

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԱՊՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ԿՐԹԱԳՐԱԴԱՐԱՆ

Հ. Կ. ԿՈՎԱԿԱՆՆԻՍՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ
ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ
ՎԱՅԱՍՏԱՆՈՒԿ

**ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԲՆՈՒՅԹԸ, ԳՐՍԵՎՈՐՄԱՆ
ՁԵՎԵՐՆ ՈՒ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ**

*Ո՞ր են խնճոք, կաքաբ ոտին
եւ կամ ձեռաց կայթս ծափին...
Ո՞ր գինարբուքն, որք ըմպէին,
Ջոր և յատեանս գովէին.
Ո՞ր բամբուսացքն գովեստին,
Կատակերգութն ի ժողովին,
Ո՞ր ջնարահարք երգարանին...*

*Իբիգոր Տղա, Բան ողբերգական
վասն առմանն Երուսղեմի:*

*Ոմանք լինին կատակերգուք,
Այլք՝ մուկեզնեալք և ծաղրածուք,
Այլք՝ խեղք կատակք անկար խաղութք,
Նւ այլք՝ գուսանք դիւաց պարութք:*

*Առաքել Սիւնեցի, Վասն
յատկացուցանելոյ զգասս:*

Միջնադարյան թատրոնը ամենաթատերայինն է բոլոր ժամանակների թատրոններից: Ինչո՞ւ ենք թատերական արվեստի էությունը բնութագրող առաջին հատկանիշը ամենից ավելի վերագրում միջնադարյան թատրոնին՝ այն գեղարվեստական երևույթին, որը ամենից ավելի քիչ է գրական հետք թողել և որի բովանդակության մասին ամենից ավելի քիչ գիտենք: Միջնադարյան թատրոնը առավելագույնս թատերային է հենց

նրանով, որ ազատ է եղել գրված խոսքի, որպես տիրապետող ուժի, իշխանությունից, որ իր և՛ նյութը, և՛ ձևը վերցրել է ոչ միջնորդաբար, այլ ուղղակիորեն կյանքից: Սա միջնադարյան թատրոնի և՛ ուժն է, և՛ թուլությունը. ուժը՝ բեմական երևակայության և թուլությունը՝ բանաստեղծական երևակայության ուղորտում: Միջնադարյան դերասանները գուցե եղել են մեծ իմպրովիզատորներ, և գուցե դրանով է նրանց արվեստը կենսունակ եղել իր ժամանակին: Բայց «լսե՞լ է արդյոք որևէ մեկը, որ մեծ իմպրովիզատորները լինեին նաև մեծ պոետներ»¹: Հայկական հատկապես վաղ միջնադարի վիպական հարուստ ժառանգությունը, որում ուժեղ է դրամատիկական հոսանքը և որը, համոզված ենք, մշակվել է թատերային պայմաններում, գուցե այլ բան է ասում: Բայց սա վաղ միջնադարյան թատերային-դրամատիկական մտածողության մեկ ճյուղն է: Միջնադարյան թատրոնը անհամեմատ հարուստ, բազմաբնույթ ու բազմաժանր է: Նրա վերակազմությունը առայժմ լիակատար չի կարող լինել, քանի որ այդպիսին չեն մեր տեղեկությունները: Բայց մի քանի մանրամասներն ու զրվագներն էլ բավական են պատկերացնելու, թե բեմական արտահայտչականության ինչ համակարգ է մշակվել վաղ միջնադարի թատերական խաղահրապարակում:

**Ա. ՆԱԽԱՐԱՐԱԿԱՆ ԽՆՋՈՒՅՔՆԵՐԻՅ ՄԻՆՁԵՎ ԹԱՏՐՈՆԱԿԱՆ
ՇԵՆՔԵՐՆ ՈՒ ՀՐԱՊԱՐԱԿՆԵՐԸ**

Վաղ միջնադարյան թատերական զվարճալիքները, ըստ պատմական ավանդությունների, սկսվում են նախարարական խնջույքներից ու խրախճանքներից: Մատենագրական ամենահին տեղեկություններն այդ են ասում: Համենայն դեպս, նախարարական և թագավորական խնջույքները եղել են երգի,

¹ Կ. Մաբու և Ֆ. Էնգելս, Միլանի ապստամբությունը, Երկեր (ռուս.), հատ. IX, էջ 107: Բերվում է ըստ «Մարբուր և Էնգելսը արվեստի մասին» (հատ. I, Երևան, 1963, էջ 90) ժողովածուի:

պարի, խաղի, առակաների, գրույցների ու վեպերի հորինման և ավանդման ասպարեզ²: Մեզ հայտնի է Խորենացու ակնարկը, որ Արշակունյաց տան վեպը հորինվել է «ի գինարբուս և յերզս վարձակաց»³: Այս երևույթը թատրոն չէինք անվանի, եթե շունենար պրոֆեսիոնալ նկարագիր: Խնջույքների դասլիճներում պատմել, երգել ու խաղացել են ոչ թե խնջույքի մասնակից նախարարներն ու իշխանները, այլ արուեստական կոչվող և խնջույքը զարդարող գուսաններն ու վարձակները: Արուեստական բառը, ըստ Աբեղյանի, գուսան բառի հոմանիշն է⁴: Այդ իմաստն է հուշում ամենահին վկայությունը. «...դնել առաջի նմա խորտիկս, և տալ նմա գինի, և ուրախ առնել զնա արուեստականօքն» (Բուզ. 5, է)⁵: Խոսքն այստեղ երաժիշտ գուսանների մասին է: Բայց բառի իմաստը դրանով չի սահմանափակվում: Արուեստական նշանակել է նաև «ճարտար արուեստագէտ», «առաքինի, բարեպաշտ» (թերևս նկատի է առնվում կրթվածությունը), «նենգաւոր»⁶: Համադրելով այս իմաստները և նկատի ունենալով գուսան բառի հետ ունեցած կապը, թվում է, արուեստական բառը կարելի է թարգմանել պրոֆեսիոնալ: Բառի ամենաստույգ իմաստը այս է, եթե ելնենք արմատի՝ արուեստ բառի իմաստից, որն է «ճարտարութիւն, մտատր կամ ձեռական արհեստ»⁷: Անկախ այս բացատրություններից էլ, մենք բոլոր հիմքերն ունենք հաստատելու, որ հայկական միջնադարում գուսանները եղել են պրոֆեսիոնալներ: Դրանում կհամոզվենք նաև հետագա էջերում: Բայց ուշա-

գրավն այն է, որ հայկական միջնադարում եղել է ոչ միայն կատարողական արվեստի պրոֆեսիոնալիզմի ըմբռնումը, այլև հասկացությունն արտահայտող տերմինը:

Մյուս բառերը, որ զբաղեցնելու են մեզ, խննդի և ժողով բառերն են: Նրանց միջնադարյան իմաստը էսպես տարբեր է այսօրվա իմաստից: Մեզ շատ է տրամադրում Աբեղյանի բացատրությունը. «Խնճոյք» կամ «խնջոյք» նշանակում է ընդհանրապես որևէ հանդեսի համար հավաքված ժողովված բազմություն, ժողովք, իսկ մասնավորապես «ուրախութեան խնջոյք» — ուրախության սեղան... Ամենահին ժամանակներից խննդիքին համանշանակ է եղել ժողով բառը⁸: Իսկ Աճառյանը բերում է բառի ամենահին վկայություններից մեկը Ագաթանգեղոսից. խննդ այստեղ նշանակում է «հանդիսականների բազմութիւն»⁹: Խննդի և ժողով բառերի վերոհիշյալ իմաստներն են հաստատում նաև Հացունու ուսումնասիրությունները:

Այսպիսով, միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի նախնական տեսակներից մեկը պալատական խնջույքների սրահն է: Հիշենք, որ փոքրասիացի հույն դերասանները նույնպես «Բաքոսուհիները» ներկայացրել են թագավորական ճաշկերույթի վերջում: Սա, հավանաբար, շատ հին ժամանակներից եկող սովորություն է: Այդ խնջույքները, պետք է կարծել, եղել են բազմամարդ, շքեղ ու հանդիսավոր: Ինչպես նկարագրում է Հացունին, դահլիճում սեղաններն ու բազմոցները դասավորվել են պատերի երկայնքով, իսկ կենտրոնում թողնվել է ընդարձակ տարածություն գուսանների համար: Նրզքը, խրախճանքն ու պարը սկսվել է ճաշկերույթից հետո: Ներս ևն հրավիրվել գուսանները, վարձակներն ու կատակերգուները, մատրովակները սկսել են գինի բաժանել շքեղ սափորներով, և սկսվել է անզուսպ ու շռայլ մի խրախճանք, ծափ, ծիծաղ, ոտքերի դոփշուն, երգ, պարերգակների խմբական պարեր, վար-

2 Տե՛ս Վ. Հացունի, Ճաշեր և խնճոյք հին Հայաստանի մեջ, էջ 255 և շարունակ:

3 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 193:

4 Նույն տեղում:

5 Փավստոսը պատմում է, որ Արշակի սենեկապետը՝ Դրաստամատը այցելում է իր թագավորին Անհուշ բերդում և գուսաններ է բերում նրան թեկուզ մի քանի ժամով զվարճացնելու համար: Կարճատև ուրախությունը դառնացնում է Արշակին, և նա այդտեղ էլ ինքնասպան է լինում:

6 Հ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, Երևան, 1971, էջ 332:

7 Նույն տեղում:

8 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 193:

9 Հ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 381:

ձակաների կայսթյուն, պագշոտ մնջախաղեր, խեղկատակություն, սրախոսություններ, պարկեշտությունից հեռու կատակներ և այլն: Այստեղ էլ հորինվել կամ կրկնվել են նախնիների պատմությունները, գովերգվել նրանց քաջագործությունները: Իսկ նախարարները, իշխանները, սեպուհներն ու ազատները իրենց բարձերին թիկնած կամ էլ պառկած գինի են խմել, լսել ու դիտել, չխառնվելով գուսանների ու կատակերգուների խմբին: Նրանք ունեցել են իրենց սիրելի գուսաններն ու վարձակները, իրենց երաժիշտներն ու ծաղրածուները: Մեզ են հասել մեկերկու անուններ նրանցից: Խորենացին հիշատակում է Բակուր Սյունյաց նահապետի Նազինիկ անունով վարձակին, որի պարով հափշտակվում է խնջույքի հրավիրվածներից մեկը՝ Տըրգատ Բագրատունին և բռնությամբ խլում իր տիրոջից: Խորենացու նկարագրածը, ըստ երևույթին, բնութագրական փաստ է, որ շատ բան կարող է ասել վաղ միջնադարի ֆեոդալական կենցաղի ու հոգեբանության մասին: «Եւ եղև յաւուր միում յընթրիս Բակրոյ նահապետին Սինեաց. և յուրախանալն գինւով տեսեալ Տրգատայ զկին մի, զի յոյժ գեղեցիկ էր և երգէր ձեռամբ, որում անունն էր Նազինիկ, տրփացաւ և ասէ ցԲակուր. Տուր ինձ զվարձակս զայս. և նա ասէ. Ոչ տամ, զի հարձ իմ է: Իսկ Տրգատայ բուռն հարեալ ի կինն, յիւրն քարշեաց ի բազմականն. շամշելով վաւաշէր ըստ օրինակի երիտասարդի անարգել տարփաւորի: Ընդ որ խանդացեալ Բակրոյ, յարեաւ հանել զնա ի նամանէ: Բայց յոտն կացեալ Տրգատայ, ծաղկեալ սկտեղքն իբր զինու վարեցաւ, նա և ի զբարձակիցսն ի բազմականացն ի բաց պուղեաց: Եւ անդ էր տեսանել նոր զոմն Ողիսևս՝ զՊէնելոպայ զսեղեխն սատակելով, և կամ զԼապիթեանցն և զԵղկապարացն կոիւս ի վերայ Պերիթեայ հարսանեացն: Եւ այնպէս յիւր վանսն եկեալ, իսկոյն ի ձի ելեալ հանդերձ հարձին ի Սպեր գնաց»¹⁰:

¹⁰ Խորենացի, նշվ. հրատ., II, 49, էջ 195—196 (ընդգծումը մերն է): Այս էպիգրոգը բերված է մեզ նախորդող գրեթե բոլոր ուսումնասիրություններում:

Վաղ միջնադարի հայ ֆեոդալ-ազնվականների կյանքն ու կենցաղը, ինչպես կուսում է Աղոնցը, նման է եղել IX—XI դդ. եվրոպական սինյորների կյանքին ու կենցաղին¹¹. պատերազմներ արտաքին նվաճողների դեմ, ներքին, փոխադարձ կռիվներ ու ասպատակություններ, իսկ խաղաղ միջոցներում՝ որսորդություն («մեք փող հարուաք և թմբկի հարկանէաք, որպէս օրէն էր թագաւորաց»), խրախճանքներ, թատերային զվարձալիքներ՝ «ի կաքաւս խաղուց և յերգս գուսանաց հեշտանային» (Գրիգոր Վարդապետ)¹² կամ թե «ղեզերեալ մաշէին ընդ շքոտի մտացն ի հնութին հեթանոսութեանց սովորութեանց... և զիրեանց երգս առասպելեաց զլիպասանութեանն սիրեցեալք» (Բուզ., 3, ԺԳ): Եվ այս ամենը գինու, շվայտության, ցոփության ու զգացմունքների ազատության հետ: Նույնըն է ասում Փավստոսի պատմածը Հուսիկի երկու որդիների՝ Պապի և Աթանազիինսի մասին. «ըմպէին անդ գինի բողօք և վարձակօք և գուսանօք և կատակօք»: (3, ԺԹ): Այս անկարկը բառացի չպետք է հասկանալ, որպէս թե հայ ֆեոդալ-ազնվականներն ու նրանց որդիները սեղանակից էին դարձնում վարձակներին, գուսաններին ու կատակերգուներին, այլ՝ գինի էին խմում երգ ու երաժշտություն լսելով, վարձակների պարը և կատակերգուների խաղը դիտելով:

Մեր պատկերացումը լրացնելու համար կարգանք նաև Փավստոսի երկի 5-րդ դպրության ԼԲ գլուխը, ուր նկարագրվում է Պապ Արշակունու սպանությունը խնջույքի պահին, գուսանների ներկայացումը դիտելիս. «Իբրև ընդ գինիս մտին, որպէս զառաջին ուրախութեանցն նուազն մատուցին արքային Պապայ, և առ հասարակ թմբկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք, իւրաքանչիւրն արուեստօք պէսպէս ձայնիւք բարբառեցան: Եւ վահանաւոր լեզէոնին հրաման հետուն. և մինչդեռ թագաւորն Պապ գուրախութեան գինին ունէր ի մատունս իւր, և նայէր ընդ պէսպէս ամբոխ գուսանացն,

¹¹ Հմմտ. Ն. Աղոնց, Հայաստանը Հուսիսիսիանոսի դարաշրջանում, (ոռու.), էջ 436—479:

¹² Վ. Հագունի, Ծաշեր և խնճույք..., էջ 205:

աճեակ ձեռամբն յարմունկն՝ յոր յեցեալ բազմեալ էր՝ ունէր տաշտ ոսկի ի մատունս իւր, իսկ աջ ձեռնն եղեալ էր ի դաստապան նրանին՝ զոր կապեալն էր յաջու ազդերն իւրում, և մինչ դեռ բերանն ի բաժակին էր յըմպելն, և աջօճն յառաջ կոյս պշուցեալ հայէր ընդ պէսպէս ամբոխս գուսանացն...»¹³։ Գարձյալ հնարավոր չէ շփանալ Փափուտոսի նկարագրութեան փայտով և գեղարվեստականութեամբ։ Պապի դիրքն ու դիմանկարը նախ թատերային է։ Հունաց զորավարի մոտ խնջույքի հրավիրված Պապը թիկնել է բազմոցին, ձախ ձեռքում գինու ոսկե գավաթը, աջ ձեռքը սրի դաստապանին, հիացած աչքը գուսանների ամբոխին։ Նույնքան թատերային է նրա անկման պատկերը. դավադիրներից մեկը նրա աջ ձեռքին է զարկում, մյուսը պարանոցին, «և գինին տաշտին և արինն պարանոցին նովաւ հանդերձ ի վերայ բաժակալ սկըտեղն անկանէր առ հասարակ»¹⁴։

Բայց ուշադրութեամբ դարձնենք մեր ընդգծած տողերին։ Պատմիչը չի ասում, թե իր հերոսը երգ ու նվագ էր լսում միայն, այլ «նայէր», «աչօքն յառաջ կոյս պշուցեալ հայէր»¹⁵։ Ենթադրվում է, որ արուեստականները թագավորի առջև ինչ-որ տեսարան են խաղալիս եղել, ըստ երևույթին, բազմամարդ տեսարան, կամ պարզապես խաղացողների, նվագողների ու երգողների մեծ բազմութուն է եղել խնջույքի սրահում. պատմիչը երկու անգամ կրկնում է՝ «պէսպէս ամբոխս գուսանացն»։ Իսկ ի՞նչ գուսաններ են եղել դրանք, «թմբկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք», ինչպես պատմիչն է ասում։ Այստեղ արդեն բախվում ենք քրիստոնյա հեղինակի պայմանական ոճին. նա առարկաները կոնկրետ անուններով չի կոչում, այլ օգտվում է Ս. Գրքի թարգմանութեան բառապաշարից ու ոճից¹⁶։ Գուսանների խաղը նկարա-

գրելու այս ձևը կրկնում են ուրիշ հեղինակներ էլ։ Գրանցից մեկը Կարծեցյալ—Շապուհ Բագրատունին է, որ Փափուտոսից մոտ վեց հարյուր տարի հետո Ս. Գրքի ոճով նկարագրում է Գերեն Արծրունու խրախճանքը. «գային սովորականքն՝ փողահարքն և քնարահարքն և տակդահարքն և խաղաբարիկն կաքաւէին առաջի նորա»¹⁷։ Սա նույն երևույթի նկարագրութունն է, համեմատաբար ավելի կոնկրետ, թեկուզ մեկ բառով՝ «խաղաբարիքն», որ կազմված է խաղ և առնեմ (անել կատարել, ներկայացնել) բառերից։ Այս բառը չկա ո՛չ Ս. Գրքում, ո՛չ էլ Փափուտոսի կամ ընդհանրապես վաղ շրջանի հեղինակների բնագրերում։ Բայց երևույթը, միանգամայն հասկանալի է, գալիս է ամենավաղ ժամանակներից։ Ուրեմն, խնջույքի սրահում խաղ ներկայացնողները կաքավում են, աչքինքն՝ պարում (կախա նշանակել է մենապար, կախաւը՝ մենապարել)¹⁸։

Նազինիկի էպիզոդը, ինչպես և այլ օրինակներ (որոնց կանդրադառնանք) ասում են, որ մենապարողները գերազանցապես եղել են կանայք, որ կախա կոչված պարը շատ դեպքերում ունեցել է զգայական բովանդակություն։ Հնարավոր է, որ դա նման լիներ ասորա-բյուզանդական միմական պարերին, ինչպես ենթադրել են ուսումնասիրողները։ Եթե Տրգատը նազինիկին նայելով «շամշելով վաւաչէր», կամ Պապը «աչօքն պշուցեալ հայէր», առանց նկատելու թիկունքից մոտեցող դավադիրների սուրը, պետք է մտածել, որ իսկապես նրա տեսածը նման է եղել Հոմերի անկումից հետո Առաջավոր Ասիայում, հատկապես Ասորիքում և Բյուզանդիայում մեծ տարածում ստացած կանացի պազշոտ մենապարերին։ Հետագա էջերում էլ կտեսնենք, որ վաղ միջնադարյան թատերային զվարճալիքների ու թատրոնի կենտրո-

13 Քուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 348 (ընդգծումները մերն են—Ն. Հ.)։

14 Նույն տեղում։

15 Այս հանգամանքի վրա ուշադրութուն է հրավիրում Գ. Գոյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. I, էջ 269)։

16 Հմմտ. Յայտն., ԺԸ, 22։

17 «Պատմութիւն անանուն զրուցագրի. Կարծեցեալ—Շապուհ Բագրատունի», Երևան, 1971, էջ 117 (ընդգծումը մերն է—Ն. Հ.)։

18 Հմմտ. Ն. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 2, 1973, էջ 563։ Այս իմաստի տեսակետից պետք է մեկնել նաև կախալիչ, կախաւեմ, կախաւած, կախաւաւան (հմմտ. Գ. Գոյան, հատ. I, էջ 232—233, Ս. Կիսիցյան, հատ. 1, էջ 72—73) բառերը։

նական ֆիգուրներից մեկը կիսամերկ պարող կինն է: Այս պարի կոնկրետ նկարագիրը ձևի տեսակետից մեզ համար անորոշ է: Պատկերային նյութը (քանդակներ ու ճիւղներից շրջանից, մանրանկարներ համեմատաբար ուշ շրջանի ձևագրերում) սոսկ մտուզվոր պատկերացումներ է տալիս այդ մասին. շարժման բովանդակությունը կամ գեղարվեստական ու ոչ գեղարվեստական իմաստը ընկալել շենք կարող: Բայց ենթադրվում է, որ այդ պարի տեսակներից մեկը իր սյուժետային ինչ-ինչ ակնարկներով խորհրդանշել է Հերովդեսի աղջկա՝ Սալոմեի կերպարը («Եւ իբրև եղեն ծնունդք Հերովդի, կաքաւեաց զուստրն Հերովդիայ ի մէջ բազմականին. և հաճոյ թուեցաւ Հերովդի») ¹⁹: Կամ գուցե հետագայում է այդ իմաստը վերագրվել վարձակների պարերին: Մատթէոսի ավետարանի մեկնությունները ²⁰ ենթադրել են տալիս այդ Այդպիսի ակնարկ ունի նաև Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը (մոտ. VIII—IX դդ.) ²¹: Հայտնի է, որ արևմտանվորական հիստորիոսների և ժողովուրդների թափառական խմբերում եղել են Սալոմեի պարը ներկայացնող պարուհիներ ²²: Այդ պարի նախնական կամ համեմատաբար հին տեսքը պետք է որոնել Առաջավոր Ասիայում: Եվ ըստ երևույթին ամենանախնական վկայությունը Եփրեմ Ասորու հայտնի ճառն է՝ «Ի Յովհաննէս Մկրտիչն և ի կաքաւումն Հերովդիագայ»:

Այս ճառը գրված է երկակի առիթով. մեկնելով Մատթէոսի ավետարանի վերը հիշված հատվածը, երանելին նկարագրում է Սալոմեի պարը ըստ իր երեւակայության և իրականությունից ստացած սպավորությունների: Մեզ հայտնի է, որ Հռոմի անկման շրջանի թատերական երևույթները, հատկա-

¹⁹ Մատթէոս, ԺԳ, 6:

²⁰ Տե՛ս «Յովհաննու Ոսկերիանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթէոս», գիրք Գ, Վենետիկ, 1826, էջ 252—289: Մեկնութիւն սուրբ Աւետարանին որ ըստ Մատթէոսի, Կոստանդնուպոլիս, 1825, էջ 219—220:

²¹ «Սիմէոնի Աղձն[ե]յաց եպիսկոպոսի ասացեալ Վասն պինո խմորաց որ արբեանս եւ վասն զուսանաց եւ վասն պոռնիկ կանանց և կաքաւաց», Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 663, էջ 32բ:

²² Տե՛ս Ս. Մովսէսի, նշվ. աշխ., էջ 129:

պես միմը և պարը, ամենից ավելի տարածված են եղել Ասորիքում, որ Գազա քաղաքում եղել է նույնիսկ միմերի դպրոց, որ ասորի հեղինակ Խորիկուսը նույնիսկ հակադրվել է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի թատրոնամերժ ճառերին ²³: Ասել է թե, Եփրեմ Ասորին տեսել էր այն պարուհիներին կամ վարձակներին, որոնք կամ որոնց նմանները հիշատակվում են վաղ միջնադարի և հետագայի հայ մատենագրություն մեջ: Կարգանք Եփրեմ Ասորու նկարագրությունը: «Եւ յորժամ արբին և յագեցան, այնուհետև խնդրեցին ի թագաւորէն միաբան և ասեն ցնա. առաքեա զզուստրն Հերովդիագայ. զի կաքաւեացէ առաջի բազմականացս: Բարւօք է, եթէ զկնի այսպիսի փափկութեան արքունական սեղանոյն՝ ուրախացուցես զմեզ» ²⁴: Գարձյալ խնջույքի սրահում կատարվող պար: Եփրեմի ճառին և նրա աղբյուրին նայելով, տեսնում ենք, որ այս ավանդույթը և հին է, և ընդհանուր առաջավորասիական ժողովուրդների համար: «Եւ իբրև Հերովդիագա ուրախացաւ յոյժ յարուցեալ զարդարեաց զզուստրն իւր երեւելի զունովք: Զգեցոյց նմա հանդերձս վարդի և շուշանի նմանութեամբ. և մեծագին անուշահոտ իւղով օծեաց զնա: Կազմեաց մարդասպան գեղովն զաչս նորա. և հիւսեաց արուեստաբար զհերոս նորա: Լաց հնարաւորութեամբ զհերոս նորա. և ճառագայթաձև փայլեցոյց զգեղեցկութիւն: Պաճուճեալ կօշիկս յաղագս կաքաւելոյ ագոյց յոտս նորա. և պսակս ոսկեղէնս շուրջանակի տպագիրոնաւ եղ ի գլուխս նորա» ²⁵: Պարուհու այս զգեստավորման ու զարդարվելու նկարագրությունը գալիս է արդեն ոչ գրական աղբյուրից, այլ կենդանի սպավորության արդյունք է: «Զարդարեալ էր նորա ծաղկագոյն և պատուական հանդերձիւքն, և բուրբ անուշահոտութիւն իւղոց նորա: Եմուտ ի ներքս զարդարեալ և պաճուճեալ: Տեսին զնա բազմականքն

²³ Տե՛ս V. Cottas, La théâtre à Byzance, Paris, 1931, p. 46. Л. А. Фрейберг, „Апология мимов“ Хорикия, сб. „Античность и Византия“, изд. „Наука“, М., 1975, стр. 319—326.

²⁴ «Ս. Եփրեմի մատենագրութիւնք», հատ. IV, նշվ. հրատ., էջ 132:

²⁵ Նույն տեղում, էջ 132—133:

և զուարճացան մեծապէս. և առաջ քան զկաքաւելն՝ զգեղեցկութիւն նորա գովէին. և ընդ հնարաւորութիւն զարդուցն զարմանային: ...Կայթեաց ձեռքն և սկսաւ կաքաւել: Եբայ զգլուխն և գերեաց զմիտս թագաւորին: Եւ վայրայած աշօքն յափշտակեաց զսիրտս զօրականացն»²⁶: Հերովդեսը զմայլվում է «գեղեցկութեամբն և լիտի կաքաւելովն. և երզմամբ խոստացաւ առաջի բազմականացն տալ նմա զինչ և խնդրեսցէ»²⁷: Աղջիկը խնդրում է «զգլուխն Յովհաննու Մկրտչի», ստանում իր խնդրածը և տոնախմբութեան երկրորդ օրը պարում է ավելի հրայրքոտ մի պար. «մեծաւ հպարտութեամբ շարժէր զգլուխն և շրջըջէր զամենայն անդամս մարմնոյն ի կաքաւելն իւրում»²⁸: Այս պարը շարունակվում է սառուցցի վրա: Սա ուշագրավ տեղեկութիւնն է: «Եւ կամէր ելանել հանդերձ կօշկօքն ի վերա սառին և խաղալ: ...Եւ ելեալ ամբարհաւաճութեամբ կաքաւէր ի վերա սառին, կամեցեալ նոր և երեւի իրս ցուցանել թագաւորին և զօրապետաց նորա»²⁹: Ուրեմն, Ասորիքում, գուցե նաև Հայաստանում, եղել են այս կարգի պարեր: Հեղինակի տպավորութիւնը, ամենայն հավանականութեամբ, կենսական հիմք ունի: Բայց այս մտմենտը նա օգտագործում է ոճրագործութեան ու մեղկ պարի վերջը ցույց տալու համար: «Նոյն ժամոյն հերձաւ սառնն ի ներքոյ ոտից նորա: Սառնն իբրև սուսերաւ եհատ զգլուխ նորա. և խորտակեցաւ ի խորս ծովուն մարմին նորա»³⁰:

Ավետարանական սյուժեի այս փոքր հատվածը միջնադարի հեղինակները մեկնել են, մեզ թվում է, ոչ վերացականորեն, այլ կենսական առիթներով: Դա նույնիսկ դարձել է բանաստեղծութեան նյութ, և այստեղ էլ անուղղակի արտացոլումներ են գտել կյանքից եկող տպավորութիւնները: Իրենց ժամանակի պարի նկարագրութիւնը կամ հիշատակութիւնը միջնադարի հեղինակները հաճախ զուգորդում են

26 Նույն տեղում, էջ 133—134:

27 Նույն տեղում:

28 Նույն տեղում:

29 Նույն տեղում, էջ 138:

30 Նույն տեղում, էջ 139:

այս էպիգոդի հետ: Օրինակ, Միմենո Աղձնյաց եպիսկոպոսը, որ խոսում է ոչ ասորական կամ բյուզանդական, այլ հայուհի վարձակների մասին, ուրիշ համեմատական չի գտնում, եթե ոչ այս հատվածը. «և զանարէն կազաւան լիտի եւ բոզահոմանի աղճատանսն հերարձակ եւ անամաչ առաջի բազմականացն որպէս զանասուն կացուցանէր, եւ արբշոեալ յաղտ ցանկութեան գիճական գործոյն զմեծ բարկութիւն եւ զանըմբերելի աղէտս անձինն գործելով»³¹: Ավելի պատկերավոր ու հետաքրքիր է այս բնույթի պարերի ու միջնադարից ավանդված մի նկարագրութիւն, որի աղբյուրը մասամբ Եփրեմ Ասորին է, մասամբ՝ հիշողութիւններով փոխանցված կենդանի տպավորութիւն: Դա Հովհաննես Թլկուրանցու «Տաղ վասն Յովհաննու գլխատման» քերթվածն է: XIV դ. գրված այս բանաստեղծութիւնը որպէս վկայութիւն ընդունել, իհարկե, չի կարելի, բայց հին դարերից եկող հիշողութիւն նրանում կարելի է որոնել, այն առումով, որ նկարագրվող երեւոյթը հին է, և Թլկուրանցու նկարագրութիւնը որոշ առումով տարբեր է վերը բերվածից:

Անզգամ կինն լսեց

Զդուստրն շինեց դիւաց դարան,

Զաչքն եւ զուներն թխացոյց,

Զերեսն օձեց դեղ դիւական:

Ասաց «Գնա եւ անդ խաղա,

Հանց որ ժողովքն հիւանան.

Խնդրէ զգլուխն զՅովհաննու,

Յորժամ պարգեւք քեզ խոստանան»:

Գնաց մտաւ պիղծն ի ժողովն,

Հոն որ իշխանքն կուտեցան.

Զվիզն կեռեց քան զբարբի օձ,

Զմեջքն ոլորեց քան զաղեղան:

31 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 663, էջ 33բ: Նույնը, Վիեննայի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 99, էջ 4:

Աչօք 'ի ունօք խնճով նայէր,
Բագուկ ձգէր քան զուռ ճոճան,
Չոտքն առեալ մանիւ ճեմէր
Ի լեզէհոն զորքն ի նման:

Յիմարացոյց զթագաւորն,
Շարժեաց եւ ախտ պոռնկութեան...³²

Այս բանաստեղծութիւնը հրապարակող Արշակ Չոպանյանը ենթադրում է, որ որոշ մանրամասնութիւններ հեղինակը «ինք երևակայած է, կամ հայ ժողովրդական ավանդութիւններէ քաղած է, կամ թերեւ անվավեր ավետարաններու կամ Հայսմավորքներու մեջ գտած է»³³: Մեզ արդեն հայտնի է Թլկուրանցու ներշնչման և գրական աղբյուրը, և կենսական հիմքը: Ուստի այս հատվածն ընդունում ենք որպէս լրացում վաղ շրջաններից ավանդված տվյալների:

Մեր պատկերացումները միջնադարյան վարձակների պարերի մասին լրացնենք ևս մեկ-երկու բանաստեղծական նկարագրութիւններով, որոնք գուցե ավելի ամբողջական դարձնեն վերակազմվող պատկերը: Գրանցից մեկը Նարեկացու «Մեղեդի ծննդի» տաղն է: Այստեղ ներկայացվող պարը արդեն մեղսալից բովանդակութիւն չունի և պատկերանում է երազային, քնարական բնավորութիւն: Սա հիշեցնում է Նազինիի «ձեռամբ» երգելը կամ Թլկուրանցու «բագուկ ձգէր քան զուռ ճոճան» համեմատութիւնը:

Ձեռացն եղիշոյ կամարակապ կապէր,
ատիճաղ պատիճաղ, ստղի խողի երգով:
Հիւսէր զելեհալ ընդ միմեանս,

³² Ա. Չոպանյան, Հովհաննես Թլկուրանցի, «Անահիտ», Փարիզ, 1931, № 5—6: Այս բանաստեղծութիւնը հրապարակված է եղել 1513-ին Վենետիկում տպագրված «Տաղարանում»: Բնագիրը Չոպանյանը գտել է Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի № 615 ձեռագրում (երգում, 1592): Ուրիշ օրինակ նրան հայտնի չի եղել:

³³ Նույն տեղում:

հանդարտիկ խաղայր, թիկնէթեկին ճեմէր:

Վարսիցն երամից զարդ, երամից զարդ,
ոլորս են առեալ եռհիւսակն բոլորեալ այտիւր³⁴:

Մյուսը անհայտ հեղինակի խոսք է, թերեւ Նարեկացուն ժամանակակից կամ, ավելի հավանական է, նրան հաջորդող մի բանաստեղծի: Սա մեկ-երկու փոքր մանրամասն է ավելացնում մեր վերակազմութիւնը: Նարեկացու տաղում պարուհին նաև երգում է: Իսկ այստեղ պարուհին, որ Թլկուրանցու պատկերացրած վարձակն է հիշեցնում, թմբուկով է կաքավում:

Մեղմիկ շարժելով յայս կոյս և յայն նայէր
Ծովածփելին իւր մահաբեր աչօքն,
Կայթել կաքաւէր թմբկահարիկ աղջիկն...³⁵

³⁴ Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957, էջ 48:

³⁵ «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1850, փետրվար, էջ 52: Այս բանաստեղծութիւնը հրապարակողը չի ասում, թե ինչ ձեռագրից է քաղել: Ենթադրվում է, որ սա կարող է պատկանել Նարեկացուն (տե՛ս Մ. Մկրյան, Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955, էջ 251—252): «Բազմավեպի» հաջորդ տարվա համարներից մեկում տպագրված է այս թեմայի մշակման մեկ այլ տարբերակ, որը Մ. Մկրյանի ենթադրությամբ, կարող է նույն հեղինակինը լինել:

Աչօքն ծաւալ ծփէր ծիրանի ծովու նման:
Ուլունքն ի վերայ լանջացն նմանեալ լերանց ծաղկանց.
Եւ վարդ վառելով ալտիցն, նմանեալ խաթեալ նռանց:
Ոտնածայն թնդին տաղիցն նոյն և ի շարժիլ մատանց.
Նա դարձիղարձեալ մոլէր առաջի թագաւորին.
Ճեմս առեալ ճեպեալ ճեմէր, վազս կաքաւիւր վազէր:

(«Բազմավեպ», 1851, հունվար, էջ 343)

Տպավորութիւնն այնպիսին է, որ այս մեկը հետագայում մշակված, մի կողմից Նարեկացու տաղերի, մյուս կողմից հայրենների տպավորութիւնը գրված գործ է: Մեր խմբագրի՝ Պ. Խաչատրյանի հետ եկանք այն ենթադրութիւն, որ սա նման է գրական կեղծիքի, հիշեցնում է XIX դարի առաջին կեսի գրաբար բանաստեղծութիւնը:

Այս և նման կարգի բոլոր նկարագրություններում հակված ենք նկատել անմիջական կամ փոխանցված տպավորություններ առավելապես վաղ միջնադարից: Ինչպիսին էլ լինեն այդ տպավորությունները, հին թե նոր, կյանքից կամ գրքից եկող, անհերքելիորեն հաստատում են, որ միջնադարյան պալատական կամ հրապարակային թատրոնի ու թատերական զվարճալիքների կենտրոնական դեմքերից մեկը, որը հավաքական (կոմպլեքս) կերպարի արժեք է ստանում, վարձակն է՝ մարդկանց զգայական վայելքի կոչողը, հմայքի, աշխարհիկ սիրո, հրայրքի, պազշտություն ու անառակության գաղափարի կրողը, մի գաղափար, որ բացարձակ, չթաքնված հակոտնյան է ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական բարոյականության, ասկետության ու բարեպաշտության քարոզի: Այս կոմպլեքսը, որ մխրձված է միջնադարյան աշխարհիկ, երբեմն էլ հոգևոր անհատի կենցաղի ու երևակայության մեջ, մի ծայրով Հռոմում է, մյուսով՝ Բյուզանդիայում և Ասորիքում, հասնում է մինչև Նագինիկը և մինչև XIII դարի Տրանսիայում հռչակված Ազնեսա պարուհին: Եվ այս կերպարը բոլոր առումներով թատերական իմաստավորում ունի: Ըստ մեզ հայտնի նկարագրությունների, վարձակների պարերին հատուկ են եղել բեմական կերպավորման որոշակի գծեր, ինչպես զգեստավորվելը, մերկությունը զարգարանքի միջոցով ընդգծելը, դեմքն ու մարմինը դեղերով օծելը, գունազարդվելը և այլն: «Զիրեանք պճնեն, զարդարեն, ծարուրեն և դեղեն, ոտքն և ձեռքն հինայեն, կարմիր ու կանաչ հագնեն, ոսկի, արծաթ վզնոց, գինտ, մատանի դնեն և մազի վերայ և ոսկի հալխայ անցանեն՝ թող զայլ զումաշեղէն հանդերձքն: ... Ելնեն պարեն, կաքաւեն, աչքը ունքն ոլոր տան, ձեռքը, մատերն խաղացնեն, հարսանեաց կամ պատիւի մէջը հարիւր մարդ լինի ամէնն ցանկանան»³⁶: Սրանք կոչվել են նաև կատակերգակ կանայք («Մի մերձենար ի կին կատա-

36 «Էջեր հայ միջնադարյան զեղարվեստական արձակից», խմբ. և առաջաբանով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957, էջ 82—83:

կերգակ և ի համարձակախօս»—Հովհ. Գառնեցի)³⁷: Եվ թատրոնամերժ ճառերի սուր ծայրը ամենից ավելի ուղղված է վարձակների դեմ, որոնք, Հովհան Մայրագոմեցու խոսքերով ասած, «յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւնս, ամուսնաւորք ի շնութիւնս»³⁸: Եվ նույն մոտիվներով, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը կոչ է անում հեռու մնալ վարձակներից. «Ով եղբարք, փախերուք ի փաղաքշոտ կանանց և յայնոցիկ որ ապականեն զպատկերն աստուածագործ ի կործանումն արանց»³⁹:

Միջնադարյան թատրոնի ու թատերական զվարճալիքների մյուս հավաքական կերպարը կատակերգուն է կամ, ինչպես այս հասկացությունն ամենահին վկայությունն է ասում, խաղակատակը: Միջնադարյան կատակերգակ դերասանը, ինչպես հայտնի է, կրում է տարբեր ու համանման մի քանի անվանումներ՝ խեղկատակ, ծաղրակատակ, խաղակատակ, այլանկատակ, հացկատակ, կատակ, կատակերգու, ծաղրածու, կատակագուսան և այլն: Այս անվանումները պետք է կարծել, որ ենթադրում են նաև որոշ դասային կամ տեսակային-ժանրային տարբերություններ: Մեզ հետաքրքրողն այս դեպքում միջնադարյան կատակաբանի հավաքական կերպարն է, առանց որի չի պատկերացվում ոչ պալատական խնջույքը, ոչ շուկան կամ տոնավաճառը, ոչ թատրոնը, ոչ ժողովրդական տոնախմբությունը: Այս կերպարը հատկանշում է հասարակության ստորին խավերի վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ և շատ դեպքերում ներկայանում է որպես ապադասակարգային ֆիգուրա: Անհեթեթի, խենթակերպի, հիսարի, տարօրինակ մարդու կերպարը ընդհանրապես բնորոշ է միջնադարյան քաղաքին: Սա կարգից ու օրենքից դուրս մարդ է. նրան չեն հարգում, չեն դատում ու պատժում, նրա հետ չեն կովում: Նրան ծաղրում են, նրա արածի ու ասածի վրա ծիծաղում և վարձատրում: Կատակաբանը ունի որոշակի

37 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 640, էջ 147: Բերվում է ըստ Վ. Հացունու «Հայուհին պատմության առջև» աշխատության, էջ 259:

38 «Յովհաննու Մանդակունույ ճառք, էջ 132:

39 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35բ:

սոցիալական ֆունկցիա՝ արթուն է պահում հասարակության առողջ բանականությունը: Նա ավելի խելոք է, քան հասարակությունը, բայց ներկայանում է հիմարի տեսքով: Այս տիպը որոշակի աղերս ունի հին ռուսական խենթակերպի (юродивый) հետ⁴⁰, թեև շատ տարբեր է նրանից: Ընդհանրապես սա տիպիկ միջնադարյան երևույթ է և որպես այդպիսին, բավական բարդ կոմպլեքս⁴¹: Բարդ ամենից ավելի նրանով, որ այս տիպը ծնել են միջնադարի սոցիալ-դասակարգային հարաբերությունները, որ սա մարդու ապադասակարգայնացման արդյունքներից է: Հայտնի է, XII—XIII դդ. Եվրոպայում կոմեդիանտների մի մեծ խավ կազմվել է նախկին հոգևորականներից: Դրանք, այսպես կոչված, վագանտներն են, որ ստեղծել են նաև իրենց գրականությունը՝ հակակղերական բովանդակությամբ: Նրանց մի մասը դարձել են աճաբարներ, ձեռնածուներ. ծպտվել են զանազան կենդանիների շան, ավանակի, այծի դիմակներով, ամենատարբեր դերեր են կատարել թափառական ժոկոտներին ներկայացումներում: Բայց մենք վերադառնանք հայկական միջնադար՝ տեսնելու, թե որտեղ է միջնադարյան խեղկատակի մեղանում հայտնի ամենահին օրինակը:

Խաղակատակ բառի հնագույն և ինքնատիպ վկայություններից մեկը գտնում ենք Փավստոսի երկում: 6-րդ դարում Ներկայացնում են նովելանման պատմություն մի ստահակ հոգևորականի՝ Հոհան եպիսկոպոսի մասին: Ըստ հեղինակի, սա պատմական անձ է՝ Փառեն կաթողիկոսի (348—352) որդին: «Եւ էր սա այր կեղծաւոր, և երևեցուցանէր ինքն զանձն իւր մարդկան պահող և խորհահանդերձս. մինչ զի մոյզս անգամ ոչ ազանէր, այլ զաման հեկեղով պատէր, և զձմեռն կեմով»: Ընչաքաղցությունը Հո-

40 Հմմտ. А. М. Панченко, Юродство как зрелище, Труды отдела древнерусской литературы, XXIX, изд. «Наука», Л., 1974, стр. 144—153.

41 Տե՛ս մանրամասն А. Гацо, Шуты и скоморохи всех времен и народов, СПб., 1898. Նաև՝ Д. С. Лихачёв, А. М. Панченко, «Смеховой мир» древней Руси, изд. «Наука», Л., 1976.

