

Գ.Վ.ՕՐԴՈՅԱՆ

ԹԱՏՐՈՆԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ  
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ  
(XII-XIII ԴԴ.)



ԵՐԵՎԱՆ

АКАДЕМИЯ НАУК АРМЕНИИ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Г. В. ОРДОЯН

ТЕАТР В КИЛИКИЙСКОЙ  
АРМЕНИИ  
(XII—XIII вв.)

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЕНИИ  
ЕРЕВАН 1991

37(47.925)  
0-86

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՊՐԵՍԻ ԻՆՏԻՏՈՒՏ

Գ. Վ. ՕՐԴՅԱՆ

ԹԱՏԻՐՆԸ ԿԻԼԻԿՅԱՆ  
ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ  
(XII—XIII ԳԳ.)

2748



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԵՐԵՎԱՆ 1991

Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱ արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ արվեստագիտության գոհետոր  
Կ. Կ. Քանժիկյան

Գիրքը հրատարակության ներառվածությունը գրախոսների՝  
բանասիրության գոհետոր Լ. Զախվերդյանը և արվեստագիտության  
գոհետոր Ք. Ս. Լաւորյանին

Օրդրյան Գ. Վ.

0-865 Բաարտներ կիլիկյան Հայաստանում/XII—XIII դդ.  
[Պատ. խմբ.՝ Ն. Կ. Քանժիկյան]: Հայաստանի ԳԱ  
արվեստի ին-տ.—նր. Կ. Հայաստանի ԳԱ հրատ., 1990.  
—164 էջ, 8 թերթ նկ.

Աշխատանքներ կիրթված է կիլիկյան Հայաստանի միջնադար-  
յան բանասիրական առումնասիրությունը հարազատում է ա-  
խարհիկ քառերգական շանդահաչերի գեղարվեստական բովան-  
գանությունն ու թեւայնքը որոշում են նրանք աշխարհական  
հասկանիչներ ու տանանահանութունները: Փաստացի կյանք-  
ընթացի վրա է նայել են ինքնուրույն նաև պատմական գաղա-  
փարտագիտության ոլորտում Բաարտի գիտական և քառերգ-  
արվեստական նմանությունները: Ուսումնասիրվող առարկան  
գիտվում է ընդհանուր միջնադարյան Բաարտի պատմության կոն-  
տեքստում:

Գիրքը նախատեսված է ինչպես քառերգական արվեստի մաս-  
նագիտների, այնպես էլ Բաարտի պատմության հետազոտվող  
թեմերի օգնության համար:

ՎՊԳ 85-33(22) I

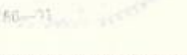
Ա Ռ Ա Ջ Ա Բ Ա Ն

Սույն ուսումնասիրության առարկան կիլիկյան Հայաս-  
տանի միջնադարյան քառերգական է, որի բուն ծագի-  
ման ժամանակահատվածն ընդգրկել է XII—XIII դարերը:  
Պա հեղ աշ շրջանն էր, երբ կենտրոնական Հայաստանը  
զարնկ էր անտեսանալի շտափած և իր քաղաքական ինք-  
նուրույնությունը պահպանող իրերը, իսկ Փոքր Ասիայի  
հարավ-արևելքում՝ կիլիկյան հողի վրա բարենպաստ նա-  
խադրություններ էին ստեղծվում հայ ժողովրդի բնիկացի  
պարմանությունների համար: Սոցիալական կյանքի բարգավաճ-  
ման պայմաններում թուրք էր սպրտում գիտական միտքը,  
կարգ էր արվում բազմաշնչություններ, հասանում էր կենդ-  
արվեստն ու նարտանում զրահանությունը: Բնակչությունն  
ստեղծանալի հանկել էր ղեպի աշխարհիկ կյանքը, որը ո-  
ղողվել էր լուսավոր գույներով ու կենտրոնիկ արամագրու-  
թյանը: Մարդկային կենտրոնությունը ձգվում էր ղեպի  
Միջերկրականի լուսավոր հետադարձները, որտեղից համոզ-  
վում ու կենսաչափի ազդեցությունները: Նպաստ էր հետ-  
ք էր թողնում ոչ միայն կիլիկյան կենդանում, այլև այդ մի-  
ջավայրում ձևավոր գիտությունական արժեքների վրա:

Աշխույթային կյանքի համընդհանուր բարենորոգումն  
այս միջնադարում անշուշտ չէր կարող չարթագվանել նաև  
քառերգական արվեստը:

Կիլիկյան Հայաստանի քառերգական առ այսօր չի զարնկ  
ստանալին ուսումնասիրության առարկա: Թեև պետք է ստեղ,  
որ հայ միջնադարյան քառերգական պատմությանը նվիրված

49070.0008  
703(02)—30



Հետազոտություններում այդ խնդրին բանկցա անդրադարձել են:

Այսպես, կիրիլյան հայ թատրոնի մասին առաջին անգամ պատկերացում է ապրիլ Գարեգին Լեոնյանը «Թատրոնը հին Հայաստանում» (Երևան, 1941) աշխատությունում: Ընդհանուր, իհարկե, խորքային չի ուսումնասիրում այժայեկերևույթը և այդպիսի նպատակ էլ չունի: Աշխատության վերջնադրվից իսկ երևում է, որ նրա ուսումնասիրության առարկայի սարածական և մասնակազարգացան ներքին անհամեմատ ավելի ընդարձակ են և խնդրին ինքնին շատ ավելի տարողունակ է: Ընդգրկելի հայ թատրոնի պատմությունը հնադարից մինչև ուշ միջնադար: Հայրենական թատերադիատրոնի մեջ դա աննախադեպ փորձ էր: Եվ թեպետ այսօր մասամբ թերի, նույնիսկ հնացած են թվում Հեղինայի որոշ գրություններ ու փաստարկումները, այնուամենայնիվ ներկայումս էլ դժվար է թերահյանհատել փորձաժամայ այս զԲԻՐՅԱԿԻ գիտական նշանակությունը: Առնչյանի աշխատության փաստորեն ճանապարհ հարթվեց հայ հին և միջնադարյան թատրոնի պատմության հետագա ուսումնասիրությունների համար:

Հաջորդ բայց այս ուղղությամբ կատարեց Գևորգ Գոյանը: «Հայ թատրոնի երկուհարյարակը» (ոտա., Մոսկվա, 1952) երկհատոր աշխատությունում նա ոչ միայն ընդլայնեց առարկայի հետազոտման տեսլաշարը, այլև զգալի շահով հարստացրեց նրա շտրքն եղած փաստազրգանք նյութը, առաջարկեց երևույթի մեկնարկման նոր եզրանակներ: Հայաստանի վաղ միջնադարյան թատերարվեստը Գոյանը դիտում է հուն-հունական և առաջավորապես կաթոլիկ պատմության անընդհատության, անտիկ թատերական ավանդույթների փոխերթման արդյունքում: Ընդհանուր ուղղորտը հատկապես այդ խնդրի վրա, ուստի և հայ միջնադարյան թատրոնի պատմության հասուն ֆեոդալիզմի շրջափուլը մնում է գրեթե շուտանափրված, իսկ կիրիլյան թատրոնի մասին խափում է միայն թուօրիկ ակնարկի ձևով:

Ըներիկ Հովհաննիսյանի «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» (Երևան, 1978) աշխատության մի նոր որսահետ է բացվում միջնադարագիտության այս ուղույն բնագավառում: Քննական վերլուծության և ևնթարկվում մինչ այդ կառուցած տեսակետներն ու փաստացի վկայությունները մեկնարանդությունները: Պատմարանագիտական զբնույթներն ընթանում են թատերագիտական որոնումներին համահղ մինևույն շաղկղով և ծառայում մեկ կրնրեստ նպատակի՝ հայ միջնադարյան թատրոնի գեղարվեստական համակարգը բացահայտելուն: Հեղինակի ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս չի մնում նաև կիրիլյան թատերարվեստը, սակայն երևույթի ինքնին ներկայանում է լույ գծանկարային տեսքով և շատդրանքի ընդհանուր կոնտեքստում նրա ծավալային պատկերը մնում է անշոշափելի:

Այսպիսով, նշված մենագրություններում դեռևս բավարար չափով լուսարանված չէ մեզ հետաքրքրող առարկան և նրա տեղը միջնադարյան թատրոնի ընդհանուր պատմության մեջ: Բավարար չի արժեքավորվել Իսկ դրա անհրաժեշտությունն այսօր արդեն հասունացել է և օրյեկտիվորեն թխում է հայագիտության արդի խնդիրներից, որոնք նորովի թնկարելում կիրիլյան հայկական պատմության քաղաքական պատմության և տեսնական ու մշակութային կյանքի ուսումնասիրության հարցերը: Ուստի է ընթերցողի ուշադրությունը ներկայացվող աշխատության նպատակն է ի հայտ բերել այն բաց թողված կետերը, որոնք կրան լրացնելու մի կողմից կիրիլյան թատրոնի մասին մինչ այդ մեղ մեղ բերած գիտելիքները, մյուս կողմից՝ կնպատան հայ թատերական մշակույթի պատմության հետազոտմանը նվիրված հետագա գիտական պրոպագանդաներին:

Ուսումնասիրության հիմնական աղբյուրը մասնաազրական նյութերն են՝ դրավոր և լեզվական այն փաստացի վկայությունները, որոնց վերածմանն ու մեկնարանմանն անապարհով տղերկան հեղինակը փորձում է վերականգնել վաղուց անհետացած երևույթի մտապար նկարագիրը: Այս առումով պակաս շահեկան չեն նաև բանասիրության, ար-



վնասարանության, կրած շահագիտության, ազգագրության և  
հետազոտության բնագավառներում կատարված հայազգիտա-  
կան հետազոտությունների արդյունքները, որոնք համայնում  
են թե հայ միջնադարյան թատրոնի շուրջը եղած առարկա-  
յական աշխարհը, և թե հայկես ոգիում նրա հատկանշական  
գծերը բացահայտելու:

Վերջապես, հարկ է նշել, որ աշխատանքի քննադատ  
հեղինակը հիմնվում է միջնադարադիտության նվաճումնե-  
րի, և հատկապես կրթումը կիրառված պատմահամեմատա-  
կան, ախտորոշական վերլուծումների մեթոդի ու հայ բնա-  
տեղագիտության և բնօճանրապես հայազգիտության մեջ  
կուտակված դրական փորձի վրա, առանց որի անհնարին  
կլիներ ձևնեամուխ լինել այս գործին:

ԱՌԱՅՆՈՒ ՏՂՈՒՄ

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԿՏԱՆՔԻ ԱՇԽՈՒԹԱՏԱՆ  
ՆԱԽԱՌԻՐՍԱԿՆԵՐԸ

XI—XIII դարերում, երբ սոցիալական բարենորոգում-  
ների շեղումով ճոխացան ու փարթամացան կիլիկյան բա-  
ղաբեհերը, միաժամանակ նպաստավոր միջավայր ստեղծվեց  
հայ միջնադարյան թատերարվեստի ծաղկման համար: Երկ-  
րի բնակչությունը, առանձնապես արհեստագործական խավի  
կերկալացուցիչները զարման տեսլարանային հանդիսանը-  
ների թունդ սիրահարներ՝ մի կրեույթ, որ բնօճանրապես  
հատկանշական է զարգացած ֆեոդալիզմի զարաշրջանի բա-  
ղաբային կենցաղին: «Յորժամ դանադան թուսեբը մուրթու-  
թեանցն ի փողոցս քաղաքացն կրեութանան յօրինեալք,—  
զբում է միջնադարյան մի հեղինակ,— յայնժամ է տեսանել  
զատութիւն մարդկան կատարեալ ձղել զանձիւս առ տեսա-  
րանն վնասակար ոգոցն... Բազումք զվաճառաշահութիւնսն  
արհամարհելով անդ երթալ զհեղինին: Ալլք զարուեսառ և  
նազորութեանն անփոյթ արարեալ զօրն ամենայն նատին  
զատարկացեալք՝ յսել վնասակար հնչմանցն ձայն, որք զհոգ-  
ուցն զօրն են զապակտնութեան: Եսկ յորժամ իցէ ժամանակ  
լիւթեան աստուածային ինչ շահուոր պատմութեանց՝  
տարակացեալք հրածարին և տարտամեալք հեղգալով ի բաց  
դարձուցանին զրակիս»: Բնույնս հետագայում կտեսնենք,  
այս տողերը հավասարապես կարելի էր վերադրել նաև կի-  
լիկյան իրավանությանը:

<sup>1</sup> Մաշտոցի անվան Մատենադարան (այսուհետև՝ ՄՄ), Աճ. Մ 1880,  
էջ 265ա:

ժամանակակիցների վկայությամբ, երկրում դիտվող սթրատերամորֆան» համընդհանուր անեղջը չի շրջանցել նույնիսկ հագեորականներին: Այսպես, օրայնարակելով կրոնավորների շվաշտարարտ վարք ու բարբը, Սարգիս Շնորհային անկեղծորեն խոստովանում է. «Տներդ լիառութեան և ի կատակերգութեան աստուկ հեշտանամբ»: Ընդ որում թատերային այս «վարակն» երբեմն այնպիսի խոշոր շափերի է հասել, որ մուտք է գործել անգամ կրոնավորութան բուն օջախը: «Ի ժամ կատարելով դուտը պատկա կրքը դուստանացն լռակ դադարեցին, մինչև էլցեն լեկեղեցույն, զի մի՛ դիական երգքն խառնեցին ընդ աստուածային երգոցն», — գրում է ներսես Շնորհալին: Ուշադրով է նաև այն բառապաշարը. սրով նա հանդիմանում է եկեղեցու «տգեա» պաշտոնյաներին. «Մի՛ որ ի քահանայից վայրապար և առանց մեծի զգուշութեան կատարեցէլ դուտը մկրտութիւն, իբրև զաշխարհական ինչ գործ համարելով, և մի՛ ընդ աստուածային բանիցն՝ բանս ծիծաղականս և կատակերգութիւնս խառնեցէլ, որպէս լսեմք զոմանց տգիտաց և աներկեղիցն...»: «Գո սանուծայութեան» չեմ է ուղղել իր շաշքը էլ՝ լիկյան մեկ ուրիշ՝ հեղեան կամ զուսան կուչի, կամ բող, զի գիւաց կոշաղջ են զուսանք: Արդ մի՛ զորումն սատանայի խառնես ի խորհուրդք Քրիստոսի»:

Միջնադարյան կյանքի այսօրինակ պատկերն, իհարկե՛ն, մտրդկային ներքաշխարհի, նրա զգայական բնության արթնաշունչ արդյունքն էր, որ նկատելի էր դարձել հատկապես երկրի անտեսական ու քաղաքական կյանքի բարդավաճման տարիներին:

<sup>2</sup> Սարգիս Շնորհալի, Մկնութիւն Լաթանց թղթոց կաթողիկեաց, Կ. Պոլիս, 1826, էջ 133:

<sup>3</sup> Շնորհալի Շնորհալու շաշոց կաթողիկոսի նամակների, Թուրք բնագրական, Վենետիկ, 1828, էջ 167:

<sup>4</sup> Նույն անգամ, էջ 157 (այս և հետագա քննգրումները մերն են— Գ. Օ.):

<sup>5</sup> ՄԲ, Աճ, N 8256, էջ 168ա:

XII դարում, երբ վերջնականացնելու կազմավորվում ու ինքնորոշվում էր կիրիկյան հայկական պետությունը, ներսես Շնորհալին սրտացավով արձանագրել է. «...տարագիր գրով ի հայրենի ժառանգութեանցն՝ յաշխարհս յայս փշարեր և անիծիք դատապարտեալ անկաք, նորին աղագաւ անվար և փոփոխական ամենայն ինչ եղև եթէ աստուածային գործոյն ստուսիլեան, և եթէ նիւթականս աշխարհի իշխանութիւնս՝ Հասկանայի է, որ կիրիկյան իրականութեանը բերող այդ երեսյանները, բնավ էլ արտազայնման հետևանք չլին, ինչպես ենթադրել է Շնորհալին, այլ առաջացել էին անտարական ու փոփոխյին հարաբերությունների ինտենսիվացման, ինչպես նաև խոշոր բնակավայրերի օսցիալ-քաղաքական դերի ընդլայնման շնորհիվ: Եվ հենց զրանից էլ բխում էին այն օսցիայական հակասությունները, որոնք գնալով աճում էին և առավել սրում կիրիկյան կենցաղագրության երկրենային նկարագրեր. մի ծալում՝ ճոխութիւն ու շքեղություն, պերճաշք ապարներն ու նրբագեղ նիստակաց, հանդեսանքների ու զվարճալիքների անվերջանալի շարան, մյուսում՝ սով ու տառապանքներ, զովարին ու ստորաբարձ աշխատանք, եթերային հույսեր ու խաբված երգանքներ: Այն թե՛ լավ ու լաված աշխատավոր մտղորդի ծանր դիճակի և հարստահարչերի զաման ու անմարդկային կեղեկումների վերաբերյալ ներսես կամբրոնացու հաստիքը մեկնում. «Մեծատունք կանեն զաղաթուն... այլք յարէն սուն ալ սուն և անդաստան ու անդաստան և գրեկերն հանեն... և որ երկի ընչոյց տըր, այսօր կողոպտեալ և հայի քաղցեալ, որ երկի կենդանի, այսօր խոցոտեալ յաղաղկաց, կիսամեկ...»:

<sup>6</sup> Ներսես Շնորհալի, նշվ. հրատ., էջ 7:

<sup>7</sup> Ս. Վ. Բունալազե, Սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունները կիրիկյան հայկական վառ իրումում, Եր., 1972, էջ 248—260:

<sup>8</sup> ՄԲ, Աճ, N 1142, էջ 24ր: Այս փաստը բերվում է Գ. Չ. Գրիգորյանի «Հասարակական-փիլոսոփայական միտքը Հայկական կիրիկյան աշխատությունում, Եր., 1979, էջ 13:

Հիրավի, շահագանց հակասական ու շեշտակիորեն ներհակ է կիրիկյան իրականության պատկերը քե՛հ՝ հայկական պետականության հիմնադրման շրջանում, քե՛հ՝ երկրի հետագա բարգավաճման ապրիներին, և քե՛հ՝ ներքին ու արտաքին քաղաքականության մեջ բազմիցս հաղթանակած և փառքի արժանացած հայկական թագավորության մայրամուտին։ Միեւնի դարերում սահաշխարհային նշանակություն ունեցող՝ Արևելքն ու Արևմուտքը կապող առևտրական ճանապարհների սահմանագծում կազմավորված հայկական այս ինքնուրույն պետությունը ծայրահեղ կարճ ժամանակամիջոցում կարողացավ ոչ միայն ամբարշտել իր դիրքերը առաջավորասիական միջավայրում, այլև շահեկանորեն հաղորդակցվել և նույնիսկ բարենմանական կապեր հաստատել արևմտամետրոպական աշխարհի հետ։ Զարգացած ավտոտակառուցյալ գարագլխին կյանքն այստեղ սկսել էր ընթանալ նոր պիթևոլ և նոր ուղեգծով։ Կիրիկյայի բազմազգ բնակչության առջև լքացի հայերից, երկրում ապրում էին հույներ, առօրիններ, հրեաներ, իսկ խալկիաց արշավանքների շրջանում բնակվեցին նաև Ֆրանսիացիներ, իտալացիներ, գերմանացիներ։ Ելազվել էին նոր հորիզոններ, մարդանճատի գործունեության նոր ապարդիզներ։ Եվ եթե հիմա կիրիկիացիներն սկսել էին ստեղծագործել նոր ուժով ու հոտով, ուշխատում էին է՛լ ավելի շինացնել ու ճոխացնել իրենց տները, նոր գույներով ու զարդանկարներով էին ծաղկեցնում մատյանները, որքեր էին հորինում բանաստեղծական նոր ողբերգումով, օպերա նրանց մեջ աակավաթիվ շին նաև այնպիսիները. որ սկսեցին է՛լ ավելի ճնշել ու կողոպտել քույրերին, ստեանարկ սրբազան պատվիրաններն ու սահմանված օրենքները, գործել մարդկային խզճին ու արժանապատվությանը հակառակ, սանձարձակելով իրենց կրքերն ու անձնատուր լինելով շվախաբարո կյանքի հորձանուտին։ Մշտնապես գրգռվելով լինին զորաց.— կարգում ենք XIII դարապակրի կիրիկյան ձեռագրերից մեկում.— ...դատաւորը կաշտաւոր թիւրքն զդատաւորանն արդար և ժողովուրդը ծուլահան ի բարի զործոց։ Անաշնորդը և քահանայը արծաթա-

ւէրք, և ծոյլք. արծաճիտ և փոյթք առ ի պահանջումն նարկաց՝ և կաշտաւաց և հեղքք առ ի խրատել՝ և լուսուցանել։ Վարդապետք անձնաւէրք. և միանձուրք ձեանան աւաշքս մարդկան, և ամենայն որ բար իւր մտացն ձեացուցանել նոր վարդապէտութիւն. զիտութիւնն բազմանա և սէրն ցամարի. և բարի գործք անհետ լինի։ Եւ այլ բանս... գործի այտաւք ի մէջ մարդկան. զոր անպատշաճ համարեցաք զրել աստ ի զիրս յայս զոր գրեմք ի թուականս շալոց, ՈՉՉ (= 1227 թ.—9. 0.), զի այն բաւական է զոր տեսնելք աշաք ձերովք...»<sup>2</sup>

Կարելի է սանլ, որ կիրիկյան իրականությունն իր ընդգծված կենցաղային թատերայնությամբ արդեն իսկ լուրօրինակ մի ռատրոն» էր, մարդաշատ տեսարաններով ու գրամատրիկական զրվագներով հարուստ մի «հանդիսանք»։ Ընդ որում ուշագրավն այն է, որ այս մետաֆորիկ համեմատությանն է զիմել նախ և առաջ հենց ինքը՝ կիրիկիացին հանձնին Պրիկոթ Մարաշեցու, որի ս՛վայր ողբոցս խորագիրը կրող ազդեցութեամբ էլ հանդիպում ենք միշտադարձն աշխարհնկիպումը թատերային պայմանականությունները գուգադրելու փառչում մի օրինակ։

Մական նախքան այն ընթերցելը ծանոթանանք Մարաշեցու շարագրանքի առանձնատակությունը։ Խոսքը վերաբերում է հեղինակի ինքնարտահայտման կերպին, նրա խօսելու եղանակին։ «Կա՛յ ձեզ լսելիք իմ զի լուսայք զձայն լկտի երցոց զիսկան, և ընդունեցայք զրանս խարտութեան և ստուրեանս.— կարդում ենք ձեռագրերից մեկում.—...Վա՛յ թեզ անձ իմ զի ամենայն թշնամիք բո գունդք զիսացն տեպին զշարին բո և ոտն հարին ձաղանուք ի վերայ կորքստանան քս... Վա՛յ թեզ միտք իմ դատավոր անիրաւութեան. զի ոչ շատածոջ երկկար և ոչ ի մարդկանէ ամաշեցիք՝ այլ գնացելք ի խորհուրդս ամբարշտաց և կացելք ի ձանապարհս մեզուտրոցս որ ոչ է բարի. և նստար յաթոս ժանդից և ի

<sup>2</sup> ՎՄ. Ան. Ձ 555Ը, էջ 2ա—2բ։



չարի ոչ աննըացոր...»<sup>10</sup> Այս սենով են գրված տասնյակ  
— չի էջը, որոնցում Մարաշէցիս մեղապարտ կրոնավորի  
երբաբանութիւնը դիմակալերծում և մերկացնում է ինքն իրեն  
ի ցոյց աշխարհի:

Սա ոչ միայն խոտովանանք է, որին միջնադարյան  
ճափաստաշարը դիմել է բառ բնորոնված կարգի՝ հանուն իր  
Տոգու փրկութեան, այլև՝ Շարպարսալային ինքնախարապան-  
ման ակա, բնութեան հանդեպ ամբարանացած մարդու մի ող-  
բերգութիւնն է՛մ ստանձնելով հերկերգու ներսի աշխարհ-  
քը»։ Մարաշէցին քակտնարար խոսում է ոչ միայն իր ան-  
ունիք, այլև նման նսկատարի արժանացած բոլոր «գու-  
հերի»։ «կատարեցաւ մեր կենցաղս ի սորա յանցանացն  
վայր արտութեան՝ լրանաց, խեղկատակութեան...»<sup>11</sup> Հենց  
այդ «խեղկատակութեան» քացահայտումն էլ դառնում է նրա  
«Վայք ողբոց»-ների լեյաժողովը, կրոնա-փիլիսոփայական  
ճափաստմբի արտահայտութեան հիմնագիծը։ Դրանով է  
պայմանավորված նրա վերաբերմունքն իր և իր միջավայրի  
հանդեպ, դրանում է նա տեսնում իր Տոգու փրկութեան միակ  
ուղիվերը։ Եվ այստեղ է, որ Մարաշէցին դիմում է թատե-  
րական պայմանականութեանը, որպէս իր վարքագիծն ու  
իրեն շրջապատող իրական աշխարհը՝ քննադատելու ամենա-  
հարմար ձևի։ «Յեռ գիշերոյն յեռ խաղոց անցանելոյ,—  
գրում է նա,— յեռ կերպարանելոյն յաշտ տեսողացն՝ յեռ  
տաղաաբբիս ապա քակելն դիմակերն և երկի ճշմարտութիւն,  
ապա իւրաքանչիւր մեղքն ցոյցաբերն»<sup>12</sup>։ Բերելով այս տո-  
ղերը, Հեկրիկ Հովհաննիսյանը գրում է. «Տաղավարը, ըստ  
Մարաշէցու, թարգմանում է իրենում կեղծավորութեան ցաղա-  
տեբը։ Կեղծավոր մարդկութեանը նա մի պահ պատկերաց-  
նում է «ասէնդ դատաստանի» առջև, որ «ոչ այլ որ բեզ գատա-  
խաղ է ի դատաստանին, քայց միայն գործքն քո իւրով  
կերպարանեալք որպէս և իցելս։ Եվ մարդիկ ասէնդ դատա-

վորի առջև հանելու են իրենց դիմակները, ինչպէս դերա-  
սանները ներկայացումից հետո հանում են դիմակները տա-  
ղավարում»<sup>13</sup>։

Չմոռանանք, որ աշխարհը թատերարմի է նմանցերի  
դեռևս Կրիզոր նաղանդաբին, որի նուսերից մեկում  
կարդում ենք, «Փորը մի էս ին՝ ժամանակն (յ. աշխարհը)  
անցանէ, և խաղն լուծանի»<sup>14</sup>։ Ինչպէս տեսնում ենք, մեշ-  
երկված տողերի հեղինակը նույնպէս իրականութիւնը դի-  
տել է իրեն վազանցիկ պատրանք, «խաղ», որի ավարտն  
այդ իսկ պատրանքի բացահայտումն է, լուծումը։ Եվ միան-  
գամայն հնարավոր է, որ Մարաշէցու դիտողութիւններն ըստ  
էութեան փոխանված են այստեղից։ Միջնադարյան կրո-  
նավորի համար հեղինակավոր խոսքը միշտ էլ ուսանելի է  
եղել։ Սակայն զգմար է նաև անտեսել, որ XII դարի կի-  
լիկյան հեղինակը ոչ թէ կուրորն պատճենահանել է ուրշի  
միաբը, այլ յուրացնելով այն՝ արտահայտել է ավելի պատ-  
կերավոր ու հանգամանալից։ Թեև նաղանդագու մոտ  
«խաղ» բառն, ըստ նոր հայկազյան բառարանի, նշանակում  
է «տեսարանն կամ տաղարն խաղացողաց»<sup>15</sup>, սակայն  
երևույթն իր առարկայական նկարագրով մեզ համար դեռևս  
անբոշ է։ Կարելի է միայն լուսհել, որ խոսքը թատերաբե-  
մում ներկայացվող խաղի մասին է։ Մինչդեռ Մարաշէցին  
ամենայն մանրամասնութեամբ է նկարագրում կեղծ կեր-  
պարանք առած խաղացողների դիմակալերծման հանգա-  
մանը, որ տեղի է ունենում զիշերային ներկայացումից հե-  
տ (այնտ գիշերոյն յեռ խաղոց անցանելոյ, յեռ կերպա-  
րանելոյն յաշտ տեսողացն...), երբ դերասանները թողնում  
են բնատարարները՝ Ահա թն ինչու, մենք հակված ենք եր-  
թաղել։ որ գրելով «յեռ տաղաաբբիս»՝ Մարաշէցին ցան-

<sup>10</sup> Հ. Վ. Հովհաննիսյան, Թատերը միջնադարյան Հայաստանում,  
Սբ., 1975, էջ 278:

<sup>11</sup> «Եւ որ թաղիքը հայկազեան լեզուին, հատ. 1, Վենետիկ, 1836,  
էջ 913:

<sup>12</sup> Նույն տեղում:

<sup>10</sup> ՄՄ, ձեռ. № 108, էջ 46—53:

<sup>11</sup> Նույն տեղում, էջ 64ա:

<sup>12</sup> Նույն տեղում, էջ 98բ:

կայել է ասել բնվից՝ այսինքն խաղաճապարակից դուրս, աչք ոչ թե՛ կալիսեներում, ինչպես բացատրում է Հենրիկ Նովաննիսյանը<sup>10</sup>։

Այսպիսով, իր խոստովանություն-մենախոստովյան մեջ Մարաշիցին պտրծում է բացահայտել մարդկային բնության իսկաբնույթը, լուսավորել նրա հոգու ամենաստվերտ անկյունները, լինել բացարձակ անկեղծ։ Ընդ որում դա միաժամանակ ինքնամոխիցում է, որը ցուցաբարկան բնույթ է կրում, ասել է թե՛ Հեղինակի միտումն է իր այդ «վարագծով» օրինակ ծառայել նրա անարդյունք վայելքը։ Ուստի և հրապարակորեն նետելով իր երեսից կեղծավորության բողբ, նա նեղկայանում է ապաշխարող մեղապարտի կեցվածքով, ինչպես և միջնադարյան բավմամբիվ հրաշապատումներին այն Հերոսները, որոնք, նախկինում իրենց գործած մեղքերը բավելով, կարգվում էին սրբերի գասր։

Պատահական չէ, որ այս բնույթի սյուժեներն էլ առաջինը անդ զտան եկեղեցական թատրոնում։ Դրա վառ ապացույցն է «Քեոֆիլի մրտակը» («Miracle de Théophile») որ հայտնի է XIII դարի ֆրանսիացի տրուվեր Քլոտարյոֆի անունով։ Դրամատիկական այս երկի հիմքում ընկած է կիրիկյան միջավայրում հորինված և միջնադարում լայն ճանաչում գտած ճնադույն մի լեզվենդ, որը պատմում է, թե ինչպես VI դարի կեսերին Կիրիկիայում ապրող ամբ Քեոֆիլ անունով վանական իր շահախնդրական նպատակներն իրա-

<sup>10</sup> Ն. Վ. Նովաննիսյան, *Եզդ. աշխ.*, էջ 276—277; Տաղատե բան այստեղ մեկնաբանում է, որպես խորանի և հին հունական աստված (սկեկե) համարժեք տերմին, որ նկատարում է ոչ թե բնմ, այլ ըրանանակ խաղաճապարակին՝ արևադարձային կից կրոնների գեր կատարող լիտուրգիայում։ Մակայն, նրան հաջի ասենք, որ առաջադր գործածվում է իրեն համարժեք նաև անաբան բառին (առի և անաբան կամ առաջաբան խաղաճապարակ), և որ նոր նախկազյան բառարան առից է որ առաջաբան խաղաճապարակ, որ առաջաբան խաղաճապարակ ևն էրք ևս (Հատ. 1, էջ 913, Հատ. 2, էջ 840), ապա մեզ նկատարող տերմին ակնհերտերն կրում է արդեն բնմ բառի իմաստը։

գործելու համար հոգին վաճառում է աստանային<sup>11</sup>։ Այս պատմումն աստիճան անգամ վարքագրության եղանակով շարադրել է հույն Հեղինակ Եվտիմիանոսը VII դարում։ Այդ մտավորապես մեկ հարյուրամյակ անց Քեոֆիլի պատմությունը թարգմանվել է լատիներեն Պողոս զպրի կողմից։ «Նետագայում» մինչև հրաշապատում գրամատի հրապարակ գալը, կիրիկյան լեզվենդը «Նետաբերրվել է նաև երկու Հեղինակ՝ Ա դարում միանձնուհի Ռուսիկոս Գանդերսոյանացին և XII դարում Գոթթե զը Քուեսին։ Մակայն թե մեկը, թե մյուսը լեզվենդ այս մշակվել են բանաստեղծորեն և ներքանց հորինած շարժաբան լեզվածները մեղ համար թատրագրական ճետաբերություն չեն ներկայացնում։

Այլ կարգի հարց է՝ արդյո՞ք Քլոտարյոֆի իր գրամատի սյուժեն բաղել է լատինագիր տարյուրներինց։ Ճշգրիտ պատասխան տալ այս հարցին ներկայումս զրիթ անհնարին է, թեև պետք է ասել՝ միանգամայն արամարանական է երևում, որ նա կարող էր ծանոթ լինել նշված Հեղինակներին երկերին։

Բայց և այնպես ուշագրավ է նաև հետևյալ ճանգամները։ Կիրիկյան լեզվենդի հիման վրա հորինված առակատիպ գրույցներ հայտնի են եղել միջնադարյան հայ իրականության մեջ ևս։ Դրանցից են. «Այլ հոգեվաճառ», «Բանասրկու արեղայ որ զանձն մասնեաց աստանային», «Ուխտ միայնակցի ընդ աստանային»։ Առաջին երկուսը գտնեղված են «Էջեր միջնադարյան զեղարվեստական արձակից» ժողովածուում, որը, Մելիր-Օճանջանյանի խմբագրությամբ, հրապարակվել է 1957 թվականին։ Հետագայում, Արմենուհի Մրապյանը գրանց թվին է դասել նաև «Ուխտ միայնակցի»

<sup>11</sup> K. Frenzel, Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin, 1926. Ernest Fabron, Histoire de la légende de Faust, Paris, 1888, p. VI—XIII. A. H. Եռապակ, Die енда о Фаусе е, саникс Итождологитского общества при С.-Петербургском университете, т. II, V, 1911, стр. 63—65; В. Жирмунский, Очерки по истории восточной и ещской литературы, Л., 1972, стр. 51.





ընդ սասանայի» առակը, որը հայտնի էր դեռևս Նիկողոսյան Մատի «Ժողովածոյից» առակաց Վարդանայ աշխատութիւնից<sup>19</sup>:

Ինչպէ՞ս է հոգեվաճառութիւն լինուն մտայ գործել հայ միջնադարյան մանրագրատում երկերի այդ շարքը: «Այլ հոգեվաճառ» գրուցն անտարակույս դալու է «Աշխելի վարուց» խորագրով հայտնի լեւերեն ժողովածոյից («Wie die Zwierciadlo»), որը հայերեն է թարգմանել Ստեփանոս Անցային 1660 թվականին<sup>20</sup>: Ընդ որում նմանատիպ կարճամտով պատմվածքների մի զգալի մասը հայ միջնադարյան գրականութիւնն է թափանցել նույնպէս թարգմանական ճանապարհով: Ամենայն հավանականութեամբ, բացառութիւնն չի կազմում նաև «Քանասարիտ արեղայ» բր դանն մտանկաց սասանայի» գրուցը, որը շնորհից արդյութները համեմատաբար ավելի ուշ շրջանի են (ժէ—ԺԹ դդ.)<sup>21</sup>: Բայց այս «Ուլա միայնակնից» ընդ սասանայի» առակն առանձնանում է նշված գրուցագատումներից: Նիկողոսյան Մատի աշխատութիւնում ընդգրկված տարրերակները քաղված են «Աղվեսագիրք»-ները, որոնց «էջ դևաղլված առաջն էջը» ինչպէս դիտել, ուղղակի առնչվում են վարդանի հնազույն ժողովածուների հետ<sup>22</sup>: Վերջիններս էլ, ինչպէս հայտնի է, մեծ ժողովրդականութիւն են վայելել հասկապես կրիկյան շքրչանում, սատի և հիշյալ առակն առանձնակի արժեք է ներ-

կայացնում մեկ համար: Հնարավոր է նույնիսկ, որ թվարկած գրուցներից այն ամենահինը եղած լինի:

«Ասի յառուցաց, թէ միակնց մի սասանայի ուխտ եղ, որ տարի մի ի պահս կենայ, թէ դես ի մեծութիւն հասուցանէ, սասանայ յանն էաա կատարել զինդրածս նորա, յորժամ վճարեաց զպահս, շարժեաց զեպիսկոպոս քաղաքին, որ եղ դես կեկեցեացան, և ի միս տարուն շարժեաց, որ որհնէայ զնա արեղայ, և ի միս տարուն եղև ճեռանել կեպիսկոպոսին, շարժեաց զՔաղաքուն և զքաղաքացիս առնել խրեանց կեպիսկոպոս: Եւ յորժամ կամէր զքեատաւորիլ, զի ժամ արտաջէ, և կէն սասանայ կա ի նա փորթիկ յորթրայ մի և ասէ. իմ ամէն լալին փորտարնէ, որ զքեղ յայց մեծագոյն աստիճանդ հասուցի, զայս արա. առ զայդ փորթիկ յորթրայիդ ի ծոցդ դիր. և զգետուլ ի վերա հաղիր և յորժամ ի բնմ կանես, նա մէկ մատամբը ի վերայ մէկ լարին զարկ, և այնպէս արարեայ պատրեայ կեպիսկոպոսին՝ յանկարճակի հազարը հազարաց և բիրթ բիրտց սասանայի և թմրիկի և սունայի և շանկի և յորթրալայ ձայն հնչեաց՝ ի մէջ եկեղեցուցին: Զարտարեացն թազաւորն և ժողովուրդն և ոչ զոր տեսանէին հարկանք նուազարտեացն: Հրամայեաց թողաւորն բունել զգրուն կեկեցեոյն՝ և զիրաքանչիր որ մերկացուցանել և փնդրել, և այնպէս արարեայ ոչ զոր գրին պատմառ, և մնաց թազաւորն և կեպիսկոպոսն միայն թազաւորն նա մերկացաւ, և ոչ գտաւ առ նա ինչ, և յորժամ մերկացուցին զեպիսկոպոսն, զտին ի ծոցն զյորթրային այն, և ի շարժարանս արկեայ իտատման եղև զուրացութիւնն և զգալինս, զոր եղեայ էր ընդ սասանայի: Յայնժամ կայեցին դես ի լաղի ամենի՝ ձիոյ և թողին ի լաչտի, մանրամասնորար կտորեայ եղև մարմին նորս, և այնպէս առնդեաց զպատմացիլ հոգին ի ձեռն սասանայի:

Յայնչանէ ասակա, թէ ով որ սասանայի բարտն և ուխտին հասանայ, բամեն նորա մեղոն այնպէս լինեոց էս<sup>23</sup>:

<sup>19</sup> Ն. Մատ. Ժողովածոյ առակց Վարդանայ, Հատ Բ, Պետերբուրգ, 1894, էջ 252—253:

<sup>18</sup> Ա. Մատայան, Հայ միջնադարյան գրուցներ, Եր., 1969, էջ 217—218:

<sup>19</sup> «Եջեր հայ միջնադարյան գեղարվեստական արձակեց», խմբ. և առաջարկն Կ. Մեկեր-Օհանջանյանի, Եր., 1957, էջ 251, XIII:

<sup>20</sup> Նույն տեղում, էջ 251:

<sup>21</sup> И. Матр., Гѳорники притч Вардана Ч. I, СПб., 1899, стр. 102—103, 132—133. 1 0. Վարդանի վերագրվող ճեպարեն ժողովածուները, որոնք բովանդակում են նշված առակը, մեկ հայտնի են վերեն-թիֆլիսյան միաբանութիւնի մատենադարանի № 110 անագիրքը (1473 թ.) և Երևանի Թատարցի տնօրէն Մատենադարանի № 0910 անագիրքը (XV դ.): Առաջինը թիֆլիս է Ն. Մատի նշված սջխատութիւնում (մաս I, էջ 132—133), երկրորդը՝ Ա. Մատայանի (էջ 272, 281):

Միանգամայն պարզ է, որ թե այս առակում, և թե Ֆրանսիական հրաշագրատում դրամայում գեպքերի ընթացքը կանխորոշող պարզապես հերոսի (վանականի) գաղափարով և աստուծային հետ, իսկ շարժանիշը նրա շահ-խնդրական միտումներն են: Այսինքն հանգուցման թիւը երկուսում էլ սկիզբ է առնում միևնույն հենքից և կատարում է միևնույն կորագրիչ: Մակայն հանգուցալուծման կետում կիրկյան առասպելագատումի մշակման այս երկու՝ հայկական և ֆրանսիական տարբերակները հեռանում են միմյանցից, հանգելով կապես տարբեր հետևությունների: Միտումնաբանորեն և ապաշխարող կրոնավորի արդարացման խորհուրդն է, առակում՝ նրա արդարացի պատժման: Բայց միայն այդ չէ, նրանց տարբերությունը: Ֆրանսիական միջավայրում ֆառուսային ողբերգության այս նախատիպ սյուժեն վերածվել է դրամատիկական երկի, մինչդեռ հայ իրականության մեջ ավանդվել է իրատական դրույցի՝ առակարանության եղանակով, կրելով քնականաբար այդ ժանրի ստեղծագործության ողբերգության այս նախադրյալները: Այլ կերպ ասած, նրանք սկզբունքորեն տարբեր են ըստ ղեկավարվեստական նրկատրոֆիան սեռային ստանձաններին: Եվ այնուամենայնիվ երկուսն էլ հավասարապես ուշագրավ են մեզ համար հենց թատերագիտական առումով:

Եվ ահա թե ինչուս Վարդանին վերագրվող միջնադարյան առակների հանրահայտ ժողովածուները (Եժովածույք առակաց Վարդանայ), որոնցում գտնում ենք «Ուխտ միայնակնից ընդ աստանայի» պատումը, հրապարակ են եկել և անմիջապես ժողովրդի մեջ լայն տարածում գտել XII—XIII դարերում: Գրանք հարիմվել են Վարդան Այգեկցու նշանավոր բարոյախոսական գրուցապատումների («Առակը Վարդանայ վարդապետի») նմանողությամբ, ուստի և ավանդաբար կրել են մեծ առակազդի առևտը: Այս ժողովածուների մեծ ժողովրդականություն վայելելու հանգամանքն անշուշտ ամենից առաջ պետք է բացատրել նրանցում ընդգրկված

կյուրների հանրամտելիությամբ: Խոսքն այն մասին է, որ նախ լեզվի ու շարքերման երանակի պարզության, նաև ժողովրդական մտայններով հագեցված լինելու շնորհիվ Վարդանի առակներն ու գրույցները շատ գյուրին էին քննիցանություն համար և շատ արագ էլ չլուրացվում էին, մանավանդ որ նրանց շոքացած թեմաներն ու հարցադրումներն արդիական էին, համահունչ ժողովրդին հուզող մտորումներին կամ ավելի ճիշտ է ասել՝ ուղղակի արձագանջում էին իրական կյանքին:

Հայտնի է, որ առակները հասելու անհրաժեշտության գիտակցում է թիպոգրև Այգեկցուն քարոզչական գործունեության ժամանակ դիմել տապիների օգնությանը, այսինքն գրական այն ժանրի երկերին, «ուր կայցե օրինակ ինչ՝ խորհրդեր, նմանաբանական, չլարանական: Այսպիսով, նա հետեի է միջնադարում ընդունված այն գրույթին, որի համաձայն, ստերն օրինակով (առակով) է խոսում, որովհետև առանց մարմնավոր օրինակի անհնար է հոգևոր բանն հասկանալ, քանի որ մարմնավոր բանն ճարտար գիտնեց»<sup>27</sup>: Հայտնի է նաև, որ «XII—XIII դարերում ամեն տեղ առհասարակ, այնպես էլ մեղում, քաղաքացիները սիրում էին գաղամվածքներ, առակներ ու գրույցներ և առասպելներ»<sup>28</sup>: Ուստի և Այգեկցու կիրառած ճառագրության այս եղանակի շնորհիվ առակախոսության ժանրի երկերը ոչ միայն զբաղին, այլև բանավոր, և թերևս շնչունք, որ հասկապես քանավոր հանապարհով կան մուտք գործել միջնադարյան հասարակական ամենայան շրջանները: Ընդ որում, եթե նախապես այդ ժողովածուներում գերակշռել են քաղաքացիական թեմաներով զբոված գրուցապատումները, այսպես հետագայում, շրջանառվելով ժողովրդի մեջ, դրանք ներառել են նաև աշխարհիկ տարրեր, որոնք աստիճանաբար

<sup>27</sup> Ա. Մառալան, Առակի ժանրային ըմբռումը միջնադարում, — Երևանի հասարակական գիտությունների, 1983, № 9, էջ 66:

<sup>28</sup> Մ. Սերդյան, Հայոց միջնադարյան առակներ և սոցիալական հարաբերություններ, Երևան մեջ, Եր., 1955, էջ 161:

վերաճել են նույնիսկ հակակղերական մտորվածների: Այս առումով շափազանց ուշագրավ է ռեզլեստ և երջն և Աւետարանն ստակը, որտեղ քննադատվում են և միամամանակ անսղար ծաղրի ենթարկվում կրոնավորների կեղծապաշտ քարոզներն ու երկգիմի վարքագիծը: Հասկանալի է նման-բերնակ հարազատումներ գտան ինչ ոչ թն եկեղծաց, այլ՝ կյանքից: Ժողովածուներում դեռեղվում բազմաթիվ այդ գրույցների հեղինակները եթն նույնիսկ կրոնավորներ են եղել (ինչպես, ասենք, մի շարք եվրոպական շվանկների ու ֆարիտների հեղինակները): այսպ ստեղծագործելիս նրանք ներշնչվել են ավելի շատ կենդանի, քան գրքային տպավոր-վածություններից: Այստեղից էլ զգվար ըն հանգել մի հետևո-թյան եւ. առակի ծանրում հորինված երկասիրության այս նմանները հասցնազորվել են հասկապես դեմոկրատական գանզվածներին, ավտաստիրական հասարակության ստորին խավի ներկայացուցիչներին, բնակչության այն մեծամաս-նությանը, որն էլ հենց գուրկ է եղել գրագիտությունից: Եվ ահա, այդ զանգվածներին լսելի դառնալու համար էլ ան-հրամեշտ էր գրական երկը բանավոր հնչեցնել: Իսկ այդ ան-հրամեշտությունն իր հերթին պահանջում էր առակախո-սից ճարտասանական արվեստի նմանությունը վերջապես, հյուրեղ ու պատկերավոր մասնուցելու համար կարճամիտի այդ գրույցագրությունները, նա պետք է օժտված լիներ նաև ընթացականորեն որոշ տվյալներով: Ուտի, եթե սկզբում, ամենայն հավանականությամբ, առակասացի գերում հանդես է եկել ինքը՝ հեղինակը, այսպ հետագայում նրա ընկերացած առակներն ու գրույցները, ասարմիկով ժողովրդի մեջ, բազմ երեւոյթին, սեղ են գտել նաև թափառաշրջիկ միմտներին ու կոմեդիաներին խաղաղանկում<sup>22</sup>, որոնք էլ, հավանաբար,

<sup>22</sup> Եվտաի անկեր նմաերինակ տառադրապատում գրույցների տվածվան միջնադարյան նկերը, որոնք մեծաթիվ նկարադրին են ունենել ը՛հ եվրոպայում, և ը՛հ արիական միջավայրում (տե՛ս Ա. 1239, Шуты и скomorохи всех времен и народов, пер и изд. Н. Федоров-И, СПб., 1898, стр. 148—159; С. Дюбуа-де-ла, История западноевропейского театра. т. I, М., 1936, стр. 124—126; Т. А. Пушканицы, 22

իրենց հերթին ավելի են ընդգծել գրանցում արտահայտված աշխարհիկ արամագրություններն ու երդիմական մտորվ-ները: Այնպես որ ժուխտ միջայանակերի ընդ ստատանյիս առակը եւ թվում է պետք է վերադրել այս ճանապարհով վե-րամշակման ուղի անցած առասպելապատում երկերի թվին, որոնք թեև գրամատիկական չեն իրենց կառուցվածքով, սա-կայն միջնադարյան բազմթյա բնամահարթակների վրա խա-ղարկված բազմաթիվ այլ սյուժեների նմանողությամբ ան-ցել են իրենց ժամանակաշրջանի թատերական կյանքի բո-վով:

Հիմա տեսնենք, կարո՞ղ էր արդյոք ֆրանսիացի հեղի-նակը լսած լինել վերահիշյալ լեզունդի մասին կիլիկյան հողի վրա:

Իրա համար նախ վերհիշենք Կիլիկյան Հայաստանի պատմության այն ժամանակահատվածը, երբ եգիպտական մամեկունկերի և փոքրասիական թուրք-սելջուկյան զորքե-րի ասպատակիչ հարձակումների ծանր բեռան տակ հայերն իրենց պետականությունը փրկելու համար Հուսայի հենարան էին փնտրում եվրոպայում: Երբ հայ թագավորության լինել-

Тысячи и один год раіского цар М. 1877 стр. 9): Մասնա-գրական աղբյուր, հեղինակում եւր, որ հայ իրականության մեջ այս տեղի գրույցներ վարդենյան աճակի են գրախաղ, գրա-գարք, առակախոսար (տե՛ս Մ. Աբելյան, Հայոց միջնադարյան առակները և սոցիոլոգիան հորարեբուժյանները Իսրայելի, էջ 2):

Միջնադարյան որոշ առակների ու գրույցների հիման վրա Գ. Գո-յանը փորձել է մտքի վերականգնել գրանց խաղաղման նկարագրը (Տե՛ս Գ. Գոյան, Եզդ. աշխ., հատ. 2, էջ 229—233): Որ աստասպեա-խոսներին կատարողական արվեստը, բացի պատմելու նմանությունից, են-թացրել է նաև դիմառնության վարպետություն, կատար չի կարող հա-րացել: Մակայն Էլմարտ է Հ. Հովհաննիսյանը, երբ նկատում է, որ Գոյանի փորձը զգվար է անվերապահորեն ընդունել... Գրական այն տեսակները, որոնք ավանդել են առակ և տառադր նմաններով, միտու-տակ ու միարժեյն լին: Իսայ Երանց մեծագուրն մար խաղի ու գրեմ-զովյան տարրեր չի լուծարագրվում: Իրենց հերթնադարյան անարդ ու սի-րավ երանք այնպիսին են, որ գրություններն ու բնավորվածները չեն վե-րավորվում (Հ. Ա. Հովհաննիսյան, Եզդ. աշխ., էջ 262):



չիկեկու հարցը մեկ ուժգնեալում էր, մեկ էլ խնայում գա-  
վանաբանական վեճերի և բարբոթված կրօնական կրքերի  
բախման ազմուխի տակ: Հոտմի կայսրապետական քաղա-  
քականութեան միտումն այն էր. լատինազգական գործնէկ  
Տայերին և ի զինն նրանց հազարաորիմ ու հնազանգ գաշնա-  
կութիւնը Հենց բերելու Առաջադէպ Անճարում: Ելլա այնուհետ,  
ինչպէս ժամանակին Կիո Մանկիկ կայսրը հետամուտ էր  
հայկական և բյուզանդական եկեղեցիները միավորմանը:  
Մակայն, եթէն այն ժամանակ ներսն Շուրճալուն, Կրքար  
Տգային և ներսն կամբոնացուն, որոնք կողմնակից էին  
այդ միավորմանը, տեսնելով դրանում երկու հարնան պե-  
տութիւնները խազող համադրակութեան կարեորագոյն  
նարապայմանը, այնուամենայնիվ շարջողմէ հասնել կիրը-  
նական արդյունքի, ապա հիմա թվում էր, թէ համեմատա-  
բար ազիւի գլուխին կլինի գտնել խնդրի լուծման բանալին:

Կիլիկիան հայկական պետութեան առևտրական ու բա-  
զարական կապերի առավել ընդլայնման այդ ժամանակա-  
շրջանում (XII—XIII դդ.) հայ ազնվականութեան կենցաղա-  
գորութիւնն սկսել էր շեշտակիորեն նմանվել եվրոպակա-  
նին, մասնավորապէս ֆրանսիականին: Հայ իշխանավոր-  
ներն շատերը վարժ տիրապետում էին թէ լատիներենին,  
և թէ ֆրանսերենին: Բարձր ազնվականութեան ներկայա-  
ցանքներին շատերը նույնիայն ազգակցական կապերով էին  
անվզվում եվրոպայի արխիտոկրատական ընտանիքների  
հետ: Այնպէս որ հասարակութեան վերին խավերում հայ և  
լատին եկեղեցիների միութեան զաղապարը նկատելի գոգո-  
հոյնում շատազարեց: 1307 թվականին Սիւսում կայացան  
եկեղեցական ժողովը որոշումներ ընդունելու լուսաշորչական  
և կաթոլիկ եկեղեցիների միավորման մասին: Մակայն այդ  
որոշումները թշնամաբար ընդունվեցին թէ կենտրոնական  
Հայաստանի, և թէ Կիլիկիայի հայ բնակչութեան լայն շրջ-  
աններում: Երկրում բուռն պայքար ծաղկավից լատինաւոր  
հասարակութեան, սաստկացան ներքին խռովութիւններն ու  
պատակաստանները: 1316 թվականին Արանայում հրաժիրված  
հարորդ եկեղեցական ժողովը վերահաստատեց նախկինում

արդեն ընդունված որոշումները: Ու թէն զրանք ալոպէս էլ  
գործնականում լիբացվեցին, այնուամենայնիվ այդ որոշում-  
ների վավերացման փաստն ինքնին նշանակալից է: Երե-  
վոյթի վկայում է, որ Հայկական Կիլիկիայի եվրոպակա-  
նացման միտումն այնքան էլ օտարամտաւ չէր, որ հայ  
ազնվականութեան միջավայրում այն արդեն նպաստավոր  
հող էր գտել:

Ինչպէս դիտեք, զրա նախադրայինը շոտավում էին  
զին ազիւի վաղ ժամանակներում: Այսպէս, XII դարում գա-  
վանաբանական կեզծ սասմանապատումների վերացման,  
պահպանողական հայացքների վերանայման գաղափարի  
կրքոտ ջատագովմանը էր ներսն կամբոնացին, որն այդ  
գիրքորոշման հանգամանալից բացատրութիւնը կամբոնա-  
յին ազիւ է կուն Բ թազավորին ուղղված նամակում, ի պա-  
տասխան արեւահայ ընդդիմախոսներին, որոնք կշտամբում  
էին նրան և նրա հետևորդներին հայրենական ազնուոյթ-  
ները սոտնահարելու մեջ, Տարսոնի և Սկեսայի արքեպի-  
կոպոսը գրել է. «Դարձնալ և ի լատինացոց ազգին՝ ոչ թէ  
զնգձ միայն խորշեցոցանին Ձորչապատցիքն. այլ և զանգ-  
լ վկանին նոցա սովորութեամբն զվարելուն. այլ պարսիցն,  
լորոց միջի իւրեանք են, և բոսիւլութեամբն նոցա կրթին  
ևկոջ հաւատովք մի եմք և իշխան և Հայոց ազգ՝ զուք  
մարմնոյ և մեք հոգոյ: Որպէս հրամայեցէք զհերս մեզ՝ մեր  
տաշին հարցն շաղաջ ընթացակիցս լինել. լիք և զուք ձե-  
րոյն: Մի՛ կայք բացազուլս ըստ լատինացոց իշխանացն  
և թաղաւորացն, զոր Հայք մաղասկաթացն սանն ձե. այլ  
զեր շարիւոչ, որպէս ձեր նախնիք. անցուցէք զհերս և  
զմարտ, որպէս ձեր հարքն. զզիցիք դուսոյ լայն և թու,  
և մի՛ փիլոս և զպակալ պատումձանն, հեծէք ի սախտեալ  
հուշեւեով, և ոչ յանախառս լատինս լեծով. սուք պատիւ  
ստեանց ամիրայ, և հեծուց, և մարզպան, և սպայաւար,  
և աշպիսիս, և մի՛ սիր, պրօքսիմոս, զունդուստապու, և մա-  
րաշխոս, և ձիւար, և լեճ՝ որ լատինացոց է օրէն... Ի՞նչ  
պապ թէ իշխանութեանը ձեր մանր է այսօր զլատին ազգին՝  
որ են ֆրանկք, անօր և բարձր սովորութիւնն թողուլ, և

ի նոց Հայաստանեայց թանձրութիւն դառնալ. և ոչ ներս ժողովէք, և ոչ մտտա երկայնացուցանէք, և մեզ ևս ծանրագոյն զկատարելու բարեկարգութիւնն՝ որ ի նոցանէ ոգտեցաք ի փառս սուրբ կեկեղեցոյ, արհամարհել վասն Զերոյ զհատյ երկու ազգեսացն հաճութեամբ<sup>26</sup>։

Հիրավի, Ռուբինյաններից թերևս ոչ մեկն այնպիսի համակրանք չի տածել զհպի բարեկեցիկ և ընդհանրապես նվիրակական քաղաքակրթությունը, ինչպես դա հասուկ է եղել Առն Բ Քաղաքորին։ Ֆրանկներին (կրիլիկացիք այդպես էին սովորաբար անվանում նվրոպացիներին) նա ոչ միայն փրայխրեն նյութերնկալում էր իր տիրապետության սահմաններում, այլև շատ հաճախ բերդեր ու հողատարածություններ էր նվիրում նրանց։ Առանձնապես արտասույ զիճակում էին իրենց զգում ասպետական դանդաղ օրընների հերկայացուցիչները, որոնք խաչակրաց արշավանքների շրջանում բավական պատկառելի բանակություն կազմեցին<sup>27</sup>։ Բացի այդ, Առնն ամեն կերպ բանաստում էր բարեկամական կապեր հաստատել Արևմուտքի հետ։ Նա նույնիսկ ջանում էր դորձադրել իր երկրում պետական կառավարման նվրոպական եղանակները<sup>28</sup>։

Ուստի միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու ժամանակի ընթացքում, այս կամ այն քաղաքական իրադրությունի վերադարձով մեկ մտադրանք, մեկ էլ ժանձադաջել են, մի կողմից՝ հունասեր, մյուս կողմից՝ բաղնիսաբն հուսանքները։ Ենչյամ, թե ո՞ր պետական գործիչն ու՞մ հետ էր փորձում կապել երկրի խաղաղ կեցությունն ապահովելու հույսը՝ Բյուզանդիայի, թե Արևմտյան Նվրոպայի։ Եվ եթե այս իրությունը ժամանակին որոշակիորեն արտացոլվել է հասարակական գիտակցության մեջ, ապա ոչ մի կասկած, որ այն

<sup>26</sup> «Ներսիսի կամբրեւարոյ Առնաբանութիւն և թուղթ և ճարք», Կենեթի, 1838, էջ 284—286։

<sup>27</sup> Գ. Բ. Մուսալան. История Киликийского армянского государства, Ереван, 1952, стр. 160—161.

<sup>28</sup> Լ. Langlois, Le trésor des chartes d'Arménie au Cartulaire de la chancellerie royale des Roupeniens, Venise, 1863, p. 34—105.

էր կարող շահդրադանալ նաև միևնույն հողից սեփող զեղարկետական արժեքների վրա։ Եվ, իհարկե, առաջին հերթին դա դրանորվելու էր այտանը ընակվող տարբեր ներկայացուցիչների փոխձարարներության, նրանց դանդաղան ազգային ավանդությունների, մշակութային արժեքների փոխներթափանցման մեղավայրում։ Իսկ դրա շրջանակները զնայով ընդլայնվում էին։ Ինչպես հայտնի է, մերձարևելյան ժողովրդերի ապրածքում հիմնված փոքրիկ ասպետական թագավորությունները XIII դարում արդեն զրեթե կործանվել էին։ Եվ եթե խաչակրացի շատերը, անփառանակ ավարտելով իրենց երթմանի փառաբանված կրթը, բանեցին զհպի հայրենական ստան աանող մամփան, ապա ընավ թիչ շինն նաև այնպիսիները, որոնք ընակություն հաստատեցին հարևան քրիստոնեական նրկրներում։ Մասնավորապես կրիլիկյան Հայաստանում, որտեղ նրանց հոծարակամ տրամադրվեցին ոչ միայն հողային տարածություններ, այլև իրավական բազմապիսի արտոնություններ<sup>29</sup>։

Նկատի աանելով այս ամենը, հավանական է թվում, որ հողին աստանային վաճառած վանականի մասին պատճող լեզվեղը Բյուզանդիան առաջին անգամ լսած լինեք հենց Կիրիլոսյում։ Ցավոք, հեղինակի կենսագրության վերաբերյալ մեզ գրեթե ոչ մի տեղեկություն չի հասել<sup>30</sup> և Արևելք կատարած նրա ժոխտագնացության մասին (որ ընդհանրապես հատկանշական է այդ ժամանակաշրջանի տրովերներին<sup>31</sup>) կարելի է միայն ենթադրել։ Ընդ որում այս ենթա-

<sup>29</sup> Այդ մասին մանրամասն տ՛՛մ Մ. Օսմանյան, Ազգայնատմ. նստ. Թ. մաս Ա, Քնդրթ, 1960, էջ 1725—1726; Ե. Տ. Շ. Riley-Smith, The Templars and the Teutonic Knights in Cilician Armenia, in The Cilician Kingdom of Armenia, Ed. T. S. R. Beale, 1910, 1978, p. 113—117. Նաև Է. Տեյլորայան, Հայկական Կրիլիկոս, Գե՛՛նիխաղթրանի, 1975, էջ 277—279.

<sup>30</sup> Ե. Շ. Ashtaly, Le théâtre menestrel profane et comique, Paris, 1975, p. 41—42.

<sup>31</sup> Բ. Dier, Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntnis des Mittelalters, Amsterdam, 1965, S. 10—37, 40 7.



զբոլջանն է մեզ մղում նաև այն գիտար, որ կրկին XIII դարում ժան Բոզլիի «Սուրբ Նիկողայոսի Հրաշքը» գրամատիկական կրկն այսուհետև ևս հորինվել է արևելյան թեմաներով, և որ առհասարակ հրաշապատում գրամաների մանրը հրանսիական գրականություն է թափանցել հատկապես խաչակրաց արշավանքների շրջանում: Բացառված չէ, իհարկե, որ կրկնյան լեզվներ կարող էր ֆրանսիական միջավայր թափանցել նաև այլ ճանապարհով. սակայն, թափառաշրջի կոմեդիանաների, ճանապարհորդների և կամ առևտրականների միջոցով, որոնցից շատերը կիրթ և բանիմաց մարդիկ էին<sup>22</sup>:

Տվյալ ուսումնասիրության շրջանակներում նշանակալից է նրանում նախ այն պարագան, որ ֆուտուսայան ոգերգրության թեմայի սկզբնաղբյուրը ծնվել է կրկնյան միջա-

<sup>22</sup> Որ սույն աշխատությանը քննարկվում էր որպես դիսերտացիա Հայաստանի Գե Արևիկոսի ինստիտուտի մասնագիտացված խորհրդում, արվեստագիտության թեկնածու կենս Պետրոսյանն իր քննդիմախոսական կազմում, ուշադրով մի քանիստ արեք ֆրանսիական թատերական գրականության մեջ արևելյան և հատկապես, հայկական մտավիճակի ակադեմիան վերաբերյալ Ալյոսիս, Ֆրանսիայի Արտս ակադեմիոյ Հայտնի թեմայադրք, որ գեան IX դարում աչք է ընկել իր թատերական բուն կենտրոն, ազգայնական և բանասիրական նի շարք ավելաների համաձայն, համեմատել էր պատմական Հայաստանի տարածքում ցանկող Արեյ (Արաս) ավազի ճեռ: Երկուսն էլ թուրքական արդյունաբերության կենտրոններ են եղել (Տե՛ս Չեմպու կոմիտե ինքն յեւրոպայի. իստ Յ. Մ., 1902, էջը. 154): Իսկ ճեռն, ինչպես գրանքը, շուրջակները ու միտն ճեռն Արեյանները, լարակապուհեն ու սկզբումն էլ են աչի կրտսերները, գրառանքն ու առաջիններն էլ զեք ժան Բոզլը, Ազամ զե իս Հայր և: Հավանանն (բառ է Պետրոսյանի), նաև լյուտայոջը Արեյան ապուհ կոմիտ, արեյալները կարգությունն անդամներ կրենդ կրն կհատի անձանք կրկնյան Հայաստանից Արեյան (բանասարար նաև Ֆրանսիա) գործվածությունն արդևաների (կարգվաներ, գորգեր) արտահանան իրողությունը, այսպ շատ հավանական է թվում, որ արևելյան մտավիճակը կարող էին Արևմուտք թափանցել նաև հայ լուրհակների միջոցով:

վայրում: Բայցի այդ ուշադրով է, որ հոգեվաճառ վանականի պատմությունը բովանդակող վերահիշյալ առակին արդեն իսկ հասուկ է ֆանտաստիկ երանգավորումը: Երբ սատանայի գործումը վանականը մատով զիպչում է զգեստի տակ թաքցրած շուրթերահայր գործընն, այնպիսի կրկն հազարը հազարաց և չիրքը թիրքց տասնազի և թմրիկի և սուսնայի և լանկի և լորերգույց՝ ձայներ են լսվում եկեղեցում: Մի՞թե աս հրաշք չէ: Միայն թե այստեղ մենք գործ ասենք կաշվ հասկացություն հնագույն իմաստաբանության հետ, կըր այն եկեղեցի էլ պարզապես ձեռնածուկություն, անպարարելի զորք (նշանա՝ հրաշքը բառից): Ուտն է մեր ասուկի հերոսը՝ պաշտանամու վանականն այս պարագայում ակամա հանդես է զայն անպարարի գերում: Իսկ մի՞թե միևնույն անպարարի գերում չի հանդես գային նաև սատանան:

Կարծում ենք, մեկուս միայնակեցի ընդ սատանայի ստակում նկարագրված այդ պահը, կըր պաշտոնիքություն ժամանակի հանկարծ կեկեղեցում գրասանական երաժշտություն է հնչում, գեղարվեստական հնարանք չէ միայն, որը հեղինակն օգտագործել է հավասարաթի մեղավ զրաշապատումի բանահյուսական ակունքներին: XII դարում կրկնյան հայ կեկեղեցական գործըններն իրոք որ սկսել էին սարվել աշխարհիկ թատերային հանդիսանքներով: Հիշենք Սարգիս Շեքոհայու խոստովանությունը. «Մերքս լկտովեան և ի կատակերգութեան առակն հետաանամք»: Հավանաբար, միևնույն կատակերգական հանդիսանքներն են զբաղեցրել նաև Գրիգոր Տալլին, կըր միան ոգերգական վանն առմանն Երրտաղմիք պոեմում գրել է.

Ո՛ր են ինձուք, կարգը ստին  
 Եւ կամ Անուշ կալիս ծափին...  
 Ո՞ր են մանկունք, որ խաղային,  
 Արիտաբարքն, որ խորհույային,  
 Ո՞ր պիտորբուն, որ բովկեն,  
 Ըրբ է յառանս գովկին.

Ո՞ր բաժրատացքն հովանո՞ր,  
Կատակերուցն ի ժողովն.  
Ո՞ր շնորհաբար երգարանին...<sup>33</sup>

Ժողովրդի կողմից շատ սիրված առասպելապատում  
ընդունելի ավանդունքն Բառնարային ներքը, Կիրակոս Գան-  
ձակեցու վկայությամբ, ներսես Շնորհալին հմտորեն օգտա-  
գործել է իր լուսավորչական գործունեության մեջ։ Ե՛ւ զի  
յամենայնի հանձարեղ էր ներսես,— գրում է Գանձակեցին,  
— արար է առակս խորհրդաբարս ի զոցոց, և հանելուկս, զի  
փոխանակ առասպելաց՝ դայն ասացցին ի գինարբունս և  
ի հարսանիս<sup>34</sup>։ Բացի այդ, «Ողբ նըգնիոյ» պոեմում նա  
պարզորոշ արտահայտել է նաև Բառնարականացված կրոնա-  
կան հանգիստների հանդեպ ունեցած իր համակրանքը.

Ո՞ր բազրածայն երաժըշտի  
Կամ զհզդուտն եղանակի  
Ո՞ր բնօրհնոցն սուրբ Տառի,  
Կամ վարդապետք ի հանդիս...<sup>35</sup>

Արվեստարանական հետազոտությունները վկայում են,  
որ XII—XIII դարերի կիրիկյան մշակութային կյանքում հե-  
տադեանեակազում է կրոնավորության հիերարխի խստու-  
թյունը, և որ այդ բարեշրջակաս պրոցեսը նկատելի է նաև  
կերպարվեստի քննազմառում<sup>36</sup>։ Մանրանկարիչներն այստեղ  
սկսում են հաճախ շրջանցել զարդանկարչության թեմատիկ  
կանոնները, երբեմն հրաժարվում են պատրաստի պատկե-

<sup>33</sup> Գեղար Տպ, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մնա-  
ցակյանյանի ծր., 1972, էջ 299:

<sup>34</sup> Կիրակոս Գանձակեցի, Գատութին Հայոց, աշխ. Կ. Մելիք-Օհան-  
յանյանի, ծր., 1961, էջ 147:

<sup>35</sup> Ներսես Շնորհալի, Ցաղագս երկնի և գաղտոց նորս, Հանդիսներ, Ողբ նըգնիոյ, ծր., 1968, էջ 31:

<sup>36</sup> S. Des-Nerstjar, Variations stylistiques illustrées des XII-e  
XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes  
de Venise, Paris, 1936, p. 162. Լ. Պոլոյանյան, Կիրիկյան մանրանկար-  
չություն XII—XIII դդ., ծր., 1971, էջ 11—12. Վ. Ապարյան,  
Մարդիկ Պիժուկ, ծր., 1989, էջ 11—12:

բազրական սիմաններից նրանց ուշադրության շրջանակ-  
ներն են ներդրավում պարականոն սյուժեներն ու կենդանի  
ապավորությունները, իսկ ստեղծագործական տարերքն էր-  
թեմն այնպիսի թուխք է գործում, որ եռյակիս ավետարա-  
նական սյուժեները կրոնական հյուսվածքի տակից կշմա-  
րելի են դառնում պատկերված պերսոնաժների հոգեբանա-  
կան վիճակները (հասկանալի է այնքանով, որքանով միջ-  
նադարում հնարավոր էր դրան հասնել):

Պահպանողական կապանքներից ստեղծագործական  
մտքի ու հույզների ազատագրման այս միտումները միաժա-  
մանակ նպաստել են աշխարհիկ տարրերի, դրանք թվում  
նաև Թասերական մոտիվների առավել ինտենսիվ ներքե-  
կայմանը։ Այդ ժամանակաշրջանի նկարազրդը ձևազերբում  
հաճախ պատկերվել են զուստնական երաժշտական գործիք-  
ներ<sup>37</sup>, ծպաված կատակերգական ֆիգուրներ, միևնույն անգամ  
միջնադարյան հրապարակային հանդիսանքներ հիշեցնող  
կրկեսային խաղի դրվագներ<sup>38</sup>։

Ուշադրավ է նաև այն իրողությունը, որ կիրիկյան ման-  
րանկարիչներն սկսել են դիմել միջնադարյան կերպարվես-  
տում սակավադեպ կիրառվող, ավետարանական պատմա-  
յեբերի զրկային վերարտադրման եղանակին<sup>39</sup>։ Ո՞րն է դրա  
սկզբունքային առանձնահատկությունը։ Յիկալային ասելով,  
ավալ պարագայում ենթադրում ենք, որ մանրանկարիչը  
մեկ նկարի շրջանակներում պատկերել է մի ամբողջական  
ըրվագ, ժայտավենածն մասնատելով այն մի շարք տեսա-  
րանների, որոնք հաջորդաբար ներկայացնում են միևնույն  
պերսոնաժներին միևնույն վայրում և միևնույն ժամանակա-  
հատվածում որևէ գործողություն կատարելիս՝ այնպիսի յու-

<sup>37</sup> Н. К. Тагмашян, Теория музыки в древней Армении, Ере-  
ван, 1977, стр. 28—37.

<sup>38</sup> Դրանք մանրամասն լուսարանված են է. Պետրոսյանի «Թառե-  
րական գծեր միջնադարյան մանրանկարներում աշխատությունում. Ընչ  
ազգագրություն և բանահյուսություն», 7, ծր., 1975, ազգասկիզբ:

<sup>39</sup> Վ. Պոլոյանյան, Մյուստույն մանրանկարը կիրիկյանում, ծր.,  
1984, էջ 15:

քարանձախը տեսարանում պահպանվում է ժամանակի ու տեղի միասնությունը: «Բազմատեսարանային» պատկերազարդման այս ձևը, ըստ Գ. Վալցմանի, սկիզբ է առնում հելլենիզմի դարաշրջանի վաղանկարչության մեջ դրամատիկական արժեքների անմիջական ակտիվացմամբ<sup>40</sup>: Իհարկե այժմ հարց է՝ թե ի՞նչ ճանապարհով է այն մուտք գործել միջնադարյան արվեստ: Դա մեր քառերգիության հետամնուսիրության շրջանակներից դուրս գտնվող խնդիր է: Շարադրանքի այս կոտորածում մեզ հետաքրքրում է երևույթի դուստն տեսական կողմը: Ի տարբերություն միջնադարյան կերպարվեստում լայնորեն կիրառվող համաժամանակյա (simultaneous) մեթոդից, էրբ մանրանկարչին առանձնացնում էր գրական տեքստի հիմնական դրվագները և վերարտադրում դրանց միայն թեմատիկ բովանդակությունը, ցիկլային վերարտադրման եղանակով աշխատելիս նրա ուշադրության կենտրոնում էր արդեն նկարագրվող իրադարձությունների ընթացքը՝ ավելի զբաղվում հանդես եկող պերսոնաժների վարքագծին իր մասնակի դրսևորումներով: Ուստի և այդ պերսոնաժներին նա դիտում էր ոչ թե ստատիկ վիճակում, այլ գործողության մեջ, փաստորեն ժխտագրկելով<sup>41</sup> այդ գործողությունը նկարի շրջանակներում՝ ըստ ստաշագրված սյուժեի: Արդյո՞ք սա թատերային մտածողության ևս մի դասերում չէր: Առայժմ զովարանում ենք վերջնական ու ճշգրիտ պատասխան տալ այդ հարցին: Սակայն կարծում ենք, որ այս ուղղությամբ ևս մտորելու հիմքեր կան:

<sup>40</sup> K. W. Itzmann, Illustrations in Roll and Co. ex. A Study of the Origin and method of Text Illustration, Princeton, 1947, p. 14.

<sup>41</sup> Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Ղազարյան, Մյուսեոսային մանրանկարը Կիրիկայում, էջ 18—22.

## ԵՐԿՐՈՐԿ ԳԼՈՒԽ

### ԱՇՈՒԱՐՆԻԿ ԹԱՏՐՈՆԸ

Ինչպես հնում, այնպես և միջին դարերում թատրոնը սկզբ է ստացվում հույց և այստեղից ևն սկիզբ առել նրա հիմնական արունատար անոթները: Օրբնկտվորեն հասարակության քրդիկրում է որոշվել թատրոնի լինել-չլինելու հարցը: Ուստի որքան էլ խիտ էր միջնադարում պաշտոնական վերաբերմունքը հանդեպ «բնատիրախաղաց», որքան էլ սկզբունքային էր հոգևոր հայրերի թատրոնամերժ դիրքորոշումը, այնուամենայնիվ դարերի խորքից եկող այդ արվեստը շնորհակցից, և ոչ միայն շնորհակցից, այլև սպրեց իր ծաղկման փուլերը:

XII—XIII դարերում հայ միջնադարյան թատերարվեստի ծաղկման համար միանգամայն նպաստավոր էր կիրիկյան միջավայրը: Այդ մասին արդեն բավականաչափ խոսվել է: Մենում է միայն ավելիացնել, որ ավատատիրական շատաստանում թատերա-տեսլարանային հանդիսանքների ժողովրդականության շատավիճր նկատելիորեն սկսել էր ընդարձակվել զոհու Բազրատունյաց և Արծրունյաց թաղավանդությունների հարստացման շրջանում (IX—XI դդ.), երբ

Շիրեր Արիստակես Լատվիբացու հետևյալ ոգեշունչ ստեղծ, «Ռախտակի երգը և բանից միայն լինելի հանդես որ և ձայն փողոց և մեծայից և այլ նրդեցողական արուեստից զստացն ի տանելն որտեական ըրիրաներ...» («Պատմութիւն Արիստակեսի ժողովարի Լատվիբացու», Թիֆլիս, 1912, էջ 167): Ոչ պակաս տպավորիչ է նաև Թովմա Արծրունու վիպերթուրը պաշտական հանդիսանքների





նկատենք, որ հին հրեաների մոտ ընդունված չէր ծը-  
նրեյան օր նշելը Այս զնպքում, ինչպես և ընդհանրապես իր  
նիստուկացած, Հերոզդեսն ընդօրինակում է համեմացի պատ-  
րիկներին<sup>4</sup>, որոնք սովորաբար նման ճաշկերույթների ծա-  
մանակ գերասաններ են հրավիրել: Եվ ահա, թե ինչ է այդ  
ստիժիվ գրել Հովհան Ոսկերեանը. «...գու միտ զիր աս-  
անայական խնձոյն (խնձոյ՝ բառին բացգրում Համա-  
պատասխանում է ծագոյ, սերմինը՝—Վ. Օ.): Նախ՝ զի զեռ  
յարբեցութեան և ի զեղիտութեան ինն, յործամ ոչ այնպս  
որ իշխէ մտաց: Երկրորդ անգամ, զի տեսողն անմիտք ինն,  
և տէր խրախութեանն անօրէն քան զամենեսեան: Երրորդ  
անգամ, ժամն տարածամ, և խաղն լիտի: Զորրորդ անգամ,  
զի աշխանն վանն որոյ անօրէն հարսանիքն եղն, թաքչիւ  
պարտ էր՝ յաղագս ծանականաց մօրն, և անօրէն ամուսնու-  
թեանն. եւ շկիթալ շտայլաւ, մտեալ կարաւէր քան զամե-  
նայն պոռնիկ ևս յաջրատաղոյն. կոյսն որում ի սենեկէ չէր  
պարտ արտաքս ելանել, պար առեալ ի մէջ բազմականին  
իրեն գհերատուկ և զամուսնարկ վազելո՞: Սալոմեի վար-  
բագիծը բնութագրելիս մեկնիչը համեմատել է նրան թեթե-  
վաբարս կանանց հետ, իսկ Վ զարի հայ թարգմանիչն ավել-  
յազարկ է նաև հետառուկ բարը, որը, բայտ նոր Հայկազյան  
բառարանի, նշանակում է անպակառ, լիքը, անամոթ,  
ինչպես նաև հերածակ, այսինքն մազերն արձակած, թը-  
թափած կին<sup>5</sup>: Հետաքրքիր է, որ Սալոմեին հերածակ է  
պատկերազարկ նաև Միեռան Աղծնչաց եպիսկոպոսը (մոտ.

<sup>4</sup> «Հրեայք կատին օճեցեան սրտան տօքը, բայց Հերոզդոսը, ինչ-  
պես հրեաները սուր պատմիչներ, եւ ճշակելն այն որը մեծ հու-  
զիտի, նմանկով յայտ, ինչպես որքը շատ բաներու մէջ Հազմայ սո-  
վորութիւններուն (սկիզբութեան յոյճի Անտարանաց, 4, Պոլսո, 1888,  
էջ 168)».

<sup>5</sup> J. Louis Chrystien in commentariorum in Methusalem. — J. — P.  
Migne, Patrologia graecae, t. LVIII, Paris, 1862, p. 450.

<sup>6</sup> «Հովհանն Ոսկերեանի մեկնութեան յանտարանագիրն Մատթևոս,  
գիրք Բ, Վճեռակի, 1828, էջ 636.

<sup>7</sup> «Նոր բառոցիքը Հայկական լեզուի, հատ. 2, էջ 88.

VIII—IX դդ.): Ավետարանական այս զրվազը նկարագրե-  
լիս նա գրել է. «և զանարկն կազուան լիտի եւ բողահամա-  
նի ազնտասան հերածակ և անամալ սուսիք բազմակա-  
նացն որպէս զանասուն կացուցանէր, եւ արբշնալ յաղա-  
քանկութեան զհճական գործոյն զմեծ բարկութիւն և զան-  
բնութեկի աղէտս անձինն գործելովք<sup>6</sup>: Պարտահի կանանց  
արտաքին նկարագրին վերաբերող այս հատկանիշը, ինչ-  
պես հետագայում կատենենք, չափազանց ուշադրավ հան-  
գամանք է:

Սլապիսով, Հերոզդեսի դուստրը, հանդես գալով օր մէջ  
բազմականին<sup>7</sup>, միջնադարյան հեղինակների բմբռնամբ,  
նմանվում էր անամոթ և հերածակ կանանց: Ապա ի՞նչ էր  
այդ զեղքում նրա ցուցադրածը, որ արժանացավ Հերոզդե-  
սի շուռլ խոստումներին, իսկ հետագայում նաև կեղզեցա-  
կանների թուղ կշտամբներներին: Պատասխանը գտնում  
ենք Ոսկերեանին նույն մեկնութեան մէջ, որտեղ հեղինակը,  
պարտավանքի ենթարկելով Հերոզդեսին ու նրա հյուրերին,  
որոնք զվարճանում էին Սալոմեի անպարկեշտ կույթով,  
շտայլում է զզուշարնիլ իր ընթերցողներին՝ հետո մնալ  
նման հավաքույթներից. «Եւ զի՛նչ այն ուրախութիւն իրէ,—  
գրում է նա.—...չիրեսացն իշխմանց քեզ թաւր զոսու-  
նացն զործիցն, ...չցիտալ զտունն մոմսու՞ և զուսու՞...»:<sup>8</sup>  
Այստեղից արցոն զմիտր լէ կոսահի, որ համեմատելով Սա-  
լոմեի կույթը անտուկ կանանց վարքագծի հետ, մեկնիչն  
սկիզբիկ է պարտահի միմասներին: Իսկ, ինչպես գիտենք,  
բյուզանդական զրականութեան մեջ միմաս և պոռնիկ բա-  
ները համախ են փոխարինել միմյանց<sup>9</sup>, կեղանակի՞ Հերոզ-  
դեսի դասեր պարը ևս հեշտ այն միմասական պարն է են-

<sup>6</sup> Միշտիլով է բայտ Հ. Հովհաննիսյան, եղի, աշխ. էջ 225 (ընդ-  
գծում մերն է—9. թ.):

<sup>7</sup> Ոսկերեան, նշվ. հրատ., էջ 694 (ընդգծում մերն է—4. թ.):

<sup>8</sup> A. Рудакон, Очерки византийской культуры по данным греческой аг. ографии. М., 1917, стр. 133.



Պարթևի, որ մտածել էր ասել դեռևս մ.թ.ա. IX—VIII դարերում անարկ Հունաստանի հարավում՝ Պելլոպոնեսում<sup>11</sup>։

Այստեղ էլ՝ Հունաստանում, կըր Գեմետրա աստվածուհուն նկերված սքարպան արտադրվածների մասանակ թատերայնորեն ներկայացվում էին էլևսինյան աստվածուհիները, ստադիան անգամ հանդիպում ենք Մալոմնի նախատիպին՝ ղվարճախոս Յամբային (բոստ Հոմերոսյան ձևի՝ Մեծաննյ-րի պատասխին է)։ Գործը գաղղվ խաղաճարակի, նա՛ր մի-մասական պարն ուղեկցում էր վավաջարից շարժուններով, ցուցադրարար մերկանցով միտակատարության մտահանից-ների սույն, որ, բոստ հին հույների, խորհրդաւշում էր բնու-թյան գաղտնիքների սքարպանում<sup>12</sup>։ Ուշադրով՝ է, որ անարկ հուշարճաններում այս արարողությունը մասնակցող կանայք պատկերված են երկար, արձակված մազերով<sup>13</sup>։ Ըմբունի որ միտաներայի կազմակերպիչները Յամբայի՝ դերա-կատարին ընտրել են երանց միջից, սպա պիտք է ենթա-դրել՝ վերջինս նույնպես հանդես է եկել ճերարճակ։

Հիշատակելով Եգիպտոսում կատարվող նման խորհրդ-դպաշատական տոնակատարությունների մասին, Հերոդոտոս օգտագործում է նույնպես (դիպիկոն) տերմինը<sup>14</sup> (հիմքն է նույնպես ցուցադրել, ցույց տալ, բացատրել), որը Լա-կոնիայում (Պելլոպոնեսում) միաժամանակ նշանակել է մի-մասական ներկայացում, մեջախաղ (պանտոմիմ)։

Հիմքեր ունենք ենթադրելու, որ զբարարում դիպիկոն տերմինին կարող էր համապատասխանել ցուցք բարբ Այս-պես. Հովհան Ոսկերիբանի հայերեն թարգմանված ձևու-րից մեկում, սրտեղ կրկին խոսք է գնում պարուհի միա-

<sup>11</sup> H. Reich, Die Mysterien, Ein literarisch-ethnologisch-geschichtlicher Versuch, B. I., Berlin, 1907, S. 558.

<sup>12</sup> H. Новосардкян, Египетские мистерии, СПб., 1887, стр. 180.

<sup>13</sup> Inghirami F., Osservazioni Ettrusche o di Ettrusco nome, dissegnate, incise, e pubblicate, L. V. Firenze, 1828, tav. XXV.

<sup>14</sup> Herodotus, Histories, With an English Translation, by A. D. Coe-de, v. I. London, 1960, p. 381.

կերի մասին, կաշում ենք, ...զինն պոնիկի, որ մերկա-ցուի (բոստ ն. մերկ զիտով, այսինքն համարակ, ան-գատկոս—Գ. Ս) բազում յրութշամք մասան ի ներքս, սակի հուգերն որկիալ զիտեա պրբ. լինի, երգս նուտղէ պոնի-կուսի, ցուցս լիտս, բարբոսս տեսիլ լինելու և այն-չափ պազշտիս<sup>15</sup>։ Հեղինակն այստեղ որոշակի ընդգծել է ակնարկած երևույթի Լրից հիմնական բազմաբարձրե-րեզ նվագ և բուցի։ Թե ի՞նչ ասել է սերգս նուտղէ և արբոսս արճակէ՝ կարծում ենք, ասուց մեկնույթան էլ պարզ է. Իսկ ա՛հա օցուցս լիտս զարժվածքը թերևս պար-զաբանման կարիք ունի Համասյն Գոր Հայկուցյան բա-նարանի, ցուց՝ որ ցուցք բառի եղակի մեծ է, նշանակում է ցունծի, ցնձարվում է—բ, ցայց։ ստահարան, հանդես, երգս ստախտեան, ծայց նուագալ կամ նուագ ձայնից, շաչին, շատային<sup>16</sup>։ Վերջնական թատարանը՝ ակնաչ-նում է նաև պար, կայթին<sup>17</sup>։ Մեզ հետաքրքրող տերմինին համարժեք այս բառերն ու բառակապակցությունները կա-րելի է խմբավորել բոստ հետևյալ հասկացությունների.

երգ՝ երգ ստախտեան.

նվագ՝ ձայն նուագալ կամ նուագ ձայնից, շաչին, շա-տային,

պար՝ պար, կայթին։

Նրզը, նվագը, պարը հատկանշում են ցուցիի, որպես թատերային հանդիսանքի (ցունծի, ցնձարվում է) ցուցք ստահարան, հանդես) միակատուց բնույթը, սա՛յն երա-րուցային նկարագիրը մեզ համար դեռևս մնում է անորոշ։ Ինչպես վերևում նշվեց, Ոսկերիբանի իր նուսում ակնարկել է թատերային մի երևույթ, որին նույնպես հատկանշական են եղել կրկն ու նվագը՝ կոստյումն կարելի է ասել, որ

<sup>15</sup> Մեզմեծն Ոսկերիբանի հասկանյալ զիրք է հուգ է ներքոնան, վեկնակի։ 1718 էլ 282—283 (ընդարձակելը մերթ 65—Գ. Ս)։

<sup>16</sup> Սեր բարձրը հայկական լիտուի հաս. է. էլ 217։

<sup>17</sup> Հը. Անտոյան, Հայերեն արձատական թատարան, հաս. Գ. Եր., 1979, էջ 464։

կրթորդ բազմադասարձակ ալտառը կրկին պարն էր Բայջ հարց է ծագում՝ ինչո՞ւ է հայ թարգմանիչը այդ իմաստն արտահայտելու համար ընտրել հատկապես «ցուցս լիտիս» դարձվածքը, այլ ո՞՞ սանձը, «պարս լիտիս» կամ «կաքառս լիտիս», որ բառ էութիան հազիվ թի փոխելը բնագործ իմաստը: Պատճառն այն չէ՞ որդյոք, որ այլալ կոնտեքստում գրելով ցուց՝ նա ենթադրել է պարսյան հանդիսանքի ուրույն մի տեսակ, ապրիտ պար կամ կրտս հասկացություն սովորական ընթանումները:

Հարկ ենք համարում նշեցնել, որ հայ բանասիրության մեջ ցուց՝ տերմինի իմաստը բացահայտելու խնդիրը նոր չէ: Հենրիկ Հովհաննիսյանը «Թատարներ միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունում, մանրամասն քննելով նախորդների տեսակետներն ու կարծիքները, հանգել է այսպիսի հետևություն, «ենհամանական չէ, որ ցուցը բարձր... բարձր բառի հոմանիշը լինի՝ թատարնի նկարագրին, բուն հայերեն անվանումը... որը փոխառյալ չէ և իր իմաստային-կառուցվածքային ճշգրիտ համարժեքը չունի հունարենում կամ արաբերենում: Կարծում ենք, ցուցլին համարովանդակ պետք է համարել միմ (սուլա) բառը, որ և ծանրի, և կատարողի անունն է, և միմխուս (սուլաչուս) բառը, որ նշանակում է ընդդիմակուս, նմանդուրյուն, վերադարձուրյուն»<sup>19</sup>: Երկուսն ընդունելով այս բացատրությունը, թվում է արգեն զօժար չի թեկուզ ընդհանուր առմամբ ընտրելի «ցուցս լիտիս» արտահայտության առարկայական համարժեքն: Եթե ցուցլը, բուն հայերեն բառ լինելով հանդերձ, համարովանդակ է միմս տերմինին և նույնպես կրում է միմսիսի՝ այսինքն ընդդրիմակուս, նմանդուրյամբ վերադարձուրյուն իմաստը, ապա ուրեմն առաջադրված բառակազմությունն մեջ այն իրոք օգտագործվում է որպես երգերաժառանգության ներկայացվող թանձրացական մի թատերախաղի անվանում, որ միաժամանակ մերձ է եղել պար,

կայրին հասկացություններին: Դրա պերճախոս վկայությունն է տալիս Ազատանդեզը, «երգս առեալ բարբառեան կայրիս վազելով՝ ցուց բարձեալ մարդան, դրագաթովչան լցին խնճուխք»<sup>20</sup>: Հիշենք լատիներեն saltatim (թուղտուղտով, կայրիկով) բառը և նրան հարակից saltatio (պար, մշտախաղ), saltatricula (երեսասարդ պարուհի) տերմինները, որոնք Ներման Մայիքը գործածում է լիտիս նշանակությամբ, ապացուցելով, որ այդ թատերական ժանրը նախապես առաջացել է պարից<sup>21</sup>: Կարելի՞ է հիմա ասել, որ ցուցլին նա ընտրել են եղել միմսական պարն ու մերջախաղը:

Առայժմ ընտանիքն որն է երգակցության հանգել, այլ վորձենք շոշափել մեզ հետաքրքրող երևույթի արմատները, որ հետագայում կօգնի նրա մոտավոր պատկերը վերականգնելուն: Լեզվաբանական ուսումնասիրությունների համաձայն, «ցուցս տալ», «ցուցադրել» բայերը հին ժողովուրդների մոտ ակնարկել են հիմնականում խորհրդագաղափարական բնույթի արարողություններ<sup>22</sup>, ենթադրելով միաժամանակ ինչպես հուշի (Յեշու)՝<sup>23</sup> այնպես էլ միմսիս (սուլաչուս)՝ հասկացությունները<sup>24</sup>: Եթեք արգեն զիտներ, որ ղեկավար տերմինին այս հասկացություններից ոչ մեկն էլ խորթ չեն «Յույց տալու» իմաստ է բովանդակում նաև ցուցը՝ ցուցլի կազկի ձևը, ուստի և երբեմն այն փոխարինվել է ցույց բառով («ցույցք որսխուսթեան»): Իսկ որ ցուցլը նույնպես համարովանդակ է միմսիս բառին՝ նշեցինք վերևում: Հիմա

<sup>19</sup> Ազատանդեզյան Պատմություն Հայոց, Քրիստոս, 1914, էջ 180, էջ 98:

<sup>20</sup> Տես Հ. Մայիք, նշվ. աշխ., էջ 740:

<sup>21</sup> F. Creuzer, Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, Bd. 4, Leipzig, 1843, s. 487—497.

<sup>22</sup> Յեշուս տեմինի հոգեակի ձևը օր Յեշուսն կրկին նշանակել է միմսական, կրիտային հանդեսակ, աշխարհություն, նեոնեոնություն: Այլ մասին մասամբ արգեն խոսելի է առաջին գլխում:

<sup>23</sup> O. M. Фрейденберг, Миф и литература древности, М., 1978, стр. 234, 238.

<sup>18</sup> Հ. Վ. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 132 (ընդգծումները հեղինակինն են):

անհետ մեք, որ ցուցիք և դեշկիսը կարծես մոտենում են  
իրար որպես իմաստային համարժեքներ: Ուստի հավանա-  
կան է թվում, որ նրանց առարկայական համարժեքներն էլ  
առաջացած լինեն համեմատելի պաշտամունքային հիմքե-  
րի վրա:

Գիմենը միջնադարյան դրավոր պարզությունն է: Այսպես,  
Ջենոպ Գլազը «Պատմություն Տարոնոյ» երկում հայտնում է,  
որ «Գրեգոր Լուսավորիչը, կրթմանված կուսերի»<sup>21</sup> Գեմետրի  
և Գիսաննի տեղում կառուցելով ս. Կարապետի վանքը, ստան-  
աբոյ կարապետին սուր կասարել, որ ար մի էր նավա-  
սարգի»<sup>22</sup>: Ավանդությունն ասում է, որ Լուսավորչի սա-  
մանած տանը փոխարինել է տեղի կուսերին նվիրված պաշ-  
տամունքային ստեղծատարություններին. «և ի սոյն առար-  
ի նավասարդի առաջին, որ տունին հայր այնմ բազմեացն  
Արամազդայ պղծոյն» որ անդ էր: Ջենոյն խափանեաց Լուսա-  
վորչին և կարգեաց ամ յամէ՛ տնի կասարել սար Կարա-  
պետին մեծաւ հանդիսիս»<sup>23</sup>: Քն ի՛նչ ընտլթ էին կրում և  
ի՛նչ նկարագիր սունին այդ ծիսական արարողությունները՝  
հայտնի չէ: Սակայն Դեմետր և Գիսանն անունները հոգնեն  
մեզ որոշ լավով լուսաբանել դրանց հիմնական էությունը:

Ըստ Մանուկ Աբեղյանի, «Դեմետր անունը պարզաբար  
հունական զիջուհու, մայր երկիր Դեմետրի անունն է, որ  
...հայերի մեջ թարգմանված է Սանդարպետ, Սանդարա-  
մասապետ կամ Սանդարանետ... Իսկ Գիսանն, Գիսանեայ  
անունը, կարծում ենք, Դեմետրի մի մակերի եղած պիտի  
լինի: Դեմետրի, միաժամանակ Վահագն սաստուհու հաջորդ  
ս. Կարապետն են իբրև «գիսավոր» է կրում: Այդ մակնուն-  
քը հետո ըմբռնվել է իբրև Ինսանկյան տեղի կամ Մշո ծա-  
մի անուն, և վերջը իբրև առանձին անձնավորություն և եղ-  
բայր Դեմետրի:

Այս հին աստվածության կամ աստվածությունների ա-

<sup>21</sup> Նովան Մամիկոնեան, Պատմություն Տարոնոյ, աշխ. Ա. Արրա-  
համյանի, Եր., 1941, էջ 106:

<sup>22</sup> «Ցայտատուր», Կ. Պոլսի, 1820, էջ 2:

անունները փոխանակել են Մամիկոնյան նախնիների անուն-  
ներին: Արևո սարերը առասպելներ շփոթվել են միմյանց  
հետ, և Գիսանեայ-Գեմետրի անունով պատմվել է Մամ-  
կոնի գրությունը»<sup>24</sup>:

Աբեղյանի տեսակետը ժամանակին փորձել է վերահա-  
յել Գեորգ Գոյանը: Ըստ նրա առաջարկած վարկածի, Գի-  
սանն, որի խորհրդանիշը պետք է համարել զիսաստղը,  
հին Հայաստանում պաշտվել է որպես մեծուհու և հարուստ  
տանոջ աստվածություն, ինչպես Աղոնիսը կամ Գրանիսոսը  
անտիկ շոտաաստիոնում<sup>25</sup>: Գիսանն անվան այս մեկնակերպը  
հանաչում է զտեղ թասերագիտության մեջ<sup>26</sup>: Մենք չենք  
փորձում միանալով ոչ մեկը և ոչ էլ մյուսը, բանի որ դա մեր  
ստամենափրությունը շրջանակներից դուրս լինողը է: Նշենք  
միայն, որ ժամանակներից բանափրությունն ավելի հիմ-  
նավոր է համարում Աբեղյանի բացատրությունը<sup>27</sup>, որի հա-  
մանակ, հայ հեթանոսական աստվածությունների պանթեո-  
նում ես տեղ է ունեցել պտղաբերության և երկրագործու-  
թյան զիջուհի Դեմետրային զուգահեռ մի աստվածություն:  
Վերջապես այս թեզի օգտին է խոսում նաև այն իրողու-  
թյունը, որ հեթանոսական Հայաստանում «տեղի են էլակիսի-  
թյան միասնորենների նման տանի»<sup>28</sup> ստանք ապանդարանեա-  
կանում<sup>29</sup>: Ուստի մենք հավելած ենք վստահել Աբեղյանի  
մեկնությունը, որը և ընդունում ենք որպես կանխադրյալ:

Ինչ վերաբերում է Ջենոպի վկայությունը, թե «Գիսանն  
զի զիսաստր էր, և վսան այնորիկ նորա պաշտոնայնք զվար  
էին թողնալ»<sup>30</sup>, ապա այն թերևս դեռ պարզաբանման կար-  
ելի ունի: Հայտնի է, որ Նում երկար մազերը համարվել են  
կանացի պաղարբերության խորհրդանիշ: Աբղյազյանի ու-

<sup>24</sup> Մ. Աբեղյան, Երկիր, հատ. Գ, Եր., 1988, էջ 450:

<sup>25</sup> ՏՊՍ Գ. Գոյան, Եղվ. աշխ., հատ. 1, էջ 333-340:

<sup>26</sup> ՏՊՍ Լ. Նավիգիյան, Թասերագիտական բառարան, Եր., 1986,  
էջ 42:

<sup>27</sup> Мифы народов мира, т. I, М., 1980, стр. 865.

<sup>28</sup> Հ. Վ. Նովանիսյան, Եղվ. աշխ., էջ 178:

<sup>29</sup> Նովան Մամիկոնյան, Եղվ. նրա., էջ 103:



սումնասիրութիւնները վկայում են, որ հին հայերի մեջ դրաւթլուծ է ունեցել թատերականացված պաշտամունքային ծիսախաղերի մի ավանդույթ, երբ արարողութիւնը սմաստակից կանայք հանդես էին գալիս մաղերն արձակած<sup>22</sup> նկատենք, որ միևնույն ավանդույթն ենք գիտում նաև Շուշական միջազգայրում: Ինչպես արգել վերստեմ նշվեց էլևս սինյան միտանքիաներին հանդես եկող կանայք նույնպես հերարձակ էին թև ինչու՞ հակահայել է, չէ որ Գեմեարայի պաշտամունքն արտահայտում էր երկրի ծնեղականութեան գաղափարը: Ահա թև ինչու, միտանքիաներին ներկայացվող թատերային հանդիսանքների ժամանակ կենտրոնական ֆիգուրներից էր կիր՝ Յամբայի զերակատարուհին, որը խաղի՝ մեջբանողային պարի ժամանակ ցուցադրարար մերկացնելով իր կանացի բարեմանութիւնները, բոտ հին հավատալիքների, նպաստում էր երկրի բեղմնավորմանը: Զենքի ժամանակներում առանձին աստվածուիթուն համարվող Գիսաննի, հավանաբար, սկզբում լըել է կանացի նման մի կերպար, որը խորհրդանշել է Գեմեար (Սանդարապետ, Սանդարամեապետ, Սանդարամետ կամ Սպանդարամետ) դիցուհու պաշտամունքը: Թնական է, որ նրա «պաշտօնեայք» եւս, անկախ իրենց սեռից, պետք է կրին երկար մազեր: Ուստի, կարծում ենք, բնավ էլ պատահական չէ, որ ճերատուկ բառը, լիրք, անամթիւ է հերարձակ (նույնն է վիստուր<sup>23</sup>) բառիմաստներին համարօք լինելուց բացի, համարովանակ է նաև եօ շու սու (պաշտօնեայ մեհենի) բառին<sup>24</sup>:

Ուշագրով է, որ հիմնելով ս. Կարապետի վանքը, Գրիգոր Լուսավորչին արձանադրել է. «...կին որ մի իշխնացել մտանել ընդ դուռն եկեղեցոյդ, զի մի կոխելով զպատուական նշխարս սրոյ Կարապետի և անհաշա թշնամութիւն

լիրի աստուծոյ ընդ նոսա, որ մտանեն և որ ակնարկեն ընդ նա իսկ»<sup>25</sup>: Որտեղից է աշա անհանդորժողական վերարբմունքը կանանց հանդէպ: Կեղտի լի՞ ունեցել արդոք Լուսավորչին այն հեթանոսական ծիսակատարութիւնները, երբ Գիսանի զերում հանդես եկող կանայք նույնպիսի անպարկեշտ պարեր են ցուցադրել, ինչպիսիք հատուկ էին էլևսինյան միտանքիաներին: Խորհրդանշական է նաև հետևյալ հանգամանքը: Եւղ տալով Հովհաննես Մկրտչի նշխարները Հայաստանով մեկ, նրանց հիմնական մասը Լուսավորիչը թողել է Աշտիկոսում՝ Գեմեարի և Գիսանի տեղերում<sup>26</sup>: Նորագարձ հայերին հեթանոսական հանդիսանքներից հեռու պահելու համար դժվար թէ գտնվեր ավելի ազդեցիկ օրինակ, քան Հերովդեսի դստեր ձեռքով Հովհաննես Մկրտչի պիտաման պատմութիւնն էր:

Եվ այնուամենայնիվ, մողովորդը բրիտանական սըրտին վերագրեց որոշ հեթանոսական հատկանշներ: Մշո ս. Կարապետը, որ, ինչպես Արեղյանն է նշել, նույնպես գիտվոր է երևում, դարձավ միջնադարյան դուսանների, լարախաղացների և ընդհանրապես թատերական արվեստին ծառայողների հովանավորը<sup>27</sup>:

Հիմա, թվում է, հիմքեր կան ենթադրելու, որ ցուցին ու դիչիլունը կարող էին ծնունդ առած լինել համեմատելի կրօնա-ծիսական արարողութիւնների ընդգրբում, ներկայացնելով սկզբնապես թատերականացված խաղեր՝ նվիրված ստղաբնութիւն և երկրագործութեան աստվածութիւններին: Սրկուսում էլ, բոտ երևույթին, կենտրոնական թատերային ֆիգուրը երկարավարս պարուհի հետերան էր, որի կատարողական արվեստը՝ ճկուն ու համարձակ շարժուները, միջին դարերում ճոզիտ հայերի վերագրել են Սայունեին և կամ համեմատել նրա «անառակ» վարքագծի հետ:

<sup>22</sup> Է. Պետրոսյան, նշվ. աշխ., էջ 166.

<sup>23</sup> Էնոր բառգիրք հայկական լեզուի, հատ. 1, էջ 356:

<sup>24</sup> Ը. Անտոնե, Հայերեն արձատական բառարան, հատ. 9, նր. 1977, էջ 85:

<sup>25</sup> Հովհան Մամիկոնյան, նշվ. հրատ., էջ 102.

<sup>26</sup> Всеобщая история Вардана пер. Н. Эммин, М., 1861, стр. 50.

<sup>27</sup> Տե՛ս Վ. Քեղվարյան, Հայ գրամատորգիայի պատմութիւն (1668—1833), նր., 1959, էջ 24.

Եվ ինչպես պետություննայն միտոսն իր զվարճախիեց պարերով բարեգազանն է Քյուզանդիայում ընդհուպ մինչև XV դարի կեսը<sup>28</sup>, այնպես էլ միջնադարյան Հայաստանի ամբողջ պատմության ընթացքում, հրապարակներում ու շուկաներում, նախարարների խնչույքներին ու պալատական միջազգայրում ներկայացվող թատերական հանդեսների ժամանակ մեշտ էլ դիտվել է հնարգույն ցուպի ինքնատիպ պարային խաղը։ Հիշենք նազինիկին, որը, հորենացու խոսքերով ասած, «լուծ գեղեցիկ էր և երգեր ձևավոր»<sup>29</sup>, նարիկացու վկայած սկարսու կաթիլի և ցույցս վազից կազալիցն զխաջ»<sup>30</sup>, Արծրունչը՝ թագավորներին սրտխաջեող զգուս զուսանաց և խազս սաղկանց զարմանալոյ արծանես»<sup>31</sup>։

Որպեսզի որոշ չափով մեզ տեսանելի դառնա ցուցիչներում ներկայացվող պարային խաղի նկարագիրը, հիշենք նաև XIII դարի կիլիկյան ձևադրերից մեկում («Ութ մանրանկարիչների ավետարան») պատկերված «Քրիստոսի ձանակման» հետևյալ տեսարանը (տե՛ս նկ 1.)։ Քրիստոսի ստըն, երամիշտ զուսանների նվազակցությունն անակ, պարուծի վարձակը (որ այստեղ կին էլ պատկերված, վկայում են ոչ միայն նրա հագուստն ու մարմնի կառուցվածքը, այլև երկար բոբրավաճ մազերը) իրանը թիկնորով թեքել հեծիկ էլ ձևաքրի ու սաքրերի մյս՝ սկավաբակին պես<sup>32</sup>։ Քրիստոսից

<sup>28</sup> Տե՛ս 2. Մայիս, Եզվ. աշխ., էջ 556։

<sup>29</sup> «Մովսիսի հորենացու Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արևիզյանի և Մ. Հարությունյանի, Տփղիս, 1913, Բ, 94, էջ 195—196։

<sup>30</sup> «Գրիգորի նարեկույ վանքի վանականի մատենագրութիւնը», Վենետիկ, 1840, ԲԱ, էջ 49։

<sup>31</sup> Վազմա Արծրունի, Եզվ. հրատ., էջ 482։

<sup>32</sup> ՄԿ, ձև. № 7651, էջ 79ա։ Այս փաստը ներկայացված է նաև է. Պետրոսյանի «Պատերազան գեներ միջնադարյան մանրանկարներում» աշխատությունում։ Մահայն Հեղինակը այն բերում է «Թեմաշտրի յուշիկուրս անվան տակ (տե՛ս նույն անոթը, էջ 186), որ հիշտ լի։ Մանրանկարում պատկերված ավետարանական զրգուրն մեշտ անվանումը տալիս է Վ. Ղազարյանը «Սյունուսային մանրանկարը կիրիկիայում» աշխատությունում (Նր., 1984, էջ 27)։

ձախ ետին պլանում են մնացել դեմոնները, որանք էլ, ըստ ավետարանական պատումների, կատակել ու անարգել են նրան՝ սանյով «նաջ էր թաղարտը հրէից» (Մատթ. Իճ, 29)։ Հիշենք Ղազարյանի բացատրությունը, ըստ Արևույթին նկարչի համար ահան է եղել պատկերել նշված արգաստակի և ամոթխախ տեսարանները (Քրիստոսին մերկացնելը, եղեգով դուլար ձեծելը, երեսին թեքելը) ... Բայց ահա սկատակին» բարձր բովանակն էր, որպեսզի բորբոքվեր կարծիքը կրակակայությունը։ Ինչու՞ Արծրունի, եթև, ըստ ընտրված կապանե բարգրթի՝ կատակեմ բարի առաջին նշանակությունն է «կատակ աննելով ծաղրել», ապա հետո միայն «Նե՛հ էլ, երգիծանել», ապա բայարունը՝ «կատակ», ըստ այդ եույն բառարանի, բացի «ծաղրից» նշանակում է սկատակերգակ. ծաղրածու, հացկատակ»։ Եվ տեսեք. Քրիստոսին լիկողները բաշված են երկրորդ պլան... Իսկ պլանական Քրիստոսի առաջ տեսնում ենք երկու «կատակ», որոնք հիբովի «կատակներ»...»<sup>33</sup>։ Այս բացատրությունը մեզ միանշանակ համոզել է երևում, եթև նկատի անենք, որ «ի ցուց» հանդես կկոչ պարուծի վարձակների ելույթները հաճախ ցուցադրել են նաև կատակային, զավեշտական բնույթի լիար տարրերը (ցուցս լիար)։ Միևնույն ժամանակ, կարծում ենք, այստեղ տեղին է հաշվի աննել մի իրողությունն ևս, այն է՝ որ միջնադարյան Հայաստանում «կատակ» բարձր ենթադրել է նույնպես և կատակերգակ միտոսների որոշակի անպրատ դերատեսակ (այդ մասին մանրամասն կրտսենք հաջորդ ենթադրություն)։ Միջնադարյան հեղինակները պարուծի վարձակներին «կատակ» շին անվանում, թևև մանրանկարներում պատկերված կանացի Փիգուրը կատակային նկարագիր ունի, որ բխում է թև նրա ներկայացրած խաղի ձևից, և թև ավետարանական պատումի բովանդակությունից։

Վերջապես, համոզվելու համար, որ մանրանկարչին սյուսեղ պատկերել է պարային մի շարժում, հիշենք Հով-

<sup>33</sup> Վ. Ղազարյան, Սյունուսային մանրանկարը կիրիկիայում, էջ 28։



Հաննես Քիլոսրանցու հետևյալ թանաթանգրական տողերը, որոնք գարձյալ վերաբերում են Սամյունին:

Անգգամ կինն յոնց  
Զցուտոն շինեց զհուց դարան,  
Զաշքն եւ գուներն թիւացոյց,  
Զերեսն սոնց զիզ զհուական:

Ասաց «Գնա եւ անց խազա,  
Հանց որ մտղվին հրանան-  
կեղրէ զզրտոն զձովհանուս,  
Յորմամ պարզից թիզ խոտանան»:

Գնաց մտաւ սիզոնն ի մտղվին,  
Հոն որ իշխանն կուտեղան.  
Զվիզն կոնց քան զհարքի օձ,  
Զնիզն սլուցն քան զարկան»:

Քվում է, թե կիլիկյան մանրանկարիչն ու XV դարի նշանավոր հայ տաղերգուն ստեղծագործելիս իրենց մտապատկերում տեսել են մինևուշյն կրտսիջը, որն անշուշտ պետք է իրական միջավայրում զոչություն ունեցող նման մի կրտսիջի արտապատկերը եղած լիներ:

Այստեղ հարկ է հիշատակել XIII դարի (1274 թ.) եւ մի պատկերազարդ կիլիկյան ձեռագիր, որի խորաններից մեկի վերին թառանկյան երկու կողմերում պատկերված են երկարավարս մերկ կանացի ֆիգուրներ (տե՛ս նկ. 2)<sup>41</sup>: Իհարկե, այս ձեռագրի վրա աշխատելիս մանրանկարիչն օգտվել է հիմնականում պատրաստի պատկերազարկան (իկոնոգրաֆիա) սխեմաներից, կիրառելով նաև ներսես Ենորհայու ավանդած խորանների մեկնությունը<sup>42</sup>: Նշելով յուրաքանչյուր խորանի սիմվոլիկ նշանակությունը, Ենորհային

գրում է. «Իսկ յոթերորդ խորանն կախալ՝ են նշանակ պոստիկ և օտարազգի կանանց՝ Քամարայ՝ Բախարու՝ Հոտաթայ»<sup>43</sup>:

Հավանաբար, ինչպես մեկնություն հեղինակը, այնպես էլ մանրանկարիչն ենթադրել են կախալ բառի նաև երկրորդ, հունարեն նշանակությունը (պար, մեղախաղ) բառին համարժեք նշանակությունը, այն է՝ խաղ օտոտանելու, կայք, պար<sup>44</sup> (հմտ. saltatio և gausig բառերի բացատրություն հետ): Միաժամանակ մեզ վիճելի է Քվում Գ. Գոյանի այն եզրակացությունը, թե միջնադարյան մանրանկարիչը խորանի վրա պատկերել է կիլիկյան վարձակներին<sup>45</sup>: Ամենից առաջ դրան հակասում է ֆիգուրների բացարձակ մեղկությունը: Փամանակին Հերման Ռայլը բաղմամբով օրինակներով հավաստել է, որ նույնիսկ Հոտմեական կույրություն օրոք պարուի միմոսներն առանց հանդերձանքի բեմ չեն ելել<sup>46</sup>: Նրանք համարն են ցուցադրել «մեղկություն», բայց ոչ մերկ մարմին, որ խորթ է թատերական արվեստի էությունը<sup>47</sup>: Պարուհի միմոսների մերկ լինելու մասին ակնարկել են միայն եկեղեցու նշանները, որոնց խնդիրն էր ոչ թե նկարազարդել իրենց ժամանակակից դերասանուհիներին, այլ քնութաբար նրանց «անասակ» վարքագիծը: Միջնադարյան զրուսաներից մեկում «լինել մերկ» արտահայտությունը համապատասխանում է՝ «կրել թևեթ գզեթս» (esum nudus, fero levia, τριανταρια)<sup>48</sup>: Եվ եթե նկատի առնենք այն սերտ կապը, որ դիտվում է միջին դարերում գրավոր խոսքի

<sup>41</sup> Մեկնությունն օտար Անտարանի, որ քա Մատթեոսի, արարելու ի պրոջն ներքեմ Ենորհայու, Կ. Պոլսո, 1925, էջ 9 (ընդգծումը մերկ (—Վ. Ս.):

<sup>42</sup> «Նոր բառգիրք հայկազանն լեզուի, հատ. 1, էջ 1980:

<sup>43</sup> Տե՛ս Գ. Գոյան, Եզգ. աշխ., հատ. 2, էջ 340:

<sup>44</sup> Տե՛ս Հ. Ռայլի, Եզգ. աշխ., էջ 158—170:

<sup>45</sup> Н. Баранов, Про сцену sua, СПб., 1913, стр. 161—175.

Յ. Бектаи, Жизнь драмы, М., 1978, стр. 141.

<sup>46</sup> Հ. Ռայլի, Եզգ. աշխ., էջ 170:

<sup>41</sup> Կ. Չապուչյան, Հավանենա Քիլոսրանցի, Անահիտ, Փարիզ, 1921, էջ 5—6, էջ 4:

<sup>42</sup> S. Der-Nersessian, Armenia and the Byzantine empire, London, 1945, Pl. XXV, 2.

<sup>43</sup> Հմտ. Վ. Չապուչյան, Սարգիս Պիտակ, էջ 34—35:

ու նկարագրող պատկերի միջև<sup>55</sup>, այդ սեղ պարզ կզանա, թե ինչու, թվում է, սկիզբիկով ինչնուպայան վարձագներից, մանրանկարի նեյմակեր իր նկերանից արագորոն-բլուսների փոխարինել է իրեն համար ոչ պակաս տեսչ պատկերապատկան սիմվոլներով: Պատճառն այն է, որ այդ զեպրում նրա համար ոչ մի կական տարբերություն չկար հրատարակչին քատրոնում հանդես կնող վարձակների ու սրտանների (որոնց զինն առաջնահարջ կարևորություն ուներ նախորդ մանրանկարում) և հին կտավարանի անբարոյական կանանց միջև:

Նույնպես և Կարդան Այգեկցին «Բէ որդէս երեցեա, ախա շնութեանն»<sup>56</sup> առակում, բնութագրելով կիլիկյան զուսանների ու վարձակների արվեստը, զիմում է հին կտավարանի պատկանուն առասպելապատմաներին, «...ցաւ և ցանկութիւն շնութեանն րուսաւ յառաջադոյն յորդոցն Կալնի այսպէս: Զի որդիքն Սեթալլ յախառակին, գազդն Առլենի, և Նորա ոչ կարացնի համբերել, ալլ խորհեցան կորուսանել զորդիքն Սեթալլ զի ալլ մի նախասանցն զնուսա: Եւ յարեաւ կին մի յազգէն Կալնի և շար գիացն խորհրդակցութեամբ արուեստեալ կազմեաց զգարարանն զտեղաց ազգին Կալնի, և հուսականն և զմամախաւս զխոց նորա, զզնոջ երեսան և զբնիկոյր աշացն, և զայսն ամենայն և պննազարդեալ զիւսման խննդոցոյց գնուս: Եւ զարձեալ յարեաւ այլ մի ի նոյն ազգէն Կալնի, և արուեստեալ՝ կազմեաց զիւացն ձեռնաուրեթամբ զամենայն բազրրամայն, զփոյր, և զզմարտ, զառանգիւր և զզնուզայս, զրմպուխ, և զգնարտ, և զայսն ամենայն եւ կկեալ մեղովեցան ի մի վայր, զարգարեցին զկանայն, և սկանս ուտի և ըմպել, և հարկանել զբազրոհնչեալ երգարանս:

<sup>55</sup> Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, М., 1979, стр. 28.

<sup>56</sup> Н. Марр, Сборники притч Вардана, т. III, СПб., 1894, стр. 80—81. Խոսելու բնում էնք Մաշտոցի անվան ժամանագրարանի 8136 Անապրեցի (1722 թ. որը և Մատի օգտագործած Անապրե: Թվում բնոցոյ կրում է և նրանց համեմատ ամենակերն և:

մաքն հարկանելին և խայտային կայրիին և խազային և ցնմալով երգիին: Եւ զայն սեռեաւ որդոցն Սեթալլ, և առաւ Եաց և շարժեցաւ աշխա ավաւ շնութեան ցանկութիւն ի սիրտս նոցա զիւացն արկեալ: Եւ կկեալ առ որդիքն Կալնի սկանս ուրախեալ, և մտեալ խառնակեցան ընդ Կալնի զտեղացն շնութեամբ...»<sup>57</sup>

Թեև առակի առաջին մասն իր սյուժետային հորինվածքով փոխանված է պարականոններից, այնուամենայնիվ Այգեկցին այստեղ համեմատաբար ավելի խրեթոթույն է<sup>58</sup>, քան վերևում դիտարկված մանրանկարի հեղինակը: Կալնի դուստրերի ու որդիների խանդավառ իրախանքի պատկերավոր նկարագրությունն իր բնույթով հիշեցնում է հին հուսանական կոլումբարիտաններից մեկի որմնանկարում պատկերված եգիպտական միմսունների հանգեւը (տե՛ս նկ. 3)<sup>59</sup>, որտեղ նույնպես առաւ են մաք, կայրիւն, խաւ, ցունձ, եւզ (հմմտ. ցուց՝ բառի բացատրութեան հետ): Մեղ հայտնի է, որ անտիկ Հռոմի լավագույն միմսուններն իրենց արվեստը մշակել են ինչպես Գազարյում և Անտիոքում (Ասորիք), այն-

<sup>57</sup> ՄՄ, ԱՆ, X 8356, էջ 64ա—65ա (այս և ներառյալ բնագրումները մերն են—Մ. Ս.):

<sup>58</sup> Հմմտ. «... Բոլ աղիւսներն ազգին Կալնի, Շորիք սահմանցին պարարեցն և զսոխապակեցն յարքը ՝ զիւսա կարճաբազաններն և աշխառնաբառնելն, զսինքն բաշտն և զայն զննցին և մարտը սրն, ինչուն և զվարձիսն սահմանեցն, և այլ ոչպէս առ և երգարանս սահմանեցն: Կուսան և զման իրկերին և կարմրութիւն, և այլ պարարամար զմարմնս իրանոց զարգարեցն և պննեցին: Եւ սոխոտի պննեալ պրեւտար և սալի սալի կանանով զիւացն ի յառն խոսելով և պարելով, մաք ապով և փոք թեւոցայանելով, երկայն անկով և պէպես նայելու կանանկով՝ խառնեցան ընդ որդոցն Սեթալլ...» (Նորհարարան Հին և նոր Եգիպտոց, հատ. II, Անկյանն զիր Էին կտավարանաց, Վենետիկ, 1886, էջ 321): Համեմատելով բնիված առարան բնագրված տեղերը կալնիցա առակի մեղոված համեմատ բնագրված առակի հետ, պարզորոշ անհամ ընդ և նրանց բնոց հանդիպութիւն և միմսունայն ասորիքայնութիւն:

<sup>59</sup> O. Jaen, Die Wandgemälde aus Colchibarium in der Villa Pamfilii mit Erläuterung, München, 1937, Taf. 11. 5.

պես էլ Ալեքսանդրիտում (Նդիպոսոյ)<sup>57</sup> Այդ ավանդույթը պահպանվել է նաև միջին դարերում: Բյուզանդացի մի հեղինակ հիացմունքով է նշում Նդիպոսոսից եկած Թափառաշրջիկ զերտասանների կայսրը, որոնց արվեստին, նույն հեղինակի վկայությամբ, պահանաես են եղել նաև Հայաստանում<sup>58</sup>:

Համաձայն Ստաս Եանի, որը զուես անցյալ դարամիջին վերժանել և հրապարակել է հիշյալ որմնակարը, կենտրոնում պարզ երկու երթուսարգիները պատկանում են *αυτοίς* նշան (անպարհեղ պրուցներ վարող) և *αυτοίς* (սանձարձակ, լկտի շարժումներով պարող) կողմում միմասական տիպերին<sup>59</sup>: Ինչպես նշում է զերմանացի գիտնականը, պատկերված տեսարանում հեղինակն ընտրել է այն պահը, երբ պարկուս միմասները միաժամանակ երգում են անպարհեղա թովանդակությամբ մի երգ: Այս հանգամանքն առավել է ձևական է մեղ համար այն առումով, որ առակի երկրորդ մասում Այգեկցին հանգում է հեռակալ բարդախոսությանը. «եւ այտու մեծ կորստամբ ոչ հաղհեառ անիծեալ վիշապն ստատեալ այլ սովաւ եմուս մարդկան, և ի նույն շնութեամբ, ցանկութիւն շիմաջուցանել և յորդրել զամենայն մարդ մինչև ի կատարումն: Ապա յիրաի գրեցին սորոքքն ստատուչ, թէ պէտաւզ և զարդաւթ կինն թնակարան է պիղծ դիւացն, եման զստերն Հերովդիադայ: Որ դիւանման պէնեալ խենեղացու և կաբաւելովն ետ հատանել զդրոսի երանաբաշ մեծ մարգարէին Յովհանն... Նան այս յիրաի գրեցաւ թէ զուսանն կաշնական է ստատայի և դիւաց նորա, բանդի Բաղրայեշաղ երգաւանաւմ յորդրեալ շարժ զցանկութին շնութեան, զի մարմաշեալ հեշաջուցանեն զմարմինն»<sup>60</sup>:

Վերոհիշյալ միմասների երգն ու պարը նույնպես արթնացնում էին մարդու զգայական թնությունը: Եվ նմանորակ հանդիսանքներն ավելի ներբազը ու հրապուրիչ գարննելու համար փողային և հարվածային զործիքների կողքին սովորաբար հնչում էր շորս լարանոց տավիղը (*αυτοίς*), որի վրա նվագակցող կանաչը (*αυτοίς*) այդ միմասների մշտական ուղեկիցներն էին<sup>61</sup>: Այգեկցու թվարկած երաժշտական զործիքները ևս պատահական չեն հիշատակվում: Ըստ երևույթին, կիլիկյան Հայաստանի զուսանական քառերոնն ունեցել է այդ զործիքներից կազմված երաժշտախումբ<sup>62</sup>, որի նվագակցությամբ ցուցվում հանդես եկող զուսաններն ու վարձակներն իրենց պարային խաղերով ու երգերով առավել գլուխն էին «հեշաջուցանում» հանդիսատեսներին:

Միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու միջնադարյան կրոնավորները ջանում էին ոչ միայն հեռու մնալ այդ գայթակղիչ ներկայացումներից, այլև ուրիշներին էլն զգուշացնում: «Մի՛ սեպղ ակն զգարչելիս և մի՛ լուխիլ ունկն զերգս պոռնկական»<sup>63</sup>: Բակ մեկ այլ ստիթով, ինչպես արգեն դիտենք, իր և իր ժամանակակիցների անուից Սարգիս Ենորճալին բացահայտ խոստովանել է. «Տերալ կատուքան և ի կատակազուքեան առավել հեշտանամք»<sup>64</sup>: Միևնույն մտահոգությունն է անհնգադասցրել նաև Գրիգոր Մարաշեցուն. «Մի՛ զսուխիս բացցուք ի շարաշար լսելութիւն և մի՛ պոռնկական երգոցն միա դիցալք»<sup>65</sup>: Բայց չէ որ ժամանակին այդ հանդիսանքներն պահանատեսներից մեկն է եղել նաև հենց ինքը, ուստի և բացականչելով «մա՛յ թեզ լսելիք իմ զի լուայք զձայն կտու երրոց դիւական և ընդունեցայք

<sup>57</sup> Ա. Քալի, *Կղ. աշխ.*, էջ 699.  
<sup>58</sup> Մ. Եզոբրազով, *Очерки византийской культуры*, Петроград, 1919, стр. 147—148.  
<sup>59</sup> Ս. Բան, *Կղ. աշխ.*, էջ 26—29.  
<sup>60</sup> ՄՄ, Աճ. 8356, էջ 65ր.

<sup>61</sup> Ս. Բան, *Կղ. աշխ.*, էջ 22.  
<sup>62</sup> Հմմտ. ն. Կ. Բանիկյան, *Կղ. աշխ.*, էջ 28, 29—37.  
<sup>63</sup> ՄՄ, Աճ. 2850, էջ 203ր.  
<sup>64</sup> Սարգիս Ենորճալի, *Կղ. հրատ.*, էջ 157.  
<sup>65</sup> Մերթրեմում է բառ Հ. Վ. Հովհաննիսյանի, *Կղ. աշխ.*, էջ 128:



դրան Խարեութեան և ստորեկանն<sup>67</sup>, մեզա է եկել իր «Կայր ողբոցնեբում»:

Համեմատենք այս վկայությունները: Գովար չէ համոզվել, որ զրանք միմյանց շատ հարազատ են երևոց բովանդակությամբ: Հավանաբար պատճառն այն է, որ բոլորն էլ անհարկում են միանման կամ համարելով բնակչաբնակչարանային երևույթներ, որոնց համախմբող ժանրային անվանմանը կրկին հանդիպում ենք Մարաշեցու «Կայր ողբոցնեբում»: Մէջ ակն ակնարկելով տեսնել զանպատշաճն, ոչ ոսկին չի զգալի և ցցատաց բանն<sup>68</sup>: ճցատաց բանը, որ նշանակում է սասացեալն իբր զգուցս աշխարհական երգոց<sup>69</sup>, վտահոսքն կարող ենք ասել՝ ենթադրում է նաև անտեսելու ակրմիկի իմաստը:

Ով այսպես, մեր հետևությունն այն է, որ միջնադարյան հայ գրականների ու վարձակների արվեստին հատկանշական են եղել պարն ու մեղախաղը: Ընդ որում զրանք տարբերատ չէին միմյանցից, այլ իրար հետ միահյուսված, երգ ու երաժշտության համադրությամբ ներկայացրել են ինքնօրինակ մի թատերախաղ՝ ցայց, որ պոչություն է և ռենդել հայ միջովալըսում անհիշելի ժամանակներից, ծնունդ ասեղով հնագույն կրոնա-միասական արարողությունների ընդդերմում: Տիպարաներն նրա զուգահեռը կարելի է համարել անտիկ Հունաստանում հայտնի դիպիլան (δύπιλλος) կալիված միմոսային հանդիսանքը: Թատերական արվեստի այս նրկու տեսակներին բնորոշ առանձնահատկություններից էր՝ քայցանայանի, ի ցույց դնել մարդու զգայական բնությունը:

Ինչպես արդեն դիտենք, XII—XIII դարերում կիրիկիայի քաղաքային կյանքի բարգավաճմանը դուրընթաց ժողովուրդ էր ապրում նաև հայ ժողովրդի մշակութային կյանքը: Ապարտիզ էին գալիս ստեղծագործական նոր ուժեր և զե-

<sup>67</sup> ՄՄ, ԱՆ. N 108, էջ 46ր:

<sup>68</sup> ՄՄ, ԱՆ. N 7013, էջ 64ա:

<sup>69</sup> Նոր բառիցը հայերենան լեզուի, հաս. 2, էջ 320:

զարվեստական նոր արժեքներ: Հարթոնց էին ապրում մարդկային կենսամով զրազմունքներն ու իդեալները, ժողովրդի հիանալիորց այմաղույթներն ու սովորությունները:

Այլ կերպ ասած, վերածնվում էր «հեթանոսական դարերի բուն աշխարհիկ ոգին և աշխարհայեցողությունը հակուակ կրոնակեղևիցազրկուիր»: Բառացիորեն այդ են ակնարկում նաև ներսն կամրանացու հետևյալ տաղերը: «Քոզուկ զանուն Քրիստոսի, Հայկիրն և Արամայ, Հոսոնց և Այլեկեացոց անուամբն մծարաննեք ի վերայ իբրեաց. և ա կշտամբան Պոզոսի ընդդէմ մեր առ այս՝ հեղգալոր լիլիմբ: Մ՛վ անմիտք ասէ, Հային ի խաշ եկեալ է վասն ձեք, կամ յկրամայ անո՞ն մկրտեցարուք, ապա թէ ոչ՝ պիտրդ երկրորդ համարեալ զանունն Քրիստոսի. որ ի վերայ ձեք մեռաւ, նախնեօքն հեթանօսքն պարծիքս<sup>70</sup>»:

Հասկանալի է, որ, զիմեղով Պոզոս անաբայի «Ակորնթացիս առաջին թղթում բերված արտասայտությունը՝ «միթէ Պաղո՞ս ի խաշ եկեալ իցէ վասն ձեք, կամ յանուն Պաղո՞սի մկրտեցարուք» (13, 14), կամրոնացին նկատի է ունեցել կիրիկիան իրականության մէջ տեղ գտած այնպիսի երևույթները, ինչպես հավանորեն առասպելական դուրսգոլաններին՝ Հայկիրն, Արամին, զուցն յուս հայ ժողովրդի հեթանոսական անցյալի այլ զիցարանական կամ պատմական հերոսներին փոստարանելն էր, նրանցով նպարտանալը, նրանց շուրջն առասպելներ հյուսելը և այլն: Հոգեբանականությամբ, ըստ երևույթին, իբրք սկսել էր մտահոգել բնակչությունը յայն շրջաններում աճող հետաքրքրությունը զեպի ժողովրդական բանահյուսությունն ու այմաղուպատումները: Իսկ նարամո՞ր է, որ զրանք միաժամանակ ընդգրկված լինեին նաև զուսանական թատերախմբերի խաղացանկը: Տվյալ զեպում այս հարցի լուսարանում մեզ համար առաջնակարգ կարևորություն ունի:

Ըստ Գարեգին Լեոնյանի՝ միանգամայն հնարավոր է,

<sup>70</sup> Մերոյն Ենթոխ կամրոնացու Աանտրանութին վասն միտեկան եկղեցու...ս, Կայարթոն, 1851, էջ 72—73:

Քանի որ հրատարակողը գտնում է, որ Լամբրոնացիներն իր գալուստը ուղղակի հասցեագրել է գրասաններին, նկատի ունենալով երկու «խաղը, և Հայկին, Արամին ու այլ հեթանոս նախնիներին պատկերացնելը»<sup>71</sup>։ Կարծում ենք, մի փոքր հապանակ հետևություն է այն և առաջին հայացքից համոզիչ չի թվում։ Նախ՝ Լամբրոնացին այստեղ դիմում է հոգեակի ձեռքով՝ «մեծարաններ», սակ է քննիչներից հանդիմանում է երկրպագությանը, համարում է այն կիրիկյան ողջ հասարակությանը բնորոշ։ Հետևաբար այն կոնսերվատիվ նրան դժգոհար քննադատում է ինչպես մասնագրգռական գրասանների խաղը կամ գրասանական քաղաքացիների բովանդակությունը։ Երկրորդ՝ Լամբրոնացու «Սեռանաբանություն» երկը, որտեղ էլ կարդում ենք վերահիշյալ տողերը, քատրոնամերթ ձևով, այլ նվիրված է զավանաբանական խնդիրների պարզաբանմանը, ուստի կրիկին ևս անհիմն է թվում նրա խոսքերում անմիջականորեն քատրոններն վերաբերող ակնարկներ ընդգծելը։

Գուցե ավելի հիշատակներ, եթե փորձենք պատասխանել հետևյալ հարցին. ինչպե՞ս կամ ի՞նչ ճանապարհով են Հայկի, Արամի և քննիչ հեթանոս նախնիների շուրջը հորինված առասպելներն ու ավանդապատումները շրջանառվել ժողովրդի մեջ։ Չէ՞ որ այն բնույթի վիսպական պատմագրություններ ինչպես հետո, այնպես և միջնադարում ավանդվել են գերազանցապես բանավոր ճանապարհով՝ հիմնականում վիզիկերու գրասանների միջոցով<sup>72</sup>։ Հայտնի է, որ դեռևս Գրիգոր Մագիստրոսի օրոք մեծ ժողովրդականություն են վայելել, այսպես կոչված, «Հայկանե» հանդեսները, որոնք

<sup>71</sup> Գ. Ասկյան, նշվ. աշխ., էջ 21։

<sup>72</sup> Շատ շք. Անասյանի, գրասան տերմինը, հավանորեն, առաջացել է զբոսան բառից (Հայերեն արժանատիական բառարան, նստ. 4, էջ 636)։ «Բովանդակ»՝ գրում է նա. — մեղտ ինչպես վիզիկանս և նորոտանս, հայերենի Պատգամ բառերի շարքից է՝ «Իբրև հովք ստորո։ Այս բայք՝ վիզիկանս բառի հետ միասին ներկայացնում է հին հայաց երկրների մի տեսակը, որ պարտույզում էր իշխանների և թագավորների փոքր զորքեր անելով ու երգերով» (նույն անգում)։

ներկայացումներ էին «այս հակացություն անհասկանալի», ներկայացումներ իրենց «բոլոր ատրիբուտներով, ցուցադրվող գործողության բոլոր ձևերով»<sup>73</sup>։ Ուստի այս հարցադրման տեսանկյունից, կարծում ենք, արդեն արդարանում է Լամբրոնացու խոսքերում քատրոններն ինչ որ անմիջականորեն վերաբերող, սակայն նրա հետ ևս անմիջող ակնարկների փնտրելու փորձը։ Ամենայն հավանականությամբ, կիրիկյան իրավանդության դրամաներում հայ գրասանները ոչ միայն դիմել են «հարցով»՝ նախաքրիստոնեական ժամանակներում հորինված առասպելական դրամաներին, այլև վերանորոգել են այդ շրջանում ձևավորված գրանց ավանդման քատրոնային շարանային ձևերը։

Սոցիալ-տեսնական մշակութային բնագավառներում, ինչպես նաև քաղաքական ասպարեզում կիրիկյան հայերի ձեռք բերած հաջողություններն անշուշտ նպաստում էին հասարակական կյանքի բարգավաճմանը։ Սակայն շատ անապահով, որ դրա շնորհիվ միաժամանակ բորբոքվում էին ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունն ու հայրենասիրական գրունտը, որ դրա շնորհիվ միաժամանակ բորբոքվում էին ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունն ու հայրենասիրական գրունտը։ Երկրի խաղաղ բարեկեցությանը մշտապես սպառնացող թշնամիներին բավարար հակահարված տալու համար։ Եվ բնական է, որ կիրիկյան շրջանում հայ գրասաններն իրենց խաղացանկն են ընդգրկել ինչպես հնավանդ առասպելապատումներ, զբոյշներ ու առակներ, այնպես և նոր ժամանակներում հորինված երգեր, որոնք եկել են գոգարանելու հայ ժողովրդի հերոսական և աննկուն ոգին։

Նորաստեղծ գրասանական երգերի այդ շարքում քատրոնագիտական հայերակետից առանձնակի ուշադրության է արժանի կան Գ թագավորի գերեզմանը նվիրված տաղը, որն աչքի է ընկնում իր հարուստ խաղային ենթատեքստով։

<sup>73</sup> Զ. Վ. Հովանեցիան, նշվ. աշխ., էջ 185։

Աստի՛ թո՛ւ րչ(անն) ասե՛մ,  
Աստի՛ թո՛ւ րչ(անն) ասե՛մ,  
Որ ասե՛կաց ձեռք ընկե՛կաց ճառ քերթի  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

Սուլբան՝ ի մետան՝ եկէ,  
Սուլբան՝ ի մետան եկէ,  
Որ ասե՛կ զգո՛ւտն կու խաղալ:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

Խաղաղք իր ընկերն երևաւ,  
Խաղաղք իր ընկերն երևաւ,  
— Ան խաղաղ ու սուր աստառալից:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

— Խաղաղ, խաղաղն թեզ վայել,  
Խաղաղ, խաղաղն թեզ վայել,  
Ու ու ի՞նչ աստան թեզ քերթի:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

— Անն, գու ասե՛նկ լինիս,  
Անն, գու ասե՛նկ լինիս,  
Քեզ ասե՛ն ասե՛կաց խաղաղութի:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

Անն ի թերթին կտակ,  
Անն ի թերթին կտակ,  
Գրաբարան՝ աչիս ու կու լալ:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

\* Մեանս—մէլլոսն\* աստղաբեզ, միարժուկարան

— Քերթան, որ ի Սրա կերթայ,  
Քերթան, որ ի Սրա կերթայ,  
Գուր զապար ասե՛նք պատալիս:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:  
Ոնց որ պապան ալ զայն լսեց,  
Ոնց որ պապան ալ զայն լսեց,  
Շատ նե՛նկ քաշիք երամով:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

Եկաւ, ի սուլբան կու,  
Եկաւ, ի սուլբան կու,  
Շատ ցե՛անք է՛տն շարինի:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ:

Ելաւ զիր Անն որդին,  
Ելաւ զիր Անն որդին  
Ու Շատաւ սրբութն մարտարն:  
Ի՞նչ լոյս ու սուրբ կոյս,  
Սուրբ խաչն՝ օգնական կենայ  
Անե՛խ, ամէ՛ն, անբ Տրտաւ<sup>1</sup>:

Ուշագրով է այստեղ հիմնականում երկու պարագա: Եստի՛ որ պատերազմող կողմը՝ տանկաց սուլբանը, կոչ է անում Աննին զուրա զալ խաղա՛հրապարակ, ուր ինքը՝ քեզիք իր ոսկի զո՛ւտն կու խաղալ: Այլ կերպ ասած, հակառակադիր մենամարտը թվում է, թե պայմանաբար պետք է շարունակվի մեկըստմյուսի՝ խաղաղաշրտում (ասպարեզում, ճիարձակարանում): Կարծում ենք, որ դա միայն հաջող գտնված բանաստեղծական ալլաբանութիւնն չէ: Ըստ երեւոյթի, միջավայրը, որտեղ սովորաբար հանդես են եկել միջնադարյան գուսաններն իրենց երգերով, թելադրել է դի-

\* Ու. Մեսայանյան, Հայկական միջնադարյան ժողովրդական երգեր, Եր., 1956, էջ 228—230:



միկ հենց այս փոխարևրական պատկերին: Ասելով միջ-  
վայր, նկատի ունենք ընդհանրապես հրապարակային հան-  
դիսանքների խաղաղվայրը: Ինչպես հայտնի է, միջնադարում  
Սասերական ներկայացուցիչները կարող էին կազմակերպվել  
ամենուր՝ սկսած նախադարական պալատներից մինչև քա-  
ղաքային շուկաներն ու միաբնակարանները: Այդ մասին  
մենք զեռ առիթ կունենանք մարտմասն խոսելու: Այժմ  
միայն նկատենք, որ խաղային այս իրադրության պայման-  
ներում հակընդդեմ կանգնած թշնամիների խոսքը գրամա-  
տիկական հնչեղություն է հաղորդում երգին: Սա մյուս էա-  
կան հատկանիշն է, որ կուզեինք ընդգծել: Թեև տեքստում  
ներկայացվածներն առանձնապես մեծ տեղ չեն բռնում,  
սակայն երգի ամբողջովին վերջրած հագեցած է գրամա-  
տիկական շնչով: Ինչո՞ւ Որովհետև ընդդիմադիր էրևու  
կողմն էլ այստեղ սրտահայտում են կոնկրետ կամային  
ձգտում: Սուլվանը մարտահրավեր է անում (սեռ խաղայ  
ու սուր տատայիրս), սակայն կոնք հրամարում է գեթի  
վիճակում խաղի մեջ մտնել թշնամու հետ (սեռաղայ, խաղն  
քեզ վայել, ես ու իմ առասն քեզ գերիս: Եվ վերջապես,  
այդ նույն թշնամու անպատասխան մնացած առաջարկու-  
թյունը՝ «Է՛տն, դու տաճիկ լինիս, քեզ անեմ տաճկաց քա-  
ղաքը», դային է էլ ավելի սրելու իրավիճակի գրամատիչ-  
մը, որը և պահպանվում է մինչև վերջ՝ մինչև որ սուլվանը  
կպարտվի և կոնք կպագատարվի գերությունն: Եր

Միջնադարյան գրամատիկական երկ է մեզ հիշեցնում  
«Սուլ գասեր մեծի իշխանի» խորագրով կրող ստեղծագոր-  
ծությունը: Այստեղ խոսք է գնում այն մասին, թե ինչպես  
հայ իշխանը պատաստվում է իր դուռերը կնուսվյան տալ  
Քաթար խանին: Երկի բովանդակությունը հուշում է, որ այն  
կարող էր հորինված լինել մտնողների տիրապետության  
ժամանակաշրջանում<sup>78</sup>, քնդ որում՝ երբ Կիլիկյան հայկական  
Քաղաքությունը ձեռնտու էր բարեկամական հարաբերու-  
թյուններ հաստատել Ռուկ Հորդայի հետ:

<sup>78</sup> Հմմտ. Գ. Առեյան, նշվ. աշխ., էջ 80:

Յուրի Վաներզակու կարծիքով, «Սուլ գասերը» երբեք էլ  
չի խաղարկվել<sup>79</sup>: Սակայն գիտնականը չի հիմնավորում իր  
ստեպակետը, ուստի և այն ստարակուսաների տեղիք է տալիս:  
Մինչդեռ գրա հակաթեզն ավելի տրամաբանական է և հա-  
մողիչ, երբ նկատի ենք առնում մի էական հատկանիշ, այն  
է՝ երկի ընդգծված գրամատիկական կառուցվածքը: Էլ ինչո՞ւ  
համար այն պետք է հորինված լիներ տրամախոսու-  
թյունով, եթե ոչ՝ գիմանուսության վերադարձում և թատե-  
րայունին խաղարկելու համար: Զմոռանանք, որ ժողովրդա-  
կան ստեղծագործության այս բացատիկ նմուշը ավանդիկ  
է բանավոր ճանապարհով, ինչպես և բազմաթիվ այլ գու-  
սանական երգեր: Իհարկե, ոչ մի կասկած, որ այն գրի է  
առնվել նոր ժամանակներում, զուցե և XIX դարի սկզբնե-  
րին: Ժամանակի ընթացքում, բերնեբերան անցնելով և իր  
վրա կրելով բազմաթիվ բարբառների ազդեցությունը, գրա-  
մատիկական այս ստեղծագործության բերնեբերան տերտի  
լիզվանյութն անշուշտ չէր կարող չփոխվել: Կարծում ենք,  
դա բնական է: Այստեղից էլ, հավանաբար, գային է այն  
պարզ խոսակցական լիզում, որ բանեցնում են գործող ան-  
մար: Այդ կապակցությամբ Գարեգին կոնյանը գրում է, որ  
արգեն XII—XIII դարերում սորական աշխատություններ են  
երևում խոսակցական լիզվով, առակներ, երգեր նաև բժշ-  
չաբանում, երբ բնական կամ ջարդ ու ջրիմ նշան ֆեոդալական  
շեքների մնացորդները, նրանց հետ և իր բարձունքից քն-  
կավ և նրանց փայտալայտ գրաբար լիզում: «Սուլ գասերը»  
մեր կարծիքով պատկանում է ուշ շրջանին: Կոնյանն, իհար-  
կե, չի նշում, թե երկը հորինվել է Կիլիկյանում, Գուցե այն  
պատճառով, որ նյութն առաջին անգամ հայտնաբերել է  
Գալուստ Եկրմագանյանը, որը և 1840 թվականին Թիֆլիսից  
ուղարկել է Վենետիկ՝ Ղևոնց Ալիշանին, որպես ժողովրդա-

<sup>79</sup> Ю. Веселовский, Древнейший период истории армянского театра. — В кн.: Об армянской литературе, Ереван, 1941, стр. 82.

կան բանահյուսութիւնն բացառիկ մի արժէք: Վերջինս էլ հրատարակել է այն «Հայոց երգք սամկականք» ժողովածուում: Եվ այնուամենայնիմ, կարծում ենք, բացառված չէ, որ արեւելահայերին ծանօթ այս գրածատրիկական պատումը ժամանակին հայտնի է եղել նաև կիլիկիան հայերին: Անհավանական չէ նույնիսկ, որ հենց նրանք էլ ավանդած լինեն այդ պատումը: Բառապարզաբը թող չգործենք: Ինչպես արդեն ասացինք, մեր ձեռքի ասիկ նշանակումը ընտրելու արդէն, այլ նրա նորոգված տարբերակն է՝ միայն Հիմնադրանքին:

**Աղակիւն**

Ի՞նչ ես նրանի մօտէ քո բանին,  
 Վեր կաց, գործ ե՛կ թէ Բ՛նէ իտարին,  
 Ենչե՛րկ, է՛ս էր քո արձանին,  
 Ար քո բլինս կին թափարին.  
 Գու պետք էր բլինի տիկին,  
 Տիկնաց տիկին մեծ իշխանին.  
 Եւ ոչ Լուկա տնօրինին  
 Ձեռք կապած բլինս դերին:

**Գուտար**

Ի՛նչ ես ասում ճարրդ կորած,  
 Չեմ հասկանում, ասա քո բաց:

**Աղակիւն**

Էտք աստղը թրաւ կորաւ,  
 Լաւ արեւը խաւարեցաւ,  
 Վա՛յ իմ գրիւտ, վա՛յ թե՛ Շուշան,  
 Գերի գնացիր թափարբառեւ.  
 Լոյս հաստղը պետք է մտնաւ  
 Մահանտի կրօնքին գառնաւ:

**Գուտար**

Լեզուդ սեւեռչ, բերանդ շորնայ,  
 Ի՛նչ համարս է, ասա Ի՛նչ կայ:

**Աղակիւն**

Մեծ իշխանին թե՛ արևի է,  
 Թափար իտարին ճեարն տանէ:

**Գուտար**

Եւ՛նք քո թոր, Վէ՛ր է՛կ  
 Կորած գլխիս գառք լայնը  
 Սեւ էր գառնը որ ծննդնուս  
 Ար ես ծննալ թըշտասանս  
 Մէջիկ վեր կայ գերագունց  
 Համբաս լքու՛ աչքկունկը  
 Իմ սեւ բազը ճեպս արցը,  
 Թափարբառ մինակ բլինը,  
 Անգող սրճաւ ճոցին նսնէ,  
 Գետին աստու՛ ինձ երբ տանէ:

**Աղակիւն**

Ազնիկ պարսն, ես Ի՛նչ լայ է,  
 Ազն արցունք գառն կո՛ւ է,  
 Մենք անկեցրս քաղց տանենք,  
 Եր գորտեր թե՛ մասաղ կանկը,  
 Ար որ երթաւ ճեարը կրտսը,  
 Չէր աչ ու հայրն կրտասա՛նք,  
 Մենք վա՛նց պետք է տանենք սչքով  
 Տեղս մինակ գրեաւ լայով.  
 Աչքերդ սրբ է՛ հանգարտար,  
 Լեքիք եկաւ թե՛ մե՛ ձեռնդ:

**Գուտար**

Վաթսուն ասրի եմ ես մեր գրած,  
 Չէրդ պատկերդ նե՛ իմ կրտան  
 Մշտած արեւո՛ իշխան կայսր  
 Կազմ մին քաւ ես չեմ տեսնու,  
 Ահապէր լայն լքու՛ իրտան,  
 Մտերդ նրդու ես պատարհ,  
 Ար որ գրեաւ ինչ անդ բլինս,  
 Հաստաւ մինաւ լայս հասարհս  
 Թրտնանաւ ճեարը ազնիս,  
 Մշտ հանապաղ ճեարն պղկոս  
 Անձանք մամ միտրը ճեպս  
 Հայրենակցըդ պիտոյ բլինս,  
 Է՛՛, տեր թե՛ թե՛, գրեաւ լայս,  
 Մրտաւս պա՛ւկ քո լայն արևո՛:

Համազգիւտ Տամար, որ կիլիկիան հայերի գլխաւորական արվեստն իրոր լայն ճանաչում էր գտել ընդհանրապէս միջնադարւան հայ մշակութային կյանքում, դիմենք փաստացի վկայութեաններին: Յեկանդական շրջաններում, — զրում է նիկողոս Քանժիդյանը, — առկազին XVII դարում հարա-տեան է եղել մի պատկերացում, որի համաձայն՝ Ենորճա-լին հանելուկներով էլ հանդես է գալիս որպէս «շեռասաց», այն է՝ երգասաց: Այսպէս, հիշյալ հարչարամարտում զա-զափարված սրբազորից մեկում զհանդիված է մի շատ յու-րաստիպ վեճ, որ բնթանում է հանելուկներով: Վիճող կող-մերն են Ենորճային և ամն սնալ ախորս, որը և վեճի վեր-ջում, զամիշտական զայրույթով, հետեյալն է ասում Ենոր-ճայուն (.....դատարտունեաց ախորն և ասաց առ Ենորն ներսես):

Ես գիտի քեզ սեր փառաց,

և վարդապետ տիկնաց:

Դու կեանակ (տանկ, ասոց, կրող—Գ. Ս) ևս շերտաց:

Սեր շաղաց, գիտար աղտոց<sup>20</sup>:

Հայտնի է նաև մեկ այլ իրողութիւն, երբ արդեն կենտ-րոնական Հայաստանի գլխաւորներն են հանդես եկել կի-լիկիան հողի վրա և ցուցարարի իրենց արվեստը: Դեպքը վկայագրել է 1248 թվականին խաչակարաց արշավանքների մասնակից ֆրանսիացի ապուս Ժոանովիլը. «Միջնաին հետ եկան շորս գլխաւոր ի Մեծ Հայոց, որք եղարար ինն. ասոնք նրտազգէմ ուխտի կեթմային, և երեք փող ունէին, որոնց ձայնը երեսներ կը զարնէր: Երբ կը սկսէին փողերն հնչեցնել, կարծես թէ լճակն եկող կարապներու ձայն էր, և անանի րազըր ու շնորճայի ներդաշնակութիւններ կը հանէին, որ յտողը կը հնանար: Իրեք զարմանալի պար կը բանէին. ոտ-բերնուն տակ աախտակ մը կը դուռէր և իրենց ոտքի վրայ կեցած՝ կտր կը դառնային անանի, որ ոտքերնին միշտ աախտակին վրայ կու դար նորէն, երկուրը գլուխնին դէպ

<sup>20</sup> Ն. Կ. Քանժիդյան, ներսես Ենորճային երգահան և երգիչու, Եր., 1973, էջ 30—31:

ի կոնակներն ծածկ կը զստնային, նոյնպէս անդրանիկն աւ- և նորոր զլուխը դէպ ի առջև զարձնել կու ապին անոր, կը խաշակէրէր երեսը. որովհետև կվախէր որ շըլլայ թէ գառ- նայու միջոցի վիզը խորտակւն<sup>21</sup>:

Վերահիշյալ փաստերն անտարակոյս խոսում են մեր այն կենթագրութեան օգտին, որ «Սուպ գլխաւոր մեծի իշխանի» երկը, եթէ նույնիսկ հարինվել է ոչ կիլիկիան միշտավարում, ապա այնուամենայնիվ միտնագամայն հնարավոր է, որ ծա- նոթ եղած ինքնը նաև կիլիկիան գլխաւորներին վերջապէս, չէ որ ամբողջ ստեղծագործութեան մեջ շոշափվող թեման այդ ժամանակաշրջանում հարազատ է եղել համայն հայութեա- նը: Ինչեւ, այսպէս թէ այդպէս կարելի է հանդիլ մի հետ- վութեան, որ XII—XIII դարերում հայ գլխաւորական թատ- ռոնը ձեռք էր բերել կատարյալ բարձրութեք՝ նկարագրը, հրապարակ հանելով ոչ միայն երգ ու մնչախաղ, պար ու երամշտութիւն, այլև տրամախոսութեան եզանակով հորին- ված գրամտտիկական պատումներ:

## Բ. ԱՃԱՅՆԵՐԳԱՆ ՄԻՄՈՍՆԵՐՆ ԸՆ ԾԱՆՐԱԾՈՒՆԵՐԸ

Վարդանին վերագրվող միջնադարւան առակների բազ- մաթիվ ժողովածուները (Ժողովածուք առակաց Վարդա- նայ), որոնք, ինչպիսի դիտենք, կիլիկիան շրջանում արդեն մեծ ժողովրդականութեան են վայելել, արժեքավոր են ոչ միայն որականագիտական առումով, այլև հայ թատրոնի պատմութեան ուսումնասիրութեան հայեցակետից: Առաջին գլխում խոսվեց այն մասին, որ երանքում ընդգրկված կարճ- ամփոփ դրամատիատուններից շատերը ժամանակին շրջել են ժողովրդի մեջ հատկապէս բանավոր ճանապարհով: Միա- ժամանակ Նշվեց, որ այդ շրջանումանք թիչ չեն նպաստել նաև թափառաշրջիկ կոմիդիանտները: Մեր ձեռքի տակ եղած երեք առակներում՝ «Ընճի», «Ընճուց» աղայ», «Ձկնիերևա-

<sup>21</sup> Քաղապէս, Մեկնովի, 1862, Ի տարի, 1 իջի, էջ 16:



գիտ ճուհի», հիշատակվում է Զուհի անունով հայտնի ճիշտ այդպիսի մի կոմեդիանտի մասին:

Զուհին (գրվել է նաև Ճուհի, ճուհի), որ «ծաղր առնէր և սրբախառնացանք դմարդիկ»<sup>19</sup>, հայտնի է եղել որպես առաջախոս ու ծաղրամուճ<sup>21</sup> և՛ առաջավորաստիական, և՛ Մերձավոր արևելքի երկրներում<sup>22</sup>, որտեղ արարների իշխանության օրոք միմտասական արվեստը դեռևս առաջատար թատերական ժանրերից էր: Հենց այդ ժամանակաշրջանում էլ արարներն են թարգմանվել անտիկ հեղինակների կայսրածինների և Ալոյոտնիտուի արվեստանկերը, որ նվիրված էին միմտասական թատերարվեստի հիմունքների լուսարանմանը<sup>23</sup>: Եվ այս նախամաներն անշուշտ չէր կարող նաև դործնականում շանդրադանույ Միջին արևելքի թատերական մշակույթի վրա: Ուստի միանգամայն օրինաչափ է, որ տեղի ծաղրամուտները տիրապետել են ոչ միայն իրենց ազգային, այլև հույն միմտասների դերասանական խաղի վարպետությանը<sup>24</sup>: Դ՛ շեհն, որ դեռևս նմաշույն ժամանակներում հայ գրականությանը նույնպես ոչ միայն պատմելու և երգելու է, այլև խաղարկելի ժողովրդական դրույցներն ու առասպելները՝ դիմելով մեջբանադարձի և միմտասիկ թատերարվեստի միջոցներին: Միջնադարում նրանց հաճախ երգել են նաև կառակ, կատակագրուսան, որ նշանակել է գրուսան կատակող կամ կատակերգակ միմուս<sup>25</sup>: Անվանումը, հավանաբար, միայն մե սնադիտագրված միմուսներին չէ, որ վերաբերել է: Նրանց հաղորդած դվարձույի պատմություններն արագ յուրացվել

են և հաճախ շրջի ժողովրդի մեջ նաև աննկղտների ձևով: Ինչույնների ժամանակ և կամ զանազան այլ հավաքատեղիներում, գերաստանական ձերբ ունեցող յուրաքանչյուր մարդ կարող էր պատմել ու միաժամանակ խաղարկել այդ աշխարհիկ դրույցները: Հենց դա էլ հաճախ անհանգստացրել է հույներ հայերին, ինչպես, օրինակ՝ Ներսես Ենորճալուն, որը սարսար և առակա խորհրդաբարև ի պրոջ, և հանելուկ, զի փոխանակ առասպելաց՝ դայն աստացին ի գինարբուն և ի հարսանիսս<sup>26</sup>: Ենորճալու այդ բարոյակիրթական միաումներն արտահայտվել են նաև հետևյալ տողերում.

Ուսարթիթեց թղթդ մի տայ,  
Առտի իւզգոք անմրտանայ

Եւ զինարբունց երգոյ զարթոյ  
Մի հարդրել լեկտի բարոյց  
Ձի փոխունակ ասան ծաղոց,  
Կոտմն և յոջի անդ երցոց...<sup>27</sup>

Եվ, այնուամենայնիվ, ժողովուրդը սիրել է այդ «խաղերը», սիրել է զվարճախոս կատակարաններին, նրանց ծիծաղաշարժ առասպելներն ու առակները, որոնց հերոսները հենց իրենք էին: Այդ գրոցապատմները, մեկից մյուսն անցնելով, հարստացել ու հղկվել են, իսկ նրանց հերոսները՝ ստացել ավելի ամբողջական նկարագիր՝ ձևաբերելով հավաքական կերպարի արժեք: Վերոհիշյալ Զուհի ծաղրածուի տիպը, որի անվան հետ կապված են նաև մի շարք արարական հերթախեր<sup>28</sup>, ըստ կրույթի, ձևավորվել է նաև այս ճանապարհով: Միջնադարյան թատրոնի նշանավոր պատմաբան Հերման Բայխը նման ծաղրամուտներին (Քիլի Օյլենշփիգել, Հանսպորտս) անվանում է «ծողովրդական»<sup>29</sup>,

<sup>19</sup> Ե. Ման. Հաղթանակից անվանյալ Հարգանայ մաս Բ, Ս. Պետերբուրգ, 1894, էջ 26, 27, 49, 50, 175-177.

<sup>21</sup> Տե՛ս սրբադրանքի զորակերտես, Կ, Պոլիս, 1826, էջ 715.

<sup>22</sup> Ե. Ման. Եղվ. աշխ., մաս II, էջ 248.

<sup>23</sup> J. Horowitz, Spuren griechischer Mimen im Orient, Berlin, 1905, S. 27-28.

<sup>24</sup> Լ. Ժ. Գ. А. Пугинцева, Тмсьчка в один год арабского театра, М., 1977, стр. 60.

<sup>25</sup> Նոր բուպերը հայկազանե լեզուի, Երև. I, Վենետիկ, 1856, էջ 1060.

<sup>26</sup> Կիսակոս Կանձակելի, Եղվ. հրատ., էջ 147.

<sup>27</sup> Արևու Շեքեֆի, Բանք յարտ. Վենետիկ, 1928, էջ 360-362.

<sup>28</sup> H. Stamm, Türkische Märchen und Gedichte, Nebst Einleitung und Übersetzung, Tl. I, Leipzig, 1893, S. 75-83, Tl. 2, S. 126-140.

<sup>29</sup> Լ. Բայխ, Եղվ. աշխ., էջ 821-322.

կէստի ունենալով ժողովրդի մեջ նրանց նախալիմ լինելը: Կարծում ենք, որ Զուհի անվան տարածված լինելը նույնպես նախալիմում է անդադրողական ճարտանոր նախալիմ ախլը:

Ննարակը է, որ Կարթոզի դարերում այդպիսի անունով կատակերան իրոք եղած լինելը, սակայն մամանակի ընթացում Զուհին զարնել է հասարակ անուն, մերձնեալով դպրան, միմու, ծաղրանա րտաերին Ընդ որում նախան այն է, որ միջնադարյան առակների այդ կատակերգակ հերոսը մեկ ներկայանում է սուրբ կոնսերւս արջիպանան տեղ, և զս անդադրողական ճարտանոր տեղն է, որի ելույթները, ինչպես ստորն կտեսնենք, ճանախ են դարձնողական հասարակութանը Այս են վկայում ստանն հեռուկայ աղերքս Եւանգելիստէ՝ աք որ մեուս ի յարն ընդին խիտ աղետական տեսուեր մի, ժողովչան զանանայք և տեսուերք առ զուհին և տանն, հազար վանն աատուոյ, այս որ մեկ յերևան մի գալ, այս որ ամեն երկիրս առ մեկ պիտի գայն, մի դմեզ այս որ խաղարանէր, ձիծողներ և ամօթ լինեմք ի ժողովրդնէնէ, մեր տամք քեզ, ժ. մանթ ցորան...<sup>90</sup>:

Անուշա, այս տիպի կատակագրասանների արվեստը պահանջել է որոշակի գերտասանական հմտություն, որի մասին հետաքրքիր տեղեկութիւն է հաղորդում առաջադարձայական հոգեխնդրէ մեկը. «Երբ ես գեռ փոքր էի և վարձվում էր գերասանական արճևախն, վարպետս երբեմն ասում էր. «Յն՝ս, սուրբիք, քն ինչպես պետք է ձիծողներնէ մտրղանց, գործելով նախալիմ նրանց ցանկության, Օրինակ, երբ քեզ ասում են «Գնա՛ս պետք է մնաս, իսկ երբ ասում են «Մնա՛՞»՝ քեզ գնա: Ասալուայան մտրթիք թնարի երկիր», իսկ երկինները՝ «Մարի չույս...»<sup>91</sup>: Վերահիշայլ ա-

սակում Զուհին վարձում է ճիշտ այդպես նամանակելով յներկայանալ իրզմներ, ես պիտքս: Կարնց կասէ (տանն —Կ. Օ.) Մանդիկ մի փոքրիկ և ճղնաց ի զիբնայ զափս և ի իջը շան մի և էստ քնաց ի հանդէսն, մասւ յատեանի, եանս զես հարկեար անուտար մի, քնց զմ ժողովաց և ատէ մի գար զանն աստուոյ, և ես պիտքս ցտակ ի տեղն և ատէ այ եղբայրք, էր էք լիմար մտրղիք, ես այլ չիրք տեսնում զեւզ ի մեկ տեղ, որ զիմ ցուրնան տեսում, սուք զիմ ցուրնան և ալուայ երթում ի մեղնէ, ձիծանչոյց զամենք և խաղարար ոչ նոյ միեղն էստ պշտեանն»<sup>92</sup>:

Ուշագրավ է, որ հուշարկանդրութեանը Զուհին նայուերգվում է շան հետ Պետք է և նիթագրել, նրանք ստիարարար շրջնէ են միասին, ինչպես և XVI դարի «Մաշնուարանուս» պատկերվում խեղկատակն առ նրա եղբորից վաղը շունը (տն՝ս նկ. 4<sup>րդ</sup>): Մենք զիտենք, որ անտիկ միմունները նախնան են ապարնչ հանել զանազան վարձեցրած զաղաններ<sup>93</sup>, որանց քվում եակ շենք (տն՝ս նկ. 5<sup>րդ</sup>): Ըստ երևութիւնի, հետագայում առաջադարձայական ճարտանները նրանցից մասանդել են եակ այդ ամուտույթը Ուստի, կարծում ենք, պատահական չէ, որ դրա հետքերը նշմարվում են հայ միջնադարյան մանրանկարչական արվեստում ևս. նկարագրող մասաններում կարելի է հանդիպել կենդանակերպ այնպիսի թատերական ֆիգուրների պատկերներ (տն՝ս նկ. 6.—7<sup>րդ</sup>):

Քրիզոր Մարաշեցին հետաքրքրաշարժ մի տեսարան է կերպարում կրկնկյան զազանավարձների կույթներէն. «Ոմանք կահին խաղ առնել զխատութիւն զաչանին, ի մալագաթի զպատկերս զրեն և ցուցանեն իբրև զմարզ, իսկ ես առնալ պատառ զմազադաթն և անդ ցուցանել զքնութիւն

<sup>90</sup> Ա. Ման. նշվ. աշխ., մաս Բ, էջ 97 (այս և նախորդ մեջերանմանում պատկանում ենք բնագրի աղբյուրութեանը):

<sup>91</sup> *Абулы-Фарадж, Книга занимательных историй*, М.—Л., 1961, стр. 174.

<sup>92</sup> Ա. Ման., նշվ. աշխ., մաս Բ, էջ 97.

<sup>93</sup> «Մաշնուարան», Գնա. Արքայր գրքի, 466-րդի, 1055, էջ 107:

<sup>94</sup> Ս. Միկոյանի, նշվ. աշխ., էջ 111:

<sup>95</sup> Օ. Յուն., նշվ. աշխ., տարբարակ 4, էջ 12:

<sup>96</sup> Է. Պետրոսյան, նշվ. աշխ., աղբյուրակներ:

մարդասնդոյթեանն<sup>95</sup>։ Հնդիմակի վկայությամբ, նրանք շատ հաճախ հանդես են եկել նաև պաշտասկան միջավայրում։ «Մարդասնդոյ զուգակն ի սրահս Թագաւորաց Քաղտմ անգամ անտի և լուեալ հմ»<sup>96</sup>։ Մեկ ուրիշ տեղում Մարաշեցիին հոր-  
 դորում է «ուղիղ հաստով, ճգնաւորական սուժկայութեամբ և արիական հանդիմել՝ առլ պատերազմ ընդ զէմ խարաղ մարդասպան զուգանին»<sup>97</sup>։ Այստեղ ուշադրութեան է արժանի ընդգծված խարաղ բառը, որ, համաձայն Նոյե Հուլիւսշեան բառարանի, նշանակում է կնկմատը, խաղ առնող, այգլա-  
 նուղ, ինչպէս նաև illuser (շատ), այգիներն ծաղր առնող<sup>98</sup>։ Հետևաբար, Մարաշեցիին կամ համեմատակ է զուգանի ա-  
 րարշեները ծագրածուական արվեստի հետ, կամ էլ նկատի է  
 ունեցել հենց զուգաններ վարժեցնողին, որին միջին դա-  
 րերում բնորոշ են եղել կրիստային դերասանի բոլոր հատ-  
 կանիչները, այդ թվում և կատակերգական։

«Նարող» են անվանել նաև Միմոս Զիս և վաճառա-  
 կանն առակի հերոսին։ «Միմոս մի էր բնակեալ ի դուռն քաղաքի մի, որ առի խարաղ, և յարէր զմարդիկ»<sup>99</sup>։ Պաշ-  
 տոնական անարգված ու համաձայնեցողի դատապարտված  
 միջնադարյան կոմեդիանտները սովորաբար ապաստանել են  
 արվարձաններում, բաղաբային դարպասների մաս, ուր ընդ-  
 հանրապես հալաբերում էին ավատատիրական հասարակու-  
 թեան ստորին խավի ներկայացուցիչները։ Այստեղ յուրային-  
 ների շրջանում, նրանք հաճեմատաբար ավելի ազատ էին  
 և ավելի գլուրին կարող էին «խարել» ճանապարհորդներին,  
 «որ ոչ ժամանակն մտասնել ի քաղաքն՝ ի մուտս արևոս»<sup>100</sup>։  
 Գրիգոր Մարաշեցու մի վկայութունից երևում է, որ կրիկո-  
 յան Հայաստանում նման զբաղմունքի տեղ միմոսները բա-  
 վական մեծ թիվ են կազմել։ «Եղէր նախատինք դրացեաց

րոց,— զրել է նա,— ծաղր և այլևս կատակահանց ամենայն  
 փոցս որ խափեցին զքեզ. զի բազում էին Բան գնեւ զ[խոյ  
 Լոս]<sup>101</sup>։ նրանք ճարպկորեն մտրոցեցնում էին և իրենց ծաղ-  
 րաշարժ խաղերի ոլորտը ներգրավում ուրախ ժամանցի սի-  
 րահար մարդկանց, բանի որ, ինչպէս եղբակացնում է Այ-  
 գիկցիին իր ճառերից մեկում, «ծողովորդն յիմարեցան ի  
 գինեոյ, և թէ յամեն ի գինին և փողաւր և ցմպկաւր քմ-  
 պեն»<sup>102</sup>։ XIII դարի մեկ ուրիշ կրիկոյան հնդիմակի ևս նկա-  
 տում է, որ իր ժամանակակիցները «չարբեցոյթիւն գինեոյ  
 և ի խաղս զալլաւիցս զապաշխարութեան աուրս անցուցա-  
 նէին»<sup>103</sup>։

«Միմոս Զիս և վաճառական» առակում հնդիմակը հու-  
 մորով նկարագրել է կրիկոյան իրականութեանը բնորոշ մի  
 զրգով, որանց արտահայտվել են նաև միջնադարյան հրա-  
 պարակալին թատրոնին հատկանշական մի շարք մտովի-  
 ներ։ Կարգանք ելզված առակը։

«Եվ ա՛հա եկ վաճառական մի, և փակեալ էր դուռն. և  
 նայ տրտմեցաւ. և առէ միմոսն, մի հոգար. զի ամենայն  
 բարի պատրաստեալ կայ առ իս, և առեալ զվաճառականն  
 ի պատասայտուն խցի և ուրախացուց զնայ. և ուրախացեալ  
 վաճառական էհարց, թէ զինչ է անուն քո, որ թէ զաս ի  
 սահմանքս մեր, ես հասուցանեմ քեզ փոխաբէն. և առէ մի-  
 մոսն. ինձ Զիս ասելն. և նայ յասէ. քոյ պղտի ինչ ասէն. առէ  
 միմոսն. իմ աղին Զիրգբանջիս ասէն. և նայ առէ. քոյ կնոջն  
 ինչ ասէն. և առէ միմոսն, թէ իմ կնոջն Ալլաուսկրանցիս. և  
 միմոսն արրեցուց զնայ և մարբեաց զմորուս և ս[և]յացուց  
 զերես նորս. և առեալ գինեւ արտ՝ էմուտ ի քաղաքն ընդ  
 զազտ նեղ դուռն. և նայ ի ծաղել արևոյն զարթեաւ. և էր  
 ստունացեալ. զի էր մմեռն, և զողջալով էմուտ ի քաղաքն. և  
 կտանեցան մարդիկ ի վերայ նորս. և նայ հայեալ տեսնելը  
 զմիմոսն և աւեր ընդ մարդիկն. թէ Զիս տեսնը էր. և նորս

<sup>95</sup> Մեջբերվում է քառ. Է. Կ. Հովհաննիսյանի կեզ. աշխ., էջ 247։

<sup>96</sup> ՄԲ, Հն. N 108, էջ 32ա։

<sup>97</sup> Նույն տեղում, Ան. N 7013, էջ 51ա (ընդգծված մերն (—Գ. Ս.)։

<sup>98</sup> Տե՛ս «Նոր բառերից հայկական լեզուի», նստ. 1, էջ 909։

<sup>99</sup> Ն. Մատ. կեզ. աշխ., մաս Բ, էջ 49 (ընդգծված մերն (—Գ. Ս.)։

<sup>100</sup> Նույն տեղում։

<sup>101</sup> ՄԲ, Ան. N 7013, էջ 50բ (ընդգծված մերն (—Գ. Ս.)։

<sup>102</sup> Նույն տեղում, Ան. N 8356, էջ 21ա։

<sup>103</sup> Նույն տեղում, էջ 222ա։



առևն, ահայ տեսքը գրեց. և նայ ետ զտղին անուն՝ Քանչիս տեսեր էր. և նորա առևն քան զգրեց ա[յ]լ լուսաք մարզ ալ ոչ էնք տեսեր. և նայ ասէ. Այլստակցանդիս տեսեր էր՝ զկ'սոջ անուն. և նոքա ասեն, ջան գրեց ալ ստակ մարզ շենք տեսեր, բ. դմարուզ. և Թ. զգլուխը մաքրած է և ճրեպոց սև է քսած. և զայ շահայտիտ քաղաքին և ասէ. ես ընդ արեւելիս շրջեալ եմ և չեմ տեսեալ իբրև գրեց կամ ջան գրեց կամ ա[յ]լ ստակ քան գրեզ...»<sup>102</sup>

Աշխարհայեցողութիւնը զարմանք, թէ որքան աշխույժ և անսպասելի շրջադարձներով է ընթացեալ գործողութիւնը: Եվ հիմնական շարժառիթը որամտորեն կառուցված երկխոսութիւններն են: Ինչպես նախորդ առակում, այնպես էլ այստեղ կամիզին ամբողջապէս հիմնված է Հակադրութեան վրա: Հակադիր են նախ հերոսների կերպարները՝ ճարտիչ և արքայի և միմյանք վաճառականին: Առաջինն իր վարքագծով էպոսն օտարերկրում է մեզ արդեն ծանոթ կատակարան առակայտոսից: Թեև Զուհին նույնպես «ծաղր անընթ», սակայն նրա ծաղրը նենգամբ չի եղել և դիմացինը զրանից չի ստանդ: Քարեհողութեանն ու կենսախիղիչ հումորը, պետք է ենթադրել, «ժողովրդական» ծաղրածույն ընդողջ հասկանալիներից են եղել: Միեւնչեա «միմոսք» խրատութուն է իր զոհին կողպատելու և հրապարակորեն խայտառակելու նպատակով: Նա հիշեցնում է ճիշտ այն խաբերաններին, որոնց մասին նարեկացիին գրել է. «Կարսուս կաթից և ցուցս վաղից խաղալեցին դիւսց զարշեկաց ճարտար խարողաց ծուղիցնեմարս իմով շեռհեցին»<sup>103</sup>: Մտորածուների այս տիպը, ինչպես կրնում է հարազատ է իջնող խաբերան, և թէ scurrus՝ սուցկատակ կողմում միմոսներին<sup>104</sup>, որոնք Հուսի անկումից հետո առաջնայտիս կենտրոնացան Բյուզանդիա-

յան և Պոպուսիւնում<sup>105</sup>: Հաշվաւարար հենց այս տիպի հացկատակներին է ակնարկել նաև Գրիգոր Տգան, երբ իր նամակներից մեկում գրել է. «Ոչ իրաւացի, ալլ ստուտակաւորաւ մտօք ոչ բաա կաննանանան դատաւորեանն, սլլ բաա հացկատակացն բանից փաղաքշիւով»<sup>106</sup>: Հացկատակ բարք, որի հումարն համարժեք է պոբուսուց, նշանակում է կատակող ի հացկերայրս, այսինքն ծաղրածու, որ այլով հացի կերակրի<sup>107</sup>: Մեկն առակում միմոսք ներկայանում է ճիշտ աղբյուրին:

Պեակալեց ու թիկնաբարտ ծաղրածուի այս տիպը միշտ հաջորում տարածված է եղել և՛ էկրոպական, և՛ առաջափորտախական ժողովուրդների մեջ: Դեռևս Արշակունիների որսը հայ ազնվականներն իրենց խելույքների ժամանակ զվարճացել են թէ դուստները ու վարձակները, և թէ դանակական կատակարանների էլույթներով. «Ըմպէին անդ դիւի բազօք և վարձակօք և դուստնօք և կատակօք»<sup>108</sup>: Այդ սովորույթը պահպանվել է նաև հետագա դարերում<sup>109</sup>: Ընդ որում, կիլիկյան Հայաստանի ու էկրոպական երկրների, առաջնայտիս Իտալիայի միջև առևտրական կապերի ընդաշխույժը (XII—XIII դդ.) կարող էր դրսև մեծապես նպաստել:

Այսպես, 1936 թ. Ամբերդ ամրոցի շրջակայքում կատարված պեղումների ժամանակ հայտնաբերվել է տձև, դաման մարդու մի կմախք: Հանդուցալու, որին, ինչպես ցույց են տվել Ֆեազդոսումները, մարմնայտիս խելել էին դեռևս փորձուց, թուազում է եղել մտտավորապես XII—XIII դարերում, կենդանութեան որոք իշխանավորների մոտ ձառա-

<sup>102</sup> Հմտ. Տղ. Լուսինյ. Էջ. աշխ. էջ 8—22, նաև՝ Լ. Cottas, Le théâtre à Byzance, Paris, 1931, p. 40—47.

<sup>103</sup> Պրիգոր Տոյս, Նամակտե, Վենետիկ, 1888, էջ 9.

<sup>104</sup> «Նոր բաղիկը հուշկական լեզուի», Հաս. 2, էջ 71:

<sup>105</sup> Պատմաբն Քրեպուսուց Պատմաբն Հայքը, Ռիֆիս, 1912, էջ 41.

<sup>106</sup> Տե՛ս Վ. Հացունի, Ծաղր և խեղճութիւն ին Հայաստանի մէջ, Վենետիկ, 1912, էջ 204—205.

<sup>107</sup> Մտ. Տղ. Լուսինյ. Հաս. 2, էջ 23—29.

<sup>108</sup> Գրիգորի նարեկայ վանից վաճառակի Մատնադրութիւնը, Վենետիկ, 1849, ԲԸ, էջ 49.

<sup>109</sup> Այս միմոսների տիպարածանցն ընդհանրութեան վերաբերյալ տե՛ս Մ. Լուսինյ Էջ. աշխ. (էջ 28):

յիւ է որպէս ծաղրածու<sup>114</sup>։ Այդ ենթագործիքանն է մղում ոչ միայն նրա խեղանգամ լինելը, այլև այն հանգամանքը, որ հանդուցալի կողքին թաղված է եղել մի արգաղա՛հ հնում, միմոսների խորհրդանիշը<sup>115</sup>, cicirrus կազմով ծաղրածուների մշտական ուղեկիցը<sup>116</sup>։ Ի դեպ, բառ նուն Քայանթարի, խնդկատակ տերմինը միջին դարերում ենթադրել է հենց այս տիպի խեղանգամ կամեղիանուններին։ «Շատ հիմքեր կան կարծելու,— գրում է նա,— որ կատակները պայատաներում հատուկ զվարճացնողներ էին թագավորի կամ իշխանի, իսկ խնդկատակները տարբերվում էին նրանով, որ կամ ի մեկ, կամ իրենց տերոջ կամբով այլանդակված էին լինում՝ խեղանգամ դարձած։ Այսպիսով, խնդկատակ նշանակում է ոչ թե խեղ, ասեղ կատակներ անող (որովհետև հնում կատակը հանաքներ անողն է և ոչ թե հանաքը), այլ տեղացցված, այլանդակված, խեղ դարձված կատակ, ծաղրածու»<sup>117</sup>։ Մեզ հայտնի չէ միջին դարերից հասած որևէ գրավոր աղբյուր, որ չ'իջանք, քննադատածու, ժշ գրածու պատարասելու նպատակով, երիտաներին արհեստականորեն այլանդակել են։ Մինչդեռ Արեւմտյան եվրոպայում դա տարածված երևույթ էր<sup>118</sup>, ինչպես և ազնվականության մեջ մամանցի համար թղովի կամ սապատավոր պահելը<sup>119</sup>։ Հովտեի Օրբելիի համանական է համարում, որ Ամբերդ ամրոցի տիրակալներն այդ պահածին որպէս ծաղրածու ձևաբերած լինեին կիլիկյան նավահանգիստներից մեկում, ուր

<sup>114</sup> Н. Орбел, Баян и скоморох XII века. — В сб. Памятники эпохи Руставели, Л., 1938, стр. 161—170.

<sup>115</sup> Ք. Գրյուն, Եղվ. աշխ., հատ. 1, էջ 382.

<sup>116</sup> A. D. Steinle, Pallestin u. Pompeianische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig, 1897, S. 237—243.

<sup>117</sup> Տե՛ս է. Բուլանթրի գրախոսությունը Գ. Առնյանի «Թարսերի հին Հայաստանում աշխատության վերաբերյալ» ժողովրդական արվեստ, Եր., 1941, № 4, էջ 66.

<sup>118</sup> Հիշենք Սիկստը Հյուզոյի անանավոր Ներսիսի, որը գրատպագրված էր մշտապես միմոսիկոս։

<sup>119</sup> Օ. Յան, Եղվ. աշխ., էջ 281.

վեհեախկյան ծովեհենները հաճախ վաճառքի էին հանում ծաղկանց<sup>120</sup>։

Սակայն վերագրածանք վերոհիշյալ առակին Գովար չէ նկատու, որ այստեղ զավեշտական են ոչ այնքան միմոսի արարքները, որքան զրանց հետևանքը։ Չէ որ վերջին հաշվով ծիծաղ հարցուցող վաճառականի կերպարն է։ Այսինքն, էթն Ջուհին և ծաղր անողն էր, և միամամանակ, ծիծաղելին, սպա «Միմոս Ջիս և վաճառական» առակում այդ դերերը բաժանված են երկու կերպարների միջև։ Եվ, բնականուրար, վաճառականը նա ներկայանում է միջնադարյան ծաղրածուի կերպարանքով։ Գա պարզորոշ բացահայտվում է առակի վերջում, էրք մաւրած զիտվ և երեսը սև Գսած միամիտն սպարգոյուն փնտրում է իր զավագիր ընկերոջը։ Իսկ ծղղղուրդը շրջան կապած ծաղրում է նրան որպէս սխաղը մարգա։ Հիշենք, որ բյուզանդական թատրոնում միերի վարդաբաշվից հետո հայտնվող ծաղրածուն նույնպես հանդիսականներին զվարճացնում էր երեսը մրտակով<sup>121</sup>։ Իսկ Իտալիայում, արտաքին կոմիզմն ընդգծուկ նպատակով, միևնույն համարը կատարում էին գլուխները սափրած<sup>122</sup>, նման էր սովորույթ։ Եղել է նաև հայերի մեջ։ «Բարեկենդանի հինգշաբթի օրվանից սկսած մինչև կիրակի իրիկնուպահը, փոքր երիտաները մեկի երեսին թղթից պատրաստված դիմակ ու մտք էին ցում։ Մյուսները փողոցի մեջտեղում կանգնած՝ այս խնդկատակի հետ անց ու դարձ անողներին զվարճացնում և իշխանական բարեներ ճղովով դրամ էին հավաքում»<sup>123</sup>։

Այս ինքնատիպ նկարագիրն ունեցող ծաղրածուներին է սկսեարկել նաև Հովսեփ Ոսկերեքանը Մատթեոսի ավանաբարի մեկնությունում։ «Նու դի՛նչ այն խախտութիւն իցէլ,— գրել է

<sup>120</sup> Հ. Օրբելի Եղվ. աշխ., էջ 169—170.

<sup>121</sup> П. В. Безобразов, Очерки византийской культуры, СПб., 1919, стр. 147.

<sup>122</sup> Տե՛ս Ա. Գալս, Եղվ. աշխ., էջ 133—135.

<sup>123</sup> Հայ ժողգրգական Խաղեր, աղբ., Վ. Բդույանի, հատ. 1, Եր., 1962, էջ 148.

է նա, — գործնանա ապրակիչ և գարշիչի բանս խօսել, և դի՞մը բան դաշն շարժործիչ կայցի, դի նմանութիւն աւսու-  
ծոյ պատկերի զվճիւն ձեռնիս, և յերասուցն իշխածացն թիզ  
բառաբ գրասանացն գործիցես, և լցեալ գտանն մտնսօք և  
գրասանօք և խննդիս գլխագեղծաց, որ իւրամանչիւր ումն  
կեղծատուեալ նման են, ի գերմանիական կուսիցես աղտոս  
և ազնուականս, և սոց կայցի ծաղր և ապականիօծ դիմ-  
մեանս առնելի<sup>121</sup>: Նկատենք, որ հունարեն ընդգր-  
գեված տողերը ձևակերպված են մի քոթր այլ կերպ, «Դու»  
աղբվականը և աղատող տունը թատրոնի ևս վերածում, և  
խնդրոյը լցնում ևս միմտանքով, և կազմում ևս բեմի վրա-  
յի ածիվածներին (... θίασρον τοίνυ την οίκίαν, και μίρωσ  
πλήρωσ εν ουρανόσ, και τοίς έπι τής σκηνής έσφραγίστωσ μίρωσ  
μενοσ և εθγενής και έλεούσροσ ...) <sup>122</sup>: Ծարբերություն ակնհեր  
է: Սակայն ուշագրոյ է, որ աղատ թարգմանութեան հետ  
մեկանիչ շի անանովիլ տէս էմի տէ: սպղոյ: միջոթնուս  
արտահայտությունը, որին համապատասխանում է խնն-  
դիս գլխագեղծաց ձևը: Հունարեն սպղոյ բառը նշանակել է  
խորան, վրան, սաղաւար<sup>123</sup>, բառունի բնմ, քառոն (հաս-  
կապես ժամանակավոր շինութեամբ), ինչպես նաև խրն-  
ջույլ<sup>124</sup>, որ այս դեպքում ենթադրում է հանդէս ուրախական  
տունական քառոնական<sup>125</sup>: Ըստ երևույթի, V դարի հայ  
թարգմանիչը էմի տէ: սպղոյ: ձևը համապատասխանեցրել  
է իր միջավայրին ծանօթ թատերական համակարգին:

<sup>121</sup> «Յունական Ասիերեանի Մեծութիւն յունասրանագիրն Մաս-  
թեան, դիրք Բ, Անեակի 1826, էջ 624 (ընդգծումը մերն է—Պ. Յ.):

<sup>122</sup> Joannis Chrysostomi commentariorum in Matthaeum.—J. P. Migne, Patrologia graeca, t. LVIII, Paris, 1862, p. 494 (Ըսպղոս-  
ւ: Երբն է): Հունարեն ընդգրգից բերգոյ այս և հաջորդ համոզմանը  
թարգմանել է Հ. Բաղթիկյանը:

<sup>123</sup> «Նոր բողոքից հայկազուն լեզուի», հատ. I, էջ 372:

<sup>124</sup> Δ. Δραγουτσόπου Μίτρη λεξιόν τής «ελληνικήσ γλώσσασ», Αθήνα  
1950, τ. 3 σελ. 6559.

<sup>125</sup> «Նոր բողոքից հայկազուն լեզուի», հատ. I, էջ 355:

Ինչ վերաբերում է ևնդրոթոս ձեռն, ապա բնագրում  
այն բնորոշում է ծաղրածուների արտաքին առանձնահատ-  
կությունը, մինչդեռ հայերենում գլխագեղծ (գրված սափ-  
րած, ածիված) բառը, որ միևնույն խմատն է կրում, հի-  
շատակվելով միտոսների ու գրասանների կողքին, ձեռք է  
բերում անբմիկ արժեք: Ասել է, թե հայ միջավայրում այն  
նույնպես ենթադրել է ծաղրածուների որոշակի արպ: Սա-  
կայն, նախքան եզրագագոթյան հանգիւը, կարգանք Սինե-  
սիտի (IV—V դդ.) հետևելով վկայությունը. «Մեկ թատրոնի  
մարդը (խոսքը վերաբերում է այդ ածիվածներին—Պ. Յ.),  
որը դեմոսին բազում ու լավ զվարճություն է պատճառում...  
ևս մասնագիտությամբ է ձաղատ և ոչ թե ընտելուցից: Սր-  
քս մեզ բազմիցս վարսափրանցներ հաճախելով, ևս ներ-  
կայանում է դեմոսին միայն ու միայն ցույց տալու համար  
իր զվի զորությունը, որից ամէկն սարսափելի բան գոյու-  
թյուն չունի»<sup>126</sup>: Հեղինակն ակնարկում է բյուզանդական  
խառնում սովորական դարձած միտոսների տուրգմանց-  
ներն ու զզվոտացները<sup>127</sup>, երբ դերակատարները հաճախ  
զուգններին նաև կաշի էին ձգում և ճաղատի կերպարանք  
տանում ոչ միայն ծիծաղելի երևալու, այլև հարվածներից  
պաշտպանելու համար: Աստերիտուր (IV—V դդ.) նույնպես  
վկայում է, որ նրանք հանդես էին գալիս «ածիված» բոսնց-  
քի հարվածի համար»<sup>128</sup>: Այդ «ածիվածներին» կամ, այլ  
կերպ ասած, «ճաղատներին» ընդունված էր անվանել յաթո:  
φελόχοσ՝ հաղաթ հիմար կամ էլ պարզապես յաթո: (մո-  
րոս)՝ հիմար (տերմինի այս կարճ անվանումն արդեն ենթա-  
դրում էր հիշյալ միմտանների ճաղատ կերպարանքը)<sup>129</sup>: Ուշա-  
գրով է, որ գլխագեղծ ծաղրածուների պատկերների կարելի  
է հանդիպել ոչ միայն հայ միջնադարում մանրակարան-

<sup>126</sup> Patrologia graeca, t. LVIII, p. 865.

<sup>127</sup> L. Bréhier, La civilisation byzantine.—Le monde byzantin,  
III, Paris, 1920, p. 105

<sup>128</sup> Patrologia graeca, t. LVIII, p. 865.

<sup>129</sup> 2. Խայն, եզվ. աշխ., էջ 820, 831, 832:



բում (տե՛ս նկ. 8—9)<sup>153</sup>, այլև վերադիր զարդերով հարգարված անոթների վրա<sup>154</sup>:

Հավանաբար, հենց այս տիպի ծաղրածուներին է ակնարկում նաև Գևորգ Մեղրեկը (XIX) իր «Բանք խոստովանութեան հանցանաց» արտօթքներից մեկում, երբ գղջում է օցոսի խօսելոյ, մորս կոչելոյ... ի հրապարակս նստելոյ՝ համար<sup>155</sup>: նրան արձագանքում է Գրիգոր Մարաշեցին՝ «Մեղաւ մորս և լիմար կոչելով...»<sup>156</sup>: Իսկ Վարդան Այգեկցին, ցանկանալով ընդգծել իր հակառակորդների անխոհեմությունը, գրում է. «Եւ եղաւք իբրև դայն, որ հիմար է, և գոտս ու վեր կանգնել, և ի վերս զիտոյն նրթաւ»<sup>157</sup>: Սա արդեն ծաղրածուի կոնկրետ պարբազծն է, իր կենդանի նկարագրով: Եվ, ամենայն հավանականությամբ, այն նույնքան բնորոշ է եղել միջնադարյան հայ իրականության պայմաններում զոյաանող թատերադրվեստին, որքան «ճազատի» կերպարը, որ երկար է պահպանվել ժողովրդի հիշողության մեջ: Այդ է վկայում XIX դարի վերջին ծրվանդ կալանյան գրի ստած «Ճազատն էկավ» կողմող ժողովրդական խաղը՝ «Գանձն. գում», բարեկենդանի վերջին օրը, — գրում է բանահավաքը. — երիտասարդներն իրենց միջից մեկին առջնորդ էին քնտրում, մուշտակը թարս հագցնում, փափախը շքրջած դնում, երեսը մուր բում և կնոջ շորիք հագցրած մի տղամարդու հետ շրջում գլուխը: Գլուխացիները սրան առում էին «Ճազատն էկավ» և ահաբեկ բաղձուխյամբ հետևում նրան: Թև ճազատը և թև, մանավանդ, նրա կինը հաղար ու մի ծամածուծություններով ու կատակներով ժիմազեցնում, ուրախացնում էին շքապատողներին»<sup>158</sup>:

<sup>153</sup> Կ. Պետրոսյան, Եջվ. աշխ., աղյուսակներ:

<sup>154</sup> Գլխում հայտնաբերված միջնադարյան այդ անոթների մանրամասն յուսարանումք տե՛ս Լ. Ս. Ժամկոչյան, Գիտակազարդ անոթները Գլխից և Անիից. — «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 201—209:

<sup>155</sup> ԴՄ, ձեռ. № 7013, էջ 19ա:

<sup>156</sup> Նույն անգում, ձեռ. № 108, էջ 135ա:

<sup>157</sup> Նույն անգում, ձեռ. № 8356, էջ 101բ:

<sup>158</sup> Հայ ժողովրդական խաղեր, էջ 148:

Բարեկենդանի օրերին կազմակերպվող նմանօրինակ ժողովրդական հանդիսանքներից է նաև «Քլոսագլալի» կոչվող զամբուտախաղը, որի մանրամասն նկարագրությունը տալիս է Պեյքն Պողչյանն իր «Շաքի խնդիր» վեպում: Ընթերցանք մի հատված. «...Առած-ուռած բազմած է մեր փարբեցի եղգյաբը իշի վրա, պուք ձեռքին բանած, երեսը գետի ետ, մի երկար գերեմաստի ճիպոտ էլ մյուս ձեռքին իբրև շիբուխ դնելն ղեմ արած, նրա զլխին դրած է մի զրդգրած պարսից խանի երկար գոսակ՝ վրան հին փալաններ փաթաթած. նրա երեսը բած է ավթաբով վառվող տան օձորի մուր, նրա վիղը ձգած է զանազան սուկների կտորներեց շարք. հազած ունի նա մի պատառոտուն, ծյանգները հազար տեղից քարշ ընկած պարսկի արխալաշահին. նրա կուրծքը բաց է, նույնպես մրով սևացած՝ կողքին էլ մի երկար փայտե սուր կախած: Երկու երիտասարդ, նույնպես այլանդակ հագնված, քաշում են իշի սանձը. երկուսն էլ քամակիցը մի-մի մեծ զավազանի ծայրերը սրած՝ բզում են իշին. դասի ու գունենն առաջին անելով՝ քաշում է այդ հանգստից դեպի սանուտերի կտուրը, իսկ խօսն ամբողջ միշտ յայլա՛ է կանչում:

Եվ ահա խանն իշի վրա նստած մտավ տանուտերի բակը...

Եի՛մա՞՞ որ էստեղ տես, ամեն կողմից վեր են կանում անլեզու անասունին յուր վերա բազմած խանի հետ միասին ուսերի վերա և ելնում սանդղաղբներով: Ցալլա՛, զոտում է բազմութունը. իսկ վերիցը ալուրը շաղ բն տալիս խանի և իշի զլխին: Փռշին ողջ բակը բանում է, բոլորը ալուրտովում են, ում երեսին կամ զլխին էլ որ քիչ է թավովում, ինքն յուր ընկերի մեջքից վերցնում՝ քսում է յուր երեսը. իսկ մեր խանի համար՝ էլ մի՛ հարցնիլ, երևակայի՛ր մրի ու ալուրի մեջ կոլոված մի գունդ միս:

— Գլո՛ւն, գլո՛ւն տվեր, Աշտարակու իշխաննե՛ր, մեր սղորմած խանին, — կարգադրում է ընդհանուր կառավարիչը:

Վեր են կենում բոլոր սեզանի վրայից և իրենց տեղը կանգնած՝ խոնարհությամբ դուրս իջնցնում»<sup>108</sup>:

Քրտեղական այս խաղերը հիշնցնում են Մերավոր Արևելքի հնագույն ժողովուրդների մեջ առարձված, մատուցված ծաղրելու սովորույթը, նոր որևէ մի թշվառի նախ մեծարում էին որպես թագավոր, ապա մերկացնում և խաղաղանում հրապարակորեն»<sup>109</sup>:

Այստեղ հարկ է հիշել նաև հռոմեական իտալաբանություն մերկացացվող միմտական այն հանդեսները, երբ ծանակում էին քրիստոնյաներին: «Մարտիրոսն Քրիստոսի Արդարան՝ կատակովն հիտում,—կարգում ենք հայամազութներից մեկում,— ...եր յոյժ սրերի ամենանուն՝ կատակելովն. զի մի մեծի իտալոսիեան պահէր զնոսա Տեսանէր դարբ վկայան ի շարշարանսն. և ի միտ անտըր զպատասխանին նոցա: Եւ ի միտմ ատըր նոսա իշխանն ի թէպարանն՝ և բազում ամբոխ ընդ նոս ի հրապարակին: Եւ Տեսա Արդարան ի մեջ նոցա, նոսոյց զմի չքնկերաց իրոց յաթոնս որպէս դասաւոր, և ի նքն եղև որպէս քրիստոնեայ: Եւ այնպէս ծաղր անելին և այլզանէին քրիստոնեայն: Եւ ատըր դասաւորն կատակելով. զո՞վ պաշտես Ասաց Արդարան. զՅիսուս Քրիստոս զորդին ասաւծոյ: Ասաց դասաւորն. ուրացիր զՔրիստոս. և զո՞նայ կոց մերոց, և բազում քրտեաց հանդիպա: Ասաց Արդարան. և քրտանեալն և կոց ոչ զո՞նմ. զի զից են: Եւ յարտ ժամի ծրծաղելով վեճէին ընդ միմեանս: Մերկացուցին զնա. և պրտով ձեճէին թիֆու կախեցին զվայտէ. և որպէս թէ՛ երկաթի ճանկչք բերէին զմամբինն. և հրապարակ ծրծաղէին իտալանոք...»<sup>110</sup>:

Ուշադրութիւն պարճնենք, թէ որքան ընդհանրութիւն կա այս տեսարանի և հեանկալ աշխարհաբանական դրվագի միջև. «Յորժամ զինուորք դասաւորին ապին զՅիսուս յապարանս, և ծողովեցին ի վերայ նորա զամենայն զգուղին.

մերկացին զնա, և արկին զնովա քսամից կարմիր: Եւ բարեալ պատի ի վիշո՞մ եզին ի զուր նորա, և եղեց յաջոյ ձեռին նորա, ի ժամը իշխալ ասաւոյ նորա՝ կատակելին և անէին. Թղ էր Յազարը հրկից: Եւ թրեալ ի նա՝ անուրն զղեզնն և ձեճէին զլոյս նորա (Մատթ. Թէ, 27—30) և Ինչպես նախորդ ենթադրումն նշվեց, XIII դարի կիլիկյան Անտաղիքից մեկում (ս.Ռ.Թ մանրանկարչներին աշխատանքան), այս հավածքը պատկերացարկելու, մանրանկարչը զինվորներին փոխարինել է մի խումբ զուսաններով, որոնց առջև հանդես եկող պարտահին (տե՛ս նկ. 1)<sup>111</sup> իր արտաքին նկարագրով հիշնցնում է Այգեկցու ակնարկած զդարս ի վիշո՞մ կանգնած պատկերացարկելու, հանձնարի է, որ մանրանկարի հեղինակը զրանով ցանկացել է ընդգծել շարի և բարտ, նրկաչինի և երկնայինի հակադրութիւնը<sup>112</sup>, Ի դեպ, մոտավորապես նույն զգալափարն է հուղի նաև «Միմոս Ջիս և վաճառական» առանի հեղինակին, երբ վերջում գրել է. «Յուցանէ ասակս, թէ քաղաքն աշխարհն և միմոսն ասաւանոյ և զեր նորա, վաճառական մարդո է. և ասաւանայ արբեցուցանէ զմից ամենայն մեղաք և խարէ... և առնել զմեկ մեղս և իւայտասակ...»<sup>113</sup>: Մակայն էականն այն է, որ և՛ մանրանկարները, և՛ առակագրի կրոնարարչական ընդհանրացումների հետևում պարզորոշ դժագրվում է միջ-

<sup>108</sup> Մեր «Միմոս»-այսպէս կատակելու զմեծները կիլիկյան միջավայրում (Պատմա-քրտադրական հանդես, 1924, N 4, էջ 118—122) նշանակում Արդարանի մարմն փայտաբոյ ասաւան և Քրիստոսի մանրամասն զրվագը հանձնատեխն հանգել ենք այն կարգապահումն, որ կիլիկյան մանրանկարում պատկերված է միմոսայրչայան հրապարակային ծաղրանոսի ֆիգուրա Միմոսն նախորդ ենթադրում մանրամասն խօսով այն մասին, որ մանրանկարչին այստեղ դրտակերել է քուցարում հանդես եկող մեծակատար պարտուս (Վարտեկ), որին միայն այդպէսուորք կարելի է պատահա անվանել՝ նկարի անեղով նրա կատակային վարտաբերք:

<sup>109</sup> Մե՛ս, Վ. Ղազարցան. Սյունիտայն մանրանկարը կիլիկյանում, էջ ...

<sup>110</sup> Եւ, Մատ. Եղվ. աշխ., մաս Բ, էջ 30:

<sup>108</sup> Ռ. Պոլոյան, երկերի ծողովան, հաս. Թ, եր., 1922, էջ 56—27

<sup>140</sup> Ը. Սալիկ, Եղվ. աշխ., էջ 136—137:

<sup>111</sup> «Տեսլատարք», և, Պոլսու, 1830, էջ 312:

նազգայան աշխարհիկ թատրոնն իր թանձրացական, կեն-  
դանի կերպարներով:

#### Գ. ՔԱՏԵՐԱԿԱՆ ԽԱՂԱՋՐԱՊԱՐԱԿՆԵՐԸ

Միջնադարն անտիկ աշխարհից ժառանգել էր բազմա-  
թիվ թատրոնական շենքեր, որոնցից մի քանիսն էլ գտնվել  
են Կիրիկիայի ապաճքում (Աստենդում և Պերգեում)<sup>146</sup>։  
Քաջ արդյո՞ք դրանք շարունակել են գործել և կամ դրանց  
թաղանթով միջնադարյան հայ իրականության պայմաննե-  
րում կարող էին կառուցված լինել նորերը: Ահա մի հարց,  
որն առ այսօր չի ստացել իր վերջնական պատասխանը:

Ժամանակին և՛ Գարեգին Լևոնյանը, և՛ Գևորգ Գոչյանը  
հանգել են այն եզրակացության, որ միջնադարյան Հայաս-  
տանում թատերական հանդիսանքների համար խաղաղալը  
են ծառայել ոչ միայն հրապարակներն ու խորհրդատուները,  
այլև անտիկ թատրոնական կատարյունների և դրանց տիպի  
նորակերտ շինությունների՝ րեմանթթակները<sup>147</sup>։ Ինչն է  
մղել նրանց այդ ենթադրությանը: Նախ, ասենք, որ հունա-  
րենից մոխրանված քննառեն Առաջնի տերմինը միջնա-  
դարյան դրավոր աղբյուրներում գործածվում է թե՛ անտիկ  
կամ տեպալան (այսինքն «տեսիլ ալաց») նշանակությամբ,  
և թե՛ տեղի հանդիսի խաղաց կամ աշխարհամոզով բազ-  
մաբնան, նուպարտի չբախվալ<sup>148</sup>։ Այլ կերպ ասած, գրելով  
րեխտուն հայ միջնադարյան հեղինակները ենթադրել են  
նաև տեպիսի մի կառուցապատ տեղ, ուր հանդիսականի  
աջե՛կ խաղա՛հրապարակում հանդես են եկել դերասանները:  
Սա այն մեկնակետն է, որտեղից թատերադեմները հետա-

մտաւ են եղել խնդրի լուծմանը և, հիմնվելով մի քանի լեզ-  
վական վկայությունների վրա՝ փորձել մտովի վերականգ-  
նել այդ շինությունների համաձայնական նկարագիրը:

Այսպես, Հովհաննես Մանդակունու «Վասն անօրեն թա-  
տերոց զիսականաց» ճառում կարգում ենք հետևյալը.  
«...շտո է սովորութիւնն, շտր են և յորդորիչը նորա՝ զհինի և  
գուտան և սասանաջ, և միտք մուրեխալոց ցոխպանացու-  
թեամբբ և յափրանօք վառաչոտութեամբբ, որք կամայծմար  
և զիսա՛նաան բնդուսինի զլար սերմանս սասանայի, մանա-  
սանց թեթեամբա և շուսալարարոյ ազգն անհամեմտիցն կա-  
նանց, երազուար և զիսա՛նաան և վաշապատիրք, որք  
յաւորանօք պակշոտեկաց միշտ ի թատերս փութան աներ-  
կելոյ ի տեսիլ անօրէն խաղուցն և սասանայական հրապա-  
րակին, ելնալ ի վեր ի զիսակ տեղիս նստին, խորհին և  
զիսան զենանիս իրեանց ի շարիս...»<sup>149</sup>։ Աստիճի իսկ  
սպազորություն պատկերը միանգամայն որոշակի է. հե-  
ղեակի տեսիլով՝ միջնադարում նույնիսկ կանայք շեն եր-  
կույզիլ թատրոն համահիշուց: Ընդ որում նկատենք, որ  
խոսքը գնում է ոչ թե հրապարակներում, այսինքն բացօթյա  
միջավայրում ներկայացվող գուսանների ու վարձակների  
խաղի մասին, այլ այն ներկայացումների, որոնք կազ-  
մակերպվել են հատուկ թատերական հանդիսանքների հա-  
մար նախատեսված կառուցապատ վայրերում: Այնտեղա-  
րաք, այդ է ենթադրել տալիս մի շատ պերճախոս արտա-  
հայտություն. «եկուլ ի վեր ի զիսակ տեղիս նստին»: Հե-  
ղեակի մեկնույն ճառը բովանդակող սկզբնական հատվածում  
ընդգծված լուսավարականությունը համապատասխանում է  
«վերնադիսակ» ձևը<sup>150</sup>, որ թվում է ուղղակի գործածված  
լինի որպես թատերական տեմքին: Իսկ ի՞նչ է ակնարկել  
Մանդակունին՝ ասելով «ի վեր ի զիսակ տեղիս» կամ «ի  
վերնադիսակ տեղիս», եթե ոչ՝ թատերական հանդիսարա-

<sup>146</sup> Գ. К. Лукомский, Старинные театры, СПб., 1913, стр. 133—134 Պերսիի թատրոնի մասին նշում է նաև Գ. Ալիջանը «Են և թիսուս», էջ 202:

<sup>147</sup> Գ. Ասենյան, եղբ. աշխ., էջ 64—65, Գ. Գոյան, եղբ. աշխ., հատ. 2, էջ 208, 226—242:

<sup>148</sup> Նոր բողոքը Վաչագան լեզվից, հատ. 1, էջ 810:

<sup>149</sup> «Յովհաննես Մանդակունու Հայոց հրապարակի ճառք», Վնտերի, 1860, էջ 122 (բնագրում մերն է—Գ. Ս.):

<sup>150</sup> Նույն տեղում (տե՛ս ծանոթագրությունը):



Տի վերին մասում գտնվող նստատեղերը: Այս միանգամայն համոզիչ հետազոտության են հանգել Հայ թատրոնի պատմության ուսումնասիրողներից շատերը (Գ. Առնյան, Գ. Գոյան, Վ. Թերզիբաշյան, Հ. Հովհաննիսյան և օրինելիք):

Նույնքան համոզիչ է Երևում նաև այն կարծիքը, որ Մանդակունու այս ճառագատությունը համեմատելի է Հովհաննիսյանի և Թարսեղ Կեսարացու թատրոնամերձ նաևերի հետ, որ «երանց մերժման առարկան, էթն ոչ ձևի, ապա բովանդակության առումով» գրեթե չի տարբերվում<sup>100</sup>: Եվ այնուամենայնիվ, պետք է ասել, որ այս կովանները դեռևս բավարար չեն եզրակացնելու համար, թե Հայ Հեղինակը նույնպես նկատի է ունեցել հունա-հռոմեական տիպի թատրոններում ներկայացվող հանդիսանքները, և որ նման թատրոնական շնչերին իրոք գոյատևել են միջնադարյան Հայաստանում: Նույնիսկ հայերեն բառապաշար մտած շուրջեսանելի՞մ տերմինը՝ որ նշանակում է ամփիքատուն, կրկն<sup>101</sup>, անմիջականորեն չի կապվում Հայ միջնադարյան իրականության հետ: Մասնենագրության մեջ այս բառը հանդիպում է միայն մեկ անգամ՝ Ուխտանես հպիսյոզոսի (X դ.) «Պատմություն Հայոց» աշխատությունում<sup>102</sup>, նրբ հեղինակը՝ խոսելով Մարկիանոս Էլպսերի (V դ.) մասին, հայտնում է հետևյալը. «Թապառթ Մարկիանոս ամս քան, որ էր իննասաներորդ ի կարգի կայսերացն Հռոմայեցուց: Առ սովա հանդիսիցն տեղիք շուրջ տեսանելիացն այրեցան հրով ի Հռովմա»<sup>103</sup>, Ինչպես տեսնում ենք, շուրջ տեսանելիացն բառակապակցությունը պատմիչն ուղղակի հայացրել է հունարեն ὑπερθεστος տերմինը, ուստի զովակ է ասել՝ արդյո՞ք լեզվական այս փաստը կարող էր իր աարկալական համարժեքն ունենալ նաև Հայ միջնադարում: Մի

բան ստույգ է, որ շուրջեսանելի՞մ բառը որպես ամփիքատուն հասկացության համարժեք տերմին հայերենում գործածական է դարձել ոչ շատ վաղուց: Համեմատելիս, նոր Հայկազյան բառարանում այն վկայված չէ իրեն բառային միավոր:

Ուզում է, թե մենք կանգնեցինք փակուղու առջև: Եսկայն Հեղինիկ Հովհաննիսյանը առաջարկում է մի նոր հայկացակոտեց ստեղծել այս խնդրին: «Քջատուն բառը, — գրում է նա, — ունի որոշակիորեն մեկ նշանակություն և համարժեք է տեսարան ու տեսարան բառերին: Տեսարանը, էթն ուշադրության առնենք տեսարանան-շրջանան նշանակությունը, իր ձևով և ֆունկցիայով նույնն է, ինչ օրխեսարան, առնեն, մանեմը: Այդպես է Երևում նորենացու հետևյալ վկայությունը. «...շինեաց և զտեսարանն և զպագանամարկացն, և զձիրնիացն», այն է՝ թատրոնական շնչը գագանամարտերի, ձխավաթությունների և միմական ներկայացումների համար: Սա վերաբերում է Հռոմի թատրոնին: Բայց հայտնի է, որ Քյուզանդկյում մինչև XIII դարը եղել են մի քանի կարգի թատրոնական շնչեր: Այս իրողությունը զուգահեռ են Հայ մասնագրական աշխարհերի վկայությունները»<sup>104</sup>: Այնուհետև, բերելով Հովհաննես Գրասխանակերացու վկայությունն այն մասին, թե ինչպես, Բյուրական ամրոցն առնելիս, Նրար ստտիկանի զինվորները ամրոցի բնակչությանը այրում են թատրոնի ներսում («Հասնակ զիբաքանչիբ զնոսս ի թջատուն անդր. ճարակ անողորմ հրոյ տային»)»<sup>105</sup>, և միաժամանակ հավանական համարելով, որ քջատուն բառն այստեղ կարող էր նաև փոխարենարար օգտագործված լինել, թատրոնական ի վերջո հանդում է այսպիսի եզրակացություն. «Վաղ միջնադարյան թատրոնական շնչեր մեզ պատկերանում է շրջանան, հավանարար

<sup>100</sup> Վ. Ա. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 239.

<sup>101</sup> Ստ. Մալխոյանց, Հայերեն բառարանիկ բառարան, հատ. 3, Կր., 1944, էջ 558.

<sup>102</sup> Շր. Առնյան, Հայերեն արժատական բառարան, հատ. 3, էջ 539.

<sup>103</sup> Ուխտանես հպիսյոզոս, Պատմություն Հայոց, Վաղարշապատ, 1871, էջ 64.

<sup>104</sup> Վ. Ա. Հովհաննիսյան, նշվ. աշխ., էջ 276 (ընդգծումները հեղինակին են):

<sup>105</sup> Հովհաննես Գրասխանակերացի, Պատմություն Հայոց, Թիֆլիս, 1912, էջ 441.

փակ, քանի որ բաց թատրոններ միջնադարում չեն կառուցել<sup>106</sup>։ Եղանակում է, եթե հույն և հայ միջնադարյան հեղինակները գրեթե միևնույն բառապաշարով խոսել են միևնույն երևույթի մասին, ուրեմն նրանց ակնարկած այդ երեւույթին իր առարկայական նկարագրով ևս նույնն է եղել։ **Տրամաբանորեն ամեն ինչ շատ հստակ է և համոզիչ։ Սահայն շմոռանոսը մի էական հանգամանք։** Բաճարն, իհարկե, միշտ էլ ենթադրել են կոնկրետ հասկացություն կամ առարկա, բայց արդյո՞ք պարտադիր է, որ միևնույն անվանումը կրող առարկաները, նույնիսկ լինելով ըստ էության՝ նույն իրենն նաև իրենց առարկայական տեսքով։ Մտաւժորտաւես այս հարցի շուրջն է մտարկ ապիս Առաքել Առաքելյանը, նրբ կանոց է անուսմ Ստեփանոս Օրբելյանի մի վկայություն վրա. «...Իսկ յետոյ ըստ առաքինի և պարկեշտ բառոց իւրեանց ոչ ժամեցին վասն հրապարակաց հանապազ կայ և զեզերիյ ի Թէատրոնս»<sup>107</sup>։ Առաքելյանը իրավացիորեն հարց է տալիս, թե դա «ի՞նչ թատրոն է եղել. արդյո՞ք հելլենական և հելլենիստական տիպի թատրոնը, թե՞ հռոմեական ցիբիկը, միմտք և պանտոմիմոսը, թե՞ վարձակներկի, զուսանների երգն ու պարը։ Մենք «բայմազիյ ենք ենթադրել այս վերջինները, որոնց հրապարակային ելույթները պատմաբանը օրակել է «թատրոն» արձամարձակաբառով»<sup>108</sup>։ Եվ ի պատասխան ընթերցողի հարցին, թե ինչու՞ հատկապես «վերջիններք»՝ շարունակում է այսպիսով. «Աշխարհիկ հայ հելլենիստական տիպի թատրոնների կառուցումների մասին չի կարող խոսք լինել XIII—XVI դդ. Հայաստանում, որովհետև հայությունը գտնվում էր ծանր քաղաքական պայմաններում և հազիվ մտածեր թատրոնական շինք կառուցելու մասին. մյուս կողմից՝ ...Էթե այդ»

<sup>106</sup> Հ. Վ. Լովկուսեֆյան, Նըվ, ալթ., էջ 276:

<sup>107</sup> Ստեփանեոսի Միմնոց Եպիտրոֆոսի Պատմութիւն տանն Սիրիական, Մոսկվա, 1861, գլ. ԼԸ, էջ 147:

<sup>108</sup> Ա. Առաքելյան, Հայ մոզոլոգի մտաւոր մշակույթի զարգացման տատմություն, Սբ., 1959, էջ 718—719:

այսինները լինեին, նրանք կպահպանվեին, նրանց մասին կհիշեին... Ինչպե՞ս է պատահել, որ միջնադարի հայ թատերական շինքերից ոչ մեկը ամբողջությամբ կամ կիսովքի միջակում չի պահպանվել և թատրոնական շինքերը չբացել են անհետ...»<sup>109</sup>։ Ինչպես տեսնում ենք, հայ միջնադարյան թատերա-տեսչարանային շինությունների խնդիրն այստեղ դիտվում է արզեն լուկ պատմաբանի հայեցակետից։ Բայց եկեք խոստովանենք, որ սվյալ պարագայում դա ևս խիստ անհրաժեշտ է։

Հայտնի է, որ զեռես բրիտոնեական քաղաքակրթության արշավույթին, նրբ անտիկ մշակույթը հոգևորքի մեջ էր և նրա փառասանների վրա կառուցվում էին նոր՝ հետագայում միջնադարյան կրթամ մշակույթի հիմքերը, թատրական արվեստը վճառականապես մերժվեց եկեղեցու հայրերի կողմից՝ որպես հեթանոսական վերապրուկ։ Հին թատրոնական շինքերը դիտվեցին որպես շատավաճկների մեհյաններ, իսկ թատերական համադրանքները՝ կոապաշտություն գրեթեբուններ։ Մի խոսքով, թատրոնը հաշտարարվեց ոչ միայն անօգուտ, այլև վնասաբեր, պախարանքի արժանի արվեստ, քանի որ իր ծագումով իսկ օտար էր բրիտոնեական աշխարհայեցողությանը<sup>110</sup>։

Եվ, այնուամենայնիվ, դա շնանգրեց, որպեսզի թատերական արվեստը շարունակի գոյատևել նաև միջին դարերում, շարունակի մարտնչել և նույնիսկ ծաղկում ապրել։

Հնարավոր է, որ վաղ միջնադարում անտիկ թատրոնական շինքերից մի քանիսը ևս շարունակեին գոթորը Բյուզանդիայում կամ առաջավորասիական միջավայրում։ Սակայն դրանց հետագա դարձնությունը, ինչպես նաև այդ թատրոնների օրինակով նորերը կառուցելու իրողությունը խիստ կասկածելի է։ Եվ ահա, թե ինչու։ Նախ՝ անտիկ (միևնույնն է հելլենիստական, թե հռոմեական) թատրոնների նմանո-

<sup>109</sup> Նույն տեղում, էջ 719—720:

<sup>110</sup> B. В. Бесков, Эстетика поздней античности, М., 1981, стр. 198.

գութնամբ շնորհի հիմնելու համար հարկավոր էր համապատասխան նարտարապետական ամբիօրինակի և բնագրական համակարգի իմացություն, որ միջին դարերում վաղուց արդեն մոտացություն էր մասնավաճառելով նրկերից, որ ավելի գրեթե մասնաբաժնի էր պետք է պատահականորեն արգարացվեր գրա անհրաժեշտությունը: Մենք պետք է, որ վերադարձվում էր անարարապետության մասին տրայկատը, իր տեսակի մեջ առաջին և առաջում մեղ հասկանի միակ այլապատկանությունը, որտեղ հին քարտեզների կառուցելիքի հարկանաճը և արտանվում է տեսական և պրակտիկ նկատառումներով, հայտնաբերվել է միայն վերանորոգյան դարաշրջանի շեմին (XV դ.) և նպատակն ունենալույան քաղաքների մեջգրությունը: Իսկ դրվել են արդյոք միջնագրում նման արակատեզների, իհարկե՝ ոչ: Դրա անհրաժեշտությունը չկար: Եվ, վերջապես, եկեղեցիներ դա թույլ չէր տա: Ընդարարապետությունը, ինչպես և դրականությունն ու արվեստը, գտնվել են բնատնական դազափարսոսություն ընդհանրության ոլորտում, և այստեղ մեծաշնորհ է կենդանուն էր: Ես թեք է նայում թատրոնին և հատկապես հունահռոմեական շրջանի թատրոնին ոչ թե ստիկ այն պատճառով, որ թատրոնը նրա աշխարհում շարժք է, բարոյական անեման պայտր, որից հետո քաղաքները կարող էր քաղել միայն սղար սերման սատանայի: Ոչ: Այդ մասին, իհարկե, նշում են միջնագրային Նեղիսակները և բավական հաճախ: Բայց չէ որ թատրոնական արվեստը շարունակում էր ասորի: Գուսաններն ու նրանցիանները շարունակում էին իրենց դործը: Եվ հոգեբանականությունն այստեղ նաև անդոր էր արդիականել այդ բնական ընթացքը: Ես ինքն էր շատ հաճախ դալթանիզացիան մտանվում, ինքն էր զետմ զիանելու, թափանցողի միտոսների հանդիսանքները: Մի՞թե սա ևս օրինակ էր: Կարծում ենք, որ այս: Եկեղեցի և թատրոնի միջև եղած տարածությունը եղերը բախվում են հիմնականում գազափարսական հողի վրա և այստեղ պայտրն իրոր անդիշում էր և հետևողական, ինչպես որ անդիշում ու հետևողական էր բրիտանիզացիան պայտրը հեթանոսության և նրա այլև

ալ գրանորումների դեմ: Այն, ինչ վերաբերում էր միջնագրային մարզու վարքագծին, նրա կենդանավարությունը, որտեղ հենց նկատ բազմաթիվ և բազմապիսի սովորություններ էին պահպանվել մասամբ ձևափոխվելով նոր աշխարհայեցողության դարերում, մասամբ էլ պահպանվելով իրենց նախկին նկարագիրը, այս դրանք կերև կարող էին գոյատևել, և գոյատևել են, հասել մինչև նոր ժամանակներ: Քրիստոնեական դազափարսոսության իշխանության պայմաններում, երբ մարդ անհատի ներաշխարհը կառուցվում էր կրոնա-քաղաքական նոր շափանիչներով, երբ նրա ստորյան կանոնավորված էր արդեն ըստ նոր արարողապետի, այդ հեթանոսական վերապրուկների պետական գիտն այնքան էլ էական չէր և, իհարկե, հետագայում դրանք չեն քայքայել ավատատիրական հասարակարգի կրոնա-աշխարհայեցողային հիմքերը: Մակայն կարող էր արդյոք եկեղեցին միաժամանակ հանդուրծել հեթանոսական մեշյանների գոյությունը: Արդյո՞ք կարող էին դրանք շարունակել իրենց կյանքը նոր միջավայրում, գործել առաջվա պես: Հասկանալի է, որ ոչ: Առավել անհեթեթ է միջնագրում նոր հեթանոսական մեշյաններ հիմնելու մասին խոսելը: Բայց չէ որ այդպիսի մի մեշյան է դիտակցվել նաև հունահռոմեական թատրոնը իր շրջանաձև հարկելվածքով՝ օրինադարձով, որի կենտրոնում ժամանակին Գրոնիստի գրասեղանն է կանգնեցվել: Չէ որ անտիկ թատրոնի ծագումը նոր կրոնի շատարվելներն անմիջականորեն կապում էին կրապաշտության, հին խորհրդապաշտական ծիսակատարությունների հետ: Վերջապես, չէ որ կայսերական Հռոմում անդամ հաճախ թատրոնական շնորհներ կառուցում էին անմիջական հեթանոսական տաճարների կողքին և, որ առավել ուշագրավ է, առանձին հանդիսավորությունը սրբազործում էին դրանք, ինչպես սրբազործել են անտիկ աստվածների մեշյանները<sup>161</sup>:

<sup>161</sup> В. В. Голозья, История античного театра, М., 1972, стр. 363.



Մի խոսքով՝ անտիկ թատրոնական շենքերը չէին կարող գործել միջնադարում, բանի որ զրանց ընդհանուր նկարագիրը, համապատասխանելով հեթանոս հասարակության կրոնական և գեղագիտական հայացքներին, անհարկի էր քրիստոնեական զգացմարտությունն ու աշխարհայեցողությունը: Տիեզերքի միջնադարյան մոդելը շրջանակն էր, ինչպես պլատոնյան կոսմոսը և քոյրակիերոջ օբյեկտառան, այլ ուղղաբերձ ձևած մի պարուրապիճ էր, օՏիեզերային պատմության» այնպիսի մի ճանապարհ՝ որ և՛ ժամանակագրական, և՛ տարածական եղերը նեխագրում էին որոշակի սկիզբ ու վախճան<sup>162</sup>: Գրանուժ, կարծես, դժվար չէ համոզվել: Սակայն դրանով զեռես չի սպառվում խնդիրը: Եթե ընդունում ենք, որ միջնադարում հունահռոմեական թատրոնները կորցրին իրենց ֆունկցիոնալ արժեքը, սպաբանականարար հարց է ծագում. իսկ ի՞նչ են այդ զեպրում ակնարկել միջնադարյան հեղինակները, երբ խոսքը վերաբերել է ոչ միայն թատրոնական հանդիսանքներին, այլև այդ հանդիսանքների համար նախատեսված թատերա-տեսուբանային շինություններին:

Վերադառնա՛նք Մարագոմեցու «վերնադիտակ տեղիս» արտահայտությանը, որ, ինչպես արդեն նշեցինք, ակներկվորեն թատրոնական հանդիսատարճի վերնահարկն է ենթադրում: Դատելով Մայրապոմեցու ճառից, սովորաբար այստեղ կանացք են տեղ գրադեցրել: Այս հանգամանքի մի արշադրանքն է հրազվելում վահճամ Քերզրայշյանը՝ ի միջի այլոց նկատելով, որ «եկեղեցիների վերնահարկը նույնպես հասկացված է եղել կանանց»<sup>163</sup>: Խոսքն, իհարկե,

այդ երկու իրողությունների միջև եղած անմիջական կապի մասին չէ: Թեև բյուզանդական աղբյուրներից մեկ հայտնի է մի զեպր, կըր եկեղեցին բացահայտորեն վերածվել է թատրոնի<sup>164</sup>: Հնարավոր է, որ բյուզանդացի հեղինակն այստեղ նշաշար («Յեպրոն») բուն օգտագործել է այլիկ շատ փոխաբերական իմաստով: Սակայն սուսվել ուշադրում է մեկ այլ փաստ. վանքերում թատրոնական հանդիսանքների կազմակերպելը: Այդ մասին որոշակի տեղեկություն է տալիս Գլխին եկեղեցական ժողովում ընդգրված կանոնադիրքը. «Մմանք չազատաց եւ յամբիկ հեծելոցը.— Կարում ենք այստեղ,— հասանելով ի զեպրու ուրքն, թողնալ զգեանքն ի վանս առնեն զիջալմանս եւ ի յարկս սրբոցն, եւ զուսանայք եւ վարձակայք պղծեն զնոխրեալ տեղոյն Աստուծոյ, զոր ստակալի է քրիստոնէից լակն, թող թէլանեկ»<sup>165</sup>: Որ դա բնորոշ է եղել միջնադարյան հայ իրականությանը՝ միանգամայն պարտ է Այլապես այդ խնդիրը բնավ էլ չէր զբաղեցնի հոգևոր հայրերին: Բայց, բնտ նրևույթին, բիչ է ասել բնորոշ է եղել: Վանքերում իջեանելն ու այստեղ թատերական հանդիսանքներ կազմակերպելը արմատացած սովորույթ էր հայ ավատատիրական հասարակության մեջ, ուստի Մխիթար Գոշը ևս հարկ է համարել հիշատակելու այդ մասին իր Դատաստանագրքում. «Ոմանք աղաթք եւ հեծնայթ, որ ի զեղորոսյս հասանեն, որոց բնաւ ի վանս տեղի լինի, եւ զեւ յիջանեն, այլ ոմանք կանամբք եւ նաժըշտար ի վանսն իջանեն եւ այնպէս կոխեն զվանոն հացն», եւ գուսանայք եւ վարձակայք ի սրբուրեանց եւ ի պաշտամանց ի տունն ըմբրես տունն, որ ստակալի է քրիստոնէից լակն, թող թէ տեսանեկ»<sup>166</sup>: Նախորդ շարադրանքից մեկ

<sup>162</sup> Այդ մասին Լանդամակ տե՛ս Դ. В. Службин, О зрелищных устройствах средневековой Европы — «Вестник Закавказья» (արիվիկն), Եր., 1984, № 2, էջ 144—145: Հողվածում առերին հեղինակը միակողմանի է մտնելու խնդր յուսումնամար՝ հիմնվելով պատմաբանու անասկան դրույթների վրա: Այժմ փորձում է վերանայել արար փաստադի վիսայնականների արժեքն իրեն հետադարձում:

<sup>163</sup> Ս. Թեգիբալու՛մ, Եզն, այլաւ, էջ 117:

<sup>164</sup> М. А. Шакин, Византийские политические деятели X в., — Византийский сборник, под ред. М. В. Левченко, М.—Л., 1945, стр. 235.

<sup>165</sup> Վեանեացիք հւշոցս, աշևս վազգեն Լսիրայնի, Լատ. Թ. Եր., 1971, էջ 211—212:

<sup>166</sup> Մխիթար Գոշ, Գրքս դատաստանի, աշևս եւ Բարսայնի, Եր., 1975, էջ 121, 383.

հայտնի է, որ հնում հաճախ խնայել աւելածը մշտմամանակ լիպատուն է նշանակել, նմ առ արդեն, Բ՛արհի, փոխարեւորման չէ նախարարական ճաշկերպութիւնին թաւաշարական հանդիսանքներն իրար անպակաս էին: Հաճախարար, այդպէս էր ընդունւած նաև քրիստոսի մամլին Քայց ինչպէ՞ս արգասարէլ հասնապես վարչերում իջեանելու հայ ազգավայանների սովորալներ նմ ինչպէ՞ս է նր մասին պատկանալիքը է կէն թէ՛ նրանց և թէ՛ դուստներին ու վարձակների համար նախ կարծում ենք, հոգեբանականներն իրենք են շատ հաճախ հարբեկալի իրենց հարկի մասի թափառաւորին կամեղիանաներին Հիշենք Գրիգոր Մարտչեցու խոստովանութանը. «մեզայ մարտ և հիմար կոչելով...»<sup>107</sup>:

Եւկ որ կրճածվորները Քասրտնով շատ են տարվել՝ մենք դա դիտենք և հարկ չկա կրկնել այն բազմաթիվ վկայությունները, որոնց նկունակները պարզաբոշ, խոսում են այդ իրողութան մասին: Սակայն դա հարցի միայն մի կողմն է: Երկրորդը, որ այժմ մեզ համար ավելի էական է, վերաբերում է նկեղեցականների միջազգայում Քասրտախազեր կազմակերպչներն Գլխին նկեղեցական ժողովի կանոնը և Մխիթար Գոշի Գառաստանագրոյից մեջբերված առդրեք հուշում են, որ վանքերում իջեանելիս աշխարհիկ ազգերականութունն ակնկալել է ոչ միայն հարմարված օթեման, այլև հաճելի ժամանց: Երբ ուշագիտ ընթերցենք այդ գրությունները՝ կանաններ, որ թաղատք և շենեայք վանքերում իջեանել են սկանաժոք և ետջուտաւք միայն նրանց հետ կիսած դուստներին մասին խոսել լիստ չկա: Ուստի պետք է ենթադրել, որ վերջիններս այդ պահին գտնվել են կամ ժողովարարում (սակեց այդ նույն դջուտում, որ հանգրվանել են իշխաններն իրենց կանանց ու նամիշտաների հետ և, երբ նրանց ժողովարար կարիքն է զգացվել՝ անմիջապես ներկայացրել են): Կամ էլ հենց վանեակներն են իրենց ձեռքի ստի դերասաններ պահել որպես սուպաստորս ուրախութեան: Մտաբերները Փառեն կաթողիկոսի խեղկատակին,

որը մասին հիշատակում է Յուզազգոս<sup>108</sup>: Այսպես թե այնպես, վանքերում Քասրտազակ հանդիսանքներ դիտելը սովորական կրեւոյթ է եղել, թեև միտմամանակ դջուտուպես պատարակելի և անարգանքի արժանի, Խնչպես տեսնում ենք, նկեղեցականների խոսքներն ու դործներն այնպես էլ համեմալին չէին: Մի դեպքում՝ նրանք հրապարակորեն մտակ են Վասն անորին Քասրտաց գիւղամտայք, մյուս դեպքում՝ Քասր դջուտանցնա զործել իրենց իսկ սանը, Խնչպես կատար Շովհան Ունկերբանը: Եվ թաղատք հենց նման Քասրտախազերը նկատել չի ունեցել Գրիգոր Մարտչեցին, կրողրել է. «...յետ պիշիտուն, յետ խաղալք անցանելոյ, յետ կենդարանելոյն յայտ տեսողացն՝ յետ առաջատրիս, այպա բալային դիմագնն և երկի ճշմարտութիւն, ապա իրացանլիր մեզքն ցոցատին»<sup>109</sup>:

Եւկ թե ի՞նչ պայմաններում են ներկայացվել այդ Քասրտական ներկայացումները՝ մենք շքիտենք, եթե խոսքը վերաբերում է սովորական խեղույցներին, այսպե դրանց մտավոր պատկերը քիչ թե շատ կարելի է վերականգնել: Հացկերուկմներին մամանակ դուստներն ու վարձակները սովորաբար հանդիս են կելել տ մէջ բազմականինն կամ տասնքից բազմականացն, ինչպես Հերոզիպէ՛ դուստրն էր կաբալում: Եւ արարոված են էր և՛ անտիկ, մամանակներում, և՛ միջնադարում: Այս բնութիւն հանդիսանքների համար պարտադիր չէր ստեղծել հատուկ բնական միջազգայր: Միջնադարյան դերասանները կարող էին էլույթ ունենալ ամեն մի հարթութան վրա, զանազան պայմաններում, հանդատարտեի հարմարեցնելով իրենց խաղը ավալ իրավիճակի թեւադրած հանգամանքներին: Ուստի այսպես կարելի էր զվարենալ նաև յուրաքանչյուր իջեանատարը, որ մասնավոր հանելու նախախաղները այցելել: Եվ հարկ կարարողոք՝ ոտնահարել սեղանին հարցն, եւ դուստանալք եւ վարձակաւք... Ի պաշտամանց ի տուննս սրբապղծել: Եթե

<sup>107</sup> Փովոտան Քուզազգ, կղ, Տրատ, էջ 402:

<sup>108</sup> Մարտչեցու այս տողերը մանրամասն լուստոված են ու թե աշխատանքին աւելցնելով մեզ:

մեր բնօրինակ հաստատմանում խոսքն իրոք վերաբերում է այսօրինակ կերտվածով մասնացնելին, որոնք միջնադարում ազնվականության գասի ներկայացուցիչներին համար տարածական կենցաղավարության ձևերից էին, ապա վաերորում իշխանելու և հատկապես այստեղ թատերախաղերով զվարճանալու նրանց այդ անկասելի ձգտումը՝ մնում է անհատականալի։ Մի՞թե կրոնավորների ընկերակցությունն է նրանց այդքան հրապուրել և կամ սամաննված կանոնները ստանձարելու համարը։ Կարծում ենք, որ ոչ։ Մենք հավանում ենք ենթադրել, որ վանականների միջավայրը թատերախաղեր կազմակերպելու և դրանով ավելի լայն հնարավորություններ է ընձևեղել հետք այդ նպատակին ծառայող սենյակների մասին է, որոնք, ըստ երևույթների, հարմար են եղել նման զվարճանալիները ցուցադրելու համար։ Եթե նույնիսկ շիկնեին էլ աղբյուրի հատուկ սենյակներ, ապա վանքերում ինչ-որ մի սրահ այնուամենայնիվ նախատեսվել է, որտեղ պետք է ընթերցել սագագրք եւ հեծեալք, դիտելով գուսանների ու վարձակների ելույթները։ Իսկ հետո, ինչպես գիտենք, հացկերտվից հետո, կր սկսվել է իսկական դիտարարը, կանայք ստանձնացել են, նրանք տեղ չունեին ազամարդկանց շրջապատում, Բացառված չէ, որ նրանց միջից կարող էին գտնվել այնպիսիները, որք չապրանքսը պահչտեսայք միշտ ի թատերա կուրթան աներկիրդ։ Մեկուսանայով ազամարդկանցից և հարմար մի դիտարող քնտրելով, նրանք կս կարող էին ականատես լինել գուսանների ու վարձակների խաղերին, խորհել և դրանով զգնմանին իրենց ի շարիս։ Եվ տվյալ պարագայում այդպիսի դիտարող կարող էր ծառայել վերնահարկից զնպի այդ սրահը բերող աստիճանների վերին պատշգամբատից մասը։ Բայց կրկնում ենք՝ սա առայում ենթադրություն է, վարկած։

Ավելի հավանական է թվում աշխարհիկ միջավայրում թատերա-տեսչարանային կատույնների իրողությունը։ Միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում եղած տեղեկություններն այդ մասին անհամեմատ շատ են և պերճասխտ։ Եսխ՝ ընթերցենք Արքայազմ կաթողիկոսի հետևյալ տողերը, որոնք

վերաբերում են Անիի շրջանի հայ ազնվականությանը. «Սուրբիմն տիրեալ առ ամենեպն, զի առանց ազախնեաց և ծառայից ոչ լինէին. և հետոտս յեկեղեցին ոչ ընթանային. ոմանք գրաստի, և այլք ի գրաստի իջալ ոչ կամին, այլ զգամարան արտաքս կոչէին և բարձրացուցանել տային զԱխտարանն և համարչէին. և այնպէս զեշխարս տեսել զնույն ի թաւնու, ի քլաւտոն, և ի ապարկզ ձիարչանացալ»<sup>170</sup>։ Թաւր, քլաւտոն և ապարկզ տերմինները հեղինակն այստեղ օտարործել է կամ որպես հոմանիշներ, այսինքն միևնույն աւարական ենթադրող բառեր, կամ էլ որպէս հարակից հասկացություններ, որոնք աւարկայական համարժեքները թէև տարբեր են, սակայն՝ համաբնույթ, միանման։ Առայց նրկուր՝ բաւր և քլաւտոնը միջնադարյան հեղինակները մեծ մասամբ զործածում են տարբեր նշանակություններով։ Այդ փաստի վրա ուշադրություն է հրովրում Հենրիկ Լովսաննիսյանը՝ Նշելով, որ բաւր բաւր, զբաւ երևույթին, վերաբերում է ներկայացմանն ու խաղացողներին, իսկ քլաւտոնը՝ «խաղի տեղին ու հանգամանքներին»<sup>171</sup>, Կարծում ենք, զա համապարպուն վերաբերում է նաև Արքայազմ կաթողիկոսի «Պատմադրությունից» մեջբերված տողերին։ Ասելով «գնային ի թատերս»՝ հեղինակը նկատի է ունեցել ընդհանրապես թատերական հանդիսանքները, իսկ՝ «գնային... ի թլատրոնս» արտահայտությունն այս դեպքում ենթադրում է արդեն այն վայրը, ուր ներկայացվել են այդպիսի հանդիսանքները։ Բայց քլաւտոն բառի կողքին մենք այստեղ ունենք նաև ապարկզ բառը, որ նշանակում է ձիարձակարան (ստրուկուր) կրկն (ստրուկուր), ճրպարակ, մրցարան, ստղղ (ստրուկուր)<sup>172</sup>։ Հիմա, մի՞թե այս հասկացությունները կարելի է հարակից համա-

<sup>170</sup> Արքայազմ կաթողիկոսի Կրտստաց Պատմադրան անցից իրոք և Կաթող-հայի պարտիք, Պաշարպատա, 1870, էջ 103 (ընդգծումք մերն է—Յ. Օ.)։

<sup>171</sup> Հ. Վ. Լովսաննիսյան, Եղվ. աշխ., էջ 275—276։

<sup>172</sup> Ենթադրուք հայկական լեզուի, Տաւ, 4, էջ 316։



յնև միմյանց; Երբ խոսքը վերաբերում է միջնադարյան Թատրոններին ու մրցարաններին՝ այս Սյա Հասկազոթ:Մշուհները համարի նույնացրել են դեռևս հելլենիզմի դարաշրջանում: Այսպես, Մենանդրոսի «Միջնորդ դատարան» պիեսում հերոսներից մեկը՝ դիմելով իր զրուցակցին, հետևյալն է ասում. «...Պարոններին սազական է առյուծների դեմ մեծամարտել, նրզակ ու վահան կրել, վազքի մրցույթներին մասնակցել... Էլ որ Թատրոնում եղի ես և այդ ամենը շատ լավ գիտես»<sup>173</sup>: Իսկ օճա Հին կուսակարանի Մակրոպոլիցոց Բ որդում բերվող հավանքն «...ἄριστος οὐκ ἔργῳ, ἀλλὰ σοφείᾳ» (Յ. Մակ. IV, 5) նախադասությանը զբարբար Թարգմանությանը համապատասխանում է՝ «...Յնչատրոնս և կրկեսս շինեցից» (Բ, Մակ. Գ, Գ): Երգչուհի և Էրգիչ քաներն քսա էուբյան համանիշներ են և հայերնում ունեն իրենց ստույգ համարժեքը՝ երիտասարդանց, որ նշանակում է «կրկես և կրթարան երիտասարդաց յոր և է մարդս և յուզմունս»<sup>174</sup>: Ասել է թե՛ հին Հայաստանում վարժարաններին կից եղի են նաև հատուկ մարզադահլիճներ, որոնք հավանորեն նախատեսված են եղել ոչ միայն սպորտային զարթոթացներ, այլև գանազան մրցույթներ, նույնիսկ կրկեսային հանգիստների համար: Պատմագրական ազդրությունից տեղեկանում ենք, որ Արտաշես Ա թագավորի օրոք զուտվյուտ են սննեղի զվարժատունք պէսպէս մարզութեանց<sup>175</sup>, իսկ Աշտա Ա թագավորը կառուցել է սպէն մի շարք այգպիսի վարժատներ ու մրցարաններ<sup>176</sup>: Միջնադարյան բնագրերում վարժարան քան օգրագործվում է թե տեղի վարժից և հրահանգաց, վարժանաց, դպրոց, վարդպետացան, կրթարան, նցագան, իմաստներով, և թե որ-

պես կրթական բնրչաց, մրցարան, հանգիստան<sup>177</sup>, այսինքն նույնն է՝ յնատան<sup>178</sup>:

Մարգագահլիճը Թատրոնի վերածելու դասական մի օրինակ մեզ հայտնի է ոչ միջնադարյան արձատանվորողական Թատրոնի պատմությունից: XVI դարում «Տիրոջ շարժարանաց նորայտութեան» անունը կրող վարդապետ Թատրոսյանը հիմնեղի է Բուրդուկյան հոթիում, որը սպորտային խաղադահլ է եղել: Այդ ուղղանկյուն ու երկայնաձև դահլիճն իր պատշաճմբերով ու բեմահարթակով թերևս կարելի է համեմատել ժամանակակից Թատրոսական դահլիճների հետ, եթե շնագլինք, որ պարտերում այտեղ աթոններ շկային, ինչպես այժմ է, և հանգիստականները, բացի նրանցից ովքեր վերահարկ (համառ. «վերնադիտակ») պատրզգամբներում են տեղ զրաղեցրել, կանգնած էին դիտում ներկայացումը<sup>179</sup>:

Շատ հավանական է թվում, որ միջնադարյան Հայաստանում ես եղած ինեին այդ տիպի մարգագահլիճներ, որոնք նախատեսվել են ոչ միայն սպորտային խաղեր, այլև Թատրական հանդեսներ կազմակերպելու համար: Արգյո՞ք այստեղ ներկայացվել են հրատերիսներ, ինչպես Բուրդուկյան հոթիում: Եղե՞լ են արդյոք միջնադարյան հայ իրականութեան մեջ նույնպիսի Թատրոսյաններ, ինչպիսին Փարթիի «Տիրոջ շարժարանաց նորայտութեան» Թատրոսյանն էր: Գծվար է ասել: Այդ մասին մենք ոչ մի վկայություն չունենք: Բայց դա ի վերջո այլ կարգի հարց է: Մարզարանը կրկէս կամ յնատան անվանելու իրողությունն այս պարագայում անսովի ուղղաբարվ է: Մտնովանդ, երբ նկատի ենք անում մի էական հանգամանք ես, այն է՝ որ XIX դարակզրին Թատրոն-կրկեսի դասական մի օրինակ հայտնի է արդեն հայ Թատրոնի պատմությունից: Դա «Արամյան Թատրոնն» է, որը ժամանակին իր տեսակի մեջ միակն է

<sup>173</sup> Менаандр, Комедии Герод, Мимиаμβы, пер. Г. Церетели, М., 1964, стр. 113.

<sup>174</sup> «Նոր բառգիրք հայկական լեզուի», հատ. I, էջ 684:

<sup>175</sup> Մ. Գամպան, Պատմութիւն Հայոց, հատ. Բ, Վենետիկ, 1784, էջ 340:

<sup>176</sup> Նույն տեղում, հատ. Բ, էջ 202:

<sup>177</sup> «Նոր բառգիրք հայկական լեզուի», հատ. 2, էջ 294:

<sup>178</sup> Նույն տեղում, էջ 44:

<sup>179</sup> Տե՛ս Ե. Դիմիտրով, Գ. Թրյուխի, էջջ. աշխ., էջ 297, 306:

կելի Մերձավոր Արեւելքում: XIX դարում այդպիսի թատրոնական կազմակերպություն հիմնելու փորձեր արվել են նաև Եվրոպայում, սակայն ոչ մի կազմած, որ ինքնին երևույթ՝ ոչ իր բովանդակությամբ ու ձևով, այլ բնույթով ու տեսակով, անհամեմատ հին է, թերևս ճիշտ կլիներ ասելնր՝ միջնադարյան Բացառված լէ, որ այդպիսի մի թատրոն-կրկես է ակնարկել նաև Արքայաձև կաթոլիկոսը: Եվ կամ Գրիգոր Մարաշեցին, երբ այգաշխարհ է. «Մեզա՞, ի թէւտրոն նշտակով... մեզա՞, ի մարտից հանդիման»<sup>182</sup>:

Իսկ այն մասին, որ թատերականացված մրցամարտերը խոր ավանդույթներ են ունեցել հայ ժողովրդի կյանքում, վկայում են նաև ազգագրական աղբյուրները: Այսպես, «Տարոնի հայույթյան մեջ զարդացած էր ձիարշավներ կազմակերպելու սովորույթը, որին իբրև շարժառիթ հանգամանքներ էին հանդիսանում հարսանեկան հանդեսները, ժողովրդական տոներից մասնավորապես Համբարձումն ու Վարդավառը: Ձիարշավներն օտավել մասսայական բնույթ էին ստանում ս. Կարապետի մոտ, նրա տոներին:

Այստեղ հավարվում էին, բացի սեղացիներից, նաև Կարնո, Վասպուրականի, Բաղըշի, Խնուսի և այլ հեռավոր շրջանների հեծյալ կտրիմները:

Ձիարշավների ժամանակ դավուլ-զուռնան նվագում էր այդ մրցման հատուկ եղանակը: Ենպիսի ոգևորված ձիերը կման կեռերից պանտում էին դեպի նշանակված սահմանները և վերադառնում:

...Ձիարշավներից հետո ժողովուրդը դրան նվիրված երգեր էր հորինում...»<sup>183</sup>:

Հավանորեն, ճիշտ այս տիպի հանդիսանքներ է նկատի ունեցել Գրիգոր Մագիստրոսը, երբ գրել է. «...այսպիսի խրախուժվածք խրախուժանալ... այսպիսի կատօք կառամարտել, յայսպիսի ձիերթացա արշաւել, յայսպիսի տոսպինա բազմել, յայսպիսի մրցումն տեսանել, այսպիսի փո-

զահարօք և թմրիօք ճոխանալ...»<sup>182</sup>: Եվ կամ՝ «...հանդիսի մրցութեան տառս և տիւնս յօրինեալ տնպատկաւարաբար ազատագունցն պարէին և ի հրապարակս զանհից և քաղաքաց իբրու զդիցազանցն երգէին»<sup>183</sup>: Ինչպես տեսնում ենք, հնում ձիարշավներն ու մրցամարտերը միանգամայն թատերական նկարագիր են ունեցել, ուստի և միջնադարյան հեղինակների բառապաշարում քնատրոն և քատր տերմինները շատ հաճախ ենթարկել են ստացիոն կամ հիպոզրոմ, ուր սովորաբար կազմակերպվել են նման հանդիսանքները: Օրինակ, Ասաբել վարդապետը Տող ավանը նկարագրելիս այսպես է գրում. «...նաև զքնատրոն՝ կամ և պատրաստ գորտոց պատրաստեալ միշտ և յավետ ձիերթաց արագութեամբ խաղային»<sup>184</sup>: Իսկ Գրիգոր Տղայի «Բան ողբերգական վասն ամամնն Երուսաղեմի» պոեմում կարգում ենք. «Որ ձիավարքքն ի թատերին»<sup>185</sup>: «Ի թատերին» ձևն այս դեպքում նշանակում է ձիարձակարաններում, սասարեղներում, մրցարաններում:

Կրիկկան միջավայրում այսօրինակ մրցախաղեր կազմակերպելու սովորույթը, ըստ երևույթին, այնքան տարածված է եղել, որ զրպվել է նույնիսկ հոգևորականներին: Այդ են վկայում ներսես Ենորհալու հետևյալ տողերը. «...լսեմք զամանց քահանայից՝ ձիավարժս լինել և զէնս առնուլ ըստ դիւնուարաց, և խրախուժութիւնս խաղոց ձիերթացից ընդ նոսին արշաւել երկվարօք, ի յորս երէոց և ի նետաձգութիւնս. և յամենայն ինչ յայսպիսին, որ նոցայն գործոյ է տնկ և ոչ ակնկեցուց սպասարոաց...»<sup>186</sup>:

XIII դարի հիշատակարաններին մեկուս աւվում է այն մասին, թե ինչպես Մամեստիա քաղաքում Հեթում Ա թա-

<sup>182</sup> Գրիգոր Մագիստրոս, Եզվ. հրատ., էջ 49—51:

<sup>183</sup> Նույն տեղում, էջ 40:

<sup>184</sup> Ասաբել վարդապետ, Գրգահի մեխրիսթոսը (Նյութեր հայ մեխրիսթոսյան մասին), Ա պատմ. Վասպուրյան, 1913, էջ 12—13 (ընդգծւածները մերն են):

<sup>185</sup> Գրիգոր Տղա, Եզվ. հրատ., էջ 295:

<sup>186</sup> Ներսես Ընդեակի, Նամականի, էջ 172:

<sup>180</sup> ՄՄ, ձև. Ձ 108, էջ 137ա, 146ա:

<sup>181</sup> Վ. Քոզյան, Եզվ. աշխ., էջ 196—198:

գամորք ձիավարծուիցան շքեղագույն հանգնա է կազմակերպի (շքեղագույնն ի նման հանդես) ևսն արքայազնի մասնակցութիւնը: Հանդեսն ներկա են եղել նաև օտարազգի հյուրեր. «...Հաս յայլաց բազմաց՝ կշեաց զերկուսին փնսայս իւր, զՊեմունդ՝ բրինձն Անտիբոյս, և զՃուլիան՝ տէրն Սիդոնի, հանգերձ կանամբք նոցին՝ զսանթօք իւրովք (Սիպիլի և Ֆիմի), և զքոյր իւր Մարիամ՝ կոմսուհի Յոպուլի (Գուսզու ճափոյ), և զամենայն բարեկանս իւր (փոսնդս) մեծարեաց զալ յայկոյս. որ և ի վտարէից զամենայն զասն եկեղեցականացն ժողովմաց յառաջիկայ օրախումբեան զործքն. և ձիաարեցուցին զնա՝ ի թուին 26 (1256 թ.—Վ. Ս.) յամսնանն նուեմբերի ԺԵ օրն. և ուրախացաւ թագաւորն ուրախութիւն մեծ, հանդերձ հարբն իւրով (Կոստանդնուս) և ամենայն զարմիրն և ժողովոյն որ եկնալ էին»<sup>107</sup>: Ուշագրով է, որ Մամեանտիւրում զանվոյղ ձիաբձակարանի հասակագործն իր ընդհանուր պարամետրով հիշեցնում է Կոստանդնուպոլսի հիպոդրոմը (տե՛ս նկ 10, 11):

Նեթումի օրդի ևսնի մասին միջնադարյան զբավոր աղբյուրները հաղորդում են նաև հետևյալ հետաքրքրաշարժ փաստը. «...Ոչ զանդիտեալ ի ծառայութիւնէ Իմաստիացոցն, իջլ պինդ հաստով և արիւղոցն արտիկ կացուլ ի զերթս թիւնն, ետիս բանիւր բաշտելիւր զրնայիչս որ յամբոցս աշխարհիս գայթաղեալ էին, պինդ կեալ և ոչ տալ ի ձեռս: Եվ այլա ի հանգիման իրինչն սուլթանին, զարմացոյց զամենայն իմաստան բանիւրն և աստիկու կալիւրն, պատրաստ զոյով ի պատանախանին: Այլ և ձիւրեթացս ասպարիւի կելալ բնդ սուլթանին, ասուկիպզոյն զտաւ բան զամենայն զինուորսն ի հրահանգ ձիավարծութեան...»<sup>108</sup>: Մտաբերենք թե՛նախ, ըզլեւոնն սանձ՝ տալը, որտեղ հակառակորդ կողմերի մենամարտը նույնպես ընթանում է խաղահրապարակում՝ մեղաբանում (նույնն է՝ ձիաբձակարանում): Պատմա-

կան իրողութիւնը պատմներն ստեղծարանել են էրզնի մեծ զբանասիրական կրկնաութիւն եղանակով և, ըստ նրեւոյթի, որպիս Եհանգիսի մրցութեան՝ ապա կամ սովնշ սիրուր զգիշտագոսնեա կրզիկ մրցահրապարակներում:

Կրկիկյան թատրոն-կրկններում կազմակերպվել են զամեպոն տիպի մրցամարտեր: Իրանց թվում կրզի են նաև այնպիսիները, որոնք նմանվել են զպոլստոսոյային հանդեսների: Ահա՛մարիկ, պատմագրական աղբյուրները վկայում են, թէ ինչպիսի Եկոստանդին սրբի կենի, որ մենամարտեալ ի միում ասոր ընզկնմ աստուր զազանանց՝ սպան զառիժն իբրև զուս աշծեաց»<sup>109</sup>: Իսկ վարդան Բարձրաբերդցին հաղորդում է, որ զսմանն կ(Կոստանդին) մասին.— Վ. Ս.) սովին ի միում ասոր ընզկնմ աստուր սպանեալ»<sup>110</sup>: Մաթերսն արբնն աստուպիւրին երանգավորում ասացած միեւնույն իրողութեան վկայադրումն է: Ընկա այնպիսի, ինչպիսին և կրկիկյան քաղերից կիպարյոսի քրոջ մասին պատմող լեզնեզն է: Մասննագրութեան մեծ այն ավանդվել է այսպիս. «...կիպարեաց ունի մի քույր: Սա փախել էր մի գյուղ և դարձել էր ամուսնացած հիւնանյա կին: Այդ ժամանակ իսուպիւրայի մի ըմբիշ (փահլան) հանդես գալով ասում է Սոյ պարտեին (Իշխուսին), թէ քո պվտոյի կամ քո զորքերից քեր ինձ նման մեկին, որպիսի զամենարանք, այլայպես պետք է ինձ սատ քո կրկից հարչուր զանկան կարմիր: Նա (Սոյ պարտե) մաքը չգալով, որ կարգանա ք արտք հետ զտոնեարտիկ կիպարիոսի քաջ քույրը կեակ և սասց,— ի՞նչ կտար, եթէ ես ըմբիշին զետին զցնմ: Պարտեն ասում է.— ինչ որ պահանջես, կտամ, եթէ զետին զցես նրան: Կինը ասում է,— ինչքան քամակ շաւակեմ, թոյ այդքանը ինձ լինի: Իշխանը հասն է ասնով (համաձայն վրում է): Երբ փահլանը զայիս և և սուսում է նսկայաձև լիտը,

<sup>107</sup> Ն. Ալլան, Մլոսոս, էջ 246:

<sup>111</sup> Սեանուկի բանասիր Անդրույ շաղամուր ի քրոջ պատմագրոց չազարց օրոքի ժամանակաց անցիոց միկն ի ներկայես, Վարդապետ, 1892, էջ 222:

<sup>109</sup> Վատմութիւն Կոստանյա Մեթի վարդապետի շարցոց, Ս. Գեանբորք, 1887, էջ 142:

<sup>110</sup> Վերին Կարճեակ Բարձրաբերդիցայ Պատմութիւն տիկերտիկան, հրատ. Սիւրբէ Էմին, Մոսկով, 1801, էջ 121:



սարսափում է. բայց որովհետև (զիմացինը) կին էր, արհամարհեց նրան ու մերկազավ փահչևանը, հետո հազավ չուր զգեստը, սկսեց խաղալ՝ ցույց տալով իրը, թե անարգում է ու տղամարդ է պահանջում, որպեսզի նրա հետ մարտնչի: Կինը սառչ գալով իր կանացի զգեստներով բըռնեց փահչևանի նրկու թևերից իր նրկու ձեռքով և բարձրացնելով տարավ նրան իշխանի ստաջ և նրանի վրա զրեց զեփես փահչևանին ու մեկ ականչը պոկկիով զեն նետեց: Ամենը սարսափած հարջնում էին, թե սա որտեղից է և որ ազդից է: Թագավորը հրամայեց նրան տալ այնքան րամբակ, որ չկարողանա շալակել: Կնոջը բարձեցին մոտ հարչուր լիտր, ու նա առած ուրախությամբ զնաց իր սուները<sup>191</sup>:

Զխրձակարաններում ու թատրոն-կրկաններում ներկայացվող հանդիսանքների արձագանքները հետք են թողել նաև վարքագրության մեջ: Այսպես, Գևորգ Սկեռացու վարքագիրն իր հերոսի պատանեկան տարիների մասին գրում է. «...եւ եթ ին հասակակից յայցն հարստահարէր, շմեծարանէր, շտրտանէր, շմախայր, շնախանձէր և կամ որս պահէր, այլ ի նոյն տիտ ախոյանն և բմբիջ մենամարտիկ ի կոխ հանցիսի բնդ քշեամտյն կանգնէր և խոնարհութեանն զինու զամբարտաւանութեան հայրն բնդ սոխր ի ստաղին զգետնեալ՝ շնորհաբ աստուծոյ կործանէր: Այս առջին հանցիսի մտաւ որոշյն Գէորգեայ ի աղայական խանձարոցէն ի հիացումն տեսողացն երկէր»<sup>192</sup>: Այնուհետև հեղինակը հարկ է համարում նշել, որ Սկեռացուն միշտ էլ հատուկ է եղել քաջ մենամարտիկի արիական ոգին. «Եւ զանդիմական խաւարս ի մեծի հանցիսի աւուրս ի հարակ ստաղին, մենամարտիկ ի մէջ ռազմի բազում պատրաստութեամբ բանի կործանել ժերոցս զսա ցուցին... Անդ էր տեսանել ի մեծ հանդիսին՝ կանգնեալ զմեծ նահատակն զքաջն ի մար-

տին»<sup>193</sup>: Մենամարտի հանդեսներով է ոգևորվել նաև Ծնորհային, էրր հորդորի է իր բարոյներում. «...յոժարութեամբ մտանիցեմք ստաղին մարտին առարկեաժ տանել ընդ շար ախոյանին»<sup>194</sup>:

Եվ այսպես, ամփոփելով շարադրանքը հանգում ենք այն եզրակացություն, որ միջին դարերում հունա-հռոմեական տիպի թատրոնական կատարյունները կորցրին իրենց ֆունկցիոնալ նշանակությունը: Նրանց բնդհանուր նկարագիրը՝ համապատասխանելով հեթանոս հասարակության կրոնական և զեզպպտական հայացքներին, անհարկ էր բրիտանեական զազպարախոսությունն ու աշխարհայեցողությունը: Այդ ժամանակաշրջանում թատերա-տեսալարանային հանդիսանքների համար խաղավայր են ծառայել ոչ միայն քաղաքային կամ շուկայական հրապարակներն ու նախաքաղաքական տները, այլև կրկեսներն ու ձիարձակարանները, որոնք հայ միջնադարյան զբաղմուտներում հիշատակվում են նաև քառս կամ բլատառն տերմիններով:

<sup>191</sup> Կույն տեղում, էջ 220ր—221ա

<sup>192</sup> ՄՄ, ձեռ. № 2590, էջ 205ր:

<sup>191</sup> Աշխարհարար տեսար լիում ենք բոտ Վ. Բզդյանի, նշվ. աշխ., էջ 70:

<sup>192</sup> Է. Բաղդասարյան, Գևորգ Սկեռացու «Վարքը», ճեմերից Մատենադարանի, № 7, Եր., 1964, էջ 157—195ա (ըզդոտաները մերն են):

ԹԱՏՐՈՒՆԻ ԳԻՏԱԿՑՈՒՄԸ ԳԱՅՏՈՆԱԿԱՆ  
ԳԱՂԱՓԱՐԱՆՈՒՄՈՒԹՅԱՆ ՈՐՈՐՏՈՒՄ

Միջնադարյան թատրոնի պատմության մեջ XII—XIII դարերը նշանակալի շրջափուլեր են. Քանն այն է, որ Նեոց այդ ժամանակաշրջանում է նկատվել բուն միջնադարյան թատերգությունը, իսկ դրան զուգահեռ ֆեոդալական հասարակության տաշտոնական զազափարթախտությունն ուրբաում արմատացել է թատրոնի դիտակցման մի նոր որակ: Մեր-մեկով թատրոնը, սակ է թե՛ անտիկ աշխարհից ժառանգած տեսարանային արվեստը, հողերականությունը մասամբ իր նախածնունդով, մասամբ էլ իր կամքից անկախ ընտրել է կենդանական հանդիսակարգի թատերալազայան ուղին: Եվ թեպետ միջին դարերում (ինչպես և անտիկ մասնականներում) դրամատուրգիական մասնադրությունն քաղաքնական խարսխվել է պաշտամունքային արարողակարգի վրա, սակայն նրա հետագա բարձրացման պրոցեսն ընթացել է կրոնական վեճաների ու շարժականացման և սեխական տարրերի աստիճանական կազմալուծման շափվողով: Այս երևույթը որոշակի գծաչափվել է արդեն XIII դարում, երբ հրապարակ են կկել առաջին մերակներն (հրաշապատում) ու միասերիաները, երբ կկնդեցական տաշտոնեքսոլլյան կանոնիկ թեմաների կողքին տեղ են գտել պարականոն դրույցի ու վարքագրությունը, առապիլապատման ու առակը, այլինքն այն դրամատիկական գործերը, որոնցից դեպի՛ աննսանության դրամատուրգիան անցնելու համար ան-

հրամեշտ եղավ կատարել ընդամենը մեկ վեճական բալլ՝ վերականգնել անտիկ մշակույթը:

Միջնադարյան թատրոնի զարգացման այս ժանոթ բնույթըր հասկանալական է համարում գերազանցապես արևմտակարգական մշակույթին: Սակայն առ այսօր տակալին լուսարանման կարիք ունի այն հարցը, թե արդյո՞ք հայ միջնադարում պաշտոնական ծիսակարգի թատերականացման միտումները սահմանափակվել են պատարագային դրամայի շրջանակներում, որի նկարագիրն ավանդաբար մտարել է անփոփոխ և տակալա թատերային է, քանի որ «դրամատիկական ըն և մասնավանդ ինքնուրույն ըն որպես արվեստ՝ ազատ ըն թեմաների ու արտահայտամիջոցների թատրոլյան մեջ»<sup>1</sup>:

Ա «ԿԻՆԸՆԵՆԹ» ԱՐԱՐՈՒԱԿԱՐԳԸ ՈՐՊԵՍ  
ՄՆԱԿԱՎԱՐԱՆ, ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԵՐԱՎՈՒՑԹ

Միջնադարյան միասերիալ թատրոնի ակունքներում, պատարագային (իթուրգիական) դրամայի կողքին, կանդեան է նաև «Կալուստ լերուսաղէմ» տանի հանդիսավոր արարողությունը՝ Եկեղեցական այս տունախառարության ծիսակարգը հայ իրականության մեջ ևս աչքի է ընկել իր ընդգծված թատերային նկարագրով: Խոսքը վերաբերում է նազկազարգի երկնայան տեղի ունեցող հանդեսին, որը ժողովուրդն անվանել է «Դոնքացեք»:

Ուշադրով է, որ ժամանակին այն խաղարկել են կկեղեցու րակում: Այս կական հանգամանքն անտեսել են ն Կարեղին Լևոնյանը, որ առաջինն է դիտել «Դոնքացեք» որ-

<sup>1</sup> Է. Վ. Նոկոմոլայան, էջ. 176, էջ 201:

<sup>2</sup> Н. Н. Стороженко, Очерки истории западноевропейской литературы, М., 1910, стр. 20.

<sup>3</sup> Տե՛ս «Տեսագրչ», էջ. 100, էջ 44:

պես թատերական երևույթ՝, և՛ Գևորգ Գոշյանը՝ Մինչդեռ, թատրոնի պատմությունից մենք դիտենք, որ պաշտոններ-զտաբյան թատերականացման նշաններն իրապես դրսևորվել են, երբ պատարագային դրաման եկեղեցուց դուրս է եկել բակ՝ ներկայացվել բացօթյա հրապարակում, ուր միջավայրն ազնի կոստյումավոր էր կզերական մտորվների հետագա աշխարհիկացման և ծխական ձևերի զեղարվեստական տարրերի հետ զուգորդելու համար։ Ուստի և ժամանակի ընթացքում այդ հանդիսանքներից շատերը վերաճեցին իսկական թատերական ներկայացումներով՝ միատերևաների։ Այս կապակցություններ, նախքան «Գոշյանցիքի» արարողակարգին դիմելը, կարծում ենք, տեղին է հիշատակել նման բացօթյա տանահանդեսներից մի նմուշ ևս, որը նույնքան ուշադրամ է իր ճոխ թատերային նկարագրով։ Այսպես, Ղևոնդ Ալիշանի «Միտուն» երկում արձանագրված է հետևյալ իրողությունը.

«...Ոչ է մոռանալ և կհրճուական հանդեսս զոր համաշխարհի ժողովրդեանն զարգնաց ի վայելս, որպէս ի դէպ ասելի՝ բազմօրեայ աուրբք. այն զի ի մեծի տօնի Յայտնութեան Տեսուն հանդիպեցաւ և կարգ օժմանն ի թագաւոր. յորում սովորութիւն էր ազգիս ի վաղ ժամանակաց, աշխար-

<sup>4</sup> Գ. Անեղյան, նշվ. աշխ., էջ 76—82, Պատարագայինի դրամայի մի քանի նմուշներ՝ «Գոթերիխան», «Էրմար և իմաստան կույտերը», «Ստեղծան», որանց թվում և «Գոշյանցիքը», Գ. Անեղյան բերել է միատերևան անվան տակ (տես տեղում, էջ 96—117)։ Ժամանակին և թաղանթեր (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 63—64), իսկ հետագայում նաև 2, 2-ձև հանդիսանք (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 20) նշել են, որ դա պարզապես տերմինաբանական սխալ է։ Երբ խոսքը վերաբերում է պատարագային դրամայի ցիկլներին, ապա միատերևան անվանումն իրոք որ ճիշտ է։ Միակիս նշված ցիկլները «Գոշյանցիքը» տանձնանուն է, քանի որ նրա սյունին բաղված չէ ոչ աշխարհական պատմությունից, ոչ էլ մի քանի այլ կանոնիկ տեքստից։ Վերջին դատաստանը ներկայացնող այս արարողակարգը բացառիկ երևույթ է թե՛ իր դրամատիկական կառուցվածքով, և թե՛ իր բովանդակությամբ, ուստի, կարծում ենք, այն թերևս մտա է կանգնած մերանագործական միտերիթաներին։

«ՏՆ՝ Գ. Գոշյան, նշվ. աշխ., հատ. 2, էջ 138—141։

Հախումը տօն ցնծութեան կատարել, ևս և եկեղեցական օրինօք, Հրօրհնաց արարողութեանը, ընդ նմին բազարական հանդիսի և պէտպէս դրսևանօր, որոց տաւորն մարթ է գրել զգօրահանդէսն, զոր ոչ խափանէր, այլ մանուսանդ յորդորէր եղանակ երկրին կուտի, մանուսանդ զի ի Տարսն ի զերստ ծովակողմն՝ կատարեցաւ հանդէսս այս մեծ, ուր գրեաթէ չերնի մձեռն, և բարեխառնապոյն յայնժամ են օգբ բան ի գարնանայնի և ամառանի։ Չիք երկարելի զի շնկապոյն յոյժ եղէն ամենայն հանդես յայս ամի տօնի Հրօրհնաց և պսակման կուտի, քանի որ յգլխիսն, զորց զմիոյ ընծայէ մեղ նկարագրի՝ կէ ոմն օտարական ի խորոց Գիբմանիոյ, յիրկրէ Հաննովրի, Վիլլիպրանտ աղնուական Սլուժպուրիցի, յամի 1212 գտեալ յարցունիս կուտի և Սիս և ի հանդիսի անդ. զորոյ արժան համարմն առ տեղեաս թարգմանել գրասն. «Յատր տօնի Յայտնութեան Տեսուն, զոր Հայք Մկրտութեան կոչեն, ժամանեցաց ի Միս, յոր հրախերան էր զմեզ թագաւորն՝ կատարել զհանդէս տօնի իւրոյ... Ի ծագել ստուօտուն՝ փութային ամենեկեան երթալ ի դէս անդ, որ ա երի բազարաւանին, ուր իչանէր և Տէրն արքայ յալտ կարգու. ինքն հեծնալ էր յերկմար բարձրօտարանոց. յաւել է յահեկէ նորա երթային կարգապիստ (մայառտ) տանն Ալումանոց, և բիբլօտան Հիբրատանն Սիլվիկիոյ, զասուք հազար արանց կրօնաւորաց ընկերաց իւրանոց. զհետ նոցա՝ Պարունն Ռուբին՝ կրտսերն թագաւոր, (զոր՝ որպէս կանխաւ ասացի, Ոթն կայսր Հռովմայիցոց՝ ըստ ինզորոյ սուր թագաւորին՝ պատկալ իր սակաւօր յառաշ), և զասր գասր աղնուաց երկրին և թալմութիւն զօրախկանաց՝ վայելչապէս զգնապաւորեալք. զորոց՝ արրաւեակք նոցին կրկով ի ձեռս զնանա և զըրօս, և ամելով զերկմարս նոցին պալարակապս, երթային յառաջոյ մեծի թագաւորին. իսկ ընդ մէջ սորա և նոցա՝ ընթանային գունդ ցունդ զինակրաց փայեկաց՝ անձնապաշտ թագաւորին, և ամենայն բազմութիւն ժողովոյն մեծաւայն ազալակաւ ողջունէր զնա՝ կոչելով, Սուրբ Թագաւոր... Չկնի սոցա գային



ի հետիոսս՝ մոյնք զգնատարեալք, պատրիարքաւ իրեանց, և բազում սրբազան ապաստք և այնքան մեծ լինէր ձայն հնչման փոշոջ և ալլոք կրածշտական զործեաց, զի հանդէս իմն բան թէ թափոր թուկին յարգարեւ... Տես այնորոյն իբանէր վայելապէս զաս ուխտի եկեղեցոյն Հայոց՝ զիսաւ մկրտութեան բարձիւ, հանդերձ արքայիստուպասան, հեզազմէ կերպարանօք և բարօք... Եւ ի զումարեալ ամենայն իմբիջ հանգիսին ի մի վայր, և զաս առ զաս եղանակաւ, տեսանէաք յաժգնակի հնչիւ նոցին՝ զայլս երկայն մորուացն իբրև օղալիցս իմն ծփեալս ի վերայ կրծոցն, և ընթեռնելով անտապանս և իրզոյն առաքելական ի յայն և ի հայ լեզու, և զկերպարանեան Յորգանան օրհնելով, զիսաւ՝ զօր բերեալ էին՝ մկրտին ի շուր, և յաշմէ կողմանէ արձակէին ազանի մի: Յայնժամ հեծալ ոմն ի յաւանակ՝ յառաջեալ իջնալ ի մէջ դեռոյն, կանգնել կայով՝ վերապոչէր շարորուձայն բարբառով. կեցցէ Քազաւոր մեր յափտեան. և զարձեալ, Զորարիւն և հոտաառարիւն ամենայն օրիտանէրց. և ի միաձայն պատասխանի առնել բազմութեանն՝ աղաչակելով, Ամէն, յառաջազմն այն յայ և յահեակ զայլս շուրցն շերձանէր. ընդ որ ոչ սակաք քրքիչ բարձին: — Ապա թագաւորն և ալլք՝ ջողիին զիերեանս շրջին. իսկ Ասորք մեկուպեալք ընկնտին դանձինս ի շուր: — Եւ ի կատարեալ այսոցիցք ըստ օրհնի, զասք եկեղեցականացն զառնային ի վանս իրեանց. իսկ թագաւորն և զօրականք ի զաշտ անդր դիմէին և պայարակիրալ երկիտարօքն աղաչական վազս առնալ՝ նեղականօճ նեղակարելի իտաք առնէին զինուարկանս. և զքովանդակ զօրն զայն մեծաւ ցնծութեամբ իրախացան. իսկ յերկրորդումն աւուր այր իրաբանչիւր զարձաւ ի տեղի իրօ՞:

Ահա, թն ինչպիսի վեճաշուք հանդիսի է վերածվել կիրիկական հողի վրա Զիւրհնեաց տոնը: Եվ ինչպես տեսնում ենք, զդրան թիչ չէ օժանդակել նաև միջավայրի նպաստավոր

Չ. Ավետ. Սրբան. էջ 374—375.

միջուրտը: Եկեղեցու վերացական պայմանականութունները զուր՝ շրջապատի իրական հանդամանքների թելադրանքով կրտսմիտիկական արամադրութիւնները տեղի են առնել աշխարհիկ զգացմաների արևմտմանը, և արտարգելյան խստաբարո ծիսակարգը զուգակցվել է հրատարակյին իրախձանքի, թատերայնութիան հետ: Ուշագրով է նաև այն իրողութիւնը, որ, հնեց, Զքօրնչայց տան համար զբլամ Գրեգորի Պահլավունու (Փոքր Վկայասեր կաթողիկոսի) ռմով զարմանալիս նշանավոր տաղը ևայնպիսա առանձնանում է իր ընդգրկում թատերային հասկանիչներով: Երկրորդ Քահմմիլյանը գրում է, որ այն օժանդակի ընթացքում մեծապես սիրվել, յայնտրին աարածվել ու զարմել է համապատասխան ծիսակատարութիւնները երածշտական կենտրոնական համարը. Քատերականութիան տարրերով նաեցեաճ և բարտանութիան ու զնմանութիան վարպետ կիրառումներով աչքի ընկնող քերթվածք, ամբողջապես առան, բացառիկ զեղեցիութիան և ներգործուն ձայներով հարուստ մի պատկեր է, որ տեսանելի կերպարներով բացաշայտվում է Ակրտութիան իտրորդի վերին իմաստը: Փոքր Վկայասերի այս ստեղծագործութիւնն ունի մասամբ զիպոզային կատուցվածք, ուստի կարելի է պատկերացնել, թն նրա կաշին վերարտադրում ինչպիսի կարևոր Բառեղային երանգ պնտք է հողորդած լիներ Վիլլերբանդ Օլղեմբուրգցու նկարաչքամ տունական հանդիսի ընդհանուր արտարգութիւնը: Ընթերցենք այլ տաղը.

Ռմով զարմանալի իտրձորդ այս մեծ յայտնուր,  
Արարին Աստուծո ի Յորգանս եկեալ  
Գամր զերթարի ի հաստն յայլ,  
Չամեայր Կարտանս զբձիբարեւն ի յանն:

Յորգանս յուայ փառքատական դասերը,  
Վրտակ առ վրտակ զապաճատուր լինը  
Գնա մի՛ զարտուր, զո արարին էմ ես,  
Եկեալ զբերթիմ և յամանս յոմեա:

Չ. Ա. Ինթիլյան. Գրեգոր Նարեկացի և Հայ Երածմութիւնը  
V—37 գլ., Եր., 1955, էջ 242—243.

Յիսուս յառաջացաց աստուածովն ծանր ի շարին  
Հանգիկի Ծովնանեաւ: Յիսուս ի գեան նեաւաւ:  
Երկինք պատուեալ, ձայն ի յերկինց իջեալ,  
Չայն շոր ի բարտեաց Որդւոյն իւր վերաշնայ:

Պա է իմ Որցի ընդոք Հանցաց աւեր,  
Պճաւ լաբարոք որդիք մարգական ձայնելու:  
Մուրք Հողին իրեան աղտուակերպ անայեալս,  
Ճայտեանց քոցանել շոր փոտակոյց զիրցին:

Արդ օրհնեալ է շարց, և նամագոյ Որցին  
Հուրսն ճըշմարտի փառք յախտանս ամէն՝<sup>10</sup>,

Երբ զուսանական արվեստը զննելիս վերլուծում էինք  
Հնուն Գ թագավորի գերեզմանումն նվիրված տաղը՝ տեսանք,  
որ հայ աշխարհիկ պրոֆեսիոնալ երգարվեստը կիրիլիայան  
չբաժնու՞մ նկատելիորեն մեծ էր բերել զբանաստիկական  
զծիր: Դատելով այժմ մեղքերված տողերից՝ պետք է ասել,  
որ միևնույն երևույթը հասկանալի է եղել նաև հոգևոր  
պոեզիային: Ինչպես վերը նշվեց, ժողովրդական լայն դանդ-  
վածների միջավայրում կրոնաբարոյական համոզմունքներ  
սերմանելու նպատակով, ներսեն Շեքոնային կարողացել է  
շահեկանորեն օգտագործել զուսանական թատերարվեստի  
միջոցները: Նրա դրական և երածիշտական ստեղծագործու-  
թյուններից շատերը հայ ժողովրդական բանաստեղծության  
և երգարվեստի ոճական կնիքն են կրում, ինչպես, օրինակ,  
«Յիսուս որդի» ողբերգությունը, որը ժամանակին եղանա-  
կով՝ ասերգի ձևով պատմվել ու համալածաբար նաև երգվել  
է, այսինքն ավանդվել է միշտ և ճիշտ «Սասունցի Դավիթ»  
վեպի նման՝ Իսկ ահա այս դեպքում, Շեքոնայու ավագ եղ-  
բոր՝ Գրիգորիս Պատվալուևու շնորհիվ, զբամաստիկական եր-  
կասիրությունն առերեքը թափանցել են արգեն բուն պաշ-  
տուններությունն ուղբադ:

Այսպես աստիճանաբար կարծես նշմարվում են միջ-  
նադարյան հայ եկեղեցական ծիսակարգի թատերականաց-

<sup>10</sup> Կ. Քաղկյան, Չայնագրան Երզնթուցիական Սրբոյ Պատարագի, Վա-  
րդարայատ, 1878, էջ 209—212:

<sup>11</sup> Կ. Քաղկյան, Ներսես Շեքոնային երգական և երածիշտ. էջ 32:

ման միտումները, որոնք վառ կերպով և թերևս ասպին  
հերթին դրսևարվել են «Դոնբասցի» արարողակարգում:

Եպիպոստոֆի երկերում «Շարք դիմած» աղթքի ժամա-  
նակ պատվավոր քահանայներից մեկը շուրջառ էր հագնում  
և մտանում էկեղեցու դռանը: Այդ պահին ընթերցվող սաղ-  
մոսի վերջին տողերն էին. «Բացք ինձ զդրունս արգարու-  
թեան, զի մտից բնդ այն՝ և խոստովան եղլց Տեառն»<sup>11</sup>։  
Սկսվում էր «Դոնբասցի» նախերգանքը: Գպիրների խումբն  
երգում էր «Շեքոնայ մեզ ակըս շարականը:

Շեքոնայ մեզ ակը արթնովին բնդ իմաստն կուսանացի:  
Եւ գնդոց մերց յապարս պարտաւարցի:  
Երկնիք ի բն ակը զարեւբար ի պատասխանայն,  
Չամեն երկ ոչ գիտե՞ք զերկ:  
Յորժամ գաս փառք շոր դատի զտեղեկիւմ ամենաք,  
Շեքոնայ մեզ ակը ակը ի յայտէ բումէլ:  
Բացք ինչ զուս ողբերգական երկնային փնային,  
Եւ մացար և յառազատ բնդ իմաստն կուսանայն:  
Բացք ինչ զուս ողբերգական երկնային փնային,  
Եւ մացար ի յառազատ ետբա:  
Չի մի՞ մտացոյր արաբա որդւս զյիմար կուսանայն:  
Պայծառասցին յապարս հոգոց մերց,  
Եւ բազմեցուցին զմեզ ինչ հրօրհրայն  
Ի կոյտն արքայութեան երկնեցի՞:

Ավագ Երեքարթի օրվա շարականն էր այս, որից էլ  
սկիզբ էր անում բուն «Դոնբասցի» արարողությունը:

Եւ յաւատիլն (վերը բերված «Նախերգանքի»—Գ. Օ.),  
սկսելիցի անլ գզեցեալ Բահանայն աղիողոմ ձայնի:  
Թա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր, բա՛ց մեզ, Տէ՛ր զզուս  
ողբումութեան. որ ողբալով կարգամք առ բնդ:

Եւ մի ոմն ի Բահանայիցն պատասխանեալ ի նեբուստ  
ապիցէ. Ո՞վ են տքս ի՞ր բացից. զի այս գուսն Տեառն է, և  
արդարք մտանեն բնդ սա՞:

Եւ Բահանայն արաւուստ ապիցէ. Ո՞չ թէ՛ միայն ար-

<sup>10</sup> «Տեառացոյց», էջ 46:  
<sup>11</sup> «Շեքոնային հոգևոր երգոց», Կ. Պոլիս, 1853, էջ 273—276:

զորք մտանն, այլ և մեղաւորք՝ խառոյմանութեամբ և ապաշխարութեամբ արգարացեալք մտանն ընդ աս՝:

Ի ներհուստ ասիցէ. Ջի աս՝ է դուռն երկնից և չօլխտ արածութեան զոր ուխտեաց Աստուած Յակոբայ, արդարոց հանգիստ, մեղաւորաց բուտարան. Քրիստոսի արքայ շան, հրեշտակաց բնակարան. սրբոց ժողովարան. տեղի ապաւինի և սուն Աստուծոյ:

Քանանայն արտախուստ. Արժան և ճշմարիտ են այդոքնկ զորս ասեաց վասն սրբոյ եկեղեցոյն. բանդի աս՝ է մեղ մայր անարատ, և սահնէ ծածկիմբ որդիբ յուսոյ և ճշմարտութեան. և աս՝ է մեղ յուս կենաց, և սորա զտանեմբ զփրկութիւն հոգոց, և զի աս է մեղ ճանապարհ արգարտութեան. և սովաւ ելանեմբ աս Քրիստոս հայրն մեր երկնաւոր<sup>12</sup>:

Այնուհետև կրկին հանդես էր զալիս զպիւրներէ խումբըն երցում էին սեմատուն կուսանք՝ շարականք, որ դարձեալ վերաբերում է իմաստուն և հիմար կույտերի պատմութեանը: Ըստ այդ շարականի բովանդակութեան, զպիւրներից կազմուած երգչախումբը ներկա գտնելոյ բոլոր հավատացյալների անունից հավաստիացեալով էր, որ պատրաստ են վառված զպիւրներնով մանկեզ ասեմա՝ փեսայի առագաստը և ի վերջո մեղքերի թողութեան և խնդրում երկնային թագավորութեան արժանի պահանջու խումբը:

Եւ յաւարտիլն՝ սլասնիցի քանանայն արտախուստ. Բա՛ց մեղ, Տէ՛ր. բա՛ց մեղ, Տէ՛ր. բա՛ց մեղ, Տէ՛ր. բա՛ց մեղ, Տէ՛ր. զչչունն ողորմութեան. որ ողբալով կարգամբ աս քեզ:

Ի ներհուստ ասիցէ. Ահա՛ տեսանեմք զՏէրն մեր Քրիստոսս որ քաջմեալ կայ ի վերայ սրբոյ սեղանոյն, և կռչէ աս իրն բզկամարարս իւր տանով, թէ՛ ուր եւն եմ, անդ և պաշտենեալն իմ եզիցի:

Քանանայն արտախուստ. Գին եմք անապոյան արեան Որդոյն Աստուծոյ. ցնծութեամբ օրհնեսցուք զփրկիչն մեր

Քրիստոս. և ասացուք ամենեքեան. Գիտաք սոսկալի զալրտեսան բում Տէր<sup>13</sup>:

Այս սոգերից հետո երրորդ անգամն էին հանդես զալիս զպիւրներէր և երցում «Թաղաւոր փառաց քեզ սպասեցուք» շարականը: Ինչպես ետխորք խմբերդի ժամանակ՝ հիմնական բնման սեմատուն և հիմար կույտերք՝ ստանն էր նշանակ ևս վերտանի սովում էր, որ արթնութեամբ պետք է սպասել «Փառաց Թաղաւորին», որը զալիս է դատելու, տոսի և բոլոր հավատացյալները թող վառ պահեն իրենց հոգու լապտերները, փեսայի առագաստը մտնելու իրավունք աստեալու համար:

Քանանայն արտախուստ. Բա՛ց մեղ, Տէ՛ր, բա՛ց մեղ, Տէ՛ր, բա՛ց մեղ, Տէ՛ր. զգուռն ողորմութեան, որ ողբալով կարգամբ աս քեզ:

Ի ներհուստ. Փոզն ահաւորին Աստուծոյ՝ ահագին ճայելի գոչէ տանով, ահա փեսայն զայ՝ արի՛ք ընդ առաջ նորս, Եւ քանանայն արտախուստ անի և զողութեամբ ասացէ. Ահա՛ ևս և մանկուք իմ, զչչու ետ ինձ Աստուած, կա՛մք ամենեքեան և ակն ունիմք տեսոյն Քրիստոսի և լսելոյ զերտաւաւտ բարբառն նորս:

Ի ներհուստ. Չայն արարչին Աստուծոյ զտչէ տանով, եկա՛լք օրհնեալք հոր իմոյ՝ ժառանգեցի՛ք զպատրաստեալ մեզ զարթայութիւն ի սկզբանէ աշխարհի:

Եւ ապա քանանայն արտախուստ ասացւ. Բոցե՛ր ինձ զգրունս արդարութեան. զի մախց քեզ այն և խոստովան եղէց Տեսան<sup>14</sup>:

Որից հետո գուններ վերջապես բացվում էին և ներկա գտնվողների ողջ թաղաբը, «Զողորմութեան քո դուռն բաց» շարականը երկրորդ, մտնում էր եկեղեցի: Այդ եռույն պահին բացվում էր բեմի վերադարձը ու հավատացյալների

<sup>12</sup> Աս յն տեղում:

<sup>13</sup> Աս յն տեղում, էջ 47:



ներկայանում էր շքեղազարդ մի պատկեր՝ գրախոսի խորհրդանիշը:

Այսպիսին էր կատարած ի զայտայան և ահեղ դատասանի խորհուրդը կրող եկեղեցական հանդեսը, որ ժողովուրդն անվանել է «Դոներացք»:

Հայ միջնադարի թե՛ կանոնական՝ եկեղեցական-քրիստոնեական պաշտոններգության, և թե՛ պարզականոն՝ արտանկեղեցական կամ ժողովրդական հեթանոսական մեզ հայտանի ծիսակատարությունների շարքում թերևս շատանձանա այնպիսի մի նմուշ, որը նույնքան ընդգծված թատերական եկարագիր ունենա, որքան զո հատուկ է «Դոներացիքին»: Երևույթը ուշագրավ է նախ այն պատճառով, որ արարողություն ժամանակ ընթերցվող տեքստն ունի դրամատիկական երկի կառուցվածք՝ գրված է տրամախոսության կիրառումով և երկխոսություններին կից կան ռեմարկներ (նշագրումներ): Երկրորդ էական հատկանիշը՝ նրա պլոմեիտային հորինվածքն է, որի նախատիպը միջնադարյան գրականության մեջ հայտնի չէ: Այս առանձնահատկություններն առավել նշանակալից են դառնում, երբ փորձում ենք դիտել «Դոներացիքի» արարողակարգը հին և միջնադարյան թատրոնի պատմության կանոնադրում:

Ինչպես ժամանակին դիպուկ նկատել է Օլգա Ֆրեյդենբերգը, գործողությունը պարերգային դրամայում որպես կանոն ընթանում է «դոներին կամ սմուտերբին առջև»: Ավելացնենք, որ դրա հետքը որոշակի դրոշմվել է նաև անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա (տե՛ս նկ. 12, 13): Եթևստարային հառող սկիներն, իսկ հետագայում նաև պրոսուկենիումի նտնապարը ունեցել են երեք դուռ, ընդ որում միջինը կռվել է օտարբախանա<sup>16</sup>, թե ինչո՞ւ այդ հարցին մենք դեռ կանդրադառնանք: Այժմ մեզ զբաղեցնում է այն խնդիրը, թե դրանք ի՞նչ դեր են կատարել ավյալ ժամանակաշրջանի բնագրական համակարգում:

<sup>16</sup> Ս. Մ. Չեխովիերց, էջվ. աշխ., էջ 305.

<sup>18</sup> Ս. Մոխրակի, էջվ. աշխ., էջ 22:

Հայտնի է, որ V դարի հունական թատրոնում ժամանակակից ըմբռնմամբ բնագործարարական միջոցներ չեն կիրառվել: Գործողության նյութական միջավայրը հիմնականում լրացրել են օրինատրային կից գտնվող պատը՝ սկիներն և մեկ էլ նրա երեք դռները, որոնք միաժամանակ ապահովել են դերակատարների էլքն ու մուտքը: Ընդհանուր առմամբ՝ այսպիսին էր նրանց ուտիլիտար նշանակությունը: Մակաչն այս ակներև հատկանիշն ի վերջո բխում էր պարերգային դրամայի արարողական էությունից, որի ակտերներում էլ փնտրենք մեզ հետաքրքրող խնդրի լուծման բանալին:

Ի՞նչ է իրենից ներկայացնում հին հունական դրամայի ֆարուլան (parade): Ըստ դրամայի արխատոսեյան տեսության, ամենից առաջ՝ իրադարձությունների հորիզվածք: «Մեղանում.— գրում է Վ. Ն. Յարսոն,— «գրամա» ակտմինը ընդունված է թարգմանել «գործողություն» բառով, թեև, եթե խոսքը ֆիզիկական գործողության մասին է, ապա «ելիականի» մեկ երգն ավելի հարուստ է այդպիսի գործողությանը, քան էսքիզիսի բոլոր ոլորտը: Գրողությունները միասին կենթադրում է թատրերություն հունական այլ բայերից, որոնք մեթոդորում են կոնկրետ, գործնական նպատակին հասնելու արարմունք, «գրառ» բայը, որից էլ առաջացել է «գրաման», և նշանակում է գործողություն իբրև խնդիր՝ պետքին, և րեզոլյուում է այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նպատակաղղվում է գործնական ունև լալլ կատարել՝ ընդունում է իր նետագա վարժողիթը<sup>17</sup>: Հիբալի, դատական շրջանի անտիկ հունական դրամայում արտաքին գործողության մղող երկխոսությունները հույժ սակավադեպ են Այդ է թեյալ գրող ժամանակի թատերական համակարգը: Պարերգային թատրոնում դրամատիկական իրադարձությունների մասին միայն տեղեկացնում էին, և ապա ներկայացնում դրանց

<sup>17</sup> В. Н. Ярко, Образ человека в классической греческой литературе и история реализма. «Вопросы литературы», 1957, №6, стр. 73.

Հեռանկարը, կամ էլ այն իրավահանգր, որից սեփզը էր առնելու մի նոր իրադարձություն: Այստեղ, հանդիսակառնի տեսարանում, հերոսների գործնական արտաբերը միայն քննութեան էին առնվում, և ոչ թե խաղարկվում՝ կերպարվում:

Այլ կերպ ասած, անտիկ թատերագրիները դրամայի դեպի ամառաբար հորինելու գործողությունը՝ իրադարձությունների հորինվածքը, որոշակիորեն կառուցել են երկու հարթությունների վրա. մեկը՝ լրատվան, հանդիսակառնի տեսանկից, ուր վիճարկվում էր հերոսների վարքագիծը, մյուսը՝ երևակայական, նրա տեսողաշարից դուրս գտնվող, որ ծավալվում էր դրամայի հիմնական գործողությունը, եվ հենց այս երկու հարթությունների միջև էլ կանգնած էր սկզբնին իր երեք դոկերով, որոնք ոչ միայն զատում էին այդ հարթությունները, այլև կապակցում իրար: Փաստորեն դրանց օգնությունը են հիդիսակները հաղորդակից զարթնել հանդիսակառնի այն իրադարձությունների հետ, որոնք, վերջին հաշվով, զուտ ենթագրվող էին:

Իսկ մի՞թե հենց սա էլ թատերակնություն ասվածն ընդհանրապես: Մի՞թե այս նույն խնդիրը չէ ծառայել բատերագրիներին սոցիալոր մեմանակներում: Եվ բերես բնավ էլ պատահական դուգադիություն չէ, որ ժամանակակից բեմի հայելին նույնպես անվանել են պոբտալ (portale), այսինքն դուտ, մուտք, դարպաս: Եթե փորձենք էլ ավելի խորանալ թատրոնի պատմության մեջ, այդա դո՞քն և գտնենք դրա արեևտիպն այն խորհրդապաշտական արտաբերություններում, որոնցից էլ սերում է հետագույն պարերգային դրաման: Մակայն դա արդեն մեր ուսումնասիրության շրջանակներից դուրս գտնվող խնդիր է: Ոչ մի կասկած, որ անտիկ թատրոնը, ցենսուրիներն կիսավայրը՝ հետ, այլ հասկանալիների թվում<sup>19</sup>, նշված առանձնահատկություն

ներ ևս ժառանգել է այնտեղից: Վերջապես, չէ՞ որ պաշտամունքային տանարի մուտքն արդեն խորհրդանշել է այն սահմանագիծը, որը բաժանում էր պատկերվող աշխարհը՝ իրականից: Այդ սահմանագիծն անցնելու իրավունքը չնորսվում էր միայն ընտրակներին, ինչպես, ասենք, կենսիյան միտաներիաների մասնակիցներին, որոնց հանդիսակարգն արդեն մասամբ մեղ ծանոթ է: Արարողության ժամանակ, քա ընմարկված տեսարանապատումը, նրանք նախ՝ պետք է անցնեին անդարամետի խորխորատներով (այդ էր ենթադրում սարսափ հարուցող պատկերներով ու առարկաներով կա՛նավորված սրահը), որից հետո անսպասելիորեն բացվում էին դռները և նրանց առջ ներկայանում էր հրաշափալ մի տեսարան՝ քրացահայտվող մի նոր աշխարհ<sup>20</sup>:

Կարծում ենք, որոշ տիպարանական ընդհանրություն կա նկարագրված այս պատկերի և «Գեներացեքին» վերջին դրվագի միջև կամ, որպես, ավելի ճշգրտ կիրենք, եթե ասեինք՝ «Գեներացեքին» և էլիսինյան միտաներիաներին նմանորենակ այն խորհրդապաշտական ծիսակատարություններ: միջև, որոնք տարածված են եղել հիթանոսական Հայաստանում:

Այսպես, Մ. Փրմանյանի կարծիքով, սՄազկազարը հին հեթանոսական տոն մըն էր Հայաց մէջ, Եման վարդապաա անուան, որ ժամանակներու և պարագաներու նմանորոհութամբ Գայուտա յերտանաղէմ ստեին հետ խառնվեցաւ, և մէկին անունը միտան տրուեցաւ<sup>21</sup>: Մազկազարի տոնակատարության արարողություններում հեթանոսական աշխարհից ժառանգված խորհրդապաշտական ժեսերի վերապրուկներ է դիտում նաև նիկողայոս Արոնցը<sup>22</sup>: Մակայն այդ ծիսակատարությունների մասին մենք կտեղեքան ոչ մի տեղե-

<sup>19</sup> Ե. Բ. Կոմասարզյան, Եզր. աշխ., էջ 87:

<sup>20</sup> Մ. Մումանյան, Միտան բուսարան, Անիլիստալիստան, 1957, էջ 35:

<sup>21</sup> Ե. Արոնց Պատմական քառասունըրորեակ, Շուրիք, 1946, էջ 229-230:

<sup>18</sup> Անտիկ հունական պարերգային թատրոնի ծագումնաբանական վերաբերյալ անհամաձայն տեսն Ս. Մելլոսկի, Եզր. աշխ., էջ 11-12:

կուլթյուն շունենք, ուստի և հանձն ընքք առնում դրանց մասին դատել: Եղենք միայն հետևյալը: Ինչպես զեռ անցյալ դարավերջին անցյիլացիք սպազորագեռ էր յաւարդ Քեչտըրը բազմաթիվ օրինակներով սպազորացել է, զարգաս կամ պո՛րտալ հասկացութիւնն այն կիզակեռն է, որ, վերջին հաշիւով, ի մի է բերում շոշափիլի աշխարհն անշոշափիլի՝ միասնականի հետ առնակեցող բարբ տեսակի կրոնական ուստե՛նքները: Հետեաբար՝ և դրանց համապատասխան ծիսակարգը:

Գա, ի՛հարկե, այդպես է: Սակայն կրոնը մնում է կրոն, իսկ արվեստը՝ արվեստ: Մեկը հանգես է դալին որպէս մարդկային գիտակցութեան կազմակերպիչ գործոն, մյուսը՝ և՛ կազմակերպիչ գործոն է, և՛ մարդկային աշխարհընկալման զեղացիտական գրեւորումն է: Եթէ դրամատիկական արվեստի ձևավորման նախնական փուլում մատրոնն ու ծեօք սերտորեն են հարաբերակցում միմյանց, ապա միայն այն պատճառով, որ թէ մեկի, և թէ մյուսի արտադրական համակարգում առանցքայինը գործողութեան միջոցով ընկալվող իրավիճակների պայմանական վերարտադրումն է: Այստեղ է, որ նրանք կարծես նույնանում են, և հենց այստեղից էլ սկսում են առանձնանալ նրանց ձանապարհները:

Այսպիսով, թատրոնի պատմութեան հնագույն շրջանում, մասնավորապես, անտիկ հունական պարերապիին դրամայի բեմադրական համակարգում առաջնակարգ դեր է հատկացվել «բացվող դռներին»: Դրանք փաստորեն այն կամուրջն էին, որը զայն իր կապակեցելու իրապատում միջազգայր՝ հանդիսականի տեսողատից զուրս գանվող աշխարհի հետ: Բեմադրվեստի այս առանձնահատկութիւնը գիտակցվել է զեռես խոր անցյալում և որոշակի հետք է թողել անտիկ թատրոնի կառուցվածքի վրա:

Ինչպես վերը նշվեց, օրինաւոր գուրս բերող սկենկի կենտրոնական մուտքը կաշվել է «արբայական», քանի որ

այստեղից կուսուտ էր անում միմյանց թագավորի դերում հանգես եկող դերասանը՝ հիմնականում պրոտագոնիստը (սառաջին դերասանը): Վերբայականս կոչված զռեների ճարտարապետական նկարագիրը (անհ նկ. 14) ակնբերորեն հեթանոսական սաճարի մուտք է մեզ՝ իշխցնում: Ըստ երևույթին, նա հենց այդ նպատակին էլ ժամանակին ծառայել է: Եթէ Գիոնիստի սաճարում մենեող և հարութլուն սանեղ սաճած կուրսն էր կանգնեցվում, ապա զեպի այդ նույն սաճարը՝ այս անգամ արդեն պայմանականորեն սկենեկի կենտրոնում տեղադրված, պետք է իր վերջին քայլերն ուղղեր հին հունական ողբերգութեան հերոսը, որը, ինչպես և Գիոնիստը, սանեղ զո՛հն՝ գաղափարն էր կրում, ուստի և զնում էր նրա պես սրբանուն: Թատրական կառուցների հետագրա էվոլյուցիան հետզհետե նվազեցրեց հնագույն այս պրոտաշների ծիսական կշիռը, մինչև որ այն վերջնականապես կոարբուրովներ և արդեն նոր ժամանակներում վաղեմի «արբայական» զոները կվերանվանվին «բեմի հայելի»:

Իսկ մինչ այդ, զարով միջնադար, «բացվող դռներ» սերմավորական պատկերանալու էր մի նոր բովանդակութամբ և այս անգամ՝ եկեղեցական թատրոնի բեմադրական համակարգում: Ինչպես ամեն մի կրոնական ուսմունք, քրիստոնեական վարդապետութունը ևս հիմնարկեց իր ծիսակարգը, որի կոարբում էլ աստիճանաբար զոյացան նորատիպ թատրոնի առաջին սաղմերը: Այսպես առաջացավ պատարագային դրաման իր ավետարանապատում սյուժետային հորինվածքով: Նրա կենտրոնական ֆիգուրը՝ հերոսը, կրկին սանեղ զո՛հն՝ գաղափարն էր կրում, զպէս էր մտանելու և հարութլուն առնելու: Սակայն, եթէ հնում «արբայական» զոներից սկիզբ էր առնում այն նվիրական աշխարհը, որ Գիոնիստինն էր, ապա միջնադարում այդ նույն զոներն արդեն զեպի երկնային՝ Քրիստոսի թագավորութլունը սանեղ մուտքն էին խորհրդանշում: Այս առումով, բնութագրական է «բմատուն և հիմար կույսերը» խորագրով հայտնի պատարագային դրամայի հնագույն նմուշներից մե-

<sup>22</sup> Э. Тойлор, Первоытнан культура, пер., пред., прамеч. В. К. Никольского, М., 1939, стр 233.



կը՝ ֆրանսիական տարրերակը: Այստեղ՝ արարվածի վերջին տեսարանում, բայտերները՝ համար ձեթ հայթայթելու ազարդուն ջանքերից հետո, «հիմար կույսերը» հայտնվում են փակ դռների առջև և աղիկորձ ազդեցում: «Կ՛թացիք մեզ, փեսա... Հրամայիր, որ բացվեն դռները: Քույլ սուր, որ մեզ սցեռե՛լլան հասի...» Այդ ուղե՛ն, լինույն ել՛: Ընդհանակը, սփրկարարս դռները պետք է բացվեին և նրանց հայտնվեր «փեսան»<sup>21</sup>:

Մտածող առնելով միջնադարյան պաշտոնական գաղափարախոսության ոլորտում, պատարագային դրաման գալիս էր ծառայելու նախ և առաջ կրեոնազավանաբանական նպատակների և թերևս դրանով էլ սահմանափակվեր նրա պատմական դերը, եթե ժամանակի ընթացքում դրամատիկական երկասիրության այդ նորաստեղծ ժանրը չներանկեց հանդիսանքային, կենցաղային, նույնիսկ կատակերգական տարրեր, ճանապարհ՝ հարթելով հրապարակային ժրտեբխալ թատրոնի համար եմ ուղադրալն այն է, որ չետագույնում, երբ նա վերանց հոգևոր դրամայի և ձեռք բերեց իր սեփական թատերաբեմը, խաղահրապարակի ետնամասում առաջվա պես տեղադրվեցին երեք քանդակազարդ դռներ, որոնցից միջինը՝ կենտրոնականը, վարպտրամածք էր (տե՛ս նկ. 15) և բացվում էր միայն հանդիսավոր պահերին: Այսպիսին են մեր տեղեկությունները եվրոպական թատրոնի պատմությունից: Իսկ ահա, միջնադարյան հայ իրավանդության պայմաններում որացվող դռների՝ թատերային նկարագրեր կատարչական գրեթեզվեց «Դանբացերի» արտազակարգում: Կաթում ենք, որ ժամանակին՝ մինչև Հայաստանում քրիստոնեության հաստատվելը, նմաստուպ մի թատերականացված ծրարկարդ գոյություն ունեցել է արվեն: Այդ ենթադրության օգտին է խոսում թեկուզև այն հանգամանքը, որ վերջին գատատանը ներկայացնող նմանօրինակ բովանդակության օլուծե թրիստոնեական դավանաբանական գրականության մեջ չի հանդիպում: Իսկ չ՛ որ

ծաղկազարդի ողջ ծխակարդը, ինչպես արդեն գիտենք, միջնադարում վերախոստովորված ենթանաևն և մի վերացրուկ է: Չենք կասկածում, ինտրին, որ «Դանբացերի» մեզ հայտնի տեսարը հորինվել է միջնադարում: Մակայն գրականության (թե՛ հին ծխակաև, և թե՛ աշխարհիկ) պատմության օրինակափությունը թնչարում է, որ դրա համար պետք է որևէ նախանյութ եղած լիներ: Եվ եթե այն չենք գտնում միջնադարյան գրավոր աղբյուրներում, ապա մեռում է ենթադրել, որ դարձ ունենց զարթը խորքը եկող մի անվանգույնյան հետ, որի հետքերը բնե թույլ են եղմարվում, բայց և որոշակի են: Խոսքը հին պարզերգային դրամայի մասին է, որին բնորոշ մի քանի հատկանիշներ տեղ են գտել «Դանբացերի» արտազակարգում:

Նախ՝ այստեղ ևս ներկայացվող գործողությունն քնդգրկում է նիշտ այնպիսի մի ժամանակահատված, երբ մարդը նախապատրաստվում է վնասկան լայլ կատարել՝ նշտում է իր ենասագա վարձագիծը: Մտանելով եկեղեցու դռանք, քահանան ասում է. «Բա՛ց մեզ, Տէ՛ր (երեք անգամ — Գ. Օ.)՝ զգուսն սղորմոթենում, որ ողայտով կարդամք ու թեզ», իսկ արարողության վերջում՝ «Բացէ՛ք ինձ զգուսն արգարտիկան. զի մտից ընդ այն և խոստովան եղջ Տէառըն»: Այսինքն, այս երկու հայտարարությունների միջև ընկած երկխոսությունները զայիս են պարզարանելու, թե՛ ի՛նչ է պահանջվում մարդ-մահկանացուց, որպեսզի նրա առև բացվեն սերկնային դռները: Ծարկն, սկզբից ևեթ հայտնի է դառնում՝ թե՛ ինչ, երբ ի պատասխան եկեղեցու ներսում գտնվող քահանայի առարկությանը («...արդարք մասունն ընդ սա»)՝ զուսն մտ կանգնած: քահանան պատասխանում է. «Ոչ թէ միայն արդարք մտանեն, այլ և մեզաուորք՝ խոստովանալու մեք: Ետպաշխարությունք — արգարչչույա...»: Մակայն այս պարզորոշ ձևակերպումով միայն չի բավարարվել տեսարի հեղինակը: Նրան անհրաժեշտ է եղել, որ ներկա գտնվողները՝ հանդիսատեսա՝ շավատացույններ համոզվեն այդ խոսքերի ճշմարտության մեջ, ընդ ու

<sup>21</sup> Ա. Բրիկեզով. Գ. թույլիկ, եզվ. աշխ., էջ 25:

րում ոչ միայն համոզվեն, այլև հոգեբանորեն մասնակից գառնան խորհրդապաշտական այս արարողությանը, նվ ահա, աստիճանաբար նա փորձում է հաճատացայի մտապատկերում տեսանելի դարձնել «երկնային թագավորության» կրոնամիտոսկական պատկերը, դրանով իսկ նախապատրաստելով նրան «վճռական քայլի»՝ կանգնելու «Ահեղ դատաստանի» առջև: Ուստի և արարողության վերջում, զրուսմ կանգնած քահանան զիմում է արդեն բոլորի անուիրք: «Ահա ես և մանկունք իմ ...կամք ամենեքեան և ակն ունիմք տեսոյն Քրիստոսի...» և այլն:

Երկրորդ առանձնահատկությունը, որի վրա կցանկանայինք ուշադրություն դարձնել, վերաբերում է խմբերգային հատվածներին: «Գնորացիք» հանդեսավոր արարողության ընդհանուր պատկերը, թեև առանձնապես ծավալուն չէ, սակայն, ըստ էության, կարելի է պայմանաբար բաժանել երեք փոքրիկ զբվազների, որոնցից յուրաքանչյուրն սկսվում է սիևնույն արասհայտությամբ. «Քաց մեզ, Տէր... զզուան սղորմութեան...» Իսկ մինչ այդ, ամեն մի զբվազից առաջ կոյլթ է ունենում դպիրների խումբը, երգելով հետևյալ շարականները. «Շնորհեալ մեզ Տէր», «Թմատուն կուսանք» և «Քազուոր փառաց քեզ սպասեցուցի»: Այսպիսի հաջորդակնությունն անշուշտ պատահական չէ: Շարականները բովանդակությամբ համապատասխանեցված են զբվազներում արժարժվող թեմաների և փաստորեն դառնում են զրանց, այսպես ասած, նախերգանքը, որի նպատակն է սրել հանդիսատեսի ուշադրությունը կանկրհա խնդրի վրա, նրա մեջ անհրաժեշտ հուշական վերաբերմունք արթնացնել: Հենց այդ նպատակով էլ դպիրների երգչախումբն այստեղ հանդես է գալիս, որպես թե ժողովրդի անուիրք, և ոչ միայն ինքն է մասնակից գառնում զործողությանը, այլև մասնակից է դարձնում հանդիսականին: Իսկ մի՞թե նույնպիսի զերում չէր հանդես գալիս նաև անտիկ թատրոնի պարերգչախումբը:

Վերջապես, զիմենք երրորդ և հիմնական առանձնահատկությունը՝ արացվող զոներին: Տեսնենք, թե ի՞նչ գեթ

են կատարում զրանք այվայ արարողության կոնսեքստում: Առաջին իսկ սղադրությունը զոների սիմվոլիկ պատկերն այս պարագայում են գալիս և նյութականացնելու զործողության միջավայրը և միաժամանակ ասհմանապատկեր, երկու, էսպես տարբեր հարթություններ՝ երկրայինն ու երկնայինը: Սակայն սա զոնես երևույթի արտագնաբովեստական շերտն է, երբ այն ներկայանում է սոսկ որպես կրոնական աշխարհայեցողության առարկայական պատհեն: Թերևս դա նրանից է, որ զերվազողն այստեղ, իհարկե, մնում է ծիպական տարբեր մի պղտհանդերձ, փորձենք ավելի խորազրնեի հետևել տեքստի բովանդակությանը, և տեսնենք, թե արցյո՞ք «բացվող զոների» այլաբանական պատկերն այստեղ չի օգտաստվում նաև որպես զուտ թատերական միջոց: Վերջենք զոյվ՝ առաջին զբվազը: Մեկ-երկու խոսք փոխանակելուց հետո, երբ պարզվում է, որ ոչ միայն արզարների առջև են բացվում «երկնային զոները», այլև սպաշխարությանը և խոստովանությանը արդարացած մեզազոներների, քահանայան սկսում են ձուռել այդ խորհրդավոր զոների իմաստաբանության վերաբերյալ: Գրանով էլ ավարտվում է հասարակարգի առաջին մասը, որը, կարելի է ասել, նրա բնագոյիցիան է: Այստեղ է բացահայտվում «Գնորացիք» նաև հիմնական գաղափարը, սակայն ընդգրծված թատերայնության նշաններ ստայթմ զոթե շկան, եթև շաշվենք արարվածի ընդհանուր հանդիսավորությունը, կերպախմբի հանդես գալը և այլն: Հաջորդ զբվազներում պատկերն արդեն ուրիշ է: Եկեղեցու զոսն առջև կանգնած քահանայի ավանդական «Քաց մեզ, Տէր» հայցումից հետո անմիջապես հայտարարվում է. «Ահա՛ տեսանեմք զՏէր մեր Քրիստոս որ բացվեալ կայ ի վերայ սեղանոյն, և կողն ան ինքն զկամակատարս իւր ասելով, թէ՛ ուր եան եմ, անդ և պաշտոնեայն իմ եղիցիս: Եվ կամ՝ «Փողն ասատրոյն Ասատուծոյ՛ ահապի ձայնի զոչև ասելով, հաա փեանք զայ՛ արի՛ք ընդ առաջ նորաս: Այսինքն, զործողության ոլորտն է ընդզբվող նաև հաճատացայի տեսագաշտից զուրս զըտնըվող այն օրաղծալի» աշխարհը, ուր նա ջանում է մուտք

գործել: Եվ դրա պատրանքն ստեղծվում է Քատերական պայմանականության Հիշատակն սկզբունքով, որ հասուել է նաև անտիկ դրամային: Դուսն Լուսնում կանցնած քաղաքական ներկայանում է որպես թե ակնառեստ Վերստոսի արքայությունում կատարվող բոլոր անցքերին և նկարագրելով դրանք, նա փաստորեն ստանձնում է «բաների» զինքը: Իսկ վերջինս, ինչպես գիտենք, պարերգային դրամայի այն գործող անձն է, որը սովորաբար տեղեկացնում է պորտուգալների հետում ծավալվող իրադարձությունների մասին: Արևմեն բնութային առնվող արարողակարգում ևս ղեկն էլ պիտի պատկերը, բացի խորհրդավաշտակալն նշանակություն կրելուց, կատարել է նաև Քատերական ֆունկցիա: Մեզից ղեկնումն աշտանը նույնպես եկել են Քատերականքն իրար կապակցելու գործողության շարափելի ու անտեսանելի թելերը:

Բվարկած հասկանիչները կրկին խոսում են մեր այն ենթադրության օգտին, որ «Դեմոկրատի» արարողակարգի հիմքում ընկած է հնագույն մի Քատերական ավանդույթ: Սակայն շտապներ զերտանալուց դրա նշանակությունը: Փարերգային դրամայի արձանագրությունն աշտանը էական են այնքանով, որքանով ընդգծում են ավելա արարողակարգի Քատերական նկարագրը, հաղորդում նրան որոշ զեղարվեստական դժեր: Ահա թե ինչու մենք հարկ համարեցինք հետաքրքիրն լսել մանրամասն լուսաբանել դրանք: Այդպես զերեն շտանանք, որ դրամատիկական արվեստի անտիկ և միջնադարյան շարժումները, թեև որոշ կետերում համեմատելի են, բայց նաև սկզբունքորեն տարբեր են միմյանցից: Այդ տարբերությունն ստացվել լավագույն զրուցումից է միջնադարյան Քատերականության մեջ: Նրա հերոսներն այլևս այն ուժեղ, մտքառու, հակասությունների հորձանուսում զայլարվող անձնավորությունները չեն: Այստեղ ասպարեզ չեն գալիս իրարամեծ, իրար բացասող և իրար դեմ մարտերնող անհատներ: Եվ բնականաբար, այստեղ չկան նաև բախումնային իրավիճակներ բախի լիակատար իմաստով այնպիսի բախումնային իրադրություններ, ինչպիսիք հաս-

տուկ են անտիկ դրամային: Միջնադարյան հերոսն ինքն է արդեն կանգնած նրկու հակերդրում բեկունքի միջև որպես կոմպանիստ և նրան վիճակված է միայն ապաշխարհի հասնում իր հոգու փրկության: Հիշենք Կոստանդին Երզնկացու հեռույտ պատկերավոր տողերը.

Հայրս է իմա յոսոր  
 բանի իմաստեց լուսի:  
 Կարիքս է հոսանքս  
 զի լայնաբնու է ինք զրեկս:  
 Ե թրեկտե միջի  
 մոտ եմ ի մեջ հորուն վտակս:  
 Անշին ու անխառնա՝  
 եմ անհանգստ ի շարք եկելի:

Քրիստոնեական աշխարհայեցողության այս առանձնահատկությունն էլ ի վերջո կանխորոշեց դրամատիկական գործողության միջնադարյան ըմբռնումը: Քատերականքն այլևս չէր զբաղեցնում պայքարի միջոցով իրենց «նա»-ը հաստատող հերոսների հակասակները: Նրա խնդիրն էր օգնել այս կրկու հակասության բեկունքի միջև կանգնած մարդ-անհատին՝ օգնել, որպեսզի նա «ճիշտ» կողմնորոշվի: Ահա հենց այս նպատակին էլ եկել է ծառայելու ընդգծված Քատերային նկարագրի ունեցող «Դեմոկրատի» արարողակարգը:

Ք. «ԿՐԻՍՏՈՒՅԻ ԿՈՐԻՍԱՆՈՒՄ» ՀՐԱՆԱԳԱՏՈՒՄ  
 ԿՐԱՆԱՏԻԿԱԿԱՆ ՀԵՐՈՒՆԱԳՐԸ

Նախորդ շարագրանքից պարզորոշ հետևում է, որ Կրիկյան Հայաստանում գիտվող սոցիալ-քաղաքական ու մշակութային կյանքի բուն ղերկերը կայան նպատակ է Քատերականքի ծաղկմանը: Հնդ սրում այս կրկույթը միաժամանակ ուղեկցվել է մտածողության աշխարհականաց-

«Ստամբուլի Կոզմոպոլիտ», հուլիս, 1902, էջ 181:



ման խորացմամբ և զազափարական միջնորդի մեղմացմամբ, որի հետևանքով եկեղեցական ձեռները, արարողությունները և պատարագի քատերական տարրերը գնալով ընդգծվել են ու հարստացել: Ուստի տվյալ միջավայրում միանգամայն օրինակազի պետք է լիներ նաև հայ միջնադարյան քատերազրության ձևերը և նրա հետագա ծաղկումը: Թվում է այստեղ հոգևոր դրաման վերջապես դուրս էր գալու սաղմնային վիճակից և ձեռք էր բերելու բարձրարժեք նկարագիր:

Այդ ենթադրությունն են մեղ մղում և մատենագրական վկայությունները: Այսպես, XII դարում Սարգիս Ենորհալին հորդորել է իր ժամանակակիցներին «կատարել և տունախմբել հանդիսաւոր կացողիւ... դամենայն աւուրս տէրութեական տօնիցն ամենայրդոր փութով...»<sup>25</sup>: Միևնույն նպատակն է հետապնդել նաև Գրիգոր Սկևռացին, գրելով, թե «հարկէ ոչ մտանալ գլխատուկ Կանդիսաւորսն կամ զկացուող»<sup>26</sup>: Ուշագրավն այստեղ կացուող բառն է, որ, ըստ նոր Հայկազյան բառարանի, նշանակում է «կացումն հանդիսական (որ գրի և կացողը, կացարը), հանդես տեսարանաց և տօնից, ժողով, առն ամենածողով, տօնախմբութիւն և տօնավաճառ»<sup>27</sup>: Ժամանակին Գարեգին Լեոնյանը հավանական է համարել, որ գրեւս Գրիգոր Մազիսարոսի թղթներում հիշատակվող «կացողական տոնախմբությունները» (Թուղթ ժա, Կէ) նման նշած լինեն արմատավորական միտերիաններին<sup>28</sup>: Քատերի պատմությունից մեղ հայտնի է, որ միտերիա կոչվող եկեղեցական գրաման լայն տարածում է գտել միջնադարյան եվրոպայում XIV—XV դարերում, երբ դուրս է եկել քաղաքային հրապարակ և մուտք գործել արհեստավորական միջավայր: Սակայն մինչ այդ միտերիան պարզապես ministerium էր՝ պաշտոններու-

թյուն<sup>29</sup>, գուցե և իրոր շատ նման «կացողական» կոչված տոնախմբություններին, որոնք թեև եկեղեցական ծխակատարությունների մի մասն են կազմել, բայց և առանձնացել են նրանցից որպես «յատուկ հանդիսարան»: Ի՞նչ, ահա, ճարտարներենից քաղված «ղարբեր և զանհաղթ վկայիս հրացուցանեն զկացուող»<sup>30</sup> նախադասությունը հուշում է, որ այդ «կացողական» տոնահանդեսներին ներկայացվել են ոչ միայն ավետարանական, այլև վարքագրական բնույթի սյուժեներ: Այս փաստն առանձնակի արժեք է ստանում, երբ համեմատում ենք XII դարի անգլիացի հեղինակ վրլամ Փիտսթեֆանի հետևյալ վկայության հետ. «Տելստրանային զվարճալիքների ու քատերական խաղերի փոխարեն Լոնդոնն ունի միանգամայն ասավածահաճ խաղեր, սուրբ հայրերի հրաշագործությունները պակերող ներկայացումներ, և թե մատերտսներին սոկոմոթյունը փարսարանող շարարանաց հանդեսներ»<sup>31</sup>: Միջնադարյան կրոնապաշտ անգլիացու ոգեվորությունը համականալ է. չէ որ նա եվրոպական հրաշապատում դրամայի առաջին ականատեսներից էր: Ըստ երկու վրլամի, համարելույթ կացողական խաղեր է ենթադրել նաև Գրիգոր Տղան, երբ գրել է. «...բաւական լինի լնուլ զայս քաղաք բիրապատիկ պաշտառութեանցն հանդիսիս...» և կամ՝ «...չերմազյոն շինողութեան գհանդէս ըստ առակաւոր իրատական ձայնին ընդհանուր հնշմամբ՝ պարզականն բացարեւելով բան Կանճարեղիւ...»<sup>32</sup>:

Քատերական արվեստի ի՞նչ տարբեր էին ընդգրկում այս հանդեսները: Բերված միջնադարյան հեղինակների վկայություններից զժվար է անմիջապես կատել: Նրանք այդ մասին կոնկրետ ոչինչ չեն ակնարկում: Սակայն ուշագրավ

<sup>25</sup> Սարգիս Ենորհալի, նշվ. հրատ., էջ 420 (այս և հետագա բնագործները մերն են—Պ. Ս.):

<sup>26</sup> Կ. Ալիլյան, Միտան, էջ 101:

<sup>27</sup> «Նոր բառերք հայկական լեզուի», հատ. I, էջ 1078:

<sup>28</sup> Գ. Առնյան, նշվ. աշխ. էջ 94—95:

<sup>29</sup> Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша, т. 2, СПб., 1885, стр. 833.

<sup>30</sup> «Նոր բառերք հայկական լեզուի», հատ. I, էջ 1078:

<sup>31</sup> М. П. Алексеев, Литература средневековой Англии и Шотландии, М., 1984, стр. 322.

<sup>32</sup> «Գրիգոր կաթողիկոսի Տղայ կոչեցիլոյ նամակնիս, Թաղթի ընդհանրական, Անճարի, 1833, էջ 12, 18:

է Գրիգոր Տղայի մատենաշարժած «առակաւոր» կերպով գրան հանձարեղին բացատրելու եղանակը: Բովում է, թե սա վերարերում է զրաժար խոսքի այնպիսի բանավոր վերարտադրմանը, որը միջնագրում անվանել են բանագործութիւն: Հաս ներքիկ Հովաննիսյանի, այս տերմինը «գործ էր վերարերել Ս. Գրքի որոշ բնմաների, սյուժեների կամ հասկանքների արամախոսական մշակմանը՝ բարոյախոսական դրույցի, առակային Հատի, գուցե և զրամատկական բարոյի ձեռքի Յայց բանագործութիւն անունով զրական տեսակ, — միաժամանակ նկատում է թատերագետը, — միջնագրի մատենագրութեան մեջ նախնի չէ: Գրամատրիկական արամախոսութեան տարբեր բովանդակող ստեղծագործութիւնները մեզ հայտնի են այլ անուններով՝ նոս, սար, տաղ, ներբողական և այլն»<sup>22</sup>: Երկրայութեւն այս պարագայում միանգամայն հասկանալի է: Եթե իրոք միջին դարերում բանագործութիւն տերմինը պատկանել է զրական ստեղծագործութեան ժանրային անվանումների թվին, ապա բնականաբար հարց է ծագում, թե ինչու՞ այդ անվանումը կրող երկասիրութեան նմուշներից և ոչ մեկը մեզ չի հասել: Բովում է, բացառված չէ, իհարկե, որ կրոնական սյուժեների բնմականացման այդ օրինակները մտաբ են գործել միջնագրայան զրակախոսութեան այլ անուններով, թեկուզ նա, սղբ կամ ներբողական, իսկ բանագործութիւն տերմինը գործածական է եղել միմիայն նեղ կղերական միջավայրում: Սակայն մի կողմ զինք այս կատուումները և կրկին զիմենք նոր Հայկազյան բառարանի օգնութեանը՝ պարզելու համար, թե ժամանակին ի՞նչ իմաստային պաշար է կրել մեզ հետաքրքրող տերմինը: Անգլոսախի այն. *heraldry, art, scriptum* vel *descriptio rerum*, բանահյուսութիւն, նեացուցանելն գրան իրել ի հակդիսի, առասպելութիւն, առած, առակ»<sup>23</sup>: Ինչպէս ահանում ենք, միջին դարերում բանագործութիւն ասելով նեբարդիկ են ոչ թե զրամատրիկական ժանրի երկ,

<sup>22</sup> Հ. Պ. Հովաննիսյան, *Եզր. աշխ.*, էջ 21—22:

<sup>23</sup> Նոր բառարան Հայկազան լեզուի, հատ. 1, էջ 433:



Կրկնաբնութիւն, կարկենի զարկաւոր

մեզ կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

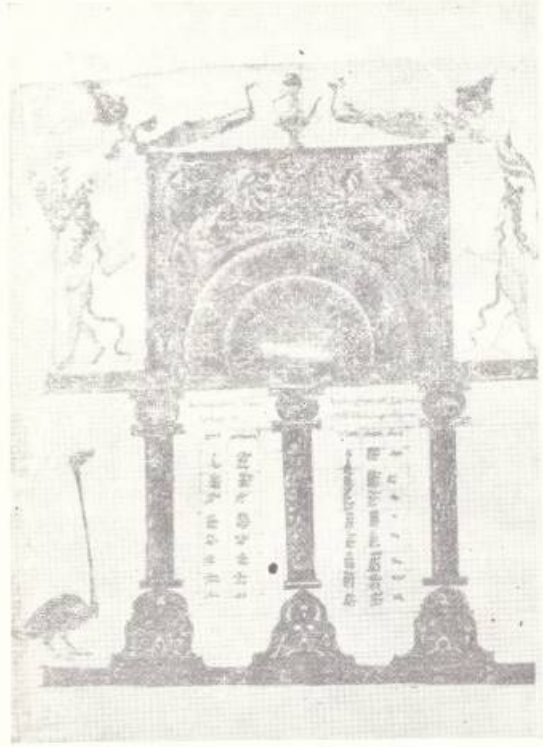
Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:

Եւ զարկաւոր կարկենի: Եւ զարկաւոր կարկենի:



Գաղղիկի վանքի 1113 Վերջնական փայտի կնիքի արձանագրությունը



Յ. Զամախանի կողմնակցության արձանագրության երկու սահման մեծանկարի անկյունը





4. XVI դարի սկզբնամասին պատկերված խեղճանակի ու կրտսերից զարդը լուծելը



5. Նույնական կրտսերների մրցանկային ուղևորության ժամանակ, որ միտանակը հանդես էին գալիս լսելու համար

Եւ զվայսմոց  
 զայն յաղա-  
 րաստու որոշ  
 սաս։ Եւ թէպէս ա-  
 ՛ն յմերձեացին  
 Եւ խնայեցին զ  
 զայս ստեղծայն  
 Եւ յայս հետե  
 ձեց։ Եւ տեսնւմ  
 այց յմեռն։  
 առեա Եւ սայ  
 հնամ Եւ զիբաց  
 իմ կողմուս,  
 ին Եւ բերանոց  
 ու թիւ Եւ բան  
 Եւ զիմում կը



6-7. Անդանոցից Բառերական Քարերէր յայտնական միջնագր  
 յան Անագրերից։

Ե ...  
 աջն զիւ։  
 ին ի սաս  
 Եւ զիւ զիւ  
 որ զիւ զիւ  
 բ գիտեք  
 վնայու  
 այ ի սաս  
 գիւտ  
 վնայեաց  
 իսն Եւ։  
 Եւ



ԸՄՆ Դ՝ ԷՆ  
 ԽՆՈՂ ՐԵՂ Կ  
 ԻՆՄԱՆՆԻՔ  
 ԳԻՍ = ԼԸ  
 ԳԷ ԳՈՐԾՑ  
 ՃԱ՛ ԵՐԵՔ Կ  
 յՈՐԱՆ Է ԿԵ  
 ԽՆՈՂ ՐԵՂ Կ  
 ԹՂԵՆՈՂՈՒ  
 ԳՈՍՏՆԵՄ  
 ԿՈՐԵՍՅ ԳՂ  
 ՂԻՐ Կ ԳԷ

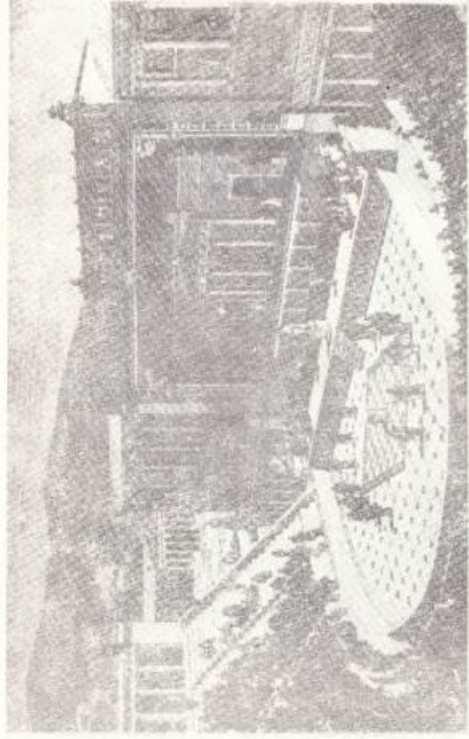


ՂԱՍ ԻԿՆ  
 - ԵՐԵԿՈՅԵ  
 ԲԱՂ ԻՆ  
 ԿՈՐՈՍՈՍԱ  
 ԿԵՐՈՍԱՆ  
 ԳԵՆՈՒ  
 ԿՔԱ՝ ԿԱՆԷ  
 Դ ՃԵՂ  
 Ի ՃԵՆԸ  
 ՈՅԷ ԳԼԱ  
 ԻՆԳՄԱՆ  
 ԿԱՆ ԿԱՆԷ  
 ԿՔ ԿԱՆԷԻ

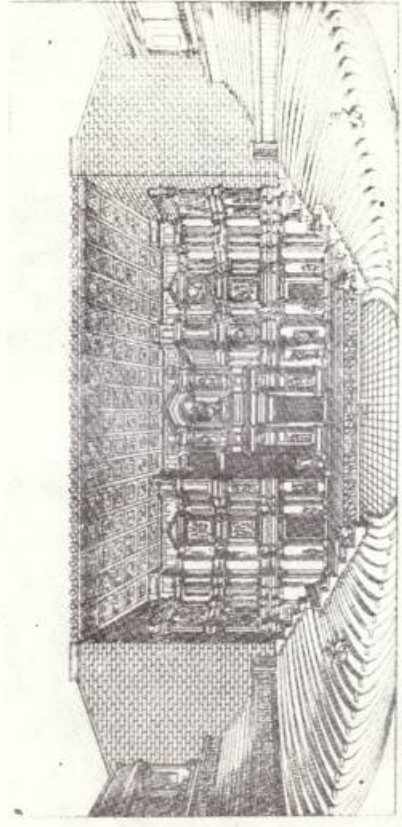




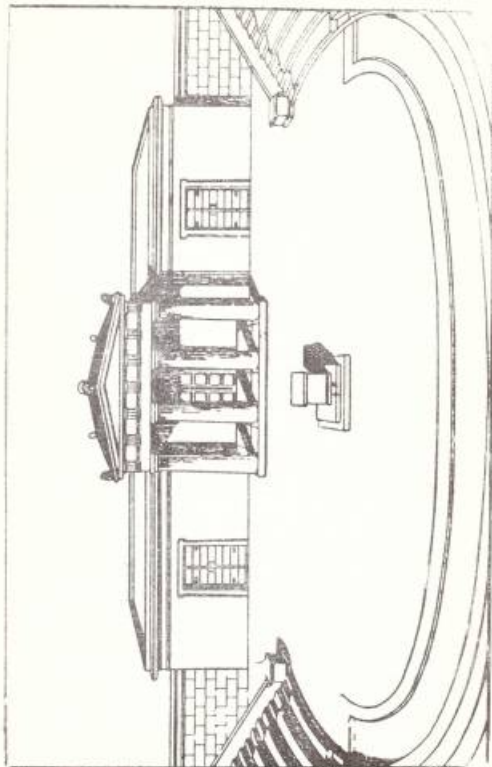




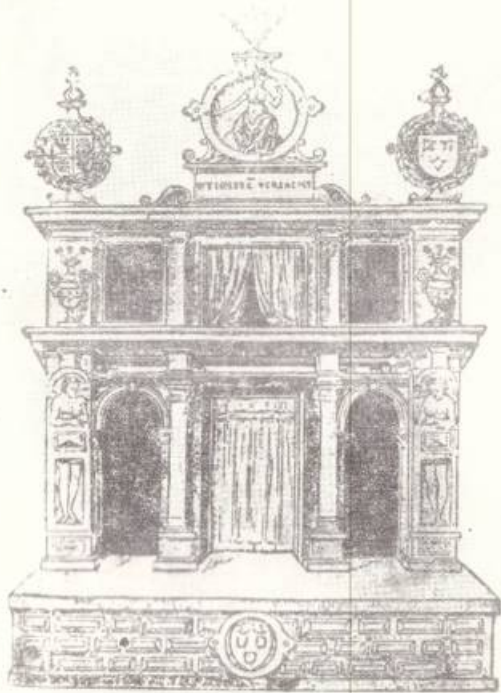
12. Milli Məclis binasının baxış



13. Milli Məclis binasının iç baxış



14. Հոնանյան թատրոնի Մեծահասակը Վ. Գ. Վաղրիկի-Վ. Բ. Սեփրանյանի կողմից:



15. Արևելահայկան թատրոնի Մեծահասակը:



այլ այդպիսի երկ հարկեցւել, այսինքն՝ թատերադրութիւնը (Շրչապտարդն), և կամ ընդհանրապես զբազոր խոսքի բանավոր վերարտադրումը լիզվական նյութն առարկայացնելը՝ գործողութիւնն վերածելը, կերպավորելը («ձեռացուցանելն զբան իբրև ի հանդիս»)։ Համառզկելու համար ընթերցելնք նաև բառի հետևյալ վկայութունները «Աքանշացեալք ասիցեն ըստ նախեայ բանագործութեանն, ո՞վ է աս՝ որ գայ չիբումայ», «չիշեցեալ լինին աստանօր սողմանեան բանագործութիւնքն», «ոմանք առնուն լնախեայ բանագործութիւնսն» ևն<sup>26</sup>։ Բերված նախադասութիւնները կոնտրաստում բանագործութիւն տերմինը համարժեք է առակին, այն է՝ «ինչ մի առաջի կզեալ ի տեսիլ ամենեցուն, կամ առարկա հանդիսի»<sup>26</sup>, և կամ այլ կերպ՝ Գրիգոր Տղայի խոսքերով սասձ, «չիբումագլն շինողութեան զհանդէս», որ «ստուկուար» բացատրում է «բան հանճարեղին»։

Այսպիսով, աստիճանաբար կարծես բացորոշվում է «կայքրդական» հանդեսների թատերական նկարագիրը, որ ժամանակի ընթացքում ներտուել է ոչ միայն դրամատիկական արամախոսութիւն տարրեր, այլև խոսքը գործողութիւն վերարտադրելու արվեստը։ Ընդ որում զեղարվեստական մտտիվների ներընկալման այս պրոցեսն աշխուժացել է հատկապես կելիկյան շրջանում։ Որպես աղացույց, վերոհիշյալ վկայութիւններին ավելացնենք նաև Ներսես Շնորհալու հետևյալ պիեճախոս տողերը. «Մի՛ իբրև շուք ընդ խողովակ անցանիցէք անմտաբար ընդ խորհրդական բանս աղօթիցն՝ զոր մատուցանէք, եթէ սաղմոսներգութիւնք են և եթէ ընթերցումն սուրբ գրոց, եթէ պաշտօններգութիւն և եթէ բաճանայական աղօթք սրբոյ պատարագին և այլոց կարգադրեալ կանոնացն, այլ լոյժ մատտորարար. և թէ զոչ հնար՝ արտասուօք, և մէճաւ երկիւղի, սրպէս քէ զուր նորգապէս բղխէլ գնուս ի սրտէ և ի մտաց ձեռոց»<sup>27</sup>։ Շեշտելով, որ

<sup>26</sup> Առլն տեղում։

<sup>26</sup> Առլն տեղում, էջ 283։

<sup>27</sup> Անուես նմանութի. Թաղթ ընդհանրական, էջմածին, 1965, էջ 88.

պաշտոններգութիան խորհուրդն սահմանված կանոնների սոսի ֆիզիկական վերաբարձրումը չի, Ենորհային ակերբահ հետամուտ է եղել ոչ միայն կրոնական, այլև գեղարվեստական խնդիրների լուծմանը: Մխումն ինքնին մեզ արգեն ծանոթ է: Միջնագաղում և հատկապես դասական միջնագաղում հոգևորականությունը համայն է անդրադարձել հիեղեցական ծեսակարգի գեղարվեստական հարցերին: Իսկ վարդապետարաններում վաղադույն ժամանակներից ի վեր ճարտասանական արվեստին հմտանալու նպատակով կատարեն են դիմաստեղիան վարժություններ, որ, ըստ Յրապացու մեկնիչների, նշանակել է «ձայնի ձևացուցանել»<sup>30</sup>, Այնուհանդերձ Ենորհայու դիտողություններն այսօր բացարկ արժեք են ներկայացնում: Նշանակալիցն այն է, որ նա իր ուշադրությունն այստեղ սենտել է գլխավորապես երկվույթի ներքին, հոգեբանական զսպանակների վրա («արպավ է զուր նորոգապես բղխել զնոսա ի սրտ և ի մտաց ձերոց») և ակամա (այլ կերպ, կարծում ենք, չէր էլ կարող լինել) բացահայտել է դերասանական վարպետության հիմնական գրույթներից մեկը՝ պայմանական հանգամանքներում մարդկային օրգանական վարքագիծ վերաբարձրելու անհրաժեշտությունը: Այսինքն այն, որը հետագայում Ստանիսլավսկին ձևակերպելու էր այսպես. «Վերապրելու արվեստի նպատակը բեմում մարդկային ոգու կենդանի կյանքի ստեղծումն է և այդ կյանքի արտացոլումը գեղարվեստական բեմական ձևում»<sup>31</sup>: Իհարկե, մենք գիտակցում ենք, որ միջնագաղայան մտածողները դեռևս շահագանց հեռու էր այս դաղափարը: Սակայն վատահոներ կարելի է սանել, որ նպատակ ունենալով թանձրացնել պաշտոններգութիան թատերային զույնները, հարորդել նրան դրամատիկական հրեղեղություն՝ առավել տպավորելի ու համոզական դարձնելու համար «բանն աղօթիցն», Ենորհային ցուցաբերել է դարմանալի դիտողականություն:

<sup>30</sup> Ը. Վ. Լավինսկիյան, Եղ. աղխ., էջ 95—96.

<sup>31</sup> Ս. Ս. Ստանիսլավսկի, Գիտության և սեմիարի արվեստը, թարգ. Լ. Լավինսկիյան, Նր., 1981, էջ 68 (ընդգծումները հեղինակին են):

Ինչպես տեսնում ենք, ծիսակատարությունների դեղարվեստական նկարագիրն ընդգծվել է հատկապես թատերական տարրերի հավելման ու խոսքման շնորհիվ: Ուստի միանգամայն հավանական է, որ այդ միջավայրում ծնվեր նույնպիսի բարձրարժեք թատերարվեստ, ինչպիսին ստեղծվել է արևմտաեվրոպական հողի վրա:

Հիմնավորելու համար այս թեզը, անշուշտ, անհրաժեշտ է տեսագաշտում ունենալ նաև կոնկրետ առարկան, որ արվյալ պարագայում դրամատիկական երկն է: Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ հայ միջնագաղում աղբյուրի երկ ստեղծելու առաջին փորձերի համար նյութ է ծառայել Քրիստոսի դժոխք իշնելու պատումը: Սկզբնաղբյուրը Նիկոզիմոսի պարականոն ավանարանն էր, որ հունարեն և լատիներեն հնագույն ձևագրերում կրում է Աπριլյուրա Անեսա («Ճիշտակարանք») կամ Acta Pilati («Փորձք Պրիլյատոսի») խորագիրը<sup>32</sup>: Գիրքը բաղկացած է երկու մասից. առաջինը պարունակում է Քրիստոսի գտնալուծությունը, խաչելությունը, թագման և հարությունը պատմությունները, երկրորդը՝ դժոխքի ավերման, այն էլ երբ մահվանից հետո Քրիստոսն իջնում է սանդաքանա, ազատագրում հանցուցյալներին և նրանց հետ միասին համարանում երկինք:

Բյուզանդական թատրոնի պատմության Ջորջ Մ Պլանտին՝ երկարամյա և բազմաշահ հետազոտումներից հետո հանգել է այն եզրակացության, որ վաղ միջնագաղի քաղաքական գրականությունը պարտք հող է ստեղծել հոգեվոր գրամայի ձևավորման համար: Ընդ որում գիտնականը հատկապես նշում է, որ առաջին դրամատիկական այդ եր-

<sup>32</sup> Ը. Վ. Անտոյան, Լայկական մատենագրություն Ե—ԺԳ հր., հատ. Բ., Նր., 1979, էջ 854:

<sup>33</sup> Լա Պլանտին հոլանդացի («Եվրոպական թատրոն»), որ հրատարակվել է 1936 թ. Ենդելհուզեն անաղբում G. La Plante, The Byzantine Theater.—Speculum, Journal of Mediaeval Studies, v. XI, Cambridge, p. 171—211), ուսուցիչ թարգմանությունը թարգ. Բ. Վ. Մեյերովիչ հատվածաբար բերված է Գ. Գոյանի Եղ. աղխանությունում (հատ. 2, էջ 450—467):

կերի բովանդակությունն ու արժամատեսական կառուցվածքը հիմնականում փոխառյալ է պարականոններից և, որպես օրինակ, հիշատակում է «Գծոնքի կործանումը»<sup>41</sup>։

Նայ տալենարությունն մեջ նիկողիմոսյան պարզահանոնից թարգմանարար Հայտնի են միայն մի քանի զոտիաներ, ընդ որում առաջին մասից<sup>42</sup>։ Մինչդեռ, ինչպես ժամանակին նկատել է Բարսեղ Սարգիսյանը, կրկնորդ մասի բովանդակությունը զրական մշակված են ևնթիզիկի Կ զարում Նիլշեն և IX զարում Զարարիս կաթողիկոսը<sup>43</sup>։

Նիլշեն «Ի թաղումն Քրիստոսի» շատում<sup>44</sup> մասամբ ձևափոխել է պարականոնի սյունի՝ կրճատելով Փրկչի Հայտնը՝ վերսն նախորդող այն տեսարանները, որտեղ բանտարկյալ Նոգիներն բմբուսանում են և պահանջում բանալ զոտիքի զաներն ասածու որդու առջև, իսկ դժոխագետն ու աստանան տպանագահար վիճում են սպասվող իրադարձությանը՝ ներքին մասին Փոխարենը հեղինակն ուշադրությունը սեռել է Քրիստոսի կիրաբարին և նրա տարած հազիմանակը՝ դժոխքի ավերումը, նկարագրել է ավելի ընդարձակ, քան բնագրում կա։ Գրանոմ հանգիճ նա խուսափել է երկխոսություններից և զիսավորապես ընտրել է շարադրանքի պատմողական եզանակը։ Հասկանալի է, թե ինչու, ճառը նախատեսվել է բանավոր ընթերցման համար բարոզի ձևով, ինչպես որ ընդունված էր կրոնական տոներին հատկապես վաղ քրիստոնեության շրջանում։

Ուշադրով է այդ ծիսակատարությունների նախնական արարողակարգը. դպիրներով շրջապատված թահանան կամ վարդապետը կանգնում էր ժողովարանի կենտրոնում բարձ-

<sup>41</sup> Առջև տեղում, էջ 482—483.

<sup>42</sup> Գ. Զարեանության, Մասնակարան Հայկական թարգմանության նախնաց, Վենետիկ, 1837, էջ 199—200.

<sup>43</sup> Բ. Սարգիսյան, Նիլշենի և Զարարիս կաթողիկոսի Ի թաղումն Քրիստոսի Հատնը ու նիկողիմոսի աղետարանը, Վենետիկ, 1916.

<sup>44</sup> Նիլշենի վարդապետի Մասնակարանները, Վենետիկ, 1859, էջ 297—299.

րություն վրա, սրտեղից և բնկերքում էր համարպատասխան նախերը<sup>45</sup>, ճիշտ այնպես, ինչպես ժամանակին մենակատար բարձր կանգնել է զոտանդանի աստվածահի և նրան շրջապատել է պարերգակների խումբը։ Հետ երևույթին, այստեղ հեռավոր մի ազերս կա անտիկ թատերական ավանդույթների հետ Սեղերաբար արտահայտչաներն ավելի կենտրոնակ են դասվում, քան այն զատափարները, որ սկզբնապես իրենք կրել են։ Սակայն ժամանակի ընթացքում էկեղիցին խմբագրել է այդ վերապրուկը։ Քրիստոնեական տաճարաշինության բաղիկներն մոռելը եկեղեցական հանգիստակարգի համար դարձել է համարպատասխան ճարտարապետական կազմադր, իսկ երկնային հրաշալուքությունն սպասվելու բարոզը՝ ունիվերսալ զազափարական առանցք։ Պատահական չէ, որ այս համակարգում ստեղծված առաջին դրամատիկական երկերը կոչվեցին «միքակլ» (miracle՝ հրաշք)։ Եվ թեպետ զրանց բովանդակությունն ու սյունի մտային սխեմաները տարբեր էին, հրաշքի հիմնական մտային մեկն էր. բարեպաշտ քրիստոնյաների առջև կրացվին երկնային զաները։ Այլ են բարոզիկ և՛ «Սուրբ նիկողայոսի հրաշքը», և՛ «Թեոֆիլի հրաշքը», և՛ Նոգը դրամայի աչ նմուշներ, որոնց թվում, կարծում ենք, իրավամբ կարելի է հիշատակել նաև «Գոնրացեթի» տեքստը, որ թեև չի պատկանում զեղարվեստական ստեղծագործությունների շարքին (ծիսական տարրն այստեղ զերակառում է), սակայն նույնպես հորինվել է դրամատիկական արժամատեսության սուղը՝ ճարտով։ Ասել է թե՛ միջնադարյան Հայաստանում ևս (նույնիսկ հնարավոր է ավելի վաղ, քան Նվրդայում) հորինվել են դիմառնություն և արժամատեսության կիրառումով երկեր։ Մասնավորապես որ եկեղեցական միջավայրում, ինչպես աղան դիտներ, ընդունված է եղել բանադրությունը, այսինքն՝ «Նախցույանից զրան իրքի ի հանդիսի»։

<sup>45</sup> Н. Барсов, История вероыбитной христианской проповеди, СПб, 1885, стр. 132.



եվ Տիրազին, IX դարում նիկոդիմոսյան պարականների վերջին պատուժը կրկին արժանացել է հայ հոգևորականության ուշադրությանը, Այս անգամ նրան է դիմել Զաքարիա կաթողիկոսն «Ի մեծի ատուր շարափուն Բաղժան Տեանն Յիսուսի Քրիստոսի» ճառում<sup>47</sup>, որը, ի տարբերություն նախորդի, հիմնականում դիտարկային է՝ Վիպական զրվագրերն այստեղ սեղմվել են, իսկ արամախոսական հատվածները՝ անհամեմատ հարստացել։ Ընդ որում Զաքարիան նաև վերամշակել է պարականների բնօրինակ տեքստը՝ Համազվեիու համար, ստորև բերվող հատվածն րնթերցենք՝ համեմատելով բնագրի հետ։

«Ասե՛ն պետոսիւնք խաւ-  
րին և ամենայն լէգէոն գաւ-  
րքն անդնդոց. Ով նեզզ  
և թշվառականդ, ա՛չ ի վալ  
ժամանակաց պատուիրեցաք  
եկզ՝ ոչ տալ ընդ նմա պա-  
տերազմ. այլ դու ընդվզեալ  
սպարաօան արարչին,  
յնկէնից բեակուրեկէն տա-  
րազիւր արարել զմեզ. և  
այժմ ընդէմ ամբարձար  
ատուածորդոյն, և ի սան-  
դարամեռականացս տա-  
րագրեցիւր զմեզ. Ասէ սա-  
տանայ. ոչ ծանեայ զնա,  
ով սիրելիք, բանդի մար-  
մինն պարածածկեալ էր  
զանհիմանալի ատուածու-  
թիւնն իւր. և սրբ գիտեմ  
հաւաստեալ, որ զկնի իմ  
յարձակեալ զայ։

<sup>47</sup> Բ. Խաղվաշան, Նշվ. աշխ., էջ 23-29.

„Dehinc inferus Satanae  
Ista perintulit: O principis  
Satan, auctor mortis et  
origo omnis superbiae,  
debueras primam istius  
Jesu causam malam reque-  
rere: Quare sine ratione  
injuste eum crucifigere aus-  
sus fuisti, et ad nostram  
regionem innocentem et  
justum perduxisti, et totius  
mundi noxios impios ed  
injustos perdidisti.

և, ասե՛ն խաւարային պե-  
տութիւնքն. Վա՛յ մեզ և ե-  
րուկ՝ նմք սուրբնն գայ  
գաղգս մարդկան պահանջել  
ի մենք, զորս կորուսաք  
յլկղամայ մինչև ցայժմ. և  
զոր և յուզէ առ մեզ՝ ըմ-  
բրունեալ ունիմք... բայց  
կնէ՛ զնեմզք և զնղւալս պա-  
հանջեալ խնդրէ, ուստի՞  
տամք, զի չեն առ մեզ...

Անդ զգոյշ լնումք, զի մի՛  
իմասցին հոգիքն, և սոն  
հարկտեիցեն ի վերայ մեր.  
յորմէ՛ հատէ կէն այսր պա-  
տուորդին Յովհաննէս, ի  
ցնծութեան են, մի՛ գուցէ  
կրքեք բան ինչ պատկամի  
կրքեր ի նման առ նոսա,  
զի յայնմ արէ զուարճա-  
ցեալ ցնծան ամենեքեան...  
Արդ՝ ամբացուցէ՛ շուրջա-  
նակի բազում զգուշու-  
թեամբ։

Եւ մինչդեռ պետոսիւնք  
զմոխոց ի զգուշութեան  
էին, անա անհուն գաւր՛  
մալբեցելոց հեշտակաց

<sup>48</sup> Զաքարիայի ճառից մէջբերված հատվածում այն սուղիքը, որոնք ընդգծված են, համապատասխանում են զուգահեռ բերվող բնագրի տեքստին։ Վերոհիշյալ ճառի է. նիկոդիմոսյան պարականների բնագիր տեքստի համեմատական վերլուծությունը կատարել է Թարսեղ Սարգիսյանը (ան՝ս նշվ. աշխ., էջ 23-29)։

... Vae! tibi erit in sempiterna secula...

Tunc impia officia ejus conturbata sunt

et  
coeperunt portas mortis cum omni diligentia claudere...

„Haec autem audietes omnes Sancti ab Esala dixerunt ad inferum: Aperi portas tuas...

նայրերաց եղեալ աստուծոցսովն՝ բան բնամբ և ունել զարարեամբ ժամանեալ առ դուս զժոխացրն, ապա արաւելալ ազարակէին առ կարծեցեալ պատարիւնսն ստեղծարարաց. Համբարնէլ սնուի իշխանէ զգրուեա ձեր ի վեր, և մտել բազաւար փառաց:

Ու յանցեալս եղեալ բարասպանէ զժոխացն և ասն՝ Ա՛վ է սա բազաւար փառաց:

Յայնժամ յաւն բանցարգեալ հոգիէն (զնայն զնալոյ տեսն աստուծոյ, ընդ էրեկս աւորն, ի զրուես զժոխացն) Չայն ակտեաց մատուցանէր Ազամ հոգացն որ պանպանեա էին ի դմախս, և ասէ. Տե՛ծարեւոմբ բերկրեալիք, ա՛վ սիրելիք. Բանցի աստուած արարազործ ենա մեզ ի փրկութիւն:

Ու պատասխանեալ հոգուցրն ասն. Ա՛րպէս զխոսցեալ և ծանեալ, ա՛վ հայր մեր, եթէ եկն տէրն փառաց խնդրել զկորուսեալս:

Et facta est vox magna ut tonitrum dicens.

«Tollite portas principes vestras, et elevamini portae infernales, et introibit rex gloriae.

Videns inferus... quia duabus vicibus haec clamaverunt, quasi ignorans dicit: Quis est rex gloriae?

«Tunc omnes Sancti audientes vocem patris nostri Aadae, quum constanter Satanae respondit per omnia, un gaudio confortati sunt... Tunc pater Adam audiens ista clamavit voce magna Alleluia conclamitans, quod interpretatur: Dominus venit per omnia...

«Ad cuius vocem et omnes converti interrogabant eum: Tu quis es? quia vera sunt quae loqueris,

Եւ ասէ Ազամ. Տորժամ վրիպեալ կորոպեցեալ ի պատարիւրանացն աստուծոյ, իջեալ աստուած ընդ էրեկքս՝ յաւոր ուրբաթուն զնայր ի դրախտին... և արդ ի սոյն տարածմեալ ուրբաթուս եկեալ ժամանեաց սահաճայնիւ. և հանցել զմեզ ի աստուծաց մահու:

«Adam vero... magna voce dixit: Dominus Deus clamavi ad te et sanasti me:

Eduxisti ab inferis animam meam, salvasti a descendentibus in lacum...»<sup>40</sup>

Այնուհետև հեղինակը կարճամիտի նկարագրում է զժոխքի ավերման տեսարանը, որ ընկած է նդիշի ծավալուն ճառի հիմքում: Եարտորանքի այսպիսի հորինվածքը թույլ է տալիս ենթադրել, որ Զարարիայի ճառը կթի ընթերցվել է, այսպ ընթերցվել է արդեն արամախոսական եղանակով և դիմաւորութեամբ:

Այդ ենթադրութեան օգտին են խոսում նաև Քաղվա Արժրուտու հեանելալ տողերը. «Արպէս ընթեռնու... ի վեցերորդ սեպտեանն Գանիէլի և Զաքարիայի բանագործութեանն»<sup>41</sup>: Բանն այն է, որ ավագ շարաթվա յոթերորդ օրը բոլոր քրիստոնեական եկեղեցիներում հետոց ի վեր ընթերցել են Գանիէլի պատմադրույցները, դրանց թվում նաև երեք երբեք ստորջնեի բարբառված հետոցի փրկվելու դրվագը, որը միաժամանակ ներկայացրել են Յատերականացված ձևով: Մինչդեռ Զաքարիայի ճառը նույնպես կարգվել է «Ի Մեծի աւոր շարաթունու» Հետևարար, թէ «Գանիէլիան», և թէ Քրիստոսի զժոխք իջնելու պատուով պետք է որ ընթերցվեն հաջորդաբար, միևնույն օրը: Եվ կթի ընդունենք, որ Արժրուտուի ակնարկել է հենց այդ իրադրությունը, այսպ, ըստ նրա

<sup>40</sup> Նույն տեղում, էջ 22—23:

<sup>41</sup> «Քաղվայի վարպետի Արժրուտուի Պատմութիւն տանն Արժրուտուսի, Ս. Պետերբուրգ, 1857, էջ 257—258:

օգտագործած շքանագործութիւնս տերմինի, պարականն զրույցն արդնն IX—X դարերում չայ կեկեցեցականները խազարիկն են թիրքի չ հանդիսեալ:

Իհարկէ, այս օրամարանական հետնությունը մասամբ դեռևս թեական է մնում և զեռ հիմնավորման կարիք ունի: Սակայն առայժմ մեզ բավարարում է այն փաստը, որ Զարբրիայի ճառում ակներև են դրամատիկական մոտիվները, իսկ միջնադարում դա մի որոշակի բայլ էր զեպի հոգևոր դրաման:

Եվ ահա, 1287 թվականի կիրիկյան Անագրում<sup>51</sup> գրուելում ենք քննվող առաջակապումումի դրական մշակման մեկ այլ հայերեն տարբերակ, որին արդեն բնորոշ են միջնադարյան դրամայի գրեթե բոլոր հատկանիշները: Խորագրով իսկ այն առանձնանում է նախորդ ճառերից. «Պատմութիւն Յովհաննոս» որոյ Զարբրայ. լաղագս գոծոցն կործանման և վասն սատանայի, թէ որպէս որսաց տէր զանմարմին թշնամին և աղատեաց զարգեկեալսն ի նմանէն»<sup>52</sup>: Այսպես է վերնագրել հեղինակն իր հորինվածքը, որն սկսում է հետեկալ նախաբանով.

«Քահանա ոմն անուն Զարբրայ ի դասակարգէ արիայ. եհաս պաշտաման ինկոյցն ի տաճարին ճրուսազանի, և եղև լրումն ժամանակի մարմաննայոյ տեառն մերոյ Յիսուս Քրիստոսի ի սրբոյ կուսն, վասն կրեան և փրկութեան արարածոց: Առաքեաց Աստուած գիտարիկն հրեշտակ առ Զարբրայ բահանայ և ասէ ցեա. ես եմ Գարբիկ որ կամ առաջի տեառն և խոսիմ ընդ թել: Մեանկոց է ի քէն որդի. և կին բո ծնխարեթ ծնոցի ի ծծութեան և նա կոյցի կարուպետ որդոյն Աստուծոյ: Եւ նա ոչ կալալ յանձին: Եւ նա խառութեամբ պապանձնոցայ զնա. և զնաց ի նմանէ հրեշտակն: Եւ եղև յետ աւուրց երկոյտասանից յաւուրն հոկտեմ-

բերի որ ար ինն էր մերձեցաւ առ կինն իր և լղացեալ. և ծնաւ կարապետ որդոյն Աստուծոյ: Քարգէր և ասէր. թէ զայ զարարտն բան զիս զկին իմ զնա ծանկերու: Եւ ինքն Յովհաննէս լնոյր զրեթացս իր կատարեալ ի Հերովդէ զլլխատեցաւ, և եմուտ ի գոծոս ընդ արգելեալսն: Եւ նոցա տեսեալ զփայլումն ճոպոյին ծանեան զնայ: Սկսան հարցանել զիս վասն արեգականն արգաութեան և ասեն. զայ այսր տէրն եթէ յանն, զի բազում յուսահատութեամբ կամբ ասու: Այլք ասէին. շանուս յանն զարարտան և զմաս: Իսկ մարգարեին ասին. թէ պարտէ նմայ մահու համբերել վասն մեր. զի ծանեաց մեր և զոր ինչ լինելոցն էր. մարգարեացար մեր զի ոչ թողու զմեզ աստ յարստան»<sup>53</sup>:

Նախաբանին հաջորդում է զոճոքի տեսարանը: Այստեղ սատանայի իշխանութեան ներքո տառապում են բոլոր հանգուցյալները, դրանց թվում՝ Ադամը, Մովսեսը, Գավթը և այլք: Հովհաննէս Մկրտչը գալիս է հայտնելու նրանց սպաժող մեծ իրադարձութեան՝ զոճոքի այլերման մասին: Իսկ դա, ինչպես ասորե կպարզվի, այն հանգուցեակտն է, որի շուրջն էլ հյուսվում է գործողութեան թելը:

«Սակ ցնուսայ Յովհաննէս». ազալմ ազ ձնդ. աղէ պատմեցէր ինձ վասն նորա եթէ զի՞նչ մարգարեացայր զպալլատեանէ նորա յաշարսն և կամ վասն զոճոքոցս կործանման. և կամ որպէս հանդերձեալ է զայ:

Եւ մատուցեալ կղամ առ զնա. ես ի փասս և ի պատիւ վայելուր զբախտին. և նախանձ բանաարկութի եհան զիս. և ես ազալեցի զտէրն իմ և ասեմ, տուր ինձ միս անզամ մտանել ի կեանս իմ ի դրախտին: Եւ ասէ ցիս աստուածն իմ. ոչ ալոպէս նախահայր. այլ երթ գործեաց զերկիր ոստի առար: Եւ ես կկոց յետ վեցհազար ամանց. և առից մարմին ի դոտերէ բումէ. և ծնանիմ ի կուսէ: Մկրտութեամբ. և պէս պէս մկրտութեամբ ի մէջ Հրեաւասանի: Զարչալեալ

<sup>51</sup> ՄՄ, ձև. N 640 (Հայիկի գրիչ՝ Գրիշ՝ Հեթում քահանայ Սասցոյ՝ վասիլ Հայեկեկիցի):

<sup>52</sup> Նույն տեղում, էջ 285ա: Ստորն բերում ենք՝ պահպանելով բնագրի ուղղագրությունը:

<sup>53</sup> Նույն տեղում, էջ 285ա—281ա:

Քնադիր տեքստում կատարված այս և հետագա ընդգծումները չեն եկ—Գ. Ե:



և խաշելու, և թաղիմ, երեքարեան շառնեմ և դամ խնդիր քեզ, ոչ միայն քեզ այլ ամենայն մարդարէիցն, և ասարեմ զդժոխս, և հանեմ զարգելեալսն և տամ զմարգարէան ի ձեռս քո: Եւ զու առեալ ըրցես զնոսս յայսմ գրախոխս և նորայ տեսցին զփառս քո: Եւ ես կամ և մնամ մեծու չուսով, զի բանք նորս անսուս էն:

Եւ մատուցեալ Մովսէս ասէ զՅովաննէս, ևս այդպէս մարգարէացայ վասն դժոխոսս այսորեկ, զի հուր բորբորեացէ և այրեացէ զնեքոն զժոռոս:

Եւ մատուցեալ Դաւիթ ասէ զՅովաննէս, ևս մարգարէացայ վասն նորս գալատեանն: Իցցէ նա որպէս զանձրն ի վերս գեղման: Եւ զարձեալ մարգարէացայ վասն նորս միկրտութեանն, ձայն տրն ի վերայ չրոց: Եւ զարձեալ մարգարէացայ վասն նորս նշանացն և արուեստիցն, եկայք և տեսէք զգործս աստուծոյ որ արար զնշանս և զարուեստս ի վերս երկրի: Եւ զարձեալ մարգարէացայ վասն նորայ շարձարանացն, եղայ ևս որպէս խույ որ ոչ լսէ, և ետուն ինձ կերակուր լեղի, և բաժանեցին զհանդերձս իմ, և համարձէք իշխանք զգրունս ձեր ի վեր, և փշրեաց զգրունս պղնձիս և զնիզս երկաթիս խորտակեաց: Հառ ասար զմարգարէս, և բաշխեաց զպարգևս քոզմայ:

Եւ ասէ Յովաննէս ցԴաւիթ, ո՞ք են զորձքն աստուծոյ զոր ասացեր:

Ասէ Դաւիթ, ոչ գիտեմ զգործն աստուծոյ, այլ միայն ասացի:

Ասէ Յովաննէս, ևս պատմեմ զգործն նորս:

Ասեմ մարգարէին, մեր ցանկացեալ եմք տեսանել և ոչ տեսար:

Ասէ Յովաննէս, ևս ականատեսի պատմեմ ձեզ, և ոչ կարծանաք զոր ես իսկ մկրտեցի: Առաջին նշանն ի կանս Գալիլիացոցոց, շուրն ի գինի եղեալու: Երկրորդն ի Կափառնայում հինգ նկանակաւ զհինգ հազարսն կերակրեաց, և երկույսասան սակառ ի բարձեալ: Երրորդն ի Սելուզ զկոյրն ի ծնէ լուսաւորեաց: Չորրորդն զանգամայոյժն զոր բարձեալ բերին մահճաք և եղին առաջի: Հինգերորդ զայրն չրգողեալ: 140

Վեցերորդն զերեսն երորդի հիւանդն ըմշկեաց: Եւ, թե երորդ պաշտարան լիբիկրն զերգեացոցոց: Աւթերորդն զայրն Բարաբաբոս: Իններորդն, ի նային ի քաղաքն զմեռեալն յարոց: Տասներորդ, զտասն այրն, ի մին զարձաւ ևս փոսս աստուծոյ և արհնտութիւն: Մասասաներորդն զգոստորն Յայրոս իշխանին: Երկուսասաներորդն, զգիտեալն որ էր խույ և համր ոչ խոսէր և ոչ տեսնէր: Երեքուսասաներորդն, զկինն կարկամեալ: Չորեքուսասաներորդն, զքրանն Սիմոնի: Հինգեասաններորդն, զտեսառեալ: Վեցուսասաներորդն, զմեռեալ աղջիկն յարոց: Տասնետութներորդն, զպոսնիկն արեաց: Տասն և ութերորդն, զկազար շարերարիս յարոց: և զոր ասել ունիմ, և այլ զոր սքանչելիս պատմեմ: Եւ նա ետ ինձ զգաւազանս, և ասէ տառ ցեղամ, և ասայ ցմարգարէն թէ մե յուսահատիր, ահայ զամ և ապատեմ զարգելեալսն ի բնութենէ կայսեանց և զպարսեցոցիչն զրոսմք ամեն՝<sup>54</sup>:

Պարզ է, որ թե նախարարն, և թե այս պատկերն էք պողիցիայի կարգով բնութագրում են այն իրավիճակը, որից սկիզբ է առնելու հիմնական զործողութիւնը: Ընդ որում ուշագրաւ է, չոր հոգեւորական Մկրտչի հայտնած լուրն անակնկալի չի բերում զրամայի հերտանդին, նրանք արդեն կանխատեսել են զժոթօքի ավերումը և սպասում են Փրկչի գալատյանը:

Սա պատմանավորված է միջնադարյան թատերագրութեան առանձնահատկութիւնը: Ի տարբերութիւն անտիկ դրամայի, զործողութեան հոսքն այստեղ սովորաբար սրբութեան ընկալում (որինակ, մեղաւորը Քեոֆիլն առանց տատանման կտրուկ շքովում է նախկինում իր ընտրած ուղտոց և կանցնում սպաշխարութեան անուպարհն), սակայն այդ բեկումը չի ընկալվում որպէս հանկարծահաս իրադարձութիւն (պիտիպետեան): Մի զեպտում այն կանխորոշվում է Աստվածամոր կամ սրբերի միջամտութեամբ (Ֆրանսիայի միտակերտում), մեկ այլ զեպտում մարգարեներն են կան-

<sup>54</sup> Նույն տեղում, էջ 281ա—283ա:

խաղաղակամ դործողության հետագա ընթացքը (օրինակ, «Վասն Անտիքրիստոսի» լատինադիր դրամայում ընդքն ու երկրան հրապարակավ կանխատեսում են նեոի ապագա կործանումը)։ Իհարկե այս հանգամանքը մասամբ նվազեցնում է գործողության դրամատիզմը, դարձնում է այն սինեմատիկ։ Սակայն շնորհիվ, թե ինչ դադափարական հոդի վրա են ծնունդ առել միջնադարյան թատերադրություն անդրանիկ նմուշները։ Դրանց հեղինակները չէին կարող անտեսել արարչական նախախնամության պարզապես։ Հենց այդ նախախնամության խորհուրդն է նկատի ունեցել նաև Քովմա Արժուտին, երբ գրել է. «...կարգապետություն և առ սուրբ հրեշտակն գտանեմք յարարչական նախախնամութենէն, զաշխարհի զօգտոն բերելով։ Որպէս ընթեռնուս ի գիրս մարգարէականս զհանգամանս այսոցիկ. որպէս և ի վեցեւորդ տեսչեանն Դանիէլի և Զաւարիայի բանագործութեանն»<sup>56</sup>։

Վերադառնալով հրաշապատումին, նկատում ենք, որ հաջորդ պատկերում հանգույցն անմիջապես պրկվում է։ Հայտնվում են զօրխապետն ու սատանան.

«Եւ տեսեալ զօրխապետին զժողովս նոցա և զուրախութիւնն։ Եւ ապէ ցատաւանյ. վասն էր խախին սորա ուրախութեամբ հպարտամիտող, որ թէպէտ և ըմբ[ր]անցեար զգոսս սակայն ոչ տանջեցան ի սէնչէ։ Եւ ո՞վ է սայ որ այժմ եկեալ է, և այսչափ զղոսայ բերկրեցուցանէ։ Զի՞նչ է այս ուրախութիւնս, վասն որոյ ետ զուրախութեանն անտեսն ոչ գիտան։ Եւ ա՜նա տեսանեմ զղոսս մեծաւ ուրախութեամբ։ Բազում ժամանակ է զոցայ այսրեն և այսպիսի ուրախութիւն ոչ լուեայ ի զոցանէ։

Պատասխանի ետ ցատաւանյ և ապէ ցնա. այս Յովաննէն է զգիտաւանին ի Հերթովէն պատառոյ որդին։ Հարն անուն կոչի Զարարիայս Մեծ արբայի եր զա. յորժամ էր զա յաշխարհի։ Եւ սակը վասն առնն այնորիկ թէ սայ է արեգակն արդարութեան. և սակաւ մի արամեցուցանէր զիս։

Եւ սակը աշխարհի եթէ հանգեցնեալ է ի փրկել զաշխարհս. և դու ոչ ինչ գիտես։ Ես մտի ի կին մի գեղեցիկ խորհրդակնից գործոց իմոց և ի ճաշն զրդեհուցից նովաւ. և ետու հատանել զգուխ դորա։ Եւ տուաւ աշխարհն սկտեղը. և խաղալը նոգալ իբրև խնկորով միով<sup>57</sup>։ Այսպէս արարի. և նա սակը եթէ զայ ի փրկել զարարածս։

Պատասխանի ետ զօրխապետն և սակ. տես եղբայր և ստուգէ թէ ո՞վ է սայ և կամ ուստի իցէ. և կամ ո՞ր որդի իցէ։ Մի գնա շահէն և զբազումս կորուսանեմք. և մեք տանչիւմ խաւարային տանջանաւք։ Տես եղբայր զի եթէ վրե-

<sup>56</sup> «Յազար նովա իբրև խնկորով միով արտահայտությունը, ըստ երեսնյին, ինչ-որ մի խաղ է սկսարկում, որը միջնադարում տարածված է եղել։ Նկատենք, որ «խնկորով խաղի» մասին ակնարկ ունի նաև Մահարարու Այսուեն, նրա մեկ թղթում կարգում ենք. «ի խնկորս սքռեշտես սեզամարեկա խաղուց» (Մերկար Մագիստրատի Քրքերքը, ի լույս բնագիր Կ. Կոստանյանց, Ազգասիրություն, 1910, էջ 50)։ Ըստ Կ. Կոստանյանց, «ստեղծն խնկոր» անվամբ, Մագիստրատը նկատի է առնեցել խաղափողակ, որն օգ նեղակնես ստաց էր արևակամ (տե՛ս նույն ստեղծում, էջ 328—330)։ Այս կապակցությամբ հիշենք Առաջին Մյունխենու մի վկայությունը, որ բերվում է Ա. Մնացականյանի «Հայկական գրքագրվեստ» աշխատությունում (Երևան, 1955, էջ 503)։ «...և զունց, զոր խաղուն տղայքն, զոր պարտ է ի բարեկեցեանից զնի խաղայ, զի զունցն բարձր էրթայ և որոց զիպեմ՝ ճառաչեցուցանել միս ցատուն, որ նշանակէ գիշտանութենն սատանայի ի վրայ բնութեանս բարձրացուլ և հարկաներ զմարդիկ։ Իսկ ի մեծն գտակին նովանով խաղան նոր զունց, այսինքն, իշխանութիւնն սատանայի շատ մարդեան անկաւ և կտեսն եղև խաղելութեամբ քրիստոսի. և զունցը, որ հարկաներ զմարդիկ, յետ այնք ի մարդկանէ հարկանի փայտի և յարտ մարդիան սեկակախ (ՄՄ, ԱՌ, Ս 7550, էջ 79)»։ Գտնեցք կամ խաղափողակը այսուով ներկայանում է որպէս սատանայական ուժի կորհրդանշան։ Մի զեպտում՝ յարեկեցեանի այն օգ է նկատվում, որպէս թև սատանան իշխանություն հաստատեց բնութեան վրա (բայտ իսկյուն, այդ է ներկայում նաև Սայունի պարի նկարագրումը. «խաղալը... իբրև խնկորով միով»)։ Մյուս զեպտում՝ մեծ գտակին, զնոսկը գիտան է զբարձր և արժանազակ արվում, որպէս թև Քրիստոսի խաղելությամբ սատանայի իշխանությունը ստացավ։

Ոչլազգայուն այն է, որ այս մեկնույն խաղային մտքին ենք գտնում նաև քննարկվող հրաշապատումում։

<sup>57</sup> Քովմա Արժուտինի, Ելով. հրատ., էջ 267—268։

պիմբ, ոչ ունիմք տեղի հանգստեան, և տիրէ մեզ սուգ անմիկիւնքս:

Պատասխանի եւ ստատանայ և ասէ. մի՛ խուճապիր, եւ գիտեմ ուտաի է, ծնաւ ի նազարեթ մայր նորա Մարիամ, և անուն հար նորա Յովսէփի, հիւսն փայտաւար ի տաճարին գործէր: Եղբարք նորա Յակոբոս և Յո՛աննէս, և բոլրք սորոյ աճեակերեան, և ինքն իսկ Կոչի Յիսուս: Առին ծնաւոց նորայ ի նազարեթէ և փախեան լծիպիտոս, քանզի սասահովմեամբ էր գնացք նորայ: Դու ոչ ինչ գիտես, եւ յաւուճեալմ հնարս հնարեցայ վասն նորա: Անթիւ մանգունս ջաղխեցի ի ձեռն Հերոզդէի, եթէ յայն ժամ զերծաւ յինն աշտմ ոչ կարէ: Զի եւ գիտեմ ով է նայ, մարդ է ուտէ և ըմբէ, նեղ է յանէ: Մի երկնչիբ աճեակին, և մի զարհուրիբ զինչ յաւախն դրա: Եւ զորտխովմն զոցա ի սուգ փոխեմ: Եւ ստից ի հրեայսն և զզոնցոցից ի վերայ նորա ի մա՛ խաչին: Եւ ամից զնա այսր: Եւ կարգիցից զնա առ պանդուանդան ոտից օրց: Եւ սպայ դարձուցանեմ զդոսայ ի սուգ ծանրագոյն: Եւ եւ եղից զամոռ քո յամբս: Եւ զու շրջեսցիս ի վերայ թնոց հողմոց, այգպէս արարից: Դու մի զարհուրիբ, մարդ է Երբեմն յազալման ասէր, Հայր անցոյ յիննն գրածակս, արտում է անձն իմ մինչև ի մա՛ջ: Արդ եթէ որից Աստուծոյ էր, դաշգրկիբ բանս զիարդ խաւօր:

Պատասխանի եւ զծոխապետն և ասէ ցեալ, ոչ եւ տեսեալ եմ զնա, և ոչ եւ տեսանէլ կամիմ: Եւ զու նշանակէ զբանդ եթէ ոչ է որից աստուծոյ: Ապայ եթէ որից աստուծոյ և և այգպիսի բանս խաթէ զմիզ, և ծաղր կատակայնայ կամի առնել զմեզ, լէ՛ր լսող ինձ և մի՛ վազիր ընդ երեսս նորա: Եւ նա ի սպաս բարկացի, և վայ և եղով լինի բնդ և բոչոցն: Մի՛ տար ընդ նմա պատեւազմն: Տե՛ս որպէս եհար զեղիպացիսն, և եհան զժողովորդն ի նոցանէ: Եւ զփարաւուն ի ժովն ջրահեղիկդ արար: Տե՛ս և նայ աստ հասանէ: Եթէ նայ է որ զՂաղար կորչեաց յինն, մի՛ ամեր զնա այսր: Զէ մեզ խաղաղութիւն: Միք տիրեցաք Ղաղարու աւար շրոս, և ունէի զնա զգոչութեամբ և նա կոչեաց զնա բարբառովն իւրով: Եւ յաճեղ բարբառոյ նորա անգունգ

զըրդեցան և երկիր շարժեցաւ: Եւ լուծեալ եղայ իրք և զմեհաւ, և նա զերծեալ եղև յինն իրրկ դարձօսի: Եւ եղև յինն աներևոյցի: Այդ եթէ նա է մի՛ տանք զնա այսր: Տե՛ս, որպէս կորչեաց ի քնն զդոսարն Յայրոսի իշխանին, որ էր ամաց երկոյտասանից: Ի՛նչ էր յայր կատարեալ և ո՛չ էր ինն հասակաւ, տե՛ս մի ամեր զնա այսր:

Պատասխանի եւ ստատանայ և ասէ. վաստ սիրա խննէլ վատաւարեցէր, և եւ բազում անգամ մարտեայ ընդ նմա: Եւ զու այգպէս վատաւարեցէր: Եւ զմարմինն բոճեկեաց, և եւ զհոգիքն կորցեցի աւար, զործովք իմովք ապականեմ: Ի՛նչ դիտես եթէ եղայ ծախ և թիւրիչ ամենայն աշխարհի ի սկզբանէ անգր անոյլին: Զաշխարհկործանումն ըզբոհեղեղին, և զնոսա միահամուռն ամի ցայսր: Նոչնպէս և սոցամայեցոցն ուսուցի գործս դազրութեան վարս դերեղակցու, և եղն ամենեքան իմ ժառանգութիւն, և զնոսա միահամուռն ամին ցայսր, և զԿորիւ և զԴաղան և զԱրիւրն, որ ետու ընդդմանալ Մովսիսի, և զնոսա հանդերձ զարաք իւրեանց արարից ինձ բածին: Եւ զու այգպէս վատաւարեցէր: Հազար ունիմ հազարաց կարող եմ ընդդմանալ նորա որպէս և կամիմ: Միշառնչք իմ Աննայ և Կալիսփայ, և Յուդայ ժառանգակից իմ, կարող եմ առնել զինչ և կամիմ, միայն զու ընկալ:»<sup>17</sup>:

Ոչազորութիւն դարձնենք, թե որքան հարուստ խաղային ենթատերութ ունեն այս երկխառսութիւնները, որ գրված են պարզ, տեղ-տեղ նույնիսկ աւտօբիական լեզու վ: Ընդ որում հեղինակն այտեղ շեղք դիրքում է: Եւ սահմանափակվում է սակ կարճ նշագրումներով (ունարկներով): Օրինակ, «ասէ ցնոսա Յովհաննէս», «և ժառուցեալ Ազամ ասէ ցեա», «պատասխանի եւ ստատանայ և ասէ», «պատասխանի եւ զծոխապետն և ասէ և այլն և այլն, իհարկէ, նաև փոքրածավալ պատմողական հատվածներ, որոնք, ըստ երևույթին, ճառատաբանության եզանակով ընթերցվել են Ինչ-

<sup>17</sup> ՄՄ, ԺԵՄ. Մ 649, էջ 263ա—266ա:



պէս նշում է Մելիք-Սահաճյանը, «միջին դարերում կեկ-  
զնցական պաշտոնական ծիսակատարութեան զուգընթաց  
զարգացած են եղել նաև դրամատիկացիայի ենթարկված  
քարոզներ, ներբողյաններ, որոնց մեջ դիմառնական եզա-  
նակով՝ աշխույժ դիալոգի և խորմիտառ մոնոլոգի միջոցով  
ներկայացված են լինում բազմաթիվ զործող անձեր, իսկ  
քարոզիչը, կամ ճարտասանը, կամ բեմքասացը մեծ ավշու-  
նով զարգացնում է գործողութունը—սյուժետի առօրէն ա-  
կան ընթացքը՝ առատաբան անատրափի ետևից ծավալելով,  
առարժելով ունկնդիրներին ու հանրասականներին առջև, աչ-  
դում է նրանց վրա, վառում նրանց շերտնաանդութունը»<sup>58</sup>։  
Հավանաբար հենց այդպիսի բեմքասացութեան ձևով էլ  
ժամանակին նկարագրվել է հրաշապատումի վերջին՝ երրորդ  
պատկերը, որտեղ գործողութունը լարվում է, հասնում գա-  
զաթնակեպին (կուլմինացիա) և ընթանում դեպի հանդու-  
ցալուծում։

«Չայս իրրև ասաց ղնաց առ հրեայնս զրդոնաց ի վե-  
րայ նորա ի մահ խաչին։ Բսկ Յիսուս աշակերտարն ի  
լեան ձիթենեացն կալ յաղաթս. և խնդրել զփրկութիւն ա-  
բարածոց իւրոց։ Եւ տեսեալ զազգս մարդկան ապականելալ  
ի հին մալորութենէն. կամեցաւ շարժարեալ ի մէջ երեսա-  
ղեմի. վասն ամենայն ազգաց և լեզուաց որ անդր տպա-  
ւորեալ էին, զի զնշանս տեսցեն. և ամենիթեան ապրեսցին  
միահամուռն։ Բսկ աստանայ իրրև ետես զնշանն [գ]որից  
և ի վերա խաչին. զարեգանի խաւարեալ և զլուսինն. և  
զպատատունս վիմայն և զշարժումն կրիկն, և յահզ զզրդ-  
մանէն իմացեալ եթէ սայ է որ փրկիւց է զարարածաւ Եւ  
աւեր վայ ինձ. յո՞ երթայց եթէ նուանմ յերկինս անդէ, թէ  
իջանեմ ի դժոխս մերձեալէ։ Ահա իջանէ ի դժոխս և զար-  
զնջնալսն կորդէ շինէն. և ես ընդդէմ ունել ոչ կարեմ զի  
կարի հզար է պարտութեամբ Եւ եթէ զիտացեալ էի թէ այդ-  
պէս պատապարէ զազդ մարդկան եւ ի փառաց իմոց ոչ էի

անկեալ։ Եւ նորդեալ արն յորում արար աստուած զազգս  
մարդկան Եւ զայս իրրև ասաց փախեաւ յանգունդս հան-  
դերձ զարարք իւրովք. իրրև զերամակս կաբաուց. յորժամ  
լանն բըշառաչին թեց արծուին։

Եւ ասէ ցրժիխապետն. փակեցուր զգրունս և զգու-  
շացուր նգոր. թերևս ամենայն պարտութեամբ ընդդէմ ունել  
կարեմք. թերևս ոչ մտանէ այսր։

Պատաստանել ևս ղիդիապետն և ասէ. ո՞ երեքդիսեան  
ընդդերուդ կործանեանդ պատմես. յառաջնէ ասացի թեզ  
մի՞ ածեր զնա այսր։ Արդ եթէ կարող ես էլ և տուր պատե-  
րազմ. քանզի ազնիլ ոչ կարեմ։

Չայս իրրև ասաց փակեցին անդամանդեալս պղնձիս և  
նշարք երկաթալի։ Եկն տուր մեր հզար պարտութեամբ հզար  
պատերազմաւ. և մտեալ ի դժոխս։ Եւ պարտութիւնս աղաղա-  
կէին. համբարձէր իշխանք զգրունս ձեր և մտցէ թագաւոր  
փառաց։ Եւ գործեալ դժոխք ներքինք անտեղեկաւք ասէին.  
ո՞վ է սայ թագաւորը. և զպարտութիւնք ասէին տէր հզար  
պարտութեամբ տէր հզար պատերազմի։

Եւ մատուցեալ տէրն փշրեաց զգրունս պղնձիս և զնիգս  
երկաթիս խորտակեաց. զաստանայ կապեաց և տարածաց  
ի վերայ կայծակեաց հրոյ։ Եւ հերզնէ ժանեաց և անմահ  
որդանցն. և բազմութիւն լեզհհոն զարացն մերկ խաչա-  
ռակեալ և նշառակեալ, որպէս ոռակն որ ժողովէ զբազմու-  
թիւն ձկանց և հեղուր և տապ խոչակին, և նորա ծաւալեցին  
անթիս և անտեղեկալ։ Անպէս ծաւալէին ի վերայ կայծա-  
կանցն Եւ հեծեծեալ ասէին. վայ մեզ եղկելեացաւ։ Բսկ  
բազմութիւն մարգարէիցն ասէին. եկայց ծաղրացուք զԹԷ-  
նամիս մեր։ Եւ սորա մատուցեալ կտիւնին զզուրին նորա»<sup>59</sup>

<sup>58</sup> «Էջեր հայ միջնադարյան զեպրիկոստոսիան արձակից», ատաշա-  
բան. էջ XXI:

<sup>59</sup> «Եւ սորա մատուցեալ կտիւնին զզուրին նորա նախապատմութեանք  
համեմատենք Առաքել Սլեզուցու վկայութեան հետ (անհ ձանոթաւոր. 56),  
որտեղ ասվում է. «...ի մեծի գտողին ճակեմով խազան նոր զանդ, աչ-  
սերեն, իշխանութիւնն աստանայ յոր մարդկան անկաւ և կտիւնս եղև  
խաչուլութեամբ Բրիտանի և զունն, որ հարկաներ դժարորիկ լին այնք  
ի մարդկանէ հարստիս փայտիս և յորք մարդկան անկանիս (ՄՄ, ձև.  
ՅՁ 7350, էջ 79ա)»:

և ասէին, զու էիր որ ասէիր հաստատեցից զաթոս իմ ի վերայ ամբոց, արզ անկնակ զնես ի վերայ կայծականց անշնչ հրոյ: Եւ անթիւ բազմութեան հանդերձ մտարարէիքն նորա թեևալ տային արճնութիւն աստուծոյ»<sup>10</sup>:

Ուշագրաւ է, որ այս բնույթի պատմողական հաստատումներում գործողութիւններ նկարագրում է որպէս տեղի ունեցած իրադարձութիւն: Ինչո՞ւ: Որովհետեւ միջնադարում զենեւ չի գիտակցվել թատերային այն զիջարվեստական պայմանականութիւններ, որ անցյալում կատարված դիպրի վերարտադրումն է եկեղաբում<sup>11</sup>: Այլ կերպ ասած, խաղին սովորաբար հեղինակային խոսքը զուգորդել է այն եղանակով, որպէսզի գիտողի մտապատկերում պատմական հավաստիութեան պատրանք ստեղծվի: Ըստ երևույթին, հենց այդ նպատակին են ծառայել նաև «Գժոխքի կործանումը» հրաշապատմումն տեղ զտած նկարագրումները, ուր գործողութիւններ շարադրված է տվյալ առանցքային պահին նախորդող պլանում՝ անցյալ ժամանակով: Իսկ ա՞յս երկխոսութիւնների զեպքում հեղինակի նշագրումները («ասէ ցնեւա Յովհաննէս», «և մատուցեալ Ազամ ասէ ցնեւա» և այլն) միմիայն ներկա ժամանակով են, քանի որ, «ասկանալի է, նախատեսված չեն եղել բանավոր ընթերցման համար՝ դրանք բնդամներ ռեմիսկների զեր են կատարել:

«Եւ մատուցեալ նախահայրն Ազամ ասէ ցալրն, տուր ինձ զհայցուածն իմ զոր խախտադար ինձ, զի բազում չուտով սպասեալ մնամ:

Եւ ասէ տէրն ցԱզամ, առ զբազմութիւն մտարարիցդ և մուտ ի դրախտս փափկութեան քո: Անց տեսցես զնոր և զնորայ, և նորայ տեսցես զփառս քո զի ես վասն քո ելի ի խաչ, և վասն քո ապաստեցայ»<sup>12</sup>:

Սա հրաշապատումի վերջին դրվագն է: Այնուհետև, հավանորեն, բացել են եկեղեցու դռները, որպէս երկնային

դրախտի (համեմատենք «Դռնբացիք» արարողութեան հետ) և հանդիսի մասնակիցներն ուղղվել են դեպի խորան: Ինչպէս հեղինակն է նշել.

«Իսկ զայլ զբազմութիւնն կարգեաց ի խորան երկնից, հանդէպ դրախտին ի կեանս լուսափայլ մինչև ի փրչլի զալուստ: Եւ ասեանս պատկա որպէս և վայել է սրբոց և զհասցան զտեսնել Յրուսէլ Քրիստոսէ, որ զնեաց արեամբն իբրև: Եւ ի ձայն բարձր աղաղակչին և ասինն.

Արճեալ է կենտրոն շարաբանի Քրիստոսի,  
և փառաբուս է սուր լարութիւն նորա,  
որ լարոց զմեռնակ խաչին խոզ.  
և ազատեց ի բանդ կապանաց:  
Արճեալ է հայր  
որ լարոց զնա ի մեռնոց:  
Արճեալ է որդի  
որ լարեան ի մեռնոց:  
Արճեալ է հոգին սուրբ  
որ նորոցնց զփեկերս ի փառս և ի պատի,  
ամենայն] սուրբ երբորգութեան  
լախտեան լախտեան»<sup>13</sup>:

«Գժոխքի կործանումը» հրաշապատումի դրամատիկական հորինվածքը դեռ բնավ էլ հիմք չի տալիս եղբակցեակնու, որ ժամանակին այդ երկը խաղացվել է ճիշտ այնպէս, ինչպէս միջնադարյան թատերագրութեան մեղ հայտնի բազմաթիվ նմուշներ՝ միապէսներ՝ միտերիաներ և այլն: Առայժմ մեր եկեղեցութեան օգտին խոսող միակ վկայութիւնը Չտարբայի ճառին վերաբերող թողմա Արժանու ակնարկն է, որի վերծանումն, անշուշտ, չենք համարում վերջնական: Թեև միանգամայն ստույգ է, որ ասելով «բանարթութիւն» միջնադարյան հայ հեղինակները ենթադրել են հենց նմանատիպ երկերի բեմավորումը՝ «ձևացուցանեն դրան իբրև ի հանդիսիս: Բացի այդ՝ լափաղանս ուշագրաւ է մի հանգամանք ևս: Ինչպէս գիտենք, հայ միջնադարյան դրականութեան մեղ նիկողիստյան պարականոնի վերջին

<sup>10</sup> ՄԿ, Աճա, № 640, էջ 286ա—286ա:

<sup>11</sup> Հմմտ. Գ. Մ. Արխանգելսկի, աղբ., էջ 235—238.

<sup>12</sup> ՄԿ, Աճա, № 640, էջ 285ա:

<sup>13</sup> Նույն անգում, էջ 288ա—288բ:





## РЕЗЮМЕ

В XII—XIII веках Киликийскую Армению (юго-восток Малой Азии), вступившую в эпоху зрелого феодализма, охватила волна социально-экономических и культурных преобразований. Наблюдаемый в стране расцвет общественной жизни предвещал собой важный этап и в развитии духовной культуры армянского народа. Средиземноморские дали не только раскрыли простор человеческому воображению, но и внесли свежую струю впечатлений, которые нашли свое выражение в новых, ранее неизвестных живописных красках и поэтических метафорах.

С оживлением торгово-ремесленных городов—социальной почвой средневекового театра—среди населения возродилась тяга к светским развлечениям, особенно зрелищным, которые со временем вписались в повседневность феодального общества как одно из проявлений его художественного сознания. Одновременно возрождались и древние театральные традиции армянского народа, которые здесь, в средоточии обычаев и нравов различных национальностей, органично вобрали в себя элементы театральной культуры народов Востока и Запада.

Излюбленным театральным жанром киликийцев был мим, пользовавшийся большой популярностью как на греческом Востоке, так и в ряде европейских стран. В армянской среде мимические представления восходили к древним религиозно-обрядовым действиям, на основе которых первоначально возник так называемый *Գուց*—«цук» (в средние века этот термин употреблялся преимущественно во множественном числе—*Գուցք*—«цукк»), аналогичный одному из разновидности греческого мима—«дейкелону» (*δαικελόν*). Цент-

ральной фигурой подобных зрелищ являлась танцующая гетера, символизирующая в средние века образ Саломеи.

Мимический танец средневекового «цукка» был родственными нитями связан также с позднеантичным мимом, который процветал в Киликийской Армении, являясь составной частью зрелищных представлений, устраиваемых на городских и рыночных площадях, гостиничных дворах или во время княжеских пиршеств. Это был театр балаганного типа, где помимо танцев эротического характера исполнялись небольшие фарсовые сцены со скабресным содержанием. Театральным представлениям, состоящим из трех основных компонентов средневекового синкретизма—слова, танца, музыки, было свойственно «обнаряжение» чувственной природы человека.

В художественной практике площадных лицедеев, именуемых в средневековой армянской среде «тусапами» и «вардаками», широко применялись не только элементы мимического и циркового искусства, но и драматический диалог. Это было обусловлено содержанием их репертуара, который включал множество легенд, песен, сказаний, насыщенных игровым подтекстом. Таковы, в частности, «Песня на пленение короля Левона» и драматическое произведение «Пляс Сусанны», герои которых выражают конкретное волевое стремление, вступают в конфликт, тем самым предполагая реализацию определенного действия. Аналогичные произведения эпико-драматического жанра разыгрывались в форме диалогов попеременно с декламацией, мимикой и под аккомпанемент музыкальных инструментов.

При изучении киликийского театра данной эпохи нельзя обойти стороной и те занимательные истории, которые содержатся в «Сборниках притч Вардана». В частности, три из них—«Скоморох с сумою», «Скоморохов сын» и «Скоморох, знающий по-рыбьему»—рассказывают о проделках скомороха Джуи, широко известного в странах Передней Азии и Ближнего Востока. Типологически его образ примыкает к ловким проказникам, шутам-паразитам эллинистических комедий и мимов. Популярность, которой пользовался

Джун в киликийской среде, одновременно роднит его с западноевропейскими народными шутами (Тиль Эйленшпигель, Гансвурст). Термин «народный» в данном случае предполагает общеизвестность в самых широких кругах населения. Именно потому имя Джун со временем стало нарицательным, близким по значению к словам «гусан», «мим», «скоморох».

Облачившись в шутовой наряд, бродячие комедианты безнаказанно насмехались над всем и вся, взрывая мрачную серьезность средневековой официальной идеологии. О них же рассказывается и в притче «Скоморох Меня и купец». Весь комизм здесь остроен на противоречии, алогичности, неожиданном перепорачивании «разумного» в «абсурд». По существу, перед нами одно из проявлений «средневекового смеха», который здесь обуславливается, в первую очередь, полярностью действующих лиц—плута-скомороха, ловко разыгрывающего вымышленные имена, и простака-купца, благодушного которого граничит с глупостью. Первый своим поведением заметно отличается от героя предыдущих притч. Хотя Джун также насмехался над окружающими, однако в его шутках не было коварства и от его насмешек люди не терпели существенного ущерба: выступая в роли насмешника, он по обыкновению сам же становился предметом своей насмешки. Между тем здесь скоморох завлекает свою жертву с целью обокрасть его, а затем и подвергнуть площадному осмеянию. Он напоминает комическую маску «обманывающего приобретателя», которая часто выводилась на подмостки античных театров, а после падения Римской империи продолжала бытовать в ближневосточном и переднеазиатском ареале средневековой театральной культуры. Тип этого хитрого иждивенца и праздничатающегося балагура в Италии на заре эпохи Возрождения обрел классические черты, превратившись в первого «дзани» комедии дель-арте.

Рядом с ним фигурировала комическая маска простака. Именно в этой маске выступает в притче и купец. Он предстает в образе «плешивого дурака» (*μυρὸς φαλακρὸς*) эллинистических комедий и мимов,

которого в средневековой армянской среде называли *գլխաղբ* («гылхагерц»), т. е. «бритоголовый». Киликийские авторы гротескную фигуру «плешивого» нередко именуют «морсом» (*ձարս*—дурак). Фарсовые сцены с участием подобных площадных шутов надолго сохранили о себе память. Об этом свидетельствуют средневековые письменные источники, языковые данные, а также народные игры, зафиксированные в конце XIX—начале XX вв.

Многие разыгрываемые в свое время бродячими лицедеями забавные сюжеты быстро распространялись в народе в виде анекдотов или притч. Именно таким путем и проникли некоторые из них в «Сборники притч Вардана», в которых находим литературную обработку старинной киликийской легенды о монахе, продавшемся из корысти дьяволу. Сатирический колорит притчи заметно отличается от сходного по сюжету с ней «Миракля о Теофиле». Однако тесные сношения в период крестовых походов Киликийской Армении с западноевропейским миром позволяют предположить, что автор французского миракля позаимствовал в своей драме фабулу первоисточника—той легенды, которая, по-видимому, была широко распространена в Киликии.

В рамках исследования настоящей темы не менее важным представляется вопрос о вероятной конструкции зрелищных устройств, функционирующих в Киликийской Армении. В связи с этим надо подчеркнуть, что античные театральные здания здесь не функционировали. Группы бродячих артистов выступали преимущественно на городских и рыночных площадях, гостиничных дворах или во время княжеских пирушек, наскоро соорудив для себя незамысловатую сценическую площадку. Помимо того, в Киликии, как и в коренной Армении, Византии и ряде других малоазиатских и переднеазиатских стран зрелищные представления в средние века также устраивались на ипподромах и различного рода спортивных сооружениях. Праздничные торжества по своим формам восходили к эллинистическим традициям театральной культуры народов греческого и среднего Востока. Спортивные же состязания, как правило, сопровож-



дались участием музыкантов, акробатов, разыгрываемым всевозможных шутовских сцен.

С XII века в Киликийской Армении наблюдается интенсивный процесс становления театра и в сфере официальной идеологии. Многие церковные деятели этого периода (Нерсес Шнорали, Саркис Шнорали, Нерсес Ламбронати, Григор Тга и др.) откровенно проявляли желание, а некоторые даже пытались обогатить богослужебную практику театральными элементами. В недрах религиозной обрядности обнаружались зачатки зрелищного искусства, которые со временем развились и переросли в мистерияльные действия, называемые в среде армянского духовенства «кацурдами» (*Կացուրդ*). Среди них выделяется литургическая драма «Открытие дверей», которая разыгрывалась ежегодно в вербное воскресенье. Зрелищность этого действия, так же как и в европейском церковном театре, заключалась в «неожиданном» обнаружении, вскрытии «чудодейственного», традиция же восходила к древним мистерияльным обрядам, стоящим у истоков хороводного театра.

Предпосылки формирования средневековой армянской духовной драмы наметились еще в ранних литературных обработках апокрифической легенды о сошествии Христа в ад. Первоосновой послужило Евангелие Никодима, известное в греческих и латинских рукописях под заголовком «Воспоминания», или «Деяния Пилата». Первоначально, в раннехристианский период, эта мистерияльная тема зачитывалась в виде проповеди. Впоследствии, когда средневековое сознание театра проникло в клирикальную среду, выработался новый метод устного воспроизведения литературного текста, который был назван термином *րիպարմովիկ* («репродукция»), что означает «резыгрывать (перевоплощать) слово, как во время представления». Анализ средневековых письменных источников позволяет предполагать, что в IX—X вв. упомянутая легенда разыгрывалась во время религиозных обрядов пасхального цикла именно таким способом. Поэтому армянский вариант апокрифа постепенно пропитался драматическими элементами, проторнашими самым коротким путь к духовной драме.

В киликийской рукописи 1297 года находим другой вариант рассматриваемой апокрифической легенды, которой уже присущи почти все характерные черты средневековой духовной драмы. Драматические картины здесь чередуются по следующей схеме: экпозиция—напряжение действия (завязка)—кульминация—развязка.

Первая инсценировка Никодимова апокрифа относится историками западноевропейского театра к XIV веку—это древнейший английский мифакль, известный под названием «Сокрушение ада». Позже та же легенда разыгрывалась и в Германии в виде мистерий. Между тем, как показывает исследование, в средневековой армянской среде сюжет сошествия Христа в ад, вероятно, проник в церковный театр намного раньше—я персел с IX по XIII век.

В заключение следует особо отметить, что театр в Киликийской Армении складывался в преддверии ренессансной театральной культуры. Время упадка Киликийского армянского государства совпало с творческой деятельностью первых итальянских гуманистов, а время расцвета—с появлением в Европе первых драматургических опытов. В XII—XIII веках киликийский театр потенциально был уже готов к кардинальным переменам. Будучи не локализованным в узконациональных пределах, он формировался в средоточии зрелищных традиций народов Востока и Запада, органично сплавив их в себе воедино. Затронутые вопросы относительно его содержания, характера и форм соприкасаются с узловыми проблемами не только истории средневековой, но и всеобщей театральной культуры. В этом главное значение рассмотренного периода истории армянского театра.



ԱՂՅՈՒՆՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱՍԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Երևանի Մաշտոցի անվան Մասնագրաս, Առ. № 108, 640, 1880, 2350, 7013, 7651, 8356:

Աբելյան Ի. Երկեր, Տառ. Գ, Գ, Եր., 1968—1970:

Աբելյան Մ. Հայոց միջնադարյան տասնհինգ և սոցիալական ճարտարությունները Երանց մեր և մեր, Եր., 1935:

«Աբրահամ կարողվածի Կրտսեցույ Պատմութիւն անչից իրոց և Նասր-Շահից պարոյք», Վաղարշապատ, 1870:

«Ազարանգեղեայ Պատմութիւն Հայոց», Թիֆլիս, 1914:

Ազոնց Ե. Պատմական ուսումնասիրություններ, Փարիզ, 1945:

Ազարյան Ա. Երկիցյան մանրակարգությունը XII—XIII դդ., Եր., 1964:

Ալիշան Ա. Հայոց երգչու սովորներ, Վնենտիկ, 1852:

Ալիշան Ա. Բիտուակ, Վնենտիկ, 1885:

Անտալյան Հ. Հայերեն արժաստական բառարան, Տառ. Գ, Գ, Եր., 1977—1979:

Անտալյան Հ. Ս. Հայկական մասնագրություն Ե—ՃՂ դդ., Տառ. Բ, Եր., 1879:

Առաքելյան Ա. Հայ ժողովրդի մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն, Եր., 1959:

Առաքելյան Վարդանուշ. Գիշերի մեկտրոյությունը (Կույրներ Հայ մեկտրոյության մասին), Ա պրակ, Վաղարշապատ, 1913:

«Բագմամգնու», Վնենտիկ, 1862, Ի տարի, 1 Բիլի:

Բագրատայան Է. Փետր Արևոտու Վարդա, «Բաներ Մասնագրաս-Եր», № 7, Եր., 1964:

«Բառարան պարսկերեն», Կ. Պոլս, 1826:

Բանդալյան Ս. Վ. Սոցիալ-տնտեսական ճարտարությունները Կիլիկյան Հայկական պետությունում, Եր., 1973:

Երկրորդան Գ. Հ. Հասարակական փոխադասական միտքը Հայկական Կիլիկյանում, Եր., 1964:

«Երկրորդ Մարտարոտի Քղերք», Ի յույ բնույթի Կ. Կոստանուց, Ազր-ասկրայու, 1910:

«Երկրորդի նորակալ վանքի վանականի Մասնագրութիւնը», Վնենտիկ, 1840:

«Երկրորդ կարողիսի Տղայ կոչեցելու նամակներ», Վնենտիկ, 1833:

Երկրորդ Տղայ, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, աշխ. Ա. Մասնագրականի, Եր., 1972:

«Եկիլի վարդանուշի Մասնագրութիւնը», Վնենտիկ, 1859:

Զարբանալյան Գ. Մասնագրասն Հայկական թարգմանությունը Երանց, Վնենտիկ, 1859:

«Հեքի Հայ միջնադարյան զինարվեստական արձակից», Խմբ. և առար-բան Կ. Մեկեր-Օճանույանի, Եր., 1957:

Քանմիցյան Ե. Կ. Երևան Ենորճային երգանան և երամիշու, Եր., 1973:

Քանմիցյան Ե. Կ. Գրկրոր նարկակցին և Հայ կրամաույությունը V—XV դդ., Եր., 1985:

«Քանդաղան Հին և նոր Երանուց», Տառ. Ա. Անիանուց զիրք Հին կա-կարանուց, Վնենտիկ, 1886:

Քալեյան Ե. Ջալաղրուայ կրկեղույթիկը Բորոյ Պատարագի, Վաղար-շապատ, 1878:

Քերիբալյան Վ. Հայ գրամատարգիսի պատմություն (1668—1868), Եր., 1959:

«Քովմայ վարդանուշի Ամուտուայ Պատմութիւն տան Արքունուց», Ս. Քևերքուրք, 1837:

«Քովմայ Ամուտուայ Պատմութիւն տան Արքունուց», Թիֆլիս, 1917:

ժամկույան Ա. Ս. Գիշերակարգ անտիկեր Գիլիցից և Անիլից, «Պատմա-բանասիրական Զանգու», Եր., 1881, № 4:

Անիլյան Գ. Բառարան Հին Հայաստանում, Եր., 1941:

«Վանանուշից Հայոց», աշխ. Վ. Զահրայանի, Տառ. Բ, Եր., 1971:

Կիլիկյան Գանանուշից, Պատմություն Հայոց, աշխ. Կ. Մեկեր-Օճանույ-անի, Եր., 1961:

Կոստանուցի երկնակցի, Տալիս, աշխ. Արմ. Մրալյանի, Եր., 1962:

Հայկերայան Ա. Թանկագրական բառարան, Եր., 1986:

Հայ ժողովրդական խաղեր, աշխ. Վ. Բրայանի, Տառ. 1, Եր., 1962:

Հայկանուշից Է. Վ. Բարոյանի միջնադարյան Հայաստանում, Եր., 1878:

Հալուցի Վ. Ճարիք և ինանուց Հին Հայաստանի մեր, Վնենտիկ, 1912:

Ղազարյան Վ. Հ. Ասորիս Գիշեր, Եր., 1830:

Ղազարյան Վ. Հ. Մուտուային մանրակարգ Կիլիկյանում, Եր., 1984:

Մալխայանց Սո. Հայերեն թարգմարական բառարան, Տառ. 3, Եր., 1944:

Մառ Լ. Ճարգվածուք տասկալ Վարդանուշ, մաս Բ, Ս. Քևերքուրք, 1894:

«ՄՆԻՆՎ Կարանուշի Բաճարիկըզույ Պատմութիւն անիկերական», Տառ. Մ. Էմին, Մաղկու, 1861:

«Մեկնութիւն յորիս Անտարանուց», Կ. Պոլս, 1888:

«Մեկնութիւն Սուրբ Անտարանի, որ բա Մաղկուի արարույ ի օրրուի Երևանի Ենորճայուց, Կ. Պոլս, 1826:

Միլիբար Գոլ, Գրքը Գառաստանի, աշխ. Ե. Թարայանի, Եր., 1975:

Մեսցակցյան Ա. Հայկական գորգագրիկա, Եր., 1955:  
 Մեսցակցյան Ա. Հայկական միջնադարյան ձուլման արվեստ, Եր., 1956:  
 «Մուկիսի նունկացոյ Պատմութիւն Հայոց», աշխ. Մ. Արիզյանի և Ս. Հարսիսյանի, Տիֆլիս, 1913:  
 «Մայրամուտը», Կ. Պոլս, 1820:  
 Նովիկովսկի Գրառութիւն Հայոց, Քրիթիկ, 1913:  
 Յովհան Մամիկոնեան. Պատմութիւն Հարոտոյ, աշխ. Ա. Արաճաճյանի, Եր., 1941:  
 «Յովհաննէս Մանգակացոյ Հայոց Հայրապետի ձուլք», Վենետիկ, 1866:  
 «Յովհաննէս Սեփերեանի Հատարտք գրքի և ձուլք և ներդրումներ», Վենետիկ, 1818:  
 «Յովհաննէս Սեփերեանի Մեղնութիւն յանտարանագրի Մատնու», գրքի Բ. Վենետիկ, 1824:  
 «Յուսէս Կամբուցոյ Կանարանութիւն և Յուլի և ձուլք», Վենետիկ, 1830:  
 Երեսն Ենտեսաբ. Ձուլք յաճու, Վենետիկ, 1928:  
 Երեսն Ենտեսաբ. Քաւթի ընդունարակ-է. էջնաճիւն, 1865:  
 «Ենտեսաբ. Ենտեսաբ. Հայոց կամպոզիտի նամակներ», Վենետիկ, 1938:  
 Երեսն Ենտեսաբ. Զատարտք Երկնի և արտաք նոր, Հանրակներ, Ոգր Եղևոյ, Եր., 1968:  
 «Երբ բազմքը Հայկական լիգուրի, հատ. 1—2, Վենետիկ, 1828—1830:  
 «Երանական Նոյնը Երգը», Կ. Պոլս, 1853:  
 Համյան Մ. Պատմութիւն Հայոց, հատ. Ա—Բ, Վենետիկ, 1784:  
 Կոպչեան Ա. Հովհաննէս Քրիթիկի, «Յնտարտք», Փարիզ, 1931, 5—6:  
 «Պատմութիւն Արիստոկրատիկ գորգագրիկայի կամպոզիտը», Քրիթիկ, 1912:  
 «Պատմութիւն Անտիկոյ Անիի արտաք նոր Հայոց», Ս. Պետերբուրգ, 1837:  
 Պոստոյան Գ. Երկնի ձուլման. հատ. Բ, Եր., 1962:  
 «Պատմութիւն», Երաս. Արարտ գրքի, Վենետիկ, 1863:  
 «Սամուէլի Բանեայի Մեկոյ Հատարտք Ի քրոջ դատարար յարաք գր-տի ժամանակը աշխարհ միւն Ի Երկնոյն», Վարդապետ, 1893:  
 Սարգիս Ենտեսաբ. Սեփերեանի Կամպոզիտը, Կ. Պոլս, 1826:  
 Սարգիս Եր. Նիկիտի և Զարգարայ կամպոզիտի Ի Քաւթի Քրիթիկի Հատարտք ու կրիթիկայի արժեքներ, Վենետիկ, 1910:  
 Սամուէլյանի Կ. Ս. Կրտսեանի և սեփերեանի արժեքը, Սար. Լ. Հայր-Վրդայանի, Եր., 1961:  
 «Սեփերեանի Սի Ենտեսաբ. Պատմութիւն յանի Սեփերեան», Մոսկ-վա, 1861:

Ստալյան Ա. Հայ միջնադարյան գորգներ, Եր., 1963:  
 Ստալյան Ա. Առաջի ձուլման ընտանիք միջնադար, «Երանք հա-տարական գիտութիւններ», Եր., 1981, № 9:  
 «Սերույն Արտիկ Կամբուցոյ Կանարանութիւն զան ժամանակ-ները...», Կալիֆոռնիա, 1851:  
 Սեր-Կապուչան Հ. Հայկական Կրիթիկ, Անթիպատ-Կրտսեան, 1869:  
 «Տեսնաք», էջնաճիւն, 1857:  
 Սիսուանն Կրիթիկ, Պատմութիւն Հայոց, Վարդապետ, 1871:  
 «Փատմութի Քրիթիկացոյ Պատմութիւն Հայոց», Քրիթիկ, 1912:  
 Քարաբար Լ. Գ. Անտեսաբ-Քարաբար Ինի Հայրապետի, «Սեփերեանի արժեք», Եր., 1941, № 4:  
 Սեղյան Գ. Վ. Մեղնական արժեքի գրքի կրիթիկայ միջնադարում, «Պատ-մութիւն հայկական հանրագիտ», Եր., 1982, № 1:  
 Սեղյան Գ. Վ. Միջնադարյան կամպոզիտի զինակներ կրիթիկայ միջ-նադարում, «Պատմութիւն հայկական հանրագիտ», Եր., 1984, № 4:  
 Սեղյան Գ. Վ. Կրիթիկայի գորգագրիկայի ընտանեկան մի կոր-տարիկ XIII դարի կրիթիկայ նկարում, «Պատմութիւն հայկական հանրագիտ», Եր., 1987, № 3:  
 Օսմանյան Մ. Ազգայնագրում, հատ. Բ, մաս Ա, Քիլիսի, 1960:  
 Օսմանյան Մ. Միջնադարի բարձր, Անթիպատ-Կրտսեան, 1957:

Абуль-Фарадж, Книга занимательных историй, М.—Л., 1961.  
 Алексеев М. П. Литература средневековой Англии и Шотландии, М., 1984.  
 Барсов Н. История первобытной христианской проповеди, СПб., 1885.  
 Безобразов П. В. Очерки византийской культуры, Петроград, 1919.  
 Белецкий А. И. Легенда о Фаусте. — Записки Неофилологического общества при С.-Петербургском университете, вып. V, 1911.  
 Бенгали Э. Жизнь драмы, М., 1978.  
 Боянус С. К. Средневековый театр. — В сб. Очерки по истории европейского театра, под ред. А. А. Гвоздева, А. А. Смирнова, Петербург, 1923.  
 Бымков В. В. Эстетика поздней античности, М., 1981.  
 Веселовский А. Н. Старинный театр в Европе, М., 1870.  
 Всеобщая история Вардана, пер. Н. Эмми, М., 1861.  
 Всеобщая история литературы, под ред. В. Ф. Корша, т. 2, СПб., 1885.

Газо А. Шуты и скomorохи всех времен и народов, пер. и доп. Н. Федоровой, СПб., 1898.

Головки В. В. История античного театра, М., 1972.

Голи Г. 2000 лет армянского театра, т. 1—2, М., 1952.

Джигалего А., Болджиев Г. История западноевропейского театра, М.—Л., 1941.

Евреинов Н. Про всея зиа, СПб., 1913.

Жирмунский В. Очерки по истории классической немецкой литературы, Л., 1972.

Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы, М., 1979.

Лукомский Г. К. Старинные театры, СПб., 1913.

Март Н. Сборники притч Вардана, т. III, СПб., 1894; ч. 1, 1899.

Менандр, Комедии. Герод, Мимлабмы, пер. Г. Церетели, М., 1964.

Микаелян Г. Г. История Киликийского армянского государства, Ереван, 1952.

Мифы народов мира, т. I, М., 1980.

Мокульский С. История западноевропейского театра, ч. I, М., 1936.

Новосардский Н. Едесские мистерии, СПб., 1887.

Орбели Н. Баян и скomorохи XII века. — В сб. Памятники эпохи Руставели, Л., 1938.

Ордош Г. В. О зрелищных устройствах средневековой Армении. «Вестник архивов Армении», № 2, Ереван, 1984.

Петросян Э. Театральные черты в средневековых армянских миниаторах. *Հայ պատմագրության և բանասիրության Գիտություններ* 1975

Путинцева Т. А. Тысяча и один год арабского театра, М., 1977.

Рубаков А. Очерки византийской культуры по данным греческой географии, М., 1917.

Стороженко Н. И. Очерки истории западноевропейской литературы, М., 1910.

Тазмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении, Ереван, 1977.

Тейлор Э. Первобытная культура, пер., пред., примеч. В. К. Николаевского, М., 1939.

Фрейдсберг О. М. Миф и литература древности, М., 1978.

Шагин М. А. Византийские политические деятели X века. — В кн. Византийский сборник, под ред. М. В. Левченко, М.—Л., 1945.

Эвлиа Челеби, Книга путешествия, вып. 3, М., 1983.

Ярко В. Н. Образ человека в классической греческой литературе и история реализма, «Вопросы литературы», М., 1957, № 5.

Aubally J. Cl. Le théâtre médiéval profane et comique, Paris, 1975.

Bréhier L. Le monde byzantin. La civilisation byzantine, Paris, 1950.

Cottas V. Le théâtre à Byzance, Paris, 1931.

Creuzer F. Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen, Leipzig, 1843.

Δραγακού Α. Μύτα λεξιόν της 'ελληνικής γλώσσης, τ. Α'θήνα, 1950.

Der-Nersessian S. Armenia and the Byzantine Empire. A brief study of Armenian art and civilization, London, 1945.

Der-Nersessian S. Manuscrits arméniens illustrés des XII-e XIII-e et XIV-e siècles de la Bibliothèque des pères Mekhitaristes de Venise, Paris, 1935.

Deventer E. Geschichte der deutschen Schauspielkunst, Bd. 1, Berlin, 1967.

Dosterich A. Paullinella. Pompejanische Wandbilder und römische Satyrspiele, Leipzig, 1897.

Díez F. Leben und Werke der Troubadours. Ein Beitrag zur nähern Kenntniss des Mittelalters, Amsterdam, 1965.

Faligan E. Histoire de la légende de Faust, Paris, 1888.

Herodotus, Histories. With an English Transl. by A. D. Cooley, v. I, London, 1960.

Horowitz J. Spuren griechischer Mimen im Orient, Berlin, 1905.

Inghirami F. Monumenti Etruschi o di Etrusco nome, disegnatii, incisi, illustrati e publicati, t. V, Fiesole, 1826.

Jahn O. Die Wandgemälde des Col'umbartius in der Villa Pamfili mit Erläuterung, München, 1857.

Joannis Chrysostomi Commentariorum in Matthaeum, —J.—P. Migne, Patrologia graeca, t. LVIII, Paris, 1862.

Langlots V. Le trésor des chartes d'Armenie au Cartulaire de la chancellerie royale des Roupéniens, Venise, 1863.

Plenzat K. Die Theophiluslegende in den Dichtungen des Mittelalters, Berlin, 1826.

Reich H. Der Minus. Ein literar entwicklungsgeschichtlicher Versuch, Bd. 1, Tl. 1, Berlin, 1903.

Riley-Smith J. S. C. The Templars and the Teutonic Knights in Cilician Armenia. — In: The Cilician Kingdom of Armenia, Bd. 1, S. R. Bease, London, 1978.

Stamme H. Tunisische Märchen und Gedichte. Nebst Einleitung und Übersetzung, Bd. 1—2, Leipzig, 1893.

Weltmann K. Illustrations in Roll and Codex. A Study of the Origin and method of Text Illustration, Princeton, 1947.



ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբան	5
Առաջին գլուխ	
Քառերական կշռնքի աշխուժացման նախադրյալները	6
Երկրորդ գլուխ	
Աշխարհիկ քառերը	33
Ա. Գուսաններն ու վարձակները	34
Բ. Կատակերգակ միմասներն ու ծաղրածուները	63
Գ. Քառերական խաղաճրագարակները	82
Երրորդ գլուխ	
Քառերի դիտակցումը պաշտոնական գաղափարախոսության պլուրալիզմում	104
Ա. շրճերացնքի առաջակարգը որպես միջնագարջան Քառերական նրնույթ	105
Բ. շրճերի կործանումը Հրաշապատումի դրամատիկական հարիւղածքը	125
Ք Ե Ձ Յ Ո Մ Ե	152
Ազգայնորեն ե գրականություն	158

ԳՐԻԳՈՐ ՎՐՈՒՅՐԻ ՕՐԳՈՅԱՆ

ՔԱՏՐՈՆԸ ԿԻՂԻԿՅԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ  
(XII—XIII ԴԴ.)

Հրատ. խմբագիր Ա. Ա. Անաստասյան  
 Նկարիչ Հ. Ն. Գաբաշյան  
 Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահիճյան  
 Սրբագրիչ Ն. Հ. Մկրտչյան  
 ԻԵ № 2641

Հանձնված է արտադրության 21.09.1990 թ., Ոտոնագրված է տպագրության  
 21.12.1990 թ.,

Չափը 84×105 մմ, թուղթ № 2: Տառատեսակ՝ սֆրի սովորական: Խորքը  
 տպագրություն: Պայմ. 9,03 մամ., ազդար. 10,25+8 թերթ նկար մամուլ:  
 Ներկ. մամուլ 9,03 Հրատ.-հաշվարկ. 8,05 մամուլ: Տպարանակ 1130:  
 Հրատ. № 7840, Պատվեր № 1122: Գինը 1 ս. 55 կ.:

Հայաստանի ԳԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան  
 պող. 24 գ.:

Հայաստանի ԳԱ Հրատարակչության տպարան, 378310, ք. Էջմիածին: