

6. Թ Ա Տ Ր Ո Ն

Միջնադարյան թատրոնն ամենաթատերայինն է բոլոր ժամանակների թատրոններից, նրանով, որ ազատ է եղել գրված խոսքի, որպես տիրապետող ուժի, իշխանությունից, որ իր և նյութը, և ձևը վերցրել է ոչ միջնորդաբար, այլ ուղղակի կյանքից: Սա միջնադարյան թատրոնի և ուժն է, և թուլությունը. ուժը՝ բնական երևակայության և թուլությունը՝ բանաստեղծական երևակայության առումով: Միջնադարյան դերասանները գուցե եղել են մեծ իմպրովիզատորներ, և գրանով իսկ նրանց արվեստը կենսունակ էր իր ժամանակին: Միջնադարյան թատրոնը հարուստ, բազմաբնույթ ու բազմաժանր է եղել:

Վաղ միջնադարյան Հայաստանում թատերական զվարճալիքները, ըստ պատմական ավանդույթների, սկսվում են նախարարական խնջույքներից ու խրախճանքներից: Նախարարական և թագավորական խնջույքները եղել են երգի, պարի, խաղի, առակաների, զրույցների ու վեպերի հորինման և ավանդման ասպարեզ¹¹¹: Մեզ հայտնի է Խորենացու ականարկը, որ Արշակունյաց տան վեպը հորինվել է «ի գինարբուս և յերգս վարձակաց»¹¹²: Այս երևույթը թատրոն չէինք անվանի, եթե չունենար պրոֆեսիոնալ նկարագիր: Խնջույքների դահլիճներում պատմել, երգել ու խաղացել են ոչ թե խնջույթի մասնակից նախարարներն ու իշխանները, այլ «արուեստականք» կոչվող և խնջույքը զարդարող գուսաններն ու վարձակները: Արուեստական բառը, ըստ Մ. Աբեղյանի, գուսան բառի հոմանիշն է¹¹³: Այդ մասին է հուշում ամենահին վկայությունը. «դնել առաջի նմա խորտիկս և տալ նմա գինի, և ուրախ առնել զնա արուեստականօքն»¹¹⁴:

Խոսքն այստեղ երաժիշտ գուսանների մասին է: Բայց բառի իմաստը դրանով չի սահմանափակվում: «Արուեստական» նշանակել է նաև «ճարտար արուեստագէտ», «առաքինի, բարեպաշտ» (թերևս նկատի է առնվում կրթվածությունը), «սենզալոր»¹¹⁵: Համադրելով այս իմաստները և նկատի ունենալով բառի հետ ունեցած կապը, թվում է, «արուեստական» բառը կարելի է հասկանալ իր գործին, արվեստին կատարելապես տիրապետող մարդ: Բառի ամենաստույգ իմաստն է (եթե ելնենք արմատի՝ «արուեստ» բառի իմաստից) «ձարտարութիւն, մտաւոր կամ ձեռական արհեստ»¹¹⁶: Ուշագրավն այն է, որ հայկական միջնադարում եղել է ոչ միայն կատարողական արվեստի պրոֆեսիոնալիզմի ըմբռնումը, այլև հասկացությունն արտահայտող տերմինը:

Մյուս բառերը «խնջույք» և «ժողով» բառերն են: Դրանց միջնադարյան իմաստը էպիկոս տարբեր է այսօրվա իմաստից: Ըստ Մ. Աբեղյանի բացատրության. «Խնճոյք» կամ «խնջոյք» նշանակում է ընդհանրապես որևէ հանդեսի

111 Յե՛ս Վ. Հացուբի, Ճաշեր և խնջույք հին Հայաստանի մեջ, էջ 255 և հետ:

112 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Բ, էջ 193:

113 Նույն տեղում:

114 Փավստոսը պատմում է, որ Արշակի սենեկապետը՝ Դրաստամատը, այցելում է իր թագավորին՝ Անհուշ բերդում և գուսաններ է բերում նրան թեկուզ մի քանի ժամով զվարճացնելու համար: Կարճատև ուրախությունը դառնացնում է Արշակին, և նա այդտեղ էլ ինքնասպան է լինում:

115 Ն. Անադյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Ա, 1971, էջ 332:

116 Նույն տեղում:

համար հավաքված, ժողովված բազմություն, ժողովք, իսկ մասնավորապես «ուրախութեան խնջոյք» — ուրախութեան սեղան... Ամենահին ժամանակներից խնջոյքին համանշանակ է եղել «ժողովք» բառը¹¹⁷, իսկ Ն. Աճառյանը բերում է բառի ամենահին վկայություններից մեկը Ագաթանգեղոսից, խնճոյք այստեղ նշանակում է «հանդիսականների բազմութիւն»¹¹⁸:

Այսպիսով, միջնադարյան թատերական խաղահրապարակի նախնական տեսակներից մեկը պալատական խնջոյքների սրահն է: Անհրաժեշտ է հիշել, որ փոքրասիացի հույն դերասանները նույնպես «Բարոսուհիները» ներկայացրել են թագավորական ճաշկերույթի վերջում: Սա, հավանաբար, շատ հին ժամանակներից եկող սովորություն է: Այդ խնջոյքները, պետք է կարծել, եղել են բազմամարդ, շքեղ ու հանդիսավոր: Ինչպես նկարագրում է Վ. Հացունին, դահլիճում սեղաններն ու բազմոցները դասավորվել են պատերի երկայնքով, իսկ կենտրոնում գուսանների համար թողնվել է ընդարձակ տարածություն: Երգը, խրախճանքն ու պարն սկսվել են ճաշկերույթից հետո: Ներս են հրավիրվել գուսանները, վարձակներն ու կատակերգուները, մատուցողներն սկսել են գինի բաժանել շքեղ սափորներով, և սկսվել է անզուսպ ու շուռլ մի խրախճանք, ծափ, ծիծաղ, ոտքերի դոփշուն, երգ, պարերգակների խմբական պարեր, վարձակների կայթյուն, պազշուտ մնչախաղեր, խեղկատակություն, սրախոսություններ, պարկեշտությունից հետո կատակներ և այլն: Այստեղ էլ հորինվել կամ կրկնվել են նախնիների պատմությունները, գովերգվել նրանց քաջագործությունները: Իսկ նախարարները, իշխանները, սեպուհներն ու ազատները, իրենց բարձերին նստած կամ թիկնած գինի են խմել, լսել ու դիտել, լխառնվելով գուսանների ու կատակերգուների խմբին: Նրանք ունեցել են իրենց սիրելի գուսաններն ու վարձակները, իրենց երաժիշտներն ու ծաղրածուները: Մեզ են հասել մեկ-երկու անուններ նրանցից: Խորենացին հիշատակում է Բակուր Սյունյաց նահապետի նազինիկ անունով վարձակին, որի պարով հափշտակվում է խնջոյքի հրավիրվածներից մեկը՝ Տրդատ Բագրատունին և բռնություններ խլում տիրոջից: Խորենացու նկարագրածը¹¹⁹, ըստ Արևույթին, բնութագրական փաստ է, որ շատ բան կարող է ասել վաղ միջնադարի ֆեոդալական կենցաղի ու հոգեբանության մասին:

Վաղ միջնադարի հայ ֆեոդալ-ազնվականների կյանքն ու կենցաղը, ինչպես կռահում է Ն. Աղոնցը, նման է եղել IX—XI դդ. եվրոպական սինյորների կյանքին ու կենցաղին¹²⁰. պատերազմներ արտաքին նվաճողների դեմ, ներքին փոխադարձ կռիվներ ու ասպատակություններ, իսկ խաղաղ միջոցներում՝ որսորդություն, խրախճանք, թատերային զվարճալիքներ¹²¹:

117 Մ. Աբեղյան, Երկեր, հ. Բ, էջ 193:

118 Ն. Աճառյան, Հայերեն արմատական բառարան, հ. Բ, 1973, էջ 130:

119 Խորենացի, նշվ. աշխ., էջ 195—196:

120 Կ. ԱժՈՒԱ, նշվ. աշխ., էջ 436—479:

121 Վ. Հացունի, Ծալեր և խնջոյք..., էջ 205: Եվ այս ամենը գինու, շվայտության, ցուրտության ու զգացմունքների ազատության հետ: Նույնն է ասում Փավստոսի պատմածը Ղուսիկի երկու որդիների՝ Պապի և Աթանազիենի մասին. «ըմպէին անդ գինի բօզօք և վարձակօք և գուսանօք և կատակօք» (3, ԺԹ): Այս ակնարկը բառացի չպետք է հասկանալ, որպես թե հայ ֆեոդալ-ազնվականներն ու նրանց որդիները սեղանակից էին դարձնում վարձակներին, գուսաններին ու կատակերգուներին, այլ՝ գինի էին խմում երգ ու երաժշտություն լսելով, վարձակների պարը և կատակերգուների խաղը դիտելով:

Հետաքրքրական է, նաև բնութագրական Փավստոս Բուզանդի վկայությունները, որ Պապ Արշակունու սպանությունը տեղի է ունեցել խնջույքի պահին, գուսանների ներկայացումը դիտելիս. «Երբ սկսեցին խմել, ուրախության առաջին բաժակը մատուցեցին Պապ թագավորին, և իսկույն հնչեցին թմբուկներն ու սրինգները, քնարներն ու փողերը իրենց ներդաշնակ ձայներով: Վահանավոր գործին հրաման տվին, և մինչ Պապ թագավորը ուրախության գինին բռնել էր մասներով ու նայում էր գուսանների խմբին, մինչ ձախ ձեռքի արմունկին հենված մատներում բռնած ունեի ոսկե թասը, իսկ աչ ձեռքը դրել էր նրանի կոթին, որ կապած ունեի աչ ազդրին, մինչև բաժակը բերանն էր տարել, որ խմեր, իսկ աչքերով հառած նայում էր գուսանների զանազան խմբերին»¹²²: Հնարավոր չէ չհիանալ Փավստոսի նկարագրության ոճով և գեղարվեստականությամբ: Պապի դիրքն ու դիմանկարը նախ թատերային է, հոռոմական զորավարի մոտ խնջույքի հրավիրված Պապը թիկնել է բազմոցին, ձախ ձեռքում գինու ոսկե գավաթը, աչ ձեռքը սրի դաստապանին, հիացած աչքը գուսանների բազմությանը: Նույնքան թատերային է նրա անկման պատկերը. դավադիրներից մեկը նրա աչ ձեռքին է զարկում, մյուսը պարանոցին, ռե գինին տաշտին և արխնն պարանոցին նովա հանդերձ ի վերայ բաժակալ սկըտեղնանկանէր առ հասարակ»¹²³:

Հետաքրքիր է, որ պատմիչը շի ասում, թե իր հերոսը երգ ու նվագ էր լսում միայն, այլ «նայէր», «աչօքն յառաջ կոյս պշուցեալ հայէր»¹²⁴: Ընթացքը վում է, որ արուեստականները թագավորի առջև ինչ-որ տեսարան են խաղալիս եղել, ըստ երևույթին, բազմամարդ տեսարան, կամ պարզապես խաղացողների, նվագողների ու երգողների մեծ բազմություն է եղել խնջույքի սրահում. պատմիչը երկու անգամ կրկնել է՝ «պէսպէս ամբոխս գուսանացն»: Իսկ ի՞նչ գուսաններ են եղել նրանք, «թմբկահարք և սրնգահարք, քնարահարք և փողահարք», ինչպես պատմիչն է ասում: Այստեղ արդեն բախվում ենք քրիստոնյա հեղինակի պայմանական ոճին. նա առարկաները կոնկրետ անուններով չի կոչում, այլ օգտվում է Ս. Գրքի թարգմանության բառապաշարից ու ոճից¹²⁵: Գուսանների խաղը նկարագրելու այս ձևը կրկնում են ուրիշ հեղինակներ ևս: Նրանցից մեկը Կարծեցյալ-Շապուհ Բագրատունին է, որ Փավստոսից մոտ վեց հարյուր տարի հետո Ս. Գրքի ոճով նկարագրում է Դերեն Արծրունու խրախճանքը¹²⁶: Խնջույքի սրահում խաղ ներկայացնողները կաթավում էին, այսինքն՝ պարում (կաքաւ նշանակել է մենապար, կաքաւել՝ մենապարի)¹²⁷:

Նազինիկի դրվագը, ինչպես և այլ օրինակներ ցույց են տալիս, որ մենապարողները գերազանցապես եղել են կանայք, որ «կաքաւ» կոչված պարը շատ դեպքերում ունեցել է զգայական բովանդակություն: Հնարավոր է, որ դա նման լիներ ասորաբյուզանդական միմական պարերին, ինչպես ենթադրել են ուսումնասիրողները: Եթե Տրդատը Նազինիկին նայելով «շամշելով վավա-

122 Բուզանդ (աշխ. թարգմ., էջ 271—272):

123 Նույն տեղում:

124 Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրում Գ. Գոյանը (տե՛ս նշվ. աշխ., էջ 269):

125 Հմմտ. Յատն., ԺԸ, 22:

126 «Պատմութիւն անանուն զրուցագրի, կարծեցեալ-Շապուհ Բագրատունի», 1971, էջ 177:

127 Հմմտ. Հ. Աճառյան, Հայերեն արժատական բառարան, հ. Բ, 1973, էջ 563: Այս իմաստի տեսակետից պետք է մեկնել նաև կաքաւիչ, կաքաւանք, կաքաւաձև, կաքաւարան (Հմմտ. Գ. Գոյան, հ. Ա, էջ 232—233, Ս. Կոսիցյան, հ. Ա, էջ 72—73) բառերը:

չէր» կամ Պասյը «աչօքն պշուցեալ հայէր», առանց նկատելու թիկունքից մտնեցող դավադիրների սուրբ, պետք է մտածել, որ իրօք նրա տեսածը նման է ևղել Հոռմի անկումից հետո Առաջավոր Ասիայում, հատկապես Ասորիքում ու Բյուզանդիայում լայնորեն տարածված կանացի պաղզոտ մենապարերին:

Միջնադարյան թատրոնի ու թատերական զվարճալիքների մյուս հավաքական կերպարը կատակերգուն է կամ, ինչպես այս հասկացությունն ամենահին վկայությունն է ասում՝ խաղակատակը: Միջնադարյան կատակերգակ դերասանը, ինչպես հայտնի է, կրում է տարբեր ու համանման մի քանի անվանումներ՝ խեղկատակ, ծաղրակատակ, խաղակատակ, այլանկատակ, հացակատակ, կատակ, կատակերգու, ծաղրածու, կատակագուսան և այլն: Այս անվանումները պետք է կարծել, որ ենթադրում են նաև որոշ դասային կամ տեսակային-ժանրային տարբերություններ: Այստեղ հետաքրքիրը միջնադարյան կատակարարի հավաքական կերպարն է, առանց որի չի պատկերացվում ոչ պալատական խնջույքը, ոչ շուկան կամ տոնավաճառը, ոչ թատրոնը, ոչ ժողովրդական տոնախմբությունը: Այս կերպարը հատկանշում է հասարակության ստորին խավերի վերաբերմունքը կյանքի հանդեպ և շատ դեպքերում ներկայանում է որպես ապագասակարգային կերպար: Անհեթեթի, խենթակերպի, հիմարի, տարօրինակ մարդու կերպարն ընդհանրապես բնորոշ է միջնադարյան քաղաքին: Սա կարգից ու օրենքից դուրս մարդ է. նրան չեն հարգում, չեն դատում ու պատժում, նրա հետ չեն կռվում, ծաղրում են, նրա արածի ու ասածի վրա ծիծաղում ու վարձատրում: Կատակարարն ունի որոշակի սոցիալական ֆունկցիա՝ արթուն է պահում հասարակության առողջ բանականությունը:

Խաղակատակ բառի հնագույն և ինքնատիպ վկայություններից մեկը հանդիպում է Փավստոսի երկում: VI դարության Ը, Թ և Ժ գլուխները ներկայացնում են նովելանման պատմություն մի ստահակ հոգևորականի՝ Հոհան եպիսկոպոսի մասին: Ըստ հեղինակի, սա պատմական անձ է՝ Փռոն կաթողիկոսի (348—352) որդին: Ընչաքաղցությունը Հոհան եպիսկոպոսին տանում է խաբեության ու կողոպուտի ճանապարհով (ավազակին քահանա է ձեռնադրում և փոխարենը խլում նրա ձին, զենքերն ու հագուստը) և ի վերջո հասնում արքունիք: Եվ եպիսկոպոսը դառնում է հայոց թագավորների խեղկատակը:

Ո՞վ է այս Հոհան եպիսկոպոսը, և ի՞նչ ավանդություն է արձանագրել Փավստոսը: Ըստ երևույթին սա պայմանական դեմք է, խորհրդանշանական մի կերպար. Փռոն հայրապետի որդին թերևս բոլորովին էլ խեղկատակ չի դարձել: Նրա կեղծ բարեպաշտությունն ու ընչաքաղցությունը մերկացնելու համար Փավստոսը (կամ զրույցի իսկական հեղինակը) հավանաբար բնութագրական մի զուգահեռ է ընտրել՝ խեղկատակությունը՝ հարստացողի տիպը կամ հոգևոր պաշտոնից փախածի, սոցիալական այլ դիմակ հագածի, գուցե և իսկապես խեղկատակ դարձած մարդու տիպը: Այն պրոցեսները, որ տեղի են ունեցել միջնադարյան Եվրոպայում XIII դարից (որը կոչում են ժժոնգլորների ոսկեդարը¹²⁸), Արշակունյաց Հայաստանում արդեն եղել էին ու ավարտվել:

Իսկ ի՞նչ խեղկատակություն էր անում Հոհան եպիսկոպոսը, Փավստոսի նկարագրության մեջ¹²⁹, թվում է, պետք է տեսնել հին կատակախաղային մի

¹²⁸ Sht. C. C. Мокучевский, История западноевропейского театра, т. I, М., 1936. стр. 125.

¹²⁹ Փավստոս Բուզանդ, Ժ:

տեսաբան՝ որևէ կենդանու դիմակով ներկայանալը: Հոհան եպիսկոպոսը ներկայանում է ուղտի կենթապառանքով և շորեքթաթ սողում թագավորների առջև՝ և զուղտու զծայն ամէր կառաչելով... ասելով, թե առղտ եմ ուղտ եմ, և զարքայի մեղս բառնամ... և թագաւորին զմուրհակս գիւղից կամ զագարակաց գրեալ և կնքել դնէին ի վերայ ողինն Հոհանու: Սա անպարման իրականութիւնից եկող տպավորութիւն է, լինի Փավստոսինը, թե վերցված ժողովրդագիտական վրուցից: Հեղինակը պատմում է պալատական խեղկատակի մասին, բայց նրա տպավորութիւնները, թվում է, ուրիշ տեղից են. հավանաբար, շուկայական կամ թատերական խեղկատակներն այս ձևով են դրամ խնդրել, ծաղրելով հոգևոր հայրերին, որոնք դրամով թողութիւն են շնորհել մարդկանց մեղքերին: Սա ժողովրդական հրգիծանքից եկող մոտիվ է:

Պալատական թատրոնը հայկական միջնադարում երկար է զոյատեւել և վերացել է հավանաբար վերջին թագավորների հետ: Համեմայնդեպս, Արծրունիների պալատական թատրոնը եղել է ծաղկալու վիճակում:

Թատերական զվարճալիքների տեսակները և թատերական ժանրերը եթե ոչ բացարձակորեն միանման, ապա նույն բնույթի են և Բյուզանդիայում, և Ասորիքում, և Հայաստանում: Այստեղ տարբերութիւններ կարող էին լինել միայն ընդհանուր ծավալների (մասշտաբներ), ոճական և այլ արտաքին հատկանիշների մեջ: Բայց հայտնի է, որ Հայաստանում թատերական ներկայացումները գրեթե նույնքան բազմամարդ են եղել, որքան հարևան երկրներում:

Համեմատելով բյուզանդական, ասորական և հայկական թատերական միջավայրերը, հիմք կա ասելու, որ առաջավորասիական քաղաքակրթութեան ամբողջ ռեգիոնում գործ ունենք գրեթե նույն երևույթի հետ: Այն, ինչ հայտնի է բյուզանդական և ասորական թատրոնների մասին, մասամբ վերաբերում է և Հայաստանին: Իսկ այն, ինչ գտնում ենք մեզանում, անպայման առնչվում է նաև հարևան երկրների հետ: Հայտնի է, որ շատ են եղել թափառող կրկեսային խմբեր, որոնք շրջել այցելել են ամբողջ Առաջավոր Ասիան, հյուսիսային Աֆրիկայի ափերը, հետագայում անցել են Արևմտյան Եվրոպա, կամ այնտեղից են ինչ-որ խմբեր եկել հարավ, ավելի ուշ շրջանում կամ սրանց նմաններն անցել են սլավոնական երկրներ, Ռուսաստան¹³⁰: Բայց մինչև արևմտաեվրոպական ֆեոդալիզմի զարգացման շրջանը, մինչև Կիևյան Ռուսիայի կազմավորումը, այս շփումներն ու ներթափանցումները տեղի էին ունեցել վաղ ֆեոդալիզմի երկրներում, երբ կրկեսային-թատերական ժանրերը ձեռք էին բերել համընդհանուր մի նկարագիր:

Համաձայն ընդհանուր տեղեկութիւնների, միջնադարում թատերական ներկայացումները, ինչպես և մարզական ու այլ տիպի խաղերը տեղի էին ունեցել ամսվա առաջին օրերին: Այդ օրերը հին Հունաստանում, Հռոմում, Բյուզանդիայում, հետագայում՝ միջնադարյան Եվրոպայում կոչվել են կալենդաներ (calendae)¹³¹, իսկ հին և միջնադարյան Հայաստանում՝ օկալենդամ-

¹³⁰ Այն կարծիքը կա, որ հին ռուսական ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի դերասանները՝ սկոմորոխները, արևմուտքից են անցել Ռուսաստան: Այդ կարծիքը մասամբ հերքված է (տե՛ս А. А. Белкин, Русские скоморохи, М., 1975, էջ 30—53): Բայց այդ հարցը հնարավոր է լուծել առանց իմանալու վաղ միջնադարյան աղբյուրները:

¹³¹ См. Е. Э. Липшиц, Очерки истории византийского общества и культуры, М.—Л., 1961, с. 410—412.

սուզուխքը: Ամսագրուխը կամ ամսվա առաջին օրը նշանավորվել է տոնախրմ-բությամբ ու թատերական ներկայացումներով: Բոլոր կարգի խաղերը չէ, որ եկեղեցին դատապարտել է. եղել են աշխարհիկ խաղերի պաշտոնապես ընդունելի տեսակներ՝ և՛ Բյուզանդիայում, և՛ Ասորիքում, և՛ Հայաստանում:

Մի շարք ուղղակի և անուղղակի փաստեր վկայում են, որ Հայաստանում նախարարական ամրոցներն ունեցել են թատրոններ¹³², բայց դրանց կառուցվածքի վերաբերյալ ոչ մի տեղեկություն չի պահպանվել:

Հայկական միջնադարում ինչպիսի՞ն է եղել թատրոնի հասարակական նշանակությունը: Դատելով Հովհան Մանդակունի կաթողիկոսի, Մայրազումեցու՝ Սիմեոն եպիսկոպոսի ճառերից, կարելի է մտածել, որ թատրոնը խաղացել է հասարակական կարևոր դեր, որ թատրոնը միջնադարյան մարդու կենցաղում նկատելի տեղ է գրավել: Թատրոնի պատմաբաններն այն տպավորությունն են ստացել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցիներն իրոք դատարկ են եղել, իսկ թատրոնները «յամենայն ժամ» խուռն ամբոխով լեցուն: Բայց հայոց աշխարհը ծածկված է վանքերի, եկեղեցիների ու մատուռների ավերակ ու կանգուն շինություններով, և մինչև այժմ չենք գտել թատրոնական շենքի որևէ հետք: Սա, իհարկե, հակառակն ապացուցող փաստարկ չէ: Միջնադարում, մանավանդ VII դարում, եկեղեցին շէր կարող կորչել իր հասարակական գերը: Եկեղեցու հայրերի տաճնապալից խոսքերը ոչ այնքան նրանց ժխտման պաթոսով պետք է բացատրել, որքան ոճի առանձնահատկությամբ: Համենայն դեպս, այդ պաթոսին համարժեք վերաբերմունք չենք տեսնում միջնադարյան կանոնագրքերում ու դատաստանագրքերում: Արգելող օրենքները թատրոնի համար անհամեմատ մեղմ են երևում, քան ճառերը: Վերամբարձ տոնը, չափազանցող մակդիրները պարզապես հետտորական, ոճական զարդարանքներ են: Մայրազումեցին ակնհայտորեն ընդօրինակում է բյուզանդական եկեղեցու հայրերի, հատկապես Ոսկեբերանի խոսելակերպը: Այս դեպքում էլ իրավիճակը չի փոխվում: Թատերասիրությունը միջնադարյան հեղինակների տերմինով՝ «գուսանամուլությունը», միջնադարյան մարդու կենցաղի ու հոգեբանության անհրաժեշտ մասն է եղել և, այնուամենայնիվ, չի բացառել այդ նույն մարդու եկեղեցասիրությունը:

Հիմքեր չկան մտածելու, թե միջնադարում թատրոնը խաբխել է եկեղեցու հեղինակությունը: Հասարակական մտածողության այդ երկու հակառակ իրողությունները միջնադարյան կենցաղում ունեցել են կարծես ներդաշնակ ու հավասարակշիռ դիրք. մեկի գոյությունը չի արժեզրկել մյուսին, չի բացառել նրա դերը: Եվ դժվար է ասել, թե միջնադարյան Հայաստանում եկեղեցու պայքարը թատրոնի դեմ իսկապես սուր ձևեր է ընդունել: Հայտնի է, որ հայ եկեղեցին, հատկապես վաղ շրջանում, հետևողական պայքար է մղել հեթանոսական կենցաղի ու աշխարհայացքի բոլոր դրսևորումների դեմ, և դա ունեցել է իր պատմական արդարացումը: Հայտնի է, թե կրոնաքաղաքական ինչ սուր բնույթ են ունեցել դավանաբանական վեճերը, ինչպիսի հալածանքների են ենթարկվել այլադավանությունը, ազատախոհությունը, հերձվածողությունը, ինչպես են հալածվել աղանդները կամ ինչ թղթեր են գրվել պապիկյանների դեմ: Թատրոնի, որպես արվեստի, ժխտման այս ընդհանուր կրոնաքաղաքական

¹³² Տե՛ս Գ. Гоян, 2000 лет армянского театра, т. I, II, 1952 (т. II, стр. 41—44, 174)::

և. Հավանեմիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Երևան, 1978, էջ 273—276:

սլաւքարի միջին հոսանքներից է և, մեզ հայտնի տվյալներով, բարոյական սլաւքավանքներից ավելի հեռուն չի գնացել: Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ հոգևորականներն էլ շատ հեռու չեն մնացել «ի թատերաց», պարզ կդառնա, որ սլաւքարը շատ դեպքերում եղել է ձևական: Քրիստոնեութան բարոյագաղափարական դոկտրինան պաշտպանելը եղել է ամեն մի քրիստոնյա հեղինակի սրբազան պարտքը, և ամեն մի գրիչ վերցնող թատրոնի դեմ ասել է մեկ-երկու խոսք հսկվուր սլատշաճի, շատ անգամ էլ ոչինչ չի ասել:

Միջնադարում գիրքը, գրիչն ու քերթողական արվեստը մնում են գերականցապես աստօժ սպասավորների սեփականություն: Իսկ հասարակական ընդհանուր գիտակցությունը կարգավորվում է ոչ միայն գրավոր խոսքով: Քերթողական արվեստը կամ գրականությունը միջնադարյան աշխարհիկ կյանքի լիարժեք խորհրդանիշը չէր: Միջնադարյան անհատի կենցաղային կենսական պահանջներն այնքան էլ կապված չէին գրի և գրականության հետ: Գիրքը միջնադարյան մարդու համար իհարկե եղել է ակնածանքի և պաշտամունքի առարկա, բայց ոչ միշտ ըմբռնված, ոչ միշտ կյանքին ու կենցաղին մասնակից: Միջնադարյան մարդը սիրել է «Ավետարանը», «Ժամագիրքը», բայց նրան շատ ավելի հասկանալի ու սիրելի են եղել առակը, խաղը, երգն ու խրատ-ճանքը: Իսկ թատրոնը և թատերականացված խաղերն ու հանդեսները արտահայտել են նրա իրական, աշխաշխարհային ձգտումները, մարդկային կենդանի վարքագիծ՝ իրականությունը իմաստավորելով կենդանի արվեստով:

III—IX դդ. հայկական մշակույթի ուսումնասիրությունն ակնհայտորեն ցույց է տալիս, որ Հայ ժողովուրդը ժամանակի քաղաքակիրթ ժողովուրդների շարքում ապրել է բազմակողմանի և հարուստ մշակութային կյանքով, կերտել ու թողել է նշանավոր ժառանգություն մատենագրության, մասնավորապես պատմագրության, փիլիսոփայության, բնական գիտությունների, ինչպես նաև ճարտարապետության ու արվեստի մյուս բնագավառներում: Հայ ժողովուրդը ստեղծագործել և մարդկային մշակույթի գանձարանն է մուծել մեծաթեք գանձեր, ինչպես հոգևոր, նույնպես և նյութական մշակույթի ասպարեզում:

Վաղ ֆեոդալական մշակույթն իր գորեղ անդրադարձն ունեցավ երկրի ողջ կյանքի վրա: Լինելով նոր սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների արգասիքը, Հայ ֆեոդալական հասարակության ինքնագիտակցության աճի և հասունության արտահայտությունը, քաղաքական անբարենպաստ պայմաններում այն միաժամանակ ծառայեց համազգային կյանքի կայունացմանն ու արտաքուստ միշտ սպառնացող վտանգի դիմագրավմանը, իսկ ստեղծված արժեքներով դասական օրինակ հանդիսացավ բազում սերունդների համար և իր պատշաճ տեղը գրավեց համամարդկային մշակույթի պատմության մեջ:

