար ուժը հալածելու եղանակներ՝ աղմուկ, ճիչ, հարված, այս գործողությունները սրբագործող ծեսեր՝ «քավություն նոխազի» գոհաբերում և այլն: Մեր առասպելում չեն հանդիպում իրար նոխազն ու դարբնի մուրճը: Բայց մենք աշխարհայացքային առնչություններ ենք փնտրում և գտնում ենք հնագույն մոգություն հուշը Լուսավորչի տեսիլքում: Սևագույն այծերի հոտը, որ փոխվում է լուսագեղմ դառնների և սանդարամետի անդունդները դզրդացնող երկնային սերովբեի ոսկե մուրճը²¹: Ժամանակի առումով միմյանցից անչափ հեռու են սիմվոլացումները, բայց որ կողմ էլ նայենք, տեսնվում է միատիկական խորքը: Այս լուսավոր

էլ ահա բացում ենք «Շղթայված Պրոմեթևսի» առաջին էջը և կարդում ենք՝ «...ἄβροτον εἰς ἐρμούϊαν»:

Չորս-հինգ կերպ կարելի է թարգմանել. սրբազան անապատ, անմերձենալի անապատ, անմահ անապատ, աստվածային անապատ և միայն չորրորդ նշանակությունը՝ ամայի²²: Սա արդյո՞ք ծիսականությունն ու մոգության պահպանված դրոշմը չէ, որ առասպելի մարդկայնացված ըմբռնումներում ու մեկնություններում (գեղարվեստական արդյունքը էսքիլեսի ողբերգությունն է), խամբել է, իմաստազրկվել ու չեզոքացել: Շիդարի առասպելը ճանապարհ է բացում դեպի «սրբազան անապատը», տեսանելի դարձնում ողբերգության միատիկական խորքը և ծիսային սյուժեն՝ սկզբում մուրճի հարվածներ, վերջում՝ որոտ, դղրդյուն, հուր ու կայծակ և աստվածային պատիժ՝ գահավիժում ի սանդարամետս անդնդոց: Կայծակը վերին ուժերի զենքն է, և գործում է դատ ու դատաստանի գազափարը՝ մեղքի միստերիալ պատիժը:

Կրակատարի շղթայումը պարզ պատիժ չէ, այլ հնադարյան ծես: Ողբերգությունը բերում է հին հունական «առասպել տօնի» վերհուշը: Հունական առասպելից մեզ է հասել ավարտված դրամա՝ Տոգեբանական շեշտերով, տառապալից հոգոցներով («նայեցեք, ավաղ, նայեցեք դժբախտ, շղթայված աստծուն», «ես չեմ փոխարինի վշտերն իմ անհուն՝ ստրկորեն ծառայելուն»)՝²³: Հայ առասպելից մնացել են երգային-վիպական-գրուցային հետքեր և դարբնոցի դատարկ սալը բախելու սովորությունը: Բայց այն, ինչ հունական ողբերգությունում կոչվում է «սրբազան անապատ», ավելի իմաստ ունի հայ ավանդություններում: Պատմվում է, թե Բարդուղիմեոս առաքյալը եկել է «յաշխարհն Անձեւացեացի համբաւ քարի միող, քանզի դեք բազում բնակեալ էին և պատրէին զմարդիկ տեղւոյն, տուեալ յայնմ տեղւոջէ դեղս խխտականս առ ի կատարել զպղծութիւնս խխտից, կռանաձայնս դարբնաց ահաւոր հրաշիւք արհաւիրս գործէին, յորս մարդիկ աշխարհին սովորեալք, անդ առ քրայինն դեգերէին <...> և անուանէին զանուն տեղւոյ այնորիկ Դարբնաց քար: Հասեալ սուրբ Առաքեալն հալածեաց զդարբինսն զգործունեայնս

չարին. և զկուռան փշրեաց որ յանուն Անահտայ էր: Եւ է տեղին այն յորում դեւք էին, լեռնամեջ վիմաց ի վերայ գետոյն մեծի որ կոչի Տիգրիս, հուպ ի բերդն ամուր որ Կանգուար, և միւսոյն Ագուաուց քար, ուստի ջուրք բազումք հոսին ի լեռանցե»²⁴: Հրապաշտութեան քրմերին ու կախարհներին հալածելու ևս մի վկայութիւն է սա, որ նախորդում է Շիդարի առասպել տօնի արգելմանը: Սա համախոս է ոչ միայն Հասմաուրքի վկայութեանը, այլև «Սասնա ծռերի» ավարտակետին:

Տեսնենք, թե միջնադարում ուրիշ որտեղ կան Հրապաշտութեան սպասավորներ: Թատրոնամերժ ճառերից մեկում (մոտ. VIII դ.) գտնում ենք մի անորոշ ակնարկ: Խոսվում է ամսագլխի (կալենդ) տոների, գուսպների, կաքավիչների, զվարճամոլների, պարախմբի և ինչ-որ դիվական «մրմունջի» մասին: Բոլորն էլ հասկանալի են որպէս միջնադարյան թատերական բանահայտութեան նշաններ: Բայց կա մի համեմատութիւն. հեթանոսութեամբ մոլորված հոգին շրջապատված է դևի սպասավոր մրճահարներով. «Ասացից եւ այլ ահագինս ինչ. զի մինչ չև զկատաղեայս շարժէ դեւն զգուսանան, յուշկապարիկ ձայնս ածէ, զպոռնկականն զախոս շարժե, զեգեոնն զոտս աքսոտէ. չար դեւն ծաղր ածէ եւ խնու զլսելիս, եւ զբանն աստուծոյ չտալ լսել, եւ հալ չոյլալան դեւն ի վերալ սրտին նստի մրմնջել տալ լսել եւ իշխանն դիւացն առ սրտին կալ լսել, եւ առնէ որպէս սպ զարբնաց անդարձ ի պատուիրանն աստուծոյ, եւ որպէս սպանողն է յափշտակողն առ այն ձեռին դեգերին եւ աւղային դեւք շրջապատել զգլխովն գանեն որպէս ուռանահարս դարբնաց»²⁵ (ընդգծումները մերն են — Հ. Հ.): Օրում սավառնող դևերը մրճահարների նման զարկում են մոլորյալի գլխին: Առարկայական և խորհրդանշային-այլաբանական իմաստներն այստեղ խառն են: Բայց էականը դարբնի ծիսական խորհրդանիշն է: Հեթանոս ժամանակներից եկող միջնորդված մի պատկեր կա այստեղ, որի իմաստն անորոշ է, քանզի ներկայանում է միջնադարյան խաղային բանահայտութեան կոնտեքստում:

Շիդարի թէատրոնում թերևս անկարևոր չեն մյուս խորհրդանիշերը՝ երկաթե շղթան և «երկու շունք մին սպիտակ և մին

սեաւ»: Զրուցի ուշ միջնադարյան տարբերակներում դուրս-թյամբ կուսվում է շղթայի իմաստը: Դա տարվա, որպէս ժամանակի ներփակ միավորի, պարզ սիմվոլացումն է՝ տարեկապը օղակի ձևով, որը մաշվում է տարվա հետ և «ի տարեկիցն ի մազն գայ, որ թէ կտրի, նա (Շիդարը — Հ. Հ.) ելանէ և զաշխարհս անցուցանէ»: Կապանքն օղակ է և կազմված է օղակներից, իսկ օղակը ըստ հնագույն նախապաշարումների, հոգու կաշկանդման խորհրդանիշն է²⁶: Կարելի է թերևս այսպիսի համեմատութիւն անել. տարին, որպէս վերջավոր ժամանակի ներփակութիւն, օղակները՝ տարվա վերջավոր օրերը: Շղթան լիզող երկու շները, Վանական վարդապետի մեկնութեամբ, հարալեզներ են («յար լեզուն զշղթայսն»), բայց այս բառը, ըստ Գ. Ղափանցյանի, ստեղծվել է ժողովրդական ստուգաբանութեամբ և կապ չունի արալեզ բառի իսկական իմաստի հետ, որ նշանակում է հարուցանող, կենդանացնող²⁷: Շունը, որպէս նախապաշարմունքի օբյեկտ, ունի ամենատարբեր, ամենահակասական բացատրություններ. մի տեղ մահվան ուղեկիցն է և մեռյալների պահպանը²⁸, մի տեղ սուրբ Սարգսի ուղեկիցն ու ավետաբերը²⁹, մի ուրիշ տեղ կապվում է ցորենի պաշտամունքի հետ³⁰ և այլն, և այլն: Ղափանցյանի ուսումնասիրութիւնները համոզում է, որ ամենահինը հայերի նախապաշարումն է արալեզ բառով: Շիդարի շղթան լիզող շների կապը ժամանակի պարբերականութեան հետ կարծես ակնհայտ է, և բոլոր հայտնի մեկնութիւններին անդրադառնալու կարիք չկա: Բայց մի նուրբ լրացում անհրաժեշտ է: Քննելով Շիդարի առասպելի՝ Վանական վարդապետի տարբերակը, Լևոն Խաչիկյանը նկատել է, որ սև և սպիտակ գույները «կարող են ցերեկվա և գիշերվա, գարնան և ձմռան, կյանքի և մահվան հակադիր ուժերի առասպելական պատկերացումները լինել»³¹: Այո, եթե տարեկապի շղթան «ի մազն գայ, որ թէ կտրի»՝ սպառվում է ժամանակը, նշանակում է, շղթան իսկապէս ժամանակի խորհրդանիշն է, և ժամանակը մաշում են գիշերն ու ցերեկը: Այս մեկնութիւնները Շիդարին մերձեցնում է մեռնող ու հառնող աստվածութիւններին, մի բան, որ նկատված է Գ. Ղափանցյանի «Արա Գեղեցկի պաշտամունքը» աշխատութիւն-

նուս³²: Չենք կարող վճռել, թե այս երկուսից որն է ավելի Հին նախապաշարմունք, կամ իսկապե՞ս պաշտամունքի տարբեր աստիճաններն են սրանք: Բայց որոշակի է, որ Շիրգարը ներկայանում է որպես հառնող աստվածուծյան հակոտնյան: Նրան կաշկանդել են և ամրացնում են կապանքը, իսկ Արային կոչում են ի լույս: Տրամաբանական է: Հայ Հին թատրոնի ակունքներում փնտրվել է Արայի տոնը, թեպետ միջնադարյան աղբյուրներում հայտնի չէ որևէ ակնարկ: Այդ կապը ստեղծում ու անհերքելի է ներկայացնում Հայ Հին թատրոնի երևակայական պատկերը հորինողը³³: Արա և Գիսանն անունների համատեղումը այստեղ կամայական հորինվածք է: Հայոց բոլոր աստվածուծյունները կարող էին ունենալ իրենց առասպել տօնը, բայց վկայված է միայն Շիրգարի միստերիան և դատել կարող ենք միայն վկայվածի մասին: Գ. Ղափանցյանը ամենահամոզիչ կերպով ցույց է տալիս, որ փրկող աստվածուծյան քրիստոնեական դրսևորումներից մեկը սուրբ Սարգիսն է: Սա բավական է ենթադրելու համար, որ հեթանոս ժամանակներում հույսի գաղափարն էլ թերևս կարող էր ներկայացվել «դիմօք»: Էականը մեզ համար խորհրդապաշտական դրամայի ցիկլային բնույթն է, կյանքի հավերժականության ծիսական դետերմինանտը:

Նավասարդյան միստերիան հատկանշում է Հին Հայերի տիեզերաբանական հայացքը՝ ժամանակի վերջավորության ու անվերջանալիության, աղետի ու լույսի, կործանման ու փրկագործման այլաբանական-խորհրդանշային կերպավորումներով: Եթե անգամ «դեմքերի» փոխարեն ասենք «այեգորիաներ» (հետևելով Խալաթյանցին), դարձյալ առասպել տօնը կպատկերացնենք որպես ցերեկվա ու գիշերվա այլաբանական զրույց շղթայվածի, որպես ժամանակի առասպելանշանի, շուրջը, շրջանաձև պարով, աղոթքներով, խմբերգային ռեֆրեններով և երկաթը կոփելու, հուր արձակելու մոգական գործողությամբ:

Առասպելագիտական Հին ու նոր ուսումնասիրություններում ցույց է տրված, որ դրամատիկական խաղի հիմքում, որպես ծիսային ունիվերսալ պայմանաձև, դրված է պտույտի ու պարբերականության գաղափարը³⁴, հոգու օղակումը, պարի շրջանագիծը

կուռքի կամ կենաց ծառի շուրջ: Դրամատիկական խաղի հնագույն տիպն այս է, և նրա վերապրուկները հասել են մեզ: Դա նաև դրամայի բովանդակային էությունն է, ինչպես նկատել է ամերիկյան տեսաբան Թոմաս Պորտերը³⁵: Իսկ լույսի և այրման գաղափարները, եթե նայենք դրամայի սիմվոլիստական տեսություններին (Հերբերտ Վայզինգեր), գործում են բոլոր ժամանակների դրամաներում սիմվոլացված. «տառապանքի կրակ»³⁶: Կրակը, որպես բնության հավերժական մի ուժ, նույնպես դառնում է պարբերականության՝ մեռնելու և հառնելու խորհրդանիշ: Բոլոր միստերիալ խորհրդանիշերն ի վերջո հանգում են կրակի պատկերին, ներառյալ խունկն ու մոմը:

Շղթայվածի առասպելն իր բոլոր նշաններով համերաշխ է հնագույն դրամայի միստերիալ հիմքերին, այն է ժամանակը և ճակատագիրը որպես կեցության դետերմինանտներ, «համբերություն անարգարության հանդեպ (սոցիալական կամք – Հ. Հ.) որպես մարդկային գոյության պայման»³⁷: Առասպելն այդ է ասում: Արծիվը հոշոտում է Պրոմեթևսի լյարդը, ագռավը՝ Մհերի «պլոճիկը»³⁸, որ հների հայացքով, կայունության, կեղեքվելու և դիմանալու խորհրդանիշն է: Իսկ շղթայվածությունը բնության ուժերի սիմվոլացված պոտենցիալ վիճակն է՝ պրկված ուժը երկրի բանտում, ցերեկ ու գիշեր, ժամանակի մաշվող ու չխզվող շղթան ոտքերին:

Կարո՞ղ ենք արդյոք Նավասարդի տոնի ավանդությունն սկսել Վաղարշ Ա թագավորի ժամանակից (մ. թ. 117 թ.): Գրականության մեջ այդպես է ընդունված³⁹: Ի՞նչ է ասում այդ դեպքում նաևասարդ բառը, որ անհամեմատ Հին է՝ փոխառված է գենդերենից (nava-նոր, sard-տարի) ու սանսկրիտից (nava-նոր, sarad-աշուն, տարի⁴⁰): Տոնը նույնքան Հի՞ն է, որքան բառը: Նավասարդի տոնին տեղի են ունեցել խաղեր, մրցություններ, այլևայլ հանդեսներ, զոհեր են մատուցվել Անահիտին ու Արամազդին, Վահագնին և գուցե հայոց բոլոր աստվածություններին: Տոմարագիտական բոլոր հաշվումներով Նավասարդի 1-ը անշարժ տոմարի օգոստոսի 11-ին է: Ընդունված է, Խորենացու որոշակնարկների հիման վրա, որ հայոց տոմարը կարգավորվել է

Արտաշես առաջինի (189–160) ժամանակից: Բայց այս չէ խնդիրը: Խնդիրն այն է, որ տարելիցի կամ տարեկապի գաղափարը (այս բառերը շեշտվում են Շիդարի գրույցում) ակնհայտորեն կապվում է շղթայի ու շղթայվածի խորհրդանիշերին: Շիդարը ո՛չ Անահիտ է, ո՛չ էլ Արամազդ իր չաստվածություն արժեքով, և նրան դժվար թե զոհ մատուցվեր: Բայց մեր առջև ժամանակի միթոլոգիական դեատերմինանտն է: Պետք էր նախ և առաջ ժամանակի շղթան ամրացնել, որ կապը չկտրի⁴¹, դուրս չգա իր շրջագծից, հետո զոհեր մատուցանել աստվածներին:

Անվերջանալի սպասումը դրամատիկական բոլոր վիճակներից ամենաուճիվերսալն է և ամենատարողունակը: Դա ժամանակի պարբերական վերածնություն և առասպելին է հանգեցրել, որին ասում են հավերժ վերագարձի առասպել: Դա շղթայված ուժի վիճակն է, և շղթայվածություն հաստատումը, տարեկապի տոնն է՝ Նավասարդը: Առասպելի հայսմավուրքային տարբերակն այդ է հաստատում. «եւ ի նոյն աւուր ի նաւասարդի մեկն, որ տօնէին հայք այնմ բազնացն, որ անդ էին եւ պղծոյն Արամազդայ...»: Խոսքն առհասարակ բոլոր հեթանոսական սրբավայրերի մասին է, և պետք է կարծել, որ բոլոր տեղերում նավասարդյան խորհուրդը կատարվել է շղթայվածի առասպելը ներկայացնելով կամ թերեւս նրա հիշատակումով: Կենտրոնը Եփրատի ու Արածանու միախառնման տեղում է, Անահիտի տաճարը՝ Նպատ լեռան ստորոտին: Սա Բագրևանդյանց գավառի Բագավանի տաճարն է՝ հայոց հնագույն պաշտամունքային կենտրոններից մեկը, գուցե և քրմական ամենախոշոր կազմակերպությունը:

Տեսնենք, թե Խորենացին ինչ է ասում այս մասին:

Նա կարդացել է ասորի պատմագիր Բարդաժան Եգեսացու (154 – 222) մեհենական պատմությունը և հիմնվում է այդ աղբյուրի վրա: Բարդաժանը 3-րդ դարի սկզբներին եղել է Հայաստանում, Հաստատվել Դարանաղյաց գավառի Անի ամրոցում, ծանոթացել հայ մեհենական պատմությանը, թարգմանել ասորերեն ու հունարեն, միջամուխ եղել վաղ քրիստոնեական ժամանակի կրոնագաղափարական և աղանդավորական խմբումներին, եղել

է աշխարհիկ մարդ, ազատախոհ, հետազոտող, եռանդուն ու փայլուն մտքի տեր անձ: Եվ նա, ըստ Խորենացու վկայություն, «պատմէ ի մեհենիցն պաշտամանց, վերջին Տիգրանայ (Տիգրան Գ, 20–8. թ.–Հ. Հ.) արքայի Հայոց պատուեալ զգերեզմանն եղբորն իւրոյ Մաթանայ քրմապետի ի բազնացն աւանի, որ ի Բագրևանդ գաւառի, բազին ի վերայ գերեզմանին շինեալ զի ի զոհիցն ամենայն անցաւորք վայելեացեն, և ընդունիցեն հելքերեկօիւք: Յորում և զկնի Վաղարշ տօն աշխարհախումբ կարգեաց ի սկզբան ամի նորոյ, ի մուտն Նաւասարդիւ»⁴²: Թագավորի եղբայր քրմապետը չէր կարող թաղվել պատահական մի տեղում. սրբություն մի հիշատակ պետք է լիներ այդտեղ, եթե չասենք՝ ավելին: Տրամաբանական է ենթադրելը, որ Տիգրան երրորդը ոչ թե հիմնել, այլ շինացրել է հին սրբավայրը:

Նավասարդյան խորհուրդն անշուշտ ավելի հին է, քան Մաթան քրմապետի գերեզմանը և Բագավանի տաճարը: Գուցե ավելի հին սրբավայրեր են եղել Արզականում (Արտավազդական) ու Բյուրականում (Արտավազիկ): Տեսություններին, անգամ շատ գիտական տեսություններին նայելով դժվար է ասել՝ ծննդն է ավելի հին, թե՞ առասպելը: «Առասպել տօնի» ինչ-որ հետք, ինչ-որ ակնհայտ նշան պետք է հասած լիներ վաղ միջնադար, բայց Խորենացու ակնարկը թույլ է: Հայսմավուրքի վկայությամբ, Գրիգոր Լուսավորիչը մի թէատրոն է խափանել Բագավանում: Թվում է՝ այդպես է կոչվել առասպել տօնը Լուսավորչի ժամանակ: Զգիտենք այդ, և գուցե պահաս էական է երևույթի անվանումը: Գուցե և Լուսավորիչը, լինելով հունական կրթության մարդ, թէատրոն է անվանել հայ հեթանոսական միստերիան, կամ սիդերո-սիդարոս-շիդար-չիդար անվանումն այստեղից է ծագում: Խափանված միստերիան պետք է ինչ-որ նմանություն ունենար հին հունական շրջանակներին թէատրոն-դիկաստերիոնի (ատյան-հանդիսարան) հետ, որպեսզի այդ անունով ավանդվեր ու հիշատակվեր «Յայսմաւուրք» ծիսական գրքում: Երևույթի անվան և ժամանակի միջև ինչ-որ կապ, թվում է, պետք է տեսնել:

Բոլոր դեպքերում զժվար է Շիրզարի «առասպել տօնը» Վաղարշ առաջինի ժամանակից սկսել: Թեմայի ու խորհրդանիշերի հնուվժյունը մտածել է տալիս, որ այս թատերական երևույթը հայոց մեջ սկզբնավորվել է շատ ավելի վաղ: Վաղարշ առաջինը եթե ինքը չի հիմնել, ապա թերևս նորոգել է ծեսը, դարձրել «աշխարհախումբ տօն», կամ «համաշխարհական տօն», ինչպես ասում են միջնադարյան հեղինակները: Աշխարհախումբ նշանակում է համաժողովրդավան, համաշխարհականը՝ համահայկական, պարտադիր բոլոր դավառների համար: Թագավորը գերագույն քուերմ էր. նա կարող էր ծես հիմնել կամ վերստեղծել, նաև իր անվան ու ժամանակի հետ կապել հին ծեսը, բայց ի՞նչ սահմաններում: Նավասարդը տարին եզրափակող, այն է՝ արեգակնային օրացույցով պայմանավորված տոն է եղել, իսկ թագավորն օրացույց հորինողը չէր. նա ժառանգել էր բարեկացիներից՝ բերսայան մատյաններից կամ գուցե պարսիկներից: Իսկ տոնը կարող էր ամենատարբեր փոխակերպումներ ու թատերային զրսևորումներ ունենալ՝ խոսքային, խաղային, պարերգական և այլն: Կարող էր նաև ինքնուրույն թեմաներ ու սյուժեներ ներառել:

Նավասարդան տոնը ինչպիսի զրսևորումներ էլ ունենար, ինչ թեմաներ էլ ընդուներ, նրա իմաստը հինն էր լինելու և նույնը՝ տարվա եզրափակում՝ արեգակի մեկ լրիվ պտույտի ավարտ և նոր տարվա՝ նոր պտույտի սկիզբ, տոնի տևողությունը հինգ օր՝ ավելյաց ամիս, որով լրանում էր 365 օրը, աստղաբաշխության լեզվով՝ սիդերական տարին: Այն արարողությունները, որ տեղի են ունեցել որպես տիեզերապտույտը խորհրդանշող խաղեր կամ ներկայացումներ, հետագայում, տոմարագրության գրականության մեջ կոչվել են աստղային կամ սիդերական միստերիաներ: Տիեզերաբանական այս հայացքի հիմքում տեսնվել է ժամանակի պարբերականությունը և իհարկե ցիկլային զրաման «հավերժ վերադարձի առասպել» անվանումով⁴²: Առասպելն իր ծիսային տեսքով միատերիան է, որ ենթադրում է մարդկային կերպավորում՝ դեմք, դիմակ կամ անուն: Սիդերական միստերիաներում և աստղային առասպելներում չենք գտնում երկաթե

չլթայով կաշկանդված ուժի դիմակը կամ անունը: Դա գտնում ենք հայոց հայամավուրքային զրույցում՝ Շիրզար, և փնտրում ենք համանման հնչողություն մի անուն, որ նույն կամ համախոս խորհուրդն ունենա և տեղավորվի մեր դիտումների համատեքստում: Բառի ստուգաբանությունն ինչ կողմ էլ ձգենք, հնչունական ինչ կապեր էլ ջանանք տեսնել և ասել, թե սա նույն սատիրոսն է՝ ատտիկյան դրամայի այժակերպ ոգին, կամ Շիրզարի վիճակը քավություն նոխազի վիճակ է, միևնույն է՝ անունը մնում է առեղծված, չի հանդիպում արևապաշտության հետ կապված միստերիաներում: Հայերենին օտար է թվում այս բառը և, եթե փոխառություն է (Աճառյանը դրան է հակված), անչափ հին է, առնչվում է խուռիերեն sidarni (անեծք) բառին, և այստեղ ճիշտ է նկատված, որ «անիծյալ իմաստը միանգամայն պատշաճում է հոր կողմից անիծված Արտավազդ-Շիրզարին»⁴³: Անիծյալն անիծյալ, բայց մենք արեգակի պտույտին ենք հետամուտ՝ սիդերական տարվան, ու նայում ենք ժամանակի տարածականությանը: Եթե աչք ենք հառելու երկնքին, հանդիպելու ենք Կասիոպեի համաստեղության Շեղար աստղին: Գուցե սա պատահական հնչյունական նմանություն է, բայց միակ հատուկ անուն է և խոսում է մեր առասպելի տիեզերաբանական իմաստի հետ⁴⁴: Քարածին հսկայի, մետեորային երկաթի, երկնային դարբնի, հրեղեն մուրճի ու կայծակի սիմվոլները համերաշխ են այստեղ, հանգեցնում են աստծո անեծքի ու երկնային դատաստանի գաղափարին, ինչն սպասվում է, իսկ սպասման մեջ կա երկյուղ և հույս, անհայտ մի բան՝ ճակատագիր: Սա բովանդակային առանցքն է հին հունական դրամայի և բոլոր ժամանակների դրամաների:

Դրամայի առասպելաբանական հիմքերն ու ծիսային խորհրդանիշերը բավականաչափ քննված են և կարող են շատ քննվել, մոլորեցնելով մեզ լեզվական ստուգաբանությունների բավիղնեքում, պայծառացնելով մեր երևակայությունը, երբեմն էլ հասցնելով սենսացիոն վճիռների: Բայց այդտեղ էլ երբեմն լսվում է ճշմարտության բեկբեկուն ձայնը: Անու՞ն ենք փնտրում և մոլորված մի ա՞յծ անապատում: Ահա անունն էլ, այժն էլ

ուսական մի ասացվածքում. “драть как Сидорову козу”⁴⁵: Թարգմանե՞նք համաձայն մեր առասպելի. «քերթել, ինչպես Շիդարի այծը»: Այո, իհարկե «Հավանական է, որ σάτυρος և կամ Շիդար անհասկանալի անունները, փոխարինվելին համահունչ, ուսանելի մեջ լայնորեն տարածված Սիդորով»⁴⁵: Ուրեմն՝ Շիդարն ու այծը Ռուսաստանում են հանդիպում իրար: Որևէ այլ մի տեղ այս երկու բառն իրար կողքի չենք տեսել: Շիդարը քավության նոխազի վիճակում է, Սիդորը ուսական անուն է, և այժն էլ, եթե Ն. Եվրեխնովի փաստարկումներին հետևենք, Պաղեստինի անապատներից է եկել: Սիդորը մեզանից հեռու ընկած նշան է, միակ երկրային անունը և իմաստազրկված. խորհուրդ չի կրում: Այս փաստարկն ավելի է թուլանում драть բայի անճիշտ ստուգաբանությունը: Ռուս բանագետ և ազգագրագետ Վ. Տոպորովն այս բառը դուրս է բերում հունարեն δρᾶμα-ից⁴⁶: Ճշացող սխալ: Բառի արմատն է дерн, որ նշանակում է հողի վերին, խոտածածկ շերտ, կուճղ, ճիւղ և, վերջին նշանակությունը՝ մորթի⁴⁷: Այս մորթին պետք է մեզ: Շիդարի այծը քերթելը մի բան նշանակում է, այնքանով դրամա, որ նշանակում է մարդուն զիպչել, վիրավորել, բարկացնել, կոխ սարքել, ինչպես պարսից ախոսապետը կոխ սարքեց Արշակ թագավորի հետ ու մորթվեց Վասակ Մամիկոնյանի ձեռքով: Իսկ ուսական առածն արդյո՞ք ուսական ծագում ունի և նոխազյան զոհաբերության հետաժող ու խամրած հուշը չէ՞: Սիդոր անունն իհարկե ուսական չի երևում, հունարենից է գալիս այժի հետ, կատակերգական գույն է ստանում. սատի՞րա: Ո՞վ գիտե... Խորհրդապաշտության ակունքը ցամաքել է ուսական տափաստանում:

Լեզվական ստուգաբանությունները գայթակղիչ են, հաճախ չփոթեցնող, և չարժե տարվել դրանցով:

Դրամայի ծագման խնդրում շարունակելու ենք սխալվել, եթե չենք գտել մեր որոնումների առանցքը: Բոլոր հեղինակներն սկսում են հին հույներից ու նոխազյան զոհաբերությունից և ինչո՞ւ են կանգ առնում այդտեղ: Նոխազի ու շղթայվածի ծիսային կապը չի երևում: Դա չի երևում նաև մեր «առասպել սո-

նում»: Նոխազը դրամայի ծիսային խորհրդանիշն է. այդպես է ավանդվել և դա բավարար չէ ակունքը տեսնելու համար: Հետազոտողներն արձանագրում են ավանդությունը և չեն քննում քավության՝ կաթարսիսի գաղափարը կապված բուն զոհաբերություն հետ: Այստեղ առանձնանում է Եվրեխնովը և նրա հետևողները (առանց իր եզրակացություն աղբյուրը նշելու)՝ Օլգա Արանովսկայան⁴⁸: Նոխազյան զոհաբերությունը, որպես դրամայի ծագման ելակետ, ուշադրության կենտրոնում է առել Տոպորովը, հայ բանագիտության մեջ՝ Արմեն Պետրոսյանը, որոնց մոտեցումներն սկզբնապես բանագիտական են: Քավությունը, այս հասկացության էսթետիկական առումով՝ որպես դրամատիկական հույզի աղբյուր, չըջանցված է:

Ոչ մի ձև կամ զոհաբերություն, զոհվողն այժ լինի, թե այլ, դրամա չէ մարդկային առումով, եթե այնտեղ խորհրդակերպված չէ ներկա պահն անձի զիրքով ճակատագրի հանդեպ:

Ներկա պահով և անձի զիրքով է հատկանշվում դրաման:

Ի՞նչ է հին հունական դրաման, եթե ոչ մարդու ընդդիմացումը ճակատագրին, դատ և քավություն:

Ի՞նչ է Շիդարի առասպելը, դարձյալ ընդդիմացում ճակատագրին՝ «աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ», և հայրական անեծք՝ «անդ կայցես և զլոյս մի տեսցես»:

Առասպելը ոչ այնքան ծիսականություն ու ցույցով, որքան պահի դրամատիզմով է դառնում դրամա: Պահի մեջ է դրամայի հյուլեն: Արտաքին հանգամանքները երկրորդական են՝ թատերայնություն, որ դրսևորվում է նաև դրամայից դուրս, հասարակական կենցաղի տարբեր ոլորտներում:

Մեր խնդրին անհամեմատ մոտ է Արանովսկայայի «կաթարսիս հասկացության բանահյուսական ակունքների մասին» կարծառոտ ու բովանդակալից հոդվածը: Հեղինակն ուղղակիորեն, առանց կողմնակի անցումների ու անպտուղ ստուգաբանությունների, մոտենում է դրամայի կառուցաստեղծ ուժերին: Հիմնական ուժը գործող անձի հակառակվող էություն մեջ է (համտ. «այժից պատարագ»): Դա դատաքննական պահն է՝ “трагедия суда” («դատի ոլբերգություն»)՝ Այս էլ կարծես բավարար չէ:

Ո՞րն է դրամայի ներքին նպատակը, որ նաև բոլոր կարգի ծեսերի ներքին նպատակն է: “Пророчество” («մարգարեություն»), – պատասխանում է մեզ հեղինակը⁵⁰: Այս մեկ բառն արգեն ոսկե բանալի է մեզ համար, և դրանով էլ բացում ենք մեր նախորդ էջերում բերված բոլոր վկայությունները՝ սկսած Սորենացու «Հայոց պատմության» առաջին մասի Ծ-րդ գլխից, վերջացրած Շի-դարի առասպելի վերջին բառերով՝ «...սուրբն Գրիգոր <...> կարգեաց ի Նաւասարդի ի Ա տօնել ս. Կարապետին և Մկրտչին Քրիստոսի Յովհաննու»:

Մարգարեություն հասկացությունը մեր համատեքստում է և լուսավորում է ճանապարհի բոլոր կետերը:

Եզրակացություն.

1. Սորենացու աղբյուրների շարքում որոշակի տեղ են զբաղեցնում բաբելոնյան սիբիլական մարգարեությունների գրքերը, ընդհանուր խորագրով «Բերոսեան Սիբիլա»: Դրանք հունահռոմեական աշխարհում հայտնի են դարձել մ. թ. 3-4-րդ դարերում: Մյուսը, ինչպես հայտնի է, պարսից առասպելների գիրքն է, որտեղից դուրս է բերված տարածաժամանակային գաղափարը՝ Զրվանը, ըստ Կողբացու թարգմանության՝ «բախտ կամ փառք», որպես նախասկիզբ ամենայն գոյության՝ «մինչ չեւ բնաւ էր...»: Հունարեն թարգմանությունում այս հասկացությունը տրված է χρόνος բառով: Սա ժամանակի տարածական դրսևորման պատկերացումն ու սիմվոլացումն է ազգերի ու տեղանունների տեսքով ու ճակատագրով, որ «առաւել յաճախագոյն» հիշատակել են արամեացիների սերունդները «ի նուագս փանդոան և յերգս ցցոց և պարուց»։ պարբերական դրամա՝ շրջանաձև պտույտ և երգային տրամախոսություն կենտրոնադիրք անձի հետ: Սա հասկանալի կղաղնա, եթե նկատի ունենանք պարբերական ծեսի քրիստոնեական փոխակերպումը՝ պատարագը. խմբերգ, պատարագիչ և զոհի անունը⁵¹: Սա պաշտամունքային ծեսի հնագույն կերպն է առաջավորասիական ու միջագետյան աշխարհում: Ըստ անգլո-ամերիկյան հետազոտողների (է. Չեմբերս, Ա. Մահր), շրջանակենտրոն պարբերգը դրամատիկական ծեսի ու խաղի հնագույն ձևն է, որ սիմվոլացրել է տիեզերա-

պտույտը՝ տասներկու համաստեղությունների պարբերականություն (ցիկլ) և մարդու հարցական հայացքը երկնքին՝ ո՞ր համաստեղության տակ է ծնվել, ինչ է գրված իր ճակատին: Սա մարդու դիրքն է, սպասումը, հույսն ու երկյուղը ապագայի հանդեպ: Սա բացարձակ միհրականություն է⁵² և պարզ արտահայտված է «Սասնա ծռերի» վերջին տողերում՝ «չուր Քրիստոս գա դատաստան»: Նկատենք, որ հին ատտիկյան պարբերգը սկզբնական շրջանում նախատեսել է տասներկու պարբերակ:

Ատտիկյան հնագույն թէատրոնը, եթե հետևենք Վիտրուվիուսի որոշած իդեալական հատկագծին, անդրադարձրել է ասուրա-բաբելական արեգակնային ժամացույցը, շրջանաձև հրապարակի տասներկու կետերով: Այս չափագրումը, ճիշտ լինի, թե զուտ հայեցողական, պատմականորեն տրամաբանական է: Հին հայկական պարբերական դրաման («տաղք պարանցիկք երգոցն... կողմնաւորօք»), այս հարաբերության մեջ է, որպես հնագույն տիեզերաբանական հայացքի դրսևորում: Հայոց տարեկալի տոնը՝ Նավասարդն այդ է ասում:

2. Հին ատտիկյան դրամայի կենդանակերպ խորհրդանիշը՝ նոխազը հայտնի է Գեղամա լեռների ժայռապատկերներից և ուրարտական սեպագրերից nipsidu (այծագո՛ւ) բառով: Նոխազը զոհաբերվել է խալդյան տաճարներում, ամպրոպի աստվածուծությանը: Դա ավանդվել է հետագա ժամանակներին և զոհաբերվել վիշապամարտ Վահագնին, քրիստոնեական դարերում՝ սուրբ Գևորգին: Այստեղ նոխազը նույնանում է կայծակի խորհրդանիշի հետ: Իսկ շղթայված ուժը կրում է քավության նոխազի գծերը: Բայց տարակուսելի է «Շիդարը այժն է» հապճեպ եզրակացությունը, այն էլ հունարեն սատիրոսի հետ համադրելով: Աշխարհայացքային կապ կարելի է տեսնել, բայց ծիսային կապը չի երևում: Շիդարը նաև երկաթի ու հրի սիմվոլացումն է, երկնքի ու երկրի կապը, որ երևում է հրապաշտության ու երկաթի սպասվորների՝ դարբինների կոնահարության մեջ: Հրեղեն մուրճը («ուռն ոսկի ի ձեռինն իւրում...») երկնային գորություն՝ կայծակի խորհրդանիշն է և վաղ քրիստոնեական դարերում ընդունվել է որպես «տեսչություն (հունարենում՝ επισκοπή) Աստուծոյ <...>

որ մերձի ի լերինս, և ծխին» Լուսավորչի տեսիլքում: Այդ ծուխը ելնում է Փոքր ՄՏՆերի ժայռեղեն բնակարանից, և կույսը գնում է այնտեղ վառելու իր ճրագը: Այստեղ տարին անցնում է ինչպես մեկ օր: Իսկ ՄՏՆերը նայում է «չարխի ֆալաքին», որ ճակատագրի անիվն է՝ տիեզերական համաստեղությունների շրջանը՝ պարը տասներկու կենդանակերպերով: Ժայռում փակված հուրն սպասում է իր օրվան, և սպասում են նրան հակասական զգացմունքներով՝ ի՞նչ է բերելու, փրկություն՞ են, թե՞... Միհրականությունը կապված է ժամանակի և ճակատագրի (Ջրվան, Քրոնոս) գաղափարների հետ⁶⁴: Անհայտ ուժի սպասումը հարց է ուղղված ժամանակին ու ճակատագրին: Դա դրամայի բուն հիմքն է՝ սիդերական միստերիա, տարեկապի խորհուրդ, շղթայվածը՝ հուր, հրի կապանքը՝ երկաթ, ժամանակը՝ գիշեր ու ցերեկ, սև ու սպիտակ շների նման: Միստերիայի բուն բովանդակությունը հարցն է՝ հույս և տագնապ, թե «գոմն Արտաւազ անուն արգելեալ իցէ դիւաց, որ ցայժմ կենդանի կայ, և նա ելանելոց է և ունելոց զաշխարհս...» Սա հեթանոսական մարդարեություն է, խորքում դրամատիկական, և մերժվելու էր Լուսավորչի տեսիլքում հայտնրված երկնային սերովբեի ոսկե մուրճի հարվածով:

3. Դրամայի ծագման տեսություններից ընտրում ենք մեր խնդրին առավել մոտ «սուլյար» տեսությունը: Բնությունը գարթոնքի ու մահվան, լույսի ու խավարի, բույսի ու պտղի խորհրդանիշերը երկրորդային են, ածանցյալ: Ժամանակի ու ճակատագրի գաղափարները պարզորեն վկայված են և շղթայվածի առասպելում, և տարեկապի «առասպել տօնում»: Նավասարդյան խորհուրդն ինքնին տիեզերական դրամա է ժամանակի երկաթե շղթան՝ Սիդարոս: Նավասարդը ոչ այնքան արևապաշտություն է, որքան տիեզերապաշտություն և սիդերական կամ աստղային տարվա խորհուրդ, պայմանավորված արեգակնային օրացույցով: Սիդերական տարին երկրի լրիվ պտույտն է Արեգակի շուրջը (հների պատկերացմամբ՝ Արեգակի պտույտը երկրի շուրջը), որ ներառում է 365 միջին արեգակնային օր: Ժամանակն այսպես են հաշվել հին ժողովուրդներից եգիպտացիները, բաբելացիները, մարերը, պարսիկները և հայերը: Հայտնի է, որ տարին

բաժանվել է տասներկու երեսնօրյա ամիսների, և ավելացել է հինգ օր, որը կոչվել է ավելաց: Նավասարդը տոնվել է այդ օրերին, և այդ օրերին է ներկայացվել Շիդարի առասպելը:

Ե՞րբ է ձևաստեղծվել սիդերական միստերիան, հայտնի չէ: Վայրը Առաջավոր Ասիան է, ակունքը դարերի խորքում, իմաստը՝ Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերում. «...ոչ կատարած լինել երկրի, քանզի ի նոյն դարձեալ յեղափոխեալ շրջեսցի եւ նորոգեսցի» («...աշխարհն ավարտված չէ, քանզի նույն կետին վերադառնալով հեղափոխվելու է, շրջվելու և նորոգվելու»)՝⁶⁴:

Այս է «առասպել տօնի» մարդարեությունը, համաձայն երկնային համաստեղությունների շրջանի, որ պայմանակերպվել է արևի ժամացույցով և հին ատտիկյան օրխեստրայի ու թէատրոնի տեսքով: Ենթադրվում է, որ տասներկու կենդանակերպների պատկերացման վայրը երկրագնդի այն տարածքն է, որ սահմանավորված է Սև, Միջերկրական, Կասպից և Էգեյան ծովերով⁶⁵: Հայաստանն այդ տարածքի կենտրոնում է և բոլոր տվյալներով, ամենագլխավորը՝ Շիդարի դիմակը, սիդերական միստերիայի հայրենիքն է:

Գրիգոր Լուսավորչին ի՞նչ նկատառումով է արգելել շղթայվածի «առասպել տօնը»:

Նա արգելել է հեթանոսական մարդարեությունը և նրա տեղում հաստատել քրիստոնեական մարդարեությունը՝ Հովհաննես Մկրտչի տոնն իր կոչականով՝ «պատրաստ արարէք զճանապարհ Տեառն եւ ուղիղ արարէք զշաւիղս նորա (Մատթ., Գ. 3-4):

Այստեղ է ավարտվում հայոց նախաքրիստոնեական խորհրդապաշտական դրաման, որի սկիզբը մեզ հայտնի չէ, բայց իմաստը հասկանալի է: Դա աստղագետն է (հորոսկոպ), կենտրոնում մարդը, հարցական ու տագնապալից հայացքով, և՛ ճակատագրի անեծքը. «...կայցես եւ զլոյս մի տեսցես»: Այս անեծքն ավելի հին է ու ավելի դաժան, քան Հին կտակարանի հայր Աստծո անեծքն առաջին մարդուն: Սա բուն դրաման է՝ անելանելի վիճակ, ներկայություն ներկա պահի մեջ, առաջին դեմքով ու լարված հարցականով սպասվելիքի հանդեպ: Սա մո-

տավորապես նույնն է, ինչ ընդդիմացումը ճակատագրին՝ Հին հունական դրամայի շարժիչն ու զսպանակը:

Հայամաուլուքն այս է հիշատակում ու կոչում թէատրոն: Ինչպե՞ս է հունարեն անվանումը փաթաթվել Շիրաքի վզին: Մի առեղծված էլ սա է:

Չկա թէատրոն բառը ոչ եզնիկ Կողբացու, ոչ Մովսես Խորենացու, ոչ էլ հետագա հեղինակների՝ Վանականի, Վարդանի, Կիրակոսի ու Անավարզեցու վկայություններում: Արարողության մասին բոլորը մի բան գիտեն՝ «կոանաձայն դարբնաց», ուրիշ ոչինչ: Գրիգոր Խլաթեցին որտեղի՞ց է դուրս բերել այդ բառը՝ Հին կտակարանի՞ց, Եփեսբիոսի «Քրոնիկոնի՞ց», կամ ինչպե՞ս է կապ ստեղծել ժողովրդական հիշողության և հունարեն բառի միջև: Խոսակցական հայերենում ավելի ընդունված պետք է լիներ թատր ձևը կամ ցուցքը՝ թատրոն երևույթի հին անվանումը: Նկատենք նաև, որ թէատրոնը իր փոխառվելու շրջանում իսկ, կամ ժամանակ անց, թարգմանվել է տեսլարան (Θέα-տեսիլ): Սա հունարեն բառի իմաստային-կառուցվածքային պատկերը լիարժեքորեն արտահայտում է: Բայց այս բառով էլ չի ավանդվել Շիրաքի առասպելը: Թէատրոն բառը թարգմանվել է նաև այսպարան, («դիւական դից հանդիսարան»): Ամենից ավելի այս բառն է համապատասխանում մեր առասպելի բովանդակությանը: Բայց սա էլ չի փոխանցվել: Այս բոլորի փոխարեն մեզ է դիմում հունարենից փոխառված, պերճախոս ու շքեղ անվանումը մի երևույթի, որ բացվում է ինչպես «հասարակաց հանդէս»⁵⁶, «տեղի հանդիսի խաղուց կամ աշխարհաժողով բազմութեան, հրապարակ շրջափակ», «հանգամանք խաղացողաց»⁵⁷: Այո, նախնական իմաստով՝ խաղավայր, հանդիսավայր, շրջանաձև, ներփակ հրապարակ: Բառը սակայն մի էական իմաստ էլ ունի, որ տեղ չի գտել Հին հայերենի բառարաններում: Միջնադարի մատենագրություն մեջ, լատինական շրջանում, բառը ձեռք է բերել փոխաբերական իմաստ՝ տեսանելի աշխարհ, բացահայտում: Հայերենում էլ դա կա՝ «ի թէատրոն անդր»⁵⁸, ասել է՝ ի տես, բացահայտ: Եթե Հայամաուլուքն այս իմաստով է բերում թէատրոն բառը, մեր հարցադրումն ավելի հիմնավոր ու հետա-

քրքիր է դառնում: Հայամաուլուքը կրում է Հին շերտեր, բանավոր ավանդություններ, որոնց ակունքները կորած են: Բայց ահա ոսկե մի ձկնիկ լողում է այդ լճում: Դե, եկ ու պարզիր՝ ի՞նչ ճանապարհով է եկել: Գրական ճանապարհը հետագայում է բացվել և հիմք չէ մեզ համար: «Առասպել տօնը» նախաքրիստոնեական ու նախազրական երևույթ է: Նրա հունարեն անվանումը չի կարող լինել ավելի նոր, քան 301 պայմանական տարեթիվը:

Մի ճանապարհ կա, այսպիսով, թէատրոն բառի համար: Դա հելլենիզմն է, որ Հայաստան է թափանցել սելևկյան շրջանում (3-2-րդ դարեր): Վաղարշ Ա թագավորը, որ Նավասարդը հռչակել էր «համաշխարհական տօն», կարող էր թերևս հունական անուն տալ «դիմօք» ներկայացվող խորհրդապաշտական ծեսին այնպես, ինչպես հունական անուններ էին տրվել հայոց հեթանոս աստվածներին:

Հավելված 1

ԹՒԱՏՐՈՆ ԲԱՍԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

«Հելլենիզմ» հասկացությունը բնութագրվում է մի քաղաքակրթություն, որի պայմանական սկիզբն Ալեքսանդր Մակեդոնացու մահվան տարեթիվն է՝ 323 (մ. թ. ա.) և ապարտը՝ կայսերական Հռոմի բարձրացումը՝ 31 թ.: Այս հասկացությունը շրջանառվում է 1836 թվականից, Յոհան Դրոյդենի «Հելլենիզմի պատմություն» աշխատությունը: Մշակույթի պատմության տեսակետից հելլենիզմը հելլենականության տարածումն է Արևելքում, որ ծնունդ է տվել որոշ համադրականության կառավարման ձևերում, հասարակական կենցաղում և արվեստում: Այստեղ գործածվում է «սինթեզ» բառը, որ վերաբերում է ամենից ավելի կերպարվեստին: Թատրոնում դա չի երևում: Իրողությունն այն է, որ աթենական պոլիսային գեմոկրատիայի անկումով խամբել ու աստիճանաբար վերացել է զրամայի պարերգական ու մրցորդային (ազոնալ) տիպը, և հույն հիպոկրիտեաները խմբերով անցել են արևելյան երկրներ՝ էկրատանից մինչև Բակտրիա: Այս շարժումն սկսվել է Մակեդոնացու արշավանքների շրջանում և ծավալվել սկսած Սելևկյանների շրջանից (312 թ.): Հելլենիզմը, որպես թատերական մշակույթ, այս շրջանում է թափանցել Հայաստան, և զրա առաջին վկայությունն Արմավիրի հունարեն արձանագրությունն է:

* * *

Արձանագրությունը, որ ավելի քան երկու հազար ու երկու հարյուր տարվա հնություն է ենթադրում, վաղուց է գտնվել (1908) ու տառ առ տառ վերծանվել (1911): Նոր ընթերցումը, եթե կարող է նրբերանգներ ճշտել, ելնելու է ակադեմիկոս Յակով Սմիռնովի վերծանությունից, բուն աղբյուրը գոյություն չունի՝ ոչնչացվել է: Արձանագրությունն իր տեղում վերջին անգամ գննել են ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելին և Բորիս Պիոտրովսկին, 1943 թվի գարնանը: Հնավայրը հսկողությունից դուրս է եղել,

և ասում են՝ քարը պայթեցվել է, օգտագործվել շինարարության մեջ: 1951-ին հնագիտական արշավախումբը քարի տեղում գտել է մի փոս և նրանից տասներկու մետր հեռու երկրորդ մի քար, դարձյալ հունարեն արձանագրությամբ²: Այսպիսով՝ Սմիռնովի 1912 թվին Ռուսական հնագիտական ընկերությունում կարգացած զեկուցումը, վերծանված տեքստով հանդերձ, մնում է միակ հիմքը բոլոր դատողությունների (Տեր-Ավետիսյան, Գրակով, Մանանդյան, Բոլտունովա, Երեմյան, Տրեվեր, Հաբիխտ), որ ընդհանուր գծերով համերաչխ են: Հիշեցնելով դրանք, փորձում ենք տեքստի իմաստն ու նպատակը վերըմբռնել մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից:

Երեք արձանագրություններից երկրորդում նկատելով չափածոյի տարրեր (յամբական ոտանավոր), Սմիռնովը նպատակադրված թերթել է Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի ողբերգությունները, Մենանդրոսից հասած հատվածներն ու պապիրուսի պատասխիկներից արտագրված ու վերծանված Ֆրագմենտները և եղրակացրել, որ իր առջև դրամատիկական երկի մի հատված է՝ ինչ-որ ողբերգության սկիզբ կամ նախերգանք, ժամանակը՝ 1-ին դար մ.թ.ա. (...³), և հեղինակը... Սմիռնովի ենթագրությունը, թե այս արձանագրությունը կարող է լինել մի հատված Արտավազդ Բ-ի այն ողբերգություններից, որ ակնարկել է Պլուտարքոսը «Կենսագրությունների» 33-րդ գրքում³, անհիմն է ու անզգուշ: Դրանից օգտվել է լեզվից ու տեքստից անտեղյակ թատերագետը և ասպարեզ նետել սենսացիոն ենթագրություններ, ուր գիրկընդխառն են ճշմարտությունն ու հորինվածքը⁴:

Արմավիրի արձանագրության տասնմեկ տողանոց հատվածը տասնմեկ ընթերցումներից հետո էլ դատողության նյութ է տալիս, եթե դիտում ենք ճիշտ ժամանակի մեջ և իր պատմամշակութային համատեքստում, առանց երևակայության խաղերի:

Սմիռնովի եղրակացությունը վերջին կետին գրեթե անվերապահորեն համաձայնել է Ա.Բոլտունովան⁵, և առարկել է ակադեմիկոս Մանանդյանը՝ և ժամանակը որոշելու, և մանավանդ Արտավազդին պատկանելու խնդրում: Ըստ Մանանդյանի, այդ հատվածը որևէ կապ չունի ողբերգության հետ, և բանաստեղ-

ծուծությունը կամ ողբերգությունը քարի վրա փորագրելը «չունի ոչ մի բանական իմաստ»⁶: Մինչդեռ Տրեվերը համոզված է, որ «արժավիրյան երկրորդ արձանագրությունն անվիճելիորեն հատված է ողբերգությունից», բայց «այն հարցը, թե գործ ունենք Նույն դրամատուրգներից մեկի ստեղծագործության կամ Արտավազդ երկրորդի որևէ երկի հետ, առայժմ լուծվել չի կարող»⁷:

Ավելին՝ հիմք չունենք նման հարց տալու, բայց տողեր կան, որ մեզ ուղիղ տանում են հելլենիստական թատրոնի դուռը: Վերծանված հատվածի առաջին տողն ուղղակիորեն հիշեցնում է Մենանդրոսից հասած Փրագմենտներից մեկը, վեցից ութերորդ տողերը՝ Եվրիպիդեսից հայտնի մի Փրագմենտ, իսկ յոթերորդ տողն ակնհայտորեն Եվրիպիդեսինն է: Հատվածն առանց թարգմանությունից բերված է Տրեվերի հայտնի աշխատությունում⁸:

Առաջին տողը խոսքային մի բանաձև է՝ հատուկ հելլենական աստվածությունների հայտարարություններին.

