

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅԱՆ՝ ՈՐՊԵՍ ԳՐԱԿԱՆ ՏԵՍԱԿԻ ԸՄԲՈՆՈՒՄԸ  
ԴԻՈՆԻՍԻՈՍ ԹՐԱԿԱՑՈՒ ՀԱՅ ՄԵԿՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

Հունարան դպրոցի քերականներն ու մեկնիչները թերևս առաջիններն էին, որ հայ միջնադարյան մտածողության մեջ, քերականական ու ճարտասանական գիտելիքներին առընթեր, մշակում էին նաև գրական տեսակների և գեղագիտական ստորոգությունների բնույթը: Առայժմ մեզանում հայտնի չէ այս խնդիրներին առնչվող ավելի հին գրական փաստաթուղթ, քան Ափթոնիոսի «Նախակրթութեանց» թարգմանությունը («Գիրք պիտոյից») և Դիոնիսիոս Թրակացու քերականության մեկնությունները: Պրոֆ. Նիկողայոս Ազոնցի դասական աշխատությունը<sup>1</sup>, բնույթով խիստ բանասիրական, բնականորեն այս նյութի շուրջ առաջ էր բերելու գիտական այնպիսի հետաքրքրություն, որն արդեն չէր կարող սահմանափակվել ընդհանուր բանասիրական կամ նեղ լեզվագիտական խնդիրներով: Թրակացու երկի շուրջ եղած մեկնողական գրականությունը, որ տարածվում է մեր մատենագրության համար ընդարձակ մի ժամանակահատվածի վրա, ինքն իրենով իմաստավորվող պարզ մի հուշարձան չէ: Ամբողջացնելով դասական գիտելիքների մի համակարգ՝ քերթողական արվեստի և ճարտասանության հիմունքները, այս նյութը որոշակի պատկերացումներ է բերում ժամանակի գեղագիտական հայացքների<sup>2</sup>, նաև գեղարվեստական իրողությունների մասին:

Բանասեր-արվեստարան Գարեգին Լևոնյանը «Պիտոյից դրբում» և Թրակացու մեկնություններում օգտագործված ողբերգութիւն և կատակերգութիւն բառերում որոնում էր հայ միջնադարյան թատրոնի հետքերը<sup>3</sup>: Սպասելի էր հաջորդ՝ ավելի հեռուն զնացող քայլը: Ընդարձակելով հարցի շրջանակը, պրոֆ. Գ. Գոյանը փորձեց ողբերգութիւն բառի խորքում հայտնաբերել հայ հին և միջնադարյան թատրոնի ազգային յուրօրինակությունը՝ նրա ծագման, բնույթի և բովանդակության առումով: Երկու հարցադրումներում էլ ելակետը Թրակացու հայկական վաղ մեկնություններն են և «Պիտոյից գիրքը», որոնք, լինելով պատմա-հասարակական նույն միջավայրի արդյունք, փոխադարձաբար լրացնում և իմաստավորում են միմյանց:

Հաստատման և բացասման եղանակներն ու սկզբունքները, որոնցով «Պիտոյից գրքի» հեղինակն ու թարգմանիչը մոտենում են եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի երկերին, ձևով աչքբանդրյան հոետորական դպրոցն են հատկանշում,

1 Н. Адонц, Дионисий Фракийский и армянские толкователи. Петроград, 1915.

2 Տե՛ս А. Адамян, Эстетические воззрения средневековой Армении, Ереван, 1955.

3 Տե՛ս Գ. Լևոնյան, Թատրոնը հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 45—58.

բովանդակությամբ՝ վաղ միջնադարյան բարոյա-գեղագիտական բմբռնումները: Ողբերգության սահմանումը համերաշխվում է այն բմբռնմանը, որ կանոնացված է Քրակացու վաղ մեկնություններում: Նախ նկատենք, որ «Պիտոյից գրքի» սահմանումը սկզբունքորեն տարբեր է ողբերգության արիստոտելյան բմբռնումից: Գրական այդ տեսակը այստեղ ևս համարվում է բերթողական արվեստի բարձրագույն ու կատարյալ ձևը, բայց նրա բովանդակությանը վերագրվում են միտումներ, որ բնորոշ չեն հին հունական աշխարհայացքին ու հատկապես Եվրիպիդեսի ողբերգությանը: «Զմեծ գովութիւն բերթողացն՝ որբյաւէտ իմաստութեանցն պարապեցին,—ասում է «Պիտոյից գիրքը»,—աստուի աստուստ է ճանաչել, զի խոյս տալով յրնդվայրայածն՝ և փախուցեալ երկայնագոյն բանից, և կամ յանօգուտ աշխարհական ինչ գրօսնաց, միայն հոգբազում տարեալ աշխատութեամբ՝ արդարեւ կարճառօտութեան շափովքն և յարմարական ասացուածոքն զիրեանցն շարագծելով բանս, զարմանալի յոյժ և օգտակար հաւաստագոյն ամենայն կացուցին լսողաց: Եւ մանաւանդ սոցունց նման գացէ որ հրաշալի զողբերգակացն դաս. վասն զի և նորա մեծավերջական շափովքն զհնոցն երգելով պատմութիւնս, այնպիսի իմն բստ ևոցա Բաշութեանցն զուգահաւասար և զիւրեանցն ցուցին իմաստութիւն, մինչ զի խառնելով ևս զԲաղբը նուագերգութիւնս ձայնիցն, և զյաշողակ խրատուցն կարգաւորութիւնս յարմարական. որով սիովեալ զբնաւ վշտացեալ սգաւորացն մխիթարելով անձինս»<sup>4</sup> (ընդգծումը մերն է—Հ. Հ.):

Հատվածի երկրորդ կեսում խտացված է ողբերգության և ողբերգականի վաղ միջնադարյան բմբռնումը, որ չի ձայնակցում հույն դասական ողբերգակաների և Արիստոտելի մտածողությանը: Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի կամ նրանց երկերի հիշատակությունը առիթ չպետք է տա «Պիտոյից գրքում» որոնելու Արիստոտելի գեղագիտական մտածողության անդրադարձումները: Արիստոտելից ավելի քան վեց հարյուրամյակ հետո ապրած այս հեղինակին (Ափսոսնիսը համարվում է IV դարի հեղինակ) Արիստոտելի օգնությամբ բացատրելու անհրաժեշտություն չկա<sup>5</sup>: «Պիտոյից գիրքը» իր մեզ հայտնի տեսքով այլ դարաշրջանի և այլ մտածողության արդյունք է: Եթե այստեղ որևէ արձագանք կա Արիստոտելի «բավության» տեսությունից, ապա դա պետք է ընդունել ոչ այլ կերպ, քան որպես նրա բրիստոնեական մեկնություն: Ըստ Արիստոտելի, երկյուղն ու կարեկցությունն են ողբերգական գործողության միջոցով հանգեցնում «այդ ու համանման կրքերի բավության»: Մինչդեռ բստ «Պիտոյից գրքի», «բաղբը նուագերգութիւնը», խրատն ու սփոփանքն են բավության միջոցը: Երկու դեպքում էլ ընդհանուրն այն է, որ ողբերգության մեջ ցավալի անցքը ոչ թե կրքեր է առաջացնում, այլ բավում է կրքերը: Դա յուրահատուկ հաշտեցում է տառասյանքի ու կործանման գաղափարի հետ, բայց այդ հաշտեցման միջոցները այլ կերպ է պատկերացնում Արիստոտելը և այլ կերպ՝ «Պիտոյից գրքի» հեղինակը: Ինչպես նկատել է պրոֆ. Ա. Ազամյանը, այս վերջինս «արիս-

<sup>4</sup> «Մովսէսի Խորենացույ Մատենագրութիւնը», Վենետիկ, 1843, էջ 369:

<sup>5</sup> Պրոֆ. Ա. Առախեյանի «Հայ մտավոր մշակույթի զարգացման պատմություն» (Երևան, 1954) աշխատությունում կարգում ենք. «Ուշադիր հետևելով «Գիրք պիտոյիցի» հեղինակի և Արիստոտելի արժարձած գրականագիտական մտքերին, տեսնում ենք, որ հեղինակն ընդհանուր առումով տրագեդիայի և կոմեդիայի խնդիրներում ցուցաբերում է արիստոտելյան մտածում» (էջ 706):

տոտեկյան բալության գաղափարի քրիստոնեացումն է»<sup>6</sup>։ Մեզ հետաքրքրող հարցի տեսակետից կարևոր է մի հանգամանք ևս. «Պիտոյից գրքի» հեղինակը հեռու է դրամատիկականի և վիպերգականի ձևական տարբերակումից. հարցին մոտենալով բարոյա-փիլիսոփայական տեսանկյունից, նա անուղղակիորեն ակնարկում է միայն վիպերգական ձևի մասին («չարմարական ասացուածքն զիւրեանցն շարագծելով բանս» կամ «զհնոցն երգելով պատմութիւնս»)։ Մինչդեռ Արիստոտելի տեսութեան համաձայն, ողբերգությունը անցքերը վերարտադրում է քոչ թե պատմվածքի մեջ, այլ գործողության»<sup>7</sup>։ Խնդիրն այն է, թե շեղարվեստական ի՞նչ իրողություն է թաքնված «Պիտոյից գրքի» բնորոշման հիմքում, գրական ձևերի փոխակերպման ի՞նչ ընթացք է արտացոլված այստեղ։ Պատկերը պարզվում է հետզհետե, երբ այս ճարտասանական կանոնը համադրում ենք Քրակացու քերականության «Յաղագս վերծանութեան» գլխի մեկնությունների և գրական այն տեսակների հետ, որոնք հակամեծ են միջնադարյան գեղագիտությանը, կամ թերևս իրական աղբյուրն են ողբերգության և ողբերգականի միջնադարյան բմբունման։

Մտազարայես «Պիտոյից գրքի» հայացքով են մոտենում ողբերգության՝ որպես քերթողական արվեստի բնութագրմանը Գրոնիսիոս Քրակացու հայ մեկնիչները։ Իհարկե, որոշակի և սկզբունքային տարբերություն կա վաղ միջնադարյան և հետագա մեկնությունների միջև. նրանք տարբեր կողմերից են ներդաշնակում «Պիտոյից գրքի» սահմանմանը։ Այսպես, Դավիթ Քերականը, որ առաջիմ համարվում է ամենավաղ մեկնիչը, հետևյալ կետում է բաժանում այդ սահմանումը. ողբերգության նյութ կարող է լինել միայն արտասովոր անհատի, առասպելացված հերոսի կենաց և «գործելեոց» պատմությունը։ Այստեղ որոշակի է նաև աղերսը ողբերգության ծագման արիստոտելյան տեսության հետ. «Ողբերգութիւն նոխազերգութիւն ասի ըստ յունականին առ և պաշտան առեալ Գրոնիսեայ ումեմն տուողի որթոյ, որ է պատմութիւն յայտնի։ Եւ է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհհկաց) քան թէ արարուած քերդողացն վեհականաց զբաջացն գործեցեալ իրս և զարութիւն պատմել ահաւորասէս և շքնաղ հանդոյն ըստ գործելեոցն գերազանցութեամբ ամենայնիւ ռիւցազնարար և ոչ կաղս ի կաղս ինչ և բամահելիս»<sup>8</sup>։ Ողբերգությունն այստեղ ևս պատկերացվում է վիպերգական ձևի մեջ։ Թերևս չիշտ կլինի ասել, որ ողբերգության միջնադարյան մեկնարանների համար, որոնք խնդիրը դիտում են բարոյա-փիլիսոփայական անկյունով, գրական ձևի խնդիրը չունի սկզբունքային նշանակություն։ Սա ունի երկու պատճառ։ Ողբերգության, որպես գրական տեսակի, բարոյա-փիլիսոփայական բնությունը գալիս է Պլատոնից<sup>9</sup> և ամբաստնվում նոր-սլլատոնական գեղագիտության մեջ, որից ելնում են վաղ միջնադարյան մտածողները։ Երկրորդ՝ միջնադարյան քերականները, հունական թատրոնի ժամանակակիցները շլինելով, ձևականորեն են մոտենում ողբերգության ձևի և ծագման խնդիրներին։ Որթատունկի ասածո առասպելը նրանց համար «է պատմութիւն յայտնի» Քրակացու հույն մեկնություններից, վերացական ու գրբային մի պատկերացում, որ բերված է բառի կազմությունն ու ծա-

