



© Ծրագրայուցի պատարագը Սուրբ Գայանե վանքում, 2021

ԳՏՆՎԱԾ ՆԵՐԿԱՅՈՒԹՅՈՒՆ. ՊԱՏԱՐԱԳԸ ԵՎ ԱՐՎԵՍՆԵՐԸ

Սույն աշխատանքում ես դիտարկում եմ մարդուն իրադարձությունների աշխարհում: Թատերական ներկայացումները, պերֆորմանսներն, ինստալյացիաներն՝ այս ամենը, վերափոխելով մեզ մասնակցի, ներգրավում են գործողության մեջ, ինչի արդյունքում ստանում ենք որոշակի մարդկային, մշակութային և հոգևոր փորձ: Ես ընկալում եմ աշխարհիկ աշխարհը (իրադարձությունների աշխարհ) և Պատարագի աշխարհը (Իրադարձության աշխարհ) որպես հարազատ, սակայն բաժանված և առանձնացած եղբայրների: Կարո՞ղ եմ վերամիավորվել Հովսեփը և իր եղբայրները մարդկային փորձում՝ մեկ ընդհանուր աշխարհում: Կարծում եմ՝ հնարավոր է այս երկու աշխարհների միացումը անհատի կյանքում: Բայց արդյոք հնարավոր է մերձեցում իրադարձությունների և Իրադարձության միջև: Սա բաց և խնդրահարույց հարց է, թեպետև, մարդկային աշխարհն իր ակունքում չգիտեր մշակույթի և կրոնի բաժանում:

Տարածություն

Ընդհանուր դիտանկյունից եկեղեցու տարածությունը քաղաքի հետ գտնվում է սակրալ (սրբազան)-պրոֆան (ոչ սրբազան/անմաքուր) հարաբերության մեջ (այս համատեքստում մեզ չի հետաքրքրում սակրալի և պրոֆանի միջև եղած միջանկյալ փուլը, այսինքն՝ այն ժամանակահատվածը (chronos) և/կամ տարածական հատվածը (topos), երբ մինչ պրոֆանի տիրույթին պատկանելի որևէ բան պղծվում է կամ սրբազանագերծվում (դեսակրալացվում), կամ հակառակը, պրոֆանից տեղափոխվում է սակրալի տիրույթ): Յուրահատուկ է եկեղեցու տարածությունը, որն ինքն իր ներսում դասդասված է երկնայինի կամ սակրալի (խորան), պրոֆանի (երգչախումբ և միջին հատված), և պրոֆան-ապաշխարելու վայրի (գավիթ): Հարկ է նշել, որ այս տարածություններն այն տեղերն են, որտեղ գտնվելով՝ եկեղեցու ծառայողները և հավատացյալներն ստանձնում են իրենց նշանագիտական (սեմիոտիկ) դերերը քրիստոնեական խորհրդում (որոնք արդի պրակտիկաները կարող են անտեսել), միևնույն ժամանակ նրանք դերեր չեն խաղում, դիմակներ (prosopon) չեն ստանում, այլ ընկալում են

իրենց որպես այլ, փրկված և առաջին մարդ, որն ունի փրկված լինելու մեծ հնարավորություն: Ռեժիսոր և տեսաբան Ռիչարդ Շեքները, հետազոտելով թատրոնի գործառույթները, մեջբերում է Կլոդ Լևի-Սթրոսի խոսքերը ծեսի դինամիկայի մասին.

... անհամաչափությունը հաստատվում է նախօրոք, դրվում է պրոֆանի և սակրալի, հավատացյալի և պաշտամունքը կատարողի, մահացածի և ողջի, ինիցիացիա անցածի և չանցածի միջև, և այլն, իսկ «խաղը» նրանում է, որ իրադարձությունների միջոցով բոլոր մասնակիցները տեղափոխվեն հաղթող խմբի կողմը¹:

Սա նշանակում է փրկագործության տնօրինությունը բոլոր մարդկանց շահից է բխում, որպեսզի պրոֆանում գտնվող բոլորը տեղափոխվեն երկնային, սակրալ տարածք:

Ներկայի ռեժիմները (present)

Եկեղեցի հաճախող մարդը կարող է Պատարագին գտնվել երկու հիմնական մասնակցային ռեժիմներում: Առաջինը հանդիսատեսի ռեժիմն է, որի համար սրբազնագործությունը ավետարանական պատումի ներկայացումն է (representation), և որը չի մասնակցում Հաղորդությանը: Որպես կանոն, այսպիսի վարվելակերպ դրսևորող մարդիկ ներկա են լինում Պատարագին մասնակիորեն և գալիս են եկեղեցի ոչ միայն վերջինիս, այլև ուրիշ բաների համար: Այստեղ ես չեմ դիտարկում այն մարդկանց, որոնք իրենց աշխարհայացքի պատճառով կամ ուրիշ պատճառներից դրդված կանոնավոր հաճախում են Պատարագի և չեն մոտենում Հաղորդությանը (գլխավոր պատճառը, թե ինչու նրանք չեն մասնակցում Հաղորդությանը այն է, որ խորհրդանշաններով (սիմվոլներով) ծանրաբեռնված խորհուրդը չի օժտվում այն հատկացյալներով ու հատկացուցիչներով, որոնք փոխանցվեցին քրիստոնյաներին Վերջին Ընթրիքի ժամանակ): Միայն հանդիսատեսի ներկայությունը, սակայն, անհնար է եկեղեցում, քանզի, գալով եկեղեցի, դու արդեն իսկ հայտնվում ես յուրահատուկ միջավայրում, մթնոլորտում, հետևաբար, ներս մտնողի այդ քայլերով դու դառնում ես «ներկայացման» մասնակիցը:

Պատարագի տեսանկյունից, երբ մենք արտասանում ենք «Հավատո հանգանակը», որից հետո ընթերցում՝ «Մի ոք յերախայից, մի ոք ի թերահաւատից, եւ մի ոք յապաշխարողաց եւ յանմաքրից...», «խաղի» կանոնները փոխվում են. մարդիկ, որոնք գտնվում են հանդիսատեսի կամ մասնակի մասնակցի ռեժիմում, պետք է եկեղեցու միջին մասից անցնեն գավիթ, պետք է հեռանան «երկնքից»՝ խորանից: Այդ «հավատացյալների զտումը», ի թիվս այլ բաների, ունի մարդկային հոսքը վերաբաշխելու և կարգավորելու ֆունկցիոնալ նշանակություն, կարգ, որը կորսված է մեր եկեղեցում: Ուշագրավ է, որ «երախաները, թերահավատները, ապաշխարողները և անմաքուրները» այս կոչից հետո տեղաշարժվելով մի տիրույթից մյուսը, մտնում են հաղորդակցային (կոմունիկացիոն) «խաղի» մեջ եկեղեցու հավաքական մարմնի հետ: Այս դեպքում էլ մենք կրկին ունենք քրիստոնեական մշակույթի երկխոսային բնույթն ընդգծող երևույթ, որը ներառում է նույնիսկ նրանց, ովքեր իրենց եկեղեցի մտնելով իսկ փաստացի դառնում են մասնակից, թեև՝ ոչ լիարժեք:

¹ Ричард Шехнер, *Теория Перформанса* (М.: V-A-C Press, 2020), стр. 83.

Այսօր Հայ եկեղեցում մարդկանց տեղաշարժը տեղի է ունենում, նախ, երբ հավատացյալները կիսվում են միմյանց հետ խունկով՝ փոխանցելով այն վարագույրը բացվելուց հետո խորանից իջած Աշխարհալոցի թափորին, ապա, երբ մոտենում են խորանին՝ քահանաներից օրհնություն ստանալու և Սուրբ Ողջույնը կողքի հավատացյալներին փոխանցելու, այլև, երբ խոստովանության կարգի ժամանակ տեղափոխվում են եկեղեցու տարբեր անկյուններ՝ մինչ Պատարագը շարունակում է իր ընթացքը «ֆոնային ռեժիմով» (կիրառական է որոշ եկեղեցիներում), նաև, երբ հերթ են գրադեցնում Հաղորդության ժամանակ, որի կարգը՝ սկզբում տղամարդիկ, ապա կանայք, քիչ անց խախտվում է:

Երաժշտության ժամանակակից հետազատող Քրիստոֆ Բոքսը գրում է.

Մարդկային ձայնի և հունական ամֆիթատրոնի կառուցվածքի, գրիգորյան երգչախմբային երգի և ռոմանական տաճարի, կամերային երաժշտության և դահլիճի միջև հարաբերությունները, մի նյութի՝ մյուսի հետ ազդեցիկ (աֆեկտիվ) փոխկապակցվածության հարաբերություններ են, և ոչ լոկ ամուր ձևի (ֆորմայի) կողմից երաժշտական նյութի կլանում²:

Նման պատկեր կարելի է նկատել և եկեղեցում, որտեղ բոլոր գործողությունները Պատարագի ժամանակ փոխապայմանավորված են և ձևավորում են տարածություն:

Ներկայի երկրորդ ռեժիմը Պատարագին լիարժեք մասնակցողի ռեժիմն է: Սույն աշխատանքի խնդիրն է դիտարկել Պատարագը որպես թատերական, պերֆորմատիվ, ինստալյացիոն օբյեկտ, ուստի, ներկայի ռեժիմները հարկ է դիտարկել ներգրավվածության ինտենսիվության տեսակետից: Ավելի ստույգ, որքան ինտենսիվ է ներգրավվածությունն, այնքան կենսալի է մասնակցայնություն ենթադրող Պատարագը, կամ թատրոնը, պերֆորմանսը, ինստալյացիան:

Մասնակցայնություն (participatory)

Ներգրավվածությունը որպես այդպիսին բացահայտվում է տարածության կառուցվածքում և կազմության մեջ, ինչի մասին վերը նշվեց, այն նաև նշմարվում է Պատարագի տեքստում, որը պերֆորմատիվ կերպով կոչ է անում խաչակնքվել, խոնարհվել, փոխադարձաբար պատասխանել, փոխանցել միմյանց Ողջույնը, երկրպագել, հաղորդվել և այլն: Թվարկված բոլոր գործողությունները մատնանշում են այն հանգամանքը, որ ներգրավվածությունը եկեղեցում իրականացվում է երկու գործիքով՝ ձայնով և մարմնով: Ներկայի յուրաքանչյուր տեսակի խնդիրն է՝ գտնվել հաղորդակցության (կոնտակտի) մեջ, լինել հաղորդակցային գործընթացի մաս: Ի՞նչ է նշանակում «լինել այստեղ»-ը հավատացյալի համար: «Ո՛ր ես»՝ առաջին հարցը, որ տրվեց Աստվածաշնչում, հարց, որին առաջին անգամ պատասխանեցին, իսկ երկրորդ անգամ թողեցին առանց որևէ արձագանքի: Կայենը հրաժարվեց մասնակցել Պատարագին, իսկ ադամը (որպես յուրաքանչյուր մարդու խորհրդանիշ) առ այսօր շարունակում է իր մասնակցությունը: Մեր ներգրավվածությունը՝ ձայնով և մարմնով, ուղիղ պատասխանն է Աստծուն՝ «Լսեցի քո ձայնն այստեղ» (Ծննդ. 3:10), «Ահավասիկ ես, ի՛նձ ուղարկիր» (Ես. 6:8): Մի փոքր շեղում. ձայնով և մարմնով հավատացյալները մտնում են հարաբերության մեջ ինչպես միմյանց հետ, այնպես էլ

² Кристоф Кокс, *Звуковой поток* (М.: Новое литературное обозрение, 2022), стр. 72.

հավաքական կերպով՝ միջին մաս-խորան և միջին մաս-երգչախումբ-խորան երկխոսության մեջ: Կան պահեր, երբ հավատացյալները, երգչախումբը և խորանում գտնվողները դառնում են միաձույլ մարմին, օրինակ՝ «Հավատամք»-ը և «Հայր մեր»-ը կարդալիս: Մենք կարող ենք ամբողջովին՝ ուշադրությամբ, ձայնով և մարմնով, մասնակցել Պատարագին (մոնոռիթմիկ ներգրավածություն), աղոթելու փոխարեն ինչ-որ հարցեր քննարկել մեր կողքին կանգնած ծանոթի հետ (չափավոր ներգրավածություն), միաժամանակ աղոթել և մտածել, թե արդյոք մենք անջատել ենք սալոջախը տնից դուրս գալուց առաջ (պրոֆան միտքը ներխուժում է սակրալի դաշտ), կամ ստուգել սոցցանցերը՝ «Հավատամք»-ից մեկ բառ անգամ բաց չթողնելով (բազմառիթմիկ ներգրավածություն), վերջ ի վերջո կարող ենք սպասել միայն Հաղորդությանը (էպիզոդային ներգրավածություն): Շատ կարևոր է նշել նաև, թե ինչով, ինչպիսի բովանդակությամբ ենք եկել Պատարագի, և ինչպես են դրանք երկխոսության մեջ մտնում միմյանց հետ:

Դրաման և դրամատիկականը Պատարագում ծավալվում են ոչ միայն խորանում, այլ նաև մարդու ներքին աշխարհի բեմահարթակի վրա: Այս իմաստով, ինստալյացիա ժանրի առաջնամարտիկներից մեկի՝ գերմանացի արվեստագետ Յոզեֆ Բոյսի սահմանումը, թե՛ «յուրաքանչյուր մարդ արվեստագետ է», խիստ տեղին է քրիստոնյայի պարագայում: Քրիստոնյայի ստեղծագործական պրակտիկան սկսվում է սեփական անձի վերափոխումից: Քրիստոնյան նմանակում է (mimesis) նրան, ում նմանակելն անհնար է, քանզի պարզ միմետիզմի արդյունքում ստացվում է Քրիստոսի իրական կերպարի արհեստական և խաբուսիկ տեսակը լոկ, և քրիստոնյան ողջ կյանքում ձգտում է քայլել նրա հետևից, նրան համահետևել (imitatio). միգուցե այս ճանապարհը պսակվի՞ հաջողությամբ: Ստեղծագործական բոլոր պրակտիկաներում քրիստոնյան դատապարտված է անկատարության, որպեսզի ներկերով, ձայնով, հնչյուններով, մարմնով՝ այն ամենով, ինչը նրան շրջապատում է և գտնվում նրա տրամադրության տակ, կարողանա արտահայտել անարտահայտելին: Հոգևոր կյանքին վերաբերող բոլոր հրահանգներում (ինստրուկցիա)՝ հասարակ պահքից մինչև վանական պրակտիկաները, նա ձգտում է հասնել կատարելության, որպեսզի կրկին ու նորից հավաստիանա, որ ինչ-որ տեղ սխալվել կամ մեղանչել է: Վերջում քրիստոնյան մնում է Աստծո հետ դեմառդեմ, և Աստծո զորությամբ փորձում է նորոգվել և վերափոխվել:

Ժամանակակից արվեստագետը չի ստեղծում նյութական բաներ, այլ առաջարկում է մարդուն նոր հայացք: Քրիստոնեական որոշ տեքստերում կարելի է հանդիպել դրվագների, որտեղ խոսվում է հավատի և գործերի հակադրության մասին: Կարծում եմ, այս խնդիրն իր լուծումն ստանում է «տեսողություն» ձեռք բերելու հրաշքի մեջ: «Լինել սեփական կյանքի արվեստագետը» քրիստոնյայի համար նշանակում է ձեռք բերել «տեսողություն»՝ ճանաչողության շնորհ՝ տեսնել առօրյա իրերում արվեստի գործ, բացահայտել մարդկանց գործերում աստվածային մտահղացումը:

Քրիստոնյաների հավաքը ոչ միայն աստվածաբանական ընտրություն է, թատերական սքանչելիք, այլև քաղաքական արտահայտություն: Որոշ ժամանակակից փիլիսոփաների կարծիքով, երբ մարդիկ հավաքվում են հասարակական տարածքներում, նրանք բազմակի պերֆորմատիվ իրավունքից են օգտվում, որը զետեղում է մարդու մարմինը քաղաքական դաշտում: Քրիստոնեական համայնքի պարագայում միասին հավաքվելու քաղաքական ընտրությունն ուղղակի ժեստ է պատմությանը (օրինակ, խաչելությունը՝ հստակ պատմական ժամանակահատվածում, Հայաստանի և Արցախի հիշատակումը Պատարագին, և այլն) և հավերժությանը (որում Աստված միակ կառավարիչն է):

Պատարագի գործողություններում կարևոր դեր է խաղում բացության գործոնը: Ըստ կաթոլիկ աստվածաբան, փիլիսոփա Յոզեֆ Տիշների գոյաբանական (էքզիստենցիալ) բացությունն ուղղված է այլ մարդուն (Պատարագի ժամանակ մեր կողքին կանգնած հարևանը), բեմին (խորան և երգչախումբ), ընթացող ժամանակին (Պատարագի ժամանակը): Բաց լինել աշխարհիկ աշխարհին, որպեսզի աշխարհիկ աշխարհը բացվի քրիստոնեության համար:

Մթնոլորտը և ներկան

Հավատացյալն այցելում է եկեղեցի՝ ունենալով ներուժ, որն իր մեջ պարփակում է «հուսացած բաների հաստատումը և ապացույցն այն բաների, որոնք չեն երևում» (Եբր. 11:1): Այս դրույթից հետևում է քրիստոնեական Պատարագի՝ Իրադարձության, բուն էությունը՝ Շալոմը (խաղաղություն, ուրախություն, հանգստություն, բարօրություն, եր(ջ)ան(կ)ություն), այսինքն՝ այն, ինչն ըստ բարի լուրի՝ «Քրիստոս ի մեջ մեր յայտնեցաւ», արարում է տոնի մթնոլորտ: Որոշ առումով, եկեղեցու մթնոլորտը պիտի լինի հանդիսավոր: Այն ձևավորվում է արվեստների համաձուլման (սինթեզի) շնորհիվ, ինչպես նկարագրում է հայր Պավել Ֆլորենսկին իր զեկույցում.

Հիշենք քահանայագործողների շարժումների ճկունությունն (պլաստիկա) ու ռիթմը, օրինակ, խնկարկության ժամանակ, թանկարժեք գործվածքների ծալքերի խաղն ու գունային անցումները, անուշահոտությունները, հազարավոր վառվող լույսերով հագեցած մթնոլորտի յուրահատուկ հրավառ օդի տատանումները, հիշենք ապա, որ տաճարային գործողությունների համաձուլումը (սինթեզը) չի սահմանափակվում լոկ կերպարվեստի ոլորտով, այլ ներառում է նաև ձայնայինն ու պոեզիան՝ ամեն տիպի պոեզիան, որն ինքնին էսթետիկայի հարթության մեջ արտահայտված է որպես երաժշտական դրամա: Այստեղ ամեն ինչ ծառայում է մեկ նպատակի՝ այս երաժշտական դրամայի կաթարսիսի գերագույն ազդեցությանը, և, հետևաբար, այստեղ միմյանց ստորադասված ամեն բան առանձին վերցրած գոյություն չունի կամ առնվազն կեղծ գոյություն է³:

Պերֆորմատիվի և թատերականի համար կարևոր է մտադրությունը (intention), թե ինչի համար և ինչպես է գործողությունը կատարվում: Պատարագին գտնվողների՝ որպես ներկաների համար, ըստ Ֆլորենսկու եկեղեցական Gesamtkunstwerk-ի (արվեստների սինթեզ) բոլոր տարրերն անշուշտ ապահովում են հատուկ մթնոլորտ, բայց դա բավական չէ տոնի հանդիսավորություն ապահովելու համար: Ի՞նչն է տոնը տոնականացնում: Բարի լուրը: Ուրախությունը: Երջանկությունը: Քրիստոնյաները, եկեղեցի գնալիս, ի սկզբանե միավորված են Ծննդյան, երկրորդ ծննդի և մահվան պարտության լուրով:

Ես կցանկանայի դադար առնել այստեղ, և գրել մթնոլորտի էսթետիկայի կատեգորիայի կարևորության մասին՝ մի քանի օրինակ բերելով ժամանակակից արվեստից: Գերմանացի փիլիսոփա Գերնոթ Բյոմեն, բավականին մանրամասնորեն ուսումնասիրելով մթնոլորտի երևույթը, գրում է.

³ Павел Флоренский, «Храмовое действо как синтез искусств», *Иконостас: Избранные труды по искусству* (СПб.: Мифрил-Русская Книга, 1993), стр. 300.

Մեկը մտնում է բնակարան և ճնշվում է քաղքենիական մթնոլորտից: Մեկը մտնում է եկեղեցի և ունենում սրբազան խավարով պարուրված լինելու զգացում: Մյուսը տեսնում է ծովը և քշվում դեպի հեռուն: Միայն այս ֆոնին կամ այս մթնոլորտում կարելի է տարազանել մանրամասները: Կարելի է ճանաչել իրերը, գույներն անվանել, ճանաչել հոտերը: Կարևորն այն է, որ յուրաքանչյուր առանձին դրվագ ինչ-որ կերպ գունավորված է մթնոլորտով: Կահույքն իրեն պարտադրում է նեղ, քաղքենիական տարածության մեջ, երկնքի կապույտը կարծես թռիչքի մեջ է, եկեղեցու դատարկ նստարանները կոչում են բարեպաշտության: Այսպես է, համենայն դեպս, ընկալող անձն զգում իրավիճակը: Էսթետիկայով զբաղվողն այլ կերպ է պատկերացնում: Նա գիտի՝ ինչպես ստեղծել մթնոլորտ՝ սենյակներ ձևավորելով, գույներ և անհրաժեշտ միջոցներ (requisites) օգտագործելով⁴:

Մեջբերված հատվածում կարևոր է ընդգծել «էսթետիկայով զբաղվողը գիտի ինչպես մթնոլորտ ստեղծել»-ը, որն արտահայտում է ճանաչողությունը բալթագարյան այն իմաստով, համաձայն որի «...եթե մայրն օրերի և շաբաթների ընթացքում անընդմեջ ժպտում է մանկանը, վերջինս սկսում է ժպտալ նրան ի պատասխան»⁵: Հարկ է մեջբերել նաև Բյոմեի կարևոր մի նկատառումը, թե մթնոլորտի էսթետիկան սկիզբ է առնում էկոլոգիայի, բնության մեջ.

Մթնոլորտների (atmospheres) էսթետիկան, որը սկիզբ է առնում էկոլոգիական էսթետիկայից, զարգանալով՝ վերահաստատում է Ալեքսանդր Գոթլիբ Բաումգարթենի (Alexander Gottlieb Baumgarten) ինքնատիպ այն մոտեցումը, որ էսթետիկան ներկայանում է որպես Aisthetik՝ որպես ընկալման ընդհանուր տեսություն: Այն, հետևաբար, հիմնավորել է իր բացահայտիչ ուժը մի շարք դեպքի ուսումնասիրությունների (case studies) արդյունքում, որոնք առնչվում են, օրինակի համար, քաղաքի մթնոլորտին, լույսին՝ որպես մթնոլորտի, մթնշաղի մթնոլորտին, եկեղեցական տարածքների մթնոլորտին, երաժշտությանը՝ որպես մթնոլորտի, և վերջապես միջանձնային հաղորդակցության՝ որպես մթնոլորտների, ուսումնասիրություններում⁶:



⁴ Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres* (London-NY: Routledge), 2017, p. 73.

⁵ Ханс Урс фон Бальтазар, *Достойна веры лишь любовь* (М.: Истина и Жизнь, 1997), стр. 60.

⁶ Gernot Böhme, *The Aesthetics of Atmospheres* (London-NY: Routledge), 2017, pp. 168-169.

Աստվածաշնչում մեզ բազմաթիվ անգամ հանդիպում է «ծուխ» բառը, օրինակ. «Սինա լեռն ամբողջովին ծխում էր, քանի որ Աստուած նրա վրայ իջել էր իբրև հուր: Նրա ծուխը բարձրանում էր ինչպես հնոցի ծուխ» (Ելք 19:18), «Նրա բարկութունից ծուխ ելաւ» (Բ. Թագ. 22:9), կամ «Եւ հրեշտակների ձեռքերից խնկի ծուխը, ինչպես աղօթք սրբերի» (Հայտն. 8:4): Ասվածն ամրապնդվում է Պավել Ֆլորենսկու խոսքերով.

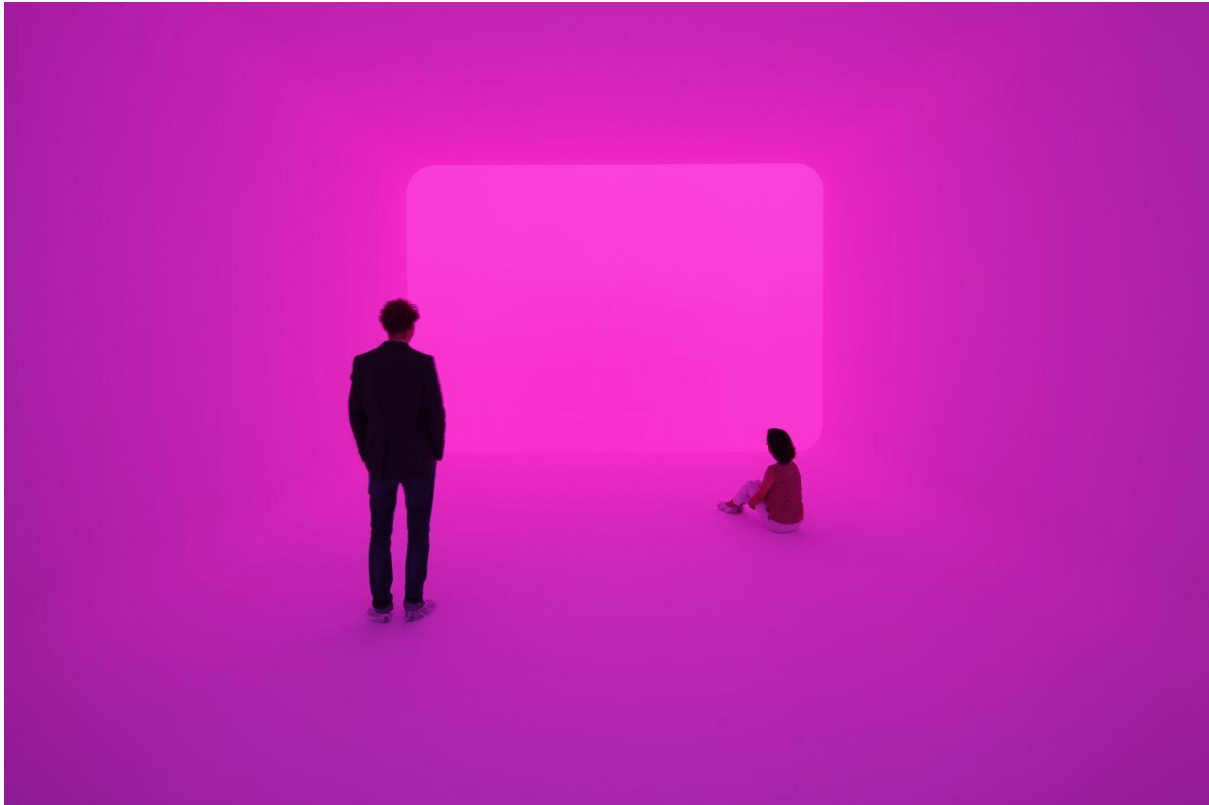
Արդյոք անհրաժեշտ է ապացուցել, որ օդում տարրալուծված խնկի նուրբ կապույտ վարագույրը սրբապատկերների և որմնանկարների շուրջ խոհածության մեջ ներմուծում է օդային հեռապատկերի այնպիսի մեղմություն և խորունկություն, որի մասին չի կարող երազել ու չգիտի թանգարանը: Արդյոք անհրաժեշտ է հիշեցնել, որ այդ մթնոլորտով՝ անդադար շարժվող, նյութականացված մթնոլորտով, աչքով տեսանելի մթնոլորտով՝ միևնույն ժամանակ նրբագույն ինչ-որ մի հատիկավորության նման, օդային արվեստի բոլորովին նոր նվաճումներ են ներմուծվում նկարների և սրբապատկերների մեջ, որոնք, սակայն, նոր են միայն աշխարհիկ, կտրված, առանձնացած արվեստի համար, բայց ամենևին էլ նոր չլինելով եկեղեցական արվեստում՝ դրանք արդեն իսկ հաշվի են առնվել իրենց ստեղծողների կողմից, հետևաբար, առանց դրանց, վերջիններիս աշխատանքները չեն կարող չաղճատվել⁷:

Այսօր մարդը հաճախ է բախվում արվեստի գործերի, որտեղ այլևս որոշիչ դեր չեն խաղում նշանագիտությունը և լոգոգենտրիզմը⁸, և որոնց համար ամենակարևորը մարդու ներկայությունն է ժամանակի և տարածության մեջ: Կարելի է ձևակերպել ներկայի ռազմավարությունը որպես հայեցողական, երբ ստեղծագործության կայացումն իրականանում է որոշակի տևողության մեջ (*durée*), որտեղ հանդիսատեսը հետևում է ինքն իր ներսում, շրջակա միջավայրում, մթնոլորտում տեղի ունեցող փոփոխություններին: Վառ օրինակ են հանդիսանում ամերիկացի արվեստագետ Ջեյմս Թարելի մթնոլորտային գործերը: Նա ստեղծում է տարածական և լուսային ինստալյացիաներ, որտեղ հանդիսատեսը, ինչպես օրինակ «Perception»-ում, գտնվելով ապակողմնորոշման մեջ, բացահայտում է տարածության անծայրածիրությունն՝ իբրև աբստրակտ նկարների բազմաչափ հարթություն: Մթնոլորտը՝ որպես էսթետիկայի կատեգորիա, կոչ է անում մարդուն ներկա լինելու: Հենց այդ կոչը՝ «լինել այստեղ», մերձեցնում է Պատարագի արվեստն արվեստներին: Բանասեր և քրիստոնեական բնագրերի արամեերենից ռուսերենի թարգմանիչ Մաքսիմ Կալինինն Իսահակ Ասորու մասին իր դասախոսություններում հրաշալիորեն ցույց է տալիս, թե ինչպես է աստվածային ներկայությունն (*shekhinah*, ներկա) ինքն իրեն բացահայտում մարդու ներկայության մեջ (որպես աստվածային անհասանելիություն)՝ հանգեցնելով զարմանքի, հիացմունքի, ապշանքի: Ի սկզբանե հայեցողությունը վանական պրակտիկաների բաղադրիչն էր, փիլիսոփաների կյանքի անքակտելի մասը, համարվում էր գերունակություն հին հունական հայեցողների (էպոտեսների), լուսավորյալ ուսուցիչների (միստագոգոսների) և այլ նվիրյալ

⁷ Павел Флоренский, “Храмовое действо,” стр. 299.

⁸ 20-րդ դարում արևմտյան միտքը ձևավորում է քննադատական մոտեցում խոսքի և լեզվի կենտրոնական (հիերարխիկ) կարևորության և դրանցից բխող իմաստի հանդեպ:

խորհրդապաշտների (միստիկոսների) համար: Այժմ հայեցողությունը, արվեստի միջոցով աշխարհիկացվելով, վերածվում է հասկանալու կամ չհասկանալու հասանելի միջոցի:



© Ջեյմս Թարել, Apani (Ganzfeld)

Փիլիսոփա, գրականության պատմաբան Հանս Ուլրիխ Գումբրեխտը «ներկայի արտադրություն» գրքում կիսվում է այս հետազոտության համար շատ կարևոր դիտարկմամբ: Նա հակադրում է իմաստի (նշանակության) մշակույթը ներկայի մշակույթին.

....Հաղորդության խորհուրդն, այսինքն՝ Աստծո իրական ներկայության ստեղծումը երկրի վրա և մարդկանց մեջ, հիմնարար պատկեր էր միջնադարյան մշակույթում: Պատարագի մատուցումն այդ ժամանակ ընկալվում էր ոչ միայն որպես Քրիստոսի՝ աշակերտների հետ Վերջին Ընթրիքի հիշատակում, այլև որպես ծես, որի ընթացքում Վերջին Ընթրիքը կարող էր «իրապես» նորից տեղի ունենալ, և որ ամենակարևորն էր, Քրիստոսի մարմինն ու արյունը կարող էին կրկին «իրապես» ներկա լինել ներկայում⁹:

«ներկա լինել ներկայում» (present) արտահայտությունը վերաբերում է ոչ միայն ժամանակի կարգին, և նույնիսկ առաջին հերթին ոչ դրան: Դա նախ և առաջ նշանակում է, որ շոշափելի նյութերը՝ հացն ու գինին, պետք է փոխարկվեն Քրիստոսի Մարմնին և Արյանը: Իսկ իմաստի մշակույթը Հաղորդությունը մեկնաբանում է այլ կերպ.

⁹ Ханс Ульрих Гумбрехт, *Производство присутствия* (М.: Новое литературное обозрение, 2006), стр. 40.

...Քրիստոսի մարմնի և արյան ներկայությունը որպես գոյություն (սուբստանցիա) խնդրահարույց դարձավ բողոքականության համար: Մի քանի տասնամյակ տևած աստվածաբանական լարված վեճերի ընթացքում բողոքական գաղափարախոսությունը սկսեց այլ կերպ սահմանել Քրիստոսի մարմնի և արյան ներկայությունը, այն է՝ Քրիստոսի մարմնի և արյան հիշատակում՝ որպես իմաստի մեջ: Արդյունքում «է» բառը «...այս է մարմին իմ» նախադասության մեջ սկսեցին ավելի ու ավելի ընկալել որպես «նշանակում է», «փոխարինում է» իմ մարմինը: Այդպիսով, Հաղորդության խորհրդաբանական ընկալումը տեղը զիջեց չոր կոնցեպտուալին¹⁰:

Մարդու միստիկ տեսակը միշտ է ապրում Աստծո ներկայության ներքո: Այդ տեսակի մարդու համար ներգրավվածության միջոցները երկրորդական դեր են խաղում՝ չփոխարինելով նրանց գերկարևորությունը քրիստոնեական ծեսում (ritual): Հասարակ մարդու համար Պատարագն իր մթնոլորտով և ներգրավվածության միջոցներով Աստծո ներկայությունը դարձնում է ակնհայտ, իսկ Հաղորդության խորհուրդն ազատում է կոնցեպտուալ չորուցամաքությունից: Արվեստագետին հանդիսատեսի հայացքն է հարկավոր՝ այլի հայացքը: Ֆրանսիացի արվեստագետ Մարսել Դյուշանը համարում էր, որ արվեստը դառնում է արվեստ հանդիսատեսի հայացքում, այսինքն՝ հանդիսատեսի հայացքի շնորհիվ է, որ որևէ բան ձևակերպվում է որպես արվեստ: Միգուցե մենք՝ քրիստոնյաներս, չափազանցնում ենք, երբ ասում ենք, թե ամեն ինչ եկեղեցուց է սերել, բայց մեկ բան ակնհայտ է՝ արվեստի բոլոր լեզուները մենք կգտնենք Պատարագի ժանրում. հենց սա է քրիստոնեության բացառիկ բաց հայացքն աշխարհին:

Ամերիկացի արվեստի տեսաբան Քլեր Բիշոփը համարում է, որ «ինստալյացիայի և հանդիսատեսի հարբերությունների պատմության մեջ» գոյություն ունի երկու մոտեցում: Առաջին մոտեցումը Բիշոփը սահմանում է որպես նայող սուբյեկտի ակտիվացում, որը ենթադրում է «շեշտադրում զգայական անմիջականության վրա, ֆիզիկական մասնակցության վրա (հանդիսատեսը պետք է մուտք գործի ստեղծագործության մեջ և շարժվի դրա ներսում) և ստեղծագործության մաս դարձած մյուս հանդիսատեսների ներկայության սրված գիտակցման վրա»¹¹: Հանդիսատեսի ակտիվացված դիրքորոշումը Բիշոփն ուղղակիորեն կապում է սոցիալ-քաղաքական ներգրավվածության հետ: Անկասկած գոյության այս մոդուսը բնորոշող է նաև Պատարագի դեպքում, որին մասնակցելու ընտրությունը և որոշումը կրոնական է իր հիմքում և թերևս քաղաքական՝ արտահայտմամբ՝ չհաշված ուրիշ, ավելի քիչ կամ շատ կարևոր կողմերը (Եւ Յիսուս կանգնեց կուսակալի առաջ. կուսակալը հարցրեց նրան ու ասաց. «Դ՞նու ես հրեաների թագաւորը»: Եւ Յիսուս ասաց. «Դու ես ասում» (Մատթ. 27:11)):

Հանդիսատեսի և արվեստի գործի միջև հարաբերությունների երկրորդ տեսակը Բիշոփն անվանում է հանդիսատեսի ապակենտրոնացում: Երկրորդ մոդելի իմաստը նրանում է, որ հանդիսատեսն այլևս չպետք է վերածննդի կատարյալ հեռապատկերի փնտրտուքի մեջ զբաղեցնի նկարի «հիպոթետիկ աշխարհի կենտրոնը», որը արվեստի ժամանակակից որոշ տեսաբաններ որակում են որպես «արական հայացք», իսկ արվեստի պատմաբան Էրվին Պանոֆսկին՝ «ռացիոնալ» և «կարտեզյան սուբյեկտի» ինքնագիտակցող հայացք: Սուբյեկտի

¹⁰ Там же, стр. 41.

¹¹ Claire Bishop, *Installation Art* (London: Tate Publishing, 2005), p. 11.

ապակենտրոնացումը խախտում է հիերարխիկ կազմակերպված վիզուալ աշխարհը, ինչպես դա անում էր նկարիչ Ջեքսոն Փոլոքը իր «շամանական պարում», կամ, ավելի վաղ մի օրինակ է կուբիստական նատյուրմորտն՝ իր մի քանի դիտանկյուններով միաժամանակ: Հետաքրքրական է, որ քրիստոնեական Պատարագում որքան էլ փորձենք ապակենտրոնանալ, միևնույն է միշտ կգտնվենք նրա կենտրոնում: Հնարավոր չէ չեղարկել նիկոլայ Կուզանացու հավասարահեռավորության բանաձևը. «Աստծուց դուրս տարբեր տեղերից հավասարահեռավորության կետ գտնել հնարավոր չէ, քանզի միայն Ինքն է միակ անվերջ հավասարությունը»¹²: Այնուամենայնիվ, հավասարահեռավորության սկզբունքը բնորոշ է բազում մթնոլորտային ինստալյացիաներին, այդ թվում վերոնշյալ Ջեյմս Թարելի գործերին, կամ Օլաֆուր Էլիասոնի մոնումենտալ «The weather project»-ին լոնդոնյան «Թեյթ» թանգարանում: Այս սայթ-սփեսիֆիք (հատուկ արվեստի ժանր, որի հատկություններն առաջին հերթին պայմանավորված են տեղանքով) ինստալյացիայում երևակայական արև ստեղծելու համար, օգտագործվում է կիսաշրջանաձև էկրան, հայելային առաստաղ և արհեստական մշուշ¹³: Այստեղ կցանկանայի շեշտադրել «մշուշ» բառը, որը վիզուալ տեսանկյունից կարծես թե նույն դերն է խաղում, ինչ որ խնկի ծուխը՝ Ֆլորենսկու շարադրանքում:

Ո՞ր է հիշեցնում ինստալյացիայի ակտիվացած և ապակենտրոնացած սուբյեկտը, եթե ոչ եկեղեցի այցելողին, որը միշտ նայում է ճարտարապետության, խորանի և շրջապատող մարդկանց վրա, որը մի տեղից մյուսն է տեղափոխվում, որպեսզի մոմ գնի կամ համբուրի խաչը, որը նստում է նստարանին, կարդում, աղոթում և խորհում ինչ-որ բանի մասին. միևնույն վարքագիծը, բայց տարբեր համատեքստերում, տարբեր իրադարձություններում: Մշակութային աշխարհում որևէ իրադարձություն իր ասպարեզում կարող է հավակնել գլխավոր նորություն լինելուն, բայց որոշակի ժամանակով միայն, մինչդեռ Պատարագը՝ որպես Իրադարձություն, միակն է եկեղեցական կյանքում և հավերժ:

Պատարագը և ժամանակը

«Ես արդեն կարծում էի, թե երկրի վրա կենտրոն այլևս չկա, այն միայն պատարագի մեջ է, կենտրոն՝ որպես ուղղահայացի հետ հատման կետ»¹⁴: Այս մեջբերումն Օլգա Սեդակովայի և Վլադիմիր Բիբիխինի նամակագրությունից որոշակիորեն վերացնում է իմ նախորդ պնդման դիալեկտիկականությունը, թե՛ «Պատարագը՝ որպես Իրադարձություն, միակն է եկեղեցական կյանքում», որովհետև այն բաժանում է աշխարհիկը և եկեղեցականը: Սեդակովան պնդում է՝ կա՛ երկիր ու նրա կենտրոնի հետ հատման կետը՝ Պատարագը, որում մարդն ուղղակիորեն հարաբերությունների մեջ է մտնում «ուղղահայացի»՝ Աստծո հետ, իսկ հարաբերությունները նրա հետ ձևավորվում են խոսքերի և դրանցից բխող գործողությունների հիման վրա: Մենք կանգնում ենք Աստծո առջև և խոսում ենք նրա հետ իր իսկ խոսքերով, այնպես ինչպես մի ժամանակ Ինքը մեզ սովորեցրեց դա անել:

Աստվածաբանության բնորոշումներից մեկն Աստծո մասին խոսք լինելն է կամ խոսելն Աստծո մասին: Եթե մենք խոսում ենք Աստծո մասին, ապա մենք խոսում ենք ինչ-որ

¹² Николай Кузанский, *Об ученом незнании* (М.: Академический проект, 2020), стр. 92.

¹³ Olafur Eliasson, *The Weather Project*, 2003 <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK101003/the-weather-project> [դիտվել է 14.03.2023]:

¹⁴ Владимир Бибихин-Ольга Седакова, *И слову слово отвечает. Письма 1992-2004*, ред. М.А. Криммель (СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2019), стр. 121.

առարկայի կամ թեմայի միջոցով, մենք խոսում ենք որոշակի ոճային ձևով, մենք խոսում ենք ժամանակի մեջ և որոշակի ժամանակի ընթացքում: Պատարագն ընդհանուր աստվածաբանություն է, ընդհանուր, միասնական, հավաքական խոսք Աստծո մասին: Պատարագը՝ Աստծո ժամանակն է: Պատարագն օբյեկտ չէ, այլ սուբյեկտ, կենդանի օրգանիզմ՝ զարգացող և փոփոխվող: Երբ Պատարագը դառնում է օբյեկտ, այն վերափոխվում է պարզամիտ պաշտամունքային ձևի և ձևապաշտական ծեսի, հենց որ Պատարագը դառնում է օբյեկտ, այն զրկվում է Աստծո մասին խոսելու ունակությունից, կորցնում է կենդանի խոսքը: Պատարագը՝ խորհրդանշանների (սիմվոլների) և, միևնույն ժամանակ, դիսկուրսիվ լեզու է, որն երկխոսության մեջ է մտնում արդիականության հետ, մերժում է մոլորությունները, հաստատում է ճշմարտությունը: Պոլ Ռիկյորն իր «Կառուցվածք, Խոսք, Իրադարձություն» հոդվածում գրում է. «Խոսելու առաջացումը հենց լեզվի խորհուրդն է: Խոսելը, ինչպես ես եմ պնդում, լեզվի բացումն է, կամ, ավելի ճիշտ, նրա բացահայտումը»¹⁵: Պատարագի խորհուրդը Խոսքում է: Պատարագի խոսքով մենք դառնում ենք Աստծո Խոսքի համագործակիցը: Պատարագը՝ անվերջություն է, որը կատարվում է ժամանակի մեջ: Կատարված Պատարագն անավարտ է: Պատարագը՝ հավերժ կազմվող ստեղծագործություն է: Պատարագը դարձավ մեր ժամանակը, որպեսզի վերջինս մոտենա Աստծո հավերժությանը:

Իտալացի փիլիսոփա Ջորջիո Ագամբենը, խորհելով ժամանակի մնացորդի մասին («այսուհետև ժամանակը կարճ է» (Ա. Կորնթ. 7:29)՝ Ագամբենը տողացի թարգմանում է հունարենից՝ «ժամանակը սեղմվել է, իսկ մնացորդը որպեսզի...»)¹⁶, գծում է մեսիանականի մետաֆորիկ պատկերը՝ «մարգարիտը, որը գետեղված է մատանու մեջ, միայն մասնիկն է *chronos*-ի»: Պատարագը՝ Մեսիայի ժամանակն է՝ սեղմված և կրճատված, այդպիսով՝ կենտրոնը բոլոր կենտրոնների (*kairos*): Մյուս կողմից, Պատարագը մատուցվում է մեր առջև և մեզ՝ *chronos*-ում ապրողներիս համար: *Chronos*-ի և *kairos*-ի հանդիպակաց շարժումը. քրիստոնյան գնում է Պատարագի՝ որսալու *kairos*-ը *chronos*-ի մեջ: Պատարագը՝ որպես Մեսիայի ժամանակ, «մարգարիտ» է, հանուն որի Ավետարանի հերոսը «գնաց վաճառեց իր ամբողջ ունեցածը եւ այդ մարգարիտը գնեց» (Մատթ. 13:46): Մեսիանական ժամանակի տևողությունը չի կարող պատամականորեն մեկընդմիջտ որոշվել. այդ դեպքում արդիական են դառնում նոր տևողության հետ առնչվող հարցեր, որ ամենևին չի մտնում երկար՝ կանոնիկ Պատարագ, և կարճ՝ ռեֆորմացված Պատարագ, հակադրության մեջ:

Այս առնչությամբ չպետք է լինի աստվածաբանական ընկալում, թե կան ճշմարիտ և թվացյալ տևողություններ, որովհետև այդպիսի ընկալումը սխալ է: Մեզ անհրաժեշտ է ճշմարտապես ըմբռնել ամբողջի լրումը, որը կարող է արտահայտվել և արտացոլվել յուրաքանչյուր տևողության մեջ: Ավետարանում հանդիպում ենք մարգարիտների «մարգարիտին», երբ Հիսուսը պատասխանում է ամենազլխավոր պատվիրանի մասին հարցին. «Եւ Յիսուս նրան ասաց. “Պիտի սիրես քո Տէր Աստծուն քո ամբողջ սրտով, քո ամբողջ հոգով ու քո ամբողջ մտքով”»: Այս է մեծը եւ առաջին պատուիրանը. եւ երկրորդը սրա նման է. պիտի սիրես քո ընկերոջը, ինչպէս քո անձը» (Մատթ. 22:36-40):

Այսպիսով, Պատարագը՝ որպես ամբողջություն, կարող է արտահայտվել տարբեր քանակի սիմվոլներով՝ նշաններով, որոնք սահմանում են նրա էությունը:

¹⁵ Поль Рикер, *Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике* (М.: Академический проект, 2008), стр. 158.

¹⁶ Джорджо Агамбен, *Оставшееся время: комментарий к Посланию к Римлянам* (М.: Новое литературное обозрение, 2018), стр.15.

Աստվածաբանության տեսանկյունից Պատարագի ժամանակը մարդու կողմից ժամանակի ընկալման կամ սպառման հարց չէ՝ իր առօրյա գործերով, պարտականություններով և ժամանցով, այլ մի կետ է, որով նա մտնում է տարածաժամանակային հարաբերությունների մեջ, որոնք զուրկ են մասնատումից (discrete), տևողությունից, բարձրությունից, լայնությունից, խորությունից, երկարությունից: «Բայց այս եւս ձեզնից ծածկուած չլինի, սիրելիներ, որ Տիրոջ համար մէկ օրը՝ ինչպէս հազար տարի է, եւ հազար տարին՝ ինչպէս մէկ օր» (Բ. Պետ. 3:8):

Դառնալով արվեստին, կուզենայի օրինակ բերել ռուս ժամանակակից կոմպոզիտոր Դմիտրի Կուռլյանդսկուն, որի ստեղծագործության մեջ նկատվեց մի փուլ, երբ նա երաժշտության փնտրտուքի համար գրում էր հրահանգներ (ինստրուկցիաներ): Երաժշտություն գրելու այս եղանակը նա կոչեց «գտնված երաժշտություն»: Այդ երաժշտության մեջ չկան կատարողներ, համերգային սրահ և հեղինակ: Օրինակ՝ հրահանգներից մեկում, որը կոչվում է «Լսել», նա գրում է. «Ունկ դրեք մարդու քայլերին/լսեք նրա հագուստի շրշունը/նրա շունչը/նրա սրտախփոցը...»: Այսպիսի մոտեցումը երաժշտությանը և այն «խաղալու» կամ «նվագելու» ցանկությունը ոչ միայն ջանք է պահանջում ունկնդրից, այլև որոշակի մտադրություն: Սա նման է մարգարեի վիճակին, որը բացահայտեց Աստծուն «մեղմ օդի ձայն»-ում (Գ. Թագ. 19:12): Երբ ամեն տեղ և ամեն տեղից հնչում է երաժշտություն, այն վերածվում է աղմուկի, ուստի, մեզ մնում է ճանաչել երաժշտությունը՝ մեզ շրջապատող աղմուկի և ձայների միջև: Ինչպես ժամանակակից կոմպոզիտորը, այնպես էլ ժամանակակից քրիստոնյան գտնվում են նման դրության մեջ. երկուսն էլ փնտրում են «երաժշտություն», որպեսզի ամեն անգամ նորովի բացահայտեն նրա բնությունը, սահմանները և հնարավորությունները: Մենք ապրում ենք աշխարհում, որտեղ կրոնական ինքնության բացահայտ դրսևորումը խոցելի է՝ ինչպես Միշել Ֆուկոյի անհետացող մարդը և նրա «գծագրած դեմքը ափամերձ ավազի վրա»¹⁷: Այստեղ է թաքնված, արվեստի լեզվով ասած, վկայության կամ ներկայացման (representation) եղանակի գլխավոր խնդիրը:

Վկայություն և ներկայացում (representation)

Ավետարաններում վկայությունը սահմանվում է երկու ճանապարհով. ոմանք պետք է պատմեն, որ իրենց բժշկման աղբյուրը Քրիստոսն է («Բայց Յիսուս նրան թոյլ չտուեց, այլ ասաց. «Գնա՛ քո տունը հարազատներիդ մօտ եւ պատմիր նրանց այն ամէնը, ինչ Տէրը քեզ արեց եւ թէ ինչպէս խղճաց քեզ»: Եւ նա գնաց ու սկսեց տարածել Դեկապոլսում, ինչ որ Յիսուս իր համար արել էր: Եւ ամէնքը զարմանում էին» (Մարկ. 5:19-20)), իսկ բժշկվածներից ոմանց հրահանգեց ոչ մեկին չպատմել բժշկման մասին («նրան իր տունն արձակեց եւ ասաց. «Գիւղ մի՛ մտիր, այլ գնա՛ քո տունը, իսկ երբ գիւղ մտնես, գիւղում ոչ ոքի չասես» (Մարկ. 8:26): Ժամանակակից հավատացյալի համար ներկայացման այս երկու տեսակը՝ բացահայտ (ներկա) և ծածուկ (բացակա), կարող են հիմք ծառայել քրիստոնեական յուրաքանչյուր բանի՝ սեփական անձը ներառյալ, դիրքավորման և դրսևորման ստեղծագործական և գիտակցական ըմբռնման համար: Հենվելով Պողոս առաքյալի ուսմունքի վրա՝ կարելի է հիշել Աստծո «ունայնացման» մասին (Փիլ. 2:8), և այն մասին, որ Աստված «ընտրեց այս աշխարհի յիմարներին, որպէսզի ամաչեցնի իմաստուններին. եւ Աստուած ընտրեց այս աշխարհի տկարներին, որպէսզի ամաչեցնի հզօրներին» (Ա. Կորնթ. 1:27) և «ոչինչներին ընտրեց, որպէսզի իրենք իրենց մի բան կարծողներին ոչնչի վերածի» (Ա. Կորնթ. 1:28): Ծածուկն ամեն

¹⁷ Мишель Фуко, *Слова и вещи* (Спб.: А-сэд, 1994), стр. 404.

ինչ գլխիվայր է շրջում, և պարզվում է, որ նաթանայելի հարցը՝ «Իսկ կարելի է, որ նազարեթից մի որեիցե լաւ բան դուրս գայ» (Հովհ. 1:46), մի քանի տող հետո կղառնա հաստատում և հավատի աղբյուր:

Առաքյալների հայացքն աստվածայինին և մարդկայինին Քրիստոսի կողմից ամենաշատ քննադատվող խնդիրներից մեկն է, որն ամբողջանում է նրա խոստովանության մեջ. «Իմ թագաւորութիւնը այս աշխարհից չէ. եթէ իմ թագաւորութիւնը այս աշխարհից լինէր, իմ հետեւորդները կը մարտնչէին արդէն, որպէսզի հրեաների ձեռքը չմատնուեմ. բայց, արդ, իմ թագաւորութիւնը այստեղից չէ» (Հովհ. 18:36): Նույնը կարելի է ասել Քրիստոսի՝ էմմավուսի ճանապարհին հայտնվելու մասին, երբ աշակերտներն այդպես էլ չկարողացան ճանաչել Ուսուցչին՝ ծածուկի ներքո: Դասը, որ մեզ տալիս է Ավետարանը, այն է, որ մենք այդպես էլ չսովորեցինք բացահայտել Աստծու մեջ Աստծուն, իսկ մարդու մեջ՝ աստվածայինը: Մեր հայացքին հասանելի են միայն ֆունկցիոնալը և պայմանականը, ընդունված սովորույթները և արհեստական պայմանավորվածությունները:



© Ջոզեֆ Կոշուտ, *One and Three Chairs*

Աստվածաշնչի սկզբում մարդուն արգելվում է ուտել այն ծառի պտուղը, որի գիտելիքը միայն Աստծուն էր հասանելի, իսկ ավետարանական պատումի բարձրակետում մենք կանչված ենք ճաշակելու այն, ինչը մեզ համար պատրաստեց Հիսուսն իր ձեռքերով: Նոր Կտակարանում մարդը դարձավ Աստծո սեղանակիցը, ինչին, թերևս ձգտում էր առաջին մարդն ի սկզբանե: Մասնակցություն, համագործակցություն՝ այս է ուզում Քրիստոսը նորոգված մարդուց: Իրադարձության և իրադարձությունների, Պատարագի և իրադարձությունների միջև ջրբաժանը արտահայտվում է աստվածային օրենքի մեկ հատկության մեջ՝ բացարձակի չեղարկմամբ: Պատարագի լեզուն չեղարկում է բոլոր պայմանականությունները. «Բայց այս եմ ասում, եղբայրներ, թէ այսուհետեւ ժամանակը կարճ է: Նրանք, որ կին ունեն, այնպես ապրեն, որպէս թէ՛ ունեցած չլինէին. եւ նրանք, որ լաց են լինում, որպէս թէ՛ լացած չլինէին. եւ նրանք որ ուրախանում են, որպէս թէ՛ ուրախացած չլինէին. եւ նրանք, որ բան են գնում, որպէս թէ՛ ունեցած չլինէին. եւ նրանք, որ աշխարհիկ կեանք են վարում, որպէս թէ՛ վայելած չլինէին. որովհետեւ այս աշխարհը, այնպէս, ինչպէս որ է, անցնելու վրայ է» (Ա. Կորնթ. 7:29-31):

«Ոչ մի մարդ երբեք այնպես չի խօսել, ինչպես այն մարդը» (Հովհ. 7:46): Սպասավորները, որոնք ասացին այս խոսքերը, ապշած էին լսածով: Այդ Մարդու խոսքերով չեղարկվեցին բոլոր մյուս մարդկանց խոսքերը, և դա բացեց նոր կյանքի իմաստի լրման ճանապարհը: «Բայց դժվարը գեղեցիկով հիանալը չէ, այլ հիանալիի ճշմարիտ իմաստը հասկանալը. սա է դժվար և անհասանելի»¹⁸: Բարսեղ Կեսարացին, մեկնաբանելով Հիսուսի սիրելի աշակերտի Ավետարանի առաջին տողերը, մատնանշում է, որ զուտ էսթետիկը չէ, որ վերափոխում է մարդու սիրտն ու միտքը.

Սակայն «խոսք»-ը երկու իմաստ ունի: Մեկը ձայնով արտաբերվողն է, որն արտաբերելուց յետոյ օդում կորչում է, իսկ միւսը ներսում դրվածն է, որը գոյութիւն ունի մեր սրտում. մեկն արուեստական է, իսկ միւսը՝ իմացական¹⁹:

Կեսարացու բառերը մեզ վերադարձնում են Բալթագարի մանկան և մոր ժպիտին, մենք այստեղ առնչվում ենք այն «Ի սկզբանէ»-ին, որից սկսվում է աստվածայինը մարդու մեջ: Բարսեղ Կեսարացին շարունակում է.

Մեր սիրտն աղբիւրի է նման, իսկ արտաբերող խոսքն՝ այդ աղբիւրից հոսող առուակի, և դուրս հոսողն այնքան է, ինչքան նախապէս եղածը, և ինչպիսին որ ծածկվածն է, նույնպիսին և երեւացողն է²⁰:

Ողջ Պատարագը ծածուկի և հայտնվածի «խաղն» է՝ բացվող և ծածկվող վարագույրը, դեմքով դեպի խորան նայող և խաղաղությամբ դեպի մեզ շրջվող քահանան, ծածուկ աղոթքները և միասնական օրհներգերը: Պատարագը բացակայության՝ ներկայությամբ, և ներկայության՝ բացակայությամբ մշտանվագ փոխարինումն է:

Այս էսսեում ես ներկայացրեցի Պատարագը որպես մի կետ, որն իր մեջ պարփակում է արվեստների բոլոր տեսակները, ներկայի տարբեր ռեժիմները, ներկայացման (representation) միջոցները, որոնք ժամանակակից մարդկային փորձի անբաժանելի մասն են: Բայց ինչն այդ մարդը, կիրառելով Պատարագին բնորոշ պրակտիկաներ, չի մասնակցում Իրադարձությանը:

Այսօր Պատարագի դեպքում խնդրահարույցն այն է, որ վերջինս կորցրել է իր սրբազան (սակրալ) տարածքը: Աշխարհիկ աշխարհը, որի հետ Պատարագն ստիպված է հաշվի նստել՝ ենթադրելով, որ քրիստոնյաներն այս աշխարհի կերպարանքով չպիտի կերպարանվեն, սահմանում է եկեղեցին լոկ որպես քաղաքի բնապատկերի բազմաթիվ տարածքներից մեկը: Ի՞նչ ճանապարհով և ինչպիսի՞ ռազմավարություններով Պատարագը կկարողանա իրեն հետ վերադարձնել Իրադարձության իր տեղը մարդկանց համար: Թե՛ այն պետք է մնա Իրադարձության սահմաններում յուրայինների, լավագույն դեպքում՝ ընտրյալների համար: Այսօր քրիստոնյաները սփռված են աշխարհով մեկ առանց հայրենիքի «Բաբելոն գետերի մօտ» (Սաղմ. 136:1): Ո՞ր քաղաքը կընտրեն քրիստոնյաները՝ Գեսեմը

¹⁸ Սուրբ Բարսեղ Կեսարացի, Սկզբում էր Խոսքը, թրգմ. Սիմոն Գրգաշարեան, «Գանձասար» Ը., Երևան, 2010, էջ 230:

¹⁹ Նույն տեղում, էջ 232:

²⁰ Նույն տեղում, էջ 234:

(իզոլյացիոնիզմ/ մեկուսացում), թե՛ Հռոմը (էքսպանսիոնիզմ/ ծավալապաշտություն): Ունա՞կ է Պատարագը գրուցել աշխարհիկ աշխարհի հետ: Կարո՞ղ է Պատարագը դառնալ նոր աշխարհամատրան, երբ մեկը կանչում է մյուսին, մյուսը՝ երրորդին, և կանչողների այս անվերջ շղթան հավաքվում է մի սեղանի շուրջ՝ հաց կիսելու: Կարո՞ղ են այդ մի քանիսը դառնալ բազմության եզակիները, իսկ ինքը՝ բազմությունը, ընկալել իրեն որպես եզակիների ամբողջություն: Սրանք են գլխավոր հարցերը, որոնց պատասխանելով՝ կարելի է նորից բացել Պատարագի հրադարձությունը ժամանակակից մարդու համար:

**Հեղինակ՝ © Ռոբերտ Հակոբյան,
թատերական ռեժիսոր**