հան եպիսկոպոսին տանում է խաբեություն ու կողոպուտի ճանապարհով (ավազակին քահանա է ձեռնադրում և փոխարենը խլում նրա ձին, զենքերն ու հագուստը) և ի վերջո հասցրնում արքունիք: Եվ եպիսկոպոսը դառնում է հայոց թագավորների խեղկատակը: «Սոյն Յոհան եպիսկոպոս՝ որդի Փառինայ յորժամ երթայր առ թագաւորն Հայոց, խաղակատակ լինէր նոցա, որպէս խաղալով զանձն իւր կրթէր յագահութեան»⁴²:

Ո՞վ է այս Հոհան եպիսկոպոսը, և ի՞նչ ավանդություն է արձանագրել Փավստոսը: Պատմական մի ճշմարտություն կա այստեղ, որ առեղծվածային ձևով է ներկայանում: Գուցե Հոհանը մի յուրատեսակ վագանտ է՝ ապադասակարգայնացած հոգևորական: Մեզ թվում է, որ սա պայմանական դեմք է, խորհրդանշական մի կերպար, որ Փառեն հայրապետի որդին գուցե բոլորովին էլ խաղակատակ չի դարձել: Նրա կեղծ բարեպաշտությունն ու ընչաքաղցությունը մերկացնելու համար Փավստոսը (կամ զրույցի իսկական հեղինակը) հավանաբար բնութագրական մի զուգահեռ է ընտրել՝ խեղկատակությամբ հարստացողի տիպը կամ հոգևոր պաշտոնից փախած, սոցիալական այլ դիմակ հագածի, գուցե և իսկապես խաղակատակ դարձած մարդու տիպը: Այն պրոցեսները, որ տեղի են ունեցել միջնադարյան Եվրոպայում XIII դարից (որը կոչում են «ժոնգլյորների ոսկեդարը»)⁴³, Արշակունյաց Հայաստանում արդեն եղել էին ու ավարտվել: Մենք ինչ-ինչ հիմքեր ունենք վագանտի նախատիպը ևս այստեղ որոնելու: Հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակում շատ էջեր կան հակակղերական բովանդակությամբ և բազում առակներ, որ կարող են համանման ծագում ունենալ: Դրանք վագանտների գրականությանը մերձենում են իրենց թեմաներով ու մոտիվներով, իսկ ձևի տեսակետից, իհարկե, տարբեր են: Բայց ահա «Դուք էք աղ երկրի» երգը շատ նման է վագանտների երգերին և բնույթով հիշեցնում է Մարկոսի ավետարա-

42 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 402:

43 Տե՛ս Ս. Մոկուսիկ, նշվ. աշխ., էջ 125:

նի երգիծական մեկնությունը (XII)⁴⁴: Եկեղեցու հայրերի խոսքերում որոշակի ակնարկներ կան հոգևորականների գուսանամուրթյան մասին: Խորենացին վիճակավորներին վերագրում է այդ արատը «սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» խոսքերով, Սարգիս Շնորհալին (XII դ.) գուսանամուրթյունը դատապարտում է առաջին դեմքով՝ «յերգս լկտութեան և ի կատակերգութեան առաւել հեշտանամք»⁴⁵: Իսկ կիրիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցին (XII դ.) ավելի որոշակի ակնարկ ունի այս մասին. «Մեղա կատակերգութեամբ, մեղա գուսանամուրթ լինելով, մեղա գերելով զմիտս թատերաբխադուց կամ երգս լկտի ձայնից կամ առնել կամ բնդունել կամ տեսնել»⁴⁶: Հոգևորականի խեղկատակ դառնալու ուղղակի հիշատակություն մեզ հայտնի չէ, բացի Հոհան եպիսկոպոսի պատմությունից: Գուցե այս երևույթն ընդհանրացնելը վիճելի է, բայց գրավոր ակնարկները (եկեղեցական հեղինակները չէին կարող ավելի որոշակիորեն ակնարկել այս մասին), այնուամենայնիվ, մտածել են տալիս:

Իսկ ի՞նչ խեղկատակություն էր անում Հոհան եպիսկոպոսը: Փավստոսի նկարագրության մեջ, թվում է, պետք է տեսնել հին կատակախաղային մի մոտիվ՝ որևէ կենդանու դիմակով ներկայանալը: Հոհան եպիսկոպոսը ներկայանում է ուղտի կերպարանքով: Սա անպայման իրականությունից եկող տպավորություն է, լինի Փավստոսինը, թե ժողովրդական պրույցի հեղինակինը: «Ի շորք անկեալ յոտս և ի ձեռս սողէր առաջի թագաւորացն, և զուղտու զձայն ածէր կառաչելով, զօրէն ուղտու այնպէս փարելով: Ընդ կառաչելն ապա մի մի քան խառնելով առնէր ի ձայն կառաչելոյն, ասելով՝ թէ «Ուղտ եմ, ուղտ եմ, և զարքայի զմեղս բառնամ. դիբ ի վերայ իմ զմեղս արքայի, թող բառնամ»⁴⁷: Բոլոր առումներով հետա-

քրրքիր փաստ է սա: Այստեղ բացարձակ թատերական մի տպավորություն է արտացոլվել՝ խեղկատակի շորքթաթ քայլելը, ուղտի ձայն արձակելը և մանավանդ դրամ կամ վարձատրություն խնդրելու սրամիտ ձևը: Հեղինակը պատմում է պալատական խեղկատակի մասին, բայց նրա տպավորությունները, թվում է, ուրիշ տեղից են. հավանաբար, շուկայական կամ թատրոնական խեղկատակները այս ձևով են դրամ խնդրել, ծաղրելով հոգևոր հայրերին, որոնք դրամով թողություն են շնորհել մարդկանց մեղքերին: Սա ժողովրդական երգիծանքից եկող մոտիվ է: Իսկ ինչպէ՞ս են ընդունել թագավորները իրենց խաղակատակի խոսքը. «Թագաւորքն զմուրհակս զիւլաց կամ ագարակաց գրեալ և կնքեալ զնէին ի վերայ ողինն Յոհաննու փոխանակ ընդ մեղաց իւրեանց. և ի թագաւորացն Հայոց ստացաւ իւր գեւղս և ագարակս և գանձս յուղտն լինելոյ և զմեղան բառնալոյ ըստ բանիցն»: Կանախ այն տպավորությունը, թե եղել է մի նշանավոր խաղակատակ, որը երկար ժամանակ ծառայել է Հայոց արքունիքում» (հավանաբար մի քանի թագավորների («սողէր առաջի թագաւորացն»), և այդ ճանապարհով հարստացել է՝ դարձել գյուղերի ու ագարակների տեր: Եկեղեցական հեղինակի հայացքով, դա համարվելու էր հարստանալու ամենաստոր ճանապարհներից մեկը, և Փավստոսը այդ արատը վերագրում է մի վատահամբավ հոգևորականի: Իսկ այդ խաղակատակը, ըստ երևույթին, եղել է իր գործի վարպետը և դրանով էլ այդքան զնահատվել է թագավորներից: Այս անձը մի սովորական ծաղրածու չէ: Ամենայն հավանականությամբ, նա այն պալատական դերասաններից է, որոնք հատուկ արտոնություն ու հարգանք են վայելել և երբեմն էլ խորհուրդներ տվել թագավորին: Մեզ հայտնի է գրական մի ավանդություն, որ 65 թ., երբ Տրդատ Ա գնացել է Հռոմ՝ ներոնից թագ ստանալու, կայսրը բազմաթիվ ընծաների հետ միասին Տրդատին է նվիրել իր պալատի նշանավոր դերասաններից մեկին: Սա մեր միակ համարվող տեղեկությունն է Հայաստանում եղած պալատական դերասանների մասին, եթե իհարկե նազինիկին:

44 Հմմտ. Գուլս առաջին, Բ և «Зарубежная литература средних веков», изд. 2-е, «Просвещение», М., 1974, стр. 42—44.

45 Սարգիս Շնորհալի, Մեկնութիւն կաթողիկեայց, Կոստանդնուպոլիս, 1826, էջ 193:

46 Մատենադարան, ձեռ. № 8772, էջ 62բ (ընդգծումը մերն է—Ն. Ն.):

47 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 402:

միայն պարուհի համարենք: Բյուզանդական վարքերից մեկում հիշատակված է մի պալատական դերասանի անուն՝ ոմն Վահան: Սա եղել է հայագրի Լեոն VI թագավորի (886—912) «առաջին դերասանը», նրա խնջույքների զարդը և մի մարդ, որը ի վրդովմունք շատերի, համարձակվել է խորհուրդներ տալ բասիլևսին⁴⁸:

Պալատական թատրոնը հայկական միջնադարում երկար է գոյատևել և վերացել է հավանաբար վերջին թագավորների հետ: Համենայն դեպս, Արծրունիների թագավորության շրջանում պալատական թատրոնը եղել է ծաղկյալ վիճակում: «Վասն զի են ի նմա ոսկեզարդ գահոյք, — կարդում ենք Թովմա Արծրունու երկում, — յորս բազմեալ երկի արքայ նագելի ձոխութեամբ, շուրջ զիւրեաւ ունելով պատանեակս լուսատեաակս, սպասաւորս ուրախութեան, ընդ նմին և դասս գուսանաց և խաղս աղջկանց զարմանալոյ արժանիս. անդէն և սուսերամերկաց հոյք և ըմբշամարտաց պատերազմունք. անդ և դասք առիւծուց և այլոց գազանաց. և անդ երամք հաւուց զարդարեալք ի պէսպէս պաճուճանս. զոր եթէ զամենայն որ ի նմա գործք ի թիւ ոք կամիցի արկանել՝ բազում աշխատութեան պէտք են անձինն և լսողաց»⁴⁹: Սա արդեն միջնադարի սինկրետիկ թատրոնն է, իր ամբողջ բազմազանությունամբ, հարստությունամբ ու շքեղությունամբ. գուսանների խմբերով («դասս գուսանաց») նվագողներ, երգողներ, խաղացողներ, պատմողներ, պարող աղջիկներ, և վերջապես՝ միջնադարի կրկեսը՝ սուսերամարտության ու ըմբշամարտի տեսարաններով, վարժեցված առյուծներով ու այլ գազաններով, ներկված ու զարդարված թռչուններով (հավանաբար՝ թութակներ, սոխակներ, սիրամարզեր): Թովմա Արծրունին այստեղ դիմում է մի հետաքրքիր տարրդունակ տերմինի՝ սպասատուք ուրախութեան: Ըստ երևույթին պալատական ներկայացումների մասնակիցների ընդհանուր

անունն է այս: Պատմիչը չի գործածում քառք կամ քէառոն բառերը: Բայց սա միջնադարյան թատրոնի լիակատար պատկերն է: Մեզ հայտնի է, որ ցուցադրական բնույթի ամեն կարգի հանդեսներ ու մրցույթյուններ տեղի են ունեցել ոչ միայն պալատական, այլև հրապարակային թատրոններում, սկսած ձիախաղերից, վերջացրած կուխամարտերով ու ըմբշամարտերով: «Ո՛ր ձիավարժն ի թատերին», — կարդում ենք Գրիգոր Տղայի «Երուսաղեմի ողբում»⁵⁰: Նույն տեղեկությունն է լրացնում Մատթեոս Ջուղայեցին: «Ըմբշամարտ յօրժամ ի թէատրոնն ընթանան մեծամեծք և փոքունք յարուցեալ մի զմիմեամբք անցանեն, զի տեսանիցեն զքաջութիւն նոցա»⁵¹, Այս նույն թատրոններում են տեղի ունեցել նաև «խաղու և ծաղու» ներկայացումները: «Թագաւորք, — գրում է դարձյալ Ջուղայեցին, — նստեալ ի վերայ ապարանից իւրեանց՝ տեսանիցէ զխաղս թէատրոնի և ծաղր առնէ զնոսս»⁵²:

Թատերական զվարճալիքների ու թատրոնի պատկերը նույնն է և Բյուզանդիայում: Բնույթով նույնն են և՛ պալատական, և՛ հրապարակային թատերական ներկայացումները: Բյուզանդական պալատում դրանք կրել են յուրատեսակ ստուգատեսի բնույթ: Ներկա են եղել կայսրը իր ընտանիքի անդամներով, պալատական ավագանին, ազնվականներ, բարձրաստիճան զինվորականներ, օտարերկրացի հյուրեր: Այստեղ ցուցադրվել են ատլետների մրցույթյուններ, պարեր, ձեռնածույթյուններ, միմական բնույթի սյուժետային տեսարաններ, կատակախաղային ինտերմեդիաներ, պանտոմիմ և այլն: Կայսրն ունեցել է իր սեփական գազանանոցը, վայրի և ընտելացված առյուծներով, և պալատական հասարակության համար նախատեսված մանեժներում ներկայացվել են ցուցադրական գազանամարտեր, ձիավարժություններ, խաղեր վտանգի հետ, ուժային ցույցեր և այլն⁵³: Թատերական զվար-

48 Տե՛ս Գ. Литаврин, Как жили византийцы, изд. «Наука», М., 1974, стр. 180.

49 «Թովմայի Արծրունու Պատմութիւն տանն Արծրունեաց», Թիֆլիս, 1917, էջ 482:

50 Գրիգոր Տղա, նշվ. հրատ., էջ 298:
51 Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, Բանբեր Մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 81:
52 Նույն տեղում:
53 Տե՛ս Գ. Լիտավրին, նշվ. աշխ., էջ 180:

ճալիքների տեսակները և թատերական ժանրերը եթե ոչ բացարձակորեն միանման, ապա նույն բնույթի են և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Ասորիքում, և՛ Հայաստանում: Մեզ հայտնի տրվյալներն այդ են ասում: Այստեղ տարբերություններ կարող էին լինել միայն ընդհանուր ծավալների (մասշտաբներ), ոճական և այլ արտաքին հատկանիշների մեջ: Բայց հայտնի է, որ Հայաստանում թատերական ներկայացումները գրեթե նույնքան բազմամարդ են եղել, ինչպես հարևան երկրներում: Նարեկացու «ի թատերս տեսարանաց և առ կոյտս խառնիճադանճ բազմութեանց» (ԼԱ, 2) ակնարկը հենց այդ բազմամարդությունն է վկայում:

Համեմատելով բյուզանդական, ասորական և հայկական թատերական միջավայրերը, հիմք ենք պատրաստում ասելու, որ առաջավորասիական քաղաքակրթության ամբողջ ոեզիոնում մենք գործ ունենք գրեթե նույն երևույթի հետ: Այն, ինչ մեզ հայտնի է բյուզանդական և ասորական թատրոնների մասին, մասամբ վերաբերում է և Հայաստանին: Իսկ այն, ինչ գտնում ենք մեզանում, անպայման առնչվում է նաև հարևան երկրներին: Հայտնի է, որ շատ են եղել թափառող կրկեսային խմբեր, որոնք ոտքի տակ են տվել ամբողջ Առաջավոր Ասիան, Հյուսիսային Աֆրիկայի ափերը, հետագայում անցել են Արևմտյան Եվրոպա, կամ այնտեղից են ինչ-որ խմբեր եկել հարավ, ավելի ուշ շրջանում սրանք կամ սրանց նմաններն անցել են սլավոնական երկրներ, Ռուսաստան⁵⁴: Բայց մինչև արևմտանեվրոպական ֆեոդալիզմի զարգացման շրջանը, մինչև Կիևյան Ռուսիայի կազմավորումը, այս շփումներն ու ներթափանցումները տեղի էին ունեցել վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում, երբ կրկեսային-թատերական ժանրերը ձեռք էին բե-

⁵⁴ Այն կարծիքը կա, որ հին ռուսական ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի զերասանները՝ սկոմորոխներ արևմուտքից են անցել Ռուսաստան: Այդ կարծիքը մասամբ մերժված է (տե՛ս А. А. Белкин, Русские «коморохи», изд. «Наука» М., 1975, стр. 30—53), բայց մեր կարծիքով, այդ հարցը հնարավոր չէ լուծել առանց իմանալու վաղ միջնադարյան աղբյուրները:

րել ընդհանուր, ունիվերսալ մի նկարագիր: Հայ միջնադարյան մատենագրության մեջ այս երևույթը վկայված է նախ թարգմանական գրականության մեջ: Ասորական և բյուզանդական թատրոնների մասին մենք տեղեկանում ենք այստեղից: Հայ եկեղեցու հայրերը թարգմանել են Եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու, Հովհան Ոսկեբերանի թատրոնամերժ ճառերը, մասամբ նկատի ունենալով այս հանգամանք⁵⁵: Ասում ենք մասամբ, քանի որ այդ և ուրիշ թարգմանությունների գոյությունը չի կարելի բացատրել միայն գործնական տեսակետից, ինչպես հակված են տեսնել մեր նախորդ ուսումնասիրողները: Միջնադարյան վանքերում զարգացող գրական միտքը չէր կարող գործել միշտ կյանքի թելադրանքով. գրական նպատակները ամեն դեպքում չեն առնչվել կենսական խնդիրներին: Թարգմանական հեղինակների վկայությունները համադրելի են հայ իրականության մեջ տեղի ունեցած երևույթներին այն շափով, որքանով նման վկայություններ ունեն և հայ հեղինակները: Մեր և մեր նախորդ ուսումնասիրողների այս ընդհանուր դրույթը ճշմարտվում է այս կետերում: Այնուհետև, միջնադարի հայ թարգմանիչները ստեղծել են մի ամբողջ շարք տերմիններ հայերենի բառապաշարային հիմքի վրա և օգտվել են արդեն եղած բառերից ու հասկացություններից: Սա նույնպես որոշ բան նշանակում է, թեև, ինչպես համոզվել ենք, համարժեք նշանների տակ ամեն դեպքում չի կարելի համարժեք առարկաներ որոնել: Բայց տերմինների բազմազանությունը անտարակուսելիորեն ենթադրում է երևույթների կամ նրանց հատկանիշների բազմազանություն, տվյալ դեպքում՝ թատերային մտածողության ձևերի հարստություն: Իհարկե, դժվար է նույն ոճի և տեսակի երևույթներ որոնել թեկուզ ամենասերտ փոխադրեցությունների ու շփումների այս միջավայրում: Դրանք համեմատելի են աշխարհայացքային ընդհանուր հիմքերի տեսակետից, բայց չեն կարող բացարձակորեն նույնացվել: Սա ընդունում ենք որպես ընդհանուր սկզբունք, իմանալով նույնիսկ, որ մեկ

⁵⁵ Հմմտ. Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. II, էջ 22—30:

հայտնի տվյալները առանձնապես տարբերություններ չեն հուշում: Բնագրերից և պատկերաչիւն նյութից ստացած տեղեկությունները ստիպում են ամենից ավելի նմանություն, քան տարբերության եզրեր տեսնել: Այսպես, Ոսկեբերանի ճառերի թարգմանությունների և Մայրագոմեցու ճառերի մեջ մեծ նմանություն կա ոչ միայն ոճական առումով. այստեղ գրեթե նույնն են ակնարկվող երևույթները: Բանասերներին թվացել է, որ այդ ճառերը կարող էին նույն հեղինակին պատկանել: Կամ, Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրէից» ճառերի թարգմանությունը լեզվական առումով այնպես է սեփականացված, հայկականացված, որ թողնում է ինքնուրույն բնագրի տպավորություն: Եթե շիմանանք, որ դա թարգմանություն է, կկարծենք, որ թատերական ներկայացումներին ու աշխարհիկ զվարճալիքներին վերաբերող մասը վերաբերում է հայ իրականությունը: Այստեղ, անկասկած, դեր ունի և տեքստի գրական ոճավորումը: Օրինակ, Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը ոչ միայն Ոսկեբերանի, Տերտուլիանոսի կամ Բարսեղ Կեսարացու ճառերի ոճի տպավորության տակ է, այլև վկայաբերում է անմիջականորեն Ոսկեբերանին, խոսում է նրա անունից, հատկապես Մաթթեոսի մեկնության մոտիվներով: Բայց ամենաշեղանակալիցն այն է, որ այս բոլոր հեղինակների դատողության առարկան նույնն է: Փորձենք ճշմարտել մեր միտքը, համեմատելով հույն և հայ հեղինակների թատրոնամերժ խոսքերը: Թողնենք Ոսկեբերանի և Մայրագոմեցու ճառերի նմանությունը. բանասերներն ու թատրոնի պատմաբանները վաղուց նկատել են այդ⁵⁶: Համեմատենք Բարսեղ Կեսարացու, Մայրագոմեցու և Սիմեոն եպիսկոպոսի ճառերի մեկ-երկու հատված, ոչ իհարկե բնագրային, այլ զուտ բովանդակային նմանությունը տեսնելու համար: Նրանց մերժման առարկան, եթե ոչ ձևի, ապա բովանդակության առումով, նույնը չէ՞ արդյոք:

⁵⁶ Տե՛ս Գ. Լեոնյան, նշվ. աշխ., էջ 60—63, հմմտ. Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 22—30, 30—43: Վ. Հացունին ուշադրություն է հրավիրում Ոսկեբերանի թարգմանչի ինքնատիպ բառապաշարի վրա (տե՛ս «Հայտնի...», էջ 258):

Բարսեղ

Ազգի ազգի տեսիլք մոլեգինք լինին ի քաղաքս բազումս, և յգառէ մինչև ցերեկոյ միտ եղև պշտուցեալ հային իբրև ի դարման իմն և ի կերակոր աչաց ցանկութեանց բնակիչք նոցա, և լսել անդադար զձայնս աղտեղի երգոց՝ որ լնուն արկանեն ի լսելիս նոցա զյիշատակս բազմաց աղտեղութեանց, նոցա որ մտանեն բունեն չըտեմարանս սրտից և մտաց. և այնպէս անյազ են լսել զլուրն վնասակար: ...Եւ զայն ոչ անուն ի միտ, թէ գուսանութիւն իբրովք պատիւ արուեստիք զապականութեան նշանակ գործէ ի տեսողս իւր, և իբք առականաց են անդ, որոց առաջի ամենայն մարդկան զինն ծանակութիւնքն: Եւ այնպէս միաժողով միանգամայն նստին բազումք զեղերեալք լսել և տեսանել զապականութիւն աղտեղութեանց: Զի ձայնք երգչացն պէսպէս նուագովք զեղեղեղեալք, և բարբառք լորստացն տեղի ապականութեան և աղտեղութեան յիշատակեն ի միտս նոցա: Եւ յորժամ ծնծղայքն և տալիքն բարբառեացին, առաւել ևս յաթիռս և յակճիռս կան ընկճեալք, զի զօրինակ կերպարանաց նկարեսցեն յանձինս իւրեանց⁵⁷:

⁵⁷ «Ս. Բարսեղի ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830, էջ 66:

⁵⁸ «Տ. Յովհաննու Մանդակունւոյ ճառք», Վենետիկ, 1860, էջ 132:

Մայրագոմեցի

Մասնաւանդ թեթևամիտ և շուաղաբարոյ ազգն անհամեստիցն կանանց, երազալուր և դիրահաւան և վաղապատիրք. որք յափրանօք պակշոտեալք միշտ ի թատնյս փութան աներկիւղ ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին ելեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին, խորհին և դիտեն զնմանիս իւրեանց⁵⁸:

Սիմեոն

Նաեւ գուսանք մրմընջաց սատանայ(յ)ի այնու ցանցիւ որսան զազգս մարդկան, զթագաւորս յիմարս կացուցանէ, նաեւ սրբոց տեսարանս ապականէ և առնէ ժառանկ դժոխոց, և կափուցանէ զաշս քահալայից և ոչ տուն յատեանս տեանն նախ, և զպարկեշտ կուսանս և զպառաւունս ի շար ցանկութիւնս և ի գործս աղտեղիս յեղափոխէ: ...Արդ ծանեալ թշնամին եթէ մեծ զէն են կաբաւերգիչքն իւր շարութեանն որք պատրեն զազգս անմիտս, զի յորժամ կան զեղերեալ առ նոսա, հանապաղ տրտմի հոգին սուրբ: Վասնզի ստեղծ աստուած զմարդն ի պատկեր իւր և փառաբանիչս ընդ հրեշտակս կացոյց իւրոյ աստուածութեան, և նոքա կու-

տեալ կան առ դիական երգս, վասնզի նա քակէ զայր ի կնոջէ և զկին յառնէ: Եւ ոչ եթէ գուսանք միայն երթան ի խաւարն արտաքին, այլ եւ սիրողը նորա,

որք պատուեն զնոսա, քանզի նուազ գուսանացն մոռացումն առնէ ահեղ ատուրն դատաստանին եւ լինի պատճառք կորստեան ամբարիշտ մարդկան⁵⁹:

Նկարագրվող երևույթները գրեթե նույնն են, համենայն դեպս, բոլոր գծերով հարազատ են, այնքանով հարազատ, որ Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրէից» ճառերի հայ մեկնիչները այս հատվածը մեկնելիս ավելի շատ կրկնում են հույն հեղինակի ասածը, քան բացատրում⁶⁰: Ըստ այս տեղեկությունների, փոքրասիական և հայկական քաղաքներում խաղացվող ներկայացումները պատկանում են բեմական արվեստի նույն տիպին. երգ, երաժշտություն, պարեր, կերպարանափոխություն և միմյանց սյուժեների ցուցադրում: Գուսան բառը, որ թարգմանական բնագրերում համապատասխանում է հունարեն *μῦθος*-ին, նրա միայն ձևական համարժեքը չէ: Գիտենք, որ գուսանն ավելի ընդարձակ իմաստ է ենթադրում, քան միմուք, որին ժողովրդական բառապաշարում ավելի է համապատասխանում ցուցքը: Բայց ճառախոսները այս մասին արտահայտվում են ոչ ժողովրդական, այլ գրական բառապաշարով: Կեզվական փաստերն այս դեպքում երկրորդական են: Մենք տեսանք, թե որքան նման էին երևում Եփրեմ Ասորու և հայ հեղինակների նկարագրած պարերը, տեսանք, թե որքան մեծ նմանություն կար Արծրունյաց իշխանների և բյուզանդական արքունիքի պալատական թատերական զվարճալիքների միջև:

Միջնադարյան թատրոնի բոլոր ձևերը չէ, որ ունեն շեշտված ազգային նկարագիր: Ամենից ավելի ազգային են միջնադարյան թատրոնի այն ձևերը, որոնք կառչած են ժողովրդի բանահյուսական ավանդներին, կապված են լեզվական և եր-

գային-երաժշտական մշակույթի հետ: Իսկ երգը, երաժշտությունն ու պարը միջնադարյան թատրոնի ոգին են: Եվ այս թատրոնը առավելապես միջազգային բնավորությամբ է ներկայանում կրկեսային ժանրում: Հայտնի է, որ թափառական թատերախմբերը միջնադարին շատ բնորոշ են: Երկրից երկիր անցնելով, միջնադարյան կոմեդիանտները շատ բաներ են փոխանցում ու փոխառում, և ազգային միջավայրում մնում ու զարգանում են միայն խոսքային ժանրերը: Իսկ ամբողջ տեսարանային տարրը, այն է՝ բուն թատերային արտահայտությունը, ձեռք է բերում մշակութային տվյալ շրջագոտու համար ունիվերսալ նկարագիր: Հետևենք այժմ միջնադարյան թատրոնի կրկեսին:

Բյուզանդական մի հեղինակ, որը մեզ ծանոթ չէ, պատմում է Առաջավոր Ասիայի երկրներում շրջող կրկեսային մի խմբի մասին, որը, ի թիվս շատ տեղերի, եղել էր նաև Հայաստանում: «Այն ամենը ինչ նրանք անում էին, զարմանալի էր և արտասովոր: Դա ինչ-որ դիվական տեսիլ չէր, այլ հավաստի գործ՝ երկարատև վարժությունների արդյունք: Երկար լիստեղով, կպատմենք նրանց արածներից մի քանիսի մասին: Այսպես վերցնելով երկու կամ երեք կայմեր և ուղղահայաց դիրքով ամրացնելով հողում, լարախաղացները բարակ ձուպաններով ամրացրին դրանք այնպես, որ կայմերը չթեքվեին ոչ այս, ոչ այն կողմ: Այնուհետև կայմերից մեկի ծայրից պարանը ձգեցին մինչև մյուսը: Ապա վերցրին մյուս պարանը և վարից վեր փաթաթեցին կայմերից մեկին. ստացվեց աստիճանանման մի բան, որով կարելի էր վեր ելնել: Բարձրանալով վեր, մեկը կանգնեց կայմի ծայրին մերթ մեկ, մերթ մյուս ոտքի վրա, հետո երկու ոտքերն էլ վեր բարձրացրեց և գլխի վրա կանգնեց կայմի ծայրին: Ապա անսպասելի մի թուխքով բռնեց պարանից, կախվեց և սկսեց արագ պտույտներ գործել: Հետո ձեռքերի փոխարեն սրունքներով գլխիվայր կառչեց պարանից և շարունակեց պտտվել ու պտտվել: Այնուհետև կանգնեց պարանի կենտրոնում, վերցրեց աղեղը և նետը հասցրեց բավական հեռու դրված նշանակետին և այնքան անսխալ, որ մեկ ուրիշը՝ չէր կարող նույնիսկ գետնի

59 Վենետիկի միսթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 33բ—34ա: Պահպանում ենք բնագրի ուղղագրությունը:

60 Տե՛ս Մատենադարան, ձեռ. № 55, էջ 7բ—9ա, ձեռ. № 3275, էջ 149բ—150ա:

վրա կանգնած դիրքից: Ավելին, աչքերը փակելով և ուսերի վրա առնելով մի փոքրիկ տղայի, նա պարանի վրայով քայլեց մի կայմից մյուսը: Ահա թե ինչ արեց նրանցից մյուսը: Չի հեծավ, ասպանդակեց և ձիու արագ վազքի ժամանակ կանգնում էր մերթ ձիու մեջքին, մերթ բաշին, աներկչուղորեն շարժելով ոտքերը, թռչունի նման: Երբեմն նա անսպասելիորեն ցած էր թռչում սլացող նծույզից, բռնում էր պոչից և անսպասելիորեն հայտնվում էր կրկին թամբի վրա, կամ սահում էր թամբի մի կողմից, անցնում նծույզի փորի տակ, հեշտությամբ բարձրանում էր մյուս կողմից և շարունակում էր վարել նծույզը մեծ արագությամբ: ...Երրորդը գլխին դնում էր բազկաշափ մի փայտ, փայտի ծայրին ջրով լի մի անոթ և քայլում էր այնպես, որ անոթը երկար ժամանակ անշարժ էր մնում: Մեկ ուրիշը գլխին էր կանգնեցնում իր նիզակը, որի շուրջը ուղրած և փաթաթված էր պարանը. նիզակի վրայով փոքր մի տղա արագ հասնում էր նիզակի ծայրը և կրկին իջնում, իսկ նիզակը գլխին պահող մարդը անընդհատ ետ ու առաջ էր քայլում: Մեկ ուրիշը օդ էր նետում ապակե զնդակը և որսում կամ ձկնայրով, կամ արմունկով, կամ ուրիշ մի ձևով: Այս վարժությունները միշտ չէ, որ բարեհաջող էին ավարտվում: Այդ մարդիկ երբեմն էլ վայր էին ընկնում և մահացու վնասվածքներ ստանում: Իրենց երկրից դուրս էին եկել ավելի քան քառասուն հոգով, բայց ողջ և առողջ Բուզանդիոն էին հասել քսանից պակաս: Եվ, այնուամենայնիվ, հանդիսականներից բավական դրամ հավաքելով, նրանք տեղից տեղ էին շրջում հանուն ապրուստի և իրենց արվեստը ի ցույց դնելու և անցել էին գրեթե ամբողջ երկիրը⁶¹:

X դարում ապրած բյուզանդացի հեղինակը այս ներկայացումը նկարագրում է զարմանքով, որ շատ զարմանալի է: Բյուզանդիայում պակաս չէին կրկեսի, մանավանդ ձիավարժության կրկեսի վարպետները: Հայտնի է Ոսկեբերանի ճառը «ի ձիերնթացս և ի թատերս» գնացողների մասին: Իսկ Բարսեղ

61 П. О. Безобразов, Очерки византийской культуры, Пгг, 1919, стр. 147—149. Այս հատվածը բերված է նաև է. Պետրոսյանի նշված աշխատություններում:

Կեսարացու ճառում կա դրա նկարագրությունը, փոքր-ինչ տարբեր ձևով. այստեղ ձիակառքեր են վարում և կառքից կառք, ձիուց ձի են ցատկում («և հապատեպ փոփոխեն զերիվարսն և զկառս»): Վերջապես, բյուզանդական ձեռագրերի լուսանցքներում կան կրկեսային ոչ պակաս բարդ ու հետաքրքիր պատկերներ: Ըստ երևույթին, վերևում նկարագրված հմտությունները անծանոթ են եղել Բյուզանդիոնում: Բայց ովքե՞ր են եղել և որտեղի՞ց են հոտումների երկիրն ընկել այդ կոմեդիանտները, դժվար է կոսահել: Նկարագրություն մեջ հիշվում են նրանց անցած վայրերը՝ Եգիպտոս, Պարսկաստան, Վրաստան, Հայաստան: Ինչ վերաբերում է ձիավարժությանը, ապա այդ չէր կարող անծանոթ լինել ոչ պարսիկներին, ոչ վրացիներին, ոչ էլ հայերին: Փավստոսի վկայությունամբ, Արշակունյաց Հայաստանում եղել են ձիարշավարաններ, հայտնի չէ ինչ բնույթի խաղերի համար⁶²: Բայց Գրիգոր Տղայի մի խոսքը՝ «ո՛ւր ձիավարժն ի թատերին», պարզ ասում է, որ XII—XIII դդ. Կիլիկյան Հայաստանում ձիավարժությունն ու թատրոնը կապ ունեցել են միմյանց հետ, այսինքն՝ եղել են ձիավարժության մասնեմներ ամֆիթատրոնով:

Այժմ տեսնենք, թե վերը նկարագրված ներկայացումը ինչ առնչություն ունի Հայաստանի հետ:

1248 թ. Ժուանվիլ անունով ֆրանսիացի մի խաշակիր Երուսաղեմի ճանապարհին հանդիպել է չորս հայ գուսանների: Ժուանվիլի պատմածը հետագայում թարգմանվել է արևմտահայերեն և տպագրվել «Բազմավեպում»:⁶³ «Իշխանին հետ եկան չորս գուսանք ի Մեծ Հայոց, որք եղբարք էին. ասոնք Երուսաղեմ ուխտի կերթային, և երեք փող ունեին, որոց ձայնը երեսնին կղարներ: Երբ կը սկսեին փողերն հնչեցնել, կարծես թե լճակն եկող կարապներու ձայն էր, և անանկ քաղցր ու շնորհալի ներդաշնակությամբ կը հանեին, որ լսողը կը հիանար: Իրենք զարմանալի պար մը կը բռնեին. ոտ-

62 Փավստոսի «Պատմության» մեջ Գնեկին սպանում են ձիարշավարանի պատի տակ, «ընդդեմ բազմոցացն արբունի» (4, ԺԵ):

քերուն տակ տախտակ մը կը դրվեր և իրենք ոտքի վրա կեցած՝ կլոր կը դառնային անանկ որ ոտքերնին միշտ տախտակին վրա կու գար նորեն. երկուքը գլուխնին դեպ ի կոնակն ծռած կը դառնային, նույնպես անդրանիկն ալ. և երբ որ գլուխը դեպի առջև դարձնել կու տային անոր, կը խաշակնքեր երեսը. որովհետև կը վախեր, որ շրլլա թե դառնալու միջոցը վիզը խորտակի»⁶³: Սա մի փոքր ֆրագմենտ է միջնադարյան ներկայացման համակառուցից, գուցե ոչ այնքան էական մանրամասն, իր հոդից ու միջավայրից կտրված, որ, այնուամենայնիվ, պատկերացում է տալիս, թե գեղարվեստական ինչ աշխարհից է սերում: Չորս ժոնգլորներ (եվրոպական անվանումն այստեղ ավելի հասկանալի է հնչում) ոտքով ճանապարհ են ընկել դեպի «սրբազան քաղաքը» և աստծու օգնությունը հանապարհի ապրուստն են հայթայթում, իրենց զարմանալի՝ օտարներին անծանոթ ու խորհրդավոր փողերը նվագելով (թվում է, սա գլուխայի մի հին տարատեսակն է), պարով ու ձեռնածուխով մարդկանց զարմացնելով: Ժուանվիլը, որ չէր կարող ժոնգլորներ տեսած չլինել իր երկրում, այնուամենայնիվ, զարմանում է: Պարի, նվագի ու ձեռնածուխյան այս տեսարանը ընդհանուր շատ բան ունի միջնադարյան ձեռագրերի վերին լուսանցքներում հանդիպող թատերախաղային պատկերներին⁶⁴, նաև եվրոպական ուշ միջնադարյան գրավյուրների՝ գնդակներ ու դանակներ խաղացնող, ձեռքերի վրա քայլող, գլխիվայր կախված, ջուլակ ու սրինդ նվագող կոմեդիանտների տեսարանների հետ: Եթե ավելացնենք սրան գազանավարժներին, փայտոտունֆաներին (փայտե ոտնացուպերով քայլողներին), ձողախաղացներին ու լարախաղացներին, միջնադարյան կրկեսի պատկերը կատարյալ կլինի: Հայ միջնադարյան բնագրերում ու մանրանկարներում այս գրեթե բոլոր ձևերի վկայությունները կան:

63 «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1862, № 1, էջ 16:

64 Այսպիսի մի քանի պատկերներ հրատարակել է է. Պետրոսյանը (տես «Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, լուսանկ. № 116, 117, 118, 119):

Սա մենք անվանում ենք կրկես, բայց միջնադարում կոչվել է տեսարան, քառք, խաղ, բոլոր այն երևույթների հետ միասին, որոնք այսօր էլ կարող էին թատրոն կոչվել: Մարմնի ճկունությունը և ուժը, ձեռքի հնարագիտություններով հրաշքների ու կախարհության պատրանք ստեղծելը, մարդու բնական դիրքն ու շարժումը անհավատալի կերպարանափոխությունների ենթարկելը, վտանգավոր կամ երկյուղալի դրությունները հաղթահարելը, մարդուն առօրեական, կենցաղային ըմբռնումից դուրս, անսպասելի վիճակներում ներկայացնելը զուգորդվել են երգի, կատակի, սրախոսության ու ծիծաղի հետ: Ներկայացման մեջ այս ամենը կազմել է յուրահատուկ միասնություն. մի կողմից հրաշք ու երկյուղ, մյուս կողմից կենսախիղճ երաժշտություն, մերկություն ցուցադրություն, «զբանն խեղկատակութեան», «զբանս ծաղու և խաղու»: Գուսանները միջնադարյան մարդուն տարել են կենցաղային հոգսի և կրոնական պատկերացումների աշխարհից դեպի վերկենցաղային, իրական ու խորհրդավոր, առարկայական ու զարմանալի, հորինված ու զվարճալի երևույթների աշխարհը:

Միջնադարի մտածողների համար կյանքը ըմբռնվել է որպես երկու աշխարհների միասնություն, որը նրանք ենթարկել են պարզ սխեմայի՝ բանական կենցաղ, օգտակար աշխատանք այս աշխարհում ու այս աշխարհի համար և անվերապահ հավատ, բարեպաշտություն, անկեղծ ու անսեթևեթ աղոթք՝ ինքնանախապատրաստում անդրաշխարհի երանությունը վայելելու համար: Իսկ գուսանները խախտում էին այս պարզ սխեման մարդու հոգեկան աշխարհում, և միջնադարյան մտածողը, հոգևոր առաջնորդը, աստվածաբանն ու փիլիսոփան, նրանց արվեստը համարելու էին խաբեություն, սուտ, մարդու ճշմարիտ ճանապարհը մոլորեցնող: Միջնադարյան մտածողի համար թատրոնը սուտ է ամբողջությամբ, իր բոլոր դրսևորումներում ու ձևերում: «Եւ յորժամ ասէ ոք զբանն խեղկատակութեան,— ասում է ասորի Աֆրահատը,— նա ոչ հաստատէ առ նա լսելիս իւր: Եւ մարդ՝ որ ի շարիս խորհի, ի շրթանց նորա ճանաչէ իմաստունն. և եթէ զբանս ծաղու և խաղու և արհամարհանաց և հայհոյութեան խօսի,

ճանաչէ այն՝ որ լսեն զնոսա»⁶⁵: Խեղկատակ և խեղկատակու-
րիւն բառերին, թվում է, ավելի լայն իմաստ պետք է վերա-
դրել, քան տեսնում ենք հին հայերենի բառարաններում:
Կարծում ենք, դա չպետք է նշանակի կաղ, տգեղ, խեղված
մարդու կատակ, կամ գոհճիկ, խենեշ կատակ: Սա բառերի
արտաքին իմաստն է: Բայց դա պետք է ունենար իրականու-
թյունը, մարդուն և մարդու բնական վարքը խեղաթյուրող,
կեղծող, ձևափոխող, ընդունելին անընդունելի կերպարանքով
ներկայացնող գործողության իմաստ: Մոտավորապես այդ
է ակնարկում Ռսկեբերանի թարգմանիչներից մեկի բա-
ցատրությունը. «խեղկատակութիւն ճանապարհ է մեղաց-
զի եթէ անունն խեղ է, ինքն որպիսի ի՞նչ»⁶⁶: Մեզ թվում է, որ
խեղ բառի իմաստը թվացածից ավելի տարողունակ է, և այս-
տեղ ակնարկ կա թատերական կերպավորման մասին, այս
հասկացությունը: Ընդարձակ իմաստով: Խեղկատակությունը
միայն չոհան եպիսկոպոսի ուղտի ձայն հանելը, շորեքթաթ
քայլելը կամ ծաղրածուի զազրախոսությունը չէ: Խեղկա-
տակություն է նշանակել նաև ձեռնածուի հնարամտությունը,
բնական վիճակից դուրս և մարդու բնական դիրքին հակառակ
շարժումներ գործելը, ինչպես անում էր ժուանվիլի տեսած
գուսանը, գլխիվայր թոխչքներ գործելով և ամեն մի թոխչքից
առաջ խաշակնքելով: Խեղկատակություն է համարվել նաև
վտանգի հետ խաղալը, որ նշանակում էր կատակի վերածե-
լով շեղոքացնել մարդու մեջ եղած երկյուղի զգացումը: Երկ-
յուղածությունը միջնադարյան մտածողի տեսակետից հա-
մարվում է մարդու բարեպաշտության ու ողջախոհության
առաջին պայմաններից մեկը: «Սկիզբն իմաստութեան երկիւղ
Տեանն»,—ասում է Սողոմոնի առաջին առակը: Աստծու եր-
կյուղ ասվածը խոր իմաստ է ունեցել միջնադարյան մարդու
համար, և այդ զգացումը կատարսիսի ենթարկելը պետք է
համարվեր մեծագույն մեղքերից մեկը: Իր կրոնա-փիլիսոփա-

65 «Գիրք որ կոչի Զգոն, արարեալ Ս. Յակոբայ երիցս երանեալ Հայ-
րապետին Մծրին քաղաքի», 4. Պոլիս, 1824, էջ 187:

66 Զ. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. Բ, 1973,
էջ 356:

յական իմաստից բացի, դա ունեցել է և իր սոցիալ-կենցաղ-
ային իմաստը. երկյուղը համարվել է հասարակական բարո-
յականությունը պահպանող ուժ, կյանքի մեկընդմիջտ հաս-
տատված վիճակը անփոփոխ ու հավասարակշիռ պահող մի-
ջոց: Իսկ գուսանները իրենց վտանգավոր ձեռնածություննե-
րով, ընտելացված գազանների հետ խաղալով և սրբություն
չճանաչող սրախոսություններով կամ զգայական բովանդա-
կությամբ սյուժեներ ներկայացնելով, խախտում էին մարդու
և երկյուղի, և՛ ամոթխածության զգացումները: Հասկանալի
է, թե ինչ ներգործություն կարող էին ունենալ կիսամերկ վար-
ձակների պարերը և դրանց կողքին վտանգավոր թոխչքներն
ու լարախաղացությունները: Կարախաղացության նոր ժամա-
նակներում պահանջված որոշ փաստեր ասում են, որ միջ-
նադարում եղել են նաև կին լարախաղացներ: Պետք է կար-
ծել, որ վաղ ժամանակներում այս երևույթը ավելի տարած-
ված էր և երկակի ներգործություն ուներ. հրաչքոտ պար եր-
կյուղ առաջացնող վիճակում: Դրա մի տարբերակն էր Եփրեմ
Ասորու նկարագրած պարը սառույցի վրա, որ վերջանում էր
աղետով: Երկյուղի և էրոտիկայի այս համադրությունը տես-
նում ենք և ժամանակակից կրկեսում, երբ գունագեղ լույսերի
տակ շողացող, փայլով պճնված կանացի մարմինը լարից
կախված պտտվում է բարձր տեղում՝ գմբեթի տակ: Սա հմա-
յելու և սարսափեցնելու, սարսափեցնելու և հմայելու նույն
գործողությունն է, որ գալիս է միջնադարի խորքերից:

Միջնադարից է գալիս նաև վարժեցված առյուծներ ու
օձեր խաղացնելը: Գրիգոր Մարաշեցու մի վկայությունից
երևում է, որ Կիրիկյան Հայաստանի կրկեսներում ներկայաց-
վել են նաև ոչ ձեռնասուն առյուծներ, հանդիսականների վրա
տպավորություն են գործել խաղի վերածելով գազանի վայրի
բնավորությունը: «Ոմանք կամին խաղ առնել զխաստութիւն
գազանին, ի մագաղաթի զպատկերս գրեն և ցուցանեն իբրև
զմարդ, իսկ նա առեալ պատառէ զմագաղաթն և անդ ցու-
ցանէ զընութիւն մարդատեցութեան»⁶⁷: Եթե ավելացնենք այս

67 Մատենադարան, ձեռ. № 108, էջ 82ա:

պատկերին Եզնիկ Կողբացու վկայությունը վաղ միջնադարյան գազանավարժների մասին, կտեսնենք, որ այսօրվա կրկեսի և միջնադարյան կրկեսի տարբերությունը մեծ չէ: Գազանը կրկեսում ներկայացվել ու ներկայացվում է ոչ միայն որպես գազան. նրան դնում են թատերական այնպիսի միջավայրում, այնպիսի տեսքով ու «բեմական» խնդիրներով, որ նա դառնում է կերպար, հատկանշում մարդկային բնավորության այս կամ այն գիծը: Այս ձևով, վարժեցված կամ չվարժեցված կենդանին դառնում է մարդկային վերարտադրության պայմանական միջոց, յուրահատուկ գեղարվեստական սիմվոլ: Այս հանգամանքը նկատել են նաև միջնադարյան մտածողները: Եզնիկ Կողբացին գրում է. «Եւ այլ ոք զարջոյ թոժին սնուցեալ՝ կաքաւիչս ուսուցանէ, և նմանեցուցեալ բարուց մարդկան՝ զգազանաբարոյն ցածուցանէ: Եւ այլ ոք զկապիկս անապատականս ըմբռնեալս հտպիտս և ընչապըտուկս և ամենաշար ուսուցանեն: Եւ այլոց զբարբս իժակերպս կալեալ թովշութեամբ յընտելութիւն մարդկան անձն, ջրեցուցեալ զթոյնս սպանողս»⁶⁸:

