

ԳԻՄՆԱՅԻՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ Գ. ԳՈՎԻՅԱՆՆԻՍՅԱՆ . ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ

ԹԱՏՐՈՆ – ԵԿԵՂԵՑԻ  
ԴԱՐԱՔԵՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ՀԱՅ  
ՀՈԳԵԿՈՐ ԴՐԱՄԱՆ

ՍԱՐԳԻՍ ԽԱԶԵՆՑ

Անդրադառնալով հայտնի նյութերի ու խնդիրների, նպատակ ունենք հստակելու երևույթի տրամաբանությունը, պարզելու մի քանի՝ ուսումնասիրողների ուշադրությունից վրիպած կետեր և տեսներու այն ուղին, որով դպրոցական դրաման ուշ միջնադարում և նոր ժամանակների սկզբում վերադառնում է հայ իրականություն: Դպրոցական դրամայի եվրոպական ուղիները զննելու անհրաժեշտությունն չէր լինի, եթե հայ նոր դրաման չէինք դրամայի համակրոպական ունիվերսալ տիպից, եթե իր կազմավորման սկզբում չլինեք իսկապես եկեղեցա-դպրոցական և չստեղծվեք հայ բնաշխարհից դուրս:

## «ANTI-TERENTIUS»

1494 թվին Վիեննայի և Կրակովի համալսարանների ճարտասանության ուսուցչապետ, բանաստեղծ, բանասեր և թարգմանիչ Կոնրադ Յելտեսը Ռեգենսբուրգի սուրբ Էմմերանի վանքի մատենադարանում գտավ վեց պիեսներից կազմված մի ժողովածու՝ X դարի ձեռագիր, որի հեղինակը՝ բենեդիկտյան միանձնուհի Հրոտսվիթան, հայտարարում էր իրեն «Գանդերսհայմի հզոր ձայն»<sup>1</sup>: Հազվադեպ ու տարօրինակ ոճ ճգնավորական գրականության մեջ, և բացառիկ գրական հուշարձան: Հեղինակի անձն առեղծված էր, և թատերագրության փաստն անըմբռնելի X դարի Գերմանիայում, որտեղ թատրոնի գաղափարն իսկ չկար:

Ո՞վ էր թատերագիր-բանաստեղծուհին, ի՞նչ պայմաններում և ի՞նչ անհրաժեշտությունից էր դիմել դրամատուրգիական ձևի:

Միջին դերմանական լեռնաշղթայի հարավում՝ Հարցի լեռներում ծվարած Գանդերսհայմի վանքը, ուր ճգնում էր բանաստեղծուհին, պատկանում էր Օտտոնյան

## Գլուխ չորրորդ

ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ  
ՈՒՂԻՆԵՐԸ

Միջնադարյան ճարտասանական կրթությունը նոր միջավայր է գտնում լատինական Արևմուտքում և հանգում դրամատիկական արվեստի՝ մոտենում թատրոնի ռենեսանսյան տիպին: Եկեղեցական, եկեղեցա-դպրոցական ու աշխարհիկ թատրոնները եվրոպական աշխարհում գոյատևում են կողք կողքի՝ մերժելով մեկը մյուսին և անվելով մեկը մյուսից: Այս պրոցեսը հետագոտված է, իրողությունները՝ պարզ ու անվիճելի: Եվրոպական ուշ միջնադարը տալիս է դրամատուրգիական տեսակներին ու ժանրերին մեծ բազմազանություն՝ միրակլ, մորալիտե, միստերիա, պաստուրելա (հովվերգական դրամա), կոմեդիա-էրուզիտա (ուսումնական կատակերգություն), Փարս, ողբերգություն, կատակերգություն: Ծեմարանական ու համալսարանական ուսուցիչական կրթական հիմք է ստեղծում նոր դրամայի համար, դրաման բարձրանում է հասարակական բեմ, թատրոնը դառնում է ինքնուրույն հաստատություն, իսկ եկեղեցա-դպրոցական ուղղությունը մնում է ներփակ ու պահպանողական:

Թագավորական ընտանիքին: Մայրապետ Գերբերգան մերձավոր ազգականուհին էր Օտտոն I Սաքսոնացու (936–973), և վանքն իր եկեղեցով ու կալվածքներով մտնում էր «ռայխսկիրխ» (կայսերական) կոչվող կրոնական հաստատությունների շարքը: Մայրապետն իր պաշտոնին էր 959 թվից, երբ Օտտոնի առաջին իտալական արշավանքը պսակվել էր հաղթանակով, և սաքսոն նվաճողը պատրաստվում էր ստանալ Հռոմի պապի օրհնությունն ու թագադրվել նրա ձեռքով որպես կայսր: Գերբերգան իր ահեղ զարմիկից նվեր էր ստացել Գանդերսհայմի վանական կալվածքները և ոչ միայն վանական-հողատիրուհի էր, այլև հմուտ լատինագետ, որ աղոթքից ազատ ժամերն անց էր կացնում վանքի գրատանը, կարդում Սենեկա, Պլավտոս, Տերենցիոս և գիր ու լատինախոսություն ուսուցանում իր սանուհիներին: Կայսրը միավորել էր գերմանական դքսությունները սաքսոն իշխանության ներքո և սպասում էր Քրիստոսի երկրորդ գալստյան, իսկ ռայխսկիրխների վանականներն աղոթում էին նրա համար և ստեղծում գերմանական վաղ պատմությունը, պատկերացնելով իրենց լատինական ժառանգության տերեր: Դրանցից էին Շարտրի եպիսկոպոսական դպրոցի ուսուցչապետ, ճարտասան, երաժիշտ և մաթեմատիկոս Հերբարթը (999-ից Սեդեստրոս II պապ), վանական ժամանակագիր Վիդուկինդ Ֆոն Կորվայը, որի «Գործք սաքսոնացվոց» երկից քաղում ենք որոշ տեղեկություններ<sup>2</sup>, և միանձնուհի Հրոտսվիթան՝ արևմտաեվրոպական առաջին թատերագիրը: Վանական ժամանակագիրներն ու գրիչները Օտտոնյան կայսրությունն անվանել են «Սրբազան հռոմեական», իսկ նոր ժամանակի գրականագետներն այս շրջանը որակում են «օտտոնյան վերածնություն» բառերով:

Հրոտսվիթա Ֆոն Գանդերսհայմը (մոտ. 932–983) վաղ գերմանական բանաստեղծության առաջին դեմքն է և ֆաուստյան գրույցի նախնական տարբերակի («Թեո-

ֆիլի միրակլը») հեղինակը: Իսկ նրա «Գործք Օտտոնյան» վիպական քերթվածը պատմաբանները համարում են Վիդուկինդ Ֆոն Կորվայի քրոնիկոնի բանաստեղծական զուգահեռը:

Հրոտսվիթան սաքսոնուհի էր, իսկական անունը Հելլենե Ֆոն Ռոսհոֆֆ: Ծննդավայրը կամ ծագումը հատկանշող անունից է դուրս բերված նրա հոգևոր և գրական կեղծանունը: Հելլենեն Գերբերգայի ճգնավորական «սալոնի» կենտրոնում էր՝ որպես քույր Հրոտսվիթա, իսկ Գերբերգան, նրանից տարիքով կրտսեր, նրա դաստիարակչուհին էր, հրամայող մտերմուհին և դրամատուրգիական տաղանդի բացահայտողը: Նա իր սանուհիների ձեռքն էր տվել, ի թիվս այլ գործերի, Տերենցիոսի կատակերգությունների ժողովածուն, որպես կենդանի լատիներենի օրինակ և խրատական մեկնությունների նյութ: Գանդերսհայմի կուսանոցում գիտեի<sup>3</sup> արդյոք բյուզանդական ճարտասանական դպրոցների և թատերական հիպոկրիսիսի մասին: Հռոմեական թատրոնի գրքային պատկերացումը սակայն չի բացառվում: Հայտնի է Տերենցիոսի «Սկեսուր» կատակերգության նախաբանը, ուր հեղինակը խոսում է առաջին բեմադրության տապալման մասին (165 թ. մ.թ.ա.)<sup>3</sup>: Բնական է, որ այս նախաբանը կարգացող կույսերը գրքային մի գաղափար ունեին հռոմեական թատրոնից, և Տերենցիոսը նրանց համար սոսկ գրականություն էր: Բայց ինչ գեր է ունեցել նրա վանական ընթերցումը, դժվար է ասել: Կույսերը չէին պատրաստվում ատենախոսներ ու քարոզիչներ դառնալու, ինչպես բյուզանդական հռետորական դպրոցների ուսանողները: Բայց խոսքին տիրապետելու նպատակը պետք է հանգեցներ դիմաունություն գաղափարին: Այդ գաղափարի իրականացումն են ահա Հրոտսվիթայի գրած վեց պիեսները՝ «Պաֆոստիոս», «Դուկլիցիոս», «Գալլիկանոս», «Կալիմախոս», «Աբրահամ», «Սապիենցիա»<sup>4</sup>: Նկատենք, որ

Տերենցիուսից նույնպես վեց պիես է հասել միջնադար: Հրոտսվիթայի պիեսները, ըստ ժանրային նկարագրի և թեմատիկայի, տարբեր են: Բոլորը չէ, որ կարելի է Տերենցիուսի հետևողություն համարել, կամ կատակերգություն, բայց բոլորը, ըստ միջնադարյան գրական կանոնի, կոչվում են կոմեդիա: «Կալիմախուսն» օրինակ ողբերգություն է՝ «Ռոմեո և Ջուլիետտի» կարծես նախնական տարբերակը: Բանասերներին ու դրամայի պատմաբաններին զարմացրել է միանձնուհու պիեսների բեմականությունը, որ իրականում այնքան էլ զարմանալի չէ՝ գալիս է հեղինակի ներշնչման աղբյուրից: Կույսը հափշտակվել է հեթանոս հեղինակի բանասարկու-սիրային սյուժեներով, դիալոգի կենդանությունը և քավել իր աշխարհիկ հույզերը, գրելով ի մեկնություն և ի մերժումն Տերենցիուսի կամ ի հեճուկս սեփական հոգու տվայտանքների: Երկու գաղափար է տանջել միանձնուհուն՝ սեր և կուսություն, երկուսն էլ թանկ, և նա ուզեցել է ու չի կարողացել հաշտեցնել երկինքն ու երկիրը. աչքը պահել է երկնքին և «օրհներգել իմաստությունը ողջախոհ կույսերի»: Ռուս գրականագետ Մ. Անդրեևը թաքնված էրոտիկա է տեսնում այստեղ և դա անվանում է «միատիկական էրոտիկա»<sup>5</sup>: Իսկ թատերագետ Գրիգոր Բոյաջիևը գաղափարական ծրագիր է փնտրում միանձնուհու պիեսներում: Ըստ նրա, այս ժողովածուի նպատակն էր կանխել հեթանոս հեղինակների վանական ընթերցումները<sup>6</sup>: Թերևս: Բայց միանձնուհու նպատակն ավելի խորն էր. նա սպասում էր Աստծո որդուն:

Պիեսները ներկայացնում են նովելային-դրամատիկական իրավիճակներ, որոնք հասունանում են խաղային տարերքով, ստեղծում սպասողական վիճակներ և ավարտվում անսպասելի բարոյախոսական վճիռներով ու ասկետություն քարոզով: Տերենցիուսի պիեսներում սիրային ինտրիգն ավարտվում է ամուսնությունը, այստեղ նույնպես, բայց դա երկնային ամուսնություն է:

Այդպես էլ պետք է մտածվեր այն իրականություն մեջ, որտեղ կինը կամ Ֆեոդալի սեփականությունն է, կամ անառակ, կամ կույս, որտեղ երկրային սերը գողություն է, սիրային սյուժեն թաքուն պատմություն: Դրա հետքերը պարզ երևում են միջնադարյան նովելներում: Հրոտսվիթան գրել է դրամատիկական նովելներ և ինքն է դրանց անտեսանելի հերոսուհին: Թվում է, իր մասին է պատմում, երբ գեղեցկուհի Մարիային հանում է պերճանքի ու վայելքի ծոցից և ոտաբորիկ ճանապարհում դեպի վանք («Աբրահամ»): Մարիան կուրացել է հոգեպես, և նրա աչքերը բացում է հայր Աբրահամը, ինչպես Քրիստոսն է բուժում անդամալուծին: Տերենցիուսի ոճով ու լեզվով այստեղ էլ մեկնաբանվում է սուրբ Իրենեոսի հայտնի խոսքն այն մեղավորների մասին, որոնք «զանձինս կուրացուցանեն»<sup>7</sup>: Բայց սա արդեն ոչ ճառային, այլ դրամատուրգիական և հոգեբանական մեկնություն է՝ միրակլի թերևս առաջին օրինակը եվրոպական գրականության մեջ:

Բեմադրվել են արդյոք Հրոտսվիթայի պիեսները:

Անցյալ դարի գերմանացի բանասեր Ֆիլարետ Շալլը ենթադրում է, որ դրանք ներկայացվել են և այն էլ ոչ թե վանքի մեծ զավթում կամ սեղանատանը, այլ եկեղեցու բեմում<sup>8</sup>: Շատ անհավանական է զոհարանը խաղարանի վերածելը և՛ ի՞նչ նպատակով, ի՞նչ անհրաժեշտությամբ, բնակավայրերից հեռու մի մենաստանում և ո՞ր հանդիսատեսի համար: Նույն հարցն է տալիս Ֆրանսիացի միջնադարագետ Էդմոն Պոնիոնը և հավանական համարում վանական թատրոնի գոյությունը<sup>9</sup>, բայց ո՞ւմ համար, գանք այցելող սենյորների՝ անգրագետ, լատիներենից հեռու բարբարոսների<sup>10</sup>: Ուսումնական ընթերցումն այլ բան է և հավանական ու հասկանալի որպես լեզվի յուրացման միջոց, պայմանական-կամերային «թատրոն», որի քերականությունը մեզ արդեն հայտնի է:

Բայց կա նաև հարցի մյուս կողմը. հեղինակը պատկերացրե՞լ է բեմ եկեղեցուց դուրս: Սոսկ գրքային պատկերացում ունենալով հին հռոմեական *scena*-ի մասին, նա կարո՞ղ էր եկեղեցու խորանը համատեղել դրա հետ: Հրոտսվիթայի ունեցել է այդ թատրոնի գաղափարը և հավանաբար մոտիկից չի ճանաչել միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնը: Ի՞նչ գործ կարող էր ունենալ վանական միանձնուհին աշխարհիկ թատրոնի հետ (որ նույնպես կոչվում էր կոմեդիա), երբ հայտնի է՝ իր ճգնափորական կյանքի տարիներին դուրս եկե՞լ էր Հարցի լեռների մենաստանից:

Անգլիացի թատերագետ, Քեմբրիջի հոգևոր ճեմարանի նախկին սան Ջոն Թեյլորը, որ ծանոթ է եկեղեցադպրոցական դրամայի կենդանի ավանդներին, Հրոտսվիթայի պիեսները համարում է «գասականը միջնադարին կապող կամուրջ, կատարելապես խաղային (*perfectly actable*)» և հնարավոր է համարում նրանց բեմադրությունը ժամանակակից թատրոնում<sup>10</sup>: Գերմանական թատրոնի գործիչներից ոմանք ճգնափորուհուն համարում են Բրեխտի հոգևոր նախամայրը և «էպիկական թատրոնի» գաղափարը տեսնում են «Անտի-Տերենցիոսում»:

Հեղինակը կարող էր բեմ չնախատեսել, ղեկավարվել հռոմեական *scena*-ի գրքային պատկերացումով, բայց, ներշնչված լինելով կատարելապես խաղային նյութից, հանգեցնել բեմի ու բեմադրության գաղափարին: Եթե Հովհաննու ավետարանում կան դրամա հիշեցնող հատվածներ և դրանք լատինական եկեղեցում ներկայացվել են երգային տրամախոսությունը, եթե ապոկրիֆներում տրամախոսությունը կարող է դրամատիկական ձևի տպավորություն տալ, ապա անբացատրելի է գասական դրամատուրգից ներշնչված և թատրոն չտեսած միջնադարյան հեղինակի բեմական մտածելակերպը: Երկու բան սակայն միանձնուհու համար եղել են որոշակի ու շոշափելի՝ պատարագի բեմը (ծիսական տրամախոսու-

թյուններով) և վանքի ուսումնական սրահը՝ գրքի օգնությամբ լատիներեն տրամախոսելու վարժություններով:

Հրոտսվիթայի պիեսներում նկատվել է նաև բեմակա-նությունը տարակուսելի դարձնող մի առանձնահատուկություն: Հեղինակը, ինչպես նկատել է Ալեքսեյ Վեսելովսկին, պատկերացում չունի տեղի միասնության մասին. հորինում է կարճ տեսարաններ, փոփոխելով գործողության վայրը: Ոչ միայն տեղի միասնությունը, այլև տեղի գաղափարն իսկ չի գործում այստեղ: Պատարագում էլ տեղի գաղափարը չի գործում, բայց պատարագն ունի ծիսական անփոփոխ միջավայր՝ խորանը, որպես աստվածային Բանի տաղավար: Միանձնուհու ստեղծած դրամատիկական տեսարանները կոնկրետ են առանց տեղի կոնկրետության: Գործողության միասնությունը նա յուրացրել է, հետևողականորեն պտտում է սյուժետային մեկ մոտիվ (նովելային առանձնահատուկություն) և չի նկատել կամ կարևորություն չի տվել տեղի միասնությանը իր կարգացած կատակերգություններում: Հրոտսվիթան չի յուրացրել այն, ինչը անտիկ բեմադրական համակարգի գլխավոր պայմանն է՝ խաղավայրի անփոփոխ վիճակը: Այդ խախտումն ահա (եթե հնարավոր է խախտել չըմբռնվածը) ամենահիմնական կովանն է դարձել՝ ապացուցելու, որ Գանդերսհայմի միանձնուհին հռոմեական կատակերգությունն ընկալել է որպես գրականություն, կտրված իր բեմական երակետից: Դա նրա համար մնացել է անորոշ և չի համատեղվել խորանի գաղափարի հետ: Բայց միանձնուհին ունի իր տաղավարը, որը ուսումնական սրահն է՝ բոլորովին այլ տեսարանակարգ: Այդ սրահի արևելահայաց կենտրոնում ուսուցիչն է պատարագիչի նման, ոչ միայն հավատի, այլև իմացության միջնորդը: Ուսուցիչը դիմակայված է աշակերտների խմբին իմացության փակ դռան առջև (հմտ. «Դռանբացեք») և բացում է այդ դուռը որպես գիտության լուսամուտ ու հայելի: Հրոտսվիթայի թատ-

րոնը դպրոցն է, այնպես, ինչպես աշխարհն է դպրոց քրիստոնեական քարոզի ու գրականություն մեջ: Նրա դրամատուրգիան գալիս է ոչ թե թատրոնից, այլ հավատի դպրոցից, խաչված Քրիստոսի և Հռոմեական թատրոններում խոշտանգված սրբերի ու հավատացյալների, Ավետարանը քարոզող առաքյալների ու նրանց հետևող սուրբ հայրերի դպրոցից: Այս է նրա բեմը, և ինքն է այդ բեմում զոհաբերվողը որպես երկնքի հարս:

Բոլոր հավանական ու անհավաստի վճիռներից ավելի կարևոր են հեղինակի դրամատուրգիական մտածելակերպի այն գծերը, որոնցով «Անտի-Տերենցիուսը» մոտենում է պատարագի օպսիսին և եկեղեցա-դպրոցական դրամային: Ֆիլարետ Շալլը, ինչպես նաև հետագա ուսումնասիրողները, հավանաբար զգացել է ծիսականության ինչ-որ նշաններ, գաղտնի աղոթք և երևակայորեն եկեղեցու բեմում է պատկերացրել Հրոտսվիթայի պիեսները: Պատմականորեն սխալ ենթադրությունը տեսականորեն արգարանում է, եթե ելնում ենք հեղինակի ներքին պաթոսից և կրոնական երևակայության միջավայրից: Իսկ դպրոցական դրամայի նշանները չի նկատել ոչ մի ուսումնասիրող մինչ օրս: Դպրոցական դրաման չի դիտվել որպես համաքրիստոնեական գեղարվեստա-կրթական ունիվերսում: Բացենք միանձնուհու մատյանի առաջին էջը և առաջաբանից անցնենք առաջին պիեսի՝ «Պաֆնուտիուսի» առաջին տեսարանին: Դաս է՝ վանական դպրանոցի տրամախոսական ուսուցում: Ուսուցիչը հարց ու պատասխանի եղանակով ձեռնարանականներին բացատրում է quadrivium-ի՝ «քառյակ արվեստների» էությունը: Սա ի՞նչ է, թատրո՞ն, թե՞ «հարցմունք և պատասխանիք»: Մեզ հայտնի է բյուզանդական երգիծական տրամախոսությունը, որը ոչ դաս է, ոչ դրամատուրգիա: Բայց գիտենք նաև, որ Հրոտսվիթայից ավելի քան մեկ ու կես հարյուրամյակ հետո իսպանացի Պետեր Ալֆոնսը արաբական խրատա-

կան գրույցները մշակելու էր որպես վարդապետի և աշակերտի ուսումնական երկխոսություն: Մեզ ծանոթ է Վարդան վարդապետի «Հարցմունք և պատասխանիքը» (XIII դ.), ուր հորովվում է հայ հնագույն խորհրդապատկան դրամայի թեման, որպես ուսումնական մեկնություն<sup>11</sup>: Գրական այս ձևի արմատը գիտենք որտեղ է, և նպատակն էլ պարզ է: Ոչ գրուցահավաք իսպանացին, ոչ էլ մեր կիլիկյան վարդապետը պիեսներ չեն գրել և թատերաբեմ չեն նախատեսել, բայց նրանց գրական-ուսուցողական մշակումները պատմամշակութային նույն կոնտեքստում են, ինչ գերմանացի միանձնուհու դրամատուրգիական փորձերը: Իրերի տրամաբանությունը մեզ մղում է «Անտի-Տերենցիուսի» մեկնության հիմքերը որոնելու ուսումնական ճարտասանության մեջ, և «Պաֆնուտիուս» պիեսի առաջին տեսարանն ընդունում ենք որպես «Անտի-Տերենցիուսի» ընթերցման բանալի: Վանական դպրոցի դասի արարողական պատկերն անցել է պիես: Հեղինակը դիալոգներ տեսնելով Տերենցիուսի մատյանում, ընկալել է այդ իր իմացածի՝ ուսումնական տրամախոսության լույսով: Հրոտսվիթան կոմեդիա է կարդացել ուսումնական սրահում, և ընթերցման միջավայրը նրա համար դառձել է տեսարանակարգ: Տերենցիուսից ստացած տպավորությունն այստեղ դեր չունի: Թվում է, այս տեսարանը հորինելիս միանձնուհին Տերենցիուսի ժողովածուն չի կարդացել մինչև վերջ: Թողնենք սակայն ենթադրությունը և թերթենք վերջին պիեսը՝ «Սապիենցիան»: Սա էլ ուրիշ բան է՝ դարձյալ Տերենցիուսից հետո: Այստեղ, որպես գործող անձինք, հանդես են գալիս Իմաստությունը, Հավատը, Հույսը, Սերը: Պիեսը մոտենում է XV–XVI դարերի դասական մորալիտին, որ ուշ միջնադարյան դպրոցական դրամայի հիմնական տեսակն է: «Աբրահամ» կատակերգությունում, ինչպես նկատել ենք, մոլորության ու դարձի ավանդական քրիստոնեական թեման է, նովելի ու սրբախոսության տար-

րերի համադրումով: «Դուրկիցիուսը» մոտ է իսկապես հռոմեական կատակերգությանը: «Ողջախոհ կույսերը» խաղ են խաղում իրենց գայթակղեցնել փորձող հեթանոս զինվորների գլխին. ժամադրվում են մուլթ սենյակում, բայց տուփամուլ զինվորները աղջիկների փոխարեն հանդիպում են կավե կճուճներին: Տերենցիուսի ազդեցությունն են գրված և կատակերգական-նովելային բնույթ ունեն «Կալիմախուս» և «Գալլիկանուս» պիեսները:

Գանդերսհայմի միանձնուհին կանխում է ապագա կաթոլիկական ճեմարանների ու ճարտասանական լսարանների փորձը և նախանշում եվրոպական հոգևոր դրամայի ուղիները: «Անտի-Տերենցիուսը» ստացել է բեմական իրականացում, թե ոչ, միևնույն է՝ կրում է բեմի ու թատրոնի գաղափարը: Հեղինակի ստեղծագործական ազդեցությունը թերևս կարելի է փնտրել նաև հոգեբանական հիմք՝ գուցե չիրականացված աշխարհիկ զգացմունքներ, փախուստ երկրային կյանքի անկատարությունից, կամ՝ հավատին ծառայելու մի ձև, ապաշխարությունից եղանակ: Միանձնուհին հեռավոր բանավեճի մեջ է հեթանոս հեղինակի հետ, ձգտում է իր հոգևոր աշխարհում հաշտեցնել երկրայինն ու երկնայինը և հետևում է մի կողմից Տերենցիուսի խաղային տարերքին, մյուս կողմից՝ քրիստոնեական ուսումնականությունը: Թատրոնն այն տեսիլքն է, որ ենթագիտակցորեն կրել է ճգնավորուհին իր մենություն խցում, իր բանաստեղծական հույզերի խորքում: Նա տեսել է բեմը որպես աղոթքի խորան, սեփական անձից գաղտնի, մտքին անհասանելի խոստովանություն, և գիտակցորեն վիճարկում է կատակերգության ժանրը, ինչպես իր թատրոնամերժ նախորդներն իրենց ճառերում, և սպասում է երկնային փեսայի գալստյան:

Իսկ Բոսֆորի ափերից ոչ մի ձայն չէ՞ր հասել Հարցի լեռներ: Հույն քերականներից ոչ մի պատառիկ չէ՞ր ընկել այնտեղ: Էնգելսը «Փրանսիայի և Գերմանիայի

պատմությունն նյութերում» ուսմանո-լատինական միջնադարյան գրականությունը համարում է հունականից անկախ. «Հունարենը անհայտ է: Հին ժամանակների շատ երկեր, որոնք դեռևս Կարլոս Մեծի ժամանակ հայտնի էին, կորել ու մոռացվել են»<sup>12</sup>: Սա ընդհանուր տեսակետ է: Այդ են վկայում XIX դարի էմպիրիկ գրականագիտության տվյալները: Բայց մեր կոնտեքստը ոչ միայն թրակացու քերականության հույն-բյուզանդական և հայ միջնադարյան մեկնություններն են, այլև դպրոցական դրամայի եվրոպական ուչ միջնադարյան փաստերը: Բյուզանդիայի կործանման ժամանակ անհետացել է շատ բան: Ոչ մի կորուստ սակայն անհետք չի մնում: Անտիկ դրամայի քրիստոնեական յուրացման վկայություններն ու հետքերը որոշակի են, բայց դրամայի քրիստոնեացման լիարժեք փաստը «Անտի-Տերենցիուսն» է, որի թիկունքում հակված ենք տեսնելու ոչ միայն հռոմեական ավանդություն: Մարել է մի հին լապտեր, որի կայծից վառել է իր մոմը կույս Հրոտսվիթան, ու լույսը հասել է XV դարի հումանիստ բանաստեղծին:

Բեմադրվե՞լ են արդյոք Հրոտսվիթայի պիեսները:

Պատասխանը Գանդերսհայմի վանքում չէ, այլ հրատարակչի՝ ճարտասանության ուսուցչապետ Կոնրադ Ցելտեսի կարիներում:

#### ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ԼՍԱՐԱՆԻՑ ԴԵՊԻ ԹԱՏՐՈՆ

Արևմտաեվրոպական թատրոնի կազմավորման հիմնական օջախը Ֆրանսիական կաթոլիկական դպրոցներն են՝ Գանդերսհայմի մենաստանից հետո և իտալական հումանիստական դպրոցներից առաջ: Ուչ միջնադարյան միստերիային (XV–XII դդ.) նախորդող դրամատուրգիական տեսակները՝ միրակլը և մորալիտեն ստեղծվում են այս միջավայրում: XIII–XIV դարերում թատրոնն ան-

Ջատվում է դպրոցից, բայց դպրոցական ուղղութիւնը գոյատևում է երկար: Մեղքի ու ապաշխարութեան, մոլորութեան ու դարձի գաղափարները դուրս են գալիս սրբախոսութեան սահմաններից, և ասկետական իդեալների կողքին ծնունդ է առնում նոր տիպի ողբերգական հերոսի գաղափարը: Աշխարհ է մտնում Ֆաուստի գրական նախատիպը՝ Թեոֆիլը որպէս թատերական դիմակ, ծնվում է «Ռոբերտ դեւը», և բանը հասնում է Տիրսո դե Մոլինայի «Սեւիլիայի անառակին»: Բայց դպրոցական դրաման պարզ ճանապարհով չի վերածում թատրոնի: Պակասում էր ամենակարևոր պայմանը՝ հասարակական հրապարակը: Այստեղ պետք է հանդիպեին ճեմարանական ճարտասանն ու ժողովրդական կատակերգուն:

Թատրոնը կրում է երկու նախասկիզբ՝ ծիսականութիւն և խաղ: XX դարասկզբի տեսաբանները, իմանալով այդ, դիմել են միատիկական-գաղտնաբանական բացատրութիւնների և պատկերավոր դատողութիւնների: Ինչնա Ապոլոնսկայա-Ստրավինսկայան գրում է. «Թատրոն են տանում երկու ուղիներ՝ մեկը տաճարից, մյուսը հրապարակից, քանզի թատրոնն ունի երկու նախակարապետ՝ քուրմը և ծաղրածուն: Քուրմը և ծաղրածուն համատեղվել են մի նոր ասպարեզում և առ այսօր պայքարում են հանուն առաջնութեան: Առանց մեկի չի լինի իրականութեան ու կյանքի արտացոլում, առանց մյուսի՝ բարձրագույն իմաստ: Նրանցից ոչ մեկին չի կարելի բացառել. թատրոնը կմեռնի»: Հեղինակը փորձում է տալ թատրոն և դերասան հասկացութիւնների պատկերավոր սահմանումը. «ոչ տաճար և ոչ հրապարակ, այլ թատրոն, ոչ քուրմ և ոչ ծաղրածու, այլ դերասան: Դերասանը քուրմ է ծաղրածուի հոգով և ծաղրածու է քրմական հոգով»<sup>13</sup>:

Չունենալով ձեռքի տակ միջնադարյան նյութ, չդիմելով պատմական փաստարկումների, հեղինակը ոչ միանձնուհու, այլ դերասանուհու բնագոյով շոշափում է

մեր հետապնդած խնդիրը: Եվրոպական նոր դրամայի թիկունքում Ապոլոնսկայան տեսնում է երկու իրարամերժ նախասկզբունքների խաչաձևում և թատրոնը չի հանգեցնում պատարագի: Նրա ասած «քրիստոնեական թատրոնը», ըստ էութեան, միջնադարյան բեմի ու հրապարակի համատեղումն է գրական դրամայի հիմքի վրա: Նրա հարցադրումը սակայն միակողմանի է: Քուրմ և ծաղրածու բառերին կապելացները ուսումնական և խաղարկու բառերը: Դրանով կհանգեինք ծեսի ու խաղի, հավատի ու հեղինակի, լոգոսի ու պրակսիսի հակադրամիասնութեան գաղափարին, թերևս լուծելով թատերագետ Գեորգի Կրիժիցկու առաջադրած «Քրիստոս և Աուլիկին» անտինոմիան<sup>14</sup>:

XIII–XIV դարերում սկսվող և XV–XVI դարերում արևմտաեվրոպական քաղաքները բռնած թատերական շարժումը վկայում է, որ ոչ թե քահանաներն ու վարդապետներն են իջել եկեղեցու և ճեմարանի բեմից, մտել աշխարհիկ խաղահրապարակ, այլ քահանայութեան ու վարդապետութեան պատրաստվող և սոցիալ-հասարակական կյանքի թելադրանքով ապադասակարգայնացած ճեմարանականները: Թատրոնի բուն դրդիչը եկեղեցին չէ, քանզի ինքը թատրոնը մերժող մի թատրոն է, այլ եկեղեցական կրթութիւնը, որն ակամա գրականութիւն է ստեղծել հրապարակային խաղի համար, ճարտասանական արվեստով արահետ է բացել դեպի թատերագրութիւն:

Ի՞նչ է տեղի ունեցել: Եվրոպական սխոլարիս-էրուդիտորները՝ ուսումնական-քերականները դարձել են կատակերգութիւնների հեղինակներ և կատակերգակ դերասաններ:

XII դարի կաթոլիկական ճեմարաններում ստեղծված միրակները ճեմարաններում էլ մնացին, և կյանք մտան այդ միջավայրից ծնված ուրիշ գործեր: XIII դարասկզբից հայտնի է (կամ պահպանվել է) մեկ միստերիալ



դրամա՝ իտալացի Յակոպոնե դա Տոդիի (1220–1306) «Պրանկտուսը»՝ «Աստվածածնի ողբի» ամենադրամատիկական պատկերը: Ռյուլթեյոֆի «Թեոֆիլի միրակլը» և անհայտ հեղինակի «Ռոբերտ դեը» կիսաաշխարհիկ գործեր են: Իսկ ճեմարանից դուրս եկած Ադամ դե լա Հալլը (մոտ. 1238–1286) աշխարհիկ հեղինակ է: Նրա «Տաղավարի խաղը» բարոյախոսական կատակերգություն է, «Ռոբեն և Մարիոնը» հովվերգական դրամա: Վերջապես, XIV դարի լոնդոնյան և հայդելբերգյան ձեռագրերում գտնված է XIII դարի դրամատիկական մի պարոդիա՝ «Արբեցուցիչ պատարագ», որը կարելի է անվանել կատակերգական միստերիա, պատարագի երգիծական մեկնությունն է<sup>15</sup> և իր խաղային տրամադրությունը հիշեցնում է մեր «Աբեղաթողը», որին կանդորառանք: «Արբեցուցիչ պատարագը» բացարձակորեն աշխարհիկ-հրապարակային թատրոնի երևույթ է՝ եկեղեցուց դուրս և եկեղեցու դեմ: Դա հորինել են ապադասակարգայնացած, անգործություն ու թափառումների մատնված ճեմարականները: Պանդոկային լույծ խոսակցությունը, որ շատ հեռու է ճարտասանական տրամախոսությունից վերածվել է թատերագրության փաստի, ստեղծել մի ոճ, որով պետք է ֆարսեր գրվեին: Ուսումնականների ապադասակարգայնացումը ծնունդ է տվել միջնադարյան աշխարհիկ կատակերգությունը, որտեղ տեսնում ենք երկու նախասկիզբ՝ ժողովրդական-կրկեսային և գրական-ճեմարանային:

1210 թվին Ինոկենտիոս պապի էդիկտով արգելվում է եկեղեցականների մասնակցությունը միրակլային ներկայացումներին: Եկեղեցին մնում է ներկայացումների կազմակերպիչ ու հսկող, և ճեմարանականներին միանում են ժողովրդական կատակերգակները: Դարի երկրորդ կեսին Ջալցբուրգի, Տրիրի, Կոնյակի, Բուրժի եկեղեցական ժողովները խստացնում են արգելքները, իսկ 1293 թվին Ուտրեխտի եպարխիայի սինոդը հրապարա-

կում է նոր որոշումներ, և դրաման ու թատրոնը դուրս են դրվում եկեղեցուց<sup>16</sup>: XIV դարի վերջին Անգլիայում հրապարակվում է մի քարոզ՝ «Ընդդեմ միրակլային խաղերի»<sup>17</sup>: Միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերի պաշտոնականացված մի ամփոփում է սա, որով միրակլը վտարվում է եկեղեցու գավթից ու ճեմարանից: Առաջին կետով արգելվում է Քրիստոսին որպես բեմական կերպար ներկայացնելը, երկրորդով՝ եկեղեցականների մասնակցությունը բոլոր կարգի հոգևոր ներկայացումներին: Դրանից հետո միրակլներում Քրիստոսի անունն է տրվում միայն, և հանդես են գալիս սոսկ նրա ներկայացուցիչները՝ վկայողներ, սրբեր, անանուն դեմքեր: Անգլիական դպրոցն ի վերջո հասնում է այն բանին, որ սրբախոսական պիեսներում գործող անձինք վերածվում են գաղափարների ու հասկացությունների, ստեղծվում է դրամատիկական բարոյախոսությունը՝ մոբալիտեն: Բայց անգլիական դպրոցում չի վերանում հին հռոմեական հեղինակների ուսումնական մեկնությունը, որ ծնունդ էր տալու Շեքսպիրին:

Եկեղեցին կարողացավ այնքանն անել, որ ազատվեց իր «թատրոնին» սպառնացող թատրոնից և անուղղակիորեն նպաստեց ուսումնականների ազատ գործունեությունը: Թատերական գործն անցավ արհեստավորական գիլդիաների ձեռքը: Գիլդիաները դարձան միստերիալ թատրոնի օրինականացված տերերը, և XV դարի Եվրոպան կրոնական տոներին ողողվեց տաղավարներով: Միստերիաների հեղինակները թատրոնի վերածեցին Սուրբ Գիրքը, իսկ դպրոցը շարունակեց մնալ պոետեցիալ ուժ: Թովմա Աքվինացին այնպիսի կազմակերպված էր տվել դպրոցական դրամային, այնպես էր մաքրել ու կոնսերվացրել, որ գործի աստվածաբանության օգտին, թերևս չկուսահելով, որ դպրոցական դրաման հետագայում էլ կատարելու էր երկակի դեր. մի ճյուղով ծառայելու էր բողոքականությունը, մյուսով կաթոլիցիզ-

մին ու ճիզվիտներին: Հեռացողները հեռանում են ճեմարանից, դառնում վագանտներ ու Փարսերի հեղինակներ, մնացողները մնում են, դառնում «սխոլարիս» և «պեդանտուս»: Այս վերջինս անգլիական գիծն է<sup>18</sup>:

Այնուամենայնիվ, ինչ արեցին ճեմարանից հեռացած էրուզիտորները: XIII դարում Փարիզում նրանց հիմնած «Տերունական չարչարանքների եղբայրությունը» հետագայում (գործել է մինչև XVII դարի սկիզբը) միայն անունով է հիշեցրել իր եկեղեցա-դպրոցական ծագումը և եղել է ամենակայուն թատրոնական կազմակերպությունը, նշանավոր «Բուրգունդյան պանդոկի» հիմքը<sup>19</sup>: Համալսարանի ու ճեմարանի ուսանողը, որ պատրաստվում էր գիտություն ու աստծո սպասավոր դառնալ, գնում է գինետուն ու պանդոկ, դաշինք կնքում սատանայի (Փառուստյան թեմա) կամ «սատանայի սպասավորների»՝ կոմեդիանտների հետ, և այլևս՝ ոչ մի սրբություն, ոչ ժամ ու պատարագ, ոչ վարդապետ ու աշակերտ:

Ճարտասանական մեկնությունների ենթակա գրական նյութը, մասնավորապես հռոմեական կատակերգությունը, բարոյա-գաղափարական ինչ հայեցակետով էլ դիտվեր, բերում էր իր աշխարհը: Տարօրինակ է և իրողություն է, որ աստվածաբանական կրթությունն իր իսկ միջավայրում ուներ հակոտնյա երևույթի անուղղակի դրդիչները՝ աշխարհիկ ճառախոսություն հնից ավանդված կանոններ («զկատականաց նուազել խաւսս»): Բայց այն, ինչ պետք է ծառայեր ասկետության քարոզին ու քրիստոնեական ողջախոհությանը, տարբերվում էր ուրիշ հայելիներում: Հայտնի է XII–XIV դարերում տարածված Փարս-միմոդրաման՝ հորինված Մատթեոսի, Մարկոսի և Ղուկասի ավետարանների «Յաղագս անդամալուծին» հատվածի հիման վրա: Մեզ արդեն հայտնի է XIII դարի կրիկյան ձեռագրով ավանդված պարականոն գրույցը, և գիտենք, թե ինչ մեկնություն է նախատեսում խոսքը: Բայց ահա էրուզիտոր-ծաղրածուն

Փարիզի փողոցներում կամ կառնավալային տաղավարում ի մեկնություն Քրիստոսի մոզական խոսքի ներկայացնում է կրկեսային ինտերմեդիա: Անդամալուծը ծամածուվում է, գլուխը ետ տանում, ոտքերի արանքից դուրս բերում, գնդակի նման գլորվում, ճչում, աղաղակում, գոեհկաբանում, հետո սկսում սալտո-մորալտե: Նորից թերթենք Ապոլոնսկայայի գրքույկը և տեսենք, որ իսկապես հանդիպել են քուրմն ու ծաղրածուն, մեկը տաճարից է եկել, մյուսը փողոցից: Եվ ինչու է XIV դարում ապրած կրակացի Ներսես արեղան հայտարարում իրեն թուլամիտ, գրում չարամիտ ու զվարթ ոճով և ավելացնում, թե գրելու պահին լվերի հույլը հարձակվել է իր վրա ու կծուում է ոտքերը: Ինչու է կատակում մեր գրիչը՝ նստած Երուսաղեմի «Ս. Հակոբյանց» վանքում: Նա մեզ Քրիստոսի սքանչելի՞ քն է պատմում, թե՞ կատակերգություն է հորինում: Այստեղ մի խուլ արձագանք կա, որի աղբյուրը սատանան գիտե, թե որտեղ է:

«Տերունական չարչարանքների եղբայրությունից» հետո, ուշ միջնադարյան Ֆրանսիայում հիմնվել են բազում թատերական եղբայրություններ՝ երկդիմի, կյանքն ու հավատը շոշափող անվանումներով: Ամենաբնութագրականը Դիժոնի եղբայրության անունն է՝ «Ինֆանտերիա», ասել է, թե թուլամիտների համայնք, հիմարանոց: Եվ բոլորի ստեղծողներն էլ գալիս են կոլեջներից, կոնգրեգացիաներից, օրդեններից. ուսումնականներ ու «քրմեր»՝ վերածված կոմեդիանտների:

XIII–XIV դարերի Եվրոպայում արհեստավորական դասն աստիճանաբար մեծանում է ու կազմակերպվում, խմբավորվում գիլդիաների՝ համքարությունների ձևով: Կոմեդիանտությունը, որ հին արհեստ էր, ինքնին կազմակերպվում է այդ խավի ներսում: Միջնադարյան ուսումնականի գործը կամ դպրոցում պետք է լիներ, կամ եկեղեցում, բայց ուսումնականների քանակը մեծ էր, քան մտքի ու կրթության ասպարեզը, և առաջանում է

ուսումնականների անգործ մի խավ, որի մի մասն աշխատանք էր գտնելու հետազայում, երբ եղավ տպագրության գյուտը, նոր ասպարեզ բացելով գրագետի համար: Հոգևոր կրթություն ստացած միջնադարյան մտավորականությունը XIII—XIV դարերի Ֆրանսիայում ու Գերմանիայում դրսևորման ասպարեզ չուներ: Ապագասակարգայնացած ճեմարականներն ու համալսարանականները վերածվում են բողոքավոր ուժի, որը չունի ոչ արհեստ, ոչ էլ գաղափարական հենակետ ու նպատակ: Մնում էր ընտրել խելավակասի վիճակը, խաղալ սոցիալապես անկախ մարդու դեր, որին իսլանդերեն ասում էին *amlodi*՝ խենթ: Դա իսկական անկախություն չէր, այլ ապասոցիալական վիճակ, որ իր արձագանքն է գտել Էրազմ Ռոտերդամցու «Հիմարության գովքում»: Գիտակցված խենթության գաղափարն, իհարկե, հին էր: Ամլոդին (խելավակաս) Սաքսոն Քերականի «Դանիացվոց վարքում» (*Gesta Danorum*), որ XII դարի մատյան է, կար որպես խենթ արքայազն Ամլեդուս, մինչև կհասներ այդ երևույթի բարձրագույն ընդհանրացմանը՝ համալսարանական հումանիստ փիլիսոփայի տիպին: Բոլոր դեպքերում կոմեդիանտի սոցիալական ապաստանը արհեստավորական դասն էր, և այստեղից էլ հետագայում դուրս է գալիս նյուերբերգյան կոչկակար Հանս Սաքսի դրամատուրգիան:

XIII—XIV դարերում ստեղծված Ֆրանսիական դրամատիկական գրականությունը հարուստ ու բազմազան է, թեպետ պահպանված ու հրատարակված օրինակները մեծաթիվ չեն: Որոշակի է երկու հիմնական ուղղություն՝ միրակլ և Ֆարս: Երկու ժողովածու՝ Աստվածամոր քառասուն սքանչելիքների մատյանը և Ֆարսերի գիրքը, երկուսն էլ ստեղծվել են ճեմարանականների ձեռքով: Միրակլների բարոյա-գաղափարական հիմքը որոշակի է, իսկ Ֆարսերը ապասոցիալական մտքի ծնունդ են և չունեն բարոյական հենակետ: Այստեղ միանգամայն ակնե-

րև է հակակղերական և հակաուսումնական միտումը, բայց հանուն ո՞ր ճշմարտության, երբ հավասարապես ծաղրվում են և՛ անբարոյականությունը, և՛ բարոյականությունը: Զվարճաբանության այս պղտոր ջուրը մաքրվելու էր հումանիզմի դարաշրջանում:

Այսպիսով, միջնադարյան հոգևոր դպրոցը դեռ հումանիզմին չհասած կատարում է պատմական դերը՝ կրկեսային-ստեղծաբանական թատրոնին տալիս է նոր նկարագիր, մղում է դեպի դրամատուրգիական թատրոն:

Եկեղեցին իր ուսերից գցելով միստերիալ թատրոնի բեռը և այդ պարտականությունն ու իրավունքը տալով արհեստավորական գիլդիաներին, նաև պահպանելով իր վերահսկողի դերը, ինչ-որ չափով թուլացրեց մտավորական օպոզիցիան և ստեղծեց պաշտոնական գաղափարախոսությանը ծառայող, ճեմարանից ու եկեղեցուց դուրս գրական աշխատանքով գոյություն պահպանող արհեստավորներ՝ միստերիաների հեղինակներ: Այդպիսին էր Ժան Բոդելը՝ «Սուրբ Նիկողայոսի» հեղինակը, հետագայում Պիեռ Գրենգորը, որին հանդիպում ենք Հյուգոյի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարում»: Միստերիալ թատրոնի գործը տալով արհեստավորական գիլդիաներին, եկեղեցին աշխարհիկ բեմը դարձնում էր հոգևոր բեմ, նպատակ ունենալով միստերիայի վերածելու թատրոնն ամբողջապես: Դա պետք է արվեր, որպեսզի եկեղեցին ու ճարտասանական լսարանը մնային անխառն ու մաքուր: Կյանքի օբյեկտիվ պայմանները, միացած եկեղեցու հայրերի ծրագրերին, ինքնին ստեղծում էին մի հիմք, որտեղ փոխառնչվում էին ուսումնականն ու խաղարկուն բոլորովին այլ օրենքներով: Եթե վաղ միջնադարյան բեմբասացության մեջ կային աշխարհիկ կատակերգության տարրեր՝ վավերացված քերականների դատողություններով ու կանոններով, ապա այժմ ստեղծվում էր նոր կանոն, և հրատարակն իր գիրկն էր առնում գրագետին, դարձնում թատերագիր:

Այս ընթացքը ուշ միջնադարում հանգեցնում է մի նոր որակի: Հումանիստական դպրոցներում ստեղծվում է «ուսումնական կատակերգությունը» (*commedia erudita*): Իսկ մորալիտեներով հրապարակ մտնող հոլանդական կրոնական եղբայրությունները վերածվում են թատրոնի առանց ժողովրդական խաղարկուների օգնություն: Դպրոցին միանում է նոր տիպի համալսարանը իր հեղինակներով: Եվ այնուամենայնիվ, միջնադարյան տիպի քերականական դպրոցից է դուրս գալիս ամբողջ նախորդ փորձն ընդհանրացնող ու ավարտող Մեծ անգլիացին՝ հնի ու նորի, ժողովրդականի և ուսումնականի բոլոր նշաններով:

#### ՀՈՒՄԱՆԻՍՏ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆԱԿԱՆՆԵՐԸ ԵՎ

#### ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ԽՈՐԱՆԸ

XV դարի վերջին, երբ նոր էր ծագում իտալական «ուսումնական կատակերգություն» գաղափարը, գերմանացի հումանիստներ Կոնրադ Յելտեսը և Յոհան Ռայխլինը զննում էին Գանդերսհայմի միանձնուհու ժողովածուն: Յելտեսը «Անտի-Տերենցիուսով» զբաղվեց բավական երկար՝ վեց տարի: XIX դարակեսի բանասերներին հայտնի է Յելտեսի և Ռայխլինի նամակագրությունը: Մյունխենի մատենադարանում գտնելով միանձնուհու ժողովածուի 1494 թվի օրինակը, որը պատկանում էր Յելտեսին, բանասերներն ընկան տարակուսանքների ու կասկածների մեջ<sup>20</sup>: Պարզվում էր, որ X դարի վանական մի ճգնավորուհի ավելի քան հինգ հարյուր տարով կանխել է իտալացի ուսումնականներին: Ինչպես կարող էին հանգիստ նստել նոր բանասիրությունից առաջամարտիկները, որոնց համար առեղծված էր վանական մատենադարաններից դուրս բերված ամեն

մի ձեռագիր, հեղինակի անուն կամ տարեթիվ: Ավստրիացի պրոֆեսոր Յոզեֆ Աշբախը «Ռոզվիթա և Կոնրադ Յելտես» բանասիրական քննախոսությունում ընդհուպ մոտենում էր ճգնավորուհու պատմական իսկությունը մերժելու և «Անտի-Տերենցիուսը» նրա հրատարակչին՝ Յելտեսին վերագրելու գաղափարին: Գանդերսհայմի միանձնուհին դառնում էր XIX դարի բանասիրական դետեկտիվների հերոսուհի, և նրա անունով ավանդված ժողովածուն՝ գրչագրական կեղծիք: Ծիշտ լինե՞ր այդ, թե սխալ, միևնույն է՝ անհնար էր քննական վերաբերմունքից ազատել «Անտի-Տերենցիուսը»: Անհնար էր պատկերացնել, որ եվրոպական հումանիզմն սկիզբ էր առել այդքան վաղ, անօղ տարածություն մեջ՝ X դարի գերմանական մի վանքում: Աշբախի տեսակետը սակայն մերժվեց: Բանասեր և պատմաբան Գեորգ Վայտցը պարզում էր, որ ավստրիացի պրոֆեսորը գլուխ չի հանել մյունխենյան ձեռագրից, և Տերենցիուսի կատակերգությունների վանական ընթերցանությունը X դարում էլ կարող էր գրեթե նույն արդյունքին հանգեցնել, ինչին հանգել էին XV դարի գերմանական հումանիստները: Վերականգնվեց, այսպիսով, Գանդերսհայմի միանձնուհու պատմական իսկությունը, ինչպես նաև՝ Կոնրադ Յելտեսի, որպես բանաստեղծ-բանասերի, հեղինակությունը: Մի հանգամանք սակայն մնում էր ակնբեր: «Անտի-Տերենցիուսի» լեզուն նման չէր X դարի գերմանական վանքերի անմշակ լատիներենին, հիշեցնում էր XV դարի հումանիստ համալսարանականների ոճը: Այս առումով, Հրոտսվիթան մի քանի գլուխ բարձր էր սաքսոն ժամանակագիր Վիդուկինդ Փոն Կորվայից. ներկայանում էր որպես դասական դպրոց անցած բանաստեղծուհի: Աշբախը գիտեր այս և ուշագրություն էր հրավիրում ժողովածուի այն ոճական տարրերի վրա, որոնք մշակվել էին Քյոլնի, Լայպցիգի, Վիեննայի համալսարաններում: Խնդիրն այն է, որ Յելտեսն իսկապես լեզվա-ոճական հղկման էր

ենթարկել X դարի գրական հուշարձանը, բնավ չնախատեսելով սպասվելիք թյուրիմացությունը: Ի՞նչ իմանար, թե XIX դարում գիտական նոր բանասիրություն էր ստեղծվելու, և կանոն էր դառնալու բնագրերն անխաթար պահելու, ձեռագրական սխալներին միջամուխ չլինելու սկզբունքը: Պարզ էր, որ XV դարի համալսարանական ճարտասանության ուսուցչապետը վարդաբույն է քսել հինգհարյուրամյա անցյալից խոսող ճգնավորուհու շուրթերին: Նա արտագրել է պիեսները մի նոր մատյանում, հղկել հեղինակի ոճը և նոր ու անթերի գրչագիրը հանձնել մատենադարան՝ տպարան ուղարկելուց հետո: Իսկ գաղափար օրինակն իսկապես՝ ոչնչացվել է, եթե հավատանք Յելտեսի քննադատին: Համենայն դեպս, XIX դարի բանասերներին շփոթեցրել է ձեռագրի արտաքինը՝ թարմ մագաղաթ, ողորկ լատինագիր:

Հարցի բանասիրական քննությունն այստեղ ավարտվում է:

Ի՞նչ անհրաժեշտություն է Յելտեսը խմբագրել «Անտի-Տերենցիուսը»:

Գրականագետներին հայտնի են Յելտեսի «Արվեստ չափաբերական և քերթողական» (*Ars versificandi et carminum*) տրակտատը, բանաստեղծությունները, «Դիանայի խաղը» պաստուրելային ոճի պիեսը, որոնք հեռու են ճգնավորական աշխարհայացքից: Յելտեսը հայտնի է որպես Սենեկայի թարգմանիչ և համալսարաններում ճարտասանություն ուսուցանող ու բեմադրող: Հռոմեական դրամատուրգիայի ուսումնասիրողն ու թարգմանիչը կարո՞ղ էր արդյոք անտարբեր մնալ X դարի լատինագիր գերմանուհու դրամատուրգիական փորձի հանդեպ: Չունենալով Հրոտսվիթայի պիեսներում դարոցական դրամայի նշաններ փնտրելու խնդիր, բանասերները, թվում է, չեն կռահել նաև Յելտեսի բեմադրական նպատակները: Յելտեսը համալսարանական բեմադրիչ էր: Այս հանգամանքն է, որ նկատի չեն առել բանասեր-

ները: Յելտեսը, եթե անգամ չի էլ բեմադրել «Անտի-Տերենցիուսը», մտածել է այդ մասին:

Թատրոնի պատմաբաններին, հատկապես բանասերներին, հումանիստ համալսարանականների թատրոնը քիչ է հետաքրքրել, թեպետ դրա նշանները պարզ երևում են գրականության մեջ: Ուշ միջնադարյան Եվրոպան այնքան հարուստ էր թատրոնով, որ ճարտասանական թատերային ձևերը կարող էին իսկապես նշանակություն չստանալ, մանավանդ, որ դրանց ակունքը չէր երևում Արևմուտքում: Յիցերոնի ձայնը լսելի էր, իսկ հույն-բյուզանդական քերականներինը կարծես թե՛ ոչ: Ո՞ր մնացին այլևս հայ քերականները: Հին աղոթարանները ծխում էին Գլաձորում, Երզնկայում, Սսում, Տաթևում: Այդ նույն ժամանակ Վիտտենբերգի, Էրֆուրտի, Վիեննայի, Կրակովի, Քեմբրիջի և այլ՝ եվրոպական գրեթե բոլոր համալսարաններում արտասանում էին Հոմերոս, Վիրգիլիոս ու Սենեկա, փորձում էին թափանցել Պլավտուսի և Տերենցիուսի թատերական էություն մեջ:

Թատրոն անվանենք հումանիստ համալսարանականների ճարտասանությունը, թե մի այլ բան: Գուցե. բայց ի՞նչ, երբ մեզ հայտնի է, որ իտալական հումանիստական դպրոցները Սենեկա և Պլավտուս ընթերցելով, հանդեպին բեմադրության գաղափարին, ստեղծեցին «ուսումնական կատակերգությունը»՝ *«commedia erudita»*, իսկ Շեքսպիրի նախորդները, մանավորապես Ռոբերտ Գրինը և Քրիստոֆեր Մաուլոն, համալսարանից ելան:

Թողնենք դրամատուրգիական-թատերական ավարտված ու ակներև արդյունքները և մեր ճարտասանությունը նայենք:

«Պատմություն դոկտոր Ֆաուստի՝ նշանավոր կախարհի ու գրքացի» ժողովրդական գրքի 23-րդ հատվածը դուրս է բերված «*Theatrum Diabolorum*» («Դիվական թատրոն») անանուն բանաքաղական երկից և վերնագրված է «Ինչպես դժոխքի բոլոր ոգիները

հայտնվեցին դոկտոր Ֆաուստին իրենց իսկական կերպարանքով»<sup>21</sup>: Ժողովրդական հրաշապատում գրույցում անուղղակիորեն վկայված է համալսարանական վարդապետի յուրահատուկ թատերական ոգեհարցությունը: *Theatrum* բառը մեզ կարող էր թվալ սոսկ այլաբանական ակնարկ, եթե ժողովրդական գրքի՝ XIV դարի հրատարակության 51-րդ լրացուցիչ գլխում չհանդիպեինք վարդապետի թատերային ճարտասանության պատկերին. «Ինչպես էր դոկտոր Ֆաուստը էրֆուրտում կարգում Հոմերոսը և ցույց տալիս ու ներկայացնում իր ունկնդիրներին հունական հերոսներին»: Վարդապետը ճարտասանության դասը վերածում է կատարյալ թատրոնի՝ «ուսանողների առջև այնպես է վերապատկերում հերոսների հայացքն ու արտաքինը, որ նրանք (ուսանողները – Հ.Հ.) բուռն ցանկություն են ցուցաբերում՝ նորից տեսնելու: Հուսալով, որ վարդապետը կնպաստի իրենց ցանկության իրականացմանը, նրանք խոնարհաբար խնդրում են այդ: Ֆաուստը համաձայնում է և խոստանում հաջորդ դասախոսությանը հնարավորություն ընձեռել նրանց՝ սեփական աչքերով տեսնելու բոլորին (հերոսներին – Հ.Հ.) ու կամենում են: Դա առաջ է բերում ուսանողների մեծ կուտակում, քանզի բոլոր ժամանակներում էլ ջահելներն ավելի հակված են խեղկատակության ու թատերախաղի, քան լավ բաների»:

Խոսքն այստեղ, ինչպես նկատում ենք, համալսարանական թատրոնի մասին է: Վարդապետը դիմում է խոսքի ներգործման այն եղանակին, որը հույներն անվանել են հիպոկրիսիս-հուետորիկա: Հատվածի շարունակության մեջ տեսնում ենք թատերական ներկայացում, որին ժողովրդական ավանդությունը տալիս է դիվական ոգեհարցության իմաստ:

«Երբ եկավ նշանակված ժամը, – պատմում է ժողովրդական գիրքը, – և դոկտոր Ֆաուստը, տարված իր դասախոսությամբ, նկատեց, որ իր խոստման շնորհիվ

ունկնդիրների թիվը մեծացել է, քան երբևէ, դասախոսություն մոտավորապես կեսին դարձավ նրանց ու ասաց. «Սիրելի ուսանողներ, քանի որ դուք այդքան ցանկություն ունեք տեսնելու այն նշանավոր գորապետերին, որոնց ի թիվս այլոց հիշատակում է այս պոետը (Հոմերոսը – Հ.Հ.), դա կլինի այժմ իսկ»: Եվ իսկույն, Ֆաուստի խոսքով, մեկը մյուսի ետևից լսարան մտան վերոհիշյալ հերոսները՝ այն ասպազենով, որ կրել էին ժամանակին, շուրջը գննելով, գլուխները տարուբերելով, կարծես վրդովված: Ամենավերջից քայլում էր սարսափազդու հսկա Պոլիփեմը, որ մի աչք ուներ ճակատի կենտրոնում և երկարավուն, հրաշեկ մորուք: Նրա երախից դուրս էին ցցված ոտքերը ոմն կլանված թշվառականի, և Պոլիփեմն այնքան սարսափելի էր, որ բոլորի մագերը բիզ-բիզ կանգնեցին, մարդիկ ահից չգիտեին ուր թաքնվել»: Այս տեսարանի վրա Ֆաուստը ծիծաղում է և մեկ առ մեկ դուրս է ուղարկում ուրվականներին: Պոլիփեմը չի ուզում հեռանալ, Ֆաուստը նրան դուռն է ցույց տալիս, սպառնում մատի շարժումով, Պոլիփեմը գնում է, և այսպիսով ոգեհարցության փորձն ավարտվում է:

Ժողովրդական ավանդության մեջ ինչ բացատրություն էլ տրվի այս պատկերին, գրբացություն, թե ոգեհարցություն, սա համալսարանական ներկայացման հիշողություն է, և պատահականություն չէ, որ առնչվում է ճարտասանության դասի ու «Տրոյականի» ընթերցման հետ: Հոմերոսյան էպիկան թատերական տեսարանի վերածելն այնքան էլ պատկերացնելիք բան չէ: Ավանդության մեջ համատեղվել են մի քանի՝ տարբեր ու նման հիշողություններ. ճարտասանությունը, ոգեհարցությունն ու թատրոնը միախառնվել են ֆաուստյան արխետիպի շուրջը: Այն, ինչ ակնարկվում է այստեղ, հատուկ է XV–XIV դարերի համալսարանական ճարտասանությանը և թատրոնին: Նման փաստեր վկայված են այլ հեղինակներով ևս, տարբեր գրական երկերում, նաև

Շեքսպիրի «Համլետում», որին կանդորադառնանք: Փառուստյան գրույցներում, մասնավորապես ժողովրդական գրքում, վարդապետը ոչ միայն մոգ է, զբբաց, կախարդ ու սատանայի դաշնակից, այլև չար կատակաբան, կերպափոխությունների ընդունակ դիվական էություն: Այս էլ, թվում է, աստվածաբանական համալսարանի ուսանողի դերասանական նկարագրի ու էության հիշողություն է: Բայց ժողովրդական գրքում մի ավանդություն էլ կա, ուր դոկտոր Փառուսը ներկայանում է որպես համալսարանական հումանիստ-բանասեր. կարդում է Պլավտուսի և Տերենցիուսի կատակերգությունները, ուսուցանում դրանք ոչ միայն որպես լատիներենի օրինակներ, այլև մարդկային բարքերի հայելի, բարոյախոսական մեկնությունների նյութ: Վարդապետի հավաքական կերպարում տեսնում ենք հումանիզմի դարաշրջանի հակասությունները, այս դեպքում՝ աստվածաբանի ապագասակարգայնացումը և գերմանական հումանիստների դպրոցը՝ Ցելտես, Ռայխլին, Ուլրիխ Ֆոն Հուտտեն, Հրազմ Ռոտերդամցի:

Գրական վկայությունները կարծես տարբեր են ու մեկը մյուսից անկախ, բայց նրանց ընդհանուր հիմքում համալսարանականների թատրոնն է, որի պատկերը հստակ է թատրոնի պատմության մեջ, բայց մեկնաբանված չէ, որպես միջնադարյան դպրոցական ուղղության նոր որակ: Հոգևորականի ու կատակերգակ հեղինակի, ուսումնականի ու խաղարկուի համատեղման համար միջնադարյան ուսումնական միջավայրը վաղուց հիմքեր էր ստեղծել, Եվրոպայում դրա սոցիալական հողն էլ որոշակի էր: Հայոց միջնադարում տեսական հիմունքներին ենք հասու, ուչ միջնադարյան Եվրոպայում՝ բուն երևույթին:

Վերածնությունից դարաշրջանի թատերագրության մեջ և թատրոնում համալսարանական դիժը կողմնորոշված է դեպի դասական էպիկա, Սենեկա և Պլավտուս: Հերոսականը դառնում է ճարտասանություն (միջնադարյան

ավանդ), կատակերգականը՝ խաղ, բարոյախոսություն, իրականություն հայելի: Համանման կողմնորոշումով է ներկայանում նաև իտալական հումանիստական դպրոցը, որ ստեղծում է մաքուր դրամատուրգիական տեսակներ՝ հովվերգական ողբերգություն, արյունալի ողբերգություն և «ուսումնական կատակերգություն»: Բայց իտալական դրամայի ուղղությունը որոշում են ոչ թե Անջելո Պոլիցիանոն և Ջան Ջորջո Տրիստինոն, այլ Լոդովիկո Արիոստոն, Բեռնարդո Դովիցին, Նիկոլո Մաքիավելլին, Պիետրո Արետինոն, Ջորդանո Բրունոն: Սա դպրոցական գծի նորոգումն է և, այնուամենայնիվ, չի ստեղծում դերասանական այնպիսի ավանդություն, ինչպես ժողովրդական դիմակների թատրոնը՝ կոմեդիա դելլ'արտեն: Իտալական «ուսումնական կատակերգությունն» աշխարհիկ է, բայց ոչ ժողովրդական-հրապարակային. նա մնում է կրթված միջավայրի՝ դրամայի դասական անցյալն ուսումնասիրած հումանիստների սեփականություն, ավելի շատ կուլտուրական, քան հասարակական արժեք՝ ոչ միայն անունով, այլև էություն: Բայց սա շատ հեռու է արդեն դպրոցական ճարտասանությունից, այնքան հեռու և տարբեր, որքան հումանիստական կրթությունը վանական կրթությունից: Ձևական որոշ նմանություններ (օրինակ՝ հարց ու պատասխանի եղանակը) եղել են, բայց տարբերությունը որակական է և տանում է ուրիշ աշխարհ:

\* \* \*

XV–XVI դարերը եվրոպական միստերիալ թատրոնի ծաղկման շրջանն են, և ուսումնասիրողներն այս շրջանում են տեսնում եկեղեցա-դպրոցական դրամայի առաջացումը: Նկատի առնելով դպրոցական ճարտասանության վաղ միջնադարյան վկայությունները, նաև Թովմա Աքվինացու (XIII դ.) դրական վերաբերմունքը ուսում-

նական ներկայացումների հանդեպ, XVI–XVII պետք է համարել եկեղեցա-դպրոցական դրամայի վերածնությունն է, որոշ առումներով, աշխարհիկացման շրջան: Ճարտասանական ընթերցումներն ու մեկնությունները ոչ միայն վերածում են թատերական ներկայացումների, այլև դուրս են բերվում հասարակական հրապարակ: Այս թատրոնի նշանակությունը մեծանում է հատկապես գերմանական ռեֆորմացիայի շրջանում (1517-ից), և Վիտտենբերգի համալսարանը դառնում է դրա կենտրոնը: Մարտին Լյութերը ուսումնական դրաման դարձնում է քարոզի միջոց ընդդեմ կաթոլիցիզմի<sup>22</sup>: Լյութերականությունը հակադրվում են հիսուսականները (ճիզվիտներ) Իգնատիոս Լոյոլայի գլխավորությամբ (1534-ից), և ստեղծվում է դպրոցական կատակերգություն մի նոր տեսակ՝ փոխադարձ մերկացումներ, ծաղրուծանակ: Եկեղեցա-դպրոցական դրաման վերածում է դավանաբանական պայքարի միջոցի: Այս ավանդությունն անցնում է այլ երկրներ՝ մի գծով՝ Նիդեռլանդներ, մյուսով՝ սլավոնական աշխարհ, մասնավորապես Լեհաստան, ապա լեհահայ միջավայր (Լվով, 1668 թ.), մեկ այլ գծով՝ Ս. Ղազարի վանք:

Եկեղեցա-դպրոցական դրամայի պատմության այս շրջանները, հատկապես անգլիականը, նաև լեհական, ուկրաինական և ռուսական ուղղությունները, հիմնավորապես ուսումնասիրված են<sup>23</sup>: Վկայաբերում ենք որոշ խնդիրներ հստակելու նպատակով: Ուսումնասիրողները ճարտասանությունը համարում են այս երևույթի հարակից մի դրսևորում, չեն փորձում արմատները պեղել: Իրականում (ինչպես երևում է մեր շարադրանքի երկրորդ գլուխից), ճարտասանությունը, որպես տրամախոսական մեկնությունների ու քարոզխոսության արվեստ, հիմքն է ու երակետը եկեղեցա-դպրոցական դրամայի: Դրա անուղղակի հետքը «կոմեդիա էրուդիտա» անվանումն է իտալական հումանիստների միջավայրում և ուղղակի վկայու-

թյունը ռեդերայկեր (վերծանող, ընթերցող) անվանումը, որ տրվել է նիդեռլանդական հոգևոր դպրոցների ուսանողներին: Ուշադրություն դարձնենք բառերի թեկուզ բառարանային նշանակությանը: Այն, ինչը հելլենիստ քերականներն անվանում էին անալանոս, հայերը՝ վերծանող և դպիր, լատինագիր եվրոպացիները՝ սխոլարիս և էրուդիտոր, հոլանդացիներն անվանում են ռեդերայկեր:

Գերմանական ռեֆորմացիայի գաղափարներն անցել են նիդեռլանդական կրթական միջավայր՝ հոգևոր դպրոցներից ելնող ռեդերայկերներին: Սրանք ճարտասաններ էին, և այդպես էլ կոչվում էին նրանց հոգևոր եղբայրությունները՝ «կամերա-օրատորիում», որ կարելի է թարգմանել ճարտասանական խորան: Ավետարանական դրույթներն այստեղ մեկնաբանվել են տրամախոսությունում՝ հարց ու պատասխանի ձևով և կենդանի օրինակների վկայաբերումով, ինչպես վաղ միջնադարյան դպրոցում: Մեզանում սա հայտնի է Թրակացու քերականության մեկնություններից, որ հանդել է «հարցմունք և պատասխանիք» ձևին: Պայմանները սակայն այլ են: Ռեֆորմացիայի շրջանում աստվածաբանական մեկնություններն ու բանավեճերը ճարտասանական խորանից դուրս են բերվել հասարակական հրապարակ, վերածվել հրապարակային մրցությունների: Ավետարանական դրույթ է առաջադրվել որպես պայման, և երկու կողմերը հորինել են կենդանի բարոյախոսության պատկեր, պարզ անտինոմիա՝ ճմեռ և ամառ, բարեկենդան և պաս, կյանք և մահ, երիտասարդություն և ծերություն, գինի և ջուր, ողջախոհություն և մեղք... Կրոնա-բարոյական հասկացությունների այս կենդանի համադրումով հորինվել են, ներկայացվել ու գրվել մորալիտեններ, այն, ինչի նախնական օրինակը տվել էր Հրոտսվիթթա միանձնուհին: Այս խաղային բանակռիվները հանգում են ծաղրուծանակի, ստեղծվում են նոր տիպի ֆարսեր, ֆրանսիականից տարբեր, դավանաբանական միտումով



ընդդեմ կաթոլիցիզմի և իսպանական բռնակալության: 1496 թվին Անտոնիոյանում տեղի է ունեցել ճարտասանական խորանների առաջին մրցությունը քսանութ խմբերի միջև: XVI դարում այդ խմբերի քանակը հասել է երկու հարյուր հիսունի: Հաջորդ մրցությունը հիշվում է 1539-ին, Գենտում, ապա Բրյուզելում և մյուս քաղաքներում. մինչև 1565 թիվը՝ վաթսուներեք մրցություն, որից հետո դուքս Ալբան արգելել է խորանների գործունեությունը, հալածվել են ուղեբայկերները, հետևել են մահապատիժներ ու ավերմունք<sup>24</sup>:

Ճարտասանական խորաններն ստեղծեցին իրենց դրամատուրգիան՝ ոչ միայն մորալիտե և ֆարս, այլև ողբերգություններ աստվածաշնչային թեմաներով: Հայտնի են Յոստ Վոնդելի ողբերգությունները՝ «Ադամն արտաքսյալ», «Նոյ», «Լյուցիֆեր»: Սա հատկանշում է կլասիցիզմին զուգահեռ մի ուղղություն, որ գրականագետները կոչում են բարոկկո: Այս ամենն ուսումնասիրված ու հայտնի է, և մեր հիշեցման նպատակը ոչ միայն համատեքստի ընդլայնումն է, այլև իմաստավորումը մեր նախորդ նյութի:

### ՔԵՐԱԿԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ ԵՎ ՇԵՔՍՊԻՐԸ

Պոլոնիոս. Աշխարհի ամենալավ դերասաններն են, թե ողբերգության համար, թե կատակերգության, թե պատմության... Սենեկան նրանց համար շատ ծանր չի լինի, ոչ էլ Պլավտոսը շատ թեթև: Թե կանոնավորության օրենքի կողմից, թե ազատության տեսակետից սրանց նմանը չկա:

Վ. Շեքսպիր, «Համլետ», գործ. II

Շեքսպիրի ծաղրվող հերոսի դատողություններում ի հայտ է գալիս անգլիական ուչ միջնադարյան համալսարանական ճարտասանության և դպրոցական դրամայի

պատկերը՝ քերականական-մեկնողական հասկացություններով ու ժանրային ստորակարգումներով: Պոլոնիոսը բառեր է ծախսում, պճնվում ֆրազաբանությունամբ մի պարզ միտք հայտնելու համար, դիմում է միջնադարյան մտամարզանքային մեկնաբանությունների, ինչպես մի սխոլարիս, շահարկում է միտքը դարձվածաբանությամբ դարդարելու եղանակը: Սա քերականական դպրոցից էր գալիս՝ մի խոսելակերպ, որ ծաղրում է էրազմ Ռոտերդամցին, քերականներին համարելով մեծագույն հիմարներ: Ստրադֆորդի «քերականական դպրոցի» (grammar school) աշակերտ Վ. Շեքսպիրը կարծես համաձայն է նրա հետ և միաժամանակ կրում է դպրոցական ու համալսարանական ճարտասանության ազդեցությունը դրական առումով: Դպրոցում նա կրկնել է ժանրային սահմանումները, հակադրել, համադրել ու ստորակարգել ճարտասանական ոճերը, կանոններն ու հասկացությունները, ձանձրացել ու չմոռացել: Մեկնությունների բառապաշարն ու ոճը, որ գալիս էր հույն-բյուզանդական քերականների լատինական վերածակերպումներից (Դոնատուս, Պրիսցիանոս), նրա մեջ բողոք է առաջացրել, և նա ավելորդաբանության հանդերձով է պճնել իր ծաղրվող հերոսին, ներկայացնելով նրան որպես «պեղանտուս», նույնացնելով անգլիական դպրոցական կատակերգություններում ծաղրվող տառակեր վարժապետի հետ<sup>25</sup>: Բայց Պոլոնիոսը ոչ միայն վարժապետ է, այլև վարդապետ՝ նախկին համալսարանական, և Համլետը նրան իզուր է հիշեցնում այդ մասին. «ասացիք, թե համալսարանում մի անգամ մի բան եք խաղացել, այնպես չէ՞»: «Այո, տեր իմ, — պատասխանում է սենեկապետը, — և լավ դերասան էի համարվում»: Եվ ինչ է խաղացել Պոլոնիոսը: «Հուլիոս Կեսարի դերը, — պատասխանում է նա, — և սպանվեցա կապիտոլիումում. Բրուտոսն ինձ սպանեց»<sup>26</sup>:

Այս տեսարանը ներկայացնում է համալսարանականների զրույց: Բացի Պոլոնիոսից, Համլետից ու Հորա-

ցիոյից, համալսարանականներ են Ռոզենկրանցը, Գիլդենշտերնը և Առաջին դերասանը: Հետեւելով Համլետի դատողութիւններին, կնկատենք, որ դերասանի արվեստի նրա չափանիշները դալիս են ուշ հելլենիստական ճարտասանութիւնից ու քերականական մեկնութիւններից:

Շեքսպիրը գիտե՞ համալսարանական ճարտասանութիւնն ու թատրոնը իր երկու գծերով՝ հունականից եկող պոետիկա-հոետորիկայով, էպիկական բանաստեղծական նյութով և հռոմեականից եկող ողբերգութեամբ ու կատակերգութեամբ: «Համլետում» ներկայացող դերասանը իր թիկունքում նախատիպ ունի ոչ այնքան Շեքսպիրի ժամանակի դերասաններին՝ Ռիչարդ Բլրբեջ կամ Էդուարդ Ալեն, որքան նույն ժամանակի համալսարանականին, Մաուրյի դասակից ճարտասանին: Նա նախքան Համլետի թելադրած իտալական նովելային, արյունալի ողբերգութիւնը՝ «Գոնզագոյի սպանութիւնը» ներկայացնելը նույն Համլետի պատվերով արտասանում է էպիկական երկարաշունչ մի հատված՝ համալսարանականին վայել իմացութեամբ: Համլետը և դերասանն այստեղ ներկայանում են որպէս համալսարանական դասակից եղբայրներ, նույն գիտելիքներով ու ճաշակով, ինչ դոկտոր Փաուստը:

Համլետ. <...> Մի հատված կար մեջը, որ ինձ հատկապէս դուր եկավ, էնեասի պատմութիւնը Դիդոնին, և մանավանդ այն կտորը, ուր Պրիամի սպանվելն է պատմում: Եթէ հիշում ես, սկսիր այս տողից, տեսնեմ, տեսնեմ...

Խուվամազ Պյուռհոսն, նա որ հիրկանյան գազանի նման...

Չէ, այդպէս չէ, սկսվում է «Պյուռհոսով»:

Խուվամազ Պյուռհոսն, նա, որի գենքերն այնպէս սև էին,

Ինչպէս խորհուրդը, և նման էին այն մութ գիշերին Երբ կուչ էր եկել չարաղետ ձիու որովայնի մեջ, Այժմ իր սոսկաբեր և սև երեսը Ավելի դժպիւրհ թույնով է օծել.

<...>

Աչքերը նման կարկեհանների, Դիվային Պյուռհոսն այժմ փնտրում է ծերուկ Պրիամին»:

Դեհ, շարունակիր: Պոլոնիոս. Աստված վկա, տեր իմ, շատ լավ արտասանեցիք, լավ շեշտով և շատ օրինավոր: Ա դերասան. Եվ գտավ նրան. Պրիամ կովում է հելլենների դեմ, Բայց իր զարկերը շատ կարճ են գալիս, Հինավուրց սուրը, Բազկին անհնազանդ՝ մնում է այնտեղ, ուր վայր է իջնում: Պյուռհոս վազում է Պրիամի վրա. անհավասար դույզ. Կատաղութիւնից հեռու է զարկում...

Պոլոնիոսը համալսարանականի ճաշակ և բեմբասացութեան իմացութիւնն ունի, տեղյակ է չափի, կշռույթի ու բեմական ժամանակամիջոցի օրենքներին: Նա անմիջապէս նկատում է նաև Համլետի ճարտասանական ու դերասանական ձիրքը, և այն, որ արտասանվող հատվածը «շատ երկար է»: Այստեղ բոլորն էլ անցել են ճարտասանութեան դպրոցը և միմյանցից տարբերվում են ոչ այնքան իմացութեամբ, որքան վիճակով: Համլետը ոչ թէ ճաշակի, այլ իր վիճակի դիրքից է ծաղրում Պոլոնիոսին.

Կուղարկենք սափրիչի մոտ մորուքիդ հետ միասին...:

Նկատենք, որ թափառող դերասանն արտասանում է «Տրոյականը»: Սա հին հիշողություն է՝ ուշ հելլենիստական դպրոցից եկող և վաղ միջնադարում «Պիտոյից գրքով» ու Թրակացու քերականության մեկնություններով կանոնակարգված ավանդություն: Եվ սա հոմերոսյան տեքստը չէ, այլ նրա ճարտասանական փոխաձևումը, որ Շեքսպիրն անվանում է *speech*՝ ճառ:

Իսկ ի՞նչ խորհուրդներ է տալիս Համլետը դերասանին:

Այստեղ արդեն ի հայտ է գալիս քերականական դպրոցը միացած հումանիստ համալսարանականների ճարտասանական կրթության ու թատրոնի հետ:

Բեմական արվեստի շեքսպիրյան ըմբռնումը, որ արտահայտված է նրա սեւագգեստ հերոսի՝ աստվածաբանական համալսարանի ուսանող Համլետի խոսքերում, բավական քննվել է իր կուլտուր-պատմական համատեքստից դուրս և արդիականացվել, հարմարեցվել հոգեբանական ռեալիզմի չափանիշներին: Կարելի է և այդպես, բայց դա գիտական առումով հետաքրքիր չէ: Շեքսպիրյան դարաշրջանի անգլիական թատրոնի, մասնավորապես դերասանական արվեստի գեղագիտությունն առ այսօր խորն է ու կենսունակ: Բայց այս դեպքում Շեքսպիրի դատողությունների արդիականությունը չէ կարևորը, այլ պատմական խորքը: Դա այն հին շերտն է, որ գալիս է ուշ հելլենիստական և վաղ միջնադարյան քերականական դպրոցից: Ակնհայտ է ճարտասանական հին ձեռնարկների ազդեցությունը:

Գրականության մեջ բազմիցս հղովվում է Շեքսպիրի կրթության հարցը: Ուսումնասիրողները չեն թաքցնում իրենց զարմանքը, թե որտեղի՞ց է հունա-հռոմեական դիցաբանության ու գրականության իմացությունը, ի՞նչ կարող էր ստանալ Ստրադֆորդի քերականական դպրոցի աշակերտը: Հայտնի է այն տեսակետը, թե հունարենը մեծ տեղ չի ունեցել Եղիսաբեթյան շրջանի քերականական դպրոցներում. ինչ-որ բան սովորեցրել են միայն

խոստումնալից աշակերտներին<sup>26</sup>: Շեքսպիրի կենսագիրներն այնքան էլ լավ չեն քննել ուշ միջնադարյան դպրոցի ուսումնականը՝ չեն թերթել ժամանակի քերականական ձեռնարկները: Այստեղ մեր առջև մի փոքրիկ դուռ է բացում Շեքսպիրի ամենաընդարձակ կենսագրության հեղինակը՝ Ռոուզը: Առանց խորանալու խնդրի էություն մեջ, նա ակնարկում է միջնադարյան ճարտասանական ձեռնարկները և տալիս է մեկ անուն՝ Ափթոնիոս<sup>27</sup>: Այսքանը բավական է: Իմացանք, որ «քերականական դպրոցում» գիտեին «Պիտոյից գիրքը», թեկուզ և լատիներեն թարգմանություններ: Բնական է, որ չէին կարող չիմանալ Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության արվեստն» իր լատինական մեկնություններով: Դա ոչ միայն ճարտասանության, այլև գրականության տեսությունն էր՝ ընդունված եվրոպական միջնադարյան բոլոր դպրոցներում ու համալսարաններում: Իսկ թեոն Ալեքսանդրացու «Նախակրթությունները»: Ռոուզը չի տալիս այս անունը: Բայց դա ոչինչ չի նշանակում. Ափթոնիոսը թեոնին ձայնակից հեղինակ է, և «Պիտոյից գիրքն» այստեղ էլ մեր կողմնորոշիչն է: Փորձենք համադրել հիմնական կետերը: Դատողությունները տարբեր են ըստ ժամանակի ու նպատակի, բայց նրանց պատմական հիմքն ընդհանուր է, և նշմարվում է ընդհանուր արմատը: Հեռավոր թիկունքում իհարկե հունաբյուզանդական դպրոցն է:

#### Թեոն Ալեքսանդրացի

Եւ կարի յառաջագոյն, քան զամենայն ընդելացուցանելի է զնա վայելչականաւն ասացելոց ենթադատութեանցն եւ ըստ՝ ձայնին, եւ ըստ մարմնոյն գեղեցկաձեւ շարժման, քանզի սա է՝ որ բանին զներգեղեցկութիւն ցուցանէ. եւ նուազաւորագոյն ենթադատեսցուք զասողին զնսիր (զբան) եւ զար-

ժանաւորութիւն, եւ զհասակն, եւ զդիպուածն եւ զտեղին՝ յորում ասի, եւ զիրան յաղազս որոյ բանք, որպէս զի կարողութիւն իցէ յաւէտ յաղազս փոխանակ մերոց իսկ անձանց զայն իբրու ճշմարտապէս լինել կարծեմք...<sup>28</sup>

#### Դավիթ քերական

<...> ոչ սովորական ինչ խաւսից, այլ <...> զիրաքանչիւր ուրուք նոցին գաղափարաւք ձեւացուցանելով զրուցել: <...> ոմանց յանդիմանութիւն եւ (ոմանց) յաւժարութիւն, որ եւ խրատս բազում ունի յինքեան. աշխարհաւբէն զի ամենեցուն յայտնի լինիցի:

#### Եսայի Նչեցի

<...> յաւժարութիւն բարի կենցաղաց եւ յանդիմանութիւն վատթար կենցաղավարաց, որ խրատս բազում ունի յինքեան եւ պիտանացու աշխարհական իրս...

#### Դավիթ քերական

<...> նմանութիւն ներք [սա] կայ դիմաց ձեւով եւ ձայնիւ նմանապէս, որ գործէ ընթերցաւորն ըստ քաջութեան հանդիսի, ի յանդգնութենէ եւ յերկչոտութենէ խոյս տալ եւ միայն միջակին սպասելով՝ յորժամ խրոխտական գայցէ բան, եւ ձեւն՝ ըստ այնմ ընթեռնուլ, եւ եթէ խանդաղատական՝ ըստ այնմ, զի եւ իւր վասն որոյ բանն է, արութիւն ծանիցի:

Նա եւ ըստ առողջանութեանցն, թէ ուղիղ վերձանեսցի, որպիսի Պաւղոս եւ զայլն մի ըստ միողջէ, զիւր արուեստն եցոյց լսողին. ապա թէ ոչ նա որպէս էր լուաւ, այլեւ ինքն ծաղր եղեւ:

#### Եսայի Նչեցի

<...> զի թէ ոչ որոշէ ըստ արժանւոյն ընթեռնուլն իւրում զքերդածս ուրուք կամ զշարագրածս՝ շփոթէ զմիտս ի լսողէն զանխլացուցանէ եւ ինքն անարուեստ մնայ:

#### Շեքսպիր

Suit the action to the word, the word to the action...<sup>29</sup>

Շարժումները բառերիդ հարմարեցրու, եւ բառերը շարժումներիդ, <...> մի հայելի պահել բնության առաջ <...> ցույց տալ առաքինության իր սեփական դեմքը, մոլության՝ իր պատկերը, եւ ժամանակի դեմքին ու մարմնին՝ իր տեսքն ու տիպը:

<...> but use all gently; for in the very torrent tempest, and as I may say, the whirlwind of passion, you must acquire and beget a temperance that may give it smoothness.

<...> ամեն բանի մեջ չափավոր եղիր. որովհետեւ կրքի հեղեղի, հողմապտույտի մեջն անգամ պետք է սովորես մի տեսակ բարեխառնություն պահել, որ հարթություն տա խոսքիդ:

<...> եթե դա (բնականի վերարտադրությունը – Հ.Հ.) շատ խիստ դուրս բերվի, կամ շատ թույլ, գուցե անգետներին ծիծաղեցնե, բայց բանիմացներին միայն անախորժ կարող է լինել. իսկ մեկ բանիմաց մարդու կարծիքը ձեռ աչքին ավելի մեծ կշիռ պետք է ունենա, քան թե մյուսների մի ամբողջ թատրոն:

Այս ամբողջը վերաբերում է բնականի ու բնութագրականի վերարտադրությունը, գաղափարատիրպի, որպես սոցիալ-բարոյական ստորագրության (կատեգորիա) ըմբռնմանը, վերարտադրողի ներքին հավասարակշռությանն ու չափի զգացումին, ըմբռնողության աստիճանին ու ճաշակին: Կա մի կետ էլ՝ վերապրումի և հուզականությունից գաղափարը, որը գտնում ենք և թեոն Ալեքսանդրացու դասագրքում, «Պիտոյից գրքում», և Շեքսպիրի համալսարանական հերոսի խոսքերում:

Թեոն

<...> արդ զՊոպլոս զողբերգութեան ենթադատողն այնպէս քաջ արտաբերել, զորոց ի ձեռն առնոյր զդէման՝ մինչ զի ասեն զնա ճշմարտապէս արտասուեալ ենթադրելով զոգականսն:

«Գիրք պիտոյից»

Այլևս դուք թերեւս ընդ այժմու դորայդ թորեցեալ հայիցիք արտասուաց ի շուքեալ վտակս՝ հանդերձ թախծեալ դիմօք, եւ նկուն կորացեալ հասակաւ, արգահատելի որպէս զինքն ցուցանելով, ընդ գետին եւ եթ պշուցեալ տխուր հայեցեալ...<sup>30</sup>

Շեքսպիր

Is it not monstrous that this player here,  
But in a fiction, in a dream of passion,  
Could force his soul so to his own conceit  
That from her working all his visage wann'd;  
Tears in his eyes, distraction in's aspect,  
A broken voice, and his whole function suiting  
With forms to his conceit? And all for nothing!

Հրաշք չէ՞, որ այս խաղարկուն այստեղ,  
Բայց սոսկ հորինված կրքի երագում  
Իր ձևացմանն է ենթարկում հոգին,  
Եվ կամքի ուժով դեմքն է գունատվում,  
Աչքն է արտասվում, հայացքն այլայվում,  
Ու ձայնը դողում. եւ այս ամենը ըստ նպատակի,  
Համապատասխան իր մտքի ձևի՞ն. վասն ոչնչի:<sup>31</sup>

Որոշակի և բացատրելի է սկզբունքը. ունենանսյան ունեւիզմը վերածնությունն է անտիկ ունեւիզմի:

Տեղի է ունեցել երկակի փոխակերպում: Վաղ միջնադարյան ճարտասանական դպրոցն օգտվել է ուշ հելլենիստական տեսաբաններից, վերջիններս՝ իրենց ժամանակակից կամ մոտավոր անցյալի դերասանական արվեստի փորձից: Այս ընթացքը հայտնի է, եթե ընթերցողը չի մոռացել մեր փաստարկումները երկրորդ գլխում: Գալով Վերածնությունից դարաշրջանի թատրոնին, տեսնում ենք երկրորդ փոխակերպումը՝ ճարտասանության վերադարձը դեպի թատրոն, որտեղից եկել էր: Այսպիսով, հելլենիստական և ունենանսյան թատերական մշակույթների միջև տարածված է միջնադարյան դպրոցական, հետագայում համալսարանական դարձող ճարտասանական մշակույթը: Շեքսպիրի հեռավոր կապը ուշ հելլենիստական և միջնադարյան քերականների հետ (որքան էլ մոտավոր թվա մեր զուգադրումը) տրամաբանական է և ունի իրական պատմական հիմք: Շեքսպիրի հերոսը համալսարանական է, համալսարանական է նաև դերասանը, և այստեղ զարգացվում է ուշ միջնադարյան ճարտասանության տեսությունը: Միջնադարյան քերականական դպրոցը տվել է ճարտասանական արվեստի կանոններ, որոնք գեղագետի ու թատրոնի մարդու գիտակցություն մեջ վերածել են դերասանական արվեստի սկզբունքի: Դա տեղի է ունեցել իհարկե նախքան Շեքսպիրը ու շարունակվել Շեքսպիրից անկախ:

Այդ ընթացքի նշանները կան նիդեռլանդական ռեդե-բայկերներին թատրոնում, Յոստ Վոնդելի և Հուգո Գրոցիուսի դրամաներում, դրամայի իտալական-ռենե-սանսյան տեսության մեջ և դպրոցական ճանապարհով հասնում են մինչև XVII դար, Ֆրանցիսկ Լանգի մշակած բեմական արվեստի կանոնները եկեղեցա-դպրոցական միջավայրում:

Շեքսպիրը, չունենալով համալսարանական կրթու-թյուն, անմիջական ժամանակակիցն ու հետնորդ էր հա-մալսարանական դրամատուրգների, ուներ համալսարա-նական թատրոնի գաղափարը և քերականական դպրոցի փորձը: Կենսագիրներն առանձնապես մեծ նշանակու-թյուն չեն տվել նրա կրթական նկարագրի այս կողմին և ավելի շատ ուշադրություն են դարձրել այստեղից եկող իմացությունների պաշարին: Հռոմեական գրակա-նության այն օրինակները, որոնք ընթերցվում ու մեկ-նաբանվում էին անգլիական քերականական դպրոցում, պատմական, դիցաբանական տեղեկությունների, նաև դրամատուրգիական ձևերի առումով, քիչ էին: Ուստի, Շեքսպիրի գիտելիքների աղբյուրը պարզ է մեզ համար: Այս դեպքում կարծես ավելի էական է միջնադարյան ուսուցման եղանակը: Դա «հարցմունք և պատասխա-նիքն» է, որը դրամատուրգիա է, բայց, ինչպես նկատել է Ռոուզը, նշանակալից դեր է կատարել նրա գրական մտածելակերպում:

Շեքսպիրի դրամատուրգիան իհարկե, իր հիմնական որակական ակունքներում, ժամանակի ոչ միայն թատ-րոնի, այլև դպրոցի անդրադարձն է: Անհնար է շատ մեծացնել, բայց անհնար է նաև անտեսել քերականա-կան դպրոցի դերը: Վաղ շրջանի պիեսներում, ինչպես գրում է Ռոուզը, նշմարելի է «քերական-դպրոցականնե-րի կրթության շատ բեմական տարրերի» («more elemen-tary stages») և ընթերցվող բնագրերի տրամախոսական փաստարկումների եղանակի կիրառումը. «նախադասու-

թյուն առ նախադասու-թյուն՝ հարց ու պատասխան, տող առ տող՝ հաստատում և առարկում, որ մեր լսողու-թյան մեջ վերածվում է տոնային երկխոսության (...wearisome antiphony to our ears)<sup>32</sup>: Քերական-դպրոցականների համար դա եղել է ամենօրյա վարժու-թյուն:

Անգլիական դպրոցական դրաման, ինչպես ցույց են տալիս ուսումնասիրու-թյունները<sup>33</sup>, XIV–XVI դարերում ոչ միայն որակ է կազմել, այլև շատ առումներով որոշել է պրոֆեսիոնալ թատրոնի ուղղու-թյունը: Դպրոցական խմբերից հնագույնը Լոնդոնի սուրբ Պողոսի եկեղեցու տղաների կապելլան է, որ գործել է XII դարից և XIV դարում (1378) վերածվել է միստերիալ թատերախմբի. պիեսներ են գրվել ու խաղացվել Հին կտակարանի սյու-ժեներով, հետագայում մորալիտեններ ու կատակերգու-թյուններ: Շեքսպիրն ունի դրա ակնարկները, և կենսա-գիրներն ու ուսումնասիրողները, եթե ակնարկում են քերականական դպրոցը, ապա ամենից ավելի այս առու-մով: Դպրոցը ուշ միջնադարյան Անգլիայում թատերա-կան դործի առաջին օջախն է, թատերական կազմակեր-պության նախնական ձևը: 1576 թվին «Բլաքֆրայերս» («Սևազգեստ եղբայրներ») վանքի սեղանատունն արգեն ընթերցող ու երգող դպիրների թատերասրահն էր և գործում էր որպես մասնագիտացված թատրոնական ձեռնարկու-թյուն՝ իր նյութական օգուտներով ու վնաս-ներով: Այս խումբը դառնում է պալատական և մինչև 1583–1584 թվերը գտնվում էր թատերական ձեռնարկա-տերեր Ուելչյամ Հաննիսի և Հենրի Էվանսի տրամադրու-թյան տակ: Իսկ երբ «Բլաքֆրայերսի» տնօրենը հրա-ժարվում է Լոնդոնի միակ սեղանատուն-թատերասրահը տրամադրել այս խմբին, աշակերտ տղաները ներկայա-ցումները տեղափոխում են դպրոց: 1596-ին սեղանա-տունն անցնում է Ջեյմս Բրեբեջին, այնուհետև նրա որդիներին՝ Քյաթբերթին ու Ռիչարդին: «Սևազգեստ եղբայրները» Քերականական դպրոցից ելած դպիրներ

ու սարկավագներ էին, ավետարանական ուսման նվիրված, «երախայից պատարագի» օրհնությունն ստացած երիտասարդ կրոնավորներ, որ պարզ բարոյաբանություններ ներկայացնող սարկավագի վիճակից դառնում էին դերասաններ: Անգլիացի դպրոցականների այս հատվածի վիճակը շատ տարբեր է, յուրահատուկ. ոչ թե դպրոցից դեպի հրապարակ, որ անկախ սխոլարիսների գործն էր Ֆրանսիայում, այլ՝ դեպի պալատ, ուր աշակերտներին մղում էին թատերական ձեռնարկատերերը: Սևազգեստները դառնում են «Թագավորական կապելլայի երեխաներ», «Թագուհուն զվարճացնող երեխաներ»: Խուճբը շարունակում է գործել մինչև XVII դարի սկիզբը, 1605-ին վերանվանվելով «Զվարճացնող երեխաներ»: Մեկ տարի անց թագավորական կապելլայի երգիչներին բաժանում են աշակերտ-դերասաններից, և վերջիններիս թույլ չի տրվում այլևս մասնակցել ժամերգություններին ու պատարագին:

\* \* \*

Եվրոպական եկեղեցա-դպրոցական դրամայի երկու ուղղությունները, կաթոլիկ և բողոքական, իրենց անուղղակի անդրադարձումն են գտել ռենեսանսյան դրամայի բարձրագույն դրսևորումներում: Ամենաակնառու օրինակն այստեղ իսպանացի Պելրո Կալդերոնն է («Սուրբ Պատրիկի քավարանը»), որին գերմանացի բանասերներն անվանել են կաթոլիկ Շեքսպիր, և Շեքսպիրին բողոքական Կալդերոն: Իր սևազգեստ հերոսին նա բերում է բողոքականության կենտրոնից՝ Վիտտենբերգի համալսարանից: Նրա կեցվածքում ու դատողություններում ակնհայտ են աստվածաբանական վեճի տարրերը.

Համչեստ. <...> այս հոյակապ կառուցվածքը, երկիրը, ինձ մի ամայի հրվանդան է թվում: Այս

սքանչելի ամպհոսվանին, եթերքը, նայեցեք, մեր գլխին կախված այս հրաշալի երկնակամարը, այս վեհաշուք ձեղունը՝ ոսկի կայծերով նախշված՝ այս բոլորն աչքիս ուրիշ բան չէ, եթե ոչ դարչ ու ժահահոտ գոլորչիների մի համադրություն:

Թվում է՝ Շեքսպիրը հեռավոր բանավեճի մեջ է Բարսեղ Կեսարացու հետ, որ ասում էր՝ «նախ հայեցեալ տեսցուք գերկինս խորանարդ գմբեթածե...»: Աշխարհը, նույնն է թե տիեզերքը, ըստ միջնադարյան հայացքի, խորանածածկ բեմ է, և մարդը նրա կենտրոնում, բայց Շեքսպիրի հերոսը կասկածի տակ է առնում և տիեզերական խորանի մաքրությունը, և «հողի գերագույն գտվածքը»՝ արարչագործության պսակը: «Մարդը չի հիացնում ինձ», ասում է և դնում նրան երրորդ մի իրականության մեջ՝ «երկնքի ու երկրի միջև»: Դա խորանը չէ, այլ տաղավարը՝ բեմ բեմի վրա՝ մարդկային հոգու որոգայթը: Այդպես էլ կոչվում է՝ «մկան թակարգ» («miching mallecho»): Սա թատերական տաղավարն է տեղափոխված պալատ, ուղղակի անդրադարձը բարոյա-խրատական զրույցների (այս դեպքում «Գոնզագոյի սպանությունը» նովելի) ճարտասանական և դրամատուրգիական մեկնությունների: Ինչ-որ մի կապ նշմարվում է այս երևույթի և ճարտասանական խորանների միջև: Առաքինության ու մեղքի այս անտիսոփիան թերևս անվանենք ողբերգական մտալիտե: Ոճրագործը դրվում է Աստծո դատաստանի առջև և չի պատժվում, երբ պաշտպանվում է աղոթքով ու ինքնախոստովանությամբ, ասել է՝ հայտնվում է այլ հարթությունում, նույնն է թե Աստծո խորանում: Սա բացարձակորեն միստերիալ պատկեր է:

Համչեստ. <...> աղոթք է անում.

Եվ նա այս կերպով երկինք կգնա:

Հուժանիստ-աստվածաբանն ունի նաև մարդկային մարմնի, որպես հոգու ժամանակավոր տաղավարի («այս մահացու կապանքը...») և մենության խցի, որպես տիեզերական խորանի, գաղափարները:

Համընտ. Աստված իմ, ես կարող էի մի ընկույզի կեղևի մեջ անգամ տեղավորվիլ և ինքս ինձ անհուն տիեզերքի թագավորը համարել, միայն թե այնպես վատ երազներ չտեսնեի, ինչպես այժմ:

Իսկ Ուրվականի հայտնությունը նման է այն տեսիլքներին, որոնց հաղորդակցվում էին մենակյացներն իրենց խցերում, և միրակիլների հերոսները եկեղեցադպրոցական ներկայացումների բեմերում: Համընտը սևեռված է դեպի իր հայրը, տեսնում է նրան իր հոգու աչքերով, ինչպես մի Աստվածորդի: Այս հարաբերությունն ավետարանական է: Հերոսի անուղղակի կանխատեսումներն էլ խորին ենթատեքստում միտում են խաչվածի ճակատագրականությունը: Անմահության գաղափարը ևս տրված է նույն բանաձևում՝ որպես շրջված մի տրամախոսություն պատարագում «ի ձայն» արտասանվող վերջին խոսքերի հետ: Քրիստոսն ասում է. «զմահ իմ պատմիցեք, մինչև եկից ես», և դրա պատասխանը չէ՞ արդյոք Համընտի վերջին խոսքը. «պատմիր իմ դատը և գլխիս անցքը անտեղյակներին <...> մնացյալը լուսություն»: Այստեղ և նախորդ բոլոր օրինակներում չէր կարող լինել ոչ կրկնություն, ոչ էլ ուղղակի մեկնություն: Չենք որոնում այստեղ տեքստային կապեր: Աշխարհայացքային կապն էլ, ինչպես նկատում ենք, ուղղակի չէ, նույնիսկ շրջված է: Գործը բազմաշերտ է, հարուցանում է բազում իմաստներ, և նրա պատմական խորքում դժվար է չնկատել բողոքականի և Հուժանիստ-աստվածաբանի վեճը իր ժամանակի հետ:

## ՀԱՅ ԵԿԵՂԵՑԱ-ԴՊՐՈՑԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ԱՐԵՎՄՈՒՏՔՈՒՄ

1668 թվի ապրիլի 9-ին Լվովի հայոց կաթողիկական դպրոցում ներկայացվում է Փրանսիացի միսիոներ Ալոուս Պիդուի «Մարտիրոսություն սրբոյն Հռիփսիմէի» ողբերգությունը՝ կլասիցիստական միրակիլ հայոց լեզվով, և սյուժեի լեհերեն մեկնությունը հրաշապատում ինտերմեդիաների տեսքով:

Հայոց լեզվով գրված, բեմադրված (հետագայում տպագրված) առաջին դրամատուրգիական երկն է սա, և հասկանալի է բանասիրական հատուկ ուշադրությունը երևույթի հանդեպ: Հայ թատրոնի պատմաբանը մանրամասն գննել է բնագիրը, քննություն դրել հանգամանքներն ու միջավայրը, ներկայացման պայմանները, ջանալով այդտեղ տեսնել «ոչ միայն նոր գրականության (՞ – Հ.Հ.), այլև նոր թատրոնի ու դրամատուրգիայի սկիզբը»<sup>34</sup>: Հայ թատերագրության ոչ մի փաստ չի արժանացել նման հոգատարության: Խնդիրը դիտված է բոլոր կողմերից, բոլոր տվյալների նկատառումով. մանրամասն պատմված է սյուժեն, վկայաբերված են բնորոշ հատվածները, նկարագրված են լեհերեն ինտերմեդիաները և, կարծես ի հեճուկս պիեսի հեղինակի բացահայտ հայտարարության (նաև փաստերի տրամաբանությունը հակառակ), երևույթը դիտվում է հայ նոր թատրոնի պատմության «հարստացման» տեսակետից: Այս մոտեցումը մերժված է (Գ. Լևոնյան, Գ. Ստեփանյան), բայց հարցն սպառված չէ: Լվովի դպրոցական թատրոնը «կղզիացած երևույթ մը» դիտելը, որ Սուրբ Ղազար կղզուց է գալիս<sup>35</sup>, նույնպես նշան է որոշ միտումի:

Մեր խնդիրը սակայն այլ է՝ ամբողջացնել միջնադարյան բեմի պատկերը և ճիշտ տեղում իջնցնել վարագույնը:



Լվովի եկեղեցա-դպրոցական թատրոնը հարմար կլիներ անվանել թերակղզիացած երևույթ, նկատի ունենալով կաթոլիցիզմի տարածման ոլորտն իր ճյուղավորումներով: Հասնելով արևելյան Եվրոպա, Լեհաստանի ճանապարհով՝ Ուկրաինա, իր մեջ առնելով ու ասիմիլացնելով լեհահայ գաղութը, այս ուժը XVIII դարում դեմ է առնում սլավոնասեր ուղղափառությունը՝ Մոսկվայի Սլավոնա-հունա-լատինական ճեմարանին: Սրբախոսական գաղափարներն այստեղ վերածում են կրոնահայրենասիրական գաղափարների: Այս նույն ժամանակ (1730-ական թվականներից) Վենետիկի Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնը կատարում էր իր սրբախոսական և դավանաբանական պարտքը: Բայց սա արդեն լուսավորության դարն է, և Սուրբ Ղազարի միաբանները հետամուտ էին նաև հայոց վերածնության գաղափարին:

Լվովի դպրոցական թատրոնն իր կազմակերպական տիպով և ուսումնական նպատակներով (ճարտասանություն լատիներեն և բեմբասացություն հայերեն) եվրոպական և սլավոնական դպրոցական դրամայի համատեքստում է: Ո՞ւր է թե «կղզիացած երևույթ մը» լիներ: Որպես կաթոլիկության պրոպագանդայի օջախ դա իրականացումներից մեկն էր Ուրբանոս VII պապի որոշման (1627), դրսևորումը ուշ միջնադարյան ունիթորական շարժման՝ մի թերակղզի ամուր կապված իր մայրցամաքին: Նկատի ունենանք, որ Ֆրանսիացի հայագետ Սեն-Մարտենը «Հռիփսիմէի» մասին իր տեղեկությունը քաղել է Հռոմի պապական պրոպագանդայի արխիվներից<sup>36</sup>: Պապական պրոպագանդիստ էր ինքը՝ Ալոիս Պիզուն: Որպես թատերադիր և բանաստեղծ, նա շատ հեռու է և կլասիցիստներից, և աստվածաշնչային թեմաներով գրող իր ժամանակակիցներից ու հետնորդներից (Վոնդել, Գրոցիուս, Մետաստազիո): Բայց նրա նախաձեռնությունը, կրոնա-գաղափարական առումով, միջազգային համատեքստում է և իր տիպով, տեսակով ու գեղագի-

տուլթյամբ, նաև արմատներով, հասնում է մինչև Գանդերսհայմի վանք, Դոնատուսի և Պրիսցիանուսի ճարտասանությունը և ավելի հեռուն, որտեղից սկսել ենք մեր պատմությունը:

«Հռիփսիմէն» միջնադարյան դրամա է, եվրոպական եկեղեցա-դպրոցական դրամայի մի երևույթ հայոց ապագայացող միջավայրում, հայոց լեզվով, իր նպատակներով միսիոներական: Դա պարզ ասված է հեղինակի հիշատակարանում, և կարիք չունենք շրջանցելու ակնհայտ փաստը:

Ոչ մոռացանօք եղեն մեզ մուծանել ի դպրոցն վարժս օգտակարս եւ արտոթելիս բեմբասացութեանց եւ ողբերգութեանց, որով մարգէլին աշակերտք մեր լինել քաջ ատենախօսք, եւ յանկուցանեաք ի մեզ զբարեհաճութիւն համօրէն (° – Հ.Հ.) դասուց ժողովրդեանն, որ գային հաճութեամբ գունդագունդ ի հանդէսսն եւ հարկէին հաճախ հերձուածողքն լսել խաղաղութեամբ բանս ճշմարտութեան:<sup>37</sup> (ընդգծումն իմն է – Հ.Հ.)

Հեղինակն ինքը բացատրում է իր նպատակը՝ հարկադրել «հերձվածողներին», այն է՝ լուսավորչական հայերին, լսելու «ճշմարտութեան» խոսքը, որ բերում է ինքը, որպես նոր «առաքյալ»: Եվ «Հռիփսիմէն» միակ պիեսը չէ, ինչպես երևում է հաջորդ տողերից:

<...> կարեւորքն յողբերգութեանց աստի եւ ճառից, գրելոց ի լեզու հայոց ոտանաւոր բանիւ են «Մահ Հերովդեայ», «Սրբուհի կոյսն Հռիփսիմէ» եւ այլք եւս: Եվ այժմ ունիմ ի մտի հրամայել, զի գալ ժամանակաց արձակուրդին հանդիսացուցցեն աշակերտքն զմահ թեոդոսի փոքուն ընդ խորագրաւս

Արբուհի կայսրուհին Պուղիսերիա առ ի ջատագովել սմա ընդդէմ չարախօսութեանց եւ բամբասանաց հերետիկոսացն հայոց, որ ատեն յոյժ զնա, քանզի ջանիւք նորա գումարեցաւ ժողովն Քաղկեդոնի...<sup>35</sup> (ընդգծումն իմն է — Հ.Հ.)

Կաթողիկ միսիոներն ընտրել է ոչ պատահական նյութ՝ սուրբ Հռիփսիմեի վկայաբանությունն ըստ Ագաթանգեղոսի, և հետեւել հայոց պատմության Կղեմես Գալանոսի ճիզվիտական մեկնությունը: Պահպանվել են պատումի հիմնական գծերը, ներմուծվել լրացուցիչ դեմքեր և հոգեբանական երկվություն պահեր, երկրորդ մի սիրահար՝ Կարեն, որ պիտի հետո դարձի գա, գառնաքրիստոնյա՝ Հռիփսիմեի երկնային սիրուն արժանի: Երկվություն պահեր ու մարդկային տատանումներ ունի նաև Տրդատը: Իսկ հերոսուհին բացարձակորեն սուրբ է, չունի ոչ մի տարակույս, ոչ մի շեղում. անսխալ ծրագրով նա գնում է ընդառաջ իր ճակատագրին: Զգացվում է կլասիցիստական ողբերգության ազդեցությունը, ընդհանուր իրադրությունը հիշեցնում է Կորնելի «Պողիկտոսը»: Բայց դա սոսկ թեմատիկ ընդհանրություն է և ոճավորում: Այս պիեսն իրականում ժանրերի խառնուրդ է երկակի միտումով. ունի կլասիցիստական որոշ գծեր (պարտքի և զգացմունքի հակասության պահեր), իսկ բովանդակային հիմքում միրակլ է: Հերոսուհին ողբերգական չէ. հրաշք է գործում և մահն ընդունում է կամավոր, ինչպես իր նախորդներն էին ընդունել հռոմեական թատերահրապարակներում: Ոչ մի հիմք չունենք այս պիեսը կապելու հայ նոր գրականության ու նոր թատրոնի հետ: Պիեսը միջնադարյան է իր ոչ միայն կրոնա-գաղափարական նպատակով, այլև լեզվով ու դպրոցական բնույթով, ավելին՝ ժանրային նկարագրով: Աքանջելագործությունն ու նահատակությունն է բուն իմաստը:

«Հռիփսիմէն» ներկայացվել է մի քանի անգամ՝ դպրոցում, եկեղեցում և մեկ անգամ էլ բացօթյա, որպես միստերիա: Հայր Ալոիսը նպատակ է ունեցել ստեղծելու հասարակական մեծ լսարան և թատրոնը, որպես կաթողիկոսության պրոպագանդայի միջոց, դուրս է բերել դպրոցական շրջանակից: Հանդիսականը սակայն չի ըմբռնել պիեսի արհեստական, անճկուն ու անկոփ լեզուն և չէր էլ կարող ըմբռնել, եթե անգամ կատարյալ լիներ այդ: Դերակատարներից շատերը հայերեն չեն իմացել, ո՞ւր մնաց Ֆրանսիացու սարքովի գրաբարը: Լեհերեն ինտերմեդիաները ծառայել են որպես մատչելի բացատրություն:

Տրդատ. Գեղեցիկ կոյս, զքեզ ո՞վ ամեաց Առ ի մեր յերկրի...  
Զիա՞րդ զմեծն Հոսմայ թողեր զանասելի  
Զփափկությունս, եւ մեր ձիւնապատ լեռանց  
Խոնարհեցար այց առնել:

Հռիփսիմէ. Գերազանց  
Արքայիցն արքայն, Տրդատայ թագաւոր,  
Առ քեզ ուղարկէ զիս. իմացա՞ր, բռնաւոր,  
Զի ամօթ առնիցեմ, եւ...

Տրդատ. Է անըզգամ,  
Թէպէտ գեղեցիկ. կայսր՝ է բարեկամ,  
Իսկ չէ իմ արքայ. զիա՞րդ եւ իշխես  
Սպառնալ թագաւորին, որ անձանօթ ես,  
Յորժամ զքեզ արքայ խոնարհեալ պատուէ:

Հռիփսիմէ. Առ քեզ դարձցի պատիւս, զի ինձ  
անհաւատէ

Գարշիլի է պատուիլ: Արդ մի զարմանար  
Թէ զքեզ անարգեմ. մի եւս հաւատար

Թէ անուն կայսեր զամ աստ: Բարեկամ  
 Զի քո է, ի հարկէ՛ իմ է չարակամ.  
 Զանաստուածն սիրել ոք ոչ կարէ,  
 Եթէ զծառայս Աստուծոյ ոչ աստէ:  
 Գող հաճոյ է գողին, սիրեն զմիմեանս,  
 Զի դուք գործակից էք, նման խնդրէ զնմանս:  
 Ի յանուն Աստուծոյ, տիեզերաց արարչին  
 Անբաւ, անճառելի, ամենակարողին,  
 Որ քոց ահ է դիւաց, աւերիչ կռոց,  
 Երկնից թագաւոր, յաղթող դժոխոց.  
 Գամ քեզ ազդ առնել, թէ առ Տէր յերկրէ՛  
 Սրբազան Գրիգորի արիւնն աղաղակէ...<sup>39</sup>

Ենթադրվում է, որ Լվովի եկեղեցա-դպրոցական թատրոնը գործել է մինչև 1674 թիվը: Ինչ-որ բողոքագիր է ուղարկվել Վատիկան, թե «Հանդիսացուցանեն ի դպրանոցին կատակերգութիւնս կորստեամբ մեծաւ ժամանակի, եւ կոչեն ի հանդէսսն կանայս...»<sup>40</sup>: Սա այն շրջանն է, երբ աշխարհիկացման միտում են ցույց տվել նաև լեհական դպրոցական խմբերը, և Վատիկանը միառժամանակ արգելք է դրել: Բայց կաթոլիկ միսիոներներն առանց դրան էլ հասել են իրենց նպատակին: Իրականացվել է լեհահայերի միությունն «ընդ եկեղեցւոյն Հռովմայ», եթե անգամ չլիներ հռոմեացի կույսի մարտիրոսությունը ներկայացնող միրակլը և դրան հաջորդող մյուս սրբախոսական խաղերը:

\*\*\*

Հայ եկեղեցա-դպրոցական դրամայի երկրորդ և հիմնավոր օջախը Վենետիկի «Ս. Ղազար» կղզում է: Դա 1701 թվին հիմնված և 1717-ից այստեղ հաստատված Մխիթարյան միաբանության դպրոցական բեմն է, սկզբունքորեն նույն քարոզխոսության նպատակներով,

բայց (ի խորին տարբերություն Լվովի) հայ հայագետների ձեռքով և լուսավորություն դարում: Ըստ հետագա ուսումնասիրությունների, այս վանական-դպրոցական թատրոնը հիմնվել է 1730-ին: «Յայսմ ամի սկսան նորընծայքն ի չորս աւուրս Բարեկենդանին խաղալ զգարմանալի խաղսն զայնոսիկ, որք զրեալ կան ի թուղթան խաղից»<sup>41</sup>:— Հիշեցնում է «Բազմավէպ»-ի խմբագրականը 1936-ին: Հավանաբար ստույգ է: Յուլյց են տրվում առաջին ներկայացումների տարեթիվերով. «Խաղ հիւանդին» (1734), «Բաաղամ և Բաաղ» (1737), «Խաղ ճգնաւորաց», «Նահատակութիւն Եր. տն. Կոմիտասայ» (1743): Բնագրերը կորած են: Հայտնի է վերջին պիեսի թեման՝ հայ միսիոներ Կոմիտաս Բեոմուրճյանի (1656–1707) ողբերգական վախճանը: Պապականության պրոպագանդիստը Պոլսո պատրիարք Հովհաննես Զմյուռնիացու միջոցով մատնվել է թուրք իշխանությունների ձեռքը, որպես օտարերկրյա լրտես, և դատապարտվել է մահվան. գլխատում կամ ուրացում: Չի հանձնվել մարդը: Բարեկամները հաղորդել են՝ առերես ընդունել մահմեդականություն, բայց իզուր. Մարդը ընդառաջ է գնացել իր ճակատագրին և, դահճի կացինը գլխավերևում, սաղմոս է ասել. «Երանեալ են անբիժք ի ճանապարհի...»<sup>42</sup>: Վատիկանը սա ընդունել է որպես նահատակություն «վասն հաւատոյ», և Բեոմուրճյան երանելին դասվել է սրբերի շարքը: Հասկանալի է այս դեպքը պիեսի վերածելու և դպրոցական բեմը ներկայացնելու իմաստը: Սրբախոսական բեմը չէր կարող շրջանցել արդիական նահատակի կերպարը:

Մխիթարյանների թատերագրությունից մնացած ամենահին բնագիրը 1753 թվից է՝ անվերնագիր մի պիեսի այլոժե կամ նկարագրություն՝ «Յուցակ խաղի», որ սկսվում է հետևյալ խոսքերով. «Յուցակ խաղի, որում թագաւոր մի զեղբայր իւր ի տանջարանս եղեալ...»<sup>43</sup>: Սա այլաբանական մի գրույց է՝ երկխոսություն ըստ դրու-

թյուններին մեկը կաշկանդված է իշխանություն հոգսով, մյուսը կալանավորի շղթայով. նույնն է կապանքը մարդու համար, և ազատությունը մահն է: Այս գաղափարն էլ հասկանալի է դպրոցական-սրբախոսական բեմում:

Մխիթարյանների ստեղծած բեմը սկզբունքորեն միջնադարյան է՝ շարունակությունը թո՛ղմա Աքվինացուց եկող ավանդույթի: Ուսումնասիրողները ջանում են չնկատել այս հանգամանքը կամ կարևորություն չտալ դրան: Հետապնդվում է մեկ նպատակ՝ մխիթարյանների բեմը դիտել որպես հայ նոր թատրոնի ու թատերագրության սկիզբ: Սա այնքանով տրամաբանական է, որքանով լեզուն հայերենն է և ժամանակն է նոր՝ XVIII դար: Այո, բայց մխիթարյաններն իրենց ամբողջ գործունեությունը, նաև գեղարվեստական ձգտումներով, նայում են դեպի միջնադար: Միջնադարը նրանց համար անցյալ է, այլ ներկա իր շոշափելի խորհրդանշերով՝ վանք, ձեռագրեր, վանական դպրանոց, քերականություն, բանասիրություն և... դավանաբանական պարտավորվածություն: Մխիթարյանները լուսավորության դարի շունչն զգում էին ու ներհակ էին Ֆրանսիական լուսավորիչներին: Հայ մտավորականն իր վիճակով ու մշակութային ժառանգությամբ հոգևորական էր: Դրամայի և թատրոնի գաղափարն Արևմուտքից էր գալիս և ընդունվում վերապահություններով՝ ոչ այլ կերպ, քան եկեղեցադպրոցական հանդերձով: Աշխարհիկացումը, որ անխուսափելի էր նաև վաղ ժամանակներում, էջը փոխում այս «թատրոնի» իմաստն ու էությունը: Ուստի, խնդիրն այն է, թե երբ, այլ՝ «որպիսի ինչ և վասն է՞ր»:

Մինչև 1791 թիվը մխիթարյանների ռեպերտուարը, եթե նկատի չառնենք մեկ-երկու թուրքերեն («Հրեայ թելալ և Մէհէմետ չելեպի», «Հասան քատր և հրեայ Աւուամ») կատակերգություններից, հիմնականում սրբախոսական է.

1753 թ., անվերնագիր խաղ,

1755 թ., «Նաբուգոդոնոսոր, երեք մանկունք և Դանիել»,

1756 թ., անվերնագիր խաղ կապված Բարեկենդանի հետ, «Ս. Անտոն աբբա»,

1756-73 թթ., «Արարք Լուտերիոսի», «Եմիանոս վարդապետ դատապարտեալ», «Եվլոթի քարահատ», «Խաղ Յոբայ», «Յովասափ»,

1774 թ., «Ս. Բարդուղիմեոս», «Ս. Ստեփաննոս»,

1780 թ., «Ս. Պետրոսի մաքսաւորը»,

1783 թ., «Ս. Եվստաքիոս», «Տեսիլ Հանդիսի ժողովոյն Կոստանդնուպոլսոյ, որ եղև ի Սրբոյն Փլաբիանոսէ ի սակս դատապարտութեան Եվտիքէսի»,

1784 թ., «Յայտնութիւն Յովսեփայ նահապետին առ եղբարսն»,

1785 թ., «Ս. Գեւորգ»,

1787 թ., «Ս. Ալեքսիանոս և Յովհանն Ոսկեբերան»:<sup>44</sup>

Հայոց սրբերը չեն երևում այստեղ, իսկ պատմական թեմայի տեղը չնչին է: 1776 թվին խաղացվել է «Արկածք Երուանդեան Տիգրանայ» պարզունակ, կիսահեքիաթային պիեսը՝ պատմական Տիգրան II կերպարի հետ կապ չունեցող մի գրույց: 1789-ին խաղացվել է մի ողբերգություն՝ «Դաւազործ մահ Խոսրովու արքայի Հայոց», 1791-ին՝ «Պատկեր Հանդիսի կործանման Արշակունեան տէրութեան»: Թվում է՝ պատահական թեմաներ չեն ընտրված: Գուցե կարի՞ք կար շոշափելու Գրիգոր Լուսավորչի տոհմական «մեղքը», կամ, ո՞վ գիտե, անդրադառնալու Արշակունիների անկման խնդրին ըստ Ներսեսի անեծքի: Մխիթարյաններն իհարկե նման չէին հայր Ալոիսին, որ «հերետիկոս» ու «հերձուածող» անվանեին լուսավորչական հայերին, բայց դավանանքը դավանանք էր, և եկեղեցադպրոցական թատրոնն իր խնդիրներն ուներ: Հայոց պատմությունը բեմականացնելու խնդիր նրանք չեն ունեցել և հետագայում էլ

զգուշությամբ են դիմել այդ նյութին, բնական է՝ որոշակի տեսակետով: Մխիթարյանները, որպես կաթոլիկ միաբաններ, չէին կարող մասնակից չլինել այն դավանաբանական պայքարին, որ սկսված էր XVI դարից և որի նպատակով էլ ստեղծվել էին ուշ միջնադարյան եկեղեցա-դպրոցական թատրոնները:

Պիեսների այս ցանկը, որ բերում են ուսումնասիրողները (Բ. Սարգիսյան, Գ. Լևոնյան, Լ. Զեքիյան), չնչին մասն է երբեք եղածի և կազմված է սակավաթիվ ու թերի տվյալների հիման վրա: Շատ քիչ բան է փրկվել 1883 թվի հրդեհից: Այն, ինչ պահպանված է, հիմնականում խաղային պուժենների ու բեմավիճակների նախնական նկարագրություններ ու ցուցումներ են («կարգ խաղի») և հստակ պատկերացում են տալիս այս թատրոնի բնույթի ու նկարագրի, նաև բեմադրական պայմանների մասին: Հեղինակ-բեմադրիչները չեն դիմում թատր, թէատրոն կամ թատրերգություն բառերին: Նրանք չեն բաժանում միմյանցից դրական նյութն ու բեմադրությունը և դիմում են խաղ բառին, որ դժվար է իմանալ՝ միջնադարյան բառապաշարից են բերում, թե՞ թարգմանել են անգլերենից (play): Հետևելով նկարագրություններին ու ցուցումներին, դժվար է որոշել այս խաղերի տեսակն ու ժանրը: Ընդհանուր ուղղությունն ու նպատակը պարզ է, բացահայտ է միտումը, բայց տարբեր են տեսարանային վճիռները: Նկատում ենք գրեթե բոլոր այն գծերը, որ հատուկ են միջնադարյան միստերիալ թատրոնին: Թեմաները սրբախոսական են, կան միրակալային գծեր, կատակերգական ու հրաշապատում տարրեր, դեմոնոլոգիա և այլն: Այլաբանական դեմքերը հիշեցնում են մորալիտե, հրաշապատում տարրերը՝ միստերիա: Ամենաստույգն իրենց իսկ հեղինակների ու բեմադրիչների տված անվանումն է՝ խաղ: Եվ խաղը տեղի է ունենում «ի մեծ դասատունն», «յետ ընթրեաց» կամ, ավելի հաճախ, «ի վերայ սեղանոյ»՝ վա-

նական սեղանատանը: Ուստի բոլոր ներկայացումները կրում են ընդհանուր մի խորագիր՝ «Խաղարկություն ի վերայ սեղանոյ»: Բացահայտ է միջնադարյան դպրոցական ավանդությունը՝ այն, ինչ տեսանք նախորդ շրջաններում: Բայց սա պարզ ընթերցանությունն չէ, այլ իսկական խաղ, թերևս նման այն թատրոնին, որ ստեղծել էին Կոնրադ Յելտեբը, Շեքսպիրի նախորդ համալսարանականները և նիդեռլանդական ռեդեբայկերները: Բեմադրական ցուցումներում ակնարկվում են ձայնային էֆեկտներ՝ «զձայն դոբի և զֆշակս», ամպրոպ ու որոտ և այլն: Այնուամենայնիվ սա թատրոնական բեմ չէ, այլ վանական-դպրոցական:

Այսպես, թերթում ենք 1755 թվի հունվարի 27-ին ներկայացված «Նաբուգոդոնոսոր, երեք մանկունք և Դանիէլ» խաղի նկարագրությունը: Ոչ մի ընդհանրություն լիթուրգիական անշարժ ընթերցանության հետ: Սա թատրոն է խաղային տեսարաններով, գործող անձանց քանակով, մենախոսական ու տրամախոսական մասերով, զգեստներով, դեկորներով, հուր ու կրակով և ամենավերջում՝ Նաբուգոդոնոսոր արքան արջաուկ կերպարանքով: Թվում է՝ արվել է ամեն ինչ, գործադրվել ամեն հնար՝ տեսարանների վերածելու Հին կտակարանի «Մարգարէություն Դանիէլի» գիրքը: Սա սեղանատնային պարզ ընթերցում չէ: Սեղանատնային ընթերցումներին ավելի հարմար է երևում «Ի վերայ Եմիանոս վարդապետին դատապարտելոյ» խաղը: Գործողությունը տեղի է ունենում դասատանը, «յորում ից է աթոռ վարդապետին և զրասեղան մի առաջի և այլք աթոռք ըստ թուոց աշակերտաց»<sup>45</sup>: Թվում է՝ խաղ չէ, այլ դաս, ինչպես Հրոտս-վիթայի «Պաֆնուտիոս» կատակերգությունը:

Մխիթարյան թատրոնի XVIII դարից մնացած բոլոր խաղերում գործում են մորալիտեին հատուկ կրոնաբարոյական գաղափարները՝ երկինք ու երկիր, մեղք ու ապաշխարանք, մոլորություն ու դարձ, դեբր ու հրեշ-

տակներ: Վարք-վկայաբանություններն այստեղ գաղափարական ուղեցույց են, բայց ոչ տեսարանային նյութ: Մեզ հայտնի գրավոր փաստերում չեն երևում չարչարանքների պատկերներ, գործում են խորհրդանշային դեմքեր ու կերպարանքներ, և մարդը դրված է մեղքի ու վարձքի արանքում՝ ընտրություն առջև և ազատ չէ՝ խաղալիք է դեբրի ու հրեշտակների ձեռքին: Այս առումով բնութագրական են «Սուրբ Անտոն Աբբա» և «Արարք Լուտերիոսի» խաղերը՝ խիստ պարզունակ ու մատչելի:

Մեր առջև է 1756 թվի փետրվարի 25-ին ներկայացված խաղը: Անտոն արքան նստած է խսիրածածկ հատակին, առջևը չոր հաց և ջուր: Նա աղոթում է և ձգկում իրեն: Բայց Սաղայելն ու իր արբանյակները թույլ չեն տալիս, որ սուրբը սուրբ մնա: Հալածվում է Անտոն արքան, ներքաշվում արկածների ու փորձությունների մեջ և ի վերջո գոհվում: Վերջին տեսարանում դեբրն ու հրեշտակները ձեռքից ձեռք են խլում սրբի հոգին. ո՞ւր տանել, դժո՞խք, թե՞ դրախտ: Վերջը պարզ է՝ դրախտ: Հրեշտակապետը շարժում է իր սուրբը. «Ի բաց կացեք աստի, իշխանք խաւարի... իսկ դեք հալածական եղեալ գնան աղաղակաւ ի մեծ դասատունն, և վերջանայ խաղն»<sup>46</sup>:

Այլ է սակայն բողոքական վարդապետի վախճանը «Արարք Լուտերիոսի» խաղում: Այստեղ ծաղրվում ու մերժվում է բողոքականության ուսուցիչան՝ Մարտին Լյութերը: Ակնհայտ է Իգնատիոս Լոյոլայի ճիզվիտական թատրոնի գիծը: Սա մուսյլ կատակերգություն է, ժանրային տիպով թերևս մորալիտե: Գործող անձինք են Սաղայելը, Խավարի տիրակալը, Մոլորություն իշխանը, Կարդինալը, ամենքն իրենց արբանյակներով, աշակերտներով ու սպասավորներով, մի ճարպիկ թզուկ՝ «Ճնտիկ մուլիկ», և այս հակամետ ու տարամետ ուժերի կենտրոնում գոհը՝ «կերպարանեալ Լուտերիոսն... ի կերպարանս երիցու աշխարհականի»: Առաջին տեսարանում նա

նստած է իր գրասեղանի մոտ, շուրջն իր աշակերտներն են (դպրոցն ու դասը մոռացված չեն), բայց նրան հետևում են չար ու խավար ուժերը: Եվ այսպիսով վարդապետն ընկնում է խավարի գիրկը, դեբրը մոլորեցնում են նրան, մոլորային իր մոտ է հրավիրում Կարդինալը, մոլորալը ջանում է արդար ներկայանալ, բայց դա նրան չի հաջողվում: Տեղի է ունենում պայքար, որտեղ իրար են խառնվում անձն ու նրա հակասական միջավայրը, և ինտրիգը հյուսվում է ձնտիկ թզուկի ձեռքով: Այստեղ էլ պարզ է վերջը: Դժոխքի դեբրը սուլոցով ու գոփյունով տանում են մոլորայլի հոգին. «բարձեալ զդագաղ նորա բերեն և շրջեցուցանին: Եվ ապա տանին և արձակամամբ դոբից թաղեն. և վերջանայ խաղն»<sup>47</sup>:

Մխիթարյանների ներկայացումները կազմակերպվել են, ինչպես ընդունված էր բոլոր կաթոլիկական դպրոցներում, կրոնական տոների առիթներով: Հանդիսասրահ է ծառայել, ըստ միջնադարյան ավանդությունների, վանքի մեծ սեղանատունը՝ ծովահայաց մեծ լուսամուտով, որը երբեմն բացվել է, բեմանկարի վերածելով բնություն պատկերը: Սեղանատներից էին սկսվել վանական ընթերցումները միջնադարում. ընթերցանությունից ու տոնային կերպավորումից դեպի բեմ: Այս ճանապարհն էր անցել դրաման, և այս ավանդությունն էր շարունակվում «Ս. Ղազարի» սեղանատանը, վանականների և սահմանափակ թվով հանդիսականների ներկայությամբ: Մեծ նշանակություն է տրվել ներկայացման համախմբային միասնությունը, դեկորային միջավայրին, դարաշրջանն ու գործողության վայրը հատկանշող զգեստներին ու իրերին, լուսային ու ձայնային տպավորություններին, մինչև երկնքից լույս իջեցնելը: Իտալական թատրոնի տեսարանային հարուստ փորձը կատարել է այստեղ իր դերը: Դրա հետքերը երևում են պիեսների ռեմարկային հիշեցումներում և «կարգ խաղի» կոչված բեմադրական էքսպլիկացիաներում:

Մխիթարյանների թատրոնն իր նպատակներով, գեղագիտութեամբ ու ճաշակով տարբեր չէ արևմտամտավորական ու սլավոնական եկեղեցա-դպրոցական թատրոններից: Հեղինակները գեղարվեստական նպատակներ չեն հետապնդել, չեն նախատեսել մեզ մտահոգող խնդիրները, հայ թատրոն ստեղծելու նպատակ չեն ունեցել ու չեն մտածել, թե հայ թատրոնի պատմության մի փուլ ուսումնասիրողները կապելու են իրենց անվան հետ: Հետագայում XVIII դարավերջին և XIX դարասկզբին մխիթարյանների թատրոնը դիմել է հայոց պատմությանը ի որոնումն կրոնա-հայրենասիրական թեմաների և ազգային իդեալի: Բայց սա առանձին հարց է, այլ մեկնության նյութ:

Գլուխ հինգերորդ

## ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԿՐՈՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում աշխարհիկացման հարցը ոչ միայն վճռված չէ տեսականորեն, այլև հարցի դրվածքն է անորոշ, և պատասխանը պարզունակ: Պարզունակ է, եթե դրամայի աշխարհիկացումը դիտվում է սոսկ որպես պատմական բարեշրջման ընթացք՝ բեմից դավիթ, գավթից հրապարակ, հրապարակում՝ միստերիալ թատրոնը աստվածաշնչային թեմաներով, ժողովրդական կատակերգուների և ֆարսերի հեղինակների մասնակցությամբ, կենցաղային տարրերի ու թեմաների ներմուծում և այլն: Աշխարհիկացումն ընդունելով որպես պատմական բարեշրջման արդյունք և աշխարհիկը գեղարվեստական կատարելություն չափանիշ, միակողմանի բացատրություն ենք տալիս խնդրին: Այստեղ չկան պատրաստի սխեմաներ ու բանաձևեր, ինչ-որ դիալեկտիկա: Թվում է՝ փաստերը տրամաբանություն չունեն, եթե զարգացման վերընթաց գիծ ենք տեսնելու գեղարվեստական մտածողության մեջ և ամենաբարձր կետում դնելու իրապաշտությունը:

Այդպես չէ իրականությունը: Աշխարհիկը հանդես է գալիս հոգևորի հետ միասին ու նրա կողքին, և խնդիրը բնավ թեմատիկան չէ: Կրոնական գաղափարներն էլ երբեմն ստանում են աշխարհիկ կերպավորում, և աշխարհիկ գաղափարներն էլ ձգտում են կրոնական կերպավորման: Այս տարամետ դրսևորումները տեսնում ենք հայ իրականության մեջ սկսած վաղ միջնադարից մինչև նոր ժամանակներ: Դա մի դեպքում ժողովրդական բանաստեղծությունն է ու կրկեսը, այլ դեպքում վանական ծես, երրորդ դեպքում սրբախոսական դրամա, դիտված տարբեր ժամանակներում և խորին թիկունքում միջնադարյան:

#### «ԲԱՆՔ ՅԵՐԿՈՒ ԴԷՄՍ»

Կարդանք XVI դարի մի ձեռագրից առնված և «Բազմավեպում» հրատարակված, անանուն հեղինակի բանաստեղծությունը՝ «Վեճ իմաստասիրի ընդ գինին բարբառխաւս»<sup>1</sup>: Միջնադարյան-ժողովրդական ոգով և ռամկաբան ոճով հորինված, անարվեստ մի ոտանավոր է, անմշակ չափածո «երկակի դիմաւք արարեալ»: Հեղինակը երգային տրամախոսական եղանակով խոսեցնում է երկու սկզբունք՝ երկնայինն ու երկրայինը, աշխարհիկն ու հոգևորը:

*Խաղողն ասէ.*

Երբ ամեն միրք հասանի,  
Համովս մեզը եմ պիտանի,  
Գունովս վարդ եմ ամենի,  
Յընծան մտնում 'լ ի կարասի  
Եւ մեծարիմ եկեղեցի: <...>

*Իմաստասէրն ասէ.*

Յաղթէիր ի քո բնութեան,  
Քամ ունէիր քո քաղցրութեան,  
Բորբոքիս յեռանդութեան,  
Եւ դեղ լինիս յիմարութեան.  
Առաջնորդ պոռնկութեան  
Եւ անխտիր խառնակութեան:

*Գինին ասէ.*

Եւ այնու յերկիր եկի՝  
Որ սըգաւորն մխիթարի.  
Ինեւ սեղանն զարդարի,  
Եւ սիրելին զհիւրս ընդունի...  
Սէրն ի մարդոյ սիրտ տարածի,  
Աստուած ինեւ փառաւորի:

*Իմաստասէրն ասէ.*

Գինի, դու չես շատ գովելի  
Եւ ոչ սրբոց դու սիրելի,  
Զինչ որ մարդ կայ առաքելի՝  
Ամենեւին զքեզ չընդունի,  
Դու բողոք ես սիրելի,  
Արբեցողաց մեծարելի,  
Ով որ քեզնով խիստ մոլեգնի՝  
Յամէն բարոյ ինքն զըրկուի՝ <...>

*Գինին ասէ.*

է՞ր խօսիս դառն ու դըժար,  
Կարգես զբանդ քո յերկար:  
Մեղիքսեղեկ անհայր անմայր՝  
Աբրահամու սուրբ եւ արդար՝  
Զիս ի դէմ եբեր յարմար,  
Եւ ընծայեցաց սիրելաբար:



Իմաստասէրն ասէ.

<...> Հեռանալ պարտ է ի քէն  
Քան զամենայն մարդ ի չարէն,  
Ձի որ զքեզ յերակ խըմէ  
Ձպատուիրան Տեառն չառնէ  
Եւ զվախճանի օրն յիշէ,  
Ոչ Տէր մեղայ անձինըն ասէ  
Ժամահարի ձայնն չըլսէ: <sup>1</sup>

Դիմակայութիւնն աստիճանաբար միտում է Հաշտութեան: Երկրայինն սկսում է վերածվել այլ խորհրդանիշի՝ լուծվում է երկնային սկզբունքի մեջ: Հողում աճող միրգը, որ դարձել էր մոլորութեան ու չարի հորդորիչ, դառնում է Քրիստոսի արյան խորհրդանիշ: Գինու և իմաստասերի վեճի մեջ սկսում է աստիճանաբար բացահայտվել պատարագի ու հաղորդութեան գաղափարը:

Իմաստասէրն ասէ.

<...> Ես քեզ մեղայ սուրբ Արարչին՝  
Որ քեզ ըստեղծ բաժակ բարի  
Քաղցր պտուղ յոյժ ցանկալի,  
Քան զամեն միրգ գեր գովելի  
Յերակ դու փառքն ես ամենի  
Փառք ու պատիւ թագաւորի,  
Քեզնով հազար չար խափանի  
Ուր կայ խռով՝ քեզնով հաշտի,  
Հայրն մեծ փառօք բազմի  
Որդոցն բարի օրէնք կարգի,  
Ես քեզ ընդ էր մեղադրեցի,  
Ձի դու բաժակ ես գովելի,  
Ան մարդն որ քեզնով մոլեգնի՝  
Ինքն իւր անձինն մեղք լինի  
Մարդն չար եւ դու...<sup>2</sup>

Ձեռագիրն այստեղ ընդհատվում է: Կորուստը սակայն մեծ չէ. հասկանալի է և՛ գրվածքի բնույթը, և՛ իմաստը: Դժվար չէ կռահել նաև ավարտը. վեճը վերջանալու է հաշտութեամբ ու օրհնեղութեամբ:

Գրական այս փաստը կարող է և առնչութիւնն չունենալ դպրոցական բեմբասացութեան հետ, բայց մորալիտեի բնույթը չենք կարող զանց առնել: XVI դարում կարող էր իսկապես մոռացված լինել դասական միջնադարի ճարտասանական արվեստը: Բայց էական է գրական ավանդութիւնը, որ աղբրավում է Հին կանոններին, անկախ նրանից, թե գեղարվեստական ինչ որակով է դրսևորվում, և կերպավորման ինչ եղանակ է ստեղծում: XVI դարի ձեռագրական փաստը, որ միջին հայերեն է և հնութիւնն չի հուշում, այնուամենայնիվ, բացատրվում է Հին կանոնով: Դասական միջնադարի քերականի վերաբերմունքը աշխարհիկ բանաստեղծութեան հանդեպ մեզ տրամաբանորեն մոտեցնում է այս կարգի շարադրանքներին:

Ոմանք շէրս ասեն, - գրում է ուշ միջնադարյան քերականը, - որ ոտանաւորս երգելով՝ զոմանս գովեն եւ զոմանս պարսաւեն՝ եպերանս առնելով, զոր աշխարհական(ք) սովոր են այսպիսի առնել. զայն ասէ, թէ յորժամ հանդիպիս երգ, նա չէ փոյթ արուեստ քերականութեան խնդրել ի նմանէ, այլ երգել աշխարհաւրէն:<sup>3</sup>

Ժողովրդական բանավոր արվեստի և աշխարհիկ բանաստեղծութեան ակնարկումները քերականների կանոններում ունեն որոշակի հիմքեր: Կատակերգականի գաղափարը, գալով հունական և վաղ բյուզանդական քերականներից, գտնում է իր առարկայական հենակետը: Պարզվում է, որ այն, ինչը միջնադարյան Եվրոպայում ստացել է մորալիտե անունը ու վերածվել դպրոցական

դրամայի, ժողովրդական ակունքներ ունի: Հանգում ենք մի նոր հասկացութեան՝ ժողովրդական մորալիտե:

Երկնայինի ու երկրայինի զրույցը, ինչպիսի անուն էլ տրված լինի դրան միջնադարի քերականական գրականության մեջ, կատակերգություն կամ տաղ, սկզբունքորեն հանգում է մորալիտեի ժանրին: Սա յուրահատուկ խաղային գուգահեռն է ուչ ժամանակներում դիտված գուսանական վեճի: Նստում եմ դեմ դիմաց երկու գուսան և սկսում երգային զրուցատրություն՝ երկնքի ու երկրի վեճը: XIX դարում դա ընկալվել է որպես ժողովրդական դրամա<sup>4</sup>: Ժողովրդական դրաման ուչ միջնադարում արդեն հարմարեցված էր գրական միջավայրերում ստեղծված դրամատիկական բանաստեղծությունը, որի ավանդությունը, ինչպես քերականական մեկնություններն են հուշում, պետք է փնտրել ավելի վաղ շրջաններում:

Կարգանք ուչ միջնադարյան բանաստեղծի՝ Ներսես վարդապետի չափածո զրուցատրությունը, որ երկնքի ու երկրի վեճն է և ռիթմական նկարագրով ձայնակցում է քուչակյան հայրեններին.

Երկինք. Իմ ցօղն ի քենէ կտրեմ,  
Քո ծաղկունքն որով զարդարի:

Երկիր. Դու ցօղն ի ծովուն կառնես,  
Ծովուն ակն յինէն կու լինի,  
Զիմ ակն որ ի յիս քաշեմ՝  
Նա քո ցօղն ուստի՞ց կու լինի:

Երկինք. Պարզեմ բարկ արև դիտեմ  
Քո ծաղկունքն ամէնըն խշրի:

Երկիր. Զուրն ի յանդընդոյն հանեմ  
Որ ծաղկունքն ամէն զարդարի:

Երկինք. Կայծակ ու կարկուտ անեմ  
Քո ծաղկունքն ամէն խափանի:  
Երկիր. Անչափ սար ու ձոր ունիմ  
Քո կարկուտըն ի մէջն լըցվի.  
Կարկուտըն հեղեղ կապի  
Ի ծովերըդ ի վայր վտարի.  
Դառնամ ամպ կրկին կուտամ  
Որ ծաղկունքն ամէն քամ լինի:

Այս այլաբանական զրույցը հիշեցնում է Առաքել Բաղիշեցու «Աւետեաց տաղի» այն տարբերակը, որտեղ երկնային նախասկիզբը Գաբրիել հրեշտակապետն է՝ սոխակի խորհրդանիշով, երկրայինը՝ Մարիամ աստվածածինը՝ վարդի խորհրդանիշով: Հղովվում է նույն խորհրդապաշտական իմաստը. երկիրը պետք է ընդունի երկնային ցողը, իր ընդերքում տեղ տա երկնքից իջնող լույսին, որն այստեղ տրված է արևի ու կայծակի խորհրդանիշերով: Հիշեք նաև Բաղիշեցու ցուցումը՝ իր տաղը եղանակելու և երգելու մասին:

Երկինք. Ինըն դասք հրեշտակքն որ կան  
Ամէնն իմ կողես կու լինին:

Երկիր. Սուրբ առաքեալք, մարգարէք  
Ամէնն իմ կողես կու լինին:

Երկինք. Եօթն տակ երկինք եմ ես,  
Ուր արեւ, լուսին կու լինի.  
Ստեղծողն արարիչն Աստուած  
Աթոռով վըրաս կու բազմի:

Իսկ ե՞րբ են հաշտվելու երկնայինն ու երկրայինը, ե՞րբ է լինելու բացարձակ համերաշխություն: Առաջին հաշտությունը Սուրբ Հոգու և Կույսի հանդիպումն էր,

որից ծնվեց Աստծո որդին: Երկրորդը լինելու է դարձյալ երկրի վրա, և դա վերջինն է՝ ահեղ դատաստանը:

Երկիր. Եօթն տակ երկինքդ ասեմ  
Այն ամէն ի վայր տի թափի,  
Արեւ ու լուսին, 'ւ աստղունքն  
Որ երթան ի հետ խաւարին,  
Եվ քո արարիչն Աստուած  
Աթոռով ի վայր տի իջնի,  
Դատաստան գետին տի լինի:<sup>5</sup>

Կրոնական գաղափարն իր մատչելի մեկնութեամբ վերածվում է առակային այլաբանութեան (Հմմտ. բանագործութիւն — առակ, առած, բանահյուսութիւն) և ի վերջո՝ աշխարհիկ զգացմունքի: Բնութեան ու առարկաների միջոցով բացատրված, խորհրդանշական պատկերների վերածված կրոնական գաղափարն ինքնին հանդում է աշխարհիկ զգացմունքի, կրոնական զգացմունքն ազատում է միատիկայից, ենթարկում է էսթետիկական քաղցրութեան (կաթարսիս), այնպես, ինչպես եվրոպական մորալիտեն, բարոյական հասկացութիւններին տալով մարդկային բնավորութեան տեսք, բարոյական անտիսոցիալները վերածելով գործող անձանց փոխհարաբերութեան, ստեղծում է միջնադարյան դրամայի նոր տեսակ. դրաման պարզեցվում է որպես ամբիվալենտ վիճակ և երկու սկզբունքների ու դրութիւնների հակադրամիասնութիւն:

#### ՍՈՒՐԲ ԿԱՐԱՊԵՏԻ ՈՒՆՏԱՎՈՐԸ

Հայտնի չէ, երբ էր, որ քրիստոնեական սրբավայրերում հայտնվեց միջնադարյան խաղահրապարակների ասպետը՝ սրբի լուսապսակով և այծամորուս «գինակիր»-ծաղրածուի ուղեկցութեամբ: Հին է այս ուխտը, թե

նոր, չգիտենք: Գիտենք, որ Գրիգոր Լուսավորիչը «կարգեաց ի Նաւասարդի մեկն տաւնել սուրբ Կարապետին և Մկրտչին Յովհաննու»<sup>6</sup>: Լարախաղացը գալիս է սուրբ Կարապետի վանքից և մեր առջև բացում է կյանքի ու աշխարհի միջնադարյան պայմանաձևը, մարդկային վիճակների հակադրամիասնութեան պատկերով, ոչ որպես դրամատիկական ընթացք, այլ ընթացքի դիմանկարային արդյունք կամ հնարավորութիւն: Այս խաղն այլ հարթութեան վրա է՝ շրջանաձև հրապարակում, բայց ոչ նրա «կախարդական» շրջագծում, այլ երկնքի ու երկրի միջև:

Լարախաղացութիւնը հին արվեստ է՝ տարածված Արևելքում, Առաջավոր Ասիայում, Հռոմում: Հայ մատենագրութեան մեջ այս երևույթի ամենահին վկայութիւնը, ինչպես նկատել ենք, բերում է Դավիթ Անհաղթի «Սահմանքը». «Եւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն...»<sup>7</sup>:

Ի՞նչ է լարախաղացութիւնն այս առումով: Դա ժողովրդական «սքանչելիք» է՝ հրաշագործութիւն, որ խախտում է իրերի բնական վիճակը՝ աստվածային նախասահմանութիւնը, ստեղծում աչքի ու բանականութեան համար արտառոց պատկեր և վիճակների հակադրութիւն: Լարախաղացութիւնը ժողովրդական սրբի հրաշագործութիւնն է, հակադրված չէ պաշտոնականացված հավատին, բայց նա ստեղծում է իր տեսիլքները, հաշտեցնում երկինքն ու երկիրը և իր հրաշագործութեան ասպետին տանում է քրիստոնեական սրբի դուռը, նրա գլխին դնում Աստծո որդուն մկրտողի աջը: «Ընդունա՞յն» է արդո՞ք լարախաղացի՝ այս տարակենտրոն աստվածասերի գործած հրաշքը:

Հայ լարախաղացը սուրբ Կարապետի ուխտավորն է. գալիս է քրիստոնեական մարգարեի՝ Հովհաննես Մկրտչի տաճարից: Բայց այս Մկրտիչը ժողովրդականացած է և հայացված: Եթե սա Բագավանի տաճարի սուրբն է,

ուրեմն հրաշագործության ասպետն էլ մկրտվել է Եփրատ-Արածանիի ջրերում: Չգիտենք՝ որ դարերում է ժողովրդականացել ու հայացել Հովհաննես Մկրտչի: Վաղ միջնադարից վկայված կարապետ բառը, որ նշանակում է «հորդորիչ ճանապարհի, առաջընթաց սուրհանդակ, նախընթաց աւետաւոր, սեփականեալ անուն Յովհաննու Մկրտչի»<sup>8</sup>, ժողովուրդը դարձրել է հատուկ անուն, հետին դարերում՝ «Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ»: Գրական վկայություններին նայելով դժվար է տարբերել հատուկ ու հասարակ անունները, քանի որ ձեռագրերում փոքրատառի ու մեծատառի խնդիրն անորոշ է: Մկրտչին էլ կարող է գրվել փոքրատառ, Քրիստոսն էլ: Պայմանականորեն կարապետի ժողովրդականացման փաստ կարող ենք համարել Հայամավուրթը, որը որպես տոնացուլյց մատյան ամբողջացել է X դարից (914)<sup>9</sup>:

Այսպես, Գրիգոր Լուսավորիչը հեթանոսական «առապել տօնի» փոխարեն հաստատեց Հովհաննես Մկրտչի տոնը: Բայց ինչպե՞ս վարվեց նա նավասարդյան «աշխարհախուժքը» զարգարող գուսանների հետ: Նրա՞նց էլ մկրտեց, կամ նրա՞նք էլ Բագավանում մկրտվեցին: Ժողովրդական ավանդությունը Կարապետին նույնացնում է Տարոնի պահապան երկարամազ սրբի հետ, որը ռազմի աստվածություն է՝ կանգնած հայրենյաց պաշտպանների թիկունքին:

Եւ յանկարծակի տեսին այր մի գիսաւոր, — կարդում ենք «Տարոնո պատմությունում», — որ լոյս փայլէր ի հերանց նորա, եւ զաչս թշնամեացն կուրացուցանէր: <...> սուրբ Կարապետն մեզ ի թիկունս հասեալ կայ, եւ ընդ մեր՝ ինքն պատեալ ռազմի:<sup>10</sup>

Տրամաբանական է, որ հրաշագործության ասպետը գնալու էր Տարոն և գտնելու իր մկրտչին Ծիրինկատար

սարի կանաչ ստորոտում, ինն աղբյուրների մոտ, «Իննակնեան» մեհյանի տեղում, ուր թաղված էր Հովհաննես Մկրտչի և սուրբ Աթանագինեսի ոսկեբաց մի մասը (Բագավանից հետո կամ առաջ, հայտնի չէ) և հիմնվել էր Գլակա վանքը (VI դ.) «Մշո սուրբ Կարապետը»: Ավանդությունն ասում է, թե Զենոբ Գլակը «կաղաչեի մեր սուրբ Լուսավորչին, որ հոն մնա, ուր կսիրեին մնալ ոսկերք կարոտյալ Աթանագինեի և Հովհաննու»<sup>11</sup>: Նույն ավանդությամբ, այս վանքի ուխտավորներն են եղել միջնադարյան Հայաստանի երգիչները, գուսաններն ու լարախաղացները: Ենթադրվում է, որ Սայաթ-Նովան էլ եղել է այստեղ: «Սուրբ Կարապետի կարողությունով սովորեցա քամանչեն ու չոնգուրն», — ասում է ուշ միջնադարից եկող մեր բանաստեղծը<sup>12</sup>:

Սուրբ Կարապետը համաքրիստոնեական մի գաղափարի նորոգումն է ազգային-ժողովրդական հողի վրա: Լարախաղացներին հովանավորողի ու ձիրք սովորի դերը նրանն է: Թերևս սխալ չէ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ այս հասկացության մեջ հեթանոս մի աստվածության հուշ է ամփոփված: Հայ լարախաղացի զգեստավորման և խոսքերի մեջ խոսում է քրիստոնեական սուրբը: Լարախաղացը հայտնվում է կարմիր կամ ծիրանագույն ատլասե շողշողուն արխալուղով, ինչպես Քրիստոսը կարմիր քղամիդով խաչ բարձրանալուց առաջ: Արխալուղը կոճկված է և պարանոցի մոտ բաց, առանց կոճակների, պարանոցը զարդարում են մետաքսե, ճեշակաթույր, ժանեկազարդ կրծկալ-օձիքը և հուռութների ժապավենները: Հուռութները, որ եռանկյունաձև են, զարդարված են գունավոր ծոպերով, հեռվից նմանվում են ծաղիկների: Նրանցում թղթեր կան, որոնց վրա աղոթքներ են գրված Նարեկացուց կամ «Ժամագրքից»: Հուռութները նրա թալիսմանն են: Պարզ երևում են բնության հեթանոսական պաշտամունքի և քրիստոնեական հավատի նշանները:

Ներկայացումն սկսվում է գուռնա-դհուրի աղմկալից նվագածուկայամբ: Լարախաղացը վերցնում է հավասարակշռություն ձողը՝ «Թարազուն» և դանդաղ ու հանդիսավոր բարձրանում թեք լարի վրայով: Զողափայտը և նրա ուղիղ մարմինը խաչ են կազմում: Ընդարտություն գաղափարը մարմնավորվում է այստեղ մարդու, որպես տիեզերքի կենտրոնի, տիեզերական հավասարակշռությունը կրողի և արդար դատաստանի կշեռքը պահողի տեսքով, իսկ խաչը համաչափություն ու հավասարակշռության երկրաչափորեն ամենաճշգրիտ պատկերն է: Լարախաղացը, վեր բարձրանալով, սրբազան արարողություն է կատարում, քանզի իր գործը նա համարում է ապաշխարանք, սրբին ծառայելու մի ձև: Նա հասնում է կայմի ծայրը և կանգնում: Երաժշտությունը լռում է: Լարախաղացը կանգնած է ուղիղ, հսկարտ, հանգիստ ու կենտրոնացած և իր այս կեցվածքին նա տալիս է ճակատագրական դատապարտվածություն իմաստ: Նա բարձրացել է այստեղ Աստծո ու նրա մարգարեի կամքով, որպես հնարավոր գոհ, և տպավորությունն այնպիսին է (սիմվոլներն էլ այդ են ասում), թե մարմնավորում է խաչելություն ու հարություն գաղափարները միատեղ: Ապա նա ձողափայտը մոտեցնում է շուրթերին, ինչպես խաչն են համբուրում, և հայացքը երկնքին, բարձրաձայն արտասանում է.

— Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ, մեռնեմ քո գորութենին. ես վերու էս Թարազու քու գորութենով ուժովցած. ընձի ամոթով չամես: <sup>13</sup>

Սա նման է պատարագի սկզբում արտասանվող «ողջունի աղոթքին», որով քահանան իրավունք է խնդրում մոտենալու Տիրոջ սեղանին: Լարախաղացը, որ դրված է հնարավոր գոհի վիճակում, փրկություն է խնդրում իր սրբից: Ահա նրա աղոթքի երկրորդ մի տարբերակը.

Ով, տեր, բարերար աստված,  
Դու պահես, պահպանես՝  
Վատ լեզվից, չար մարդից,  
Չար աչքից, ազատես  
Փորձանքից... <sup>14</sup>

Լարախաղացը կանգնած է երկնքի ու երկրի միջև, որպես միջնորդ, արդարություն կշեռքի օգնություն: Աղոթքի մեզ հայտնի երրորդ տարբերակում կա այդ վիճակի ակնարկը.

— Տեր աստված, եթե ես արդար եմ, թող իմ ձեռքի Թարազուն դառնա արդար դատաստանի կշեռք ու ինձ գետնով չտա: <sup>15</sup>

Աղոթքից հետո լարախաղացը աջ ոտքը սեղմում է լարին, դանդաղ սահեցնելով առաջ հրում, ապա հենման կետից պոկում է ձախ ոտքը և թռիչքաձև վազքով անցնում լարի մյուս ծայրը ու պարելով ետ գալիս: Զուռնաչին ու դհուրին զլում են երաժշտությունը, լարախաղացը պարում է պարզ պարաքայլերով, թեթև և փոքր-ինչ անց դարձյալ կայմի վրա է: Այստեղ հայտնվում է նրա «գինակիրը»՝ այծամորուս և ավելապոչ ծաղրածուն, կարճ ճիպոտը ձեռքին: Նա գալիս է պարելով, ճիպոտը «Թարազու» դարձրած: Ծաղրածուն երբեմն հայտնվում է անսպասելիորեն, բարձրաձայն սուլոցով, ճիչով.

— Դու էդ ո՞վ էղար, որ հելար փեղի գլոխ ու արխային-արխային նստար,— դիմում է նա լարախաղացին:

— Ես քլբո ջուխտ աչկեր խանող էղա,— պատասխանում է լարախաղացը:— Ես սուրբ Կարապետի գորութենով հելա, որ ժողովուրդ ուրախըցնեմ, սու ո՞վ ես:

– Ես քեն է մենձ մարթ եմ: Տու կանա՞ս իմ կյործ անի, կանաս ժողովուրդ խընդըցընես: <sup>16</sup>

Լարախաղացը և ծաղրածուն ներկայանում են որպես հակոտնյա դիմակներ՝ մեկը իմաստուն, ամենակարող ու անձնուրաց, մյուսը հիմար, վախկոտ ու անհեթեթ: Լարախաղացը գործում է, եթե հիշենք վեհի ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը, «ահաւորապէս, ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ, ամենայնիւ դիւցազնաբար», ծաղրածուն՝ համաձայն կատակերգականի՝ «կաղ ի կաղս ինչ եւ քամահելիս» <sup>17</sup>: Այդպես էլ հորինված են նրանց երկխոսութիւնները: Ջարմացած ու միամիտ ձևացող ծաղրածուն դիմում է հերոսին.

- Այ փահլեւան, ո՞վ է տվել քեզ էդ հունարը:
- Այ մասխարա, դու չգիտե՞ս, որ հունարն ինձ տվել է Մշու սուլթան սուրբ Կարապետը:
- Ես էլ եմ գնում սուրբ Կարապետ, որ ես էլ ստանամ էդ հունարը, այ փահլեւան:
- Դու իմ հունարը չես ստանա, այ մասխարա, դու կստանաս քո մեջքին երկրորդ սապատը: <sup>18</sup>

Այս պարզունակ խոսքերում հետևյալ իմաստը կա: Ամենքին չի տրված աստվածութիւնը հաղորդակցվելու շնորհը. հավատ է պետք և հոգու պատրաստութիւն սրբի դուռը գնալու համար, քանզի սուրբը չի սիրում գետնաքարչ, անմիտ կատակաբանին: Բայց ծաղրածուն էլ հիմար չէ: Միջնադարում նա իմացել է, որ ինքը հոգով աղքատ է և, եթե միամիտ էլ է, երկնքի արքայութիւն դռները բաց են իր համար: Բայց ծաղրածուն ուզում է իմանալ, թե որտեղ է լինելու ինքը մահվանից հետո:

- Ղարղաչ փահլեւան, ո՞ւմ տեղն է նեղ, ի՞մը, թե՞ քոնը:

– Իհարկե իմը: Իմ տեղը դժվար է, – պատասխանում է լարախաղացը:

– Ձէ մի, դու քո գոռոզութիւնից ուռել ես, փքվել ու մեծ-մեծ խոսում ես, թե՛ տեսեք, փահլեւան եմ, քյանդիրի վրա եմ կանգնել, խաղ եմ խաղում: Դու որ քո տեղից ընկնես, ո՞ւր կընկնես:

- Ո՞ւր պիտի ընկնեմ. գետին:
- Լավ, դու որ գետին ընկար, ե՞ս ուր կընկնեմ:
- Ո՞ւր կընկնես: Դու էլ գետին կընկնես:

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

- Թե որ ես ընկա, կգնամ մինչև սև ջհաննամը... <sup>19</sup>

Չին և ժողովրդական կատակերգութիւն մեջ ծաղրածուն ներկայանում է ծառայի դերով: Այս ծաղրածուն էլ լարախաղացի ծառան է և ունի ծառայի բոլոր գծերը. մի կողմից խորամանկ է ու սրամիտ, կատակաբան, բարդ իրավիճակները պարզեցնող, մյուս կողմից՝ բուլթ, անհասկացող, պարզ իրավիճակները խճճող: Գալիս է մի պահ, որ ծաղրածուն ուզում է լարախաղաց դառնալ: Մինչ տերը հանգստանում է կայմի ծայրին, նա վերցնում է ձողափայտը և նվագածուններին հրամայում նվագել.

- Դե՛, փչի, շան տղա գուռնաչի:

Ծաղրածուի դերակատարը, պատահում է, որ լինում է իր վարպետից ոչ պակաս վարպետ լարախաղաց: Բայց իրադրութիւնը պահանջում է, որ չնսեմացնի վարպետին: Նա վերցնում է ձողափայտը և բարձրանում մինչև կայմի ծայրը և որպես թե սարսափից ու ուրախութիւնից գոռում.

– Օլիւս՛յ, քամին մտալ շալվարս:՝<sup>20</sup>

Նա ոտքը դնում է լարին և մեկ-երկու քայլ անում: Թվում է, քիչ է մնում, որ նա հավասարվի սուրբ Կարապետի ուխտավորին: Բայց դրանով կիմաստազրկվի ներկայացումը, և հերոսը կնսեմանա: Ծաղրածուն չի անում այդ քայլը: Նա սարսափ է խաղում, ճչում, աղաղակում և դեմքին կոմիկական տագնապ ետ է վերադառնում եկած ճանապարհով: Ներկայացման շարունակություն մեջ ծաղրածուն դառնում է պատրաստակամ, հասկացող ու հնազանդ ծառա: Նա ոգևորություն է խաղում, հիանում իր վարպետի գործով, գետնի վրա կրկնում նրա շարժումները, գլուխկոնծիներ տալիս և դրամ է հավաքում որպես թե ոչ իր տիրոջ, այլ իր համար: Հերոսի համար ստորացուցիչ է վարձատրություն խնդրելը: Նա գբաղված է լուրջ գործով՝ ծառայում է իր աստվածությունը, իսկ դրամ հավաքելու գործը թողել է իր գետնաքարչ ծառային՝ սրբություն ու հերոսություն չճանաչող, անճոռնի մարդուն, գործնական կյանքի ստրուկին:

– Փահլեան արպե՛ր,– դարձյալ կանչում է ծաղրածուն:

– Հրամմե, արպեր ջան:

– Էս հունարը, էս շնորհքը ո՞ւմ ըլի:

– Աստծուն ըլի,– պատասխանում է լարախաղացը,– տասներկու առաքյալին ըլի, Հիսուսի չորս ավետարանիչին ըլի...<sup>21</sup>

Ներկայացման ընթացքում ծաղրածուի դերը գնալով փոքրանում է, լարախաղացինը մեծանում: Հնարները գնալով բարդանում են: Լարախաղացը կանգնում է սինիի վրա, սահում լարի վրայով, ոտքերը դնում է պղնձե կաթսայի մեջ, դնում փոքր թուխքներով, ոտքերին

դանակներ է կապում ու պարում, պարան է կապում ոտքերից՝ ճոճանակ սարքում, մի երեխայի նստեցնում ճոճանակին, ինքը պարում է վերևում, երեխան ճոճվում է ոտքերից կախված: Վերջապես, սա դարձյալ ծխական գործողություն է, նստում է պարանին, ոտքը դնում ոտքին, ձեռքերն ազատ թողնում, «զոհի գառը վեր է առնում, մորթում, քերթում, մի բուզը կտրում իրեն է պահում, մյուս մասը ցած տալիս»<sup>22</sup>: «Աստծո գառը» զոհաբերվում է երկնքի ու երկրի միջև: Սա արել է Մուշից եկած լարախաղաց Հաջին: Ավանդությունը, թվում է, պետք է հին լինի. այդ են ակնարկում արտաքին նշանները:

Լարախաղացները, ինչպես հայտնի է, ելույթ են ունեցել մեծ մասամբ կրոնական տոներին, վանքերի ու եկեղեցիների մոտ: Ծակատագրով դատապարտված, քրիստոնեական սրբի հետ խոսող, իր անձը նրան նվիրաբերած հերոսը զոհաբերություն փաստով խորհրդանշում ու հաստատում է իր ոչ երկրային վիճակը: Ուխտավորի համար եղել է մեծ շնորհ, երբ իր զոհաբերությունն իրականացվել է նրա հրաշագործ ձեռքով: Բայց խաղի խորհրդապաշտական բովանդակությունը միախառնվել է զվարճությունն ու ժամանցին, երբ լարախաղաց Հաջին՝ Քրիստոսի գերեզմանին ուխտ գնացողը, վեր է առել կրակարանը, ոչ որպես ատրուշան, ոչ էլ նույնիսկ բուրվառ կամ կերոն, այլ խորովածի մանղալ, միսը կտրատել, շարել շամփուրին, խորովել ներքևում կանգնածների ապշահար հայացքների առջև ու բաժանել ընկերներին: Սա լարախաղացի հմտության բարձրակետն է, որ տեսնում ենք նաև Կ. Պոլսի «Արամյան թատրոնում», անցյալ դարի 40-ական թվականներին:

Ապաշխարանքի ու զոհի գաղափարը նշմարվում է նաև հետևյալ փաստում: Ուխտավորներից մեկը երեխային դնում է լարախաղացի ուսերին կամ կապում մեջքին, այսինքն՝ նվիրաբերում է խաչին: Դա արել են

խորին երկյուղով, խաչակնքելով ու լալով, հույսը սուրբ Կարապետի գործւթյան վրա: Երբեմն այդ արել է ծաղրածուն, երեխային վերցնելով անսպասելիորեն կամ բռնութեամբ: Լարախաղացը երեխային ուսերին առած հասել է լարի կենարոնը և ազոթք ուղղել իր սրբին.

— Մշու սուլթան սուրբ Կարապետ, օգնական եղիր, որ ես էս երեխին սաղ սալամաթ տամ իր մորը:<sup>23</sup>

Ողբերգականի ակնարկները չեզոքանում են, երբ ամեն ինչ վերջանում է բարեհաջող (ուրիշ կերպ չի էլ լինում), և ծաղրածուն հորինում է մի նոր ինտերմեդիա: Լարախաղացը նստում է հանգստանալու, ծաղրածուն հրամայում է երաժիշտներին նվագել քոչարի և գնում, կաչում է կանանցից, թե՛ եկեք պարենք: Ոչ մեկը չի պարում ծաղրածուի հետ: Ծաղրածուն նստում է գետնին ու սկսում ողբալ.

— Փահլեւանին սիրում են, ինձ չեն սիրում: Ես կգնամ, ջուրը կընկնեմ: Դանակ տվեք, ես ինձ մորթեմ: Կնանիք ինձ չեն սիրում... — Փահլեւան ավապեր, էս կնանիք ինձ չեն սիրում: Վա՛յ, հող ու մոխիրը գլխիս... Ես ի՞նչ անեմ, դու ասա, ես ի՞նչ անեմ, ես ո՞նց ապրեմ, գնամ ջուրն ընկնեմ, թե՞ դանակն առնեմ, ինձ սպանեմ:

— Չէ՛, չէ՛, ավապեր ջան, մի խեղդվի, քեզ համար կին կգտնենք, կամուսնանաս, յալանչի ավապեր... Դու հունար ունեցիր, հունար, իմ հունարը...

— Թողեք, ավապեր, թողեք գնում եմ ջուրն ընկնեմ:<sup>24</sup>

Ասպետի ու ծառայի փոխհարաբերությունները ծանոթ են գրականությունից ու թատրոնից. տիպաբանա-

կան զուգահեռները բավական շատ են, և ակունքը, ինչպես տեսնում ենք, խաղային-բանահայտական է, վերագրվող իմաստը սրբախոսական:

Լարախաղացությունը, որպես միջնադարյան ժողովրդական միրակլ-մորալիտե, չունի ֆաբուլա՝ դրությունների պատճառահետևանքային ընթացք: Դա անկախ է պիզոզների շղթա է, որի սկիզբն ու ավարտը տեսնում ենք հնարների աստիճանական բարդացման մեջ, որ նշանակում է հերոսականի վեհացում, աստվածայինի ու հրաշալիի հաստատում, և ծաղրածուի դերի նսեմացման մեջ, որ նշանակում է առօրեականի պարտություն: Երկնայինը հաստատվում է վեհացումով, երկրայինը մաքրվում է ծիծաղով: Ասպետի ու ծառայի երկխոսությունը երկու խուլերի վեճ չէ, այլ կենսականորեն պատճառաբանված սկզբունքների ու վիճակների ներքին կապ, մեկի առկայությունը մյուսի մեջ: Պարզ երևում է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա հարաբերության բանահայտական-խաղային մոդելը, որպես ի սկզբանե տրված բնական վիճակ: Կարգալով Սերվանտեսի վեպը, տեսնում ենք, որ դեպի երկնայինը ձգտող ասպետն աստիճանաբար մոտենում է երկրային ողջախոհությունը, իսկ նրա՝ հողին կառչած ծառան բարձրանում է առօրեականից, ըմբռնում անձնազոհության, որպես բարձրագույն առաքինություն, իմաստը, թեպետ այս հավասարակշռության մեջ նրանցից ոչ մեկը չի զոհում իր էությունը: Կյանքը, ըստ միջնադարյան հայացքի երկրեւեռ է. մի կողմից՝ ներդաշնակություն ու կարգ և վերին իրավունք, մյուս կողմից՝ խախտվածություն, արսուրդ, ծաղր ու կատակ: Սա նաև Բախտինի պատկերացրած ամբիվալենտ վիճակն է: Միջնադարի ժողովրդական արվեստում կյանքը պատկերանում է որպես հակադրամիասնական, անխզելի վիճակ<sup>25</sup>: Լարախաղացությունը դրա ենթագիտակցական խաղային մոդելն է, նախախորհրդանիշը Դոն Կիխոտ և Սանչա Պանսա, Լիր և Ծաղրածու, Դոն Ժուան և Սգա-



նարեւ, Նեսչաստիւիվցե և Սչաստիլիվցե դիմակայված զույգերի (Ա. Օստրովսկի՝ «Անտառը»):

Միջնադարի մարդկային իդեալը ասկետն է՝ իր անձը Աստծուն կամ սրբուկները նվիրաբերած անձը: Լարախաղացութունն այդ իդեալի ժողովրդական մեկնութունն է. խաչի գաղափար և երկրային լավատեսութունն, զոհի գաղափար առանց զոհաբերության, ապաշխարանքի գաղափար խաղի տեսքով և խաղային տարերքի մեջ:

Մարդու մեխանիկական հավասարակշռութունը գետնից վեր, հենման ամենահաստատ կետում թվում է սոսկ խաղ ու զվարճալիք, կարծես պարզունակ խաբուկություն: Ըստ էության, դա խաղային իմաստավորումն է և սիմվոլացումը տիեզերքի, ամենամեծ ճշմարտություն: Ըստ ժողովրդական կրոնասիրության, դա ճանապարհ է դեպի հավերժական վիճակ, նշանակում է համամասնությունների ճշգրիտ բաժանում, արդար դատ, տարամետ վիճակների ու զգացումների համատեղում, որը միջնադարյան մարդու հայացքում հանդում է աստվածային ճշմարտության՝ բարոյագես արդար վիճակի: Դրա երկրաչափական դետերմինանտներն են խաչը, որպես չորեքկողմյան աշխարհի նշան, և շրջանագիծը (ըստ Պլատոնի՝ տիեզերքի գեղաձև ոլորտը), որպես աշխարհի չորս կողմերը կապող և նույն կետին վերադարձող անվերջանալի ուղի: Երկրաչափական երեք ձևերը՝ խաչը, շրջանագիծն ու քառակուսին, որ դրված են ճարտարապետական ստատիկայի հիմքում և հայ միջնադարյան ճարտարապետության մեջ առավելագույնս ակներև են, ինքնին մղում են հավասարակշռության ու հավերժականության գաղափարներին: Լարախաղացությունը դրա մարդկային-հոգեբանական և բարոյա-գեղարվեստական կերպավորումն է: Հիշենք նաև, որ հրաշագործության ասպետը ողջույնի աղոթքից առաջ չորս անգամ խաչակնքում է, ուղղվելով նախ դեպի արևելք, ապա՝ արև-

մուտք, հյուսիս և հարավ: Խաղի ամբողջական պատկերում կա նաև այն ակներև իմաստը, որ մարդը վտանգի եզրին, անհաստատ բարձրության վրա (ինչպիսին է կյանքն առհասարակ), իր բանական վարքագծով կարող է ավելի կայուն վիճակում լինել, եթե չասենք՝ ավելի գեղեցիկ ու վեհ, եթե համերաշխ է տիեզերական հավասարակշռության օրենքին (թեպետ դա կոչվում է «սուրբ Կարապետի զորութեն») և չգտնել հենման կետ հաստատուն ու անվտանգ տեղում՝ ամուր հողի վրա, եթե բանական ու արդար չէ, չի նայում երկնքին:

Վեհություն ու սրբություն գիտակցությունը կրելով, հրաշագործության ասպետը ձգտում է վեր և սեփական կամքով կանգնում Փիզիկական կործանման եզրին, հաստատում անմահության գաղափարը, ինչպես բոլոր ողբերգական հերոսները: Իսկ նրա «գինակիրն» ու բարեկամն իր արտաքուստ հակոտնյա վարքագծով խորհրդանշում է երկրի ուժն ու ձգողականությունը և երկինք նայող հերոսի նյութական հենակետն է, առօրյա բանականության թատերականացված նշանը: Գաղափարի աշխարհը վեհ է, ահավոր, ազատագրված ու ողբերգական, իրերի աշխարհը՝ կաշկանդված, գետնաքարշ, անխորհուրդ ու կատակերգական, և երկուսն էլ, ըստ ժողովրդական դիալեկտիկայի՝ հակադրամիասնության տարերային գիտակցության, անխզելի են ու միասնական: Գաղափարը լուսավոր է և աննյութ, հողը ամուր, նյութեղեն ու խավար, գաղափարի գլուխը երկնքում է, ոտքերը հողին:

Ըստ Նիցշեի մեկնություն, լարախաղացն այն մարդն է, որ վտանգավոր վիճակից ստեղծում է իր առաքինությունը, բայց նա տապալվում է ու ջախջախվում, երբ լարի վրա է ելնում ծաղրածուն, որպես անհեթեթության ու աններդաշնակության մարմնացում, և ծաղրում նրան. «Հե՛յ, չղախ, ծույլ անասուն, ներկած ռեխ...»<sup>26</sup>: Նիցշեի Զրադաշտը թաղում է «վերջին մարդուն», որն ուղում

էր հաղթահարել կենդանականից դեպի մարդկայինը ձգվող կամուրջը<sup>27</sup>: Այստեղ այլաբանական ձևով մերժվում է խաչվածի բարոյական անմահությունը: Նիցշեի մեկնությունը սակայն քիչ նյութ է տալիս լարախաղացության, որպես ժողովրդական միրակլի-մորալիտեի, քրիստոնեական ըմբռնմանը:

### ԿԱՏԱԿԵՐԳԱԿԱՆ ՄԻՍՏԵՐԻԱ

Մի դատիք՝ զի մի դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք՝ դատելոց էք:

Մատթ., է.1

Անցյալ դարի 90-ական թվականների վերջին ազգագրագետ Վահան վարդապետ Տեր-Մինասյանը Երուսաղեմի «Ս. Հակոբեանց» վանքում դիտել ու գրառել է «Աբեղաթողի հանդես» ծիսախաղը: Տեր-Մինասյանի հրատարակումը կարծես ամբողջական չէ որպես բնագրային արժեք, բայց խաղի նկարագրությունը շատ առումներով լիակատար է և որպես Բարեկենդանի ծես տիպաբանորեն հիշեցնում է նույն շրջանում դիտված ժողովրդական դատական խաղերը<sup>28</sup>: Փաստը ուսումնասիրված է, որոշ կողմերով մեկնաբանված և նորից հրատարակված: Ըստ ամենայնի տրամադրում է նաև ազգագրագետ ուսումնասիրողների ենթադրությունը, որ «Աբեղաթողը» հեթանոս Բարեկենդանի կրկնությունն էր վանական շրջանակներում: Տեր-Մինասյանի նկարագրությունից բացի այս ծիսախաղը հիշատակված է Պերճ Պոռչյանի «Հացի խնդիր» վեպում, որտեղ նոր երանդներ չկան: Հետաքրքիր է Պոռչյանի բերած մեկ տվյալը. խաղը տեղի է ունենում էջմիածնում<sup>29</sup>:

«Աբեղաթողի Հանդեսի» մասին նոր տվյալներ չունենք և հին տվյալներն էլ, որ բավական աղոտ են, վկա-

յաբերում ենք ըստ եղած ուսումնասիրությունների: Այս երևույթը մեզ հետաքրքրում է որպես հին դրամայի և թատերակարգի հիշողություն: Հնագույն ժամանակների Ֆրատրիալ նստվածքների հետքերը, նոր ժամանակների սոցիալ-բարոյական հարաբերությունների արտացոլումները, որոնք արդեն դիտված են այստեղ, մեր խնդրի տեսակետից պակաս էական են: Հետաքրքիրը դրամայի համակարգն է իր խորային տիպով ու միտերիալ բնույթով, և պատարագային հորինվածքը՝ ամենևին ոչ պատարագային բովանդակությունը:

Վաղ միջնադարյան մատենագրություն մեջ աբեղաթող բառը չի հանդիպում և հին հայերենի բառարաններում էլ չկա: Ազգագրագետ Վարդ Բղոյանը շեշտում է այս հանգամանքը և միաժամանակ փորձում գտնել նրա, որպես ծիսախաղային երևույթի, հետքը վաղ միջնադարում: Վկայաբերվում է Սահակ Պարթևի «Կանոնագիրքը»:

Եւ տօն բարեկենդանի եւ ողորմեանն մեծ, որ թարգմանի բարեբանեալ օր եւ թէ այլ տօն ոք կատարեսցէ յանուն առաքելոց եւ մարգարէին, հասարակ եղիցի, զի յայտնապէս աներկեւան եւ առանց հակառակութեան պաշտօնէից կացցեն դասք, գիտելով որում շնորհի արժանաւորք եղեն, զի պարկեշտութեամբ եւ ուսումնասիրութեամբ վարեսցին եւ մի եղիցին բանակուիւք, այլ սիրովք, արթունք յամենայնի, զի բաւական լինիցին խրատել զստահակս եւ ծուլացեալս ածել ի կարգ հաւատոյ, քանզի այդ գործ է վարդապետի եւ հոգեւոր հովուի:<sup>30</sup>

Խոսքը վերաբերում է իսկապես առաքյալներին ու մարգարեներին նվիրված մի տոնի, բայց ի՞նչ բանակուիվների և ստահակներին խրատելու կամ «ի կարգ հաւատոյ» դնելու մասին է ակնարկը: Այս կանոնը, ինչպես

իրավացիորեն նկատում է Բդոյանը, «պարզապես մատնում է «աբեղաթող» ծիսախաղի գոյությունը Սահակ Հայրապետի օրոք, թերևս ոչ «աբեղաթող» հորջորջմամբ»: Բառը, ամենայն հավանականությամբ, հին չէ, ինչպես նկատում է Աճառյանը<sup>31</sup>, բայց ծիսախաղը հին է:

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

Բուն բարեկենդանն մաւտեցաւ,  
Մորթէթոթովն անհետ եղաւ,  
Ուրախութեան ժամըն հասաւ,  
Աբեղաթողն բարձրլաւ:<sup>32</sup>

Անձանոթ է մնում մորթէթոթով բառը նաև Ակինյանի համար, իսկ թե ինչու է Աբեղաթողը բարձրում Բարեկենդանի մոտենալու հետ, անհասկանալի է և՛ Ակինյանի, և՛ մեզ համար: Ի դեպ, Արշարունին «բարձրլաւ» բառը հակառակ իմաստով է հասկանում:

Այսպիսով, «Աբեղաթողը» երեք վկայություն ունի՝ մեկը մյուսից բավական հեռու (V, XVI, XIX դդ.): Բայց էականը գրական վկայությունների ժամանակը չէ, այլ երևույթի տիպաբանությունը: Թերևս պետք է համաձայնել Վ. Բդոյանի հետ, որ այս ծիսախաղում կան «նախնադարյան դուալիզմի հետքեր», «աղանդավորական շարժումների դեմ միջնադարում ծավալված պայքարի ձևեր»: Բդոյանը նկատի ունի «մասնավորապես բորբորիտների և մծղնեականների աղանդների նկատմամբ եկեղեցու ձեռք առած միջոցները»<sup>33</sup>: Այս և նման կռահումները մեր խնդրին գրեթե չեն առնչվում, բայց հուշում են, որ երևույթը պետք է հին համարել, չկապել բառի հետ:

Բարեկենդանը մեռնող ու հառնող աստվածության

տոներին է, «որ սեփականեալ է աուրց յառաջելոց քան զերեւելի շարաթապահս, մանաւանդ քան դմեծ պահս»<sup>34</sup>: Բարեկենդան բառը համադրվում է բարոսականի հետ: Եվ ահա հին տոնացույցի այս հիշատակը գտնում ենք վանական միջավայրում: Բարեկենդանի վերջին օրը դառնում է աշխարհիկ օր հոգևորականների համար: Մոռացվում են վանական կյանքի բոլոր պատշաճությունները, նույնիսկ պաշտոններն ու աստիճանները, մի կողմ են ձգվում խաչն ու Ավետարանը, վանք են դալիս գուսաններ, և երկնայինն ու երկրայինը պար են բռնում: Կազմվում է աղմկալից մի թափոր, բոլորը՝ վանականներ, սարկավազներ, աբեղաներ, եպիսկոպոսներ, հավասար իրավունքով ու դիրքով, սարկավազներից մեկն ընտրվում է թափորապետ՝ քվեարկության բաց և դեմոկրատական սկզբունքով: Վանքի գավիթը լուսավորվում է ջահերով ու մոմերով, կենտրոնում դրվում է դահավորակ՝ զարդարված չորս լուսավոր կանթեղներով, ցնցոտիներից կարված ամպհովանիով: Թափորապետի ուսերին է գցվում թղթե շուրջառը՝ վրան խոշոր տառերով գրված վանքի բոլոր միաբանների անունները, գլխին է դրվում թղթե չաթալ-թազը և ձեռքն է տրվում խոտերից հյուսված գայիսոնը: Թափորապետը ծափահարությունների, հռհռոցների ու սուլոցների աղմուկի տակ հանդիսավորությամբ բարձրանում է «գահ»: Խորևտիսների վայրենացած խումբը մի պահ լռում է, և թափորապետին է մատուցվում գինու տիկը: Պատարագում էլ գինի կար, բայց ոչ գինու տիկ: Սրանք տարբեր խորհրդանիշեր են: Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսն ասում է. «և մի իբրև զգինի համարիցիս և տեսանիցես...»<sup>35</sup>: Գինին «Աբեղաթողի հանդեսում» ի՞նչ է... Չխուսափենք մեկնությունից: Դիոնիսոսն է հանդես մտել: Եվ գահակալ-թափորապետը միանգամայն ազատ է զլուխը քաշելու որթատունկի արևախինդ կարմիրը: Դե՛, խմիր, թշվառ տիրացու և հիշիր «այս է իմ արիւն, քանիցս անգամ թէ

զբաժակս ըմպիցեք...»: Եվ ահա ասպարեղ է մտնում խորեւտիսների երկրորդ խումբը, որ չի աղմկում ու ծիծաղում: Սրանք գուսաններն են և երգում են հոգևոր երգ.

Սուրբ, սուրբ, Տէր զօրութեանց.  
Լի էն երկինք և երկիր փառօք քով.  
Օրհնութիւն ի բարձունս...<sup>36</sup>

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

Թասերն չինի,  
Կարմրբիկ գինի,  
Ձեզ անուշ լինի:  
Չոր մազեն համեղ,  
Գինին է զորեղ,  
Դուք անուշ արեք,  
Տաղերն կանչեք,  
Սաղերն ածեք...<sup>37</sup>

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

«Աթեղաթողի հանդեսին» մասնակցում են խորեւտիսների չորս խումբ՝ աշխարհական միաբանների, մոնիթերի (փոքրավորներ), սարկավագների և վարդապետների, որոնց երգերը մեկ հոգևոր, մեկ աշխարհիկ բովանդա-

կուլթյամբ հաջորդում են մեկը մյուսին, ստեղծելով յուրահատուկ խորային դիալոգ: Այս փոխհարաբերությունն, ըստ երևույթին, ձևական չի եղել. հոգևոր և աշխարհիկ երգերի փոխհաջորդականությունը վեճի մեջ են մտել երկինք ու երկիր:

– Օրհնեա, Տէր,– ձայն է տալիս սարկավագներից մեկը: Նրան են միանում երեք սարկավագ, և չորս հոգով ուսերին են բարձրացնում թափորապետի «գահը»: Թափորապետը տիկը ձեռքին, գուցե և մի քիչ հարբած, աղաղակում է.

– Այս է այն տիկը, որմե խմեց Նոյ նահապետ. խմեց ու գինովցավ. ան ըրավ առաջին արեղաթողը. մերկացավ.<sup>38</sup>

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

– Փառք ի բարձունս աստուծոյ:

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

Ժողովուրդն. Յամենայնի աւրհնեալ ես, Տէր:  
Աւրհնեմք զքեզ,  
Գովեմք զքեզ,  
Գոհանամք զքէն,  
Աղաչեմք զքեզ,  
Տէր Աստուած մեր.<sup>39</sup>

Սարկավագները «գահն» ուսերին շարժվում են դեպի արևելք, և երթը նորից ուղեկցվում է գուսանների երգով:

Թողեր են ավետարան,  
Առեր են թամպուրան...<sup>40</sup>

Այստեղ մի պահ իրադրությունը սրվում է: Ծագում է պայմանական վիճաբանություն վանականների ու գուսանների միջև: Վանականները պահանջում են չխանգարել պատարագի օրհներգությունը, գուսանները համառում են: Սկսվում է բանակռիվ, որ վերածվում է կռիվամարտի. սկսվում է տուրուղմիոց: Սովորական հանդիմանություններն ու աշխարհիկ խոսքերը չեն ազդում. դրանք ավելի են սրում բախումը: Քաջըջոցն ու տուրուղմիոցը շարունակվում է այնքան, մինչև միջամտի թափորապետը:

– Խաղաղութիւն ամենեցուն:

Տիրում է անսպասելի լռություն:

– Խմեցեք տիկին, – սիրալիր շարունակում է թափորապետը, – Նոյ նահապետի այգիին գինին էր, զոր խմեց Քրիստոս:<sup>41</sup>

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

- Կատուներ մըլուտայեն՝ տեսեք էն ո՞րն է.
- Կատուներ մըլուտայեն՝ վարդապետներն են:
- Կաքվըներ կըղկըղայեն՝ տեսեք էն որն է.

- Կաքվըներ կըղկըղայեն՝ էրիցներն է:
- Ճնճղուկներ ճըլվըլտայեն՝ տեսեք էն որն է.
- Ճնճղուկներ ճըլվըլտայեն՝ սարկըվեկներն են:

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

- Մորուք փետտած, աչքեր շլցած, տեսեք էն ո՞րն է.
- Մորուք փետտած, աչքեր շլցած, էն մեծավորն է,
- Վանքին հաստ գերանն է, մեծ փորն է:<sup>42</sup>

Վանականները հարձակվում են գուսանների խմբի վրա, սկսվում է ըմբշամարտ: Այս ընթացքում ծեր վանականները նստած են կտուրին որպես հանդիսականներ. նայում են, գինի են խմում, տապակած կաքավ են ուտում, և նրանց համար գուսանը կաքավի ողբն է երգում:

Նստեալ կայր եւ լայր կաքաւուկն  
Ի վերայ քարին, այ հավեր,  
Ու գանգատ կաներ ձագերուն,  
Թոչունք, այ հավեր:  
Ի բարձր լերունք ելա,  
Ի կանաչ մարգեր նայեցա, այ հավեր,  
Իջի, ի ձորակն ընկա:  
Զայս իմ գոյնզգոյն փետուր,  
Մեկն ի սար տարին, մեկն ի ձոր...<sup>43</sup>

Վահան վարդապետը «Արեղաթողի հանդեսի» երկու գրառում ունի, որոնցից առաջինը (1893) երկրորդի՝ վերը ներկայացվածի շարունակությունն է: Այստեղ կան նաև որոշ լրացնող մանրամասներ: Դրանցից մեկը թափորի սկիզբն է կամ, ինչպես նկատվում է, հանդեսի

երկրորդ գործողությունն սկիզբը: Գահավորակը վերցրած չորս տիրացուները դուրս են գալիս եկեղեցու գավթից, շրջապատված վանականների խմբով, բոլորի ձեռքին մոմեր ու ջահեր: Արդեն երեկո է, տվյալ լուսատուն մայր է մտել, և առաջացող աղջամուղջի մեջ ջահակիր վանականների «կոմոսը» (ուրախ երթ) երգում է Ծաղկազարդի շարականը՝ «Կանոն Ծաղկազարդի կիւրակէին գալստեան Տեառն յերուսաղէմ»:

Որ վերօրհնիս յաթոռս քերովէից,  
Ի վերայ նստիլ յաւանակի հաճեցար.  
Բարեբանեալ որ եկիրդ ի կեցուցանել:  
Ուստի եւ մեք գյաղթական օրհնութեանցն  
Զձայն մատուցանեմք քեզ թաղաւոր փառաց  
Ընդ տղայսն օրհնաբանելով...<sup>44</sup>

Այստեղ արդեն գուսանների խումբ չկա, բայց երկրայինի ու երկնայինի անտինոմիան գործում է: Սարկավազները ուսամբարձ տանում են «գահին» բազմած ծաղրածուակերպ մեկին ու երգվում է շարական՝ ի հիշատակ Քրիստոսի էջով Երուսաղեմ մտնելու: Ո՞ւմ է ներկայացնում կամ ծաղրում տեսարանի գլխավոր գործող անձը՝ չաթալ-թագով տիրացուն, պրոտագոնիստը: Ուղղակի ակնարկներ չկան, դրանց կարիքն էլ չկա, բայց տեսարանը ենթադրում է թատերային կոնտրաստ ու խաղային տարերք, որ անուղղակիորեն հաստատում է երկնայինի ու երկրայինի հակադրամիասնությունը. միստիկան ու կատակերգությունը քայլում են կողք կողքի: Թափորը կանգ է առնում, շրջվում դեպի արևմուտք, երգում «ամեն, արելուիա՛...»: Այստեղ սպասվում է մի խոսք, որպեսզի աստիճանաբար փոխվի գործողության ընթացքն ու լարվածությունը: Խումբն ավարտում է իր «արելուիան», և սարկավազներից մեկը հարց է տալիս Թափորապետին, թե ինչ նպատակով է կատարվում

Հանդեսը: Թափորապետը շարունակում է այն խոսքը («այս է այն տիկն, որմէ խմեց Նոյ նահապետ»), որ սկսել էր գավթում:

Թափորապետ. Օրհնեսցի եւ պահպանեսցի կարաս վանքիս, վասնզի Աստված օրհնեց Նոյը, առաջին անգամ արեղաթող ան ընելուն համար. եւ գայթակղեցալ Քամ, երբ տեսավ, որ իր գինով հայրը մերկ կը ննջե: <sup>45</sup>

Վահան վարդապետի գրառումն այստեղից սկսած կարելի է ընթերցել որպես գրված կատակերգություն մի հատված: Մի ուրիշ սարկավազ թափորապետին տալիս է երկրորդ հարցը, և դրանով ընդգծում է թափորապետի դրուժյան առավելությունը. թափորապետը դառնում է դատավոր, սկսում է մեկ առ մեկ մերկացնել իրեն շրջապատող վանականներին:

Սարկավազ. Նոյն ի՞նչ պատիժ առավ Քամ,  
ծաղրելուն համար յուր հայրը:  
Թափորապետ. <...>ին պես (անունը չի տրվում  
տեքստում) սեւցալ:

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

Թափորապետ. Օրհնեսցի եւ պահպանեսցի աղաման վանքիս այս նշանով սուրբ խաչիս եւ շնորհիվ խաղք-խայտառակ արեղաթող ավուրս:

Հայտնի է, որ աղն են օրհնում, ոչ թե աղամանը: Թափորապետն աղը ցանել է, աղամանն է օրհնում և

խաղք ու խայտառակը (հիշենք առական բառի շրջված կազմությունը՝ ակնառու)<sup>46</sup>: Թափորապետի օրհնությանը ձայնակցում է միաբանների խումբը:

*Խումբը.* Անուամբ հոր եւ որդւոյ եւ հոգւոյն սրբոյ այժմ եւ միշտ եւ յաւիտեանս յաւիտենից. ամեն: Ալելուիա՛...

*Սարկավազ.* Ստո՞ւյգ է ժողովածուն գրվածը, թե նեոը, այսինքն սուտ Քրիստոսը, Ղովտի աղի արձան եղած կնիկեն պիտի ծնի:

*Թափորապետ.* Ո՛չ (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) <...>են պիտի ծնի:

*Խումբը.* Ամեն: Ալելուիա՛...

(*Թափորապետը խմբի հետ միասին դառնում է դեպի հյուսիս*):

*Թափորապետ.* Օրհնեսցի եւ պահպանեսցի ցորենոյ շտեմարան վանքիս այս նշանով...

*Սարկավազ.* Ո՞վ էր ան, որ աստուծո օրհնած հացը՝ մանանան փորձեց պահել ուրիշ օրերու համար, եւ որդնոտեցավ:

*Թափորապետ.* <...>ն (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) էր:

*Խումբը.* Ամեն: Ալելուիա՛...

(*Թափորապետը խմբի հետ միասին դառնում է դեպի հարավ*):

*Թափորապետ.* Օրհնեսցի եւ պահպանեսցի աղբիւր եւ առու վանքիս այս նշանով...

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

*Թափորապետ.* <...>ն (տալիս է միաբաններից մեկի անունը) էր:

*Խումբը (երգում է).*

Ուրախ լեր սուրբ եկեղեցի

ի գալստեան սուրբ միածնին.

Ուրախ լեր եւ ցնծա

Հանդերձ ամենայն սրբովք:

Խնդա յոյժ դուստր Սիովնի.

Ահա թագաւոր քո գայ

Նստեալ ի յաւանակի նորոյ...<sup>47</sup>

*Սարկավազ.* Օրհնեա Տէր:

*Թափորապետ.* Հրամայեալ է քեզ ի Տեառնէ խօսիլ:<sup>48</sup>

Այս խոսքը նշան է, որ հարցումներ անող սարկավազը պետք է փոխի գրույցի թեման, և իրավիճակը, որ գնալով լարվում է, պետք է վերջապես լուծվի՝ գործողությունը պետք է այլ ուղղությունը ընթանա: Դրամայի կնճիռը (կոլիզիան) սրվել է, և մոտենում է բախման պահը: Սարկավազը տալիս է մի հարց ևս, որի պատասխանը, եթե թափորապետը չխուսափի ու չերկարացնի խոսքը, շրջելու է դրությունը. թափորապետը դատողի վիճակից ընկնելու է դատվողի վիճակի մեջ: Ուրեմն, թափորապետն ու սարկավազը խաղային տարերքի մեջ չպետք է մոռանան Ավետարանի խոսքը. «Մի դատիք՝ զի մի դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք դատելոց էք» (Մատթ., է. 1): Եվ ահա տրվում է այդ դավադիր հարցը:

*Սարկավազ.* Երբ այս վանքին հիմերը դրվեցան եւ պարիսպները շինվեցան, ո՞ւր էիր դուն:

*Թափորապետ.* Դժոխքին մեջ:

*Սարկավազ.* Վա՛յ, ուրեմն դուն դժոխքեն փախած ու հոս եկած... Ուրեմն՝ պատժո արժանի<sup>49</sup>:

*Սարկավազի այս խոսքի վրա բարձրանում է աղմուկ ու աղաղակ: Բոլորը հարձակվում են թափորապետի*

վրա, վայր իջեցնում, ոտքի տակ գցում, գահը ջարդ ու փշուր են անում:

Ո՞ւմ են վերջապես կալմեջ արել սուրբ հայրերը, ո՞վ կարող է լինել դժոխքից փախածը՝ «սանդարամետակա-նին խզեալ կապանաց»: Տեր-Մինասյանի գրառումը ոչինչ չի ասում. միակ ակնարկը «դժոխքեն փախածն» է: Ո՞ր դժոխքում փնտրենք այս գահընկեց դատավորին: Քրիստոնեական դժոխքում սատանաների հիերարխիան առանձնապես մեծ չէ. շարքային սատանաներ՝ «հակա-ուակորդ, մատնիչ, չարախօս, դիմակաց, դիմախօս», մի Սաղայել՝ «գլուխ դիւաց»<sup>50</sup>, և մի Շահապետ «ի վիշապի կերպարանս կամ ի նհանգի իմն»<sup>51</sup>, որի հաստիքն անորոշ է «դիւաց գլխի» առկայության դեպքում: Վանականների այս միտերիայում դժոխքից փախածը պետք է պատկերացվեր որպես մի «չարախօս, դիմակաց»: Բայց եթե ընդունենք, որ Աբեղաթողի հանգեսներն «ավելի հին անցյալ ունեն, քան եկեղեցական որոշ արարողու-թյուններ, որ օգտագործում են թատրոնի պատմաբան-ները»<sup>52</sup> (հակված եմ այս տեսակետին), պետք է նկատի առնենք նաև հեթանոսական անդրաշխարհի հիերարխի-ան.

<...> համբարուկք, եւ յուշկապարիկք, եւ ծովա-ցուկք, եւ յարալեզք, եւ պայք, եւ քաջք, եւ խիպի-լիկք, եւ պարիկք, եւ հադիոն, եւ շիգարք, եւ այլ ինչ սոսկ անուանք: <...> եւ դեւք ապստամբեալք միշտ չարք են առ ի մոլորեցուցանել զմարդիկ. եւ անուամբ կերպս ի կերպս լինելով զի որսացեն զմեզ ի կորուստ:<sup>53</sup>

Քաջքի և շիգարի գաղափարը հին է<sup>54</sup>: Գրիգոր Մա-գիստրոսը, ինչպես մեզ արդեն հայտնի է, սանդարամե-տի կապանքները խզող դեւերից շիգարներին համարում է ծաղրող ոգիներ («չոհանան ի վերայ մեր»)՝<sup>55</sup>: Ալիշանը մի բացատրություն ունի, որը կարծես գալիս է Գրիգոր

Մագիստրոսից. «Այսոնք ոչ աչաց, այլ մտաց կուրացու-ցիչ դեւք էին, այսինքն խելագարող, խենթացնող, ինչ-պես հիշեցինք Արտավազդա համար. սույն անվամբ խելագարն ալ Շիգար կկոչվի. ինչպես կըսե Վանական վարդապետ»<sup>56</sup>: Բացատրությունները թերևս կարիք չկա անմիջականորեն կապել «Աբեղաթողի» այս տեսարանի հետ, բայց պետք է նկատի ունենալ:

Ծաղրող ու ծաղրվող թափորապետ-սարկավազի կեր-պարը զուգահեռներ շատ կարող է գտնել միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնում, ժողովրդական բանավոր երգի-ծանքի ձևերում: Եվ, այնուամենայնիվ, «Աբեղաթողի» վերջին տեսարանի սիմվոլիկան չի կարող բացատրվել միայն քրիստոնեական պատկերացումների հիման վրա: Բոլոր դեպքերում «դժոխքեն փախածը» հակաքրիստոնե-ական տարր է, հեթանոսության հիշողություն, կամ գու-ցե իսկապես աղանդավորությունը ներկայացնող կեր-պար:

Ավարտենք միտերիայի ներկայացումը:

Աղմուկի և իրարանցման մեջ թափորապետը գետին է տապալվում և «վախճանվում»: Նրան վերցնում են և թաղման շարականով տանում վանքի գերեզմանոցը, իջեցնում նախապես փորված փոսը: Այստեղ խմբից առանձնանում է վանահայրը, մոտենում է փոսին և աղաղակում.

– Ղազարե՛, արի՛, ել արտաքս:<sup>57</sup>

Վանահայրը խոսում է Քրիստոսի խոսքերով, ուրեմն նա էլ Քրիստոսի դերակատարն է: Պարզ երևում է ծի-սային հին պայմանաձևը՝ Լուսավորչի վերապից ելնելը: Այստեղ ակնարկվում է Ղազարոսի հարությունը՝ Քրիս-տոսի հրաշագործություններից ամենահրաշալիին, քրիս-տոնեական հավատի ամենախորին խորհուրդը: Սա ի՞նչ է՝ աղանդավորություն, հեթանոսություն, թե՞ քրիստո-



նեական ծեսերը ծաղրելու վաղ միջնադարյան միմոսա-  
յին ավանդույթուն:

Ղազարոսը դուրս է թռչում գերեզմանից մերկացած,  
վանականների խումբը ցրիվ է դալիս ու դիմում փա-  
խուստի: Սարկավագ-դատավորը, մի հազիոն «սանդա-  
րամետականին խզեալ կապանաց», վայրենի աղաղակով  
հալածում է միաբաններին մինչև վանքի դուռը: Կատակ-  
երգական միստերիան այստեղ էլ ավարտվում է: Հաջորդ  
առավոտը բացվում է պահք ու աղոթքով, շարունակվում  
է վանական կյանքի առօրյան: Սկսվում է մեծ պասը:  
Ամեն ինչ մոռացվում է մինչև հաջորդ Բարեկենդան:

\* \* \*

Առեղծվածային շատ բան կա «Աբեղաթողի հանդե-  
սում»: Գրառված փաստերը պերճախոս են և, այնուա-  
մենայնիվ, քիչ են: Շատ բան է մոռացվել հարյուրա-  
մյակների ընթացքում՝ Սահակ Պարթևի ժամանակից  
մինչև Մինաս Թոխաթեցի և մինչև Վահան Տեր-Մինաս-  
յան: Շատ նշաններ են չեզոքացել կամ խեղաթյուրվել:  
Բայց ակներև հատկանիշներ կան, որ երևույթը հրում  
են դեպի վաղ միջնադար: Ամեն ինչ այստեղ կառուց-  
ված է պատարագային արարողության տրամաբանու-  
թյամբ, նույն ծիսային մոդելով: «Աբեղաթողի» տրամա-  
բանությունն ու տեսարանակարգը և՛ նման է, և՛ տար-  
բեր: Ընդհանուր սկզբունքի տեսակետից սա, իհարկե,  
պարերգական (խորային) դրամա է, շրջանակենտրոն  
գործողությամբ, շրջանաձև խաղահրապարակի պատկե-  
րացումով: Խմբերգերում պարզ երևում է ստրոֆե-  
անտիստրոֆե-ստասիմ («դուզ պար»-«թարս պար»-ան-  
շարժ խմբերգ) հարաբերությունը: Սա կարծես տիպաբա-  
նական ընդհանրություն է: Բայց այստեղ գործում են  
մի քանի խմբեր, և դրանք կազմում են պարերգական  
յուրահատուկ նվիրակարգ՝ վարդապետներ, սարկավագ-

ներ, մոնթեր, որոնք միանում են, բաժանվում՝ կազմում  
են մի դեպքում ընդհանուր ամբոխ, մյուս դեպքում  
ստեղծում թեմատիկ հակադրություն: Պարերգական  
գործողությունը դառնում է ավելի դրամատիկ, երբ  
խաղի մեջ է մտնում գուսանների խումբը: Ղիխորեան  
(երկպար) դառնում է տրիխորեա (եռապար): Սա արդեն  
բոլորովին այլ տիպաբանություն է՝ ենթադրում է խա-  
ղային այլ համակարգ, որ անտիկ դրամայի օպսիսում չի  
տեղավորվում: Տիպաբանական երկրորդ և ավելի էական  
տարբերությունը գործողության շրջանակենտրոն տրա-  
մաբանության և խմբի խաչաձև՝ արևելք-արևմուտք-  
հյուսիս-հարավ շարժման համադրումն է: Տիեզերաբա-  
նական այս դետերմինանտը, որ դրված է նաև եկեղեցու  
կենտրոնագմբեթ-խաչաձև հատակագծի հիմքում, անտիկ  
դրամայի տեսարանային կարգում չի երևում: Սրա  
արմատը պետք է փնտրել հայ հնագույն դրամայում<sup>58</sup>:

Սա ծեսի ու խաղի համադրություն է՝ խաղը ծիսա-  
կարգում, և ծեսը խաղային տարերքում: Վիճակների  
հակադրամիասնություն, անսպասելի վճիռներ, տարամետ  
դրություններ և վերջում՝ հանգույցի կրկնակի լուծում՝  
երկհարկանի խայտառակություն: Այս կատակերգության  
տրամաբանությունը շատ ինքնատիպ է. սկսվում է վի-  
ճակների հարաբերությամբ (աշխարհիկ և հոգևոր),  
ապա անձնավորություններ են մերկացվում՝ երկմոտիվ  
ակնարկներով, և բանը հասնում է դրույթունների շրջ-  
ման, որ ամենաունիվերսալ կատակերգական վճիռն է:  
Սա աշխարհիկ կյանքի միջնադարյան իմաստավորում է  
և, որպես սյուժետային տրամաբանություն, գործում է  
նաև միջնադարյան լատինական նովելներում: «Աբեղա-  
թողում» տեսնում ենք սյուժեի կառուցման խաղային  
եղանակը, որ նովելի ամբողջականություն չունի և դրա-  
նով վաղ միջնադարյան է՝ ժողովրդական-ծիսային,  
առանց գրական հիմքի և անտիկ կատակերգության  
փորձից դուրս: Փաստորեն ծեսի շուրջն ստեղծված է

պարզունակ ստեղծարանական միջնորդ, բայց պարզունակ չէ կենսահայեցողությունը: Այս ամենը ներծծված է մի կողմից Հեթանոսությունում, մյուս կողմից քրիստոնեությունում, որով և պայմանավորված է կյանքի ու աշխարհի միջնադարյան երկբևեռ պատկերացումը: Մարդը կամ փառքի ու լույսի մեջ է կամ դատաստանի ու խայտառակություն, կամ տեր է ու դատավոր կամ զրկված ու թշվառ, կամ պերճանքի ու վայելքի մեջ կամ զրկանքի և աղքատություն, թագավոր կամ մուրացիկ: «Աբեղաթողի Հանդեսում» երկու պարզ խորհրդանիշ կա՝ գահ և գերեզման: Տրպաբանական ամենակարևոր գիծը խաղի դատական եղանակն է՝ անհատի ու ամբոխի հարաբերությունը՝ հնագույն ծիսային պայմանաձև<sup>59</sup>: Իմաստն ու նպատակը մեկն է՝ մարդուն հասկացնել աշխարհի բանը. «որով չափով չափէք՝ չափեսցի ձեզ»:

«Աբեղաթողի Հանդեսը» հայ միջնադարյան թատրոնի քիչ թե շատ ամբողջական պահպանված երևույթներից է: Եկեղեցին դատապարտել է թատրոնը և, այնուամենայնիվ, նրա ամբողջական մի նմուշ պահպանել իր պատերի ներսում: Եվ պահպանել է իմաստուն խմբագրումով, ծիսային ու խաղային գծերը զուգադրելով, կյանքի հոգևոր ու աշխարհիկ ծայրերը մոտեցնելով ու հեռացնելով, երկինքն ու երկիրը հաշտեցնելով:

### ՍՐԲԱՆՈՍԱԿԱՆ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայ նոր դրամայի գաղափարն անբաժան է խորանի ու զոհասեղանի գաղափարներից, և ելակետն ու կողմնորոշիչը պատարագն է: Դա իրականացվել է որպես պատմական անցյալի խորհուրդ՝ պատմականորեն անորոշ ու տեսիլքային, բնական զուգահեռը Միքայել Չամչյանի «Հայոց պատմություն»: Քաղաքական հայրենիքից զուրկ մի ժողովուրդ հոգևոր հայրենիք է փնտրել

և ո՛ւր կարող էր տեսնել այդ, եթե ոչ եկեղեցու բեմում, աշխարհիկացնելով այդ որպես թատրոնի բեմ: Եվ այստեղ էր գալիս վերստին անմահանալու Ավարայրի Մեծ նահատակը թղթե սաղավարտով, փայտե սրով, աչքը երկնքին: Թատերական ներկայացումը գիտակցվում էր որպես յուրահատուկ ազգային պատարագ, և այդպես էլ վերնագրված էր մխիթարյանների առաջին կրոնա-հայրենասիրական ողբերգություններից մեկը՝ «Նահատակութիւն Ղևոնդեանց» (1795): Պատահական չէր, որ «Իմացեալ մահուան» գաղափարը կրում էր եկեղեցու սպասավորը, և սրի մարդը նրա խաչի զորությունը էր գնում զոհվելու «ի թէատրոն անդր»:

Թվում է՝ միջնադարն այստեղ ավարտվում է:

Բայց սա ժամանակագրական ավարտ է: Ֆրանսիական հեղափոխության քամին չէր քսվում Մխիթարյան վանքի պատերին: Հայոց հոգևոր ժառանգությունը վանական ժառանգություն էր, ավանդապահը եկեղեցին և ազգային իդեալը ծնունդ էր առնում որպես կրոնական իդեալ:

XVIII դարավերջը և XIX դարասկիզբը պայմանականորեն ընդունում ենք որպես լուսավորական ուսմանտիգմի շրջան և հայ նոր դրամայի պատմությունն սկսում 50-60-ական թվականներից: Բայց այդ նորը ասվածը նոր էր ապագայի երազանքով և հին էր իր կենսափոխությունում: Երազանքով ու գեղարվեստական մտածելակերպով: Խնդիրն այն է, թե ինչպես էր տեսնվում հայոց ապագան, և ինչ սիմվոլներ էին գործում մտավորական մարդու գեղարվեստական հայեցողությունում: XIX դարասկզբի անանուն մի հեղինակ թատրոնն անվանում է «ժողով բարեսեր մարդկանց» և եկեղեցին՝ «թատրոն ինչ հոգեկան»<sup>60</sup>: Սա հոգևոր դրամայի աշխարհիկացման ձգտումն էր և բուն թատրոնին մոտենալու զգուշ քայլ: Այս նույն ժամանակ բառարանագիր և քերականագետ Գրիգոր Փեշտիմալճյանը (1774-1837) գրում էր «Դիմ-

առնութիւն ի չարչարանս Քրիստոսի» միասերիալ օրատորիան, իսկ Մոսկվայի Համալսարանի ուսանող Սարգիս Տիգրանյանը թարգմանում էր Ռասինի «Գոթոդիան» (աստվածաշնչային թեմա) և իր տեսական դատողութիւններում հետևում «Պիտոյից գրքի» լեզվական պայմանաձևերին (1834): Կլասիցիզմի հետևորդը վաղ միջնադարյան մատյան էր թերթում ճշտելու համար իր մտածելակերպն ու ոճը: Իր հայացքն անցյալին էր ուղղում նաև մխիթարյան կլասիցիստ Պետրոս Մինասյանը «Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական Հանդիսից» տեսական առաջաբանում (1845): Հանդես գալով որպես դպրոցական դրամայի տեսաբան, Մինասյանը չի կարողանում կտրվել թատրոնամերժ ճառերից և հորդորում է զգուշանալ ինչի՞ց... «բազում և անդարմանելի վնասուց»<sup>61</sup>, այն է՝ արևմտաեվրոպական ռոմանտիկական դրամայի հմայքից: Սա մի փորձ էր դպրոցական դրամայի կանոնը թելադրելու նոր ժամանակների աշխարհիկ թատրոնին, ինչ-ինչ աննշան զիջումներով<sup>62</sup>:

Չենք քննադատում պատմութիւնը, այլ փորձում ենք ճիշտ տեսնել երևույթներն իրենց համատեքստում, ընդունել իր ժամանակին ընդունվածն իր պատմական դերով, տիպով ու արժեքով: Կլասիցիզմ և ռոմանտիզմ հասկացութիւնները վերապահությամբ կարելի է կիրառել այստեղ, եթե պաթոսը խորքում սրբախոսական է սկսած սուրբ Հռիփսիմեի միրակլից ու նրա հետագա դրամատիկական մեկնութիւններից (էմ. Եսայան, Թ. Թերզյան): Կլասիցիզմի և բարոկկոյի շրջանը Արևմուտքում տվել էր սրբախոսական թեմաների դրամատիկական իմաստավորման կատարյալ գեղարվեստական օրինակներ (Կոռնեյլ, Մետաստազիո), բայց հայոց սրբախոսական ողբերգութիւններն այս համատեքստում չեն: Կարելի է խոսել որոշ ազդեցութեան մասին: Այստեղ սրբութիւնը սրբութիւն է, հավատարմութիւնը հավատարմութիւն, և հոգեկան հակասութիւններն այն դերը

չունեն, ինչ համառութիւնը: Գրվել են բազում պիեսներ նույն պաթոսով, բայց հասարակական արձագանք են ունեցել մի քանիսը՝ Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկը» (1858) և «Վարդանանց պատերազմը» (1864), Թովմաս Թերզյանի «Սուրբ Հռիփսիմեն» ու «Սանդուխտը» (1861), Սրապիոն Հեքիմյանի «Սամելը» (1863), Տիգրան Ամիրջանյանի «Ողբերգութիւն Մեծին Վարդանա» պիեսը (1862), Ռոմանոս Սեդեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյանը» (1867): Ստեղծվել է մի բեմական վարդան Մամիկոնյան՝ սրբապատկեր իր իպոստասներով՝ Սանդուխտ և Շուշանիկ: Եվ ցուցադրվել են այս բեմական սրբապատկերներն ամենուրեք ուր կար հայ, հայոց վարժարան ու եկեղեցի: Սա ոչ այնքան բեմական արվեստի, որքան ազգային գիտակցութեան կրոնական դրսևորում էր: Չկար Հայաստանը որպես քաղաքական միավոր աշխարհի քարտեզի վրա, բայց կար հայ եկեղեցին: Այս էր խորին խորհուրդը մարմնավորված Ավարայրի Մեծ նահատակի սպառազեն տեսքով: Ներկայացումները կապվել են Վարդանանց տոնի և «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» կոչված ժողովրդական բացօթյա խաղի հետ: Դրանով էր բացատրվում Հակոբ Կարենյանի երկու թատերախաղերի մեծ հաջողութիւնը Ախալցխայում, Թիֆլիսում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում, կամ Տիգրան Ամիրջանյանի պիեսների բացօթյա ներկայացումները Վարագա վանքի դռանը:

Թերզյանի «Սանդուխտը» ամենաշատ խաղացված սրբախոսական ողբերգութիւններից մեկն է: Կրոնի ու հայրենիքի միասնականութեան գաղափարին նա տվել է հոգեբանական զույն և վարքագրական նյութը մարդկայնացրել է, նվիրվածութիւնը հավատին դարձրել անձի էութիւն: Այս պիեսը համեմատվել է Կոռնեյլի «Պողիկտոսի» հետ, և այդտեղ որոշ ճշմարտութիւն կա: Թեման բացարձակորեն ավանդաբանական-սրբախոսական է: Արևմուտքից Հայաստան է եկել Քրիստոսի

առաքյալ Թադեոսը: Հայոց Սանատրուկ թագավորը հեթանոս է, նրա դուստր Սանդուխտը՝ քրիստոնյա, նրան սիրում է Երվանդը, և Սանդուխտը չի ուզում նրա հետ հեթանոսական տաճարում պսակվել: Սանդուխտը մղում է իր փեսացուին քրիստոնեական հավատի, Սանատրուկը աղջկան դատապարտում է մահվան, ճակատամարտում ծանր վիրավորվում է Երվանդը, սիրահարները հանդիպում են ողբերգական անելանելիության մեջ, և Սանդուխտը մեռնում է որպես քրիստոնյա, Սանատրուկը զղջում է: Պիեսը դառնում է հավատարմության ողբերգություն, հավատարմություն և՛ անձնական զգացմունքին, և՛ հավատին: Այս իրադրությունը տիպաբանորեն ծանոթ է, վճիռն է նոր. հավատի ու հայրենիքի գաղափարները մարդկայնացվում են: Ոչ մի հեղինակ Թերզյանից առաջ նման վճռի չէր դիմել, չէր միավորել սկզբունքն ու անհատականությունը:

Սրբախոսական թեմայով գրված ողբերգություններից արևելահայ միջավայրում առավել ընդունելի եղավ Հակոբ Կարենյանի «Շուշանիկը»:

Կարենյանի անունը, որպես պահպանողականի ու կղերամիտի, վերապահելի է դարձել մեր գրականագետների համար, և այստեղ դեր ունենր Լեոյի կարծիքը: «Դրա պես անհամ, — գրում է Լեոն, — արհեստական, իբրև պատմական և գեղարվեստական գրվածք ոչինչ արժանավորություն չունեցող մի գրվածք հազիվ թե լինի նույնիսկ մեր պատմական բազմաթիվ թատերգությունների մեջ: Եվ եթե այդ գարմանալի միամիտ, խեղճ ու կրակ պիեսը այնքան սիրելի էր հասարակությանը, պատճառն այն էր, որ Շուշանիկը Վարդան Մամիկոնյանի դուստրն էր, որ նրա գերեզմանը գտնվում էր Թիֆլիսում և ուխտատեղի էր»<sup>63</sup>: Այս է, ահա, որ երկրորդական հանգամանք չէ. ժողովրդական պաշտամունքի և բեմում ներկայացվող կրոնա-պատմական ավանդության ռեալ, շոշափելի կապ: Ժողովուրդն ուզեցել է բեմում

տեսնել իր ազգային սրբուհուն, որի հուշաքարն իր աչքի առջև էր, թատրոնից ոչ այնքան հեռու:

Կարենյանի «Շուշանիկը» հեռու է գեղարվեստական կատարելությունից, պարզունակ է խոսքի ու դրուժյունների մեջ, բայց գրված է XIX դարի դրամայի կանոնով, կրում է ռոմանտիկական դրամայի հանդերձը՝ սենտիմենտալ պատմություն է կրոնասիրության ողբով ու հոգոցով: Վկայաբանությունն անգամ, որ V դարից է, ինչպես Աբեղյանն է նկատել, «մի ընտանեկան դրամա է սրտաճմրկիկ»: Շուշանիկը կնություն է տրվում վրաց Վազգեն բղեչխին, որն ուրացել է քրիստոնեությունը, հավատափոխության է մղում կնոջը և, դիմադրության հանդիպելով, բանտ է նետում նրան: Հերոսուհին առաջին իսկ մուտքից ճակատագրական է՝ դիտել իր վախճանը. «Իմ աչքը երկնքում է», — ասում է նա ու այդպես էլ ընդառաջ գնում չարչարանքների ու մահվան: Օբյեկտիվ բովանդակության առումով, անկախ հեղինակի անհատական միտումից, հերոսուհին դառնում է հոգու ազատության խորհրդանիշ: Սա մի թեմա է, որ կարող է ստանալ նաև բարոյա-հոգեբանական մեկնություն: Այստեղ կա մի չասված մարդկային ճշմարտություն, որ գալիս է ոչ հեղինակից, այլ կենսական իրավիճակից ու ժողովրդական կրոնասիրությունից:

Նույն կրոնասիրությամբ է գրված Կարենյանի երկրորդ պիեսը՝ «Վարդանանց պատերազմ»: Սա արդեն վաղուց ստուգված թեմա էր, և պիեսն էլ ավելի մոտ ժամանակի թատերական ճաշակին, քան հին «Վարդանները»: Հեղինակը բեմ է հանում գործող անձանց մեծ խումբ՝ Պարսից արքա Հազկերտ, Քրմապետ, Վասակ Սյունի, Դատրիկ (Վարդանի կինը), Սաթենիկ (Վասակի կինը), նախարարներ՝ Ներշապուհ, Վահան, Ծամպոն, Ատոմ, Փարսամ, զորականներ, քրմեր և պատմագիր Եղիշեն, մի ամբողջ մոնումենտալ ներկայացման կազմ:

Պիեսը ոչ դրամատուրգիական, այլ վիպական է՝

պատմողական ուղիղ գծով, ըստ Եղիշեի թելադրած հորինվածքի: Պարսից արքա Հագկերտի հրամանը, նախարարների բանտ նետվելը, առերես ուրացումը, հավատարմության ուխտը բանտի առանձնություն մեջ՝ երգի ձևով, հավատափոխության լուրը Հայաստան հասնելը, նախարարների կանանց շփոթմունքն ու հուսահատությունը, վերադարձող նախարարներին «հեռու՛, հեռու՛, ուրացողներ» խոսքերով դիմավորելը, թյուրիմացություն լուծումը, ճակատամարտի վճիռն ու կոչը, ապա ճակատամարտը Տղմուտ գետի ափին և Վարդանի նահատակությունը: Ամբողջը տրված է ըստ գծային պատումի, Եղիշեի «Պատմության» նյութը զարգարված է չափածո երկխոսություններով ու երգերով, և իմաստը պատարագային է: Ողբերգական էֆեկտ այստեղ չկա, էֆեկտը սրբախոսական է՝ «մահ իմացեալ»:

Գևորգ Չմշկյանը, լինելով սկզբունքորեն ռեալիստ դերասան, ամբողջ կյանքում չի հրաժարվել այդ սրբախոսական դերից: Նա այդ դերով է սկսել իր բեմական կյանքը 1863–64 թվերին: Հայտնի է, որ նա մեծ վերապահումներ ուներ կրոնա-հայրենասիրական գաղափարաձև ողբերգությունների հանդեպ, չէր համարում դրանք կատարյալ և իրավացի էր, բայց սիրում էր Վարդանի դերը՝ որպես «հայրենասիրական իմաստով լի»: Չմշկյանն ընդունել է այդ որպես սրբախոսություն և այդպես է ներկայացրել Վարդանի մահվան տեսարանը:

Հերոսի գլխավերևում կանգնել է Սաթենիկը՝ ձեռքին Հայաստանի գինու թասը, որպես սրբազան հաղորդության անոթ<sup>64</sup>: Բեմը ողողվել է կապտավուն լույսով: Հանդիսականը հավատացել է, որ նահատակի արյունը խառնվում է երկնային լույսին, և հրեշտականման կնոջ (օրիորդ Գայանե) ձեռքի գինին ընդունել է որպես անմահության խորհրդանիշ: Ներկայացումն ընդունվել է որպես խաչելություն, հանդիսականն արտասվել է՝

պատկերացնելով Աստվածածնի ողբի խավար գիշերը: Կրոնական և գեղարվեստական զգացմունքները նույնացել են, հանդիսասրահում մարդիկ խաչակնքել են, ինչպես եկեղեցում: Վարդանի գլխավերևում հայտնվել է Եղիշեն... Իսկ Պոլսում, 1867-ին, Վարդանի խորհրդանիշը նույնացրել են նոր նահատակի՝ Միքայել Նալբանդյանի կերպարի հետ: Սեդեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» պիեսի ներկայացումն ավարտել են խորհրդանշական տեսարանով. Նալբանդյանի շիրմաթմբի մոտ կանգնել է հրեշտակի սիմվոլացումը՝ ճերմակագեեստ մի աղջիկ՝ ապագա դերասանուհի Վիրգինիա Գարազաշյանը, և ջութակի նվագակցությունը արտասանել՝ «Ազատն Աստված...»<sup>64</sup>:

Վարդանանց նահատակության թեմային դիմել են տարբեր հեղինակներ և բոլորն էլ մնացել սրբախոսություն սահմաններում: Գեղարվեստական արժեք չի ստեղծվել ու չէր կարող ստեղծվել. խնդիրն արտադեղագիտական էր և չէր մղում թեմայի ազատ մշակման: «Վարդան Մամիկոնյանը» չի դարձել ռեպերտուարային պիես, ներկայացվել է տարին մեկ անգամ այն հանդիսականի համար, որ, ինչպես գրել է Դերենիկ Դեմիրճյանը, «տարին մեկ անգամ էր գալիս թատրոն, Վարդանանց տոնի օրը, իբրև ազգային պարտականություն, իբրև նվիրական ծիսակատարություն, որին ներկա պիտի լինի իբրև հայ»<sup>66</sup>:

50–60-ական թվականներից եկող այս ավանդությունը հայը հաղորդակցվում էր վաղ միջնադարի «եկեղեցական-քաղաքական մաքառմանը» և Վարդանը դառնում էր «հայ թատրոնի սուրբը» (Ն. Օտյան): Կարևոր չէր, թե ինչ էր տեսնվում, այլ՝ ինչ էր պատկերացվում ու մտածվում: Սա ներքին ձևի օրենքն է, հաճախ ենթագիտակցված վիճակ ստեղծագործողի և ընկալողի համար: Դերասանը միշտ չէ, որ կրել է այս միստիկան և բեմ է մտել անհույս, ու անլուրջ, ինչպես «Հայր մերը»

վրա տվող ճանճրացած քահանան: Հանդիսականը, Դեմիրճյանն է նկատում, «վեր էր ու բարձր այդ դերասաններից <...> իրեն ներկայացրած պիեսի մեջ ջանում էր տեսնել իր իզեալը...»<sup>67</sup>:

Խորհրդապաշտությունն ամեն դեպքում կապ չունի խորհուրդը հատկանշող պատկերի կամ առարկայի գեղարվեստական արժեքի հետ: Կարևորը նշանի առկայությունն է կամ սիմվոլը: Խոսքն ընդունելի է եկեղեցում, ինչ կերպ էլ ասվի, բարձրաձայն, շշուկով, թե մտքում, ինչպես Ավետարանի էջը զարդարող մանրանկարը, ոսկի լինի, թե ոսկեգույն: Այստեղ հավատի խնդիր է, և ճշմարիտ մղումն ընդունելի: Այդպես էլ ընդունում ենք միջնադարյան բեմը՝ «ոչ ինչ տեսանելի, այլ իմանալի գորութիւն», միջնադարում լինի, թե նոր ժամանակներում:

## ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Հայ միջնադարյան թատրոնի մեր նախորդ ուսումնասիրություններում դրաման փնտրել ենք ժողովրդական խաղային բանահյուսության մեջ և միջնադար հասած ծիսական հիշողություններում: Սա մի ճանապարհ է՝ բանասիրական և բանագիտական փորձով ստուգված: Գրական դրաման այս ճանապարհին չէ, ծագում է այլ աղբյուրներից: Նրա գոյության տրամաբանությունն ու դրսևորման կերպն էլ այլ է՝ խաղային աշխարհի կողքին ու նրան օտար, հրապարակից հեռու, բայց հրապարակի շունչն զգացող: Էականն այստեղ դրսևորման խաղային կերպը չէ, այլ դրա գաղափարն ու հնարավորությունը, որ մեզ հիմք է տալիս թատրոնի պատմության համատեքստում դիտելու միջնադարյան դրամատիկական բանաստեղծությունն ու գալրոցա-եկեղեցական ճարտասանությունը, որոշ վերապահությամբ դիմելով դրամա բառին: Պատմականության զգացումը մեզ ստիպում է երևույթներն ու առարկաներն ընդունել իրենց պատմական իմաստով և առավելապես իրենց անուններով: Ընտրելով դրամա բառը, որպես ունիվերսալ հասկացության նշան, նկատի ունենք դրությունների հարաբերությունն ու ամբիվալենտ վիճակները, լինի խաղում, ծեսում, թե գրականության մեջ: Այս է դրաման, և սրա հետքերն և ուղիներն ենք գննում քրիստոնեական դարերում, երբ թէատրոն ասելով հասկանում էին ամենայն

տեսանելի պատկեր կամ գործողություն, երբ գրավոր խոսքը, փակված էր գրքում:

Գրականագետներին տեսանելի են հունա-հռոմեական դրամայի և նոր դրամայի ընդհանուր հիմքերը, և դա, թվում է, չի խնդրում նոր մեկնություն, ինքնին տեսնվում է ունեսասանայան դրամայի, մասնավորապես Շեքսպիրի միջոցով: Դա դժվար չէ, եթե Շեքսպիրին դիտում ենք այս կողմից, առանց տեսնելու պատմական թիկունքը: Իսկ թիկունքում այն երկար ու ձիգ արահետն է, որ սկիզբ է առնում Ալեքսանդրյան մատենադարանից և անցնում միջնադարյան դպրություն միջով: Այստեղ կամուրջներ կան, որոնցից մեկը, ըստ անգլիացի թատերագետի, «Անտի-Տերենցիոսն» է՝ դրամայի դրամատուրգիական մերժումը: Բայց մինչ այս կամուրջին հասնելը յոթ հարյուր տարվա ճանապարհ կա, և այդ ճանապարհին դրաման մաշվում է վերձանող քերականների ձեռքին, մաղվում քրիստոնեության մաղով, ու նրանից թխվում է հաղորդության հացը՝ անխմոր, անալի, անհոտ և սուրբ ու սրբագործված պատարագի խորհրդով: Դա լինելու էր, քանզի «ի սկզբանէ էր Բանն...»: Բայց մի տեղ հանդիպելու էին ուսումնական ու խաղարկուն, և խաղը պսակվելու էր դրքի խորհրդով: Միջնադարյան դպրության արահետն էր այդ, որի մի եզրով փորձեցինք քայլել:

## ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

### ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ

<sup>1</sup> Սրբազան պատարագամատուցք Հայոց, աշխ. Հ. Յովս. Գաթրճեան, Վիեննա, 1897, էջ 68:

<sup>2</sup> Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Ողբերգության որպես գրական տեսակի ըմբռնումը Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնություններում, «Բանբեր մատենադարանի», 10, Ե., 1971, էջ 21-41:

<sup>3</sup> Տե՛ս Գ. Гоян, Театр средневековой Армении, М., 1952, էջ 91-127: Հովհան Մանդակունու անունով հրատարակված ճառերի (Վենետիկ, 1836) և «Պիտոյից գրքի» ճարտասանական կանոնների համադրությամբ ինչ-որ բաներ հորինելը հետևանք է չիմացության և բանավեճի նյութ չէ:

<sup>4</sup> Տե՛ս Генрих фон Эйкен, История и система средневекового мирозозерцания, СПб., 1907, էջ 611:

<sup>5</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 972, հ. 2, էջ 840:

<sup>6</sup> Նույն տեղում, հ. 1, էջ 480-481:

<sup>7</sup> Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Ե., 1990, էջ 74-75:

<sup>8</sup> Տե՛ս Գ. Гоян, նշվ. աշխ., էջ 63-74:

<sup>9</sup> Տե՛ս А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, Е., 1955:

<sup>10</sup> А. Hilgard, Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901.

<sup>11</sup> Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոն. Հին և նոր արժեքներ (ժող.), Ե., 1986, էջ 48-63, 64-101:

## Գլուխ առաջին

## ՀՐԱՊԱՐԱԿԻՑ ԲԵՄ ԵՎ «ԸՆԴԴԷՄ ԹԱՏԵՐԱՅ»

<sup>1</sup> Տե՛ս Элий Аристид, *О том, что комедии не следует играть на сцене*, Сб. "Памятники позднего античного ораторского и эпитолярного искусства", М., 1964, стр. 32–38:

<sup>2</sup> Письма Плиния Младшего, М., 1983, стр. 205.

<sup>3</sup> Марк Аврелий, *К себе самому*, М., 1998, стр. 150, 202; Эрнест Ренан, *Марк Аврелий и конец античного мира*, Ярославль, М., 1991, стр. 182.

<sup>4</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 177–179:

<sup>5</sup> Տե՛ս Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 4883, էջ 140ա, Йост Вондел, *Tragedium*, М., 1988, стр. 17, 515:

<sup>6</sup> Գիրք, որ կոչի Այսմաուրբ, Կ. Պոլիս, 1730, էջ ԵՃԺԳ: Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 1339, էջ 79ա–բ:

<sup>7</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 5313, էջ 6ա:

<sup>8</sup> Г. Лукомский, *Старинные театры*, СПб., 1913, стр. 270.

<sup>9</sup> D. Claude, *Die byzantinische Stadt im 6 Jahrhundert*, München, 1969, S. 74.

<sup>10</sup> К. Михайловский, *Александрия, Варшава*, 1970, стр. 16.

<sup>11</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 6420, 7651:

<sup>12</sup> Տե՛ս В. Даркевич, *Пародийные музыканты в миниатюрах готических рукописей*, Сб. "Художественный язык средневековья" М., 1982, стр. 5–23:

<sup>13</sup> Գրիգոր Նարեկացի, *Մատեն ողբերգութեան, աշխ. Պ. Խաչատրյանի և Ա. Ղազինյանի*, Ե., 1985, էջ 371:

<sup>14</sup> «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1862, թիվ 1, էջ 16:

<sup>15</sup> Երեմիա վարդապետ, *Բառգիրք Հայոց*, Կ. Պոլիս, 1728, էջ 152, 168, Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 450, էջ 35ա, 36բ, 113ա, ձեռ. 623, էջ 87ա:

<sup>16</sup> Յովհաննու կաթողիկոսի պատմութիւն, Երուսաղեմ, 1867, էջ 441:

<sup>17</sup> Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, *Հայ հին դրաման և նրա սլավոնա-ձևերը*, Ե., 1990, էջ 146–160:

<sup>18</sup> Սրբազան պատարագամատոյցը Հայոց, էջ 124:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 68:

<sup>20</sup> Ներսեսի Լամբրոնացւոյ Ատենաբանութիւն, Վենետիկ, 1812, էջ 142:

<sup>21</sup> Գ. Լևոնյան, *Թատրոնը հին Հայաստանում*, Ե., 1941, էջ 111:

<sup>22</sup> Սրբազան պատարագամատոյցը Հայոց, էջ 139:

<sup>23</sup> Վ. Եփրապիլը, *Ընտիր երկեր*, հ. 1, Ե., 1951, էջ 111:

<sup>24</sup> Սրբազան պատարագամատոյցը Հայոց, էջ 44:

<sup>25</sup> Հին և նոր պարականոն և անվավեր շարականներ, Վաղարշապատ, 1911, էջ 132:

<sup>26</sup> Գրիգոր Նարեկացի, *նշվ. հրատ.*, էջ 341:

<sup>27</sup> "Я открою тебе сокровенное слово" – *Литература Вавило-нии и Ассирии*, М., 1981, стр. 200.

<sup>28</sup> Գ. Լևոնյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 100:

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 103:

<sup>30</sup> Նույն տեղում, էջ 108–109:

<sup>31</sup> Նույն տեղում, էջ 100:

<sup>32</sup> «Տօնացոյց», էջմիածին, 1887, էջ 46–47:

<sup>33</sup> Գ. Լևոնյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 104:

<sup>34</sup> Գիրք պիտոյից, աշխ. Գ. Մուրադյանի, Ե., 1993, էջ 55–56:

<sup>35</sup> Տե՛ս Н. Адонц, *Дионисий Фракийский и армянские толкователи*, СПб., 1915, էջ 22, Հ. Հովհաննիսյան, *Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում*, Ե., 1978, էջ 54–55:

<sup>36</sup> Տե՛ս Н. Адонц, *նշվ. աշխ.*, էջ CXLIII, А. Hilgard, *նշվ. աշխ.*, էջ 20:

<sup>37</sup> Տե՛ս Ա. Մարտիրոսյան, *Մաշտոց*, Ե., 1952, էջ 190–191:

<sup>38</sup> Տե՛ս Л. Фрейберг, Т. Попова, *Византийская литература эпохи расцвета*, М., 1978, стр. 121–126:

<sup>39</sup> Տե՛ս Л. Фрейберг, "Апология мимов" Хорикия, Сб. "Античность и Византия", М., 1975, стр. 319–325:

<sup>40</sup> Տե՛ս Элий Аристид, *ук. соч.*, стр. 33:

<sup>41</sup> Ս. Բարսղի ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն, Վենետիկ, 1830, էջ 67:

<sup>42</sup> Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35ա, Ընտրանի Հայ եկեղեցական մատենագրության, աշխ. Պ. Խաչատրյանի և Հ. Քյոսեյանի, Ե., էջ 301:

<sup>43</sup> Ներսես Լամբրոնացի, *նշվ. աշխ.*, էջ 142:



- <sup>44</sup> Դաւիթ Անյաղթ, Սահմանք իմաստասիրութեան, Ե., 1960, էջ 104:
- <sup>45</sup> Նույն տեղում:
- <sup>46</sup> Секст-Эмпирик, Сочинения, т. II, М., 1976, стр. 10.
- <sup>47</sup> Դաւիթ Անյաղթ, նշվ. աշխ., էջ 105–106:
- <sup>48</sup> Նույն տեղում:
- <sup>49</sup> Նույն տեղում, էջ 102:
- <sup>50</sup> Ա. Պալասանյան, Պատմություն Հայոց գրականության, Թիֆ-լիս, 1865, էջ 171:
- <sup>51</sup> Տ. Յովհաննու Մանդակունցի ճառք, Վենետիկ, 1860, էջ 132:
- <sup>52</sup> Տե՛ս Հ. Քենդեղյան, Հովհան Մայրազոմեցի, Ե., 1973:
- <sup>53</sup> Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35ա:
- <sup>54</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 108, էջ 46բ:
- <sup>55</sup> Յովհան Մանդակունի, նշվ. աշխ., էջ 123:
- <sup>56</sup> Գրիգոր Մազիստրոսի Թղթերը, աշխ. Կ. Կոստանյանց, Ալեք-սանդրապոլ, 1910, էջ 156:
- <sup>57</sup> Մ. Օրմանյան, Ծիսական բառարան, Ե., 1992, էջ 41:
- <sup>58</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 840:
- <sup>59</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 623, էջ 87ա:
- <sup>60</sup> Նույն տեղում, ձեռ. 450, էջ 113ա:
- <sup>61</sup> Նույն տեղում, ձեռ. 108, էջ 93բ:
- <sup>62</sup> Մ. Օրմանյան, նշվ. աշխ., էջ 41:
- <sup>63</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 840:
- <sup>64</sup> Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխ. Ա. Սրապյանի, Ե., 1962, էջ 124:
- <sup>65</sup> Ա. Բարսեղի ձառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն, նշվ. հրատ., էջ 67:

Գլուխ երկրորդ

ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ

- <sup>1</sup> Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 42:
- <sup>2</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 310:
- <sup>3</sup> Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 89:
- <sup>4</sup> Թէոփնեայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց, աշխ. Հ.

Մանանդյանի, Ե., 1938, էջ 176:

<sup>5</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 658:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> Plutarchi Vitae, Parisus, 2, 1847, p. 673. Այս ներկայացումը տեղի է ունեցել ոչ թե հելլենիստական տիպի բաց թատրոնում, ինչպես որոշել է Գ. Գոյանը, այլ պալատական խնջույքի սրահում: Պլուտարքոսի երկի հիշյալ հատվածում, որին դիմում է Գոյանը, ամեն ինչ պարզ ասված է, և ենթադրություններն իզուր են:

<sup>8</sup> Թէոփնեայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց, էջ 176:

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 177:

<sup>10</sup> Aristotle, The Poetics, London, 1965, էջ 28 (հին հունարեն բնագիրը):

<sup>11</sup> Գիրք պիտոյից, նշվ. հրատ., էջ 56:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 68:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 56:

<sup>14</sup> A. Hilgard, նշվ. աշխ., էջ 306: Այս և հաջորդ հատվածը հին հունարենից թարգմանել է բանասիրական գիտությունների թեկ-նածու (այժմ հանգուցյալ) Արուսյակ Մուրադյանը, իմ խնդրանքով (1976):

<sup>15</sup> Նույն տեղում, էջ 569:

<sup>16</sup> Տե՛ս Գիրք պիտոյից, նշվ. հրատ., էջ 83:

<sup>17</sup> Հ. Մանանդյան, Հունարան դպրոցը և նրա զարգացման շր-ջանները, Վիեննա, 1928, էջ 105, 124:

<sup>18</sup> Գիրք պիտոյից, նշվ. հրատ., էջ 247:

<sup>19</sup> Գ. Զահուկյան, Դավթի քերականական աշխատության նո-րահայտ ամբողջական ձեռագիր տեքստը, «Բանբեր մատենադա-րանի», 3, Ե., 1956, էջ 248:

<sup>20</sup> Վ. Եքսպիր, Ընտիր երկեր, հ. 1, Ե., 1951, էջ 53:

<sup>21</sup> «Բանբեր մատենադարանի», 3, էջ 246:

<sup>22</sup> Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 16:

<sup>23</sup> Նույն տեղում:

<sup>24</sup> Հազներգություն և կատակերգություն եզրերի իմաստային համադրումը Հր. Թամրազյանը համարում է XI–XII դարերի բա-ռարանային շփոթմունք (տե՛ս «Հայ քննադատություն», Ա, Ե., 1983, էջ 424–425), չմտածելով, որ միջնադարում բանավոր ար-վեստի բոլոր տեսակները, նաև ժողովրդական-խոսակցական ոճով

գրված ամեն ինչ, կոչվել են կատակերգութիւն, եվրոպայում՝ *com-media* (օրինակ՝ Դանտեի *Commedia* վերնագրված տեսիլքը): Հանգուցյալ ակադեմիկոսն իզուր է որոշել, թե դա իմ չիմացութունից է գալիս (տե՛ս մանրամասն «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 93–102):

<sup>25</sup> Դաւիթ Անյաղթ, Երկասիրութիւնք փիլիսոփայականք, Ե., 1980, էջ 98:

<sup>26</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 1078:

<sup>27</sup> Н. АДОНИ, նշվ. աշխ., էջ 192:

<sup>28</sup> Նույն տեղում, էջ 187:

<sup>29</sup> Նույն տեղում, էջ 253:

<sup>30</sup> Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, էջ 105:

<sup>31</sup> Վարդան Արևելցի, Մեկնութիւն քերականի, աշխ., Լ. Խաչերյանի, Ե., 1972, էջ 76:

<sup>32</sup> Նույն տեղում, էջ 79:

<sup>33</sup> Գ. Հովսեփյան, Խաղբակյանք կամ Պոռոջանք Հայոց պատմության մեջ, մասն Բ, Նյու Յորք, 1943, էջ 145:

<sup>34</sup> Եսայի Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխ., Լ. Խաչերյանի, Ե., 1966, էջ 65:

<sup>35</sup> Նույն տեղում:

<sup>36</sup> Նույն տեղում, էջ 64:

<sup>37</sup> Նույն տեղում, էջ 70:

<sup>38</sup> «Բանբեր մատենագրանի», 3, էջ 248:

<sup>39</sup> Եսայի Նչեցի, նշվ., աշխ., էջ 72, Յովհաննէս Ծործորեցի, Համառատ տեսութիւն քերականի, աշխ., Լ. Խաչերյանի, Լոս Անճելոս, 1984, էջ 143:

<sup>40</sup> Նույն տեղում, էջ 159:

<sup>41</sup> Նույն տեղում, էջ 143:

<sup>42</sup> Ա. Աբրահամյան, Հովհաննէս իմաստասերի մատենագրութիւնը, Ե., 1956, էջ 323:

<sup>43</sup> Յովհաննէս Ծործորեցի, նշվ. աշխ., էջ 140:

<sup>44</sup> Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 262–264:

<sup>45</sup> Կոստանդին Երզնկացի, Տաղեր, աշխ., Ա. Սրայյանի, Ե., 1962, էջ 124:

<sup>46</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1070:

<sup>47</sup> Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Բ, Ե., 1973, էջ 504:

<sup>48</sup> Տե՛ս նույն տեղում, էջ 595–596, Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1039–1040:

<sup>49</sup> «Ընտիր մատենագիրք», Վենետիկ, 1865, էջ 325:

<sup>50</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 433:

<sup>51</sup> Տե՛ս Գ. Օրդոյան, Թատրոնը կիրիկյան Հայաստանում, Ե., 1991, էջ 128–129: Հեղինակի միտքը տրամաբանական է, եթե հիմք ենք ընդունում Հայկազյան բառարանի բերած հունարեն համարժեքը և դրան համապատասխան բացատրութիւնը՝ «ձևացանսել զբանն...»: Այո, եթե բառարանը գրված լիներ միջնադարում: Բացատրութիւնը հրապուրիչ է, բայց բանագործութիւն բառի վկայութիւններն առարկայական պատկերացման չեն մղում:

<sup>52</sup> Տե՛ս Davidis Prolegomena et in Porphyrii Isagogen Commentarium, Beroliny, 1904, էջ 73:

#### Գլուխ երրորդ

#### ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ

<sup>1</sup> Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Ե., 1990, էջ 131–132:

<sup>2</sup> Տե՛ս “История западноевропейского театра”, т. 1, под ред. С. Мокульского, М., 1956, стр. 27–34:

<sup>3</sup> Մ. Օրմանյան, Ազգապատում, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 1479:

<sup>4</sup> Հմմտ. С. Аверинцев, Поэтика ранневизантийской литературы, М., 1977, էջ 102–103: Սոգիտաները տրամախոսութիւնը հորինված ներբողյաններ են եղել ավետարանական և սրբախոսական թեմաներով:

<sup>5</sup> Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականութեան պատմութիւն, հ. 2, Ե., 1946, էջ 138:

<sup>6</sup> Նույն տեղում:

<sup>7</sup> «Ընտիր մատենագիրք», Վենետիկ, 1865, էջ 290 և շարունակ: Հաջորդ մեջբերումներն այստեղից են:

<sup>8</sup> Ներսեսի Լամբրոնացոյ Ատենաբանութիւն, Վենետիկ, 1812, էջ 142:

<sup>9</sup> Л. Фрейберг, Т. Попова, *Византийская литература эпохи расцвета, IX–XV вв., М., 1978, стр. 121.*

<sup>10</sup> Տե՛ս «Античность и Византия» (сб.), стр. 156–160:

<sup>11</sup> *Средневековые французские фарсы, М., 1981, էջ 11 (առաջաբանը՝ Ա. Միրխայլովի):*

<sup>12</sup> Յովհաննու Ոսկերեբանի ասացեալ յաղագս անդամայուծին, Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 640, էջ 264բ–269բ:

<sup>13</sup> «Յայսմ աւուր յիշատակ է անդամայուծին» (XIV դ.), «Բագմավէպ», 1906, թիվ 11, էջ 502–506: Առաջաբանը՝ Հ. Ներսես Անդրեիկյանի: Մեզ հայտնի է ևս մեկ տարբերակ. Մատենադարան, ձեռ. 549 (1409 թ.), էջ 298ա–301բ: XVI դարի մի ձեռագրի (Մատենադարան, ձեռ. 9220) հիման վրա այս զրույցը հրատարակել է Կ. Մելիք-Օհանջանյանը («Էջեր հայ միջնադարյան գեղավեստական արձակից», Ե., 1957, էջ 208–214): Մյուս ձեռագիր օրինակը XVII դարից է (Կեսարիա, 1674), գտնվում է Երուսաղեմի ս. Հակոբյանց մատենադարանում (տե՛ս Մայր ցուցակ ձեռագրաց ս. Յակոբեանց, Հ. Զ, կազմեց Նորայր եպ. Պողարեան, Երուսաղեմ, 1972, էջ 76): Վերահիշյալ հինգ տարբերակներից ամենահետաքրքիրը երկրորդն է՝ կլիկեցի Ներսես արքայի մշակածը, որից և օգտվում ենք:

<sup>14</sup> Իրենեսուսի ցոյցը առաքելական քարոզութեանն, 1910, էջ 182:

<sup>15</sup> «Բագմավէպ», 1906, թիվ 11, էջ 503:

<sup>16</sup> Նույն տեղում:

<sup>17</sup> Տե՛ս А. Дживелегов и Г. Бояджиев, *История западноевропейского театра, М.—Л., 1941, էջ 99:*

<sup>18</sup> Ա. Ղազինյան, Առաքել Բաղիշեցի, Ե., 1971, էջ 326: Հեղինակի այս փաստարկը, նաև իր բանավոր հիշեցումները, տարիներ առաջ ինձ գեցել է երկմտության մեջ և մղել երկզիմի ու անավարտ եզրակացության (համտ. «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 22):

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 213–214:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 221:

<sup>21</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 7327: Այստեղից արտագրված տեքստն ինձ տրամադրել է Ա. Ղազինյանը: Հաջորդ հատվածները բերում եմ ըստ այդ օրինակի:

<sup>22</sup> Եսայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 80:

<sup>23</sup> Վարդան Արևելցի, նշվ. աշխ., էջ 78:

<sup>24</sup> Ձեռագրերում հանդիպող Ավետման բազում նկարային տարբերակները լիթուրգիական կամ միստերիալ ներկայացումներ համարելու փորձը (տե՛ս «Հայ ազգագրութուն և բանահյուսութուն», 7, Ե., 1975, էջ 173–174 և համապատասխան աղյուսակները) համոզիչ չէ: Նախ՝ պատկերազրական սխեման պետք չէ շփոթել բեմավիճակի կամ միզանսցենի հետ, երկրորդ՝ թեմայի բանաստեղծական և պատկերային մեկնությունները կարող են միմյանցից անկախ լինել: Նկարի ելակետը բոլոր դեպքերում ս. Գիրքն է, ուստի կարիք չկա նկարն ընդունելու որպես բեմական ներկայացման վերարտադրություն: Այսպես մտածելու համար գոնե մեկ վկայություն է պետք:

<sup>25</sup> «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», էջ XXI:

<sup>26</sup> Նույն տեղում:

<sup>27</sup> Նույն տեղում:

<sup>28</sup> Նման մի տեսարան երևակայորեն նկարագրված է էմմա Պետրոսյանի «Թատերական գծերը հայ միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում («Հայ ազգագրութուն և բանահյուսություն», 7, էջ 177): Ժամանակին այս աշխատության ընդդիմախոս, փորձառու կերպարվեստագետ Ռուբեն Դրամբյանը հիշեցրել է հեղինակին, որ բացառվում է ավանակին նստած մարդու մուտքը եկեղեցի, մանավանդ բեմ, որ մի բան է նկարը, և այլ բան՝ կենդանի առարկայացումը, որ ավետարանական ավանդությունն ամեն դեպքում հիմք չէ հորինելու ծիսային ավանդություն կամ ինչ-որ խաղ: Բայց նախապաշարված իր ինքնահնար տեսակետով, թե ավետարանական շարքի մանրանկարները եկեղեցական թատրոնի տեսարաններ են, հեղինակը «Մուտք Երուսաղեմ» պատկերի արմավենիներն ու ավանակը համառորեն մտցնում է եկեղեցի: Չմոռանանք երբեք, որ միջնադարյան գեղարվեստական մտածողությունը ոգեխոսական է (սպիրիտուալ) և առարկայամերժ, չի ընդունում «ձեւք եւ նիւթք մարմնականք»:

## Գլուխ չորրորդ

## ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ

<sup>1</sup> А. Веселовский, *Старинный театр в Европе*, М., 1870, стр. 15. *Խնդրին առնչվող ամենահամաձայնալից ուսումնասիրությունն այս է:*

<sup>2</sup> Տե՛ս Видукинд Корвейский, *Деяния саксов*, М., 1975, էջ 16, 57 (*Թարգմանչի առաջարանը*):

<sup>3</sup> Теренций, *Комедии*, М., 1988, стр. 327.

<sup>4</sup> Hrotsvithae *Opera*, Paderborn, 1970. *Օգտվում ենք այս հրատարակությունից ուսուցիչների թարգմանությունների օգնությամբ (Хрестоматия по истории западноевропейского театра, т. I, М., 1953; Памятники средневековой латинской литературы X–XII веков, М., 1972):*

<sup>5</sup> Տե՛ս М. Андреев, *Хростита и Теренций*, Сб. «Античная культура и современная наука», М. 1985, стр. 204–205:

<sup>6</sup> Տե՛ս «История западноевропейского театра», М., 1956, стр. 13:

<sup>7</sup> Իրեննուսի Յոյցբ առաքելական քարոզութեանն, Leipzig, 1910, էջ 182:

<sup>8</sup> Տե՛ս А. Веселовский, նշվ. աշխ., էջ 20:

<sup>9</sup> Эд. Поньон, *Повседневная жизнь Европы в 1000 году*, М. 1999, стр. 245.

<sup>10</sup> J. R. Taylor, *The Penguin Dictionary of Theatre*, London, 1978, p. 135.

<sup>11</sup> Տե՛ս Г. Халатьянц, նշվ. աշխ., էջ 74–76:

<sup>12</sup> «Կ. Մարքսը և Ֆ. էնգելսը արվեստի մասին», Հ. I, Ե., 1963, էջ 399:

<sup>13</sup> И. Аполлонская (Стравинская), *Христианский театр*, СПб., 1914, стр. 28–29.

<sup>14</sup> Տե՛ս Г. Крыжицкий, *Христос и Арлекин*, Л., 1924 (*վերաբերում է թատրոնամերթ ճառերին*):

<sup>15</sup> Տե՛ս «Зарубежная литература средних веков», М., 1974, стр. 44–48:

<sup>16</sup> Տե՛ս А. Веселовский, նշվ. աշխ., էջ 38:

<sup>17</sup> Տե՛ս նույն տեղում:

<sup>18</sup> S. Lee, *A Life of William Shakespeare*, London, 1908, p. 13.

<sup>19</sup> А. Дживилегов и Г. Бояджиев, *История западноевропейского театра от возникновения до 1789 года*, М.–Л., 1941, стр. 297.

<sup>20</sup> Տե՛ս А. Веселовский, նշվ. աշխ., էջ 18–20:

<sup>21</sup> Տե՛ս «Легенда о докторе Фаусте», М., 1978, էջ 103–104: *Հաջորդ մեջբերումները՝ նույն տեղից:*

<sup>22</sup> Տե՛ս «История западноевропейского театра», т. I, էջ 84:

<sup>23</sup> Տե՛ս Л. Софронова, *Поэтика славянского театра XVII–XVIII вв.*, М., 1981:

<sup>24</sup> Տե՛ս А. Дживилегов и Г. Бояджиев, նշվ. աշխ., էջ 75, «История западноевропейского театра», т. I, էջ 95:

<sup>25</sup> Տե՛ս S. Lee, նշվ. աշխ., էջ 13:

<sup>26</sup> Վ. Եքսպլիր, *Ընտիր երկեր*, Հ. I, Ե., 1953, էջ 55: *Հաջորդ մեջբերումները՝ նույն հատորից:*

<sup>27</sup> A. Rowse, *William Shakespeare. A Biography*, London, 1963, p. 39.

<sup>28</sup> Թեովնեայ յաղագս ճարտասանական կրթութեանց, էջ 176, 177: *Հաջորդ մեջբերումները՝ այս գրքի երկրորդ գլխից:*

<sup>29</sup> *The Complete Works of William Shakespeare*, v. III, London, 2002, p. 110. *Հաջորդ մեջբերումը՝ նույն տեղից:*

<sup>30</sup> «Գիրք պիտոյից», նշվ. հրատ., էջ 83:

<sup>31</sup> Բնագրին հարազատ լինելու նպատակով այս հատվածը բերում եմ սեփական թարգմանությամբ:

<sup>32</sup> A. Rowse, նշվ. աշխ., էջ 40:

<sup>33</sup> T. Motter, *The School Drama in England*, London, 1929. А. Булгаков, *Театр и театральная общественность Лондона эпохи расцвета торгового капитализма*, Л., 1929.

<sup>34</sup> Վ. Թերլիբաշյան, *Հայ դրամատուրգիայի պատմություն. 1668–1868 թթ.*, Ե., 1959, էջ 48:

<sup>35</sup> Հ. Լ. Զեքիյան, *Հայ թատրոնի սկզբնաբայերը և հայ վերածնունդի շարժումը*, Վենետիկ – Ս. Ղազար, 1975, էջ 14:

<sup>36</sup> Վ. Թերլիբաշյան, նշվ. աշխ., էջ 54–55:

<sup>37</sup> «Բռնի միութիւն հայոց Լեհաստանի ընդ եկեղեցւոյն Հոսմայ», *Պետերբուրգ*, 1884, էջ 133:

- <sup>38</sup> Նույն տեղում:
- <sup>39</sup> «Բազմավեպ», 1885, էջ 34–35:
- <sup>40</sup> «Բռնի միութիւն հայոց...», էջ 203:
- <sup>41</sup> «Բազմավեպ», 1936, էջ 67, Ն. Լ. Զեքիյան, նշվ. աշխ., էջ 16:
- <sup>42</sup> Մ. Չամչեան, Պատմութիւն Հայոց, հ. 3, Վենետիկ, 1786, էջ 755:
- <sup>43</sup> Վենետիկի Մխիթարյան միաբանութիւն, Դիվան 113: Նյութերին ծանոթացել եմ բանասիրական գիտութիւնների դոկտոր Շուշանիկ Նազարյանի միջոցով:
- <sup>44</sup> Պիեսների այս ցանկը բերում է Հ. Բարսեղ Սարգիսյանը («Երկուհարյուրամյա գրական գործունեութիւն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանութիւն», Վենետիկ, 1905): Ցանկը լրացրել է Լ. Զեքիյանը (նշվ. աշխ., էջ 20–21):
- <sup>45</sup> Ներկայացման էքսպլիկացիան (Ս. Ղազար, 13) իմ խնդրանքով արտագրել և Վենետիկից բերել է արվեստագիտութիւնի դոկտոր Մանյա Ղազարյանը:
- <sup>46</sup> Նույն տեղում:
- <sup>47</sup> Նույն տեղում:

Գլուխ հինգերորդ

ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԿՐՈՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԵՐ

- <sup>1</sup> «Բազմավեպ», 1896, սեպտեմբեր, էջ 388–389: Պահպանում եմ բնագրի ուղղագրութիւնն ու կետագրութիւնը:
- <sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 390:
- <sup>3</sup> Դաւիթ Զէյթունցի, Մեկնութիւն քերականի, աշխ. Ե. Մելքոնյանի, Ե., 1982, էջ 72:
- <sup>4</sup> Տե՛ս Գ. Լեոնյան, նշվ. աշխ., էջ 129:
- <sup>5</sup> Գրական այս փաստը, որպես ուշ միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծութիւն օրինակ, վկայաբերում է Լեոն (Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1969, էջ 395–396):
- <sup>6</sup> «Բազմավեպ», 1877, էջ 276:
- <sup>7</sup> Դաւիթ Անյաղտ, Սահմանք իմաստասիրութեան, Ե., 1960, էջ 104:
- <sup>8</sup> Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 1064:

- <sup>9</sup> Տե՛ս Մ. Ավդալբեգյան, «Յայսմաուրբ» ժողովածուները, Ե., 1982, էջ 26:
- <sup>10</sup> Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Աբրահամյանի, Ե., 1941, էջ 106:
- <sup>11</sup> Ա. Տեւկանց, Այցելութիւն ի Հայաստան 1878 թ., Ե., 1985, էջ 56:
- <sup>12</sup> Սպայթ-Նովա, Խաղեր, Ե., 1959, էջ 10:
- <sup>13</sup> Սրբութիւնը դիմելու այս ընդունված խոսքը լսել եմ մի լարախաղացից, Երևանում, 1953 թ., Տերյան փողոցի 129 շենքի՝ Բժշկական ինստիտուտի հանրակացարանի բակում: Գրառված տարբերակներում այս խոսքին չեմ հանդիպել:
- <sup>14</sup> С. Лисициан, Старинные армянские пляски, Е., 1983, էջ 38:
- <sup>15</sup> Լսել եմ 1952 թ., Լենինականում, Սեւանի անվ. բանվորական ակումբի դիմաց ելույթ ունեցող մի լարախաղացից, որ Շուշանից էր եկել և խոսում էր գրական լեզվի ու Լոռվա բարբառի խառնուրդով:
- <sup>16</sup> С. Лисициан, նշվ. աշխ., էջ 34: Պատմողը եկել է Վանի վիլայեթի Գավերան գյուղից գաղթած դժուր Նշան Գևորգյանը: Վանի բարբառով պատմվածը Սրբուհի Լիսիցյանը թարգմանել է ռուսերեն, նվազեցնելով նյութի ազգագրական արժեքը:
- <sup>17</sup> Н. Адонц, նշվ. աշխ., էջ 89, 129:
- <sup>18</sup> Գ. Լեոնյան, նշվ. աշխ., էջ 135–136:
- <sup>19</sup> С. Лисициан, նշվ. աշխ., էջ 39:
- <sup>20</sup> Լսված խոսք է (Երևան, 1957 թ.):
- <sup>21</sup> Ըստ Հովհ. Մալխասյանի գրառման: Բերված է Վ. Բդոյանի «Հայ ժողովրդական խաղերը» (հ. 1, Ե., 1963, էջ 179–180) աշխատութիւնում:
- <sup>22</sup> Վ. Բդոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 184:
- <sup>23</sup> С. Лисициан, նշվ. աշխ., էջ 49:
- <sup>24</sup> Նույն տեղում:
- <sup>25</sup> Տե՛ս М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса, М., 1990, էջ 24–31:
- <sup>26</sup> Տե՛ս Փր. Ницше, Сочинения в двух томах, т. 2, М., 1990, էջ 13:
- <sup>27</sup> Նույն տեղում, էջ 14–15:
- <sup>28</sup> Տե՛ս Վ. Տեր-Մինասյան, Անգիր դպրութիւն և հին սովորու-

- թյուններ, հ. 1, Կ. Պոլիս, 1904, էջ 63–70:
- <sup>29</sup> Տե՛ս Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1953, էջ 341:
- <sup>30</sup> Կանոնագիրք Հայոց, կազմ. Ա. Ղլտճյան, Թիֆլիս, 1914, էջ 38:
- <sup>31</sup> Լ. Աճառյան, Արմատական բառարան, հ. 1, Ե., 1971, էջ 104:
- <sup>32</sup> Ն. Ակիմյան, Հինգ պանդուխտ տաղասացներ, Վիեննա, 1921, էջ 104, Ա. Արշարունի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Ե., 1961, էջ 46:
- <sup>33</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 60:
- <sup>34</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 1, էջ 450:
- <sup>35</sup> «Սրբազան պատարագամատոյցք Հայոց», էջ 68:
- <sup>36</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135:
- <sup>37</sup> Նույն տեղում: Հեղինակը նկատում է, որ Վ. Տեր-Մինասյանն այս երգը սխալմամբ վերագրել է Մկրտիչ Նաղաշին:
- <sup>38</sup> Նույն տեղում:
- <sup>39</sup> «Սրբազան պատարագամատոյցք Հայոց», էջ 140:
- <sup>40</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 135:
- <sup>41</sup> Նույն տեղում, էջ 136:
- <sup>42</sup> Նույն տեղում:
- <sup>43</sup> Նույն տեղում:
- <sup>44</sup> Շարական հոգևոր երգոց, Կ. Պոլիս, 1853, էջ 260:
- <sup>45</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137: Պատկերը տեսանելի դարձնելու նպատակով արտագրում եմ պիեսի տեսքով:
- <sup>46</sup> Հմմտ. «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում», էջ 265–266:
- <sup>47</sup> Շարական հոգևոր երգոց, էջ 263:
- <sup>48</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 137:
- <sup>49</sup> Նույն տեղում:
- <sup>50</sup> Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, հ. 2, էջ 638:
- <sup>51</sup> Մայր ցուցակ ձեռագրաց ս. Յակոբեանց, հ. 4, էջ 629, Եզնկայ Կողբացույ Եղծ աղանդոց, Թիֆլիս, 1914, էջ 74:
- <sup>52</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 134:
- <sup>53</sup> Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, էջ 67:
- <sup>54</sup> Տե՛ս «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը», էջ 27–59:
- <sup>55</sup> Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը, էջ 67:
- <sup>56</sup> «Բազմավեպ», 1894, էջ 486:

- <sup>57</sup> Վ. Բրոյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 138:
- <sup>58</sup> Տե՛ս «Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը», էջ 168–205:
- <sup>59</sup> Նույն տեղում, էջ 232–244:
- <sup>60</sup> Մաշտոցի անվ. մատենադարան, ձեռ. 526, էջ 14բ–15բ:
- <sup>61</sup> Պ. Մինասեան, Յաղագս օգտակարութեանց եւ վնասուց թատերական Հանդիսից, «Բազմավեպ», 1845, թիվ 5, էջ 15:
- <sup>62</sup> Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Ե., 1962, էջ 123:
- <sup>63</sup> Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1928, էջ 98:
- <sup>64</sup> Տե՛ս Լ. Հովհաննիսյան, Հայ թատրոնի սուրբը, «Ավարայրի խորհուրդը» (ժող.), Ե., 2003, էջ 179:
- <sup>65</sup> Նույն տեղում, էջ 180:
- <sup>66</sup> Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Ե., 1977, էջ 210:
- <sup>67</sup> Նույն տեղում, էջ 211:

## ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

Աբելյար Պ. 121  
 Աբեղյան Մ. 57, 120, 124–126, 132  
 Աբրահամ (բիբլ.) 144, 167  
 Ազաթանդեղոս 210  
 Ադամ (բիբլ.) 129  
 Ադամ դե լա Հալլ 176  
 Ադոնց Ն. 46  
 Աթանազիոս 137, 231  
 Ալբա դուբա 192  
 Ալեն Էդ. 194  
 Ալեքսանդր Մակեդոնացի 13  
 Ալիշան Ղ. 254  
 Ակինյան Ն. 244  
 Աճառյան Հ. 108, 244  
 Ամիրջանյան Տ. 261  
 Այվազովսկի Հ. 35  
 Անդրեև Մ. 166  
 Անդրիկյան Ն. 138  
 Աննա (բիբլ.) 150, 151  
 Անտոն արքա 218  
 Աչբախ Յո. 183  
 Ապոլլինար Լատդիկեցի 26, 80, 83  
 Ապոլլոն 19  
 Ապոլլոնսկայա (Ստրավինսկայա) Ի. 174, 175  
 Առաքել Բաղիչեցի 148–150, 155, 160, 227  
 Առաքել Սյունեցի 158, 159

Ասկելպիադես Միրլեացի 77  
 Արդալին (կատակերգակ) 16–18, 22  
 Արդվիսուրա-Անահիտ 26  
 Արետինո Պ. 189  
 Արիստարքոս Սամոթրակացի 13  
 Արիոստո Հ. 189  
 Արիստոտել 13, 28, 78, 96, 97, 111, 132  
 Արիստոֆան 80  
 Արշարունի Ա. 244  
 Արտավազդ (առասպ.) 255  
 Ափթոնիոս 6, 78, 81, 197  
 Աֆրոդիտե 50

Բախտին Մ. 239  
 Բարսեղ Կեսարացի 6, 25, 26, 50, 52, 57, 69, 83, 111, 121, 205  
 Բդոյան Վ. 243, 244  
 Բեատրիչե 35, 129  
 Բըրբեջ Ջ. 203  
 Բըրբեջ Ռ. 194, 203  
 Բըրբեջ Ք. 203  
 Բլանդինա 16  
 Բոդել Ժ. 121, 181  
 Բյուզանդացի (քերական) 81–83, 91  
 Բոյաջիև Գ. 166  
 Բրեխտ Բ. 168  
 Բրունո Ջ. 189  
 Բրուտոս 193

Գաբրիել Հրեշտակապետ 150, 227  
 Գաթրճյան Հ. 36  
 Գալանոս Կ. 210  
 Գայանե (դերասանուհի) 264  
 Գարազաշյան Վ. 265  
 Գենեզիոս (միմոս) 16  
 Գերբերգա 164  
 Գիլարիուս 121

- Գիլգամեշ 34  
 Գիլգենշտերն 194  
 Գրենգոր 181  
 Գրիգոր Աստվածաբան 115  
 Գրիգոր Լուսավորիչ 26, 212, 215, 229–231, 255  
 Գրիգոր Մազիստրոս 61, 91, 92, 100, 108, 109, 116, 119, 132, 254, 255  
 Գրիգոր Մարաշեցի 59, 64, 69  
 Գրիգոր Մլիճեցի 68  
 Գրիգոր Նազիանզացի 83  
 Գրիգոր Նարեկացի 21, 22, 34, 61, 64, 68, 69, 231  
 Գրիգոր Վկայասեր 37, 68, 69  
 Գրին Ռ. 185  
 Գրոցիուս Հ. 202, 208
- Դանիել մարգարե 40, 41  
 Դանտե Ա. 35, 129  
 Դավթակ Քերթոլ 101  
 Դավիթ Անհաղթ 54–57, 89, 108, 115, 229  
 Դավիթ Ջեյթունցի 158  
 Դավիթ (քերական) 87, 91, 99, 100, 198  
 Դեմիրճյան Դ. 265, 266  
 Դիոկլետիանոս 20  
 Դիոմեդես (քերական) 81  
 Դիոնիսիոս Թրակացի 6, 11, 26, 48, 53, 70, 71, 73, 74, 77, 81, 85, 86, 96, 100, 111, 113, 158, 173, 191, 196, 197, 246  
 Դոնատուս 95, 193, 209  
 Դովիցի Բ. 189
- Եզովպոս 264, 265  
 Եղիշե 264, 265  
 Եսայան Էմ. 260  
 Եսայի Նչեցի 95–97, 99, 100, 103, 159, 198, 199  
 Եվսեբիոս Կեսարացի 14  
 Եվստաթիոս 48, 134, 135  
 Եվրիպիդես 6, 48, 75, 78–80, 121

Եփրեմ Ասորի 37, 50

Ջենոր Գլակ 231

Ջեքիյան Լ. 216

Ջրադաշտ 241

Ջևս 50

Էդիպ 138

Էլիաս Արիստիդես 49, 50, 83

Էնգելս Ֆ. 14, 172

Էնեսա 194

Էսքիլոս 31, 80, 116

Էրազմ Ռոտերդամցի 180, 183, 193

Էրոս 79

Էվանս Հ. 203

Թեյլոր Ջ. 168

Թեոն Ալեքսանդրացի 6, 14, 26, 72, 75, 77, 81, 84–86, 89, 99, 100, 197, 200

Թեոֆիլ 174

Թերզյան Թ. 260, 261

Թովմա Արծրունի 113, 115

Թովմա Աքվինացի 177, 189, 214

Ժուանվիլ (խաչակիր) 22

Իննոկենտիոս պապ 49, 176

Իրենեոս 15, 16, 138, 167

Լանդ Ֆ. 202

Լեո 262

Լինչ Հ. 29

Լյութեր Մ. 190, 218

Լոյոլա Ի. 190, 218

Լևոնյան Գ. 37, 206



## Խոսիկիոս 49

Կալդերոն Պ. 204

Կամարգո Ի. 49

Կայեն (բիբլ.) 91, 97

Կարենյան Հ. 261, 262

Կարլոս Մեծ 173

Կիպրիանոս 49, 83

Կլիմենտ Ալեքսանդրացի 49

Կոռնելլ Պ. 260, 261

Կոստանդին Երզնկացի 69, 106

Կրիժիցկի Գ. 175

Հաբեթնագով (բիբլ.) 40, 41

Համամ Արեելցի 91, 97, 103

Հաննիս Ու. 203

Հանս Սաքս 180

Հաջի (լարախաղաց) 237

Հելիոդորոս 81, 82

Հելենե Փոն Ռոսոնֆֆ (տե՛ս Հրոսովիթա)

Հեսիոդոս 80

Հերբարտ (Սեղբեստրոս II պապ) 164

Հերմոգենես 81

Հերովդես 21

Հեփեսոս 19

Հեքիմյան Ս. 261

Հիսուս Քրիստոս 14–16, 18, 22, 29, 31, 36, 38, 39, 44, 47, 59, 62, 67, 79, 82, 95, 106, 117–121, 125, 128–131, 136–141, 143–147, 151, 154, 157, 164, 170, 177, 179, 206, 231, 236, 237, 248, 250, 252, 255, 260, 261

Հյուզո Վ. 181

Հոբ (բիբլ.) 139

Հոմերոս 80, 114, 185–187

Հովակիմ (բիբլ.) 150, 151

Հովասափ 148

Հովհան Դամասկացի 51

Հովհան Մայրավանեցի (Մայրագոմեցի) 49, 59, 60

Հովհան Մանդակունի 5, 18, 29, 59, 245

Հովհան Ոսկեբերան 49, 50, 58, 59, 63, 81, 83, 111, 115, 137

Հովհաննես ավետարանիչ 38, 39, 48, 168

Հովհաննես Դրասխանակերտցի 23

Հովհաննես Երզնկացի (Մործորեցի) 95, 97, 100, 103, 135, 159

Հովհաննես Երզնկացի (Պլուզ) 69, 160

Հովհաննես Զմյուռնացի 213

Հովհաննես Իմաստասեր (Սարկավազ) 103

Հովհաննես Մկրտիչ (ս. Կարապետ) 20, 21, 23, 137

Հովսեփ 152, 154

Հորացիոս 95

Հրոտովիթա Փոն ԳանդերսՀայմ 148, 163–173, 183, 184, 191, 217

Հուլիանոս 91

Հուլիոս Կեսար 193

Հուդա 144

Ղազարոս 255, 256

Ղամեք (բիբլ.) 91, 97

Ղովտ (բիբլ.) 252

Ղուկաս ավետարանիչ 136, 178

Մանանդյան Հ. 84

Մարլո Ք. 185

Մատթեոս ավետարանիչ 35, 36, 41, 136, 178, 242, 253

Մարիա 167

Մարիամ աստվածամայր 35, 44, 46, 117, 124, 127, 128, 150, 151, 153, 154, 180, 227

Մարիամ (Հակոբի մայր) 36

Մարիամ Մազդազենացի 36

Մարկոս ավետարանիչ 36, 37, 44, 136, 178

Մարկոս Ավրելիոս 15

Մաքիավելլի Ն. 189

Մաքսիմիանոս 17, 20

Մեթոդիոս 79

Մելամպոդոս 46, 81

Մելիք-Օհանջանյան Կ. 156, 157

Մետաստազիո Պ. 208, 260

Մեսրոպ Մաշտոց 34, 47

Մենանդրոս 6, 80, 82

Մինաս դպիր Թոխաթցի 244, 256

Միսաք (բիբլ.) 40, 41

Միքայել իրթնաբան (Փսելլոս) 134, 135

Միքելանջելո 131

Մխիթար Գոչ 103

Մնացականյան Ա. 67

Մովսես Քերթոզ 88, 89, 109, 110

Յակոպոնե դա Տոբլի 176

Յասոն Տրալլիանոս 75

Նարուզոդոնոսոբ 40, 41

Նալբանդյան Մ. 265

Նաղաշ Հովնաթան 246

Ներոն 14, 25

Ներսես աբեղա 138, 147, 160, 179

Ներսես Ա 215

Ներսես Լամբրոնացի 29, 53, 68, 110, 120-127, 132-135, 160

Ներսես Մշեցի 94, 95

Նըսրը 23

Նիցչե Ֆ. 241, 242

Նոյ 34, 251

Շալլ Ֆ. 167, 170

Շեքսպիր Վ. 6, 10, 32, 87, 154, 177, 185, 188, 192-194, 196, 197, 199-205, 217

Շիդար 255

Ողիսևս 34

Ոլիմպիանոս 103

Չամչյան Մ. 258

Չմշկյան Գ. 264

Պալասանյան Ս. 58

Պետեր Ալֆոնս 170

Պետրոս առաքյալ 39, 124, 128

Պետրոսյան է. 67

Պիդու Ա. 207, 208, 211, 215

Պլավտոս 95, 164, 185, 188, 192

Պլատոն 62, 79, 80, 96, 241

Պլինիոս Կրտսեր 14, 15

Պոլիցիանո Ա. 189

Պոլիֆեմ 187

Պոլոնիոս 192-195

Պոնիոն է. 167

Պովլոս (դերասան) 14, 75, 84, 99, 200

Պոռչյան Պ. 242

Պրիսցիանոս 95, 193, 209

Ռայխլին Յո. 182, 188

Ռասին Ժ. 260

Ռյուլթբլոֆ 176

Ռոուզ Ա. 197, 202

Սադայել 218

Սայաթ-Նովա 231

Սամվել Կամրջաձորեցի 115

Սանկտուս 16

Սահակ Պարոտե 243, 256

Սարգիսյան Բ. 216

Սաքսոն Քերական 180

Սզանարել 239

Սեղեֆճյան Ռ. 261, 265

Սեթ (բիբլ.) 91, 97

Սեդրաք (բիբլ.) 40, 41

Սենեկա 15, 95, 164, 184, 185, 188, 192

Սեն-Մարտեն Ժ. 208

- Սերվանտես Մ. 132, 239  
 Սիմոն Աղձնեցի 49, 53, 59  
 Սուրբ Ադրե 26  
 Սուրբ Հռիփսիմե 11, 210, 211  
 Սուրբ Մարիս 26  
 Սուրբ Շուշանիկ 261–263  
 Սուրբ Պորփյուրոս 16  
 Սողոմե 36  
 Սոֆոկլես 24, 31, 48, 80, 114, 116  
 Ստեփանյան Գ. 207  
 Ստեփանոս Սյունեցի 45, 90, 103
- Վայտց Գ. 183  
 Վարդան Այգեկցի 105  
 Վարդան Արևելցի 93, 94, 155  
 Վարդան Մամիկոնյան 261, 262, 264, 265  
 Վարդան վարդապետ 171, 255  
 Վեսելովսկի Ա. 121, 169  
 Վերգիլիոս 95, 185  
 Վիդուևիչինզ Փոն Կորվայ 164, 165, 183  
 Վոնդել Յո. 16, 192, 202, 208
- Տերենցիոս 164–167, 171, 172, 185, 188  
 Տերտուլիանոս 49, 83  
 Տիգրան Բ 215  
 Տիգրանյան Ս. 260  
 Տեր-Մինասյան Վ. 242, 246, 249, 251, 254, 256  
 Տրայանոս 14, 15  
 Տրդատ Գ 210, 211  
 Տրիստինո Ջ. 189
- Ցիլոս Կ. 168, 173, 182–184, 188, 217  
 Ցիցերոն 185
- Ուլրիխ Փոն Հուտտեն 188  
 Ուրբանոս VII պապ 208

- Փեղտիմալճյան Գ. 259
- Քյոմուրճյան Կ. 231
- Օդոստինոս Երանելի 49  
 Օսյան Ե. 265  
 Օտտոն I 164  
 Օրմանյան Մ. 63, 65, 123
- Ֆաուստ 174, 185–188, 194

## SUMMARY

The title of the book is as relative as the conception of medieval drama itself, i.e. both proceeding from theatre and rejecting theatre, and also basically liturgical. The point is what exactly was happening to the ancient drama at the dawn of Christianity and in what way drama was appreciated beyond the theatrical system, i.e. within the Christian teaching and ritual and what it has inherited to the further developments of dramatic art. Historically, it has been a long-lasting and inconsistent process maintaining most diversified revelations.

The Latin-Celtic-German period (since the 10<sup>th</sup> century) has been thoroughly looked into, while earlier periods (since the 4<sup>th</sup> century) have been left out of sight. The latter is intended to be called the Greek-Assyrian- Armenian period.

The word բեմ (bem) being the equivalent for the words *stage* and *scene* in English has got a different historic meaning. It is borrowed from Ancient Greek (βῆμα) and maintains a clerical and scholastic meaning. It means height, altar, pulpit. This is merely the linguistic point of the issue. The subject matter of the current investigation is the Christian liturgy, which retains two origins in historical terms. The Roman theatres are known to have been converted into places of punishment in the earlier centuries of Christianity and the carriers of the new faith were tortured to death, comedians among them. According to some archaeological data the first church of John the Baptist, the progenitor of Christianity used to be the Alexandria Theatre (2<sup>nd</sup> century), and the proscenium of the Theatre of Cyde was converted into a church, and that churches were built of the stones of the ravaged theatres as long as they were said to be consecrated

with the sacred blood. Exactly in this period the Apostolic liturgy with choral dialogues was originated, which was later developed by St. Basil, obviously influenced by ancient attic drama. He was educated in the late Hellenistic school like most other contemporaries of his, and, consequently was deeply inclined towards grammatical and rhetorical interpretations of classical Greek drama. Therefore, Basil's "Liturgy" can be assumed as a metamorphosis of the ancient tragedy and the religious and ideological basis for the religious drama. Some of the further interpretations of ritual and dramatic character relating to some of the plots described in the New Testament, particularly those with Christian and Easter series tend to be assumed as liturgical, and so in the theatre history they are referred to as liturgical drama. Thus, the Church, beginning from the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries developed its teatrocracy as a firm rejection to the pagan theatrical heritage. The critical speeches of the clerics, which had originated since the third century (Tertullian, Cyprian and others) had their continuation in later centuries. In the fifth century Basil's "Liturgy" was translated into Armenian, as a canonical rite, as well as Johann Chrisostom's theatre-rejecting speeches against the theatre and public games (Iohann Mairavanetsi, the 7<sup>th</sup> century, Simon the Bishop). Having established its teatrocracy, the church quite naturally reviewed the pagan symbols of religious and social nature. The very central symbol appeared to be the theatre and that was to be rejected. The literary pieces of drama though had already been made the property of the libraries and were studied as materials for grammatical and aesthetic interpretation.

In the late Hellenistic period (beginning from the 1<sup>st</sup> century) the ancient drama was pronounced as a monologue and a piece of rhetoric art. This tradition was passed to Byzantine Christian schools together with the Grammar Art by Dionysius Thrax, The Rhetoric by Theon of Alexandria, Athenaeus's Progymnasmata. All these pieces were translated into Armenian in the 5<sup>th</sup> century as textbooks for grammar schools. Dionysius Thrax' Grammar was interpreted both in Byzantine intellectual circles (Melampodos, Diomedes, Heliodoros, Marcianos, Byzantine) as well as Armenian schools (David, Movses, Anonymous, Stephanos). This tradition has continued to survive till

the 14–15<sup>th</sup> centuries. Since the 10<sup>th</sup> century Latin translations and interpretations had become known in Europe as well. In the textbooks of Rhetoric certain elements of theatre aesthetics can be observed. Quite evidently it can be seen in Theon's Rhetoric. Only two pages in Paragraph 13 of Theon's Rhetoric not available in the original text in Greek have survived in the Armenian translation (5<sup>th</sup> century). In it a description of a naturalistic play of a Greek actor Povlos by name is given as a rhetorical criterion. This is an irrefutable evidence of the early medieval existence of the school drama drama. The same name can be found in Dionysius's Grammar, and guidelines for acting can be found in Byzantine scholia, Athenaeus's work and also in medieval Armenian scholia. This means that the church-school drama can no longer be considered a phenomenon peculiar to 13–15<sup>th</sup> centuries but it goes back to the 4<sup>th</sup> and 5<sup>th</sup> centuries. Theon's Rhetoric elucidates not only the early medieval grammatical heritage, but also later periods, such as that of Stratford Grammar School and is presented by Shakespeare's Hamlet "...Tears in his eyes, distraction in 's aspect, A broken voice, and his whole function suiting..."). Rowse, Shakespeare's biographer points out Athenaeus's above-mentioned work as being one of the textbooks of Stratford Grammar School, in the rhetorical guidelines of which Theon's impact is obvious. It should be mentioned without doubt that the origins of Shakespearean understanding of acting presented in Hamlet's judgments are to be sought for in the criteria of university rhetoric of the time. The interpretations of Dionysius Thrax' Grammar became known to European philologists due to Alfred Hilgard's publication (Leipzig, 1901). That was much dealt with on the part of linguists, but it should also be considered to be the literary theory of the time and it has surprisingly been ignored by theorists of drama. While the Armenian scholia (5-14 centuries) which were duly studied and published by Nikoghayoss Adonts (publ. 1915, St. Petersburg) are hardly known to European philologists. The study of it reveals most unexpected evidence, particularly the earlier-developed theory of the school drama.

Those pieces of literature which are close to drama in terms of their dialogue-type structure are being observed in the light of gram-

matical scholia. Thus, for instance, the *trenodia* "Lamentation of Our Lady" is a completely tragic dialogue. Another example of mystic drama is "Ode to Resurrection" by Nerses Lambronatsi (12<sup>th</sup> century), a funny dialogue. Or, say a comic miracle called "For the Mangled" by Nerses Abegha (Monk Nerses) is said to go back to the 14<sup>th</sup> century and, of course, the oratorical drama "Song of Annunciation" by Arakel Baghishetsi (15<sup>th</sup> century), some dramatic poems of late medieval period are like morality plays. To mention a few, "The Wine and the Philosopher", "Earth and Heaven Argument" etc. Though with religious content they were not involved in official church ceremonies and were written for the sake of education and teaching morale. The creative environment of them cannot be imagined outside church and school. Their relation to grammatical interpretations is mostly common, indirect, sometimes direct relationship is observed.

In medieval original texts the religious drama is not called theatre, it has got its own term, and when translated into Armenian it sounds as *katsurd* (presentment) and *banagortsutiun* (speech action). The Armenian translations *taghavar* and *khoran* for the Greek equivalent deserve special interpretation. One of them implies theatrical, sometimes even ceremonial meaning, the other one carries a liturgical meaning.

Some phenomena peculiar to medieval drama regain new values in the context of the present study. Thus, for example, a compilation of comedies called "Anti-Terence" issued by Hrotsvitha, a Benedictine abbess (10<sup>th</sup> century) of Gandersheim in Saxony. Hrotsvitha's plays appear to be the dramatic projection of theatre-rejecting speeches, and in their real sense, they claim to be the rejection of the genre. We tend to believe that they were performed not in the 10<sup>th</sup> century (as it is supposed to have been) but after the year 1494 initiated to be performed on a university stage. This is the so-called school theatre which was later developed by Martin Luther against Catholicism, and by Ignatius Loyolla against Protestantism (after the year 1534). Since that time the school stage became a cathedra for theological debates. Some hints of that are observed in Hamlet's, the graduate of Wittenberg University, words. The theatre of Dutch

Deacons' Readings (rederaykers) was much the same.

Thus, the rhetorical apprehension of drama originated in the monastery grammar school and became a propaganda and a debate of a theological nature. In the late middle ages it was passed to Jesuitical schools to become the privilege of them, then it penetrated to Eastern Europe and through Catholic missionaries was brought into Armenian environment. The Armenian church-school stage in Lvov served to Catholic preaching with "The Martyrdom of St. Hripsime" and other plays (since 1668). The monastery school stage at St. Lazar in Venice principally possessed the same role (since 1730). An incomplete list of the performed plays is known, also some theatrical explications such as "Clerk Emianoss". "St. Anton Abbot", "Luther's Deeds" and others. Eventually, theaggiographic ideas gained religious and patriotic meaning, and there appeared the martyred commander Vardan Mamikonyan, having been sanctified in the 5<sup>th</sup> century, as a dramatic personage on the monastery stage at St. Lazar. Theaggiographic drama continued to be implemented in the 19<sup>th</sup> century Armenian theatre and this can be assumed as an emergence of secularization.

The secularization is not so much a result of historic evolution, but a parallel phenomenon and its origins can be found in the early middle ages as an example of popular religious orientation. It is the ambivalent appreciation of reality in the people's theatre, where the equilibrist is presented as John the Baptist's messenger, bringing forward his prayers and charms, eminent and fascinating, ready to create a miracle, and his servant, who is mean and mercenary. Here we have the archetypical understanding of spiritual and worldly attitudes. Another expression of secularization can be observed in the monastery environment. It is the play called "Abeghatogh" performed on the very last day of Shrovetide. It is a liturgical parody, feast and fun, a violation of the monastery hierarchy, a mockery which ends up with a most wonderful miracle. It's the comic scene of Lazar's resurrection. We shall call this a comic mystery and, thus, draw the curtain of the medieval stage.

## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈՒԱՐԵՆ	5
ԳԼՈՒԽ I. ՅՐԱՊԱՐԱԿԻՑ ԲԵՄ ԵՎ «ԸՆԴԴԵՄ ԹԱՏԵՐԱՅ»	13
Թատրոնը դատաստանի հանդիսավայր	15
Միստիկական ողբերգություն	24
Լիթուրգիական (պատարագային) դրամա	35
«Ընդդէմ թատերաց»	49
Տաղավար և խորան	61
ԳԼՈՒԽ II. ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ՃԱՐՏԱՍԱՆԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ	70
«Յաղագս վերծանութեան»	70
Ճարտասանությունը հայոց վաղ միջնադարյան	
դպրոցում	85
Ճարտասանության արվեստը համալսարանում	92
Կացուրդ և բանագործություն	107
ԳԼՈՒԽ III. ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱԿԱՆ ՁԵՎԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ	118
Ներսես Լամբրոնացու կացրդականը	120
Կատակերգական միրակլ	136
Առաքել Բաղիչեցու դրամատիկական քերթվածը	148
ԳԼՈՒԽ IV. ՈՒՍՈՒՄՆԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՅԻ ԵՎՐՈՊԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ	162
«Anti-Terentius»	163
Ճարտասանական լսարանից դեպի թատրոն	173
Հումանիստ համալսարանականները և	
ճարտասանական խորանը	182
Քերականական դպրոցը և Շեքսպիրը	192
Հայ եկեղեցա-դպրոցական դրաման Արևմուտքում	207

ԳԼՈՒԽ V. ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԿՐՈՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆԸ .....	221
«Բանք յերկու դէմ» .....	222
Սուրբ Կարապետի ուխտավորը .....	228
Կատակերգական միտաբերիա .....	242
Սրբախոսական ողբերգություններ .....	258
ՎԵՐՋԱԲԱՆ .....	267
ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ .....	269
ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ .....	284
SUMMARY .....	294

## Հովհաննիսյան Հ.

Հ 854 Միջնադարյան բն. Թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և հայ հոգևոր դրաման – Եր.: Սարգիս Խաչենց, 2004 – էջ 300

Գրքի վերնագիրը պայմանական է, ինչպես պայմանական է միջնադարյան դրամա հասկացությունը՝ թատրոնից էլնող ու թատրոնին ներհակ, հիմքում պատարագային: Խնդիրն այն է, թե ինչ է տեղի ունեցել անտիկ դրամայի հետ քրիստոնեության արշալույսին, ինչպես է ընկալվել դրաման իր թատերական համակարգից դուրս, ինչպես է փոխակերպվել քրիստոնեական դպրության ու ծիսակարգի ներսում և ինչ է փոխանցել հետագա ժամանակների դրամատիկական արվեստին:

Հ  $\frac{4907000000}{849(01) - 2004}$  2004

ԳՄԳ 85.33

**Սարգիս Խաչենց հրատարակչություն ՍՊԸ**

375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահ  
հեռ./ֆաքս. (374 1) 56-36-61, e-mail: skhach@nga.sci.am

Համակարգչային շարվածք՝ Սամվել Խաչատրյան  
Համակարգչային էջադրում՝ Անժելա Մանուկյան

Չափսը՝ 42 x 54<sup>1</sup>/<sub>8</sub>, տպ. 18,75 մամուլ, տպաքանակ՝ 400 օրինակ

**Սարգիս Խաչենց հրատարակչության տպարան**

375010, Երևան, Արամի փ. 1, Ազգային պատկերասրահ  
Հեռ. 58-27-03

Տպարանի վարիչ՝ Արթուր Բաբայան  
Տպագրիչ՝ Սերգեյ Շուշանյան  
Կազմարարներ՝ Լուսիկ Բալասանյան,  
Լիդա Ցակալյան, Վարդուհի Ավետիսյան  
Սոնյա Վարդանյան

# **‘ԻՄԱՅՈՒԹՅՈՒՆ’ ԳՐԱԴԱՐԱՆ**

*Էսթետիկա, արվեստի տեսություն*

*լույս է տեսել՝*

**Անրի Ֆոսիյոն  
Ձեպերի ԿՅԱՆՔԸ, ԳՈՎՔ ՁԵՌՔԻՆ (1999)**

**Հենրիկ Հովհաննիսյան  
ԴԵՐԱՍԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ԲՆՈՒՅԹԸ (2002)**

**Յուրգիս Բալտրուշայտիս  
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆ ՎՐԱՑԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅԿԱԿԱՆ  
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ (2003)**

**Հենրիկ Հովհաննիսյան  
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԲԵՄ (2004)**

*պատրաստվում է հրատարակության՝*

**Ռոբին Ջորջ Կոլլինգվուդ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԻՍՈՒՆՔՆԵՐԸ**

**Ռընե Ուելլեկ, Օստին Ուորրեն  
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ**

**Յուրի Խաչատրյան  
ԿՈՍՏԱՆ ՁԱՐՅԱՆ. ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ԳՈՐԾԸ**

**Լիոնելո Վենտուրի  
ՉՈՐՍ ՔԱՅԼ ԴԵՊԻ ԱՐԴԻ ԱՐՎԵՍՏ**