6 Ա. Աղամյան, անդ, էջ 110։

7 Արիստոտել, Պոետիկա, գլ. VI, թարգմ. Ա. Կարասպետյանի, Երևան, 1955, էջ 154։

8 Ն. Աղանց, անդ, էջ 89։

9 Տե՛ս А. Ф. Лосев, История античной эстетики, «Искусство», Москва, 1969, էջ 514—519։

զուժը, այլ ոչ թե գեղարվեստական երևույթը բացատրելու համար: Քերականներին ազոտ է պատկերանում նաև հունական թատրոնի դասական շրջանը: Այլ կերպ չէր կարող լինել. ատտիկյան ողբերգությունը իր ծաղկման շրջանում (V—IV դդ.) խզել էր կապը ծիսային արժատների հետ, իսկ անկման շրջանում (IV—V դդ.) կորցրել էր բեմադրության էսթետիկ ժամանակներից եկող խրմբապարային ձևը: Այսպիսով, Թրակացու քերականության հույն ամենավաղ մեկնիչներն իսկ այդ արվեստի ժամանակակիցները չեն: Հույն ողբերգականների երկերը նրանք բննում են որպես դրական ստեղծագործություններ՝ հեկատորական արվեստի տեսանկյունով: Այդ բննությանն են հետևում հայ մեկնիչները, ելնելով, իհարկե, ազգային գրականության փաստերից: Գավթից և Անանունից հետո Ստեփանոս Սյունեցին առաջին մեկնիչն է, որ անկախ է հույն մեկնություններից. ողբերգության նրա բմբոնումը ինքնուրույն է, կապ չունի հին հունական թատրոնի հեռավոր, գրքային պատկերացումների հետ և անուղղակիորեն ձայնակցում է «Պիտոյից գրքին»: «Ողբերգութիւն զմխիթարաչան աւսէ,—գրում է Սյունեցին,—զորս ի վերայ մեռելոց եւ կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն: Իսկ զիւցաղնարար զյորդորականն աւսէ եւ զբաշալերականն եւ զներբողականն ի կենացս վախճանեցելոցն»<sup>10</sup>:

Պակասում է գործողության և բեմական ձևի թեկուզ ամենապարզ պատկերացումը: Այնուամենայնիվ, այս սահմանումը հիմք է դարձել ստեղծելու հայ հին ու միջնադարյան թատրոնի ծագման այն տեսությունը, որ հեթանոսական ողբը անմիջական ազդյուն է թատերական ներկայացման<sup>11</sup>: Մանուկ Աբեղյանի հայտնի դրույթը, որ հայ հին վեպի նախասկզբնական տարրը լայցյաց բանաստեղծությունն է<sup>12</sup>, տեղափոխվում է թատրոնի ծագման բնագավառը, այն տարբերությամբ, որ այդ նախասկզբնական տարրը ներկայացվում է որպես անմիջական ու միակ հիմք: Այնուհետև առանց տարակուսանքի եզրակացվում է. «հեթանոսական թաղման արարողությունները, բառի ուղղակի իմաստով, ազդել են թատրոնի ողբերգական ներկայացումների վրա»<sup>13</sup>, որոշելով նրա ինքնօրինակ ու առանձնահատուկ գեմքը ոչ միայն հեթանոսական, այլև բրիտանոնական դարերում: Մյուս հիմնավորումը, որ թվում է կանխելու է բոլոր հնարավոր տարակուսանքներն ու առարկությունները, ողբերգութիւն բառի ստուգարանությունն է: Գոյանը նկատել է տալիս, որ հունարեն τραγῳδία (արագողիա) բառին «Պիտոյից գրքի» և Թրակացու քերականության թարգմանություններում փոխարինում է «հույժ ինքնօրինակ» («весьма своеобразный») ողբերգութիւն բառը, որ երևույթի հնագույն անվանումն է (\*), Արտավազդ Բ

10 Ն. Աղոնց, անդ, էջ 193: Ստեփանոս Սյունեցու սահմանումը սխալ թարգմանությամբ է ներկայացված Գ. Գոյանի «Հայ թատրոնի երկուհազարամյակը» հայտնի աշխատությունում. «Актеры в трагедии «говорят героически-(!)-назидательное и поощрительное и хвалебно-панегирическое ушедшим из жизни» (Г. Гоян, 2000 лет армянского театра, Москва, 1952, հտ. 1, էջ 296): (Ընդգծումները հեղինակինն են—Շ. Շ.): Այս ձևակերպումը նույնությամբ կրկնվում է Շ. Ապրեսյանի «Անդրկովկասի ժողովուրդների գեղագիտական միտքը» աշխատությունում: «Актер в трагедийном представлении, отмечал Сюнеци, говорит героически-назидательное и поощрительное и хвалебно-панегирическое ушедшим из жизни» (Г. Апресян, Эстетическая мысль народов Закавказья, Москва, 1968 (էջ 49).

11 Գ. Գոյան, անդ, հատ. 1, էջ 281—309, 348—389:

12 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. 9, Երևան, 1968, էջ 209—210:

13 Գ. Գոյան, անդ, հատ. 1, էջ 296:

ծամանակներից եկող: Եվ բնականորեն անխուսափելի է դառնում ամենապատ-  
կերավոր եզրակացությունը. «ողբերգութիւն և ողբերգակ բառերը կենդանի  
հուշարձանն են հայ թատրոնի երկուհազարամյա պատմության»<sup>14</sup>:

Ինչո՞ւ են հունարան թարգմանիչները շրջօճիս բառը թարգմանել ող-  
բերգութիւն, և ինչո՞ւ է Սանփանոս Սյունեցին բացատրում այն որպէս մեռած  
հերոսի ներքող: Սրանք մեկը մյուսից էլնող և մեկը մյուսին բացատրող հար-  
ցեր են:

Ողբերգութիւնը բոլոր հունարան թարգմանություններում ներկայանում է  
որպէս շրջօճիս բառի համարժեքը, բայց նրա իմաստային-կառուցվածքա-  
յին պատճենումը չէ. այլապէս պետք է կոչվեր նոխագերգութիւն (շրջօճ-այծ,  
օճդ — երգ): Նկատենք, որ ողբերգութիւնը գործածության մեջ է մտել հունա-  
րանության շրջանում՝ V դ. երկրորդ կեսին. ավելի վաղ գրական հուշարձան-  
ներում (Աստվածաշունչ, Ազաթանգեղոս, Բուզանդ) այս բառին չենք հանդի-  
պում: Քրակացու քերականությունն առաջին թարգմանությունն է, որտեղ գոր-  
ծածվում է այս բառը որպէս հունարեն շրջօճիս -ի համարժեք: Որպէս հու-  
նարան եզր, այն ներկայացված է Ազոնցի աշխատության «Բառք բերականի»  
բաժնում<sup>15</sup>, Հ. Մանանդյանի «Հունարան դպրոցը» աշխատությունում<sup>16</sup> և Թեոնի  
Հարտասանության նույն հեղինակի առաջարանում<sup>17</sup>:

Ազոնցը բերում է բառի այն բացատրությունը, որ տալիս են Քրակացու  
հայ մեկնիչները («ընդ ողբսն յուսոյ նուագսն խառնեալ») <sup>18</sup> և ցույց տալիս, որ  
ողբերգութիւնը, շրջօճիս -ի թարգմանությունը լինելով հանդերձ, համապա-  
տասխանում է հունարեն մեկ այլ՝ մրչօճիս (քրենոլիս) բառին<sup>19</sup>, որը  
կազմված է մրչոս (քրենոս) — ողբ և օճդ (օղբ) — երգ բառերից: Այսպիսով,  
եթե ողբերգութիւն բառը գործածության մեջ է մտել հունարանության շրջանում  
և թարգմանությունների միջոցով, ապա այն պետք է համարել մրչօճիս բա-  
ռի իմաստային—կառուցվածքային ուղիղ արտացոլումը: Ի դեպ, Հ. Աճառյա-  
նի «Արմատական բառարանում» բուն հայկական բառ համարվում է ողբը, իսկ  
նրանով կազմված ողբերգակը՝ նոր բառ<sup>20</sup>:

Ողբերգութիւն բառը մեղ համար հետաքրքիր է այն առումով, որ դա սոսկ  
բերականական եզր չէ, կամ գրական տեսակ, իր նեղ առումով, այլ գեղագի-

14 Անդ, էջ 353—355:

15 Ն. Ազոնց, անդ, էջ 57:

16 Հ. Մանանդյան, Հունարան դպրոցը և նրա դարդացման շրջանները, Վիեննա, 1928, էջ 130:

17 «Թլովնեայ Յազագս հարտասանական կրթութեանց», աշխատությունը պրոֆ. Հակոբ  
Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ ԻԱ:

18 Ն. Ազոնց, անդ, էջ 57:

19 Անդ, էջ CXL1: Տարակուսելի է սակայն Ազոնցի շնախապատրաստված ենթադրությունը նույն  
աշխատության CLIII էջում. «Готовыми достались ему (Քրակացու թարգմանչի մասին  
է—Հ. Հ.) по всей вероятности также слова ողբերգութիւն и կատակերգութիւն»: Այս են-  
թադրությունը հակասում է Ազոնցի նախորդ դիտողությանը. «Слово շրջօճիս в переводах  
Дионисия передано через ողբերգութիւն буквально плаче-пение» Գա հակասում է  
և այն փաստին, որ ողբերգութիւն բառը հունարան դպրոցին վերաբերող բոլոր ուսում-  
նասիրություններում դասված է հունարան եզրերի շարքը: Ազոնցը սակայն առանձնակի  
նշանակություն չի տալիս իր հայտարարությանը, թե Քրակացու թարգմանիչը պատ-  
րաստ է գտել ողբերգութիւն բառը, և հետագա էջերում էլ չի հիմնավորում այդ Գոյանը հիմնվում  
է Ազոնցի շատ պատահական հայտարարության վրա, անգիտանում է նրա նախորդ դիտողու-  
թյանը և կառուցում է իր գլխավոր դրույթը ողբերգութիւն բառի երկուհազարամյա հնության  
մասին:

20 Հայերեն արմատական բառարան, հատ. V, Երևան, 1926, էջ 480:

տական ընդհանրացում: Եվ այդ ընդհանրացման մեջ գրական տեսակին ու գեղագիտական ստորոգությունը սահմանադատված չեն: Գրական տեսակի և գեղագիտական ստորոգության տարբերակումը չկա ինչպես բոլոր քերականների, այնպես էլ Ստեփանոս Սյունեցու մեկնությունում: Բայց մենք միանգամայն ի վիճակի ենք վերլուծելու այդ սահմանման բոլոր անկյունները և համոզվելու, որ քերականների հասկացած ողբերգությունը ընդհանուր ոչինչ չունի թատերական գրականության հետ: Գրամայի բնույթը՝ անցքերի վերաբերումը ոչ պատմվածքի, այլ գործողության միջոցով, մնում է անըմբռնելի, ինչպես «Պիտոյից գրքի» հեղինակի, այնպես էլ Քրակացու մեկնիչների համար: Սա հատուկ է հույն ողբերգության միջնադարյան մեկնաբաններին, որոնք գործ ունեն գրական հուշարձանների, այլ ոչ թե թատերական ներկայացման հետ, որ վաղուց արդեն չկար: Եթե «Պիտոյից գիրքը» հերոսական ներբող, բարոյախոսություն ու մխիթարություն է տեսնում Եվրիպիդեսի ողբերգություններում, դա նշանակում է, որ թատերգությունը դիտվում է իր հողից կտրված, գրականության ըմբռնման միջնադարյան տեսանկյունով, և այստեղ նույն հեռանկարային դիրքով են դրվում գրական երկու տարբեր սեռեր՝ թատերգականը և վիպերգականը: Այդ ըմբռնումը, ինչպես նկատեցինք, ավելի մարբրված, պարզ և ուղղագիծ է բուն միջնադարյան մտածողի՝ Ստեփանոս Սյունեցու մեկնությունից:

Ն. Ազոնցը հակված է կարծելու, որ Ստեփանոս Սյունեցու սահմանումն ինքնուրույն չէ, այլ քաղված է Դավթի մեկնությունից ու վերաբերում է էլեգիակամ դամբանական կոշվող գրական տեսակին, այլ ոչ թե ողբերգությանը<sup>21</sup>: Ըստ Ազոնցի, Դավթի դամբանականի իր մեկնությամբ կրկնում է Քրակացու հույն մեկնիչ Մելամպոզին, իսկ Ստեփանոս Սյունեցին այդ նույն սահմանումն օգտագործում է ողբերգության մեկնությունը տալու համար: Խիստ տարօրինակ բանաբաղություն, որ արտաքուստ շփոթմունք է երևում կամ գրչագրական սխալ: Բայց նախ պարզենք Մելամպոզի և Սյունեցու մեկնությունների նմանություններն ու տարբերությունները:

#### Մ Ե Ղ Ա Մ Ա Ղ

էլեգիաներն ասվում են ի մխիթարություն, հիշելով վախճանյալի բարեմասնությունները, սփոփելով նրա հարազատների ու բարեկամների վիշտը<sup>22</sup>:

#### Ստ. Սյունեցի

Ողբերգութիւն դմխիթարական ասէ, զորս ի վերայ մեռելոց և կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն: Իսկ զիւցազնաբար զյորդորականն ասէ ևւ գրաջալերականն ևւ զներբողականն ի կենացս վախճանեցելոցն:

Եթե Ստեփանոս Սյունեցու այս սահմանումը համեմատում ենք վաղ մեկնիչների սահմանումների հետ, ակնհայտ է դառնում, որ դա ողբերգությանը չպետք է վերաբերի և ձայնակից է իր նախորդների տված դամբանականի մեկնությանը: Բայց Ստեփանոս Սյունեցին իսկապե՞ս կրկնում է Մելամպոզի՝ էլեգիային տված սահմանումը, կամ եթե այն ներկայացնում է որպես ողբերգության մեկնություն, սխալվո՞ւմ է, արդյոք: Վերջապես, պե՞տք է համարել չա պարզ բանաբաղություն: Կարելի էր հանգել նման ենթադրության, եթե խըն-

<sup>21</sup> Տե՛ս Ն. Ազոնց, *անդ*, էջ CXLIII:

<sup>22</sup> A. Hilgard, Scholia in Dionysii Thracis Artcm Grammaticam, Gramm. Graeci pars III, Lipsiae, 1901, էջ 20:

դիրք դիտելնք այն նպատակների տեսանկյունից, որ հետապնդել է Ազոնցը: Հայ մեկնությունների ինքնուրույն տարրը նվազ ցույց տալու նրա միտումը հասկանալի և տրամաբանական է: Նպատակ ունենալով պարզաբանել հունարան գպրոցի որոշ հարցեր, Ազոնցը Քրակացու հայ մեկնություններում որոնում էր այն անկյունները, որտեղ նրանք նույնանում են հույն-բյուզանդական մեկնությունների հետ: Եթե նշմարիտ է Ազոնցի դիտողությունը՝ Ստեփանոս Սյունեցու մեկնության այս հատվածի վերաբերմամբ, մնում է ենթադրել, որ Սյունեցու սահմանման երկրորդ կեսն էլ բաղված է Մելամպոզի՝ ողբերգության մեկնությունից, քանի որ նմանությունն այստեղ առավել ակնհայտ է:

## Մելամպոզ

Ողբերգությունը պետք է հերոսաբար վերձանել, բարձրաձայն, մեծ հանդիսավորությամբ<sup>23</sup>:

## Ստ. Սյունեցի

...դիցազնարար զյորդորականն ասել և զքաջալերականն և ըզներբողականն ...

Այսպիսով, ծագում է մյուս՝ մեզ հետաքրքրող խնդրի տեսակետից ամենաէական հարցը: Ինչո՞ւ է Ստեփանոս Սյունեցու սահմանման առաջին կեսը համերաշխվում հույն մեկնիչի էլեգիային, իսկ երկրորդ կեսը՝ տրագոդիային տված սահմանմանը: Ստեփանոս Սյունեցին շփոթո՞ւմ, թե՞ նույնացնում է ողբերգություն և դամբանական հասկացությունները: Սա թերևս կարելի էր գրքազրական սխալ կարծել, եթե մեզ չկասեցնեին նախ՝ «Պիտոյից գիրքը» (մեր բերած հատվածում կան այդ երկու դժերը), ապա՝ Քրակացու հետագա մեկնիչները՝ Հովհաննես Պլուզ-Երզնկացին, Եսայի Նչեցին, Հովհաննես Մործորեցի-Երզնկացին, որոնք նկատելի ուշադրության են արժանացնում Ստեփանոս Սյունեցու բերած էական նրբերանգը. «այլ ոմանք ասեն, թէ ողբերգութիւն զվիքրաբական բանից ասէ»<sup>24</sup>: Իսկ ուշ միջնադարյան մեկնիչները, որ ժամանակագրական իմաստով շատ հեռու են հույն-բյուզանդական մեկնիչներից, ընդունում և որոշակի սկզբունքով զարգացնում են Ստեփանոս Սյունեցու բմբուսները: Նրանք իմաստավորում են այս բանաձևը, կապելով հասկանալի և իրական երևույթի հետ: Եվ բացահայտվում է, որ դա ողբերգության և ողբերգականի հայ միջնադարյան բմբուսման ամենաինքնուրույն երանգն է, եթե անգամ նրա սահմանումը բաղված է օտար աղբյուրից: Ելնելով այս բմբուսումից, Առաքել Սյունեցին ողբերգությունը համարում է դամբանական ողբ, որը լինելով հեթանոսական ժառանգություն, վաղուց ստացել էր բրիտանոնեական բովանդակություն: «Զի՞նչ է ողբն և զի՞նչ երգն,— գրում է Առաքել Սյունեցին,— այսինքն ողբն զլալն ասէ, իսկ երգ՝ զուրախութիւն, այսինքն զի այնպիսի բան են շինել իմաստասէրքն, որ կէսն լաց է, կէսն ուրախութիւն: Տայն կերպն պիտի ընթեանուլ: Գարձեալ ողբերգութիւն, այսինքն թե ընդ ողբն պարտ է և յուսոյն նուազն խառնել որպէս ասէ Երեմիաս. «Ամենակալ տէր, հայեաց յաղբատութիւնս իմ»: Զի է երգ և է ողբ. իսկ դիցազնական զքաջն և զարիագոյնսն ասէ: Զինք (=հինքն) զքաջն աստուածոց ազգ ասէին, այսինքն՝ աստուածազն կամ աստուծոյ ազինք, այսինքն զուրախութիւն և զողբն քաջու-

23 Անդ, էջ 17:

24 Եսայի Նչեցի, Վերլուծութիւն քերականութեան, աշխատասիրությամբ Լ. Խաչերյանի, Երևան, 1966, էջ 72: Նույն սահմանումը՝ Հովհաննես Երզնկացու մեկնությունում, Մատենադարան, ձև. N 2193, թերթ 33ա:

թեամբ պարտ է առնել, որպէս իշխանք և թագաւոր[ք] առնեն: Այլ և դաշտ ցուցանէ, զնահատակացն յիշատակութիւն պարտ է առնել, այսինքն ահաւոր որպէս ձայնիւ պատմել և ըստ նոցա քաջութեամբ կատարել... Դարձեալ, ողբերգութիւն զսգաւորաց մխիթարելն ասէ. իսկ քաջուորակի զհորդորելն ասէ, այսինքն յառաջ զգալ (= սգալ) զմեռեալն և յետոյ մխիթարելն և յորդորել, թէ՛ այնպէս բարեգործ էր, երանի նմա, և լաւ է, որ մեռաւ, զի մահ մարդոյ հանգիստ է»<sup>25</sup> (ընդգծումները մերն են—Հ. Հ.):

Առաքել Սյունեցու բացատրութիւնը պարզ մեկնութիւնն է «Պիտոյից գրքի» և Ստեփանոս Սյունեցու սահմանումների: Այստեղ բացահայտվում է ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնման ամենաէական գիծը. ողբերգական բովութիւնը մարդու քրիստոնէական հաշտութիւնն է մահվան գաղափարի հետ: Արիստոտելի «քաղության» տեսութիւնը ստացել է պարզ քրիստոնէական երանգ: Այս հայացքը եթէ բացահայտ ու հստակ չէ նախորդ սահմանումներում, ապա այն պատճառով, որ նրանք դրսևորվել են անուղղակիորեն՝ հունարան քերականական եզրերի պարզարանմանն առնթեր՝ ճարտասանական ոճերի, այն է՝ գրական ձևերի տարբերակման թրակացու շրջանակի սահմաններում, որը կաշկանդել է հայ մեկնիչներին: Եվ հիմնական խնդիրը ոչ թէ գրական տեսակի կամ գեղագիտական ստորոգութիւն մեկնութիւնն է, այլ ողբերգութիւն, որպէս հունարան քերականական եզրի և նոխազերգութիւն, որպէս նրա հունական համարժեքի, բացատրութիւնը: Բնականաբար, նրանք չէին խուսափելու նաև խնդրի գեղագիտական մեկնութիւնից, որ դրսևորված է անուղղակիորեն և լրացնում է քերականական-ճարտասանական գիտելիքների համակարգը: Հայ մեկնիչները ձևականորեն պահպանել են թրակացու քերականութիւն շրջանակը, թերևս շնկատելով կամ շրնդգծելով այն հակասութիւնը, որ կար գրական տեսակների սեփական տարբերակման և նրանց հունական ստորաբաժանման միջև: Տրագոդիա հասկացութիւն բառացի թարգմանութիւնը (նոխազերգութիւն) ոչ մի տեղում չի ներդաշնակել ողբերգութիւն, որպէս գրական տեսակի և գեղագիտական ստորոգութիւն, միջնադարյան ըմբռնումներին, և հունարան մեկնիչները զիմել են այդ հասկացութիւն իրենցից հեռու, վերացական, միջնադարի համար իմաստը կորցրած պատմութիւնը: Բայց նրա միջնադարյան բովանդակութիւնը եղել է պարզ ու շոշափելի և մանրամասն մեկնութիւն առիթ չի տվել: Եվ միջնադարում մեկնութիւն կարիք չունեցող երևույթը չի պարզվել մեզ համար ցանկալի խորութիւնը, տեղի տալով սխալ ու մոլոր եզրակացութիւններին:

Այստեղ հարկ է վերապահութիւնը ընդունել և այն տեսակետը, թէ հայ մեկնիչներն աչքի առաջ ունեցել են միմիայն հայ քերականութիւնը<sup>26</sup>, կամ որ ծանոթ չեն եղել թրակացու հունարեն բնագրին, և «նրանց ավելի ճիշտ կլինի կոչել Գիոնիսիոս թրակացու քերականութիւն քաղցմանութիւն մեկնիչներ»<sup>27</sup>: Ընդհանուր առմամբ ճիշտ այս մեկնակետը պակաս համոզիչ է, եթէ փորձում ենք տարածել վաղ մեկնիչների, հատկապէս Դավիթ Քերականի վրա: Նոխազերգութիւն բառը, որին հանդիպում ենք նախ Դավիթի մեկնութիւն մեջ,

25 Մատենադարան, ձև. N 1100, թերթ 206ա:

26 Ա. Աղամյան, անդ, էջ 140:

27 Գ. Զահուկյան, Քերականական և ուղղագրական աշխատութիւնները հին և միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1954, էջ 49:



գալիս է կամ Քրակացու հունարեն բնագրից, կամ նրա հույն-բյուզանդական մեկնիչներից: Էականն այն է, որ Դավիթ Քերականից մինչև վերջին մեկ հայտնի մեկնիչը՝ Դավիթ Զեյթունցին (մոտավորապես XV դարից հետո ապրած հեղինակ), ոչ մի տեղում չեն նույնացվում նոխազերգություն և ողբերգությունը ստ էության տարբեր երևույթները: Եվ որքան հայ մեկնիչները հեռանում են հունարանության ազդեցությունից, որքան մեծանում է նրանց և Դիոնիսիոս Քրակացու հեռավորությունը, այնքան ավելի սրոշակի է դառնում ողբերգության ու ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը: Եթե Դավիթը, որպես հունարանության շրջանի մեկնիչ, անմիջականորեն ելնում է Քրակացու քերականության թարգմանությունից, եթե Ստեփանոս Սյունեցին ողբերգության իր ինքնուրույն ըմբռնումը փորձում է հարմարեցնել Քրակացու «ողբերգութիւն դիւցաղնարար վերժանեսցուք» ճարտասանական կանոնին («դիւցաղնարար զյորդորականն ասէ»), ապա ոչ շրջանի մեկնիչը՝ Եսայի Նշեցին, ելնում է բառի բուն հայկական բովանդակությունից. «Ողբերգութիւն կոչի ի մերս, որ ընդ ողբսն զյուսոյն նուագսն խառնեն»<sup>28</sup>: Այս նրբերանգն անուղղակիորեն լրացնում է Ստեփանոս Սյունեցուց եկող և Առաքել Սյունեցու մեկնության մեջ հաստատվող ըմբռնումը: Այսպիսով, այն, ինչ ենթադրվում է «Պիտոյից գրքի» և վաղ մեկնությունների ենթարնադրում, հետագա մեկնիչները բացատրում են պարզ և ուղղադիժ: Լինելով ինքնուրույն, նրանց սահմանումները անուղղակիորեն բանալի են ծառայում վաղ մեկնությունների ճիշտ ընկալման համար: Եթե Առաքել Սյունեցու մեկնության հետագարձ անդրադարձումով դիտենք նախորդ մեկնությունները, ապա Ստեփանոս Սյունեցու «զորս ի վերայ մեռելոց կամ այլ ինչ թշուառութիւն կրելոց առնեն» և Եսայի Նշեցու «ընդ ողբսն զյուսոյն նուագսն խառնեն» պարզաբանումները մոտավոր պատկերացումները կլինեն միջնադարյան ողբերգության բովանդակության և ճարտասանական ձևի: Հասկանալի է դառնում, թե ինչու Ստեփանոս Սյունեցին Մելամպոզից վերցրել է դամբանականին (էլեգիա) վերաբերող հատվածը: Ծանոթ էր նա գրական այն տեսակին, որ Քրակացու քերականության մեջ և նրա հույն մեկնություններում կոչվում է τράγῳδιᾱ: Համենայն դեպս, ողբերգության տակ նա թատերգություն չի ենթադրում, այլ նկատի ունի միջնադարյան եղերական բնույթի բանաստեղծությունը, որը տրամադրությամբ ու ձևով նման է հունական էլեգիայի նախակերպը հանդիսացող θρῆνος (թրենոս) կամ θρῆγοδιᾱ (թրենոդիա) գրական տեսակին<sup>29</sup>:

Թրենոսը հին հունական անգիր բանաստեղծության նախնական ձևերից է, և, ինչպես ուսումնասիրողներն են ասում, ծագում է մեռյալների պաշտամունքից: Նրա ակունքը հաղարամյակների խորքից եկող հեթանոսական թաղման արարողությունն է, որի մասին առաջին տեղեկությունները քաղում ենք էգեյան նյութական մշակույթի հուշարձաններից: Դրանցից հնագույնը Կրետեում պեղված սաւեկոֆագն է, որ համարվում է երկրորդ հաղարամյակի գործ:

28 Եսայի Նշեցի, անդ, էջ 71:

29 Մեր եզրակացությունն է համընկնում Պ. Խաչատրյանի «Հայ միջնադարյան պատմական ողբեր» (Երևան, 1969) աշխատության առաջարանում հայտնված այն միտքը, որ «Ստեփանոս Սյունեցին, սահմանելով ողբերգությունը, այն ըմբռնել է ոչ իբրև գրամատիկական ստեղծագործություն, այլ ողբ» (էջ 25—26): Մեր հարցադրումը սակայն անկախ է Խաչատրյանի եզրակացությունից. այս հոդվածը գրվել է 1967-ի նոյեմբերին և նույն ժամանակ քննարկվել ՀՍՍՀ ԳԱ արվեստի ինստիտուտի թատերադիտական բաժնում:

Նրա վրա պատկերված է քրեմոսի տեսարան<sup>30</sup>: Գրականության մեջ դրա դասական օրինակը Անդրոմաքեի ողբն է «Իլիականում»: Այստեղ արդեն եղերամայր և ձայնարկուններ կան, որոնց հետագայում հանդիպելու ենք Փափատոս Քուզանդի Պատմության մեջ: Գնելի սպանության ու Փառանձեմի ողբի նկարագրությունը մեզ համար պարզում է այդ արարողության մոտավոր պատկերը, որի բովանդակությունը նույնն է էգեյան սարկոֆագի տեսարանի և Անդրոմաքեի ողբի հետ<sup>31</sup>: Հունական գրականության մեջ եղած եղերական բնույթի հատվածներում արտացոլված է նախնիների հերոսականացման ու պաշտամունքի հեռավոր արձագանքը: Իսկ դասական ողբերգության շատ տարրեր, հատկապես մենախոսություններում, ուղղակիորեն աղերսվում են նախագրական շրջանի ողբին: Բառացիորեն նման բնույթի են Անտիգոնեի և էլեկտրայի մենախոսությունները Սուփոկլեսի նույնանուն ողբերգություններում կամ Անդրոմաքեի մենախոսությունը՝ Եվրիպիդեսի «Անդրոմաքե» ողբերգությունում: Ինչպես ցույց է տալիս հունական գրականության ավարտված պատմությունը, քրեմոսը ժողովրդական անգիր բանաստեղծությունից հետագայում վերաճել է գրական որոշակի ձևի (էլեգիա), մասամբ լուծվել գրական ամենատարբեր ձևերի մեջ՝ որպես մենախոսական տարր: Ելնելով գրական ձևերի առաջացման ու փոխակերպման Ալեքսանդր վեսելովսկու տեսությունից, նույն բնթացքը պարզորեն նկատում ենք բոլոր ժողովուրդների գրականության, ինչպես և միջնադարի հայ գրականության մեջ: Այստեղ ևս ողբը մի դեպքում ներկայանում է որպես առանձին գեղարվեստական ամբողջություն (Դավթակ Քերդոզի «Ողբեր» և Ներսես Շնորհալու «Եղեսիոյ ողբը»), այլ դեպքում՝ ամբողջական երկի մաս (Խորենացու և Հաստիվերացու ողբերը): Երկու դեպքում էլ աղբյուրը հեթանոսությունից ժառանգություն մնացած ժողովրդական ողբն է: Առաքել Սյունեցու մեկնության միջոցով մեզ է հասել այն ավանդությունը, որ «Դավթեան բերդութիւն յաղագս Տիգրանայ» տաղը, որից երեք տող է պահպանվել, «լալական ողբերգակի» երգի գրական մշակումն է<sup>32</sup>:

Եւ արդ ներգործող ի միտս երեխր առ խորհուրդս փողարին  
Մեծուգոյ Տիգրանայ գեղանին Տիգրանուհի,  
Իւր ներգործեալ զկողարազն, նաև ողջամիտ աշխարհածուհի...<sup>33</sup>:

Ժողովրդական ողբի տաղաշափական սկզբունքները գրական մշակման մեջ, իհարկե, շեն պահպանվել: Սա գիտնական-բանաստեղծի դործ է՝ բերթուղական արվեստի երկ, թերևս լայնաշունչ դյուցազններգությունից մնացած շոգացող մի բեկոր: Միջնադարյան վարդապետարաններում ուսուցանվող «վերծանական բերթութեան» արվեստը, կամենում ենք ենթադրել, մշակվել է այս կարգի գրականության հիման վրա:

Արդ՝ ի՞նչ առնչության մեջ է ողբը թատերական գրականության հետ: Ուսումնասիրողները ենթադրում են, որ բանավոր ողբերը (խոսքը հունական քրեմոսի մասին է) կարող էին վերաճել թատերական տեսարանների<sup>34</sup>, որ

30 А. Ф. Лосев и др., Греческая трагедия, Москва, 1958, էջ 12:

31 Հմմտ. А. Веселовский, Историческая поэтика, Ленинград, 1940, էջ 216—233:

32 Մատենադարան, ձեռ. № 55, Թերթ 49ա:

33 Առաջին անգամ հրատարակվել է «Բազմավեպում» (1850, գեկտեմբեր, էջ 315):

34 Sб'а История греческой литературы, М.—Л., 1946, հատ. 1, էջ 282:

«քրենոսը հավանաբար առաջեղիայի աղբյուրներից մեկն» է<sup>35</sup>։ Այս ենթադրության հիմքը Գիոնիսիոս Քրակացու հույն անանուն մեկնիչն է, որը ողբերգություններում տեսնում է առասպելացված հերոսների, նրանց տառապանքների ու մահվան մասին հյուսված զրույցների զրական մշակումը։

Նկատենք, որ Քրակացու հույն մեկնիչները վաղուց ի վեր շփոթություն են մտցրել հունական ողբերգության ծագման ավանդական տեսության մեջ, որ գալիս էր Արիստոտելից, և ըստ որի ողբերգական թատրոնի հիմքը որթատունկի աստծու պաշտամունքի հետ կապված օրհներգություններն (διδυχαբόος) են եղել<sup>36</sup>։ Քերականության հույն մեկնիչները հնագույն հեթանոսական ողբը՝ քրենոսը, կապել են այդ պաշտամունքի հետ վերացական տրամաբանությամբ, իսկ նոր ժամանակի ուսումնասիրողները ընդունել են այդ որպես հավաստի վկայություն, մոռանալով, որ Քրակացու ամենավաղ մեկնիչներն իսկ հույն ողբերգության դասական շրջանի ժամանակակիցները չեն։ Քրակացու և հունական թատրոնի դասական շրջանի միջև ընկած է մոտավորապես հինգ դար։ Հույն մեկնություններում պահպանված է այն հիշողությունը, որ քրենոս-ողբը Գիոնիսիոսի պաշտամունքի անկապտելի մասն է եղել, մարմնավորելով որթատունկի աստծու մահվան գաղափարը։ Այդ հիշողությունն արտացոլված է վարդան Արևելցու մեկնության մեջ. «Յորժամ որ սպանէին տիտանեանքն զԳիոնէսիոս աստուածազգին. և անդամ-անդամ կոտորեցին, նա տանէին զոչխարսն ի զոհսն, և յոշէին անդամ-անդամ, և զոտոզածայն լային աստուածաբար և ասէին, թէ՛ զերգ զքեզ՝ ո՞վ լինի և կամ ո՞վ լնու զքո տեղին»<sup>37</sup>։ Մա դիոնիսիոսյան պաշտամունքի վաղ շրջանի հեռավոր արձագանքն է, այն շրջանի, երբ դեռ չկար Ապոլոնի բարձրաշխարհիկ պաշտամունքը, և ծիսախաղը չէր ընդունել զուսպ ձևեր։ Դա վկայում է, որ զարգացման ինչ-որ մի աստիճանում քրենոս-ողբը կապված է բնության մահվան գաղափարին և ունի պաշտամունքային ձև, բայց ինչպես և որ հյուսվել է այն հիմք դառնում թատերգության սկզբնավորման համար, մնում է առեղծված։ Եթե հունական ողբերգության աղբյուրը, ըստ Արիստոտելի, գիոնիսիոսյան օրհներգությունն է, դա դեռևս հիմք չի տալիս գիոնիսիոսյան պաշտամունքի դրսևորման բոլոր ձևերում որոնել թատրոնի սաղմերը։ Գրական ստեղծագործության և թատերախաղի բարդ փոխհարաբերությունների հարցը ժամանակակից եվրոպական գրականագիտության մեջ վաղուց սկսել է լուծվել ոչ պաշտամունքային արարողության օգտին։ 30—50-ական թվականների ուսումնասիրությունների արդյունքները հավաստում են, որ եթե անդամ «հին հունական ողբերգության մեջ պաշտամունքային խաղի սկզբնական դերը դեռ ի հայտ էր գալիս, ապա էսքիլոսի ողբերգությունների հոյակապ գործողությունը զարգանում էր այլ հողի վրա»<sup>38</sup>։ Ընդհանուր և ընդունված տեսակետ է, որ հունական ողբերգությունը իր ավարտված, մեղ հայտնի տեսքով առնչություն չունի այլևս թատերա-տեսարանային գործողության նախնական՝ զուտ պաշտամունքային ձևերի հետ։ Համենայն դեպս, բախման և գործողության ներկառույցը, որ թատերգության ու բեմական արվեստի առանձնահատուկ սկզբունքն է, ծիսական հիմքի վրա չի դրված,

35 С. Мокучевский, История западноевропейского театра, Москва, 1936, т. 1, с. 14.

36 Արիստոտել, Պոետիկա, գլ V, էջ 151:

37 Մատենադարան, ձեռ. № 2462, թերթ 10ր:

38 М. Верли, Общее литературоведение, Москва, 1957, с. 118:

այլ արդյունք է մարդկային կենսական հարաբերությունների և որոշակիորեն ձևավորված հասարակական հոգեբանության: Քատրոնի և ապա թատերական գրականության առաջացումը սկսվում է այն ժամանակ, երբ զործող անձանք փոխհարաբերությունը արդեն բեմական տեսքով անջատվում է պաշտամունքային արարողությունից<sup>39</sup>: Եզրակացությունն այն է, որ հին հունական թատրոնը ծիսական և ոչ-ծիսական տարրեր զործողությունների բարդ խաչաձևման արդյունք է, որի զարգացման աստիճաններն, այնուամենայնիվ, հայտնի չեն: Դա նշանակում է, որ այս խնդրի շուրջ եղած կռահումների ու եզրակացությունների թեկուզ և ինքն իրենում ներդաշնակ համալիրը չի կարող հիմք կամ բանաձև ծառայել այլ ժողովուրդների, տվյալ դեպքում հայ ժողովրդի թատերական արվեստի ձևավորման ընթացքը և բնույթը հետազոտելու համար: Պրոֆ. Գոյանի ուսումնասիրության այն գլուխները, որոնցում նա հայ հնագույն ու միջնադարյան թատրոնի աղբյուրները որոնում է բնության մահվան ու դարձմանի պաշտամունքային արարողություններում, թատրոնի ծագման տեսությունը թերևս հարստացնում են նոր երանգներով, որ հետաքրքիր են ընդհանրապես, բնդհանուր թատրոնի պատմության համար: Նույն դրույթները անհամոզիչ ու արհեստական են բոլոր այն դեպքերում, երբ ողբական արարողությունը դիտվում է որպես հայկական միջավայրի ծնունդ, համարվում է հայ հեթանոսական աշխարհայացքի ամենաբնորոշ թատերային արտահայտությունը, հնագույն ժողովրդական թատերախաղի գլխավոր հատկանիշը, դրամատիկական զործողության որոշիչ ազդակը, որ իր կնիքն է դրել հայ միջնադարյան թատրոնի վրա և որոշել նրա ազգային յուրօրինակությունը:

Հայ հեթանոսական ողբը ծիսական-պաշտամունքային երևույթ է՝ իր որոշակիորեն արտահայտված թատերային-ցուցադրական հատկանիշներով: Բայց նրա թատերային հատկանիշները ստացել են երբևէ ինքնուրույն գեղարվեստական իմաստ և արժեք, տեղի ունեցել է արդյոք գեղարվեստական երևույթի տարրանջատում: Վերջապես, բրիտանական միջնադարում հասարակական անհրաժեշտություն կա՞ր աշխարհիկ ողբերգական թատրոնի և թատերական գրականության զարգացման համար: Գիտենք, որ հեթանոսական ողբական արարողության հետքերը պարզ ու հասկանալի ձևերով պահպանվել են միջնադարում, պահպանվել են որպես հեթանոսական վերադարձներ, որոնց զարգացման ու փոխակերպման համար այլևս չկար հասարակական հոգ, և ամենակարևորը՝ միջնադարի ոչ մի հեղինակ ողբական արարողությունը թատրոն անունը չի տալիս: Միջնադարյան բնագրերում հանդիպող քառք և քլատրոն բառերը անհերքելիորեն վկայում են թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի, գոյությունը միջնադարում, բայց այդ թատրոնը որևէ կապ չէր կարող ունենալ միջնադարյան գրականության հետ, որի զարգացման միտումները այլ են: Աշխարհին է հայտնի, որ հունահռոմեական թատերական գրականության ավանդները միջնադարում չեն շարունակվել ու չպետք է շարունակվեին: Հայ իրականության մեջ ևս չէին կարող շարունակվել այդ ավանդները շատ հասկանալի պատճառներով: Հեթանոսական ողբական արարողությունը, որքան էլ հարուստ լիներ թատերայնությամբ ու ողբերգական զգացմունքով, չէր կարող բրիտանական միջնադարում ունենալ բնականոն զարգացում և հիմք դառնալ թատերական գրականության

39 Ա. Վեսելովսկի, անդ, էջ 29:

համար, քանի որ մերժված ու դատապարտված էր գրագետ եկեղեցականներից: Այդ մերժումը ևս իր տրամաբանությունն ունի. ողբը հին աշխարհայացքի արտահայտություն էր, բովանդակությամբ հակառակ քրիստոնեական լավատեսությանը, և պայքարը նրա դեմ, ինչպես և հեթանոսական ամեն մի սովորույթի դեմ, հատկապես վաղ միջնադարում՝ եկեղեցական մաքաւման ամենաբուռն շրջանում, պատմականորեն արդարացված էր: Դա բոլոր էություն քաղաքական մաքաւում էր և իր գրականությունների մեջ այնքան հեռուդական, որ աշխարհիկ բանահյուսական մտածողությունը չէր կարող ինքնուրույն կերպով հանդել գրականության, մանավանդ թատերական գրականության: Վերջապես մենք շենք կարող և իրավունք չունենք հին հունական գրականության դարգացման ավարտված ու հասկանալի պատկերը տեղադրել հայկական միջնադարում և ցանկանալ, որ գրական ու թատերական ձևերի առաջացման ընթացքը այստեղ ևս կրկնվի նույն օրինաչափությամբ և տա նույն արդյունքները: Հայ գրականության և պեղարվեստական մաքի դարգացման վաղ միջնադարյան շրջանում, երբ գլխավոր խնդիրը ժողովրդի քրիստոնեական դաստիարակությունն էր, գրական շարժման կրողը՝ քրիստոնեական եկեղեցին, գրականությունը՝ դավանարանական պայքարի արտահայտություն, հեթանոսական ողբը ոչ մի պայմանով չէր կարող դառնալ ողբերգական թատրոն, այդ հասկացության ավարտված իմաստով, ու հանգեցնել Եվրիպիդեսին թարգմանելու և բեմադրելու անհրաժեշտությունը:

Մատենագրության մեջ պահպանված անուղղակի փաստերը վկայում են, որ հեթանոսական ողբը միջնադարում չի ստացել նոր որակ, այլ մնացել է իր նախնական՝ անզիր վիճակում: Ավելին՝ ընդունելով իր մեջ քրիստոնեական բովանդակություն, նա կորցրել է թատերական գործողության տարրերը: Այդ արարողության նկարագրությանը կամ հիշատակությանը հանդիպում ենք ժամանակի իմաստով իրարից բավական հեռու գրական հուշարձաններում, և, այնուամենայնիվ, հիմքեր չունենք շփոթելու այն թատերական ներկայացման հետ: Ողբական արարողությունից ժամանակի ընթացքում անջատվել է լալչաց բանաստեղծությունը, որը հետագայում դարձել է գրական տեսակ և հունարանության շրջանում կոչվել ողբերգություն: Ողբը և ողբերգությունը այնուհետև դարձել են հոմանիշներ: Այս բաները նույն իմաստն ունեն և՛ Խորենացու, և՛ Նարեկացու համար: Թատերգական ձևի պատկերացումն իսկ չկա ու չպետք է լինի նրանց և միջնադարյան մյուս բոլոր հեղինակների երկերում: Եթե Քրակացու բերականության մեկնիչը գրում է «է ողբերգութիւն ոչ աշխարհական (ձայն գոհհկաց) քան թէ արարուած բերողացն», ապա Լեւոնը բառի տակ նա նկատի ունի այն ողբերգակ բանաստեղծներին, որոնք բանաստեղծություն էին հորինում ոչ թե բանահյուս ձայնարկու-գուսանի նման, այլ բերականությամբ՝ բերթողական արվեստի և ճարտասանության օրենքներով: Ճիշտ և ճիշտ այդպիսի գիտնական-բանաստեղծ է Դավթակ Քերդողը, որի «Ողբք ի վերայ Ջեանշիրի մեծի իշխանին» քնարական բերթվածը հայ միջնադարյան ողբերգության դասական օրինակ կարող է համարվել: Մա գրական այն ձևն է, որի տեսական սահմանումը գտնում ենք Քրակացու մեկնություններում: Մովսես Կաղանկատվացու վկայությունն այս բանաստեղծի և նրա ողբերգության մասին առավել քան պերճախոս է, այստեղ և՛ ողբական արարողությունը կա, և՛ գրական այդ ձևի ծագումը, և՛ արվեստի այն պահանջները, որ բերականները պարտադրում են ողբերգակ բանաստեղծին: «...Ողբային զիշխանն կականաւոր և

զժնդակ գոշմամբ, որ այնպէս անտանելի սուգ և անհնարին բեկում աշխարհիս հասույց: Յայնժամ հարտասան ոմն ի մէջ անցեալ, տեղեակ արհեստական իմաստից, Դավթակ անուն կոչեցեալ՝ հնարագիտական վարժիւքն յաջողակ և վերժանական էրբութեամբ յառաջադէմ, յառատաբե բանից պանունանացն հարտարութեամբ և Բաջապէս հրատարակող, լեզու ունելով նման Երազագիր գրչի, սա յուով աւուրբբ յառաջ ժամանէր ի գրան արբունի: Եւ իրբե հասանէր օրհասական շշուկն ի վերայ արեւելից աշխարհիս սակս յանկարծահաս սպանման մեծի գորավարին, յայն ժամ սկսաւ նա երգել ըստ ալֆաֆիտաց գլխակարգութեանց զոգրս զայս ի վերայ բարեացապարտին Զեանշիրի...»<sup>40</sup>: (Ընդգծումները մերն են—Ն. Ն.):

Դավթակ Քերզոզը գրել է դամբանական ողբ՝ բացարձակորեն համադատասխան ողբերգութեան միջնադարյան ըմբռնմանը և Քրակացու մեկնիչներին սահմանումներին: Դավթակի «Ողբը» գրական հազվագյուտ մի երկ է, բնույթով թերևս նման «Դավթեան քերզութին յաղագս Տիգրանայ» կորսված տաղին, որը նույնպես դամբանական ողբի գրական մշակում է: Այստեղ պահպանված են «Պիտույից գրքի» և քերականության մեկնիչների գրեթե բոլոր կանոնները՝ քերթողականության այն որոշակի կարգը, որ պարտադրվում էր ողբերգությանը, այն է՝ պատմա-հերոսական բովանդակություն, գլուցադնարար վերժանվելիք տողեր, բաջալերություն և մխիթարանք, նահատակի սրբացում: Ողբերգության և դամբանականի նույնացումը գործնականորեն իրականացված է Դավթակի «Ողբում»: Եթե ավելորդ անգամ հիշենք, որ ողբերգությունը մշտաճշտ բառի թարգմանությունն է, ոչինչ մութ չի մնա:

Ողբերգությունը կամ ողբը իր պատմական զարգացման հետագա ընթացքում պահպանում է կրոնական բանաստեղծության ձևը, անկախ բովանդակությունից: Թրինաշափականն այն է, որ պահպանելով բանավոր ողբի որոշ ձևական հատկանիշներ, նա աստիճանաբար հեռանում է իր աղբյուրից և զարգանում գրական ավանդների հիմքի վրա: Եթե միջնադարյան ողբերգակ-բանաստեղծը համեմատում է իրեն եղերամոր կամ բանահյուս ձայնարկուի հետ, զանազան կենդանի տպավորության արգյունք է, որքան իր նախորդներից ճառանգած գրական հնար: Կենդանի տպավորության աղբյուրը՝ ողբական արարողությունը, միջնադարում գրական մտածողության վրա չէր կարող աշխարհի ազդեցություն ունենալ, որքան Ս. Գրքի Երեմիան: Թգտագործելով ժողովրդական բանավոր ողբի մոտավոր ձևը, նաև ավանդաբար պահպանված տաղաչափական որոշ սկզբունքներ, ողբերգակ բանաստեղծն իր իսկական ներշնչումն ստանում է Երեմիայի «Ողբից», որը ճանաչվում է գրական այդ ձևի գասական օրինակ ամբողջ միջնադարի ընթացքում:

Քրակացու մեզ հայտնի վերջին հայ մեկնիչը՝ Դավիթ Զեյթունցին, որ ապրել է XV դարից հետո, ոչ մի իմաստ չի տեսնում հույն քերականի ճարտասանական կանոնում: Զեյթունցին իր նախորդի՝ Առաքել Սյունեցու օրիստոնեական լավատեսությունն էլ չունի («զողբն քաջութեամբ պարտ է առնել») և մի դուստ ու գծկամ բացատրությամբ պարզապես հակադրվում է և՛ Քրակացու կանոնին, և՛ նրա մեկնություններին: «Պարտ է զթշուառութեան ճառսն ողբալով և հառաչելով, կողկողազին պաղատանօր, տխուր դիմօր որպէս զապաշ-

<sup>40</sup> «Պատմութիւն Ազոտանից արարեալ Մովսիսի Կաղանկատուացոյ», ի լոյս ընծայեաց Կ. Վ. Շահնազարեան, Փարիզ, 1860, էջ 353—354:

խարութեան շարականն, զոր պարտ է ողբալով լալագին պաղատանօք երգել և ոչ խրոխտական ձայնիւ, որպէս Երեմիա մարգարէ ողբայր ի վերայ Երուսաղեմի և կամ ամենացիքն զոր ողբային զԴիոնէսիոսի և զովէին զնա աստուածաբար»<sup>41</sup>: Այս կրթված քահանան, ինչպէս նկատում ենք, շատ լավ ծանոթ է Քրակացու քերականության վաղ մեկնություններին: Նրա ինքնուրույնությունն անանգլակությունից չէ: Դավիթ Զեյթունցին ողբերգությունն ուղղակի կերպով նույնացնում է իր ժամանակի համար միանգամայն հասկանալի տխուր բանաստեղծության հետ, որն այլևս չի ելնում քերթողական արվեստի վաղ միջնադարյան ըմբռնումից: Զեյթունցին անկախ է Քրակացու քերականությունից. հունական նոխազերգություն հասկացությունից և նրա հեռավոր, վերացական ու անշոշափելի իմաստը բացատրելու ջանքերից: Ամենաէականն այն է, որ Զեյթունցին պարզություն ու հստակություն է մտցնում նախորդ մեկնություններում. նա համահնչուն ու ձայնակից է Ստեփանոս Սյունեցուն: Այս երկու տարբեր ժամանակների ինքնուրույն և ինքնատիպ մեկնությունները լիակատար համերաշխությամբ հավաստում են, որ ողբերգությունը և դամբանականը (էլեգիա) միջնադարի հայ գրականության մեջ ենթարկված են նույն բարոյագեղագիտական սկզբունքին: Մեկնություններում նրանք ներկայացված են որպէս առանձին գրական տեսակներ, և դա արդյունք է Քրակացու գրականագիտական շրջանակի, որը հայ մեկնիչներին պարտադրում է որոշակի նրբերանգներ տեսնել ողբերգության ու դամբանականի միջև, բայց դրանով չի փոխվում առարկայի էությունը: Տրագոդիան և էլեգիան գրական առանձին տեսակներ են Դիոնիսիոս Քրակացու և նրա հույն մեկնիչների համար: Հայ մեկնիչների համար այս հասկացությունների համարժեքն են ողբերգությունը և դամբանականը, որոնք նույնանում են որպէս գեղագիտական ստորագություն և առանձնանում որպէս գրական տեսակներ: Հույն մեկնություններում նման բնդհանրացում չկա. Մելամուղը, Դիոմեդը և Հելիոդորը «շաղճնա»-ի տակ ենթադրում են հույն գասական ողբերգակների՝ էսքիլոսի, Սոփոկլեսի, Եվրիպիդեսի թատերգությունները<sup>42</sup>, որպէս հռետորական արվեստի նյութ, մինչդեռ հայ մեկնիչները ողբերգություն բառին տալիս են բնդհանրացնող գեղագիտական իմաստ: Այդ հասկացությանն են ստորադասվում տխուր ու եղբրական բնույթի բոլոր երկերը, արձակ թե շափածո: Ողբերգությունը, դամբանականը և ներբողականը անբաժանելիորեն կապված հասկացություններ են նաև այնպիսի հունասեր մի հեղինակի համար, ինչպիսին Գրիգոր Մագիստրոսն է: Հովհաննես Սյունյաց արքեպիսկոպոսի թղթի պատասխանում (թուղթ ԺԱ) նա գրում է. «Եւ զի՞նչ արդեօք. մի՞թէ ի վերայ դորա ողբս առից, զի զարժանապէսն արձակեցից ձայն դամբանական և ողբերգական, կամ ներբողականս նմանապէս գերեզմանական բանաստեղծութիւնս»<sup>43</sup>: Սա թեև անուղղակի, բայց ամենահստակ և բյուրեղացված սահմանումն է:

Ողբերգություն բառի ետևում անհետացած թատերական երևույթ որոնելը, պարզապէս անիմաստ ու անհեռանկար ջանք է: Դա նույնն է, թե հակառակ գնալ միջնադարյան գրականության զարգացման տրամաբանությանը, անգիտանալ բեմական արվեստի բնույթին ու պատմությանը: Ողբերգությունը թատ-

<sup>41</sup> Մատենադարան, ձեռ. N 2380, Թերթ 323ա:

<sup>42</sup> Ա. Հիլզարդ, *անդ*, էջ 17, 306, 475:

<sup>43</sup> «Գրիգոր Մագիստրոսի Թղթերը», ի տլս բնծայեց Կ. Կոստանեանց, Աղէքսանդրապոլ, 1910, էջ 36:

րոն համարելուց առաջ հարկ է նկատել նաև tragoedia հասկացության միջնագարյան իմաստը, շմոռանալ, որ լատինական թարգմանություններով միջնագարին փոխանցված հունական ողբերգությունը իր թատերական իմաստը կորցրել էր ավելի վաղ՝ դեռևս Սենեկայի ժամանակներում: Թատրոնի պատմությանը հայտնի է, որ Սենեկայի ողբերգությունները գրվել են ոչ բեմադրվելու, այլ բնթերցանության համար: Նրանց բեմադրության համար շկար հասարակական անհրաժեշտություն. մոռացված էր Եվրիպիդեսի թատրոնը՝ իր բեմադրական համակարգով. ամփիթատրոնները ծառայում էին այլ կարգի ներկայացումների: Ողբերգության թատրոնը մեռած էր, և այս է պատճառը, որ Սենեկայի փիլիսոփայական ողբերգություններում թույլ են արտաբերվում գործողությունն ու ներքին հոգեբանական լարումը. նրանք իրենց բնույթով իսկ հատկանշում են ողբերգության մահը, որպես թատերական երևույթ<sup>44</sup>: Թատրոնական շենքերի կառուցումն այս շրջանում արդյունք էր պարի, կրկեսի ու մնչախաղի զարգացման, որոնք առնչություն չունեին գրական թատրոնի հետ և ժառանգություն մնացին միջնագարին: Ուստի հասկանալի է, թե ինչու արևելասանդրյան շերականները ողբերգական սճի տակ ենթադրում են բանաստեղծական հանդիսավոր ներբող, գեղեցիկ ու պատկերավոր միտք, հուզական հարեցվածություն, խոսքի ու տրամադրության ներգաշնակություն և ամեն ինչ, բացի բեմական գործողությունից: Գիտնիստ Թրակացու «ողբերգություն գիշազնարար վերծանեցուք» կանոնը վերաբերում է ողբերգության հոետորական բնթերցանությանը, բայց ոչ երբեք բեմական մարմնավորմանը: Քերականական մեկնությունները ոչ մի տեղում բեմական արվեստի տեսություն չեն պարունակում և ոչ մի պայմանով չեն կարող ծառայել թատրոնի պատմության սկզբնաղբյուր<sup>45</sup>: Այն փաստը, որ Թեոն Աղեքսանդրացին ողբերգուած է անվանում Ասրլեսպիազես Մամոսացու բանաստեղծությունները<sup>46</sup>, խոսում է այն մասին, որ Արիստոտելի «առանց գործողության ողբերգություն լինել չի կարող» դասական բանաձևը մեր թվականության սկզբում կորցրել էր իմաստը: Թեոն Աղեքսանդրացին (I դ.), Գիտնիստ Թրակացին (II դ.), Ափթոնիոսը (IV դ.) և քերական-մեկնիչները ու չհունական հոետորական դպրոցի այն տեսաբաններն են, որոնց մշակած գիտելիքերի Համակարգը նոր աշխարհայացքի ներկայացուցիչներն են դուրս եկել որպես տեսական-քերականական հիմք՝ բրիտանական դավանարանական վեճերի, հառերի, քարոզների, նաև բրիտանոնական գրական ձևերի մշակման համար: Գրանք վկայում են գրական-գեղարվեստական մտածողության, գեղարվեստական խոսքի ու «վերծանական բերթութեան» զարգացումը բյուզանդական դպրության ու մշակութի համար:

44 Ս. Մոկուլսկի, նշվ. աշխ., էջ 106:

45 Թրակացու մեկնությունները բեմական արվեստի տեսություն գիտելու տեսակետը կրկնված է Ա. Առաքելյանի նշված աշխատությունում. «Գիրք պիտոյիցի» թարգմանիչը, Գավրիլ Փիլիսոփան, Մտեփանոս Սյունեցին, Գրիգոր Մագիստրոսը հանդիսացան հայկական գրամատուրգիայի անդրանիկ տեսաբանները, որոնք առաջին անգամ գիտակցեցին թատրոնի անհրաժեշտությունը, մշակեցին գրամատիկական ժանրերի հելլենիստական ըմբռնումը, իրենց ստեղծագործությունների մեջ արծարծելով գրամատիկական երկերի օգտակարությունը Հայաստանի այն պահի իրականության մեջ, դրանով իսկ մասսայականացրին թատրոնի, որպես հասարակության կրթիչ ու դաստիարակիչ մի գործոնի պահանջը» (էջ 217):

46 «Թլովնայ Յաղագս ճարտասանական կրթութեանց, հանդերձ յոյն բնագրաւ», աշխատութեամբ պրոֆ. Լ. Մանանդյանի, Երևան, 1938, էջ 176: Նկատի ունենք «Յաղագս վերծանութեան և վերծանման» հատվածը, որ հայտնի է միայն հայերեն թարգմանությամբ:



կարգում, նաև հայ միջնադարյան վարդապետարաններում<sup>47</sup>։ Հայտնի է, որ բյուզանդական բանաստեղծ Ապոդինար Լաոդիկացին (IV դ.) գրել է ողբերգություններ, ընդօրինակելով Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի ոճը, բայց դրանք եղել են բրիստոնեական գաղափարները հին հունական գրական ձևերում տեղավորելու փորձեր միայն, որոնք չեն ունեցել թատերական նպատակներ, և, հետև լինելով բրիստոնեական գրականության զարգացման միտումներից, զարգացում չեն ստացել։ Հնարավոր է, իհարկե, պակաս հավանական, որ նման փորձ լիներ և հայ իրականության մեջ, բայց դա չէր կարող ունենալ թատերական նպատակներ։ Քրիստոնեական դպրության ու արվեստի կրողները, հատկապես վաղ միջնադարում, թերևս հնարավորություն ունեին ծանոթանալու հույն ողբերգակների երկերին, բայց ոչ հին հունական թատրոնին, որ բրիստոնեական աշխարհում հիշողություն իսկ չէր։ Բյուզանդական բրիստոնեական գրականության ստեղծողները որքան էլ ժառանգորդն էին անցած դարաշրջանի մշակույթի, որքան էլ կրթված էին հելլենիզմի շրջանում մշակված գիտություններով (քերականություն, ճարտասանություն, առասպելաբանություն), այնուամենայնիվ, իրենց պորժունեությամբ հետապնդում էին բուրբուլին այլ խրնդիրներ. նրանց բարոյական իդեալները խորթ էին հունա-հռոմեական աշխարհին և գրական հետաքրքրությունները՝ այս առումով նեղ։ Առավել քան այդպես է հայկական վաղ միջնադարը, որտեղ հասարակական անհրաժեշտություն չկար անտիկ ողբերգակներին թարգմանելու, ընդօրինակելու, մանավանդ բեմադրելու։ Եթե նկատի ենք առնում, որ մեզանում հունարան դպրոցի սկիզբը V դարի առաջին քառորդն է, և այդ ոճի թարգմանություններն ընկնում են նշանավոր 451 թվականից անմիջապես այս կողմ, պակաս հավանական է դառնում Եվրիպիդեսին ու Մենանդրոսին թարգմանելու և բեմադրելու կամ նրանց օրինակով թատերգություններ ստեղծելու ենթադրությունը, որում խորապես հաճողված է Գոչանը<sup>48</sup>։

Այս ենթադրության հիմքը միայն «Պիտոյից գրքին» է, որի ճարտասանական օրինակները, ինչպես և Եվրիպիդեսի ու Մենանդրոսի անունների հիշատակության փաստերը Գոչանը փորձում է համադրել միջնադարի թատրոնի մասին եղած այն մերժողական բնույթի վկայությունների հետ, որ տալիս է Հովհան Մանդակունու վերագրվող «Վասն թատերաց գիւականաց ճառք»<sup>49</sup>։ Եթե այս ճառն իսկապես ժամանակակից է «Պիտոյից գրքին», այսինքն V դարի

47 Ապոդինար Լաոդիկացու գրական ողբերգություններ ստեղծելու փաստը, ինչպես և հույն-բյուզանդական քերականական մեկնություններում հիշատակվող հին հունական հեղինակների անունները ռուս թատրոնի պատմաբան Վ. Վեկտրոզսկուն մղել են այն եզրակացության, թե բյուզանդական հետադարձական դպրոցները եղել են բեմական արվեստի ծաղկման օջախներ (տե՛ս В. Всеволодский (Гернегросс), История русского театра, Ленинград—Москва, 1929, էջ 212)։ Վ. Վեկտրոզսկու ենթադրությունը վրաց թատրոնի պատմաբան Գ. Զանելիձեին առիթ է տվել կարծելու որ Կոլխիդայի ճարտասանական դպրոցը ևս IV դարում եղել է բեմական արվեստի օջախ (Մ. Джанелидзе, Грузинский театр, Тбилиси, 1959, էջ 96—97)։

48 Գ. Գոչան, անդ, հատ. II, էջ 127։

49 Անդ։ «Պիտոյից գրքի» և Մանդակունու ճառի տվյալները նույն մեկնակետով համադրում է պրոֆ. Ա. Առաքելյանը. «Գիրք պիտոյիցի» և Հովհան Մանդակունու հիշատակությունները թատրոնի մասին վկայում են, որ Հայաստանում բեմադրվել են ողբերգություն և կատակերգություն» (Ա. Առաքելյան անդ, էջ 705)։

զրական փաստաթուղթ է<sup>50</sup>, դարձյալ նման համեմատության հիմք չկա: Ավելորդ է ասել, որ դրանք անհամադրելի փաստեր են: Մանդակունու կողմից դատապարտվող թատրոնը ոչ մի առնչություն չունի Եվրոպիոցների ու Մենանդրոսի թատերգությունների հետ: Թե ինչ կարգի թատերական երևույթ է դատապարտում Մանդակունին, առանձին հարց է, բայց նրա ճառը հիմք չի տալիս ենթադրելու, որ V—VII դարերի Հայաստանում կարող էին ողբերգություններ գրվել ու բեմադրվել Եվրոպիոցների ու Մենանդրոսի օրինակով: Ի դեպ, Մանդակունուն վերադրվող ճառերի շարքում կա մեկը՝ ուղղված հեթանոսական ողբական տրարողության դեմ և կոչվում է «Թուղթ մխիթարութեան վախճանելոց յաշխարհէս»: Հեթանոսական ողբի պատկերն այստեղ նույնն է, ինչ Փալստոս Բուզանդի և միջնադարի այլ հեղինակների վկայություններում. «բարձէք զկոծս, խափանեցէք զողոս, ի բաց արարէք զտրտմութիւն, զաղարեցուցէք զարտասուս, արգելէք զլալականս, լռեցուցէք զկառաշիւն լալեաց և վաչից. արհամարհեցէք զեղանակամարս լալականաց...»<sup>51</sup>: Եթե V կամ VII դարում նույն հեղինակը տարբեր ճառերով դատապարտում է էպոս տարրեր երևույթներ՝ թատրոնը և ողբական արարողությունը, կա՞ այլևս հիմք պնդելու, թե ողբացող ճայնարկուները միջնադարյան թատրոնի գերասաններն են, այնուհետև մյուս ծայրով նրանց կապելու ճարտասանական արվեստի տեսության և Թրակացու մեկնիչների, վերջիններիս էլ Մանդակունու ճառի ու թատրոնի հետ, ստեղծելով թյուրիմացությունների և արհեստական կապերի մի շղթայավորում, մի իրավիճակ, որ ինքն իր մեջ ներդաշնակ է թվում, բայց կապ չունի իրերի ընթացքի ու տրամաբանության հետ<sup>52</sup>:

Գրական թատրոնը, որպես աշխարհիկ մտածողության արտահայտություն, բացառվում է ոչ միայն հայ միջնադարյան իրականության մեջ, այլև ամբողջ բրիտանական աշխարհում: Տերենցիուսը և Սենեկան եվրոպական վանական դպրոցներում կարգացվել և ուսումնասիրվել են որպես լատիներեն լեզվի ու լատինական բանաստեղծության դասական օրինակներ, բայց երբեք չեն բեմադրվել: Եվ միանգամայն բնական է, որ առագեղիա ու կոմեդիա հասկացությունները միջնադարում չունեն թատերական իմաստ, ավելին՝ դրանք չեն սպառվում նաև ժանրային անվանումներ լինելով. միջնադարյան քերականներն այդ հասկացությունները վերածել են բարոյա-գեղագիտական ընդհանուր ստորոգությունների<sup>53</sup>: Այդպես պետք է լիներ, քանի որ միջնադարում խզված էր դրականության ու թատրոնի կապը: Մեզ, իհարկե, հայտնի են գերմանացի միանձնուհի Ռոզվիթա Ֆոն Գանդերսհայմի (955—1002) բարոյա-խրատական տրամախոսությունները, որոնց հորինվածքը կատարելապես բեմական է, և

50 Նկատի ունենք Կ. Տեր-Մկրտչյանի «Հովհան Մանդակունի և Հովհան Մայրազոմեցի» բանասիրական հետախուզումը (Շողակաթ, գիրք Ա, Վաղարշապատ 1913, էջ 84—13), ուր ինչպես հայտնի է, Մանդակունուն վերադրվող ճառերի շարքը, դրանց թվում «Վան թատերաց գիւականաց» ճառը վերադրվում է Մայրազոմեցուն (VII դ.):

51 «Տ. Յովհաննու Մանդակունայ Հայոց հայրապետի ճառք», Վենետիկ, 1836, էջ 175:

52 Տե՛ս Պ. Գոյան, նշվ. աշխ., հատ. 1, էջ 281—296, հատ. 11, էջ 30—44, 191—126, 415—416: Մեր հողվածը հրապարակման ընթացքում էր, երբ լույս տեսավ Գ. Գոյանի «Մ՞րն է ազգային թատրոնը» աշխատությունը (Երևան, 1970), որտեղ հայ միջնադարյան թատրոնի մասին նրա բոլոր տեսակները կրկնվում են նույնությամբ (տե՛ս էջ 199—270):

53 Հմմտ. А. Аникет, Теория драмы от Аристотеля до Лессинга, изд. «Наука», Ленинград, 1967, էջ 92—94:

որոնք եղակի երևույթ են միջնադարյան ընդհանուր գրականության մեջ: Ստեղծված լինելով Տերենցիուսի կատակերգությունների անմիջական տպավորությամբ, գրանք, այնուամենայնիվ, չեն բեմադրվել. բեմականությունը մոզզվիթան ժառանգել էր գրական ազդեցության ճանապարհով, պատկերացում շունենալով գրական երկի թատերականացման մասին: Վանական միանձնուհին որևէ կապ չէր կարող տեսնել իր գրական դրադմոնքի և շուկաների հրապարակներում ներկայացվող աշխարհիկ թատերախաղերի միջև: Ռոզզվիթան Տերենցիուսին բնօրինակել է սրտշակի միտումով, նրա բեմական հանգուցալուծումները վերածելով պարզ քարոզի: Դա թատրոնի ու թատերական գրականության եղծումն էր, ծրագրային ու հետևողական բացասումը այն կենսազգացողության, որ գեղարվեստական մտածողության մեջ վերականգնվեց վերածնության շրջանում: Միջնադարում այդպես էլ ընկալվել են նրա երկերը, որոնց համար վանական գրիչները գտել են բավական պերճախոս ընդհանուր խորագիր՝ «Անտի-Տերենցիուս», նույնն է, թե ոչ-աշխարհիկ:

Միջնադարյան բանաստեղծության մեջ թատերգական երկերից եկող տպավորությունը (եթե իսկապես կա այդպիսի տպավորություն) միայն արտաքին կառուցվածքն է՝ չափածոն և տրամախոսությունը: Հայ գրականության մեջ թերևս համանման երևույթ կարելի է համարել Առաքել Սյունեցու «Աղամգիրքը», որի մի մասը չափածո տրամախոսություն է, բայց ոչ թատերգություն՝ այդ հասկացության հասկանալի իմաստով: Տրամախոսական բանաստեղծությունը միջնադարում այլ բան չէ, քան անցքերի անշարժ վերարտադրություն, որը չի ընդունում ներքին գործողություն և կերպարի շարժում: Եթե դա պետք է համարել թատերգություն, որ շատ վիճելի է, եթե նրա ոչ բեմական բնույթը պետք է դիտել որպես գրական այդ սեռի դարդացման տվյալ շրջափուլին հատուկ անհրաժեշտ առանձնահատկություն, մնում է ընդունել, որ միջնադարում թատերգությունը կորցնում է իր առանձնահատկությունը, իր հիմնական արտահայտչաձևը և ընդունում է վիպերգական բնույթ. պատումը և կերպարը գրական մշակման սկզբունքներով վերադառնում են իրենց աղբյուրին՝ Ս. Գրքին<sup>54</sup>: Կերպարն այստեղ չի բացվում բեմական գործողության ընթացքում, այլ ներկայանում է պատրաստի, որպես ծրագրված և ավարտված որակ: Սա գեղարվեստական արտահայտչականության այլ սկզբունք է, միանգամայն ներհակ բեմականության օրենքին: Եթե փորձենք թատերական ողբերգություններ որոնել հայկական միջնադարում, հիմք ընդունելով ողբերգության քերականական-ճարտասանական սահմանումները և տրամախոսությամբ գրված չափածո երկերը, հակասությունն ավելի ակնհայտ կդառնա. տրամախոսությամբ գրված ոչ մի գործ չի համապատասխանում ողբերգության, որպես գրական տեսակի, միջնադարյան բմբուսումը: Մեկնիչների սահմանումները որևէ հիմք չեն տալիս ողբերգություն կամ կատակերգություն անվանել ներսես կամբրոնացու «Համբարձման ներբողականը», Առաքել Սյունեցու «Աղամգիրքը» և գրական նույն հատկանիշները կրող գործերը:

Ինչպես նկատեցինք, եվրոպական միջնադարին նույնպես հատուկ է ողբերգություն և կատակերգություն հասկացությունների ընդհանուր բարոյափիլի-

<sup>54</sup> Հմմտ. Դ. Զյկեն, История и система средневекового мирозерцания, СПб, 1907, էջ 611—619:

սովաշական ըմբռնումը: Տրազնեղիա են կոչվել ներքողի և զովերգության բնույթի երկերը, և կումեղիա՝ ծաղրական կամ երևույթի հանդեպ ժխտողական վերաբերմունքով գրված գրույցներն ու բանաստեղծությունները<sup>55</sup>: Այս և նման ըմբռնումները պրոֆ. Ս. Մոկուլսկին անվանում է «ոչ լրիվ և ազավաղված», որովհետև գրանք վատ են արտացոլում միջնադարյան թատերական երևույթները, չեն համերաշխվում գոյություն ունեցած թատերախաղերի հետ: Այս փաստը Մոկուլսկին բացատրում է Արիստոտելի «Պոետիկայի» («Արվեստ քերթողական») միջնադարում տարածում շունենալով: Հիրավի, քերթողական արվեստի արիստոտելյան տեսությունը միջնադարում չի ստացել այնպիսի տարածում և մեկնարանություն, ինչպես Արիստոտելի մյուս երկերը և ըմբռնվել է հիմնականում Ավերոեսի (XII դ.) մեկնությունը, ըստ որի ողբերգությունը զովերգության արվեստն է, կատակերգությունը՝ ծաղրի<sup>56</sup>: Կարծում ենք, Արիստոտելի «Պոետիկայի» տարածում շգտնելը և անհասկանալի մնալը արդեն իսկ հետևանք էր ողբերգության, որպես թատերական երևույթի, բացակայության. բոլոր դեպքերում էլ Արիստոտելի այդ երկը պետք է ընկալվեր միջնադարյան հայացքով, գրականության ըմբռնման միջնադարյան տեսանկյունով: Ողբերգականի բարոյա-փիլիսոփայական ընկալումը, որ, ինչպես գիտենք, ձևավորված էր Պլատոնի և նոր-պլատոնականների գեղագիտական հայացքներում, միջնադարյան գեղագիտության մեջ վերախմաստավորվում է քրիստոնեական երանգով:

Հեղելի հայտնի գրույթը, որ դրամայի առաջացման ու զարգացման պլատոնոր պայմանը մարդկային նպատակների ազատ ինքնագիտակցումն է, կիրառելի է բոլոր ժամանակների հանդեպ: «Ճշմարիտ ողբերգական գործողության համար,—գրում է Հեղելը,—անհրաժեշտ է, որ արթնանա անհատական ազատության և ինքնուրույնության սկզբունքը կամ համենայն դեպս, ինքնորոշումը, սեփական արարքներին և նրանց հետևանքներին տեր կանգնելու ազատ ցանկությունը»<sup>57</sup>: Միջնադարում հասարակության անդամների փոխհարաբերությունները կարգավորված ու ամրապնդված են որոշակի սահմաններով, ավանդներով, սովորույթներով ու արարողություններով<sup>58</sup>, որը դրսևորվում է նաև գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ գրական պիտակի և պատկերազրահուն սխեմայի ձևով: Եթե բացառվում է անհատական գործողության ազատությունը, բացառվելու է նաև հոգեկան բախման զգացմունքի թատերային ներկայացումը, այն է՝ ողբերգությունը: Տրամարանական է, որ ողբերգության թատերական իմաստը վերականգնվելու էր միայն Վերածնության դարաշրջանում, երբ արթնանալու էր «մարդկային նպատակների ազատ ինքնագիտակցումը», մեծանալու էր հետաքրքրությունն ու հավատը մարդու և նրա բանական ուժի հանդեպ: Եվ ամենևին ոչ պատահաբար, միջնադարից հետո առաջին թատերական ողբերգությունը Տրիստինոյի «Սոֆոնիսթան» էր, որ գրվեց Վերածնության հայրենիքում, 1515 թվականին: Քրիստոնեական միջնադարում, երբ հասարակական գիտակցության հիմնական ձևը կրոնն է, տիրապետող գա-

55 Ա. Անիստ, *անդ*, էջ 92—94:

56 Ս. Մոկուլսկի, *անդ*, էջ 131:

57 Гегель, Сочинения, т. XIV, М., 1958, էջ 371:

58 Հմմտ. Д. С. Лихачев, Поэтика древнерусской литературы, изд. «Наука», Ленинград, 1967, էջ 84:

ղափարախոսության կրողը՝ եկեղեցին, թատրոնը գրականության հիմքի վրա չէր պահպանվելու կամ չէր ստեղծվելու: Միջնադարյան աշխարհիկ թատրոնը կամ իրականության թատերային վերարտադրության ձևերը գուրս են քրիստոնեական գրականության զարգացման ընթացքից ու միտումներից: Թատրոնը իր աշխարհիկ բովանդակությամբ այստեղ դրսևորվում է որպես ժողովրդական անգիր մտածողության արտահայտություն, երբեմն որպես ինքնուրույն արվեստ, երբեմն միախառնված ընդհանուր բանահյուսական երևույթների: Նրա իրական հետքերը պետք է որոնել բանահյուսության մեջ: Միջնադարյան բանահյուսության որոշ ձևերի ուսումնասիրությամբ միայն կարելի է ենթադրել այդ թատրոնի գեղարվեստական արտահայտչաձևերի համակարգը, որը թերևս կրացահայտի միջնադարյան տեսարանի մոտավոր պատկերը:

Г. В. ОГАНЕСЯН

### ОПРЕДЕЛЕНИЕ ТРАГЕДИИ КАК ЛИТЕРАТУРНОГО ВИДА В АРМЯНСКИХ СХОЛИЯХ К ДИОНИСИЮ ФРАКИЙСКОМУ

В статье рассматривается определение средневекового литературного вида «*ողբերգութիւն*» («вохбергютюн») в средневековой грамматической литературе. Автор приходит к тому выводу, что слово *ողբերգութիւն* — структурно-смысловое отражение древнегреческого *θρηγῶδία* не является драматургическим понятием. В раннем средневековье античная трагедия утратила театральный смысл, поскольку утрачено было представление о ее сценической форме. Определение трагического жанра в армянских схолиях к «Грамматике» Дионисия Фракийского не представляет собой теорию эллинистического театра. В статье опровергается предположение, утверждающее самобытность древнеармянского театра на основе тенденциозной трактовки этого термина. Подтверждается, что связанный с культом усопших языческий театрализованный обряд в христианском средневековье не мог перерасти в литературный театр: встречающийся в средневековых текстах термин *ողբերգութիւն* («плач-пение») — обозначение своеобразного литературного жанра, классическим примером которого является «Плач» Давтака Кертюха (VII в.). Трагедия как литературно-театральное явление исключается как в европейском, так и в армянском средневековье. Видимо, изучение определенных выражений армянского синкретического фольклора может дать общее представление о поэтике средневекового театра.

Н. V. HOVHANISSIAN

### LA DEFINITION DE LA TRAGEDIE COMME GENRE LITTERAIRE DANS LES SCOLIES ARMENIENNES CONSACREES A DENYS DE THRACE

L'article est consacré à l'étude de la définition du genre littéraire médiéval nommé «*ողբերգութիւն*» (*voghbergoutiun*) dans la littérature grammaticale du Moyen Age. L'auteur en vient à la conclusion que le mot

„ողբերգութիւն“, reproduisant la structure et le sens du mot grec „θρηγῶδιον“, n'est pas une notion théâtrale. Dans la période du haut Moyen Age la tragédie antique perdit toute valeur théâtrale, l'idée de sa forme scénique étant vouée à l'oubli. La définition du genre tragique dans les scolies arméniennes consacrées à „l'Art grammatical“ de Denys de Thrace ne représente pas la théorie du théâtre hellénistique. L'article réfute de même la supposition relative à l'originalité de l'ancien théâtre arménien qui se base sur l'interprétation tendancieuse de ce terme.

L'auteur démontre que les rites païens liés au culte des morts, bien que théâtralisés, ne pouvaient se transformer en théâtre littéraire dans les conditions d'un Moyen Age chrétien. Le terme „ողբերգութիւն“ („pleurs-chant“) se rencontrant dans les manuscrits arméniens médiévaux désigne un genre littéraire particulier, dont la „Complainte“, de Davtak Kertogh (VII s.) est un exemple classique.

La tragédie en tant que phénomène littéraire théâtral est exclue en Arménie de même qu'en Europe du Moyen Age. De toute évidence l'étude de certains aspects du folklore syncrétique médiéval peut donner une vue d'ensemble sur la poétique de ce théâtre.