Այս դրվագները բավական պերճախոս են: Սրանք ասում են, որ միջնադարյան կրկեսը, որպես թատրոն և բեմական մտածողության լիարժեք ձև, նախատեսել է հանդիսատեսի զգացմունքների այն կոմպլեքսները, որ բնորոշ են եղել միջնադարի մարդուն: Կրկեսային «հրաշքը» այսօր մեզ համար այն իմաստը չունի, ինչ ունեցել է միջնադարում, որտեղ իսկապես հավատացել են հրաշքներին և ձեռնածուին, մարդու աչքը խաբողին («պատրեն զաչս») նայել են որպես կախարդի, հրաշագործի, սատանայի աշակերտի: Չեռնածուն գործում է մի «հրաշք», որը ոչ մի առնչություն չունի կրոնական հրաշքների հետ, մի «հրաշք», որ հանդիսատեսն ընկալում է անմիջականորեն, ոչ թե պատմությունների ու վկայությունների միջոցով, ինչպիսին է, ասենք, Քրիստոսի ծովի վրայով քայլելը: Ուրեմն, թատրոնը երբեմն կարող էր կասկածի ենթարկել տալ կրոնական հրաշքները: Այնուհետև, միջնադարյան

⁶⁸ Եզնիկ Կողբացի, *Նշվ. հրատ.*, 1, Ժ2, էջ 49:

կրկեսում ամեն մի գործողություն և նշան նախատեսել է ոչ այն վերաբերմունքը, որ կարող է ունենալ այսօրվա կրկեսի հանդիսատեսը: Այդ թատրոնի նշաններն ունեցել են իրենց սեմանտիկան, որը մեզ համար անհասկանալի շատ բան ունի: Պայմանականությունների մի կոմպլեքս կա այստեղ, որ մեզ համար դեռ վերժանված չէ: Ինչպես միջնադարյան արվեստում, այնպես էլ թատրոնում պայմանական նշանի դերը նույնքան է, որքան պատկերող նշանինը: Արտահայտության և բովանդակության փոխհարաբերությունը միջնադարյան թատրոնում այնքան պարզ և այնքան պարզունակ չէ, ինչպես երեւում է մատենագրական վկայություններից: Միջնադարյան թատրոնն ստեղծել է իրականության վերարտադրության կամ իմաստավորման իր և առավելապես իրեն հատուկ կոմպլեքսները, որոնք, թվում է, անըմբռնելի են, բայց եթե նրանց խորքը նայենք, կտեսնենք, որ դրանք ի վերջո բացատրվում են բեմական արվեստի ունիվերսալ օրենքներով: Եթե Դավիթ Անհաղթը լարախաղացությունն ու ձողախաղացությունը անվանել է «ընդունայն արհեստութիւնք», «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»⁶⁹, դա չի նշանակում, որ այդ արվեստը չի ունեցել վերարտադրության օբյեկտ, կամ չի ունեցել իր առարկայական արտահայտությունից դուրս այլ իմաստ: Միջնադարի մտածողները, ինչպես հայտնի է, արվեստին (գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական կարգերի սինկրետիկ ըմբռնումով) վերագրում էին ոչ թե վերարտադրության, այլ իրական աշխարհի առարկաներն իրենց բնական կարգի մեջ դասավորելու, ճիշտ հարաբերությունների բերելու ֆունկցիա՝ «զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»: Սա ինքնին խոր տեսակետ է: Բայց այս ըմբռնումն ունի իր ենթատեքստը: Ամեն մի կարգ, այս հասկացության փիլիսոփայական իմաստով, միջնադարյան մտածողի համար նշանակում էր նաև անշարժություն, անփոփոխելիություն: Իսկ ունալ աշխարհի պատկերի փոխաձևությունը, տվյալ դեպքում

⁶⁹ Դավիթ Անյաղբ, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, Երևան, 1960, էջ 104:

մարդու պատկերի, մարդու բնական վարքագծի փոխաձևությունը դրված է միջնադարյան թատերային վերարտադրության հիմքում: Ուրեմն, ի՞նչ իմաստ կարող է լինել զլխիվայր դառնալու, ձողի վրա կանգնելու, պարանի վրա պարելու մեջ: արարիչը նախատեսե՞լ է այդպիսի դեր մարդու համար:

Բայց ահա, ժամանակի ընթացքում միջնադարյան թատերային վերարտադրության ձևերը սկսում են հարմարվել կյանքի քրիստոնեական ըմբռնմանը, և կրկեսային «հրաշքին» տրվում է նոր բացատրություն: Կրոնական «հրաշքի» գաղափարը ներթափանցում է թատրոն: Այս մասին ձեռագիր վկայություն մեզ հայտնի չէ, բայց ավանդությունը հայտնի է, որ լարախաղացներն իրենց համարել են Սուրբ Կարապետի հովանավորելիները, որպես թե այդ շնորհքը իրենք ստացել են քրիստոնեական սրբից: Թվում է, որ ժամանակին՝ ավելի հետին դարերում նրանք այդ հորինել են իրենց պաշտպանելու համար, իսկ հետո դա վերածվել է կենդանի ավանդության, և լարախաղացներն սկսել են ուխտ գնալ Սուրբ Կարապետի վանքը: Կարելի է կարծել, որ գաղափարական այդ համաձայնողականությունը դիմել են ոչ միայն լարախաղացները: Մեզ հայտնի ազգագրական տվյալներով, կրոնական տոները Հայաստանում ուղեկցվել են և՛ լարախաղացությամբ, և՛ այլ կարգի խաղերով, որոնք նոր ժամանակներ են հասել փոփոխված ու խամբած ձևերով: Նախաստեղծ ձևերին համեմատաբար մոտ են մանրանկարներում պատկերված պայմանական տեսարանները: Այս առումով, ուշագրավ է հետևյալ մանրամասնը. մի նկարում ձողախաղացը պատկերված է սրբի լուսապակով, իսկ ներքևում փող են փչում և թմբուկ զարկում⁷⁰: Այս փաստերը մեզ հնարավորություն են տալիս բացատրելու միջնադարյան թատրոնի ևս մի կոմպլեքս՝ հրաշագործի հավաքական կերպարի իմաստը:

⁷⁰ Սատենադարան, ձեռ. № 184, էջ 216ա: Այս փաստը ներկայացված է նաև է. Պետրոսյանի «Թատերական գծերը միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում. «Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, Երևան, 1975, աղյուսակներ:

Սերնդից սերունդ է ավանդվել լարախաղացի և ծաղրածուի տրամախոսությունը, որն իր պարզունակ ձևով հանդերձ, բավական խորիմաստ է, խորիմաստ, եթե մեր այսօրվա լսածը մտովի տեղափոխենք միջնադար: Այդ տրամախոսության՝ միջնադարից վկայված որևէ գրավոր օրինակ մեզ հայտնի չէ: Միջնադարյան ոչ մի հեղինակ չէր կարող մեզ այդ շնորհն անել: Ուտի, դիմում ենք նոր ժամանակներում գրաված փաստին, որը լեզվական առումով է նոր, իսկ բովանդակությամբ մնում է հին:

Մաղրածու. Ա՛յ փահլեան, ո՞վ է տվել քեզ այդ հունարը: Լարախաղաց. Ա՛յ մասխարա, դու չգիտես՞, որ հունարն ինձ տվել է Մշու սուլթան սուրբ Կարապետը:

Մաղրածու. Ես էլ եմ գնում սուրբ Կարապետ, որ ես էլ ստանամ այդ հունարը, այ փահլեան:

Լարախաղաց. Դու իմ հունարը չես ստանա, այ մասխարա, դու կստանաս քո մեջքին երկրորդ սապատը⁷¹:

Այս տրամախոսության իմաստը ըմբռնվել կարող է այն թատերական իրադրության մեջ, որ ներկայացրել է լարախաղացության տեսարանը միջնադարում: Լարախաղացը պարում է լարի վրա, իսկ ծաղրածուն նրա շարժումներն է կապկում գետնին՝ ապահով ու անվտանգ: Մեկը իր կյանքը վտանգի տակ դրած, իր երկյուղալի վիճակը հաղթահարող, դրության հետ խաղացող հերոսն է, մյուսը՝ հողին կպած, վտանգը շպատկերացնող, հերոսի էությունն ու վարքագիծը չըմբռնող, երկրայինի ու գործնականության ստրուկն է: Սա ծաղրում է այն մարդուն, որ գետնի վրա պարողի ապահով վիճակը թողած, իրեն դրել է դժվար կացության մեջ, անօգուտ շարժարանք է քաշում: Լարախաղացի հանգստանալու պահին ծաղրածուն ամեն անգամ ծաղրով մի նոր զրույց է սկսում նրա հետ, և նրանց տրամախոսությունը շարունակվում է

⁷¹ Գ. Առնյան, նշվ. աշխ., էջ 135—136:

նույն ոգով, համաձայն իրենց դրուժյունների կամ ամպլուա-
ների: Մեկը ներքեից՝ ծաղրով ու ծիծաղով, թռչկոտելով,
հագուստի գունավոր փեշերը թափահարելով ու բոժոժները
զնգզնգացնելով, մյուսը վերեից՝ իր գերազանցությունն ընդ-
գծող, իր արժանապատվությունը իբր շնանագնող, լուրջ և
ներողամիտ հեղանքով, մեկը երկրից բուսած, երկրին կառ-
չած, տափակ, կենցաղային, երբեմն անպարկեշտ սրամտու-
թյուններով, մյուսը՝ որպես թե երկնքից իջած, սուրբ ու հրա-
շագործ, գեղեցիկ ու խիզախ, ներող ու մեծամիտ ժպիտով:
Ներկայացման մեջ կա մի պարտադիր պահ, ըստ երևույթին,
հնից ավանդված. ծաղրածուն փորձում է բարձրանալ լարի
վրա և որևէ նախատեսված կետում ձախողվում է: Նա վստա-
հորեն վերցնում է հավասարակշռության ձողը և թմբկահար-
ների ու սրնգահարների աշխույժ նվագակցությամբ, հանդի-
սականների թերահավատ հայացքների, ծաղրի ու ծիծաղի
ուղեկցությամբ բարձրանում ու ճանապարհից ետ է դառնում
կամ հասնում է կայմի ծայրը: Այս «բեմավիճակի» նպատակն
է ավելի ընդգծել նրա դրուժյան ստորությունը, սրբությունը
հավասարվելու կամ հերոսի հետ մրցակցելու նրա անկարո-
ղությունը: Եվ այսպես, ծաղրածուն հասնում է կայմի ծայրը,
որպեսզի հանդիսականներին մի պահ թվա, որ նա արդեն
սխրագործության ու սրբանալու եզրին է՝ մի քայլ է մնում, որ
նա հավասարվի հերոսին: Բայց ծաղրածուն այդ «ճակատա-
գրական» քայլը չի անում. գուցե նա ինքն էլ ոչ պակաս վար-
պետ լարախաղաց է կամ ինչ-որ բան կարող է ցուցադրել,
բայց նրա դերը թույլ չի տալիս հերոսի սխրանքը նսեմացնող
որևէ քայլ անել: Ընդհակառակը, նա բարձրանում է կայմի
ծայրը իր դրուժյան կատակերգականությունը և դրանով լա-
րախաղացի դրուժյան ողբերգականությունը ընդգծելու հա-
մար: Կայմի ծայրը հասնելով, նա մի պահ կարծես շփոթեց-
նում է հանդիսականին և լարի վրա ոտք դնելու փոխարեն,
երբեմն էլ լարի կենտրոնը հասնելով, անում է անսպասելի
մի սրախոսություն, օրինակ՝ «օխա՛յ, քամին մտավ շալվարս»,
որից հետո կամ սարսափ է խաղում, օգնության կանչում, կամ
հոխորտում, գլուխ գովում և ի վերջո եկած ճանապարհով,

դեմքին կոմիկական տազնապ, իջնում ցած. նրա հերոսա-
նալու փորձը այսքանով ավարտվում է: Այս տեսարանը
պարզապես մի առիթ է, որ հերոսը հանդիսականի ուշադրու-
թյունը հրավիրի ծիծաղելիի ու կատակերգականի վրա, ընդ-
գծելու համար իր դրուժյան վեհությունն ու ողբերգականու-
թյունը⁷²:

Լարախաղացի և ծաղրածուի պայմանական դիմակայու-
թյան մեջ ուշադրավ է մի հանգամանք ևս, որ լրացնում, ամ-
բողջականացնում է խաղի իմաստը: Ծաղրածուն լարախաղա-
ցի սպասավորն է՝ մատուցում է նրա պահանջած առարկա-
ները՝ ձեռնածուական ու աճպարարական ցույցերի համար,
ջատագովում իր տիրոջ բարեմասնությունները, որոնց կարի-
քը տերը չի զգում և որոնք շնկատելու է տալիս, և, ամենա-
կարևորը, սրախոսություններ ու հաճույքան կատակներ
անելով, դրամ է հավաքում, հրապարակավ գովերգում իրեն
վարձատրողին, հռչակում նրա դիրքն ու աստիճանը, նրա
վարձատրությունը ներկայացնում եղածից ավել, որպեսզի
մյուսներն ավելին վճարեն: Երբեմն նա դրամ է հավաքում
որպես թե ոչ իր տիրոջ, այլ իր համար, և դա թելադրված է
դարձյալ իրադրությամբ: Լարախաղացի, որպես հերոսի,
պատվից ցածր է վարձատրություն խնդրելը, նա վեր է այդ
վիճակից, զբաղված է սրբազան գործով, ծառայում է իր սրբ-
բությանը՝ Մշո սուրբ Կարապետին: Ստորանալու, հանդիսա-

72 1950-ին Լենինականում տեսել ենք մի լարախաղացի, որը ընդմի-
ջումներից մեկի ժամանակ հանդիսականին բացատրում էր, թե որքան
լուրջ ու դժվարին է իր աշխատանքը և թե՛ ինչպիսի վտանգների է ենթակա
իր կյանքը, որ ինքը հանձն է առել այդ դրուժյունը, բանի որ երազում
տեսել է սուրբ Կարապետին, ու վերջինս պարտադրել է նրան ուխտ զնալ
իր վանքը, շնորհ ստանալ, դառնալ իր սպասավորն ու նվիրյալը: Այս
խոսքի ընթացքում ծաղրածուն իբր սրամիտ ռեպլիկներ էր տալիս, բայց
հանդիսականները լրջացան, լոնցրին ծաղրածուին, սկսեցին կարեկցան-
քով նայել լարախաղացին: Տրամախոսությունը շունեցավ նախատեսված
ներգործությունը, և «հերոսը» դրանից շփոթվեց, ընդհատեց խոսքը, ձեռ-
քով նշան արեց երաժիշտներին, սրանք սկսեցին նվագել աշխույժ մի եղա-
նակ, և լարախաղացը, կարծես ի պատասխան կարեկցական հայացքների,
սկսեց ավելի դժվար, ավելի վտանգավոր երևացող ցույցեր անել:

կանին կատակով ու հաճոյախոսութեամբ կաշառելու գործը նա թողել է իր ծառային: Լարախաղացը գործ ունի երկնային ուժերի հետ, վեհի և ողբերգականի գաղափարն է հատկանշում («գըբաջացն գործեցեալ իրս... ըստ գործեցելոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ դիւցազնաբար»), իսկ ծաղրածուն գործ ունի երկրային կեցութեան ու երկրային հաշիվների հետ, գործում է աշխարհիկ շահի թելադրանքով և հատկանշում է ստորի ու կատակերգականի գաղափարը («կաղ ի կաղս ինչ և քամահելիս» և «ձայնիւ հեզնական»), «որպէս ոամիկքն»⁷³):

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնում ստեղծված ամենաբովանդակալից ու բազմանշանակ իրադրութիւններից է այս, ամենաբնորոշ վիճակներից մեկը ընդհանրապես միջնադարյան թատրոնում, և բանահյուսութեան ու գրականութեան հավերժական թեմաներից մեկը, որ համաշխարհային գրականութեան մեջ հոլովվել է, իհարկե, ոչ լարախաղացութեան տեսքով: Սա միջնադարին բնորոշ Երկնքի ու Երկրի վեճն է, որ սիմվոլիկ առարկայացում է ստացել: Հայկական լարախաղացութիւնը, որպէս թատերային իրադրութիւն, ներկայացնում է այդ համամարդկային թեմայի նախնական գիտակցումը, նրա սիմվոլիկ բանահյուսական կոմպլեքսը: Այս կրկեսային-դրամատիկական խաղավիճակը նախախորհրդանիշն է Դոն Կիխոտ և Սանչո Պանսա, Լիր և Մադրաժու, Դոն Ժուան և Սգանարել, Նեսչաստլիվցե և Սչաստլիվցե, որպէս հակադրութիւնների միասնութիւն, դիմակայված զույգերի: Սա նույն կոմպլեքսն է. դեպի երկնայինը, իդեալականը, կատարյալը ձգտող հերոսին միշտ ներքև, դեպի երկրայինը, նյութականը, անվտանգն է նայել տալիս նրա հակոտնյան ու բարեկամը՝ այն ուժը, որի օգնութեան կարիքն ունի դեպի երկնք ձգտող հերոսը: Մեկը բարձրանում է վեր ու բարձրանալով պատրաստում իր անկման հնարավորութիւնը՝ դառնում ողբերգական, մյուսը նստում է գետնին, հերոսին սովորեցնում ապահովութեան ճանապարհը և դառնում կատակերգական:

73 Հմմտ. Գլուխ առաջին, Բ:

Ողբերգականի ու կատակերգականի այս նախնական կոմպլեքսը ներկայանում է ավելի շատ արևմտյան, քան արևելյան բովանդակութեամբ: Բայց նրա ակունքը պետք է համարել Առաջավոր Ասիայի բանահյուսութիւնը, որի շատ մոտիվներ ու թեմաներ դուրս մեղ անհայտ են: Բայց մեզ հայտնի են անտիկ կատակերգութեան թեմաներն ու մոտիվները, որոնք Հունաստանից անցել են Հոմո և նախքան Արևմտյան Եվրոպա ներթափանցելը, ծանոթ էին Բյուզանդիայում և Ասորիքում: Լարախաղացի և ծաղրածուի կերպարներն առայժմ իմաստավորվում են այս հարաբերութիւնների շղթայում: Միրահետողի և նրան օգնող ստրուկի, հերոսի և ծառայի հակադրամիասնութիւնը, որպէս դրամատուրգիական կոմպլեքս, ծագել է անտիկ աշխարհում, հետագայում անցել իտալական ժողովրդական դիմակների թատրոնին՝ կոմեդիա դելլ'արտեին, այնուհետև՝ Գոցցիին ու Գոլդոնիին, Մոլիերին ու Շեքսպիրին: Հոմեական կատակերգութիւնը, իր երեք հիմնական ժանրերով (պալլիատա, տոգատա, միմ) անտիկ կատակերգական թատրոնի ավանդները Բյուզանդիայի և ապա իտալական ժողովրդական թատրոնի միջոցով փոխանցում է արևմտաեվրոպական թատրոնին:

Այս շղթայի ո՞ր օղակում է հայկական լարախաղացը և ի՞նչ է վերցրել հոմեական կատակերգութիւնից:

Լարախաղացութիւնը Հայաստանում և ընդհանրապես Արևելքում հին արվեստ է, բայց լարախաղացի և ծաղրածուի օպոզիցիան բարոյա-գաղափարական իմաստավորում է ձեռք բերել հավանաբար քրիստոնեական դարերում, ոչ այնքան վաղ ժամանակներում, այլ փոքր-ինչ ուշ, երբ քրիստոնեական գաղափարները ներթափանցում են ժողովրդական մտածողութեան մեջ, դառնում աշխարհայացք ու հոգեբանութիւն, երբ նոր հավատի գաղափարները ժողովուրդը յուրացնում և թատերայնորեն մշակում է իր ազգային սովորութիւնների, հին ավանդույթների ու արարողութիւնների հիման վրա: Լարախաղացը դառնում է իդեալ-հերոս, երբ նրան դարձնում են քրիստոնեական սրբութեան նվիրյալը: Ընդունենք սա որպէս հավանական բացատրութիւններից մեկը: Իսկ ի՞նչ առնչու-

Թյուն կարող էր ունենալ այս բնաշխարհիկ արվեստը հոմեական կատակերգության հետ, և ո՞րն է այդ առնչությունը հատկանշող փաստը: Ուշադրություն դարձնենք մի անվանական նմանության վրա: Լարախաղացի ծաղրածուն մինչև այսօր էլ ժողովրդի մեջ հայտնի է Յալանչի անունով: Այս անվան մյուս, նախնական տարբերակն է Փալյանչո կամ Փալանչո⁷⁴: Գ. Լեոնյանը այս անունը նմանեցնում է իտալական ժողովրդական թատրոնի դիմակներից մեկի՝ Պուլչինելա անվանը⁷⁵, որը ֆրանսիական կոմեդիայում դարձել է Պուլչինել և միաժամանակ հիշեցնում է անգլիական տիկնիկային կատակերգության հերոսի անունը՝ Փանչ (punch նշանակում է նաև հաստիկ)⁷⁶: Այս հարաբերության մեջ Փալյանչո անվանը և՛ ձևի, և՛ իմաստի տեսակետից առավել մոտ է հնչում իտալերեն pagliaccio (պալյաչչո) բառը, որ նշանակում է ծաղրածու, կոմեդիանտ: Այսպես է կոչվել նախերգակը՝ ներկայացումն սկսող կատակերգակ-մեկնաբանը իտալական միջնադարյան թատրոնում: Արտաքուստ կարող է թվալ, որ Փալյանչոն Պալյաչչոյի աղավաղված ձևն է կամ իտալերեն բառի հայացումը: Բայց ավելի ուշադիր լինելով նկատում ենք, որ այս երկու բառերն էլ սերտորեն առնչվում են լատիներեն palliata (պալլիատա) բառին: Վերջինս ունի նաև pallium և palliatus⁷⁷ ձևերը, որոնք բառացի նշանակում են թիկնոցավոր: Հին Հռոմում fabula palliata (ֆաբուլա պալլիատա)⁷⁸ է կոչվել հունական կյանքից առնված կատակեր-

74 Այս անունների նույնիմաստ գործածության վրա ուշադրություն է հրավիրում Վ. Թերզիբալյանը (Հայ դրամատուրգիայի պատմություն. 1668—1868, Երևան, 1959, էջ 24—25):

75 Տե՛ս Գ. Լեոնյան, նշվ. աշխ., էջ 133—135:

76 «Англо-русский словарь», сост. В. К. Мюллер, М., 1971, стр. 606.

77 «Итальянско-русский словарь», М., 1963, стр. 567. Heino Seittler, Ursprung und Entwicklung der Clownerie. Die artisten ihre arbeit und ihre kunst, Berlin, 1970, p. 66.

78 «Латинско-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий, М., 1976, стр. 720.

գությունը, և pallium բառը հունական թիկնոցն է ակնարկում: Պալլիատաներ են գրել հոմեացի նշանավոր կատակերգակ հեղինակները՝ Պլավտուսը և Տերենցիուսը: Պալլիատան ոչ անպայման իր լեզվական նկարագրով ու ոճով կամ վերարտադրության ընդհանուր տիպով, բայց սյուժեների ու կերպարների սխեմայով որոշակի առնչություն ունի հելլենիստական շրջանում զարգացող միմ կոչվող ժանրի հետ, թեև վերջինս, որպես բեմական մտածողության տիպ, բավական ցածր է պալլիատայից՝ շունի նրա գրական մշակվածությունն ու որակը: Հակված ենք մտածելու, որ ինչպես քառք բառը, այնպես էլ Փալյանչո անունը հայերենում հին փոխառություն է, գալիս է թերևս Ասորիքից ու Բյուզանդիայից, ճիշտ այնպես, ինչպես միմը Ասորիքի միջոցով է անցել Հայաստան: Իսկ թուրքերեն yalanci (յալանչի) բառը ծագում է ոչ այստեղից, այլ yalan (կեղծ, կեղծիք, սուտ) արմատից և գրական թուրքերենում նշանակում է կեղծավոր⁷⁹, ժողովրդական բանասպաշարում՝ ծաղրածու: Հետին դարերում, թուրքական տիրապետության շրջանում հայ ժողովրդական խավերում ավելի տարածվել է Յալանչի, քան Փալյանչո անունը: Ոչ մի տարակուսյալ, որ և՛ թուրքերենում, և՛ հայերենում Յալանչին Փալյանչոյի ազդեցությամբ է ձեռք բերել ծաղրածու, կատակախոս, կատակերգակ իմաստները: Դա տեղի է ունեցել ուշ միջնադարում կամ համեմատաբար նոր ժամանակներում: Այսպիսով, Փալյանչո անունը քառք բառի հետ միասին վկայում է այն ընդհանրությունը, որ եղել է առաջավորասիական ժողովուրդների թատերական ավանդների մեջ: Լեզվական այս փաստերն ասում են, որ հայկական վաղ միջնադարի թատրոնը որոշակի ընդհանուր գծեր պետք է ունենար հետագայում Արևմուտք անցնող միջնադարյան հրապարակային թատրոնի ձևերի ու մոտիվների հետ: Մենք բոլոր հիմքերն ունենք այս միջավայրում որոնելու արևմտաեվրոպական միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ակունքները: Մասամբ վերականգնելով

79 «Турецко-русский словарь», сост. Магазилик, М., 1946, стр. 661.

հայ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնական հավաքական ֆիգուրները (սիրո ու վայելքի կոշող կանացիության գաղափարի կրողը, սարսափեցնող, զարմացնող ու հիացնող, գործող հերոսականության գաղափարի կրողը, հիմարացող կամ հիմարացնող, զվարճացնող, ժողովրդական առողջ բանականության կրողը), կարող ենք մոտենալ միմական ներկայացման պատկերին, փորձել տեսնել այդ ներկայացումը: Նախ, ի՞նչ գործող անձերից կարող էր կազմվել միջնադարյան ստեղծաբանական կատակերգության ներկայացումը: Այստեղ մեր կողմնորոշիչը լինելու է ընդհանրապես հին կատակերգությունը, որի բոլոր դիմակները կամ ամպլուաները ի վերջո տեղավորվում են վերոհիշյալ երեք կոմպլեքսներում, անկախ գործող անձանց թվից կամ բնավորությունների բազմազանությունից: Վերջիններս կարող են շատ լինել, ինչպես՝ երկու հերոս կամ երկու սիրահար (բարի, թե չար, միևնույն է), երկու սիրուհի, երկու սպասուհի, երկու ծառա և այլն: Ինչպես հերոսի կոմպլեքսը կարող է բաժանվել դրականի ու բացասականի, այնպես էլ ծառա-ծաղրածուինը խելոքի ու հիմարի: Վերջապես, ծաղրածուի կոմպլեքսից է ածանցված նաև խաբվողի ու հիմարացողի տիպը, որին իտալական թատրոնում տվել են Կապիտան անունը:

Մեզ հայտնի չէ, թե ինչ սյուժեներ են խաղացվել հայ միջնադարյան աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնում: Որոնել կամ վերականգնել այդ անհնարին ու անիմաստ է: Դա մեզ հայտնի կարող է լինել այն շափով, ինչ շափով կապ ունի հնագույն ավանդությունների ու առասպելների հետ, և այն շափով, ինչ շափով ընդհանուր մոտիվներ է ունեցել մեզ հասած առակների ու աշխարհիկ բովանդակությամբ գրույցների հետ: Սա է միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի ընդհանուր թեմատիկան, որը ներհյուսվել է միմական կամ ցուցքային մոտիվներին: Համակարծիք ենք մեր նախորդ բոլոր ուսումնասիրողների հետ (Հացունի, Աբեղյան, Լևոնյան, Գոյան), որ Մայրագոմեցու «Վասն անօրէն թատերաց դիւակահաց» ճառը վերաբերում է և՛ ասորա-բյուզանդական միմերին, և՛ հայ գուսաններին, որ նրանց խաղի նյութը հիմնականում եղել է էրո-

տիկ-արկածային, հետապնդումներով, անսպասելի, հանդիսականի ամոթխածությունը հարստահարող տեսարաններով, ցուցադրական սրախոսություններով, երաժշտությամբ, երգերով ու պարերով: Ներկայացումները, ինչպես ենթադրել են տալիս ժամանակակիցների ժլատ ակնարկները, ունեցել են, այսօրվա լեզվով ասած, էստրադային-կրկեսային համերգների բնույթ, և պարը, պանտոմիմը, երգը, տրամախոսությունը ներկայացվել են ինչպես առանձին-առանձին, այնպես էլ որևէ սյուժետային հյուսվածքում: Այս ներկայացման քիչ թե շատ «հարուստ» նկարագրությունը տվել է Մայրագոմեցին: Բանասերները երբեմն կասկածի տակ են դրել նրա հաղորդածի վավերականությունը, երբեմն էլ մտածել, որ նրա խոսքը վերաբերել է բյուզանդական թատրոնին⁸⁰: Բայց, ինչպես տեսանք, Մայրագոմեցու խոսքերը ճշմարտվում են նախորդ, ժամանակակից ու հաջորդ այլ հեղինակների խոսքերով, հատկապես Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի համաբնույթ ճառով: Ներկայացումների արտաքին պատկերը նույնն է այս երկու հեղինակների նկարագրություններում: Այդ պատկերն իհարկե լրիվ չէ, բայց եղածը մեզ հիշեցնում է պանտոմիմի համադրություն երգի ու խոսքի հետ: «Մանաւանդ զկատակսն մտակորոյս՝ որ ի մէջ լիտի բազմականացն իբրև զայսահարս յափրին, ծոին, գելուն, աքսոտեն, զամենեսեան աղտով բերանոյն զազրացուցանեն»⁸¹, — ասում է Մայրագոմեցին: «Յուշկապարիկ ձայնս ամէ, պոռնկականն զախտս շարժէ ղեզէոնն զոտս ախտաէ (պարախումբը ոտքերն է շարժում արացի տալու ձևերով — Հ. Հ.), ...և զձայնս պատրանաց տա նուագել, գոչէ, գոռոչէ, նուագէ, բանա, ծածկէ, վրվնջէ, լլբբի, ճոխանա, ցանգա, ցոփանա...»⁸², — լրացնում է նրան Սիմեոնը: Համարենք այս խաղի արտաքին պատկերը: Իսկ ի՞նչ է եղել նրա բովանդակությունն ու արդյունքը: «Յորդորին կուսանք ի պոռնկութիւն, ամուսնատրք ի շնութիւնս», — ասում

80 Տե՛ս Ս. Պալասանյան, նշվ. աշխ., էջ 171:

81 «Տ. Յովհաննու Մանդակունոյ ճառք», էջ 135:

82 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 36ա:

է Մայրագոմեցին: «Նա քակէ զայր ի կնոջէ եւ զկին յառնէ», — լրացնում է Սիմեոնը: Այնտեղ «լինին կանայք ատելի արանց եւ արբ կանանց արհամարհելի», «որդիք ի հարանց թշնամանին, ծառայք ի տէրանց», — շարունակում է Մայրագոմեցին:

Վկայութունները շփազանց ընդհանուր են, ակնարկները անորոշ: Եթէ մեզ հայտնի չէ Մայրագոմեցու կամ Սիմեոնի ակնարկած սյուսեններից որեւէ մեկը, և՛ ո՞ւր պետք է որոնել միջնադարյան գուսանների խաղի նյութը, ինչպե՞ս պետք է պատկերացնել նրանց ընդհանուր թեմաները: Եթէ ներկայացումն ու ներկայացնողները կոչվել են կատակ, կատակֆ, ցուցֆ, գուսան, քաուր, քաուերֆ, ապա ինչպե՞ս է կոչվել խաղի խոսքային և սյուսետային նյութը, այսօրվա տերմինով ասած, պիեսը: Թատրոնի վերարտադրության նյութն ու թեմաները համեմատաբար կոնկրետ պատկերացնելու համար մեկ միջոց ունենք՝ ճանաչել այդ երևույթի գրական զուգահեռները՝ ժամանակի աշխարհիկ գրականության (այս հասկացության պատմական իմաստով) այն մոտիվները, որոնք հիշեցնում են Մայրագոմեցու կամ Սիմեոնի ակնարկները կամ ներկայանում են որպես նույն՝ աշխարհիկ կենսազգացողության ու միջավայրի արդյունք: Այս ճանապարհով կմոտենանք գոնե հարաբերական մի ճշմարտության: Միջնադարի աշխարհիկ բանաստեղծությունները, առականերն ու զրույցները այնքան պատկերացում կարող են տալ միջնադարյան թատրոնի մասին, որքան, ասենք, XIX դ. պոեզիան ու արձակը՝ նույն դարաշրջանի դրամատուրգիայի ու թատրոնի մասին: Թեև մենք մի ամբողջ հազարամյակով (երբեմն ավել, երբեմն պակաս) հեռու ենք ուսումնասիրվող ժամանակից, բայց անհայտները գտնելու այս եղանակը թերևս մեծ սխալների չի հանգեցնի, մանավանդ, որ այդ քայլը ժամանակին արվել է: Առանց թատրոն հայտնաբերելու նպատակի Աբեղյանը փորձել է ցույց տալ հայրենեների, որպես աշխարհիկ ոգու պոետականացման, իրական միջավայրը: Դրանք աշխարհիկ հավաքույթներն են (լսննոյֆ, ժողով) և աշխարհիկ զվարճատեղիները, դրանց թվում՝ թատերական ներկայացումները: Աբեղյանի նպատակն է եղել ցույց տալ միջնադարյան ժողովրդական աշխարհիկ

բանաստեղծության ոեալ հողը, այն սոցիալ-հասարակական միջավայրը, որ կարող էր բանաստեղծական արժեքի վերածել հեթանոս զգացմունքները, բանաստեղծության նյութ դարձնել զգայական սիրո գաղափարը: Եվ Աբեղյանը մեր ձեռքից բռնած տանում է դեպի հայ միջնադարյան քաղաքի խնջույքներն ու թատրոնները⁸³: Ներկայացումներն իսկապե՞ս այն աստիճան անպարկեշտ են եղել, ինչպես ներկայացնում են եկեղեցու հայրերը: Դա ավելի ճիշտ կարող ենք պատկերացնել կարգալով հայրենները, որոնք իհարկե ուշ շրջանից են ավանդված, և սիրո մերկուսթյան գաղափարը գուցե այն չէ, ինչ պատկերացնում ենք միմական ներկայացումներում: Բայց մոտիվները նույնն են. աշխարհիկ վայելքը հակադրվում է հոգևոր վայելքին, հավատի խորհրդանիշերը (տաճար, մոմ, ավետարան) միախառնվում են զգվանքի ու հեշտասիրության գաղափարներին.

Քո ծոցդ է ճերմակ տաճար,
Քո ծծերդ է կանթեղ ի վառ,
Երթամ ես ժամկոչ ըլլամ,
Գամ լինիմ տաճրիդ լուսարար:

Երկրորդ քառյակը, որ գրված է որպես պատասխան, հընչում է ուրիշ ոգով՝ պոետականացնում է այս լույծ զգացմունքը, կարծես հակադրվելով նրան ու շարունակելով.

Գնա, ծօ տղա տղամար,
Չի վայլես տաճրիս լուսարար.
Երթաս դուն խաղով լինաս
Ու թողուս տաճարս ի խաւար⁸⁴:

Եվ այսպես, շարունակենք թերթել հայրենները ու կտեսնենք, որ զգայական սերը միշտ ձգտում է ազատվել հոգևոր

⁸³ Տե՛ս Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Բ, էջ 203—219:

⁸⁴ Նույն տեղում, էջ 206, 209:

կաշկանդումից, մեղքի գիտակցումից ու ամոթխածությունից, լինել վարձակի պարի նման «հերարձակ ու անամաշ ի մէջ բազմականացն»: Եվ ըստ էության ոչ մի տարբերություն չկա Սալոմեի պարի բովանդակության և «քո ծոցդ է ի ծով նման, ու մտնում ի ծոցդ ու լողամ», «ի ծոցիկդ ի վայր սահեցա» և նման տողերի մեջ, որոնք երկուսն էլ ծնունդ են նույն միջավայրի, նույն կենսազգացողության: Այս տողերն ստեղծողը կամ երգողը այն մարդն է, որ «թողեալ գեկեղեցի», գնացել է, եթե ժամանակակցի խոսքերով արտահայտվենք, «ի խաղս և ի թատերս և ի ժողովս ալլանդակս և ի տես անառակ և պիղծ երևմանց»⁸⁵:

Միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնի մյուս գրական դուզահեռը պետք է համարենք աշխարհիկ զրույցն ու առակը: Առակները, հատկապես վարդան Այգեկցու առակները որպես կատակերգությունների վերապատում ներկայացնելու Գ. Գոյանի փորձը դժվար է անվերապահորեն ընդունել, բայց և այնպես դա մեզ պետք է մտածել տա⁸⁶: Գրական այն տեսակները, որոնք ավանդվել են մեզ առակ և առասպել անուններով, միատեսակ ու միաբնույթ չեն: Բայց նրանց մեծագույն մասը խաղի ու գործողության տարրեր չի բովանդակում: Իրենց հորինվածքային տեսքով ու տիպով նրանք այնպիսին են, որ դրությունների ու բեմավիճակների չեն վերածվում: Թեմատիկ-գաղափարական տեսակետից նրանք թերևս ներքին առնչություն պետք է ունենան թատերական երգիծանքի հետ, ինչպես ակնարկում են քերական-մեկնիչները: Բայց այդ կապը դժվար է տեսնվում: Առակները հետադարձ

⁸⁵ «Խոսքովու Անձևացեաց Մեկնութիւն ժամակարգութեան», Կ. Պոլիս, 1840, էջ 32:

⁸⁶ Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 329—333: Մեր «կատակերգությունը որպես բարոյա-գեղադիտական կատեգորիա և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ» («Հայկական արվեստ», 1, Երևան, 1974, էջ 142—157) հողվածում Գոյանի այս փորձը համարել ենք անհամոզիչ: Այժմ անհրաժեշտություն ենք զգում որոշ ճշտում մտցնել: Այն կարծիքը, որ հայ միջնադարյան առակները առնչություն չունեն ժամանակի թատրոնի հետ, այսօր մեզ թվում է վերապահելի:

մշակման են ենթարկվել վարդապետարաններում և մեղհայտնի են այդ տեսքով: Մշակման մեջ շեշտը դրվել է ավելի շատ արծարծվող գաղափարի վրա, իսկ սյուժեուսույն մանրամասները և տրամախոսությունները սեղմվել են և կորցրել խաղային-ներկայացողական հետաքրքրությունը, եթե ունեցել են: Գոյանը փորձում է հետադարձ «վերակազմություն» ենթարկել Այգեկցու մեկ-երկու առակներ, օրինակ՝ «Գող քահանայ և ալրի» առակը, և բաժանում է այն տեսարանների: Նախ, հայտնի չէ, թե միջնադարյան թատերական սյուժեները տեսարանների բաժանվե՞լ են, թե՞ ունեցել են մեկ տեսարան, որը պարերի ու երգերի արանքում խաղացվել է որպես միամական ինտերմեդիա: Այգեկցու առակի վերջում կա թատերային տպավորության պահ, երբ կովը անսպասելիորեն հայտնվում է եկեղեցու բեմում: Անսպասելիությունը ընդհանրապես հատուկ է կրկեսային կարճ սյուժեներին: Իսկ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնի շատ ձևեր առայժմ մեզ երևում են կրկեսի հատկանիշներով: Նույնպիսի անսպասելի տպավորություն է ենթադրում «Միամիտ գողը» առակի վերջը. գողերը կախվում են լուսնի շողերից և երգիկով իջնում հարուստ մի տուն, կախվում են և ցած թափվում: Այստեղ խաղային նյութն ավելին է, քան պատմողականը, և տեսարանը դարձյալ կրկեսային է:

Այսպիսի առակները համեմատաբար քիչ են: Կարելի է ասել, որ դրանք նույնիսկ առակներ չեն ժանրային սկզբունքով, այլ մոտենում են նովելին: Բայց միջնադարյան առակ հասկացությունը լայն է, նշանակում է արձակ, կարճ պատմություն և համապատասխանում է հունարեն μυθος, լատիններեն fabula հասկացություններին: Հայ միջնադարյան առակների մեծ մասում տիրապետողը ասացվածքային (աֆորիստիկ) տարրն է և այլաբանական իրավիճակը: Վերջինս հանդես է գալիս որպես ասացվածքի կամ եզրակացություն խորհրդանշային գոյաձևը, և առակը ներկայանում է անշարժ կացություն ձևով, իմաստավորվում է որպես ավարտված տիպանշանների հակադրություն: Ավելի պարզ, առակներում ոչ թե խոսքերն են դրությունների արդյունք, այլ դրու-

Քյուրները մտածված են ըստ արդեն գտնված խոսքերի: Այն, ինչ խաղում բացահայտվելու է փոփոխվող դրուժյունների ընթացքով, առակում ասվում է անմիջապես, և այլաբանական իրավիճակն ու դատողությունը զուգադրվում են մեկը մյուսին, որպես պարզ համեմատականներ: Խաղային նյութի առանձնահատկությունն այլ է. նրանում իրադրությունը և խոսքը համաձև ու համաբովանդակ չեն: Առակը և խաղը (կամ պիեսը) նյութի վերարտադրությանը մոտենում են հակառակ ծայրերից. մեկը գործ ունի ավարտված դրուժյունների հետ և ասացվածք է որոնում դրուժյունը մեկնելու, սիմվոլի վերածելու, մյուսը դրուժյուններ ու դեմքեր է որոնում կամ ստեղծում, նրանց արդյունքը որպես ասելիք կամ միտք ներկայացնելու համար: Բեմական արվեստում, առավելապես նրա հին, բանահյուսական ձևերում առակն ու խաղը, խոսքն ու դրուժյունը երբեմն հանդես են գալիս փոխներթափանցված: Միջնադարյան հանդիսատեսին, նույնիսկ լարախաղացության ու աճպարարության տեսարաններում հավասարապես հետաքրքրել են և՛ դրուժյունները, և՛ տրամախոսությունները՝ սրամիտ լուծումներով ու առակային համեմատություններով: Առակի և խաղի յուրահատուկ համադրություն է ներկայացրել ոտնացուպերի վրա կանգնած վիճաբանելը: Հրապարակային ներկայացումների ժամանակ կամ «վաճառաց հրապարակներում» ոտնացուպերի վրա կանգնած կոմեդիանոսները ցուցադրել են իրենց սրամտությունը՝ առակային թեմաներով ու փոխաբերական մոտիվներով: Դրա անուղղակի վկայությունը տալիս է Գրիգորիս Արշարունեաց քորեպիսկոպոսը: Իր հետ աստվածաբանական խնդիրներում բանավիճողին նա համեմատում է ահարկու հայացք. նետող կապիկի, առյուծ ձևացող ավանակի, ապա ոտնացուպերի վրա կանգնած կոմեդիանոսի հետ. «Որպես և որ փայտոտամբքըն զանհաստատ բարձրութեանն ամբառնայ յանկանելն»⁸⁷:

Այսպիսով, միջնադարյան առակը թատրոնից այնքան էլ

87 «Գրիգորիս Արշարունեաց քորեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցուածոց», Վենետիկ, 1964, էջ 214:

հեռու չէ, ինչպես կարող է թվալ, եթե փորձենք տեսականորեն սահմանազատել այս երևույթները: Բայց միջնադարյան առակը նաև այսօրվա առակը չէ: Միջնադարում այս հասկացության սահմանները շատ լայն են: Պետք է տարբերել միջնադարյան արձակ գրույցների տիպերն ու տեսակները և գտնենք այն առակները, որոնք առասպելավարժության, այն է՝ հոետորական մշակման չեն ենթարկվել կամ քիչ են ենթարկվել՝ պահպանել են խաղային-տեսլարանային ինչ-ինչ տարրեր: Մեր տպավորությանը, այդպիսիք քիչ են: Բայց դրանով հարցը չի փակվում: Առակ բառի միջնադարյան իմաստը մեզ համառորեն թելադրում է գտնել այդ հասկացության մեջ ուրիշ շերտեր: Առակը հնում նշանակել է օրինակ⁸⁸, այն է՝ համեմատության օբյեկտ, խոսքի կամ ասացվածքի կենդանի համեմատական (անալոգ), խոսքը հասկանալի դարձնելու երևակայական, պայմանական, փոխաբերական կամ իրական դրուժյուն: Առակ է կոչվել կյանքում ուշադրության արժանի՝ նշավակելի կամ գովելի երևույթը, դիպվածը, պատմըվող կամ ներկայացվող սյուժեն, էպիզոդը: Հնում «առակով պատմել» նշանակել է միտքը ցուցադրել, իլյուստրացնել տեսանելի միջոցներով: Բառի իմաստներից մեկն այդ է, որին համապատասխանում է Հայկազյան բառարանի բացատրությունը. «ինչ մի առաջի եղեալ ի տեսիլ ամենեցուն կամ առակայ հանդիսի»⁸⁹: Բառը այս իմաստով է գործածում Ներսես Լամբրոնացին. «որպէս յառակն ամենեքեան զաւմացմամբ հային»⁹⁰: Առակայ հանդէս և զաւմացմամբ հայել խոսքերը շատ պերճախոս են: Այս նույն իմաստն է հուշում նաև բառի կազմությունը: Ըստ Աճառյանի, բառի արմատն է ակն, որին որպես նախածանց ավելացել է առ նախդիրը⁹¹: Ուրեմն, իմաստը կարող է մեկնվել այսպես. աչքի առջև, աչքին ուղղ-

88 Հ. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հատ. 1, 1971, էջ 249:

89 «Նոր բառգիրք հայկազեան լեզուի», հատ. 1, էջ 283:

90 Նույն տեղում:

91 Հ. Աճառյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 250:

ված, ցուցադրվող, ի տես: Իսկ եթե շրջենք կազմությունը, կատանանք մեզ լավ ծանոթ ակնառու բառը: Եվ հասկանալի է դառնում Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեից» թարգմանության մեջ գործածված «իրք առականաց են անդ»⁹² դարձվածքը, որ անմիջականորեն վերաբերում է թատրոնին: Կեսարացու միտքն այն է, որ թատրոնում ցուցադրվում են արարքների օրինակներ, ըստ հեղինակի կոնտեքստի, ոչ վայել օրինակներ: Նույն ձևով պետք է հասկանալ նաև Կեսարացու մեկնիչին: «Կանայք լինին գուսանքն որ առաջի մարդկան ղնեն զառականս իւրեանց»⁹³, — գրում է նա: Այսինքն՝ թատրոնում խաղացող կանայք հասարակության առջև ի ցույց են դնում իրենց չպատմվելիք արարքները:

Միջնադարյան Հայաստանի թատրոնում, ինչպես ժամանակին նկատել են ուսումնասիրողները, բավական սուր է եղել սոցիալական երզիծանքը, հատկապես հակակղերական ոգին: Թատրոնի հակառակորդները շատ են խոսում գուսանների բամբասանքի ու զագրախոսության մասին, որ նշանակում է, թե այդ բամբասանքն ամենից ավելի ուղղված է եղել իրենց դեմ: «Զոմանս հայհոյէ, զոմանս բամբասէ, զոմանս թշնամանէ և զոմանս ձաղէ խեղովեամբ, ամօթով կուրացուցանէ, ոմանց ստէ և յարգանօք սնափառեցուցանէ, իբրև զշուն կատաղեալ զամենեսեան առհասարակ խածանէ»: Մայրագոմեցու այս խոսքերը, ինչպես և ուրիշ հեղինակների շատ ակնարկներ վկայում են, որ գուսանների ծաղրը կրել է մեծ մասամբ

92 «Ս. Բարսեղի ճառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», էջ 67:

93 Մատենադարան, ձեռ. № 3275, էջ 149ա:

Ուշագրավ է Լևոնյանի այն ենթադրությունը, որ խայտառակ բառը կարող է հին ժամանակների հիշողություն լինել: Ժողովրդական բառապաշարում այս բառը գործածվել է խաղի ու ուրախ տեսարան: Լևոնյանը վկայաբերում է ժողովրդական այն խաղերը, որի մասնակիցները ալրոտում էին դեմքը որպես ծաղրի նշան (նշվ. աշխ., էջ 58): Խաղի բառը թատերական իմաստունի նաև ժողովրդական ասացվածքում. «Անալուր խաղք էր, մնաց որ ալրոտավ» (Չ. Անաոյան, Գավառական բառարան, նշվ. հրատ., էջ 163. հմմտ. «Արմատական բառարան», հատ. 2, նշվ. հրատ., էջ 326):

անհատական ուղղվածության բնույթ, խաղացվող առակներն ունեցել են կոնկրետ հասցեագրումներ, և դրանով էլ թշնամ մացրել են մարդկանց, ոմանց կուրացրել ամոթից, ոմանց դարձրել սնափառ: Սա, ըստ երևույթին, ամենահավաստի տեղեկություններից մեկն է: Երզիծանքի այս եղանակը հատուկ է կատակերգության վաղ ձևերին: Նոր ատտիկյան կատակերգությունը, ի տարբերություն հնի (Արիստոֆան), այդպես չէ: Այդպես չէ նաև հռոմեական պալլիատան՝ Պլավտուսի և Տերենցիուսի կատակերգությունը: Բայց այդպես է եղել միմը, որտեղ երբեմն անհատականացումները վերածվել են կոնկրետացումների: Այս կետերում և՛ միմը, և՛ հայ միջնադարյան թատերական ներկայացումը մերձենում են կատակերգության նախաստեղծ ձևերին: Անտիկ կատակերգության անկումից հետո Հունաստանում, Հռոմում, հատկապես Փոքր Ասիայում ժողովրդական կատակերգությունը աստիճանաբար մոտեցել էր իր նախնական նկարագրին: Թրակացու «Քերականություն» հույն-բյուզանդական և հայ մեկնիչները կատակերգական ժանրի պատկերացումները ստացել են մասամբ այստեղից («զոմանս զովեն և զոմանս պարսաւեն»)՝⁹⁴: Մեղ հայտնի է Պլուտարքոսի հիշատակումը այն մասին, որ Խառանի ճակատամարտում պարտված Կրասոսը, նախքան գլուխը կկտրելին և Արտաշատ կբերելին, հրապարակային ծաղրի է ենթարկվել հնավանդ մի եղանակով: Պարտված զորավարին (զուցե և նրա նմանակին) հագցնում են կանացի հագուստ, ծաղրելու համար նրա իգացող բնավորությունը, նստեցնում են ավանակին և սելևկիացի պոռնիկների առաջնորդությամբ, երգով ու զոհհակաբանությամբ որպես թե նրա ակնկալած հաղթահանողն էր ծաղրելով, տանում են քաղաքի փողոցներով: Սա հասարակական ծաղրի հնագույն ձևերից է, կատակերգության նախատիպը, որ կիրառվելիս է եղել տոհմատիրական հասարակարգում: Այս կատակերգական երթը խորային կատակերգության սկզբնավորման շրջանին է նախորդում: Հրապարակային պարսավանքի նման եղանակը տոհմատիրական

94 Տե՛ս Գլուխ առաջին, Բ:

կարգերում ընդունված է եղել որպես մարդկային հարաբերությունների կարգավորող ուժ, և հասարակության անդամները համերաշխություն ու կարգ են պահպանել ծաղրվելու երկյուղի տակ⁹⁵: Վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում այս ավանդույթը պահպանվել է, բայց փոխվել է նրա նախնական, վայրենի նկարագիրը. պարերգակների շրջանի կենտրոնում կանգնեցվել է ծաղրի ենթարկվող դերակատարը: Կատակերգական խմբերգի նման օրինակի հանդիպեցինք Հովհան Մամիկոնյանի երկում⁹⁶: Դրա վերապրուկը պետք է համարել մեղ հայտնի խաղ-դատավարությունները: Դրա ավելի ամբողջական պահպանված հիշողությունը կա «Սասնա ծռերում»: Պարտված Կողբադնի շուրջը խմբով ծաղրական երգ են երգում Մսրա կանայք, իսկ ծաղրվողը կանգնած է նրանց շրջանի կենտրոնում, որպես ցուցք, և երգով պատասխանում է նրանց⁹⁷: Սա հին հայկական ժողովրդական կատակերգությունն է, որ պահպանվել է երկու ձևով՝ միջնադարյան պրոֆեսիոնալ թատրոնում և ժողովրդական խաղ-դատավարություններում: Թատրոնում երգիծանքը ունեցել է հենց այդպիսի բնույթ: Գուսանները խմբերգով ծաղրել են որևէ անձնավորության, ծաղրել են «զկատականաց նուագել խօսս», «Իւրեանց ձայնիւ հեղնական», և մարդիկ լրջորեն վախեցել են այդ ծաղրից: Թատերական երգիծանքի մոտիվները բնականաբար տարածվել ու պատմվել են և ինչ-ինչ կողմերով արտահայտվել նաև գրականության մեջ, հատկապես զրույցներում ու առակներում: Դրանցից ամենահին օրինակը կարող է որոշ պատկերացում տալ թատերական երգիծանքի բովանդակության մասին: Վերադառնանք ուրեմն դարձյալ Փավստոսի երկին, դարձյալ Հոհան եպիսկոպոսի պատմությանը: Այստեղ ծաղրված է կոնկրետ անձնավորություն և ծաղրված է կրկեսաչին

95 Հմմտ. Богдан Дземидок, О комическом, пер. с польск., изд. «Прогресс», М., 1974, стр. 156—160.

96 Տե՛ս Գլուխ երկրորդ, Ա:

97 Տե՛ս «Սասունցի Դավիթ». Հայկական ժողովրդական էպոս», երկրորդ հրատարակություն, Երևան, 1961, էջ 211—213:

կարճ տեսարանների նկարագրություններ կամ, եթե վերապահություններով արտահայտվենք, տեսլարանային տպավորություններով: Այսպես, Հոհանը ճանապարհին հանդիպում է զուգված ու զինված ավազակին:

(Հոհան). Էջ դու վաղվաղակի ի ձիոյ այտի, զի բանք են ինձ ընդ քեզ:

(Ավազակ). Զի ոչ դու զիս զիտես և ոչ ես զքեզ, զի՞նչ այն բանք իցեն, զոր դու ընդ իս իցես խօսելոյ:

Հոհանը իջեցնում է նրան ձիուց, տանում «մեկուսի ի ճանապարհէն» ծոնկի իջեցնում և ասում.

(Հոհան). Զերիցութեան ձեռն դնեմ ի վերայ քո:

(Ավազակ). Այր աւազակ, սպանող, շարագործ և խառնագնաց լեալ ի մանկութենէ իմմէ, ես ոչ ինչ եմ արժանի այդպիսի իրաց. և այժմ զեռ ի նմին զործին կամ:

Բայց ո՞վ է նրա մեղավորությանը նայողը: Հոհանը կրփամարտիկի նման գետին է տապալում ավազակին, ոտքի տակ առնում, ինչպես մորթվող աքաղաղի, ձեռքը դնում գրլխին և ասում. «Երթ ի գելք քո և լիջիր դու անդ երէց գեղջն՝ ուստի ես»: Ավազակը քահանա ձեռնադրված գնում է իր գլուղը և տանը իմանում է, որ ինքը մկրտված չէ և անօրինաբար են վարվել իր հետ: Վերադառնում է Հոհան եպիսկոպոսի մոտ: Սա էլ, կարծես հենց նույն տեղում՝ ճանապարհի վրա կանգնած սպասում է, որ վերադարձողին պատասխան տա: «Ես մկրտեալ չէի, զի՞ արարեր զիս երէց», — հարցնում է ավազակը: «Սափորով միով ջուր բերէք», — հրամայում է Հոհանը, կարծես ջուրն ու սափորը հենց այդտեղ են, և ջուր բերողներն էլ պատրաստ սպասում են: Զուրը անմիջապես բերվում է: Հոհանը վերցնում է սափորը և ջուրը դատարկում մկրտվողի գլուխն ի վայր, ասելով. «Երթ, մկրտեցի զքեզ»⁹⁸:

98 Բուզանդ, նշվ. հրատ., էջ 399—400:

Կատարյալ խեղկատակային ինտերմեդիա: Եվ ո՞վ է գրա հե-
րոսը, եթե ոչ այն մարդը, որ հաջորդ էպիգոդներում ներկա-
յանալու է որպես պալատական խեղկատակ: Այս հատվածում,
թվում է ակնարկ կա նաև բյուզանդական միմերի խաղերից,
որոնք նախքան քրիստոնեության պետական կրոն դառնալը
ու դրանից հետո էլ իրենց ներկայացումներում ծաղրի էին
ենթարկում եկեղեցական ծիսակատարությունները:

Այս առակի լույսով կարգանք հայ միջնադարյան գեղար-
վեստական արձակի էջերը և կգտնենք այն ընդհանուր մո-
տիվներն ու գաղափարները, որոնք լինելու էին նաև թատե-
րային երգիծանքի նյութ:

Այժմ, ի՞նչ պայմաններում և ի՞նչ ձևերով են իրականաց-
վել միջնադարյան ներկայացումները:

Համաձայն ընդհանուր տեղեկությունների, միջնադարում
թատերական ներկայացումները, ինչպես և մարզական ու այլ
տիպի խաղերը տեղի են ունեցել ամսվա առաջին օրերին:
Այդ օրերը հին Հունաստանում, Հռոմում, Բյուզանդիայում,
հետագայում՝ միջնադարյան Եվրոպայում կոչվել են կալենդ-
նե (calendae)⁹⁹, իսկ հին և միջնադարյան Հայաստանում՝
ամսագլուխ: Ամսագլուխը կամ ամսվա առաջին օրը նշա-
նավորվել է տոնախմբությամբ, խաղերով, զվարճություննե-
րով, խնջույքներով ու թատերական ներկայացումներով: Բո-
լոր կարգի խաղերը չէ, որ եկեղեցին գատապարտել է. եղել են
աշխարհիկ խաղերի պաշտոնապես ընդունելի տեսակներ և՛
Բյուզանդիայում, և՛ Ասորիքում, և՛ Հայաստանում: Եփրեմ
Ասորին «Յաղագս գալստեան Քրիստոսի» ճառում հիացումով
է խոսում այդ հանդեսների մասին. «Ու՛ր են տօնախմբութիւնք
քո և ամսագլուխքն»¹⁰⁰: Թատերական ներկայացումները
նկատի չունի նաև Արիստակես Լաստիվերտցին, երբ բանաս-
տեղծական ներշնչանքով նկարագրում է Անի քաղաքի հա-
սարակական խրախճանքները. «ուրախական երգոց և բանից

միայն լինէին հանդէսք. և ձայնք փողոցն և ծնծղայիցն և այլ
երգեցողական արուեստիցն զլսողացն անձինս լի առնէին
ուրախական բերկրանօք»¹⁰¹: Հասարակական խրախճանքնե-
րի մասին նույն կարտուով ու ներշնչանքով է գրում Ներսես
Շնորհալին.

Յորում էիր ժամանակի
Բերկրեալ ուրախ և ցնծալի...
Մանկունք քո զուարճալի,
Նման նորոգ բուրաստանի.
Գստերք քո պաճուճալի,
Յերգ լի քնար միշտ ի խաղի¹⁰²:

Ներսես Շնորհալին խոսում է իր աշխարհի տպավորու-
թյուններով, այն խրախճանքների պատկերներով ներշնչված,
որոնք տեսնում էր Կիլիկիայի քաղաքներում: Այս նույն հան-
դեսներն է ակնարկում նաև կիլիկեցի Գրիգորը (Մարաշեցի).
«Ո՛ւր զուարճութիւն, ո՛ւր են, որ թմպկօք և պարուք զգինին
ըմպէին և զմայլէին»¹⁰³: Թատերական ներկայացումները
մնում էին ամսագլխի և ընդհանրապես բոլոր կարգի քաղա-
քային խրախճանքների կենտրոնում, բայց հեղինակներն այս
մասին աշխատում են լռել, քանի որ թատրոնը այս տեղերում
էլ մերժելի էր: Սիմեոն եպիսկոպոսի խոսքը շատ պարզ է ներ-
կայացնում իրավիճակը. «ի ձեռն կատաղել բողիցն մար-
գարէն սրով հատանի (նկատի ունի Հովհաննես Մկրտչի զըլ-
խատվելը Սալոմեի դրոմաիբ—Չ. Չ.), եւ դուք զամսագլուխն
պատուէք»¹⁰⁴: Գուսաններն ու վարձակները բոլոր պարագա-
ներում էլ պաշտոնապես մերժվել են: Կանոնագրքերն ու դա-
տաստանագրքերը դատ ու պատիժ չեն սահմանել նրանց հա-

⁹⁹ *Տե՛ս* E. Э. Липшиц, Очерки истории византийского общества и культуры, М.—Л., 1961, стр. 410—412.

¹⁰⁰ «Եփրեմի մատենագրութիւնք», հատ. IV, էջ 12:

¹⁰¹ «Արիստակիսի Լաստիվերտցոյ Պատմութիւն», աշխ. Կ. Յուզբաշ-
յանի, Երևան, 1963, էջ 59:

¹⁰² Ներսես Շնորհալի, Ողբ Եղեսիոյ, Երևան, 1960, էջ 53:

¹⁰³ Մատենադարան, ձեռ. № 1475, էջ 172ա:

¹⁰⁴ Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 35ա:

մար, բայց ջանացել են արգելել նրանց մուտքը հարսանիքներ, խրախճանքներ, հանդեսներ և մանավանդ՝ ուխտատեղիներ¹⁰⁵: Գրավոր հիշատակումները այն տպավորությունն են ստեղծում, որ նրանք, ինչպես եվրոպական հիստորիոսներն ու ժողովուրդները, թափառել են քաղաքից քաղաք ու երկրից երկիր, հաճախ ապաստանել են նախարարական ամրոցներում, երբեմն էլ վանքերում, ուխտավորների հետ: Մխիթար Գոշի Դատաստանագրքում հիշվում է գուսանների ու վարձակների վանքերում իջևանելու մասին¹⁰⁶: Նրանք շրջել են մեծ կամ փոքր խմբերով, որոնք կոչվել են «դասք գուսանաց»: Թատերական նոր տերմինաբանություն մեջ հայտնի է անտեպրիզ (ֆրանսերեն՝ *entreprise*) բառը, որ իմաստով ու բովանդակությամբ պետք է համապատասխանի սրան: Մեր ժամանակներում ժողովրդական վարձու երաժշտախմբերը խոսակցական ոճով կոչվում են դաստա, որը պետք է համարել դաս բառի (հուն. τάστω, τάξις—շարել, շարք) ազավազումը և թարգմանել խումբ, մասնավոր իմաստով՝ քառերախումբ, երաժշտախումբ, ոչ թե կապոց, տրցակ, փունջ, ինչպես կարող է թվալ արտաբերից¹⁰⁷: Դասի հոմանիշն է նաև պարք, որի

105 Տե՛ս «Կանոնագիրք Հայոց», հատ. Ա, աշխ. Վ. Հակոբյանի, Երեւան, 1964, էջ 155, 172, 231, 239, 240, 254, 446, 453:

106 «Ոմանք ազատք եւ հեծեալք, որ ի գեղորայց հասանեն, որոց բնաւ ի վանսն տեղի լինի, եւ գեւղ չիջանեն, այլ ոմանք կանամբք եւ նաժըշտաբ ի վանսն իջանեն եւ այնպէս կոխեն զկանոն հարցն, եւ գուսանաբ եւ վարձակաբ ի սրբութեանց եւ ի պաշտամանց ի տունն ընթրիս ուտեն, որ սոսկալի է քրիստոնէից լսել, թող թէ տեսանել» (Մխիթար Գոշ, Գիրք դատաստանի, աշխ. Խ. Թորոսյանի, Երևան, 1975, էջ 121, 385):

107 Ժողովրդական խոսակցական լեզվում ընդունված դաստա բառը իմաստային կապ չունի պարսկերեն ու թուրքերեն *dasta* բառի հետ: Վերջինս, ըստ Աճառյանի, ծագում է պարսկերեն *dasti*—*دست* բառից, որից փոխառվել է նաև արաբերեն *dast* (կապոց, տրցակ) բառը (հմմտ. «Արմատական բառարան», հատ. 1, 1971, էջ 626): Աճառյանը որևէ ակնարկ չունի դաս և դաստա բառերի կապի մասին: Բայց մեզ թվում է, որ այդ կապն է վկայում Սալաթ Նովայի «...զուն թամամ դասն իս, քամանչա» խոսքը, որտեղ դաս, ըստ Գևորգ Ախվերդյանի, նշանակում է օրկեստր: Այս նախդամների վրա ուշադրություն է հրավիրում Արեղյանը, առանց վկայաբերելու դաստա բառը («Երկեր», հատ. 2, էջ 195):

թատերական իմաստը մեզ արդեն հայտնի է: Թովմա Արծրունին տարբերություն է դնում «սպասատրք ուրախութեան» և «դասք գուսանաց» հասկացությունների միջև. թվում է, որ առաջինները պալատական գուսաններն են, իսկ երկրորդները՝ ազատ մարդիկ՝ գուսանների շրջող, նախարարների դղյակներում ժամանակավորապես հյուրընկալվող խմբերը: Ընդհանրապես, թափառող գուսանը կամ կոմեդիանտը բնորոշ է միջնադարին: Մեզ հայտնի տվյալներով, այդպես են երևում վաղ միջնադարի հայ գուսանները, լինեն դրանք երաժիշտներ, կրկեսի վարպետներ, թե վիպական զբույցներ ավանդողներ: Կարախաղացությունը, որ վաղ միջնադարյան երևույթ է, մինչև մեր օրերն է ավանդվել այդ տեսքով: Բայց եթե վերապրուկներով կողմնորոշվենք, պետք է կարծենք, որ հայ գուսանները թափառականներ չեն եղել, այս բառի իսկական իմաստով. նրանք, ճիշտ է, շրջել են տեղից տեղ, նրանց «հյուրախաղերի» շտապիղը եղել է բավական լայն, բայց այս մարդիկ ունեցել են իրենց մշտական բնակավայրը: Քաղաքային ազատ կյանքը, տարանցիկ առևտրական ճանապարհների վրա գտնվելը, արհեստների ու վաճառականության տարածումը, միաժամանակ՝ գյուղական համայնքային կենցաղը, գյուղացու ճորտական կախվածություն չունենալը (միջնադարյան հայ գյուղացին հողին ամրացված չի եղել) ստեղծել են կուլտուր-տնտեսական լայն շփումների հնարավորություն, և հայ գուսանները ոտքի տակ են առել ամբողջ Առաջավոր Ասիան: Նրանց ներկայացումների համար խաղահարավայրակ է ծառայել և՛ փողոցը, և՛ հրապարակը, և՛ շուկան, և՛ խնջույթի սրահը:

Միջնադարյան թատրոնը պատկերացվում է առանց շենքի. դա գալիս է արևմտաեվրոպական միջնադարյան թատրոնի պատմաբաններից: Միջին դարերի եվրոպայում իսկապես թատրոնական շենք չի եղել. եղել են շրջող, տաղավարածև սալլեր և տեղից տեղ փոխադրվող, ժամանակավոր հարթակներ: Երբեմն շենք եղել և այդ սալլերն ու հարթակները, և կոմեդիանտները խաղացել են հատուկ գորգերի վրա, երբեմն էլ ուղղակիորեն սալահատակին, չունենալով խաղահարավ

պարակն ու «հանդիսասրահ» բաժանող սահմաններ, պարզապես՝ հանդիսականների բազմության կենտրոնում, նույն հարթութեան վրա: Այստեղ որպես ամֆիթատրոն և օթյակներ են ծառայել հրապարակը շրջապատող շենքերի պատշգամբներն ու լուսամուտները¹⁰⁸: Սա է միջնադարյան թատրոնական «շենքի» ամենատարածված և ունիվերսալ տիպը, որը պայմանավորել է նաև ներկայացման տեսքն ու բնույթը: Այսպիսի պայմաններում էին խաղում նաև ժուանվիլի նկարագրած հայ գուսանները: Այս ձևով է ավանդվել հայկական լարախաղացութեան արվեստը: Բայց մենք չգիտենք, թե վաղ միջնադարում ինչպիսին են եղել այս կարգի ներկայացումների պայմանները: Գրիգոր Մագիստրոսի ակնարկը փողոցների ու հրապարակների մասին քիչ է: Վարդան Հացունու ներկայացրած տվյալներով, հայ միջնադարյան թատերական ներկայացումը երևում է եվրոպական տեսքով: Եվ այսպես, եթե նայենք ակնհայտ վկայություններին, հայկական միջնադարում թատրոնական շենք կամ խաղի մշտական վայր չի եղել: Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում Մայրագոմեցու մի շափազանց պերճախոս ակնարկի վրա. «ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սատանայական հրապարակին ելեալ ի վեր ի դիտակ տեղիս նստին և դիտեն...»: Առավել հետաքրքիր է երևում այն, որ ձեռագիր տարբերակներից մեկում ի վեր ի դիտակ ձևը արտահայտված է մեկ բառով՝ վերնադիտակ¹⁰⁹: Այս բառին Գոյանը տալիս է առանձնահատուկ նշանակություն, համոզմունք հայտնելով, որ վաղ միջնադարյան Հայաստանում եղել են թատրոնական շենքեր: Գոյանը ուշադրություն է հրավիրում նաև շուրջսնանեյիբ բառի վրա, որ նշանակում է ամֆիթատրոն, բայց եվրոպական միջնադարյան թատրոնի մասին եղած պատկերացումը մեզ խանգարում է լրջորեն վերաբերվել այս թեկուզ և սուղ փաստարկումներին: Մեր բանասերներին թատրոնի շենքի կամ մշտական խաղահրապարակի գոյությունը միշտ թվացել է կասկածելի¹¹⁰: Այնուամենայնիվ, վկայությունները վկայություններով ճշմարտելու մեր եղանակը մղում է Գոյանի ենթադրության հաստատմանը: Ուշ միջնադարյան հեղինակներից Մատթեոս Ջուղայեցին ստիպում է մտածել Մայրագոմեցու «ի վերնադիտակ տեղիս» արտահայտության շուրջը: «Աներկիւղք և պակասամիտք ելեալ ի թատերս նստին անամօթացեալք, և ի դիւամուլ տեսարանէն աներեւոյթ նետով վիրաւորին», — գրում է նա¹¹¹: Սա բառացիորեն նույն պատկերն է՝ վկայված Մայրագոմեցուց մոտ յոթ հարյուր տարի հետո: Կասկածելով, որ ուշ շրջանի հեղինակը միգրացիոն գրքային տպավորություն է արձանագրել (XIV—XV դդ. այնքան էլ հավանական չի երևում ամֆիթատրոնի գոյությունը), մի քիչ ետ նայենք: Գրիգոր Մարաշեցին շատ պարզ ասում է. «մեղայ ի թէատրոն նստելով»¹¹²: Այս էլ քիչ համարելով, թերթենք միջնադարյան բառարանները: Այստեղ քառք և քէառոն բառերին տրված են տարբեր բացատրություններ. օրինակ՝ քառք—խաղ, քէառոն—խաղատեղի քառք¹¹³, քառք—խաղ, քէառոն—պարելու տեղ կամ՝ հանգամանք խաղացողաց¹¹⁴: Այս վերջինս կրկնվում է նաև նարեկացու «Մատյանի» 31-րդ գլխի մեկնությունում. «ի քառքս, որ է հանգամանք խաղացողաց»¹¹⁵: Այստեղ քառք բառը գործածված է քէառոն նշանակությամբ: Բնագրերում այս երկու բառերը մեծ մասամբ ներկայանում են տարբեր նշանակություններով («...ի թատերս և ի թէատրոնս»)¹¹⁶: Առաջինը, ըստ երևույթին, վերաբերում է ներկայացմանն ու խաղացողներին, երկրորդը՝ խաղի տեղին ու

110 Տե՛ս Ա. Առաքելյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 719:
 111 Լ. Խաչիկյան, Մատթեոս Ջուղայեցու կյանքն ու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», 3, էջ 81:
 112 Մատենադարան, ձեռ. № 8172, էջ 60ա:
 113 Երեմիա վարդապետ, Բաղդիրք հայոց, Կ. Պոլիս, 1728, էջ 152, 168:
 114 Մատենադարան, ձեռ. № 450, էջ 35ա, 36բ, 113ա:
 115 Մատենադարան, ձեռ. № 623, էջ 87ա:
 116 «Գրիգորի Տաթևացույ Գիրք բարոյութեան, որ կոչի Ամառան հատոր», Կ. Պոլիս, 1741, էջ 17, 35:

108 Հմմտ. Գ. Լուկոմսկի, նշվ. աշխ., էջ 261—265:

109 Տե՛ս Գ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 41—44, 174:

հանգամանքներին: Թէատրոն բառը ունի որոշակիորեն մեկ նշանակություն և համարժեք է տեսաբան ու տեսլաբան բառերին¹¹⁷: Տեսլաբանը, եթե ուշադրության առնենք տեսլաբանաձև-ըջանաձև նշանակությունը, իր ձևով և ֆունկցիայով նույնն է, ինչ օրիստրաան, արեման, մանեժը: Այդպես է երեւում հորենացու հետևյալ վկայությամբ. «...շինեաց և գտեսարանն և զգազանամարտկացն և զխաղալկացն, և զձիրնթացն»¹¹⁸, այն է՝ թատրոնական շենք գազանամարտերի, ձիավարժությունների և միմական ներկայացումների համար: Սա վերաբերում է Հոռոմի թատրոնին: Բայց հայտնի է, որ Բյուզանդիայում մինչև XIII դարը եղել են մի քանի կարգի թատրոնական շենքեր: Այս իրողությունը զուգահեռ են հայ մատենագրական աղբյուրների վկայությունները: Ամփոփենք դրանք Հովհաննես Դրասխանակերտցու վկայությամբ: Պատմագիրը նկարագրում է Բյուրական ամրոցի առումը, երբ Նըսր ոստիկանի զինվորները ամրոցի բնակչությանը կոտորում են թատրոնի ներսում. «հանեալ զիրաքանչիւր զնոսա ի թէատրոն անդր. ճարակ անողորմ հրոյ տային»¹¹⁹: Եթե բառն այստեղ գործածվում է ոչ փոխաբերաբար, պետք է կարծել, որ նախարարական ամրոցներն ունեցել են թատրոններ:

Վաղ միջնադարյան թատրոնական շենքը մեզ պատկերանում է շրջանաձև, հավանաբար փակ, քանի որ բաց թատրոններ միջնադարում չեն կառուցվել: Շենքի այս տիպը համապատասխանել է ժամանակի բեմադրական համակարգին, որի հիմքում շրջանաձև պարն է և ցուցքը: Այս շենքի երրորդ տարրը տաղաւառն է, որ համապատասխանում է խորանին և հին հունարեն σκηνή-ի համարժեքն է¹²⁰, և դրանք չպետք է շփոթել հռոմեական scena-ի հետ: Սցենան հին հունական (գուցե և հին առաջավորասիական) տաղավարի կամ խորանի հետագա փոխակերպումն է և կառուցվածքի, և դերի տեսակետից: Հետագայում՝ հելլենիզմի դարաշրջանում, երբ թա-

տրական գործողությունը օրիստրայից տեղափոխվել է սքենների տանիքը, վերջինս իջեցվել է, տարածվել առաջ, զբաղեցրել օրիստրայի մեծ մասը, և լատիներեն scena անվանումը ստացել է խաղահրապարակի իմաստ¹²¹: Այս երևույթը Հայաստանում տեղի չի ունեցել: Սցենայի գաղափարը հայ իրականություն է մտել բավական ուշ, և դրանով պետք է բացատրել, որ որպես թատերական խաղահրապարակի նոր անվանում հայերը վերցրել են բեմ բառը (հունարեն βήμα—ամբիոն, բարձրություն, աստիճան): Բեմը, որպես թատերական տերմին, հայերենում նոր է: Հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնում գործողության վայրը մնում է շրջանաձև հրապարակը: Բայց ո՞րն է այստեղ տաղաւառի դերը¹²²: Σκηνή-ն, ինչպես հայտնի է, հին հունական թատրոնի կուլիսն է և հիմնական ու անշարժ պայմանական դեկորը: Դա եղել է այն շինությունը, որ թաքցրել է իրենում թատրոնի «գաղտնիքը». այստեղ են զգեստափոխվել ու դիմակավորվել դերասանները: Տաղաւառը նույն դերն է կատարել, ինչ սֆեննե: Հայ շրջիկ գուսանները նույնպես կարող էին ունենալ իրենց տաղավարը, որ

121 Տե՛ս Գ. Լուկոմսկի, նշվ. աշխ., էջ 204—216:

122 Տաղաւառ, խորան և σκηνή բառերի համապատասխանությունը տեղիք է տվել այն կարծիքին, որ հայկական մանրանկարների խորանները ներկայացնում են միջնադարյան բեմի շրջանակը (տե՛ս Ա. Մեացականյան, Հայկական զարդարվեստ, Երևան, 1955, էջ 453—455): Այստեղ թերևս հեռավոր մի աղբյուր կա, այնքանով, որքանով խորանի գաղափարը գալիս է հնագույն պաշտամունքային ծեսերից, և անտիկ թատրոնի ու բրիտանական եկեղեցու խորանների դերը նման է. երկուսն էլ իմաստավորում են զոհաբերության գաղափարը, մեկը կրոնա-զեղարվեստական, մյուսը՝ առավելապես կրոնական առումով: Բայց միջնադարյան աշխարհիկ ներկայացումների խորանաձև բեմում տեղի ունենալը անհավանական է թվում: Մանրանկարների խորանները գուցե կարելի է կապել եկեղեցական թատրոնի հետ, որի համար գործողության վայր է եղել եկեղեցու բեմը: Բայց խորանում պատկերված ամեն մի տեսարան, ավետարանական սյուժեի ամեն մի իլյուստրացիա համարել թատրոն նույնպես վիճելի է: Հետևելով Ա. Մեացականյանի ենթադրությանը, է. Պետրոսյանն ընտրում է դյուրին մեկնաբանությունների ճանապարհը և իրեն հանդիպած ամեն մի խորանային պատկեր համարում է եկեղեցական թատրոնի ներկայացում (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 169—190):

117 «Նոր բողոքիք հայկազեան լեզուի», հ. I, էջ 798:

118 Խորենացի, 2, 2Ը, նշվ. հրատ., էջ 238:

119 Յովհաննէս Դրասխանակերտցի, նշվ. հրատ., էջ 441:

120 «Նոր բողոքիք հայկազեան լեզուի», հատ. I, էջ 972:

կարող էր միանգամայն նման լինել եվրոպական ժոնգլյոր-ներին ծածկած սալիին: Դա, ինչպես գիտենք, միջնադարում չի հորինվել. անտիկ զրական ավանդությունից հայտնի է Թեսպիդեսի նշանավոր սալը, որը, եթե հետևենք Եվրեինովի փաստարկումներին, իր ճանապարհը սկսել է Առաջավոր Ասիայից: Այս խորհրդավոր ու հրաշալի սալը խարխա է ձղել հին հունական օրիսեստրայի մոտ և իր փոքրիկ տաճարի տեսքով նախանշել ապագա թատերաբեմի հայելու շրջանակը: Վաղ միջնադարյան Հայաստանում տաղավարը դարձե՞լ է արդյոք մշտական շինություն: Ունենալով մեր առջև քէստունի, տեսլարանի, շուրջտեսանելիի և վերնադիտակ տեղի գաղափարները, դժվարանում ենք անջատ պատկերացնել տաղաարք, թեև բացառված չէ, որ թափառող գուսաններն էլ ունենային այդ նույն անունը կրող սալը:

Տաղավարի դերը պատկերավոր ու գեղեցիկ է ներկայացնում Գրիգոր Մարաշեցին: Թատրոնը կեղծիք է և, ինչպես ամեն մի կեղծիք, ըստ միջնադարյան մտածողների, համազոր է մեղքի: Այսպես է մտածում և Մարաշեցին: Տաղավարը, ըստ Մարաշեցու, թաքցնում է իրենում կեղծավորության գաղտնիքը: Կեղծավորող մարդկությանը նա մի պահ պատկերացնում է «ասեղ դատաստանի» առջև, ուր «ոչ այլ ոք քեզ դատախապ է ի դատաստանին, բայց միայն գործքն քո իւրով կերպարանեալք որպէս և իցէ»: Եվ մարդիկ ասեղ դատավորի առջև հանելու են իրենց դիմակները, ինչպես դերասանները ներկայացումից հետո հանում են դիմակները տաղավարում: «Նա թէ բան իցէ, կամ ի խորհրդոց անպատշաճոց,— գրում է Մարաշեցին,— յետ զիշերոյն յետ խաղուց անցանելոյ, յետ կերպարանելոյն յաչս տեսողացն՝ յետ տաղաւարիս ապա քակտին դիմակքն և երևի ճշմարտութիւն, ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցուցանին»¹²³:

Ուրեմն, փակենք «ներկայացման» վարագույրը, դնանք հանելու մեր «դիմակները» և տեսնելու հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի վերջին մոհիկաններին:

123 Մատենադարան, ձեռ. № 108, էջ 93բ:

1673 թ. Ֆրանսիացի հանապարհորդ Ժան Շարդենը Երևանում տեսել է մի ներկայացում: Այդ ներկայացման ընդհանուր տպավորությունը, ըստ Շարդենի բավական հակիրճ նկարագրության, մեզ տանում է հայկական վաղ միջնադար. Մայրագոմեցու և Սիմեոն եպիսկոպոսի ժամանակների թատրոնը: Ներկայացումը սկսվել է ըմբշամարտության ցույցով, որից հետո խաղացվել է Ֆարսային-էրոտիկական բովանդակությամբ մի սյուժե: Ներկայացման մասնակիցներին ֆրանսիացի ճանապարհորդն անվանում է Արևելքի միմոսներ (mimes d'Orient) և կատակերգուներ (comédiens): Շարդենը իր տեսածը համեմատում է օպերայի հետ, բայց եթե այսօրվա թատերական հասկացություններով կողմնորոշվենք, դա իր բնույթով նման է եղել այսօր մյուզիքլ կոչվող ժանրին: Այստեղ զուգորդված են տրամախոսությունը, երգը, միմական-բալետային ինտերմեդիաները. երգվել են շափածո հատվածները, իսկ արձակը չի մտել երգի մեջ՝ ներկայացվել է դրամատիկական ձևով: «Առաջին գործողության մեջ,— շարունակում է Շարդենը,— ներկայացվում է սիրո հմայքը, երգվում են պազոտությունն ու զրգանքը, հանդես են բերվում գեղեցիկ տղաներ ու աղջիկներ: Երկրորդ գործողությունում գեղեցիկ տղաներ ու աղջիկներ իր կողմերի՝ հետապնդող սիրահար խումբը բաժանվում է երկու կողմերի՝ հետապնդող սիրահարը և խուսանավող գեղեցկուհին, երրորդ գործողությունում կայանում է հաշտություն՝ հաղթանակում է սերը»¹²⁴:

Ուշ միջնադարում դիտված այս երևույթը գալիս է կրթափակելու և ամբողջացնելու մեր պատկերացումները վաղ միջնադարյան թատրոնի մասին: Եվրոպացի մեկը սա դիտում է որպես էկզոտիկա, և դա միանգամայն հասկանալի է: XVII դարի Ֆրանսիայում թատրոնն արդեն այլ նկարագիր ուներ և միջնադարյան կոմեդիանտները հիշողություն էին, հեռավոր և անցյալ, ազգագրական ուսումնասիրության նյութ: Իսկ հայ իրականության մեջ թատրոնը մնացել էր իր վաղեմի տեսքով.

124 „Les voyages du chevalier Chardin“, Paris, v. II, 1811, p. 191.

կերպարներն ու մոտիվները մի մասով տարրալուծվել էին ժողովրդական խաղերում, մյուսով՝ փոքրասիրական միմերի արդեն թուրքական համարվող հրապարակային-իմպրովիզացիոն թատրոնում (օրթա օյունու), որը վերջին ու մարող շառավիղն է ասորա-բյուզանդական և հայկական միջնադարյան աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ թատրոնի¹²⁵, բնույթով շափազանց նման իտալական կոմեդիա դելլ'արտեին և թատրոնի պատմության մեջ է մտել որպես արևելյան «էկզոտիկ թատրոնի» մի ճյուղը¹²⁶: Հայ միջնադարյան գուսանների ու վարձակների մեկ այլ խումբ ժամանակի ընթացքում աստիճանաբար գաղթում է բնաշխարհից, դժվար է ասել՝ ինչ ուղղություններով, բայց ավելի հավանական է՝ դեպի Արևմուտք: Ուրիշ խմբեր ապաստանում են պարսկական շահի ու սարդարների արքունիքներում: Շարդենի տեսած ներկայացման մասնակիցները եղել են Երևանի սարդարի պալատական թատերախմբի դերասանները¹²⁷: Այսպիսով, շարունակվել է հայ գուսանների ու վարձակների միջնադարյան կենցաղը, բայց սոցիալ-քաղաքական կյանքի այլ պայմաններում, որոնք ժամանակի ընթացքում անկման էին տարել հայկական միջնադարյան քաղաքի թատերական կյանքը: Միմական թատրոնը, որպես մասսայական երևույթ, չէր կարող զարգանալ ուշ միջնադարում և աստիճանաբար մարում է, կորցնում իր հասարակական նշանակությունը, տեղի տալով հնադարից եկող «էպիկա-

¹²⁵ Գոյանի այս կարծիքը (նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 369) առայժմ ապացուցված չէ, բայց այն հանգամանքը, որ օրթա օյունուի դերասանները XIX դարում և XX-ի սկզբում եղել են հիմնականում հայեր, մտածելու առիթ է տալիս (հմտ. В. Папазян, История развития турецкого театра, գրակ. և արվեստի թանգարան, Փափագյանի արխիվ):

¹²⁶ Տե՛ս Գ. Крыжацикий, Экзотический театр, Л., 1927.

¹²⁷ Շարդենի նկարագրած ներկայացումը Վ. Թերզիբաշյանը համարում է ոչ հայկական երևույթ, ենթադրելով, որ միջնադարի հայ թատրոնին խորթ է եղել բացարձակ էրոտիզմը, որ «հայ գուսանական թատրոնի՝ գուսանների և վարձակների ներկայացումները, աննշան բացառությամբ, աչքի են ընկել ողջախոհությամբ ու պարկեշտությամբ» («Հայ դրամատուրգիայի պատմություն», Երևան, 1959, էջ 454—455): Մեզ հայտնի փաստական նյութը, իհարկե, այլ բան է ասում:

կան թատրոնին»՝ դրամատիկական բանահյուսություն: Վերջինս դառնում է ուշ միջնադարի ժողովրդական գիտակցությունը համախմբող միակ ուժը, և իր տեսքով արդեն պակաս թատերային է:

Բ. ՊԱՐԵՂԳԱԿԱՆ ԳՐԱՄԱՅԻ ՎԵՐԱՊՐՈՒԿՆԵՐԸ ՎԵՊԵՐԻ ԱՎԱՆԴՄԱՆ ՈՒՇ ՄԻՋՆԱԳԱՐՅԱՆ ՁԵՎԵՐՈՒՄ

Վիպական բանահյուսությունն ավանդելու եղանակները Աբեղյանը կապում է «ցցոց և պարուց» երգի հետ, որը մենք անվանել ենք պարերգական դրամայի նախատիպ: Հակված ենք ավելի նշանակություն տալ վեպերի ավանդման թատերային եղանակներին և այս առումով ավելի լայն մեկնաբանել Աբեղյանի այն տեսակետը, որ «վիպասանքը ոչ միայն պատմվել է, այլև մասամբ երգվել»¹²⁸: Աբեղյանը դրամա չի որոնել հայկական վաղ միջնադարում, ուստի բավարարվել է ավանդել բառով: Այս բառը վիճելի տեղեր չի մղում և ապահով է: Բայց նրա ուժը նվազ է այն խնդրի ծանրության տեսակետից, որ ակամա իր վրա է առնում միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրողը: Վաղ շրջանի վիպական ցիկլերը վերակազմելու, նրանց պատմական շերտերը, թեմատիկ-գաղափարական առնչությունները պարզելու խնդիրը ականավոր բանագետին հեռու են պահել վեպերի ավանդման թատերային ձևերը քննելուց: Բայց ահա, Լևոնյանը, որ թատրոն ու դրամա է որոնում հայկական միջնադարի հասարակական կենցաղի գրեթե բոլոր ոլորտներում, մեր հայացքը թեքում է փոքր-ինչ այլ կողմ: Եվ ավելորդ չէ հիշել Դեկարտի հայտնի միտքը, թե «մեր հայացքների այլազանությունը նրանից չէ, որ ոմանք ավելի խելոք են, քան ուրիշները, այլ՝ որ ուղղում ենք մեր մտքերը տարբեր ճանապարհներ: Զննության ենք առնում ոչ միևնույն բաները»¹²⁹: Լևոնյանը վկայաբերում է

¹²⁸ Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. Ա, էջ 161:

¹²⁹ Ռե՛նե Դեկարտ, Քննախոսություն մեթոդի մասին, թարգմ. Վ. Տեբոյան, Երևան, 1968, էջ 39:

«Շահ Շիրին» վեպը գրառող Սարգիս Հայկունու մի հիշատակումը. «Ասաց Լենկթեմուր, Բարակ շախ, դուն իմ վրեն ես էկիր, դուն պառկի, ես քեզի իրեք գյուռ զաննեմ: Պառկավ Բարակ շախ»¹³⁰: Վերջին նախադասությունը բանահավաքը գրառել է որպես բեմադրական ռեմարկ, հիշեցնելով, որ պատմողները այդ «բեմավիճակը» (միզանսցեն) խաղացել կամ ներկայացրել են յուրահատուկ, ծայրահեղորեն պայմանական մի ձևով: «Նրկու խաղացողները, — գրում է Հայկունին, — մինը երբ կկանգնի և մյուսը կխաղա կամ կզարնե (կնվագե), կանգնողին «պառկավ» կսեն»¹³¹:

Սա անցյալ դարում դիտված երևույթ է և՛ չափազանց պերճախոս, որպես ուշ միջնադարյան էպիկական ներկայացումից մնացած հիշողություն: «էպիկական ներկայացում» հասկացությունը, որը շրջանառության մեջ է դրել Բերթոլդ Բրեխտը և այսօր մոդեռն երանգներ ունի, ըստ էության, հորինված է թատերական պայմանականության միջնադարյան պատկերացումների վրա: Սա պայմանականության այն տիպըն է, որ ակնարկում է գործողությունը իսկապես պայմանական նշաններով՝ առանց գործողությունը հիշեցնող արարքների: Այս դեպքում նվազելը, որպես գործողություն, կապ չունի զարկելու գործողության հետ, այլ պայմանական ակտ է, ճիշտ այնպես, ինչպես Բրեխտի թատրոնում երգը կապ չունի կերպարի հոգեբանական վարքագծի հետ և դրությունը ներկայացնում է պայմանաբար: Խաղի էպիկականությունն ասվածը իր լիարժեք իմաստով, առանց վերապահումների, հատուկ է միջնադարյան թատրոնին և ծագում է, ինչպես կոեսնենք, ներկայացման հնագույն պարերգական ձևից: Միջնադարյան թատրոնի պայմանականությունը, որի դրսևորումները բազմազան ու բազմիմաստ են եղել, պայմանավորվել է ոչ այն գործոններով, ինչ XX դարի թատրոնի պայմանականու-

թյունը¹³², որը ծրագրված պայմանականություն է և հետապնդում է այլ կարգի գեղարվեստական նպատակներ: Միջնադարում պայմանականությունը ծրագրված չէ, այլ բխում է խաղի կոնկրետ պայմաններից, գործողության առարկայական հնարավորություններից: Միջնադարյան գուսանը գործողությունը ներկայացրել է, ելնելով «դերակատարների» սահմանափակ թվից, խաղահրապարակի չափից ու ձևից, ունկրնդություն տեղից ու միջավայրից: Ըստ այսմ, փոխվել են նաև խաղի տեսանելի ու լսելի ձևերի չափերն ու հարաբերությունները: Ուշ միջնադարում երգը, խոսքն ու նվագակցությունը ավելի են տեղ ունեցել գուսանական ներկայացման մեջ, քան տեսանելի գործողությունը: Այս ձևով, ժամանակի ընթացքում դրամատիկականությունը տեղի է տվել էպիկականության: Խոսքային նյութը ևս հիշեցնում է, որ այն, ինչը վաղ միջնադարի հեղինակներից սկսած կոչվում է վէպ, հին դարերում ոչ միայն պատմվել ու երգվել է, այլև խաղացվել, իր ժամանակի համար լիակատար թատերական իմաստով: Տեսարանային տարրերը չէին կարող փոխանցվել ուշ միջնադար և նոր ժամանակներ. նրանց սոցիալ-հասարակական հողը վերացել էր, ինչպես վերացել էր հայկական վաղ միջնադարի քաղաքային կյանքը: Եվ հնադարյան վիպասանների թատերական ավանդույթը շարունակողները պահպանել էին միջնադարյան խաղի հեռավոր ու պայմանական ակնարկները: Սա մեզ թելադրում է նշանակություն տալ և՛ հին, և՛ համեմատաբար նոր վիպական ցիկլերի տրամախոսական, երգային ու պարերգական հատվածներին նաև այն դեպքերում, երբ

132 XX դարակազմի թատերական արվեստի նորարարները, փնտրելով բեմական վերարտադրության նոր, հոգեբանական թատրոնից տարբեր ձևվեր, ոչ սակավ դիմել են միջնադարյան հրապարակային թատրոնի պայմանականությանը: Մեյերխոլդը և Վախթանգովը, ի ցույց դնելով թատրոնի ընդհանրապես պայմանական էությունը, հարստացրել են այդ բեմական գործողության միջնադարյան ոճավորումներով: Բրեխտը գերադասել է գերմանական միջնադարի քաղաքային ֆոլկլորից եկող էպիկականությունը, որը նրա համար դարձել է գործողության ու ժամանակի ավելի լայն ծավալներ ընդգրկելու միջոց:

130 Գ. Առնյան, նշվ. աշխ., էջ 89—90: նաև՝ «էմինյան ազգագրական ժողովածու», հատ. Բ, Մ., 1901, էջ 94:

131 Նույն տեղում: Ընդգծումը մերն է — Շ. Շ.:

պատմելու թատերային ձևերի մասին ոչ մի արտաքին վկայություն չունենք: Եթե ուշ միջնադարում եղել են ենթադրվող գործողությունը նվազով ակնարկելու, կանգնած կամ նստած պատմելու միջոցով գրությունների փոփոխություն ցույց տալու ձգտում, նշանակում է, հեռավոր ժամանակներում այս կարգի գործողություններն ունեցել են թատերայնորեն ավելի սպավորիչ ձևեր:

Վեպերի ավանդման եղանակները որպես յուրահատուկ, վաղ միջնադարից եկող թատերական համակարգ պատկերացնելու համար ունենք ուրիշ տվյալներ ևս: Հնագույն բեմադրական ձևի հիշողությունն ենք տեսնում արևելյան վեպերն ու գրույցները երկու-երեք անձով ներկայացնելու ձևում: Արտաքին տեսքով սա տրամախոսություն է, նույնիսկ երբ չկա դրա ներքին անհրաժեշտությունը, երբ տեքստը տրամախոսական չէ: Պատմելու այս եղանակը ավելի հարմար է անվանել ոչ թե տրամախոսություն, այլ փոխասություն: Նստած են երեք գուսաններ և մեկը մյուսի խոսքը շարունակելով, զարգացնում են վիպական սյուժեն: Տրամախոսության դերն այստեղ պայմանական է, քանի որ պատմողները հանդես չեն գալիս որպես գործող անձանց գերակատարներ, իրադրություններ ու փոխհարաբերություններ չեն ստեղծում, այլ ընդամենը շարունակում են միմյանց: Նրանք իրար մեջ բաժանում են ոչ թե դերերը, այլ սյուժետային դրվագները, երգային հատվածները: Սովորաբար երգողը լինում է մեկը՝ ամենաերիտասարդը, որ երգում է և՛ մեկ, և՛ մյուս «գործող անձի» անունից: Իսկ հիմնական նյութը պատմողը, որ նաև սկսողն ու ավարտողն է, լինում է տարիքով ամենամեծը: Սա վեպի ավանդապահն է, որ ունկնդիրների հիշողությանն է հանձնում «նախնյաց պատմությունը»¹³³: Այս էպիկական ներկայացումը հավանաբար պատկանում է ուշ միջնադարին,

¹³³ Պատմա-առասպելական սյուժեները ներկայացնելու այս ձևը օգտագործել է Նաիրի Զարյանը «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունում: Հայկի առասպելը պատմում են երեք գուսաններ՝ ծեր, տարեց և պատանի, և նրանց դերերը բաժանված են ըստ պատմի զարգացման աստիճանների (տե՛ս ն. Զարյան, Արա Գեղեցիկ, Երևան, 1968, էջ 106—113):

կամ գուցե ավելի հին ժամանակների: Դժվար է ստուգապես որոշել, թե երկու-երեք հոգով պատմելու եղանակը վաղ միջնադարյան պարերգական ներկայացման փոխակերպված ու խամրած վերապրուկն է, թե՞ հնագույն, նույնությունը պահպանված ավանդություն: Թվում է, որ այստեղ կապ կա հայ ժողովրդական պարերգերում արտասանվող տրամախոսությունների հետ: Ե՛վ մեկի, և՛ մյուսի ակունքը, կարծում ենք, պետք է տեսնել խորենացու հիշատակած «ցցոց և պարուց» երգում: Բայց էականն այս դեպքում գրամատիկական ձևի այն ընդհանուր սխեման է, որ անտարակուսելիորեն դարերի պատմություն ունի:

Պատմա-ավանդաբանական սյուժեների այս «ներկայացումը» իր արտաքին տեսքով պակաս թատերային է, բայց իր տրամաբանությամբ պարերգական է: Նրանում փոխակերպված ձևով պահպանվել են պարերգական դրամայի երեք բաղադրատարրերը իրենց ֆունկցիաներով. խմբերգ, որը վերածվել է մեներգի կամ ձուլվել նրա հետ և հետագա դարերում մշակվել որպես այդպիսին, պարագլուխ, որը խոսքի հորինողն է կամ ավանդապահը, և «առաջին դերասան», որը պատասխանում ու շարունակում է ավանդապահին կամ, եթե ավելի հեռու ժամանակներին նայենք, «հանդիսացելուց զգործըս որևէ անձին ցուցանէ» (Մ. Էմին): Ավանդապահի և նրա խաղակցի միջնադարյան «բեմական» ֆունկցիաները մեզ համար շատ կողմերով պարզ չեն: Որոշակի է այն, որ նրանք երկուսն էլ ուշ միջնադարում կամ նոր ժամանակների սկզբում հանդես են գալիս որպես պատմողներ, հանդիսականի առջև տրամախոսություն վարողներ, որ նրանցից մեկի դերը առաջնային է, մյուսինը՝ երկրորդային, որ նրանց լրացնում է «երրորդ դերասանը»՝ երգիչը, որ այս երեքից մեկը կատարում է նվագակցողի՝ վաղ միջնադարյան փանդոհարի դերը: Այս եռյակ փոխհարաբերությունը բացատրելով ըստ անտիկ դրամայի սխեմայի, նպատակ չունենք ուղիղ համեմատություն գիծ տանել: Երևույթի ընդհանուր տրամաբանությունը առայժմ մեզ այդպես է երևում: Բոլոր դեպքերում և անկախ ամեն համեմատությունից, սա դրամատիկական խոսքի այն պարզ

ձևն է, դրամայի տիպոլոգիան որոշող այն հիմքերից մեկը, որ տեսնում ենք ոչ միայն հին հունական դրամայում: Դա նույն տրամաբանությունն է (թեև ոչ նույն թատերային տեսքով) է արտահայտված հայկական ուշ միջնադարի վիպասանություններում («Մոկաց Միրզա», «Կարոս Խաչ», «Ասլան աղա») և փոխառված վեպերն ու վիպական զրույցները («Շահ Շիրին», «Քյոռ օղլի», «Ռոստոմ Զալ», «Աղբատ Ալեքսիանոս»), «Ալեքսանդր Մակեդոնոս» և այլն) պատմելու կամ «ներկայացնելու» ձևերում¹³⁴:

Երգի, տրամախոսության ու պատմողական հատվածների փոխհաջորդականությունը, դրանք երկու-երեք դերակատարներով ներկայացնելը, մեկը մյուսի դիմաց նստած երգով տրամախոսություններ վարելը (ինչպես, օրինակ, «Երկնքի ու Երկրի վեճը» երկուսով երգելը) այստեղ ընկալում ենք զուտ որպես արևելյան գիծ: Արտաքին տպավորությամբ սա շատ պարզունակ ներկայացում է: Եվ կարող է թվալ, որ այստեղ դրամայի ու թատրոնի հետք իսկ չկա, որ սա էպիկական նյութը աշխույժ ներկայացնելու, պատմողական խոսքի միօրինակությունը հաղթահարելու նախնական մի ձև է, բեմական մտածողության սաղմնային տիպը: Բայց խոսքի արվեստի սաղմնային տիպ որոնել հին քաղաքակրթության առաջավորասիական գոտում և ուշ միջնադարյան երևույթներին այդ անունը տալ, առնվազն միամտություն է: Ուրեմն ավելի լուրջ նայենք այս իրողությանը, և առօրյա փորձը թող մեզ շփոթեցնի: Ի վերջո ի՞նչ է նշանակում և ի՞նչ արդյունք է բանավոր էպիկական հորինվածքներում խոսքի արվեստի տարասեռ (հետերոգեն) գծերի հարակցումը, մանավանդ, որ դրանք հանդես են գալիս ոչ որպես սինկրետիկ ամբողջություն, այլ համադրականություն (սինթեզ): Երգը և տրամախոսությունը այստեղ իմաստավորվում են ոչ միայն էպիկական կոնտեքստում, այլև ներկայանում են ինքնակա արժեքով՝ բանահյուսական տվյալ սեռին հատուկ ավարտված գծերով: Այս իրողության մեջ ևս պետք է տեսնել հնագույն թատերական ավան-

դույթյունների հետքը, որը մեզ է հասել խամրած, երբեմն էլ տրոհված տեսքով: Վաղ միջնադարի վիպասաններն ու գուսանները ուշ միջնադարում վերածվել էին «նաղլ ասողների», աշուղների և, այսպես կոչված, լատիֆջիների, որոնք քաղաքների շուկաներում ու հրապարակներում և՛ պատմում էին, և՛ երգում, նվագում ու պարում¹³⁵: Գյուղական միջավայրը պահում է ոչ սրանց, այլ առաջիններին, որոնք էլ հանդես են գալիս որպես արևելյան թատերական ավանդները ինչ-որ ձևով շարունակողներ: Հայ միջնադարյան վիպասանների ու գուսանների պատմական ճակատագիրն այս է: Բայց վերադառնանք մեր խնդրին: Նրանց արվեստում ո՞րն է դրամայի տիպոլոգիան որոշող գիծը և թատերային ի՞նչ հիմքեր ունի երգի, տրամախոսության ու պատմամի գուզորդումը: Այդ ակունքը հստակորեն տեսնելու համար նայենք ավելի հեռուն՝ դեպի արևելյան թատերական ավանդների խորքը՝ այնտեղ, որտեղ թատերական սինթեզը չի տրոհվել¹³⁶: Հին հնդկական թատ-

135 նույն տեղում: Լատիֆջիների արվեստը, ըստ Ալիշանի տեղեկությունների, XVIII դարի մի քերական-մեկնիչ անվանել է հագնեգուսին: Հմմտ. Գյուլիս առաջին, Բ:

136 Տե՛ս A. M. Мерзарт, Индийский народный театр. Сб. Восточный театр, изд. «Academia», Л., 1929, стр. 46—64.

Լ. Քալանթարը 1955 թ. Գելիում գիտելով կատհակալի մի ներկայացում, գրել է. «Դա հենց այն կատհակալին է, որի ենթադրական առնչությունը հայկական հին կատհակալի հետ զբաղեցրել է միտքս: Իրենց՝ հնդկների մոտ այդ անունը ստուգաբանվում է այլևայլ կերպ: Բուրի կողմից ընդունված և գիտականորեն լավ հիմնավորված ստուգաբանություն դեռևս չկա և, ըստ իս, չէր էլ կարող լինել, քանի որ այդ անկասկած շատ հին տերմինին մոտենում են հնդկական արդի լեզուներից ելնելով: Դրա պատճառներից մեկն էլ այն է, որ կատհակալին հիշատակվում է ուշ ժամանակաշրջանում (XVI դարից): Սրանից մեխանիկորեն եզրակացնում են, որ դա համեմատաբար ուշ ժամանակի տերմին է: Երբ ես առիթ ունեցաւ կալկաթայի և Բոմբեյի լեզվաբանների ուշադրությունը հրավիրել այն բանի վրա, որ նույն տերմինը, փոքր-ինչ այլ հնչմամբ, հիշատակվում է Հայաստանում առնվազն V դարից («—2. 2»), ապա այդ մեծ հետաքրքրությունն առաջացրեց. գիտնականներից մեկը նույնիսկ ասաց, որ իր համար այն նոր տվյալը հեղաշրջում է կատհակալի մասին եղած տեսակետները» («Հնդկաստանյան տպավորություններ», նշվ. ժող., էջ 387): Ասենք, որ

134 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 129:

րոնում, հատկապես կատհակալի կոչվող տեսակում նկատում ենք երգի, տրամախոսության ու պատումի համանման ձև. թեև կատհակալին անհամեմատ թատերային ու բեմական է: Եվ ուշագրավն այն է, որ այդ եղանակով են բեմականացվել հնդկական էպոսի՝ «Ռամայանայի» ու «Մահաբհարաթայի» տարբեր, սյուժետային ամբողջականություն կազմող դրվագներ¹³⁷: Սա նշանակում է, որ էպոսային նյութի երգային-տրամախոսական ձևակերպումը Արևելքում հին ավանդներ ունի, և ապա՝ արևելյան թատրոնին հատուկ է էպիկականություն ձգտումը: Այս հիմքի վրա է սահմանված «Նաթյաշաստրայի» (դրամայի տեսության մեզ հայտնի հնագույն փաստաթուղթը հին հնդկական գրականության մեջ) այն սկզբունքը, որ «դրաման դրությունների վերարտադրություն է»¹³⁸, ի տարբերություն արիստոտելյան «գործողությունների վերարտադրություն» սկզբունքի: Սա ընդհանրապես արևելյան գիծ է և պայմանավորված է արևելյան թատրոնի էպիկական նյութով: «Նաթյաշաստրան» դրամատիկական ներկայացման դասական թեմա է ընդունում մարդու պայքարը գերմարդկային էակների, կիսաստվածների ու հրեշների հետ.

հայ միջնադարյան մատենագրության և հայ դասական բանասիրության մինչ այժմ հայտնի տվյալները նման համեմատության հիմք չեն տալիս: Կատակախաղը մեզանում նոր բառ է, միջնադարյան վկայություն չունի, և Քալանթարի նկատած նմանությունը արտաքին է: Թերևս մտածելու առիթ է տալիս Քալանթարի մյուս համեմատությունը, այն է՝ Հնդկաստանում մի-մոդրամայի մի տեսակ «կոչվում է կատհակ, ըստ որում այդ տերմինով կոչվում են նաև իրենք՝ դերակատարները: Այսինքն՝ ճիշտ այնպես, ինչպես հին Հայաստանում կատակ նշանակել է հատուկ խաղ ու պար, ինչպես է այդ խաղ ու պար անողը» (նույն տեղում, էջ 389): Հին հայերեն կատակ բառը, ըստ Աճառյանի, կապ ունի սանսկրիտերեն gad, gada, gadati» (խոսել, խոսք, խոսակցություն) բառերի հետ (տե՛ս «Արմատական բանարան», հատ. 2, էջ 536 և այս գրքի առաջին գլխի Բ մասը): Այսպիսով, կատակը մեզ համար մնում է անհասկանալի: Գուցե դրա բացատրության համար հիմք լինի սանսկրիտերեն kathā (ինչպես) բառը:

137 Տե՛ս Ա. Մերվարտ, նշվ. աշխ., էջ 46:

138 В. Г. Эрман, Теория драмы в древнеиндийской классической литературе. Сб. Драматургия и театр Индии, М., 1961, стр. 24.

նույնպես էպոսային մտածողության գիծ¹³⁹: Հիշենք հայկական էպիկական-դրամատիկական բանահյուսության կենտրոնական դրվագները՝ սկսած Հայկի ու Բելի կովից և վերջացրած Ասլան աղայի ու Գարբիել հրեշտակապետի կովով («Ասլան աղա»): Սա էպոսային կրկնվող իրադրություն է, որի մի զուգահեռը Բեովուլֆի և Գրենդելի կովին է անգլիական էպոսում («Բեովուլֆ»)՝ առանց տրամախոսությունների, այլ զուտ էպիկական վերարտադրության ձևի մեջ:

Էպիկականի ու դրամատիկականի սերտ հարակցումները, էպոսային կենսազգացողության հիմքի վրա, գալիս են արևելյան միջավայրից և ավանդման արևելյան ձևերից, որոնցից թատերայնորեն ամենահարուստը, ձևերի տեսակետից շտրոհվածը ներկայացնում է հին հնդկական (ընդհանուր ժամանակագրության տեսակետից միջնադարյան) թատրոնը: Տվյալ դեպքում հին հնդկական դրաման կարող է ոչ մի անմիջական առնչություն չունենալ առաջավորասիական, մասնավորապես հայ դրամատիկական բանահյուսության հետ: Բայց նրա օրինակը մեզ ցույց է տալիս, որ էպոսային նյութի ավանդման թատերային ձևը նախ բնութագրական է Արևելքի համար, և ապա՝ կրում է դրամայի ընդհանուր տիպաբանական գծերը: Գրանցից մեկը հին դրամայի էպիկական ծագումը հատկանշող գիծն է՝ պատմողականությունը, մյուսը՝ այսպես կոչված «երկու դերասանի» օրենքը (որը հետագայում դառնում է «երեք դերասանի օրենք»), երրորդը՝ խմբերգի դրամատիկական ֆունկցիան¹⁴⁰: Այս զուգակշռում համերաշխվում են ոչ քիչ էական գծեր, թեև կատհակալի ասվածը ոչ միայն ավելի թատերային է, այլև թատրոն է, այս բառի ամենաշքեղ իմաստով: Հայ գուսանների արվեստը ուղ միջնադարում անհունորեն հեռու է այդ շքեղությունից: Բայց էպիկական նյութը երեք կամ երկու պատմողներով ներկայացնելու սխեման ընդհանուր տիպոլոգիական հատկանիշ է: Կատհակալիում տեսարանները կառուցվել են հիմնականում նույն տրամաբանու-

139 Նույն տեղում, էջ 27—28:

140 Տե՛ս Ա. Մերվարտ, նշվ. աշխ., էջ 76:

թյամբ. երկու, հազվադեպ՝ երեք դերասան և խմբերգիչներ: Այս եռյակ փոխհարաբերությունը դրամայի նախաստեղծ ձևերից է և ենթադրում է ծիսական-բանահյուսական ծագում: Այդ ակունքները, որ այս դեպքում առանձնապես էական չեն, ավելի հստակ են երևում հին հունական նախաէպիկոսյան շրջանի դրամայում. **խորոս-կորիֆայոս-պրոտագոնիստ**: Սա ընդհանուր տիպաբանական գիծ է, որ սկիզբ է առնում գրամայի էպիկական ակունքներից և թատերայնորեն տարբեր կերպավորումներ ստանում Արևելքում ու Արևմուտքում: Հին հնդկական դրաման, ի ամբողջացումն իր բազմապիսի ու բազմանշանակ պայմանականությունների և ի նմանություն հին հունական դրամայի, խմբերգային (պարերգական) ու պատմողական է, և խմբերգն ու պատումը նրանում օրգանական ձևովածք չեն կազմում տրամախոսություն հետ: Հին հունական դրամայում, որտեղ դրամատիկական հիմքը մաքուր ու անխառն է, պատումը ներկայանում է անուղղակիորեն՝ տրամախոսության տեսքով և ընկալվում է ոչ որպես էպիկական տարր: Հայ վիպական բանահյուսությունը այս հարաբերության մեջ միջին դիրք է գրավում. այստեղ տրամախոսությունն ունի և՛ էպիկական, և՛ դրամատիկական ֆունկցիա, ինչպես հունականում, մյուս կողմից խմբերգն ու պատումը ներկայանում են ինքնակա արժեքով, ինչպես հնդկականում: Իր բեմական տեսքով հայ վիպական բանահյուսությունը շուրջ ո՛չ հունականի մոտումենտալությունը, ո՛չ էլ ողբերգական միատիպիզմը (թեև այդպիսին է հայկական պատարագը), շուրջ նաև հնդկականի թատերային շքեղությունն ու գունագեղությունը: Վերջինիս վերապրուկն էլ չունենք մեր տրամադրության տակ: Բայց ընդհանուրն այստեղ պոետիկական համակարգի ընդհանուր գիծն է՝ այն, ինչ անտիկ թատրոնը բերում է հնագույն բանահյուսական ակունքներից, մոռացած լինելով այդ ակունքները: Դրամայի նախաստեղծ ձևերը հին Հունաստանում կարող էին մոռացվել, քանի որ դրանք վերաճել էին գրական մշակույթի: Հայկական վաղ միջնադարում գրական դրամա չի ստեղծվել, բանահյուսության դրամատիկական հոսանքները մնացել են նախնական հունի մեջ, և մենք ուշ

միջնադարում ու նոր ժամանակներում ամեն պահ բախվում ենք այդ նախաստեղծ ձևերին կամ նրանց հիշողություն:

Հայ վիպասանությունն ավանդման ուշ միջնադարյան ձևերում ամենահետաքրքիրը պատումը եռյակ փոխհարաբերության ներկայացնելն է: Այդ հնամենի ձևը ժամանակին հստակվել ու բյուրեղացվել է անտիկ թատրոնում: Բեմական գործողության այս ձևը անտիկ օրիսեստրայում պահպանվել է և այն ժամանակ, երբ պարագլխի ու պարերգակների գերը ստացել է օժանդակ նշանակություն՝ նրանց դրամատիկական ֆունկցիան բաժանվել է «երկրորդ» և «երրորդ» դերասանների՝ դեֆոտերագոնիստի և տրիտագոնիստի միջև: «Երեք դերասանի օրենքը», որ, ըստ անտիկ գրական ավանդության, սկսվում է Սոֆոկլեսի ժամանակներից, պետք է կարծել, որ ավելի հին է՝ գալիս է ծիսական-բանահյուսական ակունքներից: Դրա նախաստեղծ ձևի հիշողությունը պետք է համարել պատարագային եռյակը. «քուրմը» (պատարագիչ քահանա), որ վարում է արարողության ամբողջ ընթացքը, կարգում է հիմնական տեսքերը, ընթերցող դպիրները, որ կրկնում կամ որպես պատասխան, շարունակում են նրան, և երգչախումբը իր մեներգիչով, որ ժամանակ առ ժամանակ ընդմիջում է հիմնական տեսքերը: Անտիկ թատրոնում նույնպես դերերը բաժանվել են ոչ ըստ գործող անձանց, այլ ըստ դրվագների: Այսպես, պրոտագոնիստը ներկայացնում է տեսքատային մեծ ծավալ ունեցող հասավածները. խաղում է, ասենք, Անտիգոնեի դերը, բայց պիեսի վերջում նրա՝ առաջին դերասանի դիրքը պահանջում է, որ խաղա Կրեոնտի դերը¹⁴¹: Այստեղ չկա դերի և դերասանի միասնության հարց, քանի որ չկա արտաքին անհատականացում, չկա ոչ մի կապ գործող անձանց թվի ու խաղացող դերասանների թվի միջև. դերասանները միշտ երևին են և հերթով «պատմում» են սյուժեն, միայն թե այդ պատումը տարվում է կերպարների ուղիղ խոսքով: Սա բեմադրական նույն տրամաբանությունն է, ինչ տեսնում ենք հայ հին ու միջնադարյան վեպերն ավանդող երեք գուսանների օրինա-

¹⁴¹ Տե՛ս Ս. Մոկուսկի, նշվ. աշխ., էջ 52:

կում: Սա նաև նույն հիերարխիան է: Առաջին խոսքի և վերջին խոսքի իրավունքը պատկանում է պրոտագոնիստին, իսկ մյուս երկուսը ենթարկվում են նրան, նրան են առաջ մղում և իրենք ներկայանում են որպես երկրորդական գերակատարներ¹⁴²: Նույն սանդուղքի վրա են կանգնած երեք գուսանները. ամենավազը առաջ է մղում սյուժեն, երկրորդը տրամախոսական վիճակ է ստեղծում, երրորդը ներկայացնում է երգային հատվածները: Եվ այստեղ էլ ավանդապահը արտոնյալ դիրքում է, նա է տրամադրություն և ընթացք հաղորդում «ներկայացմանը», նա է անհրաժեշտ տեղերում ձայնը տալիս իր, եթե միջնադարյան տերմինով արտահայտվենք՝ պարակիցներին:

Տրամախոսությունը, որպես վեպերի ավանդման միջնադարյան ձև, իր ակնհայտ հետքերն է թողել նաև հաջորդ սերունդների կամ նոր շրջանի պատմողների արվեստում: Տեքստերի բանավոր փոխանցումով, լսողների միջավայրի կամ թատերային պայմանների փոփոխությամբ ժամանակի ընթացքում շատ բան է խամբել ու վերասերվել, կորցրել հրապարակային խոսքի փայլը, բեմականորեն տպավորիչ ձևերը: Կարելի է ասել, որ ամենից ավելի փոփոխության են ենթարկվել վեպերի լեզվական պատկերը, կենցաղային-առարկայական մոտիվները, համեմատությունների ու մակերևույթների բնույթը, երբեմն սիմվոլները: Բայց ամենաուշագրավն այն է, որ նույնիսկ հետագայի արդեն մենակ պատմողները պահպանել են պատմաի տրամախոսական ձևը, ուղիղ խոսքը՝ իր բացականչություններով, հուզական բնույթի, պատասխան շահնկալող հարցերով ու հոգոցներով, չեն վերածել անուղղակի խոսքի, դրամատիկականությունը չեն լուծել պատմողականության տարբերում: Դրամատիկական հիմքը շատ ամուր պետք է լիներ էպիկական փոխակերպման չենթարկվելու համար: Մենակ, առանց «խաղակցի» տրամախոսություն վարելը շատ բնութագրական է ուշ շրջանի վիպասաններին: Պատմողը մենակ է, բայց խոսում է հարց տալով և ձևականորեն պա-

տասխան ակնկալելով կամ պահանջում է, որ իրեն հարց տան, և ինքը պատասխանելով պատմի հաջորդ դրվագները:

— Դուք ասեք, խաբարը ումի՞ց տանք.

— Խաբարը տանք Չինմաշինի թագավորեն¹⁴³:

Սա անկման շրջանի դրամատիկական բանահյուսությունն է, երբ չկա ներկայացման լայն հրապարակ, խաղային միջավայր, ունկնդիրների՝ թատրոնին վայել քանակ, չկան խաղակիցներ, պարերգակներ, բայց խոսքի դրամատիկական ձևը մնացել է: Դրա հետքերը, որ այսօր էլ կարող ենք նկատել ժողովրդական պատմողների խոսքում, հետավոր հիշողություններ են դրամատիկական մտածողության հին ձևերի և, որպես հետադարձ (ռետրոսպեկտիվ) վերլուծման կողմնորոշիչներ, մեզ համար շատ թանկ են: Դրանք այսօր գեղարվեստորեն հետաքրքիր չեն, բանաստեղծական արժեք գրեթե չեն ներկայացնում, քանի որ կտրված են իրենց դարաշրջանից ու հասարակական հողից և իմաստավորվում են բոլորովին այլ կոնտեքստներում:

Հայկական վաղ միջնադարի վիպական ավանդությունների ներկայացումը պատկերացնելով պարերգական-դրամատիկական ձևով, անխուսափելիորեն բախվում ենք նաև բուն էպոսին՝ «Սասնա ծռերին»: Ինչպե՞ս է ներկայացվել «Սասնա ծռերը» իր կազմավորման ու ամբողջականացման շրջանում, որ մոտավորապես X դարն է: էպոսի ակունքներն, իհարկե, ավելի հեռու են. իր կենսափիլիսոփայությամբ և որպես գույաբանական (օնթոլոգիական) համակարգ, էպոսը ձգվում է մինչև խորին հնագույն: Մենք գիտենք, որ «Սասնա ծռերը» բանագետներին հայտնի է դարձել XIX դարի երկրորդ կեսին, որն էպոսի դարաշրջան չէր: Հարյուրամյակներով կտրված լինելով իր սոցիալ-պատմական միջավայրից, հասարակական ունկնդրության միջնադարյան շրջաններից, էպոսը մեզ է հասել իր անկման շրջանում և ավանդման ոչ թատերային ձևվերով: Միջնադարյան քաղաքների գուսաններին, վիպասան-

142 Նույն տեղում, էջ 53:

143 Գ. Լևոնյան, Եզվ. աշխ., էջ 128:

ներին, հագներգուններին, «ի պարու» երգողներին ու փանդոս-հարներին ու շրջանում հաջորդել են ոչ պրոֆեսիոնալ կատարողների սերունդները, իսկ ավելի նոր ժամանակներում՝ գզրարներն ու «քեշա ձողները»: Ավանդման միջնագարյան ձևերի մասին մենք տեղեկություններ չունենք: Միակ վկայությունը պատումներն են, երգային հատվածների ու դրամատիկական տրամախոսությունների առատություններ: Դժվար է, իհարկե, դրամատիկական դրվագների տեսքով պատկերացնել մի երևույթ, որը էպոս է, իր էպոսային կենսափոխություններով և գեղարվեստական արտահայտության էպիկական ամբողջականությամբ: Բայց այս ձուլվածքում տեսնում ենք վերարտադրության տարասեռ (հետերոգեն) գծեր, ժանրային այնպիսի ունիվերսալիզմ, որը մեզ հեռացնում է էպիկականությունից՝ դասական բանաձևումներից և մտածել տալիս, որ ժամանակի ընթացքում այստեղ շատ առուներ են լցվել: Մեծ ու հորդահոս գետերն այդպես են լինում: Այդպես են և հոմերոսյան պոեմները, որոնք նույնպես ենթադրում են ժանրային ընդհանրականություն¹⁴⁴, բայց սա ուրիշ երևույթ է. այստեղ ամեն ինչ ամբողջականացված է որպես էպիկա, ենթարկված է էպիկական համակարգի: «Սասնա ծռերը» այլ հոսանքներից է կազմված և ոչ թե լայնահուն գետ է, այլ ընդարձակ դելտա, իր արագահոս ու դանդաղ տեղերով, ջրվեժներով, լճացումներով, գետի մեջ աճող ծառերով, քարաժայռերով, կղզիներով, որոնց ավերը կամ խոնավ ու ճահճուտ են, կամ չոր ու լերկ: Թող մեզ շարսափեցնի Հեգելի խստախորհուրդ ստվերը. հայ էպոսը չի տեղավորվում հոմերոսյան պոեմների հիման վրա մշակված էպիկականության իդեալական համարվող տիպի շրջանակում: Իր գեղարվեստական-աշխարհայեցողական ընդհանուր նկարագրով «Սասնա ծռերը» մնում է էպոս, բայց արտահայտության բազմատարր գծերի առկայությունը, նրանց երբեմն առանձին-առանձին, իրենց տեսակային հատկություններով «մաքուր» հանդես գալը ասում են,

որ նրա շատ դրվագներ նախքան էպիկական հունի մեջ մըտնելը, ենթարկվել են այլ կարգի հոլովումների, մշակվել են վաղ միջնադարից ժառանգված պարերգական-դրամատիկական ձևերով: Դրա ակնհայտ հետքերը տեսնում ենք էպոսի մեջ հասած տեքստում, լինեն առանձին պատումները, թե համահավաքը:

Այսպես, հայ էպոսում բոլոր տրամախոսությունները ներկայացված են ուղղակիորեն, և ուղիղ խոսքից առաջ հաճախ կրկնվում է ընդամենը ըսեց բառը: Հերոսների խոսքում շատ են ձայնարկությունները, զարմանք, ափսոսանք, կոչ, հեզնանք, ցավ, հրաման, բաղձանք արտահայտող բացականչությունները՝ վա՛յ, հեյ վա՛խ, հայ-հո՛ւյ, հեյ-հե՛յ, ա՛խ, օհօ՛, յա՛, հե՛, լա, ջանքւմ, դե՛, տո, էհե՛յ, օ՛ֆ և այլն: Եվ պատմողները այս բացականչություններին լուրջ նշանակություն են տվել, որ նշանակում է, թե դրանք գալիս են ավանդման հին ակունքներից: Որոշ դեպքերում դրանք խմաստավորվում են որպես մտածածի հուշական արտահայտություն, ընդգծվում են որպես դրամատիկական դարձվածքներ.

էդ ալևոր ասաց.— Հեյ-վա՛խ, հեյ-վա՛խ...
 Դուրս էկավ էն՝ առանց գինքի ու գլուխբաց՝
 Զորքի միջեն վաղեց,
 Ասաց.— Ճամփա տվեք, էրթամ Դավթի առաջ¹⁴⁵։

Այս բնույթի՝ դրությունների մեջ արտասանվող, դրությունները վիճարկող ուղիղ խոսքերը շատ շատ են էպոսում, և կարելի է ասել, բոլոր դրվագները զարգանում են դրամատիկական ընթացքով, արարքներն ու խոսքերը կամ շրջում են դրությունները կամ դառնում ետ շրջվող նետեր: Սա խոսքային ներկայացման ընդհանուր նկարագիրն է: Որպես սյուժետային տրամաբանություն սա հատուկ է բոլոր էպոսներին, էպիկական երգերին, ասքերին: Բայց երբ դա դրսևորվում է

¹⁴⁴ Տե՛ս Հ. Համբարձումյան, Մոտրումներ Հոմերոսի մասին, Երևան, 1964, էջ 153—157:

¹⁴⁵ «Նասուցի Դավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս», II հրատ., Երևան, 1961, էջ 235:

որպես արտահայտության ձև, որը հավասար արժեք կամ առաջնություն է ձեռք բերում մաքուր պատմաճակատի մասերի ու դրվագների հանդեպ, դրամատիկականությունը դառնում է ինքնուրույն արժեք, և նշմարվում են միջնադարյան ներկայացման, այս դեպքում՝ թեկուզ ուշ միջնադարում մշակված ձևերը: Հրապարակային հանդեսներն ու «Տիացուցանելի գործառնությունը» հայ իրականության մեջ խամբել կամ վերացել են միջնադարյան քաղաքների ու քաղաքային կենցաղի հետ միասին: Բայց էպոսի տեքստում կան դրա հետքերն ու հիշողությունները: Այստեղ դժվար չէ նկատել ներկայացնող երեք գուսանների ստվերները՝ պատմողի, տրամախոսական վիճակները պահպանողի և երգողի: Ընդհանրապես էպիկական ասքերում, ու ավանդություններում քիչ ակնարկներ չկան երգի, նվագածության, պարի ու պարերգի մասին: Հին կտակաքանում մի քանի տեղեր ընդգծված ակնարկներ կան «Քմբկօք և պարուք» միմյանց ընդառաջ գնալու մասին, որ պետք է համարել միջագետյան ու առաջավորասիական պարերգական դրամայի հիշողություն: Բայց այդ ո՞ր էպոսում այդքան երգեր կան, և ամենատարբեր բնույթի ու նկարագրի՝ խմբական, մենախոսական, կատակային, ծաղրական, քնարական, հերոսական, դրամատիկական: Այդ ո՞ր էպոսում են հերոսները խոսելիս թմբուկ զարկում, ինչպես Քեռի Քորոսը, երբ գնում է «Լեռան սարի գլուխ» վրաններ զարկելու, ո՞ր էպոսում են խմբով խոսում որևէ պերսոնաժի հետ, «սազ զարկելով», «թմբուկ ծեծելով», «փող փչելով» շուրջպար բռնում, «խաղ ասում» որևէ մեկի շուրջը: Ո՞ր էպոսում են երգերն ու տրամախոսությունները այդքան օրգանականորեն միմյանց ագուցված, այդքան դրամատիկական հետևողականությամբ միմյանց հաջորդում, կամ երգերը դառնում դրամատիկական տրամախոսություններ: Իսկ երբ ամբողջ դրվագներ ներկայացվում են այս ձևով, տարակուսանքի տեղ չի մնում այլևս, որ վաղ ժամանակներում էպոսի ավանդման ձևերը մշակված են եղել միջնադարյան հագներգությունների ու պարերգական ներկայացումների տիպով, կամ հանդեսներն ու

գարձառնությունները իրենց հետքն են թողել ուշ միջնադարյան գուսանների արվեստի վրա:

Դավթի ճյուղում, Մարա Մելիքի դեմ կովի պատրաստվելու, Դավթի զինվելու և կոխվ գնալու հատվածները կազմված են հիմնականում երգերից: Երգում են Քեռի Քորոսը, նրա կին Սանգուխտը, Դավթի հովանավոր Նանեն, Դավիթը, Ձենով Հովանը, Սասնա հարսների խումբը և այլն: Այս երգերը պատումի կամ գործողության մեջ ներմուծված պասսիվ ընդմիջարկություններ չեն, ինչպես արևելյան վեպերում, նրանք չեն դանդաղեցնում սյուժետային շարժումը, այլ դրամատիկական ընթացք են հաղորդում նրան: էպոսի շատ հատվածներում դրամատիկական պահերն իմաստավորվում են երգով, և երբեմն գործողությունը զարգանում է երգից երգ: Մրանք առանձին երգվելու երգեր չեն, այլ պատճառաբանված են պարերգական գործողության կոնտեքստում և ունեն դրամատիկական լիցք: Ահա այդպիսի մի երգով է Դավիթը դիմում հորեղբայր Հովանին.

Ես կուզեմ քենե իմ հոր թուրն Կեծակին.

Ես կուզեմ քենե իմ հոր Քուռկիկ Ջալալին՝

Վեր ոտին Նալն պողպատի,

Ես կուզեմ քենե Սանձը պողպատի,

Որ զնեմ Քուռկիկ Ջալալու բերնին:

Ես կուզեմ իմ հոր թամբը սագաֆի՝

Ես կուզեմ քենե իմ հոր Խաչ Պատերազմին¹⁴⁶,

Այս խոսքերում այնպիսի տենդագին լարվածություն կա, այնպիսի հրեղեն շունչ, տոնն այնքան պաթետիկ ու բարձրագույն է, որ թվում է, դա երգվել կամ արտասանվել է իսկապես հրապարակային պայմաններում ի լսելիս մեծ բազմության:

Պարերգական-դրամատիկական հանգամանքներն ավելի ակնհայտ են երևում, երբ Դավիթը զինվելով ու ձի հեծնելով,

¹⁴⁶ Նույն տեղում, էջ 225, 227:

սազ է զարկում, փող փչում, իր շուրջը բազմություն ժողովում, և այստեղ, ինչպես կռահվում է տեքստից, հենց նրա (պատմողի կամ դերակատարի) նվագակցությունը երգում է Չենով Հովանը, որի պայմանական դերակատարը թերևս նույնն է՝ կրտսեր գուսանը.

Ախ-վա՛խ, ախ-վա՛խ, հազար ափսոս,
Ափսո՛ս, հազար ափսոս Քուռկիկ Ջալալին...

Եվ այսպես, գործողությունը զարգանում է երգերով: «Տե-
ւարանի» շարունակությունը դարձյալ պարերգական է. Չե-
նով Հովանը

Մհերի ջոջ սազ էտու զարնել,
Մհերի թմբուկ էտու ծեծել,
Մհերի փող էտու փչել:

Այստեղ փողի, թմբուկի ու փանդիլի (ուշ շրջաններում սրան փոխարինել է սազը) նվագակցությամբ հրապարակ է մտնում պարերգակների խումբը և երգում Սասնա հարաների՝ Դավթի ուղղված հրաժեշտի երգը: Այս երգին Դավթի նույն-
պես երգով է պատասխանում: Եվ ինչպե՞ս է այս երգից հետո նա կոխվ գնում: Դարձյալ նվագելով ու երգելով: Այդ նվագն ու երգը ինչ-որ սյուժետային մանրամասն չէ. դրանով դրու-
թյունը կատակերգական կարող է ներկայանալ: Սա ավանդ-
ման միջնադարյան ձևի հիշողությունն է նոր ժամանակների պատմողների խոսքում: Դավթի կոխվ գնալը գուսանները ներ-
կայացրել են պայմանականորեն՝ երգով ու նվագով: Ուշադրու-
թյուն դարձնենք Սարգիս Հայկունու՝ վերը բերված հետա-
քրքիր վկայության վրա, որ գուսանները կովի մեջ իրար զարկելու գործողությունը ներկայացնելիս են եղել նվագով: Չափազանց ուշագրավ է այն փաստը, որ սյուժետային իրա-
դրության և ներկայացման հանգամանքների միջև կապ է ստեղծվել: Կոխվ գնացող Դավթի նվագում ու երգում է, և սա ներկայացման հանգամանքներից է: Այդ նույն իրավիճա-
կում է հորինված Դեղձուն Սամի խոսքը.

էս Մհերի սազի ձեն կաննի իմ ականջ,
էս ի՞նչ բան է:

Նրան պատասխանում է ծառան.

...Իր հոր Քուռկիկ Ջալալին հեծե,
Իր հոր սազն է, որ կզարկի,
Կոխվ կերթա Մելիքի դեմ¹⁴⁷:

Սյուժետային բովանդակության մեջ այս գրեթե զավեշ-
տական ներկայացող պատկերը ծագում է միջնադարյան ներ-
կայացման պայմանական հանգամանքներից: Պարերգական վիճակների հիշողությունը փոխանցվել է ուշ միջնադարյան գուսաններին և իմաստավորվել որպես վիպական իրադրու-
թյուն: Ընդհանրապես, «Սասնա ծռերի» խոսքային նյութը բաղմաշերտ է. նրա լեզվա-բանադիտական և պոետիկական ատրիբուցիան դեռ շատ զաղտնիքներ կարող է բանալ: Մեզ հայտնի պատումների շատ հատվածներում միախառնված են էպոսի էությունը տարամետ, էպիկական կառուցվածքը խախ-
տող գծեր, ավանդման օտարամուտ տարրեր, արևելյան վե-
պերից եկող կամ հեքիաթին բնորոշ մանրամասներ (որոնք չկան հնագույն էպիկական-դրամատիկական ցիկլերում), վաղ միջնադարյան պարերգական ներկայացումների հիշողու-
թյուններ, ուշ միջնադարյան գուսանների պայմանական խաղի հետքեր, և ընդհանրապես արևելյան թատրոնի շունչը: Նոր շրջանի պատմողների ավանդապատությունն արտահայտվել է նրանով, որ պայմանական եղանակներով ներկայացրել ու սներնդից սերունդ են փոխանցել խաղային դրությունները հատկանշող ինչ-ինչ պահեր կամ տվել են պրանց խոսքային արտահայտություն: Հնարավորություն չունենալով ցույց տալ պարերգական տեսարանը, ուշ միջնադարի գուսանը հիշեց-
րել է այդ խոսքով, դարձրել պատումնային պահ, իսկ երգերը երգել է մենակ, իր միակ նվագարանով՝ սազով:

147 նույն տեղում, էջ 229, 230:

Գ. ԹԱՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐԻ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿՅՈՒԹՅԱՆ
ՀԱՄԱԿԱՐԳՈՒՄ

Թատրոնի պատմաբանները տհաճորեն, երբեմն էլ ամոթխածությամբ են արձանագրում այն իրողությունը, որ միջնադարի հեղինակները մերժում են թատրոնը որպես արվեստ: Կարծես, դա արատ է դնում միջնադարի իմաստուն այրերի՝ մեր լեզուն և ինքնությունը կոփող երիցս սրբացված հեղինակությունների ճակատին: Բայց թատրոնի ժխտումը միջնադարում ընդհանուր երևույթ է, այլ ոչ թե առանձին անհատների վերաբերմունք: Փորձենք, ուրեմն, հասկանալ, թե ժամանակի մտածողների տրամաբանությունը ո՞րն է, ի՞նչն են նրանք արվեստ համարել և ի՞նչ բովանդակություն ու իմաստ են գրել առուեստ բառի տակ:

Միջնադարի գեղարվեստական աշխարհայացքը անջրպետված է նախորդ և հաջորդ դարաշրջաններից: Քրիստոնեական գաղափարախոսությունը իր ժամանակի արվեստին տվել է ձևով խիստ պայմանական՝ կանոնական ու խորհրդանշալի (սիմվոլիկ) և բովանդակությամբ ոգեխոսական (սպիրիտուալ) բնույթ: Գիտությունների և արվեստների միջնադարյան ստորակարգումը ձևականորեն ելնում է հելլենիզմի դարաշրջանում կարգավորված ընդհանուր մի սկզբունքից: Սահմանումներն ու տերմինաբանությունը նույնպես այստեղից են գալիս: Բայց այլ է ներքին սկզբունքը: Ուշ անտիկայից ժառանգված, այսպես կոչված, աշխարհիկ գիտությունները միջնադարում ծառայում են ոչ միայն աշխարհիկ նպատակների: Գեղարվեստական աշխատանքի միջնադարյան ըմբռնումը ինչ-ինչ եզրերում անբաժանելի է նրա, որպես գիտա-ճանաչողական և կրոնա-պաշտամունքային զբաղմունքի ըմբռնումից: «Փիլիսոփայությունը աստվածաբանության աղախինն է»: Պետրոս Դամիանիի այս աֆորիզմը, որ կրկնել են Թոմա Ակվինացին և միջնադարի ուրիշ մտածողներ, իր միակողմանիությամբ հանդերձ, ընդհանուր մի իրողության հաստատումն է: Սկսած վաղ միջնադարից մարդու հոգևոր գործունեությունը գիտվել է որպես քրիստոնեական նվիրում, բա-

րկաշտության սխրանք. գիտությամբ և ստեղծագործությամբ զբաղվելը անբաժանելի է համարվել ասկետական կենցաղից ու ինքնազրկումից: Եվ մտքի ու երևակայության ամեն մի գործ կապվել է աստծու գաղափարի հետ: Եթե եկեղեցիները կառուցվել են որպես բարեխոս մարդու և աստծու միջև, ապա փիլիսոփայությունն ու տրամաբանությունը մշակվել են աստծու գոյությունն ապացուցելու կամ դավանաբանական խնդիրներ լուծելու անհրաժեշտությամբ, պատմագրությունն ու քերթողական արվեստը ձևավորվել են որպես «եկեղեցական մաքառման գրականություն», գրչագրերն ընդօրինակվել ու նկարագրադրվել են որպես աստվածահաճո գործ և ապաշխարանք, բանաստեղծությունները գրվել են ազոթքի, խրատի, խոստովանության ու ներբողի ձևով, շարականներն ու կացուրդները երգվել են աստծու հետ հաղորդակցվելու համար: Իսկ ի՞նչ իմաստ ու նպատակ է ունեցել հեթանոսական աշխարհից ժառանգված թատրոնը, եթե միջնադարյան արվեստում մարդը, բնությունը, աշխարհը չեն պատկերացվել աստծուց և քրիստոնեական տիեզերաբանությունից դուրս, եթե գեղարվեստական գիտակցությունը դրսևորվել է կրոնական ձգտումների հիմքի վրա: Թատրոնը չէր կարող տեղավորվել միջնադարյան մտածողի կրոնական ձգտումների աշխարհում: Միջնադարը ստեղծել էր տիեզերքի անշարժ, համաշափ ու ներդաշնակ մի պատկեր, որի ոչ մի տարրը կամ մասնիկը չէր կարելի փոխել, ընդօրինակել, մանավանդ վերստեղծել: Դանշանակում էր խեղաթյուրել արարչի հորինած կատարյալ աշխարհի պատկերը, խախտել նրա ներդաշնակությունն ու ամբողջականությունը: Թատրոնի մերժման տեսական-փիլիսոփայական հիմքն այս է: Կարդանք Բարսեղ Կեսարացու «Վեցօրեայք»-ի «Ազգի ազգի տեսիլք մուկեղինք լինին ի քաղաքս բազումս» խոսքերով սկսվող ճառը: Իրականության եղծված պատկերին, որ ներկայացնում էր թատրոնը, նա հակադրում է աստծու աշխարհի անեղծ պատկերը. «Մեք ունիմք գտեսիլ մեծամեծաց սքանչելեացն աստուծոյ և զարմանալի գործոցն նորա. և ամենեքեան հրաւիրեալք եմք զալ ի տեսիլ գործոց արարչին: ...Եւ նախ հայեցեալ տեսցուք զերկինս, որ ձգեցան

խորանարդ գմբեթածն ըստ բանին մարգարէին. և ապա վերկիր՝ լայնատարած և երկայնաձիղ մեծութեամբ, որ ունի ինքն զինքն ի վեր, և հաստատեալ կայ անշարժ զաւրութեամբն...»¹⁴⁸: Եվ աշխարհի, ըստ միջնադարյան հայացքի, նույնն է, թե տիեզերքի կենտրոնում, որպէս աստվածային սկզբունքի իրականացում, դրված էր արարչի ամենակատարյալ գործը՝ մարդը: Կարելի՞ էր նրան տալ ուրիշ կերպարանք, արվեստական ձևերով այլակերպել ու այլագունել մարդու դեմքն ու մարմինը: Միմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի պատկերավոր արտահայտութեամբ, դա նշանակում էր սատանայի թույնով լվացվել և սեփական հոգին խաղաղութիւնով ծածկել՝ թաքցընել աստծո լույսից: «Քեզ ինքնին դեռ յարիներես, — շարունակում է Միմեոնը, — և զկերպարանն աստուծոյ ի կերպարանս ազոռսոց ներկել ի գոյն սելութեան մրով եղծանես, այլագունես ի կերպարանս սատանայի»¹⁴⁹:

Այս կարծես պարզունակ դատողութեամբ Միմեոն եպիսկոպոսը հարում է սրոշակի բարոյա-գեղագիտական սկզբունքի: Մարդու արտաքինը, ըստ քրիստոնեական հայացքի, նրա հոգու սիմվոլն է, և նրա կենդանի ձևերի ճշգրիտ վերարտադրութիւնը չի կարող լինել ավելի կատարյալ, քան աստծու ստեղծածն է: Ուրեմն, այդ վերարտադրութիւնը ավելորդ ու մերժելի է¹⁵⁰: Պլատոն-արիստոտելյան միմեսիսը, որպէս գեղարվեստական արտահայտութեան սկզբունք, միջնադարում հիմնովին մերժված է: Եվ որտեղի՞ց են դալիս մարդկային կերպարանքների պայմանական դիրքերն ու արտահայտութիւնները քանդակներում ու մանրանկարներում, եթե ոչ այստեղից: «Արդ՝ ուր հոգին է կենդանատար, ձեք և նիւթք մարմնականը՝ նմա առ ի՞նչ պիտոյանան»¹⁵¹, — գրել է Ներսես

Լամբրոնացին XII դարում, հաստատելով դեռևս վաղ միջնադարում ամրապնդված գեղագիտական ըմբռնումը: Իսկ եթե նկարը «ոչ այսոցիկ ճշգրտութեան երանգոց կարօտի՝ առ ի հրատարակել զիրն կենդանութիւն»¹⁵², առավել ևս անընդունելի էր լինելու մարդկային կենդանի վարքագծի հրապարակային ցուցադրումը՝ թատրոնը, որի հիմքը միմեսիսն է:

Միջնադարի մտածողները թատրոնը դուրս են դնում առուեստ հասկացութեան սահմաններից: Գա նշանակում է, որ այս երևույթը ընդհանրապես դուրս է համարվել մարդու բանական գործունեության ոլորտից: Բայց թատրոնը իսկապէ՞ս չունի հոգևոր բովանդակութեան տարրեր կամ աստծու գաղափարի հետ ոչ մի առնչութիւն չունե՞ր: Նարեկացու «Մատենում» կարդում ենք հետևյալ խոսքերը. «առ թատերս տեսարանաց, և առ կոյտս խառնիճազանճ բազմութեանց, և կամ առ կաքաւս կայսից անախորժականաց կամաց հզօրիդ ոչ ես մոռացեալ»¹⁵³: Ուրեմն, թատրոնն էլ ունեցել է, եթե միջնադարյան տերմինով արտահայտվենք, բանական բովանդակութիւն՝ ինչ-որ տեղում առնչվել է մարդու հոգևոր կատարելութեան ձգտմանը: Բայց դա արվել է, ըստ երևույթին, միջնադարյան մտածողի ու բանաստեղծի համար մերժելի միջոցներով, աստծու կամքին անախորժ ձևերով: Եվ, այնուամենայնիվ, թատրոնը միջնադարում արվեստ չի համարվել, քանի որ լիարժեքորեն չի ծառայել հավատին և լիարժեքորեն չի ծառայել մարդուն՝ օգտակարութեան քրիստոնեական ըմբռնումով: Գիտութեան, արվեստի ու արհեստի արանքում թատրոնը զբաղեցրել է միջին, պաշտոնական մտածողութեան տեսակետից չպատճառաբանված ու ավելորդ տեղ:

Բայց ի՞նչ է արվեստը, ըստ միջնադարյան մտածողների:

Միջնադարի գեղագիտական հայացքների համակարգը իր ժամանակին տեսականորեն չի մշակվել. միջնադարյան մտածողների դատողութիւններում կամ սահմանումներում գե-

148 «Ս. Բարսղի ձառք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830, էջ 67:

149 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. 633, էջ 35ա:

150 Հմմտ. Լ. Ագարյան, Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975, էջ 45—53:

151 «Ներսեսի Լամբրոնացոյ Ատենաբանութիւն», Վենետիկ, 1812, էջ 142: Նույնը՝ Լ. Ագարյանի նշված աշխատութիւնում:

152 Նույն տեղում, էջ 140:

153 Նարեկացի, նշվ. հրատ., ԼԱ, 2, էջ 79:

դարվեստական կարգը և ոչ գեղարվեստական կարգը մինչև վերջ տարբերակված չեն: Միջնադարում արվեստներ են համարվել ոչ միայն երաժշտությունը, ճարտարապետությունը, գրականությունը («քերթողական արուեստ») և գրչությունը: այլև քերականությունը, թվաբանությունը, երկրաչափությունը, աստղաբաշխությունը, բժշկությունը: Տեսական և գործնական զբաղմունքների այս տեսակները ունիֆիկացվել են վանական դպրոցներում կամ վարդապետարաններում եռյակ — trivium (քերականություն, ճարտասանություն, դիալեկտիկա) և քառյակ — quadrivium (թվաբանություն, երկրաչափություն, երաժշտություն, աստղաբաշխություն) ստորակարգումներով: Սրանք կոչվել են «յոթ ազատ արվեստներ» (septem artes liberales): Այս կարգավորումը միջնադարյան չէ. ձևակերպվել է վաղ հելլենիզմի դարաշրջանում, որպես «ազատ քաղաքացուն» վայել զբաղմունքների շարք ի հակադրություն, այսպես կոչված, «արհեստավորական արվեստների» (τέχνας βίητος)¹⁵⁴: Գեղարվեստական զբաղմունքի այն տեսակները, որոնք դուրս են «յոթ ազատ արվեստներից», հայ միջնադարյան բնագրերում կոչվում են մի դեպքում արհեստ, մեկ այլ դեպքում՝ արուեստ, նայած թե մարդկային գործունեության որ ոլորտին են ավելի մերձ՝ «գործնականին», թե «բանականին»: Արվեստի միջնադարյան ըմբռնումը, ըստ հայ բնագրերի, հեցած է այս երկուսի համադրական մեկնաբանության վրա: Թող, իհարկե, մեզ շփո-

154 Անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանում որոշ հեղինակներ տարբեր կերպ են բաժանում «արվեստները»: Հունաստանում այս շարքից դուրս են համարվել բժշկությունը, մարմնամարզությունը, ճարտարապետությունը, բանդակագործությունը, Հռոմում՝ հողագործական մշակույթը (ագրիկուլտուրա) և դատաբանությունը (յուրիսպրոդենցիա): Հելլենիզմի դարաշրջանում հայտնի է եղել նաև «արվեստների» եռանդամ ստորակարգում՝ «հոգևոր արվեստներ» (ἐγχῆλοι τέχνας), «մարմնական-հոգևոր արվեստներ» (τέχνας ὑπόσφοροι) և «արհեստավորական արվեստներ» (տե՛ս Փ. Кюнерт, Об античном делении «искусств» на так называемые свободные и ремесленные. Сб. Античное общество, изд. «Наука», М., 1967, стр. 395—398).

թեցնեն բառերը. արվեստ հասկացությունը շատ հաճախ արտահայտված է արհեստ բառով, և դա միասնականացված կզրչէ. որոշ դեպքերում արհեստ և արուեստ բառերը համարմեր են: Որքանով մեզ հաջողվել է նկատել, այստեղ, զուտ իմաստային տարբերություններից բացի, առկա է նաև ոճական տարբերություն. արուեստ-ը երբեմն գիտական-գրքային տերմին է ի տարբերություն մյուսի: Այսուամենայնիվ, հայկական միջնադարին խորթ չէ անտիկ և հելլենիստական դարաշրջանից եկող այն ընդհանուր տեսակետը, որ ֆիզիկական հմտություն, մանավանդ ուժ պահանջող գեղարվեստական զբաղմունքները ցածր են արվեստի ոլորտից:

Արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումը ավելի պարզ պատկերացնելու համար, կարդանք Դիոնիսիոս Թրակացու «Քերականության»՝ Դավթի մեկնության սկիզբը: «Յերկուց իմն պատճառաց մարդոյս գոյացեալ հաստատեցաւ բնութիւն՝ յսգոյ և ի մարմնոյ, և սոցա արուեստ որոշեալ առանձինն ըստ ինքեանց, ոգոյն՝ բանականն և մարմնոյն՝ գործնականն, բայց հաւասարութեամբ առ միմեանս կապակցեալք, մինն՝ մտածարէն առաջնորդելով և միւսն՝ զնոյն գործովք կատարելով: Եւ ձեք երկոցունց ըստ երից որոշմանց՝ բարոյ և շարի և միջակի: Բանականին, որ է բարի՝ գիրք ինչ կամ երգք հոգևորք, շարին՝ թովչութիւնք և կախարդութիւնք, միջակին՝ մրմունջք և նմանք նոցին: Իսկ գործնականին՝ աւգտակարք յարհեստիցն հրանութիւն և դարբնութիւն և նմանք սոցին, և շարին՝ դեղ մահաբերք և գործիք, իսկ միջակին՝ աղեղնատրութիւնք և գեղապարհին»¹⁵⁵: Այսպիսով, արվեստը նախ ունակություն է՝ «գործնական» նպատակի իրականացումը «բանականի» (հոգևոր, տեսական) միջոցով՝ «առ պիտանացու ինչ կատարումն, որ ի կենցաղումս»¹⁵⁶: Կենսական կամ հոգևոր օգտակարություն չունեցող արվեստների համար,

155 Դավթ, Մեկնութիւն քերականին, բնագիրը և առաջաբանը Գ. Զահուկյանի, Բանբեր Մատենադարանի, 3, Երևան, 1956, էջ 244:

156 Դավթ Անյաղք, Սահմանք իմաստասիրութեան, նշվ. հրատ., 1960, էջ 104:

որոնք են «Թովլութիւնք», «մրմունջք և նմանք նոցին» և «գեղապարհէն», Դավիթ Անհաղթը գտնում է միջնադարյան հայացքների տեսակետից ավելի բնութագրական մի բառ՝ արհեստութիւն: Այս բառը նաև թատրոնին է վերաբերում և, նույն տեսակետից, ստույգ է սահմանում նրա տեղը. «Նւ են ընդունայն արհեստութիւնք՝ լարախաղացութիւն, ձողախաղացութիւն, որք ոչ օգտեցուցանեն զկենցաղս և ոչ վնասեն»¹⁵⁷:

Մարդկային գործունեության բնագավառների նման կարգավորումը, ինչպես նկատեցինք, գալիս է ուշ անտիկ և հատկապես հելլենիզմի դարաշրջանից: Բայց այստեղ էլ էական մի տարբերություն կա: Ուշ անտիկ մտածողները հստակ տարբերություն են դնում եթե ոչ արվեստի ու արհեստի, ապա գիտության ու արվեստի, մանավանդ նրանց գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների միջև: «Բարու», «չարի» և «միջակի» սահմանները Դավիթ Անհաղթի որոշարկումով գրեթե նույնն են, ինչ օգտակարի, անօգտակարի և շեղոքի սահմանները անտիկ մտածողների համար¹⁵⁸: Բայց այն սկզբբունքը, որ «ամեն մի իրական գիտություն և արվեստ ընկալվում է նրանում ի հայտ եկող գեղարվեստական և ոչ գեղարվեստական ֆունկցիաների հիման վրա»¹⁵⁹, խորթ է միջնադարյան, անգամ վաղ միջնադարյան մտածողների համար: Ինչպե՞ս բացատրել այս: Ալեքսանդրյան ակադեմիայում կրթված, արխատոտելյան դիրքերից սկեպտիկների հետ վիճող հայ փիլիսոփան անտեղյակ էր այս և նման մտքերին: Իհարկե, ոչ: Դավիթ Անհաղթը հանդես չէր գալիս որպես անտիկ մտածողներին երկրորդող: Նա քրիստոնյա էր՝ իրականության միասնագրունք ըմբռնման ջատագովը: Ուտի, գիտության և արվեստի, բանականության մտավոր և էմոցիոնալ, դատողական և զգացողական սահմանների որոշումը դուրս էր նրա նպատակներից: Արխատոտելի քրիստոնյա մեկնիչը, բնական

է, ավելի շատ շփման եզրեր էր ունենալու Պլատոնի հետ և համերաշխվելու էր արվեստի ըմբռնման պլատոնյան բարոյագիտական տեսութանը: Դավիթ Անհաղթը նեոպլատոնական էր և միաժամանակ հենված էր իր դարաշրջանի տիրապետող գաղափարախոսության վրա: Զունենալով արվեստը և գիտությունը, որպես առանձին բնագավառներ, տեսականորեն բաժանելու խնդիր, նա այնուամենայնիվ տարբերակում է այս երկուսը և բավական նրբորեն: «Իսկ արհեստ է ընդհանուր գիտութիւն հանդերձ պատճառաւ, կամ արուեստ է ունակութիւն ճանապարհորդեալ հանդերձ երևակայութեամբ. քանզի արուեստ ունակութիւն ոմն է և գիտութիւն այլ և ճանապարհորդէ. այսինքն զամենայն ինչ ըստ կարգի առնէ»¹⁶⁰: Ճանապարհորդ է բառն այստեղ շպետք է հասկանալ ուղևորվելու իմաստով: Դա նշանակում է կապակցել, լծողել, կապավորել, դասավորել կամ համադրել¹⁶¹: Ուրեմն, արվեստը առարկաների ներքին կարգը իմացությունամբ ու երևակայությամբ հայտնագործելու, իրերի ու երևույթների մեջ կարգ ստեղծելու ունակությունն է: Գիտությունն այդ կարգն ստեղծում է ըստ պատճառների («հանդերձ պատճառաւ»), արվեստը՝ ըստ երևակայության («հանդերձ երևակայութեամբ»): Ի դեպ, երևակայութիւն բառն էլ այստեղ գործածվում է ոչ ամբողջապես մեզ հասկանալի իմաստային երանդներով: Դա նշանակում է ներքին տեսողություն, ներհայեցողականություն, առարկայի էությունը ենթագիտակցորեն ընկալելու կարողություն: Գիտության և արվեստի մյուս որոշիչ տարբերությունը, համաձայն Դավիթ Անհաղթի, կայանում է առաջինի՝ իր օբյեկտի հանդեպ անսխալ լինելու և երկրորդի՝ ինքն իրենում անսխալ և օբյեկտի հանդեպ հարաբերականորեն սխալ լինելու մեջ: Գիտություն և արվեստ հասկացություններն այստեղ արտահայտված են մակացութիւն և արհեստ

157 Նույն տեղում:

158 *Տե՛ս Секст Эмпирик*, Сочинения, т. II, изд. «Мысль», М., 1976, стр. 10—14.

159 Նույն տեղում, էջ 38:

160 Գալիք Անյաղը, *Սահմանք իմաստասիրութեան*, էջ 102:

161 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 103. Գանապարհորդ է բառին Ս. Արևշատյանի ուսանող թարգմանությունում համապատասխանում է сопряжение միանգամայն ստույգ համարժեքը:

բառերով: Թող մեզ չշփոթեցնեն տերմինաբանական երանգները: «Մակացութիւն և ենթակայն իւր անսխալք են, որպէս երկիր և երկրաչափութիւն, աստեղագիտութիւն և աստեղքանգի և աստեղագիտութիւն անսխալ է, և ենթակայն նորին, այսինքն աստեղք: Իսկ արհեստ ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ ըստ ենթակային, վասն զի հոսանուտ է, թուի սխալական գուլ. որպէս հիւանութիւն և փայտ՝ նորին ենթակայ: Արդ հիւանութիւն ըստ իւրում բանին անսխալ է. իսկ փայտն, վասն զի ապականացու է և հոսանուտ, յառնել հիւսան աթոռ կամ ալ ինչ յանկարծօրէն բեկանի և սխալեցուցանէ զարուեստըն»¹⁶²: Դավիթ Անհաղթի սինկրետիկ մտածողութեան մեջ ի մի են լուծված ձևի և նյութի, օբյեկտի և սուբյեկտի փոխհարաբերութեան հարցերը: Բայց դժվար չէ ընկալել նրա դատողութեան ընդհանուր, մեղ անհրաժեշտ իմաստը:

Ո՞ւր կարող է տանել «ըստ ենթակային սխալական» լինելու տեսակետը, եթէ դա տարածենք այն արվեստների վրա, «որք ոչ ունին պիտանի կատարումն ի կենցաղումս»: Նկատի ունենք թատրոնը և թատերային երևույթները: Ո՞րն է նրանց նյութը և օբյեկտը («ենթակայն»). Դավիթ Անհաղթը դրանք համարում է «ընդունայն արհեստութիւնք» և ուրիշ ոչինչ: «Ընդունայնը», հավանաբար, այն է, որ շունի «ենթակայն»: Իսկ ի՞նչը կարող էր համարվել պարի, մրմունջի, լաբախաղացութեան, ձողախաղացութեան նյութը կամ օբյեկտը: Մենք նկատեցինք, որ միջնադարի մտածողները թատրոնը մերժում են աշխարհի և մարդու պատկերը եղծելու համար: Ուրեմն, թատրոնի նյութը և օբյեկտը, ինչպես բոլոր ժամանակներում, այնպես էլ միջնադարում, կենդանի մարդն է՝ «զկերպարանն աստուծոյ»: Թատրոնի սուբյեկտը նույնպես մարդն է և այն էլ, ըստ միջնադարյան հայացքի, խեղաթյուրված տեսքով: Հետևաբար, թատրոնը, որպես արվեստ, բոլոր հիմքերով սխալական է՝ և «ըստ իւրում բանին», և «ըստ ենթակային»: Այս է թատրոնի ժխտման փրկիստփայական-գեղագիտական ելակետը:

Թատրոնի ժխտումը միջնադարում ունի նաև իր պատմական հիմքերը: Միայն է այն ընդունված և կրկնվող տեսակետը, թե թատրոնի ժխտումը ծայր է առնում քրիստոնեական եկեղեցու զաղափարական իշխանութեան ժամանակներից: Ուր թատրոնը միջնադարում եղել է եկեղեցու հակոտնյան, և որ թատրոնի դեմ գրված ճառերը հիմնականում մշակվել են վաղ քրիստոնյա հեղինակների՝ Տերտուլիանոսի, Կլիմենտ Ալեքսանդրացու և Կիպրիանոսի տրակտատների հիման վրա¹⁶³, ճշմարիտ է: Բայց թատրոնի դեմ գրել են նաև ոչ քրիստոնյա հեղինակները ուղ հելլենիզմի շրջանում, և եկեղեցու հայրերի դատողությունների ու վճիռների աղբյուրն այստեղ է: Այսպես, II դարի փոքրասիացի հույն հոեոտր էլիաս Արիստիդեսի (129—189) «Այն մասին, որ կատակերգություններ չպետք է խաղալ բեմում» ճառը¹⁶⁴ ներկայացնում է այն հիմնական բարոյա-գեղագիտական կանխադրույթները, որոնցից ելնում են թատրոնը ժխտող քրիստոնյա հեղինակները՝ սկսած լատին աստվածաբաններից, ասորական ու բյուզանդական եկեղեցու հայրերից մինչև Հովհան Մայրագոմեցին ու Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսը, մինչև Ինոկենտիոս պապը (XIII) և Իգնատիոս Կամարգոն (Իսպանիա, XVII)¹⁶⁵: Ավելին, անգլիական պորբիտաններն էլ նույն ելակետն ունեն. ինչ նփրեմ Ասորին, Ավգուստինը, Հովհան Ոսկեբերանը¹⁶⁶: Ավելի հեռուն գնալով, կտեսնենք, որ անգամ XIX դարի սկզբում շեն մոռացվել վաղ միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերը: Վենետիկի Մսիթարյան միաբանութեան աբբաճայր Պետրոս Մինասյանը (1799—1867), պաշտպանելով դպրոցական թատրոնի գեղագիտական հիմքերը, անուղղակի բանա-

163 Տե՛ս Գ. Кръжицкий, Арлекин и Христос, Л., 1924, стр. 6—9.

164 Տե՛ս Элий Аристид, О том, что комедии не следует играть на сцене. Сб. Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства, изд. «Наука», М., 1964, стр. 32—38.

165 Տե՛ս Գ. Կրիժիցկի, նշվ. աշխ., էջ 16—38:

166 Ճմճա. А. Анкст, Театр эпохи Шекспира, изд. «Искусство», М., 1965, стр. 38—60.

162 Նույն տեղում, էջ 105—106:

վեճի մեջ է իր վաղ միջնադարյան նախորդների հետ և չի էլ կարողանում հիմնովին կտրվել նրանց հայացքներից¹⁶⁷:

Ինչպե՞ս հասկանալ և ինչպե՞ս գնահատել այս երևույթը: Տարբեր ժամանակների հեղինակներ դառնում են ոչ միայն նույն տեսանկյունից և նույն տրամաբանությունով, այլև երբեմն նույն խոսքերով: Շեքսպիրի և Կալդերոնի ժամանակակից թատրոնամերժներին համարելով հետադիմականներ, Պետրոս Մինասյանի հայացքներում որոնելով իր ժամանակի համար արդարացիված մտքեր, չենք կարող նույն վերաբերմունքն ունենալ վաղ միջնադարյան հեղինակների հանդեպ: Ի դեպ, այստեղ էլ նուրբ առնչություններ ու տարբերություններ կան: Եթե Բարսեղ Կեսարացին թատրոնի ժխտման մեջ փիլիսոփայական ելակետ ունի, կամ Միմենոս եպիսկոպոսը ինչ-որ շփման եզր ունի նրա հետ, ապա Մայրագոմեցու վերաբերմունքը դուրս բարոյագիտական է: Քրիստոնյա հեղինակների մեջ եղել են և այլ կերպ մտածողներ, ինչպես ասորի հորիկուսը (VI), որ միմերի թատրոնի շատագույն է և բանավեճի մեջ է Ոսկեբերանի հետ¹⁶⁸, ավելի ուշ ժամանակներում՝ Ռոմա Ակվինացին, որ չի մերժում թատրոնը, Գրիգոր Տաթևացին, որ միայն կիրակի օրերին է արգելում թատրոն գնալը¹⁶⁹: Թատրոնի հանդեպ ընդհանուր, համաքրիստոնեական վերաբերմունքի մեջ, իհարկե, կան ճերմակ թելեր, բայց դրանք այն սահմանները չեն, որտեղ աշխարհայացքներ են բաժանվելու¹⁷⁰: Ոչինչ չի փոխվում նրանից, որ Հովհան Ծանե-

167 Հ. Պետրոս Մինասեան, Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից, «Բաղմավէպ», Վենետիկ, 1845, № 5—6:

168 Տե՛ս Լ. Ֆրեյբերգ, նշվ. աշխ., էջ 319—326:

169 Տե՛ս Գրիգոր Տաթևացի, Գիրք քարոզութեան, որ կոչի Ամառան հատոր, Կ. Պոլիս, 1741, էջ 18, 35:

170 Գ. Գոյանը թատրոնը մերժողներին համարելով հայ միջնադարյան մշակութի հետադիմական թևի ներկայացուցիչներ, ջանում է այդ վիճակից «փրկել» հորենացուն: Գոյանը փորձում է ապացուցել, որ Բյուզանդիայում կրթված մտավորականը չէր կարող բացասական վերաբերմունք ունենալ թատրոնի հանդեպ (տե՛ս նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 79—91): Կարծում ենք, մեր Պատմահոր հեղինակությունը չի տուժում իր դարաշրջանի

ցին կամ նարեկացին մերժել են թատրոնը, իսկ Ռոմա Ակվինացին՝ ոչ: Թատրոնի մերժումը մնում է ֆեոդալիզմի դարաշրջանի պաշտոնական գաղափարախոսության գուցե ոչ հիմնական բայց կարևոր կետերից մեկը: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Ինչպիսի կերպարանք էլ ունենար թատրոնը՝ լինելու հունական անկման շրջանի կատակերգությունը, ասորական միմեր, բյուզանդական կրկեսը, հայկական դրամատիկական բանահյուսությունն ու քաաբը, իտալական կոմեդիա դելլ 'արտեն, թե XVII դարի իսպանական դրաման, բոլոր դեպքերում նա դուրս էր մնում քրիստոնեական աշխարհայացողություն էությունից ու համակարգից: Բայց թատրոնի մերժման «տեսությունը» նույն իմաստը չի ունեցել վաղ միջնադարում, XIII—XIV դդ. և Շեքսպիրի ու Կալդերոնի ժամանակներում: Մերժման խոսքերն ընդհանուր ու միանման են, բայց մերժվող երևույթը էպպես տարբեր է: Ոսկեբերանի և Ինոկենտիոս պապի ժամանակների թատրոնը նույնը չէ, թեև նրանք խոսում են նույն ոճով: Նույն ոճով են խոսում Մայրագոմեցին, Միմենոնը, Օճնեցին, Մարաշեցին, բայց նրանց ժամանակների թատրոններն էլ տարբեր պետք է լինեին: Թատրոնի ժխտման տեսությունը թերևս պարզ ու միանշանակ երևար, եթե դա սկսված չլիներ հեթանոս հեղինակներից: Այստեղ ենթադրվում է ընդհանուր, օբյեկտիվ հիմք: Թատերական արվեստի էվոլյուցիան ավելի վաղ էր նախապատրաստել այդ ժխտման պատճառները:

Արդ, ո՞ր տիպի թատրոնի դեմ է էլիաս Արիստիդեսը, որ ոչ թե քրիստոնեական, այլ հեթանոսական բարոյականության դիրքերից է դատապարտում Գիոնիսոսի տոնակատարության ժամանակ տրվող ներկայացումները և երզվում է Զևսի ու Աֆրոդիտի անունով: «Մենք պետք է գինի հեղենք, զոհեր մատուցանենք, ներբողյաններ երգենք, ծաղկեպսակներով

գաղափարախոսը լինելուց: Խորենացին ոչ քրիստոնեական հայացքներին է հակադրվում, և ոչ էլ թատրոնն է որևէ ձևով պաշտպանում, եթե չկրթված հոգևոր առաջնորդներին անվանում է «առեցողք արուեստից և վարդապետական բանից, սիրողք վաճառաց և կատակերգութեանց» (Գիրք 3, ԿԸ): Ինչպես տեսնում ենք, նա արվեստն ու կրթությունը հակադրում է շուկային ու թատրոնին:

զարդարվենք», — ասում է Արիստիդեսը, ավելորդ ու անթույլատրելի համարելով այդ տոնակատարությունն ուղեկցող «ծաղրական ու խեղկատակային ելույթները»¹⁷¹: Եվ Արիստիդեսը բերում է իր ժամանակներում հայտնի առածը. «Ի՞նչ մեղք ունի այստեղ Իրոնիսոսը»¹⁷²: Պարզ է, ոչ այս ճառը, ոչ էլ առածը անտիկ դասական թատրոնին չէին կարող վերաբերել, և այդպիսի թատրոն չկար էլ Արիստիդեսի ժամանակ: Եվ Արիստիդեսի, և՛ հետագայում լատին աստվածաբանների՝ Տերտուլիանոսի և Կրիստիանոսի ճառերը վերաբերում են անկման շրջանի հունական կատակերգությունը, Եփրեմ Ասորու, Բարսեղ Կեսարացու և Հովհան Ոսկեբերանի ճառերը՝ ասորաբյուզանդական միմին, Հովհան Մայրագոմեցու և Սիմեոն Աղձնյաց եպիսկոպոսի ճառերը՝ հայ գուսանների ու վարձակների թատրոնին:

Եվ վերջին հարցը:

Հայկական միջնադարում ինչպիսի՞ն է եղել թատրոնի հասարակական նշանակությունը: Ճառերին նայելով, կարելի է մտածել, որ թատրոնը եղել է հասարակական կյանքի կենտրոնը, որ միջնադարյան մարդու կենցաղը ամբողջապես իմաստավորվել է թատրոնով: «Ան՝ ղ վտանկիս որ կալաւ ահ զանց արարեալ զերախտեալքն Քրիստոսի որ յառաջագէտն է, եւ որպէս կատարեալ շուն ի բողանոցս եւ ի խաղս գուսանաց եւ ի ձայն դիւացն առձգին»¹⁷³: Այսպիսի տաղնապալից ու վերամբարձ աղաղակով է սկսվում Սիմեոն եպիսկոպոսի ճառը: Նույն տոնով է խոսում կիրիկյան հեղինակ Գրիգոր Մարաշեցին. «Վա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն լկտի երգոց դիւական, և ընդունեցայք զբանս խաբեութեան և ստութեան»¹⁷⁴: Նույնն է նրանց նախորդը՝ Մայրագոմեցին. «Եւ ես լի ամենայն յանցանօք միշտ զդոյն հառաչեմ և սգամ. զի ի զագրելի անօրէնութեանց ձերոց յամենայն ժամ թատերք սա-

171 Էլիաս Արիստիդես, Ճառ 29, նշվ. ժող., էջ 33:

172 Նույն տեղում, էջ 38:

173 Վենետիկի Մխիթարյան մատենադարան, ձեռ. № 633, էջ 32ա:

174 Մատենադարան, ձեռ. № 108, էջ 46բ:

տանայականք ցնծան խայտալով և եկեղեցիք Քրիստոսի միշտ ողբան դառնապէս»¹⁷⁵: Այս և նման խոսքերից թատրոնի պատմաբաններն այն տպավորությունն են ստացել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցիներն իսկապես դատարկ են եղել, իսկ թատրոնները «յամենայն ժամ» խուռն ամբոխով լեցուն: Բայց հայոց աշխարհը, մենք գիտենք, ծածկված է վանքերի, եկեղեցիների ու մատուռների ավերակ ու կանգուն շինություններով, և մինչև այժմ չենք գտել թատրոնական շենքի որևէ հետք: Սա, իհարկե, հակառակն ապացուցող փաստարկ չէ: Բայց Մայրագոմեցու չափազանցումներն էլ թող մեզ չմոլորեցնեն: Միջնադարում, մանավանդ VII դարում, եկեղեցին չէր կարող կորցնել իր հասարակական դերը: Եկեղեցու հայրերի տաղնապալից խոսքերը ոչ այնքան նրանց ժխտման պաթոսով պետք է բացատրել, որքան ոճի առանձնահատկությունը: Համենայն դեպս, այդ պաթոսին համարժեք վերաբերմունք չենք տեսնում միջնադարյան կանոնագրքերում ու դատաստանագրքերում: Արգելող օրենքները թատրոնի հանդեպ անհամեմատ մեղմ են երևում, քան ճառերը: Վերամբարձ տոնը, չափազանցող մակդիրները պարզապես ոճական զարդարանքներ են: Մայրագոմեցին ակնհայտորեն ընդօրինակում է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի, հատկապես Ոսկեբերանի խոսելակերպը: Թերևս հիմքից զուրկ չէ այն ենթադրությունը, որ «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» ճառը կարող է թարգմանություն լինել: Եթե ոչ այդպես, ապա, ամենայն հավանականությամբ, դա «հետևողություն է չորրորդ դարու Հունաց սուրբ հարց», ինչպես ենթադրում է Ս. Պալասանյանը¹⁷⁶: Այս դեպքում էլ իրավիճակը չի փոխվում: Թատերասիրությունը, միջնադարյան հեղինակների տերմինով՝ «գուսանամոլությունը», միջնադարյան մարդու կենցաղի ու հոգեբանության անհրաժեշտ մասն է եղել և, այնուամենայնիվ, չի բացառել այդ նույն մարդու եկեղեցասիրությունը: Այս առումով, շատ բնութագրական է Աբրահամ

175 «Տ. Յովհաննու Մանդակունույ ճառք», Վենետիկ, 1836, էջ 123:

176 Ս. Պալասանյան, նշվ. աշխ., էջ 171:

Կրեոսացու կարծիքը անեցիներին կենցաղի մասին. «զժամա-
րարն արտաքս կոչէին և բարձրացուցանել տային զԱւետա-
րանն և համբուրէին. և այսպէս զնշխարս առեալ զնային ի
թատերս, ի թէատրոնս, և յասպարէզս ձիարշաւանաց»¹⁷⁷: Այս
երևույթը թերևս ամենաբնութագրականն է եղել միջնադար-
յան քաղաքացու համար:

Հիմքեր չունենք մտածելու, թե միջնադարում թատրոնը
խարխլել է եկեղեցու հեղինակութիւնը: Հասարակական մտա-
ծողութեան այդ երկու հակառակ բեռները միջնադարյան կեն-
ցաղում ունեցել են կարծես ներդաշնակ ու հավասարակշիռ
դիրք. մեկի գոյութիւնը չի արժեզրկել մյուսին, չի բացառել
նրա դերը: Եվ դժվար է ասել, թե միջնադարյան Հայաստա-
նում եկեղեցու պայքարը թատրոնի դեմ իսկապես սուր ձևեր
է ընդունել: Հայտնի է, որ հայ եկեղեցին, հատկապես վաղ
շրջանում հետևողական պայքար է մղել հեթանոսական կեն-
ցաղի ու աշխարհայացքի բոլոր դրսևորումների դեմ, և դա
ունեցել է իր պատմական արդարացումը: Հայտնի է, թե կրո-
նա-քաղաքական ինչ սուր բնույթ են ունեցել դավանաբանա-
կան վեճերը, ինչպիսի հալածանքների են ենթարկվել այլա-
դավանութիւնը, ազատախոհութիւնը, հերձվածողութիւնը,
ինչպես են հալածվել աղանդները կամ ինչ թղթեր են գրվել
թոնդրակեցիներին դեմ: Թատրոնի որպես արվեստի, ժխտումը
այս ընդհանուր կրոնա-քաղաքական պայքարի միջին հո-
սանքներից է և, մեզ հայտնի տվյալներով, բարոյական
պարսավանքներից ավելի հեռուն չի գնացել: Իսկ եթե նկատի
առնենք, որ հոգևորականներն էլ շատ հեռու չեն մնացել «ի
թատերաց», պարզ կդառնա, որ այդ պայքարը շատ դեպքե-
րում եղել է ձևական: Քրիստոնեութեան բարոյա-գաղափա-
րական դոկտրինան պաշտպանելը եղել է ամեն մի քրիստոն-
յա հեղինակի սրբազան պարտքը, և ամեն մի գրիչ վերցնող
թատրոնի դեմ ասել է մեկ-երկու խոսք հավուր պատշաճի,
շատ անգամ էլ ոչինչ չի ասել:

Այսօրվա միջնադարագետները ֆեոդալիզմի դարաշրջանը
համարում են սովորութիւնների, արարողութիւնների, սիմ-
վոլների և էթիկետների աշխարհ, մի միջավայր, ուր գրավոր
փաստաթուղթը և գրականութիւնը հասարակութեան կյան-
քում չէին կարող կատարել այն դերը, ինչ մարդկային կոնկ-
րետ վարքագիծը իր և՛ ունալ, և՛ սիմվոլիկ նշանակութիւննե-
րով: Միջնադարում գիրքը, գրիչն ու քերթողական արվեստը
մնում են գերազանցապես աստժո սպասավորների սեփակա-
նութիւն: Իսկ հասարակական ընդհանուր գիտակցութիւնը
կարգավորվում է ոչ գրավոր խոսքով: Քերթողական արվեստը
կամ գրականութիւնը միջնադարյան աշխարհիկ կյանքի
լիարժեք խորհրդանիշը չէ, միջնադարյան անհատի համար
ոչ այնքան կենսական պահանջ է, կենցաղին ծառայող ան-
հրաժեշտութիւն, որքան նրա հավատի ու երկյուզի, անիրա-
կան (իռեալ) աշխարհի խորհրդանիշը, առավելապես կրոնա-
կան ձգտումների միջնորդը: Գիրքը միջնադարյան մարդու
համար իհարկե եղել է պաշտամունքի առարկա, բայց ոչ
միշտ ըմբռնված, ոչ միշտ կյանքին ու կենցաղին մասնակից:
Միջնադարյան մարդը սիրել է «Ավետարանը», «Ժամագիրքն»
ու «Նարեկը», բայց նրան ավելի հասկանալի ու մոտ է եղել
«Ազվեսագիրքը», նա ավելի շատ սիրել է առակը, խաղը, երգն
ու խրախճանքը: Եվ նրա իրական, այսաշխարհային ձգտում-
ների խորհրդանիշն ու միջնորդը եղել է թատրոնը՝ մարդկային
կենդանի վարքագծի, իրականութեան կենդանի իմաստավոր-
ման արվեստը:

¹⁷⁷ «Աբրահամ Կրետացու Պատմագրութիւն», Վաղարշապատ, 1870,
էջ 103:

РЕЗЮМЕ

Изучение древнего и средневекового армянского театра находится на перепутье смежных наук—истории, классической филологии, фольклористики, этнографии, лингвистики. Разыскания данных и свидетельств, а также уточнения известных фактов не всегда ведут к эстетическому осмыслению предмета. Исследования в этой области (работы В. Ацуня, Г. Левоняна, Г. Гояна, С. Лисициан и др.) носят в основном историко-филологический и историко-этнографический характер. Между тем возникает необходимость определения специфики предмета, восприятия его художественной природы, перед тем как создать его историю. Воспроизведение приблизительной картины давно уже не существующего художественного явления—основная цель данного исследования. Работа не претендует на всестороннее и полное изучение истории средневекового армянского театра. Это прежде всего критическая история фактов и письменных источников. Изложение ведется преимущественно в историко-теоретическом аспекте, с соблюдением хронологического порядка вещей. Наряду с анализом лингвистических и литературных фактов, свидетельствующих о существовании театрального искус-

ства в средневековой Армении, в работе рассматриваются эстетические основы его изучения, выявляются его фольклорные, религиозно-мировоззренческие истоки. Историко-теоретические изыскания автора в принципе направлены к определению художественной системы театра раннего средневековья.

Основные результаты исследования можно резюмировать в следующих пунктах.

I. Средневековый армянский театр по существу не средневекового происхождения. Его корни уходят в далекое прошлое фольклорно-игровых традиций армянского народа. Формы и виды этого театра мы вправе называть средневековыми лишь в том смысле, что они засвидетельствованы в средневековых литературных источниках и предстают в средневековом осмыслении и характере.

II. В введении уделяется особое внимание определению понятия «средневековый театр», дефиниции понятий *театральность*, *театрокрация* и *театр*. Проводится определенная грань между этими явлениями. Жизнь феодального общества внешне выглядит подчеркнута театрализованной. Она представляет своеобразную театрокрацию—совокупность зафиксированных обычаев, ритуалов, этикетов. Однако театральность общественной жизни не отождествляется с театральным искусством той же общественной среды, как бы ни была очевидной их внутренняя связь. В средневековой городской жизни театр фигурирует как автономное явление—свободное от религиозных и бытовых целей. Театр занимает особое место в общественном сознании эпохи, не сливаясь в официальную идеологию средневековья (см. III раздел III главы). Его нельзя путать ни с церковной литургией, ни с народными ритуалами и играми. Армянские средневековые авторы пользуются для его обозначения специфическим термином *Դաւոր* (*татр*), заимствованным от

древнегреческого слова *θεατρον* и сирийского *tatra*. Этот термин не относится ни к литургической драме (ранние формы которого в Армении намечаются с V в.), ни к ритуалам другого порядка. С IX в. как в византийской, так и в армянской церкви формируется начальный тип духовной драмы *բանաղործութիւն* (*банагорцутюн*—словарный эквивалент древнегреческого слова *δραματούργια*). Этот жанр в дальнейшем развивается как литературное, а не как театральное явление. Церковный театр, в специфическом смысле этого понятия, окончательно формируется в Западной Европе в XII—XV вв. Все данные заставляют пока только предполагать о существовании церковного театра в средневековой Армении. Предметами данного исследования являются светский народно-профессиональный театр и те виды устного творчества, народной сатиры, песенно-эпического фольклора, которые в средневековой грамматической литературе сравниваются или отождествляются с театром.

III. Театр был живым художественным символом средневековой городской жизни как в Западной Европе, так и в Передней Азии—колыбели раннего феодализма (с IV в.). К исходу античности и на заре христианской цивилизации Армения находилась в этом огромном культурном регионе, возникшем на перепутье Востока и Запада. С исчезновением античного классического театра в странах Передней Азии вырастает новый тип театрального искусства, в дальнейшем именуемый «средневековый театр». Этот вид искусства восходит к двум началам—к нисходящей линии позднеантичных театральных традиций и переднеазиатскому игровому, песенно-эпическому фольклору. В течение исторического развития более жизнеспособной оказалась фольклорная линия. Античные традиции не оказали существенного влияния на армянский театр раннего средневековья, хотя с греческим театром армяне были знакомы

еще в I в. (д. н. э.). Порвав с литературой, театр в раннем средневековье возвращается к своим первоосновам. Прежде чем укорениться в Западной Европе, он прошел своеобразный путь развития в Сирии, Каппадокии, Византии, Армении (IV—IX вв.).

IV. В средневековой грамматической литературе, являющейся и обобщением эстетических воззрений средневековья, античные драматургические жанры *трагедия* и *комедия* комментируются как абстрактные морально-эстетические категории. В армянских схолиях к «Грамматике» Дионисия Фракийского термины *ողբերգութիւն* («*вохпергутюн*») и *կատակերգութիւն* («*катакергутюн*») лишь формально соответствуют древнегреческим терминам *τραγῳδία* и *κωμῳδία*. Средневековые грамматики, будучи далеко не современниками античного театра, отрываются от предметного значения этих терминов и приспособливают их к своим морально-философским воззрениям. Заменяя греческое слово *τραγῳδία* новым литературно-грамматическим термином *ողբերգութիւն*, раннесредневековые армянские грамматики в сущности отождествляли его с другим понятием—жанром *ὑρηνῳδία*, примыкающим к древнегреческой элегии. Слово *ողբերգութիւն* является структурно-смысловым отражением греческого *ὑρηνῳδία* и вошло в литературу в конце V века, в период формирования грекословной школы в древнеармянском языке. Формально соответствуя в переводных текстах слову *τραγῳδία*, оно, однако, не является театральным понятием, так как в раннем средневековье античная трагедия воспринималась в литературном, а не в театральном аспекте. Античная трагедия утратила театральный смысл, поскольку утрачено было представление о ее постановочной форме. Определение трагического жанра в армянских схолиях к «Грамматике» Дионисия Фракийского не представляет собой теорию ни эллинистического, ни раннесредневекового театра; оно

фиксирует лишь основные принципы александрийской риторики, свидетельствует о развитии ораторского искусства («*վերծանական քերթութիւն*») в армянских средневековых школах. Слово *ողբերգութիւն* одновременно является синонимом слова *ողբ* (*вохн—плач*). Это литературное название языческого театрализованного обряда, связанного с культом усопших. Обряд этот—одна из форм драматического фольклора, который в христианском средневековье не мог перерасти в литературный театр.

Встречающийся в средневековых армянских рукописях термин *ողբերգութիւն* («плачепение») — обозначение своеобразного литературного жанра. Классическим примером этого жанра является «Плач» («*Ողբը*») Давтака Кердоха (VII в.). Трагедия как литературно-театральное явление исключается и в европейском, и в армянском средневековье.

V. Термин *կատակերգութիւն* впервые употребляется в древнеармянском переводе «Грамматики» Дионисия Фракийского. В средневековых текстах этот термин приобретает универсальное морально-философское значение и относится в основном к этическим, а иногда и к художественным понятиям. Слово «комедия» у средневековых авторов отождествляется с теми явлениями и понятиями, которые не соответствуют этикетам духовных, официальных, сословно-классовых и индивидуальных отношений, утвержденных в средневековом обществе. Комедийное отождествляется с повседневным, безобразным, «аморальным», то есть свободным от этических норм отношением к созданной богом действительности. В соответствии с этим комедией именуется вообще светская-бытовая тематика в литературных и фольклорных жанрах, а также в театрально-зрелищных явлениях. Все формы средневекового народного профессионального театра, независимо от их жанровых различий, у средневековых мыслителей обобщаются еди-

ным термином *կատակերգութիւն* (комедия, а в дословном переводе—песнь мимов или комедиантов). Армянские грамматик раннего средневековья комедией называют не только все виды и жанры устного творчества и народной сатиры (*շէր—шэр, սոխնչ—срынци*), но и древнейшие эпические песни, именуемые *հազմերգութիւն* (*hag-nergutyon*). Этим термином обозначаются мифологические и исторические сюжеты, исполняемые актерами средневекового площадного театра *гусанами* (слово *գուսան* в словарях древнеармянского языка соответствует древнегреческому слову *μῦθος*). Этот вид народного хороводного искусства (*տաղը պարանցիկը երգոցն—тахк паранцикк ергонц*) в грамматической литературе прямо сравнивается с древнегреческой *рапсодией* (*ραψωδία*). Сравнение комедии с рапсодией и одинаковые дефиниции этих жанров не случайны. Этим определяются основные специфические особенности раннесредневекового армянского театра, являются его сходные черты с древней хороводной драмой и восточными эпическими традициями.

VI. Среди фольклорных источников «Истории Армени» Мовсэса Хоренаци (V в.) упоминается и древняя хороводная драма под специфическим названием «*կրգը ցոց և պարուց*» («*ергк ццоц ев паруц*»). Приблизительное толкование этого понятия мы находим почти во всех исследованиях, относящихся к вопросам древнейшего армянского фольклора. Однако трактовка его нам представляется незаконченной и во многом спорной. Обращаясь к этимологии и истории терминов *պար* (*пар*) и *ցоц* (*ццоц*), приходим к убеждению, что их совместное употребление свидетельствует о существовании некоего единого явления. Это понятие относится к одной из раннесредневековых форм театрального фольклора. В древнеармянском переводе Библии, а также в других переводных текстах (Дионисий Фракийский, Иоани Хрисостом, Платон и др.) слово *պար* соответствует древ-

негреческому *χορός*. Являясь словарными эквивалентами, оба они соответствуют сирийскому слову *ḥablā* (вереница, стая): у них общий десигнат даже в разных контекстах. А слово *ցույր* представляется многозначным. Оно означает показ, представление (не только в визуальном смысле этого понятия) и выявляется в театральном содержании, особенно в сочетании со словом *цшр*. В слове *ցույր* сливаются два значения—*мим* (*μῖμος*) и *мимесис* (*μῖμησις*). В диалектах армянского языка это слово сохранилось также в двух значениях—комедиант-потешник и театр. По-видимому, *ցույր* древнейшее самобытное название театра в армянском языке. Под наименованием «*հրգը զոյնց և ցարուց*» (в русском переводе—*хороводно-мимические песнопения*) мы склонны видеть одну из древнейших форм драматического искусства, которая сохранилась в армянском раннем средневековье, возможно, и у других народов Передней Азии. Можно утверждать, что это один из своеобразных прототипов хороводной драмы, уже отошедшей от культово-религиозного действия и его особых функций. Рассматриваемый материал приводит к убеждению, что хороводная драма в своей первоначальной форме существовала не только в древней Греции. Это явление общее для фольклора переднеазиатских и восточноевропейских народов. В армянском средневековье хороводная драма не осталась в эмбриональной форме, но и не достигла уровня литературной драмы.

VII. Хороводная драма стала почвой для развития драматического фольклора. Драматический фольклор развивался в недрах древней синкретической поэзии и на песенно-эпических традициях. В его религиозно-мировоззренческих основах приобретает особое значение культ козла. Козел, как зооморфная эмблема древнегреческой трагедии, явление весьма загадочное и таинственное. По фольклорным и литературным преданиям,

это культ малоазиатского происхождения. По данным археологического и этнографического исследований, образ козла один из универсальных символов в аграрных культурах Передней Азии. Перед тем как попасть в *оркестру* аттического театра, этот мифический дух блуждал в Палестине, в Вавилонии, в древнем Израиле, в малоазиатской Фригии, на Кавказе. Символическую фигуру козла мы находим в памятниках бронзового века на территории Армении. В средние века в Армении сохранился древний языческий обычай «козлиной литургии» («*սյծից ցառարագ*»—*айциц патараг*) в ежегодном празднике св. Георга. В армянских народных преданиях, сказках, притчах, поговорках козел выступает как дух противоречия, символ конфликта.

VIII. Древние и раннесредневековые фольклорные эпические циклы пронизаны драматизмом как по содержанию, так и по форме. В фольклорных фрагментах, приводимых в «Истории Армении» Мовсеса Хоренаци, намечаются яркие следы хороводной драмы. Драматизмом пронизаны и последующие эпические циклы, приводимые в исторических повествованиях Фаустоса Бузанда (V в.) и Иоанна Мамиконяна (VIII в.). В сюжетах и диалогах (особенно у Фаустоса) вместо эпической объективности торжествует активная воля субъекта, свободно действующая сила драматического индивидуума. Атрибуция и литературоведческий анализ некоторых текстовых отрывков приводят нас к убеждению, что в истоках средневековых эпических циклов пульсирует древняя народная драма. Эта мысль является не только результатом теоретического анализа автора. По упоминанию Григора Магистроса (XI в.), мифологические и исторические предания исполнялись в театрально-зрелищных формах, «на городских площадях и улицах» («*ի հրաշարակս գեհից և քաղաքաց*»), и одна из главных

тем этих представлений (*Հանդէս—андэс*)—полумифический предок, эпоним армянского народа Айк.

Пережитки народной хороводной драмы более ярко выражены в армянском эпосе «Давид Сасунский». Армянский эпос не перемещается в рамки гегелевского определения эпической поэзии. Во многих отрывках он выглядит как совокупность гетерогенных элементов выражения. Сказители позднего средневековья передавали из поколения в поколение почти все признаки хороводного исполнения эпоса. Хоровые, танцевальные, песенные, диалогизированные отрывки сохранились даже у сказителей нового времени (с 1870 г.). В способах рассказывания эпоса есть косвенные намеки на условности древневосточного эпического театра.

IX. Наряду с народным хороводно-эпическим театром не менее жизнеспособным оказался профессиональный театр средневековых мимов и комедиантов (подлинное оригинальное название армянского средневекового актера—*Կտտիկ—катак*). Местом представлений служили не только городские площади, княжеские пиры, но и специальные театральные здания, которые упоминаются в литературных источниках начиная с VII в. вплоть до XIV—XV вв. Актеры армянского средневекового профессионального театра во многом сходны с западноевропейскими *жонглерами*. Однако есть и существенные отличия, присущие более раннему периоду мимического искусства и циркового-импровизационного театра.

В средневековом обществе отношения между людьми регулировались не письменной коммуникацией, а конкретными действиями и ритуалами. Видимые средства общения, а также видимые формы театрального действия в средневековой городской жизни приобретают особую общественную и художественную значимость. В ранних формах средневекового театра художест-

венное воспроизведение рассчитано на непосредственные (иногда примитивные) чувственные восприятия и ассоциации человека. Выразительные средства в этой театральной системе сводятся в основном к физическому «мимесису», к демонстрированию невероятного и впечатлительного, забавного и гротескного, к сочетанию «чудного», страшного и эротического.

X. В недрах раннесредневекового армянского театра (также сирийского, каппадокийского и византийского) интуитивно обрабатываются обобщенные представления человеческих характеров и символические воплощения общественного поведения человека. Эти представления зафиксированы в трех комплексных фигурах: женщина—героине-любовнице в образе полунагой танцовщицы (*վարձակ*), олицетворяющей идею любви и сладострастия, мужчине-герое—«чудотворце» в виде жонглера, укротителя зверей, акробата, канатоходца (*գոլափն, ակփարար, լարախաղաց*), шута - потешника - глумотворца (*խեղկատակ*) в маске дурака, юродивого, олицетворяющего смешное, грубое, материальное. Особенно примечательно название этой маски—*փշլիփշըն (паляччо)*, сходное с итальянским *pagliaccio (паляччо)*. Оно происходит от названия древнеримской комедии *palliata*, сохранившейся в Сирии и Византии до VII в. Фигуры-комплексы средневекового театра, определяя первозданную сущность театрального действия, фигурируют и в современном цирке, как в эмбриональном виде драмы, в принципе основанном на средневековой театральной системе.

XI. В армянских народных играх в конце XIX и в начале XX веков сохранились некоторые отголоски и эпизоды раннесредневекового площадного театра. Наиболее ярким и целостным эпизодом является диалогизированная игра канатоходца-героя и его слуги-шута. Первая фигура трагическая, ибо находится в физической опас-

ности, а его портнер—фигура комическая, ибо пародирует движения «трагического героя» на земле, в полной безопасности. Канатоходец представляется в воображаемом нимбе «сверхчеловека»—полусвятого, якобы находится под покровительством св. Карапета (Иоанна Предтечи), а шут прикован к земле и остается фигурой прозаической. Это игровая-цирковая символика вечной темы единства противоположностей выражается как в физической ситуации, так и в тексте. Символизируемая оппозиция Неба и Земли, идеального и материального в дальнейшем развитии (уже не на переднеазиатской почве) сублимируется в более сложных категориях—в образах Дон Кихота и Санчо, Лира и Шута, Дон Жуана и Сганареля, Несчастливцева и Счастливецца.

ХII. Армянский средневековый театр с некоторыми сходными чертами с восточными эпическими традициями предстает как самобытное выражение фольклорно-импровизационной театральной системы, исторически находящейся на предшествующем этапе западноевропейского средневекового театра (X—XVI вв.). Его хронологические границы — начало IV в. (301 г. — условная дата принятия христианства как государственной религии в Армении) — конец XVII в. (1668 г. — начало армянского школьного театра, 1730 г. — начало классицистической драматургии).

Значение армянского средневекового театра в христианском мире ограничивается одним тысячелетием—IV—XIV вв. Падением Киликийского государства (1375 г.), угасанием городской жизни, особенно в период персидско-турецкого владычества, приостанавливается и развитие театра. В конце XVII в. театр в Армении выявляется в древних формах импровизации, мима, цирка. Последний эпизод истории средневекового армянского профессионального театра это спектакль в Ереване

в 1674 г., описанный французским путешественником Шарденом, который воспринимался им как экзотика, как пережиток древневосточных театральных традиций. Между тем этот спектакль был последним отблеском исторически изолированного художественного явления—носителя характерных признаков исчезнувшего переднеазиатского театра, который покоился между греко-римским и западноевропейским мирами.

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Պրեկանի Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. № 38, 55, 108, 450, 526, 530, 623, 750, 1100, 1475, 1764, 1784, 2193, 2324, 2326, 2329, 2332, 2380, 2462, 2723, 3275, 3355, 3920, 4618, 7327, 8172, 8323, 8572:

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 633:

Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. № 99, 293:

Աբգարյան Գ. «Սեբեոսի Պատմությունը» և Անանունի առեղծվածը, Երևան, 1965:

Աբեղյան Մ. Երկեր, հատ. Ա.—Դ, Երևան, 1966—1970:

Աբեղյան Մ. Հայ ժողովրդական առասպելները Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմության» մեջ, Վաղարշապատ, 1899:

«Աբրահամ կարողիկոսի Կրեոսցույ Պատմություն», Վաղարշապատ, 1870:

Աբրահամյան Ա. Գ. Հովհաննես Իմաստասերի մատենագրությունը, Երևան, 1956:

«Ագաթանգեղոյ Պատմություն Հայոց», աշխ. Գ. Տեր-Մկրտչյան և Ստ. Կանայանց, Տիֆլիս, 1909:

Ագաբյան Լ. Վաղ միջնադարյան հայկական քանդակը, Երևան, 1975:

Ալիշան Ղ. Հին հավատք կամ հեթանոսական կրոնը հայոց, Վենետիկ, 1910:

Ալիշան Ղ. Հուշիկը հայրենյաց հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1921:

Ալիևյան Ն. Մատենագրական հետազոտություններ, Բ, Վիեննա, 1924:

Անադյան Հ. Հայերեն արձատական բառարան, հատ. 1—6, Երևան, 1932:

Անադյան Հ. Հայերեն արձատական բառարան, հատ. 1—2, Երևան, 1971—73:

Անադյան Հ. Հայերեն գավառական բառարան, էմիլյան ազգագրական ժողովածու, Մոսկվա, 1913:

Անադյան Հ. Հայոց անձնանունների բառարան, հատ. Դ, Երևան, 1948:

Անանիա Երեզրացի, Տիեզերագիտություն և տոմար, Երևան, 1940:

«Առաքել վարդապետի Դաւրիթեցույ Պատմություն», Վաղարշապատ, 1884:

Առաքելյան Ա. Հայ ժողովրդի մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն, հատ. 1, Երևան, 1954:

«Աստուածաշունչ մատեան Հին և Նոր կտակարանաց», Վենետիկ, 1805:

«Աստուածաշունչ մատեան Հին և Նոր կտակարանաց», Կ. Պոլիս, 1895:

«Արիստակիսի Լաստիվերցույ Պատմություն», աշխ. Կ. Յուզբաշյանի, Երևան, 1963:

Արիստակի, Պոետիկա, թարգմ. Ա. Կարապետյանի, Երևան, 1955:

Արմեն Հրանտ, Արշակունիք և լուսավորչյաններ, Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1967, № 1:

Ավգարեգյան Մ. Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը (V դ.), Երևան, 1971:

Արշարունի Ա. Հայ ժողովրդական թատերախաղեր, Երևան, 1961:

Բաղդասարյան Է. Հովհաննես Երզնկացին արվեստի և ազգագրության մասին, Լրաբեր հասարակական գիտությունների, Երևան, 1971, № 9:

«Ս. Բարսղի ճանք վասն վեցօրեայ արարչութեանն», Վենետիկ, 1830:

Բղոյան Վ. Հայ ազգագրություն. համառոտ ուրվագիծ, Երևան, 1974:

Բիրբանցի, Թատրոն ի հին Հայս, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1897, № 1—2:

Գաբրիելյան Մ. Թատրոն ի հին Հայս, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1897, № 4:

«Գրիգորի Արշարունույ բուեպիսկոպոսի Մեկնութիւն ընթերցուածոց», Վենետիկ, 1964:

«Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի լույս ընծայեց Կ. Կոստանյան, Ադերբայջան, 1910:

Գրիգորյան Գ. Հայ ժողովրդական վիպերգերը և պատմական երգային բանահյուսությունը, գիրք 1, Հին շրջան, Երևան, 1972:

Գրիգորյան Շ. Հայոց հին գուսանական երգերը, Երևան, 1971:

«Գրիգորի Նարեկայ վանից վանականի Մատենագրությունը», Վենետիկ, 1840:

Գրիգոր Նարեկացի, Տաղեր, Երևան, 1957:

«Գրիգորի Տաբեացույ Գիրք հարցմանց», Կ. Պոլիս, 1729:

«Գրիգորի Տաբեացույ Գիրք բարոգութեան, եր կոչի Ամստան հատոր», Կ. Պոլիս, 1741:

Գրիգոր Տղա, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնացականյանի, Երևան, 1972:

Դանտե Ալիգիերի, Աստվածային կատակերգություն, թարգմ. Արբուն Տալանի, Երևան, 1969:

Գավրյան Հ. «Թուրեկաց» երգերի անվանման առթիվ, «Էջմիածին» 1973, էջ Գավրյան Ս. Թատերական արվեստը և նախնի հայերը, «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1922:

Դաւիթ Անյաղբ, Սահմանք իմաստասիրութեան, աշխ. Ս. Արեշատյանի, Երևան, 1960:

Դեկարտ Բ. Քննախոսություն մեթոդի մասին, թարգմ. Վ. Տերոյանի, Երևան, 1968:

Դուրյան Ե. Պատմություն հայ մատենագրության, Կ. Պոլիս, 1885:

«Լեզնկայ Կողբացույ Եղծ աղանդոց», Թիֆլիս, 1914:

Եսայի Նշեցի, Վերլուծություն բերականութեան, աշխ. Լ. Խաչերյանի, Երևան, 1966:

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

«Երեմիա վարդապետի Բառգիրք հայոց», Կ. Պոլիս, 1728:
Ղամիճյան Ա. Հայոց գրականության պատմություն, Ե. Նախիչևան, 1914:
Պարբենակյան Գ. Հայկական հին դպրության պատմություն, Վենետիկ, Ա, 1865, Բ, 1878:
Պարբենակյան Գ. Մատենադարան հայկական թարգմանությանց նախնայաց, Վենետիկ, 1886:
Ջեֆրյան Լ. Հայ վերածնունդի շարժումը և հայ թատրոնի սկզբնաբայերը, Վենետիկ, 1975:
Իմին Մ. Վեպր հնոցն Հայաստանի, Մոսկվա, 1850:
Իմին Մ. Խորենացիի և հայոց հին վեպերը, Թիֆլիս, 1886:
Էնգելս Ֆ. Բնության դիալեկտիկա, Երևան, 1969:
«Էջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակից», խմբ. և առաջաբանով Կ. Մելիք-Օհանջանյանի, Երևան, 1957:
Քերգիբաշյան Վ. Հայ դրամատուրգիայի պատմություն (1668—1868), Երեվան, 1959:
«Թվովեայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց», աշխ. Հ. Մանանդյանի, Երևան, 1938:
Փովճայի վ. Արժունույ Պատմութիւն Արժունեաց, Կ. Պոլիս, 1852:
Առնայան Գ. Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941:
Խաչատրյան Պ. Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր, Երևան, 1969:
Խաչատրյան Ժ. Զավախքի հայ ժողովրդական պարերը (ազգագրական ուսումնասիրություն), Հայ ազգագրություն և բանահյուսություն, 7, Երևան, 1975:
Խաչիկյան Լ. Մատթեոս Զուղայեցու մատենագրությունը, «Բանբեր Մատենադարանի», № 3, Երևան, 1954:
Խելունյան Վ. Կոծի թատերականացված հանդեսները, «Սովետական գրականություն», Երևան, 1972, № 7:
Խոսրովու Աննացեաց Մեկնութիւն ժամանակագրութեան, Կ. Պոլիս, 1840:
«Կանոնագիրք Հայոց», խմբ. Ա. Ղլտճյան, Թիֆլիս, 1913:
«Կանոնագիրք Հայոց», աշխ. Վ. Հակոբյանի, Երևան, 1967:
Վարապետ Լպիսկոպոս, Հովհան Մանդակունի և Հովհան Մայրազոմեցի, Վաղարշապատ, 1913:
Վարինյան Ա. Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին, «Սովետական արվեստ», Երևան, 1941, № 1:
Վոստանյան Կ. Հայոց հեթանոսական կրոնը, Վաղարշապատ, 1879:
Վուն Ե. Հին Հունաստանի լեզվերը և առասպելները, թարգմ. Լ. Հախվերդյանի, Երևան, 1956:
«Համաբարբառ Հին և Նոր կտակարանաց», Երուսաղեմ, 1895:
«Հայ ժողովրդի պատմություն», հատ. 1, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., Երևան, 1971:
Հացունի Վ. Գաստիարակությունը հին հայոց բով, Վենետիկ, 1923:
Հացունի Վ. Ճաշեր և խնճուղք հին Հայաստանի մեջ, Վենետիկ, 1912:

Հացունի Վ. Հայուհին պատմության առջև, Վենետիկ, 1936:
Հավնանիսյան Հ. Ողբերգության որպես գրական տեսակի ըմբռնումը Դիոնիսոս Թրակացու հայ մեկնություններում, «Բանբեր Մատենադարանի», № 10, Երևան, 1971:
Հովհաննիսյան Հ. Կատակերգությունը որպես բարոյա-գեղագիտական կատեգորիա և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ, «Հայկական արվեստ», դիրք 1, Երևան, 1974:
Հովհաննիսյան Հ. Խմբապարային դրամայի նախատիպը հայկական վաղ միջնադարում, Հանրապետական առաջին գիտական կոնֆերանս, նվիրված հայ արվեստի և ճարտարապետության պրոբլեմներին (գեղուցումների թեզեր), Երևան, 1975:
Հովհաննիսյան Հ. Հայկական վաղ միջնադարյան թատրոնի հիմնական համահավաք ֆիգուրները, Հանրապետական երրորդ գիտական կոնֆերանս, նվիրված Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պրոբլեմներին, Զեկուցումների թեզեր, Երևան, 1977:
«Ղագարայ Փարպեցոյ Պատմութիւն Հայոց և Թուրք առ Վահան Մամիկոնեան», Թիֆլիս, 1908:
Ղազինյան Ա. Առաքել Բաղիշեցի, Երևան, 1971:
Մալխասյանց Ս. Ուսումնասիրություն Փավստոս Բուզանդի Պատմության, «Հանդես ամսօրեայ», Վիեննա, 1896:
Մանանդյան Հ. Հունարան դպրոցը և նրա զարգացման շրջանները, Վիեննա, 1928:
Մանանդյան Հ. Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության, հատ. Ա—Բ, Երևան, 1945, 1957:
Մարտինոս Կոխեմ, Մեկնություն սուրբ պատարագի, թարգմ. Ք. Հովհաննյան, Պլովդիվ, 1934:
Մարգու Կ. Քաղաքատնտեսության բնագիտության շուրջը, Երևան, 1948:
Մելիք-Փաշայան Կ. Անահիտ դիցուհու պաշտամունքը, Երևան, 1963:
Մելյան Հ. Գրիգոր Մարաշեցիի և նրա ստեղծագործությունները, «Էջմիածին», 1960, 2:
Մելիքյան Հ. Հայ-ասորական հարաբերությունների պատմությունից (III—V դդ.), Երևան, 1970:
Մինասեան Պ. Յաղագս օգտակարութեանց և վնասուց թատերական հանդիսից, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1845, № 5—6:
Մյսիքբաբ Գոշ, Գիրք դատաստանի, աշխ. Խ. Թորոսյանի, Երևան, 1975:
Մկրյան Մ. Գրիգոր Նարեկացի, Երևան, 1955:
Մնացականյան Ա. Հայկական զարգարվեստ, Երևան, 1955:
«Մովսեսի Խորենացոյ Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1865:
«Մովսեսի Խորենացոյ Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արեղյանի և Ս. Հարությունյանի, Տիֆլիս, 1913:
Մովսես Խորենացի, Հայկական պատմություն, թարգմ. և առաջաբանը Խորեն Ստեփանի, ՍՊԲ., 1889:

- «Մովսեսի Կաղանկատուացայ Պատմութիւն Աղուանից աշխարհի», ի լույս
ընծայեց Կ. Վ. Շահնազարյան, Փարիզ, 1860:
- Մուրադյան Ա. Հունարան դպրոցը և նրա գերը հայերենի քերականական
տերմինաբանութիւնն ստեղծման գործում, Երևան, 1971:
- Յովհան Մամիկոնեան, Պատմութիւն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Աբրահամյանի,
Երևան, 1941:
- «Յովհաննու Երզնկացոյ (Յործուրեցի) Մեկնութիւն ս. Աւետարանին որ ըստ
Մատթէոսի», Կ. Պոլիս, 1825:
- «Յովհաննու կաթողիկոսի Պատմութիւն», Երուսաղեմ, 1867:
- «Յովհաննու Մանրակունոյ ճառք», Վենետիկ, 1836:
- «Յովհաննու Ոսկերեանի Հատընտիր գիրք և ճառք և ներբողեանք», Վե-
նետիկ, 1818:
- «Յովհաննու Ոսկերեանի Մեկնութիւն յաւետարանագիրն Մատթէոս», գիրք Գ,
Վենետիկ, 1826:
- «Յովհաննու Օնեցոյ Մատենագրութիւնք», Վենետիկ, 1833:
- «Ներսէս Լամբրոնացոյ Ատենաբանութիւն», Վենետիկ, 1812:
- «Ներսէս Ծնորհալոյ Թուղթ ընդհանրական», Երուսաղեմ, 1871:
- Ներսէս Ծնորհալի, Յաղագս երկնի և զարդոց նորա. Հանելուկներ. Ողբ
Եղեսիոյ, Երևան, 1968:
- «Նոր բողոքիչ հալկազեան լեզուի», հատ. 1—2, Վենետիկ, 1836:
- «Ուխտանէս Եպիսկոպոսի Պատմութիւն Հայոց», Վաղարշապատ, 1871:
- Չուպանյան Ա. Հովհաննէս Թլկուրանցի, «Անահիտը», Փարիզ, 1931, № 5—6:
- Պալասանյան Ս. Պատմութիւն Հայոց գրականութիւնն, Քիֆլիս, 1865:
- «Պատմութիւն անանուն զրուցագրի. կարծեցյալ Շապուհ Բագրատունի»,
թարգմ. առաջաբանն ու ծանոթագրութիւնները Մ. Հ. Գարբինյան-
Մելիքյանի, Երևան, 1971:
- Պետրոսյան Է. Գրիմը և դիմակը հայ մանրանկարչութիւնն մեջ, «Սովետա-
կան արվեստ», Երևան, 1965, № 11:
- Պետրոսյան Է. Թատերական տարրերը միջնադարյան մանրանկարներում,
«Հայկական արվեստ», 1, Հին և միջին դարեր, Երևան, 1974:
- «Պլուտարհայ Քերովնացոյ Զուգակշիւք», թարգմ. Հ. Նդիա Թոմաճան,
Վենետիկ, 1834:
- «Պղատունի Տրամախօսութիւնք յաղագս օրինաց և Մինովս», Վենետիկ,
1890:
- Ջանուկյան Գ. Դավթի քերականական աշխատութիւնն նորահայտ ամբողջա-
կան ձևագիր տեսքով, «Բանբեր Մատենադարանի», № 3, Երևան,
1956:
- Ջանուկյան Գ. Քերականական և ուղղագրական աշխատութիւնները հին և
միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954:
- Սարգիսյան Բ. Քննադատութիւն Հովհան Մանրակունի և յուր երկասի-
րութիւնն Վրա, Վենետիկ, 1895:

- Սարգիսյան Բ. Մայր ցուցակ հայերեն ձեռագրաց Միխիթարյան Մատենա-
դարանին, հատ. Ա, Վենետիկ, 1914, հատ. Բ, Վենետիկ, 1924:
- «Սերբեաի Եպիսկոպոսի Պատմութիւն ի Հերակլին», Քիֆլիս, 1912:
- «Սասնա ծռեր», հատ. Ա—Գ, իմք. Մ. Արեղյան, աշխ. Կ. Մելիք-Օհան-
ջանյանի, Երևան, 1936, 1944, 1951:
- «Սասունցի Գավիթ. Հայկական ժողովրդական էպոս», Երկրորդ հրատ.,
Երևան, 1961:
- Մրապյան Ա. Հովհաննէս Երզնկացի, Երևան, 1958:
- Մրապյան Ա. Հայ միջնադարյան զրուցներ, Երևան, 1969:
- Վարդանյան Ա. Ասորերենի միջնորդութեամբ հունարենն փոխ առնված բա-
ւեր, «Հանդես ամսօրյա», Վիեննա, 1920, № 10:
- Տեր-Միքայիլ Ս. Ընդհանուր եկեղեցական պատմութիւն, էջմիածին, 1908:
- Տիգրանյան Ս. Ինչ-ինչ զեղերերգութենէ, Ռասին «Գոթողիս» (Թարգմա-
նութիւնն առաջաբանը), Մոսկվա, 1834:
- «Փաւստոսի Բիզանդացոյ Պատմութիւն Հայոց», Քիֆլիս, 1912:
- Փավստոս Բուզանդ, Պատմութիւն Հայոց, թարգմ., առաջաբանը և ծանոթ-
ութեամբ Մ. Մալխասյանցի, Երևան, 1970:
- «Փիլոնի Երբայեցոյ Մնացորդք ի հայս», Վենետիկ, 1926:
- Քալանթար Լ. Գ. Լևոնյան—Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941:
- Քալանթար Լ. Ս. Արիստոսի «Հայ ժողովրդի հինավուրց պարերն ու թատե-
րական ներկայացումները», ժողովածու, «Արվեստի մայրուղիներում»,
Երևան, 1963:
- Քալանթար Լ. Մի տերմինի մասին, ժողովածու, «Արվեստի մայրուղիներ-
ում»:
- Քենդերյան Հ. Հովհան Մայրագոմեցի, Երևան, 1973:

Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение, М., 1956.

Аверинцев С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху
перехода от античности к средневековью, Сб. Из истории
культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука»,
М., 1967.

Адамян А. Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван,
1955.

Адонц Н. Армения в эпоху Юстиниана, СПб., 1908.

Адонц Н. Дионисий Фракийский и армянские толкователи, Петро-
град, 1915.

«Англо-русский фразеологический словарь», сост. А. Кунин, М.,
1956.

Аникст А. Театр эпохи Шекспира, изд. «Искусство», М., 1965.

Аникст А. Теория драмы Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука»,
М., 1967.

- Апресян Г. Эстетическая мысль народов Закавказья, М., 1968.
- Апресян Г. Из истории армянской эстетической мысли, Ереван, 1973.
- Анаровская О. Р. О фольклорных истоках понятия «катарсис», сб. «Фольклор и этнография». Обряды и обрядовый фольклор, изд. «Наука», Л., 1974.
- Аристотель. Сочинение в четырех томах, т. I, изд. «Мысль», М., 1976.
- Безобразов П. О. Очерки византийской культуры, СПб., 1911.
- Белкин А. А. Русские скоромохи, изд. «Наука», М., 1976.
- Богатырёв П. Г. Знаки в театральном искусстве. Труды по знаковым системам, VII, Тарту, 1975.
- Боянус С. К. Средневековый театр, сб. «Очерки по истории европейского театра», Л., 1929.
- Будагов Р. А. История слов в истории общества, изд. «Просвещение», М., 1971.
- Будагов Р. А. Человек и его язык, изд. МГУ, М., 1974.
- Будагов Р. А. О сценической речи «Филологические науки», М., 1974, № 6.
- Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе, 1840.
- Веселовский Ю. А. Очерки армянской литературы, истории, культуры, Ереван, 1972.
- «Византийская литература», (сб.), изд. «Наука», М., 1974.
- Всеволоский (Гернграсс) В. Н., История русского театра, т. I, Л.—М., 1929.
- «Всеобщая история литературы» под ред. В. Ф. Корша, т. I, ч. II, СПб., 1881.
- Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958.
- Газо А. Шуты и скоморохи всех времен и народов, СПб., 1898.
- Гоян Г. 2000 лет армянского театра, т. I—II, изд. «Искусство», М., 1952.
- Гринцер П. А. Древнеиндийский эпос. Генезис и типология, М., 1974.
- Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры, изд. «Искусство», М., 1972.
- Гуревич А. Я. Средневековая литература и ее современное восприятие. Сб. Из истории культуры средних веков и Возрождения, изд. «Наука», 1976.
- «Данте и всемирная литература», изд. «Наука», М., 1967.
- Дехтярь А. А. Параллелизм как принцип композиционного строения в драме Вишакхадатты «Мудрарекшаса», сб. Классическая литература Востока, изд. «Наука», М., 1972.

- Джанелидзе Д. Грузинский театр, Тбилиси, 1959.
- Дживелегов А. К. Данте, изд. 2-е, М., 1946.
- Дземидок Б. О комическом, пер. с польск., изд. «Прогресс», 1974.
- «Древнегреческо-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий, М., 1958.
- Евреинов Н. Н. Азазел и Дионис. О происхождении сцены в связи с зачатками драмы у семитов, изд. «Academia», Л., 1924.
- Евреинов Н. Н. Театр как таковой, СПб., 1913.
- Елина Г. Н. О художественном своеобразии «Божественной комедии», сб. «Данте и всемирная литература», «Наука», М., 1967.
- Жирмунский В. Теория стиха, изд. «Советский писатель», Л., 1975.
- «Зарубежная литература средних веков», сост. Б. И. Пуришев, изд. «Просвещение», М., 1974.
- Зелинский Ф. Происхождение комедии, сб. «Из жизни идей», т. I, изд. 3-е, СПб., 1916.
- Зелинский Ф. Софокл и героическая трагедия, Софокл «Драмы», т. I, М., 1974.
- Землянова Л. Н. Современная американская фольклористика, изд. «Наука», М., 1975.
- «История Византии», т. I, изд. «Наука», М., 1967.
- Итальянско-русский словарь, сост. Н. А. Скворцова и Б. М. Майзель, М., 1963.
- Қаждан А. П. «О социальной сущности идейной борьбы и христианстве в IV—V столетии», сб. «Античное общество», изд. «Наука», М., 1967.
- «Краткий словарь латинских слов, сокращений и выражений», изд. «Наука», Новосибирск, 1975.
- Крыжицкий Г. Г. Арлекин и Христос, Л., 1924.
- Крыжицкий Г. Г. Экзотический театр, Л., 1927.
- Липшиц Е. Э. Очерки истории Византийского общества и культуры, изд. АН СССР, М., 1951.
- «Латинско-русский словарь», сост. И. Х. Дворецкий, М., 1976.
- Лисициан С. С. Старинные пляски и театральные представления армянского народа, т. I, Ереван, 1958.
- Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, изд. «Наука», 1967.
- Литаврин Г. Г. Как жили Византийцы?, изд. «Наука», М., 1974.
- Лосев А. Ф. Греческая трагедия, М., 1958.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики, Софисты — Сократ — Платон, изд. «Искусство», 1969.
- Лосев А. Ф. История античной эстетики, Аристотель и поздняя классика, изд. «Искусство», М., 1975.

- Лосев А. Ф. Эстетика хороводов в «Законах» Платона, сб., «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.
- Лукомский Г. К. Старинные театры, СПб., 1913.
- Лурье С. Я. Демокрит, Тексты, перевод, исследования, изд. «Наука», Л., 1970.
- Манандян А. Я. О торговле и городах Армении в связи с мировой торговлей древних времен, Ереван, 1954.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. I, М., 1955.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Из ранних произведений, М., 1956.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 9, М., 1957.
- Маркс К. и Энгельс Ф. Сочинения, т. 12, М., 1958.
- Март Н. Я. Сборник притч Вардана. Материалы для истории средневековой армянской литературы, СПб., II, 1894, ч. I, 1899.
- Мервагт А. М. Индийский народный театр, сб. «Восточный театр», изд. «Academia», Л., 1929.
- Моисей Хоренский, История Армении, пер. М. Эмина, М., 1858.
- Моисей Хоренский, История Армении, пер. М. Эмина, М., 1893.
- Мокульский С. С. История западноевропейского театра, т. I, изд. «Художественная литература», М., 1936.
- «Памятники византийской литературы IX—XIV вв., под редакцией Л. А. Фрейберга, изд. «Наука», М., 1969.
- «Памятники мировой эстетической мысли», т. I, М., 1962.
- «Памятники средневековой латинской литературы», IV—IX вв., изд. «Наука», 1970.
- «Памятники средневековой латинской литературы X—XII вв., отв. ред. М. Е. Грабарь-Пассек и М. Л. Гаспарова, изд. «Наука», 1972.
- Панченко А. М. Юродство как зрелище, сб. «Вопросы истории русской средневековой литературы», изд. «Наука», Л., 1974.
- Петросян Э. Театральные черты в средневековых армянских миниатюрах, Հայ տիպարագրություն և բնիկ շնչանքներ, 7, Երևան, 1975.
- Пигулевская Н. В. Сирийская культура средних веков и ее историческое значение. В кн. «Ближний Восток, Византия—Славяне», изд. «Наука», Л., 1976.
- Платон. Сочинения в трех томах, т. 3, ч. II, изд. «Мысль», М., 1972.
- Плутарх. Сравнительные жизнеописания, изд. Подготовили М. Е. Грабарь-Пассек и С. М. Маркиш, изд. АН СССР, М., 1963.
- Потебня А. А. Эстетика и поэтика, изд. «Искусство», М., 1976.
- Райт В. Краткий очерк Сирийской литературы, СПб., 1902.
- Редер Д. Г. Мифы и легенды древнего двуречья, изд. «Наука», М., 1966.
- Ризаев С. А. Режиссура в армянском театре, Ереван, 1968.

- Секст Эмпирик, Сочинения в двух томах, т. 2, изд. «Мысль», М., 1976.
- Стеблин-Каменский М. И. Миф, изд. «Наука», Л., 1976.
- Стратилатова В. П. Приемы драматизации хоровых партий у Софокла, сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.
- Театральная энциклопедия, т. 2, М., 1963.
- Тимофеев Л. И. Основы теории литературы, М., 1963.
- Турецко-русский словарь, сост. Д. А. Магазинник, М., 1945.
- Фрадкин И. Брехт—Библия—Просвещение—Шекспир. «Вопросы литературы», М., 1964, № 10.
- Фрейберг Л. А. «Апология мимов» Хорикия, сб. «Античность и Византия», изд. «Наука», М., 1975.
- Фрейберг Л. А. Литературная критика в эпоху александрийской образованности, сб. «Древнегреческая литературная критика», изд. «Наука», М., 1975.
- Халатьянц Г. Армянский эпос в Истории Армении Моисея Хоренского. М., 1896.
- Эйкен Г. История и система средневекового мирозерцания, пер. с немецкого, СПб., 1907.
- Элий Аристид. О том, что комедии не следует играть на сцене, сб. «Памятники позднего античного ораторского и эпистолярного искусства», изд. «Наука», М., 1964.
- Эмихин В. Н. Греческий и римский театр, М., 1894.
- Эрман В. Г. Теория драмы в древнеиндийской классической литературе, сб. «Драматургия и театр Индии», изд. «Восточная литература», М., 1961.
- Ярхо В. Н. Была ли у древних греков совесть? сб. «Античность и современность», изд. «Наука», М., 1972.
- Chambers K., The Medieval Stage, 1—2, Oxford, 1903.
- A Concordance to the Septuagint and the Other Greek Versions of the Old Testament, v. II—III, Graz-Austria, 1954.
- Gottas V., Le théâtre à Byzance, Paris, 1931.
- Encyclopédie théologique, publiée par M. L'Abbé Migne, tome deuxième, Paris, 1845.
- Frye N., Anatomy of Criticism. Four Essays, New Jersey, 1957.
- Frye N., Fables of Identity. New York, 1963.
- Hilgard A., Scholia in Dionysii Tracis artem grammaticam, Lipsiae, 1901.

- Hunt Hugh, The Live Theatre, An Introduction to the History and Practice of the Stage, Oxford, 1960.
- Kühnert F., Zur antiken einteilung in sogenannte freie Künste und in handwerksmässige Künste. „Античное общество“, труды конференции по изучению проблем античности, изд. „Наука“, М., 1967.
- „Les voyages du chevalier Chardin“, Paris, 1811.
- Mahr August, The Origin of the Greek Tragic Form, New York, 1938.
- (Nonnos), Die Scholien zu Reden des Gregor von Nazianz, Herausgegeben von Agop Manandian, Marburg, 1903.
- Novum Testamentum graece, Lipsiae, 1901.
- Plutarchi, Vitae. Graece et Latine, Pasisus, 1847.
- Rivola Francisco, Dictionarium armeno-latinum, 1633.
- Seitler Heino, Ursprung und Entwicklung der Clownerie, Die artisten ihre Arbeit und ihre Kunst, Berlin, 1970.
- The Old Testament in Greek, Cambridge, v. 1, 1887, v. 2, 1891, v. 3, 1894.
- Vocabolario della lingua Italiano, compilato da Nicola Zingarelli Milano, 1937—38.
- Wilber W. The Theatre at Daphne, v. 2, London, 1938.

ԱՌԱՐԿԱՅԱԿԱՆ-ՏԵՐՄԻՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ՑԱՆԿ*

Δῶν 185 (տե՛ս նաև մրցութիւն)	174, 176, 202, 277, 285,
ἀχουσατος 25	290, 291, 312
ակնառու տե՛ս առակ	անտիկ կատակերգութիւն 82, 84,
ախառ, -պէս 50, 57, 86 (տե՛ս նաև վե՛ճ)	255, 267
անպարար 27, 37, 230, 264, 325	անտիատրոֆ (ἀντιστροφή) 139
ամպլուա (ֆր. emploi) 252, 258	անտրեպրիզ (ֆր. entreprise) 272
ամսագրոյն 270, 271	աշուղ 197, 287
ամֆիթատրոն (ἀμφιθέατρον) տե՛ս շուրջտեսանելիք	առակ, -ալիւն 21, 22, 90, 93—
այժ տե՛ս նոխազ	95, 99, 102, 125, 128, 130,
այժագգեստ, այժակերպ 155	156, 191, 216, 231, 239,
այժենի 16, 155	246, 260, 262—268, 315
«այժից պատարագ» 144, 157, 159, 163, 166, 323	(հմմտ. բնծօշ)
այլպն 97 (տե՛ս նաև ծաղր)	առակախոս 37
այլպնակատակ 79, 229 (տե՛ս նաև խաղակատակ, խնդկատակ, ծաղրածու)	առակայ հանդէս 265
«անալուր խաղ» (խոսակց.) 266	առականք հագնեցութիւնք 102
անտիկ դրամա և թատրոն 24, 29, 47, 50, 51, 56, 62, 66, 71, 72, 74, 78, 82, 139, 140, 147, 160, 161, 171, 172,	«առակով պատմել» 265
	«առաջին դերասան» 179, 234, 285, 291 (տե՛ս նաև պրոտագոնիստ)
	առասպել 6, 50, 94, 100, 108, 113, 128, 130, 141, 144, 145, 147, 168, 172—174, 186, 187, 191, 209, 211, 219,

* Տերմիններն ու հասկացութիւնները տրվում են այն լեզվով և գրութիւններով, որոնցով վկայված են տեքստում: Հասկացութիւնը տալով երկու կամ ավելի անվանումներով կամ տարբեր գրութիւններով, նկատի ենք ունեցել առարկայական և տերմինաբանական արժեքների կամ պատմական ու ժամանակակից իմաստների տարբերութիւնը: Գրաբարյան նշանակութիւնը գործածված և բարբառային-խոսակցական բառերն ու բառակապակցութիւնները տալիս ենք ընդգծումով:

258, 262, 284 (տե՛ս նաև
μῦθος, ֆարուլա)
առասպելավարժուրիւն 90, 93,
95, 265
առնեմ 91, 94—98
ասացուածք, -ային 47, 49, 263,
264
ասպարէզ 185, 216, 314 (տե՛ս
նաև հրապարակ, ὄρχηστρα)
ասք 295, 296
ավանդում, -ել, -ող 273, 281,
284, 289, 291, 292, 295,
296, 299
ատտիկյան դրամա 26, 27, 50,
51, 146, 147, 169, 172, 174,
176, 286, 290 (տե՛ս նաև
անտիկ դրամա և թատրոն)
ատտիկյան կատակերգութիւն 255,
267
արար 92
արարողական, -ութիւն 15, 17,
20, 23, 51, 145, 166, 171—
176 (տե՛ս նաև ծիսական,
-ութիւն, ծիսալիւն)
արարողութիւն 15, 20, 23, 51,
52, 64, 65, 67, 69, 76, 78,
121, 137, 144—147, 153,
155, 158, 160—164, 171—
175, 178—181, 208, 255,
277, 291, 315
արարուած 83, 84, 91, 92
արարք 185, 266, 295
արեհա տե՛ս ասպարէզ
արհեստ 304—308
արհեստուրիւն 249, 306, 308
արուեստ 69, 79, 88, 89, 97, 126,
271, 300, 303—308, 311, 315
արուեստական 216, 220
արուեստատու 68
արուեստ փերթղական 36, 44,
47, 49, 61, 71, 86, 209, 315

աւաշ 104 (հմմտ. երգ, -ել)
աւզան (թուրք. avzan) 102
Բազմական 218, 222—224, 259,
262 (տե՛ս նաև հանդիսատես)
բալլադ 112, 140
ballare (իտալ.) 112
բալետ (իտալ. balléto), -ային
30, 279
բամբուսաց 214
բանագործուրիւն 21, 22, 31, 318
«բանք ծաղու և խաղու» 345
բարոյա-գեղագիտական ստորո-
գութիւն, գեղագիտական—43,
44, 58, 71, 72, 79—81, 83,
88, 90, 101, 262
բեմ 18, 19, 263, 277, 309
βῆμα 277
բեմադրական 213, 276, 282, 284,
285, 291
բեմադրական համակարգ տե՛ս
թատերական համակարգ
բեմական, -ութիւն 5, 16, 17,
22, 31, 41, 51, 56, 73, 83,
96, 135—137, 140, 215,
228, 240, 248, 249, 257, 264,
283—286, 290, 292
բեմական գործողութիւն 18, 20,
107, 180, 183, 291
բեմական իրադրութիւն 180, 201,
213 (տե՛ս նաև բեմավիճակ,
իրադրութիւն)
բեմավիճակ 20, 23, 137, 180,
252, 263, 282
բեմի հալելի (ֆր. portail) 19,
278

Գազանամարտ 235, 276
գազնամարտիկ 276
գազանավարժ 244, 248

գաւգաներգուրիւն տե՛ս հագներ-
գուրիւն
գեղապարեմ (-ել) 115, 305, 306
(տե՛ս: նաև պար, կախա,
կայք)
գեղուն 127
գըրար 294 (տե՛ս նաև ավան-
դող, պատմող)
գինարբուք 195, 196, 214, 216
(տե՛ս նաև խննդիք, խրախ-
ճանք)
գլագիտորական 26
գործառնութիւն 182, 185, 296,
297 (հմմտ. գործողութիւն)
գործող անձ 138, 191, 201, 258,
284, 291
գործողութիւն 22, 23, 49, 51,
66, 67, 74, 78, 92, 93, 99,
115, 161, 171, 172, 185,
192, 198, 201, 247, 277,
279, 282—284, 288, 297
գրական էթիկետ 69, 74, 78, 80
գրական ժանր, տեսակ 22, 43—
46, 49, 58, 59, 67—69, 71,
72, 78, 85, 89, 101
գուսան, -ական, -ութիւն 10, 23,
68, 101, 102, 191, 213, 214,
216—220, 222, 239, 240,
245, 246, 258, 260, 266,
271—274, 277, 278, 280,
283, 284, 287, 291, 293,
296, 298, 299, 312, 325
գուսանմուրիւն 232, 312
գուսանմուտ 232

Դամբանական 46, 54—56, 62—
64, 67, 71, 72, 101, 156,
158 (տե՛ս նաև ἐλεγεΐα,
ἐπιτάφιος, θρήνος, θρηγοῦν)
դաս 47, 70, 272

«դաստա» (խոսակց.) 272 (տե՛ս
նաև դասք գուսանաց)
դասք գուսանաց 234, 272, 273
դեկոր (լատ. decoramen) 277
դեր 19, 284, 285, 291
դերասան 8, 19, 23, 25, 27, 51,
76, 179, 215, 217, 229, 233,
234, 236, 277, 278, 280,
285, 289, 290, 291, 324
դեֆտերագոնիստ (δευτεραγωνιστής)
291
դիմակ (ամպլուա) 258
դիմակ, դիմակավոր 8, 16, 129,
136, 230, 231, 256, 277,
278
դիմակների թատրոն տե՛ս կոմե-
դիա դելի արտե
դիւարիկ (διάλογος) տե՛ս սրամա-
խոսութիւն
դիխորիա (διχορεία) 163
դիտակ (դիտակ տեղ) 274 (տե՛ս
նաև վերնադիտակ)
դիֆֆերամբ (διψύραμβος) -ային
22, 62—64, 138, 146, 159,
160, 171, 180, 195, 311
դպրոցա-եկեղեցական թատրոն 41
դրամա (δράμα) 26, 27, 30, 45,
64, 73, 76, 106, 107, 160,
171, 172, 175, 176, 180,
181, 197, 204, 281, 286—
290
դրամալի տեսութիւն 45, 47, 73,
75
դրամալի տիպոլոգիա 286, 287,
289
δραματογραφία, դրամատուրգիա -ա-
կան 5, 21, 41, 43, 45, 47,
51, 52, 58, 64—66, 70—
73, 75, 76, 78, 107, 204—
206, 256

դրամատիկական բանահյուսու-
 թյուն 17, 18, 23—25, 30,
 46, 63, 65, 66, 73, 103, 110,
 134, 136, 140, 143, 145,
 146, 158, 160, 162, 163,
 175, 180, 181, 190, 293,
 311
 դրամատիկական, -ույթյուն 18, 20
 —22, 30, 31, 49—51, 58,
 65—67, 77, 78, 94, 106,
 107, 137, 138, 143, 150,
 158, 161, 163, 175, 177,
 178, 180, 182—184, 186,
 188, 190, 193, 196—198,
 201—205, 209, 210, 215,
 254, 283, 292—297
 դրամատիկական գործողություն 51,
 171—174, 176
 դրամատիկական գրականություն
 տե՛ս դրամատուրգիա
 դրամատիկական իրադրություն
 156, 171, 179, 180, 181, 188
 դրվագ 265, 270, 284, 289, 291,
 294—296
 դրույթյուն 288, 298 (տե՛ս նաև
 իրադրություն)
 «դուզ պար» (խոսակց.) 139
 Եկեղեցական թատրոն 20, 21, 30,
 277
 Եղանակամայր, Եղեբամայր 60,
 69, 76
 Եղանակեմ 126
 Եղեբեբգուրին 66, 73
 Եպեբական, Եպեբան 91, 97, 98,
 102 (տե՛ս նաև ծաղր)
 Երաժիշտ 218, 253, 273
 Երաժշտախումբ 272
 Երաժշտական հագեբեբգուրին 102
 Երգ, -ային 10, 53, 57, 63, 80,
 86, 89, 93, 97—99, 101,

104—106, 108—115, 117,
 121, 123, 127—131, 134,
 135, 137, 140—142, 144,
 145, 161, 184, 185, 195,
 196, 209, 210, 213, 215—
 217, 219, 226, 231, 240,
 241, 259, 267, 268, 271,
 279, 283, 286, 290, 294,
 297—299, 305, 315, 321,
 322

Երգարան 126, 214
 Երգել, -եմ 22, 27, 47, 49, 69,
 70, 89—92, 97, 100, 103,
 110—112, 141, 142, 184,
 186, 196, 216, 218, 226,
 227, 279, 281, 283, 287,
 297—299, 301, 311

Երգեցիկ 127
 Երգեցողական արուեստ 271
 Երգիծանք 91, 97, 98, 262, 266
 —268, 270

«Երգիչի խաղացողի» 109
 Երգիչ, Երգող 118, 184, 220, 234,
 262, 284, 285, 294, 296

Երգչախմբային 27, 291 (տե՛ս
 նաև չորսսոյն, պարեբգակ)
 Երգ բունեկաց 103, 121

Երգ առասպելաց 108, 219
 Երգ վիպասանաց 108, 109

Երգիցցոց և պարոց 106, 108—
 111, 113, 115, 131, 132,
 140, 142, 197, 281, 285,
 321, 322 (տե՛ս նաև պարեբ-
 րական դրամա, «տղի պա-
 րանցիկի Երգոցն»)

«Երեբ դերասանի օրենք» 291
 «Երկրորդ դերասան» տե՛ս դեֆ-
 տերագոնիստ

«Երկու դերասանի օրենք» 291
 «Երրորդ դերասան» (ճուն. տրի-
 տալուստիչ) 285, 291

Երեմուսի 262 (տե՛ս նաև Երեկա-
յացում)

Զոհ, զոհաբերություն 15, 118,
 146, 148, 151—153, 158,
 159, 161—171, 174, 175,
 177—180, 208, 277 (տե՛ս
 նաև պատարագ)

զոհասեղան 19, 138, 140, 146,
 152, 159, 169, 178, 180
 (տե՛ս նաև ծածկ)

զոհարան 153
 զրոյց 87, 90, 93, 94, 108, 135,
 191, 209, 210, 213, 216, 231,
 258, 260, 262, 265, 268,
 284, 286 (Հմմտ. առակ,
 բանոց)
 զուռնա 244

Էթիկետ 16, 74, 315 (տե՛ս նաև
 գրական էթիկետ)

ἔλευσις (Էլեզիս) 46, 54, 55,
 60, 64, 67, 71, 72

Էկզոտիկ թատրոն 20
 Էպիգոդ տե՛ս դրվագ

Էպիկական 30, 49, 50, 193, 209,
 210, 289, 290, 292, 295,
 296, 324 (Հմմտ. վիպական,
 -ություն)

Էպիկական-դրամատիկական տե՛ս
 վիպական-դրամատիկական
 ἐπιτάφιος (Էպիտաֆիա) 71, 72, 74

ἔπος (Էպոս) -ային 46, 182,
 197, 210—212, 288, 289,
 293—297, 299, 323, 324

Էլեանյան միստերիաներ 147, 171,
 178

Էստրադա 31, 259

Ըմբռամարտ, -ություն 206, 234,
 235, 279

Փառք 5, 17, 21, 30, 31, 36, 76,
 96, 132—134, 232, 235, 239,
 242, 245, 257, 260, 262,
 275, 311, 313, 314, 317
 (տե՛ս նաև քլաուրոն, մատ-
 րոս)

tatra (ասոր.) 17, 132, 317
 Թատերաբեմի հայելի տե՛ս բեմի
 հայելի

Թատերագրություն, Թատերական
 գրականություն տե՛ս դրամա-
 տուրգիա

Թատերախաղ, -ային 21, 24, 97,
 105, 131, 244

Թատերախումբ 153, 161, 241,
 272, 280

Թատերական բանահյուսություն
 12, 93, 96, 99, 134

Թատերական Երգիծանք 262, 270
 Թատերական ժանր 27, 29, 45,
 73, 77, 78, 80, 97

Թատերական համակարգ 12, 30,
 143, 215, 276, 284

Թատերական սինթեզ 286, 287

Թատերային, -ություն 9, 10, 13,
 15—18, 20, 22—24, 31, 65
 —67, 91—94, 96, 99, 103,
 104, 106, 107, 113, 135,
 153, 159, 161, 177, 189,
 213, 214, 219, 220, 237,
 250, 254, 255, 258, 263,
 281, 285, 287—290

Թատերակարգ (մատրոնա) 15,
 16, 23, 24, 30, 153, 161,
 172, 180

«Թարս պար» (խոսակց.) 139
 Թափառող (Կամ շրջիկ) գուսան
 273, 277

Թեատրոկրատիա տե՛ս Թատերա-
 կարգ

բխարոն (θέατρον) 17, 21, 96,
132—134, 235, 236, 275,
276, 314, 317

բմբուկ 319, 227, 250, 271, 296,
298

թմբկահար 219, 220, 252

բմբկահարիկ 227

թատրոնական շենք 29, 215, 273
—275, 313, 324

թրῆνος 53, 60—64 (տե՛ս նաև
ողբ)

թրῆνοδία 53, 60, 62, 63, 67,
69, 319 (տե՛ս նաև ողբեր-
գութիւն)

ծսբէլդ 146, 152 (տե՛ս նաև
զոհասեղան, զոհարան)

ժամերգութիւն, -ական 18, 22
(հմմտ. լիթորգիական դրա-
մա, պատարագ)

ժանր, բանահայտական-, դրա-
կան-, թատերական-, կատա-
կերգական-, դրամատիկական-
10, 21, 27, 29, 45, 46, 49,
52, 58, 61, 65—68, 72, 77,
78, 80—82, 84—87, 89, 99,
101, 102, 104, 109, 114,
132, 213, 229, 236, 241,
255, 257, 263, 267, 294

ժողով, ժողովք 31, 196, 214, 217,
225, 260, 262

ժողովրդական խաղ 15, 23, 24,
178 (տե՛ս նաև թատերախաղ,
-ային)

ժոնգլոր (ֆր. jongleur) 99, 202,
222, 230, 231, 244, 272,
278, 324, 325

Ինտերմեդիա (ֆր. intermède)
235, 263, 270, 279

իմպրովիզատոր (ֆր. improvisa-

teur) 215 (տե՛ս նաև ստեղ-
ծաբանութիւն)

իսպանական դրամա 311

իրագրութիւն, բեմական-, դրա-
մատիկական-, խաղային—18.
—20, 156, 171, 179—181,
184, 188, 201, 202, 251,
253, 254, 263, 264, 288,
289, 299

լալական 61, 76 (տե՛ս նաև ող-
բասաց, ողբերգակ, ձայնաբ-
կու)

լալեաց բանաստեղծութիւն 52, 67,
70 (տե՛ս նաև ողբ, թրῆνος)

լատիֆլի (թուրք. lâtifeci—կատա-
կաբան) 287

լարախաղաց, -ուրիւն 105, 161,
241, 247, 250, 251, 254,
264, 273, 274, 306, 308,
325

լիթորգիական դրամա 20, 21,
147, 317

Խաղ, -ալ, -ող 8, 15, 23, 24, 27,
36, 80, 93, 97—99, 104, 105,
114, 116, 122, 129, 130,
135, 136, 172, 178, 179,
205, 206, 213—216, 220,
221, 224, 225, 227, 231,
234, 243, 245—247, 254,
258—260, 262, 264, 266,
267, 270, 274, 275, 278,
282, 283, 291, 299, 309,
315

խաղալիկ 113, 128, 276

խաղակատակ 79, 140, 229—231,
266

խաղակից 285, 292

խաղային 184, 201., 203, 263
—265, 293, 299

«խաղ ասել» 296

խաղաղիճակ 254 (տե՛ս նաև իրա-
դրութիւն)

խաղաբար 221

խաղ-գատաժարութիւն 268

խաղատելի բառեր 275

խաղի առարկայական պայմաններ
տե՛ս ռեալ հանգամանքներ

խաղի էպիկականութիւն 282

խաղի 219, 239, 266, 278, 312

«խաղի ու խաչատուղի» 266

խաղի գոտանաց 312

խեղ 214, 246, 266

խեղ կատակ 214

խեղկատակ, -ուրիւն, -ային 79,
231—233, 245, 246, 270,
312, 325

խնջիւն 92

խննոյք, խնչուք 9, 15, 16, 25,
27, 80, 161, 196, 202, 214—
217, 220, 221, 223, 229,
234, 260, 261, 270, 273
(տե՛ս նաև ժողով, խրախ-
ճանք)

խմբապար, -ային 117, 139, 163,
184 (տե՛ս նաև պարերգ,
-ական)

խմբերգ, -ային, -իչ 116, 121,
184, 268, 290 (տե՛ս նաև
չօրօճ)

хоровод (ռուս.) 118, 119, 136,
140

խորային 27, 28, 184, 267 (տե՛ս
նաև պարերգական)

խորան 150, 159—161, 180, 276,
277 (տե՛ս նաև տաղաւոր,
սչրչի)

χορεία 117—119, 123, 138

χορευτής 118, 120

չօրղոճ 120 (տե՛ս նաև պարա-
ղուխ)

խորհրդանիշ, -ական, տե՛ս սիմ-
վոլ, -իկ

խորհրդապաշտական 160

խորհրդապատկեր 167, 169

խրախննք 217, 219, 221, 271

չօրօճ 117—120, 123, 135, 137,
138, 140, 179, 290, 321

(տե՛ս նաև պար, hebel, hab-
la)

չօրօճիա 120 (հմմտ. պարերգ)

ծռռոճ (վրաց.) 136

Մաղբ, -ական, -ել 77, 84, 89,
97, 105, 129, 130, 155, 233,
235, 245, 251, 252, 267,
268, 270, 296

ժաղրածու 130, 214, 229, 246,
251—258

ժաղրակատակ 229

ձես տե՛ս արարողութիւն

ձիծաղ, -ական 89, 90, 245

ձիսական, ձիսային 30, 50, 139,
144—146, 153, 158, 160,
161, 171—175, 177, 179,
180, 291

«ձիսականութիւն տեսութիւն» 145,
172

ձիսակարգ 17, 18, 20, 24, 160,
162, 181 (հմմտ. թատերա-
կարգ)

ձենդայ 104, 159, 239, 271

Կալենդ (լատ. calendae) տե՛ս
ամսագրութիւն

կայք, -իւն, -ել 113, 116, 121,
122, 128, 214, 218, 224,
227, 303

կապիտան (իտալ. capitano) 258

կատակ, -անք, -ուրիւն 79, 90,
95—98, 101, 105, 115, 133,
214, 219, 229, 232, 246,

259, 260, 268, 288, 296,
324
կատակագրաւան 229
կատակերգակ 80, 84, 228, 257,
268
կատակերգու 96, 97, 104, 130,
214, 217—219, 229
կատակերգական 86, 87, 90, 96,
127, 128, 209, 252—255,
267, 268, 298
կատակերգութիւն 36, 45, 46, 53,
76, 79—91, 93, 97, 101,
104, 135, 142, 212, 213,
258, 262, 267, 320
կատակերգութիւն 89, 82, 84, 85,
87, 255, 262, 258, 267,
268, 309, 312, 319
կատակ (սանսկ.) 288
կատակալի (սանսկ.) 287—289
կատարսիս (κἀδαρσις) տե՛ս քա-
վութիւն
կառուուկա (սանսկ.) 80
կացրական տօնախմբութիւն 16
կացուրդ 301
կախա, -եմ, -ել 16, 92, 103,
116, 117, 121—123, 126,
128, 135, 163—165, 177,
214, 219, 221, 225, 227,
228, 303
կախան 221
կախանմ 221
կախարան 221
կախալիչ, -ող 92, 110, 118, 120,
221, 222, 248
կախալ խաղուց 219
կերպար 19, 20, 95, 136, 196,
222, 228, 229, 248, 257,
291
կերպարանեմ (-ել) 278
κῶμος 110

կերպարանափոխութիւն 245
կերպավորում 128, 228, 246
կոծ, -եմ, -ող 65—67, 76, 86,
87, 121 (տե՛ս նաև ողբ)
commedia (իտալ.) 48, 77, 81,
87, 88, 230, 320, 321
comoedia (լատ.) 81
կոմեդիա դելլ'արտե (իտալ.
commedia dell'arte) 255,
280, 311
comédien (ֆր.) 279 (տե՛ս նաև
կատակ, կոմեդիանտ)
կոմեդիանտ (իտալ. commedian-
te) 79, 97, 99, 241, 243,
244, 256, 264, 273, 279,
320, 322
χωροδία 46, 80, 96, 319
κῶμος 80
կորիֆայոս (χοροφάιτος) տե՛ս պա-
րագլուխ
կոմիամարտիկ 269
կոմիամարտութիւն 206, 235
կրկես -ալին 26, 30, 31, 206,
236, 241, 242, 244, 245,
247, 249, 250, 259, 263,
268, 273, 311
կուլիս 277

Hablā (ստոր.) 119, 321 հմմտ.
պար (χορός)
հագներգութիւն 46, 99—104, 135,
142, 211—213, 287, 296,
321 (տե՛ս նաև իսփոծիա)
հայրեն 10, 31, 227, 260, 261
հանգամանքներ 185, 276, 298
(տե՛ս պարմանական-, ուսալ-)
հանգամանք խաղացողաց 275
հանդէս 16, 21, 31, 67, 92, 123,
182, 185, 186, 189, 235,

271, 296, 323 (հմմտ.
πομπή, πομπεύειν)
հանդիսական, հանդիսատես, հան-
դիսացեալ 18, 19, 23, 110,
115, 217, 249, 264, 285
հանդիսարահ 19, 196
հանդիսանք 196 (տե՛ս նաև հան-
դէս, πομπή)
հացկատակ 37, 79, 229
hebel (երբ.) 119 (հմմտ. պար,
-չորօս)
հեզնական 86, 91, 95, 98
հելլենիստական դրամա և թատ-
րոն 25, 27, 47, 50, 74, 82,
319
հին հնդկական դրամա և թատ-
րոն 287—290
հիպոկրիզիս (ὕποκρισις) 96
հիստորիոն (լատ. histrio), 222,
272
հոստորական արվեստ տե՛ս վեր-
ծանական ֆերրութիւն
հոսմեական կատակերգութիւն 255
(տե՛ս նաև պալլիատա)
հապիտ 248
հրապարակ, -ալին, 36, 92, 93,
103, 109, 139, 140, 142,
146, 184—186, 197, 215,
217, 239, 257, 264, 267,
273, 274, 277, 283, 287,
293, 296, 297, 303, 323
(հմմտ. ὁρχήστρα)

Չայնարկու 60, 69, 76, 130
ձեռնածու, -քիւն, -ական 230,
235, 247, 248, 253
ձիախաղ 235, 242
ձիավարժ, -ութիւն 235, 243, 276
ձիարշապ 314
ձիարշավարան 243
ձիւնքաց 242, 276

ձողախաղաց, -ութիւն 244, 250,
306
ձեացուցանեմ (-ել) 94—97, 109
«ձեացուցանել զբանն» 21
ձարտասան 67, 69
ձարտասանութիւն (տե՛ս վերձա-
նական ֆերրութիւն)
Մանեթ (ֆր. manège) 235, 243,
276 (հմմտ. հրապարակ)
մասխարա (թուրք. maskara) 130,
251
մատող 166 (հմմտ. «այծից պա-
տարագ», զոհ)
մելոդիկամացիա (հուն. μέλος,
լատ. declamatio) 28
մենեք, -իչ 184, 285, 291
մեթոս 263 (տե՛ս սոսկ, առաս-
պել)
միզանացեմ (ֆր. mise en scene)
տե՛ս բեմավիճակ
միակառուց, -ութիւն (տե՛ս սին-
կրետիզմ, սինկրետիկ)
միմ, -ոս (μῖμος) 10, 26, 27,
29, 81, 111, 132, 223, 240,
257, 267, 270, 279, 310,
312, 322, 326
միմական 26, 235, 240, 257,
261, 263, 276, 279, 280
միմեսիս (μῖμησις) 132, 212,
302, 303, 322
միմոդրամա 288
միստերիա (իտալ. misterio),
միստերիալ թատրոն 20, 21,
147 (տե՛ս նաև եկեղեցական
թատրոն)
միրակլ (լատ. miraculum) 21
մնջախաղ տե՛ս պանտոմիմ
մորալիտե (ֆր. moralité) 21

մումնջ 101, 102, 115, 127, 305, 306, 308

մրցարան 185

մրցույթին 26, 92, 185, 235

Յալանչի (թուրք. yalanci) 256, 257

«Նաղ ստղ» (խոսակց.) 287

ներքողական 51, 52, 55

ներքողյան տե՛ս դիֆիրամբ

ներկայացում 18—20, 22, 27, 28, 41, 52, 66, 67, 76, 93, 95, 131, 135, 136, 146, 147, 173, 175, 179, 185, 186, 234, 236, 238, 240, 243—245, 258, 259, 261, 264, 267, 270—274, 276—280, 288, 292, 293, 295, 296, 298, 299, 311

նվագարան 104, 299

նվագակցություն 252, 283, 285, 298

նուագ, -եմ, -ող 53, 57, 59, 95, 96, 109, 114, 115, 123, 127, 135, 155, 219, 253, 259, 282, 287, 298

նուագերգություն 47, 48

նոխագ 63, 146—163, 177, 206—208 (տե՛ս նաև բավություն նոխագ)

նոխագերգական 147

նոխագերգություն 50, 53, 58, 64, 71, 146, 162 (տե՛ս տրաչօ-նիս)

Շարական 31, 70, 301

շէր 97, 99, 102, 104, 105

շէրասաց 97, 102

շվանկ (գերմ. Schwank) 99

շուրջպար 117, 119, 136, 161, 296

շուրջտեսանելիք 274, 275, 278

Ողբ 15, 22, 31, 39, 53, 54, 57, 59—62, 64—70, 76, 86, 87, 193, 320 (տե՛ս նաև Պրիցոս)

ողբական, -արարողություն, -բանահյուսություն, -երգ 51, 64, 65, 67, 68, 70, 76, 86, 121, 163

ողբագիր, ողբասաց, ողբերգակ 47, 52, 54, 56, 61, 67—70, 76 (տե՛ս նաև լավական, հմմտ. ձայնարկու)

ողբերգակ (տրագիկ) 25, 26, 48

ողբերգական, -ություն 21, 47—49, 52, 57, 59, 72, 78, 86, 90, 147, 168, 175, 205, 214, 252—255, 290

«ողբերգականաց դաս» 47

«ողբերգականաց նարտասանութիւն» 67 (հմմտ. ողբերգութիւն, վերձանական բերութիւն)

ողբերգուած 74 (տե՛ս նաև ἐλεγεῖα, ἐπιτάφιος)

ողբերգութիւն 45—64, 68—73, 76, 85, 88, 101, 319, 320 (տե՛ս նաև Պրիցոնիս)

ողբերգություն (տրագիկա) 26—29, 47—51, 56—58, 60, 64, 66, 71, 72, 74, 78, 146, 147, 169, 171, 172, 175—177, 179, 202, 284

ոճավորում 31, 283

ոտնացույ 244, 264

Պալատական գուսան 273

պալատական թատրոն 234

պալատական խեղկատակ 233, 270 pagliaccio (իտալ.) 256, 325

palliată (լատ.) 255—257, 267 (տե՛ս նաև հոտմեական կատակերգություն)

պայմանական, -ություն 15, 18,

248, 277, 282, 290, 300, 302

պայմանական հանգամանքներ 19, 299

պանտոմիմ (παντομιμος) 26, 30, 111, 218, 259

պատարագ 18, 19, 39, 40, 157—160, 180, 290, 291 (տե՛ս նաև զոհ, զոհարարություն)

պատարագային դրամա տե՛ս լիթորգիական դրամա

պատարագիչ 18, 19, 291 (հմմտ. քուրմ, պրոտագոնիստ)

պատմել 91, 281, 283, 284, 287, 291

պատմող 234, 265, 282, 284, 285, 292, 295, 296 (տե՛ս նաև ավանդող)

պատրեմ 239, 245, 248, 259

պատում, -ալին 284, 287, 290—292, 294—296, 299

պար 28, 70, 106—123, 129—135, 137, 139, 140, 159, 197, 214, 271, 276, 294, 296, 321, 322 (տե՛ս նաև խորոս)

պար, -ել, -ող 92, 93, 103, 111, 112, 130, 142, 251, 275, 287 (տե՛ս նաև գեղապարել, կայք, կախա)

պարալին բանահյուսություն 13

պարելու տեղ 275

պարզույթ 285, 290, 291

պարակից 292

պարանցիկ 115, 137, 142, 213, 321

պարապար 120

պարաուր 98, 118—120, 139, 140, 155, 159 (տե՛ս նաև խորեստիս, պարերգակ)

պարերգ, -ութիւն 113, 116, 120, 136, 138, 140, 209, 213, 285, 290, 296 (տե՛ս նաև խորեա)

պարերգակ 118, 119, 136, 139, 141, 159, 217, 268, 291, 293, 298

պարերգական (խորալին) 27, 28, 50, 106—108, 117, 134, 135, 137, 138, 141, 142, 182—186, 209, 267, 283, 285, 290, 296, 297, 299, 321—324

պարերգական գործողություն 297

պարերգական դրամա 106—108, 134, 136, 138, 140, 143, 145, 147, 160, 204, 285, 296, 321—324

պարերգական-դրամատիկական 298, 295

պարսու, -եմ 97, 101, 102, 267 պարսիմբալին տե՛ս պարերգական

պարուհի 223, 227, 228, 234 (տե՛ս նաև վարձակ)

պարուց երգ 114, 137, 140

պերսոնատ (լատ. personatus) տե՛ս կերպար

պիես 25, 43, 260, 264

պոլիչինել (ֆր. polichinelle) 256 թուրքի 110

πομπεύειν 163, 164 (տե՛ս նաև տոնախմբութիւն)

представление (ռուս.) 110, 111 (տե՛ս նաև ցույց)

պրետեքստատա (լատ. praetextata) 26

Ջնարահար 86, 87, 97, 214

չուլակ 244

Ռապսոդիա (ῥαψῳδία) 46, 99—101 (տե՛ս նաև հագներգութիւն)

ռեալ ճանգամանքներ 19, 189, 283

ռեմարկ (ֆր. remarque) 282

représentation (ֆր.) 110 (տե՛ս նաև ցույց)

ռեֆրեն (ֆր. refrain) 141, 184

րիտուալիզմ (ֆր. ritualisme)

տե՛ս արարողականություն

Սատիրների (σάτυροι) խոր 155

սազ 296—299

սեն, բանահյուսական-, գրական- 209, 281

սիմփոլ, -իկ, -իկա 5, 8, 15, 18, 19, 33, 138, 145—148, 152—171, 175, 248, 254, 263, 264, 292, 300, 315, 325, 326

սինկրետիկ, -իզմ 17, 31, 93, 105, 114, 115, 143, 212, 286, 322

scena (լատ.) 276, 277 (հմմտ. բեմ)

սեչոն 276, 277 (հմմտ. տաղաւար, խորան)

սկոմորոխ (ռուս. скоморох) 87, 230

սյուժե բանահյուսական-, վիպական-, բանաստեղծական, միմական 20, 21, 94, 99, 114, 131, 141, 145, 158, 189, 191, 196, 197, 201, 204, 208, 209, 213, 235, 240, 247, 258—260, 263, 265, 277, 279, 284, 288, 291, 292, 295, 297—299

«սպասար ուրախութեան» 234, 273

սիւնչ (նաև սիւչ, սիւնն, սիւնը) 37, 91—93, 99, 103, 115, 186, 321

«սոնշան խնձոր» 93

ստասիմ (στάσιμος) 136

ստեղծարանություն, ստեղծարանական 10, 11, 30, 114, 138, 203, 208, 209, 258, 280

սրինգ 244

սրնգահար 219, 220, 252

սուներամարտություն 234

վագանտ (ֆր. vagabond—թափառաշրջիկ բառից) 99, 230, 231

վարագույր 19, 278

վարձակ, -ություն 23, 86, 127, 195, 196, 216—218, 224, 226—229, 247, 262, 271, 312, 325

վարքագիծ 16, 84, 95, 183, 191, 250, 282, 303

վեճ, -ական, -ություն 50, 90, 253, 254 (տե՛ս նաև ահաւոր)

վէպ 52, 103, 108, 110, 181, 182, 189, 193, 194, 210—213, 216, 231, 283, 284, 286, 291, 292, 297

վերնադիակ 274, 275, 278

վերձանական ֆերրութիւն 36, 45, 46, 62, 67—69, 73, 74, 76, 77, 94—96

վիճ 121

վիպական, երգային 30, 49, 50, 67, 94, 100, 107—110, 112, 140, 143—145, 182, 183, 187—190, 193, 196—198, 203, 209—211, 213, 215, 273, 281, 283, 284, 286, 293 (տե՛ս նաև էպիկական)

վիպական-դրամատիկական 212, 215, 289, 299

վիպասան, -ական 94, 108, 109, 142, 184, 191, 194, 195, 197, 210, 287, 292, 293

վիպասանք, -ություն 195, 210, 212, 219, 281, 291

Տաղ 22, 37, 46, 61, 87, 92, 93, 103, 115, 126, 142, 186, 210, 213, 225, 227

տաղական 125

տաղաւար 276, 277, 278 (տե՛ս նաև խորան, ՏԱՂՂ)

«տաղք պարանցիկ Երզնց» 115, 137, 142, 213, 321 (հմմտ. Երգ ցցոց և պարուց)

տաւեղահար 221

տաֆ (բարբառ.) 104

տեսակ, -ային 5, 22, 30, 31, 43, 61, 209, 212, 229, 236, 265

տեսարան, -ային, -ություն 22, 23, 60, 66, 220, 236, 241, 245, 251, 259, 263, 265, 266, 275—277, 283, 289, 299, 303

տեսիլ (հուն. θέα) 21, 125, 239, 241, 301

տեսլարան, -ային, տեսլարանան 90, 276, 277 (տե՛ս նաև ամֆիթատրոն, Ելատրոն, հրապարակ, ծրչիտրա)

տիպանշան 263 (հմմտ. կերպար) «Տիրոջ սեղան» (տե՛ս զոհասեղան)

տողատա (լատ. togata) 255

tragedia (իտալ.) 73, 77 (տե՛ս նաև ողբերգություն)

tragoedia (լատ.) 51, 55, 60, 62, 72, 73 (տե՛ս նաև ողբերգութիւն)

տրալոճիա 25, 46, 50, 52, 53, 55, 56, 58, 59, 62—64, 71—73, 138, 162, 319 (տե՛ս նաև նոխազերգութիւն)

τράγος տե՛ս նոխազ

տրամախոսություն, -ական 21—23, 28, 94, 136, 178, 183, 185, 187—190, 197, 198, 201, 205, 206, 208, 209, 251, 253, 263, 264, 279, 284—290, 292, 294, 296

տօն, տօնախմբութիւն 15, 16, 100, 163—165, 270, 312, (տե՛ս նաև πομπή, πομπεύειν)

Յիցարկա (բարբառ.) 130

ցիցկո (բարբառ.) 130

ցույց 110, 113, 124, 125, 128

ցցասաց, «բան» 133, 144

ցցոց Երգ 114

ցույց (представление, représentation) 16, 17, 27, 104, 111, 131, 236, 253, 279, 285

ցուց, ցուցք 31, 104—115, 121, 123—136, 140, 142, 191, 197, 204, 205, 209, 211, 213, 240, 258, 260, 268, 276, 281, 321, 322

ցուցական 124, 126, 135

ցուցանք (բարբառ.) 129, 130

ցուցարանք (բարբառ.) 129

ցուցկի (բարբառ.) 130

ցուցկունք (բարբառ.) 129

ցուցմունք 124, 130, 131 (տե՛ս նաև խաղ, ներկայացում, ցույց)

Փալլանշո (բարբառ.) 256, 257, 325

փանկեան (բարբառ.) 251 (տե՛ս նաև լարախաղաց)
 փայտաուճ 264
 փանդանար 285
 փանդիոն 103, 109, 121, 135, 141, 142, 198
 Փանչ (անգլ. punch) 256
 փող 121, 243, 259, 296, 298
 փողար 61
 փողահար 219—221
 Քավոթյուն (կատարսիս) 48, 49, 57, 150—152, 158, 159, 167, 168, 170, 175—177, 179, 246
 Քավոթյան նոխազ 151, 152, 158—161, 171, 176, 179, 180 (տե՛ս նաև «այծից պատարագ», նոխազ)
 «Բեշա ձգող» (խոսակց.) 294 (տե՛ս նաև ավանդող, պատմող)
 Բերքուրիս տե՛ս արուեստ ֆերքուրական
 Բնար 102, 271
 Բնարահար 219, 220

բուրմ 147, 159, 291 (հմմտ. պատարագիչ)
 'Չծոյ 53, 63, 80 (տե՛ս նաև երգ)
 օթյակ 274 (հմմտ. դիակակ, վերնադիակակ)
 օպերա (իտալ. opera—գործողություն) 30
 օրքա օյունու (թուրք. orta—սպարէզ և օյսոս—խաղ) 280 (տե՛ս նաև էկզոտիկ թատրոն)
 օրչի՛թթա 139, 140, 146, 180, 276—278, 291, 323 (տե՛ս նաև նրապարակ, տեսարան)
 օրկեստր 272 (հմմտ. դաս. «դաստա»)
 Ֆաբլիո (ֆր. fabliau) 99
 fabula (լատ.) 263 (տե՛ս նաև առակ, առասպել)
 fabula palliata (լատ.) 256
 Ֆարս (ֆր. farce), -ային 21, 279
 fiction (անգլ.) 212 (տե՛ս և հմմտ. վեպ)

Բ Ո Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Ա ու ա ջ ա ր ա ն 5
 ն ե ր ա ժ ու թ յ ու լ ն 15
 Միջնադարյան թատերակարգը և թատրոնը: Միջնադարյան թատրոնի բնույթի հարցի շուրջը: Հայոց միջնադարի պատմա-ժամանակագրական տարածքը:

Գ Լ Ո Ւ Խ ա ո ա ջ ի ն

Միջնադարյան թատրոնի ուսումնասիրության պատմա-գեղագիտական ճիմֆերը 43
 Ա. «Ողբերգություն» բառը և նրա առնչությունը միջնադարի դրամատիկական բանահյուսության հետ 46
 Բ. Կատակերգությունը որպես բարոյա-գեղագիտական ստորագություն և նրա առնչությունը միջնադարյան թատրոնի հետ 79

Գ Լ Ո Ւ Խ ե ր կ ր ո ր դ

Միջնադարյան թատրոնի բանհյուսական աղանգները 106
 Ա. «Երգի ցցոց և պարուց» 106
 Բ. «Այծից պատարագ» 144
 Գ. Տրամախոսության դրամատիկական բնույթը վաղ միջնադարյան վեպերում 182

Գ Լ Ո Ւ Խ ե ր ր ո ր դ

Միջնադարյան թատրոնի բնույթը, դրսևորման ձևերն ու միջավայրը 214
 Ա. Նախաբարական խնջույքներից մինչև թատրոնական շենքերն ու հրապարակները 215
 Բ. Պարերգական դրամայի վերապրուկները վեպերի ավանդման ուղ միջնադարյան ձևերում 281
 Գ. Թատրոնը միջնադարի հասարակական գիտակցության համակարգում 300
 Резюме 316
 Ա զ ր յ ու ը ր ն ե ր և գ ր ա կ ա ն ու թ յ ու լ ն 328
 Ա ո ա ր կ ա յ ա կ ա ն -տ ե ր մ ի ն ա ր ա ն ա կ ա ն ց ա ն կ 339

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	5
Введение	15
Средневековая театрокрания и средневековый театр. О специфике средневекового театра. Историко-хронологические границы армянского средневековья.	
Глава первая	
Историко-эстетические основы изучения средневекового театра	43
А. Слово «սղբերգութիւն» и его отношение к средневековому драматическому фольклору	46
Б. Комедия, как морально-эстетическая категория и его связь с средневековым театром	79
Глава вторая	
Фольклорные истоки раннесредневекового театра	106
А. «Хороводно-мимические песнопения» («Երգը ցոյց և լիարժեք»)	106
Б. «Козлиная литургия» («Այծից պատարագ»)	144
В. Драматическая природа диалога в раннесредневековых эпических сказаниях	182
Глава третья	
Специфика средневекового театра, формы его выражения	214
А. От княжеских пиршеств до площадных представлений. Были ли театральные здания в средние века?	215
Б. Пережитки хороводной драмы в позднесредневековых формах воспроизведения эпических сюжетов	281
В. Театр в системе средневекового общественного сознания	300
Резюме	316
Источники и литература	328
Предметно-терминологический указатель	339

CONTENTS

Preface	5
Introduction	15
Theatricality and Theatre in Middle Ages. Specific Character of Medieval Theatre. Chronological Boundary of Armenian Middle Ages.	
Chapter One	
Historical and Aesthetic Foundations of Studying the Theatre of Middle Ages	43
A. The Word «սղբերգութիւն» and Its Relation to Medieval Dramatic Folklore	46
B. Comedy as Moral and Aesthetic Category and Its Relation to Medieval Theatre	79
Chapter Two	
Folklore Sources of Early Medieval Theatre	106
A. „Mimicry-Chorus Songs“ («Երգը ցոյց և լիարժեք»)	106
B. „Goat Liturgy“ («Այծից պատարագ»)	144
C. Dramatic Nature of the Dialogue in Early Medieval Epic Stories	182
Chapter Three	
Specific Character of Medieval Theatre, Ways of Expressing It and Its Medium	214
A. From Princely Feasts to Theatrical Buildings and Squares	215
B. Survivals of Chorus Drama in Late Medieval Forms of Reproducing the Epic Plot	281
C. Theatre in the System of Medieval World Outlook	300
Summary (in Russian)	316
Sources and Bibliography	328
Index	339

ՀԵՆՐԻԿ ՎԱՀԱՆԻ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ
ГЕНРИХ ВАГАНОВИЧ ОГАНЕСЯН

ԹՍՏՐՈՆԸ ՄԻՋՆՍԴՍՐՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
Պատմության և աեսության հարցեր

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳՍ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Հրատարակչական խմբագիրներ
Ա. Հ. ՇԱՂԳԱՄՅԱՆ, Ս. Մ. ԳԱՆԻԵԼՅԱՆ
Նկարիչ Կ. Կ. ՂԱՖՍՒԴՐՅԱՆ
Գեղարվեստական խմբագիր
Հ. Ն. ԳՈՐԾԱԿԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Մ. Ա. ԿԱՓԼԱՆՅԱՆ
Սրբագրիչներ
Ա. Գ. ԱՎԱԳՅԱՆ, Մ. Տ. ԳԱԼՎԱԳՅԱՆՑ

ՎՖ 02628 Հրատ. 4683 Պատվեր 1169 Տպարանակ 3000
Հանձնված է շարվածքի 24/X 1977 թ.: Ստորագրված է տպագրության
15/III 1978 թ.: Տպագր. 22,25 մամուլ, պաշմ. 18,69 մամուլ,
հրատ. 16,2 մամուլ: Թուղթ № 1, 84×108¹/₃₂: Գրքը 2 ռ. 40 Է

Հայկական ՍՍՀ ԳՍ հրատարակչություն, 375019, Երևան,
Բարեկամություն 24դ.

Издательство АН Арм. ССР. 375019, Ереван, Барекамутян, 24-г.

ՀՍՍՀ ԳՍ հրատարակչության տպարան:
375019, Երևան, Բարեկամություն 24: