

ԳԻՄՆԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ Գ. ԳՈՎԻՅԱՆՆԻՍՅԱՆ . ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

ԹԱՏՐՈՆ – ԵԿԵՂԵՑԻ
ԴԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՅ
ՀՈԳԵԿՈՐ ԴՐԱՄԱՆ

ՍԱՐԳԻՍ ԽԱԶԵՆՑ

ՆԱՐԱԴԱՐԱՆՆԵՐԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Էսթետիկա, արվեստի տեսություն

THE MEDIEVAL STAGE

THE THEATRE OF THE CHURCH
CORRELATION AND THE ARMENIAN
SPIRITUAL DRAMA



NATIONAL ACADEMY OF SCIENCES OF ARMENIA
INSTITUTE OF ARTS

HENRIK HOVHANNISYAN

THE MEDIEVAL STAGE

THE THEATRE – CHURCH
CORRELATION AND THE ARMENIAN
SPIRITUAL DRAMA

2004
SARGIS KHACHENTS
YEREVAN

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

ԹԱՏՐՈՆ – ԵԿԵՂԵՑԻ
ՀԱՐԱԲԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՅ
ՀՈԳԵՎՈՐ ԴՐԱՄԱՆ

2004
ՍԱՐԳԻՍ ԽԱՉԵՆՏ
ԵՐԵՎԱՆ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՊԵՏԱԿԱՆ ԱԶԱԿՑՈՒԹՅԱՄԲ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ

ISBN 99930 - 59 - 38 - 2

© Հ. Հովհաննիսյան, 2004

© Սարգիս Խաչենց Հրատարակչություն, 2004

Ասեն՝ թէ պարտ է գրեթէ յամենայն
իրողութիւնս գչորս զայսոսիկ խնդրել
զգլուխս. եթէ է՞, և զի՞նչ է, և որպիսի՞
ինչ է, և վասն է՞ր է:

Դաւիթ Անյաղթ,
Սահմանք իմաստասիրութեան

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ

Բեմը, որպես հրապարակային ներկայութեան պայ-
ման, առնչութիւն չունի միջնադարյան աշխարհիկ
թատրոնի այն պատկերացման հետ, որ հայտնի է գրա-
կանութիւնից, և որին հետեւել ենք մեր նախորդ
ուսումնասիրութիւններում: Դա այն է, ինչ վկայված է
թատր, թէատրոն կամ տեսլարան բառերով ու մերժված
քրիստոնեական դարերի պաշտոնական գաղափարախո-
սութեամբ: Միջնադարյան բեմը թատրոնին չի պատկա-
նում, պատկանում է սակայն դրամային՝ «ոչ ինչ տեսա-
նելի, այլ իմանալի» (Հովհան Մանդակունի):

Այս է մեր քննութեան առարկան, և մեր խորագիրն
էլ պայմանական է, ինչպես պայմանական է միջնադար-
յան դրամա հասկացութիւնը՝ թատրոնից ելնող ու
թատրոնը մերժող:

Խնդիրը հետևյալն է:

Ի՞նչ է տեղի ունեցել անտիկ դրամայի հետ քրիստո-
նեութեան արշալույսին, ինչպե՞ս է ընկալվել դրաման

վաղ միջնադարյան դպրոցում, ի^օնչ է տվել եկեղեցական ծիսակարգին և ի^օնչ է փոխանցել հետագա ժամանակների դրամատիկական արվեստին: Սա պատմականորեն երկարատև մի ընթացք է՝ անտիկ դրամայի, որպես թատերական երևույթի, աստիճանական ինքնասպառումն իր սոցիալ-հասարակական հողի փլուզման հետ (III—I դդ.), ապա նրա փոխաձևությունն ու տարրալուծումը մի կողմից եկեղեցական ծիսակարգի ու լիթուրգիական (պատարագային) դրամայի, մյուս կողմից գրքի ու դպրության մեջ, որպես քերականական մեկնությունների, բարոյա-գեղագիտական դատողությունների և ճարտասանությունների նյութ²: Այսպես է սկզբնավորվում հոգևոր դրաման քրիստոնեական աշխարհում, և նրա հիմքերի հիմքում Բարսեղ Կեսարացու խորհրդատետրն է՝ Պատարագը (IV դար), որ ճառագում է մինչև Շեքսպիր և նոր ժամանակներ:

Լեզվական փաստերն ու դատողությունները հիմնական քերականական գրքերում (Դիոնիսիոս Թրակացի, Թեոն Ալեքսանդրացի, Ափթոնիոս), հատկապես անտիկ թատերագիրների անունները, շփոթեցնում են, եթե բառերի մակերեսն ենք տեսնում: Եվ իսկապես շփոթեցրել են, մղել պատմական հիմքից զուրկ և տրամաբանությունից դուրս վճիռների, թե իբր Եվրիպիդեսի ողբերգություններն ու Մենանդրոսի կատակերգությունները ներկայացվել են V—VII դարերի Հայաստանում, հայոց լեզվով, և դրա դեմ ճառել է հայոց հայրապետը³: Մոլոր և մոլորեցնող կարծիք, որ գալիս է դրամայի պատմությունը չիմանալուց, թե^օ միջնադարյան մշակույթի տրամաբանությունը չըմբռնելուց: Գիտություն հետ կապ չունեցող գրույցները քննության դնելն իհարկե լուրջ չէ: Բայց վերապահելի է նաև այն տեսակետը, թե միջնադարի հոգևոր աշխարհն անջրպետված է նախորդ ժամանակների մտքից ու արվեստից, և դրաման վերագոռնում է էպիկական նյութին⁴: Կապերն անուղղակի

են, միջնորդավորված, ինչպես և անուղղակի են մատենագրական վկայությունները: Հարկ է, ուրեմն, նախ ճշտել հարցադրման համատեքստը: Այս կերպով լեզվական վկայություններն էլ ճիշտ կխոսեն, և ի հայտ կգա երևույթի պատմական տրամաբանությունը՝ դրամայի խոտոր ու անտեսանելի ճանապարհը «միջին» կոչված դարերի նեղ արահետով դեպի մեր պատկերացրած բեմը:

Արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմության շարագրանքներում մուլթ է մի մեծ ժամանակահատված՝ Հռոմի անկումից մինչև եվրոպական ազգային թատրոնությունների կազմավորումը (V—X դդ.): Դա վաղ միջնադարն է հունա-ասորա-հայկական շրջագոտում: Դրամայով ու թատրոնով հարուստ չի երևում այս աշխարհը (թատրոնը գրական անդրադարձ չունի), բայց դատարկ էլ չէ: Այս առումով հարուստ չէ նաև լատինա-գերմանական Արևմուտքը՝ մինչև Վերածնություն: Չի եղել դրամա, այս հասկացության լիարժեք իմաստով, ու չէր կարող լինել: Չկար դրա հասարակական հողը՝ առևտրա-արհեստավորական քաղաք: Չենք էլ փնտրում ոչ այդ, ոչ էլ անտիկ թէատրոնը կամ ուշ ռենեսանսյան օթյակային սրահը: Ուսումնասիրողիս խնդիրն այլ է. ինչպե՞ս է ստեղծվել հոգևոր դրաման քրիստոնեական միջնադարում, ի^օնչ հողում և ի^օնչ մղումով, մինչև որ հող կգտներ արևմտաեվրոպական իրականության մեջ, միստերիալ թատրոնի տեսքով (XIV—XVI դդ.): Մեղ հետաքրքրողը բեմի գաղափարն է, որ ձեսից անցնում է գրականություն, և՛ դրամայի վերագարձը թատրոն: Հույս ունենք շարժելու ընթերցողի հետաքրքրությունը, շրջանառության մղելով թատրոնի պատմաբաններին անձանոթ որոշ տվյալներ՝ մեկ-երկու լապտեր խավար անկյուններ լուսավորող: Հարց ենք առաջադրում, ոչ թե վճիռներ տալիս: Նյութն առանձնապես շատ չէ, և շղթայի օղակները պակաս են, բայց եթե պատմականոր-

րեն միմյանցից հեռու վկայություններն են ձայնակցում, սա արդեն հիմք է որոշ եզրահանգման:

Փաստերի տրամաբանությունն արտաքուստ հակասական է: Նկատի ունենք մեզ ընձեռոված նեգատիվ նյութը՝ վաղ քրիստոնեական դարերից սկիզբ առնող և մինչև ուշ միջնադար շարունակվող, ասես միմյանց կրկնող, ճառերն «ընդդէմ թատերաց», մեզանում և Արևմուտքում, դրանց հետ պողիտիվ նյութը՝ կրկեսային խաղարկուների ու նվագածուների պատկերները ձեռագիր ավետարանների էջերում, եկեղեցիների պատերին, կամ անտիկ խորանի (սկենե) մոտավոր, հավանաբար գրքային ճանապարհով փոխանցված, պատկերները բյուզանդական և հայկական որոշ ձեռագրերում՝ պատկերագրական տարրեր ու սիմվոլներ, ըստ իս՝ վերջնական մեկնություն չգտած: Սրանք ինչ-որ անկապ, ցաքուցրիվ, պատահական փաստեր չեն, ենթադրում են որոշակի կապեր՝ ներքին մի համակարգ, որ կարոտ է մեկնություն: Եվ այստեղ մեկնահիմք ենք ընտրում գրական վկայություններն ու ուղղակի տվյալները: Քննում ենք երևույթը գեղագիտական ու արտագեղագիտական շերտերում: Այս տարահայաց մոտեցումն անխուսափելի է թատերագիտության մեջ: Թատրոնն ինքնին «մաքուր» արվեստ չէ ու չի եղել, պայմանավորված է հաճախ իրենից դուրս գործոններով, պատմական ակունքներում՝ ամենից ավելի կրոնական: Բեմն այստեղ ընդհանրական (ունիվերսալ) մի պայմանաձև է, լինի առարկայական, թե երևակայական, մտածված, թե ոչ: Հարցն այստեղից է սկիզբ առնում և այստեղ վերադառնում: Նկատի ունենք մարդուս ներկայությունն ու խոսքին ձև տվող իրական կամ ներհայեցվող շրջանակը: Դա, միջնադարյան առումով, խորանի գաղափարն է, որ մարդս կրում է որպես աուրա, որտեղ նա տեղավորվում է իր մտածվող կամ գրվող ու արտաբերվող խոսքի եղանակով:

Բեմը մեր հարցադրման պայմանն է, ոչ թե ուսումնասիրության առարկան:

Բառը ծագումով հայերենն է, հունարեն է՝ βήμα, նշանակում է բարձրություն, աստիճան, ամբիոն և, որպես թատերական հասկացություն, ընդունված է միայն հայերենում ու հնից չի գալիս: Եվրոպական լեզուներն ընդունել են հունարեն սկենե (σκηνη) բառը լատինական տառադարձումով՝ սցենա (scena), և դա սուսկ տառադարձում չէ, իմաստափոխություն է: Կապը հունարենի հետ գրային-անվանական է, ոչ առարկայական, իսկ արտասանությունը (կ-ից ց) ավելի է հեռացնում նախնական իմաստից: Լատիներեն բառը հայոց լեզու չի մտել, քանզի առարկայական նշանակյալ չի ունեցել այստեղ: Հայերեն է թարգմանվել ոչ թե սցենան, այլ հունարենը՝ սկենեն, ըստ բառարանային նշանակություն՝ տաղաւար, ծիսական իմաստով՝ խորան⁵: Ուշագրավ է, որ այս բառի հետ միասին մեզանում առանց թարգմանվելու ընդունվել է հունարեն բեմա բառը բեմ և բեմք հնչմամբ: Այստեղ թատերական իմաստ չէր կարող ենթադրվել, այլ՝ «ատեան բարձր տեղի, աթոռ դատողական, վերնահարկ տաճարի, ի վեր, քան զգասն, որոշեալ վասն պատարագող քահանայի և սարկաւագաց, յեղի սրբոյ սեղանոյ, լայնաբար՝ խորան, սեղան»⁶ (ընդգծումն իմն է – Ղ.Ղ.): Թվում է՝ ատտիկյան սկենեն բերել էր ինչ-որ հուշ ծիսական հին խորհրդից, ուստի և գտնում էր իր լեզվական համարժեքը հայերենում, գուցե ոչ միայն լեզվական: Այս է, որ մտածել է տալիս մեզ: Տարբեր է, իհարկե, թէատրոն բառի իմաստը: Այս էլ վերցվել է նույնությունամբ՝ առանց թարգմանվելու (նաև՝ ասորերենի միջոցով՝ tatra թատր), վերագրվելով անգամ ոչ հունական, այլ հայ հնագույն «առասպել տօն» կոչվող նավասարդյան ծեսին⁷: Այս բառը բերում էր սակայն տարբեր հիշողություններ, թեկզբում հակասական իմաստ ու վերաբերմունք: Չկար ատտիկյան պարերգական (խորա-

յին) դրաման, իսկ Հոռոմոս թատրոնները դարձել էին պատժավայրեր, իրական զոհերի բեմ, որտեղից էլ սկսվել էր քրիստոնեական հեղափոխությունը: Այս էր լինելու միջնադարյան պատարագային բեմի խորհուրդը, նաև դադափարական ելակետը թատրոնի մերժման:

Թատրոնի ու եկեղեցու հարաբերությունը լավ չէ ուսումնասիրված: Մակերեսային բացատրություններ են տրվել խնդրին, հաճախ ուղղակիորեն սխալ, դադափարական կեղծ նկատառումների դիրքից⁸: Նույնքան մերժելի է արտաքին նմանություններից ելնելը: Կապերը խորքում են, ոչ ուղղակի, ոչ տեսանելի: Բեմը բարդ սիմվոլ է: Այս հիմքով է կառուցված ոչ միայն եկեղեցին, այլև միջնադարյան դպրոցը, որ անցյալի գրական ժառանգությունն ընդունել է որպես ճարտասանություն, այս հասկացության ամենաբազմակողմանի առումով: Այս հիմքով են մտածվել ոչ միայն պատարագը և լիթուրգիական դրաման, այլև միրակլլը և մորալիտեն, տրամախոսական բնույթի զրույցները, չափածո տրամախոսությունները և այլն: Սա միջնադարյան դպրությունն է, սերտորեն կապված եկեղեցու հետ, բնույթով ծիսային-ցուցադրական, որ հետագայում ուսումնասիրողները կոչել են եկեղեցա-դպրոցական դրամա և կապել, հայտնի չէ՝ ինչու, ուչ միջնադարի հետ (XV—XVII դդ.): Գրական փաստերի, մասնավորապես հայ մատենագրության ընձեռած տվյալների, քննությունը մեզ մտածել է տալիս, որ եկեղեցա-դպրոցական դրամայի արմատները հին են՝ գալիս են վաղ միջնադարից: Այս երևույթը հետագայում է անցել Արևմուտք, առնչվել կաթոլիկական, հիմնականում ճիզվիտական, դպրոցներին, ապա բողոքականությանը, իտալական «ուսումնական կատակերգությունը» (*commedia erudita*), գերմանական համալսարաններին, Ստրազբուրգի քերականական դպրոցին ու Շեքսպիրին, նիդեռլանդական ռեդերայկերների (ընթերցող դպիրներ) թատրոնին, որ կոչվել է

կամերա-օրատորիում (ճարտամանական խորան), և այսպես դարձյալ ի հայս. «Մարտիրոսութիւն սրբոյն Հռիփսիմէի» Լվովի հայոց կաթոլիկական դպրոցում (1668), ապա՝ Վենետիկի Մխիթարյան վանք (1730)՝ սրբախոսական պիեսներից դեպի պատմաբարոյախոսական դրամա: Գործ ունենք շատ տարբեր, ոչ համեմատելի գեղարվեստական արժեքների հետ: Այդ չէ կարևորը, այլ՝ որ պատմական թիկունքում վաղ միջնադարյան վերձանական քերթութիւնն է, հոգևոր ուղեցույցը՝ քրիստոնեական պատարագը, որպես հնագույն ծիսական օրիսեստրիկայի և խորային դրամայի փոխաձևությունը: Միջնադարյան դպրոցի ու բեմի կապն է սա, որի տեսական հիմնավորումը քերականական մեկնություններում է՝ հույն-բյուզանդական և հայ, Արևմուտքում՝ լատինացված:

Դիոնիսիոս Թրակացու «Արվեստ քերականության» երկի մեկնությունները, որ միջնադարի գրականագիտությունն են նաև, իրենց մասնակի կողմով զբաղեցրել են լեզվաբաններին, որոչ չափով՝ գեղագիտական մտքի պատմությունն ուսումնասիրողներին⁹: Թատերագիտական գրականության մեջ այս նյութը չի շրջանառվել: Չի երևում դրա հետքը որևէ մատենագիտության մեջ կամ բառարանում: Մեկ-երկու անուն է տրվում հարևանցիորեն, իսկ նյութը հայտնի չէ: Հայ մեկնությունները կարող էին հայտնի չլինել, բայց հայտնի չեն նաև հույն-բյուզանդական մեկնությունները, որ հրապարակվել է, լեզվաբան-բանասերների սեղանին է արգեն հարյուր տարի¹⁰, և որտե՞ղ են թատրոնի պատմաբանները:

Այս թեման վաղուց է զբաղեցրել տողերիս հեղինակին: Ինչ-ինչ խնդիրներ քննվել են տարբեր համատեքստերում, հոգվածների ու զեկուցումների տեսքով և առանձին աշխատություններում¹¹, հարցադրումը սակայն չի ամբողջացվել: Եզրականություններում զգուշավոր եմ եղել: Ուստի անխուսափելի են այժմ լրացումներն ու ճշգրտումները, որոչ դեպքերում՝ ամբողջական

Հատվածների կրկնությունը: Դիմում եմ նոր Հարցադրման նոր Համատեքստում:

Շնորհակալությունս եմ Հայտնում ազնվախոհ բարեկամիս՝ Սերգեյ Խաչիկօղլյանին, որ ներշնչվեց իմ բանավոր զրույցներով և տրամադրեց ինձ ավարտի Հասցնելու տարիներ առաջ սկսած ու կիսատ թողած այս աշխատությունը:

Գլուխ առաջին

ՀՐԱՊԱՐԱԿԻՑ ԲԵՄ ԵՎ «ԸՆԴԴԷՄ ԹԱՏԵՐԱՑ»

Դրաման, որպես թատրոնական երևույթ, մեռնում է, երբ խարխլվում է նրա Հասարակական հողը: Այդպես էլ պատմությունից հեռացել է ատտիկյան դասական ողբերգությունը, պոլիսային դեմոկրատիայի հետ, և մեր թվականության սկզբում այլևս տեղ չունեն թատրոնում, վերածվել էր գրադարանային արժեքի: Դրամայի անկումն սկսվել էր ավելի վաղ՝ Ալեքսանդրի դարաշրջանում, և Արիստոտելը դասական շրջանի մասին խոսում է անցյալ ժամանակով: Հելլենիզմը (III—I դդ.) փոխել էր քաղաքային կյանքի բովանդակությունը, դրանով էլ սասանել թատրոնը որպես Հասարակական Հաստատություն, քաղաքացիական զգացմունքների կենտրոն: Դրաման դառնում էր ընթերցանության նյութ քերականների ու ճարտասանների համար, և այստեղ մերձենում էին բանասերը, դերասանն ու հռետորը, ծնունդ տալով մի արվեստի, որ բեմական ու թատերային լինելով, թատրոնական չէր՝ դուրս էր Հասարակական հրապարակից: Ալեքսանդրյան մատենադարանի ավանդապահը՝ Արիստարքոս Սամոթրակացին (մոտ. 217–145) զբաղվել է ոչ միայն բնագրերի քննությունով, այլև անգիր արտասանու-

թյամբ, բայց ոչ ղիմակով ու զգեստով և ոչ թատրոնում: Իսկ Թեոն Ալեքսանդրացին (մ.թ. I դ.) հիշատակում է Պոլլոս դերասանին հռետորական արվեստի ձեռնարկում: Սա անտիկ թատրոնի վերջն է: Դրամային փոխարինում էին միմոսը (որպես ժանր) և բացահայտ էրոտիկան, իսկ ատտիկիզմը դրսևորվում էր դպրուկթյան ու գրական շարժման ձևով: Թատրոնի վերասերումը բնականորեն հանգեցնում էր այդ արվեստի բացահայտ մերժմանը¹, թեպետ միմոսն ու էրոսը շատ անմեղ բաներ էին այն արյունալի տեսարանների առջև, որ ներկայացվում էին Հռոմում: Դասական ողբերգուկթյան բոլոր հերոսներին գալիս էր փոխարինելու «մի մեծ կամավոր զոհ» (Փր. Էնգելս), և այդ խորհրդով էր իմաստավորվելու եկեղեցու բեմը:

Եկեղեցու հայրերը կրթվել էին հելլենիստական դպրոցում և միաժամանակ ներշնչված էին Հիսուսի հարուկթյան գաղափարով:

ԹԱՏՐՈՆԸ ԴԱՏԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆԴԻՍԱՎԱՅՐ

Գրական ավանդուկթյունը, գալով Եփեսբոս Կեսարացուց, ամբողջապես ներոնի ուսերին է ծանրացնում տիեզերական մեղքը՝ առաջին քրիստոնյաների մահապատիժները թատրոնում: Հայտնի է դրա գեղարվեստական անդրադարձը գրականուկթյան մեջ: Տրամաբանուկթյունը պարզ է. վկաները պետք է մոտ լինեն առաքելոց դարին: Բայց, ինչպես պարզվել է Պլինիոս Կրտսերի (62 – մոտ. 113) նամակներից, քրիստոնյաներին հալածելու առաջին և մասնակի փաստերը վերաբերում են Տրայանոսի ժամանակին (98–117): Պլինիոսն ինքը կայսեր հանձնարարուկթյամբ հարցաքննել է կասկածյալներին ու զարմացել նրանց «անչափ անմիտ սնահավատուկթյան» վրա²: Սեփական «հանճարի» (genius) պաշտամունքն,

իհարկե, ներոնից էր գալիս, բայց սա ուրիշ հանճարացավ էր՝ դերասանական: Միապետի աստվածացման գաղափարը նոր չէր, բայց առաջինը Տրայանոսն էր, որ կանգնեցրել էր իր պատկերն ընդդեմ Խաչի ու զարմացել, թե ինչպե՞ս... Դիմադրուկթյունը, ըստ Պլինիոսի վկայուկթյան, մեծ չի եղել, և բանը չի հասել ծանր պատիժների ու խաչելուկթյան: Դա սկսվել է հետո՝ ներոնի մահից 110, Տրայանոսից 60 տարի անց: Առաջին վկաները տանջվել ու խաչվել են Մարկոս Ավրելիոսի (121–180) վերջին տարիներին: Սա Լիոնի եպիսկոպոսի՝ Իրենոսի գործունեուկթյան սկզբնական շրջանն է, մոտավորապես 177–178 թթ.: Որևէ առնչուկթյուն չի երևում նրանց միջև: Իր փիլիսոփայական դատողուկթյուններում Մարկոս Ավրելիոսը, թվում է, հեռու չէ Սենեկայից, և մի քայլ է մնում մինչ ի Քրիստոս: Բայց դա նրան վիճակված չէր: Քրիստոնյաների վարքագիծը նա ընդունել է, եթե իր խոսքերին նայենք, ոչ լուրջ՝ անհիմն ու անխոհեմ պահվածք, «հակադրվելու պարզունակ զգացմունք»: Եվ, այնուամենայնիվ, իր բանագնացն է ուղարկել Լիոն՝ դարձի բերելու նրանց, ովքեր անտարբեր էին աստվածների և իր՝ կայսեր հանդեպ³:

Գրականուկթյան մեջ հիշատակվում է Լիոնի թատրոնը, որպես հռոմեա-գալլական աստվածուկթյուններին զոհեր մատուցելիս և տոնին չմասնակցող քրիստոնյաներին պատժելու վայր: Ամեն ինչ սկսվել է ամբոխային ծաղր ու ծանակով, ճիշ ու հայհոյանքով, քարեր նետելով, որից հետո կասկածյալներին բանտերն են լցրել, շղթայել ու գանահարել, գործադրել խոշտանգման բոլոր հայտնի միջոցները և արյունաշաղախ դուրս բերել ի տեսլարան: Եվ հրապարակային վիճակը ներշնչել է, հերոսացրել մարդկանց: Ավանդուկթյունն ասում է, որ առավել տոկուն ու հպարտ են իրենց պահել դերասանները, հատկապես գլադիատորները: Հրապարակային պատիժը նրանք ընդունել են որպես պատիվ, և նրանց

արիությունը ներշնչել է թուլյերին. սրանք հետ են կանգնել իրենց կեղծ խոստովանություններից ու կրկնել «ես քրիստոնյա եմ» խոսքը: Պատմությունը պահել է անուններ, որոնց մի մասը պայմանական է, օրինակ՝ Սանկտուս, որ նշանակում է սուրբ, Բլանդինա, որ նշանակում է քնքուշ, սիրալիր: Այդպես էլ սիրալիր է նայել իրեն շիկացած երկաթով տանջողներին փոյուզիացի աղջիկը՝ Բլանդինա անունով: Նահատակության պատճառով աղջիկը ամեն մի հարվածին պատասխանել է աղոթքով՝ «փառք քեզ, Տեր, ընդունիր աղախնուդ...»: Նրան մերկացրել են ու մերկությունը «ծածկել» բարակ ժապավենով, ինչպես մի թէատրիկոնի՝ միմական խաղերի դերասանուհու, և դամել սյունին: Աղջիկը դա ընդունել է ինչպես Քրիստոսի խաչը և հոժարակամ ավանդել է հոգին՝ հայացքը դեպի արևելք, բլրի բարձունքը, ուր հետագայում տաճար էր կանգնեցվելու՝ սուրբ Իրենեսոսի տաճարը¹:

Սրբերի վարք-վկայաբանությունները երևում են չափազանցված, բայց դրանք պատմականորեն ստույգ են. իսկապես եղել են պատիժն ու խոշտանգումն արիությամբ կրողներ, և նրանցով է հաստատվել եկեղեցին: Այն, որ նրանց մեջ եղել են նաև միմոսներ, որ ծաղրելով քրիստոնեական ծեսերը, իրենք իսկ ահամա դարձի են եկել, պատմական ճշմարտություն է, և այստեղից է սկսվում թատրոնի ու եկեղեցու ներքին, ըստ էության չբացահայտված կապը: Պատմությունը պահել է մի քանի անուն. սուրբ Պորփյուրոս՝ «ծնեալ եւ սնեալ յԵփեսոս քաղաքի, ճարտար դուսան ի ղիւական թատերս», սուրբ Գենեգիոս՝ նահատակված 286 թվին, սուրբ Արդալիոն, որի նահատակության մասին զրույցը մտել է «Յայսմաւուրք»: Մեր խնդրի տեսակետից սա ամենաբնութագրականն է: Թվում է՝ հորինված դեմք է, ինչ-որ ծրագրված մի սիմվոլ, բայց, ըստ Վոնդելի, պատմական դեմք է. նահատակվել է 309 թվին, և «Յայսմաւուրքը»

ծիշտ է նշում նրա ոչ միայն ժամանակը, այլև տարեթիվը՝ Մաքսիմիանոսի շրջան (մինչև 310 թ.)⁵:

Կարգանք սուրբ Արդալիոնի վկայաբանության հայերեն թարգմանությունը, որ մեզ հայտնի է և տպագիր, և ձեռագիր օրինակներով:

Մարտիրոսն Քրիստոսի Արդալոն կատակոզն յիմար՝ առաջի Մաքսիմիանոսի ամբարիշտ արքային եւ մեծամեծաց նորին: Եվ էր յոյժ սիրելի ամենեցուն՝ կատակելովն. զի ի մեծ խրախուժեան պահեր զնոսա: Տեսանէր զսուրբ վկայսն ի չարչարանսն. ի միտ առնոյր զպատասխանիս նոցա:

Սա այն միմոսներից է, որոնք ընդօրինակելով ծաղրում էին խոշտանգվող ու խաչվող քրիստոնյաներին և զվարճացնում տեսարանամոլ ամբոխին, ողբերգականը դարձնում իբրև թե կատակերգական, վերածում այդ մի նոր թեմայի՝ «խաղի և ծաղու»: Եվ մի պատրիկ կանչում է միմոսին՝ ներկայացնելու խաչելությունը որպես կոմեդիա:

<...> նստաւ իշխանն ի թէատրոնն եւ բազում ամբոխ ընդ նմա ի հրապարակին: Եւ մտեալ Արդալոն ի մէջ նոցա. նստոյց զմի յընկերաց իւրոց յաթոռն որպէս դատաւոր. ինքն եղև որպէս քրիստոնեայ: Եւ այնպէս ծաղր առնէին եւ այպանէին զքրիստոնեայսն: Եվ ասէր դատաւորն կատակելով.

- Զո՞վ պաշտես:
- Ասաց Արդալոն.
- ԶՅիսուս Քրիստոս զորդին Աստուծոյ:
- Ասաց դատաւորն.
- Ուրացիր զՔրիստոս եւ զոհեա կոոց մերոց, եւ բազում բարեաց հանդիպիս:
- Ասաց Արդալոն.

– Ես քրիստոնեայ եմ եւ կոոց ոչ զոհեմ, զի դեւք են:

Եւ յօգուտ ժամս ծիծաղելով վիճէին ընդ միմեանս: Մերկացուցին զնա. եւ պրտով ծեծէին թեթեւ: Կախեցին զվայտէ եւ որպէս թէ երկաթի ճանկօք քերէին զմարմին. եւ հրապարակն ամեն ծիծաղէին խրախանօք:

Տեղի է ունենում կատակային-պայմանական դատ, և մարդուն պատժում են «որպէս թէ»: Բայց ամեն մի «որպէս թէ» իմաստ ունի թատրոնում և կրօնական արարողութեան մեջ: Քրիստոնեական պատարագում չկա ոչ մի առարկայական վիճակ, ոչ մի իրային տեսանկի պատկեր, և ճշմարիտ է ամեն ինչ որպէս խորհուրդ՝ «Իմանալի զօրութիւն» (Հովհ. Մանգակունի): Այդպես էլ ահա ճշմարիտ է դառնում խորհուրդը միմոսի համար, և նրա հոգում ծնվում է Քրիստոս:

Ծագեաց զլոյս մարդասիրութեան ի սիրտս նորա: Եւ ասաց ժողովրդեանն.

– Լռել:

Եւ նոքա լռեցին՝ կարծելով թէ նոր խաղ ինչ կամի առնել: Եւ նա ասաց ընդ իշխանն մեծաւ բարբառով.

– Գիտաաջիք ամենեքեան՝ որ ես ճշմարիտ քրիստոնեայ եղէ: Այսուհետեւ ոչ խաբանօք եւ կամ ընդ խաղս խօսիմ ընդ ձեզ. զի շնորհքն Քրիստոսի ծագեաց ի սրտի իմում: Այսուհետեւ ճշմարիտ անարգեմ եւ թքանեմ ի կուռսն ձեր եւ այպանեմ զերկրպագուս եւ զպաշտօնեայս. զի ստոյգ դիւսպաշտ եք դուք:

Հանդիսականը, որ սիրում է Արդալիոն կատակերգակին, չի ուզում, որ նա պատժվի, ու խնդրում է նրան

հետ կանգնել իր մտքից: Պարզվում է, որ նա անդրդվելի է, պատրաստ է կրելու Տիրոջ չարչարանքները

<...> եւ ասաց նոցա.

– Արդ գնացեալ պատուեցի զչաստուածսն ձեր՝ այլ զինչ հրամայէք զի արարից ձեզ:

<...> եւ ողորանօք խօսեցան ընդ նմա: Եւ բագում պարգեւս խոստացան ի բաց կալ ի Քրիստոսէ: Եւ նա ամենեւին ոչ հաւանեցաւ. այլ դարձաւ յարեւելս եւ աղօթեաց առ Աստուած:

Գրական աղբյուրը միջնադարյան է, և ձեռագիր տարբերակներում, որ թերևս արդյունք են բանահյուսական խմբագրման և ժողովրդական-հրապարակային խաղի ազդեցութեան, միմոսի դարձը ներկայացվում է անպարկեշտ ձևերով ու գոեհաբանութեամբ: Զվարճացող ամբոխին նա դիմում է ինչպե՞ս... որովայնային ազմուկով.

– Տեսեք, թէ որպէս պատուեմ զչաստուածսն ձեր:

Եւ խոնարհեցուցեալ զձեռս յերկիր՝ սկսաւ հանել ի փորոյն փուքս մեծաձայնս եւ միոյ միոյ ասէր.

– Այս քեզ Ապոլոն, այս քեզ Յեփեսոս:⁶

Գոեհաբանութեանը, որպէս կատակ և կատակային տեսարան, բացատրվում է միջնադարյան շուկայական-կառնավայային զվարճութեան հոգեբանութեամբ ու ավանդներով⁶, բայց իրականում դա շատ ավելի հին բան է՝ գալիս է ուշ անտիկ, առավելապես հռոմեական կատակերգութեանից ու միմական տեսարաններից: Բնական է, որ զրույցն այս որակով չէր կարելի պահել «Յայտաւուրը» գրքում: Դարձի գաղափարը պետք էր վեհացնել,

կամավոր զոհին տալ սրբությանը վայել կեցվածք. Խաչ և ողջակիրղում: Մեզ համար կարևոր է զրույցի կրոնափիլիսոփայական իմաստը. կյանքը որպես ծայրահեղությունների հաշտեցում, ուր մի քայլ է ստորից մինչև վեհը և կատակերգությունից ողբերգություն:

Պատմական փաստը վերաբերում է Դիոկլետիանոսի և Մաքսիմիանոս Դայայի շրջանին (306), երբ Հռոմից ճերմակ աղավնիներ էին նետվել՝ Հռիփսիմյան կույսերն ի Հայս (ρίπτω – նետվել), և Լուսավորչի տեսիլքն իրականացվել էր. «Ղիմաւք եւ թէատրոնաւք» ներկայացվող «առասպել տօնի» ու նավասարդյան խորհրդի տեղում հաստատվել էր «տօն սուրբ Կարապետին եւ Մկրտչին Յովհաննու, զի սուտն եւ առասպելն խափանեցի եւ սուրբն եւ ճշմարիտն հաստատեցի»⁷:

Եկեղեցու հայրերի ճառերն «ընդդէմ թատերաց» (որոնց ակունքը II–III դարերում է) հետազայում կարծիք են ստեղծել, թե «հավատի նահատակների արյունով հեղված թատրոնները քրիստոնեություն հաղթանակից հետո անխնա ավերվել են, վերածվել քարակույտերի, և...»: Տրամաբանական է, բայց ո՞ր առումով է ճշմարիտ: Այս խոսքի շարունակությունն է կարևոր. «...քարերն օգտագործվել են եկեղեցիների ու վանքերի շինություններում»⁸: Հրաշալի տեղեկություն, որ արժե մեկնաբանել: Թատրոնների քարերն օգտագործվել են եկեղեցական շինություններում, քանզի օծված էին մարտիրոսների արյունով: Թատրոնի պատմաբանի համար XX դարասկզբին շատ բան դեռ պարզ չէր: Թատրոնական շենքերի մի զգալի մասը դեռ հողի տակ էր, և կարելի էր ասել՝ «с особенной жестокостью были разрушаемы», չիմանալով կամ չմտածելով, թե եկեղեցու ոչ միայն պատերն են բարձրացել ավերված խորանների (պրոսքեսիոն) քարերով, այլև պատարագի խորհուրդը՝ հին ատտիկյան դրամայի տրամաբանությունը: Չփոթենք սակայն տրամաբանությունն ու խորհուրդը, թեպես

այստեղ էլ առկա է էական մի կապ՝ զոհը: Բայց նայած ինչ զոհ: Այստեղ մի փոխակերպում կա, որով և տարբեր է, ինչպես կտեսնենք, քավություն (կաթարսիս) քրիստոնեական բովանդակությունը:

Քրիստոնեություն արշալույսին հռոմեական թատրոնները, դառնալով պատժավայրեր, իմաստավորվեցին որպես վկայարաններ, հետևաբար նաև՝ քրիստոնյաների հավաքատեղիներ, համախմբման վայրեր, և այստեղից էլ եկեղեցի (հուն. ἐκκλησία – ժողովարան) անվանումը: Ուշագրավ է, որ Սիդեի թատրոնում կառուցվել է երկու մասունք⁹: Իսկ Ալեքսանդրիայի թատրոնը (պեղվել է 1964 թվին, լեհ հնագետների ձեռքով) վաղ շրջանի եկեղեցիներից մեկն է: Այդ են վկայում մարմարե խոյակներին քանդակված խաչերը: Այս թատրոնը քրիստոնեություն նախակարապետի՝ Հովհաննես Մկրտչի եկեղեցին է եղել¹⁰: Թվում է՝ մի աղերս կա այս իրողության և ավետարանական վկայության միջև. «կաքաւեաց դուստրն Հերովդեայ ի մէջ բազմականին... տուր ինձ ասէ այսր՝ ի վերայ սկտեղ զգրուխն Յովհաննու Մկրտչի» (Մաթթ., ԺԴ, 7–9): Սա նույնպես թատրոնն է որպես պատմավայր մեր թվականության I դարում: Գալով Հայաստան, տեսնում ենք, որ ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի կենտրոնական դեմքը՝ Լարախաղացը ներկայանում է որպես սուրբ Կարապետի ուխտավոր և հովանավորյալ՝ «կարապետական շնորհաց եւ վեհագոյն աթոռոյ արժանի», տիեզերքի մեծագույն ճշմարտություն՝ հավասարակշռության սիմվոլացումը, վեհի ու ներդաշնակության անձնավորումը, աղոթքով առ Աստված, թիկունքին խաչը, կրճքին, շապիկի տակ «թուղթ ու գիր»՝ խոսքեր ժամագրքից կամ Նարեկացու «Մատյանից», ինքը կենտրոնացած, միակողմանիորեն լուրջ, իսկ իր ծաղրածու ծառան տարակենտրոն, անլուրջ ու կատակաբան: Սա իրականության ամբիվալենտ պատկերացումն է, ենթադրատկայական խաղային մի

պայման: Իր պատմական խորքում, ինչպես ցույց է տալիս Արդալիոնի վկայաբանությունը, այս պայմանը մեկ անձի մեջ է, որպես ներքին հակասություն կամ անցում երկրային վիճակից երկնայինի գիտակցմանը:

Թատրոնի, որպես վկայարանի, և խաղարկուների սրբանալու հուշը միջնադարյան արվեստում ի հայտ է գալիս տարբեր արտահայտություններով: Խաղարկուների պատկերները հայտնվել են ավեստարանների լուսանցաղարդերում ու գլխաղարդերում, խորանների կողքին: Մի տեղ՝ «կաբաւ կայթից եւ ցոյցս վազից» (Նարեկ. ԻԱ), խաղարկուի ճակատին խաչ, այլ տեղում՝ Քրիստոսի ծանակումը որպես հրապարակային խաղ՝ ծնողազարկող, փող փչող երաժիշտներ և միմոս¹¹: Նման պատկերների հանդիպում ենք XIII–XIV դարերի գոթական ձեռագրերում¹², նաև ուշ միջնադարյան եվրոպական գրավյուրներում: Այս երևույթը դեռ իր վերջնական մեկնությունը չի ստացել, բայց պատմական հիմքերը մեզ հայտնի են, ինչպես և հայտնի է, որ միջնադարի աշխարհիկ-հրապարակային թատրոնը երբեմն ներկայանում է ուղղակի խորհրդապաշտական իմաստով, ինչպես, օրինակ, լարախաղացությունը և ոչ միայն այդ: Նարեկացու «Մատյանում» կա դրա պարզ ակնարկը.

Մինչ զի առ թատերս տեսարանաց
Եւ առ կոյտս խառնիճաղանճ բազմութեանց
Եւ կամ առ կաբաւս կայթից անախորժականաց
կամաց հզաւրիդ
Ոչ ես մոռացեալ:¹³

Հայտնի է նաև Ժուանվիլ անուենով Փրանսիացի խաչակիր ասպետի պատմածը Երուսաղեմ ուխտ գնացող հայ խաղարկուների մասին (1248): Խնդիրը կրկեսային գործողության պատկերը չէ, այլ՝ որ դա տեղի էր ունենում ուխտագնացության ճանապարհին, և եկեղեցու

հայրերից մերժված խաղարկուն չէր մոռանում խաչակնքել գլխադարձ թուխքի պահին¹⁴:

Թէատրոն բառը, որ հունարեն է և գործածելի հայ մատենագրություն մեջ, ուշ միջնադարյան բառարաններում բացատրված է՝ տեսլարան (արմատը՝ θέα – տեսիլ), «խաղալու տեղ», «տեսիլ հանդիսի խաղուց»¹⁵, բայց ոչ վկայարան: Բայց ի՞նչ է ասված Հովհաննես Դրասխանակերտցու «Պատմության» այն էջում, ուր նկարագրվում է Բյուրական ամրոցի գրավումը (922): Արաբ ոստիկան Նըսրի զինվորները դատաստան են տեսնում մարդկանց հետ, և ի՞նչ է անվանում պատմիչն այս տեսարանը. «Հանեալ զիւրաքանչիւր զնոսա ի թէատրոն անդր ճարակ անողորմ հրոյ տային»¹⁶:

Չեռագրերում էլ երբեմն տեսնում ենք անտիկ ողբերգության խորանը՝ սկենեն, Քրիստոսի կամ ավեստարանիչների թիկունքում: Ի՞նչ սիմվոլ է սա, որ նոր չէ նկատվում և, այնուամենայնիվ, մեկնաբանված չէ: Պատկերազրական այս ատրիբուտը մի խորհուրդ ունի, որ ընթերցվելու է իր պատմական կոնտեքստում: Հուշարձաններն ու ձեռագրերը մեզ ինչ-որ պատահական ու կամայական նշաններ չեն մատուցում. այստեղ ամեն ինչ պատմականորեն իմաստավորված է: Հին ատտիկյան դրաման իր նախնական ձևերում (դեմետրիական և դիոնիսոսյան ծեսեր) պատարագային էր և այժմ վերադառնում էր իր ծիսային վիճակին նոր հիմքի վրա: Ի՞նչ է վկայում Հովհաննես Մկրտչի առաջին եկեղեցիներից մեկը՝ Ալեքսանդրիայի հունա-հռոմեական տիպի թէատրոնը: Ի՞նչ նախահիմքեր ենք փնտրելու քրիստոնեական պատարագի վաղ միջնադարյան ձևում, կամ որտե՞ղ կարող էր մատուցվել «Առաքելոց պատարագը», որ նախնականներից է:

Քրիստոնյաները չընդունեցին կայսրերի «հանճարը», զոհ չմատուցեցին նրանց, որպես աստվածների, և իրենք դարձան զոհ հանուն իրենց մեծագույն կամավոր զոհի, և սա նոր դրամայի հիմքն էր:

ՄԻՍՏԻԿԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆ

<...> ոչ տեսանելի է ահառորութիւն սուրբ Խորհրդոյն, այլ իմանալի զօրութիւնն:

Յովհան Մանդակունի

Եթե բոլոր զոհերի ընդհանրացումը Որդին էր, որպէս կամավոր զոհ, և բոլոր ողբերգութիւնները հանգել էին մեկ խորհրդի, հնարավոր էր այլևս կրկնել անտիկ դրաման գործող անձերի և մարդկային զգացմունքների կոնկրետութեամբ: Խորհրդակերպում էր մի գաղափար՝ որպէս թե անձնավորված, բայց ոչ անձ կամ բնավորութիւն (արիստոտելյան *էթոս*-ը), այլ անդրանցական (տրանսցենդենտ) իմաստ: Ի՞նչ կերպով ու եղանակով էր ներկայացվելու այդ ոչ իբրև մարդկային բնութիւն և ոչ այլևս «ի թէատրոն»: Դրամայի դասական տիպն սպառել էր իրեն, էջը պատկերացվում տեսարանակարգը (*ծարս*), և թէատրոնը էջը կարող տեղավորել Խաչվածի տիեզերական միասերիան: Մերժվում էր իրականութեան առարկայական ընկալումն ու առարկայամետ վերարտադրութիւնը (միմեսիս) ի հաստատումն հոգու հիշողութեան (անամնեսիս): Չէր գործելու դրամայում անհատականութեան սկզբունքը որպէս իրավունք (Հմմտ. Սոփոկլես՝ «Անտիգոնե»), այլ՝ համընդհանուր գաղափարը որպէս օրենք: Բնութիւնն ու պատմութիւնն իմաստավորվում էին ոչ այլևս կրկնելի պարբերութեան մեջ, պարբերային սիմվոլացումով, այլ որպէս ուղղածիզ, վերընթաց, անվերադարձ ճանապարհ, որով շարժվում է մարդկութեան նավը դեպի վերին ճշմարտութիւն և վերջին դատաստան: Խաչվել էր Որդին մեկ անգամ, հառնել էր մեկ անգամ, գալու և դատելու էր «գմեռեալս եւ զկենդանիս» վերջնականապէս: Այս գաղափարը էջը կարող երկրորդվել, էջը կարող ներկայացվել որպէս մարդ-

կային վիճակ, թեկուզ և այն պայմանականութեամբ, որ հուշում էր ատտիկյան դրաման: Այն, ինչ լինելու էր, եղել էր, և կամավոր զոհերը հաստատել էին Որդու ճշմարտութիւնը: Կրկնութիւնն «ի թէատրոն» կնշանակեր գաղափարի վարկաբեկում: Կրկնվել կարող էր ոչ թե դեպքը (եվրիպիդեսյան *տւչի-ն*), այլ խորհուրդը, բայց երբեք «ի տեսիլ խաղու»: Խորհուրդը էջը ենթադրում ոչ տեղ (*տոպոս*), ոչ տարածութիւն՝ խորա (*չորա*), ոչ իրադրութիւն, առավել ևս՝ անձի ներկայութիւն ներկա պահի մեջ: Չկար ոչ անցյալ, ոչ ներկա, չկար ժամանակ, այլ՝ հավերժական ու անփոփոխ վիճակ և Աստծո ներկայութիւնն իր խորանում:

Սա նոր դրամա էր կամ անտիդրամա և տիեզերական թէատրոն՝ «ոչ ինչ տեսանելի, այլ իմանալի», ինչպէս բնութագրել էր ժամանակին հայոց հայրապետը:

Հին ատտիկյան դրամայի քերականական-ճարտասանական յուրացումով և թատրոնի ու թատերայնութեան մերժումով ստեղծվում էր մի նոր դրամա՝ «խորհուրդ մեծ և սքանչելի»՝ *mysterium magnum*, և եկեղեցին հիմնվում էր որպէս պլատոնյան կոսմոսի սիմվոլացումը տիեզերքի ոգեխոսական դետերմինանտը: Այդպէս էր տեսնվում տիեզերքը՝ «խորանարդ գմբեթածեւ, ըստ բանին մարգարէի» և քրիստոնեական պատարագի հանճարեղ հեղինակ Բարսեղ Կեսարացու (մոտ. 380–379):

Պատարագը կրում է հնագույն պարբերական բանաստեղծութեան բոլոր գծերը՝ մենախոսական, խմբերգային, տրամախոսական, և հակված ենք բացատրելու այս ծիսային ունիվերսումը հին ատտիկյան դրամայի լույսով և ընդունելու որպէս նրա փոխաձևումը (տրանսֆորմացիա): Փորձել ենք այս մեկնութիւնը¹⁷, գուցե անխոհմաբա՞ր, եթե ելնելու ենք կրոնահայեցութեան շահերից: Գուցե և արմատապէս վիճելի է մեր մոտեցումը: Ուղղակի վկայութիւն չունենք. որևէ տեղ որևէ բան գրված է: Բայց, հարցը տրամաբանութեան հողին դնելով,

բավարար հիմք ենք ընդունում հետևյալ երեք հանգամանքները.

ա) Քրիստոսի չարչարանքների կրկնությունը թատրոններում, և որոշ թատերաչենքերի վերածումը վկայարանների,

բ) ողբերգական զոհի գաղափարը պատարագում և Կեսարացու տեքստի պարբերական-տրամախոսական կառուցվածքը,

գ) անտիկ դրամայի ճարտասանական յուրացումն ու մեկնությունները քրիստոնեական վարդապետարաններում՝ համաձայն հելլենիստ դրամատիկոսների, որոնց կանդրագառնանք:

Կեսարացին կրթվել էր հույն դասական գրականությունում և հելլենիստական ճարտասանությունում. կարդացել էր հույն ողբերգակների երկերը համաձայն Դիոնիսիոս Թրակացու (մոտ. 170—90) «Վերձանական քերթութեան» և Թեոն Ալեքսանդրացու կանոնների, ժամանակակիցն էր Ապոլինար Լաոդիկեցու (մոտ. 310—390), որը փորձում էր քրիստոնեական գաղափարներն արտահայտել անտիկ դրամայի ձևում: Այս ամենի հետ նա իր ձեռքին ուներ առաքելական խորհրդատետրերը (գա Գրիգոր Լուսավորիչն էլ ուներ), տեղյակ էր այլևայլ ծիսակարգերի, ներառյալ էլևսիյան միստերիաները, զուցե և Արգվիստերա-Անահիտին նվիրված հիմներգությունները, որոնց տիպաբանական որոշ նշաններ նկատելի են իր պատարագամատուցում: Այստեղ ծիսական տարբեր հոսանքների խաչաձևում կա, որ առանձին ուսումնասիրությունն ինքնին է՝ մեր խնդրից դուրս: Չենք փորձում ակունքները պեղել, չենք էլ կարող: Տիպաբանական քննությունը կարող ենք նշմարել ինչ-ինչ գծեր: Նախորդ խորհրդատետրերում, ասենք՝ ս. Աղգեի և ս. Մարիսի Պատարագում, չկա դրամատուրգիական կառուցման այն հստակությունը և միատիկական զգացմունքի այն հասունացումը, ինչ տեսնում ենք այստեղ և

հետագա մշակումներում: Տրամադրողը սոսկ արտաքին տրամախոսական ձևը չէ, այլև ներքին պաթոսը, որ հասնում է էսթետիկական ներշնչման, աճելով աճում մինչև հուզական բարձրակետը, երբ լուսնային մեջ հնչում է Որդու ձայնը՝ «այս է արևն իմ...»: Քավությունը, հոգեբանական և կրոնական լինելով, նաև էսթետիկական է, որ վկայում է կապը աշխարհիկ բանաստեղծության և դրամայի հետ: Իսկ դրաման տեսանելի է իր փոխաձևություն մեջ՝ մասերի խախտումով ու շրջվածությունով: Չկա սյուժետային ընթացք, որին սպասում է անտեղյակ «հանդիսականը», չկա գործողության որևէ ակնարկ: Սա վիճակ է և միատիկական ինտենցիա, որ ավելին է, քան կրոնական նպատակը. արվեստ է և վեր է մարդկայինից կամ անդրանցումն է մարդկայինի: Եթե դրություն ենք փնտրելու, իմանալու ենք, որ ամեն ինչ եղել է, ինչ լինելու էր երկրում, հիմա կանգնած ենք երկնքի դռների առջև, և մեզ ճանապարհ է ցույց տալիս երկրային միջնորդը՝ պատարագի քահանան, ինքն էլ մի խնդրարկու իր «Ողջույնի աղոթքով»:

Քահանայն. Տէր աստուած, արարիչ մեր, որ արարեր զամենայն յոչնչէ, եւ ածեր զմեզ յայս կենդանութիւն, եւ ցուցեր զմեզ ճանապարհ կենաց եւ փրկութեան եւ արժանաւորս արարեր զմեզ յայտնութեան երկաւոր եւ ահաւոր Խորհրդոյս ... արժանի արարեր զմեզ մերձենալ առ սուրբ սեղանքս, եւ մատուցեալ պատարագ օրհնութեան զկենդանի եւ զբանաւոր պաշտաւնս մեր:

Ի ձայն. Եւ առաքեա ի մեզ զչնորհս բարերար սուրբ Հոգոյդ այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից:

Ժողովուրդ. Ամէն:

Սարկաւագն. Ողջոյն տուք միմեանց ի համբոյր

սրբութեան: Ահիւ կացցուք, երկիւղիւ կացցուք, բարուք կացցուք եւ նայեցարուք զգուշութեամբ: Ժողովուրդն. Առ քեզ Աստուած:¹⁸

Արիստոտելյան տեսարանակարգը կամ *ծՄԼՏ*-ը չի երևում ոչ այն պատճառով, որ չկա, այլ՝ որ ուրիշ հարթության վրա է, իրականության ֆիզիկական սահմաններից դուրս: Գործողությունը տեղի է ունենում մետաֆիզիկական անսահմանության մեջ: Մեր մոտեցումը պարզունակ ու կոպիտ կարող է լինել, եթե պատարագը դիտենք որպես թատերական ներկայացում, փնտրենք այնտեղ գործողությունն և իրականության վերարտադրության որևէ նշան: Անտիկ դրամայից պահված է այնտեղ միթոսի (Ֆաբուլա) գաղափարը, բայց չեզոքացված է միթոսը որպես պատճառահետևանքային ընթացք և պահերի այն դասավորությունը, որ անվանում ենք սյուժե: Եթե բացառվում են միթոսը և ակտուսը (լատ. *actus*-գործողություն), բացառվում է նաև էթոսը՝ մարդկային տեսակը, տիպը, բնավորությունը: Խորհրդապաշտությունը բացառում է որևէ զգայական նշան, որն ունենա իր նշանակյալը երկրային իրականության մեջ: Եթե դա խոսքն է (Արիստոտելի ասած *λέξις*-ը), ապա դա բանաստեղծականացված է ու դրված երաժշտական համատեքստում. լեքսիսը ենթարկված է մելոպոյային՝ երաժշտական նյութին: Ասել է, թե մեր առջև օպերայի արխաիկ նախատիպն է առանց տեսարանակարգի: Եթե սա չկա, բացառվում են ինչպես հունական օրխեստրան, այնպես էլ հռոմեական սցենան: Իսկ եկեղեցու բեմը չի փոխարինում դրանցից ոչ մեկին՝ տեսանելի գործողության վայր է, այլ նվիրապետական մի աստիճան, որ խորհրդանշում է Վերջին ընթրիքի սեղանը կամ Գողգոթան: Եվ ինչ է մնում հին հունական օրխեստրիկ թէատրոնից, եթե ոչ խորանը՝ իր դերով համարժեք սքենինին, դերով, ոչ երբեք արտաքին տեսքով: Եթե սքենինի

կենտրոնական դռնից դուրս էր գալիս նախամրցորդ (պրոտագոնիստ) դերասանը (հիպոկրիտես), ապա այստեղ դուռը գաղափար է ու խորհրդանիշ, որ ուղղված է դեպի արևելք: Այնտեղ ինչն է կամ Աստվածամոր պատկերը, և բոլորի հայացքը՝ այնտեղ, ի՞նչ տեսնելու... «...ոչ տեսանելի է ահալորություն սուրբ Խորհրդոյն, այլ իմանալի զօրութիւնն. քանզի ոչ ինչ տեսանելի աւանդեաց մեզ Քրիստոս ի խորհուրդն եւ ի մկրտութիւնն, այլ իմանալի», - գրել է Հովհան Մանդակունին¹⁹: Ամեն ինչ ուղղված է հոգու տեսողությանն ու հավատին, և դա միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի գլխավոր սկզբունքն է. «անդ ուր հոգին է կենդանատար, ձևք եւ նիւթք մարմնականք նմա առ ի՞նչ պիտոյանան», - ավելի ուշ ասել է Ներսես Լամբրոնացին²⁰:

Այսքանից հետո՝ ի՞նչ միամտություն, երբ մարդը կանգնում է եկեղեցում և բեմն ընդունում որպես խաղափայր, թատրոն փնտրում, ինչպես անգլիացի ճանապարհորդ Լինչը 1893 թվին: Օտար մի հայացք հորինել է բաներ, որ չկան ու չպետք է լինեն այնտեղ՝ «քահանան բաց գլխով և բորիկ ոտքերով աղոթող ամբոխի աչքերում ներկայացնում է տանջվող մարդկության ձգտումը դեպի ճշմարտության ու գեղեցկի աղբյուրը»²¹: Ընկալելով իմաստը հոգու տեսողությամբ, այս մարդը հորինել է տեսանելի մի պատկեր, որ ենթադրելի է, բայց ոչ զգայելի: Նրա, որպես հանդիսականի, ոչ թե աղոթողի, երևակայած իրականությունը բացատրելի է, ունի օբյեկտիվ պատճառ: Բարսեղյան պատարագը կրում է անտիկ տեսարանակարգի գաղափարը. արտածված է տեսարանակարգից նույն այդ տեսարանակարգի չեզոքացումով: Պատարագը տեսիլք է ստեղծում ոչ միայն հավատացյալի, այլև անհավատի երևակայության մեջ, եթե անհավատն ունի երևակայություն: Տեսարանակարգի գաղափարն արդյունք է դրամատուրգիական մտածողության, որ գալիս է իսկապես անտիկ դրամա-

յից: Դա անդրանցումային գործողություն պարերգական բնույթն է՝ արտահայտված խմբի ու պատարագիչի պայմանական տրամախոսությունում, պատարագիչի ու ընթերցող դպիրների փոխասությունում: Անտիկ դրամայի ստրոֆե-անտիստրոֆե-ստասիա փոխհարաբերությունը արտաքին կառուցվածքային գիծ է և պայմանավորված է գործողության պարերգական (օրխեստրիկ) բնույթով: Պատարագում պահված է օրխեստրիկայի սկզբունքը, բայց ոչ օրխեստրան, որպես տարածական պայմանաձև: Տարածությունը, որպես տեսանելի ֆիզիկական կոնկրետություն, պատարագում չի գործում ու չի կարող գործել, քանզի այն, ինչ տեղի է ունենում որպես դրամա, մետաֆիզիկական անսահմանության մեջ է, չի խնդրում որևէ տարածական սահման ու սահմանափակում: Պարերգական տրամախոսությունն է տալիս օրխեստրիկայի գաղափարը: Նկատենք, որ բնագրում տրված *χορός* բառը հայերեն թարգմանված է ժողովուրդն, և տրամախոսությունը տեղի է ունենում մի դեպքում պատարագիչ քահանայի ու սարկավագի, մյուս դեպքում սարկավագի ու դպիրների խմբի, ապա քահանայի ու խմբի միջև: Սա նման է անտիկ դրամայի օրխեստրիկ պտույտին: Իսկ գոհաբերությունը տեղի է ունենում բացարձակ խորհրդանշային ձևով՝ հացի և գինու սիմվոլներով: Անտիկ դրամայում էլ դա խորհրդանշային էր՝ նոխագի գոհաբերում ներկայացման սկզբում, և վերջում՝ հերոսի մահվան լուրը, երբեք՝ մահվան տեսարան:

Պատարագում չկա «գերի» ու «գերակատարի» ոչ անձնականացում, ոչ էլ միասնականացում: Այդպես է եղել նաև անտիկ դրամայում: Դերերը բաժանվել են ոչ ըստ դեմքերի, այլ ըստ խոսքային հատվածների, և պրոտագոնիստը ներկայացրել է ընդարձակ հատվածները և մեկ, և մյուս դերի, երկու դեպքում էլ նույն քրմական զգեստով ու դիմակով: Ուշ շրջանում (III դարից սկսած) շատ բաներ փոխվել են, ավելի ուշ՝ I դարում դիմակ էլ

չի եղել: Էսքիլոսյան դրաման ժամանակի ընթացքում վերասերվել է, հեռացել պաշտամունքային-ծիսական դերից, կորցրել ծիսային հատկանիշները: Մեր համեմատականը դրամայի հնագույն տիպն է: Նրա կառուցվածքն ընթերցվում է էսքիլոսի ողբերգություններում և բացարձակ համաչափությունում ու ներդաշնակությունում դրսևորված է Սոֆոկլեսի ողբերգություններում: Դերի ու դերակատարի միասնականացման խնդիր վաղ շրջանում չի եղել: Պատարագը տիպաբանորեն համախոս է վաղ շրջանի դրամայի ներքին ձևին: Պատարագիչը հանդես է գալիս և գոհաբերությունն իրականացնողի ու միջնորդի, և գոհաբերվող աստվածության դիրքից: Չկա այստեղ դեմքի ու դիմակի, դերի ու անձի խնդիր, կան տեքստային ու երգային հատվածներ և խորային ընդմիջարկումներ:

Այնուամենայնիվ, որտե՞ղ է չեզոքացված ֆարուլայի հետքը կամ, միթոսի նշանը: Քահանայի խոսքում առկա է «Հավատո հանգանակի» մի հատված, ուր համառոտ ակնարկվում է Քրիստոսի ծնունդը, սքանչելագործությունները, զոհվելն ու հարությունը: Սա դրամայի միստերիալ հանգուցակետն է: Իսկ շարունակության մեջ հնչում է ամենադրամատիկական խոսքը:

Ի ձայն. Առէք կերայք ի սմանէ ամենեքեան. այս է մարմին իմ՝ որ վասն ձեր եւ բազմաց բեկեալ բաշխի ի քառութիւն եւ ի թողութիւն մեղաց:

Դպիրն. Ամէն:

Քահանայն. Սոյնպէս եւ զբաժակն յետ ընթրեաց ի ծննդենէ որթոյ առեալ խառնեաց, աւրհնեաց, գոհացաւ, ետ իւրոց ընտրեալ աշակերտացն եւ առաքելոց ասելով՝

Ի ձայն. Առէք արբեք ի սմանէ ամենեքեան. այս է արիւն իմ նորոյ ուխտի՝ որ վասն ձեր եւ բազմաց հեռու ի քառութիւն եւ ի թողութիւն մեղաց:

Ձայնը մնում է ձայն, ոչ մի դեմք չի հայտնվում ու չպետք է հայտնվի: Գործողություն ու վիճակի անդրանցական բնույթը չպետք է խախտվի, հերոսը պետք է մնա տրանսցենդուս, չպետք է լինի անձնավորման որևէ նշան: Պատարագն անձի դրամա չէ, այլ տիեզերական խորհուրդ: Խորևտիսների երգին հաջորդող լուսնային մեջ հնչող խոսքի հուզական-էսթետիկական լիցքն ավելին է, քան կարող է տալ անձի ու դեմքի երևույթը: Համաշխարհային դրաման չի տվել ավելի գորեղ խոսք, քան պատարագի վերջին Ձայնը:

Ի ձայն. Այս է իմ մարմին եւ արիւն, դայս արարէք առ իմոյ յիշատակի, քանիցս անգամ թէ ուտիցեք զհացս եւ զբաժակս ըմպիցեք, զմահ իմ պատմիցէք մինչեւ եկից ես:²²

Շատ ավելի գորեղ պատվիրան է սա, քան այն, ինչ լսում ենք Շեքսպիրի «Համլետի» վերջին տեսարանում, ուր դարձյալ թեւածում է տիեզերական զոհի գաղափարը:

Համլետ. Հորացիո, մեռա, բայց դու ապրում ես. Պատմիր իմ դատը և գլխիս անցքը անտեղյակներին:²³

Շեքսպիրի ողբերգություն մի շարք կետերում ակնհայտ են խորհրդապաշտություն նշանները, որ գալիս են հեղինակի հոգևոր կրթությունից (քերականական դպրոց) ու քրիստոնեական աշխարհայացքից, գուցե և ուղղակիորեն Բարսեղ Կեսարացու պատարագից, որ ընդունված է եղել արևմտյան բոլոր եկեղեցիներում: Աստվածաբանական համալսարանից եկող դանիական արքայազնի հմայքը շատ առումներով պայմանավորված է նրա խորհրդապաշտ նկարագրով և ոգեխոսական մղումներով:

Պատարագի խորհրդանիշերի մեկնություններում ատտիկյան դրաման նկատի չի առնված, ինչպես նկատեցինք, վկայություն չլինելու պատճառով: Կա մի վկայություն սակայն, որ դուրս է մեր ըննումների ճանապարհից և չի կարող նկատի չառնվել: Դա տիեզերական նավի խորհրդանիշն է՝ տրված իր իսկ ժամանակին, «Առաքելոց սահմանադրություն» 2-րդ գրքում:

Յորժամ ժողովեսցես (եպիսկոպոսդ) ղեկեղեցին Աստուծոյ. իբրեւ մեծի իրիք նաւու՝ բազում իմաստութեամբ հրաման տացես ժողովոցն, ազդ առնելով սարկաւազացն իբրեւ նաւավարաց՝ սահմանել տեղիս եղբարցն իբրեւ նաւամտից՝ բազում հոգաբարձութեամբ եւ պարկեշտութեամբ: Եւ նախ, տաճարն լիցի երկայնաձեւ ընդ արեւելս, եւ ունիցի յերկուց կողմանց՝ կահուց տունս կամ սրսկապանս՝ ընդ արեւելս, եւ նաւու նման իցէ: Կացցէ ի միջի աթոռ եպիսկոպոսին, եւ յաջմէ եւ յահեկէ նստցի քահանայութիւն, եւ սարկաւազունք աւրնթեր կացցեն զգաստք եւ թեթեւ զգեցեալք, զի նմանին նաւազաց եւ որոց թիավարեն:²⁴

Կանոնը IV դարից է (VI դարում թարգմանվել է Հայերեն), խորհրդանիշը գալիս է միթոլոգիական շատ հին պայմանաձևից՝ անհամեմատ հին, քան ատտիկյան դրամայի օպիսը: Մի բան է ատտիկյան դրամայի փոխակերպումը և այլ բան հին խորհուրդը՝ դրված «Առաքելոց» և «Առաքելական» խորհրդատետրերի բովանդակային հիմքում: Այդպես էլ լինելու էր: Դրամայի ծիսական դետերմինանտը քրիստոնեական-պաշտոնական կանոնում չէր կարող մեկնություն ստանալ. պատարագը դրամայի փոխաձևումը լինելով, նաև մերժումն էր, ըստ էության: Իսկ նավը մեկնողական համեմատական է և նշանային դրսևորում չի խնդրում: Այսուամենայնիվ,

երկուսն էլ, մեկը որպես ձևային կողմնորոշիչ, մյուսը միթոլոգիական պայմանաձև, գործում են պատարագում: Ծովը մոլորություն ու վտանգի, նավը հույսի ու փրկության խորհրդանիշն է քրիստոնեական տեսիլքներում: Կարդանք Մաշտոցին վերագրվող շարականը.

Ծով կենցաղոյս հանապազ զիս ալեկոծէ,
Արրկեալ ալիք թշնամին ինձ հարուցանէ.
Նաւապետ բարի, լեր անձին իմոյ ապաւէն...²⁵

Նավն ու նավաբեկյալը, թվում է, իրային պատկերներ են նարեկացու աղոթագրքում, բայց դրանք հույսի ու տրագնապի խորհրդակերպումն են տեսիլքային պայմանաձևում: Երկրային կյանքը պատկերանում է որպես մոլորությունների ծով, և հոգին՝ ծով դուրս եկած, խորտակման ենթակա նավակում.

Այն զի ծով է ինձ ծփանաց
Կենցաղոյս բերմունք յոյժ նմանագոյն,
Յորում կոհակօք բազմօք անթիւ դիմեցմանց
Տատանեալ հոգիս ի յայսմ աշխարհի՝
Մարմնոյս շինուածով իբր ի նաւակի:²⁶

Ծովն ու նավը ամենահին սիմվոլներն են մարդկության գիտակցության մեջ: Միթոլոգիական մի պայմանաձև է Գիլգամեշի նավարկությունը դեպի մահվան անխուսափելիություն, այլ պայմանաձև Ողիսևսի ծովային ճանապարհը՝ վերադարձ ելման կետին, կյանքի վերսկսման գաղափարին: Իսկ Նոյի տապանը լողում է դեպի մարդկային ցեղի նորոգման կետը: Քրիստոնեությունը մահվանը տվել էր անմահության իմաստ և պատարագի նավն ուղղում էր դեպի հավերժություն: Այստեղ մի հին խորհրդանիշ էլ կա՝ ուղեկից աստղը, որ գալիս է հին արևելյան զրականությունից.

Ճանապարհները բաց են,
Քո ուղեկիցն է մայր աստվածուհին՝
Կյանքի ստեղծողը...²⁷

Պատարագում ուղեկից աստղը Աստվածամայրն է՝ առաջին բարեխոսը երկնքում, որի պատկերին ուղղված է նավապետի, նավագների ու փրկությունն որոնող մարդկության հայացքը: Սա ավետարանից եկող միջանցիկ գաղափար է. «ո՛ւր է որ ծնաւ արքայն հրէից. զի տեսաք զաստղն նորա յարևելս» (Մատթ., Բ, 2): Այս գաղափարն ի հայտ է գալիս նաև Դանտեի տեսիլքում երկակի իմաստով. Սուրբ կույսի պրոյեկցիան՝ Բեատրիչե, և կանտիկաներն ավարտող մեկ բառ՝ stelle, որ դարձյալ արևելքից ծագող աստղն է: Իսկ եթե գալու ենք նոր ժամանակներ, կանգ առնենք Այվազովսկու տիեզերական փոթորկի առջև: Երկնքի ու երկրի միջև տարուբերվող նավը խորհրդանիշը չէ՞՞ արդյոք տագնապող հոգու, և միտն ամպերի տակից թափանցող արեգակի թույլ շողքը՝ փրկագործության ու հույսի նշան:

ԼԻԹՈՒՐԳԻԱԿԱՆ (ՊԱՏԱՐԱԳԱՅԻՆ) ԴՐԱՄԱ

Սա պայմանական հասկացություն է թատերագիտության մեջ: «Դրամա» բառը միջնադարյան մատենագրության մեջ ավանդված չէ և ծիսական գրականությանն էլ օտար է: Արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմաբաններն են հորինել այս հասկացությունը, նկատի ունենալով Ծննդյան ու Զատիկական տոների որոշ արարողություններ պատարագից տարբեր, նաև եկեղեցու բեմից դուրս: Ավետարանական թեմաների բեմականացման այս եղանակը դրամայի պատմության մեջ դիտվում է մասամբ եկեղեցական և մասամբ թատերական մշակույթի դրսևորում: «Լիթուրգիական» բառը, որ գալիս

է հունարեն *λειτουργία*-ից, նշանակում է տուրք, ծառայություն, պարհակ, դեր (գործառույթ), պարտք: Պատարագամատույցի ուսումնասիրողը՝ Հ. Գաթրճյանը թարգմանում է ծիսական: Թերևս ճիշտ կլիներ ասել պատարագային, լեզվական համարժեքություն անունով, բայց երևույթի ֆունկցիոնալ համարժեքությունն այլ է՝ պատարագից դուրս: Դուրս, բայց ոչ ազատ, այլ ծիսական օրացույցում:

Արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմաբանները դրամայի այս տեսակի սկզբնավորումը տեսնում են IX–X դարերում: Այս տեսակետն արձանագրված է բոլոր դասագրքերում ու հանրագիտարաններում: Գրական վկայությունները հին չեն՝ գալիս են եվրոպական ազգային թագավորությունների կազմավորման շրջանից: Առաջին սյուժեն Ջատիկան ցիկլից է, առնված է Մատթեոսի ավետարանի 28-րդ (ԻԸ) և Մարկոսի ավետարանի 16-րդ (ԺԶ) գլխից: Հիսուսի մահվան երրորդ օրն առավոտյան Մարիամ Մագդաղենացին, Հակոբի մայր Մարիամը և Ջեբեդեոսի մայր Սողոմեն այցի են գնում Հիսուսի գերեզմանին, և նրանց առջև հայտնվում է Տիրոջ հրեշտակը «իբրև զփայլակն, և հանդերձ նորա սպիտակ իբրև զձիւն»: Այս հատվածը հարց ու պատասխանի է վերածվել: Հարց է տալիս ճերմակազգեստը, պատասխանում են կանայք, թե փնտրում են Հիսուս նազովրեցուն: «Չէ աստ. քանզի յարեալ՝ որպէս ասացն, — պատասխանում է ճերմակազգեստը: — Եկայք տեսեք զտեղին, ուր կայր: Եւ վաղվաղակի երթայք ասացէք աշակերտացն նորա, թէ յարեալ: Եւ ահա՛ յառաջանայ քան զձեզ ի Գալիլեա. անդ տեսանիցէք զնա»: Այս խոսքերին հետևում է խմբերգը: Երգում են Հարություն շարականը:

Պատարագի սկզբունքներից մեկն այստեղ խախտվել է. դերակատարները խոսում են ենթադրվող պերսոնաժների անունից, ստեղծվել է տեսարանի ու հանդիսակա-

նի վիճակ, իսկ խմբերգը հուշում է նավի ու նավազների այլաբանական ներկայությունը: Տեսարանը սակայն դիտվում է պատարագի լույսով, և իսկապես հարմար է պատարագային դրամա անվանումը: Կերպավորումն այստեղ էլ բացառված է. գործող անձանց անունից խոսող դերակատարները ներկայանում են առանց կերպափոխման. կանանց խոսքերն արտասանում են սարկավազները: Իսկ այն, որ Մարկոսի ավետարանում հրեշտակի անուն տրված չէ, ասված է «երիտասարդ մի <...> զգեցեալ պատմուճան սպիտակ», մտածել է տալիս, թե այս խոսքը հետագայում չէ՞ գրված, ծեսի տպավորությունը: Ենթադրում ենք, թերևս ոչ անհիմն, եթե նկատի առնենք ճարտասանական արվեստը քրիստոնեական կրթության հունական միջավայրում IV–V դարերում և ընթացման արվեստի (վերձանական քերթութիւն) տեսությունը գրական փաստերի հիման վրա՝ հին դասական և նոր քրիստոնեական: Այս նյութին, որ մեր հիմնական կողմնորոշիչն է, կանդրադառնանք իր տեղում:

Այսպիսով, ծեսի դրամատիկական-թատերային եղանակն արդյո՞ք IX դարում է հորինվել: Հետագա վկայությունները մեզ այլ բան են ասում: Հայտնի է, որ Եփրեմ Ասորին IV դարում արդեն գրել էր «Կանոն մեծի Հինգչաբաթուն Ոսնյուկայի» ծիսական տեքստը, ըստ Հովհաննու ավետարանի 13-րդ (ԺԳ) գլխի: Հայտնի է նաև, որ XI դարում դա հայերեն է թարգմանել Գրիգոր Վկայասերը: Բայց դժվար է վճռել «Ոսնյուկան» ա՞յս շրջանում է մուտք գործել հայ եկեղեցի, ինչպես ենթադրում է Գարեգին Լևոնյանը²⁸, թե՞ ավելի վաղ: Կարևոր է մի հանգամանք. արարողությունը կատարվել է ոչ թե եկեղեցու բեմում, այլ գավթում: Լևոնյանը վկայաբերում է «Ժամագրքի» ցուցումը. «յերեկոյի ժ ժամուն ժողովեսցեն ի գաւիթ եկեղեցոյն, կատարեսցեն զկարգ ոսնյուկային»: Սա նշանակում է, որ արարողությունը պաշտոնական չի համարվել և հետագայում է գավթից

անցել բեմ: Բեմը խորհրդանշում է «Վերջին ընթրիքի» սեղանը, և համաձայն ավետարանի, «Ոսնլուան» տեղի է ունեցել Հիսուսի կանխասացության օրը:

Արևմտաեվրոպական թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում շեշտվում է այս ծիսակարգի աշխարհիկացման խնդիրը, որպես թե լիթուրգիական դրաման ձևավորվել է եկեղեցու բեմում, ապա անցել գավիթ, գավթից հրապարակ, և այս ճանապարհով վերածվել թատրոնի: Կեղծ տեսակետ է: Լիթուրգիական դրամայի ազատ մշակումները եղել են արևմտյան եկեղեցիներում, և դրանք մոտեցել են իսկապես թատերական ներկայացման: Սա միրակլների և միստերիաների սկզբնավորման շրջանն է (XII–XV դարեր) և կապ չունի լիթուրգիական դրամայի բեմից գավիթ իջնելու հետ: Աշխարհիկացումն այլ կերպ պետք է հասկանալ, ոչ այդքան պարզունակ: Լիթուրգիական դրաման սկզբնավորվել է բեմից դուրս: Դրա վիպությունը «Ժամագիրքն» է:

«Ոսնլուան» սկզբնապես մշակվել է վանական միջավայրում, ոչ թե հասարակության առջև: Երեկոյան ժամը 10-ին վանականները հավաքվել են գավթում (ժողովուրդը որտե՞ղ էր այդ ժամին) վերապրելու նախազատկի գիշերային խորհուրդը: «Եւ էր գիշեր...» (Յովհ., ԺԳ. 30): Մենս սկսվում է խմբերգով. դպիրները երգում են «Ոսնլուայի» շարականը. «Աղբիւր լուսոյ եւ ճառագայթ անշիջանելի լոյս...»:

Երգեցողության ընթացքում Քրիստոսի խոսքերով ներկայացող բարձրաստիճան վանականը, հանդիսավոր զգեստավորումով, պատարագի թագը գլխին, սրբիչը մեջքին կապած, ինչպես գրված է ավետարանում, ձեռքին ջրի կոնք, մեկ առ մեկ լվանում է գավթում նստած վանականների ոտքերը, ոչ պայմանաբար, այլ իրապես: Գործողության իմաստը խորհրդապաշտական է, և նպատակը բնավ թատերային չէ: Վանականները կրկնում են Ավետարանով ավանդված ծեսը՝ վերստեղծում Քրիստոս

և աշակերտներ հարաբերությունը, իրենց իսկ դնելով նույն վիճակի մեջ՝ արժանանալու համար նույն փառքին: Չկա այստեղ կերպավորում, բայց կա վիճակ, որ իրական է, և պայմանականությունը վերածված է առարկայականության: Պայմանական է ավետարանական պերսոնաժների անունից խոսելը, և իրական է այն, որ բարձրաստիճան անձը ծառայում է ցածրաստիճան անձանց ի հաստատումն այն խոսքի, թե «ոչ է ծառայ մեծ, քան զոչի իւր» (Յովհ., ԺԳ. 16): Իմաստը պարզ է. նվաստանալը հիշեցումն է մեծության: Իմաստը մի պահ վիճարկվում է.

Պետրոս. Տէր, դո՞ւ զիմ գոտս լուանաս:

Յիսուս. Զոր ինչ ես գործեմ, դու գայդ ոչ գիտես, բայց յապայ գիտասջիս:

Պետրոս. Ոչ լուսացես գոտս իմ յաւիտեան:

Յիսուս. Եթէ ոչ լուսացից զքեզ, ոչ ունիս ընդ իս մասն:

Պետրոս. Տէր, մի միայն գոտս իմ, այլ եւ զձեռս եւ զգլուխս:

Յիսուս. Լուսացելոյն չէ ինչ պիտոյ, բայց զի գոտն լուանայցէ:²⁹

Բարոյական իմաստը հետո է ակնարկվում, ինչպես և ավետարանում է: Բայց ահա հաջորդ գրվազը, որ արդեն իսկապես դրամատիկական է ու բազմախորհուրդ, հայ եկեղեցու ծիսակարգում չենք տեսնում: Դա Հիսուսի կանխասացությունն է՝ «ոմն ի ձեռք մատնելոց է զիս», և Պետրոսի հարցը՝ «ո՞վ իցէ» (Յովհ., ԺԳ. 22, 25): Շարունակությունը հուշում է կատարյալ դրամատիկական վիճակ, մի մեծ ողբերգության սկիզբ, բայց ծիսակարգում դա չկա: Ծիսակարգը մշակվել է ոչ որպես թատրոն, այլ թատրոնի մերժում: Ավետարանը գրողները, նաև ծիսակարգի հեղինակը, գիտեին հույն դասական ողբերգու-

թյունը. դա ցայտում է նրանց տողերի արանքից, բայց նրանք զբաղված էին ոչ թե դրամայի ընդօրինակումով, այլ ծրագրված փոխաձևումով: Բոլոր վիճակները նրանք վերածել են խորհրդանիշերի, մարեցրել կրքերի աշխարհը, ամեն ինչ տեղափոխել ոգու իրականություն:

«Ունլուսան» առաջին պատարագային դրաման է և կողմնորոշիչ ըմբռնելու համար զատկական ցիկլի մնացած բոլոր սյուժեների բեմականացման սկզբունքն ու իմաստը: Իսկ այն, ինչը թատրոնի պատմաբանները կոչում են սեկուլյարիզացիա կամ աշխարհիկացում, պարզունակ ընթացք է բեմից գալիթ, ոչ էլ զարգացման արդյունք: Սեկուլյարիզացիան արտահայտվել է տեքստային ազատ մշակումներում՝ մի բան, որ ակնհայտ է արևմտյան եկեղեցիներում, նաև XVI—XVII դարերի սլավոնական եկեղեցում: Օրինակ՝ «Դանելիան», որ ուշ միջնադարում մշակվել է որպես եկեղեցա-գաղտնական դրամա, վերածվել կատարյալ ներկայացման, կարճ տրամախոսություններով, կատակերգական տարրերով, խարույկի պատկերով ու բեմական էֆեկտներով, ի վերջո հանվել է եկեղեցական ծիսակարգից, և ծիսակարգում թողնվել է պարզ ընթերցանությունը: Հայ եկեղեցական ավանդությունը նոր ժամանակներ է հասցրել Նաբուգո-դոնոսորի և երեք մանկանց հրեական առասպելի ոչ թե խաղային, այլ ծիսային-ընթերցողական պատկերը: Սա թերևս պետք է համարել հին, մոնոֆիզիտ եկեղեցու ավանդությունը: Դրամայի օպսիսը կամ տեսանելի աշխարհը պատարագային արարողություն օրենքով թողնված է հանդիսատեսի հոգու տեսողությանը: Փակ վարագույրի առջև կանգնում են սպիտակ ժամաչապիկներ հագած երեք պատանիներ՝ ճեմարանականներ: Երեքը՝ Սեդրաք, Միսաք և Հաբեթնագով մեկ կողմում, մյուսը՝ Դանիել մարգարեն մեկուսի, բայց չորսն էլ դիմահայաց, միանման զգեստով, ձեռքերին ժապավինյալ թղթերը բացված՝ Դանիել Մարգարեի գրքի երրորդ գլուխը: Բա-

ցարձակ պայմանականություն է. կատարողները հավասար վիճակում են, դերերը բաժանված են ոչ ըստ հոգևոր աստիճանի:

Դանիել. Յամին ութևտասաներորդի Նաբուգո-դոնոսորայ արքայի արար պատկեր ոսկի՝ բարձրութիւն նորա վաթսուն կանգուն եւ լայնութիւն նորա կանգուն վեց, եւ կանգնեաց զնա...

Նույն դերակատարը կարգում է նաև այն չարախոսների խոսքը, ովքեր գալիս հայտնում են, թե «աստ արք հրեայք Սեդրաք, Միսաք և Հաբեթնագով ոչ հնազանդեցան հրամանի քում եւ զգիս ոչ պաշտեն և պատկերիդ ոսկւոյ զոր կանգնեցեր երկիր ոչ պագանեն»: Դերակատարը շարունակում է ընթերցումը Նաբուգոդոնոսորի անունից, որ հրամայում է երեք պատանիներին նետել «ի հնոցն հրոյն բորբոքելոյ»: Նրան պատասխանում են երեքը միասին ի մի ձայն.

Սեդրաք, Միսաք, Հաբեթնագով. Ոչ ինչ պիտոյ է վասն բանիդ այդորիկ տալ քեզ պատասխանի: Ձի է մեր Աստուած յերկինս զոր մեք պաշտեմք, կարող է փրկել զմեզ ի հնոցէ հրոյն բորբոքելոյ, եւ ի ձեռաց քոց...³⁰

Համանման եղանակով է ներկայացվել տասը կույսերի առակը Մատթեոսի ավետարանի 25-րդ (ԻՆ) գլխից: Մեկ ընթերցող ներկայացնում է ամբողջ առաջին հատվածը, տրամախոսությունները կարդում է մենակ: Ընթերցողի աջ և ահյակ կողմերում տասը սարկավազներ (մոնթեր)՝ հինգը մեկ կողմում՝ ձեռքներին վառվող մոմեր, հինգը մյուս կողմում՝ ձեռքներին հանգած մոմեր: Խումբը երգում է շարականը.

Իմաստուն կուսանքն պատրաստեալ իւր լապտե-
 րաց
 Ելին ընդառաջ երկնաւոր փեսային վառեալ լապ-
 տերօք,
 Իսկ յիմարաց կուսիցն ունայնացեալ յիւղոյ
 Անպատրաստ գտան դալստեան փեսային շիջեալ
 լապտերօք:³¹

Թվում է, հին դիխորեայի (երկպար) և տրիխորեայի (եռապար) հիշողութիւնն է, որ պարերգական դրամայից անցել է եկեղեցուն: Տեսանելի պատկերը պայմանական է, նույնիսկ ձևական, բայց արարողութեան բնույթը թատերային է կերպավորման թեկուզ շատ հեռավոր, ծայրահեղ սխեմատիկ ըմբռնումով:

Դրամատիկական արտաքին ձևը համեմատաբար ավելի խոսուն է «Վերջին դատաստան» լիթուրգիական դրամայում, որը հայ եկեղեցում ստացել է յուրահատուկ ժողովրդական անվանում՝ «Դոնբացեք» կամ «Դոանբացեք»: Արարողութիւնը կատարվել է Մաղկազարդի կիրակի երեկոյան, եկեղեցու փակ վարագույրի առջև, իսկ ավելի վաղ շրջանում՝ եկեղեցու փակ դռան առջև: Ինչպես մեր ներկայացրած նախորդ ծիսային տեսարաններում, այնպես էլ այստեղ դրված է երկրորդ՝ կյանքի գաղափարը, անցումը մարմնականից հոգևոր վիճակի: Սահմանը խորհրդանշված է դրախտի փակ դռան պատկերով, որի պայմանանիշը մի դեպքում եկեղեցու դուռն է, այլ դեպքում վարագույրը՝ սահմանը երկնքի ու երկրի միջև: Եվ ահա ծիսական շուրջառով ու պատարագի թագով զարդարված քահանան փրկագործման հույսով ներշնչված հավատացյալ հոտին առաջնորդում է դեպի բոլոր հույսերի հանգրվանը: Նա թակում է դրախտի փակ դուռը:

Քահանայ. Բաց մեզ, Տէր, բաց մեզ, Տէր, բաց մեզ զդուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարդամք առ քեզ:

Վարդապետ (ներսից). Ո՞վ են սոքա, զի բացից, զի այս դուռն Տեառն է, եւ արդարք մտանեն ընդ այս:

Քահանա. Ոչ միայն արդարք մտանեն, այլ եւ մեղաւորք խոստովանութեամբ եւ ապաշխարութեամբ արդարացեալք մտանեն ընդ այս:

Վարդապետ. Զի սա է դուռն երկնից <...> արդարոց հանդիստ, մեղաւորաց քաւարան, հրեշտակաց բնակարան, սրբոց ժողովարան, տեղի ապաւէնի եւ տուն Աստուծոյ:

Քահանա. Արժան եւ ճշմարիտ են այդոքիկ զորս ասեսդ վասն սրբոյ եկեղեցւոյս. քանզի սա է մեզ մայր անարատ եւ սա է մեզ յոյս կենաց եւ սա է մեզ ճանապարհ արդարութեան...

Դպիրների խումբը (երգում է դրսից).

Շնորհեա մեզ, Տէր, արթնութիւն

Ընդ իմաստուն կուսանացն...

Վարդապետ. Փողն ահաւորին աստուծոյ՝ ահագին ձայնիւ զոչէ ասելով. ահա փեսայ դայ, արիք ընդառաջ նորա:

Քահանա. Ահա ես եւ մանկուք իմ զոր ետ ինձ աստուած, կամք ամենեքեան եւ ակն ունիմք տեսույն Քրիստոսի եւ լսելոյն զերանաւետ բարբառ նորա:

Վարդապետ. Եկայք օրհնեալք հօր իմոյ, ժառանգեցէք պատրաստեալ ձեզ արքայութիւնն ի սկզբանէ աշխարհի:

Քահանա. Բաց ինձ զզրուս արքայութեան. զի մտից ընդ այն...³²

Այս արարողութիւնը, որ հետագայում է մշակվել, այնքանով է դրամատիկական, որ վիճակի փոփոխութիւն կա. սկսվում է ողբագին աղերսանքով, ավարտվում երկնային փառաբանութեան հիմնով. արարողութեան սկիզբը երկրում է՝ մեղքի ու ապաշխարութեան վայրում, ավարտը երկնքում՝ երախտահատուցման վայրում: Երկրային կրքեր չկան, և դրամատիկական զգացմունքը կրօնական էքստազի մեջ է:

Դրամատիկական զգացմունքների տեսակետից ամենատպալուրիչը «Չարչարանքի գիշերն» է, որ կոչվում է նաև «Սգո գիշեր» կամ «Խավարում», երբեմն՝ «Խավարման գիշեր»: Լիթուրգիական դրամայի սեկուլյարիզացիան այստեղ ենք տեսնում: Աստվածամոր ողբը բացարձակորեն մարդկայնացված է և կրում է ժողովրդական աշխարհայացքի կնիքը: Արարողութիւնը տեղի է ունենում ավագ հինգշաբթի, գիշերը: Մութ է: Խաչելութեան առջև վառվում են մի քանի մոմեր: Խավարի մեջ ընթերցվում են ավետարանի ամենաողբերգական հատվածները: Հիսուսը խաչվում է «Էլի, էլի, լամա սաբաբթանի» խոսքերով (Մարկոս, ԺԵ. 34): Ավետարանի 15-րդ գլխի ամեն մի հատվածի վերջում հանգցվում է մեկ մոմ, ապա տիրում է խավար, և խավարում երկու զպիրներ երգում են ժողովրդական բանաստեղծութեան վերածված Մարիամի և Հիսուսի եղերական զրույցը:

Մայր. Յիսուս, որդեակ իմ միածին,
 է՞ր վասն ի խաչ բեւեռեցար,
 Այ իմ որդեակ, այ իմ քաղցրիկ,
 Վասն է՞ր եղեր արեամբ ներկեալ:
 Որդի. Մի լար, սուրբ կոյս աղերսալի,
 Փոխան իմոյ ահա քեզ որդի.
 Մի լար, ով մայր իմ ցանկալի,
 Զի մի մնասցես առանց որդի:
 Մայր. Այ իմ միածին որդի, որպէս մատնեցար,

Այ իմ ցանկալի որդի, որպէ՞ս ձաղեցար,
 Այ իմ լուսատես որդի, որպէ՞ս ապտակեցար,
 Այ իմ համասփիւռ ծաղիկ, որպէ՞ս թառամեցար,
 Այ իմ կենդանի աղբիւր, որպէ՞ս ծարաւեցար:
 Որդի. Մի լար, մայր իմ, այնպէս սգալի,
 Ահա ցաւ իմ ինձ կսկծալի,
 Մի լար, մայր իմ, դառն ու արտասուալի,
 Ապա որդի քո իմ սիրելի,
 Մի լար, մի լար, մայր իմ ցանկալի...³³

Սա իհարկէ վաղ միջնադարի լիթուրգիական դրաման է: Ժողովրդական կրօնասիրութիւնը մարդկայնացրել է ծեսը, խաչելութեան իմաստը միստիկական լավատեսութիւնից փոխել էլեգիական ողբերգութեան: Այստեղ և խոսքն է պոետական, և արարողութեան մթնոլորտն է թատերային. Խաչվածի և Մոր զրույցը խավարի մեջ՝ մարդկային տառապանքի ճշմարիտ գույներով:

Լիթուրգիական ցիկլի ամենաողբերգական թեմայի այս ուշ մշակումը՝ ժողովրդական ողբի երանգներով, մեզ կարող էր այսքան չհետաքրքրել, եթե նրա գեղագիտութիւնը հիմքեր չունենար վաղ միջնադարի վերծանական քերթութեան կանոններում: Ողբերգականի էլեգիական իմաստափորումը և քավութեան գաղափարի քրիստոնեացումը տեսել ենք «Պիտոյից գրքում».

<...> խառնելով եւս զքաղցր նուագերգութիւն ձայնիցն, եւ զյաջողակ խրատուցն կարգաւորութիւնս յարմարական. որով սփոփեալ զբնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս:³⁴

Առիթ ունեցել ենք քննելու ողբերգութիւն և թրղաօ-
 ճիւս (թրենոդիա. *θρήνος* – ողբ, *ᾠδή* – երգ) բառերի սերտ
 կապը, որ արտահայտված է Ստեփանոս Սյունեցու քե-
 րականական մեկնութիւնում («ողբերգութիւն զմխի-

Թարական ասէ, զորս ի վերայ մեռելոց եւ կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն») և ողբերգութիւն բառի ճարտասանական բացատրությունում՝ «ընդ ողբսն յուսոյն նուագան խառնեալ»³⁵: Նիկողայոս Ադոնցը ժամանակին նկատել է, որ հույն մեկնիչ Մելամպոզոսի՝ էլեգիային վերաբերող խոսքը («էլեգիաներն ասվում են ի մխիթարություն...») Սյունեցին վերագրել է ողբերգությանը³⁶: Դա ոչ պատահականություն է, ոչ էլ շփոթմունք. դրա հիմքում ողբ և ողբերգութիւն միջնադարյան գրական ու բանահյուսական երևույթների համանմանությունը կամ նույնությունն է: Դա հայ միջնադարյան բանաստեղծությանը հատուկ մի գիծ է, որ անցնում է վաղ միջնադարից մինչև ուշ միջնադարի վերջը: Ճարտասանական կանոնի և վաղ միջնադարյան նորմատիվ գեղագիտության արտահայտությունը Աստվածածնի ողբի անգամ ուշ շրջանի մշակման մեջ պատահական է:

Լիթուրգիական ցիկլի սկզբում, որպես հնագույն ավանդություն, դրեցինք «Ոսնլվան», մասամբ ընդգծելու համար այս թատերային ծիսակարգի ասորական ծագումը: Թատերագիտական գրականության մեջ անտեսված կամ չիմացության է տրված լիթուրգիական դրամայի, որպես քրիստոնեական միտերիալ թատրոնի հիմքի, հնությունը և արևելյան եկեղեցական ավանդություն լինելը:

Անտիկ թատերական ավանդությունը դասականության վերապրուկներով և հելլենիստական գծերով արմատավորվել էր Առաջավոր Ասիայում, մասնավորապես Ասորիքում: Աշխարհագրական այս տարածքում հայտնաբերված տասնութ թատերական շենքերը հռոմեական տիպի են: Բայց թատերական ավանդությունն այստեղ սկիզբ է առել հռոմեական պրինցիպատից առաջ՝ Սելևկյանների շրջանում (II դար մ.թ.ա.): Անտիոքը, Ապամեան, Գաղան, Ջերելը թատերական մշակույթի կենտ-

րոններ մնացին նաև հռոմեական տիրապետության շրջանում (I—III դդ.): Սա նաև քրիստոնեության աստիճանական արմատավորման շրջանն է, երբ Ասորիքը դառնում է առաքելության կենտրոն: Ասորիքից Հայաստան եկող քարոզիչներն Աստծո միամիտ ծառաներ չէին, այլ որոշակի ծրագրով գործող գաղափարական միսիոներներ: Նրանք ինչ ասես չգիտեին՝ էլ մեհենական պատմություն, էլ հին ու նոր ծիսակարգեր, էլ առասպելավարժություն ու ճարտասանություն, չհաշված լեզուները՝ հունարեն, արամեերեն, հայերեն, եբրայերեն: Եկեղեցական ծիսակարգերի հաստատման մեջ ասորական եպիսկոպոսությունների իրավունքներն ո՞վ կարող էր կասկածի առնել: Մաշտոցը հայոց գրերը կարող էր ստեղծել և հայոց հոգում (գուցե այդպես էլ եղել է), բայց ո՞վ կընդուներ ազգային առաքյալին, եթե նա չգնար առաքելության միջազգային կենտրոն և չգար ասորական և հունական եպիսկոպոսությունների համաձայնությամբ հաստատված թղթերով: Եդեսիայից Սամոսատ և Սամոսատից Եդեսիա դնալ-գալով, Մաշտոցը, ինչպես նկատվել է, զբաղված էր իր գյուտի իրավական վավերացման խնդրով³⁷:

Առաքելության կենտրոնից էին բերվում հայոց գրերը, Աստվածաշնչի թարգմանության և Քրիստոսի ավետարանը հայոց լեզվով քարոզելու իրավունքը, Առաքելական խորհրդատետրերը, լիթուրգիական դրաման, ինչպես նաև վանական եղբայրանոցների, ուսումնական կենտրոնների կազմակերպման սկզբունքները:

Ծիսակարգային օպսիսը բեմական ընդհանուր մի դետերմինանտ էր՝ հաստատված Առաքելական և Բարսեղյան խորհրդատետրերով: Այդ տեսարանային կարգն ստեղծողներին շատ բան էր հայտնի՝ և քրիստոնյաների մահապատիժները թատրոնների հրապարակներում ու խորաններում, և անտիկ դրամայի դպրոցական-ճարտասանական վերաիմաստավորումը: Դժվար է այս ամենից

անկախ պատկերացնել վաղ միջնադարի ծիսային գրականությունը: Հայտնի է, օրինակ, որ հունական, հետագայում լատինական եկեղեցում Հովհաննու ավետարանի «Քրիստոս և Պիղատոս» հատվածը ներկայացվել է երգային տրամախոսություն: Դա եղել է ավելի վաղ, և դրա վկայությունը կհանդիպենք Դիոնիսիոս Թրակացու հույն-բյուզանդական մեկնություններում: Այս կոնտեքստում է XI դարում գրված Եվստաֆիոսի «Հիպոկրիսիսի մասին» տրակտատը, որի նշանակությունը միայն տեսական է: Հելլենիզմի դարաշրջանի դերասանական արվեստը Եվստաֆիոսը վկայաբերում է որպես գրքային հիշողություն, բայց բյուզանդական դպրոցներում ընթերցում ու մեկնում էին Սոֆոկլեսի ու Եվրիպիդեսի ողբերգությունները: Մերժելով թատերական կերպարավորումը, Եվստաֆիոսը չի կորցնում դրամատիզմի գաղափարը: Προσωποποιία (պրոսոպոպիա) ասվածը, որ հայերեն թարգմանվել է դիմառնություն («ձևացուցանելն զդէմն այլոց, ձև խօսելոյ ի դիմաց անխօսից»), նշանակում էր ոչ միայն երկու անձի փոխհարաբերություն, այլև հակադրության օբյեկտի ենթադրական ներկայություն, մտացածին դեմք ճարտասանի համար: Փաստորեն թատերայինը մերժող Եվստաֆիոսը չի մերժում դրամատիզմը: Պրոսոպոպիան խոսքի արվեստ էր՝ ճարտասանության մի ձև, որ չէր նույնացվում միմեսիսի հետ³⁸: Այսպիսով, բացառվում էին արտաքին կերպավորումն ու խաղային տարերքը որպես դրություն արտահայտություն, զործողությունը պատկերացվում էր անդրանցական իրականության մեջ, և դրաման դառնում էր դպրոցական վերձանական քերթութեան նյութ: Իսկ այն, ինչ ստեղծել էին ատտիկյան օրխեստրան և ուշ հռոմեական սցենան, սկզբունքորեն մերժվելու էր: Փոխված էր ծիսային թատերակարգը՝ տեսանելի աշխարհին փոխարինում էր մտահայեցվող աշխարհը, և հասարակական հաղորդակցման կենտրոնը եկեղեցին էր:

Հայ թատրոնի պատմաբանները դժվար են հաշտվում այն մտքի հետ, որ Հայ եկեղեցին մերժելով մերժել է թատրոնը, և միջնադարի բոլոր հեղինակները, ուղղակի, թե անուղղակի, պաշտպանել են եկեղեցու վերաբերմունքը: Թատերագետը կուզենար, որ այդպես չլիներ, բայց այդպես պետք է լիներ, ոչ այլ կերպ: Սա ոչ եկեղեցու մեղքն է, ոչ էլ պատմություն. այդպես է երևույթի տրամաբանությունը: Այն, որ անտիկ թատրոնի փլատակներից բարձրացող եկեղեցին հիմնվել է որպես թատրոնը մերժող հաստատություն, և թատրոնամերժ ճառերը մշակվել են վաղ քրիստոնյա հեղինակներին՝ Տերտուլլիանոսի, Կիլրիանոսի և Կլիմենտ Ալեքսանդրացու ճառերի հիման վրա, ճշմարիտ է: Ճշմարիտ է և այն, որ մեր թվականության I–II դարերում թատրոնը հեռացել էր դասական ակունքից, խզել կապը գրականության հետ, վերասերվել, ինքնասպառվել, և թատրոնի դեմ եկեղեցու հայրերից առաջ ճառել են հեթանոս հեղինակները: Վերաբերմունքը, նույնիսկ բառերն ու խոսելակերպն այստեղից են բերում եկեղեցու հայրերը: Փոքրասիացի հույն հռետոր Էլիաս Արիստիդեսի (129–189) «Այն մասին, որ կատակերգություններ չպետք է խաղալ թատրոնում» ճառը ներկայացնում է բոլոր հիմնական կանխադրությունները, որոնցից ելնում են քրիստոնյա հեղինակները՝ սկսած լատին աստվածաբաններից, ասորական ու բյուզանդական եկեղեցու հայրերից մինչև Հովհան Մայրավանեցին (VII դ.), Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը (VIII–IX դդ.), Ինոկենտիոս պապը (XIII դ.) և Իգնատիոս Կամարզոն (Իսպանիա, XVII դ.): Ավելին, անգլիական պուրիտաններն էլ նույն ելակետն ունեն: Սրանք էլ գալիս են Հովհան Ոսկեբերանից ու Օգոստինոս Երանելուց: Միայն մեկ հեղինակ՝ ասորի խոռիկիոսը (VI դ.) այլ կերպ է մտածում: Նա միմական թատրոնի ջատագովն է

4 ՄԻՋՆԱԿԱՐՑԱՆ ԲԵՄ

Գաղափարում և հեռավոր բանավեճի մեջ է Ոսկեբերանի հետ³⁹:

Արդ, ո՞ր տիպի թատրոնի դեմ է ճառում էլիաս Արիստիդեսը, որ հեթանոսական բարոյականությունից զերբերից է դատապարտում Դիոնիսիոսի տոնակատարությունն իր ժամանակ խաղացվող միմական ներկայացումները և երգվում է Ջևհիր ու Աֆրոդիտեի անունով: «Մենք պետք է գինի հեղենք, զոհեր մատուցենք, ներբողյաններ երգենք, ծաղկեպսակներով զարդարվենք», – ասում է նա, ավելորդ ու անթույլատրելի համարելով կրոնական տոնակատարությունն ուղեկցող «ծաղրածուական ու խեղկատակային ելույթները»: Արիստիդեսը բերում է իր ժամանակներում հայտնի ասացվածքը. «Ի՞նչ մեղք ունի այստեղ Դիոնիսոսը»⁴⁰: Պարզ է, որ Արիստիդեսը ապոլոնյան մշակույթի մարդն է և հակառակ է բաքոսյան տարերքին: Արիստիդեսի ժամանակ դասական թատրոնը գրքային հիշողություն էր, և դրա ջատագովները՝ գրքի մարդիկ: Եվ Արիստիդեսի, և հետագայում հույն և լատին աստվածաբանների ճառերը վերաբերում են անկման շրջանի հունական կատակերգությունը: Դա կոչվում էր միմոս և ներկայացնում էր միթոլոգիական թեմաների ու առօրյա կենցաղային սյուժեների ծաղրակալի վերարտադրություն, անպարկեշտության հասնող տեսարաններով: Այս էր, որ ժառանգել էին Բյուզանդիան և Ասորիքը: Այս մասին էին նաև եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու և Հովհան Ոսկեբերանի ճառերը:

Թատրոնի վերասերումը մերժման պատճառներից մեկն է, առաջինը և սկզբնապատճառը, բայց ոչ միակը և գլխավորը: Քրիստոնեական պատարագը, որ իր մեկ շերտում անդրադարձնում է ատտիկյան դրաման, կամ նրա փոխաձևումն է, մղում է պարզունակ մի հարցի. ի՞նչ էին մտածելու եկեղեցու հայրերը, եթե գրական նյութի հետ միասին պահպանված լինեի (անհնարին

բան) թատրոնի դասական տիպը. ընդունելով էին...

Փորձենք, ուրեմն, ըմբռնել թատրոնի մերժման փիլիսոփայական և բարոյա-փիլիսոփայական հիմքերը:

Թատրոնի պատմաբաններին այս հարցը չի զբաղեցրել, հայ թատրոնի պատմաբաններին՝ առավել ևս: Եթե զբաղեցրել է, հանգեցրել է պարզունակ ու կոպիտ վճիռների, այն է՝ թատրոնի մերժումը «հետադիմական» շարժում: Լուրջ չէ, բանավեճն էլ ավելորդ է:

Թատրոնը միջնադարում չի համարվել արվեստ:

Իսկ ի՞նչ ասել է արվեստ, ըստ միջնադարյան հայացքի:

Միջնադարի գեղարվեստական աշխարհայացքը անջրպետված է նախորդ և հաջորդ դարաշրջաններից: Քրիստոնեական գաղափարախոսությունը իր ժամանակի արվեստին տվել է խիստ պայմանական, խորհրդանշային և ոգեխոսական բնույթ: Գիտությունների և արվեստների միջնադարյան ստորակարգումը ձևականորեն ելնում է հելլենիզմի դարաշրջանում կարգավորված ընդհանուր մի սկզբունքից: Ուշ անտիկայից ժառանգված, այսպես կոչված, աշխարհիկ գիտությունները միջնադարում ծառայել են ոչ միայն աշխարհիկ նպատակների: Գեղարվեստական աշխատանքի միջնադարյան ըմբռնումը հիմնական եզրերում անբաժանելի է նրա, որպես գիտա-ճանաչողական և կրոնա-պաշտամունքային զբաղմունքի ըմբռնումից: «Փիլիսոփայությունը աստվածաբանության աղախինն է»: Հովհան Դամասկացու այս խոսքը, ընդհանուր մի իրողության հաստատումն է: Սկսած վաղ միջնադարից մարդու հոգևոր գործունեությունը դիտվել է որպես բարեպաշտության սխրանք. գիտությունը ու ստեղծագործությունը զբաղվելը անբաժանելի է համարվել ասկետական կենցաղից ու ինքնազրկումից, և մտքի ու երևակայության ամեն մի գործ կապվել է Աստծո գաղափարի հետ:

Ի՞նչ իմաստ ու նպատակ էր ունենալու հեթանոսու-

թյունից ժառանգված թատրոնը, եթե միջնադարյան արվեստում մարդը, բնությունը, աշխարհը չեն պատկերացվել Աստծուց և քրիստոնեական տիեզերաբանությունից դուրս, եթե գեղարվեստական գիտակցությունը դրսևորվել է կրոնական ձգտումների հիմքի վրա:

Թատրոնը չէր կարող տեղավորվել միջնադարյան մտածողի հոգևոր ձգտումների աշխարհում: Միջնադարը ստեղծել էր տիեզերքի անշարժ, համաչափ ու ներդաշնակ մի պատկերացում, որի ոչ մի տարրը կամ մասնիկը չէր կարելի փոխաձևել, ընդօրինակել, մանավանդ վերստեղծել: Դա նշանակում էր խեղաթյուրել արարչի հորինած կատարյալ աշխարհի պատկերը, խախտել նրա ներդաշնակութունը: Թատրոնի մերժման տեսական-փիլիսոփայական հիմքն այս է: Կարդանք Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեայք»-ի «Ազգի տեսիլք մուկերնք լինէին ի քաղաքս բազումս» խոսքերով սկսվող ճառը: Իրականության եղծված պատկերին, որ ներկայացնում էր թատրոնը, նա հակադրում է Աստծո ստեղծած աշխարհի անեղծ պատկերը.

Մենք ունիմք զտեսիլ մեծամեծաց սքանչելեացն աստուծոյ, եւ զարմանալի գործոցն նորա. և ամենեքեան հրաւիրեալք եմք գալ ի տեսիլ գործոց Արարչին: ...Եւ նախ հայեցեալ տեսցուք զերկինս, որ ձգեցան խորանարդ գմբեթածեւ ըստ բանին մարգարէին. եւ ապա զերկիր՝ լայնատարած եւ երկայնածիւք մեծութեամբ, որ ունի ինքն զինքն ի վեր, եւ հաստատեալ կայ անշարժ գաւրութեամբն...⁴¹

Եվ աշխարհի, ըստ միջնադարյան հայացքի, նույնն է, թե տիեզերքի կենտրոնում, որպես աստվածային սկզբունքի իրականացում, դրված էր Արարչի ամենակատարյալ գործը՝ մարդը: Կարելի էր նրան տալ ուրիշ կերպարանք, արվեստական ձևերով այլակերպել ու այլագունել մար-

դու դեմքն ու մարմինը: Սիմեոն Աղճնյաց եպիսկոպոսի (մոտ VIII–IX դդ.) պատկերավոր խոսքով՝ դա նշանակում էր սատանայի թույնով լվացվել, հոգին խավարով ծածկել՝ թաքցնել Աստծու լույսից:

Քեզ ինքնին դեւս յաւրինես, եւ զկերպարանն Աստուծոյ ի կերպարանս ազուաւոց ներկել ի գոյն սեւութեան մրով եղածնես, այլագունես ի կերպարանս սատանայի:⁴²

Այս պարզունակ դատողությամբ Սիմեոն եպիսկոպոսը հաստատում է որոշակի բարոյա-գեղագիտական սկզբունք: Մարդու արտաքինը հոգու խորհրդանիշն է, և նրա ամենաճշգրիտ վերարտադրությունը չի կարող լինել ավելի կատարյալ, քան այդ արել է Աստված, ուրեմն ավելորդ է ու մերժելի: Պատոն-արիստոտելյան միմեսիսը կամ ընդօրինակումը, որպես գեղարվեստական արտահայտության սկզբունք, միջնադարում մերժված է: Եվ որտեղից են գալիս մարդկային կերպարանքների պայմանական դիրքերն ու արտահայտությունները հին որմնաքանդակներում ու մանրանկարներում: Եթե նկարը, ըստ ներսես Լամբրոնացու «ոչ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիւրն կենդանութիւն»⁴³, առավել ևս անընդունելի էր լինելու մարդկային կենդանի վարքագծի հրապարակային ցուցադրումը՝ թատրոնը, որի հիմքը միմեսիսն է:

Արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումը ավելի պարզ պատկերացնելու համար, կարդանք Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության»՝ Դավթի մեկնության սկիզբը:

Յերկուց իմն պատճառաց մարդոյս գոյացեալ Հաստատեցաւ բնութիւն՝ յոգւոյ եւ ի մարմնոյ, եւ սոցա արուեստ որոշեալ առանձինն ըստ ինքեանց,

ոգևոյն՝ բանականն եւ մարմնոյն՝ գործնականն, բայց հաւասարութեամբ առ միմեանս կապակցեալք, մինն՝ մտածաւելն առաջնորդելով եւ միւսն զնոյն գործովք կատարելով: Եւ ձեւք երկոցունց ըստ երից որոշմանց՝ բարւոյ եւ չարի եւ միջակի: Բանականին, որ է բարի՝ գիրք ինչ կամ երգք հոգեւորք, չարին թովչուութիւնք եւ կախարդութիւնք, միջակին՝ մրմունջք եւ նմանք նոցին: Իսկ գործնականին՝ աւգտակարք յարհեստիցն հիւանութիւն եւ դարբնութիւն եւ նմանք սոցին, եւ չարին՝ դեղ մահաբերք եւ գործիք, իսկ միջակին՝ աղեղնաւորութիւնք եւ գեղապարելն:⁴⁴

Այսպիսով, արվեստը նախ ունակություն է՝ «գործնական» նպատակի իրականացումը «բանականի» (հոգևոր, տեսական) միջոցով՝ «առ պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս»: Կենսական կամ հոգևոր օգտակարություն չունեցող արվեստների համար, որոնք են «թովչութիւնք», «մրմունջք եւ նմանք նոցին» և «գեղապարելն», Դավիթ Անհաղթը գտնում է միջնադարյան հայացքների տեսակետից ավելի բնութագրական մի բառ՝ արհեստութիւն: Այս բառը նաև թատրոնին է վերաբերում և, նույն տեսակետից, ստույգ է սահմանում նրա տեղը.

Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարսաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս եւ ոչ վնասեն:⁴⁵

Մարդկային գործունեության բնագավառների նման ստորակարգումը գալիս է ուշ անտիկ դարաշրջանից: Բայց այստեղ էլ էական մի տարբերություն կա: Ուշ անտիկ մտածողները հստակ տարբերություն են դնում եթե ոչ արվեստի ու արհեստի, ապա գիտության ու

արվեստի, մանավանդ նրանց գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների միջև: «Բարո», «չարի» և «միջակի» սահմանները Դավիթ Անհաղթի որոշարկումով գրեթե նույնն են, ինչ օգտակարի, անօգտակարի և չեզոքի սահմանները անտիկ մտածողների համար: Բայց այն սկզբունքը, որ «ամեն մի իրական գիտություն և արվեստ ընկալվում է նրանում ի հայտ եկող գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների հիման վրա»⁴⁶, խորթ է միջնադարյան, անգամ վաղ միջնադարյան մտածողների համար: Ալեքսանդրյան ակադեմիայում կրթված, արիստոտելյան գիրքերից սկեպտիկների հետ վիճող հայ փիլիսոփան անտեղյակ էր այս և նման մտքերին: Դավիթ Անհաղթը հանդես չէր գալիս որպես անտիկ մտածողներին երկրորդող. նա քրիստոնյա էր՝ իրականության միասկզբունք ըմբռնման ջատագովը, ուստի գիտության և արվեստի, բանականության դատողական և երևակայական սահմանների որոշարկումը դուրս էր նրա նպատակներից: Գիտության և արվեստի մյուս որոշիչ տարբերություններից մեկը, համաձայն Դավիթ Անհաղթի, առաջինի՝ իր օբյեկտի հանդեպ անսխալ լինելու և երկրորդի՝ ինքն իրենում անսխալ և օբյեկտի հանդեպ հարաբերականորեն սխալ լինելու մեջ: Գիտություն և արվեստ հասկացություններն այստեղ արտահայտված են մակացություն և արհեստ բառերով:

Մակացություն եւ ենթակայն իւր անսխալք են, որպէս երկիր եւ երկրաչափութիւն, աստեղագիտութիւն եւ աստեղք. քանզի եւ աստեղագիտութիւն անսխալ է, եւ ենթակայն նորին, այսինքն աստեղք: Իսկ արհեստ ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ ըստ ենթակային, վասն զի հոսանուտ է, թուի սխալական գոյ. որպէս հիւանութիւն եւ փայտ՝ նորին ենթակայ: Արդ հիւանութիւն ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ փայտն, վասն զի ապականացու է

եւ Հոսանուտ, յառնել հիւսան ամբող կամ այլ ինչ յանկարծօրէն բեկանի եւ սխալեցուցանէ զարուեստն:⁴⁷

Ո՛ր կարող է տանել «ըստ ենթակային սխալական» լինելու տեսակետը, եթե դա տարածենք այն արվեստների վրա, «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»: Նկատի ունենք թատրոնը և թատերային երևույթները: Ո՞րն է նրանց նյութը և օբյեկտը («ենթակայն»): Դավիթ Անհաղթը դրանք համարում է «ընդունայն արհեստութիւնք»⁴⁸: «Ընդունայնը», հավանաբար, այն է, որ չունի «ենթակայն»: Իսկ ի՞նչը կարող էր համարվել պարի, մրմունջի, լարախաղացութայն, ձողախաղացութայն նյութը կամ օբյեկտը: Մենք նկատեցինք, որ միջնադարի մտածողները թատրոնը մերժում են աշխարհի և մարդու պատկերը եղծելու համար: Ուրեմն, թատրոնի նյութը և օբյեկտը, ինչպես բոլոր ժամանակներում, այնպես էլ միջնադարում կենդանի մարդն է՝ «զկերպարանն Աստուծոյ»: Թատրոնի սուբյեկտը նույնպես մարդն է և այն էլ, ըստ միջնադարյան հայացքի, խեղաթյուրված տեսքով: Հետևաբար, թատրոնը, որպես արվեստ, բոլոր հիմքերով սխալական է՝ և «ըստ իւրում բանին», և «ըստ ենթակային»:

Արվեստը որպես մարդկային գործունեություն անշահ ուրտ միջնադարում անըմբռնելի է: Միջնադարի լեզվամտածողության մեջ իսկ չկա գեղարվեստական զբաղմունքի տեսակները կամ ձևերը միավորող, ընդհանրացնող հասկացություն և միասնականացված եզր: Արուեստ բառը նշանակել է հմտություն, իսկ հմտության արդյունքը... Դավիթ Անհաղթը գործածում է մի բառ՝ կարգ (τῶν), որը միասնականացված եզր է անտիկ մտածողների համար և կարող է թարգմանվել կազմակերպվածք, նաև ձև: Իսկ գեղարվեստական զբաղմունքին (ոչ անկախ գործնականից ու բանականից) համե-

րաշխ է երևակայությունը բառը: Այսպիսով, ըստ Դավիթ Անհաղթի, կա «ունակություն ճանապարհորդեալ հանդերձ երևակայութեամբ», և կա ունակություն, որ «ճանապարհորդէ. այսինքն զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»⁴⁹: Հետևաբար, «ընդունայն արհեստութիւն» ասվածը, որքան էլ արդյունք լիներ երևակայության՝ «լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն», թե «ամենայն մրմունջք եւ երգք գուսանութեան», դուրս էր Արարչի սահմանած կարգից և մերժելի: Այս էր թատրոնի մերժման փիլիսոփայական ելակետը, եթե նկատի առնենք այս համատեքստում նաև Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրէից» բերված հատվածը:

Թատրոնի մերժումն ուներ նաև իր կրոնա-քաղաքական արդարացումը: Թատրոնը, ինչպիսին էլ լիներ, դասականության հուշը, թե անկման շրջանի միմուր, հեթանոսական ժառանգություն էր, ուրեմն և մերժելի «եկեղեցական-քաղաքական մաքառման» (Մ. Աբեղյան) շրջանում: Եթե եկեղեցին ու ս. Գիրքը ծառայելու էին հավատի ամրապնդմանը, և եկեղեցին լինելու էր մարդկային հաղորդակցման կենտրոնը, ո՞րն էր լինելու երկրորդ կենտրոնի դերը, եթե ոչ կարգի խախտումը: Որոնել այստեղ ինչ-որ հետադիմական շարժում, նշանակում է չհասկանալ հայոց քաղաքական և հոգևոր պատմության տրամաբանությունը, չըմբռնել ժամանակը, բռնադատել պատմությունը, մղվել ակամա նենգափոխումների, որից չի կարողացել խուսափել լեզվին ու նյութին չտիրապետող պրոֆեսորը:

Թատրոնը մերժող ճառերն ու խոսքերը եղել են մեր հիմնական աղբյուրը՝ որպես նեգատիվ նյութ պոզիտիվ եզրակացությունների համար: Այդ նյութը չէր կարող ամեն դեպքում ճիշտ եզրակացությունների հանգեցնել հետևյալ պատճառով: Մեզ հասած հայերեն առաջին գրական փաստաթուղթը թարգմանական է. «Ճառ ընդդէմ որոց թողեալ զեկեղեցի զիմեցին ի ձիւնթացս եւ ի

Թատերս»: Թարգմանվել է V դարում Հովհան Ոսկերե-
րանից և որոշ հասկացություններ հայացվել են՝ հարմա-
րեցվել միջավայրին հատուկ երևույթների: Օրինակ՝
միմոս բառը թարգմանվել է գուսան, որ նշանակում էր
խաղարկու, պարող, լարախաղաց, անպարար: Լեզվական
համարժեքությունների ստեղծումն ամեն դեպքում հիմք
չի տալիս թատերական նույն երևույթները որոնելու
Հայաստանում: Ոսկերեբանի ճառը սակայն իր ազդեցու-
թյունն է ունեցել: Նույն ոգով ու նման ոճով է գրված
«Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» ճառը, որ
թարգմանության տպավորություն է թողնում կամ, ինչ-
պես ենթադրում է Ս. Պալասանյանը, «հետեւողություն է
հունաց սուրբ հարց»⁵⁰: Այստեղ խոսքեր կան, որ ուղղա-
կիրորեն ակնարկում են հունական միմական թեմաները:

<...> անտի յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւնս,
ամուսնաւորք ի շնութիւնս. անտի լինին կանայք
ատելի արանց, եւ արք կանանց արհամարհելի.
անտի որդիք ի հարանց թշնամանին, եւ ծառայք ի
տէրանց. անտի ծերոց անհամութիւն եւ երիտասար-
դաց վաւաչոտութիւն, անտի է պառւաւանց լկտու-
թիւն, եւ կանանց կատաղութիւն. անտի են մարդե-
լուզութիւնք եւ կնահանութիւնք եւ մանկասպանու-
թիւնք եւ այլ զրկութիւնք յաղագս զարդուցն
պաճուճանաց:⁵¹

Այստեղ ակնարկվում է նաև հունական թէատրոնը
«ելեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին» բառերով, որ չի
ապացուցվում այլ վկայություններով: Հետեւողությունն
ակնհայտ է: Բնական է, իհարկե, որ հայոց միջավայրում
լուրջ պատճառներ եղել են նման ճառեր թարգմանելու
կամ գրելու համար, ոչ անպայման հունական միմական
թատրոնը, բայց նման կամ նույն վերաբերմունքին
արժանի երևույթներ: Ի դեպ, այս ճառը V դարի

փաստաթուղթ չէ և պատկանում է ոչ թե կաթողիկոս
Հովհան Մանդակունուն (^c—490), այլ Հովհան Մայրավա-
նեցուն (572—650) և, թվում է, գրված է 640 թ. Դվինի
ժողովի որոշումների ազդեցութեամբ⁵²:

Աշխարհիկ զվարճալիքների ու թատերախաղերի դեմ
գրված երկրորդ ճառի հեղինակն է Սիմեոն Աղձնյաց
եպիսկոպոսը (VIII—IX դդ.): Այստեղ տրվում է Ոսկերե-
րանի անունը, բայց չկա նմանության որևէ հետք: Նման
է խոսելաձևն ու տոնը, և՛ ոչ մի թեկուզ անուղղակի ակ-
նարկ միմական ներկայացման և «ի վեր ի դիտակ տե-
ղիս» նստելու մասին: Ծառը վերնագրված է «Վասն գի-
նոյ խմողաց, որ արբենան, եւ վասն գուսանաց եւ վասն
պոռնիկ կանանց եւ կաբաւչաց»: Նկատենք, որ թատր և
թէատրոն բառերը գործածված չեն այստեղ: Տոնը սակայն
տենդագին է ու տագնապալից, ինչպես իր նախորդնե-
րինը.

Աւա՛ղ վտանկիս, որ կալաւ ահ զանց արարեալ
զերախտեաւքն Քրիստոսի, որ յառաջագէտն է, եւ
որպէս կատարեալ շուն ի բողանոցս եւ ի խաղս
գուսանաց եւ ի ձայն դիւացն առձգին:⁵³

Նույն տոնով է խոսում կիլիկյան հեղինակ Գրիգոր
Մարաշեցին (XII դ.):

Վա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի
երգոց դիւական, եւ ընդունեցայք զբանս խաբե-
ութեան եւ ստութեան:⁵⁴

Նույնն է նրանց նախորդը՝ Մայրավանեցին.

Եւ ես լի ամենայն յանցանօք միշտ զդոյն հառա-
չեմ եւ սգամ. զի ի զազրելի անօրէնութեանց ձերոց
յամենայն ժամ թատերք սատանայականք ցնծան
խայտալով եւ եկեղեցիք Քրիստոսի միշտ ողբան
դառնապէ:⁵⁵

Այս և նման խոսքերից թատրոնի պատմաբաններն այն տպավորությունն են ստացել, թե միջնադարյան մարդու կենցաղն ամբողջապես իմաստավորվել է թատրոնով, և Հայաստանում եկեղեցիներն իսկապես դատարկ են եղել, իսկ թատրոնները «յամենայն ժամ» խուռն ամբոխով լեցուն: Բայց Հայոց աշխարհը ծածկված է վանքերի, եկեղեցիների ու մատուռների ավերակ ու կանգուն շինություններով, և մինչև այժմ չենք գտել թատրոնական շենքի որևէ հետք: Սա, իհարկե, հակառակն ապացուցող փաստարկ չէ: Բայց Մայրավանեցու չափազանցումներն էլ թող մեզ չմոլորեցնեն: Եկեղեցու Հայրերի տաղնապալից խոսքերը ոչ այնքան նրանց ժխտման պաթոսով պետք է բացատրել, որքան ոճի առանձնահատկություններով: Այդ պաթոսին համարժեք վերաբերմունք չենք տեսնում միջնադարյան կանոնագրքերում ու դատաստանագրքերում:

Հայտնի է, որ Հայ եկեղեցին հետևողական պայքար է մղել հեթանոսությունից ժառանգած երևույթների դեմ, դատապարտել է հեթանոսական կենցաղի ու աշխարհայացքի դրսևորումները, որոշ ծիսային վերապրուկներ, հատկապես գուսանական ողբասացությունը: Հայտնի է, թե ինչ սուր բնույթ են ունեցել դավանաբանական վեճերը, ինչպես են դատապարտվել աղանդները, ինչ թղթեր են գրվել թոնդրակեցիների դեմ: Թատրոնի մերժումը ոչ այնքան արվեստի, որքան կենցաղի մերժումն է, կյանքի ծիսային կարգավորումը խախտող երևույթի դատապարտումը, որ, մեզ հայտնի տվյալներով, բարոյական պարսավանքներից հեռուն չի գնացել: Եթե անգամ էսքիլոսյան ժամանակների թատրոնը լիներ եկեղեցու Հայրերի առջև, դարձյալ մերժվելու էր: Չէր կարող պատարագային տիպի մի երևույթ, ինչպիսին ատտիկյան դրաման էր, ընդունելի լիներ քրիստոնեական պատարագի կողքին:

ՏԱՂԱՎԱՐ ԵՎ ԽՈՐԱՆ

Միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնը մեզ պատկերանում է շրջանակենտրոն-հրապարակային, խաղարկուկները թափառաշրջիկ, խաղավայրը շուկա և փողոց: Այդպես է ըստ մատենագրական վկայությունների և ըստ կենդանի ավանդությունների: Այդպես է և Արևմուտքում, և Արևելքում: Դա շարունակվում է այնքան, քանի դեռ չփում տեղի չի ունեցել եկեղեցականի ու աշխարհիկի միջև: Եկեղեցու Հայրերը ջանացել են, որ դա չլինի, իսկ երբ եղել է, փորձել են կանխել կամ սահմանափակել ու կանոնակարգել: Բայց տվյալներ ունենք, որ վկայում են կրոնական ու աշխարհիկ հանդեսների մերձությունը: Գրիգոր Մագիստրոսի «ղամպարափայլ կացրդական տծնախմբուկթիւնք» խոսքը⁵⁶ այս առումով կարիք ունի մեկնություն: Կրոնական տոները, ինչպես ցույց են տալիս նոր ժամանակներ հասած ավանդները, Հայոց աշխարհում ուղեկցվել են հեթանոսությունից եկող ժողովրդական խրախճանքներով, աշխարհիկ երգ ու պարով, ժողովրդական խաղերով: Լաբխաղացությունն ինքնին աշխարհիկ թատրոնի փաստ է, բայց իր սիմվոլիկայով միտում է ժողովրդական կրոնասիրություն և վերածվում այնպիսի այլաբանության (երկնային ու երկրային, վեհ ու ստոր, հերոսական ու կատակերգական), որ կարելի է անվանել ժողովրդական մորալիտե:

Նարեկացու ակնարկը՝ «առ թատերս տեսարանաց», «խառնիճադանջ բազմութեանց», մեզ տանում է միջնադարյան քաղաք, հեռավոր կերպով հաղորդակից դարձնում նրա թատերական-կառնավալային մթնոլորտին: Մոտենում ենք եվրոպական գրականությունից ստացած մեր տպավորություններին, բայց եվրոպական ուղ միջնադարյան կառնավալը Հայաստան տեղափոխելու անհրաժեշտություն չունենք: Դա մեզ համար կողմնորոշիչ

չէ: Կարևորը երևույթն է, որ ուրիշ տեսք է ունեցել, և Նարեկացու վկայութիւնը, որի հետ պետք է հաշվի նստել:

Իսկ որտե՞ղ է բեմը, որպէս զրամատիկական վիճակի կամ գործողութիւնի վայր: Խնդրավայրի հնագույն տիպը՝ տիեզերքի դետերմինանտը շրջանակենտրոն հրապարակն էր, որը միջնադար հասցրեց պայմանական զոհի գաղափարը, եկեղեցու խորանարդ-գնդաձև («գմբեթաձև») տարածութիւն մեջ (հիշենք Պլատոնի տիեզերքը): Այս ամենի հետ միասին անտիկ թատրոնի միստերիալ՝ պաշտամունքային-ծիսական ծագում ունեցող համակարգը հատկանշող շինքից միջնադար է հասել մի շատ էական ատրիբուտ, որի նշանակութիւնը հանգամանորեն բացահայտված չէ: Դա սկենն (σκηνη) կոչվող տաճարատիպ, խաղի միստերիալ գաղտնիքը թաքցնող կամ արարողութիւնը խորհուրդ տվող կամարակապ ֆրոնտոնն է՝ քրմի աղոթավայրը և Աստծո կուռքը պահպանող վրանը, որի անունը հայերեն թարգմանվել է խորան և տաղաւար: Լեզվական այս համանշանակութիւններին անդրադարձել ենք առանց խորանալու խնդրի էութիւն մեջ:

Ի՞նչ է, ուրեմն, տաղաւարը, որ առկա է և անտիկ թատրոնի շինքում, և քրիստոնեական եկեղեցում, և միջնադարյան ժողովրդական տոնախմբութիւններում:

Եկեղեցու ուղղանկյուն կամ քառակուսի հատակագիծը կրում է նաև բոլորակ շրջանի՝ տիեզերքի անաբսազոր-պլատոնյան պատկերացման գաղափարը, որը գմբեթն է: Բայց այս դետերմինանտն անխորհուրդ է առանց Աստծո գաղափարը կամ աստվածային Բանը տաղավարող խորանի: Շրջանի կենտրոնից դուրս է գալիս դեպի երկինք ուղղված մի գիծ և ավարտվում խաչով: Էջմիածնի Մայր տաճարի կենտրոնում առկա է այդ ելման կետը, որտեղ, ըստ ժողովրդական ավանդութիւնի, գարկվել է Քրիստոսի ոսկե մուրճը: Դա իջման սեղանն է, որ ունի իր նախատիպ խորհրդանիշը անտիկ թատրոնի օրխեստ-

րայի կենտրոնում, որպէս զոհասեղան՝ թիմելե (θυμέλη): Քրիստոնեական տաճարում իջման սեղանը սոսկ հուշ է, հավանաբար ծիսային հին համակարգի նշանը: Ծիսային նոր համակարգի համար կա խորանը: Վարագույրն այստեղ հիշեցնում է նվիրապետական սահմանի գոյութիւնը մարմնավոր և անմարմին հոգիների միջև, առանձնացնում արարողապետի (կամ «քրմի») գաղտնի աղոթքը: Վարագույրի բացվելով պատարագիչ քահանան նորից դառնում է աղոթողների բազմութիւնն առաջնորդող նախապետ ու միջնորդ: Սա անտիկ թատրոնի արարողական իրադրութիւն արտաքին փոխակերպումն է: Այնտեղ էլ առաջին դերասանը (պրոտագոնիստ) քրմական զգեստով դուրս էր գալիս սկեննի կենտրոնական մուտքից (հավանաբար այնտեղ աղոթելուց հետո), իսկ ողբերգութիւնի վերջին հատվածներում Աստծո բանբերը, որպէս հանգույցը լուծող, պերիպետիային սկիզբ դնող գործող անձ, վերամբարձ մեքենայից՝ էորեմայից իջնում էր սկենն:

Այսպիսով, խորանի իմաստը քրիստոնեական ծիսակարգում դուրս է բերված հեթանոսական ծեսից և այս ծեսով իմաստավորված անտիկ թատրոնից: Մտա՞վ արդյոք այդ գաղափարը միջնադարյան թատրոն, որպէս հայելակամար բեմի կամ պորտալի նախատիպ: Պարզվում է, որ այո: Դրա լեզվական վկայութիւնը սկենն բառի հայերեն երկրորդ հոմանիշն է՝ տաղաւար:

Այս բառը հայ միջնադարյան մատենագրութիւնի մեջ ունի և կրոնական («տօն տաղաւարաց»), և խաղային իմաստ: Կրոնական իմաստը, ինչպէս նշում է Օրմանյանը. «վճռական կերպով հայտնի չէ»⁵⁷: Ահա երկու կարծես տարամետ սկզբունքների համատեղման նշաններից մեկը: «Շենք տեսարանի խաղուց». սա բառի երկրորդ աշխարհիկ իմաստն է⁵⁸: «Ի տաղաւարս խաղալով», «Ի տաղաւարս խաղան». կարգում ենք Ոսկերեքանի ճառերում: Կրոնական իմաստով, մարդու մարմինը հոգու տաղավարն է, խորանը՝ աստվածային Բանի տաղավարը:

Եթե Նարեկացին ասում է «առ թատերս տեսարանաց <...> ոչ ես մոռացեալ», պետք է կարծել (եթե ելնում ենք հեղինակի միատիկական հայացքից), որ նկատի ունի աստվածային Բանի՝ լուգոսի անուղղակի, հավատի հաստատությունից դուրս գիտակցումը: Խոսքը գուցե այսպես պետք է մեկնել և միատերիա կամ միատերիալ պահ փնտրել «առ թատերս տեսարանաց» խոսքում: Նարեկացին նկատի ունի միայն ժողովրդական-հրապարակային խաղը (կամ մեր իմացած լարախաղացության սիմվոլիկան), որի կրոնասիրական նշանները միջնադարում առավել ակներև են եղել, թե՞ տաղավարային տեսարանը: Թերևս ավելորդ է նրա խոսքի առարկայական իմաստի մեկնությունը: Նարեկացու մեկնիչներին մեկը գրում է. «ի թատերս, որ է հանգամանք խաղացողաց»⁵⁹: Նույն բացատրությունը տրված է նաև թէատրոն բառին ու միջնադարյան մի ձեռագիր բառարանում⁶⁰: Բոլոր տվյալներն ասում են, որ թատր բառով տրված է խաղի ու պայմանական գործողության գաղափարը, տեսարան բառով («տեղի տեսանելոյ զհանդէս»)՝ խաղավայրի, որպես նյութական հանգամանքների, ռեալ շրջանակի գաղափարը: Նարեկացին տալիս է այս երկուսի միասնական, ընդհանրացված ըմբռնումը, եթե ելնում ենք նրա աշխարհայացքից և «Ողբերգության մատյանի» կոնտեքստից, ոչ թե սոսկ մի խոսքի բառարանային բացատրությունից:

Այնուամենայնիվ, տաղաւարը պետք է փնտրենք, որպես «չենք տեսարանի խաղուց»: Նարեկացու ժամանակից մոտ երկու հարյուր տարով այս կողմ պետք է գանք: Դա նշանակություն չունի, քանի որ «ի տաղաւարս խաղան» խոսքը վկայված է V դարից:

Առիթ է եղել դիմելու XII դարի կրիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցու թանկ ու հայտնի մի վկայությունը, որ երկմտության տեղ չի թողնում այլևս: Այս է միջնադարյան թատրոնն իր տաղավարով:

Նա թէ բան իցէ, կամ խորհրդոց անպատշաճոց, յետ դիչերոյն, յետ խաղուց անցանելոյ, յետ կերպարանելոյն յաչս տեսողացն՝ յետ տաղաւարին ապա քակտին դիմակքն եւ երեւի ճշմարտութիւն, ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցուցանին⁶¹:

Միջնադարյան աշխարհիկ բեմի իմաստը ներկայացնող ու մեկնող ավելի պերճախոս փաստ դժվար թե գտնենք: Տաղաւարը ոչ միայն կուլիսն է, թատերական կերպավորման «գաղտնիքը» թաքցնողը (հանդիսատեսի համար առ այսօր խորհրդավոր ներփակություն), այլև բուն խաղավայրը, տեսիլքի հայելին, տոնավաճառային հանդեսի սայլը կամ ժամանակավոր բեմատուփը: Օրմանյանը ենթադրում է «որ իրոք տաղավարների հաստատմամբ տոնավաճառի նման հանդեսներ էին կազմակերպվում մեծ տերունիների օրերին»⁶²: Սրանք հնագույն միատերիաները չեն արդյոք, որոնցից հիշատակ է մնացել տաղաւար անվանումն իր երկակի իմաստով:

Գրիգոր Մարաշեցու խոսքը գիչերային հանդեսի մասին է, որը պետք է լիներ իսկապես «ղամպարափայլ կացրդական», ոչ անպայման հակառակ կրոնականին, բայց թերևս նրանից տարբեր: Ինչո՞ւ և ինչպես: Մարդը թատերական տաղավարում՝ բեմական ներփակ աշխարհում գործում է ոչ որպես ինքը, այլ իրեն վերագրված նշանակությամբ՝ դիմակավորված, ուղղակի կամ փոխաբերական իմաստով, «դիմակաւ կեղծաւորելի», «դիմակս դիմակս կերպից կերպ», «առ երեսս բանիւք մատչելի»: Բայց «յետ խաղուցն անցանելոյ, յետ տաղաւարին» նա հայտնվում է Աստծո տեսողությունն իր ճշմարիտ պատկերով ու անսքողելի մեղքերով: Մարաշեցին դիմում է իմաստուն համեմատության: Այս է դերասանը ոչ միայն «երկակի դիմաւք», այլև երկատված հոգով, իր ինքնությունը կորցրած, շփոթված ու եղծված բնավորությամբ:

Վկայողի բարոյա-փիլիսոփայական հայացքը՝ արվեստի, որպես երկրորդված իրականություն, մերժումը պարզ է և միջնադարյան մտածողությունը ներդաշնակ: Տաղաւարը եկեղեցու խորանը չէ, այլ թերևս եկեղեցուն նախորդած և եկեղեցուց դուրս մի խորան: Դա պայմանականորեն գործելու մեկ ուրիշ միջավայր է՝ երրորդ աշխարհ՝ երկնքից ու երկրից դուրս, ըստ թատրոնամերժ ճառերի՝ մի տեղ կացրդական կամ «դիւական»: Աղոթքը եկեղեցու խորանում, կամ խոստովանությունը մարդկային էություն երկրորդում չէ, այլ անխաղաց զրույց Աստծո հետ և ճանապարհ դեպի վերին ճշմարտություն: Ինչպես մարմինը տաղավարում է հոգին, խորանը՝ աստվածային Բանը (այդ իմաստն ունեն նաև ձեռագիր ավետարանների խորանները), այնպես էլ թատերական տաղավարը, ըստ քրիստոնեական-աստվածաբանական հայացքի, ներփակումն է և լուսամուտը, եղծված իրականություն, անմաքուր մի ապակի՝ ծուռ հայելի «գործի երևեցուցիչ դիմաց հայեցողին»: Տաղաւար և խորան բառերը եթե որոշ դեպքերում տրվում են որպես հոմանիշներ, ապա դրա հիմքը կրոնականի ու գեղարվեստականի, եկեղեցականի ու թատերականի համատեղումը կամ եզերումն է՝ կրոնականը գեղարվեստական ձևում արտահայտելու, և գեղարվեստականը կրոնականին ծառայեցնելու իրողությունը, մի բան, որ հասկանալի ու պատճառաբանված է միջնադարյան մշակույթի ընդհանուր համակարգում, թերևս ավելի շատ ժողովրդական կրոնասիրության, քան պաշտոնական գաղափարախոսության ոլորտում: Տաղաւար բառը աշխարհիկ թատրոնի և հոգևոր դրամայի շփման լեզվական հետքն է: Շփումը, ինչպես ճարտասանական կանոններն են վկայում, տեղի է ունեցել դպրոցական բեմբասացության մեջ, քանզի դրա առարկայական հետքերը չեն երևում եկեղեցու: Իսկ ժողովրդական խաղահրապարակում դատեմունտ ենք լարախաղացության, որպես էքսցենտրիկ

մերակը-մորալիտեի, օրինակով: Մյուս փաստը գրքային է: Ավետարանների խորանները շատ հաճախ զարդարվել են աշխարհիկ զարդամոտիվներով, նվագածուների, կաքավիչների, դիմակավոր կամ անդիմակ գուսանների պատկերներով: Քրիստոսի և կատակերգակի թատերական զուգադրման պատմական իրողությունը, կատակերգակի, որպես քրիստոնյա նահատակվողի կերպարը, ինչպես նկատեցինք, հին հիշողություն է: Ժողովրդական կրոնասիրությունն այդ հիշողությանը տվել է պատկերային մեկնություն, և թվում է՝ այդ է արտահայտված ուշ միջնադարյան խորանների որոշ զարդամոտիվներում:

Այս երևույթը (դիմում ենք կողմնակի էքսկուրսի) մեզ երևացել է առեղծվածային ու անտրամաբան: Գրապատկերային նյութի ուսումնասիրողները (Ա. Մնացականյան, էմ. Պետրոսյան) ներկայացրել են ակնբեր փաստեր առանց հեռանալու ակներևությունից, չփորձելով գտնել դրանց մեկնահիմքը: Այդ մեկնահիմքը չի երևում նաև եվրոպական ու ռուսական նյութի ուսումնասիրություններում: Ուստի, ջանացել ենք չնկատել, կամ քննադատորեն ենք ընդունել նյութը ներկայացնողների հապճեպ ու մակերեսային եզրակացությունները, ելնելով միջնադարյան դոգմատիկայից և թատրոնի ու եկեղեցու հակամարտության երևույթից: Բայց փաստը մնում է փաստ: Ժողովրդական կրոնասիրությունը, ելնելով ինչինչ ավանդություններից կամ վկայաբանական հին զրույցների անուղղակի հիշողությամբ, համատեղել է տաղավարի ու խորանի գաղափարները և տվել դրանց պատկերային մեկնություն: Պաշտոնական աշխարհայացքի կրողները, որ թվում է, պետք է կանխեին այդ, մեծաթիվ չէին և նստած չէին ամեն մի զբոսայգու կենտրոնում որպես գրաքննիչներ: Դրանք գիտնական-աստվածաբաններն ու ուսումնականներն էին՝ զբաղված իրենց սխոլաստիկայով: Իսկ ձեռագիր օրինակող գրիչ-

ներն ու ծաղկողները, նաև պատվիրատուները, կարո՞ղ էին հասու լինել պաշտոնական աշխարհայացքի նրբություններին ու խորքերին: Թատերական մոտիվներով զարդարված ձեռագրերը մեծավ մասամբ ուշ շրջանի են (XV–XVII դդ.): Քրիստոնեական դոգմատիկան այլևս այն դերը չունի, ինչ վաղ միջնադարի դավանաբանական պայքարում: Դժվար է ասել, թե գրիչների գլխին գաղափարական հսկողություն կար ուշ միջնադարում: Տաղավարի և խորանի իմաստային և ֆունկցիոնալ տարբերություն, ինչպես և նմանություն գիտակցումը ժամանակին եղել է: Գրիգոր Վկայասերի «Ճաշոցը» տալիս է այդ. «փոխանակ տաղալարական խորանին՝ խորան գեկեղեցի քո շինելով»⁶³:

Տաղալարը միջնադարյան բեմն է՝ և որպես առարկայական իրողություն, և մտահայեցական գաղափար: Դա պայմանական ներփակություն է և տիեզերքի դուռ, թատերական խաղավայր և աղոթքի խորան, աշխարհ և մենություն խուց, դասասենյակ և վարդապետարանի գրուցարան-ձեմարան, գավիթ և սեղանատուն: Տաղալարը մարդու և մարդկայինի շրջափակումն է տիեզերքի կամարակապ անվերջությունը և իր նեղ սենյակում՝ մտքի ուղեղային ամփոփումով: Միջնադարում միտքը և աղոթքը չեն պատկերացվում առանց այդ աուրայի: Խոսքն արտասանվում է կամարի տակ, կամարն է երկնքի տակ, երկնքում Աստված, կամարի տակ մարդը՝ Աստծո պատկերով և Աստծուն ձգտող: Դարձյալ հիշենք Նարեկացու պատկերը: Ծգնավորի «խորհրդակիր սենեակը»՝ խորանը կրում է երկնային լույսը, իսկ ձգնավորը կանգնած է այնտեղ աղոթամատյանը ձեռքին ու նայում է մեզ, ինչպես թատերաբեմից, ճառախոսի դիրքով: Խորանը, որպես երկնքի դուռ, տաղավարածև, և սուրբը խորանում: Հիշենք, որ նկարիչը՝ Գրիգոր Մլիճեցին սա նկարել է Ներսես Լամբրոնացու համար: Կամարը, որպես երկնքի դուռ կայուն դետերմինանտ է և գեղանկարչու-

թյան, և գրականություն մեջ: Այնտեղ դրված է մարմնի և հոգու, որպես երկու նախասկզբունքի միասնություն գաղափարը: Այդ իմաստն անուղղակիորեն սահմանված է Կոստանդին Երզնկացու հետևյալ ու տողերում.

Թէ դուռն կայ երկնից՝ պարգևատու մի
Աստուծուն,
Ի ծագել արեգականն ի մեզ բացվի դուռն
բարոյն:⁶⁴

Մարդը դրված է երկնքի դռան առջև. «անխաղաց, առանց ուրուք դիմակի» (Հովհաննես Երզնկացի), և տաղավարում՝ «դիմակաւք կեղծաւորելի» (Նարեկացի): «Դռանբացեք» արարողություն մեջ դուռը նույնանում է խորանի հետ, Գրիգոր Վկայասերի խոսքում՝ խորանը տաղալարի հետ, Մարաշեցու խոսքում՝ տաղալարը թատրոնի հետ:

Որպեսզի ավելի պարզ լինի միասնություն ու տարբերություն այս անտիկնոմիան, վերադառնանք Բարսեղ Կեսարացու ճառին, ուր տրվում է տիեզերական խորանի գաղափարը՝ «խորանարդ գմբեթածեւ ըստ բանին մարգարէին» և դրա հետ՝ երկրի, որպես Աստծո հաստատած բեմի գաղափարը՝

լայնատարած եւ երկայնաձիգ մեծութեամբ, որ ունի ինքն զինքն ի վեր, եւ հաստատեալ կայ անչարժ գաւրութեամբ, որ եղ ի հաստատութեան զհիմունս նորա:⁶⁵

Կեսարացին իրականությունը, որպես տիեզերաբանական օբյեկտ, հակադրում է նրա սուբյեկտիվորեն եղծված պատկերին՝ թատրոնին («Իրք առականաց են անդ») և կոչ է անում հանդիսատեսին հեռացնել հայացքը կեղծ տեսիլքից, նայել երկնքի խորանին:

պարակում (օրխեստրա) չի համարվել խաղ, այլ պատասխան, վեճ, շեղում: Որոշակի է շփման եզրը հոեատորության հետ, ուստի և հելլենիստ քերականներն ընդունելու էին այդ որպես դատողություն՝ անազնոսիսի դրսևորումը, թերևս ամենաէական առումով, և հայ հունարան քերականներն էլ թարգմանելու էին այդ բառը համաձայն տվյալ նշանակության՝ ենթադաստութիւն: Բայց հունարանությունն արդյո՞ք միայն լեզվական ոլորտում էր: Հակված ենք ընդունելու այդ որպես մտքի ու մշակույթի շարժում, թիկունքում հելլենիզմը, և այդ համատեքստում էլ կարգում ենք Դիոնիսիոս Թրակացու երկն իր թարգմանությունում ու մեկնություններով հանդերձ: Վերծանական քերթութիւնն, այսպիսով, ենթադրում է իր արտալեզվական ոլորտը: Դա արտահայտված է Թրակացու հետևյալ կանոնում.

Գլուխ երկրորդ

ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

«ՅԱՂԱԳՍ ՎԵՐԾԱՆՈՒԹԵԱՆ»

Ինչի՞ց պետք էր սկսել, եթե «ի սկզբանէ էր Բանն...»:

Պետք էր վերծանել զբանն, այն է վերածանաչել զբովածը՝ գրամման (*γρομμια*) ի հայտ բերել որպես գնոմե (*γνώμη*)՝ միտք, վճիռ, լինել գրամմատիկոս՝ քերական, որ նշանակում էր գրականագետ ամենալայն առումով՝ լեզվաբան, ճարտասան, մեկնիչ: Ալեքսանդրյան բանասերները դրանով էին զբաղված, և Դիոնիսիոս Թրակացու (մոտ. 170–90) քերականությունն այդտեղից էլ սկսում էր:

V դարի հայ թարգմանիչն ստեղծել է վերծանութիւն բառը, որպես իմաստային-կառուցվածքային պատճենում և համարժեք հունարեն անազնոսիս բառի (*ἀνά* – վեր, *γνώμη* – միտք): Մյուս բառն է հիպոկրիսիա (*ὑπόκρισις*), որ թարգմանվել է ենթադաստութիւն (դատ, վճիռ, ընտրություն, ելք, բեկման պահ և այլն): Բառի երկրորդ նշանակությունն է վիճակ, ձևացում, գրամատիկական լարում, և այստեղից էլ՝ հիպոկրիտես (*ὑπόκριτης*) – դրուկյանը կամ խոսքին պատասխանող, դերասան: Հին ատտիկյան թատրոնում խաղը չի գիտակցվել որպես գործողության սկզբունք, և դերասանի դիրքը հրա-

Եւ վերծանելի է ըստ ենթադաստութեան, ըստ առոգանութեան, ըստ տրոհութեան, քանզի ենթադաստութեանէն զաւրութիւնն, իսկ առոգանութեանէն զարուեստն, իսկ տրոհութեանէն զպարունակ միտան տեսանեմք¹:

Ձաւրութիւն նշանակում է «կարողութիւն հոգւոյ եւ զգայութեանց եւ մտաւոր տեսութիւն, դիտաւորութիւն»². Համապատասխանում է, ըստ հետագա բացատրությունների, հունարեն *δύναμις* բառին: Այստեղ է, որ վերծանության արվեստը մոտեցվում է դերասանականին, գրեթե նույնացվում: Բայց «հոգւոյ և զգայութեանց» կարողությունը բնական տվյալ է, ոչ ստացական հմտություն՝ արուեստ (*τέχνη*), ըստ անտիկ և հելլենիստական, նաև վաղ միջնադարյան, ըմբռնման: Իսկ առոգանութիւն ասվածը, համաձայն Թրակացու և նրա մեկնիչների, խոսքի տոնային կազմակերպվածքն է.

<...> բարեհարմարութիւն ձայնի ի վերծանու-
թեան բառից եւ բանից եւս եւ վանկից այլ լեզուս՝
ըստ ելեւէջից շեշտելոյ եւ բթելոյ, եւ ըստ եղանակի
առաջիկայ իմաստից:

Սա բացարձակորեն քերականութեան ոլորտն է, հնչ-
ման մեջ՝ ութմամեղեղայնութիւնը համաձայն շարահար-
սական կառուցվածքի: «Հոգւոյ եւ զգայութեանց» կարո-
ղութիւնն այս ոլորտից դուրս է: Դա տրամադրութիւնն
է ու տոնը՝ համաձայն արտաքին նյութի ու նպատակի,
այն է՝ վերարտադրութեան առարկայի ու վերարտադրողի
(ենթադատող) տրամադրվածութեան: Հարցը մոտենում է
գրական տեսակին ու ոճին էսթետիկական առումով:

Ողբերգութիւն դիւցազնաբար վերծանեսցուք,
իսկ կատակերգութիւն աշխարհաւրէն:³

Սա ընդհանուր կանոն է, որ ենթադրում է ոչ այն-
քան գրական տեսակը կամ ժանրը, որքան արտաքին
եղանակն ու ոճը, ըստ վեհի ու ստորի անտիկ ըմբռն-
ման: Այս կանոնը հետագայում ենթարկվել է տարբեր
բացատրութիւնների ու մեկնութիւնների, որոնց կանգ-
րադառնանք: Խնդիրն այն է, թե ինչ տեղ է ունեցել
դերասանի արվեստը ու Հելլենիստական և վաղ միջնա-
դարյան քերականական դպրոցում, և ինչ փոխակերպ-
ման է ենթարկվել անտիկ ողբերգութիւնը, թէատրոնից
ու օրիսեստրայից անցնելով փակ սրահ և բեմ: Այս
ընթացքը դիտելու հնարավորութիւնը չունենք, բայց
ունենք պատմական իրողութիւնն ապացուցող վկայու-
թիւն ու Հելլենիզմի շրջանից: Դա Թեոն Ալեքսանդրա-
ցու (I դ.) «Նախակրթութիւնների» 13-րդ գլուխն է, որ
հունարեն բնագրում չկա, կորել է, կամ հանվել է
հետագայում, և պահպանված է միայն V դարի հայերեն

Թարգմանութեամբ: Թեոն Ալեքսանդրացին Թրակացուն
հաջորդող հեղինակ է և նրա մեկնիչը չէ: Սա կարևոր
հանգամանք է: «Յաղագս վերծանութեան» (περι δαγγνώ-
σεως) ասելով, նա ուղղակիորեն հասկանում է դերասա-
նի արվեստ: Կարելի էր մտածել, թե հիպոկրիստը, որ-
պես թէատրոնից եկող հասկացութիւն, սոսկ լեզվական
փաստ է Թրակացու քերականութեան մեջ ու նրա մեկ-
նութիւններում, եթե չլինէր դրա առարկայական հիմքը
վկայող այս 13-րդ գլուխը, որպես եզրափակում և
ավարտակետ: Հելլենիստ ճարտասանն այստեղ քերակա-
նութիւնն ու ուսումնական ընթերցումը հանգեցնում է
անձի դեղարվեստական ինքնաստեղծմանը և համարում
է այդ «կարի յառաջագոյն, քան զամենայն», այն է՝ ոչ
օժանդակ միջոց կամ հնար, այլ նպատակ: Թեոն Ալեք-
սանդրացին ուղղակիորեն ճարտասանական լսարան է
բերում իր ժամանակի թատերական գեղագիտութիւնը:

Եւ կարի յառաջագոյն, քան զամենայն ընդելա-
ցուցանելի է զնա վայելչականաւն ասացելոց ենթա-
դրութեանցն եւ ըստ ձայնին, եւ ըստ մարմնոյն
գեղեցկաձեւ շարժման. քանզի սա է՝ որ բանին
զներգեղեցկութիւն ցուցանէ. եւ նուագաւորագոյն
ենթադրեսցուք յասողին զնսիր եւ զարժանաւորու-
թիւն, եւ զհասակն, եւ զդիպուածն եւ զտեղին՝
յորում ասի, եւ զիրան յաղագս որոյ բանք, որպէս
զի կարողութիւն իցէ յաւէտ յաղագս փոխանակ
մերոց իսկ անձանց զայն իբրու ճշմարտապէս լինել
կարծեմք...⁴

Սա նույն շրջանի Թարգմանութիւնն է, ինչ Թրակա-
ցու քերականութիւնը: Հետեւելով վերջինիս տերմինա-
բանութեանը, կարծում ենք, որ ենթադրութիւն բառը
սխալ ընթերցման արդիւնք է. պետք է լինէր ենթադա-
տութիւն, եթե ὑπόκρισις-ի համարժեքն է: Հունարեն

բնագիրը չկա, չենք կարող պնդել: Տրամաբանությունը հետևելով, կարող ենք կարծել, որ գրչի շփոթմունքը գալիս է ենթադրեսցուք ձևից, որ նշանակում է կացուցանել, հաստատել, «ի ներքոյ դնել նախ ինչ մի որպէս հիմն բանից և իրաց»⁵: Հնարավոր է, որ բնագրում լինեն *ὑπόκρηκω* բայական ձևը (համապատասխան մեր երկրորդ ընդգծման): Թվում է՝ երկու բառ է գործածված այստեղ՝ ենթադատութիւն և ենթադրութիւն *ὑπόθεσις*, և հունաբանություն մեջ չկողմնորոշվող գրիչը նույնացրել է ըստ իր իմացածի: Բնագիրը մեզ հուշում է, որ առաջին բառը կատարմանն է վերաբերում, երկրորդը՝ կատարողի ներքին պատկերացմանը:

Բացառիկ գրական փաստաթուղթ է սա, հեռահար լապտեր, որի լույսին դեռ կհանդիպենք: Առայժմ նկատենք, որ ուշ հելլենիզմի շրջանի դերասանական արվեստը վկայող ավելի պերճախոս փաստ հայտնի չէ գրականություն մեջ, և ի՞նչ է հայտնի, գրեթե ոչինչ: Հետազոտական շրջանի իրապաշտական հայացքն է խոսում այստեղ և միմեսիսի նոր ու նրբացված մի ըմբռնում. խոսքի իմաստը՝ «ըստ ձայնին եւ ըստ մարմնոյն գեղեցկաձև շարժման», և ըստ ներքին կշռի («յասողին զնսիր») կամ հիմքի, ապա՝ ներկայացվող անձի բնավորությունը (արժանաւորութիւն՝ արիստոտելյան *ἔθος*-ի նոր համարժեքը) ըստ իրադրություն ու միջավայրի՝ «զրիպուածն և զտեղին»: Առավել քան ուշագրավ է բացակա պարագաների գիտակցումը. «զիրան յաղագս որոյ բանք»: Սա բեմական արվեստի ամենանուրբ ու խոր կետն է. խոսքից դուրս և խոսքի պատճառ հանդիսացող պայման՝ ենթադրելի հոգեկան բեռ՝ նսիր, ինչպես հետագայում է բացատրվել, «Ինդիր ճարտասանական՝ որոշեալ պարագայիւք, ուր դրութիւն է անորոշ առանց պարագայից»⁶: Սա նշանակում է երևակայվող վիճակ, կենդանի պայմանականություն, իսկապես բեմական խաղ: Եվ դա պատկերացվում է առարկայորեն, կոնկրետ, ըստ կենսա-

կան նախատիպի. «փոխանակ մերոց իսկ անձանց զայն իբրու ճշմարտապէս լինել ճանաչեմք»:

Սա դասականությունը չէ, այլ իր ժամանակի նորագույնը էսթետիկական առումով և անկումայինը՝ դրամայի բարոյա-հասարակական դերի առումով: Դրաման փոքր տեղ է ունեցել կամ բնավ տեղ չի ունեցել ուշ հելլենիստական թէատրոնում, անցել է պալատական սրահներ (ինչպես Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիներն» Արտաշատում, 53 թ. մ.թ.ա.)⁷, հետագայում՝ ուսումնական միջավայր: Հայտնի են հռոմեական տիրապետության շրջանում կառուցված բաց թատրոնները, հատկապես մերձարևելքում (Անտիոք, Պերգամոն, Պալմիրա, Ապամեա, Սիրիոս, Բոսրա, Ջեբել և այլն), բայց ատտիկյան ավանդությունը տեղ չունենալով: Ատտիկիզմն ավանդվում էր որպես գրական շարժում, ճառի ու պատմության կողքին, և նրա տեղը փակ սրահն էր: Բնականաբար փոխվել է ներկայացման ոճը. խաղարկումը (դեյկելոն) հանգել է հոգեբանական ճշմարտության, ավելորդ են դարձել պարերգն (*χορός*) ու դիմակը: Դա երևում է Թեոն Ալեքսանդրացու բերած օրինակում: Նա խոսում է Պովլոս անունով դերասանի մասին, որին ինքը չի տեսել, լսածը կամ կարգացածն է պատմում՝ «ասեն զնա», և դատում է ուշ հելլենիզմի շրջանի թատերական գեղագիտության ու ճաշակի դիրքերից: Այստեղ դասականության հետքն իսկ չի երևում: Պովլոսը, թատրոնի պատմության մեջ անհայտ անուն, թվում է, հեռու չէ Արտաշատում ելույթ ունեցած Յասոն Տրալիանոսի ժամանակից, բայց այլ կերպ է երևում՝ ծայրահեղ ճշմարտաման.

<...> արդ զՊովլոս զողբերգութեան ենթադրողն (= ենթադատողն) այնպէս քաջ արտաբերել, զորոց ի ձեռն առնոյր զդէման, մինչ զի ասեն զնա, ճշմարտապէս արտասուեալ ենթադրելով զոգականսն:⁸

Հոգեբանական նատուրալիզմը, ինչպես նկատում ենք, նոր բան չէ՝ հին է և արդյունքն է ատտիկյան դասականությունից անկման: Դերասանն առանց դիմակի է այստեղ, դեմքն առնում է ակտի մեջ և արցունք թափում: Դասական ժամանակներում այդպես չեն խաղացել: Տիպոկրիտեսը դիմակ է կրել ու քրմական զգեստ, ի՞նչ արցունք... Մեր խնդրի տեսակետից էական է այն, որ այս օրինակը բերվում է ճարտասանական ձեռնարկում: Դժվար է իմանալ՝ սա պարզ մի համեմատական է ընդամենը, թե՞ թատերական արվեստն իր բոլոր էական հատկանիշներով անցել էր ուսումնական սրահ, և այստեղից է սկսվում դպրոցական դրամայի պատմությունը: Հանդիսարանն ու հասարակական միջավայրն իհարկե բացառվում են այստեղ, բայց դերասանի արվեստը, որպես չափանիշ վերձանական քերթույթան, ակնհայտ է այս օրինակում:

Եթե թեոն Ալեքսանդրացու «Նախակրթությունները» կիրառելի է եղել վաղ միջնադարյան դպրոցում, և նրա եզրագծերից գլուխը մեզ հայտնի է V դարի հայերեն թարգմանությունը, պարզ է մեր եզրակացությունը: Հայոց վաղ միջնադարյան ուսումնական միջավայրում տեղյակ էին հելլենիստական թատերական ավանդությունը, թեկուզ և գրքային ճանապարհով: Դասական շրջանից ավանդված տեքստերով (դրանց շարքում նաև դրաման) հունարեն են սովորել Աթենքում, Ալեքսանդրիայում, Կոստանդնուպոլսում, նաև մեզանում, սկսած Մաշտոցի ժամանակից: Դասական հունարենի այլ աղբյուր չկար: Եվ մինչ կթարգմանվեր Թրակացու քերականությունն ու հայերենը կհարմարեցվեր դրան, ընթերցվել են հունարեն տեքստերն «ըստ ձայնին և մարմնոյն գեղեցկաձև շարժման»: Հարկ է նկատել, որ թատերայնությունը նպատակ չի եղել այստեղ, այլ միջոց: Վերձանական կանոնում նկատի չի առնված դրամատիկականի և էպիկականի, որպես զրական սեռե-

րի, տարբերությունը՝ այն, ինչ հստակ է Արիստոտելի «Պոետիկայում»: Դրամայի հետ միասին հեռորակ վերձանությունն նյութ է ծառայել նաև էպիկան՝ հոմերոսյան շարքը: Հետևաբար՝ խոսքն այստեղ ընկալվել է ոչ որպես ընթացք, այլ ավարտված որակ: Թեոնի տեքստի կորած մասում կա մի բառ, որ հայերեն թարգմանված է առասպելաբանական և բացատրված է այսպես. «յաղագս դիւցազանց եւ աստուածոց առասպելաբանեմք, որպէս են կտրածք այս Ասկլեպիադայցն ողբերգուածոցն»⁹: Կարծում ենք՝ խոսքն այստեղ Ասկլեպիադես Միրլեացու (մոտ. 100 թ. մ.թ.ա.) մասին է՝ Դիոնիսիոս Թրակացու այն աշակերտի, որ զբաղվել է հոմերոսյան թեմաների ճարտասանական վերաշարադրանքով: Ողբերգուածք բառն այստեղ, դժվար է ասել, արդյո՞ք *τραγωδία*-ի թարգմանությունն է, գուցե՞ *θηρωδία*-ի (*θηρνος* – ողբ, *ωδη* – երգ): Ամենահավանականը՝ *τραγωδοποιία*: Սա դասական ողբերգությունների ճարտասանական վերաշարադրանքն է՝ վերածումը մենախոսություն, որ ընդունված է եղել ուղ հելլենիզմի շրջանում և շարունակվել է հետագայում՝ իտալական հումանիստական դպրոցներում և գերմանական համալսարաններում: Թեոն Ալեքսանդրացին և հետագայում Դիոնիսիոս Թրակացու հույն-բյուզանդական մեկնիչները մեզ բանալի են տալիս պարզելու ուղ շրջանում ի հայտ եկած որոշ երևույթներ: Առայժմ պետք է նկատենք, որ քրիստոնեությունը պատրաստ էր գտել իր կրթական հողը, որ հելլենիստական դպրոցն էր դասական գիտություններով ու գրականությունը, նաև՝ դրամայով: Դրամատուրգիական երկերն ընթերցվել են թխատրոնից դուրս, և ստեղծվել է տեքստի վերաբառնություն մի եղանակ, որ դժվար է ասել, ինչ չափով է անդրադարձրել ատտիկյան օրինատրիկան, թերևս այնքանով, որքանով հուշում է տեքստի արտաքին կազմակերպվածքը: Քերականները չեն տեսել կամ, եթե գիտեն էլ, շրջանցում են դրամայի

տեսարանակարգային հիմքը (ծփւց)՝ այն, ինչը, համաձայն Արիստոտելի, «նվազագույնս է հատուկ բանաստեղծությունը (ποίησις)»¹⁰: Սա թէատրոնին է պատկանում և քերականություն սահմանում է: Քերականները թէատրոնից չէին գալիս և չէին էլ փնտրում այն: Նրանք ուսումնասիրում էին անտիկ դրաման որպես գրականություն, համաձայն իրենց խնդիրների՝ տառից ու վանկից մինչև իմաստ՝ «մտաւոր տեսութիւն» և արտաքին վերաբերություն: Սա ճարտասանության ոլորտն է, ուր թատերայնություն էլ կա, բայց նպատակը ոչ այնքան գեղագիտական, որքան բարոյագիտական է՝ «զյաջողակ խրատուցն կարգաւորութիւնս յարմարական»¹¹:

Վաղ քրիստոնեական վարդապետարանում մշակվել է երկակի վերաբերմունք անտիկ դրամայի հանդեպ: Այդ լույսով ենք մոտենալու դրամայի փոխակերպման և թատրոնի մերժման խնդրին: Երկակի վերաբերմունքն առավել քան հստակ է IV դարի հռետորի՝ Ափթոնիոսի «Նախակրթություններում», որ հայերեն է թարգմանվել «Գիրք պիտոյից» վերնագրով: Քրիստոնյա հեղինակն ընդունել է անտիկ դրամայի լեզուն և պոետական արժեքը՝ «արդարեւ կարճառօտութեան չափովքն, եւ յարմարական ասացուածովքն», և՛ ոչ այն, ինչ «ի սկզբանէ մինչեւ ի ծայր ստութեամբ էր զանգեալ, եւ ամենեւին կախարդական պատրանօք»: Այսպես էլ երկակի է վերաբերմունքը Եվրիպիդեսի հանդեպ. մի դեպքում՝ «կորովագոյն իմն եւ գեղեցկայարմար», եթե արվեստին է վերաբերում խոսքը, մյուս դեպքում՝ «Եւրիպիդեսայս ասացեալ եղեւ ոչնչաբանութիւն եւ ինքն ըստ ինքեան ստութեամբ լի...»¹²: Հետաքրքիր է և այսօր էլ ուսանելի, որ չեն շփոթվում արվեստայինն ու արտաարվեստայինը, արտահայտչական համակարգն ու վերարտադրության նյութը: Տեսարանակարգը չի երևում և չի կարող երևալ. թէատրոնն, իր դասական տեսքով, հազիվ գրքա-

յին հիշողություն էր IV դարում: Հեղինակի ակնարկը՝ «գտցէ ոք հրաշալի ողբերգականացն դաս», վերաբերում է շրջագայող խմբերին՝ սինոդոսներին (σύνδοκος), որոնք շատ էին առաջավորասիական ու մերձարևելյան երկրներում: Սա ատտիկյան օրխեստրիկայի հեռավոր հուշն է կամ վերապրուկը, որ ունեցել է իր դերը քերականական ուսման հետևողների համար: Այն, ինչ ակնարկում է «Պիտոյից գիրքը», ներկայացման դասական տիպը է, չի ենթադրում տեսարան, հիշեցնում է մելոդեկլամացիա:

<...> նոքա մեծավերջական չափովքն գհնոցն երգելով պատմութիւնս, այնպիսի իմն ըստ նոցա քաջարութեանցն զուգահաւասար և զիւրեանցն ցուցին իմաստութիւն, մինչ զի խառնելով ևս զքաղցր նուագերգութիւնս յարմարական, որով սփոփեալ զբնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս:¹³

Չունենք որևէ տվյալ, որ միտք տար փնտրելու անտիկ թատրոնը III–IV դարերում: Բայց որոշակի է նրա գրական անդրադարձը ուսումնական սրահում: Եղել են, իհարկե, դրամա գրելու փորձեր. ընդօրինակվել է դրամայի արտաքին կերպը և չի գիտակցվել ներքին ձևը, չի տեսնվել տարբերությունը փիլիսոփայական տրամախոսության և դրամայի: Ընդօրինակվել է Պլատոնի «Խնջուկը» սխեման, բայց նկատի չի առնվել սոկրատյան դիալոգի դրամատիզմը: Բացառվել է հոգեկան լարումը, և այլ մեկնություն է տրվել ճակատագրի գաղափարին: Մեթոդիոսի «Խնջուկը», օրինակ, հելլենական էրոսին փոխարինում է կուսություն գաղափարը, և երկխոսությունն ավարտվում է հանդիսավոր օրհներգությունից ի փառաբանումն Քրիստոսի և եկեղեցու խորհրդանշական կապի: Փորձեր են եղել ընդօրինակելու Եվրիպիդեսին:

Ապոլինար Լատոգիկեցին, ինչպես հայտնի է, գրել է ողբերգություններ դասական տիպով և քրիստոնեական բովանդակությամբ: Այս փորձը, որ հետագայում կոչել են քրիստոնեական կլասիցիզմ, հետևորդներ չի գտել և մոռացվել է: Չէր էլ կարող շարունակվել արտաքին ընդօրինակումը պատմականորեն հեռացած մի երևույթի:

Այսպիսով, դրամայի ճարտասանական մեկնությունը, հիպոկրիսիս և տրագոդոպոյիա անուններով, արմատավորվել է կրթական միջավայրում, ստեղծելով յուրահատուկ մի թատրոն՝ դրամատուրգիական խոսքի կամերային վերարտադրություն հասարակական ունկնդրության շրջաններից դուրս: Եթե հայ միջնադարյան բառապաշարով խոսենք, դա անվանելու ենք առասպելավարժութիւն կամ, ինչպես հետագա հեղինակները՝ բեմբասացութիւն: Սա ուշ հելլենիստական ավանդություն է, որ անցնում է քրիստոնեական կրթությանը, արմատավորվում վաղ միջնադարյան հունական ճեմարաններում ու վարդապետարաններում:

Քրիստոնյա վարդապետները պատրաստի գտան այլբասանդրյան հեատորական դպրոցը: Էսքիլոսի, Սոֆոկլեսի, Եվրիպիդեսի ու Արիստոֆանի, փոքր-ինչ ուշ նաև Մենանդրոսի դրամատիկական երկերի մեկնություն-ընթերցանությունն իր մշակված սկզբունքներով մտավ քրիստոնեական ճեմարան: Բայց ուսումնական ճարտասանությունը չէր սահմանափակվում միայն դրամայով: Նախապատվություն է տրվել Հոմերոսին ու Հեսիոդոսին, Եզովպոսի առակներին ու դիդակտիկ դրականությունը: Տրամախոսական ընթերցանությունը, որպես ուսուցողական եղանակ, գալիս էր ոչ միայն դրամայից, այլև փիլիսոփայական գրականությունից, մասնավորապես Պլատոնից: Ճեմարանը ոչ ձևային, այլ իմաստային տարբերություն է գրել էպոսի և դրամայի, փիլիսոփայական տրամախոսության և դրամատուրգիա-

կան տրամախոսության միջև: Ուսումնական լսարանում երկու դեմքով խոսելը սոսկ միջոց է եղել, բարոյագաղափարական և տեսական սկզբունքների համեմատության ու հակադրության մատչելի վիճակ ինչպես գրավոր, այնպես էլ բանավոր մեկնություններում: Ճեմարանականները հանդես են եկել պատմա-առասպելական դեմքերի ու հերոսների անունից (ըստ որոշ ենթադրությունների՝ պատմական զգեստով), վկայաբերելով անգիր հատվածներ ողբերգություններից ու ստեղծաբանելով (իմպրովիզացիա) առաջադրված թեմաներով: Հին հեղինակների ու բնագրերի նման ուսումնասիրությունը վերածվել է գրույց-բանավեճերի, գրուցատրական դատողությունների, ուր դեր ունեւր նաև գեղարվեստական երևակայությունը: Դերասանի արվեստը, որպես համեմատական, չի շեշտվում ճարտասանական ձեռնարկներում (Հերմոգենես, Ափթոնիոս), և Թեոնի երկի 13-րդ գլուխը ներկայանում է եզակի ու կարծես մեկուսացած:

Բյուզանդական մշակույթի և գրականության վաղ շրջանին վերաբերող ուսումնասիրություններում կարծիք կա, որ ճարտասանական հիպոկրիսիսը ենթադրել է խաղային-հուզական պահեր, և այստեղից մի քայլ էր մնում մինչև եկեղեցական թատերականացված պերճախոսությունը: Հովհան Ոսկեբերանի ճառերի տենդագին ոճը, ցուցադրական լարվածությունը ուսումնասիրողները կապում են Անտիոքի ճարտասանական դպրոցի թատերական դաստիարակության հետ: Դա ուշ հելլենիզմի ավանդությունն էր՝ կանոնացված թրակացու «Բերականություն» հույն-բյուզանդական մեկնություններում: Դրանց հեղինակները՝ Մելամպոդոս, Դիոմեդես, Հելիոդորոս, Մարկիանոս, Բյուզանդացի և ուրիշներ, Թեոնի հաջորդներն են՝ գրականության ու թատրոնի պատմության մեջ գրեթե չչրջանառվող անուններ:

Մելամպոդոսը (II դ.) և Դիոմեդեսը հիպոկրիսիսը բացատրում են *μίμησις* (միմեսիս – նմանողություն, վեր-

արտադրություն) բառով: Իսկ Հելիոդորոսն ասում է.

<...> պետք է կատակերգություն ներկայացնողը քաղցրաբարո եւ զվարթ դեմքով արտասանի. կամ ըստ իրականի նմանողության, որպեսզի, եթե խոսքը պատկանում է ծերունու, նմանեցնի (ձայնը) ծերունու ձայնի, եթե կնոջ՝ նմանեցնի կանացի ձայնի: <...> ուրեմն՝ նմանվողը սրամտորեն, հրճվանքով ու ծիծաղով կամ կենցաղայնորեն (βιωτικός) ըստ կյանքի նմանողության, ըստ կերպավորվող դեմքի եւ վերարտադրվող հարաբերությունների:¹⁴

Ոճ, դեմք, փոխհարաբերություն. պարզ նշմարվում է հելլենիստական կատակերգությունը: Պակասում է միայն Մենանդրոսի անունը, որ տրված է բնագրի ուրիշ հատվածներում այլ առիթով:

Բյուզանդացին (մոտ. IV դ.) βιωτικός-ը բացատրում է կարծես ավելի կոնկրետ և դեմքերն ու փոխհարաբերությունները հանդեցնում է տիպերի համեմատության:

Երբ, ուրեմն, յուրաքանչյուրին ուզում ենք նմանվել, առաքյալին ներկայացնելիս խոսում ենք քնքուշ ու պայծառ ձայնով, քանզի «երանելագույն առաքյալը բարիքն արհամարհելով, հետեւեց Քրիստոսին», իսկ Հուլիանոսին ներկայացնելիս դաժան եւ սուր ձայն ենք արձակում, քանզի «թշվառագույն Հուլիանոսն ուրացավ Քրիստոսին հանուն վաղանցուկ վայելքների»:¹⁵

Իրականությունն ըստ դիպվածի, հանգամանքների ու բնավորությունների վերարտադրելու պահանջը հանդում է տիպականացման ու հակադրության մի կանոնի, որ արդեն հելլենիստական չէ: Բնավորությունը վերածվում է միագույն դիմակի, և իրականությունը չեղոքացվում է

բարոյա-գաղափարական ծրագրով: Բյուզանդացու մեկնությունն չակերաններում տրվող խոսքերը թերեւս առնված են որևէ տրագոդիոյիայից կամ բարոյախոսական առակավոր բանից, ուր Հուլիանոսը հանդես է գալիս բանավեճով քրիստոնյա քարոզչի կամ առաքյալի հետ: Անտարակուսելի է, որ ճարտասանական դպրոցն ստեղծել է հոգևոր դրամայի մի տեսակ (կամ տեսակներ), դրամատիկական վկայաբանություն, գուցե արեւմտամտութիւնն ու մոնախիստի (բարոյաբանություն) նախատիպը կամ եկեղեցա-դպրոցական դրամա:

Բյուզանդական գրականության մեջ դրաման որպես գրական տեսակ իհարկե փոքր կշիռ ունի: Նրա ձայնը հազիվ է լսվում: Ի՞նչ անհրաժեշտությունաբար պետք է քրիստոնյա հեղինակները դիմեին դրամատուրգիական փորձերի, և ինչո՞ւ պետք է կրկնվեր անտիկ դրաման, եթե չկար անտիկ թատրոնը, թատրոնական կազմակերպությունը, չկար հստակ պատկերացում նրա բեմադրական համակարգի կամ արիստոտելյան օպսիսի տեսարանակարգի մասին: Լատիկեցին և գրական նույն միջավայրին պատկանող, այսօր մեզ անհայտ հեղինակները լավագույն դեպքում պետք է նկատի ունենային դպրոցական բեմասացությունը, որ միակ ապաստանն էր անտիկ դրամայի խամրած ձևերի:

Պարզված է, որ մի շրջան (V դ.) հոգևոր ճեմարաններում արգելվել է բարձրաձայն ընթերցանությունը: Հելլենիզմի շրջանից ավանդված հիպոկրիսիսը բնականորեն մերժվել է: Մերժվել է այն արվեստը, որին հաղորդակցվել էին Բարսեղ Կեսարացին, Հովհան Ոսկեբերանը, Գրիգոր Նազիանզացին: Բնական է, որ էլիաս Արիստիդեսից (129–189) եկող հակաթատրոնական ճառերը, որոնց քրիստոնեական ուղղվածություն էին տվել Տերտուլիանոսն ու Կիպրիանոսը, դառնալու էին ավելի կրքոտ: Դրանք հիպոդրոմների և կրկեսային-միմական խաղերի դեմ էին, ոչ թե դպրոցի: Դպրոցն էլ ուներ իր

առաքելությունը. պետք է հետևեր վանական կենցաղին, ազատվեր հեթանոս ժառանգությունից այս դեպքում արտաքին նշաններից: Լուսությունը, որպես քրիստոնեական բարձրագույն առաքինություններից մեկը, թվում է մտնելու էր ճեմարան: Բանավոր մեկնությունները դառնում են գրավոր, բեմական զրույց-բանավեճերը՝ դրավոր շարադրություններ: Մեզ հայտնի հոետորական արվեստի դասագիրքը՝ «Պիտոյից գիրքը» ոչ միայն և ոչ այնքան արտասանությունից տեսություն է, որքան պոետիկա՝ ճառ, ներբող, պատմություն շարադրելու կանոնիկոն: Այո, բայց հելլենիստական հիպոկրիսիսի հետքերն այնտեղ կան¹⁶, և դրանց կհանդիպենք: Ուրեմն, պետք է ընդունենք, որ հիպոկրիսիսի տեսությունը, Թեոն Ալեքսանդրացուց մինչև Թրակացու քրիստոնյա մեկնիչները, վերաբերում է հիմնականում բյուզանդական դպրոցների վաղ շրջանին: Տրամաբանական է դառնում Թեոնի երկի «Յաղագս վերծանութեան և վերծանման» հատվածի բացակայությունը մեզ հայտնի հունարեն բնագրում: Պովլոս դեբասանի միմեսիսն ու հիպոկրիսիսը վանական ճեմարանում, թվում է, ոչ մեկին հարկավոր չէին: Բայց վկայությունները երբեմն այլ բան են ասում:

Ճարտասանական հիպոկրիսիսի արգելմանը կամ չտարածվելուն կարող էր նպաստել նաև պատկերամատուցությունը, որ սրվեց հատկապես VIII դարում: Դժվար է ենթադրել, թե ինչ չափով կարող էր պատկերի ու նախատիպի փոխհարաբերությունից խնդիրը, որ բուռն վեճերի առարկա էր, տարածվել դպրոցական բեմբասացությունից: Շատ բան չգիտենք և ելնում ենք իրերի պատմական տրամաբանությունից, թեպետ լինում են նաև տրամաբանությունը հակառակ իրողություններ: Եթե Թեոնի և Թրակացու երկերի հայերեն թարգմանությունները, ինչպես Մանանդյանն է գրում, պատկանում են V դարի երկրորդ կեսին¹⁷, հիմք ունենք կարծելու, որ հիպոկրիսիսը հայ կրթական միջավայր է թափանցել նախքան հունա-

կան դպրոցում ընդհատվելը: Թեոնի երկի թարգմանական օրինակը, որից ելնում ենք, հավանաբար ավելի հին է, և դուցե կիրառվել է իր մեզ հայտնի վիճակով:

ՃԱՐՏԱՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅՈՑ ՎԱՂ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԴՊՐՈՑՈՒՄ

Նայելով Թեոնի երկի հունարեն բնագրում բացակայող և հայերենում առկա հատվածին, 13-րդ պարագրաֆին, պետք է մտածենք, որ հայ թարգմանիչները գործ են ունեցել ավելի վաղ օրինակի հետ: Հիպոկրիսիսն արգելող որոշումը (եթե եղել է այդպիսին) կարող էր Հայաստան չհասնել: Բայց դժվար է ասել, թե ճարտասանությունից արվեստը մեղանում բացարձակորեն նույն դերն է ունեցել և նույն եղանակներով է կիրառվել, ինչ հունական կրթության միջավայրում: Պարզ է, որ ազգային կրթությունն սկիզբ է առել գրերի գյուտով ու թարգմանություններով, և հելլենիստական ճարտասանությունը դրվել է բոլորովին նոր գործնական հողի վրա: Թրակացու «Քերականություն» թարգմանությունն ու վաղ մեկնությունները բավական նյութ են տալիս մեր կուսհոսմաներին: Բայց թերթերը «Պիտոյից գրքի» վերջին հավելվածի բնույթ ունեցող գլուխը՝ «Մովսէսի Քերթողի արարողի Պիտոյիցս տառի խրատաբանութիւն յորդորական առ Թէոդորոս ոմն աշակերտ. ներկրթիլ քաջ ուշիմն վարժիւք յիմաստս ճարտասանական արհեստիս»: Թարգմանական է սա, թե ինքնուրույն, կարևոր չէ: Կարևորը լեզվական ինքնատիպությունն է և բառապաշարը, ուր կարծես նշմարվում է ճեմարանական «թատրոնի» պատկերը:

Աստուտ ի բարձրագոյնս վերաթեւելով գեղեցկապէս գեղապարեսցես ընդ երջանիկ պարս պերճա-

ցելոցն երգարանել ի պարերգական ճեմարանի: Յորում բարեպաճոյճ խոհականութեամբ արհեստապէս ճարտասանելով իմաստաճեմեն երամոց, յաւէտ դրուատիւցիս ի քաջն հոգեպատումս ընթերցասէր կրթականութեամբ հանդիպելով ի գուպարս բանամարտիցն, ըմբերանեցես հանճարեղ բանիւ. զբանիւն պանծացեալս: Հասեալ ի բենազն աշտիճան ուր զկացրդոցն կատարելով եւ բարեպաշտ փութով տօնասէր անձանց՝ բարիոք յարմարեցես գովասանական հանդէս:¹⁸

Հատվածի առաջին մասում ակնարկվում է ճեմարանական երգչախումբը, որ երգում է շարական, օրհներգութիւն կամ ներբողյան: «Գեղապարեցես ընդ երջանիկ ... պարս պերճացելոցն» նշանակում է ոչ թե պար, այսօրվա իմաստով, այլ բեմական կարգավորում, երգողների ծիսական դասավորութիւն, մենակատարների ու խմբի բեմական դիրք: Դրամատիկական վիճակն ակնարկվում է «ի գուպարս բանամարտիցն» բառերով: Բայց սա ուսումնական սրահ է միայն: Ակնարկվում է ինչ-որ հրապարակային վիճակ. «բարեպաշտ փութով տօնասէր անձանց՝ բարեոք յարմարեցես գովասանական հանդէս»:

Պատկերը հիմնավորապես տարբեր է Թեոնի ներկայացրածից: Այս «Թատրոնից» պատարագ է բուրում, բայց սա պատարագ չէ: Համեմատականներ չունենք պարզելու համար, թե ճեմարանային բեմը դրամատիկական գործողութիւն ինչ կերպեր է նախատեսել, բայց տեսնում ենք, որ այստեղ չկա դրամա անտիկ և հելլենիստական առումներով:

Մնում է անդրադառնալ Թրակացու V դարի հայ մեկնիչ Դավթի «Յաղագս վերծանութեան» հատվածին, որը համախոս է Թեոնին:

Ըստ որում ապա զենթադրութիւնն (= զենթադատութիւնն) իմանալ է նմանութիւն ներքոյ կայ (= ներքսակայ) դիմաց ձեռով և ձայնիւ նմանապէս, որ գործ է ընթերցողին (= գործէ ընթերցողն) ըստ քաջութեան հանդիսի, ի յանդգնութենէ և յերկչտուութենէ խոյս տալ և միայն միջակին սպասելով՝ յորժամ խրոխտական գայցէ բան, և ձեն ըստ այնմ ընթեռնուլ. և եթէ խանդաղատական՝ զի այն տեղի և իւր և վասն որոյ բանն է, արութիւն ծանիցի:¹⁹

Որոշակի են հիպոկրիսիսի և միմեսիսի գաղափարները: Դավթի քերականը ընթերցանութիւնը համարում է խոսքի ներքին իմաստի վերարտադրութիւն գեմքով («դիմաց ձեռով») ու ձայնով, հրապարակային վիճակում («քաջութեան հանդէս»): Քերականը մոտենում է նաև բեմական արվեստի բարձրագույն օրենքի՝ չափի գաղափարին. «խոսափել հանդգնութիւնից ու երկչոտութիւնից և ձգտել միջակա [դրութիւն], երբ խրոխտական [խոսքը] գա»: Թվում է, շատ բնական ու հասկանալի պահանջ է սա: Բայց չափի գաղափարը գտնում ենք մեկ էլ բեմական արվեստի ռենեսանսյան ըմբռնումներում: «Ամեն բանի մեջ չափավոր եղիր. որովհետև կրքի հեղեղի, փոթորկի և, այսպես ասենք, հողմապտույտի մեջն անգամ պետք է սովորես մի տեսակ բարեխառնութիւն պահել...»²⁰: Շեքսպիրի այս խոսքերում տեսնում ենք հոստորիկայի և հիպոկրիսիսի այն ըմբռնումը, որ նրա հնրոսը բերել էր ուշ միջնադարյան համալսարանից: Այս խնդրին կանդորադառնանք իր տեղում:

Կրկնում ենք մեր միտքը, որ հայոց վաղ միջնադարյան դպրոցում ճարտասանութիւնն նյութը դժվար է համարել անտիկ դրաման: Դավթի թերևս ամենից ավելի նկատի ունի տրամախոսական մշակման ենթարկված զրույցները:

<...> զի քերդողութեան արուեստն պիտոյանայ ճարտասանականին պայծառ բանից, որք և հաւասարապէս վարին առասպելեաւք և խրատուք:²¹

Իսկ տրամախոսական ձևի ակնարկը տեսնում ենք քերականի «Յաղագս հագներգութեան» հատվածում.

<...> վասն այնորիկ բարժանմամբ (-ր) ճառիցն, զի բժշկեցին միտքն առ ի յամբողջ պատասխանելոյ առ ի յարցմունս յորում է ճառին և մի վհատեալ պախեսցէ անզիտանալով ի քաղցր շահէ ուսումնասիրութեան:²²

Տրամախոսական բաժանումը («բաժանմամբ ճառիցն <...> առ ի <...> պատասխանելոյ առ ի հարցմունս») կամ արտաքին-ձևական է՝ մասնատում մտքից միտք, կամ բովանդակային՝ դեմքեր ու կողմեր: Դերակատարի կամ կողմնավորի գաղափարը միանգամայն հստակ է մեզ հայտնի երկրորդ քերականի՝ Մովսես Քերթովի մեկնությունում: Մովսեսը (գուցե Խորենացին) ուղղակիորեն վկայում է ճարտասանական ենթադատություն զրամատիկական բնույթը և դա կապում է հագներգութիւն (*ῥαψωδία*) տեսակի հետ:

Հագներգութիւն է ելք շնչոյ հագազին, զոր երաժշտականան նուազէն ի տաղս պարանցիկ երգոցն ըստ հաճ և դիւրագիւտ բանիցն, զորս ձայնիւք (և կողմնաւորաւք) իւրաքանչիւրոցն (իւրաքանչիւր ոք) սովորեալ էին մեծաջանապէս յարմարել ձայնս իբր փողարական գոչմամբ առ լսելեացն հեշտութիւն:²³

«Տաղք պարանցիկ երգոցն» թարգմանում ենք «պարային (շրջանաձև, խմբական կամ շարընթաց) երգեցող»

ղության տաղեր»: Սա պարերգական (խորային) զրամայի նախատիպ տարբերակներից մեկն է՝ «ցցոց և պարուց երգի» մի տեսակը կամ նրա երկրորդ անվանումը: Զեռագրերից մեկում հանդիպում է «ի խաղս պարանցիկ երգոցն» ընթերցումը, որ կարծես հաստատում է մեր կռահումը: Անկախ դրանից էլ Մովսեսի վկայաբերած գուգահեռը շատ կարևոր է: Եթե հույն ճարտասանները մատնանշում են հելլենիզմի դարաշրջանից ավանդված դերասանական արվեստը, ապա հայ քերականը դարձողական ճարտասանի ուշադրությունն ուղղում է դեպի ազգային ավանդական զրաման: Խոսքի զրամատիկական կերպը նա տեսնում է այստեղ. «ձայնիւք (և կողմնաւորաւք) իւրաքանչիւր ոք»: Սա պարերգական տրամախոսություն է՝ խոսքային կամ երգային²⁵: Շարունակությունը՝ «յարմարել ձայնս իբր փողարական գոչմամբ առ լսելեացն հեշտութիւն» նշանակում է խոսքի, երգի ու նվագածուկային տոնային ու կշռութային (ռիթմական) փոխհամաձայնություն: Ճարտասանական տրամախոսությունը, թվում է, պարերգական չպետք է լինի, և պարերգականը բերված է որպես համեմատական: Բայց եթե վերադառնանք «Պիտոյից գրքի»՝ Մովսես Քերթովին վերագրվող հավելվածին («երգաբանել ի պարերգական ճեմարանի», «ի գուգարս բանամարտիցն»), կտեսնենք, որ իսկապես հոգևոր ճեմարանի բեմը տարբեր է Թեոնի վկայաբերած հելլենիստական թատրոնի բեմից: Շատ կարևոր է նաև հագներգութիւն և կատակերգութիւն եզրերի իմաստային համադրումը: Կատակերգութիւնը հասկացությունն առաջին նշանակությունն է (ինվարիանտ) և ընդհանուր նշանակյալը (դեսիգնատ), որ միջնադարում նույնանում է թատրոն հասկացություն հետ: Այստեղ ոչ մի շփոթմունք չկա²⁴:

Ճարտասանական արվեստի տեսակների բաժանման կետում ուշագրավ մի երանգ է ավելացնում Դավիթ Անհագթը.

<...> ճարտասանականն սեռ գոյով յերևա բաժանի տեսակս. յատենականն, ի բաղխոհականն, ի կացրդականն:

Առաջին դեպքում խոսքը վերաբերում է անցյալ ժամանակին (պատմողական), երկրորդում ապագային («վասն Հանդերձելոյն խորհի»), իսկ

կացրդականն յաղագս ներկային գոյանայ, վասն զի զաճումն առնթերակայից բարեացն ունի յինքեան:²⁵

Կացրդականը խոսքի և ներկայացվող իրականության ներկա ժամանակն է և խոսողի ներկա վիճակը՝ «կացումն Հանդիսական», թերևս փորձենք ասել՝ դրություն բեմական և կացուրդ, որ նշանակում է «Հանդէս տեսարանաց»²⁶:

Ճարտասանական արվեստին Ստեփանոս Սյունեցին (VIII դ.) տալիս է նոր ու ինքնատիպ անվանում՝ առասպելավարժութիւն, որ կարծես հիշեցնում է հունարեն *μυθοποιήσις* (միթոպոիեսիս) բառը: Իմաստն էլ մոտ է դրան: Բայց հետաքրքիրը նրա ընտրած համեմատականն է:

Կատակերգութիւն աշխարհաւրէն. այսինքն վատ կենցաղավարելոցն եւ անարի ծուլիցն եւ ընչասիրացն եւ ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն եւ զհեզնականն առնել ճառս եւ սուիչս, որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ. սոյնպիսեաւ վարեսցիս եւ դու յընթեռնուլն զայնոսիկ:²⁷

Ժողովրդական խաղային ստեղծաբանությունը դառնում է ճարտասանական ոճի ու եղանակի համեմատական-կողմնորոշիչ: Այս ճարտասանությունն իսկապես

թատերական է: Քերականը չի ասում խոսել, պատմել, մեկնել, այլ առնել և վարել: Գործողության ակնարկը շատ պարզ է: Վերջապես, նա հիշեցնում է առասպելավարժության ու ենթադատության նյութը՝ «զհին և զնոր, զհեթանոսաց և զհրէից և զքրիստոնէից»: VIII դարի քերականը վկայաբերում է մի բան, որի բեմական շարունակությունը հանդիպելու ենք բավական ուշ՝ XVII դարում: Պատկերը որոշ չափով կոնկրետացնում է Համամ Արևելցին (IX դ.):

<...> բարեացն յորդորականն ըստ իւրաքանչիւրոցն ձեւացուցես. որպէս Կայենին եւ Սեթայն կամ Ղամեքայն եւ երիտասարդին հարելոյ ըստ արդարն եւ սուտն զոյգ ձեւացեալք ըստ ասացուծոյն եւ յընթեռնուլն:²⁸

Հիշում ենք Հուլիանոսի և առաքյալի բեմական հակադրությունը, ըստ Բյուզանդացու:

Ծայրահեղություն կլինի առասպելավարժութիւն կոչված ուսումնակարգը հանգեցնել ամբողջապես դրամատիկական գրույցների կամ հարց ու պատասխանի: Այլաբանական գրույցները, առակները, աստվածաշնչային թեմաների բանավոր մեկնությունները կարող էին ընավ տրամախոսական չլինել, խաղային վիճակների չհանգեցնել: Կամ՝ տարբեր վայրերում, տարբեր դպրոցներում կարող էին կիրառվել ճարտասանական ենթադատության ոչ համանման եղանակներ: Գրիգոր Մագիստրոսն էլ է խոսում առասպելավարժության մասին, բայց նրա ակնարկն անորոշ է, և եթե չլինեին նրա բանաբաղական մեկնությունը, դրան նախորդող ու հաջորդող մեկնությունների «Յաղագս վերձանութեան» հատվածները, չէինք կարող կռահել, թե Մագիստրոսն ինչ նկատի ունի, երբ ասում է՝

<...> նախ պարտ է զքերականութիւնն հանդերձ թարգմանութեամբ ուսանել տիրապէս մակատացականութեամբ, եւ զկնի այսր զհռետորականն երիւք հանդիսիւք անսխալ տրոհութեամբ:²⁹

Դժվար է որոշել՝ Մագիստրոսը բաժանո՞ւմ է միմյանցից ուսումնասիրությունն ու վերարտադրությունը, նա լուռ ընթերցանությո՞ւնը նկատի ունի, թե՞ վերարտադրությունը:

Նախուստ քան զայսոսիկ կրթեցելովք ներկուռ վերձանութեամբ զհին եւ զնոր կտակարանս, եւ առաջպելավարժութիւնս ի բազում եւ զանազան տեղիս զեղեալ զորքանութեամբ արտայայտել հաւանիւք...³⁰

Այսպիսով, դպրոցական վերձանական քերթությունը մոտ է բեմականության որոշ թատերային տարրերով, և նպատակն է պատրաստել քարոզիչներ, ատենախոսներ ու պատարագիչներ: Սա հետագայում արմատավորվելու էր ուշ միջնադարյան դպրոցում և ավելի ուշ (XVII դ.) կոչվելու էր բեմբասացութիւն և խաղ՝ արդեն դրամատուրգիական ու թատերային տեսքով, թատերագիտական գրականության մեջ՝ եկեղեցա-դպրոցական դրամա:

ՃԱՐՏԱՍԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԸ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆՈՒՄ

Ճարտասանության միջնադարյան ձեռնարկները, հիմնականում «Պիտոյից գիրքը» և քերականական մեկնությունները, ընդօրինակվել ու յուրացվել են ուսումնագիտական կենտրոններում և տեսական, և գործնական նկատառումներով: Ճարտասանական արվեստի կամ բեմբասացության նկարագրություն մեզ հայտնի է: Մեր բոլոր դատողությունների հիմքը ժամանակին օրինակ-

ված և վերստեղծված ձեռնարկներն են: Միշտ էլ, որ պետք է գործնական նպատակներ տեսնել միջնադարյան քերականական մեկնություններում: Դրանք միաբնույթ ու միատեսակ չեն: Ուշադիր ընթերցումը կարող է ի հայտ բերել նրանց մտահայեցական և առարկայական հիմքերը: Առարկայական հիմք ասելով չպետք է հասկանալ անպայման մեր փնտրած ճարտասանական տրամախոսության արվեստը: Վաղ միջնադարյան մեկնություններում տրամախոսության ակնարկները մասամբ վերաբերում են նաև XII–XIV դարերին, քանի որ ուշ շրջանի արտագրություններ են: Միջնադարյան դպրոցն ու վարդապետարանը, որպես պահպանողական հաստատություններ, հետևել են ուսուցման ավանդական եղանակներին և օգտագործել են ավանդական դասագրքերը: Խնդիրն այն է, թե դրամայից ծագող վերձանական քերթության կանոնները ինչպես են ըմբռնվել կամ իրականացվել հետագայում:

Այսպես, Վարդան Արևելցին (XIII դ.)՝ Խորվիրապի վանական դպրոցի վարդապետը համառոտ ու հակիրճ է մեկնում հիպոկրիսիսի գաղափարը:

Քննէ եւ զկերպէն տայ զպատասխանին եւ զխաւսն գովեստ կամ ի պարսաւ:

Հաջորդ կետում մոտենում է վիճակի և բնավորության գաղափարին.

Եւ ահա աստ պարզէ զվերին յիշեալ ենթադատութիւնն, որ դատես եւ պարզես զբանն վասն ում որ լինի, եւ բաժանես ըստ մարդոյն ոճոյն՝ եթէ գոռոզ եւ եթէ ողոք:³¹

Վիճակի ու բնավորության խնդիրը Վարդան Արևելցու համար, դժվար է ասել, գործնակա՞ն, թե՞ տեսական նշանակություն ունի: Հպարտությունն ու հեզությունը,

Տոխորտանքն ու տրտունջը, ըստ վարդապետի, պետք է տարբերել ընթերցվող տեքստում, բայց պե՞տք է կերպավորել: Վերոհիշյալ հատկանիշները բնավորություն կամ բարքի զբաղություն են, որ այստեղ որակվում են որպես «մարդոյն ոճ», բայց վարքագի՞ծ, թե՞ որակ, ընթացք, թե՞ վիճակ կամ պատրաստի դիմակ: Այնուամենայնիվ, կենդանի վերարտադրություն ակնարկ ունի Վարդան Արևելցին:

Խանդավատելն «ողոքել» ասէ, որ ողորակման ձայն է՝ որպէս մայրն ընդ որդին, թէ՛ «Մի, իմ հաւատ», եւ կամ թէ՛ «Ար[ի], եկ իմ հոգի եւ այլ ասպիսիք:

Նախորդ գլխում կարդացինք «Աստվածածնի ողբը», որ իսկապես խանդավատական ու ողորակական էր այս կանոնի առումով: Տիրապետել վերձանական քերթուծյանը, ըստ Վարդան Արևելցու, նշանակում է վերարտադրել նաև դրությունն ու ոճը:

Եւ որ այսպէս չլինի, նա զքերթութեան արուեստն ոչ պահէ եւ ոչ գիտէ զընտրութիւնն, այլ տապալէ եւ աւերէ զքերթածացն զգիւտսն եւ զքաջութիւն զիտնականացն ծիծաղելիս առնէ:³²

Վերձանական քերթություն օջախներից մեկը, ըստ մատենագրական վկայությունների ու տվյալների, Աղբերց վանքի մենաստանն է, որ կրում է Գլաձոր անունը և 1291 թվից հիշատակվում է որպես համալսարան: Համալսարանի առաջին բարոնապետը (ռեկտոր) Վարդան Արևելցու աշակերտն է՝ Ներսես Մշեցին: Նրան ուղղված դրվատական չափածո մի խոսք է հասել, մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից կարծես ուշագրավ.

Որ եւ Ներսէս հռետոր,
Կորովաբան, յիսուսական տեսարանացն
Խոհեմ տեսաւղ անվրիպական,
Ետ ինձ գրել վասն մանկանց
Նոր Սիրոնի, որ հմտանան:³³

Ձտապելով եզրակացությունների գալ, ուշադրություն դարձնենք «հռետոր», «յիսուսական տեսարանացն» և «գրել վասն մանկանց» խոսքերի վրա: Խոսքն իհարկե ինչ-որ դասագրքի մասին է: Բայց տեսնում ենք, որ Ներսեսը կորովի հռետոր է «հիսուսական տեսարաններում»: Քրիստոսաբանական ճառի մասին է խոսքը կամ որևէ կացրդականի՝ Հիսուսի կյանքին ու սքանչելագործություններին վերաբերող: Գլաձորի համալսարանում ընդօրինակված ձեռագրերում տեսնում ենք «Պիտոյից գիրքը», քերականական մեկնություններ, վերջապես՝ Եսայի Նչեցու և Հովհաննես Երզնկացի-Մործորեցու բանաբաղաբանական և ինքնուրույն մեկնությունները, որոնք նոր երանգներ են բերում, հարստացնում մեր պատկերացումները միջնադարյան պոետիկայի, մասնավորապես նրա բեմական զբաղությունների մասին:

Գլաձորի համալսարանը, որին թերևս նման են եղել միջնադարյան Եվրոպայի համալսարանները, հետևել է հնից ժառանգված կարգին՝ «Յոթ ազատ արվեստների» ուսուցմանը, եռյակ և քառյակ բաժանումներով: Ճարտասանությունը եղել է եռյակի մաս, նախ որպես քերականություն (լեզվագիտություն և պոետիկա), ապա որպես վերձանական քերթություն և բեմբասացություն հիմք: Ճարտասանության տեսությունը, ինչպես հայտնի է, ընդհանուր է եղել եվրոպական բոլոր վարդապետաբաններում ու համալսարաններում: Եվրոպայում օգտվում էին լատինական ձեռնարկներից (Դոնատուս, Պրիսցիանուս), կարդում էին Հորացիուս, Վերգիլիուս, Պլավտուս և Սենեկա: Պլավտուսը և Սենեկան, ինչպես

կտեսնենք, հետագայում հիմք են դարձել դպրոցական դրամաների: Գլածորում ընդունված էին «Պիտոյից գիրքը» և Թրակացու «Քերականությունը» իր մեկնություններով: Այստեղ կարգում ու մեկնում էին Պլատոն, Արիստոտել, Ս. Գիրք, ավանդական պատմություն, սրբոց վարքեր, բարոյախոսական զրույցներ: Սրբոց վարքերն ու բարոյախոսական զրույցները ծառայում էին գրական հիմք ենթադատության արվեստի համար: «Եւ սոքա են, — շարունակում է Եսայի Նչեցին հին մեկնիչների խոսքը, — հին եւ նոր, հեթանոսաց և հրէից և քրիստոնէից, զի 'տեղեակ իցէ եւ ընդել այս ամենայն պատմութեանց»³⁴: Այս ընթերցանության կամ ենթադատության նպատակը մնում է նույնը, ինչ հնում՝ ներդաշնակել պատմությունը և լեզուն՝ «կարգել զհնագիտությունս և զլեզուս», քանի որ խոսքը չի պատկերացվում առանց մշակված, գրականության վերածված ավանդության կամ առանց գրական նյութի մեկնության ու վերարտադրության: Լեզվի և հին ավանդությունների փոխկարգավորումը մեզ կարող է թվալ արհեստական մի բան, բայց այդպես չէ: Ըստ միջնադարյան հայացքի, լոգոսը աշխարհի ու մարդու միասնությունն է, նաև պատմության ու անհատի կապը, որ արտահայտված է գրականությամբ: «Կարգել զհնագիտությունս և զլեզուս» նշանակում է հաղորդակցվել մարդկային հավերժական, կայուն էությունը, կրել լոգոսը՝ Բանը: Ահա այս կարգավորումը բնականորեն հանգեցնում է բանավոր վերարտադրության, խոսքի կերպավորման գաղափարին.

<...> վան զի նախակրթութիւն և ընտանութիւն հին պատմութեան ի մեզ տրամադրի եւ ապա վերծանութեան ասպարեզք:³⁵

Վերծանության եղանակներից մեկն է, այսպես կոչված, զրուցատրությունը: Բառի բոլոր իմաստները վերաբերում են մեր հետաքրքրության առարկային.

<...> աւանդութիւն պատմական, մեկնաբանութիւն, խօսակցութիւն, տրամաբանութիւն, տրամախօսութիւն, խօսակից լինել:

Ջրուցատրությունը Նչեցու բացատրությամբ նշանակում է տրամախոսական վերարտադրություն.

<...> զրուցատրութիւնն առնելի է ոչ ըստ սովորական ինչ խաւսից, այլ կամ զքերդողացն արարուածս, եւ կամ զիւրաքանչիւր ուրուք նոցին գաղափարաւք ձեւացուցանելով զրուցել:³⁶

Բեմական-դրամատիկական տրամախոսության գաղափարը շատ հստակ է. ոչ թե սովորական խոսակցություն, այլ գրական նյութի հիման վրա, կերպավորված ըստ դեմքերի: Խոսքային վերարտադրության երկու եղանակ է նշում քերականը, ըստ հեղինակի երկի՝ «զքերդողացն արարուածս» և ըստ դեմքերի:

Եսայի Նչեցին շարունակում է վերծանական արվեստի հին ավանդությունը: Նրա դատողությունները զուտ անհատական չեն, հիմնված են նախորդ շրջանների տեսական փորձի վրա: Համամ Արևելյուց «ըստ իւրաքանչիւրոցն ձեւացուցես, որպէս Կայենին և Սեթայն և Ղամեքայն, հարելոյ ըստ արդարն և սուտն» խոսքը Նչեցին մեկնաբանելով նրբացնում ու խորացնում է և մոտենում է գաղափարատիպի ըմբռնմանը՝ «զիւրաքանչիւր ուրուք նոցին գաղափարաւք ձեւացուցանելով», այն է՝ յուրաքանչյուր դեմք ըստ իր իմաստի կերպավորելով: Նույն միտքը փոքր-ինչ տարբեր երանգով է արծարծում Նչեցու աշակերտը՝ Հովհաննես Ծործորեցին. «զիւրաքանչիւր ուրուք նոցին գաղափարաւք զրուցել»: յուրաքանչյուրին խոսեցնել ըստ իր իմաստի: Արիստոտելյան էթոսը փաստորեն հանգել է տիպի կամ մարդկային տեսակի գաղափարին: Արիստոտելը բերում էր էթոսի

դիալեկտիկական ըմբռնումը՝ մարդկային բարքը որպես իրադրուելիություններից բխող և իրադրուելիությունները պայմանավորող որակ: Միջնադարում այդ հայեցակետը վերանայված է կամ տարաբեկված. բարքը տրված է ի սկզբանե, իսկ գործողությունը փոխարինված է վիճակով, որ նշանակում է, թե դրաման վերածվել է առակի կամ փոխարինված է առակով: Առակը, որպես ներկայացվող վիճակ, անշարժ է, ենթադրում է, ոչ թե անձերի փոխհարաբերություն, այլ գաղափարատիպերի պայմանաձևում և համեմատություն-հակադրություն, բարոյական խրատի կամ եզրակացություն տեսական բանաձևը պատկերային-կենդանի առարկայացման ենթարկելու, պայմանաբար օրինակելու միջոց: Հետևաբար, զրուցատրուելիունն այստեղ ներկայանում է ոչ որպես գործողություն և ընթացք, այլ վիճակ, հատկանիշների այլաբանական դիմակայում: Սա տիպիկ միջնադարյան մտածելակերպ է: Վարդապետն աշակերտին առաջադրում է որևէ միտք-բանաձև, իհարկե, Ս. Գրքից, իսկ աշակերտը գտնում է դրան համապատասխան կյանքի փաստը կամ գրքային որևէ օրինակ՝ զրույց կամ առակ, ըստ իրադրուելիուն և ըստ իմաստի ու գաղափարատիպի: Սա միտք-բանաձևի ճարտասանական մեկնությունն է, որ եղել է և գրավոր, և բանավոր, և դատողական, և խոսքային-խաղային: Իսկ ելակետ ծառայող բանաձևը հայտարարվում է վերջում: Այս է ճարտասանական զրուցատրուելիունը, որ ինքնին հանգում է յուրահատուկ կամերային խաղի: Դպրոցական ճարտասանության այդ եղանակը ուշ միջնադարյան Եվրոպայում իսկապես հանգել է մորալիտե կոչվող դրամատիկական տեսակին:

Զրուցատրուելիուն բառը մեր միակ հենակետը չէ: Նչեցին բերում է հիպոկրիսիսի և միմեսիսի գաղափարները և գրեթե նույնացնում դրանք:

Ենթադատուելիուն է նմանաբանուելիուն, յորժամ յընթեռնուելն նմանեցուցանէ ընթերցաւըն զբանս բարուցն բարկացողին կամ ողորջողին կամ այլոց որակուելեանց. քանզի զնմանուելիուն առնու զներքսակայ դիմաց բանին՝ ձեւով եւ ձայնիւ նմանապէս:³⁷

Թվում է, գնում ենք շատ ծանոթ մի արահետով: Նչեցին ելնում է հին աղբյուրներից: Հիշենք Թեոն Ալեքսանդրացու դատողությունը, Պովլոս դերասանին և Դավիթ քերականին: Բայց նչեցու միտքը պարզելու համար պետք է փոքր-ինչ ճշտել բնագրի ընթերցումը:

<...> զնմանուելիուն առնու զներքսակայ դիմաց բանին՝ ձեւով եւ ձայնիւ նմանապէս, որ գործ է ընթերցողի ըստ քաջուելեան հանդիսի:³⁸

Ընդգծված բառերը բնագրի բոլոր հայտնի տարբերակներում նույնն են, բայց ակամա տրամադրվում ենք այլ ընթերցման՝ «գոր և գործ է ընթերցողն ըստ քաջուելեան հանդիսի»:

Թարգմանենք նչեցու մեկնություն այս հատվածը ըստ մեր ընթերցման, որպես մեկնություն փորձ: «Ենթադատուելիունը նմանողություն է, երբ ընթերցման մեջ ընթերցողն [իր] խոսքը համապատասխանեցնում է բարկացողի կամ տրտնջացողի կամ այլ վիճակի (այլոց որակուելեանց) [մարդու] բնավորությունը (բարուցն), քանզի ստեղծում է դիմակայվածի խոսքի ներքին իմաստը (զներքսակայ) տեսքով (ձևով) և ձայնով հավասարապես, որ և իրականացնում է ընթերցողն ըստ ցուցադրվող տեսարանի (ըստ քաջուելեան հանդիսի):

Քաջուելիուն բառն այստեղ տարբեր և փոխառնչված իմաստներ է ենթադրում: Եթե նշանակում է համարձակություն, խոսքը այլ որակի համարձակության մասին է՝

«գործ գովելի, առաքինութիւն», կարողութիւն, ձիրք: «Քաջութեան Հանդէս» ասել է՝ ներկայանալի, ցուցադրման արժանի, օրինակելի արարք, որ ունի դիտող և ունկնդիր, ինչպես, ասենք, Գրիգոր Մագիստրոսի ակնարկած «Հայկեան Հանդէս եւ Հիացուցանելի գործաւորութիւն»-ը (թուղթ ԺԹ), որ գուցե եղել է ասպետական տուրնիրի նման կամ անվրեպ նետաձգութիւն ցույց: Ճարտասանական լսարանում դա պետք է նշանակեր դիպուկ և պատկերավոր դատողութիւն բնորոշ օրինակ, առակ և գաղափարատիպ ստեղծելու մրցութիւն: Քաջութիւնը ճարտասանութիւն մեջ նշանակել է նաև կողմնորոշում և չափ: Այդ է ասում Նչեցու մեկնութիւն շարունակութիւնը, որ, ինչպես նկատում ենք, քաղված է Դավիթ քերականից. «<...> յորժամ խրոխտական գայցէ բանն՝ և ձեւն ըստ այնմ ընթեռնուլ. եւ եթէ խանդաղատական՝ ըստ այնմ որպէս ասացի»: Այս միտքը, և դատողութիւնն ամբողջութեամբ, ոչ Նչեցունն է, ոչ Դավիթ քերականինը, ոչ էլ նույնիսկ Թրակացու Հուլյն մեկնիչներինը: Սա շատ ավելի հին բան է: Դերասանի արվեստի մի հին կանոն, Հավանաբար Հելլենիզմի շրջանում գիտակցված ու սահմանված, անցել է ճարտասանութիւն տեսութիւնը և կտեսնենք, թե դեռ ուր է հասնելու: Եթե Թեոն Ալեքսանդրացին է այսպես խոսում, հասկանալի է, եթե վաղ միջնադարյան մեկնիչը՝ Դավիթը գալիս է Թեոնից, դարձյալ հասկանալի է նրա դատողութիւն հիմքը, բայց Նչեցին ու Երզնկացին ավելի քան յոթ հարյուր տարով այս կողմ են: Ի՞նչ իրողութիւն է ենթադրվում նրանց տեսական գննումների խորքում, կամ ի՞նչ գրական նյութ նկատի ունեն...

Հետևելով քերականների բառերին, կարելի է մտածել, թե դատողութիւնները վերաբերում են հռետորի միայն խոսքային-ինտոնացիոն արտահայտչականութիւնը, և նմանաբանութիւն կամ ձևացուցանել բառերը ոչինչ տեսանելի նկատի չունեն: Այս է տրամաբանական երևում,

եթե խոսքն իսկապես պարզ ընթերցանութիւն կամ ճառի մասին է: Պարզվում է, որ ոչ, թեպետ քերականները շեշտում են ու կրկնում ընթեռնուլ և ընթերցող բառերը: Սրանք պայմանական եզրեր են մեզ համար և շատ դեպքերում համարժեք են առնուլ, ձևացուցանել բառերին: Ընթերցելն այս դեպքում անհամեմատ շատ բան է նշանակում: Դա նախ և առաջ զրուցատրութիւն է և ենթադատութիւն՝ դիպուկ և միմեսիս: Ինչպես վաղ շրջանի, այնպես էլ XIII դարի և ավելի ուշ շրջանի մեկնիչների համար տարբեր են ենթադատութիւն և առգանութիւն հասկացութիւնները: Առաջինը «գնմանութիւն առնուլ», երկրորդը ցույց է տալիս «գնեքս պարունակեալ միտան»:

Գրական բոլոր տեսակները չէին կարող տրամախոսութիւն վերածվել կամ ներկայացվել երկու դեմքով՝ «երկակի դիմաւք արարեալ»: Ողբերգութիւնն օրինակ հերոսական բանաստեղծութիւն էր (ինչպես Դավթակ Բերթողի «Ողբը»), տաղը՝ վիպական բանաստեղծութիւն, և դրանք կարող էին, ինչպես հնում, այնպես էլ այժմ մենախոսական եղանակով ներկայացվել: Խաղային տարբերք կամ ձևացումը կարող էր թերևս տեղ չունենալ այստեղ: Բայց երբ խոսքը գալիս է կատակերգութիւնը, դարձյալ աշխարհիկ թատրոնը դառնում է համեմատութիւն օբյեկտ.

<...> որպէս ռամիկք սովորեալ են առնել առ այսպիսի բանս իւրեանց ձայնիւ հեզնական: Սոյնպէս վարեսցես և դու յընթեռնուլն զայսոսիկ.³⁹

«Սովորեալ են առնել», «վարեսցես». արդյո՞ք պատահականորեն ընտրված բառեր են, և խոսքը պարզ ընթերցանութիւն մասին է: Կրկնում ենք արդեն ենթադրված ու ասված մի բան, բայց այս դեպքում մեզ հետաքրքրող համեմատութիւն օբյեկտը՝ ժողովրդական կատակեր-

գական խաղը կամ աշխարհիկ-հրապարակային թատրոնը չէ, այլ նրա եղանակների կիրառումը ճարտասանական բեմբասացուծության մեջ: Համալսարանական մեկնությունների մեջ նույնպես չի մոռացված թատրոնը, որքան էլ նրա կերպը տարբեր լինի ժողովրդականից: Այստեղ համեմատությունն օբյեկտ է նաև ժողովրդական պարերգական կատակերգությունը, տրամախոսությունը պարերգական եղանակը.

<...> ասողին բառիւքն եւ ձայնիւն առնուլ, եւ ստորադրել, որ է ի ներքոյ դնել, կամ ըստ պլոց՝ պար առեալ երգել:⁴⁰

Սա նշանակում է խոսք և խոսքի խմբական կրկնություն կամ խոսքի խմբական-երգային պատասխան: Սկզբունքը պատարագ է հիշեցնում, բայց գիտենք, որ ժողովրդական խաղի տեսարանակարգն է դա՝ գործողության տրամաբանությունը նման, բայց ոչ համաբնույթ: Պարերգական տրամախոսությունը մի կողմից պատարագային է, մյուս կողմից ժողովրդական-խաղային: Դա չէր կարող տեղ ունենալ ճարտասանական լսարանում, բայց հեզնական ոճը՝ «ի գովեստ և ի պարսաւ» հասկանալի ու տրամաբանական է երևում առակների կամ բարոյախոսական զրույցների կերպավորման ու մեկնության մեջ.

<...> զհեզնական ասացեալ ճառս ըստ ուամիկ աշխարհականացն ձայնիւ ձևացուցանել, որպէս նոցայն (=նոքայն) սովոր են առնել:⁴¹

Հայտնի է առակն բառի միջնադարյան իմաստը՝ ակնառու, տեսանելի փաստ, համեմատության ուղղակի կամ այլաբանական օբյեկտ, մտքի ակներև փաստարկում, կերպավորում, ցոյց, պայմանական դրույթ, ցուցա-

կան: Հիշենք Հովհաննես Իմաստասերի (Սարկավագ) «ոտանաւոր և ցուցական ըստ քերդողացն տեսալի» խոսքը⁴²: Քերականական նախորդ մեկնիչներից Ստեփանոս Սյունեցին, ինչպես նկատել ենք, արդեն բերել էր Ուրմպիանոսի առակների օրինակը, հույն և հայ մեկնիչները անուղղակիորեն ակնարկել էին եզովպոսի առակները, բյուզանդական հռետորական դպրոցներում դրանց մեկնությունները մեծ տեղ ունեին, Համամ Արևելցին մատնանշել էր Հին կտակարանի թեմաների բարոյախոսական մեկնության օրինակները: Եսայի Նչեցին ու Հովհաննես Երզնկացին շարունակում են նույնը.

է եւ սա արարուածք քերդողական (գրական ստեղծագործություն – Հ.Հ.) երկակի դիմաւք արարեալ՝ բարի կենաց յաւժարութիւն եւ վատուց յանդիմանութիւն, որ խրատ բազում ունի յինքեան եւ պիտանացու յաշխարհական իրս՝ անարի ծուլիցն եւ ընչասիրացն եպերանս, եւ արեացն եւ գեղեցկացն՝ գովասանս...⁴³

Կրկնության դիմեցինք (ինչպես քերականներն են մեկը մյուսին կրկնելով շարունակում), որպեսզի պատկերացնենք տրամախոսական՝ երկու դեմքով գրված («երկակի դիմաւք արարեալ») առակը: Մխիթար Գոշի և Վարդան Այգեկցու առակները, որ նույնպես հռետորական մշակումներ են, գիտենք, բայց նրանք, հատկապես Գոշի առակները, չեն մղում դրամատիկական խաղի պատկերացման: Վարդանի առակների առիթով նման ենթադրության դիմել ենք, բայց չենք կարողացել պատկերացնել նրանց խաղային կերպը: Դա իսկապես այնքան էլ դյուրին չէ, ինչպես երբեմն կարող է թվալ առակի ու պիեսի սեռային տարբերությունները չտեսնողին: Բոլոր դեպքերում պիեսն անդրադարձնում է խաղային վիճակներ և նախատեսում է ընթացք, վար-

քաղթերի փոխհարաբերություն, իսկ առակը որևէ աֆորիզմի կամ մտքի անդրադարձումն է ըստ օրինակի և նախատեսում է այլաբանական տիպերի դիմակայություն: Փոխհարաբերության ընթացք և վիճակների դիմակայություն. սրանք միանգամայն տարբեր դիրքեր են թեմատիկ նյութի և ենթադրվող սյուժետային վիճակների հանդեպ: Բայց առակի ու պիեսի միջև կա միջնադարյան գրական մի տեսակ, որին ասում ենք զրույց: Սա ուշ միջնադարյան նովելն է՝ դրամատիկական գործողություն տարրերի ավել կամ պակաս առկայությամբ: Միջնադարյան նովելի և եվրոպական ռենեսանսյան կատակերգության կապը որոշակի ու ակնհայտ է: Մեզ հայտնի եվրոպական (հատկապես իտալական) կատակերգություններում պարզ երևում են նովելային հիմքերը, բայց նովելների խաղային հնարավորությունները դյուրություն է հան տեսնվում. դժվար է տեսնել նովելի կամ զրույցի դրամատիկական պրոյեկցիան⁴⁴: Ուստի, տրամաբանական է թվում առակների ու զրույցների մեկնողական վերարտադրությունը մեկ ձայնով: Ճարտասանական լսարանը յուրահատուկ թատերակարգ է՝ ոչ հրապարակային: Տրամախոսությունն այնտեղ կարող էր հանգել երկու ձայնի, եթե նկատի ունենանք «երկակի դիմալք» խոսքը և այն, որ դրա տեսարանակարգն անհամեմատ պարզ է երևում, քան պատարագինը կամ կացրդական տոնախմբությունը:

Հանդէս բառը, որին քերականները բավական հաճախ են դիմում, միշտ չէ, որ նշանակում է հրապարակային վիճակ. շատ դեպքերում դա ճառողի (մեկնիչ, պատմող, զրուցող) և ունկնդրի հարաբերությունն է՝ բեմ և հանդիսական անտիսոփիան, անկախ հրապարակի ու միջավայրի չափերից: Այդ հանդեսը կարող էր տեղի ունենալ փոքրթիվ ունկնդիրների՝ վարդապետների ու աշակերտների ներկայությամբ, վանական գրատներում, գավիթներում: Նկատի առնենք, որ լիթուրգիական դրաման

նույնպես ներկայացվել է եկեղեցիների գավիթներում, և դա հին ավանդություն է: Բոլոր դեպքերում գավիթը կամ ժամատունն է ճառի, մեկնություն և ունկնդրության վայրը, որը պաշտոնական չէ ծիսակարգի ծառայելու համար, և աշխարհիկ էլ չէ: Գավիթը Աստծո բնակարանն աշխարհի հետ կապող միջանկյալ դահլիճն է՝ իր որոշակի կուլտուր-հասարակական դերով: Գավիթը կարող էր կատարել նաև ուսումնական ընդհանուր սրահի դեր, նման վանական սեղանատանը: Խմբական շփման վայրը, ուր կարող էր մուտք ունենալ նաև աշխարհականը, թերևս պետք է տարբերենք ճեմարանական սրահներից, որոնք նախատեսել են մարդկային հաղորդակցման ավելի նեղ միջավայր՝ վանահայր ու վանական, վարդապետ և դպիր, վարդապետ և աշակերտ:

Աստվածաշնչային նյութի, մասնավորապես ավետարանական աֆորիզմների ու առակների գրական-ճարտասանական մեկնությունը, ինչպես և լսելի ու տեսանելի վերարտադրությունը նախատեսել է մեկ կամ երկու դեմք: Քերականական մեկնություններում ակնարկ կա նաև «պէս պէս դիմալք» խոսելու մասին, բայց դրանից իրավիճակը չի փոխվում: Թվում է, այնուամենայնիվ, որ կանոնականը երկու անձի խոսակցությունն է, զրույցը երկու անձով վարելը: Ըստ միջնադարյան հայացքի, իրականությունը երկբևեռ է՝ լույս և խավար, չար ու բարի, երկինք և երկիր, հոգի և մարմին, և մարդը այդ երկու սկզբունքների հակադրամիասնություն է կամքի ազատությունը, այն է՝ ազատ ես ընտրության մեջ, բայց ճիշտը բարին է, երկնայինը, լուսավորը: Այս է, որին ասում են «երկակի դիմալք արարեալ»: Միջնադարյան բոլոր զրույցները, կրոնական ու աշխարհիկ քերթվածները ներկայանում են ահա այդ սկզբունքով: Դա իրականության միջնադարյան մոդելավորումն է, այդ մոդելով է կառուցված դպրոցական-կամերային մեկնություն-ճարտասանությունը:

Արդ, ինչպիսի՞ն էր լինելու դպրոցական և համալսարանական բեմբասացության գրական նյութը, ինչպե՞ս պետք էր «ձևացուցանել զբանն իբրև ի հանդիսի», կարիք զգացվում էր գործող անձանց խմբի, թե՞ երկու դեմք և երկու ձայնը բավական էր: Պատարագում բեմավիճակը հստակ է՝ բոլոր ձայները համերաշխվում են, բոլոր դեմքերը նայում են մեկ կողմ, երկդիմի վիճակը բացառվում է: Լիթուրգիական դրամայում այդպես չէ. այնտեղ սկզբունքները ներկայանում են նախ երկատված (Քրիստոս-Պետրոս, Քրիստոս-Մարիամ, Քրիստոս-հրեշտակներ), ապա միասնական: Այլ է զրույցների, քերթվածների կամ տաղերի բնույթը: Երկու դեմքի գաղափարն, այստեղ ավելի որոշակի է, և դա խոսելու ինչ-որ արտաքին կերպ չէ, դալիս է բովանդակային հիմքից: Այդ հիմքը տեսնում ենք նաև այն դեպքերում, երբ երկու դեմքով կարդալու անհրաժեշտություն չկա, այն է՝ երկու դեմքը առարկայական վիճակի նշան չէ, այլ անհատի ներքին դրամատիզմի: Մարդը տառապում է մարմնականի ու հոգևորի աններդաշնակությունից. այս է միջնադարյան մարդու դրաման և ճարտասանական տրամախոսություն հիմքը, որ սահմանված է XII–XIV դարերի բանաստեղծ Կոստանդին Երզնկացու մի բանաստեղծության վերնագրում՝ «Բանք յերկու դէմս մտաց տեսութիւնք՝ ի հոգի եւ ի մարմին»⁴⁵:

Տրամախոսական ձևով կամ երկու դեմք ենթադրող զրույցներն ու քերթվածները չպետք է առանց վերապահության ընդունենք որպես բեմբասացության նյութ: Բայց միջնադարյան գեղարվեստական կամ ճարտասանական տրամախոսությունը կողմնորոշիչ է մեզ համար, և դրանով գտնում ենք դրամատիկական ձևի փոխակերպման միջնադարյան արահետը: Այդ արահետը լայն չէ, մանավանդ մեզ համար, և չպետք է փորձենք հարմարեցնել այդ մեր հայացքին: Դրամատուրգիական մտածողությունը գրականության մեջ կարող է լինել

խաղային վիճակների անուղղակի անդրադարձ, ինչպես և կարող է անկախ լինել խաղից ու թատրոնից, չնախատեսել ոչ մի կենդանի վիճակ և կերպավորում՝ ի հայտ գալ որպես մտածելակերպ: Այն օրինակները, որոնց ուղղում ենք դիմել, դրամատուրգիական են ինքնին՝ ոչ անպայման հեղինակի մտադրություն, այլ թերևս օբյեկտիվ արդյունք: Խնդիրը զուտ այն չէ, թե ինչ նպատակով է գրված բանաստեղծությունը կամ զրույցը՝ նախատեսում է բանավոր վերարտադրություն, թե ոչ, այլ նաև՝ գրական ինչ միջավայրի ազդեցություն ունի և, թեկուզ անուղղակիորեն, որքանով է կապվում քերականների մշակած պոետիկայի և ճարտասանական կանոնների հետ: Հետամուտ ենք լինելու այն գրականությունը, որ ստեղծվել է միջնադարյան ուսումնագիտական կենտրոններով անցած հեղինակների ձեռքով: Բայց մեր ճանապարհին բառեր կան և մինչև վերջ չբացատրված հասկացություններ, որ չենք կարող շրջանցել:

ԿԱՑՈՒՐԴ ԵՎ ԲԱՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ

Կրկնվում է մեկնություն խնդրող մի բառ՝ կացուրդ: Բացատրությունն է՝ «կացումն հանդիսական, հանդես տեսարանաց եւ տօնից, համախմբութիւն, ժողով, տօն ամենաժողով, նուազ երգոց ի տօնս, որպէս և ժամամուտ եղանակաւոր, եւ հարցնափառ եւ տաղ, որք կոչին և կարգ, որպէս և շարական...»⁴⁶: Նույնն են ասում բայական ձևերը՝ կացուրդիլ, կացրդիմ առաջին նշանակությունից ելնող բացատրություններով՝ «իբր կացուցանիլ, դնիլ հանդիսապէս <...> ըստ ճարտասանից՝ ճառ ներբողական կամ պարսաւական ի հանդիսի <...> ի հանդես տօնախմբութեան»⁴⁷:

Բառի իմաստները բազմազան են և կարող են տարբեր մեկնությունների մղել, բայց նայենք ստուգաբա-

նությանը: Ըստ Աճառյանի, կաց-ը կայ-ի երկրորդ արմատաձևն է՝ «կայան, կեցած տեղը, տեղ, վիճակ»⁴⁹, լինել բայի երրորդ դեմքի ներկա ժամանակին համապատասխան: Դավիթ Անհաղթը, ինչպես նկատել ենք նախորդ գլխում, կացրդականը համարում է ճարտասանական եղանակ «յաղագս ներկային»: Հավանաբար, բառի ծիսական իմաստն ավելի հին է, քան քերականական իմաստը: Մեր խնդրի տեսակետից ուշագրավ է ծիսական-թատերակարգային հասկացությունների գործադրումը քերականության մեջ: Եթե Դավիթ Անհաղթի նշած իմաստը համադրենք Գրիգոր Մազիստրոսի «ղամպարափայլ կացրդական տօնախմբութիւն» (թուղթ ԺԱ) վկայության հետ, թերևս ինչ-որ կերպ շոշափենք առարկան: Ենթադրվել է, որ Մազիստրոսն ակնարկում է կրոնական տոնախմբության մի եղանակ՝ միատերիալ թատրոնի թերևս նախնական մի ձև: Ենթադրությունը, թեպետ հապճեպ ու չփաստարկված, չի հակասում վերը հիշատակված լեզվական վկայություններին ու նշանակություններին: Կացուրդ և կացրդական բառերը և՛ այստեղ, և՛ այլ բնագրերում ունեն ծիսային և ճարտասանական նշանակություն: Այստեղից է արտածված առարկայական վերաբերություն ունեցող իմաստը՝ հոգևոր երգ, շարական: Անտրամաբանական չէ, եթե ենթադրվող առարկայի համար ընտրում ենք նորագույն, մեզ համար ըմբռնելի բեմադրություն և բեմադրական բառերը:

Ճարտասանական լսարան և ամբիոն, աղոթարան և բեմ. ահա կացրդական ճառի և կացրդական տոնախմբության ասպարեզները: Բառն այլ զուգորդումների ու պատկերացումների չի մղում: Իհարկե, կրոնական տոները ենթադրում են նաև բացօթյա հանդիսանքներ: Փաստերը հայտնի են: Եկեղեցու գավթում, բակում, գետափին («Ջրօրհնեք»), թե այլուր, էությունը նույնն է: Պետք է կարծել, որ Մազիստրոսը պաշտոնական ծիսակարգերը նկատի չունի: Ոչ պատարագը, ոչ էլ մեր

իմացած լիթուրգիական դրաման գրականության մեջ կացուրդ չեն կոչվում: Կացուրդը կատարողական արվեստի մի պայմանաձև է, եթե նկատի առնենք «Պիտոյից գրքի»՝ Մովսես Քերթոզին վերագրվող հատվածի մեզ հայտնի տողերը: Ծիսական իմաստ է հուշում բառարանի ցույց տված կարգ հոմանիչը, որ համերաշխ է Մազիստրոսի վկայությանը: Մնում է ենթադրել, որ կացուրդը ծիսական երգի կամ հոգևոր բանաստեղծության թատերակարգային ավանդման եղանակ է (թերևս պարերգական), որ չի պահպանվել, վկայվել է անուսով և որպես երգ:

Երբեմն կացուրդ բառի հոմանիչն է թվում կցուրդը: Այս նույնացումն անհասկանալի է, և դուցե դրա արդյունքն է կցուրդ ձևը: Նայելով բառի կառուցվածքին ու իմաստին և համադրելով կացուրդի մեր ենթադրած իմաստին, տեսնում ենք, որ այստեղ ինչ-որ բան անտրամաբանական է լեզվական առումով և տրամաբանական նշանակալի առումով: Կցուրդի արմատն է կից, այն է՝ մոտ, միասին, մերձ: Իսկապես՝ ոչ մի առնչություն կայ և կաց արմատաձևերի հետ: Բայց նայենք բառի նշանակությանը՝ «որ կից գտանի իւիք ընդ այլում, մասնակից, հաղորդ, հաւասարորդ, գործակից, կենակից, ձայնակից»: Եվ ըստ այսմ՝ կցուրդութիւն. «Հաղորդութիւն, մասնակցութիւն, ձայնակցութիւն, գործակցութիւն, միաբանութիւն»: Կցուրդ բառի նշանակությամբ է խոսում կցուրդը. «կցուած երգոց կամ սաղմոսաց, տուն մի սաղմոսի կցեալ ի խորհուրդ աւուրն, որում կցի եւ սկիզբն նորին զկնի եւ յաւելուած երգոց, երգաբանութիւն»⁴⁸: Տարբերությունը մեկ տառի՝ ու-ի մեջ է, և այդ էլ կացուրդ բառից է: Վերջապես, կցուրդը բերվում է նաև որպես կացուրդի հոմանիչ՝ «կացուրդ, հանդէս, պաշտօն»:

Ինչպե՞ս է ստեղծվել այս տարանշանակությունը: Կացրդական հանդեսում անհատական մասնակցությունը կամ ձայնակցությունը (պատարագում՝ «ի ձայն») կոչվել

է կցորդուծիւն: Կացուրդը հանդեսն է կամ «բեմադրուծիւնը», կցուրդը՝ խոսքային-երգային առանձին հատվածը, կցորդը՝ մասնակիցը (հմտ. լատ. *partis* – մաս, անգլ. *part* – դեր): Եթե նոր բառերով խոսենք, պետք է ասենք պարտիա (օպերայում՝ դեր) և պարտնյոր (խաղակից, զրուցակից, ձայնակից):

Խոսքը զրուցակցության և երգակցության մասին է, որը (եթե դարձյալ հիշենք «Պիտոյից գրքի»՝ Մովսեսին վերագրվող հավելվածը) ճեմարանում երգաբանութիւն է և բանամարտ (դրամատիկական տրամախոսութիւն), ծիսակարգում՝ պաշտոնակից վիճակ՝ հաղորդակցութիւն միմյանց հետ և Աստծո հետ: Այս ձայնակցության մեջ դրամատիկական հակադրութիւնն չկա: Սա հոգևոր կցորդութիւնն է: Այս իմաստն ունի ներսես Լամբրոնացու խոսքը. «զմարդիկ ի կցորդութիւն օրհնեբգութեանն իւրեանց ժողովել»⁴⁹: Մոտենում ենք ձայնակցության անտիկ խորային իմաստին. սինոդոսի – միասին երգողներ, ուղեկիցներ: Ուշ հելլենիզմի շրջանում այսպես են կոչվել դասական ողբերգութիւններ ներկայացնող թափառական դերասանական խմբերը: Խաղակից ու ձայնակից լինելը (ոչ անպայման հակադրությամբ) բեմական պարտնյորության հնագույն ավանդութիւնն է, որ անցել է ճեմարան (ըստ «Պիտոյից գրքի» վկայության) և եկեղեցական ծիսակարգ, ինչպես ցույց է տալիս պատարագը: Դերի և դերակատարի միասնականացում կամ դերաբաշխում՝ խոսքի բաժանում ըստ գործող անձանց դրամատիկական ֆունկցիաների հին հունական թատրոնում չի եղել, և հելլենիզմի շրջանի սինոդոսները, ինչպես վկայում են որոշ տվյալներ, պահպանել են այդ հին ավանդութիւնը: Տեքստային-երգային հատվածները (միջնադարյան տերմինով՝ կցորդները, ժամանակակից օպերային տերմինով՝ պարտիաները) բաժանվել են երեք դերասանի ու խմբի (խորոս) միջև ոչ ըստ պերսոնաժների (պերսոնաժի ըմբռնումը դերասանի հետ չէր կապ-

վում), այլ ըստ արտիստական պաշտոնակարգի, որը բերում էր իր հետ քրմական նվիրակարգի (հիերարխիայի) հիշողութիւնը: Անտիկ թատրոնում գործող անձանց փոխհարաբերութիւնները չեն դրսևորվել բեմական-դերասանական փոխհարաբերության տեսքով. ներկայացումը եղել է յուրահատուկ երաժշտական-դեկլամացիոն ձայնակցութիւն: Յուրաքանչյուր սինոդոս «գործիքավորել» է պիեսը ըստ իր կատարողական հնարավորութիւնների ու ձայնական պաշտոնների (ամպլուաներ), ըստ կատարողի՝ սինոդոսում ունեցած դիրքի: Հունական եկեղեցին ժառանգել է դրամատիկական ներկայացման այս ծիսային սկզբունքը, որի գրական արտահայտութիւնը մենք տեսնք Բարսեղ Կեսարացու Պատարագում:

Այսպիսով, կացուրդ, կցորդ և կցուրդ բառերը հատկանշում են վաղ և դասական միջնադարի ծիսակարգը, որի հիմնական սկզբունքը երգակցութիւնն է ըստ աստիճանի ու պաշտոնի:

Բայց V դարից վկայված մի բառ էլ ունենք՝ բանագործութիւն, որի համար նոր հայկադյան բառարանի հեղինակներն ընտրել են հունարեն *δραματοποιία* (դրամատուրգիա) համարժեքը և բացատրել՝ «բանահիւսութիւն, ձեւացուցանել զբանն իբրև ի հանդիսի, առած, առակ»⁵⁰: Դրամատուրգիան այստեղ ճշգրիտ համարժեք է այնքանով, որ բառի առաջին վկայութիւնները թարգմանական գրականության մեջ են (Ոսկեբերան): Բայց դա մոտավոր է այնքանով, որքանով բանահյուսութիւնն ու առակն էլ են բանագործութիւն կոչվում: Մոտավոր լինելն ունի իր պարզ պատճառը: Թրակացու երկի մեկնութիւններում, նկատված բան է, դրամատիկականի և էպիկականի տարբերակում չկա, ավելի ճիշտ՝ այդ տարբերակումն անվանական է: Գրական սեռի հարցը, որ ծագում է Արիստոտելի «Պոետիկայից», միջնադար չի անցել: Միջնադարյան գրագետի համար այդ հարցը

գոյությունն չունի: Ճարտասանական մեկնության ու վերարտադրության նյութերն էլ չեն ենթարկված նման բաժանման: Առասպելավարժությունը ներառում է և դրամատիկականի (հունական միջավայրում), և էպիկականի ընթերցում, և պերսոնաժի կերպավորում (իհարկե՛ պայմանական ու ընդհանրացված, սիմվոլի ու դիմակի վերածված), և առակի այլաբանության կոնկրետացում, ըստ նմանողության (միմեսիս): Դրամատուրգիայի, որպես գրական սեռի, իմաստը բանագործութիւն բառում շատ մոտավոր է գիտակցված: Դրամայի ճարտասանական յուրացումը կամ դպրոցական ընթերցումը, ինչպես նաև եկեղեցական ծիսակարգի ոչ կերպարային-խաղային բնույթը բնականորեն չէին կարող հանգեցնել գործողությամբ արտահայտվելու այն պատկերացմանը, որի հիմքը անտիկ տեսարանակարգն էր:

ժամանակին նկատել ենք, որ բանագործութիւն անունով գրական տեսակ միջնադարում վկայված չէ: Բայց նկատող է եղել, որ բառը կարող էր չվերաբերել գրական տեսակի, այլ նշանակել այն, ինչ ասված է բառարանում. «ձեւացուցանել զբանն իբրև ի հանդիսի», այսինքն՝ խոսքի բեմական իրականացման եղանակ, վերարտադրություն, ներկայացում⁵¹: Տրամաբանական է գուցե, որ բանագործութիւնը գրական եզր չէ: Բայց ծիսական բառապաշարում էլ այն չկա, քերականական բառապաշարում էլ չկա: Քերականական մեկնություններից ոչ մեկում այս բառին չենք հանդիպում: Այս եզրը չի միասնականացվել: Կարգը միասնականացված եզր է և ունի նաև գեղարվեստական ստեղծագործություն իմաստ («...զամենայն ինչ ըստ կարգի (τάξις) առնէ»): Համենայն դեպս, եթե ծիսակարգն արվեստ է (և իհարկե արվեստ է), ծիսական բառապաշարում ընդունված է ոչ բանագործութիւն, այլ կարգ եզրը: Հնարավոր է, որ դպրոցական ճարտասանական արվեստում ընդունված ոչ բոլոր եզրերն են քերականորեն միասնականացվել:

Բանագործութիւնը դուրս է մնացել ճարտասանների տեսական բառապաշարից գուցե այն պատճառով, որ Թրակացու երկում չկա դրամատուրգիա բառը: Բայց հունական մեկնություններում կա: Մեր բառը հասել է IX դար. գործածում է Թովմա Արծրունին, բայց նրա կոնտեքստն այն չի ասում, ինչ փնտրում ենք:

Այսպիսով կացուրդ և բանագործութիւն բառերը իրենց իմաստային հիմքում եզերվում են, միտում թատերակարգային մի հասկացության: Հակվում ենք ենթադրելու, որ առաջինը ծիսական տերմին է, երկրորդը՝ ճարտասանական, մեկը պաշտոնականացված, մյուսը՝ ոչ: Բայց երկուսն էլ ասում են, որ միջնադարում եղել է գրական տեքստի հանդեսի վերածելու եղանակ և եկեղեցում, և ճեմարանում: Ճարտասանական մեկնության նյութերը դպրոցում չեն ենթարկվել սեռային տարբերակման: Ուսումնական ամբիոնը չէր կարող մղել նման անհրաժեշտության, թեպետ բանավոր խոսքի մշակման պահանջը ինքնին հանգեցնում էր տրամախոսության, միջնադարյան տերմինով ասած, դիմառնութեան գաղափարին: «Պիտոյից գիրքը» պարզ վկայում է այդ («<...> զբարսն միանգամայն զդէմսն ստեղծանեմք»): Իսկ դրամատիկականի և էպիկականի տարբերությունը մենք ենք տեսնում, երևելով հելլենիստ դրամատիկոսի տերմիններից ու նրանց հայերեն թարգմանությունից: Սա գուտ անվանական (նոմինալ), ոչ թե իրական (ռեալ) վիճակ է: Այսպես էլ դրամատուրգիայի, որպես գրական սեռի, իմաստը բանագործութիւն բառում հստակորեն գիտակցված չէ:

Այստեղ թերևս հաճելի է փնտրել բեմական գործողության գաղափարը: Բայց դա նոր գաղափար է՝ հաստատված արիստոտելյան սկզբունքի հեզելյան մեկնության հիմքի վրա, այն է՝ «գործողությունը որպես իրականացվող կամք»: Դրամա բառը միայն բեմական արվեստի նոր և նորագույն տեսությունների լույսի տակ

կարող է համատեղվել մաքուր գործողություն հասկացություն հետ: Այստեղ իրավիճակն այլ է: Բանագործություն և բանահիշատակություն բառերը պետք է ընդունենք որպես հոմանիշներ, որպես մեկ հասկացություն երկու պայմանաձևով, եթե իսկապես ուզում ենք մեր պատկերացումները չպարտադրել միջնադարյան գրագետներին: Դրամայի ճարտասանական յուրացումը, ինչպես նաև եկեղեցական ծիսակարգի ոչ կերպարային-խաղային բնույթը չէին կարող հանգեցնել գործողության այն պատկերացմանը, որ փնտրում ենք կամ ուզում ենք տեսնել մեր նպատակների տեսանկյունից: Չհեռանանք, ուրեմն, ճարտասանական «խաղի» հիպոկրիսիս-ենթադատությունան գաղափարից, գրական նյութի դպրոցական մեկնության եղանակն ըմբռնելու նպատակից: Սա նշանակում է ամենից առաջ գործել զբանն՝ վերստեղծել խոսքը կամ նրա ներքին տարերքը ուսումնական սրահում և քարոզխոսության բեմում: Քերականները դրան ասում են ենթադատություն, «Պիտոյից գրքի» թարգմանիչը՝ դիմառնություն: Նրանք ելնում են իրենց հույն նախորդների հիպոկրիսիս, ոչ թե դրամա և դրամատուրգիա բառերից: Շատ նուրբ կետ է: Բյուզանդական հուստորական դպրոցում ստեղծվել է հուստորական հիպոկրիս գրական տեսակը, որ երբեք թատրոն չի մտել, մնացել է լսարանում, որպես դրամայի յուրահատուկ կամերային տիպ: Բանագործություն եզրը մնում է ուշագրավ լեզվական փաստ, որի ստույգ նշանակյալը դեռ չի երևում, եթե իհարկե տարբեր է դիմառնությունից ու ենթադատությունից:

Դրամա կոչվող գրական տեսակի դերը թերևս այնքան էլ էական չէ ճարտասան-մեկնիչի համար, քանի որ նա ենթադատության նյութ է դարձնում նաև բարոյախոսական դրույցը, վիպական ու քնարական բանաստեղծությունը: Հույն քերականները Սոփոկեսին ու Հոմերոսին ճարտասանական լսարանում դնում էին նույն

հարթության վրա, ինչպես և հայ քերականները նույն պայմաններում էին ընթերցում առակը, առասպելն ու վիպական քերթվածը: Եթե ճարտասանական ընթերցման մեջ պատումի և տրամախոսության, մեկ ձայնի և երկու ձայնի խնդիրը երկրորդական է, ապա հուստորական հիպոկրիսը պետք է համարել միջին մի տեսակ (կամ սեռ): Այս տեսակի անունը հայ մատենագրության մեջ չենք գտնում: Հնարավոր է, որ դպրոցական բեմբասացությունը չի ստեղծել կամ չի որոշակիացրել ինքնուրույն գրական մի տեսակ, և ավանդվել է չմիասնականացված մի հասկացություն բանագործություն բառով: Կանգ ենք առնելու միասնական ու ընդհանրական մի պայմանաձևի վրա: Դա կարգն է, որ Նոր հայկազյան բառարանի հեղինակները տալիս են մեծատառերով, որպես կացուրդ բառի ապահով բացատրություն: Կարգը միասնականացված եզր է և եկեղեցական-ծիսական, և գեղագիտական-փիլիսոփայական իմաստով. «արուեստ <...> վամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ», — ասում է Դավիթ Անհաղթը, օգտվելով պլատոն-արիստոտելյան *τάξις* և *κόσμος* (տաքսիս, կոսմոս) պայմանաձևերից⁵²: Հասկացությունն ունի վերսալ է, ուստի ծիսական բառապաշարում ընդունված է որպես ավելի տարողունակ: Բանագործություն ասվածը մասնակի է և մոտ է կացուրդականին: Մատենագրական որոշ վկայություններ (Գրիգոր Աստվածաբան, Հովհան Ոսկեբերան, Սամվել Կամբղաձորեցի, Թովմա Արծրունի) բանագործությունը մոտեցնում են բեմբասացության («Տոնական ճառք և բեմբասացությունք»), որի իմաստը և դպրոցական է, և մասամբ եկեղեցական: Ուսումնական երևույթ ակնարկող բառը մտել է գրականություն, ծառայել թարգմանական-գրքային ինչ-ինչ հասկացությունների, բայց չի դարձել ոչ քերականական, ոչ էլ ծիսական միասնականացված եզր: Դրանով էլ բանագործություն-ը եզր չէ, այլ մի հոմանիշ:

Այսպիսով, կացուրդ և բանագործություն բառերը

եզերվում են առարկայական վերաբերություն սահմաններում և միտում բեմական մի հասկացություն: Առաջինը սակայն որոշակիորեն ծիսական տերմին է, երկրորդը՝ ճարտասանական, մեկը պաշտոնականացված, մյուսը ոչ: Երկուսն էլ ասում են, որ միջնադարում եղել է գրական տեքստը հանդեսի վերածելու եղանակ և եկեղեցում, և ճեմարանում: Եկեղեցական հանդեսի դրամատուրգիական և թատերային պատկերը գիտենք, ճեմարանական հանդեսինը՝ ոչ, բայց նրանց տեսությունն ընդհանուր է քերականական մեկնություններում:

Գրիգոր Մագիստրոսը հուշում է պատարագից ու ժամերգությունից անկախ հանդեսների գոյությունը (իհարկե, դարձյալ կրոնական բովանդակությամբ ու նպատակով): Ի՞նչ հանդեսներ են եղել դրանք: Միստերիալ ներկայացումներ: Եկեղեցում կազմակերպած, թե՞ այլ միջավայրում ստեղծված: Մագիստրոսի այն թղթում ԺԱ, որ ուղղված է թոնդրակեցիների դեմ, գործածվում են վարդապետություն, ճեմարան, դավանություն բառերը: Եկեղեցուց ու ճեմարանից բացի այլ մշակութային կազմակերպություն մեզ հայտնի չէ, դատում ենք միայն բառերի, տեքստերի, լավագույն դեպքում եկեղեցու ծիսական ավանդությունների հիման վրա: Գրական վկայություններն ավելի ճիշտ կողմնորոշիչներ են, քան հայ եկեղեցական ծիսակարգի մեզ հասած պատկերները, որոնք աղավաղված ու քայքայված են: Մեզ մնում են միայն ծիսական բնագրերը: Բայց դրամատուրգիական նշանները բավական չեն ծիսակարգի բեմական-թատերային պատկերն ստեղծելու համար, մանավանդ, որ դրանք չեն թելադրում գործողության տեսանելի վիճակներ: Բեմասացությունը հնում քանի անձով է ներկայացվել, հայտնի չէ. տեքստերում չի երևում մասնակիցների քանակը և իսկապես կարող է չերևալ: Եթե էսքրիլոսի ու Սոֆոկլեսի ողբերգություններում գործող անձանց թիվը (հինգից յոթ) կապ չունի դեմքերի անուններից խոսող

հիպոկրիտեսների թվի հետ, որը չի եղել երեքից ավել (չհաշված խորևտիսների խումբը), եթե այնտեղ մեկ դերասանը կարող էր ներկայանալ երկու-երեք դերով, առանց քրմական հանդերձը փոխելու, պարզ է, թե այս դեպքում, երբ աղոթքը կարգացվում է երկու ձայնով ու խմբերգով, կամ՝ երկու անձի (Բրիստոս և Մարիամ) երգային-ուղիտատիվ տրամախոսությունը մեկ ձայնով, որքան դժվար է պատկերացնել մեր փնտրած կացրդականի ու բեմասացության թատերային արտաքին կերպը: Կա մի բան, որ մեզանից ու մեր ըմբռնումից շատ հեռու է, մի բան, որի վկայությունը միայն անվանական է: Պատրաստի համեմատականներն ուրիշ աշխարհում են՝ XIV-XIV դարերի արևմտավրոպական կաթոլիկական եկեղեցում, Արևմուտքի քաղաքային-բյուրգերական միջավայրում: Բայց արդյո՞ք դա համեմատական է, երբ խոսքը վերաբերում է հայոց միաբնակ եկեղեցուն:

Նայենք պատմական տրամաբանությունը: Բոլոր միստերիաները հիմնված են (որպես բեմական համակարգ և տիեզերքի մոդել) Պատարագամատուլյցի վրա: Պատարագամատուլյցն ամենանախնականն է, որպես դրամատուրգիական անտիկ ձևի քրիստոնեացված պատկեր, միստերիալ թատրոնի ընդհանրացված, թատերական հին համակարգերից դուրս բերված մոդել և այս է մեր կողմնորոշիչը դրամայի միջնադարյան ձևերի որոնումներում:

Գլուխ երրորդ

ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

Թատերական տարրի առկայությունն ավետարանների էջերում պատմական հիմք ունի: Պատմությունը «խաղացել» է մի մեծ միստերիա, արյունալի ողբերգություն, ուր քանիցս զոհվել է Քրիստոս ի դեմս բազում մարտիրոսների: Հռոմեական պրոսքենիումը սիմվոլացնում է թատրոնի ու Ավետարանի՝ որպես միստերիալ մի հին խորհրդի միասնությունը: Այդ պատմական հիշողության լույսի ներքո Քրիստոսի կյանքի ու սքանչելագործությունների տեսարանաշարքի վերածումը գրքում, երբեմն հռոմեական սցենայի որոշակի ու ակնհայտ տարրերով, դառնում է հասկանալի: Ավետարանն, այսպիսով, մի մեծ, խորհրդապաշտական դրամայի անուղղակի անդրադարձն է: Ուզում ենք ենթադրել, որ արևմտաեվրոպական հոգևոր դրամային նախորդող երևույթներ մեզանում եղել են կացուրդ և կացրդական անուններով, որպես կրոնական ավանդությունը և հոգևոր գաղափարները ներկա ժամանակով («կացրդականն յաղագս ներկային գոյանայ») հաղորդելու միջոց: Դրանք, ենթադրում ենք, չպետք է լինեին այնքան կերպարային ու առարկայական, ինչպես ուշ միջնադարյան եվրոպայում:

Կարող էին տրամախոսություններ բանագործվել տեսարաններ, կարգացվել ու երգվել ազոթքներ, կամ գուցե խսկապես հրապարակային տաղավարներում կարող էր դրվագ առ դրվագ, պայմանականորեն անցկացվել Քրիստոսի սքանչելագործությունների շարքը տեղից տեղ՝ մի տաղավարից մյուսը, դամպարների լույսով, քչոց ու ծնծղայով, խունկ ծխելով, շարականներ ու կցուրդներ երգելով: Երևակայական ու հավանական է այս պատկերը, եթե մանրանկարները համարենք ավետարանական գաղափարների անուղղակի ակնարկ: Նկարը կարող էր թերևս մի ելակետ լինել, գրքային նշան, բայց ոչ երևույթի արտացոլում կամ արդյունք: Կա այստեղ մի հարաբերություն, որի պատմական հիմքը հասկանալի է, բայց անորոշ է մեզ համար նկարային ու բեմական պայմանաձևերի խնդիրը: Որտեղից է ի վերջո բացվում եկեղեցական թատրոնի դուռը՝ ա՛յս, թե՞ այն: Գրիգոր Մագիստրոսի վկայությունը մնում է անտարակուսելի: Նա բերում է ոչ թե գրքային հիշողություն, այլ իր ժամանակի կոնկրետ փաստ, որի մանրամասները վերականգնելու հնարավորություն առաջմ չունենք:

Մեր երևակայած կացրդական տոնախմբություններում որոշակիորեն բացառվում է մեկ հանգամանք՝ Քրիստոսի հայտնվելը, նրա մարդկային, կենդանի վերարտադրությունն ի տես հասարակության: Կացրդական տոնում չէր կարող պաշտոնական պատարագին հակառակ մի բան ներկայացվել: Հայոց միաբնակ եկեղեցին չէր կարող թույլ տալ տրանսցենդենտ գաղափարի կենդանի մարդկայնացում: Մարդկությունը հազարամյակի վերջում պատրաստվում էր Աստծո որդու երկրորդ գալուստյան. եկեղեցիներ ու մատուռներ էին կառուցվում, զոհողություններ ու նվիրատվություններ էին արվում, օրավուր աճում էր անապատականների դասը, փրկության սպասող Ֆանատիկոսները քաշվում էին վայրերն ու մենաստանները: Կյանքի այս պայմաններում թյուրի-

մացության մեջ գցել ամբոխին Քրիստոսի կեղծ հայտնությամբ... Միջնադարի մարդը կրոնական խորհուրդներն ընդունում էր որպես սեփական, նույնացնում էր առարկան, անունը, նշանը, այլաբանությունը և տեսնում էր Աստծո պատկերը հաղորդություն խորհրդում: Քրիստոսը հառնում էր պատարագում որպես անդրանցյալ (տրանսցենդուս), և ոչ մի անհրաժեշտություն չկար եղծելու այդ գաղափարը:

Կրոնական տոներ, ինչպես էլ այն անվանենք՝ կացուրդ, թե միստերիա, ինչպես էլ կոչենք խոսքային-միստերիալ ներկայացումը՝ բանագործութիւն, թե տօնական բանք, թատերային է և շատ ուշագրավ X-XI դարերի Հայաստանում, երբ եվրոպական աշխարհում դեռ չկար միստերիալ թատրոնը:

ՆԵՐՍԵՍ ԼԱՄԲՐՈՆԱՑՈՒ ԿԱՅՐԴԱԿԱՆԸ

«Բարեբանութիւն ներբողական գովութեամբ ի Համբարձումն տեսուն Յիսուսի Քրիստոսի յերկինս»: Այսպես է կոչվում Ներսես Լամբրոնացու ճարտասանական քերթվածը, Աբեղյանի տված անվանումով՝ «Համբարձման ներբողեան»: Սա գրական ինքնատիպ մի փաստ է՝ ծիսական գրականությունից ելնող, ըստ հորինվածքի դրամատիկական, արտաքին ձևում՝ ռիթմական արձակ, որին պայմանականորեն տալիս ենք կացրդական անունը: Գուցե և անվանենք տօնական բանք: Եթե լիթուրգիական ցիկլով կողմնորոշվենք, Լամբրոնացու այս ներբողական ճառը պետք է համարենք «Աստվածածնի ողբի» սյուժետային շարունակությունը և, ըստ բնույթի, գուցե անցում ծեսից դեպի դրամա: Բոլոր դեպքերում ակներև է ծիսական թեմայի դրամատուրգիական ազատ մեկնությունը:

Բայց XII դարի հեղինակից դրամա պահանջելուց

առաջ նկատի առնենք, թե քանի՞ դրամա կար գրված (կամ քանի՞ սն է մեզ հայտնի) նրա ժամանակ, և ի՞նչ էր նշանակում այդ ժամանակը մեր պատմություն համար:

XII դարից հասած հոգևոր դրամաների քանակը, ըստ հայտնի ուսումնասիրությունների, շատ քիչ է: Առաջինը բյուզանդացի անանուն հեղինակի «Չարչարվող Քրիստոսը» ողբերգությունն է՝ բանաբաղություն եվրիպիդեսից ու Ավետարանից, իր գուգահեռը չունեցող, միակ ու մեկուսացած, տարապայման ձևերի հարակցում, որի հեռավոր թիկունքում ատտիկյան դրամայի ճարտասանական մեկնությունն է: Դրամայի և ավետարանական հատվածների ձևական հարակցումը քրիստոնեական գրականության մեջ կանխվել է Բարսեղ Կեսարացու պատարագով: Բայց իրողություն է, որ Քրիստոսին դրամայի հերոս ներկայացնելու միտումը հասել է XII դար: Դա կարող էր լինել ոչ ծիսական, այլ թերևս ուսումնական անհրաժեշտությամբ: Ի տարբերություն պատարագի, գաղափարն այստեղ անձնավորված է. ներկայանում է Քրիստոսը որպես դեմք: Դա տեսնում ենք նաև XII դարի Փրանսիացի անանուն մի հեղինակի «Փրկչի հարությունը» դրամայում, որից հասել է մի քանի էջ: Այս և նման գործերը հայտնի են և դարձել են քրեստոմատիկական նմուշներ:

Այսպիսով, Լամբրոնացու ժամանակից հայտնի է Քրիստոսի թեման շոշափող երկու դրամա: Ինչ վերաբերում է միստերիայի գաղափարին, ապա դրա իրականացումը տեսնում ենք երեք պիեսներում: Ալեքսեյ Վեսելովսկին հիշատակում է Աբելյարի աշակերտ Գիլարիուսի «Սուրբ Նիկողայոս» միրակլը: Դրա կողքին է Փրանսիացի անանուն մի հեղինակի «Ազամի տեսարանը»՝ կատարելապես մշակված չափածո դրամա: Դարավերջին՝ 1200 թվին հրատարակ է եկել ժան Բոդելի «Սուրբ Նիկողայոսի հրաշքը»՝ միրակլի դասական օրի-

նակներից մեկը: Նույն շրջանում, թերևս փոքր-ինչ ուշ Անգլիայում գտնում ենք «Սուրբ Կատարինն», Իսպանիայում «Երեք մոզեր» անանուն հոգևոր դրամաները: Պարզ երևում է, որ Եվրոպայում հոգևոր դրաման կազմավորվում է XII դարում: Դրա մշակութային միջավայրը եկեղեցին ու դպրոցն էին, գրական ակունքը՝ լիթուրգիական դրաման (IX դ.)²: Աշխարհիկացում բացարձակ իմաստով տեղի չի ունենում, այլ խախտվում է ծիսական կանոնը, և ստեղծվում է մի բան պաշտոնական ծիսակարգից դուրս:

Լամբրոնացու «Համբարձման ներբողեանը» պատմականորեն վերաբերում է այս շրջանին և համընկնում է հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքի ծաղկուն շրջաններից մեկին, որն իր խորքում ուներ նաև կրոնաքաղաքական դրամատիզմ:

Կիլիկյան թագավորության ծաղկումը (XII–XIII դդ.) ստեղծում էր քաղաքական, հոգևոր, տնտեսական, դասային-սոցիալական այն պատկերը, որին ասում ենք դասական միջնադար և միջնադարյան քաղաքակրթություն: Արևմուտքում սկսվել էր եկեղեցու տնտեսական ու քաղաքական հզորացման, ռազմա-վանական միաբանությունների, ասպետների ու տրուբադուրների դարը: Կիլիկիան անմիջական հարևանն էր, դաշնակիցն ու մրցակիցը խաչակրաց կոմսությունների ու թագավորությունների: Նրա ռազմական-պետական-իրավական դիմագիծը տարբեր էր հայոց-ավանդականից, և հոգևոր խորքը՝ ազգային: Քաղաքային կյանքը դառնում էր պերճաշուք, հոգևոր-մշակութային և գեղարվեստական ձգտումներն ստանում էին նոր բովանդակություն, որի հեռանկարը շատ լուսավոր էր երևում: Պատմության տրամաբանությունը մեզ հաղորդակից էր դարձնելու վերածնվող դասականությունը, բայց կար նաև ուրիշ մի տրամաբանություն՝ արևելյան քամին: Կիլիկյան թագավորությունն ընկավ (1375), երբ Արևմուտքում սկիզբ

էր առնելու ռենեսանսյան հումանիզմը: Մեզ մնում է այդ չիրականացած հեռանկարը տեսնել Կիլիկյան Հայաստանի արվեստում, մասնավորապես մանրանկարչության մեջ, նաև կաթողական տոնախմբություններում:

Հայ հոգևորական-մտավորականի հունասիրությունը, որ հին ու ամուր ավանդություն էր, Կիլիկիայում վերածում է արևմտասիրության: Ծագում է եկեղեցիների միություն խնդիրը: Դրա ջատագովներից էր Ներսես Լամբրոնացին: «Ուսումնասիրելով օտարների մեջ տիրող եկեղեցական կարգ ու սարքը, — գրում է Օրմանյանը, — Լամբրոնացին սկսում է սիրահարվել ուրիշների մոտ տեսածին»³: Բացատրությունը թեպետ խորը չէ, բայց էական է: Լամբրոնացին ծիսակարգային նորամուծություններ է անում, որոնք, ինչպես հայտնի է, դժգոհություն են առաջ բերում արևելահայ վանական միջավայրում: Այդ նորամուծությունների առարկայական պատկերը մեզ հայտնի չէ, բայց «Համբարձման ներբողեանը» փորձում ենք կարգալ այդ լույսի տակ:

Լամբրոնացու ներբողական-դրամատիկական ճառը կամ քերթվածը չափազանց պատկերավոր ու դինամիկ է ծիսային լինելու համար, թեպետ բովանդակությունը համապատասխան է որոշակի ծիսակարգի: Ծարտասանական խոսքի ամենաբազմազան եղանակներում, որ գործադրում է հեղինակը, գերակշռում են դրամատիկական տարրերը՝ դիմում, կոչ, հեղնանք, ձայնարկություն, հարց, հիացում, և ըստ այդմ էլ «Համբարձման ներբողեանի» տոնը հրապարակային, հանդիսավոր ու թատերային է: Հանդիսավորությունը, կիրքը և հոետորական-տոնային երանգների բազմազանությունը համախոս են բյուզանդական հիմներին ու ասորական սոգիտաներին⁴, բայց Լամբրոնացու քերթվածը շատ տարբեր մի բան է՝ ճարտասանական ոճի և միատերիալ տրամադրություն համատեղում, որի ենթադրվող կամ «բեմադրական»

Հանգամանքները ծիսային են: Լամբրոնացին գուցե և լատինական եկեղեցու արարողությունների թատերայնությունը ու կերպարայնության տպավորության տակ է: Բայց նրա դրամատիկական ճառը կրքոտ է և դրանով տարբեր լատինական լիթուրգիայից: Իսկ ինչո՞վ է նման: Արևմտյան եկեղեցիներում լիթուրգիական ցիկլերը մշակվել են տրամախոսությունների հավելումով, որոշ դեպքերում՝ կերպարայնության ու կոնկրետության ձգտումով, որի նշաններն այստեղ ակներև են: Արևմուտքում լիթուրգիական դրաման իսկապես մոտենում էր թատրոնի: «Համբարձման ներբողեանն» այս առումով բացառիկ մի գործ է, պատարագից շատ տարբեր իր հուզական-բանաստեղծական շեշտերով, բայց հիմքում անդրանցական, կրոնական գաղափարի ոչ առարկայակերպ, այլ տրանսցենդենտ իմաստավորումով: Մի նրբերանգ կա սակայն: Ի տարբերություն պատարագի և ի նմանություն լիթուրգիական դրամայի, այստեղ դեմքեր ու դերեր են ակնարկվում ու առանձնացվում, որպես կցուրդներ, և ներբողական ճառը միտում է դրամատիկական գործողության:

Լամբրոնացու քերթվածն, այս առումով, կարող ենք անվանել հոգևոր դրամա:

Այս գործի դրամատիկական առանձնահատկությունների վրա ուշադրություն է հրավիրում Աբեղյանը: «Ներսես Լամբրոնացին, — գրում է նա, — Ներբողյանի բուն մասի մեջ զվարթ եղանակով նկարագիրներ է անում, բեմ հանում գործող անձեր և խոսել տալիս միմյանց հետ: Հիսուսի մայրը, Պետրոս առաքյալը, մյուսները, ինքը Հիսուս, հրեշտակներն իրենց դասերով փոխ առ փոխ երևան են գալիս ունկնդրի աչքի առաջ, հարցումներով դիմում իրար, պատասխանում, հիացմունք հայտնում, խոսում մեծ ցնծությամբ ու հավատով: Տեսարանները հետզհետե փոխվում են, ամեն ինչ շարվում է, կարծես՝ մի վեպ է պատմվում դրամատիկ

ձևով. ամբողջը կազմում է մի մեծ գործողություն, արագ ու եռանդուն ընթացքով»⁵:

Աբեղյանի տպավորությունն իհարկե պատահական չէ: Դրամա չորոնելով միջնադարի գրականության մեջ, նա բնավ չի կասկածում այս գործի դրամատիկական լինելուն: Աբեղյանն այստեղ խոսքի ու վիճակների բեմական իրականացում է տեսնում: «Ճառախոսը, — շարունակում է նա, — վառում է ունկնդիր ժամավորների երևակայությունը, նրանց տեսնել է տալիս իր պատմածը և լսել է տալիս գործող անձերի խոսքերը: Ահա թե ինչ է նրա արվեստի բնորոշ կողմը — ազդել ժամավորների երևակայության վրա, առաջ բերել ոգևորություն ու ցնծություն տոնի առթիվ»⁶:

Լամբրոնացու ծիսական քերթվածում կրոնական գաղափարն իրականանում է գեղարվեստորեն, կրոնական զգացմունքը ոգեկոչվում է գեղարվեստական զգացմունքի միջոցով: Եթե եվրոպական լիթուրգիական դրամայի աշխարհիկացումը նրա տեսանելի ձևերի ընդգծումն ու հարստացումն էր, մարդկայինի կերպարային իրականացումը, ապա այստեղ տեսնում ենք բանաստեղծական հույզերի դրամա: «Համբարձման ներբողեանը» և պատարագային է, և դրամատիկական ու բեմական: Նախ դրամատիկական է հեղինակի դիրքը: Նա սկսում է իր խոսքը, եկեղեցու բեմը պատկերացնելով որպես Ձիթենյաց լեռը, որտեղից բացվում է երկնքի ճանապարհը:

Ցնծա այսօր, հարսն ողջախոհ, եկեղեցի հեթանոսաց, ի պատիւ յիշատակի փեսային քո Քրիստոսի խորհրդոց: Պարեցէք, ով մանկունք առագաստի, այսօր ուրախութեամբ, զի հաստատեցաւ սիրտ ձեր ի հանդէս փառաց նորա մեծութեան: Զուարճացեալ խրախոյս խնդութեան հարէք ի մէջ տաճարիս, դասապետք դասուց հանդիսի ժողովոյս:⁷

Հեղինակի այս վերջին խոսքն ընդունում ենք որպես բեմադրական վիճակի պայմանական հիշեցում. նախատեսում է տաճար և կացրդական վիճակ, ծիսական-դասային կարգավորում՝ «ժողովրդոց, երախայից, ապաշխարողաց, սարկաւազաց, անագանոսաց, քահանայից» և այսպես մինչև նվիրապետութեան բարձր աստիճանը՝ բեմ, որտեղ կանգնած է ճառախոս-բեմբասաց եպիսկոպոսը (ըստ Աբեղյանի, ինքը՝ Լամբրոնացին), որպես նավապետ: Նա կոչ է անում ունկնդիրներին երևակայորեն բարձրանալ երկնքի սանդղքներով դեպի ամենաբարձր կետը՝ Բարձրյալի աթոռը, որի աջ կողմում նստած է Որդին:

Այսօր եկայք բարձրացիք սլացեալ ընդ նմին թեօք հաւատոց ի փառս երկնաւորս, յոր մտեալ նստաւ ընդ աջմէ հօր, առհաւատօչեայ եւ ճանապարհ ամենեցուն ձեզ:

Նալը լողում է երկնային օվկիանոսով «թեօք հաւատոց», և նրա ճանապարհի արգելքներն ու խուժերը ուղևորի երկրային կրքերն են: Ծառախոս-բեմբասացը խոստովանութեան հառաչանք է արձակում:

Այլ աւա՛ղ, զի հեղգութիւն մեր ծանրացեալ ի զբաղմանէ մարմնոյ...

Դրամատիկական զգացմունքի միջնադարյան պայմանաձևն է սա՛՝ հոգու բախումը հավատի թեւերը կաշկանդող, մարդուն ներքև ձգող երկրային կրքերի հետ: Երկրորդ հակոտնյան երկնքի ճանապարհը փակող հրեշն է՝ Սկիլլայի, Բարբելայի կամ Պոլիփեմի հավաքական մետամորֆոզը՝ Սատանան, որին անմիջապես մարտահրավեր է նետում նավապետը:

— Ո՛ւր ես, անգեղջղ ի չարիս բանասարկու. ո՛ւր դու զրպարտիչ դատախազ. եկ այժմ կաց մեզ աւընթեր, ոչ իբրեւ զսիրելի, այլ իբրեւ զթշնամի:

Պրոտագոնիստը (հիշենք այս բառի «առաջին մրցորդ» իմաստը) բեմ է հրավիրում իր ախոյանին, թե եկ, կանգնիր իմ դիմաց, քեզ ոչնչացնեմ: Սա իսկապես արտառոց նորամուծութիւնն է, լիթուրգիական կարգի աշխարհիկացման նշան: Ի՞նչ գործ ունի սատանան դասական պատարագում կամ ժամերգութեան մեջ, թեկուզ որպես երևակայվող-չկերպավորվող դեմք: Այստեղ ախոյանի դադափարը բացառված պետք է լիներ: Լամբրոնացուց բավական հետո՝ գրեթե մեկ հարյուրամյակ անց եվրոպական լիթուրգիական դրամաներում (ավելի ուշ՝ միստերիաներում) հայտնվում են անդրաշխարհային հրեշներ և նույնիսկ ստանում դերասանական կերպավորում: Սա արդեն բեմական աշխարհիկացում է: Լամբրոնացու ներբողյանում տեսնում ենք զուտ խոսքային աշխարհիկացում:

Ներբողյանի առաջին մասը կամ սկիզբը ծավալվում է ոչ տրամախոսութեամբ, այլ մենախոսութեան ձևով և իհարկե դինամիկ, հագեցված դրամատիկական զգացմունքներով, դրութիւնների տրանսցենդենտ-երևակայական պատկերացումով: Շարունակութեան մեջ բեմ է մտնում (թերևս պայմանականորեն՝ որևէ դպիրի ընթերցումով) Աստվածամայրը ոչ թե ողբով, այլ արդեն մխիթարված: Նա դիմում է Որդուն, որը հառնել է գերեզմանից ու կանգնել է Զիթենյաց լեռան վրա, երկնքի բացվող դռների առջև:

— Այսօր սիրտ իմ հաստատեցաւ, եւ բերան իմ հարձակեցաւ ի վերայ թշնամեաց, ով անդրամիկ իմ եւ տէր, որ կափուցեալ տատանէր ի քո յանճառն խոնարհութենէ: Այսօր բարձրացուցեր զգլուխ մօր

քոյ փառօք, որդի իմ եւ աստուած, որ լուռութեամբ կորանայր ի բամբասելն զկուսուածիւն իմ յուռթի բժժանօք: Այսօր պայծառացուցեր զդէմս իմ՝ նշու- լից հետոց ոտինդ ճառագայթիւք, որ ի ժամ չար- չարանաց քոց զգեցաւ սուգ՝ մթին ստուերօք...

Աստվածամոր խոսքերն ընթերցողի առջև (կամ կող- քին) կանգնած է երգող սարկավազների խումբը (ոչ բե- մուժ, այլ սրահում), որ ներկայացնում է հրեշտակների դասը: Մարիամը դիմում է հոգեպես ներկա Պետրոս առաքյալին, կոչ անելով հաղորդակցվել ի պարս հրեշ- տակաց և իր ցնծությանը.

— Ով Պետրէ, ընդէ՞ր լուես. ահա հրեշտակք ակումբ առեալ եղանակեն շուրջ զվարդապետան քո օրհնութիւնս. առ զգունդ քո եւ խառնեա ի պարս նոցա, երգակցեա, տալով օրհնութիւն այնմ՝ որ օրհնեաց զերկիրս գալստեամբ իւրով, եւ պայ- ծառացոյց զերկինս ընթացիւք իւրովք...

Առաքյալների դասը, որ տեսարան է մտնում ոչ ան- միջականորեն, այլ պրոտագոնիստի պատմողական խոս- քով, սթափված ու հիացած է և ամոթխած: Նրանց են դիմում երկու հրեշտակներ: Խումբը բաժանվում է երկու մասի, և սկսվում է խմբերգային տրամախոսութիւնն հրեշտակների ու առաքյալների դասի միջև:

— Արդ գալիեացիք, — *ասում են հրեշտակները,* — այժմ զի՞ կայք հայեցեալ ընդ երկինս անջրպետու- թեամբ ամպոյդ որոշեալք ի սիրելոյն: Այս Յիսուս որ վերացաւ ի ձենջ՝ սոյնպէս դարձեալ եկեացէ: Արդ դարձիք սպասեցէք սորա կրկին գալստեանն...

— Եվ զինչ լիցուք աշակերտքս, — *պատասխանում են առաքյալները,* — յանկարծ բաժանեալք ի վարդա-

պետէն <...> Մեզ զի՞նչ տայք մխիթար, ով զուար- թունք, ի տրամուծեան եւ ի ցնծութեան միջի վա- րանեալ աշակերտացս. ցնծութիւն՝ զի տեսաք զնա յայնպիսի փառս ճոխացեալ, եւ տրամուծիւն՝ զի ստորեւ ի նմանէ եղաք աստ մնացեալ:

— Արք գալիեացիք, — *շարունակում է հրեշտակ- ների խումբը,* — մի հիանայք, ցնծացէք, զի գայ համբարձեալս ի յերկիր, եւ պսակէ զամենեսեան զձեզ ի նորոգութիւն...

Եվ այսպես, դաս առ դաս՝ երկնային նվիրապետու- թյան աստիճաններով բարձրանում է Որդին ղեպի Հոր աթոռը և առաջին ու միակ բարձրացողն է այդ ճանա- պարհով: Հետագայում այդ ուղին էր երեւակայելու Քրի- ընետացի Դանտեն, նրան առաջնորդելու էր իր լուսա- տու աստղը՝ Բեատրիչեն, ու երկնային թագավորության յուրաքանչյուր հարկում դիմադրելու և իր գիրկն էր առնելու լույսը: Լամբրոնացու կացրդականում Քրիստո- սին դիմադրում են բարձրագույն դասի հրեշտակները, ապա ճանաչում և բողոքում:

— Տէր ամենակալ, մինչև ե՞րբ ոչ ողորմիս վերին Երուսաղէմի, եւ քաղաքացն դրախտին, ուստի ար- տաքս ձգեցեր գերի զբնակիչն Ադամ...

Հիսուսը պատասխանում է.

— Փրկեաց զնոսա բազուկ իմ, եւ սրամտութիւն իմ միայն զդէմ կալաւ:

Ասում ու առաջ է անցնում և պատասխան տալիս վերին դասի հրեշտակներին: Եվ խոսում է հպարտ ու հաղթական, ամենևին ոչ նման Ավետարանի Հիսուսին:

– Ես եմ որ խօսիմ զարդարութիւն եւ իրաւունս
փրկութեան.

Ես եմ որ իրաւամբք եւ արդարութեամբ յաղթեցի
Եւ կոխան զթշնամին Հակառակամարտ արարի.

Ես եմ որ զգերեալ ազգ մարդկան փրկեցի,
Եւ դարձեալ զյոյս նոցին յերկինս ուղղեցի.

Ես եմ որ զթշնամութիւն ի մարմին իմ սպանի,
Եւ խաղաղութիւն յերկինս եւ յերկրի արարի:

Հորովվում է դարձյալ «թշնամի» բառը, որ հատուկ է ծիսական գրականութեան ոճին: Հիսուսի հպարտ տոնից հրեշտակները դառնում են հեզ ու հիացող.

– Եւ զի՞ կարմիր են, ասեն, պատմուճան քո եւ Հանդերձ քո՝ իբրեւ զհնձանահարի լիոյ հնձանի կոխելոյ <...> յայտնեա իշխանութեանց եւ պետութեանց երկնայնոց զնորոգ արուեստի քոյ իմաստս, Աստուած մեր եւ Տէր:

Ո՞ր մնաց այլևս իր աշակերտների ոտքերը լվացող խոնարհ վարդապետը, երբ հրեշտակների հիացումին պատասխանում է էլ ավելի հպարտ: Վերջապես նա մտել է իր թագավորութեան սահմանները, խոնարհվելու կարիք չունի և կանխում է երկնայինների հիացումը, ինչպես Ֆեոդալն իր սպասավորներին.

– Ոչ թէ որպէս դուք կարծէք, ասէ, աստուածա-
յին զօրութեամբ իմ, ով երկնաւորք...

Քրիստոսը կանգնած է հպարտ ու հաղթական և ընդգծում է իր գործած սքանչելիքի արժեքը, նսեմացնելով նսեմացնում իր առջև խոնարհվող երկնային ծառաների դերը.

– <...> ի գլուխ ածեալ զմարդկան փրկութիւն ուղղեցի, եւ ոչ թէ կառք եւ երիվարք հրեշտակաց ինձ ի մարտս պաշտպանեցին <...> այլ փրկեաց միայն բազուկ իմ, եւ սրտմտութիւն արդարութեան մարմնոյս իմոյ միայնակ առանձինն կացեալ ընդդէմ՝ կոխեաց զթշնամինս:

Մարդկային ու մարտական է այս հերոսը և շատ է վստահ իր բազկի զորութեանը, հիացած ու սքանչացած իր տիեզերական հաղթանակով և մարդկայնորեն ռիսակալ է՝ չի մոռանում իր պարտված թշնամուն: Ճիշտ է, մի անգամ ասում է «զէն ոչ առի ի ձեռս զհրեղէն ձեր սուր», բայց հիշեցնում է իր մարդկային փորձությունները, Ֆիզիկական չարչարանքներն ու խաչ ելնելը և գրանով է արդարացնում ու հաստատում իր իշխանութեան իրավունքը.

<...> կամաւոր մահուամբ զմեղաց մարդկան զմուրհակն պատուեցի. եւ այժմ ելանեմ նստել ընդ աջմէ հօր, բարեխօս եւ քահանայ հօտին իմոյ, զոր պատուական արեամբ իմով գնեցի:

Երկնայինները զարմանք են ապրում, որ նա մարդկային վիճակով հաղթել է սատանային և սկսում են «նոր եղանակաւ գերգս նմին վերերգել եւ զմարդիկ ի կցորդութիւն օրհնեցութեանն իւրեանց ժողովել»: Քրիստոսը տիեզերական պարերգութեան կենտրոնում է դյուցազնական կեցվածքով: Սա բանաստեղծական իրականացումն է կամ երևակայումը այն ահեղ դատավորի, որին հետագայում տեսնելու ենք Միքստինյան մատուռի Միքելանջելոյի որմնանկարում: Չհեռանալով Լամբրոնացու ժամանակից, այստեղ կարող ենք տեսնել նաև ասպետական դարի հերոսին, որ Ֆեոդալ-ասպետն է՝ դեպի Արևելք արշավող, սարակինոսներին ջարդող խաչակիրը.

մեկը հարյուրի դեմ՝ իր հոգու արդարությամբ ու բազկի զորությամբ՝ նույն դարաշրջանի եվրոպական ասպետական վեպերի իդեալը, մինչ կհասնեն Սերվանտեսի անհող հերոսին:

Լամբրոնացու քերթվածի բովանդակությունն ու գաղափարական միտումը որքան էլ կրոնական լինի (դա այդպես է), այնտեղ թափանցել է մարդկային կիրք, աշխարհիկ զգացմունքի լույս: Դա Հեղինակի անհատականությունն է ծիսական բանաստեղծություն շրջանակում: Դա ինքը քսաներկու տարեկանում եպիսկոպոս ձեռնադրված Լամբրոնացին է՝ անհանդուրժող, կրքոտ փիլիսոփան, եպիսկոպոսական պարեգոտով և ասպետական խիզախությամբ:

Այս երկը ունեցել է արդյոք բեմական-ծիսական իրականացում, թե՞ զուտ գրական-կաբինետային մի փորձ է: Երկու դեպքում էլ արժեքը չի փոխվում: Բեմական իրականացում ստանար, թե ոչ, միևնույն է՝ նախատեսվել է բեմի համար: Արեղյանը (նրա հետ թերևս պետք է համաձայնել) բեմից անկախ չի պատկերացնում այս գործը և անհամեմատ բարձր է դնում նախորդ և Լամբրոնացու ժամանակի ճառային գրականությունից: Թվում է նաև՝ այստեղ պետք է տեսնենք Լամբրոնացու ծիսային նորամուծությունների բոլոր նշանները: Իսկ դրանք տանում են դեպի միստերիա, այս հասկացություն թատերական իմաստով: Իր արտաքին կառուցվածքով և ներքին դրամատիզմով ներբողյանը, եթե Մագիստրոսի լեզվով խոսենք, «զամպարափայլ կացրդական տօնախմբութիւն» է՝ իր տոնական-հաղթական տրամադրություններով, ձայնակցումներով, երգակցություններով՝ կցուրդներով: Այստեղ համատեղված են ճարտասանությունն ու պատարագը և անդրանցական ձևում գործում են դրամայի Արիստոտելի նշած վեց մասերը՝ առասպելը (միթոս), բնավորությունը, միտքը, խոսքը, երաժշտությունը, տեսարանը: Կերպարը (էթոս) սկզբում

ներկայանում է որպես տրանսցենզուս, վերջում մոտենում է բնավորություն: Հեղինակի գեղարվեստական բնագոյը առաջ է ընկել կրոնական զգացմունքից, և կրոնական գաղափարն էլ ստացել է բանաստեղծական-դրամատիկական լուծում: Հեղինակի վճիռը կրոնական է, արտահայտություն կերպը բացարձակորեն գեղարվեստական:

«Համբարձման ներբողեանը» իր տիպով բացառիկ մի ստեղծագործություն է և բեմական ու դրամատիկ, եթե ելնենք պատարագային բեմականությունից և դրամատիզմի միստերիալ ըմբռնումից:

Այստեղ գործում է հիպոկրիսիսը, բայց մարդկային տեսանելի առարկայացումը՝ միմեսիսը չի երևում: Դա այդպես էլ պետք է լիներ: Գեղարվեստական արտահայտություն միջնադարյան սկզբունքը Լամբրոնացին բավական հստակ ձևակերպել է իր «Ատենաբանութեան» մեջ:

Զորօրինակ՝ թէ ակորժէ ոք գծագրութեամբ դեղոց պատկեր նկարագրել, զպէսպէս երանգս դեղոցն ի կիր ածէ. եւ ջանայ ուշիւ իմաստիցն զնա ի տիպ եւ ի հասակ եւ ի ձեւ կենդանեաց յօրինել, զի հաճելի եւ ցանկալի որպէս զկենդանի թուեսցի տեսողացն՝ անկենդանին: Իսկ մարդ կենդանի՝ որ կրի հոգևով մարմինն, ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիւրն կենդանութիւն. այլ բաւական է միայն հոգին ներգործող զշարժումն անդամոցն զայս հուշակել:⁸

Ներբողյանում շարժումը խոսքային դրամատիզմի մեջ է, և շարժման աղբյուրը Սուրբ Հոգին: Հետևաբար, «ձևք և նիւթք մարմնականք՝ նմա առ ի՞նչ պիտոյանան»: Այս սկզբունքը հայտնի էր դեռ պատկերամարտության դարերից: Ճարտասանության տեսությունը

բնականորեն հետևում էր դրան: Լամբրոնացին հավանաբար ծանոթ էր և ինչպե՞ս կարող էր ծանոթ չլինել Եվստաթիոսի (XI դար) «Հիպոկրիսիսի մասին» տրակտատին: Ճարտասանություն հին (հելլենիստական) եղանակները բյուզանդական կրթական միջավայրում VI–VIII դարում մերժվելուց հետո, ինչպես ցույց են տալիս Եվստաթիոսի դատողությունները, հետագայում դարձյալ կյանքի էին կոչվել: Լամբրոնացու ժամանակակիցը անտիկ դրամատիկական գրականության հիմնական տեսակները՝ ողբերգություն, կատակերգություն և սատիրական դրամայի կողքին դնում է ճարտասանական ենթադատություն (հուստոփիկոս հիպոկրիսիս) տեսակը և այնուամենայնիվ այն համոզման է, որ հիպոկրիսիսը փոքր տեղ պետք է ունենա կամ առհասարակ տեղ չպետք է ունենա ճարտասանության մեջ: «Նա, ով նպատակ է դնում նկարագրել հիպոկրիսիսի բնույթը, — գրում է Եվստաթիոսը, — ոչ միայն վարպետ, այլև շատ վատ (հիպոկրիսիսի), նա պետք է վճռականորեն դատապարտի նրա կեղծությունը: Հիպոկրիսիսի գյուտը հնում ծառայում էր առաքինությունը և օգտավետ էր կենցաղում, իսկ ուշ ժամանակներում առաքինության դեմ թակարդ լարող և ստորամիտ դեերը դարձրել են այն վնասակար և հոգու համար կործանարար»⁹: Անտիկ ողբերգություններում Եվստաթիոսը տեսնում է սխրանքների ու առաքինությունների օրինակներ և հին դերասանների արվեստը համարում է «իմաստությունը զարդարող» գործ, դրվատում է հելլենիզմի շրջանի դերասանների վարպետությունը, նրանց «միմեսիսի հայելատիպ ճշգրտությունը»: Բայց ճարտասանական արվեստում նա համարում է դա ավելորդ: Պատկերամարտության դարերի հայացքը չի մոռացվել, և բնավ պատահական չէ, որ Միքայել Նրիժնաբանի (Փսելլոս) ճարտասանական տրակտատում բերվում են ինտոնացիոն միջոցների բազմապիսի ու բազմազան երանգներ,

դրվում է անգամ հոգեբանական ճշմարտություն պահանջ, բայց հիպոկրիսիսի խնդիրը շրջանցվում է, ավելի ճիշտ՝ մեկնաբանվում է գարտուղի եղանակով: Հնչող խոսքի գիտականորեն մշակված համակարգ է սա, ոճերի նրբագույն տարբերակումներով, հոգեվիճակի ու խոսքի ներքին կապի խորը մեկնություններով: Այս ամենը գալիս է ուշ հելլենիզմի շրջանի ճարտասանությունից և հիպոկրիսիսի վաղ բյուզանդական տեսությունից, թեպետ հիպոկրիսիս բառից հեղինակը կարծես թե խուսափում է: Դա նշանակություն է ունի: Միքայել Նրիժնաբանի դատողություններն ավելի հեռու են գնում Եվստաթիոսից և իրենց օբյեկտիվ արժեքով դերասանի արվեստի տեսություն են¹⁰:

Լամբրոնացու կացրդականը իր գրական մշակվածությունամբ, տոնային երանգներով, դարձումներով ու կոնտրաստներով հեռվից խոսում է ուշ հելլենիստական ճարտասանական արվեստի հետ, որը Բյուզանդիայում մաքրվել էր հոգեբանական շերտերից, միջնադարում զսպվել ու կանոնացվել: Լամբրոնացու կացրդականը չի հուշում կերպավորման արտաքին ձևեր, թեպետ միտում է խաղային տարերքի, չի թելադրում առարկայական վիճակներ, բայց մղում է ներքին լարման: Լամբրոնացու երկը միստերիալ դրամա է և, իհարկե, ենթադրում է ներքին հիպոկրիսիս, ոչ թե տեսարան և խաղ: Ուստի, ավելի հարմար է թվում գործածել այստեղ բառի հայերեն համարժեքը՝ ենթադատություն,

<...> քանզի ընտրությունամբ մտացն քննէ եւ զգալութիւն ներքսակայ ծանուցանէ յընթեռնուն, որ են ձևք բանին... (Հովհաննես Մործորեցի):

ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՄԻՐԱԿԼ

Կանոնական ավետարաններից հայտնի է «Անդամալույժի բժշկումը» սքանչելիքը: Անդամալույժին մահճով բերում են Քրիստոսի մոտ, անդամալույժը բուժվում է Քրիստոսի «առ զմահիճս քո եւ զնա» սքանչելագործ խոսքով: Զրույցն ավանդված է երեք ավետարաններով (Մատթ., Թ, 1-8, Մարկ., Բ, 3-12, Ղուկ., Ե, 17-27), ունի իր պարականոն տարբերակները, տրամախոսական մշակման է ենթարկվել XII դարի կաթողիկական ճեմարաններում և ի վերջո դուրս եկել ճեմարաններից, վերածվել կատակերգության ու ֆարսի: Կատակերգությանը նյութ են տվել իհարկե պարականոնները: Դրանցից մեկում ոչ թե անդամալույժին են բերում Քրիստոսի մոտ, այլ Քրիստոսն է նրան հանդիպում Երուսաղեմի փողոցներից մեկում, և բուժված անդամալույժը ներկայացնում է ծաղրածոական պանտոմիմ¹¹: Սա արդեն թատրոն է, ոչ թե ուսումնական մեկնություն: Բայց մինչև թատրոնի վերածվելը մեկնությունն անցել է գրական մշակման ճանապարհ, վերածվել չարամիտ ու զվարթ զրույցի, որի հետքերը տեսնում ենք XIII-XVII դարերի հայերեն ձեռագրերով ավանդված տարբերակներում:

Խնդիրն այն է, թե Ավետարանից կամ պարականոններից առնված թեման զեղարվեստա-ոճական ինչ մեկնաբանություն է ենթարկվել, ինչ սեռի և ինչ ժանրի է վերածվել: «Աշխարհական եղանակաւ» պատմված կրոնական զրույցը դժվար է այլևս ծիսական համարել: Գեղարվեստա-ոճական նկարագրի փոփոխությունը խախտում է զրույցի նաև թեմատիկ-աշխարհայացքային հիմքը, մանավանդ եթե կենսական-հոգեբանական տարր է մտնում, եթե զրույցունները հանգեցնում են բնավորությունների բացահայտման: Բայց կա զրույցի կամ թեմայի մշակման մեկ աստիճան ևս, որ պարականոնից էլ հեռանում է,

ենթարկվում հեղինակի անհատականությունը, ստանում կենսական լիցք, ենթարկվում խաղային տարերքի:

Զրույցը մեզ հայտնի է երկու հիմնական տարբերակով. առաջինը ավանդված է XIII դարի կիրիկյան ձեռագրով (1297)¹², երկրորդն անկախ ստեղծագործություն է, որտեղ զրույցը վերածվել է զրուցատրություն ու խաղի: Այս տարբերակը, ինչպես կտեսնենք, ակնհայտորեն տարբեր է առաջինից և վկայված է XIV-XVII դարերի մի քանի օրինակումներով¹³:

Առաջինը՝ XIII դարի տարբերակը, թվում է, պարականոն է, որ կա, համենայն դեպս մոտ է պարականոնին, եթե ոչ շարադրման եղանակով, դոնե ժամանակով: Սա վերագրված է Հովհան Ոսկեբերանին. շատ անհավանական բան, ինչ-որ հին շփոթմունք, որ ասում է, թե գրական ավանդությունը շատ ավելի հին է, քան այս ձեռագիրը: Երեք՝ կանոնական ավետարանների ավանդությունը հայտնի է. ոմն անդամալույժի մահճով բերում են Քրիստոսի մոտ, Քրիստոսն ասում է՝ «Թողեալ լիցին քեզ մեղք քո» (Ղուկ., Ե, 20): Այս խոսքի վրա անդամալույժը բուժվում է տեղն ու տեղը: Ըստ Ոսկեբերանին վերագրվող զրույցի, Քրիստոսն անդամալույժին հանդիպում է փողոցում, պատի տակ նստած, և նրանց մեջ տեղի է ունենում մի զրույց, որի ընթացքում Քրիստոսը ձևանում է «ի Հնդկաց» եկող բժիշկ, աշակերտ Աթանազիեն բժշկի, մյուս կողմից էլ միամտություն է խաղում, դիտավորյալ շփոթում Աստծո որդու և նրա մարգարեի՝ Հովհաննես Մկրտչի ավետարանական ավանդությունները, շփոթեցնում է անդամալույժին, նրանից մեծ վարձ պահանջելով և այս կերպ ստուգում է նրա հոգու տեսողությունը, համոզվում, որ ֆիզիկապես պատժվածը հոգով անբեր է, պատրաստ է զինվորագրվելու իր խաչին, և ասում է մոգական խոսքը՝ «առ զմահիճս քո եւ զնա»: Կույրը բացում է աչքերը, ոտքի է ելնում և գնում աշխարհով մեկ պատմելու, թե խոսել

է Աստծո հետ «որպէս ընդ բարեկամի» և պատրաստ է քարոզելու Ավետարանը:

Այս գրույցը կարելի է անվանել մատչելի քարոզ: Տրամախոսութիւնը, որ ընդմիջարկված չէ ոչ մի կետում, ավետարանի ճշմարտութիւնն ըմբռնելի դարձնելու միջոց է, ճարտասանական եղանակ, որ հանգեցնում է իրադրութեան ու խաղի: Թեմայի հիմքում սակայն դրված է միթոլոգիական մի շատ հին պայմանաձև. մարդը կույր աչքերով հանդիպել է ճշմարտութեանը և կռիվ է տալիս: Էդիպի առասպելը միջնադարում յուրացվել էր Իրենեոսի քրիստոնեական մեկնութեամբ:

Արդ ընդունայն են եւ արդարեւ թշուառականք, որք <...> փախչին ի լուսոյն ճշմարտութենէ եւ կամ իբրեւ գողբերգականն ըստ վիշապոտինն Եւզիպո-դայ գանձինս կուրացուցանեն:¹⁴

Զրույցում գործում է ավետարանական այլաբանութիւնը, որը հետագա մշակողին մղել է կատակերգական և խաղային ստեղծարանութեան: Սա արդեն գրույցի երկրորդ տարբերակն է՝ XIV դարի ճառընտիրից հանվածը, որը, ինչպես նկատել է հրապարակողը՝ Ներսես Անդրեկյանը, «չատ նրբամիտ ու չարաճճի կտոր մըն է: Գրիչն իր բոլոր զգացումներն ու տարակույսները ճարտարութեամբ Քրիստոսի բերան դրած է»¹⁵: Բանասերն այն մտքին է, որ իր գտած գրուցատրութեան հեղինակն ինքը գրիչն է՝ Ներսես արեղան Կիլիկիայի ծովեզրյա Կրակա գյուղաքաղաքից: Ներսես արեղային թերևս համարենք պայմանական մի անուն, բայց ով էլ լինի այս կատակերգական գրույցի հեղինակը, գրական վառ անհատականութիւն է՝ օժտված դրամատուրգիական երևակայութեամբ, խաղային իրադրութիւնների սուր զգացումով:

Երուսաղեմի փողոցներից մեկում, պատի տակ նստած է կույր ու կաթվածահար մուրացիկը և երեսունութ

տարի սպասում է Աստծո ողորմութեանը: Կարծես կրկնվում է Հին կտակարանի Հոբի վիճակը, բայց այն տարբերութեամբ, որ Աստծուց պատժվածը, ինչպես պարզվում է գրույցի ընթացքում, չի կարողացել կատարելապես հաշտ լինել իր Ֆիզիկական թշվառութեան հետ՝ աղոթում է սպառված համբերութեամբ: Եվ ահա հայտնվում է անձանոթ մի անցորդ՝ երկնքից իջած Քրիստոսը և դավադիր հարցերով փորձում է մերկացնել նրա հոգին: Նա գիտի իր խաչի գորութիւնը և առաջին իսկ խոսքից բռնում է գրուցակցի հոգու թույլ լարը. կոչ է անում անվերջանալի համբերութեան:

Ասէ Յիսուս.

– Որ համբերէ իսպառ՝ նա կեցցէ:

Անդամալոյծն՝

– Մինչև ե՞րբ համբերեմ. առակ նշառակի արար դիս Քրիստոս ամենայն ազգաց:

Ասէ Յիսուս.

– Զոր սիրէ տէր, խրատէ:

Անդամալոյծն ասէ.

– Զիս խրատեաց Քրիստոս, այս որ արժան եմ ես, բայց զքեզ կամիմ հարցանել, թէ ո՞վ ես դու, որ զայդ ամենայն ընդ իս ասես:

Ասէ Քրիստոս.

– Ես մարդ եմ, որպէս զքեզ...¹⁶

Համբերութեան կոչը՝ լսված անձանոթ ու անտարբեր մարդուց վրդովեցնում է կույրին, բայց նա զսպում է իրեն, երբ լսում է այդ մարդուց Ավետարանի ճշմարտութիւնը: Անձանոթը կանխում է նրան, ներկայանալով որպես «չատաշրջիկ մարդ, ճանապարհորդ», բայց շարունակում է հոգեբանական գրոհը: Զրույցի շարունակութեան մեջ էլ երևում է, որ անդամալոյծը անհաշտ բնավորութիւն է, անհավասարակշիռ, և գրուցակցին էլ

նրան մղում է հոգեկան մեղանշման: Նա անսպասելիորեն գցում է իր կարծես ամենափորձված կեռը՝ բուժման վարձ է պահանջում ոչինչ չունեցող մարդուց:

– Զի՞նչ տաս, որ բժշկեմ զքեզ:

Անդամալոյծն ասէ:

– Այլ ո՞վ ոք բժշկէ զիս, բայց միայն աջն Քրիստոսի:

Փորձն անհետեանք է անցնում: Կույրը կարծես չի էլ նկատում անձանոթի բարոյական ոտնձգութիւնը: Քրիստոսը տեսնում է, որ մարդու հույսն այս աշխարհից չէ, և հարձակվում է հավատացյալի հավատի վրա՝ հեզնում է նրա քրիստոսասիրութիւնը:

– Երբ դու այնչափ յուսացեալ ես ի Քրիստոս, ընդ է՞ր ոչ բժշկեաց զքեզ: Մի՞ թէ անհաւատ ես եւ չարաչար մեղուցեալ:

Յայնժամ բարկացաւ անդամալոյծն եւ ասաց:

– Որո՞վք իւրք եմ մեղուցեալ, երբ գործիս մեղաց ոչ ունիմ. աչս կոյր է եւ ձեռքս թոյլ. ոտքս տկար եւ խոցովս ապականեալ. իմ բան եւ գործս այն է, որ գիշեր եւ ցորեկ զՔրիստոս աղաչեմ վասն շինութեան եւ խաղաղութեան աշխարհիս, եւ մանաւանդ վասն ողորմածացն իմոց եւ վասն ցաւոց իմոյ:

Ասէ Քրիստոս:

– Ապա ընդ է՞ր այդպէս չարչարիս, եթէ չես մեղաւոր, զի Քրիստոս զարդարն սիրէ եւ զմեղաւորն ատէ, զարդարն բժշկէ եւ զմեղաւորն չարչարէ:

Առաքելական քարոզի խոսքերը մի պահ սթափեցնում են անդամալոյծին. նա հարցնում է, թե արդոք անձանոթը Քրիստոսի աշակերտներից չէ՞, բայց ստանում է հիասթափեցնող պատասխան:

Ոչ աշակերտաց նորա եմ եւ ոչ քարոզութիւն նորա լուեալ եմ:

Քրիստոսը փակում է կույրի առջև բոլոր ուղիները դեպի իր անձը: Իսկ կույրը սկսում է նրան դաս տալ՝ ճարտար լեզվով, վարժ ու հմուտ պատմում է ալիետաւանը, հիշում է Քրիստոսի սքանչելագործութիւնների շարքը, անցնում հավատո հանգանակին:

– <...> խաչեցաւ, թաղեցաւ, եւ յարեաւ ի մեռելոց, համբարձաւ փառօք յերկինս եւ նստաւ ընդ աջմէ հօր ի բարձունս, եւ գալոց է ի դատել զկենդանիս եւ զմեռեալս եւ հատուցանել ըստ իւրաքանչիւր գործոց:

Նա ոգևորվում է ինչպես մի առաքյալ ու քարոզիչ, բայց Քրիստոսին չեն կաշառում նրա աստվածաբանական գիտելիքները: Դա շատ քիչ է. անաստվածն ու հերձվածողն էլ կարող է շատ բան իմանալ: Գիտելիքն ու տաղանդը չէ, որ պետք է փրկին մարդուն: Չարչարանքն էլ քիչ է. պետք է կույր հավատ, դատողութիւնն ու տրամաբանութիւնն չընդունող անձնազոհութիւն: Եվ Քրիստոսը ծաղրում է անդամալոյծի գիտելիքն ու ճարտարախոսութիւնը:

– Երբ դու էնց ճարտար ես, զքեզ ընդ է՞ր ոչ առաքեաց Քրիստոս ի քարոզութիւն Աւետարանին իւրոյ:

Անդամալոյծն ասէ:

– Ինձ զցաւս մարմնոյս եւ զկուրութիւն աչացս վիճակեաց:

Ասէ Յիսուս:

– Դու զայդ արժես:

Այս անսպասելի ու դաժան վճիռը կարծես մտրակի

Նման զարկվում է կույրի ականջին: Կույրը բարկանում է, բայց չի շփոթվում, գտնում է պատասխանը.

– Ես յիրաւի այսօր արժան եմ, այլ դու ոչ մնաս առանց պատուհասի:

Անծանոթն ավելի ծանր հարված է հասցնում տառապալին. ուզում է վերջնականապես քաշել հոգեկան մեղքի փոսը, բայց կույրը մնում է անխոցելի:

Ասէ Յիսուս.

– Այդ լեզուովդ ես որ այդ չարեացդ ես դիպել: Անդամալոյծն ասէ.

– Ես գիմս առեալ եմ ըստ արժանեաց իմոց, եւ քոյն գալոյ է ըստ արժանեաց քոց:

Ասէ Յիսուս.

– Դու ի սուտ խօսելն սովորեալ ես: Լեզուդ ճարպիկ է եւ երեսդ անամօթ, աչքդ չի տեսանել, որ երեսդ ամաչէ...

Նա ծաղրում է մարդու ֆիզիկական կուրուլթյունը և շատ դաժան ակնարկով. ամոթխածութեան համար տեսողութիւն է պետք, իսկ կույրը զուրկ է ամոթից: Այս խոսքից անդամալոյծն իրեն զգում է անօգնական ու դիմում է իր հասկացած ճշմարտութեանը.

– Եղուկ թէ ճարպիկ մարդ ես դու, եւ հերձուածող քան զԱրիս: Ի բաց դնա յինէն, զի Աստուած դատելոց է զքեզ ընդ սատանայի:

Ասէ Յիսուս.

– Ես գիտեմ եւ Աստուած, այդ չէ քեզ հոգս:

Ասել է, թե Աստուծն հանգիստ թող, տեղի-անտեղի Աստծո անունը բերան մի առ: Կույրն այլևս խոսել չի ուզում, բայց անծանոթը չի հեռանում, չոքել է նրա

չնչին: Մի կողմ է դրել Աստված, հավատ, խիղճ և հիմա էլ վարձ է պահանջում՝ փորձում է մարդու երկրային առաքինութիւնն ու համբերութեան չափը.

– <...> թէ կամիս ողջանալ՝ տուր ինձ, զոր ունիսդ եւ ես բժշկեմ զքեզ:

Անդամալոյծն.

– Զինչ կամիս առնուլ յինէն, զի ես ոչինչ ունեմ:

Ասէ Յիսուս.

– Գիտեմ, որ շատ ոսկի դեկան ծրարեալ ունիս ի քուրճդ քո. զայդ յիս տուր՝ ողջացնեմ զքեզ ի չարաչար ցաւոցդ:

Անդամալոյծն.

– Քեզ հայնց կեանք, զինչ ինձ ոսկի դեկան կայ: Ասէ Յիսուս.

– Թէ ոսկի չունիս դու, արծաթ տուր:

Անդամալոյծն.

– Ոչ, արծաթ չունիմ:

Ասէ Յիսուս.

– Ունիս, ունիս, բայց ազահ ես, տալ ոչ կամիս: Անդամալոյծն ասէ.

– Ասացի, թէ քեզ հանց կեանք և աւուրք, զինչ ես արծաթ և ոսկի ունիմ:

Ասէ Յիսուս.

– Ապա ի՞նչ ունիս:

Անդամալոյծն.

– Քրիստոս է վկայ, չորս փողի պլիկ ունիմ և կտոր մի հաց և երկու լումայս, ահա առ զայն ի քեզ և բժշկեա զիս:

Անծանոթն արհամարհում է մուրացիկի կարողութիւնը, ծաղրում է նրա աղքատութիւնը և շատ դաժան. նսեմացնելով նսեմացնող համեմատութիւն է անում.

– Երբոր տանն աւել ածեն, երկու եւ երեք լու-
ման եւ այլ աւելի հետ աւելին երթայ, եւ զկտոր
Հացն շանն ձգեն:

Անդամալոյծն.

– Երկու լումայն դրատու մի վարձ է, եւ զկտորն
մուքերիկն (խոհարարի օգնական – Հ.Հ.) ուտէ:

Անծանոթը շարունակում է սակարկել՝ երկու լուման
շատ քիչ է յոթ ցավ բուժելու համար: Անդամալույծը
նրան անվանում է ազահ, ընչասեր և Հուղայի ազգա-
կան: Անծանոթը պատասխանում է, որ բոլոր մարդիկ
մեկ ազգ են, և «Իւրաքանչիւր ոք ըստ գործոց իւրոց
առնու, զհատուցումն»: Անդամալույծը համոզված է, որ
մահից հետո լինելու է դրախտում՝ «Ի գոգն Աբրահա-
մու»: Բայց ստանում է այնպիսի մի պատասխան, որ
միայն Քրիստոսը կարող էր տալ.

– Եւ աստ բարի կացեալ եմ եւ անդ կալոց եմ ի
վեր քան զգոգն Աբրահամու, եւ դու վասն չարեաց
քոց աստ տանջիս եւ անդ տանջելոց ես:

Անդամալոյծն.

– Դու գքեզ մեծ սիրելի դիտես Աստուծոյ, այլ
զխաւարն աղջամղջին եւ զհուր գեհնին պատ-
րաստեալ է գքեզ Քրիստոս:

Ասէ Քրիստոս.

– Ես գայն ոչ պաշտեմ, որ զիս ի խաւարն
արտաքին եւ ի գուբ գեհնին արկանէ:

Միայն Քրիստոսը կարող է ասել, թե չի պաշտում
Քրիստոսին: Բայց նրա այս խոսքից անդամալույծը ան-
հուսալիորեն չփոթվում է և աղաղակ է բարձրացնում.

– Ի զատ երթ եւ ի բաց գնա յինէն, այրդ ոտ-
նակոտոր, զի ահա ուրացար զՔրիստոս, ի զատ

գնա յաղքատէս, այսօր հաներ զիս ի մուրալոյս.
զայդ ճոռոմ լեզուդ որ ունիս, ի դիւանի թագաւո-
րաց խօսիս եւ աշխարհի աւեր ածես. երթ, գնա ի
բաց ի տառապելոյս եւ զիտ քեզ զրուցընկեր ի
հրապարակի քաղաքիս:

Սա ամենադրամատիկական պահն է. մարմնով պա-
տուհասովածը նաև բարոյական հարված է ստացել. նրան
վիրավորել են, անարգել են հավատը: Անդամալույծն
այժմ սարսափում է մեղքից, սարսափում է Քրիստոսին
ուրացող անծանոթի ներկայությունից, քանզի այս զրույ-
ցը նրան դնում է մեղավոր վիճակի մեջ: Բայց մարդը
կանգնել է ու չի գնում և շարունակում է հեգնել.

– Հանց կու պարծիս դու ի Քրիստոս, որ թուի
թէ Քրիստոսի հորեղբոր որդի ես, եւ կամ մեծ
երախտաւոր Քրիստոսի: Դու ի՞նչ ես, որ քո
երախտիքդ ինչ լինի մոտ ի Քրիստոս:

Անդամալոյծն ասէ.

– Ես ի Քրիստոս աստուածն իմ հաւատացեալ
եմ եւ ունիմ առ նա յոյս՝ գտանել ի նմանէ ողոր-
մութիւն. թէեւ ես մեղաւոր եմ, նա քաւիչ մեղաց
է. թէեւ ես կորուսեալ եմ, նա գտիչ կորուսելոց է.
Թէեւ ես անարգ եմ, այլ նա անարգամեծար է. թէեւ
եւ ապականեալ եմ, այլ նա նորոգող է, թէեւ ես
մեռեալ եմ, նա կենսատու է:

Անդամալույծը վիրավորանքից ու մեղքի զգացումից
փրկություն չտեսնելով, աղոթում է, բայց չի կարողա-
նում քավել իր գայրույթը, չի կարողանում հոգին հան-
գատացնել և նորից դիմում է իր հավատն անարգողին.

– <...> քեզ՝ որ ուրացողդ ես կայ եւ կմնայ
հուր գեհնին, եւ խաւարն արտաքին, լալ աչաց եւ

կրճտել ատամանցն ի տարտարոսն ներքինն եւ ի սառնամանիքն անդնդայինն:

Ասէ Յիսուս.

— Ես ուրացող չեմ, այլ գճմարիտն ասեմ: Բայց դու տգետ ես եւ անիմայ. թէ ի քեզ իմաստութիւն կայր կամ թէ գիտութիւն ունէիր, մինչեւ ի յայս դու բժշկած էիր: Ապա ոչ ի քեզ հաւատ կայր եւ ոչ յառաքեալքն զօրութիւն բժշկութեան:

Հիմա էլ առաքյալների անունն է շոշափվում, առաքյալների գործն է նսեմացվում: Անդամալույծը պատասխանում է, որ առաքյալները Քրիստոսի անունով ու զօրությամբ էին գործում իրենց սքանչելիքները, ինչպես ցույց են տալիս ավետարանները և «Գործք առաքելոց»-ը: Անդամալույծը կարծես ուզում է ցույց տալ, որ ինքը տգետ չէ և միաժամանակ պաշտպանվում է սուրբ Գրքով: Իսկ Քրիստոսի համար՝ ի՞նչ ավետարան, ի՞նչ առաքյալներ և ի՞նչ ջերմեռանդություն ու աղոթք, որով ապրում է այս կույր ու հիվանդ մուրացկանը: Բայց նրան պետք է բուժել և դուրս բերել ի Քրիստոս խնթաջյալ վիճակից: Այն անսպասելի խոսքը, որով Քրիստոսը ծաղրում է առաքյալների գործն ու վկայությունները, թվում է, իսկապես գրչին է պատկանում:

Ասէ Քրիստոս.

— Առաքեալքն պարապ եւ անբան մարդիկ էին. թուղթն շատ եւ թանաքն յոլով՝ զոր ինչ եւ կամեցան զայն դրեցին:

Այս խոսքն ամենաանսպասելին է անդամալույծի համար և հասցնում է նրան հուսահատության ամենավերջին կետին: Բայց նա Աստուծոյ չէ հուսահատ, այլ իր այս անտանելի վիճակից՝ պատուհաս դարձած անձանութի համառությունից ու հանդգնությունից: Նրա միտքը

կանգ է առնում, լեզուն պապանձվում, և դիմադրելու ուժից ընկած, բռնաբարությամբ մեղքի մեջ քաշված մարդն արդեն ոչ թե աղաղակում է, այլ հառաչում ու ողորում:

Անդամալույծն ասէ.

— Զիարդ լուսացաւ ի վերայ մեր օրս այս, որ տեսի զանաչար զայրս այս հայհոյիչ: Ի բաց զնայինէն...

Ահա այս մարդկային խոսքը, հավատացյալի հոգու հառաչանքն էր ուզում լսել Քրիստոսը: Վերջապես մարդն արդարացրեց իրեն՝ ցույց տվեց, որ հավատն ավելի զորեղ է, քան սուրբ Գիրքը, ավելի խոր, քան միտքը, և անգարդ ու ճշմարիտ, ավելի համոզիչ, քան գրքով ու առաքյալների վկայություններով կրթված, ճարտարախոս լեզուն: Վերջապես Քրիստոսը գտնում է իր խաչին արժանի զինվորին և ասում իր մոգական խոսքը՝ «առ զմահիճս քո եւ զնա»: Մարդը բացում է աչքերը «ի խաւարէ ի լոյս», ոտքի է կանգնում առողջ ու ամուր, բայց՝ որտե՞ղ է անձանոթը, ո՞վ էր նա: Այն, ինչ տեսնում էր փակ աչքերով, աստվածային լույսն էր, իսկ հիմա տեսնում է աշխարհի լույսը: Իսկ որտե՞ղ է Աստված: Խոսում էր Հիսուսի հետ, բայց ո՞ւր է նա...

Միջնադարում երբեք գրված ամենազորամատիկական, ամենաբեմական, ամենախաղային գործերից մեկն է սա, և որտեղի՞ց է գալիս Ներսես արքայի դրամատուրգիական մտածելակերպը: Նա կրթվել է կլիլիկյան որևէ ճեմարանում, որտեղ անձանոթ չէին լատիներենին, և մատենադարաններն էլ XII–XIII դարերում հարստացել էին լատինական ամենատարբեր բնույթի գրական երկերի թարգմանություններով: Երկու եզրակացություն կարելի է գալ: Ներսես արքայն կամ ծանոթ էր լատիներենից թարգմանված միրակների (գուցե և այս գործը թարգ-

մանական է), կամ ելնում էր դպրոցական ճարտասանության թատերական եղանակներից, որոնց տեսական անդրադարձումը մենք արդեն գիտենք: Գրական փաստը երկու դեպքում էլ ուշադրավ է և համապատասխանում է մի կողմից միրակլի կանոնին՝ վիճակի թյուրիմացություն և հրաշք, մյուս կողմից՝ կատակերգություն միջնադարյան ըմբռնումին ու քերականական կանոնին:

Թվում է, ավելորդ է հարց տալ՝ խաղացվել է, թե ոչ: Գուցե ավելի հարմար է հարցի մյուս եղանակը՝ նախատեսել է խաղ, թե ոչ: Սա բացարձակորեն նույն հարցն է, որ XIX դարում ծագել է գերմանացի բանասերների մեջ Հրոտսպիթայի պիեսների առիթով: Այդ հարցին պատասխանելը շատ դժվար է, և վկայություններից առաջ վազելու անհրաժեշտություն չկա, բայց անկախ արտաքին նշաններից, մենք գործ ունենք կատարելապես դրամատուրգիական երկի հետ, որին կարելի է տալ ժանրային երկակի անվանում՝ կատակերգություն կամ կատակերգական միրակլ:

ԱՌԱՔԵԼ ԲԱՂԻՇԵՑՈՒ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ՔԵՐԹՎԱԾԸ

Ուշ միջնադարում գրված դրամատիկական բանաստեղծությունների շարքում առանձնանում են Առաքել Բաղիշեցու «Տաղ Յովասափու» և «Տաղ աւետեաց» դրամա հիշեցնող քերթվածները: Կա տեսակետ, որ դրանք դրամատիկական պոեմներ են, նույնիսկ դրամաներ: Եթե չընդունենք էլ, չենք կարող անտրամաբանական համարել այս ենթադրությունը: Հովասափի ավանդաբանական զրույցը, որ բազում մշակումներ ունի Արևելքի ու Արևմուտքի գրականություններում, ուշ միջնադարում որպես դրամա խաղացվել է եվրոպական կաթոլիկական դպրոցներում, նաև Լեհաստանում, Ուկրաինայում ու Ռուսաստանում: Ավետման թեման մշակ-

վել է որպես լիթուրգիական դրամա և «Համբարձման» հետ միասին ներկայացվել է 1439 թվի Ֆյորենտյան ժողովում¹⁷: Այս թեմաների դրամատիկական մշակման ավանդությունը վաղ միջնադարյան է, թե ուշ, չենք փորձել վճռել, բայց տրամադիր ենք այդ իրողություն լույսով կարդալու Բաղիշեցու «Տաղ աւետեաց» քերթվածը:

Բաղիշեցու նախորդ գործի «Յովասափու» տաղի վերջում կա մի հիշեցում, թե գրչի խնդրանք, որ ուղղակիորեն ասում է, թե տաղը գրված է երգով ներկայացվելու համար. «Արդ աղաչեմ զձեզ, որք եղանակէք եւ քաղցրաձայն լեզուաւ սիրով զայս երգէք...»¹⁸: Պատումը ներկայացնում է մեկը մյուսին ազուցված սյուժետային համաչափ դրվագների շղթա, որը չունի ամբողջացում՝ միասնական բարձրակետ (կուլմինանտ) և ավարտակետ՝ դրամատիկական այն վճիռը, որ տեսնում ենք բոլոր ժամանակների դրամաներում, ներառյալ միջնադարյան միրակլներն ու միստերիաները: Դերերի բաժանումը հստակ չէ. ենթադրվում են կցուրդներ: Ներկայացում չի պատկերացվում, և այդ պատկերացման համար չունենք որևէ համեմատական: Բայց փաստ է հեղինակի հիշեցումը (թեկուզ և գրչի խնդրանքը), որ նշանակում է, թե ժամանակին հասկանալի է եղել նմանատիպ քերթվածների երգային-երաժշտական վերարտադրությունը մեկից ավելի ձայներով, ինչպես հուշում է բնագրի ծավալն ու կառուցվածքը: Մեր միակ տիպաբանական գուգահեռն այս դեպքում լիթուրգիական դրաման է: Բայց ո՞ւմ է ուղղված հեղինակի խնդրանքը, որտե՞ղ էր երգվելու այս քերթվածը: Ժողովրդական երգիչներն ու թափառող գուսաններն իրենց երգերն ունեին և զրականությունից չէին ելնում: Եկեղեցին էլ ուներ իր ծիսակարգը՝ կանոնական տեքստերով ու եղանակներով, «Յայսմաւուրց» ընթերցումներով, դավթում ներկայացվող լիթուրգիական ցիկլով: «Յովասափու» տաղը կիսաաշխարհիկ է և

չի պատկերացվում ոչ մի ծիսակարգում: Բայց ուղղված է ո՞ւմ, անգրագետ աշխարհականներին (նրանց մեջ հազվադեպ էին գրագետները ուչ միջնադարում), թե՞ գրագետ եկեղեցականներին, երաժիշտ-եղանակողներին, որոնց գործունեությունն ասպարեզը, եթե եկեղեցին չէր, ապա դպրոցն ու ճեմարանն էր: Միայն այստեղ կարող էր իրականացվել ոչ ծիսակարգային, կրոնական կամ կիսաաշխարհիկ, երգային-տրամախոսական վերարտադրությունն նախատեսող բանաստեղծությունը:

Հեղինակի հիշեցումն ավելի է պատշաճում իր մյուս քերթվածին, որ կոչվում է «Տաղ աւետեաց»: Այստեղ չափածոյի է վերածված երկու զրույց՝ «Հովակիմ և Աննա» և «Ավետում», որպես մեկը մյուսի շարունակություն՝ ավանդաբանական մեկ ցիկլից: Հեղինակի կամ գրչի հիշեցումը հիմք է տալիս նկատի առնելու թեմայի և արձակ, և չափածո մշակումները: Այդ հիմքն ավելի է հաստատվում Բաղիշեցու տաղի երկրորդ տարբերակով (որ դուցե և առաջինն է). «Տաղ բլբուլի և վարդի»: Ավետման գաղափարին այստեղ տրված է այլաբանական մեկնություն: Սոխակի ու վարդի, որպես թե Գաբրիել հրեշտակապետի ու Աստվածամոր, զրույցը վերածված է երգային քառյակների: Սա բանաստեղծության այն տիպն է, որ տեսանք մեր շարագրանքի նախորդ Հատվածում:

Բլբուլն ի վարդն ասաց. — Իմ բանիս լսէ,
Որ քո սիրտդ իմ սիրոյս այսպէս վկայէ.
Ես ցօղ բերեմ յերկնից, որ զքեզ զարգարէ,
Յայնժամ իմ սէրս եւ քոյդ միաբանեալ է:

Վարդն ի բլբուլն գայս պատասխան առնէ.
— Վախեմ, թէ հետ ցօղոյն կայծակ իջանէ
Եվ զիմ պայծառ տերևս հրով այրեսցէ,
Ծաղկանց ամենայնի նախատինք առնէ:¹⁹

Հրեշտակապետը խոսում է երկնային տիրոջ անունից, և նրա ընթացքն ու դիրքը հուշում են անմիջական սիրաբանություն, ասպետի այլաբանական խոստովանություն, երկնային կամքի խորհուրդ: Բացվում է մի հին խորհուրդ՝ սիրահարը որպես Աստծո դեսպան: Դարձյալ երկնքի ու երկրի հաշտեցման գաղափարն է՝ վարդի ու սոխակի միջնադարյան շատ տարածված խորհրդանիշով: Նա այստեղ դարձյալ չի մոռանում հիշեցնել, որ գրել է երգային կատարման նկատառումով:

Զձեզ աղաչեմ՝ ով ոք բանիս հանդիպի,
Եղանակէք սիրով, ձայնիւ բերկրալի.
Յիշէք զիս եւ ասէք՝ Աստուած ողորմի,
Եւ դուք արժան լինիք տեսոյն Յիսուսի:²⁰

Այսպիսով, «Տաղ աւետեաց» քերթվածը կամ միջնադարյան պոեմը գրվել է որպես երաժշտական դրամա, միանգամայն անկախ խոսքի դրամատիկական կառուցման մեր պատկերացրած ձևերից: Տարակուսանք է առաջացնում երկու սյուժետային միավորների հարակցումը, որը, ինչպես նկատել է հրապարակողը, թույլ կապ է, և խոսք կարող է լինել միայն գաղափարական միասնություն մասին:

Ունկնդրի հայացքի առջև երկու ընտանեկան դրամաներ են, և երկու դեպքում էլ կնճիռը լուծվում է Տիրոջ հրեշտակի հայտնությունը: Առաջինը՝ «Վասն Յովակիմայ եւ Աննայի» պարականոն զրույցը պայմանականորեն կարելի է ընդունել որպես հիմնական թեմայի նախերգանքը: Անզավակ Աննան կոծում է իր վիճակը և քառասունն օր ապաշխարում մինչ կգա Աստծո բանբերն ու կասի՝ «ով կին դու, լուաւ Տէր աղաչանաց քոց...»: Ամուսինն էլ՝ Հովակիմը իր աղոթքի խորանը դրել է անապատում մինչ բանբերը կասի՝ «Յովակիմ, լուաւ Տէր աղաչանաց քոց...»: Ու ծնվում է Մարիամ աստվածամայ-

ըր: Բուն դրաման՝ «Ավետումը» երկրորդ մասում է: Ջրույցի սյուժեն ունի դրամայի բոլոր առանձնահատկությունները, իսկ տեքստը մշակված է չափածո քառյակներով, ըստ երգային տրամախոսությունյան օրենքների՝ փոխադարձ կցուրդների հաջորդականություն, ինչպես գուգերգ: Հրեշտակապետը հայտնվում է մարդկային կերպարանքով:

Միայն դու ընտրեցար ի յորդոց մարդկան
Անտանելի լուսոյն արժան օթարան:²¹

Շփոթված Մարիամը նրան ընդունում է որպես երկրային մի ծառայի և երկրային տրամաբանությունը հարցնում է.

Ասէ, թէ.— Տէրն քո ի յո՞ր աշխարհ է,
Կամ որո՞ւմ նահանգի իշխանաւոր է,
Կամ ո՞րպէս զքեզ ա՞ռ իս նա յուզարկեալ է
Զի նա յինէն անտես եւ անծանօթ է:

Կարող է շատ պարզունակ թվալ հերոսուհու առօրեական հայացքը, նրա ողջամիտ պատասխանը, լույսով բեղմնավորվելու գաղափարը չըմբռնելը. «ո՞վ է տեսել զկոյան ծնեալ ինքնագոյն»: Բայց միջնադարյան աստվածաբան-բանաստեղծն անսխալ է գործադրում սիմվոլները և երկրային տրամաբանությունը մեկնում է բնությունյան առարկայական նշանների միջոցով: Երկինք ու երկիր պիտի ամուսնանան, և երկու նախասկզբունքները պետք է հաստատվեն, պետք է մարմնանա Սուրբ Հոգին մարդկային կերպարանքով՝ տառապելու համար որպես մարդ: Ուրեմն, չմոռանալով ավետարանական խորհրդակերպությունը, բանաստեղծը մեկնում է այդ իր «անփորձ ի մարդկանէ» հերոսուհու անունից:

Արդ, ո՞ր արտ ետ ցորեան՝ առանց ցանկելոյն,
Կամ ո՞ր ծառ ետ պտուղ՝ առանց տնկելոյն,
Արդ, ո՞ր ոբթ ետ ողկոյզ՝ առանց գործելոյն,
Այդ չէ եղեալ երբէք ի ստեղծանելոյն:

Երկնայինի ու երկրայինի փոխհարաբերությունը բացահայտվում է դժվար, իսկապես դրամատիկորեն: Ասպարեզ է բերվում Հովսեփի խանդը մարդկային ճշմարիտ տառապանքի տեսքով ու նշանակությունը և ռեալիստորեն:

Արդ, եմ տարակուսեալ ի յերկրի վերայ,
Վասն է՞ր զքեզ թողի՞նք ի գործ ընթացայ,
Արդ, ո՞վ եմուտ առ քեզ, զճշմարիտն ասա,
Կամ ո՞վ զքեզ խաբեաց, որ ես չիմացայ:

Այստեղ էլ Հովսեփը չի ըմբռնում Մարիամի երկրային փաստարկները և շարունակում է իր դրամատիկական արիան երգել.

Եթէ ի սուրբ Հոգոյն ես դու յղացեալ,
Ես չեմ արժան գործոյդ այդմ սպասաւոր կալ.
Եւ թէ ի խաբմանէ մարդկան ես փորձեալ,
Ինձ չէ օրէն ծննդոց ծառայ կեալ:

Արդ, զայս կամիմ առնել, զոր իմ իսկ խորհեալ,
Հանել զքեզ ի տանէս իմոյ ծածկաբար.
Զի մի զիս նախատես ով ոք զայս լուեալ,
Ըստ օրինաց՝ վճիռ մահու ինձ հասեալ:

Այս կցուրդը (եթե երաժշտական-երգային վերարտադրություն ենք պատկերացնում) ենթադրում է դրամատիկական լարվածություն, երկրային զգացմունքի պոետականացում: Սա դրամատիկական կուլմինանտն է, որ

կամ աղետի է միտում, կամ գուշակում է մարդկային կրքերը շիջող երկնային անձրև՝ քրիստոնեական քավություն: Դա պետք է իրականանա մի նոր դիպվածով: Դիպվածը կարող է ուշանալ (հիշենք Շեքսպիրի «Օթելլոն») կամ ոչ, միևնույն է՝ երկինքը մոտենալու է երկրին: Դիպվածը անտիկ դրամայի *deus ex machina*-ն է՝ Աստծո միջամտությունը, որ այստեղ ներկայանում է իր իմաստի բառացի ճշգրտությունը, բայց առօրեականորեն ըմբռնելի եղանակով: Ծննդարտությունը կարող է ապացուցել միայն առարկայական վկայությունը կամ ճշմարիտ վկան, որ երկնքում է: Եվ ահա հրեշտակը նորից է հայտնվում, բայց ոչ այնպես, ինչպես հայտնվել էր Մարիամին: Հովսեփը հրեշտակին տեսնում է երագում, և բարի լուրը (իսկապես՝ ազաթոս անգելոս) լույս է ծագեցնում տարակուսյալի հոգում: Ծագում է արևը տանջալից գիշերվա ու բարի երազից հետո. ծնվում է Հիսուս, երկրպագում են մոգերը, երգում են հրեշտակները:

«Աւետեաց տաղի» դրամատուրգիան երաժշտական արտահայտություն է խնդրում. տրամախոսությունը կառուցված է ոչ այնքան ըստ դեմքերի, որքան ըստ կցուրդների՝ բանաստեղծական-երգային միավորների: Սա հիշեցնում է անտիկ թատրոնի դերաբաշխումը և տրամաբանական է, եթե նկատի առնենք պատարագը: Թվում է՝ այստեղ պետք է լինեին անհատական ու խմբական հատվածներ, խմբերգային ու մենակատարային կցուրդների փոխհաջորդականություն: Քերականական մեկնություններին նայելով պետք է թերևս կարծել, որ երաժշտական վերարտադրությունն նախատեսող այս կարգի քերթվածները կատարվել են «ի տաղս պարանցիկ երգոցն»՝ խոսքի ու խմբերգի տրամախոսական զուգորդումներով, այն է՝ «ասողին բառիւքն եւ ձայնին առնուլ, եւ ստորադրել, որ է ի ներքոյ դնել, կամ ըստ այլոց՝ պար առեալ երգել»²²:

Տաղին եղանակն շարայարմար պիտի լինի, որ քաղցր գայ եւ ելն եւ էջն՝ ի տեղի եւ ուղղորդ, եւ դբառն՝ չափաւոր ըստ չորք արուեստին, — ասում է Վարդան Արևելցին: — Եւ յորժամ բառն եւ եղանակն եւ միտքն եւ տանցն չափն ի յոճի լինին՝ նա ապա լինին տաղքն պատշաճագոյնք եւ դիպաւորք:²³

Բաղիչեցու քերթվածները, անկախ նրանից՝ եղանակվել ու ներկայացվել են, թե ոչ, համապատասխան ու ներդաշնակ են երևում տաղի կանոնին: Որոշակի կապ նշմարվում է դպրոցական ճարտասանության կանոնների և Բաղիչեցու վիպական-դրամատիկական բանաստեղծությունների միջև:

Ինչ լիթուրգիական դրամա է ներկայացվել 1439 թվի Ֆլորենտյան ժողովում «Ավետում» անվան տակ, չգիտենք: Չգիտենք Բաղիչեցու ժամանակներում գրված եվրոպական լիթուրգիական դրամաներից որևէ մեկի բանաստեղծական-երաժշտական պարտիտուրը, չունենք որևէ օտար կողմնորոշիչ: Բաղիչեցու բանաստեղծական կառույցը բավական նուրբ է ու հետաքրքիր, գեղարվեստական չափի գիտակցումով, պոեզիայի և ճարտասանության, երգի ու դրամայի գեղեցիկ համադրումով: Եվ դա ունի իր տեսական հիմնավորումը քերական մեկնիչների դատողություններում վաղ միջնադարից մինչև ուշ միջնադար: Իսկ եղանակվել ու ներկայացվել է արդյոք: Դա կարևոր չէ. գրվել է ներկայացվելու համար: Հայ եկեղեցական ավանդությունը տեղեկությունն չի պահել (կամ գուցե տեղեկություններն ուրիշ տեղ պետք է փնտրել) Բաղիչեցու քերթվածի եղանակվելու կամ ներկայացվելու մասին, թեպետ ավետման խորհուրդը հայտնի է ծիսակարգերից, և թեման էլ գրանկարչական բազում մեկնություններ ու տարբերակներ ունի²⁴:

Եվ դարձյալ (մտադրված, թե անմտադիր) վերադառնում ենք մեր, արդեն կանխադրույթի ձև ստացած

ենթադրությանը: Որտե՞ղ է լինելու դրամատիկական բանաստեղծության թատերական իրականացման կամ բեմականացման միջավայրը, եթե ոչ ճեմարանն ու վարդապետարանը:

«Աւետեաց տաղը», իր ձևական արտահայտությամբ, թվում է երկրորդ մի աստիճան եկեղեցական թատրոնի և հոգևոր դրամայի ճանապարհին, տարբեր Լամբրոնացու «Համբարձման ներբողյանից», պակաս հուզական, պակաս դինամիկ, բայց դրամատիկորեն ավելի կազմակերպված և ամենակարևորը՝ չափածո: Բոլոր դեպքերում սա եկեղեցական պաշտոնական ծիսակարգից դուրս է (չառ կարևոր հանգամանք) և հավանաբար նրան զուգընթաց երևույթ է: Թերևս ավելորդ է դիմել այստեղ մի չփաստարկված, բայց հիմնավոր երևացող կարծիքի: «Միջին դարերում, — գրում է Կ. Մելիք-Օհանջանյանը, — եկեղեցական պաշտոնական ծիսակատարության զուգընթաց զարգացած են եղել նաև դրամատիկացիայի ենթարկված քարոզները, ներբողյանները, որոնց մեջ դիմառնական եղանակով՝ աշխույժ դիալոգի և խորիմաստ մոտիվներով միջոցով ներկայացված են լինում բազմաթիվ գործող անձինք...»²⁵: Այստեղ եկեղեցական դրաման ներկայանում է անհամեմատ շքեղ, քան վկայում է մեզ հայտնի գրական նյութը: Այսպիսին է XIV—XVI դարերի արևմտաեվրոպական միստերիան, որը մեր երևակայության կողմնորոշիչը չի կարող լինել: Դժվար է պատկերացնել հոգևոր դրամայի երևույթը XII—XIII դարերի քաղաքային կյանքում: Միջինասիական անապատներից եկող քամին կասեցնում էր կյանքի բնականոն ընթացքը: Այո, «դրամատիկացիայի ենթարկված քարոզը աշխարհիկացման գծով մի քայլ առաջ է գնում լիթուրգիական դրամայից»²⁶, բայց պետք է նկատի ունենանք նաև հայոց միաբնակ եկեղեցու ձգտումները, նաև՝ հակադրումներն ընդդեմ լատինադավանության: Մասամբ ճիշտ է, թե հնարավոր էր հոգևոր դրամայում

«իրական կյանքում դիտած հատուկ տեսարաններ նկարագրել, վառ երանգներ քաղել ասուկրիֆներից, կամ երգիծական ու կոմիկական միջադեպեր վերցնել ժողովրդի կյանքից ու նրա բանավոր ստեղծագործություններից»²⁷: Այս երևույթը շատ վառ էր արևմտաեվրոպական կաթոլիկական եկեղեցական միջավայրում և այն էլ ուշ՝ XV—XVII դարերում: Անվիճելի է սակայն Կ. Մելիք-Օհանջանյանի թույլ ակնարկը, որ դրամատիկական մշակման ենթարկված քարոզը եղել է ոչ ծիսակարգային, այլ զուգընթաց երևույթ: Այդպես էլ պետք է լիներ: Եկեղեցու բեմը չէր կարելի խաղավայրի վերածել և ոչ էլ կարելի էր Քրիստոսի դերակատար քահանային կամ եպիսկոպոսին ավանակի վրա նստեցրած մտցնել եկեղեցի: Մի բան է Ծաղկազարդի շարականը՝ խոսքային ու երգային պատկեր («...նստեալ ի նորոյ աւանակի»), մի բան է «Մուտք Երուսաղեմ» նկարը Հաղպատի ավետարանում (1211), ուր Քրիստոսն ավանակին նստած ուղղված է դեպի եկեղեցու դուռը, և բոլորովին այլ բան՝ թեմայի կենդանի ներկայացումը, որ պատմականորեն բացառվում է²⁸: Արևմտաեվրոպական ուշ միջնադարյան միստերիաների պատկերը հայ իրականություն տեղափոխելու կամ հայացնելու ոչ անհրաժեշտություն, ոչ էլ հիմք ունենք: Եթե համանման երևույթ լիներ հայ միջնադարում, ավանդությունը ինչ-որ տեսքով մեզ կհասներ: Եկեղեցին ավանդապահ հաստատություն է և չի կարող արարողությունը հիմնովին մոռացություն տալ: Այն, ինչ եղել է լատինական եկեղեցում ու վերածվել հրապարակային թատրոնի, դժվար է պատկերացնել հայոց եկեղեցական միջավայրում: Պետք է մեկընդմիջտ ընդունենք, որ դրաման միջնադարում եկեղեցու կողքին է՝ գավթում, ճեմարանում, բակում, դռան մոտ, բայց ոչ բեմում: Պատարազը բեմական և պաշտոնական փաստ է և այն էլ՝ ոչ տեսլարանային, այլ լսողական-վերացական-տրանսցենդենտալ աշխարհ: Պատարազը ելակետն է և

կողմնորոշիչը գաղափարա-գեղագիտական առումով: Եթե լիթուրգիական դրամայի տեղը գավիթն էր, ապա մյուս կարգի՝ պաշտոնակարգից ու կանոնից դուրս ծեսերը կամ ընթերցումները գավթից էլ դուրս պետք է լինեին:

Աստվածաշնչային և ավետարանական թեմաների բանաստեղծական-դրամատիկական մեկնությունները, տեսանելի ու լսելի օրինակների վերածելը սկզբից իսկ ունեւր կրթական նպատակ, սկսվել էր կրթական միջավայրում և այնտեղ էլ պետք է շարունակվեր: Այս է երևույթի տրամաբանությունը: Երևույթի ուղղակիորեն դրսևորումները գուցե և իրականացում չեն ստացել, բայց անտարակուսելիորեն ծագում են նույն անհրաժեշտությունից: Հայոց ուղղափառ միջնադարում հատկապես չենք կարողանում տեսնել դրամատիկական բանաստեղծության, որպես թատերակարգային երևույթի, հասարակական հոդը: Բայց մտավոր-կրթական միջավայրը կար, վանքերը գործում էին, վանականները կարգում, օրինակում ու մեկնում էին հին մատյանները ու երազում կյանքի կոչել հին տեսիլքները:

Դպրոցական ճարտասանությունը, որքան հեռանում ենք դասական միջնադարից, այնքան հեռանում ու խամրում է: Վկայությունները չեն երևում: Առաքել Սյունեցին, օրինակ, գրել է քերականական մեկնություն և վերարծարծում է ճարտասանական կանոնները, բայց կա՞րողոք առնչություն նրա այս գործի և տրամախոսությունը գրված «Աղամգրքի» միջև: Իրողությունն այն է, որ «Աղամգրքի» երկրորդ տարբերակը արտաքին ձևով ավելի վիպական-բանաստեղծական է, քան դրամատուրգիական:

Թրակացու միջնադարյան վերջին մեկնիչը՝ Դավիթ Ջեյթունցին (XVII դ.) նույնպես անդրադառնում է մեզ ծանոթ կանոններին, բայց ճարտասանական լսարանի գոյությունը XVII դարի հայ միջավայրում տարակուսելի

է: Դպրոցի ու կրթության նկարագիրը փոխվել էր. բարձրագույն ճեմարաններն ու վարդապետարանները վերացել էին, վանական դպրատները հասել ծխական դպրոցի մակարդակի: Ուղղափառ միջնադարյան քերականական մեկնությունները կրկնում են վաղ միջնադարից ավանդված կանոններն ու դրույթները, բայց ճարտասանական արվեստի վաղ միջնադարից ավանդված միջավայրը չի երևում: Կանոնների նշանակությունը կամ գրքային-տեսական էր, կամ դրանց ուսուցումը թերևս հեռուն չէր գնում անգիր արվող խոսքերից ու ձևական օրինակներից: Մեկնություններն արտագրվում են, ընթերցումները շարունակվում, գրական փորձերը մշակվում, իսկ լսարաններն ու ունկնդրության միջավայրը փոքրանում է, ճարտասանությունը դուրս չի գալիս հասարակական հրապարակ, չի վերածում թատրոնի, չի կատարվում այն, ինչ կատարվում էր եվրոպական աշխարհում:

Ուղղափառում են թաղատու թիւն բառի առարկայական նշանակությունն ա՞յն էր, ինչ ժառանգված էր ուղղափառ հեղինակական դպրոցից և հասնում էր մինչև Գլաճորի ու Երզնկայի համալսարանները: Տաթևի համալսարանում, թվում է, պետք է շարունակվեր այդ ավանդությունը, բայց Առաքել Սյունեցու քերականական մեկնությունը, որ ստեղծվել է այդ միջավայրում, տարբեր է Եսայի Նչեցու, Ծործորեցու և Պլուզի մեկնություններից և շատ դժվար է պատասխանում մեր հարցին:

Մեր դրույթին, այսպիսով, տալիս ենք հարցական տեսք՝ այլ մեկնությունների դոները չփակելու նպատակով:

Ուղղափառում տեսնում ենք ճարտասանական կանոններին աղերսվող գրական իրողություններ, որոնց դրդիչները կամ առաջացման պատճառները սկզբունքորեն նույնն են, ինչ եվրոպական աշխարհում: Տարբեր են սակայն դրսևորման ձևերը: Թեմայի կամ բարոյախո-

սական դրույթի դիզակտիկ մեկնությունը մի դեպքում առականյին-զրուցատրական է, մյուս դեպքում դրամատիկական-թատերային, մի դեպքում պատարագային-կացրդական, ինչպես Լամբրոնացու «Ներբողեանը», Երզնկացի-Պյուզի «Աստվածածնի ողբը», մի դեպքում երգային-«օպերային», ինչպես Բաղիշեցու «Աւետեաց տաղը», մյուս դեպքում ռեալիստական-դրամատիկական պատկերների կապակցում, ինչպես Հին Փրանսիական «Փրկչի հարությունը», այլ դեպքում՝ խաղային տարերքով հագեցված, սուր դրամատիկական, ինչպես «Յաղագս անդամալուծին» զրույցը: Վերջապես, տարբեր են ստեղծման պայմանները: Լամբրոնացին նկատի է ունեցել եկեղեցու բեմը, XII դարի Փրանսիացի անհայտ հեղինակները՝ և ճեմարանի բեմ, և հրապարակային ներկայացում, Բաղիշեցին դիմում է եղանակող երգիչ-երաժիշտներին, իսկ Կրակայից Երուսաղեմ եկած Ներսես աբեղան գրում է վանական խցում, բայց բերում է հրապարակային խաղի կենդանի թրթիռ:

Բեմադրական նպատակներ հետապնդող գրական ստեղծագործություններին, եթե ղեկավարվենք արևմտաեվրոպական օրինակներով, որպես կանոն, հատուկ է հեղինակային ռեմարկը, երբեմն ընդարձակ հիշեցումներն ու բեմադրական ցուցումները: Այս ամենը կա նաև պատարագային տեքստերում, որ նշանակում է, թե միջնադարին բնավ խորթ չէ, այսպես կոչված, «հեղինակային ռեժիսուրան»: Այդ ակնարկները չկան Հայ միջնադարյան դրամատիկական բնույթի զրույցներում ու բանաստեղծություններում, եթե նկատի չառնենք Լամբրոնացու ծիսական նպատակները և Բաղիշեցու հիշատակարանային բնույթի ակնարկը: Առայժմ պետք է հաշվի նստենք գրական իրողությունների հետ, միշտ իմանալով, որ Հայոց ուշ միջնադարում մտքի ու ոգու դրսևորման ասպարեզը վանքերն ու ճեմարաններն են, և հասարակական հրապարակը նեղ է գրական դրամայի

համար: Այդ ասպարեզը լայն է արևմտաեվրոպական, մասնավորապես Փրանսիական քաղաքային միջավայրում: Կա միաբնակություն ու երկաբնակություն խնդիր, որ հոգևոր դրամայում նույնն է, ինչ գաղափարականություն և առարկայականություն խնդիրը: Հայ եկեղեցին գաղափարական է, Հայ ճեմարանում դրամատիկականի ըմբռնումը վերացական է, և բախումը կամ փոխհարաբերությունը հանգում է զրույթունների ու սկզբունքների պարզ դիմակայության: