

**ԱՇԽԱՐՀԻԿ ԵՎ ՀՈԳԵՎՈՐ ՄՇԱԿՈՒՅԹՆԵՐԻ ԲԱՆՈՒՄԸ Վ. ՀՅՈՒԳՈՅԻ
«ՓԱՐԻՉԻ ԱՍՏՎԱԾԱՄՈՐ ՏԱՃԱՐԸ» ՎԵՊՈՒՄ**

ՏԻԳՐԱՆ ՍԻՄՅԱՆ

Հայտնի է, որ եվրոպական միջնադարյան արվեստը, գրականությունը զարգանում է **վանքերում, դղյակներում և քաղաքներում:**

Վանքում զարգանում է հայրաբանական գրականությունը իր ժանրային դրսևորումներով՝ *նամակագրություն* (Կղենես Յռոմեացի, Պոլիկարպես Չմյուռնացի, Իգնատիոս Աստվածագոյաց), *ջատագովական* (Արտիդես, Հուստինոս), *մեկնողական* (Սուրբ գրքի մեկնաբանություն) երկեր, *ճառեր, քարոզներ, ծիսական երկեր, վարքագրություն, պատմագրություն, հոգևոր երգեր* (խորալներ, Հայաստանում՝ շարականներ, ծոներ), *առակներ* և այլն:

Դղյակներում ձևավորվում և զարգանում է **ասպետական** գրականությունը, որը դրսևորվում է քնարական և էպիկական սեռերում՝ *ասպետական էպոս* («Ռուլանդի երգը», «Նիբելունդների երգը», «Իմ Սիդի երգը» և այլն), *ասպետական քնարերգություն* (տրուբադուրներ, միննեզիմգերներ), *ասպետական վեպ:*

Վերջինս թեմատիկորեն բաժանվում է չորս ցիկլերի.

ա. *բրետոնյան լյե*¹ սիրային նորավեպեր (Մարիա Ֆրանսուհի),

բ. վեպեր՝ նվիրված Տրիստանին և Իզոլդային¹,

գ. Արթուր թագավորի ցիկլը²,

դ. սուրբ Գրահալին (Կրետյեն դե Տրուա՝ «Պերսիֆալ», Վոլֆրամ ֆոն Էշենբախ՝ «Պարցիֆալ»):

Հայտնի է, որ ուշ միջնադարյան *քաղաքներում* լայն տարածում է ստանում ժողովրդական մշակույթը՝ կառնավալայինը, կառնավալը, որի ժամանակ կատարողը և հանդիսատեսը միասնաբար են հանդես գալիս³: Սա նշանակում է, որ յուրաքանչյուր մասնակից պիտի լինի ակտիվ դերում, եթե այս երկու դերերը մեկը մյուսից բաժանվում են, խախտվում է կառնավալի սկզբունքը:

Ասվածը մեր ժամանակներից մոտեցնելու համար՝ փորձենք համեմատել միջնադարյան կառնավալը ժամանակակից կառնավալի դրսևորումներից մեկի՝ դիսկոտեկի հետ: Ավանդական հասարակություններում հիմնականում ակունբային կյանք գրեթե գոյություն չունի, քանի որ ավանդական արժեքանությունը, ավանդույթը թույլ չի տալիս կանանց զվարճանալ գիշերով: Ակունբային կյանքի բացակայությունը կարելի է բացատրել նաև նրանով, որ դիսկոտեկում մարդիկ խախտում են հանդիսատես-մասնակից անմիջական կապը:

¹ Տե՛ս «Легенда о Тристане и Изольде». М., 1976:

² Տե՛ս «Средневековый роман и повесть». М., 1974:

³ Տե՛ս **Бахтин М. М.** Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М., 1990, էջ 12:

Դիսկոտեկում ենթադրվող ակտիվ մասնակիցը վերածվում է պասիվ հանդիսատեսի, որը սկսում է ավելի շատ դիտարկել, թե ով ինչ է հագել, ով ինչպես է պարում և այլն: Նման վարքագիծը՝ պասիվությունը, ենթադրում է օտարված վիճակ, ինչի պատճառով տեղի չի ունենում միաձուլում «ուրիշին», համընդհանուրին, այնինչ պիտի լիներ հակառակը: Դիսկոտեկում մարդը պետք է *մասնակցի*, ոչ թե *դիտի*, այսինքն՝ պարելը պետք է վերածվի ծեսի: «Պարը վերածվի ծեսի» արտահայտությունը նշանակում է՝ մասնակիցը պիտի դադարի ծեսին նայել իբրև ներկայացում: Նա պիտի պարային գործընթացը վերապրի, ակտիվ մասնակցի: Երբ մասնակիցը դադարում է պարել և վերածվում է հանդիսատեսի, նա փշրում է կառնավալայինը: Նույն կառույցն է գործում նաև ծեսի ժամանակ. երբ հավատացյալը ծեսը սկսում է նայել և ոչ թե զգալ, «մտնել» հոգևոր իրողությունների մեջ, ապա նա քայքայում է ծիսականը: Ծեսը պետք է ընկալել իբրև խորը հոգևոր իրողություն, տեղի ունեցողը պիտի անցկացնել սեփական հոգու, «ես»-ի միջով, հակառակ դեպքում այն վերածվում է ֆիկցիայի, դատարկ մի իրողության, թատերական փուլչ մի գործողության:

Հավատացյալը պատարագի ժամանակ պիտի մոռանա իր սեփական «ես»-ը, որ միաձուլվի այնկողմնայինին, աստվածայինին: Դա նշանակում է, որ անհատը միայն իր «ես»-ի ոչնչացման միջոցով կարող է հասնել այնկողմնայինին, աստվածայինին. չես մոռանում անձը, չես հասնում Աստծուն:

Վերը ասվածներից հետևում է՝ կառուցվածքային տեսանկյունից մասնակիցները թե՛ դիսկոտեկում, թե՛ ծեսի ժամանակ պիտի լինեն մասնակիցներ և ոչ թե հանդիսատեսներ: Այս առումով դիսկոտեկը և ծեսը նույնանուն են: Հիմնական տարբերությունն այն է, որ դիսկոտեկը տանում է դեպի լարվածության թուլացման (*relax*), ինքնաթուլացման, որն ունի սոցիալական ուղղվածություն, իսկ ծեսը՝ դեպի ինքնամաքում, մեղքերի ազատագրում, միավորում Աստծո հետ: Այլ կերպ ասած՝ այս երկու հաղորդակցությունները ունեն տարբեր ուղղվածություն. մեկը ունի ուղղահայաց բնույթ (պատարագ, աղոթքային վիճակ), մյուսը՝ հորիզոնական:

Որո՞նք են այն պատճառները, որ դիսկոտեկում մասնակցին դարձնում են հանդիսատես:

Մեր կարծիքով՝ պայմանավորված է հասարակական կարծիքը չափից ավելի հաշվի առնելով, խաղայինի, բազմադիմակության բացակայությամբ: Դիսկոտեկի մասնակիցները չեն կարողանում կտրվել իրենց սոցիալական դերից ու դիրքից: Նրանք չեն կարողանում անջատել իրենց սեփական «ես»-ը սոցիալական դիրքից, պաշտոնից: Նրանց գիտակցության մեջ սերտաճում են սեփական «ես»-ն ու պաշտոնը, սոցիալական դիրքը, կամ այլ կերպ ասած՝ տեղի չի ունենում գիտակցության կառնավալացում: Կառնավալացում նախևառաջ նշանակում է ազատագրում կարծրատիպերից և բոլոր հակադրությունների վերացում (ներքև // վերև, հարուստ // աղքատ և այլն): Կարծրատիպը և կառնավալայինը «թշնամիներ» են: Այս ամենը պատճառ է դառնում, որ դիսկոտեկը գործառական տեսանկյունից ձևափոխվում է՝ վերածվելով ռեստորանի: Մարդիկ գալիս են ոչ թե պարելու, լիցքաթափվելու, հանգստանալու, այլ կերուխումի (թեպետ սա էլ կարող է լինել հանգստի մի ձև), իրենց ցույց տալու, այսինքն՝ ամեն ինչ «ինքնածիսականացվում» է՝ սոցիալական դիրքը, կերուխումը,

ինքնացուցադրումը մարմնի և հագուստի մակարդակում և այլն: Վերը ասվածից կարելի է ևս մի հետևություն անել, որ կառնավալի ժամանակ չեն ուտում, այլ միայն խմում: Պատահական չէ, որ Ռաբլեն իր հերոսի միջոցով «հնչեցնում» է՝ ոչ թե ուտե՛լ, այլ խմե՛լ:

Մենք այստեղ փորձեցինք խոսել ժամանակակից կառնավալի և ծեսի պրագմատիկ (մասնակից // դիսկոտեկ / = կառնավալ) առանձնահատկությունների մասին: Իսկ այժմ փորձենք ժամանակագրական առումով տեղափոխվել անցյալ և դիտարկել կառնավալայինի և եկեղեցականի (ժողովրդական և հոգևոր-եկեղեցական մշակույթների) բախման ու փոխհարաբերության առանձնահատկությունները:

Այս խնդիրը կփորձենք վեր հանել Վ. Յյուզոյի «Փարիզի Աստվածամոր տաճարը» վեպում նկարագրվող մի միջադեպի հիման վրա, ինչը սերտորեն կապված է մեր խնդրի հետ:

Վեպի հենց սկզբում ասվում է, որ կարդինալ Բուրբոնացին թագավորին դուր գալու համար 1482 թվականի հունվարի 6-ին պիտի ընդուներ ֆլամանդական քաղաքապետերի մի ամբոխի, որոնց պետք է մեծարեր՝ կազմակերպելով «մի հրաշալի մորալիտե, խեղկատակային սատիրա և զավեշտային մի ներկայացում՝ ֆարս»⁴: Այնուհետև պատուհնը վարողը նաև ավելացնում է, որ հունվարի 6-ը «անհիշելի ժամանակներից ի վեր միակցված կրկնակի հանդես էր»՝ նվիրված Քրիստոսի ծննդին և խեղկատակների: Այս տեղեկությունը վկայում է այն գաղափարի մասին, որ միջնադարյան երկու մշակույթային շերտեր՝ կառնավալայինը և եկեղեցականը համադրվել են, քանի որ նույն օրը ժողովուրդը նշում է և՛ Քրիստոսի ծնունդը, և՛ խեղկատակների տոնը: Այդ նույն օրը Գրևի հրապարակում պիտի տեղի ունենար հրավառություն, Բրակի մատուռի մոտ՝ ծառատունկ, միստերիա՝ Արդարադատության պալատում:

Միստերիան գրել է Գրենգուարը: Բնական է, որ միջնադարյան մարդը տեղյակ էր միստերիայի՝ միջնադարյան թատերական ժանրերից մեկը լինելու մասին, որի ասելիքը հանդիսատեսին ասվում է ուղղակի ձևով: Դա նշանակում է՝ հանդիսատեսը պիտի ունենա պասիվ մասնակցություն, իսկ գեղարվեստական տեղեկությունը պետք է մատուցվի հրամայականի, իմպերատիվի ձևով, մոդուսով: Այսպիսի հաղորդակցական ձևը նախևառաջ ենթադրում է, ինչպես արդեն նշեցինք, հանդիսատեսի պասիվ մասնակցություն և բարոյախրատական դասերի քաղում:

Վեպում տեղ գտած նկարագրությունից մենք զգում ենք, որ հանդիսատեսը պասիվ մասնակցության տրամադրվածություն չունի⁵, և անգամ ամբոխի անդամներից մեկը՝ ժոանես Ֆրոլոն, «Սատանայի ողորմածու-

⁴ **Վիկտոր Յյուզո**, Փարիզի Աստվածամոր տաճարը (թրգմ.՝ Վահե Միքայելյան), Եր., 1953, էջ 45: Դետայսու՝ մեջբերումները կատարելու ենք այս գրքից, տրվելու են տեքստում, փակագծերում՝ նշելով միայն էջերը:

⁵ Առիթից օգտվելով՝ նկատենք, որ այս խնդիրը բավականին խորն է ներկայացված Ֆեդերիկո Ֆելլինիի «Չռոն» ֆիլմում, որն աչքի է ընկնում որոշակի սյուժետային գծի բացակայությամբ: Ֆիլմի մի հատվածում, երբ տեղի էր ունենում մի շոու, հանդիսատեսը ակտիվ մասնակցություն է ցուցաբերում՝ գոռալով ամբողջ դահլիճով, ուզում է շոյել բեմի վրա գտնվող գեղեցիկ աղջկան: Ֆելլինիի նկարահանած այս հատվածը ցույց է տալիս ակտիվ, կառնավալային հանդիսատեսին, որը առանց որևէ մեկից անաչելու, քաշվելու արտահայտում է իր կրքոտ ցանկությունները մարդկանցով լի դահլիճում:

թամբ» (էջ 52) արդեն չորս ժամից ավելի սպասում է ներկայացման բացմանը:

Պիեր Գրենգուարի ներկայացման ժամանակ ուշացած դահլիճ են մտնում կարդինալ Բուրբոնացին, Լիոնի արքեպիսկոպոսը, կոմսը և այլ բարձրաստիճան հյուրեր: Շատ կարևոր է, երբ վեպում նշվում է, որ նրանք գալիս են ուշացած և շեղում են հանդիսատեսի ուշադրությունը, այսինքն՝ նրանք խախտում են հանդիսատես-մորալիտե կապը, այլ կերպ ասած՝ կորչում է պայմանականությունը, ընդհատվում գեղարվեստական հաղորդակցությունը:

Ինչու՞ են կարդինալները ուշանում: Ուշացումը վերագրել պատահականությանը: Խորքային պլանում կարդինալների ուշացումը կարող ենք մեկնաբանել իբրև վերաբերմունք դեպի միստերիան:

Որոշ մշակույթներում (օրինակ՝ ԱՄՆ, Գերմանիա) ուշանալ հանդիպումից, հարցազրույցից և այլն, նշանակում է, որ այդ անհատը այնքան էլ չահագրգռված չէ: Եթե այս փաստը տարածենք Յուլզոյի վեպում նկարագրվող հատվածի վրա, ապա կարող ենք ասել, որ այստեղ նույնպես կարդինալները այնքան էլ հակված չէին այդ ներկայացումը դիտելու: Ասվածից կարելի է բխեցնել, որ Յուլզոն անուղղակի ցույց է տալիս բարձրաստիճան հոգևորականների վերաբերմունքը միստերիայի կամ ընդհանրապես հոգևոր իրողությունների նկատմամբ:

Ընթերցողի ուշադրությունն ուզում ենք հրավիրել նաև մի նրբերանգի վրա: Յուլզոն պատահական չէ Գրենգուարի ներկայացումը բնութագրում իբրև «պիես», «մորալիտե», «միստերիա»: Մեզ համար կարևոր են ժամրային երկու տեսակները՝ «մորալիտե», «միստերիա»: Առաջինը (պիես) ունի իմաստաբանական չեզոք ծանրաբեռնվածություն, երկրորդը և երրորդը ենթադրում են, որ բեմադրվող ներկայացումը, որը վերնագրված էր «Սուրբ կույս Մարիամի արդար դատաստանը», պիտի *դաստիարակի* (մորալիտե) և ապահովի հոգևոր հանդիսատեսի՝ սուրբ կույս Մարիամին նվիրված ստեղծագործության *ապրումակցում* (միստերիա): Եթե կարդինալը ուշանում է միստերիայից, ապա դա նշանակում է, որ նրանք այնքան էլ տրամադրված չէին այն դիտելու, կամ պարզապես դա նրանց համար հետաքրքիր չէր:

Չեղինակը այստեղ մեկ այլ իմաստային նրբերանգ է առաջ քաշում, այն է՝ 15-րդ դարի կարդինալներին, հավանաբար, արդեն չէին հետաքրքրում միստերիաները. նրանց համար միստերիան կորցրել էր իր ազդեցության ուժը: Իսկ սա իր հերթին նշանակում է, որ, թեպետև կարդինալները կրում էին հոգևորականի զգեստներ, բայց արդեն առկա էր արժեքանական անդունդ: Գոյություն ունեւ շեղում արտաքինի (= հագուստ) և ներքինի միջև:

Բացի այդ՝ առկա է ևս մի հանգամանք. Յուլզոն, այս հատվածի միջոցով ցույց է տալիս, որ կտրված է հոգևորականություն // ժողովուրդ կապը, ժողովրդի հովիվները դադարել են հովվել իրենց հոտերը (Քրիստոս. «Ես եմ հովիվը քաջ, որ անձս դնում եմ իմ ոչխարների վրա»), ինչպես շատ հաճախ պատահում է նաև ժողովուրդ // պետություն, իշխանություն կապի ժամանակ:

Յուլզոն, փաստորեն, անուղղակի հասկացնել է տալիս, որ թե՛ միջնադարում, թե՛ իր ապրած ժամանակահատվածում ժողովուրդը մնում է

հոգևորականության և պետության, իշխանության կողմից անտեսված, մինչդեռ պետությունը, ավելի ճիշտ պետության ենթակառույցները, եկեղեցին ժողովուրդի համար են և ոչ թե նրա դեմ:

Հետաքրքրական է, որ Պիեր Գրենգուարը իր պիեսը գրել էր հունահռոմեական ոճավորմամբ, քանի որ պիեսի գործող անձինք էին Վեներան, Մարգարիտան (ըստ պատումը վարողի՝ նախատիպը Մարգարիտա Ֆլանդրիացին էր), Յուպիտերը և Աստվածամայրը: Վեներայի և Մարգարիտայի միջև ծագած վեճը պիտի լուծեր Աստվածամայրը՝ իր արդար դատով: Սորալիտեի կոնֆլիկտը և վերնագիրը մեզ հնարավորություն են տալիս պատկերացնել, թե ինչպիսի ավարտ էր ունենալու պիեսը: Աստվածամայրը պիտի արդար դատեր, ինչի շնորհիվ պիտի փառաբանվեր նրա անունը: Սակայն ներկայացումը չի կայանում:

Ժողովուրդը ոչ մի կերպ չի կարողանում վերադառնալ «մորալիտեին», «միստերիային», հատկապես մետր Կոպրնոլի ճառից հետո, երբ «Փարիզի քաղաքացիներին և ազնվականներին» ասվում է, որ բեմի կանգնածները չեն պատրաստվում կռվելու, և չկա ոչ մի հետաքրքիր բան. «Ես (մետր Կոպրնոլը. – Տ. Ս.) չգիտեմ, թե դա այն է, որ դուք անվանում եք միստերիա. բայց զվարճալի բան չէ. միայն լեզվով են կռվում և ուրիշ ոչինչ» (էջ 82-83): Այս խոսքերը քանդում են միստերիան դիտելու կանոնը. հանդիսատեսի պասիվությունը առաջարկվում է փոխարինել ակտիվությամբ. «Քառորդ ժամ է ահա, որ սպասում են առաջին հարվածին⁶, բայց ոչինչ չի լինում: Վախկոտ մարդիկ են դրանք և միայն լուսանքներով են իրար ճանկռում: Պետք է մենամարտիկներ բերել տայիք Լոնդոնից կամ Ռոտերդամից. և այն ժամանակ, խնդրեմ, բռունցքի հարվածներ կտեսնեիք, որ հրապարակից էլ լսեին հարվածների ձայնը. իսկ սրանք խղճահարություն են առաջացնում: Գոնե մի որևէ մավրիտանական պար ցույց տային մեզ կամ մի ուրիշ խեղկատակություն: Սա այն չէ, ինչ ասել էին ինձ. իսկ ինձ խոստացել էին ծաղրածուների տոն՝ պապի ընտրությամբ հանդերձ»⁷ (էջ 83):

Եթե Կոպրնոլի ճառը դիտարկենք գործառական տեսանկյունից, ապա այն ամբողջությամբ դառնում է հակատեքստ միստերիային:

Այս խոսքերով, փաստորեն, մետր Կոպրնոլը մեկընդմիջտ վերջ է

⁶ Մեր ընթերցողին հիշեցնենք, որ Գրենգուարի պիեսում մի հատված կար, որով ներկայացվում է Գյուլդացիության և Հոգևորականության, Ազնվականության և Արիեստավորության պայքարը: Այս կերպար-գաղափարների պայքարը կարելի է մեկնաբանել և 15-րդ դարի, և Յուլուգոյի ապրած ժամանակների համատեքստում:

⁷ Հետաքրքիր է, որ Գյոթեն Լայպցիգում՝ Աուերբախի գինետանը, քեֆչիներից մեկի՝ Բրանդերի բերանից հնչեցնում է նույն միտքը՝ „<...> ich nicht Kaiser oder Kanzler bin. // Doch muß auch uns ein Oberhaupt nicht fehlen; // Wir wollen einen Papst erwählen“ (թրգմ. մերն է՝ բառացի՝ «Այն որ ես ոչ կայսր եմ, ոչ էլ կանցլեր // Սակայն, անշուշտ, մեզ դեկավար է հարկավոր // Մտադիր ենք պապ ընտրել») ([Goethe: Faust. Eine Tragödie, S. 93. Digitale Bibliothek Band 1: Deutsche Literatur, S. 49945 (vgl. Goethe-HA Bd. 3, S. 68)]): Ռուս գյոթեագետ Ա. Անիկստը մի կարևոր դետալ է նշում իր՝ «Ֆաուստի» տեքստին կից մեկնաբանություններում, որ այս ավանդույթը Պետրոս I-ի ժամանակ տեղափոխվում է Ռուսաստան և «ռուսականացվում» է՝ պապ էին ընտրում ամենահարթածին, ով խնում էր բոլորից շատը (տե՛ս **А. Аникст. Комментарии**, էջ 653 // **Гете И. В. Фауст, Избр. произведения. Т. II. М., 1985**): Պետրոս I-ի մտադրությունը բացատրվում է այսպես. նա նոր հակասովորույթ է մտցնում ռուսական իրականություն՝ գիտակցությունները նորացնելու, կառնավալացնելու համար, ինչը պիտի հակադրվեր կրոնականին, միջնադարյան մտածողությանը:

դնում միստերիա-ժողովուրդ հաղորդակցությանը, փոխում է հանդիսատեսի ամբողջ արժեքանությունը՝ միստերիայի ապրումակցումը փոխարինվում է ազարտային տեսարաններով (բռնցքամարտ, մավրիտանական պար), որոնք հանդիսատեսից պահանջում են ոչ թե *հոգևոր*, այլ *ֆիզիկական ապրումակցում*:

Հանդիսատեսը պիտի հետևի բռնցքամարտին, այս կամ այն մարզիկին պիտի երկրպագի, որը չի ենթադրում հոգևոր «համավերապրում», կատարսիս: Նման ոչ հոգևոր ապրումակցումը, «կատարսիսը» շատ տարածված են նաև մեր ժամանակներում, երբ հանդիսատեսը այս կամ այն քանակի գումար է դնում մարզիկի, խաղի հաղթանակի համար: Փաստորեն սպորտը կառնավալային նրբերագներ է ստանում: Այս խնդիրը բավականին դիպուկ է նկատել Ումբերտո Էկոն: Նա իր «խաղից դեպի կառնավալ» էսսե-հոդվածում գրում է. «Սպորտը կառնավալացվում է: Սպորտը խաղ է իր էությանը: Բայց ինչպե՞ս կարելի է այն կառնավալացնել: Պարզվում է, որ կարելի է, եթե խաղը հազվադեպ հաճույքից վերածենք (անցյալում շաբաթական մի խաղ էին ցույց տալիս և չորս տարին մեկ՝ Օլիմպիական խաղեր) առօրյա տեսարանի: Այսպիսի կառնավալացման դեպքում սպորտը դառնում է ոչ թե տեսարան, այլ արդյունաբերություն: Սպորտում արդեն կարևոր չէ խաղացողի դերը (այնքան է ծանրացել, որ առանց թմրադեղերի հնարավոր չէ խաղալ), այլ ավելի կարևոր է կառնավալային իրարանցումը մրցումներից առաջ և հետո, ինչպես նաև մրցումների՝ կուլիսներում տեղի ունեցող իրադարձությունները: Իրականում խաղում է ոչ թե նա, ով խաղում է, այլ նա, ով գիշեր-ցերեկ, երկուշաբթի առավոտվանից մինչև կիրակի երեկո, անդադար, լարված հետևում է խաղացողներին»⁸:

Խոսքը մավրիտական պարի մասին է, ինչը ավելի շատ մատնանշում է կրքային, տաք պար: Այն կարող է «տաքացնել» մարմինը, բայց ոչ հոգին⁹: Նկատենք, որ մավրիտանական պարը և միստերիան գտնվում են տարբեր արժեքանական հարթության վրա, և ենթադրում է պրագմատիկ պլանում (տեքստ, պար, ներկայացում // հանդիսատես) հանդիսատեսի ամբողջապես այլ մասնակցություն:

Կոպրնոլի ճառը, ինչպես երևում է վեպից, փոխում է հանդիսատեսի, ամբոխի վերաբերմունքը, մասնակցության ձևը, տրամադրությունը: Այս ճառից հետո արդեն միանգամից անցում է կատարվում հունվարի 6-ին նախատեսված ծրագրի երկրորդ մասին: Այս մասում ամբոխը պիտի ծանածությունների միջոցով ամենատգեղին ընտրեր խեղկատակների պապ: Այս խաղը արդեն ենթադրում է բոլորի մասնակցությունը, անգամ միստերիայի դերասանների. «<...> ամեն մարդ, - շարունակում է Կոպրնոլը, - իր գլուխը դուրս է հանում մի հատուկ ծակից և ծանածություններ անում մյուսներին: Ով ամենից ավելի այլանդակ անի, բոլորի հավանությանը կընտրվի պապ. այս է բոլորը: Խիստ զվարճալի է: Կուզե՞ք որ ձեր պապն էլ մեր երկրի ձևով ընտրեք: Դա պակաս տաղտկալի կլինի, քան

⁸ Эко У. Полный назад! "Горячие войны" и популизм в СМИ. М., 2007, с. 146.

⁹ Առիթից օգտվելով նշենք, որ պոստիմպրեսիոնիզմի խոշոր ներկայացուցչ Տուլուզ Լոտրեկը 1895 թ. նկարում է «Մավրիտանական պար» կտավը, որը նվիրում է իր սիրած կանացից մեկին՝ Լա Գյուլույին: Այս կտավը տե՛ս հետևյալ կայքում՝ http://impressionisme.narod.ru/TULUZ_LOTREK/lotrek132_about.htm - 04.02.2010:

այս շատախոսներին լսելը: Իսկ եթե նրանք էլ են ուզում այդ անցքից ծամածռություններ անել, ապա կարող են դառնալ խաղի մասնակից: ... Այստեղ երկու սեռին պատկանող բավականաչափ արտառոց մարդկանց նմուշներ կան, որպեսզի կարողանանք ֆլամանդական ձևով ծիծաղել, և բավականին տգեղ դեմքեր կան, որպեսզի զվարճալի ծամածռություններ հուսանք» (էջ 83): Հատվածը հստակորեն վկայում է, որ պետք է անցում կատարվի միստերիան դիտելուց հետո առաջացող լացից (իբրև համավերապրումի նշան) դեպի ծիծաղը: Ինչպես նկատում է Մ. Բախտինը, կառնավալի անբաժանելի մաս են կազմում ժպիտը, ծաղրը, խաղայինը, խեղկատակությունը: Կառնավալը միջնադարյան հասարակության «ուրախության պատուհանն» է, որով հանվում էր կրոնական լարվածությունը. կառնավալային ծիծաղով միջնադարյան մարդը ոչնչացնում էր աշխարհի անկատարությունը և նոր հուզական լիցք էր հաղորդում մարդկանց¹⁰:

Փաստորեն, Հյուզոն մեջբերված հատվածում նկարագրում է մեղմ անցում հոգևոր և կրոնական ժանրից, բարոյախոսական-դրամատիկ տեղեկության մատուցման ձևից դեպի ժողովրդական-կառնավալային, մշակութային ձևին, շերտին, ոչ դրամատիկ խաղային տարածքին, որտեղ չկային որևէ սահմանափակումներ:

Հյուզոն նաև ցույց է տալիս, որ կարդինալները ի վիճակի չեն ամբոխի դեմն առնելու, թույլ չտալու, որ կառնավալը սկսվի: Ի փաստարկում մեր ասածին կարող ենք վկայակոչել այն, որ կարդինալը և նրա հետ ծամանած մյուս բարձրաստիճան հյուրերը թողնում-հեռանում են ժողովրդից, պատճառաբանելով, թե «գործեր ունեն, և երեկոյան ժամերգության գնալու պատրվակով» (էջ 84):

Ի՞նչ է ստացվում: Հյուզոն այս հատվածով ընթերցողին հուշում է, որ իսկապես հոգևոր դասը կապ չունեն ժողովրդի հետ: Հոգևոր դասը անում է իր ծեսը՝ ժամերգությունը, իսկ ժողովուրդը անում իր «ծեսը»՝ ընտրում է ամենատեղիները իբրև Հռոմի պապ: Ժողովրդական մշակութային շերտում այս ընտրությունը ծաղրանքն է ուղղված Հռոմի դեմ:

Հյուզոն այս հատվածով փշրում է միջնադարյան ևս մեկ կարծրատիպ: Այն, որ տգեղը, հակազեղեցիկը սատանայական չեն, և նա կարող է ընտրվել Հռոմի պապ: Հայտնի է, որ միջնադարյան գիտակցության մեջ տգեղ մարդը համարվում էր սատանայի մարդը, այսինքն, եթե մարդը գեշ էր կամ ուներ ֆիզիկական արատ, համարվում էր չարի պտուղ, քանի որ Աստծո շունչը (= պատկերը) բացակայում էր:

Վ. Հյուզոնի վեպում նկարագրված այս հատվածը, եթե վերլուծենք ռոմանտիզմի և հեղինակի ապրած ժամանակաշրջանի համատեքստում, ապա կարող ենք տեսնել այլ իմաստաբանական նրբերանգներ: Վ. Հյուզոն իր «Կրոնվել» դրամայի (1827) առաջաբանում մատնանշում է, որ գեղեցիկը և հակազեղեցիկը, ծիծաղելին և հակազեղեցիկը պիտի միավորել: Այս գաղափարի գեղարվեստական մարմնավորումը և խտացումը վեպի ժանրում դառնում է Քվազիմոդոն՝ «մարմնավորված Սատանան», «հրաշալի հրեշը», ժողովրդի զավակը: Վերը քննված միջադեպում Վ. Հյուզոն առաջ է քաշում մի կարևոր գաղափար, այն է՝ վերացնում է միջնադարյան գիտակցությամբ ստեղծված «բարձր» (եկեղեցական) և «ցածր» (ժողովրդական)

¹⁰ Մանրամասն տես Մ. Бахтин М., նշվ. աշխ.:

մշակույթների պայքարը: Վ. Յյուգոյի համար չափորոշիչ է դառնում մարդը, որը կարող է լինել տգեղ, բայց միաժամանակ ունենալ բարի հոգի: Նա վերացնում է միջնադարյան մտածողության այն կարծրատիպը, որ տգեղը սատանայական է, իսկ գեղեցիկը՝ աստվածային:

ТИГРАН СИМЯН – Конфликт между мирской и духовной культурами в романе В. Гюго “Собор Парижской Богоматери”. – В статье с семиотической точки зрения проанализирован один из эпизодов романа “Собор Парижской Богоматери”, где описывается переход от мистерии к карнавалу (праздник избрания шутов). Перекодировка жанра исследуется в семантическом, прагматическом и аксиологическом аспектах, а также в контексте двух эпох – средневековья и романтизма.

TIGRAN SIMYAN – Clash between carnival and spiritual cultures in “Notre Dame de Paris” by V. Hugo. – The present paper analyzes from semiotic point of view the an episode from V. Hugo’s “Notre Dame de Paris” portraying the process of transformation of mystery to carnival (jester selection festival). Genre conversion is analyzed from semantic, pragmatic, and axiological aspects, as well as within the context of the Middle Ages and Romanticism.