ούκ' ἔστι δ' οὐ πολὺ πολὺμικωτέρα θεός...

Չկա ինձնից ավելի մարտնչող աստվածուհի...

Այս խոսքը Մենանդրոսից է առնված մեկ բառի տարբերությամբ.

ούκ' ἔστι τολμῆς ἐπιφανεστέρα θεός...

Չկա ինձնից ավելի հզոր ներկայացող աստվածուհի...

Խոսքային այս բանաձևը գտնում ենք Մենանդրոսի մեկ այլ Փրագմենտում. «Չկա Լրբությունից ավելի պայծառափայլ աստվածուհի»⁹: Սա արդեն իսկապես կատակերգակ հեղինակի խոսք է: Այս էլ հասկանալի է, եթե նկատի առնենք հելլենիզմի դարաշրջանի միմոզրաֆներին, որոնք ծաղրի ու խեղկատակության էին վերածում դիցաբանական թեմաներն ու հերոսներին: Հայտնի է, որ Մենանդրոսի թեմաներն ու խոսքերը հետագայում ընդօրինակվել են, փոխանցվել Հռոմեական կատակերգականերին (Տերենցիոս, Պլավտոս): Տարբերություններն ու իմաստափոխություն-

ները հետևանք են նաև խաղային տարբեր վիճակների կամ արտագրությունների: Սմիռնոյի կարծիքը, որ արձանագրությունը ներկայացնում է դրամատիկական երկի մի հատված, առանձնապես վիճելի չի երևում (թեև կարող է այլ բնույթ և այլ նպատակ ունենալ), բայց ողբերգությունից է արդյոք: Յամբական չափը, ինչպես Արիստոտելն է նկատել, «առավելապես համապատասխանում է խոսակցական լեզվին»¹⁰, ասել է՝ առօրեական, կենցաղային ոճին: Արժավիրյան արձանագրության հիշյալ հատվածը բարոյա-իրավական և պարսավական բովանդակություն ունի և ակնարկում է ընտանեկան ներքին իրավունքը: Խոսքն ունեցվածքի կամ ժառանգության արդարացի բաժանման մասին է. դատապարտում է ընչաքաղցուցիչուն ու անազնվությունը: Սա ողբերգական թեմա չի հուշում, համենայն դեպս ողբերգական մոտիվ չէ, այլ կատակերգական, եթե նկատի առնենք կատակերգականի հելլենիստական բացատրությունը հիմնված արիստոտելյան տեսակետի վրա. «կատակերգությունը փաստերի վերարտագրությունն է...»¹¹: Հատվածը գուցե Մենանդրոսի¹² կամ նրա հետևորդներից որևէ մեկի¹³ պետք է վերագրել: Հետևորդները, ընդօրինակողներն ու արտագրողները շատ են եղել: Կարող է որոշ շփոթություն ստեղծել բացահայտորեն Եվրիպիդեսից քաղված ու վերածեակերպված երեք տողը՝ վեցից ութերորդ և յոթերորդն անփոփոխ:

Արժավիրյան հատված.

[δ]ύστι διη χίβδηλον ἀνθρώποις κακὸν
καὶ γλῶσσα φαύλη καὶ φθόνος τοῦ μὴ φθον[εῖν]
...δικαίως μὴ καλῶς ὠρισμένος...

Եվրիպիդեսյան հատված.

τὰ μὴ δίκαια δ' ὡς ἀπανταχοῦ κακὸν
καὶ γλῶσσα φαύλα καὶ φθόνος τοῦ μὴ φθονεῖν
ὡ' σφωσ μὴ καλῶς ὀγκωμένοις...

Թարգմանելով էլ տեսնում ենք, որ գրեթե ոչինչ չի փոխվում իմաստի առումով. նույն բանն է ասված տարբեր բառերով: Մեր

խնդրի տեսակետից ավելի կարևոր է նմանությունը, քան տարբերությունը:

Արմավիրյան հատված.

Կեղծավոր մարդը ազեա է ու բեռ,
Լեզվով անպատկառ, նախանձ ու չարիք.
Արժանի չէ նա ազնիվ կոչումի...

Եվրիպիդեսյան հատված.

Այսքան անարդար շնորհ ամեն տեղ,
Անպատկառ լեզու, նախանձ ու չարիք.
Եվ այսքան ցտոր ու պիղծ իսկապես...

Այստեղ կարևոր չէ ժանրի խնդիրը՝ կատակերգություն է, թե ողբերգություն, կոնտամիքսիա, թե այլ բան: Կարևոր չէ անգամ այն հարցը՝ դրամատիկական երկից է, թե ոչ: Եվրիպիդեսի մեկ անխաթար տողն էլ բավական է իմանալու համար, որ այստեղ տեղյակ են եղել հունական դրամայից: Տեքստի աղավաղումն արդյունք է թերևս բանավոր փոխանցման՝ խաղի: Ենթադրվում է, որ տեքստի հեղինակը հույն չի եղել. ոճը «բարբարոսություն» տարրեր ունի¹³: Դա հիմք չէ: Հեղինակը կարող էր և հույն լինել, ոչ մեծ գրագիտության տեր, թափառող մի հիպոկրիտ, հիշողության մեջ հազար ու մի խոսք՝ Քրագմենտներ թատերադիր հեղինակներից: Իսկ որ Եվրիպիդեսի տողերը կարող էին կրկնվել Մենանդրոսի հոտևորդներից մեկի կատակերգության մեջ կամ միմական տեքստում, զարմանալի չէ: Նման փաստեր հայտնի են: Հեղինակային իրավունք չի գործել ոչ միայն հին աշխարհում, այլև Վերածնության դարաշրջանում: Ինչ վերաբերում է ժամանակի խնդրին, ապա հակված ենք ընդունելու Մանանդյանի կարծիքը, որ արձանագրությունը պատկանում է 3-2-րդ դարերին (մ.թ.ա.), համենայն դեպս մոտ է Երվանդյան շրջանին, մասնավանդ որ չորրորդ արձանագրության մեջ ընթերցվում է 'Εβρόντης (Երվանդ) անունը¹⁴: Ժամանակի խնդրում նույն տեսակետին է ակադեմիկոս Երեմյանը, որ ունի իր տեսակետը արձանագրության բնույթի, իմաստի ու նպատակի վերաբերյալ,

այն է՝ վերաբնակիչ հույների սեփականատիրական իրավունքի պահանջը¹⁵: Այո, նայած՝ ով ինչ խնդրով է մոտենում պատմության վկայությունը: Բոլոր դեպքերում արձանագրության ժամանակն ընդունված է համարել 3-2-րդ դարերը¹⁶: Բնույթն ու նպատակն ինչ էլ լինեն, չի կանխվում հին հունական դրամայի հետքը տեսնելու մեր միտումը: Արտավազդին վերագրելն իհարկե հիմք չունի. դա Սմիռնովի թեթև վրիպումն է և թատերագետ Գոյանի ցանկությունը: Վերջինս իր աչքով չի տեսել ոչ արձանագրությունը, ոչ էլ նրա վերծանված պատկերը և այնուամենայնիվ ձգում է իր չտեսածը դեպի իր ուզած տեղը¹⁷: Գոյանը վկայաբերում է Բոյտունովայի իրեն ուղղված նամակը, որտեղ որպես թե անվիճելիորեն հիմնավորվում է արձանագրության 1-ին դարին պատկանելը և Արտավազդի հեղինակությունը: Հետաքրքիր է սակայն Գոյանի մի ենթադրությունը որպես ենթադրություն: Նա ուշադրություն է հրավիրում երկու անունների վրա՝ Եվտիքարմիդես և Պելամիդես, որ վկայված չեն դրականության մեջ: Այս հիման վրա էլ նա շրջանցում է Սմիռնովի ու մյուսների ընթերցումները և վճռում որ դրանք գրամատիկական պերսոնաժների անուններ են¹⁸: Ո՞վ իմանա, գուցե և հիպոկրիտեսներ են, որոնք Մակեդոնացու արչավանքներին հաջորդող տարիներին, հատկապես Սելևկյան տիրապետության շրջանում (312-ից), խմբեր (սինդոս) կազմած շրջում էին իրենց ներկայացումներով արևելյան երկրներում՝ էկրատանից մինչև Բակտրիա և Սոգդիան: Սա «Հունաստանի բարձրագույն արտաքին ծաղկման շրջանն» է (Մարքս), և դրա դրևորումներից մեկը՝ թատերական ավանդության տարածումն Արևելքում՝ մի երևույթ, որ տարբեր էր դասական պոլիսային ավանդությունից, ինչ-որ ձևերով վերասերված: Դրա հետագա արդյունքը եղան այն թատերոնները (թատրոնական շենքերը), որ տեսնում ենք մերձարևելյան երկրներում: Դրանք, ճիշտ է, հռոմեական շրջանից են, բայց հելլենիստական թատերական ավանդությունն արևելյան միջավայրում վաղ է արմատավորվել, հատկապես Ասորիքում: Հնարավոր է, որ արմավիրյան արձանագրությունը անուղղակի կապ ունենա հելլենիզմի շրջանում տարածված թատերական երևույթների հետ:

Իսկ թե ինչու պետք է դա իր հետքը թողնեն մի ապառաժի վրա, որ «աննպատակ ու անիմաստ» է համարել Մանանդյանը, այս էլ իր բացատրությունն ունի և բավական հիմնավոր:

Դիմում ենք արձամվիրյան արձանագրությունների վերջին ընթերցողին ու մեկնիչին՝ Քրիստոֆեր Հաբիխտին: Նրա հոգեվածը հրատարակվել է 1953 թվին: Մեր քննությունն առարկա երկրորդ արձանագրությունը նա չի տեսել (քարն այլևս չկար), ծանոթացել է վերջնականությանը, գուցե և տեսել պահպանված քարերը, ուր թվում է, Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի խոսքերից չկան: Այնուամենայնիվ նա եզրակացրել է, որ այդտեղ ոչ միայն Եվրիպիդեսից, այլև ուրիշ՝ մեզ անհայտ հեղինակների երկերից քաղվածքներ կան, որոնք միմյանց հետ բովանդակային կապ չունեն և փորագրված են քարերի վրա ուսուցողական նպատակով: Ենթադրվում է, որ Երվանդյանների շրջանում (330-201թթ.) Արձամվիրում եղել է հունական դպրոց¹⁹: Ենթադրությունը տրամաբանական է և մոտ է մեր խնդրին: Հայտնի է, որ ուսուցողական նպատակով փորագրված քարերը զրվել են սրբավայրերում՝ տաճարների մոտ (ιερα οἰκία - սուրբ տուն) և կոչվել են դիդասկալիա (διδασκαλία - ուսուցում): Դասական շրջանում այսպես են կոչվել նաև այն քարե տախտակները, որ զրվել են թատրոնների մոտ և որոնց վրա գրանցվել են ներկայացված պիեսների վերնագրերը, հեղինակների ու դերակատարների անունները և ինչ-ինչ ֆրազներ²⁰: Հայտնի է, որ Արիստոտելը գրառել է այս արձանագրությունները և շատ տեղեկություններ դասական շրջանի (իր չտեսած) ազոնալ (մրցակցային) թատրոնի մասին այստեղից է քաղել: Նկատի ունենք նաև διδασκαλία բառի մի քանի նշանակությունները. ուսուցում, ցուցադրում, բեմադրություն, խաղարկում, դրամատիկական երկ, տեսրալոգիա (ողբերգական տրիլոգիա և մեկ սատիրական դրամա), ցուցակ ներկայացված երկերի²¹: Արձամվիրի արձանագրության բարոյախրատական բովանդակությունը մեզ թելադրում է այս համատեքստում ըմբռնելու նրա բնույթն ու նպատակը: Ուսումնասիրողները երեք խմբի են բաժանում դիդասկալիա կոչվող արձանագրությունները. ա) ժամանակագրական նշումներ ներկայացված

երկերի մասին, կազմակերպիչների (արխոնա) անուններով, բ) մրցակցություն մեջ հաղթող հեղինակների ու կատարողների (հիպոկրիտեսներ) անուններ, գ) հաղթող հեղինակների անուններ, հաղթանակների թվի նշումով²²:

Արձամվիրի արձանագրությունը հելլենիզմի շրջանից է և նման է դասական շրջանից մնացած այն քարե տախտակներին, որ գտնվել են թեստրոններում և հիմնականում Դիոնիսոսի և Ասկլեպիոսի տաճարների մոտ: Քարն էլ նման է է. անտաշ ապառաժ է: Բայց Եվրիպիդեսի և Մենանդրոսի տողերը մեզ հիմք են տալիս դիդասկալիա անվանելու այդ արձանագրությունը, նկատի ունենալով նաև բառի վերոհիշյալ բոլոր նշանակությունները: Մտածել են տալիս նաև Եվտիքարմիդես և Պելամիդես անունները: Սրանք հիշվում են որպես ընդօրինակելի անձինք: Ինչպե՞ս ենք որակելու սրանց, ի՞նչ անուն ենք տալու. արխոնա, հիպոկրիտես, պրոտագոնիստ... Ինչ-որ մի կապ կա՞ սրանց և Մենանդրոսի «Եւ գտեալ յԱսիայ պղծածոյլ պատկերս զԱրտեմիդայ և զՀերակլեայ և զԱպողոնի՝ տա բերել յաշխարհս մեր, զի կանգնեսցին յԱրձամվիր»: Ովքե՞ր էին այստեղ տաճարի սպասավորներն ու քրմապետը, եթե ոչ «յաղգեն Վահունեաց»²³: Վկայությունն, ինչպես նկատում ենք, համախոս է և արձանագրությանը, և վերջնապես ու մեկնիչի ենթադրությունը: Վերջինս հակված է արձանագրության տեղում՝ բլրալանջին փնտրելու խորենացու հիշատակած հնագույն գուշակավայրը «ըստ պաշտամանց ի սօսիսն <...> որ յԱրձամվիր»²⁴: Ենթադրություններ ու կուսակազմներ էլի կարող են լինել: Մենք կանգ ենք առնում սոսի վկայությունների առջև: Արձամվիրը եղել է Երվանդյանների աթոռա-

նրստ կենտրոնը, Արտաշեսի ժամանակ՝ պաշտամունքային կենտրոն, որի մասին «ազոտ ու խառնաշփոթված Հիշողություններ են պահպանվել Սորենացու պատմության մեջ»²⁵: Հունարեն արձանագրություններն ասում են, որ Հելլենիզմի ազդեցությունը հասել է մինչև այստեղ: Արձանագրությունների և Սորենացու «Պատմության» միջև, որքան էլ «ազոտ ու խառնաշփոթված» լինեն Հիշողությունները, ոչ մի հակասություն չկա: Իսկ Հելլենիզմը բերում էր կրոնա-քաղաքական ու մշակութային մի ամբողջ համակարգ իր տարբեր դրսևորումներով՝ կրթություն, գրական ճաշակ, գեղարվեստական ձգտումներ, հասարակական հաղորդակցման ձևեր, որոնցում չէր կարող բացառվել դրաման, ուրբեր էլ լինեին դրա կրողները: Այն, ինչ գրված է քարին, վկան է երբևէ եղածի, դպրոց լինելը, գրականություն, թե թէ ատրոն, որ շարունակվել է:

* * *

Հոռոմեական դարաշրջանի հույն պատմիչ Պլուտարքոսը (46 127 թթ.) իր «Կենսագրություններում» («Ձուգակշիռք») Հիշատակում է հայոց պատմության մեկ-երկու գրվագ, որոնք բացում են ուշ անտիկ թատերական ավանդության հետքերից մեկը մեր հոգում: Ըստ այդ հիշատակություններից մեկի, որ Պլուտարքոսը բերում է իր և նախորդ ժամանակների հունա-հոռոմեական աղբյուրներից, Տիգրան երկրորդն (95–56 թթ.) իր մայրաքաղաքում՝ Տիգրանակերտում 69 թվին կառուցել է թատրոնի շենք: Այդ շենքը չի պահպանվել, և այսօր դժվար է անգամ ցույց տալ նրա տեղը քաղաքի փլատակներում, որ տարածված են Տիգրիսի ձախակողմյան վտակներից մեկի ափին, Նիկեփորիոնի հովտում: Դա պատմական Աղձնյաց նահանգն է՝ Տիգրանի երբեմնի աշխարհակալության կենտրոնը: Հնագետները թատրոնի շենքը գտնելու փորձեր չեն արել, և առայժմ միակ փաստը Պլուտարքոսի անուղղակի ակնարկն է:

Հայտնի է, որ մերձարևելյան ու առաջավորասիական երկրներում թատրոնների շենքեր կառուցվել են հելլենիզմի դարաշրջանում և մեր թվագրության 1–2-րդ դարերում: Տիգրանակերտի

թատրոնը դրանցից մեկն էր և հավանաբար պետք է ունենար այն տեսքը, ինչ Եփեսոսի, Պերգամոնի, Անտիոքի, Եգեսիայի, Տարսոնի կամ մի քիչ ավելի ուշ կառուցված Ալեքսանդրիայի և Պալմիրայի թատրոնները: Դրանք իրենց ծավալներով ու ճարտարապետական տիպով նման են միմյանց և փոքր-ինչ տարբեր դասական շրջանի հունական, օրինակ՝ Աթենքի և Էպիդուրոսի թատրոններից: Եթե նկատի առնենք, որ Տիգրանի կայսրության սահմաններում էր հելլենիստական աշխարհի մի մասը, Անտիոք ու Եգեսիա քաղաքներով, որ նրա մայրաքաղաքի բազմալեզու բնակչության հիմնական տարրն էին կազմում հայերից բացի փոքրասիական հույները, ասորիներն ու հրեաները, պարզ կդառնա, թե կուլտուր-քաղաքական ինչ ձգտումներով էր դեկավարվում հայոց միապետը: Հունա-հոռոմեական պատմիչների և նրանց վկայությունների շուրջ ստեղծված պատմական գրականությունը շատ բան է ասում: Տիգրանն իր մայրաքաղաքն ու պալատը զարդարել էր հունական արձաններով, հելլենականացնում էր հայոց աստվածների պանթեոնը և շրջապատել էր իրեն հույն մտավորականներով (Ամֆիկրատես Աթենացի, Մետրոդորոս Սկեսպացի), անվանում էր իրեն փւլէλληνος (հելլենասեր) և գրողներ էր այդ բառն իր դրամների վրա: Այն ժամանակ, երբ հոռոմեական էքսպանսիայի զոհ էին դառնում հելլենիստական երկրները՝ Պերգամոնը, Վիֆինան, Ասորիքը, Տիգրանը քաղաքական պատմության ասպարեզ էր մտնում որպես աշխարհակալ Ալեքսանդրի ոգու կրողը և հելլենականության նոր ջահակիր Առաջավոր Ասիայում: Նա ուշ հելլենիզմի շրջանի միապետներից էր և նպատակ էր դրել միավորելու մերձարևելյան ու առաջավորասիական ժողովուրդներին հունական քաղաքակրթության դրոշի տակ:

Տիգրան երկրորդը Հայաստան էր բերում հունական գրականությունն ու թատրոնը հելլենիզմի անկման շրջանում, երբ ատտիկյան աշխարհում սոսկ Հիշատակներ էին մնացել դասական շրջանի դրամատուրգիայից ու թատրոնից, իսկ հանրապետական Հոռոմում մարում էին քաղաքական ողբերգության (պրետեքստատա) վերջին աղաղակները: Սկսած վաղ հելլենիզմի շրջանից

(4–3-րդ դ.), որ պատմության մեջ կոչվում է Ալեքսանդրի դար, քայքայվել էին ատտիկյան դրամայի սոցիալ-հասարակական ու աշխարհայացքային հիմքերը: Անցյալ թվագրության վերջին հարյուրամյակում հելլենականությունն արդեն կորցնում էր իր հողը, և դասական ողբերգության թատրոնը պատկանում էր անցյալին: Ինչպես ասում էր հռոմեացի վերջին ողբերգակ բանաստեղծներից մեկը՝ Ակցիոսը (170–85 թթ.), «աստվածներն այլևս չէին կառավարում մարդկանց»: Տիգրանը թերևս փորձում էր վերածնել թատրոնի դասական տիպը դրամայի անկման ժամանակներում, երբ հունական թատրոնը հասել էր իր մայրամուտին, և առաջավորասիական երկրներում բռնկվում ու մարում էին նրա վերջին կայծերը: Քաղաքացիական անկախություն վայելող հույն դերասանները, սինոդոսներ (συνοδός- երգողների խումբ, ճանապարհի ընկերներ) կազմած, ղեկավարում էր ժամանակներից, թափառում էին հայրենի բնաշխարհից դուրս, հասել էին մինչև Հնդկաստան: Եվ ահա, Տիգրանը գերեվարել էր սինոդոսների մի մեծ խումբ և բերել Հայաստան:

Պատմական սկզբնաղբյուրներն ավելի մանրամասն տեղեկություններ չեն հաղորդում այս մասին: Մեր միակ աղբյուրը Պլուտարքոսն է: Նա գրում է, որ 69 թվին Տիգրանակերտի ճակատամարտում հաղթող հռոմեացի զորավար Լուկուլլոսը, երբ մտնում է մայրաքաղաք, տեսնում է, որ այստեղ բավական շատ են այդ սինոդոսների դերասանները (հիպոկրիտեսներ, խորեոտաններ, կեֆարա, լիրա ու սրինգ նվագողներ, միմեր և այլք)՝ «գրոնիսոսյան արհեստավորները» (Διδόντου τεχνίται)²⁷: Լուկուլլոսն իր հաղթահանգիստը, համաձայն ընդունված կարգի, զարդարում է թատերական ներկայացումներով, որոնց մասնակիցներն էին Տիգրանի բերած սինոդոսները: Այս ներկայացումներով է բացվում Տիգրանակերտի նոր կառուցված թատրոնը:

Այսքանն է մեզ հայտնի Տիգրանակերտի թատրոնի մասին:

Կողոպտված մայրաքաղաքը վերականգնվում է հաջորդ տարիներին և միառժամանակ մնում Հայաստանի քաղաքական կենտրոնը: Բնական է և տրամաբանական, որ թատրոնի շենքը պետք է օգտագործվեր: Բայց ինչ է խաղացվել այնտեղ, չգիտենք

ու չենք կարող իմանալ: Գիտենք, որ Տիգրանը հելլենասեր էր, և թատրոնը ծառայելու էր նրա հելլենասիրությանը: Պատմական գրականության մեջ չկան ակնարկներ այն մասին, թե Տիգրանի թագավորության հետագա շրջանում, մասնավորապես վերջին խաղաղ տարիներին (61 – 56 թթ.), երբ նա այլևս կայսր («արքայից արքա») էր, այլ ազգային թագավոր, ինչ դեր է ունեցել Տիգրանակերտի թատրոնը: Բայց Պլուտարքոսի մյուս հիշատակումը, որ Տիգրանի որդին ու հաջորդը՝ Արտավազդ երկրորդը (56–34 թթ.) «գրում էր ողբերգություններ, ճառեր ու պատմություններ» (τραγωδίας έποiei και λόγους έγραφε και ιστορίας), պարզ ասում է, որ այդ երեւոյթի կուլտուրական նշանակությունը փոքր չի եղել հայոց պալատական-ազնվական միջավայրում:

Արտավազդը կրթվել ու դաստիարակվել էր որպես հելլենասեր, և նրա գրական զբաղմունքը նույն այդ հելլենասիրության զբաղմունքն էր: Հայ թատրոնի պատմաբանների համար հաճելի է ենթադրել, որ նա գրում էր ազգային-զրիցաբանական թեմաներով և... հայոց լեզվով: Բայց այս ենթադրությունը հակապատմական ու հակատրամաբանական է: Հելլենիզմը տվել է միայն հունարեն գրականություն, եթե նկատի չառնենք զրա հետագա ազդեցությունները, ավելի ճիշտ՝ հեռավոր ճառագայթումները մեր մատենագրության մեջ, վաղ միջնադարում: Բայց սա արդեն հելլենիզմ չէ, այլ հունաբանություն, որ բոլորովին ուրիշ երևույթ է և առաջացել է այլ կուլտուր-քաղաքական պայմաններում, Բյուզանդիայի հետ շփվելու միջոցով: Մա առանձին հարց է և բավական ուսումնասիրված: Մենք խոսում ենք ոչ թե հունական մտքի ու մշակույթի հետագա, միջնորդված ազդեցությունների մասին, այլ բուն հելլենիզմի դարաշրջանի մասին, որն ավարտվում է մեր թվագրության նախօրեին: Արտավազդը ու չհելլենիզմի դարաշրջանի թագավոր է և հունալեզու հեղինակ: Ժամանակի գրական-պաշտոնական լեզուն հունարենն էր, և գրականության մեջ շրջանառվում էին հունական թեմաները: Այդ թեմաները գրական-դրամատիկական մշակման էին ենթարկվել հռոմեացի հեղինակները՝ Լիբիոս Անդրոնիկոսը, Գնեուս Նեվիոսը, Քվինտուս Էնիուսը, Ակցիոսը: Արտավազդը

նրանց հաջորդն է, և հասարակական որևէ անհրաժեշտություն չկար, որ գրեք հայ պատմա-գիցարանական թեմաներով, մանավանդ մայրենի լեզվով: Տարօրինակ ու արտառոց կլինեք հայ հելլենասեր թագավորին պատկերացնել ազգային բանահյուսական նյութերի հավաքող ու մշակող:

Պուլտարքոսը Տիգրանի և Արտավազգի ժամանակակիցը չէ. ավելի քան հարյուր հիսուն տարով հեռու է Արտավազգի թագավորության ժամանակից, և դրանով թերևս մեծանում է նրա վկայության արժեքը: Պուլտարքոսը կարծես պատահականորեն ակնարկում է, որ Արտավազգի ողբերգություններից մի քանիսը պահպանված են եղել մեր թվագրության 1–2 դարերում: Եթե ոչ հույն ժողովուրդների մասին արհամարհանքով մտածող հույն հեղինակը հիշեցնում է իրենից մեկուկես հարյուրամյակ առաջ ապրած մի «բարբարոսի» ողբերգությունները, նշանակում է, դրանք ճանաչված են եղել հելլենիստական դպրության միջավայրում, համենայն դեպս իրենց տեղն են ունեցել Պուլտարքոսի ժամանակի հունալեզու գրականության մեջ:

Արտավազգ երկրորդը նույնպես անվանել է իրեն հելլենասեր և ունեցել է նույն կուլտուրական կողմնորոշումը, ինչ իր հայրը, թեպետ նրա գործունեությունը նույն ծավալը չունեք: Արտավազգի օրոք Հայաստանը կայսրություն չէր արդեն, այլ ազգային թագավորություն՝ «բարեկամ ու դաշնակից Հռոմի», ինչպես համաձայնել էին Տիգրանն ու Պոմպեոսը 66 թվին: Բայց Արտավազգը հռոմեասեր չէր դարձել՝ քաղաքականապես իրեն հպատակ չէր զգում: Նա հելլենասեր էր, իսկ հելլենասիրությունն ուներ կուլտուրական կողմնորոշման իմաստ: Պուլտարքոսի հիշատակությունից հայտնի է դառնում, որ նրա գրական զբաղմունքն արդյունք էր նաև թատերական հետաքրքրությունների: Այս է վկայում պալատական թատերխմբի գոյությունն Արտաշատում և Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» ներկայացումը 53 թ. (մ. թ. ա.): Պալատական խնջույքների դահլիճում տեղի ունեցած այս ներկայացումից Պուլտարքոսը նկարագրում է մի տեսարան, որը մեզ համար ունի երկակի հետաքրքրություն: Այստեղ տեսնում ենք հայոց քաղաքական պատմության հետաքրքիր մի

դրվագ և ուշ անտիկ թատերական ավանդության խիստ յուրահատուկ մի փաստ:

Արտավազգը դիվանագիտորեն երկդիմի վիճակում էր իր հզոր հարևանների՝ Հռոմի և պարթևական Պարսկաստանի հանդեպ: 53 թ. պարթևա-հռոմեական պատերազմի ժամանակ նա հարկադրված էր սեպարատ հաշտություն կնքել Հայաստան ներխուժած պարթևների հետ: Իսկ Միջագետքի Խառան քաղաքում պարթևների դեմ կռվող հռոմեացի զորավարը՝ Մարկոս Կրասոսը (որ փառք էր վաստակել Սպարտակի ապստամբությունը ճնշելով) Արտավազգի «դավաճանությունից» կատաղած, սպառնում էր պատժել նրան, պարթևների հետ հաշիվը մաքրելուց հետո: Բայց ճակատագիրն այլ բան էր պատրաստել նրա համար: Կրասոսը դառնալու էր «Բաքոսուհիների» ներկայացման անկենդան մասնակիցն Արտաշատում: Պարթև զորավար Սուրենը Խառանի ճակատամարտում ջարդում է նրա լեգիոնները, և սպանված Կրասոսի գլուխը պարթև զինվորների մի հեծելախումբ, Սիլլակես անունով ոմն սատրապի գլխավորությամբ, հասցնում է Արտաշատ, հայոց արքունիք:

«Մինչ այդ ամենը տեղի էր ունենում, – գրում է Պուլտարքոսը, Որոգեսն (պարթևների թագավորը – Հ. Հ.) արդեն հաշտվել էր Արտավազգ Արմենի հետ և համաձայնել նրա քրոջ ու իր որդու՝ Բակուրի ամուսնության: Նրանք միմյանց խնջույքների ու գինարբուքների էին հրավիրում, որոնց ընթացքում խաղացվեցին հունական բազմաթիվ պիեսներ (πολλά παραιοτήγето τῶν ἀπό τῆς Ἑλλάδος ἀκουσμάτων)²⁹: Դրանցից մեկն էր Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիներ» ողբերգությունը, որի ներկայացման պահին էլ պալատ է մտնում Սիլլակեսը Կրասոսի գլուխը ձեռքին: «Այն պահին, երբ Կրասոսի գլուխը հասցրին պալատ, – շարունակում է Պուլտարքոսը, – ճաշասեղաններն արդեն հավաքել էին, և ողբերգակ դերասան (τραγικῶν δε ὑποκριτῆς) Յասոն Տրալիանոսն արտասանում էր Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» Ագավեի հատվածը»³⁰:

Նկարագրվող դեպքը, ինչպես նկատում ենք, զերծ չէ վիպական մշակումից: Օգտվելով որևէ անմիջական կամ թերևս միջնորդ

մի աղբյուրից, Պրոտարքոսն ինչ-ինչ մանրամասներ չըջանցել է: Այդ ի՞նչ պատե՞հ գուգաղիպություն էր: Խառանից մինչև պարթևների մայրաքաղաքը՝ Տիգրոն, ճանապարհն ավերի կարճ էր, քան մինչև Արտաշատ: Սուրենը թերևս սուրհանգակների միջոցով իմացել էր, որ թագավորը Տիգրոնում էլ է, այլ Արտաշատում: Տպավորութունն այնպիսին է, թե նա գիտեր, որ Կրասոսի գլուխն ուղարկում է որպես «Բաքոսուհիների» ներկայացման սկեվոպոլիեմա (σκειβοπολίμα-բեմական իր): Միջագետքից ճանապարհ ընկած պարթև հեծելախումբն Այրարատյան աշխարհ էր հասել, ո՞վ գիտե, քանի օրում, և Կրասոսի գլուխը պալատ էր բերվում ինչո՞ւ «Բաքոսուհիների», ոչ թե մի այլ պիեսի ներկայացման պահին: Միլլակեսն ու պարթև զինվորների ջոկատն այդ ի՞նչ ճշգրիտ հաշվարկով էին վրա հասնում իրենց իսկ արարքը թատերայնորեն սիմվոլացնող մի տեսարանի:

Եվ այսպես, բաքոսուհիների մոլեգնած խումբը, ինչպես տրված է Եվրիպիդեսի ողբերգության Ագավեի հատվածում, մտնում է Թեբեի պալատ, առջևից Ագավեն, խելահեղ տարերքի մեջ, իր որդու՝ սպանված Պենթևսի գլուխը բաղեղի ծայրին, իր ձեռքով բռնած: Սա ներկայացումն է: Եվ ներկայացման այդ պահին Արտաշատի պալատի խնջույքի դահլիճն են մտնում պարթև զինվորները Միլլակեսի գլխավորությամբ, որ առջևից տանում է Կրասոսի գլուխը: Թվում է, պրոտագոնիստ Յասոնն սպասում է նրանց, նրանք էլ հետևում են խաղին, տեսնելու, թե երբ է գալու Ագավեի հատվածը: Եվ ահա, Յասոնի ձեռքին է Պենթևսի գլուխն ակնարկող իրը: Ենթադրվում է, որ այս սիմվոլիկ տեսարանը նախապես պատրաստված է եղել, դժվար է ասել, Արտավազդի՞, թե՞ Որոգեսի ցուցումով:

Ներկայացումը շարունակվում է: Խաղահրապարակ է բերվել կյանքի արյունալի փաստը, որը փոխարինում է թատերական պայմանականությունը, հանվանաբար, հռոմեական գլադիատորական թատրոնից եկող սովորություն: «Երբ նրան (Յասոնին - Հ. Հ.) ծափահարում էին, ներս մտավ Միլլակեսը և ձևի գայլով թագավորի առջև, դահլիճի կենտրոն նետեց Կրասոսի գլուխը: Պարթևներն աղմկալից հրճվանքով ողջունեցին նրան և թագա-

վորի հրամանով հրավիրեցին բազմել: Իսկ Յասոնը Պենթևսի սկեվոպեման հանձնելով պարերգակներից (խորևտիսներ) մեկին և վերցնելով Կրասոսի գլուխը, բաքոսյան մոլեգնությունը երգեց հետևյալ տողերը.

Վերագառնալով լեռներից,
Բերում ենք նոր կտրած բաղեղն իր բնով՝
Բարեհաջող մի օրս:

Եվ սա մեծ հրճվանք պատճառեց բոլորին: Իսկ հետո, երբ նա պարերգակների խմբի (χορός) հետ փոխառփոխ երգում էր՝ «ո՞վ սպանեց - իմն է պատիվը», Պոմաքսաթրեսը (Կրասոսին սպանողը - Հ. Հ.), որ մասնակից էր խնջույքին, ելավ տեղից և գլուխը խեց, որպես թե ավելի շատ իրեն, քան դերասանին է վայել ասելու այդ խոսքերը: Թագավորն ուրախությամբ պարգևատրեց նրան իր երկրի սովորություն համաձայն, իսկ Յասոնին նվիրեց մեկ տաղանդ արծաթ»³¹:

Եթե անգամ հորինված մի զրույց է սա, կամ եթե պատմական անցքը հարմարեցվել է ինչ-որ ավանդություն, դարձյալ չի փոխվում նրա արժեքը: Իմանում ենք, որ Արտաշատի պալատում Արտավազդի ժամանակ եղել են ներկայացումներ և հույն դերասանների խումբ: Հասկանալի է. Տիգրանը դերասաններ էր բերել փոքրասիական հունական քաղաքներից, և Յասոնն ինքն էլ փոքրասիացի էր՝ Տրալլես քաղաքից: Իսկ պալատական դերասաններ պահելու սովորությունը գալիս էր Սելևկյանների շրջանից: Սելևկյան թագավորներն իրենց շքեղ խնջույքներն ավարտել են տարբեր տիպի ներկայացումներով³²: Արտաշատի պալատական ներկայացումը պատահական մի դրվագ է³³, այլ Սելևկյանների շրջանից եկող ավանդություն, որի ակնհայտ վկայությունն է Արմավիրի դիդասկալիան:

«Բաքոսուհիների» ներկայացումը գուցե և չհիշատակվեր գրականության մեջ, եթե առիթ չծառայեին քաղաքական դեպքերը: Բայց այս չէ մեզ համար էականը: Ենթադրվում է, որ Արտաշատում, որն Առաջավոր Ասիայի խոշոր քաղաքներից մեկն

էր, կարող էր լինել թատրոնի շենք, գուցե այնպիսին, ինչպիսին էին հելլենիստական քաղաքների թատրոնական շենքերը:

Սա առայժմ ենթադրություն է:

Արտաշատում թատրոնի շենքի գոյությունը հավաստող որևէ վկայություն չկա գրական աղբյուրներում: Պատմական Արտաշատի տարածքում («Խոր Վիրապի» շրջակայքը) թատրոնական շենքի հետքեր չեն գտնվել: Նրա գոյությունը տրամաբանական է, այնքանով տրամաբանական, որ առաջավորասիական խոշոր քաղաքներում գտնվել են ուշ հելլենիստական կամ հռոմեական դարաշրջանում կառուցված թատրոնների շենքեր: Դա տրամաբանական է և այնու, որ հելլենիստական մշակույթի հետքեր ի հայտ են գալիս Արտաշատի պեղումներից:

Պլուտարքոսի հիշատակությունը թատրոնի պատմության համար հետաքրքրական է և ուրիշ առումով: Այստեղ տեսնում ենք հին դասական ողբերգության թատրոնի ուշ անտիկ ձևերից մեկը՝ դրամատիկական երկը պալատական խնջույքներում արտասանելու և երգելու սովորությունը, որը մի քիչ ուշ արմատավորվեց հռոմեական ազնվականական կենցաղում: Մյուս կողմից, որ ավելի հետաքրքրական է, տեսնում ենք անտիկ թատրոնի պարերգական (խորային) տիպը, որը հույն դասական շրջանի ավանդություն է և տարածված չէր հելլենիզմի շրջանում: Փոքրասիացի հույն դերասանները Արտաշատ էին բերել ողբերգություններ ներկայացնելու այդ հնամենի եղանակը: Դա երգ տրամախոսություն էր շրջանաձև հրապարակում՝ օրխեստրիկ ներկայացում, շատ տարբեր հռոմեական ներկայացումներից, որոնք տեղի էին ունենում բարձր բեմահարթակի՝ սցենայի վրա, սկսած Լիբիոս Անդրոնիկոսի ժամանակներից (240 թ., մ. թ. ա.) մինչև կայսերական ժամանակի սկիզբը (30 թ., մ. թ. ա.):

Արտաշատի պալատում տեսնում ենք մի ներկայացում, որի տիպը պատկանում է Եվրիպիդեսի ժամանակներին՝ անցյալ թվագրություն 5-րդ դարի վերջին: Շրջանաձև հրապարակի՝ օրխեստրայի կենտրոնում, Դիոնիսոսի զոհասեղանի՝ թիմեևեի մոտ կանգնած պրոտագոնիստը, երգային տրամախոսություն մեջ է մտնում պարերգականների կամ խորեոտիանների խմբի հետ: Սա հին

ատտիկյան պարերգական դրաման է, որ ձևավորվել էր 6-5-րդ դարերում և հելլենիզմի դարաշրջանում մարում էր: Թատերական այս համակարգն իր հասարակական դերը գրեթե կորցրել էր Ալեքսանդր Մակեդոնացու ժամանակներում: Աթենական պոլիսային դեմոկրատիայի հետ միասին պարերգական դրաման դարձել էր անցյալ, հելլենիզմի դարաշրջանում վերջնականապես կորցրել էր հողը, իսկ հռոմեական դարաշրջանում վերանում էր: Հռոմեական թատրոնում պարերգական ձևը չէր կարող ըմբռնվել, քանի որ չկար այստեղ նույն պաշտամունքային միջավայրը: Եվ, բացի այդ, հռոմեական թատրոնը խորային օրխեստրիկ չէր, այլ արդեն սցենոգրաֆիկ (բեմական) և բերում էր այլ կարգի՝ դրամատուրգիա, որը մի կողմից պրետեքստատան էր՝ քաղաքական ողբերգությունը, մյուս կողմից՝ հունական կյանքից առնված կենցաղային կատակերգությունը՝ Ֆարուլա պալլիատան (fabula-գրույց, pallium-թիկնոց, fabula palliata-պատմություն թիկնոցով կամ թիկնոցախաղ): Եվ ահա, հին խոսրային դրամայի պատկերը տեսնում ենք Արտաշատի պալատական խնջույքում: Ազգավի գերակատար Յասոնն արտասանում ու երգում է պարերգականների խմբի հետ: Սա թերևս նշանակում է, որ Տիգրանի ժամանակից փոքրասիացի հույն դերասանները միջոցով Հայաստան էր ներթափանցել թատրոնի հին ատտիկյան տիպը: Դա հարյուրամյակների ավանդություն էր, որի կրողները Առաջավոր Ասիայում և Մերձավոր Արևելքում թափառող հույն դերասանների սինոդոսներն էին: Սա իհարկե հին դասական թատրոնը չէր, այլ նրա վերապրուկը: Պաշտամունքային (միստերիալ) և մրցողային թատրոնը վերածվել էր խաղացանկային (ոեպերտուտարային) թատրոնի: Սինոդոսները կրկնում էին հին պիեսները, հատկապես Եվրիպիդեսի ողբերգությունները: Դրամատուրգների մրցություններ վաղուց արդեն չկային, թատրոնը պաշտամունքային դեր չունեց, թեպետ դերասանները, ինչպես իմանում ենք Պլուտարքոսից, շարունակում էին կոչվել «Դիոնիսոսի արհեստավորներ»: Ողբերգություններն ու կատակերգությունները ներկայացվում էին և թատերական շենքերում (կիսաշրջան օրխեստրաներով), և ինչպես տեսնում ենք Պլուտար-

քոսի հիշատակություն մեջ, պալատական դահլիճներում, հելլենասեր պալատական ազնվականության համար: Արտավազդը, որի ողբերգությունները նույնիսկ անունները հայտնի չեն, հավանաբար հետևորդն է եղել հին ատտիկիզմի և նոր հելլենականության: Սա հելլենիզմ էր կամ հելլենիզմի ազդեցություն, որը պալատական-ազնվական միջավայրին էր պատկանում: Մեզ հայտնի միակ գրական հիշատակությունն այս է ասում:

Հելլենիստական թատրոնն ասվածը հույժ պայմանական մի բան է, երբ խոսում ենք Հունաստանից դուրս գտնվող ժողովուրդների մշակույթի մասին: Այն, ինչ տեսնում ենք Տիգրանակերտում և Արտավազդի պալատում, հունականի շարունակությունն է Հունաստանից դուրս: Արտավազդի թատրոնը, ինչպես ներկայանում է Պրոտարքոսի հիշատակություն մեջ, հույն դասական թատրոնի հիշողությունն է, նրա վերջին շողարձակումներից մեկը: Դա հայ թատերական մշակույթի սկզբնավորումը չէ, այլ հունականի ավարտն ասիական հողի վրա: Ոչ Տիգրանը, ոչ էլ Արտավազդը չէին կարող կռահել, որ ապրում են հելլենականության վերջին փուլում:

Պատմությունը ժամանակ չտվեց հելլենականության երկրորդ ծնունդին: Պրոցեսը չէր կարող կրկնվել երկրորդ անգամ, երկրորդ մի տեղում:

ՊՐՈՒՄՈՒՄՏՅԱՆ ՄԱՀԻՃ

Եթե հյուրը բարձրահասակ էր, Պրոկրոստեսը նրան պառկեցնում էր փոքր մահճին և մարմնի մնացած մասը կտրում էր, և ընդհակառակը՝ եթե հյուրը կարճահասակ էր, պառկեցնում էր երկար մահճին ու ձգում, հավասարեցնում մահճի երկարությունը:

Հիգինուս, Առասպելներ, 38

Պրոտարքոսի հիշատակումները Տիգրանակերտում թատրոնի կառուցման և Արտաշատում Եվրիպիդեսի, «Բաքոսուհիների» պալատական ներկայացման մասին (53 թ. Քր. ա.) շատ է արձարժվել գրականության մեջ և առիթ տվել բազում ենթադրություններին: Դրան անդրադարձել են հայ բանասերները սկսած 19-րդ դարի 70-ական թվականներից¹, Վալերի Բյուսոսովը բանաստեղծություն է գրել², Յուրի Վեսելովսկին հարց է առաջադրել՝ «Հայ թատրոնի հնագույն շրջանը»³: Եվ միտք է հասունացել: Առաջին ուսումնասիրողը՝ Գարեգին Լևոնյանը համեստ խնդիր է դրել իր առջև՝ զաղափար տալ և մի շավիղ բացել⁴: Նա դիմել է ամենականներե կամ այդպես թվացող սովյալներին առանց քննական վերաբերմունքի, սխալվելով ու սայթաքելով և, ինչպես նկատել է Լևոն Քալանթարը, «դյուրություն մթատերական կուլտուրայի փաստեր է ընդունել այն, ինչն այլ կարգի երևույթ է»:⁵ Այսպես, Լևոնյանը վկայաբերում է Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» 4-րդ գլխի 5-րդ գլուխը (Արշակ-Գնեղ-Փառանձեմ) որպես «4-րդ դարի մի սիրուն ողբերգություն արձակի վերածած»⁶, և «ղետեղում է գործող անձերի ցուցակ, ուղղակի ներկայացման ծրագիր, և քանի որ չի ընդգծում, որ ցուցակը կազմողն ինքն է, Փավստոսի երկին անձանոթ ընթերցողին կարող է թվալ, թե այդ ցանկը գոյություն ունի Փավստոսի

բնագրում»⁶: Լեոնյանը երբեմն շփոթել է աղբյուրները կամ դիմել միջնորդ աղբյուրի, երբ անհրաժեշտություն էի եղել, և շատ բան էի ստուգել: Այնուամենայնիվ, անկախ շարագրանքի պարզունակությունից ու անփութությունից, այս փոքրածավալ գրքույկն առիթ է տալիս և հիմք ստեղծում հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի հարցը դարձնելու առանձին քննության առարկա, դուրս բերելու ավանդական բանասիրության բնագավառից:

Եվ դուրս բերվեց ու ծավալվեց Գեորգ Գոյանի երկհատոր աշխատությանը՝ «Հայ թատրոնի երկու հազարամյակը» մեծագույն վերնագրով ու բավական հեղինակավոր առաջաբանով, որ բացառում է ամենայն առարկություն ու տարակուսանք⁷:

Լեոնյանի նախանշած արահետը լայնացվեց, սայարկվեց մարմարյա ցանկություններով, որ միացվեց համաշխարհային թատրոնի պատմության մայրուղուն, բայց դա տեղի չունեցավ: Հարցը ծավալվելու էր, բայց ինչպես և ի՞նչ կողմ... Քրիստոնյա Հայաստանի թիկունքում հեղինակավոր կար և մի աշխարհակալություն, բայց ինչպե՞ս է հիմնավորվում «երկու հազարամյա անընդմեջ (՝ – Հ. Հ.) գոյությունը»⁸ մի թատրոնի, որի դրական անդրադարձը, դրամատուրգիական թեկուզ մի պատասիկ, էի նշմարվում մեր պայծառատեսություն դաշտում: Դա խոստացվում է Գոյանի շարադրանքում անուղղակիորեն, և խնդիր է ծառանում գտնելու չգտնվածը, որտե՞ղ... Բանավեճն անիմաստ է, այն էլ գրքի հրատարակումից ավելի քան կես դար անց, բայց ի՞նչ անենք, եթե իրավունք չունենք շրջանցելու մեզանից առաջ ասված գրավոր խոսքը, գիտություն լինի, թե առասպել: Առասպելներին ձեռք չենք տալիս, եթե առասպել են, և առասպել գիտենք, եթե նրանց արմատը հնագուրում է: Այս մեկը հորինվել է մեր օրոք, մեզանից անհունորեն հեռու ժամանակների մասին: Եվ նույն օրինակով ու եղանակով գրվել են վրացական ու ուզբեկական թատրոնների պատմությունները (Դ. Զանելիձե, Մ. Ռախմանով)⁹, անցնելով երկու հազար տարվա սահմանը՝ գեպի վաղ հեղինակավոր և ստրկատիրական պոլիթեմա: Նպատակ է դրվել ստեղծելու Խորհրդային միություն ժողովուրդների թատրոնի, որպես «միաս-

նական երևույթի միասնական պատմությունը» (Գոյանի խոսքն է), պրոպինգիայի թատերագետները մրցության մեջ են մտել՝ ով ավելի հեռուն կգցի գնդակը, և հաղթել են... ուղբեկները, այն հիման վրա, որ Ալեքսանդր Մակեդոնացին 329 թվին (ն. Քր.) մտել էր Բաևտրիա:

Այս կարգի աշխատությունները չեն ընթերցվել գիտականորեն, քանզի պատմաբաններն այնքան էլ լուրջ չեն նայել թատերագիտություն կոչվող գիտությունը: Հարևանցիորեն անդրադարձել ենք Գոյանի տեսակետներին¹⁰, ոչ բոլոր սխալներին: Կրկնություն, թվում է, պետք չէ, բայց խնդիրն առկա է, և ստիպված ենք քանդել վաթսույն տարվա սալահատակը, որի տակ մաքուր հող կա, և ճզմված է առողջ մի արմատ:

Որտեղի՞ց է սկիզբ առնում սխալը:

Խնդիրն այն է, որ Պլուտարքոսի հիշատակումը վերաբերում է ուշ հելլենիզմի շրջանին (I-ին դ.), երբ ոչ թե սկսվում, այլ ավարտվում էր մի մեծից էլ մեծ պատմություն՝ ատտիկյան դասական ողբերգության թատրոնը, որի վերջին էպիգոնների մեկը Հայաստանի հողում էր: Մակեդոնացու արշավանքներով կերպավորվել էր աշխարհը, և արևելք մտնող հունական մշակույթը ձեռք էր բերում այլ գույներ: Որքանո՞վ էր դա հիմք դառնում արևելյան ժողովուրդների մշակույթների համար, հայտնի չէ: Հելլենականացումը տվել է իր զգալի և այնուամենայնիվ ժամանավաճ արդյունքները: Ատտիկյան դրաման իր վերջալույսային շողարձակումով բարոմետրն էր այդ պրոցեսի, և «Բաքոսուհիների» արտաշատյան ներկայացումն այդ շողարձակումներից մեկը: Պլուտարքոսի վկայության ոտքերը սակայն կարճ են, ձգել պետք չէ: Այստեղ արձանագրված է ատտիկյան դասական թատրոնի ավարտը: Պատմությունից հեռացող երևույթն իր ճանապարհին լույս է տվել, և դա հելլենականության լույսն է: Բայց, երակես ընդունելով Պլուտարքոսի երկի մեկ էջանոց հատվածը, Գոյանը ջանացել է այլ բան ապացուցել:

Գոյանի աշխատության առաջին հատորի 355-րդ էջում ասված է, որ «ողբերգություն և ողբերգակ բառերը կենդանի հուշարձանն են հայ թատրոնի երկու հազարամյա պատմության»¹¹:

Գեղեցիկ է ասված, ներշնչող է և շփոթեցնող:
 Հեղինակը որոշել է, որ այս բառերն իրենց թատերական իմաստով գալիս են Տիգրանի ու Արտավազդի ժամանակներից: Բանավոր, թե՞ գրավոր ճանապարհով, որտե՞ղ է վկայված, ի՞նչ մատյանում կամ ինչ արձանագրությունում:

Պատասխանը մեկն է: Ողբերգություն բառի առաջին վկայությունը տալիս է Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արվեստի» թարգմանությունը 5-րդ դարի երկրորդ կեսին: Ավելի վաղ (Աստվածաշունչ, Ագաթանգեղոս, Կորյուն, Եղնիկ Կողբացի, Փավստոս Բուզանդ) այս բառին չենք հանդիպում: Սա հունարան քերականական-ճարտասանական եզր է և այդպես էլ ներկայացված է Թրակացու, երկի թարգմանություն հունարան եզրերի շարքում: Քերականական գրականությունից դուրս մեկ էլ Նորենացու «Պատմություն» վերջում ենք հանդիպում այս բառին. «զի՞սր՞ը հարմարեցից զողբերգությունս», այն է՝ ինչպես հարմարեցնել ողբը ճարտասանական ձևի: Հասկանալի է. Նորենացին հունարանությունամբ է կրթվել և գուցե ինքն իսկ Թրակացու մեկնիչ Մովսես Քերզողն է, ըստ նախկին կարծիքների: Անհնար չէ, որ ողբերգություն բառը բանավոր ճանապարհով փոխանցված լինի Թրակացու հայ թարգմանչին, բայց դժվար է դա հիմնավորել: Բոլոր դեպքերում մեր հարցն իր շարունակությունն ունի: Քերականական-ճարտասանական գրականություն մեջ ի՞նչ իմաստով է գործածված ողբերգություն բառը, և դա կապ ունի՞ թատրոնի ու թատերագրության հետ:

Ողբերգությունը հունարան թարգմանություններում համարվեքն է տրագոճիա բառի (τράγος-նոխաղ, ωδή-երգ), բայց նրա իմաստային-կառուցվածքային պատճենումը չէ, այլապես պետք է լիներ նոխաղերգություն: Ելնելով այս փաստից, գուցե և Նիկողայոս Աղոնցի պատահական ենթադրությունից, թե Թրակացու թարգմանիչը հավանաբար պատրաստ է գտել ողբերգություն բառը, Գոյանը որոշել է, որ այդ «խորապես ինքնատիպ» (“глубоко оригинальное наименование”) բառն անվիճելի ապացույցն է հայ հնագույն դրամայի ինքնատիպություն¹²: Աղոնցը սակայն, կարծես նշանակություն չտալով իր ենթադր-

րությունը, ողբերգություն բառը դնում է հունարան քերականական-ճարտասանական եզրերի շարքում և ցույց է տալիս, որ դա իմաստային-կառուցվածքային պատճենումն է հունարեն Յրհնածիա (Յրհնոց-ողբ, ωδή-երգ) բառի¹³: Իսկ եթե թարգմանություններում դա համապատասխանեցված է տրագոճիա բառին, այդ էլ իր բացատրությունն ունի:

Բառի փոխարինումը նաև հասկացություն փոխարինումն է, և դա որոշակի է Ստեփանոս Սյունեցու (8-րդ դ.) մեկնությունում: «Ողբերգություն զմխիթարական ասէ, – գրել է Սյունեցին¹⁴: Ոչ մի կապ դրամայի և թատրոնի հետ: Սա վերաբերում է ἔλεγεῖα (եղերգություն) կոչվող ժանրին, և ինչպես նկատում է Աղոնցը, Սյունեցին կրկնել է հույն մեկնիչ Մելամպոդեսի (2-րդ դ.) էլեգիային տված մեկնությունը որպես ողբերգություն մեկնություն¹⁵: Տարօրինակ է թվում այս բանաբաղությունը կամ շփոթմունք, բայց ոչ տարօրինակ է, ոչ էլ շփոթմունք, ընդհակառակը՝ այս մեկնությամբ ճշտվում է մի մեծ շփոթմունք:

Համեմատենք Մելամպոդեսի և Սյունեցու դատողությունները.

<p>Մելամպոդես էլեգիաներն ասվում են ի մխիթարություն, հիշելով վախճանյալի առաքինությունները, սփոփելով նրա հարազատների ու մերձավորների վիշտը¹⁶:</p>	<p>Ստ. Սյունեցի Ողբերգություն զմխիթարական ասէ, որոս ի վերայ մեռելոց և կամ այլ ինչ թշուառություն կրելոց առնեն...¹⁷</p>
--	--

Սյունեցին իսկապե՞ս կրկնում է Մելամպոդեսի՝ էլեգիային տված բացատրությունը, կամ, եթե այն ներկայացնում է որպես ողբերգության մեկնություն, որքանո՞վ է սխալվում: Աղոնցը նմանություն տեսակետից է դիտել այս կապը, նպատակ ունենալով պարզել հունարան բառակազմության որոշ հարցեր: Եթե ճշմարիտ է Աղոնցի դիտողությունը Սյունեցու մեկնության այս հատվածի վերաբերմամբ, մնում է ենթադրել, որ նրա խոսքի երկրորդ կեսն էլ քաղված է Մելամպոդեսի՝ տրագոգիայի մեկնությունից:

Մեկամպոդես

Ողբերգությունը (τραγωδία) պետք է հերոսաբար կարողալ բարձրաձայն, մեծ հանդիսավորությամբ¹⁹:

Սա. Սյունեցի

...դիւցազնաբար զհորդորականն սսէ եւ զքաջալերականն եւ զնեբրողականն...¹⁹

Ինչպես նկատում ենք, Սյունեցու մեկնությունն առաջին կեսը համերաշխում է հույն մեկնիչի էլեգիային տված բացատրությանը, երկրորդ կեսը՝ տրագոդիային: Սյունեցին չի ութում, թե՞ նույնացնում է ողբերգական և դամբանական հասկացությունները: Դրա պատասխանը մեզ տալիս է մյուս հույն մեկնիչը՝ Մարկիանոսը. «Ողբերգությունը ողբերգակաների դամբանական ստեղծագործությունն է՝ Սոֆոկլեսինը, էսքլիլեսինը, Եվրիպիդեսինը և նման մյուսներինը»²⁰: Սա արդեն հավաստի վկայությունն է այն իրողության, որ բյուզանդական շրջանում հին ատտիկյան դրամայի թատերային հիմքը մոռացված է եղել: Գրականության և թատրոնի պատմաբաններին դա վաղուց հայտնի է: Բայց Գոյանը (չիմացություն, թե մտադրված) շրջանցել է հայտնի իրողությունը և Սյունեցու տեքստի, «ողբերգութիւն գմխիթարականն սսէ» բառերը թարգմանել է տվել (կամ խմբագրել թարգմանածը) իրեն հաճելի թվացող ձևով: Թարգմանիչն էլ չի հասկացել տեքստը. սսէ ձևը, որ ուսուցանող պետք է թարգմանվեր означает, թարգմանվել է говорит: Գոյանը, թարգմանչի սխալից ելնելով, որոշել է, որ Սյունեցու տեքստում բառ է պակասում, ի՞նչ բառ... актер: Մի սխալին ավելացել է երկրորդ սխալը, և սխալի հիման վրա դյո՛ւտ է արվել. «Актеры в трагедии говорят»: Այստեղից էլ ծայր է առել թյուրիմացությունն ու ծղել-ծաղկել հայերեն չիմացող «գիտնականների» շարադրանքներում: Ավելացվել է երկրորդ բառը... представление, և ըստ այդմ վերաթարգմանվել է Սյունեցու տեքստը. «Актер в трагедийном представлении...»²²: Գտնվել է մի «թատերագետ», որ նույնությունը արտագրել է այս խոսքերը և նշել «աղբյուրը»՝ Ադոնցի դասական աշխատությունը²³, առանց տեսած լինելու: Պարզվել է, այսպիսով, որ Ց-րդ դարի հեղինակը՝ Ստեփանոս

Սյունեցին անտիկ ողբերգության ներկայացումներ է տեսել հայոց լեզվով և, ինչպես որոշել է մեկ ուրիշ «գիտնական», հանդիսացել է դրամատուրգիայի տեսաբան, մշակել «դրամատիկական ժանրերի հելլենիստական ըմբռնումը <...> արծարծելով դրամատիկական երկերի օգտակարությունը Հայաստանի այն պահի իրականության մեջ»²⁴:

Սա արդեն առասպել չէ, այլ «հայագիտություն»: Խնդիրը գուցե մանր է թվում՝ մեկ բառի սխալ թարգմանություն և երկու բառի հավելում: Բայց Գոյանի աշխատության առաջին հատորում հիմնական ու արմատական եզրակացությունները ենում են այդ մեկ բառից, և կառուցվում է «երկու-հազարամյա կենդանի հուշարձանն» անհող ու անօդ տարածության մեջ:

Ողբերգութիւն բառը թատրոնի վկայությունը չէ: Դա գրական տեսակի անվանում է և ճարտասանական ոճ, որ տեսնում ենք Խորենացու «Պատմություն» վերջում, ավելի ուշ՝ Նարեկացու բանաստեղծական ազոթագրքի խորագրում՝ «Մատեան ողբերգութեան»: Այս խորագիրը ոչ ոք չի փորձել թարգմանել տրագիկաբան բառով: Հայ հին մատենագրության մեջ կա՞ արդյոք և կարո՞ղ է գտնվել ողբերգութիւն անունով մի գրություն, որ դրամա լինի կամ առնչություն ունենա թատրոնի հետ: Այս հարցը չեն տվել հայերեն չիմացող, հայերեն չկարգացող հեղինակները, և կեղծ խնդիր է ծառայել իմացողների առջև՝ գտնել չեղած մի բան, ինչն էլ վիճակի չեն եղել փնտրելու իրենք, ինչը չեն տեսել հին մատենագրության էջերի վրա տարիներով խոնարհված բնագրագետ բանասերները: Եվ չէին էլ կարող տեսնել մի բան, որ չկար ոչ Արևելքում, ոչ Արևմուտքում: Դա կարելի էր հասկանալ առանց հայերեն իմանալու:

Լատիներն tragoedia բառը (հունարեն τραγωδία-ի տառադարձումը) հռոմեական քաղաքական ողբերգության անկումից ի վեր կորցրել էր դրամատուրգիական իմաստը, վերածվել ընդհանուր բարոյա-գեղագիտական հասկացության²⁵: Այս բառի դրամատուրգիական իմաստը վերականգնվել է Վերածնունդյան դարաշրջանում, Ջան-Ջորջիո Տրիստինոյի «Սոֆոնիստ» ողբեր-

գուլթյամբ (1515 թ.), որ ընդօրինակությունն է անտիկ դրամայի արտաքին ձևի: Այստեղից սկսած արևմտաեվրոպական բոլոր հեղինակները բառը յուրացրել են իտալերեն հնչյամբ՝ tragedia: Իսկ ողբերգութիւն բառն առաջին անգամ դրամատուրգիական իմաստով գործածել է իտալացի հայագետ Կղեմես Գալանոսը («...մուծանել ի դպրանոցն վարժս<...> բեմբասացութեանց և ողբերգութեանց»)՝²⁶: Նկատենք սակայն, որ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանութեան դպրոցական նպատակներ հետապնդող թատերագիրները, 19-րդ դարասկզբին իսկ, իրենց պիեսներին չեն տվել այդ անունը, կոչել են եղբերգութիւն: Ավելին. 19-րդ դարի առաջին կեսին Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Սարգիս Տիգրանյանը, որ լավ գիտեր թրակացու «Քերականությունն» ու «Գիրք պիտոյից» ճարտասանական ձեռնարկը, չի դիմել նրանցում գործածված ողբերգութիւն բառին և դրամայի պատմութեանը վերաբերող իր տրակատատ-առաջաբանը վերնագրել է «Ինչ-ինչ գեղերերգութեան» (Մոսկվա, 1834 թ.): Ողբերգութիւն բառը դրամատուրգիական և թատերական իմաստ է ստացել 19-րդ դարի 50-60-ական թվականներին, Մկրտիչ Պեչիկ-թաշլյանի, Սարգիս Վանանդեցու և Սրապիոն Հեքիմյանի պիեսներով: Այսպիսով, բառը մոտավորապես հազար և հինգհարյուր տարեկան է, իսկ նրա թատերական իմաստը, Գոյանի աշխատութեան հրապարակումից առաջ, մոտ հարյուր: Իսկ եթե միջնադարի կողմն ենք նայում, մտնում ենք եկեղեցի և լսում Չարչարանքի գիշերվա ողբը՝ «Յիսուս, որդի իմ միածին...»²⁷, որ բնավ այն ողբերգությունը չէ, ինչ ցանկացել է տեսնել «երկուհարամյա հուշարձանի» հեղինակը:

Գուցե պետք չէ՞ր քանդել մարմարե սալահատակը: Բայց չքանդելով ի՞նչ ենք հաստատում, կեղծ հիմք: «Ընդ որո՞յ ճեմարանի կամ վարդապետութեան», կասեր Գրիգոր Մազիստոսը²⁸:

Անտիկ դրամայի արտաքին կերպաձևերն ընդօրինակելու և քրիստոնեական գաղափարներին հարմարեցնելու փորձ եղել է վաղ բյուզանդական գրական միջավայրում (Ապոլինար Լաոդիկեցի, 4-րդ դ.), բայց զբաղմով գրական ավանդություն չի ստեղծ-

վել, ոչ էլ թատրոն: Հայտնի է մի ողբերգություն էլ՝ «Չարչարվող Քրիստոսը», որի գրութեան ժամանակը ճշտված չէ, հեղինակն էլ անհայտ: Սա ևս մեկուսի ու մոռացված փաստ է: Դրաման, այս հասկացութեան դասական ու թատերական իմաստով, հող չունեւր քրիստոնեական դարերում: Այլ էր նրա փոխակերպումը (մետամորֆոզ)՝ պաշտոնական պատարագը, այլ էին Մենդյան և Զատիկյան լիթուրգիական ցիկլերը, որպես փոխակերպված, հեռավոր հիշողություններ, գեղարվեստական նպատակներից դուրս²⁹: Բայց այս չէ Գոյանի փնտրածը: Նա հելլենիստական թատրոն է փնտրում հայոց վաղ միջնադարում՝ մի բան, որ չկար նաև հունական հողում: Եղած հիշատակները թատրոնների փլատակներն էին մացառներով պատած, և այժմ էին արածում մաշված սանդղաքներին: Դրանք սպասում էին իտալական հումանիստներին և այն ժամանակներին, երբ վերածնվելու էր դասականությունը:

Երկրորդ մեծ շփոթմունքը, որի վրա կառուցված է Գոյանի երկրորդ հատորի հիմնական բովանդակությունը, ելնում է «Պիտոյից գրքի» սխալ ընթերցումից: Թատերագետը ջանում է հայոց միջնադար խցիկը նոր ատտիկյան կատակերգությունը: Կատակերգութիւն բառը «Պիտոյից գրքում» և քերականական մեկնություններում նույնպես ընթերցման կանոն է: Բայց դա առնչվում է միջնադարյան աշխարհիկ-հրապարակային-բանավոր թատրոնին այնքանով, որքանով համանշանակ է կատակ և կատականք բառերին, որքանով քերականներն են բացատրում. «կատակերգութիւն աշխարհաւրէն», «զկատականաց նուագել խօսս»³⁰: Եվրոպական իրականութեան մեջ ևս կոմեդիան բարոյափրկիչ սոփայական հասկացություն է (Դանտեի «Կոմեդիան»), նաև՝ թատերական: Եվրոպայում հրապարակային թատրոնը կոչվել է կոմեդիա, և դա նոր ատտիկյան կատակերգությունը չէ, այլ խաղային սինկրետիկ երևույթ, որ հետագայում կոչվելու էր circus: Այստեղ որոշ սյուժետային պահեր եղել են ուշ հռոմեական կատակերգությունից, որ հանգեցնելու էին Ֆրանսիական Ֆարսին (12-13-րդ դդ.): Վաղ միջնադարյան Հայաստանում դա չի նկատվում: Գոյանը սակայն, առանց մեկ փաստ

իսկ ցույց տալու, ջանում է համոզել, թե Մենանդրոսի կոմեդիաները 5-րդ դարում թարգմանվել են հայերեն, խաղացվել, և նրանց օրինակով գրվել ու ներկայացվել են կատակերգություններ կենցաղային թեմաներով: Եվ ցույց չի տրվում թեկուզ մեկ փաստ: Հանգել նման արտառոց ենթադրություն, նույնն է, թե չիմանալ՝ ինչ էր նշանակում թարգմանական շարժումը Հայաստանում, ինչ նպատակներ էին հետապնդում թարգմանիչները, և ինչ կարգի գրականություն էր թարգմանվում: Սա մեր պատմության «եկեղեցական-քաղաքական մաքառման» (Մ. Արեղյան) շրջանն է, թարգմանվող գրականությունը՝ քերականական-ճարտասանական, փրիլոսոփայական, դավանարանական, որ ծառայել է ժամանակի աստվածաբանական մտքին, և հայ եկեղեցու դիրքի ամրապնդմանը: Ի՞նչ գործ ունենր այստեղ Մենանդրոս կոմեդիոգրաֆը: Թարգմանիչներին ինչո՞ւ պիտի հետաքրքրեին նոր ատտիկյան կատակերգության սիրային ու կենցաղային թեմաները: Զուգահեռ մոտիվներ կարելի է գտնել ուշ միջնադարյան, հիմնականում լատիներենից թարգմանված աշխարհիկ գրույցներում (15–17-րդ դդ.), բայց ոչ վաղ միջնադարի հայ մատենագրություն մեջ: Գոյանը վկայաբերում է Հովհան Մանդակունուն վերագրված «Վասն անօրէն թատերաց դուականաց» ճառը և կապում այդ «Պիտոյից գրքի» կանոնների ու Մենանդրոսի կատակերգությունների հետ: Դրանք այնքանով կարող են կապ ունենալ, որքանով առաջինը ճարտասանության ձեռնարկ է, երկրորդը ճառ: Մեծ խելք պետք չէ հասկանալու համար, որ քերականական մեկնություններն ու հունարենից թարգմանված «Պիտոյից գիրքը» ոչ են «վասն թատերաց», այլ «յաղագս վերձանութեան» (տեքստերի ընթերցում, ըմբռնում, մեկնություն) և «օգտաբեր խարտուցն»: Իսկ Մանդակունուն վերագրվող ճառը (որ թարգմանական է երևում), եթե ուշադիր կարդանք, կտեսնենք, որ ուշ հռոմեական միմոսին (թատրոնի տեսակ) է վերաբերում, որ արմատավորված էր Ասորիքում³¹, գուցե և թափանցել էր Հայաստան (դա հնարավոր է), բայց չէր ունեցել գրական անդրադարձ, դրա նշանները չեն երևում: «Պիտոյից գիրքն» ակնարկում է Մենանդրոսին՝ «իմաստութեամբ այնքան առլցեալ»³², որպես

խրատական ճառի նյութ, և դա որևէ կապ չունի միմոսային թատրոնի հետ, եթե թատրոնի պատմաբաններս գիտենք դրա ինչ լինելը: «Երկուհազարամյա հուշարձան» կերտողին դա ձեռնտու չէ, քանզի նրա խնդիրը հելլենիստական թատրոնի հորինումն է 5–7-րդ դարերի Հայաստանում և հույն հեթանոս հեղինակին ականջից բռնած պրոկրուստյան մահիճ քաշելը:

Եվ այսպես, պատմության փակ դռները ջարդելով, պրոֆեսորը հասնում է 10-րդ դար, Աղթամարի վանքի դուռը, և մի կատակերգություն էլ այստեղ է սարքում: Կարդացել է Թովմա Արծրունու «Հայոց պատմության» Անանունի հատվածը թարգմանաբար, և իրեն հաճելի իմաստ վերագրել բառերին, օրինակ՝ դարաստանը (այգի, ծառաստան, պուրակ) համարել է աստիճանաձև բարձրացող թեատրոն, ապա կենցաղային կատակերգության դիմակների է վերածել Քրիստոսի ծննդաբանությունն ակնարկող դիմաշարքը տաճարի պատին³³: Շրջանցել է իրեն ոչ ձեռնտու խոսքերը. «...ճշմարտագործ նմանահանութեամբ, սկսեալ յԱբրահամայ և ի Դաւիթ և մինչև ցտէր մեր Յիսուս Քրիստոս, զդասս մարգարէից և առաքելոց յօրինեալ ըստ իւրաքանչիւր հանդիսի զարմնագործ տեսեամբ»³⁴:

Եթե ժամանակակիցն է վկայում, արժե՞ այլ բան հորինելով հասնել սրբապղծության:

Գիտությունից դուրս գրույցները գիտական բանավեճի դնելն այնքան էլ լուրջ չէ, բայց գործին լուրջ տեսք է տրված, պատվանդան բարձրացված...

Գոյանի երկհատորն անքննադատ ընդունող Ալեքսեյ Ջիվլեգովն այն կարծիքն է հայտնել, որ պետք է ուսումնասիրել Հռոմի անկումից մինչև արևմտաեվրոպական թագավորությունների կազմավորումն ընկած շրջանը և գտնել ուշ անտիկ թատրոնի ավանդությունն Առաջավոր Ասիայի երկրներում, մասնավորապես Հայաստանում: «Եթե նկատի առնենք բյուզանդական թատրոնի և նրան առնչվող հայ թատրոնի պատմությունը, ի հայտ կգա մի պատկեր, որ դեռ չենք տեսել. մեր հայացքի առջև կհանդիպենք, մինչ այժմ անհայտ շրջան համաշխարհային թատրոնի պատմության մեջ»³⁵: Գեղեցիկ է ասված և այդքանը: Վաղ բյու-

զանգական շրջանն անհայտ չէ պատմաբաններին: Եթե այնտեղ մի բան նշմարվում է, դա հունա-հռոմեական դրամայի հեռացող լույսն է կամ նրա փոխակերպումը (տրանսֆորմացիա) դարձող ցական ճարտասանություն, պատարագի և լիթուրգիական դրամայի: Անտիկ դրամատուրգիական երկերն անցել են վանական մատենադարաններ, դարձել ընթերցանություն ու բարոյափրկիստիկայական մեկնությունների նյութ: Դրա ակնառու ապացույցն են Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության հույն-բյուզանդական մեկնությունները (Մելամպոդես, Դիոմեդես, Հելիոդորոս, Բյուզանդացի և այլք)³⁶, որոնք վաղուց՝ հարյուր տարուց ավել ծանոթ են քերականագետներին և դուրս են մնացել թատերագետների ու դրամայի պատմաբանների ուշադրությունից: Եվրիպիդեսն ու Մենանդրոսը վանական ճեմարաններում ընթերցանության նյութ են եղել, և դպիրները տրամախոսական ընթերցանությանը հունարեն են սովորել, առանց պատկերացում իսկ ունենալու անտիկ թատրոնի մասին³⁷: Դա հանգեցրել է պատարագի երաժշտաբանաստեղծական մշակմանը, որի բարձրագույն դրսևորումը Բարսեղ Կեսարացու խորհրդատետրն է: Այս է պատմական շրջափոխման արդյունքը, և այստեղ բաժանվում ու հակադրվում են թատրոնն ու եկեղեցին: Հովհան Ոսկեբերանի և նրա հետևողությունները գրված հակաթատրոնական ճառերն այս խղումն են հատկանշում: Ուշ հելլենիստական թատերական երևույթները քրիստոնեական աշխարհ չեն մտնում, այլ ընդամենը արձագանք են տալիս, և մնում է ականջալուր լինել, գնալ դեպի ձայնի աղբյուրը:

Գոյանի աշխատությունն մեջ կան ճշմարիտ գիտումներ, բայց դրանք սխալ համատեքստում են: Սխալի արմատը գաղափարական նախապաշարումն է՝ անպայման ստրկատիրություն տեսնել նախաքրիստոնեական Հայաստանում, որպեսզի հիմնավորվի հելլենիզմի սոցիալ-տնտեսական բազիսը: Գոյանի կարծիքով (դա նաև ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսություն թելադրանքն էր) Խորհրդային միությունն բոլոր ժողովուրդները պետք է ստրկատիրություն փոխվի անցած լինեին, և Հայաստանը չպետք է բացառություն լիներ: Այլ կերպ մտածել,

ինչպես «մտածել է Հայ պատմաբանների որոշ խումբ» (նկատի ունի Նիկողայոս Ադոնցին ու նրա հետևորդներին), Գոյանի կարծիքով, չէր կարելի. դա կնշանակեր «իդեալականացնել Հայաստանի պատմական անցյալը»³⁸: Ուրեմն՝ եթե ստրկատիրություն չկա, հասարակությունն իդեալական է: Սա եղավ գիտությունն: Այստեղ կար նաև ստալինյան թելադրանքը՝ արդարացնել հասարակական ֆորմացիաների տեսությունը և ըստ այդ տեսության՝ պատմական զարգացման վերընթաց գիծը, որի սկիզբը ստրկատիրությունն էր լինելու, վերջը՝ համաշխարհային համայնավարություն: Պատմական մատերիալիզմի տեսակետից (հեգելյան դիալեկտիկայի գոհհարցումը), ոչ մի ժողովուրդ և ոչ մի պատմաբան իրավունք չունեն չտեսնելու իր անցյալում ստրկատիրություն, քանզի առանց այդ «անհրաժեշտ» շրջափոխի ինչպե՞ս էր պատկերացվելու կոմունիզմը: Ընդունենք մի պահ այս աբսուրդը: Իսկ հելլենիզմի ազդեցությունը մշակութային առումով, այն էլ պայատական, ինչպես եղել է Հայաստանում, ինչո՞ւ չէր կարելի պատկերացնել առանց ստրկատիրություն: Ստալինյան դարի մարքսիստ պատմաբանների համար այս հարցը գոյություն չունեն: «Հասկանալի է, — գրում է Գոյանը, — որ հելլենիստական մշակույթի գոյություն խնդիրը ցանկացած երկրում (իր ցանկացածը Հայաստանն է — Ն. Հ.) անբաժանելի է տվյալ երկրի զարգացման ստրկատիրական շրջափոխի խնդրից»³⁹: Այս կեղծ դավանանքն էլ ահա թատերագետին հասցրել է կեղծ վճռի՝ հելլենիստական թատրոնը խցկել Հայոց ոսկեդար ու հասցնել մինչև... տեսանք, թե ուր: 5-6-րդ դարերում ի՞նչ հելլենիզմ: Դա խորին անցյալ էր: Միջնադարում մենք գործ ունենք հունաբանություն հետ, որ նշանակում էր քերականություն և ոճ: Հունաբան եզրերն ու հասկացությունները հասել են 10-11-րդ դարեր՝ Գրիգոր Մագիստրոսին: Բառերն ու քերականությունն են հասել, ոչ թե երևույթներն ու առարկաները: Չմոռանանք Գրիգոր Տաթևացու խոսքը՝ «բանն զիրն ոչ կարէ ճշմարտել... »:

Ամենասխալ տեսակետներն էլ գիտություն մեջ ունենում են իրենց դրական դերը, ոչ արժեքը, այլ դերը: Գոյանի երկհատորն

ունեցել է մեզ համար նման դեր: Նա մեր ուշադրությունն է հրավիրել կարևոր մի հանգամանքի վրա. ինչո՞ւ են թէատրոն և թատր բառերն այդքան հոլովվում միջնադարի հայ մատենագրության մեջ, ի՞նչ բեռ են կրում նրանք սկսած ամենավաղ թարգմանություններից մինչև 15-16-րդ դարերը: Այստեղ է անընդմիջությունը, բայց նայած ինչ երևույթի, նայած լեզվական վկայությունների իմաստի ու համատեքստի, որոնցով զբաղվել ենք⁴⁰: Այս բառերից ելնելով Գոյանը ոչ թե հարց է մշակել, այլ հարց է հրահրել, ոմանց ոգևորել, ոմանց հեգնանքը շարժել, և իմացել ենք, որ պետք է զբաղվել այդ հարցով՝ քարը ձորից հանել:

Ո՞րն է, այնուամենայնիվ, այն բանական միտքը, որ մեզ մղել է դեպի այդ խորխորատը:

Գոյանը շեշտված մի ենթադրություն ունի թատրոնի մինչ-հելլենիստական շրջանի մասին: Ի՞նչ է այդ, ի՞նչ մթուփուն, ուր կանգ է առել նրա երևակայության ձին, ու հեծյալը մտածել է՝ ի՞նչ կա այնտեղ, չկա՞ արդյոք հարմար մի հենակետ, տեղային մի հիմք հելլենիստական թատրոնի յուրացման համար⁴¹: Կարծես լավ հարց է, բայց ծուռ է դրված: Հելլենիզմը որևէ երկրում տեղային հիմք չի ունեցել: Ոչ մի տեղ Ալեքսանդր Մակեդոնացուն չեն սպասել: Եվ կարևորն այստեղ տեղային հիմքը չէ, այլ տեղայինն ինքնին՝ իր հնությունը ու խորքով, որ փորձել ենք գննել այս գրքի չորս գլուխներում, առանց մոտենալու պրոկրուստյան մահճին:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Ներածություն

- 1 Դաւիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, Երևան, 1960, էջ 5:
- 2 Տես Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 106-181, *The Origins of the Medieval Armenian Theatre, II International Symposium on Armenian Art, Yerevan, 1978*, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Երևան, 1990, էջ 25-101, 177-200, Հնագույն դրամայի ծիսային միթոլոգիայի Հայաստանում, «Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները», միջազգային գիտաժողով (ժող.), Երևան, 2004, էջ 483-485:
- 3 Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ. Աբեղեան և Ս. Հարութիւնեան, Տիգրիս, 1913, էջ 23:
- 4 Գրիգորի Տաթևացույ Գիրք Հարցմանց, Կ. Պոլիս, 1929, էջ 9:
- 5 Եւսեբի Կեսարացույ Ժամանակագրութիւն, Վենետիկ - Ս. Ղազար, 1818, էջ 58:
- 6 Բննության առարկա բնագիրը հրատարակվել է, «Բազմավեպում» (1877, էջ 276), որտեղ բացակայում է թէատրոն բառը: Բնագիրը երկրորդ անգամ հայտնվել է Գրիգոր Խալաթյանցի «Армянский эпос в "Истории Армении" Моисея Хоренского» (ч. I, М., 1896, с.75-76) աշխատությունում, Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարանի մեկ ձեռագրի, «Բազմավեպի» տարբերակի և Ալեքսանդրապոլի Ս. Աստվածածին եկեղեցու չորս ձեռագրերի (17-րդ դ.) հիման վրա: «Թէատրոնօք ни в одной рукописи нет», — հիշեցնում է Խալաթյանցը, բացառություն համարելով վենետիկյան ձեռագիրը: Սա քիչ է: Հայսմավուրքի ձեռագրերը շատ են՝ հասնում են մոտ 700-ի, որոնցից 200-ը Մաշտոցի անվան մատենադարանում են: 1980 թ. բանասիրության դոկտոր Մայիս Ավդալբեկյանն իմ ուշադրությունը հրավիրեց դրանցից երկուսի վրա՝ 4876 (1477 թ.) և 5313 (1465 թ.), որոնցում կար մեզ հետաքրքրող տողը. «կարգեցին կախարգքն առասպել դիմօք և թէատրոնօք» (ընդգծումն իմն է):
- 7 Դաւիթ Անյաղթ, նշվ. հրատ., էջ 2:
- 8 В. Латышев, Очерк греческих древностей, СПб., 1997, с. 23.
- 9 Платон, Сочинения в трех томах, т. 3, ч. I, М., 1972, с. 498.

- 10 Evripidis, *Bacchae, Lipisiae*, 1907, p. 20.
 11 Фр. Нише, *Сочинения в двух томах*, М., 1990, с. 57-157.
 12 Տես Մ. Элиаде, *Миф о вечном возвращении*, пер. с фр., М., с. 55-69.
 13 Գրիգոր Մալխասրոսի Թղթերը, աշխ. Կ. Կոստանյանց, Աղբջանգրագույ, 1910, էջ 179
 14 Նույն տեղում:
 15 Թատերակարգի և թատրոնի միջև այսպիսի հարաբերություն է տեսնում Ն. Եվրեյիտովը (տես, "Театр как таковой", СПб., 1913, с. 28): Այս հարցին անդրադարձել ենք «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում (էջ 16-18):
 16 Д. Лауенштайн, *Элифсинские мистерии*, пер. с нем., М., 1996, с. 7.

Գլուխ առաջին

ԾԻՍԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎՐ

- 1 Ն. Ադոնց, *Երկեր*, Հ. Գ, Երևան, 2008, էջ 128:
 2 Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմություն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 157:
 3 Տես Ն. Ադոնց, *Հայաստանի պատմություն*, Երևան, 1972, էջ 229:
 4 Տես Գրիգորիսի Արշարունույ քորեպիսկոպոսի Մեկնություն ընթերցուածոց, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1964, էջ 214:
 5 Նույն տեղում, էջ 209:
 6 Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արվեստի» հույն-բյուզանդական մեկնություններում կարգում ենք, որ դիոնիսոսյան տոներում հաղթող հեղինակների պատվին այժ էլ զոհաբերվել (A. Hilgard, *Sholia in Dionyssii Tracis artem grammaticam, Lipisiae*, 1901, p. 306): Անտիկ թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում ու ձեռնարկներում ակնարկվում է խոճկորի զոհաբերությունը: Կարծիք կա, որ նոխազ էլ է զոհաբերվել Դիոնիսոսին, իսկ Սպարտայում և Կորնթոսում նոխազը զոհաբերվել է Հերային (տես В. Латышев, *Очерк греческих древностей*, с. 84): Նոխազի զոհաբերությունը տեղի է ունեցել ներկայացման սկզբում (տես Ն. Ադոնց, նշվ. հտ., էջ 128):
 7 Տես Д. Лауенштайн, *Элевинские мистерии*, пер. с нем., М., 1996, с. 325.
 8 Տես Д. Редер, *Легенды и мифы древнего Двуречия*, М., 1965,

- с. 103-104.
 9 Տես Н. Евреинов, *Азazel и Дионис*, Л., 1924.
 10 Տես *Encyclopedie theologique*, t. II, Paris, 1845, p. 660-661.
 11 Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 6:
 12 Ս. Եփրեմի մատենագրությունը, Հ. Ա, Վենետիկ - Ս. Ղազար, 1836, էջ 222:
 13 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան*, Հ. 1, Երևան, 1971, էջ 81:
 14 Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 7:
 15 Ս. Եփրեմ, Հ. Ա, էջ 223:
 16 Աստուածաշունչ մատեն հին և նոր կտակարանաց, Ղևտ. ԺԶ, 7-11, Կ. Պոլիս, 1895, էջ 124 :Ազգապետ բառը դնում ենք արձակել բառի փոխարեն, ելնելով Եփրեմ Ասորու վերոհիշյալ մեկնությունից (էջ 222):
 17 Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 39:
 18 Ս. Եփրեմ, Հ. Ա, էջ 223:
 19 Տես Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 41:
 20 Նույն տեղում, էջ 39-40:
 21 Ազգաբանագիտության Պատմություն Հայոց, աշխ. Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Կանայանց, Տիգրիս, 1909, էջ 18-19:
 22 Ա. Ղանալանյան, *Ավանդապատում*, Երևան, 1969, էջ 125:
 23 Ղազար Փարպեցու Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1908, էջ 280:
 24 Անանիա Շիրակացի, *Տիեզերագիտություն և տոմար*, Երևան, 1940, էջ 20:
 25 Փառստոսի Բիւզանդացու Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 405:
 26 Տես Եզնկայ Կողբացու *Եղծ աղանդոց*, Թիֆլիս, 1914, էջ 69, նաև՝ Հ. Ղևոնդ Ալիշան, *Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք Հայոց*, Վենետիկ-Ս. Ղազար, 1910, էջ 201-202:
 27 Այս բնույթի ամենազին արտահայտություններից մեկը՝ «ոչխարներն այծերից ջոկել» (արդարը մեղավորից տարբերել), լատինական է. *ab haed is haedis scindere oves* (Краткий словарь латинских слов, сокращений и выражений, Новосибирск, 1975, с. 7). Ժամանակակից անգլերենում Հայտնի են նույն իմաստից ելնող խոսքեր. *get somebody's goat*-մեկին համբերությունից հանել, *lose one's goat*- համբերությունից դուրս գալ արտահայտությունները (Англо-русский фразеологический словарь, М., 1956, с. 435, 668).

- 28 Տես Ազգաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 385, 390-391:
- 29 Յովհաննէս Դրասխանակերտցի, նշվ. հրատ., էջ 158:
- 30 Տես Мифы народов мира, т. 1, М., 1991, с. 664.
- 31 Տես այս աշխատության երկրորդ գլուխը, էջ 40-41:
- 32 Տես С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. 1, Ереван, 1958, с. 79.
- Հեղինակն ապացույց է բերում նոխազերգութիւն բառը, իզուր. սա հունարանութեան շրջանում ստեղծված բառ է, և առաջին վկայութիւնը Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականութեան» Դավթի մեկնությունում է, որպէս կառուցվածքային համարժեք Հին հունարեն τράγωδα (τράγος-այծ, ωδή-երգ) բառի (տես Ն. Աղունց, Երկեր, հ. Գ, Երևան, 2008, էջ 89): Քերական-մեկնիչներն այս բառը բացատրել են երևելով անտիկ գրական ավանդութիւններից և չեն համարել ողբերգութիւն բառի ուղիղ համարժեքը (տես Ն. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 53-54, նաև՝ այս աշխատության երկրորդ հավելվածը, էջ 154-155):
- 33 Վ. Բրդոյան, Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974, էջ 177:
- 34 Septuaginta, Stuttgart, 1979, s. 1113.
- 35 Կ. Կոստանյանց, Հայոց հեթանոսական կրոնը, Վաղարշապատ, 1879, էջ 27:
- 36 Լ. Քալանթար, Մի տերմինի մասին, «Արվեստի մայրուղիներում» (ժող.), Երևան, 1963, Ա 415-435:
- 37 Ա. Ղանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 73:
- 38 Д. Редер, նշվ. աշխ., էջ 15, 17, 98, 118:
- 39 Կրակով լի բոլորակ փոսը պատմի խորհրդանիշերից մեկն է Դանտեի պատկերացրած դժոխքում: Դանտեն դա համեմատում է Ֆլորենցիայի Մուրը Հովհաննես եկեղեցու մկրտության ավազանների հետ (Դանտե Ալիգերի, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Ա. Տայանի, Երևան, 1969, Ա 102-103):
- 40 Տես Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 46:
- 41 Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Աբրահամյանի, 1941, էջ 229:
- 42 Հմմտ. В. Ярхо, Была ли у древних греков совесть?, Сб., "Античность и современность", М., 1972, с. 251-263:
- 43 М. Верли, Общее литературоведение, М., 1957, с. 118.
- 44 Р. Вейман, История литературы и мифология, М., 1975, с. 281.

- 45 Տես N. Frye, Anatomy of Criticism, New Jersey, 1957, p. 139, 161.
- 46 Բերվում է ըստ Ռ. Վայմանի նշված աշխատության (էջ 254):
- 47 Н. Евреинов, նշվ. աշխ., էջ 92-107:
- 48 М. Верли, նշվ. աշխ., էջ 118:
- 49 О. Арановская, О фольклорных истоках понятия "катарсис", сб. "Фольклор и этнография", М. 1975, с. 65. Արանովսկայան չի նշում իր եզրակացության աղբյուրը՝ Եվրեյնովի «Ազգեկ և Դիոնիսոս» աշխատությունը:
- 50 Նույն տեղում, էջ 62:
- 51 Տես Կ. Մելիք-Փաղաչյան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 91-99:
- 52 Վ. Բրդոյան, Հայ ժողովրդական խաղեր, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 136:
- 53 Գրիգորիս Արշարունի, նշվ. աշխ., էջ 214:
- 54 Ազգաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 391:

Գլուխ երկրորդ

ՏԱՐԱԾԱԺԱՄԱՆԱԿԱՅԻՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ

- 1 Գիրք, որ կոչի Զոռն, արարեալ ս. Յակոբայ, Կ. Պոլիս, 1824, էջ 241:
- 2 Տես Ե. Տեր-Մինասյան, Պատմա-բանասիրական հետազոտություններ, Երևան, 1971, էջ 411-424:
- 3 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 817: Ուշադրություն դարձնենք ուսերեն *вертено* և *вертеть* բառերին. իմաստն է նույնը և արմատը՝ վերտ-պտույտ:
- 4 Նույն տեղում:
- 5 Ն. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, Երևան, 1974, էջ 333:
- 6 Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, СПб., 1915, с. 16.
- 7 Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 2380, էջ 258 ա:
- 8 Տես նույն տեղում, էջ 257 բ: Կատակերգութիւն և հազներգութիւն եզրերի իմաստային համադրումը ահագ. Ն. Թամրազյանը համարել է 11-12-րդ դարերի բառարանային շփոթմունք (տես «Հայ քննադատություն», Ա, Երևան, 1983, էջ 224-225): Այդպես չէ. միջնադարում բանավոր արվեստի բոլոր տեսակները, նաև ժողովրդական-խոսակցական ոճով գրված ամեն ինչ կոչվել է կատակերգութիւն, Եվրոպայում՝ կոմեդիա (օրինակ՝ Դանտեի «Կո-

- մեղիս» վերնագրված տեսիլքը): Այս խնդիրն արծարծված է, «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում (էջ 93-102) Հանգուցյալ ակադեմիկոսն իրուր է որոշել, թե ձեռագրում պետք է գրված լինե՞ր կարկատերգություն, և մենք իբրև թե շփոթված մեջ ենք:
- 9 Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ., 2380, էջ 33 բ:
- 10 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, նշվ. հրատ., էջ 40:
- 11 Մովսէս Խորենացի, Պատմություն Հայոց, աշխ. Մ. Աբեղեանի և Ս. Հարությունյանի, Տփղիս, 1913, էջ 27:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Մ. Էմին, Վէպք հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96 (ընդգծումներն հեղինակինն են):
- 14 Նույն տեղում, էջ 97: Հմմտ. Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 920: Որպես ցուց բառի հին հունարեն համարժեք այստեղ բերված է ցնծություն բառը: Կոաճվել է բառի թատերական իմաստը, բայց չի փանվել ստույգ համարժեքը:
- 15 Моисей Хоренский, История Армении М., 1858, с. 39.
- 16 Ս. Պալասյան, Պատմություն հայոց գրականության, հ. 1, Թիֆլիս, 1865, էջ 175:
- 17 Մ. Խորենացու Հայկական պատմություն, աշխարհաբար թարգմանեց և լուսաբանեց Խորեն Ստեփանն, Ս. Պետերբուրգ, 1889, էջ 27:
- 18 Նույն տեղում:
- 19 Նույն տեղում, էջ 38:
- 20 Ю. Веселовский, Очерки армянской литературы и истории, Ереван, 1972, с. 66-67.
- 21 Г. Халатьянц, Армянский эпос в "Истории Армении" Моисея Хоренского, ч. I, М., 1896, с. 195.
- 22 Գ. Զարբանյան, Հայկական հին գաղություն, Վենետիկ, 1897, էջ 138-139: Նաև «Բագմավէպ», Վենետիկ, 1850, էջ 340-345:
- 23 Ագաթանգեղոս, Պատմություն հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 98:
- 24 Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսէս Խորենացու հայոց պատմության» մեջ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 256-257 (ընդգծումները հեղինակինն են):
- 25 Հմմտ. Հ. Աճառյան Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, էջ 42-43:
- 26 Տես Գ. Գրիգորյան, Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը, գ. 1, Երևան, 1972, էջ 60-63:

- 27 Տես Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 27-28:
- 28 Տես Գ. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 211-213:
- 29 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 4, էջ 55:
- 30 Նույն տեղում:
- 31 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 625: Պետք է նկատել, որ այստեղ մեծ ճշգրտություններ են ստորակարգված բառերի մերձակա և հեռակա նշանակությունները, կոնկրետությունն ու վերացականությունը:
- 32 Древнегреческо-русский словарь, т. II, М., 1958, с. 1779.
- 33 Պատոնի տրամախոսությունը յարապս օրինաց և Մինոսի, Վենետիկ, 1890, էջ 45:
- 34 Платон, Сочинения в трех томах, т. III, ч. 2, М., 1972, с. 118.
- 35 Տես С. Лисициан, Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958, с. 67.
- 36 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 630:
- 37 Հմմտ. The Old Testament in Greek, v. I, Cambridge, 1887, p. 134, 509, 563, 605, 623, 672 և այլն:
- 38 Այս համառոտագրություններն ստուգել ենք բանասիրության դոկտոր Լևոն Տեր-Պետրոսյանի օգնությամբ:
- 39 Տես Н. Евреинов, Азazel и Дионис, Л., 1924, с. 68-71.
- 40 Պար-ով կազմված բառերը, ըստ կառուցվածքի և նշանակության, երկու խմբի են բաժանվում, մի դեպքում պար-ը նախամասնիկ է և համապատասխանում է հունարեն περι նախամասնիկին (պարապ-περιφερόμενος, պարագիծ περιλαμβάνω, περιγραφή-պարապել), մյուս դեպքում պար-ը արմատ է և համապատասխանում է հունարեն χορός արմատին (պարաուր-χορευτής, պարագլուխ-χορηγός, պարերգություն - χορωδία): Առաջին խմբի բառերը հունարանությունն չըջանում ստեղծված քերականական եզրեր են և կապ չունեն պարի ու թատերախաղի հետ: Եվ բնավ կարիք չկա պարունակը համարել пляска, պարոյրը торжество с плясками, պարաությունը плясовое действие, ինչպես վարվել է Սրբուհի Լիսիցյանը (տես նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 63): Հանգուցյալ պարագիտուհին կարող էր չիմանալ, որ պարունակ և պարաություն բառերն ստեղծվել են հունարեն περιεκτικόν և σύλληψις քերականական եզրերի օրինակով (տես Ա. Մուրադյան, Հունարան դպրոցը և նրա դերը հայերենի

- քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 201, 228), բայց նա չի պատկերացրել Հայերեն բառի կառուցվածքը. մոռացել է արմատ ծառայող բայահիմքը (ուն, առ) և որպես արմատ ընդունել է նախածանցը՝ պար-ը: Լիսիցյանի ցանկացած իմաստին համապատասխանում է միայն պարառարար բառը Գրիգոր Մազիստրոսի միակ վկայությամբ. «զի՞նչ ձև զմայլական պարառարար կաքառողացն» (Թղթեր, ԺԴ, էջ 47): Սա բացառություն է՝ Մազիստրոսի հորինածը Աստվածաշնչի, «պար առեպալ» (Բառ., ԻԱ, 21) դարձվածքի հիման վրա, որ նշանակում է «չըջան բռնած»: Նկատենք նաև, որ Մազիստրոսի համար պարառութիւն և պարառարար բառերը կոնտեքստային իմաստով տարբեր են:
- 41 Տես, Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 176:
- 42 Հետաքրքիր է բանասեր Հ. Դավթյանի կարծիքը, որ խորենացին իր բանահյուսական աղբյուրների մի մասին «երգք թուեկեաց» անունը տալով, եղում է Աստվածաշնչի «Թուեկեաց» գրքից, թերևս չափածո հատվածների բնույթից (տես «Էջմիածին», 1973, է, էջ 46-48):
- 43 Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 98 (ընդգծումն իմն է - Հ. Ն.):
- 44 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 343:
- 45 Ստ. Մալխաթյանցի թարգմանությունը՝ «կոծի պարեր էին բռնում», մոտավոր է (Փալստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968, էջ 268):
- 46 Նույն տեղում, էջ 269:
- 47 Նարեկացի, նշվ. հրատ., էջ 183:
- 48 Գրիգոր Մազիստրոս, ԻԴ, էջ 72, Հէ, էջ 223:
- 49 Древнегреческо-русский словарь, т. II, с. 1780.
- 50 Նարեկացի, նշվ. հրատ., էջ 13:
- 51 Ю. Веселовский., նշվ. աշխ., էջ 256:
- 52 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968, (Ստ. Մալխաթյանցի ներածությունը), էջ 326-327:
- 53 Հ. Աճառյան, նշվ. աշխ., հ. 4, էջ 464:
- 54 Տես Մ. Էմին, նշվ. աշխ., էջ 97:
- 55 Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրել Խորեն Ստեփանեն (նշվ. աշխ., էջ 29):
- 56 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 916:
- 57 Հ. Աճառյան, նշվ. աշխ., հ. 4, էջ 460-461:
- 58 Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 68: Հունարան քերականները δειτικός և δεικνυμί բառերի օգնությամբ կազմել են ցուցական տերմինը (տես Ա. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 233, 248):

- 59 Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 573, էջ 476 ա:
- 60 Նույն տեղում, ձեռ. 750, էջ 169 ա, ձեռ. 1784, էջ 204 ա:
- 61 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 916:
- 62 Ա. Աբրահամյան, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Երևան, 1956, էջ 323:
- 63 «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1889, թիվ 3, էջ 40:
- 64 Պատմություն մատենագրության Հայոց, Վիեննա, 1851, էջ 26:
- 65 Նույն տեղում:
- 66 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 920: Գրիգոր Մարաշեցու աղոթքներն ու մեղայականները բովանդակող՝ Մաշտոցի անվ. մատենադարանի թիվով տասնմեկ ձեռագրերում չհաջողվեց գտնել այս նախադասությունը, ուստի դիմում ենք բառարանի վկայությանը:
- 67 Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 8323, էջ 214 բ:
- 68 Նարեկացի, նշվ. հրատ. ԻԱ, էջ 49:
- 69 Տես Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 2, Երևան, 1973, էջ 319:
- 70 Բանասիրության դոկտոր Պողոս Խաչատրյանը Մաշտոցի անվ. մատենադարանում ցույց տվեց երկու ձեռագիր, որոնցում կար «ցուցա վաղից» ձևը: Ձեռագրերից առաջինը՝ 3929-ը հին համարվող օրինակներից է (1247 թ.), երկրորդը՝ 9572-ը՝ համեմատաբար նոր (15-րդ դ.):
- 71 Հ. Աճառյան, Հայերեն գավառական բառարան, «Էմինյան ազգագրական ժողովածու», հ. Թ, Թիֆլիս, 1913, էջ 1057-1058: Հիմնվելով ցուցք բառի Աճառյանի բացատրության վրա, Սրբ. Լիսիցյանը Ազաթանգեղոսի «ցուց բարձեպ մարդկան» դարձվածքը թարգմանել է надев маски людеи (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 68): Սխալ է: Պետք էր թարգմանել՝ «մարդկանց ծաղրելով»: Սա մոտավորապես նույն իմաստն ունի, ինչ «խաղ առեպալ»:
- 72 Մովսես Խորենացի, Պատմություն Հայոց, նշվ. հրատ., էջ 81:
- 73 Հ. Ա. Վարդանյան, Ասորերենի միջնորդությամբ հունարենի փոխ առնված բառեր, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1920, էջ 327:
- 74 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35բ:
- 75 Մ. Արեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները, նշվ. հրատ., էջ 256-257:
- 76 Տես В. Всеволодский (Гернгресс), История русского театра, т. I, Л.-М., 1929, с. 148-150.
- 77 Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, ԺԱ, էջ 40:

- 78 «Ցցոց և պարուց»-ը նույն կերպ է պատկերացնում Սրբ. Լիսիցյանը (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 68), բայց չի հիմնավորվում հեղինակի այն համոզումը, թե մենակատարն անպայման եղել է դիմակավորված և ներկայացրել է ֆանտաստիկ, դիցարանական կերպարներ: Լիսիցյանը կարծում է, թե Սորենացին խոսում է ծպտված պարերի մասին: Սորենացին նման ակնարկ չունի, մենք էլ անհրաժեշտություն չունենք բաներ հորինելու:
- 79 Տես Д. Джанелидзе, *Грузинский театр, Тбилиси, 1959, с. 43-54.*
- 80 Տես В. Всеволодский, *նշվ., աշխ., հ. 1, էջ 148-150:*
- 81 А. Mahr, *The Origins of the Greek Tragik Forms, New York, 1939, p. 25.*
- 82 Տես Платон, *նշվ. հրատ., հ. 3 (2), էջ 116-131, 606:*
- 83 Aristotle, *The Poetics, London, 1965, p. 24 (հունարեն և անգլերեն):*
- 84 Տես E. Chambers, *The Medieval Stage, v. 1, Oxford, 1903, p. 129.*
- 85 Տես А. Mahr, *նշվ. աշխ., էջ 18-52, նաև` Н. Hunt, The Live Theatre, Oxford, 1962, p. 10-11:*
- 86 Տես А. Mahr, *նշվ. աշխ., էջ 19-23, 208:*
- 87 Տես Г. Лукомский, *Старинные театры, СПб., 1914, с. 108.*
- 88 Տես В. Шевченко, *Гномон (театр Солнца), hth: II veer. info (53)7. htm. Արևի ժամացույցին վերաբերող այս ուսումնասիրությունը վրա իմ ուշադրությունը հրավիրել է արվեստագիտության թեկնածու Արա Խզմալյանը:*
- 90 Եզնիկ Կողբացի, *Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 79:*
- 91 Մովսէս Խորենացի, *Պատմութիւն Հայոց, նշվ. հրատ., էջ 79: Հմմտ. "Книги Сивилл", пер. с древнегреч., М., 1996, с. 51.*

Գլուխ երրորդ

Ա.Ռ.ԱՍՊԵԼԱԲԱՆՆԱԿԱՆ ՊԱՅՄԱՆԱԶԵՎԸ

- 1 "Я открою тебе сокровенное слово", *Литература Вавилонии и Ассирии, пер. с аккадского, М., 1981, с. 220.*
- 2 Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 5313, էջ 6ա: Առասպելը, եթե նկատի չառնենք պայմանաձևի այլ դրսևորումները, միջնադարի մատենագրության մեջ ունի ինը վկայություն. Եզնիկ Կողբացի («Եղծ աղանդոց», 1. ԻԵ), Մովսես Խորենացի, «Ոսկեփորիկ» («Բարձրավայր» տարբ.), Վարդան, Վանական վարդապետ, Գրիգոր Անավարդեցի, Կի-

- րակոս Արևելցի (XIII դ.), Գրիգոր Խյաթեցի (XIV-XV դդ.) և «Գողթան երգ» վերնագրով մի վանկային, անհամբոստանավոր («Բանասեր», Կ. Պոլիս, 1891, էջ 239-240): Վերջինս հիշատակված է Գր. Գրիգորյանի «Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը» (հ. 1, Երևան, 1972) աշխատությունում (էջ 221): Նախորդ տարբերակները հրատարակել է Գր. Խալաթյանը (նշվ. աշխ., մասն II, 74-75):
- 3 Մովսէս Խորենացի, *Պատմութիւն Հայոց, նշվ. հրատ., էջ 192:*
- 4 Նույն տեղում:
- 5 Տես Թ. Ավդալբեգյան, *Հայագիտական հետազոտություններ, Երևան, 1969, էջ 36-43: Հմմտ. Фр. Кюмон, Мистерии Митры, пер. с англ. СПб., 2000, с. 29-35.*
- 6 Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, *նշվ. հրատ., էջ 90-91:*
- 7 Aeschylus *Tragoedia, Lipsiae, 1913, p. 5.*
- 8 Տես А. Лосев, *Проблема символа и реалистическое искусство, М., 1976, с. 230-232.*
- 9 Վ. Եբսպիր, *Ընտիր երկեր, հ. 1, Թարգմ. Հ. Մասեհյանի, Երևան, 1951, էջ 50:*
- 10 Նոր բառերի օգտագործման լեզուի, հ. 1, էջ 686:
- 11 Ж. Дюмезиль, *Осетинский эпос и мифология, М., 1976, с. 59-60.*
- 12 Ազաթանգեղայ *Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 375:*
- 13 П. Лафарг, *Экономический детерминизм, М., 1923, с. 271.*
- 14 Տես Ж. Дюмезиль, *նշվ. աշխ., էջ 65:*
- 15 *Greek-English Dictionary, Oxford, 1968, p. 1489.*
- 16 Т. Барроу, *Санскрит, пер. с англ., М., 1976, с. 260, 266, 339.*
- 17 Платон, *нշվ. հրատ. հ. 1, էջ 360:*
- 18 Лукиан, *Сочинения, т. I, М., 1915, с. 49-50.*
- 19 Առասպելում կա նաև «վերջին դատաստանի» գաղափարը: Դարձնություն աստվածը` Հեփեստոսը բողոքում է Զևսին, թե անդրաշխարհում խառնվել են արդարներն ու մեղավորները. հայտնի է` ովքեր են երանելիների կղզում, ովքեր Տարտարոսում (տես Платон, *нշվ. հրատ., հ. 1, էջ 361):*
- 20 Հմմտ. Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ., էջ 39-40:*
- 21 Խորենացի, *նշվ. հրատ., էջ 91-93:*
- 22 *Древнегреческо-русский словарь, т. I, с. 935, т. II, с. 1442.*
- 23 Խորենացի, *նշվ. հրատ., էջ 90:*

- 24 Այս առասպելի պատմական հիմքը համարվել է Կապե անունով դարբնի ապստամբությունը (Մ. Էմին, Վէպը հնոյն Հայաստանի, Մոսկվա, 1851, էջ 65) և մազղակյան աղանդի շարժումը (Ն. Ակինյան, Բյուրասսիի Աժդահակ և համայնավարական Մազղակ հայ ավանդավիպերի մեջ ըստ Մովսես Խորենացու, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1936, էջ 15): Այս տեսակետը մերժվել է: Հայտնի է, որ համայնավարական վարդապետություն Իրանում եղել է Մազղակից առաջ (տես Ե. Տեր-Մինասյան, Միջնադարյան աղանդների ծագման և զարգացման պատմությունից, Երևան, 1968, էջ 107–108):
- 25 Մ. Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 90:
- 26 Фирдоуси, Шахнаме, т. 5, М., 1984, с. 123.
- 27 Տես Н. Кисляков, Некоторые иранские поверья и праздники, “Мифология и верования народов восточной и южной Азии” (сб.), М., 1973, с. 187.
- 28 Բառարան պարսկերեն, կազմ. Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, Կ. Պոլիս, 1826, էջ 365:
- 29 Ենթադրություն կա, թե Խորենացին վերարտադրում է երկու առասպել, և վերնագիրը պետք է ընթերցվի «Յաղագս Բիւրասսայեայ և Աժդահակայ» (տես Ա.վ. Եահսուվարյան, Եահնամեն և հայկական աղբյուրները, Երևան, 1967, էջ 118): Հնարավոր է, որ երկու պատմական հիմքեր միացել են մեկ առասպելաբանական պայմանաձևում, և այդ էլ հասել է Խորենացուն: Գրիգոր Մագիստրոսն էլ այդ ենթադրությունն է մղում (տես Թղթեր, էջ 90-91):
- 30 Лукиан, Կ. I, նշվ. հրատ., էջ 46:
- 31 Տես Թ. Ավդալբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 50:
- 32 Հմմտ. Я. Голосовкер, Логика мифа, М., 1987, с. 10-19.
- 33 Հմմտ. М. Дандамаев, В. Луконин, Культура и экономика древнего Ирана, М., 1980, с. 305-530.
- 34 В. Миллер, Кавказские предания о великанах прикованных к горам, “Журнал Министерства народного просвещения”, СПб., 1883. М. Чиковани, Народный грузинский эпос о прикованном Амирани, М., 1966.
- 35 Տես Թ. Ավդալբեգյան, նշվ. աշխ., էջ 51: Ուսումնասիրողները սովորաբար անջատում են կրակի և արևի պաշտամունքները, բայց շղթայվածի առասպելի կովկասյան տարբերակներում, նաև հայ ժողովրդական վեպում, դրանք մերձենում ու նույնանում են:
- 36 «Սասնա ծռեր», աշխ., Ս. Հարությունյանի, Երևան, 1977, էջ 355:
- 37 Նույն տեղում:

- 38 Նույն տեղում:
- 39 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 192:
- 40 Գ. Սրվանձտյանց, Երկեր, Կ. I, Երևան, 1978, էջ 179:
- 41 Տես Մ. Արեղյան, Երկեր, Կ. Ա, Երևան, 1978, էջ 179:
- 41 Տես նույն տեղում, Կ. Ը, Երևան, 1985, էջ 186-187:
- 42 Зарубежная литература средних веков, изд. “Просвещение”. М., 1974, с. 384.
- 43 Տես նույն տեղում, էջ 61:
- 44 Կրակի պաշտամունքը հետո էլ նաև վաղ միջնադարյան եվրոպայից (տես Дж. Фрезер, Золотая ветвь, М., 1980, էջ 676-685):
- 45 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, Կ. I, էջ 976:
- 46 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 192:
- 47 Վանական վարդապետի ասացեալ յաղագս Տարեմտին, Մատենադարանի զիտական նյութերի ժողովածու, Կ. I, Երևան, 1941, էջ 166:
- 48 «Սասնա ծռերի» պատումներից մեկում քարից հոսող ջուրն իմաստավորված է որպես Մհերի արտասուք.
Մրկա պուտ-պուտ ճուր կրկյա,
Կասին՝ անու աչից արտասուքն ի:
(«Սասնա ծռեր», գրառումը և բնագրի պատրաստումը Ա. Հարությունյանի և Ա. Սահակյանի, Երևան, 1979, էջ 150):
- 49 Տես Г. Капанцяна, Историко-лингвистические работы, т. II, Ереван, 1975, с. 317-328.
- 50 Մ. Արեղյան, Երկեր, նշվ. հրատ., Կ. I, էջ 58-59:
- 51 Г. Капанцяна, նշվ. աշխ., էջ 338:
- 52 Հմմտ. Ю. Иванова, Следы солярного культа, сб., “Календарные обычаи и обряды в странах зарубежной Европы”, изд. “Наука”, М. 1983, с. 106.
- 53 Գ. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, Երևան, 1944, էջ 58:
- 54 Дж. Фрезер, նշվ. աշխ., էջ 522-523:
- 55 Խորենացի, նշվ. հրատ., էջ 137:
- 56 Նույն տեղում, էջ 191:
- 57 Հմմտ. Մ. Արեղյան, Երկեր, Կ. Գ, էջ 63-74:
- 58 Անդրաշխարհից լսվող հոր հոգու ձայնը՝ պահանջող, պատվիրող, նախատեսող, հիշեցնում է «Համբտի» հայտնի տեսարանը: Շեքսպիրի աղբյուրն այստեղ Սաքսոն Քերականի սագան է (այստեղ նման բան չկա), բայց պետք է ենթադրել միթոլոգիական ինչ-որ ավանդություն:

- 59 Հմմտ. Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 36:
- 60 Г. Халатянц, *նշվ. աշխ.*, մասն 1, էջ 316:
- 61 Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 38:
- 62 Նույն տեղում, էջ 37-38:
- 63 Հ. Աճառյան, *Հայոց անձնանունների բառարան*, հ. Ա, էջ 210:
- 64 Ս. Էփրեկյան, *Պատկերազարդ բնաշխարհիկ բառարան*, հ. 1, Վենետիկ, 1902, էջ 323-324:
- 65 Ս. Երեմյան, *Հայաստանը ըստ «Աշխարհացոյցի»*, Երևան, 1963, էջ 41:
- 66 Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, ԶԳ. էջ 234:
- 67 Այս ընդհանրությունը որևէ կապ չունի Ավետայի վարդապետության հետ (տես Ա. Մեյն, *Հայագիտական ուսումնասիրություններ*, Երևան, 1978, էջ 118-121):
- 68 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 3, Երևան, 1977, էջ 515, Ստ. Մալխասեանց, *Հայերեն բացատրական բառարան*, հ. 3, Երևան, 1944, էջ 515:
- 69 Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, էջ 67:
- 70 Մայր ցուցակ ձեռագրաց սրբոց Յակոբեանց, հ. 4, կազմ, Ն. եպ. Պողարեան, Երուսաղեմ, 1969, էջ 629:
- 71 Ղ. Ալիշան, *Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք Հայոց*, Վենետիկ, 1910, էջ 219: Նաև՝ Հ.Ն. Անդրիկյան, *Քննություն մը Շիրաբուրու վրա*, «Բազմավեպ», 1906, էջ 56-59:
- 72 Նույն տեղում, էջ 56:
- 73 Նույն տեղում, էջ 57-58:
- 74 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 3, էջ 516:
- 75 «Հայերենի ոչ մեկ լեզվաբանական օրենք չի հակառակիր, որ Աշխատարար Շիրաբուրու եղած ըլլա» (Ն. Անդրիկյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 58):
- 76 Թ. Ավդալբեգյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 58:
- 77 Գ. Սրվանձատյանց, *նշվ. աշխ.*, էջ 179:
- 78 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արմատական բառարան*, հ. 3, էջ 516:
- 79 Նույն տեղում, էջ 512-518
- 80 Նույն տեղում, էջ 516:
- 81 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 485:
- 82 *Древнегреческо-русский словарь*, т. II, с. 1472-1473.
- 83 Ն. Անդրիկյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 58:
- 84 Մ. Արեղյան, *Երկեր*, հ. է, Երևան, 1975, էջ 78-76:
- 85 Հմմտ. Փր. Кюмон, *նշվ. աշխ.*, էջ 162-163:
- 86 Եզնիկ Կողբացի, *նշվ. հրատ.*, էջ 74:

87 Ըստ Ազաթնազեղոսի, *Խորվիրապուս կալանավորված Գրիգորին Օտա անունով նախարարն է Հայտնում Աստծո կամքը*. «Գրիգորիտս, եթէ կայցես ուրեք, եկ ի զուրս...» (Ազաթնազեղաց Պատմութիւն Հայոց, *նշվ. հրատ.* էջ 115): Ո՞վ է Օտան: Այս անվանը միայն այստեղ ենք հանդիպում: Կարծում ենք, սա պատմական անձ չէ, այլ սիմվոլիկ գիմակ, որ գալիս է «Պատմության» վկայաբանական աղբյուրից: Հուշարեն ծժա նշանակում է երբ, այնքան (տես *Древнегреческо-русский словарь*, т. II, л. 1202):

Գլուխ չորրորդ

ՆԱՎԱՍԱՐԴԵԿ ԵՎ ԴԻԱՄԱՅԻ ԾԱԳՈՒՄԸ

- 1 Մատենադարան, ձեռ. 5313, էջ 6 ա (ընդգծումներն իմն են - Հ.Հ.):
- 2 Վենետիկի Մխիթարյան մխարանություն մատենադարան, ձեռ. 633, 34 ա:
- 3 Տես Յոզվաննու Մանդակունույ ձառք, *Վենետիկ-Ս. Ղազար*, 1860, էջ 132:
- 4 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. Ա, էջ 34:
- 5 «Բազմավեպ», 1894, էջ 436:
- 6 Г. Халатянц, *նշվ. աշխ.*, մասն II, էջ 75:
- 7 Նույն տեղում:
- 8 Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. Ա, էջ 292:
- 9 «Բազմավեպ», 1894, էջ 436:
- 10 Г. Халатянц, *նշվ. աշխ.*, մասն II, էջ 77:
- 11 Նույն տեղում:
- 12 Ազաթնազեղաց Պատմութիւն Հայոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 375:
- 13 Տես Ямвлих, *Жизнь Пифагора*, М. 1998, с. 82-86.
- 14 Ա. Ղանալանյան *Ավանդապատում*, Երևան, 1969, էջ 60:
- 15 Այս խնդրի շուրջ և նույն խոսքերով, բայց առանց փաստարկումների արտահայտվել են 1960 թ. մի ռեֆերատում, որ ներկայացրել էի ասպիրանտուրայի ընդունելության քննության մասնակցելու իրավունք ստանալու համար: Պրոֆեսոր Գեորգ Գոյանը անհիմն և անպատակ ենթադրություն համարեց այս միտքը («необоснованное предположение без цели»): Հիմնավորումը Հայսմասավուրքն է տալիս և Գրիգոր ինլաթյանցի նշված աշխատությունը, որին ծանոթ չէի, ծանոթ չէր նաև «Հայ թատրոնի երկու հազարամյակի» (ոուս., Մոսկվա, 1952) հեղինակը:

- 16 Տես P. Вейман, *История литературы и мифология*, М., 1975, с. 279-285.
- 17 Տես նույն տեղում, էջ 281:
- 18 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, էջ 686:
- 19 Տես *Литература древнего Востока. Тексты*, М., 1964, с. 34-40.
- 20 Տես Հ. Հովհաննիսյան, *Միջնադարյան բեմ*, Երևան, 2004, էջ 24-34:
- 21 Ազգաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 377:
- 22 *Древнегреческо-русский словарь*, т. I, с. 15.
- 23 Ի. Տրոնսկի, *Անտիկ դրականության պատմություն*, մասն 1, Երևան, 1949, էջ 204-205:
- 24 Մովսէսի Խորենացույ *Մատենագրութիւնք*, Վենետիկ, 1843, էջ 294:
- 25 Սիմէոնի Աղձնեաց խաչակոպոսի ասացեալ վասն գինո խմողաց որ արբենան եւ վասն գուսանաց եւ վասն պոռնիկ կանանց եւ կաբուշաց, Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 36 ա:
- 26 Հմմտ. Дж. Фрезер, նշվ. աշխ., էջ 272-277:
- 27 Գ. Ղափանցյան, *Արա գեղեցիկի պաշտամունքը*, էջ 30:
- 28 Տես Б. Литвинский, А. Седов, *Культы и ритуалы Кушанской Бактрии*, М., 1984, с. 162-165.
- 29 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 63-65:
- 30 Տես Дж. Фрезер, նշվ. աշխ., էջ 496-497:
- 31 *Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու*, 1, Երևան, 1941, էջ 153:
- 32 Գ. Ղափանցյան, նշվ. աշխ., էջ 58:
- 33 Տես Г. Гоян, *2000 лет армянского театра*, т. 1, М., 1952, с. 304-305.
- 34 Տես А. Козлов, *Мифологическое направление в литературоведении в США*, М., 1984, с. 67-72.
- 35 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 72-73:
- 36 նույն տեղում, էջ 70:
- 37 Հմմտ. И. Лукач, *Пути богов*, М., 1984, с. 185.
- 38 «Սասնա ծռեր», Երևան, 1979, էջ 79:
- 39 Վ. Բղոյան, *Հայ ազգադրություն. Համառոտ ուրվագիծ*, Երևան, 1974, էջ 231-232:
- 40 Հ. Աճառյան, *Հայերեն արձատական բառարան*, հ. 3, էջ 435-436, Т. Барроу, նշվ. աշխ., էջ 65, 72:
- 41 Հ. Բաղալյան, *Օրացույցի պատմություն*, Երևան, 1970, էջ 50: Ռչազարավ է Շեքսպիրի «Համբտում» հետեյալ խոսքը. "The time is

- out of joint" (ար. I, տես. 5), որ պետք է թարգմանել՝ «ժամանակը կապը կտրել է»:
- 42 Հմմտ. М. Элиаде, *Миф о вечном возвращении*, пер. с фр., М., 2000, с. 62-70, 168-171.
- 43 Ա. Պետրոսյան, *Հայկական ավանդական դրամայի ակունքների շուրջ*, Պատմաբանասիրական հանդես, 2006, N 2, էջ 278:
- 44 Տես Ա. Դավթյան, *Հայոց աստեղային դիցաբանություն*, Երևան, 2004, էջ 85:
- 45 Բերվում է ըստ Ա. Պետրոսյանի հոդվածի, էջ 278:
- 46 նույն տեղում:
- 47 В. Даль, *Толковый словарь живого великорусского языка*, М., 1880, с. 432-433. М. Фасмер, *Этимологический словарь русского языка*, М., 1986, с. 504, 535.
- 48 "Фольклор и этнография" (сб.), М., 1974, с. 60-68.
- 49 նույն տեղում, էջ 65:
- 50 նույն տեղում, էջ 67:
- 51 Տես Հ. Հովհաննիսյան, *Միջնադարյան բեմ*, էջ 24-34:
- 52 Տես Фр. Кюмон, նշվ. աշխ., էջ 163:
- 53 Ազգաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 378:
- 54 Գրիգոր Մազիսարոսի թղթերը, էջ 179:
- 55 Տես Հ. Բաղալյան, նշվ. աշխ., էջ 61: Հեղինակը ելնում է Վիլյամ Օլբրտի «Աստղային երկնքի առասպելները» ուսերեն թարգմանված աշխատությունից, (СПб., 1914, с. 8):
- 56 Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. Ա, էջ 810:
- 57 *Մաշտոցի անվ. մատենադարան*, ձեռ. 450, էջ 35ա, 36բ, 113ա, ձեռ. 623, էջ 87ա:
- 58 Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմություն, նշվ. հրատ. էջ 441:

Հավելված 1

ԹԷԱՏՐՈՆ ԲԱՌԻ ՀԵՏՔԵՐՈՎ

- 1 Տես К. Тревер, *Очерки по истории древней Армении*, М.-Л., 1953, с. 113-133.
- 2 նույն տեղում, էջ 114: Երկրորդ քարը Հայտնաբերել է Սմբատ Տեր-Ավետիսյանը, 1927թ. (տես նույն տեղում, էջ 106):
- 3 Plutarchi, *Vitae*, Parisus, 1846 – 1847, p. 673.

- 4 Տես Գ. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. 1, 1952, с. 135-136.
- 5 Տես А. Болтунова, Греческие надписи Армавира, 1942, N 1-2, с. 55, 56.
- 6 Я. Манандян, Армавирские греческие надписи в новом освещении, Ереван, 1946, с. 40.
- 7 К. Тревер, *նշվ. աշխ.*, էջ 128:
- 8 Նույն տեղում:
- 9 Менандр, Комедии, фрагменты, М., 1982, с. 341. Այս ֆրագմենտն ինձ հայտնի է միայն ռուսերեն թարգմանությամբ.
- 10 Аристотель, Сочинения в 4-х томах, т. 4, М., 1984, с. 650.
- 11 Նույն տեղում:
- 12 Հատվածներն առանց թարգմանության բերված են Տրեվերի *նշված աշխատությունում*, ըստ Սմիռնովի ընթերցման, Եվրիպիդեսի տողերը՝ ըստ հրապարակված ֆրագմենտների (էջ 124, 128):
- 13 Տես Գ. Гоян, *նշվ. աշխ.*, հ. 1, էջ 467 (Ա. Բոլտունովայի նամակից):
- 14 Տես К. Тревер *նշվ. աշխ.*, էջ 10-41:
- 15 Տես ՀՄՍՀ ԳԱ Տեղեկագիր հասարակական գիտությունների, 1948, N 11, էջ 57:
- 16 «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 1, ՀՄՍՀ ԳԱԱ հրատ., Երևան, 1971, էջ 514:
- 17 Նույն տեղում, էջ 466-468:
- 18 Նույն տեղում, էջ 151:
- 19 Բրիտտոֆեր Հաբիխտի հոդվածը վկայաբերվում է ըստ «Հայ ժողովրդի պատմության» *նշված հատորի* (էջ 515, 913):
- 20 Տես В. Латышев, Очерк греческих древностей, СПб., 1997, с. 285.
- 21 Древнегреческо-русский словарь, т I, М., 1958, с. 397.
- 22 В. Латышев, *նշվ. աշխ.*, էջ 285, 286:
- 23 Մովսէս Խորենացի, Պատմութիւն Հայոց, աշխ. Մ. Աբեղեանի և Ս. Հարութիւնեանի (վերապատկերում), Երևան, 1991, էջ 122:
- 24 Նույն տեղում, էջ 64:
- 25 Հ. Մանանդյան, Քննական տեսություն Հայ ժողովրդի պատմության, հ. Ա, Երևան, 1945, էջ 104:
- 26 Plutarchi, 29.
- 27 Նույն տեղում
- 28 Նույն տեղում

29 Նույն տեղում, 33:

30 Նույն տեղում:

31 Նույն տեղում:

32 Տես Э. Бикерман, Государство Селевкидов, пер. с нем., М., 1985, с. 38-39.

33 Եվրոպական որոշ պատմաբաններ անհասկանալի պատճառով որոշել են, որ «Բաբոուհիների» ներկայացումը տեղի է ունեցել պարթևական պալատում: Այդ սխալը կրկնում է նաև ֆրանսիացի պատմաբան Պիր Լեկը: Այն, ինչ պետք է ասվեր Տիգրանի ու Արտավազդի մասին, ասվում է պարթևների մասին. «Պարթևական թագավորները չըջապատել էին իրենց հույն արվեստագետներով ու դերասաններով: Որոգես 2-րդը Եվրպիդեսի «Բաբոուհիներն» էր լսում, երբ նրա մոտ բերեցին տարաբախտ Կրասոսի կտրված գլուխն ու ձեռքը (Ս. Левек, Эллинистический мир, пер. с фр., М., 1989, с. 205): Եստ զարմանալի է. հույն-հռոմեական պատմության ու հելլենիզմի գիտականը չըջանցում են Պրուտարքոսի երկի «Մարկոս Կրասոս» գլխի 32-րդ պարագրաֆը, ուր պարզ ասված է, որ Խառանի ճակատամարտի ժամանակ Որոգեսը Հայաստանում էր՝ Արտավազդի պալատում, և պարթև զորավար Սուրենը «Հայաստան, Որոգեսին է ուղարկել Կրասոսի գլուխն ու ձեռքը» (Плутарх, Избранные жизнеописания, т. II, М., 1987, с. 230):

Հավելված 2

ՊՐՈԿՐՈՒՍՏՅԱՆ ՄԱՀԻՃ

- 1 Տես Ս. Գնունի, Թատրոն կամ հասարակաց դպրոց, «Արարատ», 1879, թիվ 3, Թատրոն, Բազմավեպ», 1897, թիվ 1-2, Ս. Գաբրիելյան, Թատրոնի հին Հայաստանում, «Բազմավեպ», 1897, թիվ 4, Ս. Դավթյան, Թատրոնական արվեստը և նախնի հայերը, «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1922, էջ 136-139, Ա. Կարինյան, Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին, «Սովետական արվեստ», 1941, 4:
- 2 Տես В. Брюсов, Избранные стихотворения, М., 1933, с. 475.
- 3 Տես Ю. Веселовский, Об армянской литературе, Ереван, 1941.
- 4 Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941:
- 5 Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Երևան, 1963, էջ 358:

- 6 Նույն տեղում, էջ 362:
- 7 Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. 1-2, М., 1952.
- 8 Նույն տեղում, էջ 66:
- 9 Д. Джанелидзе, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, М. Рахманов, Узбекский театр с древнейших времен до 1917 года, Ташкент, 1981.
- 10 Տես Հ. Հովհաննիսյան, Ողբերգության որպես գրական տեսակի ըմբռնումը Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնություններում, «Բանբեր մատենադարանի», 10, 1971, էջ 21-42:
- 11 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 355:
- 12 Նույն տեղում, էջ 58:
- 13 Տես Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, СПб., 1915, с. CXLI:
- 14 Նույն տեղում, էջ 193:
- 15 Տես նույն տեղում, էջ CXXXVII:
- 16 А. Hilgard, նշվ. աշխ., էջ 20:
- 17 Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 193:
- 18 А. Hilgard, նշվ. աշխ., էջ 17:
- 19 Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 193:
- 20 А. Hilgard, նշվ. աշխ., էջ 306:
- 21 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 296:
- 22 Г. Апресян, Эстетическая мысль народов Закавказья, М., 1968, с. 49.
- 23 Տես С. Ризаев, Режиссура в армянском театре, Ереван, 1968, с. 74.
- 24 Ա. Առաքելյան, Հայ մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն, Երևան, 1954, 717:
- 25 Տես А. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, М., 1967, с. 92-94.
- 26 «Բունի միություն հայոց Լեհաստանի ընդ եկեղեցույն Հոռմայ» Պետերբուրգ, 1884, էջ 133:
- 27 Տես Հ. Հովհաննիսյան Միջնադարյան բեմ, Երևան, 2004, էջ 44-45:
- 28 Գրիգոր Մաղիստրոսի Թղթերը, Աղեքսանդրապոլ, 1910, էջ 155-156:
- 29 Տես Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 35-48:
- 30 Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 57:
- 31 Տես Л. Фрейберг, "Апология мимов" Хорикая, Сб. "Антич-

- ность и Византия" М., 1975, с. 319-326.
- 32 «Գիրք պիտոյից», աշխ. Գ. Մուրադյանի, Երևան, 1993, էջ 53:
- 33 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ, 189, 191, 192, 195, 197, 198, 201, 203, 205, 207:
- 34 Թովմայի վարդապետի Արծրունույ Պատմութիւն տանն Արծրունեաց, Թիֆլիս, 1917, էջ 485:
- 35 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 31 (Ա. Զիվելեգովի առաջաբանը):
- 36 А. Hilgard, նշվ. աշխ., էջ 17-22, 306:
- 37 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 24-33:
- 38 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 59:
- 39 Նույն տեղում, էջ 58:
- 40 Տես Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 215-280:
- 41 Г. Гоян, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 40:

SUMMARY

The book covers the issue of ancient Armenian mystery play. The research is based on medieval sources, linguistic data and pieces of folklore. There appear to be two types of evidence to suggest the occurrence of drama and theatre in Armenian History. The first one is the ancient Greek word *theatron*, the Armenian equivalent of which is defined as *mythical feast* /or ritual myth/, and the second indication derives from the ancient version of the classical "in – chains" myth with reference to Mithraism and the three mystery names of the central personage, i.e. Artavazd, Shidar and Mher. The historical and philological insight makes us believe that it is the notions of time and destiny with reference to *Oraculorum Sybyllinorum* as well as choral and ritual folklore that lies in the basis of the development of *drama*. This might be associated with Mesopotamic solar calendar and the Armenian pagan holiday of Navasard (relating both to the beginning and the end of the year) which used to symbolize Time, Expectation, Hope and Anxiety. The central personage of the mystery play is the man who stands out facing the destiny, who is said to be the ever-present captive in chains with the black and white hounds leaking the joint day and night. There goes the old pagan drama in Armenia, which can be found in most various records of medieval manuscripts dating to the early compilations of the 5th century and the famous "Hajsmavourq" (Συναζάριον, 13-15th centuries) regarded as holy calendar of the time.

The ancient Armenian mystery play displays thematic associations with "the myth of perpetual recurrence" symbolizing the universal cycle, and an interrelation with the Prometheus theme as well as the Iranian and Caucasian versions of the mythologem of "the captive in chains". None of the versions mentioned, except for the Greek one has ever been referred to as ritually and dramatically modified. The Armenian version is distinguished by its close relation to the sidereal

year (the time in which the earth completes one revolution in its orbit around the sun measured with respect to the fixed stars) and is defined as prophecy drama, called Shidar, a name carrying the meaning of *joint*. The resumption of the tale, with reference to several passages from "Armenian History" narrated by Movses Khorenatsy (5th century), suggests coherence with Saxo Grammaticus's "Gesta Danorum" (13th century), a partly mythical history of the Danes, which contains the legend of Hamlet, the literary interpretation of which appears to be Shakespeare's "Hamlet" in which certain mystical inferences can be observed. Thus for instance, "*The time is out of joint.*" (Act I, Scene V); "*When we have shuffled off this mortal coil*". (Act III, Scene I). The mystery background of these words takes us too far. "*I am an inmate of my own flesh*" (an ancient Babylonian poem): here is the thesis which serves as universal background for all types of dramatic state. The thematic mode is common for all cultures, but the ritual itself, representing the act of mystery ("the joint of time") relates to early medieval literary sources of Armenian origin and appears to be closely tied to ancient Armenian beliefs. The captured power appears to be a restrained energy, a sort of anticipated release, a Messiah in the final chapter of "Sasna Crer" ("Cranks of Sassoon"), the Armenian heroic epic. The hero, chain-bound at the rock, is named Mher which is the analogue of Mithra, the ancient Per god of light. He stares at "the wheel of destiny, which symbolizes the galaxy circle, i.e. the horoscope originated in Western Asian culture. Supposedly, this happens to be the birthplace of the mystical and ritual drama.

The logic behind the object of investigation is closely related to the issue of the origin of drama which has long been covered in literature basically relying on two theories parallel to each other. Those were the so-called "solar" and "vegetative" theories. The current study is bound to develop "the solar theory", according to which the key symbol tends to be the ancient Attic place resembling a circle /orchestra/ together with the twelve choral dancers dancing around the circle, thus representing the symbolic image of the twelve

signs of zodiac (Sir Edmund Kerchever Chambers, August Mahr). The very fact of the occurrence of the ancient Armenian choral drama and the idea of ritual myth being a sidereal mystery with Shidar masque in the center of the play remained unknown to English and American scholars, while it definitely represents the time-and-space model of the ancient oriental rituals. The present study tends to accomplish "the solar theory" of the origin of drama. It comes to prove that the semicircle of the ancient Greek orchestra is the implication of an ever-lasting evolution, a sort of transformation of the Assyrian-Babylonian gnomon into a ritual dance circle, the origin of which goes deep into the Western Asian / including Armenian/gnomon culture.

The Appendix of the book presents the reason for the usage of the word *theatron* for ancient Armenian mystery play in medieval texts. It is evidence of Hellenistic origin dating to third to second centuries B.C. and a sign of the ritual becoming formally accepted, the latter actually taken place during the reign of King Vagharsh the First, in 117 A.D. The ritual was declared forbidden by St. Gregory, the first Armenian Catholicos, in the year 301, and it was immediately replaced by another holiday named after Hovhannes Mkrtych /John the Baptist/, the Christian prophet.

РЕЗЮМЕ

В предлагаемом исследовании, на основе средневековых источников и фольклорного материала, рассматривается вопрос о древнейшей армянской мистериальной драмы. Есть два основания усмотреть драму и театр в недрах армянской истории. Первое из них – слово "*театрон*", заимствованное из древнегреческого, и его армянский эквивалент "*араспэлтон*" (ритуальный миф). Второе связано с древнейшим вариантом международного мифа о прикованном связанной с митраизмом, а также с тремя мистериальными именами главного персонажа: Артавазд, Шидар и Мгер. Историко-филологические разыскания доказывают, что отправной точкой драматического действия выступает идея времени (хронос) и судьбы, согласно "Книге Сивилл" вавилонян (*Oraculorum Sibylinorum*), и обрядово-хоровому фольклору переднеазиатских народов. Это соотносилось с солнечным календарем Междуречья и с древнеармянским празднеством «Навасард», знаменующим начало и конец года и символизирующим идею времени, ожидания, надежды и тревоги. Центральный персонаж мистерии – человек, противостоящий судьбе как вечный узник, чьи железные оковы лижут день и ночь, аллегорически выступающие в виде черного и белого псов. Это древнейшая языческая драма в Армении, которая в разных контекстах упоминается в средневековой литературе, начиная от источников 5 века и кончая сборником 13-15 вв. под названием "Синаксарий" ("Четы-минеи"), выполнявшим функции календаря.

Древнейшая армянская мистериальная драма имеет тематическую общность с "мифом о вечном возвращении" – символизацией космического цикла. Более очевидна связь с прометеевой тематикой, а также с иранской и кавказскими

(абхазской, нарт-осетинской, грузинской) версиями мифологема о прикованном. Однако ни одна из этих версий, кроме греческой, не получила ритуально-драматического воплощения. Среди них армянская версия выделяется как драма-пророчество, связанная с сидерическим годом (полным вращением небесных светил), и, самое главное, именем Шидар с его двумя значениями: проклятие и цепи (*joint*). Реконструкция сюжета из разных отрывков первой части “Истории Армении” Мовсеса Хоренаци (5 век) типологически восходит к “Сage об Амледусе” Саксона Грамматика, художественным переосмыслением которого является “Гамлет” Шекспира, с явными мистическими намеками: “The time is out of joint” (акт 1, сцена 5), “When we have shuffled off this mortal coil” (акт 3, сцена 1). Мистериальная основа этих строк очевидна. “Я заключен в темницу собственного тела” – говорится в древнеавилонской поэме. Эта мысль является универсальной основой всех драматических состояний. Тематический модус – международный, однако сам ритуал укрепления “узла времени” известен из армянских ранне-средневековых литературных источников и восходит к древнейшим космологическим представлениям. Заключенный в оковы гигант в последней части армянского эпоса “*Сасна Црер*” (“Сасунские безумцы”) выступает как сдержанная сила, ожидаемое спасение, как Мессия. Замкнутый в скале Мгер является параллелью Митры и смотрит на “колесо судьбы” – кольцо созвездий, отраженное в переднеазиатском гороскопе. Именно здесь и усматривается мистериальная основа возникновения драмы.

Логика изучаемого материала приближает нас к вопросу возникновения драмы, который в литературе развился в две параллельные теории: “солярную” и “вегетативную”. В предлагаемом труде развита “солярная” теория, пространственно-временным модусом которой является древнеаттическая оркестра, с двенадцатью хоревтисами, условно

воплощающими двенадцать созвездий (Э. Чемберс, А. Марр). Англо-американским исследователям, однако, была неизвестна древнеармянская хороводная драма (“*еркг ццоц ев паруц*”) пространственно-временный модус древнейших восточных ритуалов. Был незнаком также ритуальный миф (“*араспэл тон*”) как сидерическая мистерия с ее главным действующим лицом в маске Шидара. Данное исследование восполняет “солярную” теорию возникновения драмы. Доказывается, что полукруг древнегреческой оркестры – результат длительной эволюции: трансформация ассиро-вавилонских солнечных часов (гномон) в ритуально-игровую арену, в основе которой лежит солнечный календарь переднеазиатских народов, в их числе и армян.

В приложении к данному труду предлагается ответ на вопрос о том, почему в средневековых текстах древнеармянская мистериальная драма именовалась “тэатрон”. Это след эллинизма, оставшийся еще с 3-2 вв., и верный признак придания ритуалу официального статуса в 117 году нашей эры, при царе Валарше I. Ритуал был запрещен в 301г. первым патриархом армянской церкви св. Григорием и был заменен праздником христианского пророка Иоанна Предтечи.

ԱՆՎԱՆԱՑՈՒՅՑ

Ա

- Աբեղյան Մ. – 44, 46, 60, 95, 106, 158
 Աբուսիլի* – 83
 Աբրահամ – 27, 28
 Ագաթանգեղոս – 17, 22, 83, 44, 50, 51, 56, 57, 152
 Ագափե – 33, 144
 Ադոնիս –
 Ադոնց Ն. – 12, 152, 161
 Ազաղել – 14-16, 18, 28, 31
 Աժդահակ – 88, 89, 100
 Ալեքսանդր Մակեդոնացի – 130, 135, 139, 140, 151, 162
 Ալիշան Ղ. – 25, 101, 105
 Ակցիուս – 140
 Ահարոն – 15, 24
 Աճառյան Հր. – 14, 46, 47, 56, 96, 99, 100, 121
 Ամիրամի – 83, 84, 95
 Ամլեզուս – 83
 Ամֆիկրատես Աթենացի – 139
 Անահիտ – 34, 96, 105, 112, 114, 118
 Անանիա Շիրակացի – 19
 Անանուհ (քերական) – 11
 Անանուհ (պատմիչ) – 159
 Անաքսիմանրոս Միլետացի – 69
 Անդրիկյան Ն. – 99-101
 Անդրոնիկոս Կուրենացի – 69
 Անտիգոնես – 33
 Անտոնիոս – 95
 Աշխադար – 100
 Ապոլինար Լատդիկեցի – 156
 Ապոլոն – 137
 Ասկլեպիոս – 137
 Աստվազդո – 96

* Առասպելաբանական, աստվածաշնչային և զբոսական դեմքերի անունները տրվում են շղագիր:

- Ավդալբեգյան Թ. – 79, 95, 96, 100
 Արա Գեղեցիկ – 115, 116
 Արամազդ – 105, 117, 118
 Արանովսկայա Օ. – 33, 123
 Արգամ – 88
 Արգավան – 87-90
 Արդվիսուրա – 112
 Արիոն – 64
 Արշակ Բ – 20, 21, 122
 Արիստոտել – 34, 51, 65, 133, 165
 Արտաշես Ա – 61, 74, 86-89, 93-95, 137, 138
 Արտավազդ – 29, 73, 75, 79, 83, 84, 86-101, 105, 121, 125
 Արտավազդ Բ – 93-95, 131, 132, 135, 141, 144, 148, 152
 Արտեմիս – 137
 Աֆրազատ – 37

Բ

- Բարդաժան – 118
 Բարդուղիմեոս առաքյալ – 113
 Բաթրալ – 78
 Բարսեղ Կեսարացի – 113, 160
 Բակուր (պարթև թագաժառանգ) – 143
 Բաբոս – տե՛ս Դիոնիսոս
 Բգոյան Վ. – 25
 Բեկ – 27, 29
 Բերոս (քրմապետ) – 6, 40, 71
 Բյուզանդացի (քերական) – 160
 Բյուրաստի Աժդահակ – 75, 79, 80, 100
 Բողբի Մ. – 78, 83
 Բրյուսով Վ. – 149

Գ

- Գաթրճյան Հ. – 46, 54
 Գերուտա – 90
 Գիսանես – 116
 Գնեկ – 149
 Գնեուս Նեփիուս – 141
 Գոյան Գ. – 46, 135, 150-152, 154-162

- Գրական Ք. – 131
 Գրիգոր Անավարդեցի – 128
 Գրիգորիս Արշարունի – 22
 Գրիգոր Լուսավորիչ – 22, 23, 36, 103, 107, 112, 119, 126, 127
 Գրիգոր Խլաթեցի – 71, 100, 105, 128
 Գրիգոր Մազիստրոս – 8, 40, 58, 61, 75, 98, 100, 127, 156, 161
 Գրիգոր Մարաշեցի – 55
 Գրիգոր Նարեկացի – 51, 55, 56, 155
 Գրիգոր Տաթևացի – 6, 161
- Դ
- Դավիթ (բիբլ.) – 102, 159
 Դավիթ (սասունցի) – 111
 Դավիթ Անհաղթ – 5
 Դանտե Ալիգիերի – 157
 Դիոմեդես (քերական) – 160
 Դիոնիսիոս Թրակացի – 13, 17, 38, 40, 59, 152, 156, 160
 Դիոնիսոս (Բաքոս) – 8, 12, 13, 14, 19, 24-26, 67, 69, 137, 140, 146, 147
 Դյումեզիլ Ժ. – 77
 Դրոյզեն Յո. – 130
- Ե
- Եզնիկ Կողբացի – 71, 102, 105, 124, 128, 152
 Եհովա – 15, 17
 Ենովք – 15
 Եվսեբիոս Կեսարացի – 6, 128
 Եվրեինով Ն. – 14, 16, 31, 33-49, 65, 110, 122, 123
 Եվրիպիդես – 8, 13, 131, 132-134, 136, 137, 142, 144, 146, 147, 149, 154
 Եվրոքս Կնիդացի – 69
 Եվտիքարմիդես – 135, 137
 Երեմյան Ս. – 131
 Երվանդ – 134
 Երվանդյաններ – 136, 137
 Եփրեմ Ասորի – 14-16
- Զ
- Զամինյան Ա. – 46
 Զարբհանայան Գ. – 44

- Զոհակ-Դահակ – 80
 Զրվան (տե՛ս նաև Քրոնոս) – 6, 71, 124, 126
 Զևս – 34, 78, 84
- է
- էա – 14
 Էդիպ – 32
 Էլիադես Մ. – 68
 Էմին Մ. – 41, 42, 44, 48, 52, 58
 Էնլիլ – 27
 Էսքիլես – 30, 32, 33, 76
- թ
- Թեսպիրես – 64, 65
 Թեյլոր է. – 110
 Թովմա Արծրունի – 159
- Ի
- Իսոլլիտ – 32
 Իսահակ – 27
 Իսֆանդիար, տես Սպանդիար – 81
 Իրենեոս – 53
 Իֆրիգենիա – 28, 32
- Լ
- Լանգլուա Վ. – 46
 Լիբիոս Անդրոնիկոս – 141, 146
 Լիսիաս – 78
 Լիսիցյան Սրբուհի – 46, 48
 Լուկիանոս – 78, 81
 Լուկոմակի Գ. – 67
 Լուկուլլոս – 140
 Լևոնյան Գ. – 46, 149, 150
- Խ
- Խալաթյանց Գր. – 44, 86, 96, 105, 106
 Խախանով Ա. – 83
 Խաչիկյան Լ. – 115

Կ

- Կաուֆման Բ. – 14, 15
 Կենտրոն Պյուրիդիա – 76, 80, 100, 101
 Կիրակոս Արևելցի – 105, 106, 128
 Կղեմես Գալանոս – 156
 Կոստանյանց Կ. – 25
 Կորյուն – 152
 Կուրդալագոն – 77

Հ

- Հաբիստ Քր. – 131, 136
 Համետ – 77, 90
 Հայկ – 26
 Հելիոդորոս (քերական) – 160
 Հելիոս – 100
 Հեփոդոս – 76
 Հերմես – 78
 Հեփեսոսոս – 77, 81, 84, 101, 108
 Հեփիմյան Ար. – 156
 Հրդինուս – 149
 Հիսուս Քրիստոս – 18, 22, 23, 27, 84, 156, 157, 159
 Հյուբչման Հ. – 58, 59
 Հովհաննես Դրասխանակերտցի – 11, 22, 23, 36
 Հովհաննես Երզնկացի (Մործորեցի) – 38
 Հովհան Մամիկոնյան – 48
 Հովան Մայրազոմեցի – 59, 104
 Հովհան Մանդակունի – 158
 Հովհան Ոսկեբերան – 59
 Հովհաննես Մկրտիչ – 74, 124, 127
 Հովհաննես Սարկավազ – 53, 54
 Հրուզեն – 80, 81

Ղ

- Ղափանցյան Գր. – 92, 93, 96, 100, 115, 116
 Ղազար Փարպեցի – 19

Մ

- Մալխասյանց Ստ. – 46, 51, 52, 58, 98
 Մաժան քրմապետ – 119

- Մահր Ա. – 64, 67, 110, 125
 Մանանդյան Հ. – 131, 134, 136
 Մառ Ն. – 46, 83
 Մատթեոս ավետարանիչ – 52, 127
 Մարգուկ – 71
 Մարկիանոս (քերական) – 154
 Մարկո Կուպելիչ – 93, 85
 Մարկոս Կրասոս – 143-145
 Մարքս Կ. – 76, 135
 Մեդեա – 32
 Մելամարդեան (քերական) – 153, 154, 160
 Մելետինակի Ե. – 110
 Մենանդրոս – 131-134, 136, 137, 158, 160
 Մետրոդորոս Սկեպսացի – 139
 Միլոնաս Գ. – 9
 Միթրա (տես Միհր) – 78, 81, 82, 84, 95, 96, 101
 Միլիտոլ Կ. – 65
 Մհեր – 75, 79, 83-85, 95, 102, 126
 Մովսես Խորենացի – 6, 27, 39, 45, 47, 48, 50, 51, 58, 61, 71, 79, 80, 85, 86, 93, 94, 106, 107, 112, 118, 119, 124, 128, 137, 138, 152, 155
 Մովսես մարգարե – 15
 Մովսես Բերբերոզ – 38

Յ

- Յամբլիխ – 107
 Յասոն Տրալլիանոս – 143-145, 147
 Յունգ Կ.-Գ. – 110
 Յուստի Ֆ. – 96

Շ

- Շապուհ Բ – 20-32
 Շարդեն ժ. – 81
 Շեքսպիր Վ. – 33, 77, 90
 Շիվար – 6, 73-75, 91-93, 95, 98-112, 116, 118, 120-125, 127, 128
 Շիլլեր Ֆր. – 65
 Շլեգել Ա. – 65
 Շևչենկո Վ. – 68, 70

Ո

- Ոլիմպիանոս – 44
Ոլիմպիոդորոս – 41
Որոդես 2-րդ – 143, 144

Չ

- Չեմբերս է. – 66, 67, 110, 124
Չիլոլանի Ա. – 83

Պ

- Պալասանյան Ստ. – 43
Պան – 19
Պայ – 19, 20
Պարիկ – 19
Պելամիդես – 135, 137
Պենթևս – 32, 144, 145
Պեչիկթալլյան Մ. – 156
Պերսեֆոնես – 13
Պերսեֆոնիդի Ն. – 16
Պետրոսյան Ա. – 123
Պիտտոպոսկի Բ. – 130
Պլավտոս – 132
Պլատոն – 47-50, 66, 77
Պլուտարքոս – 131, 138, 140, 141, 143, 144, 147, 148, 151
Պլուժագորաս – 107, 108
Պոմակաթրես – 145
Պոմպեոս – 142
Պորտեր Թ. – 117
Պրոկրոստես – 149
Պրոմեթևս – 27, 32, 79, 83, 84, 100, 103, 108, 117

Ջ

- Ջավախիշվիլի Ի. – 83
Ջանելիձե Գ. – 150
Ջիվելեգոպ Ա. – 159

Ռ

- Ռախմանով Մ. – 150

- Ռոլանդ – 99
Ռոկապ – 83

Ս

- Սաբազիոս – 26
Սաթենիկ – 87-90
Սարգիս վարդապետ – 98
Սաքսոն Քերական (Գրամատիկոս) – 89-91
Սեիրիմ – 15
Սելևկյաններ – 145
Սիրիլա – 6, 40, 71, 124
Սիլակես – 143, 144
Սիլվանուս – 19
Սմիռնով Յա. – 130, 131, 133
Սոֆոկլես – 154
Սպանդարամետ – 24-26, 33, 34
Սպանդիար – 81
Սպարտակ – 143
Ստեփանես Խ. – 43
Ստեփանոս Սյունեցի – 153-155
Սրվանձտյան Գ. – 89, 100
Սուրբ Գևորգ – 22, 23, 26, 125
Սուրբ Կարապետ, տես Հովհաննես Մկրտիչ
Սուրբ Սարգիս – 115, 116
Սուրեն (պարթև զորավար) – 143

Վ

- Վահագն – 22, 23, 26, 34, 78, 79, 93, 125
Վաղարշ Ա. – 117, 119, 120, 129
Վանական վարդապետ – 91, 101, 115, 128
Վանանդեցի Ս. – 156
Վայգինդեր Հ. – 117
Վայման Ռ. – 30, 110
Վասակ Մամիկոնյան – 20, 21, 57, 122
Վարդանյան Ա. – 58
Վարդան Մամիկոնյան – 57
Վարդան վարդապետ – 105, 128
Վեռլի Մ. – 30, 82

- Վեսելովսկի Ալեքսանդր – 46
 Վեսելովսկի Յու. – 44, 52
 Վիարուվիուս Մ. – 67, 68, 70, 125
 Վսեվոլոդսկի (Գերնգրոսս) Վ. – 60

S

- Տեր– Ավետիսյան Ս. – 131
 Տերենցիուս – 132
 Տիգրան Ա. – 93
 Տիգրան Բ. – 94, 95, 138, 139-142, 145, 146, 152
 Տիգրան Գ. – 119
 Տիգրանյան Ս. – 156
 Տիտան – 71, 77
 Տրեվեր Կ. – 131, 132, 137
 Տրիստինո Զ.-Զ. – 155
 Տուպորով Վ. – 122, 123

Փ

- Փավստոս Բուզանդ – 19, 20, 50, 51, 54, 149, 152
 Փառանձեմ թագուհի – 149

Ք

- Քալանթար Լ. – 149
 Քսենոֆոն – 78
 Քրոնոս – 71, 126

Օ

- Օտա – 103
 Օրբելի Հ. – 130
 Օրեստես – 33

Ֆ

- Ֆենդոն – 90
 Ֆլորիվալ Պ. – 43, 60
 Ֆրայ Ն. – 31
 Ֆրեզեր Զ. – 110
 Ֆելիվոն – 80

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն	5
Գլուխ առաջին Միսային խորհրդանիշը	11
Գլուխ երկրորդ Տարածաժամանակային պայմանաձևը	37
Գլուխ երրորդ Առասպելաբանական պայմանաձևը	73
Գլուխ չորրորդ Նավասարդը և զրամայի ծագումը	104
Հավելված 1 Թէատրոն բառի հետքերով	130
Հավելված 2 Պրոկրոստյան մահիճ	149
Ծանոթագրություններ	163
Summary	184
Резюме	187
Անվանացույց	190

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀՆԱԳՈՒՅՆ ԴՐԱՄԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

Համակարգչային շարվածքը և էջադրումը՝
Վերա Պապյանի
Կազմը՝ Գուրգեն Գասպարյանի

Պատվեր 37: Չափսը՝ 60 x 841/16: 12,5 տպագր. մամուլ:
Տպաքանակը՝ 400: Գինը՝ պայմանագրային:

«Նաիրի» հրատարակչություն» ՓԲԸ
Երևան-9, Տերյան 91
ЗАО «Издательство «Наири»
Ереван - 9, ул. Терьяна, 91

«Նաիրի» հրատարակչության տպագրատուն
Երևան-9, Իսահակյան 28
Типография издательства «Наири»
Ереван - 9, ул. Исаакяна, 91