

ՊԱՄՍՏՄԵՆԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՊԱՄՍՏՄԵՆԻ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ

Հ. Կ. ՀՈԿԿԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՎԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ALABAMA BANK AND TRUST CO.
MONTGOMERY, ALA.

THE STATE

OF ALABAMA
BANKING AND TRUST CO.
MONTGOMERY, ALA.

MONTGOMERY, ALA.



MONTGOMERY, ALA.

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Է. Վ. ՕԳԱՆԵՏՅԱՆ

ТЕАТР
В СРЕДНЕВЕКОВОЙ
АРМЕНИИ

ВОПРОСЫ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1978

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հ. Վ. ՕՂՎԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ

ՊԱՏՄՈՒԴՅԱՆ ԵՎ ՏԵՄՈՒԴՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳՍ ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1978

Պատասխանատու խմբագիր

Պ Մ. ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ

H. V. HOVHANNISIAN

THE THEATRE IN
MEDIEVAL ARMENIA

Problems of History and Theory

Yerevan, 1978

80105

Հ $\frac{80105}{703 (02) 78}$ 74—78

© Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1978

Եթէ կամի որ յաղագս իրի ուրուք ճշմարտաբար խորհել և մտածել, պարտ է նախ գիտել զնորին իրի բնութիւն, այսինքն զսահմանն: Քանզի որ ոչն գիտէ զսահմանն, վրիպէ յայնցանեացն ամենեցունց, որք հետևիչն բնաւորեցան նորին իրի:

Դաիր Անյաղք,
Սահմանք իմաստասիրութեան, Բ:

Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Քառուսնը միջնադարյան ֆաղափային կյանքի գեղարվեստական խորհրդանիշերից մեկն է: Նրա ստվերը կանգնած է եղել միջնադարյան վաճական հեղինակների րիկունքին և իր սիմվոլիկ այցետոմսն է թողել մագաղաթյա գրչագրերի էջերում: Այդ այցետոմսը քառս բառն է: Փամանակակիցներն այսպես են անվանում մեր ֆենախոսության առարկան: Դժվար է անմիջապես վնուել, թե այս ծանոթ ներկայացող անունը ինչ կարող էր նշանակել միջնադարում: Դժվար է անմիջապես վնուել, թե ինչպիսին է եղել միջնադարյան Հայաստանի քառուսնը, որը մինչև այսօր մնում է հայ մշակույթի պատմության խոշոր առեղծվածներից մեկը:

Միջնադարյան Հայաստանի քառուսնը ֆիչ է ուսումնասիրվել: Պատճառներից մեկը թերևս այն է, որ այդ արվեստը ծնունդ չի ափել գրական արժեքների, չի առարկայացել քառուսագրության տեսքով: Քառուսական արվեստի վկայությունը դեռևս մոտ անցյալում համարվում էր դրամատուրգիական փաստը. քառուսնը դիտվում էր որպես գրական արվեստի շարունակություն, և նրա՝ գրականությունից անկախ դրսևորումները պակաս ուշադրություն էին գրավում, արժեքավորվում կամ ուսումնասիրվում էին առավելապես ազգագրական-բանագիտական տեսանկյունից: Այսպիսով, բեմական մտածողության նախագրական շրջաններից ծառանգված տեսակներն ու ձևերը, որոնք գոյատևել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում,

զգալի շափով դուրս էին մնալու քատրոնի պատմաբանների ուշադրությունից: Սա վերաբերում է հիմնականում Առաջավոր Ասիայի, մասնավորապես հայկական վաղ միջնադարյան քատերական մշակույթին: Թեև նախկինում արվել են բանասիրական որոնումներ, և մեր օրերում էլ հայ հին ու միջնադարյան քատրոնի մասին գրվել է մեկ-երկու ծավալուն ուսումնասիրություն, բայց հարցը լայն շրջանառության մեջ չի մտել, ֆննական վերաբերմունքի չի արժանացել և ցանկալի շափով չի խորացվել: Անվիճելի կամ հավանական թվացող ենթադրություններն ու կոահումներն առաջացրել են ավելի շատ կողմնակի, պասսիվ հետաքրքրություն, և առարկան ձեռք է բերել երբեմն առասպելի, քան իրողության իմաստ: Ստեղծվել է նույնիսկ այն մտայնությունը, թե անհրաժեշտություն չկա ստուգել զուտ հիշողությամբ պահպանված, ենթադրություններով «վերակառուցված» և կարծես այդ ձևի մեջ հետաքրքիր երևույթը: Բայց սա նախապաշարում է, իսկ ամեն մի գիտական որոնում սկսվում է նաև նախապաշարումը հաղթահարելուց:

Միջնադարյան Հայաստանի քատրոնի ուսումնասիրությունը դեռևս չի սաացել լիակատար իմաստով արվեստագիտական բովանդակություն: Վերակազմող ավյալների որոնումը կամ հայտնի փաստերի ճշգրտումները մեզ անխուսափելիորեն մոլորեցնում են պատմության, բանասիրության և ազգագրության շավիղներում: Երևույթի գեղագիտական իմաստավորումը այս պարագայում թվում է անհեռանկար: Բայց և անհրաժեշտություն է առաջանում ազատագրվել մեկը մյուսին կրկնող փաստերը բազմապատկելու ձգտումից և պատմաբանասիրական զեննումներն ուղղել առավել հստակ նպատակի՝ պարզել անհետացած գեղարվեստական երևույթի նկարագիրը:

Այս գրքի շատ էջեր կարող են այն տպավորությունն ստեղծել, թե մեր ուշադրության առարկան ոչ այնքան քատրոնն է, որքան լեզվական ու մատենագրական վկայությունները՝ բաներ, որ հեռու են իրենց կենդանի աղբյուրից և դժվարությամբ են խոսում այսօրվա մարդու պատկերացումների ու երևակա-

յության հետ: Մեր առաջին խնդիրն է նիշտ խոսեցնել այդ ավյալները: Ընթերցողին կարող է թվալ նաև, որ շափից ավելի ենք հափշտակված բանասիրական ու բանագիտական խնդիրներով: Դա ուսումնասիրության ոչ թե նպատակը, այլ միջոցն է, առայժմ ամենաստուգվածն ու վստահելին: Թվում է, ճշմարտությանը մոտենալու միակ եղանակն այս է, եթե առարկայի մասին չունենք անմիջականորեն տրված գիտելիքներ, եթե մեր պատկերացումները միջնորդված են անուղղակի, տարաբեկված և հիմնականում մերժողական (նեգատիվ) փաստերով: Դա գալիս է նաև իր իսկ առարկայի բնույթից: Ստեղծված լինելով միջնադարյան դպրության ու գիտության շեմից դուրս, հեռու լինելով բարեպաշտության սխրանքներից, հավատին ու դավանաբանությանը ծառայելու միջոցներից, քատրոնը ժամանակի մատենագրության մեջ գրեթե չի թողել դրական հետքեր: Միջնադարի հեղինակները շեղ են նայում մեր հետաքրքրության առարկային: Եվ անհրաժեշտ է դառնում վերծանել ու մեկնաբանել նրանց միակողմանի, հանախ միանման ակնարկները:

Անցածի ամենաստույգ վկայությունը, նրա կենդանի հիշողությունը լեզվական փաստն է: Այդպես է այնքանով, որքանով անվանումների թիկունքին, հեռու կամ մոտ, կանգնած են առարկաները: Այս օրենքը փոքր-ինչ այլ իմաստ է ձեռք բերում, երբ բախվում ենք միջնադարյան գրքային մտածողությանը: Այստեղ ոչ սակավ շփոթեցնում է բառի ակներև նշանակությունը՝ նրա իմաստի նոր, մեր պատկերացմանը մատչելի շերտը: Սա այն դեպքն է, երբ իրերի ֆննությունը սկսվում է նրանց ներկայացուցիչներին նիշտ ճանաչելով: Բայց անուններից մինչև իրերն ընկած ճանապարհը խորխորատներ շատ ունի, և, ինչպես կասեր Գրիգոր Տաթևացին, «բանն գիրն ոչ կար է ճշմարտել, այլ իրն զբանն ճշմարտէ»¹: Չհակահառնեմ ուրեմն միջնադարյան նոմինալիստներին և զգույշ խոսենք ինչպես լեզվական փաստերի, այնպես էլ մատենա-

¹ «Գրիգորի Տաթևացու Գիրք Տարցմանց», Կոստանդնուպոլիս, 1729, էջ 9:

գրական այլ կարգի վկայությունների հետ: Հայտնի է, որ միջ-
նադարյան հեղինակների շատ խոսքեր ունեն գրգռիչ ծագում:
Այստեղ բարդ երբեմն ստանում է խիստ պայմանական իմաստ,
հետևանում է իր առարկայական նշանակությունից, և ապա, ա-
մենն դեպքում չէ, որ առարկաներն ու երևույթները որակվում
են իրենց անուններով: Միջնադարյան հեղինակը գերադասում
է դրանք փոխարինել Ս. Գրեկից առնված անվանումներով ու
մակդիրներով: Խոսքի պատրաստի բանաձևերից, արտահայտ-
վելու կանոնիկ-ստերեոտիպային ձևերից բացի հայ միջնա-
դարյան մատենագրության մեջ շրջանառվում են լեզվական
այնպիսի փաստեր, որոնք ստեղծվել են քարգմանությունների
ու մեկնությունների նախապահին և կողմնակիորեն են ար-
տացույցում մեզ հետաքրքրող երևույթը: Ուրեմն, հարկ է տար-
բերել գրեկից/եկող և կյանքից/եկող խոսքեր, չնույնացնել ոնք
և կյանքը: Այս առումով, զգույշ բացատրություն են պահան-
ջում նաև միջնադարյան մանրանկարների այն զարդամոտիվ-
ները, որոնք այս կամ այն կերպ առնչվում են քառույթին, դի-
մակավոր ու անդիմակ մարդկային կերպարանքները, որոնք
խաղ կամ դերասան են հիշեցնում: Այստեղ ևս դժվար է վրս-
տահել միայն արտաքին ապավորություններին կամ իրակա-
նության անմիջական արտացոլումներ որոնել: Մանրանկար-
ներում ի մի են լուծված այլ ձեռագրերից և կյանքից բերված
ուպավորությունները, միջնորդված ու անմիջական մո-
մենտները: Եվ ապա, միջնադարյան պատկերագրությունը
(իկոնոգրաֆիա) և պատկերային սիմվոլիկան չվերծանված
կողմեր շատ ունեն, որոնք կարող են անհարկի քյուրիմացու-
թյունների մղել: Այս բնագավառում չունենք ուսումնասիրու-
թյան այն մշակված ու ստուգված հիմքերը, ինչ դասական բա-
նասիրության մեջ, և նպատակահարմար ենք համարում առայ-
ժրմ չդիմել մանրանկարչական նյութի օգնությամբ: Դա պա-
հանջում է այլ բնույթի ուսումնասիրություն, պատկերային
լեզվի վերծանման մեզանում քերև չգործադրված եղանակ-
ներ: Մեր ուշադրությունն այժմ ուղղված է լեզվական, մատե-
նագրական, տեսական-գեղագիտական և բանահյուսական
փաստերին, որոնք ավելի հին են և չբացահայտված տեղեկու-

թյունների ավելի մեծ բեռ են կրում: Ճիշտ կողմնորոշման
դեպքում նրանք հետագայում գուցե նախապահ հարթեն դե-
պի պատկերային նյութը և հայտնությունների դուր բա-
նան: Բայց առայժմ այստեղ էլ մեզ չեն սպասում հույժ տպա-
վորիչ իրավիճակներ, որքան էլ այդ կողմ են թեքում շրջա-
նառվող ենթադրությունները, որքան էլ այդ է ակնկալում հե-
տաքրքրանքը ընթերցողը:

Միջնադարյան Հայաստանի քառույթի ուսումնասիրության
արահետը սկսվում է նոր Հայկազյան բառարանով²: Լեզվական
փաստերի բազում վկայությունները, մանավանդ հնագույննե-
րը (Աստվածաշունչ, Ագաքանգեղոս, Բուզանդ, ոսկեդարյան և
հունաբան քարգմանություններ) անողակիորեն հուշում են,
որ հայկական վաղ միջնադարը ներթափանցված է եղել քառ-
ույթով ու քառերայնությամբ: Նոր Հայկազյան բառարանը
առաջինն է միտք տալիս ուսումնասիրության առարկա դարձ-
նել այդ: Սա նաև մեր ամենաստույգ կողմնորոշիչն է, քանի որ
նրանից դուրս գտնվող փաստերը դարձյալ ի հայտ են գալիս
նրա օգնությամբ:

Միջնադարի քառույթով հետաքրքրվող անցյալի հայ բա-
նասերներից առանձնանում է Հ. Վարդան Հացունին: Նրա
«Ճաշեր և խննույթ հին Հայաստանի մեջ» (Վենետիկ, 1912) և
«Հայունին պատմության առջև» (Վենետիկ, 1936) աշխատու-
թյուններում, մանավանդ երկրորդում, որը դուրս է մնացել
հետագա ուսումնասիրողների ուշադրությունից, միջնադարյան
Հայաստանի քառերային գլաբալիզմների պատկերը ներկա-
յանում է բավական շոշափելի: Մխիթարյան բանասերը հա-
մախմբել է ամենաակներև տվյալներ՝ առանց միակողմանի
հափշտակությունների, փորձագետի անկողմնակալ հայացքով:
Հացունին սկզբունքորեն փաստագիր է և էմպիրիկ. տվյալ-
ները ներկայացնում է գրեթե առանց մեկնաբանման, ստեղ-
ծելով մի պատկեր, որը և՛ համոզիչ է, և՛ ներդաշնակ ընդհա-
նուր միջնադարյան քառույթի մասին մեր ունեցած գիտելիք-
ներին: Հացունին բանասեր-ազգագրագետ է, և քառույթը նրան

² «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1—2, Վենետիկ, 1836—37:

հետաքրքիր հիմնական երևույթը չէ: Բայց միջնադարյան քառոնի ուսումնասիրության համար նա արել է անհամեմատ ավելին, քան կարող էր թույլ տալ իր աշխատանքի ոչ քառն-րագիտական բնույթը:

Փառոնի պատմություն ուսումնասիրելու ոչ մի նպատակ չի ունեցել նաև Մանուկ Աբեղյանը, բայց իր «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» աշխատությունում բացահայտում է միջնադարյան քառոնի ու քառերական կյանքի ավելի նուրբ կողմեր³, քան հետագայի քառերագետ ուսումնասիրողները: Աբեղյանը առաջինն է այն միտքը հայտնում, որ հայկական միջնադարի քառոնը եղել է բանավոր ստեղծարանության (իմպրովիզացիայի) արվեստ, բնույթով նման ուշ անաթոլիայից ժառանգված միմ կոչվող քառերական ժանրին: Աբեղյանը ցույց է տալիս նաև *Տայրեններ*, որպես ֆաղաֆային ֆոլկլորի, աղերսը աշխարհիկ քառերային երևույթների հետ: Դրանով անվիճելիորեն նույն սոցիալ-հասարակական միջավայրի, գեղարվեստական նույն աշխարհայացքի արտահայտությունն են: Սա կարող է թվալ շատ սովորական, ոչ տպավորիչ միտք: Բայց հենց այստեղից ականավոր բանագետը մեզ քեֆում է այն սկզբունքային եզրակացության, որ հայերենները, հեքանոսական զգացմունքների մերկությունը և զգայական սիրո պոետականացումով, հայ միջնադարյան աշխարհիկ քառոնի գրական գույզանեղն են: Աբեղյանի այս ակնարկները գարմանալիորեն տպավորություն չեն թողել քառոնի պատմաբանների վրա, քերես չեն էլ նկատվել:

Հայ հին և միջնադարյան քառոնի նպատակադիր ուսումնասիրությունն սկսվում է Գարեգին Լևոնյանի «Փառոնը հին Հայաստանում» (Երևան, 1941) պատմաբանասիրական ակնարկով: Լևոնյանը որոշ առումներով անկախ է իր նախորդներից. ծանոթ չէ Հացունու երկրորդ աշխատությանը, ելակետ չի դարձնում Աբեղյանի դրույթները, բայց ստեղծում է հարցադրման ավելի լայն շրջանակ: Նա փորձում է բացել առարկայի բնության բոլոր հնարավոր ուղիները, ուշադրություն է

3 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, հատ. Բ, Երևան, 1967, էջ 203—239:

հրավիրում խնդրին ամենահետազոտ կերպով առնչվող փաստերի վրա: Բանասեր-արվեստագետը կողմնորոշվում է գուտ «առողջ բանականությամբ»՝ չի փորձում հեռանալ երևույթի ակներև նշաններից: Բայց մինչև վերջ պարզած չլինելով ուսումնասիրվող առարկայի բնույթը, նա երբեմն դուրս է գալիս խնդրի սահմաններից՝ վկայակոչում է կողմնակի տրվյալներ: Ինչպես նկատել է Լևոն Քալանթարը, նա «դյուրությամբ քառերական կոլտուրայի փաստեր է ընդունում նաև այն, ինչ արվեստի այլ կարգի երևույթ է»⁴: Լևոնյանի աշխատությունում ընդհանրապես պակասում է բնական վերաբերմունքը վկայությունների հանդեպ. հեղինակը գրեթե չի փորձում ստուգել փաստերի երևութական անվիճելիությունը: Այս առումով, Լևոնյանի ինֆորմացիան այնքան վստահելի չէ, որքան իր նախորդներին, բայց անհամեմատ հարուստ է և բազմակողմանի: Դրանով էլ այս փոփոխվող գիրքը մտածելու շատ առիթներ է տալիս և առաջիկայում էլ պահպանելու է այդ հետաքրքրությունը:

Լևոնյանի պատմաբանասիրական ակնարկը հիմք և առիթ հանդիսացավ, որ հայ հին ու միջնադարյան քառոնը դառնար առանձին հետաքրքրության առարկա, որպեսզի հրապարակ գար Գևորգ Գոյանի «Հայ քառոնի երկու մագաղաթային» (ոուս., Մոսկվա, 1952) երկհատոր աշխատությունը: Դրանով խնդրի ուսումնասիրությունը դուրս էր բերվում ավանդական բանասիրության բնագավառից: Հացունու, Աբեղյանի և Լևոնյանի նախանշած արահետը լայնացավ մեր հայացքի առջև ու միացվեց համաշխարհային քառոնի պատմության մայրուղուն: Անհետացած գեղարվեստական երևույթը ստացավ պատմական նոր բովանդակություն: Հայ հին և միջնադարյան քառոնը այնքա չէր կարող ընկալվել քառոնի համընդհանուր պատմությունից դուրս: Այս է Գոյանի ուսումնասիրության օրյեկտիվ արդյունքը, նրա հիմնական արժեքը: Խնդրի նման ծավալումը տրամաբանական է այնու, որ հայ միջնադարյան մշակույթը գտնվում է վաղ քրիստոնեական ֆաղափակրթության (Կապադովկիա, Ասորիք, Քյուստանդիա) ընդհանուր ոլոր-

4 Լ. Քալանթար, *Արվեստի մայրուղիներում*, Երևան, 1963, էջ 362:

տում՝ արևմտասփյուռյական միջնադարի նախամուտքում: Գոյանը նման միտք ուղղակիորեն չի հայտնում. դա նրա շարադրանքի արտատեքստն է՝ այն ուսցիոնալ եզրակացությունը, որին ընթերցողն է հանգում: Հեղինակի սուրյեկտիվ հայացքը փոքր-ինչ այլ կողմ է ուղղված: Նա փորձում է հայոց վաղ միջնադարում տեղադրել եվրիպիդեսին ու Մենանդրոսին և քատերական այն համակարգը, որը V—X դդ. հագրիվ հիշողություն էր: Դա նույնն է, թե Զվարթնոցի փլատակը վերակառուցենք էրեխթեոնի սյունաշարով կամ Հոփսիսմեի տաճարը զարդարենք Միլետյան Աֆրոդիտեի արձանով: Նման ձգտումը ստեղծել է արհեստական իրավիճակների մի շղթա և հեղինակին մղել վիճելի փաստարկումների, բանաձիգ մեկնությունների, անստույգ վնիոների⁵: Պետք է նկատել, որ Գոյանի ինտուիտիվ կոահումներն ավելի հետաքրքիր են, քան փաստարկումները: Նրա աշխատությունում կան չփաստարկված, բայց նշմարիտ մտքեր, ուշագրավ հղումներ ու ակնարկներ, որոնք կարող են խորք հարցադրումների մղել հետագա ուսումնասիրողին:

Հայ միջնադարյան քատրոնի, առավելապես քատերական բանահյուսության հարցերին մեծ շափով անդրադարձնում է նաև Սրբունի Լիսիցյանը՝ «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերն ու քատերական ներկայացումները» (ոսու., հատ. 1, Երևան, 1958, հատ. 2, 1972) սովորաձավալ աշխատությունում: Իր բովանդակությամբ և նպատակներով այս գործը շատ տարբեր է վերոհիշյալներից: Լիսիցյանի նպատակը հայ պարադեստի առանձնահատկությունների հայտնաբերումն է և վերակառուցումը: Թատրոնին առնչվող փաստերն այստեղ ներկայացված են ազգագրական նյութի (մեծ մասամբ հայանի) բավական ծանր շաղախում: Այստեղ ամեն ինչ շրջադրված է պարարվեստի հետ ունեցած առնչությունների տեսակետից:

5 Գ. Գոյանի վիճելի դրույթների մասին ժամանակին արտահայտվել ենը հոդվածներով (տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», 10, Երևան, 1971, էջ 21—42, «Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, էջ 142—154), որոնք ներառված են այս ուսումնասիրության մեջ:

Այս կետերում հեղինակի հետ վիճելու հարկ չկա: Բայց մեզ տարակուսանքների են մղում այլ հանգամանքներ: Նախ, ինչո՞ւ զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանից ժառանգված պարային բանահյուսությունը քեկուզ և անուղղակիորեն գուգադրվում է աֆրիկյան, ավստրալիական կամ հարավամերիկյան ժողովուրդների պարային բանահյուսության հետ: Եվ ապա, ինչո՞ւ է շափազանց մեծ նշանակություն տրվում կենդանապաշտությանը և քատերային արտահայտության կենդանակերպ (զոոմորֆ) ձևերին, երբ վաղ միջնադարի հայ բանահյուսությունը վաղուց հեռացել էր սաղմնային վիճակից, մարդկայնացել իր բովանդակությամբ և հասել գեղարվեստական բարձրագույն կատարելության: Լիսիցյանը մեծ շափով դիմում է նաև լեզվական փաստերի օգնությանը, բայց ոչ մի նշանակություն չի տալիս բառերը մատենագրական վկայություններով ստուգարանելուն, և ծագում են կամայական բացատրություններ, բառիմաստների «մոդեռն» քարզմանություններ և այլն: Առարկաներ հայտնագործելու այս կերպը քերես պակաս ուշադրություն գրավեր, եթե շարունակվեր էմմա Պետրոսյանի «Թատերական գծերը հայ միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում: Այստեղ բերվում են մի ամբողջ շարք իբր քատերական տերմիններ՝ առանց ստուգարանության ու վկայությունների⁶: Մինչդեռ, եթե բառերը ծառայելու են երևույթների պատկերը վերականգնելուն, պետք է վերծանվեն ամենայն հետևողականությամբ:

Թող շառաչանա այն տպավորությունը, թե մեր նպատակները բանավիճային են: Արտահայտվելու այդ եղանակը հեռու կարող է տանել, եթե շանանք նշտել մեր հանապարհին հանդիպող բոլոր սխալ կամ վիճելի կետերը: Այսուամենայնիվ, որքան էլ գերադասելի, նույնքան էլ դժվար է խուսափել գիտական ձևով չմշակված հարցերին անդրադառնալու ակամա պարտավորությունից:

6 Տե՛ս «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, էջ 190—194.

Հին ու միջնադարյան քատրոնի հարցերի շուրջը տարբեր աշխատություններում և տարբեր աոիքներով արտահայտվել են Ա. Կարինյանը, Լ. Քալանթարը, Վ. Թերզիբաշյանը, Ա. Սոսնիկյանը, Ա. Մնացականյանը, Ս. Ռիգակը, Վ. Խեչումյանը, Լ. Զեֆիյանը (Վենետիկ) և ուրիշներ, որոնց կանդիդատնանի բստ անհրաժեշտության:

Ուսումնասիրության ընթացքում ընտրել ենք նյութի և հարցադրման համեմատաբար ոչ լայն շրջանակ, փորձելով ավելի շատ հարցեր մշակել, քան վերիներ տալ: Այս գիրքը միջնադարյան Հայաստանի քատրոնի պատմությունը չէ, այլ նրա պատմա-գեղագիտական, կրոնա-աշխարհայացքային և բանահյուսական հիմքերի ֆննությունը, մասամբ նաև այդ քատրոնի բնույթի հետազոտումը: Մեր ուսումնասիրության առարկան հիմնականում վաղ միջնադարի և մասամբ զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի ֆաղաֆային աշխարհիկ քատրոնն է, որը պատմականորեն ներառվում է Առաջավոր Ասիայի վաղ միջնադարյան քատրական մշակույթի ընդհանուր համակարգում: Ցանկանանք, թե ոչ, այս խնդրի ֆննությունը դուրս է գալիս հայ քատրոնի պատմության, երբեմն էլ քատրագիտության սանմաններից և լծորդվում ընդհանուր միջնադարագիտության (մեդիեվիստիկայի) բնագավառին: Դա սերտորեն առնչվում է նաև հայկական միջնադարի բանահյուսության, գրականության և գեղագիտական մաֆի հարցերին: Մեր շեղումներն այս դեպքում որոշ նպատակադրում ունեն: Քատրոնի ուսումնասիրությունը, կարծում ենք, այստեղ նպաստելու է նաև հայագիտության ինչ-ինչ հարցերի վերահիմաստավորմանը: Ուրեմն, ոչ մի հարցադրում մեզ համար չի կարող ինֆնաբովանդակ լինել, ինչպես և՛ դուրս լինել հայոց պատմության ու մշակույթի արամաբանությունից, դասական հայագիտության շենֆից: Այդ շինության հիմքերն ու սյունները անսխալ են: Հարկ է գտնել նրանում քատրոնի տեղն ու սահմանը, առանց հարկաբաժինները շփոթելու, առանց սխալ դոններ բախելու:

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Միջնադարի քատրակարգը և քատրոնը:
Միջնադարյան քատրոնի բնույթի հարցի շուրջը:
Հայոց միջնադարի պատմա-ժամանակագրական
տարածքը:

Միջնադարը ամենաթատերային դարաշրջաններից է: Դա հատկանշված է հասարակական կենցաղի պայմանական ու կայունացված ձևերով, բարքերի ընդհանուր ուսուցանողական և ցուցադրականությամբ: Թատերային են նախարարական որսերն ու խնջույքները, կրոնական և աշխարհիկ ծեսերը, շուկան և եկեղեցին, ժողովրդական խաղերն ու տոները: Միջնադարյան, հատկապես քաղաքային, կյանքի տեսքը արարողական է: Արարողականությունն այստեղ հանդես է գալիս որպես մարդկային հարաբերությունները կարգավորող անհրաժեշտ սոցիալական աղտ: Արարողական են ճաշը, վաճառքը, ծառայությունը, ողորմությունը, երգումը, վրիժառությունը, պատիժը, զոհաբերությունը, ողբը, աղերսանքը, ապաշխարանքը և այլն: Միջնադարում հասարակական սանդղղքի ամեն մի աստիճան ունի իր հաստատված խորհրդանիշերը, մշակված ձևվերն ու զարդերը՝ սկսած իշխանական շքեղ հանդերձներից ու ասպազներից, ազնվատոհմիկ կանանց զգեստներից ու ադամանդակու զարդեղենից, եպիսկոպոսական պարեզոտից ու

սարկավագի ժամաշապիկից մինչև ճգնավորի այծենի քուրձը և մուրացիկի ցնցոտիներն ու վերքերը: Միջնադարում պարզունակորեն ու համերաշխի ցույց են դրված և՛ հարստությունն ու քաջությունը, և՛ բարեպաշտությունը, աղքատությունն ու զրկանքը: Ոչ ոք անբնական չի համարում աստծուց տրված իր վիճակը ու հասարակությանը ներկայանում է իր սոցիալական դիմակով: Եվ մի կողմից անապատականություն, ասկետության քարոզ ու կենցաղի պարզություն, մյուս կողմից՝ «ուրախական երգոց և բանից լինէին հանդէսը» (Կաստիվերացի), «խնձոյք, կաքաւք ոտին» (Գրիգոր Տղա) և «ղամպարափայլ կացրգական տօնախմբութիւնք» (Գր. Մազիստրոս):

Կյանքի թատերայնությունը միջնադարում լիակատար է և անկաշկանդ: Բայց թատերայնությունը դեռ թատրոն չէ: Ամեն դարաշրջան և՛ հասարակություն ունի իր թատերայնությունը և թատրոնը: Դրանք միշտ չէ, որ պայմանավորում են միմյանց: Թատերայնությունն ամեն դեպքում չէ, որ ծագում է թատրոնից կամ դրսևորվում որպես բեմական արվեստի հատկանիշ: Դա մարդկային կենցաղի բնական դրսևորումներից է, այնքանով բնական, որքանով հասարակական շփումը մարդուն թելադրում է ներկայանալիության ինչ-որ ձևեր, վարքագծի ոճ: Եվ կյանքի տարբեր ոլորտներ, ըստ հասարակական-կուլտուրական զարգացման աստիճանի, ներթափանցվում են թատերայնությամբ: Հասարակական կյանքն իր արտաքին տեսքով և մշակված էթիկետներով չուրահատուկ մի թատերակարգ է (թեատրոկրատիա), որը կարող է անմիջական նմանություն չունենալ իր իսկ ժամանակի թատերական արվեստի հետ: «Մշակույթի պատմության մեջ,— գրում է Նիկոլայ Եվրեխնովը,— թատերայնությունը ինքնակա նախասկիզբ է, և արվեստը աննշվում է նրան ճիշտ այնպես, ինչպես մարդարտահատիկը խեցեմոթթիին»¹: Ուրեմն, թատերակարգի և թատրոնի միջև կա ներքին աննշվելու, բայց մի բան է արվեստը և մի այլ բան՝ նրա առաջացման միջավայրը: Անհրաժեշտություն չկա նույնացնելու կենցաղի արվեստայնությունը՝ արվեստի և

բարքերի թատերայնությունը թատրոնի հետ: Դրա անհրաժեշտությունը չկա և այն պատճառով, որ միջնադարը ունեցել է իր պրոֆեսիոնալ թատրոնը: Դա այն գեղարվեստական երեվույթն է, որ հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքում կատարել է իսկապես թատրոնի դեր և գրական աղբյուրներում վկայված է իր անունով՝ քառ: Բայց այս արվեստը հայ իրականության մեջ ավելի հին է, քան՝ նրա մեզ հայտնի անունը, որը ծագումով հայերեն չէ, այլ հունա-ասորական փոխառություն²: Հեռաբար, միջնադարյան Հայաստանի թատրոն ասելով, չենք կարող շրջանցել վաղ միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության և բանավոր արվեստի այն միակառույց (սինկրետիկ) ձևերը, որոնք այլ անուններով են վկայված, բայց իրենց բնույթով և մանավանդ դերով ու նպատակներով ընդհուպ մերձենում են թատրոնին:

Բանավոր արվեստի կամ ընդհանրապես հասարակական ցույցերի ձևերը թատերական արվեստ կարող են կոչվել այն չափով, ինչ չափով ինքնուրույն են որպես արժեքներ և իրենց ներքին նպատակներով անկախ են կրոնա-կենցաղային ծիսակարգերից: Այն մտքին չենք, թե արվեստը, այն էլ միջնադարյան արվեստը, բացարձակորեն անկախ է կենցաղից ու դադափարախոսությունից կամ չունի արտաարվեստային ֆունկցիաներ: Ուշադրությունից չհեռացնելով այս հանգամանքը, այնուամենայնիվ, նկատի ունենք թատրոնի կամ բեմական մտածողության այն տիպը, որը, անկախ նրանից, թե արարողական ինչ համակարգում է մշակվել ու պահպանվել, ինչի է ծառայել՝ հավատին, թե կենցաղին, ունեցել է իր ներքին, արվեստային նպատակը, իր գեղարվեստական առանձնահատկությունն ու իրեն հատուկ «ծիսակարգը»: Նկատի ունենք միջնադարի այն թատերային երևույթները, որոնցում գեղարվեստական տարրը հիմնականը և տիրապետողն է, այլ ոչ թե օժանդակ միջոց: Այսպես, Գ. Լևոնյանը վկայաբերում է անգլիացի ճանապարհորդ Հ. Լինչի տպավորությունը 1893 թ.

¹ Н. Евреинов, Театр как таковой, СПб., 1913, стр. 28.

² Հուն. θέατρον, ասոր. tatra. տե՛ս Հ. Անաչյան, Հայերեն արմատական բառարան, Կ. Բ, Երևան, 1973, էջ 157—158:

էջմիածնի տաճարում լսած ժամերգութիւնից, որը նա համարել է թատերական ներկայացում³: Ամենեին ոչ պատահական տպավորութիւն. հայ եկեղեցու արարողութիւնների և հայկական միջնադարի դրամատիկական բանահյուսութեան միջև, ինչպես կտեսնենք այս գրքի հետագա էջերում, որոշակի կապ կա, թեև դա անմիջական արտահայտութիւն չունի: Այդ կապը տեսնելու համար ստիպված ենք նայել ավելի հեռուն, ըմբռնել հեթանոսական ծիսակարգերի մոտիվները: Բայց ժամերգութիւնը և կիրակնօրյա պատարագը ուղղակիորեն թատերական արվեստի դրսևորումներ համարելը վիճելի է: Գեղարվեստական տարաբնույթ (ոչ իզոմորֆ) ձևերի համադրումը (սինթեզ) այստեղ այլ հիմքի վրա է և ծառայում է ոչ գեղարվեստական նպատակների: Այդ ձևերը իհարկե թատերային են, բայց նրանք համադրված են ոչ բեմական գործողութեան հիմքի վրա և դրանով էլ թատերական արվեստի շինվերածվում՝ այս հասկացութեան լիարժեք իմաստով: Չտեսնելով բեմական գործողութեան, որպես թատերական արվեստի սպեցիֆիկումի, առկայութիւնը, դժվարանում ենք պատարագը թատրոն անվանել, մանավանդ, որ դա այդպես չեն կոչել միջնադարի հեղինակները: Պատարագում կան, իհարկե, թատերային-պայմանական խորհրդանիշեր. բեմը խորհրդանշում է Գողգոթան կամ «վերջին ընթրիքի» սեղանը, իսկ պատարագի շաճանան՝ խաչվող Քրիստոսին⁴, բայց այս իրադրութիւնը թատերայնորեն կոնկրետ չէ, չի ակնարկվում որևէ պատկերող նշանով: Այստեղ ամեն ինչ արտահայտված է գուտ պայմանական նշաններով և անհնարին է ըմբռնել պատարագի դրամատիկական բովանդակութիւնը, առանց նախապես իմանալու առարկաների և զգեստների սիմվոլիկան: Իսկ արվեստում գործում է գերազանցապես պատկերող նշանը, և

³ Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 110:

⁴ Հմմտ. Հ. Մարտիկոս Կոխեմ, Մեկնութիւն ս. Պատարագի, թարգմ. Հ. Քերովբե Հովնանյանի, Պլովդիվ, 1934, էջ 27—28: Պատարագի թատերային բնույթին էական նշանակութիւն է տալիս Հ. Լևոն Զեքիյանը (տե՛ս Հայ Վերածնունդի շարժումը և հայ թատրոնի սկզբնաբայերը, Վենետիկ, 1975, էջ 6—7):

խորհրդանիշերն ընկալվում են առանց արտաքին մեկնութիւնների: Եվ պապ, պատարագի շաճանան դերասան չէ՝ նա չի անհատականացվում որպես կերպար, այլ հանդես է գալիս իբրև կերպարի պայմանական ներկայացուցիչը, որը ըստ բեմական ֆունկցիայի, ազոթողի պաշտոնական միջնորդն է Տիրոջ սեղանի առաջ: Թիկունքով դեպի հասարակութիւնը և դեմքով դեպի խաչելութիւնը կամ Տիրամոր պատկերը կանգնած լինելը բավական պարզ է ներկայացնում այս դերը: Իսկ հասարակութիւնն այստեղ հանդիսատեսի վիճակում չէ, չի եկել դիտելու, այլ՝ զոհվելու իր աստծու հետ միասին, կրելու իրենում խաչվելու գաղափարը: Բեմն ու վարագույրը թող մեզ շփոթեցնեն. դրանցով եկեղեցին թատրոն չի դառնում: Որպես թատերական ատրիբուտներ դրանք հատուկ են ու ժամանակների. միջնադարի թատրոնում դրանք չեն եղել: Եվ եկեղեցում էլ նրանց դերն այլ է: Դրանք այն սահմանները չեն, որ բաժանում են պայմանական հանգամանքների իրականութիւնը՝ խաղը ունի հանգամանքների իրականութիւնից՝ հանդիսատեսից: Եկեղեցու բեմն ու վարագույրը հատկանշում են այն նվիրապետական (հիերարխիկ) սահմանը, որի շնորհիվ միջնորդն ավելի մոտ է աստծուն կամ մեկ աստիճանով վեր է ազոթողների բազմութիւնից: Այս հարաբերութիւնը սկզբունքորեն տարբեր է թատերական բեմի ու հանդիսատեսի հարաբերութիւնից, թեև արտաքին որոշ նմանութիւն կա: Ամենից առաջ պատարագը թատրոն չէ իր նպատակներով: Նրա բոլոր էֆեկտները նախատեսում են ունկնդրի ոչ այնքան գեղարվեստական, որքան կրոնական գիտակցութիւնը: «Հանդիսականը» չի կարող պատարագը լիարժեքորեն վերապրել առանց այդ գիտակցութեան, որին ասում ենք հավատ: Թատերական ներկայացումն էլ չի կարելի լիարժեքորեն ընկալել առանց հավատի՝ առանց հերոսի վիճակը վերապրելու, առանց նրա հետ «զոհվելու»: Բայց սա բոլորովին այլ հավատ է: Կրոնական գիտակցութիւնը և գեղարվեստական գիտակցութիւնը տարբեր բաներ են: Առաջինը երևակայական վերերկրյա ուժի կամ աստծու հետ հաղորդակցվելու զգացումն է կազմակերպում, երկրորդը՝ կարգի ու ներդաշնակութեան է բերում մար-

դու անհատական հուշերը, կազմակերպում է մարդու հարաբերությունը կյանքի ու աշխարհի հետ: Միջնադարյան արվեստում կրոնականը և գեղագիտականը հաճախ միաձուլվել են, բայց ուսումնասիրողներս պետք է հստակ տեսնենք նրանց սահմանները:

Թատրոնին համեմատաբար մոտ է լիթուրգիական (սլատարագային) դրաման՝ «Մենդյան» և «Ջատկական» ցիկլերով («Դանելիա», «Հիմար և իմաստուն կույսեր», «Ոտնովա», «Նավարման գիշեր», «Վերջին դատաստան» և այլն): Արտահայտչամիջոցներն այստեղ համադրված են բեմական գործողության հիմքի վրա, թեև այդ գործողությունը թույլ է, իսկ տրամախոսությունը չունի դրամատիկական լարում: Բայց իրագրությունն այստեղ թատերական է. ունկնդիրը հանդիսատեսի վիճակում է, իսկ քահանաներն ու դպիրները դրամատիկական սյուժե են ներկայացնում, խոսում ու գործում են Ս. Գրքի պերսոնաժների անունից: Այնուամենայնիվ, լիթուրգիական դրաման էլ թատրոնին մերձենում է առավելապես արտաքին գծերով: Սա կազմավորվել է որպես պաշտոնական ծիսակարգերի մի մասը և ժամանակին թատրոն չի կոչվել: Արևմուտքում լիթուրգիական դրաման ցույց է տվել աշխարհիկացման (սեկուլյարիզացիա) միտում և հիմք է դարձել միստերիալ թատրոնի համար: Հայոց միջնադարում այն պահպանվել է ավանդական տեսքով և դրանով էլ պակաս թատերային է, դրամատիկական չէ և մանավանդ ինքնուրույն չէ որպես արվեստ՝ ազատ չէ թեմաների ու արտահայտչամիջոցների ընտրության մեջ: Լիթուրգիական դրաման ունի իր կանոնացված տեքստը, որը անհատական ազատ ինտերպրետացիաներով չի մշակվել, և ունի մեկընդմիջտ հաստատված, անշարժ բեմավիճակներ: Այս արարողությունը, որքան էլ ընդհանուր նկարագրով մոտ է թատերական ներկայացման, մեծ վերապահություններով կարելի է թատրոն անվանել⁵: Եթե միջնադար-

⁵ Լիթուրգիական ցիկլերից մի քանի հատվածներ բերում է Գ. Լևոնյանը՝ միստերիալներ անվան տակ (նշվ. աշխ., էջ 96—111): Սա պարզապես տերմինարանական սխալ է, որ ժամանակին նկատել է Լ. Քալանթարը

յան հեղինակները լիթուրգիական դրամային քառք, քեառոն կամ դրանց համազոր որևէ անուն չեն տալիս, նշանակում է տարբերությունը շատ մեծ է եղել այս երկու երևույթների միջև, նրանք տարբեր դերեր են կատարել միջնադարյան հասարակության կյանքում: Ուրիշ խնդիր, որ Արևմտյան Եվրոպան, հատկապես ուշ միջնադարում, հարուստ է եկեղեցական թատրոնով: Դա ձևավորվել է XII—XV դդ. ընթացքում և տվել դրամատիկական արվեստի այդ տիպի ամենաբարձր դրսևրումները՝ միստերիա, մուրալիտե, միսակլ: Եկեղեցական թատրոնը Արևմուտքում թատրոն է, այս հասկացության լիակատար իմաստով, քանի որ ներընկալել է աշխարհիկ թատերախաղերի բազմաթիվ տարրեր, ֆարսային մոտիվներ: Հայկական միջնադարում այս երևույթը տեղի չի ունեցել կամ դա չի ստացել համապարփակ բնույթ, չի գնացել գեղարվեստական ինքնուրույն զարգացման ճանապարհով. եկեղեցին մնացել է եկեղեցի, թատրոնը՝ թատրոն, և նրանց շփման եզրերը այստեղ չէ, որ պետք է փնտրել: IX—X դդ. վկայված է մի բան՝ բանագործարիւն, որը, ըստ Հայկազյան բառարանի, հին հունարեն *δραματογραφία* բառի համարժեքն է և նշանակում է «բանահիստրիւն, ձևացուցանել զբանն իբրև ի հանդիսի, առած, առակ»: Այս բացատրությունը, ինչպես և բառի վկայությունները («ի Զ տեսլեանն Դանիելի և Զաքարիայի բանագործութեանն», «ումանք առնուն յԵսայիայ բանագործութիւն»)՝, ակնարկում են, որ բանագործությունը կարող էր վերաբերել Ս. Գրքի որոշ թեմաների, սյուժեների կամ հատվածների տրամախոսական մշակմանը, ըստ երևույթին՝ բա-

(նշվ. աշխ., էջ 363): Չնայած դրան, լիթուրգիական դրաման միստերիա է անվանում նաև է. Պետրոսյանը (նշվ. աշխ., էջ 169—184): Սրանք միանգամայն տարբեր ժանրեր են, և խնդիր մեջ ավելորդ շփոթություն ստեղծելու կարիք չկա, ինչպես և անհրաժեշտություն չկա դասագրքային ճշմարտությունները վերանայելու:

⁶ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 433: Այս վկայությունները թերևս վերաբերում են բյուզանդական եկեղեցական թատրոնին, որը վերջնականապես ձևավորվել է IX դ. (տե՛ս Է. Յ. Липиниц, Очерки истории византийского общества и культуры, М.—Л., 1961, стр. 410—411).

րոյախոսական գրույցի, առակային ճառի, գուցե և դրամատիկական քարոզի ձևով: Բայց բանագործութիւն անունով գրական տեսակ միջնադարի մատենագրութեան մեջ հայտնի չէ: Դրամատիկական տրամախոսութեան տարրեր բովանդակող ստեղծագործութիւնները մեզ հայտնի են այլ անուններով՝ նառ, ողբ, տաղ, ներբողեան և այլն: Այդպիսին են ներսես կամբրոնացու «Համբարձման ներբողեանը»⁷, Հովհաննես Պլուզ-Երզնկացու «Ողբ աստուածածնին»⁸, ուշ շրջանում՝ Առաքել Բաղդշեցու «Տաղ Յովասափու», «Տաղ աւետեաց» երկերը, որոնք տեսարանայնութիւն, շարժում և գործողութիւն չեն ենթադրում, ավելի շատ բանաստեղծական արժեքներ են և հավանորեն գրվել են տրամախոսական ընթերցանութեան ու երգվելու համար⁹: «Ողբ աստուածածնին» երգել են երկու դպիրներ փոխ յառ փոխ, սովորական ժամերգութեան ձևով¹⁰, որը շատ տարբեր է XV—XVII դդ. եվրոպական թատրոնի շքեղ ներկայացումներից: Այդ տրամախոսութիւնը խորապես դրամատիկական է, բայց նրա բեմական ներկայացումը իր՝ մեզ հայտնի տեսքով հեռու է թատերային լինելուց: Բեմականութեան պարզագույն պատկերացումից հեռու է նաև Առաքել Սյունեցու «Աղամգրբը», որ ծավալով մեծ է՝ հակառակ բեմական ժամանակամիջոցի բոլոր կարգի ըմբոնումներին: Ոչ մի նմանութիւն սրա և այն «Աղամգրբի» միջև, որը ներկայացվել է կաթոլիկական եկեղեցիներում: Վերջինս բեմական է և՛ ծավալի, և՛ տրամախոսութիւնների բնույթի առումով, իսկ Առաքել Սյունեցու գործն ընդարձակ պոեմ է՝ շափածո

7 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Երևան, 1970, էջ 160—167:

8 Տե՛ս Ա. Սրայլյան, Հովհաննես Երզնկացի, Երևան, 1958, էջ 241—248:

9 Բանասեր Ա. Ղազինյանը մեր ուշագրութիւնը հրավիրեց «Յովասափու» տաղի հիշատակարանի հետեյալ տողերի վրա.

Արդ, աղաչեմ զձեզ, որք եղանակէք

Սե քաղցրաձայն լեզուս սիրով զայս երգէք...

(Մատենադարան, ձեռ. № 7327, էջ 88ա): Այստեղ նկատի է առնված կատարման ոչ բեմադրական, այլ ժամերգական ձևը:

10 Տե՛ս Գ. Լեռնյան, նշվ. աշխ., էջ 103—104:

դրամատիկութիւնների երկար շարք: Հայ միջնադարյան գրականութեան մեջ հայտնի են տրամախոսական ձևով գրված այլ ստեղծագործութիւններ ևս¹¹, բայց եկեղեցական թատրոնի, այն է՝ պաշտոնական ծիսակարգերից դուրս տեղի ունեցած ներկայացումների մասին տեղեկութիւնները հեռու չեն գնում կողմնակի ակնարկներից և առայժմ հիմք չեն տալիս այս հարցը ծավալելու: Հետագա ուսումնասիրութիւնները թերևս այլ եզրակացութիւնների կրերեն, բայց հայ եկեղեցու արարողութիւններին, մեր այժմյան կարծիքով, հատուկ է ոչ այնքան տեսարանային, որքան խոսքային-երաժշտական տարրի գերիշխանութիւնը և բեմավիճակների անշարժութիւնը, մի բան, որ ստիպում է զգուշութեամբ դիմել թատրոն հասկացութեանը և իրավունք է տալիս գործածել ընդամենը քառերայնութիւն և քառերակարգ բառերը:

Միջնադարյան Հայաստանում, սկսած վաղ քրիստոնեական դարերից մինչև զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի վերջը և քաղաքային կյանքի անկումը, թատերական կյանքը բնութագրվում է դրամատիկական բանահայտութեամբ և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնով: Պրոֆեսիոնալիզմը թատերական արվեստի, ինչպես և ամեն մի արվեստի ինքնուրույնութեան ամենաէական հատկանիշն է: Գուսանութիւնը և վարձակութիւնը միջնադարյան քաղաքում եղել են հատուկ զբաղմունքներ: Թատրոնով զբաղվող «արհեստավորները» կազմել են հասարակական առանձին խավ, թեև իհարկե մերժված: Նրանց համար թատրոնը եղել է մասնագիտութիւն, և դրանով էլ միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնը պրոֆեսիոնալ է: Իսկ եկեղեցական արարողութիւնները և ժողովրդական խաղերը կազմել են հասարակական ընդհանուր կենցաղի մի մասը: Ժողովրդական խաղը նույնպես թատերային է, գործողութեամբ հարուստ, տեսարանային, բայց սա նույնպես թատրոն չէ. այստեղ բաժանված չեն «ղերասանի» և «հանդիսականի» ֆունկցիաները, անորոշ է վերարտադրութեան օբյեկտի և վեր-

11 Տե՛ս «Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», Երևան, 1957, էջ XXI—XXII (Կ. Մելիք-Օհանջանյանի առաջաբանը):

արտադրող սուբյեկտի սահմանը: Այս երևույթին արդեն տրվել է իր անունը՝ քառերախաղ, և այս տերմինը միանգամայն ճիշտ է արտահայտում իրերի դրուժյունը: Ժողովրդական խաղը չուրահատուկ մի թատերակարգ է իր պաշտամունքային, կենցաղային-սոսիլիտար, մասամբ և գեղարվեստական ֆունկցիաներով: Ժողովրդական խաղերի ուշ վկայված ձևերում կարող ենք տեսնել նաև հիշողություններ կամ վերապրուկներ միջնադարյան թատրոնից, բայց ոչ այդ թատրոնի շարունակությունը լիարժեք իմաստով: Դա թատրոն չպետք է անվանել նաև այն պատճառով, որ գլոտական մշակույթ է: Միջնադարյան թատրոնի սոցիալ-հասարակական հողը ինչպես Արևմտյան Եվրոպայի, այնպես էլ Առաջավոր Ասիայի երկրներում եղել է առևտրա-արհեստավորական քաղաքը, ճիշտ այնպես, ինչպես անտիկ թատրոնը պրոֆեսիոնալ առումով զարգանալու էր հունական քաղաք-պետություններում, իսկ XIX դարի թատրոնը՝ բուրժուական առևտրա-արդյունաբերական քաղաքներում: Մտնելով հայկական միջնադար, տեսնում ենք թատերային մտածողության երկու հստակորեն տարանջատված, հասարակական ծիսակարգերի հանդեպ ինքնուրույն բնագավառներ՝ դրամատիկական բանահյուսությունը և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնը: Նրանցից չուրաքանչյուրը բնութագրական է պատմական որոշակի շրջանի՝ ունի իր ծաղկման ու նվազման ժամանակը: Զարգացման ոչ հավասար մակարդակներով նրանք գոյատևել են ամբողջ միջնադարի ընթացքում և միջնադարյան թատրոնի զարգացման տարբեր աստիճանները չեն հատկանշում: Առաջինը պատմականորեն ամենահինն է՝ գալիս է խորին հնադարից և հասնում նոր ժամանակների նախադուր: Երկրորդը ծագումով թերևս այնքան հին չէ, որքան դրամատիկական բանահյուսությունը, բայց դարձյալ հեթանոսական ժառանգություն է: Սա միջնադարյան է նրանով, որ վկայված է միջնադարյան գրական աղբյուրներում:

Հայ միջնադարյան թատրոնը միջնադարյան է ոչ իր ծագումով, այլ գոյատևումով: Մեր խորագիրն արտահայտում է այս իրողությունը: Նման հարցադրումով ուզում ենք համե-

րաշխ մնալ դասական հայագիտության, որպես միջնադարի մատենագրական ժառանգության վրա խարսխված բնագավառի, տրամաբանությանը: Մեր ժողովրդի պատմական բնավորության ու մշակույթի ամենաստույգ վկաները միջնադարի գրական հուշարձաններն են, և նրանցով միջնորդավորված ամեն ինչ, անկախ իր հնույթյան աստիճանից, ներկայանում է միջնադարյան իմաստավորումով:

Այժմ, միջնադարյան Հայաստանի դրամատիկական բանահյուսությունը և թատրոնը ի՞նչ ուղիներով են առնչվում հնադարյան թատերական ավանդներին:

Եթե պատմությունն սկսենք ուշ հելլենիզմի դարաշրջանից, երբ Տիգրան Բ թատրոն է կառուցում իր մայրաքաղաքում՝ Տիգրանակերտում (69 թ. մ. թ. ա.) և փոքրասիական քաղաքներից բերում է հույն դերասաններ¹², երբ 53 թ. Արտաշատում, Արտավազդ Բ թագավորի պալատական խնշույթի սրահում փոքրասիացի հույն դերասանների մի խումբ ողբերգակ Յասոն Տրալլացու գլխավորությամբ խաղում է Եվրիպիդեսի «Բաքսոսեհները» և հունական ուրիշ պիեսներ (...πόλλὰ παρεσήγετο τῶν ἀπὸ τῆς Ἑλλάδος ἀκουσμάτων), և այն վկայությունից, որ Արտավազդը գրել է «ողբերգական քերթվածներ, ճառեր ու պատմություններ» (...τραγῳδίας ἐποίησεν καὶ λόγους ἔγραψε καὶ ἱστορίας)¹³, պետք է մտածենք, որ միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը անտիկ թատերական մշակույթի անմիջական շարունակությունն է: Այս իդեան, որքան էլ գալթիակղիչ լիվա, դժվար է ենթարկվում տրամաբանության: Շատ դժվար է անտիկ և հելլենիստական թատրոնը միջնադար հասցնել: Միջնադարյան մշակույթը շատ թեկերով կապված է նախորդ դարաշրջանի մշակույթին, բայց նրանց միջև կա սոցիալ-հասարակական և աշխարհայացքային հզոր մի անջրբ պետ, որտեղ գեղարվեստական մտածողության ձևերը բեկվում են, փոխակերպվում կամ չեզոքանում:

¹² «Պլուտարքիայ Զուգակշիռք», թարգմ. Է. Եղիա Թոմաճեան, Կ. Գ, Կենետիկ, 1833, էջ 575:

¹³ Plutarchi, Vitae, Parisus, 1846-47, 2, p. 673.

Պլուտարքոսից բերված էպիզոդիկ հիշատակումները, որ վերաբերում են հեղինակի ապրած ժամանակից մոտ մեկ ու կես հարյուրամյակ առաջ տեղի ունեցած դեպքերին, ճիշտ ընթերցվել կարող են միայն իրենց կուլտուր-պատմական կոնտեքստում: Խնդիրն այն է, որ հունական թատրոնը Հայաստան էր ներթափանցել իր պատմության վերջին էտապում: Դա ոչ հելլենիզմի դարաշրջանն է, երբ ատտիկյան աշխարհում հիշատակներ էին մնացել դասական ողբերգության թատրոնից, իսկ Հանրապետական Հոմոմում մարում էին քաղաքական ողբերգության (պրեռեֆատաա) վերջին աղաղակները: Հոմոմացի վերջին ողբերգակ հեղինակի՝ Ակցիուսի (170—մոտ. 84 թ.) խոսքերը, թե «աստվածներն այլևս չեն կառավարում մարդկանց», բնութագրում են անտիկ դրամայի սոցիալ-աշխարհայացքային հիմքերի քայքայումը: Բայց դա սկսվել էր ավելի վաղ: Ալեքսանդրի դարաշրջանը կամ Հունաստանի «բարձրագույն արտաքին ծաղկումը» (Մարքս) հանգեցրել էր նաև արվեստի դերի ու բովանդակության արմատական փոփոխությունների, մասնավորապես՝ դրամայի անկմանը: Հունական քաղաք-պետությունների անկումով վերասերվել էր հասարակական կյանքի բովանդակությունը, հելլենական ազատության կորստով իմաստազրկվել էին քաղաքացիական զգացմունքները, թուլացել էր անհատական կամքի գիտակցումը, և հյուծվում ու մեռնում էր ատտիկյան դասական թատրոնը: Թատերական հին ավանդները վերափոխվում ու վերաիմաստավորվում են Հոմոմում: Դա տևում է մոտ երկու հարյուրամյակ՝ անցյալ թվագրության երրորդ դարի կեսից մինչև առաջին դարի կեսը: Եթե Տերենցիուսի (մոտ 194—159) ժամանակներում արդեն առկա էին զրական թատրոնի անկման նախանշանները, եթե Ակցիուսը դատ էր բացում իրեն ծաղրող միմոսի դեմ, ապա Կայսերական Հոմոմում (սկսվում է 30 թ. մ. թ. ա.) դրամատիկական արվեստը վերջնականապես տեղի է տալիս միմական պագոնո մնջախաղերին, կրկեսին ու զլադիատորական մրցություններին: Սենեկայի (4 թ. մ. թ. ա.— 45) բարոյա-փիլիսոփայական ողբերգությունները ստեղծվել

են ոչ որպես թատերական, այլ զրական արժեքներ, քանի որ խախտվել էր դրամայի հասարակական հողը, և զարգացող թատերական ժանրը միմն էր: Միմը ժառանգություն էր մնալու վաղ միջնադարին և զարգանալու էր հատկապես Ասորիքում ու Բյուզանդիայում: Իսկ իր հողը կորցրած դասական ողբերգության թատրոնը ժամանակավոր արմատներ էր ձգում հոմոմեական պրովինցիաներում:

Տիգրանակերտի թատրոնի կառուցումը և Արտաշատի պալատական ներկայացումները համընկնում են Հանրապետական Հոմոմի քաղաքական ու կուլտուրական ճգնաժամի շրջանին և անտիկ ու հելլենիստական դրամայի վերջին էտապին: Տիգրանը և Արտավազդը մեզ ներկայանում են որպես ավերվող հելլենականության ջատագովներ, իրենց կուլտուր-գեղարվեստական ձգտումներով ատտիկիստներ: Բայց Տիգրանի աշխարհակալությունը վերածվել էր կիսակախյալ ազգային թագավորության, և Պրոմեթևսի ջահը Արտավազդի ձեռքում սկսել էր մարել: Տիգրանի հիմնած թատրոնը այդպես էլ չհասցրեց դառնալ հասարակական պահանջ և շարունակվեց Արտաշատում որպես հայոց արքունիքի հելլենասիրության զորասկորումներից մեկը: Միանգամայն հնարավոր է, որ Արտավազդի ողբերգությունները, որոնք երկուհարյուր տարուց ավել ծանոթ են եղել հելլենասեր միջավայրում, գրված լինեին ոչ միայն ընթերցվելու, այլև բեմադրվելու համար: Պլուտարքոսի հիշատակումից երևում է, որ փոքրասիացի հույն դերասանները Հայաստան էին բերել ողբերգություններ խաղալու դասական ժամանակներից մնացած խմբերգային (խորային) ձևը: Այդպես է խաղացվել «Բաքոսուհիները» Արտաշատի պալատի խնջույքի սրահում: Խառանի ձակատամարտում հոմոմեական լեզվոնների դեմ հայ-պարթևական զորքի տարած հաղթանակից հետո Մարկոս Կրասոսի գլուխը տարվում է Արտաշատ և ի ցույց դրվում ներկայացման պահին. «Յասոնը Պենթևսի բեմահագուստը տվեց Երզնայի միմներից մեկին (sic), վերցրեց Կրասոսի գլուխը և բաքոսյան ներշնչամբ ու ողևորությանբ սկսեց արտասանել հետևյալ տողերը:

Բերում ենք սարից
Նոր կտրած բաղեղը,
Որսի երջանիկ արդյունքը:

Բոլորը հիացած էին, իսկ երբ Յասոնը երգեց երգչախմբի հետ զուգորդվող առղերը՝ «Ո՞վ սպանեց նրան»— «Իմն է սխրանքը»... և այլն¹⁴: Ներկայացման այս ձևը՝ խորային տրամախոսությունը հելլենիզմի դարաշրջանի թատրոնում գրեթե մոռացված է եղել: Գա հատուկ չէ նաև հոտմեական թատրոնին: Պլուտարքոսը այս իրողության ականատեսն ու ժամանակակիցը չէ, և նրա հիշատակությունը (որը անհասկանալի պատճառով մեզանում ընդունում են որպես վկայություն) ելնում է անտիկ դասական թատրոնի փոխանցված հիշողություններից կամ վերապրուկներից, որոնք այստեղ ներհյուսված են նրա դարաշրջանում հայտնի պալատական մելոդեկլամացիաների տպավորություններին: Պարզ է մի բան, որ եթե հույն հեղինակը հիշում է մի «բարբարոսի» ողբերգությունները, ապա դրանք որոշակի արժեք են ներկայացրել հելլենիստական վերթույթյան միջավայրում: Բայց պարզ է և այն, որ դրանցով հայ ազգային թատերական մշակույթ չէր ստեղծվելու, եթե ստեղծվեր էլ, չէր շարունակվելու քրիստոնեական միջնադարում: Այս երևույթը անտիկ դասական թատրոնի վերջին ցուրտներից էր, այդ մեռնող մշակույթի գույց և պայծառ, բայց վերջալուսային շողարձակումը ոչ հունական հողի վրա: Գ. Գոյանի ենթադրությունը, թե Արտավազդը կարող էր գրել հայկական պատմա-դիցաբանական թեմաներով, կամ Արտաշատի թատրոնում կարող էին լինել հայերեն ներկայացումներ¹⁵, ծայրահեղորեն վիճելի է: Տպավորիչ և մասսայական հետաքրքրություն վայելող այս կարգի ենթադրություններն առայժմ գիտական հիմք չունեն: Եթե լատին հեղինակը՝ Սենեկան, որ աշխարհայացքով հոտմեացի էր ու գրում

¹⁴ «Հայ ժողովրդի պատմություն», հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 917 (ընդգծումները մերն են—Շ. Շ.):

¹⁵ Տե՛ս Գ. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, М., стр. 101—175.

էր հունական թեմաներով ողբերգություններ, ապա ի՞նչ անհրաժեշտություն մը իրեն փնջնարո՞ւս (հելլենասեր) անվանող հայ թագավորը պետք է գրեր հայկական թեմաներով, երբ նույնիսկ հայերեն չէր գրում, և հայ գրական մշակույթ չկար: Եթե հելլենիստական մշակույթի տարածման կենտրոններում որոշ թատրոնական շենքեր հետագայում կարող էին վերածվել բացօթյա եկեղեցիների, ինչպես Ալեքսանդրիայի և Դափնեի թատրոնները¹⁶, պարզ է, թե ինչ հեռանկար էր ունենալու հունական թատրոնը Հայաստանում: Հիմքեր չունենք մտածելու, որ հայ թագավորների հելլենասիրությունը կարող էր շոշափելի հետքեր թողնել միջնադարյան Հայաստանի թատրոնի վրա:

Եվ այսպես, անտիկ թատրոնի փլատակների վրա հունալատինական աշխարհում և Առաջավոր Ասիայում ձևավորվում է բոլորովին այլ որակի ու տիպի թատերական մտածողություն: Թվում է, միջնադարում թատրոնը նորից է սկզբնավորվում: Այստեղ շատ բան սկիզբ է առնում կամ շարունակվում բանահյուսական ակունքներից: Վաղ քրիստոնեական մշակույթը, հատկապես Բյուզանդիայում, բազմաթիվ թելերով կապված է անտիկ մշակույթին և, որոշ առումներով, նրա փոխակերպումն է (տրանսֆորմացիա): Ինչ-որ առումներով այդպես է նաև թատրոնը. ուշ անտիկ շրջանի թատերական որոշ ժանրեր (հատկապես միմը) զարգանում են Բյուզանդիայում, Ասորիքում, Հայաստանում: Բայց մեզանում անտիկ մշակույթի ներթափանցումները խիստ յուրահատուկ երանդ ունեն: Աշխարհայացքային անջրպետի առկայությունն այստեղ անհամեմատ խիստ, ավելի սուր է երևում: Իսկ թատրոնի վիճակն ընդհանրապես առանձնահատուկ է: Նախքան միջնադար հասնելը թատրոնը այնպիսի փոխաձևություն էր ենթարկվել, որ տեղավորվել չէր կարող քրիստոնեական մշակույթի համակարգում: Եվ նա ուրիշ ճանապարհով է

¹⁶ Տե՛ս W. Wilber, The Theatre at Daphne, London, 1938, p. 57—94; К. Михайловский, Александрия, пер. с польск., Варшава, 1970, стр. 16.

մտնում միջնադար: Ինչպես ժամանակին նկատել է գերմանացի միջնադարագետ Հ. էյկենը, միջնադարում դրաման վերագառնում է իր նախասկզբնական աղբյուրին՝ վիզյական բանահյուսուությանը¹⁷: Սա վերաբերում է միջնադարյան Եվրոպային, որը սկզբնապես չի շփվել անտիկ թատերական ավանդներին, այլ հետագայում միայն հայտնագործել է դրանք ու վերածնել՝ դարձրել նոր մշակույթի հիմք: էյկենի միտքը վերաբերում է նաև եվրոպական եկեղեցական թատրոնին, որ ստեղծվել է բավական ուշ՝ XII դարից հետո և օգտվել է Ս. Գրքի էպիկական նյութից: Բայց էյկենի ասածը հետաքրքիր երանդ է ստանում, երբ տարածում ենք հայկական միջնադարի վրա: Այստեղ դրաման ոչ թե վերագառնում է, այլ շարունակում է զարգանալ իր նախասկզբնական հիմքերի վրա: Հայկական միջնադարում շարունակում է գոյատևել դրամատիկական բանահյուսությունը, որ գալիս էր հնագրից, և ժողովրդական ավանդական կրկեսն ու իմպրովիզացիան, որ հարստանում են նոր տարրերով: Իսկ «եկեղեցական թատրոնի» առաջացման համար հիմք էր լինելու ծիսային թատերակարգը:

Միջնադարի թատրոնը շատ է տարբեր և՛ անտիկ ու հելլենիստական, և՛ նոր ժամանակների թատրոնից: Այն, ինչը միջնադարի հասարակական կենցաղում կատարել է թատրոնի դեր և հաջ միջնադարյան բնագրերում վկայված է քառք անունով, այսօր հազիվ թե թատրոն անվանեինք: Միջնադարյան թատրոնի տեսակների, նաև արտահայտչաձևերի զգալի մասը ժամանակի ընթացքում հայտնվել է թատերական արվեստի կամ ընդհանրապես արվեստի սահմաններից դուրս: Այսօր թատրոն ենք անվանում հիմնականում պրամատիկական թատրոնը, վերապահումներ ունենալով բեմադրական գրեթե նույն համակարգին պատկանող երաժշտական դրամայի (օպերա) և պլաստիկական դրամայի (բալետ, պանտոմիմ) հանդեպ,

¹⁷ *St. u. Genrix von Эйкен, История и система средневекового мирозерцания, СПб., 1907, стр. 611—619.*

որոնց լեզուն, իհարկե, տարբեր է դրամատիկական թատրոնի լեզվից: Բայց վաղուց արդեն թատրոնից դուրս ենք պատկերացնում կրկեսն ու էստրադան, որոնք օբյեկտիվորեն պատկանում են բեմական արվեստին: Միջնադարյան թատրոնի հարաբերության մեջ այս բոլորը ոչ այլ ինչ են, եթե ոչ թատերային նախնական միակառուցության (սինկրետիզմ) տարանջատյալները: Իսկ կրկեսի և էստրադային արվեստի կատարյալ նախատիպերը միջնադարյան թատրոնի ընդերքում են:

Միջնադարյան թատրոնը նախ և առաջ սինկրետիկ է և ինչ-որ կողմերով ներհյուսված է բանահյուսական ընդհանուր սինկրետիզմին: Թատերային մտածողության այս տիպը ոչ թե վերացել է ուղղակի իմաստով, այլ տարրալուծվել է բեմական արվեստի տարբեր տեսակներում:

Այնուհետև, միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը դժվարությամբ է կապվում հայ նոր թատրոնի հետ: Նոր թատրոնը և՛ մեղանում, և՛ Արևմուտքում միջնադարյան թատերական ավանդների շարունակումը չէ: Մեզ համար դժվար չէ ցույց տալ այն օղակները, որոնք XIX դարի սկզբին ինչ-որ կամուրջ են ստեղծում հին ու նորի միջև: Բայց այս չէ էականը: Միջնադարը, մանավանդ հայկական միջնադարը մի ուրույն աշխարհ է, որին մեր գեղարվեստական ձգտումներն առնչվում են բարդ և անուղղակի միջնորդավորումներով: Միջնադարից մեզ չեն փոխանցվել արվեստի կենսունակ ձևեր ու տեսակներ, եթե նկատի չառնենք ժողովրդական ավանդական արհեստները: Վաղուց արդեն չեն ստեղծվում խաչքարեր ու մանրանկարներ, չեն գրվում սրբախոսություններ ու ողբեր, չեն հորինվում տաղեր, շարականներ ու հայրեններ: Այսօր չեն պատկերացվում քառք, ցուցք, ժողով, բանագործութիւն, հանդէս կամ այլ ծանոթ ու անծանոթ անուններով վկայված միջնադարյան թատրոնի տեսակները: Միջնադարից, իհարկե, փոխառվել ու փոխառվում են գեղարվեստական արտահայտության ինչ-ինչ տարրեր, ոճավորման ձևեր: Բայց սա ուրիշ կարգի երևույթ է: Միջնադարյան արվեստը մնում է խիստ չորահամարակ: Նրա բուն իմաստը ներփակված է իր սոցիալ-պատմա-

կան կոնտեքստում: Մի բան, որ անմիջականորեն ժառանգվել է միջնադարից, ժողովրդի ազգային գեղարվեստական բնավորությունն է, նրա արտահայտվելու ընդհանուր կերպը: Այսօրվա արվեստը միջնադարին կապող օղակը այս է:

* * *

Պատմա-ժամանակագրական ի՞նչ տարածքում ենք պատկերացնում միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը:

«Միջին դար» (լատ. medium aevum) տերմինը շրջանավում է XV դարից: Իտալական հումանիստները, իրենց զգալով անտիկ մշակույթի անմիջական ժառանգորդներ, Հռոմի կործանման և իրենց ժամանակի միջև տարածվող հարյուրամյակները համարում էին պատմության միջանկյալ շրջան, վերածնությունը դասական հնադարից բաժանող մի խավար անջրպետ: Այստեղից է ծագում XVIII դարի ֆրանսիական լուսամանման տեսակետը: Միջին դարերը նրանք ընդունում էին որպես պատմության պրոգրեսի անարդյունք դադար, խավարի երկարատև լճացում: Մեր ժամանակներին հասած այս ավանդական տեսակետը արդեն հնացել է: Ժամանակակից միջնադարագիտության մեջ այսօր քաղաքացիության իրավունք է ստանում նույնիսկ «միջնադարյան հումանիզմ» հասկացությունը: Նոր ուսումնասիրությունները, նոր հոնով գնացող դասական բանասիրությունը պահանջ են առաջադրում վերանայել նաև միջին դարերի պարբերացումը, որ նույնը չպետք է լինի քաղաքակրթական տարբեր միջավայրերի և տարբեր ժողովուրդների համար:

Եվրոպական պատմագիտությունը միջնադարն սկսել է 476 թ., երբ «բարբարոսների» առաջնորդ Օդոակրը տապալեց արևմտահռոմեական վերջին կայսրին՝ Հոնորիոս Ավգուստուլոսին: Արևմտյան Եվրոպայի քաղաքական պատմությունն սկսվում է այստեղից, և, պատմության եվրոպակենտրոն ըմբռնումով, դա համարվել է միջին դարերի սկիզբը: Այս տրամաբանությամբ միջնադարի վերջն է համարվել «նոր աշխարհի»՝ Ամերիկայի հայտնագործումը՝ 1492 թվականը: Մի-

ջին դարերի վերջն է համարվել նաև գերմանական Ռեֆորմացիան (1517), որ առաջին ծանր բեկումն էր ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսության մեջ: Եվրոպական պատմաբանների մեկ այլ խումբ միջին դարերի սկիզբն է համարել Կոստանդիանոս Ա (306—337) մայրաքաղաքը Բյուզանդիոն տեղափոխելու թվականը՝ 330-ը: Այս տրամաբանությամբ, միջնադարի վերջը Կոստանդնուպոլսի գրավումն է՝ 1453-ը: Սրանք բոլորը շրջադարձային տարեթվեր են՝ պատմության ճանապարհի սիմվոլիկ նշանաձողերը: Իսկ ընդունված, թեև շատ առումներով պայմանական, պարբերացումն այս է. վաղ միջնադար՝ V—XI դդ., դասական միջնադար՝ XI—VX դդ., ուշ միջնադար՝ XV—XVII դդ.:

Մարքսիստական պատմագիտությունը, այս պարբերացմամբ դիտելով արևմտաեվրոպական միջնադարի պատմությունը, միջին դարեր է անվանում արտադրության ֆեոդալական եղանակի տիրապետության շրջանը, որին պատմականորեն համապատասխանում է քրիստոնեական եկեղեցու գաղափարական տիրապետությունը: Հայտնի է, որ առաջավորասիական և միջերկրածովյան երկրներում ֆեոդալիզմը ավելի հին է՝ ձևավորվում է III դարից: Ուրեմն, պատմության դըպրոցական շարադրանքներում ընդունված 476 պայմանական տարեթիվը այստեղ կորցնում է իր իմաստը: Էնգելսը հին աշխարհի վերջը համարում է մոտավորապես 300 թվականը¹⁸, և միջին դարերի պատմությունը պետք է սկսել այստեղից: Նկատի առնենք նաև, որ քրիստոնեական քաղաքակրթությունն սկիզբ է առնում հունա-հռոմեական աշխարհի վերջալույսին և տարածվում է Եգիպտոսից մինչև Բրիտանական կղզիներ, Ասորիքից մինչև Իսպանիա: Այս տարածքում է ներառված նաև հայ միջնադարյան մշակույթը թե՛ աշխարհագրականորեն, թե՛ պատմականորեն: Հայկական միջնադարի սկիզբը համընկնում է Էնգելսի նշած մոտավոր տարեթվին: Սա այն ժամանակն է, երբ Դիոկլետիանոս կայսրը (284—

18: Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, Երևան, 1969, էջ 190:

305) դաժան հալածանք էր սկսել նոր հավատի դեմ: Մա նաև հայ առաջին քրիստոնյա թագավորի՝ Տրդատ Գ (298—330) և Գրիգոր Լուսավորչի ժամանակն է: 313 թ. «Միլանի էդիկտը», որով հավատի ազատություն էր տրվում Հռոմեական կայսրությունում, հայ թագավորի համար վավերացնող սանկցիայի իմաստ: Պատմական իրողությունները, III դարի վերջին քրիստոնեությունը մուտք էր գործել Հայաստան, իսկ Տրդատի գահակալության տարիներին հայ եկեղեցին արդեն գործում էր որպես պետական-գաղափարական կազմակերպություն: Տրդատը առաջ էր մղել իր երկրի քաղաքական պատմությունը: Հիշենք, որ Կոստանդիանոս Ա քրիստոնյա էր դառնալու մահվան անկողնում, իսկ Հուլիանոսը (361—363) Տրդատից հիսուն տարի անց ընդամենը Ուրացող անունն էր վաստակելու: «Ուղղությունը, որին դեռ պատկանում էր Հուլիանոս կայսրը,— գրում է Մարքսը,— ենթադրում էր, թե հնարավոր է իր ճանապարհը հարթող ժամանակի ոգուն ստիպել բոլորովին անհետանալու: Պետք էր միայն փակել աչքերը նրան շտեմնելու համար»¹⁹: Տրդատը առաջիններից էր, որ կանխատեսում էր նոր սկսվող դարաշրջանի ոգին, և առաջին միապետը, որ քրիստոնեությունը սրի ուժով դարձնում էր գոյություն ունեցող ֆեոդալական տնտեսակարգի գաղափարական վերնաշենքը: Տրդատի գործը սոսկ գաղափարական սեպարատիզմ չէր, որով պատեն էր դրվելու Պարսկաստանի սպառնալիքի առջև: Պատմական օբյեկտիվ իրավիճակով, Հայաստանի նախարարական կարգը ներքին անհրաժեշտություն ուներ անցնելու կյանքի միասկզբունք կառավարման: Նիկողայոս Ադոնցը հայկական վաղ միջնադարում տեսնում էր ֆեոդալական միապետությունն ամրապնդելու այն ձգտումը, քաղաքական-դասակարգային այն իրավիճակը, որ հատուկ է եղել IX—XI դդ. եվրոպական աշխարհին, հատկապես Ֆրանսիային: «Ֆեոդալիզմի դասական երկիրը՝ Ֆրանսիան,— գրում է Ադոնցը,— ֆեոդալական կարգի ծաղկման ժամանակ-

ներում ներկայացնում էր այն պատկերը, ինչ Արշակունյաց Հայաստանը»²⁰: Ադոնցի այս միտքը առավել հասկանալի կլինի, եթե նկատի առնենք, որ Հայաստանը գտնվում էր քրիստոնեական աշխարհի հունա-ասորա-դպտական, այն է՝ արեվելյան ճյուղում, ուր ֆեոդալիզմը ավելի վաղ էր զարգանալու, քան լատինա-կելտա-գերմանական Արևմուտքում²¹:

Հայոց միջնադարը սկսվում է IV դարի սկզբի գաղափարական հեղափոխությամբ: Մյուս խորհրդանշական տարեթիվը 406-ն է: Արշակունիների ջանքերը մի կողմից ազգային-պետական անկախության, մյուս կողմից կենտրոնացված ֆեոդալական միապետության համար ի վերջո իմաստավորվելու էին մշակութային բացառիկ մի իրադարձությամբ՝ հայ գրերի գյուտով: Գրանից երկու տասնամյակ հետո՝ 428 թվականին հայոց երրորդ թագավորական հարստությունը խոնարհվում է, և այստեղից սկսած քաղաքական պայքարն ընդունում է կրոնական-կուլտուրական մաքառման ձև: Մաշտոցով սկսվող գրական շարժման ամենաճշգրիտ բնութագրերը տվել է Աբեղյանը՝ «եկեղեցական մաքառման գրականություն»²²: Այս բնութագրման իմաստը ավելի լայն է. դա վերաբերում է դարաշրջանի գաղափարական շարժմանն ընդհանրապես: Արշակունյաց գահը կորցնելուց հետո մնում էր պաշտպանել Լուսավորչի գահը, և ազգային անկախության հենարան է դառնում հայ առաքելական եկեղեցին, իր ինքնուրույն դավանաբանական դիրքով՝ ի հակադրություն հեթանոս Պարսկաստանի և քրիստոնյա Բյուզանդիայի: Հայ եկեղեցական կազմակերպությունը ստանձնում է քաղաքական դեր: 451 թ. ապստամբությունը, որ պատմությունը հիշում է Ավարայրի ճակատամարտ սրբագործված անունով, ժողովրդի կուլտուրական անկախությունը հաստատելով, ամրապնդում էր նաև

¹⁹ К. Маркс и Ф. Энгельс, Сочинения, т. I, М., 1955, стр. 99.

²⁰ Н. Адонц, Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908, стр. 454.

²¹ Հմմտ. С. Аверинцев, Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от античности к средневековью, сб. Из истории культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука», М., 1976, стр. 17—19.

²² Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ, էջ 95—100:

ապագա քաղաքական անկախութեան գաղափարը: Գրեթէ գոտուով սկզբնավորված թարգմանական գրականութիւնը, արդեն մշակված «ոսկեդարյան» գրական լեզուն հանգեցնում են հայրենասիրական զգացմունքների պոետականացման ամենաբարձր արտահայտութեանը՝ եղիշեին և ազգային գիտակցութեան իմաստուն դրսևորմանը՝ հորենացուն: Իսկ թարգմանիչների հաջորդ սերունդը ճանապարհ էր հարթում ուշ անտիկայից ժառանգված աշխարհիկ գիտութեանների համար, որպէս փիլիսոփայական աշխարհայացք որդեգրելով նեոպլատոնիզմը: Քաղաքական անկումն ուղեկցվում էր մտքի և ոգու բարձրացումով. քրիստոնեական ջատագովութեանը հաջորդում է անտիկ փիլիսոփայական և տրամաբանական ուսմունքների յուրացումը, վանական միտքը ներընկալում է Արիստոտելին, Պլատոնին, Պորփյուրոսին: Ստեղծվում է մտածելու մի նոր կուլտուրա, և դրան համընթաց ծաղկում են ճարտասանութիւնը, «քերթողական արուեստը», գրչութիւնը, երաժշտական արվեստը, ճարտարապետութիւնը: Այս ամենն արդյունք էր ներքին կյանքի անկախութեան, քաղաքային միջավայրի ու կենցաղի, որ բերում էր նաև անհատական զգացմունքների ազատութիւն, շկանազգային բարքեր, գրեթէ համընդհանուր մղում դեպի հասարակական զվարճատեղիները՝ «վաճառաց և կատակերգութեանց» հրապարակները, «ի գինըմպութիւն» և «յապականիչ թատերս խաղուց»:

Հասարակական կեցութեան ներքին ձևերը արմատապէս շեն փոխվում նույնիսկ արաբական նվաճումների տարիներին. կյանքի բովանդակութիւնը մնում է կարծես նույնը, աշխարհիկ և կրոնական ձգտումները ներկայանում են նախկին մակարդակով: Թատրոնը դատապարտող ամենակրքոտ խոսքերը՝ Հովհան Մայրազոմեցու և Սիմեոն Աղձնչաց եպիսկոպոսի ճառերը վերաբերում են այս շրջանին՝ VII—IX դարերին: Այն փաստը, որ Զվարթնոցը կառուցվել է արաբական առաջին արշավանքների ու դրանց հաջորդող ապստամբութեանների շրջանում, ասում է, որ ժողովրդի ինքնուրույն կենսաձևի հիմքերը եղել են բավական ամուր: Մեզ համար անհասկանալի մի տրամաբանութեամբ, թվում է, հակասութիւն կա երկրի քա-

ղաքական վիճակի և ստեղծված մշակութային արժեքների միջև: Կարելի է ասել, որ մշակութային ավանդները հայոց միջնադարում գրեթէ չեն ընդհատվել մինչև XIV դ. վերջը: Բայց նայենք դեպի ետ՝ դեպի քաղաքական վերելքի հաջորդ շրջանը:

IX—XI դդ. միջնադարյան Հայաստանի կյանքը ձեռք է բերում նոր որակ և նոր նկարագիր: Սոցիալ-տնտեսական զարգացումը հասնում է այնպիսի մակարդակի, որ նախկին նախարարական տներից երկուսը՝ Արծրունիներն ու Բագրատունիները դառնում են քաղաքական ուժ՝ ձեռք են բերում ինքնավարութիւն, հռչակում են իրենց թագավորութիւններ: Սա քաղաքային կյանքի ծաղկուն ու ապահով մի շրջան է, կենցաղի, հոգեբանութեան ու մշակույթի նոր և կատարելապէս միջնադարյան գծերով: Այս նոր կենսազգացողութեան լիարժեք վկաներն են Աղթամարի տաճարը և Անիի ճարտարապետութիւնը: Տարանցիկ առևտուրը, առևտրա-արհեստավորական կապիտալի լայն շրջանառութիւնը, դրամի կուտակումը, ունեվոր քաղաքացիների պերճ ու շուշլ կյանքը իրենց հերթին տեղ են բացում սոցիալական զգացմունքների համար: Այս ամենը կյանքին ու արվեստին տալիս են նախառենեսանսյան գծեր, գեղարվեստական զգացմունքները միտում են աշխարհիկացման: Մյուս կողմից, սա անապատականութեան, անհատի ներքին մաքառումների, հավատի մոլորութիւնների և աղանդավորական շարժումների շրջան է: Սոցիալական մեկնակութեան, գաղափարական մերժվածութեան յուրահատուկ դրսևորումներ են դառնում մենակյացութիւնը, լուակյացութիւնը, սյունկյացութիւնը, խենթակերպութիւնը: Մուրացիկի, հացկատակի, առակախոսի, «տաղս և սոինչս յօրինողի» (Գր. Մագիստրոս), աճպարարի, «կախարդի», բախտագուշակի կանանց ամուլ դարձնող դեղեր վաճառողի, պոռնիկի կերպարները, յուրաքանչյուրն իր ձևով ու իմաստով, հատկանշում են զարգացած ֆեոդալիզմի դարաշրջանի հասարակութեան ստորին սանդուղքը: Իսկ ժամանակի սոցիալ-գաղափարական հակասութիւնների ամենավառ արտահայտութիւնը թոնդրակյան աղանդի ելույթներն են: Կյանքի մյուս կողմում՝ վանա-

կան պատերի հստակ ծխում է ճգնավորի մարխը, և «ի հուր թախծութեան անձին տոշորման» (Նարեկացի) այրվում է քրիստոնյա անհատի ամենուրեք աստծուն որոնող ցավատանջ միտքը:

XI դարի երկրորդ կեսին սելջուկները գրավում են Հայաստանի հյուսիսային, ապա հարավային ու արևմտյան գավառները: Այստեղից սկսած մինչև Շահ Աբասի արշավանքը (1604—05), և Հայաստանի երկրորդ բաժանումը Օսմանյան Թուրքիայի ու Պարսկաստանի միջև (1639) հանգույց առ հանգույց խախտվում ու խզվում են հայոց ներքին կյանքի գրեթե բոլոր շերտերը: Մի քանի հարյուրամյակի ընթացքում փոխվում է հայ իրականության նկարագիրն ու կառուցվածքը. մշակույթի ու գրականության սոցիալ-հասարակական հողը սկսում է ամայանալ, պակասում է հոգևոր արժեքների հասարակական անհրաժեշտությունը, մտքի և ոգու արտադրանքը դառնում է վանական խցերում նստած կամ վարդապետարաններում ուսուցանող առանձին անհատների սեփականություն, իսկ գրչության օջախներում շարունակում են օրինակվել ու բազմանալ ձեռագրերը: XIII—XV տղ. հայկական բնաշխարհում վանքերի ու գրչության օջախների կողքին միջնադարյան մտքի ու մշակույթի վերջին խոշոր կենտրոններն են Գլաձորի ու Տաթևի համալսարանները: Բայց դարձյալ ետ նայենք: XI դարից սկսվում է եվրոպական դասական միջնադարը: Գարավերջին ավարտվում է ֆեոդալական հարաբերությունների կազմավորումն Արևմուտքում. եվրոպան սկսում է ծածկվել ֆեոդալական տիրույթների ցանցով, սինյորների ամրոցներով ու դոլչակներով, եկեղեցին աստիճանաբար վերածնում է խոշոր հողատիրական կազմակերպության, իսկ խաչակիր-ասպետներն արշավում են դեպի Արևելք՝ Տիրոջ գերեզմանը փրկելու: Պատմության էստաֆետն անցնում է Արևմուտքին: Եվ այս նույն ժամանակ Փոքր Ասիայի հարավ-արևելյան անկյունում, Միջերկրականի ափին ծաղկում է հայկական մի նոր աշխարհ՝ Կիլիկյան Հայաստանը: Մոտ երեք հարյուր տարի (1080-ից) Արևելքի ու Արևմուտքի միջև՝ ծովային ու քարավանային ճա-

նապարհների հանգույցում հարստանում ու զեղեցկանում են քաղաքները՝ Այասը, Կոռիկոսը, Տարսոնը, Անարզաբան, Սիսը, Մամեստիան: Հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքն աչատեղ ստանում է ավելի բարձր նկարագիր, իշխանությունն ու օրենքներն ստանում են իրենց ժամանակի համար առավել քաղաքակիրթ կերպարանք, կենցաղը դառնում է պերճաշուք ու նրբագեղ, արվեստը ներթափանցվում է պայծառությամբ, տեսիլքները գունավորվում են ծովի ու երկնքի կապույտով: Դանտեի «Դրախտի» լույսերն ու գույներն են ճառագում Շնորհալու քաղցրանվագ տողերից, պատարագի երգերից ու շարականներից, ռոսլինյան մանրանկարների կարմրից, ռսկուց ու կապույտից: Եվ այս պայծառ բույլերի աշխարհին է նայում Աստծու որդու տառապած ու տազնապալից դեմքը²³:

Կիլիկյան Հայաստանի պատմությունը միջնադարի ամենաշքեղ գրվագներից է, մեր պատմական կյանքի այն եզրը, որտեղից փամուռ էր ձգվելու դեպի վերածնվող դասակարգության աշխարհը: Թվում է, այդ սկսվելու էր եկեղեցիների միությունից՝ լուսավորչականության ու լատինադավանության կեղծ պատնեշները հաղթահարելուց, հանուն որի դանտեական անհամաձայնողականությամբ և լյութերական կրթով պայքարում էր Ներսես Լամբրոնացին: Բայց այդ դժվար ու դանդաղ հյուսվող թելերը խզվելու էին և՛ ընդմիջտ: 1187 թ. մահմեդականները տիրում են Երուսաղեմին, և խաչակիրների հիմնած թագավորությունն ընկնում է: Կիլիկյան թագավորները կորցնում են աջ բազկի հենարանը: Իր աշխարհի լուսավոր տեսիլքները խորտակված տեսնելու տազնապով, Գրիգոր Տղան գրում է «Բան ողբերգական վասն առմանն Երուսաղեմի» ողբը: Արևելյան քրիստոնեական աշխարհի կործանման երկրորդ կանխագուշակումն էր այս Ներսես Շնորհալու «Եղեսիոյ ողբից» հետո:

1375 թ. եգիպտական մամլուքների և Իկոնիայի սուլթանության հարվածների տակ Կիլիկիայի թագավորությունը կործանվում է: Հին Հայաստանի քաղաքական պատմության վեր-

23 Տե՛ս Մատենադարանի № 979 ձեռագիրը, «Հայկական մանրանկարություն», Երևան, 1969, նկ. 36:

չին սահմանագիծն է այս և միաժամանակ այն ճակատագրական կետերից մեկը, որտեղ կոտորվելու էր Առաջավոր Ասիայի պատմութեան անիվը: Այս նույն ժամանակ միջինասիական տափաստաններից եկող հողմը Բալկանյան լեռների կանաչն էր խանձում, իսկ Բյուզանդիան երկարատև հոգեվարքի մեջ էր և լսում էր այդ քամու ոռնոցը իր հնամյա պատերի տակ: 1453 թ. ընկնում է Արևելքի քրիստոնեական երկինքը. պահող վերջին մուլթը, և Սուրբ Սոֆիայի պատարագի ղողանջները լուռն են:

Հայկական միջնադարի քաղաքական պատմության վերջին տարեթիվը համընկնում է Բոկաչիոյի մահվան տարեթվին: Ասել է, թե այն ժամանակ, երբ հիացած Արևմուտքի առջև բացվում էին անտիկ աշխարհի կորած հրաշալիքները²⁴, դբրվում էին նոր Եվրոպայի հիմքերը, քրիստոնեական քաղաքակրթության հողն աչրվում էր Առաջավոր Ասիայում: Մեր պատմության հաջորդ հարյուրամյակները այսուհետև «մի մեծ, մոռյլ ու ալեկոծ տարածություն են կազմում» (Արեղյան), որ, իսկապես, ավելի ճիշտ կլինի անվանել օտար բռնատիրությունների, քան հայ ժողովրդի պատմություն²⁵: XVII դարի սկզբում, երբ հայ իրականության մեջ սկիզբ էր առնում մշակութային ավանդները նորոգելու շարժումը, աշխարհի քարտեզի վրա Հայաստանը գոյություն չունեի որպես քաղաքական միավոր, և ժողովրդի համահավաք գիտակցության խորքում հազիվ մխում էր բարի ժամանակներ տեսնելու հույսը, իսկ անցյալը վերհիշելու համար չկար հասարակական և կրթական հող: «...Ոչ բնաւ ընթեռնուին գիրս, — ասում է ժամանակի պատմագիրը՝ Առաքել Դավրիժեցին, — այլ էին փակեալ և լռեալ մատեանք աստուածայինք, վասն զի էր խափանեալ ընթերցումն սուրբ գրոց, որք էին արհամարհեալ յաչս նոցա, հողով և մոխրով լցեալ և անկեալ յանկեան ուրեք, վասն զի ոչ գիրք գիտէին և ոչ զգօրութիւն գրոց»²⁶:

Հայ միջնադարյան մշակույթը պատմականորեն տարածվում է մինչև նոր ժամանակների նախադուր: XVII—XVIII դդ. հայոց նոր պատմության մեջ իմաստավորված են որպես հին լեզվի ու մշակույթի նորոգման շրջան, և գրական միտքն ու գեղարվեստական ձգտումները մեզանում շնչում են միջնադարյան ոգու վերածնությանը: XVII դարի երկրորդ կեսից հայ իրականության մեջ սկզբնավորվում է դպրոցա-եկեղեցական թատրոնը՝ թատերագրությանը և բեմական արվեստի իր գեղագիտությանը: Բարոյա-գաղափարական ծրագրերով հայ դպրոցա-եկեղեցական թատրոնը նայում է դեպի դասական միջնադար՝ փայփայտում է նախարարական Հայաստանի իդեալը: Բայց այս թատրոնը միջնադարյան չէ լիակատար իմաստով կամ ուշացած է որպես այդպիսին: Նահանգես է գալիս որպես նոր սկսվող լուսավորական շարժման դրսևորումներից մեկը: Կվոլի հայոց կաթոլիկական դրպրոցի ներկայացումները (առաջին մեզ հայտնի պիեսը՝ «Նահատակութիւն սրբոյն Հովհաննիսի», 1668 թ.) և Վենետիկի Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնը (1730-ից) սկիզբ են դնում թատերական նոր ավանդության՝ մի կողմից միջնադարյան աշխարհայացքի, մյուս կողմից՝ կլասիցիստական գեղագիտության հիմքի վրա:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը, որպես գեղարվեստական առանձնահատուկ համակարգ, մնում է անցյալում: Նրա լիարժեք դրսևորումները վերաբերում են հայ միջնադարյան քաղաքային կյանքի ծաղկման շրջաններին և մեզնից հեռու են մի քանի հարյուրամյակով: Իր պատմական մեկուսացվածությունը հանդերձ, միջնադարյան Հայաստանի թատրոնը կազմում է անհրաժեշտ փուլերից մեկը թատրոնի համընդհանուր պատմության մեջ: «Եթե նկատի առնենք բյուզանդական թատրոնի և նրան առնչված հայ թատրոնի պատմությունը, — ժամանակին գրել է Ալեքսեյ Զիվելեզովը, — ի հայտ կգա այնպիսի մի պատկեր, որը մենք դեռ չենք տեսել. մեր հայացքի առջև կբացվի նոր, մինչ այժմ անհայտ մի շրջան համաշխար-

24 Հմմտ. Ֆ. Էնգելս, Բնության դիալեկտիկա, նշվ. հրատ., էջ 6:

25 Տե՛ս Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Դ, էջ 400:

26 «Առաքել Դավրիժեցույ Պատմութիւն», Վաղարշապատ, 1884, էջ 221:

հային թատերական մշակույթի զարգացման մեջ»²⁷։ Այդ շրջանը անհայտ է այնքանով, որ չի մեկնաբանվել ըստ էության։ Մինչդեռ թատրոնի համընդհանուր պատմության այս հատվածը գտնվում է հունա-լատինական աշխարհի և Արևմտյան Եվրոպայի միջև՝ եվրոպական միջնադարյան թատրոնի նախամուտքում։

27 Գ. Գոյանի նշված աշխատության առաջաբանը, էջ 31։

Գ Լ Ո Ւ Ե Ա Ռ Ա Ջ Ի Ն

ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄԱ-ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԻՄՔԵՐԸ

Անտիկ և հելլենիստական քաղաքակրթության անկումով խզվում է գրականության ու թատրոնի կապը։ Վաղ քրիստոնեական դարերում արդեն թատրոնը վերագարձել էր իր նախասկզբնական աղբյուրին՝ բանահյուսությանը, հույն և լատին հեղինակների պիեսները մնացել էին վանքերի մատենադարաններում որպես դասական հունարենի ու լատիներենի օրինակներ, և նրանց ընթերցանությունը միաժամանակ առիթ էր ծառայում գրական տեսակների ու ժանրերի սխոլաստիկական մեկնության¹։ Դրամատուրգիական և թատերական հասկացությունները միջնադարյան մտածողների համար ստանում են ընդհանուր բարոյա-գեղագիտական ստորոգությունների (կատեգորիաների) իմաստ²։ Եվ, այնուամենայնիվ, միջնադարյան քերականների մեկնողական տրակտատները հետագայում դիտվում են որպես թատրոնի պատմության տեսական սկզբնաղբյուրներ։

¹ Տե՛ս A. Hilgard, Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsae, 1901.

² Հմմտ. A. Аникст, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука», М., 1967, стр. 92—94.

Ի՞նչ բովանդակություն է ունեցել այս երևույթը հայ իրականությունից մեջ, քրիստոնեական դպրությունից միջավայրում: Հայկական վաղ միջնադարի թատրոնի ակունքները որոնելուց առաջ անհրաժեշտություն ունենք ճշտելու այս հարցը՝ պարզելու միջնադարի հայ քերականների տեսական վկայությունների ստույգ իմաստը, հստակելու նրանց բերած հասկացություններն ու տերմինները:

Հունարան դպրոցի քերականներն ու մեկնիչները թերևս առաջիններն էին, որ հայ միջնադարյան մտածողության մեջ, քերականական գիտելիքներին առընթեր, մշակում էին նաև գրական տեսակների ու գեղագիտական ստորոգությունների (կատեգորիաներ) ըմբռնումը: Առայժմ մեզանում հայտնի է այս խնդիրներին առնչվող ավելի հին գրական փաստաթուղթ, քան Արիթոնիոսի (IV) «Նախակրթությանց» (Προγύμνασματα) թարգմանությունը, որ մեզ հայտնի է «Գիրք պիտոյից» անունով, և Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականական արվեստի» թարգմանությունն ու մեկնությունները: Նիկողայոս Ադոնցի «Դիոնիսիոս Թրակացին և հայ մեկնիչները» դասական աշխատությունը³, բնութիւնով խիստ բանասիրական, այս նյութի շուրջ առաջ էր բերելու լայն հետաքրքրություն, որը չէր կարող սահմանափակվել ընդհանուր բանասիրական կամ նեղ լեզվագիտական խնդիրներով: Թրակացու երկի շուրջ եղած մեկնողական գրականությունը, որ տարածվում է մեր մատենագրության համար ընդարձակ մի ժամանակահատվածի վրա, ինքն իրենով իմաստավորվող երևույթ է: Ամբողջացնելով դասական գիտելիքների մի համակարգ՝ քերականության և «քերթողական արվեստի» հիմունքները, այս նյութը որոշակի պատկերացումներ է բերում ժամանակի գեղագիտական հայացքների⁴, նաև գեղարվեստական իրողությունների մասին: Հետաքրքրությունը միջնադարյան տեսական-գրականա-

գիտական մտքի նկատմամբ սկսվում է «Պիտոյից գրքից»: Անցյալ դարի առաջին կեսին Մոսկվայի համալսարանի ուսանող Սարգիս Տիգրանյանը «Պիտոյից գիրքն» ընդունում է որպես գրամայի տեսության առաջին փաստաթուղթը հայ իրականությունից մեջ⁵: Տիգրանյանի ժամանակներում միջնադարի քերականական գրականությունը դեռևս վատ էր ուսումնասիրված. չկար Թրակացու «Քերականության» հույն-բյուզանդական մեկնությունների՝ Ալֆրեդ Հիլզարդի համահավաք ուսումնասիրությունը, չկար Ադոնցի աշխատությունը, և «Պիտոյից գրքի» նման ընկալումը բնական էր: Բայց այդ ընկալումը շարունակվեց հետագայում էլ: Գ. Լևոնյանը «Պիտոյից գրքում» և Թրակացու երկի մեկնություններում օգտագործված ողբերգութիւն և կատակերգութիւն բառերը ընդունում էր որպես միջնադարյան թատերական ժանրերի անվանումներ⁶: Սպասելի էր նաև հաջորդ՝ ավելի հեռուն գնացող քայլը: Գ. Գոյանը փորձեց այս բառերի, հատկապես ողբերգութիւն «հույժ ինքնատիպ» («весьма своеобразный») բառի խորքում հայտնաբերել հայ հին և միջնադարյան թատրոնի ազգային յուրօրինակությունը՝ նրա ծագման, բնույթի ու բովանդակության առումով⁷: Պարզելուց առաջ, թե ինչ հարաբերություն կա այս բառերի և միջնադարյան թատրոնի միջև, տեսնենք, թե ինչ կարգի գրական աղբյուրների հետ գործ ունենք:

«Պիտոյից գիրքը» ճարտասանական կանոնների ձեռնարկ է, որտեղ անտիկ դրամատուրգիական ժանրերը ակնարկվում են որպես հոնտորական ոճերը յուրացնելու գրական կողմնորոշիչներ: Գրական արվեստը և ընթերցման արվեստը («վերծանական քերթույթիւն»), ըստ ուշ հելլենիստական և վաղ միջնադարյան քերականների, ունեն նույն օրենքները, այն է՝ ընթերցման ոճը համապատասխանելու է գրական տեսակին ու ժանրին: «Պիտոյից գրքի» հեղինակը այս անհրաժեշտությամբ

3 Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Пг., 1915.

4 Տե՛ս Ա. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.

5 Տե՛ս Ս. Տիգրանեան, Ինչ-ինչ գեղերերգութենէ, «Գոթողիս», Թարգմ. Ս. Տիգրանեան, Մ., 1834 (Առաջաբան):

6 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 45—58:

7 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 353—355:

է հիշատակում Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի երկերը: Նույն իմաստն ունի Թրակացու «Քերականութեան» «Յաղագս վերծանութեան» (Περὶ ἀναγνώσεως) հատվածը՝ հույն-բյուզանդական և հայ մեկնություններով: Ճարտասանական ոճերին այստեղ համապատասխանում են ալեքսանդրյան քերականների սահմանած գրական յոթ տեսակները՝ τραγωδία, κωμωδία, ἐλεγεία, ἔπος, λυρικός, οἴκτους, δράμα: Այս անվանումները, թարգմանվելով հայերեն, համապատասխանեցվել են հայկական վաղ միջնադարյան գրական տեսակներին ու հասկացություններին: Անտիկ գրական տեսակների հայկականացված անունները (ողբերգություն, կատակերգություն, դամբանական, տաղ, ֆնարական, խանդաղատական, հագեերգություն) մեզ հետաքրքրում են այն չափով, ինչ չափով արտահայտում են հայ միջնադարյան գրական ու թատերական երևույթները: Հասկանալի է, որ ալեքսանդրյան ճարտասանության ոճերը, ինչպես էլ հարմարեցվելին միջնադարյան վարդապետարաններում մշակված «վերծանական քերթութեան» կանոններին, որքան էլ անտիկ գրական տեսակները մեկնաբանվեին հայ միջնադարյան գրականության փաստերի հիման վրա, այս յոթ անվանումները չէին կարող արտահայտել գրական ժանրերի միջնադարյան համակարգը: Բնականորեն, հակասություն էր առաջանալու Թրակացու սխեմայի և նրա միջնադարյան, հատկապես հայ մեկնությունների միջև: Այսպիսով, գրական արվեստի ալեքսանդրյան տեսությունը տարաբեկվել է հայ միջնադարյան քերականների մեկնություններում: Ուղիղ արտացոլումներ այստեղ գրեթե չկան: Եվ մեզ մնում է պարզել շեղ արտացոլված առարկաների ուղիղ պատկերը:

Ա. «Ողբերգություններ» ԲԱՌԸ ԵՎ ՆՐԱ ԱՌՆՁՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՄԻՋՆԱԳՐԱԲԻ ԳՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍՈՒԹՅԱՆ ՀՅՏ

Ողբերգության, որպես գրական տեսակի, «Պիտոյից գրքում» և Թրակացու հայ մեկնություններում տրված ըմբռնումը սկզբունքորեն տարբեր է արիստոտելյան ըմբռնումից: Ինչպես կտեսնենք, այդ տարբերությունն արտահայտում է նաև

նրա հետո լինելը անտիկ և հելլենիստական թատրոնից: Առաջժմ նկատենք, որ այստեղ ողբերգականի ու ողբերգության ըմբռնումը գեղագիտական չէ, այլ բարոյա-գեղագիտական: Ողբերգությունը այստեղ էլ համարվում է «քերթողական արուեստի» բարձրագույն ու կատարյալ ձևը, բայց նրա բովանդակությունը վերագրվում են հին հունական աշխարհայացքին ոչ բնորոշ միտումներ: «Ձմեժ գովութիւն քերթողացն» որք յաւէտ իմաստութեանցն պարապեցին,—ասում է Ափթնիոսը,—առաւել աստուատ է ճանաչել, զի խոյս տալով լընդվայրայածն՝ և փախուցեալ երկայնագոյն բանից, և կամ յանօգուտ աշխարհական ինչ զբօսանաց, միայն հոգ բազում տարեալ աշխատութեամբ՝ արդարև կարճաբոսութեան շահովքն և յարմարական ասացուածովքն զիրեանցն շարագծելով բանս, զարմանալի յոյժ և օգտակար հաւաստագոյն ամենայն կացուցին լսողաց: Եւ մանաւանդ սոցունց նման գտցէ որ հրաշալի զողբերգակացն դաս. վասն զի և նոքա մեծավերջական շափովքն զհնոցն երգելով պատմութիւնս, այնպիսի իմն ըստ նոցա փաշութեանցն զուգահաւասար և զիրեանցն ցուցին իմաստութիւն, մինչ զի և խառնելով և զփաղցր նուագերգութիւնս ձայնիցն, և զյաշողակ խրատուցն կարգաւորութիւնս յարմարական, որով սփոփեալ զբնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս»⁸:

Ի՞նչ է ակնարկում IV դարի բյուզանդացի հեղինակը:

Խոսքը անտիկ ողբերգությունների, հավանաբար նաև նրանց բյուզանդական ընդօրինակումների մասին է: Հայտնի է, որ Ապոլինար Լաոդիկեցին (IV) փորձում էր քրիստոնեական գաղափարներն արտահայտել Եվրիպիդեսից ընդօրինակված դրամատուրգիական ձևերի միջոցով, մի երևույթ, որ դարգացման հեռանկարներ չունի և հետագայում չշարունակվեց⁹: Այս ժամանակավրեպ գրական ձգտումը անհրաժեշտություն չունենք համարելու անտիկ և հելլենիստական թատերա-

⁸ «Մովսէսի Խորենացու Մատենագրութիւնը», Յաղագս պիտոյից, Վենետիկ, 1843, էջ 369:

⁹ Տե՛ս «История Византии», т. 1, изд. «Наука», М., 1967, стр. 410.

կան ավանդների գոյատևման արդյունք: Այդ է հաստատում նաև վերը բերված հատվածի ընդգծված մասը: Այստեղ խտացված է ողբերգության և ողբերգականի քրիստոնեական ըմբռնումը, որն արդեն չի ձայնակցում հույն դասական ողբերգականների և Արիստոտելի մտածողությանը¹⁰: Սա այլ դարաշրջան և այլ աշխարհայացք է հատկանշում: Եթե այստեղ որևէ անդրադարձում կա Արիստոտելի «քավության» տեսությունից, ապա դա պետք է ընդունել ոչ այլ կերպ, քան որպես նրա քրիստոնեական մեկնություն (ինտերպրետացիա): Ողբերգության էմոցիոնալ հիմքը, ըստ Արիստոտելի, երկչուղն ու կարեկցանքն են, որ հանգեցնում են «այդ և համանման կրքերի» քավության¹¹: Ըստ «Պիտոլից գրքի», ողբերգության մեջ նման հիմք չկա, այլ կա տառապանքի ու կործանման գաղափարի զգաստ դիտակցում, «քաղցր նուազերգութիւն», խրատ և սփոփանք («սփոփեալ զբնաւ վշտացեալ սգատրացն մխիթարելով անձինս»): Ընդհանուրն այն է արիստոտելյան տեսության հետ, որ ցավալի անցքը, իր ողբերգական իմաստավորումով, ոչ թե կրքեր է առաջացնում, ինչպես մտածում էր Պլատոնը, այլ քավում է կրքերը: Քավությունը յուրահատուկ հաշտեցնում է տառապանքի ու կործանման գաղափարի հետ¹², բայց այդ հաշտեցման միջոցները այլ կերպ է պատկերացնում Արիստոտելը, և բոլորովին այլ կերպ «Պիտոլից գրքը»: Արշակ Ադամյանի միանգամայն ստույգ բնու-

10 Ա. Առաքելյանի «Հայ մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն» (Երևան, 1954) աշխատությունում կարգում ենք. «Ուշագրի հետվելով «Պիտոլից գրքի» հեղինակի և Արիստոտելի արժարժած գրականագիտական մտքերին, տեսնում ենք, որ հեղինակն ընդհանուր առմամբ տրագեդիայի և կոմեդիայի խնդիրներում ցուցաբերում է արիստոտելյան մոտեցում» (էջ 706): Արիստոտելից վեց հարյուր տարի հետո ապրած քրիստոնյա հեղինակին, կարծում ենք, Արիստոտելի օգնությամբ բացատրելու ոչ մի անհրաժեշտություն չկա:

11 Արիստոտել, Պոետիկա, 6, թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Երևան, 1955, էջ 155:

12 Տե՛ս Բեգել, Эстетика, т. 3, М., 1971, стр. 578.

թագրումով, «Պիտոլից գրքի» մխիթարության գաղափարը «արիստոտելյան քավության գաղափարի քրիստոնեացումն է»¹³:

Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից կարևոր է մի հանգամանք ևս: «Պիտոլից գրքի» հեղինակը բավական հեռու է դրամատիկականի և վիպականի (էպիկական) տարբերակումից: Գեղարվեստական ստեղծագործության խնդրին նա մոտենում է նեոպլատոնականներին հատուկ բարոյա-փիլիսոփայական տեսանկյունից և անուղղակիորեն ակնարկում է միայն վիպական ձևի մասին («յարմարական ասացածովքն զիրեանցն շարագծելով բանս», «զհնոցն երգելով պատմութիւնս»): Իսկ համաձայն Արիստոտելի, ողբերգությունը անցքերը վերարտադրում է «ոչ թե պատմվածքի մեջ, այլ գործողության»¹⁴: Այսպիսով, գրական արվեստի միջնադարյան ըմբռնումը, իր հիմնական սկզբունքով, հակաարիստոտելյան է:

Արդ, գրական ձևերի փոխակերպման ի՞նչ ընթացք է արտացոլված «Պիտոլից գրքի» բնորոշման հիմքում: Պատկերը պարզվում է հետզհետե, երբ այս ճարտասանական կանոնը համադրում ենք Դիոնիսիոս Թրակացու «Ցաղագս վերծանութեան» հատվածի մեկնությունների և գրական այն տեսակների ու ժանրերի հետ, որոնք հակամետ են միջնադարյան նորմատիվ գեղագիտությանը կամ թերևս իրական աղբյուրն են ողբերգության ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման:

Ողբերգության, որպես «քերթողական արուեստի», բնութագրմանը մոտավորապես նույն հայացքով են մոտենում Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնիչները: Իհարկե, որոշակի տարբերություն կա վաղ միջնադարյան և հետագա մեկնությունների միջև. նրանք տարբեր կողմերից են առնչվում «Պիտոլից գրքի» բնութագրմանը: Բայց ընդհանուր ելակետը նույնն է: Այսպես, Դավիթը, որ առայժմ համարվում է ամենավաղ մեկնիչը, կրկնում է այդ բնութագրման մի կետը. ողբերգության նյութ կարող է լինել միայն արտասովոր անհատի, առասպելացված հերոսի կենաց և գործի պատմությունը:

13 Ա. Ադամյան, նշվ. աշխ., էջ 110:

14 Արիստոտել, նշվ. աշխ., էջ 154:

Այստեղ որոշակի աղերս կա նաև ողբերգության ծագման արիստոտելյան տեսության հետ. «Ողբերգությունն նոխազերգությունն ասի ըստ յունականին առ ի պաշտան առեալ Դիոնիսեայ ումեմն տուողի որթոյ, որ է պատմութիւն յայտնի: Եւ է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհակաց) քան թէ արարուած քերդողացն վեհականաց զքաջացն գործեցեալ իրս եւ զարութիւնն պատմել ահաւորապէս եւ չքնաղ հանգոյն ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար եւ ոչ կաղ ի Վաղս ինչ եւ քամահելիս»¹⁵: Անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումը սինթեզված է դարձյալ բարոյա-փիլիսոփայական հիմքի վրա, որ միանգամայն համերաշխ է արվեստի պլատոնյան և նեոպլատոնական տեսությանը¹⁶: Ուշադրության առնենք դարձյալ այն հանգամանքը, որ ողբերգությունը պատկերացվում է ոչ դրամատիկական, այլ էպիկական ձևի մեջ: Իսկ որտեղից է գալիս որթատունկի աստ-ծու առասպելի և հունական ողբերգության ծագման ավանդության հիշողությունը: Դա «է պատմութիւն յայտնի» Թրակացու «Քերականության» հույն-բյուզանդական մեկնություններից. գրքային մի պատկերացում, որ բերված է բառի կազմությունն ու ծագումը, այլ ոչ թե նրա նշանակյալի իմաստը բացատրելու համար: Ինչպես Դավթին, այնպես էլ վաղ միջնադարյան մյուս քերականներին շփազանց աղոտ է պատկերանում հունական թատրոնի ոչ միայն վաղ և դասական, այլև հելլենիստական շրջանը: Այդպես էլ պետք է լիներ: Ատտիկյան ողբերգությունը իր ծաղկման ժամանակներում (V—IV) խզել էր կապը ծիսային արմատների հետ, իսկ անկման շրջանում՝ մեր թվագրության առաջին դարերում հիմնովին կորցրել էր էսքիլեսի դարաշրջանից և ավելի վաղ՝ բանահյուսական շրջաններից եկող պարերգական (խորային) ձևը:

15 Ն. Արանց, Արտեստ Գիոնիսեայ Քերականի և հայ մեկնությունը նորին, նշվ. հրատ., էջ 89:

16 Հմմտ. А. Ф. Лосев, История античной эстетики, изд. «Искусство», М., 1969, стр. 514—519.

Վաղ միջնադարում այլևս պատկերացում չկար այս մասին: Սա նշանակում է, որ Թրակացու հույն ամենավաղ մեկնիչներն անգամ այդ արվեստի ժամանակակիցները չեն. նրանք հույն դասական թատրոնը չեն տեսել: Դրամատուրգիական երկերը նրանք քննում են անտիկ թատրոնի փոխակերպված վերապրունիների կամ նրանց զրական վկայությունների տպավորություններ: Հույն քերականների գրքային դատողություններին են հետևում նաև հայ մեկնիչները, ելնելով, բնականաբար, ազգային գրականության փաստերից:

Դավթից և Անանուն մեկնիչից հետո Ստեփանոս Սյունեցին առաջինն է, որ անկախ է հույն դասական ողբերգության գրքային պատկերացումներից և դատում է առավելապես միջնադարյան հայացքով: «Ողբերգությունն զմխիթարական ասէ,— գրում է նա,— զորս ի վերայ մեռելոց եւ կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն: Իսկ դիւցազնական զյորդորականն ասէ եւ զքաջալերականն եւ զներբողականն ի կենացս վախճանեցելոցն»¹⁷: Առնչությունը «Պիտոյից գրքի» բնորոշման հետ ակնհայտ է: Եվ այստեղ էլ պակասում է դրամատիկական դործողության կամ բեմական ձևի թեկուզ ամենապարզ պատկերացումը: Բայց ահա, Սյունեցու այս բնորոշումը, սխալ հասկացվելով, առիթ է դարձել հորինելու այն «տեսությունը», թե հեթանոսական ողբական արարողությունը միջնադարում վերածել է պրոֆեսիոնալ թատրոնի և թատերագրության¹⁸:

17 Ն. Արանց, նշվ. աշխ., էջ 193:

18 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 281—309, 348—389: Այս տեսակետը մասամբ հիմնված է Սյունեցու տեքստի սխալ թարգմանության վրա. «Актеры в трагедии говорят героически-(!)—назидательное и поощрительное и хвалебно-панегирическое ушедшим из жизни» (նույն տեղում, էջ 296): Նախ актер բառը միայն երեակայունից արդյունք է: Իսկ ասէ բառը պետք էր թարգմանել ոչ թե ցուրտ, այլ называет. Յավոք, այս ազգավազված թարգմանությունից օգտվել են և ուրիշ հեղինակներ (տե՛ս Գ. Апресян, Эстетическая мысль народов Закавказья, М., 1968, стр. 49, նույնի՛: Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973, стр. 96, С. Ризаев, Режиссура в армянском театре, Ереван, 1968, стр. 74): Վերջիններս,

Աբեղյանի հայտնի դրույթը, որ հայ հին վեպի նախասկզբնական տարրերից մեկը «լալյաց բանաստեղծությունն» է¹⁹, մեխանիկորեն տեղափոխվել է թատրոնի բնագավառը, որպես դրամատուրգիական մտածողության անմիջական բացատրություն: Եվ առանց երկմտության ու կասկածի, Գոյանը եզրակացնում է, որ «հեթանոսական թաղման արարողությունները, բառի ուղղակի իմաստով, ազդել են թատրոնի ողբերգական ներկայացումների վրա»²⁰, որոշելով նրա ազգային առանձնահատկությունը նաև վաղ քրիստոնեական դարերում: Մյուս «փաստարկը», որ հավանում է կանխել բոլոր տարակուսանքներն ու առարկությունները, ողբերգություն բառի ստուգաբանությունն է: Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում այն փաստի վրա, որ հին հունարեն տրագոդիա (տրագոդիա) բառին «Պիտոլից գրքում» և Թրակացու «Քերականության» թարգմանությունում ու մեկնություններում համապատասխանում է ողբերգություն բառը, որն իբր այդ ժանրի հնագույն անվանումն է՝ Արտավազդ Բ կամ ավելի վաղ ժամանակներից եկող: Եվ, բնականորեն, անխուսափելի է դառնում ամենապատկերավոր եզրակացությունը. «ողբերգակ և ողբերգություն բառերը կենդանի հուշարձանն են հայ թատրոնի երկուհազարամյա պատմության»²¹:

Ինչո՞ւ հունաբան թարգմանիչները տրագոդիա բառը թարգմանել են ողբերգություն, և ինչո՞ւ է Ստեփանոս Սյունեցին համարում այն «զնեբբողական ի կենացս վախճանեցելոցն»: Սրանք մեկը մյուսից ելնող, մեկը մյուսին բացատրող հարցեր են:

Ողբերգություն բառը հունարենից թարգմանված բոլոր բնագրերում ներկայանում է որպես տրագոդիա-ի բառարա-

որբան էլ զարմանալի է, որպես ազբյուր նշում են Ադոնցի աշխատությունը, առանց թերթած լինելու այն: Այլապես, դժվար չէր լինի նկատել, որ Թրակացու մեկնիչների տեքստերը Ադոնցը հրապարակել է ոչ ոտարեն թարգմանությամբ, այլ զրաբար, որ տվյալ հատվածը միայն Գոյանի աշխատությունում է ոտարեն ներկայացված, այն էլ սխալ:

19 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Գ, Երևան, 1968, էջ 209—210:

20 Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 296:

21 Նույն տեղում, էջ 355:

նային համարժեքը, բայց նրա իմաստային-կառուցվածքային պատճենումը չէ. այլապես պետք է լիներ նոխագերգություն (տրագոս — նոխագ, փծի — երգ): Ի դեպ, այս բառը նույնպես Թրակացու թարգմանիչներն են ստեղծել, որպես տրագոդիա բառի «նյութական» նշանակություն, որ, այնուամենայնիվ, չի համապատասխանեցվել նրա իմաստին: Ինչո՞ւ: Ադոնցը բերում է ողբերգություն բառի՝ Թրակացու հայ մեկնիչների տված բացատրությունը՝ «ընդ ողբսն յուսոյ նուագսն խառնեալ»²², և ցույց է տալիս, որ ողբերգությունը, տրագոդիա-ի թարգմանությունը լինելով հանդերձ, իմաստով ու կառուցվածքով ստուգապես համապատասխանում է հունարեն մեկ այլ՝ Թրագոդիա (թրենոդիա) բառին²³, որը կազմված է Թրիցոս (թրենոս) — ողբ և փծի — երգ բառերից:

Եվ այսպես, ողբերգություն բառը հունարեն Թրագոդիա բառի իմաստային-կառուցվածքային պատճենումն է և գործածության մեջ է մտել հունաբանության շրջանում՝ ոչ շուտ, բան V դարի երկրորդ կեսին: Վաղ գրական հուշարձաններում (Աստվածաշունչ, Ազաթանգեղոս, Բուզանդ) այս բառին չենք հանդիպում: Թրակացու թարգմանությունը առաջին բնագիրն է, տրտեղ վկայված է այս բառը: Ամենահավանականն այն է, որ Թրակացու թարգմանիչն է ստեղծել այն: Որպես հունաբան տերմին, այս բառը բերված է Ադոնցի աշխատության «Բառք

22 Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ 57:

23 Նույն տեղում, էջ CXXI: Անհասկանալի է մնում Ադոնցի չնախապատասխան հարաբարությունը այս աշխատության CLIII էջում. «Готовый достальсь ему (Թրակացու թարգմանիչ մասին է—Չ. Չ.), по-всей вероятности, также слова оղբերգություն և կառակերգություն»: Այս ենթադրությունը հակասում է Ադոնցի նախորդ դիտողությանը. «Слово трагедия в переводах Дионисия передано через оղբերգություն, буквально плаче-пенние». Սա հակասում է և այն իրավիճակին, որ ողբերգություն բառը հունարեն դպրոցին վերաբերող բոլոր ուսումնասիրություններում դասված է հունաբան տերմինների շարքը: Ադոնցը, սակայն, առանձնակի նշանակություն չի տալիս իր ենթադրությանը, թե Թրակացու թարգմանիչը պատրաստ է գտել ողբերգություն բառը և հետագա էջերում էլ չի հիմնավորում այդ: Մեզ բավարարում է այնքանը, որ Ադոնցը դա համարում է հունաբան տերմին: Նրա պատահական ենթադրությունը մնում է ի բաց: Գոյանը օգտվում է Ադոնցի փոքրիկ սխալից, անգիտանում նրա

քերականի» բաժնում²⁴, Հ. Մանանդյանի «Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները» աշխատությունում²⁵, Թեոն Ալեքսանդրացու «Ճարտասանություն»՝ Մանանդյանի առաջաբանում²⁶: Այնուհետև, Հ. Աճառյանը բուն հայկական բառ համարում է ողբը, իսկ նրանով կազմված ողբերգակը՝ նոր բառ²⁷:

Վերադառնանք Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշմանը: Ադոնցը այն մտքին է, որ այդ բնորոշումն ինքնուրույն չէ, այլ քաղված է Դավթի մեկնությունից և վերաբերում է էլեգիա կամ դամբանական կոշիկի գրական տեսակին, ոչ թե ողբերգութանը²⁸: Ըստ Ադոնցի, Սյունեցու նախորդը՝ Դավիթը դամբանականի իր մեկնությամբ կրկնում է Թրակացու հույն մեկնիչ Մելամպոդին, իսկ Ստեփանոս Սյունեցին այդ նույն բնորոշումն օգտակործում է ողբերգութան բացատրությունը տալու համար: Խիստ տարօրինակ բանաբաղություն, որ արտաբուսաբան շփոթմունք է երևում կամ գրչագրական սխալ: Բայց պարզենք Մելամպոդի և Սյունեցու մեկնությունների նմանությունն ու տարբերությունը:

Մելամպոդ

էլեգիաներն ասվում են ի մխիթարություն, հիշելով վախճանյալի բարեմասնությունները, սփոփելով նրա հարազատների ու բարեկամների վիշտը²⁹:

Ստ. Սյունեցի

Ողբերգություն կամ խիթարական ասէ, զորս ի վերայ մեռելոց և կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն: Իսկ զիւցազնաբար զյորդորականն ասէ եւ զքաջալերականն եւ զներբողականն ի կենացս վախճանեցելոցն:

նախորդ դիտողությունը, չի թերթում նրա կազմած հունաբան տեքստների բառարանը և հորինում մի տեսակետ ողբերգութիւն բառի երկուհազարամյա հնություն մասին:

²⁴ Նույն տեղում, էջ 57:

²⁵ Հ. Մանանդյան, Հունաբան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928, էջ 130:

²⁶ «Թէոփիևայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց», աշխատություններ պրոֆ. Հ. Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ ԻԱ:

²⁷ Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 5, Երևան, 1926, էջ 480:

²⁸ Տէն Ն. Ադոնց, նշվ. աշխ., էջ CXLIII:

²⁹ Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 20: Թարգմ. Հ. Բարթիկյանի:

Ստեփանոս Սյունեցու այս բնորոշումը համեմատելով վաղ մեկնիչների բնորոշումների հետ, տեսնում ենք, որ դա ձայնակից է նրանց տված դամբանականի բնորոշմանը: Բայց Սյունեցին իսկապէ՞ս կրկնում է Մելամպոդի՝ էլեգիային տված բնորոշումը, կամ՝ սխալվում է արդյոք, եթե Մելամպոդի միտքը ներկայացնում է որպես ողբերգութան մեկնություն: Պե՞տք է համարել դա պարզ բանաբաղություն: Կարելի էր այսպես մտածել, եթե խնդիրը դիտեինք այն նպատակների տեսանկյունից, որ հետապնդել է Ադոնցը: Հայ մեկնությունների ինքնուրույն տարրը նվազ ցույց տալու նրա միտքում հասկանալի և տրամաբանական է: Նպատակ ունենալով պարզաբանել հունաբան դպրոցի որոշ հարցեր, Ադոնցը հայ մեկնություններում որոնում էր այն կետերը, որտեղ նրանք անմիջականորեն եզրվում են հույն-բյուզանդական մեկնություններին: Եթե ճշմարիտ է Ադոնցի դիտողությունը Ստեփանոս Սյունեցու մեկնության այս հատվածի վերաբերմամբ, պետք է ենթադրել, որ Սյունեցու բնորոշման երկրորդ կեսն էլ քաղված է Մելամպոդի՝ ողբերգության մեկնությունից, քանի որ նմանությունն այստեղ առավել ակնհայտ է:

Մելամպոդ

Ողբերգությունը (τραγῳδία) պետք է հերոսաբար կարգալ, բարձրաձայն, մեծ հանդիսավորությամբ³⁰:

Ստ. Սյունեցի

...զիւցազնաբար զյորդորականն ասէ եւ զքաջալերականն եւ զներբողականն...

Այսպիսով, ծագում է մյուս՝ մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից ամենաէական հարցը: Ինչո՞ւ է Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշման առաջին կեսը համերաշխվում հույն մեկնիչի էլեգիային, իսկ երկրորդ կեսը՝ տրագոդիային տված բնորոշմանը: Ստեփանոս Սյունեցին շփոթո՞ւմ, թե նույնացնում է ողբերգութիւնը և դամբանականը: Սա թերևս կարելի լինեք գրչագրական սխալ համարել, եթե մեզ չկասեցնեին նախ «Պիտոյից գիրքը» (մեր բերած հատվածում կան այդ երկու գծե-

³⁰ Նույն տեղում, էջ 17: Թարգմ. Հ. Բարթիկյանի:

րը), հույն-բյուզանդական մեկնիչների համանման «շփոթմունքը» և վերջապես Թրակացու հետագա հայ մեկնիչները, որոնք առավել ուշադրության են արժանացնում Ստեփանոս Սյունեցու բերած էական նրբերանգր. «այլ ոմանք ասեն, թէ ողբերգութիւն զմխիթարական բանից ասէ³¹: Այսպես, հույն մեկնիչ Մարկիանոսը (Marcian) բերում է իր թե ուրիշի հետեյալ խոսքը. «Ողբերգությունը ողբերգակաների դամբանական ստեղծագործությունն է՝ Սոփոկլեսինը, էսքիլեսինը, Եվրիպիդեսինը և նման ուրիշներին» (Τραγῳδία ποιησις ἐστιν ἐπιτάφιός τῶν τραγικῶν, τοῦ Σοφοκλέους, τοῦ Αἰσχύλου, τοῦ Εὐριπίδου καὶ ἐτέρων ποιούτων)³²: Թերևս, սա կարելի է համարել Ստեփանոս Սյունեցու երկրորդ աղբյուրը: Բայց այս փաստը ավելի հետաքրքիր է ոչ այդ առումով: Սա արդեն հավաստի վկայությունն է այն բանի, որ բյուզանդական շրջանում մոռացված է եղել անտիկ ողբերգության բեմական ֆունկցիան: Այլապես, ինչո՞ւ պետք է հույն քերականը էսքիլեսի, Սոփոկլեսի ու Եվրիպիդեսի երկերը համարեր դամբանական ողբեր: Նույնիսկ կասկածելի է, նա ծանոթ է եղել անտիկ ողբերգությունների բնագրերին, թե՞ ձեռքի տակ ունեցել է նրանց հետտրական ինտերպրետացիան, հավանաբար քրիստոնեական բովանդակությամբ: Կասկած չէ հարուցում այն փաստը, որ Մարկիանոսի անունով ավանդված մեկնություն մեջ անգամ Մենանդրոսը ողբագիր է համարվում: Սա նշանակում է, որ անտիկ թատերական տրագիդիան վաղ միջնադարում հիմնովին մոռացված է եղել: Եվ Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշումը անտիկ թատերական հասկացությունների տարաբեկման ամենապեղծախոս վկայությունն է: Կարդալով հետագա մեկնիչներին, որոնք ժամանակի իմաստով ավելի հեռու են անտիկ թատրոնի միջնորդված հիշողություններից, նաև հույն բյու-

³¹ Եսայի Նշեցի, *Վերլուծություն քերականության, աշխատասիրություն* և խաչերյանի, Երևան, 1966, էջ 72: Նույնը՝ *Հովհաննես Պլուզ-Երզնկացու մեկնությունում*, Մատենադարան, ձեռ. № 2193, էջ 33ա:

³² Ա. Հիլգադը, նշվ. աշխ., էջ 306: Թրակացու հույն մեկնություններից բերվող այս և հաջորդ հատվածները թարգմանել է Ա. Մուրադյանը:

զանդական մեկնիչներից, նկատում ենք, որ Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշումով բացահայտվում է ողբերգության և ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման ամենասուույզ երանգը: Ի՞նչ են հասկանում Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնիչները ողբերգութիւն ասելով:

Ուշ միջնադարյան մեկնիչներից Առաքել Սյունեցին ողբերգությունը համարում է դամբանական ողբ: «Զի՞նչ է ողբն և զի՞նչ երգն,— գրում է Առաքել Սյունեցին,— այսինքն ողբն զլալն ասէ, իսկ երգ՝ զուրախութիւն, այսինքն զի այնպիսի բան են շինել իմաստասէրքն, որ կէսն լաց է, կէսն ուրախութիւն: Յայն կերպն պիտի ընթեռնու: Դարձեալ ողբերգութիւն, այսինքն թէ ընդ ողբն պարտ է և յուսոյն նուազն խառնել որպէս ասէ Երեմիաս. «Ամենակալ տէր, հայեաց յաղբատութիւնս իմ»: Զի է երգ և է ողբ. իսկ դիւցազնական զբաշն և զարիագոյնսն ասէ: Զինք (= հինքն) զբաշն աստուածոց ազգ ասէին, այսինքն՝ աստուածազն կամ աստուծոյ ազինք, այսինքն զուրախութիւն և զողբն քաջութեամբ պարտ է առնել, որպէս իշխանք և թագաւոր(ք) առնեն: Այլ և զայս ցուցանէ, զնահատակացն յիշատակութիւն պարտ է առնել, այսինքն ահաւոր որպէս ձայնիւ պատմել և ըստ նոցա քաջութեամբ կատարել... Դարձեալ. ողբերգութիւն զսգաւորաց մխիթարելն ասէ. իսկ քաջուորակի՞ զյուրորելն ասէ, այսինքն յառաջ զգալ (= սգալ) զմեռեալն և յետոյ մխիթարել և յուրորել, թէ՛ այնպէս բարէգործ էր, երանի նմա, և լաւ է, որ մեռաւ, զի մահ մարդոյ հանգիստ է»³³:

Սա արդեն պարզ բացատրությունն է «Պիտոյից գրքի» և Ստեփանոս Սյունեցու բնորոշումների: Այստեղ բացահայտվում է ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման ամենաէական գիծը, ողբերգական քավությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու քրիստոնեական հաշտությունը մահվան գաղափարի հետ: Այս հայացքը եթե հստակ չէ նախորդ մեկնություններում, ապա այն պատճառով, որ նրանք զրոսեորվել են անուղղակիորեն՝ հունաբան քերականական-գրականագիտական տերմինների

³³ Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206ա (ընդգծումները մերն են— Շ. Շ.):

պարզաբանմանն առնթեր, ճարտասանական ոճերի և գրական տեսակների տարբերակման Թրակացու սխեմայի սահմաններում, որը կաշկանդել է հայ մեկնիչներին: Հայ մեկնիչները ձևականորեն պահպանել են Թրակացու սխեման, թերևս չնկատելով կամ չընդգծելով այն հակասությունը, որ կար գրական տեսակների սեփական ըմբռնման և նրանց հելլենիստական ստորակարգման միջև: **Տրագոդիա բառի նյութական թարգմանությունը** (նոխագերգութիւն) ոչ մի տեղում չի ներդաշնակել ողբերգության, որպես գրական տեսակի և զեղագիտական ստորոգության, միջնադարյան ըմբռնումներին, և հունարան մեկնիչները դիմել են այդ հասկացության՝ իրենցից շատ հեռու, վերացական, միջնադարի համար իմաստը կորցրած պատմությանը: Բայց ողբերգության միջնադարյան իմաստը նրանց համար եղել է պարզ և մանրամասն մեկնության առիթ չի տվել: Եվ միջնադարյան մտածողների համար մեկնության կարիք չունեցող երևույթը մեզ համար չի պարզվել ցանկալի մանրամասնությամբ, տեղի տալով սխալ ու մոլոր եզրակացություններին³⁴:

Ակասած մեզ հայտնի ամենավաղ մեկնիչից՝ Դավթից մինչև ամենաուշ մեկնիչները (Առաքել Սյունեցի, Դավիթ Զեյթունցի) ոչ մի տեղում չեն նույնացվում կամ նմանեցվում նոխագերգութիւն և ողբերգութիւն բառ էության տարբեր երևույթները: Համապատասխանեցնելով սրանք որպես բառարանային համարժեքներ, հայ մեկնիչները հստակորեն տարբերում են նրանց նշանակյալները: Եվ որքան նրանք հեռանում են հու-

³⁴ Թրակացու մեկնությունները որպես բեմական արվեստի տեսություն դիտելու սխալ տեսակետը կրկնված է նաև Ա. Առաքելյանի նշված աշխատությունում. «Գիրք պիտոյիցի» թարգմանիչը, Դավիթ Փիլիսոփան, Ստեփանոս Սյունեցին, Գրիգոր Մագիստրոսը հանդիսացան հայկական դրամատուրգիայի անդրանիկ տեսաբանները, որոնք առաջին անգամ զետակցեցին թատրոնի անհրաժեշտությունը, մշակեցին դրամատիկական ժանրերի հելլենիստական ըմբռնումը, իրենց ստեղծագործությունների մեջ արժարժեղով դրամատիկական երկերի օգտակարությունը Հայաստանի այն պահի իրականության մեջ. դրանով իսկ մասսայականացրին թատրոնի, որպես հասարակության կրթիչ ու դաստիարակիչ մի գործոնի պահանջը» (հատ. 1, էջ 717):

նաբանության ազդեցությունից, որքան մեծանում է նրանց և Դիոնիսիոս Թրակացու հեռավորությունը, այնքան ավելի ինքնատիպ ու ամբողջական է երևում ողբերգության ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը: Եթե Դավիթը, որպես հունարանության շրջանի մեկնիչ, անմիջականորեն ելնում է Թրակացու «Քերականության» թարգմանությունից, եթե Ստեփանոս Սյունեցին իր ինքնուրույն ըմբռնումը փորձում է հարմարեցնել Թրակացու «ողբերգութիւն դիցազնաբար վերժանեսցուք» ճարտասանական կանոնին («դիցազնաբար զյորդորականն ասէ») կամ օգտվում է հույն մեկնիչների արդեն տարաբեկված դատողություններից (Մարկիանոս)³⁵, ապա XIII դարի մեկնիչը՝ Եսայի Նչեցին ելնում է ողբերգութիւն բառի՝ հայ իրականության համար հասկանալի իմաստից. «Ողբերգութիւն կոչի ի մերս, որ ընդ ողբսն զյուսոյն նուագոն խառնեն»³⁶: Այսպիսով, այն, ինչ ընթերցվում է «Պիտոյից գրքի» և Թրակացու վաղ մեկնությունների ենթատեքստում, հետագա մեկնիչները բացատրում են պարզ և ուղղազիծ: Կինելով ավելի ինքնուրույն, նրանց բնորոշումները բանալի են ծառայում վաղ մեկնությունների ընկալման, ավելի ճիշտ՝ նրանց ինքնուրույն երանգները բացահայտելու համար: Առավել հասկանալի է դառնում Ստեփանոս Սյունեցու բանաբարության իմաստը: Սյունեցին ծանոթ էր գրական այն տեսակին, որ Թրակացու «Քերականության» մեջ և նրա հույն մեկնություններում կոչվում է *τραγωδία*: Բայց նա անպայման ծանոթ է եղել հունական տրագոդիան դամբանական ողբ համարող հույն մեկնություններից որևէ մեկին, օրինակ՝ Մարկիանոսի մեկնությանը: Համենայն դեպս, ողբերգութիւն ասելով, նա դրամատուրգիա չի ենթադրում, որի մասին նա լավագույն դեպքում կարող էր ունենալ միայն գրական պատկերացումներ: Ստեփանոս Սյունեցին և մյուս մեկնիչները նկատի ունեն միջնադարյան եղերական բնույթի բանաստեղծությունը, որը

³⁵ Հմմտ. Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 306:

³⁶ Եսայի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 71:

բովանդակությամբ և ձևով նման է եղել հին հունական էլեգիայի նախակերպը հանդիսացող *ἔργον* (**քրեճոս**) կամ *ἔργον* (**քրեճոգիա**) կոչվող բանահյուսական ժանրին:

Քրեճոսը հին հունական անդիր բանաստեղծության նախնական ձևերից է: Նրա ակունքը հազարամյակների խորքից եկող թաղման արարողությունն է, որի մասին առաջին տեղեկությունները քաղում ենք էգեյան նյութական մշակույթի հուշարձաններից: Դրանցից հնագույնը Կրետեի պեղումներից գտնված սարկոֆագն է, որ համարվում է երկրորդ հազարամյակի գործ: Սարկոֆագի վրա պատկերված է **քրեճոսի** տեսարան³⁷: Գրականության մեջ դրա դասական վկայությունը Անգրոմաքեի ողբն է «Իլիականում»: Այստեղ արդեն եղերամայր և ձայնարկուներ կան, որոնց հանդիպելու ենք Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» մեջ: Գնելի եղերական մահվան և Փառանձեմի ողբի նկարագրությունը (IV, ԺԵ) մեզ համար պարզում է այդ արարողության մոտավոր պատկերը, որի իմաստը նույնանում է էգեյան սարկոֆագի տեսարանի և Անգրոմաքեի ողբի հետ³⁸: Հին հունական գրականության մեջ եղած ողբական բնույթի հատվածներում արտացոլված է նախնիների հերոսականացման ու պաշտամունքի հիշողությունը: Իսկ դասական ողբերգության շատ տարրեր, հատկապես մենախոսություններում, անուղղակիորեն աղերսվում են նախադրական շրջանի **քրեճոս-ողբին**: Բառացիորեն նման բնույթի են Անտիգոնեի և էլեկտրայի մենախոսությունները Սոֆոկլեսի նույնանուն ողբերգություններում կամ Անգրոմաքեի մենախոսությունը Եվրիպիդեսի «Անգրոմաքե» ողբերգությունում: Ինչպես ցույց է տալիս հին հունական գրականության ավարտված պատմությունը, **քրեճոսը** ժողովրդական անդիր բանաստեղծությունից հետագայում վերաճել է գրական արտահայտության (էլեգիա) կամ լուծվել գրական ամենատարբեր ձևե-

րում որպես մենախոսական տարր: Ելնելով գրական ձևերի առաջացման ու փոխակերպման պատմա-ազգագրական զբաղրոցի և Ալեքսանդր Վեսելովսկու ուսումնասիրությունների ավալներից, այդ նույն ընթացքը պարզորեն նկատում ենք բոլոր ժողովուրդների գրականության, ինչպես և միջնադարի հայ գրականության մեջ: Այստեղ ևս ողբը մի դեպքում ներկայանում է որպես առանձին գեղարվեստական ամբողջություն՝ ժանր կամ տեսակ (Դավթակ Քերթոզի «Ողբեր» և Ներսես Շնորհալու «Եղեսիոյ ողբեր»), այլ դեպքում՝ ամբողջական երկի մաս (Խորենացու և Լաստիվերտցու ողբերը): Երկու դեպքում էլ աղբյուրը բանահյուսական է՝ հեթանոսությունից ժառանգություն մնացած ժողովրդական ողբը: Այսպես, Առաքել Սյունեցու քերականական մեկնության միջոցով մեզ է հասել այն ավանդությունը, որ «Դավթեան քերզութին յաղագս Տիգրանայ» տաղը, որից երեք տող է պահպանվել, «լուսական ողբերգակի» երգի գրական մշակումն է:

Եւ արդ ներգործող ի միտս երևիր առ խորհուրդս
փողարին
Մեծոզոյ Տիգրանայ գեղանին Տիգրանուհի,
Իր ներգործեալ զկողաբաղն, նաև ողջամիտ
աշխարհածուհի³⁹:

Ժողովրդական ողբի բանաստեղծական ձևը գրական մշակման մեջ, ինչպես երևում է, չի պահպանվել: Տպավորությունն այնպիսին է, որ սա գիտնական-բանաստեղծի գործ է՝ քերթողական արվեստի երկ, թերևս լայնաշունչ դյուցազներգությունից մնացած մի բեկոր: Այս ֆրագմենտի շուրջը ավելին դատել հնարավոր չէ, քանի որ պատկերացում չունենք կոնտեքստի մասին: Բայց Առաքել Սյունեցու վկայությունը որոշակիորեն ասում է, որ ողբերգութունն ասվածը սա է, և հայ միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող «վերծա-

37 *Տե՛ս* A. Ф. Лосев и др., Греческая трагедия, М., 1958, стр. 12.

38 Փառանձեմի ողբի և Անգրոմաքեի ողբի համաբնույթ լինելը առաջինը նկատել է Ալեքսանդր Վեսելովսկին (տե՛ս «Историческая поэтика», Л., 1940, стр. 216—238).

39 Մատենադարան, ձև. 55, էջ 49ա: Առաջին անգամ հրատարակվել է «Բազմավեպում» (1850, դեկտեմբեր, էջ 315):

նական քերթութեան» արվեստը մշակվել է այս կարգի գրական-նության հիման վրա:

Արդ, ի՞նչ առնչության մեջ է ողբը կամ ողբերգութիւնը դրամատիկական բանահյուսության և թատերական գրական-նության հետ:

Գրականության և թատրոնի պատմաբանները ենթադրում են, որ բանավոր ողբերը կամ քրեները կարող էին վերաճել թատերական տեսարանների⁴⁰, որ «քրենոսը հավանաբար տրագեդիայի աղբյուրներից մեկն է»⁴¹: Այս ենթադրության հիմքը Դիոնիսիոս Թրակացու հույն անանուն մեկնիչն է, որը ողբերգություններում տեսնում է առասպելացված հերոսների, նրանց տառապանքների ու մահվան մասին հյուսված գրույցների գրական մշակումը⁴²: Մեզ արդեն հայտնի է, որ սա հավաստի վկայություն չի կարելի համարել: Ընդհանրապես, Թրակացու հույն մեկնիչները շփոթ իրավիճակ են ստեղծել հունական ողբերգության ծագման ավանդությունների շուրջը: Ըստ Արիստոտելի, հունական տրագոդիայի հիմքը սրթատունկի աստծու՝ Դիոնիսոսի պաշտամունքի հետ կապված դիֆիրամբներն (διδυραμβος) են եղել⁴³: Թրակացու հույն մեկնիչները ողբերգությունները համարելով դամբանական ողբեր, հիմք են ընդունել այն, որ Դիոնիսոսի պաշտամունքի տարրերից մեկը եղել է քրենոսը: Սխալը կամ շփոթմունքն այն է, որ դա համարվել է տրագոդիայի հիմնական տարրը: Իսկ նոր ժամանակի ուսումնասիրողներն ընդունել են այդ որպես վկայություն, մոռանալով, որ Թրակացու ամենավաղ մեկնիչներն իսկ հույն դասական թատրոնի ժամանակակիցները չեն: Թրակացու և հունական ողբերգության դասական շրջանի միջև ընկած է մոտավորապես հինգ հարյուր տարի: Մեկնիչները շատ ավելի հեռու են այդ դարաշրջանից, այնքան հեռու, որ տրագոդիա բառին տալիս են ամենատարբեր ենթադրական բա-

ցատրություններ: Այսպես, անանուն մեկնիչներից մեկը գրում է. «կոչվում է տրագոդիա՝ τραγωδία (կոպիտ) և փձի (երգ), փոխաբերաբար՝ այծերի ձայնից. չէ որ նրանք (այծերը—Չ. Հ.) կոպիտ երգ են երգում. կամ՝ տրագոդիան դամբանական բանաստեղծություն է, որի կատարողները վարձի փոխարեն նոխազ էին ստանում»⁴⁴: Տրագոդիա բառի մեզ հայտնի իմաստից ավելի է հեռանում Հելիոդոր անունով մեկնիչը. «տրագոդիա է կոչվում նաև այնու, որ իրենց դեմքը խաղողով էին ծեփում»: Հելիոդորը նույնպես ենթադրում է, որ այս բառը կազմված է τραγωδία և փձի բառերից⁴⁵: Եվ այս նույն հեղինակները ոչ մի ակնարկ չունեն նոխազյան զոհաբերության մասին: Պատճառը հասկանալի է. այդ արարողությունն այլևս առնչություն չի ունեցել թատրոնի հետ, որ նշանակում է, թե Թրակացու հույն մեկնիչների ժամանակվա թատրոնը վաղուց արդեն դասական ողբերգության թատրոնը չէր: Այն, ինչ ակնարկում են այս հեղինակները, վկայություն չէ, այլ հեռավոր, միջնորդաբար ընկալված հիշողություն: Թրենոսի՝ դիոնիսոսյան պաշտամունքի հետ կապված լինելը նույնպես հիշողություն է, որ գրքային ճանապարհով անցել է նաև հայ մեկնիչներին: Յորժամ որ սպանէին տիտանեանքն զԴիոնէսիոս աստուածազգին,— կարգում ենք Վարդան Արեւելցու մեկնությունում,— և անդամ, անդամ կոտորեցին, նա տանէին զոչխարսն ի զոհսն, և յոչէին անդամ-անդամ, և զոռոգաձայն լալին աստուածաբար և ասէին, թէ զերգ զբեզ ո՞վ լինի և կամ ո՞վ լնու զբո տեղին»⁴⁶: Սա դիոնիսոսյան պաշտամունքի վաղ շրջանի հիշողությունն է, այն շրջանի, երբ հին հունական դրամատիկական բանահյուսությունը դեռ կրոնա-պաշտամունքային ֆունկցիաներից չէր ազատագրվել, չէր վերաճել թատերական մշակույթի:

Եվ ուշագրավ, և՛ տրամաբանական է, որ տրագոդիայի, որպես արարողության, արտաարվեստային առնչությունները

44 Ա. Զիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 172:

45 նույն տեղում, էջ 306:

46 Մատենադարան, ձեռ. № 2462, էջ 10բ:

40 Տե՛ս «История греческой литературы», т. 1, М., 1946, стр. 282.

41 Տե՛ս С. Мокульский, История западноевропейского театра, М., 1936, стр. 14.

42 Տե՛ս Ф. Зелинский, Софокл и героическая трагедия, Софокл, Драмы, т. 1, М., 1914, стр. XXXVII—XL.

43 Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. 5, էջ 151:

ինչ-որ ձևով հասկանալի են միջնադարյան մտածողներին, իսկ թատերական իմաստը՝ ոչ: Թվում է, որ քերական-մեկնիչները ի վիճակի են քննելու այս հասկացության բոլոր իմաստները, բացառությամբ դրամատուրգիականի: Եվ, իհարկե, Թրամաբանական է ինչպես ողբերգութեան ու նոխագերգութեան տարբերակումը, այնպես էլ ողբերգութեան ու դամբանականի (էլեգիա) նույնացումը: Թվում է նաև, որ այս վերջին մոմենտը հիմնավորելու նպատակով հայ մեկնիչները նշանակություն են տալիս դիոնիսոսյան արարողության ոչ այն տարրերին, որոնք էական են դրամատուրգիական ձևը որոշելու տեսակետից: Հույն մեկնություններում նրանց ուշադրությունը գրավում է քրեոս-ողբին վերաբերող հիշողությունը: Ըստ գրական ավանդության, քրեոսը դիոնիսոսյան արարողության մեկ տարրն է, որ խորհրդանշելիս է եղել որթատունկի աստծու մահվան գաղափարը: Բայց ա՞յդ է եղել արդյոք հունական ողբերգության աստուծու: Ինչպե՞ս և ո՞ր ճյուղով է ողբը հիմք դարձել դրամատիկական բանահյուսության կամ ողբերգական թատրոնի նախնական ձևի համար, մնում է առեղծված: Եթե հունական ողբերգության աղբյուրը, ըստ Արիստոտելի, դիոնիսոսյան դիֆիրամբն է, դա դեռ հիմք չի տալիս այդ պաշտամունքի գրառման բոլոր ձևերում տեսնելու դրամայի սաղմերը: Որ դրամատուրգիական արտահայտության ելակետը ողբը չէ, կտեսնենք իր տեղում: Առայժմ ապահովվենք այն մտքով, որ հունական ողբերգությունը ծիսական և ոչ ծիսական գործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի զարգացման աստիճանները մեզ հայտնի չեն: Ուրեմն, այս խնդրի շուրջ եղած ենթադրությունները, անգամ ամենահիմնավոր կոահումները կողմնորոշիչ չեն կարող լինել այլ ժողովուրդների, այս դեպքում հայ ժողովրդի հնագույն թատերական արվեստի ձևավորման ընթացքն ու բնույթը հետազոտելու համար: Գոյանի աշխատության այն գլուխներն ու հատվածները, որոնցում նա հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի ակունքները որոնում է հեթանոսական թաղման արարողությունների մեջ, իհարկե, հետաքրքիր նյութ են տալիս թատրոնի ծագման տեսությանը, նյութ, որը մշակման ու իմպոսա-

վորման կարիք է զգում: Բայց Գոյանի եզրակացությունները անհամոզիչ են երևում բոլոր այն դեպքերում, երբ ողբական արարողությունը համարվում է հայ դրամատիկական բանահյուսության հիմքը, կամ՝ հեթանոսական ողբը հին հայերի աշխարհայացքի ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը⁴⁷: Սա կեղծ ելակետ է: Ողբը, որպես բանահյուսական ժանր, ինչպես գիտենք, հատուկ է եվրոպական ու առաջավորասիական գրեթե բոլոր ժողովուրդներին: Ողբական արարողության մեջ տեսնել հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի ազգային ինքնատիպությունը, նշանակում է միակողմանի պատկերացում ունենալ մեր նախնիների աշխարհայացքի մասին և միակողմանիորեն դատել ընդհանրապես դրամատիկական արվեստի մասին: Հեթանոսական թաղման արարողությունները, իհարկե, ունեցել են դրամատիկական և թատերային գծեր. այսպես վոչված, կոծի պարերն ու բանաստեղծությունը կազմել են հայ հնագույն դրամատիկական բանահյուսության մեկ ճյուղը: Բայց խնդիրն այն է, թե դրամատիկական բանահյուսությունը քրիստոնեական միջնադարում կարո՞ղ էր հանգել դրամատիկական գրականության: Վերջապես, միջնադարում կա՞յին պայմաններ և հասարակական անհրաժեշտություն դրա համար:

Հեթանոսական ողբային բանահյուսությունը միջնադարում պահպանվել է, բայց չի վերածել մշակույթի: Այս երևույթը քրիստոնեական դարերում բարեշրջվել չէր կարող, չէր կարող նաև հիմք դառնալ դրամատիկական գրականության համար, քանի որ մերժված ու դատապարտված էր եկեղեցականներից՝ գրական մշակույթի կրողներից: Ողբը հին աշխարհայացքի դրսևորումներից էր, բովանդակությամբ հակառակ քրիստոնեական լավատեսությանը, և պայքարը նրա դեմ, ինչպես հեթանոսական ամեն մի սովորույթի դեմ, հատկապես վաղ միջնադարում, եկեղեցական մաքառման ամենաբուռն շրջանում, պատմականորեն արդարացված էր: Կրոնա-քաղաքական պայքարի նման պայմաններում, երբ գրական մշակույթի ստեղ-

47 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 301—349:

ծողը քրիստոնեական եկեղեցին էր, ոչ մի ձևով չէր կարող ստեղծվել աշխարհիկ դրամատիկական գրականություն, և դրամատիկական բանահյուսությունը չէր կարող հանգեցնել անտիկ հեղինակներին թարգմանելու, առավել ևս բեմադրելու անհրաժեշտության: Անտիկ մտածողների մտքերի ներքնկալումն ու մեկնաբանությունները ամենևին էլ միջավայր չէին ստեղծում անտիկ թատրոնի յուրացման կամ եվրիպիդեսին թարգմանելու և բեմադրելու համար: Արիստոտելին մեկնաբանելն ու Պլատոնին թարգմանելը այլ նպատակներ էին հետապնդում: Դա անտիկ աշխարհայացքի վերածնությունը չէր և չէր կարող լինել:

Մատենագրության մեջ պահպանված անուղղակի փաստերը վկայում են, որ ողբային բանահյուսությունը միջնադարում չի ստացել նոր որակ, այլ մնացել է իր նախնական՝ անգիր վիճակում: Ավելին՝ ընդունելով որոշ քրիստոնեական բովանդակություն, նա ստացել է զուսպ նկարագիր՝ աստիճանաբար կորցրել է թատերային-ցուցադրական տարրերը: Այդ արարողությունն նկարագրությանը կամ հիշատակությանը հանդիպում ենք ամենատարբեր ժամանակի գրական հուշարձաններում, և, այնուամենայնիվ, հիմքեր չունենք շփոթելու այդ թատերական ներկայացման հետ:

Ողբական արարողությունը իր որոշակիորեն արտահայտված դրամատիկական գծերով հիշատակված է ոչ քիչ գրական աղբյուրներում: Դրանցից ամենահինը Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» Գնելի կոծի հայտնի նկարագրությունն է, որ հետագայում Ն. Ակինյանն անվանել է «անտեսված եղբերգություն»⁴⁸, բայց ոչ դրամատիկական երկ կամ ներկայացման տպավորություն: Այս նույն հատվածը Լեոնյանն անվանում է «4-րդ դարի մի սիրուն ողբերգություն, արձակի վերածած» և բաժանում է տեսարանների ու գործողությունների, կողմնորոշիչ ունենալով դրամատիկական ժանրերի այսօրվա տիպը՝ «Լեոնյանը այնչափ ոգևորված է իր այդ մտքով, — գրում է

48 Չ. Ն. Ակինյան, Մատենագրական հետազոտություններ, Վիեննա, 1924, էջ 101—135:

Լեոն Քալանթարը, — որ զետեղում է գործող անձերի ցուցակ, ուղղակի ներկայացման ծրագիր, և քանի որ չի ընդգծում, որ ցուցակը կաղմողը ինքն է, Փավստոսի երկին անծանոթ ընթերցողին կարող է թվալ, որ այդ ցանկը գոյություն ունի Փավստոսի բնագրում: Կարիք չկա թատրոն փնտրել այնտեղ, ուր նա չկա»⁴⁹: Լեոնյանից երեք տասնամյակ հետո այս նույն սովով Վ. Խեչումյանը նկարագրում է միջնադարի «կոծի թատերականացված հանդեսները» որպես թատերական մշակույթի փաստ⁵⁰: Խեչումյանը կարծես չի ցանկանում ընդգծել, որ դրամահյուսություն է, թեկուզ և դրամատիկական երանգներով հարուստ բանահյուսություն, որ դա նաև չպետք է անվանել «թատերականացված», այլ քառեռային, թատերային՝ ոչ թե թատերական արվեստի, այլ ժամանակի կենցաղի թելադրանքով: Թաղման արարողությունը հասարակական կենցաղի թատերային գրսևորումներից է, և դա այդպիսին է ոչ միայն այսօր, այլև այդպիսին է եղել հնում: Հնում, հատկանալի է, դա եղել է անհամեմատ թատերային, բայց ընդունվել է ոչ որպես թատրոն, ինչպես և այսօր այդպես չի ընդունվում: Միջնադարում եղել են դամբանական նրզող բանաստեղծներ, որոնց խոսքը կոչվել է «ողբերգականացս ճարտասանություն»⁵¹: Պետք չէ այլ անուն տալ դրան:

Ողբական արարողության մեջ, մեկ արդեն հայտնի է, մշակվել է վիպական բանահյուսության նախնական տարրերից մեկը՝ «լայլաց բանաստեղծությունը» (Մ. Աբեղյան): Այս հիմքի վրա միջնադարում ստեղծվել է ողբ կոչվող գրական ժանրը: Բայց հայտնի է նաև, որ միջնադարի հայ գրականություն մեջ ողբը միայն բանահյուսական ծագում չունի⁵²: Վաղ միջնադարի հեղինակներին հայտնի էին եթե ոչ հունական քրեանոդիան կամ էլեգիան, ապա անպայման Հին կտակարանի

49 Լ. Քալանթար, նշվ. աշխ., էջ 362:

50 Վ. Խեչումյան, Կոծի թատերականացված հանդեսներ, «Սովետական գրականություն», 1972, № 7 էջ 144—160:

51 Քովմա Արժունի, Պատմություն, Կոստանդնուպոլիս, 1852, էջ 279:

52 Տե՛ս Պ. Խաչատրյան, Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երեվան, 1969, էջ 16—18:

ողբական հատվածները, օրինակ Եղեկիելի կամ Երեմիայի ողբերը: Իսկ ողբերգութիւն բառը, որ քերականների ստեղծածն է, հետագայում ընդունվել է որպէս ողբ բառի հոմանիշը: Դժվար չէ նկատել, որ միջնադարյան հեղինակները (Խորենացին և Նարեկացին) այս բառերի միջև ավելի շատ ոճական, քան իմաստային տարբերություն են դնում: Իմաստային տարբերությունը գալիս է քերականներից և ավելի տեսական նշանակություն ունի: Եթէ Թրակացու հայ մեկնիչը գրում է «է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհակաց) քան թէ արարուած քերզողացն», ապա դրանով նա տարբերություն է դնում բանավոր ողբի և գրական ողբի, այն է՝ ողբերգութեան միջև: Քերզող ասելով նա նկատի ունի այն ողբերգակ բանաստեղծին, որ բանաստեղծություն է հորինում ոչ թէ բանահյուս ձայնարկու գուսանի նման, այլ քերականությամբ՝ քերթողական արվեստի և ճարտասանության կանոններով: Այդպիսի բանաստեղծ է համարվել «Դավթեան քերթութիւն յաղագս Տիգրանայ» տաղի հեղինակը: Ըիշտ այդպիսի բանաստեղծ է նաև Դավթակ Քերթողը, որի «Ողբք ի վերայ Զևանշիրի մեծի իշխանին» քերթվածը միջնադարյան ողբերգության դասական օրինակ պետք է համարել:

Աստուածային բանին արուեստաւոր հոգի,
Յօրինեա իմաստիւ զտխրական երգմունս,
Զի սգալի ձայնիւ անգաղար ողբասցուք
Ի վերայ տոնակ կորստեան մերում:
Բեկումն մեծ, որ եղև արեւելից աշխարհիս,
Եւ աղաղակ կործանման հնչեաց ընդ երկիր,
Ազգ և ազինք լուիցեն զբարբառս իմ,
Եւ երկրածինքն ամենայն ողբասցեն ընդ իս⁵³:

Ահա այս է գրական այն տեսակը կամ ժանրը, որի տեսական սահմանումը տալիս են Թրակացու հայ մեկնիչները:

53 «Մովսիսի Կաղանկատուացուց Պատմութիւն Աղուանից», ի լոյս ընծայեաց Կ. Վ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860, էջ 354:

Ուրիշ ոչինչ պետք չէ որոնել ողբերգութիւն բառի ետևում: Մովսիս Կաղանկատուացու վկայությունն այս բանաստեղծի և նրա գործի մասին առավել քան պերճախոս է. «Ողբային զիշխանն կականաւոր և դժնդակ գոչմամբ, որ այնպէս անտանելի սուգ և անհնարին բեկումն աշխարհիս հասոյց: Յայնժամ նարտասան ոմն ի մէջ անցեալ, տեղեակ արհեստական իմաստից. Դավթակ անուն կոչեցեալ՝ հնարագիտական վարժիւն յաշողակ և վերծանական քերթութեամբ յառաջադէմ, յառատաբեր բանից պահունանացն նարտարութեամբ հրատարակող, լեզունունելով նման երագագիր գրչի, սա յուով ատորբք յառաջ ժամանէր ի գրան արբունի: Եւ իբրև հասանէր օրհասական շշուկն ի վերայ արեւելից աշխարհիս սակս յանկարծահաս սպանման մեծի զորավարին, յայնժամ սկսաւ նա երգել ըստ ալֆաֆիտաց զլիակարգութեանց զողբս զայս ի վերայ բարեացապարտին Զևանշիրի...»⁵⁴: Այստեղ և՛ ողբական արարողությունը կա, և՛ գրական տեսակի ծագումը, և՛ արվեստի այն պահանջները, որ քերականները պարտադրում են քերթող-ողբերգակին: Այստեղ պահանջված են «Պիտոյից գրքի» և Թրակացու մեկնիչների բոլոր պահանջները՝ պատմա-հերոսական բովանդակություն, դուրսագնաբար վերծանվելիք տողեր, ներբողական ոճ, քաջալերություն և մխիթարանք, նահատակի սրբացում: Դավթակ Քերթողը գրել է դամբանական ողբ, համաձայն քերականների տված գրական էթիկետի: Եթէ ավելորդ անգամ հիշենք, որ ողբերգութիւնը մրդաբախ բառի թարգմանությունն է, ոչինչ անհասկանալի չի մնա:

Ողբերգությունը կամ ողբը հետագա դարերում պահպանում է կրոնական բանաստեղծության ձևը: Պահպանելով նաև բանավոր ողբի ձևական որոշ հատկանիշներ, նա աստիճանաբար հեռանում է իր բանահյուսական աղբյուրից և զարգանում գրական ավանդների հիմքի վրա: Եթէ ողբերգակ բանաստեղծը համեմատում է իրեն եղբրամոր կամ բանահյուս ձայնարկուի հետ, դա ավելի շատ նախորդներից ժառանգված գրական հնար է, քան կենդանի տպավորության արդյունք: Նարեկացին

54 Նույն տեղում, էջ 353—354 (ընդգծումները մերն են—Ղ. Զ.):

«Ողբերգութեան մատեանի» ԻԶ գլխում ունի մի այդպիսի համեմատութիւն. «Ուստի և բազմեալ իմ ի գլուխս պարու աղբմբից դասու այնր երախանաց, որք վլալեացն յեղանակեն բանաստեղծութիւն, և ես ընդ նոսին նոցին հեծութեամբ, աւաղական ձայնարկութեամբ զանձինս տարածանեմ զվշտակրութիւն»⁵⁵: Եվ այդ մտքովը հատվածը հորինված է մի հանգույ, որից ենթադրում ենք, թէ ինչպիսին կարող էր լինել բանավոր ողբի հանգավորման եղանակը: Սա քիչ է մտածելու համար, թէ Նարեկացու կամ միջնադարյան մեկ ուրիշ բանաստեղծի ներշնչման աղբյուրը ողբական արարողութիւնն է եղել: Վերջինս շէր կարող միջնադարյան բանաստեղծական մտածողութիւն վրա այնքան ազդեցութիւն ունենալ, որքան Ս. Գիրքը: Օգտագործելով ժողովրդական բանավոր ողբի ինչ-ինչ մոտիվներ, նաև հանգավորման ձևը, ողբերգակ բանաստեղծն իր իսկական ներշնչումն ստանում է Երեմիայի «Ողբից», որը շանաչված է այդ ժանրի դասական օրինակ քրիստոնէական գրականութիւն մեջ:

Թրակացու մեզ ծանոթ վերջին մեկնիչը՝ Դավիթ Զեյթունցին (XVI—XVII դդ.) այլևս ոչ մի իմաստ չի տեսնում հելլենիստ գրամատիկոսի ճարտասանական կանոնում: Զեյթունցին իր նախորդի՝ Առաքել Սյունեցու քրիստոնէական լավատեսութիւնն էլ շունի («գողքն քաջութեամբ պարտ է առնել») և մի գուսպ ու դժկամ բացատրութեամբ ուղղակիորեն հակադրվում է և՛ Թրակացու կանոնին, և՛ նրա մեկնութիւններին: «Պարտ է զթշուառութեան ճառսն ողբալով և հառաչելով, կողմողագին պաղատանօք, տխուր դիմօք որպէս զապաշխարութեան շարականսն, զոր պարտ է ողբալով լալագին պաղատանօք երգել և ոչ խրոխտական ձայնիւ, որպէս Երեմիա մարգարէ ողբայր ի վերայ Երուսաղեմի և կամ ամբենացիքն զոր ողբայրն զԴիոնէսիոսի և զովէին զնա աստուածաբար»⁵⁶: Նախ, Զեյթունցին ոչ մի տարբերութիւն չի տեսնում ողբերգութիւն բանաստեղծական և դրամատուրգիական ձևերի միջև: Միայն

անտիկ կամ դասական ոճի թատրոնի գոյութիւնը կարող էր նրան պատկերացում տալ դրամատուրգիայի որպէս գրական առանձնահատուկ ձևի մասին: Միայն այս դեպքում նա կարող էր տեսնել, որ Երեմիայի ողբը և անտիկ ողբերգութիւնը միմյանցից շատ հեռու են, որ բանաստեղծական խոսքի մի դիմքով և երկու դիմքով գրված լինելը վկայում են արտահայտութիւն տարբեր սկզբունքներ: Բայց այդ վրթված քահանան շատ լավ ծանոթ է Թրակացու վաղ մեկնիչներին և նրա «անտեղյակութիւնը» իր նախորդներից է գալիս: Զեյթունցին ողբերգութիւն ասելով որոշակիորեն նկատի ունի իր ժամանակի ողբական բանաստեղծութիւնը կամ պատմական ողբը, որն այլևս չի ելնում քերթողական արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումներից: Զեյթունցին առավել անկախ է Թրակացու «Քերականութիւնից» և նախագերգութիւն բառի անշոշափելի իմաստը բացատրելու անհրաժեշտութիւն չի գտնում: Դրանով Զեյթունցին ավելի համերաշխ է Ստեփանոս Սյունեցուն և օգնում է ավելի ճիշտ հասկանալու վաղ մեկնիչներին: Ստեփանոս Սյունեցին և Դավիթ Զեյթունցին հավաստում են, որ ողբերգութիւն և դամբանական (էլեգիա) գրական ժանրերը միջնադարում գեղագիտական մեկ ընդհանուր սկզբունքի արտահայտութիւն են: Թրակացու հայ մեկնութիւններում նրանք ներկայացված են որպէս գրական առանձին տեսակներ, բայց դա արդունք է Թրակացու գրականագիտական սխեմայի՝ ալեքսանդրյան պոետիկոսների հետևողութիւն: Այդ սխեման հայ մեկնիչներին պարտադրել է ձևականորեն՝ առագողիային և էլեգիային համապատասխան, ստորաբաժանել ողբերգութիւնը և դամբանականը, այն է՝ մեկ առարկայի համար ստեղծել երկու անվանում և ձևականորեն տալ երկու սահմանում: Ելնելով առագողիայի ու ձևական կամ վաղ միջնադարյան (բյուզանդական) ըմբռնումից (τραγῳδία ποιησις ἐστιν ἐπιτάφιος τῶν τραγικῶν—Հելիողոր, Մարկիանոս)⁵⁷, հայ մեկնիչները համապատասխանեցրել են այդ ողբ հասկացութիւնը, իսկ ող-

⁵⁵ «Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրութիւնը», Վենետիկ, 1840, ԻԶ, էջ 61:

⁵⁶ Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա:

⁵⁷ Ա. Հիլպրդ, էջ 271, աշխ., էջ 306:

բին ստուգապես համապատասխանող էլեգիայի համար գտել են դամբանական տերմինը, որ ἐπιτάφιος (էպիտաֆիոս) բառի համարժեքն է: Իհարկե, տերմինների ստորակարգումը և հասկացությունների նույնացումը պայմանավորվել է ոչ միայն Թրակացու սխեմայի պահպանումով: Հայ մեկնիչները վերանում են երևույթների առարկայական իմաստի բացատրությունից և ձգտում բարոյա-գեղագիտական ավելի ընդհանուր սահմանումների: Նրանց մտածողությունը նաև սինթետիկ է, որ գալիս է առաջին մեկնիչից՝ Դավթից: Գրական տեսակները կամ ժանրերը բաժանելով, նրանք անուղղակիորեն տալիս են գեղագիտական ստորոգությունների վաղ միջնադարյան սահմանումը: Եվ այս ձևով, ողբերգությունն ու դամբանականը առանձնանում են որպես ժանրեր և նույնանում որպես գեղագիտական ստորոգություններ: Այստեղից էլ՝ երկու տարբեր անվանումները և երկու առանձին, բայց միանման սահմանումները:

Ողբերգութիւն բառի խորքում անհետացած դրամատուրգիա որոնելը անիմաստ ու անհեռանկար ջանք է: Դա նշանակում է ուղղակիորեն հակառակ զնալ միջնադարի գրականության զարգացման տրամաբանությանը և մյուս կողմից անտեղյակ ձևանալ բեմական արվեստի բնույթին ու պատմությանը: Ողբերգութիւն բառը միջնադարի ողբերգական թատրոնի կենդանի հետքը համարելուց առաջ հարկ է նկատել, որ tragoedia բառը նույնպես միջնադարի լատինական գրականության մեջ գործածվել է ոչ թատերական իմաստով: Թվում է, ի՞նչ կապ կարող է ունենալ սա հայկական միջնադարի հետ: Այստեղ բառի և հասկացության նույն հարաբերությունն է՝ այն իրողությունն ասպարեզը, որ ողբերգության թատերական իմաստը տարբերված էր դեռևս Սենեկայի ժամանակներում, որ Արտավազդը (գրեթե սերնդակից լինելով Սենեկային), եթե թատերական ողբերգություններ էր գրում, ապա շնորհիվ նրա, որ ատտիկիստ էր: Իսկ Սենեկայով հատկանշվում էր անտիկ ողբերգական թատրոնի մահը⁵⁸ և հաստատվում էր ողբերգու-

թյան բարոյա-փիլիսոփայական, բեմական ձևից անկախ ըմբռնումը, որ անցնում է միջնադարյան մտածողների: Tragoedia բառը լատինական քրիստոնեական գրականության մեջ թատերական իմաստ չի ստանում: Այդ իմաստը վերականգնվում է Իտալիայում, XVI դարի սկզբին, և բառը իտալերեն tragedia գրութայամբ ու արտասանությամբ դառնում է միջազգային տերմին, որը գործածվում է մինչև այսօր եվրոպական բոլոր լեզուներում: Հայերենում դեռևս XIX դ. առաջին կեսին ողբերգութիւն բառը թատերական իմաստ չի ունեցել: Դրամայի կլասիցիստ տեսաբան Սարգիս Տիգրանյանը, «Պիտոյից գիրքը» ընդունելով որպես դրամայի տեսություն բովանդակող գրական հուշարձան, այնուամենայնիվ, նրա տերմինաբանությունից չի օգտվում և գերադասում է իր ժամանակին թատերական իմաստով գործածվող եղբերգութիւն բառը⁵⁹: Միայն XIX դ. երկրորդ կեսին ողբերգությունը դառնում է թատերական տերմին և համապատասխանեցվում իտալերեն tragedia բառին:

Դիոնիսիոս Թրակացու «ողբերգութիւն դիցազնաբար վերծանեսցուք» կանոնը վերաբերում է հելլենիստական հռետորական արվեստին: Նրա հայ մեկնությունները դրամայի տեսություն չեն բովանդակում ուղղակի իմաստով, բայց որոշ տեղեկություններ են տալիս վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության և աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնի մասին⁶⁰: Այդ տեղեկությունները, որոնց ըստ ամենայնի վաճառ-

59 Ուշ միջնադարյան մի անհայտ հեղինակի ձեռագիր տրակտատում, որը մեզ հասել է XIX դարի արտագրությամբ, թատերական ժանր է համարվում ոչ ողբերգությունը, այլ եղբերգությունը: Տերմինաբանական այս տարբերակումը մեզ անհիմն է երևում: Բայց այս շարադրանքի հեղինակը, որ չի կարող XVII դարից ավելի վաղ ապրած լինել (մոտ է կլասիցիստական ըմբռնումներին), ողբերգություն հասկացությունը բացատրում է միջնադարյան տեսակետով և չի նույնացնում հայ իրականության մեջ նոր սկզբնավորվող թատերական գրականության հետ (տե՛ս Սատենադարան, ձեռ. № 526, էջ 14, 31):

60 Ժամանակին այն միտքն ենք հայտնել, որ քերականական մեկնությունները ոչ մի պայմանով չեն կարող ծառայել թատրոնի պատմու-

58 Տե՛ս Ս. Մոկուսկի, նշվ. աշխ., էջ 106:

քաղաքանք, անտիկ և հելլենիստական թատրոնին գրեթե չեն վերաբերում: Այն փաստը, որ Թեոն Ալեքսանդրացին ողբերգուածք է անվանում Ասկլեպիադես Սամոսացու էպիտաֆիաները (չափածո տապանագրեր), խոսում է այն մասին, որ Արիստոտելի «առանց գործողության ողբերգություն լինել չի կարող» դասական բանաձևը մեր թվականության սկզբում կորցրել էր իր իմաստը: Թեոն Ալեքսանդրացին, Դիոնիսիոս Փրակացին, Ափթոնիոսը և քերական մեկնիչները ու ճանաչողական հոետորական դպրոցի տեսաբաններն են: Նրանց տրակտատները նոր աշխարհայացքի ներկայացուցիչներն ընդունելու էին որպես տեսական-քերականական հիմք քրիստոնեական-դավանաբանական վեճերի, ճառերի, քարոզների և գրական նոր՝ հելլենիստականից տարբեր մտածողության մշակման համար: Դրանք վկայում են անտիկ և հելլենիստական գրականության քրիստոնեացումը, նրանց հարմարեցումը միջնադարյան գրական էթիկետներին և «վերծանական քերթութեան», այն է՝ ընթերցման արվեստի ու հոետորության զարգացումը բյուզանդական դպրության ու մշակույթի համակարգում⁶¹: Կրթությունն ու գրական-դավանաբանական միտքը տեսական այս հիմքի վրա է զարգանում նաև հայկական վաղ

թյան սկզբնադարյան (տե՛ս «Բանբեր Մատենադարանի», 10, Երևան, 1971, էջ 36): Հարկ է հրաժարվել այս միակողմանի ու ծայրահեղ վճռից:

61 Ապոլինար Կառդիկեցու և այլ հեղինակների՝ քրիստոնեական բովանդակությամբ գրական ողբերգություններ ստեղծելու փաստը, ինչպես և հույն-բյուզանդական քերականական մեկնություններում հիշատակվող անտիկ հեղինակներին անունները ռուս թատերագետ Վ. Վսեվոլոզսկիի առիթ են տվել ենթադրելու, թե բյուզանդական վարդապետարան-գրոսին առիթ են տվել ենթադրելու, թե բյուզանդական վարդապետարանները եղել են բեմական արվեստի ծաղկման օջախներ (տե՛ս В. Всеволодский (Гернгросс), История русского театра, т. I, Л.—М., 1929, стр. 212): Այս ենթադրությունը հիմք է տվել վրաց թատրոնի պատմաբան Գ. Ջանելիձեին կարծելու, որ Կոլխիդայի հոետորական դպրոցը IV դարում անպայման պետք է լիներ նաև թատերական հաստատություն (տե՛ս Д. Джанелидзе, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, стр. 96—97): Այստեղ ահնահատ շփոթմունք կա: Մենք արդեն տեսանք, որ հոետորական դպրոցները եղել են գրական արվեստի (Բյուզանդիայում նաև գրամատիկական երկերի) ուսումնասիրության օջախներ:

միջնադարյան վարդապետարաններում: Հայ գրական մշակույթը ստեղծողները թերևս հնարավորություն ունեին ծանոթանալու անտիկ և հելլենիստական գրամատիկական գրականությանը, բայց ոչ հին հունական թատրոնին, որն այլևս գոյություն չուներ: Իսկ բյուզանդական քրիստոնեական գրականության ստեղծողները, որքան էլ ժառանգորդն էին անցած դարաշրջանի մշակույթի, որքան էլ կրթված էին հելլենիզմի շրջանում մշակված գիտություններով (փիլիսոփայություն, քերականություն, պոետիկա, առասպելաբանություն), այնուամենայնիվ, հետապնդում էին այլ նպատակներ: Նրանց կրոնազաղափարական ձգտումները խորթ էին հունա-հոետեական աշխարհին և զեղարվեստական հետաքրքրությունները, այս առումով՝ նեղ: Առավել քան այդպես էր հայկական վաղ միջնադարը, որտեղ ոչ մի անհրաժեշտություն չկար անտիկ թատերական գրականությունը թարգմանելու, ընդօրինակելու, մանավանդ՝ բեմադրելու: Եթե նկատի ենք առնում, որ հունաբան թարգմանությունների սկիզբը V դարի Լերկորդ կեսն է, և այդ ոճի թարգմանությունները վերաբերում են նշանավոր 451 թ. այս կողմ տարածվող տարիներին, առավել ևս չի հաստատվում Գոյանի համոզումը Եվրոպիղեսին ու Մենանդրոսին թարգմանելու, բեմադրելու և ընդհանրապես անտիկ թատերական ավանդները վաղ միջնադարում շարունակված լինելու մասին⁶²:

Այս հարցը, որ թվում է, կարիք չպետք է ունենար չաքաներկար քննվելու, մեզ մտահոգում է նաև ուրիշ պատճառներով: Միջնադարյան քերականական գրականությունը դրամայի տեսության աղբյուր համարելը, նրանում անմիջական արտացոլումներ որոնելը մեզանում առիթ է տվել ընդհանրապես թատրոնի պատմության աղբյուրների սխալ մեկնաբանման: Թատրոնին վերաբերող մեթոդական վկայությունները կամ լեզվական փաստերը Գոյանը փորձում է դիտել վերը բերված սխալ

62 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 127: «Պիտոլից գրքի» և Մայրագոմեցու ճառի տվյալները նույն սխալ մեկնակետով համադրում է Ա. Առաքելյանը (նշվ. աշխ., էջ 705):

վերծանությունների լույսի տակ: Այսպես, Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի անունների հիշատակումը «Պիտոյից գրքում», ուղբերգութիւն և կատակերգութիւն բառերը այստեղ և քերականների մեկնություններում Գոյանը փորձում է համադրել այն տեղեկություններին, որ տալիս է Մայրագոմեցու «Վասն թատերաց դիւականաց» ճառը: Եթե այս ճառն իսկապես ժամանակակից է «Պիտոյից գրքին», այսինքն V դարի գրական փաստաթուղթ է⁶³, դարձյալ նման համեմատության հիմքեր չունենք: Դրանք, պարզապես, անհամադրելի փաստեր են: Թե ինչ կարգի թատերական երևույթ է դատապարտում այս ճառի հեղինակը, առանձին հարց է: Տարակուսելի ոչինչ չկա, եթե սանք, որ VII, թեկուզ V դարի հեղինակը չէր կարող պատկերացում ունենալ Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի պիեսների ներկայացման մասին: Եվ ապա, Մայրագոմեցու ճառերի շարքում («Նրատ վարուց») կա մեկը, որ ուղղված է հեթանոսական ողբական արարողության դեմ և կոչվում է «Թուղթ մխիթարութեան վախճանելոց յաշխարհէս»: Ողբական արարողության պատկերն այստեղ նույնն է, ինչ Փավստոս Բուզանդի և միջնադարյան այլ հեղինակների վկայություններում. «բարձէք զկոծս, խափանեցէք զողբս, ի բաց արարէք զտրտութիւն, դադարեցուցէք զարտատու, արգելէք զլալականս, լռեցուցէք զկառաչին լալեաց և վայից. արհամարհեցէք զեղանակամարս լալականաց...»⁶⁴: Եվ ամբողջ ճառում չկա ոչ մի խոսք, ոչ մի անուղղակի ակնարկ, թե սա թատրոն է կամ ներկայացում: Եթե նույն հեղինակը տարբեր ճառերով դատապարտում է երկու առանձին երևույթներ՝ ողբական արարողությունը և թատրոնը՝ տարբեր բնութագրումներով, կա՞ այլևս հիմք պնդելու, թե ողբասացներն ու ձայնարկուները միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի դերասաններն են, և նրանց արվեստի տե-

63 Համակարծիք ենք այն տեսակետին, որ կաթողիկոս Հովհան Մանդակունու (478—490) անունով հրատարակված ճառերը պատկանում են VII դ. հեղինակ Հովհան Մայրագոմեցուն (տե՛ս Ն. Քենդերյան, Հովհան Մայրագոմեցի, Երևան, 1973, էջ 44—62): Գոյանը ջանում է անտեսել այս վաղուց հայտնի տեսակետը:

64 «Յովհաննու Մանդակունու ճառք», նշվ. հրատ., էջ 175:

սական հիմնավորումը փնտրել հոետորական արվեստի ձեռնարկներում ու քերականական մեկնություններում, ստեղծելով արհեստական կապերի մի շղթա, մի իրավիճակ, որ առաջին պահին կարող է նույնիսկ հավանական թվալ, բայց կապ չունի երևույթների իմաստի ու տրամաբանության հետ⁶⁵:

Տրագեդիա և կոմեդիա հասկացությունների ընդհանուր բարոյա-փիլիսոփայական ըմբռնումը մեզ իհարկե ծանոթ է եվրոպական միջնադարյան գրականությունից: Մենք փորձեցինք ցույց տալ դրա ակունքները և տեսանք, որ ողբերգութիւն բառը թատրոնի պատմության մեջ նոր աշխարհ չի բացում: Գրականության և թատրոնի պատմաբաններին վաղուց հայտնի է, որ միջնադարում տրագեդիա և կոմեդիա բառերը ավելի գրական, քան թատերական իմաստ ունեն⁶⁶: Այս և նման ըմբռնումները Ս. Մոկուլսկին անվանում է «ոչ լրիվ և աղավաղված», քանի որ դրանք չեն ներկայացնում միջնադարյան թատերական ժանրերի պատկերը և մյուս կողմից՝ չեն համապատասխանում գրամատիկական արվեստի անտիկ, հելլենիստական և ռենեսանսյան ըմբռնումներին: Այս երևույթը Մոկուլսկին բացատրում է Արիստոտելի «Պոետիկայի»՝ միջնադարում տարածում չունենալով և նրանով, որ «Պոետիկան» միջնադարյան մտածողներն ընկալել են ոչ անմիջաբար, այլ Ավերոեսի (XII) մեկնությամբ⁶⁷: Ըստ Ավերոեսի, ողբերգությունը գովերգության արվեստն է, կատակերգությունը՝ ծաղրի: Բայց մենք տեսանք, որ այս տեսակետը մշակվել է Ավերոեսից շատ ավելի վաղ: Ուրեմն, Ավերոեսը Արիստոտելի «Պոետիկան» կարդացել է քերականական-ձարտասանական տրակտատների լույսի տակ: «Պոետիկան» միջնադարում չի ունեցել այնպիսի տարածում, ինչպես Արիստոտելի մյուս երկերը: Բայց Մոկուլսկին շփոթում է պատճառն ու հետևանքը:

65 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 281—296, հատ. 2, էջ 30—44, 119—127, 415—416:

66 Հմմտ. Ա. Անիկստ, նշվ. աշխ., էջ 92—94:

67 Տե՛ս Ա. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 131:

«Պոետիկայի» տարածում չգտնելն ու անհասկանալի մնալը արդեն իսկ հետևանք էր անտիկ և հելլենիստական գրական-թատերական ժանրերի փոխակերպման և ողբերգության, որպես թատերական երևույթի, բացակայության: Բնական է, որ Արիստոտելի «Պոետիկան» պետք է ընկալվեր գրական արվեստի ըմբռնման միջնադարյան տեսանկյունով, եթե անգամ չլիներ Ավերոեսի մեկնությունը:

Հեգելի հայտնի դրույթը, որ դրամատիկական արվեստի զարգացման գլխավոր պայմանը մարդկային անհատական նպատակների ազատ ինքնագիտակցումն է, կիրառելի է բոլոր ժամանակների համար: «Ճշմարիտ ողբերգական գործողության համար, — գրում է Հեգելը, — անհրաժեշտ է, որ արթնանա անհատական ազատության և ինքնուրույնության սկզբունքը կամ, համենայն դեպս, ինքնորոշումը՝ սեփական արարքներին և նրանց հետևանքներին տեր կանգնելու ազատ ցանկությունը»⁶⁸: Միջնադարում հասարակության անդամների փոխհարաբերությունները կարգավորված են որոշակի սահմաններով, սովորություններով, ավանդներով ու արարողություններով⁶⁹, որը գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ դրսևորվում է գրական էթիկետի, պատկերազրական սխեմայի և կանոնի ձևով: Անհատական գործողության ազատությունը միջնադարում դրսևորվում է այլ ոլորտներում, համենայն դեպս՝ ոչ գրական մտածողության մեջ: Եվ տրամաբանական է, որ ողբերգության դրամատուրգիական իմաստը վերականգնվելու էր Վերածնունդի դարաշրջանում, երբ արթնանալու էր մտածելու ազատությունը, մեծանալու էր հետաքրքրությունն ու հավատը մարդու և նրա բանական ուժի հանդեպ: Եվ ամենևին ոչ պատահաբար, անտիկ դրամայի անկումից հետո առաջին թատերական ողբերգությունը Տրիստինոյի «Սոֆոնիսթան» էր՝ գրված Վերածնունդի հայրենիքում, 1515 թվականին: Միջնա-

դարում աշխարհիկ թատրոնը գրական հիմքի վրա ստեղծվել էր կարող: Դա լինելու էր ժողովրդական անգիր մտածողության արտահայտություն: Թե ինչպիսին էր այդ, մեզ համար կպարզվի կառավերգութիւն բառի բացատրությունից հետո:

Բ. ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ ՈՐՊԵՍ ԲԱՐՈՅԱ.— ԳԵՂԱԳԻՏԱԿԱՆ
ՍՏՈՐՈԳՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՌՆՉՈՒԹՅՈՒՆԸ
ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ՀԵՏ

Կառակերգութիւն բառի ամենավաղ վկայությունը տալիս է Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության» թարգմանությունը: Այնուհետև այս բառին հանդիպում ենք «Պիտոյից գրքում», Նոնոսի «Գրիգոր Աստվածաբանի հինգ ճառերի մեկնության» թարգմանությունում⁷⁰ և Խորենացու «Ողբի» հայտնի խոսքերում՝ «ատեցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» (3, ԿԼ): Հունաբան զպրոցին նախորդող գրական հուշարձաններում այս բառը չկա: Հին կտակարանում կան կատակ բառով կազմված կատականք և կատակութիւն բառերը, որոնք մի դեպքում համանշանակ են քննվող տերմինին, այլ դեպքում տարբեր են նրանից: Թերևս նույն նշանակությանն են եզերվում Փավստոս Բուզանդի կատակ, խաղակատակ և Հոհան Ոսկեբերանի՝ Մաթթեոսի մեկնությունում գործածվող խեղկատակութիւն, այսնակատակ, հացկատակ բառերը: Կատակն ու խաղակատակը Փավստոսի բնագրում նույնիմաստ են երևում և թատերական նոր տերմինաբանությամբ կարող են արտահայտվել կոմեդիանո բառով: Փավստոսը այդ իմաստն է հուշում. «ըմպէին անդ գինի բոզօք և վարձակօք և զուսանօք և կատակօք» (3, ԺԹ)⁷¹, կամ՝ «երթայր առ թագաւորն հայոց, խաղակատակ լինէր նոցա» (4, է)⁷²: Ուշագրավ է, որ Ոսկեբերա-

⁶⁸ Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, стр. 371.

⁶⁹ Հմմտ. Д. Лухачев, Поэтика древнерусской литературы, изд. «Наука», Л., 1967, стр. 84.

⁷⁰ Տե՛ս (Nonnos), Die Scholien zu Reden des Gregor von Nazianz Herausgegeben von Agop Manandian, Marburg, 1903, S. 58.

⁷¹ «Փավստոսի Բուզանդացու Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1912, էջ 74:

⁷² Նույն տեղում, էջ 402:

նի՝ թատրոնի դեմ գրված ճառերի հայերեն թարգմանություններում, ինչպես և Մայրագոմեցու նույնատիպ ճառերում կատակերգութիւն և կատակերգակ բառերը չկան, և մեզ հետաքրքրող իմաստն արտահայտված է կատակ բառով: Ընդհանրապես, թատրոնին վերաբերող միջնադարյան մատենագրական ակնարկներում ու հիշատակություններում առավել զործածելի են կատականք և կատակ բառերը:

Կատակերգութիւն բառը տիպիկ հունարան կազմություն է, քանի որ բառի հիմնական նշանակությունը կրում է առաջին բաղադրիչը: Բայց, ի տարբերություն ողբերգութիւն բառի, սա ստեղծված է զուտ հայերենի հիմքի վրա և հունարենում չունի իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը: Լինելով չափազանց թարգմանությունը և Թրակացու տերմինների բառարանում համապատասխանելով նրան, կատակերգութիւնը չի համապատասխանում չափազանց տին, ո՛չ կառուցվածքին: Հիշենք, որ չափազանց ունի երկու ստուգաբանություն՝ չափազանց—խնջույք, փճի—երգ՝ խնջույքի երգ և չափազանց—գլուղ, փճի—երգ՝ գեղջկական երգ⁷³: Այս հարաբերության մեջ կատակերգութիւնը և ինքնատիպ բառ է, և, որպես հասկացություն, ավելի լայն: Նա արտահայտում է չափազանց բառի ավելի բնորոշանուր, վերացական իմաստը:

Եվ այսպես, ի՞նչ է կատակերգությունը իր միջնադարյան իմաստով. գեղագիտական ստորոգություն, գրական էթիկե՞տ, թե՞ թատերական ժանր: Բառի վկայություններին հետևելով, դժվար չէ նկատել, որ այս հասկացությունը բազմանշանակ է: Նրա իմաստը և՛ բարոյա-փիլիսոփայական է, և՛ գեղագիտական, և՛ կոնկրետ-առարկայական. կատակերգու-

73 Ելնելով չափազանց—գլուղ, փճի—երգ ստուգաբանությունից, Ադոնցը, ի հարկե խորին կակածանքով, փորձում է համանման բացատրություն գտնել կատակերգութիւն բառի համար: Կճաչ-ին համապատասխան նա գտնում է հին պարսկերեն kada (տուն) բառը, որ արտաքին նմանություն ունի կատակ բառի հետ (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ CLIII): Ավելի հետաքրքիր է Աճառյանի նկատած արտաքին նմանությունը սանսկրիտերեն kautuka բառի հետ, որ նշանակում է խաղ, կատակ, երգ, զվարճություն (տե՛ս «Հայերեն արմատական բառարան», հատ. Բ, էջ 536):

թիւնը հավասարապես վերաբերում է և՛ կյանքին, և՛ արվեստին, մասնավորապես՝ գրականությանն ու թատրոնին: Այս բոլոր իմաստները փոխադասանվորված են այնքանով, որքանով միջնադարյան մտածողության մեջ բարոյագիտական և գեղագիտական հասկացությունները տարանջատված չեն, որքանով արվեստի գեղագիտական, կրոնական և գործնական ֆունկցիաները տարբերակված չեն: Այս առումով, կատակերգութիւն բառի բովանդակային հիմքում շատ խորը, շատ հեռու թաքնված է հունական չափազանցի «գեղջկական երգ» իմաստը: Բարոյա-գեղագիտական այս տեսակետից են ելնում Դիոնիսիոս Թրակացու հույն մեկնիչները, որոնք Կոմենդիան համարում են գլուղական և քաղաքային ստորին խավերի դժգոհության արտահայտություն⁷⁴: Մյուս կողմից, հույն մեկնիչները նկատի ունեն հունական անկման շրջանի կատակերգությունը և միմը, որը կատարյալ ծաղկում էր ապրում Բյուզանդիայում և նրա կուլտուրական ազդեցության ոլորտում: Պետք է կարծել, որ հայկական վաղ միջնադարի թատրոնը անհատորդակից չէր այս երևույթին: Եվ վաղ քրիստոնեական գրականության մեջ աշխարհիկ թատրոնի համանման դրսևորումները որակվում են մի բնորոշանուր, մերժողական անունով՝ comoedia, հայերեն՝ կատակերգութիւն⁷⁵: Միջնադարյան թատրոնը ետհունարան շրջանի հայ մատենագրության մեջ հիմնականում այս անունով է ավանդված, որը, ինչպես կտեսնենք, միայն թատերական ժանրի անվանում է:

Մատենագրական վկայություններում ճիշտ կողմնորոշվելու համար նախ փորձենք հասկանալ կատակերգութիւն բառի բնորոշանուր իմաստը:

74 Տե՛ս Ա. Հիլարդ, նշվ. աշխ., էջ 171—172: Նաև՝ Փ. Зелинский, Происхождение комедии, сб. «Из жизни идей», т. I, изд. 3-е, СПб., 1916, стр. 369.

75 Թրակացու հույն մեկնիչ Դիոմեդը կոմենդիան բնութագրում է բյուզանդական միմից ստացած տարվորությունը. «միմը ամեն տեսակ խոսքի ու շարժումների բնորոշանումն է՝ առանց ամոթի, անպարկեշտ ու պազոտ գործողություններով» (տե՛ս «Всеобщая история литературы», под. ред. В. Ф. Корша, т. I, ч. I, СПб., 1881, стр. 1484):

«Պիտոյից գրքի» հեղինակը կատակերգական ժանրի և Մենանդրոսի մասին խոսում է «Յաղագս խրատու» գլխում: Խրատական ճառի կանոնը սահմանելիս նա դիմում է անտիկ կատակերգության օրինակին, որը բյուզանդական քրիստոնեական կրթության ներկայացուցիչներն ընկալում էին հիմնականում բարոյագիտական տեսանկյունով: Հույն քրիստոնյա հեղինակին, ևս առավել նրա հայ թարգմանչին զբաղեցնող ամենևին էլ անտիկ կամ հելլենիստական թատրոնի գեղագիտությունը չէ, այլ «յաղագս խրատու» ժանրը՝ նրա գրական («քերթողական») մշակման ինչ-ինչ սկզբունքներ, որոնց բացատրության համար նա հիմքեր է որոնում ոչ քրիստոնեական, այլ զարգացման ավելի մեծ ճանապարհ անցած անտիկ գրականության մեջ: Մենանդրոսն այն հեթանոս հեղինակներից էր, որոնց գրական կուլտուրայի հանդեպ քրիստոնյա հեղինակներն անտարբեր չէին և ջանում էին համաձայնություն գալ նաև նրանց բարոյա-գաղափարական որոշ ձգտումների հետ: Բայց Մենանդրոսի նման հեղինակը չէր կարող առանց վերապահումների ընդունվել. հարկ էր քննադատորեն յուրացնել նրան, ղնել այնպիսի հեռանկարային դիրքով, որ երևար ոչ իր հեթանոս «արատներով», այլ՝ ինչպես պետք էր իր բարոյագետ մեկնաբաններին: «Ոչ ամենեցուն զնոյն ինչ տուեալ է, և օգուտ բերէ»⁷⁶: Հոետորական դատողության այս օրինակը նաև բարոյա-գաղափարական կանխադրույթ (պոստուլատ) է «Պիտոյից գրքի» հեղինակի ու թարգմանչի համար և բավական բնութագրական է հեթանոս հեղինակի հանդեպ եղած վերաբերմունքի տեսակետից: Մեզ համար էականն այն է, որ Մենանդրոսի կատակերգության շուրջը եղած ուշ հելլենիստական շրջանի քննադատական մտքերը (հունական գրական աշխարհում մշակված) V դարի հայ իրականության մեջ պետք է ընկալվեն այլ առումներով, քանի որ «եկեղեցական մաքառման գրականությունը» հելլենիստական գրական ավանդների վրա չէր ստեղծվում, և միջնադարյան թատրոնն էլ ան-

⁷⁶ «Յաղագս Պիտոյից», Խորենացու նշվ. հրատ., էջ 366:

տիկ ու հելլենիստական բեմական ավանդների անմիջական շարունակությունը չէր:

Կատակերգության, որպես բարոյա-գեղագիտական ստորագրության թատերական արտահայտությունից անկախ ըմբռնումը նույնքան որոշակի է Դիոնիսիոս Թրակացու հայկական վաղ մեկնություններում: Դավթի և Անանունի բնորոշումների իմաստը համահնչուն է «Պիտոյից գրքին»:

Դավիթ — ...կատակերգությունը, որ ևն արարուածք քերդողացն. ոմանց յանդիմանութիւն և [ոմանց] յաւթարութիւն, որ և խրատս բազում ունի յինքեան⁷⁷:

⁷⁷ «Բանբեր Մատենադարանի», 3, Երևան, 1956, էջ 248: Անհրաժեշտ ենք համարում ճշտել մի թյուրիմացություն: Դավթի մեկնությունը մեզ հայտնի է երկու հրատարակումով. առաջինը Ադոնցիինն է՝ ըստ Գրիգոր Մագիստրոսի և Հովհաննես Երզնկացու բանաբաղությունների, երկրորդը՝ Գեվորգ Ջահուկյանինը՝ ըստ նորահայտ բնագրի, որից և օգտվում ենք: Մեզ հետաքրքրող կատակերգության երկու սահմանումների տարբերությունն է, որ սկզբունքային նշանակություն ունի հասկացության իմաստը պարզելու համար:

Գր. Մագիստրոսի և Երզնկացու բանաբաղը (ըստ Ադոնցի)

Դավթի մեկն. նոր բնագիրը (ըստ Ջահուկյանի)

«...կատակերգութիւն, որ է արարուածք քերդողացն ըստ իւրում պատշաճի, և բաժանի երկակի, ոմանց յանդիմանութիւն վատ կենցաղավարութեան և ոմանց յաւթարութիւն ի բարի կենցաղավարութեան» (ընդգծումը մերն է—Ն. Ն.):

«...կատակերգութիւնը, որ ևն արարուածք քերդողացն ոմանց յանդիմանութիւն և [ոմանց] յաւթարութիւն, որ և խրատս բազում ունի յինքեան. աշխարհաւորէնն զի ամենեցուն յայտնի լինիցի»:

«Նս բաժանի երկակի» դարձվածքը, ինչպես նկատում ենք, իսկական բնագրում չկա: Հավանաբար, դա ուշ շրջանի ընդմիջարկություն է կամ պատկանում է Երզնկացուն, քանի որ Մագիստրոսի մեկնության մեջ էլ չկա (տե՛ս Ն. Ադոնց, էջ 229): Սա առիթ է տվել այն շփոթմունքին, թե Դավիթը կատակերգության երկու տեսակ է մատնանշում՝ «Տանդիմանական և դրվատական» (տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 133): Այս սխալը նույնպես մեր անցել է «Թատերական հանրագիտարան» (տե՛ս «Театральная энциклопедия», т. 2, М., 1963, стр. 259). Թե ինչպես պետք է հաս-

Անանուն — Կատակերգութիւն արարուած է քերդողաց, որ ունի խրատս եւ յանդիմանութիւն, պիտանացու յաշխարհական իրս⁷⁸:

Որքան էլ այս բնորոշումները ծագում են հուշն մեկնիչներէից⁷⁹, այնուամենայնիվ, հայ քերականները շեն զարգացնում ուշ անտիկ կատակերգութեան իրենց գրքային պատկերացումները: Նրանք, ինչպէս կտեսնենք, մնում են արվեստի ու դպրութեան միջնադարյան ըմբռնման սահմաններում: Որո՞նք են այդ սահմանները: Միջնադարյան հեղինակներին ու գրիչներին ճիշտ հասկանալու համար փորձենք նախ հեռանալ գրականութեան և նրա նպատակների այսօրվա ըմբռնումից:

Ժանրերի ժամանակակից բաժանումը զուտ գրական հատկանիշների հիման վրա, ինչպէս հայտնի է, երևան է եկել համեմատաբար ուշ: Բայց եթէ նկատի առնենք, որ գրական հատկանիշների կամ ձևերի հիմքում ի վերջո ստեղծագործողի էսթետիկական վերաբերմունքն է կենսական իրականութեան կամ նյութի հանդեպ, կտեսնենք, որ ժանրերի առաջացման մեջ էական դեր էին ունենալու վերարտադրվող առարկաների բնույթը⁸⁰, որ ժանրերը գիտակցվել են որպէս մարդկային վարքագծի տարբեր ձևերի արտահայտութիւններ⁸¹: Ժանրի սահմանման թեմատիկ-առարկայական սկզբունքը բավական հին է. Արիստոտելի «Պոետիկայում» դա արդեն հստակված է: Բայց

կանալ «եւ բաժանի երկակի» դարձվածքը, մեզ հուշում է Լովհ. Երզնկացի-Պլուզի սահմանումը. «է և սա արարուածք քերդողական, երկակի դիւօֆ սուրեալ՝ բարի կենաց յաւժարութիւն և վատուց յանդիմանութիւն (Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 33 բ, ընդգծումը մերն է—Ն. Լ.):

⁷⁸ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 129:

⁷⁹ Մեկամպողի մեկնութիւնում կարդում ենք. «կատակերգակները բազում են եղել, որոնք ծաղրել ու պարսավել են արատավոր կյանք վարողներին և անարդարութեամբ ուրախացողներին (Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 18):

⁸⁰ Հմմտ. Գ. Լ. Абрамович, Введение в литературоведение, М., 1956, стр. 225.

⁸¹ Տե՛ս Լ. Ի. Тимофеев, Основы теории литературы, М., 1963, стр. 330.

միջնադարյան մտածողութեան մեջ այդ սկզբունքը ներկայանում է ավելի ուղղագիծ և ստանում է կանոնի ուժ: Միջնադարյան մտածողութիւնը կանոնական է և պահպանողական՝ առարկաներն ու երևույթները դիտում է անփոփոխ շրջանակներում և չի սիրում բացառութիւններն ու նրբերանգները: Գրական երկը ըստ վերարտադրվող առարկայի բնույթի և ըստ նրա «գործնական» (հիմնականում կրոնա-պաշտամունքային) ֆունկցիայի ստորակարգելը միջնադարում ստանում է բավական միակողմանի իմաստ: Մենք տեսանք, որ Թրակացու հայ մեկնութիւններում անփոփոխ կերպով կրկնվում է գրական տեսակների կամ ժանրերի ստորակարգման հեղինակաբերականի սխեման: Բայց այս արտաքին ձևում հայ քերականները գրել են միջնադարյան բովանդակութիւն՝ ժանրերի տարբերակման միջնադարյան սկզբունքը հարմարեցրել են այդ սկզբունքի հետ կապ չունեցող մի շրջանակի: Իրենց բնութագրումներում կամ սահմանումներում նրանք առավելապէս միջնադարյան մտածողներ են: Հայ քերականները «հեղինակաբերական շափով», ինչ շափով էլնում են գեղարվեստական արտահայտչաձևերի բնույթից: Սա թելադրված է նրանց աշխատանքի մեկնողական բնույթով: Թրակացու «Ողբերգութիւն դիւցազնաբար վերծանեսցուք» և «կատակերգութիւն աշխարհաւրէն» կանոնների մեկնութիւնը նրանց պետք է մղեր այդ մոտեցմանը: Հայ քերականները ինքնուրույն են այն շափով, ինչ շափով կողմնորոշվում են հայ միջնադարյան գրականութեան փաստերով և ժանրերը տարբերակում են միջնադարյան սկզբունքով՝ էլնում են ոչ այնքան գեղարվեստական արտահայտչաձևերի, որքան վերարտադրվող առարկաների բնույթից, հեղինակի կամ նրա ստեղծած միջավայրի ու հերոսի սցիլաւական որակից: Այստեղ էլ նրանք բացարձակորեն ինքնուրույն շեն, ավելի շատ օգտվում են Թրակացու քրիստոնյա մեկնիչներից և նրանցից քաղված մտքերին էլ տալիս են ընդգծված միջնադարյան բովանդակութիւն: Այն, որ ողբերգութիւնը պատկերում է ոչ սովորական անհատների, իսկ կատակերգութիւնը՝ ռամիկ աշխարհականների, որ առաջինը պետք է կար-

դալ «աճառորայէս եւ չքնաղ հանգոյն, ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ»⁸², իսկ երկրորդը՝ «աշխարհաւրէն, զի բոլորեցուն յայտնի լինիցի» կամ «ձայնիւ հեգնական»⁸³, ժանրերի տարբերակման հիմնական կողմնորոշին է միջնադարում: Այս տեսակետը, ըստ ձևի, նորութիւնն էր միջնադարում: Նորութիւնը այս տեսակետի միակողմանիացումն էր՝ թեմատիկ-առարկայական հիմքի որպէս միակ ելակետ ընդունելը: «Զի որպէս հիւանութիւն բաժանի ըստ տեսակաց, — կարգոմ ենք Մովսէս Քերդողի մեկնութիւնում, — է որ աթոռագործ է եւ է որ տաճարաշէն, այսպէս եւ քերթութիւն ըստ մասին բաժանի, ըստ զանազան ինչ իրաց, եւ այնմ ընդունի եւ զանազանութիւն»⁸⁴: Այս սահմանումը իր միջնադարյան պարզունակութեամբ խնդիրը լուծում է հիմնավորապէս: Քերականական բոլոր մեկնութիւններում, ինչպէս և միջնադարի այլ մտածողների գատողութիւններում տեսնում ենք այդ սկզբունքի հաստատումն ու հետևողական կիրառումը: Գրիգոր Մագիստրոսը կատակերգական է համարում աշխարհիկ բանաստեղծութիւնը՝ այն, ինչը կապվում է սովորական և առօրեական երևույթների վերարտադրութիւն հետ. «ոչ պարտ վարկանիմ զայնոսիկ յիշատակել ի կատակերգական յայսմ տառի. քանզի բնատրեալ եմ ի մանկութենէ ոչ զաստուածեղէն մատեանս յաշխարհական բանաստեղծութիւնս բերել, որով կեամք և հանդերձեալ»⁸⁵: Այդպէս է և Նարեկացու համար. «Ահա արդարև երգս կատակերգութեան ջնարահար պոռնկի, յածեալ և կոծեալ քաջ հնչեցուցեալ ողբս ողորմելիս և զկծեծուցիչս» (ԼԹ)⁸⁶: Համարելով իր ոճը հասարակ և ստոր, միջնադարի հոգևորական բանաստեղծը արժանի չի համարում ողբերգական կոչել այն և համեմատում է վարձակի երգի հետ: Նրա համար կարևոր չէ անգամ, որ այդ երգը ողբական է՝

82 Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 89:

83 Նալյի Նչեցի, նշվ. աշխ., էջ 72:

84 Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 159 (ընդգծումը մերն է—Զ. Հ.):

85 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լույս ընծայեց Կ. Կոստանիանց, Աղէքսանդրապոլ, 1910, էջ 221 (թուղթ 22):

86 Տե՛ս Գրիգոր Նարեկացի, նշվ. հրատ., գլուխ ԼԹ, էջ 104:

«կերպից կերպից աւաղականաց, ըստ կոծողացն կարանելոյ»⁸⁷. այլ՝ որ երգողը կամ հորինողը ցածր խավի է պատկանում՝ կանոնավոր հասարակութիւնից մերժված «ջնարահար պոռնիկն» է: Ժանրի ըմբռնման թեմատիկ-առարկայական սկզբունքն այստեղ ստացել է միջնադարին խիստ բնորոշ սոցիալ-դասային բովանդակութիւնը⁸⁷:

Կատակերգութիւնն և կատակերգականի այս ըմբռնումը հատուկ է ոչ միայն հայկական միջնադարի հեղինակներին: Դանտեի «Աստվածային կատակերգութիւնը» իր ժանրային նկարագրով պատկանում է միջնադարյան հոգևոր գրականութիւն այն տեսակին, որը մեզ հայտնի է տեսիլք անունով⁸⁸: Ըստ միջնադարյան գրական ավանդների, երկի վերնագիրը (որը հաճախ դրել են գրիչները) բովանդակելու էր նաև ժանրային անվանումը (պատմութիւն, վկայաբանութիւն, վարք, թուրք, ողբ, տաղ, զոյց, ճառ, խրատ և այլն): Վերնագիրը, ինչպէս մեզանում, այնպէս էլ եվրոպական միջնադարյան գրականութիւն մեջ ունեցել է հրահանգի կամ հիշեցման իմաստ, այն է՝ որպէս ինչ և ինչպէս պետք է կարդալ ու մեկնել կամ որ կարգի ընթերցողին է ուղղված տվյալ երկը՝ հոգևվորականի՞ն, թե՞ աշխարհականի՞ն, աշակերտի՞ն, թե՞ վարդապետին: Դանտեն իր անդրաշխարհային ուղևորութիւնը վերնագրել է կոմեդիա, քանի որ դա գրված էր ոչ լատիներեն,

87 Ելնելով կատակերգութիւն բառի միջնադարյան իմաստից, Մկրտիչ Էմինը հորինանցու իր ոտներին թարգմանութիւնում օգտագործում է ոչ թե կոմեդիա, այլ սկոմորոշեստո բառը (Моисей Хоренский, История Армении, М., 1893, стр. 215). բառի նման թարգմանութիւն մեջ արտահայտված է գրական ժանրերի միջնադարյան սոցիալ-դասային ըմբռնումը, երբ ժանրը կապվում է և՛ վերարտադրվող միջավայրի, և՛ հեղինակի դասային պատկանելութիւն հետ (համտ. Գ. Լիխաշով, նշվ. աշխ., էջ 40): Սկոմորոշեստո բառը միշտ է արտահայտում ոչ միայն կատակերգականի միջնադարյան իմաստը, այլև այն մերժողական վերաբերմունքը, որ կարող էր ունենալ միջնադարյան մտածողը, այս դեպքում հորինանցին՝ թատրոնի հանդեպ:

88 Համտ. Н. Г. Елина, О художественном своеобразии «Божественной комедии», сб. «Данте и всемирная литература», изд. «Наука», М., 1967, стр. 87.

այլ իր ժամանակի խոսակցական իտալերենով: Դանտեն, որպես միջնադարյան մտածող, դա համարում էր մի լեզու, որը ի տարբերություն գրոց լեզվի՝ լատիներենի, սովորում են առանց քերականական կանոնների: Վերադառնանք Դավիթ քերականի մեկնությունը. «աշխարհարէն զի ամենեցուն յայտնի լինիցի»: Դանտեն նույնպես սահման է դնում խոսակցական լեզվի ու «քերականական լեզվի» միջև⁸⁹ և իր գրվածքը, որ հասկանալի կարող էր լինել իր ժամանակակից ամեն մի իտալացու, վերնագրել է ոչ թե տեսիլք, այլ «Կոմեդիա»: Իսկ վանական գրիչները հետագայում շէին կարող այդ անունով կոչել մեծ Ֆլորենտացու աստվածային տեսիլքը և Commedia վերնագրին ավելացրել են La divina (աստվածային):

Ողբերգության և կատակերգության, որպես բարոյա-գեղագիտական ստորոգությունների սահմանը միջնադարում կանոնացվել է Դանտեից շատ ավելի վաղ՝ Դիոնիսիոս Թրակացու հույն-բյուզանդական մեկնություններում: Դանտեի ժամանակ օգտագործվող լատիներենի քերականությունները նույնպես այստեղից են ծագում: Թրակացու հայ մեկնությունները նույնքան կամ առավել մոտ են գրական և գեղագիտական հասկացությունների մշակման ակունքներին: Դանտեի ժամանակակից հայ հեղինակները, միանգամայն անկախ եվրոպական ինտերպրետացիաներից, գրեթե նույն խոսքերով են սահմանում կատակերգության էթիկետը: Վարդան Արևելցին, Առաքել Սյունեցին, ավելի ուշ՝ Դավիթ Զեյթունցին «աշխարհարէն» ասելով հասկանում են առօրեական, խոսակցական ոճը: «Իսկ կատակերգություն, — գրում է Վարդան Արևելցին, — աշխարհարէն ասել պարտ է, և կարէ առանց քերականութեան ասիլ, և չէ սնիկ առօգանութեանցն»⁹⁰: Կամ՝ «աշխարհարէն, զի յայտնի զի յայտնի ասես և աշխարհական եղանակաւ, զի գիրալուր լիցի» (Առաքել Սյունեցի)⁹¹, «նա չէ փոյր արուեստ

քերականութեան խնդրել ի նմանէ, այլ երգել աշխարհարէն» (Զեյթունցի)⁹²:

Կատակերգության սահմանումներում խոսվում է նաև կատակայինի, ծաղրականի ու ծիծաղելիի մասին, բայց միջնադարյան մտածողների համար էական մոմենտներն այստեղ չեն: Ծիծաղելիի մասին ակնարկը գրական ճանապարհով ավանդված հիշողություն է և այդ գիծը մեկնիչների համար կատակերգականի հիմնական առանձնահատկությունը չէ: Միջնադարյան մտածողների համար առավել հասկանալի և իրենց նպատակների տեսակետից առավել ընդունելի է դասային-բարոյագիտական ըմբռնումը՝ «ամենեցուն յայտնի լինիցի», «ոմանց յանդիմանութիւն և ոմանց յաւթարութիւն»⁹³:

Հետևելով կատակերգութիւն բառի վկայություններին, փորձելով ըմբռնել այդ հասկացության միջնադարյան սահմանումները, տեսնում ենք, որ մեր հին մատենագրության մեջ այս անունով գրական տեսակ կամ ժանր չկա: Նման վերնագրով գրական երկ մեզ հայտնի չէ: Հունաբան այս տերմինը ստեղծվել է հայերեն կառակ և երգ բառերից, որոնք մեզ հայտնի են որպես բանահյուսական ժանրերի անվանումներ: Հունարեն βωτικὸς բառը, թարգմանելով աշխարհարէն, հայ քերականները հոետորական այդ ոճի բացատրության համար

92 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա:

93 Դավիթ մեկնությունից եկող այս ընդհանուր տեսակետը հայ գեղագիտական մտքի ուսումնասիրողներին բերել է այն եզրակացության, թե կատակերգականի վաղ միջնադարյան հայկական ըմբռնումն ավելի լայն է արիստոտելյան ըմբռնումից: «Կատակերգության էություն բնորոշումը, — գրում է Հր. Ապրեսյանը, — ավելի լայն է արիստոտելյան մեկնությունից: Լայն է թեկուզ նրանով, որ Քերականը չի սահմանափակում կատակերգության ֆունկցիաները բացասական երևույթների ու մարդկային արատների ծաղրով կամ խարազանումով: Քերականը գրում է այն մասին, որ կատակերգությունը կոչված է դրվատելու առաքինությունը» (տե՛ս «Эстетическая мысль народов Закавказья», стр. 50): Համեմատությունը շահեկան չէ ո՛չ Դավիթի, ո՛չ էլ Արիստոտելի համար. նրանք դարաշրջանով և աշխարհայացքով են բաժանված: Դավիթ մեկնությունում գերիշխում է բարոյագիտական մտեցումը, Արիստոտելի «Պոետիկայում»՝ գեղագիտականը: Այստեղ նախ և առաջ տեսնում ենք արվեստի անտիկ և միջնադարյան ըմբռնումների սկզբունքային տարբերությունը:

89 «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962, стр. 476.

90 Մատենադարան, ձեռ. № 2462, էջ 10բ:

91 Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ:

հիմք են ընդունել ազգային բանահյուսության իրողությունները՝ առանց քերականության ստեղծված կառավելու երգը: Եվ կատակերգութիւնը նրանց համար դարձել է բարոյագեղազգիտական ընդհանուր ստորոգություն, որի միջոցով նրանք մեկնում և ընդհանրացնում են աշխարհիկ մտածողության՝ «ի կենցաղում» կիրառելի երևույթները գրականության մեջ: Կատակերգականը նրանց համար չափազանց լայն հասկացություն է: Դա սովորականը և առօրեականն է մարդկային հարաբերություններում, աշխարհիկ թեմատիկան և աշխարհիկ մտածողությունը գրական, բանահյուսական նաև թատերատեսլարանային երևույթներում: Կատակերգականի գեղագիտական սահմանները միջնադարի մտածողների համար շատ ընդհանուր են. ինչպես նկատեցինք, այսպես կարող էր կոչվել նաև ողբը: Բայց նրանց համար շատ որոշակի են կատակերգականի և ողբերգականի էթիկական սահմանները՝ առօրեականը և ստորը չպետք է խառնվի վեհին ու աստվածայինին, աշխարհիկ մտածողությունը՝ հոգևոր գործին: Կարգանք Ներսես Շնորհալու խրատը քահանայական դասին «մի՛ ընդ աստուածային բանիցն բանս ծիծաղականս և կատակերգութիւնս խառնեսցէ»⁹⁴:

Դիոնիսիոս Թրակացու հայ մեկնություններում սահմանված է կատակերգության և կատակերգականի հոետորական ըմբռնումը: Սա միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող առասպելավարժութիւն առարկայի տեսական հիմնավորումն է: Այսպես է կոչվել առակների ընթերցանությունն ու մեկնությունը: Քերականները այս հասկացության հետ են կապում Ոլիմպիանոսի առակները, Աստվածաշնչի առակները և ընդհանրապես աշխարհիկ գրույցները⁹⁵: Այս տեսակետից կատակերգության փայլուն օրինակներ են հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակի շատ էջեր, որոնք մեզ են հասել արդեն մեկնաբանված, հոետորական մշակման ենթարկված: Ի՞նչ է եղել առասպելավարժութիւն առարկայի նպատակը, եթե

ոչ «արարուածք քերդողականի» վերածել ժողովրդական աշխարհիկ գրույցները, տալ նրանց քրիստոնեական-բարոյախոսական մեկնաբանություն⁹⁶: Այդ կարգի գրույցներից թերևս հնագույնը Փավստոս Բուզանդի վերջին գլուխներում բերված գրույցն է Հոհան եպիսկոպոսի մասին. «Յաղագս Յոհաննու եպիսկոպոսի, և վարուց նորա, և անմտութեանն և շաղաշուտ խօսիցն և գործոցն, և նշանացն՝ որ յաստուծոյ ի վերայ նորա եղեն» (դպր. 6, Ը, Թ, Ժ):

Այժմ, ի՞նչ շափով են Թրակացու հայ մեկնությունները տեղեկություն տալիս ժողովրդական բանավեր արվեստի թատերային հատկանիշների մասին, կամ ի՞նչ շափով է կատակերգությունը կապվում միջնադարյան թատրոնի հետ:

Կատակերգության զուգորդումը ժողովրդական երգիծանքի հետ նախ տեսնում ենք Ստեփանոս Սյունեցու մեկնությունում: Ըստ Սյունեցու սահմանած ճարտասանական կանոնի, առակների մեկնության մեջ և խրատական ճառերում պետք է ընդօրինակել ժողովրդական խոսքի ոճը: «Կատակերգութիւն աշխարհաւրէն, — գրում է Ստեփանոս Սյունեցին, — այսինքն վատ կենցաղավարելոցն եւ անարի եւ ծուլիցն եւ ընչասիրացն եւ ի վերայ այսպիսեացն զեպերականն եւ զհեղինական առնել ճառս եւ սոխչս, որպէս ռամիկքն սովորաբար ստեղծանեն առ այնոսիկ. սոյնպիսեաւ վարեսցիս եւ դու յընթեռնուլն զայնոսիկ»⁹⁷:

Սյունեցու խոսքը ժողովրդական երգիծանքի մասին է, որը կարող էր ենթադրել նաև թատերային արտահայտության տարրեր: «Առնել ճառս և սոխչս» դարձվածքը որոշակի ակնարկ է այդ մասին: Ինչո՞ւ մեկնիչը չի գրում ասել, խօսել, պատմել, երգել և այլն, այլ առնել, որ գործողության իմաստ ունի, նշանակում է կատարել, անել, ներկայացնել, վերածել, ստեղծել, կազմել, հարմարեցնել, պատրաստել, շտկել: Այստեղից էլ

96 Տե՛ս «էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», նշվ. հրատ.: Այստեղ գետեղված գրույցները մշակված են ըստ որոշակի գրական էթիկետի և ձևի տեսակետից ինչ-որ շափով հեռացել են բանահյուսական աղբյուրից:

97 Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 192:

94 Ներսես Շնորհալի, Ընդհանրական թուղթք, Երուսաղեմ, 1876, էջ 60:

95 Տե՛ս Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 185—187:

արար և արարուած բառերը, որ նշանակում են գործ, շինվածք, գործողություն⁹⁸: Ի դեպ, միջնադարյան քերականները բառերը գործածում են ոչ մտաւոր, այլ ստույգ և կոնկրետ նշանակութեամբ, հասակորեն տարբերելով բառերի ընդհանուր և մասնակի վերաբերությունները: Գատողություններում և սահմանումներում նրանք ոճական տարբերակների առանձնապես շեն պիմում, աշխատում են ձիշտ գտնել երևութիւնների անունները: Քերականները այս առումով տարբերվում են մյուս հեղինակներից: Նրանց ամեն մի բառն ու դարձվածքը հիմք է տալիս կոնկրետ եզրակացության, եթե իհարկե չենք հեռանում բառի պատմական իմաստից:

Ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության մեջ թատերային արտահայտություն տեսնելու մեր միտումը հիմնավորվում է նաև հետագա մեկնիչների ոչ պակաս հետաքրքիր վկայություններով, որոնց կանգրագրանանք: Առայժմ ուշադրություն դարձնենք սոխ բառի վրա: Գործածվել է նաև սոխ, սոխն և սոխն ձևերով, բառացի նշանակում է սուպոց, «հընչյուն իբր սրնգի»⁹⁹: Այս բառի ամենահետաքրքիր և ամենապերճախոս վկայությունները գտնում ենք Գրիգոր Մագիստրոսի «Թղթերում»։ «...նոցա իսկ զքոյդ հանդիսի մրցութեան տաղս և սոխն յօրինեալ անպատկառաբար ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհհից և քաղաքաց իբրու զգիւցազանցն երգէին»¹⁰⁰, Կամ՝ «զի՛նչ ձև զմայլական պարառաբար կախաղացն խնջիւնս և սոնջանս և ուտիւք թափառումն, և դաստակօք անյօրինաբար բախբախումն և քարշումն քղանցից»¹⁰¹: Սոխն բառը գործածված է տաղ (վիպական բանաստեղծություն), կախ (պար) և խնջիւն (ուրախություն, խրախճանք, հրճվանք) բառերի հետ: Սոխնը ակնհայտորեն առնչվում է վիպերգերի ու ավանդությունների հրապարակա-

յին, տոնական ներկայացումների հետ. «ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհհից և քաղաքաց իբրու զգիւցազանցն երգէին»: Մագիստրոսի մյուս վկայությունը այս բառի մասնակի մի նշանակությանն է վերաբերում, որը նույնպես կապվում է խաղի ու զվարճության հետ. «Ի խնձորս սրռընջանս անդամաբեկս խաղուց»¹⁰², Կ. Կոստանյանցի բացատրութեամբ «սոնջան խնձոր» ասվածը եղել է խաղագնդակ, որ օդ նետվելիս բեկբեկուն սուլոցի նման ձայն է արձակել¹⁰³: Գուցե դա այն գունազարդ գնդակն է, որ տեսնում ենք մանրանկարներում պատկերված կապիկների կամ ծաղրածուակերպ մարդկային ֆիգուրների հետ: Այս բոլոր տվյալները հուշում են, որ սոխ կարող էր նշանակել բանահյուսական սյուժեի վրա հորինված կամ նրա հետ որևէ ձևով առնչվող խաղ («տաղս և սոխն յօրինեալ»): Մտաւորապես նույն իմաստը պետք է ունենա Ստեփանոս Սյունեցու ակնարկը՝ «առնել ճառս և սոխչս»: Եվ այստեղ ասվելի որոշակի է գործելու, կատարելու, ներկայացնելու իմաստը: Սյունեցին ուղղակիորեն նկատի ունի միջնադարյան սինկրետիկ բանահյուսության տարրերը՝ նվագը, խաղը (տեսանելի գործողություն), պարը, խոսքը, երգը:

Ստեփանոս Սյունեցին սինկրետիկ բանահյուսությունը, որը, ինչպես տեսանք, թատերային արտահայտության ձևեր է ենթադրում, ուղղակիորեն կատակերգություն չի անվանում, քանի որ սա ստեղծված հոետորական տերմին է, և հավանաբար ժողովուրդն էլ այդպես չի կոչել իր աշխարհիկ խաղերն ու զրույցները: Սյունեցին այդպես է անվանում հոետորական առակն ու զրույցը, դրանք համեմատելով ժողովրդական բանավոր ստեղծագործության և թատերական բանահյուսության հետ: Կատակերգութիւն բառն այստեղ, ինչպես և բոլոր մեկնություններում ընդհանրացնող հասկացություն է: Այս համեմատությունը, պետք է կարծել, միայն տեսական նշանակություն չի ունեցել: Թատերական բանահյուսության ինչ-ինչ ձևվեր ու միջոցներ թափանցել են «առասպելավարժութեան»

98 Տե՛ս Ն. Անադան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 261—262:

99 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 740:

100 «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 40 (թ. ԺԱ):

101 Նույն տեղում, էջ 47 (թ. ԺԳ): Ընդգծումները մերն են—Ն. Ն.:

102 Նույն տեղում, էջ 50 (թ. ԺԵ):

103 Նույն տեղում, էջ 328—330:

մեջ: Ժողովրդական պատմեւածեւ ընդօրինակումը թատերային նկարագիր է տվել առասպելների, զրուցյցների ու առակների բանավոր մեկնութեանը: Որոշակիորեն այդ է վկայում Համամ Արևելցու մեկնութեանը. «բարեացն յորդորականն ըստ իւրաքանչիւրոցն ձևացուցես. որպէս Կայենին եւ Սեթայն կամ Ղամեքայն եւ երիտասարդին հարելոյ ըստ արդարն եւ սուտն զոյգ ձևացեալք ըստ ասացուածոյն եւ յընթեռնուլն»¹⁰⁴: Քերականը որքա՞ն հատակ է տարբերութիւն դնում գրվածքի ու ընթերցման («ըստ ասացուածոյն եւ յընթեռնուլն») և թատերային վերարտադրութեան («ձևացուցես», «զոյգ ձևացեալք») միջև: **Չեւացուցանել** բառը գալիս է հաստատելու և լրացնելու Սյունեցու առնել բառի վերը հիշված իմաստը: Համամ Արևելցու հիշատակած աստվածաշնչային անուններն ասում են, որ վարդապետարաններում հոետորական մշակմամբ ոչ միայն կարդացվել ու մեկնաբանվել, այլև ինչ-որ մի ձևով ներկայացվել են Հին կտակարանի սյուժեները: Ղևոնդ Ալիշանը ենթադրում է, որ «բարոյական վիպասանական քերթված պիտի ըլլան Համամ վարդապետին հիշածներն»¹⁰⁵: Որ այդ «վիպասանական քերթվածները» վարող էին ունենալ նաև տրամախոսական բնույթ կամ ներառել դրամատիկական ձևի տարրեր, անվիճելի է: Ըստ երևույթին, այդ կարգի գրական մշակման ու բանավոր մեկնաբանման են ենթարկվել ամենաբազմազան նյութեր ու սյուժեներ, դրանց թվում աստվածաշնչային թեմաներ, պատմա-վիպական ավանդութիւններ, Ստեփանոս Սյունեցու խոսքերով ասած, «զհին և զնոր, զհեթանոսաց և զհրէից եւ զքրիստոնէից»¹⁰⁶:

«Վերծանական քերթութեան» և վաղ միջնադարի թատերական երևույթների առնչութեան նոր եզրեր են ցույց տալիս Երզնկացիները՝ Պլուզը և Ծործորեցին: «Վարեցիս յառնելիս»

104 Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 253:

105 Ղ. Ալիշան, Յուշիկք հայրենեաց հայոց, հ. Բ, Վենետիկ, 1921, էջ 104:

106 Տե՛ս Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 185—187:

կամ յընթեռնուլն», — գրում է Պլուզը, դարձյալ տարբերութիւն դնելով ընթերցման ու ներկայացման միջև: Առավել ուշագրավ է համեմատութիւնը կատակների՝ միջնադարյան կոմեդիաների հետ. «զկատակեաց նուագել խօսս և հեզնական ասացեալ ձոսս ըստ սամիկ աշխարհականացն, ձայնի ձևացուցանել, աշխարհօրէն նոքայն սովոր են առնել»¹⁰⁷: Այս տեղեկութիւնն ամբողջացնում է Ծործորեցին «ըստ իւրաքանչիւրոցն ձևացուցես»¹⁰⁸ բառերով: Սա արդեն ակնարկ է ըստ տիպերի կերպավորվելու մասին: Եվ այդ տիպերը, պետք է ենթադրել, միայն աստվածաշնչային պերսոնաժները կամ առակների այլաբանական նշանները չեն եղել: Հայ մեկնիչները տեղեկութիւն չեն տալիս այս մասին: Բայց կարգանք Բյուզանդացի անունով հույն մեկնիչի խոսքերը. «Երբ ուրեմն յուրաքանչյուրին ուզում ենք նմանվել, առաջալին ներկայացնելիս քրնքուշ և ուրախ ձայն ենք արձակում, նմանվելով նրա վայնքին (վարքագծին — Հ. Հ.), քանի որ «ամենաերանելի առաջալք ժամանակավոր բարիքներն արհամարհելով հետևեց Քրիստոսին», իսկ Հուլիանոսին ներկայացնելիս դաժան և սուր ձայն ենք արձակում, նմանեցնելով նրա ձայնին, քանի որ «թշվառագույն Հուլիանոսը ուրացավ Քրիստոսին, հանուն ժամանակավոր վայելքի»¹⁰⁹:

Մտավորապես պատկերացնելով միջնադարյան վարդապետարանների բնույթը, իմանալով «վերծանական քերթութեան» և «առասպելավարժութեան» նպատակները, կարող ենք մտաւոր պատկերացում կազմել նաև այդ միջավայրում

107 Մատենադարան, ձեռ. № 2193, էջ 33բ—34ա:

108 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 52ա: (Այս և նախորդ ընդգծումները մերն են — Հ. Հ.):

109 Ա. Հիլգարդ, նշվ. աշխ., էջ 569: Ա. Մուրադյանի բառացի թարգմանութիւնը վերաշարադրել ենք, ուստի բերում ենք նաև հունարէն բնագիրը. «Όταν οὖν ἐκάστου μνημονεύσαι θέλωμεν, ἐπὶ μέυ τοῦ ἀποστόλου πρᾶξιαν καὶ ἰλαρὰν φωνὴν ἀφίεμεν πρέπουσαν τῷ βίῳ αὐτοῦ, οἷον „ὁ μακαριώτατος ἐπίστολος τῶν προσκαίρων ἀγαθῶν καταφρονήσας ἰχολούθησε τῷ Χριστῷ“ ἐπὶ δὲ τοῦ Ἰουλιανοῦ τραχίαν καὶ κατόπιχρον φωνὴν ἀφίεμεν πρέπουσαν τῷ βίῳ αὐτοῦ, οἷον „ὁ ἀθλιώτατος Ἰουλιανὸς διὰ πρόσκαιρον ἀπόλασιν ἀπέσθη ἀπὸ τοῦ Χριστοῦ“.

մշակվող հոետորական արվեստի բեմականության չափի ու բնույթի մասին: «Վերծանողը»՝ պատմողը կամ գրույցը մեկնաբանողը, ըստ երևույթին, պարտավորված է եղել կատակերգական երկերը (միջնադարյան իմաստով), համաձայն նրանց մշակման տիպի, ներկայացնել թատերայնորեն: Սա լիակատար իմաստով բեմական կերպավորում չէ և բյուզանդական հոետորական դարոցներում կոչվել է ὑπόκρισις (հիպոկրիզիս): Թրակացու հայ մեկնություններում համանման իմաստով են տրված առնել և ձևացուցանել բառերը: Վերջիններս չէին կարող նշանակել ավելին, քան շարի և բարու, առաքինության և մոլություն ընդհանուր, հասարակականորեն ճանաչելի, ստեղծարարական հատկանիշների կամ նշանների պայմանական վերարտադրություն: Սա հայկական միջնադարի թատերական արվեստը չէ, այլ նրա միջոցների գործադրումը «վերծանական քերթութեան» արվեստում: Պատահական չէ, որ քերական-մեկնիչները, շատ լավ իմանալով քառք և քէառոն բառերը, նույնիսկ տեսնելով θεατρον բառը հույն մեկնություններում (χωροδία-ին վերաբերող հատվածներում), այդպես չեն կրչում ոչ իրենց արվեստը, ոչ իսկ իրենց ժամանակակից թատերական բանահյուսությունը («զկատականաց նուագել խօսս»): Բոլոր դեպքերում, մեզ հետաքրքրող միջնադարյան ճարտասանական արվեստի թատերային հատկանիշները չեն, այլ նրա տեսաբանների համեմատության օբյեկտը՝ ժողովրդական բանավոր արվեստի թատերային և դրամատիկական դրսևերումները: Առնել և ձևացուցանել բառերը թերևս ավելի շատ վերաբերում են այդ համեմատության օբյեկտին:

Թատերական բանահյուսության պատկերացմանը մոտենալու համար դիմենք ևս մի վկայության: Թրակացու ու շրջանի մեկնիչը՝ Գավրիթ Զեյթունցին վկայում է, որ կատակերգութիւն բառը XVI—XVII դդ. գուցե և ավելի վաղ ունեցել է թատերական իմաստ, արդեն մեզ հասկանալի առումով¹¹⁰: Գրա-

կան ճանապարհով ստեղծված բառը մտել է կյանք և հետագային է ավանդվել որպես թատերական ժանրի անվանում: Այդ նույն շրջանում կամ փոքր-ինչ ավելի վաղ կատակ բառը արդեն կորցրած է եղել կոմեդիանո իմաստը և նշանակել է ծաղր, այսպանանք, կատակ: «Կատակն ծաղրն է,— գրում է Զեյթունցին,— զոր Գաւրիթ Մարգարէն ասէ. «Եղաք մեք նախատինք դրացեաց մերոց և այսն (կատականաց)»: Իսկ կատակերգութիւն է, զոր ոմանք շէրս ասեն, որ ոտանաւորս երգելով՝ զոմանս զովեն և զոմանս պարսաւեն՝ եսկերանս առնելով, զոր աշխարհական(ք) սովոր են այսպիսի առնել. զայն ասէ, թէ յորժամ որ հանդիպիս երգ, նա չէ փոյթ արուեստ քերականութեան խնդրել ի նմանէ, այլ երգել աշխարհաւրէն: Այդ է, որ ասէ զկատակերգութիւն»¹¹¹: Առնել և ձևացուցանել բառերին Զեյթունցին ավելացնում է երգել բառը: Որ միջնադարյան ժողովրդական երգիծանքը սինկրետիկ բնույթ է ունեցել, և երգն էլ նրա անհրաժեշտ էլեմենտներից է, հասկանալի է: Բայց այստեղ ավելի հետաքրքիր է «շէրս ասեն» արտահայտությունը: Սա նույնպես երգ է նշանակում (շէր—երգ)¹¹²: Հովհաննես Երզնկացին (Մործորեցի) և Առաքել Սյունեցին ժողովրդական կատակերգուներին կամ կատակներին անվանում են շէրսացի¹¹³: Եվ եթե շէր ու երգ բառերը գործածվում են կողք կողքի, նշանակում է այստեղ էական իմաստային տարբերություն կա: Եւր տարբերվում է հավանաբար նրանով, որ թատերախաղային տարր է՝ հորինվելիս է եղել ոչ առանձին, այլ խաղի ընթացքում: Այդ կարգի երգերից մեզ հայտնի հնագույն օրինակը բերված է Հովհան Մամիկոնյանի «Պատմու-

Ո՞ր բամբուսացքն զովեստին,
Կատակերգուքն ի ժողովին
Ո՞ր ջնարահարք երգարանին...

(«Բանաստեղծություններ և պոեմներ», Երևան, 1972, էջ 299):

¹¹¹ Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 323ա (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.):

¹¹² Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. 6, Երևան, 1931, էջ 344:

¹¹³ Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ:

¹¹⁰ Կիլիկյան շրջանում կատակերգու բառն ունեցել է նույն իմաստը, ինչ կատակը վաղ շրջանում: Գրիգոր Տղան գրում է.

թիւն Տարօնոյ» երկում. «ընդ առաջ եղեն պարաուրքն և երգ
առեալ բազում ինչ իրաց գովէին, որ յետոյ ի հոտել դիականցն
շէր հանեալ ասէին.

Կերան գազանք զմարմին դիականցն և գիրացան,
Կուզ կերեալ ուռեալ իբրև զարջ.
Եւ աղուէս հպարտ եղև քան զառիւծ.
Գայլ քանզի շատակեր էր՝ պայթեաց,
Եւ արջ, զի զոր ուտեն՝
Չմնայ առ ինքն ի սովոյ մեռաւ,
Անգեղք, զի ազահ էին, նստան
Եւ այլ ոչ կարացին վերանալ.
Մկունք զի շատ տանէին ի ծակս իւրեանց,
Մաշեցան ոտք նոցա»¹¹⁴:

Բանահյուսական այս ֆրագմենտը մեզ պատկերացում չի
տալիս խաղի բնույթի մասին, բայց հստակորեն ներկայաց-
նում է ժողովրդական երգիծանքի ձևերից մեկը, որով կատակ-
ները «զլարսն եպերէին և զբարիսն գովէին իւրեանց ձայնիւ
հեգնական»: Սա ժողովրդական երգիծանքի այլաբանական
ձևերից է: Մեզ հայտնի է նաև այդ երևույթի ոչ այլաբանական
դրսևորումը, օրինակ՝ «Դուք էք աղ երկրի» երգը: Քրիստոսի՝
առաքյալներին ուղղված խոսքը՝ «դուք էք աղ երկրի» կա-
տակները մեկնաբանել են «ձայնիւ հեգնական».

Աղ էր սատանայ պայծառութեամբ յերկինս,
Եւ հպարտութեամբ անմահացաւ
Եւ եղև աղբ կոխան մարդկան:
Աղ էր Ադամ ի դրախտին,
Մինչ շէր անցեալ զօրինօքն,
Բայց յետոյ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Կայէն, բայց յորժամ եղև եղբայրասպան,
Իբրև զհոտեալ եղև աղբ անպիտան:
Աղ էր Քամ որդի Նոյի,

114 Հովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. և առաջա-
բան Ա. Աբրահամյանի, Երևան, 1941, էջ 246—247:

Բայց յորժամ ծիծաղեցաւ ի վերայ հօրն,
Նղև որպէս աղբ անպիտան:
Աղ էր Եսաւ, բայց յորժամ
Չանդրանկութիւնն վաճառեաց,
Նղև որպէս զաղբ անպիտան:
Աղ էր Յուդա, բայց յորժամ մատնեաց
ՁՏէրն, եղև աղբ հոտեալ և գարշ,
Հոտովն ելից զաշխարհ ամենայն...¹¹⁵

Սա բովանդակությամբ հիշեցնում է եվրոպական ապա-
դասակարգայնացած հոգևորականների՝ վագանների երգե-
րը: Նրանք այս ոգով գրել են Մաբկոսի ավետարանի մեկնու-
թյունը: Հայտնի է, որ վագանտները եղել են կոմեդիանտներ
ու ժոնգլյորներ: Այս երգը, եթե թարգմանական չէ, ապա ծա-
գում է շէր կամ սոխ զոչված բանահյուսական ժանրերից: Չու-
նենալով կատակական խաղի նկարագրության փաստ, դժվա-
րանում ենք որոշել, թե նման կարգի երգերը ինչ դեր են կա-
տարել թատերական կոնտեքստում, ինչ ձևերով են համադր-
վել թատերային արտահայտության ձևերի, պարի և գործողու-
թյան հետ: Այս երգերը սոցիալական բովանդակությամբ և ժո-
ղովրդական-բանահյուսական նկարագրով ձայնակից են XII—
XIII դդ. ֆրանսիական ֆարլիոներին ու շվանկներին, որոնք
երգել են թափառական ժոնգլյորները շուկաների հրապարակ-
ներում ու հավաքատեղիներում: Ֆարլիոն սյուժետային երգ է և
մասամբ հիշեցնում է հայ միջնադարյան առակը: Սա, ըստ
երևույթին, պետք է համարել սոխի և շէրի եվրոպական գու-
գահեռը: Ընդհանուրն այն է, որ այս երկուսն էլ միջնադարյան
քաղաքային բանահյուսությանն են պատկանում, սոցիալ-հա-
սարակական համանման միջավայրի ծնունդ են, մեկը համե-
մատաբար հին, մյուսը համեմատաբար նոր:

Թրակացու հայ մեկնություններում կա մի բաժին ևս՝ «Յա-
ղագս հագներգութեան» (Περὶ ῥαψωδίας), որը մեզ համար պար-
զում է միջնադարյան թատերական բանահյուսության սերտ

115 Հայերգ—մեղեդիք, տաղք և երգք, հրատ. Ա. Տևկանց, Թիֆլիս,
1882, էջ 182—183:

առնչությունը երգային-վիպական բանահյուսության հետ: Ե՛վ թափօժիս (ռապսոդիա) բառը, և՛ հատվածի թարգմանությունը ասում են, որ Թրակացին ակնարկում է հոմերոսյան պոեմների կատարման մասին. «Հագներգութիւն է մասն քերդածաց ներպարառեալ ստորադրութիւն: Եւ ոգեալ է հագներգութիւն ի հագնելոյ կարկատուն բանս, և կամ ի սարդենի մահակէ պար գոլով երգել զհոմերական քերդածան»¹¹⁶:

Հագներգութիւն բառը մեկնիչները նախ փորձում են բացատրել պարզ ստուգաբանության ճանապարհով. հագնի — դափնե ճյուղ կամ սարդենի մահակ, հագագ — կոկորդ, ձայնական գործարան, հագնել — ազուցանել, միմյանց կապել, մասերը իրար հարմարեցնել: Այնուհետև, բառի ծագումը բացատրելու համար Դավիթ մեկնիչը դիմում է հին հունական ավանդությունը՝ Ապոլոնի և Դափնեի առասպելին, հագներգութիւնն անվանելով գավազաներգություն. «զի հագներգութիւն ըստ հոռոմին լսի գաւազաներգութիւն, վասն զի սարդենի գաւազանաւ, զոր փոխանակ սուզելոյ կուսին, որպէս առեն, բուսոյց երկիր, պար գոլով Ապոլոնի երպեն զհոմերական քերդածան վասն խնդրելոյ շնորհին, որ ի Հոմերոնէ ասացեալ քերդածացն»¹¹⁷: Սա գրական ճանապարհով փոխանցված հիշողություն է հույն ռապսոդների մասին, որոնք IV դ. (մ. թ. ա.) հոմերոսյան պոեմներն արտասանել են հանդիսավոր տոնակատարությունների ժամանակ, զլիսներին ունենալով դափնե պսակ և ձեռքներին գավազան, որպես խոսքի իրավունքի խորհրդանիշ: Այս հիշողությունը, որ Դավիթն է փոխանցվել Թրակացու հույն մեկնություններից, կրկնում են հետագա հայ մեկնիչները ևս: Բայց էականն այն է, թե Թրակացու թարգմանչի օգտագործած հագներգութիւն բառը, որ ձևականորեն միայն թափօժիս-ի համարժեքն է, ինչ իմաստ է ստանում հայ մեկնություններում, կամ ինչ իրական հող է գտնում հույն ռապսոդների մասին հիշողությունը հայկական միջնադարում:

Միջնադարյան մեզ հայտնի բոլոր բառարաններում, նաև Աղոնցի աշխատության «Բառք քերականի» բաժնում որպես

հագներգութիւն բառի համարժեք բերված է կատակերգութիւն բառը¹¹⁸: Դարձյալ «շփոթմունք», արտաբուստ ավելի տարօրինակ, քան ողբերգության ու դամբանականի նույնացումը: Մանավանդ որ այս նույն տեղում կատակերգութիւնը բացատրվում է կատականք բառի օգնությամբ՝ «զկատականաց նուազել խօսս»: Ի՞նչ կապ կարող է ունենալ այս վերջինս թափօժիս — հագներգութիւն զուգադրության հետ: Հին հունական յափօժիս-ն և թափօժիս-ն հասկանալիորեն իրարից հեռու գրական տեսակներ են, բայց իրողությունն այն է, որ նրանց հայերեն բառարանային համարժեքները՝ կատակերգութիւնը և հագներգութիւնը ունեն ընդհանուր մի նշանակյալ: Եվ այդ ընդհանուրն այն բարոյա-գեղագիտական ստորգրությունն է, որ կոչվում է կատակերգութիւն: Հայ քերականների համար սա ընդհանուր մի տնվանում է՝ տրված բանահյուսական երևույթներին և նրանց առնչվող գրական բոլոր տեսակներին: Բայց հետևելով Թրակացու՝ ժանրերի ստորակարգման սխեմային, նրանք կատակերգությունը և հագներգությունը բացատրում են տարբեր հատվածներում: Սա ձևական մոմենտ է, քանի որ նրանց բնորոշումների բովանդակությունը գրեթե նույնն է:

Հագներգութիւն
Գր. Մագիստրոս

զում բանս, եթէ գովասանութիւն
և եթէ պարսա...¹¹⁹

...կարկատուն բանիք յարամանին շարամանեալ ամենայն մեմունք և երգ գուսանութեան, ...զոր այժմ ի հայրմս առաւել քան ի յունականին գտանեմք: Քանզի աւարտեն միով գծի բա-

երգնկացի (Մորճուրեցի)

Հագներգութիւն կատակերգութիւն է ըստ հայրմս, գաւազաներգութիւն ի յունին¹²⁰:

¹¹⁸ Այս փաստի վրա առաջին անգամ ուշադրություն է հրավիրել Լ. Քալաթբարը, Գ. Լեոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատության գրախոսականում (տե՛ս «Արվեստի մալրուղիներում», էջ 361—362): Քալաթբարի դիտողությունը զարմանալիորեն աննկատելի է մնացել հետագա ուսումնասիրողների համար:

¹¹⁹ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 231—232: Այս և հաջորդ օրինակներում ընդգծումները մերն են—Ն. Ն.:

¹²⁰ Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 257բ:

¹¹⁶ Ն. Աղոնց, նշվ. աշխ., էջ 4:

¹¹⁷ նույն տեղում, էջ 92:

...Կատակերգութիւն աշխարհօրէն,
այսինքն զնախնեաց պատմութիւն
ասէ, զի զլարսն եպեռէին և զբա-
րին գովէին, որպէս այժմ շէրա-
սացք և ալգանք առնեն¹²¹:

Պատկերն առավել քան հասակ է: Երգնկացու գործածած
ալգան բառը, որ դրված է շէրասացի կողքին, թուրքերեն է և,
ինչպես առաջինը, նշանակում է երգիչ¹²³: Սա հավանաբար
ենթադրում է երգչի կամ կատարողի մեկ այլ՝ շէրասացից
տարբեր տիպ¹²⁴:

Առանձնապես հետաքրքիր կոահումների է մղում հագնե-
րութիւն ժանրի՝ Գրիգոր Մագիստրոսի բացատրութիւնը: Մա-
գիստրոսն այդպես է անվանում բանահյուսութեան բոլոր տե-
սակները («ամենայն մրմունջք և երգք գուսանութեան»): Ուրե-
մըն առավել հետաքրքիր երանգ են ստանում նրա ստորաբա-
ժանումները՝ Երածշտական հագնեցութիւն, առկանք հագ-
նեցութիւն անվանումներով: Մագիստրոսն այդպես է ան-
վանում նաև ընդհանրապես խոսքի շափածո կառուցվածքը. «ուշ
կարկատեցի զդա հագնեցութեամբ և շարամանեալ ստորա-
սացութեամբ»¹²⁵: Իհարկե, Մագիստրոսի տերմինաբանու-
թիւնն անհատական, երբեմն կամայական գծեր շատ ունի,
և դժվար է ամեն դեպքում նրա տված անվանումներով կողմ-
նորոշվել: Բայց այս դեպքում նա համերաշխ է քերականների

Իսկ կատակերգութիւն է, զոր ո-
մանք շէրս ասեն, որ ոտանաւորս
երգելով՝ գոման գովեն և զո-
ման պարսավեն՝ եպեռան առ-
նելով¹²²:

121 Մատենադարան, ձեռ. № 1100, էջ 206բ:

122 Մատենադարան, ձեռ. № 2380, էջ 223ա:

123 Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 476,
Հ. Անշտյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971,
էջ 360:

124 Rivola Francisco, Dictionarium armeno-latinum 1633, էջ 45:
Ուշագրավ է Ռիվոլայի lyricae, seu fidicen in ludis, et in mēsis cōcc-
pēns (խաղի մեջ քնար նվագող կամ սեղանի մոտ երգող) բացատրու-
թիւնը:

125 «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», էջ 233 (թ. 2Բ):

հետ և լրացնում ու մանրամասնավորում է մեզ հետաքրքրող
երևութիւնների պատկերը:

Հագնեցութիւն բառի միջնադարյան բոլոր բացատրու-
թիւնները մեզ մոտեցնում են ժամանակի դրամատիկական
բանահյուսութեան բուն ակունքներին: Ավելի լիարժեք իմաստ
է ստանում Խորենացու հիշատակութիւնը այն շորս հագնե-
ցութիւնների մասին, որոնց զրառված տարբերակը աղբյուր է
հանդիսացել նրա «Պատմութեան» որոշ հատվածների հա-
մար («ընթեռնուլ արժանաւորեցաք ի շորս հագնեցութիւ-
նըս») ¹²⁶: Պատմահայրը հագնեցութիւն է անվանում նաև Տիգ-
րանի մասին հորինված ավանդական վեպը («զորմէ ասէին ի
հինսն մեր, որք փանդուամբն երգէին») ¹²⁷: Իսկ ավանդական
վեպը (ինչպես կտեսնենք նաև մեր շարադրանքի շարունակու-
թիւնում) համապատասխանում է քերականների սահմանում-
ներին: Առայժմ, վեպերի ավանդման թատերային եզանակը
մոտավորապես պատկերացնելու համար վերստին կարգանք
Գրիգոր Մագիստրոսի վկայութիւնը. «տաղս և սոինշս յօրի-
նեալ անպատակառաբար ազատագունդն պարէին և ի հրապա-
րակս գոհհից և քաղաքաց իբրու զդիցազանցն երգէին» ¹²⁸: Այս
վկայութեանն են ձայնակցում Առաքել Սյունեցու «հագնեցու-
թիւն այս ոտիւք պար գոլով երգին» ¹²⁹ բացատրութիւնը և ուշ
միջնադարյան անանուն մեկնիչի մի նկարագրութիւնը, որին
ծանոթ ենք Ալիշանի միջոցով:

Մափս հարկանելով,
Կաքաւեն յոլով:

126 «Մովսիսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արեղյան և
Ս. Հարությունյան, Տիգրիս, 1913, էջ 65: Հագնեցութիւն բառի «զիբք պատ-
մութեանց և բաժանումն մատենին յայլ և այլ գիրս և ի դուխս» («Նոր
բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 2) բացատրութիւնը հիմնված է
Խորենացու վկայութեան վրա: Բայց վերջինս ասում է միայն, որ հիշյալ
հատվածներում պատմագիրը գործ ունի գրառված բանահյուսական նյութի
հետ:

127 Խորենացի, նշվ. հրատ., I, ԻԴ, էջ 73:

128 «Գրիգոր Մագիստրոսի թղթերը», էջ 40 (ԺԱ):

129 Մատենադարան, ձեռ. 55, էջ 422բ:

Եւ ման առնեն պար գոլով,
Եւ ճոճեն ճեմելով,
Եւ տաֆս հարկանեն ծնծղայքով,
Եւ խաղս խաղան թատերով,
Զանգամս շարժեն խնճերով,
Աւաշս յօրինեն ճոխ երգով¹³⁰։

Ըստ Ալիշանի, «ետին դարերու քերականի մեկնիչը» այս «ուսմական բանաստեղծության» օգնությունը է բացատրում հագներգության, որպես միջնադարյան բանահյուսական ժանրի, բնույթը։ Վկայությունը թեև ուշ շրջանից է, բայց նկարագրվող երևույթը միջնադարյան է բոլոր առումներով։ Այս գրքի հաջորդ գլուխները կարդալով, ընթերցողը կհամոզվի, որ սա միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի բնութագրական էպիզոդներին է՝ և՛ պատկերավոր, և՛ հավաստի։ Մենք համոզվում ենք, որ կատակերգության և հագներգության նույնացումը (կամ նմանեցումը) անառարկա դատողությունների արդյունք չէ, այլ ելնում է միջնադարյան բանահյուսության ու թատրոնի սեռի իրողություններից։ Սա մեզ հիմք է տալիս հագներգությունը համարել թատերային երևույթ, ունենալով, իհարկե, որոշ վերստիացություններ և նկատի ունենալով թատրոն հասկացության միջնադարյան իմաստը։ Ալիշանի բացատրությունն էլ որոշակիորեն այդտեղ է թեքում, ամրապնդելով մեր համոզումը, որ հագներգութիւնն ասվածը, եթե թատրոն չէ բոլոր առումներով (դա բացառված է), ներառում է նաև թատրոնը ոչ փոքր չափերով և միաժամանակ հատկանշում է նրա տեսակներից կամ ժանրերից մեկը։ «Այսպիսի երգեր, — գրում է Ալիշանը, — զոր հին հայք եղանակով և նվագարաններով կերգեին, մեր հիմնիկական ուսման խաղ ըսվածներուն կնմանեին, զոր իրենք ցուց կամ շէր կանվանեին»¹³¹։ Իսկ սա երգ չէ, այլ իսկապես խաղ և ցույց։ Այս կարգի խաղեր, կեռնյանի հավաստումով, արևմտահայ իրականության մեջ պահպանված են

130 Ղ. Ալիշան, նշվ. աշխ., էջ 109։

131 նույն տեղում։

եղել XIX դարի սկզբում և այն էլ քաղաքային միջավայրում¹³²։ Մեզ շատ կարևոր է թվում այս վերջին հանգամանքը, որ հիմք է տալիս պաշտպանելու երևույթի քաղաքային ծագումը կամ քաղաքային տարածում ունենալը՝ կապը միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի հետ։ Թե ինչ բնույթի խաղեր են եղել զրանք կամ ինչ տեսք են ունեցել հնում, դժվար է որոշել։ Բաների ստուգաբանությունից բացի մենք այստեղ այլ կողմնորոշիչներ չունենք։ Խաղ բառը ժողովրդական բառապաշարում (ինչը նկատի ունի Ալիշանը) ունի երգի իմաստ, իսկ հնում՝ վաղ միջնադարում այդպես են կոչվել ծաղրը, կատակը, պարը, լարախաղացությունը, թատրոնը¹³³։ Եթե ուշ միջնադարում կամ անցյալ դարում ժողովուրդը խաղ ասելով հասկացել է երգ, դա վկայում է մեկ բան՝ հայ միջնադարյան քաղաքային երգը մշակվել է թատերախաղային պայմաններում կամ ուղղակիորեն թատրոնից է գալիս։

Շէր բառի իմաստը մեզ արդեն հասկանալի է։ Ալիշանը զրան համարժեք կամ նույնիմաստ է համարում ցուցք։ Բայց այս բառի ստուգաբանությունը ենթադրել է տալիս, որ սա միայն երգ չէ, այլ ավելի բազմանիստ երևույթ՝ սինկրետիկ բանահյուսության փաստ, որ երկար բացատրություն է պահանջում։ Գրան մանրամասնորեն կանգնողառնանք հաջորդ գլխում։

132 Տե՛ս Գ. Առնյան, նշվ. աշխ., էջ 129—130։

133 Տե՛ս Հ. Անառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 319—320։

ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲԱՆԱՀՅՈՒՍԱԿԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԸ

Ա. «ԵՐԳՔ ՅՅՈՅ ԵՒ ՊԱՐՈՒՅ»¹

Դրամատիկական և թատերային արտահայտության նախատարրերը սկզբնապես տրված են ժողովրդական բանավոր արվեստի հնագույն ձևերում: Բանահյուսական միակառուցությունը (սինկրետիզմ) ոչ միայն մասնակիի և ընդհանուրի, կոնկրետի ու վերացականի, այլև գեղարվեստական վերարտադրության տարաբնույթ (ոչ իզոմորֆ) ձևերի մի գումար է: Իսկ դրամայի նախնական՝ պարերգական (խորային) տիպը այդ միակառուցության տարանջատման արդյունքներից է: Ե՛վ դասական, և՛ ժամանակակից բանագիտության մեջ սա սկզբունքորեն չվիճարկված տեսակետ է: Անցյալ դարի պատմա-ազգագրական դպրոցի (Կ. Մյուլլենհոֆ, Վ. Վակերնագել, Ռ. Լիլիենկրոն, Լ. Ուելանդ, Ե. Գեյեր, Վ. Շերեր), Ալեքսանդր Վեսելովսկու և նրա ժամանակակից ու հաջորդ եվրոպական բանագետների ընդհանուր տեսակետը բանաստեղծության ու դրամայի փոխկապակցյալ ծագման մասին առ այսօր հնա-

¹ Այս ենթագլխում զարգացված են մեր հրապարակած գրույթները (տե՛ս Հանրապետական առաջին գիտական կոնֆերանս, նվիրված հայ արվեստի և ճարտարապետության պրոբլեմներին, Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1975, էջ 9—10, 40—41):

ցած կամ մերժված չէ: Հնացած չէ և այն տեսակետը, որ դրամայի ու թատրոնի նախնական տիպը պարերգական է: Շրջանառված լինելով ընդհանուր դրականագիտության ու բանագիտության մեջ, այս հայտնի գրույթը գրեթե անուշադրության է մատնվել թատրոնի պատմությանն ու տեսությանը վերաբերող շատ ուսումնասիրություններում: Բանահյուսական երևույթները համեմատաբար քիչ են ուշադրության առնվել կամ անհրաժեշտ չափով չեն իմաստավորվել որպես հին թատրոնի պատմության նյութ: Բանագիտության փորձը ամեն զեպքում չէ, որ հիմք է հանդիսացել նախագրական շրջանի թատերային երևույթների բացատրության համար:

Հայ հին և միջնադարյան թատրոնի պատմաբանները նույնպես վերապահություններ են դրում վաղ բանահյուսության փաստերին կամ վկայություններին: Թվում է, դա արդյունք է հայկական միջնադարում դրամատիկական գրականություն սրտնելու ջանքերի: Թատրոնը չի պատկերացվել առանց թատերադրության, և վաղ միջնադարի բանահյուսության դրամատիկական շերտը չի ուսումնասիրվել: Այս նյութը ուսումնասիրողների համար ունեցել է օժանդակ նշանակություն, և նրա շատ կողմեր մնացել են չբացահայտված:

Բանահյուսությունը միշտ էլ ունեցել է դրամատիկական և թատերային արտահայտության գծեր: Դա հատուկ է բոլոր ժողովուրդների բանավոր արվեստին: Խնդիրն այն է, թե այդ հատկանիշները ինչ հարաբերության մեջ են բեմական արվեստի հին և որպես այդպիսին ավելի ընդհանրական (ունիվերսալ) ձևերի հետ, դրամատիկական մտածողության որ տեսակին են պատկանում, և որքանով նպատակահարմար է առանձին արժեք տալ դրանց: Այս դեպքում, թվում է, հիմքեր ունենք նման մոտեցման: Հայ հնագույն երգային-վիպական կողմող բանահյուսությունը, որ ավանդված է վաղ միջնադարից, ներկայացնում է գեղարվեստական մտածողության մի որակ, որ առեղծվածային է շատ կողմերով և դժվար է տեղավորվում բանավոր արվեստի ավանդական պատկերացումների մեջ, դժվար է բացատրվում բանագիտության ավանդական հասկացությունների օգնությամբ: Հայկական

վաղ միջնադարի մեզ հայտնի բանահյուսական երևույթները ենթադրում են ազելին, բան ենթադրում են վեպ, զրոյց, առասպել, երգ և նման ժանրային անվանումները:

Խորենացու «Հայոց պատմության» բանահյուսական աղբյուրներն իրենց տեսակային կամ ժանրային անվանումներով (երգ պատմական, երգ վիպասանաց, երգ բուելեաց, երգ ցցոց և պարուց) ներկայացնում են ժամանակի բանավոր արվեստի մոտավոր պատկերը: Պատմագիրը բերում է հավանաբար ոչ բոլոր տեսակների անունները կամ իրեն հայտնի բոլոր տեսակները համախմբում է այս գուցե պայմանական անվանումների տակ: Նկատի առնենք նաև, որ այս տերմինների առաջին վկայողը Խորենացին է, իսկ նախորդ, ինչպես և հետագա գրական աղբյուրներում այս բառերը շատ չեն երևում: Սա թերևս նշանակում է, որ գործ ունենք Խորենացու առանձնահատուկ տերմինաբանության հետ, և նրա ակնարկած երևույթները պետք է որոնել ոչ անպայման այս բառերի տակ:

Հայ դասական և ժամանակակից բանասիրության մեջ հայտնի են այս անվանումների տարբեր բացատրություններ, որոնք յստի էլ կրկնվում, լրացվում ու մեկնաբանվում են: Եվ, այնուամենայնիվ, խնդիրը շատ կողմերով աղոտ է: Դժվար է որոշել, թե այս բառերից որը ստուգապես ինչ է նշանակում: Դժվար է նաև կոահել՝ դրանք ռճական տարբերակներ են Խորենացու բառասլաշարում, թե իսկպես առանձին անվանումներ ու հասկացություններ: Եվ ի՞նչ պետք է որոնել այդ անվանումների տակ: Պատմագրի բերած մի բանի երգային-վիպական հատվածներն ասում են, որ հայկական վաղ միջնադարը հարուստ է եղել բանավոր արվեստի բազմազան ձևերով: Արդ, որո՞նք են այն ակներև տվյալները, որ հիմք են տալիս որոնելու այնտեղ նաև պարերգական դրամայի նախնական ձևերից մեկը: Այս հարցը ծագում է ինքնին, անկախ նրանից, թե մեզ հայտնի նյութը ինչ չափով է մղում նման կոահման, կամ ինչպիսին են փնտրվող երևույթի հետքերը: Այս դեպքում մեր որոնածը ամենախորին շերտերում է կամ ուղղակի ձևերով պահպանված չէ:

Հետաքրքրող հարցի տեսակետից առանձնահատուկ է երևում երգ ցցոց և պարուց անվանումը, որին Խորենացին դիմում է «Պատմության» առաջին մասի 2 դիտում՝ ազգերի ու տեղանունների առաջացման մասին Ոլիմպիոդորոս փիլիսոփայի հաղորդած անգիր զրույցների և իր իսկ լսած ժողովրդական ավանդությունների առիթով: Հավատարիմ իր՝ պատմագրի համառոտասիրությունը, Խորենացին ներկայացնում է այդ ավանդությունների շարքի կարճ ուղղագիծը՝ այն, ինչը կարող էր պատմության նյութ ծառայել: Պատմագիրը իր այս խնդրից դուրս այլ նպատակ չի ունեցել, և նրա անուղղակի վկայությունից դուրս է մնացել մեր հետաքրքրության առարկան: Ուստի, ակնարկվող երևույթը ներկայանում է ոչ այլ կերպ, քան ընդամենը իր անունով. «Բայց առաել յաճախագոյն հիմեմ Արամազենայց ի նուագս փանդոան և յերգս ցցոց և պարուց գայստսիկ ասեն յիշատակաւ»²: Ահա ամբողջը: Այստեղ ունենք հայ հնագույն բանահյուսական ժանրերից մեկի անվանական վկայությունը, առանց կոնկրետ օրինակի: Ոչ այս ակնարկում, ոչ իսկ սրան նախորդող կամ հաջորդող տողերում չի երևում հիշատակվող առարկայի պատկերը: Բառերի ակներև նշանակությունը թվում է պարզ ու հասկանալի: Բայց ահա այդ պարզ ու հասկանալի բառերը ամենատարբեր մեկնությունների առիթ են տվել:

Մկրտիչ էմինը Խորենացու ակնարկած երևույթը կապում է գուսան բառի միջնադարյան իմաստի հետ, թեև բնագրի այդ հատվածը ուղղակիորեն նման բացատրության չի մղում: «Գուսան առ մեզ,— գրում է էմինը,— զխաղացողս ի քառունի կամ զխաղակերպուն յայտ առնէ՝ յոյր սակս առաել յարմար թուի մեզ ընդ անուամբն՝ զերգիչս խաղացողս իմանալ, որք առաջի ժողովրդեան ի հրապարակս ձևացուցանէին զպարունակեալն յերգս վիպասանաց՝ որպէս և առ զանազան ազինս»³: Այս պատկերացման օգնությամբ էլ մեկնաբանվում

2 Մովսէս Խորենացի, նշվ. հրատ., I, 2, էջ 27:

3 Մ. էմին, Վէպը հնույն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850, էջ 96 (ընդգծումները հեղինակինն են):

է շարունակութիւնը. «Աստ եղեալ ցուց երկրորդ ձևն է ցուց, որ արմատ է բայիս ցուցանեմ և նշանակէ զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանդիսացելոց զգործս որևէ անձին ցուցանէ (представление, représentation), և ոչ՝ որպէս նոր Բառարան ինքնակամ նոյնացուցանէ զայդ ընդ ցունծք բառի: Երկրորդ բառն ի վերոյիշեալ բանիդ է պար, որոյ բուն սկզբնական նշանակութիւն է շրջան, որ և ի բանս խորենացուցն զնոյն ունի նշանակութիւն, որպէս և յունականն կիկլոս (կիկլոս էպիկոս): Ուրեմն, երգք ցցոց և պարուց ոչ այլ ինչ յայտ առնէ, բայց եթէ երգք գուսանաց և կաթաւաց՝ վէպս ասողաց ժողովրդեան, զնորօք պար ասելոց»⁴:

Ամեն ինչ թվում է պարզ և անվիճելի: Նայելով հեղինակի ընդգծումներին, կարելի է կարծել, որ խնդիրը լուծված է և դատողություններն ավելորդ: Խոսքը բանահյուսական թատրոնի կամ դրամատիկական բանահյուսութեան մասին է: Էմինը առաջինն է ընդգծում, որ վիպական երգի կատարումը վաղ միջնադարում ունեցել է ուժեղ արտահայտված թատերային բնույթ: Բայց պար բառի տակ նա բոլորովին այլ բան է նշկատում՝ *χὼλος*, այն է՝ պտույտ, պարբերականություն: Սա վերաբերում է ոչ թե կատարման, այլ վերարտադրվող նյութի տեսակին: Պարք, ըստ այս բացատրության, նշանակում է մեկը մյուսին շարունակող սյուժեների շարք՝ վիպական ցիկլ: Դրանով էլ շրջան նշանակությունը էմինը փորձում է համապատասխանեցնել հունարեն *χὼλος*-ին: Դա բխում է էմինի հայտնի տեսակետից, որ խորենացու բանահյուսական աղբյուրները առանձին էպիկական երգեր չեն, այլ գոյություն են ունեցել որպես ամբողջական վիպական ցիկլ: Խնդիրն այն չէ, որ էմինի այդ տեսակետը վաղուց մերժվել է: Մեզ համար դա չէ էականը, այլ այն, թե պտույտը ցիկլ կամ պարբերականու-

⁴ Նույն տեղում, էջ 97: Հմմտ. «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. II, էջ 920: Որպես ցուց բառի հին հունարեն համարժեք այստեղ բերվում է *πομπή* (ցնծություն, հանդիսանք) բառը: Կոահելով բառի թատերական իմաստը, բառարանի հեղինակները նրա հին հունարեն համարժեքը չեն գտել և ըստ մոտավոր նշանակության, դրել են *πομπή* բառը:

թյուն իմաստներով ինչ առնչություն ունի էմինի ակնարկած թատերային գործողության՝ ցուցք բառի ակներև իմաստի հետ: Այստեղ առարկաները պարզապես անհամաձայն վիճակում են. վիպական երգի կառուցվածքի առանձնահատկության և նրա ավանդման եղանակի հարցերը ի մի են խառնված: Թարգմանենք «յերգս ցցոց և պարուց» բառակապակցությունը ըստ էմինի մեկնաբանման, և կստացվի՝ «ներկայացումների ու վիպական ցիկլի երգերում»: Բայց խորենացուն ռուսերեն թարգմանելիս էմինը, թվում է, տարակուսել է և բառակապակցությունը ձևակերպել է այսպես. «во время представления в плясовых песнях»⁵: Սա տրամաբանական, բայց մոտավոր բացատրություն է: Խնդիրն այն է, թե բեմական ի՞նչ տեսք է ունեցել «ցցոց և պարուց» երգը, բանավոր արվեստի ո՞ր տեսակին է պատկանում:

Այսպես, Ստեփան Պալասանյանին վիճելի է թվացել պար բառի շրջան (ցիկլ) իմաստը, և շփոթություններից խուսափելու համար նա դիմել է բառի ակներև նշանակությանը. «Երգք պարուց նշանակում են այն երգերը, որ իրանց երգիչները ասելիս միևնույն ժամանակ պար էին գալիս»⁶: Այս բացատրությունը փորձում է զարգացնել խորեն Ստեփանեն. «Երգք ցցոց բառ առ բառ նշանակում է ցույցերի երգեր (ցույց կամ ցույց — ցուցանեմ բայից — ցույց տալ), այսինքն այնպիսի երգ, որն երգվում էր ցույցերով կամ միմոսով, մնջախաղով»: Ավելի պարզունակ է շարունակությունը. «Շատ բնական է, որ երգիչները երգում էին այդ երգերը ժողովրդի առաջ, աշխատում էին իրանց ձեռներով և շարժմունքով ավելի կենդանություն տալ իրենց երգերին»: Բայց խորեն Ստեփանեն տարբերություն է զնում պար բառի նոր և միջնադարյան իմաստի մեջ. «Մյուս խոսքը երգ պարուց — պարերի երգ, այնպիսի երգ է նշանակում, որ պարելով էր երգվում. պարել բառի բուն սկզբնական նշանակությունն է բոլորել, շուրջ առնել, պտույթել, որ և ցույց

⁵ Моисей Хоренский, История Армении, М., 1858, стр. 39.

⁶ Ս. Պալասանյան, Պատմություն հայոց դրականության, հատ. 1, Թիֆլիզ, 1865, էջ 175:

է տալիս հին սկզբնական պարի խորհրդավորությունը»⁷: Բանասերը նկատել է, որ խորենացու ականարկը ինչ-որ մի պարզ երևույթի մասին է: Ուշագրավ է խորեն Ստեփանեի նաև այն դիտողությունը, որ խորենացուն ֆրանսերեն թարգմանողի՝ «Ֆլորիվալի dans leurs ballades et leur danses խոսքերը ճիշտ չեն»⁸: «Միջին դարերում, — գրում է Ստեփանեն, — բալլադը (իտալական ballare — պարել, պտտվել բայից) այն բանաստեղծությունն էր, որ գրվում էր երգելու համար պարի ժամանակ, որի գլխավոր նյութը սեր էր, երգվում էր միևնույն ժամանակ պարելով, բայց դա քնարական բանաստեղծության տեսակն էր»⁹: Հնարավոր է, որ եվրոպական բալլադի նախատիպային գծերը լինեին առաջավորասիական ժողովուրդների, նաև հայ ժողովրդի հնագույն բանահյուսության մեջ: Բայց խորենացու ականարկը ոչ թե քնարական, այլ պատմա-էպիկական երգի մասին է, և սա մեզ համար էական հանգամանք է: Իսկ ի՞նչ առնչություն ունի պարը պատմա-էպիկական երգի ավանդման հետ: Յուրի Վեսելովսկին, որ խորենացուն կարդացել էր էմինի թարգմանությամբ, անհասկանալի է համարում пляска-ի էպիկական երգի ատրիբուտ լինելը և նկատում է, որ այստեղ մեծ առեղծված կա. «այդ լակոնիկ հատվածը մղում է շատ մեկնությունների և կարող է ամենատարբեր եզրակացությունների առիթ տալ»¹⁰:

Ի մի բերելով անհետացած բանահյուսական երևույթի բոլոր ենթադրական բացատրությունները, նկատում ենք, որ պար բառը, հասկանալի թվալով, գրեթե տարակուսանք չի առաջացրել և միայն ցուցն է անհասկանալի թվացել: Գ. Խալաթյանը¹¹ և Գ. Զարբհանալյանը¹² ուշադրություն են հրա-

7 «Մովսես խորենացու Հայկական պատմություն», աշխարհաբար թարգմանեց և լուսաբանեց խորեն Ստեփանե, Ս. Պետերբուրգ, 1889, էջ 27:

8 Նույն տեղում:

9 Նույն տեղում, էջ 38:

10 Ю. Веселовский, Очерки армянской литературы и истории, Ереван, 1972, стр. 66—67.

11 Г. Халатьянц, Армянский эпос в истории Армении Моисея Хоренского, ч. I, М., 1896, стр. 195.

12 Գ. Զարբհանալյան, Հայկական հին դպրություն, Վենետիկ, 1897,

վիրում այս բառի ավելի հին վկայություններ, որ Ազաթանգեղոսն է տալիս. «երգս առեալ բարբառեցան կայթիւք վազելով, ցուց բարձեալ մարդկանն»¹³: Պատկերը ընդգծված թատերային է: Տպավորությունն այնպիսին է, որ ականարկված է «ցցոց և պարուց» երգին համանման մի երևույթ: Եվ թվում է այս հատվածի օգնությամբ պետք է մեկնել խորենացու վկայությունը: Բայց ահա, մեզ տարակուսանքի է մղում Արեղյանը: Կարծես թե խնդիրը պարզեցնելու նպատակով, նա երկու մասի է բաժանում ենթադրվող առարկան: Արեղյանն այստեղ տեսնում է բանավոր արվեստի երկու տեսակ՝ պարուց երգ և ցցոց երգ: «Պարուց երգերի համար հավաստյալ կարելի է ասել, — գրում է նա, — որ կարճ քնարական երգեր են եղել, նման մեր արդի երկտողերին ու քառատողերին, որոնք և բոլոր ազգերի ժողովրդական պարերգերի ամենահին տեսակն են: Իսկ ցցոց երգերը խորենացու սարքածը կհամարեին, եթե չլիներ Ազաթանգեղոսի մեջ «ցուց» բառը... Վրան կավելացնենք ևս երկու օրինակ. «կաքաւս կայթից և ցոյցս վազից խաղալկացն դիւաց զարշեիւաց ճարտար խաբողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի» (Ողբերգութիւն, բան 21, եր. 49): «Հարսանիք էին, և ցոյցք և դամբարք առագաստաց» (Առակք Ողոմպիանու, 4-րդ առակ, եր. 172, Վենետիկ, 1854): Այսպիսի գործածության մեջ ցուցք կամ ցոյցք բառն ստանում է պարի մի տեսակի կամ հարսանյաց պարի իմաստ, բոլոր և երգք ցցոց պարերգերի մի տեսակն է միայն, հավաստյալ նույնպես քնարական կարճ տներ: Այսպիսի երգերի մեջ ևս կարող էին Ս. Գրքի այս կամ ավանդության և հայոց այս կամ այն տեղանվան մասին հիշատակություններ եղած լինել, ինչպես նույնը գտնում ենք մեր արդի պարերգերի մեջ»¹⁴:

էջ 138—139: նաև՝ «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1850, դեկտեմբեր, էջ 340—345:

13 «Ազաթանգեղայ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914, § 180, էջ 98:

14 Մ. Արեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ, Վաղարշապատ, 1899, էջ 256—257 (ընդգծումները հեղինակինն են):

Արեղյանն ակնարկում է մինչև XIX դարը և նրանից հետո էլ գոյատևած բանահյուսական երևույթները: Նրա բացատրությունը հարմարեցված է կենդանի բանահյուսական նյութին և համոզիչ է այդ առումով: Բայց մեր քննությունն առարկան, իր ամբողջական, շտրոհված տեսքով, պատկանում է վաղ միջնադարին: Խորենացին խոսում է մեկ ամբողջական առարկայի մասին, և անհրաժեշտություն չկա այն երկու մասի բաժանելու: Անվանումը, ինչպես նկատում ենք, ենթադրում է գեղարվեստական արտահայտության շորս տարրերի օրգանական միասնություն՝ այն, ինչ կոչում ենք սինկրետիզմ: Նուազը և Երզը այն տարրերն են, որոնք ցույց և պարբ տարրերը միավորում են սինկրետիկ ամբողջության մեջ: Բնագիրը ոչ մի հիմք չի տալիս անջատելու այս երկու հասկացությունները: Այլապես, տրամաբանական կլիներ «յերգս ցցոց և (յերգս) պարուց» ձևը: Բայց նման ընթերցում մեզ հայտնի չէ: Ցույց և պարբ բառերի առանձին գործածության օրինակները դեռևս հիմք չեն տալիս այստեղ առանձնացնելու նրանց: Հնարավոր է, որ լինեին «ցցոց երգ» և «պարուց երգ» կոչվող առանձին բանահյուսական ժանրեր, բայց այսպիսի անվանումներ մատենագրական աղբյուրներում վկայված չեն: Իսկ նրանց միասին գործածությունը ենթադրում է մի տարբերակ (էկվիպոլենտ) զուգադրություն, որի երկու կողմերի նմանությունն ու տարբերությունը հավասարակշռված է մեկ ընդհանուր դիֆերենցիալ հատկանիշի հիման վրա: Այդ դիֆերենցիալը նշանակված է Երզ բառով: Վերջինս կարող է իհարկե տարբեր բաներ ենթադրել՝ երգ, երգ-ոնչիտատիվ, խոսք, խաղ-ստեղծաբանություն (իմպրովիզացիա), սյուժե, բանաստեղծություն և այլն¹⁵: Բառի բազմիմաստ գործածությունները, որ հայտնի են բնագրերից, առայժմ էական չեն: Էական է այն, որ քննվող հասկացությունում Երզը ոչ թե անջատող, այլ միավորող մոմենտ է: Խորենացին նկատի ունի բանավոր արվեստի մեկ ամբողջական տեսակ՝ սինկրե-

տիկ բանահյուսության հնագույն ձևերից մեկը¹⁶: Մեզ թվում է, որ այդ անվանումը ժողովրդական բառապաշարից է գալիս: Երգ, ցուց և պար բառերի նման զուգադրություն, ինչպես արդեն ասվեց, զրական այլ աղբյուրներում չենք հանդիպում: Հստ երևույթին, դա միասնականացված չի եղել որպես բանահյուսական ժանրի անվանում, ինչպես, օրինակ՝ «զկատականաց նուագել խօսս», «ճառս և սոինչս», «մրմունջք և երգք» «տաղք պարանցիկք երգոցն», «աշխարհական բանաստեղծութիւն», «գեղապարելն» և այլն: Հնարավոր է, որ «ցցոց և պարուց» երգը նույնն է, ինչ «տաղք պարանցիկք երգոցը»: Նախորդ գլխի մեր համեմատություններն ու օրինակները հիմքեր տալիս են նույնացնելու կամ նմանեցնելու այս երկուսը:

Բայց պարզելուց առաջ, թե բանավոր արվեստի ինչ տեսակ է հատկանշում «ցցոց և պարուց» երգը, հիշեցնենք, որ բանասիրական գրականության մեջ այս կապակցյալ անվանիմաստին անդրադարձել են շատերը (Հ. Գաթրճյան, Ալեքսանդրը Վեսելովսկի, Ն. Մառ, Վ. Լանզլուա, Ա. Չամինյան, Սա. Մալխասյանց, Գ. Լեոնյան, Լ. Քալանթար, Գ. Գոյան, Սրբ. Լիսիցյան, Շ. Գրիգորյան և ուրիշներ): Այս բացատրությունների մի մասին կանգրադառնանք: Առայժմ նկատենք, որ հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի պատմաբանները՝ Գ. Լեոնյանը¹⁷ և Գ. Գոյանը¹⁸ հիմնվում են ցուց բառի՝ Մ. էմինի բացատրության վրա («զգործողութիւն գուսանին, որով սա հանդիսացելուց զգործս որևէ անձին ցուցանէ»), որը թերևս ամենամատչելին և հրապուրիչն է երևույթը թատերական արվեստի փաստ ներկայացնելու տեսակետից:

Այսպիսով, փորձենք նախ կտրվել բառերի առերևույթ հասկանալի թվացող իմաստներից և հիշենք Դեմոկրիտից եկող հայտնի միտքը, որ «տարբեր իրեր կարող են նշանակվել միև-

¹⁵ Հմմտ. Հ. Անադյան, Հայերեն արձատական բառարան, հատ. 2, էջ 42—43:

¹⁶ Բանագետ Գր. Գրիգորյանը նույնպես «երգ ցցոց և պարուցը» համարում է սինկրետիկ երևույթ (տե՛ս «Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը», գ. 1, Երևան, 1972, էջ 60—63):

¹⁷ Տե՛ս Գ. Լեոնյան, նշվ. աշխ., էջ 27—28:

¹⁸ Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 211—213:

նույն անունով», և որ «անունները ծագել են պատահականորեն, այլ ոչ թե հատուկ են իրերի բնությանը»¹⁹: Չշփոթելով լեզվի ոլորտը իրերի ու հասկացությունների ոլորտի հետ, ասենք, որ իրերն ու հասկացությունները պատմականորեն ավելի շարժուն են, քան անվանումներն ու նշանակությունները:

Նախ ճշտենք պար բառի շրջան իմաստը: Աճառյանը, նախնական համարելով շրջան և շուրջ նշանակությունները, ցույց է տալիս նրանց բառարանային համարժեքները՝ περι հին հունարենում և para, pari սանսկրիտում²⁰: Բայց այս նշանակությունները արդոք համարժեք են իմաստի կամ առարկայական վերաբերության ոլորտում: Այս հարցը չէր կարող զբաղեցնել արմատական բառարանի հեղինակին: Ուշագրավ է սակայն Աճառյանի այն դիտողությունը, որ բառի նախնական ձևը եղել է պարֆ, ֆ-ն սխալմամբ հասկացվել է որպես հոգնակի վերջավորություն և ընկել: Հնարավոր է, որ հորենացու բնագրում «պարուց»-ը անեղական իմաստ ունենա, մանավանդ, եթե դա իսկապես ժողովրդական բառապաշարից է գալիս: Աճառյանի ցույց տված խումբ և հավաքույթ նշանակությունները, որոնց կարելի է ավելացնել նաև շարֆ նշանակությունը, «պարուց»-ին տալիս են հավաքականության իմաստ: Ուշագիր կարդալով հատկապես վաղ միջնադարյան հեղինակներին, նկատում ենք, որ մեր հասկացած պարը նրանք արտահայտում են կաֆա և կայթ բառերով: Իսկ պար բառը նրանք գործածում են իր նախնական և առաջին նշանակությամբ՝ շրջան, շարֆ, խումբ: Եթե խաղ, կայթ և կաֆա հասկացությունները որևէ կերպ առնչվում են շուրջ, շրջան նշանակություններին, ինչպես նկատել է տալիս Աճառյանը²¹, ապա դրանով մեկ անգամ ևս հաստատվում է, որ շրջանաձև խմբավածությունը, խմբերգը կամ պարախմբային շարժումը երաժշտական-պլաս-

տիկական արտահայտության նախնական ձևն են՝ հին հունական խմբապարային արվեստի (χορεία) նախատիպ տարբերակներից կամ զուգահեռներից մեկը: Հայտնի է, որ բանավոր արվեստի հնագույն, գուցե և առաջին ձևերից մեկն է այդ: Իսկ եթե հայ միջնադարյան բնագրերում պար բառը կոնտեքստային իմաստներով երբեմն եզերվում է պարի մեր այսօրվա պատկերացմանը, ապա միայն ու միայն խմբապար, շուրջպար նշանակությամբ:

Մեր պատկերացումն ավելի լրիվ կլինի, եթե շրջան և շուրջ նշանակություններին ավելացնենք Նոր Հայկազյան բառարանի բացատրությունը՝ բոլորումն: Բառի գլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտ) սա է²²: Եվ որպես այդ գլխավոր նշանակության համարժեք, բառարանի հեղինակները բերում են հին հունարեն χορός (խորոս) բառը: Եվ բացատրությունն էլ՝ «բազմութիւն բոլորեալ ի կաթաւել երգովք»²³, ակնհայտորեն նման է Պլատոնի՝ χορεία (խորեիա) բացատրությանը: χορεία ὄρχησις τε καὶ ᾠδῆ τὸ ξύνολον ἐστὶ²⁴: Այս նախադասությունը Պլատոնի երկերի հին հայերեն թարգմանությունում բառացիորեն նույն իմաստն ունի. «Եւ պար իսկ կաթաւումն և երգ է բոլորովին»²⁵: Նոր Հայկազյան բառարանի հեղինակները, թվում է, այս հիման վրա են նույնացրել շորճ-ը

22 Տե՛ս «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 625: Պետք է նկատել, որ այստեղ մեծ ճշտությամբ են ստորակարգված բառերի մերձակա և հեռակա նշանակությունները՝ բառի բովանդակության կոնկրետ և վերացական շերտերը: Ինչպես հայտնի է, բառի մերձակա և հեռակա նշանակությունների սահմանումը տվել է Ա. Պոտեբնյան XIX դարի 76-ական թվականներին (տե՛ս А. А. Потебня, Из записок по русской грамматике, изд. 2-ое, Харьков, 1888, стр. 8). Նոր Հայկազյան բառարանի հեղինակները, շունենալով տեսական նման կողմնորոշիչ, այդ բնորոշման մակարդակին են եղել դեռևս դարասկզբին:

23 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 625:

24 «Древнегреческо-русский словарь», т. II, М., 1958, стр. 1779.

25 «Պլատոնի Տրամախոսութիւնք Յաղապ օրինաց և Մինովս», Վենետիկ, 1890, էջ 45:

19 С. Я. Лурье, Демокрит, Тексты, перевод, исследование, изд. «Наука», Л., 1970, стр. 353.

20 Տե՛ս Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, Երեվան, 1931, էջ 955:

21 Նույն տեղում, էջ 953, 956:

և պար: Ի դեպ, Պլատոնի երկերի նախորդ և ներկա ուսերեն հրատարակություններում *χορός-ին* համապատասխանում է մեզ ծանոթ *хоровод* բառը²⁶: Ս. Լիսիցյանը, մոտավորապես ճշտելով հորենացու նշված հատվածի՝ էմինի ուսերեն թարգմանությունը, պարը թարգմանում է *хоровод*²⁷: Վերջինս *χορεία* (խորեիա) և *χοροδία* (խորոդիա) բառերի բառարանային համարժեքն է, բայց չի արտահայտում նրանց լրիվ իմաստը: Ռուսական *хоровод-ը* և հին հունական *χορός-ը* տարբեր բաներ են: Հայերեն պարը, որպես ավելի հին բառ, ավելի մոտ է *χορός-ին*: Ուստի հորենացուն ուսերեն թարգմանողները թերևս ավելի ճիշտ վարվելին, եթե պարը թարգմանեին *χορ*: Իսկ *պարատր* բառի քրեստոմատիական օրինակ դարձած հին վկայություններից մեկը՝ «ընդ առաջ եղեն պարատրքն...» (Հովհ. Մամիկոնյան), որ բերված է նաև Լիսիցյանի աշխատությունում, նույնիմաստ է հունարեն *χορευτής* բառին և հստակորեն եզերվում է պարեբզակ, ի պարու երգող (խմբերգիչ) նշանակություններին: Այդ է հուշում «պարատրքն երգէին զհոգածողականսն» դարձվածքը²⁸: Բառի այս և համանման վկայություններն ասում են, որ պարի համար թերևս ավելի նախնական է խմբերգ իմաստը: Լիսիցյանին, որպես պարարվեստի պատմաբանի, հասկանալիորեն ավելի է տրամադրում *պարատր* բառի «մտեալն ի պարանցիկս կարաւչաց» բացատրությունը²⁹: Բայց մատենագրական վկայությունների մեծ մասը թույլ է տալիս այս բառի տակ հասկանալ ոչ միայն «երգիչ և կարաւիչ», այլև որոշ դեպքերում պարզապես խմբերգիչ, խորիստ:

Ակնհայտ է այլևս, որ վաղ միջնադարյան բնագրերում, թարգմանական, թե ինքնուրույն, հունարան, թե հայկաբան, պար բառը համապատասխանում է *χορός* և *χορεία* բառերին: Դրա առաջին օրինակը Աստվածաշնչի թարգմանությունն է:

²⁶ Платон, Сочинения, т. 3, ч. 2, М., 1972, стр. 118.

²⁷ Տե՛ս С. Лисициан, Старинные армянские пляски и театральные представления, т. I, Ереван, 1958, стр. 67.

²⁸ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 630:

²⁹ Նույն տեղում, էջ 632:

Հին և նոր կտակարաններում պար բառի բոլոր վկայությունները համեմատում ենք հին հունարեն Աստվածաշնչի գրքերի համապատասխան հատվածների հետ և չենք հանդիպում տարակուսանքի առիթ տվող որևէ բացառություն³⁰: Առավել ուշագրավ է, որ *χορός* և *պար* բառերը այստեղ համապատասխանում են եբրայերեն *hēbel* և ասորերեն *hablā* բառերին, որոնց նշանակությունն է շարան, խումբ, երամ, շարք³¹: Վերջիններս փոխդասավորվում են հունարեն *χορός* և *χορεία* բառերի շուրջը՝ շրջան, երամ, շարան, խումբ, ամբոխ, հույլ նշանակություններով³²: Նշանակությունների այս բացարձակ համապատասխանություն մեջ որոշակի նրբերանգ է ավելացնում հունարենից եկող շուրջպար նշանակությունը: Եբրայերեն *hēbel-ը* այդ իմաստը կարծես չունի, թերևս այնու, որ հին հրեական խմբապարը եղել է ոչ շրջանաձև, այլ շարքնիաց: Ըստ եվրեինոլի բացատրությունների, նոխազյան զոհաբերության երթը ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար վերածվել է աղեղնաձև, ապա շրջանաձև պարի, և այդ ընթացքը պատմականորեն երկար է տևել³³: Հայերեն *պար* բառի շարք նշանակությունը, թվում է, նման հիմք պետք է ունենա: Եվ անկախ բոլոր հանգամանքներից, մեզ հայտնի է, որ «յասորի բարբառոյն» հին հայերեն թարգմանված Աստվածաշունչը հետագայում վերանայվել է հունարենի հետևողությամբ, և լեզվական բոլոր համարժեքությունները ստուգվել են: Այստեղ մեր ենթադրած կոնֆիգուրացիան նմանվում է այն քառանիստ բյուրեղին, որի շորս հայելիները միմյանց հանդեպ նույն թեքություն ունեն և նույն պատկերն են արտացոլում: Որոնվող առարկան գտնվում է այդ բյուրեղի կենտրոնում: Բայց խորհրդապաշտության գիրկը չընկնելու

³⁰ Հմտ. The Old Testament in Greek, v. I, Cambridge, 1887, p. 134, 509, 563, 605, 623, 672 և այլն:

³¹ Այս բանը մեզ նկատելի ավելց բանասեր Լևոն Տեր-Պետրոսյանը:

³² Տե՛ս «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1680.

³³ Տե՛ս Н. Евреинюв, Азazel и Дионис, Л., 1924, стр. 68—71.

համար ասենք, որ այս բառերն արտահայտում են եթե ոչ նույն, ապա համանման մի առարկա³⁴:

Իհարկե, բառերի նշանակությունների նմանությունը կամ բառարանային համարժեքությունը ամեն դեպքում արդյունք չէ նշանակայինների նույնության: Բայց եթե թարգմանական բնազդերը, սկսած Աստվածաշնչից, Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականությունից»³⁵ ու Պլատոնից, մեզ են ներկայացնում որոշակիորեն մեկ բառ, այլ ոչ թե հոմանիշների խումբ, ակնհայտ է դառնում և այն ծանրությունը, որ բառը կրում է իր թիկունքին: Եթե Թրակացին և Պլատոնը հունարան թարգմանություններ են, ապա նրանց նախորդող Աստվածաշունչը

34 Պարբ-ով կազմված բոլոր բառերը չէ, որ առնչվում են մեզ հետաքրքրող առարկային: Դրանք, ըստ կառուցվածքի և նշանակության, երկու խմբի են բաժանվում: Մի խմբում պարբ-ը նախամասնիկ է և համապատասխանում է հունարեն *περι* նախամասնիկին. պարապա—*περιպατος*. պարագիծ—*περιλαβάνω* պարառել—*περιγράφω*, (տե՛ս «Հայերեն արմատական բառարան», հ. 6, 1931, էջ 954): Մյուս խմբում պարբ-ը արմատ է և համապատասխանում է հունարեն *χαρος* արմատին. պարաուր—*χαρουαίς*, պարագրոլիս—*χαρογρός* պարեղգուրիս—*χαροφῶτα*. Առաջին խմբի բառերը հունարանության շրջանում ստեղծված քերականական տերմիններ են և կապ չունեն պարի ու թատերախաղի հետ: Եվ բնավ կարիք չկա պարունակը համարել *παισκα*, պարոյրը՝ *τορжество с плясками*, պարաուրիսը՝ *плясовое действие*, *ինչպես* վարվում է Ս. Լիսիցյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 63): Լիսիցյանը կարող էր չիմանալ, որ պարունակ և պարաուրիս բառերը ստեղծվել են հունարեն *περιελαζόν* և *σύλληψις* տերմինների օրինակով (տե՛ս Ա. Մուրադյան, Հունարան դպրոցը և նրա դերը հայերենի քերականական տերմինաբանության ստեղծման գործում, Երևան, 1971, էջ 201, 228), բայց նա չի պատկերացնում հայերեն բառի կառուցվածքը. մոռանում է արմատ ծառայող բայահիմքը (ուն, առ) և որպես արմատ ընդունում է նախածանցը՝ պարբ-ը: Լիսիցյանի ցանկացած իմաստին համապատասխանում է միայն պարաուրբար բառը՝ Գրիգոր Մագիստրոսի միակ վկայությամբ՝ «գինչ ձեզմայական պարաուրբար կաբաուղացն» (Թղթերը, էջ 47): Սա բացառություն է և ստեղծվել է հավանաբար Աստվածաշնչի «պար առեալ պարուք» (Գատ., ԻԱ, 21) դարձվածքի հիման վրա: Ի դեպ, Մագիստրոսի համար պարաուրիս և պարաուրբար բառերը տարբեր իմաստներ ունեն:

35 Տե՛ս Ն. Արսնց, նշվ. աշխ., էջ 176:

դասական գրաբարի անխառն պատկերն է ներկայացնում և դրված է վաղ միջնադարյան հայ հեղինակների լեզվամտածողության հիմքում: Խորենացին կանգնած է գրական այդ մոնումենտի կողքին և իր բառապաշարի մի զգալի մասը բերում է այդտեղից³⁶: Բայց Աստվածաշունչը և թարգմանությունները մեր միակ կոմմոնորոշիչները չեն: Մեր կոահումը հիմնավորվում է նաև պարբ-ի ոչ թարգմանական վկայություններով: Դրանցից հնագույնը Ազաթանգեղոսի՝ վերը բերված հատվածում է. «Երգս առեալ բարբառեցան կայթիւք վազելով, ցուց բարձեալ մարդկանն. կէսքն ի բերդամիջին, և կէսք զբաղաբամէջն լցին խնճոյիւք. առ հասարակ համարէին հարսանեացն զպարս պարել և զկախաւն յորդորել»³⁷: Պարբ և կախար, արդեն հասկանալի է, հոմանիշներ չեն և հատկանշում են նկարագրվող գործողության տարբեր կոմպոնենտները: Մոտավոր թարգմանությունը թերևս այսպես է. «շրջան (կամ խմբերգ) բոլորել և պարի հորդորել»: Եթե անգամ կամայական է թվում մեր այս ընթերցումը, դարձյալ տարակուսելի չէ, որ ակնարկ կա թատերային արտահայտության տարբեր ձևերի (ցուց, պար, կախար) համադրվածության մասին: Այստեղ պարբ իմբականություն է նշանակում, կախար՝ անհատական գործողություն:

Պարբ բառը իր նախնական իմաստով է ներկայանում նաև Փավստոս Բուզանդի հետևյալ հատվածում. «զմեռեալսն լային փողովք և փանդոք և վնօք զկոծան պարուցն կաբաւելով, զտիգան հարեալս զերեսս պատառեալս, արբ և կանայք պղծութեամբ ճիվաղական պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով, և կամ ծափս հարկանելով, զմեռեալսն յուղարկէին»³⁸: Նախորդ գլխում մենք տեսանք, որ սա հնագույն ողբական արարողությունն է՝ դրամատիկական բանահյուսության նախնական, շմշակված

36 Համոզիչ է երևում բանասեր Հ. Դավթյանի կարծիքը, որ Խորենացին իր բանահյուսական աղբյուրների մի մասին «երգք թուելեաց» անունը տալով, ելնում է Աստվածաշնչի «Թուելեաց» գրքից՝ նրա անվանումից կամ շափածո հատվածների բնույթից (տե՛ս «Էջմիածին», 1973, է, հուլիս, էջ 46—48):

37 Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 98 (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.):

38 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 343:

ձևերից մեկը: «Ջկոնսն պարուցն կախելով» դարձվածքը ժամանակակից հայերենի կարելի է փոխադրել թերևս այսպես. «խմբական ողբեր պարելով»³⁹: Կախելը այստեղ նշանակում է իսկապես պարել, շարժումով արտահայտվել: Իսկ «պարուք դէմ ընդ դէմ հարկանելով» դարձվածքը սխալ չի լինի թարգմանել՝ «շարժերով միմյանց զարկվելով» կամ «շարժերով դեմադեմ պարելով»: Վերջինիս նման է Մալխասյանցի «դեմադեմ երկվորական պարեր խաղալով» թարգմանությունը⁴⁰:

Այս և նման հատվածների արտատեքստային զուգորդումները, որոնցից այսօրվա ընթերցողը թերևս չի կարող շատ հեռանալ, մղում են նաև պարի մեր պատկերացմանը: Բայց դա բառի պատմական իմաստի մասնակի կողմն է և մեզ խանգարում է դիտել վաղ միջնադարյան պարերգական արվեստի առանց այն էլ լազոտ տեսքը: Իսկ վերջինս, եթե ի մի բերենք բառի անգամ ուշ վկայությունները, ներառում է իմաստային նույն շերտերը, ինչ ակնարկում են Ագաթանգեղոսը, Բուզանդը, Խորենացին: Այսպես, «դասիմ ի պարս հեզոց և ընդ այսս կաքաւեմ»⁴¹: Թարգմանենք. «դասվում էմ համեստների շարքը և պարում դեերի հետ»: Պարը և կախար իմաստային նույն հարաբերությամբ են կապված, ինչ «զկոծսն պարուցն կաքաւելով» դարձվածքում: Այլ օրինակներ. «զքաղցրունսն գործել պար մեղուացն անդուստ անաշխատաբար ի բջիջսն», «իբրև զերկին յարդարեալ լուսատորացն պարու»⁴²:

Ինչպես համոզվում ենք, պար բառը միջնադարյան բնագրերում գործածվում է ըստ Աստվածաշնչում և դավանաբանական գրականության մեջ տրված ընդհանուր նշանակության. «պար մարգարէից», «պար աստեղաց», «պար հրեշտակաց», «պար քահանայից» և այլն: Համանման օրինակներից ոչ մե-

կում պարը կախա և կայք բառերի հոմանիշը չէ և գրեթե առանց բացատրության փոխարինում է չորօճ և չորբառով կազմված բառերին: Նկատենք չափազանց ուշագրավ մի զուգադիպություն: Արիստոֆանը ծաղրական-փոխաբերական իմաստով օ՛ չորօ՛ օ՛ թրօ՛սմուօ է անվանում մարդու ատամնաշարը⁴³: Պար բառը ճիշտ նույն իմաստով գործածում է Նարեկացին. «Ոչ փշրեցեր զպարս ատամնացս չըմբոշխնել զքեզ, անսահմանելի»⁴⁴: Սա արդեն թարգմանություն չէ: Այս զուգադիպությունն ավելին է ասում, քան այն իրողությունը, որ Նարեկացու լեզուն և մտածողությունը նույնպես ձևավորվել է Ս. Գրքի ազդեցությամբ:

Պարի կամ պարերգի բեմական-թատերական ֆունկցիան մեզ համար հասկանալի կդառնա, եթե պարզենք նրա մյուս բաղադրատարրը, որ արտահայտված է ցուց բառով:

Այս բառը ժամանակակից հայերենում գրեթե մոռացված է: Հայկազյան և Արմատական բառարանների բացատրությունները՝ հանդէս, երգ ուրախութեան, ձայն նուագաց, ուրախութեան խաղ, կայքիւն և այլն, ընդհանուր են: Իսկ Ալեքսանդր Վեսելովսկու мимическая пляска բացատրությունը⁴⁵, որքան էլ հրապուրիչ ու պատկերավոր է, փաստարկված չէ: Փաստարկված չէ նաև Մալխասյանցի բացատրությունը. «Քանի որ բառը գործ է ածված պար բառի մոտ, որ տառացի նշանակում է կլոր պար, բոլոր պար, երբ պարողներն իրար ձեռք բռնած մի շրջան են ձևացնում, կարծում ենք, թե ցուցքը հակադրությամբ պետք է նշանակե կենտ պար, ինչպես լեզուրին (լեզգիկան»⁴⁶: Համեմատությունը կովկասյան մեծապարի հետ թերևս հաջող չէ: Բայց որ ցուցքը ներկայացվում է որպես պարից տարբեր և նրան փոխառնելված, այլ ոչ թե առանձին տարր, ուշագրավ ու հետաքրքիր է:

³⁹ Ստ. Մալխասյանցի թարգմանությունը՝ «կոծի պարեր էին բռնում» մեր խնդրի տեսակետից մոտավոր է (Փավստոս Բալզանդ, Պատմություն հայոց, Երևան, 1968, էջ 268):

⁴⁰ Նույն տեղում, էջ 269:

⁴¹ Նարեկացի, նշվ. հրատ., շԱ, էջ 183:

⁴² «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ԻԻ, էջ 72, ՀԷ, էջ 223:

⁴³ «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1780.

⁴⁴ Նարեկացի, նշվ. հրատ., Ե, էջ 13:

⁴⁵ Ա. Վեսելովսկի, նշվ. աշխ., էջ 256:

⁴⁶ Մովսես Խրենացի, Պատմություն Հայոց, Երևան, 1968, Ստ. Մալխասյանցի ներածությունը, էջ 326—327:

Յուց բառը բնիկ հայերեն է⁴⁷։ Թարգմանական բնագրերում չի գործածված և հին հունարենում էլ չունի իր ստույգ համարժեքը։ Այս բառը վկայված չէ նաև Հին կտակարանում։ Նոր կտակարանում կա ցույց բառը, բայց նրա իմաստը փոքր-ինչ տարբեր է։ «Ձգույշ լերուք ողորմութեան ձերում, մի առնել առաջի մարդկան, որպէս թէ ի ցույց ինչ նոցա» (Մատթ. 2, 1)։ Մ. էմինը նույնացնում է ցուց և ցույց բառերի նշանակությունները⁴⁸, բայց դա սխալ է, այնքանով սխալ, որ ցցոց ձևը ցույցի հոգնակի սեռականը չէ, որը կլիներ ցուցից⁴⁹։ Յցոց ձևը ցուց բառի հոգնակի սեռականն է (ուղիղ ձևում՝ ցուցք)։ Բայց ցույց բառը որպես հասկացություն, ավելի լայն է, ավելի տարողունակ, քան իր առարկայական նշանակությունը (ցուցանեմ)։ Յույց նշանակում է երևումն, ցուցումն⁵⁰, նաև՝ նշան, փորձ, գաղափար⁵¹, դրույթ, օրինակ և այլն։ Նոր հայկազյան բառարանը ցույց բառի հին հունարեն համարժեքն է համարում πορπη բառը, բայց դա ընդամենը մասնակի նշանակություններից մեկն է։ Կարծում ենք, այս բառի առաջին և զլխավոր նշանակությունը (ինվարիանտը) պետք է համարել δεικνυμι (ցուցադրել, հայտնաբերել) և δειξις (ապացույց) բառերը⁵²։ Եվ ըստ այդ իմաստների էլ պետք է հասկանալ Իրենիոսի դավանաբանական երկի վերնագիրը՝ «Յույցք առաքելական քարոզություններ», այն է՝ «Ապացույցներ (դրույթներ) առաքելական

քարոզի համար»։ Բառը նույն իմաստն ունի նաև «Յույցք կենդանակերպիցն»⁵³, և «Ճաղական բանի ցույցք»⁵⁴ վերնագրերում։ Այս դեպքում ցույցը կարող է նշանակել բացատրություն։ Ինչպես նկատում ենք, այս բառը տարողունակ է, որոշ դեպքերում փոխարինում է ցուց բառին։ Այս դեպքերում գործունենք ցույցի երրորդ նշանակության (հետակա նշանակություն) հետ, որն է առակ նշավակի, տեսիլ նշավակի⁵⁵։ Այստեղ ցուց և ցույց բառերի նշանակությունները մերձենում են, բայց նրանց նշանակյալը, այնուամենայնիվ, ընդհանուր չէ։ Որքան էլ ցույցը գործածվի ցույցի իմաստով, դարձյալ նախնական է մնում ցույցը։ Սա է հինը և իր իմաստի հնությունամբ էլ մեզ համար խորհրդավոր։ Յույցը նախնական լինելով, նաև ժողովրդական, խոսակցական ձևն է, որ մնացել է իր մերձակա նշանակության՝ առարկայական վերաբերության սահմաններում, երբեք չփոխարինելով ցույց քերականական-տրամաբանական տերմինին։ Ուշադրության առնենք նաև հետևյալ նուրբ փաստը։ Մատենադարանի № 750 ձեռագրի (XIV) գրիչը, ըստ երևույթին, չըմբռնելով ցույց բառի, որպես քերականական-տրամաբանական տերմինի իմաստը, արտագրել է սխալ՝ «տաղական բանի ցույցք է սա, իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել»։ Գուցե և այդպես է եղել նրա գաղափար օրինակում, բայց դա չէ էականը։ Այդ «սխալի» մեջ է իրերի տրամաբանությունը։ «Իմաստնոյ չէ փոյթ տաղական առնել» բառերը գրիչն ընդունել է որպես իր ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության վերաբերմունքը աշխարհիկ զբաղմունքների, այս դեպքում՝ աշխարհիկ բանաստեղծության և ցուցքի հանդեպ և ցույցքը արտագրել է ցուցք։ Իսկ այս բառը առնչություն չունի իր արտագրած տեքստի հետ, որն ընդամենը տաղաչափական մի ձևի նկարագրություն է։ Այս «շփոթմունքը» թերևս վկայում է, որ բանաստեղծական ինչ-որ մի ժանր միջնադարում կոչվել է ցույցք։ Ինչ ժանր է այդ, դժվար է ասել։

47 Տե՛ս 2. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, 1931, էջ 1097։

48 Տե՛ս Մ. էմին, նշվ. աշխ., էջ 97։

49 Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Խորեն Ստեփանեն (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 29)։

50 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 916։

51 2. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Ե, էջ 1084։

52 «Древнегреческо-русский словарь», т. I, стр. 346, 352. Հմմտ. Ն. Արոնց, նշվ. աշխ., էջ 68։ Հունարան քերականները δεικνυμι և δειξις բառերի օգնությամբ և ցույցի այս նշանակություններից ելնելով, կազմել են ցուցական տերմինը (տե՛ս Ա. Մուրադյան, նշվ. աշխ., էջ 233, 248)։

53 Մատենադարան, ձեռ. № 573, էջ 476ա։

54 Մատենադարան, ձեռ. № 750, էջ 169ա, ձեռ. № 1784, էջ 204ա։

55 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 916։

Բայց այդ մասին անուղղակի ակնարկ ունի Հովհաննես Սարկավազը իր նշանավոր «Սարեկում»:

Աստ գաս նստիս մերձ առ ինև իբր արուեստի ինձ
յանգակից.
Բազմադեա երգարանաւ եղանակես և կաքաւես.
Հոմերական տաղիցս շափք և ծանուցեալ լինի բազմաց.
Ոտանաւոր և ցուցական բստ քերդողացն տեսակի.
Կամ թէ ևս աւելագոյն, որպէս թուի ինձ դիտողիս⁵⁶:

Հունաբանության շրջանում ստեղծված ցուցական տերմինը, հավանաբար հետագայում դարձել է նաև պոետական հասկացություն: Այստեղ դա թերևս բանաստեղծության տեսակ է կամ գրական/այլ ժանր: Գուցե, դա նշանակում է արձակ ստեղծաբանություն, ի տարբերություն ոտանավորի: Բոլոր դեպքերում, Հովհաննես Սարկավագի ակնարկը խոսքի արվեստի մասին է, նրա այնպիսի մի տեսակի, որի բանահյուսական ծագումը կամ բանավոր արվեստի հատկանիշները X—XI դդ. էլ ակնհայտ են եղել:

Յուցքի, որպես բանավոր արվեստի կամ գրական տեսակի հատկանիշները մեզ անհայտ են մնում: Յուցքը գրական ճանապարհով չի ավանդվել: Միջնադարի գրականության մեջ այդպիսի տեսակ մեզ հայտնի չէ: Իսկ եթե ավանդվել է, ապա անուղղակիորեն, փոխակերպված, լուծված արտահայտություն այլ համակարգի մեջ, հավանաբար՝ ընդհանուր սյուժետային սխեմաների տեսքով: Սա թերևս հնարավոր է: Չունենալով ամբողջապես խոսքային բնույթ, ցուցքը չէր կարող ամրակայվել գրականության մեջ իր արտահայտչական համակարգի գծերով, բայց և չէր կարող հետքեր չթողնել գրականության մեջ: Եվ այդ հետքերը պետք է որոնել վաղ միջնադարի այն հեղինակների երկերում, որոնք ավելի շատ են օգտվել բանահյուսական աղբյուրներից: Այստեղ առաջին անունը Փավս-

⁵⁶ Ա. Աբրահամյան, Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Երևան, 1956, էջ 323:

տոս Բուզանդն է: Հ. Գաթրճյանը Փավստոսի բանավոր աղբյուրների շարքում ակնարկում է մի քանի տեսակներ՝ «առակք, առասպելք, ցուցք»⁵⁷: Բացի այս, հայ հին բանահյուսության տեսակների մեջ ևս Գաթրճյանը հիշում է «նուագք ցուցք, գեղոնք, մրմունջք և այլ անուամբ երգեր»⁵⁸: Այս ամենը նա կապում է վաղ միջնադարյան հրապարակային զվարճալիքների ու նախարարական խնջույքների հետ, հնարավոր համարելով, որ «այլևայլ հրապարակական ուրախության նշաններուն մեջ ցուցք կամ ցցոց երգեր ըլլան, և կամ ընշավետ ինչպես թագավորներ, ասանկ ալ ընշավետ նախարարներ իրենց որսին երեսներեն շինված կերակուրներով զարդարված ու ծաղկալից սեղաններուն վարձակներ ու երգեցիկներ պակաս չէին ընեք»⁵⁹: Գաթրճյանը չի փորձում կոահել, թե ինչ բովանդակություն կամ տեսք են ունեցել այդ ցուցքերը կամ ցցոց երգերը: Այս խնդիրը գուցե նրա համար էլ անորոշ է եղել կամ գուցե շատ պարզ: Տպավորությունն այնպիսին է, որ նա խոսում է իրեն ու իր ընթերցողին բավական հայտնի մի երևույթի մասին: Մեզ համար պարզ է մի բան, որ ցուցք ասվածը ենթադրել է ոչ միայն պարային-պլաստիկական, այլև խոսքային-երգային արտահայտության տարրեր: Սա պետք է համարել սինկրետիկ բանահյուսության ձևերից մեկը: Եվ, ամենայն հավանականությամբ, դա ունեցել է աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակություն, այս բառերի միջնադարյան իմաստով: Մեր համոզումը լրացվում է մի բավական պատկերավոր բանով՝ ցցասաց: Գրիգոր Մարաշեցիի (XII դ.) իր «Վայք ողբոց» կոչվող աղոթագրքերից մեկում ասում է. «Ոչ ունկն լսէ զլկտի և ցցասաց բանն»⁶⁰: Այս բառը երկու նշանակությամբ կա-

⁵⁷ «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1889, թիվ 3, մարտ, էջ 40:

⁵⁸ Հ. Գաթրճյան, Պատմություն մատենագրության հայոց, Վիեննա, 1851, էջ 26:

⁵⁹ Նույն տեղում:

⁶⁰ «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 920: (Տե՛ս Հ. Անադյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Գ, Երևան, 1948, էջ 496: Մարաշեցու աղոթքներն ու մեղաները բովանդակող՝ Մաշտոցի անվան Մատենադարանի թվով տասնմեկ ձեռագրերում մեզ չհաջողվեց գտնել այս նախադասությունը. ուստի, բերում ենք բառարանի վկայությունը:

բելի է հասկանալ. ցուցքի ձևով, ցուցքի մեջ ասված կամ՝ ցուցք ասող, պատմող, երգող կամ հորինող: «Վայք ողբոցնե- ների» մեկ ուրիշ տարբերակում Մարաշեցին այս խրատանման միտքը ասում է ուրիշ ձևով. «Մի՛ զլսելիս բացցուք ի շարաշար լսելովքին և մի՛ պոռնկական երգոցն միտ դիցուք»⁶¹: Պարզ է, խոսքը մի բանի մասին է, որը չէր կարող գրական արտա- հայտություն ստանալ միջնադարի վանական հեղինակները՝ գրչի տակ և չէր կարող ուղիղ ձևով ավանդվել:

Ցուցքի աշխարհիկ-կատակերգական բովանդակությունն ու թատերախաղային նկարագիրը առավել սրույթյամբ երևում է նարեկացու մեզ արդեն հայտնի տողերում. «Կաքաւս կայթից և ցոյցս վազից խաղալկացն դիւաց գարշելեաց ճարտար խա- բողաց ծուլութեամբս իմով շնորհեցի»⁶²: Միջնադարյան թա- տերային զվարճալիքների ու թատրոնի զրեթե բոլոր գծերն այստեղ երևում են՝ սինկրետիզմը (կախա, կայք, ցուց, վազ, խաղալիկ) և կերպավորման կամ կերպարանափոխության մոմենտը («ճարտար խաբողաց»): Իսկ ի՞նչ է նշանակում «խա- ղալկացն դիւաց գարշելեաց»: Խաղալիկ — պարողներ, խա- ղացողներ⁶³: Եթե դարձվածքը ավելի համարձակ թարգմանենք, կստացվի «գարշելի սատանաներ ներկայացնողներ», որ խճարկե պետք է բառացի չհասկանալ, այլ փոխաբերաբար. այն է՝ կեղծիքը, ձևացումը, կերպավորումը ոչ մարդկային, այլ դիվական գործ է: Հասկանալի է նարեկացու այս նախա- դասությունն ենթատեքստը. մարդկային հոգու կեղծիքն ու սե- թեկանքը համեմատում է «խաղալկացն» ցուցքի հետ: Բայց ինչո՞ւ է նարեկացին ասում ցոյցս, ոչ թե ցուցս: Չենք տա- րակուտում, որ այստեղ ևս գրիչներն են բառը փոխել, կամ տարբերություն չտեսնելով ժանրային անվանումի և քերական- նական-տրամաբանական տերմինի միջև, կամ հարմար հա- մարելով օգտվել գրքային բառապաշարից: Ցոյցը, որպես

ավելի բնորոշանրական իմաստ արտահայտող բառ, տեղադրվել է այստեղ: Իսկ նարեկացին, կարծում ենք, գրել է «ցուցս վա- ղից»⁶⁴: Այս դեպքում իսկապես հասկանալի է դառնում նարե- կացու ակնարկի առնչությունը Ազաթանգեղոսի՝ վերը հիշված հատվածի («երգս առեալ բարբառեցան...») և Խորենացու «ցոյց և պարուց» երգի հետ: Մանրամասն մեկնությունների հարկ չկա այլևս՝ ապացուցելու, որ խոսքը միջնադարում պահ- պանված ու տարածված, բայց ծագումով թերևս շատ հին թա- տերախաղի մասին է:

Ցուցի, որպես թատրոնի կամ թատերախաղային երևույթի, հիշողությունը երկար է պահպանվել: Դրա վկայությունը դարձյալ բառն է, որ մնացել է հայերենի մի քանի բարբառնե- րում: Ըստ Աճառյանի, ցուցք բարբառներում նշանակել է «հրեշային պատկեր, անկարգ տեսարան, ալլանդակ դեմք», և դրանից են առաջացել ցուցանք (հրեշ, հրեշային երևույթ, հրաշք), ցուցարանք (տգեղ, տձև և ապիկար մարդ), ցուցու- լունք (ցուցադրություն) բառերը⁶⁵: Լրացնենք այս օրինակները մեր դիտումներով ու տեղեկություններով: Սևանի ավազանի որոշ գյուղերում մինչև օրս էլ կարելի է լսել «ցուցքի մեկը» արտահայտությունը: Այդպես են անվանում անլուրջ, կեղծ, ար- վեստական, ցուցադրական, արտաոտց կերպարանք կամ սուտ և ցուցամու վարքագիծ ունեցող մարդկանց: Շիրակի դաշտա-

64 Ի պատասխան մեր հարցումի, բանասեր Պողոս Խաչատրյանը Մաշ- տոցի անվ. Մատենադարանում ցուց տվեց երկու ձևագիր, որոնցում դտանք «ցուցս վազից» ձևը: Ձևագրերից առաջինը՝ № 3929-ը նարեկացու հին համարվող արտագրություններից է (1247 թ.), մյուսը՝ № 9572-ը հա- մեմատաբար նոր է (XV դ.):

65 Չ. Աճառյան, Հայերեն զավտական բառարան, «Էմինյան ազգա- գրական ժողովածու», հատ. Թ, Քիֆլիս, 1913, էջ 1057—1058: Հիմնվելով ցուց բառի՝ Աճառյանի բացատրության վրա, Ս. Լիսիցյանը Ազաթանգե- ռոսի «ցոյց բարձեալ մարդկանն» դարձվածքը թարգմանել է наदेб маски шудей (նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 68): Դիմակը, ճիշտ է, հետո բան չէ թատերախաղից ու թատրոնից, բայց ինչո՞ւ ցուց բառը թարգմանել դիմակ, և ի՞նչ կապ ունի այստեղ Աճառյանի բացատրությունը: «Ցուց բարձեալ», կարծում ենք, սխալ չէր լինի թարգմանել «ծաղրի ենթարկել»: Դա մոտա- վորապես նույն իմաստն ունի, ինչ «խաղ առեալ» դարձվածքը:

61 Մատենադարան, ձեռ. № 8323, էջ 214բ:

62 Նարեկացի, նշվ. հրատ., ԻԱ, էջ 49:

63 ՏՆ՝ Չ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, Երե- վան, 1973, էջ 319:

վայրի գյուղերում դեռ գործածելի է ցուցանք բառը՝ Աճառյանի ցույց տված նշանակությամբ: Բայց լսել ենք նաև «իսոնք ցո՛ւցք են, ի՞նչ են» արտահայտությունը: Ցույց բառը Կարսի շրջակայքի գյուղերում հայտնի է եղել որպես թե արեմտահայ գաղթականներից լաված խոսք, որ ունեցել է նույն իմաստը: Լոռվա խոսվածքում մոտ անցյալում ընդունված է եղել ցուցկի բառը, որ նշանակել է կատակաբան. «Մաթոսանց Ըստակը (= Արիստակեսը) ոնց որ ցուցկի ըլի. մաքուր շաշ ա էր մասխարհն»: Այստեղ նույն իմաստն են ունեցել ցիցկո և ցիցարկա բառերը: Մեր լսած բոլոր բառերից ամենահետաքրքիրն այս վերջինն է: Դա չի՞ ծագում արդյոք ցուց և արկանեմ բառերից: Արտաքին նմանությունն ակնհայտ է: Գրական աղբյուրներից մեզ հայտնի են վիհակ արկանել, ձեռն արկանել, ձայն արկանել, գոյծ արկանել, նառ արկանել, խաղ արկանել, առակ արկանել, բան արկանել, առասպելս արկանել, յեբգ արկանել և նման բառակապակցություններ: Հավանաբար, ժողովրդական-խոսակցական լեզվում եղել է նաև ցուց արկանել կամ ի ցուցս արկանել բառակապակցությունը, որի գրական վկայությունը չունենք: Եթե մեզ հայտնի են խաղ առեալ, պար առեալ, երգ առեալ, մանավանդ՝ ցուց բարձեալ, ցուցս պարիցես⁶⁶ դարձվածքները, հնարավոր է երևում նաև ցուց արկանելը: Եթե հայտնի է ձայնարկու բառը՝ կազմված ձայն և արկանեմ բառերից, ապա տարօրինակ չպետք է թվա ցիցարկա գուցե աղավաղված ձևը: Իր այս տեսքով սա համանշանակ է ծագրածու (ի ծաղր ածեալ, ծաղր առնել) բառին և ժողովրդական բառապաշարում ունեցել է այն իմաստը, ինչ կատակեբզուն գրականության մեջ:

Եվ այսպես, ցուց-ով կազմված կամ նրանից ծագող բառերը վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության ու թատրոնի հեռավոր հիշողությունն են: Իսկ ավելի շոշափելի հիշողությունը ազգագրագետներին հայտնի «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» ժողովրդական թատերախաղն է, որ

⁶⁶ «Մի՞թե ի ցուցս պարիցես» (Ոսկերեան): Այս վկայությունը մեզ հայտնի է Նոր Հայկազյան բառարանից (տե՛ս հատ. 2, էջ 917):

խաղացվելիս է եղել Հայոց ձորի գյուղերում: Ցուցմունք ցուցմունք-ի հոգնակին է և ժամանակակից հայերենում ունի անեղական իմաստ: Ճիշտ նույն ձևով, անեղական գործածություն է ունեցել այս բառի մյուս հոգնակի ձևը՝ ցուցքը: Արդ, ի՞նչ տարբերություն կա ցուց և ցուցք բառերի միջև, քերականական տարբերությունից բացի: Վերը բերված օրինակներից երևում է, որ ցուց ձևը ավելի հին է և բանահյուսական երևույթի ավելի նախնական անվանումն է, իսկ նրա հոգնակին, որպես անվանում, ավելի միջնադարյան է և խորենացու ժամանակներում գործածվել է հենց այդպես՝ որպես անեղական գոյական: Ազգաթանգեղոսն ասում է ցուց, որ նշանակում է ծաղր, պարողի: Խորենացին ասում է ցուցք, որը բանահյուսական ժանրի բուն միջնադարյան անվանումն է: Այս բառը կարելի է թարգմանել ներկայացում, ցուցադրում, ինչպես վարվել է էմինը: Բայց մոզեռն պատկերացումներ շատեղծելու համար, ավելի լավ է շթարգմանել: Բառի իմաստի չբացահայտված շերտերը պետք չէ լուծել թատերական արվեստի ժամանակակից պատկերացումների օգնությամբ: Այս առումով, միանգամայն բուտուլք է խորենացու ֆրագմենտի Մալխասյանցի թարգմանությունը. «Բայց առավել հաճախ Արամյան ազգի ծերունիները փանդիոնների նվագակցությամբ ցուցքերի և պարերի երգերում հիշատակում են այս բաները»⁶⁷: Իսկ «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» խոստովանվածքները մեզ համար հետաքրքիր է առայժմ մեկ առումով. «ցցոց և պարուց» երգը, որպես երգչին-վիպական սյուժեները կամ ազգային-պատմական ավանդությունները հիշելու ձև, հայկական միջնադարում բավական երկար է պահպանվել: Այս թատերախաղի պատկերը վերականգնելով մենք հազիվ թե մոտենանք խորենացու վկայածի պատկերացմանը: XIX դար հասած միջնադարյան երկվույթը մեզ համար այս դեպքում դժվար է կողմնորոշիչ դարձնել իտկական միջնադարը հասկանալու համար: էական է այն,

⁶⁷ Մովսես Խորենացի, Պատմություն հայոց, թարգմ. ներածությունը և ծանոթագրությունները ակադեմիկոս Ստ. Մալխասյանցի, նշվ. հրատ., էջ 81:

որ Խորենացուց հետո ապրած հեղինակներն էլ վկայում են «ցցոց և պարուց» երգի գոյատևումը: Հիշենք Մագիստրոսի և քերական-մեկնիչների ակնարկները:

Մեզ հայտնի բոլոր փաստերն ու վկայությունները ցուցնում են իմաստը ներկայացնում են ավելի լայն, քան կարող էր թվալ հարցադրման սկզբում: Անհավանական չէ, որ ցուցնում էր (անեզական իմաստով, ինչպես տրված է Խորենացու բնագրում) թառ բառի հոմանիշը լինի՝ թատրոնի հնագույն, բուն հայերեն անվանումը, նախքան թառը կփոխառվեր ասորերենից՝ հավանաբար Ասորիքից եկող միմերի թատրոնի հետ միասին: Լեզվաբանները (Հյուբշման, Ա. Վարդանյան) թառը համարում են ավելի հին փոխառություն, քան քաառոնը, որ անմիջականորեն ու անփոփոխ ձևով հունարենից է գալիս⁶⁸: Թառը ասորերեն տառ բառի հայացումն է և թեքվում է հին հայերենին միանգամայն հարազատ ձևով՝ քաառ, քաառաց: Բայց անհամեմատ հին է ցուցնը, որը փոխառվել է և իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը չունի հունարենում կամ ասորերենում: Կարծում ենք, ցուցնի համարժեքն էր պետք է համարել միմ (μῖμος) բառը, որ և՛ ժանրի, և՛ կատարողի անունն է, և միմեսիս (μῖμησης) բառը, որ նշանակում է ընդօրինակում, նմանողություն, վերաբանություն: Վերջինս հին հայերենում բառարանային համարժեք չունի թերևս այն պատճառով, որ եղել է ցուցնը: Մաթարգմանական բնագրերում գործածված է ոչ որպես μῖμησης-ի համարժեք: Կառուցվածքի տեսակետից տարարժեք (էկվիպոլենտ) լինելը վկայում է ցուցնի որպես թատերական երեվույթի ինքնուրույնությունը՝ նրա տարբերությունը միմ կոչված ժանրից, որը, ինչպես ընդունված է թատրոնի պատմության ուսումնասիրություններում, Հոմերից է անցել Ասորիք: Հյուբշմանը թառ բառը համարում է քաառոնի ժողովրդական ձևը: Բայց, ինչպես նկատում ենք, ավելի ժողովրդական է ցուցնը: Թառ բառի առաջին վկայությունը, համաձայն մեզ

68 Չ. Ա. Վարդանյան, Ասորերենի միջնորդությամբ հունարենի փոխառված բառեր, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1929, էջ 327:

հայտնի տվյալների, տալիս է եվսեբիոս Կեսարացու «Քրոնիկոնը»⁶⁹, իսկ քաառոնը վկայված է Աստվածաշնչում (ՔՄակ., Գ, 9, 12, Գործ., ԺԹ, 29, 31): Այս բառերի ժողովրդական-բարբառային գործածության օրինակ մեզ հայտնի չէ: Վաղ ոչ թարգմանական բնագրերում էլ սրանք հազվադեպ են երևում: Ազաթանգեղոսը, Փավստոսն ու Խորենացին այս բառերին չեն դիմում: Թրակացու հունաբան մեկնիչները թատրոնը կոչում են «ղկատականաց նուագել խոսս», որը իր բոլոր հետև և մոտ իմաստներով համապատասխանում է ցցաաց բառի բացատրությանը՝ «ասացեալ իբր զցուցս աշխարհական երգոց»: Իրողությունն այն է, որ թառ բառի վաղ վկայությունները գերազանցապես թարգմանական բնագրերում են (Աստվածաշունչ, եվսեբիոս Կեսարացի, Ոսկեհիբրան, Մաքսիմոս): Պետք է եզրակացնել, որ այն, ինչ հոտոսկեղարյան ոչ հունաբան աղբյուրներում (սկսած հավանաբար VII դարից՝ Մայրազոմեցուց) վկայված է թառ անունով, ժողովուրդը կոչել է ցուցն: Ուշագրավ փաստ է, որ համեմատաբար ուշ շրջանի հեղինակ Սիմեոն եպիսկոպոսը⁷⁰, վկայակոչելով Ոսկեբեբանի ձառերը⁷¹, որոնցում այնքան հոլովվում է թառ բառը, ինքը չի դիմում այս բառին: Իհարկե, դժվար է ասել, թե ժողովուրդը թառ բառը չի իմացել, կամ բոլորովին չի գործածել: Մերձավոր հարևանությունն Ասորիքի հետ ենթադրել է տալիս, որ դեռևս քրիստոնեությունից առաջ ասորական միմերի թատրոնը չէր կարող անձանթ լինել հայ ժողովուրդին, և

69 Եվսեբի Կեսարացու ժամանակականք (Քրոնիկոն), Վենետիկ, 1818, էջ 58:

70 Թե որ դարի հեղինակ է Սիմեոն եպիսկոպոսը, անորոշ է: Բ. Սարգիսյանը ենթադրաբար նրան համարում է VII—VIII դարերի հեղինակ (տե՛ս «Քննադատություն Հովհան Մանդակունետ և յուր երկասիրությանց վրա», Վենետիկ, 1895, էջ 195): Ալիշանի կարծիքը նույնպես ենթադրական է. «Հին վարդապետ մի, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոս անվանյալ, բայց կարծեմ Սիոն կաթողիկոսն է յ՛ր դարու» («Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց», Վենետիկ, 1895, էջ 379): Ալիշանը հիմնվում է այն փաստի վրա, որ Սիոն Բավոնացի կաթողիկոսը (767—775) նախապես հայտնի է եղել Աղձնյաց եպիսկոպոս անունով (նույն տեղում, էջ 522):

71 Վենետիկի Միթիարյան մատենադարան, ձև. № 633, էջ 35բ:

բառն էլ այս ճանապարհով կարող էր փոխառվել, առանց դուրս մղելու ցուցքը, որ ազգային թատերախաղի անվանումն էր: Բայց որոշակի է, որ քառք բառը հունարենն քլաուրոնի բարբառայնացումը չէ: Եթե չլիներ Աստվածաշունչը, որ սկզբնապես ասորերենից է թարգմանվել և հետագայում էլ՝ հունարենի հետևողությամբ խմբագրվելով, հունարեն տեքստին հարմարեցվելով, պահպանել է ասորաբանության հետքեր, կարելի էր իսկապես համոզված լինել, որ այս բառը կյանքից է մտել գիրք: Բայց ինչո՞վ բացատրել, որ գրականության մեջ քիչ գործածվող ցուցք բառը մնացել է ժողովրդի հիշողության մեջ և փոխակերպվել ըստ տարբեր բարբառների, իսկ համեմատաբար շատ գործածվող քառքը չի մնացել: Այս հակասական իրավիճակը մտածել է տալիս, որ քառք բառով վկայված ամեն ինչ շենք կարող համարել ասորական թատրոնի երևույթ կամ ազդեցություն: Հնարավոր է, որ շատ դեպքերում այս բառով է վկայված միջնադարյան թատրոնի նաև բուն հայկական տեսակը՝ ցուցքը:

Վերադառնանք այժմ մեր հարցադրման սկզբնակետին: Ինչպիսի՞ մոտավոր տեսք կարող էր ունենալ «երգը ցցոց և պարուցը»:

Հեռանալով առարկայից, փորձենք ավելի ճիշտ կամ ավելի հարմար կետից մոտենալ նրան: Քանի դեռ քիչ է ուսումնասիրված Առաջավոր Ասիայի թատերական բանահյուսությունը, մեր կողմնորոշիչը լինելու է հին հունական պարերգական դրաման: Այդպես է ոչ միայն այն պատճառով, որ քաղաքակրթական ընդհանուր ոլորտում գտնվող հարավ-արևելյան Եվրոպայի և արևմտյան Ասիայի ժողովուրդների դիցաբանությունն ու բանահյուսությունը ընդհանուր գծեր և մոտիվներ կարող են ունենալ: Սա խնդրի մեկ կողմն է: Հին հունական պարերգական դրաման համեմատական ենք ընտրում, որպես դրամատիկական բանահյուսության զարգացման իդեալական պրոցեսի արդյունք: Սա պարերգական արվեստի այն ավարտված տիպն է, որի օգնությամբ կարող ենք ըմբռնել ընդհանրապես ալդ երևույթի տրամաբանությունը:

Այսպես. եթե պար բառը մեզ հայտնի բոլոր վկայություններով ստուգապես համապատասխանում է հունարեն χορός-ին և նշանակում է խմբվածություն՝ շրջանաձև կամ շարքն թաց, և ցուցք՝ նմանողություն, ընդօրինակում, կենդանի վերարտադրություն (խոսք-խաղ, երգ-խաղ, պար-խաղ), առավելապես մենակատարման ձևով, ապա նրանց համադրությունը այլ բան չի կարող նշանակել, եթե ոչ խմբական ու անհատականի «բեմական» փոխհարաբերություն՝ դրամատիկական տրամախոսություն պարերգակաների խմբի և մենակատարի՝ «զցցասաց բանն» ներկայացնողի միջև: Վերջինս, պետք է ենթադրել, սյուժեի ավանդողը կամ հորինողն է և խմբի հետ անուղղակի՝ ըստ ձևի, պատասխան չպահանջող տրամախոսության մեջ է մտնում չափածո խոսքով, երգով և՛ «ի նուագս փանդոան»: Սա «ցուցականը» ներկայացնողն է՝ հիմնական թեման ի ցուցք դնողը կամ, եթե թատերական տերմինով արտահայտվենք, «առաջին դերասանը»՝ պրոտագոնիստը: Նա իր խոսքն ուղղում է «ի պարու» հավաքվածներին՝ պարերգականերին («բազմութիւն բոլորեալ ի կաքանել երգովք»): Պայմանականորեն այսպես ենք պատկերացնում մենակատար-պատմողի դերը: Իսկ ո՞վ է նա պատմականորեն: Խորենացին ասում է, որ «այսօրիկ զրոյցք» ներկայացնողները էին «հինքն Արամագնեաց»: Սա նշանակում է, որ ազգի ծերերը եղել են պատմա-առասպելական սյուժեների ավանդապահները: Ուրեմն, ժառանգականորեն փոխանցվող այս վիճակը նրանց դրել է նաև պրոտագոնիստի՝ առաջին ձայնն ունեցողի դերում: Սրանք են իրենց ձեռքին ունեցել «սարդենի մահակը»՝ խոսքի իրավունքի խորհրդանիշը: Հիշենք այստեղ հագնեբզուքիւն բառի՝ քերականների մեկնությունը, կառակեբզուքիւն զուգահեռով:

Իսկ ինչպիսի՞ն է եղել տեքստի ներկայացումը թատերալին տեսակետից: Այս արարողության կոնկրետ մանրամասները երևակայությամբ «վերականգնելը», կարծում ենք, ավել լորդ է: Ելնելով ժողովրդական պարերգական արվեստի ընդհանուր տիպից, համեմատաբար հեշտ է պատկերացնել պարերգակաների «բեմական» ֆունկցիան: «Պրոտագոնիստի» խոս-

վավորված է եղել ավելի վաղ: Եվ դրամայի բանահյուսական հիմքերը լինելու էին ոչ միայն Հունաստանում: Ուրիշ խնդիր, որ Հունաստանն է եղել հին աշխարհի պատմության ամենալուսավոր գոտին և բանահյուսական այդ ընդհանուր հիմքի վրա ստեղծել է իր՝ բոլոր ժամանակներում անգերազանցելի դրամատիկական մշակույթը:

Այժմ, ո՞րն է եղել դրամատիկական պարերգի նախնական ֆունկցիան: Անտիկ չորօճ-ի նոր և նորագույն մեկնաբանությունները (Նիցշե, Շլեգել, Շիլլեր, Եվրեինով, Մեյերխոլդ) առավելապես զեղազիտական են և մեր հարցին չեն պատասխանում: Մեր որոնած պատասխանը Պլատոնի բարոյա-զեղազիտական մեկնաբանության ենթատեքստում է: Ի՞նչ է պարերգը (չորօճ-ը կամ *χορεία*-ն) ըստ Պլատոնի «Օրենքների», եթե ոչ տիեզերական կարգի և հասարակական օրենքի համերաշխություն, համընդհանուր բարոյական կամքի դրսևորում՝ արտահայտված զեղարվեստական սիմվոլիկ ձևով, կշռույթով (աիթմ) ու ներդաշնակությամբ⁷⁶: Այս լույսի տակ կարգավորվ Արիստոտելի խոսքերը, որ «տրագեդիան կոմեդիայի հետ միասին ծնվել է պարզ իմպրովիզացիայի ճանապարհով. տրագեդիան ինքը՝ դիֆիրամբային խորի նախերգանքներից»⁷⁷, տեսնում ենք, որ հին հունական նախաէսքիլեսյան խորը, դրամատիկական առումով, առաջին «գործող անձն» է: Իր դարաշրջանի կրոնա-զեղարվեստական զիտակցության մեջ դա իմաստավորվել է որպես վերին ուժերի սիմվոլացում, ճակատագրի սիմվոլ, աստվածների կամքի կերպավորում և այլն: Այսպիսին է պարերգի դրամատիկական ֆունկցիան նաև անտիկ դասական թատրոնում: Եվ դա գալիս է նրա նախնական՝ պաշտամունքային դերից, որի նպատակն է եղել դրական ընթացք հաղորդել իրերին ու դեպքերին: Դիոնիսոսյան զոհասեղանի շուրջը պատվելու իմաստն այդ է: Եվրոպական միջնադարյան թատրոնի նշանավոր ուսումնասիրող Չեմբերսը ենթադրում է, որ պարաշարքի շրջանաձև շարժումը ինչ-որ ժամանակներում

խորհրդանշել է երկնային լուսատուների թվացյալ պտույտը երկրի շուրջը⁷⁸: Թվում է, առնչություն կա այս սիմվոլիկայի և պարերգակների դեպի այդ շարժվելու երևույթի մեջ: Անտիկ թատրոնում ողբերգության յուրաքանչյուր սարոֆ երգվել է դեպի այդ զնացող պտույտով և յուրաքանչյուր անախարոֆ՝ դեպի ձախ: Սա չի՞ հիշեցնում հայկական «ղուզ պարն» ու «թարս պարը»: Մի քիչ ավելի խորը նայելով, դժվար չէ կռահել, որ ստրոֆներն ու անտիստրոֆները թերևս հորինվել են այդ այդ ու ձախ ճանապարհներին: Հայ ժողովրդական շուրջպարը, չենք տարակուսում, ներկայացնում է հունական պարերգի բանահյուսական զուգահեռներից մեկը: Հայկական պարում պարագլուխը միշտ այդ կողմում է, և պարավորների աղեղնաձև շարքը հետևում է նրան: Շարժումը դեպի այդ, իսկ «թարս» պարում դեպի ձախ, ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների, ծիսականության հիշողություն է⁷⁹: Հայկական խմբապարի պահպանված ձևերն ասում են, որ տարածվածը եղել է դեպի այդ ընթացող շարժումը և դա խորհրդանշել է իրերին դրական ընթացք հաղորդելու գաղափարը՝ իսկ ձախ ընթացքը, որպես կյանքը պահպանող ուժերին հակառակ զնացող շարժում, քիչ է տարածված եղել:

Պարերգական գործողության տեսքը ավելի պարզ պատկերացնելու համար ունենք ավելի հետաքրքիր համեմատականներ, որոնցից է նաև անտիկ թատրոնի շրջանաձև հրապարակը՝ *ὄρχήστρα*-ն (*orhestra*): Ըստ մասիրություններում որոշակնարկներ կան, որ օրխեստրայի շրջանաձևությունը հայտնագործվել է պարախմբի շրջանաձև պտույտով⁸⁰: Հնագույն

⁷⁸ Տե՛ս K. Chambers, *The Medieval Stage* v. 1, Oxford, 1903, p. 129.

⁷⁹ Տե՛ս Վ. Բոլյան, *Հայ ազգագրություն, համառոտ ուրվագիծ*, Երևան, 1974, էջ 182: Նաև՝ Ժ. Խաչատրյան, *Ջավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն)*, «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, էջ 44—58:

⁸⁰ Տե՛ս Ա. Մառ, *նշվ. աշխ.*, էջ 18—52: Նաև՝ H. Hunt, *The Live Theatre*, Oxford, 1962, p. 10—11: Ենթադրվում է, որ *ὄρχήστρα*-ի և *չորօճ*-ի շրջանաձևությունը ծագում է ընդհանրապես նման արարողությունների կամ

⁷⁶ Տե՛ս Պլատոն, *նշվ. ուս.* հրատ., հատ. 3 (2), էջ 116—131, 606:

⁷⁷ Արիստոտել, *նշվ. հրատ.*, գլ. 4, էջ 151:

թատրոնական շենքերից այդպիսին է էպիդավրի թատրոնը. իսկ ավելի վաղ այդպիսին է եղել Աթենքի Գիոնիսոսի թատրոնը, որը հետագայում, ըստ չորօ՛ճ-ի դերի փոփոխման, վերակառուցվել է, օրինատրայի հատակագիծը դարձվել է պայտաձև⁸¹: Ուշագրավ է, որ անտիկ թատրոնի խաղահրապարակի նախնական ձևն արտաքուստ համապատասխանում է դրամատիկական բանահյուսության նախնական «բեմական» տեսքին:

Այժմ, ի՞նչ առնչություն ունեն վաղ միջնադարյան պարերգական դրամայի անուղղակի վկայությունները նույն շրջանից ավանդված բանահյուսական ֆրագմենտների հետ:

Հայկական պարերգերում պահպանված երգային-տեքստային հատվածները, որքանով հայտնի են ըստ ազգագրագետների ուսումնասիրությունների և ըստ կենդանի օրինակների, դրամատիկական են միայն արտաքինից: Բովանդակությամբ նրանք քնարական են, մասամբ կատակային: «Պարուց երգ» ասելով, Աբեղյանը նկատի է ունեցել այս կարգի օրինակները⁸²: Նույն երևույթի ռուսական տարբերակը նկատի ունի ռուս թատրոնի պատմաբան Վսեվոլոդսկի-Գերնգրոսը, ասելով, որ ΧΟΡΟΒΟΔ-ը չհանգեց իսկական դրամատիկական արվեստի, այլ մնաց սաղմնային վիճակում⁸³: «Երգը ցոց և պարուցի» մասին համանման պատկերացում է ունեցել Ֆլորիվալը, համեմատելով այն եվրոպական բալլադի հետ: Բայց, կարծում ենք, դրամատիկական ձևի կարող էր հանգել ավելի շուտ վիպական երգը: Իսկ քնարական և կատակային երգերը, իրենց

խաղերի ներփակ բնույթից՝ ղոճասեղանը շրջապատելու կամ նվազողի ու երգողի շուրջը հավաքվելու բնական ձևից: Սպարտայում այդպիսի վայր է եղել սկզբում շուկայի հրապարակը: Ենթադրվում է նաև, որ չորօ՛ճ բառը կարող է ծագած լինել չորօ՛ճ-ից (շրջափակված վայր): Այլ ենթադրության համաձայն, պարավորների շրջանաձև շարժումը ազդարարին պաշտամունքի վերապրուկ է և առաջացել է կախող գրաստի պտույտը վերարտադրելուց (տե՛ս Ա. Մառ, նշվ. աշխ., էջ 19—23, 208):

⁸¹ Տե՛ս Գ. Люкомский, Старинные театры, СПб., 1914, стр. 108.

⁸² Մ. Աբեղյան, Հայ ժողովրդական առասպելները, էջ 256—257:

⁸³ Վ. Վսեվոլոդսկի, նշվ. աշխ., էջ 148—150:

պարերգական ձևով իսկ դրամատիկական բանահյուսության սաղմնային ձևերը չպետք է համարել, այլ՝ նրա հիշողությունը: Խորենացու ակնարկած սյուժեները պոետականացվել են պարերգական դրամայում: Բանաստեղծական արվեստի ձևավորման պատմա-համեմատական ուսումնասիրությունները վաղուց պարզել են, որ կրկներգի նախնական ձևը՝ տողի պարզ կրկնությունը (ոեֆրեն) պարերգական ծագում ունի⁸⁴: Վահագնի առասպելի «նախերգանքի» բանաստեղծական կառուցվածքը, Խորենացու ներկայացրած տեսքով, պահպանել է ձևը.

Երկն ի ծովուն ունէր և գկարմրիկն եղեգնիկ.

Բնդ եղեգան փող ծ ու լ յ ելանէր,

Բնդ եղեգան փող բ ոց ելանէր,

Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ (1, 1Ա):

Տողի կրկնության այս ձևը անտարակուսելիորեն ծագում է կատարման ձևից. պարերգակները կրկնում են երգի ավանդապահի խոսքերը: Բայց եթե կրկնության մեջ ծովս բառը փոխվել է, դարձել բոց, սա արդեն բանաստեղծական սյուժեի իրականացման պարերգական ձևի նշան չէ: Պատկերի այս վարիացիան, պետք է ենթադրել, մշակվել է հետագայում, խոսքային-երգային նյութի աստիճանական բյուրեղացման, հնարավոր է՝ անհատական ինտերպրետացիաների ընթացքում: Նախնական պարերգական ձևում տողը պետք է կրկնվեր նույնությամբ և հավանաբար ոչ երկու, այլ ավելի անգամներ: Հնարավոր է, որ այս տողերը Խորենացուն են հասել արդեն ոչ պարերգական կատարմամբ: Համենայն դեպս, նախնական ձևը փոխակերպվել է կամ բանաստեղծ-պատմագրի գրչի տակ կամ «երգելով ոմանց փանդոսամբ» (1, 1Ա): Այնուամենայնիվ, կրկնության նման ձևը հատուկ է Խորենացու բերած ոչ միայն այս հատվածին: Պարերգական ծագման կամ կատարման դրոշմը պարզ նկատելի է նաև հետևյալ հատվածներում.

⁸⁴ Հմմտ. В. Жирмунский, Теория стиха, Л., 1975, стр. 493—502.

Ի Տուհաց գաւառեն, գՔասաղ գետով,
Եկեալ նստեալ զՇրէշ բլրով,
ԶԱրտիմէդ քաղաքաւ, գՔասաղ գետով:

(2, 46)

Եւ հանեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն,
Եւ անցեալ որպէս զարծուի սրաթև ընդ գետն,
Եւ ձգեալ զոսկէօղ շիկափոկ պարանն...

(2, 5)

Եթէ դու յորս հեծցիս

ՅԱզատն ի վեր ի Մասիս,

Զքեզ կալցին քաջք, տարցին

ՅԱզատն ի վեր ի Մասիս...

(2, 4Ա.)

Նորենացին, իհարկե, անուղղակի ձևով է ակնարկում իր ներկայացրած տողերի պարերգական ծագումը: Բառերին նայելով, հազիվ կարելի է նկատել այդ ակնարկը: Բայց անպայման ներքին կապ կա պատմագրի անուղղակի հիշեցումների մեջ: Այսպես. «բանք երգոցն զԱրտաշիսէ» (1, 1), «զայս երգելով ոմանց փանդոամբ, լուսի իսկ ականջօք մերովք», «ասէին յերգն» (1, 1Ա), «վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն» (2, 5) և այլն: Պատմա-առասպելական համաբնույթ թեմաները, կարծում ենք, ունեցել են բանավոր ավանդման համաբնույթ ձևեր, և այդ ձևերի ընդհանրական (ունիվերսալ) տիպը պարերգական դրաման է՝ ցցոց և պարուց կոչվող երգը: Այս համոզման ենք զալիս նախորդ գլխում բերված այն վկայությունների հիման վրա, որ հագնեբզուրիւն-կատակեբզուրիւն կոչվող «նախնեաց պատմութիւնը» «երաժշտականան նուագէին ի տաղս պարանցիկք երգոցն» (Մովսէս Քերզոզ) և «ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոհհից և քաղաքաց իբրու զդիցագանցն երգէին, (Մագիստրոս):

Այսպիսով, մեզ հայտնի բոլոր տվյալները լիակատար համերաշխությունամբ հավաստում են, որ «ցցոց և պարուց» երգը միջնադարին է փոխանցվել որպես ժողովրդական ավանդու-

թյունները հիշելու կամ պահպանելու հիմնական ձևերից մեկը: Այդ ձևը ներկայացրել է թատերական յուրահատուկ մի համակարգ՝ գեղարվեստական արտահայտության սինկրետիկ ձևերի համադրություն, որ հատկանշում է նախագրական շրջանի դրամատիկական մտածողությունը և ընդհանուր արտաքին տեսքով նման է հին հունական պարերգական դրամայի նախատիպին: Դա հեթանոսական դարերի ժառանգություն էր և քրիստոնեական միջնադարում չէր վերածելու գրական մշակույթի, թեև պահպանվելու էր որպես պատմա-առասպելական սյուժեներն ավանդելու ձև և իր անուղղակի, երբեմն հեռավոր հետքերն էր թողնելու հայ միջնադարյան վիպական արձակում՝ քրիստոնեական պատմագրության մեջ: Հիմք ունենք մտածելու, որ դրամատիկական բանահյուսության այս ձևը միջնադարում, հատկապես վաղ քրիստոնեական դարերում, պահպանված է եղել: Դրա համար կար սոցիալ-հասարակական հող և աշխարհայացքային միջավայր: Ընդհանրապես, հայկական վաղ միջնադարի կենցաղի ու սոցիալ-հասարակական կառուցվածքի շատ կողմեր զալիս էին հնից: Հնից էին գալիս բարբերը, ավանդներն ու սովորությունները: Քրիստոնեությունը փոխառված գաղափարախոսություն էր, թեև դրված էր պետական մտածողությամբ, և դրա անհրաժեշտության գիտակցումը քիչ էր համաժողովրդական աշխարհայացքը փոխելու համար: Ժողովրդական բանահյուսությունը (ներառյալ դրամատիկականը), որպես գեղարվեստական գիտակցության հիմնական ձև, երկար ժամանակ զարգանալու էր նախկին աշխարհայացքի հողի վրա, հետևաբար և պահպանելու էր վերարտադրության նախկին ձևերը կամ նրանց հիշողությունը: Բանահյուսությունը շարունակելու էր բխել նախկին աշխարհայացքային ակունքից, որտեղ սկզբնավորվել էին պարերգական բանաստեղծությունը և պարերգական դրաման: Այս վերջինս, բացի արտաքին ընդհանուր տեսքից, ունե՞ր արդյոք այլ ընդհանրություն հին հունական պարերգական դրամայի հետ: Այս հարցին վկայատասխանենք, քննելով հայկական վաղ միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության կրոնա-աշխարհայացքային հիմքերը:

Ապա եղև դէպ օր մի յաւորց, եկն եմուտ թագաւորն Հայոց Արշակ շրջել զասպատանաւ միով զարքային Պարսից. իսկ ախոռապետն արքային Պարսից նստէր ի ներքս ի տան ասպատանին: Իբրև տեսանէր զթագաւորն, ոչ ինչ առ լուս կալեալ մեծարեաց զնա, և ոչ ինչ շուքս զնէր նմա. այլ և անարգանս ևս զնէր թշնամանաց, ասելով ի պարսկերէն լեզու՝ թէ «Այժից Հայոց արքա, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վերայ»: Զոր բանս իբրև լսէր սպարապետն զորավարն Հայոց Մեծաց, որում վասակն կոչէր ի Մամիկոնեան տոհմէն, մեծաւ բարկութեամբ և բազում սրտմտութեամբ բարկանայր. ի վեր առեալ զսուսերն, զոր ընդ մէջն ունէր, հարեալ անդէն ի տեղոջն զախոռապետն արքային Պարսից զխատէր ի ներքս յասպատանի անդ:

Բուզանդ, 4, ԺԶ:

Միջնադարի հեղինակները անմիջական ակնարկ չունեն այն մասին, թե պատմա-առասպելական երգերն ավանդվել են ծիսական-պաշտամունքային ձևերով կամ ունեցել են նման ֆունկցիա: Խորենացին, որպես քրիստոնյա հեղինակ և հավաստի պատմական նյութ որոնող, հավանաբար նշանակություն չի տվել հեթանոսական հավատալիքների արտաքին նշաններին: Նրա և միջնադարյան մյուս հեղինակների վկայություններից չի երևում, թե երգային-վիպական ավանդություններն առաջացել են ծիսական արարողությունների ընդերքում: Ընդհանուր տպավորությունն այնպիսին է, որ դրանք ժողովրդի համար ունեցել են նույն իմաստը, ինչ Խորենացու համար, այն տարբերությամբ, որ ժողովուրդն այդ ընդունել է որպես իրական պատմություն, իսկ պատմագիրը՝ այլաբանական պատմություն: Այս տպավորությունը, թվում է, այնքան էլ հեռու չէ ճշմարտությունից:

Հայտնի է, որ գեղարվեստական գիտակցության ինչ-որ աստիճաններում առասպելն ու ավանդությունը ազատագրվում են ծիսական-պաշտամունքային ֆունկցիաներից, ստանում

ինքնուրույն նշանակություն: Այս երևույթը Ալեքսանդր Վեսելովսկին անվանում է «էսթետիկական հեղափոխություն»⁸⁵: Եվ իհարկե, ոչ ծիսակատարությունից, այլ այստեղից է սկսվում բուն գեղարվեստական զարգացումը: Խորենացու ներկայացրած սյուժեներն ու երգային հատվածները այս աստիճանն են հատկանշում: Իրենց դիցաբանական խորքով հանդերձ, նրանք ազատ են ծիսական նշանակությունից կամ այդպես են ընկալվում՝ մարդկայնացված են, այս հասկացության գեղագիտական իմաստով: Նրանց բանաստեղծական կատարելությունը մտածել է տալիս, որ այդ երգերը մշակվել են ազատ ինտերպրետացիաների ճանապարհով և Խորենացուն են հասել որպես զուտ արվեստային արժեքներ: Այս իրողությամբ կարծես հաստատվում է ժամանակակից բանագիտության մեջ տարածված այն տեսությունը, որ պաշտամունքային արարողությունների և առասպելների միջև չկա ուղիղ կապ, որ առասպելները չեն հորինվել անմիջականորեն արարողությունների հետ⁸⁶: Մասամբ միայն համաձայնելով «ծիսականության տեսության» քննադատներին⁸⁷ հետ, պետք է ընդունենք, որ ծեսի և առասպելի միջև կա անուղղակի, ընդհանուր աշխարհայացքային կապ, որ առասպելների ու ավանդությունների սիմվոլիկան խարսխված է ժողովրդի դիցաբանական պատկերացումների վրա:

Մեր նպատակը չէ քննել վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության ծիսական-պաշտամունքային ակունքները: Սա առանձին հարց է և մեզ հետո կարող է տանել: Իրան դիմում ենք երկու նկատառումով. նախ՝ համոզվելու, որ պարբերական դրամայի նախատիպը ձևավորվել է ոչ անպայման հին հունական, այլ ծիսական-բանահյուսական փոխառնությունների ավելի լայն միջավայրում, և ապա՝ ըմբռնելու հայկական վաղ միջնադարյան երգային-վիպական բանահյուսու-

85 Տե՛ս Ա. Վեսելովսկի, նշվ. աշխ., էջ 207—214:

86 Տե՛ս Стеблин-Каменский, Миф, изд. «Наука», Л., 1976, стр. 14—19.

87 Տե՛ս Kluckhohn C., Mith and Ritual: a General Theory. In: Mith and Literature, Lincoln, 1969, p. 33—44.

թյան աշխարհայացքային հիմքերը՝ պատասխանելու համար այն հարցին, թե վաղ միջնադարում ինչ հողի վրա կարող էր գոյատևել հեթանոսական դարերից ժառանգված դրամատիկական բանահյուսությունը: Եթե պարերգական դրամայի նախատիպը ընդհանուր է հարավ-արևելյան Եվրոպայի և Առաջավոր Ասիայի հին ժողովուրդների ծիսական բանահյուսության մեջ, ապա այդ ընդհանրությունը որևէ ձևով արտահայտված պետք է լիներ նրանց դիցաբանական պատկերացումներում, նաև՝ ծիսական-պաշտամունքային արարողություններում:

Ի՞նչ ընդհանուր մոտիվներ կան հին հույների և հին հայերի կրոնա-դիցաբանական պատկերացումներում: Դրանցից այս դեպքում մեզ կարող է հետաքրքրել մեկը՝ նոխազյան զոհաբերությունը և նրա սիմվոլիկան, որ դրված է ատտիկյան պարերգական դրամայի ծիսական-պաշտամունքային ակունքներում:

Անտիկ գրականության ուսումնասիրություններում և դասազրքերում, թատրոնի պատմության հին ու նոր շարադրանքներում մոտավոր ձևով նկարագրված է ատտիկյան ողբերգության ներկայացումը: Թատրոն է բերվում որթատունկի աստծու՝ Դիոնիսոսի (Բաքոս) կուռքը, ապա օրխեստրայի կենտրոնում դրված զոհասեղանի (ծսթևո) վրա պարերգակների շրջանաձև պտույտի ու ներթողյանների՝ գիֆիրամբների (διδούραχος) ուղեկցությամբ զոհաբերվում է աստծու կենդանակերպ խորհրդանիշը հանդիսացող նոխազը (արու այծ), զոհի սրբազան արյունը հեղվում է Դիոնիսոսի կուռքին, հանդիսականների մի մասը ցողվում է այդ արյունով, այսինքն՝ հաղորդակցվում է աստծուն, և ապա սկսվում է նոխագերգությունը: Հիշելով այս հայտնի, բազմիցս կրկնված գրական ավանդությունը, մեզ հարց տանք, թե որտեղից էր եկել այդ նոխազը, ինչու էր Դիոնիսոսի խորհրդանիշը և ինչու էր նրա զոհասեղանը թատրոնի շրջանաձև հրապարակի կենտրոնում:

Թրակացու հույն քրիստոնյա մեկնիչները, այս արարողության ինչ-ինչ մանրամասներ հաղորդելով հանդերձ, թվում է, ավելորդ են համարել մեկնել նրա բուն խորհուրդը: Հնարավոր է նաև, որ հարյուրամյակներով հեռու լինելով այս իրողություն-

ներից, նրանք չեն ըմբռնել ներկայացման ծիսական նախերգանքի սիմվոլիկան: Անտիկ թատրոնի պատմաբանները, որոնք օգտվել են այս աղբյուրից, բավարարվել են հիմնականում փաստի նկարագրությամբ ու ենթադրություններով: Նրանց բացատրությունները խարսխված են Եվրիպիդեսի «Բաքոսուհիների» սյուժեի մեկնաբանության վրա, այն է՝ ատտիկյան ողբերգության բովանդակությունը սկզբնական շրջանում հավանաբար (!) հորինվել է Դիոնիսոսի առասպելի էպիգոգներից, և ողբերգական, ավելի ճիշտ՝ նոխագերգական հերոսի միջանկյան նախատիպը Դիոնիսոսն է: Այս է ընդունված և կրկնվող բացատրությունների կարճ բովանդակությունը, որ թեև անավարտ է, բայց ըստ էության վիճարկման ենթակա չէ: Սա ծեսի և առասպելի արտաքին կապն է: Որտե՞ղ է նրանց ներքին, բովանդակային առնչությունը: Բայց նախ ետ նայինք՝ տեսնելու, թե որտեղից է գալիս այդ խորհրդավոր այծը:

Անտիկ գրական ավանդությունն ասում է, որ Դիոնիսոսը ծագումով փոքրասիական աստվածություն է և Հունաստան է մտել համեմատաբար ուշ, Թրակիայից: Եվ հայտնի է, որ Հունաստանում, որպես ագրարային պաշտամունք, բնաշխարհիկ է Դեմետրեն: Սա բավական չէ ասելու, թե ատտիկյան խմբերգային դրամայի հիմքում դեմետրեական ծիսակատարությունն է, որ հայտնի է էլևսիցյան միստերիաներ անունով: Ավանդությունն ասում է նաև, որ էսքիլեսի հայրը եղել է էլևսիցյան բուրմ և դատի է կանչվել Դեմետրեի «գաղտնիքները» հրապարակելու համար⁸⁸: Դեմետրեական ծիսակատարության տեքստն ու նրա խորհրդանշական բովանդակությունը եղել են քրմական կաստայի գաղտնիքը, բայց դրան տեղյակ է դարձել քրմի որդին: Այս ավանդությունը գիտական մեկնության հիմք չի դարձել: Բայց սա վկայում է, որ էսքիլեսյան ողբերգության ակունքներում միացել են երկու վտակներ, որոնցից մեկն է բնաշխարհիկ: Իսկ դրսում տեսնում ենք հնագույն դիցաբանական պատկերացումների այն ծառը, որի արմատները Միջագետքում ու Պաղեստինում են, իսկ ճյուղերն ու սաղարթները Փոքր

88 Տե՛ս Ս. Մոկուսկի, նշվ. աշխ., էջ 14:

Ասիայի վրայով հասնում են էգեական աշխարհ: Այդ ծառի ամենակենսունակ և ամենափարթամ ճյուղի վրա է այժը կամ այժակերպ ոգին⁸⁹: Եվ պարզվում է, որ այդ ճյուղից է Հելլադայի հողին ընկել ոսկե խնձորը, որից աճել է մեկ ուրիշ ծառ՝ իր նոր պտուղներով Արևելքին միանգամայն անծանոթ:

Ն. Եվրեինովը համոզված է ու համոզում է, որ այժի կամ այժակերպ ոգու պաշտամունքը Բալկանյան թերակղզի է մտել հրեական աշխարհից: Նա փորձում է մեզ համոզել նաև, որ այժը, որպես ընտանի կենդանի, Հունաստանում առանձնապես տարածված չի եղել և Հրեաստանից ու Փոքր Ասիայից է տարվել էգեյան ծովի կղզիներ և Հունաստան⁹⁰: Եվրեինովի կարծիքը, իր և անվիճելի, և վիճելի թվացող փաստարկումներով, ունի խորապես ճշմարիտ կետեր: Այժը, որպես պաշտամունքային խորհրդանշան, ինչպես տեսանք, ունի միջագետյան և առաջավորասիական ծագում: Եվրեինովը ճշմարիտ է այն առումով, որ հրեաների նախահայրենիքը, ըստ բիբլիական ավանդության, Պաղեստինն է: Եվ ապա՝ այժը տարածված մոտիվ է հրեական բանահյուսության և գրականության մեջ: Այս խորհրդանշական մոտիվն անցնում է նաև «Երգ երգոցով»։ «Ել դու զհետ գարշապարացն հօտից, եւ արածեա զուլս քո ի վրանս հովուաց» (Ա. 7), «վարսք քո իբրև գերամակս այժից, որք երևեցան ի Գաղաղէ» (Դ. 2, 2. 5): Եվրեինովը խստացնում է այն ընդհանուր գծերը, որ կան ասորա-բաբելական էայի, հրեական Ազազելի, փոքրասիական Սաբազիոսի և հունական Դիոնիսոսի միջև: Եվ այստեղ ամենաընդհանուր իմաստը խորհրդանշված է այժի զոհաբերությունը: Պետք է մտածել, որ դա պատահական գիծ չէ:

Ազազելը շատ կողմերով անորոշ աստվածություն է: Աստվածաբանական բառարանում սա հայտնի է նաև Հազազիել անունով, որին տրվել են տարբեր, անորոշ, ոչ համանշանակ բացատրություններ: Դրանցից ամենաընդհանուրը և տրամաբանականը հետևյալն է. մարդկանցից հեռացվող, կորցնելու,

⁸⁹ *Տե՛ս* Д. Г. Редер, Легенды и мифы древнего Двуречья, изд. «Наука», М., 1965, стр. 103—104.

⁹⁰ *Տե՛ս* Ն. Եվրեինով, Ազազել և Դիոնիսոս (ոռու.), էջ 46—79:

անորոշ ուղի նետվելու միջոցով զոհաբերվող՝ «սատանայի բաժին» դարձող այժ⁹¹: Ազազել բառի տարբեր ստուգաբանություններից ուշագրավը Եվրեինովի «Ազազել և Դիոնիսոս» աշխատության առաջաբանի հեղինակ Բ. Կաուֆմանինն է՝ aza—այժ և el—ուժ⁹²: Այնուամենայնիվ, Կաուֆմանը այս բառի իմաստը համարում է ոչ լրիվ հասկանալի: Հայ մատենագրության մեջ Ազազել բառը վկայված է մեկ տեղում՝ Հին կտակարանի Ղևաացոց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնություն թարգմանությունում: Բառը տրված է այստեղ երկու ձևով՝ Ազազել և Ազազայել (մխիթարյան հրատարակիչը ավելի ճիշտ է համարել երկրորդը)⁹³: Աճառյանը սա համարում է «անստույգ բառ» և համեմատում է կոռվա խոսվածքում ընդունված ազազիլ բառի հետ, որ նշանակում է «ղոշաղ, կրակի կտոր մարդ»⁹⁴: Հետաքրքիր համապատասխանություն կա այս նշանակության և ազազել բառի՝ Կաուֆմանի ցույց տված ստուգաբանության միջև: Հայերեն բարբառներում հայտնի է նաև ազբել բառը, որ նույն նշանակությունն ունի, և ազբայիլ բառը, որ նշանակում է հոգեառ հրեշտակ: Իսկ Հին կտակարանի պարականոններից մեկում (Ենտվ) Ազազելը ներկայանում է որպես աստծու դեմ ապստամբած անորոշ հեղեղյան հսկաների պարազուխը, որը տղամարդկանց զենք պատրաստել ու պատերազմել է սովորեցրել, իսկ կանանց՝ պճնվել, կեղծավորել ու խաբել⁹⁵: Այս տվյալներով, Ազազելը բացասական նախասկիզբ է, անպատենքում բնակվող ինչ-որ ոգի, հին հրեաների դադտնի պաշտամունքներից մեկը և այս տեսակետից էլ՝ անորոշ աստվածություն: Եփրեմ Ասորին փորձել է այդ պաշտամունքին տալ քրիստոնեական մեկնություն՝ «ազազայելը՝ սաստկություն

⁹¹ *Տե՛ս* Encyclopédie théologique, tome deuxième, Paris, 1845, p. 660—661.

⁹² Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 6—7:

⁹³ «Ս. Եփրեմի Մատենագրությունը», հատ. 1, Վենետիկ, 1836, էջ 222:

⁹⁴ Զ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 81:

⁹⁵ *Տե՛ս* Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 7:

աստուծոյ անուանի»⁹⁶; Այս էլ, ինչպես տեսնում ենք, համե-
րաշխվում է հայերեն բարբառային ազգայի բառի նշանակու-
թյան հետ: Իսկ Քալմուզի և Հին կտակարանի տվյալներով,
Ազազելը բավական պասսիվ էակ է, որը տարին մեկ զոհ է
պահանջում, ընդամենը «նոխազ մի»: Կաուֆմանի, ըստ երե-
վույթին, հիմնավոր կարծիքով, հրեաների հնագույն հավա-
տալիքներում այս պաշտամունքը չի եղել, բայց եղել է մեկ
ուրիշ այծակերպ աստվածություն՝ Սեիրիմի պաշտամունքը:
Ազազելը փոխարինել է նրան և բավական ուշացումով՝ այն
«անհաջող» ժամանակներում, երբ Եհովան ձեռք էր բերում
տիեզերական իշխանություն: Եվ Ազազելը հրեական մոնո-
թեիզմի շենքում զբաղեցրել է աննշան ու մութ մի անկյուն,
տարին մեկ սպանալով մի այծ:

Նոխազյան զոհաբերությունը, ինչպիսի ծագում էլ ունենար,
հրեական, թե ընդհանուր միջագետյան, Իսրայելում կապ-
ված է եղել անապատի ոգու՝ Ազազելի պաշտամունքի հետ:
Հետագայում դա տրվել է Եհովային: Այսպես, Հին կտակարա-
նի Ղևաացոց գրքի ԺԶ գլխում ասվում է, թե աստված Մովսե-
սի միջոցով պատվիրեց Ահարոնին, որ սա իր և իր տան մեղքը
քավելու համար զոհաբերի «երկուս նոխազս յայժեաց»: Եվ
Ահարոնը «առցէ երկուս նոխազս և կացուցէ զնոսա առաջի
Տեառն առ դրան խորանին վկայութեան: Եւ արկցէ Ահարոն ի
վերայ երկուց նոխազացն վիճակս, վիճակ մի Տեառն և վիճակ
մի [ազազայելի]: Եւ մատուցէ Ահարոն զնոխազն յորոյ վե-
րայ իցէ վիճակն [ազազայելի] և կացուցէ զնա առաջի Տեառն
կենդանի, քաւել նովա՝ առ արձակելոյ զնա յարձակումն, և
թողոյ զնա յանապատ»⁹⁷: Եվրեինովը ուշագրություն է հրավի-
րում այն փաստի վրա, որ Աստվածաշնչի պաշտոնական (սի-
նոգալ) թարգմանություններում Ազազել բառը փոխարինված
է արձակել (отпущение) բառով: Այդպես է և հին հայերեն
թարգմանությունում: Ազազել բառն այստեղից հիմնովին

վտարված է՝ Հին ու Նոր կտակարանների համաբարբառում էլ
չկա, և մեկ հայտնի է Ղևաացոց գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնու-
թյունից: Սա հետաքրքիր հանգամանք է: Առավել ևս հետա-
քրքիր, որ ազատ արձակվող նոխազը նախ դրվում է «առաջի
Տեառն կենդանի», նշան այն բանի, որ դա չի զոհաբերվելու,
այլ իսկապես ազատ է արձակվելու: Ուրեմն, Ազազելը հին
հրեաների անլեզալ պաշտամունքներից է, և անապատում
ազատ արձակվող նոխազը նրա գաղտնի բաժինն է: Իսկապես
որ «սատանայի բաժին» դարձած այծ: Եվ իհարկե ոչ պատա-
հաբար Ս. Գրքի՝ Եփրեմ Ասորու մեկնությունում Ազազելը
բացատրվում է որպես ազատ արձակված նոխազ⁹⁸: Իսկ ի՞նչ
է նշանակել այդ ազատ արձակվածությունը: «Եւ դիցէ Ահարոն
զձեռս իւր ի վերայ գլխոյ նոխազին կենդանույ,— կարդում ենք
Ղևաացոց գրքում,— և խոստովան լիցի ի վերայ նորա զա-
մենայն անօրէնութիւնս որդուցն Իսրայելի... և արձակեսցէ
զնոխազն յանապատ» (ԺԶ, 21—22): Բայց հրեական հին
ավանդությունն ասում է, որ հեռավոր ժամանակներում նո-
խազին ոչ թե արձակել են, այլ բարձր մի ժայռից նետել են
անդունդը⁹⁹: Այս շե՞ պատճառը, որ Հին կտակարանից կամ
Քալմուզից ծագող «թողություն նոխազ» արտահայտությունը
երկիմաստ է: Ոմանք դա հասկացել են անորոշ ուղի նետված
էակ՝ ճակատագրի անորոշությանը հանձնված զոհ, ոմանք էլ՝
«քավության նոխազ», որ նշանակում է պատահական կամ
անարդար զոհ: Թողութուն և քավութուն հասկացություննե-
րը Քալմուզում նույն իմաստը շունեն: Այս բառերի իմաստա-
յին տարբերությունը պահպանված է ն. Պերեֆերկովիչի ու-
սերեն թարգմանությունում отпущение և очищение բառե-
րով¹⁰⁰: Այդ տարբերությունը հստակորեն գիտակցված է
նաև Հին կտակարանում, բայց կյանք է մտել «քավության նո-
խազ» հասկացությունը առանց երկիմաստությունների: Հնում
դա նշանակել է սրբազան զոհ, իսկ այսօր նշանակում է պա-

96 «Ս. Եփրեմի Մատենագրությունը», էջ 223:

97 Աստվածաշունչ մատեան Հին և Նոր կտակարանաց, Ղևա. ԺԶ, 7—
11, Պոլիս, 1895, էջ 124: Ազազայելի բառը դրել ենք արձակելոյ բառի փո-
խարեն, ևլնելով Եփրեմ Ասորու մեկնությունից (էջ 222):

98 Տե՛ս «Ս. Եփրեմի Մատենագրությունը», հատ. Ա, էջ 222—223:

99 Տե՛ս ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 41:

100 Նույն տեղում, էջ 39—40:

տահական զոհ: Բայց թողնենք Ազազելի՝ անապատում մոլոր-ված այծը և տեսնենք, թե ինչպե՞ս է զոհվում Տիրոջ բաժին այծը: «Եւ սպանցէ զնոխազն վասն մեղաց, որ վասն ժողովրդ-դեանն իցէ առաջի Տեառն... եւ ցանեսցէ զարիւն նորա ի վերայ սեղանոյն յանդիման քաւութեանն» (ԺԶ, 15): Այս է իսկա-պես «քավութեան նոխազը», որ սկզբնապես զոհաբերվելիս է եղել ուրիշ աստվածների: Եվ Տիրոջ սեղանը չի՞ հիշեցնում արդյոք դիոնիսոսյան մսքէլդ-ն:

Եվ այսպես, Միջագետքի այծը անհայտ ու մութ ճանա-պարհներով հասնում է Փոքր Ասիա, Հայկական բարձրավան-դակ, էգեյան ծով, Բալկանյան թերակղզի, Կովկաս (Աբխա-զիա, Վրաստան): Որտեղից է սկսվում և որտեղով է անցնում «թողութեան» այծի արահետը, դժվար է որոշել: Դեմոնոլոգիա-յի լաբիրինթոսները մութն են: Մեզ ստույգ հայտնի է այդ ճանապարհի մի վերջակետը՝ Դիոնիսոսի զոհասեղանը: Իսկ Պաղեստինի անապատում մոլորված այծը այդպես էլ վերջա-կետի չի հասնում: Հրեաների ահեղ աստվածը՝ Եհովան թույլ չի տալիս, որ նա օրինական ու հրապարակային զոհ դառնա: Այն ժայռի գագաթին, որտեղից հին հրեաները իրենց «քավու-թեան նոխազին» նետում են անդունդը, այդպես էլ լույս չի իջնում:

Ի՞նչ աստվածութեան խորհրդանիշ է նոխազը Հայաստանում, բնաշխարհի՞կ պաշտամունք է այդ, թե՞ տարաշխարհիկ: Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով այծի ոճավորված պատ-կերը մեզ հայտնի է Գեղամա լեռների վաղ բրոնզեդարյան ժայռապատկերներից: Բնաշխարհիկ այնքանով, որքանով հայ էթնոսը ձևավորվել է փոքրասիական Փոյուզիայից մինչև ուրարտական հյուսիս տարածվող ճանապարհներին, անմի-ջականորեն կամ միջնորդաբար շփվելով միջագետքյան ու առաջավորասիական հնագույն քաղաքակրթությանը, երբեմն էլ ուղղակիորեն գտնվելով այդ շրջագոտու սահմաններում: Բայց վերադառնա՞ր վաղ միջնադարյան աղբյուրներին: Ազա-թանգեղոսը վկայում է, որ հեթանոսական Հայաստանի յոթ մեհյաններում մատուցվող սրբազան զոհերից մեկը եղել է նոխազը. «սպիտակ նոխազօք, սպիտակ ձիովք, սպիտակ ջո-

րովք ոսկեղէն և արծաթեղէն զարդուք, ի վերջապես փողփո-ղեալս, նշանակալ պալարակալ մետաքսիքն և ոսկովք պասկօք և արծաթի զոհարանօք, յանօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք, ոսկով և արծաթով, ի հանդերձս պայծառս և ի զարդս գեղեցիկս, զիւր ազգին Արշակունեաց զհայրենեացն պաշտամանց տեղիսն մեծարէր»¹⁰¹: Ինչպիսի թատերային փայլ ու հանդիսավորություն. ոչ մի անապատ, ոչ մի անդունդ, ոչ մի գաղտնիք: Դա շարունակվելու էր այնքան, մինչև լուսավոր-չյանները կգային ավերելու, «պատկերաց կոտց դիցն պաշտա-ման» վայրերը: Եվ նախքան կավերվեր հեթանոսական ծիսա-յին թատերակարգը, նոխազյան զոհաբերությունը Հայաստա-նում հանգել էր դրական վերջակետի: Հեթանոսական պաշտա-մունքային արարողությունները, իհարկե, միայն նոխազով չեն իմաստավորվում: Մենք տեսանք, որ դա ծիսական խորհրդ-դանիշերից մեկն է, և նոխազի կողքին հավասար իրավունքով աստվածներին են նվիրաբերվում սպիտակ ցուլեր, սպիտակ ձիեր, սպիտակ ջորիներ: Բայց կարկուտի տակ ընկած այս պատկառելի շքախմբից կենդանի է մնում միայն այծը: Որտե՞ղ էր նա ապաստանել: Իսրայելում Եհովան իր փարախն էր քշել Ազազելի այծերի հոտը, և այստեղ էլ հայոց մեռած աստված-ների սպիտակ նախրից ջոկում են այծերին ու մի կերպ տեղա-վորում Քրիստոսի համեստ հարկի տակ: Բայց այս ապաստա-նը նեղ էր, և այծի անհնազանդ ոգին չի հաշտվում իր նոր տե-ղի հետ: Ազազելի անապատն ավելի լայն էր նրա համար: Նո-խազը մնում է երկդիմի վիճակում և երբեք չի դառնում Քրիս-տոսի խորհրդանիշը: Ինչ-որ անորոշ մի կապ, այնուամենայ-նիվ, նրան պահում է աստծու որդու տան մոտակայքում: Քրիստոնեական դարերում հեթանոսական բոլոր զոհերը մո-ռացվում են, իսկ նոխազը, որ ամենահինն էր, մնում է և մնում է մինչև այսօր: Պետք է ենթադրել, որ ժամանակին դա եղել է ոչ երկրորդական աստվածության խորհրդանիշ: Անուղղակիորեն այդ են հուշում պատմական և ժողովրդական որոշ ավան-դություններ, ազգագրական ինչ-ինչ տվյալներ, նաև մատենա-

101 Ազաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 18—19:

գրական մի քանի ակնարկներ: Իսկ պաշտամունքային սիմվոլիկան և ժողովրդական հավատալիքները ինչ-որ կետերում համերաշխ են ինչպես հեթանոսական, այնպես էլ քրիստոնեական դարերում: Պաշտամունքային խորհրդանիշերն ստեղծվել են ժողովրդական հավատալիքների հիման վրա, և ժողովուրդն էլ շատ հավատալիքներ ու ավանդություններ ենթագիտակցորեն հարմարեցրել է պաշտամունքային խորհրդանիշերին:

Հայ հնագույն ժողովրդական հավատալիքներում այժր երկիմաստ ու հակասական էակ է: Անանիա Երևակացու՝ կենդանակերպերի մեկնությունում կարդում ենք, որ ժողովրդական պատկերացմամբ, Այծեղջյուրի տակ ծնվողը «խոհեմ, զոռոզ և դաւաճան լինի»¹⁰²: Ժողովրդական ավանդությունն ասում է, որ այժին ստեղծել է սատանան, բայց նրան հոգի է տվել աստված, և այժր սատանային չի ենթարկվում, ենթարկվում է աստծուն, այն էլ դժվարությամբ¹⁰³: Դարձյալ երկիմաստություն ու երկդիմի վիճակ, որտեղ կարծես արտացոլված է Ազագելի ու Եհովայի թաքցված կոնֆլիկտը: Հրեական Ազագելը այս դեպքում ներկայանում է որպես սատանայի քրիստոնեական պատկերացման նախատիպը, այն սատանայի, որն անապատում (և ինչու՞ անապատում, եթե նա Ազագելը չէ) փորձում է քրիստոսին. «Եթէ որդի ես Աստուծոյ, ասա զի բարինք այսոքիկ հաց լինիցին» (Մատթ., Դ. 3): Հայ ժողովրդական ավանդության արմատները շատ հին են, և այժն այստեղ իսկապես

102 Անանիա Երևակացի, Տիեզերագիտութիւն և տոմար, Երևան, 1940, էջ 20:

103 «Ոչխարը աստուծո ստեղծածն է,— ասում է ավանդությունը,— իսկ այժը՝ սատանայի: Աստված հենց որ ոչխարին հոգի է տալիս, սա իսկույն վեր է կենում, սկսում է ման գալ, իսկ սատանան ինչքան աշխատում է՝ չի կարողանում այժին հոգի տալ: Ըարը հատած գնում է աստուծո մոտ գաւէզատ: Աստված ասում է. Գնա, ասա՝ աստուծո հրամանով վեր կաց, քայլիր: Այժը տեղից չի շարժվում: Երկրորդ անգամ է գնում աստուծո մոտ: Աստված ասում է. Գնա, ասա՝ աստուծո զորութունով ել, կանգնիր: Սատանան գալիս է այժի մոտ և ասում աստուծո խոսքերը: Այժն իսկույն ոտքի է կանգնում» (Ա. Անալյանյան, Ավանդապատում, Երևան, 1969, էջ 125):

հակասական խորհրդանիշ է՝ կրում է բարին ու չարը, աստծուն և սատանային, խոհեմությունն ու դավաճանությունը: Սակավակյաց կենդանու մորթին, որով պծնվում է միջնադարյան անապատական ճգնավորների մի խավը, խորհրդանշել է մարդու՝ կյանքի ու սեփական անձի հանդեպ ունեցած հեզմանքը, նշանակել է ինքնազրկում, խստակենցաղ վարք և ծաղր վայելքի, փափկության ու պերճանքի հանդեպ: Այդպես է ներկայացնում Փավստոսը իր ժամանակի անապատականներին. «Ի լերինս շրջէին լեշկամաշկօք և մորթեէնօք այծենեօք, նեղեալք, տառապեալք և տարակուսեալք»¹⁰⁴: Հասարակությունից հրաժարվելու այս ձևը նախաքրիստոնեական է և քրիստոնեական դարերում դարձել է աշխարհիկ կյանքը մերժելու ձևերից մեկը: Ինքնազրկման ու հեզմանքի այս ցուլցի մեջ չե՞նք նկատում դիոնիսոսյան արարողության այժազգեստ պարավորների՝ սաաիրենքի խաբի յուրահատուկ մետամորֆոզը: Այս և բոլոր դեպքերում, ներառյալ «հեռացվող այծ» հրեական իմաստը, այժր կամ այժակերպությունը հանդես է գալիս որպես լքելու, դավաճանելու, հեռանալու, հակադրվելու ոգու խորհրդանիշ: Այս հայացքը որոշակի ազդերս ունի Դիոնիսոսի շքախմբի Պան աստծու հետ, որը «ծնվել էր այժի ոտքերով ու եղջյուրներով» և շմնալով Օլիմպոսում՝ աստվածների հետ ապրելու, գնացել էր սաղարթախիտ անտառներն ու լեռները՝ մենակության մեջ նվազելու իր սրինգը բնության ազատ էակներին համար¹⁰⁵: Սա նույն Սատիրն է, Ֆայնը, Սիլվանուսը, որին հին հայերն անվանել են Պայ¹⁰⁶: Պայը նույնպես հակասական էակ է: Հայ ժողովրդական հավատալիքներում հոգեառ հրեշտակը ներկայանում է Պայի կերպարանքով՝ նոխազոտն և նոխազադեմ: Հիշենք ազրայիլ բառի իմաստը: Բայց այդ նույն կերպարանքը ժողովրդական հեքիաթներում ներկայանում է

104 Բուզանդ, նշվ. հրատ., 5, ԺԶ, էջ 405:

105 Տե՛ս Ն. Կուն, Հին Հունաստանի լեզենդներն ու առասպելները, Բարսմ. Լ. Հախվերդյանի, Երևան, 1956, էջ 110—111:

106 Տե՛ս «Եզնկայ Կողբացուց Եզժ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914, ԻԴ, էջ 69: Նաև՝ Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, Վենետիկ, 1910, էջ 201—202:

հակառակ նշանակությամբ: Այժր հայկական հեքիաթում մարդկանցից թաքնված բարություն ոգին է, որ կերակրում է անտառում թողնված մանուկներին, որոնք հետո դառնում են ուժեղ հերոսներ կամ արդար թագավորներ: Սա պարիկն է՝ իգակերպ Պայը, որ հեքիաթում դարձել է հեռացված ու մերժված ուժը սնող ոգի: Ժողովրդական պատկերացումներում այսպես է երևում մարդկանց աչքից հեռու, թաքնված այժի բնավորությունը: Իսկ առականերում այժը դառնում է համառություն, անհնազանդություն, քմահաճություն ու հակառակության ոգի: Գետակի նեղ կամրջի վրա հանդիպող երկու այժերի հինավուրց առակը խորիմաստ է շատ առումներով: Այդ առակի արմատները, ըստ երևույթին, շատ հին են: Կամուրջը բախման անխուսափելիության խորհրդանիշն է, իսկ առակն ամբողջությամբ՝ դրամատիկական իրադրության հնազույն և ամենապարզ մոդելը: Նույնքան, գուցե և ավելի հին արմատներ ունեն «այժերը բերել» (բարկացնել), «այժերը քշել» (բարկությունն իջեցնել), «այժերով մարդ» (քմահաճ մարդ) արտահայտությունները, որոնք ոչ միայն հայկական, այլև առաջավորասիական և համաեվրոպական ծագում ունեն¹⁰⁷: Եվ այնուամենայնիվ, այստեղ էլ երևում է ժողովրդի ոչ միայն խառնվածքն ու պատմական բնավորությունը, այլև, եթե նկատի առնենք հին հավատալիքներն ու ավանդությունները, գեղարվեստական աշխարհայացքը:

«Եւ եղև դէպ օր մի յաւուրց, եկն եմուտ թագաւորն Հայոց Արշակ շրջել զասպաստանաւ միով զարքային Պարսից» ու հանդիպեց պարսից ախոռապետին ճիշտ և ճիշտ հակառակության կամրջի վրա: Որպես արքայական անձ, Արշակը սպա-

¹⁰⁷ Այս բնույթի ամենահին արտահայտություններից մեկը՝ «ոչխարները այժերից ջոկել» (արդարը մեղավորից ջոկել), լատինական է- ab haedis scindere oves (Краткий словарь латинских слов, сокращений и выражений, изд. „Наука“, Новосибирск, 1975, стр. 7). Ժամանակակից անգլերենում հայտնի են նույն իմաստից ելնող get somebody's goat—մեկին համբերությունից հանել, lose one's goat—համբերությունից ելնել արտահայտությունները (Англо-русский фразеологический словарь, сост. А. В. Кунин, М., 1956, стр. 435, 668):

սելու էր համապատասխան պատվի ու ողջունի, բայց ախոռապետի «այժերը եկել էին»: Սա, որ հասարակ մի ծառա չէր, այլ արքունական փոխադրական միջոցների տնօրենը՝ «տրանսպորտի մինիստրը», ախոռում իրեն ավելի արտոնյալ վիճակում է զգում և պետական հյուրին ողջունելու փոխարեն ասում է. «Այժից Հայոց արքա, եկ նիստ ի խրճան խոտոյ ի վերայ»: Նա ակնարկում է հայերի այժապաշտությունը: Նույն պահին Արշակին ուղեկցող Վասակ Մամիկոնյան սպարապետը հանում է սուրը և տեղն ու տեղը գլխատում ախոռապետին: Պարսից թագավորը՝ Շապուհը գնահատում է Վասակի տիրասիրությունը և պարգևատրում է նրան: Պատմական ավանդությունը, որ գուցե և պատմական եղելություն է, այսպիսի բովանդակությամբ է ներկայանում Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» կոնտեքստում: Բայց ավելի լայն է ավանդության սոցիալ-պատմական կոնտեքստը: Պատմական ավանդությունը, ինչպես միշտ, այստեղ էլ մի քանի շերտ ունի: Նախ, ախոռապետի խոսքը որպես բերանից թոցրած անհեթեթ մի վիրավորանք չպետք է հասկանալ: Ավանդության մեջ խորհրդանշական ձևով ակնարկվում է Արշակի երկդիմի, հակասական վիճակը Շապուհի դիվանագետ հյուրընկալության պայմաններում, նրա խոհեմ և ինքնակամ բնավորությունը, նրա և նրա ժողովրդի՝ «այժ հայերի» անվստահելի հավատարմությունը պարսից արքային: Փավստոս Բուզանդի «Պատմության» աղբյուրը, ինչպես գիտենք, անմիջականորեն ժողովրդական պատմական ավանդություններն են, որոնցում մեծ տեղ ունի այլաբանությունը, և պատահական նշաններ չկան: Ախոռապետը, այժի անուն տալով, ըստ ժողովրդական պատկերացման, կանչում է հակառակության ոգուն, ուզում է բացահայտել Արշակի ու Շապուհի թաքցված թշնամությունը, բախման մեջ դնել նրանց: Եվ բախումն իրականանում է խորհրդանշական ձևով՝ նոխազյան «պատարագով»: Վասակի արարքի ենթաիմաստն այն է, թե՛ «այժ չենք, այժ մորթող ենք. քեզ այժի նման պահեցիր, այժի նման էլ զոհվիր»: Եվ ախոռապետը, որ իր թագավորի վերաբերմունքն էր արտահայտել, զոհվում է որպես անապատում արձակված անտերունչ նոխազ՝ «վիճակ մի Ազա-

քելի»։ Ժողովրդական մտածողությունը չի սխալվում իրերի տրամաբանություն մեջ և իրադարձություններն ուղղում է անսխալ ընթացքի։ Եթե սյուժեի շարունակությունը մեկնենք դարձյալ ըստ ժողովրդական սիմվոլիկայի, կտեսնենք, որ Շապուհը ճիշտ է հասկանում այս «նոխազյան պատարագի» իմաստը և Վասակին պարզևատրելով ոչ այնքան գովում է նրա ֆեոդալական հավատարմության ցույցը, որքան հասկացնում Արշակին, թե իր սխալը պսակված է քավությանը։ Ախտուսպետը դարձել էր Շապուհի քավության նոխազը։

Վիպական այս հատվածը մեզ հուշում է նաև, որ վաղ միջնադարի կենցաղի ու բանահյուսության մեջ նոխազյան խորհրդանիշը պահպանել է իր իմաստը, և դա հատկանշում է ցեղի գրամատիկական բնավորությունը։ Այստեղ է նոխազյան խորհրդանիշի հիմնական աշխարհայացքային կապը միջնադարի գրամատիկական բանահյուսության հետ։ Այս պայմանական թվացող ճշմարտությունը հիմնավորելու համար վերագանանք այդ խորհրդանիշի ծիսական-պաշտամունքային ֆունկցիաներին։

Նոխազի զոհաբերությունը միջնադարի հայ եկեղեցին որդեգրել է «խորթ զավակի» իրավունքով։ Նոխազը, թերևս հակասական իմաստ կրելու պատճառով, Քրիստոսի խորհրդանիշ չի դառնում և նրան տաճարի դռանը չեն զոհաբերում։ Բայց ի՞նչ գործ ունենա աստծու որդու տան շրջակայքում։ Գրապատասխանը անուղղակիորեն տալիս է Լուսավորչի տեսիլքը Ազաթանգեղոսի «Պատմությունում»։ Այստեղ սևազույն այծերի հոտերը շուրն անցնելով, մաքրվում են, վերածվում ճերմակաթույր ոչխարների, որոնց լուսեղեն բուրդը փայլատակում է արևի տակ։ Այս միֆական մետամորֆոզը, ըստ Ազաթանգեղոսի, խորհրդանշում է մեղավորներին թողություն տալու աստվածային շնորհը¹⁰⁸։ Այսպիսով, նոխազը հանդես է գալիս որպես Քրիստոսի խորհրդանիշի՝ գառան նախատիպը, ավելի հին մտալիզ զոհաբերության ծեսերում։ Հասկանալի է, թե ինչու նա կարող էր մնալ որպես զոհաբերության համար օրհնվելիք

կենդանի, և որտեղից է գալիս «այծից պատարագ» հասկացությունը (Գրիգորիս Արշարունի)։ Իսկ համեմատաբար ուշ շրջանի պատմիչ՝ Հովհաննես Գրասխանակերտցու երկում կարդում ենք ս. Գևորգի տարեկան տոնին նոխազ զոհաբերողի աղոթքը. «Յիսուս Քրիստոս, յոյս իմ, ուխտաւոր զոլով իմ յայմիկ տօնի մեծի նահատակին Գէորգայ՝ նոխազ պատարագ և վասն անուան քո։ Եւ արդ այսուհետեւ զիս ինքն փոխանակ նոխազի մատուցանեմ, ընկալ զողջակիզութիւն անձին իմոյ՝ որ ընդունիչ ես պատարագաց եւ խառնեա զիս եւ որք ընդ իս են՝ ի թիւ վկայից քոց սրբոց որք սիրեցին զօր երեւելոյ զալըստեան քո»¹⁰⁹։ Սա հեթանոսական զոհաբերության փոխակերպումն է՝ ուրիշ մի տեղում, ուր ոչ պարավորների երգ կա, ոչ արծաթե զոհասեղան, ոչ ոսկե ծնծղաներ։ Թատերային բոլոր պաճուճանքները՝ և «անօթս ցանկալիս ակամբք պատուականօք», և «հանդերձս պայծառս», և «զարդս գեղեցիկս» քրիստոնեական տաճարի ներսում են, զարդարում են Փրկչի խորանը։ Այստեղ մեկ ուրիշ, արդեն իսկապես սիմվոլիկ զոհասեղանի շուրջը նախկին քրմերի հավատափոխ ու զգեստափոխ ժառանգները «պար առեալ» աղոթքներ ու ներբողյաններ են երգում դարձյալ մեռնող ու հարություն առնող աստծուն, որը «քավության նոխազի» մարդկային փոխակերպումն է¹¹⁰։ Նրա տառապանքը, մահն ու հարությունը ներկայացվում են հույժ պայմանական, խորհրդապաշտական ձևերով և վերապրվում որպես իրականություն։ Այս խորհուրդը առարկայացվում է ազրաբային պաշտամունքը հատկանշող սիմվոլներով. խնկի ծուխը, որպես ողջակիզվող ու երկինք համբառնող աստծու որ-

109 «Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն», Երուսաղեմ, 1867, էջ 157—158։

110 Վաղ քրիստոնեությունը, հատկապես մոնոֆիզիտիզմը աղերսվում է Աբեղիբի ազրաբային պաշտամունքներին՝ մեռնող ու հարություն առնող բնության զաղափարին, որը ժողովրդական երևակայության մեջ նույնանում է Քրիստոսի կերպարի հետ (հմմտ. А. П. Каздан, О социальной сущности идейной борьбы в христианстве IV—V столетий. Сб. «Античное общество», изд. «Наука», М., 1967, стр. 282—286)։

108 Տե՛ս Ազարանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 385, 390—391։

դու անմահության խորհրդանիշ, և հաղորդության գինին ու հացը, որպես նույն էակի՝ հավերժ կենդանի բնության, բնդերքի ուժի, մարդկային կյանքի հավերժության խորհրդանիշ:

Այս արարողությունը, որ քրիստոնեական պատարագ ենք անվանում, իր կառուցվածքով և ֆունկցիայով համեմատելի է անտիկ ողբերգության ծիսային նախերգանքի հետ: Իմաստը գրեթե նույնն է, իսկ տարբերությունը արտաքին ատրիբուտների մեջ է: Մի տեղ գեներում են կենդանի նոխազը և կենդանի արյունը՝ հեղում են բնության մահվան ու զարթոնքի մարդակերպ աստծու մարդակերպ արձանին և հրգում դիֆիրամբներ, մյուս տեղում նույնպես դիֆիրամբներ են հրգում, իսկ մնացած բոլոր առարկայական հանգամանքները փոխարինված են սիմվոլներով: Բայց շկարծենք, թե քրիստոնեական պատարագը անտիկ թպարոնից է ծագում, կամ հայկական դրամատիկական բանահյուսությունը՝ դիոնիսոսյան պատարագից: Կարելի է այսպիսի շփոթմունքի հանգել, եթե շտարբերենք պաշտամունքային արարողության և թատրոնի կառուցվածքային նմանությունը նրանց ֆունկցիոնալ տարբերությունից: Քրիստոնեական պատարագը ո՛չ անտիկ թատրոնի անմիջական զուգահեռն է, ո՛չ էլ հայկական դրամատիկական բանահյուսության: Նրանց ընդհանրությունը կամ նմանությունն այնքան է, որքանով երկուսն էլ գալիս են պարերգական դրամայի ծիսական նախատիպերից: Մեր խնդրի տեսակետից էական է այն, որ հայ հեթանոսական պաշտամունքային արարողությունները ինչ-որ կողմերով (ոչ երկրորդական) կառուցվածքային հիմք են եղել դրամատիկական բանահյուսության համար: Այդ գծերը նկատելի են առ այսօր, քանի որ միջնադարից ժառանգված պատարագային ծիսակարգը, ինչպիսի փոփոխություններ էլ կրած լինի ժամանակի ընթացքում, կառուցվածքային սկզբբունքով մնացել է նույնը:

Իսկ ի՞նչ ֆունկցիա է բաժին ընկել «քավության նոխազին»:
Նոխազի իրական զոհաբերումը քրիստոնեական եկեղեցու ծիսակարգում սկզբից իսկ դարձել է ավելորդ, քանի որ զոհը (հույժ խորհրդապաշտական իմաստով) մատուցվում է տաճարի ներսում՝ խորանում, և զոհվող Քրիստոսն արդեն «քա-

վության նոխազ» է՝ մարդկության հոգևոր ուժի և անմեղության հավաքական զաղափարը, որ կրում է մարդկության ճակատագրական «մեղավորությունը»: Նոխազյան կենդանակերպ խորհրդանիշի կարիքը նա չունի: Նրա խորհրդանիշը գառն է կամ խոչը, որին Ահարոնը զոհում էր նոխազի հետ միասին: Եվ այս զոհն էլ մատուցվում է ոչ թե խորանում, այլ տաճարի դռների մոտ, գրեթե հեթանոսական ձևով: Անտիկ ողբերգության հերոսը նույնպես զոհվում է ոչ հասարակության աչքի առջև, այլ խորանում: Այդ մասին հայտնում է բանբերը: Իսկ քրիստոնեական ընդհանուր ծեսում մնացել են նախկին՝ հեթանոսական ծեսի ընդհանուր նշանները՝ զոհի միսը ճաշակելը, շուրջպարեր, երգ, կատակ, խնջույք, լարախաղացություն և այլն: Ինչպիսի՞ հակասություն տաճարի ներսում և դրսում կատարվող զործողությունների միջև: Այդպես է երևում, քանի որ հեթանոսական ծիսային թատերակարգը տրոհվել է. իդեան և ձևը անջատվել են միմյանցից, եթե չասենք, որ սրանք էլ իրենց հերթին տրոհված են հանդես գալիս: Այն, ինչ կատարվում է բաց երկնքի տակ, վերապրուկ է՝ հեռավոր ու խամրող հիշողություն: Նրա ներքին դրամատիկական իմաստը՝ քավության սիմվոլիկ բազմանշանակությունը և թատերային փայլն ու շքեղությունը այստեղից վաղուց կողոպտվել են կամ վերացել, և մենք տեսնում ենք նախկին լիարժեք ու բովանդակալից ձևերի բեկորները: Իսկ այն, ինչ կատարվում է տաճարի ներսում, նախկին թատերակարգի փոխաձևությունն է (դեֆորմացիան) և, որպես այդպիսին, ինչ-որ առումով, փրկված ու պահպանված արժեք: Բովանդակության աշխարհիկ կամ հեթանոսական շերտը մնացել է դրսում և հողմահարվել, իսկ հոգևոր իմաստը, իր ձևերի նրբագեղությամբ հանդերձ, տարվել է ներս, նորոգվել, մաքրվել առարկայականությունից ու ավելորդ համարվող փայլից և համարվել մեկ այլ բովանդակության:

Եվ ինչպես արարողությունն է տրոհվել, այնպես էլ տրոհվել են նրա խորհրդանիշերը: Նոխազյան զոհաբերությունը մնացել է ոչ միայն դրսում, այլև ժամանակի ընթացքում տաճարի դռներից հեռացվել է և քրիստոնեական ընդհանուր ծի-

սակարգում դարձել ինչ-որ մի երրորդական, ուղեկից մտտիվ: Այս ծեսին տրվել է տարվա մեջ մեկ օր՝ ս. Գևորգի և ս. Խաչի տոներ: Բայց արարողության այսօր պահպանված ձևն էլ ասում է, որ դրա տակ թաքնված է ինչ-որ հեթանոս մի աստվածություն՝ հրեական Ազազելի նման մի մերժված գաղափար: Թերևս այդ մերժվածության գիտակցությունը է մշակվել այն սովորույթը, որ նոխազին սրբավայրի դուռը չեն տանում, եղջյուրներին փայլուն ժապավեն չեն կապում և չեն պտտում տաճարի կամ մատուռի շուրջը, ինչպես խոյին, թեև խոյին զոհաբերելու այս ձևն ասում է, որ նոխազին էլ ինչ-որ ժամանակ պտտելիս են եղել որևէ հեթանոս կուռքի շուրջը:

Բայց ի վերջո ի՞նչ աստվածության կարող էր պատկանել նոխազը հեթանոսական Հայաստանում: Սրբ. Լիսիցյանը ենթադրում է, որ նոխազը զոհաբերվելիս է եղել անդրերկրայքի աստծուն՝ Սպանդարամետին, որն իբր հայկական Դիոնիսոսն է¹¹¹: Այստեղ կան և՛ ճշմարիտ (թեև չփաստարկված), և՛ սխալ կետեր: Որ նոխազը զոհաբերվել է անդրերկրայքի աստվածությանը, թվում է, ճշմարիտ է: Վ. Բոլոյանը այդ կապը տեսնում է հետևյալ ծեսում: Մինչև այսօր էլ ժողովրդի մեջ պահպանվել է ննջեցյալի առաջին «ս. Խաչին» նրա ընտանիքին զոհաբերության համար ուլեր նվիրաբերելու սովորությունը, և այդ ծեսը ստացել է ուլոց կամ ուլնոց անունը¹¹²: Եվ հետաքրքիր է, որ գերադասելի է համարվում զոհել սպիտակ ուլ կամ նոխազ: Այստեղ ակներև է կապը Ազաթանգեղոսի հիշատակած սպի-

111 Տե՛ս Ս. Լիսիցյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 79: Հեղինակը ապացույց է բերում նոխազեղություն բառը: Մեզ արդեն հայտնի է, որ այս բառը հայ մատենագրության մեջ զուտ դրբային նշանակություն ունի. հունարեն πρᾶξις բառի առարկայական իմաստի թարգմանությունն է և գալիս է Թրակացո: «Քերականությունից»: Հայ բերական-մեկնիչները այս բառի իմաստը բացատրել են հիմնվելով անտիկ գրական ավանդությունների վրա և չեն կապել հայ ազգային բանահյուսության հետ: Պետք է կարծել, որ միջնադարում նոխազյան զոհաբերությունը և դրամատիկական բանահյուսությունը համատեղված չեն եղել ընդհանուր ծիսակարգում, հավանաբար ավելի վաղ ժամանակներում տեղի է ունեցել ծեսի և բանահյուսության տարանջատում:

112 Տե՛ս Վ. Բոլոյան, նշվ. աշխ., էջ 177:

տակ նոխազի հետ: Իսկ եթե այդ զոհաբերությունը կապված է մեռյալների պաշտամունքի հետ, պարզ է, որ այստեղ բախվելու ենք մի հեթանոս աստվածություն: Եվ իհարկե, ամենահավանական թեկնածուն լինելու է ոչ այլ ոք, քան անդրաշխարհի աստվածությունը՝ Սպանդարամետը: Այստեղ ենթադրվում է «այժից պատարագի» մյուս աղերսը դրամատիկական բանահյուսության հետ: Այս գրքի նախորդ էջերում տեսանք, որ դրամատիկական բանահյուսության հնագույն ձևերից մեկը ողբական արարողությունն է, իր խմբապարերով և դիխորիաներով: Ժամանակի ընթացքում այս արարողության դրամատիկական հիմքը և թատերային ձևերը քանդվել ու վերասերվել են: Բայց նոխազյան զոհաբերության վերապրուկը՝ կապված նախնիների պաշտամունքի հետ, կասկածի տեղիք չի տալիս, որ այդ ծիսակարգի կենտրոնում եղել է անդրերկրայքի աստվածությունը զոհաբերվող սպիտակ նոխազը:

Սպանդարամետին նոխազ զոհաբերելը այս առումով տրամաբանական է թվում: Բնականաբար, մեզ հետաքրքրելու է նրա ընդհանրությունը հին հունական ազգային աստվածությունների հետ:

Սպանդարամետը հիշատակված է Հին կտակարանի Մակաբայեցոց Բ գրքում. «Իբրև տօն հասանէր սպանդարամետական պաշտամանն, տազնապէին զնոսսա՝ պսակեալս թաւ ոստօք Սպանդարամետին կաքաւել» (Չ. 7): Այս հատվածի հին հունարեն օրինակում Սպանդարամետ անվանը համապատասխանում է Դիոնիսոսը («...πομπεύειν τῷ Διονύσῳ»)¹¹³: Բայց Սպանդարամետ անվան ստուգաբանությունը (ծագում է զենդերեն spanta և armaiti բառերից, որ նշանակում է խոհականություն և երկիր), Կարապետ Կոստանյանցին մտածել է տվել, որ սա զենդական աստվածություն է և «նորա մեջ պատկերված է եղել երկրիս ծննդականության գաղափարը»¹¹⁴: Մյուս

113 „The Old Testament in Greek“, v. III, Chambridge, 1894, p. 677.

114 Կ. Կոստանյանց, Հայոց հեթանոսական կրոնը, Վաղարշապատ, 1879, էջ 27:

հանգամանքը, որ Մ. Գրքի վաղ միջնադարյան թարգմանիչները նույնացրել են Դիոնիսոսին ու Սպանդարամետին, մրտածել է տվել, թե մի գուցե դա իզահան աստվածությունն է¹¹⁵: Իսկ Ալիշանը չի կասկածել, որ Սպանդարամետը արական աստվածություն է և, հիմք ընդունելով Մակարայեցուց Բ գրքի վերոհիշյալ հատվածը, Սպանդարամետին համապատասխանեցրել է Դիոնիսոսին¹¹⁶: Այստեղ, իհարկե, թյուրիմացություն կա: Հին հունարեն Աստվածաշնչում Διόνυσος անունը հիշատակված է երեք անգամ և նրանցից միայն մեկն է թարգմանվել՝ Սպանդարամետ: Մյուս երկուսը (Բ Մակար., ԺԴ, 33, Գ Մակար., Բ, 14) թարգմանվել են Ումիզդ («...դրշմեալս հրով նշանատրս որմզդական դիցն տօնի ոստս ի ձեռս պսակատրս կաքաւեցոյցանել») ¹¹⁷: Ուրեմն, Սպանդարամետը Դիոնիսոսի անմիջական զուգահեռը չէ, իսկ եթե այդպես է, ապա դրա ապացույցը Մակարայեցուց գրքի վկայությունը չէ: Այնուհետև, πομπεύει τῷ Διόνυσῳ-ն թարգմանելով «տօն սպանդարամետական պաշտամանն» կամ «որմզդական դիցն տօն», Մ. Գրքի հայ թարգմանիչներն օգտվել են Զենդավեստայի անուններից ու հասկացություններից և ակնարկում են ոչ միայն հայ հեթանոսական, այլև ընդհանրապես հին արևելյան հեթանոսական ծեսերը: Բայց եթե Սպանդարամետը հայկական կամ հայկականացված աստվածություն է, ապա «պսակեալս թա ոստօք Սպանդարամետին կաքաւել» բառերը վերաբերում են նրա հայկական պաշտամունքի ձևերին: Կարծում ենք, որ Սպանդարամետի հայացման ամենաակնհայտ վկայությունը Սանդարամետ անունն է, որ նշանակում է «խորք երկրի»¹¹⁸: Այս բառի առաջին վկայությունը տալիս է Եգեկիելի մարգարեությունը («...յորժամ իջուցի զնա ի դժոխս ընդ իջեալսն ի գուր. եւ մխիթարեցան զնա ի սանդարամետսն ամե-

նայն ծառք փափկութեան»—ԼԱ, 16): Բայց մեզ ավելի է հետաքրքրելու Ագաթանգեղոսի վկայությունը՝ «մեծ և անշափ դրընդիւնքն հնչեցին ի սանդարամետսն անդնդոց»¹¹⁹: Եթե Սպանդարամետը աստվածուհու անունն է, իսկ Սանդարամետը՝ երկրի խորքի, կամ եթե երկու անուն էլ վերագրվում են միևնույն էակին (ըստ Կոստանյանցի), նշանակում է այդ սիմվոլիկ փոխկապակցության մեջ պետք է տեսնել պաշտամունքի հայկականացված լինելու փաստը:

Որպես անդրերկրայքի դիցուհի, Սպանդարամետը ավելի մերձ է հունական Դեմետրեին, որն արտահայտում է երկրի ծննդականության, բնության, մահվան ու հարության գաղափարները: Դրա ամենապատկերավոր ապացույցը ցորենի հասկերն են աստվածուհու ձեռքերում: Դեմետրեն այդպես է պատկերված հին բարձրաքանդակներում: Սպանդարամետական տոնին «թա ոստօք պսակեալս» կաքավելը հասկանալիորեն արտահայտում է հարության գաղափարը (հեթանոսական իմաստով): Սպանդարամետը, իհարկե, ընդհանուր գիծ ունի Դիոնիսոսի հետ: Ընդհանուր գիծ է այն, որ Դիոնիսոսը նույնպես անդրաշխարհի հոգիների ուղեկիցն է: Διόνυσος անունը Սպանդարամետ թարգմանելը այս առումով ունի իր բացատրությունը. դա ինչ-որ վրիպում կամ պատահականությունն է: Սպանդարամետի և Դիոնիսոսի կապը թերևս պետք է բացատրել նաև Դիոնիսոսի փոքրասիական ծագումով և սերտ ազգակցությունը թրակա-փոյուզիական Սաբազիտի հետ, որին համարում են նաև նրա ասիական նախատիպը¹²⁰: Մեր եզրակացությունն ավելի ճիշտ կլինի, եթե ասենք, որ Սպանդարա-

119 Ագաթանգեղոս, նշվ. հրատ., էջ 384:

120 Դիոնիսոսի և Սաբազիտի աննությունների մասին տե՛ս մանրամասն Լ. Քալանթարի «Մի տերմինի մասին» հոդվածը («Արվեստի մայրուղիներում», նշվ. հրատ., էջ 415—435): Այս աստվածությունների և Սպանդարամետի կապի մասին Քալանթարը որևէ ակնարկ չունի: Եվ ընդհանրապես Դիոնիսոս-Սպանդարամետ աննությունը ենթադրվում է միայն Հին կտակարանի վերոհիշյալ հատվածի թարգմանության փաստով, որին էական նշանակություն է տվել Ալիշանը («Հին հավատք...», նշվ. հրատ. Բ, էջ 330—335):

115 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 28—31:

116 Տե՛ս Ղ. Ալիշան, Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնք հայոց, էջ 330—335:

117 Հմմտ. Հին կտակարանի հունարեն և հայերեն համապատասխան գրքերը (The Old Testament in Greek, v. III և «Աստուածաշունչ մատենան Հին և նոր կտակարանաց», Վենետիկ, 1860):

118 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 639:

մետը որոշակի աղերսներ ունի և՛ Ազգազելի, և՛ Սաբազիոսի, և՛ Դիոնիսոսի հետ: Սպանդարամետին Հայաստանում նոխազ զոհաբերելը տրամաբանական է թվում և այս առումով:

Ազգագրական և բանահյուսական տվյալներն էլ ակնարկում են նոխազյան զոհաբերության կապը Սպանդարամետի պաշտամունքի հետ: Զոհաբերության այսօր պահպանված ձևն ասում է, որ այստեղ քրիստոնեական բովանդակությունը լիարժեք չէ, և մի մոռացված հեթանոսական աստվածություն կա: Այսպես, «ս. խաչի» օրը, որ նաև նախնիներին հիշելու օրն է, մոռվում են սպիտակ նոխազը, գլխիվայր կախում թոնրի մեջ, թոնրի երախը կավով ծեփում, և նոխազը տապակվում ու խորովվում է «ի սանդարամետան անդնոց»¹²¹: Այնուհետև, խնջույքի սովորական սեղանի շուրջը, առանց զոհաբերությունն ակնարկող արարողական խոսքերի, մարդիկ օղի ու ճերմակ գինի են խմում ի հիշատակ և ի հանգստություն նախնյաց և սնվում «այժից պատարագեալք մսով օրհնութեան», չհիշելով ու չիմանալով, թե ինչ է այդ նոխազի ճաշակման խորհուրդը և ինչ աստվածության են զոհացում տալիս: Այս արարողական համարվող ճաշը այնքան է կենցաղային ու պրոզայիկ, որ թվում է նրանում ոչ մի խորհուրդ էլ չկա: Մեր միակ ուղեցույցն այստեղ իմաստազրկված նոխազն է: Խնջույքի մասնակիցները գիտեն և չեն կասկածում, որ այդ օրվա սեղանին նոխազ է հարկավոր և գերադասելի է սպիտակ նոխազը, և որ այդ կենդանին թոնրում պետք է խորովվի, բայց ինչու, ոչ մեկին ստույգ հայտնի չէ և չի էլ հետաքրքրում: Եվ հայտնի է մի բան էլ, որ դա մատաղ չէ, ինչպես գառը կամ խոյը: Բայց իսկապե՞ս այստեղ ուրիշ խորհրդանիշ չկա: Եթե այդպես է, ապա ի՞նչ է նշանակում թոնիրը՝ ուրարտական դարերից ժառանգություն մնացած այդ կրակի փոսը: Բացի կենցաղային, ուտիլիտար նշանակությունից, նա կարող է այլ նշանակություն ունենալ: Դիմենք ժողովրդական ավանդությանը: «Կոապաշտ թագավոր Բելը մեծ գորքով կոծվ է եկել Հայոց թագավորի վրա: Սա սպանել է Բելին, հանել նեմրութ սարի գագաթը և այնտեղ թոնիր շինելով մեջը կախել, վառել է: Աստծու հրամանով կրակը ջուր է դարձել, մոխիրը իջեցրել հողի

տակը, որ քամին փռշին շտանի»¹²¹: Միամիտ խոսքերով ժողովուրդն ավանդել է դիցաբանական պատկերացումների մի բարդ ու բազմանշանակ կապակցություն: Երեք հազար տարվա մոխիր կա նստած այս թոնրի հատակին: Բելը, որ միջագետյան հնագույն աստվածություններից մեկի՝ Օղի աստծու՝ էնլիլի (ըստ շումերական վերսիայի, համաշխարհային ջրհեղեղի հեղինակի) մետամորֆոզն է և բաբելացիների համար դարձել է երկրի ընդերքի աստված¹²², այստեղ, որպես շար ուժ, այրվում է յուրահատուկ քավության փոսի մեջ, այնպես՝ որ միախառնվի իր երկրային տարերքին (կրակ, ջուր, հող), որ բնության շորրորդ տարրը՝ օդը նրան նորից ծնունդ շտա: Այստեղ միախառնված են հանդես գալիս նաև վրիժառուության, պատժի, զոհաբերության ու քավության գաղափարները: Բելը չի ոչնչացվում այստեղ, այլ միախառնվում է իր մայր ընդերքին և հեռացվում իրեն ծնունդ տվող հորից՝ օղից: Պատիժը դառնում է քավություն, որ արտահայտված է նաև կրակը ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերով¹²³: Իսկ ինչու է քավության

121 Ա. Ղանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 73:

122 ՏԷՍ Գ. Ռեդեր, նշվ. աշխ., էջ 15, 17, 98, 118:

123 Կրակով լի բոլորակ փոսը պատժի խորհրդանիշերից մեկն է Դանատի պատկերացրած «սանդարամետի»՝ դժոխքի ութերորդ պարունակում.

նա հատակին ու պատերին ձոր-խորշի

Տեսա բազում սալաքարեր գորշերանգ,

Որոնց վրա կային անցքեր բոլորշի:

(Դժոխք, ԺԹ, 13—15)

Այդ անցքերի խորքում կրակ է, որի մեջ գլխիվայր այրվում են հոգևոր պաշտոնը փողով վաճառողները (տես Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Ա. Տայանի, Երևան, 1969, էջ 102—103): Այդ բոլորակ փոսերը Դանտեի համեմատում է Սան-Ջովաննի եկեղեցու միտոսարանի ջրով լի մարմարե խոռոչների հետ (ԺԹ, 16—18): Մյուս համեմատությունը կապված է միջնադարյան Իտալիայում մարդասպաններին պատժելու, ըստ երևույթին, արևելյան ծագում ունեցող մի ձևի հետ. դա մարդուն գլխիվայր, կենդանվույն հողում թաղելն է (ԺԹ, 49—51): Սրանք պատկերի արտաքին նշանակությունն են: Իսկ Դանտեի մտածողությունը հույժ խորհրդապաշտական է, և անդրաշխարհի նրա պատկերացումը չպետք է համարել սոսկ կենսական տպավորությունների կամ սուբյեկտիվ երևա-

հնոցը լեռան գագաթին: Գուցե այստեղ կրկնվում է Խորենացուն հասած ավանդությունը, որ Հայկը հրամայել է Բելին «Թաղել ի բարձրաւանդակ տեղոջ» (1, ԺԱ): Բայց այս դեպքում էլ խորհրդանիշի իմաստը քիչ է փոխվում: Հնագույն առասպելներում և ավանդություններում լեռան գագաթը այն խորհրդավոր վայրն է, ուր պատիժ կամ քավություն են կրում մեղավոր կամ արդար ուժերը՝ ողբերգական «մեղքի» կրողները: Եվ ընդհանրապես, զոհվելուց առաջ բարձունքներում են հայտնվում բոլոր ճակատագրական հերոսները, սրբերն ու նահատակները: «Պրոմեթևսը՝ փրկիսոփայական օրացույցի ամենաազնիվ սուրբն ու նահատակը» (Մարքս)¹²⁴ պատժվում ու հերոսանում է գամվելով Կովկասյան լեռների ամենաբարձր գագաթին և կայծակնահար գլորվելով ամենախոր վիհը: Առասպելաբանական այսպիսի մի հին մոտիվի վրա է ստեղծված Արտավազդի առասպելը՝ լեռնային բարձունքներում՝ «ի վեք ի Մասիս» և «յայրի միում» (Խոր., 2, ԿԱ) կաշկանդված ուժի գաղափարը: Սա դեռ չղրսկորված, չզոհված ուժն է, հայ ժողովրդական էպոսի վերջին հսկայի՝ Ժայռում փակված Փոքր Մհերի առեղծվածային նախատիպը: Հին հրեաների առասպելախառն պատմության մեջ էլ լեռան գագաթը սրբազան քավության վայր է: «Առ դու զորդիդ քո սիրելի զոր սիրեցեր՝ զԻսահակ, —ասում է Աստված Աբրահամին, — եւ գնա դու յերկիր բարձր, եւ հանցես զդա անդ յողջակէզ ի վերայ միոյ լեւրանց...» (Մնունդք, ԻԲ, 2): Զոհի և քավության այս պատկերացումը կրկնվում է նոր կտակարանում՝ Քրիստոսի Գողգոթա

կայության ծնունդ: Դանտեն դժոխքի պատկերը կառուցել է սիմվոլներով, որոնք ունեն ոչ միայն քրիստոնեական ծագում: Համաշխարհային դիցաբանության սիմվոլները, թերևս անուղղակի միջնորդավորումներով, վերափոխատարվել են նրա, որպես միջնադարյան մտածողի, երևակայության մեջ: Գուցե պատահական չէ, որ կրակի շրջանաձև փոսերը, համեմատվելով Սան Զովաննիի մկրտության ավազանների հետ, տեղադրվել են դանտեական «սանդարամետի» խորին անդունդներում, որպես պատժի հնոցներ:

¹²⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Из ранних произведений, М., 1956, стр. 25.

բարձրանալով («...ելանէր ի տեղին որ անուանեալ էր Գագաթան, եւ կոչէր եբրայեցեբէն Գողգոթա» — Յովհ., ԺԹ, 17): Այս խորհրդանիշի տարբերակներից մեկն է Երուսաղեմից տասներկու մղոն հեռու գտնվող Յոկ կոչված լեռան գագաթը, որտեղից հին հրեաները անդունդն են նետել Ազազելին նվիրաբերվող նոխազը¹²⁵: Հնարավոր է, որ այս խորհրդանիշի հետ առնչություն ունենա «Այծից բերդ» անվանումը «Տարոնո պատմությունում»¹²⁶: Գուցե այս անվան իմաստն այլ է: Բայց հնից ավանդված ոչ մի անուն պատահական չէ և ունի իր որոշակի կրոնա-դիցաբանական հիմքը:

Լեռան բարձունքի և երկրի խորքում այրվող կրակի ջրի փոխարկվելու խորհրդապատկերում եթե ոչ համանշանակ, ապա համատեղ են հանդես գալիս պատժի ու քավության գաղափարները: Այս պատկերացման հենքը ավելի հին է երևում, քան պրոմեթևսյան նահատակության կամ Աբրահամի զոհաբերության թեման: Վրիժառության և պատժի զգացումները գուցե և նույն հողի վրա են աճում, ինչ քավության ու արդարացման գաղափարները, այն առումով, որ զոհերը նույնպես մատուցվում են ի հակադրություն վրեժի՝ աստվածների զայրույթը կանխելու համար: Պատժի ու զոհի գաղափարները երբեմն ներկայանում են որպես մեկը մյուսի շարունակություն: Այդ ճանապարհն իհարկե երկար է: Բարոյական գիտակցությունը մոլթ ու մոլոր ուղիներ էր անցնելու նախքան կհասնե՞ր ազնվությունը զոհելու՝ Իֆիգենիային վրա՞ Իսահակին, որպես արդար էակների, զոհասեղանին դնելու գաղափարին: Սա բարդ մետամորֆոզ է: Առավել ևս, երբ խղճի, որպես բարոյական ուժի, գիտակցությունը կասկածելի է երևում մարդկության «մանկության» ժամանակներում¹²⁷: Եվ Հին կտակարանի, և հոմերոսյան պոեմների, և անտիկ ողբերգության հերոսները

¹²⁵ Տե՛ս Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 46:

¹²⁶ Յովհան Մամիկոնեան, նշվ. հրատ., էջ 229:

¹²⁷ Հմմտ. В. Н. Ярхо, Была ли у древних греков совесть? Сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972, стр. 251—263.

գործում են ոչ ըստ խղճի, այլ ըստ օբյեկտիվ անհրաժեշտության և իրենց ավելի պատասխանատու են զգում աստվածներին, քան մարդկանց առաջ: Իսկ հին արևելյան դիցաբանություն մեջ վրիժառուությունը ներկայանում է ավելի սուր ձևերով, որ նշանակում է, թե մեղավորին կամ թշնամուն պատժելու գաղափարը ավելի հին է, քան արդարին զոհաբերելու գիտակցությունը: Եվ զարգացման ինչ-որ աստիճաններում պատժի ու քավության զգացումները լինելու էին համանշանակ: Մեղավորին զոհելով արդարացնելը և անմեղի մեջ համընդհանուր մեղքը որոնելը ժողովրդական ավանդություններում, նաչած թե ժամանակը ինչպիսի նստվածքներ է դրել այնտեղ, երբեմն միախառնվում են, և շատ առասպելական մեղավորներ մեզ ներկայանում են հակասական ու մութ, ինչպես, օրինակ, Արտավազդը, որ չգիտենք ի վերջո ի՞նչ նախասկիզբ է հատկանշում, բարի՞, թե չար: Այս, ինչպես և Բելին թոնրի մեջ աչրելու ավանդությունները ստեղծվել են այն ժամանակներում, երբ զոհաբերության ու պատժի սահմանները անորոշ են եղել: Բեյլին պատժի հնոցում այրելը մեր ավանդության հավանաբար հին շերտն է: Բայց երբ կրակը փոխվում է ջրի (սա, կարծում ենք, ավանդության համեմատաբար նոր շերտն է), և պատժվողը վերադառնում է իր մայր ընդերքին՝ փոխակերպվում է դրական վիճակի, պատժի հնոցը դառնում է «մկրտության ավազան» և այնտեղ սկսում է լողալ կյանքի հավերժության ձկնիկը: Եվ այս նույն թոնրը չէ՞ արդյոք սրբացված ժողովրդական մյուս ավանդությունում. «Իրիցկինը թոնրի առաջ հաց թխելիս է լինում: Մի աղքատ տեսնելով նրա գեղեցկությունը՝ ողորմություն խնդրելու փոխարեն ասածու սիրուն մի համբույր է խնդրում: Կսելով ասածու անունը, իրիցկինը կատարում է նրա ցանկությունը: Տուն գալով և իմանալով կնոջ արարմունքի մասին, քահանան ասում է. Եթե այդքան սիրում ես ասածուն՝ նրա սիրուն թոնիրն ընկիր: Իրիցկինն անմիջապես նետվում է թոնիրը: Ասածու կամքով թոնրի կրակը ջուր է դառնում, իսկ իրիցկինն էլ՝ մի սիրուն ձուկ և սկսում է լողալ ջրի մեջ»¹²⁸:

128 Ա. Ղանալանյան, նշվ. աշխ., էջ 95:

Այսպիսով, թոնիրը ժողովրդական-ավանդաբանական գիտակցության մեջ բազմիմաստ մի խորհրդանիշ է, որ միացնում ու բաժանում է, բաժանում ու միացնում մեղքի, պատժի և քավության գաղափարները: Ուրեմն, «քավության նոխազի» առնչությունն այս խորհրդանիշի հետ պատահական զուգահիշություն չէ: Մեր այս ենթադրությունը զուցե և կամայական թվա ընթերցողին: Բայց հարցն այնպիսին է, որ պարտադրում է գտնել պաշտամունքային-դիցաբանական, առասպելական և ավանդաբանական մոտիվների ու սիմվոլների տարբեր բնույթի փոխառնչությունները, փնտրել նրանց թեկուզ և հեռավոր աղերսները: Այս ճանապարհը կարող է և հեռու տանել, երբեմն էլ փակուղիների մոտեցնել: Եվ, այնուամենայնիվ, անհրաժեշտություն կա ի մի բերելու հարցին եզրավոր բոլոր տեսանելի կամ թվացյալ գծերը, գտնել նրանց հանգուցավորման կետերը, եթե ուզում ենք իսկապես ըմբռնել նոխազյան զոհաբերության սիմվոլիկան և նրա առնչությունը ընդհանրապես քավության գաղափարի հետ: Միայն այս դեպքում կարող ենք կրկնել մեր հարցը, թե ի՞նչ կապ կա նոխազյան զոհաբերության և դրամատիկական գործողության միջև: Թվում է, այդ հարցին պատասխանելն այլևս դժվար չէ:

Բանազետներին և թատրոնի պատմաբաններին երկար ժամանակ անհայտ է մնացել, թե ծիսական գործողության որ աստիճանում է հայտնագործվել դրամատիկական գործողության կորիզը, կամ մարդկային հարաբերությունների որ ոլորտում է դրամատիկական իրադրությունը գիտակցվել որպես գեղարվեստական նպատակ: Այսօր էլ, թվում է, անհայտ է, թե ինչ ճանապարհներով է անցել ծիսական-պաշտամունքային արարողությունը, որպեսզի էլևսինյան միատերիաներից և դիոնիսոսյան պարերգական դիֆիրամբներից հանգեր էսքիլեսյան ողբերգությանը: Ավելի քան երկուս ու կես հազար տարի խոտ ու բավիղ է աճում այդ ճանապարհներին: Եվ ուսումնասիրողների ընդհանուր համոզումն է եղել, որ հին հունական դրաման (և ընդհանրապես դրաման) ծիսական և ոչ ծիսական գործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի հետագա

անցման օղակները կորած են¹²⁹։ Բնականաբար, ինչ-որ ժամանակ այս խնդիրը կորցնելու էր իր հետաքրքրությունը։ Առավել ևս այդպես էր լինելու հետագայում, երբ դրամայի ծիսական-պաշտամունքային ակունքները ուսումնասիրողների մի մեծ խմբի թվալու էին երկրորդական։ Նույնիսկ ժամանակակից, այսպես կոչված, «ծիսականության տեսության» քննադատությունը մղում է այն մտքին, որ դրամատիկական գործողությունը իր զարգացման վաղ աստիճաններում իսկ կարող էր կապ չունենալ ծիսական-պաշտամունքային գործողության հետ։ Բայց այս տեսությունը նախապատրաստվել էր ավելի վաղ։ Ամփոփելով 30—50-ական թվականների հետազոտությունների արդյունքները, շվեյցարացի գրականագետ Մաքս Վեռլին եզրակացնում է, որ եթե անգամ «հին հունական սղբերգության մեջ պաշտամունքային խաղի սկզբնական ֆունկցիան դեռ ի հայտ էր գալիս, ապա էսքիլեսի սղբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում էր այլ հողի վրա»¹³⁰։ Այս կարգի մտքերը և՛ առողջ, և՛ հրապուրիչ են երևում, եթե հին հունական դրաման ընկալում ենք զուտ որպես գեղարվեստական օբյեկտիվ արժեք, ներփակ իրականություն, մեկուսացնելով իր սոցիալ-պատմական և կրոնա-աշխարհայացքային միջավայրից։ Այս մոտեցումը համերաշխվում է նաև «ծիսականության տեսությունը» վերապահության մեջ ընդունողների տեսակետին, այն է՝ «արվեստի ֆունկցիան չենք կարող ըմբռնել, ելնելով միֆի կառուցվածքից, ճիշտ այնպես, ինչպես չենք կարող արվեստի կառուցվածքն ըմբռնել, ելնելով ծիսական արարողության ֆունկցիաներից»¹³¹։ Որքերտ Վայմանի այս կանխադրույթի տեսքով ձևակերպված միտքը պատմականորեն անճիշտ է հնչում, եթե մանավանդ ուզում ենք ըմբռնել դրամատիկական գործողության և նրա ծիսական հիմքի կոնկրետ առնչությունը, նաև թեատրոկրատիայի և թատրոնի

ներքին կապը, եթե անհրաժեշտություն ունենք ծիսական արարողությունը դիտելու ոչ միայն որպես դրամատիկական գործողության նախատիպ և համեմատական, այլև՝ կառուցվածքային սկզբունք։

Առասպելի և ծեսի, ծեսի և արվեստի փոխառնչություններն իհարկե անմիջական չեն։ Բայց կառուցվածքի և ֆունկցիայի կապը նույնպես անմիջական չէ, ինչպես ներկայանում է Վայմանի ձևակերպման մեջ։ Մեր շարադրանքի ներածությունում տեսանք, որ եկեղեցական արարողությունն ու թատերական ներկայացումը տարբերվում են ոչ այնքան ըստ կառուցվածքի, որքան ըստ ֆունկցիայի։ Չմոռանանք, որ այս դեպքում մեր նպատակը արվեստի «մաքուր» արվեստային ֆունկցիայի բացատրությունը չէ, այլ նրա նախնական՝ ծիսային հիմքի տրամաբանությունը գտնելը։

Մարքսի հայտնի միտքը, որ «հունական արվեստի նախադրյալը հունական դիցաբանությունն է, այսինքն՝ ժողովրդի երևակայության մեջ ենթագիտակցական-գեղարվեստական եղանակով արդեն վերամշակված բնությունն ու հասարակական ձևերը»¹³², այսօր դեռ կարիք ունի վերծանվելու։ Արվեստը և դիցաբանությունը տարբեր համակարգեր են, և սա միշտ եղել է հայտնի ճշմարտություն, ի բաց առջալ այն ժամանակները, այս դեպքում վաղ միջնադարը, երբ նրանք ծառայել են ոչ տարբեր նպատակների։ Եվ այն, որ արվեստն ու դիցաբանությունը ունեցել են և՛ տարբեր և՛ համանման ֆունկցիաներ, նույնպես հայտնի է։ Բայց եթե դիցաբանությունը եղել է նախադրյալ արվեստի համար, ավելորդ չէ խոսել նրանց կառուցվածքային նմանության մասին։ Այս առումով, Մարքսի միտքը բավական հստակ է. դիցաբանությունը արվեստի նախադրյալ է շնորհիվ իր այն հատկության, որ մշակված է գեղարվեստական եղանակով, այսինքն՝ նրա կառուցվածքը համեմատելի և համապատասխան է արվեստի կառուցվածքին։ Ուրեմն, աշ-

¹²⁹ Հմմտ. Ս. Մոկուսկի, նշվ. աշխ., էջ 14։

¹³⁰ М. Верли, Общее литературоведение, М., 1957, стр. 118.

¹³¹ Р. Вейман, История литературы и мифология, изд. «Прогресс», М., 1975, стр. 281.

¹³² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. XII, ч. I, стр. 203.

խատենք այս լույսով կարողալ առասպելի և ծիսական արարողությունների ժամանակակից ոչ մարքսիստ տեսաբանների թեկուզ և պակաս ընդունելի ձևակերպումներով արտահայտված մշտքերը և համոզվել, որ նախ սերտ ազգակցություն կա առասպելի ու գրական ստեղծագործության, ծիսական արարողության ու դրամատիկական գործողության միջև, որ այդ ազգակցությունը ի հայտ է գալիս որպես հիմնական կառուցվածքային սկզբունքներից մեկը¹³³: Այսպիսով, եթե ելակետ ընդունենք ամերիկյան բանագետ Նորտրոպ Ֆրայի հիմնական դրույթը (central principle), որ «առասպելը գրականության կառուցվածքային տարրն է այնքանով, որքանով գրականությունը ամբողջապես առնված փոխատեղված (displaced) առասպելաբանություն է»¹³⁴, և եթե մեզ արտաոտ շթվա այս մտքի ծայրահեղ ձևակերպումը, կարող ենք ասել, որ դրամատիկական գործողությունը կամ թատրոնը, այս հասկացության ամենալայն առումով, եթե ոչ փոխատեղված, ապա անպայման փոխակերպված ծիսակատարություն է:

Թերևս չարժեր ծիսական արարողության և դրամատիկական գործողության փոխհարաբերությունը այս ձևով քննել, եթե հարցի այն բացատրությունը, որին ուզում ենք դիմել, շրջանառված լինելի վերջին հինգ տասնամյակների թատերագիտական գրականության մեջ: Այն ժամանակ, երբ գրականագետներին ու թատրոնի պատմաբաններին անհասկանալի էր նոխազյան զոհաբերության կոնկրետ բովանդակային կապը անտիկ դրամայի իմաստի ու կառուցվածքի հետ, մոռացված գրադարակներում հանգչում էր հարցի ամենաստույգ մեկնությունը բովանդակող, եվրոպական գրականագետներին ու բանագետներին անծանոթ Նիկոլայ Եվրեինովի «Ազագել և Դիոնիսոս» աշխատությունը: Ավելորդ չենք համարում կրկնել

¹³³ St'ua N. Frye, Anatomy of Criticism, Princeton, 1957, p. 139, 161.

¹³⁴ N. Frye, Fables of Identity, New York, 1963, p. 53. Բերում ենք ըստ Ռ. Վալմանի նշված աշխատության (էջ 254):

Եվրեինովի բացատրությունը, քանի որ մեր հարցի բանալին այստեղ է:

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

գրում է Եվրեինովը, — «մեր առջև հանդես են գալիս որպես պոետականացված-իդեալականացված «քավության նոխազ-նեք»¹³⁵: Այդպես են Պրոմեթևսը, Իֆիգենիան, Էդիպը, Իպոլիտը, Անտիգոնեն, Պենթևսը, Ագավեն, Մեդեան և բոլորը, որոնք զոհեր են, ողջակեղներ, պատժվածներ, վտարանդիներ, հալածյալներ, զենյալներ, մեղավորներ¹³⁶: Սա է Եվրեինովի մինչև վերջ շարագացված (հրեական բանահյուսությունը նրան այս առումով բավականաչափ նյութ չի տվել), բայց ամենահետաքրքիր միտքը: Այս բանալիով են բացվում ծիսակատարությունը և դրամատիկական գործողությունը իրարից բաժանող դոները, և տեսնում ենք, որ նրանք, նախատեսելով տարբեր նպատակներ, ունեն միևնույն կառուցվածքային հիմքը: Ուրեմն, «էսքիլեսի ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում է...»¹³⁷, ի բացասումն հետագա ուսումնասիրողների և Վեյլի եզրակացության, անմիջականորեն ծիսական-պաշտամունքային հողի վրա: Անտիկ դրամայի գեղարվեստականությունը, նրա ինքնուրույն արժեք լինելը չի բացառում նրա կրոնա-պաշտամունքային ֆունկցիան: Վերջինս մեզ համար կորցրել է իր իմաստը, բայց իր ժամանակին այդպես չի եղել: Հին հույների գիտակցության մեջ այս երկու՝ տարբեր մոմենտները չեն խզվել, թատրոնը նրանց համար եղել է և՛ պաշտամունքային, և՛ գեղարվեստական գործ: Այսպիսով, ծիսակատարությունը դրամայի հին ձևերի (բանահյուսական, թե գրական) ոչ միայն նախադրյալն է և հողը, այլև կառուցվածքային հիմքը, որի վրա, եթե արտահայտվենք Նոտրոպ Ֆրայի խոսքերով, տեղի էր ունենում «սիմվոլիկ հաղորդակցության ակտը»¹³⁸: Շարունակելով Եվրեինովի միտքը, կարող ենք ասել

135 Ն. Եվրեինով, նշվ. աշխ., էջ 92:

136 Նույն տեղում, էջ 92—107:

137 Մ. Վեյլի, նշվ. աշխ., էջ 118:

138 Л. М. Землянова, Современная американская фольклористика, изд. „Наука“, М., 1975, стр. 73. Ֆրայի այս արտահայտությունը մեզ հետաքրքիր է երևում առանձին վերցված, իսկ նրա կոնտեքստը, իր վիճելի և անվիճելի կողմերով հանդերձ (նույն տեղում, էջ 70—77), մեր խնդրին չի առնչվում:

(նկատի առնելով նոխազյան խորհրդանիշի մեզ հայտնի բուր իմաստները), որ ողբերգության հերոսները՝ էսքիլեսից մինչև Շեքսպիր, հակասական ու հակադրված էակներ են, և նրանց գլխավերևում հավերժորեն սավառնում է ողբերգական մեղքի, այս դեպքում ավելի հարմար է ասել՝ նոխազյան մեղքի ոգին¹³⁹: Ելնելով զոհաբերության ու քավության ծիսական-բանահյուսական ակունքներից, այս տեսակետը նոր երանգներով է հարստացնում ուս ժամանակակից բանագետ Օ. Արանովսկայան: «Ժամանակին, — գրում է նա, — հունական ողբերգությունն ընդունված էր անվանել ճակատագրի ողբերգություն: Մենք դա կանվանեինք ավելի շուտ դատի ողբերգություն»¹⁴⁰: «Դատի ողբերգություն». սա նուրբ և խոր դիտողություն է, եթե մանավանդ նկատի առնենք, որ պատժի ու զոհաբերության գաղափարները ամենահին ժամանակներում դիֆերենցված չեն եղել, և ամեն մի դատ իրականացվել է որպես ճակատագրի թելադրանք (օրինակ՝ Օրեսթի դատը):

Մեզ հայտնի չէ, թե հեթանոսական Հայաստանում Սպանդարամետին (կամ գուցե՝ ուրիշ աստծու) զոհաբերվող նոխազի շուրջը ինչ խոսքեր են ասվել՝ դրամատիկական ինչ բովանդակություն է ունեցել այդ ծեսը: Ագաթանգեղոսի նկարագրած տոնակատարությունը կամ «պսակեալս թաւ ոստօք կաքաւելը» (Բ Մակար., 2. 7) ներկայացնում են գործողության թատերային, բայց ոչ դրամատիկական կողմը: Իսկ ի՞նչ հիմքի վրա կարող էին առաջանալ բուն դրամատիկական զբացմունքները: Մենք նախապես համոզվեցինք, որ վրիժառությունը, պատիժն ու քավությունը ծլարձակում են նույն հողի վրա, և մեզ հայտնի նյութը թելադրում է դրամատիկականության հյուլին որոնել բուն զոհաբերության, ավելի ճիշտ՝ արյունահեղության, որպես անխղճության ու պատժի թեկուզ իմաստափոխված վերապ-

139 Հմմտ. Արխանով, Պոետիկա, նշվ. հրատ., էջ 171—172:

140 О. Р. Арановская, О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография», изд. «Наука», М., 1975, стр. 65. Յավոք, Արանովսկայան չի նշում իր եզրակացության աղբյուրը՝ Եվրեինովի «Ազազիլ և Դիոնիսոս» աշխատությունը:

րուկներում: Որպեսզի զոհաբերությունը դրամատիկական իմաստ ստանա, նրան պակասում է մեկ հանգամանք՝ պատասխանատվության հանգամանքը: Հայտնի է, որ հին Հունաստանում Զևսի տաճարում ցույզ զոհաբերելու արարողությունը ներկայացրել է երեք սյուժետային փուլեր՝ «հանցանք» (ցուլին որպես սրբազան կենդանու չէր կարելի սպանել), «գատաքննություն» և «պատիժ»: Յուլին զոհասեղանի վրա մորթողը արարողության մասնակիցների ներկայությամբ ենթարկվել է պայմանական դատի, և ի վերջո «հանցանքի սուբյեկտ» ճանաչված դանակը ենթարկվել է պատժի՝ նետվել է ծովը... Ժայռի գագաթից¹⁴¹: Դարձյալ՝ զոհաբերության ու պատժի միասնական խորհրդանիշը: Հայտնի է, որ նման կարգի դատավարություններով էին ավարտվում էլևսինյան միստերիաները: Միավլած չենք լինի, եթե զոհաբերության սյուժեի նույն տրամաբանությունը որոնենք հեթանոսական Հայաստանում, որտեղ դատաստանի ու Սանդարամետի գաղափարները սերտորեն առնչված են հանդես գալիս, որտեղ հնուց եղել է ցուլի պաշտամունքը (ցուլը զոհաբերվելիս է եղել Անահիտին)¹⁴², եղել են էլևսինյան միստերիաների նման տոներ՝ «տօժք սպանդարամետականք»: Այս երևույթների անմիջական կապերը չեն երևում, բայց աշխարհայացքային հիմքերը ընդհանուր շատ բան ունեն: Պարզ է, որ հայոց մեհյաններում անխորհուրդ արյուն չէր հեղվում: Զոհաբերությունների սյուժեներում և տեքստերում լինելու կամ ակնարկվելու էին արյունահեղության ու պատասխանատվության հետ կապված իրադրություններ ու մոտիվներ: Հայ ժողովրդական խաղերում պահպանված «դատական» տրամախոսությունները կամ ուղղակիորեն խաղ-գատավարությունները (հասարակության անդամներից մեկին, երբեմն առաջին պատահական մարդուն պայմանականորեն մեղադրելն ու պատժելը¹⁴³, նրա փոխարեն սպանելով որևէ

կենդանի) բավական պերճախոս են որպես հին ծիսական սյուժեների հիշողություններ: «Քավություն նոխազի» գաղափարը իր բոլոր մետամորֆոզներով այնքան հին է Հայաստանում, որ բոլոր հիմքերն ունենք դա համարելու շատ ծեսերի և ավանդությունների աշխարհայացքային ակունքը: Ամեն մի զոհաբերություն ինքնին դրամատիկական պահ է՝ կրում է երկյուղի ու կարեկցության գաղափարը: Զոհաբերության փաստում ամենաակնառու սարսափի խորհրդանիշն է՝ կենդանի արյունը, որի հեղումով հնադարի մարդիկ «կանխել» են աստվածների զայրույթը և քավել, այն է՝ ոչնչացրել իրենց երկյուղը անխուսափելի մահվան հանդեպ: Այս արարողության և՛ իրական, և՛ միստիկական իմաստները կազմում են կառավարիչ հասկացության բարդ կոմպլեքսը, իր ծիսական-բանահյուսական ավանդների բազմաշերտ նստվածքով:

Հայ ժողովրդական ավանդությունների, առասպելների և դրամատիկական բնույթի խաղերի ու ծեսերի կրոնա-աշխարհայացքային ակունքները զննելով, վերադառնում ենք դրամայի ավարտված տիպին՝ հին հունական ողբերգությանը և հանգում պարզ ու անտարակուսելի մի եզրակացության: Դրամայի ընդհանրական (ունիվերսալ) ծիսական նախատիպը դատն է, իր և՛ ոեսլ, և՛ պայմանական իմաստներով, և դրամատիկական բոլոր ճշմարիտ իրադրությունները, ըստ կառուցվածքի, «դատաքննական» իրադրություններ են: Այսպես է պարերգական ներկայացման արտաքին տեսքը, որի գծերը պահպանված են էսքիլեսյան ողբերգությունում: Այստեղ խորը դեռ կրում է «առաջին դերասանի» ֆունկցիան, նա առաջին ակտիվ ուժն է, այն հավաքական բարոյական կամքը, որ դատում է՝ մեղադրում կամ արդարացնում արյունաներկ զոհասեղանի սանդուղքին կանգնած, նոխազյան մեղքը խորհրդաբանող պրոտագոնիստին¹⁴⁴: Սա ճակատագրական մեղավորությունն իր ուսերին առած անհատն է, կամքի համընդհանուր

141 Նույն տեղում, էջ 62:
142 Տե՛ս Կ. Մելիք-Փաշայան, Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963, էջ 91—99:
143 Հմմտ. Ա. Արշառունի, Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961, էջ 29—43:

144 Վահրամ Փափազյանը պրոտագոնիստ էր անվանում, այսպես կոչված, «հակառակորդի» դերակատարին, որը ներկայացնում է ողբերգության դրական իդեալին հակադրված ուժը (Յագոն «Օթելլոյում»):

ծովից ափ նետված միայնակ ուժը, որ դատում է ընդհանուրի կամքը իր անհատական կամքի դիրքերից և վերջում որպես «քաղվածքի նոխազ» մեռնում է պայմանականորեն՝ մտնում է խորանը (σχημα), իսկ նրա մահվան մասին հաղորդում է բանբերը: Նրա մահը ոչ մի ձևով չի ցուցադրվում հասարակությանը, քանի որ դրա խորհրդանիշը սկզբից ևեթ դրված է օրինաստրայի կենտրոնում: Այդ խորհրդանիշը զոհասեղանն է: Այս բեմավիճակը (միզանոսցեն) ավելի պայմանական ձևով տեսնում ենք քրիստոնեական պատարագում, որտեղ պատժի մոմենտը վերջնական փոխակերպման է ենթարկված. դատ ալլևա չկա, այլ կա միայն սրբազան զոհ և դիֆիրամբ: Անտիկ դրամատիկոս կա և մեկը, և մյուսը: Ետ նայելով դեպի վաղ միջնադարյան դրամատիկական բանահյուսության ակունքները, այնտեղ նախ և առաջ կգտնենք դատի մոմենտը, որը մշակվել է նախաքրիստոնեական ծիսական-բանահյուսական մտածողության մեջ: Սրանում կհամոզվենք, քննելով հայկական վաղ միջնադարյան վիպական երգերի դրամատիկական շերտը: Առայժմ ուշադրություն դարձնենք այն հանգամանքի վրա, որ քրիստոնեությունը, սահման դնելով հին ու նոր աշխարհայացքների միջև, նախ և առաջ մերժում էր հոգեկան պայքարի աշխարհը, բախումը որպես գոյատևման սկզբունք, ժխտում էր կյանքի թելադրած «դատաքննական» իրադրությունները, նրանց և՛ կրոնական, և՛ գեղարվեստական դրսևորումը: «Մի՛ դատիք, զի մի՛ դատիցիք. զի որով դատաստանաւ դատիք՝ դատելոց էք» (Մատթ., է. 1): Սա աշխարհայացքային հիմնական անջրպետներից մեկն է, որ բաժանում է կյանքի հեթանոսական ըմբռնումը քրիստոնեականից: Եվ հասարակական կենցաղի ի՞նչ ոլորտում, թատերակարգի ո՞ր ձևում կարող էր դրամատիկական իրադրությունը գիտակցվել որպես պայմանական նպատակ, եթե ոչ պատժի, զոհաբերության և քաղվածքի հետ կապված արարողություններում: Քրիստոնեական պատարագային արարողության մեջ, որը յուրահատուկ դրամա է, բախման գաղափարն ուրիշ, անիրական (իռեալ) ոլորտներ է ընդգրկում և չի արտահայտվում բեմական իրադրությունների ու գործողության տեսքով: Սա իսկական իմաստով ճակատագրի

դրամա է, առանց դատի դրամա լինելու: Եվ ի՞նչ է Հեգելի ասած անհատի «ակտիվ ազատությունը», որպես դրամայի հիմք, եթե ոչ գործելու և դատելու, մեղադրելու և պատասխանելու ազատություն:

Որպեսզի հնադարում դրամա կամ դրամատիկական բանահյուսություն ստեղծվեր և միջնադարում գոյատևեր այդ, պետք էին հետևյալ երեք պայմանները. ա) դրամատիկական զգացմունքները սնող սոցիալ-հասարակական հող, բ) այդ զգացմունքներն իմաստավորող կրոնա-աշխարհայացքային վերնաշերտ, գ) նրանց ձև տվող պաշտամունքային ծիսակարգ՝ արարողության դրամատիկորեն կազմավորված սիստեմ: Հայկական վաղ միջնադարում տեսնում ենք նախ և առաջ դրամայի կամ դրամատիկական բանահյուսության գոյությունը պայմանավորող աշխարհայացքային հիմքը: Նրան ձև տվող ծիսակարգը թեկուզ և տրոհվում ու փոխակերպվում է, բայց նրա արդյունքները գոյատևում են երկար, քանի որ կար դրամատիկական զգացմունքները սնուցող սոցիալական միջավայր: Միջնադարը, հասկանալի է, քաղաքացիական ազատությունների աշխարհ չէր, բայց դա մի իրականություն էր, որտեղ մարդը ընկճվում էր աստծու, բայց ոչ իր նմանի առաջ, որտեղ «սոցիալական հարաբերությունները կարգավորողը ոչ թե իրավական նորմերն էին, այլ կոնկրետ ուժը» (Ն. Ադոնց), որտեղ գործում էին տոհմական արժանապատվության, զինվորական առաքինության, քրիստոնեական պատվի, հայրենին (հայրերից ժառանգված նախարարական տիրույթները) և հավատը պաշտպանելու զգացմունքները, որտեղ ամեն ինչ, նաև եկեղեցական-դավանաբանական խնդիրները ի վերջո վճռում էին կամքը, անհամաձայնողականությունը, բազկի ուժը: Դրամատիկական սյուժեներն ու իրադրությունները, որ տեսնում ենք նախարարական տների կամ Արշակունիների արիությունը գովերգող վեպերում, իհարկե անկախ են հին պաշտամունքներից ու ծիսակարգերից: Բայց, արդեն ասել ենք, էականը նրանց ընդհանուր, աշխարհայացքային կապն է պաշտամունքային և ավանդաբանական-առասուղեբանական մոտիվների ներքին փոխառնչությունը: Դա մեզ հնարավորու-

թյուն է տալիս ուրիշ մի լույսով ընթերցելու վաղ միջնադարի բանահյուսությունը, տեսնելու նրանում էպիկականից տարբեր գծեր:

Գ. ՏՐԱՄԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅԱՆ ԴՐԱՄԱՏԻԿԱԿԱՆ ԲՆՈՒՅԹԸ ՎԱՂ ՄԻՋՆԱԳԱՐԻ ՎԵՊԵՐՈՒՄ

Ո՛ր Հայկեան հանդես և հիացուցանելի գործանություն:

Գր. Մագիստրոս, թ. ԺԺ

Խորենացու ներկայացրած հատվածներն ու սյուժեները, Փավստոս Բուզանդի, Սեբեոսի, Հովհան Մամիկոնյանի վերարտադրած ավանդաբանական ցիկլերը մեզանում բացատրվել են զուտ որպես էպիկական բանաստեղծության փաստեր կամ արտացոլումներ: Այս ցիկլերի ծավալները ժամանակի ընդգրկման տեսակետից այնպիսին են, որ էպիկական անվանումը շատ առումներով թվում է արդարացված: Բայց սինկրետիզմի ակնհայտ գծերը՝ իրականության ընկալման սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ հայեցակետերի և՛ համադրված, և՛ տարանջատված հանդես գալը մտածել է տալիս, որ էպիկականությունն այստեղ սոսկ ընդհանուր հատկանիշ է: Ինչպես կտեսնենք, վաղ միջնադարյան վեպերում ենթադրվում են էպիկական մտածողության ոչ այն կոմպլեքսները, որ տալիս են հոմերոսյան պոեմները, Հին կտակարանը, արևելյան հին էպոսներն ու միջնադարյան վեպերը, արևմտաեվրոպական էպիկական երգերն ու էպոսները: Նկատի ունենք խոսքային վերարտադրության այն գծերը, որ ծագում են ավանդման եղանակներից, մասնավորապես պարերգական-դրամատիկական ձևից: Նկատի ունենք նաև կրոնա-աշխարհայացքային հնամենի հողը, որ նույնքան, զուցե և ավելի կարևոր է: Այս երկուսի համատեղ, թեև ոչ անպայման մերձավոր գոյությունը պայմանավորում է դրամատիկական տարրի հստակ, երբեմն էլ ինքնուրույն արտահայտված լինելը թեկուզ և էպիկականորեն մշակված պատումներում ու հատվածներում: Այս գիծը,

որ հակված ենք անվանել դրամատիկական, մեզ մատուցվում է ավանդական պատմադրության կոնտեքստում, որը էպիկական մշակվածություն ունի և շատ դեպքերում կարող է կանխել դրամատիկական շերտերը գտնելու մեր ձգտումը: Այս նյութի ավանդաբանական-պատմական, բանահյուսական և գրական շերտերը սկզբունքորեն, ընդհանուր գծերով տարբերակված են հայ բանագետների ու բանասերների, հատկապես Աբեղյանի ուսումնասիրություններում: Բայց անհրաժեշտություն ունենք առաջադրելու մեկ այլ կարգի տարբերակում ևս՝ անջատելու դրամատիկական տարրը իր պատմագրական-էպիկական շղթայից, տեսնելու նրա ինքնուրույն արժեքը: Սանշանակում է, հորիզոնական շափումը փոխարինել ուղղահայաց շափումով՝ նայել դրամատիկական առանձին ֆրագմենտների խորքը՝ տեսնելու, թե պոետիկական ինչ հիմքի վրա են կառուցված և բանահյուսական ինչ ակունքներից են բխում: Նախորդ էջերում տեսանք, որ ավանդման հիմնական ձևերից մեկը եղել է պարերգական տրամախոսությունը: Այդպիսին էին Արտաշեսյան ցիկլի՝ Խորենացու ներկայացրած երկու հատվածները՝ «Արտաշես—Սաթենիկ», «Արտաշես—Արտավազդ»: Եթե պարերգական տրամախոսությունը համարենք սոսկ ձևական հատկանիշ (որի նշանակությունն այս դեպքում երկրորդական չէ), դարձյալ չենք կարող շնկատել, որ դրամատիզմն այստեղ բովանդակային գիծ է, որ իրադրությունները «դատաքննական» են, խոսքը դրամատիկորեն լարված է, բառերն արտասանվում են ոչ թե «տեսական» ճշմարտություն հաստատելու համար, այլ իրադրությունը փոխելու կամքով, դիմացինի վարքագիծը կանխելու, նրան իրեն ենթարկելու շթաքցված պահանջով: Նկատենք, թե հարկադրանքի ու բացասման տրամադրությունը ինչպես է դուրս ժայթքում Ալանաց դստեր խոսքերում.

Եկ հաւանեաց բանից

Աշադեղոյ դստերս Ալանաց՝

Տալ զպատանիդ.

Զի վասն միոյ քինու ոչ է օրէն դիցազանց՝

Զայլոց դիցազանց զարմից

Բառնալ զկենդանութիւն...

Հուզական շեշտերը կենտրոնացվում են մեկ-երկու միավանկ բառերի վրա, և անշեշտ բառերը պրկվում են, ստանում դրամատիկական երանգ: Ուղիղ խոսքը այսպիսի կառուցվածքով ստանում է ինքնաբավ արժեք՝ չի ներհյուսվում էպիկական հենքին, չի շեղոքացվում պատմողականութեան տարերքում: Սա ակնհայտորեն հիշեցնում է, որ ավանդման ձևը դրամատիկական է եղել, և հատվածը խորենացուն է հասել եթե ոչ այդ ձևով, ապա դրա արժեքը չկորցրած: Թերևս սա համարեինք պատահական հատկանիշ (եթե լինում են նման պատահականություններ), բայց մեր առջև է գալիս մյուս «դատաքննական» իրադրությունը: Արտավազը նույն ազատութեամբ դատում է մեռած հորը՝ Արտաշեսին և համառորեն պատասխան է պահանջում. «ես աւերակացս ո՞ւմ թագաւորեմ»: Եվ միայն խաղային իրադրություն էր պետք, որպեսզի Արտաշեսի պատասխանը, որ ըստ էության, ճակատագրի անեծքն է, ներկայացվեր խորային ռեֆրեններով՝ «չազատն ի վեր ի Մասիս» տողի պարերգական կրկնությամբ: Այստեղ ու նախորդ հատվածում խորենացին հստակորեն վկայում է, որ այս մասին «վիպասանքն յերգելն իւրեանց ասեն» (2, Մ) և «զամանէ երգիչքն Գողթան առասպելաբանեն» (2, ԿԱ), բայց չի ասում, որ դա եղել է խմբական երգ, որ երգվել է մեներգչի կամ մենախոսողի շուրջը «պար առեալ պարուք»: Այս ձևական երևացող հանգամանքները թերևս կրկնակի նշանակություն չստանալին մեզ համար, եթե գործող անհատական կամքը կամ անհատի ակտիվ ազատությունը իր լիակատար դրամատիկական իմաստով չներկայանար այստեղ:

Գրիգոր Մագիստրոսի մեզ համար շատ թանկ վկայությունն է, որ գլուցազունների մասին հորինված երգերը կատարվել են խմբապարերով, քաղաքների հրապարակներում («ի հրապարակս զոռհից և քաղաքաց»)՝¹⁴⁵, առանձնահատուկ արժեք

է ստանում, երբ նույն հեղինակը մեկ ուրիշ թղթում ակնարկում է դրա կոնկրետ թեմաներից մեկը. «Ո՛ւր Հայկեան հանդէս և հիացուցանելի գործառնութիւն»¹⁴⁶: Տարակուսանքի առիթ չտալու համար բառարանով կարգանք Մագիստրոսին, թեև դրա անհրաժեշտությունն այս դեպքում քիչ է: Հանդէս բառը նոր հայկազյան բառարանում չորս նշանակություն ունի. ա) փորձ, ֆենուրին, բ) մէս, աեսիլ, հրապարակ, ասպարէզ, մրցարան, գ) աչօն, մրցանք, փոյր, ճիգ, դ) տօնախմբութիւն¹⁴⁷: Իսկ գործառնութիւն բառը ավելի հարմար է կարգալըստ բերված հին հունարեն համարժեքների παράυς, παράγυα, έργον, որոնք համապատասխանաբար նշանակում են գործողություն, հանգամանք, արարք, ջանք, աշխատանք, ստեղծագործություն¹⁴⁸: Ինչպիսի ձևով էլ պատկերացնենք «Հայկեան հանդէսը», դա ներկայացում է, այս հասկացության ամենալայն առումով, ներկայացում իր բոլոր ատրիբուտներով, ցուցադրվող գործողության բոլոր ձևերով: Սա միայն մեկ դեպքում կարելի էր չպատկերացնել՝ եթե մեզ անծանոթ լիներ Հայկի, որպես պատմա-առասպելական հերոսի անունը և չհասկանայինք հայկեան բառի իմաստը:

Մագիստրոսի վկայությունը, եթե միայն բառերի նշանակությունը հետևենք, ինչ-որ բացօթյա հանդես կամ մրցություն է ակնարկում: Պարերգական ձևի կամ տրամախոսության մասին այստեղ կոնկրետ հիշատակություն չկա, և կարող է թվալ, որ գործառնութիւնը որևէ կապ չունի երգի կամ խոսքի հետ: Բայց Մագիստրոսի խոսքերը կարգանք իր նախորդ՝ մեր շարադրանքում երիցս վկայաբերված հիշատակության շուրջի տակ: Ի՞նչ ընդհանրություն կա այս երկու վկայությունների միջև, նրանք արդյո՞ք նույն երևույթը չեն ակնարկում: Այս հարցին պատասխանելու համար Մագիստրոսի խոսքը կարգանք ավելի լայն կոնտեքստում: Դուցազունների մասին քա-

146 նույն տեղում, Թ. ԺԹ, էջ 59:

147 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 42, 574:

148 Տե՛ս «Древнегреческо-русский словарь», т. II, стр. 1362, 1364, т. I, стр. 657—658.

145 Տե՛ս «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», էջ 40:

դաքների հրապարակներում պարերգական հանդեսներ կազմակերպելու ակնարկը ավելի լիարժեք իմաստ է ստանում, եթե նկատի ենք առնում, որ դա կապված է նախնիների պաշտամունքի, հերոսացման ու սրբացման հետ, ռազմիկ հերոսների մահը որպես սրբազան նահատակություն դիտելու գաղափարի հետ: Նման իմաստավորումով է հանդես գալիս իր իսկ Մագիստրոսի հորեղբայրը՝ իշխանաց իշխան և սպարապետ Վահրամ Պահլավունին (967—1045), որի մահվան առիթով մրցություններ ու հանդեսներ են կազմակերպվել: Մագիստրոսն այդ հանդեսները համեմատում է այն պարերգական ներկայացումների հետ, որոնցում «զգիցազանցն երգէին», և որոնցում հերոս նախնիները երևացել են ավելի կատարյալ, ավելի գեղեցիկ. «...երբեմն ի նոսա արի երևալ և հրաշից հիացման արժանի և ի վեր, քան մտածութիւն, որ և նոցա իսկ զԲոյզ հանդիսի մրցութեան տաղս և սոխնչս յօրինեալ անպատկառաբար ազատագունդն պարէին և ի հրապարակս գոեհից և քաղաքացիքու զդիցազանցն երգէին»¹⁴⁹: Պատկերը առավել քան հրատակ է ու համոզիչ: Մանրամասն մեկնությունների կարիք չկա: Այդ դեպքում պարզապես հարկ կլինի վերադառնալ այս շարադրանքի նախորդ էջերին և կրկին մեր եզրակացությունը նախապատրաստող փաստարկումները: Այս դեպքում էական է, որ հիմք ունենք «Հայկեան հանդէս» և «հիացուցանելի գործառնութիւն» հասկացությունները մեկնել մեզ համար ինչ-որ ձևով պարզ երևույթի օգնությամբ: Եվ հիմք ունենք նաև որոնելու Հայկի առասպելի դրամատիկական ակունքները:

Այս թեմայի հորենացու մշակումը, ինչպես հայտնի է, ծագում է Մար Աբասի մատյանից, և նրանում բանավոր ավանդված խոսքեր դժվար է գտնել: Բայց գիտենք, որ Մար Աբասի աղբյուրը նույնպես բանահյուսական է: Մար Աբասի հայ հեղինակ չլինելը հաստատում է մեկ այլ իրողություն, այն է՝ նրա աղբյուրը նույնպես զուտ հայկական չէ, որ նշանակում է, թե մենք գործ ունենք առաջավորասիական բանահյուսա-

կան ավանդների հետ, որ մեր ուշադրության առարկան տեղային, մեկուսացված, առանձնահատուկ և հորինովի չէ, ենթադրում է աշխարհագրականորեն լայն միջավայր: Իսկ ունենք Հայկի առասպելի զուտ հայկական տարբերակը: «Յաննշանից արանց ի գուսանականէն» ծագող սյուժեն, որ հորենացուն է հասել արդեն գրական մշակմամբ և լուծված է քերթողահոր շարադրանքի էպիկական հյուսվածքում, մեզ նյութ չի տալիս: Բայց ավելի հին ծագում ունի այս առասպելի մյուս՝ Անանուն պատմիչին վերագրվող տարբերակը: Իր մեզ հայտնի տեսքով, սա պոկված է XI դարի մատենագրական մի երկից և միացված է Սեբեոսի «Պատմության» տեքստին¹⁵⁰: Պետք է կարծել, որ սա ևս գրական փոփոխություններ է կրել: Բայց այստեղ տրամախոսական մի հատված կա՝ բնույթով բավական նման Արտաշեսյան ցիլիկ վերոհիշյալ երկու հատվածներին: Այս տրամախոսությունը դրամատիկական նկարագիր ունի:

Ձտեղի կալաւ Հայկն և ասէ ցնա.

(Հայկ). Ձի՞ պնդեալ գաս զհետ իմ. դարձի՛ր անդրէն ի տեղի քո՝ զի մի՛ մեռանիցիս այսաւր ի ձեռաց իմոց. քանզի ոչ վրիպի նետ իմ իմիք

Պատասխանի ետ Բէլ և ասէ.

(Բէլ). Վասն այնորիկ՝ զի մի՛ անկցիս ի ձեռս մանկտույ իմոյ և մեռանիցիս. այլ եկ ի ձեռս իմ, և կեաց ի տան իմում խաղաղութեամբ, ունելով ի գործս զմանկունս ի տան իմոյ զորսականս:

Պատասխանի ետ նմա Հայկն և ասէ.

(Հայկ). Շուն ես դու և յերամակէ շանց՝ դու և ժողովուրդ քո: Եւ վասն այնորիկ թափեցից իսկ այսաւր ի քեզ զկապարձս իմ¹⁵¹:

150 Տե՛ս Գ. Աբգարյան, Սեբեոսի պատմությունը և Անանունի առեղծվածը, Երևան, 1965, էջ 47—49, 133:

151 «Սեբեոսի եպիսկոպոսի Պատմութիւն ի Հերակլն», Թիֆլիս, 1912, էջ 5—6:

149 Գր. Մագիստրոս, նշվ. հրատ., էջ 40 (ընդգծումները մերն են—ձ. ձ.):

Սա անհամեմատ մոտ է բանահյուսական աղբյուրին, քան խորենացու տարբերակը, որտեղ Հայկն ու Բելը խոսում են առանց իրար հանդիպելու, դեսպանորդների միջոցով, մի հանգամանք, որ Աբեղյանը համարում է վիպական հատկանիշ¹⁵²: Թերևս սխալ չէր լինի, եթե այդ համարեինք գրական հատկանիշ: Իհարկե, խորենացու մշակումը ներկայանում է վիպական գծերով, բայց սա այլ կարգի վիպականություն է՝ վիպական նյութի հետտրական-քերթողական վերաշարադրանք: Բանահյուսական տեքստի անմիջականությունն այստեղ չեզոքացված է, և Բելը խոսում է խաղաղ ու անվրդով տոնով. «Բնակեցեր, ասէ, ի մէջ ցրտութեան սառնամանեաց. այլ ջեռուցեալ մեղկեա գցրտութիւն սառուցեալ քո հալարտացեալ բարուցդ...» (1, ԺԱ): Սա բանավոր խոսքի տպավորություն չի թողնում, այլ հիշեցնում է ճարտասանական խրատ, որի շարադրողը ծանոթ է «Պիտոյից գրքի» խրատական ճառի կանոնին: Իսկ Սեբեոս-Անանունի՝ վերը բերված հատվածը, բանահյուսական ակունքին մոտ լինելով, նաև դրամատիկական է: Վերջինիս նախնականությունը ժամանակին նկատել է Գեղցիբը. «Երկու հերոսների իսկական վիպական հայհոյական խոսքերով այս պատմությունը թողնում է մի բոլորովին նախնական և սկզբնական տպավորություն»¹⁵³: Գրական մշակումը այստեղ քիչ բան չի հարթեցրել ու չեզոքացրել. ավանդման ձևի բոլոր հետքերը չէ, որ այստեղ պահպանված են: Այլ դեպքում կունենայինք ավելին, քան այս կարճ տրամախոսական հատվածը: Սա ևս բնույթով «դատաքննական» է. վիճարկվում է գրությունը և վիճարկվում է ոչ հայեցողաբար, այլ գործնականորեն, դրամատիկական կոնկրետ իրադրություն մեջ, այդ իրադրությունը փոխելու երկուստեք արտահայտված կամքով. մեկը մյուսին ուզում է ընկճել տեղնուտեղը («զտեղի կալաւ Հայկն և ասէ»): խորենացու տարբերակում նման կենդանի իրադրություն չկա, իրավիճակը ոչ թե ներկայացվում է, այլ պատմվում. «ի բաց դարձուցեալ Հայկայ զպատգամաւորսն Բէլայ, խստութեամբ

պատասխանեաց» (1, ԺԱ): Եվ ապա, Սեբեոսի տարբերակում խոսքի ընդհանուր ելևէջը լարված է, նկատելի է ցուցադրական սպառնալիք և զայրույթ, տոնի կարծես նպատակագրված բարձրություն, որ թատերային հատկանիշ է: Որ սա բանավոր աղբյուրից է ծագում, անտարակուսելի է, բայց պետք է ենթադրել, որ սա կարող է քաղված լինել «Հայկեան հանդէսից»:

Այս ենթադրությունը կարող է այնքան էլ համոզիչ չերևալ, եթե մտածենք, որ դրամատիզմն ու թատերայնությունը ինքնաբավ նախասկզբունքներ են, բոլոր դեպքերում դրամատուրգիական ու թատերային ծագում չունեն և կարող են լինել հեղինակի անհատական ոճի դրսևորում: Որպես ընդհանուր սկզբունք սա ճշմարիտ է, ինչպես պայմանավորվել ենք մեր շարադրանքի ներածությունում: Բայց դա այդպես է գրականություն, մանավանդ նոր և նորագույն գրականության մեջ: Գեղարվեստական մտածողության նախագրական շրջաններում դա գրեթե բացառված է: Խոսքային արտահայտության ձևերն այստեղ պայմանավորված են նյութը, սյուժեն հորինելու կամ ներկայացնելու առարկայական պայմաններով, ավանդման միջավայրով ու ձևերով: Եթե բանահյուսական խոսքում դրամատիկական և թատերային գծեր կան, նշանակում է, այդ խոսքը հորինվել է ու մշակվել համապատասխան պայմաններում, կամ այդպիսին է նրա նախնական հիմքը: Եթե ոչ, ապա պետք է մտածել, որ խոսքը հորինողը կամ գրական մշակման ենթարկողը շատ բան է ընկալել դրամատիկական բանահյուսության ձևով և խոսք հորինելու իր եղանակը ենթագիտակցորեն կամ գիտակցորեն մշակել է այդ տպավորություններով: Աներկբայելի է, որ բանահյուսական նյութից օգտվող և հատկապես գրական աղբյուր չունեցող պատմիչները, օրինակ՝ Փավստոս Բուզանդն ու Հովհան Մամիկոնյանը, շատ բան վերարտադրել են առանց հետևողական մշակման և անուղղակիորեն մեզ են ներկայացնում հայկական միջնադարի բանահյուսության ավանդման ձևերը: Ուշադրության առնելով Աբեղյանի այն դիտողությունը, որ «առամախոսությունը, և ավելի ևս ուղղակի խոսքը ընդհանրապես մեծ տեղ է բռնում ավանդական վեպերում», և դա «անմշակ վիպական բանահյու-

152 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 50:

153 Նույն տեղում:

սուբյուկտներին» հատկությունն¹⁵⁴ է, հանգում ենք այն մտքին, որ տրամախոսությունը ժողովրդական խոսքի արվեստի նախնական ձևերից է, ավելի հին, քան պատմողականությունը կամ նկարագրականությունը, այն է՝ բուն էպիկականությունը: Բայց այս միտքը հակառակ է գրական սեռերի առաջացման բոլոր մեզ հայտնի սխեմաներին: Ե՛վ համաշխարհային գրականությունն պատմությունը, և՛ նրա հեգելյան իմաստավորումը, և՛ պատմա-ազգագրական դպրոցը, և՛ նոր գրականագիտությունը համերաշխ են այն կետում, որ տրամախոսությունը, ուղիղ խոսքը, իրադրությունները ներկա ժամանակով ներկայացնելը, իրականությունը ԵՄ-ի դիրքից, ակտիվ անհատի դիրքից վերարտադրելը ոչ թե նախորդում, այլ հաջորդում է պատմողականությանն ու նկարագրականությանը՝ էպիկական օբյեկտիվիզմին: Բայց Փավստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի ներկայացրած վիպական ցիկլերը, որոնք Արեղյանը պայմանականորեն անվանում է «Պարսից պատերազմ» և «Տարոնի պատերազմ» կամ «Տարոնի վեպ», բոլորովին այլ բան են ասում: էպիկականության դասական սահմանումներից սրանք, ինչպես և սրանց նախորդող ու հաջորդող վիպական ցիկլերը («Սասնա ծռերը»), բացարձակորեն դուրս են: Իրողությունն այն է, որ հայ միջնադարյան վիպական կոչվող բանահյուսության մեջ խոսքային կառուցվածքի մաքուր էպիկական գծերը կամ համարժեք են դրամատիկականին, կամ թույլ են, իսկ դրամատիկական գծերը օրգանապես շեն միահյուսվում էպիկական գծերին: Սա առանձնապես հատուկ է Փավստոս Բուզանդի և Հովհան Մամիկոնյանի ներկայացրած ցիկլերին: Բանահյուսության նախնական ձևերից է այս, թե ոչ, մեր հարցադրման տեսակետից պակաս էական է: Կարևորը իրողությունն է՝ այն, որ վերարտադրության այդ սկզբունքի առկայությունը վաղ միջնադարի գրականության մեջ պատահական, ինքն իրենով բացատրվող երևույթ չէ, այլ ծագում է որոշակի աղբյուրից՝ դրամատիկական բանահյուսությունից:

154 Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 285 (ընդգծումը հեղինակինն է):

Հայ դասական բանասիրության մեջ ընդունված այն տեսակետը, որ Փավստոս Բուզանդը մեծ շափով օգտվել է բանավոր գրույցներից, առասպելներից, առակներից ու ցույցներից, որ նա նույնիսկ «գրավոր աղբյուր չի ունեցել. գրել է ժողովրդի կենդանի ավանդությունների և գրույցների հիման վրա»¹⁵⁵, ոչ այնքան փոքրացնում է նրա որպես պատմիչի արժեքը, որքան մեծացնում է նրա երկի պատմա-գեղարվեստական նշանակությունը: Փավստոսի պատմական և պատմագիտական հետաքրքրությունը ամենից ավելի նրանում է, որ այստեղ տեսնում ենք վաղ միջնադարի ժողովրդական աշխարհագրաբանությունը, որոշ դեպքերում նաև՝ կենցաղի ու հոգեբանության շատ էական գծեր: Եթե խորենացին բանահյուսական նյութը վերարտադրել է պատմագրի հայեցակետով, ապա Փավստոսի թերևս մեծագույն արժանիքներից մեկն այն է, որ նա իր լսածը ավելի շատ արձանագրել է, քան գրական մշակման ենթարկել¹⁵⁶: Փավստոսը պատմաբանի համար շատ առումներով կարող է անստույգ լինել, բայց բանագետի և արվեստաբանի համար նրա երկի հետաքրքրությունը շափազանց մեծ է:

Փավստոսը պատկանում է «եկեղեցական մաքառման գրականությանը». բոլոր սյուժեներն ու թեմաները նա ձևում ու մեկնում է, ելնելով իր դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսությունից, մասնավորապես հայ եկեղեցու շահերից: Իր այս ծրագրում նա խստագույնս հետևողական է, բայց նրա երկում դա չի արտահայտվում որպես գեղարվեստական աշխարհայացք: Փավստոսի «Պատմության» գործող անձինք ամեն դեպքում ծրագրված չեն և ներկայանում են այլ կոփվածքով: Մարդկայնությունը, վարքագծի հակասականությունը, հո-

155 Փավստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Երևան, 1968, Ստ. Մալխասյանցի ներածությունը, էջ 9:

156 Հմմտ. Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 183—185: Այս է վկայում նաև Փավստոսի երկի իսկական անունը՝ «Բուզանդարան պատմութիւնք», որ մոտավորապես թարգմանվում է «գուսանական-վիպասանական պատմություններ»: Այստեղից էլ Բուզանդ անվան ստուգաբանությունը՝ գուսան, վիպասան, աշուղ (տե՛ս Մալխասյանցի ներածությունը՝ էջ 43—46 և ծանոթությունները՝ էջ 309—310):

գեկան նկարագրի տարամետ գծերը, գործողութիւնների աղատութիւնը, որ ընդհանրապես հատուկ չեն մարդու միջնադարյան-քրիստոնեական պատկերացմանը, Փափստոսի սլուծեններում դրսևորվում են անսպասելի ձևերով և անսպասելի տեղերում: Այսպես, ո՞վ է Արշակը՝ Փափստոսի «Պատմութիւն» կենտրոնաձիգ դեմքերից մեկը: Սա ոչնչով չկաշկանդված, ոչ մի պարտականութիւն ու նախապաշարումի առաջ չընկրկող, իր կամքից դուրս այլ իրավունք չճանաչող միապետի ու ասպետի հզոր խառնվածք է: Արշակը քրիստոնեյա միապետի ամենաիրական ու հասկանալի պատկերն է ներկայացնում. եկեղեցական կազմակերպութիւնը նա ուզում է ձուլել պետական կազմակերպութիւնը, կրոնական գաղափարները ծառայեցնել ֆեոդալ միապետի նպատակներին: Բայց քրիստոնեյա լինելով բւտ դավանանքի և պարտականութիւն, նա քրիստոնեյա չէ իր զգացմունքներով, հեռու է խղճի գիտակցութիւնից ու ասածու երկյուղից, անեծքն ու օրհնանքը նրա վրա չեն ազդում, և նա ընկճվում է միայն ևրոնկրետ ուժից, դիմացինի դրութիւն գերազանցութիւնից: Ինքնակամութիւնն ու գոռոզութիւնը Արշակին երբեմն դնում են ճակատագրական փակուղիների առաջ, և նա աստիճան առ աստիճան փորում է իր փոսը, բայց ներքուստ չի հանձնվում, իր տարակուսանքներն ու տազնապները (եթե ունի) թաքցնում է իր դիվական հոգու միջին ծալքերում: Եվ Արշակը բռնանում է իր պալատում, խիզախում արտաքին թշնամիների դեմ, սպառնում ու սպանում, խորամանկում, խաբում, շարախնդում, ապակողմնորոշում իր յուրաքիններին կամ թաքնված ախոյաններին, երբեմն դառնում նենգ ու կասկածամիտ, երբեմն դուրսահավատ, բանսարկու խոսակցութիւնների ականջ կախող: Նա բռնութիւնը կաթողիկոս է ձեռնադրել տալիս մի խելամիտ ու կորովի տղամարդու՝ Ներսեսին (4, Գ) և գործում է նրա խոսքին ու խորհրդին հակառակ, առ ոչինչ է համարում Ներսեսի տեղապահի՝ Խազ եպիսկոպոսի հանդիմանութիւնները, փորձում է կաշառել նրան, հետո կատաղում է Խազի ազնվութիւն դեմ (4, ԺԲ): Երբ Ներսեսը վերադառնում է աքսորից (նրան դավադրաբար աքսորել էր Հունաց վաղես կայսրը) և Խախա-

տում Արշակին, թե «ինչո՞ւ մոռացար Տիրոջը», սա քթի տակ ծիծաղում է հայրապետի խոսքերի վրա (4, ԺԳ): Ոչ խորհուրդը, ոչ հորդորը, ոչ անեծքը նրա համար արժեք չունեն, բայց բանսարկու մի լուր կամ շարախոսութիւն տակնուվրա են անում նրան և մղում ոճրագործութիւն: Այս ձևով նա գաղտնի սպանել է տալիս իր եղբորորդուն՝ Գնելին և հրամայում է պատվով ու հանդիսավորութիւնը թաղել: Երբ Ներսեսը հորդորում է ետ վանգնել այդ վճռից, Արշակը ծածկվում է իր սամուրենի մուշտակով, թաքցնում գլուխն ու ականջը և քնած ձեզանում, հետո էլ գնում է ողբ ու արցունք թափելու իր զոհի վրա և մի աչքով արտասովում է, մյուսով գննում սպանվածի կնոջ՝ գեղեցկուհի Փառանձեմի կիսամերկ կուրծքը (4, ԺԵ): Եվ Արշակը կնութիւն է առնում Փառանձեմին ու սիրում է նրան, բայց Փառանձեմն ատում է նրան, նրա թավ մարմինը և թուխ մաշկը: Սա այն Արշակն է, որ իր թագավորական դատակերտում՝ Արշակավանում պատսպարում է տերերից փախած ծառաներին, արյունապարտներին, գողերին ու անառակներին, բնաջինջ է անում անհնազանդ նախարարաներին, ասպատակում է Հունաց և Պարսից սահմանները և ինքնասպան լինում Շապուհի բանտում: Այս էպիկական թանձր կերտվածքը և դրամատիկորեն տազնապալից էութիւնը կարծես սարքված է շեքսպիրյան մակբեթների ու ուրարդների խմորից, և որտեղի՞ց այդ շաղախը V դարի եկեղեցական հեղինակի ձեռքին: Մեզ ոչինչ առեղծվածային ու զարմանալի չէր թվա այստեղ, եթե Փափստոսը պատկանելիս լիներ եվրոպական ուշ միջնադարին: Բայց նա անհունորեն հին է ֆրանկ և անգլոսաքս ժողովրդական վեպերը գրառողներից և ոչ մի չափով արյունակից չէ ուշ անտիկայի և Հռոմի աշխարհիկ ոգուն, այլ հայ է, ինչպես Գաթրճյանը կասեր, «բուն հայ հողեն բուսած, բոլոր հայ երկիրը թզավ և քլավ չափած, ամեն մեկ տողին մեջ իր հայրենակցած գաղափարաց գունով սնած»¹⁵⁷:

Փափստոսի երկի շուրջ եղած ուսումնասիրութիւններն ու դատողութիւնները, բնագրի ընդհանուր ատրիբուցիան (Գա-

¹⁵⁷ «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1889, մարտ, էջ 41:

Թրքական, Գեղցեր, Ն. Բյուզանդացի, Աբեղյան, Մալխասյանց) բերում են այն անվիճելի եզրակացություն, որ հայկական վաղ միջնադարի աշխարհիկ ոգին ու իրականությունը նրա գրեթե կերպի վրա ազդել են անմիջականորեն. վանական խցի ծխոտ լույսի տակ չեն իմաստավորվել նրա տեսած ու լսած վեպերը. նրա գրածը վարքից, վկայաբանությունից ու տեսիլքից չէ կազմված, ինչպես Ազաթանգեղոսի «Պատմությունը»: Եվ ուրիշ ինչ՞ով բացատրել, որ Փավստոսի հերոսները, ի խորին տարբերություն ազաթանգեղոսյան ծրագրված գաղափարակիր ստվերների, գործում են աստծուց, ճակատագրից, նախախնամությունից ազատ մի իրականության մեջ, կամքի ու պատահականության տարերքում: Դա մի անաստված իրականություն է, որտեղ իսկապես չկան իրավական նորմեր, այլ կա միայն կոնկրետ ուժ և Տիրոջ դատաստանով սպառնացող պաշտոնյաներ: Գուցե ինչ-որ առումներով վերապահելի՞ համարենք Ադոնցի կարծիքը, թե վաղ ֆեոդալիզմի դարաշրջանը եղել է կոնկրետ ուժի գործադրման իրականություն: Բայց այս դեպքում էլ պետք է համառենք մի կետում: Այդպիսին է եղել եթե ոչ դարաշրջանը, իր սոցիալական հարաբերություններով, ապա՝ այդ դարաշրջանի ժողովրդական-վիպասանական մտածողությունը, այդ բովանդակությամբ են աուլեցուն վաղ միջնադարյան հեղինակների բանավոր աղբյուրները: Եվ այդ աղբյուրները ազատորեն հորդում էին այն ժամանակներում, երբ հայոց հեթանոս աստվածները մեռնում էին հյուծախտից (Հ. Արմենի համեմատությունն է), իսկ քրիստոնեությունը մեզանում դեռ գաղափարական հարկադրանք էր, բայց ոչ ժողովրդական աշխարհայացք: Փավստոսը, որպես այդ հարկադրանքը պաշտպանողներից մեկը, դատապարտում է Արշակի ու նրա սերնդի անօրեն վարքը, նրանց կործանումը բացատրում է Տիրոջ զայրույթով. ներսեսի անեծքը դնում է Արշակունիների պարանոցին ու քշում նրանց խմելու «վերջին բաժակը»: Բայց Արշակունիները, այնուամենայնիվ, հակակրեւի չեն դառնում. հակակրեւի չի դառնում նույնիսկ Պապը, որ, ըստ Փավստոսի, դեի ծնունդ է և անմաքուր բնազդների հավաքածու: Ընդհակառակը, մեզ հիացնում է նրանց կամքը, գոր-

ծելու ազատությունն ու հերոսականությունը: Ո՞րն է այս տպավորության աղբյուրը, եթե ոչ այն, որ քրիստոնյա հեղինակը ինչքան էլ թանձրացրել է նրանց հեթանոս բնավորության գծերը, ծանրացրել նրանց «մեղքը», չի կարողացել մինչև վերջ դատապարտելի դարձնել ժողովրդական վիպասանության հերոսներին: Ստացվել է անհատականի և իդեալականի յուրահատուկ մի հյուսվածք, գեղարվեստական ընդհանրացման այն բացառիկ արդյունքը, որ երբեմն թողնում է շեքսպիրյան ռեալիզմի տպավորություն, թեև Փավստոսի արտահայտվելու եղանակը շատ հեռու է ռեալիստական լինելուց: Ղազար Փարպեցուց եկող այն կարծիքը, թե սա մեկ հեղինակի գործ չէ, որոշ ճշմարտություն ունի, բայց դա շպետք է ենթադրել տա, որ այստեղ միախառնված են երկու հեղինակներ՝ մեկը հեթանոս հույն, մյուսը ասորի քրիստոնյա¹⁵⁸: Ճշմարտությունն այն է, որ եթե իսկապես երկու հեղինակի գործ է սա, ապա նրանցից մեկը ժողովրդական վիպասանն է, մյուսը՝ գրագետ վիպասան Փավստոս Բուզանդը: Գաղտնիքն այն հակասության մեջ է, որ կա բանահյուսական նյութի և այդ նյութը վերարտադրող հեղինակի գաղափարական միտումի միջև: Ամենից պվելի ուշագրավ է խորենացու պատահական մի վկայությունը, որով նա «մատնում» է այս գործի հեղինակին: Բնութագրելով Արշակի հակասականությունը, խորենացին ցույց է տալիս նրա վիպական կերպարի երկու գծերը. «ի գինարբուս և յերգս վարձակաց քաջ և արի երևեալ քան զԱքիլլէս, իսկ արդեամբք Թեր-

158 Տե՛ս «Ղազարայ Փարպեցույ Պատմութիւն Հայոց և թողթ առ վահան Սամիկոնեան», Թիֆլիս, 1908, էջ 11—12: Փարպեցու կարծիքը հետազոտում մեկնում է նորայր Բյուզանդացին, որը «Փավստոսի Պատմության մեջ նկատում է երկու իրար հակասող ոգի, մեկը՝ լյտի, զվարճաբան, ծիծաղեցնող, մյուսը՝ բարեպաշտական, լի աղոթքներով, հրաշքներով և այլն: Նրա կարծիքով, գրքի հեղինակը հույն Փավստոս Բուզանդն է, աշխարհական, որ գրել է լյտիաբան պատմություն, ապա այդ գրվածք անցել է մի ասորի եկեղեցականի ձեռքը, որ այն համեմել է կրոնարարեպաշտական մասերով: Փոփոխության ենթարկված ու ընդմիջարկված այս օրինակն է հասել մեր ձեռքը հայերեն թարգմանությամբ: Թարգմանիչն է Կրքունը» (Փավստոս Բուզանդ, Պատմություն Հայոց, թարգմ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, ներածություն, էջ 12):

սիտեայ նմանեալ կաղի և սրագլխոյ» (3, ԺԹ)¹⁵⁹; Այսինքն թե՛ Արշակը գինարբուքների ժամանակ երգվող վարձակների երգերում Աքիլլեսից ավելի քաջ էր ներկայանում, իսկ իրականում նմանվում էր կաղ և սրագլուխ Թերսիդեսին¹⁶⁰:

Խորենացու այս խոսքը երկակի հետաքրքրություն ունի մեզ համար: Նախ, որ վիպական սյուժեները հորինվել, երգվել, պատմվել կամ ներկայացվել են պալատական խնջույքներում, որ խնջույքի սրահը միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի ձևերից մեկն է, և դրա համար էլ խննոյժ և ծողով բառերը նշանակել են նաև հանդիսանք ու թատրոն¹⁶¹: Այս խնդրին կանդրադառնանք իր տեղում: Առայժմ մեզ հետաքրքրելու է խորենացու վկայության մյուս կողմը: Խորենացին երկու կարգի ինֆորմացիա ունի պատմական Արշակի մասին՝ մեկը գուսանական երգերով ավանդվածն է, մյուսը՝ գրականության մեջ, գուցե և Փավստոսի «Պատմության մեջ»: Ուրեմն, երկու հեղինակի հարցը պետք է սկսել այստեղից: Եվ, այնուամենայնիվ, մեզ թվում է, որ երկու հեղինակ տեսնելով, հարցը չի լուծվում: Փավստոսի կերպարների հակասականությունն ու դրամատիզմը դժվար է միայն ժողովրդականի ու հեղինակայինի խաչաձևումով բացատրել: Ավելի ուշադիր կարգալով Փավստոսի երկը, կարելի է նկատել, որ Արշակն ու մյուս կերպարները դրամատիկական նկարագիր ունեն հենց բանահյուսական հիմքում: Միակողմանիությունը, միանշանակ գծերի խտացումը հատուկ է միջնադարյան հեղինակին, բայց ոչ միջնադարյան բանահյուսությանը: Ժողովուրդը սովորաբար այդ ձևով չի իդեալականացնում իր հերոսներին, նրանց միշտ ներկայացնում է թուլություններով ու թերություններով: Օրինակ՝ Փառանձեմը և՛ գեղեցիկ ու կանացի է, և՛ շար ու վրեժխնդիր (թունավորում է Ողոմպիին, հաղորդության հացի մեջ թույն խառնելով), և՛ ազնիվ ու հերոսական: Այս ամբողջականու-

159 Խորենացի, նշվ. հրատ., III, Ի, էջ 278:

160 Խորենացու խոսքերը այսպես է վերծանել Աբեղյանը (տե՛ս «Երկեր», հատ. Ա, էջ 493—494):

161 Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 192, 196—197:

թյունն ու հակասականությունը գալիս է բանահյուսական ակունքից, և «գրագետ վիպասանը» նույն ձևով էլ ներկայացնում է Փառանձեմին. այստեղ հակասություն չկա երկու հեղինակների միջև: Ինչպես նկատում ենք, դրամատիզմը ընդհանրապես հատուկ է հայկական վաղ միջնադարի բանահյուսական սյուժեներին. դա ժողովրդի և՛ խառնվածքն է, և՛ աշխարհայացքը: Մնում է համոզվել, որ դրամատիզմը այստեղ նաև գեղարվեստական վերարտադրության սկզբունք է:

Աբեղյանը հայկական միջնադարի բանահյուսության մեջ ամենից ավելի էպոս և էպիկականություն է փնտրում: Դրամատիկականի մասին նա շունչի որևէ ակնարկ: Ականավոր բանագետի հիմնական մտահոգություններից մեկն է եղել հայտնագործել, ճշտել ու բնութագրել հայ ժողովրդի էպիկական աշխարհայացքի հիմքերը: Նրա գրականագիտական հետաքրքրությունների կենտրոնում էպոսի հարցը այնքան մեծ տեղ է բերում, նա այնպիսի հետևողականությամբ է վերակառուցել «Սասնա ծռերին» նախորդող ցիկլերի էպոսային հենքը, որ վերջինիս էպիկական կերտվածքը խախտող գծերը թվացել են ոչ էական, ներկայացել են որպես շեղումներ ժողովրդական հատկանիշներ: Չտեսնելով այստեղ պատումի էպիկական բյուրեղացում՝ օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ հայեցակետերի լիակատար փոխներթափանցում¹⁶², Աբեղյանը չի փորձում ենթադրել, որ դա կարող էր արդյունք լինել մեկ այլ կարգի մշակվածության: Հակված ենք անվանել այդ դրամատիկական մշակվածություն՝ բանահյուսական դրամայի հատկանիշ: Գուցե սա վերապահելի վճիռ է, տարակուսանքների մղող և միտումնավոր երևացողք բայլ, բայց մեր ուսումնասիրությունը ակամա այդտեղ է մղում: Դրա հիմքերը ինչ-որ ձևով նախապատրաստել ենք այս գրքի նախորդ էջերում, հատկապես «Երգ ցցոց և պարոց» ենթագլխում: Համոզվելու համար, որ դրամատիկական որոշակի հետքեր կան այստեղ, որ Խորենացու և Սեբեոսի բերած պարերգական ու տրամախոսական հատվածները ինչ-որ պատահական մոմենտներ չեն, կարդանք Փավստոսի և Հովհանն

162 Հմմտ. Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 285:

Աամբիկոնյանի տրամախոսական հատվածները: Այս տրամախոսութիւններում կա՞ արդո՞ք գործադրութիւն:

Փափատոսի տրամախոսութիւնները դրամատիկական են այն կետերում, որտեղ վիպական նյութը իմաստավորվում է Ես-ի և Դու-ի հարաբերութեան տեսակետից, այն կետերում, որտեղ անհատական կամքը ազդակում է իր գոյութեան մասին և դատում է ոչ թե աստծու, սկզբունքի կամ անհրաժեշտութեան, այլ իր Ես-ի դիրքից, այն կետերում, որտեղ սկզբունքը դրսևորվում է անհատականութեան կերպարանքով: Այս առումով, կատարելապես դրամատիկական դիրքերում է դըրված Արշակը:

Ախոռապետի միջադեպից հետո Շապուհը երկյուղ է զգում, թե «գուցէ ստեսցէ սիրոյն նորա Արշակ արքայ Հայոց, և լիցի միաբան ընդ կայսերն Յունաց, և կամ կողաքակ ինչ լիցի ի նմանէ»¹⁶³: Այդպես էլ լինում է: Արշակը դաշինքի երդում է տալիս ավետարանի վրա և... փախչում է նրա պալատից: Դրամատիկական այս դրվագն ընդմիջարկվում է տարիներով ու իրադարձութիւններով, և «դատաքննութիւնը» շարունակվում է ԾԳ գլխում: Քավդյաները (գուշակող կախարհներ) խորհուրդ են տալիս Շապուհին Հայաստանից բերված հողով ծածկել դահլիճի հատակի մի մասը, ուր «բարեկամաբար» հարցաքննելու է Արշակին, իմանալու համար, թե նա ինչ է մտածում Շապուհի մասին, երբ իր հողի վրա է: Եվ Շապուհը «ետ ածել զԱրշակ արքայ Հայոց զառաջև իւրով... և զձեռանէ առեալ շրջէր ճեմելով»¹⁶⁴: Այստեղ բացահայտվում է Արշակի երկատված էութիւնը իր իսկ խոսքերով:

(Շապուհ). Ընդէ՞ր եղեր իմ թշնամի, Արշակ արքայ Հայոց. զի ես որպէս գորդի սիրեցի զքեզ, և կամեցայ տալ քեզ զդուստր իմ ի կնութիւն, և որդի առնել զքեզ. իսկ դու խստացար ընդ իս, և քովք կամօք՝ առանց իմոց կամաց՝ եղեր ընդ իս թշնամի. և այս լի երեսուն ամ է, զի պատերազմեցար ընդ իս:

163 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 253:

164 Նույն տեղում, էջ 254:

(Արշակ). Մեղայ քեզ և յանցեայ. զի ես եկի և կոտորեցի, և յաղթեցի թշնամեաց քոց. և ակն ունէի ի քէն պարզև կենաց, և թշնամիք իմ հրապուրեցին զիս, և արկին երկիրդակն ի քէն, և փախուցին ի քէն: Եւ երդումն իմ, զոր երդուայ քեզ, յառաջ ածն զիս. և եկի աւասիկ առաջի քո: Եւ աւասիկ ծառայ քո ի ձեռս քո կամ. զինչ և պէտք է քեզ, արա զիս, զինչ և կամ իցէ. սպան զիս, զի ես ծառայ քո առ քեզ կարի յանցաւոր եմ, մահապարտ եմ:

...Իսկ իբրև յայն տեղի հասանէր, և զհայ հողն կոխէր, մեծամեծս ըմբոստացեալ հպարտացեալ՝ այլ ձայն շրջէր. սկսանէր խօսել և ասել.

(Արշակ). Ի բաց կաց յինէն, ծառայ շարագործ, տիրացեալ տերանցն քոց. այլ ոչ թողից զքեզ և որդուց քոց զվրէժ նախնեաց իմոց, և զմահն Արտևանայ արքայի: Զի այժմիկ ձեր ծառայից զմեր տերանց ձերոց զբարձ կալեալ է. բայց ոչ թողից, եթէ ոչ տեղիդ մեր առ մեզ եկեսցէ:

Իսկ իբրև երեկոյ եղև ժամ ընթրեաց թագաւորին Պարսից, հուակ զկնի յետոյ ամենեցունց ի ներքոյ բոլորին զԱրշակայ բազմականն առնէին, ուր զհայ հողն յատակն հարեալ էր:

...(Արշակ). Իմ այդ տեղի, ուր դուդ ես բազմեալ. յոտն կաց այտի, թող ես այդր բազմեցայց, զի տեղի ազգի մերոյ այդ լեալ է. ապա եթէ յաշխարհն իմ հասից, մեծամեծ վրէժ խնդրեցից ի քէն:

Կսելով այս հանդուգն պահանջը, Շապուհը հրամայում է «բերել շղթայս և արկանել ի պարանոցն Արշակայ և յոտս և ի ձեռս նորա երկաթս, և խաղացուցանել զնա ի յԱնդմըշն՝ զոր Անուշ բերդն կոչեն, և պնդեալ զնա մինչև անդէն մեռցի»: Մյուս

որը նա հրամայում է «ածել զառաջեալ իւր զՎասակ Մամիկոնեան զգորավարն Հայոց Մեծաց»¹⁶⁵:

(Շապուհ). Աղուէս, դու էիր խանգարիչ՝ որ այսչափ աշխատ արարեր զմեզ. դու ես այն՝ որ կոտորեցեր զԱրիս այսչափ ամս, և զի՞ գործես. զմահ աղուեսու սպանից զքեզ:

Իսկ Վասակ տուեալ պատասխանի, ասէ.

(Վասակ). Այժմ քո տեսեալ զիս անձամբս փոքրիկ, ոչ առեր զչափ մեծութեան իմոյ. զի ցայժմ ես քեզ առեւծ էի, և արդ սղուէս: Բայց մինչ ես Վասակն էի, ես սկայ էի. մի ոտնս ի միոյ լերին կայր, և միւս ոտնս ի միոյ լերին կայր. յորժամ յաջ ոտնս յենուի, զաջ լեռոն ընդ գետին տանէի. յորժամ ի ձախ ոտնն յենուի, զձախ լեռոն ընդ գետին տանէի:

Ապա հարցանէր թագաւորն Պարսից Շապուհ և ասէ.

(Շապուհ). Աղէ՛ տուր ինձ գիտել, ո՞վ են լերինքն այնոքիկ՝ զորս դուն ընդ ունջ տանէիր:

Եւ ասէ Վասակ.

(Վասակ). Լերինքն երկուք, մի դու էիր, և մի թագաւորն Յունաց: Այն մինչ տուեալ էր ինձ Աստուծոյ... գիտեցաք տալ քեզ խրատ, մինչև մեզեն աչօք բացօք անկաք ի խորխորատ: Արդ զինչ և կամիս, արա:

Վասակի նետը, որ նախ արձակվել էր ախոռապետի վրա. այժմ արդեն ետ է վերադառնում: Շապուհը հրամայում է «մորթել զգորավարն Հայոց Վասակ, և զմորթն հանել և ընուլ խոտով, և տանել ընդ նոյն բերդ յԱնդամըն, որ Անյուշ կոչեն, ուր արգելին իսկ թագաւորն Արշակ»¹⁶⁶:

165 Նույն տեղում, էջ 254—256:

166 Նույն տեղում, էջ 255—256:

Ինչպես նկատում ենք, գրություններն իմաստավորվում են Ես-ի դիրքերից, ներկա ժամանակով, և սյուժեն զարգանում է վարքագծերի ինքնադարձ տրամաբանությունով: Օբյեկտիվ հայեցակետերն այստեղ այն նշանակությունը չեն ձեռք բերում, ինչ էպոսում, և երբեմն առաջանում է այն տպավորությունը, որ սյուժեն ավանդողը կամ գրառող պատմիչը դրամատիկորեն չեզոք տիրաբերում է. իրավիճակները նա չի վերապրում, չի մեկնաբանում կամ գնահատում: Այս կարգի հատվածներում է ի հայտ գալիս դրամատիկական հիմքը: Եվ սա ոչ թե պատմիչի մտածելակերպի, այլ բանահյուսական աղբյուրի առանձնահատկությունն է: Այնուհետև, խոսքի պարզ, առօրեական եղանակը՝ կարճ դարձվածքներով, շոճավորված նախադասություններով արտահայտվելը հատուկ է առավելապես բանավոր մտածողությանը: Սա կենդանի իրադրություն մեջ ծնված խոսքի հատկանիշներից է: Դրամայում խոսքը նման նկարագիր է ստանում, երբ գրություն իմաստը ավելին է ասվող բառերից, կամ գրությունները դինամիկ են, հոգեվիճակները լարված, երբ գործող անձինք արագ փոփոխություններ են ակնկալում կամ ավարտում են գործողությունը, կամ երբ տեսարաններն ավարտվում են ընդհատումով՝ անլուծելի իրավիճակում և այլն: Դրա ցայտուն օրինակներից է շեքսպիրյան Ռիչարդ Երրորդի վերջին խոսքը՝ «ձի, մի ձի տվեք ինձ, թագավորությունս մի ձիու կտամ»¹⁶⁷: Դրամատիկորեն ամենալարված գրությունները միշտ այսպիսի պարզ խոսքերով են դրսևորվում՝ մի բան, որ չենք կարող գտնել միջնադարյան զրքային մտածողության մեջ կամ հոետորական ոճով մշակված պատմություններում: Եվ նման խոսքեր չէին լինի շեքսպիրյան տեքստում, եթե դաստեղծված շիներ բեմադրական-խաղային իրադրությունների նկատառումով կամ ուղղակիորեն խաղային պայմաններում: Այսպիսի դրամատիկորեն պարզ նախադասություններ չէին լինի Վերածնունդյան դարաշրջանի եվրոպական դրամայում, եթե տրամախոսության դրամատիկական ձևերը պատրաստ-

¹⁶⁷ Բնագրում՝ „A horse, a horse! My kingdom for a horse“ (V, 4).

ված չլինեին միջնադարյան բանահյուսական մտածողությամբ, թեկուզ հենց հերոսական ասքեր պատմող ժողովուրդների արվեստով, եթե միջնադարյան թատրոնը մշակած չլիներ ըստ դրուսյունների արտահայտվելու սկզբունքը:

Փավստոս Բուզանդը վաղ միջնադարյան հեղինակ է և վաղ միջնադարի բանահյուսական մտածողության կրողներից մեկը: Նրա խոսքի դրամատիկական հատկությունը գալիս է առաջավորասիական բանահյուսության վաղնջական ակունքներից: Նրա հերոսների խոսքը երբեմն ավելի դրամատիկական է, որպես դրուսյան արտահայտություն, ավելի պարզ, քան այդ կարող ենք տեսնել անտիկ կամ նոր դրամայում: Էստ երևույթին, դա միջնադարյան ստեղծարանական խոսքի անմիջականությունն է: Արշակի և Շապուհի տրամախոսություններում միշտ վիճարկվում է դրուսյունը՝ «ես կամ դու» հարցը: Տեսնելով, որ Պարսից արքայի խնջույքի սեղանի մոտ իրեն հատկացված է ամենավերջին բարձր, Արշակը չի նստում և ցուցադրական ձևով, ուղիղ դիմում է Շապուհին. «Իմ այդ տեղի, ուր դուդ ես բազմեալ, յոտն կաց այտի, թող ես այդ բազմեցայց»¹⁶⁸: Շեշտված են իմ, դու, յոտն կաց, ես բառերը, որոնք դրված են շարահյուսական միավորի կամ տակտի սկզբում, մի հանգամանք, որ խստացնում է խոսքի դրամատիկական նշանակությունը¹⁶⁹: Եթե «դրամատիկական լեզուն» պետք է համարել «խոսակցական և դրավոր լեզուների փոխհամաձայնություն (կոմպոզիցիա), որը չի հանդեպնում ոչ առաջինին, ոչ երկրորդին»¹⁷⁰, ապա այստեղ տեսնում ենք դրա շատ բնութագրա-

168 Նույն հնչերանգն ունի աշխարհաբար թարգմանությունը. «Իմն է այդ տեղը, որտեղ դու բազմել ես, վեր կաց այդ տեղից, որ ես այդտեղ բազմեմ» («Պատմություն Հայոց», թարգմ. Ստ. Մալխասյանցի, Երևան, 1968, էջ 215):

169 Հմմտ. P. A. Будагов, Человек и его язык, изд. МГУ, М., 1974, стр. 171—175. Պուշկինի «Բորիս Գոդունով» ողբերգության լեզվական վերլուծությունը հեղինակին մղում է այն եզրակացության, որ դերանունների շեշտումը և հատկապես նախադաս գործածությունը խոսքի դրամատիկական կառուցվածքի հիմնական գծերից է:

170 Pierre Larthomas, Le langage dramatique, Paris, 1972,

կան դրսևորումը: Այս առումով, ավելի բնութագրական է Արշակի վերջին խոսքը, որ նա արտասանում է բանտում, ինքնասպան լինելուց առաջ:

(Արշակ). Վա՛յ ինձ Արշակայ. այս ես և այս, և յայսմ շափու, և այս անցք անցին ընդ իս:

(5, է):

Սա արդեն բազմավանկ մի աղաղակ է, որ դժվար թե կարելի լինի համարել գրավոր հորինված նախադասություն: Դրամատիկորեն չափազանց սուր է այս խոսքը և ունի ստեղծարանական-խոսակցական պարզություն: Արշակի խոսքի դրամատիզմը նրա անմիջականության, «չկազմակերպվածության» մեջ է: Տասնվեց բառ կա այս նախադասության մեջ և գործածված է ընդամենը ութ լեքսիկական միավոր: Կրկնվում են ներկա պահը և սուբյեկտն ընդգծող բառերը՝ ես, և, այս, որոնք բոլորն էլ ունեն միավանկ բացականչությունների իմաստ և որոնց հուզական նշանակությունն առաջ է ընկնում քերականական-իմաստային նշանակությունից. չորս անգամ ասվում է «ես» տարբեր ձևերով (ինձ, Արշակայ, ես, իս), չորս անգամ՝ «այս» (այս, այս, յայսմ, այս), և տակտեր կազմող չորս դարձվածքներում էլ խստացվում է ներկա պահի դրամատիկական նշանակությունը: Շեշտերի առատությունը և մտքի միանշանակությունն ու պարզությունը մեզ հուշում են, որ սա գրավոր հորինված խոսք չէ, այլ դրուսյան կամ խաղային վիճակի անմիջական դրսևորում, որը էպիկական հոլովման չի ենթարկվել և հենց այդպես էլ՝ որպես «անմշակ բանահյուսություն» անցել է վիպասան-պատմագրի գրչի տակ: Կարծում ենք, պատահականություն չէ նաև, որ այս խոսքը դրված է Փավստոսի երկի դրամատիկական խոշոր դրվագներից մեկի

ը. 331. Բերում ենք ըստ Ռ. Բուզադովի «Բեմական խոսքի մասին» հոդվածի (Филологические науки, М., 1974, № 6, стр. 4). «Դրամատիկական լեզու» տերմինը Պ. Լարտոմայի ստեղծածն է, որը գործածում ենք պայմանաբար: Լարտոմայի աշխատությանը անմիջականորեն ծանոթանալ մեզ չհաջողվեց:

վերջում: Սա տեսարան ավարտող խոսք է: Այս բազմավանկ աղաղակով է եզրափակվում Արշակի «դատը», որից հետո սկսվելու է մի նոր դատ՝ Պապ Արշակունու «դատը»: Արշակի խոսքը դրամատիկական է ոչ միայն իր ներքին նշանակու-
թյամբ ու կառուցվածքով, այլև կոմպոզիցիոն դերով: Տարա-
կուսանքի տեղ չի մնում, որ նրա նախնական՝ բանահյուսական
կոնտեքստը դրամատիկական է եղել:

Մայրահեղություն չի լինի պնդելը, որ այս և նման հատ-
վածները առնված են դրամատիկական աղբյուրից, այս հաս-
կացություն հույժ պատմական իմաստով: Փավստոսի երկը
ընդհանրապես թողել է նման տպավորություն: Գաթրճյանի
այն միտքը, որ Փավստոսն օգտվել է ցուցֆեթից, ուսումնասի-
րողներին ումանց մղել է անմիջական ենթադրություն, թե պատ-
միչը իր ժամանակի դրամատուրգիական սյուժեներն է պատ-
մում¹⁷¹: Տպավորությունը սխալ չէ, եզրակացությունն է հապ-
ճեպ ու անմշակ: Գարձյալ ոչ սխալ տպավորությունից է գալիս
Ղևոնյանի, հետագայում Գոյանի այն կարծիքը, որ Արշակ—
Գնել—Փառանձեմ գիծը ոչ միայն դրամատիկական, այլև դրա-
մատուրգիական է: Վիճելի քիչ բան չկա այստեղ, այնքանով
վիճելի, որքանով դժվար է բաժանել միջնադարյան դրամատի-
կական մտածողության նման մոդեռն պատկերացումը: Բայց
և դժվար է շնկատել, որ Փավստոսի երկում գլխավոր պերսո-
նաժաների փոխհարաբերությունները հանգուցավորվում են դրա-
մատիկական հիմքերի վրա: Թերևս մենք կոպիտ սխալների մեջ
չընկնենք, եթե ճիշտ պատկերացնենք բանահյուսական սյու-
ժեների ավանդումը, եթե ելնենք պարերգական դրամայի նա-
խատիպից, ոչ թե դրամատիկական արվեստի մեզ հայտնի
ձևերից: Շփոթ և մոլոր եզրակացությունների չզալու համար
պետք է հաղթահարենք «դրամատուրգիա» հասկացության ան-
տիկ և ժամանակակից պատկերացումները: Ոչ մի շահով վի-
ճելի չէ կետն Քալանթարի տպավորությունը, որ «Պատմության»
չատ հատվածներ «Փավստոսը վերին աստիճանի կենդանի,

171 Տե՛ս Ա. Կարինյան, Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին, «Սովե-
տական արվեստ», Երևան, 1941, № 1, էջ 50—54:

դինամիկ, դրամատիկ ձևով է հյուսում»: Բայց միջնադարյան
թատրոնի մոդեռն պատկերացումից է գալիս այս մտքի շարու-
նակությունը, թե «Փավստոսը դրամատուրգի խոշոր շնորհ է
ունեցել, և թերևս պիտի ափսոսալ, որ նա թատերական երկեր
չի գրել»¹⁷²: Քանի՞ դրամատուրգ կար Փավստոսի ապրած դա-
րաշրջանում, որ նա պատկերացում ունենար թատերական
գրականության մասին: Մեզ հայտնի է, որ գրական այդ տե-
սակը չի շարունակվել միջնադարյան գրականության մեջ:
Փավստոսի ժամանակներում չկային այն հիմքերը, ուր կարող
էին հանդիպել աշխարհիկ թեմատիկան և դրամատուրգիական
ձևը (գրական գրսևորմամբ), կամ խաղն ու բանահյուսու-
նը թատերական գրականության վերածվել: Ափսոսալով, որ
վաղ միջնադարի հեղինակը թատերական երկեր չի գրել, բա-
ցարձակորեն հակապատմական պահանջ ենք ներկայացնում:
Հիմք ունենք միայն ասելու, նաև զարգացնելու այն միտքը, որ
նրա բանահյուսական աղբյուրները դրամատիկական են եղել:
Մեր բոլոր դատողությունները միայն այս գրույթի վրա կարող
են կառուցվել: Գաթրճյանի կարծես ի միջի այլոց արված ակ-
նարկը (ցուցքերի մասին) մեզ իսկապես մտածել պետք է տա,
որ Փավստոսի բերած տրամախոսությունները ցուցբալին են:
Թող որ դրանք համարվեն «անմշակ բանահյուսությունների»
նշան. դրանով նրանց դրամատիկական արժեքը չի փոխ-
վում:

Փավստոսի երկը այս առումով գուցե մեզ անհասկանալի
մնար, եթե համաբնույթ տրամախոսությունների չհանդիպեինք
բանահյուսական նյութից օգտվող մյուս հեղինակի՝ Հովհան
Մամիկոնյանի «Պատմությունում»: Այստեղ չկան ողբերգական
այն թանձր ստվերները, ինչ Փավստոսի երկում, հերոսները
ավելի շատ խորամանկում են, կովում են միմյանց ծաղրելով
ու հայհուցելով, բայց իրադրությունները ներկայացնելու սկզբ-
բունքը հիմքում նույնն է: Այսպես, պարսից դորավար Վախ-
տանգի զինվորները նույն ոճով են խոսում Գալլ Վահանի
հետ, ինչ Հայկն ու Բելը: «Այ շարաբարոյ Գալլ Վահան, մինչ

172 Լ. Քալանթար, նշվ. աշխ., էջ 362:

գիտես, եթէ ծառայելոց ես Արնաց արքային, ընդէ՞ր այդպէս յանդգնեալ անամօթիս: Արդ՝ արի եկ առ մեզ, և լեր հարկատու, ապա թէ ոչ, մեռանիս որպէս զշուն»: Վահանը պատասխանում է. «Յիրաւի է անունդ ինձ. քանզի գամ կոտորեմ, երթամ և այլ գամ»: Նման ձևով է դիմում Ասուրը Վահանի որդուն՝ Սմբատին. «Քարապաշտ հարձորդի, ի բաց կաց, զի ի պատերազմօղ արան ելանեմ անցանեմ»: Իսկ Սմբատը՝ «Որդի սատանայի, յիրաւի է անուն քո Ասուր, զի սուր քո չէ ինչ. և ի մարտնչել ընդ կտրիճն ծանիցես զպարտութիւն քո»:

Դարձյալ ախոյանները փորձում են նախ խոսքով ընկճել մեկը մյուսին, և ոչ մի մենամարտ տեղի չի ունենում առանց խոսքակովի: Դա կյանքից եկող գիծ չէ, այլ խաղից, ըմբշամարտութեան ու կոփամարտութեան հին ձևերից, որ միջնադարում տեղի են ունեցել կրկեսային հրապարակներում: Եթե պատմիչը նշանակութուն է տալիս այսպիսի տրամախոսութուններին, նշանակում է նրա աղբյուրը այդպիսին է: Խոսքի այս եղանակը էպիկական ավանդութուններից չէր կարող ծագել: Էպիկականութունը միշտ էլ ենթադրում է պատմողական նկարագրական հատվածների մանրամասն մշակվածութուն, պատմողական դրվագների հետևողական կառուցում, նկարագրութեան անհամեմատ մեծ տարածք: Այստեղ պատմողական հատվածները, երկար, թե կարճ, հանդես են գալիս որպես տրամախոսական հատվածները լրացնող միջոցներ: Փորձենք առանձնացնել էպիկական և դրամատիկական մասերը՝ տողատենք տեքստը «դրամատուրգիական» ձևով:

Սմբատը ոչնչացնում է Վախտանգի բանակը և նրա որդուն ու կնոջը կալանավորում Այծից բերդում (sic): «Բայց եղբայրն Վախտանգայ Սուրէն առեալ հարեւր հազար դահեկան, և ինն հազար այր, եկն ի Տարօն գնել զկին և զորդին Վախտանգայ»:

(Սուրեն). ...ո՞ւր է:

Իսկ նոքա ցուցին զբերդն Այծից, թէ անդ է: Եւ նա ասէ.

(Սուրեն). Անդ այժարա՞ծ է, թե՞ դիւարած:

Եւ ծիծաղեալ Սմբատայ ընդ աղի բանսն Սուրէնայ, առաքեաց և ետ բերել զկինն և զորդին առաջի իւր: Եւ իբրև ածին, ասէ Սուրէն.

(Սուրեն). Իշխան հզօր ի վերայ աշխարհիս Հայոց, տաս զսոսա Պարսից արքային տուրս:

Իշխանն ասէ.

(Սմբատ). Պարսից արքային ես մեռեալ շուն մի ոչ տամ, որ ճաշ ուտէ առանց գնոյ, թող թէ զդոսսա: Բայց դու գնել թէ կամիս, քաջ տամ. ապա թէ ոչ, գնացէք դուք ինքեանդ՝ յԱրծրունիս այծեր արածեցէք և բերդին ծառայութիւն արարէք, և զիմ հացս կերայք աներախտիս:

Իսկ Սուրէն քանզի իմաստուն այր էր, ասէ.

(Սուրեն). Ով բարէպաշտ և հզօր իշխան, թէ և զշուն դարպասիդ քո արածել տայիր, դեռ պարծանս է մեզ՝ որ ի դրան քում կայաք, թող թէ այժ արածել: Բայց թէ լսէք մեզ, առէք ի մէնջ հարեւր հազար դահեկան, և երկու հազար ուղտ և վեց հազար պարսիկ ձի, և մեզ տուրս տուր զայս կինս և մանկունս:

Իշխանն ասէ.

(Սմբատ). Չայդ որ բերեալ ես, այդ մեր է. զի քո գլուխդ կտրեմ, և զոր ունիս՝ յիս առնում: Բայց թէ դոքա քեզ պիտոյ են, դու քրիստոնեայ լեր և կնքեաց, և զիս առ ի պարսիկս գնա, և դոքա քեզ. ապա թէ ոչ, ձեզ այլ հնար իմացէք¹⁷³:

Տրամախոսութեան սկզբում իսկ հոլովվող այծը, թվում է, ինչ-որ այլաբանութուն է, որը վեպը գրառող պատմիչը հավանաբար անհրաժեշտ չի համարում բացատրել: Սուրենի աղի

173 Նույն տեղում, էջ 229—230:

խոսքը՝ «այժարած է, թէ՞ դիւարած», կարծես այլաբանական հարց է, թե ինքն ու Սմբատ Մամիկոնյանը որպէս թշնամիներ են հանդիպում, մնալու են ախոյաններ: Սմբատի պատասխանը՝ «այծեր արածեցէք», չհաշտվելու ակնարկ է: Իսկ Սուրենի շոդոքորթ հաճոյախոսութիւնը դարձյալ այլաբանական մի իմաստ է թաքցնում: Նա իր թշնամու բերդի պարիսպների տակ որպէս այժ արածելը գերադասելի է համարում նրա դարպասը որպէս շուն պահպանողի վիճակից, այսինքն՝ լավ է թաքնված ախոյան լինել, քան ծախված ստրուկ: Այս և նման այլաբանութիւնների իմաստը հասկանալի են եղել ժամանակի և հորինողին ու ներկայացնողին, և լսողին կամ հանդիսականին: Եվ համաձայն այս տրամախոսութեան իմաստի էլ զարգանում են հետագա իրադարձութիւնները: Սմբատ իշխանը Սուրենին իբր դարձի է բերում՝ ուխտի է տանում իր վանքը և ճանապարհին սպանում: Բնագրում այժի խորհրդանիշին առանձնապէս նշանակութիւն չի տրված, քանի որ սյուժեն գրառողը քրիստոնյա է: Բայց այս «դատաքննութեան» մեջ, թվում է, մի հին ու խամբած հիշողութիւն կա պատժի ու զոհաբերութեան ծեսերից: Այդ հիշողութիւնն այստեղ կրկնակ արտահայտութիւն ունի. այժը որպէս հակառակութեան խորհրդանիշ, և՛ տրամախոսութեան «դատաքննական» բնույթը, որ ակնհայտ է՝ առանց այլաբանութիւնների:

Համեմատելով վերը բերված բոլոր հատվածները, նկատում ենք ընդհանուր, միմյանց համերաշխ գծերի այն կոմպլեքսը, որ անվանում ենք դրամատիկականութիւն: Ընդհանուր կամ համանման են տրամախոսութիւնը վարելու եղանակը, հեզնանքի մոտիվները, վիրավորող որակումները, խոսքի կարճութիւնը, լարվածութիւնը, նպատակայնութիւնը՝ «ինչից խուսափելու կամ ինչի ձգտելու» (Արիստոտել) որոշակիութիւնը, անշահ դատողութիւնների, հուզական զեղումների ու պերճախոսութեան բացակայութիւնը և սրանց համապատասխան՝ խոսքի անմշակ ոճը, հատկանիշներ, որոնցից բուրում է ռամկական ստեղծաբանութիւն: Մեր ցույց տված բոլոր հատվածներում ոճի տեսակետից տարբերվում են խորհրդանշանային խոսքը: Տպավորութիւնն այնպիսին է, որ դրանք հղկված

են «բերդոզաբար», այլ «ոչ կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս», ինչպէս կասեին քերականները: Խորհրդանշանային բանաստեղծական գրիչը, բայց երևույթին, իր հետքը թողել է այստեղ: Դրամատիկականութիւնը դրանով չի չեզոքացել. հղկվել է բանաստեղծութեան լեզվական պատկերը, բայց չի փոխվել խոսքի բնույթը: Բացի այդ, խորհրդանշանային ներկայացնում է հնագույն դրամատիկական ձևի ոչ պակաս հետաքրքիր օրինակներ՝ պարերգական հատվածներ: Այդպիսիք չենք գտնում Փափստոսի, Սեբեոսի և Հովհան Մամիկոնյանի երկերում: Բացառութիւն է վերջինիս ներկայացրած կատակերգական պարերգը («Կերան գազանք զմարմին դիականցն և գիրացան...»): Պատումը սյուժետային-փաստական տեսակետից չհարստացնող նման հատվածները էական չեն թվացել այս հեղինակներին, կամ դրանց անուղղակի հետքերը պետք է որոնել էպիկականորեն մշակված նկարագրութիւններում: Երգային, պարերգական, որոշ դեպքերում նաև տրամախոսական շատ հատվածներ տարրալուծվել են պատմիչների էպիկական շարադրանքներում: Այստեղ շատ բան համահարթվել ու չեզոքացվել է, բայց պահպանվածն էլ բավական է օրինաչափութիւնը ճանաչելու և հաստատելու համար: Իհարկէ, ծայրահեղութիւն կլինի պընդելը, որ վիպական սյուժեների ավանդման ձևերը եղել են գերազանցապէս դրամատիկական: Բանահյուսական աղբյուրներից օգտվող միջնադարյան հեղինակների երկերում քիչ չեն մաքուր էպիկական հատվածները, որոնք նույնպէս, ինչպէս տրամախոսական մասերը, գրական հղկվածութիւն չունեն՝ բերթողական արվեստի պրիզմայով չեն անցել: Ամեն մի խոսակցական հնչերանգ կամ ստեղծաբանական երևացող հատված չպետք է դրամատիկական աղբյուրից բխեցնել: Պատմիչները, մեզ հայտնի է, խտրութիւն չեն դրել իրենց աղբյուրների մեջ, և միջնադարի բանահյուսական սեռերն ու տեսակները, լինի երգ, առասպել, զրույց, ցուցք, իրենց տարբեր գծերով երբեմն զուգադրվել, երբեմն էլ միախառնվել են նրանց շարադրանքներում: Դրամատիկականը այստեղ տիրապետող գծերից մեկն է, գուցե շատ կենսունակ, բայց ոչ միակը: Մեր խնդիրն առայժմ պահանջում է խոշոր պլանով դիտել այդ գի-

ծը, էլնելով Գրիգոր Մագիստրոսի քանիցս կրկնված վկայու-
թյունից, որ պատմա-առասպելական ավանդությունները միջ-
նադարյան Հայաստանի քաղաքներում ներկայացվել են պա-
րերգական-դրամատիկական ձևով:

Այսպիսով, վէպ և վիպասանութիւն բառերին պետք է վե-
րագրել ավելի ընդարձակ իմաստ, շսմանափակել դրանք
էպոս, էպիկական երգ, էպիկական ավանդում նշանակություն-
ներով: Վէպ բառը նախ հեռու է ռուման նշանակությունից և չի
արտահայտում էպոսի այն պատկերացումը, որ մշակել են դա-
սական գեղագիտությունը և XIX դարի բանագետ-գրականա-
գետները: Հայկական վաղ միջնադարի պատմա-առասպելա-
կան ցիկլերը, նախարարական տների վիպասանական պատ-
մությունները, ինչպես նաև վէպ բառի վկայությունները են-
թադրել են տալիս անհամեմատ ընդհանուր մի հասկացություն,
որ ներառում է էպիկական երգ, պատմական ավանդություն,
գրույց, պատմություն և համանման իմաստներ: Բառը մոտա-
վորապես այդպես է բացատրված նոր Հայկազյան բառարա-
նում. «Յին գրույց՝ իրական կամ սառչող, պատմութիւն արձակ
կամ Բերթողական. լուր բանի կամ գրով»¹⁷⁴: Այս են արտա-
հայտում նույն տեղում ցույց տրված հին հունարեն համարժեք-
ները՝ ἔπος, φήμη, ἱστορία: XIX դարի առաջին կեսի հայ բա-
նասիրության մեջ էպոսի ըմբռնումը այնքան շէր մշակված,
որ որոշվեին միջնադարյան վէպ հասկացության առնչություն-
ները էպոսի արիստոտել-հեգելյան ըմբռնման հետ: Դիոնիսիոս
Քրակացու հայ մեկնիչները ἔπος-ը թարգմանել էին տաղ,
քանի որ դա էր համապատասխանում բանավոր ավանդված
պատմական երգերի իրենց ըմբռնմանը: Ելնելով իրենց ժամա-

174 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 819: Վէպ բառին
նույն բացատրությունն է տալիս Ստ. Մալխասյանցը. «գրույց, ավանդու-
թյուն, պատմական բովանդակությամբ, արձակ կամ ոտանավոր, ստույգ
կամ մտացածին, մեծ մասամբ ամենահին ժամանակների անձերի կամ
անցքերի վերաբերյալ» (Հայերեն բացատրական բառարան, հատ. 4, Երե-
վան, 1945, էջ 337):

նակի բանահյուսություն ու գրականության փաստերից, նրանք
ῥαψωδία-ն էլ թարգմանել են հագնեբզութիւն և դրա բացա-
տրությունը մոտեցրել ἔπος-ի բացատրությանը: Սա նշանա-
կում է, որ նրանց համար ἔπος-ը և վէպը նույն իմաստը չեն
ունեցել: Բայց նոր շրջանի հայ բանասերներն ու բանագետնե-
րը պարզեցրել են իրավիճակը և ընտրել են վէպ տերմինը, որը
միայն պայմանականորեն կարելի է համարել էպոսի համար-
ժեքը: Եվ այսպես, սկսած Մկրտիչ էմինից մինչև Աբեղյան և
մինչև այսօր վէպ բառը մեղանում ընդունված է որպես էպոսի
հայերեն անվանում: Ձևական տեսակետից այստեղ թերևս կա-
րելի է վիճելի ոչինչ շտեմնել: Բայց սա պայմանական իրա-
վիճակ է: Ըստ երևույթին, այս երկու բառերի միջև այնքան
իմաստային տարբերություն է ենթադրվում, որքան տարբեր է
հայ հին ու միջնադարյան վէպը հոմերոսյան պոեմներից, Արե-
վելքի հնագույն դուրյազներգությունից («Գիլգամեշ»), սանսկ-
րիտյան էպոսից, արևմտաեվրոպական և հյուսիս-եվրոպական
էպոսներից:

Վէպ բառի հին վկայություններում ամենաուշագրավ երան-
գրն այն է, որ վաղ միջնադարի թարգմանիչները նրա կողքին
են դնում ցույց և առասպել հասկացությունները. «ցույց պոե-
մականք և խառնադանձ վէպք», կամ՝ «մի՞թէ խաբեութիւն
էր այն ամենայն, կամ վէպք և առասպելք»¹⁷⁵: Սրանք մեր
մտադրությանը նյութ տվող թերևս թույլ ակնարկներ են: Բայց
այս թույլ ակնարկներն էլ լրացնում ու հաստատում են մեր-
դիտումները և առայժմ հիմք են տալիս վէպ և վիպասանութիւն
բառերին վերագրելու լայն իմաստ, ընդունելու, որ դրանք
չեն նշանակում միայն էպոս, էպիկական երգ կամ էպիկական
պատում: Այս հանգամանքները ևս թելադրում են շեղվել որոշ
ավանդական մեկնակետերից և ուրիշ մի լույսով ընթերցել
միջնադարի առայժմ վիպական անվանված բանահյուսության
պատմագրական վերարտադրությունները և բանավոր ավանդ-
ված փաստերը: Ընդարձակելով վէպ, վիպասանություն, վի-
պական ցիկլ հասկացությունները, որոշ դեպքերում պետք է

175 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 2, էջ 819:

դիմել նաև վիպական-դրամատիկական անվանումին: Խորենացուց եկող վէպ բառը, ըստ մեզ հայտնի տվյալների, համանշանակ է երևում ամենից շատ հագնեցուքին տերմինին և ամեն դեպքում հճարկե էպոս չի կարող նշանակել: Իսկ եթե հիշենք, որ Խորենացին ի թիվս Տիգրանի վեպի շաղկապների հիշում է նաև «չորս հագնեցուքյունները», և որ հագնեցուքին բառը ժամանակին բացատրվել է որպես կատակեցուքին, պարզ կդառնա, որ վէպը միջնադարում եղել է սինկրետիկ մի հասկացություն¹⁷⁶: Նոր ժամանակներում է այս բառը ստացել կոնկրետ իմաստ և միասնականացվել որպես գրականագիտական տերմին՝ անցյալում էպոս, այսօր ռոման նշանակություններ: Վէպ բառը, որպես միջնադարյան գրականագիտական տերմին, տեսական-մեկնողական տրակտատներում վկայված չէ: Դա բանավոր ստեղծագործության տեսակի անվանում է, որ սկսվում է Խորենացուց և հետագայում ստանում գրական գործածություն: Միջնադարում գեղարվեստական երևույթների տեսակային ու ժանրային անվանումները որոշվել են ոչ ըստ ձևական հատկանիշների կամ վերարտադրության (միմեսիս) սկզբունքի և ոչ միշտ ըստ բովանդակության կամ նյութի: Այստեղ ամենից ավելի նկատի են առնվել կատարման (ավանդման) տեղը, միջավայրը, նպատակը¹⁷⁷: Այս տեսակետից, վէպ և վիպասանություն բառերը միջնադարյան հեղինակների համար ունեն աշխարհիկ իմաստ: Եթե դրանք գործածվում են որ-

176 Վէպ բառը միջնադարյան իմաստով է գործածում Հ. Մասեհյանը «Համլետի» թարգմանությունում.

Անբնական չէ՞, որ այս դերասանը

Միայն մի վեպով, մի բուն կրթի սոսկ երազումով,

Կարենա հոգին այնպես ենթարկել իր հղացումին...

(Վ. Շեքսպիր, Ընտիր երկեր, հատ. 1, Երևան, 1951, էջ 46): Անգլերեն բնագրում սրան համապատասխանում է fiction բառը, որ նշանակում է մտահղացում, մտացածին բան: Մասեհյանի թարգմանությունում նշանակում է ոչ իրական, ենթադրվող վիճակ, հորինված պատճառ, խոսքային իրադրություն:

177 Հմմտ. Գ. Լիխաչով, նշվ. աշխ., էջ 89:

պես վերնագիր, նշանակում է վերարտադրության նյութը, ձևը կամ նպատակը աշխարհիկ է: Դա վէպ հասկացության ժողովրդական ըմբռնումն է, որ անցել է գրականություն: Ժողովրդի համար վէպը եղել է անցյալը հիշելու, պատմական դեպքերը հասարակության գիտակցության մեջ ամրացնելու, սերունդներին ավանդելու մի ձև, անկախ նրանից, թե ժանրային ինչ տեսք կարող էր ունենալ այդ գործողությունը՝ զրուցի, պարերգի, խաղի թե ցուցքի: Մեզ հասած սյուժեներն ու համաձայնությունները կամ նրանց որոշ հատկանիշներ հիշեցնում կամ անուղղակիորեն ակնարկում են այդ ձևերը: Այս խնդիրը կփորձենք մեկնել իր տեղում: Այժմ մտովի վերադառնալով Թրակացու հայ մեկնիչներին, ավելորդ անգամ հիշենք, որ նրանք նմանեցնում կամ նույնացնում են զնախնեաց պատմություն, տաղ պարաեցիկ բեզոց, երգ գուսանութեան հասկացությունները և տեղավորում են այդ բոլորը կատակեցուքին-հագնեցուքին ստորոգծության տակ:

Այս բանալիով բացվող դուռը մեզ տանում է միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի հաջորդ սրահը, որտեղ կտեսնենք, թե բեմադրական ինչ միջավայրում և ինչ ձևերով են ներկայացվել, թատերային ինչ իմաստ են ունեցել վիպական սյուժեները, խաղերն ու ցուցքերը: