

Հենրիկ Յովհաննիսեան, *Միջնադարեան Բեմ. Թատրոն-Եկեղեցի Յարարերութիւնը Եւ Հայ Հոգեւոր Դրաման*, Երեւան, «Սարգիս Խաչենց», 2004, 300 էջ:

ԱՐԱ ԽՉՍԱԼԵԱՆ  
podyeva@yahoo.com

Ի՞նչ է միջնադարեան բեմը: Ա՞յն՝ ինչ միջնադարեան ձեռագրերում ամրակայուած է *բատր, թատրոն* («*Հրապարակական հանդէս խաղուց*», «*Հրապարակ, ուր ժողովի բազմութիւն մարդկան ի տեսանել զհանդէս խաղարկութեան*») եւ *տեսարան* բառերով, թէ՛ այն, ինչը չի իրայնանում որպէս կոնկրետ հանգամանքների ամբողջութիւն, պատկանում է ոչ թէ մեր իմացած միջնադարեան աշխարհիկ թատրոնին, այլ՝ դրամային, եւ գործում է նրանում որպէս գաղափար ու ներգգայելի պայման: «...ոչ ինչ տեսանելի, այլ իմանալի», ասել է Յովհան Մանդակունին<sup>1</sup>: Այս է արուեստագիտութեան դոկտոր, պրոֆեսոր Հենրիկ Յովհաննիսեանի *Միջնադարեան Բեմ. Թատրոն-Եկեղեցի Յարարերութիւնը Եւ Հայ Հոգեւոր Դրաման* աշխատութեան ելակետն ու կողմնորոշիչը:

Պոլիսային աշխարհայեցողութեան ու գաղափարախօսութեան՝ անտիկ փիլիսոփայութեան, իրաւունքի, բարոյագիտութեան, կրօնի եւ մշակոյթի անկման շրջանում սկզբնաւորում է քրիստոնէական ուսմունքը: Աւատատիրական հասարակարգի լիարժէք ձեւաւորման համար, սակայն, տակաւին կար մօտաւորապէս չորս դար (Ե.-Ը. դդ.), եւ թէ՛ հռոմէացիների, թէ՛ «բարբարոս» ժողովուրդների հոգեւոր կեանքում ապրում էին անտիկ ասանդոյթները: Նկատի ունենանք, որ աշխարհայեացքային եւ մշակութային անջրպետներ գոյութիւն չունեն: Կայ երեւոյթների փոխակերպում եւ ձեւերի բացայայտում: Այս սկզբունքից ելնելով՝ Յովհաննիսեանը խնդիր է դնում ճշտելու, թէ ի՞նչ է տեղի ունեցել «*անտիկ դրամայի հետ քրիստոնէութեան արշալոյսին, ինչպէ՞ս է ընկալուել դրաման վաղ միջնադարեան դպրոցում, ի՞նչ է տուել եկեղեցական ծիսակարգին եւ ի՞նչ է փոխանցել յետագայ ժամանակների դրամատիկական արուեստին*» (էջ 6):

Յայտնի է, որ հռոմէական թատրոնները Ք.ա. Գ. դարում վերածուել են քրիստոնէականների պատժավայրերի: Եկեղեցու հայրերի ճառերից կարելի է ենթադրել, որ յետագայում դրանք աւերուել են, եւ դրանց քարերից կառուցուել են առաջին եկեղեցիները<sup>2</sup>: Գիտենք նաեւ, որ սրբացուել են միմական թատրոնի յանուն քրիստոնէութեան նահատակուած դերասանները (Արդալիոն, Գենեգիոս, Պորպիւրոս, Բլանդինա): Խնդիրն այն է, որ ոչ միայն եկեղեցական շինութիւններն են հիմնուել անտիկ պրոսկենիոնի քարերով, այլեւ «*պատարագի խորհուրդը՝ հին ատտիկեան դրամայի տրամարանութեամբ*» (էջ 20): Սա աշխատութեան կենտրոնական՝ թատրոնի եւ դրամայի պատմութեան մէջ չարձարձուած տեսակետներից է:

Ատտիկեան դասական ողբերգութեան փոխակերպման տրամաբանութիւնը, ըստ հեղինակի, հետեւեալն է.-

Միջնադարեան խորհրդապաշտութեան համաձայն՝ բացարձակ Կեցութիւնը, մաքուր Անգոյր՝ Աստուած, աննիւթական է, անյատկանիշ եւ անսահմանելի: Բացառում են կոնկրետացումներն աստուածայինի ընկալումներում: Սրանով է նախեառաջ պայմանաւորուած միջնադարի առարկայամերժութիւնը: Առարկան չէր ընկալում եւ իմաստաւորում, եթէ նրա նշանակութիւնն սպառում էր կոնկրետ գործառոյթով ու սահմանաւորում արտաքին նպատակով: Հայեցողական այս համակարգում նա ձեռք է բերում գեղագիտական եւ էթիկական բովանդակութիւն, յատկանշում կեցութեան առաւել բարձր աստիճան, աւելի կատարեալ վիճակ: Իրային աշխարհն այս կերպ գետեղում է հասկացութիւնների, գաղափարների նուիրակարգի մէջ եւ քննում ոչ պատճառ-հետեւանքային յարաբերութիւնների տեսանկիւնից, այլ՝ ըստ նպատակի ու իմաստի: Այսպիսով՝ այն ամէնը, ինչ տարածում է երկնքի ու երկրի միջեւ, տարաբեկում է միջնադարեան մտածողի ներքին խորհրդագգած կեանքում, փոխարկում խորհրդանիշի ու այլաբանութեան:

Ստեղծում է տիեզերքի բարդ ու խորհրդանշային մի պատկեր. «...անդ, ուր հոգին է կենդանատար, ձեւք եւ նիւթք մարմնականք նմա առ ի՞նչ պիտոյանան»<sup>3</sup>:

Այս տրամաբանութեամբ էլ Բարսեղ Կեսարացին (330–379), որ ունէր հելլենիստական կրթութիւն եւ գիտակ էր անտիկ հոգեւոր ժառանգութեան, փոխակերպելով ատտիկեան դասական ողբերգութիւնը՝ հրաժարում է դրա առարկայական շերտերից ու մարդկային բովանդակութիւնից: Պատարագից դուրս է մնում արիստոտէլեան *միթոսը* (Ֆաբուլա), այն է՝ փաստերի համակարգումը (E ton pragmaton systasis), դէպքերի պատճառ-հետեւանքային կապը: Բայց պահպանում է դրա հետքը՝ «Հաւատոյ Հանգանակ»ի այն հատուածում, ուր մի քանի նախադասութեամբ ներկայացում է Քրիստոսի երկրային կեանքը եւ գոհաբերման իմաստը: Սա պատարագի կամ, ըստ Յովհաննիսեանի որոշարկման, *միստիկական ողբերգութեան* հանգուցակետն է:

Դուրս է մնում նաեւ ատտիկեան ողբերգութեան միւս բաղադրիչը՝ *բնատրութիւնը* (էթոս). Աստծոյ գաղափարը չէր կարող երկրորդուել ու ներկայացուել որպէս մարդկային վիճակ: Չկայ նպատակների բախում, չի գործում կամքի իրականացման ու անհատական իրաւունքի սկզբունքը: Քրիստոսը բնատրութիւն ու տիպ չէ: Նա անդրանցեալ է եւ չի որոշակիանում որպէս մարդկային բնատրութիւն: Հետեւաբար «Պատարագն անձի դրամա չէ, այլ տիեզերական խորհուրդ» (էջ 32):

Պատարագում չէգորանում է նաեւ օրիսեստրան՝ որպէս որոշակի տարածական միջավայր, թէպէտ դրա դերն ու նշանակութիւնն սպառուել էին շատ աւելի վաղ ժամանակներում՝ Ք.ա Դ. դարում: Եւրիպիդէսի կրօնական սկեպտիցիզմը խարխիւել էր անտիկ դրամայի կրօնա-ժխական հիմքերը, որի հետեւանքով էլ իմաստագրկուել էին ինչպէս պարերգչախումբը, այնպէս էլ օրիսեստրան: Դերասանների եւ պարերգչախումբի միջեւ գոյութիւն ունեցող այն

ներդաշնակութիւնն ու հասարակչութիւնը, որ հաստատել էր Սոփոկլէսն իր ողբերգութիւններում, խախտում է Եւրիպիդէսի դրամաներում: Պարերգն այստեղ ունի առաւելապէս ընդմիջարկութեան (ինտերմէդիա) բնոյթ եւ յաճախ է դուրս բերում օրխեստրայից, մի բան, որ քացառում էր նախորդ հեղինակների ողբերգութիւններում:

Նկատի ունենանք նաեւ, որ հռոմէական դրամայում պարերգ չի եղել առհասարակ, իսկ 55ին Պոմպէոսի կառուցած առաջին մշտական քատերական քարէ շէնքի օրխեստրան եղել է կիսաշրջանաձեւ՝ ի տարբերութիւն հելլենիստական քատրոնի, որտեղ շրջանն զբաղեցրել է օրխեստրայի 3/4ը:

Բանն այն է, որ պատարագի հեղինակը, շրջանցելով անտիկ ողբերգութեան պարերգական կառուցուածքը՝ պարողոս-էպիստղիոն-ստասիմոն (ստրոփէ-անտիստրոփէ)-էպոդոս-էքստոդոս փոխյարաբերութեամբ, այնուամենայնիւ, իւրացրել է օրխեստրիկայի ներքին սկզբունքը: Դա արտայայտում է խմբի ու պատարագիչի պայմանական երկխօսութեամբ, ինչպէս եւ պատարագիչի ու ընթերցող դպիրների փոխասացութեամբ:

Այսպիսով՝ պատարագը մերժում է ատտիկեան ողբերգութեան առարկայական շերտերն ու տարածա-ժամանակային սահմանափակումները եւ պահպանում դրանց գաղափարն ու սկզբունքը: Նոխազի գոհաբերութիւնը փոխարինում է հացի ու գինու խորհրդանիշներով, սկենէին փոխարինում է եկեղեցու խորանի խորհուրդը:

*«Մեր մօտեցումը պարզունակ ու կոպիտ կարող էր լինել,- գրում է Յովհաննիսեանը,- եթէ պատարագը դիտենք որպէս թատերական ներկայացում, փնտռենք այնտեղ գործողութիւնն եւ իրականութեան վերարտադրութեան որեւէ նշան»* (էջ 28):

Այս համատեքստում էլ ճշտում եւ խորանում է պատարագային կամ լիթորգիական դրամայի աշխարհիկացման տրամաբանութիւնը: Հեղինակը դրա ծագման շրջանը ետ է տանում մօտ հինգ հարիւրամեակով՝ հակառակ մինչ օրս ընդունուած այն տեսակետի, թէ պատարագային դրաման սկզբնատրուել է Թ.-Ժ. դարերում: Արդէն Դ. դարում Եփրեմ Ասորին գրել էր «Կանոն Մեծի Հինգշաբթուն Ռոմնլուայի» տեքստը, որն, ըստ էութեան, առաջին պատարագային դրաման է եւ հայերէն է քարգմանուել ԺԱ. դարում՝ Գրիգոր Վկայասէրի կողմից: Կայ մի կարեւոր հանգամանք՝ «Ռոմնլուայ»ի ծիսական արարողութիւնը տեղի է ունեցել ոչ թէ եկեղեցու բնմում, այլ՝ գաւթում: Յովհաննիսեանը կեղծ է համարում այն տեսակետը, ըստ որի՝ պատարագային դրաման ձեւաւորուել է բնմում, տեղափոխուել գաւթ, այնտեղից էլ՝ հրապարակ ու դարձել քատրոն: Այն, որ դա ձեւաւորուել է բնմից դուրս, վկայում է *Ճամագիրքը*: Հետեւաբար՝ աշխարհիկացման այդ սխեման մերժելի է (էջ 38):

Թատրոնի պատմաբանները նշում են պատարագային դրամայի աշխարհիկացման հետեւեալ տարրերը՝

1. անցումը լատինական լեզուից ժողովրդականին:
2. անցումը եկեղեցական երգեցողութիւնից տեքստի առաւել բնական ընթերցմանը:

3. երկրորդական պերսոնաժների բուի աւելացումը:
4. կենցաղային տարրերի ներմուծումն ու կատակերգական բովանդակութեան կարեւորումը,
5. դեկորների ու բուտաֆորների մանրամասն մշակումը՝ իրականութեան պատրանք ստեղծելու նպատակով:

Արտաքին եւ երկրորդական տարրերի կողքին անտեսուել է խնդրի էութիւնը, այն է՝ *կրօնական գգացմունքի մարդկայնացումը*: Սա է պատարագային դրամայի աշխարհիկացման ճշմարիտ ըմբռնումը: Ամենայատկանշականն այս առումով «Չարչարանքի գիշերն» է («Սգոյ գիշեր», «Խաւարում»), ուր միաստիկական լաւատեսութիւնը վերափոխուել է էլեգիական ողբերգութեան եւ ներմուծուել են թատերային տարրեր: Սրա հիմքերը հեղինակը տեսնում է *Պիտոյից Գիրքում*՝ թատերագիտութեան մէջ դարձեալ չնկատուած մի բան:

Ինչպէս գիտենք, արեւմտաեւրոպական թատրոնի պատմութեանը զբաղուողներն այն մոլոր կարծիքին են եղել, թէ աշխարհիկացումը հոգեւոր դրամայի առաջընթացի նշան է: Մինչդեռ, խնդիրը դիտելով միջնադարի մտածողութեան համակարգում ու հաւատարիմ մնալով միջնադարեան աշխարհընկալման տրամաբանութեանը, զալիս ենք հակառակ եզրակացութեան՝ աշխարհիկացումը պատարագային դրամայի սպառման նշան է: Նկատի ունենանք նաեւ, որ աշխարհիկը գոյութիւն է ունեցել հոգեւորին զուգահեռ եւ ոչ որպէս վերջինիս հետետղութիւն ու ամանցեալ:

Աշխատութեան 2րդ եւ 3րդ գլուխներում Յովհաննիսեանը փորձում է պարզել այն փոխակերպումը, որին ենթարկուել է անտիկ ողբերգութիւնը՝ թէատրոնից ու օրիսեստրայից փակ սրահ եւ բեմ անցնելով, այնուհետեւ՝ ցոյց տալ դրամատուրգիական ձեւի դրսեւորումները: Դրանք են Ներսէս Լամբրոնացու «Փառերանութիւն Ներքողական Գովութեանը Ի Համբարձումն Տեառն Յիսուսի Քրիստոսի Յերկինս»ը, Ներսէս Արեղայի «Անդամալոյծի Բժշկումը» սրանչելիքը եւ Առաքել Բաղիշեցու «Տաղ Աւետեաց» քերթուածը: Յովհաննիսեանը գիտական շրջանառութեան է մղում դրամայի եւ թատրոնի պատմութեան բնագաւառում անժանօթ փաստեր՝ Դիոնիսիոս Թրակացու *Քերականական Արուեստի* ոչ միայն հայ, այլեւ յոյն-բիզանդական մեկնութիւնները, դրանց կողքին՝ բացառիկ գրական մի փաստաթուղթ՝ Դիոն Աղեքսանդրացու *Յաղագս Ճարտասանական Կրթութեան* երկի (Ա. դար) 13րդ պարբերութիւնը, ուր նկարագրում է հելլէն ողբերգակ Պալլոսի նատուրալիստական խաղը: Այս վաղուց հրապարակուած հատուածը՝ 2 էջ, որ յայտնի է միայն հայերէն թարգմանութեամբ<sup>4</sup>, չի դիտուած թատրոնի պատմութեան համատեքստում:

Գրքի 4րդ գլխում («Ուսումնական Դրամայի Եւրոպական Ուղիները») հեղինակը հետեւում է դպրոցական դրամայի՝ ճարտասանական նիւթից թատրոնի վերածուելու, ընթացքին եւ յանգում այն գաղափարին, թէ՛ «...միջնադարեան տիպի քերականական դպրոցից է դուրս գալիս ամբողջ նախորդ փորձն ընդհանրացնող ու աւարտող Մեծ անգլիացին՝ Հնի ու Նորի, ժողովրդականի եւ ուսումնականի բոլոր նշաններով» (էջ 182):

Քերականական եւ ճարտասանական դպրոցով են անցել Շեքսպիրի հերոսները՝ Համլետը, Հորացիոն, Պոլոնիոսը, Ռոզենկրանցն ու Գիլդենշտերնը, Ա. դերասանը: Նրանք ունեն համալսարանականին յատուկ ճաշակ եւ իմացութիւն, տեղեակ են ճարտասանական կանոններին ու անտիկ շրջանի գրական ժառանգութեանը, ունեն դերասանի արուեստի չափանիշ ու ընթրնում, որ, ինչպէս պարզել է հեղինակը, մշակուել է ուշ հելլենիզմի շրջանում, անցել է միջնադարով ու հասել Սքրաքֆորդի քերականական դպրոց (եջ 196): Ուստի, հեղինակը գիտականօրէն անհետաքրքիր է համարում այն տեսակէտը, թէ էլսինոր ժամանած դերասաններին Համլետի տուած խորհուրդները (որոնցում արտայայտուած է դերասանի արուեստի շեքսպիրեան ընթրնումը), պէտք է համարել հոգեբանական ռէալիզմի սկզբնաւորում: Նա կարելորում է այդ ընթրնման պատմական խորքը, որի հետաւոր ակունքներն են Ափթոնիոսի *Պիտոյից Գիրքը*, Դիոնիսիոս Թրակացու *Քերականութեան Արուեստը* եւ Թէոն Ալեքսանդրացու *Նախակրթութիւնները*: Յայտնի է, որ սրանք են կիրառուել միջնադարեան Եւրոպայի բոլոր դպրոցներում ու համալսարաններում, եւ, ինչպէս դարձեալ պարզել է հեղինակը (եջ 197), դրանց ծանօթ է եղել նաեւ Շեքսպիրը: Համլետի եւ միջնադարեան հեղինակների՝ Թէոն Ալեքսանդրացու, Դաւիթ Քերականի, Եսայի Նշեցու տեքստերի անգամ պարզ համադրումն այդ է վկայում: Զուգահեռները տրամաբանուած են, ունեն պատմական հիմք, եւ դրանց ընդհանրութիւնն ակնյայտ է: «Այսպիսով, - գրում է Յովհաննիսեանը, - հելլենիստական եւ ռենեսանսեան թատերական մշակոյթների միջեւ տարածուած է միջնադարեան դպրոցական, յետագայում համալսարանական դարձող ճարտասանական մշակոյթը» (եջ 201):

Ե՞րբ է փակուում հայոց միջնադարեան բեմի վարագոյրն ըստ հեղինակի:

Սկսած ԺԷ. դարից, Արեւմտեան Ուկրաինայի Լվով քաղաքի հայկական գաղութը ներգրաւուում է ֆրանսիական քաղաքութեան քաղաքական շահերի համատեքստ: Կղեմէս Բ. Պապի (1667-1669) յանձնարարութեամբ Լեհաստանի կաթոլիկ կրօնաւորներն ու արքունիքը հետետղականօրէն իրականացնում են հայերի դաւանափոխութեան ծրագիրը: Հեռահար նպատակն էր՝ ստեղծել մտայնութիւն, թէ հայերը եղել են կաթոլիկ, յետագայում են ընդունել լուսաւորչականութիւնն ու դարձել հերձուածող, կտրել նրանց Մայր Եկեղեցուց, վերջ տալ ռուսամէտ տրամադրութիւններին եւ քաղաքական գերիշխանութիւն ձեռք բերել Արեւելքում:

Կաթոլիկութեան տարածումն իրականացնում էր հայոց լեզուն ու գրականութիւնը իւրացրած ճիզուիտ միսիոներներից կազմուած ունիթորական շարժումը, որը, պատմական իրողութիւնները կեղծելու ճանապարհով, գրականութեան եւ արուեստի ներգործութեամբ, ձգտում էր շեղել հայերի քաղաքական կողմնորոշումը եւ հայոց եկեղեցին միացնել պապականին: Հակալուսաւորչական միտումներով գրում եւ բեմադրում են ողբերգութիւններ՝ «Մահ Թեոդոսիոսի Փոքուն» կամ «Արքունի Կայսրուհին Պուլխերիա», «Մահ Կեսարու», «Մահ Հերովդեայ»: Այդ նպատակներով առաջին հայերէն գրուած, բե-

մաղրուած ու տպագրուած ողբերգութիւնը ֆրանսիացի միսիոներ Ալոիս Պի-  
դուի *Մարտիրոսութիւն Սրբոյն Հռիփսիմէի* երկն է:

Ողբերգութիւնն առաջին անգամ ներկայացուել է 1668 Ապրիլի 9ին, Լվովի  
հայոց կաթողիկական դպրոցում: Լեոյի այն միտքը, որ ԺԷ. դարում են ի յայտ  
եկել առաջին հայկական բեմն ու ներկայացումը<sup>1</sup>, յետագայ ուսումնասիրո-  
ղին առիթ է տուել համարելու *Հռիփսիմէն* հայ դրամատուրգիայի, անգամ հայ  
քատրոնի սկիզբ: Մինչդեռ, ըստ Յովհաննիսեանի, հիմք եւ անհրաժեշտութիւն  
չունենք իր նպատակներով միսիոներական (պատահական չէ, որ ֆրանսիա-  
ցի հայագէտ Սէն-Մարտէնը *Հռիփսիմէն* ուսումնասիրել է Հռոմի պապական  
հաւատի պրոպագանդայի արխիւներում), բովանդակութեամբ՝ կրօնա-գաղա-  
փարական, ժանրային առանձնաշատկութիւններով ու լեզուով միջնադար-  
եան երկր համարելու մշակութային նոր համակարգի ու ձեւերի սկիզբ: Աւե-  
լին, միջնադարի արձագանգները հասնում են Մխիթարեան Միաբանութեան  
դպրոցական բեմ (ԺԸ. դար), բնդիուպ մինչեւ ԺԷ. դարի երկրորդ կես՝ հայ  
սրբախօսական դրամա (գլուխ 5):

Նպատակ չունենք սպառելու աշխատութեան մէջ արծարծուած խնդիր-  
ներն ու գաղափարները: Չունենք նաեւ յուսկնութիւն՝ գնահատականներ  
տալու: Գրքի ճշմարիտ գնահատականը ինքը՝ գիրքն է՝ մտքի շքնդմիջուող  
քառականութիւն:

#### ԾԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- <sup>1</sup> *Սրբազան Պատարագամատոյց Հայոց*, աշխ. Հ. Յովսէփ Գաբրճեան, Վիեննա, 1897, էջ 68:
- <sup>2</sup> G. Lukomsky, *Starinnie Teatri*, (Հին քատրոններ), Սանկտ Պետերբուրգ, 1913, էջ 270:
- <sup>3</sup> *Ներսէս Լամբրոնացոյ Ատենաբանութիւնը*, Վենետիկ, 1812, էջ 142:
- <sup>4</sup> Թէոն Աղեքսանդրացի, *Յաղագս Ճարտասանական Կրթութեանց*, աշխ. Յ. Մանանդեանի, Երեւան, Երեւանի Պետական Համալսարան, 1938, էջ 175-176:
- <sup>5</sup> Լեօ, *Հայոց Պատմութիւն*, հատոր 3, Երեւան, Հայկական ՍՍՌ Գիտութիւնների Ակադեմիա, 1947, էջ 417: