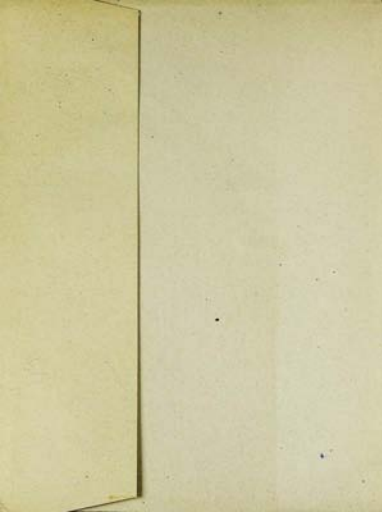




ՈՒՐՎԱԳԻԾ
ԱՐԵՎԱՏԱՀԱՅ
ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏԱՌՈՒԹՅԱՆ





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ГАРНИК СТЕПАНЯН

ОЧЕРК ИСТОРИИ ЗАПАДНОАРМЯНСКОГО ТЕАТРА

ТОМ
ПЕРВЫЙ

ЕРЕВАН

Издательство Академии Наук Армянской ССР
1962

Գ Լ Ռ Ն Ի Կ Ս Տ Ե Փ Լ Ն Յ Լ Ն

በተገቢው
ጊዜ ላይ
የሚገኝ
በሰላም
በሰላም

ኢትዮጵያ
ዲሞክራሲያዊ ሪፐብሊክ



১৯৫৬

Հայտեն անդիմադրելի Քրիստոսը՝

**Նպագրվում է Հայկական ՍՍԻ Պետությանն ապագան հանձնարելու
Հասարակական խառնիկի ստեղծմանը**

Գ. Խ. Սահակյանի «Սերմայի» արձանագրությանը համա-
ժամանակ աշխատանքի մ. Լուսինյանը հերձուրներով է հայ ժողովրդի
պատմության շատ աշխարհում մի համայնք՝ սկսած 18-րդ դարի
սկզբներից մինչև 1877—1878 թթ.։ Առաջին տեղում փոքր է արժանի
սրտանմանի մի շարքերով մեկ սերմայի արձանագրությանը համա-
րանի պատմությանը սերմային համայնքի մասնակցի աշխարհային
բանի հայերի հետ, իսկ առաջ հայ ժողովրդի խառնիկի հետ հայ
պատմությանը պատմությանը համայնքի, շատագուցակ պատմությանը
սուր ընդհանրությանը գործում։

Հեղինակը՝ պատմագրի հայ պատմությանը մասնակցի բազմա-
թիվ սրտանման, ժողովրդի պատմությանը վերաբերող գրքեր, արժի-
քային փաստագրեր, հետ ժողովրդի և սուր մի շարք աշխարհ-
ներ, վերաբերում է. համայնքի արձանագրությանը համայնքի
հետ համայնքի մի շարք հարցեր, վերաբերում համայնքի, իր առաջ-
գրած տեսակետները հիմնավորելով արձանագրության փաստագրով, իր
առաջին հետ համայնքի և հերձուրներով հայ մշակութային համա-
նմանությանը, գործողությանը ժողովրդի, Գ. Պալանի համայնքի համայնք-
ներ և մասնակցի հայ առաջին պատմությանը համայնքի
«Սերմայի» ժողովրդի համայնքի գործունեությանը իր առաջին ար-
ձանագրությանը համայնքի։

Գրքի վերջին գլուխներում տեղի գեղանկարներով ներկայացված
են հայ ժողովրդի աշխարհի ընդհանր հերձուրներով իրենց հայերի և
համայնքի գործունեությանը հիմնական գրականներով։

Աշխատանքային պատմությանը համայնքի և փաստական հարցում ներմ
հայ մշակութային պատմությանը համայնքի

ԱՌԱՋԱՐԱՆ

Բազմադարյան հայ թատրոնի պատմության երեք շրջաններից՝ ամենից հանգամանալից հետազոտման արժանացել է հայ հին թատրոնը, որը սկիզբ է առել հեթանոսական դարերից և հասնում է մինչև 18-րդ դարի վերջերը: Մի քանի բանասերների առանձին ուղղվածներից, Գ. Ասոնյանի «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատությունից հետո՝ պրոֆ. Գ. Գոյանի «Հայ թատրոնի երկուհազարամյակը» երկհատոր սովորածազուլ հետազոտության հրապարակ գալը նշանակալից երևույթ է այդ ուղղությամբ:

Լայնորեն ուսումնասիրված է նաև հայ թատրոնի պատմության սովետական շրջանը: Սովետահայ թատրոնի ականազոր գործիչների մասին լույս են տեսել քսանից ավելի մենագրություններ, ալբոմներ, ինչպես Վահրամ Փափազյանի, Արուս Ոսկանյանի, Հրայրա Ներսիսյանի, Վաղարշ Վաղարշյանի, Օլգա Գուլազյանի, Մկրտիչ Զանանի, Ավետ Ավետիսյանի, Յուլյա Ամերիկյանի, Առն Զոհրաբյանի, Ամո Խարապյանի և ուրիշների մասին: Լույս են տեսել սովետահայ թատրոնի առանձին հարցերին նվիրված աշխատություններ, ինչպես Ս. Մելիքսեթյանի «Թատերական ակնարկները», Ռ. Զարյանի «Թատերական դիմանկարները», Բ. Հարությունյանի «Հայ-սովետական թատե-

բաժան կապերը», Ա. Ռիպանի «Մաքսիմ Գորկու դրամատուրգիան հայ բնույթ», Լ. Հախվերդյանի «Կլասիկան և մեր օրերը» գրքերը և այլն:

1960 թ. լույս տեսավ թատերագետ Ա. Մելիքսեթյանի «Ուրվագիծ սովետահայ թատրոնի պատմության» արժեքավոր աշխատությունը, որտեղ հանրագումարի են բերվում մեր թատրոնի անցած քառասուն տարիների նվաճումները:

Նոր շրջանի հայ թատրոնի մասին գրվել է անհամեմատ քիչ: Նրա տրեւեալ հատվածի մասին նախասովետական տարիներին լույս են տեսել միայն առանձին հոդվածներ, հիշողություններ, որոնցից հիշատակության արժանի են Գ. Պետրյանի, Գ. Չմշկյանի, Ա. Մանդիկյանի, Էմին Տեր-Ղրիգորյանի հիշողությունները, Ալեքսանդր Երիցյանի, Բաշերուհու, Լևոյի հոդվածները: Սովետական տարիներին առանձին մեկազրույթուներ լույս տեսան հայ բնմի ակամակոր մի շարք ներկայացուցիչների մասին, որոնցից հիշենք Ա. Մելիքսեթյանի «Հ. Արեւյանը», Ռ. Զարյանի «Սիրահույլը», «Աղամյանը», Ա. Հարությունյանի «Գնվորդ Չմշկյանը», «Միմրդատ Ամերիկյանը» և այլն: Թատերագետ Ա. Մելիքսեթյանի հմտալից ծանոթագրություններով առանձին գրքով վերամշակարարակվելին Գ. Չմշկյանի արժեքավոր հիշողությունները:

Արեւեալայ թատրոնի վերջին տասնամյակների մասին փաստական առատ նյութ են պարունակում Գ. Ավետյանի, Միք. Մանվելյանի, Ա. Արմենյանի, Օ. Գուլապյանի, Հասմիկի հուշերը:

Դրանով հանդերձ՝ այդ թատրանի պատմության ընդհանուր ուղվագիծը տվող, թեևուպ համառոտ, մի ուսումնասիրություն չունենք: Նման փորձ կատարվել է Սփյուռքում: 1932 թ. Վենետիկում լույս է տեսել բանասեր Ա. Երեմյանի «Ռուսահայ թատրոնի պատմություն» Ա հատորը, որը հասնում է մինչև 1860-ական թվականների վերջերը, այսինքն մինչև այն տարիները, երբ Նոր սկսվեց բուռն թափով զարգանալ արեւեալայ ճեալիստական թատրոնը իր պրոֆեսիոնալ կալուս խմբերով:

Ավելի քիչ աշխատանք է կատարված հայ Նոր թատրոնի արեւմտահայ հատվածի պատմության ուսումնասիրման ուղղությամբ:

Այդ հարցով պրադվոդներ եղել են Գեոնա Նախասովետական տարիներին, և հետագայում, սփյուռքահայ որոշ կենտրոններում:

Դրանցից հիշատակենք առավել ուշագրավները:

1. Շարասան—«Յրջահայ բեմն և իր գործիչները (1850—1908)»: Կ. Պոլիս, 1915: Չնայած այն բանին, որ այս աշխատությունը 1907 թ. արժանացել է Իլլմիրյան մրցանակի, այն արևմտահայ թատրոնի ամենաստեղծ ուրվագիծն անգամ չի տալիս, պարունակում է պոչաֆայ թատերական գործիչների (դերասաններ, դերասանուհիներ, ռեժիսորներ) կենսագրությունները: Ցատերախմբերի մասին («Արևելյան թատրոն», «Մաղաքյան թատրոն», «Վարդուկյան թատրոն») խոսվում է ընդհանուր ձևով, յուրաքանչյուրին հատկացվելով մեկ կամ երկու թերթ:

Շարասանի գիրքը պարունակում է փաստական հարուստ նյութ, որը կարող է աստղծ հանդիսանալ արևմտահայ թատրոնի պատմության գիտական ջարադրանքի համար, սակայն ինքը այդպիսի հավակնություն չունի և չի էլ կարող ունենալ, քանի որ ամբողջ մի հիսնամյակի թատրոնի պատմությունը ներկայացնող վերոհիշյալ թատերախմբերի գործունեությանը ընդամենը հատկացնում է 10—12 էջ: Հնարավորություն չունենալով օգտագործել արևմտահայ հարուստ մամուլը և արխիվային նյութեր, Շարասանը չի կարողացել ստուգել որոշ փաստեր: Նրա ներկայացրած կենսագրականները պարունակում են շատ անճշտություններ: Անգամ այնպիսի նշանակալից երևույթներ, ինչպես «Արևելյան» կամ «Վարդուկյան» թատրոնների սկզբնավորման տարեթվերն են, որոնք կարելի էր ճշտել ժամանակի մամուլում տեղված տասնյակ վկայություններով, նրա մոտ աղավաղված են և հնչողությամբ կարող են մոլորեցնել օգտագործողներին: Պետք է մեծ զգուշությամբ վերաբերվել Շարասանի գրքի փաստական տվյալներին:

2. Արևմտահայ թատրոնի պատմության հետապոստման աշխատանքին պատասխանատվության ավելի բարձր գիտակցությամբ ձեռնարկել է քանասեր Սմբատ Դավթյանը: Վերջինս նախապատրաստական խոշոր աշխատանք է կատարել: Յուրաքանչյուր թատերական գործիչի ուղարկել է հատուկ հարցարան, խնդրել տվյալներ՝ նրանց կյանքի և բեմական գործունեության մասին: Նայել է պարբերական մամուլի որոշ օրգաններ, հավաքել նյութեր, ձեռքի տակ ունեցել է համաշխարհային թատրոնին նվիրված աշխատություններ:

Նա կազմել է ընդարձակ ծրագիր, քայք հավելվ կարողացել է գրել մի քանի հատվածներ:

Վրա է հասել առաջին համաշխարհային պատերազմը և ի թիվս այլ շատ ձեռնարկումների, խափանվել է նաև Դավթյանի օգտակար

աշխատանքը: Պատերազմից հետո, սկսած 20-ական թվականների ըսկըվեներին՝ Դավթյանը շարունակել է իր գործը, գրել առանձին գլուխներ արևմտաֆայ թատրոնի պատմության տարրեր ջրջաններումասին, որոնք տպագրվել են պարերերական մամուլում և տարեցույցներում, ինչպես «Թատերական գրականությունը թուրքիո հայոց մեջ» (Թեոդիկ, «Ամենուե տարեցույցը», 1923), «Սերովրե Պենյան» (Թեոդիկ, «Ամենուե տարեցույցը», 1925), «Թատերական շարժումը եերքին զավաներու մեջ» («Ընդարժակ տարեցույց ս. Փրկյի Ազգ. հիվանդանոցի», 1925), «Ժողովրդային գրոսանքներ» («Ընդարժակ տարեցույց ս. Փրկյի Ազգ. հիվանդանոցի», 1932) և այլն:

Ամրատ Դավթյանի արխիվը պահպանվում է Հայկական ՍՍՏՂԴիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի թատերական բաժնում: Դավթյանի գրառումներից երևում է, որ նա նարտակ է ունեցել գրելու ծավալուն հետապոտություն՝ րադկացած երկու հատորից: Հատորներից մեկում շարադրվելու էր թատրոնի պատմությունը ժամանակագրական կարգով, մյուսում պետեղվելու էին մատենագրական նյութեր՝ արևմտաֆայ դերասանների ընդհանուր ցուցակադյուսակը, որտեղ տեղեկություններ էին տրվելու յուրաքանչյուր դերասանի ծնողան, մահվան թվականների, բնական ասպարեղ մըտեելու տարեթյի մասին: Այս հատորում պետեղվելու էր նաև դրամատուրգների ընդհանուր ցուցակը, նշելով յուրաքանչյուրի ստեղծագործությունների անունները: Դավթյանի անտիպ նյութերից երևում է, որ նա հնարավորություն է ունեցել ավելի ջատ երկրորդ հատորով, այսինքն մատենագրական մասով պահվելու, քան առաջին հատորով, որի պատրաստի յուր հատվածները վերոհիշյալ տպագրված գլուխներն են: Դավթյանի արխիվի պարունակած նյութերից արժեքավոր են հայ դերասան-դերասանուհիների ծնոցով գրված ինքնակենսագրականները, որոնցով հնարավոր է ստուգել Եարասանի և այլոց աշխատություններում տեղ գտած փաստական անճշտություններ: Մենք հայ թատրոնի գործիչների կենսագրությունները ներկայացնելիս՝ հաճախ հենվել ենք ինքնագիր այդ վավերագրերի վրա, յուրաքանչյուր դեպքում նշելով դրանց աղբյուրը:

3. Արևմտաֆայ թատրոնի պատմությամբ երկար տարիներ ըսրադվել է րանսեր Հրանտ Ասատուրը: Մեղ հայտնի չէ, Ասատուր անտիպ նյութեր հավաքնլ է, թե րավարարվել է միայն պարերերական մամուլի օգտագործմամբ: Նա հնարավորություն է ունեցել գրելու

միայն երեք հոգւմբ. «Բերայի Արևելյան թատրոնի ասօցիին ներկայացուց» («Ընդարձակ տարեցույց ս. Փրկչի Ազգ. հիմնադրանոցի», 1925), «Բերայի Արևելյան թատրոնին ասօցիին երկու տարեշրջանները» («Ընդարձակ տարեցույց ս. Փրկչի Ազգ. հիմնադրանոցի», 1926), «Բերայի Արևելյան թատրոնը 1863-ն 1874» («Ընդարձակ տարեցույց ս. Փրկչի Ազգ. հիմնադրանոցի», 1927) :

Ասատուրի տպագրած այդ երեք հոգւմաները պարունակում են բավականաչափ փաստեր «Արևելյան թատրոնի» մասին, սակայն դժբախտաբար հեղինակը օգտագործել է անհամեմատ քիչ աղբյուրներ («Մասիս», «Ժամանակ» և այլն), գրաքննական նկատառումներով՝ ապատ չի զգացել իրեն. խուսափել է հիշատակելուց այն բոլոր պիեսների վերնագրերը, որոնք պարունակում են հայ թագավորների, իշխանների անունները: Նա չի համարձակվել հիշատակելու անգամ Մ. Նալբանդյանի անունը, որի մասին խոսում է զգուշությամբ: Նկատի ունենալով, որ մենք հնարավորություն ենք ունեցել օգտագործելու և՛ Ասատուրի օգտագործած բոլոր աղբյուրները, և՛ շատ ու շատ այլ աղբյուրներ, այդ թվում Ասատուրի մահից հետո լույս տեսած գրքեր, գրքեքննություններ և դարձել հիմնադրանոցի տարեցույցներում տպագրված վերոհիշյալ հոգւմանների առաջին, թեպետ, դրանք կրում են բարեխիղճ, խստապահանջ բանասերի ժրաջան աշխատանքի ակներև կնիքը:

Մենք դրանց անդրադարձնում ենք Ասատուրի այս կամ այն գնահատման վերաբերյալ մեր դիտողությունները, ճշգրտումներն անելիս:

4. Արևմտահայ թատրոնի պատմությամբ զբաղվել է Նաև ակադեմիկոս զբաղմանագետ, քանաստեղծ և հրապարակախոս Արշակ Չոպանյանը իր «Մկրտիչ Պեշիկթաշյան» (1904) հետազոտության ստեղծման առիթով: Նա այդ գրքի մեջ ընդարձակ մի գլուխ հատկացրել է թատրոնի պատմությանը՝ այն վերնագրելով «Մկրտիչ Պեշիկթաշյան և թատրոնը արևմտահայերու մոտ»:

Չոպանյանի արխիվում պահպանված մի քանի փաստաթղթերից երևում է, որ նա նույնպես, ինչպես Սմբատ Դավթյանը, նամակագրություն է ունեցել թատերական որոշ գործիչների հետ, օգտագործել է նրանցից ստացած հավաստի տվյալները: Չոպանյանի գիրքը լույս տեսած լինելով Փարիզում, թուրքական գրաքննությունից ապատ սլաժաններում, պարունակում է հայ թատրոնի հասարակական-քաղաքական դերին վերաբերող ուշագրավ դիտողություններ, դժբախտաբար

շատ սամամառափանկ մի շրջանի հետ կապված, առանցք ունենալով Մկրտիչ Պենիկթաշյանին:

Նրա գրքում տեղ գտած և Օրթազուրի թաղային թատրոնին վերաբերող փաստերի մեծ մասի ճշգրտությունը հաստատվում է վավերական աղբյուրներով, մի բան, որ վկայում է Չոպանյանի բնախնդրության և բարեխղճության մասին, ուստի մեր աշխատության այդ գլուխը շարադրելիս հաճախ ենք դիմել «Մկրտիչ Պենիկթաշյան» աշխատությանը, հատկապես այն հատվածներում, որոնք վերաբերում են կաթոլիկական ներթափանցմանը հայ իրականության:

Չոպանյանը ավելի անհավաստի է դառնում, երբ խոսում է հետագա տասնամյակների իրադարձությունների մասին, ինչպես պիտի տեսնենք իր տեղում:

5. Արևմտահայ թատրոնի պատմության հաջորդին նվիրված մի ձեռագիր աշխատություն թողել է դերասան Սմբատ Քսենդյանը: Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող այդ գործի բնագիրը չուների վերնագիրը: Նույն երկի մեքենագիր օրինակում գրված է, երևի վերջին տարիներին, «Հուլիս արևմտահայ թատրոնի պատմությունից»: Իրականում այն հուլ չէ, քանի որ հեղինակը ապրել է մեր օրերում, իսկ գրքում խոսվում է արևմտահայ թատրոնի վարդապետ Բուր շրջանների մասին, սկսած նրա արշալույսից՝ մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի օրերը, համեմատած բազմաթիվ ավանդական դեպքերով, որոնց մի մասը պարզ թուրիմացություն է:

Վերահիշյալ բանասերներից բացի՝ արևմտահայ թատրոնի հարցերով պաշտոնապես են խոսել ուրիշներ, ինչպես Կոնստանդնուպոլսի մոտ, այնպես էլ սովետահայ իրականության մեջ: Սփյուռքահայերից համեմատաբար ծավալուն հոդվածներ են գրել Նշան Պենիկթաշյանը, Հ. Ավագյը, Արտաշես Գեթեթյանը և ուրիշներ:

Սովետական շրջանում արևմտահայ թատրոնի հարցերով պաշտոնապես են խոսել Մանուկյանը (որի մի երկու հոդվածը լույս է տեսել «Սորհրդային արվեստ» հանդեսում 1934—1936 թթ.), Վահրամ Թեր-վիրաշյանը իր «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին հատորում, և տողերիս հեղինակը իր «Թատրոս Աղավալ» (Երևան, 1941, 1943, 1956), «Արուսյակ Փափազյան» (Երևան, 1955), «Սիրանույշ» (Երևան, 1958) գրքերում և առանձին հոդվածներում:

Չնայած որոշ գրականություն ստեղծվել է արևմտահայ թատրոնի այս կամ այն շրջանի վերաբերյալ, սակայն մինչև այժմ գոյություն չունի այդ թատրոնի պատմության թեկուզ ընդհանուր ուրվագիծը:

Այդ բացը լրացնելու մի փորձ է ներկա աշխատությունը, որը կլինի նախադրյալ՝ հետագա ավելի հանգամանալից հետազոտության:

Արևմտահայ թատրոնի պատմությամբ պրազվոր վերոնիշյալ մարդկանցից ոչ մեկը չի փորձել այդ պատմությունը ներկայացնել սույնանական կառավարության դեմ մղվող ազգային ազատագրական պայքարի հետ կապված: Նախ դրան խանգարել է հիմնականում այն փաստը, որ այդ բանասերներից երեքը՝ Շարասանը, Սմբատ Դավթյանը, Հրանտ Ասատուրը գործել են նույն թուրքական պայմաններում և հետազոտություն չեն ունեցել ազատ գրելու հայ թատրոնի գիտական պատմությունը:

Այդ բանասերներին խանգարել է նաև նրանց ստեղծագործական մեթոդը, որի թելադրանքով թե՛ Շարասանն ու Սմբատ Դավթյանը, և թե՛ Հրանտ Ասատուրն ու Չոպանյանը գերազանցապես փաստագրական սահմանից դուրս չեն եկել, խուսափել են թատրոնի պատմությունը ներկայացնել ժամանակի հասարակական, քաղաքական ու տնտեսական պայքարի ֆոնի վրա: Մինչդեռ զուցե ոչ մի ժողովրդի թատրոնն այնքան ուժեղ չի ներգործել հասարակական կյանքի վրա, չի պատասխանել տվյալ ժողովրդին մուգղ օրվա հարցերին, որքան հայ թատրոնը:

Հայ թատրոնի արևմտահայ հատվածը ներկայացնելիս մենք հարկ եղած չափով կանգ ենք առել դրամատուրգիայի պատմության վրա, չփորձելով այդ բնագավառում խորանալ, քանի որ հրապարակի վրա կա Վահրամ Թերզիբաշյանի հիմնալից հետազոտությունը՝ նվիրված հայ դրամատուրգիայի պատմությանը: Արևմտահայ դրամատուրգիային անդրադարձել ենք այնքանով, որքանով, որ դա անհրաժեշտ է մեզ պրազնեցող թատերախմբերի խաղացանկը բնութագրելու համար: Պատահական չպետք է թվա, որ մենք խոսել ենք անգամ շատ ներկորդական դրամատուրգների այնպիսի ստեղծագործությունների մասին,

որոնք բնութագրավորեն են հայ թատրոնի այդ ջրջանի խաղացանկի համար:

Յուրաքանչյուր թատերախմբի գործունեությանը զուգընթաց, կենսադրական սեղմ բնութագրումներով ներկայացրել ենք սովյալ թատերախմբի հիմնական դերերին:

Ճեռնարկելով սույն աշխատությանը, մենք կանգնած ենք եղել մի շարք դժվարությունների առաջ:

Առաջին և հիմնական դժվարությունը թատերական որոշ գործիչների կենսադրական փաստերի նվազ կամ հանքասական լինելն է: Մեր թվարկած բանասերներից ամենաբծախնդիրը համարվող Հրանտ Ասատուրի մոտ անգամ հանդիպում ենք անճշտությունների, չնայած նա ստուգել է յուրաքանչյուր սովյալը:

Նման փաստերի ատուգման համար հարկադրված ենք եղել դիմելու կողմնակի աղբյուրներին, տարբեր վկայություններին:

Մյուս դժվարությունը, որ կանգնած է եղել մեր առաջ՝ առանձին թատերական գործիչների, նույնիսկ թատերախմբերի գործունեության հակասական բնութագրումն է՝ տարբեր բանասերների ու թատրոնի պատմաբանների կողմից:

Այդպես է, օրինակ, Հ. Վարդույանի թատերախմբի հասարակական դերի գնահատումը և Վարդույան-Մաղաքյան տարակարծության բնութագիրը: Այն ժամանակ, երբ բազմաթիվ աղբյուրներում Վարդույանի գործունեությունը խստորեն քննադատվել է ազգային շահերի տեսակետից, և շատ բարձր է գնահատվել Մաղաքյանի դերը, Պարոնյանի հման մի ակնհայտ դեմը բազմաթիվ առիթներով հանդես է եկել յպաշտպանություն Վարդույանի:

Այս հարցում մեկ օժանդակել է ժամանակի հարուստ մամուլը, որտեղ օրը օրին արձանագրվել են շատ դեպքեր, գրվել քաջատրություններ: Հաճախ էլ մտել ենք փակ նամակների արահետը, օգտագործել ձեռագիր այնպիսի փաստաթղթեր, որոնք գրաքննական կամ քաղաքական որևէ նկատառումից անկաշկանդ՝ դեպքերին սովել են ճիշտ մեկնաբանություն:

Այժմ մեր օգտագործած գրականության մասին:

Դեռևս 22 տարի առաջ, 1940 թվականից, երբ ձեռնարկեցինք Պետրոս Աղամյանի համառոտ կենսագրության շարադրմանը, զուգահեռ նյութեր հավաքեցինք հայ թատրոնի պատմության վերաբերյալ: Անցած այդ 22 տարիների ընթացքում եսել ենք մոտ հարյուր ամուս

պարբերական, և մի քանի տասնյակ բանասիրական երկեր, որոնց մանրամասն ցուցակը կտրվի մեր աշխատության վերջում մատենագրական բաժնում:

Օգտագործել ենք արժեքավային փաստաթղթեր. այդ թվում Սմբատ Դավթյանի, Ա. Չոպանյանի, Թ. Ակատյանի արժեքվները, Երվանդ Թուլայանի հետաքրքրական հիշողությունները, Վ. Փափալյանի «Թուրքական թատրոնը» եռսերուն ձեռագիր աշխատությունը և այլն, որոնք պահպանվում են Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանի թատերա-երաժշտական բաժնում:

Օգտագործել ենք զգալի քանակությամբ թուրքական աղբյուրներ, ինչպես արաբատառ, այնպես էլ լատինատառ:

Թուրքերեն լեզվով թատերագիտական գրքեր լույս են տեսել զերալանցապես 1930-ական թվականներից սկսած, ուստի դրանք չէին կարող օգտագործված լինել ո՛չ Ա. Չոպանյանի (որն իր գիրքը լույս է ընծայել 1904 թ.), ո՛չ Շարապանի (1915 թ.), ո՛չ Ս. Դավթյանի, և ո՛չ էլ Հր. Ասատուրի կողմից, քանի որ վերջիններս ստեղծագործել են մինչև 1920-ական թվականների կեսերը: Թուրք թատրոնի պատմությանը նվիրված գիտական աշխատություններում մենք հանդիպում ենք հայ թատրոնին վերաբերող շատ հետաքրքրական տեղեկությունների, թե՛ այն բանասերների երկերում, որոնք՝ տարված ազգայնամուկ կրքով, ձգտում են նսեմացնել հայերի դերը թուրքական մշակույթի զարգացման գործում,— ինչպես Էնվեր Բեհնան Շափուլյոն իր «Կարագյուլը պատմությունը» գրքում,— և թե՛ այն պատմաբանների երկերում, որոնք անաչառությամբ շարադրելով թուրքական թատրոնի պատմությունը, ըստ արժանվույն գնահատել են հայերի դերը թուրք մշակույթի, այդ թվում թատրոնի զարգացման գործում, այդպիսի բանասերներից հիշատակության արժանի են Մելիմ Նուսեթ Կերչեկը, մանավանդ Ռեֆիկ Ամմեդը, որն իր «Թուրքական թատրոնը նոր ժամանակներում» երկհատոր աշխատության առաջին հատորի (Իսթամբուլ, 1934 թ.) կեսից ավելին հատկացրել է հայ դերասանների ու թատերական գործիչների գործունեությանը, ցույց տալով նրանց խոշոր ծառայությունները ինչպես թուրքական դրամատիկ թատրոնի սկզբնավորման ու զարգացման, այնպես էլ թուրքական օպերետային թատրոնի զարգացման գործում կապված Տ. Չուխանյանի անմահ օպերետների առաջացման հետ: Ռեֆիկ Ամմեդը հաղորդում է շատ փաստեր, որոնց

մենք հայկական ո՛չ մի աղբյուրում չենք հանդիպում: Ընթերցողը դրանց կծանոթանա դրքի համապատասխան գլուխներում:

Թուրքական ժողովրդական թատրոնի (Մետամե, Կաթագլուզ, Օրթա օջուկու) հարցերին անդրադառնալիս օգտագործել ենք ինչպես թուրքական վերոհիշյալ աղբյուրները, այնպես էլ ֆրանսիական և գերմանական աղբյուրներ (Ադուլֆ Թալասո, Իդնազ Կունուս և այլն):

ՆԵՐԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ ժողովուրդը իր պետականությանը կորցնելուց հետո, սկը-
սած 13-րդ դարից, ավելի քան հինգ հարյուր տարի հարկադրված է
եղել ապրել օտար նվաճողների ամենազաժան տիրապետության
տակ, հեթարկվելով ամենավայրագ շահագործման ու կեղեքման:
Դա չի եղել սոսկ տիրապետող և տիրապետվող ժողովուրդների
փոխհարաբերություն, որն ինքնին ծանր է ամեն մի ճնշված ժողո-
վրդի համար, այլ եղել է այնպիսի մի հարաբերություն, երբ կրո-
նով տարբեր մուսուլման տիրապետողները քրիստոնյա հպատակ-
ների վրա նայել են որպես շնչավոր ստացվածքի, որի հետ կարող
են վարվել ինչպես ցանկանան:

13—18-րդ դարերում ապրած հայ պատմիչների երկերում,
գրիչների հիշատակարաններում հանդիպում ենք ժամանակի տըն-
տեսական, իրավական և քաղաքական կյանքը ցուցադրող ցնցող
նկարագրությունների: Անգամ թուրք պատմիչները թողել են նման
վայրագությունների բազմաթիվ նկարագրություններ, համարելով
դրանք շատ քնական երևույթներ բանհավատ քրիստոնյաների նը-
կատմամբ: Պատմարան Փեշնին, օրինակ, նկարագրելով հայաշատ
մի շարք քնակավայրերի քար ու քանդ արվիլը, հպարտությամբ է
գրում, որ մուսուլման զինվորների ավերած քաղաքներում չէր մնա-
ցել կենդանի ոչ մի շուն: Նա ավելի լպիրշ տողերով է նկարագրում
թուրք զինվորների ձեռք բերած ավարը, նշելով թե հազթական
զորքերի վրաններից յուրաքանչյուրին բաժին էր ընկել, ի թիվս
նյութական շատ բարիքների, նաև ռարծաթի նման մարմին ունեցող

նորարարաց տղաներն և սպարազանման երես ունեցող քնքուշ ու մառաղաշ ազդիկներն»¹։

Քրիստոնեւոյ Հոգաւանկը ա՛յ իր աշխատանքի տերն էր, ա՛յ իր բնասելիքի։ Նա սարկական կախման մէջ էր ազաներից ու րեզերից։ Աշխատում էր, վարում, ցանում, արդյունքը վախելում էին ախրապետակները, հնիշիքի ազանները։

Հոգաւանկ ժողովուրդների համար, թէ Քուրքիայում և թէ Պարսկաստանում սահմանված էին րազմապիսի տուրքեր, որոնց դանձումից հետո՝ ժողովրդին մնում էր այնքան միայն, որ նա կարողանար շարունակել աշխատանքը։ Քայաների, այսինքն քրիստոնեւոյ Հոգաւանկների, համար սահմանված տուրքերի քանակը անցնում էր տասից (գլխահարկ, խարաջ, զինվորական տուրք, զուլքի հարկ և այլն), տուրքեր, որոնք գանձվում էին ամենազաւթան ու վայրուղ միջոցներով։ Բռնագրաւում, ձեռն, շարդ, թանաքարսթյուն՝ սրանք սովորական երեսօյթներ էին մարիտանդ հարկահաւաքների համար։ Եւ թէ՛ տասն որդի ունեցի որ,— դրում է Սիմեոն Լեհացին,— ամէնէն խարաճ առնուն, և թէ՛ հեռանայ, զարձնայ առնուն... զի ամէն տեղ հարամիք էին, սոխթանք, ամէն տեղ թայան և հաղմայ և զուլումա՞ն։

Հասկապէս ձմաւն ամիսներին, երբ հնիշիքները լցնում էին գլուղները, անհնար էր փողոց դուրս գալ։ Աշխանից որոշ պաշար կուտակելով, հայ գլուղացիները հարկադրված էին 3—4 ամիս փակված մնալ գետնափոր, հաճախ աննշմարելի անակներում, որոնք շինվում էին այն հաշվով, որ փողոցներին նայող լուսամուտ չունենան, երեկոները որեւէ լույս չթափանցի դուրս։ Մարդիկ իրենց սեփական տնակները վաճառելիս պարժանքով առնում էին—տնաշին, եւ քնդ հոր եմ ծախում և դու այդքան էժան եւ զնահատում։ Հայերն իրենց շարքաշ կյանքը քարշ էին տալիս մեծ մասամբ որեւէ թուրք կամ քուրդ ազդեցիկ քնտանիքի պաշապանությամբ, որը նյութապէս շատ ծանր էր նստում նրանց։

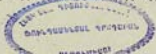
Այս բոլորի մէջ ամենից սարսափելին, որի նմանը չենք տեսնում մարդկային պատմության մէջ, մանկամոռոզն էր, այլ խոսքով՝ կենդանի շնչի տուրքը, որը, սկսած 14-րդ դարից շարունակ՝ վեց մի քանի հարյուր տարի։ Դա շատ յուրօրինակ տուրք էր։ Քուրք սուլթանները յուրաքանչյուր տարի 10—20 հազար, հետագայում աճելի մեծ քանակությամբ արու երեսխաների քանի խնկով քրիս-

առնյա ձեռքներից, ապիս էին կրոնական մոլեռանգ զատախարակություն, նրանց մեջ սերմանելով քրիստոնյաների նկատմամբ վախճապ ասելություն և պատրաստում էին ենթիշերիական հայտնի գործմաները, որոնք պատուհաս էին գառնում ո՛չ միայն հպատակ ժողովուրդների, այլև թուրք աշխատավոր ժողովրդի գլխին, իսկ հետագայում, իրենց մեղքը վերցնելով ամբողջ զինվորական ուժը, սպառնալից վտանգ ստեղծեցին նաև սուլթանների համար։ Ընդհանրի ազաների ցանկությամբ սուլթաններ էին զահեղեղեց արվում, նոր սուլթաններ բարձրանում զահ, մինչև որ սուլթան Մահմուդին հաջողվեց 1828 թ. վերացնել այդ պատուհասը երկրից։

Թուրքական սուլթանները միայն մանկամոլությունով, այսինքն հայերից արու երեխաներ խլելով չէին բազմաբերում։ Նույնպիսի գաղման միջոցներով հաճաքում էին և սիրունատես աղջիկներին։ Թուրք-պարսկական ամբողջ տիրապետության ընթացքում հայ ընտանիքների համար մտահոգության առարկա էր գեղեցիկ երեխաներ ունենալը, քանի որ համոզված էին, թե միևնույն է, նրանց խլելու են իրենց զրկից։ Պարսերական երևույթ էր շահի, սուլթանի, այս կամ այն փաշայի, բեկի հարեմի համար գեղեցիկ աղջիկներ հաճաքելը։ Եվ երբ Հայաստանի վերում ե. Արտվանի նկարագրած գեղքը բնորոշ է ո՛չ միայն պարսկական տիրապետության համար, այլև թուրքական։ Նույնպիսի երևույթներ նկարագրում է Բաքիին իր պուսաղությունն պատմվածքում։ Թուրքերի կողմից խլվելու սարսափից է, որ անհնթիս հերոսուհիներից Լալան աղամարզու չորով է ապրում իրենց տանը։

Գեղեցիկ աղջիկները թուրք իշխանավորների մեղքին եղել են առուծախի, նվիրատվության առարկա։ Նրանք թագավորական պալատների հարեմներում որոշ ժամանակ պահվելուց հետո նվիր էին տրվում փաշաներին, իսկ վերջիններս իրենց հարեմից նվիրում էին ստորագուս պաշտոնյաներին։ Հարեմների համար աղջիկ հաճաքելու սովորությունը այնպիսի ահ ու սարսափ է մտանել հայ ժողովրդին, որ 18-րդ դարի վերջերին Ղուկաս կաթողիկոսը, լսելով, որ շահի եղբոր հարեմի համար հաճաք է լինելու, հրամայում է ութ տարեկանից բարձր բոլոր աղջիկներին ամուսնացնել։

Հայերը, հատկապես թուրքաշատ վայրերում (Կեսարիա, Յոզատ, Բուրսա, Անկարա և այլն) ազատ չէին նաև իրենց մայրենի լեզուն օգտագործելու։ Ընդհանրի տիրապետության տարիներին



սպասում էին կարել այն մարդկանց լեզուն, որոնք հայերեն էին խոսում: Կորցնելով իրենց մայրենի լեզուն, չկարողանալով տակալ տհաճոր տարրերին, անսական թաշանին ու շարդերին, կանանց ու պատանիների նկատմամբ կատարված անարգանքներին, հազարավոր բնատերերն հարկազրկված ընդունում էին թուրքական կրոնն ու ազգությունը, դեթ ազատ լինելու համար կրոնական մոլուցքի հետևանք հանդիսացող հայաժանրերից: Դրանով պետք է բացատրել մասամբ, որ հարյուրավոր տարիների ընթացքում հայ մոլորությունը թուրքական ափրապիստության առկա լինելուց թվական մեծ ահ, ընդհանրապես նվազել է: Բաղձալիքով գյուղեր, որոնք վերջին հարյուրամյակում համարվում էին թուրքական, ունեն թուրք բնակչություն, անցյալում եղել են զուտ հայկական գյուղեր՝ իրենց վանքերով ու եկեղեցիներով, հայկական ժրատկատարություններով, սովորություններով, որոնց հետքերին այժմ էլ կարելի է հանդիպել այդ վայրերում: Ա. Այդոնյանյանը իր «Պատմություն հայ Կեսառիոս գրքում հիշատակում է մի շարք գյուղեր Կեսառիայի շրջանում, որոնք առաջ եղել են զուտ հայկական, ունեցել են անգամ մշակութային կյանք, տակալն հետազայում թուրքացի, են՝ Անգամ արեպիս թաղաքների շրջապատում, ինչպիսիք են Ուղեկան, Ակնը, որոնք եղել են պատմական Հայաստանի գլխավոր կենտրոններից, հանդիպում ենք թուրքացած շատ գյուղերի: Այսպես, Ուղեկանի շրջանի Զիմին գյուղի,— որն ունի մոտ հազար բնաձևի բնակչություն,— ինչպես և նրա շրջակայքում գտնվող մի քանի այլ գյուղերի բնակիչները նախկին հայեր են, անգամ պահել են իրենց որոշ սովորությունները՝ նույն երեսվյթը մենք տեսնում ենք Ակն և այլ թաղաքների շրջապատում: Դեռ կես դար առաջ կարելի էր թուրքացած նման վայրերում հանդիպել թաղապանների, Մաթաղուների, որոնք անշուշտ հայկական թաղաքս կամ Մաթնոս անունների մնացորդներն են:

Հայերը ենթակա էին նաև իրավական կաշկանդումների: Քրիստոնյա հպատակները իրավունք չունեին թամբած ձի նստելու, զնգին մուճակներ և կարմիր գլխարկներ կրելու: Այս բոլորը սրիսականացված էր համապատասխան հրովարտակներով: Թուրք պատմարան Վասըֆը, իր պատմության մեջ նշում է, որ սուլթանական կառավարությունը՝ նկատելով ռալաների համար սահմանված տարազի խախտումներ, նոր հրովարտակով ամրապնդել է այն:

Անգամ միայն թաղելու համար թուրք մուլլայի կողմից հայ բահեալին տրված արտոնագրի մեջ, որից նմուշներ հասել են մեզ, ամենավարկարկող ու անարգող բառերով ասվում է, թե առյուղ զգվելից դարձահասութունը մեշտեղից վերացնելու համար հարկադրված է մուլլան թույլ տալ, որ բանարդ այդ լեշը թաղաթից դուրս, մի փոսի մեջ գցվի¹⁰:

Անարգական այս վերաբերմունքից ազատ էին միայն ամիրայական սրուշ տներ, որոնք վճռական դեր էին կատարում թուրքիայի տնտեսական կյանքում: Մեզ հասել են ամիրայական այդ տներից տրված թագավորական ֆերմանների պատճենները, որոնց մեջ խոսվում է նման արգելքներից նրանց զերծ լինելու մասին:

Մեր բերած փաստերը վկայում են, որ պաշտոնական ճորտապիրական իրավակարգ գոյություն չունենալով հանդերձ՝ թուրքիայում քրիստոնյա հպատակները փաստորեն սպրում էին ճորտական վիճակում, ենթակա անգամ առուժախի:

Բայց միամտություն կլինի կարծել, թե հայ ժողովուրդը միայն այդ է եղել, հուսահատվել է: Հավատա, ապագայի նկատմամբ հույսերով կապված հայ գյուղացին ու արհեստավորը, ամեն անգամ վերաշինել են ծանդված տունը, արհել աշքերից արտասուքը: Հենց որ հեռացել են ենիչերիական սմակաները, գյուղերի ծալքերում երևացել են հայ ժողովրդի ազգային խաղերն ու զվարճությունները, հեշել է հարսանեկան դճուղ-դուռնան:

Այսպես շարունակվել է կյանքը մինչև 19-րդ դարի սկզբները, երբ Արևելյան Հայաստանը ազատագրվեց պարսկական թնապեաական ճնշումներից և իր բախտը կապեց ռուս ժողովրդի հետ, ձևոք բերեց ֆիզիկական բնաշնչումից զերծ մեալու, կյանքի ապահովության իրավունք, իսկ թուրքիայում, որտեղ այդ թվականներից սպրում էին մոտ երեք միլիոն հայեր, մեծ մասամբ պատմական Հայաստանի գավառներում (Վան, Մուշ, էրզրում, Երզնկա, Մերաստիա և այլն), կյանքը շարունակվեց նույն ձևով:

Այսպիսի պայմաններում սպրող մի ժողովուրդ մշակութային տենչան գործունեություն միայն կարող էր ունենալ, այն էլ անմիթ-ձենալի ապառաժությունների մեջ ծվարած վանքերում: Զեթի ճրագի պլպլոցի տակ, ինչպես Իսահակյանն է գրում, «մի կույմ չրով, մի նշխարով մարդիկ գրքեր են գրել, բանաստեղծություններ հորինել, կրոնական և այլ բովանդակությամբ մատյաններ արտագրել,

նրանց կցելով աւշադրով հիշատակարաններ, որոնց մեջ սեզմ, բայց բնութագրական առգերով եկարագրել են իրենց ապրած գմեզակ մամանակը:

Գրված այդ գրքերի թիվը շատ փոքր է համեմատած հայ ժողովրդի մասվոր ու հոգևոր հնարավորությունների հետ, սակայն նկատելի ունենալով տեսակետան ու քաղաքական պայմանները, գարեկայ նշանակալից է և վկայում է մեր ժողովրդի կենսականությունը:

Սթև գրականություն վիճակն այսպիսին էր, ապա խոսք չէր կարող լինել մշակույթի այնպիսի հյուսիսի մասին, ինչպիսին է թաւրսեր. կարող էին գոյություն ունենալ միայն ժողովրդական ծեսեր, թատերականացված խաղեր, որոնց տեղադրանքներու էնր առանձին գլխում:

Նկատելի ունենալով, որ արեւմտահայ թատրոնը հիմնականում զարգացել է ո՛չ թե գաղաւթներում, այլ Պոլսում, մենք մի քիչ ավելի հանգամանորեն կանգ առնենք այդ ուշադրով քաղաքի վրա, որը վճռական դեր է կատարել հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում:

Կ. Պոլսում զգալի թվով հայեր էին ապրում գնահա Բյուզանդական կայսրության շրջանից, Հայերը բյուզանդական դահերի վրա ունեցել են կայսրեր և կայսրուհիներ: Մրանցից ոմանք տննական թիկնադաշտական զնգերը ստեղծում էին հայերից, իրենց շրջապատում հայ ծառայողներով¹⁾:

Հայ թաղավորների, թաղահիւնների, իշխանների, զորավորների առկայությունը բյուզանդական կայսրության մայրաքաղաքում, չի բացառում նաև մարի մշակների գոյությունը, բայց եթե նույնիսկ եզել են այդպիսիք՝ գրողներ, գուցե և գրամատուրգներ, ապա նրանք պետք է որ գրեն տնտեսական լեզվով՝ հունարեն, արաբերեն, ինչպես ծագումով հայ բյուզանդական կայսրերից Կոստանդին Պերգերումեն (912—959) գրում էր իր երկերը: Գերազանցապես պալատական շրջանների հետ կապված այդ մարդիկ թե կրօնական գաղաւթանքով և թե լեզվով հայեր էին:

Լուսավորական գաղաւթանքին պատկանող հայերը, որոնք ավելի էին կապված մայրենի լեզվին ու ազգային սովորություններին, փոքրամասնություն էին: Միայն 14-րդ դարի կեսերին նրանք կազմեցին այնպիսի թիվ, որ հնարավորություն ունեցան կառուցելու առաջին եկեղեցին:

Փաստ-է մի բան, Յաթի՛հ սուլթանը, երբ 1453 թ. գրավեց Կ. Պոլիսը, այնտեղ գտավ բավականաչափ հայեր: Նա ոչ միայն շինեց նրանց, այլև ունեց գործունեություններ: Հնարավորություններ: Փոքր Ասիայի տարրերը քաղաքներից մեծ թվով արհեստավորներ գաղթեցրեց Պոլիս, հրավիրեց Քուրսա քաղաքի հայերի առաջնորդ Հովակիմ եպիսկոպոսին և հատուկ հրամանագրով հռչակեց Քուրքիայի բոլոր հայերի ընդհանուր պատրիարք, հունաց պատրիարքի իրավասություններին հավասար լիազորություններով, մի բան, որ մեծ շնորհ էր հայերի համար¹⁵:

Երբ 1475 թ. Քուրքիքը գրավեցին Ղրիմի Քեդուսիա քաղաքը, այնտեղից շատ հայեր տեղափոխեցին Կ. Պոլիս: Դարձյալ Յաթի՛հ սուլթանի կարգադրությամբ՝ 1479 թ. Պոլիս են բերվում Կարամանի հայերը: 1514 թ. Յավուզ սուլթան Սելիմը գրավում է Դավրեժը, բազմաթիվ արվեստագետ հայերի տեղափոխում է Քուրքիայի մայրաքաղաքը: 1577 թ. Նախիջևանի և Դավրեժի նոր գրավման ժամանակ ավելի մեծ թվով հայեր են տեղափոխվում: 1607 թ. Քուրքիայի գավառներում ծայր առած սովը վիթխարի ավերածություններ է գործում և ստիպում շատերին փախչել Պոլիս:

Այսպիսով, տարիների ընթացքում Կ. Պոլսում ստեղծվում է հայկական մի մեծ գաղութ, որն սկզբնական շրջանում ապրում էր 6 թաղամասերում, ամփոփ կերպով: Հայերի բնակության զխաղձոր վայրերն էին Կում Կարուն, Սամաթիան (որտեղ 17-րդ դարի վերջերին արգեն կար 1000 ընտանիքից ավելի հայ), Պալաթը, Կալաթան, Սկյուտարը:

Պոլսահայ գաղութը մեծանում էր ո՛չ թե տարեցտարի, այլ ամսեամիս, օրեօր: Զկարողանալով առկալ գավառում իշխող ենիշերիական կամայականություններին, սարսափներին, հաղարավոր հայեր փախչում էին Պոլիս, որտեղ կային աշխատելու և ապրելու համեմատաբար ավելի նպաստավոր պայմաններ:

Ահա թե ինչ է գրում Միմեն լեհացին այդ մասին.

«Ե՛ր Ստամպուլ սակաւ մի ունին միթիթարութիւն քրիստոնեայք և վայելչութիւն, զի ունին եկեղեցիք պայծառ, տունախմբութիւն ձայնի, հեծնուն ձի և չորի, ազանին հուզչայ, եթմիւրչայ շուղայ, ուտեն, ըմպեն, ուրախ լինին, ունին մեծամեծ տունս, էգիս և գրախոս և այլն, զոր յԱնատոլին բնաւ զայս ո՛չ երևի՝ այլ տներն ախոռի նման, և

լայութիւն, ցած իսկ, ի քաղաքն քարքիշով, դուռն փարք և խորափրախ, խաւարդտինս¹²։

Ինչպէս երևում է մեր բերած առգերից, Միմեանին խանգաժառել է Հատկապէս Հարուստ ընտանիքներէ վիճակը, այն, որ մայրաքաղաքում Հայ ընտանիքները զերծ էին իրաժական կաշկանջումներից, արտանման էին ձի նստելու, լուխա հագնելու և այլն։

Պոլիս էին գտնիս ոչ միայն յրաժոր հայերը, այլև հարուստ ամիրտները, որոնք վաշելում էին պետութեան հովանաժորութեանը։

Բանասեր Ք. Ազատչւանը Հիշատակում է քսենից ազնիւ ամիրայական տներ, որոնք սկզբում գործել են Ակն քաղաքում ու նրա շրջակայքում, հետագայում տեղափոխվել են Պոլիս, Բուրքիայի տնտեսական կյանքում կատարելով խոշոր դեր, ինչպէս Տատյան, Հեղայիրլյան, Խորասանճյան, Միրիճանյան, Փիշմիշյան և այլ ամիրայական տները, իսկ մի քանի տներ էլ, ինչպէս Արփիարյան, Զուպանյան, Զերազյան զերգաստանները, Պոլսում չկարողանալով դիմանալ մրցման, սեանկացել են ու կործանվել¹³։

Այլ գաղտաներից էլ եկել են ամիրտներ, որինակ՝ Տյուզյանները եկել են Սերաստիայի շրջանից։

Պզտում ամիրայական տները դանում են պործունեութեան լայն տարածքից. նրանք, մաս մեկ հարչուրամշակ իրենց ձեռքն են պահում հայերի տնտեսական և մշակութային կյանքը, Ամիրայական տներից մի քանիսը պրազվում էին սեղանաժորութեամբ, եվրոպական խմաստով բանկերի բացակայութեան պայմաններում փաստորէն կատարում էին բանկային գործարքներ, տեղառով վարկեր էին բաց թողնում այս կամ այն վաճառականին, առևտրական բեկերութեանը, պետական գրասենյակներին, զանազան փաշաների, Բուրքական զեսպաններին, հաճախ տեղում սուլթանին։

Սուլթանները նրանց հանձնում էին պատասխանատու պաշտոններու Այսպէս, Տյուզյան ամիրայական տանն է հանձնվում պետական օսկերշանոցի ղեկավարման գործը, հետագայում տեղում փողերանոցի, որտեղ պատրաստվում էին Բուրքական փողերը (օսկի, արծաթ գրամներ)։ Տատյան ամիրտների ձեռքին էր գինապործութեանը, ինչպէս ընդունված էր ասել՝ վառողարանի ղեկավարութեանը։ Հեղայիրլյան Մկրտիչ ամիրայի ղեկավարութեանն էր հանձնված մայրաքաղաքի ամրոցը մաքսատունը, որտեղ աշխա-

տում էին մեծ թվով բանվորներ, գերազանցապես գավառից գաղթած հայ գյուղացիներ:

Արքունի ճարտարապետությունը սերնդն սերունդ հանձնված էր Պալյան գերդաստանի շառավիղներին:

Ամիրայական որոշ տներ բաց են տնում տնայնագործական արհեստանոցներ, հիմնում մետաքսի, շուխայի և այլ փոքրիկ գործարաններ: Մկրտիչ ամիրա Ճեղալիբլյանը, ցանկանալով մետաքսագործությունը տարածել թուրքիայում, բնառաքսի շատ մեծ գործարաններ բանալ տվա՞վ¹⁵, Հովհ. ամիրա Տատյանը իզմիրում բաց է տնում շուխայի գործարան և այլն:

Մեր նպատակը չէ Կ. Պոլսում ամիրաների ժալալած գործունեության մանրամասն շարադրանքը: Բերված օրինակներից երևաց, որ հայ ամիրաները վճռական դեր են կատարել երկրի տնտեսական կյանքում, վայելել սուլթանական կառավարության բացարձակ վերահսկողությունը: Եվրոպական կապիտալի մուտք գործելուց հետո վերոհիշյալ ամիրայական տները աստիճանաբար հեռացան ասպարեզից, ոմանք խաղաղ ճանապարհով, ոմանք՝ ենթարկվելով ուղեբեզական ճակատագրի, ինչպես Տյուզյանները, որոնց վախճանը եղավ գլխատումը¹⁶:

Հատ Շ. Գելցերի՝ դեռևս 17-րդ դարում Կ. Պոլսում կային 50,000 պանդուխտ հայեր¹⁷. այդ թիվը գրեթե կրկնապատկվել էր 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին: Սրանց ճնշող մեծամասնությունը կատարում էր ֆիզիկական աշխատանք նավահանգստներում, մաքսատներում: Չնայած իրենց այդքան մեծ թվին, նրանք միավորված չէին որևէ ընկերության կամ կազմակերպության մեջ, մասնակցություն չունեին հասարակական կյանքի կառավարմանը: Գավառում թուրք և հայ ազանների կողմից շահագործվող հայ գյուղացին այստեղ էլ կեղծքվում էր, միայն վայելում էր կյանքի համեմատական ազատություն, ենթակա չէր հնդկերիական սարսափներին:

Բայց ի՞նչ կյանք էր դա:

Հայաստանի չքնաղ ընություն, առողջ կլիմային սովոր երիտասարդները մայրաքաղաքի խաթարող մթնոլորտում արագ քայքայվում էին և՛ ֆիզիկապես, և՛ բարոյապես, հաճախելով ժամանցի կասկածելի վայրեր: Տեղացի հայերը նրանց նկատմամբ տածում էին արհամարհանք: Երբ իրենց միջավայրից մեկը մեռնում էր, սուտ էին շխառներուն քնոշնն բեզյար մը լկա՞ր, որ դուն մեռաք:

կարծէք այդ բեղչարը, այսինքն ամուրի պանդուխտը, մարդ լինելու Գանդուխտ այս հայերը, զոնն 19-րդ դարի սկզբներին, ամբարայութեանը անհանգստացնող ուժ լինի:

Այդպիսի ուժ էր արհեստավարութեանը՝ Լոնտոն գաւար Մենք տեսանք, որ հայ արհեստավարների Պոլիս տեղափոխմամբ շահագործուած էին սուլթաններն տնտեսութեանը՝ ամեն մի քաղաք գրաւելիս, տաշին Հերթին ընտրուած էին արհեստավարներին և ուղարկուած մայրաքաղաք: Գիտես 16-րդ դարի սկզբներից Պոլսում գործում էին մեծ թվով հայ սպիներչներ, երկաթագործներ, գերմակներ, հացագործներ, գինեգործներ, Հեռագայում երանք միաժողովեցին համբարական կազմակերպութեանների մեջ և դարձան մայրաքաղաքի տնտեսական կյանքի շարժիչ ուժերից մեկը:

Վստմարակապ Մեծ շուկային պեղիսթներն սկսելով՝ մինչև Վեդիր խանի, Զուխանի խանի, Քյուրքանի խանի, Վալիան Մեծ-Նոր և Սլումպլույ խաներու մեջ ու շրջակայքը բռնած էին արհեստական ու տնտեսական կարևոր գործեր հին հայ լուխանիները, գաղաղները, սպիներչները, ակնագործները, թուղանտներները, լալմանիները, շալիները, պեղիները, մանրավառ մանիֆաթուրանիները, գալրաքներները, սաաթներները, թահաթներները, պիլեղիներները, տեղացի գերմակները, հուլակավոր քյուրքներները, տեղայները, երկաթավառներն ու շիլիկներները¹⁶:

Որոշ արհեստավարներ՝ կոշկակարներ, ատաղձագործներ, երկաթագործներ, ընդարձակելով իրենց խանութները, ստեղծում էին արհեստագործական առաջին արհեստանոցները, այնտեղ աննշան ոռնիկով աշխատեցնելով գալմաթից եկած հայ գլուղացիներին:

Այսպիսով, աստիճանաբար խորանում էր դասակարգային հակասութեանը պոլսահայ իրականութեանում: Եթե աշխատավարութեան մի մասը՝ իր ֆիզիկական աշխատանքով ապրող միայնակ պանդուխտները, գրեթե անտեսուած էին հասարակական կյանքի կառավարման մեջ, ապա համբարական կազմակերպութեաններում ընդգրկուած արհեստավարութեանը, սկսած 19-րդ դարի առաջին քառորդից, իրեն զգացնել էր տալիս, փորձում էր թուլացնել ամբարանների միահեծան իշխանութեանը, կամայականութեանները. նա ցանկանում էր մասնակից դառնալ ազգային գործերի կառավարմանը, մի բան, որ կարողանում է իրագործել միայն 1840-ական

թվականների սկզբներից, քաղաքական ավելի նպաստավոր պայմաններում:

Կ. Պոլսի գրավումից մինչև 19-րդ դարի սկզբները ընկած ժամանակաշրջանում մշակութային աննշան շարժում ենթ տեսնում այդ քաղաքում:

Կրթական կյանքը պարփակված է եղել հայ եկեղեցիների պատերի ներսում: Պաշտոն գործող մոտ 30 եկեղեցիներից յուրաքանչյուրն ունեցել է սովյալ եկեղեցուն ժամանակող ընկերություն, որը կատարել է կրթական որոշ գեր, գրաճանաչ դարձնելով, կրոնական որոշ դաստիարակություն տալով հաս ու կենտ երիտասարդների: Այդ ընկերությունները ընդհանրապես կոչվել են Բարձրագույն դասի ընկերություններ: Սկսած 18-րդ դարի սկզբներից, ստեղծվում են Բարձրագույն Մամաթիս ս. Գևորգ եկեղեցով (1703), Բարձրագույն Մայր եկեղեցով (1719) և այլն: Ուշագրավ է, որ վերջինս ունեցել է «Ուսումնարան» կոչված մասնավոր հավաքավայր մը՝ Մայր եկեղեցով շրջանակին մեջ¹⁹:

Սրանք, անշուշտ կատարել են որոշ աշխատանք, սակայն կրթական գաղափարախոսության ուժեղ ազդեցության տակ:

Առաջին կազմակերպությունը, որի գործունեությունը մասամբ դուրս է եկել եկեղեցիների պատերից և ունեցել է աշխարհիկ բնույթ, «Արշարունյաց» ընկերությունն է: Այն հիմնադրվել է Տյուրքյան ամիրայի շահերով և գործել է 1812—1820 թթ.: Ուշագրավ է նրա նպատակը՝ «Հայոց մեջ գրականության ոգին զարգացնել, հրատարակելով հին հայ մատենագրության երկերը»²⁰, ընկերությունը «հին հայ մատենագրության երկեր» քիչ է հրատարակել, սակայն կատարել է օգտակար գործ, լույս ընծայելով «Ժողանակ Բյուզանդյան» (1803—1820) և «Դիտակ Բյուզանդյան» (1812—1816) պարբերականները՝ հետաքրքրական բովանդակությամբ, աշխարհիկ լեզվով:

Պոլսահայ մշակութային կյանքին մեծապես խթանում է հայ տպարանների հիմնումը 16-րդ դարի կեսերից: Քուրճական տպարանները հատուկ հրամանագրով արգելել էին տպագրության մուտքը Քուրճի, այն համարելով մեղանշում դուրանի դեմ: Սուլթան Բայազետի օրով այդ հրամանին անսացողները բռնաբերվում էին պատժվելին²¹: Նրա որդին՝ Սելիմ առաջինը սկզբում թույլ է տալիս, որ երկրում գրքեր տպվեն (անշուշտ ոչ թուրքական), սակայն

հետադադարում վերականգնում է հոր կոպտից սահմանված սրենքը: Տպագրութեան արդևիցը վերացվում է միայն 1727 թ. սուլթան Ահմեդ Գ-ի օրով:

Այսպիսի պայմաններում 15-րդ դարի վերջերից՝ մի քանի հրեա տպագրիչներ Պալատ, Միլանիկում, Ազրիախապուսում գտաւորի տպագրում են գրքեր սատար լեզուներով:

Հայկական առաջին տպարանը Կ. Պալատ Հաստատվում է 1567 թ. Արգար զպիրի շահերով: Այդ տպարանում տպագրվում են հինգ գրքեր, որոնցից երեքը կրոնական բովանդակությամբ, երկուսը՝ աշխարհիկ (ս֊Փարք քերականութեան կամ աշբրեհարանա (1567), ս֊Պարզատումարա (1568)²³), Արգար զպիրը գործել է քաղաքական խտառիյունների պայմաններում, ենթարկվել Հալածանքների: Այդ է պատճառը, որ նա Հալիվ մի քանի գիրք հրատարակած՝ բնդհատում է սպասակար գործը: Այնուհետև ամբողջ մեկ Հարյուրամյակ Հայկական տպարան չենք տեսնում: Երկրորդ տպարանը բաց է արել ժամանակի շատ վարձացած մարդկանցից մեկը՝ Երեմիա Չլիպկին: Նա 1677—1678 թթ. տպագրում է երկու գիրք, մեկը կրոնական բովանդակությամբ, մյուսը աեղագրական:

Չլիպկից 20 տարի հետո, եռյն տասներով գրքեր է տպագրում Գր. Մարգուսանցին, շարունակելով այդ՝ աշխատանքը երկու տասնամյակ և լույս բեծալիով նախ մի ս֊Տաղարանա (1698), ապա մի շարք գրքեր կրոնարարությանսական և պատմական բովանդակությամբ, այդ թվում Ազաթանգեղոսի առաջին հրատարակություներ, Զենոր Չլակին վերագրվող ս֊Պատմութիւն Տարսնոյա գիրքը, Գր. Նարեկացու ս֊Մատյան սգրեղդութիւնը (1726) և այլն:

18-րդ դարի սկզբներից բազմաճում են տպարանները, և մեկ դարու ընթացքում, այսինքն մինչև 19-րդ դարի առաջին տարիները մենք տեսնում ենք մոտ 25 տպարան, որոնց տպագրած գրքերի քանակը տեսնում է 200-ից, մեծ մասամբ կրոնական, նաև պատմագրական, փիլիսոփայական, ինչպես Դավիթ Անհաղթի ս֊Գիրք սահմանացը, Եղիշնի ս֊Լուսն Վարդանանց պատերազմին, Առաքել Սյունեցու ս֊Ազամգիրքը, Միևա Համգեցու ս֊Ազգարանութիւն (ս֊Քաղափորացն Հայոցը), Գր. Տաթևացու ս֊Մարան Հատոր, ս֊Մեհան Հատոր, ս֊Մակեփորիկա գրքերը, Պաղտասար զպիրի ս֊Տաղարանը, զանազան տաղարաններ, տոմարներ, օրացույցներ, քերականական ձեռնարկներ և այլն²⁴:

Այս բուրքից հետո, միանգամայն րնական է, երբ նոր դարձակերին՝ 1806 թ. հիմնադրված ենք տեսնում Պուսահայերի առաջին յուրը գրավաճառանոցը՝ Փիթայաճի Մարգարի շահքերով։ Մարգարի չի եղել սովորական մի գրավաճառ. հարյուրավոր հայերի և առարավդիների հետ գրավոր կապ պահպանող այդ մարդու խանութը փաստորեն եղել է յուրօրինակ մի ակումբ, որտեղ հավաքվել են ընթերցասեր մարդիկ, գրքեր են գնել, փոխանակել, փոխանակելով նաև գաղափարներ, հաղորդակից դառնալով աշխարհում կատարվող քաղաքական և մշակութային գեղեցիկներին։

Նա գործակալներ, բաժանորդներ է ունեցել Ռուսաստանում, Պարսկաստանում, Հնդկաստանում, Նվրոպական շատ երկրներում, եղել է կարգացած, զրթի արժեքը հասկացող մարդ²⁴։

Քաղաքական այս գրքերի գոյությունը, արագ սպառումը, որը Լինում է մի քանի երկրների վերահրատարակություններից, ենթադրել է ապիս սպառողների, այսինքն ընթերցող հասարակության առկայությունը։ Արդ՝ որտե՞ղ էին սովորում այդ մարդիկ։ Մինչև 18-րդ դարի վերջերը Կ. Պոլսում չի եղել Քաղային դպրոց. ... մինչև այն ատեն տղաքը ընդհանրապես փերեզակի խանութներու, խաներու, առևերու մեջ կարգալ գրել կը սորվեին և եկեղեցիներու պահարաններուն մեջ՝ դպրություն²⁵։ Կ. Պոլսի Պալաթ Քաղաճառում 18-րդ դարի 70-ական թվականներին գործել է «Սրբույն Հակոբա Մծրեա Հայրապետի մանկատունը», որտեղ որպես մանկավարժ աշխատել է ոմն Սարգիս դպիր Հովհաննիսյանը։

Կ. Պոլսի առաջին Քաղային դպրոցը բացվել է 1790 թվականին։ Փաստորեն դա եղել է անգլաերկ հանրային կրթարանը, որի ծախսը մատակարարել է Քաղային սնտուկը²⁶։

Կրթական կյանքում եկատեղի աշխուժացում ենք նկատում Զրանսիական հեղափոխության տարիներին։ Եիշտ է, Նվրոպայի հետ կապը այդ թվականներին գեոթուլ էր, սակայն, այնպիսի խոշոր մի իրադարձություն, ինչպիսին այդ հեղափոխությունն էր, չէր կարող չթափանցել Թուրքիա թե՛ դրականության, և թե՛ կենդանի մարդկանց միջոցով։ Մինչ այդ թանկը խավարի մեջ գտնվող պուսահայ իրականությունը ապրում է եկատեղի աշխուժացում, ավելի արագ են դառնում տպագրական անիվները, 1792—1796 թթ. բացվում են Քաղային նոր դպրոցներ՝ Օրթադյուզ, Գուրուլեշմե, Ամամթիա և այլ Քաղաճառներում։ ՔԱՅԼԻԱՄԱՐ, ս. հաշ կեկեղեցվույն

կից ալ 1797-ին թագաւոյն զգրոց մը կը հաստատովիւ²⁶, 1794 թ. Պերսիում ստեղծվում է առաջին հայկական հիմնադրոնոցը, 1794 թվականին լույս է տեսնում երաժշտագետ Գր. Գապասագաւոյանի «Նուագարանը» և այլն:

Կրթական շարժումը նկատելի չափով քնդարձակվում է 19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին: 1813 թ. Քուզլաճի Մարտիրոս ազան զգրոց է հիմնում Պէյրոզ թաղում: Գրանից մի քանի տարի անց՝ Գր. ամիրս Զեքեկյանը զգրոց է բաց տնում Պերս կենտրոնական թաղամասում: Հարսիքյան Պեղէյան ամիրսն 1828 թ. Պերսիում բաց է տնում ասեղնադրծութուն մի զգրոց՝ աղջիկների համար, որը փաստորեն իդական առաջին վարժարանն էր պոյսահայերի մաս: Նույն ամիրսայի շանքերով 1828 թ. Մայր եկեղեցու մաս կառուցվում է մի զգրոց, որտեղ հայերենի ուսուցիչ է գտնում հայանի հայկարան, զրոզ Գր. Փեշտիմալեյանը:

Տեսական կյանքում միմյանց հետ մրցող ամիրսները ժողովրդի վրա իրենց ազդեցութունը անխախտ պահելու համար մրցում են նաև մշակույթի քննադատում: Նրանք նյութական միջոցներ են արամագրում զանազան հրատարակութունների համար, հիմնում են զգրոցներ: Պեղէյանի արինակին հետևելով՝ ժանիկ ամիրսն ոգնում է, որպէսզի իդական զգրոցներ բացվեն Կոնստանտնուպոլիս և Սրբոսկա թաղամասերում՝ Հոփսիմյանց և Դալանյանց տնոններով: Նույն թաղերում բացվում են նաև արական զգրոցներ: Այս բոլոր նախակրթարաններում ուսուցումը մեծ մասամբ եղել է արի-ս...ամեն կողմ արիարար կրթութուն կը արվեր, վկայում է քանասերներից մեկը:

1832 թ. Պեղէյան ամիրսն հիմնում է էլուզ թաղամասի Պեղէրյան վարժարանը, հիմքը դնում Ազգային հիմնադրոնոցի, որն իր գոյութունը շարունակում է 1834 թ. մինչև այժմ: Նույն թվականին նրա օժանդակութամբ ստեղծվում է «Տեսնեկաց մատակարարութուն» բարեգործական միութունը:

1836 թվականից բուն զարգացում է ապրում եւսագյուղի ներսիւյան վարժարանը, որը հետագայում գտնալու էր արևմտահայ թաղային թատրոնին զարկ տվող հիմնական կենտրոններից մեկը: Այդ զգրոցը իր ժամանակի ամենախոշոր և արդիական ծրագրով գործող ուսումնական հաստատութուններից մեկն է եղել, եթե ոչ միակը: Այնտեղ սովորում էին մոտ 600 աշակերտներ. զգրոցն

ուներ քնազիտության պենյակ, որտեղ փորձեր էին կատարվում: Ուսումնական ծրագրի մեջ բացի հայերենից՝ կային թուրքերեն, ֆրանսերեն և իտալերեն լեզուները:

Քաղալին այս նախակրթարանների գոյությունը ինքնին անհրաժեշտ է դարձնում մի երկրորդական վարժարանի հիմնումը: 1836 թ. շանքեր են գործ դրվում Սկյուտարի հայտնի ճեմարանի սակզման ուղղությամբ:

Այսպիսով, մինչև 19-րդ դարի երրորդ տասնամյակի վերջերը Կ. Պոլսում բացվում են մոտ 15 հայկական դպրոցներ, որոնցում ընդգրկված աշակերտների թիվը անցնում էր 2000-ից: Պետք է նկատի ունենալ նաև այն, որ ունևոր ընտանիքների մեջ քչերն էին իրենց երեխաներին հանրային դպրոց ուղարկում: Նրանք իրենց որդիներին տալիս էին ընտանեկան դաստիարակություն, գերազանցապես Մխիթարյանների դպրոցներն ավարտած հայկաբանների միջոցով:

Այս բուրից հետո՝ հասկանալի է, թե ինչու նախորդ երեք հարյուր տարիների ընթացքում Կ. Պոլիսը այնքան մտավորականներ չի տվել, որքան 19-րդ դարի առաջին քառասուն տարիներին: Անցյալից մենք ունենք մի քանի պայծառ անուն միայն:

Առաջին Նշանավոր գեմքը, որ պատմության մեջ իր հսկա հասակով կանգնում է մեր առաջ՝ որպես ժամանակի խոշորագույն մտածող, բազմակողմանիորեն զարգացած, մի քանի լեզուների գիտակ անձնավորություն, Ամիրզոդյաթ Ամասիացին է, որը ապրել է և ստեղծագործել Կ. Պոլսում 16-րդ դարի կեսերին և ճանաչված գիտնական է եղել ո՛չ միայն հայկական շրջանակներում, այլև ամբողջ Թուրքիայում: Ամիրզոդյաթ Ամասիացին, սակայն, թողել է բացառապես բժշկական գրքեր²⁷:

Ամիրզոդյաթ Ամասիացուց ուղիղ մեկ դար հետո հանդիպում ենք մի այլ՝ ոչ նվազ խոշոր գեմքի, որը արդեն բազմաթիվ լեզուների իմացությամբ զուգակցում է խորիմաստ բանասերի, պրպտող ու տրամաբանող պատմաբանի, հմուտ թարգմանչի, տաղանդավոր գրողի հատկանիշները:

Այդ՝ Արեմիա Չելեպի Քյոմսրէյանն է (1637—1695)։ Նա թաղել է ինքնուրույն և թարգմանական հարուստ մասանդաթյուն, որի մէջ հիշատակութեան արժանի են նրա «Պատմութիւն Սասանդաթյան մեծածափալ պոսեմը»²⁰, տեղագրական, աշխարհագրական մի շարք երկեր և մի «Սրագրութեան» որը պարունակում է ուսպառ նյութ ո՛չ միայն ժամանակի սոցիալ տնտեսական կյանքի մասին, այլև եզակի աղբյուր է՝ Կ. Պոլսի հայ դազաթի վաղ շրջանի վիճակը արտայայտելու Այնտեղ իրենց ասորյա գործունեութեամբ ներկայացված են ժամանակի ազգային և եկեղեցական գործիչները՝ պատրիարքներ, տաքենորդներ, քահանաներ, հարուստ վաճառականներ։ Չելեպիի սրագրութեան մէջ վարպետ, երբեմն բանաստեղծական ավելանով գրված են ժամանակի տնտեսական, բնականական և ազգային կյանքին վերաբերող երևութները, նկարագրված է երկչերի-ների տիրապետութեան ստրսափը²¹։

Ժամանակագրական կարգով Չելեպիից հետո գալիս են Կ. Պոլսի մի շարք բանաստեղծ պատրիարքներ, որոնք ապրել և ստեղծագործել են 17—18-րդ դարերում։ Գրանցից են Գրիգոր Կեսարացին, Ջաքարիա Վանեցին, Ավետիք Նվզոկիացին և Գալուստ Կայծակն Ամասիացին։ Մրանց գործերի մեծ մասը պարուրված է կրօնական շղարշով, սակայն ունեն նաև աշխարհաբարով գրված, աշխարհիկ բովանդակութեամբ ուշագրավ էջեր։ Այդ մասին մի արժեքավոր հոգված ունի Հր. Ասատուրը Ազգային Հիմնականոցի տարեցույցում²²։

— — —

Քուրքիայի քաղաքական կյանքում որոշ փոփոխութիւններ են կատարվում 1830-ական թվականների վերջերին՝ Սուլթան Մեշիդի հայտնի «Էֆտարմե»-ից հետո, որոնք արդյունք էին նախորդ տասնամյակներում տեղի ունեցած լուրջ իրադարձութիւնների։

19-րդ դարի սկզբներից Քուրքիան սկսում էր տատնանալ թուլանալ, տերիտորիայի զգալի մասը զիջել ավելի ուժեղ պետութիւնների, քաշվել իր պատյանի մէջ։ Օտար պետութիւններն սկսում են ավելի ու ավելի հետաքրքրվել Քուրքիայով, որի անձայրածիր տարածութիւններում շահագործման անսպառ աղբյուրներ էին թաքնված։ Արատքին ճնշմանը զուգընթաց՝ սրվում է ներքին դասակարգային պայքարը, օրեցօր ծավալվում է զժգոհութիւնը

պետությունն և ամեն կարգի ճշդողների զեմ: Գաղառներում սկիզբ են առնում տարերային ընդվզումներ ու շարժումներ, որոնք երբեմն երկյուղ են պատճառում սուլթանին:

Այսպիսի դաժան պայմաններում ապրող ժողովուրդներին հեշտ էր սիրաշահել և նախապատրաստել ապստամբության: Սվրապական պետությունները Քուրքիայի վրա ազդելու, իրենց կամքը երաւն թնկադրելու համար օգտագործում են հպատակ ժողովուրդներին զոգոհությունը, զինում նրանց:

1804 թ. ապստամբվում է Սերբիան: 1824 թ. Հունաստանը ձեռք է բերում իր ազատությունն ու քաղաքական անկախությունը: Այս կարևոր իրադարձությունը նկատելի փոփոխություն է մտցնում Կ. Պոլսի հունական բնակչության մեջ: Շատերը այս կամ այն ձևով ընկնում են Հունաստան, ապրում իր երիտասարդ պետականությունը ամրապնդող երկրում, նպաստում նրա վերաշինմանը: Քուրքական կառավարությունը մայրաքաղաքում որոշ շահով նեղում է հույներին, նրանց հեռացնում պատասխանատու պաշտոններից, այդ պաշտոնները վստահելով առաջին հերթին թուրքներին հմուտ հայերի:

Հպատակ ժողովուրդներին պարբերական ապստամբությունները մի կողմից, ներքին խլրտումները մյուս կողմից, ստիպում են սուլթան Արդյուլ Մեշիդին՝ մի շարք բարենորոգումներ ընդունելու, որոնք պատմության մեջ հայտնի են Քանգիմաթ անունով:

Սուլթան Մեշիդի բարենորոգումները պաշտոնապես, թնդանոթի 101 հարվածներով հայտարարվում են 1839 թ. Նոյեմբերի 7-ին, Գյուլհանեի արքայական պալատում, բայց երկար ժամանակ չեն կենսագործվում: Քուրքիայի նման մի հետամնաց երկրում հեշտ չէր որևէ բարենորոգում անցկացնել, մանավանդ որ զրանք հակասում էին հենց տիրապետող գոսակարգի շահերին: 1856 թ. Ղրիմի պատերազմից հետո, երբ թն՝ զավառում, և թն՝, մանավանդ, մայրաքաղաքում արդեն ծայր էին առել ալեիի լայնածավալ ելույթներ, նախապատրաստվում էին ապստամբություններ, Սուլթան Մեշիդը նորից հրապարակ է հանում իր բարենորոգումները մի շարք խճաբարգումներով:

Հատ էություն այդ ռեֆորմները ոչ վերնից ենած շնորհներ էին, և ոչ էլ եվրոպական դիվանագետների զրասննյակներում խմբագրված օրենքներ, կամ նրանց բարի խորհուրդներով կատարված

միջացառումներ, դրանք արդյունք էին չարժան Կոմիտեի, որին մասնակցում էր թուրք և հայ գյուղացիությունը:

Քանդիմաթի արևելքները, անշուշտ ստաշադիմական որոշ կողմեր ունեին: Այդ արևելքներով գեթ ձևակախություն վերանում էր ռալայի և մահմեդական ժողովուրդների միջև սահմանված տարրերությունը: Քանդիմաթը հնարավորություն էր տալիս բուրժուազիային՝ ծավալելու առևտրական ու մշակութային դարձանկալություն: Ընդարձակվում էր առևտուրը դրոշի աշխարհի հետ, հնարավորություն էր տրվում մշակութային կազմակերպությունների, միությունների ստեղծմանը, մամուլի զարգացմանը:

Քանդիմաթի հուշակամից հետո նկատելի աշխուժացում ապրեց արհեստավորությունը: Դեռևս 19-րդ դարի սկզբներին արհեստավորները Կ. Պոլսում ունեին երեսուն էսնաֆական կազմակերպություն: Դրանք շատ ավելի ամբողջացվեցին հետագա երեք տասնամյակների ընթացքում: Նախորդ էջերում մենք տեսանք, որ Կ. Պոլսի հայկական բոլոր զարոցների ստեղծումը կապված էր այս կամ այն ամիրայի անվան հետ: Ամիրաները, որոնց ձեռքին էր ամբողջ ուժը, ժողովրդի մեջ իրենց հեղինակությունը բարձրացնելու նպատակով հիմնադրում էին այս կամ այն վարժարանը, բայց հազիվ մեկ երկու տարի անցած, քաշվում էին հետ, նյութական ողջ ծանրությունը թողնելով արհեստավորների վրա, որոնք ամեն զոհողություն հանձն առնում էին իրենց երեխաների դաստիարակության համար:

1832 թվականին հայ գիևնականների կազմակերպությունը զարոց էր բաց արել Գանլը Փիլիսե թաղամասում: Աստիճանաբար մի շարք վարժարանների հոգսը արհեստավորական տարրեր կազմակերպությունների վրա է ընկնում Ելանկայի Մալը վարժարանը՝ Ոսկերչաց, Քոփ-Գարուի վարժարանը՝ Քյուլլենտնի և Սամաթիո Ծնի Մահալիի զարոցը Նվրոպա Քյունևարի և Քյուրյունենի և Թեմալեֆենի էսնաֆներու և այլ վարժարանները զանազան էսնաֆներու կը հանձնվին²²:

Արհեստավորները մասնակից են դառնում հասարակական, առևտրական կյանքին: Նրանք իրենց զգացնել են տալիս հատկապես Սկյուտարի ճամարանի շուրջ բորբոքված պայքարի ընթացքում, ստեղծում են 24 հոգուց բաղկացած մի վարչություն, վերցնում կառավարության համաձայնությունը և ստանձնում ճամարանի ղեկավարությունը: Սակայն ամիրաները, որոնք հեշտությամբ չէ, որ զիջում էին իրենց դիրքերը, կազմալուծել են տալիս 24-ի

վարչութիւնը: 1841 թ. ապրիլի 13-ին ճեմարանի մի խումբ աշակերտներ Քահաճէի Եղիազարի գլխավորութիւնով աղերսագիր են ներկայացնում Սողթան Մեչիգին, խնդրելով վաճեցանել 24-ի վարչութիւնը: Կառավարութիւնը՝ ժողովոյդին հանգստացնելու համար՝ ընդառաջում է: Բնաշին անգամ, — գրում է Ա. Ալպոյաճյանը, — ժողովոյդապետութիւնը կը հաղթանակէր ամիրայութեան և այս անգամ ժողովոյդին ներկայացուցիչները պաշտոնապէս կընտանձենին պատրիարքարանի վարչութիւնը, որ 1841 հուլիս 1-ի հրովարտակով պետական վաճեցամամբ կը նվիրագործվէր և այս ուղղակի թանգիմաթին մեկ բարերար արդշունքն էր³²:

Ամիրաները շին հանգստանում, կառավարութեան մեջ ունեցած իրենց պաշտպանների միջոցով տապալել են տալիս արհեստավորներին ընդառաջող օրվա պատրիարքին, ամբողջ հանձնում իրենց մի կամակատարին:

1841 թ. օգոստոսի 14-ին արհեստավորները կազմակերպում են մեծ ցույց, պահանջում իրենց իրավունքները: Ամիրաների դրդումով մերթափալում են վարչութեան 24 անդամները: Ժողովուրդը ավելի է հուզվում և առաջին անգամ Քուրքիայի պատմութեան մեջ մայրաքաղաքում կազմակերպվում է հզօր մի ցույց: Այդ ցույցը ղեկավարում է գինեպան Իսկենդերը: Նրա գլխավորութիւնով 3 հազար արհեստավորներ զինում են զնպի Բարձրագոյն գուռը, աշնտեղից Արտաքին գործերի նախարարութիւն ու պահանջում բաժարարել իրենց խնդիրքը և վերջ տալ ամիրաների դաժան իշխանութեանը: «Չենք ուզեր պատրիարքը և սեղանավոր ամիրաներու կազմած վարչութիւնը ազատակամ են նրանք:

Կառավարութիւնը ցուցարարներին համոզում է ցրվել իրենց տները, խոստանալով զբաղվել նրանց հարցով, սակայն հետադաժում մերթափալում է ցույցի ղեկավարներին: Ժողովուրդը դարձյալ չի հանգստանում, սեպտեմբեր ամսին մեծ նաժականքի մեջ լցված՝ զնում է գնպի պալատ՝ աղերսագիր ներկայացնում: Այս անգամ շատ հեշտ է լինում բուրքին մերթափալելը:

Բնաշին երկու շաբաթ հետո Աստվածատուրի ընտրութենէն, 1841 հոկտեմբերի 3-ին, կը փակվէր Սկյուտարի ճեմարանը, իբր պատճառ ազգին խոռովութեան... Սակայն արհեստավորք պարտութիւն չխոստովանեցան, այլ ընդհակառակը ավելի սերտիվ հարեցան ամիրաներու լուծը թափանչելու գաղափարին³³:

Եղ արգարե ոչարտաթյան կրողը լինում է ամիրայութունը 1841 թ. գեկաններին կայսերական հրովարտելով 27 արհեստավարների է հանձնվում պատրիարքարանի տնտեսական գործունեության գեկավարութունը: Գրանից հետո հակառակ ամիրաների նոր սահնգությաններին, այլևս իշխող է դառնում Լանաֆ դասակարգը: Փաստաբեկ 40-ական թվականների կեսերից նկատելի շարժվելը է արվում կղերա-ավատական զաղափարախոսության բացարձակ թելադրանքին արեմտահայ մշակույթի վրա, զաղափարախոսության, որը գալիս էր հարստա ամիրաների ու նրանց կամակատար պատրիարքի միջոցով: Այդ շրջանից տեսնում ենք պոլսահայ մշակույթի վրա առաջավոր, լուսավորական զաղափարախոսության որոշակի ուժեղացում: Օգտվելով Քանդիմաթի ընձեռած հետազոտութուններից, միաժամանակ՝ ազատագրված պատրիարքարանի լծից, առաջավոր զաղափարներով տոգորված մի խումբ երիտասարդներ, որոնց մեջ քիչ թիվ չէին կազմում ֆրանսիական և իտալական կրթության ստացած մարդիկ, զարկ են տալիս մշակույթի տարրեր հյուսիսի գորգացմանը: Նթև մինչ այդ, հասկապես մինչև 19-րդ դարի առաջին տասնամյակը Կ. Պոլսում սահմանված միություններն ու ընկերությունները գերազանցապես եկեղեցիների հուկազության տակ էին գտնվում, ապա 1840-ական թվականներից մինչև 50-ական թվականների սկիզբը հանդես են գալիս կրթական, լուսավորական բազմաթիվ նոր ընկերություններ (եմուտեհական ընկերություն, Եմրամյան ընկերություն, Եձալկական թանգարան ընկերություն): Վերջինիս նպատակն էր՝ Երևթերցման ախորժակը տարածել հայոց մեջ և տեսնց մտավոր մշակութունը զարգացնել, Եձալկալյան ընկերության նպատակն էր Սամաթիայում հիմնել մի գրագարան, ԵՎերածնության ընկերության նպատակն էր այդպիսի գրագարան հիմնել Օրթադուլում և այլն:

Ջգալի աշխուժացում է ապրում հայ մամուլը: Քանդիմաթի հուկակամից անմիջապես հետո, հենց հաշորդ տարին, 1840 թվականին Իզմիրում լույս է տեսնում Եմրաշուլա Եմարատյանը, որը շարունակվում է մինչև 1886 թվականը, և ընայած մի շարք հարցերում բռնած իր պահպանողական դիրքին, որի համար իրավացիորեն քննադատվել է Միքայիլ Նալբանդյանի կողմից, կատարում է կրթական լուսավորական զգալի աշխատանք: Նրա էջերում տպագրվել են գրական, բանասիրական երկեր, թղթակցություններ գա-

նազան քաղաքներից: «Արշալույս Արարատյանը» դեռևս 1850 թվա-
կանին, Արովյանից տպագրել է մի անտիպ գործ և վերջապես այդ
թերթը օրը օրին արձագանքել է 1848 թվականի ֆրանսիական հե-
ղափոխությանը, հանդիսանալով այդ հեղափոխության դադափար-
ները արևմտահայ իրականության մեջ տարածողներից մեկը, թե-
կուզ անուղղակի կերպով:

«Արշալույս Արարատյանից» հետո նշանակալից դեր է կատա-
րել՝ 1852 թվականից Կարապետ Ութուհյանի խմբագրությամբ լույս
տեսած «Մասիս» պարբերականը, որը շարունակվել է մինչև 1908
թվականը:

«Մասիս» էջերում երևում են ժամանակի առաջավոր մտա-
ծողների՝ Գրիգոր Օսյանի, Ն. Ռուսինյանի և ուրիշների քննադա-
տական, լեզվագիտական, բանասիրական աշխատությունները:
Այս շրջանում կղերապանականողական խավերի գաղափարախոսու-
թյան պաշտպանությամբ հանդես է գալիս Հովհ. Զամուռնյանի
(Տերոյանցի) «Երևակը»: Իր պահպանողական ուղղությամբ «Երե-
վակից» հետ չի մնում Գ. Այվազովսկու «Մասյաց աղալիքն»:

«Արշալույս Արարատյանն» ու «Մասիսը» արտահայտելով հայ
առաջավոր բուրժուազիայի գաղափարախոսությունը, հետագայում
աստիճանաբար բռնում են պահպանողական դիրք, պայքարի մեջ
մտնելով արդեն հայ հասարակական կյանքում իրեն զրահարած դե-
մոկրատական խավերի հետ:

Ստեփան Ռսկանի «Արևելքը» և «Արևմուտքը», Լ. Սվաճյանի
«Մեղուն», ինչպես նաև հայատառ թուրքերեն «Մյունստին» հետե-
վողական և համառ պայքար են մղում կղերապանականողական,
հաշտվողական գաղափարախոսության դեմ, սուլթանիզմի ու
պատրիարքարանի, և երանց հետ սլեզու գտնելի փորձող հայ լիբե-
րալիզմի դեմ:

«Մեղուն» առաջինն է, որ պարզում է աշխատավոր խավերի
զրոշակը, տնտեսական, մշակութային և քաղաքական հարցերում
պաշտպանում երանց շահերը: Առաջին անգամ երա էջերում փորձ
է արվում գցել սրնդհանուր հայությունը, «հայ ազգ» հասկացողու-
թյունը և խոսել հասարակական առանձին խավերի մասին: «Մե-
ղուն» փորձ է անում վերադնահատել Մխիթարյանների ներկայաց-
րած հայ անցյալի պատմությունը, որտեղ հիմնականում կատար-
վում էր թագավորների գովքը: «Մեղվի» խմբագիր Սվաճյանը փոր-

մեջ ջուլլց տալ, որ Հայ մագաժուրդը անցյալումն էլ պայքարի մեջ է եղել իրեն ճշդագների դեմ, թագաժորդների ու կալվածատերերի դեմ:

19-րդ դարի 50-ական թվականներին լուսավորական կրթական շարժումը Եուլիսդիսի ծագալ էր բնգունել: Հայ մագաժուրդի արեւելահայ Հաւաժածում, գերագանցապետ ուսու հեղափոխական գեմսկրատական մարքի ումեղ ազգեցությամբ: Մասկովայի, Պետերբուրգի Համալսարաններում սովորած առաջագոր Հայ երիտասարդության շանքերով Հիմնադրում են գրական խմբակներ, բնկերություններ, որոնք կարն ժամանակամիջոցում մշակութային նկատելի գործունեություն են ծագալում: Քիամառ Փաթիպա գրական խմբակի բառեղծումը Պետերբուրգում, Մասկովայի ուսանողների շանքերով կազմակերպված գրական, թատերական երեկութները, Քիֆլիսի Ներսիսյան գործոցի ուսուցչություն և աշակերտության շանքերով սկըզբում գրական շարժումը արեւելահայ մագաժուրդական կյանքում առաջ են բերում նկատելի տեղաշարժ:

Մշակութային աշա իրադարձությունները Նախագրյալներ են առեղծում Հայ Եոր թատրոնի զարգացման Համար, որը գրեթե միաժամանակ սկիզբ է առնում թե՛ արեւելահայ և թե՛ արեւմտահայ Հաւաժածներում:

ԹԱՏԵՐԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԺՈՂՈՎՐԴԱԿԱՆ ԽԱՂԵՐ ԵՎ ՄԻՍԱԿԱՏԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Քառերականացված ժողովրդական ժխտակատարություններն ու խաղերը կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ ազգային ժխտակատարություններ և խաղեր, որոնք հասուն են եղել հայերին և գերազանցապես կապված են մեր ժողովրդի սովորույթների հետ (կրոնական ժխտակատարություններ, հարսանեկան արարողություններ, աշխատանքային խաղեր և այլն) և թուրքական ժողովրդական խաղեր, որոնց մասնակցել են հայերը թե՛ որպես կատարողներ, և թե՛ որպես հանդիսականներ:

Համառոտակի ծանոթանանք նախ ազգային ժխտակատարություններին, ապա թուրքական խաղերին:

1. ԹԱՏԵՐԱԿԱՆԱՑՎԱԾ ԿՐՈՆԱԿԱՆ ՄԻՍԱԿԱՏԱՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Հայտնի է, որ դեռևս քրիստոնեության տարածման առաջին դարերից հայ եկեղեցին թատրոնի դեմ մղել է ուժգին պայքար: Հետագա դարերում այդ պայքարին զուգընթաց եկեղեցին թատերականացրել է կրոնական մի շարք արարողություններ, այդ ձևով ժողովրդին եկեղեցու հետ կապելու համար: Դրանցից են «Տյառնընդառաջը», «Վերջին դատաստանը», «Հիմար և իմաստուն կույսերը», «Մանկվան», «Զորչարանքի գիշերը», «Դանիելի ընթերցվածը», առհասարակ հայկական ամբողջ պատարագը, որն իր թա-

տերաշնորհութիւնը զարմանք է պատահական է հիշողական շատ անան-
գոր համապարհորդներն ալ գիտնականներն:

Անկեղեցական թատերականացում արարողութիւններից ժա-
ռորնդառաջքս պոկիկով հրանական ընդհանուր շղթայից, լայնարևն
տարածվել է Հայաստանի բոլոր գլուխներում, գառնալով հորա-ազ-
քիկների զգարճութիւն լավագուշն խաղերից մեկը: Նորահարսերին
զգեստաւարելով՝ կրակի վրայից ցատկեցնելու սովորութիւնը, որն
անշուշտ իր հիմքում հեթանոսական, կրակապաշտական ծիսակա-
տարութիւն է, ոչինչ լայնի քրիստոնեական միասիցիզմի հետ:
Գլուխներում այն գրեթէ կորցրել է իր կապը անկեղեցու հետ: ժա-
ռորնդառաջքս, ինչպէս ժողովուրդն է առում, տնքնաւար կատարող
մանկամարդ կանայք շատ հաճախ չեն էլ գիտակցում, որ այն կո-
նական սովորութիւն է, քանի որ անկեղեցում, գտնե հայկականում,
եման ծիսակատարութիւն չենք հանդիպում, ոչինչը՝ թատերա-
կանացում մերն հանդիպում ենք անկեղեցու շնորհից դուրս:

Ավելորդ ենք համարում մեր թմարկած վերահիշալ արարա-
ղութիւնների մասին խոսել մանրամասն, առանձին-առանձին նկա-
րագրել և բնութագրել, քանի որ այդ աշխատանքը հանգամանորեն
կատարել են հայ թատրոնի այլ պատմաբաններ, ինչպէս Գ. Լեւո-
նյանը¹, Գ. Գոյանը² և ուրիշներ:

Անկեղեցական արարողութիւններից պոկված և ժողովրդական
լայն տարածում ստացած խաղերից մեկն էլ բարեկենդանի ծիսա-
կատարութիւնն է:

Ինչպէս արեւելյան, այնպէս էլ արեմտյան Հայաստանի գրեթէ
բոլոր շրջաններում, հայ երիտասարդները սովորութիւն են ունե-
ցել մպոված զգեստաւարելու, հաճախ տարբեր սեռերի շորեր
հագնելու, անգամ զմեքերը ներկելու և բեղ, մորուք կամ կանացի
վարսեր ոգտազործելով՝ տնեաուն շրջելու, գերազանցապէս գիա-
լոգներով, մասամբ էլ գործողութիւններով խաղեր կազմակերպե-
լու, արամտութիւններով ժարդկանց զգարճացնելու: Առանց նախ-
որոք գրված որն է անքատի, հանպատրաստի ասված այս ներկայա-
ցում-խաղերը, որոնք տեղ-տեղ, ինչպէս Գ. Պաշյանի պատմած
զնայքից է երևում³, կրնլ են ներկայացումների բնույթ, իրենց գոր-
ծող տններով, կատարվող զնայքի ընդհանուր սյունեով, զգեստա-
ւարումով, անգամ գրիմաւորումով շատ եման են այլ ժողովուրդ-
ների մոտ տարածված նման խաղերին:

Բարեկենդանի ծխակատարութիւնն իր աշխարհիկ բովանդակութեամբ կատարվում է նաև Հայոց վանքերում, Հանձին արեղաթող կոչված կրօնական խաղերի Դրանցից մեկի՝ Նրուսաղմի վանքում կատարված արարողութեան բավական ընդարձակ նկարագրութիւնը գտնում ենք բանասեր Վ. Տեր Մինասյանի «Անգիր դպրութիւն» ուշագրավ աշխատութեան մէջ:

Վ. Տեր Մինասյանի այդ նկարագրութիւնից երևում է, որ աշխարհիկ կյանքից Հեռու մնալու գաղափարոված վանականները տարվա մէջ գեթ մեկ օր, բարեկենդանի օրը, մոռանալով իրենց հոգևորական կոչումը, վանական խառնութիւններին ենթարկվելու օրենքները, ապրում են աշխարհիկ կյանք՝ կերութեամբ, երգ-պար, զվարճութիւն: «Զկա ալլեա արեղայութիւն, տիրացու, սարկավազ, վարդապետ և եպիսկոպոս, այ Համասար են, շկա ակնածութիւն. ամենքն են իրարու Համահամասար, իրարու Հետ ուտող և խմող, պարող և երգող»¹: Որքեմն այդ զինարարութիւն մասնակցել են նաև ժողովրդական երգիչները, աշուղները՝ իրենց սիրային կենսախինդ երգերով ավելի ընդգծելով դրանց աշխարհիկ բովանդակութիւնը, առիթ տալով ժողովրդական երգի այն տողերին, որտեղ ասվում է, թի վանականները

Քողեր են ավետրան,

Առեր են թամպուրան:

Վ. Տեր Մինասյանը, մէջ բերելով Արեղաթողի օրերին երգված սիրային աշուղական երգեր, ավելացնում է «Մ'չ, երբեք կարելի չէ սերն աննշանակ մեալ այս արեղաթողի օրերուն մէջ»²:

Ահա գերազանցապես աշխարհիկ զվարճութիւնների պատշաճ մէջ փոխադրված այս վանականներն են, որ կերութեամբ երգուպարի սեղանային զվարճութիւններից Հեռու անցնում են թառեքականացված մի խաղի: Այդ խաղը եկեղեցական արտաքին շղարշի տակ ոչ միայն աշխարհիկ է, այլև ըստ էութեան հերքումն է կրօնական այն ազդեցիկների, որ նույն մարդիկ մի ամբողջ տարի կատարել էին լրջութեամբ:

Դա փաստորեն մի պարոդիա է կրօնական որոշ ըմբռնումների դեմ, որքան էլ տարօրինակ թվա:

Բայց նախ ծանոթանանք ծխակատարութեանը՝ ըստ Տեր Մինասյանի նկարագրութիւնների:

Վանականները ընտրում են մի թափոբապետ. «Թափոբապետը քվեով կընտրվի, որ կը նստի գահավորակի մը վրա, գլուխն ունենալով ահագին թղթյա լաթալ-թաղ մը և ինձեռին լոր խոտերն հյւսված ու քակորն ձեփված իրը թե զավազան մը. հապուստն է թրղթյա շորջառ մը, որս վրա խոշոր տուներով գրված կան բալոր միաբաններուն անանները: Գահավորակը ձողերն անցված կը շալկնեն շորս տիրացուներ և կակսին հանգիստականը երգել՝ «Որ վերսրհնիս շարականը, Քրիստոսի էջով նրուսաղեն մտնելուն ի հիշատակ զըրված Սաղկազարդի շարականը»:

Այսպես թափորը շարժվում է գեղի արեւոյաների թաղը, սկսվում են երկախասուքյունները մասնակիցների ու թափոբապետի միջև: Նրանցից մեկը հարցնում է, թե ինչն է կատարվում այս հանգիստը: Թափոբապետը սրտատխառնում է. «Օրհնեսցի և պահպանեսցի կարաս վանքիս վանդի տառված օրհնեց նոյր, առաջին անգամ Արեղաթող ան ընկուն համար. և զայնակզեցով թամ, երբ տեսավ, որ իր գինով հայրը մերկ կը նշնէ»:

Գինին ու գինեմուրսյունը այս ձևով արգարացնելուց հետո, շարունակվում է խոսակցությունը: Նոր հարցեր են տրվում. բալորն էլ աստվածաշնչից ու ավետարանից վերցված զեպքերի հետ կապված, որոնց պատասխանները ըստ էության՝ ծաղր են: Այսպես, «Թափորն իր շրջանը կը շարունակն և յարենւս. կանգ կառնու և թափոբապետը կօրհնէ ըսելով. «Օրհնեսցի և պահպանեսցի ազաման վանքիս, այս նշանաւ սուրբ խաչիս—խաչակնքելով—և շնորհիւ խաղը-խալտառակ Արեղաթող ատուրս-միաձայն—անուամբ հօր և որդույ և հոգւոյն սրբոյ այժմ և Միշտ և յաիտեանս յաիտենից: Ամէն աշխուհա»:

Վանքի գինու կարասի, ազամանի և այլ կենցաղային իրերի գովերգումը քրիստոնեական ազոթքների բառերով, ինքնին յուրահասուկ ծաղր է այդ ազոթքների համար, որ կատարվում է քարե-թասախեան հոգեդրականների թույլտվությամբ, որովհետեւ նրանք էլ, տարվա մեջ գեթ մի օր, ցանկանում են վայելել աշխարհիկ կյանք:

Բայց կա ավելի զայնակզալիցը: Թափորի մասնակիցներից մեկը հարցնում է թափոբապետին, թե ստո՞ւյգ է, որ սուտ Քրիստոսը Ղովտի՝ արձան գարձած կնոջից է ձեզելու: Թափոբապետը պա-

տասխանում է. «Ո՛ր, այլ՝ այսինչին պիտի ծնի», տալով իրենց ընկերներին մեկի անունը:

Սարկավազներից մեկը հարցնում է թափառապետին. երբ այս վանքի հիմքերն էին դրվում, դու ո՞րտեղ էիր.— «Դժոխքում,— պատասխանում է թափառապետը:

«Վայ, ուրեմն, դուն դժոխքին փախած ու հոսեկած, ուրեմն արժանի պատժո՞ւ ազատակներ կը լսվին և անգին զահավորակը կը կործանվի և թափառապետը գնդախաղ (թոփ) ընելով կը ծաղրեն ու կը ծիծաղին և կը տանին գերեզմանոց, ուր իբր թե կը թաղեն: Եվ վանապետն, եպիսկոպոս կամ վարդապետ, հետո գալով կազաղակեն. «Վազարե արի, ե՛լ արտաքս: Իսկույն ես գերեզմանին կելլն. գրեթե մորե մերկ, պատանջով և ականատեսներն իբր թե ահարկ կը փախչին վանք: Եվ այլևս կը վերջանա արեղաթողին հանդեսը»:

Քրիստոսի անվան ու հրաշքների հետ կապված վերահիշյալ գնպների ծիծաղելի ցուցադրումը կրոնական այնպիսի մի կենտրոնում, ինչպիսին Նրուսաղեմն է, հիմք է տալիս ենթադրելու, որ արեղաթողի խաղերը ավելի աշխարհիկ երանգով կարող էին կատարվել Հայաստանի հեռավոր շրջանների վանքերում, այդ թվում ա. Կարապետի վանքում, որը հանդիսանում է աշխարհիկ խաղերի, լարախաղացների, ժողովրդական զվարճությունների կենտրոնը արևմտյան Հայաստանում:

2. ԼԱՐՍԱՆԿԱՆ ՄԻՍԱԿԱՆԱՐՈՒՅՑՈՒՆՆԵՐ

Եստ ժողովուրդների մոտ հարսանիքը կատարվում է հանդիսավոր պայմաններում, բայց քիչ ժողովուրդներ կան, որոնց մոտ ամուսնական արարողությունը լինի այնքան ճոխ ու բազմազան, շրջեղ, ինքնատիպ ու հանդիսավոր, որքան հայերի մոտ:

Ժողովուրդը ամուսնական կապին տալով մեծ նշանակություն, համարելով մարդու կյանքում ամենախոշոր իրադարձությունը, դարերի ընթացքում այնքան է ճոխացրել, վեհաշուք դարձրել հարսանիքը, որ այն դադարել է երկու անձնավորությունների պայմանադրական մի միացում լինելուց և դարձել է սրբազան մի դաշինք, որի անքակտելիության ծիսակատարությունը մասնակցում են ո՛չ միայն երկու կողմերի հարազատներն ու բարեկամները, այլև համախամարդը գյուղը, անգամ հարևան գյուղերից մարդիկ: Դա ըստ

ամենայնի ժամայուն, թագմարոժանգակ, մի քանի գործողություններին ու առանձնակ պատկերներին կազմված ներկայացում է, որը կատարվում է մի քանի օրերի, հաճախ մի քանի շաբաթների ընթացքում, տարբեր վայրերում, կազմերի ընակարաններում, եկեղեցում, մասամբ բացօթյա հրապարակներում: Մասնակիցներին ամանք սովորական հանդիսատեսներ են՝ հավաքված հյուրասենյակներում, Քանդակներում, բակերում կամ կառույցների վրա, որոնք իրենց ծափերով, ազմուկ տաղապաններով, սրախոսություններով միջամտում են հանդեսին, իսկ ոմանք, որոնց թիվը հաճախ անցնում է հարյուրից, ձիաակատարությունների անմիջական մասնակիցներն են կա՛մ որպես հիմնական գործող անձեր (հարա, փեսա, հարսի հայր, փեսայի հայր, հարսի քույր-եղբայրներ, փեսայի քույր-եղբայրներ, վարդապետ, տերտեր, տիրացու, ամուսինների զլխավոր, քավոր և քավորկին, փեսի մասիկ ընկերներ, հարսի մասիկ ընկերուհիներ և այլն), կամ որպես հարսանեկան հանդեսին փառլավոր մարդիկ (երածիշտներ, պարտղներ, խաղեր կազմակերպողներ): Սրանք բոլորն էլ ունեն իրենց դերը և մասնակցում են ձիաակատարություններին: Հարսանիքի ժամանակ լինում են երգեր, պարեր, հանպատրաստից արտասանվող սրախոսություններ:

Հայկական հարսանիքի և ժողովրդական Քատերախաղերի ամուսնությունը վաղուց է զրազեցրել բանասերներին, հայ-Քատերների պատմությամբ զբաղվողներին: Օգտագործելով հիմնականում ժողովրդական հանդեսի տարբեր գրքերում և, լայնալի հրատարակած հարսանեկան նյութերը, Գ. Լևոնյանն իր «Քատերները հին Հայաստանում» գրքում (էջ 136—143), Ա. Արշարունին իր «Հայ ժողովրդական Քատերախաղեր» գրքում (էջ 206—279) և այլ բանասերներ, ընդարձակորեն խոսել են հայկական հարսանիքի մասին: Լևոնյանը առաջինը փորձել է հարսանեկան հանդեսը ներկայացնել Քատերական կառուցվածքով, որոշել դերակատարներին, ձիաակատարությունը բաժանել գործողությունների ու պատկերների:

Նկատելի ունենալով, որ թե՛ Գ. Լևոնյանը, և թե՛ Արշարունին հիմնականում կանգ են առել արևելահայ իրականությունում տարածված հարսանեկան ձիաակատարությունների վրա, մենք կփորձենք համառոտ ներկայացնել արևմտահայ գավառում կատարված հարսանիքը, քանի որ այն անմիջապես առնչվում է մեր նյութի հետ,

թիւն պիտի քննարկուի, հարսանեկան շատ սովորութիւններ ընդհանուր են հայ ժողովրդի երկու հատվածների համար:

Բարեբախտաբար առատ էլութիւններ արեւմտահայ հարսանիքի մասին ինչպէս անցյալում տպագրված ազգագրական աշխատութիւններում (Վ. Տեր Մինասյանի, Ա. Պէլլերյանի, Հ. Ժանիկյանի և ուրիշների գրքերում), այնպէս էլ Քուրքիայի տարբեր քաղաքների մասին վերջին տարիներին արտատահմանում տպագրված բանասիրական աշխատութիւններում:

Երբ մանրամասնորեն ծանոթանում ենք այդ հարուստ էլութիւն, նկատում ենք, որ բնաշխարհում, այսինքն պատմական Հայաստանի գաղափարներում՝ Վան, Մուշ, Ակն, Կարին և այլն, մինչև առաջին համաշխարհային պատերազմի մեծ աղետը, հայերը պահել են իրենց ազգային տոհմիկ սովորութիւնները, գունեղ, ինքնատիպ, խոր անցյալից Կլած առանձնահատկութիւններով, իսկ Հայաստանից հեռու՝ թուրքական կենտրոններ հանդիսացող հայաշատ քաղաքներում ու նրանց շրջաններում (Կեսարիա, Յոզղատ, Բուրսա, Պարտիզակ և այլն) հայկական հարսանիքը անհամեմատ փոխել է ազգային գույնը: Պահելով հանգիստ կրօնական հատվածները, որոնք ի զեպ առհասարակ թույլ են ամբողջ ժխակատարութիւն շղթայում, իր հանդիսավոր մասում ստացել է թուրքական երանգ, լեզուն՝ թուրքերեն, երգերի մեծ մասը՝ թուրքերեն և այլն:

Որո՞նք են հարսանեկան ժխակատարութիւնների մեջ մեզ հետաքրքրող կողմերը: Նախ զխավոր գործող անձերի, մասնավորապէս հարսի ու փեսայի զգեստավորումը, սովորականից տարբեր զգեստներով, նրանց ներկայանալը որպէս սոցիալական, իրավական ու քաղաքական ավելի բարձր աստիճանի մարդիկ, հատկանիշներ, որոնց շնորհիվ փեսան մեր ժողովրդի կողմից կոչվում է թագավոր, այսինքն թագավոր, իսկ հարսը՝ թագուհի: Հայ զեղչուկն ու զեղչուհին, որոնց առօրյա կյանքը շատ լարճաշ է, զգեստը իրենց սոցիալական վիճակի և դաշտային աշխատանքի թելադրանքով համեմատ, կյանքում գեթ մի անգամ, հարսանիքի օրը, հագնում են շքեղ, ըստ իրենց էությունից կարողութիւնների: Ժողովուրդը հարսի ու փեսայի զգեստները պատրաստում է ամիսների լարված աշխատանքով, այդ գործին մասնակից դարձնելով տվյալ գյուղի կամ շրջանի լավագույն դերձակներին ու դերձակուհիներին, ձգտելով

Հարսանեկան զգեստները զարդարել նուրբ տանգենագործությաննէրով: Ահա թե այդ բանը ինչպէս է երգել տկնցի գուսանը.

Հմմենդ ի վերս եկեք,
Քաղվորին կապան կարեցեք,
Լուսրնկան տատառ արեք,
Արնն երես ձեռեցեք,
Ան մոյ ու խոշոր տառակր
Քեկրուն կռնակ կարեցեք¹¹:

Քաղավորի ու թագուհու նկատմամբ բացառիկ վերաբերմունքը ցուցադրում է ս'չ միայն զգեստագործամբ, այլև ծիսակատարության հանդիսավորությամբ, լրջությամբ: Հարսն ու փեսան վաչելում են մեծ հարգանք ու սեր, չէրձ գուրգուրանք: Ժողովուրդը կատարում է նրանց ամենափոքր ցանկությունները, կարգադրությունները: Մի պահ գլուխի քոխովան ու ուսն անգամ գիշում են սրվա թաղավորին ու թագուհուն, որոնք ունեն իրենց թիկնապահները, հանձին փեսա եղբայրների կամ ազատ բաշխների ու հարսնեղբայրների: Ուշադրով է, որ շատ վալրերում փեսայի գլխին գնում են յուրահատուկ թաղ, կամ սաղամարտ, իսկ հարսը մինչև մեր օրերում էլ պննազարգվում է որպէս թագուհի: Վշարսը կը վերածնին թագուհիի մը, սիրված բոլորին, գուրգուրանքի առարկա բուրնն,— գրում է Կարինի շրջանի հայկական հարսանիքները նկարագրող մի բանասեր¹²:

Քաղավորի ու թագուհու պատրանքը ազիլի է ընդգծում կնքահոր գերակատարը: Մուսանալով հարսանեկան հանդեսում քաղորի պարտականության կրօնական արտաքին հատկանիշները, քաղորները, ինչպէս արևմտահայերն են ասում՝ կնքահայրերը հանդես են ձկնլ գերազանցորեն աշխարհիկ գերով:

ԵՄիկ ուրիշ ինքնատիպ հարսանեկան սովորություն ալ այն էր,— գրում է Ակն գավառի հայկական հարսանիքը նկարագրողներից մեկը,— որ հարսանիքի ամբողջ տեղության ընթացքին փեսային ու թաղվորին... անբաժանորին կը նկերանար կնքահայրը, զեղակերտ ու ոսկեզրվազ սուր մը իր ձեռին, իբրև թաղալորին թիկնապահ: Այս սուրը կնքահայրը կը գործածէր նաև իբրև խալ՝ պսակադրության արարողության ժամանակ, սուրը պատշաննէ:

հանելով և սուրը պատշաճը խաշամե բռնելով նորապսակ ամուլին դուրսեկրուե զրա՝¹³։

Մի ուրիշ բանասեր գրում է. «Փեռան ձեռքը բռնած էր սուր մը, սուր մըն ալ կնքահայրին ձեռքը կար»¹⁴։

Որոշ զավառներում հարսանեկան հանգեսի ժամանակ հանգես է գալիս նաև մի ուշադրով գործող անձ. ես մեղկատակային իր գերով նկատելի աշխուժություն է մտցնում ծխակատարության մեջ։ Այդ՝ սուտ փեսան է, որը փաստորեն կատարում է խեղկատակի դեր։ Որքա աղչկան դուրս են քերում հայրական տնից ու նստեցնում դուրսի ամենագեղեցիկ ձիու վրա, որին խմեցնում են սզի, որպեսզի ավելի նազանքով ու ցատկոտելով քայլի, առջևից գնում է փեսան՝ 10—12 տարեկան մի սղալի ձեռքից բռնած. «այս աղեկը սուտ փեսա կը կոչվեր և ճիշտ այնպես հագված էր, ինչպես փեսան, որուն բոլոր ըրածները ինքն ալ կը կրկներ, նույնիսկ հազը և փոնգտալը և այսպես կը զվարճացներ հարսնետրեքը»¹⁵։

Կան վկայութուններ, թե հարսանեկան ծխակատարություններին մասնակցող մարդկանցից ոմանք «զատագործել են գրիմը, անգամ դիմակ, այսպես Ա. Կ. Պելլերյանը Վանի հարսանիքներին նվիրված իր մի աշխատության մեջ նկարագրում է փեսայի կողմնակիցների ժամանումը հետևյալ տողերով. «Ընդակարծ ժամանակի մը մեջ հրկայն քուղով, սևագեմ, քիթը շափեն ավելի մեծ, ձայնը հաստ, կոշտ մարդ մը ներս կը մտնե և պոռալով կըսե. «Օ՞, Օղո՞, ելե՛ք, ելե՛ք, մեր խնամիք դեղով ծրուսաղեմ եկեր են... Ելե՛ք տեսնանք խոնց խեռ ինչիս պիտի էնենք»¹⁶։

Այժմ ժանոթածանք հարսանեկան ծխակատարության մի քանի հատվածներին, որոնք ինքնին թատերական մեկ-մեկ գեղեցիկ տեսարաններ են թե՛ իրենց գործողությունների արամաբանական ընթացքով, թե՛ մասնակիցների երգ ու պարով, արախոտություններով կամ մեղեդիներով։ Վերցնենք աղչկա զգեստավորման, մոր տանից դուրս գալու և փեսայի զգեստավորման ու սափրման տեսարանները։

Ուշադրով է՝ երկար ժամանակ պահանջող այն արարողությունը, որի ընթացքում հարսի հասակակից աղջիկներն իրենց ընկերուհուն հագցնում են հարսանեկան զգեստները, պատրաստում նրան ամուսնական սուրբ սեղանին ներկայանալու Փնքուշ՝ մեղեդիներով, հոգեզմայլ երգերով. ուղեկցվող այս ծխակատարության ընթաց-

քում ազգիկն իր զգեստներն մեշ կարծեք Աստղիկ գիցուհին է, որ
գուրա է գալիս ծովի աղիտանի փրփուրներից, ցանցազ, գրեթե ան-
նկատելի, մինչև որ վերջնականապես հարգարժանի ու զարգարժան
կանգնում է հարսնետրների տուաշ, արժանատեալով բնդհանուր հիաց-
մունքի։ Նրան հազցնող ազգիկները փոխն ի փոխ երգում են երգեր,
գովելով իրենց հարսնացուի բարեմասնաթշուկները, լինեն դրանք
արտաքին՝ զնգեցկությանը վերաբերող, թե բնավորությանը։

Ա՛յ իմ, այ անեմուն ազգոր,
Զկա քեզի նման ազգոր,
Ազգոր, քեզ ո՞ր մար է բերեր,
Ան թախ աչեր մա՛րն է բերեր։
Մա՛րն է բերեր մեզի համար,
Մե՛նք եկեր ենք՝ քեզի՛ համար,
Քեզ տի տանենք մեզի՛ համար
Ես էնք բերեր բոյի՛դ համար։

Մի ուրիշը երգում է.

Մի՛ լար ազգոր ազգիկ, աշվիդ կավրի
Քեզ պզտիկ կարգողին տնակն աժըրի։

Ու այսպես շարունակվում են մեներգներն ու խմբերգները
փոխն ի փոխ։

Քատերական նկատելի երանց ունի հարսի գուրա բերումը հայ-
րական տնից, նրա բաժանումը իր սիրելիներից, գրամատիզմով ու
հուզականությամբ լի մի տեսարան, որտեղ երգերը զառնում են
աժելի սրտամորմոք ու թախծոտ, մի պահ մոռանալով հանգնա-
նուրախ բովանդակությունը, հուզվում են թուրբը, հարսն ու հարա-
զատները լաց լինում։ Ոմանք երգում են.

Ազգիկ մի կու տանին լալով ու լալով,
Գլուխը փաթտեր են լահուրի շալով,
Մամերը հյուսել են սրմալի թելով։

Մի ուրիշը՝ ազգկա բերնով երգում է.

Մի՛ լար մալրիկ, մի լար, ես ալվի տի զամ
Ասկի տառնհինդ օր՝ էրկովս տիգամ։

Մեզ հասել են վկայություններ, որոնց համաձայն՝ այս տեսարանում հարսը երբեմն հանգես է գալիս ո՛չ միայն այդ ժանր պահել ապրող, ծնողներին քաժանվելու վիշտը լացով արտահայտող մի աղջիկ, այլ՝ ներկայացնող Անգամ այն դեպքում, երբ ամուսնությունը կատարված է քաղաքականացես նրա ղեկավարմամբ և ամուսնանում է իր սիրած երիտասարդի հետ, և ըստ էության հանույթով է, որ պիտի գնա նրա տունը, քաժանման այդ տեսարանում ես ոչ միայն հուզվում է ու լաց լինում, որ անշուշտ քնական է, այլ դիմադրում է իր ծնողներին, մերժում է գնալ, ստեղծելով քնական շատ լարված ու հուզիչ տեսարան, Այս փաստի վրա ուշադրություն է դարձրել եվրոպացի հանապարհօրդ Վան Լենդելը. ես ասում է, թե չձաճախ համահասության ու լավ կրթության գրավականն է համարվում աղջկա համար, երբ վերջինս մերժում է հոր տնից մեկնել. լաց է լինում, դիմադրում է, նույնիսկ եթե իր գլխի դարզը խանգարվելու վտանգի ենթարկվի¹⁷:

Քատերական ուրույն մի տեսարան է փեսայի զգեստավորման ու սափրվելու տեսարանը, որտեղ նույնպես կա և՛ երգ, և՛ պար, և՛ արտասանություն, և՛ կողմերի սրախոսություններ: Եթե հարսի հանդերձարումը կատարվում է քաղաքիկ լրջության պայմաններում, և իր մեջ ունի դրամատիկական տարրեր, հուզիչ են երգերը, լուրջ է շրջապատի տրամադրությունը, և այս քույրը պայմանավորված է հայրական տնից աղջկա հեռացման ժանր փաստով, ապա փեսայի հանդերձավորման և սափրման հետ կապված դեպքերը ունեն կատակերգական երանգ: Նախքան սափրումը տեղի են ունենում քաղաքացիականության հանդիսակոսների կողմից, որից հետո սկսվում է սափրվելու տեսարանը: Որոշ վայրերում փեսայի ձրենը լվանում են գինիով, ապա սկսում են ամօլել՝ ուրախ ու կատակախառն սրախոսությունների պայմաններում: Սափրիչը փեսայի երեսի վրա թողնում է փոքրիկ փնչեր, որոնցից յուրաքանչյուրը մաքրում է նվերներ ստանալով նրա ծնողներից, քաղկամներից, այս ամբողջ ժամանակ փեսային պահելով ուրախ տրամադրության մեջ: Ու միայն սափրվելու տեսարանի ավարտումից հետո է, որ լրջանում է շրջապատը: Զգեստավորման ժամանակ արդեն երգվում են ժանրակշիռ երգեր, ինչպես.

«Շլիք բազմե, թագվոր ազրար,
Որ քեզ գովեմք զլուսից ի վար,
Անկեց զքու մազերդ ըսեմք,
Որ սրմայի թիչ նմանի:

Անկեց զքու երեսդ ըսեմք,
Որ շաւառնկի կալ նմանի,
Անկեց զքու աչերդ ըսեմք,
Որ հրեզնի թալ նմանի:

Անկեց ըսեմք տկուաներդ,
Որ մարգարտի շար նմանի,
Անկեց զքու պոլլըդ ըսեմք,
Որ շրնարի տալ նմանի»¹⁸:

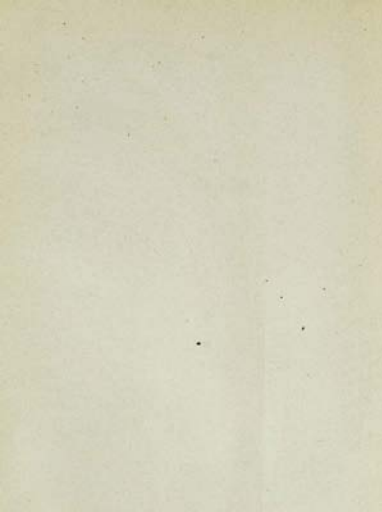
Իրական կյանքն իր տարրեր կողմերով, մարդկային փոխհարաբերությաններով, հագնվիճակներով երևան է գալիս նաև հարսին՝ սկեսրոջը ներկայանալու անսարանում, որի հիմնական զերակատարներն են հարսը, նրան օղեկցող մարդիկ և սկեսուրն իր մերձավորներով: Տեսարանն ունի և՛ զրամատիկական և՛ կատակերգական հասկացման, որոնք փոխն ի փոխ հաշորդում են միմյանց Ահա հարսը ներկայացվում է սկեսրոջը:

Թագվորի մեր գուրս արն՝,
Տե՛ս, քեզի ի՞նչ ենք բերեր,
— Քեզ կարմիր վարդ ենք բերեր,
Քեզ մանուշակ ենք բճրեր:

Թագվորի մե՛ր, գուրս արն՝,
Տե՛ս, քեզի ի՞նչ ենք բերեր.
Քեզ տուն շինող ենք բերեր
Քեզ օգնական ենք բերեր»¹⁹:

Հարսի գովքի այս և նման երգերից հետո՝ հանկարծ լսվում են դուժկանների, վատ կամեցողների խմբի երգերը: Իհարկե նրանք էլ են հարսնեւոր, նրանք էլ են մասնակից ուրախ տոնակատարությանը, բայց սրանք ըստ էության ներկայացրելում են իրական կյանքի հակասություններից մեկը, զերակատարներն են կյանքում վատ





կամեցողներին, որոնց նկատմամբ պետք է իր խոսքն ասի փեսայի մայրը: Գումկանները հրգում են, նմանեցնելով վերահիշյալ գովքին:

Քաղվորի մեր, դուրս արհ',
Տե՛ս քեզ ի՞նչ ենք բերեր,
Ձեր տան շար փուշ ենք բերեր:
Տունդ բամեռդ ենք բերեր,
Սիրտդ կրծոդ որդ ենք բերեր
Հացդ հարամոդ ենք բերեր²⁰:

Փեսի մայրը՝ լսելով գումկաններին, շտապում է ընծաներ քերել, խնդրել, որ բարի բաներ կամենան իր հարսին, բարեմաղթություններ անեն: Զարաճի երիտասարդները ստանում են ընծաները ու փոխելով երգի բառերը, գովում են հարսին, ասում, թե ես կլինի հնազանդ իր սկեսրոջը, բարիք կբերի ալդ օշախին: Որոշ վայրերում հարսնևորները նման երգեր հրգում են գուետով, ներկայացնելով սկեսրոջն ու հարսին: Սկեսուրը ասում է. «Ժրկաթ եմ ես, պողպատ եմ ես», իսկ հարսը ասում է.

Կեցիր մինչև ոտքս ձգեմ ի ներս,
Ծրկաթ, պողպատ քամեմ, դու տես²¹:

Այստեղ էլ եվերներից հետո փոխվում են երգերի բովանդակությունները:

Հարսանեկան ծիսակատարությունները, արտաքին շղարշով մնալով հանդերձ հայ եկեղեցու օրենքներին հնազանդ, իրենց էությունամբ խորապես աշխարհիկ են ու ունեն ավելի շատ հեթանոսական դարերին հասուկ քնապաշտական տարրեր, քան հոգևորական, որի հետքն անգամ շենք տեսնում արարողությունների ամբողջ ընթացքում: Անգամ քահանայի միշտմտությունը, Մաշտոցի այն հատվածը, որ ընթերցվում է պսակի ընթացքում, հետո է անդրաշխարհիկ խոստումներ պարունակող մի աղոթք լինելուց և ամբողջովին խաբսիված է աշխարհիկ կյանքի, մարդկային փոխհարաբերությունների վրա²²:

3. ԹԱՏԵՐԱԿԱՆԱՅՎԱԾ ԱՇԽԱՏԱՆՔԱՅԻՆ ԽԱՂԵՐ

Բացի բարեկենդանից և հարսանեկան ժխտկատարություններից հայ ժողովուրդը զարերի բնթացքում մշակել է նաև զվարճություն խաղեր, որոնցից մի քանիսն ունեն թատերական բնույթ: Մեր ազգագրական գրականության մեջ հանդիպում ենք նման շատ խաղերի, որոնց մեջ հանդես են գալիս մեկ, երկու, երեք, երբեմն միևնույն տասը զործող անձ: Հիմնականում աշխատանքի հետ կապված այդ խաղերում ծագվում են շահագործողները, անբանները, ծուլները, գոլարանվում է աշխատատիրությունը, բնկերատիրությունը: Այդպիսին է Պոռչյանի նկարագրած Փյտազնիլդին:

Մենք դրան չենք անդրադառնալու, քանի որ այլ հեղինակների կողմից հաճախ է խոսվել այդ խաղի մասին: Կրկնենք երկու որինակ արևմտահայ գավառում տարածվածներից:

Գրանցից մեկը շեփվանդ ախպերս խաղն է, որի նկարագրությունը հանդիպում ենք Տիգրան Չիթուհու մի գրքում: Գործող անձերը երկու եղբայրներ են, մեկը՝ ծուլ, անբան, մյուսը՝ աշխատասեր:

Գործողությունը տեղի է ունենում եղբայրների միջև. վերջում հանդես են գալիս համադրուկացիներ՝ և որպես զատավոր իրենց վճիռն են կայացնում: Խողը կատարվում է ալպեհ. մի խումբ հանդիսականներ հավաքվում են կամ սենյակում, կամ բացօթյա մի վայրում, կողք կողքի նստում: Մտնում է հիվանդ եղբայրը (սովորաբար փոքր եղբայրը): Նա փորին սեղմել է մի մեծ քարն. թույլ քայլերով, վշտահար գեմքով առաջանում է դեպի հանդիսականների զրազնցրած տարածություն և ընկնում է դեպի:

Հայտնվում է մեծ եղբայրը, աշխատասեր մարդու հպարտություն, ձեռքին մի քահ, մոտենում է և առնում:

— Ո՛հ, Կակո Մոռո, չլի երթանք վար անենք:

— Ավա՛ր, ես խիվանդ եմ, չեմ կանա կյա... տու կնա...

Մեծ եղբայրը հոգատարությունը շոյելով փոքր եղբոր գեմքը, հեռանում է նրա մոտից, սկսում քահով հողը փորել:

Երկրորդ անսարանում նորից մոտենում է մեծ եղբայրը, նույն ձևով առաջարկում գնալ և ցանք կատարել: Նույնպիսի պատաս-

խան Վհիվանդա եղբոր կողմից, ավելի դաւարովիով, խղճալի տեսք ընդունելով: Մեծ եղբայրը ասում է.

«Վա՛խ իմ ախպեր խիվինդցիք ի՜... խիվանդ ինկե ուսուցվորն՝ ի. քիթն երկնցե փառն ընցնի ի՜...»²²:

Ապա կատարում են արտը չրելու, քաղելու, կաշնելու և այլ տեսարանները, մինչև որ զաշտային աշխատանքը վերջանում է և մեծ եղբայրը նորից է գալիս եղբոր մոտ ու ասում.

— Ո՛ր, Կակո՛ Մոսո, էլ երթանք կալը կիսինք:

Հենց որ կալը կիսելու ձայնը լսվում է, առողջանում է փոքր եղբայրը:

— Խա՛, երթանք կիսինք:

Միասին գնում են կալի մոտ:

Ըներկաներին մեկ քանին ալ կուգան ցորենին կալատեղը՝ բաշխումին ներկա գտնվելու Այնտեղ Վհիվանդ ախպերն իր ծուլության հավասար անխիղճ ազահությունով մը կը պահանջե, որ կալին հրկու մասն իրեն ըլլա և մեկ մասը միայն իր եղբորը²³:

Ուշագրավն այն է, որ նույնիսկ այս դեպքում մեծ եղբայրը ըէ, որ վիճում է կամ իր իրավունքը պահանջում, այլ այդ բանը կատարում են համազուլաացիները, որոնք Եանխիղճ եղբորն այն տեսակ դաս մը, այնպիսի սովեք սովեք մը կուտան, որ Վհիվանդ ազրերը կառնե իր արեւը կը փախի:

«Հիվանդ ախպեր» խաղը արտացոլելով գյուղական առօրյա աշխատանքը, ունեցել է գործնական նշանակութուն և համարվել է պայքարի յուրահատուկ ձև գյուղական մակարայծնեթի դեմ:

Մեզ զբաղեցնող երկրորդ խաղը «Դատավորն» է: Եթե «Հիվանդ ախպեր»-ում գյուղի մոզավարդը իր խոսքն էր ասում ծուլ ու անբան համազուլաացու մասին, ապա այս խաղում տարեկան փթ մի անգամ, որովհետև այդ խաղերը գերազանցապես կատարվում են ձմռանը, բարեկենդանի խրախճանքների օրերին, մարդիկ համարձակվում են բեմականացված խոսքի միջոցով քննադատել գյուղը զեկավարող մարդկանց շահատակությունները, անարգարությունները:

«Դատավորն» խաղի մանրամասն նկարագրությունը թողել է Հար. քահ. Սարգսյանն իր «Բալուռ ուշագրավ դրքում: Համաձայն այդ նկարագրության՝ խաղը ներկայացնողները անճանաչելի՝ ցառուալու աստիճան փոխում են իրենց շորերը:

տապալներէ, «Գառաւոքներ» նման խաղեր, իհարկէ, կարող էին կատարուիլ տարբեր ժողովուրդներէ մօտ:

Այժմ ժանտիւններ թափառական այն խաղերին, որոնք համարում են տրենիշան, հատկապէս թուրքական (իւշպէս՝ Մհաւաւ, Կարազադ, Օրթա սլանու), բայց զրոստանի ու զվարճութիւն միջոցներ են հղել նաև հայ ժողովրդի համար:

ա) ՄԵՏՏԱԼ, Մհաւաւ տարբերակն նշանակում է գովք, գովարանութիւն: Համարաբար խոր անցյալում այն ժողովուրդ է միայն գովարանութիւնների, սակայն հետագա դարերում, նաև մեզ հետաքրքրող մամանակաշրջանում մետաղագիտ, այսինքն մետաղագործ միայն գովաստներ չէ, որ կարող էր, այլ պատմում էր դեպքեր, որոնց մէջ ե՛րբ գովաստներ կար, ե՛րբ քննադատութիւն: Կատարողը միայն մեկ հոգի է, որն ըստ անհրաժեշտութեան փոխելով իր ձայնը, դերի տրամադրութիւնը և շարժումը՝ ներկայացնում է կյանքից վերցրած դեպքեր: Մերթ հապիտ է ան, մերթ հերոս, մերթ ազնւական, մերթ բախտազուրկ, մերթ առեական տիպար, մերթ կնոջական, մերթ պերճաշուք տիկին, մերթ սպասուհի, և այլն, ամեն ազգի, ամեն ցեղի, ամեն լեզվի, ամեն երկրի ու կլիմայի վարք ու բարքով ու նկարագրով, — գրում է Ս. Դավթյանը³⁷:

Մետաղները մեծ մասամբ տեղի էին ունենում արձարաններում և այլ հասարակական վայրերում³⁸:

Նման բուսացողներն եղել են Արենիքի բոլոր ժողովուրդների, այդ թվում հայերի մօտ. յի բացառված այն հնարավորութիւնը, որ Պալում հանգես էին գալիս ոչ միայն թուրք մետաղագիտներ, այլև քրիստոնյա բուսացողներն:

Բայց այստեղ մեզ զբաղեցնում է մետաղը՝ որպէս թուրքական կենցաղին հատուկ երեսւյթ:

Եթէ հայերի մէջ տարածված բանասացների սիրած նյութերն էին «Սասնա ծռերն», «Մովսէս Միրզալի» նման զրույցներ, ապա թուրքական մետաղագիտ սիրած վեպերն էին Արենիքում տարածված հեքիաթներն ու զրույցները, արար և պարսիկ նշանավոր հեղինակների երկերը, «Հազար և մեկ գիշերներին», Եսենամինից համվածներ և այլն: Ասացողները, որոնք մեծ մասամբ անգրագետ մարդիկ էին, պատմում էին ոչ թէ զրեքերից քաղելով, այլ վերաշարադրելով այն, ինչ որ լսել էին ուրիշներին, շանաչով հավաստարիմ մնալ սերնդից սերունդ փոխանցվող նյութի հարազատութիւնը:

Մեծաշահքն պատմելիս աշխատում էր ներկայացնել իր հերոսներին, առանց հագուստ փոխելու, ծաղկելու, պարիկներ զննելու, փոխելով միայն ձայնի ինկլիները և օգտագործելով հարուստ դիմախազ: Մերթ հանդես էր գալիս որպես տղամարդ, մերթ կին, արտահայտում էր հոգեկան տարբեր վիճակներ, տարբեր քնավորություններ: Մերթ դառնում էր հեղ, քնքուշ մի էակ, որը խաբվում է, տուժում, մերթ՝ շողոթորթ է, քնթևույթի, մերթ խոհուն ու ծանրաբարո, ընդհանուր առմամբ շփոթելով, շափազանցելով իր հերոսների քնավորության գծերը, այլ խոսքով թատերախաղ էր ներկայացնում մեկ գերատանով:

Մեզ հասել են տաղանդավոր մեծաշահքներից մի քանիսի անունները, ինչպես Նուրիաթի Ջաֆերի, որ ապրել է սուլթան Մեհմեդ Ա-ի օրերին:

Վ. Փափազյանը իր Քուրքախան թատրոնի զարգացման պատմության մեջ հիշատակում է նաև կին մեծաշահքներ, որոնցից է Ներյե հանըմը:

Եթե հայերը որպես կատարող չեն էլ մասնակցել այդ յուրօրինակ ժամանցին, ապա մեծաշահք, ինչպես թուրք ժողովրդի, այնպես էլ թուրքիայում ապրող քրիստոնյա ժողովուրդների սիրած ղվարճություններից մեկը կարող էր լինել: Այդ ժամանցի համար օգտագործվող հասարակական վայրերից մեծ մասում հայերը եղել են անսպակաս, մասնավորապես առևտրականներն ու արհեստավորները:

բ) ԿԱՐԱԳՅՈՂԻ Կարագյոզի մասին ստեղծվել է բազմականաշափ հարուստ գրականություն՝ գերմաներեն, ֆրանսերեն, թուրքերեն: Ըստ թուրք թատերագետների՝ Կարագյոզը իր ակունքներով հասնում է մինչև հիթիթական մշակույթի դարերը:

Հայ թատրոնի պատմաբանները զարմանալի անտեղյակություններ գրեթե չեն տեսել հայերի մասնակցությունը Կարագյոզի ներկայացումներին: Միջառո Դավթյանի մոտ հանդիպում ենք միայն մի անվան հիշատակությանը՝ Հայալուի Արսենին, որ Կարագյոզի սղավիշտներուն մեջ ներմուծած է Մոլիերի տեսարաններն զրվագներ թուրք միջավայրին պատշաճեցուցված²⁰:

Այս փաստը, որ ինքնին ուշագրավ է, կրկնել են շատերը:

Մեր պրպտումները ցույց տվեցին, որ անկախ Կարագյոզ խաղի առաջացման նախադրյալներից, մի բան, որը կարող էր խոր

անցյալում նաև հայերի մաս գործաթույն ունենալ, 12-րդ դարի սկզբներին, և առհասարակ ամբողջ այդ դարի ընթացքում, այն եղել է հայերի սիրած խաղերից մեկը: Հայերը նրան մասնակցել են թե՛ որպես հանգիստահաներ, թե՛ որպես կազմակերպողներ:

Այս մասին ուշագրավ փաստեր է հազարգում գերմանացի արևելագետ Փեորդ Յակորբ իր «Geschichte des Schattentheaters» աշխատության մեջ²⁰:

Ամելի ընդարձակ տեղեկություններ գտնում ենք թուրք թատրոնի պատմարաններից էնվեր Եսփոլյանի «Կարագյոզի պատմությունը» աշխատությունում:

Հեղինակը այն պատմարաններից է, որոնք մուսուլմաններն առհասարակ ամբողջ աշխարհի մշակույթը բխցնել թուրքականից: Նա իր գրքի զգալի մասը հատկացնում է այն անհիթև տեսությանը, թե քանի որ հիթիթական քանդակներից մեկի վրա նշմարվում է ժամանակակից Կարագյոզի տարազն ու գլխարկը հիշեցնող մի կերպար, թուրքերն էլ հիթիթների հետնորդներն են, հետևաբար Կարագյոզը թուրքական է: Թուրք ամելի որչեպիվ պատմարաններ, ինչպես Քեֆիկ Ահմեդը, զգույշ են այս հարցում և Կարագյոզը համարում են առհասարակ Արևելքին հատուկ մի խաղ:

Փեորդ Յակորբ նույնպես վկայում է, որ Կարագյոզի կերպարը զուտ թուրքական երևույթ էլ. Կարագյոզն իր մեջ մարմնավորում է մի շարք մոզովորդների մաս տարածված նման կերպարների շատ բնորոշ գծերը, այդ թվում Ֆրանսիական Պոլիշինելի, անգլիական Պունշի և այլն²¹:

Մենք կարող ենք այս ճիշտ թվարկման վրա ավելացնել նաև այն, որ թուրքական Կարագյոզը իր շատ հատկանիշներով նման է ռուսական Պետրուշկային:

Եսփոլյան ուշագրավ փաստեր է բերում գոնե Սուլթան Սելիմի ժամանակաշրջանում Կարագյոզի խաղերին հայերի և հույների մասնակցության մասին: Նա ասում է, որ այդ դարաշրջանում գործել են Կարագյոզի 12 խմբեր, որոնք կոչվել են քուբր, Ըստ թուրք բանասերի՝ զրանցից 6-ը բաղկացած է եղել միայն թուրքերից, 3-ը՝ հույներից և հայերից, 3-ը՝ հրեաներից: Հույների և հայերի խմբերն են Սերվի, Ծղիկուլի, Նարլը քարուփ և Կալաթայի քուբրը²²: Սրանք այն թաղամասերն են, որտեղ գոնե Յաթիհ Մահմեդի ժամանակներից ապրել են հոծ թվով հայեր:

Շափույուն Կարազյոզի գասական շրջանը հասցնում է մինչև 17-րդ դարի կեսերը. նրա ասելով՝ հետազայում այն ընկել է լարախաղացների, ավերչապես հուլների, հայերի և հրեաների ձեռքը և գարձել շահույթի միջոց²⁰:

Քե ինչու այն շեր կարող տիրապետող թուրքերի ձեռքին շահույթի միջոց գտնեալ, այդ մասին լսում է թուրք բանասերը: Շափույուն հին շրջանի մասին խոսում է ընդհանուր ձևով, անուններ չի տալիս, իսկ 19-րդ դարի առաջին կեսին տեղադրառնալիս՝ հիշատակում է մի քանի հայերի անուններ:

Նախ հիշում է վերահիշյալ Հայալճի Առսենին, ազնվացնելով, որ նա գիտեղում էր Քահթա կալեում, ապա հիշում է ոմն Գևորգի, որը խաղացել է Քաթալյա թաղամասում, Քազվորի՝ խաղացել է Քաշքասարուրում²¹:

Շափույուն ազնիի ուշ շրջանի Կարազյոզ խաղացողներից հիշատակում է ոմն Քոփալ Գրիգորի, գարձյալ մի Քազվորի, ձկնորս Տիգրանի, երկաթագործ Օհանեսի, ազնվացնելով, որ առաջ քուրդը ապրում էին միայն Կարազյոզ խաղալով²²:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, Կարազյոզը եղել է հայ ժողովրդին հետաքրքրող, նրա կողմից սիրված խաղերից մեկը: Այդ երևում է նաև այն բանից, որ մենք ոչ միայն Քուրքիայի արևմտյան նահանգներում, հատկապես Պոլսում, Անկարայում, Բուրսայում և այլ կենտրոններում խաղացող հայերի ենք հանդիպում, այլև պատմական Հայաստանի կենտրոնական շատ քաղաքներում, որտեղ հաճախ գերակշռող քնակչությունը եղել են հայեր:

Ազնիին՝ Կարազյոզին մենք հանդիպում ենք Քիֆլիսում, անգամ Վրաստանի գավառական քաղաքներում, ինչպես Ախալցխայում, Ախալքալախում և այլուր:

Դերենիկ Դեմիրճյանը իր հիշողություններում գրում է, որ մանկության օրերին ինքը հաճախ տեսել է Կարազյոզի խաղեր Ախալցխայում:

Խոսելով իր հոր ընկերներից մեկի մասին, գրում է.

Եվ ահա նրա ձեռնարկությունը մի երեկո սրճարանը իր հաճախորդներին «Կարազյոզ» ներկայացում տվեց: Դա, ըստ էության, նույն տիկնիկային թատրոնն էր, որ այժմ տեսնում ենք Միֆոքիկ ճերմակ վարագույր, հետևը լամպը, որ լուսավորում էր միայն վարագույրը և նրա հետևում շարժվող տիկնիկ գործող ան-

Լանց, իրենց գլխավոր հերոսով, որի անունը Ղարազյոզ էր։ Ազոս էմ հիշում բովանդակությունը։ Դա մի արեւելյան կինտա էր, գնդեցիկ ու հարպիկ, որ կարծեմ ինչ-որ մեկից խրամ, փախցնում է գնդեցիկ ազգիկան՝ հիմարացնելով, թե վախեցնելով։ Կարծեմ Եմեկյան ստեփրիչ-ի նախաստիպը կամ ազգեցությունը։ Եվ որքան հիշում եմ — այս արդեն շատ է տպավորվել — Ղարազյոզը թույլ էր տալիս իրեն ցիխիկ ու լոկիքը կատակներ, որ ծիծաղ էր առաջ բերում։ Փողոցի կյանքին բավական սովորականն անձանք չէր այն բառադաշարին²⁶։

Այժմ անանկեր, թե ինչ է իրենից ներկայացնում Կարազյոզը։ Կարազյոզի համար որպես բեմ ժառանգում է սպիտակ կտավով պատած քառակուսի մի սարք, որի ներսում են կատարվում զործողությունները, կենդանիների թափանցիկ մորթուց պատրաստված տիկնիկներով, որոնք լուսավորվելով բեմի ետևից, սպիտակ վարագույրի վրա դրոշմ են իրենց շարժվող ստվերները։

«Պեսա» է նկատել, որ դրանց ձգած ստվերները միայն սևագույն չեն լինում, որն առանձնահատուկ է շինական ստվերին, այլ ընդհանրապես, նրանք ստանում են և ամենապայծառ գույն՝ շնորհիվ այն բանի, որ կտավի ետևում լույսի ուժեղ աղբյուր կա, որի հառաքյալները, անցնելով գույնզգույն թափանցիկ ֆիգուրների միջով, կտավի վրա գունավոր ստվերներ են առաջացնում²⁷։

Ընդհանուր առմամբ Կարազյոզ խաղացողների խումբը բաղկացած է լինում 3—4 հոգուց, պատահում է, որ այն հասնում է մինչև 6—7-ի։ Կենտրոնական գեմքը Կարազյոզն է։ Սա հին թուրք մարզու կատարյալ արիար է թե՛ իր արտաքինով, զգեստներով, և թե՛ համոզմունքներով, նախասիրություններով։ Գլխին ունի յուրահատուկ մի գլխարկ, պատած սպիտակ շալվալով, թուրքական ձևով կտրված և հինալված կիսամորուք, հագին վառ գույնի կաֆթան, ստներին փափուկ կաշվից հմենի։

Կարազյոզը ֆրանսիական Պոլիշինելի, ռուսական Պետրուշկաչի նման պոպոտախոս է, միաժամանակ հիմար, վաճառող, կեղծավոր։ Նա ունում շուրի, սահմանափակ մտահորիզոնի տեր է, շատ բան առաջին տեղում է լսում և իմանում իր ընկեր Լաչի էվաթից, որին հաշվի է առնում, շնայած, երբեմն ծեծում է նրան։ Լաչի էվաթը կարգացած, աշխարհ տեսած, կյանքի լավն ու վատը ճանաչած մարդ է։ Նա քաղաքային բուրժուազիայի, առևտրական դասի ներ-

կայացուցիչն է, սխալած՝ այդ դասի համար բնորոշ հատկանիշներով՝ փողատեր է, հարպիկ, արագաշարժ, ձգտում է շարունակ խաբել, կեղծել։ շար է, վրեժխնդիր, միաժամանակ երկշտու։ Հաշի է՛վաթը Կարագյոզի մտերիմն է, նրա գինեկիցը³⁰։

Կարագյոզը և Հաշի է՛վաթը շարունակ վիճում են՝ օրն է նյութի շուրջ, մեծ մասամբ ընտանեկան, սիրային հարցերի մասին։ Նրանք, ընդհանրապես հասարակությանը զվարճացնում են զոհ՝ հարաբերություններով, անպատշաճ արտահայտություններով, մարմնական շարժումներով, որոնց մասնակցում են բացի երկու գլխավոր գերակատարներից՝ Նահ մյուս գործող անձերը։ Սրանցից մեկը, որ համախ է հանգես գալիս ներկայացումների ընթացքում, բարի հոր կերպարն է։ Կոչվում է տարբեր անուններով։ Նրա բնորոշ գիծը տիմարություն հասնող միամտությունն է, որի պատճառով շարունակ նրան խաբում են, անգամ ծեծում, իսկ ինքը հանգիստ է ու բավարարված։

Կարագյոզի խմբի ուշադրավ գեմքերից է Ջեյրեկը, համարեակ, միաժամանակ պարզամիտ մի մարդ, ստում է ստորությունը, խաբերալությունը։

Վերոհիշյալ շորս կենտրոնական գեմքերից բացի՝ կա մի հինգերորդ գործող անձ՝ թեթևաբարձ կինը, որ համախ դառնում է պատճառ մյուս հերոսների վեճերի, կոիվների, սրախոսությունների։

Կարագյոզը բավականաչափ հիշեցնում է հին Հոտում տարածված Ատելանը, որը Նույնպես հանպատասախից կատարվող յուրահատուկ մի զավեշտ էր, կառուցված անեկզոտանման նյութերի վրա։ Տարբերությունն այն է, որ մինչդեռ Ատելանում գերասանները հանդես են գալիս գիմակներով, Արևելքում տարածված Կարագյոզում տիկնիկներ են երևում։ Ատելանի հատկանշական առանձնահատկությունը, — գրում է Ս. Մոկուսկին, — պիեսից պիես փոխանցվող և ամենաբազմազան զուգորդումներ ընդունող շորս հիմնական տիպար գիմակների առկայությունն է։ ա) Մալ—վախկոտ, հիմար, դանդաղաշարժ, որկրամուլ, վաժաշոտ մի մարդ, արտաքինով՝ սափրված, սապատավոր, ավանակային ականջներով և տափակ թթով. բ) Բալոն— խորամանկ-բանասերկու, որկրամուլ և դատարկախոս, որոշ կեղծերով՝ նման հունական պարագիտին. գ) Պան—հիմար, հարուստ, փառասեր ու ժլատ մի ծերուկ, գաժառա-

կան սեփականատիրոջ տիրապետ, դ) Դռանն—տապալտաժոր մի շար, պնդերես, կեղծ գիտնական, շատչատառնա²⁰։

Կարագլուզը տարածված խաղ է կղել և դառնական վաշերում, և մանավանդ քաղաքային հասարակական վաշերում՝ սրճարաններում, խաններում, առևտրական կենտրոններում։ Նրա հիմնական հանդիսատեսները Քուրքիտյի պաշտաններում կղել են ազամարդիկ, քանի որ հարեմական կյանքը թույլ չի տվել կանանց երևալու հասարակական վաշերում։

Սակայն որոշ կանայք Վարազդուրայիան են ունեցել տեսելու Կարագլուզի խաղերը իրենց հարեմական հարկարածիկներում, թուրքոված՝ փակ վանդակներին ետևում։

19-րդ դարի քառասնական թվականների սկզբներին, երբ թանգիմաթի հույսկումով մեծացած էվրոպական երկրների հետ դուրսնալուսն ունեցող աստուրը, Քուրքիա ներթափանցեցին նաև զվարճույթնե նաթ ձևեր՝ թատրոն, ուղերու և այլն, Կարագլուզը իր ուժը մոռամբ կորցրեց, բայց դեռ շարունակում էր դուրսնալուսն, որոշ շափով փոխելով բնույթը. եթե մինչ այդ գերազանցապես թուրքական բարբերն էին տրտացվում ազիտակ վարագույրի ետևում, ապա այժմ տվելացած մի գործող տնձ, որը ներկայացնում էր այլ մոզովուրդների սովորությունները։ Նա մերթ Ֆրանսիացի էր, մերթ հայ, մերթ հույն կամ հրեա։ Այդ տնձնավորություն միջոցով բնութագրվում էին տարբեր մոզովուրդներ՝ թուրքական աչքով դիտված։

«Օրինակ,— գրում է Վ. Փափագլանը,— վերցնենք հույնին, որը միայն առևտրով է զբաղվում։ Նա լինում է ցածրահասակ, թուխ դեմքով, թուրքերեն խոսում է շատ անհարթ, խառնելով իր խոսքին հունարեն բառեր։ Հագնվում է էվրոպական ձևով։ Հաճախ պատկերացնում է քաղաքացու կամ հունական ուղղափառ եկեղեցու ներկայացուցչի։ Նա գծում է, ազահ, խորամանկ, շար, միաժամանակ շատ վախկոտ»։

Հայը ներկայացվում է կիսաթուրքական տարազով, խարոզ է, կեղծող։ Օգտակար դեմք է Հայի էվաթի համար՝ նրա առևտրական գործարքներում։ Վաշխով փող է աշխատարդկանց, յուրահատուկ մի Եալլոկ է, որ դիմում է ամեն միջոցի, բանեցնում աղվեսի խորամանկություն։ ՄԱյս կարգի մարդիկ, աղվելի կամ պակաս շափով, աղնվորեն ծառայում են միայն առուծին, աշխինքն էֆենդի էվաթին՝ թուրքին։ Այդ է վկայում հենց Կարագլուզի թատրոնում նրան

արված թիլքի լճակների տեսնելը, որ նշանակում է պարոն ազգեստ՝

Այրանացի Կարազյուզի տեղեկում Համարվում է անգրագիտ, դատարկագլուխ և անհեռանկար մարդ, որ ընդունակ է միայն սև աշխատանքի, ծառայում է փաշաների, լճակների տեսչության, Հագնելովում է այրանական տարազ, ներկայացման ընթացքում կոչվում է «քիթապարզ արևավուտ», որ բառացի նշանակում է անգիրք, այսինքն անգրագիտ այրանացի:

Մյուս ժողովուրդներից հրեաները ներկայացվում են որպես մանրածախ առևտրով զբաղվողներ, արարները՝ մեծ էանապարհի ավազակներ, սառիկները՝ բաղնիքի աշխատողներ, քրդերը՝ գիշերապահներ, մակեդոնացիներն ու բուլղարները՝ հացթուխներ, ֆրանսիացիները՝ սիրարանողներ, գերմանացիները՝ անտեսագետներ:

զ) ՕՐԹԱ ՕՅՈՒՆՈՒԻ (հրապարակախաղ): Թե իր թատերական հատկանիշներով և թե հանդիսատեսների լայն ընդգրկումով կարազյուզից տարրեր է ձգթա օյունուն, որն իր կենսունակությամբ պահել է մինչև 19-րդ դարի վերջերը:

Հայկական և թուրքական ազդյունները շատ ազդատ են Օրթա օյունուի վերաբերյալ տեղեկություններով, մանավանդ այդ ներկայացումներին հայերի մասնակցությամբ ցույց տվող փաստերով: Բարերախտաբար բավականաչափ հարուստ նյութ կա օտար ազդյուններում՝ Ա. Քալասոյի «Թուրքական թատրոնը», Գ. Յակոբի «Թուրքական ժողովրդական ստեղծագործությունը» և Իգնազ Կունսի «Թուրքական ժողովրդական ներկայացումները» աշխատություններում: Սրանցից վերջինը, որ ամբողջովին նվիրված է Օրթա օյունունին, քանասիրական լուրջ մի հետազոտություն է, որտեղ մենք ոչ միայն գտնում ենք այդ խաղի թատերական առանձնահատկությունների բացահայտումը, տարրեր թատերախմբերի (քուլերի) թվարկումը, այլև Օրթա օյունուի մի քանի ներկայացումների տեսքերը թուրքերեն լեզվով և գերմաներեն թարգմանությամբ: Հնդկականը զբոսում տպագրել է հետևյալ ներկայացումների տեսքերը՝ «Կոշկակարի խաղը» (Կուստուրաչի օյունու), «Պարտեզի խաղը» (Բահն օյունու), «Բերդի խաղը» (Կալի օյունու), «Կախարդի խաղը» (Բյուլուլլու օյունու):

Ի տարրերություն Կարազյուզի, որտեղ գերակատարները տիկնիկներ են, այստեղ հանդես են գալիս գերասաններ, որոնց թիվը հաճախ հասնում է մինչև 10-ի:

ներկայացումները կազմակերպված լինելով բաց ոգում, համախոս գրանց գիտողների թիվը հասնում է մի քանի հազար մարդու, բացարձակ մեծամասնությունը բազկացած ազամարդկանցից:

Օրթա ոյունուն Կարազյազի նման շատ բանով նման է եվրոպական, հատկապես Ֆրանսիական և իտալական հրապարակային ներկայացումներին, որոնց ազդեցությունը, տեղուշտ ներմուծված նվերայա ալյուրում առևտրականների կողմից, սկներախ է:

Իգնազ Կունսսի կարծիքով այն սկիզբ է առել արևմուտքում, հույների, իտալացիների մոտ և 17-րդ դարից մուտք է գործել Արեւելիք, այդ թվում Քուրդիստան:

Օրթա ոյունունում հիմնական գերակատարները շորս հոգի են:

1. Փեշիկյար: Սա նման է Հայի էվոթին, նրա նման խոստման է, ամեն ինչի իրազեկ, մերթ մեկին է ձառայում, մերթ մյուսին: Նույնպես սիրում է միջամտել ուրիշների գործերին, բայց մեռնելից է, արգյանքի հասնալ: Նախապատրաստում է կենտոտ հանգույցներ, և իր ներամիտ, հարազատ նկարագրովը նպատակում ալդ հանգույցների լուծմանը: Գլխին կրում է շերտավոր գիշերալին գդակ, հոգին զեզին թիկնոց, շարվար:

2. Կավուլլու: Նման է Կարազյազին, սիրում է վիճել, առփուկ սրտառություններ անել, ուրիշների գործերին միջամտել: միշտ խաբվում է, ժաղրանքի առարկա գտնում: Գլխին կրում է մեծ, շերտավոր սեխի նման փաթթոցավոր գլխարկ, հոգին կարմիր թիկնոց, կարմիր շարվար, փակ գրա վրայից քաթանից կարված էնթարի:

3. Սեկյուլլու: Կատարում է սերահարի դեր. աշխույժ, ճարպիկ, զեզեցիկ ազամարդ է, հետապնդում է կանանց, նրանց դուր գալու միջոցներ գտնում, Հագնում է կիսահիշուկապան տարազ:

4. Ջենեն: Միակ էին գործող անձը: Կատարում է ընդհանրապես սիրուհու դեր, Սեկյուլլուի խաղընկերն է, նրա հետապնդման առարկան: Օրթա ոյունուի գործողությունների նկատելի մասը պատվում է սրա շուրջը: Այս դերը ընդհանրապես կատարել են տղամարդիկ, միայն 1860-ական թվականներից հետո հանդես են եկել կանայք, տեղուշտ բացառապես քրիստոնյա: Կրում է ֆարաշա, ինչ գույնի ուզում է լինի, գլխին ապիտակ յաշմակ, ոտներին սկարպին կամ մուհակ, ձեռքին հովանոց:

Հիմնական գերակատարներ հանդիսացող այս շորս անձնա-

վորութիւններէց բացի՝ Օրթա օյուանին մասնակցում են նաև այլ կատարողներ, իսկ դրանց բացակայութիւնը դեպքում՝ նախորդ շորախաղացողներն են հանդես գալիս նոր դերերով, փոխելով իրենց հագուստը, մասամբ ձայնը:

Օրթա օյուանի գործող անձերի մեջ պատահում են հույներ, հրեաներ, հայեր, ալբանացիներ և ֆրանսիացիներ: Դրանց ընդհանուր բնութագրէր շատ տարբեր լէ կարագրողից: Այդտեղ էլ հայը հանգնա է գալիս որպէս խորամանկ, խարող: Նա հազնում է սև շալվար, կարմիր գոտիով, գլխին կրում առանց կաղապարի ֆես և ձեռքին բռնած ունի կաթը կտտրած մի հովանոց⁴⁴:

Օրթա օյուանի ներկայացումներին մասնակցել է նաև արևելյան եվագախումբը, բաղկացած շորա գործիքներից՝ դափ, քեմանչե, սանզուր, քանոն, երբեմն էլ դհուլ-զուռնա, որոնք եվագել են միշտ արարներին:

Օրթա օյուանի գառական շրջանում Զենենն միշտ տղամարդ էր, որ ֆարաշայի մեջ փաթաթված, քողի տակից միայն աչքերն է ցույց տալիս, իսկ երբեմն, ըստ խաղի պահանջի, ներկայացնում էր փողոցային քրիստոնյա կնոջ կերպար և հագնում էր շատ ավելի ազատ Մպտումը աշխան կտտարչալ էր, որ տղամարդ հանդիսականները, մի պահ մոռանալով, որ խաղացողը իրենց սեռից է, գոհճիկ սրախոսութիւններով էին դիմում նրան:

Թուրք պատմարանների վկայութիւններից երևում է, որ Օրթա օյուանի դերակատարները հաճախ, անգամ կենցաղային սյուժե ունեցող ներկայացումների ընթացքում, շոշափել են սոցիալական, քաղաքական հարցեր, ուղղակի կամ անուղղակի ակնարկներով քննադատել են օրվա վիճակը, հացի թանկութիւնը, ապրուստի դժվարութիւնը, այս կամ այն պաշտոնչայի անձն ու գործունէութիւնը: Երբեմն նրանք այնքան են խիզախել, որ թատերախմբի վրա են հրավիրել կառավարութիւն ուշադրութիւնը:

Ինչպէս Կարագյուզի դեպքում, այստեղ էլ մեզ ամենից առաջ հետաքրքրելու է հայերի մասնակցութիւնը արևելյան այդ թատերական ներկայացումներին:

Հաշկական աղբյուրներում այս մասին ունենք շատ ազոտ ու կցկտուր տեղեկութիւններ: Մեզ հասել են երկու անուն միայն՝ Զամբազ Սահակի ու Զենեն Գնարզի: Սրանցից առաջինի մասին կա

անգնկության, քե նա ոչ միայն եղի է գերակաւոր, այլև ունեցի է իր քուր՝

Իսկ երկրորդ՝ Ջենն Գեորգը, որին մենք Հանգիպելու ենք նաև Արամյան թատրոնին նմիրժամ գլխում, Հուլիզի է կանայքի գերեւի իր անգնրազանցելի կատարմամբ:

Որոշ անգնկությաններ Հայերի մասնակցության մասին Հանգիպում ենք Քուրբանյան և Էմբոպոյանյան արշարներում: Իգնաչ Աուսար իր գրքում գետնել է Օրթա սյունաի երկու Հայտարարության, գրված արարատաւ Քուրբանյանի: Գրանցից մեկի գնկավարը եղի է Հայանի կամիկ գերատան Համգի Լիկնգին: Այլ երկու Հայտարարությանների մէջ Հանգիպում ենք Հայերի տեսանների: Գրանցից մեկում կաշկակարի գերը կատարել է ոմն Հովսեփ Ավանյան, իսկ թշկի գերը՝ Կարպիս Լիկնգին: Մյուս Հայտարարությանից երևում է, որ վերամակագրելի գերը կատարել է Օհան Լիկնգին, իսկ կաշկակարի գերը՝ Ասիրաւ Լիկնգին: Հնարավոր է, որ Սակրատը, ինչպէս նաև նախ Հայտարարության մէջ երևացող Իկնաւ Լիկնգին լինեն Հայեր, բայց Օհան, Հովսեփ Ավանյանի և Կարպիսի Հայ լինելը ակնհայտ է: Այսպիսով, եթե մեր արամագրության տակ եղած ծրագրերի մէջ գտնում ենք 3—4 Հայի տեսն, ապա անհամակար լայնոր է թվա, եթե տանը, որ Հայ գերատանների թիվը կարող էր Հասնել տասնյակների:

Օրթա սյունաի Հանգիսականների մէջ էլ եղել են մեծ թվով Հայեր, Հայեր, քուլարներ և ուրիշ ազգության ազամարգիկ:

Իգնաչ Աուսարի գրքում գետնելի տեքստերից մեկը ուղարկով խորհրդածությանների առիթ կարող է տալ: Այնտեղ գտնում ենք աշխարհի Համամներ, որոնք ակնհայտ կերպով կրում են Մուլիերի ազգանքությանը: Նաև աշխարհի գիտելիքներ, քանորդ սխալ լսելու առաջացած արտառությաններ, որոնք Հիշեցնում են մուլիերյան Համագրատարան Համամներ:

Հայանի է, որ Քուրք մտավորականությանը Մուլիերի երկերին Հաղորդակից գարմով շատ ուշ: Արդ, ո՞վ կարող էր լինել սեռկականի խաղըս պիտի Հեղինակը, որը բավականաչափ ծանոթ է Մուլիերին: Հնարավոր է, որ նա լինի մի Հայ, գուցե Հայալի Արսենը կամ մի ուրիշը: Արգեն ասացիներ, որ Հայալի Արսենի մասին կան անգնկության, քե նա Կարպիսը և Օրթա սյունա խաղերը կազմակերպելիս նկատելի լափով ազատագրել է Մուլիերի գրամատուրգիան: Անշուշտ պարզարեման կարուս Հարց է դա:



Օրքա սյուսէի Կարճազ անկեր



ԱՐԱՄԵԱՆ ՔԱՏՐՈՆ

Հայ մշակույթի պատմության ուշագրավ էջերից է 1846 թ. Գ. Պուլսում՝ Հովհ. Գասպարյանի ջանքերով հիմնված Արամյան քատրոնը, որն իր գործունեությունը շարունակել է մինչև 1866 թ.:

Այդ քատրոնը անընդմեջ գործել է քսան տարի, մի ժամանակաշրջան, որի նմանը հետագայում մենք այլևս չենք տեսնում հայ քատրոնի պատմության մեջ՝ մինչև 19-րդ դարի վերջերը, եթե հաշվի չառնենք Մնակյան խմբի գործունեությունը, որն ըստ էության վերաբերում է թուրքական քատրոնին:

Գասպարյանի խումբը կազմակերպել է կանոնավոր ցերեկույթներ, հազարավոր հանդիսականներ հաճախել են նրա ներկայացումներին, ծափահարել ու քաշալերել:

Արամյան խումբը իր գործունեությունը ծավալել է երկրից դուրս, հասել է մինչև Քիֆյիս, որտեղ ունեցել է երկու քատերաշրջանի փայլուն գործունեություն, եղել է բազմաթիվ քաղաքներում, նրա ներկայացումները զիտել են Քիֆյիսի բազմազգ ժողովուրդները, զիտել են Երևանի Յախի մելղանում հավաքված հայ աղահատավորներն ու լադրաների մեջ փաթաթված թրքուհիները, զիտել են Թավրիզում և այլուր:

Խմբի ներկայացումները բազկացած են եղել հիմնականում երկու բաժնից: Առաջին բաժնի ծրագրում կային ցուցադրումներ, լարախաղացական և մեղկատակային համարներ, Օրթա պուռնիս հիշեցնող խաղեր: Երկրորդ բաժնի ծրագրում եղել են քատերական

ներկայացումներ, որոնց մասնակցել են խմբի գրեթե բոլոր անդամները:

Առաջին բաժնի համարները, ոչոնք հաճախ բացթողում դիտվել են մինչև 100,000 մարգու կողմից, իր ժամանակին այնքան խոշոր ապավորություն են թաղել մարդկանց վրա, հրաշքներ համարվել, որ ժամանակակիցները ավելի շատ գրազվել են գրանցով, քան գրանց մասին, քան այդ խմբի թատերական բաժնի մասին:

Բայց եթե մի պահ պայմանականորեն տեսեսներ առաջին բաժնի, ապա կունենանք 20—22 հոգուց բաղկացած մի թատերախումբ, որը

ա) ունեցել է իր նյութական միջոցները, անհրաժեշտ գրադարան, թատերական հարմարություններ (շենք, ղեկորներ և այլն), գերասաններին վարձատրել է կայուն ռոնդիով:

բ) իր խաղացաններ, բաղկացած հաշ և ուսար կյանքից վերցված պիեսներից, այդ թվում արեմատեվյուպական գրադատություններից:

գ) հատուկ կոմպոզիտոր-գիրիժյուր, որը երաժշտություններ է գրել վերահիշյալ պիեսների համար:

դ) թատերական ձևավորող նկարիչ, որը պատրաստել է անգամ օտարներին զարմանք պատճառող ղեկորներ:

ե) երգի ու պարի խմբերը, որոնք կամ հանգես են եկել վերահիշյալ պիեսների ներկայացման ժամանակ, կամ կատարել են օտանձին համարներ:

զ) խումբը իր ներկայացումները լայնորեն հայտարարել է առաջադիր աֆիշներով ու ծրագրերով, որոնք լույս են տեսել նկարագրող, օրվա ներկայացումներին վերաբերող տեսարաններով, լորտարբեր լիզուներով՝ հայերեն, թուրքերեն, ֆրանսերեն և հունարեն:

է) խմբում խաղացել են նաև գերասանուհիներ, որոնց վարձարժման մեջ կիրառվել է նվրուպական թատրոններում ընդունված, ռոնդիից բացի՝ ռենեֆիաներ, թանկագին նվերներ տալու ձևը:

Սրանք հատկանիշներ են, որոնք հատուկ են միայն պրոֆեսիոնալ թատրոններին:

Այս շատ ուշագրավ թատերախմբի մասին իր ժամանակին մի հոգված է լույս տեսել «Ազգասեր» պարբերականում և միայն 1899 թվականին «Արեւելք» օրաթերթում ապագրվում է ընդարձակ մի հոգվածաշար, գրեթե մի գրքուկի ծավալով, անստորագիր՝ Հետագա-

նաանկ՝ զնմ որքան զգորգ՝ որ ընդ գեմ հրամայէ բարւոյն և բանաւորն :— Ի՞նչ երանութիւն լինի ամենայն Հասարակութեան աշխարհի : Եթէ զայս ասել կարելն՝ զչ փոյն թարգմանք զհասարակութեան՝ այլ և ամենայն մարդիկ : Երբ իցն զի իմ և իւրսն լիցին սրնք աշխարհի :

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԹՅՈՒՆԻ ՆԱԾ ԹԱՏՐՈՆԸ

Ընդ դաժնութեան աղաւթին Լուսաւորաց, որ արարաբազմապէս կարճ ըստ հետ խրեանց՝ Թարգմանեմք յամենայն շրջ թաղ յիմպիշեան լուսաւոր՝ քանց Հայ Թաւրանի ասելու թի Դոստոյեմիս Գրաւարի լուսաւորն Թաւրայ Դ Օրոստ : 1847 :

«Եւ իմ երէի յարաք Երեւելոց թի Կրտսեանդարիս, և այս Կոստանդնուպոլսոյն զրաւանս՝ թի Քիշ մարդկայեանն՝ որ աւարաբազմ և յարմարութեան թաւարաց :

Օրորս թաւարան Հայոց խոսիմք ընդ ձերականութեան Գարն Եւրոպայի Գաղապարան : Ի որ թիքին արարաւ իմ և ուսուց, կամ նոր ան Հերթուլս : Ի և զերթումայ նորս՝ արաւ թի Հայ արեւոյ :

Երաւարութիւն թի շրջ մասուն բանակ : Եւ իս յաւաճում Եւրոպայոց Հայոց ըստ զընցեանց Կանխին դարս, և մարդ աղի աղիս, Երկրորդ՝ նախն զմամ Գրաւարութեան թաւարայի : որ աւարս թի Քիշ կառավարի : զոր այնքան քաղ Կանխին Ս՝ կրտիշ՝ փնշ զանան : որն թի մարդ Կանխուցանել : Ի նշանաբանս խոսելով՝ նիւթ կամ աւարից այս Թիշաւարութեան են դաւանութիւն Եւրոպայի : Եւ զնաւան

զրէ Ս՝ երէի կամ Թաւարայոց Հայոց : Եւ և թի Եւրոպայոց իսկ աւարս զայն՝ որպիսի են Եւրոպայի : Եւրոպայի և այլք, մեծ Կերպարանութեան անշի լինին թի Հայոց՝ (որն են մարդկայոց անանին բարեպաշտ անք) թի Կանխան արեւել Կանխ և Կանխելոյ :

Գրաւարս զանապաղ Կանխ խոսիմք անարանայ արաւարս զանանին բարեպաշտ Կրտսեանդարիս : որպիսի մանկութիւն անանին դաւանութեան երեւելոցն անանայ, Եւրոպայի Եւրոպայի Գարն Եւրոպայի Գաղապարան յարմար Կանխ խոսիմք յարմար ամենայն թաւարաց, որպիսի Կանխ արն կառարայ թի քան անայն՝ անանին քան զնորս Կանխ Կարիս և որն մարդկայն են :

Թաւարայոց Կրտսեանդարն որ և որպիսեան են Թաւարայոցն որպիսի՝ որ երկր և զնոյ երկ նոյս կառարել զնանին թի Թաւար Եւրոպայի՝ որպիսեան զնա յաւաճ բարեպաշտութեան իսկ : Եւրոպայի Գրաւար Գրաւար՝ որ զրէն երկրորդ զարթ թի որպիսեան Հայ Թաւարայի : յաւաճարս և կառարանել Եւրոպայի Գրաւար և զնն Գրաւարս Գրաւար և զնա որ քան զնա յաւաճարս :

Եւ զերէն անք : զի յանխին նախնին Գարն Եւրոպայի Գաղապարան՝ որպիսի զնոյնարս են թի բարեպաշտ աւարանին : և յաւաճ զի այս մասարանս յարմար Հայ աղիս՝ յարաւարց և զնանան Կարիսութիւն :

• Եւրոպայի •

Գ. Թ. Ե. Եւրոպայի •

Եւրոպայի Կարիսութիւն Եւրոպայի Կարիսութիւն Եւրոպայի

«Ազգանք» պարբերականն այն էր, որտեղ ազգային և «Եւրոպայի» բանասէին նիւթան հազմանք

յում Ս. Գալթիանը, Ս. Քեռեկյանը և ուրիշներ մի քանի խոսքով հիշատակել են Ն. Գաադարյանի խումբը:

Մեր օրերում Արամյան թատրոնով զբաղվել է բանասեր Գ. Աննյանը իր «Արամյան ընկերություն» թատրոնը կամ առաջին Հայերեն Ներկայացումը նրանում, 1850 թվին հաղվածում² և թատրոնը հին Հայաստանումս զբոսում, որտեղ զրեթե նույնությամբ զեականված է վերահիշյալ հաղվածը, նրանին վերաբերող մասի անհասկանալի կրեատումով: Լեռնյանը իր զբոսում ավելի շատ անց է առյա խմբի ումի ցուցադրումներին, քան թատերականին, մինչդեռ թվում է, թե հիմնականը պետք է զատնար թատերական Ներկայացումների արժեքավորումը: Մրա պատճառը պետք է որոնել այն քանի մեջ, որ նա սխալ է գնահատել Արամյան թատրոնի անգը հայ մշակույթի պատմության մեջ, այն համարելով հայ հին թատրոնի վերջին երևույթը, հայանելով, թե «նրանով փակվում է հայ թատրոնի պատմության հին շրջանը»:

Մեր աշխատության ներածական գլխում տեսանք, թե ունիման Մեշիգի ունիթումներից հետո ինչպիսի՞ անգաշարմեր էին կատարվել արևմտահայերի մշակութային կյանքում:

Բացվում էին բազմաթիվ գոյրոցներ, հիմնվում կրթական ընկերություններ: Լուսավորական ծրագրի հիմնական հարցերից մեկը հանդիսանում էր ազգահավաքման պրոպագանդան, ազատագրական գաղափարախոսությունը, կրթական տարբեր գաղանանքների պատկանող մարդկանց նույն ազգության հովանու տակ կենտրոնացնելու անհրաժեշտությունը: Այդ նպատակն էր հետապնդում 1846 թ. հիմնված «Համազգայաց» ընկերությունը, որի մեջ միավորված էին ժամանակի ամենատաշքի ընկնող մարդիկ:

Միևուրաք շիկացած էր պատմական անցյալով՝ Հայկի, Արամի անուններով: «Հայկյան բամբիռ», «Հայկյան ոգի», «Ազգն Արամյան»։ ահա այն բառերը, որոնցով ողողված էր արևմտահայ մամուլը, շափածո գրականությունը 19-րդ դարի 40-ական թվականներին:

Այս պայմաններում ստեղծված մի թատերախումբ, որ ուներ գործունեության որոշակի ծրագիր, չէր կարող հեռու կանգնել ազգահավաքման, ազգային ազատագրական գաղափարների տարածման շիկացած միևուրաքից, որի մեջ գործում էր արհեստավորի ընտանիքից սերած, ժողովրդական առողջ զգացողությամբ մեծա-

ցած Հովհ. Գասպարյանը: Պատահական չպետք է համարել, որ հիմնադրման առաջին տարում Գասպարյանի անունով կոչվող խումբը հաջորդ տարվանից, այսինքն 1847 թվականից դառնում է ակրամյան:

Մեզ թվում է ավելորդ է հիմնավորել այն միտքը, թե Արամյան խումբը ոչ թե հայ հին թատրոնի վերջին քոցկիսումն է, այլ հայ երբ ազգային թատրոնի սկիզբը, անշուշտ կրկեսային որոշ երանգով, որը երբեք չի կարող նահանջնել նրա դրամատիկական կողմը: Այժմ ծանոթանանք թատերախմբի գործունեությանը՝ ժամանակագրական կարգով, նրա հիմնադրի՝ Հ. Գասպարյանի կենսագրական տվյալներով:

Հովհ. Գասպարյանը ծնվել է Կ. Պոլսում, 1826 թ.: Նա փոքր հասակից այքի է ընկել իր հերկուլեայան ուժով, էարպկություն մի շահասիրություն, հետաքրքրվել է լարախաղացություն, այցելել նվիրույթային Պոլիս եկած և իրենց սեփական կրկեսներն ունեցող Սյուլիեի ու Կալիթանոյի կրկեսները, հետագայում անխոս զերերով մասնակցել նրանց ներկայացումներին, ուսումնասիրել կրկեսային արվեստը:

1844 թ. Գասպարյանն իր շուրջ հավաքում է մի քանի ընկերներ, ստեղծում իր խումբը, բաղկացած Միքայիլ Բաժպուրջյանից, Մելքոն Գասպարյանից (իր հղորդից) և Աղասի Միևասյանից: Ներքևից փորձում են կրկեսային համարներ, սակայն հանդիպում են դժվարություն:

Հակառակ ծնողների ընդդիմությունը, հաջորդ տարվանից Գասպարյանը ամբողջովին նվիրվում է լարախաղացության: Նա իր ընկերների հետ կատարում է այն փորձերը, ինչ տեսել էր Սյուլիեի և Կալիթանոյի կրկեսներում:

1846 թ. Հովհ. Գասպարյանի փորձերը գրավում են Պերայի աստիկանապետ Մուսա բեյի ուշադրությունը, որը քաջալերում է նրիտասարգների ձեռնարկումները: Գասպարյանը վարձում է մի հողամաս, կառուցում փայտաշեն տաղավարներ, ահաբար մեկ տեղն ալ նվիրույթական գրություն մի ուժով թատերաբեմ մը, խումբը համալրում է երբ անգամներով, այդ թվում մի երաժշտագետով ու նվագածուներով և 1846 թ. մայիս ամսին տալիս է իր առաջին ներկայացումը:

Նախորոք յուրք տարածվել էր քաղաքով մեկ.

«Բազմաթիվ ազատ անասուն կանուխ արդեն շրջապատած էին կրկեսը, որը մամբ Ե-ին միայն պիտի բացվեր: ... Ուրախությունը համակած էր ամենքն ալ, ոչ ոք կը տարակուսեր ձեռք բերվելիք հաջողությունը: ... Ժամբ Ե-ին կրկեսին մեկ մասը լեցված էր արդեն, տեղացի ու մանավանդ եվրոպացի տարրերն կազմված բազմություն մը: Գուրուք անմահապաճառին տաղավարին առջև իրար կը հրմշակեին մամ առաջ տոմսակ մը պնելու և ներս մտնելու համար: ... Մինչև ժամբ 7-ը ալ նստելու տեղ չէր մնացած կրկեսին մեկ ու բազմությունը հազարն ավելի կը հաշվվեր: ... Ժամբ 7-ին նվագածուները վալս մը նվագել սկսան և վարապուրը բացվելով հեռահեռն տեսարան եկան Հովհ. Գառապարյան, եղբայրը Մելքոն և Բամպուքչյան և Մարտիրոս Խանճյան»:

Սրագրի առաջին մասում խումբը կատարում է լարախաղացային խաղեր պարանի վրա, ապա մարմնամարզական խաղեր, որոնք ավելի մեծ հաջողություն են ապահովում նրա համար, պարագանցելով Մյուսիեի և Կայնթանոյի եվրոպական խմբերին: Այնքան փութորկոս ծափահարություններ են լինում, որ ձայները թերևային խույի մը անգամ լսելի ըլլալու:

Սրագրի երրորդ մասում խմբի անդամները ներկայացնում են մեքլաստակային քաղաքացական զվարճալի զավեշտ մը, որուն մեկ փաշիաշոյի պերը Հովհաննես կատարեց: Ազատի Մինասյան կատարելապես հոր պեր մը կը ներկայացներ, Միքայել Բամպուքչյան սիրահարի, մինչդեռ Ջեննե Գևորգ կատարյալ նմանությունը իրր աղջիկ կը ներկայանար բեմին վրա»:

Գառապարյանի խումբը այդ որը լսեննում է կատարյալ հաջողություն վարձատրվում է և՛ բարոյապես, և՛ նյութապես, որը հնարավորություն է տալիս նրան նույն որը և վճարելու իրենց զրադեցրած հոգամասի վարձը:

Այնուհետև թատերախումբը ամեն կերակի տալիս է ներկայացումներ, նույն վայրում, որտեղ դաշաի տերը Փյամիլթեյը իր մեյդանն ոյունիի խմբով խաղեր էր կազմակերպում ուրբաթ օրերը:

Հենց իր առաջին հանդիսավոր հյույթում թատերական բեմին որոշ տեղ հասկացնող Գառապարյանը՝ աստիճանաբար զարկ է տալիս զրամատիկական ներկայացումներին:

«Ճովհաննէս ավելի եմբողական խաղերու տեղ կուտար, որովհետեւ տիրող հաշակը զանոնք կը պահանջէր այն ատենէն»:

Այսպէս շարունակվում է Գասպարյանի գործունեութիւնը: 1847 թ. մայիս ամսին նրա ներկայացումները դիտում են բարձրատիճան պաշտոնյաներ, պաշտտականներ, նաեւ Սյուլիսն եւ Կալեթանոն: Վերջիններս ընդմիջում են արտահայտում խմբի անթերի խաղարկման համար, խնդրում մասնակցել նաեւ իրենց ներկայացումներին: Գասպարյանը ընդունում է առաջարկը, արժանանում ֆրանսիական եւ իտալական գաղութի «էվիզա Օհաննա Գասպարյան» քաջականութիւններին:

Նույն թվականի աշնանը խումբը մասնակցում է արքունական մի հարսանիքի եւ միանգամից համաժողովրդական մեծ համրավի է արժանանում: 12 օր տևող հարսանեկան հանդեսների վերջին առավոտը, Գասպարյանը մտածում է կատարել բարախաղացական դրվարին մի փորձ: Նա պարանի վրա զետեղում է մի տեսակ, այնտեղ առաջացնում հրդեհ եւ ամբողջ խմբով կատարում Պոլսում ընդունված հրդեհ հանգցնելու գործողութիւնը: Հանգցնում են հրդեհը, ապա հաջողութիւն համար մատաղ անում զարձալ պարանի վրա, սարսափով միախառնված հիացմունք արտահայտող 100 000 մարդու ակնարկների առաջ:

Գասպարյանի խումբը հռչակվում է ամբողջ քաղաքում: Տեղի են տալիս Սյուլիսն եւ Կալեթանոն եւ փակում իրենց կրկնները: Ասպարեզը մնում է հալկական խմբին:

1849 թ. երեսնցի մի վաճառական, Հակոբ աղա անունով, որը գտնվում էր Կ. Պոլսում, ներկա լինելով Արամյան խմբի ներկայացումներին, առաջարկում է Գասպարյանին՝ խումբը տեղափոխել Թիֆլիս: Նա կնքում է պայմանագիր, թղթակցութիւն մեջ մտնում Կովկասի փոխարքա Վորոնցովի հետ, վերցնում նրա համաձայնութիւնը եւ Արամյան խմբի անդամներից երկուսի հետ մեկնում է Թիֆլիս՝ տեղում նախապատրաստական աշխատանքներ կատարելու:

Թիֆլիսում Հակոբ աղան, խոշոր գումարներ ծախսելով, 1000 քառակուսի մետր զբաղեցնող մի մեծ թատրոն է կառուցում, որտեղ կարող էին տեղավորվել 1000 մարդ: «Երկնքին նաեւ 72 հաս կրկնահարկ սթյակներ, բովական շքեղորեն հարդարված. անոնցմէ մեկը մանավանդ, որ բնմին ուղղակի դեմը կը գտնվէր եւ որ փոխարքային պիտի հատկանար, ամբողջովին թափշներով ծածկված էր»:

Փոխարքա Վարանցովը անձամբ հետաքրքրվում է թատրոնի կառուցմամբ, քնդատաշում այդ նպատակով նախորդ Պոլսից եկած գերատաննեերին: Երբ թատրոնի շինությունը ամբողջովին ավարտվում է, իմացնում են Պոլիս՝ Հովհաննես Գասպարյանին և տառադրվում գալ Քիֆլիս:

1849 թ. հոկտեմբերի սկզբին խումբը հասնում է Փսթի, տեղի հայերի կողմից քնդունվում է ցեծությամբ: Նույնպիսի հարգանքի են արժանանում Փութայիտում, Սուրամում, Գարիում և Մցխեթում: Այս բայր վայրերում սեռյա մազավորող ամեն կերպ գյուրություն կընծայի խումբին, կողերի բնակներու տեղափոխության և գիշերները կը հյուրասերեր անոր բոլոր տեղամեները¹⁰:

Քիֆլիսի հայերից մի պատգամավորություն քառորդ ժամվա հանապարհ կտարով քնդատաշ ցնալով՝ դիմավորում է հյուրերին, առաջնորդում երանց քաղաք, որտեղ սխուռն բազմություն մը անհամբեր կը սպասեր իրենց՝ անանելու համար հայ լարախաղացները աւ մասնավորաբար Հովհաննես Գասպարյանը, որուն համբավը տարածված էր արգեն քաղքին աւ շրջականերուն մեջ... Երբ խումբը հասավ թատրոնին առջև, բազմութենեն շատեր փութացին սեղմել խումբին տեղամեներուն ձևը և մայրենի լեզվով բարի գալուստ մազթել անանց և համակրություններ հայտնել¹¹:

Ի պատիվ հյուրերի արվում է նոխ հաշկերույթ, հաշորդ որը քաղաքում տարածվում են նախորդ սպազորված հայտարարությունները՝ առաջիկա կիրակի արվելիք ներկայացման մասին:

Առաջին ներկայացումը անցնում է մեծ հաջողությամբ, ներկա է լինում փոխարքան՝ շքախմբով: Իր գոհունակությունն է հայտնում, միաժամանակ նվիրում է 300 ոսուրի:

Գասպարյանի խումբը Քիֆլիսում հանգես է եկել նույն ժրագրով, ինչ Պոլսում: Մեզ տեղեկություններ չեն հասել, թե թատերական բաժնում ինչ պիեսներ են խաղացվել:

Ակրեւիքս թերթի աշխատակիցը վկայում է, որ առաջին օրը ներկայացվել է երեք արարվածով մի զավեշտ, մասնակցել են 14 գերատաններ, որոնցից երկուսը մայր և աղջիկ՝ ներոնները (լեհ) խմբին միացել էին Քիֆլիսում:

Ի՞նչ լեզվով է տեղի ունեցել ներկայացումը, պիեսը եղել է թարգմանական թե՛ ինքնուրույն, հայտնի չէ: Մասնակիցների քա-

նակի մեծությամբ կարելի է ենթադրել, որ այն լիարժեք մի կատակերգություն է եղել՝ գուցե թարգմանություն:

Կտեացի գերեր կատարող Զենեհ Գեորգը Քիֆլիսում անցնում է արական գերերի, քանի որ Հանգես են գալիս վերահիշյալ գերասանահիները, որոնք եղել են միաժամանակ լավ պարահիներ:

Ըթի Կոստանդնուպոլսում մուսուլմանական, հարեմական կյանքը հնարավորություն էր տալիս, որ իզական սեռը ևս այցելեր թատրոն և միայն հարուստ ընտանիքների կանայք համապատասխան վանդակների միջից հնարավորություն ունեին դիտելու Գասպարյանի ներկայացումները, Քիֆլիսում «... իզական սեռն ալ, թեև գլուխը չզարչով ծածկված, — միշտ մեծ թվով ներկա էր ներկայացմանը, որոնցմե շատ ալ կախորժեր: Ընդհանրապես ոթյակներն էին, որ կը լեցվեին Քիֆլիսի գեղեցիկ սեռին կողմն և արդեն հասարակությունը այն աստիճան խոնված կըլլար նստարաններուն վրա, որ հանգիստ անկարելի էր հոն կիներուն համար»¹²:

Խումբը Քիֆլիսում նյութապես և բարոյապես լիովին վարձաւորվում է, ամասկան ասանալով գրեթե հազար ուրջու եկամուտ, որը այն պայմաններում վիթխարի գումար էր:

1850 թ. ամռանը թատերախումբը շրջագայում է մի շարք վայրերում, լինում Երևանում և Էջմիածնում:

Գասպարյանի ցուցադրումները փաստորեն առաջին հայկական ներկայացումներն էին, որ կազմակերպվում էին այստեղ: Գրանից առաջ որևէ հիշատակություն չկա մասսայական որևէ թատերական ներկայացման մասին¹³:

Գ. Լեոնյանը բավականաչափ մանրամասնություններ է տալիս Երևանում Գասպարյանի խմբի գործունեության մասին: Մեզ չհաջողվեց պարզել, թե ինչ աղբյուր է ունեցել նա այդ հատվածը շարադրելիս, որքան հավաստի են տվյալները և ինչո՞ւ նա վերահիշյալ հոգվածը իր թատրոնը հին Հայաստանում գրքում գտեղծելիս, գուրս է թողել Երևանին վերաբերող մասը, մինչդեռ միակ նորությունը այդ հատվածն է, քանի որ մնացած տեղեկությունները գալիս են ավերակից: Արդյո՞ք նրա աղբյուրը կասկած է ներշնչել, դրա համար առ ի զգուշություն հրաժարվել է այդ տվյալները օգտագործելուց:

Արամյան թատրոնի երևանյան գործունեության նկարագրության պատասխանատվությունը թողնելով Լեոնյանի վրա, համա-

առա ծանոթացնենք նաե այդ մասը, քանի որ այն Երևանի մշակույթի պատմության համար շատ կարևոր է: Լեռնյանը մանրամասնորեն նկարագրում է խմբի շարախազացային համարները, անգամ այն, թե անդամներից յուրաքանչյուրը ինչպիսի փորձեր է կատարել: Մեզ առավել ես հետաքրքրում են հետևյալ անդակությունները. Գասպարյանի խումբը Երևան է հասել 1850 թ. հունիսի վերջերին, հանգ է առել Գյուրջյու քարվանսարայի առաջ, ցուցադրումները կազմակերպել է Ցախի մեկդանում: Երևանի պատերին երևացել են տֆիշներ՝ ցուցադրումների տեղը և որը հայտարարող: Լեռնյանը նույնիսկ մեշ է բերում տֆիշների վերնագիրը, Վերամյան ընկերություն, Հովհաննես Գասպարյան: Հայ քառուկ-կրկես և. Պուսիս¹⁴: Ցախի մեկդանում 10 օրում կառուցվում է ժամանակավոր թատրոն, Վախտակյա մի շրջագիսկ պարիսպ, առանց առաստաղի, երկու զոնով, բեմով և պարզ նստարաններով: ... Մինչև թատերական շենքի պատրաստ լինելը Հակոբ ազան ժամանակ է գտնում Հովհ. Գասպարյանին և խմբի մյուս անդամներին ծանոթացնելու հայ և թուրք ռադավալոր քաղաքացիներին¹⁵:

Առաջին ներկայացումը տրվում է մի ուրրաթ օր, ցերեկով: Դրանից հետո ամեն ուրրաթ և կիրակի շաբաթանկվում են: Կատարվում են արզեն մեզ ծանոթ շարախազացային փորձերը, որոնք երևանցի հայ և թուրք ընակչության կողմից դիտվում են զարմանքով. ամեն կողմից լավում են Վեզրիս, Եկեցցես, Եսմ՝զ օլ, Եմաշալլա՝հ¹⁶: Լեռնյանը մանրամասնորեն նկարագրելով այս բոլորը, դժբախտաբար ընդամենը մի քանի տող է հասկացնում թատերական բաժնին, ասում է միայն, որ վերջում եղել է պար, մեղկատակ, և ցուցադրվել է մի զավեշտ, որտեղ Ջեննե Գևորգը կատարել է կանացի զեր:

Երևանից հետո Գասպարյանի խումբը նույն թվականի հուլիս ամսին մեկնում է Նախիչևան, այնտեղից Քավրիզ, աշնանը Լորից վերադառնում է Քիֆիս, բոլորում մի թատերաշրջան էլ, այդ 1851 թ. զարնանը հասնում է Կ. Պոլիս:

Պոլսեցիները մտածում են խումբը վերակառուցել և ստեղծել ազգային մի թատրոն: Ե՛նդհանուր փափազ մը կար՝ նոր Արամյան թատրոն մը վերակազմված տեսնելու և ժողովն վայելելու այն սքանչելի ներկայացումները, զորս խումբը տված էր Քիֆիսի մեշ և

որուն յուրերովը այնչափ աստե՛ն օրորված էին հոսս¹⁷։ Քե ինչ աքանջելի ներկայացումներէ՞ս մասին է խոսքը, հայտնի չէ։

Խմբի ղեկավարը նյութական մեծ միջոցներ վատնելով՝ Բանկալիի և Քաղսիմի մոտակայքում վարձում է մի մեծ հողամաս և Ակրաի ձեռնարկյա՛ն ամիրայի սմանդակաթյամբ կառուցում է քաարոնի շէնքը։

Վասապարյան մասնավոր օթյակներ շինել տված էր անոր մեջ, ուր կարելի էր վայելչորեն ներկա գտնվիլ։ Այդ միևնույն պատճառով էր նաև, որ կիներ ալ սկսան քաարոն գալ, հետևելով հփրոպացի կիներու, որոնք ընտել չէին պակսեր ներկայացումներեն։ Միայն հայ ամիրաները չէին, որ հովանավորում և քաջալիրում էին Վասապարյանի ջանքերը քատերախումբը մեծացնելու, նյութական հնարավորությաններով ապահովելու ուղղությամբ։

Նույնպիսի սիրով Արամյան խմբին սմանդակել են քուրք պալատական շրջանները, ընդհուպ մինչև մայր քաղուհին։ Մրա պատճառը պետք է որոնել այն բանի մեջ, որ Արամյան կոշվելով հանդերձ՝ Վասապարյանի խումբը տեղական քնույթ ուներ և նրա մրցումը Սյուլիեի ու Կալեթանլի. օտար խմբերի հետ, հետաքրքրում էր քուրք պալատականներին։

Քատերախումբը իր գործունեությունը շարունակում է մինչև 1866 թ. երբ ծանր հիվանդանում է Վասապարյանը և 1867 թ. գարնանը մեռնում¹⁸։

Մինչև այժմ խոսեցինք Արամյան խմբի գործունեության մասին ընդհանուր ձևով։ Պետք է խոստովանել, որ նա իր ժամանակին բազմաթիվ քաղաքներում հուլակվել է ազիլի շատ՝ յարախաղացական ազդեցատով, ուժ պահանջող համարներով։ Ցանկացողները կարող են դրանց բավականաչափ ընդարձակ նկարագրությունը կարգալ Ք. Առնյանի վերահիշյալ գրքում¹⁹։

Մեզ ազիլի հետաքրքրում են Արամյան խմբի քատերական ներկայացումները, որոնց վրա կանգ առնենք ազիլի հանգամանորեն, շնայած «Արևելքը» շատ ժլատ տեղեկություններ է տալիս այդ մասին։

Վասապարյանի կենսագիրը Արամյան խմբի առաջացումը նկատելի չափով կապում է Կ. Պոլսում 1840-ական թվականների կես-

ըին գործող եվրոպական կրկեսային արվեստի հետ: Ինչ խոսք, այդ ազդեցությունը եղել է, բայց միամտություն կլինի կարծել, թե հայկական տաճիկ շարախաղացային արվեստը, որ այնքան տարածված էր բոլոր քաղաքներում ու գյուղերում, անհուղորդ էր թողել Գասպարյանին ու նրա բնկերներին, որ ս. Կարապետի գույները, ինչպես ընդունված էր կաշի Հայ շարախաղացներին, իրենց արվեստով չէին հմայել պոստեղի այդ երիտասարդներին:

Գասպարյանի խումբը կրկեսային խաղերի կատարելագործման տաղարկում տեղաշափ հետևել է թե՛ ազգային, և թե՛ օտար շարախաղացների սրինակին, յուրացրել գրանց լավագույն կողմերը:

Այժմ տեսնենք, թե թատերական ինչ ազդեցություն կարող էր նա կրել: Հայտնի է, որ 1840-ական թվականների կեսերին ոչ հայկական թատրոն գոյություն ուներ Կ. Պոլսում և ոչ էլ, մանավանդ, թուրքական, որը գրանից քառորդ դար հետո միայն ստեղծվեց Վարդգեսի ջանքերով:

Բայց եթե անգույնն ուղրո՞նք սրտին թատրոն գոյություն չունե՞ր, ապա, թատերական որոշ փորձեր կատարվում էին զգրոցներում և հարուստ ամիրանների ընտանիքներում: Տեսե՛ք է Գասպարյանը այդ ներկայացումներից մեկն ու մեկը թե ոչ՝ հայտնի չէ, հավանական է, որ նա առիթ է տեսնել սիրողների կամ աշակերտների ջանքերով փազմակերպված նման ներկայացումներ դիտելու:

Ավելի որոշակի ավյալներ ունենք օտար թատերախմբերի գործունեության մասին: Այն թվականին (1846), երբ Գասպարյանը հիմնում էր իր խումբը, Կ. Պոլսում ներկայացումներ էր տալիս իտալական օպերային մի խումբ՝ 1851 թ. տպված «Ազապիս վեպում», որի գործադրությունները կատարվում են 1846—1847 թթ., հանդիպում ենք Ռոսինիի «Մեֆիստո սափրիչ» օպերայի ներկայացման նկարագրությանը²⁰:

Ռեֆիկ Ահմեդը ժամանակի թուրք ժամուկից քաղած ավյալներով ցույց է տալիս, որ 1845 թ. Պերայում իտալական մի խումբ բեմադրել է «Մեֆիստո սափրիչ»²¹:

Ուրեմն՝ Գասպարյանը իր գործունեությունն սկսելու օրերին Պերայում տեսել է եվրոպական կանոնավոր մի խմբի օպերային ներկայացումները: Կան այլ ավյալներ, որ օտար թատերախմբեր նաև գրամատիկական ներկայացումներ են տվել: Սրանք բոլորը

իրենց ազգեցութիւնը պէտք է որ թողնեն թատերասեր երիտաւարդի ու նրա ընկերների վրա:

Թուր փաստերից երևում է, որ Արամյան խումբը իր ծրագրում տասնհանարար թատերական րամենին ավելի լայն տեղ է հատկացրել, սկսած 1853 թվականից, այսինքն Քիֆլիսից վերդառնալուց, եախապատրաստական լայն աշխատանքներով խումբը մեծացնելուց, թատրոնի սեփական շենք ունենալուց հետո:

Դա շատ հասկանալի է: Հայկական աշակերտական ներկայացումները, խալալական ու ֆրանսիական խմբերի բեմադրութիւնները տեսնող Գասպարյանը 1849 թ. Քիֆլիսում մոտիկից հազորդակից դարձաւ ռուսական թատերական արվեստին:

Թատրոնի զարգացմանը նոր շէր Կովկասահայերի համար:

Հայտնի է, որ դեռևս 1820-ական թվականներից Քիֆլիսի ներսիսյան զարգացում կազմակերպվել էին հայերեն ներկայացումներ, տեսուչ Լ. Ալամդարյանի եախաձեռնութիւնով: 1840-ական թրվականներից գործում էր ներսիսյան զարգացի շրջանավարտ Գալուստ Շիրմազանյանի հայտնի զարգացի: Այնտեղ տրվել են հայերեն ներկայացումներ և բեմադրված պիեսներից մեկն էլ եղել է նույն Շիրմազանյանի թմնշ ինչ գործոց Կարապետ Կպիսկոպոսի պամֆլետը, որտեղ սուր կերպով ծաղրվում էին վերջինիս շարաշահութիւնները:

Ի տարրերութիւն Կ. Պուսի, որտեղ հայ ընտանեկան թատրոնը զարգանում էր գերազանցապէս պատմական ողբերգութիւններով, Քիֆլիսում հենց սկզբից այն խարսխվում է կենցաղային հարցերի վրա, որդեգրելով բեմական ռեալիստական ուղղութիւնը:

Գասպարյանի խմբի Քիֆլիս գալու օրերին գործում էր ռուսական պրոֆեսիոնալ թատրոնը:

Դեռևս 1845 թ. Քիֆլիսում ստեղծվել էր ռուսական պրոֆեսիոնալ մի թատերախումբ, որի դերասան-դերասանուհիների նկատելի մասը ականավոր ռուս արվեստագետ Շչեպկինի անմիջական խորհուրդով հրավիրվել էին Ռուսաստանի տարրեր քաղաքներից: Այդ խումբը, սկսած 1845 թ. սեպտեմբեր ամսից, կանոնավոր ներկայացումներ էր տալիս:

1849—1850 թթ. այսինքն այն թատերաշրջանում, երբ Գասպարյանի խումբը Քիֆլիսում ներկայացումներ էր տալիս, ռուսական խումբը բոլորել էր 5 տարվա մի շրջան²⁰:

Քիֆլիսում գործում էր նաև իտալական օպերային մի խումբ: Եվ վերջապես 1850 թ. հիմնվեց վրացական թատրոնը, որի ներկայացումները անշուշտ դիտում էին պոլսեցի գերաստենները: Պատգարքանի կենսագիրը վկայում է, որ նա և նրա ընկերները շատ մոտիկ հայրաբնության մեջ էին վրացիների հետ:

Ինչ խոսք Քիֆլիսի թատերական միջոցառար նկատելի ազդեցություն է թողել Պատգարքանի վրա, որը վերագրանալով իր ձևերը, հաճախ է խոսել արևելահայ իրականության մասին. ոտնապահ և վրացական թատրոնների, նրանց հանցիտականների մասին²¹:

Հովհաննես Պատգարքանի կենսագիրը վկայում է, որ նրա խոստացանքությունը արգյունք էր ոչ միայն իտալական և ֆրանսիական արվեստին հաղորդակից լինելուն, այլև Ռուսաստան կատարած ճանապարհորդությունը:

Երևելք (Պատգարքանի) բաժնական զարգացած էր Կովկաս կատարած համափորձության միջոցին և բաժնական այլ ընտելացած արևմտյան քաղաքակրթություն²²:

Արամյան խումբը մինչև 1856 թ. հիմնականում ունեցել է հետևյալ կազմը.

- | | |
|------------------------------|-------------------------------------|
| 1. Հովհաննես Պատգարքան | 15. Գրիգոր Մարանկոզ |
| 2. Մելքան Պատգարքան | 16. Հաճի Սահակ Սկյուտարցի |
| 3. Միքայել Բամպուքչյան | 17. Գրիգոր Քերզյան |
| 4. Ալիքան Սվահյան | 18. Ծղիա Քերզյան |
| 5. Հակոբ Սվահյան | 19. Նշան Քերզյան |
| 6. Մարտիրոս Խանճյան | 20. Խաչատուր Գրիգորյան |
| 7. Գևորգ Զիլինկերյան (Ջեննե) | 21. Հաճի Ղազար Բլաժյան (Սահանեսյան) |
| 8. Ազոսի Մինասյան | 22. Ժարոն Պեթրի |
| 9. Համբարձում Բոտրենյան | 23. Տիկին Լիզա Չերնանտեզ |
| 10. Հարություն Պաղտատյան | 24. Տիկին Հայան |
| 11. Կարապետ Տեղաձեռյան | 25. Օրիորդ Ռոզա (Բոսալացի) |
| 12. Մերսիս Պերպերյան | 26. Օրիորդ Միքելա (Բոսալացի) |
| 13. Փերոզիկ Հյուսիսենյան | |
| 14. Մկրտիչ Էլմայիմեզ | |

Այս խմբի բոլոր անդամները, որոնք ունեցել են տարբեր ամպլուա, մասնակցել են թատերական ներկայացումներին: Ուժի առ-

պարեզում առասպելական հաքողութիւններ ունեցող Հովհ. Գասպարյանը դուրսազնեցողութիւնների մեջ կատարել է զլիսավոր գերերը, Միքայել Բաժպուրջյանը՝ սիրային գերեր՝ ժողովարի մայրաւայով, Միլթոն Գասպարյանը և Գևորգ Զիլինկիրյանը՝ կատակերգակ գերեր, Աղասի Մինասյանը՝ հայրական գերերը, որի համար կոչվել է Պապա Մինաս:

Ինչպես տեսնում ենք, խմբում հզել են նաև կանայք, Ֆրանսիացիներ և իտալացիներ: Դրանցից աչքի է ընկել Ֆրանսիացի պարուհի ու երգչուհի Տիկին Հայանն:

Եղե՛լ են հայ գերասանուհիներ Արամյան խմբում:

Այս մասին որոշ տեղեկութիւններ գտնում ենք վերահիշյալ հոգվածաշարքում: Այնտեղ ասվում է, որ հայ ընտանիքները համաձայնվել են իրենց դուստրերին բնակ հանել մինչև որոշ տարիքի հասնելը, որից հետո արգելել են. և դա շատ բնական է. Գասպարյանից 20 տարի հետո էլ դեռ այդպես էր:

Լսենք հոգվածագրին. «Գալով հայ գերակատար օրիորդներու, որոնք երբեմն կերևային Գասպարյան բնմին վրա, ընդհանրապես ընտանիքի զավակներ էին, որոնց ծնողքը 13 տարեկանեն անդին ա՛լ կարգիչը անոնց բնմի վրա երևալ: Անոնցմե շատեր շարունակաբար 2—5 տարի մնացած են խումբին մեջ, միշտ երկրորդական գերերու և այլ և այլ պարերու մասնակցելու համար»:

Այդ աղջիկները մասնակցել են ո՛չ միայն պարերի, մարմնամարզական և պանտոմիմային խաղերին, այլև «կարգ մը ներկայացմանց, որոնց բարոյականութիւնը վեր է ամեն տարակուսելու: Մեղները արգեն իրենց աղջիկը իբր գերակատար կրկես դրկելով՝ բնավ վախու պատճառ մը չունեին անոնց բարոյականին տեսակետով: Հովհաննեսի ազդամիտ ու գերազանցապես բարոյասեր բնավորութիւնը արգեն չորս դին արձագանք գտած էր»:

Ուրեմն մենք գործ ունենք թեև փոքր. տարիքի, բայց տաշին հայ գերասանուհիների հետ, որոնք խաղացել են Գասպարյան թատերախմբում:

Հայ թատրոնի պատմութեամբ զբաղվողներից և ոչ մէկը այս փաստի վրա ուշադրութիւն չի դարձրել. Ա. Ալպոյաճյանը, Ս. Գալթյանը, Ա. Զոպանյանը և ուրիշներ առաջին անգամ բնակ հիւնդ հայ կիներ համարում են օրիորդ Աղավնի Խամսյանին, որը Յանին ծածկանուկով մասնակցել է 1856—1857 թթ. Ս. Հեքիմյանի կազմա-

կերպած ներկայացումներին²⁷, մինչդեռ գրտեից առնվազն մի հընգամյակ առաջ, ինչպես պարզվում է Արամյան խմբի մասին գրված վերահիշյալ հաղվածից, ըստ են գուրա եկել երեք այլ հայ գերասանուհիներ, որոնց անուններն են միայն հասել: Պրանք են. սրիսրգներ Քաղուհին, Անտիկը և Մառին, ռիսնք իրավ է, որ բավական համարձակությամբ հասարակության ի տես կուզային, բայց ընտել հանգուրժեցին կատարել պրիմատանայի և բալետ խաղացողի գերերը, որոնց մեջ գրեթե կիսամեծի պետք էր երևան գալստ²⁸ (ընդգծումը մերն է— Գ. Սո.):

Այս տղերի մեջ ուշագրավ է այն, որ վերահիշյալ գերասանուհիները հրամարվել են պրիմատանայի գերը կատարելուց, որտեղ գերազանցապես սիրահարական գրություններ են ստեղծվում, կը նշանակի նրանք սուպրիս գերերին մասնակցել են, հասակապես ընտանիքի ազդեա, ազախելի և այլն:

Բայց ըն որ պրիմատանայի գերը զովար թե կարողանային կատարել 12—13 տարեկան երեխաներ, կնշանակի ավելի հասունացած տարիքի ազդեցիկներ են խաղացել Գառարյանի խմբում: Բայց, եթե անգամ 13 տարին հիմք ընդունենք, զարեյալ իրավունք ունենք պնդելու, որ հանձին սրիսրգներ Քաղուհու, Անտիկի և Մառի մենք գործ ունենք գերասանուհիների հետ, որոնք ավելի շուտ են բնական տաղարեզ մտել, քան որ. նամայանք և նրա մի քանի ընկերուհիները 1856—1857 թթ.:

Ուշագրավ է նաև, որ Գառարյանը Քիֆիսից գալուց հետո է խումբը համալրում կանանցով. մինչ այդ, ինչպես ասվեց, Ջեննե Գևորգն էր կատարում կանանց գերեր:

Վերահիշյալ գերասան-գերասանուհիների մեծագույն մասը խմբի հետ կապված է եղել կայուն առնիկով, ըստ կարողության և խմբում ունեցած դիրքի ու գերի: Նկատի ունենալով, որ խումբը մնալան ամիսներին հարկազրկված էր փակ թատրոնում միայն ներկայացումներ և պարեր ցուցադրել, այդ ամիսներին կազմը նկատելի չափով փոքրանում էր:

Թե Գ. Պուսում Արամյան խմբի անգամ գերասանուհիներից յուրաքանչյուրը որքա՞ն առնիկ է ստացել, այս մասին ճշգրտված տվյալներ չեն հասել, սակայն կան տեղեկություններ Քիֆիսում նրանց ստացած աշխատավարձի մասին, ամսական 500 սակի բաժանվել է խմբի անդամներին, ըստ նրանց արժանիքների, հետև-

յալ կերպ. Հովհ. Գառապարյանը ստացել է 100 ոսկի, Միքայել Բամպուրճյանը՝ 60, Ալիքսան Սվաճյանը՝ 30 և այլն:

Բացի արանից՝ խմբում գործադրվել է առաջնակարգ դերասան-դերասանուհիների համար տարեկան մեկ անգամ բեմեֆիա տալու սովորությունը:

Այսպիսով, Արամյան թատրոնը ունեցել է կայուն ռոնդելով խմբի հետ կապված տեղգծագործական ուժեր՝ տարբեր ամսյալային արվեստագետներ, մի հանգամանք, որը պրոֆեսիոնալ թատրոնի առաջին նախապայմաններից մեկն է:

Այժմ խմբի խաղացանկի մասին:

«Արանցիք» հոգվածագիրը իր ամբողջ ուշադրությունը եղիբ ինքնով Արամյան խմբի ներկայացումների արտաքին նկարագրություններին, հասկապես կրկեսային կողմին, աննշան տեղեկություններ է միայն տալիս այս մասին: Նա գրում է. «Ընդհանրապես Սրբազան Պատմությանը քաղված այլ և այլ տեսարաններ զորս խումբը կը ներկայացներ շատ ճարտարորեն: Վարպուշը կը բացվեր երաժշտությամբ, ուրկի ետքը խաղին պահանջածին համեմատ, երբեմբ հավաքական և երբեմն մասամբ, խումբը բեմի վրա ելլելով կը ներկայացներ Հայր Աբրահամի կյանքը, Մովսեսի վիճարանությունը Փարավոնի և կախարհներու հետ, խորայնացվոց ելքը, Գավթի կյանքն ու Մողոմոնի գործերը, Սրեք մանուկները, Հոգեփնտենա, Սսմեր և այլն, որոնք մասնավոր տպավորություն կը ձգեին հանդիսատեսներուն վրա»³⁰:

Գարզվում է, որ աստվածաշնչից վերցված այս խաղացանկը Արամյան խմբին է պարտադրվել Պերայի ս. Հարություն եկեղեցու քարոզիչ Հակոբ վարդապետից, որը նկատելի դեր է կատարել Գառապարյանի կյանքում: Նա է խոստացել Գառապարյանին՝ համոզել հորը, որ թույլ տա թատրոնով զբաղվելու, պայմանով, որ բարոյականության դեմ մեղանշող սատար զավեշտների փոխարեն խումբը բարոյախոսական պիեսներ բեմադրի:

Գառապարյանը հնթարկվել է նրան. «միշտ գրվածքները վարդապետին արբադրել կուտար և ընելիք տնօրինությանց մասին անկե խորհուրդ կը հարցներ, իսկ ազգաբարձությունները ամբողջովին վարդապետը անձամբ կը շարադրեր»³⁰:

Իսկ ո՞վ էր ապահովում խաղացանկը, գրում կամ թարգմանում պիեսները:

Հոգհանենա Գասպարյանը գրեթե կիսազրոգեաւ էր, նա հայտնի էր ոչ թէ իր մտաւոր կայրագումնաներով, այլ ֆիզիկական ուժով: Ուրեմն՝ պէտք է որ խմբում լինէր մի անձնավորութիւն, որն ապահովէր ներկայացման պիւնկտը: Գասպարյանի կենսագրի մի քանի տողերից երևում է, որ այդպիսի դեր կատարել է խմբի անկնից տղիքի զարգացած անդամներից Ազատի Մինասայանը, որը ժխտման մեջ ամենեն սուսամեականն էր և զավեշտներու ընտրողն ու բնական հարգարանքին վարիչը¹¹:

Ուրեմն Մինասայանը հզել է ոչ միայն ռզավեշտների ընտրողը, այլ սեմիար:

1840-ական թվականների ազգային զարթոնքի շրջանում գործող մի թատերախումբ, հասկանալի է, իր խաղացանկում չէր կարող անգ չառն ապամակամ տեղաւրդ ապակերող պիւնկների:

«Արեւիքի» հոգովածում այդ մասին ակնարկ անգամ չկա. արտաքուստ դա կարող է տարրերնակ թվալ, նույնիսկ անբարոնելի, ուսկայն երբ հաշվի առնենք այն ժամանակաշրջանի քաղաքական պայմանները, միանգամայն հասկանալի կլինի: Դա համիդյան բռնապետական խտրապայն սեմիմի տարիներն էին, երբ ապամական տեղաւրդի մասին գրելը խտրիվ արգելված էր:

Եթէ լլինիին այդ կաշկանդիլ պայմանները, անշուշտ շատ ավելի տեղեկութիւններ կունենայինք Արամյան թատրոնի՝ ազգային խաղացանկի մասին. բայց, ախուսամենայնիվ, մեզ հասել են ժառառողներ, որոնցից երևում է, որ խումբը նման խաղացանկ ունեցել է:

Դեռևս Արամյան թատրոնի տաշիին տարիներին երա գործունէութիւն մասին մի հոգոված է լույս տեսել անգլիական մամուլում, որի գրաբար թարգմանութիւնը հրատարակել է Մ. Քաղիադյանը՝ «Ազգասիր» պարբերականում:

Նկատի ունենալով, որ Գասպարյանի խմբի մասին տհասարակ աղբյուրները սակավ են, ավելորդ չենք համարում մեշ բերել այդ հոգովածը՝ որոշ կրեատումներով:

«...Ջնորոյ թատրոնէ Հայոց խոսիմք ընդ վերակացութեամբ պարուն Յոհաննիսի Գասպարեան (որ ինքնին ամբարտաւի իմն է ուժոյ, կամ նոր ոմն Հերցուէն) և զգերասանաց նորա՝ ամբողջ ի հայ օրէնոյ:

Արարողութիւնն ի չորս մասունս բաժանի: Նախ՝ յառաջումն արհեստաւորք հայոց զուսպ զգնցեալ՝ հանդիսեն պարս և մարզա

ազգիս ազգիս Երկրորդ՝ նուիրեն զժամ մի միմտականութեան Ռապայոյի, որ առարտի իմեղկատակութիւն, զոր այնքան քաշ հանդիսէ Մկրտիչ՝ մինչ զամենեւին ի ծաղր հեղձուցանելու Ընդհանրապէս խոսելով նիւթ կամ առարկայ այսր մեղկատակութեան են՝ պատմութիւն Նապոյիոնի, Ազնոքանոցր մեծի կամ քաղաւտացն հայոց (բնոգծումը մերն է.— Գ. Մտ.):

Պատկերը զանազան հանդիսանալի տեսարանաց տալազրեալ բաժանին բնակչաց Կոստանդնուպոլսի, որով ծանոթութիւն ստանան պատմութեան երեցուցեալ անձանց: Շահատակութիւնը պարոն Յովհաննիսի Պասպարեան՝ յոյժ հաճոյ ընծայի յաշտ ամենայն թուրքաց, որպէս ի հանդիսին կատարելոյ ի քսան ամսոյս անելի քան զհազար հինգ հարիւր հոգիս ժողովեալ էին:

Ի վերջոյ տեսնք զի յանդիմանութիւնը պարոն Յովհաննիսի Պասպարեան՝ արգարե զմալլաբարք են ի բարձրագոյն աստիճանի և յուսամք զի այս մատուցական շարժումն հայ ազգին՝ յորդորելոց է զընդհանուր կարեկցութիւնը²²:

Այս հոգովածը ուշագրաւ է շատ կողմերով:

Նախ՝ ինչպէս երևում է, հակառակ «Արեւելքի» հոգովածագրի՝ այստեղ հիմնականում շեշտը դրվում է Պասպարեանի խմբի թատերական գործունեութեան վրա: Հովհ. Պասպարեանի անունը հիշատակելիս հարկանցիորեն, փակագծի մեջ միայն տալում է, որ նա շատ ուժեղ մարդ է եղել (սամբարտակ իմն է ուժոյ կամ նոր ուժն Ընդդիւլէս): Մնացած նյութը վերաբերում է ներկայացման թատերական հասկանիչներին՝ այն զնահատելով որպէս հայ թատրոնի սկիզբ (սքնորոյ թատրոնէ հայոց խօսիմք), հայերի մտավորական, մշակութային շարժման արտահայտութեաններից մեկը (սքնաւորական շարժումն հայ ազգին) և կոչ անելով, որ բոլորը քաջաւերեն:

Այս բոլորի մեջ մեզ ամենից շատ հետաքրքրողը օտար լրագրի տեղեկութիւններն են Արամյան խմբի խաղացանկի մասին: Ուշագրաւ է, որ անհայտ հոգովածագիրը, որը ամենայն հավանականութեամբ պոլսահայ մի գործիչ է, թվարկելով Պասպարեանի ներկայացումներից մի քանիսի բովանդակութիւնը, չի հիշատակում աստվածաշնչից վերցված նյութներից և ոչ մեկը, մինչդեռ «Արեւելքի» հոգովածագիրը, տուրք տալով ժամանակի խառնութիւններին, բացառապէս դրանք է հիշատակել:

Յառաջ լքազորի տվյալներից երևում է, որ Արամյան խմբին հետաքրքրել են ոչ միայն նապոլեոնի, Ալեքսանդր մեծի կյանքն ու պոթունեությունը, այլև ռուսացուցանող հայացքը:

Որն որսալիս ազնվացեալներ ալն հազարաւորացումը, թե խմբի կողմից տրվող ներկայացումների բովանդակութիւնները արտահայտագ նկարներն են տպագրվել և բաժանվել բնակիչներին (սպասկերը զանազան հանգիստեանի տեսարանաց տպագրեալ բաժանին), տպա տեղիներէ կարող է դառնալ ալն փաստը, որ Հովհ. Գառապարյանը առաջինը՝ ժամանակի տպագրի զարթոնքին ծառայեցել է թատերական մշակույթը, բովանդակագ հանգիստեանների ծառայեցելով հայ ժողովրդի պատմական տեղալի փառագոր լէրը: Նրանից մեկ տասնամյակ հետո է միայն, որ ալց աշխատանքը տվելի ծրագրված ձևով տեսնում են Մխիթարյան սաներ հանգիստացող Մ. Պետրիկիանը և Մ. Հերիմյանը Օրթոգրագում ու Պերայում:

Ուստի պետք է վերանայել Մխիթարյանների ալն կարծիքը, թե պատմական տեղալի վերհանումը 1840—1850-ական թվականներին, բացառագ կատարվել է Մխիթարյան գառախարակութիւն սաացած ժաղգորականների կողմից:

Բայց արդյո՞ք միայն կրոնա-բարոյախոսական նյութեր, նագոյեանի և Ալեքսանդր մեծի կյանքը ներկայացնող, հայ պատմական տեղալի տրատացող պիեսներն են ներկայացվել Արամյան խմբի կողմից: Նրաառարկութիւնը, որքան կարիք տներ պատմական տեղալի վերհանումը, որը ռեկորում էր նրան տպագրի տպատգրական տպարարում, նույնքան սիրում էր սոցիալական հարցեր շարափող պիեսները, առեկութիւնը լցված լինելով ամեն կարգի կեղծքիչների ու բռնակալների դեմ:

Արեւելքում տպագրված հողվածում տաված է, որ խումը խողացել է զավեշտերու Զավեշտերը, մեծ մասամբ շարափում էին կենցաղալին հարցեր, որոնց մեշ հաճախ տեղ էր գտնում սոցիալական տեհագառութիւնից առաջացած շարիքը:

Բայց մեղ հասել է, գարեկալ հայ թատրոնի պատմարանների ալքից վրիպած, մի ուշագրագ փաստ, ալն որ Արամյան խումը առաջին տեղում հայ իրականութիւն մեշ ներկայացրել է Շիլլերի Քվադակների սլուծի վրա գրված Քրորերտ ազագակագիտագ պիեսը, որը հետագայում տեղ գրագեց Քարեկյան թատրոնի տա-

զացանկում, իսկ այնուհետև երկար տարիներ, մինչև հայերեն ներկայացումների վերջնական խափանումը չի իջել հայ բեմից:

Այս հյուպին մեջ կը ներկայացվեին մասն կես դյուցազներգական խաղեր, և կամ երկրորդական դրամերգություններ, որոնք ամենեն ավելի կը շահագրգռեին մամանակին երիտասարդությունը: Այդ խաղերուն մեջ մասնավորաբար կը հիշվի հաս մը «Մոթերտ ավազակապետը» զոր խումբը ամենեն ավելի կը ներկայացներ և որուն, սակայն, հեղինակին անունն ու քննադրի ինչ լեզվով գրված ըլլալը հայտնի չէ³²:

«Մոթերտ ավազակապետի» գոյությունը Գասպարյանի խմբի խաղացանկում և երիտասարդության ընդունիկ հետաքրքրությունը նրա նկատմամբ՝ վկայում է Արամյան թատրոնի խաղացանկի քաղմաղանությունը, արդիական հարցերի հետ կապված լինելը:

Այժմ ժանոթանանք պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար անհրաժեշտ այլ նախադրյալների հետ, որոնցով նույնպես օժտված է եղել խումբը:

Գասպարյանն ունեցել է անհրաժեշտ քանակությամբ բեմական իրեր՝ վարագույրներ, զեկորներ և, որ շատ կարևոր է, հատուկ նկարիչ ձևավորող՝ Հարություն Պաղտատյանը, որ խմբի լավագույն ներկայացումների բոլոր զեկորները ինքն է պատրաստել:

Թե Պաղտատյանը որքան հմուտ է եղել զեկորացիաներ պատրաստելու գործում, երևում է հոգվածագրի հետևյալ տողերից, «Մասնավոր վարժություն»-ը և շատ ալ քնական գույներով կը նկարեր դաշտագնատիներ, յուզանկարներ, խրճիթներ, ծառեր, ամրոցներ ու կամուրջներ: Երբ պետք ըլլար փլվելած շենք մը նկարել, այն աստիճան կաշխատեր վրան, որ հեռուին նայող մը անպատճառ պատրանքը կունենար իր աղջկ տեսնելու շենք մը, որուն պատերուն վրայի թափած ծնփին տակին աղյուսները կերևային եղծված թուխ գույնով մը: Մեծ խնամք կը զներ նաև քնական տեսարաններ նկարելու մեջ. իր վրձինած երկիները մասնավանդ հեռուին չէր տարբերեր քնականեն: Տեսակ մը սիրուն զանազանություն կար բեմին վրա, որ ամեն ներկայացման միջոցին տարբեր տեսք մը ու տարբեր ալ հրապույր մը կառնեք³³:

Հոգվածագրի այս խոսքերը ուշագրավ են երկու տեսակետից. որանք մի կողմից վկայում են, որ գեոևս 40-ական թվականներին ունեցել ենք մի նկարիչ-ձևավորող, որն ըստ վոթյան հանդիսա-

նում է առաջին թաաերակաե նկարիչը Հայ իրականության մեշ, մյուս կողմից ցույց են տալիս թեմատիկ այն լայն բնդդրկումը, որ ունեցել է Գաադարյանի խաղաղյանիը՝ գյուղեր, խորթուս, աեակներ, կամուրջներ, բնակար և այլն, ներկայացնող պիեսներ:

Պաղատալյանի վերաբերյալ կա եսե այն աեղեկությունը, թե եա եղել է միաժամանակ վիմագրող և գծագրիչ: Բայց Պաղատալյանից, Գաադարյանն ունեցել է երկրորդ մի նկարիչ՝ Հարության Հեքիմյանին:

Եսամբը տպագրում էր մեծ աֆիշներ ու ծրագրեր, որոնց վերեում գրվում էր. ԵԱրամյան բնկերություն— Հովհանեա Գաադարյանա, իսկ եղբրներին ներկայացվող խաղերից աեաարաններ: Ահա այա աեաարաններն է, որ նկարել է Հարության Հեքիմյանը:

ԵՀեքիմյան այն առաիեան հարաաը էր իր այդ նկարներուն մեշ, որ ժողովուրդը վերջին ծայր կը հաաքրքրվեր զանաեր աեաեելով: Ազգերուն առչեան, կը պատմեն թե մարդ պակաս չէր ըլլար միշա. ամենքն ալ կուզեին աեանել ու բնակաեարար ներկայացումներուն կը փութային: Հեքիմյան մինեույն աեաարանները ներկայացնող յուզաներկ պատկերներ գծած էր եաե մեկուկես մեար երկարությամը պատաառներուն վրա, զորս ներկայացմանց որը թատրոնին առչե կախել կուտար Գաադարյան և որոնք հաաքրքրեներու աավար խումբ: մը կը քաշեին իրենցա²⁵:

Աֆիշների նկարներից որոշ նմուշներ տպագրվել են եաե մուտքի աամսերի վրա:

Արամյան խմբում գտնում ենք եաե առաջին Հայ կամպոզիտորներից մեկին՝ Կարապետ Փափաղյանին: Փափաղյանը ունեցել է իր եվազախումբը, որը գարծել է խմբին կից: Ինքն էլ ստեղծագործել է որոշ մարշեր, գրել մի շարք պիեսների երաժշտությունը:

ԵԱրդեն ամեն բան պատրասա էր գրեթե,— գրում է Գաադարյանի կենսագիրը,— ու միայն երաժշտական խումբի մը կը կարոտեր, զոր վերջապես հաղողեցավ մեոք մղել պայմանագրության որ կընքելով երաժշտապես Կարապետ Փափաղյանի հետ: Փափաղյան, տեղյակ ըլլալով թե արևելյան և թե եվրոպական երաժշտության, նույն թվականին ամենեն վարպետ վարիչը կը համարվեր ու գրեթե միշա աեղացի ու եվրոպացի եվազածուներու խմբապետության կը կաշվերա²⁶:

Կարապետ Փափազյանի ղեկավարած խմբում հղել են տարբեր պորթիքների վրա նվազող հետևյալ երաժիշտները՝ Քեհարոս (սրբն-գահար), Հաճի Սարգիս (փողհար), Անտոն (փոքր պասս), Ուզուն Վիշեն (մեծ պասս)։

Բացի վերոհիշյալներից՝ մի խառնական նվագախումբ էլ պարբերաբար մասնակցել է Արամյան թատերախմբի ներկայացումներին։

Երբ Արամյան խումբը 1849 թ. գալիս է Քիֆլիս, Հովհաննես Գասպարյանը իր հետ վերցնում է նաև Փափազյանին. նա Քիֆլիսում կարճ ժամանակամիջոցում ճանաչվում է որպես կարող դիրիժյոր։ Նրան հնարավորություններ են տրվում տեղական ուժերից կազմել նվագախումբ և ղեկավարել։

Արամյան թատրոնը ունեցել է նաև պարի խումբ, բաղկացած՝ երկսեռ պարողներից։ Պարուհիները մեծ մասամբ հղել են օտարներ, որոնցից աչքի է ընկել տիկին Հայանն։

Գասպարյանի կենսագիրը վկայում է, որ շնայած հայուհիները խուսափում էին պարերին մասնակցելուց, այնուամենայնիվ, երբ խիստ անհրաժեշտ էր լինում մի քանի բնայ երիտասարդուհիներ իրենց օժանդակությունը կը նվիրեին³⁷։

Պարի խմբի ծրագրում հղել են տարբեր ժողովուրդների պարերը։ Պարուհիները երբեմն հագնվում էին հնդկական զգեստներ և բառնակ մը թիթեռնիկի պես կը թռչկոտեն թեմին վրա։ Սորված էին շինական, հնդկական, արաբական և ամերիկյան վայրենիներու հատուկ պարերը, որոնց մեջ արիմի զուգ-զուգի՝ հռչակավոր խցմ-րին պարողներուն գրեթե հավասար ճարպիկություն ցույց կուտային³⁸։

Այս ուժերը ըստ երևույթին հանդես էին գալիս ոչ միայն պարային համարներում, այլև պիեսների առանձին տեսարաններում։

Գասպարյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել դերասանների հանդերձավորմանը, երաժշտախմբի կանոնավորմանը, ղեկորների ապահովմանը, խմբի անդամներից մեկի՝ Ազասի Մինասյանի վրա զննելով այս բոլորի պատասխանատվությունը։

«Ամեն ներկայացումի հոբը, — գրում է վերոհիշյալ հոգվածագիրը, — մասնավոր ուշադրությամբ կը քններ խումբին հանդերձ-ները, գործիքները, թատերական կազմածները, մաքրել, նորոգել ու կարկանդակութեամբ զանոնք, որպեսզի խումբը անպատրաստ չգտնվի

որեւէ աստէն մը: Ազասի Միհասարանի այդ կանխամտածութեան պատճառով է, որ խումբին ներկայացումները միշտ կանոնավոր կերպով տեղի ունեցան և գուշերն ալ միշտ մաքուր ու ներկայանալի վիճակի մը մէջ մնացին²⁰:

Այսպիսով, Հանձին Ը. Գասպարյանի խմբի՝ մենք ունենք պրոֆեսիոնալ թատրոնին հատուկ շատ նախադրյալներ ունեցող մի աշնայի խումբ, որն իր ստեղծագործական ումերով, նյութատեխնիկական հնարավորութիւններով, կաշուն ու բազմազան խաղացանկով, թատերական նկարիչ-ձևավորողով, երաժշտախմբով ու պարի խմբով, կարող էր պատիվ բերել զարգացած ամեն մի ժողովրդի և որի նմանք այդ թղերին շէնք տեսնում ամբողջ Մեր-ձավոր Արևելքում:

Արամյան խմբի գործունեութիւնը կապվում է ալ թե հայ Հին թատրոնի հետ, այլ սերտ կերպով կապված է ղեր Ելնոզ հայ բուրժուազիայի գաղափարախոսութեան հետ: Այն ձգտել է քիմք ծառայեցնել լուսավորական-կրթական շարժման տարածմանը, որ բնորոշ էր 1840—1850-ական թվականների համար:

Կրկնաշին արվեստին հատուկ ցուցադրումները, որոնք երկար տարիներ կազմել են Գասպարյանի ծրագրի նկատելի մասը, ազգային դրամատուրգիայի բացակայութիւնը հնարավորութիւն չեն տվել նրան ձևավորվելու որպէս հայ ազգային պրոֆեսիոնալ մի թատերախումբ և դա շատ բնական է. եթէ նա չի եղել աշդպիսին, ապա որոշ շտփով նախապատրաստել է այն:

ԴՊՐՈՏԱԿԱՆ ՔԱՏՐՈՆԸ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅԵՐԻ ՄՈՏ

Հայ դպրոցական թատրոնը սկիզբ է առել մայր Հայրենիքից՝ դուրս՝ Հայկական զաղութներում, արևմտանվորական թատրոնի ու մեզ ազդեցության տակ:

Դեռևս 12—13-րդ դարերում Ֆրանսիայում, Իտալիայում, Գերմանիայում և այլ երկրներում պաշտոնական եկեղեցին՝ նկատելով ժողովրդի բուռն հետաքրքրությունը դեպի թատրոնը, փորձում է այն ժառանգել կաթոլիկական զաղափարի տարածմանը: Նախ եկեղեցական տարողություններին տալիս է թատերական որդտեսք (չքեղ զգեստավորում, նկարազարդում, քանդակների ներմուծում, նվագ և այլն), ապա կազմակերպում է ներկայացումներ, որոնց նյութը բացառապես վերցված էր Աստվածաշնչից ու Ավետարանից:

Միատեքիա ընդհանուր անվամբ Հայտնի պիեսները աստիճանաբար դուրս գալով եկեղեցու պատերից, դոն օրերին բնագործում են նաև դրսում, ուսումնական հաստատություններում, տունավաճառային վայրերում, դեպի թատրոնը դրավելով ավելի ու ավելի մեծ թվով մարդկանց:

Դպրոցական թատրոնը, որպես պայքարի զենք, սգտագործվում է նաև աշակես կոչված ռեֆորմացիայի շրջանում: Այդ շարժման ղեկավար Լուսերը կաթոլիկության դեմ մղած պայքարում հասունկ ուշադրություն է դարձնում բնական խոսքի վրա, կազմակերպում ներկայացումներ, որոնց մեջ գործող անձերը կուռ տրա-

ժառանգությանը հերքում էին կաթոլիկական եկեղեցու կողմից որպես աստվածային պատգամ պարտադրվող ծիսականաարությունները: Այս պայքարում կաթոլիկ եկեղեցին իր հերթին ավելի ուժ է տալիս զպրոցական թատրոնին, աշխատելով երիտասարդության դասախոսական թափում հիմքում ամուր պահել Հոռոմի անասանությունը՝ զազափարը՝:

Կաթոլիկական պրոպագանդան հետապնդում էր քաղաքական որոշակի նպատակներ. գրանցից մեկն էր Արևելքի ժողովուրդներին, այդ թվում հայերին, ենթարկելով Պապի ազդեցությանը՝ ապահովել կաթոլիկ պետությունների անտեսական ու քաղաքական ազդեցության ուժեղացումը Արևելքում: Գրանցով պետք է բացատրել այն կատաղի պայքարը, որ Հոռոմի գործակալները մղում էին հայ եկեղեցու դեմ, նյութապես շահագրգռելով, ապանալով, խաբելով, զավանգափա գարննելով հարյուր հազարավոր հայերի, որոնք ապրելով մայր հայրենիքից դուրս՝ Լեհաստանում, Հունգարիայում և այլ վայրերում, հեշտությամբ ձուլվում էին, հեռանում իրենց ծնող ժողովրդից:

Հիմքում խորապես քաղաքական, բայց արտաքին կեղևի մեջ զավանաքական նպայքարի այս բուռն շրջանին է զուգահեռում հայ զպրոցական թատրոնի ծնունդը պանական Լեհաստանի տիրապետության տակ գտնվող Լվով քաղաքում, որտեղ կաթոլիկ հայերի զպրոցում, սկսած 1668 թվականից, մի քանի հայերեն ներկայացումներ են տրվել:

Այդ ներկայացումների մասին տենեք հավաստի երկու աղբյուր, գրանցից մեկը Լվովի հայ կաթոլիկ զպրոցի տեսուչ Ալոյիսիոս (կամ Ալեքսիանոս) Պիզուլի հիշատակարանն է, մյուսը՝ մի անհայտ անձնավորության, հավանաբար զարեյալ դեպիքիյան կարգի կրոնավոր և հույն զպրոցի տեսուչներից մեկի հիշատակարանը՝:

Առաջին հիշատակարանի հեղինակ Ալոյիսիոսը, որը եղել է Լվովում աներկայացված Քառակեսիա-Մարտիրոսություն սրբուհուն Հովփաթմէին պիեսի հեղինակը, խոսելով Լվովի հայ կաթոլիկ զպրոցի ուսումնական ծրագրի հետ կապված հարցերի մասին, ասում է, թե իրենք զպրոցում ուղադրություն են զարմրել սրեմասացութեանց և ոգրերգութեանց վրա, քորով մարդէին աշակերտք մեր լինել քաշ աստեմիտք, և լանկուցանէաք ի մեզ զբարեհաւուսին համարեն զասուց մոզովրդանեն, որ զային հաւութեամբ գունգա-

դուեղ ի հանդէսն և հարկէին յաճախ հերձուածողքն լսել խաղաղութեամբ բռնա ճշմարտութեան»:

Հայտնի է, որ Վատիկանը բնորոշութեամբ, բնորոշութեամբ էր համարում ո՛չ միայն լուսերականներին, այլև ավաղեցեալ այն եկեղեցիներին, որոնք մերժում էին Հռոմի գերիշխանութիւնը: Լատին կրօնավորի կողմից անսքող ասված այս խոսքերը ցույց են տալիս, որ վերահիշյալ ներկայացումները կազմակերպողներին առաջին հերթին զրազեցրել է մարդորսութիւնը, հայ լուսավորչական եկեղեցու դեմ պայքարը՝ որպէսզի բնորոշված մարդկանց լսելի դարձնեն բռնա ճշմարտութեան, այսինքն պապական զաւարտարենքը:

Իսկ ի՞նչ պիտաներ են բնագործել. դարձյալ լսենք նույն անձնավորութիւնը. «...կարևորքն յողորմութեանց աստի և ճառից, գրեցոց ի լիզու հայոց յառնաւոր բանիւ են յՄահ Հերովոնայ», «Սրբուհի կոյսն Հոփփաբնէ» և այլք ևս: Եւ այժմ ունիմ ի մտի հրամայել, զի ի գալ ժամանակաց արձակուրդին հանդիսացուցեն աշակերտքն զմահ Քեղոյսի փոքուն ընդ խորագրաւ «Սրբուհի կայսրուհին Պուղիսերիայ» առ ի շատագովել սմա ընդդէմ շարախօսութեանց և բամբասանաց հերձուկոսացն հայոց, որ ասեն յոյժ զնա, քանզի շանիք նորա զամարնցաւ ժողովն Փաղկեղունի, ըստ հրամանի ս. Լեոնիս»:

Հիշված պիտաներից մեզ հասել է միայն «Սրբուհի կոյսն Հոփփաբնէ», այն էլ երկու օրինակով:

Վատիկանի վարձկան գործակալները, հաճախարիմ հայ բնորոշութեանը դարձի բերելու իրենց ծրագրին, այդ պիտում նպատակ են դրել տալ ոչ միայն հիթանոսութիւն ու քրիստոնեւութիւն պայքարը, այլ քրիստոնեւութիւնն էլ ներկայացնել Հռոմից հկած մի թարիք, քարոզել հնազանդութիւն Հռոմի նկատմամբ:

Ներկայացումներից մի քանիսի հայերեն լեզվով տրվելը ամենին լի թիւում կաթոլիկ աշակերտութիւնը մայրենի լեզվի հետ կապելու նպատակից: Նույն հիշատակարաններից երևում է, որ թատերական վերահիշյալ ներկայացումներին նախորդել է լվովի կաթոլիկ հայերի հոգևոր պետ Նիկոլ Քորոսովիչի զօգոհութիւնը զբարոյում դասավանդող լատին այն ուսուցիչներից, որոնք լիմանալով հայերեն, աշակերտութիւնը շնն կարողացել տալ անհրաժեշտ գիտելիքներ: Դրանից հետո է, որ կարծեք հերքելու համար այդ մե-

գաղթանքը և միաժամանակ սիրաշահելու համար Լվովի հայ գաղութին, սառար այդ ժարդիկ ձեռնարկում են հայերեն ներկայացումներին: Գրական ի՜նչ նշանակութիւն կարող էր ունենալ եզդիական այդ խորամանկութիւնը արզեն սառապացած այնպիսի մի միտքանութիւնում, որտեղ գաւազանդումը կատարվում էր լատիններեն, հետարական հռոմեր էին արտասանվում լատիններեն, անգամ ազոթքը լատիններեն էր:

Քե հայ գաղութը արզեն այդ որերին որքան էր սառապցել Վատիկանի ցեցերի ջանքերով, երևում է Մարուհի կոյսն Հոփփսիմէ պիեսը խաղացող աշակերտների ազգանուններից, որոնք բոլորն ունեն սառար վերջապարտութիւն, ինչպես՝ Հովհաննես Ասլանովիչ, Գրիգոր Ներսեսովիչ, Գորգիւն Միսիրովիչ, Ֆեոդոր Ավգաստինովիչ, Սիմեոն Բաղանովսկի և այլք:

Բայց, ինչպես եմբողական շատ երկրներում, այնպես էլ Լվովի հայկական գաղութում, ներկայացումները, ավելի շատ հանդիսականների գրավելու համար աստիճանաբար ստացել են աշխարհիկ երանգ, սարսափեցրել հինց այդ ներկայացումները կազմակերպողներին, որոնք բոտ երևույթին, 1670-ական թվականներից գաղարեցրել են գաղացական թատրոնը:

Մեր նպատակը չէ Լվովի գաղացական թատրոնի մանրամասն պատմութիւնը շարադրել կամ քննութիւն անել Մարուհի կոյսն Հոփփսիմէ պիեսը⁷:

Մենք ուզում ենք պարզել առաջին հայ գաղացական թատրոնի գաղափարախոսական հիմքը, նրա սառամուտ մի պրոպագանդայի գործիք լինելու փաստը, քանի որ այդ քանը սերտորեն կապվում է արզեն մեր քննութիւն առանցքը կազմող Միսիրովյան զրպրոցական թատրոնի հետ, իսկ վերջինս ակունք է հանդիսացել հետագա տարիների արևմտահայ գաղացական, նաև պրոֆեսիոնալ թատրոնի:

Լվովի թատրոնը մեր բանասերներին պետք է զրաղեցնի այնքանով, որքանով հանդիսանում է հայ գաղացական թատրոնի վաղերական սկիզբը, ուշադրով մի ոգակը քաղմագարյան մեր մշակույթի, մի օղակ, սակայն, որը իր սառամուտ, խորթ գաղափարախոսութիւնը որն էր արզան դեր չի կատարել և չի թողել ազդեցութիւն հետագա ժամանակների վրա, և չէր էլ կարող թողնել, քանի որ Հոռմի քայքայիչ աշխատանքի հետևանքով պատմակա-

նորին շատ կարճ ժամանակամիջոցում մայր ժողովրդից կտրվելով՝ օտարացավ, մուլվեց լեհահայ կենսունակ զաղութը, որի ընդհանուր թիվը հասնում էր 200.000-ի։ Նույնը պիտի ասել «Մրրուհի կոյսն Հոփփսիմէ» ողբերգության թողած ազգեցության մասին, որը մոռացվել է ներկայացվելուց մի քանի տարի անց՝

1. ՄԵԻՔԱՐՑԱՆՆԵՐԻ ԴԳՐՈՑԱԿԱՆ ՔԱՏՐՈՆԸ

Անհետը է խոսել հայ նոր շրջանի թատրոնի սկզբնավորման հետ կապված այս կամ այն հարցի մասին, լինի դա կապված արևմտահայ իրականության հետ, թե արևելահայ, առանց խոսելու Մխիթարյանների մասին, քանի որ այդ միաբանության դպրոցներն ավարտած աշակերտները հիմքն են դրել ո՛չ միայն արևմտահայ թատրոնի, այլև նրանց գործունեությանը հասել է մինչև Ղրիմ, մինչև Ղարաաուքաղար, իսկ Մխիթարյան ասե՛ր հանդիսացող հայ գրամատուրգների պիեսները երկար տասնամյակներ խաղացվել են հայ բեմում։

Ուստի մենք հարկադրված ենք հայ թատրոնի պատմության ուշադրով, միաժամանակ շատ րարդ էլքերից մեկը հանդիսացող Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնի վրա կանգ առնել ավելի երկար, փորձելով վերագնահատման ենթարկել կաթոլիկական մի այնպիսի միաբանության մշակութային գործունեությանը, որը մինչև այժմ լրջորեն չի զրազեցրել սովետահայ րանասերներին։

Մխիթարյանները 250 տարիների ընթացքում հայ իրականությանում կատարել են նշանակալից դեր։ այն անտեսելը կարող է միայն գծվարացնել հայ ժողովրդի անտեսական, քաղաքական և մշակութային կյանքի պատմության մարքսիստական հետազոտումը։

Մխիթարյան միաբանությունը հիմնադրվել է 1701 թ. Մխիթար Սեբաստացու (1676—1749) ջանքերով։ Մխիթարը իր նախնական կրթությունն ստացել է Սեբաստիայի հայտնի ու Նշան վանքում, որտեղ ընդունել է կրոնական կոչում։ Ուսումը շարունակելու նպատակով մեկնում է էքմիաժին, այնտեղից անցնում Սևանա վանքը, սակայն հուսախար՝ վերադառնում է ծննդավայրը, միաժամանակից նորից հանապարհորդում, որի ընթացքում մտերմանում է եզվիս հոգևորականների հետ։ Վերջիններս խոստանում են օժանդա-

կէլ նրան կրօնական մի միաբանութիւն հիմնելու գործում: Մեծ գեղարուբիւններ կրկնով՝ Մխիթարը բնկնում է Կ. Պոլիս, որտեղ եւս իր շուրջը հաւաքում է մի խումբ աշակերտներ. «Պէտքովս թագին մեշ կը գտնեմ հղատրանի վայել մի տուն, զայն իրեն նորակազմ միաբանութիւն իրեն մենաստան կը վարեն 1701-ին»:

Այդ այն տարիներն էին, երբ Կ. Պոլսում կաթոլիկութեան դեմ կատաղի տուրքար էր մղվում ժամանակի պատրիարքի գլխավորութիւնը: Մխիթարն ու նրա աշակերտները ենթարկվում են խիստ հալածանքի և հարկադրված են լինում թողնել Պոլիսը, անցնել Հունաստան, ալբանիոյի Իսալիս, ամբողջովին ապստիղինել Հռոմի պապի սղորմածութեանը: Պապը նկատում է, որ Մխիթարի հիմնած միաբանութիւնը ապագայում կարող է խոշոր դեր կատարել Հայ լուսավորչական եկեղեցու դեմ մղվող պայքարում: Վատիկանը, որ գնում Կիլիկիան հայ թագավորութեան սրբոյի վիթխարի միջոցներ վատնելով, Հայաստանը լրտեսներով ողողելով՝ իր ազդեցութեան տակ էր զցնէ անգամ Կիլիկիան թագավորներին, նրանց ծառայեցրել իր քաղաքական նպատակներին, զեպի Արմենի իր ներթափանցմանը տալիս էր տուաշնակարգ նշանակութիւն: Այդ գործի համար լատին հոգևորականները հայերեն էին սովորում, որպէսզի հայ ժողովրդի մեշ կատարեն քարոզչական աշխատանք: Եվ ահա հայ իրականութեան ծոցից դուրս եկած մի խումբ մարդիկ՝ իրենք էին պատասխանատւութիւն հայտնում ծառայելու Հռոմին: Դա գլուխ էր Հռոմի համար: Ահա թե ինչու եւս լայն օգնութիւն է ցույց տալիս Մխիթարին, որը եւսիս Հռոմում, ապա Վենետիկում սկսում է իր կրթական գործունեութիւնը:

1717 թ. Վենետիկի փերակույսը հատուկ հրովարտակով Մխիթարի միաբանութեանն է տրամադրում Վենետիկին շատ մօտիկ, Ագրիատիկի քերում գտնվող ս. Ղազար կղզին, որպէս բնակարանավոր մենաստան»:

Մխիթարը կղզում սկսում է իր կրթական և քանասիրական գործունեութիւնը, որը շարունակվում է նաև նրա մահից հետո, հաջորդ տրապանքների զնկավարութեան օրոք: Մինչև 1789 թ. միաբանութեան գրքերը լույս էին տեսնում Վենետիկում, Անտոն Պոթուիի և այլոց ապարաններում: Յրանսիրական հեղափոխութեան այդ նշանակալից տարում Մխիթարյաններին արտոնվում է իրենց կղզում ունենալ սեփական ապարան: Այնուհետև՝ մոտ 200 տարի

նրանց անկարանը գործում է, ընտիր տպագրությամբ, շքեղ կազմերով լույս ընծայելով Հարյուրավոր հատորներ, Դրանք նույն Մխիթարյանների զարոցներում սովորած աշակերտների հետ միասին, ժամանակի խղճուկ փոխադրական միջոցներով թափանցում էին Հայաստանի ամենախառն և հեռավոր անկյունները, որտեղ կային գրել-կարդալ իմացող մարդիկ: Այդ զրգերը շատ ոգտակար նյութեր էին տանում դեպի հայ ժողովուրդը, սակայն տանում էին նաև կրոնական թույլը, այն էլ միախառնված կաթոլիկական խաբուսյան հետ, որով նենգափոխվում էին փաստերը, կեղծվում ամեն ինչ համապատասխանեցնելով Հոռմի գերիշխան գերի ապացույցմանը: Այդ բանը կատարվում էր ո՛չ միայն կրոնական հրատարակություններում, այլև պատմաբանասիրական զրգերում:

Ինչ խոսք, հատկապես աշխարհիկ բովանդակությունն ունեցող հրատարակությունները, այդպիսի խուլ մի ժամանակաշրջանում կրթական-լուսավորական խոշոր դեր էին կատարում, նպաստում հայ ժողովրդի մտավորական զարթոնքին: Այնպիսի բազմաթիվ և սովորածավալ հրատարակություններ, ինչպիսիք էին Մխիթարյանների 12 հատորանոց Աշխարհագրությունը (որտեղ մանրամասն տեղեկություններ էին տրվում աշխարհի բոլոր ձերկերների տեղագրության, կենցաղավարության և այլ հարցերի մասին), Հ. Մ. Զամչյանի եռահատոր «Հայոց պատմությունը» (որը փաստորեն հանդիսանում է հայ ժողովրդի պատմության առաջին սխառնամասիկ շարադրանքը), «Հայաստանի աշխարհագրությունը», «Աշխարհացույց Ասլաքը», բոլորն էլ կատարված ժամանակի եվրոպական բանասիրության մակարդակով, մշակութային այնպիսի երևույթներ էին, որոնցով կարող էր պարծենալ զարգացած ամեն մի ժողովուրդ: Հետագայում Մխիթարյանները հրատարակեցին երկ-հատոր «Նոր Հայկազյան բառարանը» (1836), Ա. Այալյանի «Աշխարհաբարի քերականությունը» (Վիեննա, 1866), որոնք դարձան կազմող հայագիտական հրատարակություններ են և այժմ էլ չեն կորցրել իրենց նշանակությունը: Եթե սրանց վրա ավելացնենք Հ. Այալյանի «Այրարատ», «Սիսական», «Սիսուան», «Երևան» տեղագրական արժեքավոր հատորները, Ս. Եփրեմյանի «Նախաշխարհիկ բառարանը», Գ. Զարպանալյանի, Ա. Ղազիկյանի մատենագրական աշխատությունները և այլ բազմաթիվ զրգեր, ապա պարզ կարող է

գտանաւ, քն Մխիթարյանները պատմա-բանասիրական ինչպիսի բնգուն գործունեութիւն են անցնել:

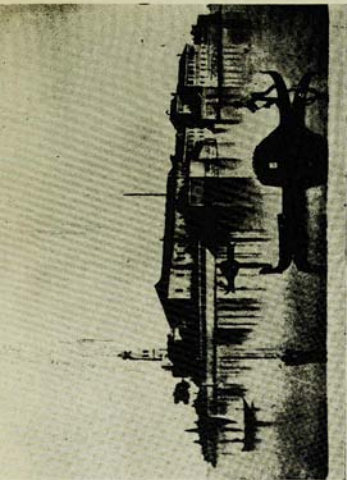
Սրանով չի սպառնում նրանց մշակութային գործունեութիւնը: Մխիթարյանները՝ սկսած 19-րդ դարի սկզբներից հրատարակել են Հայ Հին մատենագրութեան գրեթէ բոլոր նշանավոր ներկայացուցիչներին՝ Խորենացի, Ագաթանգեղոս, Աղիշի, Աղնիկ, Բուզանդ, Փարպեցի և այլն, որոնցից շատերը արժանացել են կրկնակի, եռակի տպագրութեան, նույն միաբանութեան շանքերով:

Մխիթարյանները գրառար Թարգմանութեամբ հրատարակել են Հունա-Հռոմեական անտիկ գրականութեան գրեթէ բոլոր անանավոր ներկայացուցիչներին՝ Հոմերոս, Պլուտարքոս, Տակիտոս, Սենեկա, Վիրգիլիոս, Մ. Ալքիլիոս և այլն, նաև Վերածննդի շրջանի մի շարք գրողների երկերը, ինչպես Դանթեի և ուրիշների:

Մխիթարյանները անհամեմատ Եփաղ գեր են կատարել Հայ գեղարվեստական գրականութեան զարգացման գործում: Նրանք իրենց 250-ամյա գործունեութեան ընթացքում ավել են Հազարի մի քանի տնուն, որոնք մեայուն արժեքներ են ստեղծել: Դրանցից հիշատակութեան արժանի են Ա. Բագրատունին իր «Հայկ գյուցաղ-նով», Ղ. Ալիշանը իր Հայրենասիրական բանաստեղծութեաններով: Այլ միտրաններ էլ զրազվել են գեղարվեստական գրականութեամբ, տպագրել բանաստեղծութեաններ, սակայն որոնք իրենց միատիկական բովանդակութեամբ և խրթին գրաբարով չեն ընթերցվել անգամ իրենց հրատարակման օրերին, իսկ հետագայում իսպառ մոռացվել են:

Բացի վերահիշյալ բնագավառներից, Մխիթարյանների միաբանութեան երկու հյուղավորումների անվան հետ է կապված Հայ պարբերական մամուլի մի շարք օրգանների հանգես գալը: Կալկաթայի «Ազգարարից» ընդամենը մեկ հնգամյակ հետո՝ Մխիթարյանները սկսում են հրատարակել իրենց պարբերականները՝ «Մզանակ Յուղանդյան» (1803—1820), «Դիտակ Յուղանդյան» (1812—1816), «Բաղմավնկ» (1843), «Ժրոպա», «Հանդես ամսորյա» և այլն, որոնցից «Բաղմավնկ» արդեն 120 տարի է ինչ կանոնավոր լույս է տեսնում, իսկ «Հանդես ամսորյան» 75 տարվա կյանք ունի և գեղ շարունակվում է: Այս պարբերականների էջերում լույս են տեսել կրոնա-գաղանարանական, քարոզչական հաղաբավոր անո-

St. James' Church, New York





դուռ երկերի հետ միասին՝ նաև գրական, պատմա-բանասիրական արժեքավոր շատ աշխատություններ։

Գրական այս բեզույն գործունեությունից բացի, Մխիթարյան միաբանության Վենետիկի և Վիեննայի ճյուղերը ունեցել են 250-ամյա կրթական մանկավարժական գործունեություն ո՛ւն միայն անմիջապես իրենց վանքերի դպրոցներում, որոնք պատրաստում էին միաբանության հոգևոր անդամներ, այլև Վենետիկում, Փարիզում, Պոլսում և այլ քաղաքներում։ Կաթոլիկական դպրոցներում կրթություն ստացած հազարավոր երիտասարդներ, գործելով հայ իրականության տարբեր վայրերում, անգամ Հայաստանի շատ հեռավոր քաղաքներում, նպաստում էին էշմիածինը կենտրոն ունեցող հայ եկեղեցու ազդեցության թուլացմանը, Հոռոի ազդեցության ուժեղացմանը։ Եթե սրա վրա ավելացնենք այն փաստը, որ Վատիկանի գաղմանանքը պաշտպանող օտարերկրյա գաղութարարները շինյալարարում խաղաղ քարոզչական աշխատանքով, այլ դրան ուղեկցում էին տնտեսական, նյութական շահագրգռությունը, գաղմանափոխ կարիքավոր հայերին տալով փող, սննդամթերք, իսկ վաճառականներին ու առևտրականներին տնտեսական շահերի պաշտպանության հնարավորություն, նրանց առնելով իրենց ղեկավարատների քաղաքական հովանավորության տակ, ապա պարզ կարող է դառնալ, թե Հոռոը զեպի Արևելք իր ներթափանցման ժրագիրը կենսագործելու համար ինչպիսի միջոցների էր դիմում։

Վատիկանը իր գործունեության ընթացքում մշակել էր պայքարի ամենանուրբ մեկը, դիտեր, որ հայ ժողովրդի առողջ մարմինը թուլանվորելու համար դժվար է միանգամից թույլը ցույց տալ, անհրաժեշտ էր այն ներարկել կաղզուրիչ զեղերի հետ միախառնելով։ Թուլանվորումը կլիներ դանդաղ, բայց ավելի հուսաատու։ Պետք էր նախ գրավել հայ ժողովրդի վստահությունը, ցույց տալ, թե կաթոլիկությունը չի դիպչում նրա ազգային իրավունքներին, նպաստում է նրա մշակույթի զարգացմանը, մյուս կողմից պետք էր կատարել նվճիտ տերերի քաղաքական պատվերը՝ արտաքին ազգային կեղևի տակ այնպիսի ուժգնությունը չլատել, անդամահատել հայ ժողովրդին, նրա տարբեր գաղմանանքների միջև ստեղծել այնպիսի կատաղի հակառակություն, որի պայմաններում կաթոլիկ դարձած հայերը իրենց համարում էին ֆրանկ։

Միայն բացառիկ և կոսմոսթյունը, զգուշութիւնը, կարող էր հետազոտութիւն տալ միջիմարչաններին՝ ծառայել երկու կողմին էլ, հանգիստ գալ և՛ որպէս ազգային մշակույթի պաշտպան և, միաժամանակ համապարփարել սպասարկել պարսիսի բանալիների ազանգապահ Պապին:

Այսպիսով, մի կողմից վարքարանական, կրօնական հարցութաբար հասարակը, որոնք կրօնի թաւն ևն բերել զեղի հայ իրականութիւն, տարածել նրա առաջ մարմնի մէջ, թուստութիւն, անբնական զարծիք նրան՝ զիմագրելու իր կեղեքողներին ու սարկակացնողներին, մյուս կողմից շէշկապաշտն լեզվի բառգրքի, Ալիշանի տեղագրական հոյակապ հասարակների, նահապետի երգերի հանգիստ գալը, որոնք ազգան ևն ներշնչել հայ երիտասարդութիւնը, օժանդակել նրան զիմագրելու հենց օտարացման թաւնին:

Միարանութիւնն աւանդ պայծառ տեղամենն անգամ իրենց զազափառութեանութիւնը եղել ևն կաթուղի մասնագներ, Ալիշանը ստորագրել է նաև Տերունին: Եսա է բարդ ու հակասական Միթիարչանների զործունեութիւնը, միաժամանակ հասունացած՝ նրա մարքսիստական զնահատման անհրաժեշտութիւնը:

Միթիարչանների մշակութային աշխատանքը զնահատելիս հաշվի պիտի առնել եղբիւրան ալն խտապուշն պայմանները, որոնց մէջ գործել է ալգ միարանութիւնը: Պապը և Վենետիկյան կոսմոսթյունը, — զրում է Միթ. Նայրանդյանը, — նայում ևն այս միարանութիւն վերա, որպէս մի պապականութիւն գործիքի վերա... Վատիկանը արթնապիս հակում է և աշք է պահում այս միարանութիւն վերա, և մի քանի բամբաստողների խոսքը հերիք պատճառ է լինում Պապին, կասկած տանելու Միթիարի պապականութիւն վերա¹⁾: Եթե Միթիարչանները, ալնաւանդելով կարողացել ևն հայ մշակութային համար որոշ բան անել, ապա ալգ եղել է ներքին վանական և արտաքին Վատիկանից եկող հրահանգների պայմաններում: Միարանութիւնը իր ներսում չի եղել միասարք: Արտաքինապիս խաղաղ թվացող ալգ վանքը հաճախ է ալնկոծվել, հանդիսացել զազափառական բախումների հանդիսավայր, որքան ալգ թաւլ ևն տվել կրօնական կապանքները: Եթե եղել ևն ալնպիսի միարաններ, որոնք սամեանատորաքարշ կամակատարութիւնը ծառայել ևն պապին, ապա եղել ևն միարաններ, որոնք իրենց հոգութիւնով կապված ևն եղել մայր ժողովրդի հետ: Այդպիսին էր Ղ.

Ալիշանը, որին շատ բարձր են գնահատել հայ առաջավոր բոլոր մասնագետները Մ. Նալբանդյանը նրան համարելով բնույթապես քերթող։ զրել է, քի սշտփարեթական քերթվածոց մեջ արժանավոր վարդապետար տխոյան լուսի։ Եթե մենք լուսնք, Ավարայրի բլրուր կը խոսիտ։

Բայց նույն Ալիշանը գործել է կասկածանքի ու տեսական հակոդության պայմաններում։ Նա Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում տեսուչ եղած ժամանակ իր աշակերտներին տվել է ազգային այնպիսի դաստիարակություն, որ անհանգստացրել է Վատիկանին, հարկադրել ձեռնարկելու խոտագույն միջոցառումներ։ Մեզ հասել են այս բանը ապացուցող շատ ուշագրավ փաստեր, որոնք ավելորդ ենք համարում մեջ բերել այստեղ¹²։

Որքան էլ ուժեղ էր Վատիկանի ճնշումը, Ագրիատիկի գեղատեսիլ ու շքնաղ ջրերում բուն դրած միարանությունն սահմաններից ներս չէին կարող շնչելնել առաջավոր այն գաղափարների սերմերը, որոնք հուժկու թափով շաղ էին տրվում հայ իրականությունում։ Բուրժուական, իր ժամանակի համար առաջավոր այդ գաղափարները Մխիթարյանների կողմից սկսեցին թափանցել 1789 թ. Ֆրանսիական հեղափոխությունից, այնուհետև շարունակվեցին և նոր որակ ստացան 1848 թ.՝ եվրոպական հեղափոխությունների թեժ օրերին։

Այս պայմաններում, ի հակակշիռ Մխիթարյանների գործունեության, Հոռմը ասպարեզ է նետում հայ ժողովրդի այնպիսի մոլեռանդ մի թշնամու, ինչպիսին էր Անտոն Հասունյանը, որն իր շուրջը համախմբելով մի խումբ վարձկան գործակալների, լայն ճակատով անցնում է հարձակման հայ ազգային գաղափարախոսության դեմ։

Հասունյանը ինչ-որ լատին վարդապետի օժանդակությամբ պատրաստում է մի մեղադրական դրժույկ, ուղղված Մխիթարյանների դեմ, որանից մի օրինակ ուղարկելով Հոռմ՝ իր տերերին։

Ավելորդ չենք համարում մեջ բերել այդ դրժույկից մի հատված.

«Սուրբ Ղազարու Մխիթարյան վարդապետները ազգայնության սկզբունքով ցնորայլ, և հերձվածող եկեղեցվույն հետ երևակայական միարանության մը հտեև վազելով, կը ցանկան միացնել այս երկու ժողովուրդը և միմիայն ազգ կազմել։ և այս պատճառով դուքին երկրին տակեն բրեցին խառնակույտ դեզ մը Հայոց հնությունց,

թե հշմարիտ է հզեր և թե սուտ, որպեսզի հիշեցնելով արգյան Հայոց իրենց նախնայաց քաջազործությունները՝ արթնցնեն զանոնք, և հետամուտ ըլլան իրենց թագավորությունը ստանալու, որուն միայն հիշատակը և տեսնելը մեացած է այս արվան սրտան։

Մենք ընդարձակորեն կանգ առանք Մխիթարյանների գործունեություն, նրանց հայ իրականությունում կատարած գերի հակառական ու բարդ հանգույցների վրա ո՛չ միայն այն պատճառով, որ առանց գրանց անհնար է հասկանալ Մխիթարյան գործընկան թատրոնի հետապնդած նպատակներն ու ձգտումները, այլ այն պատճառով, որ արևմտահայ նոր, պրոֆեսիոնալ թատրոնն էլ իր արշալույսին (չնայած Մխիթարյան սաների քանքերով էր ստեղծվում) հանդես եկավ ո՛չ թե Վատիկանի ապագայիսացնող գաղափարախոսությունը պրոպագանդայով, այլ հենց գրանց հակադրությունով։

Մխիթարյան թատրոնի մասին մենք ունենք շատ հավաստի մի աղբյուր՝ Հ. Բ. Սարգիսյանի «Երկհարյուրամյա գրական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկո Մխիթարյան միաբանություն» (Վենետիկ, 1905) գիրքը, որի մի ընդարձակ գլուխը հատկացված է թատերական ձեռնարկումներին։ Այդ թատրոնի և նրա ազդեցության մասին մենք որոշ տեղեկություններ գտնում ենք նույն հեղինակի «Երկհարյուրամյա կրթական գործունեություն Վենետիկո Մխիթարյան միաբանություն» (Վենետիկ, 1936) գրքում։ Հետագա բանասերների, այդ թվում Ս. Ծրնմյանի, Մ. Ճանաչյանի և այլոց աղբյուրը հիմնականում Սարգիսյանի առաջին աշխատությունն է։ Հետևաբար մենք գերազանցապես հենվում ենք առավել հավաստի այդ գրքի վրա։

Բ. Սարգիսյանի ավյալներից երևում է, որ դեռևս 18-րդ դարի 30-ական թվականներից, այսինքն այդ միաբանության գործունեության առաջին տասնամյակներից, Մխիթարյանները փորձել են պիեսներ գրել, իսկ հետագայում 50—60-ական թվականներից արդեն կազմակերպել են ներկայացումներ, որոնք շարունակվել են մինչև մեր օրերը։ Ս. Ղազար կոչում 1760—1860-ական թվականները, այսինքն մեկ հարյուրամյակի ընթացքում գրվել կամ թարգմանվել է մոտ 250 պիես։

Ուրեմն՝ Մխիթարյաններին վանքում առաջացել է նշանակալից թիվ կազմող մի դրամատուրգիա։ Ուլքե՞ր են այդ դրամատուրգները՝ բոլորն էլ նույն կրոնական խառնակույն որոնքներին ենթակա միաբաններ, որոնց անձնական համոզմունքներն ու ձգտումները պետք է միաձուլված լինեին ու ենթարկվեին Շոտի հրահանգներին։ Ահա դրանցից մի քանիսը՝ Եղիա Հնտազյան, Ղուկաս Խնձիկյան, Գարբիել Ավետիքյան, Մանվել Զախչախյան, Իզնատիոս Փափազյան, Արսեն Բաղրատունի, Միք. Զեմպերեքյան, Եփրեմ Սեթյան, Կարապետ Եսայան, Եղիա Քոմանճանյան, Սահակ Գարոնյան, Անանիա Ճեղալյան, Աղեքսանդր Պեշիկթաշյան, Գևորգ Հյուրմալյան, Մինաս Բժշկյան, Գևորգ Միևասյան և ուրիշներ։

«Սուքա ոչ միայն կերկասիրեին,— գրում է պատմաբանը,— այլև թատերարեմի վրա իսկ տեսարաններով ներկայացնել կուտային զանոնք, իրենց աշակերտներուն, պարտ ու պատշաճ տարազովն ու արդուզարգով»¹։

Ուրեմն՝ Նրանք հանդես են եկել թե՛ որպես դրամատուրգ, և թե՛ կատարել են ռեժիսորի դեր, այլ խոսքով հզել են ներկայացումների կազմակերպողները։ Արդ՝ կարո՞ղ էին ստեղծել այնպիսի մի դրամատուրգիա, որը ազատ լիներ պապական թույնից։ Պատահական չպետք է համարել, որ վերոհիշյալ բոլոր հեղինակների պիեսների հիմնական ձգտումը հանդիսանում է կղերա-ազատական գաղափարախոսությունը, որի հիմքում ընկած է կաթոլիկական եկեղեցու գերիշխանությունը, ընդունումը։ Եվ եթե այդ գաղափարախոսության որոշ արտահայտությունները, կապված պատմական անցյալի վերհանման հետ, արձագանքում էին մամանակի առաջավոր ձգտումներին և որոշ չափով դրական դեր կարող էին կատարել այսպեղանի ամենևին չի փոխում նրա ընդհանուր ոգին։

Գաղափարախոսությունը ինքը թելադրում էր և նյութը, մզում դրամատուրգներին ո՛չ թե դեպի իրական կյանքը, այլ դեպի աստվածաշնչի ու ավետարանի կրոնական նյութերը։ Այդ է պատճառը, որ վերոհիշյալ թատրոնի առաջին շրջանի խաղացանկում գերազանցապես հանդիպում ենք վարքաբանական նյութերի։ 1774 թ. Վենետիկի վանքում բեմադրվել են «Ս. Բարթողիմեոս և «Ս. Ստեփաննոս» պիեսները, 1776 թ.՝ «Գոմիտասի նահատակությունը», 1780 թ.՝ «Ս. Գևորգի Մաքսաժորը», 1783 թ.՝ «Ս. Եղիսայիտը», 1784 թ.՝ «Հայտնություն Շովանի նահապետին», 1785 թ.՝ «Ս. Գե-

վարդ զսրաժարի նահատակութիւնը», 1767 թ.՝ «Մ. Ալեքսիանոս և Հովհաննէս ասկերերանէ և այլն:

Ինչպէս երևում է այս թվարկումից, պիեաների նշումը ալն անհետաժողովութիւնների կյանքն է, որոնք նահատակվել են քրիստոնեւութան համար և կաթոլիկ եկեղեցու կողմից դատվել սրբերի շարքը: Գրանց միշտցով Մխիթարյանները քարոզում էին կաթոլիկական դավանանքը, այլ դավանանքների դեմ իրենց մղած պայքարին հաճախ տալով այնպիսի մալիզին տեսք, որ կարծէք պայքար էր մղվում ո՛չ թէ քրիստոնեյա մի եկեղեցու դեմ, այլ հեթանոսութիւն: Մխիթարյանների խաղաղասէկում շնոր գտնում մոլորիսականութիւն, մահմեդականութիւն նկատմամբ այնպիսի անհաշտ դիրք, ինչպիսին տեսնում ենք հայ լուսավորչական եկեղեցու դեմ, և դա շատ հասկանալի է. Վատիկանն իր գերիշխանութիւն ուժեղացման համար պարարտ հող էր գտել հայ իրականութիւնում և մուկղեարեն պայքարում էր հայ եկեղեցու դեմ, հանդիպելով, անշուշտ, նույնպիսի դիմադրութիւն:

Մեր ասածը ապացուցելու համար կանգ առնենք պիեաներից մեկի՝ «Կոմիտասի նահատակութիւն» վրա:

Կոմիտաս Քեոմյուրեճյանը (1656—1707) ապրել և դաբնել է Կ. Պոլսում, եղբայրն է մշակութային հայտնի դարձիչ, պատմաբան, երեմիա Չեւիպի Քեոմյուրեճյանի: Կոմիտասը տալիսով պատական պրոպագանդայով, հետանում է հայ եկեղեցուց և ընդունում կաթոլիկական դավանանքը, քարոզում է Հոռմի պապի ու նրա զլխավորած եկեղեցու անսխալականութիւնը՝ իր վրա հրավիրելով լուսավորչականների կատաղի հակամոսկովութիւնը: Ժամանակի պատրիարք Հովհ. Զմյուռնիացին մուկղին պայքար է սկսում նրա դեմ, սակայն, չկարողանալով ազնիվ միջոցներով լուեցնել նրա ձայնը, դիմում է նեղ ճանապարհի, թուրքական կառավարութիւն մոտ մատնացույց է անում որպէս օտար պետութիւնների լրտես և զրլխատել է ապիւս նրան՝ 1707 թ. հոկտեմբեր ամսին¹⁵:

Կոմիտասի նահատակութիւնը հմտորեն օգտագործում է կաթոլիկ եկեղեցին հայերի դեմ մղած իր պայքարում, իսկույն նրան դատում է կաթոլիկական եկեղեցու կողմից ընդունված սրբերի դատը:

Այս դեպքից ընդամենը քսան տարի հետո, նրա զլխատումը դարձնել պիեանի նշում և ցուցադրել պատանիներին, միայն մի նպատակ կարող էր հետապնդել՝ քորոքել ատելութիւնը հայ ժողովրդի

զատմանական երկու հատվածների միջև, աստիճանային ու զգական առաջացնել նրանց մոտ՝ միմյանց նկատմամբ:

Այս առաջին շրջանի համար բացառություն պետք է համարել Մխիթարյան մի քանի հեղինակների գրած և ինքիճյանի խմբագրած «Խաղ Տիգրանա» հերոսական դրաման, որի նյութը վերցված է հոսրենացու պատմած հայտնի առասպելից: Այս երկը, որի հեղափոխ օրինակի լուսանկար պատճենը գտնվում է մեր տրամադրության տակ, որպես դրամատիկական ստեղծագործություն էլ նշանակալից երևույթ է և թատերագետ Վ. Քերդիբաշյանը իրավացի է, երբ իր «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» արժեքավոր աշխատության մեջ մանրամասնորեն ծանոթացնում է այն տեսիլ առ տեսիլ, հանգելով ուշադրավ հզրակացությունների¹⁶,

1790-ական թվականների սկզբներից, Մխիթարյանների խաչացանկում լուրջ փոփոխություններ են կատարվում. ծանրության կենտրոնը աստվածաշնչային նյութերից թեքվում է դեպի ազգայինը՝ հայ մոզովորդի պատմության գրվածքները: Այսպես՝ 1792—1805 թթ. թեմագրվում են «Գերազանցապես հայ պատմական անցյալը ներկայացնող պիեսներ» «Վահան Մամիկոնյան» (1792), «Հեղինոյանց նահատակությունը» (1795), «Մեծն Վարդան Մամիկոնյան» (1799), «Հայկ դուցազն» (1805) և այլն: Այս տասնամյակում ընդամենը երկու պիեսի մեք հանդիպում, որոնք ունեն կրոնական բովանդակություն՝ «Տրդատա հաղթությունը» (1792) և «Վահագոյան Հովսեփ»: «Վերջինս աստվածաշնչային թեմա լինելով հանդերձ, բացառապես ունի աշխարհիկ բովանդակություն:

Ինչո՞ւ՞ բացատրել այս արագ և զարմանալի փոփոխությունը: Ո՞ր քամին էր, որ ալեկոծել էր Աղբիատիկի խաղաղ ծովախորշը, խփվել վանականների ապառաժյա սրտերին, նրանց տոփայել՝ ավիրի քան մեկ տասնամյակ թափոնը գրեթե հեռու պահել սրբերի տաղտկալի մարտիրոսագործություններից, և ստիպել իրենց հեղեղյա գրչով պնդելու պատմական անցյալը, երևան հանելու հայ հին թագավորների, իշխանների, նախարարների գործերը:

Բանն այն է, որ նույն այդ թվերին կաթոլիկական եկեղեցու ամենախոշոր հենարաններից մեկը հանդիսացող Ֆրանսիայում ծայր էր առել հեղափոխությունը, որը սասանել էր ո՛չ միայն Բուրբոնների դարավոր դինաստիան, նրա ղեկավարներին առաջնորդելով միևեկ գիլյոտին, այլև այդ կայսրության վրա միահեծան ազդե-

ցության անեցող Վատիկանի իշխանությունը: Հնդգափառությանը միայն քաղաքական զեպք չէր, այլև գաղափարական, և նկատելի չափով թուլացնում էր կաթոլիկ եկեղեցու ուժը: Զրախախտան հնդգափառության գաղափարները թափանցում էին հայ իրականության. անգամ առաջին հայ պարբերականի՝ «Ազգաբարձ» հանգևոցայր առաջագորդ այդ գաղափարախոսության արտահայտություններից մեկը կարող է համարվել: Ազատագրական գաղափարները թափանցում էին նաև Քուրքիու Մխիթարյան միարանության Էկան վարժիչները այսպիսի ժամանակաշրջանում լինել կարող գարձյալ ուրը Մանկանեսոսի կամ Ալեքսանեսոսի վարքերով սեղ երիտասարդությանը, որը իր հոգու խորքում ամուր թևերով կապված էր այն գաղափարների իրական կյանքի հետ, որանդից եկել էր վանք:

Անցումը կաթոլիկական եկեղ գաղափարական գաղափարախոսությանից զեպի պատմականը, կատարվում էր զգույշ, քրիստոնեական վարդապետության քարոզով: Վարդանանց պատերազմը 1795 թ. ներկայացվում է որպես «Ղեկնդյանց նահատակութուն», ուրեմն՝ հանուն քրիստոնեական՝ զրադաշտականության դեմ մղվող պայքարում նահատակվելու միտքն է պաշտպանվում: Այստեղ զեկ հայրենիքի գաղափարը ստորադասվում է քրիստոնեականին, նախ հոգևորական պես՝ Ղեկնդր, ապա՝ աշխարհական Վարդանը: Բայց ահա մեկ քանի տարուց՝ նույն նյութը Մխիթարյանների թատրոնի խաղացանկում տեսնում ենք զերերի փոփոխումով: 1799 թ. խաղացվում է «Մեծն Վարդան Մամիկանյանը»: Վարդան զորավարի բեմ հանումը որոշ շրջագործ էր Մխիթարյանների գաղափարախոսության մեջ, որ հետազգայում այնքան ամուր պատվանդան էր անկեղծու հայ իրականությունում, հայ նոր շրջանի բեմում, ինչպես պիտի տեսնենք այս աշխատության հետագա զուխներում:

Եվս մեկ հնգամյակ, և մենք Մխիթարյանների խաղացանկում տեսնում ենք արդեն զուտ հայկական, այն էլ հեթանոսական մի նյութ, որը նորութուն էր առհասարակ հայ գրականության համար: Այդ՝ Հայկի բեմ բարձրանալն է իր հաղթ բազկի վրա՝ նետն ու ազեղը, ինչպես պատկերել են Մխիթարյանները նրան իրենց հրատարակություններում:

Դա Հայկի առաստեղի առաջին մշակումն էր հայ գրականության մեջ:

«Հայկ գլուցազեն» պիեսի գաղափարական բովանդակության

հիմքում ընկած է բարոս և շարի պայքարը: Բարին, իր խաղաղ աշխատանքով զբաղված, որդիների ու թոռների չըշապատում հարգված Հայկն է, շարը՝ նվաճողական նպատակներ հետապնդող, անարգության պատերազմներ մղող Բեյն է: Սրանով հանգերձ Մխիթարյանների թափոնում այդ պիեսը չէր կարող հանդիսականների մեջ շատաշացնել: ազգային գիտակցության, վրեժխնդրության օտար նվաճողների դեմ¹⁷:

1800-ական թվականների վերջերից նոր փոփոխություններ են արձանակում Մխիթարյանների դպրոցական թափոնում, աստվածաշնչային թիման շարունակում է մնալ աննկատելի, որոշ տարիներ իսպառ բացակայում, թուլանում է նաև պատմական անցյալը ցուցադրող խաղացանկը: 1820—1860 թթ. թեմադրված պիեսների մեջ հազիվ մի քանի պատմական ողբերգություններ են քանդում (Ենդանդ Բա, «Գնելի ձեռքական մահը», «Մեծն Ներսես» և այլն): Այս շրջանում նկատում ենք հակում զեպի կենցաղային կատակերգությունները, ինչպես «Գեթրի Մուստաֆայի նկարագիրը» (Իրրե պատկեր արեցողության), «Մադրածու Յուսուֆը», «Մարաֆի» (որի նյութն է ազահության վնասների բացահայտումը), «Գողություն», «Վիճիկի Ամեհի նկարագիրը», «Ավրամ հրեա», «Ժմաստակներ», «Վաճառական Մոշոն» և այլն, որոնց մեծ մասի մեջ քրե-նագատվում են հասարակական շարիք հանդիսացող երևույթներ՝ գողությունը, խարերայությունը, ազահությունը, մեծամտությունը և այլն:

Փրիստոնեական բարոյախոսության սահմաններից դուրս շեկող այս պիեսներում հանդիպում ենք հասարակական տարրեր խավերի ներկայացուցիչների, սակայն բացակայում է սոցիալական անհավասարությունից առաջացած շարիքը:

Միակ կատակերգությունը, որ նպատակ է ունեցել շոշափելու անհավասարության, շահագործման հարցը, 1817 թ. թեմադրված մի պիես է, որի նյութն է, ըստ Բ. Մարգիսյանի վկայության, «խելոթ Դավթին գուղերու հարկերը թեթևցնելու համար մայրաքաղաք երթալը և հոն, այն է Գուլիս տխրահոշակ հայի մը հնարագիտությամբը խարվիլը»:

Այս տողերը գրողը մանրամասնություններ չի տալիս գուղացիների հարկերը թեթևացնելու միամիտ պատրանքով մայրաքաղաք եկող խելոթ Դավթի մասին, որը ծագրվում է հեղինակի կող-

միջ, բայց կատարում է ուշագրավ մի համեմատություն, պեղելով, թե այս խաղա կարելի է կարողանա մը համարել Պարսկյանի Վեհապետի մուրաբիհաններուն: Ազնիի քան քան զործող անձերից յազկացած սույն կատակերգութեան մասին մենք այլ քան չգիտենք. զործող անձերի գրադասներէրից երևում է, որ, ի տարբերութեան եսխորդ զաւիշաների ու կատակերգութեանների, որոնց մէջ գերազանցապէս ներկայացված է քաղաքային տոնարական դասը, վերահիշյալ կատակերգութեան մէջ հանդես եկող անձնավորութեանները մեծ մասամբ աշխատավորներ են և մտերածախ տոնարով գրադվողներ, ինչպէս թուրշուհի (թթու ծախող), տոնարամանի (պազդազան վաճառող), զէշթինէի, շէքերնի, շեփէլու (փողոց մաքրող), պալլըքնի (ձկնորս), սամաննի (դարման վաճառող), բաֆեննի (սուրճ վաճառող) և այլն: Գործող անձերի զգալի մասը թուրքեր են՝ Մահմեդ, Ահմեդ և այլն: Զաւիշալը ունեցել է նաև մասսայական տեսարաններ:

Այս շրջանին է վերաբերում Մոլիերի գրամատուրգիայի մասորը հայ իրականութեան՝ Մխիթարյանների միջոցով: 1812 թ. րեմագրվում է ռուսական և հիվանդը (փոխադրութեան Արսէն Բազրասունու) արեւմտահայ աշխարհաբարով: Իսկ հաջորդ ձեռնար՝ «Ակամա քմիչիք»՝ թարգմանաբար հերյուրված կամ փոխած տառերէն է. Ա. Կ. Անթիստանի կողմից:

Անկախ մեր թվարկած երբեք հակասութեաններից, արտաքին քաղաքական դեպքերի՝ Ֆրանսիական և իտալական հեղափոխութեանների ազդեցութեամբ Մխիթարյան խաղացանկի կրած փոփոխութեաններից, ս. Ղազար կղզու զգրոցական թատրոնը իր գործունեութեան սմբողջ ժամանակաշրջանում զուրս չի եկել և չէր էլ կարող զաւկրոնական միարանութեան սեղմիրանից:

Թողած ներկայի հրատապ հարցերը, սոցիալ քաղաքական շատ կարևոր խնդիրները, Մխիթարյան վարդապետները իրենց ակնարկը հառում էին դեպի խոր անցյալը, առաջին հերթին այնտեղ որոնելով քրիստոնեական կրոնի համար իրենց կյանքը զոհարեալ, մարտիրոսացած դեմքեր, նաև հայ պատմական անցյալի այնպիսի գրվագներ, որոնք չէին մեղանշում կաթոլիկական եկեղեցու դեմ: Անցյալը, միայն անցյալը՝ Վանքիւնույն հրահանգիչ որինակներու նմանողութեամբ է, որ կը պատրաստվին հասարակութեան համար

ապագա գործիչներ չի անձնվիրաւթյամբ¹², գրում է Բ. Սարգիս-
յանը:

Միտթարչան թատրոնի համար պիեսներ գրողների մի մասը հայանի անուններ չեն: Գրանք վունքի սովորական միտքաններն են, որոնք իրենց պաշտօնի բնութամով կամ հանձնարարութեամբ պատրաստել են, սարքել պիեսներ, ինչպես՝ Միք. Զեմպերեքչյանը, Օփրիմ Սեթյանը, Կարապետ Ստայանը, Անանիա Էնրայանը և ուրիշներ, որոնց անուններին այլ առիթներով քիչ ենք հանդիպում միտքանութեան գրական գործունեութեանը նվիրված աշխատութեաններում:

Միտմտութեան կլիինի կարծել, թե գրականութեան հետ առնչութեան շունկնող, գրական որեւէ հետք չթողած այդ մարդիկ կարող էին առնգծել գրամատիկական այնպիսի երկասիրութեաններ, որոնք մեայուն արժեք ունենային:

Անգամ հայանի այն զեմքերի համար, որոնք հեղինակութեաններ են և միտմտմանակ պիեսներ են գրել, ինչպես Ս. Քովմաճանյանը, Ա. Բազրատունին, Ղ. Ինճիճյանը և ուրիշներ, գրամատուրգիան չի եղել հիմնական գրաղմունք, նրանք կամ բանասերներ են, կամ թարգմանիչ և կամ բանաստեղծ: Այսպես, Ա. Բազրատունին հայ գրականութեան պատմութեան մեջ հայանի է որպես ժաշկ դաշտաղնի: Հեղինակ և Համերոսի թարգմանիչ, Ինճիճյանը՝ բանասեր-պատմարան և այլն:

Սրանց քուրթի համար պիեսներ գրելը եղել է երկրորդական գրաղմունք, մանավանդ որ Միտթարչանների ներկայացրած պիեսները գրվում էին ո՛չ թե հրատարակվելու կամ հիմնական որեւէ թատրոնում բեմադրելու, այլ՝ իրենց դպրոցական թատրոնում մեկ կամ առավել մի քանի անգամ ցուցադրելու համար, մի բան որ ամենին չէր պարտավորեցնում այդ պիեսները գրողներին՝ հատուկ ուշադրութեան դարձնելու նրանց գեղարվեստական կատարման վրա:

Նույնը պետք է ասել թարգմանութեանների մասին: Օտար հեղինակների տեքստերին հովատարիմ մեայու, նրանց գաղափարներն ու մտքերը հզորորեն վերարտադրելու հարկադրանքի բացակայութեանը ազատ է թողել թարգմանիչներին: Նրանք վարվել են այնպես, ինչպես ցանկացել են: Ավելացրել կամ պակասեցրել են

գործող անձանց թիվը, կատարել են մեծ հատվածների կրճատումներ, տեղայնացրել են նյութը, հայացրել կամ թուրքացրել գործող անձերը, գուրա գցել պիեաներից բոլոր կանանց, հետևաբար և նրանց վերաբերող տեքստերը: Այնպիսի մի նշանավոր կատակերգուի մասին, ինչպիսին է Մսիկների «Տարալուֆը», խաղացվել է առանց կանացի կերպարի, մի քան, որ ամբողջովին ազավաղում է սվյալ պիեի միտքը, քանի որ վավաշտ և անբարոյական հոգևորական Տարալուֆի արարքները կապված են նրա սիրային սաղարեքների հետ:

Ուստի, կարծել, թե Բ. Սարգիսյանի հիշատակած 250, կամ թվարկած 100 պիեաները կազմում են հայ դրամատիկական դրականության հարուստ մի հյուղը, կլինի պարզ թյուրիմացություն: Անվարան կարելի է ասել, թե դրանց բացարձակ մեծամասնությունը դրական արժեքից զուրկ երկիր են, որը օրին ծնված ու նույնքան արագ մեռած: Իրենք Մխիթարյանները այդ պիեաներից մի քանիսն են հրատարակել «Բազմավեպում» կամ առանձին գրքույկներով:

Մեր ձեռքի տակ եղած պիեաներից միայն Պետրոս Մինասյանի երկերն են, որ իրենց վրա կրում են կարող դրամատուրգի գրչի դրոշմը: Դրանց էլ կանգրադառնանք ստորև, երբ խոսք լինի Մխիթարյանների զարոցական թատրոնի առիթով ստեղծված ինքնուրույն դրամատուրգիայի մասին:

Ի՛նչ էր իրենից ներկայացնում այդ թատրոնը, ովքեր էին դերասանները, հանդիսականները:

Ներկայացնողք կամ դերասանք,— գրում է Սարգիսյանը,— էին ընդհանրապես վանացու նորընծաները, և վարժարանայալք: Առաջիններն էին 14—15 տարեկան պատանիներ, իսկ վերջինները՝ 18—25: Եվ մինչև անգամ 30-ամյա ուսյալ և զարգացած երիտասարդներ:

Այս վկայությունից երևում է, որ Մխիթարյան զարոցի դերասանները նույն վանքի աշակերտներն են, որոնց մարզում էին անշուշտ խաղաղական թատրոնին ծանոթ վանահայրերը, հատկապես զասական թատրոնին ծանոթ մարդիկ:

Մխիթարյանների վանքում ներկայացված պիեաները շատ քիչ անգամ էին կրկնվում: Համեմատելով մենք մի քանի պիեաների ենք հանդիպում, որոնց ներկայացումը Սարգիսյանի վկայությամբ, կրկնվել է հաջորդ տարիներին: Մեացածները գրվել են մի անգամ

ներկայացվելու համար, մի հանգամանք, որը կթև ազատում էր գրաժառանգիցն պատասխանատվության գիտակցությունից, ապա կատարողներին էլ հնարավորություն չէր տալիս խորացնելու այս կամ այն դերը, հմտանալու գերատանական արվեստի մեջ, ի հայտ բերելու բնական տվյալներ:

Զնայած դրան, այդ սիրող գերասանների մեջ հզել են այնպիսի տաղանդավոր պատանիներ, որոնք իրենց խաղով հուզել են հանդիսականներին, անգամ ասիթ տվել շատ բանիմաց մարդկանց՝ նրանց արվեստը համեմատելու Հոսթի բեմերի տաղերի հետ: Որքան է իրական այս փաստը, զմար է ստուգելլը: Եթե բնգունենք, որ նույնիսկ շատ է լափաղանցված, դարձյալ ակներախ է մի բան, որ Մխիթարյան զարոցը ի հայտ է բերել որոշ ումեր, բայց նրանց սե սրեմը հնարադարություն չի տվել նվիրվելու հայ բեմին: Քանի՞ քանի՞ այլպիսի տաղանդներ, իրենց բողոքի շրջանում արարվել են, զեն զցվել բեմից ու հարկազրված են հզել մխիթարվել տվեստարանի էդերը թերթիկով: Այդ միայնակության մեջ, որտեղ քահանայություն սրվանից աշակերտները փոխում էին նաև իրենց անունները, առհասարակ կորցնում էին իրենց անհատականությունը: Այդ է պատճաար, որ տվելի քան հաշյուր ասրի գոյություն անկողող զարոցական մի թատրոնի գերակատարներից և ոչ մեկի անունը մեզ չի հասել: Մենք անգղեսություն անենք, թե 1666 թ. լվովում ովքեր են մասնակցել շտիփսիմե սլիսի բեմադրությանը, բայց լվիսանք Մխիթարյան այն ասների անունները, որոնց մի քանիսի արվեստով այնքան հիացել են հանդիսատեսները: Լ. Բ. Սարգիսյանին տվելի շատ հետաքրքրել են ալլ վաճառականները, որոնք ներկա են հզել ներկայացումներին և անշուշտ լայնորեն բաց արել իրենց քուկի բերանը, քան այն պատանիները, որոնք իրենց հանգիստն ու քունը զահարերով՝ անգիր են արել ամենախրթին գրաբարով զրված սլիսները, և ցանկացել են կենգանություն տալ նրանց:

ԵՆԵՔԸ: Մխիթարյան թատրոնը շնայած իր երկարամյա գործունեությանը, չի անկցել սեփական շենք: Թատրոնի համար որպես բեմ ու հանգիստարահ ծառայել է վանքի մեծ նաշանեյակը:

Վերկայացման տեղին կամ թատերարեմն էր, — գրում է Սարգիսյանը, — երբեմն սեզանատունը և սովորաբար նոր ընծայարանի ստորին ընդարձակ դասարանը՝ իր կից մեծ սենյակով, ուր գերասանք կզգնատավորվեն բեմին վրա հլնելու և խաղին ժամանակ

իրենց հեռավոր կամ մոտակա նվազները լսեցնելու Իսկ դատարանի մեծ կենտրոն, ինչպես և անոր հանդիպակաց սրահը, կը ծառայէր իրեն հանդիսավայր հանդիսականաց, Հարավ արևմտյան կողմին վեներաբլան գեղեցիկ ծովային հրեմեն իրեն ծփծփած ալիքներով կը թևապարեր հանդիսավայրի հետ, հրեմեն ալ լուսնի արծաթափայլ լույսով շարված հիանալի տեսարան մը կը պարզեր անոր հանդեպ, նման մի ուրիշ աստեղազարդ երկնիչ:

Այս նկարագրութունից երևում է, որ բնական պայմանականութունների հետ միասին (զեկորներ, բուսականություն իրեն և այլն) օգտագործվել է նաև ա. Ղազար կղզու շրջապատի իրական բնականը, քանի որ բնական ունեցել է հետևի կողմից մեծ լուսամուտներ, որտեղից երևացել են այդ բոլորը:

Միևնույն ժամանակը քիչ տեղեկություններ է տալիս բնական զգեստավորման, գրիմի և այլ հարակից պարագաների մասին: Բայց նրա ժլատ տողերից երևում է, որ թատրոնն ունեցել է իր նկարիչ ձևավորողը, զեկորներ պատրաստողը, մարդիկ, որոնք հետևել են զգեստավորմանը, թատրոնն ունեցել է իր բնական վարիչին, որը հետևել է խաղի սմբողը ընթացքին:

Եկարգագիր վարիչ մը կար, որուն հրամանին և ուղղութեան համաձայն ամեն բան կը կարգադրվեր, զի զերակատարը առհասարակ անոր պիտի հպատակներն տեսնային: Սա կամ խաղացող դասու վերակացուն էր, կամ խաղին հեղինակը և կամ ճաշակավոր և ճարտար մեկը: Հանդերձապահն ալ, հուշարարն ալ, երգապետն ալ, վարագուրամիզն ալ, տեսարանահարդարն ալ իրենց առանձին բաժինը ունեին:

Ուրեմն՝ մենք գործ ունենք զպրոցական մի այնպիսի թատրոնի հետ, որտեղ առկա են ոչ միայն հուշարարն ու հանդերձապահը, այլև երգչախումբը իր զեկավարով և, որ ամենից կարևորն է, ռեժիսոր: Չնայած այն բանին, որ ներկայացումները տրվում էին մեկ երկու անգամ, առ առավելն շրտից հինգ անգամ, այն էլ մեծ մասամբ քարեկենդանի օրերին, այնուամենայնիվ կատարվել է նախապատրաստական նկատելի աշխատանք: Նախօրոք տպագրվել են հրավիրատուներ, բաժանվել հատկապես դրսից հրավիրվող մարդկանց: Հրավիրատուի մեջ նշված էր լինում ներկայացման օրը, ժամը, պիեսի անունը և գործող անձերը, բայց ոչ զերակատարների անունները:

Սովորաբար ներկայացումը տեսած էր մեկ և կեսից Երկու ժամ։ Նախքան վարազույցի բացվելը դերասաններից մեկը կանգնում էր վարազույցի տուաշ և արտասանում ներկայացվող պիեսը հանդիսականներին ծանոթացնող մի բառաշարանություն, որտեղ պատմվում էր պիեսի բովանդակությունը։ Այդ սկսվում էր ներկայացումը։ Սովորաբար հազիշ պիեսների թույլած ծանր ապամոբուսությունը թուրացնելու համար՝ վերջում արվում էր մի զավեշտ։

Հիմնական սցենարային ավարտումից հետո հանդես էր գալիս մի գերտեսն և արտասանում «վերջարանությունը», բացատրելով, թե ինչպիսի հետևություններ պետք է անել խաղացված պիեսից։ Այստեղ է, որ միաբանությունը ճշտում էր իր գիրքերը, զագագործական կողմնորոշումը։ Անցած եթե խաղը հայ ժողովրդի պատմության գրգռիչներն էր պատկերացնում, վերջարանություն հիգիենակը հարկադրված էր այն համապատասխանեցնել կաթոլիկ եկեղեցու թեոլոգիան, ուղղորդություն բեռնել Վատիկանի կողմից սրբազորված մարդկանց վարքի վրա։ Միխիթարյանների խաղացանկը՝ սկսած Երանց թատրոնի զարգացման տառիկն տասնամյակներից, պարունակում էր բովանդակաշափ շատ նյութ՝ կենցաղային հարցեր շարափող։ Եթե հանդիսականները լինեին միայն իրենց սաները, որոնց թիվը շէր հասնում հարյուրի, ապա դժվար թե կրոնական մի մոլեռանգ միաբանություն աշխրան լայն տեղ տար աշխարհիկ կյանքին։ Բանն այն է, որ Միխիթարյան ներկայացումները դիտողների մեջ նկատելի թիվ էին կազմում Վենետիկ քաղաքից, հաճախ նաև այլ քաղաքներից եկած, իրենց բարեկենդանի տները կղզում անցկացնել ցանկացող հայ վաճառականները, որոնց մաղաշափ անգամ շէր հետաքրքրի Փրիստոսի խաշնիությունն ու երեք կույսերի ողբերը։ Անհավանական շնք համարում այն, որ Միխիթարյաններին առատորեն վարձատրող այդ վաճառականների ճաշակն ու նախասիրությունները հաշվի էին առնվում մինչև այն աստիճան, որ շխանդարեին կղզու կրոնական կանոններին և չհակասեին եկեղեցական պատգամներին։

«Հանդիսատեսը էին ընդհանրապես,— գրում է նույն բանասերը,— վաճի միաբանությունն ու սպասավորը, բայց դրան ևս անպակաս կը գտնվեին Վենետիկ գտնվող հայ ազգի նպիսկապուհներ, վաճառականներ և Արևելքին եկող Նշանավոր գիրք ու անուն ունեցող ազգայիններ։ Բառուա, Բուլնիա և Պենդա Միխիթարյան

խնամակալության ներքո բժշկությունն պարտադրող հայ ուսանողներ և Տրիեստեի, Լիվոռնոյի և Տրանսիլվանիայի հայազգի բարեկամներին ուժանք սովորության ունենին բարեկենդանի հանգստության որերը Վենետիկ կամ ս. Ղազարոս վանքը գալ ու անցնել զվարճաւայր և խրախուսելու համար ներկայացրումները:

Որպես հանդիսատար՝ ծառայող տարածության առաջին շարքում, հենց կենտրոնում, ամենապատվավոր տեղը նստում էր միաբանության արքա հայր հատուկ բազկաթոռի մեջ, իր շուրջն ունենալով սպասավոր չլուրերը և ուխտին աչեզարդ վարդապետները:

Այս պատկերն է ունեցել Մխիթարյանների թատրոնը տարիներ շարունակ:

Ամփոփելով Մխիթարյան միաբանության անդամների շանքերով ս. Ղազար կղզում 200 տարվա ընթացքում տրված ներկայացումների բնութագրերը, համարձակ կարող ենք ասել, որ այն հիմնականում ծառայել է վանքի աշակերտների հոգևոր դաստիարակությանը և հայ հասարակական մշակութային կյանքում «...շան ազդեցությունն է միայն թողել, «զւնցություն, որը զուցի մասամբ եկել է աշխարհիկ հանդիսականների ապավորւթյունների ճանապարհով, մասամբ էլ կղզում բնագործած պիեսների առաքումով թուրքիա, Պարսկաստան, մինչև անգամ հեռավոր Հնդկաստան:

Այժմ դուրս գանք Ազրիաստիկի գեղածիծաղ ջրերի մեջ ծվարած այդ խորհրդավոր հայկական վանքից ու գնանք այն քաղաքները, որանդ Մխիթարյանները տարածել էին իրենց ազդեցությունը: Ս. Ղազար կղզուն ամենից մոտը Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանն է, որի սաները ճշող մեծամասնությամբ արեւելատահայ իրականությունից դուրս եկած երիտասարդներ էին: Ներանք, ավարտելով իրենց կրթությունը, վերադառնում և գործում էին հայ ժողովրդի մեջ, իրենց հետ տանելով երբեմն տարածերձ շատ նոր գազափարներ: Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի մասին զրված աշխատություններում, այդ թվում «Թաղմովեպիս 1936 թ. այն բացառիկ համարում, որը նվիրված է վարժարանի հարյուրամյակին, մենք ընք գտնում նրա թատերական գործունեությանը վերաբերող թեկուզ սեղմ մի բնութագիր, սակայն զուրոցի շրջանավարտներից մի քանիսի կենսագրություններում հանդիպում ենք տեղեկությունների, թե նրանք մասնակցել են աշակերտական ներկայացումներին: Ուստի հիմք ունենք պնդելու, որ

ինչպէս Միջիթարեանները վաճարում, այնպէս էլ նրանից մի քանի քաջ Հեռու գտնվող Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, նրա սկզբնավորման առաջին տարիներին, կողմակերպվել են Հայկական ենթակայացումներ, երազայական եղել է նախը, այն ասորի-րաթումբ, որ այստեղ թառերական ենթակայացումներին համեմատաբար քիչ տեղ է տրվել, իսկ համերգային ծրագրերին (արտառանկալյուն, երգ և այլն) ազնիվ մեծ տեղ: Այստեղ էլ զարմայ Հյուսիսի մեջ հղել են աշխարհական մարդիկ, որոնք կամ ուսման, կամ աշխատանքային բնութամբ գտնվում էին Վենետիկում: Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը կրօնական մի վանք չէր, նրա շրջանավարտները պարտաւոր չէին հոգեւորական կաշում բնդունելու, ներքանք ակաթիւքին ժառանկցում էին հասարակական ծշակութային կյանքին: Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի սաներին տասնյակներով կարող ենք հիշել, որոնք իրական ազդեցութուն են թողել արեւմտահայ բնի վրա: Այդ զարացում են ստանալ ու ազարան: Հայ թատրոնի ու գրաժառանգիայի այնպիսի ականավոր ենթակայացուցիչներ, ինչպիսիք են Մկրտիչ Պեշեկեթաշյանը, Մրազիան Լեւոնյանը, Քոմմա Քերպյանը, Վահրամ Փափազյանը և արիշներ: Այդ զա շատ հասկանալի է. Բառնիայի սրտում գտնվող հայկական աչք վարժարանի սաները կրօնական քաշը կաշկանդումներով հանդերձ, ազնիվ հասարակարթյուն ունենին շփվելու հասարակական կյանքին, կրելու ժամանակի քաղաքական զնպքերի խոր ազդեցութունը: Մեզ հասել են ազնյաներ Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի սաների որոշ բժրաստության, գաւազույի՝ և աշակերտական խոսվությունների մասին:

Ի թիւս այլ մշակութային նրնութների, խաշական թատրոնի ազդեցութունը ևս աչգտեղ ազնիվ տեմիշական էր:

Մ. Ղազար կզգու սաները՝ ապրելով քաշայական որոշ ենթանացում, հազվադեպ են հակադրվել պապական եկեղեցու կանոններին, մինչդեռ Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի շրջանավարտները, մտնելով հասարակական կյանք՝ ունեցել են ինքնուրույն այնպիսի գործունեութուն, որը համար ուղղված է եղել իրենց սեւղ կաթոլիկական զազափարախոսության զնմ: Անգլիսին է եղել որեւեակ ականավոր հրապարակախոս Ա. Արփիարյանի գործունեութունը: Նա ստգորելով հանգերձ կաթոլիկ վարժարանում՝ Ղեւոնկ Այիշտին տեսության շրջանում, սոգորված նրա հայրենասիրական

գաղափարներով, հետագայում զարկել է հայ կղերականության, այդ թվում կաթողիկոսական պրոպագանդայի ու Մխիթարյան միաբանության մոլի հակառակորդներից մեկը:

Գրեթե նույնը պիտի ասել թատերական որոշ գործիչների մասին: Այսպես Մ. Պեշիկփաշյանը և Ս. Հեթմյանը սովորելով Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում և այնտեղ կատարելով իրենց թատերական առաջին քայլերը, երբ վերադարձել են հայ հասարակական կյանք, իրենց գործունեությամբ առաջին հերթին հակադրվել են պապական ապաղապանացեոջ քաղաքականությանը, ինչպես պիտի տեսնենք նրանց թատերական գործունեությանը նվիրված էջերում:

2. ԴՊՐՈՑԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ ՊՈԼՍՈՒՄ ԵՎ ԶՄՆՈՒԹՆԱՑՈՒՄ

Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանից բացի՝ Մխիթարյանները զպրոցներ ունեին մի շարք քաղաքներում, ինչպես Եգիպտոսյանում, Վարաթիում (Հունգարիա), Կ. Պոլսում, Տրապիզոնում, Ջըմյուռնիայում, Պարտիզանում, Նիկոմիդիայում, Մուշում, Խարբերդում, Մերտինում և այլն, զպրոցներ, որոնք բոլորը գործել են նույն ժրագրով, նույնպիսի նպատակներ են հետապնդել: Եթե հաշվի առնենք այն փաստը, որ այս բոլոր զպրոցներն ավարտող աշակերտները աշխատել են հայ իրականությունում և ունեցել են կրթական գործունեություն, ապա պարզ կարող է դառնալ, թե 1701 թ. մի քանի հոգով հիմնված միաբանությունը տարիների ընթացքում ինչպիսի լայն ցանցով պատել էր հայաբնակ բոլոր վայրերը և որ քան մեծ ազդեցություն կարող էր ունենալ հայ հասարակական, մտավորական կյանքում: Մխիթարյանները հենարան ունեին հայաբնակ շատ քաղաքներում, առաջին հերթին հանձին հայ հարուստ կաթողիկ վերնախավի, առևտրական դասի, որը չէր դառնում նյութական օգնություն ցույց տալ ինչպես միաբանության հրատարակչական գործին, մեկեկեսա դառնալով քաղմածախա շատ գրքերի, այնպես էլ նրանց կրթական գործին:

Մեզ հասել են տեղեկություններ, որ վերոհիշյալ զպրոցներից շատերում եղել է զպրոցական թատրոն (Կ. Պոլսի, Իզմիրի, Տրապիզոնի, Կարասու Բազարի և այլ քաղաքների զպրոցներում): Խաղացվող պիեսները մասամբ ստացվել են Վենետիկի վանքից, մասամբ էլ ստեղծվել են տեղերում, զպրոցների ուսուցիչների կողմից:

Այս բնագավառում ընդուն հարժուհեութուն են ունեցել Մխիթարյան միաբանութան տեղամեներէց Մինաս Բժշկյանը և Պետրոս Մինասյանը:

Կ. Պոլսում Մխիթարյաններին հաշոգովում է զպրոցներ բաց տնել 12-րդ դարի սկզբներէց, հալ կաթսիկ սմիրաների նշտապան ու բարոյական աշակցութիւն: Առաջին փորձերը կատարում է Լ. Պողոս Քընկըրյանը 1804 թ.: Նա զպրոցը բաց տնելու հենց առաջին տարիներէց Լոսանակ է դրել ստեղծել զպրոցական բնմ: 1811-ին Հ. Պողոս գրադարան-ընթերցարան բանալու և թատերական ներկայացումներ տալու կը պատրաստուի և արդեն զքննըն տպընպըրն էր վանքն, երբ իր տնակնկալ մահը կը խափաներ ազգան գեղեցիկ ծրագիրներ և սուղի կը մատենր ողորացալին 140 որր աշակերտները¹⁹:

Այն, ինչ որ չի հաշոգովում Պողոս Քընկըրյանին, հաշոգովում է Մինաս Բժշկյանին: 1808 թվականին Մխիթարյանները Կ. Պոլսում բաց են տնում միաժամանակ երկու նախակրթարան, մեկը Կալաթայում, մյուսը՝ Պերա կենտրոնական թաղամասում, որտեղ ընակովում էին գերազանցապես եվրոպական կենցաղով ապրող հարուստ ընտանիքները: Պերայի զպրոցի տնասլ է նշանակվում Մ. Բժշկյանը: Ահա սրա տնաշտիւթյան շրջանին է զուգադիպում առաջին զպրոցական թատրոնի սկզբնավորումը Կ. Պոլսում: Մեծ հետաքրքրութուն է ստեղծվել Բժշկյանի զնկավարած զպրոցի նկատմամբ՝ հատկապես թատերական ներկայացումների պատճառով: Եժամանակակիցները խանդավառութիւնք վանք կը տեղեկացնեն տնոնց հառաչողիմութիւն մասին, մեծազանց մեծ է ժողովրդյան ուրախութիւնը ազգային թատերական ներկայացումներու մասին, զոր Լ. Մինաս անքան հաշոգութիւնք սկսած էր կազմակերպել²⁰:

Ներկայացվել է Մ. Բժշկյանի կողմից գրված «Արտաշէս» (կամ «Արտաշէս», որ ետին է) թատերգութիւնը, 1810 թ. փետրվար ամսին, այսինքն բարեկենդանի օրերին, երբ կազմակերպվում էին նման թատերական ներկայացումներ: Ականատեսներից մեկը՝ Գևորգ Օղուլլութլյանը, խաղի թարմ տպավորութիւն տակ, 1810 թ. մարտի 8-ին Մխիթարյանների Արարհայր Ազոնցին գրել է. «Բարեկենդանին Լ. Մինաս Վ-ը յուր զպրատանը մեշ տղոցը Արտաշէսի պատմութիւնը խաղցուց. որչափ մարդ կար՝ ամենքը զար-

մացան, թե հայոց մեջ առանկ բան կըլլա մի եզեր. և ճշմարիտ, նոր բան մը տեսանա՞նք³¹:

Այս ներկայացման մասին ավելի մանրամասն տեղեկութիւններ հաղորդում է ինքը Բժշկյանը, Օղուլլութիւնից երկու որ անց՝ 1810 թ. մարտի 10-ին Արքահոռն ուղղած նամակում, որի մեջ խոսելով աշակերտների առաջադիմութիւն մասին, հայտնում է, թե նրանց ներկայացնել է ավելի «Արտաշիր արքայի վարքը», Զոպատակ ունենալով ցուլց տալ հնազանդութիւնն օգուտները և անհնազանդութիւն վնասները: Բժշկյանն ասում է, թե անտեսողներն ալքան ան հիացել ու զարմացել, որ ներկայացումը երեք անգամ կրկնել են ավելի դպրոցում, ապա տեղափոխել հարուստների ընտանիքները՝ «մի անգամ ի տան Աթուհաս աղայի և մի անգամ ի տան Տյուլլանցա: «Ուրախացան ամենայն ծանօթք և անծանօթք, սքանչացաւ ի վերայ մանկանց, թե ի սակաւ միջոցի քանի յառաջադէմ չեալ են, անվթար արտասանելով և զամենայն դիրս յանձին բերելով, եկն ինքն և Պայծառն Աւգեր, յոյժ հաճեցաւ բազմիցս ծափելով»³²:

Սրանով պատուվում է Պուլսում Մինաս Բժշկյանի ղեկավարած դպրոցում սրված ներկայացման մասին մեր իմացածը: Արդյո՞ք այլ պիտաներ էլ խաղացվել ձեռնահամակերպում և 1817 թ. Բժշկյանը տեղափոխվում է Տրապիզոն, այնտեղ բաց անում դպրոց, պաշտոնավարում մինչև 1824 թ.: Մեզ չի հասել որևէ տեղեկութիւն, թե Տրապիզոնում նա կրկնե՞լ է թատերական իր ձեռնարկումը:

1824 թ. մենք Բժշկյանին գտնում ենք Ղրիմի Կարասու Բազար քաղաքում, նույն պաշտոնով, որտեղ նա հիմնում է մի նոր դպրոց և զարկ տալիս թատերական ներկայացումների: «Ուսման հետ իբրև աշակերտութիւն և ժողովրդյան համար կրթական ազդակ՝ հ. Մինաս թատերական ներկայացումներ ալ կուտար մեծ ուրախութիւն և զարմանք պատահուելով ժողովրդյան»³³:

Կ. Պուլսի կաթոլիկ հայերի դպրոցներում սկիզբ առած թատերական շարժումը օրինակ է դառնում նաև լուսավորչական դպրոցների համար: Հարութիւն ամիրա Պեղեյանի նյութական միջոցներով բացված հայկական դպրոցում նույնպէս կազմակերպվում են ներկայացումներ՝ 1828—1830 թվականներին³⁴:

Ժամանակագրական կարգով դպրոցական թատրոնի հաջորդ

փաստը տեսնում ենք Զմյուռնիայում, որտեղ 1836 թ. Մեսրոպյան վարժարանում բնագործում է Փաղկանիի շէշուրանոցի տիրուհին և Կատակերգությանը, զպրոցի տեսուչ Անդրեաս Փափազյանի ետևածնունդյամբ: Այս փաստը նույն նախադասությամբ կրկնել են արևմտահայ թատրոնի թուր պատմաբանները, վերցնելով միմյանցից, առանց դիմելու սկզբնաղբյուրներին և պարզելու, թե ինչ պատճանեկում է Կատարվիլի դշագրամի գեղարք, ինչու է ձախողվել, արգյոք միայն մի՞ ներկայացում է արվել, Անդրեաս Փափազյանը ունեցե՞լ է իրեն համապարփակցող մարդիկ:

Զմյուռնիայի վերահիշյալ ներկայացումը առանձնահատուկ կարեւորություն է ստանում այն ահապետից, որ այն փաստորեն առաջին գեղարքն է արևմտահայ պաշտաններում՝ զուտ աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող դասական կատակերգության ցուցադրման ուղղությամբ: Մինչ այդ Պոլսում կատարված փորձերը զուրաշեն եկել կրոնա-քաղաքական շրջանակներից, ժիշտ է, Մխիթարյաններն էլ թարգմանական նման կատակերգություններ ցուցադրել են, սակայն դրանք բոլոր լուծյան հայացված, ազնաւոված փոխադրություններ են եղել: Այստեղ այն տրվել է իտալերեն լեզվով, սակայն կազմակերպվել է հայկական դպրոցում, հայ ուսուցիչների և աշակերտների ջանքերով, գերազանցապես հայերի համար, հետևարար հայ իրականության հատուկ մի երևույթ է:

Շէշուրանոցի տիրուհին և Կատակերգության վերահիշյալ ներկայացման մասին մի քանի լրացուցիչ տիղեկություններ գտնում ենք Հակոբ Փոսյանի շէշար ի Զմյուռնիա գրքում և Անդրեաս Փափազյանի կենսագիր Ստ. Փափազյանի մի գրքուկում:

Նախ՝ ո՞վ է Անդրեաս Փափազյանը, նա ծնվել է Կ. Պոլսում, 1806 թ.: Կրթությունն ստացել է Խաղաղուղի դպրոցում, ապա 20 տարեկան հասակում մեկնել է Իտալիա, 5 տարի սովորել, հմտանալով իտալերեն և լատիներեն լեզուների մեջ: 1831 թ. վերադառնում է Քուրդիա, պաշտոն ստանձնում Զմյուռնիայի Մեսրոպյան վարժարանում, նախ որպես իտալերեն և հայերեն լեզուների ուսուցիչ, ապա զպրոցի տեսուչ: Փափազյանը մեծ փոփոխություններ է մտցնում դպրոցական ծրագրում, նշանակալից տեղ հասկացնելով ճշգրիտ գիտություններին ու լեզուներին (հայերեն, թուրքերեն, հունարեն, իտալերեն, ֆրանսերեն, հետադասում նաև անգլերեն): Նրա

տեսչութիւն տարիները Միտրոպոլիտան վարժարանի ամենափայլուն և ոսկի տարիները կըլլան»³⁵։

Ահա այս շրջանում եւ միտք է հղանում թատերական ներկայացումներ կազմակերպել, նպատակ ունենալով «... մեր ազգը ճանչցնել ուրիշ ազգաց, մանավանդ եվրոպացւոց թե անպիտան անարգ ազգ մը չէ, այլ ունի ազնիվ ձիրքեր ալ»³⁶։ Անդրեաս Փափաղյանի ջանքերը քաջալերել են դպրոցի հոգարարձուներից Գրիգոր Կոստանյանը, Մ. Պալասանյանը և Հովհ. Նուպարյանը։ Սրանք «ոգնով շափ աշակից և պաշտպան եղեն թատերական խաղուն գործադրութիւնը»։

Անդրեաս Փափաղյանի կենսագրի վկայութիւնից երևում է, որ բնագորութիւնը չի եղել սովորական աշակերտական մի ցմբեկույթ, ինչպես պատահում էր Մխիթարյանների մոտ, այլ եղել է լավ եւ խաղաղատեսուցած, գիշերալիկ կանտատոր ներկայացում, որին մասնակցել են դպրոցի բարձր դասարանների առաջագիմ աշակերտները, ըստ իրենց բնական հակումների, ինչպես Անդրեաս Փափաղյանի կենսագիրն է վկայում, «ամեն մեկ զերասանի ալ յուր բնութիւն և ձրիցը համեմատ կատակերգութիւն մասերը բաժնեւորւած ըլլալով»։ Երեկույթին ներկա են եղել դպրոցի ուսուցչական կազմը, աշակերտների ծնողները, և քաղաքի բերնելի անձինքը ու պատգամներ վաճառականք, որոնք թղթառուտ աշակերտաց ներկայացուցած տեսարաններուն զմայլեցանք։

Հաջողութիւնը աշխատանքի մեծ է եղել, որ ներկայացումը նույնութիւն կրկնվել է երկրորդ անգամ։

Անդրեաս Փափաղյանի կազմակերպած այս երկու ներկայացումները մեծ ազմուկ են առաջացնում Ջմյունիայում, դժգոհութիւն ալիք բարձրացնելով վարժարանի դեմ։ Այս բանը մեր բանասիրութիւն մեջ բացատրվել է միայն Գոլդոնիի պիեսի աշխարհիկ բովանդակութիւնով։ Դա, իհարկեւ որոշ զնն կատարել է, աակայն կա ավելի արմատական պատճառ. այն, որ դպրոցն իր ծրագրով այնքան էր եվրոպականացել, որ երկյուղ էր պատճառում պահպանողական տարրերին։ Մեծ գայթակղութիւն է համարվել հատկապես ֆրանսերէն լեզուն։ Ընկեղեցին ամեն ջանք գործադրել է, որ «այս օտար լեզուն վարժարանին մեջ շմուծվի ի ժամու և ի տարածամու քարոզելով, որ գաղիներն են անհավատութիւն, վնասներս եւ»³⁷։

Ջմյուսներու ժշակութային կյանքին լավատեսական թույլանք, խոսելով Անդրեաս Փափազյանի թատերական գործունեութեան մասին, գրում է, թէ երաւ արով բաւար լեզվով թատերեր կը ներկայացնէին: Այս վկայութեանց կարելի է եզրակացնել, թէ մի քանի պիեսներ են խաղացվել, սակայն այդ քանը հաստատող փաստեր չենք գտնում ո՛ր Անդրեաս Փափազյանի կենսագրի մաս, և ո՛չ էլ այլ ազդրութիւններու:

1840-ական թվականների վերջերից գաղաղակաւ ներկայացումներ են կազմակերպում Պալի տարրեր թաղամասերում: Այսպէս, 1850 թ. Յրթազուգում, հայանի հարուստ Եաճիյանների տանը աշակերտները կազմակերպում են մի քանի ներկայացում: Երանք Եուլիսի տոմսեր են վաճառում իրենց ցերեկույթների համար:

Գծրախաարար արեւմտահայ թատրոնի պատմաբաններից ոչ մեկը չի տեսնում, թէ ինչ են ներկայացրել: Քանի որ պիեսները խաղացվել են աշակերտների կողմից, համաեւարար երանց ուսուցիչների գեկավարութեամբ, կենդանակի գրանք աւելցել են կրտսւ-թաթայախոսական բովանդակութեան:

Նույնը պէտք է ասել 1855 թ. Պեպեք թաղամասի Գրանսիական գաղաղի հայոց լեզվի ուսուցիչ Գ. Անուշանի գեկավարութեամբ և հայ աշակերտների մասնակցութեամբ կազմակերպված յայնի մը ներկայացումներու մասին²⁰:

Ըստ երևույթին թատերական ավելի լարջ փորձեր են կատարվում Սկյուտարում՝ Օսյան հայտնի գերդաստանի ապարանքում, Պողոս Օսյանի ջանքերով, որ եղել է մամանակի դարգացած մարդկանցից: Նա իր բնակարանի ընդարձակ սրահներից մեկը տրամադրում է գաղաղական տարիքի իր երեխաներին ու երանց ընկերներին, որպէսզի թատերական ներկայացումներ կազմակերպեն:

Մեզ չեն հասել ներկայացված պիեսների անունները, բայց հասել են այն գրամատուրգների անունները, որոնց երկերը խաղացվել են. Եմասինի, Կարենի, Վոլտերի նման կարգ մը դասական հեղինակներու հետ Մոլիեր կը թարգմանվի ու կը ներկայացվի հոն: Ինչպէս երևում է այս թվարկումից՝ Օսյանների ընտանեկան-գրադրոցական թատրոնում բեմադրվել են բացառապէս թարգմանական պիեսներ, դասական հեղինակների բարդ երկեր, որոնց ցուցադրումը կապված էր մեծ գովարութեանների հետ: Արդ՝ ովքե՞ր

են հզեւ այդ ժանր ընդ իրենց ուսերին վերցնողները: Դրա պատասխանը տալիս է նույն ազգայութի հետեւյալ վկայութիւնը. «Գրեթէ Փափագլան, Իլիաս Չալան, Տիգրան Փեշտիմալչյան թատերասեր պատանիներ եռանդուն գործունեութիւն մը ցույց կուտան այս նորածին թատերական շարժումին մէջ»¹⁰:

Մրանք ըստրն էլ արեւմտահայ մշակույթի մեջ նկատելի դեր կատարած, թատրոնին մասիկ կանգնած մարդիկ են, չափ գիտակից քրտնախական գրականութիւնն ու ընդվին: Հետեւաբար Օտյանների տան այս ներկայացումները, ըստ երևույթին հզեւ են ասելի լուրջ փորձեր, քան մենք տեսնում ենք մինչ այդ: Պետք է արտօնաւ միայն, որ այլ տեղեկութիւններ չեն հասել:

Դպրոցական թատրոնը իր գոյութիւնը շարունակեց նաև 1860-ական թվականներից հետո, սակայն հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացման շրջանում այն որևէ նշանակութիւն չէր կարող ունենալ և ընթանում էր նույն ուղղութիւնով, ինչ զմէլ էին Մխիթարյանները: Եթէ կար որևէ տարբերութիւն, այդ այն էր, որ ազգային վարժարաններում ընմագրվում էին գերազանցապես պատմական ոգերգութիւններ, աշակերտութիւնը հայ լեզուի հետ կապելու ձգտումով, պիեսների մէջ նկատելի տեղ էր ընում «Վարդան Մամիկոնյան» ոգերգութիւնը:

Ուստի՝ ասելովը հենք համարում 1860-ական թվականներից հետո գործած դպրոցական թատրոնների մասին ընդարձակ խոսելը:

3. ՄԽԻԹԱՐՅԱՆՆԵՐԻ ԴՐԱՄԱՏՈՐԳԻԱՆ

Մխիթարյանների ստեղծած մոտ 200 պիեսից հազիվ մի քանիսն են լույս տեսել: Դրանց մէջ նշանակալից են Պետրոս Միկասյանի պատմական ոգերգութիւնները և մի քանի կատակերգութիւն: Եվ, որովհետև Պետրոս Միկասյանը հանդես է եկել ո՛չ միայն սոսկ գրամատուրգ, այլ թատրոնի տեսարան, նախ ծանոթանալ այդ ուշագրավ անձնավորութիւն թատերագիտական ըմբռնումներին, ապա՝ ստեղծագործութիւններին, մանավանդ որ նրա շուրջ գոյութիւն ունեն շատ տարամերժ կարծիքներ:

1845 թվականին Վենետիկում լույս տեսավ Պ. Միկասյանի գրամատիկական ստեղծագործութիւններից «Եոսրով մեծը»՝ ընդարձակ առաջաբանով:

Մինասյանը Մխիթարյան միաբանության այն անդամներից է, որոնց գաղափարախոսության մեջ նկատելի է ժամանակի առաջավոր մտքի ազդեցությունը։ Նա հարել է Վատիկանի վարձկան Հասանյանի դեմ պայքարող հոսանքին, այդ պայքարին մասնակցել է թե՛ իր ստեղծագործություններով և թե՛ գործնականում, եղել է Հիմնադիրներից մեկը 1846 թ. Պոլսում ստեղծված «Համազգայաց» ընկերության, որի նպատակն էր պարկ ուսել հայ ազգային մշակութային և ազգահամարման գործին։ Իր ժամանակի համար առաջագիժական այս շարժման պարագլուխների մեջ տեսնում ենք այնպիսի անհանգիստ գեմբերի, ինչպես Մ. Պեշիկթաշլյանին, Հ. Վարդանյանին և ուրիշներին։ Եթե այս բոլորի վրա ավելացնենք, որ Պ. Մինասյանի գրչին է պատկանում «Համազգայաց» ընկերության կանոնադրությունը, ապա պարզ կարող է դառնալ այդ վարդապետի հասարակական դերը։

Բայց այս բոլորով հանդերձ Պ. Մինասյանը մեացել է կրոնական հայացքներին համոտարիմ կղերական մի գործիչ։ Ընդգրկվածքը նրա աշխարհայացքի մեջ չի առաջացել դեպի կրոնը ունեցած նրա վերաբերմունքից, այլ ինչպես ուրիշ վարդապետներ, ծառայելով կրոնին, ցանկացել է համոտարիմ մեալ իրեն ծնող ժողովրդին։

«Ես սրով մեծինս կցված առաջարանը հանդիսանում է հայ թատերադիտական մտքի առաջին արտահայտություններից մեկը, և որպես այդպիսին իր վրա է հրավիրել ինչպես նախասովետական տարիներին հայ բանասիրության, այնպես էլ սովետական տարիների թատերագիտների ուշադրությունը։ Ումանք դերագնահատել են Մինասյանի առաջարանի հասարակական արժեքը, և հեղինակին ներկայացրել առաջավոր գաղափարների արտահայտիչ։ Այսպես, Վ. Քերդիրաշյանը իր «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» աշխատության մեջ «Պետրոս Մինասյանի թատերադիտական հայացքները» գլխում նշելով, որ «Պետրոս Մինասյանը 19-րդ դարի առաջին կեսի հայ առաջին թատերագիրն է և թատերական արվեստի տեսարանը, հանդուս է հետևյալ չափազանցված ներկայացություն. «Պ. Մինասյանը զգալի չափով հետևողական էր իր դիրքավորման մեջ, որը շնայած նրա սրտը նախապաշարումներին, հիմնականում առաջագիժական էր ժամանակի համարը»²⁰։ Իսկ մի այլ տեղ նա այնքան է հեռու գնում, որ Մինասյանի կողմից Վատիկանի հասցեն

ասված շատ քնական այն դիտողությունը, թե Վոլտերը եղել է «թշնամի ուղիղ կրոնից և աստվածապաշտություն», համարում է քաղաքացույն քաղաքկման համար ասված մի գնահատում և այն՝ միայն այն պատճառով, որ իր առաջադրանքում Մինասյանը Վոլտերին համարել է «իմաստություն խորագնին»:

Մինասյանի թատերագիտական հայացքները ամենևին հիմք չեն տալիս նման եզրակացություններին: Նախ՝ սխալ է այն կարծիքը, թե նրա նպատակն է եղել գծել Միխիթարյանների զգրոցական թատրոնի համար ուղի: Էշամազգյացիք ստեղծման նախօրյակին ասված իր գրքում Մինասյանը փորձում էր ուղիներ նշել ո՛չ թե զգրոցական թատրոնների, այլ՝ առաջին հերթին, նոր ժիւնր արձակող աշխարհիկ թատրոնի համար:

Ճիշտ է՝ հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնը դեռ չէր սկսել իր գործունեությունը, սակայն Կ. Պոլսի և Քիֆիսի հարուստ հայերը խուսնեքում գնում էին խալսական և ֆրանսիական թատերախմբերի ներկայացումներին, որոնց մեջ աշխարհիկը Միխիթարյան միվանականի գայթակղեցնելու շարժ ցցուն էր: Մինասյանին անհանգըստացրել և հուզել է օտարների վերոհիշյալ ներկայացումներին հայերի համախելը: Լսենք իրեն. «Բայց քանզի յայժմեան ժամանակիս և ի քիմա մերոցն ազգայնոց սկսանին տակաւ քաղցրանալ օտարաւոր տեսարանք ալլալիզու ազգաց անզգուշից, և ընդ սակաւ քաղաքական օգտութեանցն սկսանին արդ մերքն և մեծամեծ վնասս յանձինս ձգել անաթ՝ ի միտսն և ի հոգիս, և փոքր միւս ևս համարձակեալ քուռն հարկանեն մուծանել նմանօրինակս ինչ և յազգին մերում, զնոյն սովորութիւնս ասեմ նոքիմք կարգօք, յորոց անշուշտ և բազում և անզարմանելի վնասուց գտցին ժառանգորդք մանկունք ազգիս իրր յանգիտս, զայս ամենայն ակն յանդիման և անպատրուակ տեսեալ մեր, փութամք արդ զառաջս անուշ շարեացն»²¹:

Անգիլի քան հստակ է Մինասյանի միտքը:

Մինասյանի նպատակը չէ զպրոցական թատրոնի խաղացանկը ընդլայնել հօգուտ աշխարհիկ բովանդակություն ունեցող պիեսների, ինչպես կարծում են ոմանք, նրա նպատակն է զպրոցական թատրոնի քարոյախոսական խաղացանկը պարտադրել նորաստեղծ հայ ազգային թատրոնին, անելով աննշան գիշումներ հօգուտ աշխարհիկի:

Այս բոլորից Հեռո արդեն Հասկանալի կարող են դառնալ այն տեսակետները, որ զարգացնում է Մինասյանը իր տեսլաբանում: Նա տեսնում է, որ անհիշատակ մամեսակներից մարդիկ մեծ տեղ են ունիլ Քաարսին, որովհետեւ այն ո՛չ միայն նկարագրում է, այլ ցուցադրում մարդկանց արարքները, մատնումները, Հին Հույները, Հռոմեացիները Հեռագայում էլ նրանց սրինակին Հետևող այլ մարդկանց, սպասարձիկ են թաղարներ, անգամ Հեթանոս Հայերը ունեցել են իրենց Քաարսնր, Եվ այժմ, երբ Հայ ազգը սկսում է բուռն Քափով դարկ տալ մշակութային կյանքին, Քաարսնր պետք է գրավի իր տեղը: Դրա համար պետք է գրվեն գրամատիկական երկեր: Եվ որպեսզի գրականությունն այդ էությունը ավելի արդյունավետ զարգանա ու մշակվի, ինքը ցանկանում է քննություն տանել Քաարսնրի գրականության ու Քաարսնի ոգուտներն ու վնասները, ցույց տալ, թե ինչպիսի շարիքներ է իր Հեռ բերում Քաարսնր:

Քաարսնի սգուտները, — տեսնում է Մինասյանը, — բազմազան են, և թե այն գործում է բոս սրինի: Ամենամեծ սգուտը բարոյական հրահանգներն են, երբ բեմը տարբեր մուլություններ հրապարակով ցուցադրելով՝ մարդկանց Հեռու է պահում գրանցից: Բայց Քաարսնր, Միխիթարյան վարդապետի կարծիքով, ո՛չ թե պետք է բարքերը ուղղի սուր և հասու հարձակումով, այլ բառանց զայրացուցանելով երբեք զոքս: Այլ խոսքով նրա նպատակն է մուլությունների պատսիվ ցուցադրումով զգուշացնել մարդկանց, նրանց դարձնել մարդասեր, Հեռական, Հուր ընկերական սրենքներին, որը սղամենակին ի մի սկը չող է զազն ողջուն ի մի զերդաստան մողով...²⁰ Սա նույն քրիստոնեական բմի Հոս, մի հովիվի՝ զազափարախոսությունն է, որն իսպառ մերժում է կյանքում Հասարակական տարրեր խավերի պայքարի զազափարը:

Քաարսնը միամամեսակ, — տեսնում է Մինասյանը, — սովորեցնում է քաղաքավարություն, կենցաղավարություն, թե մարդիկ, տարրեր միջավայրերում ու տարրեր շրջապատում ինչպես պետք է պահեն իրենց, վարվեն ողություն ինչ ձևեր պետք է կիրառեն և այլն, վերջապես սովորեցնում է ուղիղ խոսել, հանդիսականները՝ լսելով զարգացած մարդկանց բերնից զննցիկ ու կատարյալ լեզու, յուրացնում են այն, իսկ լեզվի Հեռ զարգանում է միաքը, զատուղությունը:

ԹԻՐՏՐԱՆՔԻ ՈՒԹԻՎՆԵՐ

ԵՐԵՎԱՆԻ

Ի. Գ. ԳԵՐՈՍՅԱՆԻ ՄԻՆԵՐԱԿԱՆ

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՄԻՆԵՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Ի

ՈՂԵՐԳՈՒՄ ԻՆՏԵՐ



Ի. Գ. ԳԵՐՈՍՅԱՆԻ

Ի. Գ. ԳԵՐՈՍՅԱՆԻ ՄԻՆԵՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Ի. Գ. Գ.

Արանք են թաադանի ոգուաները: Բայց թաադանը միայն ոգաակար բաներ չի ցուցադրում: Հանգիստահաները, որոնք առհասարակ հակամեհ են ամեն կարգի բարքեր յուրացնելու, այնտեղ ստանում են վատ գրգիռներ, որոնք կարող են հաճախ մոռացնել տալ լավն ու ոգաակարը: Ահա թե ինչու եվրոպական շատ երկրներում՝ մեղքները, որոնք ծանոթ են աշխարհի շար ու բարուն, փորձաթյուններին, զգուշանում են իրենց սրգիներին թաադան ուղարկելուց: Որքան իրավացի էին մեր նախնիները, — գրում է նա, — որոնք մոզովրդին խրատում էին հեռու մեալ թաադանից իբրև ոք մուգակաց, որ յանփախաւտ ի մա՛հ զմարդիկ մատնիցեն. որպէս է տեսանել ի յորգորակ՝ սրբոց Ոսկերեքանին և ի Մանգակունւայ Հասունք²²:

Թաադանը հրահանգներ է առաջ, նրա նպատակն է մոզովրդին զուրա բերել կրքերի ու ազիտության դեմ, որպեսզի մարդիկ կարողանան պաշտպանվել այս երկու հզոր թշնամիներից. աւտի պետք է թաադանից զուրա թողնել այն ամենը, որ կարող է կրքեր գրգռել: Դրանք գերազանցապէս իրական կյանքի այնպիսի նկարագրություններն են, որոնք ե՛ր մարմինն են մեղցնում, ե՛ր հոգին: Նախ պետք է թաադանից զուրա թողնել կիներ, նթն անգամ հեթանոսների մոտ կինը հանգեա չէր գալիս բեմում, ինչո՞ւ պետք է քրիստոնեական թաադանում գալթակզության այդ հիմնական ազրյունը հանգեա գա: Ինքը վստահ է, որ հայ մոզովրդի զգաստ բարքը թույլ չի տա, որ թաադան մուտք գործի ալգպիսի մի թույն: Մէլլ զի թերես ոմանց ի նոցանէ անգիտութեամբ հրապուրեալ ի բանս և յորինակս անպատկառից ոմանց, համարձակիցին արդեօք ի գովեստ առնուլ ըստ սովորութիւն ելանելոյ և կանանայն ի հանդէս թաադանցն, բեր տեսցուք տա վալը մի եթե որպիսի ինչ պատճառս պատճառիցեն ընդդէմք²³:

Միեռայանքին միայն կինը չէ, որ սարսափեցնում է, նրա կարծիքով նույնքան վնասակար է այնպիսի կիւրքը, որը հանգիստականի մեջ ցատում է առաջացնում, չէ՞ որ ցատումը իր մեջ պարունակում է հակառակություն, ընդդգում որն է մեկի նկատմամբ, իսկ զա դեմ է քրիստոնեական անհիշաւարության:

Անգրագառնալով նորից ամուսնական հարաբերություններին, աշխարհիկ սեր ցուցադրող պիեսներին և պատասխանելով այն

մարդկանց, որոնց կարծիքով անհնար է դարգացնել դրամատիկական գրականությունը առանց սերը դարձնելու հանդուցալին հարց, Մինասյանը բերում է հակառակն ապացուցող օրինակներ և դիտմամբ բերում է ոչ թե կրոնական գրամատուրգիայից, այլ աշխարհիկից, հիշում է Ռասինի «Գոթոպոլիտես» և Վոլտերի «Գեոսարի մահը», որոնց երկուսի մեջ էլ կին գոյություն չունի։ Նա կեսը սիրում, հակադրում է այլ սեր, սեր դեպի ավատական միապետը և հայրենիքը, խստորեն քննադատելով այն հրեայթը, երբ մի շարք պիեսներում կամքի ուժով օժտված շատ եշանավոր պետական ու քաղաքական գործիչներ, կնոջ պլյուրալից դալթիակնելով՝ տեղի են տալիս և պարտվում են։ Հանդիսատեսը, — ասում է Մինասյանը, — միայն վատ օրինակ կարող է վերցնել դրանից։

Այս բուրրից հետո՝ ամփոփելով աշխարհիկ թատրոնի վնասները, Մինասյանը եզրակացնում է, որ այդ վնասների մեջ առաջինը թուլացումն է ամուսնական կապի, որ այնքան վսեմ և հարգված մի օրին է Արևիկի ժողովուրդների համար, անգամ հեթանոսների մոտ, մինչդեռ Նվրոպայում խիստ անկում է ապրել հիմնականում թատրոնի հետևանքով։

Թատրոնի մյուս շարիքն այն է, որ դեռ աշխարհ ու կյանք չմտած երիտասարդները բռնից լսելով դանադան անառակությունների մասին ու տեսնելով այլանդակ պատկերներ, այլասերվում են, փաթարվում է նրանց վարքն ու բարքը։ Հազիվ արդուների հասած այդ երիտասարդները փոխանակ դեպի ուսում մղվելու, հակվում են դեպի անառակ կյանքը։

Թատրոնի պատճառած շարիքներից մեկն էլ, — ասում է Մինասյանը, — արհամարհանքն է կրոնի նկատմամբ, աստվածապաշտության մերժումը։

Պետրոս Մինասյանը իր ընդարձակ առաջաբանում, թատրոնի վնասները թվարկելիս, ուշադրով եզրակացությունների է հանդուս նրա կարծիքով բազմաթիվ շարիքների՝ թշվառության, աղքատության, խռովությունների, սպանությունների, անհավատության բնույթ և սկզբնապատճառ կացյալ է թատրոն աշխարհական։

Մյուսն էլ Պետրոս Մինասյանի թատերագիտական հայացքները, Նվ աշխարհ է հասկացվել այն իր ժամանակին, դրանից հետո։ Լեոն իր «Բուսահայ գրականության պատմությունը» աշխատու-

թյան մեջ՝ շարադրելով Մինասյանի մտքերը, ամենեին նրան չի համարում առաջադիմական մտածող և կրքոտ բաներով ցույց է տալիս, թե ինչպիսի հետադիմական հայացքներ է զարգացնում, նրանից դուրս գնելով աշխարհիկը, և այս այն դեպքում, երբ Անան իր վերահիշյալ գիրքը սպառնալի է Մխիթարյանների թիկունքիսմ և հարկադրված է ելնել հարցանքի որոշ տուրք առաջ կաթսիկ միարանսթյանը:

Նախատնվեաական տարիներին Մինասյանի բնութագիրը շատ ավելի էիշտ և գիպուկ ավել է գրականացեա Ա. Զուպանյանը իր «Մկրտիչ Պեշիկթաշյան» գրքում: Նա շարադրելով Մինասյանի տեսականները եզրակացնում է. «Ավելիսրդ իսկ է ցույց առաջ ախալը ալա տեսությանց...» Ը. Մինասյան կը մտածեր ու կը գրեր ճշմարիտ վառականի մը պէս»²⁵:

Մինասյանը իր առաջարկների վերջում ասում է, թե նպատակ ունի հայ թատրոնը զրկել՝ նրա համար գրելով իր ըմբռնած սկզբնականները պաշտպանող պիեսներ:

Նա հրատարակել է երկու պիես՝ «Ենոսրով մեծ» և «Մմրյառ տուաշին», երկուսն էլ գրաբար: Ենոսրովն ալ կսկիկ ու սիրուն սենով մը գրված, ազնիվ ողբով մը տողորված, բարոյախոսական դասեր են և գեղարվեստի հետ իրենց կապը բավական հեռավոր է, — գրում է Զուպանյանը:

Իսկ ի՞նչ բարոյախոսական դասեր է տալիս Մխիթարյան վարդապետը իր այդ պիեսներում: Ենոսրով Մեծը զուրկ է ո՛չ միայն սիրաշին հանգույցից, այլև ազգային, քաղաքական մտքեր պարունակելու մեղանշումներից: Այստեղ չկա և հայրենասիրություն, թեկուզ այն ըմբռնենք կրոնական սահմանափակ իմաստով: «Համազգայաց» ընկերության կանոնադրությունը զրոգ հոգեորականը, աշխատանքային, չի համարվակվել իր առաջին պիեսում բարեբացնել օրվա ամենահուզող հարցը, ազգահավաքման ու միասնության հարցը: Ենոսրով մեծումն առանցքային խնդիրը շարի ու բարոյաբխատենական բարոյախոսությունն է, որ առաջ է քաշվում ու շնորհորեն պաշտպանվում սկզբից մինչև վերջը:

Պիեսի բովանդակությունը կառուցված է Մ. Խորենացու ավան-

գած աշխատեցնելու թիւան Վրաց, թե Պարսկաստանի Սասանյան Արտաշէր թագաւորը Անակ իշխանին ուղարկում է հայոց արքունիքը՝ առաջադրանք տալով զաւարդաբար սպանել խոսքով թագաւորին։ Անակը ցանկանում է այդ ունիւրը գործել իր որդու՝ Զարեհի (որը հետագայում դառնալու է Գրիգոր Լուսավորիչը) միջոցով։

Մինասյանի պիեւը չի շոշափում քրիստոնեւթիւան հարցը, եւ Գրիգոր Լուսավորչին վերցնում է խոսքով սպանութիւն շրջանում, երբ երկու տարեկան էր, բայց որպէսզի նրան հատկացնի կարեւոր դեր, դարձնում է տասներկու տարեկան և կանգնեցնում հոր հետ՝ դեմ հանդիման։ Անակը չար է, վրեժխնդիր, նրա որդին՝ բարի, հնազանդ, ծնողաւոր։ Պիեւում գործողութիւնը զարգանում է տարամերձ այդ բնավորութիւնների բախման վրա։ Բախում մի կողմից որդուն զեպի ունիւր մղող Անակի ու ունիւրից խուսափող Զարեհի միջև, մյուս կողմից՝ եւսյն Զարեհի՝ որդեկան հնազանդութիւն ու շարիք գործելու սարսափի գիտակցութիւն միջև։ Հեղինակը հոր և որդու հանդիպումների, խոսակցութիւնների միջոցով կարողացել է սաւելով հուզիչ տեսարաններ, որոնք բովանդակաւոր տիպական են և կարծես նպատակ ունեն համոզելու, որ առանց սիրային հանգույցի կարող է ստեղծվել դրամատիկական լավ ստեղծագործութիւն։ Պիեւի այդ հատվածները, գրված զասական դրամատուրգիային հատուկ պաթոսով, հեռորդիկայով, իրենց վրա կրում են ոչ միայն Ռասինի ու Կոստիի նկատելի ազդեցութիւնը, այլև, մեր կարծիքով, մասամբ Շեքսպիրի Ինչպես հայտնի է Միսթարիանները Շեքսպիրով հետաքրքրվել են բովանդակ վաղ։

Անտարակուսելի է, որ եվրոպական գրականութիւնը քաջատեղյակ Մինասյանը ծանոթ էր և Շեքսպիրին։ Նրա խոսքով մեծումս դանում ենք Վսակրեթիս որոշ ազդեցութիւնը։ Անակը ունի լեզի Վսակրեթիւն մի քանի դեմք, այդ երևում է մասնավորապէս որդուն զեպի ունիւր մղելու տեսարաններից մեկում։ Որն ի զեպ պիեւի ամենուշագործ Վաւաւաններից է։

Անակը հանդիպում է որդուն, հարցնում, թե հաստա՞տ է հոր նկատմամբ ունեցած սիրո ու հաւատարմութիւն մեջ։ Զարեհը աւում է, թե սիրում է իր հորը և չի ցանկանում նրան տեսնել, սեփնալ ի խոստորնակ խորհուրդս։ Եարունակութիւնը լսենք հեղինակի բառերով։

ԱՆԱԿ.— Արդ եթէ այդպէս գիրկնութիւն իմ հագաս, առ յինչն դասուր
գալու. բնկա՛յ (Ասեաւ Զարեհ զսուրն տաւամսեալ զարեւու-
րանոց): Քարո՛ւ արդ ի գրկիդ բնդ տառապանկաց:

ԶԱՐԵՀ.— Զի՛նչ աշտարիկ եշանակիցին:

ԱՆԱԿ.— Ըս՛ր: Փնայեալ մայքն ի սենեակն հանգստեան արքայի,
եւ անգլն ծածկեալ կայցցին:

ԶԱՐԵՀ.— Այ գի՛նչ...

ԱՆԱԿ.— Հանգարտեաց տակաւին: Այն ինչ մտեալ արքային ի
մահինս հանգստեան, ե ի գիշերային թմբրութեանց ընթանեալ
խորդայցն, հա՛ր ի սիրտ ետրաւ:

ԶԱՐԵՀ.— (մեկուսի) Ա՛հ, ե լսել անգամ ոչ հանգարտեմ:

ԱՆԱԿ.— Պիտեմ զի սիրես զիս. հապա արիացի՛ր ի գործ, մի՛
երկնյիս. ե ապա ե՛լ արտաքս անգլեհեր, իբր ի խորհուրդ կուի-
ցեալ կարեւորաց ինչ գործոց, ե զստեալցես. ե եկ առ իս անգլն
վաղվազակի, ե ես յետ աշտարիկ հազացայց առնել զարժանե՞ն:
Այգ տեսարանը, որ հիշեցնում է լեզի Մակրեթի հայտնի հրա-
հանգները ամսասեռն՝ զեալ ե սպանել Պունկանին, այդպէս շարու-
նակվում է բազմական երկար, մերթ երկախոսութեան ձեռք, մերթ
Զարեհի մեկնախոսութեամբ, որոնց բոլորի հիմքում բնկած է ծնո-
ղատեք որդու հոգեկան ավայաւանքը՝ սէրից խուսափելու համար:

Պիեւի հաշարդ գործողութիւններն էլ զարգանում են նույն
հանգույցի շուրջը: Հեղինակը հոսորոգին սժան է բարի գծերով,
եւ համբերող է, իր թշնամիներին ներող, իսկ Զարեհի նկատմամբ
ունի բացառիկ սեր: Նույնիսկ այն պահին, երբ պայատականները
կասկած են սերմանում նրա մեղ- յի կարողանում հոգով կարգել ե
ստեղ Անակին ու նրա որդուն: Այսպիսով, պիեսում հիմնականում
երեւում է երեք գործող տե՛ն. առաջինը Անակն է, զաժանութեան,
շարութեան, անողորմութեան մարմնացումը, որ ի վերջո՛ իր ձեռքով
գործում է սէրը, սպանում հոսորոգին, երկրորդը՝ նրա զեմ կանգնած
որդին է, ծնողասեր, բարի մի պատանի. եւ ոչ միայն չի զնում
հոր մղած ճանապարհով, այլ փորձում է նրան էլ հետ պահել սէ-
րապարտ ծրագրից ե վերջապէս երրորդ անձնավորութիւնը՝ հոսո-
րով թաղավորը, որ հանգն է բերված ամեն հարգանքի արժանի
մի միապետ, ինչպէս այդ մենք տեսնում ենք առհասարակ արեւ-
մըտանկորոպական կլասիցիստական գրամատուրգիայում, որտեղ

ստանցքային հարցը ավատական միապետության պաշտպանությանն է։

Ճանկանալով պիեսը ավելի բազմամարդ դարձնել, հեղինակը գործող անձանց թիվը ավելացրել է երեք այլ մարդկանցով։ Դրանցից մեկը Անակի եղբայր Մավարըն է, մյուսը՝ դարձյալ հայկական արքունիքում ծառայող պարսիկ մի իշխան՝ Բուրզը և վերջապես Բուրզի խնամակալության տակ գտնվող Պերոզամատը՝ սակայն որանք երկրորդական դեմքեր են։ Բուրզը պայքարում է Անակի և նրա որդու դեմ, համոզում խոսրովին, թե նրանք զավաճանում են թագավորին։ Պերոզամատը հոգով կապված է Զարեհի հետ, ձգտում է նրան հեռու պահել փորձանքից, իսկ Մավարըն փոփոխամիտ և տատանվող կերպար է, մերթ մի կողմին է հարում, մերթ մյուսին։

«Խոսքով մեծը» ունի ընտիր հատվածներ, որոնք աշխարհաբար թարգմանվելով այժմ էլ հաճույքով կարող են ընթերցվել, սակայն ամբողջությամբ վերցրած, հեռու է գեղարվեստական մնացուկ արժեք ներկայացնելուց, իսկ գաղափարախոսության սահմաններից։ Նման մի պիես, հասկանալի է, չէր կարող ծառայել այն նպատակին, որի համար գրել էր հեղինակը, այսինքն ուղի նշել հայ նոր թատրոնի համար։ Նվ նա այդ դերը չկատարեց։ Ապացույց՝ հայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախմբի խաղացանկում հազվագեղ ենք հանդիպում «Խոսքով մեծի» հիշատակությանը։

Պ. Մինասյանի երկրորդ պիեսը՝ «Ամբաստ առաջինը» մի քիչ տարբեր է նախորդից և մասամբ պատասխանում է «Համազգյաց» ընկերության պահանջներին։ Այստեղ առկա է, թեև ազոտ, հայրենիքի պաշտպանության գաղափարը. այս պիեսի գաղափարական բովանդակությունը այն է, ինչ տեսնում ենք հետագայում բուրժուական մտածողների գրչից դուրս եկած գրեթե բոլոր պատմական ողբերգություններում, թե հայ ժողովրդի գծախառնության պատճառը հայ իշխանների, նախարարների կենտրոնախույս քաղաքականությունն է, անմիաբանությունը, այն, որ նրանք փոխանակ միանալով՝ հզորացնելու իրենց միապետին ու միասնական ուժերով դիմադրավելու օտարերկրյա նվաճողներին, դիրքի, պաշտոնի և այլ նկատառումներով պայքարում են միապետի դեմ, թուլացնում նրան։ Այլ խոսքով՝ դասակարգային հակամարտությունները փոխարինվում են նախարարների անմիաբանության գաղափարախո-

ստի՞յամբ: Այստեղ էլ Աշոտ Բագրատունու որդի Սմբատ առաջինը երկնայացում է որպես իր երկրի համար բարիք ցանկացող մի թագավոր, սակայն նրա զեմ գուրս են եկել իշխանները, որոնք դավադրում են արքայի զեմ:

Պիևսի թովանդակությանը հետևյալն է. Աշոտ Արծրունին կուրացնել է առիս Հասան Արծրունուն, որը զավաճեցել էր, գարձել կրոնափոխ: Կրոնափոխ է դարձել նաև վերջինիս որդին՝ Սուրենը, այն տարբերությամբ, որ Սուրենը գիտակցությամբ, համազմունքով է այդ կատարել: Սուրենի գործն մասնակցությամբ կազմակերպվում է զավադրություն Սմբատի զեմ: Սմբատ թագավորը կարողանում է րաց ահել զավադրությունը, ձերբակալել մասնակիցներին, րայց փոխանակ պատմելու զավաճան իշխաններին, ներում է նրանց, քրիստոնեարար խորհուրդներ տալիս միտյանել: Այն՝ ինչն ըստ Պետրոս Մինասյանի լսկոթի կարողանար տնել րանությունը, անում է քրիստոնեական տեհիշաշարությունն ու վեհանձնությունը: Վրեմիեղիքներինց ամենինց մոլին՝ Սուրենը, տեսնելով թագավորի այդ մեծահոգությունը, զղչում է իր արարքի համար, նաև այն րանի համար, որ ուրացել է կրոնը. նա նորինց դառնում է քրիստոնյա: Ուշ խոսք՝ այն պիևսի զազափարական թովանդակությունը ավելի առաջավոր է, քան սեռորով մեծիս, րայց երկու զեպքում էլ Մինասյանը մեում է հայ կղերապահպանողական հասանքի կարկառուն զեմքերինց մեկը:

Միխիթարյանների զարոցական թատրոնի խաղացանկում հանգիստում ենք ավելի քան 30 կատակերգության, որոնցին մի քանիսն է միայն ապագրվել: Պետք է ենթադրել, որ լավագույններն են լույս տեսածները: Մեզ հասել է մի կատակերգություն էլ ձեռագիր վիճակում, որը կոչվում է սեպարկութիւն ի վերայ սեզանայ, խաղացված 1805 թ.:

Տպագրված պիեսներից առաջինը «Երկորյակք» լույս է տեսել «Թագավանդակում», 1847 թ. մի ուշադրավ առաջարկնով, որտեղ կարգում ենք. «Թագավանդակին» առաջին տարվրենն ի վեր շատ անգամ զանազան անձանցմե հորգորանք եկած էր մեզի, որ ասեն ասեն եվրոպացիոց օրագիրներուն պես համառոտ կատակերգություններ աշհրաարակներ ասոր մեղ: Մենք ալ իրավունք կուտայինք իրենց

ըսածին. վասնզի գիտեինք, որ կատակերգության վախճանն է ժամանակակից մարդկանց քնաժորություններն ու սոժորությունները ձևացնել, ու զվարճացնելով հանգիստ՝ ժողովրդյան պակասությունները շտկել...»²⁷։

Ապա ասվում է, թե այդքան երկար ժամանակ վերահիշյալ պահանջը չեն կատարել այն պատճառով, որ դժվարացել են լեզվի հարցում. եթե կատակերգություն հերոսներին խոսեցնեին գրական լեզվով, դրանով մեղանշած կլինեին իրականության դեմ, իսկ եթե լուրացանշյալը խոսեր իր լեզվով, կստացվեր շատ խառնիճազանը մի բան։ Ուստի, — ասվում է առաջարկում, — Նախընտրել են որոշ լսփով հարազատ մնալ հերոսների խոսվածքին, պահել նրանց բարբառային առանձնահատկությունները։

Չնայած ռժազմավեպին հավաստիացմանը, թե անհրաժեշտ է նման կատակերգությունների հրատարակել, մոտ մի տասնամյակ ոչ մի այլ պիես լույս չի տեսնում հանգեսի էջերում և միայն 1856 թ. երևում է «Էքստակատար» կատակերգությունը, իսկ 1857 թ. «Էնախույզը», որ ըստ էության փոխադրություն է ֆրանսերենից։

Եթե մեր ձեռքի տակ լինեի ռեազարկութիւն ի վերայ սեղանոյ» կատակերգության ձեռագիրը, ռժազմավեպին վերահիշյալ առաջարկից կարող էինք գալ այն եզրակացության, որ լեզվի հարցը Մխիթարյաններին գրողեցրել է 1840-ական թվականներից, երբ սկսել են հրատարակել իրենց կատակերգությունները, մինչդեռ 1805 թ. գրված ու րեմադրված պիեսը կառուցված է լեզվական նույն սկզբունքներով, ինչ ապագրվածները։

Վերահիշյալ կատակերգություններից ամենից արժեքավորը, գրականապես մշակվածը ռեազարկութիւն ի վերայ սեղանոյ պիեսն է։ Արդ՝ ի՞նչպես է պատահել, որ Մխիթարյանները շատ ավելի երկրորդական, այն էլ եվրոպական պիեսների կազապարի վրա գրված կատակերգությունները հրատարակել են, իսկ ամենից արժեքավորը թողել են ձեռագիր։ Դժվար է ենթադրել, թե չեն հասկացել նրա արժեքը։

Մեր կարծիքով դրա պատճառը ձեռագիր պիեսի շեշտված քաղաքական բովանդակությունն է։ Մինչդեռ ապագրված կատակերգություններում, ինչպես պիտի տեսնենք սուրբ, խարազանվում են հասարակական կյանքի հոռի կողմերը՝ կեղծիքն ու խարնությունը, ռեազարկութիւնն պիեսում սուր քննադատության են ենթարկ-

վում հայ լուսավորչական եկեղեցու պաշտօնյաները հանձին ազնու, խարզախ, խորհրա ու զոզ մի քաճանայի: Հասունյան-հակահասունյան պայքարի բուն շրջանում, երբ Մխիթարյաններն էլ, այնուամենայնիվ, հակահասունյանների կողմն էին բռնում, խոհեմություն չէր լինի զավանսարանական կրքեր բորբորող նման մի կատակերգության հրատարակումը, որտեղ էլ այն հորազատորեն արտացոլեր իրական կյանքը և ունենար այդ երկի հերոս Տեր Փիլոսի նախատիպերը հայկական կյանքում:

Այժմ տեսնենք, թե ինչ հարցեր են բարձրացվում պիեսում և այն զեղարկատակած ի՞նչ արժեք է ներկայացնում: Դեպքերը կատարվում են Քուրդիստի հայաշատ Զմյուռնիա քաղաքում, որտեղ ալեկի մեծ թիվ էին կազմում թուրքերն ու հույները: Պիեսում այս երեք ժողովուրդների ներկայացուցիչներին էլ հանդիպում ենք: Հայերը բաշտն էլ պատակեում են լուսավորչական գաղափարներն և խտրեն ծագումն են: Դեպքերը գտնում են գլխավոր հերոսի՝ Տեր Փիլոսի շուրջ: Եթե հետագա առանձնյակների հայ հեղինակները ծագրել են հայ քաճանայի ազիսությունը, մակարածային էությունը, ապա դարասկզբի կաթոլիկ դրամատուրգները ներկայացրել են մի քաճանայի, որը խորհրա է, կեղծարար, զոզ, խարզախ, բարոյական որևէ բմբունումից զուրկ: Նա զբաղվում է գրքացությունը, մարդկանց խարկելով փող է կտրում, ճարպիկ է, խորամանկ, կեղծավոր: Ալեկին. նա չի էլ հավատում աստծուն ու նրա սրբերին, տեղը եկած մամանակ դիտ, անգամ նրանց ծագրել. մի առիթով, երբ կեղծում է, թե կյանքից հուսահատվել է, խեղդում է Սուրբ Սարգսից զալ և իր հոգին առնել, շարունակում է. «Ան ալ չեմ գիտեր, երկինքը հաց կուտե, ինչ կընե որ ծանա չի լսեր»³⁰:

Քաճանայությունը Տեր Փիլոսի համար պարզապես խարկելու միջոց է. «Ես,— ասում է նա,— տերտերությունը փրկոնիս մեջ դրեր եմ. երբ որ վրաս կառնեմ, տերտեր կըլլամ. դու որ կեղծեմ թողման կը պահեմ. ծա էլ, չե՞ս կիտեր՝ գալլը ոչխարին մեջ որ կը մտնե, ոչխար կըլլի, երբոր դու կեղծ՝ գալլ էս: Մի ալ առիթով Փիլոսը այսպիսի ինքնամերկացումներ է անում. «Պանա, ալ ոզուլ, շեյթան Փիլոս կըսեն, քանը շորս ստաանա մեկ ճեպս, սաանըշորս ալ մեկալ ճեպս»³¹:

Տեր Փիլոսը ոչ միայն իրեն է մերկացնում, այլև իր պաշտօնակիցներին, համոզելու համար կարծեք, որ ինքը եղակի մի անձնա-

վարություն չէ, հայ եկեղեցու բոլոր պաշտոնյաներն են իր նման գողեր ու ավազակներ: Խոսքն իր հակառակորդներից մեկին ուղղելով՝ ասում է. «Ձեզի պես սուրբ Սահփանենոսի ժամուն մալը չեմ ստեր. ինձ ալ տվեր ան ստակը. ես ալ յան գամ մեզի պես»:

Կառավարության լիզան Մխիթարյանների կողմից պատգարծով ալն աշխարհաբարն է, որով յայն են տեսել զարտակրից «Տարեկրությունը» (1800—1802), «Ծղանակ Բյուզանդյանը» (1802—1820) և այլն, ալն աարերություն, որ կենցաղային կառավարության քննության հիշելով՝ ավելի շատ տեղ է արված թուրքերեն խոսակցական լիզվին, ինչպես և բարբառային մարզանին: Միայն է մեր բանասիրության մեջ երևան եկած ալն կարծիքը թե սեպարկությունն Կառավարությունը «Նորինով» է ամբողջովին հայ ժողովրդական բանահյուսության երգիծական մտածների վերաբերյալ, Պրեսում եկամտի է հայ ժողովրդական բառ ու բանի, մրտածելականի ազգացությունը, կան հայերեն մի քանի առածներ, ինչպես «չըր իշուն քով փայտն են յա առուց կը հասնի, յա փառուց», «ես Մուսուլ կըսեմ, ան Մաքքը կը լսես և այլն, բայց նրա հեղինակները ավելի շատ պատպարծում են թուրքական առածներ ու ասույթներ: Մեր կարծիքով այս փաստը պետք է քաջատրի նախ՝ իրական կյանքին հարազատ մեալու հղումով, և երկրորդ՝ որ հեղինակները ցանկացել են Տեր Փիլոսին ներկայացնել հայ մշակույթի հետ գրեթե կապ չունեցող մի անձնավորություն: Մինչդեռ հայ գրականության մեջ ամենաարացազական գեներով ներկայացված քահանաների մաս տեղամ հանդիպում ենք ավետարանից ու աստվածաշնչից վերցված կրոնական առածների, Տեր Փիլոսը ո՛չ մի գրաբար խոսք չի գործածում: Գրա փոխարեն ես հաճախ է պատգարծում թուրքերեն նախադասություններ, սիրում է թուրքերեն առածներ: Հիշատակենք նրա սիրած առածներից մի քանիսը. «Նայա պապայա պեռլա լվաթ» (այդպիսի հորը այսպիսի որդի), «էլին քյոփեի էլն յուրուր, պիզիմ քյոփեիմիզ տե պիզն յուրուր» (որիչի շունը որիչի վրա է հաշում, մեր շունն էլ մեր վրա է հաշում), «քյուլունուն թիփեար քենտի քենտինի աազ սանքը, շալգամ տա շորպա իշինտե քենտի քենտինի յազ սանքը» (փոքրիկ ըւրներն իրենց սաթ են կարծում, իսկ շաղգամը ապուրի մեջ իրեն յուզ է կարծում) և այլն:

Բացի վերահիշյալ առածներից ու ասացվածքներից սեպար-

կուսիսն ի վերայ սեղանոյս կատակերգության մեջ հանդիպում ենք Արեւելքում տարածված փոքրիկ անեկդոտների, պատմութիւնների, տառիկների: Այդպիսի պատմութիւններից են երգումը զրժած լինելու համար որպէս միշտ՝ զազաները պատին հայտնելու ևնր: Պատմվում է նաև այս էջը կսատկի յա իշատերը հայտնի առակը և այլն:

Այս կատակերգութիւնն ունի զբաժանիկական անուրանալի արժանիքներ. զրժած է աշխույժ ուժով, սրամիտ երկախոսութիւններով, շուրի ձգձգված սրել հատված, զործողութիւնը ընթանում է արագ, քեմում ստեղծելով լարված վիճակ: Այն տեսարաններում, որտեղ զխաղար հերոսները, հատկապէս Տեր Փիլոսը իր մարդկանց հետ բնմից հեռանում են սրել շահատակութիւն համար, բնմ են մտնում զվարճացող մարդիկ, երգողներ ու պարողներ, որոնց զործողութիւնները, ճիշտ է սլուծի հետ քիչ են առնչվում, բայց ձուլվում են զհայքերի հետ: Պիեսը հարուստ է և՛ զրութիւն կոմիքով տեսարաններով, և՛ խոսքի:

Բերենք մի հատված: Տեր Փիլոսին ներկայանում է մի մարդ, որի էջը կորել է, խնդրում է զբացութիւն մի մանալ թե որտեղ է: Մինչդեռ Տեր Փիլոսը բանակցում է այդ մարդու հետ, գալիս է ժամկուշը և խնդրում քահանայից իր ստանալից զումարը: Տեր Փիլոսը հանկարծ դառնում է էջը կորցնող մարդուն և ասում.— Այքդ լուս, այքդ լուս, ազրեր, իշուկդ գտա, իշտա էջդ, լուլարը թախմիշ արե, տար,— և մատնացույց է անում ժամկուշին:

Իշտաերը պատասխանում է.

— Ույ տեր աստված իմ, էշս տեսնալիք ընտոր պան էր... երբ որ կը պաշլայեր զոզո ձայն հանել, նա ճիկերս սեղմիշ կըլար:

— Է՛, օրհնյալ, առ ալ կը խոսի իշու պես, ծա Թորոս, շես կարնար զոալ:— Ժամկուշը զայրացած ասում է.— էշն ալ դուն ես, զոմեշն ալ կիտի ութանաղ և այլն⁴¹:

Պիեսը զրված է առանց զործողութիւնների ու տեսիլների քաժանման. զրարար ռեմարկների մեջ ասվում է, թե հերոսներից ով է բնմ մտնում, ով է դուրս գալիս: Մենք ռեմարկներից իմանում ենք, որ հերոսները, հատկապէս Տեր Փիլոսը ո՛չ միայն զգեստաւորված են, այլև օգտագործում են զրիմ, անգամ կեղծամ: Տեր Փիլոսին մենք տեսնում ենք և՛ միբուքով, իր քահանայական զգեստով, և՛ ծպտված՝ առանց միբուքի:

Այսպիսով «Խաղաղություն» ի վերայ սեղանոյս կատակերգութիւնը բացառիկ տեղ ունի Մխիթարյանների գոյրոցական թատրոնի խաղացանկում և հետրափոխ է, որ այն որոշ ազդեցութիւն թողած չի եւ հայ կատակերգական գրականութեան վրայ:

Մխիթարյանների տպագրած կատակերգութիւնները անհամեմատ թույլ գործեր են: Դրանց մեջ գնացրելն ընթացք տվողը պատահականութիւնն է. անսպասելի զիջումները, հանգուցների հանկարծական լուծումները հաջորդում են միմյանց սկզբից մինչև վերջ: Ինչպես «Խաղաղություն» կատակերգութեան մեջ, այստեղ էլ յուրաքանչյուր հերոս խոսում է իր լեզվով, հայր՝ հայերեն, թուրքը՝ թուրքերեն, հույնը՝ հունարեն, ֆրանսիացին՝ ֆրանսերեն և այլն: Հազվադէպ ենք հանդիպում ժողովրդական ասացվածքների ու բառ ու բանի:

Մերկորյակըս պիեսի մեջ հիմնական գործող անձերն են իրար շատ նման Կիրակոսն ու Կրպոն: Երկուսն էլ ծնվել են էրզրումում: Կրպոն տարիներ ասաշ հեռացել է ծննդավայրից և մարդիկ նրան համարում են մեռած: Մյուս եղբայրը՝ Կիրակոսը, որ նույնպես կործում է, թե իր եղբայրը մեռել է, դալիս է Պոլիս, փորձում իր համար բախտ շինել: Նա իր ծառայի հետ միասին շատ աշխատանքներ է փորձում, բայց մատնվում անհաջողութեւ: Պոլսական պայմաններին անձանք զավատացին ընկնում է խոշոր պարտքերի տակ, հայածվում պարտատերերից: Այստեղ անակնկալը նրան դուրս է քերում զժվարութիւններից: Կիրակոսի ծառան մաքսատնից իրենց սնդուկի փոխարին ստանում է մի այլ սնդուկ: Տեր և ծառա բաց են անում այն և նկատում փառաբողջեր, որոնք պատկանում էին Կիրակոսի եղբորը՝ Կրպոյին, իսկ վերջինս վիթխարի գումարներ ունի ստանալիք վաճառական Մարգարից: Կիրակոսն ու իր ծառան ստանում են գումարները: Կրպոն գնում է վաճառական Մարգարի մոտ, պահանջում իր գումարները: Վաճառականը չկարողանալով զանազանել երկվորյակներին, զայրանում է նրա խաբէրայութեան վրա և ասում, թե արդեն ստացել է: Այս լարված վիճակը շարունակվում է, մինչև որ գազանիքը բացվում է, եղբայրները գումարը հավասար բաժանում են և հանդիստ տպրում:

Էրթնականտարս կատակերգութեան մեջ ևս շոշափվում է ծառանդութեան հարցը: Հիմնական գործող անձերն են Թորոս Զըփ զըփ օղլուն, նրա եղբորորդին՝ Կիրակոսը և ուրիշներ: Թորոս Զըփ զըփ

ողջուն հարուստ վաճառական է։ Եղբորորդին ամեն կերպ ուզում է ժառանգել նրա գումարները և խարդախ միջոցներով կտակը գրել է տալիս իր սգախն։

Կատակերգության վերջում այս խաղը կազմակերպող հիմնական անձնավորությունը՝ Կիրակոսի ծառա Մելքոնը դառնալով հանդիսականներին արտասանում է մի բարոյախոսական ճառ, դատապարտում այդպիսի նենգ եղանակով հարստանալու տենչը։

Մյուս կատակերգությունը՝ «Ճնարխույզը» փոխադրություն է ստար լեզվից։ Դեպքը գարձալ կատարվում է Պոլսում։ Կատակերգության առանցքը խարդախությունն է։ Գործող անձերից Սաղաթնը հեախույզ է, Նա ձեռք է քերել հին դրամներ, որոնք իր կարծիքով մեծ արժեք պետք է ներկայացնեն, սակայն հետազայում պարզվում է, որ խեղճ մարդը խարվել է, անպետք քաներ ու կեղծ դրամներ են ծախել Նրան։

Այս կատակերգությունները բացի հիմնական գործող անձերից՝ ունեն նաև երկրորդական դեմքեր՝ նոտարներ, ռատիկաններ, բռնակիրներ և այլն, որոնք հետաքրքիր են դարձնում կատակերգությունները և հետրադրություն տալիս երբեմն ստեղծելու քաղամարդ տեսարաններ։

Մխիթարյան վաճառայրերը ցանկացել են հասարակական շարքի հանդիսացող մուլությունների դեմ (խարեհայություն, գողություն, կեղծարարություն) պայքարել կատակերգական ժանրով, խարդախներին, կեղծարարներին ու գողերին իրենց արարքներով բռնում ցույց տալով՝ հանդիսականների մեջ արգահատանք առաջացնել Նրանց նկատմամբ։

Երեք կատակերգությունների դեպքերն էլ կատարվում են Պոլսում։ Մազնակցում են հասարակական տարրեր շերտերի պատկանող մարդիկ, որոնք արտահայտում են իրենց համոզմունքները, ցուցադրում սովորությունները, աշխատանքային ուժերայն։ Սա Մխիթարյան թատրոնի համար ուշագրավ դեպք էր։ Օտար ծովերում ընկած մի փոքրիկ կղզում իրենց երիտասարդական ամենահանելի տարիները կիսաքանտարկված վիճակում անցկացնող պատանիները, որոնք տեսնում էին միայն նկեղեցական ծխակատարություններ, ազոթք, խունկ ու գերազանցապես կրոնա-բարոյախոսական գրքեր, նման կատակերգությունների միջոցով հազորդա-

կից վին գտնուում տրտաքին աշխարհի հետ։ Այդ աշխարհը, հասկապես բազմազգ շարժրինթասային Պոլիսը իր հակասություններով, կենցաղով, սովորություններով, տարածներ՝ ու ուժեղ բախումներ պարունակող գեպքերով ներխուժում էր ս. Ղազար կղզին, միամիտ աշակերտներին ցույց տալիս այնպիսի պատկերներ, որոնք գուցե ու մի այլ տեղ չկարողանային անսնել։ Դա հենց այն կյանքն էր, որից փախցրել էին երանց հագաստար ծնողները, որպեսզի չապականվեն, չխաթարվեն երանց մանկունակ հոգիները։ Ընդ զարմանային այն է, որ խատարեն պահպանելով հանգրձ բռնում կանանց դուրս շրնրելու իրենց սկզբունքը, Մխիթարյանները պոչսական այդ կյանքը ներկայացրել են բավականաչափ հորսպասարեն։ Պատկերացրեք բռնում մի անասրան, որտեղ շորս գործող անձեր խառում են տարբեր լեզուներով, մեկը հայերեն, մեկը թուրքերեն, մյուսը հունարեն, չորրորդը՝ բուլղարերեն կամ երբայերեն։ Եթե որս վրասովելացենենք նաև այն, որ հայ գործող անձերից մեծ մասն էլ խառում է ո՛չ թե գրական մարտը լեզվով, այլ պոչսական բազմալեզու քուրայում աղհաաված բարբառային խառնուրդով, ապա պարզ կարող է գտնալ, թե լեզվական ինչպիսի նատուրայիզմի են հասցրել կատակերգական սեռը Մխիթարյան միաբանության անդամները։ Այլ գեպքերում թվում է, թե դա ինքնին կարող է ծրծաղ առաջացնել հանգիսականների մեջ, բայց իրականության դեմ շմեղանչելու համար պետք է նշել, որ վերոհիշյալ կատակերգությունները տեսնող հանգիսականների մեջող մեծամասնությունը՝ ե՛ր աշակերտները, ե՛ր գրսից եկած մարդիկ լրիվ հասկանում էին այդ լեզուները, որոնք տարածված էին Պոլսում։

Այսպիսով՝ Մխիթարյան միաբանության ծոցում առաջացած գայրոցական թատրոնի խաղացանկից աննշան թիվ կարող են կազմել այն ստեղծագործությունները, որոնք գրական մնայուն արժեք են ներկայացնում։ Մխիթարյան բանասերների այն հավաստիացումը, թե ս. Ղազար կղզում գրվել է 250-ից ավելի պիես, պիատի բնդունել լուրջ վերապահությամբ։

Կ. ՊՈԼՍԻ ԹԱՂԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆՆԵՐԸ

1850-ական թվականների կեսերից Կ. Պոլսի մի շարք թաղերում կազմակերպվում են թատերախմբեր, որոնք կանոնավոր ներկայացումներ են տալիս հայերեն լեզվով: Այդ թատերախմբերը մեծ մասամբ ծնունդ էին դարձնական թատրոնների: Նույն թաղամասերի հայկական դարձյուններում բարեկենդանի օրերին տրված ներկայացումների ընթացքում աճած աշակերտները դառնում են թաղային թատրոնի առաջին ուժերը, իսկ կազմակերպողները գերազանցապես եղել են Վենետիկում ապօրած, Մխիթարյանների զբոսոցական բեմադրությունների բովով անցած, միաժամանակ խոսական թատերական արվեստին հաղորդակից մարդիկ:

Գրեթե նույն տարում՝ 1856 թ. հայկական թատերախմբեր են կազմակերպվում Պոլսի Պերա, Օրթագյուղ, Խասգյուղ և այլ թաղամասերում:

Արևմտահայ թատրոնի պատմությանը նվիրված աշխատություններում վերահիշյալ թատերախմբերի մասին ընդհանուր հիշատակումներ միայն կան, հաճախ փաստերը առանց ճշտելու կրկնել են, վերցնելով մեկը մյուսից: Այդպես են վարվել Շաթասանը, Հրախտ Ասատուրը, Մեղառ Դավթյանը, Փեսենյանը և ուրիշներ: Բացառությամբ է կազմում Ա. Զոպանյանը, որը Մ. Պեշկեթաշյանի կյանքին ու զործունեությանը նվիրած իր արժեքավոր հետազոտության մեջ հանգամանորեն խոսում է Օրթագյուղի թատրոնի մասին:

Մենք փորձելու ենք, ժամանակի պարբերական մամուլի և Պալատի առանձին թաղերի մասին գրված աշխատությունների հիման վրա, ուրվագծել թաղային թատրոնների պատկերը՝ ճշգրտելով եսխարզ բանասերների հազարգամ ավյալները: Դա խիստ անհրաժեշտ է, որովհետև անհնար է հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորումը պատկերացնել, առանց թաղային թատրոնների մասին ճշգրիտ գտգտիքար կազմելու: Մաս մեկ հարյուրամյակի անընդմեջ գործունեություն ունեցող Մխիթարյանների գաղափարական թատրոնից հետո, ավելի ճիշտ նրան զուգընթաց՝ սկիզբ էր առնում Թատերական մի ալիպիսի շարժում, որը փաստորեն իր առաջ գրած նրպատակներով, հնարավորություններով, գաղափարախոսությամբ ու զեղարվեստական կատարմամբ՝ հակադրվում էր նույն ալգ թատրոնին: Թաղային թատրոնները առաջին անգամ հայ իրակաւություն մեք, փառլամեն և ֆրանսիական թատրոնները հաճախող հայերին գրավում էին զեպի մայրենի բեմը, նրանց ներշնչում հավատ հայ թատրոնի սաղազայի նկատմամբ, մտախիթ հազարգակից դարձնում Պալատի հայերին՝ բեմական արվեստին: Դրանք՝ անմիջական կապ պահպանելով Պալատի արդեն իրենց գործունեությունը լաշխորեն տարածող եվրոպական խմբերի հետ, մեծ սցենարյուն էին ստանում վերջիններից, համապատասխան շենքերով, Թատերական կահույքով, ռեժիսուրայով և այլն: Եվ վերջապես՝ նոր էր միայն թատրոնը թողնում կրոնա-քաղաքական սահմանափակ դերը, առանձնում հասարակական քաղաքական լաշն պարտավորություններ, գտնում՝ հայ ժողովրդի տնտեսական և ազատագրական պայքարի կենսական միջոցներից մեկը. պարբերական մամուլի հետ միասին, հաճախ նրանից ավելի ուժգին թափով, միջամտում էր հուղող հարցերին, հանդիսականների մեք առաջացնում համակրություն և հակակրություն ալս կամ ալս երևույթի, զեպքի նկատմամբ:

Վերահիշյալ թատրոնների գործունեությանն անդրադառնալուց առաք, անհրաժեշտ է թեկուղ հարևանցիորեն ծանոթանալ Թուրքիայի քաղաքական կյանքին, ալս պայմաններին, որի մեք առաջացավ ալգ շարժումը: Արդյո՞ք պատահական զուգադիպությամբ է, որ մշակութային ալս երևույթը նույն 1858 թվականին սկսվեց գրեթե բոլոր թաղամասերում:

Թուրքիայի տնտեսական և քաղաքական կյանքում կատարվել էր նշանակալից մի փրադարձություն՝ Ղրիմի պատերազմը: Թուր-

քիան, պատերազմին մասնակցելով որպես Անգլիայի դաշնակից, կամա թե ակամա Հնարավորութիւններ էր ստեղծել անգլիական ներթափանցման համար զեպի Արեւելք, Զինվորական տիրակալութիւնը հաջորդել էր տնտեսական ազգեցութիւնը: Այժմ Թուրքիայի տնտեսական կյանքը տնօրինողները ոչ թե այդ երկրի փոքրամասնութիւնը կազմող քրիստոնյա մեծամեծներն էին, հատկապես հայ ամիրաները, այլ անգլիական բանկերն ու առևտրական հիմնարկները: Գործում էին անգլիական ու ֆրանսիական թաղամթիվ գոյրոցներ, որոնք պարարտ հող էին օտարերկրյա զազութարարների համար: Ներքին տնտեսական ու քաղաքական կյանքը ավելի քան սրվել էր: Սուլթան Մեջիդի կողմից 1839 թվականի նոյեմբերին հրատարակված ռեֆորմները ծովափնյա քաղաքներում, հատկապես Կոստանդնուպոլսում և Իզմիրում որոշ Հնարավորութիւններ էին ստեղծել տնտեսական ու զաղափարական գործունեության համար: Նոր պայմաններում, սակայն, այդ արտոնութիւնները չէին բավարարում արագորեն զարգացող թուրքազիայի պահանջներին: Նա ձգտում էր ավելի լայն դռներ քայ անել զեպի Եվրոպա, մեծ հոսանքով երկիր ներմուծել օտարերկրյա ապրանքներ, նրանց հետ միասին՝ նոր զաղափարներ:

1856 թ. փետրվար ամսին Սուլթանը հրատարակում է հատուկ մի հրովարտակ, որտեղ կային քրիստոնյաների շահերի պաշտպանութիւնն ապահովող մի շարք հոգովածներ: Այդ թանը թելադրված էր, անշուշտ, եվրոպական պետութիւնների ճնշմամբ, նաև այն բանով, որ Թուրքիայի քրիստոնյա տարրերը հանդիսանում էին արտաքին առևտրի ու կապի հիմնական օղակը: Ահա թե ինչ ենք կարգում Սուլթանի վերոհիշյալ հրովարտակում.

«Տնտեսական մեծ իմ պաշտպանողական վահանիս տակը բռնակյալ ամեն քրիստոնյա հասարակութիւնը և ուրիշ մահմեդական շնորհ կրօնից, իմ նախնիքներես հիկուց ի վեր և ետքերը չնորհված ամեն հոգևոր արտոնութիւնները ու ազատութիւնները պիտի վերահաստատվին ու անխախտ պահվին»:

Քրիստոնյա տարրի նկատմամբ այս բարյացակամ վերաբերմունքը մասամբ արդյունք էր ներքին լարված վիճակի, հատկապես հայերի և հույների քաղաքական զարթոնքի: Կարևոր է վերահիշյալ հրովարտակի այն մասը, որտեղ խոսվում է պատրիարքարանների իրավասութիւն, նոր կանոններ սահմանելու մասին: Բանն այն է,

որ պատրիարքարանի միահեծան իշխանությունը, որ հարատևում էր Յաթի Սուլթան Մահմուդի սերբից մինչև 19-րդ դարի կեսերը, նոր պայմաններում լրջորեն խոչընդոտում էր հայ ժողովրդի արևմտական և քաղաքական վերելքին, մշակութային զարթոնքին: Պատրիարքարանը փորձում էր կասեցնել վեր ելևադ բուրժուազիայի տիրապետող զերբ հասարակական կյանքի մի շարք բնագավառներում, այդ թվում և մշակույթի: Բայց մամուլակը դործում էր առաջադար հոսանքների ոգով: Բուրժուական արգեն կենսական դասակարգի կողքին նկատելի աշխուժացում էր ապրում գեմոկրատական հոսանքը, որն անմիջականորեն հեղմում էր աշխատավոր խավերի վրա: Այս պայմաններում լեփտամափելի էր պատրիարքարանի թեկուզ մասնակի անձնատվությունը: Բուռն վեճերի ու պայքարի ընթացքում մշակվում է Թուրքիայի հայերի եկեղեցական-ազգային դարձերի կառավարման վերաբերյալ կանոնադրությունը, որը հետագայում այն ստեղծողները մերտեքին թևակոխելու ուժեղանագրություն: Մեծագույնը բառերով:

1856 թ. հրավարակը որոշ շափով հնարավորություն էր տալիս ծավալելու կրթական և մշակութային դործունեություն, ինչպես Թուրքերի, այնպես էլ քրիստոնյա ազգերի համար: Հիմնվում է, առաջին անգամ Թուրքիայում, հանրային կրթության միներսույնություն: Բացվում են նոր դպրոցներ: Քրիստոնյա աշակերտներին, այդ թվում և հայերին, թույլ է տրվում սովորել գերմանական, քրիստոնյական, ծովային վարժարաններում, որը հնարավորություն էր տալիս նրանց մոտիկից մասնակցելու երկրի պետական և քաղաքական կյանքին:

Հայերը որոշ հնարավորություններ են ստանում նաև ներքին ազգային կյանքում: Ստեղծվում են կրթական նոր ընկերություններ, միություններ:

Մենք կհիշատակենք միայն այն միջոցառումները, որոնք անմիջապես կապվում են Թատրոնի զարգացման հետ: 1856 թ. մի քանի թաղերում սկսում են իրենց դործունեությունը հայկական թատերախմբերը: 1857 թ. Արմենակ Հայկունին հիմնում է առաջին հայ թատերական պարբերականը՝ «Մուսայթ Մասյացը», որն իր էջերում հրատարակում է Թատրոնի հասարակական գերին նվիրված հոդվածներ, ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ: Նույն 1857 թ. հիմնվում է առաջին երաժշտական ընկերությունն իր «Փնար Արևել-

յանք հանդեսով, որի շուրջ համախմբվում են ժամանակի առաջավոր շատ մասնագետներ: Դարձյալ 1857 թվականին Պոլսում լույս է տեսնում Բատերական գործիչ և գրամատուրգ Մրապիոն Հեթիմ-յանի լավածո երկերի և պիեսների սովոր ժողովածուն՝ «Տաղք, քերթվածք և Բատերկոթյունք» վերնագրով, նրա այս քույրի վրա ավելացնենք նաև, որ 1856 թ. Հարություն Սվաճյանը, հրատարակում է «Մեղու» գեմեղնապան Թերթը, ապա պարզ կարող է գտնալ, թե 1856 թ. ռեֆորմներից որքան արագ և հմտորեն օգտվեցին Հայ հասարակական տարրեր խաղերը և մտավորական այդ շարժումը որքանով է կապված վերահիշյալ ռեֆորմների հետ:

Մշակութային այսպիսի մթնոլորտում նկատելի աշխուժացում է ապրում Բատրոնը, հատկապես՝ Օրթագյուղում, Խապոյուղում և Պերայում:

1. ՕՐԹԱԳՅՈՒԼԻ ՔԱՂԱՅԻՆ ՔԱՅՐՈՆԸ

Համազգային Բատրոնի ստեղծման գործում խոշոր դեր կատարեց Օրթագյուղ Թաղամասում Մ. Պեշկեթաշյանի ջանքերով ստեղծված Բատրոնը:

Օրթագյուղը Կ. Պոլսի ամենախոշոր, հայաշատ ու հարուստ Թաղերից մեկն էր, որտեղ դարերի ընթացքում ստեղծվել էր հայկական մի հոծ գաղութ, բաժանված գավառական երկու հատվածի՝ լուսավորչականների և կաթոլիկների, որոնք ունեին իրենց առանձին եկեղեցիները, գաղոցները:

Ն. Պարոնյանը, նկարագրելով 70-ական թվականների Օրթագյուղը, վկայում է, որ այնտեղ ապրում էին 520 սուր հայեր, կային տներ, որոնցում ապրում էին 2—3 ընտանիք: Այդ թվականներին Թաղն ունեցել է հայկական չորս գաղոց, որոնցից երկուսը՝ արական, երկուսը՝ իգական: Պետք է ենթադրել, որ 1850-ական թվականներին գործել են միայն արական գաղոցները, իգականները բաց են արվել 1860-ական թվականներին, սահմանադրական հոռուզնոթ տարիներին:

Լուսավորական շարժումը արագորեն Թափանցում է հայաշատ այդ Թաղամասը. հիմնվում են՝ ընկերություններ, միություններ, գործում են գրական սալոններ:

«Պեշկեթաշյանի օրով»՝ գրում է. Ա. Զոպանյանը. «Օրթա-քոյ ու Բերա, հայ գրական քանի մը բաշտներն արգեն գոյություն 10—1200

ունեցած են՝ աշխտեղ Հաստատված մեծ գերզատատներու տան մեջ, Հոն... կը Հազարգիծին ժամանակին ծանոթ գրադեաները, աղմուտացեալները, ազգասեր ու գրասեր անձնավորութիւնները, և այլ Հազարգիծեց մեջ... խոսակցութիւնը կը թափալիս ո՛չ թէ ուտելիքի, զգարձութեան կամ բամբակաւորի հետ կապ ունեցող ռամիկ նշուիւրի շուրջ, ժամերը կանցընեն ո՛չ թէ թղթաւորով, ինչպէս քաղաքին ուրիշ շատ մը շրջաններուն մեջ, այլ սղման ազգային հարցերուն շուրջ խորհրդակցութիւններով, գրական ու գեղարվեստական նշուիւրի վրա զանգափարներու փոխանակութեամբ, բանաստեղծութեանց արտասանութեամբ, ելագով, վերջապէս մտավոր բարձր հաճութիւններով Այդ սալոններուն մեջ է, որ Պեշիկթաշլլան և իր ժամանակակից ուրիշ տաղանդավոր մտավորականներ իրենց բարոյական նկնդուկը գտած են, Հոն պատրաստված է Հոգը թրքահայ թատրոնի ստեղծմանը:

Նման գրական սալոնների գերը ազիլի ևս հասկանալի կարող է գտնուիլ, երբ Հաշվի առնենք, որ Օրթադուլում, հասկապէս հարուստ քնամանիքներով, ուժեղ էր ստարացումը:

Ազրոպական կենցաղը իր բացասական հետեանքներով եռլեքան արմատացել էր Օրթադուլում, որքան Պերսիում, խորացնելով հակասութիւնը հասարակական տարրեր շերտերի միջև: Մեծ մասամբ հարուստներից բնակեցված այս թաղամասում պերճանքն ու շուքութիւնը ազիլի մեծ միջոցներ ու ժամանակ են խնդել, քան կրթութիւնը, մշակութիւնը: Պարոնյանը հերապայում, խոսելով թաղի ամենամեծ և հնագույն դպրոցի մասին, գրում է. «ս. Աստվածածնա եկեղեցւոյն գեմն է Թարգմանչաց վարժարանը, որ շատ կանոնավոր խեղճութեան մեջ կը գտնվի, և եթէ ոչ յուր խեղճութեամբը, զոնե յուր կանոնավորութեամբը կարող է ազգային վարչութեան նախանձը շարժել: Շատերը կը դարձանան, թէ տաւակ հարուստ թաղի մը վարժարանն ինչու ազգատ մնա: Եւ չեմ դարձա-նար: Վարժարանն անոր համար ազգատ է, որովհետեւ թաղին մեջ հարուստներ կան»:

Պարոնյանի ակնարկած այդ մարդիկ խուսափում էին մայրենի լեզվից. խոսում էին ֆրանսերեն, բայց կենցաղը, կրթութիւնն ու սովորութիւնը չէ միայն, որ նպաստում էին օրթադուլցիների նշկատելի մասի ստարացմանը: Դրան շատ ազիլի մեծ շահով նպաս-

տում էր դավանական պայքարը: Ծվրոպական իշխանությունները նյութական և բարոյական սթանդարտությունը վայելող հայ կաթոլիկ գործիչները լուսավորչական հայերի նկատմամբ այնպիսի ատելություն էին սերմանում, որի նմանը դժվար էր գտնել անգամ տարբեր ազգությունների պատկանող մարդկանց մոլեռանդ պայքարի ընթացքում:

Աստիճանաբար բորբոքվող, օտարամուտ, միայն օտարների շահերին ծառայող այս պայքարը, որ վարակել էր արևմտահայ իրականության արողջ մարմինը, իր բարձրակետին էր հասել այն թվականներին, երբ Մխիթարյանների Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանը նոր ավարտած Մ. Պեշկեթաշլյանը վերադառնում է իր ծննդավայրը՝ Օրթուգյուզ, ժողովրդին ծառայելու բուն ցանկությունով: Պուլսի մտավորական կյանքում մեծ տեղաշարժեր էին տեղի ունեցել: Դավանաբանական պայքարի արամաբանական արդյունք հանդիսացող «Համազգյաց» ընկերությունը նկատելի դեր էր կատարել ազգային համախմբման, մշակույթի տարրեր ընդգրկողների դարգացման գործում: Հայ կաթոլիկ մտավորականների ղգայի մասը շրջափռվելով դավանանքից, պայքարի էր դուրս եկել ազգազայնացում քարոզող հասունյան շարժման դեմ: Դա մի խոշոր հաղթանակ էր ընդդեմ Հոռմի, որը անցել էր կատաղի հարձակման տեսլաշտպան հայերի դեմ, պայքարի նեւտրով վարձկանների մի ամբողջ ունակի: Հետևաբար, դավանաբանական երկպառակությունը ո՛չ միայն չէր վերացել, այլ մտել էր նոր փուլի մեջ: Մամուլը, հրատարակությունները, եկեղեցական ամբիոնները ընդգրկված էին այդ պայքարում:

Պեշկեթաշլյանը մտածում է պայքարի համար ստեղծել մի նոր նախատ:

Այդ՝ Քատրոնն էր:

«Մեծ համակրությունը, զոր կը վայելեր Օրթուքեոյի բոլոր բարեկեցիկ ընտանիքներուն մեջ, գլուխացուց իր հիգերուն հաջողությունը» — գրում է Զուպանյանը:

Իր շուրջն համախմբելով ժամանակի առաջավոր երիտասարդներից մի քանիսին, նա կազմում է փրոզ դերասանների մի խումբ, որի մեջ մտնում են Անտոն Էֆեյանը, Զոհրապ և Մանփան Փափազյան եղբայրները, Մեսրոպ Զոհրապյանը, Պոզոս Լազ-Հովսեփյանը, Հովհաննես Հյուրմյուզյանը, Կոմիտաս Փեռլեյանը, Ծալի Ծալանը.

Անասն Օգոստոսիանայանը և ուրիշներ, բայց և Հայ կաթոլիկ երիտասարդներ:

Այս խմբով և իր սեփականությամբ նա սկսում է ներկայացումները Հայ կաթոլիկների իկեղեցուն կից Լուսավորչյան վարժարանի սրահում:

1856 թ. վերջերին այդ սրահում ներկայացվում է խալաացի գրամատուրգ Մեստասապիայի «Քեմիստոկլես» ողբերգությունը, Միխիթարյան միարանություն անգամ Հյուսիսայգյանի գրաբար թարգմանությամբ: Նույն երեկո ներկայացվում է նաև Պետրոս Միսայանի սեփական Մեծը:

Փորձն անցնում է աննկատ:

Նպասակը որոշակի էր, բայց Պեշիկթաշլյանի ընտրած միջոցը՝ սխալ: Նա ներկայացումներ էր կազմակերպում գրաբարով, մի լեզվով, որը վաղուց զաղորակ էր խոսակցական լինելուց և անհասկանալի էր ժողովրդի ճշդ մեծամասնության համար: Այն օրերին, երբ պուստանայի իրականություն մեշ բուն պայքար էր մղվում գրաբարի դեմ, Գր. Մայանը իր «Առաջարկություն» գրքուկով, Նաճապետ Ռուսիյանը «Ուղղախոսություն» աշխատության առաջարկով գիտականորեն ապացուցել էին գրաբարի մեռած լինելը և մշակվում էր աշխարհարար գրական լեզուն, այդպիսի ժամանակ զբոսարարը բեմ հանելը ժամանակավրեպ քայլ էր, որը կարող էր միայն անհաջողության մասնավել:

«Ունկնդիրները, — գրում է Ա. Զոպանյանը, — կաթոլիկ, լուսավորչական, որոնք հոծ բազմությամբ ու մեծ հետաքրքրությամբ եկած էին աղջունել այդ նորությունը, շատ բան չհասկացան այդ խորթին գրաբարով շարադրված ողբերգություններին և զժգոհ մեկնեցան»:

Բայց արդյա՞ք միայն գրաբար լեզուն էր «Քեմիստոկլես» անհաջողության պատճառը, թե նաև այն, որ օտար կյանքից վերցված մի պիես չէր կարող հուզել Հայ հանդիսատեսին այնպիսի մի ժամանակ, երբ միևնույն տողոված էր բացառապես ազգային գաղափարներով: Ժամանակակիցներից մեկի վկայությամբ օրթագյուղիցիները զժգոհ են մնացել պիեսի ճեպի գրաբար ըլլալուն, և երկրորդ հունաց բաներ ինչ ընենք ըսեր են, մեր հայկական բաներն ըլլա՞ն:

Պեշիկթաշլլանը համոզվում է, որ պետք է գրել աշխարհարար, պատմական անցյալը պատկերող պիեսներ, քանի որ այդ է մամանակաշրջանի թիւագրանքը: Ժողովուրդը պահանջում էր ո՛չ միայն աշխարհարար լեզվով գրված պիես, որը պատկերեր պատմական անցյալը, այլ պատմական անցյալի գեղեցիկը արձագանքին ներկայի հարցերին:

Այս պայմաններում Պեշիկթաշլլանը գրում է «Կոռնակ» ողբերգությունը և թեմագրում է 1856 թ. վերջերին:

Ըստ էության, այդ թեմագրությամբ սկիզբ էր դրվում հայ ազգային թատրոնին Կ. Պոլսում: Որքան մեզ հայտնի է, դա առաջին պիեսն էր, որ ներկայացվում էր ժամանակի գրական մաքուր աշխարհարարով և բարեբաղնում էր գերազանցորեն քաղաքական մի հարց՝ ազգային միասնության հարցը: Պատմական անցյալը միայն արտաքին շղարշ էր, որտեղ երևում էին ժամանակակից գեմքեր, լսվում այնպիսի վեճեր, որոնց հաճախ կարելի էր հանդիպել օրվա մամուլում:

Օրթագլուղի թատրոնի առաջին թատերաշրջանում խաղացված պիեսներից մամուլում հիշատակված են Մ. Պեշիկթաշլլանի «Կոռնակը» և նրա կողմից թարգմանված «Սափուլն» ու «Թրուտուրը», որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացվել է մի քանի անգամ: Այլ պիեսներ էլ խաղացվել են 1856—1857 թթ., մեզ հայտնի չէ: Բայց հենց այն հանգամանքը, որ թաղային այդ թատրոնում շարաթը երեք ներկայացում է տրվել (հինգշաբթի, շաբաթ և կիրակի), ցույց է տալիս, որ խումբը զործել է կանոնավոր, ուստի հետագայում է ներագրել, որ ներկայացվել են այլ պիեսներ էլ, որոնց մասին մամուլում չի գրվել:

Սկզբում տոմս վաճառելու սովորություն չի եղել: Հրավիրված շուքերից մեկը քարահին դուռը կը կենար ձեռքը ափսի մը բռնած և կը խնդրեր, որ ամեն եկող ուղածին շափ գումար մը փոխեր գործին»:

Հետագայում, երբ ժողովուրդը շարունակում է մեծ հետաքրքրություն ցույց տալ գեպի թատրոնը, մացվում է տոմս վաճառելու ձևը, արդյունքը հատկացվելով թատրոնի ծախսերին, մասամբ էլ Լուսավորչյան վարժարանին: Դերասաններին փող չի տրվել. նրանք յուրորդ, ինչպես և գերուսույց և խմբի ղեկավար Պեշիկթաշլլանը հասարակական կարգով են կատարել այդ ծանր աշխատանքը, ամենին շատածելով արև է նյութական վարձատրության մասին:

Յույց տալու համար այն մեծ ոգևորութիւնը, որ տառապցրել էր Պեշիկթաշլլանի սկսած գործը, դիմենք ժամանակի մամուլին:

Օրթագլուզի թատրոնի հենց առաջին ներկայացումներից հետո, 1857 թ. հունվարի 24-ին «Մասիս» պարբերականը հրատարակում է Մ. Պեշիկթաշլլանի աշակերտներից մեկի՝ Մկրտիչ Ժանրմյանի նամակը: Ժանրմյանը մեծ խանդավառութիւնով է խոսում թատրոնի նշանակութեան, հատարական կամ յարգերն ուղղելու դրածում նրա ունեցած դերի մասին: Նա հրեղանքով է հայտնում ընթերցողներին, որ «...ազգի հառաջագիծութիւնը ցանկացող է մեղքնաւոր տեմինք սմին աշխատանք հոծար կամոք հանձն տանելով, Օրթագլուզի հոռմեական հայոց նորակառույց դպրոցին մեշ մեկ քառի թատերական ողբերգութիւններ ներկայացնելու սկսեր են: Անոնք, ու գլխավորապէս իրենց վերատեսուչը, և նույնիսկ հառվածաց հեղինակ ազնվամեծար Մկրտիչ ազա Պեշիկթաշլլանը (որը վսեմ մեռնարկութեան ու զովեաւից արժանի գրչին համար անմահ տնուն մը պիտի ստանա ազգային պատմութեան մեշ), կը շնանա առաջիկա երեք ողբերգութիւններով թատերերգութեանց հարզը ազգերնուս մեշ ալ մտցնելու նախաակիզը մը տալա՞ն:

Այնուհետև հոգվածի շարունակութեան մեշ Ժանրմյանը նկարագրում է «Կոռնակ», «Մահ Կեսարուս» և «Բրուտուս» պիեսների բովանդակութիւնը:

Ժամանակի ոգին պարզ պատկերացնելու տեսակետից ուշագրաւ է արեւմտահայ թատերական գրականութեան առաջին ներկայացուցիչներից մեկի՝ Տիգրան Յուսուֆյանի արժեքավոր հոգվածը՝ ապագրված նույն «Մասիս» պարբերականում: Ինչպես Ժանրմյանը, Յուսուֆյանն էլ իր հոգվածի սկզբում, խոսելով թատրոնի զատիւրակի՝ գերի մասին, հանգում է շատ ուշագրաւ ներկայացութիւնների: Նա գրում է.

«Հայաստանի կործանելալ ժամանակը առաջին անգամ ազգերնուս անոր (թատրոնի) վրա ճաշակ մը տալու մեռնարկութիւն ընողներն ալ Պեշիկթաշլլան և իր ընկերները, այս մասին զովութիւնով պիտի հիշվին ազգային պատմութեան մեշ: Օրթագլուզի հայկական տեսարանին խաղարկութիւններուն հանդիսատես կողմը, լավ պիտի ըմբռնէ թե այն երիտասարդ ողբերգակներու խումբը ինչ դժվար գործի մը մեռնարկութիւն ըրեր և հաշողեր է ազգին համարումը գրաւելու, երբ իմանալու ըլլա, որ այն սրահին մեշ

զանժամ բոլոր զարդերովը միմիայն իրենց աշխատությամբ և ուրիշ մեկ քանի ազգասեր հարգելիաց շանիվքը առաջ եկած է, թե նկարագրող ողբերգություններն ոմանք ալ Պեշիկթաշլլանի հաշոգակ գրչին հլած են: Այս՝ շնմ կրնար առանց հիշելու անցնել, որ հարկական տեսարանին ներքին տեսքներ կրկնակի իրավունքներ ունի, որով կարծանանա յուր հիմնագրած և հաշոգությամբ գլուխ հանած զժգարին գործին համար ազգերնուս լուսավորյալ և բարի նախանձ մասին անկեղծ շնորհակալություններ ընդունելուս:

Մնալած վերահիշյալ երկու հոգւածների սպագրությանը, Վառսիս թերթը միառժամանակից հրատարակում է շատ ավելի ընդարձակ մի հոգւածաշարք, որը շարունակվում է պարբերականի 6—7 համարներում: Այս հոգւածում Յուսուֆյանը մանրամասն վերլուծում է Պեշիկթաշլլանի ինքնություն և թարգմանական բոլոր պիեսները:

Պարբերական մամուլի շերտ վերաբերմունքը նպաստում է Պեշիկթաշլլան թատերախմբի համբավի տարածմանը՝ ո՛չ միայն Օրթադուլում, այլև ամբողջ Պոլսում: Եթե մինչ այդ հիմնականում Օրթադուլի քնակիչներն էին այցելում խմբի ներկայացումներին, ապա այժմ հանդիսատեսների թվում երևում են տարրեր թաղամասերից եկած մարդիկ՝ երիտասարդներ և աղջիկներ:

Հանդիսասրահում աստիճանաբար երևում են նաև թուրքեր, այդ թվում և բարձրաստիճան պաշտոնյաներ, որոնք ո՛չ միայն շնն արգելում հայ ժողովրդի պատմական անցյալը ցուցադրող ներկայացումները, այլ իրենք էլ ծափահարում են անգամ այն տեսարանները, երբ հայ զորքերը՝ իրենց ստգերի տակ տրորում, սպանում են մահմեդական պարսիկներին: Եվ զա հասկանալի էր. 50-ական թվականներին թուրք բուրժուազիան զենուս շէր գրսեորել ազգայնամուլ այն ողին, որը մենք նկատում ենք հետագայում, և երկրորդ՝ պարսիկները կրոնական դավանաքանական նկատառումով էլ (Ենյիի և Սյունիի տարբերությամբ) առելի էին թուրքերին և համարվում էին պիղծ: Թուրքերի համար շատ հաճելի էր զննդոտտ աշխարհ պարսությունը՝ թեկուզ գլավուրի կողմից:

Վերադառնալով շատ բան շէին հասկնար այդ խաղերին, — գրում է Չոպանյանը, — բայց հայերուն խանդավառությունը տեսնելով և թատերական ներկայացմանց նորութիւնն զվարճացած, կը մաս-

նակցեին հասարակական ծափահարություններուն: Մասնագործական իրենց հանույթ կը պատճառէր տեսնել թեմի վրա հայ իշխաններ կամ թագավորներ՝ պարսիկ թագավորներու հետ կռիւ: Բոնեց պարսկատեցութեան համար ախարսիկ էր առիկան, որ պատահէր, որ հայ գանդերը հազիւնէն պարսիկ գանդերուն, թուրքերը հայերէն ազնիւ ազմուկով կը ծափահարէին, ծաղրական ազազակներ արձակելով պարսիկներուն հասցենէն¹⁰:

Այս քուտը ցույց է տալիս, որ Օրթոդոքսի թագաւորն թատրոնը հենց առաջին թատերաշրջանում ձեռք է բերել լայն ժողովրդականություն, դարձել համազգային թատերական մի կենտրոն, որով հետաքրքրուի են մամուլը և հասարակական կազմակերպությունները:

Կան զկայություններ, որ Օրթոդոքսի թատրոնը կանանգորդործել է հաջորդ մի քանի թատերաշրջաններում: Դժբախտաբար ժամանակի մամուլը միայն է ներկայացումների մասին մանրամասնություններ տալու հարցում:

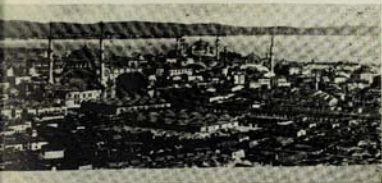
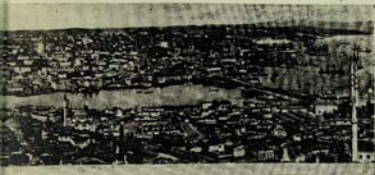
Սանսթանանք ցար ու ցրիվ այն փաստերին, որոնք վերաբերում են Պեշիկթաշլլանի թատրոնի հաջորդ թատերաշրջաններին:

1857—1858 թատերաշրջանում կրկնվում են նախորդ տարում խաղացված երեք պիեսները, և բնագործում է մի նոր պիես՝ Մ. Պեշիկթաշլլանի «Արշակ Բ»-ն, որի բնահանումը հանդիսանում էր մեծ իրադարձութիւն անհասարակ պոլսահայ կյանքում: Առաջին անգամ հայկական թեմում հանդես էր գալիս հայոց թագավորներից մեկը իր ընտանեկան, հասարակական և քաղաքական գործունեութեամբ: Դարեր շարունակ սուլթանների կաշկանդիչ կապանքների տակ գանձող ժողովրդի ականջին հուշվում էր այն փաստը, որ հայերը անցյալում ունեցել են թագավորութիւն, փառքի շրջաններ: Կարեորն այստեղ այն չէր, թե Արշակը ինչպիսի արարքներով էր ներկայանում, էականը թագավորի ասպարեզ գալն էր: Պեշիկթաշլլանը այս պիեսը գրելիս էլ առաջնորդվել է քաղաքական անմիաբանութեան դեմ հայ ժողովրդի միաբանութեան քարոզով:

Օրթոդոքսի թատրոնի 1858—1859 թթ. թատերաշրջանի մասին ավելի քիչ տեղեկութիւններ են հասել: Ըստ երևութիւն կրկնվել են նախորդ տարիների ներկայացումները: Միակ նոր պիեսը, որին հանդիպում ենք, Պեշիկթաշլլանի «Վահան» պատմական ողորդութիւնն է: «Վահան» ներկայացման կապակցութեամբ «Մեզու-

**ՏԵՍԱՐԱՆՆԵՐ
ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԳՈՒՄԻՑ**







պարերհականում լույս է տեսել Հ. Սվաճյանի մի ուշադրով հոգ-
վածը: Սվաճյանն այնտեղ չի խոսում գերակատարների և պիեմի
ռովանդակության մասին, մի բան, որ սովորական երևույթ էր այդ
թվականների հոգվածների համար: Նրան զբաղեցրել է այլ հարց՝
Քատրոնի հասարակական գերի հարցը և մասնավորապես Պեշիկ-
Քաշլյանի Քատրոնի ընդհանուր գնահատումը:

Եթանի մը որ առաջ, իրիկուն մը, — գրում է Հ. Սվաճյանը, —
Օրթաքեռյի մեծարգո Մ. ՊեշիկՔաշլյանին հորինած ողբերգությու-
ններն ու նախազերգությունները ներկայացնող Քատրոնը երթալով,
անոր շարադրած սլահան Մամիկոնյանն ողբերգության ներկա-
յացվելը տեսանք ու կը փափազինք հաս մի քանի խոսք ըսել, թե՛
այն Քատրոնին, թե՛ անոր տեսարաններուն, թե՛ հեղինակին և թե՛
հոն համախոս ժողովրդին վրայոք»¹¹:

Նա նկարագրում է, թե ինքը ինչպիսի մտածմունքներ, խոհեր է
ունեցել Քատրոնի դաշխնում նստած, պիեսը դիտելիս: Սվաճյանին
ուրախացնողը այն է, որ Օրթաքաշլյանի Քատրոնում ներկայացված
բոլոր պիեսներում հիմնական հարցը հայրենասիրությանն է, առն-
լությունը գեպի հայրենիքի դավաճանները, հայրենիքի քաղցրու-
թյան համար աշխատելու, անգամ զոհվելու քաղցրությունը: Բնութի մ
այս Քատրոնից հեղինակին և դերասանաց նպատակն ուրիշ բան
չէ եղեր, եթե ոչ հայրենյաց ու ազգին սերը ժողովրդյան սրտին մեջ
բորբոքել ու, միաբանական սերը անոր երակներուն մեջ արյանն
հաս խմորել, կրոնական թեթև դիտությանց ծանրանալովն առաջ
եկած ողբալի և անիծյալ պառակտումներն մոռցնել, շնչել, սպա-
ռել, և բարոյական կերպով գեթ հանչելով ամեն հայու իրարու եղ-
բայր ըլլալնին: Զանի մը տարի առաջ երկու հակառակ կողմերն մե-
ծամասամբ անվայել, անտեղի, անխորհուրդ և անհասկնալի կրոնա-
կան տեսարակներու, դիրքերու, հատվածներու, պարսավադիրներու,
բողոքներու, փոխզդեհ ողբերու կարկուտի պես տեղադրվե ազգին
գլխուն եկած մեծամեծ վնասացն ի հասուցում հորդորել ամեն
հայ ևն»¹²:

Այս տողերից երևում է, թե Սվաճյանը որքան բարձր էր գանդ-
նած ժամանակի կրոնական նախապաշարումներից և որքան խորն
էր Քափանցում արտաքուստ զավանսարանական բնույթ ունեցող
պայքարի քաղաքական էության մեջ: Սվաճյանին չի զբաղեցնում
Օրթաքաշլյանի Քատրոնի սիրող դերասանների կատարողական ար-

վեաւը, երանց Հաշտգությունները, անհաշտգությունները, Զարթոնքի աչք շրջանում առաջին Հերթին մարդկանց գրազնցրել է զազափառքը, ապա միայն այդ զազափառքի մասուցման ձևը: Նա արտահայտում էր մամանակի առաջավոր խաղերի արամազրությունները, երբ վերոհիշյալ ծրագրային հոգովածում գրում էր. «Փառք ու պարծանք Հայրենասեր և ազգասեր ու. Մ. Պեշիկթաշյան և անոր ընկեր խումբ մը ընտիր երիտասարդաց, որ այս ազնիվ, վեհ ու սուրբ զգացմունքով միացած՝ այս ամենագովելի և յատկաժուտ արհնյալ նպատակով ձևեւարկած են այս գործին անշահասեր ոգովում: Իրենք յուրաքանչյուր նախնի ազգային դայցազանց կամ առաջինի անձանց կերպարանքով կելնեն արդի մոզովրդյան առջև ու անոնց հայրենասիրական և ազգասիրական գործքերը ներկայացնելով, մոզավորազը կը թելադրեն անոնց հետեւելու, աստելությունն ու քերք թողնելու, և մեռնելու, բայց հայ մեռնելու. ազգային մասնիշխերուն, զազամեանաց և ազգասանցողներուն պատկերն ու գործքը աչաց առջև կը բերեն ի սոսկումն արդի մասնչաց և զազամեանաց և ի զայրույթ մոզովրդյանս:

Հոգովածի վերջում Սփանչանը ազդի կողմից շնորհակալություն հայտնելով Օրթագյուղի թատրոնի ղեկավարներին, մազթում է, որ երանց գործը հասնի աշխոյիսի արդյունքի, որ բնայ բուն արտասանած աստե՛ն իր հետ լուսավորչական, սրազական, հոռովմեական և այլն բուռերին մեկը լուսենեա¹³:

Մենք խոսնցինք Օրթագյուղի հայկական թատրոնի 1856—1857, 1857—1858 և 1858—1859 թթ. թատերաշրջանների մասին: Թատրոնը իր գործունեությունը քարոնակել է երկար տարիներ, ունենալով նաև իր սեփական շենքը: Ի՞նչ պիտեներ են ներկայացվել 1860—1861 թթ.՝ մեզ հայտնի չէ:

1859 թվականին թատերախումբը իր գործունեությունը տեղափոխել է Պերա թաղամասը, Նաումի թատրոնում խաղացել «Կոռնակ» և այլ պիեսներ:

...

Արդեն ասացինք, որ առաջին շրջանում տոմս չէր վաճառվում, կատարվում էր յուրահատուկ հանգանակություն, զերասանները չէին վարձատրվում, խումբը լուսներ իր մասնագետ ուժիսյորը: Հետ

երևույթին սկզբում մեծ կարևորություն չի տրվել նաև ղեկորներին, զգեստավորմանը, գրիմին և այլն: Բայց 1858—1859 թթ. ներկայացումների մասին գրված հոգվածներում հանդիպում ենք վերաբերումներին, որոնք ցույց են տալիս, որ Օրթագլուզի թատրոնը ունեցել է իր բեմը, որոշ ղեկորներ, բեմական զգեստ, հատուկ ուշադրություն է դարձվել գրիմի վրա, ելակետ ունենալով ո՛չ միայն ավյալ հերոսի արտաքին նկարագրի, այլև պատմականության ըսկըզրույթը, ասենք այն, թե հելլենիստական դարաշրջանի թագավորներին մորուսե՞վ պեսք է ներկայացնել, թե առանց մորուսի: Ռեժիսյորության պարտականությունը հիմնականում մնացել է Պեշիկթաշլյանի վրա, որ մի քանի անգամ հանդես է եկել նաև որպես ղեկասան և բեռնակիր մեջ կատարել է ներսես կաթողիկոսի դերը:

Այն մեկ քանի անգամում, — գրում է Զուպանյանը, — երբ ինքն իսկ խաղացած է, խորապես հուզած է հասարակությունը իր բեմական ու հոգևից խաղացվածքովը, բայց իր ընկերները կաղաչեին, որ հա կենար ղեկասանական մասնակցութենե, վախճալով, որ իր փափուկ առողջությունը լվտանգվեր խաղալու ատեն իր զգացած բուռն հուզմունքներէ՞:

Օրթագլուզում Պեշիկթաշլյանի սկսած օգտակար գործը վարակիչ է հանդիսանում նաև լուսավորչական դավանանքին պատկանող երիտասարդների համար, որոնք նույնպես ներկայացումներ են կազմակերպում այդ թաղամասում:

1859 թ. հունիսի 11-ի երեկոյան Օրթագլուզի լուսավորչականների ու Թարգմանչաց վարժարանում սիրողներից կազմված խումբը, ղեկավարությամբ Քոժմաս Պեռնեցի՝ բեմադրում է նույն զգայրոցի տնօրեն Սարգիս Վանանդեցու «Միհրդատ» սպերդուսի, որին ներկա է լինում նաև Պոլսի պատրիարքը:

Պեշիկթաշլյանի՝ ղեկավանցապես ազգային բովանդակություն արտահայտող ներկայացումներից և ո՛չ մեկին ներկա չի եղել լուսավորչական եկեղեցու ղեկավարներից մեկն ու մեկը, երևի միայն այն պատճառով, որ այդ խումբը բաղկացած էր հայ կաթողիկեներից և ներկայացումներն էլ տրվում էին կաթողիկեների զպրոցի սրբահամ:

Եթե կրոնական նախապաշարումներից հեռու կանգնած Սվառյանի՝ ժողովրդի այդ աշխարհիկ առաջնորդի համար նշանակություն

շուներ հման փաստ, ապա այն ուներ կրօնական զեկափարի համար։ Լուսավորչականների թատերական այդ շարժումը ավելի արգասավոր է գտնուում հետագա տարիներին, որին մենք կանգրագտնենք մեր աշխատությունների հաշտոյ գլուխներից մեկում։ Այսակզ պիտի նշել միայն, որ արատարուստ տարրեր գիրքերի վրա, զավանական տարրեր համփանկում գտնվող երկու թատերախմբերի նրպատակը նույն ազգահավաքումն էր, նույն հայրենասիրության քարոզը։ Վանանգեցու պիեսը բոտ Լուիսյան նույնպիսի զազափարներ էր արտահայտում, ինչ Պեշիկթաշլյանի։

Դրանով պիտք է բացատրել, որ նույն 1859 թ. Վանանգեցումի ալլ պիեսը ռՄԻՆՆ ներսերք խաղացվում էր Մոսկվայում վերանվանվելով ռԱրիստակես։

Այսպիսով, 1846 թ. Օրթագլուղում հիմնված հայկական թատրոնը մինչև 1861 թ., այսինքն մինչև հայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի ստեղծումը, ունեցել է կանոնավոր գործունեություն հրեզամյա մի շրջան։ Հավատարիմ մնալով հանգերծ գայրոցական թատրոնի որոշ պահանջներին, հատկապես կանանց քիմ գուրս լըրերելու պահանջին, այն իր հիմնական գազափարախոսությունը, հակադրվել է Միթիթարյանների կրօնա-քարոշախոսական ուղղությունը, կրոնի համար նահասակվելու, մարտիրոսանալու գազափարախոսությանը։ Օրթագլուղի թատրոնն իր շուրջը ստեղծել է մեծ հետաքրքրություն։ Նրանով զրազվել են հասարակական կազմակերպությունները, մամուլը, անհրամեշտություն է դարձրել հայ ազգային գրամատուրգիայի ստեղծումը։ Պեշիկթաշլյանի գրամատուրգիայի հանգես գայը առաջին հերթին արգյունք էր Օրթագլուղի թաղային թատրոնի պահանջներին։

Օնեկով այս բուրդից՝ հայ թատրոնի որոշ պատմարաններ փորձում են զնահատել այն որպես հայ ազգային պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկիզբ, մի տեսակետ, որն անշուշտ սխալ է։

Իր բուրք առավելություններով հանգերծ, Օրթագլուղի թատրոնը մնում է որպես թաղային մի թատրոն և ոչ համազգային նրշանակություն ունեցող մշակութային կենտրոն։ Այն չի ունեցել պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար անհրամեշտ մի շարք հետադորություններ, չի ունեցել, որինակ, քիմական փորձի տնք, մշտապես թատերախմբի հետ կապված գերասաններ, էլ չենք սսում զերասանուհիներ, մինչև վերջ մեացել է սիրողական մի խումք և վեր-

շաղկաւ այս շրջանում լի ունեցել ոչ իր թաւերական շենքը, ոչ սեփական ունեւորը և ոչ էլ ներկայացումների համար անհրաժեշտ գեկորներ, քանակաւ զգեստներ և այլն: Զինեկում հանգերէ հայ ազգային պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկիզբը, այն մեծապէս նպաստել է նման մի թատրոնի ստեղծմանը, հանդիսատեալով նրա նախապատրաստման ամենատաշաքրով ռդակներէջ մեկը:

2. ԿԱՍԿՏՈՒՂԻ ԹԱՂԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆԵՐ

Կ. Պոլսի թաղային թատրոնների մէջ նշանակալից տեղ է գրաւում Խաւսգյուղում հիմնված հայկական թատրոնը:

Խաւսգյուղը Կ. Պոլսի հայաշատ թաղերից էր. այնտեղ հայկական զգրոցներ թացվել էին գեոուս 1800-ական թվականների առաջին տասնամյակներում: Այդ թաղամասի մշակութային կյանքում նշանակալից դեր է կատարել ներսիսյան վարժարանը, որի շրջանավարտների թվում տեսնում ենք արևմտահայ ականավոր մեշարք մատոդներին՝ Ռ. Պերպերյանին, Միւսա Չերազին, Ծղիա Տեմիրճիպաշյանին և ուրիշների: Նման մի զգրոց չէր կարող հեուս մեալ աղգային զարթունքի այն մթնոլորտից, որով տագորված էր պոլսահայ իրականութիւնը: Ներսիսյան զգրոցում թաւերական փորներ են լինում 1850-ական թվականների վերջերից:

Թուրք աղբյուրները միաբերան վկայում են, որ Խաւսգյուղի թատրոնը հիմնադրել են Առաքել և Ստեփան Ալթունայուրի եղբայրները, որոնց մոտիկից օժանդակել է Մկրտիչ ամիրա ճեղայիրյանը¹²:

Սակայն ոչ թաւերասեր Ալթունայուրիների նյութական զոհոթութիւնը և ոչ է հարուստ ամիրաների օժանդակութիւնը չէր կարող մշակութային մի օշախ ստեղծվել, եթէ գործի զուխ շանցներ արվեստի խորը զգացողութիւն, հաշակ, կարողութիւն ունեցող մի գործիչ:

Այդ անձնավորութիւնը Գարեգին Զափրաստեյանն է, տաղանդավոր մի դերասան, որը դժբախտաբար շատ կարճ կյանք է ունեցել, մահացել է երիտասարդ հասակում, 1862 թվականին: Նրա մասին քիչ տեղեկութիւններ ունենք: Որդին է Միաշեն պատվելի Գեվորգ Զափրաստեյանի: Բուխարեստում ստացել է բարձրագոյն

կրթութիւն: Կ. Պոլսում սովորել և ավարտել է բժշկական վարժարանը, աշխատել Ազգ. Հիվանդանոցում: Ազել է բազմակողմանիորեն զարգացած անձնավորութիւն, իմացել է հայերեն, քուրդերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, հունարեն, յատիներեն և շքիչ շատ անգղիերեն և ապանշուկերեն¹⁶: Երբեք մարգասեր և ժողովրդական բժիշկ կրնանք գինքը բժ. Փյաթիպզյանն անմիջապէս վերջը հիշել:— գրում է Եարասանը¹⁷: Ահա այս մարդն է, որ Եկապոյուզի կրթական ու քառերակոն շարժումին ուճովբերաներն մին եղած է: Նա գրել է Եվարդան Մամիկոնյանն և ԵԱզասն Արմազրաւ պիեաները, որոնք բնագործի են իր ժամանակին, սակայն մեացել են անախայ: Զափրաստեղյանի գրչին է պատկանում եվրոպական կառուիչ պարի եղանակի վրա գրված ԵՊուք մեշեն, եւ քովենն պարը, որ շատ աւարածված է եղել իր ժամանակին ո՛չ միայն Կ. Պոլսում, այլև առհասարակ արևմտահայերի մօտ, իսկ մեր օրերում ոգտագործվել է կամազգիտար Արա. Ալվազյանի ԵԱտամեարայմն արեկլլանն սպիտակում: Զափրաստեղյանը կատարել է նաև Քարզմանութիւններ Ա. Դյումալից, Եաթարբանից, Մալիերից:

Գ. Զափրաստեղյանի, Ս. Պենկլյանի, Մ. Մեակյանի և այլոց եռանդուն մասնակցութիւնով 1859 թ. վերջերին Հիմնվում է եկապոյուզի Քատրոնը:

Ժամանակի ժամուշում մենք չենք գտնում որևէ հոգված եկապոյուզի Քատրոնի նպատակների մասին, սակայն բարերախաւարար, մեզ հասել է տպագրված մի շատ կարևոր փաստաթուղթ, որը լքրիվ պատասխանում է մեզ զրազնցնող հարցին: Դա նույն Դարեղին Զափրաստեղյանի կողմից գրված՝ մի ներքող է, որն բաւ երևայթին արտասանվել, կամ երգվել է Քատրոնի բացման օրը: Այդ ներքող երգը տպագրված է Մ. Միանսարյանի ԵՔեար հայկականումն Հեռեկալ վերնագրով. ԵՊաշեակ. յառաջին ներկայացման հայկյան Քատրոնին, որ ի եկապոյուզ: Արաւհում Ալվազյանն էլ ունի մի Հիշատակութիւն, թե Գ. Զափրաստեղյանը Եկապոյուզի անգրանիկ հայ Քատրոնին առաջին ներկայացման համար 1859-ին, դաշնակի վրա ԵՕն մեր նախնի դարուցն նախերգանքը ոգած և հրատարակած է¹⁸: Նո՛ւյնն է արդւոք Ալվազյանի Հիշատակածը և ԵՔեար հայկականումն տպագրվածը, դժվարանում ենք տեսել, քանի որ վերջինս լուսնի ԵՕն մեր նախնի դարուցն բառերը ո՛չ վերնագրի մեջ և ոչ էլ պարունակութիւն: Երկուսն էլ Հիշատակվում են որպէս գաշնամուրի

Համար՝ գրգռած երգեր: Եկատի ունենալով, որ այս փաստաթուղթը
Կ. Պանոսի թաղային թատրոնների հետապնդած նպատակները բացա-
հայտող մի վավերաթուղթ է և ուշագրավ առհասարակ Հայ թատրո-
նի պատմության համար, այն մեք ենք բերում ամբողջությամբ.

Դ Ա Շ Ն Ա Կ

Յառաջին ներկայացուցման հայկյան բառերունին որ ի եռագյուղ

Ժամանակաց՝ անցից վաճաճ կրթարան
Եվ նոր դիպաց՝ նոր զգացմանց կարգադիր
Ահա մեզ նոր՝ արդ կկանգնի տեսարան
Քե՛ կրթության թե՛ հանույից արգադիր:
Հոս մայն կուտանք մենք ծաղկայից
Հայաստանի սուրբ գաշտերուն,
Եվ կցրվի սրտից թախիժ
Երբ հայրենյաց հիշեմք գանուն:
Ո՛վ սուրբ Հայաստան,
Փառաց օթևան
Որք զավկրենրդ հոս
Քեզ պիտի ողբան:
Հոս երազ՝ անմահ
Քո ետիտի փառաց
Մեզ պիտի վառե
Ի սեր հայրենյաց:
Մայրիկ Հայաստան
Փառաց գերեզման
Որք որդիքդ, աչքիդ
Հոս պիտի ողբան:
Կվերածնին հոս ոսկի դարք
Հոս տեղ մաքեր կրնան սրվիլ:
Կշակվին հոս անկիրթ բարք,
Հոս և ծիծաղ կրնա գտվիլ:
Ո՛վ սուրբ Հայաստան
Քաղաց օթևան
Հոսկե որդիքդ հոն
Գիրկդ պիտի գան:

Հոսս ուն Հայ լեզվին
 Եւր զարգ՝ ևն կտանու
 Գլանք անմեղ ու երկինք
 Կազմեն սրտերու
 Ժազցրի՜կ Հայաստան
 Մեր հարց սինան,
 Մոցց սրգիքդ որ գան
 Է՞ր պիտի ողբան:

Գ. Գ. Զ.¹⁰

Զափրոսահյանը թատրոնը համարում է մի զարոց, «կրթարան», որը ամենից առաջ պետք է սովորեցնի հայրենասիրության, հարկադրի ունկնդիր հանգիստականներին՝ ոչրաւ բուրբ Հայաստանի ախար անցյալը, զտանգնգվիչ նախնիների սխաղարծույթաններով, վերականգանացնել անցյալի սուկն դարձրել, և այս բուրբով՝ ամբարպնգն կապը հայրենիքի հետ: Հեղինակը, իհարկե, թատրոնը համարում է նաև բարձրը ուղղող, մայրենի լեզու սովորեցնող մի վայր, սակայն նկատելի է, որ հիմնականը Հայաստանի գաղափարն է, որ կարմիր թևի նման անցնում է երգի սկզբից մինչև վերջը: Այնտեղ ակնարկ անգում չկա կրոնական որևէ պարտականության մասին և դա շատ հասկանալի է, այդ թվականներին հայ առաջավոր մտածողները Ավետարանը փոխարինում էին Հայաստանի գաղափարով:

Հնարավոր է ենթադրել, որ բազմակողմանի զարգացում ունեցող թատերական գործիք՝ ունենալ նաև երաժշտական կրթության և վերահիշյալ երգի հզանակը հորինելը ինքը: Այդ երգի երաժշտությանը մեղ չի հասել: Անկախ ադա փաստից, մենք որպես հասցուղի թատրոնի երաժշտության զեկավարի՝ հանդիպում ենք մի այլ նշանավոր գեմքի՝ Տիգրան Զուխանյանին: Վ. Զարգարյանը, որի հաժաախացումները անհամեմատ քիչ են մեղանշում իրականության զեմ, խոսելով հասցուղի թատրոնի առաջին ներկայացման մասին, գրում է հետևյալ ուշադրավ տողերը. «Ահագին բազմության լեցված էր թատրոնի մեղ, մամանակին բուրբ ծանոթ անենավորությունները ներկա եղած են և մեծ ընդունելություն գտած է այդ առաջին թատրոնը, որուն երաժշտականը եղած է Տիգրան Զուխանյան»:

Որքան է իրական այս փաստը, զմվար է սսել: Զուխանյանի

կենսագիրներից և ոչ մեկը (Նուսպար Ալիքսանյան, Ա. Մատաթյան և ուրիշներ), այդ մասին չի խոսում, սակայն մենք փաստը անհավանական չենք համարում, քանի որ Զուխանյանը՝ կրթությանն ըստանալով Պոլսում, ունեցել է երաժշտական գործունեություն եւրոպան Իտալիա մեկնելու։ Պոլսական գործունեության այդ շրջանում նա հետաքրքրվել է թատրոնով, երաժշտություններ գրել, միամասնակ սովորել։ «Տակավին 16 տարեկան էր,— գրում է Զուխանյանի կենսագիրներից մեկը,— երբ սկսած էր թատրոնով հետաքրքրվել։ Այդ թվականներուն արդեն Փրանսական և իտալական դուստներդակ խումբեր կայացնելին Իսթամպուլ, և Զուխանյան կերթար գիտելու տեղեց ներկայացումները։ Ատենց ազգնություն տակ մնացած պատանի Տիգրան, սկսավ երաժշտական ուսողության, որ տեղեց շորս տարի, և 1860-ին հաշտվեցավ Միլանոյի երաժշտանոցը մուտք գործելը³¹։ Մի այլ աղբյուրից իմանում ենք, որ այդ շորս տարիների ընթացքում նա զաշնամուրի դասեր է առել իտալացի զաշնակահար Մաձձոնիից։ Եվ որովհետև կա վկայություն, որ նա ստեղծագործել է եւրոպան Իտալիա մեկնելու, ուստի անհավանական չպետք է համարել Զարգարյանի վկայությունը։

Ոմանց կարծիքով՝ Խասգյուղի Հայկյան թատրոնը տվել է ընդամենը մի ներկայացում, որից հետո խափանվել է, քանզի թատրոնի շենքը, ցրվել խումբը։ Ուրիշներ պնդում են, որ այն իր գործունեությունը շարունակել է մի քանի ամիս։

Հաս Մմրաս Դավթյանի՝ Խասգյուղի թատրոնում, 1859 թվականի վերջերին նոր կառուցված շենքում խաղացվել է «Կատակերգություն մը պլասակ կամ անիծյալ ընտանիքը» որուն հեղինակն է Վենետիկի Միխիթարյան վարդապետ մը։ Ներկայացումը տեղի կունենա, առաջ բերելով անօրինակ ոգևորություն մը սովորաբար հանդարտիկ այդ գյուղին մեջ։ Ներկայացման գիշերը Զափրաստանյանի գրած վերոհիշյալ երգը երգվել է և բնամակրությամբ ծագահարված է հանդիսականներու կողմից³²։

Դարձյալ Ս. Դավթյանի հավաստիացմամբ ներկայացումը լաշն արևազանք գտնելով Պերայում, գրավում է նաում եղբայրների ուշադրությունը, որոնց արված էր Կ. Պոլսում թատրոն ունենալու տասը տարվա մենաշնորհը։ Հաշորդ օրը նաումը դատ է բաց անում Ալիբուսալուրիների դեմ, շահում է դատը, և եղատարանի կողմից

գրկված պայթածի հրշեջ զինվորներու ձեռք կը փլցվի *Խաղաղութի
թատրոնը*²²։

Նույնն է վկայում և *Շարասանը՝ Մ. Մեռելյանի* մասին խոսելիս, հիշելով միայն *«Անիծյալ բնականից»*՝ *«սառանց աղքատ գերի
խաղ մը»*։ Պենյանին նվիրված գլխում, սակայն, ես խոսում է ո՛ր
թե մի, այլ՝ մի քանի *«ներկայացումներու»* մասին. *«Այս ներկայա-
ցումները, թեև սարքված սահմանափակ, սակայն ուսումնասանելի
շրջանակի մը մեջ, բեղհանուր խանդավառությամբ առիթ եղան, ու
Կ. Պոլսո թագապին այլ թատերական անշատ շարժումներուն հետ,
հայ ժողովրդին միտքն ու հաշակը պատրաստեցին արժանապես
բերանելու և քաջալերելու Արևելյան թատրոնի կազմակերպու-
թյունը»*²³։

Անեք ունենք նաև Առաքել Ալթունյանի կենսագիր *Ջարգար-
յանի* կարծիքը, որը գտնելով հանդերձ, թե *«Խաղաղութի թատրոնը
միայն մի ներկայացում է տվել, բերում է այլ պիեսի անուն»*։

*«Առաջին հայ թատրոնը կը բացվի,— գրում է Ջարգարյանը,—
շենան կը շինվի, և առաջին ներկայացումը կըլլա «Ներվանդ առա-
ջին» թատերախաղը՝ էրշյանի և Մաղաքյանի առաջնորդությամբ»*²⁴։

Ամբաս Դավթյանը, խոսելով *«Խաղաղութի թատրոնի* մասին, գր-
քում է. *«Այս խումբը իրեն գերուսույց ունեք Դարեգին Չափրասա-
նյան։ Կը ներկայացնեն Միրզա Վանանդեցիի (Ջմյունիացի) եր-
կերը՝ «Միհրդատ» և այլն և այլն»*²⁵։

Բայց ունենք և չորրորդ մի պիեսի անուն։ Ա. Ալպոյանյանը իր
«Մինաս Զերազ» գրքում թվարկելով *«Խաղաղութի ներսիսյան վար-
ժարանից դուրս եկած հայտնի գեմքերից մի քանիսին, գրում է. «Հեն-
քե խանդավառ ոգևորությամբ միջավայրի մը մեջ, գործելու, հան-
րության երեսուր առաջին քաջերը կանեն անոնք, թատերական և
գասախարակչական գործունեությամբ մը նախափորձեր կատարելով
նույնիսկ գրասեղաններու վրա։ ... Անոնք տվին թատերական ներ-
կայացումներ, ազդվելով ժամանակին եռանդուն բեմական կյան-
քեն, որ իրեն նշանաբան ունեք «թատրոնն ալ դպրոց մըն է» խոսքը։
Կը հիշվի թե անոնք ի նպաստ ներսիսյան վարժարանի անգամ մը
ներկայացուցին Քովմաս Քերդյանի «Հովսեփ Դեղեցիկը» որուն
մեջ Բենիամինի դերը կատարած է Զերազ, Հովսեփի դեղեցիկինը՝ Ռ.
Պերպերյան և Հակոբ Նահապետինը՝ Քահառանյան»*²⁶։

Այդույնանի հիշած մարդկանց, հատկապես Մինաս Չերազի կենսագրական տվյալները, տարիքը թույլ են տալիս ենթադրելու, որ այս ներկայացումը ընդ կարող տեղի ունեցած լինել 1860 թվականից առաջ, դուցե զուտ գոյություն ունեցած մի ներկայացում է, տրված 1860—1862 թվականների մամանակամիջոցում, սակայն միևնույնն է, այն վկայում է հասցյուղում թատերական ներկայացումների շարունակվելը Այթուևայուրիների թատրոնի քանդումից հետո:

Բայց արդյո՞ք հասցյուղի թատրոնի փակումը կապված է միայն Նաումի միջամտության հետ, թե այդ գործում դեր են կատարել նաև հայ խավարամուլները: Վ. Զարգարյանը Մ. Ժեզայիրյան ամիրայի մասին գրած կենսագրական ակնարկում ասում է. «Համակիր եղած է հայ թատրոնին հաստատման և հակառակորդ հանդիսացած է ամիրաների շատերուն, որոնք խավարամուլությամբ թատրոնին պեսք ըլին տեսներ և որոնք ցավալի է, որ հաշդեցան փրկւցընել տալ առաջին թատրոնը, որ հաստատված էր 1858-ին հասցյուղի մեջ Առաքել Այթուևայուրիի միջոցով»²⁸:

Շատ հավանական ենք համարում այս վկայությունը, որովհետև, եթե նման արգելք չլիներ, զիվար ընդ Նաումի համաձայնությունը վերցնել մի քանի ոսկով և շքանդել նյութական մեծ զոհողություններով կառուցված թատրոնը:

Մյուսն են հասցյուղի հայկական թատրոնի գործունեության հետ կապված վավերական փաստերը, մի թատերախմբի, որը հանդիսացավ Արևելյան թատրոնի հիմնադրերից մեկը:

3. ՊԵՂԱՅԻ ԹԱՂԱՅԻՆ ԹԱՏԻՆԸ

1856 թվականից ներկայացումներ են տրվում նաև Կ. Պոլսի Պերա կենտրոնական թաղամասում: Պերայում էին կենտրոնացվել մայրաքաղաքի ամենահարուստ ընտանիքները, նաև օտարերկրյա զեսպանատները, առևտրական միավորումները: Ծմբուղական այդ փոքրիկ զաղույթն իր հետ բերել էր զվարճության միջոցներ, այդ թվում թատրոն:

Կան ենթադրություններ, որ օտար զեսպանատներում կազմակերպված ներկայացումներին մասնակցել են հայեր: Դա հավանական է, քանի որ օտար լեզուների ու երկրների ավելի ծանոթ հայերը, որոնք մոտիկից կապված են եղել զիվանագիտական մարմին-

ների հետ, կարող էին մասնակցել նման ձեռնարկումներին: Թուրքիոյ Քալայասն վիսայում է, որ 1826—1839 թթ. Կ. Պալատում ապրող ֆրանսիական ընտանիքներում նույնպէս կազմակերպվել են թատերական ներկայացումներ²⁰: Սակայն վազիրական որեւէ գիտատ քիմիկոս հանգամանքը մեզ հետաքննարկելու չի տալիս կանց առնելու նման հիշատակութիւնների վրա, մանավանդ, որ զրանք շատ պատահական ընտել կրած պէտք է լինեն, քանի որ մինչև Սուլթան Մեշիդի հարանի օնֆորմները, այսինքն մինչև 19-րդ դարի 30-ական թվականների վերջերք, եվրոպական ներթափանցումը շատ թույլ էր:

Իրավացի է Թեֆիկ Ահմեդը, երբ գրում է. «Բայց ո՛չ այս ներկայացումները խաղացողները գերասան էին ու՛ր էլ ժողովուրդը տեսել է դրանք, ուստի այդ ներկայացումները չեն կարող համարվել թատրոնի սկիզբ Թուրքիայում»²¹:

Քանզիմաթից հետո, սակայն, եվրոպայից արգին գալիս են թատերախմբեր, որոնք ներկայացումներ են տալիս Պերայում:

«Պերայում ապրող օտարականները,— գրում է Թ. Ահմեդը,— օտար լեզուն իմացող տեղական քրիստոնեաները և եվրոպայում հղած մի շարք թուրքեր ներկա էին լինում այդ ներկայացումներին, օտար լեզու չիմացողների թատրոն դալն էլ ապահովելու և այդ միջոցով հաճախորդների թիվը ավելացնելու նպատակով, սկզբում պիեսների բովանդակութիւնները համառոտ թարգմանվում էին թուրքերեն և ապագրվելով տարածվում էին, նաև՝ հայտարարվում էին թերթերում»²²:

Դեռևս 1840-ական թվականների սկզբներից եվրոպացիները Պերայում կառուցում են թատերական շէնք: 1845 թվականին Պերայում խաչական մի խումբ բնագործ է Բոմարշիի Եմելլյան սափրիչ պիեսը, որի բովանդակութիւնը համառոտված ապագրվել է թուրքերեն ռեժիսորի հավատարմ թերթում»²³:

Հովսեփ Վարդանյանն էլ իր ԲԱԳԱՅԻՆ վեպում նկարագրել է Ռոսինիի Եմելլյան սափրիչ պերայի բնագործութիւնը նույն թվականներին: Արդյոք բնագործել է և՛ Բոմարշիի պիեսը, և՛ այդ պիեսի սյուժեի վրա 1816 թ. Ռոսինիի կողմից գրված օպերան, թե՛ Թեֆիկ Ահմեդը պարզապէս շփոթում է և Ռոսինիի անունը տալու փոխարեն հիշում է պիեսի հեղինակ Բոմարշին: Դժգոհանում ենք ասելու Հնարավոր է, որ երկուսն էլ, այսինքն, թե՛ պիեսը, և թե՛ օպերան բնագործած լինեն: Համեմայնդեպս օպերայի բնագործ-

Քյան փաստը շատ որոշակի է և մեզ հասնել է անգամ նրա որոշ ներկայագրութիւնը ընկալելու վնասով:

Քանի որ այդ ընտանոցութեան մասին գրվել է հայկական մի վնասով և ասվում է, թէ հանդիսականների մեջ եղել են հայեր, ավելորդ չենք համարում մեր ընթերցողներին ներկայացնել պատմական այդ վնասները, որ մինչև այժմ վրիպել է Քուրքիայի քաղաքի պատմութեամբ գրողով Բոլոր բանասերների (Ս. Գալ-քյան, Շարասան, Հր. Ասատուր, Ռ. Քալասո, Ռ. Ահմեդ և ուրիշներ) ուղագրութիւնից:

Ընկալելու վնասը ապագրված է 1851 թ. Վերջին գլուխներից մեկում կա 1847 թ. հիշատակութիւնը: Եվ որովհետեւ գնացքերը տեղի են ունենում 1—2 տարվա ընթացքում, ուստի պետք է ենթադրել, որ 1845—1846 թվականներին են վերաբերում գրանք: Վնասի ճիշդ Վարդենիս գլխում երգիծական բնորոշ գույներով նկարագրվում է հայ քաղցնեխական ընտանիքների հաճախումը քաղաք և օպերա, նրանց այդ արվեստը ըմբռնելու մակարդակը և վերաբերմունքը: Պարզվում է, որ այդ թվականներից քաղաքը մտել էր հատկապես քրիստոնյաների կենցաղի մեջ: Եթե ասենք, — կարգում ենք վնասում, — Պոլսում զվարճութեան վայր չկա, գուցէ մեզ պատասխանեն, թէ մահմեդական ժողովրդի կենցաղը տարբեր է, դրա համար եվրոպական Անի զվարճութիւններ չկան: Սակայն այդպես չէ: Պարտում կամ մայրաքաղաքի այնպիսի թաղամասերում, որտեղ մարդիկ ապրում են եվրոպական քաղաքների կենցաղով, եթէ մարդ թուրք չիտաղա կամ երկկոնքը քաղաք չգնա, էլ ի՞նչպես կարող է զվարճանալ (ընդգծումը մերն է — Գ. Սա.):

Հանդիմանելով իր ամուսնուն, Վարդենիս ասում է. «Ես վաղուց էի գլխի բնկել, որ ամեն օր ինձ մենակ թողնելով քաղաքը կամ այս ու այն կողմ գնալու տակը մի բան կա, այս երեկո ամեն ինչ պարզվեց»²³:

Ուրեմն, քաղաքն այդ թվականներին Պարտում ոչ թէ պատմահայկան երևույթ էր, այլ ունեւոր ընտանիքների կենցաղի մեջ մտած մի վայր էր, որտեղ մարդիկ հաճախ էին լինում, ինչպես պիտի լինեին դրանից առաջ սրճարաններում կամ ժամանցի այլ վայրերում:

Այժմ տեսնենք, թէ տիկ. Վարդենիս ինչպես է նկարագրում իր

տեսած ռեփիլյան սափրիչը ասերան: Արտագրում ենք նույնությամբ, պահպանելով Վարդենիի խոսակցելուըրը.

«Երբ դարձյալ խոսք բացվեց զիշերային գրոսանքների մասին, տիկ. Քազուհին Վարդենիին հարցրեց.

— Ի՞նչպես եք մամանակ անցկացնում:

— Նիկոզոս աղան շատ անգամ թատրոն է գնում, իսկ տունը մնացած երեկոներն էլ հյուրերն անպակաս են: Քույրս էն խաղում: Այժմ աղաները իրենց կանանց մասին ամենեին չեն մտածում,— ասաց Վարդենին և դառնալով նայեց Նիկոզոս աղային:

— Բայց դուք էլ ո՞չ մի բանից չեք ախորժում,— ասաց Նիկոզոս աղան: Ապա, դարձավ դեպի Քազուհին և շարունակեց,— շատ հաճախ առաջարկում եմ տիկին Վարդենիին թատրոն գնալ: Եվ ի՞նչ՝ չի զարիս: Կարծում եմ, որ դուք աչպակս չեք:

— Չէ, մենք երբեմն գնում ենք:

— Ընդհան ասած, ես թատրոն գնալ չեմ սիրում,— ասաց Վարդենին:

— Ինչո՞ւ, զատ ժամանց չէ, պատասխանեց Հակոբը Վարդենիին:

— Հա, բայց ոչ մի բան էլ չեմ հասկանում: Անցած օր պարոն Պեթրաքին եկել էր մեր տունը, ասաց, այս իրիկուն, ասաց, ձեզ հետ, ասաց, միասին, ասաց, թատրոն գնանք, ասաց: Ես, ասաց, լռեմ ունիմ, ասաց:

— Ընդհա է, պարոն Պեթրաքին լռեմ ունի:

— Հակոբ աղա, կարծես սխալ ասացի, իսկապես, լռեմ ես ասում, թե լռեմ ես ասում, կարգին չգիտեմ, մինչև հիմա այդպիսի բաներ ոչ անեի էինք, ոչ լսել: Վերջապես, պարոն Պեթրաքին շատ ստիպեց. ես էլ, ասացի, չեմ գա, ասացի, սակայն, ասաց ինչո՞ւ չպիտի գնանք, ասաց, լավ կլինի, ասաց, կգրազվինք, ասաց, սափրիչի խաղ կա, ասաց, լավ կլինի, ասաց, այսպես ասաց, այնպես ասաց, շատ պնդեց, մենք էլ, տեսանք, որ այլևս տհե՛նար է մերժել, զեր կացանք և գնացինք...

— Իսկ ինչ բան է այդ սափրիչի խաղը, հարցրեց Քազուհին:

— Դուք չե՞ք տեսել:

— Չէ, այդ խաղը չեմ տեսել:

— Հա, առաջ բաներն են գալիս, ըշտե ֆանարներով գալիս են, ըշտե, ինչ իմանամ մի բան ես սպասում: Ըշտե հետո մեկն է գա-

լիս, ըշտե այդ եկողը եկողներին փող է տալիս, ըշտե հետո բանը...
գալիս բանը գիթառով...

— Ո՞վ է գալիս, տիկին Վարդենի:

— Ըշտե բանը, ըշտե սափրիչն է գալիս, նրանից հետո, ըշտե
բանը, բանի մարդերային է գալիս, ըշտե ախտեղ բան են անում,
հետո ըշտե բան է լինում, աղչկա քնոին աղչկան բան... վարպետ
վարձելով բան է սովորեցնում: Հա վերջը բանը գալիս է և բանի
բանն էլ հայտնի է լինում:

— Ում ինչն է հայտնի լինում, տիկին Վարդենի, հարցրեց
Հակոբը:

— Հա բանի... աղչկա սիրեկանի:

— Ինչը հայտնի է լինում:

— Հա բանի... աղչկա քնուն խաբելը:

— Հա, հիմա հասկացվեց. ըստ երևույթին ձեզ գրքից են բա-
ցատրել, որ այդցան լավ եք սովորել, պատասխանեց Հակոբը:

— Հա, պարոն Պեթրաքին գրքից կարդաց:

— Երևում է, որ այդպես է:

— Վերջը ինչպես վերջացավ խաղը:

Զգիտեմ, տիկին Քաղուհի, վերջը քունս եկավ և մի լավ ուշք
շարժերի: Կարծեմ աղչիկը բանին են տալիս, ինչ էր այն... հա բա-
նին... բանին, հա աղչկա սիրածին:

Հենց այդ ժամանակ նիկողոս աղան վերջացրեց խաղը և կըռթ-
նելով պատին ասաց.

— Սակայն, պրիմադոնեան շատ լավ է խաղում, շատ հաճելի
շարժումն ունի, հմուտ է իր արվեստին, գեղեցկությունը լավ, ձայ-
նը հաճելի և...»²¹:

Այս ամբողջ նկարագրությունից, որտեղ հեղինակը ծաղրում է
Կ. Պոլսի Պերա թաղամասի հայ հարուստ ընտանիքների եվրոպա-
կան կենցաղը կապկորեն ընդօրինակելու մոլությունը, — երևում է,
որ այստեղի հայերի համար թատրոնը և օպերան սովորական
երևույթ էր: Եթե տիկ. Վարդենիի մակարդակն ունեցող մարդկանց
համար դա ցուցամոլության միջոց էր, ապա «Ազապիի» հեղինակի
կարծիքով նոր սերնդի որոշ ներկայացուցիչներ և՛ հասկանում էին
և՛ կարծիք հայտնում: Այսպես, Նիկողոս աղան, որ վեպում նկարա-
գրված է իր կնոջից 20 տարով փոքր, ոչ միայն գաղափար ունի

պրիմադաննայի մասին, այլև կտրժիքներ և հայտնում նրա ձայնի, արտիստական խաղի վերաբերյալ:

Անգապիս մեշ և Ռեֆիկ Ահմեդի կողմից հիշատակված ներկայացումները տրվել են 1845—1846 թթ.: Հայկական թագային թատրոնները Կ. Պոլսում սկսեցին զարծել 1856 թվականից: Մի ամբողջ տասնամյակ է բնկած այդ երկու թվականների միջև: Այդ տասնամյակում՝ րացի Աբումյան խմբի հայտնի ներկայացումներից, Պերա թաղամասում հայերեն պիեսներ չեն ցուցադրվել: 1840-ական թվականների սկզբներից հայերը այցելել են եվրոպական ներկայացումները, որոնք տրվում էին նաև եզրայրերի կոոպացած հայտնի թատրոնում: Առանձին աշխուժություն էին հանգեսներում խառնական խմբերը:

Այս առթիվ պետք է նշել, որ առհասարակ արևմտահայ թատերական մշակույթը իր սկզբնավորման տարիներին սերտորեն կապվում է ո՛չ միայն ֆրանսիական դպրոցի, այլև իտալականի հետ:

Նմ դա բնական է: Թուրքիան առևտրով կապված էր իտալական նավահանգիստների հետ, այդ վայրերից գրեթե ամեն շարաթ դուրս էին գալիս բռնավորված նավեր գնալի Ջմուռնիա, Պոլիս և այլ նավահանգիստներ, բերելով հազարավոր հակերով արգիլաներ, բական սպրանքներ, մեքենաներ, դեղորայք և այլն: Պատահական չպետք է համարել, որ Թուրքական բառարանում՝ հանդիպում ենք կենցաղային շատ բառերի՝ իտալական տառադարձությամբ և ոչ ֆրանսիական, ինչպես լիմենթո-ցեմենտ, օնլիթա-օնցեպտ և այլն: Տնտեսական այս կապին ուղնկցում էր մշակույթը: Իտալիայից գնալի Թուրքիա էին գալիս թատերախմբեր, օպերային խմբեր, երգիչ-երգչուհիներ, կրկեսային միավորումներ և այլն: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ տեղում էլ զարծում էին իտալական խմբեր, ինչպես նաև մի թատրոնը:

Նաև եզրայրերի թատրոնում տրված իտալական ներկայացումները այդպիսի հետամնաց մի ժամանակաշրջանում, գայթակղալից երևույթ էին: Պարբերական մամուլը, հայկական, հունական և մասամբ ֆրանսիական, էլ չենք խոսում Թուրքական, մեծ ազմուկ էր բարձրացնում այդ ներկայացումների դեմ, գտնելով, որ իտալական խմբի բեմադրությունները չեն կարող օժանդակել բարքերի ազնվացմանը, նպաստում են երիտասարդության ալլապրամանը:

Հարուստ ընտանիքների ծնունդ շատ երիտասարդներ՝ Եյութական վիթխարի միջոցներ էին վատնում իտալացի դերասանուհիներին, պարուհիներին հյուրասիրելու և նրանց եվերներ տալու համար։ Նրանք՝ կանգ չառնելով սրնէ զօհողության առաջ, մրցում էին՝ աչդ գերասանուհիների հետ գիշերներ անցկացնելու համար։

Հակառակ մամուլի ազմուկին, ծնողների բարձրացրած բողոքին, թատրոնը դեպի իրեն էր քաշում բազմահազար հանդիսականներ։

Նստում եղբայրները, իրենց բոլոր խորամանկություններով՝ հանդերձ, թույլ տվեցին մի մեծ սխալ, որը հակառակորդական նշանակություն ունեցավ նրանց համար։ Զկազմակերպեցին թուրքերեն ներկայացումներ և գրեթե չօժանդակեցին թուրքական թատրոնի ստեղծմանը, մինչդեռ օրեցօր աշխուժացող թուրք բուրժուազիայի հերթական խնդիրներից մեկն էր ազգային մշակույթի զարգացումը՝ եվրոպականի նմանազությամբ։

Աչդ բանը լավ ըմբռնեց հայ ակնեավոր դրամատուրգ Սրապիոն Հեթիմյանը իր թատերական գործունեության առաջին օրերից։ Նա 1856 թ. նստմի թատրոնում կազմակերպում է թատերական ներկայացումներ, իր գլխավորությամբ ստեղծված հայկական թատերախմբով, նպատակ ունենալով աստիճանաբար հիմքը դնել հայկական պրոֆեսիոնալ մի թատերախմբի։ Բայց որովհետև աչդ թվականներին դժվարություններ են եղել հայերեն լեզվով ներկայացումներ տալու գեժ, նա ընտրում է իտալերեն և թուրքերեն լեզուները։

Ժամանակի մամուլը քիչ է արձագանքել Հեթիմյանի ներկայացումներին, ավելի քիչ, քան Պեշիկթաշլյանի Օրթադյուղի թաղային թատրոնին։ Նվ դա հասկանալի է. Օրթադյուղի թատրոնը ուներ ազգային եկարագիր, բնագործ էր բացառապես պատմական անցյալը պատկերող ողբերգություններ, բնմ հանելով հայ թագավորներ, իշխաններ, նախարարներ, հայկական զորք և այլն։ Հեթիմյանը դեռևս չէր կարող նման բան անել, քանի որ Պերան համարվում էր պաշտոնական միջավայր, որտեղ շատ ուժեղ էր թե կառավարության և թե Սուլթանին հավատարիմ պատրիարքարանի հսկողությունը թատրոնի վրա։ Վավերական աղբյուրների խիստ սակավ լինելն է պատճառը, որ Ս. Հեթիմյանի այս շրջանի թատերական գործունեությունը մնացել է կատարյալ մշուշի մեջ։ Հայ թատրոնի-

պատմաբանները միմյանց հակառակ, ամեպիսի թվականներ ու փաստեր են նշում, որոնց մեծ մասին հնարավոր չէ հաճաք բն-
ծալել: Կատարյալ շփոթ է Եւրոպայի մաս: Նա մի առիթով, խոսե-
լով թաղաքին թատրոնների մասին, գրում է. «...վերջապես կը ծնի
Բերայի մեջ Ս. Հեքիմյանի անօրինությունը կազմված կանոնավոր
թատերախումբը, ասիկա սկիզբն էր այն թատերական մեծ ու ողե-
վորյալ շարժումին, որ կյանք ածած Վերակենդան թատրոնի փառա-
վոր շրջանին»²⁶:

Նվ որովհետև Եւրոպայի թուրքիստանաբար վերակենդան թա-
տրոնի սկիզբը համարում է 1859 թվականը և այդ խմբի առաջին
քայքայումը էքշյանի պատճառով 1861 թ. (փոխանակ 1863), առ-
հասարակ շփոթում է փաստերը: Նույնպիսի անորոշություն է Արմ-
րաս Գավթյանի, Ս. Քահեճյանի և Խրիշտիանի մոտ²⁷:

Հաճախ է այն, որ Հեքիմյանը, 1856 թ. դարձանը Կ. Պոլիս
գալով, ձեռնարկում է իր բանաստեղծությունների և պիեսների հը-
րատարակման, միաժամանակ մի թատերախմբի կազմակերպման
գործին, իր շուրջը համախմբելով հետևյալ մարդկանց՝ Պետրոս Մա-
ղաքյան, Հովհ. Ահեմյան, Պետրոս Չուհանյան, Աբրահամ Նարին-
յան, Ավետիս Իսաբեկյան, Թովմաս Քերպյան (ոչ բանաստեղծը),
Սերափիմ Պենկլյան, Հարություն Չամաշքյան, գերասանուհիներ
որ. օր Ազադնի Խամսյան, Ազադնի Քերպյան, Թադուհի Տիգրանյան,
Գ. Գալթյան և Արուսյակ Փափազյան: Սրանցից շատերը հետա-
դալում կազմեցին վերակենդան թատրոնի ստեղծագործական կո-
րիզը:

Հիմնականում սիրողներից բաղկացած այս խմբով Ս. Հեքիմ-
յանը 1856 թվականից սկսում է իր ներկայացումները՝ նախ թուր-
քերեն և իտալերեն, ապա երբ թուլլոլություն է ստանում, նաև
հայերեն: Սկզբնական շրջանում անգամ հայկական պիեսները բե-
մադրվել են օտար լեզուների թարգմանվելով: Այսպես, Ս. Հեքիմ-
յանի «Վահրամ կամ ասպետն երկարաբազուկ» ողբերգությունը
առաջին անգամ բեմադրվել է Նաումի թատրոնում, 1857 թվակա-
նին, իտալերեն: Այս մասին կա հեղինակի վկայությունը: Նա իր
գրքում այդ պիեսի վերնագրի տակ գրել է. «Ջառաջին նուագ հան-
գիստացիալ ի թատրոն Պոլսոյ եղբարցն Նաումայ իտալական թարգ-
մանութեամբ հեղինակին, ի 15/27 հունիսի 1857»²⁸:

Չունենք փաստ, բն Հեքիմյանը այլ պիեսներ էլ ներկայացրել է

է խաւերեն լեզվով: Քուրքերեն նա ավելի մեծ թվով ներկայացումներ է տվել, բայց արդեն, ոչ թե հայկական երկեր, այլ ֆրանսերենից և իտալերենից կատարած թարգմանություններ:

Ա. Այվազյանի մի համատեղացումը, թե 1856 թվականին խումբը բնագրել է Հեքիմյանի «Մամեկը» անհավանական է թվում²⁶, Ինչպես տեսանք հիմնականում տրվել են Քուրքերեն ներկայացումներ: 1858 թ. հոկտեմբեր ամսին «Մասիս» խմբագիր Կ. Ութուհյանը ներկա է եղել խմբի մի բնագրությունը և իր թերթում գրել է, թե Հեքիմյանը մի տարի է, որ Քուրքերեն ներկայացումներ է տալիս: Ութուհյանը զոհ է մնացել հատկապես Հովհ. Անեմյանի և Ֆանին խամսյանի խաղերից: «Մասիս» շնորհավորում է Հեքիմյանին, որի ջանքերի արդյունք է համարում «գերասաններուն թիւ մամանակի մեջ վարժության պատիվը»: Նա ակնարկ անգամ չի անում հայերեն լեզվով տրված որեւէ ներկայացման մասին:

Նույն թերթը 1859 թ. նորից է ակդրագարծել Հեքիմյանի ներկայացումներին և գրել. «Չենք կրնար զանազ նաև համակրությունը Պէյ օղլուի (այսինքն Պերայի— Գ. Սմ.) թատրոնին մեջ նկարագրված տանկերեն կատակերգությանց հեղինակին, որ է հասարակաց սիրելի բանաստեղծն հարգո պրն. Ս. Հեքիմյան, որն որ կատակերգության ազգու միջոցով հասարակությունը զրոսցնելու, կրթելու, այսինքն լուսավորության բառին նշանակությունը մեջ սպրդած պախարակելի սովորությունները ընկերության մեջն վառելու համար նախ և առաջ օտար ազգաց բարոյականի վրա զգրված կատակերգությունները թարգմանելով կը շահա իրեն օրինակ նվիրել զայն և հասարակության ականջը կամաց կամաց վարժեցնելով օր մը բոլորովին ազգային դարձնել խաղերուն նյութը և լեզուն»²⁷: (Ընդգծումը մերն է.— Գ. Սմ.):

Այստեղ էլ չի խոսվում հայերեն ներկայացումների մասին: «Մասիս» պահանջը շատ ավելի խոր արմատ ուներ, քան այդ արտաքին մի քանի բառերով կարող էր արտահայտվել: Դա ազգային թատրոն ստեղծելու պահանջն էր, ազգային կյանքից վերցված նյութերով և ազգային լեզվով:

1860 թ. փետրվարի 26-ին Նաումի թատրոնում տրվում է մի ներկայացում՝ արդեն հայերեն լեզվով, «Արիստոտես» պիեսը: Որքան մեղ հայտնի է, դա հայկական մի կանոնավոր թատերախմբի առաջին բնագրությունն է մայրենի լեզվով, Կ. Պոլսի Պերա կենտ-

րոնական մասում, տարբեր ազգությունների պատկանող հասարակական շաշն խաղերի առաջ:

Ժամանակի հայ մամուլը այն դիմել է որպես պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկիզբ, գրելով:

«Այդ առաջին անգամն էր, որ սիրողներու շրջանակն դուրս ելնելով՝ հրապարակային մեծ թատրոնի մեջ հայերեն լեզվով ներկայացում մը կը արվեր արհեստական գերասաններու ձևքով, որոնց խումբը կազմված էր Հեքիմյանի առաջարկությամբ և թրքերեն ներկայացմանց մեջ իր առաջին փորձն ըրած»¹⁰:

Այդ երեկոյից մի քանի օր անց՝ Տիգրան Յուսուֆյանը մամուլում հանգես է գալիս մի ուշադրավ հողմածով, արանդ տեսնում ենք ազգային թատրոնի ստեղծման շատ սրտչակի ծրագիր:

«Փետրվարի 26 ուրբաթ գիշեր, ժամը. 2-30-ին նստմի թատրոնի սրահը ազգայինց յազմությամբ լցվեր էր... Անշուշտ չենք սխալիր, եթե այդ հանդեսին շքեղություներ նկարագրելու համար թաղապիսե կոչմանը զանիկա, վառնդի աղնվական, հարուստ, ազքառ, արհեստավոր, գրագիր, ուսումնական և վերջապես ազգային ամեն դասը յուր ներկայացուցիչը ուներ սրահին մեջ»:

Յուսուֆյանի հողմածից երևում է, որ վերահիշյալ բնագործությունը կազմակերպողների նպատակը եղել է հիմքը դնել հայ ազգային մի թատրոնի:

«Արխատեսմի» ներկայացումից հետո արտասանվել են հառերի Հոնատրներ Գ. Գարագաշն ու Մ. Պենտեյանը իրենց խոսքերում հիշատակելով Պենիկթաշլյանի՝ Օրթագյուղում 1859 թ. փետրվ. 24-ի երեկույթին արտասանած հատի այն մասը, որտեղ տված է «...մեզի մեծ վարձք պիտի համարվի, եթե ազգը այս օգտակար ձեռնարկության կարևորությունը հանձնալով՝ ջանա դառն կատարելագործել» — ուրախությամբ հաստատում են, թե Պենիկթաշլյանի այդ երազը արդեն իրականանում է սույն ներկայացումով, այսինքն՝ սկիզբ է դրվում հայ ազգային թատրոնի:

Հստ երեկույթին այս առիթով է, որ խոսվել է նաև խմբի անվան մասին: Կան ենթադրություններ, որ Հեքիմյանի և նրա ընկերներից անկույթունն է եղել թատրոնին տալ ազգային գաղափար արտահայտող անուն, սակայն քաղաքական նկատառումներով համաձայնվել են կոչել «Արևելյան», որն օգտագործվել էր թուրքերեն ներկայացումների ժամանակ:

اعلان

بكن وفتنه شرقى نام از منى تياره سده ما سيم بخشه انشاي يعنى
 جهمي كچه سوانه حيرت بخش اوله جوق درجه ده لبراي احيات اوله جوق
 ولبين مذكور تنبيه اوسايله جوق اووندر يوزرستياق ايج فصلدن
 عبارت و ما جهمي يده تك موكتافى بر فصل قومد ياسيد رسكه
 يوزرستياق دريت فصلدن عبارت بولنه جوق و اوپراما قاق اوزر و شريف
 او قونده بقدر بو قومد يا فائده مؤلفين مشهوره سندت سوسيو
 موليد نام ذالك تاليفاتندن اولوب سيز و تمانا ريفتشو تاليفاتلك هر جانده
 ممنون اوله جوق مري بيا شستيا نه اولملا اعلاننه ابتدا از اولملا

ԹԱՏՐՈՆ ԱՄԵԻԵԼԷԱՆ

ԱՄՐՉՈՒՒՄ ԱՆԷԲԻՄԵԱՆԻ

17 փետր չիդարբի Գիշեր ժամ 2½.

ՏԱՆԿԵՔԵՆ ԶԵՐԿԱՅԱՏՈՒՄԸ

Դ. ՏԸ ԲՈՒՐՍՕՆԷԱԳ

ԿԱՏԱԿԵԴՈՒՒՒ ԷՐԳԱԽԱՌՆ ՅԵՐԻՍ ԱՐԱՐՈՒՄԻՍ

ՄԱՀ ՃՈՒԴԻՅԵԹԻՆ ՄԻԻՎԵԱԳԱՐԸ

ՍՈՎՈՐԱԿԱՆ ԳԻՆԵՐԸ

Հակառակ այս բոլորին՝ 1860 թ. Հնարավոր չի դառնում հիմքը գնել արեւմտահայերի պրոֆեսիոնալ թատրոնի, քանի որ Հեքիմյանի բոլոր շահերը տեղեւում են ապարդյուն, գործը գլուխ չի դալիս, խափանվում է առաջին հերթին այն պատճառով, որ աշխարհի մի թատերախումբ պահելու համար ամենից առաջ հարկավոր էին նյութական միջոցներ, որ պակասում էր Հեքիմյանին: Նման մի գործ կարող էին գլուխ բերել մարդիկ, որոնց մոտ աշխատելու ցանկութիւնը ուժ էր տալու նյութական հնարավորութիւնը:

Այդ բանը կենսագործվեց միայն 1861 թ. գնկանմերթի 14-ին, ինչպէս պիտի տեսնենք հետագա էջերում:

Մենք խոսեցինք Օրթոգլուղում, Խաղաղում և Պերայում տրված հայերեն ներկայացումների մասին, որոնք բոլոր նյութական հազ պատրաստեցին ազատ Հայ ազգային թատրոնի ստեղծման համար:

Նման փորձեր կատարվել են նաև Պոլսի այլ թաղամասերում: Ըստ Ս. Դավթյանի 1853—1854-ին Դուզկունեուզ Լուսավորչյան վարժարանն այլ տեղի կունենան թատերական փորձեր անալիստներու ձեռք,— Անտոն, Օննիկ և Սիմոն Պապայան, Մանուկ Տեր-Գրիգորյան (որ ապա պիտի ըլլար ժանոթ գիրասան Սիսակը), հայտնի քանաստեղծ Պետրոս Դուրյան, Ավետիս և Հարության Գոռանյան և այլն: Նույն խաղերը կը կրկնվին հոն՝ քաշածանոթ Հակոբ Յաղըճյանի ժողովրդիս դարպասին մէջ: Դուզկունեուզ կատարված այս ձեռնարկները կանոնավորապէս կը շարունակվին ամեն տարի գարնայական պատանիներու կողմէն, և կը հանդիսանային անհուն թատերասերներու ընկերութեան մը կազմութեան, որ տեղը 1862—63⁵¹:

Փաստը ճիշտ է, կասկած կարող է լինել միայն սկզբնավորման թվականի վերաբերյալ, քանի որ այնտեղ հիշատակված է անգամ Պետրոս Դուրյանը: Գուցէ այդ է պատճառը, որ Հր. Ասատուրը, խոսելով Դուզկունեուզի սիրողների ներկայացումների մասին, խոսափում է թվականը նշելուց:

Ա. Զոպանյանն էլ խոսում է Կաղըզլուղ թաղամասում տրված մի հայերեն ներկայացման մասին⁵², Այդ փաստը կարեւոր է՝ քանի

որ թատերական փորձը կատարողը հանդիսանում է հետազայում հայ թատրոնի մեջ մեծ հռչակ հանած մի անձնավորություն՝ Ստեփան էքշյանը: Հայերեն այս ներկայացման ժամանակ առաջին անգամ բեմ են բարձրացել հայ կանայք:

Զույանյանը գրում է. «Ստեփան էքշյան, թուրք և հայ թատրոնին պետքը միանգամայն կը լրացնեն, հաջողելով զանել հայ օրիորդ մը, որ հանձն առնեն ժամանակին, բարձրու այդ աններող շրջանին, կուրծք տալ զանազան շարախոսությունաց... 1856-ին վերջերը Մեհհուրաթար (Գառըզլուզ) արված հայերեն առաջին ներկայացման միջոցին բեմ կելլեն առաջին հայ դերասանուհին՝ օրիորդ Յանին անվանելու: Օր. Յանին—իր բուն անվամբ օր. Աղավնի եամոյան—միակը լմնաց... 1859-ին օր. Յանինին գործակից կը գտնենք Կան օր. Աղավնի Գեորգյանը, որ Նույն տարին Սրապիոն Հեքիմյանի կազմած խմբին մեջ ուշագրավ դերք մը գրավելու կարող կըլլա»⁵³:

Վերոհիշյալ կանայք՝ որպես սիրող մասնակցելով հանդերձ մի քանի ներկայացման, շեն կարող համարվել առաջին դերասանուհիները: Հայ անդրանիկ դերասանուհին Արուսյակ Փափազյանն է, որը 1859—1860 թվականներին կատարելով որոշ դերեր, 1861 թ. դեկտեմբերի 14-ի պատմական նրկություն առաջին անգամ բեմ բարձրացավ որպես պրոֆեսիոնալ դերասանուհի:

Ամփոփելով թաղային թատրոնների գործունեությանը նվիրված այս գլուխը, պետք է ասել, որ դրանք լուրջ նախադրյալներ հանդիսացան ապագա ազգային թատրոնի ստեղծման համար: Այս գործում խոշոր դեր կատարեցին Մ. Պեշիկթաշլյանը և Ս. Հեքիմյանը՝ թե՛ դերասան-դերասանուհիների պատրաստման, թե՛ հայ թատրոնը ինքնուրույն խաղացանկով ապահովելու գործում:

4. ԱՐԵՎԽՏԱԼԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ ԹԱՂԱՅԻՆ ԹԱՏՐՈՆՆԵՐԻ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅԱՆ ԵՐՋԱՆՈՒՄ

Կ. Պոլսի թաղային թատրոնների աշխուժացմանը զուգընթաց՝ արագորեն զարգանում է արևմտահայ դրամատուրգիան: 1856—60 թթ. հեղամյակում գրվում, հրատարակվում կամ բեմադրվում են մի շարք պիեսներ: 1857 թ. լույս են տեսնում Ս. Հեքիմյանի գրածատիկական ստեղծագործությունները⁵⁴: Նույն թվականներին «Մուսայթ Մասյացի» էջերում հրատարակվում են Ա. Հայկունու ինքնու-

բույն և թարգմանական պիեսները, վերջապէս, դարձյալ 1856—1858 թթ. բեմադրվում են Պեշիկթաշլլանի գրաժառանգական երկերը, այսպիսով պարֆեկտնալ թատրոնի հիմնադրման նախարարական ստեղծերով նկատելի թիվ կազմող ինքնուրույն մի խաղացանկ։ Դժբախտաբար որանցից միայն Պեշիկթաշլլանի պիեսները կատարեցին նշանակալից դեր հայ թատրոնի զարգացման գործում, քանիցս բեմադրվելով ոչ միայն Օրթադշուզում, այլև Պերայում, Հեթիմյանի տեհամեմաստ ավելի արժեքավոր պիեսներից քչերը բեմադրվեցին, այն էլ թարգմանվելով աշխարհարարի, իսկ Հալկուհու գրաժառանգական երկերը, մնացին ավելի աննկատելի։

Ժամանակաշրջանի թատերական մթնոլորտը ամբողջական ներկայացնելու նպատակով՝ փորձենք ուրվագծել վերոհիշյալ երեք գրաժառանգների ստեղծագործությունները։

Ա.—Մ. ՊԵՇԻԿԹԱՇԼԻԱՆԻ ԴԻԱՄԱՏՈՒԲԻԱՆ, Պեշիկթաշլլանը թողել է շորս ինքնուրույն սղերգություն (Եղունակա, Քնքալի Քա, Եվահանա, Եվահա), երեք թարգմանություն (Քմովուզա, Քմահ Կեսարուա, Քրուստա Աս) և մեկական արարվածանոց երկու կատակերգություն (Եղատակերգություն ավազակացա, Եղատակերգություն երից քաջացա)¹⁵։ Վերջինս Անդրկովկասում բեմադրվել է ընդերք քաղերքն անունով։

Սրանք բոլորն էլ իր ժամանակին և հետագա տասնամյակներում բեմադրվել են բազմաթիվ անգամ, ծագահարվել ո՛չ միայն արևմտահայերի մոտ, այլև արևելահայ իրականությունում։ Մենք արգեն առիթ ունեցանք բացատրելու Պեշիկթաշլլանի հաղորդման պատճառը, այն որ նրա պիեսները զրված էին ժողովրդին հասկանալի ընտիր աշխարհարարով և բարձրացնում էին օրվա ամենահուզող հարցը՝ ազգահավաքման, ազատագրական պայքարի հարցը։ Անգամ նրա թարգմանությունների մեջ առկա է այս գաղափարախոսությունը։ Ընդհանուր գծերով ծանոթանանք Պեշիկթաշլլանի պիեսներին, նախ՝ Եղունակին¹⁶, որն այնքան ազմուկ է բարձրացրել 50—60-ական թվականներին։

Ողբերգության բովանդակությունը հետևյալն է. Բզնուսյաց նախարարներից Կոռնակը զմտվել է Մանավադյան նախարար Ներսեսի հետ, և փոխանակ իր ուժը օգտագործելու հայրենիքի հզորության բարձրացման համար, հրահրում է ներքին երկպառակություն-



Մկրտիչ Պետիկյան



ներ, կոչում իր ժողովրդի գնմ, նա զուրկ է որևէ վեհ դազափարից. ապանել է ամէլ անգամ իր հարազատ հորը Պիեռի շքանան հետն է ներսեսը, որն առաջարկում է բերդում պաշարված Կոռնակին՝ անձնատուր լինել:

Կոռնակը մերժում է ներսեսի առաջարկը, անբռնկալի տալիս նրան: Կոռնակի խորհրդական Զափնի սմանդակությամբ ներսեսին փախցնում են բանախց, բայց հազիվ նա հասնի է իր ընտանիքի, որդիներին՝ Հեղիկի ու Յուլակի մոտ, երբ թշնամին հարձակվում է, նորից անբռնկալում ներսեսին ու Զափնին, շղթայակապ պահում: Կոռնակի վրա է արշավում Վահան Ամատուների իշխանը, հաշտեցնում է հակառակորդներին, տեղի է ունենում խնջույք, որի ընթացքում Կոռնակը գաղտնի թույն է լցնում ներսեսի ու նրա որդիներին բաժակների մեջ: Հեղիկն ու Յուլակը մեռնում են, իսկ ներսեսը, որի բաժակը փոխվել էր Կոռնակի հետ, ողջ է մնում. մեռնում է դավաճան իշխանը:

Եթե պիեսը մենք քննության առնենք զրամատիկական արժանիքների տեսանկյունից, ապա պիեսը է ասել, որ այդպիսի արժանիքներից զուրկ է, ունի շատ միամիտ ու մանկունակ կառուցվածք, ինչ տիպականացված հերոսները, նրանք զուրկ են բնորոշ անհատականութուն արտահայտող հոգեվիճակներից, բարին՝ բարի է, չարը՝ չար: Բայց իտալական ողբերգությունների նկատելի ազդեցությամբ զրված այս պիեսը իր ժամանակին հսկայական հաջողություն է ունեցել, ծափահարվել է խելացնոր մոլիզնությամբ և կատարել է հասարակական խոշոր գեր: Ո՞րն է դադուհիքը. այն նոր, թարմ գազափարները, որ քարձրացվում էին այդ պիեսում և նրա աշխարհարար լիզուկ: Եթե մի պահ Կոռնակի տեղը գնենք Վատիկանի գործակալ, հայ ժողովրդի ամենակատարի հակառակորդներից Անտոն Հասունյանին, իսկ հեղինակը այդպիսի նպատակ ունեցել է այդ կերպարը կերտելիս, և նրա հակառակորդ ներսեսին փոխարինենք «Համազդյաց» ընկերության ներկայացուցիչներով, ապա բեմում կունենալինք ո՞չ թե պատմական անցյալին վերաբերող մի ողբերգություն, այլ ժամանակակից քաղաքական մի պիես:

Այս առումով որքան նպատակասլաց կարող էին հելել ներսեսի այն խոսքերը, որ նա ասում է Կոռնակին, նրան անձնատուր լինել առաջարկելիս, ընկալաբանահղ թշնամությունները զազրին վերջապես, որոնց դառն պտուղը կորուստ և ապականություն է հայ-

րենյաց, ու ծանր կուգան իր Հակոբին վրա համազգի եղբարաց արյունովը զնված դափնեները¹⁵։ Կամ նույն Ներսեսի՝ բռնառում իր ժողովրդին ուղղած հեանայալ խոսքերը. «Յաւար սուրբ մեկ կողմանե կուտն դքեզ, մեկալ կողմանե ազգութաց մասնիչներուն ձեռք մատնելոված հայության նախաաինք սիրտդ կկրծն և կը լափն, ու խոտաւիրաւ բռնավոր մը օձու պէս սրանդ բուսեր ամեն կողմ կը սողա ու կը սուչն. ո՛հ, թշվառ մամանակ, թշվա՛ռ օղոք»¹⁷։

Ահա թե ինչպէս է դիմում Ներսեսը Կոռնակին. «Կեցիր հոն, այ հոգարա զազանամիտ. դուն, որ Սաղայնչի նման դժոխային բռնակովդ երկնից ու ինծի դիմ կը գոռառ ու սպառնալից ձայնովդ շորս գին կը զոզցնենա... Դուն, որ շարության մեշ քարացներ, պեղացներ ես. ու նենգությամբ, խարդախ հնարքներով և անհաշտ ատելությամբ իրավանց և արդարության դիմ կը պատերազմիս ու ժպիւրհ ձեռքովդ թալին կը սերմանենա ազգիդ մեշ»¹⁸։

Որ բազմութեան մասնիչները հասունյաններն էին, այդ Պեշիկ-թաշլլանը մի ալիւորդ անգամ հաստատել է «Կոռնակի» մի ներկայացման մամանակ, որտեղ Ներսեսի զիրը կատարել է ինքը։ Նա վերահիշյալ խոսքերը արտասանելիս փոխանակ ասելու եղուն, որ շարության մեշ քարացներ, պեղացներ հառ ասել է եղուն, որ շարության մեշ նասունցնէր հառ անկարկելով Հասունին։ Ժամանակակիցները վկայում են, որ Պեշիկթաշլլանի այդ նախադասութիւնը ընդունվել է փոթորկալից ժափահարութիւններով։

«Արշակ Բ» պիտեւում արված է հայոց պատմության ամենատաշաղրավ դեմքերից մեկի՝ Արշակի կյանքի վերջին շրջանը։ Աւարարվածը ներկայացնում է մի անտառ, որտեղ են Արշակը, նրա որդին Սիսակը, զորավար Վաղինակը և զինվորները։ Նրանք հոգնել են կովից, ուղում են հանգստանալու։ Արշակի խոսքերից երևում է, որ պարտվել են, փախուստի հանապաճ են որոնում։ Նա հոգնկան տառապանքի մեշ է, Հայաստանի գլխին եկած փորձանքների համար պատասխանատու է համարում իր անձը։

Հայտնի է, որ մեր պատմագրության մեշ նա ներկայացված է որպէս զաման մի միապետ, որ ունիւրներ է սփռել իր շուրջը, սպանել է տվիչ անգամ եղբորորդուն. որպէսզի ախրանա նրա կնոջը՝ Փառանձմինի։ Պիտեւում Արշակը ցուցադրված է նաև հայրապաւսթյան ռեքի գիտակցութիւնից տառապող մի արքայ։ Նա առա-

շարկում է որդուն՝ փախելու վերջինս մերժում է, պատրաստակամության հայտնում պայքարել պարսկեաների դեմ:

Բարարվածում պատկերված է պարսկական կողմը: Եսպուհի որդին Որմիզը պատմում է պարսիկ զորավար Մուշկանին, թե անտառում թշնամու դեմ կռիվիս հանդիպել է մի հալ երիտասարդի, որը ազնվորեն փրկել է իր կյանքը, բայց չի ասել իր անունը, օրեր են փոխանակել, բարեկամացել: Հաջորդ տեսարաններում Մուշկանը Եսպուհին ղեկուցում է հայերի պարտությունը, Արշակի զորի բնկենլը: Գարարվածը դրամատիզմով չի տեսարաններ է պարունակում. նախ Արշակին բերում են Եսպուհի մոտ: Վերջինս հայոց թագավորին մեղադրում է որպես ապերախի, իր բարեքները վախելիով, Բյուզանդական քաղաքականություն հարող մի մարդու Արշակը հայրենասիրական հառ է արտասանում: Հաջորդ տեսիլում հանդիպում են Միսակը և Որմիզը, ունենում սրտառուչ ու սիրազեղ զրույց: Ապա Միսակը ներկայացվում է Եսպուհին: Գործողություն վերջին տեսարանում Եսպուհը հրամայում է Արշակին զցնել Անհուշ բերդը: Գարարվածի զեպքերը կատարվում են բանտում, որտեղ Որմիզը արձակում է Միսակի շղթաները, իսկ վերջինս հայտնում է, թե պայքարելու է հայրենիքի ազատության համար: Ե արարվածում Անհուշ բերդում Արշակը տնձնասպան է լինում: Որդին՝ Միսակը թշնամուն հաղթած, հասնում է բանտ այն պահին, երբ հայրն ապրում էր վերջին րոպեները:

Այս է Վերջակ ԲՅ պիեսի բովանդակությունը, որի շուրջ հեղինակը հյուսել է հինգ գործողությունից բաղկացած իրադարձությունները, առանցքային հարց դարձնելով հայրենասիրությունը: Հետևելով կղերական պատմագրության գաղափարախոսությունը, Պեշիկթաշլյանը զարգացնում է այն տեսակետը, թե անհատներն են կերտում պատմությունը, ովքեր զեպքում՝ թագավորները: Եթե Արշակը լինեիր չափ թագավոր և ոչ փառասեր, դոռող, դաժան, ապա Հայաստանի գլխին այդքան փորձանքներ չէին գալ: Այդ տեսակետը հեղինակը առաջ է քաշում ո՛չ թե Արշակի հակառակորդներից մեկի միջոցով, այլ հենց արքայի, որը ինքնախաբանմամբ է հանգես գալիս պիեսի սկզբից մինչև վերջը: Կատարված սխալի գիտակցությունը նա սգաագործում է ուրիշներին, իր հաջորդներին նման քայլերից զգուշացնելու համար: Եվ որովհետև պիեսում այդ գաղափարները, այսինքն ամեն շարիքի արմատը Արշակը լինելու հար-

ցը, բարեբաղնում է միայն ինքը, ուստի հեղինակը չի կարողանում պատճառաբանել այդ միտքը, դրա հետևանքով էլ, Արշակը չի հերկայանում հանդիսատեսին այնպիսի բացասական հերոս, ինչպիսին Կոռնակն էր, ընայած արասանում է այսպիսի խոսքեր, «...արքունի դահա, որ արյանց ծովու մեջ կը լողար, անողորմ բախտին ժայռերուն դեմ փշրվեցաւ. սարսափն ու թշվառութիւնը ու պարսիկը պատեր եւ հալկազյան երկիրը. թշվառական ու անմխիթար ժողովուրդը մոխիրներու մեջ նստած շղթայակապ ձեռքները երկիրը վերցնելով ինչպէս հաղթահանականութեան աթոռ կը թոցնէ վրեժխնդրութեան բողոքը ու սարսափելի անեծք մը, որ հուսահատութեան վերջին հոռուշանքն է, անեծք ու մահ Արշակա զեմ»¹³։

Նա արգուն ասում է Վերջուկի ձեռքովը Հայաստան գերեզման կիշնա, ու դուն կուզես, որ ապրի Արշակ. ...Ո՛ր է թե կյանքիս ամեն ռեժիսերն ու շարիքները հետս գերեզման թաղի, ու վատանուն համբաժն քեզի ժառանգութիւն չի մնար. ...Կործանեցի Հայաստանը ու իր փլատակներուն տակ պետք է որ անհետ ըլլամ ես ալ։ Նա ասում է, թե եթե իր անձնական սխալները, բնավարութեան վատ գծերը լլիկնին, ժողովուրդը իր հետ կլինէր, և միահամուռ կերպով դուրս կգար թշնամու դեմ։ Այլ խոսքով՝ Թագավորի և ժողովրդի փախհարարութիւնը հեղինակը բացատրում է անհատի անձնական արժանիքներով։

Պեշիկթաշլյանը այս պիեսը գրելիս նույնպէս ելակետ է ունեցել ժամանակաշրջանի հարցերը։ Փառասնք Արշակի ճակատագրով ապառնացել է Հասունյանի նման մարդկանց, որոնք ժողովրդին պառակտում են։ Այս տեսակետից ուշագրավ են Արշակի հետեւյալ խոսքերը.

«Ես եմ Արշակ Թագավոր, սուրն էր իմ արքունի գաժազանս, սաղաւարտն էր իմ թաղս, ու ամեն մեկ խոսքերս մահվան վճիռներ. ինձեմով անորդի մնացին մայրերը, ու տնապատ՝ դաշտերն ու քաղաքները. լսե՛ Հայաստան ու սարսափե՛. լսե՛ դուն ալ հայոց ժողովուրդ, ո՛վ որ ինձի պէս յուր ազգին վնասովը կուզէ բարձրանալ, ով որ ինձի պէս ատելութիւնն ու նախանձը ձեռքը գործիք առած, ընտանի կոխով, թշնամութիւնն ու քայքայումն կը պատճառէ յուր հայրենիացը մեջ, ու օտարներուն ձեռքը կը մատնէ յուր ազգը, իրեն բաժին ու ժառանգութիւն կը թողում ճակտիս վրայի անեծքը,

ինքնագոյատ խիղճս ու անդարձանելի կորուստս, ուր գահավեժ կը կործանեիմ եւս⁵⁰։

Պիեռում հայրենասիրութեան գաղափարը առաջ է քաշվում ամեն քալլափոխում, գրեթէ բոլոր դրական հերոսների կողմից այն աստիճան, որ պարսիկ Որմիզդէն անգամ խտեղավառվում է հայերի հայրենիքով։

ԱՅրշակ Բ-ն պիեսը որպէս դրամատիկական երկ ունի ավելի արժանիքներ, քան «Կոռնակը»։ Կուռ են գործողութեանները։ Հերոսները, ճիշտ է, ճառում են շատ, քայքայ հմուտ երկախոսութեանները ձանձրալի չեն զարմնում դրանք։ Ռոմանտիկական պաթոսը ավելի չեզոքեցած է զարմնում մատուցվող գաղափարը։ Պեշիկթաշլլանը չկարողացավ հաղթահարել մի այլ դժվարութեան՝ ողորդութեանների մեջ կանացի կերպարների քաջակայութեանը։ Նրա պիեսներից և ոչ մեկում կին չկա։ Դա եղել է հեղինակի ցանկութեամբ, որովհետեւ՝ այն բանի, որ կանացի դերեր կատարող դերասանուհիներ դժվար է ճարել, թե՛ եղել է արդյունք մի հրահանգի, որին չի կարողացել դիմադրել հասարակութեան գրեթէ բոլոր խավերում լայն հեղինակութեան վայելող գրողը։

Ինչպէս անսանք, Հովհաննէս Գասպարյանի խաղացանկը որոշելիս վճռական դեր էր կատարել Պերա թաղամասի ավագերեցը։ Նման մի պահանջ էլ ներկայացվել է Պեշիկթաշլլանին։

«Ս. Լուսավորիչ եկեղեցւոյն ավագերեցը, — գրում է Ա. Զոպանյանը, — սիրով թույլ տալով հանդերձ, որ եկեղեցւոյն կից զպրոցին մեջ ներկայացումներ տրվեն, պայման դրած էր, որ այդ խաղերը լուկ սկրթական պիտի ըլլային՝ Լ. Մինասյանի բանաձևին համեմատ, և կին պիտի չերևար երբեք բեմին վրա»⁵¹։

Նույն Զոպանյանը վկայում է, որ Պեշիկթաշլլանը շատ դժգոհ է եղել այդ արգելքից, «...որքան դժվար է, — ասել է, — առանց կնոջ գերի կատարյալ կենդանի խաղեր հորինել»⁵²։

Որ Պեշիկթաշլլանը նման մի հրահանգի հետևանքով է դուրս թողել պիեսներից կանացի կերպարները և նպատակ է ունեցել հետապնդում ուղղել սխալը, երևում է հետևյալ փաստից։ Նա իր «Արշակ Բ» պիեսում կերտել է մի կերպար՝ Եապուհի որդի Որմիզդին, որը եղբայրական սիրով կապված է իր հոր թշնամի Արշակի որդու՝ Միսակի հետ։

Նրանց զգացումները աւարներ են նույն սեռին պատկանող երկու երիտասարդների բնկերական զգացումից. ահա թե ինչ է առում Որմիզդը իր մի մենախոսութեան մեջ. «...երբեք այդպիսի գործարար ու անծանոթ զգացում մը սիրած չէր սրախ մեջ. ...»՝ զոտարանանց բարեկամ, թե որ դուռն հիմա իմ քովս ըլլալիք, արդյոք ինչ պիտի՝ կարոտով պիտի գրկեի գրեզ, ու այս ձեռքներովս, որ քու հայրենիքիդ գեմ գեներ վերցուցին, քու ձեռքներդ սղմելով, քեզի հետ անխառն բարեկամութեան դաշինք կը գնեի, քու սիրույդ համար կը սիրեի նաեւ քու ազգդ, որուն քաջութեան հիշատակը երբեք պիտի չի մոռնամ»³³:

Պարզ երևում է, որ սա հեղինակի մտահղացման մեջ եղել է կանացի դեր, որից շատ կշահեր պիեաը երկու թշնամի ընտանիքներում ստեղծելով սիրային մի հանգույց:

Հետագայում, երբ նույն պիեաը բնադրվում է Պերայում, հեղինակի ցանկությունները Որմիզդը զանազան է մոռցնում, հանգես է դալիս կանացի դերակատար, և պիեաը այնքան լավ է հեշտում, որ անգամ ձվոտակա լեզվով լույս տեսնող թերթերի թղթակիցները գրվատանքով են խոսում նրա մասին, ինչպես պիտի տեսնենք հետագա էջերում:

Որմիզդի միջոցով կանացի կերպար տալու Պեշիկթաշլյանի մտադրության վրա առաջինը ուղարկություն է դարձրել Ա. Չոպանյանը՝ ափսոսալով, որ հեղինակի կենդանության որով տապաքրված ձեռագրում չուղղվելով սխալը՝ հետագայում օրինականացել է բուրհրատարակություններում:

«Արշակ Բ»-ի բնադրությունը Օրթագյուղի թաղային թատրոնում նշանակալից երևույթ էր: Եթե է, մենք մամուլում չենք հանդիպում որևէ թատերախոսական, դուցե և քաղաքական նկատառումներով, սակայն հանդիպում ենք տաղադիր մի փաստաթղթի, որը նվազ արժեք չունի, քան մի սովորական հոդված: Դա դրամատուրգ Մ. Հեթիմյանի լավագույն մի ստեղծագործությունն է, որ տապաքրվել է «Մուսայր Մասայցա» պարբերականում, հետևյալ վերնագրով. «Միջագյուղի հայկական տեսարանի երկրորդ տարվան վերջին գիշերին մազթանը վերջարան առ պ. Պեշիկթաշլյան և ընկերացի»:

Հեթիմյանն այդ ուղերձը, — որն արտասանվել է Օրթագյուղի թատրոնի 1857—1858 թթ. թատերաշրջանի փակման երեկոյին, —

գրգռում է առհասարակ թատրոնի գործունեությունը, մասնավորապես նրա որդեգրած աշխարհաբար ընտիր լեզուն, սակայն տողերի արանքից երևում է, որ նրան ամենից առաջ ոգևորել է «Արշակ երկրորդը»։ Նա հրեզմանքով ցանկություն է հայտնում բռնակալի նոր Արշակներն Օրթագյուղի բնմամբ, Հեթմայանը այդ օրերին արդեն լույս էր ընծայել իր գրամատիկական ստեղծագործությունները զբոսբար լեզվով և նկատել ձախողումը, զրա համար մեծահոգություն մը նշում էր, որ հաղթել է Պեշիկթաշլլանը և նրանից ոչ ոք չի կարող խլել այդ իրավունքը²¹։

Պեշիկթաշլլանի «Արշակը» մեծ հաջողությամբ բեմադրվեց «Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանում և այնուհետև երկար տասնամյակներ չի իջել ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ բեմից։

«Վահան» պատմական ողբերգությունը բարձրացնելով հանդերձ նույն քաղաքական հարցերը՝ խարանում հայրենիքի դավաճանների, նրանց զոլման ցուցադրում և այլն, գերազանցապես քրեարերգական է։ Բանաստեղծ Պեշիկթաշլլանը երևում է սկզբից մինչև վերջը։ Չնայած այստեղ էլ նա կին հանդես չի բերել, սակայն այն առկա է շատ տեսարաններում հեռակա կերպով, նրա մասին խոսվում է հաճախ Դա Վահանի որդու՝ Սուրենի սերն է մի պարսկուհու՝ Ասթինեի հանդեպ։ Պիեռի գործողությունների զարգացման մեջ խոշոր դեր է կատարում այս սերը։ Ասթինեի սիրո պատճառով դավաճանել է Սուրենը, անձնատուր եղել պարսիկներին, ապրել Պարսկաստանում, սակայն հայրենիքի, ծնողների սերը առնելով է նրան²²։ Զաշում դեպի Հայաստան։ Ասթինե և Հայաստան երկու մերցորդներ են, որ պայքարում են Սուրենի հոգում, նրան զցում անհույս վիճակի մեջ։ Հոգեկան այս տվայտանքն է, որ Պեշիկթաշլլանը տվել է լիրիկական տաք շնչով, գեղեցիկ պատկերներով։

Ահա թե ինչպես է պատմում Սուրենը Ասթինեի հետ իր առաջին հանդիպումը։ Նկարագրելով պարսիկների դեմ իրենց մղած պատերազմներից մեկը, որտեղ ինքը մեծ քաջություններ է ցուցաբերել, նա շարունակում է. «...ու հս սուրս վերցուցեր էի պարսիկ իշխանի մը գլուխը իջեցնելու համար, երբ հանկարծ աղչիկ մը հրաշալի ու աննման գեղեցկությամբ, հերարձակ ու թուխ աշվոնները արցունքով լեցված, փափուկ ձեռքները գեպի ինձի վերցնելով, ուրա ինկած, ու՝ — մի՛ զարներ, մի՛ զարներ, անկկա ի՞նչ հայրս է,—

շատով, ինչպէս իմ հարս, ու ես քու գերիդ ըլլամ: Տեսա զինքը, կատար-
գությանս մարեցաւ, ուրբ մեռնիս ինկաւ, արշաւնց ու կատարածոց
զաշտը ամենազօրեւ զրախտ մը հրեցաւ ինծի, լոկոյն փողերու:
Երգակաց ու շփոթութեան ազագոյնները, իրեն քաղցքաւոր մայրեն
ի զատ՝ ուրիշ ձայն մը շէր լսեմ. պատեղազմին տհեղ տեսարան-
ները աներեւոյթ հզան աշխես, ու զինքը միեւակ տեսա զիմացս, զե-
ղեցկութեան ու պարկեշտութեան ամեն հրապուրներովը զինված՝
զիս գերելու համար, այն՝ շեմ գիտեր ազնուալի և կամ երջանիկ
ժամեն ի վեր, երկուս ըրի իրեն համար միեւակ ապրելու. անուշ
շղթաներով կապված եմ իր հետը, բայց կը սիրեմ իմ շղթաներս¹:

Պեշիկթաշլիանի կարծիքով՝ պետք է հաղթանակի հայրենիքի
սեղը, տեղի տա Ասթիկի սերը, և աշխարհ էլ լինում է: Մուրհեր
կրկին Հայաստան վերադառնալուց հետո աշխատում է հայերի ոգ-
տին, մեռնում հայրենասիրական մի ճառ շրթներին: Բաւական էր
պիեսի որեւէ տեսարանում զուրս բերել Ասթիկին իր սիրածի հետ,
մենք կուեննայինք սիրալին հենքով պատմական մի ողբերգութեան:
Բայց անկախ դրանից էլ սերը նշանակալից զեր է կատարում զեպ-
քերի զարգացման գործում:

ԵՎԱՆԵՆՈՒ ՈՂԲԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ շատ կողմերով նման է ԵՎԱՆԵՆԻՆԻՍ-
Գաղափարախոսութեան, քաղաքական միտումը նույնն է՝ պատմա-
կան անցյալի զրկագները ծառայեցնել նոր ժամանակաշրջանի քա-
ղաքական պահանջներին. այստեղ էլ Եւրամիան որդովոց, Եթո-
ղովման աշխարհի, Էւրամիան վահանի փառքն է հրգովում, բարե-
բաշխում են հայրենիքի ազատութեան համար պայքարող պետա-
կան գործիչները, զատապարտվում զամբասան ու մորթապաշտը:
Հայրենասերը Վահն թաղաւորն է, զամբասանը՝ Արտավազդ իշխա-
նը: Վերջինս զամբասան է արքային ու տեցել թշնամու՝ Անթան-
զըր Մակեդոնացու կողմը՝ սիրտ պատմառով, քանի որ Վահնն հրա-
ժարվել է իր ազդիկը տալ նրան կնութեան: Միշին դիրք է բռնում
թաղաւորի որդին՝ Զարամայրը, որը հոգով կապված է իր քրոջ՝ Ա-
րուսյակի հետ: Զոչում է Արտավազդը՝ նա էլ, ինչպես Արշակը, ար-
տասանում է ինքնախարազանման ճառեր. Եւրոպոս ճակատագրին
երկաթե մեռքը կը հալածեր զիս, — ասում է նա, — բազմութեան մը
մերոց և ազալոց, կանանց և որիորդաց ողբական ձայներով շուրջ
պատեցին զիս. տես քու ծննդանդ տեղերն են ասոնք, կըսեն ին-
ծի, զոր թշնամիին ոտքերը կը կոխեն հիմա. մեր երիտասարդ որ-

դիրքը և նորապսակ ամուսինք ինկան զուեղագունդ հայրենյաց պաշտպանությանը համար. փութա՛, վազե՛, խառնվե՛ զուե ալ նահատակաց խմբին մեջ... երբ անտառին դուրս ելա, մտա հայոց գերեզմանաց դաշտը, ծանրաբեկ զլուխ հանգընցուցի մեկ գերեզմանական քարի մը վրա. ո՛վ աղետիցս, հանչցա իմ ծնողացս շիրիմը, կարճեցի, որ հոգուն տակեն անեծքներ կարճեկին ինծի դեմ, և ահա յուրաքանչյուր դամբաններուն վրա հակալարար կանգնեցան զալկահար ուրվականք զուցազանց հայոց, որ իրենց սե պատանքները օգույն մեջ ծածանելով՝ մահ կը սփռեին զխուս վրա. ուրիշ բյուրավոր արյունոտ ստվերներ հետամուտ կըլլային ինծի ողբաձայն ազագականով, մայրերը իրենց զեռածին որդեկաց դիակները զգվելով կը շանային զանոնք արթնցնել ի լույս կենաց. իմ սուրբ հանձնք բոլորազդի մը այդ գեղեցիկ բողբոջները ու զեռ կենդանի եմ... ահ անգետ էի իմ տե՛րներուս, խավարային ոգի մը պատերէր միտքս. ո՛վ հայրենի բնագավառք, նվիրական օթեանք իմ հարցս և ազգայնոցս, զձեզ ծուր դնելով կը պաշտեմ ես³⁰:

Վահե պինսում էլ կանացի կերպար չկա, սակայն սերը առանցքային հարցերից է. այստեղ նույնպէս կա իզական մի զեմք՝ Արուսյակը, որը բնծում չի երևում, սակայն վճռական դեր է կատարում զեպոքերի զարգացման մեջ: Արտավազդի ամբողջ ողբերգությունը կապված է նրա հետ, Արուսյակի պատճառով է նա դավաճանել, Արուսյակն է, որ առանձնացած Սոսյաց անտառում, իրենով զբաղեցնել է տալիս իր հորը՝ Վահին, եղբորը՝ Զարմայրին:

Վուտերի պինսարի մահը և Ալֆիերի «Սափուղը» թարգմանական գործեր լինելով հանդերձ, արձագանքում էին օրվա քաղաքական հարցերին: Դրանով պետք է բացատրել, որ այդ երկու ողբերգությունների բնագործությունները ավելի մեծ հաջողություն են ունեցել, քան Պ. Մինասյանի ինքնուրույն բեռսրով մեծը: Հանդիսականները Վուտերի պինսարի մահը պինսում գտնում էին իրենց խանդավառող ազատասիրական գաղափարներ: Դարերով թուրք սուլթանների զարշապարի տակ հանող հայերի համար հաճելի էր լսել բռնապետության զեմ ուղղված կրքոտ այնպիսի խոսքեր, ինչպիսին էին Բրուստոսի հետևյալ խոսքերը ուղղված Կեսարին. «Թող մեծնա Կեսար, ես ալ կուգեմ, բայց ազատ ըլլա Հոռով, ու ի՛նչպէս կարելի բան է, որ ինչվան Հնգկաստան իշխողը գերի ըլլա ինք իր մեջը. ինչ օգուտ է անոր որ յուր անունեն դողա. աշխարհ ու ամենքը

պաշտեն զինքը իբր փառավոր թագուհի մը, երբ տեիկա գերության շղթաներու մեջ տառապի... և Կամ Բրուտոսի մենախոսության հետեյալ հատվածը. «Եւ մնաց մեզի հռովմեական փառքին, ամենքն ալ ահիւ ու զոգությամբ խոնարհած կը համբուրեն բռնավարին տնօրեն ձեռքը, որ զմեզ ամենքնիս ալ Հռովմա սրդիքները երկաթի շղթաներով գերի կուզէ ընել. Կեսար վերցուց մեզմէ առաքինության տնօնն ալ, ու ես հիմա Հռովմը կը փնտրեմ ու Հռովմը չեմ գտնար... Հռովմ, իմ աշքերս ոչ երբեք պիտի զայգիս քու վրադ. իմ երեսս մի զտրենք ալզ գերությունը, որ դարչելի է ինձի, ու զուն, սոսկացիր տնօրեն բռնավոր, սոսկացիր Կեսար. ահա կերկնցնեմ ձեռքերս քու վրադ... պիտի մեռնեմ, Հռովմ, կամ չէ նե զուն պիտի փրկվիս, առաքինությունը սիրող կա զեռ, մեկը քու ծոցիդ մեջ. Հռովմ վրեժխնդիր մը կուզէ, Հռովմ աշվրները ինձի դարձուցնը է, տեիկա իմ սրտիս ու ձեռքիս զինք կուտա. Հռովմ արյուն կուզէ, աշտը յուր վրեժը պիտի կատարեմ ես»²⁷:

Հանդիսականը հեշտությամբ Հռովմ հասկանում էր Հայաստան: Վոյտերի մոտ Բրուտոսը հայրասպան է, եւ Կեսարին սպանում է նրա՝ իր հայրը լինելու գազանիքն իմանալուց հետո, սակայն սպանում է հայրենիքի ազատության համար, հայրենիքի գաղտփաբը հողթանակ է տանում մեռչական զգացման վրա:

Եթե այս բոլորի վրա ավելացնենք նաև, որ Վոյտերի պինդը իր զեղարքեստական կատալոմամբ դասական ստեղծագործությունն էր, ունեւր դրամատիզմով լի տեսարաններ, հասկապես 5-րդ դարժողությունում, որտեղ Անտոնիոսի հղոր ճատերը փոխում են ամբողջի վերաբերմունքը ընդդէմ Բրուտոսի, ապա պարզ կարող է դառնալ Եկեսարի մահըս ողբերգության հաշտությունը Օրթոդոքսիզի հայոց թատրոնում:

Մենք չենք խոսում Ալֆիերի «Սափալա» ողբերգության մասին, որը Պեշիկթաշլյանի ազատ թարգմանությամբ բեմադրվում է Օրթոդոքսիզում: Այն եւսկպես ունեւր ազատաբաղձ բովանդակություն, ուղղված էր բռնապետության դեմ, և պատահական չէ, որ հետագայում ցարական դրաքննությունը արգելում է նրա բեմադրությունը Կովկասում:

Բ.— Ս. ՀԵՔԻՄՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՆ: Սրապիտն Հեքիմյանը ձեզի է Կ. Պուրի Պերա թաղամասում, Նախնական կրթությունն

ստացել է ժնկազավայրի Մխիթարյան վարժարանում, ապա ուսումը շարունակել է Վենետիկի Ռաֆայելյան դպրոցում, 1848 թ. հեղափոխության թեժ օրերին ավարտում է ուսումը և վերադառնում Պոլիս, գրազվում մանկավարժական աշխատանքով, միաժամանակ ամբողջ եռանդով նվիրվում հայ թատրոնին:

1857 թ. նա լույս է ընծայում «Տաղք, քերթվածք և թատերգությունք» ժողովածուն, որը պարունակում է հեղինակի «Արտաշես և Սաթենիկ», «Հարձակ և Աշխեն», «Սամել» և «Վահրամ» պիեսները, բոլորն էլ գրված ամենախրթին գրաբարով, Հետադառյալ, 1864 թ. հրատարակում է գրամատիկական ստեղծագործությունների մի նոր ժողովածու, որտեղ զետեղում է գեղես 1850 թ. գրված (գրաբար) «Հուլիանեն» քնարերգական ողբերգությունը, «Գոմալա» ու «Պոդոս» և Վիրգիլիա» թարգմանական պիեսները՝ արդեն աշխարհաբար:

Հեքիմյանի պիեսների մի մասը գրվել են լույս ընծայումից մոտ մեկ տասնամյակ առաջ, ուստի փաստորեն Պ. Մխիթարյանից հետո, ժամանակագրական կարգով, նրա. երկերն են հրապարակվել: Դրանք նոր երևույթ էին գրական կյանքում և մամուլում լավ ողջունվեցին: Հասակագիտական դեմոկրատական «Մեղուն» և «Մուսայթ Մասյացը» խանդավառ տողեր գրեցին: Հեղինակը երևի վստահ էր նման ընդունելության, որ հակառակ հրատարակչի առաջարկին՝ գիրքը լույս ընծայել 500 տպաքանակով, հրատարակել էր քառապատիկ քանակով, լմտածելով, որ այլ բան էր ընթերցելով հավանելը, այլ բան էր բեմագրելն ու հանդիսականներին բավարարելը: Այդ պիեսները ոչ միայն դժվար բեմագրվեցին, այն էլ աշխարհաբար թարգմանվելուց հետո միայն, այլև ընթերցողներ չունեցան և տպագրված հազարավոր օրինակները կապոցներով մնացին հեղինակի մոտ:

Սակայն Հեքիմյանը իր ժամանակի խոշորագույն գրամատուրգն էր, բազմակողմանիորեն զարգացած մի տաղանդավոր գրող, որ քաշ ծանոթ էր համաշխարհային գրականության: Նա հեղինակել է գրամատիկական այնպիսի երկեր, որոնց մոտ ստվերի մեջ կարող էին մնալ ոչ միայն Հայկունու, Թզլյանի, Թերզյանի պիեսները, այլև Պեշիկթաշլյանի ու Դուրյանի Հեքիմյանի երկերը: Ի՞նչն էր դժվար լինելն աշխարհաբար, կարող էին ունենալ երկար

տասնամյակների կյանք և հեղինակի համար ապահովել պատմագրի տեղ հայ գրականության պատմության մեջ:

Նրա առաջին պիեսը՝ Արտաշես և Սաթենիկը, որ նա կռիւ է քննարկած թատերական, գրվել է 1848 թ. Վենետիկում, որտեղ ապրում էր հեղինակը: Նյութը վերցված է Մ. Խարենացու հաղորդած հայտնի առասպելից՝ Արտաշեսի և Սաթենիկի մասին: Գործող անձերի մեջ հեղինակը՝ բացի Սաթենիկից և Արտաշեսից, հանդես է բերել Ալանների զորապետ Վոհհին, Սաթենիկի եղբոր՝ Սաթալանին, մի քանասանգծի, քահանաների, ժողովրդի, զինվորների, երգիչների և այլն, որոնց բոլորի մեջ միայն առաջին երկուսն են պատմական անձնավորություններ: Պիեսը գրված է հայրենասիրական շնորհ շնչով: Նրա պաշտօնական բովանդակության վրա որոշակիորեն նկատելի է 1848 թ. իտալական հեղափոխության ազդեցությունը, իսկ գրամատիկական կառուցվածքի վրա՝ Շեքսպիրի նույնքան ակնբախ ազդեցությունը:

Պիեսում Արտաշեսը հանդես է գալիս որպես ժողովրդասեր մի միապետ, նա մտահոգված է իր հպատակներին բարիք անելու հարցով, նման չէ Պեշիկթաշլյանի Արշակին: Արտաշեսը խորթա է, ինքնավստահ, համարձակ, հայրենասեր: Նույնպիսի հայրենասեր են հայոց զորապետ Սմբատն ու մյուս գործող անձինք: Հայրենասիրությունն է առաջ մղում նաև Ալաններին՝ հատկապես Սաթենիկին: Ըստ առասպելի՝ Սաթենիկը եղել է նորակազմ մի աղջիկ, փափուկ օրիորդ, այլ խոսքով՝ էպոսում բնագծված են նրա կանացի հատկանիշները:

Հեթմյանը, իր պիեսի առանձին գործնելիով ո՛չ թե հերոսների սերը, այլ քաղաքական ազատության հարցը, Սաթենիկին ներկայացրել է առնական ուժով օժտված մի աղամիկ, որը ազամարդու շորերով ծաղկած՝ մեկամարտում է հայոց արքայի հետ: Հեղինակի նպատակն է անշուշտ, հայ օրիորդներին էլ տեսնել ազատագրական պայքարի այնպիսի մարտիկներ, ինչպես տեսել էր 1848 թ. իտալուհիների մեջ:

Հերոսների կրակոտ նառիքը, հատկապես նրանց համարձակ գործողությունները, բնում ստեղծում են հայրենասիրական բուռն ու վարակիչ մթնոլորտ, մի բան, որին նպաստում են Արտաշես թագավորի հանդիսավոր արարքները՝ գահի վրա նստած ալանների զնայանքին տված խորթա պատասխանները, երգչախմբի նույնքան

ՏԱՂԻՔ ՔԵՐԹՈՒԸՕՒՔ

ԵՒ

ԹՒՆՏԻՐԳՈՒԹՈՒՆՔ

ՍՐԸՊՈՆԷ ՀԻՔՈՒԵԸՆ

Անքն զնոյն յոնց - մարդ կարճ է կրկն անգամ
Հոգի չկողմացն անգամ անգամ - Եւ պիտի
չանգարուի .



ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԳՕՒԹ

Ի ՏՊԵՐԱՆԷ ՅՈՐԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԷԻՆԿԵՆՏԻՈՒԵԱՆ

- 1857 -

հանդիսավոր միջամտություններն ու զոսքը հայոց արքային և այլն: Պետք է հզորակացնել, թե շաալլարեն պահապարդված նման մի հայրենասիրական պիես ինչպիսի մեծ սգեհորություն ու խանդավառություն պիտի առաջացնեի թուրքական բանաստեղծության հիշատակներում գալարվող հայ ժողովրդի մեջ, հասկացվես ազատագրական գաղափարներով ապգորված երիտասարդության մեջ:

Հեքիմյանի պիեսի արժանեքը, սակայն, միայն նրա հայրենասիրական բովանդակությունը մեջ չէ, այլև գեղարվեստական խոշոր առավելությունները, որով տարբերվում էր մինչ այդ գրված պատմական բոլոր սգերեղություններից: Առաջարկում հեղինակը խոստովանում է, որ ինքը ոչ միայն կարգացել է Եհրապիրին, այլև կըրում է նրա գրական ազդեցությունը, ասում է անգամ, թե իր պիեսի ո՛ր գործողությունը գրելիս հաշվի է առել Եհրապիրին: Ուշագրավ է հեղինակի այդ խոստովանությունը, ժՀադիս վեշտասանամեայ և տակալին ի վարժարանի, մշոյշ հեթ ունելով իմ գաղափարս զհանգիսից թատերաց, և այն ինչ ի բաց թողնալ զընթերցմունս Եհրապիրի, Տրւյալքնի, որպէս զհետս ինչ սոցա լիցի նշմարել ընթերցողացս ի ծերթումնանս յայսմիկ այսինքն ի տեսութեանն Արաաշիսի ընդ Սաթինկան (արարուած դ) ի բանս Վահանայ (անդ տես դ).... և այլն²⁸:

Արգարե՝ ՔԱՐԱՆԷՆ և Սաթինկա պիեսի Դ արարվածի տեսնարանում, որտեղ Արաաշեւը ծաղված, գիշերով մտնում է Սաթինկի վրանը և երկար գրուցում են, հիշեցնում է Ռոմեոյի և Զուլիանայի գիշերային տեսարանը²⁹:

Հեքիմյանի պիեսը գրված է գոտական ստեղծագործությունների որոշ նմանություններ, այնտեղ երգչախումբը կատարում է այն գերը, ինչ՝ կատարել է հունական որրերգություններում: Ըստ էության գրանով ժողովուրդը միջամտում է կատարվող գեղերին, արգարացնում կամ դատաւարտում այս կամ այն երևույթը:

Սրգչախմբի կատարած հատվածներն ունեն մերթ շեշտված քաղաքական պաթոս, երբ հայտնում են հաղթությունների լուրեր, արտահայտում՝ ցնծություն կատարված գեղերի առթիվ, բայց մերթ էլ ունեն քնարական տաք շունչ, մեղմ են, քնքուշ ու թախծոտ, երբ արտահայտում են հերոսահո՛ւ՛ Սաթինկի հոգեկան վիճակը: Այս տեսակետից բանաստեղծական մի գողտրիկ հատված է պիեսի չորրորդ արարվածի առաջին տեսարանի երգը: Սաթինկը չի կա-

բողանում քնել. խոռվք է տիրել նրա հոգուն այն պահից, երբ ետ տեսել է Արտաշեսին: Ահա ժանր, տանջող ապրումների զոհ դարձած Սաթենիկին է, որ դիմում է երգչախումբը հետևյալ գեղեցիկ երգով.

ԳԱՐՆ Ի ՆԵՐՔՈՒՍ

Ընդէ՛ր տրտում է անձրև քո,
Դուստր Ալանաց արքային,
Յանձրխիթար միայնություն
Ո՛հ ընդէ՛ր ժամք քո սահին:
Քոյին հասակ գեղեցկություն
է ժամանակ խընդություն,
Խնդա, աղչիկ, և խնդասցեն
Ընդ քեզ բնություն զարդք ամէն:
Մինչ ծիծաղին մարդք և երէզ,
Ի երկին իթող պարզ պըճնի,

Ո՛հ, մի՛թե վարդըն նուագիցի-
Դշխոյ ծաղկանց գեղածին,
Ընդէ՛ր տրտում է անձրև քո
Դուստր Ալանաց արքային,
Եթէ՛ դիդին ամպք սևաթուր
Մածկէ զնըշույս իւր արփին:
Քաշալերեաց, դուստր արքայի,
Ոչ են թախիծք անկ կուսի.
Խնդա աղչիկ, և խնդասցեն
Ընդ քեզ բնություն զարդք ամէն⁹⁰:

Հեթիմյանի ոճը վերամբարձ է, հանդիսավոր, հատկանիշներ, որոնք հատուկ են դասական ողբերգություններին: Բայց նա նկատելի չափով հետևում է Ենքապիրին՝ հատկապես գործողությունների արագ ընթացքով ու բազմազանությունամբ, ժողովրդական տեսարաններով, և որ նվազ կարևոր չէ, պիեսի վրա զգացվում է ումանտիզմի թարմ շունչը, որը ազգային զարթոնքի տրամադրությունների այդ շրջանում միանգամայն առաջադիմական էր: Ռումանտիկական այդ պաթոսով են զրված պիեսի այն բոլոր տեսարանները, որտեղ հանդես են գալիս Արտաշեսն ու Սաթենիկը իրենց սիրազեղ հանդիպումներով:

1850 թ. Հեթիմյանը գրում է ռաբամակ և Աշխենս ողբերգությունը, որի նյութը վերցված է հայ ժողովրդի 13-րդ դարի պատմությունից: Ներկայացված է հոների և թաթարների դեմ մղված պատերազմի մի դրվագ: Միրային հանգուլցի վրա կառուցված այս ողբերգությունը պարունակում է մեղորոշամտիկ որոշ տարրեր, հատկապես վերջավորությունում:

Բովանդակությունը հետևյալն է. — Խաչենի Վախտանգ իշխանը պատերազմի է դուրս եկել հոների և թաթարների դեմ: Նրան դաշ-

նակցում է Տաշտաց Զայրմայր իշխանը: Զայրմայրը ցանկանում է կրթության առնել Վախտանգի ազգկան՝ Աշխենին, որին սիրում է Զայրմայրի մտերիմներից Սեպուհը: Աշխենը սիրում է Հարմակ Սիսակյանին, որը Վախտանգի բանակում զորավար է: Քաղաքական ներկատառումներով հայրը Աշխենին որոշում է տալ իր զաշնակից Զայրմայրին: Ազդիկը ակամա համաձայնվում է: Հարմակը ցանկանում է վերջին անգամ տեսնել նրան, սակայն Սեպուհի մատնություն հետևանքով Վախտանգը իմանում է, հրամայում է ձերբակալել Հարմակին: Աշխենը խնդրում է Զայրմայրին՝ միշնորգել Հարմակի համար, դրա փոխարեն խոստանալով սիրել նրան: Հարմակը բանաում, խմանալով Աշխենի ամուսնության լուրը, թույն է ընդունում: Սեպուհի զավաճանությունը թաթարները հարձակվում են: Հարմակը նետվում է կովի մեջ, բայց թույնը ազդելով մեռնում է և որովհետև Աշխենն էլ էր թույն ընդունել, մեռնում են միմյանց պրկում:

Մեղոգրամատիկ այս երկում, սերը առանցքային հարց լինելով հանգերձ, սերտորեն զուգորդված է քաղաքական պայքարի՝ հայրենիքի պաշտպանության հետ:

ԵՀարմակ և Աշխեն պիեղը ԵԱրտաշես և Սաթենիկից տարբերվում է նրանով, որ այստեղ զործող անձերից մի քանիսն առավել ակտիվանացված են, ունեն իրենց անհատականությունը՝ հատկապես ընավորության գծերը, ինչպես զավաճան Սեպուհը:

Հեքիմյանը, խուսափելով հայ գրամատուրգիայում իշխող այն միտումից, ըստ որի հերոսները հանդես էին բերվում տարբեր բևեռներում, ներկայացվում էին կամ շարության, զավաճանության մարմնացում, կամ բարության, աղնվության, հայրենասիրության, փորձում է ցույց տալ նրանց մեջ մարդկային բնավորության հակասական կողմերը, հասարակական պայմանների ազդեցությամբ նրանց մեջ առաջացած փոփոխությունները, հեռախ պատճառաբանել անգամ բացասական հերոսների արարքները: Ենթադրյալն գրամատուրգիայի բնորոշ գծերից մեկը հանդիսացող այդ մոտեցումը նկատում ենք նաև Ս. Հեքիմյանի ԵՎահրամ ողորդությունում, որի նյութը վերցված է Կիլիկյան Հայաստանի քաղաքական դեպքերից՝ առանցք ունենալով դարձյալ դժբախտ սերը: Պիեսի կենտրոնական դեմքը Վահրամ ասպետն է, որն իր հակառակորդների դավադրություններին դժգոհալով, արտաքավել է Կիլիկիայից, դարձել



Մանգիստ Շիրմյան



Քշեամի Սարակինոսների բանակում հրամանատար, բայց զեռև կիլիկիայում եղած ժամանակ սիրել է Օշին Քաղափորի աղջկան՝ Լազոկիին։ Վահրամբ, ծագված որպես իր կառավարության զեռև, գալիս է Կիլիկիա այն օրերին, երբ Լազոկիինն ամուսնացնում են ալլ երիտասարդի հետ։ Հայտնում է իսկությունը աղջկան, և փախցնում։ Օշինի մարդիկ հարձակվում են նրանց վրա։ Վահրամբ վերադարձած սպանում է Լազոկիին, ապա իրեն։

Ինչպես երևում է զեպքերի այս շղթայից, Վահրամբ, այնուամենայնիվ, հանդես է գալիս որպես Քշեամի իր երկրի, սակայն հեղինակը ամեն կերպ փորձել է պատճառաբանել նրա արարքները սիրո ազդեցությամբ, և՛ օժտելով սաղեստական գծերով (բարոյական բարձր սկզբունքների պահպանում կանանց նկատմամբ, անձնազոհություն ու քաջություն), ասելի չի դարձնում նրան։ Այս պիեսը՝ հեղինակի կողմից թարգմանվելով խալիբենի, բեմադրվել է նստածի թատրոնում 1857 թ.։ Ինչպիսի սպավորություն է թողել խաչապիների և խալիբենի փառալու սակավաթիվ պոլսեցիների վրա։ Հայտնի չէ. Ա. Այվազյանը վկայում է, թե այն ծափահարվել է. բայց դա թիչ է. համենայնդեպ փորձը չի կրկնվել. և խալիբենն անքստն էլ մեզ չի հասել։

Հեքիմյանի պիեսներից և ոչ մեկը, սակայն, հեղինակի համար շատեղծեց՝ այնպիսի համբավ, որքան նրա «Սամիլ» պատմական ողբերգությունը, որը երկար տասնամյակներ խաղացվել է հայ բեմում թե՛ արևելահայերի, և թե՛ արևմտահայերի մոտ՝ թարգմանվելով աշխարհաբար։ Հեղինակը այն զրել է 1854—1856 թվականներին։ Ողբերգության հիմքը կազմում է Փափսոս Բուզանդի վկայությունը Վահանի և Մերուսանի դավաճանության և Սամիլի վրեժ-խեղրության մասին, որով նա սպանում է հորը որպես ուրացողի։ Քաղաքական այդ զեպքը հետագայում մշակեց Բաֆֆին իր պատմավեպում, սյուժեի զարգացման ընթացքում քաղաքական զեպքերի հետ ձուլելով նաև Սամվելի և Աշխենի սերը։

Հեքիմյանը խուսափել է ողբերգության մեջ սեր մտցնելուց, ցանկանալով նրան տալ շնչաված քաղաքական բովանդակություն. առհասարակ հանդես չի բերել կին գործող անձնը, Սամիլի և Գուրգեն իշխանի դատեր սիրո մասին հիշատակություններ միայն կան, որոնք նպատակ ունեն ուժ տալ Սամիլի հայրենասիրական գործողություններին։ Հեքիմյանը պիեսը կառուցել է գասական ողբեր-

դուքյունների սկզբունքներով, անգամ պահպանված է այդ դրամատուրգիայի հասուկ երեք պայմանների միասնությունը:

Վաճառ Մամիկոնյանը հանդես է եկել որպես պետական, քաղաքական խոշոր գործիչ, որը հաշվի չառնելով զավանսների հարցը, ձգտում է թագավորության, երկրի ապագան էլ կապելով դրա հետ: Մամիկը հայրենասեր մի անձնավորության է. նա՝ ամբողջովին տողորված հայրենիքի ազատության ու անկախության գաղափարով, հասնում է մինչև զավանսն հոր սպանությունը:

Չնայած տողորված սրինակում պիեսը կոչվում է ռՄամիկում կրոնք և տիրասիրություն, քրիստոնեական կրոնի գաղափարները քորոզող և գրանք պարսկականից գերազան համարող ունի չկա այնպիսի: Կրոնի մասին հիշատակվում է միայն հայրենիքի գաղափարի հետ զուգակցված: Պիեսն իր ամբողջ ողով տողորված է վառ հայրենասիրությամբ: Հայրենասիրությունը, հայրենիքին հավատարիմ մնալու, նրան ծառայելու գաղափարը պաշտպանվում են պիեսի հերոսներից մի քանիսի կողմից: Առանցքային դեմքը Մամիկն է, որը ներկայացված է որպես ժողովրդին ղեկի ազատության անաշխարհող մի այնպիսի հերոս, ինչպիսին եղել էր Մովսեսը իսրայելացիներին եգիպտական ստրկությունից ազատելու համար մեղված պայքարի շրջանում: Ողբերգությունում հենց այդպես էլ կոչվում է Մամիկը:

«Ահա Մամիկ— Մովսէս երկրորդ ազատութեան և կրօնից: Մամիկի համար չկա այլ բան, քան հայրենիքի ազատությունը, այս գաղափարը նրան տանջում է, մորմնացում: Նա մերթ ողբում է, մերթ իր մեջ ուժ տեսնում զլիաժորեղու փրկության գործը: Ակնարկելով իր գաղաճան հոր՝ Վահանի ու Մերութանի հայրենադրում վարքագծին, ասում է.

«Ո՛վ տըխուր իմ հայրենիք, համայն թափուր յարութենէ,
Ծաւար լուեկն քո ձայն հնչէ փառաց տնուն շրջեղ,
Եւ որդիք քո և թագաւոր հեծեն յաքսորս անաւերունչ.
Մինչ աստ երկուք Շահապետք ըզքոյդ հըսկեն գերեզմանաւ,
Ուր յաւէա եղնին թաղել ըզփառս տնուանդ և զհաւասաւ:
Ոհ, ընդէ՛ր ի սոցանէ մին մերձագոյն իցէ սրտիս,
Եւ պատկառանք որդիական ի սիրտ զանէծս իմ դարձուացենէ!»

Այս հարցը, այսինքն իր բարտի մերձավորագույնի՝ հարազատ հոր զեմ գուրս գալու, զազմանության համար նրանից վրեժ լուծելու հարցը հեշտ չի լուծում շնորհիվ նա հմուտ գրչով ստեղծում է հոգեբանական բարդ վիճակներ։ Մամելը հանդես է գալիս համբալայան խոր ապրումներով, որոնց ընթացքում, տատանման պահերին, երբեմն կասկածում ես նրա անկեղծությանը։ Նա ջրմայետ Ադիին անկեղծորեն խոստովանում է, որ սիրում է իր հորը, սիրում է կաթողին, բայց հայրենիքի ազատության գազափարը մզում է նրան ընդդիմ զազման հորը։ Եթազուկ իմ հորս լիցի պաշտպան, երբ զարգարն հրամայիցես։ Իսկ եթե արդար բաներ, այսինքն ժողովրդի ազատությանը նպաստող գործեր չի հրամայում, այն ժամանակ չի կարող ներել թեկուզ իր հորը, երբ հայրենիքը տեսնում է վտանգի մեջ։ Այս տեսակետից բնորոշ է երրորդ արարվածի՝ զրամատիզմով լի այն տեսարանը, որտեղ հայր և որդի բացառաբար են իրենց զազափարները և հակադրվում միմյանց։ Վահանն ասում է, թե ամեն ինչ արգեն նախապատրաստված է և վազվանից ինքը կզնի արքայական թագը։ Մամելը պատասխանում է.

— Վադին ոչ ես ունիս որդի։

ՎԱՀԱՆ — Զինչ եսու հայրդ սպանեաս։

ՄԱՄԷԼ — Առ բռնաւորն էին իմ բանք։

ՎԱՀԱՆ — Ո՛չ ես ազգն քեզ հայն բնութեան։

ՄԱՄԷԼ — Բնութեան ստեղծումն են բռնաւորք։

ՎԱՀԱՆ — Իրբու զպարտաւոր մտանաս։

ՄԱՄԷԼ — Մի զհայկազնոյ յիշես ինձ պարտս։

ՎԱՀԱՆ — Եւ հնազանդ լերն...

ՄԱՄԷԼ — Ի լան և եթ։

ՎԱՀԱՆ — Ատեցի՞ր զիս։

ՄԱՄԷԼ — Ատեամ ըզշարն։

ՎԱՀԱՆ — Որդի ապերախտ...

ՄԱՄԷԼ — Լեր զու նախ հայր ժողովրդեանդ.

եղէց որդի սրտառու զոխանակեալ գանեն ընդ քեզ²։

Զբայցի շարունակության մեջ Մամելն ասում է, թե միևնույն է նա չի կարող զառնալ հայոց թագավոր։ Վահանը հարցնում է՝ ո՞վ կարող է դրան խոչընդոտ հանդիսանալ, քանի որ բնույթ հին հայնք Մամելը պատասխանում է.

«Այ՛ մեծասն Հայք—այլ երբհեն—
և զարթնուցուն որսորենդաստ
Հարթնութիւն տախմուցա».

Հայրենասիրական այդ վարակող դադափարախոսությամբ պիտի բացատրել Սամելիի բացատիկ Հայդուքները Հայ ժողովրդի բոլոր հասկաններում:

Հայրենիքի դավաճան Վահանի և Նրա Հայրենասեր որդու քաղաքական բախումը նման չէ լարի ու բարու, լավի ու վատի սովորական հակադրության: Կողմերից յուրաքանչյուրն ունի իր արարքի պատճառարանությունը, որը կապված է Հայրենիքի ճակատագրի հետ:

Դա բոս էության բուզանդական և պարսկական օրինետաշխանների պայքարն է, որ այնքան զնոսական ու ճակատագրական գնդ է կատարել Հայ ժողովրդի պատմության մեջ: Հեղինակը Վահանին չի ներկայացնում Հայրենիքի դեմ դավող սովորական մի դավաճան: Նա ունի իր բանական ու հաստատ համոզմունքները, բոս որոնց Հայ ժողովրդի գլխին եկած բոլոր պատուհասներին, զմրախոսություններին պատճառը քրիստոնեությունն է, «որ աղբիւր տեկառելի բրինձաց Հայոց թշուառութեան» թէ այն սրվանից, որ այդ դադափարախոսության լաջ սերմերը արմատացան Հայերի մեջ, Հայերը կորցրին և փառք, և մեծութուն, և խախին արքայական թագն ու մականը թողած ապավինել են նվաստացնող խաչին, բնկել շղթաների մեջ, հույսները զրել հույների վրա, մինչդեռ Նրանք իրենց ներքին խռովությունները չեն կարողանում վերացնել, ի՞նչպես կարող են օգնել Հայերին: Հայերը, եթէ ուզում են ազատ ապրել, պետք է մոռանան և՛ քրիստոնեությունը, և՛ քրիստոնյա դաշնակիցներին ու ձեռք մեկնեն Հարևան պարսիկներին:

Ինչպես տեսնում ենք, այստեղ կա որոշակի քաղաքական հիմնավորում և եթե, այնուամենայնիվ, ընդհանուր համակրությունը Սամելի կողմն է և ոչ Նրա հոր՝ այդ Նրանից է, որ Սամելը հանդես է գալիս 1850—1860-ական թվականների ազգային զարթոնքի կենտրոնական հարցը հանդիսացող ազգահավաքման, ազգային համերաշխության ու միավորման գաղափարներով, օրինակ դառնալով այն Նոր Մոզեսի, որն անցնելու էր իր քաղաքական ազատության համար սուլթանիզմի դեմ պայքարի պատրաստվող ժողովրդի գլուխը: Այս ծրագրի դեմ կանգնող մարդկանց, թեկուզ գրանք

լինելին հարազատներ, պետք էր ճշմել, ահա թե ինչու ժափահարում է ժողովուրդը Սամելին, երբ վերջինս սպանում է հորը ասելով. «Ես տացի քեզ մահ», իսկ ժողովուրդը բզազում է «Ո՛վ վեհ գյուցազն, ո՛վ փրկիչ մեր»:

Արևմտահայ հեղինակների դրամատիկական ստեղծագործություններից և ոչ մեկը արևելահայ իրականությունում այնքան հայտնի չի եղել, որքան Հեքիմյանի «Սամելը»:

Հայ բեմի ականավոր գործիչ Գ. Զմեկյանն իր հիշողություններում գրել է. «Սամել»... դա ինձ համար, իբրև հայ գերասանի համար մնացել է անմոռանելի հիշատակ: Սամելը շրջել է յուր ժամանակվա բոլոր լուսավորված օտար երկրները, տանջվել է, գնացել և դարձել է յուր խռովություններից և մութ խարդախություններից ալեկոծված հայրենիքը. նա չի կորցրել օտարության մեջ յուր հայրենիքի սերը, չի դարձել մեր ժամանակակից անգույն ճիստասարգության մեկ մասի նման զաղափարներից զուրկ կոսմոպոլիտ: Ահա այդ Սամելն է, որ համարյա միշտ Ռուսաստանի հայերի թաղանական բեմի սկզբնական գոյությունն է եղել, ընայած ողբերգության ստատիկ աններելի բեմական պակասություններին»²⁰.

Գ.— Ա. ՀԱՅԿՈՒՆՈՒ ԴՐԱՄԱՏՈՐԳԻԱՆ: Արմենակ Հայկունին (Արմենակ Ժիզմեճյան) հանդիսանում է մի քանի աշխարհարար ինքնուրույն պիեսների հեղինակ: Նա հրատարակել է թատերական առաջին հայ պարբերականը, թողել է ուժանտիկական ուղղությամբ գրված մի ժամաշուն վեպ և խորապես զաղափարական հրապարակախոսական փալլուն էլքեր, որոնք ուշագրավ են իրենց արժարժան հասարակական քաղաքական հարցերով:

Իր գրական գործունեության առաջին շրջանում (1857—1860 թթ.) Հայկունին ապրել է զաղափարական որոնումների շրջան, իր համոզմունքների մեջ լուսավորական պահանջներից այն կողմ չի անցել, Այս թվերին է գրել բոլոր դրամատիկական ստեղծագործությունները, բանաստեղծությունները և ճեփղառ վեպը (1861): Սակայն մոտենալով ժամանակի առաջավոր հոսանքին, հատկապես «Մեղվի» շուրջ համախմբված մարդկանց, նա աստիճանաբար կանգնում է դեմոկրատական դիրքում և համատարիմ մնում իր երբևեց սկզբունքներին:

Արմենակ Հայկունին ծնվել է Պոլսում 1835 թ.: Փոքր հասակից կորցրել է ձորը և հանձնվել Ազգային հիվանդանոցի որրանոցը՝

որպես զիշերօթիկ սան, սակայն չկարողանալով գիմանալ դաման խառախուներին, փախել է և ապավինել Պուսի Պեպեր թաղամասում անգլիացի Համլինի կողմից բազմաթիվ զիշերօթիկ վարժարանը։ Այնտեղ ետևեռ է բերում որոշ կրթություն, հատկապես անգլերեն լեզվի բավարար իմացություն։

Հազիվ Համլինի դպրոցն ավարտած, սկսում է Ղրիմի պատերազմը։ 19-ամյա պատանին 1856 թվականի սկզբից ծառայում է բանակում՝ որպես թարգման։

Պատերազմը վերջանալուց հետո ետ իսկույն վերադառնում է Պուսի։

Հայկուներն զարթոնքի այդ մթնոլորտում սկսում է իր գրական ու հասարակական գործունեությունը, խոնգավառվելով ամենից շատ թատրոնի դադափարով։ Ցանկանալով նպաստել թատերական շարժման ծավալմանը, ետ 1857 թվականի սկզբներից սկսում է հրատարակել «Մուսայթ Մասյաց» թատերական պարբերականը, հետապնդելով երկու նպատակ՝ մի կողմից պարբերականի էջերում զարկ տալ գրամատիկական ստեղծագործություններին, հայ բեմին մատակարարել ինքնուրույն պիեսներ, մյուս կողմից տեսական, բանասիրական հազվածներով հիմնավորել թատրոնի դաստիարակել նշանակությունը հասարակական կյանքում, մերկացնել թատրոնի թշնամիների կեղծ բարոյականությունը, նրանց խաժարամուլությունը։

«Մուսայթ Մասյաց»-ի հենց առաջին համարում լույս է տեսնում «Հերսելիա» թարգմանական պիեսը, որին հաջորդում է զարմյալ Հայկունու կողմից թարգմանված «Կատերինենա, ապա ապագրվում են հեղինակի ինքնուրույն երկերը։

Պուսի պաշտոնողական միջավայրը հնարավորություն չի տալիս նրան՝ շարունակելու սկսած գործը։ Նա 1853 թվականի կեսերին հարկադրված է լինում դադարեցնել շարաթաթերթը և պարբերաբար ամեն ամիս հրատարակել փոքր ծավալով տետրակներ, զարմյալ «Մուսայթ Մասյաց» ընդհանուր վերնագրով։

«Մուսայթ Մասյաց»-ի վերջնական դադարումից հետո Հայկուներն հրատարակում է առանձին գրքույկներ լուսավորական, կրթական, առողջապահական հարցերի մասին։

1861 թվականից Ա. Հայկունին և Գ. Զիլինկիրյանը Իզմիրի առաջավոր հասարակական գործիչներից և գրողներից Մ. Մամուր-

ՄԱՌԻՈՆԻՔԻ ՄԱՌԻՈՆԻՔԻ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ



ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

ԿՐԹԱԳԻՏԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆԻ

Ստեփան Բաղդասարյան
Կրթական գործիչ
Կրթական գործիչ

յանի յայն աշակցությամբ հրատարակում են «Մազիկ» պարբերականը, որն իր գեմեկրատական ուղղությամբ «Մեղգից» հետք թուրքահայ ամենաուշագրավ հրատարակությունն է հզել այդ թվականներին:

Նույն, 1861 թվականին Իզմիրում լույս է տեսնում Հայկունու «Էլիզա» վեպը: «Մազիկ»-ում տպված հակակրոնական մի հոդված պատճառ է դառնում, որ թերթը ժամանակավորապես փակվի, իսկ Հայկունին հեռացվի ուսուցչությունից:

1864 թվականից եւս ստանձնում է Սվահյանի «Մեղգի» խմբագրի պարտականությունը, սակայն նրա անվան շուրջ ստեղծված վայնասունը, անտեսական վատ վիճակը, առողջության քայքայումը, հնարավորություն չեն տալիս «Մեղգում» հանգես գալու նույնպիսի կրքոտությամբ ու թափով:

Նյութական ծանր պայմաններում՝ 1866 թվականի հոկտեմբերի 29-ին ազքատության մեջ մեռնում է Արմենակ Հայկունին, 31 տարեկան հասակում:

Ասացինք, որ Հայկունու գեղարվեստական բոլոր երկերը զրված են նրա ստեղծագործական կյանքի առաջին շրջանում, մինչև 1861 թվականը, ուստի դրանց մեջ չի երևում ո՛չ որպես ստեղծագործող հասունացած հեղինակը, և ո՛չ էլ 1861 թվականից հետո անավորված գեմեկրատ մտածողը:

Հայկունու գրամատիկական ստեղծագործությունները բաժանվում են երկու խմբի՝ ա) թարգմանական գործեր կամ փոխադրություններ, բ) ինքնուրույն պատմական ողբերգություններ: Թարգմանական են «Էներսիյա» և «Կատերինե» պիեսները. փոխադրություն կարելի է համարել «Վատ սիրտ կամ սոսկայի գիշեր մը Սիրաքուզայի մեջ» երկը: Սրանցից, որքան մեղ հայտնի է, բնմազդվել է միայն «Էներսիյան» Իզմիրում:

Համենայնդեպ այդ երկերը գեղարվեստորեն թույլ, դրամատիկական արվեստի տեսակետից քննադատության չդիմացող գործեր են: Դրանց մեջ իշխում են ժամանակի ֆրանսիական ու իտալական մելոդրամաներին հատուկ սենտիմենտալիզմը, արհեստական ինտրիգները, բռնազրոսիկ հանգույցներն ու այդ հանգույցների անսպասելի լուծումները: Սուր, դաշույն, թույն. սրանք են գործողության առանցքը, իսկ դադափարախոսության հիմքում ընկած է շարի ու բարու բարոյախոսությունը:

Հայկունու ստեղծագործութիւններէ երկրորդ խմբի մէջ են մտնում նրա երեք ինքնություն պիեսները պատմական հայ անցյալի մասին. «Գրանք են Վերնշակ», «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ», «Ողիմպիադաս»:

Ուշագրավ գործ է «Վերնշակը», որի նյութը վերցված է աշխատավոր ժողովրդի կյանքից:

Հայկունին, որի թե՛ ինքնություն, և թե՛ թարգմանական բոլոր պիեսները, նույնիսկ «Էլիզա» վիպը վերջանում են գլխավոր հերոսների գաշունահարութեամբ կամ թունավորումով, այստեղ տարբեր մոտեցում է հանդես բերել: Նրա հերոսը գերազասում է մեռնել ռազմի դաշտում, հանուն հայրենիքի կռիւն:

«Ա՜հ սիրով կռուցի մեռնել և սիրահմուտ հետ մեկտեղ անցնի մահվան սև գետին...», բայց իմ հայրենիքս ավելի քաղցր է ինձ... այո՛, պարտիմ ապրիլ, մինչև որ պատերազմի մէջ թշնամյաց սրովը մեռնիմ»:

Հայկունու այս ստեղծագործութեան մէջ է, որ մենք առաջին անգամ հանդիպում ենք սոցիալական բողոքի: Պիեսի հերոսահին, գծողհնով իրենց նյութական ծանր վիճակից ասում է.—

«Ի՜նչ տարօրինակ կարգադրութիւն... հարուստ անձինք հարստութեանը կռիւնցնեն շարունակ, գրեթե առանց աշխատելու, իսկ աղքատները հագիւմ հազ կրնան հարել իրենց օրական ապրուստը՝ դառն ու անտանելի աշխատութեամբ»⁶¹: Կամ «...թե որ աշխատութեանը ըլլար մարդու հարստութեան պարզեղը, իմ հայրահիմա ամենահարուստ մեկը ըլլալու էր»:

«Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» դրամատիկական պոեմը շատ բանով տարբեր է հետագա տարիներին մշակված համանուն պիեսներից:

Հեղինակը պիեսը կառուցել է օտար բռնապետութեան դէմ պայքարի դադափարի վրա, սակայն չի կարողացել տիպականացնել իր երկու գլխավոր հերոսներին՝ Արային ու Շամիրամին. Շամիրամը չի ներկայացված որպէս զոռող ու ամբարտաւան բռնապետ, և ո՛չ էլ Արան որպէս տոկուն ու խիզախ, հայրենիքի պաշտպան: Թե՛ Շամիրամի, և թե՛ Արայի համար բնորոշ այս հատկանիշների մասին խոսում է հեղինակը, մինչդեռ իրականում նրանք ներկայացված են այլ կերպ:

Հայկունու Եամիրամը սիրո ցանցի մեջ մուգրված մի կին է. որի միակ հագան է ողջ առողջ մեռած զցել Արային և դարձնել իր կրքերի գերին: Եամիրամը գուրկ է տիրացուողի, իշխողի գծերից: Նա մեզմ է, քնքառ, գուրգուրող, իսկ պիեաի վերջում բանն աշխարհ է հասնում, որ զգում է իր կատարածի համար և ներողություն խնդրում Արայից:

Ազգային առժանտիզմը այս պիեաի առանցքն է. Արայի կողմնակիցները ամեն տիկնոջ երկար հառնը են առում, Այդ բոլոր հառները ըստ ամենայնի միամիտ են, անբնական և ոչ մի ապավորություն չեն թողնում, ունեն սակայն մի ներքին առանցք, որը Արմենակ Հայկունու և նրա ժամանակակից հայ առաջագիմ մասժողների համազմունքն էր. այն թե գերագույն երջանկությունը հայրենիքի համար կուվելը, նրա համար զուգին է, հայ նախնիների Հայկի, Արամի, Արմենակի արժանաւոր ժառանգորդները դառնալը:

Եւրո Փնդեցիկ և Եամիրամն պիեաից բնգամներ մի քանի տմիա հետո լույս տեսած «Ողիմպիադա» ողբերգության միտքը լավ թաղավորի հակադրությունն է վատին: Հայկունու պատկերացրած Արշակը գիտակցում է իր քաջասական գծերը, հասկանում է, որ ինքը անարժան թաղավոր է, իր հպարտության, փառափրության և այլ վատ հատկությունների պատճառով տուժելու է Հայաստանը: Հայկունին գտնում է, որ «Թաղավորի մը գլխավոր պարտականությունն է իրեն հանձնված ժողովրդյան երջանկության համար աշխատել ու ոչ թե իրենն»:

5. ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԻՏԱԿԱՆ ՄԻՏՓԸ 1850-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՎԵՐՋԵՐԻՆ

Դպրոցական և թաղային թատրոնների գործունեությանը զուգընթաց արեւմտահայ և արեւելահայ կյանքում աշխուժացում է ապրում թատերագիտական միտքը: Գ. Պուսում, Թիֆլիսում, Մոսկվայում կազմակերպված ներկայացումները իրենց արվագանքն են գտնում մամուլում: Տպագրվում են թատրոնի վերաբերյալ ելույթի, առանձին ներկայացումների մասին թատերախոսականներ. թատրոնի շուրջ մտքեր են փոխանակվում, բանավեճեր բորբոքվում, որի ընթացքում հասարակական տարրեր հոսանքների ներկայացու-

ցիւնները ճշտում են իրենց դիրքերը զեպի նորաստեղծ հայ բնմջւ հոռովում է խաղաքանկի, խաղառնի, ստեղծագործական ուժերի անհեցման և այլ հարցերի մասին, մշակվում են թատերագիտական բաներ:

Չնայած հայերեն ներկայացումները պոլսահայ իրականութեան մէջ ավելի շուտ սկսվեցին և թաղային թատրոնները լուրջ նախադրյալներ ստեղծեցին ապագա ազգային բնմի համար, թատերագիտական միտքը այնտեղ ավելի թույլ զարգացում ունեցավ, քան արևելահայերի մոտ:

Մտակվայում և Թիֆլիսում կազմակերպված հայերեն առաջին ներկայացումները 1859—1860 թվականներին լայն հետաքրքրութուն առաջացրին մտավորական շրջաններում, ստեղծելով հարուստ գրականութուն:

Ավելորդ ենք համարում որոնել հայ թատերագիտական մտքի սկիզբը: Այստեղ մեզ զբաղեցնում է հայ նոր թատրոնի արդասիրքը հանդիսացող թատերագիտութունը, իսկ այն որոշակիորեն կապվում է արևելահայ իրականութունում մեր թվարկած տարիներին ստեղծված գրականութեան հետ:

Նկատի ունենալով, որ դրանով սկիզբ էր դրվում առհասարակ հայ նոր թատերագիտութեանը, որը հետագայում վճռական դեր կատարեց նորաստեղծ հայ թատրոնի կյանքում, ավելորդ չենք համարում սեղմ գծերով ծանոթացնել այդ շարժումը:

1859 թ. հունվար ամսին Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները ներկայացրին Սարգիս Միրզա Վանանդեցու ձերսես մեծ պիեսը՝ ուսանող Նիկ. Փուղիսյանի թարգմանությամբ ու մշակմամբ, որը անունը փոխել էր «Արիստակես»: Նույն օրը ներկայացվեց Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին» վոդևիլը: Այս երկու ներկայացումները մամուլում առաջացրին աշխույժ հետաքրքրություն, Ստ. Նազարյանցը և Միք. Նալբանդյանը հանդես եկան «Հյուսիսափայլում»: Հոգվածներ կամ հաղորդումներ լույս տեսան «Մեղու Հայաստանիում» և «Ճառքաղում»:

Հազիվ մի քանի ամիս անց՝ 1859 թվականի հուլիս ամսից Թիֆլիսում գործում է «Փոքրիկ տեսլին թատրոնը», որն իր առաջին ներկայացումներով հակադրվում է ներսիսյան վարժարանում Հակոբ Կարենյանի բնմագրած ողբերգութուններին, դրանց փոխարեն ցուցադրելով Թիֆլիսի հայերի առօրյա կյանքը:

Վերահիշյալ հարցերի մանրամասն ընտրանքումը մեր նպատակից դուրս է։ Անհրաժեշտ է աշտուղ նշել միայն, որ առաջագորդ հիմնկրատական (Միքայել Նալբանդյան, Միքայել Պատկանյան) և կզերա-պահպանողական (Հ. Կարենյան, Հ. Զերբնդյան և ուրիշներ) հոսանքների միջև մզված այս բուռն պայքարի բովում ձևավորված թատերագիտական միտքը իր հիմքում խորապես առաջադիմական էր և խորսխված էր սուսական ռեալիստական արվեստի արագիցիաների վրա։

Պայքարի առանցքային հարցերից մեկը բեմական ուղղության հարցն էր, որի շուրջ արտահայտվելիս կողմերը հիմնականում կանգ էին առնում խաղացանկի վրա։ Պեսք էր հայ նոր շրջանի թատերեր սեռի պատմական ողբերգություններ²՝, ինչպես ասում էին արեմաահայերը, թե՛ խաղացանկը կազմել ժամանակակից կյանքը ցուցադրող կենցաղային երկերից։ Կարենյանը, Զերբնդյանը և ուրիշներ հակված էին զեպի պատմական ողբերգությունները, Միքայել Նալբանդյանը և Միք. Պատկանյանը՝ զեպի կենցաղայինը։ Նալբանդյանը քննադատում էր Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը», իսկ Պատկանյանը՝ Կարենյանի «Եուշանիկը»։ Նրկուան էլ իրենց փաստարկումների մեջ շտփանիշ ունենին ներկայացվող կյանքը հարազատորեն պատկերելու անհրաժեշտությունը, լինի այն պատմական թե՛ ժամանակակից, Նալբանդյանը Մոսկվայի ուսանողների բեմադրած «Արիստակեսը» համարել է «...առհասարակ շատ թույլ բան և զուրկ ամենայն բանաստեղծական հարստությունից. ասես թե նորա հեղինակը հարկադրանքով գրել է այդ գործը»։ Ավելի ուշագրքով նև Նալբանդյանի հետևյալ տողերը, թե հեղինակը ժամենայն տեղ, ամենայն բուպե զանազան ողջասիրական խոսքերով աշխատում է վարսագուրել դրամատիկական գործողության պակասությունը և չքավորությունը³։

Ուշագրքով զուգադիպություն կու այս հարցում Միքայել Պատկանյանի և Նալբանդյանի հայացքներում։ Պատկանյանն էլ խոստորեն քննադատելով Կարենյանի «Եուշանիկ» ողբերգությունը, դրամատուրգից պահանջում է մեծ գիտելիքներ, տաղանդ։ Պատմական ողբերգություն գրող հեղինակը, — ասում է նա, — պարտավոր է ունենալ «...բազմակողմանի ընդարձակ գիտություններ, ինչպես դրամատիկական արհեստումը, ինչպես էլ պատմության մեջ. և քաց հայնմանն հաստատուն և հիշատ տեղեկություններ ունենա

Հին ժամանակի կյանքից և քնափորություններից, լամբ ըմբռնած ունենա մաքումը էն դարու հոգին, էն ժամանակվա սովորությունները, հասկացողությունները էնպես տեղյակ լինի նկարագրած ժամանակին, որպես թե ինքը կացել է էն ժամանակումը, էն տեղում, էն անձանց հետ, մեկ խոսքով պետք է լինի կատարյալ գրամատուրգը⁶⁶։

Թեպետ տեսանք նախորդ գլխում, արևմտահայ բեմը նման ռեալիզմի հարց չէր դնում, էականն այնտեղ հայրենասիրության գաղափարախոսությունն էր, որը մատուցվում էր ռոմանտիկական մեծ պաթոսով, լայնորեն օգտագործելով հարստասանական արվեստի բոլոր հնարավորությունները։

Արևելահայ և արևմտահայ գրականություններն էլ ընթանում էին գրական տարրեր ուղղություններով։ Ասվորաբար այդ փաստը բացատրվում է գրական ազդեցություններով, այն բանով, որ արևմտահայ գրականութունը 1850—1860-ական թվականներից զարգանում էր ֆրանսիական ռոմանտիզմի ուժեղ ազդեցությամբ, արևելահայը՝ ռուսական ռեալիզմի։ Անշուշտ ազդեցության հարցը վճռական դեր էր կատարում։ Բայց չէ՞ որ նույն ֆրանսիական գրականությունն ուներ գրական ռեալիզմի այնպիսի հսկաներ, ինչպիսիք էին Բալզակն ու Մտենդալը, իսկ ռուսական իրականության մեջ նվազ թիվ չէին կազմում ռոմանտիկ. սենսիմենտալ մաաժողները (Կարամզին, Ժուկովսկի)։ Արդ՝ ինչո՞ւ արևմտահայերը հետեւեցին ֆրանսիական ռոմանտիզմին, իսկ արևելահայերը ռուսական ռեալիզմին։ Երևույթը պետք է բացատրել հայ ժողովրդի երկու հատվածներում տիրող հասարակական-քաղաքական վիճակով, փոխհարաբերություններով։ Բանն այն է, որ մինչդեռ արևելահայերի կյանքն ընթանում էր նախառեֆորմյան շրջանի սոցիալական պայքարի հզորացման պայմաններում և առաջավոր միտքը ըզրազված էր, նալրանդյանի բռնկումով սասած՝ պորդյան հանգույցի յուժման ճանապարհներ որոնելով, կանգ չառնելով ընդհուպ մինչև կացնի միջոցին գիմելու առաջ, արևմտահայերի մոտ այդ տասնամյակներում օրակարգի հարց էր ազգային ազատագրության, թուրքական դարավոր ճնշումից դուրս գալու խնդիրը։ Ամենից առաջ անհրաժեշտ էր ազգասիրական գաղափարներ շփոթելով՝ ցընցել հայ երիտասարդությանը դարավոր քնից ու թմրությունից, նրա հոգին լցնել հայ ժողովրդի անցյալի վառ պատկերներով, սովորեց-

ենչ անցյալի պատմութիւնը և այն սպասարկել ազգային համախորժման, մտավորական զարթոնքի համար, որոնք նախադրյալներ էին քաղաքական պայքարի: Փանի ար միջուրար տողարված էր հայրենասիրական նման զազափարներով, երիտասարդութիւնը ավելի հակված էր ծափահարելու ուսմանտիկական մի թույլ տիկնա, որի ներկայացման ընթացքում դերասուներ շարունակ արտասանում էր «Հայաստան», «Թագավոր», «ազատութիւն» բառերը, քան սոցիալական կյանքը ցուցադրող մի, թեկուզ տաղանդավոր գործ: Եթե որս վրա ավելացնենք նաև այն, որ արևմտահայերի մոտ քաղաքական պայքարը սերտորեն կապված էր տնտեսական, սոցիալական պայքարի հետ, հայ ժողովրդին քաղաքականապես ճշդորէն միամտմանով հանդիսանում էին նրան տնտեսապես շահագործողները, ապա որսդ կարող է գտնուել, թե հասարակական քաղաքական կյանքը որքա՞ն տեսք է ազգեր պահպանութիւն և արգիստի վրա, գրադեցներ հայ հեղինակների միտքը:

Այս շափանիշով մտտենալով՝ տեսնենք թե ի՞նչպես էր թատերագիտութիւնը Կ. Պոլսում, թաղային թատրոնների գործունէութիւնը շրջանում:

Օրթագլուղի, Խաղալուղի, Պերայի հայտնի ներկայացումներին զուգընթաց աչտեղ ծիւր է արծակում թատերագիտութիւնը, որը հիմնովին հակադրվում է Պ. Մինասյանի պահպանողական գրույթներին:

Մամուլում հրատարակվում են թատերախոսականներ, առանձին հոդվածներ՝ այս կամ այն ներկայացման առիթով, արտասանվում են ճառեր, անգամ գրվում թանաստեղծութիւններ, երգեր՝ թատրոնի մասին: Մամուլում տողարված հոդվածներ, ռեցենզիաներ ունենք Հ. Սվաճյանից, Ա. Հայկունուց, Տ. Յուսուֆյանից, Մ. Գարագաշյանից և ուրիշներից: Մ. Պելիկեթաշլյանը, Ս. Հեքիմյանը և ուրիշներ թատերական հարցերին անդրադարձել են իրենց ճառերում, քանախոսութիւններում, շափածո ստեղծագործութիւններում:

Նախքան հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկզբնավորումը, արևմտահայերի մոտ նույնպես հրապարակի վրա են գրվում ոչ միայն բովանկան թիվ կազմող ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ, այլ խոսքով ստեղծվում է խաղացանկ, այլև նկատելի աշխուժու-

թյուն է ապրում Քատերագիտությունը, նպատակ ունենալով ուղիներ նշել նոր զարգացող հայկական բնմի համար:

Քատերագիտական մտքի այս վաղ շրջանում արևմտահայերի մոտ լրորբոքվեցին այնպիսի կրքեր, ինչպես արևելահայերի մոտ: Վերահիշյալ բոլոր գործիչներն էլ գտնում էին, որ Քատրոնը մի զպրոց է, որը նպատակ ունի հասարակական հոռի քարքերն ուղղել և նրան օգտակար մտքեր հաղորդել: Բայց ի՞նչ է սովորեցնելու յուրօրինակ այդ զպրոցը: Այստեղ է, որ թեև թույլ, սահմանազատվում են կողմերը, նկատվում է հասարակական տարքեր հասանքների զավանսնքը: Միխիթարյանների համար Քատրոնը մնում էր այնպիսի մի զպրոց, որը պետք է երիտասարդությունը տար կրոնա-քարոյախոսական դաստիարակություն: Նրանց կարծիքով Քատրոնը մեծ դեր ուներ կատարելու մարդկանց արևավորություններն ու սովորությունները մեղացնելու և զվարճացնելով հանդերձ՝ ժողովրդյան պակասությունները շտկելու: Գործում⁹⁹, Ուստի պետք է այնպիսի պիեսներ ցուցադրել, որոնց մեջ ոչ քաղաքական միտում լինի և ոչ էլ ազգիալական: Քաղալին Քատրոնների գործունեության շրջանում Միխիթարյանների Քատրոններում նվազում են պատմական ողբերգությունները, որոնց մեջ քարձրացվում էին Փայ պետականություն հետ կապված հարցեր. քննադրվում էին գերազանցապես քարոյախոսական պիեսներ:

Քատրոնին այդպես չէին կարող մոտենալ հայ ժողովրդի տրևատեական ու քաղաքական պայքարով շահագրգռված մարդիկ, լինելին դրանք հեռավոր Մոսկվայում, թե Պուտում կամ Ջմյուռնիայում:

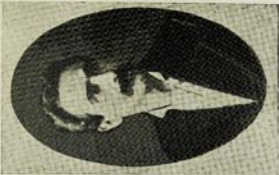
Մկրտիչ Պեշիկֆաշյանը Օրթագյուղի Քաղալին Քատրոնի ներկայացումներից մի քանիսի առիթով արտասանել է ուշագրավ հասկացում, որոնց մեջ խոսել է Քատրոնի դերի ու նշանակության մասին: Դժբախտաբար այդ հասկացություններից միայն մեկն է տեղ գտել իր երկերի ժողովածուում: Մյուս հասկացությունների մտքեր գտնում ենք պարբերական մամուլում ապագրված զանազան հոդվածներում: Պեշիկֆաշյանը Քատրոնի առաջ դրված հիմնական հարցը համարում է հայ ժողովրդի քաղաքական, ազատագրական պայքարը: Արտաքուստ կարող է թվալ, թե նրան ամենևին չեն զրազեցնում գերասանական արվեստի հարցերը, քանի որ նա խոսում է միայն բնմիջ մատուցվող զազափարների մասին և ոչ մատուցման միջոցների, սակայն իրականում այդպես չէ, նա առաջնությունը տալով զազա-

գիարին, զարգացնում է այն միտքը, թե որքան հարազատորեն ու պատշաճաբանօրեմ ներկայացվին պիտեամ նկարագրված գործադրությունները, այնքան համազոր ու ազազորիչ կլինեն դրանք:

Գրեթե նույն տեսակետի վրա է կանգնած Ս. Հեքթմյանը, որը հայ թատրոնի մասին առանձին հոգվածներ չի գրել, սակայն իր գրամատենական ստեղծագործություններով, չափածա մեկ-երկու երկերով գրանորդի է իր համազումները: Օրթագլուղի ներկայացումներին մեկի առիթով նրա գրած մի բանաստեղծություն մեջ զոհուկություն է հայտնվում, որ հայ բեմը սեղում է պատմական ողբերգություններով: Նրան չի գրազնչնում կենցաղային գրամատուրգիայի հարցը:

Թատրագիտական հոգվածներով հանդես է եկել Արմենակ Հայկունին իր «Մուսայք Մասյաց» պարբերականում, նա այդ թերթի առաջին համարներում տպագրված մի ընդարձակ հոգվածաշարքում բացատրում է, թե թատրոնը արվեստի մյուս բնագավառների, այդ թվում գեղարվեստական գրականության հետ համեմատած ինչպիսի առավելություններ ունի ժողովրդի վրա ազդելու, նրան համոզելու գործում, հետևաբար որքան հուսաատու զենք է նոր զազափարների տարածման համար: Նրա կարծիքով «...թե՛ մարզկալին ցեղին, և թե՛ արիչ կենդանյաց ամենին՝ զորավոր զգայաբանը աչքն է... աչք՝, աչքն է միայն այն բոցավառ գործարանը, որն որ դուրսի առարկաները անշնչելի կերպով ուղեղին վրա կը տպավորե... ապեց կը հետնի, որ թատերական խաղի մը ներկա գտնվող հանդիսատեսը սաստիկ պիտի զգա ներկայացող անձանց թե թշվառությունը, և թե՛ երջանկությունը, և իր մեքին առջևն բնավ չպիտի հեռանա դերասանին յուր թշվառությունը վրա ողբացած ժամանակ ըրած շարժումները, նույնպես ալ յուր երջանկությունը վրա ուրախացող դերասանին դեմքին զվարթ գծագրությունը»⁷⁰:

«Մուսայք Մասյացի» խմբագիրը նույնպես չի խոսում դերասանական արվեստի մասին, բայց մեջ բերված տողերից երևում է, որ նա բեմական խոսքի ուժը տեսնում է դերասանի համապատասխան շարժումների և դիմախաղի մեջ: Թեև շատ պարզունակ ձևով ասված, սակայն սրանք ռեալիստական արվեստի պաշտպանության արտահայտություններ են, որոնք գծրախտաբար այնպես էլ չգար-



Профессор Перегудин



Профессор Лавренко



ևսն հիմնավորված տեսականներ, ինչպես այդ կատարվեց արևելահայերի մոտ:

Հայկունին բնական լեզվի վրա էլ մեծ ուշադրություն է դարձնում: Որպեսզի դերասանական արվեստի ուժը ավելի ներգործուն լինի, այն պետք է մատուցվի ժողովրդին հասկանալի աշխարհաբար լեզվով, այլապես ամենագեղեցիկ մտքերն անգամ տեղ չեն հասնի: Քատրոնը իր հերթին կարող է նպաստել նոր լեզվի հրդեհմանն ու զարգացմանը, դառնալ լեզու սովորեցնող մի գործոց. «...վասնզի թատրոնի մը մեջ դերասանին բարձր ձայնով հնչած զարդ և մաքուր խոսվածքը հանդիսատեսներուն մտքին վրա մեծ ազդեցություն ընելով՝ անշուշտ պիտի գրգռե գիրենք նույն կերպով խոսելու...»⁷¹:

Եթե հոգվածաշարքի թերի մնալու պատճառով մենք չենք հանդիպում խաղացանկի վերաբերյալ մտքերի, ապա դրանք գտնում ենք նույն «Մուսայք Մասյացի» հետագա համարներից մեկում: «Քատրոն Հայկազյան» վերնագրված մի հոգվածում Հայկունին հայտնելով իր ուրախությունը «Մասի» թերթի հաղորդած այն տեղեկության առթիվ, թե ստեղծվելու է «Հայկական լեզվով Քատրոն մը» շարունակում է.

«Կը հուսամ, որ շուտով պիտի գա այն ցանկալի ժամը, երբ վերահիշյալ Հայկազյան Քատրոնը պիտի սկսի ներկայացնել այնպես Քատերախոսություններ կամ Քատերոգություններ, որոնք կարող ըլլան մեր ազգը ավելի առաջ մղելու ազգասիրության ծաղկալի դաշտին մեջ, որու օդը մեռյալներուն անգամ կենդանության կուտա»⁷²: Ապա նա ցանկություն է հայտնում, որ նոր Քատրոնի նըշանաբաններից մեկը դառնա «Միությունը զորություն է» սկզբունքը, որ ընկած էր Օրթադուղի, Խաղադուղի և այլ թաղային Քատրոնների գործունեության հիմքում:

Հայկունու վերահիշյալ մտքերի հրատարակման ժամանակաշրջանում «Մասի» պարբերականում լույս են տեսնում նաև Տ. Յուսուֆյանի և Ժանըմյանի ընդարձակ հոգվածները Օրթադուղի և Պերայի Քատերական ներկայացումների մասին: Դրանց մեջ նույնպես չենք հանդիպում տեսական որևէ հարցի: Հեղինակներին ըզրադեցնում է միայն ներկայացվող պիեսների գաղափարական կողմը: Յուսուֆյանը և Ժանըմյանը ընդարձակորեն պատմում են բնագրված պիեսների բովանդակությունը, կարծես նպատակ չեն

լով ընթերցողներին ժանոթացնել ո՛չ այնքան օրվա թատերական իրադարձությունը, որքան հայոց պատմության այս կամ այն դրվագը:

Օրթագյուղի ներկայացումների առաջին տարիներից թատրոնի հաջողություն հաճախ է անդրադառնում Հ. Սվաճյանի «Մեղուն»։ Սվաճյանին էլ ամենից առաջ հետաքրքրում է այն խնդիրը, թե հայերի մշակութային նոր ոչախը որքանով պիտի կարողանա նպաստել ազգահավաքման գործին։ Նա Պեշիկիթաշլյանին դժուարանում է խրախուսում և այն բանի համար, որ նրա կազմակերպած ներկայացումները ոգնելու են հայ ժողովրդի լուսավորչական և կաթոլիկ հետվածների մերձեցմանը, համախմբելու են նրանց մի ընդհանուր հարկի տակ, իսկ դա կարող է վերջ տալ ուժերի չլստմանը:

1880 թվականին Կ. Պոլսում լույս տեսնող «Սեր» պարբերականում հրապարակվել է թատերագիտական մի ուշադրով հոգված՝ «Թատերագրություն» վերնագրով Առաջին ակնարկից հոգվածը թրվում է շատ մանվածապատ, նույնիսկ հակասական մտքեր պարունակող մի երկ, բայց դա արտաքին տպավորություն է։ Որքա ուշադիր կարդում ենք այն, տեսնում ենք, որ հեղինակը բարձրացնում է հիմնականում մի հարց՝ բնական ուղղության հարցը, պատմական ոգրերգությունների տարափի դիմաց պաշտպանելով կենցաղային դրամատուրգիայի անհրաժեշտության միտքը:

Դա արեմատահայերի մոտ բացառիկ երևույթ էր 1880-ական թվականների թատերագիտական գրականության մեջ: «Սեր»-ի անհայտ աշխատակիցը նույնպես այն կարծիքն է պաշտպանում, որ թատրոնը դաստիարակության ամենաներդործուն միջոցներից մեկն է, թե ոչ մի այլ բան չ... մինչև եզրաշրջապատություն տանող նախանձն այնպես ազնիվ չկրնար ճանաչել, ինչպես Արեւ մը իր անողորմիկ եղբոր ոտքը շնչապառ ինկած տեսնելը⁷²։ Բայց նա, այդ օրինակը ընդելով՝ գտնում է, որ ավելի ազդու, համոզիչ կարող է լինել այն պինդը, որը ցուցադրում է իրական կյանքը, իրական փոխհարաբերություններ ու հոգեվիճակներ, ավելին՝ շոշափում է ժողովրդին հուզող սոցիալական ու քաղաքական խնդիրներ։ Օգտակար է ու քաջալերիչ այն թատրոնը, որը չ... ընկերական ու քաղաքային կյանքը, — որ ըսել է մարդկային բոլոր կենցաղն անոր բնական գործողությունները, մանավանդ երկու սեռին իրարու նրկատմամբ ամենեն բուռն կրիցը, որ սերն է, ներգործական վիճա-

կին մեշ, հասարակության դատողության առյանին առջին կը հանեն:

Ինչպէս տեսնում ենք, թեև մի քիչ մշուշապատ, «Սերա-ի աշխատակիցը ազնիւն է պահանջում, քան Հայկունին, Յաւուֆյանն ու անգամ Սվառնյանը: Նրա մոտ ակնարկ անգամ չկա պատմական անցյալի ցուցադրման մասին: Որ եւ իրական կրանքը արտացոլող դրամատուրգիան նախամեծար է համարել պատմական ողբերգութիւններէ, անգամ չթխելով թարգմանականը, երևում է Մոլիերի պիեսներէ նկատմամբ նրա բռնած դիրքից:

«Ան վերջին տարիներս մեր ժողովուրդին մեշ թատերգութիւն համար մասնավոր հաշակ մը տեսնվեցաւ,— գրում է նա,— ասոր նպատակն էր համար, ազգին մեշին քանի մը նշանավոր անձինք անվանի թատերգականներ, և հանվանն Մոլիերն, ըստիւր կտորներ թարգմանելով թերթերուն մեշ իբրև զվարճալի մաս մը հրատարակելու մեղի խնդիր ըրին: Գեղեցիկ ղոլրութիւնց առ զխավոր մասին իբրև բանասիրական մեր ուսումնական թերթին մեշ քանի մը էշ նվիրելը թեպէտ մեր թերթին նպատակնն զուրա չէր, բայց թերթերուն անձկութիւնը ատանկ երևելի կտոր մը թերթին բուն մարմնին մեշ առնելու մեղի չէր ներքը. ուստի խորհեցանք, որ առայժմ Մոլիերին գործքերն ամբողջ արարվածներ, առանձին տետրակներով ի լույս ընծայենք. և մեր այս խորհուրդը պիտի կատարենք, առաջին տետրակ մը իբրև փորձ առլով, եթե ատանական ղուրուշ վնարող հարյուր բաժանորդ գտնենք»⁷¹:

Ո՞վ է «Սերա-ի ուշադրաւ աշխատակիցը, ղժվար է ստել. կարելի է ենթադրել, որ Մատաթիա Գարագաշյանն է, բաղմակողմանի ղարգացում ստացած մի մտավորական, որը չկարողանալով համակերպել Միխիթարյանների միատիկական ղաղափարախոսութիւնը, այնտեղ իր կրթութիւնն ստանալուց հետո հեռացել էր այդ միաբանութիւնից, իր նոր ստեղծագործութիւններում նկատելի ղափով տարվել մատերիալիզմով: Հաշորդ տարիներին եւսն «Սերաում եւ թատերագիտական հոգվածներ հրատարակեց արդեն իր սեփական ստորագրութիւնմբ, պաշտպանելով եւսնայիսի առաջավոր ղաղափարներ, որոնց մենք կանգրագառնանք մեր աշխատութիւն հետագա ղլուխներում:

Բայց կարևորը միայն խմբագրութիւն անունից խոսող հոգվածագրի ջերմ վերաբերմունքը չէ Մոլիերի նկատմամբ. ավելի հատկա-

նշական է այն, որ Կ. Պոլսում արդեն այդ թվականներին կային առաջավոր մասնագետներ, որոնք պարբերականներին խորհուրդ էին տալիս նման հեղինակների թարգմտել, իրական փոխհարաբերություններ ցուցադրող երկեր հրատարակ հանել: Հեթմյանը դրանից մի քանի տարի առաջ Մոլիեր էր ներկայացրել թուրքերեն լեզվով, իսկ այս տոգերը զրվելուց բնղամենք երկու տարի անց ՔԱՐԱՆԼՅԱՆ թատրոնին՝ խաղացանկում հանդիպում ենք միանգամից Մոլիերի երեք կատակերգություններին, ինչպես պիսի անանենք հետագա էջերում:

Ուրեմն պահանջը դեպի զրախան և բնմական տեսլիզմը ժնուկը էր առել դեռևս թողային թատրոնների գործունեության տարիներին:

ՀԱՅ ԱՌԱՋԻՆ ԳՐՈՃԵՍԻՈՆԱԼ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍՏԵՂԵՈՒՄԸ

1. ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ—ՔԱՂԱՔԱԿԱՆ ՆՊԱՍՏԱՎՈՐ ԳԱՅՄԱՆՆԵՐ

Ինչպես տեսանք, 1839 թվականի ռեֆորմներից հետո արևմտահայ բուրժուազիան նկատելի աշխուժացում ապրեց տնտեսական և մշակութային կյանքում: Մինչև 1856 թվականը կատարված բոլոր երևույթները՝ պարբերական մամուլի ծագում, ընկերությունների, միությունների ստեղծում, պատրիարքարանի միահեծան իշխանության թուլացում ու արհեստավորական դասի աշխուժացում և այլն, թեև պարզում էին այդ ռեֆորմներով:

Ղրիմի պատերազմից հետո հրապարակ եկան 1856 թ. ռեֆորմները, որոնք նոր քան շէին պարունակում, կարծես նպատակ ունեին հավաստիացում տալու, թե 1839 թ. խոստումները ուժի մեջ են: Հայ բուրժուազիան իսկույն աշխատեց օգտվել նոր հնարավորություններից՝ կրթական-լուսավորական աշխատանքին զուգընթաց ուժեղացնելով պայքարը արևմտահայերի իրավական կենտրոն պատրիարքարանի դեմ, փորձելով իր ձեռքը վերցնել ազգային գործերի ղեկավարման իրավունքը: Մուկեդին կատաղությամբ դիմադրում էր պատրիարքարանը, ձգտելով պահել ամբողջ լորս դար իր մենաշնորհը եզոզ, սուլթանների կողմից բազմիցս օրինակա-

նացված առանձնաշնորհումները: Մինչև 1850-ական թվականների կեսերը իշխանությունը գտնվում էր պատրիարքարանի հովանավորությունը վայելող ամիրանների ձեռքին, որոնք ինչպես ցանկանային այնպես էլ կարող էին վարվել հայ բնակչության հետ: Զարոյանը առում է, թե այն ժամանակ ամիրանների կամքն էր բազմել արդարություն գահին, «ամիրայի մը թաշկինակին դեմ խոսելը» ապաստարանում էր համարվում:

Ինչ գիրք որ բռնեին ամիրաններն աշխարհական գործերի նրկատամար, նույն գիրքին համապատասխան բնթացք էին ստանում նկեզեցական գործերը, որոնց տնօրինումը պատրիարքից էր կախված:

Սկսած 1850-ական թվականների կեսերից՝ ամիրանների ազդեցությունը նկատելի չափով թուլանում է: Արդեն 1853 թ. գերագույն ժողովի 20 անդամներից միայն 6-ն էին ամիրաններ, մնացած 14-ը՝ ժողովրդի տարրեր խավերի ներկայացուցիչներ էին, 9-ը՝ արհեստավարներ, 1-ը՝ բժիշկ, 4-ը՝ մանր առևտրական: Սա անշուշտ փոքր նվաճում չէր, արդյունք էր տեսական և համառ պայքարի, որի զուտ կանգնած էին 1853 թ. ստեղծված «Ոստմանական խորհրդի» անդամները՝ Ն. Ռուսինյանը, Գ. Օռյանը և ուրիշներ:

Հենց այս մարզիկ, ցանկանալով խորացնել ձեռք բերված նրկառամները, 1857 թ. ձեռնարկում են հայերի ազգային գործերի կառավարման «Ազգային կանոնադրի» ստեղծմանը, որը 1860 թվականին հաստատվեց կառավարության կողմից: Կառավարությունը կոչեց «Հայ ազգի կանոնադրություն» (Նիզամնամեի միլլեթի էրմենիյան), իսկ այն ստեղծող փորձուսական գործիչները կոչեցին «Ազգային սահմանադրություն հայոց»՝ որդեգրելով ֆրանսիական constitution բառը: Անկախ այն բանից, թե այդ մեծագույնը անվանումը որքան էր խրտվիլակային՝ մի ժողովրդի համար, որը գտնվում էր սուլթանների քաղաքական ճնշման տակ, անկախ այն բանից, թե այն գաղառում արժազանք անգամ չդրած և չկարողացավ արգելել, որ թուրք և քուրդ բնիկներ շխին հայ գյուղացու ու խորհրդեր, թիկը շանդառվե նրա աղքատ և չափեր նրա կալվածք, որ հարկահավաքը երկու և երեք անգամ չպահանջե նրանից միևնույն հարկը², այդ Սահմանադրությունը բռնապետական մի երկրում կարող էր առաջագիծական խոշոր դեր կատարել և կատարեց: Ազգային այն հումկու զարթոնքը, որին մենք հանդիպում ենք

1856—1866 թթ. տասնամյակում, արդյունք էր Սահմանադրության հաղթանակի։ Նրանով խանդավառվել էին ոչ միայն բուրժուական առաջավոր մտածողները, այլև դեմոկրատական խավերը, կենտրոն ունենալով «Մեղուներ»։ Սահմանադրության հիմնի (սկզբից հայկազունք, առաջ ընթանանք) հեղինակը հանդիսանում է ի. Սվաճյանը։

Սահմանադրական շարժման բուռն վերելքի այս շրջանին է դուպագիպում մշակույթի մի շարք հյուզերի (Քատրոն, Երաժշտություն, Նկարչություն) արագ զարգացումը։

Կ. Պոլսում ստեղծվել էին բոլոր նախադրյալները հայ ազգային պրոֆեսիոնալ մի Քատերախմբի ստեղծման համար։ Քաղաքին Քատրոնների հնգամյա գործունեության ընթացքում սիրող գերասանների շարքերում աճել էին տաղանդավոր երիտասարդներ, որոնք ունեին համազգային մշտական մի Քատերախմբում գործելու նախադրյալներ։ Նրանցից մի քանիսի մասին արգեն մամուլում գրվում էր՝ որպես հմուտ գերասանների։

Ստեղծվել էր գրամատիկական նկատելի գրականություն։ Մխիթարյանների զարդացական Քատրոնի խաղացանկը կազմող բազմաթիվ պիեսների վրա ավելացել էին քսանից ավելի նոր երկեր, որոնք իրենց դադափարական բովանդակությամբ, առաջ քաշած հարցերով, հակադրվում էին նույն Մխիթարյանների պաշտպանած կրոնական տեսակետներին։ Փաստորեն հիմք էր դրվել արևմտահայ նոր գրամատուրգիայի՝ հանձին Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ս. Հեքիմյանի և ուրիշների։

Քատրոնը մուտք էր գործել Պերալի հարուստ հայերի կենցաղի մեջ, դարձել պահանջ։

Հետաքրքրությունը դեպի մշակույթը՝ չէր սահմանափակվում միայն Քատրոնով։ Կենցաղի մեջ մտնում էր նաև երաժշտությունը։ Եվրոպական օպերայի ազդեցությունը կրող որոշ կոմպոզիտորներ ձգտում էին զարկ տալ ազգային երաժշտությանը. իսկ այս պահանջը սերտորեն կապվում էր Քատրոնի հետ, քանի որ անգամ Քաղաքին Քատրոնների ներկայացումների մասն էին կազմում երաժշտական հատվածներ, որոնք կամ կատարվում էին ներկայացումներից առաջ ու հետո և կամ խաղի ընթացքում։

1855—1857 թթ. Պետերբուրգում լույս տեսած «Գամառ Քաթիպայի» երգարանների տետրակները Քաթիպայի, Քուրքիա,

անցնում ձեռքից ձեռք, խանդավառում երիտասարդությանը, որը այդ տեսրակների էջերից սովորում ու երգում էր Ռաֆայել Պատկանյանի «Արարածի արտասուքը», Գևորգ Դոդոխյանի «Միմեռնակը» և այլ ազգային երգեր: Նայրանդյանի, Ալիշանի ու Պեշկեթաշյանի երգերը հզանակավորվում ու կատարվում էին Պոլսում: «Մեղունա արգեն» ազգային ու մասսայականացրել էր հայտնի «Ազատությունը»:

Սահղծվել էր երաժշտագետների մի հոծ խումբ, որի գլուխ էին կանգնած Արիստակես Հովհաննիսյանը, Գարրիել Սրանյանը և ուրիշներ: Սրանք սեփել ու զստախարակվել էին հայկական ժողովրդական ազգային երաժշտության հատկանիշներով, աշակերտելով հռչակավոր Պապա Համբարձում կիմոնեյանին: Արվեստագետների այս համաստեղությունը 1857 թվականին կազմակերպում է երաժշտական մի քնկերություն և հրատարակում «Քնար Արևելյան» պարբերականը, որը հետագայում վերանվանվում է «Քնար հայկական»: Վերահիշյալ երաժշտական պարբերականներում ապագրվել են ժողովրդական և ազգային մի շարք երգեր՝ եվրոպական նոտաներով: 1860-ական թվականների կեսերից այս խմբի գլուխն է անցնում տաղանդավոր կոմպոզիտոր Տ. Զուխաճյանը: Նա գրում է մի շարք ներկայացումների երաժշտությունը, հզանակավորում բազմաթիվ ազգային երգեր՝ մոտիկից կապվելով նորաստեղծ հայ թատրոնի հետ:

1850-ական թվականներին թե՛ արևելահայ, և թե՛ արևմտահայ կյանքում նկատելի զարգացում է ապրում կերպարվեստը, հատկապես գունանկարչությունն ու գրաֆիկան: Արևելահայ իրականության մեջ ուշագրավ դիմանկարներով հանդես են գալիս Հակոբ Հովհաննիսյանը, Ստ. Ներսիսյանը և ուրիշներ, որոնք ստեղծագործական ապարելզ էին իչել գեղես նախընթաց տասնամյակում: Հայն տարածում է գտնում լրագրային նկարչությունը: Այս տեսակետից ուշագրավ են Հ. Սվառնյանի «Մեղվի» ծաղրանկարները, որոնք արտացոլում էին հայ հասարակական կյանքի տարրեր քնազավառները և պատկանում էին մեզ ծանոթ Հեթումյանի վրձինն: 1856 թ. հիմնվում է «Զվարճասիրաց» միությունը, որը հրատարակում է «Զվարճասեր» երգիծաթերթը՝ ուշագրավ ծաղրանկարներով:

Այս բոլորից հետո, միանգամայն հասունացած հարց էր և հրեարավոր՝ պրոֆեսիոնալ մի թատերախմբի ստեղծումը:

1861 թ. սկզբներին Քատերական նկատելի գործունեություն ակնհայտ Ալթուսայուրի եղբայրների ջանքերով կազմվում է մի վարչություն, որը փորձում է կատարել այն, ինչ չկարողացավ կատարել Ս. Հեքիմյանը՝ Նախորդ հինգ տարիների ընթացքում:

Վարչության մեջ մտնում են Առաքել և Ստեփան Ալթուսայուրի եղբայրները, Ալեքսանդր և Հարություն Մերիեմ Կուլի եղբայրները, Գրիգոր Խուրատանյանը, Գրիգոր Յրինկյանը:

Բնակավայրում այս բոլոր մարդիկ նյութապես ապահովված էին և մեծ զոհողություններ են արել Քատերական գործը կայուն վիճակի մեջ դնելու համար: Բնութագրական է, որ այս կազմի մեջ չկա Նախորդ հնգամյակում Պուլսի տարրեր թաղամասերում (Պերա, Օրթագլուղ և այլն) եռուն գործունեություն ակնհայտ մտավորական գործիչներից և ոչ մեկը՝ Ս. Հեքիմյան, Մ. Պեշիկթաշլյան, Արմենակ Հալիուհի, Տիգրան Յուսուֆյան և ուրիշներ:

Դա շատ հասկանալի է: Նրանց պակասում էր փողը, իսկ նոր վարչությունը կազմող մարդիկ ունեին այն: Ալթուսայուրի եղբայրները ոչ միայն իրենց նյութական մասնակցությունն են բերել Քատերական գործի կազմակերպմանը, այլև մտավոր կարողությունները: Յրանեբեհնին հմուտ այդ եղբայրները կատարել են մի շարք թարգմանություններ, որոնք բեմադրվել են Կ. Պուլսի թատրոններում:

Մտավորական մյուս գործիչների բացակայությունը պետք է բացատրել նաև այն բանով, որ վարչության անդամները, զննելով որոշակի գրամագույն, իրենց վրա էին վերցնում նոր թատրոնի և՛ շահի և՛ վնասի պատասխանատվությունը: Բայց չպետք է ենթադրել, որ փողն էր ստեղծում թատրոնը: Իրականում պրոֆեսիոնալ Քատերակամի հիմնական ղեկավարությունը, — ինչպես պիտի տեսնենք հետագա էջերում, — գտնվում էր Մեհդուզ ղեմեկրասական պարբերականի շուրջ համախմբված առաջավոր մտավորականության ձեռքին:

Նորաստեղծ Քատերական վարչությունը 5 տարով վարձում է Պերայի հայերի Ս. Երրորդություն նկնդեցուն պատկանող մի շենք, որը կոչվում էր Կաֆե օրինեթալ, կահավորում է այն, պատրաստում անհրաժեշտ զեկորներ, թեմական զգեստներ, իրեր. ապա ձեռք է բերում այդ շենքում Քատերական ներկայացումներ տալու պետական արտոնագիր: Թատրոնն էլ կոչվում է ՔԱՐԱՆԿՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆ:

Ինչու կոչվեց «Արևելյան» և ոչ ազգային դազափառ արտահայտող մի այլ անունով, մասնավանդ որ մեզ հասել են տեղեկություններ, թե թատրոնի հիմնադիրները ունեցել են այդպիսի նպատակ:

Բանն այն է, որ «Արևելյան» թատրոնը ստեղծվեց դազափառական ժմեզ բախումների ու քաղաքական հայածանքների պայմաններում: Պեշիկթաշյանի «Արշակ Բ» պիեսի Պերայի բեմում «Անձնասպան իշխանը» դառնալը, առհասարակ նաումի թատրոնում պատմական սգերիցությունների բեմագրելուց զուշանալը արգյունք էր հայ հետազնմ տարրերի տկաիվ պայքարի: Վերջիններս հայկական թատրոնն արգելակելու համար դիմում էին ամենանեղ միջոցների՝ սուլթանական կառավարության աչքում այն ներկայացնելով արեմաահայության մեջ ազգային կրքեր բորբոքելու նպատակ հետապնդող մի կազմակերպություն՝ թաքնված մշակութային շրգարշով:

Ժամանակի մամուլը «Արևելյան» թատրոնի շուրջ բորբոքված վեճերին շատ է անդրադարձել հետազայում (դրանց կծանոթանանք հաջորդ գլուխներում), սակայն գրեթե լուսյամբ է անցել հիմնադրման օրերին տիրող դրության կողքով, կարծես հաշա ու խաղաղ պայմաններում է ստեղծվել այն: Իրականում հետազնմ հոսանքը ո՛չ մի միջոցի առաջ կանց չի առել, որպեսզի կասեցնի սկսված գործը, սազմային վիճակում խեղդի «Արևելյան» թատրոնը:

Զգիարք է տարակուսել, որ այդ շարժման գլուխ կանգնած էր սուլթանական կառավարության և հայոց պատրիարքարանի հետ սերտ կապեր պահպանող ախրահոշակ Տերոյինցը: Նա նկատում էր, որ բանդականներին քացատիկ շահագրգռվածությունը ազգային թատրոն հիմնելու գործում, Միքայել Նալբանդյանի խորհրդավոր այցը Կ. Պոլիս, նրա անձնական մասնակցությունը կազմակերպական հարցերին, հետապնդում են քաղաքական նպատակներ:

Ի՛նչ միջոցների է դիմել Տերոյինցը իր դիվային նպատակին հասնելու համար: Հենց այդ առաջին օրերից նա հասն՛լ է մինչև մասնություն: Միքայել Նալբանդյանի «Ազգային» թատրոն Պոլսի մեջ հայտնի հոգվածի մի քանի տողերը, որոնց վրա զարմանալիորեն մինչև այժմ ո՛չ ոք ուշադրություն չի դարձրել, որոշ պատասխան տալիս են այս հարցին. պարզվում է, որ հակառակորդ բանակը դիմել է մինչև մատնություն: Նալբանդյանը վկայում է, որ խավարամուլ այդ մարդիկ թշնամի են եղել ոչ թե այսօրվա անձնա-

վորութիւն, հարձակվել են ոչ թե անհատ մտավորականների, այլ որովանդակ թատրոնի վերապաշտանք նախատել են այնպիսի մարդկանց, ըստ հրեուսթիւն ակնարկը վերաբերում է Սվառլանին, Պեշիկ-Սաշլյանին կամ Հեթումյանին, որոնց սկոշիկների խրաջը արժանի չէին լուծանել», և, որ ամենից կարևորն է, նրանք համարձակվել են «...անդուռն բնականով և վասակլյան ճամարտակութեամբ զրպարտել բոլոր ազգը և կատաղի ճիվաղի պես փողոցից փողոց և տունից տուն վազելով՝ դիմել մինչև ստիկանութեանը»¹։ Հեղգծումը մերն է.— Գ. Ստ.)։

Ավելի քան թափանցիկ է Նալբանդյանի ակնարկը, որը միաժամանակ արտահայտում է մեծ հայրենասերի խոր ցատումը և ստեղծութունը նոր ժամանակների վասակների նկատմամբ։ Նալբանդյանի վկայութիւնը բացատրում է այն բացառիկ զգուշութիւնը, որի պայմաններում սկսեց իր գործունեութիւնը «Արևիկյան» թատրոնը։

2. ԱՌԱՋԻՆ ՆԵՐԿԱՅԱՑՈՒՄԸ

1861 թվականի դեկտեմբերի 14-ին տրվեց «Արևիկյան թատրոնի» անդրանիկ ներկայացումը՝ հանդիսավոր պայմաններում։

Ներկայացվեց ֆրանսիացի դրամատուրգ Ռոթայի «Երկու հեռապետներ» պիեսը։

Երեկոյին որպես հանդիսատեսներ ներկա էին Պոլսի հասարակական մտավորական կյանքի ակնազար շատ ներկայացուցիչներ՝ հայ, ֆրանսիացի, հույն խմբագիրներ, բարձրաստիճան պաշտոնյաներ, արհեստավորներ և այլն։

Բարեպատեհ մի զուգադիպութեամբ, «Մեղվի» խմբագիր Հարութիւն Սվառլանի հետ միասին ներկա էր հեղափոխական-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանը, որն այդ օրերին հեղկատանյան իր հանապարհորդութեան առիթով եկել էր Պոլիս՝ քաղաքական որոշակի առաջադրանքով։

Խոր լուսիւն մեջ բացվում է վարագույրը։ Հանդիսականները տեսնում են բոլոր դերասան-դերասանուհիներին՝ շարքով կանգնած բեմահարթակի երկարութեամբ։

Դա մի պատկանելի թատերախումբ էր, որի նմանը մինչև այդ չէր ստեղծվել Մերձավոր Արևելքում։

Ահա խմբի կազմը.

1. Պետրոս Մազարյան (սեմիաշուր և զերստան).

2. Հովհաննէս Անեմյան — տաղչին զերեր.

3. Սերովբէ Պենկլյան — հակառակորդ.

4. Մարտիրոս Մեռկյան — երեսասարդ սիրահար.

5. Գալիթ Թրյան — տաղչին կարգի կատակերգակ.

6. Թովմանոս Սեռնիւշյան — հաշարար և երկրորդական զերեր.

7. Գալուստ Լենցի — երկրորդ կարգի կատակերգակ.

8. Մկրտիչ Այսերյան — տաղչին կարգի զերեր.

9. Սահպան Էքշյան — տաղչին կարգի զերեր.

10. Հովհաննէս Զերաշ — կատակերգակ:

Հանդիսականների համար մեծ անակնկալ էր հենց տաղչին ներկայացման սրբ ընթացողների վրա տեսնել երկու օրիւրգների, որոնք իրենց նվիրել էին թատերական զմլտրին առաջարկին: Գրանք էին.

1. Արուսյակ Փափաղյան — տաղչին սիրահար.

2. Աղավնի Փափաղյան — աղնվական մայրերի զերականար:

Այս կազմն էր, որ կանգնած ընծում, իր խոսքն էր ասելու: Եւր բացվող հայ թատրոնի առիթով:

Բայց խոսքը տանք թատրոնի իրազեկ պատմարանին.

«Եւր վարազույրը բացվեցաւ, հազարավոր հայերու հիացիկ աչքերը հառնցան լուսարոգը ընծին, որոտընդոտ ժափերու մեջ երաժշտախումբն սկսաւ նվագել՝ ընկերակցելով բացման հետագա երգին, որուն բառերը հորինած են Եղիազար Մելիքյան, իսկ երաժշտութիւնը՝ Զոսկինի, որ կառաջնորդեր երաժշտախումբը»:

Ահա վերացաւ ժամանակին վարազույրը.

Եվ անցելույն տիտը խորեն մահարույր,

Հոս կարշավեն նախնի արանց աւելուններ,

Տալ ներկայիս աղնիվ բարուց հրահանգներ.

Արշավեն ի այս տեսարան

Հո՛ս, հո՛ս, հո՛ս, հո՛ս փութան:

Արքայն ընդ հովիվ, ստրուկ և աղնիվ

Գան ի սույն սրահ՝ բազմել մի մի գահ.

Գեղչուկ բարեկյաց բոլոր քաղաքակյաց

Համաշխարհական դան այս տեսարան»:

Այս երգը գրի է առնվել հիշողությամբ, ուղիղ 60 տարի հետո՝ 1921 թ., գրի առնողի համաստիացմամբ թերի է, մի շարք տողեր մոռացվել են:

Բայց այն, ինչ հասել է, ինքնին շատ բան է ասում հայ թատրոնի հիմնադիրների քաղաքական ծրագրերի մասին:

Դա ըստ էության 60-ական թվականների առաջավոր մտավորականության ծրագիրն էր, զրգած չափածո և եղանակավորված՝ մի տարրի կողմից, նոր թատրոնի հիմնադիրներին առաջին հերթին հետաքրքրել է պատմական անցյալը, թագավորների, իշխանների, զեղչուկների կյանքը: Նրանք նպատակն է կղել բնում կողք-կողքի ցույց առաջ թագավորին և սարսուկին, հարուստին և աղքատին:

Սրգի հեղինակը՝ Նզիազար Մելիքյանը, ցանկացել է պատմական անցյալը բնում տեսնել իր գասակարգային շերտավորումներով. անշուշտ թագավորն ու սարսուկը նույն սեզանի շուրջ չէ որ պիտի ներկայացվին, այլ պետք է ներկայացվեր թագավորը՝ թագավոր, սարսուկը՝ սարսուկ: Մինչդեռ մենք գիտենք, որ 50—60-ական թվականների հայ դրամատուրգիան պատմական անցյալը ներկայացնում էր շատ միակողմանի, բնում հանդես բերելով միայն թագավորներ, իշխաններ, նախարարներ և զինվորականներ:

Անցյալը սրբազրոզ, փայլուն ապակու մեջ ներկայացնող այս միակողմանիությունը են զրգած և Հեքիմյանի, Պեղիկթաշլյանի, Թալյանի, Քերզյանի և ուրիշների պատմական ողբերգությունները:

Ո՞վ է Մելիքյանը:

Երաժշտական կրթություն ստացած մի անձնավորություն, որ համագործակցել է Տիգրան Չուխանյանի հետ, գնել է նրա ստեղծագործությունները շնչին գումարով և երաժշտագետին հասցրել ծանր վիճակի:

Անկախ այն հանգամանքից, թե Նզիազար Մելիքյանը հետագայում ինչ դեր է կատարել, նրա այս երգը իր վրա կրում է ժամանակի առաջավոր մտքի որոշ ազդեցությունը:

Հայ պրոֆեսիոնալ մի թատերախումբ, որը հնգամյա նախապատրաստական աշխատանքից հետո ասպարեզ էր դալիս, ուներ քաղաքական իր ծրագիրը, պատմական այդպիսի փայլուն սկիզբ ազդարարում էր թարգմանական իրերորդական մի պիեսով:

Այս փաստը սերտորեն կապված է այն հարցի հետ, թե ինչո՞ւ

Քաաբոնի կազմակերպիչներն ընդունել էին «Արևելյան Քաաբոն» անվան առևանք: Բաժնի տն է, որ Վարչության գերազանցապես առևտրական առաքարեղի վրա հայտնի կամ պետական ծառայության մեջ գտնվող անգամները իրենց վրա կուսկած չհրաժիրելու համար խուսափում էին հայերենասիրական այն պոսթիկան ազմուկից, որով իրենց գործունեությունն սկսել էին հասարակի և Օրթագյուղի Քաաբոնները, հենց առաջին օրերից բեմի վրա ցույց տալով հայերի անցյալի պետականությունը: Այլ էին հասարակի և Օրթագյուղը, այլ էր Պերա կենտրոնական Քազամարը, մայրաքաղաքի վարչական և գիմնասարկական կենտրոնը:

Նաում կորալրենի կազմից Սրապիոն Հեքիմյանի խմբի գեմ սկսված հալածանքը, որին արվում էր քաղաքական երանդ, զգաւտացրել էր Այթուսայուրի կորալրեններին:

Կար և գործնական մի պատահաւ. նույն ալգ օրերին Իտալիայից եկած մի Քատերախումբ՝ անտրեպրենյոր Ձուլի գնկալարությունը նաումի Քաաբոնում տալիս էր ներկայացումներ. «Արևելյան Քաաբոնի» հանդիսավոր երկկուլի նախարակին ալգ խումբը ցուցադրել էր Ռոթայի նույն պիեսը:

Ձուլի գրամատիկ խմբի ռեմիսյոր Ասթին հանդիսանում էր նաև «Արևելյան Քաաբոնի» գլխավոր՝ ռեմիսյորը. նա հայ գերասանական խմբի անգամներին տանում է «Երկու հիանապետներ» փորձերին և բուն ներկայացմանը: Ալգ խմբի բեմադրությունը տեսնելուց հետո հայ գերասանները նույնը խաղացել են «Արևելյան Քաաբոնում»՝ կրելով իտալական խմբի նկատելի ազդեցությունը:

Անկախ ալգ բուրբից՝ Ռոթայի մեղոգրաման ինքնին ունի հետաքրքիր բովանդակություն, որի շնորհիվ այն հետապալում երկար տասնամյակներ պահպանվել է ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ բեմում: Պիեսի հիմքում ընկած է ո՛չ թե կրոնարարոյախոսական մի գաղափար, որով աղոթրված էին ժամանակի ինքնուրույն և Քարգմանական շատ պիեսներ, այլ հալատարմության, անձնագոհություն, ընկերասիրության գաղափարը:

«Երկու հիանապետներ» պիեսի ներկայացման ժամանակ գերաքաշխումը կատարվել է հետևյալ ձևով.

1. Գիյոմ կամ Գուլիելմոս (հիանապետներից մեկը)—գերը կատարել է Հովհ. Անեմյանը:

2. Ռորերա (մշուս հիսնապետ զինվորը)— գերակատար Գալուստ Տեր-Պողոսյան (Գալուստ լենցի)։

3. Ասպետ (անժանոթ անվամբ հիշատակվող մի անձնավորություն, որի իսկությունը պարզվում է պիեսի վերջում)— գերակատար՝ Հովսեփ Զերայե։

4. Վալենտին (բանապետ)— գերակատար՝ Պետրոս Մաղաքյան։

5. Վալմոր (աղյուստանդ)— գերակատար՝ Սերովրե Պենկյան։

6. Մարշալ (զորապետ)— գերակատար՝ Մարտիրոս Մեակյան։

7. Լաուրա (բանապետ Վալենտինի եղբոր աղջիկը, որը սիրում է Ռորերային)— գերակատար՝ Ազատիկ Փափազյան։

8. Թերեզա (հիսնապետ Գիյոմի կինը)— գերակատար՝ Արուսյակ Փափազյան։

9. Գուստավ (ծովային սպա, նավապետ)— գերակատար՝ Դավիթ Թրյանց։

10. Թոմա (Գիյոմի ընտանիքի ծեր ծառան)— գերակատար՝ Ռոմանոս Սետեֆեյան, որը հղել է նաև հուշարար։

Պիեսի բովանդակությունը հետևյալն է։ Նրկու հիսնապետները հերթապահություն են անում մի վայրում, որտեղով անցնելը արգելված է ռազմական նկատառումներով։ Հիսնապետներից մեկը մերժում է ճանապարհ տալ մի զինվորականի, սակայն այդ զինվորականը գաղտնի տեսնում է, որ հերթապահը, խախտելով արգելքը, ճանապարհ է տալիս մի կնոջ, որը կրծքին ունեցել է երեխա։

Անպաշտպան կնոջ արված այդ մարդասիրական օգնությունը պատճառ է դառնում, որ հիսնապետը դատապարտվի մահվան։ Նրա հավատարիմ ընկերը առաջարկում է գնալ փախ, հրաժեշտ տալ ընտանիքին, ապա վերադառնալ ու հանձնվել ճակատագրին։ Այսպես էլ կատարվում է։ Ընկերը որպես պատանդ պահվում է դատապարտված հիսնապետի փոխարեն։ Ծովային սպա Գուստավը կազմակերպում է այնպես, որ դատապարտյալը ուշանա, և նրա փոխարեն գլխատվի ընկերը, որի հետ ինքը ունի սիրային հաշիվ։

Գուստավի ջանքերով նախը ճանապարհ է ընկնում և Գիյոմը (դատապարտված հիսնապետը) մնում է Ռոզեի կողքում, իր ընտանիքի մոտ։ Գիյոմը անցյալում հղել է կապիտան, հավատարմորեն ծառայել հայրենիքին, սակայն մի թյուրիմացության հետևանքով

աստիճանագրելով է և տեսնել ժողովուրդ ընկել է պահակային մի զորամաս: Նրա մեջ շատ ամեն է գիտնորական կարգապահություն զգացումը, որը միացած ընկերասիրությանը, մզում է հարազատ ընտանիքին թողնելու, գիտնորական և ընկերական պարտքը կատարելու քայլին: Նա նկատում է ծովը և լողալով, գլխաթափ ասարածություն տեսնելով, ժամանակին ներկայանում է առյուծ, այն պահին, երբ արգեն իր ընկերը տարվում էր գլխատման: Մարշալը խմացել է դատապարտման հիսնասուկանի անցյալի պատմությունը, թե նա եղել է հազատարիմ գիտնոր, նվերված իր երկրին: Տեսնելով նրա աչք վերջին անձնագրությունը, երկու հիսնասուկաներին էլ ազատում է մահապատժից:

Գիտնոր ունի զորամասից մոտ չի տեսարաններ, որոնք լավ կատարման գեղարվեստ, մեծ ազդեցություն կարող էին թողնել: Գրանցից է Բողոքի կղզում, Գիտնոր հանդիպումը կնոջ ու երեխաների հետ: Այս հասկացող կատարել էն Հովհ. Անեմյան—Գիտնոր և Արուսյակ Փափագյան—Թերեզյան:

Գիտնոր խորհրդավոր թափածը, ահավոր վիշտն ու իր մահվան ծանր գաղտնիքը, որը թաքցնում է կնոջից ու երեխաներից, միամիտ կնոջ հետաքրքրությունը, նրա զարմանքը ամուսնու տարօրինակ վարվելակերպի վրա, այդ բոլորը մեղմորամատիկ ուժեղ մի տեսարան էն տեսողին, որը շարունակվել է մինչև այն պահը, երբ պարզվել է գաղտնիքը:

Գիտնոր իր սիրենցյալ կնոջն ասում է.

«Լսիր ինձ, Թերեզյան, ո՛չ դու, ո՛չ որդիներս, ո՛չ ամբողջ աշխարհը, եթե նույնիսկ դժոխքն էլ միանա, դարձյալ չի կարող ինձ արգելք դառնալ ու լիթողնել, որ հեռանամ աշխարհից: Ընկերս իմ գիտնորին իր կյանքն է ապրել. նրան բանտարկել էն, եթե ես վաղը առավոտյան ժամը 6-ին Գորտո Վանտրեսում լինեմ, նրան կպատժեն: Ուրեմն՝ ասա, Թերեզյան, մի՞թե նրան կարելի է դաժմանել: Դուք ուզում եք, որ ես մարգասպա՞ն լինեմ?»

Ինչպես երկնոյի ակիզքն է եղել հանդիսավոր ու տոնական, այնպես էլ վերջը: Ներկայացումն ավարտվելուց հետո, դահլիճում գնալուն մի ճառ է ասել Միքայիլ Նալբանդյանը, որը որոշ խմբագրումներով ու լրացումներով, երկի Հարություն Սվաճյանի առաջարկով, տպագրվել է ՎՊՀ-ի մեջ: Ինչո՞ւ նման մի հանդեսի առիթով, որին ներկա էին ժամանակի արևմտահայ մտավորականու-



Վասիլիոս Վասիլոպոլս



Քյան գրեթե բոլոր ականավոր զեմքերը (Յերթերի խմբագիրներ, հասարակական գործիչներ և այլն), հառով հանդես էր գալիս Ռուսաստանից եկած մի հյուր, որին Պոլսում գիտեին նեղ շրջանում: Այնպես չէր, որ Երևանի հոգևորականները չէին կարող նայրանդյանին իմանալ ու զնահատել այնքան, որ առաջարկեին նման պատասխանատու մի հառ արտասանել:

Բանն այն է, որ Վերնայի թատրոնի գաղափարական զեկավարությունը ոչ այնքան զանգում էր նյութական ժամանակությունը այդ թատրոնը հիմնող վարչության անդամների հետքին, որքան ժամանակի առաջավոր մտավորականների, որոնք եղել էին ազնվոր-շուքը հայ թատրոնի գաղափարի Կասկածից վեր է, որ Վերնայի թատրոնը իր առաջին քայլերը կատարել է Միք. Նայրանդյանի գաղափարակից ու զինակից, Վերնայի Յերթի խմբագիր Լարություն Սվաճյանի անմիջական ազդեցությամբ: Դրանով պետք է բացատրել, որ Միք. Նայրանդյանը զրավոր հառ է արտասանել այդ թատրոնի բացման օրը, իսկ Սվաճյանը գրել ընդարձակ թատերախոսական:

Վայց ազգը, — գրում է Նայրանդյանը, — զանազան աշխարհներում, յուր տարազությունն և թշվառությունն մեռ, — յուր բազմաթիվ հոգսերի և տառապանքների մեռ, այո՞, վաղուց արդեն զգացել է ազգային թատրոնի կարոտությունը: Բայց և վաղ ժամանակներից արգելք և խափան պակաս չէին եղած այդ մեծախորհուրդ գործի սկզբնավորություն:

...Բայց այն վառ երիտասարդությունը, որոնց վերա են մտածող մարդերի հույսերը, ժամանակի և դարու այն հարազատ որդիքը, յուրյանց կամ ուսումնական և կամ փորձնական կրթությամբ, այլ հարարերության մեռ լինելով զեպի ազգը, քան թե նոցա ամուլ նախնիքը, հզացան այս մեծ խորհուրդը, հզենցան, քրտենցան և զեկանեմբեր 14-ի երեկոյան խուռն հայկազանց ներկայությամբ առաջին անգամ բացին ազգի առաջն ապալոնյան հայելու հրապարակական վարազույրը:

Կեցցե երիտասարդություն: Եվ հայկական հառաջագիմության տարեգիրը ոսկեզեն տառերով պիտի ավանդե զայնց սերունդին թատրոնի սկզբնապատճառների անունները:

Անդրադառնալով թատրոնի դաստիարակիչ դերին, Նայրանդյանը շարունակում է.

«Քաաթրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից. Քաաթրոնի բեմն է ալն աթառը, ուր նստում է փիլիսոփայությանը և մարմնավորելով բանը կենդանի, դորձնական գաղափարներով և սրինակներով, ազատում է հասարակությանը այդ գաղափարքը երևուկայությամբ միայն բմրոնելու աշխատութենից. Քաաթրոնի բեմն է ալն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությանը և հանցանքը, սուսնց աշատության ստանում են յուրյանց արժանի հաստացումը: Մարդկային բանականությանը, միայն այդ բեմին է ավելի ալն կախարդական մեծ գորությանը, որ մի ակնթարթում ցույցնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մեջ ուրախություն, արամություն, վարմանք, զմայլանք, ցավ և կարեկցություն: Մի խոսքով այդ բեմը ախրում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողութեններին»:

Խոսելով հասարակության նախապաշարումների մասին զեպի Քաաթրոնը, նայրանդյանը կանգ է առնում ալն մեծ խիզախության վրա, որով արհամարհելով ամեն խոշընդոտ, բեմական սուպարեզ էին նետվել ոչ միայն հայ դերասաններ, այլև դերասանուհիներ:

«Հայկական Քաաթրոնի պատմությանը չէ պիտո մոռանա Արուսյակ և Աղավնի Փափազյանց արգո սրիորդների անունները, — գրում է նա, — որոնք առաջինն են, որ քաշությամբ ոտք կոխեցին Քաաթրոնարեմի վերա: Քաշությամբ պատերազմեցան հասարակաց նախապաշարմունքի յուրյանց վերա արած ազդեցության հետ, և հաղթելով նորանց հրապարակ իշան: Կեցցեն»:

Անդրադառնալով արդեն օրվա ներկայացումների դերասաններին, նայրանդյանը շարունակում է.

«Մինչև այժմ ներկայացուցած Քաաթրոնի պատմությանց մեջ բավական հաջողեցան նորա ոչ միայն գովում ենք, այլ և ազդթում ենք նոցա վերա, մոռանալով մի քանի թերությունք, որ զրեթն անհրաժեշտ են ամեն մարդու մի նոր պաշտոն կատարելու ժամանակ:

Հույս ունինք, որ նորա հասարակության կողմից պատահելով մի վարդապետ ընդունելության, ոչ միայն ամենայն ջանք և աշխատություն գործ զենն յուրյանց կատարելագործության համար (մանավանդ շարժողությանց մեջ), այլև յուրյանց խիստ բարոյականությամբ, որ սեփական է բոլոր հայասնականաց և օրիորդների, պատվին յուրյանց կոչումը և ալնպես մի կողմից բարի օրինակ

Հանդիսանալով յուրյանց հաշորդներին, մյուս կողմից յուրյանց անձր իրրն վկայություն ղեկելով հասարակության առաջն, ապացուցանելու համար, քն թատրոնարեմք չէ, որ կողոպտում է բարոյականը, եթե մարդը բարոյական էր հասաշույց:

Հույս ունինք և կը ցանկանք նույնպես, որ հասարակության քաջայերական բնգունելությունը չզուրկն նորանց հպարտության վիհը, ուր գահավեժ անհետացել են շատ եվրոպական գերասանուհիք:

Հպարտութենից ավելի մեծ թշնամի լուսնի գերասանուհին, որպես նաև գերասանուհի Հպարտության երևցած օրից վը գաղաքի գերասանի մեջ հառաջագիմության ձգտողությունը այն կեսի վերա, ուր հասած էր. միևնույն գերասանը և գերասանուհին, միևնույն յուրյանց ասպարեզի կատարածը պիտի որ հառաջ դիմեն, պիտի որ կատարելագործվին:

Փաղցր է մեզ հուսալ, որ արգո գերասանք նույնպես օգուտ քաղեն հասարակության ընդունելութենից և աշխատին անարատ պահպանել յուրյանց կուռմը վերողրյալ պատեհունների համար: Մենք մեր գահությունը և շնորհակալությունը միահամուռ հայտնում ենք բովանդակ խումբին, որի մեջ տեանում ենք քանքար խոստացող հույսեր:

Հույս ունինք թատրոնական վերատեսչության կողմից, որ նա մասնավոր ուշադրություն դարձնե ա) թատրերգութեանց լեզվի մաքրության, հստակության և միության վերա և բ) ներկայացնելի թատրերգությանց ընտրության և թարգմանության վերա: Ո՛չ ամենայն թատրերգ, որ կարող է երևիլ որևիցե եվրոպական քաղաքներում, հարմար է հանկանկան բեմին, ոչ ամենայն եվրոպական դարձված հում հում թարգմանելով կարող է հայանալ:

Հայոց ազգի ընտանեկան կյանքը խեղճ է ինչպես մի ասիական ազգի կյանք, բայց խեղճությունը դեպի թշվառություն կը փոխվի, եթե եվրոպական ընտանեկան բարքի զեղխությունը և ավերանքը, որպես քաղաքակրթութեան հատկությունը, պատվաստվին հայկական ընտանիքի վերա:

Վերջին աստիճանի քերուշ է թատրերգությանց ընտրությունը, վերջին աստիճանի զգուշության կարոտ. մանավանդ անցանելու ժամանակ այն ժայռերի մոտից, ուր գահավեժ ընկավ ֆրանսիական ընտանեկան կյանքը:

... Եվ ինչպես պիտի միխթարվելիք մեք, եթե միքանի ժամանակից չսկիւնք, որ հայոց ազգը Պոլսի մէջ կազմել է մի ընկերութիւն, մի փառաւոր թատրոն կանգնելու համար, որի շքեղութիւնը, հարմարութիւնը և այլ հաշուեցուցիչ որպիսութիւնքը պիտի նպաստաւոր լինեն նորա մեծ հառաջագիմութիւնը: Եվ այդ թատրոնը ներկա սերունդի համար կը լինէր մի հոյակապ հիշատակի արձան, որի վերա պարծանքով պիտի նային հայերը և, որ պատկառելի պիտի կացուցանէր ազգը, արիշների տուրի ցույց տալով նոցա, ազգի բարոյական զարթոյն և մի ազապայցը:

Պակաս ուրախութիւն չզգացիք մեք, տեսնելով Ձմշունիո մէջ Վասպուրական տնձնուրաց ընկերութիւն հայախոս թատրոնը, աքառեղ հաշոյ կնք համարում և զեպի նոցա ուղղել մեր տոյ սրան շնորհակալութիւնը և ընթացք ու հաշուութիւն մազթել յարանց շնաշխարհիկ տապարեղի մէջ:

Կեցցեն բոլոր հայ թատրոնը.

Կեցցեն և զերասանը.

Կեցցեն զերասանուհիք,

Պարկեշտք և ժրաշանք¹⁰ս:

Նայրանդյանը շարագրում էր նորաստեղծ ազգային թատրոնի զարգացման մի լուրջ ծրագիր: Որ թատրոնը մի դպրոց է, այդ ընդունում էին անգամ Միխթարյանները և նրանց տեսարան Պետրոս Մինասյանը, որ այն ամենից ներդարծուն զարոցներից է, նաև մայրենի լեզու սովորեցնող դպրոց, ընդունում էին Հայկունին, Քմերսի տնձանոթ աշխատակիցը և ուրիշներ: Նորը Նայրանդյանի մոտ այդ չէր, ալ՝ հիմնականում երկու՝ հարց՝ խաղացանկի ճիշտ ընտրութիւն և զերասանական արվեստի կատարելագործման անհրաժեշտութիւն:

Նայրանդյանը պատասխանում էր այն հարցերին, որոնց չէր պատասխանում Ռոթայի պիեսը: Եթե ընդհու հիմնապետներըս որոշ մարդկանց կարող էր միտք թելադրել, թե թատրոնը պետք է սնվի թարգմանական դրամատուրգիայով, ոտար կյանքը ներկայացնող պիեսներով, ապա Միք. Նայրանդյանը գծում էր այն ուղին, որով պետք է ընթանար հայ թատրոնը: Նա՝ ակնարկելով թարգմանական դրամատուրգիային, գրում էր, որ չպետք է գայթակղվել և հայ բեմը սնուցանել ֆրանսիական խոհանոցի կերակուրներով և, որ պետք է հայկական կյանքից վերցված պիեսներ խաղալ:

Ի՞նչ դիրք է բռնել Նալբանդյանը պատմական ողբերգությունների նկատմամբ: Դրանից երկու տարի առաջ՝ 1859 թ., անգրագետնալով Մոսկվայի հայ ուսանողների ներկայացումներին, նա իր «Հիշատակարանում» քննադատել էր «Արիստակես» պատմական ողբերգությունը, զրան հակադրել կենցաղային դրամատուրգիան, գովել Ն. Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն սկիին» վոդևիլը: Պոլսահայ մշակութային կյանքին, այդ թվում թաղային թատրոնների խաղացանկին քաջատեղյակ Նալբանդյանը մոռացությամբ չէ, որ իր ճառում չէր քննադատում պատմական ողբերգությունները: Նա համոզված էր, որ ինչ-անհրաժեշտ չէ իր քաղաքական ազդեցությունը Ռուսաստանի մոլոդոլուրդների հետ կապած արևելահայերի համար, անհրաժեշտ է սուլթանական բռնապետության դեմ ազատագրական պայքարի գուրս եկած արևմտահայությունը համար. այդ պայքարում խոշոր դեր ունեին կատարելու պատմական ողբերգությունները: Դրա համար, հարվածը հիմնականում ուղղում էր օտարամուտ այն դրամատուրգիայի դեմ, որը կապ չուներ հայ իրականության հետ: Ուշագրավ է, որ Նալբանդյանը ո՛չ թե առհասարակ դեմ է բուրժուարկանական պիեսներին, այլ այն երկերին, որոնք ֆրանսիական քաղքենիական կյանքի ոլորտից գուրս չեն գալիս, խորախմբված են վերնախնամի սիրարկածների վրա:

Նալբանդյանին զրազեցնող մյուս հարցը՝ բեմական արվեստի հարցն էր, որ մինչ այդ քննարկել էր հետաքրքրել. բուրժուարկանությունը բեմոված էր միայն զաղափարախոսություն, մասամբ էլ՝ լեզվի վրա: Նալբանդյանը, թեև ժխտ տողերով, առաջ էր քաշում ունայնգամի անհրաժեշտությունը, կյանքը բնական, անսխեմն ինքնապար ներկայացնելու հարցը, պահանջելով գերասաններից զգուշանալ ավելորդ շարժումներից, անբնական խաղից:

Ի՞նչ կարծիք է ունեցել նա գերակատարումների մասին. մի ակնարկից երևում է, որ դիստոգություններ էլ է ունեցել, բայց այդ կարգի թերությունները անխուսափելի համարելով նման մի սկզբնաւորման համար, զգուշացել է դրանց մասին խոսելուց և առհասարակ հիշատակել է միայն Փափազյան քույրերին¹¹:

Եթե մենք Մ. Նալբանդյանի ճառում չենք գտնում գերասանների խաղի մանրամասն նկարագիրը, ապա այն գտնում ենք Հաբուսյուն Սվաճյանի գրչից գուրս եկած ուշագրավ թատերախոսականում, որը տպագրված է «Մեղվում»:

Ամենեին շնանձացնելով Մովսէսյանի տաղանդի մեծութիւնը, և նրա խոր գիտելարարիքը, անհամեմատական շնորհամարում, որ նա այդ աստղերը գրելիս հաշվի է առել նաև Մ. Նալբանդյանի ազգավարութիւնը: Մովսէսյանի վերահիշյալ հազմածը հանդիսանում է հայ թատերագիտութիւնն ուղադրով էջերից մեկը: Իզուր չէ, որ Հր. Ասատուրը, խոսելով այդ մասին, գրում է. «Այս թատերական քոռնիկը թեև չէր պատմած խաղին նյութը, սակայն եվրոպական բժրոնւումով գրված էր, և ոչ անկէ տուտ և ոչ ուլ անկէ հաջոր մեր թերթերուն մէջ տարիներով ալապիսի մանրամասն ու պիտակից գեահաստմանց շնորհ հանդիպիր պերաստեներու մասին»¹²:

Մովսէսյանն իր թատերախոսականը գրել է երգիծական ձևով. Մեղախելան, որ ինքն է, խոսում է սուրհանդակի հետ, և հարց ու պատասխանի ընթացքում գեահաստմում է գերասաններից յուրաքանչյուրի խաղը:

Նա ամենից տուտ հայտնում է իր սրախութիւնը համազգային մի թատրոնի ստեղծման ատիթով, մշակութային մի կենտրոնի, որտեղ միմյանց կողքի նստել էին գրսում իրար հալածող, տարբեր գաղափարութիւնների մարդիկ, այլ խոսքով՝ նախ նրա ուղադրութիւնը գրում էր հայերի՝ մի տեղ համախմբվելու, նույն զգացումներով ապրելու գաղափարը:

«Թերալի շիտակ ճամբին պիշերով անցած տտեն, — գրում է նա, — նվագածութիւն մը լսեցի. հա, ըսի ինքներեւա, երթամ սա նվագածութի հարցնեմ, թե ո՞ր է այդ ապիկտը սուրհանդակը, որ մենդիխանեն մեացած է: Արտորեոք ներս մտա այն դռնէն, ուրկն կուգար նվագածութիւնն ձայնը կ'տեսա, որ ի՞նչ կը նայիս. հայերը թատրոն մը ունեցեր են:

— Կեցցեն՛ հայր:

— Գերասանները՝ հա՛յ, երգիչները՝ հա՛յ, հանդիսականը՝ հա՛յ, լուսավորչական հայ, հոռմեական հայ, բողոքական հայ, ամենքն ալ հայ, ամենքը մեկ տան մէջ են հաճաքվեր, քույր ու եղբայր, հայր ու որդի են եղեր ամենքն իրարու:

— Փառք զանոնք մեկ հարկի տակ բերող պարոններուն»¹³:

Նույնպիսի հիացական գեահաստական տվել էր Նալբանդյանը այդ գործը նախաձեռնողներին. Պետք է նշել, որ Նալբանդյանի ճառը, Մովսէսյանի այս թատերախոսականը և Նալբանդյանի հայտնի «Թաւալացի աղլկա երգը» ազգագրվել են «Մեղվիս նույն համարում,

որպէս իրադրութեանը տալով նկատելի հանդիսավորութիւն, մթնա-
յարտը տողորելով նայրանդյանական շնչով:

Այնուհետեւ Սվաճյանն անցնում է գերակատարներին: Երևում
է, որ Արեւելյան թատրոնի այդ առաջին ներկայացման օրը վար-
պետութեամբ և իրենց գերի խոր ըմբռնողութեամբ խաղացել են
Արուսյակ Փափազյանը, Պետրոս Մաղաքյանը, Սերովոյն Պենկլյանը
և Հովհ. Աննիմանը, որոնք բոլորն էլ իրենց գերաստեական մկրտու-
թիւնն ստացել էին թաղային թատրոններում և նկատելի լափով
մարզվել բնական արվեստի մեջ: Սվաճյանի վկայութեամբ Պ.
Մաղաքյանը կատարելապէս հաշոյ ներկայացրել է բանապետի
գերը, իսկ Ա. Փափազյանը ոչ նվազ վարպետութեամբ մարմ-
նավորել է գլխավոր հերոսուհու, մահապարտ հիւնապետի կնոջ՝
Թերեզայի գերը, ի հայտ բերելով մայրական և ամուսնական սիրո
դրսևորման խոր ըմբռնողութիւն: Նա մեծ հուզականութեամբ է
ներկայացրել հատկապէս ամուսնուն ժխիթարելու շտեքերը,
հուսահատութիւնը, և իր ամուսինն և իր որդվոց հայրը կորցնելու
ցավը¹⁴:

Ս. Պենկլյանը հակառակորդի՝ գնդապետ Վալմորի գերում
հանդես է բերել Եւրեմիդիոսի մը Կենդանի և կատարյալ պատ-
կերը, իսկ Հ. Աննիմանը՝ քրարի հոր մը և քարի ամուսնու մը պար-
տականութիւնները:

Սվաճյանը կանոնախառն ռումբ նշել է նաև թերութիւններ,
իսկույն ևնթ խոստովանելով, որ նման մի մեծ գործ՝ իր առաջին
օրերին չէր կարող լինել անթերի:

Արուսյակ Փափազյանի մասին ասված է, որ տեղ-տեղ շատ
ձանք է խոսել, իսկ քույրը՝ Աղամի Փափազյանը, կարողացել է
կաուրայի պարզամտութիւնն ու բարեսրտութիւնը հարազատորեն
ներկայացնել, իսկ նույնքան հաշողութիւն չի ունեցել երիտասարդ
աղջկան հատուկ թեթևաշարժութեան մեջ:

Իր շարժումների, առհասարակ հաշող խաղի մեջ որոշ լափա-
զանցութիւններ է թույլ տվել Հովհ. Աննիմանը:

ԵՄնդվի խմբագիրը շատ զգույշ քննադատում է ռեժիսորին,
այդ քառի համար ստեղծելով դերացույց հայերեն բառը:

Նշելով այս թուրը, ԵՄնդանս հույս է հայտնում, որ թերու-
թիւնները կուղղվեն և որ չպետք է խոշորացույցով դիտել դրանք,
մանավանց որ խումբը իր ամբողջութեամբ մեծ հույսեր է ներշնչում

և կատակածից զիւր է, որ այն անհոտած տեղը չպիտի կենա, այլ միշտ պիտի հաստատուի մեկ կատարելութեան մեջ»¹⁵:

Բացի Ռոթշայի «Սրկու հիմնապետներէն»՝ նույն որը ներկայացուցի է նաև մի գավեշա, որը նայրանդյանի մօտ հիշատակվում է «Սրկու մտացկոտներ», մամուլում և Մնակյանի հիշողութեաններում՝ «Թունշիներէն»: Այդ գավեշաը համար է խաղացվել պոլսահայ բնում, միշտ կաշվելով «Թունշիներէն» կամ «Տերը ծառ», ծառան տեր:

Այսպիսով, հայ ազգային տուային պրոֆեսիանալ թատրոնը իր անդրանիկ ներկայացումներ տվեց հանդիսավոր իրադրութեան պայմաններում, արժանանալով առաջավոր մտավորականութեան ընդհանուր հիացմաներին:

Գոհ էին այն կազմակերպողները: Գոհ էին հանդիսականները, որոնք օրվա ներկայացումների, Միք. Նայրանդյանի հետի ազդեցութեան տակ՝ դուրս եկան թատրոնից և շարան-շարան մեկնեցին իրենց քնակարանները:

Ներկայացումը ավարտելուն՝ վերադարձողներու չապտերները լուսավոր կամար մը կը ձևացնէին Բերայի Պողոտային մինչև Պոլսո հեռավոր արվարձաններն ու թաղերը, գրում է իր հուշերում ժամանակակիցներից մեկը:

Արևելյան թատրոնի նման մի կայուն թատերախմբի կազմակերպումը այնպիսի մի հետամնաց երկրում, ինչպիսին Թուրքիան էր, մշակութային խոշոր երևույթ էր: Այն վիթխարի գեր կատարեց պոլսահայ մտավորական կյանքում: Մի քանի օր Պոլսում բոլորի խոսակցութեան նյութը եղել է պատմական այդ նշանակալից դեպքը: Մարդիկ հոգով կապվել են թատրոնի հետ, սիրել: Արվեստի բարձր կոշումը իրենց մեջ զգացող կանայք ու ազգիկներ՝ բարի նախանձով են դիտել Արուսյակ Փափազյանին մատուցված հարգանքի ցույցերը, ցանկացել են նմանվել նրան, մըրցել նրա հետ: Օրինակ՝ Պաշտա Ֆասուլաճյանը (այն ժամանակ օրիորդ Պաշտա Փափազյան), բնին նվիրվելու իր որոշումը կապում է այդ երկնոյի ուժեղ ազդեցութեան հետ. «Օրիորդ Արուսյակ Փափազյան Թերեզայի գերը ստանձնած էր,— գրում է նա,— չափազանց կատարելութեամբ կատարեց իր գերը, այնպես որ ես ալ հանդիսականաց նման շատ ու շատ հուզվեցա և գրավեցա բնի դուքի հմայքին: Հիմա միայն կրցած էի գտնել այն աշխարհը, որ



Հարություն Սկանյան



տիեզերքը կրնար իր մեջը ամփոփել... Այն անկարելի էր ինձ համար օթխելը մնալ. հոն, այդ վայրը նետովի կը քաղկայի»¹⁶,

Այդ դիշնար եւ շի քննել, մշուս օրվանից փորձել է Արուսյակի գիրը, իսկ հաշորդ թատերաշրջանից՝ ընդունվել «Արևելյան թատրոնը»:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանը տեղի մտհինգ ամիս՝ 1861 թ. դեկտեմբերի 14-ից մինչև 1862 թ. մայիսի 5-ը: Այս մասնակամիչըցում թատերախումբը բեմագրեց շորս ինքնությունը և շորս թարգմանական պիես: Ինքնությունը պիեսներն էին Մ. Պեռլիկովսկայի «Արշակ Բ-ն», Ք. Քերզյանի «Մանգուխտը», Հ. Անեմյանի «Կոմիտասի ցուցակը» և Ս. Մանասյանի «Ջաղացականի աղջիկը»: Թարգմանական խաղացանկը քաղկայցած էր հետևյալ պիեսներից՝ մեզ անհայտ հեղինակի «Թորերտ ալազականպետը», Միլվիտ Պելիկովի «Յրանչեակա դա Ռիմինին», Վ. Հյուգոյի «Արքայն գրոսնուն»:

Այսմ՝ համառոտ կանգ առնենք այդ բեմագրությունների վրա: «Երկու հիսնապետները» մի քանի անգամ ներկայացնելուց հետո, 1862 թ. փետրվարի 19-ին «Արևելյան թատրոնը»՝ Օրթագյուղի համրի հետ բեմագրում է Միլվիտ Պելիկովի «Յրանչեակա դա Ռիմինին» աղբերգությունը: Այս պիեսի նյութն է Դանթեի «Դժոխքում» պատմված մի սիրավեպ, որն իր հոգեբանական խորությամբ, ումանտիկական պոսիվիումներով ու գերազանցապես աղբերգական վախճանով անհամեմատ մեծ հնարավորություններ էր ստեղծում՝ գերասանների բեմական ընդունակությունների գրեթեման համար, քան «Երկու հիսնապետները»: Մամուլի վկայություններից երևում է, որ խումբը հիմնականում Օրթագյուղին է հղել. «Արևելյան թատրոնից» մասնակցել են մի քանի ումեր, այդ թվում՝ Ա. Փոփազյանը, որի խաղընկերը՝ Պողոսի գերակատարը, հղել է Օրթագյուղի ումերից Սայի Սայանը: Քերթերը այս ներկայացմամբ գրաղվել են նույնքան, որքան «Երկու հիսնապետներին» հանդիսավոր երեկոյով:

«Մեղու» պարբերականի կարծիքով՝ «Արևելյան թատրոնի» առաջին գերասանուհի օրիորդ Արուսյակ Փոփազյան բնական ձայնով և բնական շարժվածքներով կենդանացուց խաղին մեղի Յրանչեական»¹⁷:

«Մասիսը» գրել է, թե հայ գերատանները այդ թրևտիր ողորդաթյունը ներկայացուցին աշխարհի հայոցաթյամբ մը, որմէ ամէնին՝ առաջմ, Եմբուպայի մեծ Բարաբաններն միայն կրեանք սպասել: Գ. Յաշան բազմակտե մեծ հայոցաթյամբ կատարեց տարփաժորի և կարիճ ասպետի մը դերը, իսկ Արուսյակ Փափազյան որիորդը ընտիր գերատանուհիի մը կատարելությունները ցույց տվաժ Զրանշակայի գերին մեշ, արտասանության և շարժվածոց վաշիշտությամբը զմայիցոց հանգիստանները և մինչև անգամ հոն գտնվող քանի մը իտալացիոց հուանդակին ծափահարությանց արժանի կզաժա¹⁸:

Նայն որը «Զրանշակայի» ներկայացումից հետո կատարվում են երկու զաժեշաներ, մեկը՝ Հ. Աննայանի թնամիտասին ցուցակը, մյուսը՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի կողմից ֆրանսերենից փոխադրված «Կատակերգություն տվազակաց» մեկ արարվածանոց զաժեշտը, որ հաճախ էր խաղացվել Օրթազյուզում:

«Արևիկյան Բարաբանի» իւումբը 1862 թ. մարտի 4-ին ներկայացնում է «Եթերիտ տվազակացետը» որ, ինչպես տեսանք, զնոս տարիներ առաջ կզել էր «Արամյան Բարաբանի» խաղացանկում և իր սոցիալակտե բաժանդակության շնորհիվ մեծ ընդունելություն էր գտել երիտասարդության կողմից: Ներկայացումը տրվել է հոգուտ «Համազգային աղքատներուն»: Գերատան-գերատանուհիները և «Բարաբանացետը» նյութական որել շահ շեն պահանշել և 18,000 զրուշի արդյունբը տմբողջությամբ հատկացվել է աղքատներին: Ներկայացումից առաջ կատարվել է թաղըրանվազ երգ մը. թե ի՞նչ է կզել այդ երգը, հայտնի չէ: Մամուլը զրական է արտահայտվել զերակատարների մասին, սակայն խտտորեն քննադատել է Արուսյակ Փափազյանի ինչ-որ կամակոր վերաբերմունքը, որի մասին «Մեղուն» լուում է, իսկ «Մեր» պարբերականը նախ զոժում է Փափազյանի խաղը, գտնում, որ նա թի ընն զերատանուհի մըն է և լվերջին աստիճան զգալուն կերպով ու փափկությամբ, իսկ ողորդակտե դերքերու մեշ նաև ճիշտ նկարագրով կխազա և ալլն, ապա խորհուրդ է տալիս պահել շափաժորություն, շփորձել թթաբունը իր հաճոյիցը ծառայեցնել: «Ասիկա ոշ միայն Բարաբանին ներդաշնակությունը կաժրե, — զրում է «Մերը», — ալլն ժողովուրդին համարումը կվերցնի... Ազգեցություններն շուտով հափշտակվիլը աս արհեստին մեշ, շահն ու համարումն միանգամայն կը զրկե... Մի՞-

թե շուգեր օր. Արուսյակ, որ գերաստնություն վրա հասարակություն ունեցած համարումը իրեն համար տարրեր ըլլա, մի՞թե շուգեր, որ իրավամբ ընդհանուր հարգանք մը վայելի, իրեն առաքինություն մը պետք է, վեհանձնություն: Վեհանձնությունը ընավորության առաքինություն մըն է, որուն համար տղայական ու ձանացի հանույքներ (գաբրիա) նվաստություն հեն¹⁵:

«Մերը» քավական խիստ է արտահայտվել մի գերաստնուհու մասին, որը մինչ այդ միայն գովեստներ էր լսել իր հասցեիկ: Այստեղ էլ խոսքը նրա գերաստնական տաղանդի մասին չէ, այլ նրա ինչ-որ պարբրիսի. մենք այս փաստի վրա երկար կանգ չէինք առնի,— քանի որ հայտնի էլ չէ, թե խոսքը ինչի մասին է,— եթե վերահիշյալ գիտողությունների մեջ ակնարկ չլիներ, թե գերաստնուհին գտնվում է ինչ-որ ազդեցությունների տակ: Ինչպես տեսանք, գնոհա առաքին ներկայացման երեկոյին իր արտասանած ճառի մեջ Մ. Նալբանդյանը ցատումով ու արգահատանքով էր խոսում մարդկանց մասին, որոնք թատրոնի հիմնադիրների կոշիկների կապերն արձակելու անգամ արժանի շեղող ունեություններ լինելով հանդերձ, բանդուտն բերանով և վաստակյալն համարտակություն մը փորձել էին ուղղաթուղի բռնոր ազդեց, դիմել մինչև ոստիկանություն:

Նալբանդյանի ակնարկները շատ տաղնապալից էին ու քավականաշափ թափանցիկ: Ուրեմն՝ հայ թատրոնի հակառակորդները դիմել են քաղաքական շանտաժի՝ խանձարուրի մեջ խեղդելու համար մշակութային այնպիսի մի կարևոր միջոցառում, ինչպիսին ձևերելյան թատրոնի ատեղծումն էր: Այդ փորձը չի հաջողվել, սակայն պայքարը, հասկանալի է, շարունակվել է. թշնամիները ի՞նչպե՞ս կարող էին ավելի ուժգին հարված տալ խմբին, եթե ոչ զլխավոր գերակատարի պարզամտությունն օգտագործելու միջոցով նրան իրենց ազդեցության տակ զցելով:

Որ ատեղծվել է վտանգավոր դրություն, լուրջ միջամտության անհրաժեշտություն, երևում է հետևյալ փաստից: Դեպքի հենց հաջորդ օրը՝ մարտի 5-ին, ներկայացվել է Քարանշակա դա Ռիմինիս: Բայց ինչպե՞ս երևում է մամուլի փակ ակնարկներից, առաջավոր մտավորականության նպատակն է եղել՝ առիթը օգտագործելով, կոչ անել հասարակությանը՝ չնեթարկվել կաթուղի պրոպագանդայի ազդեցությանը, համախմբվել սկսված դործի շուրջը, ուշադրություն չդարձնել դավանական պայքարի թույն սրակող մարդ-

կանց ո՛չ քարոզներին, ո՛չ էլ զրադիկալայիններին: Ինչ հիմքեր ունենք նման հզորակացությունների համար: Նախ աչք հրեկոյին խումբը երգել է երկու երգ, որոնցից մեկը հզել է Մ. Պեշիկթաշլյանի հայտնի «Եղբայր հմբ մեքքա», որտեղ կոչ էր արվում հայ ժողովրդին միանալ և գործել սրպեա կըրայրներ:

«Մեկանգ հոգեինք, մեկանգ ցանենք,
Մեկանգ թափին մեր քրտինքներ,
Ըզուռեն Բարյաց յերկինս հանենք
Որ կյանք տունուն հայոց զաշտեր.
Ընդ առանգոք թ՛եչ կա սիրուն
Քան զանեկայի կըրայր տնուն»²⁰.

«Մեղգումա» երգի վերնագիրը չի առված, միայն հիշատակված է, որ «եներկայացումը սկսած քաղցրանվագ երգով մը. առաջին խաղեն հաքը որթաքեղցի գերասանական խումբը ուրիշ քաղցրաներով երգ մը ազգով, որուն խոսքը Մ. Պեշիկթաշլյանին էր, որով խիստ ազդու և կաթի ստատուշ կերպով ի միությանը կը հաղորդեին հայտնի է, որ երգվել է «Եղբայր հմբ մեքքա»: Բայց կա ավելին. անհրաժեշտ է դարձել, որ թատերական գործիչները, լրավարար-վելով նման երգերով, հանդես գան հատուկ ճառերով: Նախ ճառ է ասել Տիգրան Յուսուֆյանը, ապա «Մեղգի» խմբագիր Հարություն Սվանյանը:

«Պատիվ ունեցանք խաղեն վերջը մենք ալ մեկ երկու խոսք ըսելով՝ հանգիստականները հորդորելու,— գրում է Սվանյանը,— որ առհասարակ շնորհակալ ըլլան օգոստոսափառ կայսերա»²¹:

Բայց ինչո՞ւ այս բոլորը անհրաժեշտ էր դարձել: Աճե՞նք է, որ նախորդ օրը պատահած զեպքը ունեցել է քաղաքական գույն:

Գեպքին առիթ տվող Արուսյակ Փափազյանը «Մեղու» պարբերականում հրատարակել է շատ մանվածապատ լեզվով գրված մի քան նամակ, որ Սվանյանը լույս է ընծայել: Նույն համարում, որտեղ խոսում է «Մարտի 5-ի երեկոյի մասին և հայտնում է, թե տպագրում է աչք նամակը՝ «այս եղելությունը վերաբերյալ ըլլալով»:

Ա. Փափազյանը ուզում է իրեն արդարացնել, ինչ-որ մարդկանց մեղադրել, որոնք իբր թե իրեն չեն զնահատել. ապա՝ գիմե-

յով Սվաճյանին, ասում է ռալյց կը մտածեմ, թե ոչ իսկ Լեզի Հանլի կրնա ըլլալ տեսնել, որ Շիրանշական կենդանացուց հուսկած տեսներեդ արժանի չի եղեր և ո՛չ իսկ...»²³։ Զի ասում հիմնականը, թե ինչի արժանի չի եղել, ռալյց դա երկրորդական է և Կարևորն այն է, որ ես գիտակցել է սխալը։ Նամակի վերջում հայտնում է, որ կարգարացնի իր վրա գրված հույսերը։

Դավադիրները վրիպում են, երանք հաշորդ թատերաշրջանում, այս տեղում ոչ թե Արուսյակ Փափազյանին, այլ՝ Ստ. էքշյանին հակադրելով խմբին, հաշորդում են, փնչպես պիտի տեսնենք հետագա էջերում։

Մարտի 12-ին, «Արևելյան թատրոնի» խումբը ներկայացնում է Ս. Մանասյանի «Ջաղացականին աղչիկը»։ «Մեզուհ» բարձր է գնահատում այդ պիեսը, գովում է բեմադրությունը, ասում, թե այն ղեկավարաց հանդիսականաց մեծ թաղմությունը, անշունդ դիտողություններ է անում հեղինակին, հույս հայտնում, որ գրանք կուղղվեն և երկը ավելի կատարյալ կդառնա։ Սվաճյանը այդ թատերախոսականի հետ միասին հրատարակում է մի նամակ, որը իբր թե գտնվել է փողոցում և վերաբերում է «Ջաղացականին աղչիկը» պիեսի ներկայացմանը։ Բավական տեղեկություններ գտնում ենք այդ նամակում։ Այնտեղ, ի միջի այլոց, ասվում է. «Հանդիսականաց խումբն թաղմությունը պատիվ ունեցավ հարգի Մանաս էֆենտիեն շարադրված «Աղչիկ Ջաղացականի» սիրահարությունը արժանավոր ծափահարությամբ վայելելու, մանավանդ գերասանուհի Արուսյակ Երիտրդին ազգու և բնական կերպերը բոլոր սիրտերը շարժեցին։ Դեռ տեսնելու էր մեր հայոց լեզվին քաղցրությունը, որ կը բերեր աղնիվ օրիորդի մը հայրենասիր շրթունքները, զգայուն երիտասարդ գերասանները հալկազյան որդվոց հույսերը փառավորեցին իրենց աշխուժությամբը։ Ըսել կուզեմ, 1862 թվականը պարտի գրողմի մեր հոգուն մեջ անշինչ և ոսկեզած տառերով, որն որ ազգային հառաչագիծության նոր սկզբնավորությունը եղավ»²⁴։

Սվաճյանը դո՛հ է մնացել երեկույթից, ըստ երևույթին նաև այն պատճառով, որ հարթվել է Արուսյակ Փափազյանի հետ կապված անախորժ դեպքը։

«Արևելյան թատրոնի» ընթացման առթիվ երգված հանդիսավոր երգի տողերից երևում էր, որ խմբի հիմնական նպատակներից մեկն էր պատմական անցյալի բնի հանումը, ողորդությունների ցուցա-

գրումը: Քառերաչափներ մտահեռում էր իր փակմանը և զեռեռ ոչ մի նման պիտե չէր ներկայացվել, մինչդեռ հրապարակի վրա կային տասից ավելի պատմական սղքերգութիւններ: Դրա պատճառը, արդեն, զժմար չէ դուշակել: Բայց պետք էր փորձել և խումբը փորձում է:

«Մեզուք թերթում լույս է տեսնում տալովիս մի հայտարարութիւն. «Առաջիկա ուրբաթ իրիկուն (մարտ 23) նստմի թատրոնին մէջ երկրորդ ներկայացում մը պիտի արվի՝ ի նպատակ Բարեգործական ընկերութեան և համազգային հիմնադրանքներուն: Ներկայացվելու խաղն է մեծարգո պ. Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի «Անձնասպան իշխանը» ստույգով պատմական թատերգութիւնը»²⁵:

«Մեզվիք ընթերցողներից և ոչ մեկի համար զազանիք չէր, որ զա հենց «Արշակ Բ» պիտե չէր, որ մինչ այդ հաղորդումը ներկայացվել էր Օրթագյուղի թաղային թատրոնում, բայց այստեղ՝ չէր կարող այն ցուցադրվել իր անունով: Հետագայում Տ. Չոխանջյանն էլ իր «Արշակ Բ» սպերալի վերնագիրը դարձրել էր «Օլիմպիա»՝ զլիազար հերոսուհու անունով: Պեշիկթաշլյանի պիեսում թագավորն էլ ներկայացվում էր որպէս իշխան: Սրանք, սակայն, չուրիւնը չէին փոխում: Հանդիսականները, որոնց համար էս ներկայացումը, միևնույնն է, քաշ գիտէին, որ իրենք բնում տեսնելու էին հայոց Արշակ թագավորին և ոչ թէ մի իշխանի: Հատուկ ուշադրութիւն է դարձվել երկուն հանդիսավոր դարձնելու վրա. ներկայացմանը մասնակցել են նաև Օրթագյուղի թատրոնի հիմնական ումերը: Նկատի ունենալով, որ «Արշակ» թատրոնի փոքրիկ բնում զժմար է ցուցադրել քաղաքացիական պատերազմներ, վարձվել է նստմի թատրոնը, ձեռք են բերվել անհրաժեշտ զեկորներ, զգեստներ և այլն:

1862 թ. մարտի 23-ին բնագործում է վերահիշյալ պիեսը: Դա հայ թատրոնի պատմութեան ամենատաքաղքաւ երևույթներից մեկն է, և ըստ չուրիւն «Արշակ» թատրոնի առաջին փորձն էր՝ ազգային խաղացանկով հանդես գալու, ազգային զեմք ստանալու ուղղութեամբ: Մինչ այդ՝ պիեսները կամ օտար էին, կամ փոխադրութիւն, միայն լեզուն էր հայկական: Այժմ՝ խումբը հայկական, պիեսը հայկական, լեզուն հայկական:

Եթե վերնագրի փոփոխութիւնը արդյունք էր քաղաքական թեւադրանքի, ապա պիեսում որոշ փոփոխութիւն էլ կատարվում է՝

այն լիարժեք զեղարվեստական մի երկ զարձնելու նկատառումով: Հաշվի առնելով, որ բեմադրվելու է Նաումի թատրոնում, և հանգիստասեղանների մեջ լինելու են թատրոնից հասկացող շատ օտարականներ, հեղինակը համարձակվում է նախօրոք Որմիզդ անունով կոչած հերոսին (որը պիեսում Շապուհի որդին է և եզրաչափական սիրով կապված է Արշակի որդու հետ) փոխել կանացի կերպարի, զարձնել Ռոքսաննա՝ զուսար Շապուհի:

Այս փոփոխությունից մեծապես շահում է երկը, զառնում սիրային հանդույժի վրա խարսխված մի ողբերգություն:

Թվում է, թե քաղաքական որոշակի նպատակներ հետապնդող նման մի ազգային ներկայացում մեծ աշխուժություն պետք է առաջացներ պոլսահայ մամուլում, ասկայն տեսնում ենք հակառակը. հայ մամուլը շատ զգույշ տողեր է միայն նվիրել գրած: Մասնորոշումն օղակաբերված մի սեղմ հոգվածից իմանում ենք, որ ներկայացումը բացառիկ հաջողություն է ունեցել:

«Այս երկրորդ թատերահանդեսը, ինչպես իր նպատակով, երկնայե և նյութով ալ ազգային ըլլալով՝ առաջինն ավելի փառավոր եղավ»²⁶:

Այդ հոգվածից իմանում ենք, որ հանգիսականների մեջ են եղել նաև օտար թերթերի թղթակիցներ: Բայց թե ո՞ր զերասանը ինչ գեր է կատարել, ո՞ր հատվածներն են շատ ծափահարվել, այս մասին խոսելուց զգուշացել է Մասիսը, իսկ Մեղուն առհասարակ ոչինչ չի գրել այդ պատմական ներկայացման մասին, երևի հաշվի առնելով, որ ամենից շատ ինքն էր ենթակա կասկածների:

Բայց հայ թերթերը, եթե զուսպ են մնացել իրենց սեփական կարծիքը հայտնելուց, ապա այդ հանցանքը քաղել են խորամանկ մի քայլով: Նրանք ընդարձակ տեղ են տվել Ֆրանսիական մամուլի գրվատական հոգվածներին, ըստ երևույթին անուղղակի կերպով աշխատելով, որ նման հոգվածներ լույս տեսնեն օտար մամուլում: Եթուհանա Ֆրանսերեն թերթը գրել է.

«Նաումի թատրոնը բովանդակ լիցուն էր, չկար օթյակ մը, կամ նստարան մը, որ կրկնապատիկ գրավյալ լըլլար: Բայց ամենն ավելի նշանակության արժանին այն է, որ այս ամեն օթյակներ ու նստարանները ազգին ամենն երևելի ու մեծամեծ ընտանյաց անդամներն բռնված էին»²⁷:

Շարունակութեան մեջ թափառութեան հեղինակը, նկարագրելով ժողովրդի ընդհանուր խանգաժառութիւնը, ցած է հայտնում, որ հայոց լեզուն յիմանալով, գրկվել է բովանդակութիւնը հասկանալու հնարավորութիւնից։

Ըստ «Կուրիեր դ'Օրիանէ» թերթի խիստ մեծ հովանութիւն ստացած, մեկ քանի հատվածները, որ զգացմամբ լի էին, մուկին ծափահարութիւնները գրողիցին։ Հեղինակին լեզվի մաքրութեան առնի գեղեցկութիւնը վրա գովեստները ըրին մեղի Մ. Պեշիկթաշլիան, հայոց ամենէն հարգելի գրչներէն մեկն է։ Այս գովեստը իր նախանկարները կուտան իրեն, որով կրկնապատիկ արժէք կունենաւ Մեր տեսած թատերագութիւններուն մեջ ամենէն ազնիւ խաղացվածը այս սղերգութիւնն էր²⁰։

Մամուլում մենք գերազատարներին մասին ոչինչ չենք գտնում, չգիտենք անգամ, թէ գլխավոր հերոսի Արշակի գերը ով է կատարել։ Գիտենք միայն, որ Ներսիսի գերը կատարել է հեղինակը՝ Մ. Պեշիկթաշլիանը, իսկ Ռոքսանայի գերը՝ Ա. Փափաղյանը։ Այդ մասին վկայում է նաեւ «Կուրիեր դ'Օրիանէ» տալով մի քանի լրացումներ էլ։ Հեղինակն ալ,— գրում է թերթը,— գլխավոր դերերէն մեկը ներկայացուց և բուն գերաստնի մը պէս իր պաշտոնը կատարեց։ Մյուս ընկերներն ալ արժանի եղան զգուստանաց։ Իսկ հայկական խումբին առաջին սրիտըզը՝ գերազանցեց, վրան տեղացած պատկերներու տարափը հանդիսատեսաց գահութեան ապացույց էր։ Աստուծոյ լազ թաարն մը պէտք կըլլաւ Հիմակուց կը գուշակենք, թէ հայերը մոտավոր ապագայի մը մեջ ընտիր թատերագութիւններ և ընտիր գերասաններ պիտի ունենան²¹։

«Կուրիեր դ'Օրիանէ» հոգովածը միաժամանակ վկայում է, որ Նորաստեղծ պոլսահայ թատրոնում մուտք էին գործում եվրոպական թատրոններում ընդունված սովորութիւնները, որոնցից էր ծաղկեպսակներով գերասան-գերասանուհիներին պատվելը։ Պետք է ենթադրել, որ Արուսյակ Փափաղյանը իր Ռոքսանայի գերով շատ ավելի մեծ համակրութեան է արժանացել, քան Քերեզայի գերով՝ «Ծրկու հիւնապետներում», ընայած այս մեղուդրաման իր դրամատիկական արժանիքներով անհամեմատ բարձր է Պեշիկթաշլիանի

* Անկարը վերաբերում է որիորդ Արուսյակ Փափաղյանին։ Մեղերումները կատարված են ըստ «Մաթիս» թարգմանութեան։



Արարիկ Գափազյան



բազմականաչափ թույլ կառուցվածք ունեցող բերրակ Քա ողորդակ-
թյունից:

Եկնձնաստայան իշխանըս պիեսի ներկայացումը անցե՛լ է խա-
ղաղ, թե՛ առիթ է տվել նոր անախորժություններին. հայտնի չէ:

Եկրնեկյան թատրանըս իր առաջին թատերաշրջանը փակում է
1862 թ. մայիսի 5-ին, Վ. Հյուզոյի բերքայն զրոսնուս պիեսի քե-
մադոսթյամբ: Այդ պիեսը, ինչպես հայտնի է՝ հիմք է դարձել Զու-
գեպպե Վերդիի ռիգուլետտոս նշանավոր օպերայի: Ե՛վ պիեսը, և՛
օպերան աշխարհի բոլոր երկրների բնակրում հաջողությամբ ցու-
ցադրվում էին: Նման մի ստեղծագործության երևումը հայ բնում
անշուշտ նվաճում էր և զկայում էր Եկրնեկյան թատրոնիս հիմնա-
դիրների թե՛ հաշակի և թե՛ հասարակական համոզմունքների մա-
սին: Չնայած դրան՝ Եկնձնաստայան իշխանիս բնագորությամբ
ողկորված մտավորականությունը այնքան էլ զո՛ւ չի մնացել Հյու-
զոյի պիեսից:

Այս ներկայացման ժամանակ առաջին անգամ բեմ է բարձրա-
նում Հակոբ Վարդուկյանը, որն այդ օրերին զեռ զրվում էր Հակոբ
Կյուլյույան, և հետագայում սահմանադրական մթնոլորտի ոգևո-
րության պայմաններում իր ազգանունը թարգմանելով՝ դարձրեց
Վարդուկյան: Մամուլը հատուկ ուշադրություն է դարձրել երիտա-
սարդ այդ ուժի վրա, զրվատել նրա խաղը: ԵՄհունս նրա զերակա-
տարման մասին գրել է. «Ծուր դերը, կրնամք ըսել, որ անթերի լը-
ցուց պ. Դը Սեն Վալլիի յուր առաջին զերասանական քալլին մեչ. ա-
սիկա պ. Հ. Գ. Կյուլյույան աշխույժ երիտասարդն էր, որ նոր մը-
տած է այս ասպարեզին մեչ, և փորձով ցույց տվավ, որ թատրոնի
տնօրինությունը զանի ընտրելուն մեչ սխալած չէս»:

Նույն օրը, ներկայացումից հետո, Եկրնեկյան թատրոնիս
վարչության անդամներից մեկը արտասանել է մի հռո, որտեղ՝ խո-
սելով թատրոնի առաջ կանգնած դժվարությունների մասին, ասել
է, թե նման մի ձեռնարկում ունենում է և՛ իր բարեկամները, քա-
շակերդները, և՛ իր թշնամիները, թե դժբախտաբար գտնվել են մի
քանի անհատներ, որոնք բամոզմամբ կամ թելադրությամբս թա-
րոնի շուրջ տարածել լին թշնամական զուլյցներ: Ապա նա շնորհա-
կալություն է հայտնել, որ բազմին ողջամիտ մասը, այսպիսի ան-
նշան դիտողությանց ինչ աղբյուրն առաջ գալը զուշակելովս՝ մնա-

ցել է անդրգզելի և շարունակել է բաշալերել այդ քաղաքային գործը:

Փաստորեն այս ներկայացումով էլ փակվում է թատերաշրջանը: Գրական հետ, մայիսի 12-ին Ք. Քերզյանը բնագործել է՝ «Ի հաշիվ յուր», «Մանգուխտս պիտըր, սակայն անցել է աննկատ»:

Թատերաշրջանի փակման առթիվ վարչությունը մի հայտարարություն է հրատարակել, որն իր բովանդակությամբ բավականաչափ հիշեցնում է մայիսի 5-ի երեկոյան արտասանված հոսքը, շոշափում է նույն հարցերը: «Քերալի մեջ «Արևելյան թատրոնին» հաստատությունը ձեռնամուխ եղող բնկերությունը, թատրոնի մի բնկերական և բարոյական ոգուտներն աչքի առչել ունենալով և ազգի մի առհասարակ կրթությունը համար ս'ր աստիճան զորավոր և կարևոր միջոց մը բլլալուն լավ համոզված բլլալով, հայ թատրոնի մը զազափարն ազգին մեջ կարելի բնելու համար՝ քանի մը տարի առաջ, պարզ գրոստրան շինելու գիտավորությունն ունեցող անձ մը հորդորեց և նույն շինությունը թատրոնի վերածել տալեն վերջը, այս մասին հարկ եղած բարոյական և նյութական ձեռնարկությունը ըրած բլլալով՝ այնինչ գործը հաշուդությամբ պատկզված և անզգայն արգո հասարակության և՛ բնզհանուր ազգին համակրությունը գրաված կը տեսներ, անփարձաթենն առաջ եկած սխալմունք մը առիթ տվավ այսպիսի ոգտակար ձեռնարկությունները վնասակար կարծելու շափ պարզամիտ գանվող ոմանց անոր զեմ հնարքներ նյութելու, որով այնչափ ըզձանոք ձեռք բերածը ի ցավ համայն ազգին հանկարծ կասկեցնելու գծախառնությունն ունեցավ: Այս անակնկալ հարվածեն հուսահատելով լքանելու տեղ՝ վերահիշյալ բնկերությունը հարատևությամբ, շանքով ու տեղական իշխանություններեն հրաման ստանալով, վերջնապես հայ թատրոն մը ունենալուն բախտին հասավ, ուստի և Քերալի «Արևելյան թատրոնը բացվեցավ»²¹:

Մենք գիտամք բնդարձակ միջոցներով կատարեցինք շատ մշտուշտպատ լնդվով գրված վերահիշյալ հայտարարությունից, որովհետև այն պարունակում է արժեքավոր տեղեկություններ կապված «Արևելյան թատրոնի» սկզբնավորման հետ: Մեջբերված տողերից երևում է, որ «Արևելյան թատրոնի» վաղությունը երկյուզածությամբ է խոսում գեղե 1859 թ. Ս. Հեքիմյանի կողմից ազգային թատրոն հիմնելու ուղղությամբ կատարված շանքերի մասին:

և փաստորեն «Արևելյան թատրոնի» գոյության սկիզբը համարում է Հեքիմյանի հիմնադրած թատրոնը²²։

Պարզ է, որ խոսքը վերաբերում է Պերալի թատրոնին և ոչ նասդյուդի։ Ուրեմն դեռևս 1889 թվականին էլ այդ գործը խափանվել է այն պատճառով, որ գտնվել են մարդիկ, որոնք թատրոնը համարել են վնասակար, դավել են նրա դեմ։

Ո՞վքեր են եղել դավադրությունը նյութողները, այս մասին հայտարարության մեջ ոչինչ չի ասված, բայց հետագա գեպքերը, այն մթնոլորտը, որի մեջ «Արևելյան թատրոնը» շարունակեց իր գոյությունը հաջորդ թատերաշրջանում, բավականաչափ լույս սփռում են հարցի վրա։ Եթե հաղարավոր ձեռքեր ծափահարում էին «Արևելյան թատրոնի» գործունեությանը, ապա կար թանձրամիտ խավարամուկների մի ճահիճ, որն սկսել էր շարժվել։ Քե՛հ այդ ճահիճը, և թե՛ նրա զնկավար «Մեհմուան» ու «Երևակա» դավանական երկու հատվածների գաղափարական կենտրոնները, գիմել են ամեն միջոցի, որպեսզի կասեցնեն ազգային թատրոնի զարգացումը։ Որ պայքարն սկսվել է առաջին օրերից, երևում է «Հայտարարության» հետևյալ տողերից։

«Ամենուե հայտնի է, թե այլևայլ նկատառումներ և կասկածներու տեղի շտալու հարկը չէր թողուր, որ անխտիր ամեն նյութ «Արևելյան թատրոնի» մեջ ներկայացվիր, թեև ազգին մեջ թատրոնի գոյություններ առատ գտնված ըլլային»²³։

«Արևելյան թատրոնի» վարչության այդ խոստովանությունն ավելի հստակ է դարձնում այն զգուշությունը, որ կիրառվել էր Պեռլիկյանի «Արշակ»-ի պիեսի բեմադրության ժամանակ։ Հասկանալի է դառնում, թե՛ պիեսի անվան փոփոխության անհրաժեշտությունը, և թե՛ հայ մամուլի լույսությունը ներկայացումից հետո։ Այդ տողերը պետք է ուղեցույց հանդիսանան նաև թատրոնի հաջորդ թատերաշրջանների գործունեության գնահատման համար, քանի որ քաղաքական նույնպիսի մթնոլորտում է աշխատել այն։

Հայտարարությունը շատ կարևոր մի փաստ էլ է պարունակում։ Ակնարկ կա, որ «Արևելյան թատրոնի» հայ հակառակորդները՝ կանգ չառնելով ոչ մի միջոցի առաջ, փորձել են նույնիսկ թատրոնը ֆրանսիականացնել։ Իրոք թե ավելի որակավոր մի խումբ ռատիոֆոնի նպատակով՝ առաջարկել են ֆրանսիացի դերասաններ հրավիրել Փարիզից։

Ի՞նչ լեզվով պետք է խաղալին այդ գերաստենները, հասկանալի է, որ միայն ֆրանսերեն. ուրեմն՝ առաջարկը հետապնդում էր մի նպատակ՝ ստեղծել ֆրանսիական մի թատրոն, որը կարող էր բավարարել ֆրանսախոս, կամ ֆրանսերեն խմայող հայերի և այլ ազգությունների հետեղիստենների պահանջը: Այս առաջարկը հանդիպել է յուրք գիմազրություն, Ենիերաստեններու գալով՝ թատրոնին տեսրենությունը, նորեն գերաստեն լեր կրնար ստեղծել, ոչ ալ թատրոնին լեզուն՝ կը ներեր, որ կվտայացի խումբ մը խաղալու հրավիրեր: Ողածներով գոհ ըլլալ հարկ էր, մինակ պարտական էր տեսրենությունը հաշտակ համրավալներ հրավիրել, ուր որ կը լսեր թե կա: Տեսրենությունն այս ըրավ մինչև հետավոր տեղերի հաշտակ գերաստեններ հրավիրեց, որոնք արգեն ոչ միայն խումբին մեջն, այլ խումբին կատարյալ ըլլալուն մեծապես կը նպաստեն³¹:

Այս բուրքից հետեւում է, թե ինչպիսի ժանր պայմաններում էր գործում Բերեկյան թատրոնը: Նրա մասին խոսելիս միշտ աչքի առաջ պետք է ունենալ այդ պայմանները և դա ազիւի կը մեծացնի հերոսական այն աշխատանքը, որ կատարել են Բերեկյան թատրոնիս հիմնադիրները:

Ժողովուրդը պահասել է առաջավոր մասավորականության շտեքերը. որքան շատացել են թատրոնի թշնամիները, որքան նենդ միջոցների են դիմել՝ խափանելու համար այդ ազգօգուտ գործը, ժողովուրդը այնքան սերտորեն է համախմբվել նրա շուրջ, թույլ շտալու համար, որ խլեն իր ձեռքից թանկագին նվերը: Առաջին թատերաշրջանի բոլոր ներկայացումներին՝ թատրոնում տեղ գցելու տեղ չի եղել: Հաճախ այս կամ այն ներկայացման տոմար վաճառվել է կրկնակի, եռակի գնով: Ոչ մի զոհողության առաջ կանգ չեն առել նաև գերաստեններն ու գերաստենհիները, թատրոնի վարչությունը. ներքանք բարեգործական նպատակով կազմակերպել են ներկայացումներ, որոնցից նյութական որևէ վարձատրություն չեն ստացել: Այս փաստը ազիւի է մեծացրել հանդիսականների համակրանքը գերաստենական ընտանիքի նկատմամբ, որ կարողացել է հեշտությամբ հարթել ներքին մասնակի տարաձայնությունները, հասարակության ներկայանալ միաձույլ: Թե թատրոնը որքան սիրելի մի վայր էր դարձել Պուլի հայ բնակչության համար, երևում է չոր. Ասատուրի հետևյալ վկայությունից. Բեմին ներկայացման լիցուն էր թատերասրահը: Սամաթիային, Գում-գափուն, Խաղալուն, Սկյուտա-

րեն, Վոսփորեն, գյուղերեն և Պոլսո մյուս թաղերեն բազմաթիվ թատերասերներ կուզային կը լնցնեին թատրոնը և օր կըլլար, որ Հանդիսականներն ուսանք Բերայի պանդոկներուն մեջ պառկելու սենյակ չէին կրնար գտնել և կատիպօնին սրճարաններու մեջ անցընել գիշերը: Իսկ Պոլսո թաղերեն եկող շատեր՝ խումբ-խումբ, յապտերներով, կես գիշերեն ետքը կը վերադառնային իրենց տեղերը²⁵:

3. «ԱՐԵՎԵԼՏԱՆ ՔԱՏՐՈՆԻ» ԵՐԿՐՈՐԴ ՔԱՏԵՐԱՇՐՋԱՆԸ

«Արեւելյան թատրոնի» վարչությունը՝ քաշալերված առաջին թատերաշրջանում գտած ընդունելությունից, 1862 թ. դարնանից խոշոր աշխատանքի է ձեռնարկում՝ նոր թատերաշրջանը ավելի նպաստավոր պայմաններում սկսելու համար: Վերակառուցվում է շենքը, մեծացվում է օթյակների թիվը: Կառուցում են վերնատուն. ընդարձակում, զեղեցկացնում են թատերասրահը, պատրաստում զերասանների համար հանգստարան խցիկներ, մի խոսքով ապահովում ալն ամենով, որ անհրաժեշտ էր ժամանակակից մի թատրոնի համար:

1862 թ. Հոկտեմբերի 18-ին նոր թատերաշրջանը բացվում է Բուշարգիի «Նավաստի Բերտրան» թարգմանական պիեսի բեմադրությամբ: Այդ առթիվ «Մեղուն» տպագրում է շատ խանդավառ, հանգիսականներին ոգևորելու ակնհայտ նպատակ ունեցող մի հոդված:

«Թատրոնական սովորական եղանակին հասնելովը՝ բացվեցան «Արեւելյան» հայ թատրոնին ղոներն ալ. բայց ո՛չ անցած տարվան թատրոնը: Անցած տարվան զեղչկական թատրոնին տեղը ալս տարի փառավոր շենքով, շքեղ կազմվածքով զեղեցիկ թատրոն մը զետեղված է: ...Հոկտեմբեր տասնևութի գիշերը շատ մը հալերու անհամբերությամբ վախճան տվավ: Թատրոնին ղոները բացվեցան. անհրաժեշտ արվեստներն ալ եկած էին անցած տարվան երիտասարդները քաշալերելու. ուրիշ հայ օրիորդներ ալ եկեր էին հայկա-

...նոր զերասաններ ալ եկած էին անցած տարվան երիտասարդները քաշալերելու. ուրիշ հայ օրիորդներ ալ եկեր էին հայկա-

կան ահաարանին վրա որ. Ա. Փափազյանը մինակ ընդունելու համար և կը մրցեին անոր հետ»²⁰.

Զեալած «Մեղվի» այս լավատեսությանը «Արևելյան թատրոնի» 1862—1863 թթ. թատերաշրջանը լուսեցավ այն հաջողությունը, ինչ ունեցավ եսխարզը: Դրա պատճառը ամենից առաջ խաղացանկի փոխվելն էր. ի տարբերություն եսխարզ թատերաշրջանի, երբ բնականորեն ութ պիեսներից չորսը ինքնուրույն էին, գրանցից էլ մեկը «Արշակ Բ»-ի նման մի պատմական ողբերգություն, նոր թատերաշրջանում, 11 պիեսներից միայն մեկն էր ինքնուրույն՝ Ս. Թալլյանի «Էլիսեոսթան», որը փաստորեն հանդիսանում էր ֆրանսերենից կատարված փոխադրություն, ուներ օտար շերտեր, օտար միջավայր: Ուրեմն՝ ամբողջ տարվա խաղացանկում գոյություն չունեին հայ կյանքը արտացոլող և ոչ մի պիես:

«Արևելյան թատրոնի» խաղացանկում կատարված այդ փոփոխությունը անհնար է հասկանալ, առանց իմանալու, թե ինչ իրադարձություններ էին տեղի ունեցել ամռան ամիսներին:

Հայ իրականությունում կատարվել էր աննախընթաց մի զեպք, որը գրավել էր ամբողջ աշխարհի ուշադրությունը, միաժամանակ ոգևորել հայ ժողովրդին:

Դա Զեյթունի 1862 թ. ժողովրդական ապստամբությունն էր, որի զոհանշները հասել էին ամենահեռավոր հայկական կենտրոնները:

Դեռևս 1861 թ. հունվար ամսի սկզբներին, Միք. Նալբանդյանը, խանդավաղված խաչապան ժողովրդի ազատագրական պայքարով, նեպոլից՝ Լարսից ու Սվաճյանին ուղարկված նամակում գրում էր. «Հանան և Վեզուսի ծխում են. Արարատի հին վուդանի մեջ մի՞թե կրակը կը մնա իսպառ... մահարեք մտածություն»:

Կասկածից վեր է, որ հեղափոխական մեծ մտածողը Արարատ քառի տակ հասկանում էր հայ իրականությունը, գուցե և Զեյթունը, քանի որ նա անցան մոտիկից հեռաբերվել էր Զեյթունի զեպքերով, պոչաւհայ իր համախոհների հետ ծրագրեր էր կազմել Տավրոս մարզ ուղարկելու վերաբերյալ: Նալբանդյանը, Սվաճյանը, Թաղվորյանը, Հովհ. Փյաթիպյանը և այլ առաջավոր գործիչներ վաղուց իրենց ակնարկը հասել էին Զեյթունի այդ անմատույց լեռները: Եթե բուրժուազիան, անգամ ամիրայական որոշ աներ Կիլիկիան զիտում էին որպես ապագա հայ թագավորության կամ սահմանա-

գրական հանրապետության կենտրոն, նույնիսկ գործնական ժողովրդեր էին կազմում, ապա զենվոկրատական հոսանքի համար Զեյթունի ապստամբությունը հանդիսանում էր համաժողովրդական ազատագրական շարժման սկիզբը, մի շարժում, որը տարածվելու էր ամբողջ Արևմտյան Հայաստանում, սերտորեն կապված թուրքական բռնապետության տակ գտնվող մյուս ժողովուրդների ազատագրական պայքարի հետ:

Հայ առաքավոր մատնողները վաղուց էին նկատում, որ ժխում են Տավրոսի լեռները, մոտ է ժայթքումը:

Սվ ահա 1862 թվականի օգոստոս ամսին ժայթքեց Էվուզլանը, Զեյթունի հերոս ժողովուրդը օրհասական պայքարի դուրս գալով թշնամու դեմ, կատարեց առասպելական սխրագործություններ, փախուստի մատենելով Այի փաշայի 40000-անոց բանակը, որի զոհերի թիվը անցնում էր 10000-ից:

Անկախ այն բանից թե զենքերը ինչ ընթացք ունեցան հետագայում, հայ ժողովրդի հերոսական տարեգրության մեջ զբվեց փայլուն մի էջ, որը ողևորեց բոլորին, ցնցեց հայ ժողովրդին դարավոր թմբուկներից, ստիպեց նրան՝ ափնի լրջորեն մտածել իր քաղաքական ազատությունը մեծք բերելու մասին:

Վառոդի հոտը արքեցրել էր նաև պոլսահայերին, առաջին հերթին գավառացի պանդուխտներին և ազատաբազմ երիտասարդությանը: Զեյթունի նահատամբարտերի հենց առաջին օրերին, օգոստոսի սկզբներին Պոլսում տեղի է ունենում մի հզոր ցույց, որին մասնակցում են մոտ 2000 հայեր, պահանջելով կառավարությունից՝ վերահաստատել ազգային սահմանադրությունը: Ճուցարարները գոչում էին բնեցե սահմանադրությունը, բայց ըստ հույան նրանք արտահայտում էին իրենց համերաշխությունը Զեյթունի ազատամբներին: Դա օսմանյան կայսրության մայրաքաղաքում կատարված առաջին քաղաքական լուրջ ելույթն էր, որից մի պահ գլուխը կորցրեց թուրքական կառավարությունը և ցանկացավ քաղցրություն փակել հարցը:

Ժողովուրդը համարձակություն ստացավ: Զեյթունի զենքերի նախորդակին ու զենքերի ընթացքում հայ առաքավոր մամուլը՝ «Մեղուն», «Մաղիկը», «Մյուսաստին» գրեթե կոչ էին անում զինված ելույթների: Ձմյուռնիայում լույս տեսնող «Մաղիկը» գրում էր, թե

մեր օրինական պահանջները չենք կատարում ստանալ, մինչև որ սշտափայլենք և ի հարկին մեր բազուկը...»:

Այժմ բարեբաղն էր բազուկը, լեռնական հուժկու մի բազուկ, իջել էր առաջին լուրջ հարվածը: Սթև հալերին համակել էր ընդհանուր ցնծությունը, ապա սուլթանական կառավարությունը հավաքում էր իր բոլոր ուժերը, որպեսզի բնում խեղդի ապստամբությունը, թույլ չտա նրա հեռագու տարածումը:

Սկսվում են ձերբակալությունները թե՛ մայրաքաղաքում և թե՛ գավառներում: Զեյթունի դեպքերից անմիջապես հետո փակվում են Վանայնաթին և Եմադիկը, ձերբակալվում է Վանայնաթին խմբագիր Կարապետ Փանոսյանը: Դառն է արվում Վանգուն, Է. Սվառյանի վիճակը գուցե ավելի ծանր լիներ, եթե նա արդ սրերին դուրս գեր Պոլսում: Բայց նա քաղաքական կարենոր առաջադրանքով, հավանաբար ապստամբական կենտրոններ ստեղծելու ծրագրով, մեկնել էր գալուստ՝ Վան, Մուշ, Մերաստիա:

Հակառակ կառավարությունն ձեռք առած միջոցառումներին, խանդավառությունը շարունակվում էր: Սրգովում էին ազատամարտական երգեր, Մ. Պեշիկթաշլյանը Զեյթունից ստացված թարմ լուրերի ապավորության տակ գրում էր իր հայրենասիրական սքանչելի բանաստեղծությունները, զեյթունյան երգերը Վառ քաղաքում, Բաղում քաղաքում, Էմալ քաղաքում: Հեռավոր Մոսկվայում զեյթունցիների քաղաքածություններն էր երգում Սմբատ Շահագիրը:

Ահա շիկացած այս մթնոլորտում, սուլթանական կառավարության խիստ հսկողության պայմաններում էր, որ բացվում էր Եմադիկյան թատրոնի Զեյթունի խեղաշրջանի վարագույրը, ազգային կրթիչ բորբոքող մի կենտրոնի, որն արդեն կասկածի տակ էր:

Հանգես գալ ազգային դադափարներ արտահայտող պիեսներով, նշանակում էր առաջին օրվանից թատրոնը կանգնեցնել փակման վտանգի առաջ: Անհրաժեշտ էր լինել ավելի խոհեմ և շրջահայաց, որոնել պայքարի նոր ձևեր, պահել կապը ժողովրդի հետ:

Եմադիկյան թատրոնի վարչությունը մի հայտարարություն էլ հրատարակել է 1862 թ. սեպտեմբեր ամսին, նոր թատերաշրջանի սկսելու առիթով: Այդ փաստաթղթից երևում է, որ վարչությանը շատ է մտահոգել խաղացանկի հարցը: Ինքնուրույն պիեսների պակասը ցանկացել են մասամբ մեղմացնել այնպիսի թարգմանու-

թյուններով, որոնք հետաքրքրեին պոլսահայերին, այսինքն ներկայացնեին ժամանակակից մարդը իր առօրյայով, բախումներով:

Վարչությունը կատարում է խելացի ընտրություն: Եթե նախորդ թատերաշրջանում թարգմանական պիեսների մեծամասնությունը արևմտանվորական երկրորդական հեղինակների մեղեդրամաներն էին, կամ փոքրիկ զավեշտներ, բացառություն էր կազմում միայն Հյուգոյի պիեսը, ապա երկրորդ թատերաշրջանում խումբը, ամենայն հավանականությամբ Հեքիմյանի, Պեշիկթաշլյանի և այլ անանավոր թատերագետների ու հասարակական գործիչների ազդեցությամբ՝ նոր խաղացանկը համալրում է համաշխարհային գրամատուրգիայի փայլուն նմուշներ հանդիսացող պիեսներով, ինչպես Մոլիերի «Ժուստով» և «Տարալուֆում»:

Այդ պիեսները ամենից ավելի էին համապատասխանում քաղքենիական կյանքի քննադատմանը, դեպի ալլապերում գնացող վերնախավի առօրյայի ցուցադրմանը: Դրանք այնքան թափանցիկ շրջաբանով էին ներկայացնում պոլսական կյանքը, որ անգամ անունները փոխելու կարիք չէր լինում, որպեսզի հանձին այս կամ այն հերոսի հանդիսականը տեսնի մայրաքաղաքում շրջապալով կամ դավառում գործող իրական դեմքերի: Տարալուֆը ցուցադրելու էր վանեցի Պողոս վարդապետի զազրելի արարքները, մի հոգևորականի, որը կրոնի անունից կատարում էր հրեշավոր գործեր: Հայտնի է, որ երա դեմ դուրս էր եկել Պոլսի ամբողջ դեմոկրատական խավը՝ «Մեղվի» զխավորությամբ: Նրա դեմ դուրս եկավ Միքայիլ Նալբանդյանը:

«Ժուստ» ծագումով էր նույն այն բարքերը, որ այնքան անողորմար քննադատվում էին դեմոկրատական մամուլում:

Ավելի լավ էր թարգմանական նման դասական երկերով երևան հանել կյանքի արատավոր կողմերը, քան թե թեմ բարձրացնել օրակապ այնպիսի պիեսներ, որոնց նմանը հետագայում տասնյակներով ստեղծվեցին, սունկի նման բուսան, սունկի նման: Էլ անհետացան, առանց որևէ հետք թողնելու հայ գրականության պատմության մեջ:

«Արևելյան թատրոնի» նոր խաղացանկում ուշադրավ երևալի էր Վոլտերի «Ալզիրի» գոյությունը: Բայց այս երեք պիեսները շատ քիչ էին:

կար և մի ալլ հարցն համարը կարողացնել էր հաղթահարել Մոսկիերի պիեաները բեմագրելու հետ կապված զժժարութիւնները, պիեաներ, որոնցում նկատելի մասնակցութիւն ունեին կանայք:

Մի քանի տարվա ընթացքում թատրոնը մեծ հեղաշրջում էր մացրել բարձրի մեջ: Եթէ ընդամենը երկու տարի առաջ հայ ազգիկները չէին համարձակվում քիմ բարձրանալ, և եթէ առաջին քիմ բարձրացողները շատ ավելի բարոյախոտուկան ճանքով էին հանդես գալիս, քան իրական կյանքի ցուցադրումով, ապա ընդամենը 2—3 տարի հետո, Արեւելյան թատրոնի երկրորդ թատերաշրջանում քիմի վրա էին արգեն շորս սրիորդներ (Արուսյակ և Ազադի Փափազյան քույրերը, Եզրոս Կեոմրյուկեյանը և Մարիամ Մադիկյանը):

Արեւելյան թատրոնի գեկավարների առաջ ծառացած մյուս կարևոր խնդիրը՝ լեզվի հարցն էր: Դրաբարը գիտես Օրթագլուղի առաջին ներկայացման օրերին կրնէ էր պարտաւթիւն: 1861 թվականից, այսինքն Արեւելյան թատրոնի գործունեութիւն առաջին օրերից, այլևս ոչ ոք չէր մտածում գրաբարին դիմելու մասին: Զէին մտածում տեղում հայ ավանդական արութիւններին կառնած հետադիմական տարրերը, որոնք իրենց սերնակն, Արեւելյան դարս և այլ պարբերականները հրատարակում էին ժամանակի աշխարհաբարով:

Բայց այլ բան էր գրական աշխարհաբարով որնէ եվրոպական պիես հայացնելը, այլ էր՝ Մոսկիերի կատակերգութիւնները թարգմանելը, որտեղ նկատելի էր ժողովրդական տարրեր խոսվածքների ոգտագործումը: Գրա միջոցով էին տիպականացվում հերոսները: Պոյսահայ բարբաոր, լի ստարամուտ, հատկապես թուրքերն բառերով, այս գործում չէր կարող սթննդակնէ արեւմտահայ արգեն բովականաւափ հղկված աշխարհաբարին:

Վարչութիւնն ըստ երևութին լի կարողացել է հաղթահարել այդ զժժարութիւնը: Դրա մասին որոշ տկնարկ կա 1862 թ. տեպտեմբերի սէայտարարութիւնն մեշ, որտեղ կարգում ենք:

Արեւելյան թատրոնին տնօրենութիւնը համար ուրիշ զժժարութիւն մալ լեզուն էր: Ամեն հմուտ բանասերներու վկայութիւնը՝ թատրերգութիւն լեզուն հստակ և արդի աշխարհաբարի սահմանին մեշ բառերու կուտակութենն ու սեթենթն, մեկ խոսքով արվեստականութենն ազատ լեզու մը ըլլալու է: Քանի որ աշխարհաբարը հստակ ընտանեկան ասույթներն գուրկ է, քանզի ընտանեկան զը-

բուցվածներուն խիստ մեծ մասը տառնկերեն բառերու և ոճերու փոխառութիւնն ձեռն է, և քանի որ թատերական լեզվին մանավանդ կատակներու մեջ զբուցվածները խիստ աշխարհիկ կամ ընտանեկան ըլլալու է, որ ժիծադաշարք ըլլա, ընտանի ասույթներ, զուտ հայերենի բացատրութիւնը քերթողի մը կամ թարգմանիչի մը խիստ զգժարութիւնն է³⁷։

Հայտարարութիւն մեջ այս վերջին տողերը ուշադրով են։ Դժբանք վերաբերում են ազգային ժողովրդական լեզվի բառ ու բանին, ասույթներին, որոնցով այնքան ազգային գրքային պայմաններում ստեղծվող արեւմտահայ աշխարհարարը։

Եթէ աշխարհարարը արեւելահայերի մօտ գլուղից էր գալիս դեպի քաղաք, մշակվում, գրականութիւն բարձրանում, իր հետ բերելով բազմադարյան հայ ժողովրդի լեզվական համեմէն ու ուժը, իր բոլոր սրամիտ ասույթներով, առանձնեւոր, ոճերով ու դարձվածներով, ապա արեւմտահայ գրական լեզուն հենց սկզբից զարգացավ սխալ ուղղութիւնով, վերկից է, որ դեպի ժողովուրդը գնաց և միշտ կարոտ մնաց ժողովրդական լեզվի կենսական սնունդին։

Ահա այս գծվարութիւնը առաջին անգամ զգալի է դառնում, երբ պոլսահայերը սկսում են թարգմանել Մուխրի կենցաղային կատակեղութիւնները։ Դրանք հայացնել գրական այն լեզվով, որ ստեղծել էին Միսիթարյանները և պոլսահայ մտավորականները, նշանակում էր Մուխրի հլուսեղ լեզուն ազնւանել, շորացնել, գունաթափ անել։ Խուսափելու համար նման բանից, անհրաժեշտ էր գնալ դեպի ժողովուրդը, հետազոտել և ուսումնասիրել ժողովրդական լեզվի առանձնահատկութիւնները, մի բան, որ այդ տառնածյալում գիտեա չէր կատարվում պոլսահայերի մօտ։ Ուստի թատրոնի վարչութիւնը հարկադրված էր գտնել միջին հանապարհ։

«Լեզվին այս կամ այն պարագաները նկատելով,— կարգում ենք վերահիշյալ հայտարարութիւն մեջ,— թատրոնին տնօրինութիւնը շանաց դերասաններուն լեզուն այնպես ընել, որ պարզութիւն և ընտանութիւն հետ կարելի եղածին չափ ալ հայեցի ըլլաւ։ Հարկավ ժողովրդին բերանը եղածն տարրեր մշակված լեզու մը ստեղծել ոչ մեր գործն է, այլ ժամանակին, որ ժողովուրդին հետ լեզուն ալ պիտի մշակեն»³⁸։

Դժբախտաբար «Արեւիկայ» թատրոնին այդ տարիներին խաղացանկը կազմող թարգմանական, կենցաղային պիեսներից և ոչ մե-

կի տեքստը լրիվ մեզ չի հասել, որպեսզի ստույգ պատկերացում ունենանք, թե ինչպե՞ս է հայացվել Մոլիերը իր այնքան ուշադրով ու բազմազան կերպարներով, բայց առանց դրան էլ դժվար չի գուշակել, որ թարգմանիչները քիչ հաջողությամբ են հասել:

Այս բուլտից հետո պարզ է, թե ինչու նոր թատերաշրջանը հաջողությամբ չպատկվեց: Պոլսահայ մամուլը, որ նախորդ տարվա գրեթե բոլոր բեմադրությունները ուշադրությամբ էր առնում, ուղղությամբ առաջ, այժմ դեպքից դեպք էր արձագանքում, անգամ Մոլիերի կատակերգությունների բեմադրությունները անցնում էին անշեմար:

Մամուլում քիչ թե շատ խոսվել է ռեալիստի Բերտրանի մասին: ԵՄԽԳՈՒՆ Հիացական տողեր է գրել Թատերաշրջանի սկիզբը նշանավորող այդ պիեսի բեմադրության առթիվ, որ տեղի էր ունեցել 1862 թ. հոկտեմբերի 18-ին: ԵՄԽԳՈՒՆ խոսում է նաև դերակատարների մասին, սակայն, ըստ երևույթին բեմական առաջնեղ նոր մտնող դերասանուհիներին քաջալերելու համար, կանգ է առնում երկու նոր ամերիկացի դրամատուրգներին՝ Մ. Փիլիպպիլյան ալյուսի բնականին մոտ ձևացուց Մաքսուելի որդին ճանաչված Գովեզի կնոջը թշվառությունները, որ տեսնող հասկացողները ամենքն ալ գինքը տաս տարվան դերասանուհի Ջը կը կարծենին: Կեոմբյուրկճյան Սպրոս ծագվահասակ օրիորդը նույն խաղին մեջ Արապել օրիորդին ալյուսի մոտ բախտակից եցույց գինքը, տեսարանին վրա, որ տեսնողը չէր կրնար ըսել, թե առաջին անգամն էր, որ հոն կը ներկայանար: Պր. Ս. էքշյան, մեծ իրավամբ հայկական թատրոնի առաջին դերասանը, որուն ամենամեծ հատկությունն ալ է միշտ հառաչողիմության փափաքիլը, մեծ պարծանք պիտի ընրն թատերերգության²⁰,

1862 թ. նոյեմբերի 16-ին խումբը բեմադրում է Մոլիերի «Ագահը»՝ Լարություն Տեսնյանի թարգմանությամբ, որը և լույս է տեսել: Լավանարար բեմադրելիս լեզվական որոշ փոփոխություններ կատարել են: Այս ներկայացման հայտարարությունից առաջին անգամ իմանում ենք, որ թատրոնի տնօրենը փոխվել է, Լ. Գարապետյանի փոխարեն դարձել Ս. Մանասյանը՝ «Ջաղացպանին աղջիկը» պիեսի հեղինակը, ֆրանսամուլ մի մտավորական, որ միշտ ձգտել է խաղացանկում տեղ տալ ֆրանսերեն պիեսների, հրավիրել ֆրանսիացի դերասան-դերասանուհիներ:

«Մասին» պարբերականում այդ ներկայացման մասին կարգում ենք. «Արևիկյան թատրոնին մեջ ներկայացում տրվեցավ երեկ իրիկուն: Խաղն էր Մովսիսի «Ազահը» կատակերգությունը: Ազահին զերը կատարեց թատրոնին տնօրենը Մանաս Նիկոսի՝ անստղույս հաշտությունը, հետո զավեշտ մը զաղիերեն լեզվով, որուն առաջին զերը կատարեց զարմալ Մանաս Նիկոսի: Գաղիո և Խալիո զնապանները, որոնք ներկա էին, շատ զոհ եղան: Ընդհանուր ծափեր: Օթյակներն ու նստարանները լեցված էին, շատեր ալ տեղի չգոյություն պատահառով մերժված»:

Այս կցկատուր տողերից չի պարզվում, թե նկարագրված խանդավառությունը, ստար զնապանների ծափերը Մովսիսի կատակերգությամբ համար են եղել թե ֆրանսերեն ներկայացված զավեշտի: Տարօրինակ է միայն, որ Մանասի նման շատ միջակ մի գերասան, որի զերը արևմտահայ թատրոնի պատմության մեջ աննշան է, անստղույս հաշտությունը կատարած լինի կատակերգության զլխավոր զերը:

Զենք կարող ուշադրության շնորհիվ նաև այն հանգամանքը, որ մյուս հայերեն թերթերը, հատկապես զեմակրատական «Մեղուն» բոլորովին չեն անդրադարձել Մանասի այդ հաշտությանը:

Թերթերում ընդարձակ խոսվում է նաև թիլդեզոնդա պիեսի բնագրության մասին, որի առաջին ներկայացումը տրվել է 1862 թ. զեկտեմբեր ամսին և կրկնվել է 1863 թ. հունվարին:

«Ժամանակն պարբերականի խմբագիրը՝ անդրադառնալով զերականատարներին, ամենից չերո՞ւ տողերը նվիրում է Արուսյակ Փափազյանին: Նա այնպիսի վարպետությամբ է խաղացել ամուսնուց ու միակ որդուց զրկված, զածան հոր կարգադրությամբ բանտարկված զծրախտ կնոջ ողբերգական զերը, որ հանգիստառեսները բանդհատ ծափահարություններով իրենց զոհունակությունը հայտնեցին»⁴¹:

Իլդեզոնդայի հոր զերը կատարել է Սա. էքշյանը, ընդգծելով հերոսի բնականաբան, անհանգիստ ու խոճոճ բնավորությունը: Բուռն ծափահարություններով ալ տեսն են հրավիրել պիեսի թարգմանչին՝ Մ. Գարսեպյանին:

Ընտազա ներկայացումների մասին մամուլում հանդիպում ենք կցկատուր տեղեկությունների, առանց լուրջ քննադատության: Անընշան են անցել ո՛չ միայն սեպտեմբերը, Ս. Մանասյանի փոխադրած

«Բամեկան», «Հազար», Հույս, սեր», Ա. Քզյանի «Էլեոնորա» պիեսները, այլև Մոսկերի «Տարալուֆը», Վոյսերի «Ալգիրը», Մոնթիի «Արխատտեմը»:

Անտարքտիկայում միայն մամուլում չէ, որ նկատվում է. մոզովուրդը աստիճանաբար կտրվում է թափոնից, այնտեղ չգտնելով իր սրտին մոտ նյութեր, Հր. Ասատուրը գրում է. «Թագավուրդը այլ առաջին տարվան խանդավառությունը լուսնի թափոնի համար, Մարտ 23-ի գիշերը Մոնթիի «Արխատտեմը» կը խաղացվեր «Արև-վելլան թափոնի» մեջ: Հազիվ քառասուն կամ հիսուն հայեր ներկա էին և քսանի շափ այլ հույներ, որոնք եկած էին գիտել թե ինչպես կը ներկայացնեն հայ գերասանները «Արխատտեմը», զոր հանական խումբ մըն այլ նույն միջոցին բեմադրած էր Բերալի մեջ: Հույները գրեթե ամենքն այլ միջին խաղին վերջը կը մնան և էքսչյանը կը ծափահարեն»¹³:

50—60 հանգիստականով անհետք էր թափոն պահել: Եթե նախորդ թատերաշրջանում թափոնի եկամուտն այնքան մեծ էր, որ մի քանի ներկայացում կարող էին տալ անվճար, ի նպաստ ազգասաների, ամառն ամիսներին էլ գիթխարի միջոցներ ծախել թափոնի շենքը կարգի բերելու համար, ապա նոր թատերաշրջանի վերջում գերասանները ամիսներով սոսիկ չէին ստանում: Ստեղծվել էր պարարտ հող այն մարզկանց համար, որոնք ձգտում էին պառակտել խումբը:

1863 թ. ապրիլի 27-ին «Արևելյան թափոնը» տալիս է մի ներկայացում ի նպաստ ազգասաների: Առաջին արարվածից հետո խմբի ամենաաչքի ընկնող ուժերից մեկը՝ Ստեփան էքչյանը, պալիս է բեմ և փորձում անպատվել թափոնի վարչությունը այն բանի համար, որ իր աշխատավարձը չի վճարել: Հասարակության միջից հարուստ անձնավորություններ խնդրում են էքչյանին՝ շարունակել խաղը, խոստանալով կարգավորել թուրքմացությունը: Միշտմտում են ականավոր հասարակական գործիչները, սակայն էքչյանը համառում է նույնիսկ այն ժամանակ, երբ մարդիկ հրաշխավորում են վճարել նրա ստանալիք 20 ոսկին: Ո՛չ մի բան չի սղնում, խափանվում է ներկայացումը, աղմուկ, աղաղակ, դժգոհություն ժողովրդի մեջ՝ թե՛ էքչյանի նկատմամբ, և թե՛ «Արևելյան թափոնի» վարչության:

Տհաճ այս միջադեպով ավարտվում է Եւրեկայան թատրոնին 1862—1863 թատերաշրջանը, միաժամանակ ցայցայվում խումբը:

Մամուլում շատ հոգովածներ են լույս տեսել էջշյանի դեմ: Այդ հոգովածներում մեղադրել են նրան և համարել թատրոնի խափանման պատճառ: Ահա թե ինչ է գրում Ա. Զոպանյանը իր «Մ. Պեշկե-թաշյան» գրքում:

«Պեշկեյան հայտնած է ինձի, որ էջշյան անարգար էր իր ամբաստանության մեջ Ալթուստյուրիներուն դեմ, որոնք հազարավոր սկիյներ իրենց գրպանին ծախսած էին թատրոնին համար և թե անձնական հակադակությանց պատճառով այդ վարժունքը ունեցած էր¹²»:

«Մասին» թերթը հրատարակում է մի հոգված, որտեղ ամբողջ հանցանքը պցում է Եւրեկայան թատրոնին զեկավարների վրա, մատնանշելով հիմնականում տեխնիկական թերացումներ: «Սեր» պարբերականում ընդարձակ և արժեքավոր մի հոգվածաշարքով հանդես է եկել մամանակի ամենից ծանրակշիռ մտավորականներից Մ. Գարագաշյանը, պաշտպանելով վարչությանը, միաժամանակ կատարելով մի շարք արժեքավոր խորհրդածություններ, որոնց կանգրադառնանք հետագայում:

Արեւմտահայ թատրոնի մասին գրված երկերում կա նաև թույլ ակնարկ, թե Եւրեկայան թատրոնին խափանումը արդյունք էր օտար միջամտության, հատկապես հայ կաթողիկ համայնքի կրոնական զեկավար Անտոն Հասունի ջանքերին, և որ նրա կողմնակիցներն են կաշառել էջշյանին, որպեսզի նման մի ցալ կատարի:

Որ էջշյանի պահանջը շատ համեստ էր և երբեք չէր կարող նրման մի հակառակորդական վախճանի հանգել, կասկածից դուրս է, որ էջշյանը հայ թատրոնին նվիրված անձնազուհ գործիչներից է եղել, և չէր կարող նյութական որևէ պատճառով ազգօգուտ մի գործի վնասել, այդ էլ ակներախ է: Բայց կարող էր էջշյանը խարվել, զուհ գնալ քաղաքական սադրանքների:

Փաստ է նաև այն, որ էջշյանը, հետագայում մինչև իր կյանքի վերջը գիտակցել է հակառակորդական ցալի ազնտարեր լինելը հայ մշակույթի համար՝ գործնականում ջանացել է վառ պահել նույն Եւրեկայան թատրոնին ոգին:

Մենք տեսանք, որ դեռևս 1859 թ. Եւրեկայան թատրոնին ստեղծման համար աշխատող Սրապիոն Հեքիմյանը 1861 թ. վարչության

կապձում շկար, այն պարզ պատճառով երեխ, որ շուներ նշուխան հետազոտութիւններ ըստնեախրական աշխատանքին մասնակցելու: Բայց եւ մտիկից կապձած էր թատրոնի հետ, միշտ մտած էր երա աշխատանքներին և բարեբար ազգեցութիւն գործում, մզում թատրոնը զիպի ազգային զազափարախոսութիւնը: Արդ, 1863 թ. այդ ամիսներին, մենք Հերիմյանին և Պեշիկթաշլյանին մամուրում տեսնում ենք Եւրոպայի թատրոնի վարչութիւն քննադատողի գերում:

Հերիմյանն ու Պեշիկթաշլյանը ձգտում էին թատրոնը պահել ազգային զազափարներ տարածողի գերում, երա խաղացանկում գարեխալ տեղ տալ ինքնուրույն դրամատուրգիային, իսկ Վարչութիւնը, որի մեջ արգեն թափանցել էին Ս. Մանասի նման ստարասեր, ազգային մշակութի հետ ոչ մի կապ չունեցող մարդիկ, ձգտում էր փոխել թատրոնի ազգային գիմքը, այն դարձնել պարզ մամանցի վայր, խաղացանկում հաճախարակա տեղ տալ Ֆրանսերին զազիշտներին, անգամ երկկայացումներին, այլ խոսքով՝ ազահովել կոսափարութիւն վստահութիւնը:

Հազիցին հետադիմականները, թատրոնը փակվեց:

4. ՊԱՏԺԱՐ ԵՄԵՆԵԼԵՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԵՌԻՐԶ

Եւրոպայի թատրոնի գործունեութիւն տաշին քայլերից երա շուրջը սահզծվել էր աշխույժ հետաքրքրութիւն. եթե մինչ այդ՝ հայ հասարակական կյանքում գոյութիւն ունեցող վեճերի, հակասութիւնների հանգուցակեաը զազանական, գերազանցապես հայ լուսափորշականների և հայ կաթուիկների միշև բորրոքվող պայքարն էր, ապա թատրոնի հանգես զալուց հետո, պայքարի առանցքը դառնում է այն: Բուրք թերթերը զրազվում են երա գերի և նշանակութիւն հարցով:

Պոլսում և Ջմյուռնիայում լույս տեսնող պարբերականները՝ Եմեզու, ԵՄասիա, ԵՄեմուա, ԵՄունատիի էրմիա, Եժամանակ, Եմրեակ, ԵՄեր, ԵՎարդ Մեարուպան և այլն, իրենց էշերում լայն տեղ են հատկացնում թատրոնի, դրամատուրգիայի, բնմական արվեստի հետ կապձած հարցերին: Ընդամենը երկու տարվա ընթացքում այդ թերթերում և հանգեսներում լույս տեսած նման հոգվածներից կարելի է սահզծել սափար մի ժողովածու, որը կրնու-



Գրիգոր Զաքարյան
(Գրիգորյան)



Գրիգոր Զաքարյան
(Գրիգորյան)



Քաղրի 1860-ական թվականների հայ մշակույթի այդ ուրույն թր-
նագավառը և, առհասարակ, կարող է կազմել հայ թատերական
գրականության ուշագրավ մի էջը:

Այդ հոգվածներում շոշափվում էին հիմնականում երկու կար-
գի հարցեր-

ա) Քատրոնի գերի, նշանակության, հասարակական բարքերի
ու հարաբերությունների վրա նրա ունենալիք դրական և բացասա-
կան ազդեցությունների հարցը:

բ) Բեմական արվեստի զարգացման, կայուն թատերախմբեր
պահելու, գերասանական ուժեր պատրաստելու, բեմական ուրույն
խաղաոճ, լեզու ստեղծելու, այլ խոսքով՝ մասնագիտական բնույ-
թի հարցեր:

Առաջին խմբի հարցերի քննարկմանը մասնակցել են բոլոր
պարբերականները՝ ՎՄԿ-ում գեմոկրատական թերթից սկսած, մին-
չև հետադիմական «Բրևակը», որը բացարձակապես թատրոնի
քնմ էր դուրս գալիս: Բեմական արվեստի հետ կապված հարցերի
մասին արտահայտվել են համեմատաբար քիչ թվով մարդիկ, գե-
րազանցապես եվրոպական կրթություն ստացած, ֆրանսիական և
խաչապետական արվեստին ժառոթ գործիչներ:

Հայ մտավորականության առաջավոր ներկայացուցիչները,
անկախ տարրեր զավանդություններից ու կրոնական համոզմունք-
ներից, ուղչունում էին հայ նոր թատրոնի սկզբնավորությունը, նրան
հատկացնում զատիարակչական խոշոր դեր, այն համարում ժողո-
վրդի ազգային ազատագրական պայքարի տարածման ամենակեն-
սունակ միջոցներից մեկը:

Գաղանական երկու հաստիքների կրոնական կենտրոնները,
մասնավորապես կաթոլիկ մի շարք գործիչներ, սարսափով էին
նկատում, որ Վրենլյան թատրոնը՝ վնասում է եկեղեցու ազդեցու-
թյան պահպանմանը:

Սուլթանական կառավարությունը նույնպես հաշտ աչքով չէր
նայում այդ թատրոնին: Քուրքական կառավարության հայ գործա-
կալները իրենց լրտեսագրերով հայկական թատրոնը ներկայա-
ցում էին որպես ազգային անկախության գաղափարներ տարածող
մի կենտրոն:

Այսպիսով, հայ նոր թատրոնի գործունեությունը ընթանում էր
կրկնակի հակառակ մղվող պայքարի պայմաններում, մի հանգա-

ձանք, որն ալիւի է մեծացնում նրա հիմնադիրների անձնազոհու-
թյան, համարձակության, խիզախության առաիճանը:

Արևելյան թատրոնի առաջին ներկայացումից հետո սկսվում
է մի մեծ բանավեճ՝ թատրոնի հարցերի շուրջ:

Պայքարի սկիզբը զրեց Միքայիլ Նալբանդյանը՝ իր հայտնի ճա-
ռագ, որին մենք ծանոթացանք: Նալբանդյանի պահանջներից մի
քանիսը նրանից շուրջ տարի առաջ արեւմտահայ մամուլում արձարե-
վել էին Արմենակ Հալիպուսու: Մուսայր Մասայաց պարբերականում:
Բայց այլ բան էր 1857 թ., այլ բան՝ 1861—62 թթ., երբ նկատելի
տեղաշարժեր էին կատարվել հասարակական կյանքում, թատրոնին
սովել քաղաքական ուղղություն: Միաժամանակ այլ էր Արմենակ
Հալիպուսու անձնավորությունը, այլ էր Կ. Պոլսի հետադիմական
տարրերին քաշ ծանոթ Միքայիլ Նալբանդյանը, որը մի քանի օրվա
ընթացքում դարձել էր Պոլսի առաջավոր մտավորականների
սիրելին:

Նալբանդյանի առաջ քաշած հարցերի պաշտպանությունը ա-
ռաջինը հանգես եկավ Հարություն Սվանյանը՝ իր «Մեղու» պարբե-
րականում:

Մենք արդեն տեսանք, որ հենց առաջին ներկայացման մասին
գրած թատերախոսականում նա ամբողջությամբ կանգնած էր Նալ-
բանդյանի դիրքերում, նրա նման թատրոնը համարում էր հայ ազ-
գային մշակույթի խոշոր կենտրոն, քաշալերում այն ստեղծողներին:

Սվանյանը իր պարբերականի էջերը լայնորեն տրամադրեց
«Արևելյան թատրոնի» ներկայացումներին, միշտմտեց շատ հարցե-
րի, միշտ հավատարիմ իր սկզբունքներին: «Մեղվի» խմբագիրը մեծ
շանք է թափել «Արևելյան թատրոնի» աշխատանքներին որոշակի
ծրագիր տալու, ներքին տարակարծությունները հարթելու ուղղու-
թյամբ: Նա զեկուցումներ է կարդացել գերասանական խմբի համար,
Հառեր արտասանել, երբ դա եղել է անհրաժեշտ, միշտմտել է խա-
ղացանկի հարցերին, և վերջապես ինքը հանգես է եկել թրպես հե-
ղինակ:

«Մեղվի» դեմ առաջինը դուրս եկավ «Մեհմուտի հավատիս»
հայատառ թուրքերեն հայ թերթը, որի խմբագիրն էր «Ազադի»
հայտնի վեպի հեղինակ Հովսեփ Վարդանյանը, ժամանակի ամենից
չարգացած մտավորականներից մեկը: Ստանալով պետական բարձր
պաշտոններ, անգամ փաշայության առաիճան, նա հմտությամբ

ու զորեզ զրիշը իսպապ էր դնում իր պատկանած կաթուղիկական գաղմանանքի պաշտպանությունը:

Համազգային ընկերությունն օրերին հայ ժողովրդի միասնականությունն պաշտպանող խանդավառված Վարդանյանը, որի բնկացիկն ալ շրջանի նրա համագումանքների արտահայտությունն էր, այժմ Մեհմեդյանն պայքարում էր հենց ալ զգային միասնականության ու համերաշխության դեմ, բայց պայքարում էր ամենանուրբ զենքերով, խորամանկ միջոցներով:

Մեհմեդյան թերթի խմբագրին բերանդրեց անհաշիվ հերկայացման գիշերը ամենից շատ խանդավառել էր այն փաստը, որ ես այնտեղ մի հարկի տակ հավաքված, մեկ ընտանիք կազմած տեսել էր հայ ժողովրդի գաղմանանքով ու համագումանքով տարբեր հասցեներին, և դա համարել էր թատրոնի դրական ամենակարգվոր գիշեր:

Մեհմեդյանն էլ, անշուշտ, տեսել էր նույնը, բայց չէր խանդավառվել, ընդհակառակը, սարսափել էր: Եվ ահա, Մեհմեդյանի հոգվածից ու Նալբանդյանի հայտերի ճառի հրապարակումից հազիվ մի ամիս անց, թերթը հրատարակում է երկիմաստ մի հոգված, որն ըստ էության ուղղված էր Մեհմեդյանի դեմ: Ավելորդ չենք համարում մի ընդարձակ մեջբերումով ցույց տալ, թե ազգային զարթոնքի ալ զ տարիներին օտար թելադրանքով ազգային միասնականության դեմ պայքարող մարդիկ եզվիտյան ինչպիսի միջոցների էին գիտում:

Թերթում ենք հոգվածի սկիզբը:

«Ազգին վերաբերյալ մեծ գաղտնիք մը և ավելի մեծ ավետիս մը:

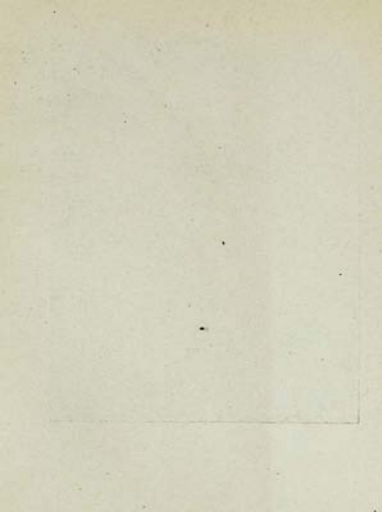
Հարյուր հիսուն տարվան ի վեր ազգն ազգասիրության հորդորելու համար միջոց չի մնաց, որ ձեռք շահնդերու Վերջին ժամանակներու տուգիլեա մը լրագիր նույն բանն ամեն օր ազգին կը քարոզէ, տասներկու տուգիլեա ընկերությունն ալ դարձյալ նույնն ազգին մեջ հառաչ բերելու կաշխատի: Զո՛ւր չանք, անօգո՛ւտ վաստակ: Ավելի խելացիներն ազգասիրության բուն գաղտնիքը փնտրեցին ու վերջապես գտան և՛ սա՝ է Քեաւորն, կամ հատակ հայեցի լեզվով, քատրն, քանդի օտար բառեր շօրածանին ալ ազգասիրությունն մըն է. ուստի, ոչ քեաւորն ալ քատրն, կամ քատր. բառին զորութունն ալ սա է, ազգին ազգասիրության կայան կամ կետրոն մը:

Ազգասիրության գազանիքը վայրապար վանքերու, գոյրոցներու, ընկերութեանց, գիրքերու, լրագիրներու մէջ, Հյուսիսային Իսկիւնին, մինչև Առաջնա անգամ փնտրողներ հղան, որ անիկա Բերայի մէջ և քթերնուս տակն է հղեր. հարչուր հազար անգամ անոր առջեւն անցած գործած ու տեսած ենք. դժուար լինէ Աստուծո, անիկա հիմա գտանք ու պատերու մէջ առինք. ազգասիրութեան գազանիքն ալ այսուհետեւ մեր ձեռքն փախչելիք չունի:

Այսուհետեւ ազգին ազգասիրութեան վրա տարակուսողը Բերայի թատրոնն հրաման ու տեսնէ: Երբ յոյր ընկերութեաններն անապատ, ընթերցարաններն անապատ, սնտուկները թափուր ու տոմսակները բաց են, Պէյ Օզլուի թատրոնը, քով լիցի Բերայի թատրոնը, շին և ազատ է. մեծամեծք հոն, երեսիներն հոն, Նսնաֆը հոն, ազգասն հոն, գերգաստակներ հոն, լիզուն զեզուն, ամեն մարդ գիշերով ստակը ձեռքը, իր ոտքովն ազգասիրութեան գործը կատարելու կերթաւ. ո՛հ, երջանիկ դար, ո՛հ բարեբախտ օրեր. զոր ակն ոչ ետես և ունկն ոչ լուսաւ և ի սիրտս մարդոյ ոչ անկաւ: Ո՞վ լիւրձաւաւիս, մի՞թե կրնաս այլևս ազգազակել, թե Ազգասիրութեան չկա. թատրոն հրաման ու տես. այնչափ ժողովներու հազիվ թե հարչուր հոգի կուտար, հոս թատրոնի հայտարարութեամբ մը հազարավոր անձինք կը հալթովին. և տոմսակներն ալ սմասազլիտն, տարեզլիտն լիթղով նոր նոր դամբները կանխիկ կանխիկ կը վճարեն: Կեցցե՛ք ազգասիրութեանը Գերեզմանի մէջ մեկտեղ չպատկելու համար արյուն թափող կուսավորչականն ու Ջոհնկլլանը հոն իրարու քով կը նստին: Հոսմեկական, էշմիածնական, արբացի, գոլիճցի, էնկլուրցի, ստամպուլցի, լուսավորչալ, իսլամորչալ, ամենք գիրկ գրկի, համամիտ, համակարծիք մեկտեղ կը խնդան, մեկտեղ կուլան, մեկտեղ ազգասիրութեան կը ցուցնեն: Ան ազգին մէջ միութեան շրջար ըսողներ, ո՛ր էք, ո՛հ, լար վասակներ, տեսներ մի՞թե առ ալ ձեր մատովներուն պիտի կարենաք փաթթել: Եղիշեն անգամ, եթե ողջ ըլլար, հիմա իր լիզուն փոխելով պիտի ըսեր. թատրոնականութիւնն է մայր բարեաց, անթատրոնականութիւն ծնող լարեաց: Բայց, որովհետեւ թատրոնին հորիզոնն ազգին ծագելու բարիքներուն վրա խնդացողներ (շքաշողներ) կան, հարկավ զանիկա բամբասողներ ալ պիտի գտնվին: Եթե Աստուծո ուզե. ասոնք ալ մեկիկ մեկիկ Սգարենին մախաղը կը մտնեն. և շիտակը Սգարենին թե բազկին, և թե բրին կրնանք քաշ վասահիլ, տարակույս ալ լու-



Տիգրան Զուխանյան



նինք. որչափ ազգաստացներ առ մախաղեն ազգասեր ըլլալով հլած են»⁶⁶:

Հողովածի շարունակութեան մեջ Վարդանյանը գիտողութեանն է անում գերասանների խաղի մասին, գիտողութեաններ, որոնցից երևում է նրա իրազեկութիւնը թատերական տրվեստին, բայց երևում է, որ խմբագրի նպատակը դա չի, այլ այն քաղաքական գեահաստականը, որ նա թեկուզ ծաղրելով փորձել է առաջ Եւրոպական թատրոնին, իսկ այդ շատ անհանգստացնող, միաժամանակ ըզգաստացնող երևույթ էր առաջավոր մտավորականութեան համար: Հողովածում՝ Աստուած բառով ակնարկվում էր Զեյթունը:

«Մեհմուայի» Հողովածը արտատպում են «Մեղուն», «Մասիսը» և այլ հայերեն թերթեր, առանց որևէ բացատրութեան, ընդհակառակը, գրում են, թե բացատրութեան ավելորդ է. այդպես է անում, որինակ, «Մեղուն»: Բայց պետք էր պատասխանել, և այն էլ այնպիսի սրութեամբ ու կուռ տրամաբանութեամբ, ինչպես գրվում էին «Մեհմուայի» Հողովածները:

Նվ այդպիսի խելացի մի պատասխան հրատարակվում է «Մեր» պարբերականում: Ո՞վ է Հողովածի հեղինակը. հայտնի չէ. այն լույս է տեսել անստորագիր, սակայն ռեից, հմտութեանից երևում է, որ նրա հեղինակն է Մատաթիա Գարագաշյանը:

Հողովածագիրը, մեջ բերելով «Մեհմուայի» հայտնի տողերը, թե թատրոնին տրվում է ավելի մեծ տեղ, քան կրթական ընկերութեաներին, միութեաններին, դպրոցներին, վանքերին, թե զրանով արդեն ապահովված է սեր և միութեանը ազգի մեջ, նշելով նաև, որ «Մեհմուայի» պարզապես ծաղրում է հայերի ազգասիրական զգացումները, գրում է.

«Ձենք կրցած հասկնալ թե «Մեհմուայի» առ բանը երկու հակառակ գրութեաններու, կարծիքներու, կողմնակցութեաններու մեջ արդար կշիռ մը գտնելու և իր միտքը երկու կողմին մեկուն հակեցնելու կարող չըլլալին կընեն, թե կուզեն ցուցնել թե ինքը այնչափ փաստաբան է, որ երկու հակառակ կողմեր հավասարապես գիտե պաշտպանել: Առաջինը տարտամութեան մըն է, որ «Մեհմուայի» մը մտքի համար չէ, երկրորդին համար ալ «Մեհմուային» խելքն ազնկ կը հասնի թե ան քաշութեանը, եթե փաստաբանի արհեստին ներքի է, խմբագրի մը ներքի է չէ. քանզի խմբագիր մը դատաւոր է, ոչ թե փաստաբան: ...Խմբագիր մը, որ քաշ գիտե թե ազգայնու-

Քյան զգացումը, ազատության խորատմը, ազգասիրության եռանդն արգի բնկերության մեջ արքազան համարված են, ամենեն լուսավորչալ ազգեր սա կերպ շարժումներու մեջ կենդանություն մը տեսնել կը հավատան, ի՞նչպէս կրնա զանոնք իբրեւ քրեական հանցանք ժողովուրդի մը երեսին տալով՝ անիկա վախեցնելու, տնոր ապստեալու պէս խոսքեր բնելա՞նք:

Ապա, «Մերս-ի աշխատակիցը բացատրում է, որ հայ ազգային թատրոն հիմնադները մեծ դեր հասկացնելով հանդերձ բեմական խոսքին, ամենեկին էլ այն լին համարում լուսավորության, գասաթարակության միակ միջոցը, բայց համարում են զորավոր միջոց այն քանի, ինչից սարսափում է «Մեհմուսնա», այսինքն ազգային համելաշխուսթյան, միասնության: Ենկեղեցիները, ժողովարանները, — ստում է «Մերս», — ատ քանը բնելու կարող չնշանն են, ուրիշ հրապարակական անգիր, ուր ազգին այլևայլ մասերը կրտան մեկ շուղ և իրարու քով գտնվիլ, թատրոնին ունեցած բարձր նշանակությունը, ոչ ալ ազգայնության նկարագիրը կամ գրոշմն ունին...: Եթէ կան այնպիսիներ, որոնց հայկական թատրոնին այս բնավորությունը ծանր կուգա, մենք անտեցմն ենք, որ հայկական թատրոնին համար ազգին ազգայնության նոր զարագլուխ մը կը բարեմազթենք»:

«Մերս-ի աշխատակիցը՝ անդրադառնալով «Մեհմուսնա» երկրորդ հոդվածին, որով խմբագիրը հայտնում էր, թէ իր՝ գրածը չբարձր է հակառակ իմաստով հասկանալ, ասում է, թէ միևնույնն է, նահանջը չի օղնի, այդ հոդվածը սկստարչալ երգիծարանություն սընն է» և, եթէ խմբագիրը այն հետ է վերցնում, ապա լավ կլինի ասպետորեն խոստովանի և հեղ վերցնի, քանի որ այն խորագրեա վիրավորական է հայոց ազգի համար՝ հատկապէս իր քաղաքական անկարկներով:

«Ժանգի չենք ուզեր այնչափ տխմար ըլլալ, մինչև հայտնապէս հեղեություններով ու սպառնական անկարկություններով լեցուն հոդված մը բուն նշանն տարբեր մտքով հասկնալ ձեանալ»:

Բանավեճին մասնակցից նաեւ Ստ. Փափազյանը իր «Ժամանակ» պարբերականով: «Ժամանակը» արտաքուստ դեմ չէ թատրոնին, նույնիսկ թատերական արվեստը զովերդող հոդվածներ էր տպագրում, բայց զժվար չէր այդ հոդվածների բուն միտքը հասկանալը: Ստեփան Փափազյանը, որի պահպանողական հայացքները սուր

ժաղրի է ենթարկել Պարոնյանը, զգույշ կերպով արտահայտում էր իր սարսափը թատրոնի շուրջ ստեղծված համաժողովրդական աշխուժությունից: Մինչդեռ գեմեկրատական հոսանքը, առաջավոր մտածողները խանգավառվում էին ի տես այն երևույթի, որ տարրեր համալսման քննիչի տեր երիտասարդությունը խուռներամ դիմում էր թատրոն և հաղորդակից դառնում հայ ժողովրդի պատմական անցյալի զրվագներին, ոգևորվում, Ստեփան Փափազյանը ձգտում էր սահմանափակել թատրոն եկողների թիվը, իբր թե ինչայնով ներքանց ծնողների նյութական միջոցները: Նա գրում էր, թե թատրոնը գուցե ավելորդ չէր Պոլսի Պերսա թաղամասի հարուստ հայերի համար, բայց շուրջություն է աշխատավորների, հատկապես այլ թաղամասերից եկող երիտասարդների համար, որոնք և՛ թատրոնի տոմսի փող են վճարում, և՛ ճանապարհածախս, և՛ հաճախ չեն կարողանում վերադառնալ փրենց տները, վհարում են հյուրանոցի համար:

Այս բոլոր հաշիվները անհիուց հետո, Փափազյանը խոսքը մասնավորեցնելով քննիչական թատրոնի ներկայացումներին, գրում էր.

«Ուստի Բերայի թատրոնին մեջ հայերեն ներկայացում տալու պատրաստվող դերասանական խումբը պետք է գիտնա, որ միայն բերացիին համար ներկայացում պիտի տա»⁴⁸:

Պարզ է բժամանակիչ գիրքը: Թատրոնը ճանաչել միայն ըզրոսանքի ու ժամանցի վայր՝ Պերսայի հարուստ ընտանիքների համար, այլ խոսքով՝ զրկել նրան քաղաքական-հասարակական և կրթական այն դերից, որի վրա մեծ հույսեր էին կապել ժամանակի առաջավոր մտածողները:

Հայ նոր թատրոնը իր զարգացման արշալույսին չունեցավ ոչ մի այլ հակառակորդ այնքան կատաղի, այնքան մոլեգին, որքան Հ. Տերոյենցը, որի խմբագրած «Երևակա տխրահոգևակ պարբերականը» մեղավականները կոչում էին «կապերն»՝ այն ընթերցելով հակառակ կողմից: Ըվ արգարև, «Երևակա» դեմ էր այն ամենին, ինչ կապվում էր նոր գաղափարների հետ, նա դեմ էր Ազգային սահմանադրությանը, այն համարում էր հայերի կողմից թուրքական ժառանգությանը: Երևակա տխրահոգևակ մեջ մի հայկական տերություն ստեղծելու փորձ, մի քան որ, ըստ նրա, միանգամայն ավելորդ էր, քանի որ հայերը,

իսկ նա հայ ասելով հասկանում էր հարուստ մեթրաներին, Քուրքիայում վայելում էին ամեն արտոնություն: Եկեղեցիներումն քարքարոս, և անգույթ և ասոնց (այսինքն Մեղվականներին) ազգասեր և ազգասխեմ անունը տալը, — գրում էր Տերոյենցը, — բառերուն նրշանակությունը հակառակ դարձնել է, որն որ միայն հիմակվան կրթյալներն ու լուսավորչալները կրնային ընելը⁵⁰:

Ըստ Տերոյենցի, մեթրաների և այլ հարուստների, նաև եկեղեցու կողմից մոզովբղից վերցված հարկերը, տուրքերը որինակաւն էին և հաճելի աստծուն, քանի որ դա, անգամ հեթանոսական դարերում, ընդունված մի սովորություն էր: Տերոյենցի կարծիքով մինչև վերջին դարերը աստածն և նրա ծառաների փոխհարաբերությունը շատ կանոնավոր էր, միայն ֆրանսիական հեղափոխությունից հետո, մեկ էլ 1848 թ. իրադարձություններից հետո փոխվել է ամեն ինչ, ծառաները գլուխ են բարձրացրել և ցանկանում են զառնալ տեր, և այդ էլ արգյունք է ֆրանսիական մատերիալիստների բամբարիշտա զազափարների. վաանգավոր են մանավանդ բրժնուներն ըսվածները, որ ամեն բան հասարակաց և ամեն մարդու հարքսություն հավասարություն կուղեն⁵⁰. և որքան ավելի է տարածվում անհավատությունը, այնքան ավելի է մեծանում ըմբոստությունը տերերի դեմ, որովհետև, ասում է Տերոյենցը մի ֆրանսիացի հետադեմ փիլիսոփայի բառերով. բամեն ասեն ազքատ կա աշխարհքս, բայց հավատք եղած ասենը ազքատները չեն ապրատամբիքս և, որ բայդ սոսկայի հավասարութենն մեզ ազատողը կրոնքն էս⁵¹: Այսպիսով, Տերոյենցը կատաղի հակառակորդ էր և՛ սոցիալական, և՛ քաղաքական պայքարներին, նոր զազափարախոսությունները հայ իրականություն բերողներին, որոնց մեջ, ըստ նրա՝ բացառիկ վաանգավոր դէմք էր Միք. Նալբանդյանը՝ իր բնույթական և պայթակղեցուցիչ մարքերով:

Այդ ալն օրերն էին, երբ Միք. Նալբանդյանը կենտրոնական դեմք էր Կ. Պոլսում, երբ առաջավոր մտավորականությունը, հավաքված Բարեգործական ընկերության շուրջը, միահամուռ ծափահարություններով ու քվեներով նրան ընտրում էր իրենց պատվավոր նախագահ, հանույքով ունկնդրում նրա ծրագրային ճառերն ու ելույթները, երբ այդ առաջավոր գործիչներից առավել վստահելիներից Նալբանդյանը ստեղծում էր զազանի ընկերություն, որը քաղաքական աշխատանք էր տանելու սուլթանի դեմ մղվող ազա-

տաղարկան պայքարի կազմակերպման ուղղությամբ: Այս ամենը չէր վրիպում «Երևանի» ուղադրությունից: «Երևանի» և «Մեղրի» միջև մղվում էր մուկիկի պայքար, առանցքը Նալբանդյանն էր՝ իր նոր գաղափարներով: Տերոյենցը, իր զինանոցից դուրս բերելով ամենանեղ ու թունավոր զենքերը, Նալբանդյանի դեմ հարձակումներ էր գործում «Երևանի» էջերում, անգամ առանձին բրոշյուր հրատարակում Նալբանդյանի ու նրա կազմակերպիչների դեմ, վերջիններիս մեղադրելով որպես Ռուսոյի, Վոլտերի գաղափարները տարածողներ, անաստվածներ, հայ ժողովրդին տնտեսական ու քաղաքական պայքարի դուրս բերողներ:

Պայքարի այս թեժ օրերին է, որ բարձրացել էր «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման վարագույրը: Եթե ոչ թատրոնի գահիցնում, դոնե «Մեղրի» էջերից Տերոյենցը լսել էր Նալբանդյանի ողբույնի խոսքը: Պարզ էր նրա համար, որ «Արևելյան թատրոնը» ամենից առաջ քաղաքական աշխատանքի կենտրոն էր և որպես այդպիսին պետք էր վարվել նրա հետ: Ու նա հրապարակեց հետևյալ հոդվածում: Ո՛չ «Մեղնուայի» խորամանկությունը բանեցրեց, ո՛չ «Ժամանակի» զգուշավոր քայլը: Նա «Արևելյան թատրոնի» մասին հրատարակած իր մի հոդվածում բացե ի բաց գրեց, որ առհասարակ թատրոնը, այն էլ նման աշխարհիկ մի թատրոն, ոչ մի օգտակար բան չուի հայ հանդիսատեսին տալու, ուստի միանգամայն անվերջ է.— քննվեց երբեք համոզված չեմ և համոզվելիք ալ չունիմ,— գրում էր Տերոյենցը,— թե ազգի մը մտավորական կամ բարոյական հառաչագիմությունն ձեռնտու և օգտակար և առաջարկել կրնան ըլլալ թատրոնները»²²:

Տերոյենցին ամենից առաջ սարսափեցնում էին «Արևելյան թատրոնում» բեմադրված և բեմադրվելիք այն պիեսները, որոնք ունեին քաղաքական բովանդակություն, պատմական անցյալի վերհանումով նպատակ ունեին հանդիսականների մեջ ազդելիք կրքեր հրահրել, և այն պիեսները,— լիսեին դրանք ինքնուրույն թե՛ թարգմանական,— որոնք ունեին սոցիալական բովանդակություն, ուղղված էին տիրապետող դասակարգերի, այդ թվում հեղեղեցու և նրա պաշտոնյաների դեմ: Նրան, օրինակ, անհանգստացնում էր այն փաստը, որ մինչդեռ հայոց հեղեղեցին մինչ այդ տոնում էր քրիստոնեական կրոնի տարածման համար նահատակված արքերի տոները, այժմ, «մեղվականները», անձամբ Մվառյանը առաջարկում էին տո-

ենէլ (Իսկ հայ թատրոնն էլ պատրաստուիմ էր բեմ հանել) Վարդանանց նահատակութիւն տոնը, որը ունեւ աշխարհիկ բովանդակութիւն: Նա գրաւ մեշ տեսնում էր զազտի միտք, քաղաքական երգատում: Ահա թե ինչ էր գրում «Երեւակը» 1862 թվականի փետրվար ամսին, աշխիւքն «Արեւիկայի» թատրոնի գործունեութիւն հենց առաջին օրերին. «...Բայց սրբասեր և տեսասեր հարգիներուն կհարցունենամ, զազտնի ինչ միտք ունին սրբոց Վարդանանց որը կիրակի սահմանելով՝ տոնոց հայոց եկեղեցւո տոնած ամէն սուրբերն վեր և զերազանց բռնելուն: Սրբոց տոն կատարելը երկու նպատակ ունի, մեկը՝ անոնց բարեխոսութիւնը տալովինէլ, և երկրորդը՝ անոնց նշմանող ըլլալ: ... Հիմա Վարդանանց սուր նախատակաց նմանելու ինչ մասնավոր առիթ ունիմք» (ընդգծումը մերն է. — Գ. Ստ.):

Հոգովածի շարունակութիւն մեշ Տերոյինցը բացատրում է, որ Վարդանանց տոնի հիմնական իմաստը հայ եկեղեցւո անձնութիւնութիւն պաշտպանութիւնն է, մի՞թե օգոստոսիան կայսեր հովանավորութիւն տակ զանկող եկեղեցուն որնէ վտանգ է սպառնում: Ուրեմն Սվանայանին ու նրա համախոհներին գրազնցնողը դա չէ, ներքանք ունեն այլ նպատակներ:

Տերոյինցի այս տողերը ուղղակի մասնութիւն էին: Խոսքը մասնավորեցնելով թատրոնին, Տերոյինցը կրկնում էր Պետրոս Միսաքյանի այն տեսակետը, թե լավ գրված պիեսները կարող են կրքեր գրգռել, իսկ բնարդկային կիրքը աշխարհ բան մըն է, որ չէ թե գրգռել, այլ զսպելու հայելու է: Ազնիվ կրքեր էլ, իհարկե, կան, նման կրքեր զարթնցնող երկեր են ռոմանական—գրամետի—և դրուցազնեցողակ, նպիկ ըսվածները: Վերջինը թեաթրոյի մեշ խաղալու չի հարմարիր, որովհետեւ երկար կըլլա, մեղերնեն հատվածներ կանգլին և թեաթրոնի հարմար անովը կը հորինվին: Կը մնա թեաթրոններու համար ռոմանական կամ նոխազերգական ըսվածը (ուղում է առնէ տրագեդիան—Գ. Ստ.): Իսկ կատակերգութիւնոց այլևայլ տեսակներուն մեշ քոմիդի, ֆարս, և այլն, ալիզակա ազնիվ կիրքեր տեղի չունին, մասնավանդ քոմիտի ըսվածը ըստ մեծի մասին սիրահարութիւն բաներ են: Ասոր հետ մեկ մը երևակայի սիրահարական քոմիտին ներկայացնող գերասանները, որ գոնե գնդեցիկ օրիորդի մը զարնված՝ վայելչազեմ երիտասարդ մը պիտի ըլլա. մեկ մըն ալ երևակայի թե այն թատրոնական խաղերը տեսնելու՝ եկող տեղինցը ո՞վ են, մեղերնին հիսուն տարին անցուցած և արյուննին

հանգարտած և ողջամիտ դատման տեր անձինք ո՞րքան են, տաքարյուն կրակոտ և անփորձ երիտասարդները՝ ո՞րքանա՞ն։

Տերոյենցը շարունակում է.

«Կարծեմ մարդ չկա, որ ըսե թե թեաթրոնով ըլլալու հառաչագիմությունը մտավորական է, և գիտությանց մասին է։ Կմնա ըսել, թե բարոյականը պիտի ըլլա, բայց երիտասարդներուն այնքան տեր և հակում ունենալը թեաթրոններուն վրա տառ ճշմարտությունը մեզի կասկածելի կընե, մանավանդ, երբ անոնց քով նույն եռանդը չեմք տեսներ հկեղեցի երթալու և քարոզ մտիկ ընելու և բարոյականի վրա շինված և ապված գիրքերուն քիչ ծախվիլն ու թեաթրոն գացողներուն բազմությունը իրարու հետ համեմատելով՝ մեր այս գիտագությունը իրավացի կը գտնենք»⁵⁴։

Մենք ընդարեակ մեջներում կատարեցինք Տերոյենցից, որովհետև նա արասհայտում էր Կ. Պոյսի ամենահետադիմական շերտերի մտայնությունը. կրոնական իշխանությունները անվեղար այդ հոգևորականին էին հանձնել հայ հկեղեցու իրավունքների և շահերի պաշտպանությունը, միաժամանակ, նա կիրառում էր պալքարի ամենանահեղ միջոցներ, քաղաքական սպառնալիքներով մարդկանց ահաբեկելու միջոցը։ Բայց արդյո՞ք Տերոյենցին հուզում էր միայն այն, որ երիտասարդները թատրոնում աշխարհիկ բարքեր տեսնելով՝ կարող են զայթակղվել և նրանց մեջ կարող էին բորբոքվել ոչ ազնիվ կրքեր։ Իհարկե դա չէր հիմնականը, հիմնականը հայ նոր թատրոնի քաղաքական և սոցիալական պալքարի քարոզն էր, այն, որ նա հանդիսականների մեջ առաջացնում էր ատելություն հկեղեցու կողմից օրինականացված իշխողների դեմ, այդ թվում հայ հոգևորականների դեմ։ Նրան ամենից շատ սաբսափեցնում էր «Մուխիբ գաղիացի բանաստեղծին «Տարթյուֆ» ըսված կատակերգությունը մեր հայկական թատրոններուն մեջ խաղցվելու» փաստը։

«Այս բանաստեղծությունը, կրոնական բարեպաշտությունն ու կեղծավորությունը իրարու շփոթելով՝ երկուքը միապես ատելի և ծաղրելի կընե կըսեն՝ հմուտ քննարանները։ Թե ովքեր են հզիլ այդ «հմուտ քննարանները» Տերոյենցը չի ասում, բայց նա պարզապես տեսնում է դրա վտանգավորությունը հայ բարեպաշտ իրակալնության համար, այն, որ նման մի կատակերգություն գիտելուց հետո մարդիկ իրենց շրջապատում էլ պիտի տեսնեն Տարսյուֆի նման հոգևորականներ։ Նման կատակերգությունների բեմադրու-

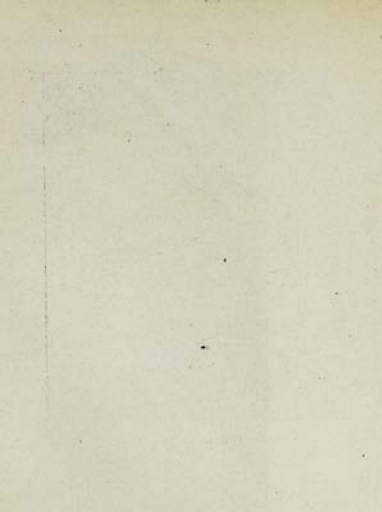
թյունը, ասում է Տիրայենցը, ք...սա վնասը ունի, որ դատամը նը-
վազ եզուզ մարդիկ՝ ուր որ կրոնասեր մեկը տեսնեն նե՝ կրոնքը ի-
րենց պատրվակ բռնուզ շարադարձներեն մեկը կը կարծեն և իրենց
վրա այ նույն կարծիքը բնել շատաւ համար՝ բուրբուղին տեկրոն
երեխիը կրոնասեր երեխինն ազնկ կը տնայեն⁵⁰:

«Տարայուֆ» կատակերգության բնմագրությունը նախապա-
րաստովում էր այն որերին, երբ գրվում էին վերահիշյալ առգերը.
«Արեւելյան թատրոնի» գեմ բարբոքոված այս պայքարը, եթե
սահմանափակվիր միայն մամուլով, ապա դրանից մեծ վնաս չէր
լինի, սակայն պայքարողներն իրենց թիկունքում ունեին մի կող-
մից սուլթանական կառավարությունը, որն արգաստեւ «չքերով հըս-
կում էր թե ի՛նչ է կատարվում «Արեւելյան թատրոնի» կամարներէ
տակ, ո՛ր պիտեներն են ազգային զգացումներ բարբոքում հանդիսա-
կանների մեջ, մյուս կողմից՝ թաքուն և նույնքան նենգ մի թշնամու՝
կաթոլիկ հայերի կրոնական կենտրոնը: Վերջինս նման ձեռնարկում-
ների խափանման համար Հոռմից համապատասխան հրահանգնե-
րի հետ միասին՝ ստանում էր վիթխարի նյութական միջոցներ,
որոնք ծախսվում էին եզվիտյան մեթոդներով:

Փազաքական այս ամբողջ մթնոլորտին ծանոթանալուց հետո,
միամտություն կլինի կարծել, թե «Արեւելյան թատրոնի» փակման
միակ պատճառը Ստեփան էջջյանի քմահաճույքն էր, ինչ-որ քսան
ոսկու պատմություն:



Therapies: Uthayut



ԳԼՈՒԽ ՎԵՅԵՐՈՐԴ

«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ» ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՈՒԺԵՐԸ
ԶՄՅՈՒՈՆՈՒՄՈՒՄ

1. «ՎԱՍԳՈՒՐԱԿԱՆ» ԹԱՏՐՈՆԻ 1862—1863 ԹԹ. ԿԱՂԱՇՐՋԱՆԸ

Հայ թատրոնի պատմությամբ զբաղվողներից ժմանք «Արևել-
յան թատրոնի» գործունեությունը ընդհատված են համարում էջըշ-
յանի հայտնի ղեկավարի հետո, մինչդեռ իրականում այն ոչ թե ընդ-
հատվել է, այլ շարունակվել է նախ Ջմյուռնիայում, ապա Պոլսում:

Դեռևս երկրորդ թատերաշրջանի ժամանակ ամիսներից «Արևել-
յան թատրոնի» որոշ ուժեր արդեն հեռացել էին Պոլսից և խաղում
էին Ջմյուռնիայի «Վասպուրական» թատրոնի խմբի հետ, ինչպես
Հ. Վարդովյանը, Մ. Մնակյանը, Հ. Աճեմյանը և ուրիշներ:

Դեպքից հետո Ստ. էջըշյանը «Արևելյան թատրոնի» զրեթե բոլոր
կարող ուժերին հավաքելով իր շուրջը՝ գնում է Ջմյուռնիա, պայ-
մանավորվում «Վասպուրական» թատրոնի վարչության հետ և
փայլուն մի թատերաշրջան բուրրում այնտեղ, որը շատ կողմերով
կապվում է «Արևելյան թատրոնի» գործունեության հետ, քանի որ
գերասանները նույնն էին, խաղացանկը իր ազգային ոգով նույնն
էր, առաջադրվող պահանջները նույնն էին:

4. Պոլսից հետո Քուրքիայի երկրորդ խոշորագույն կենտրոնը՝
19-րդ դարի 50-ական թվականներին, հանդիսանում էր Ջմյուռնիա
նախահանգիստը: Այնտեղ կենտրոնացել էին մեծ թվով հայեր,

որոնք հասնողով մասնակցում էին երկրի տնտեսական և մշակութային կյանքին: Ինչպես Պոլսում, այստեղ էլ մասավորական կյանքի առաջամարտիկները Հայերը և հույներն էին: Ավրոպայի հետ եղած կապին պետք է վերագրել այն, որ դեռևս 17-րդ դարում այդ քաղաքում հիմնադրվում է հայկական ապարան ելույս են տեսնում մի շարք գրքեր: Տպարանական հրատարակչական գործը մեծ թափ է ստանում 19-րդ դարի 40—50-ական թվականներին, երբ Ջմյուռնիան այդ բնագավառում սկսում է մրցել Պոլսի հետ: 1851 թ. այնտեղ հիմնվում է Տեսչյան եղբայրների տպարանը, որն իր քուռառնամյա գործունեությամբ ընթացքում հրատարակել է մի քանի տասնյակ անուն գիրք, մեծ մասամբ թարգմանություններ, ինչպես Վ. Լյուգոյի «Թշվառները», «Փարիզի աստվածամոր սառնարը», Մոլիերի կատակերգություններից մի քանիսը, Փյուլ Վեռնի, Վալաների, Գյոթեի և այլ հեղինակների տասնյակ երկերը:

Ջմյուռնիայում 1840 թվականից սկսեց լույս տեսնել հայ առաջին աշխարհարար Քերթը՝ «Արշալույս Արարատյանը»:

Մշակութային նման եռուն կյանքով ապրող մի քաղաք չէր կարող հեռու մեռլ թափերական շարժումից: Ինչպես տեսանք, դեռևս 1836 թ. Կեսրապյան Վարժարանում թատերական փորձեր էին տեղի ունեցել, որոնք զույցն կրկնվել են նաև հետագայում:

1860 թվականի սահմանադրական շարժումը իր ոլորտի մեջ է առնում նաև Ջմյուռնիայի առաջավոր երիտասարդությունը: Այն օրերին, երբ Կ. Պոլսում հիմնադրվում էին կրթական, լուսավորական միություններն ու ընկերությունները, այստեղ էլ ստեղծվում է «Հաշտենից» միությունը, նպատակ ունենալով առաջին հերթին պայքարել օտարացման, հույման դեմ, քանի որ այն հանդիսանում էր ժամանակի հրատապ հարցերից մեկը: Ջմյուռնիայում հոծ թիվ էին կազմում հայ հարուստ ընտանիքները, որոնք ապրում էին Ֆրանսիական և իտալական կենցաղով, իրենց ընտանիքներում խոսում էին օտար լեզվով, արհամարհում հայերենը, համարում զուհիկ լեզու: Ձուլման այս հակումը քաջալերություն էր գտնում կաթոլիկ պրոպագանդայի կողմից: «Հաշտենից» միությունը հրատարակում է «Միություն» պարբերականը, որի էջերից կոչ է անում ազգային միասնության, համախմբման, սուր քննադատության է ենթարկում մայրենի լեզուն արհամարհող մարդկանց, մաղկում նրանց քաղքենիական սովորությունները: Ինչպես Պոլսում «Մեղվի» դեմ,

այստեղ էլ սկսվում է հաշածանք ՎՄԻՈՒՅՈՒՆԻ պարբերականն ու նորա խմբագիրներին դեմ: Հաշածանքը ընդունում է կեղտոտ տեսք, հանդում մասնությունների: Դավաճան մի քանի հայեր համոզում են կուսակալին, թե Վաշտանիցի գործունեությունը ուղղված է օսմանյան կառավարության դեմ, թե նրա օրդան ՎՄԻՈՒՅՈՒՆԻ պարբերականին էջերում ապագրվում են հակակառավարական նյութեր: Փակվում է ՎՄԻՈՒՅՈՒՆԻ թերթը:

Խանդավառ մթնոլորտում էր ծնունդ առել Վաշտանիցը, այն շէր կարող ընդմիշտ խափանվել, նրա ցանած սերմերը պետք է ծիլ արձակեին: ՎՄԻՈՒՆԻ գրում է. Վաշտանից ընկերությունը բեղմնավոր ամպ մը եղավ Զմյուռնիո վրա, որ եկավ ու ահա, արգանելով երկշտ մարդոց, արգասավորեց հայոց անդաստանը: Բայց բավական չհամարեց իր այս պաշտոնը. նա ուղեց Հայաստանի երկինքին վրա հանապազ փայլող աստղ մը ըլլալ, ուստի ուրիշ անունով Վասպուրական ընկերություն անունով հավաքվեցան գրեթե նույնիսկ Վաշտանից ընկերությունը կազմող ազգասեր երիտասարդները և միշտ ազգին օգուտն իրենց նպատակ ունենալով՝ հուղեցին զմյուռնիացի հայոց ամենն ալ, առանց հասակի և աստիճանի խտրության զպրոց մը բանալ. զպրոց մը, որ ավելի սիրտերը կրթն ի առաքինություն և ի ազգասիրություն: Հաշտեցան այս զբոսըն ալ բանալու և այսօր Վասպուրականն թատրոնն ի Զմյուռնիա իր երկրորդ ներկայացման նյութ կը ներս լարուի օղբերգությունը:

Վասպուրականն թատրոնն իր քաղաքական նպատակներով ամբողջությամբ կապվում էր Պոլսի Եկրնեյյան թատրոնին ծրագրի հետ, հետապնդում նույն նպատակները և պատահական չէ, որ Եկրնեյյան թատրոնին անդամներն էր ներկայացումը ռուսները Միքայել Նալբանդյանը շերտորեն արտահայտվել էր նաև Վասպուրականն թատրոնի մասին:

«Պակաս ուրախություն չզգացինք մեք,— ասում է Նալբանդյանը,— տեսնելով Զմյուռնիո մեք Վասպուրականն անձնուրաց ընկերության հայախոս թատրոնը. այստեղ հաշող ենք համարում և դեպի նույնն ուղղել մեր առ ի սրտե շնորհակալությունը և ընթացք ու հաշողություն մաղթել յուրյանց շնաշխարհիկ ապագրիդի մեք»:

Վասպուրականն թատրոնի գործունեության մեք ուղադրով են առաջին երեք թատերադրվանները: Թատրոնն իր առաջին ներկա-

յացումները տվել է 1861թ. հունվար ամսին, գրեթե մեկ տարի շուտ, քան Պուլի «Արևելյան թատրոնը»: Երկրորդ թատերաշրջանը համարվել է 1862 թ. սկզբներից մինչև 1863 թ. մայիս ամիսը, երրորդ թատերաշրջանը՝ 1863 թ. աշնանից մինչև 1864 թ. մայիս ամիսը:

Այս երեք թատերաշրջաններից առաջինի համար բնորոշ է անկայուն վիճակը: Եիշտ է, թատերախումբը իր գործունեություն հենց սկզբից փոքրել է ունենալ իր շենքը, ներկայացումներ տալ վճարովի, որոշ դուժարներ բաժանել դերասաններին, բայց քանի որ վերահիշյալ երիտառարդները առաջին անգամն էին բնական տապարակ մտնում, խումբը չէր կարող կրել պրոֆեսիոնալ դրոշմ:

Ի՞նչ պիեսներ են ներկայացվել առաջին թատերաշրջանում: Գծարխատարար այս ամսին քիչ տեղեկություններ են հասել մեզ: Դրա պատճառը ամենից առաջ պետք է որոնել 1861 թ. Ձմյունիսյում հրատարակվող «Արշալույս Արարատյան» թերթի պահպանողական ուղղություն մեջ: «Մեղվի» մի հոդվածից երևում է, որ ուղղակի կամ անուղղակի՝ «Հաշտենից» րեկերություն խափանման գործին մասնակից է եղել նաև «Արշալույս Արարատյանի» խմբագիր Ղուկաս Պալթաղարյանը: Հասկանալի է, որ՝ նման մի անձնավորություն չէր կարող չայն տեղ հասկացնել թատրոնի գործունեությունը: Հետագայում, սակայն, ժողովրդի հնչման առկա «Արշալույս Արարատյան» արդեն երկրորդ և երրորդ թատերաշրջաններին հանկացրել է համեմատաբար ընդարձակ տեղ, տպագրել յուրաքանչյուր թատերաշրջանը ամփոփող հոդվածաշարք:

«Արշալույս Արարատյանի» մի հոդվածից պարզվում է, որ «Վասպուրական» թատրոնում նախ րեմադրվել է թարգմանական մի պիես, իտալական Փելլիմմա խմբի կողմից, որն այդ թվականներին ներկայացումներ էր տալիս Ձմյունիսյում:

«Մեղուն» գրում է.

«Թատրոնին բացված օրը նույն գավառին բարձրապատիվ կուսակալը և քաղաքին մեջ գտնվող ամեն տերությունց հյուպատոսները ներկա կը գտնվին. հոն հայերեն հառ մը կը կարգացվի, որ սաստիկ ծափահարություններով կընդմիջվի շատ անգամ: Առաջին ներկայացումն ամեն հայ սիրտ կը միանան և ամեն օտար սիրտ ի պարմացում կը մնան, կը զարմանան թե ի՞նչպես շուտ արգյունավորեցավ միությունը հայոց մեջ, ի՞նչպես շուտ արթնցան սիրտք ու անհանգիստ կեռան...»:

Բակ թե ո՞վ է խոսել այդ հողը, ի՞նչ բովանդակություն է ունեցել այն, *«Մեղուն»* դժբախտաբար ուշինչ չի տալում:

Նույն 1861 թ. հունվար ամսին, ինչպես իմանում ենք *«Մեղվից»*, «Վասպուրական» թատրոնի երիտասարդները ներկայացրել են ազգային մի պիես՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը:

Այսօր Զմյուռնիացի հայերը «Վասպուրական» զեղեցիկ թատրոնին մեղ,— գրում է *«Մեղուն»*,— հանդիսատես կըլլան հայ ազգին նախնի փառքերը նսեմացնող, մոլի, անպիտան թաղավորի մը հեղերակալն վախճանին, նախարարաց ազգակործան, փառասեր հասկանություն և թատրոնին դուրս կլած առեն՝ ուխտ կընեն գո՛նհ այսուհետև չներել, որ անհատներ ազգին վնաս մը հասցնել փորձեն:

Մենք տեսնեք համապատասխան գլխում, որ թե՛ Պեշիկթաշլյանի պիեսում և թե՛ բեմի վրա, Արշակի կերպարը ոչ այնքան առանձնություն էր առաջացնում, որքան սեփական պետականությունն ունենալու հպարտություն գիտակցությունը, բայց որովհետև հենց որս ղեմ էին պայքարում պահպանողական հասանքի մարդիկ, այդ պատճառով, առաջադիմական մամուլը ամեն անգամ, երբ հարկադրված էր լինում խոսել պիեսի մասին, միշտ նման վերապահություններ էր կատարում:

«Վասպուրական» թատրոնի ներկայացումները զարնանը դադարում են: 1861 թ. զեկտեմբերի 2-ին «Արշալույս» Արարատյանում տպագրված մի հայտարարությունից իմանում ենք, որ խումբը նոր թատերաշրջանը սկսել է զեկտեմբերի 2-ից: Թե ինչ է ներկայացրել, հայտնի չէ: Առաջին հավաստի փաստը, որ արձանագրված է մամուլում, վերաբերում է 1862 թ. հունվարի կեսերին, երբ երկու անգամ իրար հետից ներկայացվել է «Վերգիլիա» պիեսը, իսկ հունվարի 28-ին՝ Վանանդեցու «Մեծ» ներսես պատմական ողբերգությունը: Երազմաթիվ հանդիսականները մեծապես գոհ էղան զերասանաց հաջողութենեն, զորս հաճախ ծափահարությունը քաշալերեցին: Ներկայացումները շարունակվում են մինչև գարուն:

Նույն թվականի աշնանից Պոլսից գալիս են մի քանի գերասաններ, միանում «Վասպուրական» խմբին:

Այսպիսով, խումբը 1862 թվականի վերջերից մինչև 1863 թվականի մայիս ամիսը թուրքում է փայլուն մի շրջան, որն իր թե՛ դրասանական ուժերով և թե՛ բեմական հարմարություններով կարող էր մրցել այդ ամիսներին զեռ գործող «Արևելյան» թատրոնին հետ:

Բայց պետք է հաշվի առնել, որ «Վասպուրական» թատրոնն էլ այդ շրջանում գործում էր Ջեյթունի ազատամարտիչներից հետո ուժեղացած քաղաքական հետապնդումների պայմաններում, ազատ էր ցանկացած խաղացանկն ընտրելու:

Նոր թատերաշրջանի մասին լրիվ դադարի մեջ կազմում 1863 թ. մայիսի 18-ից «Արշալույս» Արարատյանում» տպագրված ընդարձակ մի հոգվածաշարքից, որտեղ հանրագումարի են բերվում տարվա աշխատանքները: Հոգվածագիրը, որ ստորագրել է Ա. Կ. Տ., ազելի շատ փաստեր է նշում, թվարկում ներկայացվող պիեսները, քան խոսում գերասանների մասին: Այնուամենայնիվ այն ուշադրությամբ էլ «Այս տարվան խաղարկությունները», — գրում է հոգվածագիրը, — «անցյալ տարվանի ավելի շատ և ավելի կանոնավոր էին և հանդիսակալներն էլ բառավոր չեք մոռանալ կը խոնքին ամեն գիշեր «Վասպուրական» թատրոնը»:

Այժմ ժանոթանանք գերասանական կազմին.

Հ. Վարդուկյան

Մ. Մնակյան

Գ. Լենցի

Հ. Խրիմյան

Գ. Թուղանյան

Հ. Փափազյան

Հ. Վարժապետյան

Հ. Անեմյան

Գ. Աղշեհիբյան

Ս. Միրինյանյան

Հ. Տափուսյան

Հ. Խրիմյան

Գ. Էլմասյան

Կ. Մրքեյան

Պաշտոն Փափազյան

Թաղուհի Թեթրատաղյի

Աղազի Թաղուորյան

Սրանցից Հ. Վարդուկյանը, Մ. Մնակյանը, Գ. Լենցին, Հ. Անեմյանը և գուցե մի քանի ուրիշներ, եկել էին Պոլսից, գերասաններ, որոնք մի ամբողջ տարի «Արևելյան» թատրոնին խմբի հետ անցել էին բեմական կանոնավոր մի դպրոց՝ խաղացի ռեժիսորների ձեռքի տակ, խորանալով տարբեր ամպլուայի դերերում:

16 հոգուց բաղկացած այս խմբի ղեկավարն է եղել Հակոբ Վարդուկյանը: Սա շատ ուշադրաբար փաստ է. մինչև այժմ հայ թատրոնի պատմարանները Վարդուկյանի ռեժիսորությունը և խմբավարությունը սկիզբը համարել են 1867—1868 թթ. թատերաշրջանը, մինչդեռ Վարդուկյանը, խմբավար է դարձել բեմական ասպարեզ մտնելուց ընդամենը մեկ տարի հետո: Հենց այս շրջանի նրա գործունեության

մասին գրական է արտահայտվում մամուլը՝ գրելով. «Իր գերասանապետության մեջ ողջով շափ աշխատեցավ, որ գերասանաց ամեն մեկուն իր պարտքն ընել տա»:

Վարդգվյանի այս շրջանի գերասանական գործունեության մասին էլ մենք քիչ քան գիտենք: Ըստ թերթի՝ նա «Ձևերու և կիրքերու մեջ, մանավանդ սպառնալյաց, բարկության և հուսահատության, իր գերը բավական ազնկ կընե, որոնց համար շատ անգամ ծափահարություններ վայելից»:

Իր շարժվածքը, խռովածքը, դեմքը և ձևերը սպարականերուն համեմատ հղանակելուն շատ ազնկ կերպը գիտե, և գովությանց արժանի է, բայց իր ձայնը կը քաշվի, երբ շատ կը պոռառն»:

Արշալույս Արարատյանի» վկայությամբ Մ. Մնակյանն էլ նկատելի հաջողություն է ունեցել սիրահարական գերերում, ի հայտ բերելով խոր հուզականություն, քնարական քնքշություն: Գ. Մենցին վարպետորեն կատարել է տարիքոտ մարզկանց, ինչպես և քաղաական գերեր:

Քատրոնը ապահովված է եղել համապատասխան շենքով, բեմական կահավորումով, շնայած, ինչպես վկայում է մամուլը, գրածի մասը վարձով վերցրել են «Քաճարան» խմբից: Այդ թատերաշրջանի ներկայացումներից մեկի առիթով գրված հետևյալ տողերը որոշ զաղափար տալիս են Քատրոնի հնարավորությունների մասին. «Գիշերը ցորենկվան պես լուսավորված էր և երկու կարգ թթյակներուն ճակատները կարծիր և հերմակ կտավներով շնորհքով մը ծուլավորված էր ամեն մեկին մեղանգը մրտենյա պսակ մը գրված և տեսարանին ճիշտ դեմն եղած թթյակին Հայաստան ի վերա ավերակացն պատկերը կախված, բակերը և դռները մրտենյոք զարդարված»:

Այդ թատերաշրջանի խաղացանկը շատ ավելի հարուստ է, քան «Արևելյան Քատրոն» նույն տարվա խաղացանկը: Ինքնուրույն պիեսների մեջ մենք տեսնում ենք Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ», «Վահրամ» ողբերգությունները, Ք. Քերգյանի «Մանգուխուր», Սարգիս Վանանդեցու «Միհրդատը», «Մխիթար Դուցազներ», Լ. Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը» (որ 1862 թ. կատարվել էր «Արևելյան Քատրոնում» հեղինակի կողմից) և Մխիթարյանների խաղացանկից «Հրիտակատարը»:

Փարզմանական խաղաղացանկը բաղկացած է հզել 25 մեկոդրամաներից, կատակերգություններից, ինչպես «Լուկրեցիա Բորչիա», «Ֆրանչիսկա դա Ռիմինի», «Երկու Հիսնապաններ», «Մարիա ավազակապետ», «Դոն Միգար դը Բազան», «Կատերին Լովարդ» և այլ պիեսներ, որոնց մեծ մասը հետազայում երկար տասնամյակների խաղացվել են թե՛ արեմտահայ և թե՛ արևելահայ բեմերում:

Ուշագրավ է Մոլիերի կատակերգությունների առատությունը «Վասսուրական» այս թատերաշրջանի խաղացանկում. խումբը Մոլիերից խաղացել է շուրս կատակերգություն՝ «Փուրսոնյակ», «Ակամա բժիշկ», «Բոնի մամուսնություն» և «Ժլատա»։ Որքան մեղ հայտնի է, ոչ գրանից առաջ և ոչ էլ գրանից հետո հայ բեմում մի թատերաշրջանում Մոլիերից շուրս պիես չի ներկայացվել:

«Ակամա բժիշկ» և «Բոնի մամուսնություն» ներկայացվել են մեկոդրամաներից հետո, հանդիսականների ծանր տրամադրությունը ցրելու համար, ուստի, պետք է ենթադրել, որ գրանք խաղացվել են կրնտա:

Ամբողջ թատերաշրջանում արվել է 39 ներկայացում, որից 28-ը լրիվ ապահովված է հզել հանդիսականներով, իսկ երեմե անգամ զգուր է հզել տոմս հարկը: Սկի են ոչ միայն հայեր, այլև՝ հույներ, թուրքեր, ֆրանսիացիներ և իտալացիներ, որոնք քաղաքի են «Վասսուրական» թատերախմբի դերասան-դերասանուհիներին: Մակայն աստիճանաբար նորացել է թատրոն հաճախողների թիվը, հատկապես երբ սկսել են սրերը տաքանալ:

Վերահիշյալ ներկայացումները արվել են արտեմենտներով: Արտեմենտից դուրս էլ, սկսած 1862 թ. ապրիլի սկզբից, խաղացվել են մի քանի պիեսներ, որոնցից հիշատակությամբ արժանի է Վոլտերի «Ալգիրը»: Դրանք գերազանցապես հզել են բենեֆիսներ, ինչպես այն ժամանակ կոչվել են «նպաստահանգեսներ», արված՝ հոգուտ այս կամ այն դերասանի:

«Վասսուրական» թատրոնի խումբը ներկայացումներ էր տալիս հայերեն, ֆրանսերեն, թուրքերեն, անգամ հունարեն: Օտար լեզվով խաղացվում էին հատկապես կատակերգություններ: Հայ թատրոնի հանդիսատեսների մեջ նկատելի թիվ էին կազմում օտարները: Ավելի մեծ էր «Թամարան» թատրոնն հաճախող հայերի թիվը: Այս երևույթը մասամբ բացատրվում է Ջմյուռնիայի հայերից շատերի օտար լեզուների տեղյակ լինելու փաստով և երաժշտա-

կան կրթությամբ: Հարուստ հայ ընտանիքների կենցաղի մեջ վաղուց մուտք էր գործել իրենց որդիներին երաժշտական կրթություն տալու սովորությունը՝ իտալացի մանասրոնների միջոցով: Առհասարակ Ջմյուռնիան եղել է երաժշտասեր քաղաք. խոալական ժամաբանու թատրոնի խաղացանկում մեծ տեղ էին զբաղում եվրոպական դասական օպերաները: Հիշյալ թատերաշրջանում այնտեղ արվել են 135 օպերային ներկայացումներ: Դրանց մեջ եղել են Վերդիի «Լուիզա Միլլերը», «Տրուբատուրը», «Պարաճանդես-գիմա-կահանդեսը», Գոնիցեթթիի «Մարիա դե Ռոճանը», ինչպես և այլ բազմաթիվ օպերաներ, որոնց բոլորին սիրով հաճախել են հայերը¹⁰:

Բացի այն, որ հայերը այցելում էին իտալական օպերան, «Ժամաբանոյի» խմբի զերսասն զերասանուհիներն էլ հաճախ ելույթ էին ունենում «Վասպուրական» թատրոնում, երգում առանձին կատրներ զանազան օպերաներից կամ ներկայացնում էին ամբողջական հատվածներ: Իտալացի կատարողներից շատերը նույնքան ծանոթ ու սիրված էին հայ հանդիսատեսներից, որքան իտալացիներից և հույներից: 1863 թ. ապրիլի սկզբներից «Վասպուրական» թատրոնում արված բեմադրություններից մեկն էլ եղել է հոգուտ «Ժամաբանոյի» զվաճար դերասանուհի տիկ. էներկեստա Շուլերի:

Ջմյուռնիայի իտալական օպերան նկատելի ազդեցություն է թողել հայ երաժշտասեր հասարակության վրա: Թերթերը խորհուրդ են տվել «Վասպուրական» թատրոնին՝ զբաղառիկ թատերախմբին կից ստեղծել նաև օպերային մի խումբ, թարգմանել հայերենի «Ժամաբանոյի» խաղացանկից առավել մոզովրդականություն վայելող օպերաները և ներկայացնել, միաժամանակ զարկ տալ օպերային արվեստին: Անգամ նշվել է, թե ո՞ր օպերաները կարելի է հայացնել առաջին հերթին. զրանք են «Վիլհելմ Տել», «Մեկլյան սափրիչ», «Էոնանի», «Պարաճանդես-գիմա-կահանդես» և այլն: Ինչպես երևում է այս թվարկումից, հաշվի է առնված նաև օպերայի ելույթը: Հետ երևույթին հայկական խմբում եղել են մայնական տվյալներ ունեցող ումեր, որոնք մասնակցել են երգախառն պիեսների բեմադրությանը, ծափահարվել և՛ հայերից, և՛ օտարներից:

Այս տեսակետից հետաքրքրական փաստ է Հ. Աճաճյանի «Կոմիտասին ցուցակը» զավեշտի հաշոգությունը Ջմյուռնիայում, մի զավեշտ, որը փաստորեն մենախոսություն է և կատարվել է հեղինակի կողմից, մենակ: Զավեշտը, սակայն, ունի երգեր, որոնց երա-

մըշտութիւնը գրեւ չհեղինակը. հենց այդ երգերն են ամենից շատ ծափահարովել: Այն երեկային, երբ քենեֆիս է արժել տիկ. էնրիկետտայի օգտին, երբ հայկական թատրոնի հանդիսականների մեջ մեծ թիվ էին կազմում սաարները, — Անեմյանը կատարում է իր այդ քառեղծագործութիւնը:

«Պը. Անեմյան միեակը ներկայացուց «Կոմիտասին ցուցակը» հայերեն երգախառն զավեշտը, որուն համար եմրազացվոցմի իսկ զովվեցամ է երգերը շատ անգամ ծափահարական խնդրանք նորեն կրկնել տրվեցան, մանավանդ «Ամուսնութիւնն անուշ կապ մ'է», «Եսա զարգարուն տիկիներս և «Եսփո Պոնե Պրայե» երգերը»¹¹.

Անեմյանի այդ գործն այնքան է գեահատովել, որ Զմյուռնիայում այն նույնիսկ տպագրվել է:

Ազգային երգի, ազգային օպերայի պահանջը շատ մեծ է եղել: Մամուլը հովաստիացնում էր, որ եթէ հայկական օպերա տեղգծելու փորձեր լինեին, հասարակութիւնը քաշալներէլու էր, «ժողովուրդըն ստակ չպիտի խնայի, թէ որ հայերեն օպերաներ ներկայացվելու ըլլան, մանավանդ երբ ազգային ըլլան անոնք»¹²:

Նույն թերթը կոչ է անում ստեղծել մի ընկերութիւն, որի նշառականը լինի խոստումնային երիտասարդներ ուղարկել Նիքոպոլ երաժշտական կրթութիւն ստանալու¹³:

2. «ՎԱՍՊՈՒՐԱԿԱՆ» ԹԱՏՐՈՆԻ 1863—1864 թթ. ԽԱՂԱՇԻՋԱՆԸ

«Վասպուրական» թատրոնի ամենափայլուն շրջանը, սակայն, որը և հանդիսացավ երա փառքի զագաթը, 1863—1864 թթ. Թատերաշրջանն է, երբ Պոլսի «Արևիկյան թատրոնի» հիմնական ուժերն էին հանդես գալիս Զմյուռնիայի հայկական բեմում: Նախասովետական տարիների հայ թատրոնի պատմութիւն ամբողջ ընթացքում ո'չ մի ալլ թատերախումբ մի թատերաշրջանում այնքան բեղուն գործունեութիւն չի ունեցել, որքան Սա. էքշյանի զխաղորութիւնը գործող խումբն է ունեցել այդ թվականին:

էքշյանը, նախքան թատերաշրջանն սկսվելը, նախապատրաստական զգալի աշխատանք է կատարում, համայնում է խումբը կարող ուժերով, ձեռք բերում բեմական հարմարանքներ, ընտրում է խաղացանկը և այս բոլորից հետո մամուլում հանդես է գալիս քաղական համարձակ մի հայտարարութիւնով, թէ մեկ թատերաշրջանում ներկայացնելու է 100 պիես:

Քատերաշրջանն սկսվում է 1863 թ. դեկտեմբերի վերջերին և ավարտվում՝ 1864 թ. մայիս ամսին: Այդ հինգ ամսվա ընթացքում խումբը խաղում է 45 պիես: Չնայած այն րանին, որ մամուլում հրապարակված հաշտարարության մեջ հավաստիացում էր տրվում, թե հավասարապես ներկայացվելու են ինքնուրույն և թարգմանական գործեր, սակայն իրականում նախապատվությունը տրվում է թարգմանականին. մեզ թվում է՝ ո՛չ թե քաղաքական նկատառումներով, այլ այն պատճառով, որ հրապարակի վրա հղած գրադար պիեսները անհնար էր ներկայացնել, իսկ աշխարհարար գրամատիկական երկեր քիչ կային, համեմատյալապես դրանցից լավագույնները ընտրված էին, ինչպես պիտի տեսնենք ստորև:

Պոլսից Ստ. էքշյանի հետ Զմյուռնիա եկած գերասան-գերասանուհիները հետևյալներն էին՝ ըստ սկզբալույս Արարատյանի:

Առաջին դերեր

Արուսյակ Փափաղյան, քաջարձակ և դյուցազնուհի.

Ստ. էքշյան, գերասանապետ, քաջարձակ.

Հովհ. Ահեմյան— հայր արևմտական և զանազան.

Մերովրե Պենկյան— հակառակորդ.

Մարտիրոս Մնակյան— սիրահար.

Հովսեփ Զերաշե— կատակերգակ.

Երկրորդ դերեր

Ազադնի Փափաղյան— մայր և զանազան.

Պայծառ Փափաղյան— սիրուհի.

Կուսինա Մազյան— զանազան.

Թովմաս Յասուլունյան— սիրահար և զանազան.

Հ. Մերասեխյան— մտերիմ.

Դավիթ Թրչանց— օգնական:

սկսապուրական թատրոնի գերասաններից մի քանիսը միայն, ինչպես Ս. Միրիճեանյանը, Պ. Էրմասյանը և Հ. Խրմաճյանը մասնակցել են որոշ ներկայացումներին:

1863—1864 թթ. Քատերաշրջանում խաղացված պիեսներն են.

Ինկնուրույն դրամատուրգիայից

Մկրտիչ Պեշիկթաշլյան— սկզբնական Քա.

Մարգիս Վանանդեցի— սեփական ներսենա.

Սրապիսն Քղլյան—*եղինեորա*։
Քոզմա Քերկյան—*սմանդուխա*։

Քարզմանական դրամատուրգիայից

Մուլիեր—*սերեակայական հիվանդա*։

Մուլիեր—*սժուրժ Դանդեն*։

Ալ. Դյումա—*սկատերին Նովարա*։

Ժոզեֆ Բուշարդի—*սնամասաի Բերտրան*։

Ալ. Դյումա—*սՔերեզա*։

Գռլգոնի—*սԴոն Գրեգորիոս*։

Մետաստազիո—*սՔեմիստեկոն*։

Յալերեն—*սԿուլլիի զավակը*։

Վիկտոր Լյուգո—*սԱնշիլոս և ալլի*։

Հիմնական ներկայացումների մեծագույն մասը տրվել է հայերեն, իսկ կատակերգությունները երեք տարրեր լեզուներով՝ հայերեն, թուրքերեն և ֆրանսերեն։ Հայերեն են ներկայացվել *սԱնծա-նոթը*, *սՊարոն աղլիկը*, *սԵրկու սրկրամուկներ*, *սԲուռնյիննլլոս*, *սԱնաուկ որդի* և *սՀամեստություն վարձատրություն* կատակերգությունները, թուրքերեն՝ *սՓռհաւը* աշտատան քարը (Ամուսնուն խարոզ կիր), *սՄահուղիթին միսյաֆաթը* (Համեստության վարձատրությունը) և *սՕտուն քլլլըն* (Փայտի սուր) կատակերգությունները, ֆրանսերեն՝ *սՔո նիկոլա* զավակը։

Հիմնական պիեսներից թուրքերեն խաղացվել են *սԴոն Սեզարը* Բազան, *Մուլիերի սժուրժ Դանդենը* և *սՀոհանը Քելաշը*։ Վերջինը *սԴոն Գրեգորիոսի* փոխադրությունն էր թուրքերենի։

սԱրշալույս Արարատյանը գրել է, թե սեազարկություններն ոմանք ջնտիր և դասական էին, բայց ոմանք ուլ մեր աղգին հիմակվան քմաց անհարմար, իսկ թե ո՛ր պիեսներն են եղել հանդիսականների հաշակին անհամապատասխան, հոգվածագիրը որոշակի չի ասում։

Քատերաշրջանն սկսվել է 1862 թ. դեկտեմբերի սկզբին սեազամուրի մը կենաց 30 տարին պիեսի ներկայացմամբ, որտեղ զըլ-խավոր դերերը կատարել են Ստ. Էքշյանը (Ջորջիո), Արուսյակ Փափազյանը (Ամելիա), Ս. Պենկլյանը (Վարենը), Հ. Ահեմյանը (Դերմոնը) և Ք. Յասուլաճյանը (Ջերման)։

Ներկայացումն սկսվել է հանդիսավոր պայմաններում, ինչպես ռեկրեյան թատրոնի քաղաքի երեկոյին էր կատարվել: Բուրգերասան-գերասանուհիները բեմի վրա շարքով կանգնում են. հանդեսը սկսվում է թիշորհավորելն հախերգով, ապա երգվում է կոմպոզիտոր Յոսեփինի «Է»-ր դու աշապես, 6", այսպիսով գիշեր մենանվագը: Բնական սկսավ դասերը բնական այս դուզդուրն վսեմական ձայնն հզանակով, որն որ բուրգ հանդիսականաց սիրտն զգացմամբ լցուց, Զմյուռնիս մեկ առաջին անգամ հայ գերասանական խմբի մը աշապես հառաչողիմությունը տեսնելով, և ի գոհունակություն բուրգ թատրոնն ծափահարությունը և կեցցեներով կը թնդարձա:

Արշալույս Արարատյանը գովում է ներկայացումը, մեկ-մեկ նշում գերասանների արժանիքները, ասում, թե նրանցից մի քանիսը քանիցս ծափահարությունների արժանացան: Հանդիսականները միահամուռ գովել են էքշանի խմբի գերասաններին, բարեբախտություն համարել սասանկ արվեստագետ խումբի մը արժանավորությունը:

Առաջ ցուցադրվել են թիշերգունդա, Վաքոյությունն պիսները, որոնց հետ՝ նաև մեկ-մեկ գովելու: Այս ներկայացումների ընթացքում տեղի ունեցած հիշատակության արժանի երևույթներից պիտի համարել Ա. Փափազյանի արական մի դերով հանդես գալը Վարոն աղջիկը գովելու, որտեղ նա կատարել է պարոն Մարեթի դերը, Երիտասարդի հագուստով և հիշատաքարյուն երիտասարդ մը կերևար իր խենթումենթ խոսվածքներով, տղայական շարժվածքներով ու թիթևամիտ վարմունքով¹⁰:

Հաջորդությամբ են ներկայացվում նաև Մուլիերի Վերը բեմի վրա է, Եթորթ Դանդեն. կատակերգությունները, Ա. Դյումայի Վերականգնում և Բուրգերի Վնավաստի թերաբան:

Սակայն հասարակության ուշադրությունից չէր կարող վրիպել այն փաստը, որ էքշանի խումբը իրար հետից բեմադրում էր թարգմանական պիսներ, մինչդեռ ժողովուրդը կարող էր խնդրել երկերի. նրան հոգնեցնում էին ֆրանսիական մարկիզների, դուքսերի ու կոմսերի սիրարկածները, եվրոպական դժբաղների պատերի ներսում կատարված գայթակղալից տեսարանները: Դրանով պետք է քաջատրել այն քաջատիկ խանդավառությունը, որով ընդունել են հանդիսականները Ք. Քերկյանի Վնավաստ կույսն պիսը:

Ո՞րն էր զազանիքը, արդյո՞ք հանգիստականների մոլեռանդ կրօնասիրությունն էր, որ քրիստոնեություն համար հաճատակվող մի ազգիս այդքան ծափահարել էր տալիս, իհարկե՝ ոչ, Այդ թվականներին կրոնական լուսավորչություն ունեցող և ոչ մի պիես հայտնություն չէր լսվում և առհասարակ նման երկեր չէին բեմադրվում: ՔՄանգուխտի մեջ՝ հանուն քրիստոնեության հաճատակվող հերոսուհին հանգիսականներին ներկայանում էր միաժամանակ հայրենասեր մի ազգիկ, յուրորինակ մի ժանեա ղ'Արկ, որը վաղ քրիստոնեության տարիներին դուրս գալով իր հեթանոս հոր Սառնաբուկ թագավորի դեմ, փորձում էր նրան դարձնել քրիստոնյա, Հայաստանը ներգրավել քրիստոնեություն ընդունող ժողովուրդների շարքում: Հայրենիքի զազափառը, այստեղ էլ, անշուշտ ավելի թույլ, բան չ'լարգան Մամիկոնյանն պիեսում, զուգակցված էր քրիստոնեական զազափառախոսության հետ, և զովար չէր հեթանոս Սառնաբուկի տեղ պատկերացնել մահմեդական մի կայսր:

Մեզ թվում է Սանգուխտի դերակատար Արուսյակ Փափաղյանը կարողացել է վեր բարձրանալ կրոնական քարոզի նեղ շրջանակներից, հանգես դալ որպես հայրենիքի ազատության համար մաքառող մի հայուհի: Այս անթաղությունը գիտվին հաստատում է ՔՄանգուխտի ներկայացման դիշերը կատարված շատ ուշադրավ ու հատկանշական մի դեպք, որի նմանը Սուլթանական թուրքիայում ո՛չ դրանից առաջ էր կատարվել և ո՛չ էլ դրանից հետո կարող էր կրկնվել: Ժողովուրդը այնքան է ոգևորվում Արուսյակի դերով, ինքնամոռացության մեջ ընկնում, որ խանդավառ ծափահարություններով, ավաղիաներով, ժպտկեղևներով լրավարարվելով՝ հայկական մի դրոշակ է բեմ նետում՝ Արուսյակի համար, անշուշտ հանձին նրա՝ պատկերացնելով մի հայ ժանեա ղ'Արկ: Ահա թե ինչ ենք կարգում մամուլում, որը անշուշտ հասկանալի պատճառով, պետք է շատ զուսպ արտահայտվեր նման մի անխոհեմ, քաղաքական հետևանքներով հղի դեպքի մասին. քԱրուսյակին քանի մ'անգամ պրտակներ նետվեցան, ու անգամ մ'ալ հայկական դրոշակ, որ առաջին անգամն էր այս՝ չ'լատուրական թատրոնին տեսարանին վրա՞ն:

Հեթանոս թագավորի դերը կատարել է Ստ. էքշյանը, իսկ Սանգուխտի սիրած երիտասարդի՝ Երվանդի դերը՝ Մնակյանը:

ՔՄանգուխտը բավականաչափ ուժեղ ազդալին կրքեր է բորբոքել. դրանով պետք է բացատրել այն, որ հետագայում արված

Քարգմանական պիեաներից շատ քշերն են հաշդություն գտել: Մամուլի վկայությամբ *«Մանդուխտից»* անմիջապես հետո ներկայացված *«Դոն Գրեգորիոս պիեալ սշատ ցուրտ և անհամ խաղացվեցավ, ինչպես և Պուստինյեյոս զավեշտը»*, մինչդեռ վերահիշյալ զավեշտը, — որ *«Արևելյան թատրոնի»* բացման երկկոյիկն էլ էր խաղացվել, էքշյանի խումբը նույն թատերաշրջանում արդեն ներկուանգամ ներկայացրել էր և քաշալերանքի արժանացել:

«Վասպուրական» թատրոնի հանդիսականները, որոնք *«Մանդուխտից»* հետո սկսել էին սուլելով արտահայտել իրենց դժգոհությունը օտար խաղերի նկատմամբ, խանդավառությամբ ընդունում են Քարգմանական երկու պիես. զրանցից մեկը *«Ռոբերտ ավազակապետն է, մյուսը՝ «Մովսես Մարգարեն»*, որ այլ անվամբ կոչվել է նաև *«Ազատություն խորաշնչավոց»* և Պուստմ՝ *«Արևելյան թատրոնի»* բեմում էլ մեծ հաջողություն է ունեցել, քանի որ այն բեմի վրա ցուցադրում էր դարավոր սարկուսյան մեշ գտնվող մի ժողովրդի՝ հրեաների ազատագրական պայքարը հղիպտական նվաճողների դեմ, իսկ *«Ռոբերտ ավազակապետում»*, որի մասին խոսելիս *«Արշալույս Արարառյանը»* որպես հեղինակ հիշում է Շիլլերին, բարձրացնում էր սոցիալական պայքարի հարցը: *«Մովսես Մարգարեն»* պիեսի նկատմամբ ժողովրդի չերմ վերաբերմունքը արտահայտվել է նրանով, որ խաղի ընթացքում մի զույգ ազավնի են բաց թողել դեպի բեմ:

Հասարակությունը ավելի մեծ ցնծությամբ է ընդունում Մ. Պեշիկթաշլյանի *«Արշակ Բ»* ողբերգությունը, որն այստեղ էլ, ինչպես Կ. Պուստմ, քաղաքական նկատառումներով հայտարարված է եղել *«Անձնասպան իշխանը»*, սակայն մամուլը չի վարանել հայտնելու, թե դա նույն *«Արշակ Բ»* է: Արշակի դերը կատարել է Ստ. էքշյանը, Միսակի դերը՝ Մ. Մնակյանը, Ներսիսինը՝ Հ. Ահեմյանը, Մապուհինը՝ Ս. Պենկյանը, Ռոքսանայինը՝ Ա. Փափազյանը:

«Արշակ Բ»-ի ներկայացումը այդ տարի շատ ավելի հաջող է անցել, քան Նախորդ տարվա բեմադրությունն է եղել: Լավ են խաղացել հատկապես էքշյանը, Ա. Փափազյանը, և...որոնք շատ անգամ, մանավանդ առաջինը, ի տես կը կանչվեին, կը ծափահարվեին և կը քաշալերվեին⁷⁷:

Ինչպես նրանում է այս ժամտ աղբերից, Արուսյակի Ռոքսանյան ավելի քիչ ցույցերի է տեղի ավել, քան նրա Մանդուխտը: Եվ դա

շատ հասկանալի էր, Թոքսաննան թշնամի թագավորի գոտարն է, որը համակրություն է վայելում միայն նրանով, որ սիրում է Արշակի որդուն՝ Միսակին և այդքանով պաշտպանում հայերի գաղտը։ Նա հերոսական կերպար չէ, ինչպես Սանդուխտն էր. նրա մոտ գերակշռողը լիրիկական քեջությունն է, ասք սերբ, որը՝ շնայած հեղինակի մոտ զգույշ է արտահայտված, քանի որ այն արված է արական հերոսի քզի տակ, սակայն գերասանուհին հեարավորություն ուներ որչ շատով կենդանություն տալու։

Արշակ Բ-ն կրկնվում է երկրորդ անգամ։

Մեծ հաջողություն են ունեցել նաև Վահանգեցու «Միհրդատը» և «Միհն Ներսեսը», որոնք ներկայացվել են նույն օրը, առաջինի մեկ արարվածը միայն, երկրորդը՝ լրիվ։ Մ. Մնակյանի պատին արված այդ երկկույթը քաղաքական նույնպիսի մթնոլորտ է ստեղծել, ինչպես «Սանդուխտը»։ Դրան նպաստել է այն, որ Միհրդատի գերակատար Մ. Միրիճանյանը բառավոր ձևով մեզ վրա հեծած և սուրբ քաշած՝ կերևի տեսարանին վրա և ազդասիրաց հասնողը կը բորբոքեր իր քաշ, համարձակ և աշտրկու կերպերով։ Միրիճանյանի հոխորտացող այս ցույցը այնքան է խանդավառել երիտասարդ հանդիսականներին, որ նրանք բուռն ծափահարություններով կրկին բնի են հրավիրել Միհրդատին՝ ձեռք վրա, թուրը ձեռքին։

Այս գեղեցիկ մասին դրանից 60 տարի անց խոսում է նաև Զմյուռնիայի մտավորական գործիչներից Մ. Նուպարյանը՝ 1922 թ. ապրիլի 26-ին Ա. Զոպանյանին գրած իր մի նամակում, եւր հիշեմ,— գրում է նա,— չգիտեմ ո՞ր խաղիլ մեշ, «Վասպուրականի» անդամ Միրիճանյան ձեռով իբրև Միհրդատ երևած է բեմի վրա, ինչ որ մեծ տպավորություն գործեց¹²։

Էջյանի խմբում ամենից շատ գնահատվել ու փառաբանվել է հայ անդրանիկ գերասանուհի Արուսյակ Փափազյանը։ Բաղմաղան ու բաղմաղիսի գերերում նա ունեցել է հավասար հաջողություն։ Արշալույս Արարատյանն թերթը թատերաշրջանի աշխատանքները հանրագումարի բերող հոգվածաշարքում հիացմունք արտահայտող տողեր գրելով նրա մասին, հայտնում է, որ զրոյով զո՞վար է նրա խաղի հարազատ պատկերը գծել, թի՞ր հատկությունները պետք է տեսարանին վրա գնահատել։ Երբ գերի մը մեշ է, կարծես օր անցըր ճիշտ նույն կետին գործվելու վրա է. իր հաջողությամբը որևէ մասի մեշ, կարող է կարեկցությունը, համակրությունը, ատելու-

թյունդ և զթությունդ շարժելու: Կզգա և կզգացնե... Հարմար է թե՛ ոգերգության, թե թատերգության, և թե կատակերգության, բայց ի վերա ամենայնի՝ առաջնայն: Ձևերու և կերպերու մեջ քաշ է, ըստ պարագայից, տեսարան մը սիրայի, սրտաշարժ, ահարկու, ուրախայի կամ տխրական ընկուն կերպը շատ ազնիվ գիտե, վասնզի հասարակութեն քնականին շատ մոտ կրնն: Ժարտար է սրհասակա-
նության, կարեկցության, շփոթության, սիրո-խաղի, նվաղման, ցնորից և բանդադուշանաց, խելագարության, հուսահատության, հուսահատական պազատանաց, լալու, ողբալու, տրտմության, սոսկումի, դարձուրանաց, ինքզինք պաշտպանելու, ազալանաց, պաղատանաց, վիրավորման, ասելության, նախանձու, երկյուղի, արհամարհանան և խոժոռ նալվածքներու, լալ կեղծելու, ներումն խնդրելու, հեղեկելու, խնդալու, հարցմանց, սիրո, համակրության և հակակրության, վստահության, զիմազրավության, պշրասիրության, բանասերկության, խանդաղատանաց, ընտանեկան սիրո, գրկախառնության, սիրաբանության, զվարճասիրության, ամոթխածության, համեստության, հաստատ սիրո, անհամբերության, թախանձական հարցմանց, և այլն, և այլն մասներու մեջ¹²:

Անկախ այն հանգամանքից, որ հոգվածագիրը իր ախքան մանրամասն թվարկմամբ որոշ չափով կրկնել է իրեն և մի քիչ մանրացրել Արուսյակի արվեստի քաղմազանությունն ու տարրեր հոգեվիճակներ արտահայտելու տաղանդը, ուշագրավ է այն քնութազրույթը մի արտիստուհու մասին, որն ընդամենը 3 տարի է, որ խոզում էր բնում, Բերշալույս Արարատյանի՝ աշխատակիցը այդ թույրը դիտել է Արուսյակի կատարած մոտ քսան գերերը տեսնելուց, համապատասխան նշումներ անելուց հետո, ինչպես այդ երևում է նրա ընդարձակ հոգվածաշարքից: Նրա կարծիքով՝ Արուսյակի գրութի-գործոց գերերից են եղել Քերեզան, Սանդուխտը, Իլդիգունդան, որոնց կատարման ընթացքում նա թշտերը լացուցա:

Ա. Կ. Տ.-ն, — որի իսկությունը մեզ չհաջողվեց պարզել, — դերասանուհու հաջողության հիմնական նախապայմանը համարում էր նրա ռեալիզմը, այն, որ նա այդ թույրը սհասարակորեն քնականին շատ մոտ կրնն:

Եթյանի խմբի դերասան-դերասանուհիներից շատերի օգտին են արվել ինպատասխանողները, սակայն նրանցից և ո՛չ մեկը

այնքան չեմ չի անցել, այնպիսի անկեղծ մթնոլորտում, ինչպես անցել է Արուսյակի օգտին արվածը:

Այդ երեկո (1864 թ. հունվարի 24) ներկայացվել է երկու պիես «Տասնապյալ մայրը» մեկզորոժման և «Անառակ որդի» կատակերգությանը, որոնց երկուսին էլ մասնակցել է զերասանուհին: Երեկոյի սկզբում հզել են երգեր, նվագ, կատարվել է «Արկած» հայոց մասնակին գասերգը, որք ժափաճարությամբք վերջացան: Ապա խաղացվել է «Պունդինկոյից» մի հատված: Դրանից հետո հանգես է եկել Արուսյակը մի հուզիչ հառով, որտեղ նկարագրելով հայ զերասանուհու հանձն առած աշխատանքը, հայտնել է շնորհակալություն հանդիսականներին²⁰:

Դերասանուհու հոռից հետո ժողովուրդը իր շերտ վերաբերմունքը արտահայտել է փոթորկոտ ծափահարություններով. այն խանդավառ երիտասարդները, որոնք «Մանգուխախ» բեմադրության երեկոյին հայկական դրոշակ էին նետել բեմ, աշխատանքում էլ զույգ ազգայինների ոտներին կապված ծաղիկապսակներ են թռցնում: Քատրոնի կամարների տակ, օթյակներից ձյան փաթիլների նման ջած են թափվում սպիտակ թծրթիկները, որոնց վրա ազգայրված էր Արուսյակին ուղղված հետևյալ ոտանավորը:

Քատերական երկնից մեշտեղ
Ո՛ր, Արուսյակ շողշողավոր,
Ձմյուննի մեշ փայլի աստեղ
Այդ վարպետ փայլն արհեստավոր:
Ձմյուննիացիքս ըզքեզ տեսան.
Ոյր շատունց է կը բաղձային,
Եվ շնորհացդ ըզմայնցան,
Որ միակ ես աննման յԱզգին:
Դուն որ զերիդ շնորհք տալ զիսես,
Ո՛ր քաշ զուսանդ Ավագուհի,
Դովեստ, պսակ, ծափք շատ քիչ են քեզ.
Փեզ բան մըն ալ թող չի պակսի
Կեցցե՛ս Աստղ Քատերական,
Կեցցես, կեցցես, ազգիս պարծանք,
Որ պատվեցիր զՎասպուրականն
Անմահ անվանդ այժմ փառք կուտանք:

Ստ: էքշյանի խումբը աննախընթաց շուքով է փակում թատերաշրջանը: Հետևելով նախորդ տարվա փորձին, նա էլ իր ներկայացումներին մասնակից է դարձնում «Փամարանույի» խմբի ումբին՝ երկիր-երգչուհիներին:

Ազգային ոգրերգություններից հետո ամենից շատ ծափահարվել են թուրքերեն լեզվով արվող կատակերգությունները: Եվ դա շատ հասկանալի է, հայերեն ներկայացումների հանդիսատեսները հիմնականում հայեր էին և քիչ թիվ կազմող հույներ, ֆրանսիացիներ և թուրքեր, մինչդեռ թուրքերեն ներկայացումների լեզուն հասկանում էին զմյուռնիացի տարրեր ազգության բոլոր բնակիչները: էքշյանը, հաշվի առնելով այս փաստը, թատերաշրջանի ընթացքում զգալի տեղ էր հատկացրել թուրքերեն կատակերգություններին: Նույն կատակերգությունը երկու տարրեր լեզուներով էլ ներկայացվելիս հայերենը շատ ավելի քիչ ընդունելություն է գտել, քան թուրքերենը: Դերասանները հավասար հաջողությամբ խաղացել են երեք լեզվով էլ: Արուսյակ Փափազյանի մոտ նկատվել է որոշ անփորձություն, սակայն, նույնիսկ այս պայմաններում նա այնքան հաջող է խաղացել, որ իր արվեստով «օտարազգյաց առչե ազգի» պատիվ կըներա:

Ստ. էքշյանը օտարազգի հանդիսականներին գեպի իր ներկայացումները գրավելու համար օգտագործել է նաև իտալացի պարուհիներին: Մամուլի վկայությամբ՝ թատրոնը լիքն էր լինում մանավանդ այն օրերին, երբ որ իտալացի կաթավուհիները պարեին: Մի այլ տոթիթով նույն թերթը գրել է «նույն գիշերը կաթավող իտալացի օրիորդները այնքան հաճված էին, որ հետևյալ գիշերները դանազան ներկայացմանց հետ կաթավելու հարմարություն եղած էր, որոնց պատճառով ժողովուրդն ալ ավելի կը հաճախեր և որուն մեծագույն մասը շատ անգամ օտարազգի էր»²¹:

Կազմակերպվում են նաև երեկոներ՝ յացառապես իտալացի արվեստագետների մասնակցությամբ, որոնց օվացիաներով են ընդունում հայ, հույն, ֆրանսիացի և թուրք հանդիսականները: Եթե նախորդ թատերաշրջանում այնքան մեծ թվով հայեր էին գնում «Փամարանույի» թատրոնը, որ նրա տերը հարկադրված էր խոստովանել, թե առանց հայերի դժվարությամբ կարող էր թատրոնը պահել, ապա այս թատերաշրջանում այնքան շատ օտարազգիներ են

հաճախում հայկական թատրոն, որ «Փամարանայի» խումբը մի քանի անգամ հարկադրված է լինում ընդհատել ապերաջին ներկայացումները:

Զմյուռնիայում հրատարակվող «Էնպարսիայ» ֆրանսերեն թերթը «Վասպուրական» թատրոնի այդ արևրի ներկայացումներին ներգիրած իր մի հոդվածում, պատմելով, թե ինչպիսի մեծ դժվարություններ հաղթահարելով, խաղարամուկների գեմ պայքարելով է, որ առաջավոր հայ երիտասարդներին հաջողվել է հիմնել ազգային մի թատրոն, շարունակում է. «Զմյուռնիայի հայերը մեծ առաջադիմություն կրեն են և կրեանք ըսել, թե աշխարհիս մեջ չկա մոզովուրդ մը, որ բախտաւասությամբ աշխարհ առաջ գացած ըլլա քանի մը տարփան մէջ»:

Ապա, անդրադառնալով այն փաստին, որ խումբը նաև թուրքերեն և ֆրանսերեն ներկայացումներ է տալիս, շարունակում է. «Մի՞ գիշերա գտնել ուրիշ տեղ, բացի Թուրքիային, տեսարան մի, ուր միևնույն դերասանները կարող ըլլան միևնույն հաշգականությամբ թատերգություններ ներկայացնել երեք լեզվով, այսինքն՝ հայերեն, թուրքերեն և գաղղիերեն»²²:

«Արշալույս» Արարատյան» թերթը, ամփոփելով 1863—1864 թթ. թատերաշրջանի արդյունքները, հույս է հայտնել, որ առաջիկա խաղաշրջանի մասին ավելի լավ բաներ գրելու առիթ պիտի ունենա:

Այդպես լեզվով սակայն, 1864 թ. ամռանը էքշյանի խումբը քայքայվեց. դերասանների զգալի մասը վերադարձավ Պոլիս:

Այս նոր կազմավորածման վերաբերյալ տարրեր կարծիքներ կան:

Մեզ թվում է՝ հիմնական պատճառը Ա. Փափազյանի ամուսնությունն էր նկարիչ Սոփոն Պեղիբեյանի հետ, որն արգելել էր նրան՝ շարունակել դերասանությունը:

**«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՔԱՏՐՈՒՒ» ԳՈՐԾՈՒՆԵՌԻՔՅԱՆ ՆՈՐ ԵՐՋԱՆԸ
Ա. ՊՈԼՍՈՒՄ**

1. Ս. ԼՆՔԻՄՅԱՆԻ ՎԱՐՁՈՒԹՅԱՆ ԵՐՋԱՆ

1863—1864 թթ. թատերադրջանում Կ. Պոլսում տրվել են հայերեն պատահական ներկայացումներ: Խմբի հիմնական ուժերի Զմյուռնիայում գտնվելը անհնար էր դարձրել կանոնավոր ներկայացումների կազմակերպումը: Պետրոս Մաղաքյանը փորձում է ստեղծել մի նոր թատերախումբ՝ «Հայ դերասանական ընկերություն» անունով, բեմադրում է մի քանի պիես, սակայն մատնվում անհաջողության:

Ստեփան Փափազյանը իր «Ժամանակ» պարբերականում գրել է, որ «Հայ դերասանական խումբին ներկայացմանը խրախույս տվող հանդիսատեսների կը պակսին», բայց թե ինչու՞ է այդ խրախույսը պակասել, չույ՛մ է խմբագիրը: Արևմտահայ թատրոնի մյուս պատմաբանները Մաղաքյանի ձախողման պատճառը փնտրել են նյութական պակասի մեջ: Ումանք էլ այդ բանը բացատրել են թաղային թատրոնների աշխուժացմամբ: Բանն այն է, որ արդարև Պոլսի համալգային թատրոնի փակումից հետո՝ նկատելի աշխուժացում են ապրում Օրթադյուղի, Խասդյուղի և այլ թաղամասերի թատրոնները, որոնց բեմերի վրա այժմ ձրնում են «Արևելյան թատրոն» պրոֆեսիոնալ ուժերից ումանք: Թատրոնը գայթակղության վայր համարողները ավելի ներողամտությամբ էին դիտում այս թատրոնների գործունեությունը, քան Պերայի կենտրոնական թատրոնի:

«Մինչև իսկ մասնավոր տուներու մէջ,— գրում է Հրանտ Ասատուրը,— թատերախմբեր կը բարձրանային և թատերախաղեր կը հանգիստացըմէին: Եստ մը բարեկեցիկ ծնողներ, Քերայի հրապարիչ միշտավայրեն հետո պահելու համար իրենց երիտասարդ զավակները, կը քաջալերէին այս մասնակի ձեռնարկները»:

«Արևելայան թատրոնի» հակառակորդները մասամբ հասել էին իրենց նպատակին: Խումբը ցրվել էր: Նրա հիմնական ումերը մեկ տարի գործել էին Պոլսից հետո, իսկ 1864 թ. վերագտանալով, գրանցվում էին անորոշ վիճակում: Ազգային թատրոնի քայքայման համար աշխատող մարդիկ ցանկանում են օգտագործել նպատակավոր հանգամանքները: Նրանք Ֆրանսիայից հրավիրում են 11 հայացող բաղկացած մի թատերախումբ և սկսում Ֆրանսերեն ներկայացումները:

Աստղագիմական հոսանքը տարում է լուրջ տագնապ. այնքան զոհողութունների գնով ձեռք բերված ազգային բեմը մեծ վտանգի տակ էր: Անհրաժեշտ էր հաժաքել ումերը: Թատերական գործիչներին հուզող տագնապը թափանցում է մամուլի էջերը:

Ահա թե ինչ ենք կարգում մամուլում.

«Արևելայան թատրոն»-ը... Այս վերնագիրը զարմանք պիտի պատճառե շատերուն, ի՞նչ պիտի ըսեն, մի՞թե ան ալ կործանեցած ուրիշ րազմաթիվ կիսկատար ձեռնարկութանց հետ... Ո՛չ, սկզբունք մը, երբ անոր օգտակար և գեղեցիկ ըլլալը հանշիւմ է, երբ ազգի մը համակրութիւնը ստացած է, երբ ժողովրդյան մը հառաջագիմութեան հայանի նշանն է, ո՛չ իր ազգին միայն, այլև համորեն նվթար պիտ առչե իսկ, այսպիսի սկզբունքի մը, ըսեմ, պաշտպանները կրնան վհատիլ կամ վախենալ դժվարութիւններին, քայք սկզբունքն ըստ ինքյան չի մեռնիր,— քանզի անիկա ազգին սրտին մէջ կենդանի է և իր սեղանին ազնորակացը վրա կը հսկե անքուն, հարմար ժամանակի սպասելով հառաջագիմութեան գրոշը ձեռին՝ զազգն ի հույս և ի լույս տանելու համար:

Այսպիսի վայրկյանի մը մէջ կարևոր են հառաջագիմութեան և ազգասիրութեան լոին նահատակներ և դուրսագունք... լոին կըսեմ, քանզի պիտի գիտնան, որ իրենց աշխատանքը ո՛չ միայն ընդ երկար թերևս և միշտ անձանոթ պիտի մնան, այլ շատ ընդդիմութեանց պիտի պատահին, քանզի անթիվ զոհեր հանձն առնելու է, որպէսզի իրենց բարի սկզբունքը հաղթանակե: ...Խուլ լըլլանք այն

Ասիեներուն, որ զմեզ կը կոչեն ի լույս. եթէ կը վհատացնէ զմեզ տեսնելը, որ մարգիկ հիմա պիտի չհանչնան մեր գործերը, խրախուսինք՝... հիշելով՝ որ աստված, մեր հախճաքը և մեր ազատագրական-զը ակնկառուից են մեզի... հիշենք, որ եթէ իյնալը մարդկային է, վեր կանգնելը գլուցազնականն է:

Ուշագրավ փաստաթուղթ է այս, ախտեզ զիվանագիտական եկատառումներով կան որոշ ուներաններ պատաստաւա Սուլթանի հասցին, թէ ես իրր թէ ամեն հարաւորութիւն ընկնում է, մընում է. որ իրենք սպաժեն այդ հարաւորութիւններէ, բայց դա իր ենթին էութեամբ մի ուր է, ես և բժրաստացման կոչ, զարթնումի մի զողանք, և զարմանալի է, որ այն լույս է տեսել շափաւոր մի պարբերականում:

Այդ կոչը ունենում է իր արձագանքը: Այթուեալորի եղբայրները եւր հիգեր են ի գործ դնում լերեկլան թատրոնը՝ վերականգնելու ուղղութեամբ: Նրանք քանդում են Ալթալարի շէնքը և նրա տեղ կառուցում մի շքեղ թատրոն և կարծեք ի հեռու թշնամիներէ՝ զարձալ այն կալում են լերեկլան թատրոնը:

Այթուեալորի եղբայրների առաջին փորձը ցույց էր տվել, որ միայն յայտնական միջոցները թիչ էին նման մի գործ կանգուն պահելու համար:

Ասպարեզ է գտիս Ս. Հեքիմյանը: Արեմտահայ առաջաւոր մտաւորականները, հատկապէս լերեկլան շուրջ համախմբված մարգիկ, մեծ սպասելիքներ ունին Ս. Հեքիմյանից, եւ ունեն գործառնութիւն, անսահման եփրվածութիւն, մասնագիտական հրմտութիւն. գրամատուրց էր, սփռված բանաստեղծի եւ խումբը համալրում է հիմնականում լերեկլան թատրոնի կարող ուժերով, բայց պակասում էին երկուսը՝ ամենից կարեւորները: Պակասում էր առաջին գերասանահին, որի առաջ նրա զաժան ամուսինը փակել էր թատրոնի դռները, ծալր աստիճան հուսահատութեան մատենելով զգայուն արտաստահան: Պակասում էր և Սա. էքշյանը, որը զըմտըված լինելով Այթուեալորի եղբայրների հետ, չէր ցանկանում գործակցել նրանց:

Հեքիմյանը իր մաս է վերցնում նաումի թատրոնի զգեստահարգար Նուրիին, Իտալիայից հրաժիրում է լերեկլան Ասթիին, որպեսզի հետեի գերերի ուսուցմանը:

Այթուեալուրի եղբայրները չեն խնայում նյութական միջոցներ, իսկ Ս. Հեթիմյանը՝ իր բարոյական ու մասնագիտական կարողութիւնները:

1865 թ. հունվարի սկզբին զրամատուրդ Սրապիոն Քալանը «Մասիս» պարբերականի մեջ հրատարակում է մի հոդված, որտեղ մեծ հրեղանքով հա, հասարակութեանը անհետում է «Արեւելյան թատրոնի» վերաբացումը:

Նախ քանագրվում է Ք. Քերզյանի «Սանդուխտ» ողբերգութիւնը: Սանատրուկի գերը, որ առաջ միշտ կատարել էր էջայանը, հանձնարարվում է Սերովրե Պենկլյանին, իսկ Սանդուխտին՝ (Արուսյակ Փափազյանի գերը) վստահվում է օրիորդ Ծպրոս Կյումրուկեանին:

Խմբի անժայտներն ու գերուսույցները ամեն շանք գործադրում են, որպէսզի նոր քանագրութիւնը չգիշի նախորդին, և հասնում են իրենց նպատակին: Մամուլում պահպանված տեղեկութիւններից երևում է, որ հատկապէս գլխավոր գերակատարները թողել են մեծ տպավորութիւն:

«Պենկլյան քանավոր հոր մը կիրքերը այնպիսի գեղեցիկ կերպով մը պատկերացուց, ձայնը, ձենը, շարժումները, արտասանութիւնը այնպէս աղէկ հարմարացուց իր գերին հետ, որ էջայանը մոռցրեւել տվաւ. նույնպէս օր. Ծպրոս Կեոմրուկեան, որ Սանդուխտի փափուկ ու սրտաշարժ գերը կը կատարէր, այնչափ զգացմունք, համարձակութիւն և ճշտութիւն զրաւ իր խաղացվածքին մեջ, որ ինքն ալ իր կողմն օրիորդ Արուսյակ Փափազյանը մոռցնել տվաւ»:

Ե՛րբ ինչ ալ զնահատականը, թե ի հեռուկա Արուսյակի և էջայանի ասված խոսքեր էին. զժպտ էր ասել. փաստ է սակայն, որ եթե Պենկլյանը կարող էր մրցել էջայանի հետ, օր. Ծպրոսը երբեք չէր կարող նսեմացնել Արուսյակի փայլը, ուրեմն առ ի միոթարութիւն ասված նախադասութիւններ էին դրանք, բայց որքա՞ն վերավերական: Արուսյակի համար...

Սրապիոն Հեթիմյանը ակսել էր օգտակար գործ, բայց նրա դեմ ճակատ բռնած հակառակորդների մեջ կար մի լուրջ մրցորդ. դա Ֆրանսիական խումբն էր: Եվրոպական կենցաղով ու սովորութիւններով ապրող, Ֆրանսիերեն լեզվին հմուտ Պերայի հարուստ դասակարգը, որ արհամարհում էր մայրենի լեզուն և առ ի շոյի օտար

Քատրանի՝ այցելում էր հայկական հերկայացումները, այժմ հաճախում է Ֆրանսիական Քատրան: Վերջիններ նաումի Քատրանը կերթան լսել իտալական ուղերաներ թեև չեն հասկնար այդ բարձր երամշտությունը, գրում էր թերթերից մեկը:

Այս պայմաններում, իհարկե, «Արևելյան Քատրան» համար մեծ պակաս էր այնպիսի երկու նշանավոր ուժերի հեռացումը իբրեւից, ինչպիսիք էին Մտեֆան Էրշյանը և Արուսյակ Փափազյանը:

1865 թ. հունվարի 22-ին հայտարարվում է «Առևթանի» ներկայացումը, որտեղ կնոջ դերը կատարելու էր օր. Ծպրոս Կեոմրուկ-ճյանը: Այդ դերը շատ ավելի համապատասխան էր Արուսյակ Փափազյանին, ինքը Արուսյակը նույնպես ցանկանում էր անպայման խաղալ, բայց չէր կարող: Մի խումբ երիտասարդներ գիտում են Պեդրեճյանին և վերցնում նրա համաձայնությունը: Զնայած ծրագրերում հայտարարված էր Կեոմրուկ-ճյանը, բայց հանկարծ ներկայացման երեկոյան հանգիս էր գալիս Արուսյակը և ունենում մեծ հաջողություն: Այն երիտասարդները, որոնց հաջողվել էր «Արևելյան Քատրան» ամենափայլուն աստղը նորից շողացնել բեմական երկնակամարում, հատուկ մի նամակ են հրատարակում «Մասիս» պարբերականում, որտեղ ի միջի այլոց գրում են.

«Եստաթ իրիկուն «Առևթանի» ներկայացումը արգարև հաղթանակ մ'էր ազգային Քատրանին: Տիկին Արուսյակին այն իրիկուն հանպատրաստից տեսարանի վրա ներկայանալը իրեն և յուր մեծարգո ամուսնունջն ազգասիրական ապացույցն էր ժողովրդին առջև. կարճես թե այն իրիկուն Քատրանը այն անմոռաց գերասանուհու կերպարանքը առած՝ կեչար շնորհակալ ըլլալու իր հասնողահույզ հասարակության՝ զինքը այսպես խրախուսելու համար: Հասարակությունն ալ իր կողմանն երախտագետ ծափահարությամբ ցնդունեց իր առաջին գերասանուհին, որ ասեն մե մեր Քատրանին ողին էր: Այս ընդհանուր ուրախության մեջ հայտնի տեսնվեցավ, թե տիկին Արուսյակին՝ յուր սիրելի հասարակության սրտին վրա ձգած հիշատակները անմոռաց մնացած են և թե ինքը կը պակսի մեր ազգային հառաջագիմությունը, քանզի երկից աշխարհի հասկություններ սոված են իրեն, որ առանց մասնավոր ուսման՝ ամեն տեսակ դերի մեջ միշտ զարմանալի հաջողություններ ձեռք բերած է, ողբերգությանց մեջ՝ վսեմ, Քատրերգությանց մեջ՝ փափուկ, կաղակերպությանց մեջ՝ զվարթ... Արդ՝ ինքը, որ այս տաղանդը եր-

կենքեն. առած է, կարելի չէ որ զայն բանտարկեմ եւ իրեն համար չկա այնպիսի գրկում մը, ինչպես իր տաղանդին ազգեցությանցը չհասնիլը: Այն թուշիկը, որ ստրկած է տիեզերաց ընդարձակության մէջ զվարթ գայլալիկով ազատ թռիչք մը առնուլ, որքա՜ն անզբ-թություն է զինքը բանտարկելը եւ համրցնելը, այնպես ալ պատկե-րահանի մը ձեռքեն վրէժներ հափշտակելը, մատենագրի մը ձեռքեն՝ գրիւր կորզելը, գերասանի մը կամ գերասանուհւոյ մը՝ տեսարանի մը վրա ելլելը արդիւնեւոր՝:

Գնայած այս խոսքերը հիմնականում ուղղված էին Պեղիբեյա-նի դեմ, որովհետեւ նա էր, որ ուզում էր վանդակի մէջ պահել այդ թուշիկին, նամակի հեղինակները սիրաշահելու համար նկարելն, նրան շտալում են զովսաստներ, որ նա թույլ է տվել կնոջը նորից բնմ դուրս գալու:

«Ազգասեր երիտասարդները», ինչպես ստորագրել են իրենց նամակում, գրեթե զայրացած բացականչում են.

«Եմեր ազգին առաջին գերասանուհւոյն անունը մեր պատմու-թյան մէջ պիտի քնշվի», — ո՛ւ, բնա՛վ՝:

«Եմենթոնիից» մի քանի օր անց՝ 1865 թ. հունվարի 30-ին «Արևելյան թատրոնը» ներկայացնում է Վ. Հյուգոյի «Անշիւն», իսկ մարտի սկզբներին՝ Դյուվանովի «Մազամուլի» մը կենաց երեսուն տա-րին», որ թարգմանել էր Ալթունայուրին: Ապա բեմադրվում է Քեր-զյանի «Սանդուխտը» արդեն Արուսյակ Փափազյանի մասնակցու-թյամբ:

Սրապիտն Հեթիմյանի վարչությամբ իր աշխատանքները վեր-սկսած «Արևելյան թատրոնը» առաջին շրջանում ազգային ոգի ար-տահայտող որևէ պիես չի բեմադրել եւ դա միանգամայն հասկանալի է այն ամենից հետո, որի մասին խոսեցինք:

Այսպիսի պիեսներով հանդես գալ նաև հաշորդ թատերաշրջա-նում, կնշանակեր հազիվ վերականգնված գործը նորից խափա-նել:

Հեթիմյանը ձեռնամուխ է լինում խաղացանկի թարմացմանը՝ թեկուզ նոր հաւածանքների զեռով:

Առ ի զգուշություն՝ նա բեմադրում է նախ իր «Հարմակ եւ Աշ-խեն» պիեսը, որը պատմական անցյալին վերաբերելով հանգերձ, ուներ սիրային բովանդակութուն: Ապա նախապատրաստում է

այնպիսի մի խաղաղասէկ, որի թե՛ ինքնություն, և թե՛ թարգմանական մասը համապատասխաներ ժողովրդի պահանջներին:

«Մասինս-ում ապագրված մի նամակում, ոմն Սիմոն Բնկերը գրվում է Սրապիոն Հեքիմյանի նախաձեռնությունը:

Հեքիմյանը վերականուցում է խումբը, փոփոխում վճարման ձևը, շահաբաժնի փոխարեն առաջարկում գերատաններին ուժեղ և պաշտոնապես ստանձնում թատրոնի վարչությունը: Այդ ամիսներից մամուլում «Արևելյան թատրոնի» թուր հայտարարությունների վրա երևում են «Վարչություն՝ Սրապիոն Հեքիմյանի քաները: Նախորդ թատերաշրջանից շարունակում է ներկայացվել «Մանգուխտ» պիեսը: Բեմադրվում է Բերնարդին զը Սեն Պիեռի համանուն վեպի հիման վրա գրված «Պոզ և Վերգինեն»՝ Ս. Հեքիմյանի թարգմանությամբ, որտեղ Պոզի գերը կատարում է Երանուհի Գարագաշյանը:

Դժբախտաբար «Արևելյան թատրոնի» առաջ բացված նոր հեռանկարի այս օրերին Արուսյակ Փափազյանի ամուսինը նորից է համառում իր արգելքի մեջ, թույլ չի տալիս իր տիկնաջը՝ մասնակցելու ներկայացումներին:

Դերասանուհու հոգում առաջնում է բուռն պայքար, մի կողմից՝ իր սիրեցյալ ամուսնու, մյուս կողմից՝ նույնքան սիրելի թատրոնի միջև: Հասել էր այնպիսի պահ, երբ նա պարտավոր էր լուծել զորզյան հանգույցը մի հարվածով, կա՛մ զիպի թատրոն, կա՛մ ձգվարում ամուսնական հարկի տակ:

Հոգեկան այսպիսի պայքարի պահին է ահա, որ նա ներկա է լինում մի ներկայացման, որտեղ զլխավոր դերը կատարում էր Երանուհի Գարագաշյանը:

Արուսյակի մրցորդը, այդ օրը (1865 թ. զեկտեմբեր) հանդես է գալիս Աշխենի դերում: Այստեղ է, որ երկու զգացումները բախվում են: Եանթող ակնարկներ, սպառնալիքով լի արտահայտություններ, հաղթողի ու պարտվողի փոխադարձ արհամարհանքներ: Ահա թե ինչպես են ընդունում Արուսյակ Փափազյանն ու Երանուհի Գարագաշյանը թատրոնի կուլիսներում միմյանց: Արուսյակը դրանից առաջ էլ մրցել էր Եսթրա Կեոմրուկեյանի հետ: Բայց՝ այլ էր Եսթրաը, բեմական իր համեստ կարողությամբ, որը թելադրում էր Արուսյակին իր արհամարհանքը փոխարինել խղճահարությամբ ու հարգանքով, ա՛յլ էր Երանուհին. բնությունը վերջինիս օժտել էր

մարմնական տվյալներով՝ բոցկլառուն աշքեր, գրավիշ դիմագիծ, նուրբ հասակ, ճկուն շարժվածք, հաճելի ձայն, աշխույժ քնավորություն: Այս բոլորին միացած բնական անուրախալի տաղանդը՝ Երանուհուն հենց առաջին ականարկից հասարակությունը ներկայացնում էին որպես մեծ ազգայնա խոստացող մի աղջկա:

«Աշխենի դժվարին դերը,— գրում էր «Մասիսը»,— մեծ հաջողությամբ ներկայացուց օր. Սրանուհի Գարագաշյանը: Հաջողություն մը, որ առաջին անգամ տեսարան ելնող դերասանուհի մը համար մեծ առաջադիմություն կը խոստանա՞ծ:

Աշխենի այս դերակատարումից հետո մամուլում թատերական հայտարարությունների մեջ Սրանուհի Գարագաշյանի անունն է երկվում այն բոլոր դերերի համար, որոնք առաջ կատարում էր Արուսյակը:

Արուսյակի աստղը շիջել էր...

Հեքիմյանը ազգային խաղացանկի նկատելի հավելումով էլ հայտնում 1866—1867 թթ. թատերաշրջանը, որը ինչպես կտեսնենք ստորև, հանդիսացավ «Արևելյան թատրոնի» ուշագրավ մի շրջանը. միամամանակ այն կետը, որտեղից սովորական կառավարությունը նրան զահավեժ զլորեց ցած:

Թատրոնի վրա ստեղծվել էր լուրջ հսկողություն: Թատրոնի ղեկավարը, որդեն շատ մոտիկից համագործակցելով Սվաճյանի հետ, որոնում է միջոցներ: Ամենայն հավանականությամբ Հեքիմյանի առաջարկով՝ Սվաճյանը փորձում է գրել մի պիես, նվիրված պատմական անցյալին, պիես, որը տարբեր լիներ մինչ այդ գրվածներին, որտեղ սովորաբար թերով զգեստավորված, խրավիչային թագավորների ու իշխանների փոխարեն՝ ցուցադրվեին մոլորող կյանքն ու բարքերը:

1867 թ. հունվարի 7-ին «Արևելյան թատրոնը» բնագրում է. Սվաճյանի «Առանձար Ամատունի» պիեսը, որը թիոթ տպավորություն կը գործն ունենդիրներուն վրա, ինչպես գրում է արևմտահայ թատրոնի պատմաբաններից մեկը:

«Մեզուս ղեմակրատական թերթի խմբագրի՝ այդ պիեսի հեղինակը լինելու հանգամանքը գրկել է մեզ մանրամասն տեղեկու-

թյուններ ունենալու հնարավորությունից: Մեր մեռքի ատկ է միայն այլ թերթերի վկայությունը, բայց հենց այդ վկայությունն էլ ցույց է տալիս, որ հանձին Առանձաբ Ամատունիս պիտի՝ 1867 թ. սկզբներին արեմտահայ գրամատուրգիան մի նոր շրջան էր թևակոխում, սեպիստական գրամատուրգային անցնելու շրջանը: Ահա թե ինչ ենք կարգում «Մասիսում»:

«...Հազիվ հազ քանի մը հայերեն ներկայացումներ արվեցան: Ասոնց առաջինը Առանձաբ Ամատունիսն էր, իհարկե, զոր հասարակությունը խիստ լավ քննարկեց: Տես մեր հայ երիտասարդության աւսումնականությունը: Եստեքը չեն հասկցեր, թե ինչ քանի է Առանձաբ Ամատունիս և փոփոցները անոր ժանուցումը տեսնողներին սմանք հարցնելու ելեր են, թե ի՞նչ է այդ երկու բաներու նշանակությունը: Ահա այնչափ թիչ կը դիտարկեի եղեր հայոց պատմությունը, որ անոր մեջ պարունակված անուններն ալ քիչերը գիտեն: Ասիկա մեծ իրավունք մը կուտա ազգային ներկայացումներ ուղղակիորեն, քանզի միայն այս կերպով կրնա ռամիկն իր գյուցազները աչքին առնել տեսնել, իր հայրենյաց թշնամիներն ու զավաճանները նկատել և ումանց վսեմական օրինակովը վարվիլ, մյուսներուն ուխտագրքով փնին խորշիլ»:

«Մասիս» ներկայացման մասին ոչինչ չի գրել, բայց նրա այս տողերից երևում է, որ ինչպես մյուս ողորդություններում, այստեղ էլ որպես առանցքային հարց՝ մնացել է պատմական անցյալի հերոսական գրգռողների ցուցադրումը: Հեղինակը երևան է հանել գյուցազուններ, հայրենիքի համար կոզոզներ, միաժամանակ զավաճաններ: Սրանք առկա էին արդեն գոյություն ունեցող պիտուներում: Ո՞րն էր այն նորը, որ բերում էր Առանձաբ Ամատունիսն: Այդ նորը գյուցազունների ու զավաճանների կողքին՝ բուն ժողովրդին ցուցադրելն էր, և որ առավել կարևոր է՝ հարազատորեն ցուցադրելը: Նման ենթադրության հիմք տալիս է բժամանակն պարբերականում ապագրված թատերախոսականը: Ըստ բժամանակի՝ նախ թիւ տեսակին մեջ առաջին անգամն է, որ կերևա այսպիսի թատերագություն մը հայ հեղինակությանց թատերաբեմին վրաս: Նյութը վերցված է «Հին հայ ընտանեկան կյանքի» և պարունակում է «Հնաժողովրդաշարժ տեսարաններ, հուզումնաւոր արվեստներ: Սեղմ են այս տողերը, բայց բավականաչափ խոսում: Առանձաբ Ամատունիսն անալիզի մասին է խոսում նաև բժամա-

նակիւս այն վկայութիւնը, թէ անցյալի կյանքը այդ պիտոյն տըր-
ված է զգմային թացատրութիւններովս:

Այլ ազդրուր չունինք մենք. ցավալի է, որ 50—60-ական թվա-
կաններէ հայ դրամատուրգիայի լավագոյն էշերից մեկը կորել է և
մեզ չի հասել:

Այս օրերին Պոլսում կատարվում է մի դեպք, որը ոչ միայն հայ
թատրոնի պատմութիւն ունազրած էշերից է, այլև առհասարակ հայ
հասարակական մտքի պատմութիւն:

Դոա Միք. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձի նշումն
է շատ հանդիսավոր պայմաններում, որն ըստ էութեան վերածվում
է քաղաքական յուրահատուկ ցույցի, պատճառ դառնում, որ փակ-
վի «Արևելյան թատրոնը»:

«Առանձաբ Ամատունութեան օրերին Մեղզվիս շուրջ
համախմբված երիտասարդները, իրենց ավագ ընկերոջ՝ Հարութիւն
Սվաճյանի գլխավորութեամբ պատրաստվում են նշելու Միքայիլ
Նալբանդյանի մահվան տարեդարձը: Նալբանդյանը շատ խոր ազ-
դեցութիւն էր թողել հայ առաջավոր մտավորականութեան վրա:
Ժարական ինքնակալութեան ու սոցիալական բռնապետութեան դեմ
պայքարող հայ ազատամեծը երիտասարդութեան համար նաեղել էր
պայքարի դրոշմ: Նա դեռևս «Հայկական փայլի» էշերից ծանոթ էր Պոլ-
սի առաջավոր մտավորականութեանը, իսկ Պոլիս կատարած երկու
ուղևորութիւնների ընթացքում (1860—1861) այն աստիճան մե-
ծացավ նրա համախոհների թիվը, որ պահպանողական խավերը
սարսափով էին լսում նրա անունը:

Թէ Նալբանդյանի նկատմամբ ինչպիսի մեծ սեր ու համակը-
րանք է եղել Պոլսի մտավորականութեանը շրջանում, և առհասարակ
աշխատավոր ժողովրդի մէջ, անգամ հեռավոր գավառներում, երե-
վում է «Մեղզվիս» էշերում հրապարակված հոգովածներից, գավառ-
ներից ստացված թղթակցութիւններից: «Որոշք»-ը որ զինքը և իր
զործերն ու վարքը լավ ճանաչեցին, կը դողային իր վրա իրենց
աչքի լույսին վրա, գրում էր Մեղզունս:

Անգամ պահպանողական մամուլը ընդունում էր այդ փաստը:
«Արևելյան դար» պարբերականը, օրինակ, խոսելով «Երկու տողի»
ստեղծման մասին, գրում էր.

«Ասկի մեկ ու կես ամիս առաջ կերպով մը նախածանոթ իսկ
հղյալ էինք, որ ինչպես օր մը դիպվածով ամենուն ծանոթ եղած

անդ մը գտնված ատեննիս հոն ներկա եղող քանի մը փորձիչ նալ-րանդյանացեղ անձինք զմեզ ի քննին արկանելու համար հարցու-ցիք էին մեզի՝ թե արդյոք պարոն Զամուրճյան պատվելույն զեմ գրություն եղած մամանակ պաշտպանենք, կամ ընդհակառակը պի-տի պախարակե՞նք զնա»¹⁰։

ԵԱրենկյան դարձաւ ակնարկած «փորձիչ նալրանդյանացեղ» այդ մարդիկ, որոնք ըստ Հովսեփյան հանգիստնում էին Մեղզիս եւ ԵԱրեն-կյան թատրոնի շուրջ համախմբված ուժերը, որոշում են, շնա-յած սուլթանական եւ հայկական սեակցիայի մուկզնությանը, 1867 թ. փետրվար ամսին նշել Մ. Նալրանդյանի մահվան առաջին աա-րեղարձը։

Դրանք այն մարդիկ էին, որոնք մի հեղամայակ առաջ, 1861 թ. աշնանը, ԵԱրենկյան թատրոնի առաջին ներկայացման օրը առիթ էին ունեցել լսելու Նալրանդյանի հույակապ ճառը հայ թատրոնի մասին, ծագահարելու նրան, արժանանալու նրա խրախուսանք-ներին։

Տեսնենք թե ի՞նչ ծրագրով են ցանկացել նշել պատմական ասարնթիվը։ ԵԱրենկյան թատրոնի զերասաններից մեկը՝ Ռոմա-նոս Սեանֆճյանը, որ 1861 թ. առաջին ներկայացման մամանակ եղել էր հուշարար, գրում է «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայ-րենյաց» ողբերգությունը։ Տիգրան Զուխանյանը գրում է երաժշ-տություն՝ այդ ողբերգության համար։

Երեկոյի առաջին կեսի ծրագիրը գտնում է հիշյալ պիեսի բն-մագրությունը։

Մեզ չի հասել Սեանֆճյանի պիեսի տեքստը, սակայն մամուլում տպված թատերախառանկաններում որոշ բան ասվում է «Վարդանի» մասին։

«Որչափ շնորհակալ ըլլալու է ուրեմն պարոն Ռ. Սեանֆճյանին, որ արդեն գտնված ազգային ընտիր թատերախաղերու վրա երկուք ալ իր կողմին ավելցուց, մեկը՝ «Վասակ, մատնիչ հայրենյաց», մյուսը՝ «Վարդան, փրկիչ հայրենյաց»։ Եւ՞ զե՞ Վարդան, որու անու-նը միևնույն ազնիվ սիրտը կը արոփեցնե և խմբովին թատրոն վա-զել կուտա ժողովուրդը...»¹¹։

Ուրեմն ընտրված պիեսը պատշաճ է եղել օրվա լրջությանը, այսինքն, հայրենասիրական զգացումներ է բորբոքել։

Ներկայացումը արվում է 1867 թ. փետրվարի 23-ին։

Երեկոն կազմակերպողները մամուլում հրապարակած իրենց հայտարարության մեջ նախ զգուշացել են Մ. Նալբանդյանի անունը տալուց: Ահա այդ ներկայացման հայտարարությունը ամբողջությամբ:

ՔԱՏՐՈՆ ՆԱՌՄ

1867 թիւարժ. 28 երեքշաբթի գիշ. ժամը 2-ին¹²
Փառավոր ներկայացում Ասիական ընկերության

Հանդես ազգային

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻՆՈՆՅԱՆ

Փրկիչ հայրենյաց

Ոգրերգություն երգախառն ի վեց արարված
Հեղինակություն Պ. Ռ. Սեպեֆեյանի
Երաժշտություն Պ. Տ. Չուխաճյանի
Միջերգ

Տաղերգություն ի Վիրգիլիա Գարազայանի¹²:

Վերջին տողը ուշադրամ է: Ի՞նչ տաղերգություն է, որ արտասանել է ապագա գերասանուհին՝ այդ օրերին տասնամյա Վերգիլին Գարազայանը: Ի՞նչու չի հիշատակված արտասանվելիք ուսանալո՞րի անունը, ինչպես կատարվում էր առհասարակ: Գրադատասխանը տալիս է նույն ներկայացման հաջորդ հայտարարությունը:

Քանն այն է, որ երեկոն մեծ խանդավառություն է առաջացնում երիտասարդության մեջ, որը պահանջում է կրկնել այն ամբողջ ծրագրով:

Կրկնվում է և այս անգամ որոշակիորեն մամուլում գրվում, որ այն նվիրված է Միքայել Նալբանդյանի հիշատակին, ինչպես այդ հրևում է հետևյալ հայտարարությունից.

«Հանդես ազգային, «Վարդան Մամիկոնյան»: Այս բնաթիւ և արտագրամ ոգրերգության առաջին ներկայացումը մեծ գոհունակությամբ ընդունվելով թատերասեր հասարակութենէն, այս իրիկուն, մարտ 11, ի խնդրո ըազմաթիւ ազգայնոց, երկրորդ անգամ պիտի ներկայացվի նաւում թատրոնի մեջ, ալիւի փառավոր կերպով, ի հիշատակ պ. Մ. Նալբանդյանցի, որուն վրա ալ նաև գեղեցիկ

բանախոսութիւն մը և իր մէկ գողտրիկ տաղերգութիւնը պիտի արտասանվին Փարազաշյան արիւրգեներէն»¹⁴։

Պարզվում է, որ այդ գողտրիկ տաղերգութիւնը՝ Նալբանդյանի «Ենդ աղատութիւն» բանաստեղծութիւնն է և արտասանել է Վ. Փարազաշյանը։

Ավելի կարեւոր է Նալբանդյանի մասին արտասանված «գեղեցիկ բանախոսութիւնը», որի մասին հիշատակում է հայտարարութիւնը։ Բանախոսութիւն քառուրդ, ինչպէս հայտնի է, տրեմտահայերը սգտագործում են զեկուցման փոխարեն։ Ուրեմն՝ այդ երեկո ոչ միայն արտասանվել է «Աղատ» աստվածուհու անունով, այլև տրվել է հատուկ զեկուցում եվրոպական Մ. Նալբանդյանի կյանքին ու գործունէութիւնը։

Կան տեղեկութիւններ, որ զեկուցումը զրել է «Վարդան, փրկելի հայրենայաց» պիեսի հեղինակ՝ զրամատուրգ Ռ. Մեանճեւանը։ Սակայն կոսկածից վեր է, որ Սվաճեանը մոտիկից մասնակցել է ներկայացման կազմակերպմանը։ Հնարավոր է նեթագրել, որ ինքն է զրել «Բանախոսութիւնը», սակայն քաղաքական նկատառումներով իրեն պահել է վարագույրի հետևում, չվնասելու համար «Մեղվին» ու նրա շուրջ համախմբված «Նալբանդյանացի» մարդկանց։ Դուցն այդ է պատճառը, որ պիեսը հայտարարվել է ոչ թէ «Արեւելյան թատրոնի» կողմից, այլ՝ նոր կազմված Ասիական ընկերութիւն, որի ղեկավարն էր Հակոբ Վարդուհանը, մինչդեռ պիեսը խաղացող զերասանները բոլորն էլ «Արեւելյան թատրոնի» ումերն էին, մի քանի նոր երիտասարդների մասնակցութիւնով։

Առաջին անգամ այս պիեսում է, որ բեմական ասպարեզ է մտնում հայ հանճարեղ զերասան Պետրոս Աղամյանը։ Երջանիկ մի զուգարգիպութիւնով նրա բեմական մկրտութիւնը կատարվում է Նալբանդյանական զաղափարներով հագնեցած մթնոլորտում, որը չէր կարող նրա վրա լթողնել զրական ազդեցութիւն։

Որ Սվաճեանը մոտիկ մասնակցութիւն ուներ «Արեւելյան թատրոնի» գործերին, մենք տեսանք «Առանձար Ամատունի» բեմադրութիւնից։ Այդ ներկայացման օրն էր, որ մի զեկուսի ազդիկ «Ենդ մալ» երգել էր։ Ըստ երևույթին դա էլ Նալբանդյանի «Աղատութիւն» է եղել։ Դժբախտաբար այս մասին ոչինչ չի հասել մեզին։ Ել լինի՝ ակնբախ է մի բան, որ «Վարդան Մամիկոնյան» ներ-

ՊԱՐԴԱՆ ՄԱՍԻԿՈՒՆԱԼՆ

Այս բնակիչը և արտադրաւ սղեր-
դու թեանն առաջին ներկայացու մը մեծ
զօհաւ թեամբը ընդունուելով թառակա-
սէր հասարակութենէն : այս իրիկունն
մեզմ 11. 'ի խնդրոյ քաղաքի մը սղեր-
նոյ երկրորդ անգամ՝ պիտի ներկայաց-
ւի "Կառւ մի թատրոնին մէջ" աւելի փա-
ռաւոր կերպիւ" 'ի յիշատակ 9. 11.
"Ստրանդ եանդիս : արուն փայլ ու նաեւ
գեղեցիկ քանակաւութիւն մը և իր մէկ
դպրոցիկ՝ տաղերգու թիւնը պիտի արտա-
սանուին Գարապաշեան օրիւրացիներէն
փերջն ու զարմայի դու ելու մը : 11.
"ՆԱԼԻ ՀՈՎԱՅՍՍ" անունով :

Ամեն ջանք և պատրաստութիւն
'ի դարձ գրուած են այս սղերային հան-
դէմն ամեն մասամբ կատարեալ բնեղու-
համար : ուստի և կրչաւամբոր Ափա-
կան ընկերութեան գերատնտեսկան խումբ
բնն անդամներն իր քաղաքի իր իրենց
պաշտանինն այս անգամ՝ աւելի մեծ իր-
նամալ և հեռեւորաբ աւելի մեծ յա-
ջար թեամբ կատարելով՝ ևս առաւել
զօհ կընեն թառակասէր հասարակա-
թեանն :

կայացման Խախտանքները յայտկանում է մեղվականներին, գուցե տե՛սածը Սմառչանին:

Նկատի ունենալով, որ վերահիշյալ ներկայացումը խոշոր նշանակութիւն ունի հայ թատրոնի պատմութիւն այս շրջանի համար, և հանդիսանում է ՔԱՐԵՆԿԻՅԱՆ թատրոնի փակման հիմնական պատճառներէց մեկը, ավելորդ չենք համարում մի քիչ ավելի ընդարձակ ծանոթանալ պիեսի բովանդակութիւն, աւանելու համար, թէ նա որքանով էր համապատասխանում օրվա նպատակին, այսինքն նայլարեղջանի գաղափարներին արժարժմանը, և որքանով էր արժանի մամուլի գովեստներին:

«Մասխիս» հոգվածագիրը հետևյալ տեղեկութիւններն է տալիս Սեանթեճյանի պիեսի մասին: Առաջին գործողութիւն մեշ հանդես են գալիս Վասակ Սյունին և պարսիկ Մուշկանը, որոնք ծրարութեբ են կազմում հայերին հաղանդեցնելու մասին: «Հայրենիաց մատնիչը» օձի պես իր գաղաճանութիւն թուիւր Մուշկանա սիրտը կը թափու:

Սեանթեճյանի մոտ Վասակը մատնում է Հայաստանը, ենթարկւովում համաժողովրդական արգահատանքի, բայց միաժամանակ իր հոգու խորքում տատում է պարսիկներին: Նա իր մենախոսութիւններէց մեկում տեսիլ է տեսիլ ես եմ Հայաստանի մատնիչը, ես եմ Պարսկաստանի գահիճը: Հեղինակը, ճիշտ է, նրա պայքարը չի համարում օրինատացիալի հարց, ինչպես հետագայում այդ եղրակացութիւն պիտի հանգեն տեղեկութիւն պատմարան Ազոնցը և ուրիշներ, բայց գտնում է, որ Վասակի մատնութիւնը սովորական մի պարսկասիրութիւն չէ, արդշունք է թաղաքական տարրերի դիրքորոշման:

Երկրորդ գործողութիւն մեշ գալիս է պարսիկների պատգամավորը, ներկայացնում իր երկրի պահանջները, որոնք մերժւում են Վարդանի կողմից:

«Վարդան» տեղանունալի կերպով հանձն կառնու կամ հաղթել, կամ մեռնիլ: Իր արշուներ հայրենիաց ազատութիւն համար թափելու պատրաստ է և ի՛նչ պիտի ընէ կյանքը, եթէ Հայաստան օտարին ռանակոյս գերին եղած տեսնէ, եթէ քրիստոնեական վեհաժայր տաճարները կործանին և եթէ տեղեց ավերակաց վրա մոխրալից ատրուշաններ կանգնին, և եթէ իր սիրելի ազգը պարսից բռնութիւն զոհ չլլալով՝ կեղեքվի և հարստահարվի: Զկա աշխարհիս վրա բուն մը,



Անտոն Բազմյան



որ բազմաթիվ կամ մահա գոշող ձայնն իր սրտին մեջ կարենա հեղձուցանել: Ո՛չ կին, ո՛չ որդի, չեն կրնար իր հայրենյաց և կրոնից իրով զորացած ազատամի պես հաստատուն կամքը զգրգելն¹²:

Ահա մյուս տեսարանը, բացվում է վարդապետը. Վարդանը՝ թիկն ազած ծառի կոճղին, քնած է: Զարթնում է. գայիս են հայ քաշերը ռձայր Հայաստանին և Հայաստանը հայունս գոշելով շարվում են իրենց ազարապետի շուրջը. «Մթանշնի տեսարան,— շարունակում է հազվածագիրը,— ուր ծերունի Հովսեփ հպիսկոպոսն իր զոգ-զաշուն ձեռքով Հայաստանի գոշը կը քարձրացնեն, ուր Վարդանայ՛ը՝ Վարդանա նման գլուցազնի մը գլուցազնուհի ամուսինը ինք ալ իր սեռին տկարութիւնը մոռնալով՝ զրահ և զաշույն կը կրն, և ուր հայոց քաշերը զինուք և զարդուք վառյալ արիսական երգեր կը նվագենեն»¹³:

Ներկայացումը դիտող հանդիսականները, ազգային ոգին զըր-զըրող այս հաստվածը տեսնելիս՝ բուն ծափահարութիւններով կրկնել են տվել այն: Ե՛վ արգարե, կարելի՞ էր անզգա մնալ, որում է թերթը:

Վերջին տեսարանում Վարդանն ընկնում է հերոսական մահով, պատգամներ տալով՝ հավատարիմ լինել հայրենիքին:

Հատկանշական են «Մասիսի» խառնաձայն աշխատակցի եզրափակելի տողերը: Ե...Կը համարձակինք ըսելու, թե հայ հասարակութիւնը տակաւին այսպիսի վառվռուն ոգով զրված խազ մը տեսած չէր, ամենայն կերպով արժանի Միքայել Նալբանդյանցի հիշատակին, որո համար անցյալ իրիկուն երկրորդ անգամ կը ներկայացվեր «Նառամի» թատրոնին մեջ: Թր. Ս. Փարազաշյան Նալբանդյանցի տխուր շիրմին առջև ճառ մ'արտասանեց, որ նմանապես պ. Ռ. Սեփեֆեյանի հեղինակութիւնն էր, և փոքրիկ Վերդին Փարազաշյան Նալբանդյանցի հոգին ձևացնելով՝ անոր շիրմին դուրս ելով և ազատութիւն վրա անոր գրած տաղն երգեց, ուր ազատասեր բունաստեղծը նվագած է.

Սա մինչ ի մահ գերեզման,
Մինչև անարգ մահու սյուն,
Պիտի գոռամ և գոշեմ,
Անդադար ազատութիւնս¹⁴:

Ներկայացումը վերածվել է քաղաքական կատարյալ մի ցույցի՝ բռնապետական կարգերի դեմ. թե՛ թատերական մասը, և թե՛ մանավանդ նայրանդյանին նվիրված հատվածը անսահման ոգևորություն միայն կարող էին պատճառել ազատարարական հրատարակչությանը, Մեանֆեյլանը լավ էր բմբռնել օրվա կարգախոսը՝ «Հայաստանը՝ հայուն, հայր՝ Հայաստանին»:

Մեր կատարած բնդարձակ մեղքերումից երևաց, որ դրամատուրգը շեշտը դրել էր ո՛չ թե հանուն քրիստոնեություն հաշտական վեկու զազափուրի վրա, այլ՝ հանուն ազգային անկախության և ազատության, առանցքային հարցը դարձնելով հայրենիքի պաշտպանությունը, որի համար զենքը ձեռքներին դուրս են եկել և՛ ազամարդիկ, և՛ կանայք, ոչ միայն վարդանները, այլև վարդանույշները, դա իհարկե պատմական ճշմարտության արտացոլումն էր, քանի որ Նդիշեն նկարագրում է սհայոց աշխարհի փափկասուն կանանց կրած տառապանքները, նրանց տոկունությունը՝ Վարդանանց պատերազմի օրերին, սակայն կային ավելի մոտ ժամանակների օրինակները, որոնցով ուզում էին դաստիարակել հանգիստաններին՝ թատրոնը իրենց քաղաքական ծրագրերին ծառայեցնել ցանկացող գործիչները: Բառլանկան ազատագրական շարժման գործում մեծ դեր էին կատարել խիզախ կանայք, ոգևորելով ամբողջ աշխարհի առաջագիմ մարդկությունը, այդ թվում Միք. Նայրանդյանին, որի բնական ազդեցությունը հուշակալոր գործը, «Հյուսիսափայլից» արտապրկելով՝ ավելու ազդեցությունում՝ բուրբի շրթներին էր: Թարմ էր մարդկանց հիշողության մեջ այդ երգի հերոսուհու խոսքերը, ուղղված իր եղբայրը՝

«Ամենայն տեղ մահը մի է,

Մարդ մի անգամ պիտ մեռնի.

Բայց երանի, որ լուր ազգի

Ազատության կը զոհվի»:

Դեռ թարմ էր երիտասարդության հիշողության մեջ Ջեյթունի 1862 թվականի ապստամբության օրերին հայ կանանց ցուցարարած հերոսությունները, որոնք ոչ թե զբոշներ էին հանձնում իրենց եղբայրներին ու ամուսիններին, հորդորում կռվել, այլ իրենք էին մարտնչում թշնամու դեմ՝ զենքը ձեռքներին: Ուստի պոլսեցի հանգիսականը, երբ քեմում տեսնում էր Վարդանի կնոջը զինված, պատ-

բառաւ մարտի, չէր կարող չհիշել Ջեյթունցի իրական վարդանույշներին:

Իսկ ո՞վ էր լինելու նոր Վարդանը, որ կովի դուրս բերեր ժողովրդին՝ հանուն ազատութեան: Նալրանդյանը: Այս էր պատասխանը: Վարդանը պահել էր, բայց հազթանակել էր նրա գաղափարը, հայերը պահել էին իրենց ինքնուրույնութիւնը ամենագոյնի պայմաններում: Զահել էր և նոր օրերի Վարդանը՝ Միք. Նալրանդյանը, բայց պետք էր վառ պահել նրա անունը և պայքարել նրա պարզած ազատասիրական գրոշի տակ:

Այս միտքն էր թելադրում Նալրանդյանի մասին կարգացված զեկուցման մեջ, մանավանդ այն ապոթեոզ տեսարանով, երբ սիրիքյան սառնամանիքների մեջ հանգչած Նալրանդյանի ցուրտ շիրմից անեկատելիորեն դուրս է եկել Նալրանդյանի ոգին (օր. Վ. Գարագաշյանը) և արտասանել է «Ազատութիւնը»:

Պետք է երեսկայել, թե ստրկական վիճակում ապրող մի ժողովրդի համար ինչպիսի քաղաքական ոգևորութիւն պիտի պատճառեր նման մի տեսարան: Արդարեւ, կատարվում է այնպիսի մի զեպք, որը հայ թատրոնի պատմութեան մեջ չի կրկնվել. ժողովուրդը պահանջում է երեկոն երրորդ անգամ կրկնել նույնութեամբ, կրկնել ո՛չ միայն «Վարդան Մամիկոնյան» ներկայացումը, այլև ծրագրի Նալրանդյանին նվիրված ամբողջ մասը, և՛ զեկուցումը, և՛ արտասանութիւնը:

«Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» հառնաիր ոգրերգութիւնը, — կարդում ենք մամուլում, — երրորդ անգամ պիտի ներկայացվի ապրիլ 6, հինգշաբթի գիշեր: Նաև ի հիշատակ Մ. Նալրանդյանի հորինված ճառը վերստին պիտի արտասանե օր. Ծ. Գարագաշյան թառաշին զերասանուհին՝ ըստ խնդրանոց բազմաթիվ նասադակութեան»¹⁸ (ընդգծումը մերն է—Գ. Ստ.):

Ինչ-ինչ նկատառումով՝ խումբը հնարավորութիւն չի ունենում իր հայտարարած օրը, այսինքն ապրիլի 6-ին, կազմակերպել երեկոն, հարկադրված է լինում այն երկու օրով հետաձգել: Մամուլում այդ տոթիվ տուված հայտարարութեան մեջ ասվում է, թե հետաձգվում է թողին ավրվելուն պատճառով:

Այդ նույն ներկայացման օրերին ձեռնարկվում է Նալրանդյանի նկարի և նրա «Ծրգ ազատութեան» ոտանավորի ապագրման գործը, այն մարդկանց պահանջով, որոնք ձեռքից ձեռք արտագրում

և բազմացնում էին սերգըն և ցանկանում էին ունենալ նրա հեղինակի լուսանկարը: Ուստի, հնարավոր է ենթադրել, որ երեկոն հետաձգվել է ո՛չ թե սոգին ավրվելուն պատճառով, այլ զույցն ժամանակ շահելու համար, որպեսզի նկարի տպագրությունը լրիվ տվարտվի և հնարավոր լինի բաժանել կամ ծախել ներկայացման սրբ:

Մեր այս ենթադրությունը հաստատում է այն փաստը, որ նույն օրերիցի Ե-ին, այսինքն երեկոյի հետաձգումը հայտարարված որը, մասնավորում հրապարակվում է մի «Մանուցում», որտեղ կարգում ենք.

«Մասկվայի «Հյուսիսափայլ» լրագրի նախկին խմբագիր, հանգուցյալ Մ. Նալբանդյանի լուսանկար պատկերը, որուն ներքև Ազատության վրա իր հորինած գուգարիկ երգը տպված է, երեք զուրուշ գնով կծախվի»¹⁷:

Անկասկած՝ նկարի տպագրությունը անմիջապես առնչվում է հիշյալ ներկայացման հետ և պատահական զուգադրությամբ չէ, որ այն տարածվել է նույն այդ օրերին:

Նալբանդյանին նվիրված երեկոն կազմակերպողները ցանկացել են ո՛չ միայն նոր և ինքնուրույն մի պիեսով, Նալբանդյանին նվիրված հատուկ զեկուցումով նշանավորել արժանահիշատակ որը, այլև ներկայացմանն ու հանդիսավոր բաժնին մասնակից դարձնել լավագույն կատարող ուժերի: Դրա համար նրանք հրավիրել են ժամանակի հայտնի գերաստե-գերասանուհիներին, եսև մի քանի նոր ուժերի, որոնք նախորդ մի քանի ամիսների ընթացքում դրսևերել էին իրենց բեմական կարողությունը: Դրանցից են Պետրոս Աղամյանը, Վերգինե Գարազաշյանը, կատակերգակ Գարեգին Ռշտունին, Սրանք քաղորն էլ, որ հետագայում դարձան աչքի ընկնող գերասաններ, առաջին անգամ բեմ են բարձրացել վերահիշյալ պատմական ներկայացման ժամանակ:

Հետադիմական հոսանքը 1860-ական թվականների սկզբներից սարսափով էր դիտել Վարդան Մամիկոնյանի փառաբանումը, զրուհնով, որ Վարդանի մղած պայքարը քաղաքական էր և ոչ կրոնական: Տերոյինքը որոշակիորեն զրել էր այդ մասին: Ուրեմն՝ Տերոյինքը կատարելի հակառակորդ էր և Վարդան Մամիկոնյանին և նոր ժամանակներում պաշտամունքի առարկա դարձած Միքայել Նալբանդյանին, իսկ թատերական այդ ներկայացմամբ վերահիշյալ ա-

նունները կողք կողքի գալով՝ ստեղծել էին քաղաքական լուրատեսակ մի ցույց: Կարո՞ղ էր այդ բանը վրիպել Տերոյենցի ու Նրա Համախոհների ուշադրությունից: Տերոյենցը՝ զազազած ու վախեցած ստաքզլուի երիտասարդներից այս արարքներից՝ գիմելու էր ամենաստոր միջոցների, մասնությունն ու զավաճանությունն: Կան հիմքեր ենթադրելու, որ նա կամ Նրա Համախոհները նման աշխատանք կատարել են:

Վարդանի Հայտնի երկկոյից մի քանի օր անց՝ ապրիլի 29-ին Նույն Նառմի թատրոնում բեմադրվում է «Արտավազդ Բ» պատմական ողբերգությունը: Այդ ներկայացումով էլ փակվում է թատերաշրջանը, իսկ աշնան ամիսներից արդեն ոչ «Արևելյան թատրոնի» անվանն ենք հանդիպում, ոչ էլ Ս. Հեքիմյանի:

Ի՞նչ էր պատահել: 1863 թ. փակման ժամանակ մամուլը աշխուժորեն անդրադարձել էր դեպքին, պատճառներ որոնել, քացատրել, մինչդեռ 1867 թ. զարնանը պատահած դեպքի մասին ոչինչ չենք գտնում մամուլում: Միայն շատ տասնամյակներ անց՝ Նույն թուրքական խիստ գրաքննության պայմաններում, 1927 թ. ապրիլի մի տարեցույցում գտնում ենք հիշյալ պատմական ներկայացման հարևանցի նկարագրությունը: Հոգվածի հեղինակը Հրանտ Ասատուրն է: Նա քաղաքական նկատառումներով այնքան է զգուշություն քանեցրել, որ պատմական ողբերգություններից հայ թագավորների ու իշխանների անունները կրող վերնագրերը վախեցել է տալ և դրանք հիշում է համարներով, օրինակ «Բ». Մեանֆեյանի 2-րդ ողբերգությունը» կամ «3-րդ ողբերգությունը» և այլն: Նույնիսկ այս պայմաններում զրգած Հոգվածը, որոշ չափով լուսաբանում է մեզ հետաքրքրող հարցը: Հրանտ Ասատուրի Հոգվածից երեվում է, որ Միքայիլ Նալբանդյանին նվիրված և շոնգայից աղմուկ բարձրացրած երեկոներից հետո փակվել է Արևելյան թատրոնը, ցրվել խումբը, թատրոնը հանձնվել Ս. Մանասյանի ղեկավարությամբ գործող Ֆրանսիական խմբին: Ահա թե ինչ ենք կարգում Ասատուրի Հոգվածում:

«Այս ներկայացումը վերջինը կըլլա 1866—67-ի տարեշրջանին և վերջինը միանգամայն Հեքիմյանի վարչության տակ զրգած ներկայացմանց: Այն գիշերն է, որ օրիորդ Վերգինիա Գաբազաշյան առաջին անգամ թատերարեմ կեղև, երբ հաղիվ տասնամյա աղչեակ մըն էր տակավին... 1867—68-ի տարեշրջանին Սր. Մանասյան կը

շարունակե վարել ֆրանսական թատրոնի վերածված «Արևելյան թատրոնի» ֆրանսական խումբին տնօրինությունը²⁰.

Ինչպես տեսնում ենք՝ «Արևելյան թատրոնի» քայքայումը կապում է վերահիշյալ ներկայացման հետ։ Եիշա է, նա զգուշանում է ասել, թե այդ պատճառով փակվեց, սակայն մեր բերած բոլոր փաստերը ակնբախ են զարնում այն։

Այսպիսով հայ ազգային թատրոնի մոլի հակառակորդները առաջավոր մասվորականության ու թատերական գործիչների զեմ մղած իրենց պայքարում տանում են մի նոր հաղթանակ։ Դաշույնի նոր հարվածներով ուժաուպառ են անում առողջ այն թատերական կառույցվածքը, որն արդեն մեծ ժողովրդականություն էր ձեռք բերել։ Ազգային թատրոնի մասնատված ընկորները կենդանության նշանների ցույց տալիս են, բայց մասնատումը հենց նշանակում է թուլացում։ Միառժամանակ մամուլի էջերից թատերական հայտարարությունների վրայից սրբվում է «Արևելյան թատրոն» սիրված անունը, որը անցած հնգամյակի ընթացքում առաջավոր գաղափարներով առգործված երիտասարդության սիրելի ժամագրավայրն էր դարձել։

2. ՄԱՍՆԱՏՄԱՆ ԵՐՋԱՆ

Ըստ Հր. Ասատուրի՝ «Արևելյան թատրոնի փակումից հետո Կ. Պոլսում գործում էին հայկական երեք թատերախմբեր.

«Ա. շեյք զեքասանական ընկերությունը», որ «Արևելյան թատրոնի» խումբն էր։

Բ. «Ասիական ընկերությունը», որուն ղլխավոր անդամն էր Վարդույան և որ ներկայացումներ տալ սկսած էր արդեն թե՛ Կեսիկ փաշա և թե՛ Սկյուտարու Վարդույան անդամ էր նաև Հայ զեքասանաց ընկերության։

Գ. «Նորակազմ ընկերությունը» զոր կազմեցին Ահեմյան, Աբուսյակ, Տիկ. Մադիկյան, Մարգիտ Միրինյան, իրենց հետ առնելով քանի մը նորահաս զեքասանները²¹։

Մյանց մեջ ամենից կենսունակը Ասիական ընկերությունն էր, որը զնկավարում էր կազմակերպչական մեծ ընդունակություններով հայտնի Հակոբ Վարդույանը։ Մենք արդեն տեսանք, որ բեմական ասպարեզ մտնելու նրկորոգ տարում նա, Զմյուռնիայում, զն-

կազարել էր «Վասպուրական» թատրոնում ներկայացումներ տվող թատերախմբին, 1862—1863 թթ. թատերաշրջանում:

Ուշագրավ է Ասիական ընկերության առաջին ներկայացումներին՝ Վարդովյանի մասնակցության հարցը: Որ այդ երեկույթները, հատկապես Միք. Նալբանդյանի մահվան տարեդարձի հետ կապվածները կազմակերպված էին ամեղձականներին չանքերով և Հ. Վարդովյանը չէր կարող նման միտք հղանալ, կասկածից վեր է, թողնենք, որ Հր. Ասատուրի վկայությունն էլ հաստատում է մեր ենթադրությունը, բայց միաժամանակ փաստ է, որ մամուլում տպված հայտարարությունների վրա հանդիպում ենք Ասիական ընկերության անվան:

Եթե հույնիսկ ընդունենք, որ դա Հեթմյանի ու Սվանյանի կողմից կիրառված նախազգուշական մի քայլ էր «Արևելյան թատրոնի» գոյությանը չվնասելու նպատակով կատարված, ապա դարձյալ փաստը խոսում է հօգուտ Վարդովյանի, քանի որ ուղղակի կամ անուղղակի նա ստանձնում էր քաղաքական նման մի դեպքի պատասխանատվությունը:

Նկատի ունենալով, որ Վարդովյանը, սկսած այդ թվականներից զառնում է արևմտահայ թատրոնի ամենակենտրոնական դեմքը, համառոտ ժանոթանանք նրա մասնակցությամբ կազմակերպված Ասիական ընկերության մի քանի ներկայացումներին:

1867 թ. մարտի 25-ին առաջին անգամ հայ իրականության մեջ նստմի թատրոնում Ասիական ընկերության ուժերով բեմադրվում է Վ. Շեքսպիրի «Մակբեթը»:

Ահա այդ մասին մամուլում տպագրված հայտարարությունը.

«Թ Ա Տ Ր Ո Ն Ե Ա Ո Ւ Մ

1867, մարտ 25, Եաքաք գիշեր, ժամը 2-ին

Ներկայացումն Ասիական ընկերության

ՄԱԿԱԳԵԹ

Թատրեդուրյուն հինգ արարվածով և յոթն պատկերով»

Վարդովյանի կողմից այս հայտարարությունը կցված ազդի մեջ կարգում ենք.

«Շեքսպիրի անունն անմահացնող այս վսեմ և հիանալի թատրերգությունը արժանապես ներկայացնելու համար ամեն պատ-

բաաստությունն ի գործ զգոված ըլլալով, կը հուսացովի, որ Քատերասեր ազգայինը չեն գլանար իրենց ներկայութիւնը, որով թե՛ Ասիական խումբին աշխատութիւնը կը քաշալներեն, և թե՛ իրենք ալ ընտիր և հետաքրքրաշարժ Քատերագութիւն մը տեսնելու գտնութիւնը կ'ուենանա²²:

«Մակրեթիս այս բեմագրութեամբ է, որ Շեքսպիրը մուտք էր գործում արեւմտահայ իրականութիւն: Դրանից երկու տարի առաջ նույն պիեսը կանաչի կերպարները հանձնած՝ երեսցել էր Վենետիկի Միխիթարյանների դպրոցական թատրոնում:

Զոյնտը է տարակուսել, որ Միխիթարյանների ներկայացումը որեւէ շտապով չի խթանել Վարդովյանին, որը ի վիճակի էր լրիվ թարգմանել տալ և ներկայացնել կանանց մասնակցութեամբ: Անշուշտ շատ հետաքրքրական կլինէր իմանալ, թե մեր բեմում ո՞վ է եղել Լեդի Մակրեթի գերակատարը, որքանով է կարողացել մարմնավորել այդ ուրույն և դժվարին կերպարը: Վարդովյանի հայտարարութեան այն առդիւրից, թե բամեն պատրաստութիւնն ի գործ զնկուով է խումբը տվել ներկայացումը, երեսով է, որ հապենպ կատարված մի գործ չի եղել: Կալմակերպողները դիտակցել են Շեքսպիրը հայկական բեմ քաղերացնելու հետ կապված պատասխանատվութիւնը: Պիտի զարմանալ միայն, որ մամուլը պահել է քար լըռութիւն: արդո՞ք այստեղ էլ գիր է կատարել քաղաքական զգուշութիւնը, քանի որ Դուսկանի սպանութիւնը չէր կարող հանելի թվալ սուլթանի պալատական շրջաններին:

Այս հիշատակութեան արժանի բեմագրութեանից մեզ հասել է վավերական միայն մի փաստ, այն, որ Մակրեթի գիրը կատարել է ինքը՝ Հակոբ Վարդովյանը: Այդ փաստը գտնում ենք Հ. Պարոնյանի «Ազգային ջոշերի»՝ Վարդովյանին նվիրված գլխում: Պարոնյանը գրում է. «Նաումի թատրոնի մեջ ներկայացուց Մաքրեթը ու կրից բորբոքման ժամանակն անանկ կանոնավոր քաջեր առավ, որ բովը աղչիկ մը ըլլար եւ ազվոր սոթեշ մը կըլլար»²³:

Մամուլում տպված մի հայտարարութեանից իմանում ենք, որ Վ. Փափագլանի «Անդ կացցես և զլոյս մի՛ տեսցես» պիեսի ներկայացումով փակվել է Քատերաշրջանը: Հայտարարութեան մեջ ո՛չ Ասիական ընկերութիւնն է հիշատակված և ո՛չ էլ «Արեւելյան թատրոնը», այլ պարզապէս ասված է, թե 1867 թ. ապրիլի 19-ին Նաումի թատրոնում կարվի սարտաքո կարգի ներկայացումն, զիւրջին Նը-

պատահ. Ծ. Գարագաշյան, տ. Մ. Պիլենիկյան և օր. Վերգ. Գարագաշյան դերասանուհիացա:

Խմբի կազմը նույնն է, ինչ՝ «Վարդանի» ներկայացման երկուշին:

Այս ներկայացման մասին հատուկ հոգված է գրում «Արևելյան թատրոնի» խախկին հուշարար, «Վասակ» և «Վարդան» պիեսների օրվա հետաքրքիր գեմքերից մեկը դարձած Թ. Սեանֆելյանը, ես «Մասիս» 1867 թ. մայիսի 11-ի համարում տպագրած թատերախոսականում իր պաշտպանության տակ է առնում պիեսը: Նշում է որոշ թերություններ, բայց գտնում, որ սեյուքին վսեմությանը հետ ունեն իր մեղք տեղ-տեղ ազգու բացատրություններ:

Անգրագառնալով դերասաններին, Սեանֆելյանը շատ ընդարձակորեն խոսում է զվարճող դերակատարի՝ Պետրոս Աղամյանի մասին, նրա խաղին տալիս ուշագրավ բնութագրումներ: Ահա թե ինչ է գրում հոգվածագիրը. «Գալով դերասանաց մասին, լեմ կըրնար լռելյայն անցնիլ Արտավազի դերը կատարող պ. Պ. Աղամյանի կատարելությունները, այս աշխույժ պատանին, բացի լեզվագիտություն և հայկական լեզվի հմտություն, ունի եսև դերասանական հատկություններ. ինչպես որ սույն թատերերգության դուցազնը ինք հանդիսանալով, Ա. արարվածին միևն զերդինը սքանչելի և թագավորազայն ձևերով ու հստակ արտասանությամբը զամեն հանդիսականները զարմացուց, մանավանդ զերդին արարվածին Մայաց վհին մեջ «Հուսահատություն», հուսահատություն» գոչելով՝ կարծես հուսահատության իրական պատկերը կը ներկայի և արգարև սույն դերով թե՛ դուցազնական մասերուն մեջ ունեցած ամեն կատարելությունները և թե՛ զամենքը գերազանցելը եսևս հեղինակի մը պարծանքն ըլլալը հայտենց բացարձակապես, որն որ հանդիսականք քանի մը անգամ ի տես կոչեցին և իրենց շնորհակալությունը հայտենցին կեցցեններու և ծափահարությանց գոչյուններով»²⁴:

1867 թ. անպտեմբերի 17-ին Ասիական ընկերության խումբը ներկայացնում է Վ. Հյուգոյի «Էռնանի» նշանավոր պիեսը, որը միանգամայն համապատասխանում էր օրվա քաղաքական պահանջներին, քաջովում ըմբոստություն՝ և ուներ մենախոսություններ ուղղված արքաների դեմ: Մամուլում չի արձանագրված թե ո՞վ է կատարել էռնանիի դերը, բայց քանի որ այդ խմբի հետ խաղում էր

Պետրոս Աղամյանը և զերն էլ համապատասխանում էր նրան, չի բացառված այն ենթադրությունը, որ Աղամյանն է կատարել:

Ներկայացումից հետո Երանուհի Գարազաշյանը արտասանել է Ղ. Ալիշանի «Եռուշան» Ետմարշանա րանաստեղծությունը: Այս փաստը մի ավելորդ անգամ վկայում է, որ Ասիական ընկերությունը նոր խաղաշրջանն սկսում էր «Արևելյան թատրոնի» քաղաքական ծրագրին հավատարիմ և այդպես էլ շարունակել է: Օրինակ, նույն թվականի փետրվարի 22-ին խումբը ներկայացրել է Ռոմանոս Մետեքեյանի «Կոթմանում» Ռուրիկյանց թագավորությունը պատմական ոգրերգությունը, իսկ զարեանը՝ այլ պիեսներ: Նայրանդյանի հետ կապված հայտերի երկնայինները այնքան էին բարձրացրել այդ գրամատուրգի հեղինակությունը ու սիրելի դարձրել նրան, որ համարվակ կարող ենք ասել, այդպիսի փառք չի վիճակվել ո՛չ Հեքիմյանին, ո՛չ Քուլմաս Թերզյանին: Դրա զաղտերքը ոչ թե պիեսների գրամատիկական արժանիքներին պիտի վերագրել, այլ նրանց քաղաքական թուփանդակությունը: Այդ նույն րանը պետք է ասել նոր պիեսի մասին: Այնքան՝ շատ մարդ է գիմել այդ օրը նաումի թատրոնը, որ տոմսակներ չլինելու պատճառով՝ շատերը հեռ են վերադարձել: Նույնիսկ եվրոպական ամենից նշանավոր պիեսների ներկայացման ժամանակ այդքան մոգովորդ չի եղել թատրոնում: Մամուլը բացաարում է թե ինչու:

«Այս նշանը կապացուցանե, — գրում է «Մասիք», — թե հայերը որչափ կզգան ազգային ներկայացմանց հարգը և հանգեաին մեջ ի՛նչ եռանդուն ազդեցություն կընեն իր վրա այն կետերը, որք իր հայրենասիրությունը կարծարծեն կամ Հայաստանի հիշատակները կարթնեցնեն իր սրտին մեջ: Այնուհետև հողվածագիրը Մետեքեյանին բարեմաղթում է նորանոր հաջողություններ և հավաստիացնում, թե նա արտահայտում է թատերասեր հասարակության կարծիքը:

Նոր ներկայացման մեջ զլխավոր դերերը կատարել են Պետրոս Աղամյանը, Եոր ծերունի հայ զորապետ մը կը ներկայացնե, և տիկին Արուսյակ Փափազյանը, որ «հայաց թագուհու» զլխավոր դերը կը խաղար. երկուքն ալ իրեն դերասան հասարակութենեն իրենց ստացած համարումը սուտ չի հանճցին»²⁵:

1868 թ. սկզբներից Ասիական ընկերությունը շարունակում է իր գործունեությունը նույն ծրագրով: Փետրվար ամսին նա ներ-

կայացնում է Ք. Քերզյանի «Սանդուխտ» և Ս. Գազանճյանի «Մե-
րուսան» պատմական ողբերգությունները, իսկ մարտին՝ Ս. Քալյա-
նի «Տիգրանուհի կամ Հաղթանակ Հայոց ընդդէմ մարաց» պիեսը:
Այս քառերաշրջանում ուշադրության արժանի է Մ. Պեշիկթաշյա-
նի «Արշակ Բ»-ն, որ ներկայացվել է նույն թվականի մարտի 10-ին
ի Նոյա...ս խոհանարի, երբ վերջինս թոթախտով ծանր հիվանդ պառ-
կած էր և ապրում էր իր կյանքի վերջին օրերը: Քերթները կուռ են
արել սրտիս դիմքը ճանշող բարեկամաց և իր տաղանդը հարգող
ազգայնաց»²⁰ ներկա գտնվիլ ազգային հանդեսին և նյութապես
սմանդակել խելճ բանաստեղծին: Երկու բաղկացած է եղել երկու
մասից: Առաջին մասում ներկայացվել է «Արշակ Բ»-ի երրորդ և
հինգերորդ արարվածները, իսկ երկրորդ մասում՝ Ս. Հեքիմյանի
«Մմրատ Ա» պատմական ողբերգությունը: Երկու պիեսներում էլ
գլխավոր դերերը կատարել են Պ. Ազամյանը, Ս. էքշյանը, Ս. Պեն-
կոյանը, Ծ. Գարազաշյանը և ուրիշներ:

Փաստորեն 1868 թ. մարտ ամսին տրված այս ազգային պի-
եսների ցուցադրումով է, որ Ասիական ընկերությունը փակում է
խաղաշրջանը: Մենք շնոսեցինք միայն նրա մի քանի թարգմանա-
կան բեմադրությունների մասին, որոնք անցել են աննկատ:

1868 թ. վերջերից Ասիական ընկերության ներկայացումների
Հայտարարությունների վրա առաջին անգամ հանդիպում ենք
«Վարչություն Հակոբ Վարդովյանի» կամ՝ «Ընդ տնօրինությամբ
Հակոբ Վարդովյանի» բառերին: Այդ ամիսներից սկսած միամա-
սանակ անսնում ենք «Քատրոն Օսմանի» (Օսմանյան թատրոն) և
«Ասիական ընկերություն» անունները: 1869 թ. դարևանից Ասիա-
կան ընկերություն բառերը սրբվում են, մնում է «Քատրոն Օսմա-
նի», որը Վարդովյանի ղեկավարությամբ զործում է տասը տարի:
Այդ մասին ընդարձակ խոսվելու է մեր աշխատության երկրորդ
հատորում:

Ասիական ընկերությունից հետո համեմատաբար նկատելի
աշխույժություն ցույց է տվել Արուսյակ Փափազյանի և Ստեփան
էքշյանի գլխավորությամբ զործող «Հայ Դերասանական ընկերու-
թյունը», որը 1867—1869 թթ. երկու թատերաշրջաններում ընդմի-
ջումներով կազմակերպել է ներկայացումներ, գերազանցապես ինք-

նուրայն խաղաղանկով, ինչպես Ռ. Սեանֆելդյանի «Կործանումն Ռուսիայանց թագավորութեան», որ մամուլում հայտարարված է Փափաք ներկայացումն հայ զինասանական ընկերութեան և արվել է 1867 թ. դեկտեմբեր ամսին, իսկ հաջորդ տարվա հունվարի 8-ին նստմի թատրոնում բեմադրվում է Մ. Պեշկովսկայանի «Արշակ Բ»-ն:

1869 թ. հունվարի 27-ին Դերասանական ընկերությունը բեմադրում է գրամատուրգ Ս. Քլյյանի «Լենկթխուր» պատմական ողբերգությունը: Պիեսի տեքստը մեզ չի հասել և չգիտենք, թե ինչ արժեք է ներկայացնում այն: Մինչև Զերադի վկայությամբ, որը մի շախշախիչ հոգոված է տպագրել ղերոհիշյալ ներկայացման առիթով, «Լենկթխուր» եղել է մանկամիտ մի շարագրանք, արտեղ պատմական դեմքերն ու դեպքերը քմահաճորին ազավաղվել են:

Մակայն աշտեղ մեզ չի գրադեցնում այդ հարցը, այլ էքշյանի ու Արուսյակ Փափազյանի վերագրածը թատրոն, և նրանց շտեքերը «Արևելյան թատրոն» վառ պահելու ուղղությամբ: Հայտնի է, որ «Մանթոնի» ներկայացումից հետո Արուսյակ Փափազյանի ամուսինը նորից արգելել էր կնոջը բեմ դուրս գալ, իսկ էքշյանը Զմյուռնիայի փառավոր խաղաղությանից հետո քաշվել էր թատրոնից և գրադվում էր առևտրով: Արդ՝ ի՞նչն է միացրել այս երկու ականավոր ուժերին: Արուսյակը հանգես է դալիս ո՛ւ թե որպես դերասանուհի, այլ խմբի ղեկավար, շատ հառանդակա՛ն մի երևույթ:

«Արևելյան թատրոն» այդ երկու կարկառուն սյուների, որոնք Զմյուռնիայում էլ համատեղ էին գործել, պոլսահայ առաջավոր մաավորականության հորդորանքով փորձում են ստեղծել մի նոր խումբ, նպատակ ունենալով քաջառապես հավատարիմ մնալ ազգային թատրոնի սկզբունքներին: Որ դա այդպես է եղել, վկայում է հետևյալ փաստը: էքշյանի ու Արուսյակ Փափազյանի խումբը մամուլում հրատարակած հայտարարությունների հակառիկ գրոշմում է կառավարության կողմից փակված «Արևելյան թատրոն» անունը, հույս ներշնչելով հասարակությանը, թե նորից է փայտատկելու 60-ական թվականների սկզբի ազգային ղարթոնքը:

«Լենկթխուր» ներկայացման մասին մամուլում հրատարակված հայտարարությանը Արուսյակ Փափազյանը կցել է մի աղղ. որը բնութագրական է շատ կողմերով: Դրանից երևում է, որ Արուսյակը եղել է Հայ զինասանական ընկերության ղեկավար ուժերից և փաստորեն ինքն է, որ էքշյանին մղել է դեպի ազգային թատրոն:

վերականգնեցումը: Եկզգասեր սրտի մը, որ բարենախանձ աշ-
քով կը նկատէր քաղաքակիրթ ազգաց մէջ թատերական հանդեսից
օգուտները, — գրում է Ա. Փափազյանը, — քիչ ցած չէ հիշելը, թե
ի՞նչ ազգէն ալ քանի մը տարի տուաւ շքեղ սկզբնավորութիւն մը ըրած
և ընդհուպ հետզհետեւ ընկրկեցած: Այս եռանգը վերտօնի ազգեր-
նուս մէջ արժարժէյու բազմանքով փափագեցաւ վերահիշյալ թատ-
երգութիւնը ներկայացնել նաուսի թատրոնին մէջ՝ տաանց պա-
հանջոված ժախսերը խնայելու: Ուրախությամբ կիմացնեմ, թե պ.
Ստ. էքշյան տուաւին զերտասներ, որքան ալ հրաժարած էր թատե-
րական տապարեղեն, իմտնալով որ հեղինակը Լենկթիմուրի գերբ
իրեն համար գրած է, և թե տաանց մեր երկուքին ընկերակցութիւն
լի հաճիր դայի տալ, թե հեղինակին աշխատութիւնը ի գերն չհա-
նելու, և թե՛ իմ եռանգս չվհատեցնելու համար ընդունեցաւ այս
վսեմ ու զովարին գերբ»⁷⁷:

Եկենկթիմուրիցս հետ խումբը բեմադրում է «Սաֆուս պիեա»
(«Սափափո քերթողահիս անվամբ»), որի հայտարարութիւնը նույն-
պէս Արուսյակը կցել է իր ստորագրությամբ մի ազգ, հայանելով
նախորդ ներկայացման դաս՝ հաշտութիւնը:

Պետրոս Մաղաքյանի ղլխավորությամբ և Արուսյակ Փափազ-
յանի ռեժիսորությամբ 1869 թ. դեկտեմբեր ամսին բեմադրվում է
էոսէն Սյուրի «Քափառական հրեա» պիեա, Բայց այս ներկայա-
ցումը արդեն կապվում է Պետրոս Մաղաքյանի խմբի հետ, որի
մասին կխոսվի հետագա էջերում:

Արեւելյան թատրոնիս բեկերների վրա ստեղծված երրորդ թա-
տերախումբն էր նորակալով ընկերութիւնը, որ սկզբում ղլխավո-
րում էին Լ. Ահեմյանն ու Արուսյակ Փափազյանը: Այս խմբի գոր-
ծունեության մասին շատ քիչ տեղեկութիւններ ունենք: 1867 թ.
օգոստոս ամսին մամուլում հայտարարվել է, թե Ազիզին թատրո-
նում Լ. Ահեմյանի ղլխավորությամբ գործող թատերախումբը կազ-
մակերպում է մի երեկո, բազկացած մի քանի բաժնից: Դա շատ
տարօրինակ ծրագիր է իր բազմազանությամբ: Նախ ցուցադրվել է
մի կենդանի պատկեր՝ «Աղամ և Ծվա», ապա մի փոքր կատակերգու-
թիւն՝ «Վտանգավոր սիրահարութիւն» վերնագրով, որից հետո
կատարվել են խմբի ղեկավարի «Գոմիտասի ցուցակը»՝ հունարեն-

լիզվում է, երկու այլ համարներ էլ ֆրանսերեն, Դրանով էլ զեռ չի սպասվում այս յուրօրինակ ծրագիրը, այնտեղ կա ինչ-որ սխալման հրաշքներ, որից հետո երգել են «Գեշ աստե՛ն տարածված երգը և վերջապես երկուսն ամփոփվել է մի բաղնաով»։ Քե ինչ նպատակ էր հետապնդելու այս խառնիխառն երկուսն, հայտնի չէ։ Հաս երեւոյթին խումբը հաշտութիւն չի ունեցել, քայքայվել է և նրա հիմնական ուժերը միացել են մյուս թատերախմբերին։

Այսպիսով, «Արեւելյան թատրոնի» փակումից հետո բավականապէս շանքեր են շործադրվել թատերական կյանքի աշխուժացման ուղղությամբ։ Այդ շանքերի մեջ խոշոր բաժին ունեն Արուսյակ Փոփազյանը, Ստեփան էքշյանը և Պետրոս Աղամյանը։

3. ՊԵՏՐՈՍ ՄԱՂԱՔՅԱՆԻ ՎԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՇՐՋԱՆ

Օրթագլուղում Պետրոս Մաղաքյանի թատերախմբի 1872—1874 թթ. գործունեությունը մեր բանասերները գնահատում են որպէս հայ թատրոնի պատմության ամենաուշագրաւ էջերից մեկը, իսկ Հր. Ասատուրը այն իրավացիորեն համարում է «Արեւելյան թատրոնի» շարունակությունը։

Անհնար է Մաղաքյանի թատերախմբի 1872—1874 թթ. գործունեությունը լրիվ հասկանալ, առանց զեթ Հարկանցի մի տկտրկ զցնու Օրթագլուղի թատրոնի նախընթաց շրջանի վրա։ Ինչպէս տեսանք այս աշխատության նախորդ գլուխներում, թաղային թատրոնների մեջ ամենից փնտրեանալը Օրթագլուղի թատրոնն էր, որ գործում էր Մ. Պեշիկթաշլյանի ղեկավարությամբ։ Պերայի պրոֆեսիոնալ թատրոնի առաջացումից հետո՝ այդ խումբը կորցնում է իր հմայքը, սակայն չի զարգանում հսկայական ներկայացումները։

1867 թ. երբ «Արեւելյան թատրոնը» փակվում է, նոր աշխուժություն է ապրում Օրթագլուղը։ Չնայած քաղաքական հալածանքներին, Օրթագլուղ է փոխադրվում «Արեւելյան թատրոնի» ազգային ոգին, ինքնուրույն դրամատուրգիայով և մանավանդ ազգային լիզվում։ Համարել լոկ պատահականություն նման մի աշխատանք,

ճիշտ չի լինի և մենք հակված ենք կարծելու, որ Պոլսի առաջադոր
մառավորականությունը կանխամտածված կերպով իր ուշադրու
թյունը բևեռում էր Օրթոդոքսիզմի վրա:

Այդ է վկայում նաև այն փաստը, որ 1867—1868 թթ. թառե
րաշրջանից սկսած՝ Օրթոդոքսիզմն իր բոլոր ներկայացումների մասին
հայտարարություններ էր ապագրում մամուլում, ուներ իր սեփական
շենքը, նախկին սիրողական խմբի փոխարեն ստեղծել էր պրոֆե
սիոնալ խումբ, որի կազմը, սակայն, միշտ փոփոխվել է:

Ինչպես ասվեց՝ Մկրտիչ Պելիկթաշյանի կազմակերպած թա
ռերախումբը Օրթոդոքսիզմի կաթոլիկական դպրոցում և Վանանդեցու
շանքերով ստեղծված խումբը լուսավորչականների դպրոցում,
սկսած 1850-ական թվականների վերջերից ներկայացումներ էին
առնում:

1867 թ. այս երկու թառերախմբերը միանում են, կազմում
«Օրթոդոքսի թառերական Բարեսիրաց քնկերությունը»:

ՔԱՐԱՆԼՅԱՆ թառերոնք Պերայում գրեթե իր խաղաղանկում
չունեցավ հայ կենցաղային դրամատուրգիայից և ո՛չ մի նմուշ:
Այդ պահանջը բավարարվեց Մոլիերի խաղաղանկով: Եթե հաշվի
չառնենք խմբի դերասաններից Հովհաննես Անեմյանի «Կոմիտասին
ցուցակը» վոդեվիլը, ապա չունենք մի պիես, որի նյութը վերցված
լինի ժամանակակից պոլսահայ կամ դադառական կյանքից, չը
նայած այդ թվականներին արդեն գրված էին Հակոբ Պարոնյանի
սերկու տերով ծառա մը և Քևտամեարույթն արևելյանս կատա
կերգությունները, որոնցից ոչ մեկը Պոլսական բեմում չի բեմա
դրվել: Ո՛րն է այս զանցառման պատճառը: Անհավանական չէ, որ
ինքը Պարոնյանը չի ցանկացել, որ իր պիեսները բեմ հանվեն: Նա
սերկու տերով ծառա մը կատակերգությունը հրատարակության
չէր հանձնել, իսկ Քևտամեարույթն արևելյանս հավաքել էր գրա
խառնութիւններից և այլեր:

Հրապարակի վրա շեղար հայ կենցաղային դրամատուրգիա, որն
արտացոլի քաղաքային կյանքը, ինչպես այդ տեսնում ենք արևե
լահայ իրականության մեջ, հանձնին Միքայել Պատկանյանի, Մի
քայել Տեր-Գրիգորյանի, ապա Գարրին Խուդոնյանի պիեսների:
Չկար և դավառի կյանքը արտացոլող ստեղծագործություն:

Արևմտահայ ղեմակրատական հոսանքի մտահոգության առար
կան զավառն էր, բայց այդ տեսնամյակներում ազատագրական



Սիմոնյան և Աստղիկ Բալսա



պաթոսով առգորված գրողները ժամանակ չգտան զբաղվելու իրական կյանքով: Վերացականը, ապառնի երազները վիթխարի մի կամուրջ էին նետել դեպի խոր անցյալը ու մարդկանց տեղափոխել Այդանի Զ-դեների ու Վարդան Մամիկոնյանների դարաշրջանը:

Օրթագյուղը առաջինն է, որ ռոմանտիկ այս ոգևորության շրջանում ժամանակ է գտնում գրամատուրգիայի նյութ դարձնելու գաղափարի կյանքը:

Այդ բանը մենք պարտական ենք՝ գաղափարում ծնված ու մեծացած մի երիտասարդի՝ Քովմաս Պեռնեցիի:

Դժբախտարար քիչ տեղեկություններ ունենք և՛ գրամատուրգի մասին, և՛ նրա ստեղծագործության: Գիտենք միայն, որ Պեռնեցը ծնվել է Ակնում, մեծացել այնտեղ, սովորել Պուլում և իր մի ստեղծագործությունը՝ շեարված սկնցին» գրել է, ամենայն հավանականությամբ, Օրթագյուղի Բարեսիրաց ընկերության հորդորանքով ու քաջալերանքով: Մեզ չի հասել շեարված սկնցին» կատակերգության բովանդակությունը, բայց հասել է փաստ, որ Բարեսիրաց ընկերությունը մեծ կարևորություն տալով Պեռնեցի ստեղծագործությանը, 1867 թ. հայտնի թատերաշրջանը սկսել է ինքնուրույն այդ պիեսով:

Շեարված սկնցին» ունեցել է րացաօրիկ հաշուգրություն, որի նմանը ժամանակակիցների վկայությամբ չի ունեցել և ոչ մի բեմադրություն Պուլում: Եարասանը այդ կատակերգության բեմադրության մասին գրում է. «Գր. Քիթապչյան այս կարի հետաքրքրական ու խրթին տիպարն այնքան քնական ու հարտաբորեն կը ներկայացներ, որ Կ. Պուլո ամենահեռավոր արվարձաններու մեջ քնակող սկնցիք մեծ բազմությամբ Միշագյուղի (այսինքն՝ Օրթագյուղի.— Գ. Ստ.) թատրոնը կը խումբին: Միացյալ թատերախումբին այս առաջին ներկայացումները սարքվիցան ազգային եկեղեցվո թակը գտնվող թաղական խորհրդարանի սրահին մեջ, ուր բեմ մը կանգնված էր»²⁵:

Քե որքան մեծ է եղել հետաքրքրությունը դեպի Օրթագյուղի Բարեսիրաց ընկերության առաջին ներկայացումները, մասնավորապես դեպի շեարված սկնցին», երևում է այն բանից, որ թաղամասի հարուստներն անգամ ոգևորվում են թատրոնի զաղափարով ու եզնության ձեռք մեկնում խմբին: Արքունի հարտարապետ Հակոբ Պալյանը, որ եղել է ժամանակի զարգացած մարդկանցից մե-

կը, գրասեր ու թատերասեր մի անձնաւորութիւն, խանդավառ-ված Բարեսիրաց ընկերութիւն Հաշոգութիւններով, մի երեկո թա-տերական ներկայացումից անմիջապէս հետո իր մօտ է կանչու-ընկերութիւն անդամներին և հայտնում է, որ պատրաստ է իր անե-նական ծախսով կառուցել թատրոնի գեղեցիկ շէնք և այն նվիրել խմբին:

Նա կատարում է իր խոստումը: Այդ նպատակի համար հաս-կացնում է անհրաժեշտ գումարը և օտար մի հարատրապետի նա-խագծով շինվում է Օրթագլուղում փոքրիկ, սակայն գեղեցիկ թա-տրոնը: Ներքին կահավորման ու զարդարանքների համար ծախսվում է հինգ հարյուր ոսկի, որը տրամադրում է Բարեսիրաց ընկերու-թիւնը: Հետագոյն էջերում մենք կտեսնենք, թե Հակոբ Պալլաքը ինչ-պիսի հետևողականութեամբ շարունակել է ժմանդակել Բարեսիրաց ընկերութիւնը, քաշալիքել գերաաաններին, իր քսակը միշտ քաջ պահել հատկապէս տաղանդների առաջ, առատորեն վարձատրել ա-կանաժող գերաստանների ամեն մի հաշոգութիւնը: Իհարկե նույնա-կան այս ժմանդակութիւնը շատ կարևոր էր, քանի որ անհեղա-թատրոնը շունչ առնում էր հաշոգութիւնը, որ անհեղաժ, բայց քսակը չէր միայն որոշողը, պէտք էր արժեատիւ գինգորագրված անձնա-զոհ մի գործիչ, որը կատարեր առաջադրված պահանջը: Ստեղծվել էր թատրոնը, գրվել էին պիեսներ, բայց ո՞վ էր այդ քուրթի ոգեշնչ-ւողը. համեառ, ազնիվ մի գործիչ, որի անունը ամենից քիչ էր լս-վում այդ օրերին:

Իրավացի է արեւմտահայ թատրոնի պատմաբանը, երբ խոսելով Հակոբ պիւի նվիրատւութիւնների, Օրթագլուղի թատրոնի կառուց-ման մանրամասնութիւնների մասին, շարունակում է.

«Սակայն Միշագլուղի թատրոնին իսկական արժեքն ու փառ-ւորութիւնը եղավ այն պարզուկ կոշկակարը՝ Պետրոս Մազաքչյան, որ օրն ի օրն խանութին մեծ աշխատելն վերջ՝ գիշերներն ալ ան-քուն կը մնար, իր անգույ շանքերով հրահրելու թատերասերներու հոանդն ու խանդը: Ինչպէս ՔԱՐՆԻՅԱՆ թատրոնը սկսավ Մազաք-չյանով, նույնպէս ալ Միշագլուղին: Մեր արժեատագիտներուն լա-վագույնները գործակցեցան այդ բնմին և հոն, անոնք, հաճաքված Մազաքչյանի ձեռքին տակ, 1872—1873 կարճ, սակայն ոսկեղենիկ շրջանով մը, իրենց տաղանդին անթառամ պսակները հյուսեցին»²⁰:

Շատ սահմանափակ կրթություն ստացած, բայց իրական կյանքի դասը փորձություններով անցած, կոպիտ, սրինակնիյի ընտանիքի տեր այդ արհեստավորը ինքնաշխատությունը շարքային գերասանից բարձրացել էր սեմիայորական աստիճանին, դրանորենով արվեստագիտական նկատելի ունակությունները Սվ այդ աստիճան հերթին արդյունք է հղել համառ ու տքնաշան աշխատանքի և մի խառնուցի սեմիայորի՝ Նոշիի ազդեցությամբ:

Ժամանակակիցների վկայությամբ ոչ ոք այնքան համառորեն չի սովորել Նոշիից, որքան այդ կոշկակարը: Նա վերցրել է խառնուցի պրոֆեսիոնալ թատերական դորժից այն առավելագույնը, որ կարող էր առել վերջինս, վերցրել է, դրան միացրել իր ինքնուրույն տեղեկագործական հմտությունը, ու դարձել պոլսահայ թատրոնի աշխի բնկնող սեմիայորներից մեկը:

Իր ամբողջ կյանքը արհեստով ապահոված թատերական այդ դորժիչը միաժամանակ հղել է մեծ հայրենասեր, հայ մշակույթի ամենախոշոր սիրահարներից: Սղել են տարիներ, որ նա ամբողջովին նվիրվել է բեմին, բայց նույնիսկ այդ տարիներին գիշերները կամ ցերեկները ազատ ժամերին՝ նրա համեստ բնակարանի անկյունում լսվել է կոշկակարի փոքրիկ մուրճի ձայնը, հղել են տարիներ էլ, որ նա հագով լկտրվելով հանգերձ բեմից, հարկադրված է հղել դուրս լղալ իր նկուղից, կաշի գոգնոցը կապած՝ կարել, գուցե և նորոգել է կոշիկներ:

Արևելյան թատրոնի փակումից հետո, երեք անգամ խմբերի գործունեության շրջանում մամուլում հաճախ լսվում են ահազանդներ, որոնք կոչ են անում համախմբել ուժերը, միացնել թատերախմբերը, իրենց ուշիմ ու փորձառու պակտ մը ընտրել, տարվույս ներածին համեմատ ներկայացման համար տեղեր որոշելով պարտավորություններ կատարելու հգնիլ²⁰: Այդ ուշիմ ու փորձառու պակտը դառնում է Պետրոս Մաղաքյանը: Նա 1869 թ. վերջերին ըստեղծում է Կամավոր ընկերությունը, որի հիմնական կորիզը կազմում են Արուսյակի և էթյանի հետ գործակցող գերասան-գերասանուհիները՝ Պ. Աղամյան, Հովհ. Ահեմյան, Զերաչե, Աղավնի Փափազյան և ուրիշներ:

Միայն է որոշ քանասերների այն կարծիքը, թե Մաղաքյանի հիմնած Կամավոր ընկերությունը Պերսյում իր գործունեությունն սկսել է 1870 թ. հունվարի 22-ին²¹: Մամուլում տպագրված մի

Մենք մամուլում քիչ տեղեկությունների ենք հանդիպում Մազաքյանի խմբի առաջին տարվա գործունեությանը վերաբերող: Տպագրված հայտարարություններից երևում է, որ նրա խաղաղացանկը հիմնականում բաղկացած է հզելի թարգմանական պիեսներից՝ «Սուս մարդարես», «Աստղագետ» և այլն, որոնք ներկայացվել են 1869—1870 թթ. թատերաշրջանում: Բայց շատ տարօրինակ պիեսիներ, եթե Մազաքյանը, որ ամբողջովին տոգորված էր ազգային թատրոնի զարգացման գաղափարով, տեղ շատ քննություն դրամատուրգիային: Թերթերում հանդիպում ենք միայն մի ներկայացման, որը շատ բնութագրական է: 1870 թ. փետրվարի 18-ին Կամավոր ընկերությունը բեմագրում է Ռ. Սեռնֆելդյանի «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց» պիեսը: Այդ առթիվ տպագրված հայտարարությունը ունի քաղաքական շեշտված միտում: Երևա է՝ այնտեղ նայումեղյանի անունը չկա, բայց ահա թե ինչ է հայտարարվում մեծագույն թառերով:

«Փառավոր ներկայացում Կամավոր ընկերության, առաջնորդությամբ Պ. Մազաքյանի, Հանդես ազգային. «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց», Հեղինակություն Ռ. Սեռնֆելդյանի, երաժրշտություն Զուխաշյանի: ...Կը ծանուցանենք նաև արդո հասարակության, որ ի պատիվ մեծին Վարդանա՝ Կամավոր ընկերությունը հետ ավարտման թատերախաղին, Վարդան և Վարդանույշ մի հեծցուցած Մեծ փողոցին երգոք և նվագարանոք պիտի ուղևորի մինչև Ալաշամի և հոն մասնավոր տեղ մը հանդեսը պիտի վերջանա»³¹:

Սա շատ տարօրինակ հայտարարություն է: Մարդիկ ծրագրել են կազմակերպել կատարյալ քաղաքական ցույց՝ Կ. Պոլսի ամենամարդաշատ և կենտրոնական փողոցով անցկացնելով պատմական անցյալի փառքը կազմող նախաբարեններից Վարդան Մամիկոնյանին իր կնոջ հետ, երկուսն էլ զինավառ և համազգեստավոր: Հետագորքերական է, թե ինչ երգեր պետք է երգեր Վարդանին ու նրա անկնոջը ուղեկցող թափորը, որը, պետք է ենթադրել, թե մի ակնթարթում որքան կարող էր ստվարանալ, դառնալ ծովածավալ բազմություն: Կատարվել է արդյոք զոն-կիխոտյան այս ծրագիրը, թե ոչ, մեզ հայտնի չէ, բայց որ այն շատ զգույշ և հեռատես Մազաքյանի սեփական մտահղացումը չէր՝ ակներախ է:

Ուշագրավ է, որ նույն այդ օրերին մամուլում տպագրվում է

«Մարտիկիդի» հայերեն թարգմանությունը, արտագրվում ու ձևորից ձևոք անցնում երիտասարդություն միջոցով: Այս բոլոր փաստերը ցույց են տալիս, որ անկախ այն հանգամանքից, որ զրանք քաղաքական անխոհեմ ծրագրեր էին, արտահայտում էին ժողովրդի ցասումը սուլթանական ժողովրդավարության նկատմամբ: Երիտասարդությունը լցված էր ինքնակալության դեմ պայքարի այնպիսի բուռն կրքով, որ ոչ մի քանի առաջ կանգ առնել չէր ուզում: Իսկ թաարունը միշտ հավատարիմ իր քաղաքական դերին՝ հրահրում էր այդ պայքարը:

Այս ներկայացումից հետո կամավոր ընկերությունը շարունակել է իր գործունեությունը: Թատերաշրջանը փակել է 1870 թ. ապրիլի 25-ին «Սուտ մարգարե» պիեսի բեմադրությամբ, վերջում կատարվել է «Աստղագետ» դավաճանը:

Աշխարհից մեկը Մազաթյանի ձայնը չենք լսում: Բայց կատարվել էր շատ կարևոր մի գեղեցիկ, որը հիշատակության արժանի է: 1870 թ. մայիս ամսին Կ. Պոլսի Պերա թաղամասում բռնկվում է մեծ հրդեհ: Հրո ճարակ են դառնում ոչ միայն հարյուրավոր շենքեր, անհամար նյութական արժեքներ, այլև բազմաթիվ մարդիկ: Այդ հրդեհի ականատեսներից գերասանուհի Ազնիվ Հրայրյան գրում է. «Սկսվեց հանկարծ Բերայի հրդեհը. անկարող եմ նկարագրել այդ սոսկալի աղետը, այդ սարսափելի օրը, ինչպես որ էր: Այսքանը միայն պիտի ըսեմ, որ ամբողջ Բերա թաղը հրո ճարակ եղավ, հարուստները աղքատացան, մայրերը անզավակ մնացին, զավակներ անմայր: Զկար ընտանիք մը, որու անդամներն էինք կամ երկուքը պակասեց ընտանիք: Շատ ընտանիքներ ալ խմբովին խեղդված զոհերվեցան քարաշեն տուններու մեջ: Հրդեհը լսվեց ոչ միայն անբավ հարստություն, այլև հազարավոր կյանքեր: Բերան կը բռնկեր տասնչորս կողմն, կարծես կրակը երկնքն կը թափեր, շատ մարդիկ փողոցներուն մեջ այրվեցան»²⁰:

Այս ահուկի հրդեհը թատերական գործին վնասում է երկու կողմից: Նախ այրում, ոչնչացնում է Պերայի բոլոր թատրոնները, զնկորները, բեմական զգեստները, գերասան-գերասանուհիներից շատերի բնակարանները, այդ թվում Պերա Ազամյանի հոր ամբողջ հարստությունը, ի թիվս հազարավոր մտավորականների անգործ փողոցները շարտելով նաև մի քանի տասնյակ հայ գերասաններ: Բայց սա հրդեհի պատճառած վնասի մի կողմն էր: Նման

ազնախից հետո՝ ժողովուրդը կարիք ուներ կազդուրման, ուժերի վերականգնման, որպեսզի նորից հաճախեր թատրոն, կարողանար խմբեր պահել: Ամռան ամիսներին հայ գերասանական խմբերի ընկերները թափառում են փողոցից փողոց, ապրում՝ հրապարակներում, գերեզմանատներում հապենպ պատրաստած վրաններում: Այդպես՝ հայկական գերեզմանատանը պատահմամբ իր հոր շիրմի վրա պատրաստված մի վրանի տակ է, որ գտնում են Ազնիվ Հրաչյային, նորից բերում բնի:

1870—1871 թթ. թատերաշրջանում կանոնավոր գործում էր միայն Հ. Վարդույանի խումբը, որը գտնվելով այլ թաղամասում, չենթարկվեց ազնախի Մյուս խմբերը քայքայվում են: Դրա փոխարեն որոշ աշխատույթյուն նկատում ենք Օրթագյուղի և Խասգյուղի թաղային թատրոններում, որտեղ գերազանցապես սիրողական ուժերով բեմադրվում են պատմական ողբերգություններ:

Պ. Մաղաքյանը 1870—1871 թթ. թատերաշրջանում, որքան մեղ հայտնի է, ներկայացումներ չի տվել: Նա նախապատրաստական աշխատանքներ է կատարել իր գործունեությունը Օրթագյուղ փոխադրելու ուղղությամբ, քանի որ գտնե նոր թատերաշրջանում Պերայում այդ անհնար էր:

Այս պայմաններում Օրթագյուղի Բարեոիրաց ընկերության թատրոնում Մաղաքյանն սկսում է հայ թատրոնի պատմության մեջ այնքան բարձր գնահատված 1872—1873 թթ. խաղաշրջանը: Դերասանական խումբը կազմված էր ժամանակի ամենակարող ուժերից՝ Պետրոս Աղամյան, Ազնիվ Հրաչյա, Դավիթ Քրյան, Խաչիկ Փափաղյան և ուրիշներ: Խաղացանկի մեջ գերազանցապես զբաղում ենք թարգմանական պիեսներ («Երկու հիսնապետներ», «Փարիզի ազգատները», «Մեր առանց համարման», «Պիեռ Տարեցո», «Կատերին Լովարդ», «Արյան բիծ», «Էրոնի սուրհանգակը», «Լյուսի Դիդի», «Արքայի զրոտնու»), Թարգմանական այս պիեսների հմուտ կատարմամբ է, որ բեմական իրենց արվեստը կատարելագործում են և դառնում աչքի ընկնող ուժեր Աղամյանը, Հրաչյան և ուրիշներ: Հետագայում, երբ Աղամյանը եկավ Կովկաս, իր հետ բերեց բացառապես այս պիեսները՝ առիթ տալով արևելահայ ռեալիստական թատրոնի սկանավոր ներկայացուցիչների բուռն հարձակումներին՝ ընդգծելով մեյուրամատիկ խաղացանկի:

Անկախ այն փաստից, որ արգեն օնալիստական ուղու վրա կանգնած արևելահայ թատրոնի համար իսկապես որ դրանք մամանակավրեպ էին, պոլսական պայմաններում կարող էին դրական նկատելի դեր կատարել: Այդ պիեսները մեծապես նպաստել են հայ ղեկապետների արվեստի կատարելագործմանը: Մազաքյանը հատուկ ուշադրություն էր դարձնում ռեժիսորական աշխատանքի վրա, լըր-շորեն դրադովում կերպարների հոգևորական հարապատասխան պահպանման հարցով, էլ շենք խոսում այն մասին, որ թարգմանական խաղացանկից որոշ պիեսներ, հատկապես Քերթալյանի գրածնուս պատասխանում էին նաև սոցիալական պայքարին:

Ինքնուրույն գրամատուրգիայից խուժրը ներկայացնում է միայն Ք. Քերթալյանի «Սանդուխտը»:

Եթե խաղացանկի հարցում թատերաշրջանի սկզբից՝ Մազաքյանը չկարողացավ կատարել այն, ինչ մտածում էր, ապա նա կատարեց մի այլ բան: Հեռանալով Քերթալյանի թատրոնից, նա ավելի միայն հայերեն լեզվով ներկայացումներ:

Քերթալյանի թատրոնը իր զարգացման առաջին շրջանում, այսինքն Ալթունյուրի եզրայրների և Սրապիոն Հեքիմյանի վարչության տակ գործելու շրջանում, հնարավորություն չէր ունեցել բեմական լեզվին ուշադրություն դարձնելու, ընկած դրա տե՛հրածնությունը նշվել էր Միքայել Նալբանդյանի հայտնի հառում:

Ծրթագյուղի թատրոնում բեմական լեզվի մշակման աշխատանքը իր վրա է վերցնում Նահապետ Ռուսինյանը, որը ուղղում, ռեժիսորում է ներկայացվող պիեսների լեզուն: Իր մամանակին բավականաչափ քննադատվել են Ռուսինյանի նորամուծությունները: Նա՝ տողորված Ֆրանսիական հեղափոխության հախուռն դադափարներով, ցանկանում էր կիրառել այնպիսի նորություններ, որոնք ծիծաղելի էին պոլսական պայմաններում: Դրանցից էր, օրինակ, Ֆրանսիական հեղափոխության օրերին կատարված ռեֆորմներին հետևելով, ժամանակների քմահաճ փոփոխությունն ու հայացումը (Քափոն, Սաղկոն և այլն), նորամուծություններ, որոնք այնպես էլ չընդունվեցին ժողովրդի կողմից, հեղինակին դարձրին ծաղրի առարկա²⁵:

Ռուսինյանի թատերական նորամուծությունները նույնպես քննադատվել են, և քննադատվել են Պարոնյանի նման տկանավոր մի երգիծարանի կողմից, սակայն չպետք է թերազնահատել այն փաս-

աբ, որ առաջին անգամ հայ իրականութիւնում բեմական խոսքը տեսնուեալ էր հակադասութեան տակ և մշակուեալ էր:

Մազաքչյանի թատերախմբի մեկ տարեկան գործունեութիւնը, ինչպէս տասցիներ, մեր բանասերները համարել են արեւմտահայ թատրոնի ոսկեդարը:

«Զուտ հաշկական աշխարհը,— գրում է Եարասանը,— որ հագիւմ տարի մը տեկց, մեր թատերական շարժումին մեջ իր մասնավոր տեղն ու արժեքը ունի, որովհետեւ իր գործունեութիւնը խիստ փաշտուն ներկայացումներու շարք մը եղած է: Իր հաշտութեանց ու համբավին զիտավոր պատճառներէն առաջինն էր ներկայացմանց բացարձակապէս հայերէն լեզուով ըլլալը. երկրորդ՝ խաղացանկին զեղարվեստականութիւնն ու երրորդը՝ զնրասանախմբին ընտիր կազմակերպութիւնը: Գ. Մազաքչյան սկզբին ի վեր խորին սեր, պողպատեայ հոգատարութիւն մը ունէր իր մայրենի լեզվին համար, աշխատեալով է, որ իր տեսնելը գտած ենք հայերէն ներկայացմանց ազգերուն վրա միայն: Վարդուխանի հետ հաշտ չէր, անոր համար, որ զայն հայ թատրոնի գոյութեան թշնամի կը նկատէր»²⁷:

Եարասանի աշխատութիւնը անշուշտ հիմք ունի, բայց նա սխալուեալ է, երբ կարծում է, թէ այդ թատրոնը «հագիւմ տարի մը տեկց» և այդ մեկ տարին էլ համարում է Օրթագլուղի շրջանը: Դժբախտաբար աշխատելու միայն նրա մոտ չէ: Մեր մշտա-բանասերներն էլ անտեսել են Մազաքչյանի՝ զրանից առաջ և մասնավորապէս զրանից հետո ունեցած գործունեութիւնը, մինչդեռ, ինչպէս պիտի տեսնենք ստորեւ, Օրթագլուղին հաշորդող թատերաշրջանը շատ ավելի նշանակալից է:

Եարասանը վերահիշյալ ընտրութիւնը տալիս է Մազաքչյանին՝ ելակետ ունենալով այն խաղաշրջանը, երբ Մազաքչյանը Օրթագլուղի թատրոնում՝ բեմագրել է ընդամենը մեկ ինքնուրույն պիես՝ «Մանգուխը», մինչդեռ հաշորդ թատերաշրջանում նա փաստորեն վերականգնում է «Արեւիկայի» թատրոնը: Նույն անունով, կենտրոնական թաղամասում, նույն ազգային խաղացանկով, դարձյալ բացառապէս հայերէն լեզուով:

Ցանկանալով հասարակութեան հիշողութեան մեջ վերականգնել 1861 թ. զեկտեմբերի 14-ի պատմական օրվա հիշատակը, նա Պերայում նոր թատերաշրջանն սկսում է «Նրկու հիւնապետներ»-ով,

այն պիտեով, որով իր գործունեությունն սկսել էր «Արևելյան թատրոնը»: Ահա նոր թատերաշրջանի սկիզբը հայտնող ազգը:

ԹԱՏՐՈՆ ԱՐԵՎԵՍԱՆ

Բացումն թատերական եղանակաց: 1873—1874

20 հոկտեմբեր, 1873, շաբաթ: Վարչություն՝ Պ. Մ ա ղ ա թ յ ա ն ի
ԵՐԿՈՒ ԼԻՍՆԱԳԵՏՔ

Թատր. երիս արար

Հեղինակ՝ Ռ ա ր ա, քարգմանություն՝ Թ. Թ ե ռ զ յ ա ն ի.

Մաղաքյանի հայտարարությունից երևում է, որ նրա նպատակն է եղել այդ թատերաշրջանում տալ քառասուն ներկայացում:

«Մասիսում» տպագրված մի այլ հայտարարությունում գրությունում հենց հետաքրքրական մանրամասնություններ: Պարզվում է, որ Մաղաքյանը կատարել է հախապատրաստական լուրջ աշխատանք, ապահովել շենքի հարցը, որի շնորհիվ՝ «Թերայի» եկեղեցվույն կալվածք եղող Ալքազարն ըստ առաջնույն «Արևելյան թատրոնի» փոխվեցա՞վ:

Ցանկանալով վերականգնանալ խառնաձայն այն մթնոլորտը, որը ստեղծվել էր 60-ական թվականների սկզբներին, խումբը 1873 թ. նոյեմբերի 17-ին կազմակերպում է հատուկ երեկո, նվիրված «Արևելյան թատրոնի» ստեղծման 15-ամյակին, բեմադրելով «Հա՛վատք, հույս, սեր» պիեսը:

Ուշագրավ է, որ Մաղաքյանը հայ թատրոնի սկիզբը համարել է Ս. Հեթիմյանի ջանքերով 1859 թ. Պերայում կատարված փորձերը՝ «Արևելյան թատրոն» խումբն ստեղծելու ուղղությամբ:

Նրա նպատակն է եղել հասարակությանը որպես արևմտահայ թատրոնը ստեղծող ներկայացնել ո՛չ թե 1861 թվականի վարչության անդամներին, այլ հայ թատրոնի անխոնջ գործիչ Ս. Հեթիմյանին:

Հանդիսավոր այդ երեկոյին ընթերցվել է մի քանաստեղծություն, նվիրված հայ թատրոնի ստեղծմանը, որը լույս է տեսել նաև մամուլում:

Խումբը 1873 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին ներկայացնում է թարգմանական մի շարք պիեսներ, գերազանցապես նա-

խորդ թատերաշրջանի իր խաղացանկից, ինչպես՝ «Խաղացողի մը կենաց 30 տարին», «Նեկսիրտ բարեգործը», «Պիեռ Տարեցյալ», «Ռոբերտ ավազակապետ», «Միւր առանց համարմունքի և ալիւ»:

Բաւեռ պայքար է սկսելում Մազաքչյանի գեմ: Վարդովյանի շրջապատի մարզիկ Պոլսի սաւար մամուլն օգտագործում են ընդգեմ ուղղային աշխատքի: «Ճար դյու Բոսֆորս թերթում լույս է տեսնում թաւեռ մի հոգված ակրնկյան թատրոնի» գեմ, որտեղ ժողովում էր Մազաքչյանը, իսկ նրա թատրոնը համարվում տերաթոյակաւեռ-թյան վայր, թե իրր աշղ թատրոնի վերնատնում երկսեռ հետդիտականները շատ տեսպաշաւ են պահում իրենց: Մազաքչյանը հարկադրված է չինում հաշկական մամուլում պատասխանել աշղ լուտանքներին: Նրա պատասխան հոգվածից իմանում ենք հետաքրքիր մի մանրամասնություն՝ տարրեր տեղի պատկանող հանդիտականների թատրոն գալու պայմանների մասին: Հայտնի է, որ աշղ տարիներին թատրոն հաճախող կանանց թիվը այնքան քիչ էր, որ երբեմն կանանց մուտքը հայտարարվում էր ձրի: Վարդովյանի բաղմաթիվ ծրագրերի ներքնում կարգում ենք նման արտառության մասին: Մազաքչյանը վերահիշյալ հոգվածում գրում էր. «Հայոց մեշ ոչ թե վերնատունը կնիկ և էրիկ մարդ խաղը չեն նստիր, այլ Բարտերին մեշ անգամ խառն չեն նստիր և միայն օթյակները ընտանյալ խաղը կը նստին»:

Թատերախումբը 1874 թ. սկզբից նկատելի փոփոխություն է մտցնում իր խաղացանկում, բեմադրելով ինքնուրույն մի շարք պիեսներ: 1874 թ. հունվարի մեկին նա ներկայացնում է Ռ. Մետեֆնյանի «Մեծն Տիգրան Բ կամ Նախահարձակ պատերազմ հայոց ընդ հուլմեհոցմոց և առումն Քաղկեդոնի» գյուցաղեսկան թատերգությունը, երգախառն, որի երաժշտությունը, ինչպես շատ ալլ պատմական պիեսների՝ գրել էր Տիգրան Չուխաշյանը: Դրանից մի քանի օր անց՝ նա ներկայացնում է նույն Մետեֆնյանի արդեն մեղ հայանի «Վարդան Մամիկոնյան», փրկիչ հայրենյացք պիեսը, (որտեղ Վարդանի գերը կատարել է Պետրոս Ագամյանը), ապա՝ Սրապիոն Հեքիմյանի «Սմբատ Բ» պատմական ողբերգությունը:

Միմյանց հաջորդող ազգային աշխատքների մեշ հատուկ տեղ է գրավում «Վարդան Մամիկոնյանի» երկրորդ ցուցադրումը նույն թվականի փետրվարի 6-ին, բացառիկ շքեղությամբ և հետևյալ նախ հայտադրով:

«ԹԱՏՐՈՆ ԱՐԵՎԷՆԻԱՆ. Բերա Մեծ փողոց

Վարչություն՝ Պ. Մաղախյանի
1874, փետրվար 6 շրջաշարքի
Արտագո կարգի երեկույթ

«Ահա հրեշտակ» (ամբողջ խումբը պիտի երգե),
Հանգես ազգային

ՄԵՍԸ ՎԱՐԴԱՆ ՄԱՄԻԿՈՆՅԱՆ ԿԱՄ ԲԱՐԵՐԱՐՆ ՀԱՅՐԵՆՅԱՆ

Ողբերգություն երգախառն ի վեց մասունս բաժանյալ: Հեղինակություն պ. Բ. Մեսեֆեյանի: Երաժշտություն պ. Տ. Զուխաշյանի:

Եթե այս բալորի վրա ավելացնենք նաև այն, որ նույն այդ ամիսներին խումբը ներկայացրել է մի այլ ինքնուրույն պիես՝ Հովսեփ Յազըճյանի «Բերայի հրդեհին մեկ դադախից», ապա պարզ կարող է դառնալ, թե 1873—1874 թթ. թատերաշրջանում նա որքան լայն տեղ է ազել ազգային խաղացանկին, թարգմանականից բեմադրելով ընդամենը մի քանի պիես:

Գևորգ Մաղաքյանի թատերախմբի 1873—1874 թատերաշրջանի ազգային նկարագիրը ավելի է ամբողջանում, երբ Քիֆլիսից Պուլիս է գալիս Միհրդատ Ամերիկյանը:

Գևորգ Մաղաքյանի թատերախմբի 1873—1874 թթ. թատերական կյանքին, հասկանալի է, որ չէր կարող համազործակցել Վարդապետի հետ, որն իր ներկայացումները տալիս էր երկու լեզվով՝ թուրքերեն և հայերեն, և որոշ գծողություն կար նրա նկատմամբ:

Պ. Մաղաքյանը 1874 թ. ապրիլի սկզբներին մամուլում հրատարակում է մի նամակ և հայտնում է, թե Մ. Ամերիկյանի մասնակցությամբ իր խումբը Պերայի «Արևելյան թատրոնում» պիտի ներկայացնի Եփլեի «Ավազակները» և «Դալալ Ղազն վոդեվիլը»:

Այս հայտարարությունը չէր բացահայտում այն մեծ ծրագիրը, որով Պուլիս էր եկել Միհրդատ Ամերիկյանը: Նրա նպատակն էր պուլսահայ բեմում ցուցադրել կենցաղային այն պիեսները, որոնք այնքան մեծ հաջողություն էին գտել Քիֆլիսի հայկական բեմում, առաջին հերթին ուզում էր բեմադրել Դաբրիի Մուսուկյանի պիեսները:

«Ամազականներին երկայացնումը անցնում է հաշտ, Կարլ Մորի գերը զիայուն կերպով կատարում է Պիտրոս Աղամյանը: Պիտրոս խաղաղում է հրկու տարրեր թարգմանությունների խառնուրդով: Ամերիկյանը խաղում էր Ն. Հայայանի արևելահայ թարգմանություններ, իսկ Պոլսի գերաստենները խաղում են Հովհ. Անեմյանի արևմտահայ թարգմանություններ: Բացի Աղամյանից երկայացմանը մասնակցում են նաև Պիտրոս Մաղաքյանը, Ասադիկը և ուրիշներ:

«Դալալ Ղազոն» հելում է շատ ավելի հարազատ, քանի որ այդ երկայացման ղեկավար գերը կատարում էր այնպիսի առաջնորդներ մի գերաստեն, ինչպիսին էր Միհրդատ Ամերիկյանը: Պալատայինը համայնքով են գիտում այն և հայտնում իրենց հիացմունքը նաև մամուլում, կանց առնելով հատկապես այն բանի վրա, որ իրենք առաջին անգամ պոլսահայ բնում անհետնում են տոհմիկ հայկական տարազով ու բարբառով խոսող մարդկանց, այսինքն անհետնում են բուն աշխատավոր ժողովրդին:

«Դալալ Ղազոն» — կարգում ենք մամուլում, — հատկանշական սա ունի, որ առաջին անգամ ժողովրդական հրկու հայի ախպարներ բն հանած է, մշնցի պանդուխտ մը՝ Կիվկիվ և թիֆլիսեցի միշնորդ մը՝ Ղազու: Միհրդատ Ամերիկյան Կիվկիվի գերը կատարեց Արևելյան թատրոնի բեմին վրա:

Թե Ամերիկյանի խաղը ինչպիսի խոր տպավորություն է թողել հասարակության վրա և կենցաղային գրամատուրգիայի պահանջը որքան մեծ է եղել արևմտահայերի մոտ, երևում է թմանվեցերորդ աթոռ Արևելյան թատրոնի ծածկանունով լույս տեսած մի թատերախոսականից, որտեղ հոգվածագիրը զբաղատանքով խոսելով Ամերիկյանի մասին, եզրակացնում է.

«Ո՛ր են մեր քաղքի հանաքները (վոգելիները) և անոնց ըստեղծած ժողովրդային եզանակները: Կը կարծենք թե գրականություն ունինք: Ո՛ր է մեր ժողովրդային գրականությունը?»

Մեզ չհաշտովեց պարզել, թե ով է թաքնված թմանվեցերորդ աթոռ ծածկանվան տակ: Պարզ է մի բան. դա մի անննջություն կարծիքը չէր, դա հվրապական միլիոնավորներից ու պատմական ողբերգություններից հոգնած առաջնորդ մտավորականության պահանջն էր, որ ցասկոտ առդերով թափանցում էր մամուլի էջերը: 60-ական թվականների սահմանադրական պատրանքը թուլացել էր, կյանքը իր դաժան հակասություններով բեմի առաջ դնում էր այլ

հարցեր, քան մեկ տասնամյակ առաջ: Օրակարգից չէր զերացել ազգային ազատագրական պայքարի ծրագիրը, քանի որ ռուս-թուրքական պատերազմի նախօրյակը հանդիսացող այդ տարիներին հայ ժողովուրդը մեծ հույսեր էր կապում Ռուսաստանի հետ, յայն սրվել էր դասակարգային պայքարը: Ամերիկեների տիրապետութիւնը փոխարինվել էր եվրոպական դաստիարակութիւնն ստացած նրանց որդիների տիրապետութեամբ, որոնք իշխող դիրք էին գրավում հայ իրականութեան մէջ: Սահմանադրական ազատութիւնը հնարավորութիւն էր տվել զաւթաացի հայերին՝ ավելի մեծ քանակութեամբ թափվել Պոլիս, որոնք աշխատանք, Հայաստանցի այն հայ երիտասարդները, որոնք պետք է ապագա ազատագրական պայքարում վճռական դեր կատարեին, քայքայվում էին, թողնում տուն ու տեղ, լքվում Պոլսի նախահանգատային թաղերը, քառայլքվում, անխնա շահագործվում: Ահա դրանց կյանքն էր ուզում տեսնել ռուսական իշխանութիւնը:

Նման մթնոլորտում Պ. Մաղաքյանի խումբը տաքիս է Միհրդատ Ամերիկյանի երկրորդ ներկայացումը՝ Սունդուկյանի «Պեպոն»:

Սթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ «Պեպոն» արեւելահայ իրականութեան մէջ առաջին անգամ բնմ է հանվել 1871 թ., ապա նրա ցուցադրութիւնը Պոլսում ընդամենը երեք տարի հետո՝ պիտի համարել նշանակալից երևույթ հայ թատրոնի ու դրամատուրգիայի պատմութեան մէջ:

«Պեպոն» ներկայացումը մամուլում հայտարարվել է հետևյալ բովանդակութեամբ.

ԹԱՏՐՈՆ ԳԱՂԻԱԿԱՆ (բաւե զը Քրիստալ)

5 մայիս, 1874, կիրակի

Առաջնորդութեամբ պ. Պ. Մաղաքյանի

Արտաքս կարգի ներկայացումն պ. Միհրդատ Ամերիկյանի

Պ Ե Պ Ո

կամ ընտանեկան կյանքի մը նկարագրութիւնը

Թատրերգութիւնն երկու արարս

Հեղինակութիւնն պ. Գաբրիել Սունդուկյանցի

Եղելութիւնն ի Քիֆլիս

Նվագահանգես. պիտի զաշնակեն պ. Կ. Դելեք և պ. Տ. Զումանյան, ի պատիվ պ. Ամերիկյանի²⁰:

Ինչպես երևում է այս Հայաստանաբնակներից, պիտի ամբողջությամբ չէ, որ բնագործիչ է։ Բայց հենց այն Հանդամանքը, որ երեկոն զբաղեցրել է միայն «Պեպոն», ուրիշ որևէ վոգելի կամ զավեշտ չի հաշորդել երան, նշանակում է այն հիմնականում կատարվել է։

Բացի վերահիշյալ Հայաստանաբնակներից՝ Պեպոն Մազաքյանը «Մառն» պարբերականում ապագրել է մի ազգ, որտեղ ծանոթացվում են պիտի ու նրա հեղինակը։

Հակառակ նախապատաստական այս բոլոր աշխատանքներին՝ «Պեպոն» չի ունենում այն հաջողությունը, ինչ ապագում էր. դրա պատճառը ամենից առաջ պետք է որոնել Քիֆիսի բարբառի մեջ։ Այդ բարբառը դժվար էր ոչ միայն հասկանալու համար, այլ բնում կատարելու։ Մազաքյանի գերասանները զործ ունեին ո՛չ թե մի զավեշտի հետ, ինչպիսին էր «Դալալ Դադուն», որի աշխույժ գործադրությունները, կոմիկական տեսարանները շիաֆոք ժիծազ կարող էին առաջացնել, այլ զործ ունեին դասական մի գլուխ-գործոց ստեղծագործության հետ, որն իր կերպարների բազմազանությամբ, հերոսների շեշտված անհատականությամբ, հոգեբանական խառնվածքով, ստեղծում էին ուրույն մի աշխարհ, որը անծանոթ էր պոլսեցուն, իսկ դրա արտահայտման առաջին նախապայմանը լեզուն էր՝ անհասկանալի շատերին։ Հենց այն փաստը, որ խմբի ամենաուժեղ տեղամեծերից մեկը՝ Պեպոն Աղամյանը հրաժարվել էր «Պեպոյի» ներկայացմանը մասնակցելուց՝ բարբառի պատճառով, ինքնին թուլացրել էր կազմը։ Դժվար է պատկերացնել, թե մյուս գերասան գերասանահիները ավելի հաջող են խաղացել։

Պոլսահայ առաջավոր մտավորականները դիտե՛լ են արդյոք այս ներկայացումը։ Պետք է, որ դիտած լինեն, զոնե «Արևելյան թատրոնի» շուրջ համախմբված մարդիկ՝ Ս. Հեքիմյանը, Ռ. Սեփեֆյանը և ուրիշներ, բայց նրանք ոչինչ չեն գրել մամուլում, մինչդեռ նույն մտավորականներից մեկը՝ Ա. Արփիարյանը դրանից մեկ տասնամյակ անց, երբ Պեպոն դիտել է Քիֆիսում, արեւիահայ խմբի կատարմամբ, վերադառնալով Պոլիս գրել է հիացական տողեր, թե պիտի և թե կատարման մասին¹⁰։

«Պեպոյի» այս ներկայացումով փակվում է Մազաքյանի խմբի նոր թատերաշրջանը։ Ամերիկյաներ նախապատաստական աշխա-

տանքներ է կատարում անհանդիմանելու խմբով այլ ներկայացումներ կազմակերպելու ուղղությամբ:

Ուշագրավ է Ամերիկյանի հրապարակային նյութը արևմտահայ մամուլում: Կ. Փանոսյանի «Մանգումների Լեքցյառն թերթում» նա ապագրում է մի ընդարձակ հոդված, նվիրված թատրոնի, դրամատուրգիայի, ռեալիստական բեմարվեստի, պուսաշայ թատրոնի առաջ դրված խնդիրների և այլ հարակից հարցերի:

«Տարի մը կա,— գրում է նա,— որ հայրենիքն մեկնել էմ և Պուլիս կը գտնվիմ. առաջին անգամ, երբ նոր էի եկեր, դիտավորութունս էր լոկ ծանոթացնել Պուլս հայ ազգակիցներին թե՛ իմ խաղի և թե՛ ուսուսհայոց մանուկ գրականության հետ և վերադառնալ հայրենիքս, բայց սրովհետև մինչև «Պեպուլիս» (հեղինակ՝ մեծապ. Գ. Սուսուկյան) ներկայացնելը արդեն ամառնային եղանակը ըսկըսել էր, վասն որո նպատակս թերի լքողնելու համար՝ վեհեցի մընալ և մի հաշտակ խումբ պատրաստելով կանոնավոր կերպով շարաթը շորս կամ հինգ ներկայացում տալ ամբողջ մահուային շըրջանին»:

Այնուհետև նա խոսում է թատրոնի դերի ու նշանակության մասին, ծանոթացնում իր խաղացանկը, որից իմանում ենք, որ Թիֆլիսից իր հետ բերել էր ո՛չ միայն Գ. Սուսուկյանի և այլ՝ արեւելահայ հեղինակների պիեսներից, որոնք հայության արդի հասարակական կենաց նկարագիրն են, արդի հասարակական մոլութունքը ծագրող և դատապարտողը, այլև՝ ուսական և արևմտաեվրոպական հեղինակների պիեսներից նմուշներ, որոնք թատերական նոր զարթոյի կանոններով էին հեղինակվել և մեր կենսական խնդիրներուն կը վերաբերեին:

Դժբախտաբար Ամերիկյանը չի տաւմ, թե ուսական դրամատուրգիայից ինչ պիեսներ է բերել, ըստ երևույթին այնպիսի ստեղծագործութուններ, որոնք Թիֆլիսի բեմում խաղացվել էին:

Իր հոդվածի հետագա մասերում նա զարգացնում է ռեալիստական դրամատուրգիայի անհրաժեշտութունը, կոչ անում՝ գրել այնպիսի պիեսներ, որոնք արտացոլեն հայ հասարակական կյանքը, իրենց մեջ զուգորդեն աղք կյանքի հակասական կողմերը՝ թե՛ դրամատիկականը, և թե կատակերգականը: Քրեմական տիմայան մատենագիտության մեջ,— ասում է Ամերիկյանը,— անձինքները խառն քնավորութունով կը պատկերանան մեզ. միևնույն ստեղ-

ծագործութիւն մեշ թե՛ սղերեզական և թե՛ կատակերգական բնավորութիւններու կը հանդիպինք, թե խնդալու և թե արտասովելու կը հարկադրվինք: Այս շատ բնական է: Գ. Սունդուկյանի պիեսները այդպիսին են,— ստում է Ամերիկյանը,— և այդ պիեսները համարում ռեալիստական դարացի խոշոր նմուշներ: Գրանց հերոսները Կովկասի, մասնավորապէս Քիֆլիսի արտահայտութիւններ լինելով հանդերձ՝ շունեն նեղ, տեղային սահմանափակ բովանդակութիւն, համամարդկային են, տիպական այլ ժողովուրդների համար էլ: Յուցադրելով Քիֆլիսի հայերի կյանքն ու կենցաղը, նրանց արարքները,— ստում է Ամերիկյանը,— Սունդուկյանը ոչ թե հեռանում է ընդհանուր մարդկութիւնը զրազեցնող խնդիրներից, այլ քրեդհակառակը ձեռք-ձեռքի տված կերթաւ: Նորա ձկնորս Պեպոն, միմիայն հայ ձկնորս չէ, ամեն ազգի ձկնորս է, նա հայերեն կը խոսի, բայց միմիայն հայ չէ, այլ ամեն ազգութեան: Պեպոն մարդ է վերջապէս:

Բնութագրելով Սունդուկյանի դիրք հայ գրականութեան մեշ, հոգովածագիրը եզրակացնում է. «նա յուր արդի կենաց թատերախաղերով ստեղծեց բնական նոր գրականութիւնը, որուն ազագուսերունդը շատ երախտապարտ պիտի ըլլաւ: Նվազ արագորով շնե Ամերիկյանի հետեւալ տողերը. «Որչափ ցանկալի կլինեն, եթե պոստի հայ գրողները ավելի կարեւորութիւն տալին այս հարցին և դադիացի ողբները (սթափառական հրեայիւ հերոսն է.— Գ. Սս.) հայ բնի վրա տեսնելն ետքը, քիչ մ'ալ-իրենք հայ ողբները ցուցնեն»¹³:

Ամերիկյանի ծրագրային այս հոգովածը չերմորեն է ընդունվել տառաջավոր մտավորականութեան կողմից և մեծ կարեւորութիւն է արվել նրա բարձրացրած հարցերին. դա երևում է այն բացատրութիւնից, որ կցել է Ամերիկյանի հոգովածին «Մանգումի» էֆքյարթերթի խմբագիր Կարապետ Փանոսյանը:

Փանոսյանը ասում է, որ հրատարակելով շատ հետաքրքրական մտքեր պարունակող այս հոգովածը, ինքը վստահ է, որ այն կունենա գրական նշանակութիւն և կստիպի պոլսահայերին՝ թողնել էմանագին ժամանցի վայրերը, կապվել թատրոնի հետ, իսկ թատրոնները կտան այնպիսի ներկայացումներ, որոնք ոչ միայն հանույք պատճառն հանդիսականներին, այլև բարձրացնելով նրան հուզող հարցեր, օգտակար լինեն ժողովրդին: Փանոսյանը շատ նուրբ ձևով կոչ

է անում դարկ տալ ազգային թատրոնի զարգացմանը, հաճախել ոչ թե Ֆրանսիական ներկայացումները, այլ՝ հայկական: Նա խստորեն դատապարտում է Պոլսի հարուստ հայերի անտարբերությունը դեպի թատրոնը, նրանց մեջ տարածված մոլությունները՝ թղթախաղը, ոչ օգտակար երկկուլթները, բնառենկան ալեպիսի հավաքույթները, որտեղ իշխողը բամբաստանքն ու շաղկրատանքն է: Կոչ է անում թողնել այս բոլորը և կապվել թատրոնի հետ, հույս հայտնելով, որ թատրոնի նկատմամբ նման հետաքրքրության զնայքում հնարավոր կլինի Պոլսում պահել երեք տարբեր թատերախմբեր, միևըդեռ այժմ, — ասում է նա, — հազիվ մի թատրոն կանոնավոր գործում է: Անկնարկը վերաբերում էր, անշուշտ, Վարդովյանի խմբին:

Ոչ Ամերիկյանի ուշադրավ հողվածը և ոչ էլ Կարապետ Փառասյանի դիտողությունները չկարողացան փոխել յի՛հակը: Ամերիկյանը «Կույրք» պիեսի ցուցադրումից հետո, որտեղ գլխավոր դերը կատարում էր Պ. Աղամյանը, հարկադրված եղավ ընդհատել ներկայացումները: Դրան մասամբ էլ նպաստեց նրա մի սխալ քայլը, այն, որ նա հանդիսականներին դեպի թատրոն քաշելու համար դիմեց խաչալացի պարուհիների օգտագործմանը: Ինչպես մենք տեսանք այս աշխատության նախորդ գլուխներում, նման փորձեր անցյալում էլ կատարվել էին թե՛ Պոլսում և թե՛ Ջմյուռնիայում, կատարվել էին և Քիֆիսում, սակայն երբեք այնպիսի մեծ ազդուկ չէին բարձրացրել, ինչպես բարձրացրեց Ամերիկյանի քայլը, և դա շատ հասկանալի է, այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ բուռն պայքար էր մղվում Վարդովյանի խմբի դեմ հենց նման նկատառումներով, և հայ թատրոնի շատագու՛մները մեղադրում էին Վարդովյանին օտարամոլության մեջ, այն բանի համար, որ նա մի կողմից թուրքական ներկայացումներին լայն տեղ էր տալիս, իր շուրջը համախմբելով թուրք մտավորականների, վեասում էր թատրոնի ազգային շերտ մթնոլորտին, մյուս կողմից շահ մեռք բերելու ակնկալությամբ հվրոպական պարուհիներ էր հրավիրում թատրոն, որտեղ հանգես էին դալիս բալետային համարներում, այսպիսի պայմաններում մի քանի խաչուհիների կիսամերկ պարելը հենց նույն ազգային թատրոնում, իհարկե անհանգուրժելի կարող էր թվալ:

Ամերիկյանի՝ վերահիշյալ ներկայացումից անմիջապես հետո «Օրագիր» թերթում հանդես է գալիս ոմե Գ. Մ. Նշիկյան՝ մի ուշադրյալ նամակով, ուղղված խմբագրին: Նամակի սկզբում նա խոսում

է թաաբունի զերի ու նշանակութեան մասին, հայտնում մտքեր որոնք իրենից առաջ բազմաթիւ առիթներով հիշատակվել էին ապա անցնում է «Կույրը» պիեսի գերակատարներին, զոմում Պ. Ազամյանի, Գ. Ռշտունու, Ասազիկի և Միրանուշի խաղը:

Սակայն, երևում է, որ Նշիկյանի ելուստակը հայ գերասանների խաղի բնութագրերը տալը չէ, այլ այն խորթ երևույթի գաղափարաւոր, որի մասին խոսեցինք:

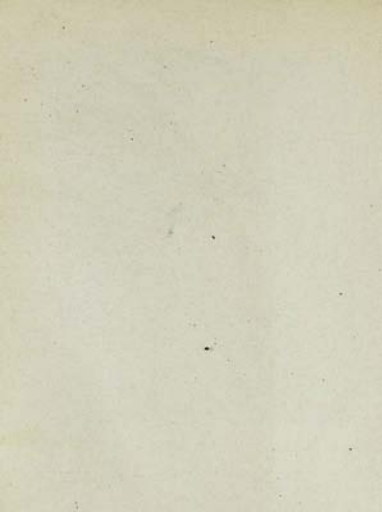
Մինչդեռ Կարապետ Փանոսյանը իր վերահիշյալ հոգովածում խորհուրդ էր տալիս հայ տաճիկ ընտանիքներին չվարանել ընտանիքով ներկա լինելու թատերական ներկայացումների, Ամերիկյանը բռնում հանգես էր բերում անպատշաճ տեսարաններու նշիկյանին դա էր զայրացրել: Եւ գրում է.

«Այս ամենը քերկրանոց ծանուցանելի և մեր շնորհակալիքը հրապարակով այդ խմբակին մատուցանելի զկնի, ստիպված ենք հայտնել նաև այն ամենամեծ թերութիւնն, ու պատիւ լրերոց խաղը, զոր կը հուսանք հաճառաւ, թե պարուն Ամերիկյանցի առաջին և վերջին ախալմուսքը պիտի լինի, այն է իտալացի օրիորդաց խաղացած պարերը՝ յուրյանց անպատկառ և անպարկեշտ կիսամերկ հագուստովը... Միշտ հարգող եմ և կը հարգեմ ազատամտութիւնն և որեւէ արհեստից առաջադիմութիւնը, սակայն պ. Ամերիկյանցն ալ նկատելու էր թե արդյոք մեր ազգը այս աստիճան զարգացա՞լ է, որ այդ տեսակ խաղեր գեշ տալովորութիւն և վատ հետևանքներ լուսնենան. կը հիշեցնեմ նաև յուր խոսքը, զոր հրատարակած էր ազգին վրա, թե՛ «հայերեն թատրոնը մեր քաղաքական մեծ պիտույքներն և մեր զարգացման կենսատու մեծ խնդիրներն մին է...»: Արդ, հարցնեմք, իտալացի օրիորդաց խաղը կը համապատասխանե՞ր այդ գրվածոց: Պարուն Ամերիկյանցի համակրողներն լինելով, կը հորդորեմք զինքն, որ փոխանակ այդպիսի իտալուհիներ մուծելու յուր խմբին մեջ, թող ջանա հայ գերասան օրիորդներն առավել ևս քաշալերել՝ յուրյանց պաշտոնին մեջ, զոր հազար անգամ ավելին կարժեն իտալուհիներն, յուրյանց պարկեշտ և հառաչողեմ խաղերուն մեջ»¹⁰:

Գ. Մ. Նշիկյանը արտահայտում էր «Արևելյան թատրոնի» ըսկըգրուներին հաճառարիմ այն մարդկանց մտայնութիւնը, որոնք ցանկանում էին ազգային թատրոնը հակադրել վարդապետի



Անտոն Բրամս



խմբին: Ուստի նման հոգովածներ չէին կարող իրենց ազդեցությունը չսանձալ:

Ամերիկյանը մեծ հաջողություն չունեցավ Պուսում: Մեկ երկու ներկայացում էլ կազմակերպեց, ապա վերադարձավ Քիֆլիս, որտեղ մի քանի տարի հիվանդ վիճակում ապրելուց հետո, 1879 թ. տարեանակի մի կրակոցով վերջ տվեց իր թշվառ կյանքին:

Ռուս-թուրքական պատերազմի նախօրյակին՝ քաղաքական տեղաադրության պայմաններում դարձյալ հնարավոր է գտնում ազգային խաղաղանկի հրապարակ հանումը:

Պուսահայ երիտասարդությունը ապրում է 60-ական թվականների արեքնցող մթնոլորտով: Ամենուրեք արտասանվում են սահմանադրական հռոհը, նշվում ազգային տոներ, ցրիչները օրվա թերթերի հետ միասին վաճառում են Հայկ նահապետի, Տիգրանի, Միքայել Նալբանդյանի նկարները, երկկույթ-ցերեկույթներում եռօրից խոսվում է պատմական անցյալի, հայ ժողովրդի ազատության մասին: Ավելի տաք գլուխ երիտասարդներ՝ դեն են գցում պուսական կիսաթուրքական և կիսանկրոսական տարազն ու ֆեսը, հագնում են հայաստանցի հայերի զգեստներ, ղենում մշեցի հայերի գդակներ:

Այս պայմաններում, 1876 թ. փետրվար ամսին ելանք «Արևելյան թատրոնում» նշվում է Միք. Նալբանդյանի մահվան տասնամյակը: Կազմակերպվում է «արտաքու կարգի փառավոր երկկույթ ի նպաստ Ուսումնասիրաց և Համակամք ընկերություն»:

Գրեթե կրկնվում է այն ծրագիրը, որով նշվել էր առաջին տարեգարձը: Դարձյալ ներկայացվում է Ռ. Սեմեթեյանի «Մեծն Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» ողբերգությունը, դարձյալ վերջում արտասանվում է «անմահ» Նալբանդյանի «Ազատն Աստված այն օրից առաջնորդությունը», ինչպես կարգում ենք մամուլում տպագրված հայտարարություններում:

Ինչպե՞ս է անցել այս փորձը: Հատնի չէ: Պարզ է մի բան, դա այնպիսի մի ժամանակաշրջան էր, երբ սուլթանական կառավարությունը բավականաչափ թուլացրել էր քաղաքական խստությունն-

լը, նալլանդյանը հնչում էր բեմից ոչ միայն ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ թատրոնի տրագիկոսներին հաժապարիմ գործիչների կազմակերպած ներկայացումներում, այլև՝ անգամ Վարդավյանի թատրոնում:

1877—1878 թթ. Թատերաշրջանում առաջավոր մասնագետները նորից ուշադրության կենտրոնը փոխադրում են Օրթադյուղ, ցանկանալով մի վերջին փորձ անել ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ թատրոնի վերակենդանացման:

Խմբում եղել են Պետրոս Աղամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, Մանուկ Միսակը, Անտոն Ռշտանին, Գ. Փիթապեյանը, Օնիկ Կյուրեղյանը և ուրիշ գերաստան-գերասանուհիներ, որոնց հնչող մեծամասնությունը՝ Վարդավյանից դժգուհ, ամեն կերպ աշխատում էր ստեղծել ազգային դեմք ունեցող մի թատրոն:

ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ ընկերությունը— գրում է Հրաչյան,— առանց վարձքի մեծ տուն մը դրավ մեր տրամադրության տակ, ուր կը բրնակեինք ամբողջ խմբով: Ունեինք ներքին կանոնադրություն և պահեստի անդռն, որի մեջ էլ պահ կը դրվեր շահին հարյուրին տասը: Այնպիսի սիրով էինք կապված, որ կարող էմ ըսել թե ընտանիքի մը անդամները շնն կրնար ըլլալ այնքան սիրով: Եթե մեկին կոշիկը մաշած էր, ունեցողը անոր փոխ կուտարս²⁵:

Սակայն այս նոր փորձն էլ հաջողությամբ չի պսակվում և թատրոնը փակվում է:

Արևմտահայ թատրոնի պատմաբաններից Հրանտ Ասատուրը ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ թատրոնի գոյությունը հասցնում է մինչև 1874 թվականը: Նա հիմք է ընդունել այն հանգամանքը, որ մինչև այդ ժամանակ զեռնս որոշ ներկայացումների հայտարարությունների վրա երևում է ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ թատրոն անունը: 1874 թվականից հետո մենք այդպիսի հիշատակության չենք հանդիպում, բայց արդեն տեսանք, որ Մ. Նալլանդյանի տարեկանների առթիվ 1876 թ. կազմակերպված երեկոն, զրան հաջորդող Օրթադյուղի թատերաշրջանը թե՛ իրենց գերասանական կազմով, թե՛ ղեկավարությամբ, թե՛ նպատակադրումով նույն ԵԱԲԵՆԿԻԱՆ թատրոնի շարունակությունն են հանդիսանում և պետք է այդպիսին արձանագրվեն հայ թատրոնի պատմության մեջ:

«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ՓԱՏՐՈՒ» ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՒԹԵՐԸ

Արևմտահայ թատրոնը իր առաջին՝ քսանամյա գործունեության ընթացքում աճեցրել է 30-ից ավելի ղեկաւան-ղեկաւանուհի, որոնք հայ թատրոնի պատմութեան մեջ ունեն արժանի տեղ: Դրանցից մի քանիսը բնական իրենց առաջին քայլերը կատարել էին Օրթոդոքսի, Խաւդոքի, Պերայի թաղային թատրոններում, իսկ «Արևելյան թատրոնում» կատարելագործել իրենց արվեստը, դարձել պրոֆեսիոնալ արվեստագետներ, ինչպես՝ Հովհաննես Անեմյանը, Մարտիրոս Մնակյանը և ուրիշներ: Մի քանիսն էլ բնական մկրտությունն ստացան հենց «Արևելյան թատրոնում», ինչպես Հակոբ Վարդույանը, Դավիթ Քրյանցը, Պետրոս Աղամյանը, Մարի Նվարդը, Սիրանույշ և Աստղիկ քույրերը:

Այն ղեկաւան-ղեկաւանուհիների մասին, որոնք «Արևելյան թատրոնի» հիմնական ուժերը լինելով հանգեւմա՝ ավելի երկար տարիներ աշխատել են Վարդույանի, Պենկյանի, Յասուլաւյանի խումբերում, կիսաւանք մեր աշխատութեան բ. հատորում: Այստեղ ուրվագծելու ենք կենսագրութունները այն արվեստագետների, որոնք «Արևելյան թատրոնի» հետո՝ նշանակալից գործունեութուն չեն ունեցել և որոնց բնական փառքի շրջանը անցել է այդ թատրոնում: Դրանք են՝ Պետրոս Մաղաքյանը, Մտ. էքշյանը, Արուսյակ Փափաղյանը, Աղավնի Փափաղյանը, Մարիամ Գումրասյանը, Հովհ. Անեմյանը, Խաչիկ Փափաղյանը:

Սրանց մեջ կան մարդիկ, որոնք ձգել են հայ թատրոնը կանգուն պահող հիմնական սյուների, ինչպես Սա. Էքշյանը, Ա. Փափազյանը. կան երկրորդական դեմքեր, բայց մենք թուրքին էլ տեղ ենք տալու՝ ըստ նրանց կատարած գերի, քանի որ այս կամ այն չափով նպաստել են հայ առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացմանը։ Որոշ գերասան-գերասանուհիների մասին հարկադրված ենք խոսելու և՛ այս հատորում, և՛ հաջորդ գրքում, ինչպես Պ. Ազատյանի, Աղեֆով Լուսյայի և ուրիշների՝

ՊԵՏՐՈՍ ՄԱՂԱՓՅԱՆ (1826—1891).— Եկեղեցի աշխատող մր. գերազնիվ հոգի մը, քաշավարժ գերուսույց և ամեն բանն ավելի ու վեր՝ ճշմարիտ արվեստագետ մը։ Այսպես է ընդամենը Մաղաքյանին նարասանը։ Նույնպիսի չեմ տալերով, անկեղծ համակրանքով են խոսել նրա մասին Ա. Չոպանյանը, Լր. Ասատուրը, Ս. Գալթյանը, մանավանդ Աղեֆով Լուսյան, որն իր հիշողությամբ մեզ պատմելիք շատ էջեր է նվիրել նրվեստի այդ խնայելի գործունեւի երկրպագուին, մի մարդու, որի մեջ թատրոնի կրքոտ սերը միացած էր բուն հայրենասիրության հետ։

Մաղաքյանը շատ ավելի որպես խմբավար, ռեժիսոր է հայտնի մեր թատրոնի պատմության մեջ, քան որպես գերաքան. նրա կատարած գերերի թիվը 10-ից չի անցնում, որոնցից էլ մի քանիսն են միայն գրազեցրել մամուլին։ Որպես ռեժիսոր նա եղել է մի անխռն գործիչ, սկսած Եկեղեցյան թատրոնի առաջին տարիներից՝ մինչև 1870-ական թվականների վերջերը, այդ ուղղությամբ փորձեր կատարելով անգամ իր գործախա կյանքի տխուր վախճանի օրերին։

Մաղաքյանը օժտված է եղել բնավորության աղնով գծերով, անշահախնդիր, գերասանական ուժերի նկատմամբ վերին աստիճանի հոգատար, օգնող։ Նախասովետական տարիներին հայ թատերախմբերից քչերն են գործել այնքան համերաշխ, անկեղծ ու մտերմիկ մթնոլորտում, ինչպես գործել են Մաղաքյանի խմբերը, և դա՝ ամենից առաջ՝ խմբավարի անկողմնակալ ու անաշատ վերաբերմունքի շնորհիվ, արհեստավոր մի համեստ գործիչ, որի ամակալն էր ճշմարիտ տաղանդներ իրենց համբավն ու անմահությունը կերտեցին։

Պետրոս Մաղաքյանը ծնվել է 1826 թ. 4. Պոլսում, որտեղ ըստացել է իր կրթությունը և զբաղվել կաշկակարությունով: Երիտասարդական տարիներից բացառիկ հետաքրքրություն է ունեցել զնայի թատրոնը, հաճախել եվրոպական թատերախմբերի ներկայացումներին, իսկ երբ 1856—1857 թվականներից սկսում են գործել Պոլսի հայկական թաղային թատրոնները, նա կապեր է հաստատում Ս. Հեքիմյանի, Մ. Պեշիկթաշլյանի հետ, մասնակցում ներառեց կազմակերպած ներկայացումներին: Մաղաքյանը այն բացառիկ զերականատարներից է, որոնց անունը թափանցել է մամուլի էջերը զեռես 1850—ական թվականներից: «Մասիսը» նրա մասին որպես բնականաբար հիշատակության արժանի զերականատարի՝ գրել է զեռես 1858 թ. վերջերին, նրան դասելով այն մարդկանց շարքը, որոնք «երևելի զերասաններ ըլլալու տրամադրությունն են հայտնի կը ցուցնեն»:

«Արևելյան թատրոնի» սկիզբը ազդարարող ընդհու հիանալիսերին ներկայացման օրը Մաղաքյանին տեսնում ենք բանտապետի դերում. այնուհետև արդեն հանդես է գալիս ո՛չ միայն որպես զերականատար, այլև զերուսույց, կարճ ժամանակում զբաղվելով շատերի համակրությունը: «Կորովի, աշխույժ,— գրում է Հր. Ասատուրը,— սրտանց փարած իր արվեստին, քաղաքավար ու համեստ, կրցած էր իր ընկերակիցներուն վրա հեղինակություն ձեռք բերել, մանավանդ որ չորս հինգ տարվան փորձառություն ստացած էր արդեն Սրապիոն Հեքիմյանի խումբին մեջ, որուն առաջին զերասանը կը նկատվեր»:

Մաղաքյանը աչքի է ընկել զերազանցապես քնքուշ ու եուրրզգացումներ արտահայտող դերերում: Իր ժամանակին ամենից շատ դրվել է նրա Թրիբունի, (Վ. Հյուգո—«Արքայն զրոսնու»), Տակոբի (Հոմեր Մյու—«Թափառական հրեա») և մի քանի այլ դերերի մասին, որոնցում հոգեբանորեն պատճառաբանված խաղով նկատելի շափով ընդգծել է հերոսների սոցիալական ընդվզումը՝ հանդես բերելով կարեկցություն անմեղ ու զթրախտ մարդկանց նկատմամբ: Իմացել է իր դերերին հազարգել քնքշություն, նրբություն, սփափկություն իր ձայնին մեջ, շնորհ՝ իր շարժումներուն մեջ: Այնպիսի մի խոստապահանք թատերագետ, փնչպիսին Մ. Գարազաշյանն էր, չերմոքեն է խոսել «Արևելյան թատրոնի» ուժերից Ստ. էքշյանի, Արուսյակ Փափազյանի և Պետրոս Մաղաքյանի մասին:

Պատահական չպետք է համարել այս երկու դերերում Մաղաքյանի ունեցած հաջողությունը, իր ամբողջ քիմական գործունեության մեջ ամենախոր դեմոկրատիզմ ի հայտ բերած դերասան-անձիայորը լավ ծանոթ էր դասակարգային այն հակասություններին, որոնք արեցոր խորանում էին պոլսական պայմաններում. նա հազով ապրում էր ու ձուլվում աշխատավորական խավի կյանքը արտահայտող կերպարների հետ: Տակորերը աղնիվ, բարի, հոգատար մի խնամակալ է, որը հայրական ամենախուրդ զգացումներով կապված է Ռոզի և Քլանշի հետ ու խնամում է նրանց: Այդ երկու անմեղ չակերին ողնելը, նրանց պահանջները բավարարելը նրա համար գերագույն հրեզվանք է ու վարձատրություն:

Տարբեր է Քրիստյանի դերը, նույնպես թառորին խավիս պատկանող մի մարդ, որի պարտականությունն է՝ հոգեկան տառապանքով չի իր ամբողջ կյանքի ընթացքում զվարճացնել թագավորին, հաճույք պատճառել նրան՝ նույնիսկ այն պահերին, երբ ինքը գծրախոտ բույսներ է ապրում ու այդ բույսի վարձատրությունը՝ հարազատ աղչկա ծանր ողբերգությունը: Մաղաքյանը Քրիստյանի կերպարը մարմնավորելիս ի հայտ է բերել գուրգուրող, խանդակաթմնողի քնքշություն, փափկություն, երբ իր գասեր հետ է խոսում, իսկ կրքոտ ասելություն, ցատում և ընդվզում, երբ ժառանգում է իր աղչկան գծրախոտացնողների դեմ: Նա կերտել է Տակորերի կերպարին բուրբուխի հակառակ՝ ցատումնալից Քրիստյանին, վերջին տեսարանում ողբերգական վախճանին հազորգելով որոշակի ըմբոստության ոգի:

Աղնիվ Հրաչյան, որ կատարել է Քլանշի դերը Մաղաքյանի հետ, գրում է. «Մասնավորապես «Ռիզոլիտուսի» մեջ խեղկատակի դերը կը կատարեր վերջին ժայռ հաջող ու բնական: Դեռ կը հիշեմ. Պլանշի դերը կատարած ատենն նա կը սիրահարվի այդ շիշոտ երեսով ագեղ, կուզիկ մարդուն, այնքան ոգևորությամբ կարդասաներ՝ «Պլանշ, որդյակ իմ, չեմ կարող ըսել քե օրքան» և ինչպես կը սիրեմ քեզ... Ու կը մոռնայի քե Պլանշը չեմ և քե ան Քրիստյան չէ. աշքերես արցունքը հեղեղի նման կը հոսեր»:

Շարասանը, որ բախտ է ունեցել Մաղաքյանին տեսնելու բեմում, Քրիստյանի վերջին տեսարանի մասին գրում է. «Եր գեղեցկագույն հաջողությունը կրնանք համարել Քրիստյանի («Արքայն գրոս-

նույն) դերը, որուն մանավանդ վերջաբանին մեջ Մաղաքյան նշմարիտ աղբերգու մը կը դառնար»:

Նա իր ուժերը փորձել է նաև կատակերգություններում, սակայն մեծ հաջողություն չի ունեցել: Բացառություն է կազմում Սկարեների դերը՝ Մոլիերի «Սկարեների արարքները» պիեսում, որտեղ, ժամանակակիցների վկայությամբ քվիքը փոխարինող չէ եղած: Որքան է իրական այս համաստիացումը մի դերասանի համար, որի տարերքը եղել է ողբերգական դերը, զովարանում ենք ասել: Համենայն դեպս, փաստը վկայում է նրա դերասանական մեծ նարավորությունների մասին:

Մաղաքյանը լայն ժողովրդականություն ձեռք բերեց հատկապես 1872—1874 թթ. թատերաշրջաններում, երբ Օրթագյուղում և Պերայում նրա խումբը տվեց բացառապես հայերեն ներկայացումներ՝ իր շուրջը համախմբելով ժամանակի հայտնի բոլոր ուժերին, այդ թվում Պ. Աղամյանին և Ազնիվ Հրայրյանին: Մենք նրա ռեժիսորական գործունեության մասին նարավորություն չունենք խոսելու, քանի որ գրեթե ոչինչ չի գրվել:

Մաղաքյանի թատերական գործունեությունը շարունակվեց մինչև 1877—1878 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի տարիները, երբ նա նորից փորձեց վերակենդանացնել Օրթագյուղի թատրոնը, սակայն վերահաս քաղաքական դեպքերը անհնար դարձրին նրա ելույթների կենսագործումը:

Բնմահարթակին դարձյալ փոխարինեց կողակարի զազգահը, արվեստին՝ արհեստը. ապրել էր պետք, թեև արվեստի հուրով վառված Մաղաքյանը հոգով միշտ կապված մնաց հայ ազգային բնին: Երբ 1883 թ. Պ. Աղամյանի Պոլիս վերադարձով մասնակի նարավորություններ ստեղծվեցին փակված հայ թատրոնը նորից վերակենդանացնելու ուղղությամբ, նա հրապարակ իշավ, խումբ կազմեց, հետաքրքրություն ստեղծեց թատրոնի շուրջը, կազմակերպեց Աղամյանի ներկայացումները, խանդավառեց ժողովրդին, ինքն էլ խանդավառվեց: Բայց ուշ էր. նա զգաց պարտությունը. ընայած նրա զեմ կանգնած էր Օրթագյուղում իր մականի տակ աճած Աղամյանը, կանգնած էր որպես բնական մի հսկա, անհնար էր վերակենդանացնել նախորդ տասնամյակների խանդավառ օրերը: Համիդյան բռնապետության ճիրաններում այլևս չէր կարող գործել ազգային

Քատրոն: Ու այս գիտակցութիւնից տառապած՝ հայ Քատրոնի վաստակավոր գործիչը մատնվեց ծանր հուսահատութիւն:

Այդ այն օրերին էր, որ Ռուսական հիվանդանոցում անողոր մահվան դէմ մաքառում էր Պետրոս Ազաւանը, որին սիրել էր իր սրբու նման, շատ բանով սգնել, նպաստել նրա բնական հասունացմանը: Մաղաքիանք փորձում է կազմակերպել մի ներկայացում հօգուտ հիվանդ արտիստի, սակայն թերի է մնում գործը, ինքը երբանից շուտ է փակում այքերը:

ՍՏԵՓԱՆ ԷՔՇՅԱՆ (1834—1901).— Ստեփան Էքշյանի կենսագիրներին մեկը նրան համարել է ազգային գերասանութիւն ըսկիցըն ու հայրը, մանավանդ թե զեր ստեղծելու մասին հարտար առաջնորդը*, թե նա հայ Քատրոնի պատմութիւն մեջ սհշշատակաց արժանի աննկաւորութիւն է, ՔԱՐԵԱՅԱՆ Քատրոնի ամենեն փայլուն ու բեղմնավոր բնական գործիչներեն* մեկը:

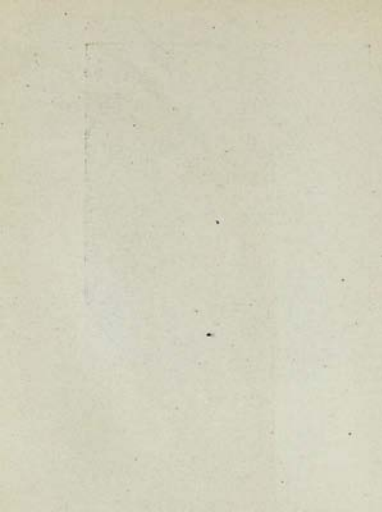
Այս բնութագրումների մեջ որոշ յափազանցութիւն լինելով հանդերձ, կա ճշմարտութիւն մեծ բաժին: Արդարեւ, եթե փորձենք ցույց տալ, թե ուրիշ են առաջին հայ պրոֆեսիոնալ գերասանները, ապա՝ աներկրաբոն Պ. Մաղաքիանից հետո կանգ պիտի առնենք Ստ. Էքշյանի անփան վրա: Նա նույնպէս Կ. Պոլսի Քաղային Քատրոնների գործունէութիւն շրջանում հանաւրած զեմք է եղել, գրավել է մարդկանց ուշադրութիւնը: Իսկ երբ բացվեց ՔԱՐԵԱՅԱՆ Քատրոնը, առաջին Քատրաշրջանից նրան տեւում ենք այդ իմբում որպէս փորձված, իր ամպլուան ճշտած մի գրամատիկ գերասան, որը Արուայակ Փափազյանի հեա հանդեա է նկնլ բոլոր գլխավոր դերերում:

Վերեում բերված վկայութիւնների մեջ Էքշյանը բնութագրվում է նաև կարող ուժիւյոր, տղեր ստեղծելու մասին հարտար առաջնորդ, քեղմնավոր բնական գործիչ: Այստեղ էլ հաճաատիացում է ի մեղանյում ճշմարտութիւն զեմ: Նա եղել է ՔԱՐԵԱՅԱՆ Քատրոնի կարող ուժիւյորներից:

Էքշյանի կյանքն այնպէս ընթացավ, որ նա հնարավորութիւն չունեցավ ամբողջովին նվիրվելու Քատրոնին, շփվելու արվեստի մեծ վարպետների հետ, սովորելու նրանցից, բայց այն, ինչի հասն է ինքնուրույն, համառ ջանքերով՝ լիովին իրավունք է տալիս նրան՝ գրավելու իր արժանի տեղը հայ Քատրոնի պատմութիւն մեջ:



Աղիզ Զեյնեպ



Ամ. էքշյանը ծնվել է 1834 թ. 4. Պոլսում: Փոքր հասակից ուղարկվում է Փարիզ սովորելու Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, կրթական այն ուղիով, որտեղ հնարավորություն ունի հաղորդակից դառնալու ֆրանսիական քառերակն արվեստին: Այդ դպրոցում սպարերարար Գարոյանից թատերերգություններ կը ներկայացվեին, որք առիթ կըլլային ուսանողներու համար քառերակն դադափարի ու նաշակի ստացման, զարգացման: Նա սովորում էր Փարիզում 1848 թ. հեղափոխության նախօրյակին, երբ միևնույն օրը հազնցած էր ազատարար գաղափարներով, տիրում էր ուսմանակ ոգևորություն: Նույն այդ թվականին, թերի թողնելով կրթությունը, վերադառնում է ծննդավայրը, մի քանի տարի սովորում մասնավոր ուսուցիչների մոտ:

Վրա է հասնում Ղրիմի պատերազմը: Եվրոպական լեզուներին տեղյակ երիտասարդը կանչվում է բանակ և ծառայում է որպես թարգման:

Պատերազմից անմիջապես հետո փորձում է ուսումը շարունակել Փարիզում, սակայն, մի տարի այնտեղ մնալուց հետո, վերադառնում է Պոլիս, նվիրվում թատրոնին, մասնակցում Պերայի և Օրթոգյուլի հայկական ներկայացումներին¹¹: Այս շրջանից նա է հայտ է բերում ռեժիսորական տվյալներ, գործոն մասնակցություն է ունենում քառերակամերի համալրման, գերասանների պատրաստման գործում: էքշյանն առաջին թատերական գործիչներից է, որ փորձում է հայ բեմի հետ կապել նաև աղջիկների: Նրա ջանքերով իր քնին՝ օրիորդ Աղավնին, մասնակցում է Կազը գյուղի հայկական ներկայացումներին, համարձակություն տալով այլ աղջիկներին էլ, որոնք նույնպես համարձակվում են իրենց ուժերը փորձել բեմական ասպարեզում¹²:

Սակայն էքշյանի բուն բեմական կյանքը սկսվում է Արևելյան թատրոնում, որտեղ նա երևաց առաջին թատերաշրջանի վերջին ամիսներին, երբ բնաբուր գերասանի համբավ մը կը վայելեր արդեն:

Այս շրջանի նրա գերերից հիշատակված են Արշակ Բ, Սանտուրյուկ, Վարդան Մամիկոնյան, Առն Զ՝ ինքնուրույն խաղացանկից, Ռոբերտ ավագանյան, Արիստոտեմ, Անջելո Մալիորիերի՝ թարգմանական պիեսներից:

Նա հանգես է քերել զրամատիկ գերասանի կարողություն, եղել է Արուսյանի խաղընկերը բոլոր զլիսավոր գերերում: Դժբախտաբար ժամանակի մամուլը ինչպես մյուս գերասաններին, էքսչանժի խաղի մասին էլ մշատ տողեր է գրել: անհնար է զրանց հիման վրա լրիվ բնութագրել նրա ոճը:

Մեզ հասած կցկատուր տեղեկություններից երևում է, որ նա եկատանյի հակում է աննցնել զեպի անայիզմը: Եարասանը գրում է, թե իր գերերը ձգտում էր կատարել արևականության ճշգրիտ սահմաններում մեքս, թե թմբաի փոթորկներու, կերքերու կամ անպարփակելի սիրտ, վշտի արտահայտությունաց անկեղծ թարգման, ներգաշնակ քաղցրախառնում մը ընել կը հաշդեր բնական արվեստին էն նրբամասն սղահանքներուն ու իր ինքնեկ ստեղծագործությունաց միջն, և աչգպեսով կը ներկայանար իրը կատարյալ արվեստագետ¹³:

Սու. էքսչանժի թատերական գործունեության մեջ նշանակալից տեղ է զբաղում 1863—1864 թթ. թատերաշրջանը Ջմյունիայում, երբ նա և՛ որպես անժխյուր-խմբավար, և՛ որպես ողբերգակ գերասան մի ամբողջ տարի եղել է քաղաքի հայ, թուրք, հույն և ֆրանսիացի թատերասերների ուշադրության կենտրոնում:

«Արշալույս Արարատյանը»՝ արտահայտելով ընդհանուրի կարծիքը, խմբի ներկայացումների բնութագիրը տալով, գրել է «Դերասանաց և գերասանուհյաց մեջ ամենէն շատ համակրություն և համարում ստացողները օրիորդ Արուսյակ և պ. Ս. էքսչան ու Ջերաշեն էին»¹⁴:

Այդ թատերաշրջանում էքսչանժի խաղացած գերերից հիշատակենք մի քանիսը՝ Զորշիս (սեռազացողի մը կենաց 30 տարին), Մարքիզ Ռուանդո (սելդեզոնդա), Վալրեբրգին (սՄաքսովուելն), Դըլոնե (սՔերեզա), Բերտրան (սՆավաստի Բերտրան), Սանտուրուկ (սՄանգուխա), Ռոբերտ (սՌոբերտ ավազակագետ), Դոն Կարլոս (սԴոն Սեզար դը Բազան), Մովսես (սՄովսես մարգարե), Սեպուհ (սՀամեստության վարձատրություն), Հոուարդ (սՄենաստանի ուղորին), Արշակ (սԱրշակ Բ), Արիստոտել (սԱրիստոտել), Ժան Բիշն (սՄարգարե սափրիչ), Քեմիստոկլես (սՔեմիստոկլես), Բազիլիո (սԱնտուակն ու կեղծագորք), Մարշին Կոմս (սԷլեոնորա), Ներսես (սՄեծն Ներսես), Բերալդ (սԵրեակայական հիվանդ) և այլն:

Մամուլը նրա դերերից բարձր է գնահատել Արխատոսեմը, Մովսեսը, Մանթոնին, Ռոբերտը, Քեմիստոկլեսը՝ թարգմանական խաղացանկից, Սանատրուկը, Արշակ Բ-ն և Ներսեսը՝ ինքնուրույն գրամատուրգիայից:

«Արշալույս Արարատյանը» հաճախ է անդրադարձել դրանց, էջշյանին տալով հետևյալ ընդհանուր բնութագիրը՝ «իր դանազան առաջնությունը ազգին մեջ առաջին կրնա սեպվել և շատ մասերու մեջ կրնա ուրիշ գերասանաց օրինակ ըլլալ, իր ամենեն երևիչ հատկությունը հիշա կիրքեր ունենալն է, որոնց մեջ ալ բարկությունն և հուսահատությունը շատ ազնիվ գործքի կը գնեն»¹⁵, Այնուհանդերձ թվարկում է մարդկային քննադրության տարրեր կողմեր արտահայտող բազմաթիվ հոգեվիճակներ, և ասում, թե այդ բույրի մեջ նա մեծ վարպետ է:

Նրա արվեստով հիացել են նաև օտարները, Արխատոսեմի դերակատարման ընթացքում տվել է այնպիսի պատճառաբանված ու բազմակողմանիորեն մշակված խաղ, ընդգծելով հերոսի մոտ քաջասրտությունը, հայրենասիրությունը, ազատամտությունը և այլն, որ հալ, հույն և այլ ազգության հանդիսականներ մեծ օվացիաներ են սարքել ի պատիվ նրան, ազավներնր բաց թողել ղեպի բնմ: «Թաղամթիվ հույներ, որ ներկա էին սույն գիշեր, կը գովենին զինք և կը ցավենին, որ ասանկ ազնիվ ազգային խաղ մը կը տեսնենին և լեզուն ընին հասկնար»¹⁶, Ի դեպ սա այն դերն էր, որ էջշյանը կատարել էր դեռևս «Արևելյան թատրոնի» սկզբնավորումից առաջ, Գերայում, 1860 թ. փետրվար ամսին, Նաումի թատրոնում:

Սա. էջշյանի կենսագրիչների մեծ մասը Ջմյունիայի այն փայլուն շրջանով փակում է նրա բեմական գործունեության տարեգրությունը, ասում, թե դրանից հետո նա թողել է թատրոնը:

Բայց դա ճիշտ չէ: Ջմյունիայից վերադառնալուց հետո նա միառժամանակ քաշվում է բեմական կյանքից, սակայն, սկսած 1867—1868 թթ. թատերաշրջանից դարձյալ երևում է բեմում, Արուսյակ Փափազյանի հետ միասին՝ ազգային թատրոնը վերականգնելու փորձ անողների թվում: Այսպես, 1868 թ. մարտ ամսին նա խաղում է Ս. Հեքիմյանի «Մմթատ Առդրերգությունում», Գ. Ազաժյանի հետ միասին: Հաջորդ տարվա հունվար ամսին փորձում վերականգնականացնել «Արևելյան թատրոնը». աֆիշաներում ստորագրում է «Տեօրեն թատերախմբի»: Արուսյակ Փափազյանի մոտիկ

գործակցությամբ 1869 թ. հունվար-մարտ ամիսներին բեմադրում էին լինիթի, «Սաֆա», «Հայկ գլուխալի», «Արշակ Բ» պիեսները, որոնց մեջ բոլոր գլխավոր դերերը կատարում է ինքը¹⁷։

Այնուհետև էլ, թեև ոչ հաճախ, նա երևում է հայ բեմում, բայց դրանք արդեն կրում են պատահական բնույթ։

Ռուս-թուրքական պատերազմից հետո, երբ իսպառ զագարեցին հայերեն ներկայացումները և Պոլսի գրեթե բոլոր գերասան-գերասանուհիները հկան Կովկաս, Ս. էջջյանը մի պահ մտածում է իր բախտը փորձել Կովկասում, որտեղ մեծ փառքի էին արժանացել իր ընկերները։ 1880 թ. նա գալիս է Քիֆլիս, մասնակցում Մշտական խմբի ներկայացրած մի քանի մեղեդրամաներին, սակայն մշտում է աննկատ։ Առաջացած տարիքը, երկար ժամանակ թատրոնից հեռու մնալը ազդել էին նրա ումիթի վրա։ Նա հոգեկան դերագույն հրճվանքով, միաժամանակ հասկանալի հուզումով է տեսնում, թե իր անեցրած ումիթը ինչպիսի հանապարհ էին անցել։ Այնտեղ նա Պ. Աղամյանի առանձնատեսչակրում լսում է հաղթածներ «Համլետից», զգում է, թե սրբան էր նա մնացել աշակերտից։

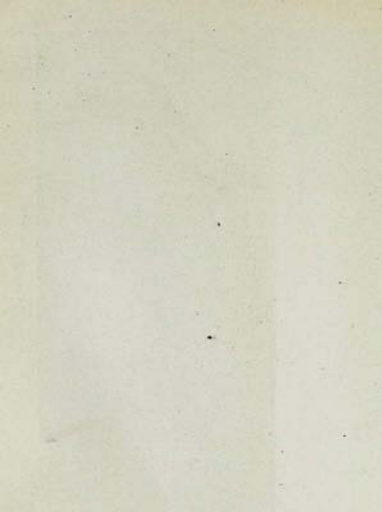
Վերագտնում է Պոլիս Դրանից հետո նրա անվան հիշատակությանը հանդիպում ենք երկու անգամ, մեկ՝ երբ 1891 թ. դամբանական է տեսնում Աղամյանի զագաղի վրա, մեկ էլ՝ դրանից մեկ տասնամյակ անց, 1901 թ. երբ ուրիշներն են դամբանական տեսնում իր գերեզմանի վրա։

ԱՐՈՒՍՅԱՆ ՓԱՓԱՋՅԱՆ (1841—1907).— Հայ թատրոնի պատմության մեջ բացառիկ տեղ է զբաղում Արուսյան Փափաղյանը ո՛չ միայն որպես առաջին պրոֆեսիոնալ հայ գերասանուհի, այլև՝ որպես մեծ կարողությունների տեր դրամատիկ այնպիսի արվեստագետ, որը իր ժամանակին արժանացել է ընդհանուր հիացմունքի Կոստանդնուպոլսի բազմազգ թատերասեր հասարակության կողմից։ Ընդուն է, նրանից առաջ թաղային թատրոններում, սիրողական խմբերում խաղացել են մի քանի աղջիկներ¹⁸, սակայն դրանք պատահական դեպքեր են եղել, այն էլ չի արձանագրված, թե ինչ դերեր են կատարել։ Այդպես չի Արուսյան Փափաղյանը։ Նա շոնդալից հաշողություն բաղադրել է «Արևելյան թատրոնում», եղել հասարակության հիացմունքի, պաշտամունքի առարկան։ Նա հայ թատրոնի պատմության մեջ իր մի քանի գերակատարումներով գրել է



Արուսյակ Փափուկյան
(1841—1907)

նկ. Հր. Մանգինյանի



փայլուն էջեր, ստեղծել տրագիգիա, որին հետագայում հետևել են շատերը: Նա հայ թատրոնի անկեղծամարտում փայլատակեց կարճ մասնակի, բայց այդ տարիները եղան արգասավոր, և հետագա սերունդներին հանձնեցին նրա պայծառ անունը:

Արուսյակ Փափազյանը ծնվել է Կ. Պոլսի Կոմ Կարու թաղամասում, 1841 թվականին, ոսկերչի ընտանիքում: Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրի Լուսավորչան վարժարանում, ույս սովորել ֆրանսիական իգական մի գաղութում ցուցաբերելով բացառիկ ուշիմություն, դատելու, տրամաբանելու կարողություն: Հոգիով գաղութն ավարտած՝ 18-ամյա երիտասարդ աղջիկը նկատվում է ուսուցչական ասպարեզը, բայց շուտով զգում է, որ դա իր կոչումը չէ: Նրա երիտասարդական հոգին սովառնում է թատերական շրկացած միջավայրում, որով տոգորված էին Օրթագյուղը, Պերան, Խաչյուղը: Արուսյակը շնչում է այդ օդը, արքում նրանով, մզվում զնայի բնը, մզվում անդամազրկի մի ուժով, որին ոչ ծնողներն են կարողանում խանգարել և ոչ էլ իր ամոթխած քնավորությունը: 1858—1859 թթ. թատերաշրջանում մասնակցում է մի քանի ներկայացման, կատարելով փոքր դերեր, իսկ 1861 թ. դեկտեմբերի 14-ին, ինչպես ասել ենք նախորդ էջերում, հանդես է գալիս Քերեզայի պատասխանատու դերով «Երկու հիսնապետներ» պիեսում, զբաղեցնելով այնպիսի նշանավոր մտածողների ուշադրությունը, ինչպիսիք են Միք. Նալբանդյանը, Հար. Սվաճյանը, Մ. Դարապաշյանը:

Ա. Փափազյանը հետագայում հանդես եկավ Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ»-ում Թոքսաննայի դերում, Ք. Քերզյանի «Մանգուխտ» ողբերգությունում Սանդուխտի դերում, Թարգմանական խաղացանկից մասնակցեց Լյուդովի «Արքայի դրոսեռ» պիեսի ներկայացմանը: Խաղացել է «Թորերտ ավազակապետ», «Ճրանչեկա դա Թիմինի» և այլ պիեսներում, միշտ կատարելով կանացի գլխավոր դերերը: Ժամանակի մամուլը խոսելով «Արևելյան թատրոնի» վերահիշյալ ներկայացումների մասին, ամենից շատ կանգ է առել Արուսյակի վրա, նրան ներկայացնելով որպես մի հայտնություն հայ բեմի համար, մի գերասանուհի, որն օժտված է արվեստագետի խոշոր տվյալներով: Նա ունեցել է իր պատկերած հերոսների հոգեկան աշխարհի մեջ ներթափանցելու զարմանալի կարողություն: Նրա խաղը համարվել է անբռնազրոս, բնական, կենդանի ու հմա-

յի՛ն՝ առանց սեփեկթանքների Դիմախաղի մեջ եղել է զուտ, շարժումների մեջ՝ զգաստ:

Պոլսում և Ջմյուռնիայում հրատարակվող օտար մամուլը նույնպիսի գրվառանքով է խոսել նրա մասին, մի քան, որ վկայում է, թե նրան շուտոված խոսքերը ո՛չ թե սկսնակ մի գերասան քաշալերելու համար էին տալած, այլ արդար կերպով նվաճված գնահատականներ էին:

Այսպիսի փայլուն հաջողություններով վարձատրված, մամանակի առաջավոր մտավորականությունը դուրդուրանքին արժանացած, ծափերի, ծաղկեփնչերի, օվաքիանների մեջ, 1863 թ. Արևելյան թատրոնիս իրկրորդ թատերաշրջանի վերջում, եւ էջչյանի հետ հասնում է Ջմյուռնիա, որտեղ մասնակցում է ավելի մեծ թվով ներկայացումների և արժանանում հայ թատրոնի պատմության համար աննախընթաց ցույցերի: Նրա խաղի օրերին բեմը ողողվում է ծաղկեպսակներով, «Վասպուրական» թատրոնի կամարների տակ ճախրող ազալներն իրենց ղաքերին կապված ծաղիկներով թրուշում են գեպի բեմ, ծաղկեփնչերի, շնորհավորական այցաքարտերի հետ միասին գերասանուհուն հասցնելով նրա արվեստով հմայված մարդկանց անկեղծ զգացումները: Արուսյակը դիմում է որպես մի նոր ժաննա դ'Արկ, օթյակներից նրան նետում են հայկական դրոշներ:

Բայց այստեղ էլ վերջանում է նրա փառքի ճամփան: Այդ փառքի զագաթին՝ նրան դեմ հանդիման կանգնում է մի ուրիշ արվեստագետ՝ վրձինը ձեռքին, նկարիչ Սոփոն Պեղիբեյանը: Նրանք ամուսնանում են: Բայց երջանիկ չեն լինում: Արուսյակ Փափաղյանի պատկերացրած բեմական ողորդությունները փոխադրվում են նրա ընտանիքը: Խանդոտ ամուսինը կտրականապես արգելում է Արուսյակին՝ շարունակել բեմական կյանքը: Վեհ, ազմուկ:

Փաստորեն 1867 թվականից, երբ բեմական ասպարեզում իշխող է դառնում Երանուհի Գարազաշյանը, Արուսյակը իշնում է փառքի սանդուղքից, իշնում այնքան արագ, որ կարճ ժամանակում նրան գրեթե լինք հանդիպում հայ թատրոնում: Մեկ-մեկ միայն, 1870—1880 թթ. տասնամյակում նրա անունը կարգում ենք թատերական հայտարարություններում, բայց այդ մի քանի անգամվա հիշատակություններն էլ ցույց են տալիս, որ եւ հեռու հայ բեմից, ապրել է բեմի մթնոլորտով, այրվել նրա հոով, տանջվել այն գի-

առակցութիւններ, թե ինքը դատաւարաւորած է զրկվելու բնակից: Այդ շրջանում նրան տեսնում ենք նաև որպէս հասարակական եռանդուն գործիչ: Մասնակցում է ընկերութիւններ, կրթական միութիւններ, երեկույթ-ցերեկույթների, կատարում է հասկածներ իր գերերից, արտասանում հառեր:

Վերջին ներկայացումը, որի հետ կապվում է Արուսյակ Փափազյանի անունը, արվել է 1883 թ. ձմեռը, ինչ-որ հարուստի բնատնիքում, որովհետև այդ շրջանում հայկական ներկայացումները վերջնականապէս արգելված էին Քուրթիայում: Այնուհետև՝ մոտ քառորդ դար, մինչև իր կյանքի տխուր վախճանը, Արուսյակը ապրում է ամենաժանր ողորդութիւն: Նա զրկվում է և՛ թատրոնից, որովհետև այն չկար արգեն, և՛ ամուսնուց, որը բաժանվել էր ներքանից: Բարձրանում է իր կյանքի զոգոթայով, փեշերից կախ տըված երկու անմեղ ձեռքեր՝ մի տղա և մի աղջիկ, որոնք նրան շերտացնում էին հարազատի շնչով: Ու մի օր այդ մանուկներն էլ են սպկվում նրա փեշերից. քամին նրանց թոցնում է Փարիզ, իրենց հօր՝ Սոփոն Պեղիբեյանի մոտ: Մենակ է մնում Արուսյակը, մենակ ամբողջ աշխարհում, իր վշտի, տառապանքի, աղքատութիւն հետ: Ոչ ոք չի հետաքրքրվում նրանով:

Նախասովետական տարիներին շատ գերասանուհիներ են զբոսաւարդել: Երիտասարդ հասակում արևմտահայ իրականութիւն մեջ իրեն թուանվորեց Մարի Նվարդը, արևելահայ իրականութիւն մեջ Փնարիկը: Երիտասարդ հասակում մահացան Փեթեան Արամյանը և գերասանուհի Աստղիկը: Բայց նրանք Նվարդ գործախո էին, գեթ երկար շտապապեղին: Այդպէս շեղով առաջին գերասանուհու ճակատագիրը. նա երկար ապրեց, տառապելով ամեն օր, ամեն ժամ, միշտ իր փառքի օրերի միտածը գիմացը, որ վերջ ի վերջո նրան հասցրեց կիսախելագարութիւն:

Որքան փայլուն էր են զրկել փառքի. տարիների մասին, նույնքան զրկել են նրա կյանքի տխուր վախճանի մասին, այն շրջանի, երբ նա գահավիժ իշխում էր կյանքի արահետով, անցնելով տառապնոտ ճանապարհներով, ենթարկվելով ահապոր-փոր-ձութիւնների, քաղցի ուրվականը գիմացը կանգնած:

Հայ թատրոնի պատմաբաններից ոմանք գրել են, որ արգեն 80-ական թվականների կեսերից Արուսյակը խելագարվել էր: Իհարկե, դա իրականութիւն չի համապատասխանում: Ավելի հավաստի

աղքատները վկայում են, որ մինչև 1890-ական թվականների վերջերը նա պահել է մաքի հավասարակշռությունը, բայց աստիճանաբար ընկել կիսախեղազար վիճակի մեջ: Մեզ հասել է ուշագրավ մի փաստաթուղթ, գրված Արուսյակի ձեռքով, 1893 թվականի հունիսի 4-ին: Դա մի գիմնում է՝ ուղղված ժամանակի հոգեորական գործիչներից Հովհաննես քահանա Մկրյանին:

«Պատակառելի հայր իմ, — գրում է Արուսյակը, — քանիցս բերանացի ինդրեցի ձեր արժանապատվությունն, որ բուրխաբար ներկա պատվարժան թաղական խորհրդո, որպեսզի գթան իմ այս դառնազևտ վիճակիս, վասնզի 20 զահական ամսականով չեմ կարող ապրիլ, շատ ուրիշ առանց հացի կը մնամ. այսպես ալ իհարկե կը մաշիմ. օ՜հ, երբ կը մտածեմ թե ամբողջ հայկչան բանակ մը կեցցե՛, հա՛վա կեցցե կը կուներ: Արդ՝ մեռան, կորան և ահա որք մնացի ես, տեսերունը, թշվառ...»¹⁰:

Ահումն են էլ տարիներ, իսկ Արուսյակ Փափազյանի վիճակի մեջ գինը չի փոխվում: Դրանից մոտ տաս տարի հետո՝ ականազոր արձակագիր Զապել Սալյանը ապագա պատմությունն է հանձնել հետևյալ սրտառու տողերը.

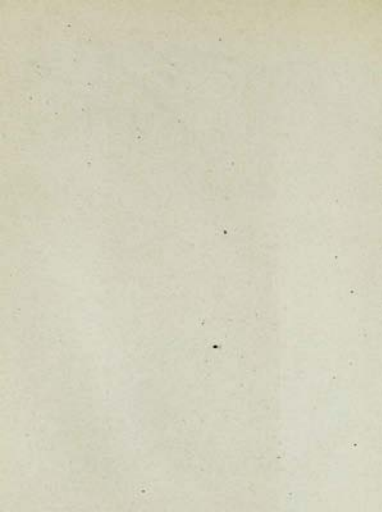
«Սկսյալ տարի մեջ՝ խլիլիկ տուն մը տված էին իրեն, տուն մը, որուն տանիքին կնք փլած էր, պատուհանները կոտրած էին և ամեն վայրկյան կապառնար բողբոլվին քանդվելու: Սկիզբները գինքը կը տեսնեինք խնամոտ և աշխույժ, որ կրցածին շափ կը պարտկեր իր շուրջը եղած թշվառությունը, բան մը գամելով պատին վրա, վարագույրով մը զոցելով կոտրած ապակիները, բայց հետզհետե այնպիսի չլատող հուսահատություն մը մատենց գինքը բացարձակ ինքնալլկումի մը, որ օրն օր տեսանք իր խլիլակներուն պատառ պատառ իլնալը կմախքային տեղամեքուն վրային, իր սպառիլը անոթություն, աղքատություն, անհույս թշվառություն մեջ: Սարգի ոստայններու թանձր վարագույրի մը ետևեն կերևար անիկա՝ ուրվականի մը պես, բարակ սավանի մը մեջ փաթառն իր մաշած ու կորները ու անընդհատ կը թափառեր շարժարվող ոգիի մը պես: ...Իր գերագույն դժբախտություն մեջ՝ շափազանց հպարտ մնացած էր անիկա: Դրացիները գինքը կը հոգային, բայց պետք էր, որ ուսելիքը գնեին կոտրած պատուհանեն ներս, երբ տեսներ, մարդ չկա, գաղտնագողի կը հառաչանար սանդուխին վրային և մինակ կը



Robert L. Jones



Leifur E. E. Jones



տեսնենք իր երկայն ու զեզնած բազումները, որ կնրկննային գն-
պի պնակը»²⁰։

Սրբեմն,— պատմում է Զապել Յաւանը,— գիշերով լուսիջան
մեշ, երբ լսվում էր որևէ շան կաղկանձ, կամ գիշերապահի ձայնը,
Արուսյակը իր մենավոր խրճիթի պատուհանից դուրս ցցելով կը-
մախքացած գնձքը, բռունցքը պարզած անորոշ հեռուները, բզա-
վում էր։

«— Անիծյալ ըլլաք, ամենքդ ալ անիծյալ ըլլաք, ժամանա-
կին ձեր աված ծագիկները մոխիր ըլլան գլուխնուդ, ձեր ծագիկը
գնա ակաւնշիւ մեշ են, տես՛րդ հասանքներ... հլի՛ք, հլի՛ք տեսեք
ձեր պաշտած Արուսյակը՝ բուի պնս փշատակի մեշ կը բնակի, որդ-
նտամ, դարշահոտ... հա՛, հա՛ հա՛»։

Այո՛, Արուսյակը այդ օրերին արգեն կիսախեղագար էր։ Այն
մարդիկ, որոնք դրանից 30 տարի առաջ հպարտութամբ էին փո-
ղոցներում կանգնում ու ցույց տալիս նրան միմյանց, այժմ հեռվից,
շատ հեռվից դիտում էին նրան ու ասում. «Արուսյակն է, խե՛նթ է»։

Նրան փոխադրում են Աղզային հիվանդանոց, Այնտեղ մի քա-
նի տարվա տառապալից կյանքից հետո՝ 1907 թվականի ապրիլ ամ-
սին մեռնում է հայ անդրանիկ դերասանուհին, որին Ֆրանսիական
մի թերթ 1863 թ. համարել էր «Հայ Մարտ», համեմատելով Կոմեդի
Ֆրանսեզի տկանավոր ողբերգակ դերասանուհի Մարսի հետ²¹։

ԱՂԱՎՆԻ ՓԱՓԱՋՅԱՆ (1844—1913).— Աղավնի Փափազյանի
մասին քիչ է գրվել բանասերների կողմից։ Մեծ քրոշ փոքր կար-
ծնք նահմացրել է նրան, սովորի մեշ պահել, մինչդեռ նա հայ թառ-
ոնի պատմության մեշ իր արժանի տեղն է գրավելու որպես առա-
ջին հայ պրոֆեսիոնալ դերասանուհիներից մեկը, որ Արուսյակի հետ
միասին բնի է բարձրացնել առաջին բնագործության օրվանից, և ամ-
բողջ մի հեղամյակ մասնակցել է Կ. Պոլսում և Զմյուռնիայում տեղ-
ված ներկայացումներին։

Աղավնի Փափազյանը ծնվել է 1844 թ. Կ. Պոլսի Ֆեներ թաղա-
մասում, Կրթությունն ստացնել է քրոշ հետ միասին, Պեպեկ թաղի
Ֆրանսիական կրոնական «քույրերի» դպրոցում։ Արուսյակի նման՝
Աղավնու ընդլվզող հոգին էլ չի համակերպվում դպրոցի կաշկանդիչ
կապանքներին, չի ազդվում նրա թմրնցնող դաստիարակությունից-
ուսումն ավարտելուց անմիջապես հետո՝ փոխանակ բնաշխարհա

զատեալու ու ազոթքի տննեատուր լինելու, ինչ որ այդ դպրոցի հիմնական նպատակներից մեկն էր, նա նկատում է այն մասնակից գայթակղութեան օշախ համարվող թատրոնի միջազայրը:

1861 թ. դեկտեմբերի 14-ի պատմական օրը ընկու հիմնադեաներումն կատարում է լատուրայի գերբը Լ. Սվանշանը Մեղզումն գրած իր հայտնի թատերախոսականում գրում է, որ Ազազնի Փափազյանը հարազատութեամբ ներկայացրել է լատուրայի պարզամբայութունն ու բարեարտութունը²²:

Ա. Փափազյանը ամբողջ երկու թատերաշրջան խաղում է Արեւելյան թատրոնումն, կատարելով սուրբնթ գերբը:

1863 թ. քրոշ հետ գնում է Ջմյունիա, մասնակցում է քչյանի ներկայացումներին:

Թարգմանական խաղացանկից նրա կատարած գերբերից իր մամուկին մամուլում գովեստով է խոսվել հետևյալների մասին՝ տիկին Բիրման (եկաղացողի մը կենաց 30 տարին), Մարիանն (Մաքղովուել), Աննա (Մոնթոնի), Մարգարիտ (Եկույրին զազակը), լատուր և այլն: Ազազնի Փափազյանը մասնակցել է նաև Մուրիերի պիեսներին, բացառիկ հաջողութուն ունենալով Մոքանվի (Եժոթ Գանդեն) և Բելլինի (Եմրնակայական հիվանդ) գերբում: Ամենից շատ գրվել է պանդոկապետի ազգկա գերի մասին Աննանոթըն զազեշտում:

Նա հայ պատմական ոգրերգութուններում քիչ է խաղացել: Մենք մամուլում հանդիպեցինք նրա միայն մի գերին, այն էլ արական, Թ. Թերզյանի «Մանդուխտ» ոգրերգութունում, որտեղ կատարել է Վահրամի գերբը: *

Ջմյունիայից վերադառնալուց հետո խաղում է տարբեր խմբերում, միշտ քրոշ հետ միասին: Դժբախտաբար Արուսյակ Փափազյանի նման նա էլ երկար չի մնում հայ բեմում: 1871 թ. ամուսնանում է նալիկ Վալիսեյանի հետ, գրվում Ազազնի Վալիսեյան և այնուհետև նրան քիչ ենք հանդիպում թատերախոսականներում կամ հայտարարութուններում, լեայած թաքնել է մինչև 1913 թ.:

ՄԱՐԻԱՄ ԳՈՒՄՐԱՅԱՆ (1831—1909). Մարիամ Գումրասյանն էլ բեմական ասպարեզ մտավ Արեւելյան թատրոնի առաջին խաղաշրջանում և մի քանի տարի գործեց նույն խմբում: Ոչ Արուսյակի արվեստագիտական ընկալումներն ուներ այս համեստ ուժի տեր

կիներ և ոչ էլ հետաքրքրութիւն է ստեղծել իր անվան շուրջ, շնայած ավելի քան երկու տասնամյակ խաղացել է։ Սակայն նա օժտված է եղել և բնական և ձայնական տվյալներով։ Գումրասյանը փաստորեն հանդիսանում է երրորդ գերասանուհին հայ թատրոնում, որ բնական ասպարեզ է մտել Փափազյան քույրերից հետո։

Մարիամ Գումրասյանը, որի օրիորդական ազգանունը եղել է Մադիկյան, ծնվել է Կ. Պոլսի Պերա թաղամասում 1831 թ.։ Ստացել է հիմնավոր կրթութիւն։ Իմացել է մի քանի լեզու՝ հայերեն, թուրքերեն, հունարեն ու իտալերեն, վարել է ուսուցչական պաշտոններ Վաղարշի երեւոյաց և ամիրաներու տունները։ 1858 թ. ամուսնանալով ոմն Հովսեփ Գումրասյանի հետ, ունեցել է երկու որդի։ Բնական ասպարեզ է մտել 1862 թ. մայիս ամսին, այսինքն՝ «Արեւիկայան թատրոնի» առաջին խաղաշրջանի վերջին օրերին։

Այնուհետև նա խաղում է Պերայի Նսումի թատրոնում, Օրթագլուղում և այլ խմբերում, հանգիս գալով գերազանցապես մայրական դերերով։ Օժտված է եղել ձայնական տվյալներով։ «Միջագլուղցիք իրենց սրտերում մեշ ցարդ վառ պահած են տիկ. Մադիկյանի զմայլելի և եղական ձայնը տոամեներու մեշ,— գրում է Գումրասյանի կենսագիրը։

Գումրասյանի խաղացանկից մեզ քիչ անուններ են հասել։ Մամուլում տպագրված թատերախոսականներից երևում է, որ ավելի շատ հանգիս է եկել պատմական ողբերգութիւններում։ Նրա խաղացած պիեսներից կենսագիրը հիշում է «Մահ Կատարինե դուցաղ-նուհուն», «Մեծն Տրդատ», «Սանդուխտ Կույս», «Արշակ Բ», «Վարդանանց պատերազմ» և այլն։ Օտար խաղերից հաշուդրութիւն է ունեցել «Մոնթոնի» պիեսում, որտեղ կատարել է նաև երգեր։ Չնայած Գումրասյանը մոտ երկու տասնամյակ, մինչև 1884 թ. կազմած է եղել բեմի հետ, նրա մասին քիչ տեղեկութիւններ ունենք։ Հաս երևույթին խաղացել է ընդմիջումներով, որովհետև մի քանի տարի շարունակ նրա անվան հիշատակութիւնը շինք հանդիպում թատերական որևէ հայտարարութիւն մեշ²³։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՃԵՄՅԱՆ (1828—1871) — Հ. Աճեմյանը «Արեւիկայան թատրոնի» աչքի ընկնող ուժերից է, բազմակողմանի ընդունակութիւնների տեր։ Եղել է գերասան, զրամատուրգ, քանդակագործ, նկարիչ։

Օժտված էր բնավորութիւն ազնիւ՝ զմեքով, որի շնորհիւ վաշխել է ընդհանուր սեր ու հաւրգանք Կ. Պալսի բազմազգ արվեստագետներին շրջանում:

Հովհ. Աճեմյանը ծնվել է 1828 թ. Կոստանդնուպոլսում: Նախնական կրթութիւնն ստացել է Պերայի հայկական դպրոցում, ապա ուսումը շարունակել է Ֆրանսիական վարժարանում, որտեղ հիմնովին սովորում է ֆրանսերենը, հետագայում նաեւ թուրքերեն, իտալերեն, հունարեն: Հետեւի է նկարչութիւն ու քանդակագործութիւն: 1850 թ. Քոփհանե թաղամասում բաց է արել քանդակագործական արհեստանոց-խանութ: Բնական առաջադիւն է մտել 1857—1858 թթ. Բասերաշրջանում, մասնակցելով Ա. Հայկունու շանքերով կազմակերպված Բասերախմբի մի քանի ներկայացումների: Այդ խմբի անհաջողութիւնից ու քայքայումից հետո խաղում է Օրթոդոքսի, Պերայի Թատրոններում՝ Ֆրանսիական և իտալական խմբերի հետ, իր դերերը կատարելով օտար լեզուներով: Նա խաղացել է նաեւ Մ. Պեշիկիթաշլլանի հայկական խմբում: Դերասանական գործունեութիւնը զուգընթաց շարունակել է զբաղվել քանդակագործութիւնով և նկարչութիւնով: Աճեմյանի քանդակներից հիշատակվում է Հարութիւն Պեզլեյան ամիրայի կիսանդրին, որ երկու տարիներ զետեղված է եղել այդ ամիրայի նշանակալի միջոցներով կառուցված և մինչև այժմ գործող Ազգային Հիմնադրանոցի սրահներից մեկում:

Աճեմյանի բնական ընդուն գործունեութիւնն սկսվում է 1861 թ. ղեկավարել ամսից, «Արեւելյան Թատրոնի» բացման առաջին օրերից: Նու Վերկու հիանալիներն աշատական ներկայացման օրը կատարում է Դիյումի դերը: Այնպէսհետե մասնակցում է խմբի բոլոր բնադրութիւններին, միշտ առաջին սիրահարի դերերով: «Ժողովուրդն» շատ զնահաւաճած արվեստագետ մըն էր, — գրում է Նրա մասին Հր. Ասատուրը²¹:

1863 թ. Ստ. էրջյանի հետ Աճեմյանն էլ մեկնում է Ջմյուսնիս: Խումբը իր դաւած հաջողութիւն համար շատ բանով պարտական էր Արուսյակին ու Աճեմյանին, որոնք եղել են Նրա հիմնական սյուները: Աճեմյանը Թաղամասնական խաղացանկում կատարել է հետևյալ դերերը՝ Դերմոնթե (եռաղացողի մը կենաց 30 տարին), Մաղապրայի մարկիզը (Եփուրին զովակը), պ. Դը Փերվեզ (Եփեհագործ), Դոն Տեղար (ԵԴոն Տեղար զը Բազան) և այլն: Հաջաւար

հաշտությամբ նա խաղացել է Մուխրի կատակերգություններում, կատարելով պ. զը Սոթանդիլի գերը բժորժ Դանդենում և այդ պիևսի բն՝ հայերեն, և բն՝ թուրքերեն ներկայացումների ընթացքում:

Ազգային խաղացանկից իր ժամանակին շատ է զուլել նրա ներսեսի մասին՝ Մ. Պեշիվթաշյանի «Արշակ Բ» ողբերգությունում:

Զմյուռնիայում էջշանի խումբը ներկայացրել է նրա «Կոմիտասին ցուցակը» զավեշտը, որ կատարել է հեղինակը հունարեն: Նույն երեկոյան նա հայերեն հանգես է եկել «Ենիազոր» պիեսում, ֆրանսերեն՝ մի զավեշտում: Երեք լեզուներով էլ խաղացել է շատ վարժ, զարմանք պատճառելով Զմյուռնիայի ֆրանսիական մամուլին: Զմյուռնիայում Հովհաննես Անեմյանը տպագրում է իր «Կոմիտասին ցուցակը» և մի փայլուն թատերաշրջանից հետո, խմբի հետ վերադառնում է Կ. Պոլիս, շարունակում զբաղվել նկարչությամբ և մասնակցել Մ. Հեքիմյանի ներկայացումներին: Երբ 1867 թ. փակվում է Հեքիմյանի խումբը, Հ. Անեմյանը, Ար. Փափազյանը և ուրիշներ փորձում են ստեղծել թատերական նորակազմ ընկերությունը, սակայն հաշտություն չեն ունենում: Նա կատարել է նաև թարգմանություններ ֆրանսերենից:

Հ. Անեմյանը 1870 թ. Զասուլաճյանի հետ մեկնում է Նոր Նախիջևան, այնտեղ նաև ստանաժանիքներին չղիմանալով՝ ծանր հիվանդանում է և վերադառնում Կ. Պոլիս, մի քանի ամիս հիվանդ վիճակում տառապելուց հետո, մեռնում է 1871 թ.:

ԽԱԶԻԿ ՓԱՓԱԶՅԱՆ (1845—1877).— Դարձյալ համեստ մի տուն, որը քրտնաշան աշխատանքով զարմել է հայ բնի հիմնական ուժերից մեկը: Եղել է «Արևելյան թատրոնի», Զասուլաճյանի, Վարդուկյանի ու Պենկլյանի խմբերի ամենասիրված զերասաններից, խաբակտեր գերերի վարպետ մարմնավորող, հայ բնում մնալով ավելի քան երկու տասնամյակ:

Խաչիկ Փափազյանը ծնվել է 1845 թ. Կ. Պոլսի Պալատ թաղամասում: Փոքր հասակից զրկվել է ծնողներից, մեծացել է Փրկչի դպրոցում, որն ավարտելուց հետո՝ 1865—1866 թթ. որպես ուսուցիչ աշխատում է Սկյուտարի ո. Խաչ դպրոցում: Բնական ասպարեզ է մտել «Արևելյան թատրոնի» քայքայման ու նրա բեկորների հիման վրա Վարդուկյանի խմբի ստեղծման օրերին՝ 1867 թ., մաս-

նակցելով Կեսիք փաշայի թատրոնում արվող մի ներկայացման, բայց կարճ ժամանակից անցնում է Վարդավանից դժգոհ գերասանների շարքը և 1870 թ. Ֆասուլյանների հետ մեկնում նոր նախիջևան: Այստեղ նա ծանոթանում ու մտերմանում է Պ. Աղամյանի հետ, որը մեծ հարգանք է ունեցել Փափաղյանի նկատմամբ, համարելով նրան «նշմարիտ արախատ մը»:

Աղամյանի հետ 1872—1873 թթ. հայտնի թատերաշրջանում խաղում է Օրթոգյուզում՝ Մազաքյանի ազգային խմբում: Փաստորեն նրա բեմական գեմքը ձևավորվում ու ամրոցանում է Օրթոգյուզի այս թատրոնում՝ Պ. Մազաքյանի հազասարսիքյան տակ: Այստեղ՝ նա կատարում է 10-ից ավելի դերեր, որոնցից թարգմանական խաղացանկից հիշենք Վիթելին՝ «Յեզար Բորշիա» պիեսում, Վիկտոր դը Միլվալը՝ «Արյան բիծում», Վիլ Պրեյոնը՝ «Փարիզի աղքատներում», Ներսեսին՝ «Մեր առանց համարման» պիեսում, Ապարապետը՝ «Սրկու հիսնապետներում»:

Ազգային խաղացանկից կապարել է քրմապետի դերը՝ «Մանգուխում», Զարեհի դերը՝ «Կույրն Տիրանում», Արտավանի դերը՝ «Մեծն Տրդատում» և այլն:

Խ. Փափաղյանի քննական արվեստի բնութագիրը Եսրասանը տվել է հետևյալ բառերով. «Փափաղյան գերասան ըլլալն առաջ ողբերգու արվեստագետ մըն էր, գերազանցորեն ոչ հասարակ հոգի մը, քնն, դժբախտաբար, շատ քիչ անգամ առիթն ունեցավ քաղաքական ողբերգական տիպարներով ներկայանալու... Ստրուցուցիչ ոճիներու, մարդու արյունը քարացնող թունավորումներու միջոցին իր գեմքին զգացած անալլալությունը, անմեղ մը տառապանքներու, շարշարելու առեն ցույց տված պաղարյուն ու պողպատյա կորովը, ակնթարթի մը մեջ սպանություն մը ի գործ գնելու համար ծառայեցուցած սքանչելի ճարպիկությունը, ձայնին մեջ դրած մահասարսուռ շեշտը, ալքերուն գոթխաչին սլաքներն ու արյան աննչին հագեցման մեջ վայելած հրեղանքն ու զոհունակությունը, իր արվեստին երչանկագույն պարագաներն են: Ապա Փափաղյանի ստեղծած գիրքերը, հոյակապորեն արձանացյալ և դասականորեն շքեղ կեցվածքները, քիչերը կրցած են այնքան հիանալիորեն իրենք իրենց մեջ գտնել իրականությունն. այնքան եւրապաշատորեն անգին անցնելու այն արիությունը, որ իրականությունը խիստ լավ ըմբռնող տաղանդներու հասուկ պերճանք մըն է»²⁵:

Փափազյանը օժտված է հզել նաև ձայնական տվյալներով. Պենկլյանի խմբում որպես տենոր կատարել է Խուրշիդի գերը Տ. Չուխաջյանի «Լեպակալինի Հորհոր ազա», Պարիսի գերը «Գեղեցկուհի Հեղինե» սպերեաներում: Ինչպես հայ ըմփի շատ ներկայացուցիչներ, նալիկ Փափազյանն էլ զոհ է գնացել թոքախտ հիվանդության, կյանքի վերջին ամիսներին ապրել է կատարյալ լքված վիճակում, չի ունեցել բժշկի այցելվեալ տալու գումար, շրջաքրը շուրթ մեջ քրշած և հացի շերտերը միտկ սեռանդն հղանա, գրում է Շարասանը:

ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆ (1849—1891).— «Արեւելյան թատրոնը» իր գործունեության ընթացքում աճեցրել է բազմաթիվ գերասաններ և գերասանուհիներ, որոնցից մի քանիսը հետագայում հռչակվել են հայ իրականության բոլոր ուղորտներում, ճանաչվել անվիճելի բեմական տաղանդներ:

Դրանցից մեկը, սակայն, որպես բացառիկ երևույթ, վեր է խոյանում բոլորից, ու որպես հրեղեն մի այլու կանգնում է իր ժամանակաշրջանի թանկ խաղարի մեջ, շլացնող շեմուքյամբ լուսավորում շրջապատը, իր լույսի շողքերը նետում շատ հեռու, հասցնում մինչև մեր օրերը, մեալով հայ ըմփի ոսկե համաստեղության ամենաշողշուղու աստղը:

Դա Պետրոս Ադամյանն է, հայ թատրոնի անհասանելի հսկան, որ հայ արվեստի տաճարից ներս մտավ հուժկու թափով, նույնպիսի ուժգնությամբ ճանապարհ հարթեց, սովորեց ու սովորեցրեց, յուրացրեց ուսուսկան և արեւմտեւորոպական բեմարվեստի նվաճումները, շրջագայեց երկրից երկիր, քաղաքից քաղաք, նրանցից յուրաքանչյուրում թողնելով իր արվեստով հիացողների, իրենով հափշտակվածների վիթխարի մի բանակ: Թատերասեր հանդիսականը ծափահարեց, օվացիաներ սարքեց նրա համար, բեմահարթակները ողողեց ծաղկեփնջերով, իսկ ականավոր արվեստագետները մտածեցին նրա խաղի մասին, նրան համեմատեցին իրենց տեսած բեմական շատ հսկաների հետ, ու չվարանեցին խոստովանելուց, որ հայ ողբերգուն համաշխարհային մեծություն է:

Բնավ պատահական չէ հարաճուն այն հետաքրքրությունը, որ հզել է Ադամյանի նկատմամբ անցած մեկ հարյուրամյակի ընթացքում: Նա այն երջանիկ բացառություններից է, որոնք երբեք չեն մոռացվել, որոնց փայլը չի աղոտացրել ժամանակի ամենակույ

ժանգը: Ընդհանուրապես, մարդիկ ժամանակի իմաստով որքան հեռացել են երանից, այնքան ավելի վեհ ու մեծ են տեսել, այնքան ավելի երկյուղած դարձել երա նկատմամբ:

Այդպես են բոլոր քաղաքական մեծությունները:

Նրա մասին ստեղծվել է հակադասական գրականություն: Տասնյակ ավելի առանձին հետազոտություններ, հարյուրից ավելի արժեքավոր հոգվածներ, թատերախոսություններ, հուշագրություններ, մի քանի հարյուր մանր հոգվածներ, տեղեկատու հրատարակություններ: Ահա հազարի հասնող այն ձեռքերի թիվը, որոնք բարձր պահած հայ արվեստագետին՝ առանձնակների միջով բերել են զեպի մեղ, ու դարերի միջով տեսնում են զեպի հեռավոր ազդեցանք:

Ազամյանի բեմական գործունեությունը պայմանականորեն կարելի է բաժանել երեք շրջանի: Առաջին շրջանն ընդգրկում է մոտ մեկ տասնամյակ 1867—1877 թթ., երկրորդը՝ ուսաստանյան գործունեության տասնամյակն է՝ 1879—1888 թթ., որը և հանդիսանում է նրա բեմական հասունացման շրջանը, իսկ երրորդը՝ կյանքի վերջին տարիների դժբախտ հեղամյակը, երբ համիդյան դաժան միջոցառումով շնչահեղձ, նա ժամանակից շատ շուտ իշավ զերեզման:

Մեր նպատակը չէ այս էջերում ասել արվեստագետի կյանքի ու բեմական գործունեության ընդհանուր ընտրանքը²⁰: Մեր նյութի հետ անմիջապես առնչվում է այն տասնամյակը, որը Ազամյանին անխղճություն կապում է ռեալիստական թատրոնի հետ, քանի որ նա այդ թատրոնում ստացավ իր բեմական մկրտությունը և այնտեղ ձևավորվեց որպես տաղանդավոր դերասան:

Պեարոս Հերոնիմոսի Ազամյանը ծնվել է 1849 թ. զեկտեմբերի 21-ին, Կ. Պոլսի Ղալաթիա թաղամասում, որտեղ առաջին է ետեմական կրթությունը, սովորելով կաթոլիկ հայերի դպրոցում, սակայն թերի է թողել այն, ուսումը շարունակել է մասնավոր ուսուցիչների մոտ, հմտանալով հայերեն, ֆրանսերեն, մասամբ իտալերեն լեզուների մեջ:

Նրա բեմական հանդիմանքը ի հայտ են եկել զեռես դպրոցական տարիներից, երբ արտասանություններով հանդես է եկել մրցանակաբաշխության տարեկան հանդեսների ժամանակ: Նրա մանկությունն ու պատանեկությունը զուգադրվում է Կ. Պոլսի թաղային թատրոնների, այնուհետև ռեալիստական թատրոնի բուռն զար-



Joseph P. Ryan



Joseph P. Ryan



դադման շրջանին: Պատանին խանդավառվում է թատրոնով, լինում գերասանների միջավայրում, շնչում թատրոնի արբեցնող ոգը, խնդրում թույլ տալ դիտելու որոշ ներկայացումներ, մինչև որ 1866 թ. նոյեմբեր ամսին «Արևելյան թատրոնի» ղեկավար Ս. Հեքիմյանը վատաճում է նրան մի փոքրիկ գեր եթուլիելմոս (Վիլհելմ) օշխարհակալն ուղիեսում:

Անշուշտ դա Հայդադիկ մի փաստ է և չի հանդիսանում Ադամյանի բեմական գործունեության սկիզբը: Վաղերական սկիզբը 1867 թ. փետրվարի 28-ն է, երբ նա Միք. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձին նվիրված հանդիսավոր երեկոյին Ռ. Սեանֆելյանի «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյացն» պիեսում հանդես է դալիս Վարդան սպարապետի որդու դերով: Նույն ամսի 29-ին նա կատարում է Արտավազդի գլխավոր դերը Վ. Փափազյանի «Արտավազդ Ք» ողբերգությունում, արժանանալով մամուլի բարձր գնահատմանը²¹:

Ընդամենը 3 ամսում նա դառնում է նախաշված ու փետրված գերասան: «Ադամյանի համբավն անզաղար կաներ. ժողովրդյան շրթանց վերա նորա անունը կը սավառնեիր»²²: Բայց երկար չի տևում հաշտությունը: Ժողաքական ցույցի վերածված վերահիշյալ ներկայացումների պատճառով սուլթանական կառավարությունը փակում է «Արևելյան թատրոնը»:

Մի ամբողջ թատերաշրջան նա հեռու է մնում իր սիրած միջավայրից: Ենակ յամին 1869 ժամվ Վարդոյանի խմբի մեջ ի Սկյուտար և հոն սկսավ խաղալ, գրում է արտիստի առաջին կենսագիրներից մեկը²³: Որքա՞ն է հավաստի այս փաստը, հայտնի չէ, համենայնդեպս ժամանակի մամուլում ակնարկ անգամ չենք գրտնում՝ Վարդոյանի խմբում նրա կատարած դերերի մասին, մինչդեռ, ինչպես տեսանք, «Արևելյան թատրոնում» խաղացած դերերը հաճախ են հիշատակվել:

Վաղերական փաստ է, որ 1869 թվականի վերջերին Ադամյանին դառնում ենք Վարդոյանից դժգոհ, նրա խմբից դուրս եկած գերասանների՝ Դավիթ Քոչյանցի, Խաչիկ Փափազյանի, Հովհ. Անեմյանի շարքում, որոնք Քովմաս Զասուլանյանի գլխավորությամբ 1870 թ. մեկնում են Նոր-Նախիջևան:

Զասուլանյանի խումբը Նոր-Նախիջևանում բուլբուլում է հաջող մի թատերաշրջան, բեմագրելով ինչպես արևմտաեվրոպական

մեղադրամաներ, պատմական ոգրերգություններ (Լ. Կարենյանի «Եռուշանիկ», Ք. Քերզյանի «Մանգոխտ»), աշխատելու արեւելահայ կենցաղային գրամատուրգիայից նմուշներ (Միք. Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիլը» և այլն)։ Ազամյանը մեռւմ է ուշադրության կենտրոնում, արժանանում շերտ գնահատման։ Այստեղ, առաջին տեղում, Ազամյանը թնկուղ հեռվից հաղորդակից է դառնում սուսական առաջավոր մշակույթին, ոգևորվում նրա ուսույթով։ Գրանկարասւում է Ծառույաճյանի խաղացանկում կենցաղային կատակերգությունների տոկայությունը։

Քատերաշրջանի վերջում խումբը մասնվում է նյութական դժվարությունների և մաս-մաս վերադառնում Կ. Պոլիս, 1871 թ. սկզբներին։

Այդ թվականից սկսվում է Ազամյանի բնական կյանքի ամենաուշադրավ շրջանը՝ նրա գործունեությունը Պ. Մազաքյանի ազգային թատերախմբում, որը փաստորեն շարունակում էր «Արենիւյան թատրոնի» քաղաքական գիծը։ Մազաքյանի հարկի տակ էին հավաքվել «Արենիւյան թատրոնի» ակադեմիոյ բոլոր գերասան գերասանահիւները (Մարտիրոս Մնակյան, Դավիթ Քրյուն, Խաչիկ Փափազյան, Աղնիվ Հրայր, Սիրանուշ և Ասողիկ քույրերը և այլն), հայ ազգային թատրոնի նշանավոր ուժերը։

Ազամյանը դառնում է խմբի հիմնական սյուներից մեկը, պատմական ոգրերգություններում կատարում է զլխավոր հերոսի դերերը, իսկ մեղադրամաներում՝ առաջին սիրահարի, խաղընկեր ունենալով Աղնիվ Հրայրային։

Նա Մազաքյանի խմբում խաղում է 1872—1875 թթ. թատերաշրջաններում։ Փաստորեն այս խմբում կարողանում է լիովին ի հայտ բերել իր արտիստական տվյալները, արժանանալով այնպիսի պատիվների, որի նմանը, — ինչպէս վկայում է գեմեկրատական «Մեղուն», — մինչ այդ չէր արվել ոչ ոքի։

1876—1877 և 1877—1878 թթ. թատերաշրջաններում մենք նրանովան հիշատակությանը գրեթէ չենք հանդիպում մամուլում։ Այդ այն տարիներն են, երբ «Արենիւյան թատրոնի» վերջին բացկուտմները հանգել էին և հրապարակի վրա իր տասնամյա մենաշնորհով իշխում էր Վարդույանի խումբը։ Ինչո՞ւ է զրազվել Ազամյանը այդ երեք տարիների ընթացքում. հայտնի չէ, բայց թատրոնի գաղափարով այնքան ոգևորված, ամբողջովին հայ ազգային բեմին նվիր-

ված մի արվեստագետ, դժգար թե կարողանար կարգել նրանից: Ուրա՛ւ տվյալներ հիմք են տալիս ենթադրելու, որ այդ ժամանակամիջոցում աշխատել է Մաքրիզյուզում, որպես թաղային թատրոնի տնօրէն: Այս փաստը հաստատվում է նաև 1879 թ. Գ. Չմշկյանին հասցեակազմած նամակի այն տողերից, թե վերջին շրջանում ինքը զբաղվել է տնօրէնությամբ:

Հենց այդ տարիներից Աղամյանը դիմում է նաև զբոսն ու վրձնին, գրում է բանաստեղծություններ, նկարում նատյուրմորտեր, որոնցից միայն մեկն է հասել մեզ:

Վրա է հասնում ուս-թուրքական պատերազմը, պոլսահայերի ազդային կրքերի բորբոքման շրջանը, երբ Աղամյանին հաճախ ենք տեսնում բնում Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի հայրենասիրական բանաստեղծությունների կատարմամբ:

Պատերազմից անմիջապես հետո թուրքական կառավարությունն սկսում է իր քաղաքական ճնշումները, որոնց առաջին արտահայտություններից մեկն է լինում հայ թատրոնի փակումը: Փակվում են ոչ միայն Բերկեյան թատրոնի ծրագրով իրենց գոյությունը զգացնել փորձող մանր թատերախմբերը, այլև Վարդովյանի՝ տասնամյա փայլուն հաջողությամբ հասունացած ու մեծ համբավի արժանացած թատրոնը: Վերջին ներկայացումը, որին մասնակցել է Աղամյանը Կ. Պոլսում, Ա. Գյումայի Բերքայն զբոսնու զբաժան է, որտեղ Քրիստյանի զխավոր գերը կատարել է նա 1879 թ. փետրվարի 17-ին²⁰:

Այդ օրերին նրանով հետաքրքրվում է Քիֆլիսի հալկական թատերախմբի կոմիտեն: Սկսվում է նամակագրություն Գ. Չմշկյանի և Աղամյանի միջև:

1879 թ. հուլիսի 24-ին Աղամյանը, Միրանույրը և Աստղիկը Գ. Չմշկյանի հետ ճանապարհ են ընկնում դեպի Քիֆլիս:

Սրանք են, ամենասեղմ գեներով կենսագրական այն տվյալները, որոնք վերաբերում են Աղամյանի բնական գործունեության առաջին շրջանին:

Արդ՝ ի՞նչ տվեց այդ տասնամյակը Աղամյանին, և ի՞նչ տվեց գերաստեղ հայ մշակույթին:

Նրա այս վաղ շրջանի արվեստի համար քննադրական է ուժանտիզմը, շատ թույլ շղարշված կյասիցիստական խաղաղոնի որոշ կողմերով: Եվ դա ժամանակաշրջանի թելադրանքն էր:

Ազամյանը իր բնական մկրտությունն ստացավ հայրենասիրական այնպիսի շիկացած մթնախորտում, ինչպիսին էր Միք. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձին նվիրված պատմական հրեկոնը:

Պատանի արվեստագետը հենց սկզբից մտախիճ կապվում է ազգային մշակույթի հետ, ազգային գաղափարները խանդավառում են ու սգևորում նրան: Ինչ չէր բերել ընտանիքից, և չէր էլ կարող բերել, որովհետև այդ ընտանիքը պատկանում էր հայ կաթոլիկության մոլեռանդ թևին, Ազամյանը ստանում է միջավայրից:

Նալբանդյանի կերպարը, որ այդ թվականներին արևմտահայ առաջավոր մասնորոնականության համար եղել է ազատագրական պայքարի խորհրդանշան, գրավե՞լ է նաև Պետրոս Ազամյանին: Այս հարցին մինչև վերջերս ոչ ոք չի պատասխանել: Կարելի էր միայն ենթադրել, որ Ազամյանի նման զգայուն մի պատանի չէր կարող վերոհիշյալ պատմական ներկայացման որը հանդարտ դիտել բնմի խորքում հրեայող Միքայիլ Նալբանդյանի ցուրտ շիրիմը, լակ սկզատությունն րանտատեղությունը, որ արտասանել է Նալբանդյանի շիրմի վրա կանգնած Վերդինե Գաբազանյանը հրեշտակի զգեստավորումով:

Այժմ պարզվում է, որ նույն օրերին, հաժանաբար այդ ներկայացման ազդեցությամբ, իրոք որ Նալբանդյանի գաղափարներով ոգևորվել են նրկու պատանի Պետրոսները՝ Պետրոս Դուրյանը և Պետրոս Ազամյանը: Մտնցից առաջինը գրել է մի պիես «Տարագիր ի Սիպերիա» վերնագրով, իսկ երկրորդը ցանկություն է հայտնել հանդես դալ Նալբանդյանի դերում:

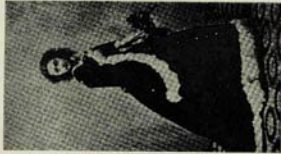
Բնագրվե՞լ է այս պիեսը, հայտնի չէ. անհավանական չէ, որ բնագրվել է, բայց մամուլը չի արձագանքել դրան:

Սա շատ ուշադրով մի էչ է Պետրոս Ազամյանի բնական կյանքում: Սվ պետք է ասիսոսալ միայն, որ մոտ մեկ զար այն մնացել է անհայտության մեջ:

Վերահիշյալ պիեսը ըստ էության ալլաբանական մի պատկեր է, որին կանդրագոնանք Դուրյանի դրամատուրգիայի մասին խոսելիս: Այնտեղ գործողություններ գրեթե չկան, ըստ էության դիալոգներ են: Հիմնական տեղը հատկացված է Միք. Նալբանդյանին, որը հանդես է գալիս ազատասիրական գաղափարներով, գրված վարակող հայրենասիրությամբ ու ողմանտիկական չերմ շնչով, մի-



Charles Johnson



Elizabeth Johnson



անգամայն համապատասխան՝ թատերական տապարեղ նոր մտած
Պետրոս Աղամյանի բնական տվյալներին: Պետք է պատկերացնել,
թե ինչպիսի մեծ ազդեցություն կարող էին թողնել Դուրյանի այդ
հատվածները Աղամյանի կատարմամբ²¹:

Մենք արդեն տեսանք, որ Աղամյանը այդ շրջանում հանդես է
ենկել հայրենասիրական մի քանի դերերով, զբաղեցրել մեկը Վարդան
Մամիկոնյանի որդու դերն է, երկրորդը Վարդանի կերպարը, եր-
րորդը՝ Արտավազդ Բ-ին:

Այս երեք կերպարների մարմնավորման մեջ, որոնք պահան-
ջում են ուսմանտիկական շունչ, նա հաջողություն է հասել: Դրանց
մասին գրական կտրծիքներ են հայտնել ժամանակի պարբերական-
ները: Վարդանի որդու դերակատարման մասին «Մասիս» թերթը
գրել է, թե Աղամյանի շարժումներն ու արտասանությունը բնական
և հեշտին են, որք դերասանի մը համար մեծ կատարելություններ
են²²: Այդ տարիների մամուլում դերասանների խաղի բնականու-
թյան մասին քիչ է գրվել. պատահական չպետք է համարել, որ հող-
վածագրի ուշագորությունը գրավել է առաջին հերթին Աղամյանի ու-
սյիցմը: Նթն նա կարողացել է կերպարի մարմնավորման ուսյիս-
տական ընկալմանը զուգակցել այդ ժամանակաշրջանի համար մի-
անգամայն գրական հանդիսացող ուսմանտիկական պաթոսը, ապա
Աղամյանը իր բեմիկի առաջին օրերից ի հայտ է բերել արվեստի
խոր զգացողություն:

Նույնը պետք է ասել՝ զարմյալ 1867 թ. զարնանը, «Վարդան
Մամիկոնյանից» անմիջապես հետո բեմագրված «Արտավազդ Բ»
պիեսի մասին, որտեղ առանցքային հարցը զարմյալ հայ պետա-
կանություն ամրապնդման, ժողովրդի և թագավորի փոխհարաբե-
րության, հասարկության խարազանման հարցն է: Արտավազդը
պիեսում գրական կերպար չէ, պատժվում է իր փառասիրության
համար: 60-ական թվականներին հազվագեղ էր պատահում, որ
բացասական կերպար մարմնավորողը, թեկուզ այն պատկերներ մեծ
տաղանդով, հիացմունք առաջացնեն հանդիսատեսի մեջ: Բայց Ա-
ղամյանը իր դերը կատարել է այնպիսի վարպետությամբ, ձայնի,
շարժումների, դիմախաղի հմուտ օգտագործմամբ, որ՝ նպաստելով
պիեսի հանգուցային հարց հանդիսացող հայրենասիրական գաղա-
փարախոսության մատուցմանը, իր վրա է բեռնել հանդիմանա-
կների ուշագորությունը: «Մասիս» պարբերականը, փոխանակ խոսե-

լու հիմնական կերպարներին՝ Արտաշես Աշխարհակալի և այլոց ղեկավարարներին մասին, կանգ է առնում Աղամյանի վրա և հիացական տոգորով ասում, թե Աղամյանը սկզբից մինչև վերջը պատմեն հանդիսականները զարմացույց, «մանավանդ վերջին արարվածին Մասյաց վհին մեշ շուսահատություն», հուսահատություն, «դռնիցով՝ կարծես հուսահատության իրական պատկերը կենդանիքու: Հոգվածագիրը վկայում է, որ հանդիսականները բջանի մրանգամ ի տես կոչեցին և իրենց շնորհակալությունը հայտնեցին կեցեցեներու և ծափահարությանց գոչյունով»³⁰:

Այս բոլորը կատարվել է մի դերասանի համար, որը ընդամենը 3—4 ամսվա բեմական փորձ ուներ:

Կնշտեակի՝ Աղամյանը ղեկասանական առաջին քայլերից ցուցաբերել է հակում դեպի ռեալիզմը և կարողացել է հմտորեն զուգորդել կերպարի ռեալիստական մարմնավորումը՝ արտահայտող զազափարը ուժանտիկական վառ շնչով մատուցելու կարողություն հետ:

Աղամյանի բեմական գործունեության առաջին տասնամյակի համար բնութագրական է եսև արևմտահայրդական մեղոդրամների մի շարք կերպարների ստեղծումը: Դրանց թվից անցնում է քանից: Եթե հայ պատմական ողորդությունները հնարավորություն տվին Աղամյանին առաջին հերթին կատարելագործելու արտատեսական արվեստը, որովհետև հերոսները հանդես են գալիս դերազանցապես՝ որպես խոսափողի հայրենասիրական զազափարների, ապա արևմտահայրդական մեղոդրաման, հիմնականում կառուցված լինելով ընտանեկան ինտրիգների վրա (սուր, թույն, դաշույն, ատրեանակ, անսպասելի հանդիպումներ, դեպքերի խնդում ու նույնքան անսպասելի ու պատահական լուծումներ), փշրում էր զառական ողորդության նորմերը և պարունակում տեղիվ գործողություններ, բազմապիսի հոգեվիճակներ, բազմամարդ տեսարաններ և այլն:

Այդ տեսակետից բնորոշ են Վիկտոր Հյուգոյի դրամաները, որոնք մեղալով հանդերձ ուժանտիկական գործեր, միաժամանակ պարունակում են խորապես ռեալիստական փոխհարաբերություններ և շատ կոզմերով են օգնել ղեկասաններին՝ դեպի ռեալիզմ գնալու գործում:

Ազամյանն իր գործունեության այս շրջանում կատարել է երկու ուշագրավ գեր. մեկը Քրիստոսն է Վ. Հյուգոյի «Արքայն ըզրոտնու» պիեսում, մյուսը՝ Զրանց Մորի գերը Եիլլերի «Ավազակներում»։ Գմբախտաբար մամուլում չեն պահպանվել տվյալներ նրա ո՛չ Զրանցի, և ո՛չ էլ Քրիստոսի մասին, բայց Ազամյանի գեմոկրատական հանգումները, սրտեցով նա ի հայտ էր գալիս հետապնդում Քինի և այլ գերերի կատարման մամուլակ, ենթադրել են տալիս, որ նա նկատելի շափով ընդգծել է հերոսների սոցիալական բողոքը։

Ամփոփելով Ազամյանի քեմական գործունեության առաջին տասնամյակի բնութագիրը, պետք է ասել, որ նա դեռևս այդ տասնամյակում արժանացել է այնպիսի բարձր գնահատման, որը համաստի երաշխիք էր այն բանի, թե առաջին նպատառվոր պայմաններում կարող էր ձեռք բերել մեծ հռչակ։ Գեմոկրատական «Ահգուն» նման գուշակություն արել է, գրելով Պ. Ազամյան այն գերասանն է, որ բնութենեն արժանապես մենաշնորհյալ և յուր ճշգամբը զարգացյալ՝ Կ. Պոլսո տեսարանաց վրա ներկայացնող առաջինը կը հանդիսանա և որ արևմտյաց իսկ պանծացնողը համարվակից լինելը տնտարակուսելի է։ Այսօր ինքը Ալգրիճի և Պիմոլի պես և՛ թե ուղե ղտիեղերով շրջան մը ընել, ամեն տեղ յուր գերը հայերեն ներկայացնելով, փառք կը քաղե թե իրեն և թե ազգին»²⁴։

Խորաթափանց այս կանխատեսումը իրականացավ, երբ Ազամյանը բարձրացավ ուսական քեմերի վրա և ուսա խոտապահանջ մամուլը նրան համեմատեց Օլրիշի Մալվինիի ու Բոսսիի հետ...

ԱՋԵԻՎ ՀՐԱԶՅԱ (1853—1920).— Ազնիվ Հրաչյան նախասովետական հայ բեմի խոշորագույն գեմքերից է, լայն հնարավորությունների տեղ գրամատիկ մի արտիստուհի, որի կերտած մի քանի գերերը արժանացել են իր ժամանակի հայ, ուս և այլ ազգությունների մամուլի միահամուռ հիացմունքին, համեմատվել ուս նշանավոր գերասանուհիների խաղի հետ։

Պ. Ազամյանի նման՝ նա էլ իր քեմական կարողությունները լրիվ ի հայտ է բերել Կովկասում և մեծ շափով կապվում է արևելահայ բեմի հետ, սակայն, նկատի ունենալով, որ մոտ մեկ տասնամյակ (1869—1879) գործել է Կ. Պոլսում, այն էլ գերազանցապես խաղալով «Արևելյան թատրոնի» ուղու վրա կանգնած խմբերում,

անշուշտ իր արժանի տեղը պիտի ունենա արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան սույն ուրվագծում:

Ազնիվ Հրաչյան ծնվել է Կ. Պոլսում, 1853 թ.: Փոքր հասակից կորցրել է հորը: Կրթութեանն ստացել է Ֆրանսիական կաթոլիկական իգազան մի դպրոցում, որտեղ աշակերտական օրերից մասնակցել է մրցանակարաշխութեան տարեկան հանդեսներին, այդ ընկել իր արտասանական ունակութեանն իր: Նրան զեպի թատրոն է քաշել Պետրոս Մազաքյանը, հակառակ աղջկա մօր համառ դիմադրութեանը:

Առաջին անգամ ընձ է բարերացել 16 տարեկան հասակում, 1869 թ. աշնանը ՄՀայկ Դպրոցալոյն պիեսում և կատարել է Հայկա-նուշի դերը, խաղընկեր ունենալով քառամյա Պետրոս Ազամյանին:

Հաշորդ տարի, 1870 թ. Պերայի հայտնի հրդեհից հետո մօր հետ անօթեան մնալով՝ հարկադրված խաղում է վարդովյանի թատերախմբում, կատարում մի քանի դերեր, սակայն շուտով հեռանում է և բախտը կապում Պ. Մազաքյանի՝ Որթագլուղում զործող խմբի հետ, գտնւում այդ խմբի հիմնական ումերից մեկը:

Կան զերասանուհիներ, որոնք, թատերական բարդ ու զովարին արվեստի բարձունքները նվաճել են արագ, կարճ ժամանակամիջոցում, փայլել են հենց առաջին ընձիկի ժամանակ, ու մի քանի անգամ խաղալուց հետո՝ հասարակութեան որոշ մասին թվացել է թե արդեն նրանք կազմակերպված զերասաններ են:

Այդպես չի եղել Ազնիվ Հրաչյան: Նա յթուիքս չի ապրել: Իր արվեստը կատարելագործել է համառ, ծանր ու տեւական աշխատանքով, տարիների ընթացքով, աստիճանաբար, փոքր դերերից անցնելով բարդ ու զովարին կերպարների մարմնավորմանը: Նա շատ բժախնդիր է եղել ընտրած դերերի նկատմամբ: Իր ամպլուային լհամապատասխանող պիեսներում չի խաղացել, նույնիակ այն մասնակ, երբ այդ պարտադրվել է թատրոնի վարչութեան կողմից: Հոգատար է եղել յուրաքանչյուր էջի մանրամասն ուսումնասիրմանը՝ զործում: Բեմ բարձրանալուց առաջ խորապես ուսումնասիրել է դերը, փորձել է այն ըմբռնել բազմակողմանիորեն, թափանցել հերոսի ներքին աշխարհը, բաց անել նրա մտքի, զգացումների գաղափարները և խորապես ապրված կյանքով այն ներկայացնել: Նա պիւնակաւն տարիներին, հարկադրված է եղել տօւրք տալ է՝ ֆեկաներին, սակայն հետագայում խաւորին քննադատել է: Նրա

մաս շեշտված է եղել ուժեղ անհատականությունը, սկզբունքայնությունը, կամքի ուժը: Կանաչի քնքշություն, արտաքին դրավիշյան հեռ մեկանել՝ ունեցել է հոգեկան առնականություն, եպատակին հասնելու վճռականություն, հետևողականություն: Մաքառման այդ ոգին ոգտագործել է իր արվեստը ավելի ու ավելի կատարելագործելու համար:

Միջավայրը շատ նպաստավոր էր Մազաքյանի խմբում: Ի տարբերություն Վարդովյանի՝ որի մաս գերիշխողը արտաքին թմրկահարումը, շլացնող աֆիշներով, դեկորներով, նվագով հասարակությունը դրավիշու ձգտումն էր, — Մազաքյանը անհամեմատ զուսպ էր թմրկահարման մեջ, գերասան-գերասանահիներից պահանջում էր բնական խաղ, շնայած տիրապետողը այստեղ էլ մնում էր ուժանտիկական խաղաոճը: Պատահական լպետք է համարել, որ Վարդովյանի խմբի փառքի տարիները համարվող 1872—73 թատերաշրջանում, երբ նրա կազմը մոտենում էր 70 հոգու, ժամանակի ականավոր ուժերի ճնշող մեծամասնությունը գործում էր Մազաքյանի մոտ:

Ազնիվ Հրաչյան ըստ էության այս միջավայրի ծնունդ է և ալտեղ է մեավորվում ու ամբողջանում նրա արվեստագետի անհատականությունը:

Դժբախտաբար քիչ է խաղացել նա, այն էլ գերազանցապես պատմական ողբերգություններում («Հայկ գյուցաղն», «Վարդան Մամիկոնյան» և այլն) և թարգմանական մեղողրամաներում («Փարիզի աղքատները», «Մեր առանց համարման», «Ծրկու հիանապետներ», «Փիեր Տարեցցո», «Կատերին Հովարդ», «Արյան բիծ», «Լյուսի Դիդիե») և այլն:

Հիմնական դերերում խաղընկեր ունենալով այնպիսի մի եղանավոր դերասանի, ինչպիսին Ադամյանն էր, Ազնիվ Հրաչյան միշտ եղել է մամուլի ու հասարակության ուշադրության առարկան:

Այս շրջանի նրա դերակատարումներից ամենից շատ գրվել է Կատերին Հովարդի և Ալոյան հովվուհիի մասին:

1875 թ. Հրաչյան ամուսնանում է, միաժամանակ լքում իր տիրած բնիք, սակայն շուտով, քաշալիքոված ամուսնու քարյացակամ վերաբերմունքից, նորից խաղում է:

Ռուս-թուրքական պատերազմի շրջանում, երբ ռուսական բանակները եկել էին Ադրիանապոլիս, իսկ հայ ժողովուրդը ապրում էր

բացարձակ ցնծութեան սրեր, հայ գերասանական խմբերը կազմակերպում են ներկայացումներ ուսանական բանակի համար: Նույնը անում է և Յասուլանյանը: Այդ ներկայացումներին մասնակցում են պուլաւհայ մի շարք գերասան-գերասանուհիներ, նաև Ազնիվ Հրալլան: Ներկայացումները արվում էին թուրքերեն լեզվով:

Սրբ քաղաքական խիստ հալածանքի պայմաններում փակվում է արևմտահայ թատրոնը, ի թիվս այլ գերասան-գերասանուհիների (Աղամյան-Միրանուշ, Աստղիկ, Մարի Նվարդ, Գարազաշյան քույրեր, Մարտիրոս Մնակյան և ուրիշներ), Հրալլան էլ զալխ է Կովկաս, 1881—82 թատերաշրջանում Քիֆլիսի մշտական խմբում մեծ հաջողությամբ հանդես է գալիս նույն աչև գերերում, որոնք նախորդ երկու թատերաշրջաններում կատարել էր գերասանուհի Աստղիկը (Կատերին Նովարդ, Փուլը Քերեզա և այլն): Մամուլը հիացմունքով է խոսում Հրալլայի մասին ու հպարտանում, որ թատերախումբը լայն հնարավորությունների տեր այգպիսի մի արվեստագետ ունի իր կազմում:

Կ. Պոլսում իր ումերը անհամեմատ երկրորդական պիեսներում ոգտագործած գերասանուհին այստեղ մոտիկից հազարգակից է գտնում արևելահայ ուսույիստական արվեստին: Առաջին անգամ նա մարմնավորում է Ռուզանի հայրենասիրական կերպարը Մուրացանի համանուն պիեսում, խանդավառելով բազմաճաղար հանգիսականների: Նույնպիսի հաջողությամբ խաղում է Ժաննա Գ'Արկի գերը ժՈւլիանի կույսում, Պարցիայի գերը Եվենեաիկի վաճառականում, Նինայինը՝ Լերմոնտովի Եթիմակահանդեսում, Մոֆիա Պավլովնայինը՝ Գրիբոեդովի ճեկլից պատահասում: Բայց նրա դուխ-գործոց ստեղծագործությունը մնում է Մարգարիտ Գոաին Ալեքսանդր Դյումա սրգու Եթամելիապարզ աիկինը պիեսում:

Իր փառքի այս շրջանում Հրալլան ժանր հիվանդանում է: Բժիշկների խորհուրդով հարկադրված է լինում թողնել բեմը և վերադառնալ ժենդավայրը, մի ամբողջ տասնամյակ ապրել բեմից հեռու:

1893 թ. Քիֆլիսի հայկական թատերախումբը նորից է հրավիրում Հրալլային: Նա ընդունում է հրավերը, զալխ Կովկաս և հակառակ հիվանդ վիճակին, կոկորդից հոսող արյան պատճառած սարսափին, քույրում է փայլուն մի թատերաշրջան: Նույնպիսի հաջողությամբ հաջորդ տարին էլ խաղում է Բաքվում:

կրկնվում են այն խանդավառ ցույցերը, ինչ տեղի էին ունեցել տասն տարի առաջ: Ռուսական մամուլը նրան՝ Մարգարիտ Գոտիեի առիթով համեմատում է Սրմուլովայի, Մավինայի և Ֆեդոտովայի հետ:

Հայ, որևէ և վրացական մամուլում Ազնիվ Հրաչյայի մասին լույս ածած գրվածական հոդվածներից կարելի է կազմել մի գրքույկ: Ազնիվը չէնք համարում բերել միայն մի հատված «Բակինակի Վեդումաստից»:

«Այնպիսի մի Մարգարիտ Գոտիե,— գրում էր թերթը,— ինչպիսին ներկայացրեց տիկին Հրաչյան փետրվարի 21-ին Քաղիկի թատրոնում, մենք երբեք չէինք տեսել և հազիվ թե սրանից հետո էլ կարողանանք տեսնել: Պատրանքն այնքան ուժեղ էր, ներկայացվող կյանքը այնքան բնական, որ հասարակությունը ինքնամոռացությամբ մեջ պահպանում էր մեռելային լուսություն... Արտիստի ամեն մի քայլը, ամեն մի շարժումը, շնչում էր կյանքով, ուներ ճշմարիտ, իրական բնականություն և արտահայտում էր գերազանց գեղարվեստականություն... Այո՛, այդ տեսանք մենք, տեսանք մեր սեփական այքերով Քաղիկի թատրոնում, փետրվարի 21-ին: Մեզ թվում է, որ մենք կյանք տեսանք և ոչ ներկայացում... Թվիլ մի առ մի այն բոլորը, ինչ ստեղծագործում էր այդ տաղանդը, մեր գրիչը անզոր է: Մենք այդ բուլբին տեսանք արցունքներ, այո—տաք և սրտառույշ արցունքներ... Բայց ինչ գրեմ, երբ բնությունն է խոսում, քննադատի գրիչը անզոր է դառնում»:

Գծախտարար Հիվանդության ծանրացումը անհնար է դարձնում Հրաչյայի հետագա բեմական գործունեությունը ու հայ բեմը զրկվում է այդպիսի մեծատաղանդ մի գերաստնուհույ:

1896 թվականից նա հաստատվում է Բաքվում, իր աղքատ մոտ ու այնուհետև շատ հազվագեպ է բարձրանում բեմ: Մկսած դարասկզբից (1901—1902, 1903 և այլն) մենք նրան տեսնում ենք Կովկասի բուժավայրերում (Ժնիզևովոգսկ, Կիսլովոգսկ) երկարատև բուժման մեջ:

Բայց նույնիսկ այդ տարիներին նա չի կարողանում խաղաղ կարգիլ թատրոնից. կազմակերպում է ներկայացումներ. ղեկավարում այս կամ այն բեմադրությունը, հանդես է գալիս հորեյանական երեկույթներում, կատարում է ռեժիսորական աշխատանք: Նրան աշակերտել են մի քանի տաղանդավոր ուժեր, այդ թվում Արուս Ոսկանյանը, որի հետ Ազնիվ Հրաչյան պարապում է 1910—

1913 թվականներին, սովորեցնելով առողջանության, դիմախազ, բնական շարժումն և այլն: Ոսկանյանը իր Հիշողությաններում խորին երախտագիտությանը է խոսում Հրաշյայի մասին և ասում, թե որքան է պարտական այդ առողջագավոր արվեստագիտուն:

Հրաշյան ամոված էր նաև զրելու կարողությանը: Նա թողել է իր բնական և անհնական կյանքը ներկայացնող արժեքավոր մի զբոսայգի թիմ Հիշողությաններս: Վերևագրով, որն իրավամբ կարող է համարվել հայ թատերական հուշագրության փայլուն էջերից մեկը³⁵:

Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Հրաշյայի տները ավելի հազվադեպ է լսվում: Հիվանդությանը առողջագալից բնույթ է ստանում: Նա տեղափոխվում է 'Դիլիջան' բուժվելու և այնտեղ էլ վախճանվում է 1920 թ. մայիս ամսին, Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից կարճ ժամանակ ատաղ, լրկարողանալով անանկ իր այնքան փայփայած արվեստի վերածրեսունդը նոր հասարակարգի պայմաններում:

ԴԱՆԻԹ ՔՐՏԱՆՑ (1840—1893).—Հայ բեմը տեղեցրել է մի քանի կատակերգակ դերասաններ՝ Դևորդ Տեր Դավթյանը, Դարեգիև Ռշտունին, Դավիթ Քրյանցը և ուրիշներ:

Մրանց մեշ թե՛ բնական արվեստով և թե՛ ընդհանուր զարգացմամբ բացառիկ տեղ է զբաղում Քրյանցը, որ հանդես գալով Եվրեկյան թատրոնի անդրանիկ ներկայացման օրը, այնուհետև իր ամբողջ կյանքը նվիրել է հայ բեմին: Օժաված կատակերգակի խոշոր ավյալներով, նա մոտ 40 տարի իր արվեստով լիաթոք միժաղ է պատենառել Քուրթիայի, Փալկանյան երկրների, Սգիպտոսի, Կովկասի բազմաթիվ քաղաքների բազմազգ հանդիսականների: Սիժաղեցրել է, բայց ինքը լաց եղել բախտի հաղթածներից. հայ դերասանին հատուկ թափառական կյանքն ու Պոլսի հայ թատրոնների փակումից հետո առաջացած ծանր պայմանները Քրյանցին փնտռելի նման նետել են քաղաքից քաղաք: Ժանապարհորդական պայտակը ձեռքին՝ առավոտ տանից դուրս գալիս նա հաճախ չի իմացել, թե նույն գիշերը ո՛րտեղ է հանգչեցնելու իր հոգևարակ մարմինը: Բայց այդ անկայուն, անորոշ վիճակում միշտ հավատարիմ է մնացել արվեստին, չի իշել գոնհկացման աստիճանը, խաղացել է խզնի մտքը, սովորել, յուրացրել է իր դերերը բազմակողմանիորեն, ու-

սումնասիրել է դրանց հասարակական միջավայրը, ժամանակը, բարքերը: Նա կերտել է այնպիսի անգերազանցելի կերպարներ, որոնք հայ թատրոնի պատմության փայլուն էջերը կարող են կազմել: Գ. Քրյանցը ծնվել է 1840 թ. Կ. Պոլսի Պերա թաղամասում, արվեստագետ մասնագետի ընտանիքում: Նրա հայրը եղել է սուլթանի պալատի համար ոսկեթիզ գործվածքներ հայթալաթող: Նախնական կրթությունն ստացել է Պերայի Մխիթարյանների դպրոցում: 1858 թ. հայրը նրան ուղարկում է Վենետիկ՝ Ռաֆայելյան վարժարանում սովորելու, սակայն հիվանդանալով՝ հարկադրված վերադառնում է առանց ուսումնական ավարտելու: Վենետիկում ապրած կարճ ժամանակամիջոցում ոչ այնքան ենթարկվում է Մխիթարյանների կրթական հեղձուցիչ մթնոլորտին, որքան իտալական ժողովրդական խաղերի, դպրոցական թատերական ներկայացումների ազդեցությանը: Ռաֆայելյան դպրոցում նա մասնակցում է աշակերտական ներկայացումներին, կատարում կատակերգական դերեր, այնտեղ նա հանում է ցույց տալիս նաև դեպի նկարչությունը, ի հայտ բերելով նկատելի ընդունակություն:

Վերադառնալով Պոլիս, հետաքրքրվում է թատրոնով: Բեմ է բարձրացել 1861 թ. դեկտեմբերի 14-ի հայտնի երեկոյին, «Ծրկու հիսնապետներ» մելոդրամայում՝ կատարելով Գյուլատայի դերը: Նա սկզբում խաղում է տարբեր բնույթի դերեր, սակայն շուտով ռեժիսյոր Ասթին նրա մեջ նշմարում է կատակերգակի տղայունը և մղում դեպի այդ բնագավառը: «Արևելյան թատրոնի» առաջին փակումից հետո Ստ. էքշյանի խմբով մեկնում է Ջմյուտեիա, մասնակցում «Վասպուրական» թատրոնում տրվող ներկայացումներին:

Ո՛չ «Արևելյան թատրոնի» առաջին երկու թատերաշրջաններում և ո՛չ էլ Ջմյուտեիայում Քրյանցը չի համարվել աչքի ընկնող ուժ: Այս շրջանում կատակերգակ առաջին դերասանը եղել է Հովսեփ Զեբալեն³⁰:

Մամուլում Զեբալենի անվան դիմաց կարգում ենք առաջին կատակերգակն, իսկ Քրյանցի անվան դիմաց՝ «օղեսական սիրահարի»: էքշյանի խմբում նա մասնակցել է տասից ավելի պիեսների («Ժողով Դանդեն», «Դոն Գրեգորիո», «Ծրնակայական հիվանդ» և այլն), փոքր դերերով: «Արշալույս Արարատյանի» կարծիքով նա

հաշտությամբ է խաղացել ապուշ, շփոթված, անհարակ մարդկանց գերերը:

Քրյանցը թատերաշրջանի վերջում խմբի հետ Պոլիս չի վերադառնում, մնում է Ջմյուտնիայում, ամուսնանում և աշխատանքի անցնում՝ Ազատույնահեղաշրջների հայտնի լուսանկարչատանը: Սակայն նա սաղմերի մեջ մեաշու սահմանված ուժ չէր. երա նվազ հաշտությունը պիտի վերադրել ո՛չ թե սաղանդի պահասի, որով կարող էր համաստրվել առաջնակարգ գերասանների, այլ սխալ գերաշխիման, այն բանի, որ խմբի ղեկավարությունը ուշ ընկալինք Քրյանցի կատակերգական խաշոր ավյալները:

1868 թ. վերադառնում է Կ. Պոլիս, կարճ ժամանակ խաղում Վարդուվյանի խմբում, ապա Յասուլաճյանի հետ մեկնում Նոր-Նախիչևան, մասնակցում բոլոր ներկայացումներին: Այս տարիների ընթացքում արդեն Քրյանցը դառնում է ժողովրդի կողմից սիրված ու շատ փնտրված մի ուժ:

1872—1873 թթ. թատերաշրջանում երան դառնում ենք Մազաքյանի խմբում, որտեղ Գ. Ազամյանից ու Ազնիվ Հրայրյայից հետո՝ ամենաաչքի ընկնող տեղն է գրավում:

Խաղացանկը բազկացած լինելով ողբերգություններից և մեղոգրամաններից, Քրյանցը հարկադրված մարմնավորվել է տարբեր կերպարներ, սակայն այդի է ընկնում հիմնականում կատակերգակ գերերում, ինչպես Պոլ (քՓոքր Բոլոնիա), ներկարար Բիզո (քՓարիզի աղքատներ), Գոդիաթ (քՓափառական հրեա) և այլն:

Հայկական խաղացանկում հաշտությամբ խաղացել է Ղևոնդ Արեցի գերը Վասակ, մատնիչ հայրենյաց պիեսում, միմոս երկարի գերը Եկուրն Տիրանում, իսկ թուրքական խաղացանկից՝ Ջուհուրի գերը Եկյար Համզա պիեսում:

1874—1878 թթ. նա խաղում է Վարդուվյանի մոտ:

1878 թ. Գենկլյանի օպերետային խմբի հետ մեկնում է Ադրիանապոլիս, մասնակցում Էկալիպիճի Հորհոր աղա, Եփրոֆլն Ժիրոֆլա օպերետների բեմադրություններին:

Սակայն սրանք չէ, որ հուլանում են Քրյանցին, այլ Մոլիերի խաղացանկից մի շարք գերեր, որոնք իր ժամանակին շատ բարձր են գնահատվել, ինչպես Արզանը (Եփրակալական հիվանդ), Սգահարիլը (Բոնի ամուսնություն), Ժորժ Դանդենը, պարոն Բուրսոնյակը, Ազահը, համանուն կատակերգությունում: Վերահիշյալ բոլոր

դերերը թրշանցը մշակել, յուրացրել է տարիների տքնաշան աշխատանքով, խորապես դիտակցելով դասական հեղինակի հետ գործ ունենալու ամբողջ պատասխանատվությունը, յուրաքանչյուր կերպարի հասկանալի և կողմերի ցուցադրման համար օգտագործելով բնական բազմազան միջոցներ: Մերթ ժեր աննարկին անապատ միջոցները կը գործածեր», «... ոչ ոք իրմե ուղիքի կարող պիտի ըլլար այնքան աննշան շարժումներով այնքան շատ բան հասկցնել»²⁷:

Նա ապշեցուցիչ է եղել տարբեր հոգեվիճակների անցումը արագորեն ու վարպետությամբ լուծելու մեջ: «Ջգացումներու վայրկենական փոփոխումները, հանկարծական անցքերը, օրինակի համար, անսահման ուրախութենէ մը վերջ՝ ապշեցուցիչ անակնկալներու ապավորությունը, հիանալի ընականություն մը կը ներկայացներ»²⁸:

Թրշանցի համար իւր նախասիրած վերահիշյալ պիեսները խաղալու լայն հնարավորություն է ստեղծվում, երբ Նա 1880 թ. հետո Թ. Ֆասուլյանյանի հետ մեկնում է Բուրսա, որտեղ խումբը բացառապես խաղում էր Մոլիերի կատակերգությունները թուրքերեն լեզվով: Բացի Տարալուֆի դերից, որ կատարել է Ֆասուլյանը, մնացած բոլոր գլխավոր դերերը կատարում է Թրշանցը:

Կարճ ժամանակ Բուլղարիայում խաղալուց հետո, 1883 թ. Նա գալիս է Քիֆլիս, նախ խաղում «Դոն Գրեգորիոս» կատակերգությունում, ապա Մոլիերի «Սկարենի արարքներում» և մի քանի այլ պիեսներում, սակայն Նյութապես չապահովվելով՝ հաշորդ թատերաշրջանին վերադառնում է Պոլիս: Այնուհետև աղիլի անորոշ վիճակ է ապրում Թրշանցը, մերթ Ս. Պենկլյանի, մերթ Ֆասուլյանի խմբերով շրջում է քաղաքից քաղաք:

Տնտեսական ծանր դրությունը, թափառական կյանքի անախորժությունները չլատում են նրա ուժերը, քայքայում առողջությունը:

1893 թ. նրան հրավիրում են Բաքու. այնտեղ Նա ներկայացնում է Լ. Պարոնյանի «Պաղտատար աղբարն» ու «Մեծապատիվ մուրացկանները», երկուսի մեջ էլ կատարում գլխավոր դերերը:

Վերադառնալով Քիֆլիս, Նույն 1893 թ. օգոստոս ամսին Թրշանցը մեռնում է կաթվածից՝ մի քանի շաբաթ տատապելուց հետո: «Հուլարկավորության ծախսն իսկ հոգալ կարենալու համար պետք եղավ հանգանակության դիմել, կարգում ենք մամուլում»²⁹:

Բացառիկ տաղանդի տեր կատակերգակ այս արվեստագետին

նվիրված էջերը ցանկանում ենք ավարտել ժող. արախսա Գր. Ավետյանի ուշագրավ վկայությամբ, մի գերասանի, որը ոչ միայն բազմիցս տեսել է նրան բնմում, այլև հետը խաղացել: Քրյանցին համարելով բարի, կրթված և շկուլա անցած գերասան, Ավետյանը շարունակում է. «նա իր շարժ ու ձևերի մեջ շատ զուսպ ու մլատ էր. չէր սիրում շարժի դիմել, ուներ չափազանց հարուստ միմիկա: Մոսկվայում հրր ես տեսա Կոկլեն եղբայրներին, Կոմեդի Ֆրանսեզի այդ երկու սյուներին, մեծ եղբայրը, որ հայտնի էր իր արտասովոր միմիկայով և գրանով էր համարյա իր հազթությունները տանում, Քրյանին իր միմիկայով ոչնչով պակաս չհամարեցի նրանից: Ամբողջ բուպեններ նա լուռ ու մունչ խաղում էր և հասարակությունը ծիծաղից խեղդվում էր: Նրա գլուխ-գործոցը Դոն Գրեգորին էր. որտեղ չփոթությունը, անակզությունն ու վախն իրար են խառնվում: Նա այդ ամենն այնպիսի վարպետությամբ էր տանում, որ վարպույրն իշնելուց հետո, հասարակությունը խենթի նման աթոռներ էր կտրատում և նրան անթիվ, անհամար անգամ բնմ կանչում:

Մեծ արախսա էր...

Ամենքիս հայրիկն էր...»⁴⁰

ԱՐԵՎՄՏԱԼԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒԴԻԱՆ 1860—1870-ԱՅԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

«Արեւելյան թատրոնի» զործունեութիւն տարիներին շատեղծվեց մնայուն արժեք ներկայացնող այնպիսի դրամատուրգիա, ինչպիսին ստեղծվեց արեւելահայ իրականութիւնում՝ հանձին Գ. Սուրբուկյանի անմահ կատակերգութիւնների։ Առհասարակ իրական կյանքը, սոցիալական հարաբերութիւնները արեւմտահայերի մոտ թույլ արձագանք գտան դրամատիկական ստեղծագործութիւններում, եթե չհաշվենք Պարոնյանի նախափորձերը և Գուրյանի «Թատրոն կամ Քշմուռներ» դրաման։

Այս զանցառման պատճառը պիտի որոնել պուտահայ թատրոնի ուղղութիւն մեջ, իսկ այդ ուղղութիւնը, ինչպես տեսանք, պայմանավորված էր քաղաքական գոյավիճակով, ժամանակի ուժանակի ոգին հայ հեղինակներին ոչ թե տանում էր դեպի իրական կյանքը, այլ հրում դեպի խոր անցյալը, ստիպում նրանց յուրօրինակ պնդում կատարելով՝ անցնել պատմութիւն քառուղիներով, պրպտել, փռնել այնպիսի դիմքեր ու դեպքեր, որոնց բեմհանումը կարող էր նպաստել օրվա քաղաքական զարթոնքին։

Ազգային ազատագրական պայքարով արեւցած մթնոլորտում չէր դիտվում ու ծափահարվում ժամանակակից հայ կյանքը ցուցադրող կենցաղային պիեսը։ Ընդհակառակը ամենաանտառանգ գրքիդը կարող էր մի քանի օրվա ընթացքում հրապարակ հանել օրանվանման մի պատմական ողորդագրութիւն, հանձնել թատերախմբերին,

բնմտադրել տալ, նստել օթխակում և ծափահարովել, օվաղիաների արժանանալ, Եվ այդ օվաղիաներն ու ծափահարությունները այնքան շատ կարող էին լինել, որքան պիտուր շարաշահվին «Հայաստան», «Քորգոմյան անգլ», «ազատություն» և այլ նման բառեր:

Գովար է մեղադրել Հանդիսականին: Գարեբով սարկական վիճակում գտնվող մի ժողովրդի համար այդ բառերը էլեկտրական ցնցում էին պատճառում ու կազդուրում նրա թմրած մարմինը, պայքարի ոգի ներշնչում, ստիպում մտածելու, որ մարդ է, ժողովուրդ, ունի իր բախար ինքնությունը տեսրինելու իրավունք:

Գաղափարն էր թելադրողը և ո՛չ արվեստը, որը մղված էր հետին պլանի վրա: Ամենահռչակավոր գերասանն էլ, եթե կատարում էր այնպիսի գեր, որն իր բովանդակությամբ ոչինչ չէր ասում Հանդիսատեսի սրտին, չէր ծափահարվում: Ոչ որ կոտակի գերակատարին չի ծափահարել, իսկ եթե ամենամանչևոր՝ գերասանը կատարում էր այնպիսի գեր, որի արտահայտում գաղափարախոսության մեջ կար հայրենասիրություն, նրա համար ապահովված էին օվաղիաներն ու ծափահարությունները:

Պատահական չպիտք է համարել, որ արդեն այդ թվականներին հրատարակի վրա գրված «Երկու տերով ծառա մը», «Առաջնարույժը» արևելյան կատակերգությունները, որոնք իրենց վրա կրելով Հանդերձ սկսնակի կնիքը, ունեին պարոնյանական Հանճարի գրող՝ մը, այնպես էլ բնմ լրարժրացան, նրանցով ոչ ոք չհասաքրքովեց, մինչդեռ Ս. Քղլյանի, Ռ. Սեանֆելյանի, Ս. Լադ-Մինասյանի նման երկրորդական գրողների պատմական ողորդությունները տասնյակ անգամ ներկայացվել են, զրադեղրել պարբերական մամուլը: 1860—1870-ական թվականների թատերական աֆիշներում մենք ոչ այնքան հանդիպում ենք զատական գրականության նմուշներին մեկն ու մեկին, որքան նման գրամատուրգների անուններին:

Հասկանալի պատճառով արևմտահայ թատրոնի պատմության ուղղագիծը Հանդիսացող այս աշխատության մեջ անխմատ ենք համարում տեղ տալ վերոհիշյալ բոլոր գրամատուրգների կյանքի ու ստեղծագործության բնութագրմանը, քանի որ նրանցից մեկ երկուսն են միայն հայ գրականության պատմության մեջ տեղ գրավել, մյուսները աշնան շաղի նման եկել են ու արագ անհետացել: Դրանց մասին կարող ենք բավարարվել անմահ Պարոնյանի այն գնահատականով, թե այդ հեղինակները ազգին խոշոր ծառայություն-

ներ են մատուցել՝ իրենց ստեղծագործությունները հրատարակության շտաբով:

1. ԱՐԵՎՄՏԱԼԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒԴԻԱՆ 1860-ԱՎԱՆ ՔՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՄԿՋՐՆԵՐԻՆ

«Արևելյան թատրոնի» գործունեության առաջին հնգամյակում արևմտահայ թատրոնի խաղացանկը հիմնականում բաղկացած էր Մ. Պեշիկթաշլյանի, Ս. Հեքիմյանի պիեսներից, որոնց անդրադարձել ենք իր տեղում, և թարգմանական մելոդրամաներից:

Այս շրջանում հանդես եկան նոր անուններ՝ Քովմաս Քերզյան, Խորեն Գալֆայան և Հովհ. Աճեմյան, որոնց ստեղծագործությունները քանիցս բնագործի են, անգամ ազգագրվել:

Գալֆայանը կարող է համարվել արևմտահայ կենցաղային դրամատուրգիայի սկզբնավորողներից մեկը իր «Ալաֆրանկա» կատակերգությամբ, իսկ Ք. Քերզյանի անունը՝ որպես լիբրետոյի հեղինակ, կապվում է առաջին հայ սպերայի՝ «Արշակ Բ»-ի ստեղծման փաստի հետ:

Մրանց մեջ մեծ ժողովրդականություն ձեռք է բերել Ք. Քերզյանը իր «Սանդուխտ» պատմական ողբերգությունով:

Քովմաս Քերզյանը ծնվել է 1840 թվականին: Հայրը եղել է զերծակ, հայ կաթիլի, մայրը՝ ֆրանսիական ծագում ունեցող մի կոստիկացի: Գրեթե օտարացած այս ընտանիքում Քովմասը լի ստանում ազգային որևէ ներշնչում: Մասնկությունը անցնում է անհաղորդ իր ժողովրդի հոգսերին:

Կրթությունն ստացել է նախ Պոլսի Մխիթարյանների դպրոցում, ապա Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, որտեղ հիմնովին սովորել է հայերենը՝ զրաբար և աշխարհաբար՝ երկու ճյուղավորումներով: Լավ իմացել է ֆրանսերեն, իտալերեն և մասնավոր հունարեն, որը եղել է նրանց ընտանիքի խոսակցական լեզուն: Նա այնքան քաջատեղյակ է եղել հին հունարենին, որ թարգմանել է Անակրեոնի տաղերը: Իմացել է նաև, համեմատաբար թույլ, իսպաներեն:

1850-ական թվականների վերջերից սկսել է գրել շտաբոստեղծագործություններ, որոնք լույս են տեսել ժամանակի պարբերական մամուլում: Դրանք երկար տարիներ մնացել են մամուլի:

առանձին ժողովածուների, դասագրքերի էջերում և միայն մեր օրերում, 1929 թ. նրա օրգիների և աշակերտների նյութական օժանդակությամբ հավաքվել են, ամփոփվել երկու սովոր հասարակների մեջ, լույս ածելի վեկտորիկում, գրականագետ Ա. Զուգանյանի հրատարակիչ առաջարկով ու ծանոթագրություններով:

Ավելորդ ենք համարում տալ Քերզյանի պոեզիայի քննադիրը: Կարող ենք ասել միայն, որ այն շատ բանով տարբեր է Պեշիկթաշլյանի, Ռուսինյանի, Դուրյանի և այլ բանաստեղծների երկերից: Նրա քնարի վրա գրեթե չկա քաղաքական լար, ազգային ոգի արտահայտող թրթիռներ: Քերզյանի հոգուն անհազորոգ են հայրենասիրական զաղափարները: Կարծեք մի օտար է, որ գրում է հայերեն լեզվով, երբեմն անգամ զիմում պատմական անցյալին՝ մի քանի պոեմներում: Արգարությունը պահանջում է ասել, որ, եթե ոչ նրա երկհատոր ժողովածուն, ապա մի քանի տասնյակ բանաստեղծություններ, որոնց վրա նկատելի է ֆրանսիական ուսմանտիզմի ազդեցությունը, վկայում են, որ մենք պոետ ունենք տաղանդավոր և գրական մեծ ճաշակի տեր մի գրողի հետ:

Բայց այստեղ մեզ առաջին հերթին հետաքրքրելու է գրամատուրգ Քերզյանը, քանի որ այդ անունը անխզելիորեն կապվում է Երևանյան թատրոնի վաղ շրջանի հետ:

Ք. Քերզյանը գրել է երկու պատմական ողբերգություն՝ Եմանդուխտ և Եղովսեփ զեղեցիկ, ինչպես և Զուխանյանի Եմբռակ Բապերայի լիբրետոն, որ նախագրել է իտալերեն, հետո թարգմանել հայերեն՝ լույս է ընծայել 1868 թվականին, Պոլսում՝ երկու լեզվով:

Եմանդուխտ ողբերգությունը առաջին անգամ խաղացվել է Օրթագյուղում՝ 1850-ական թվականների վերջերին, տպագրվել է Պոլսում երեք անգամ՝ 1862, 1871 և 1880 թվականներին: Եղովսեփ զեղեցիկ ողբերգությունը լույս է տեսել մեկ անգամ, 1872 թ. Վենետիկում:

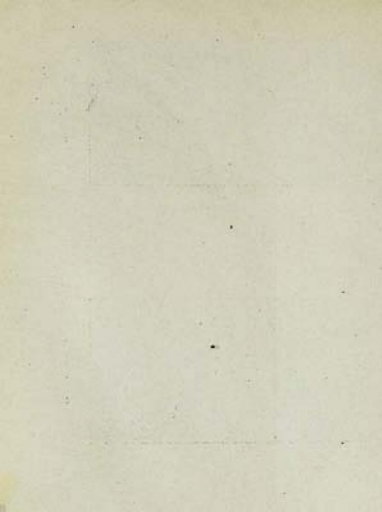
Եմանդուխտը՝ սկսած 1850-ական թվականների վերջերից մինչև հայերեն ներկայացումների արգելումը (1879 թ.) Պոլսի և Զմյուռնիայի հայ թատրոնների խաղացանկում բռնել է առաջնակարգ տեղ: 1909 թվականից հետո էլ, երբ Պոլսում նորից հնարավոր դարձավ հայերեն ներկայացումներ տալ, առաջինը Եմանդուխտը բարձրացավ բեմ՝ Վահրամ Փափազյանի ջանքերով:



Յարս Եղեմյան
(Ուսուցիչ դասում)



Իսահակ Պետկյան
(Ուսուցիչ դասում)



Ե. Ջ. Գ

Թ. Ե. Տ. Բ. ՈՒՆ Դ. Ե. ՈՒՄ

ԲԵՐԸ ԴՐՈՒՄ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

ԵՐԱՐԱՆԻ ԳՐԱԴԱՐԱՆ Դ. Ե. ՈՒՄ
Ե. Ե. ՈՒՄ

Գ. Թ. ՈՒՄ Դ. Ե. ՈՒՄ

Ե. Բ. Գ

ԲԵՐԸ ԴՐՈՒՄ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

Ս. Ե. Ն. Դ. ՈՒՄ

ԲԵՐԸ ԴՐՈՒՄ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

Գ. Թ. ՈՒՄ Դ. Ե. ՈՒՄ

Ե. Բ. Գ

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

ԳՐԱԴԱՐԱՆ

ՕՐԱԿԱՐ	ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17	10
ՆԱԽԴՐԱՆ	"	12
ԳՐԱԴԱՐԱՆ	"	10
ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ	"	8

ՀԱՅԿԱՆ ԵՐԱՐԱՆ 1902 ՎԱՐՈՒՄ 17

Նյութը վերցված է Հեթանոսական դարերի հայ պատմական անցյալից: Պիեռի գաղափարական հենքը քրիստոնեությունն է հեթանոսության պայքարն է: Հեթանոս է հայոց Սանատրուկ Թադավորը իր ամբողջ ավագանիով, ժողովրդով: Քայքայ ահա արևմուտքից եկել է Հիսուսի աշակերտներից Քաղեսարը և քարոզում է քրիստոնեություն: Անադիեն հավատացողներից մեկը լինում է Սանատրուկի դուստրը՝ հայոց իշխանուհի Սանգուխտը: Սանատրուկը շատ է սիրում իր դստերը, կատարում է նրա բոլոր ցանկությունները: Սկզբում չգիտի, որ ադյիկն արգեն վարակված է նոր գաղափարներով, որոնց դեմ ինքը պայքար է հայտարարել:

Կա և երրորդ դորձող անձը, հայոց իշխան Երվանդը, որ սիրում է Սանգուխտին և փոխադարձաբար սիրվում նրանից: Որոշել են ամուսնանալ, բայց Սանգուխտը համաձայն չէ հեթանոսական մեհյանում օրինականացնել ամուսնական միությունը, ուզում է իր սիրածին միանալ քրիստոնեական ծեսով: Հեթանոսական տաճարի ճոխ արարողությունների մեջ ըմբատանում է ու իր սիրեցյալ փեսացուին մզում զեպի քրիստոնեություն: Իմանում է Սանատրուկը, զայրանում, քոմապետի հորդորով աղքատ դատապարտում է մահվան: Այդ զեպիների օրերին Երվանդը ահավոր ճակատամարտում հաղթանակում է, ծանր վիրավորվում: Երկու սիրահարյալները իրար հանդիպում են այն պահին, երբ Սանգուխտը մեռնում էր որպես քրիստոնյա: Զղջում է հայրը իր կատարածի համար:

«Սանգուխտը» սովորական վարքաբանական մի երկ է, մի մարտիրոսագրություն, նման Մ. Հովհաննիսյանի Երվան էլ հանուն քրիստոնեական հավատի նահատակվող հերոսներ են: Այս է, որ դուր չէր գալիս ժամանակի՝ առաջավոր մասնագետներին՝ Լ. Սվանյանին, Լ. Պարոնյանին և ուրիշներին: Պարոնյանը գրել է, որ հայ ժողովուրդը այդ տասնամյակներում ամեն ինչի կարիք ուներ, բացի «Սանգուխտ կույսի» նման մի պիեսից: Գրեթե նույն միտքն է արտահայտել Սվանյանը: Եվ դա շատ հասկանալի է, այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ օրվա հարցը հայրենիքի ազատության համար զոհաբերվելն է, և հայրենիքը շատ էր հեռավոր կրոնին, այդպիսի մի ժամանակաշրջանում նորից դարձ զեպի կրոնը, չէր կարող հանդուրժվել:

Այնուամենայնիվ այն բեմադրվում էր, ծափահարվում մոլեգնորեն: Ո՞րն է գաղտնիքը: Մեր կարծիքով այդ պիեսի նկատմամբ

հզամ հնաաքքորութիւնը պէտք է բացատրել նախ նրանով, որ ի սարբերութիւն բուն վարքարանական ստեղծագործութիւններէ, որոնց մէջ թանձր գույներով առկա է քրիստոնեական միատիցիզմը, Քերզյանի պիեսում հանուն քրիստոնեութեան նահատակվիլը շղարշ է. խորքում պիեսը հայրենասիրական է։ Սանգուխտը ոչ թէ հանգես է գալիս քրիստոնեական կրոն քարոզող մի ազգիկ, ի դեպ հաճաքի հետ կապված հասովածները շատ թույլ են պիեսում, այլ հանգես է գալիս որպէս հայրենասեր մի սրիորդ։ Իսկ եթէ սրա վրա ավելացնենք այն, որ այդ դերը կատարել է ռոմանտիկական մեծ տեմպերամենտի տեր մի գերասանուհի՝ Արուսյակ Փափազյանը, ապա պարզ կարող է դառնալ, թէ ինչու խնայցնոր ծափերի է տրժանացել «Սանգուխտը»։ Զմիւռնիայի հայ երիտասարդութիւնը կատարել է քաղաքական ցույց և հայկական դրոշակ է նետել բնւ, որը ոչ մի առնչութիւն չէր կարող ունենալ միատիկական գաղափարախոսութեան հետ։ Զի բացառված նաև այն, որ կատարող ուժերը իրենք որոշ չափով ընդգծել են պիեսի հայրենասիրական կողմը։

Ո՞ւր է ավել իր սիրտը արքայազուն հայ սրիորդը՝ մի երիտասարդի, որը գնում է ռազմաճակատ, հաղթում հայրենիքի թըշնամիներին և որպէս հերոս վերագառնալով՝ ներկայանում սիրած ազգական։

Քերզյանի դրամատիկական ստեղծագործութիւնների բնութագրումը Հակոբ Պարոնյանը ավել է հետևյալ ուշագրտով տողերով։ Քերզյանը, — ասում է երգիծաբանը, — «...ողորբութեանց համար իրեն տրված չէր ծափահարութիւնները խոնարհութեամբ ընդունած է ի դիմաց Գոռնելի, Շեքսպիրի և այլն, որոնց տունը կը ներկայացնէր մայրաքաղաքիս մէջ»։

Իրավացի է Պարոնյանը. «Սանգուխտի» վրա նկատելի է Կորնելի և Շեքսպիրի ազդեցութիւնը։ Բայց դա որքան թերութիւն, նույնքան առավելութիւն է պիեսի համար։ Այն՝ «Սանգուխտը» Գոռնելի «Պոլիկատոս» վկայարանական պիեսի կաղապարի վրա զըրված մի ողորբութիւն է։ Այնտեղ հերոսը, ի դեպ հայ, քրիստոնեութեան համար նահատակվող ազամարդ է, այստեղ՝ կին։ Պիեսը զրված է կոռնելյան դրամատուրգիայի սկզբունքներով, կլասիցիստական նորմերի պահպանմամբ, ի հաշիվ կենդանի գործողութիւնների, լայն տեղ են տրված հանդիսավոր պայմաններում արտասանվող ճառերին։

«Սանգուիտա» եթե իր կանուցվածքով, գրամատիկական ուղիղ-
մով, ընտիր ու հանդիսավոր լինելով հիշեցնում է «Պուլիկոտա» ող-
որհրդությունը, ապա մի շարք առանձնահատկություններով հիշեց-
նում է Վ. Ենթադիրի «Լիր արքան»։ Այս փաստի վրա մինչև այժմ ոչ
ոք ուշադրություն չի դարձրել, մինչդեռ կա Պարոնյանի նշումը, որը
միամասնական վկայում է երգիծարանի ծանոթ լինելը շեքսպիրյան
գրամատուրգիային։ Արդարև «Սանգուիտա» մի քանի հատվածները,
հատկապես Սանաարուկի և իր աղջկա հանդիպումները շատ են հի-
շեցնում Լիրի և Կորդելիայի հանդիպումները։ Գրամատիկական լի աչգ
տեսարաններում է, որ Արուսյակի Փափազյանը ամենից շատ է ծա-
փահարվել։

«Սանգուիտա» պիեսի գտած գլխավոր հաջողություններից մեկն
էլ նրա շատ ընտիր աշխարհարար լինումն է։ Պետք է ասել՝ 60—
70-ական թվականներին բեմադրված պիեսների հեղինակների մեջ
երկու հոգի առանձնահատուկ տեղ են ընկնում իրենց գրական լեզ-
վով։ Գրանցից մեկը Մկրտիչ Պենիկյանը է, մյուսը՝ Քուրդյանը։
Քուրդյանը, Զարմանալի է, որ նա իր լավագույն երկերում ավելի է
աուրք առնիս գրաբարին, քան գրամատիկական ստեղծագործու-
թյուններում։ Ըստ երևույթին իր պիեսները գրելիս՝ հաշվի է առել
Օրթագյուղի Քարեախրաց Բաբրոնի ղեկավարության պահանջները։
Այդ Բաբրոնի ղեկավարական ղեկավարությունը - գտնվում էր
ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի և Նահապետ Ռուսնյանի ձեռքին,
երկուսն էլ մոլի աշխարհարարյաններ, որոնք հատուկ հակողություն
էին սահմանել ներկայացվող ու ասպարեզող պիեսների բեմական
լեզվի վրա, ենթարկելով այդ պիեսները ռեալական խմբագրման։ Գը-
րանով պետք է բացատրել, որ և՛ Պենիկյանի, և՛ Քուրդյանի
Օրթագյուղի միջավայրում ծնունդ առած պիեսները իրենց լեզվա-
կան մշակմամբ շատ բարձր էին Ռ. ՍևեհՖեյանի, Մանասյանի,
Քուրդյանի՝ Պերայում բեմադրված պիեսներից, որոնք եղել են ան-
նշան գործեր, ինչպես վկայում է մամուլը։

Անհամեմատ թույլ երկ է Քուրդյանի «Հովհաննիս ղեզեցիկ» պի-
եսը։ Այստեղ հայրենասիրական այն կալն էլ չկա, որը դերասան-
ներին հնարավորություն տալիս էր ժամանակ արտահայտելու ժամա-
նակի արամադրությունը։ Այստեղ քաղաքացիական պարտ ու շարի քրիս-
տոնեակցին դադափարախոսությունն է։

Պիեռում պատմվում է Հովսեփ զեզեցիկի բիրյիական հայանի սովետությունը, որն ի դեպ համաշխարհային դրամատիկական գրականության մեջ շատերի կողմից է օգտագործվել: Քերզյանն սկսում է ախտեզից, երբ Հովսեփը հասել է իր փառքի գագաթին, իսկ սովահար եղբայրները Փանանու երկրից հեռացնում են Եզրիպտոս՝ ցորեն խնդրելու: Ամբողջ պիեսի բովանդակությունը Հովսեփի ու երա եղբայրների հանդիպման շուրջն է զառնում և վերջանում է միմյանց հանաչելով: Հովսեփը բարի է, աստվածավախ, իսկ երա եղբայրները չար են ու դաժան, որ երան ծախել են եզրիպտացիներին: Մեծահոգությունը Հովսեփի կողմից՝ զեզի եղբայրները, զգլում՝ դավաճան եղբայրների կողմից: Ահա դրամատիկական արժեքից զուրկ այս պիեսի բովանդակությունը: Եվ պատահական չէ, որ այն մի քանի անգամ ներկայացվելուց հետո մոռացության է մատնվել:

Ք. Քերզյանի ստեղծագործությունների մեջ ամենից ուշագրավը «Արշակ Բ» երգախառն պիեսն է, գրված՝ որպես լիբրետո Չուխանյանի համանուն օպերայի համար: Հայտնի է, որ այդ օպերան այնպես էլ հնարավոր չեղավ բեմադրել պոլսական պայմաններում, նախ քաղաքական նկատառումներով և երկրորդ բեմադրության հետ կապված գործնական դժվարությունների պատճառով: Նրանից միայն հատվածներ, մասնավորապես նախերգանքը կատարվել են մի քանի անգամ Պոլսում: Բայց որպես օպերա չբեմադրված «Արշակ Բ»-ն որպես դրամատիկական ստեղծագործություն քանիցս խաղացվել է արևմտահայ թատրոններում, Բանն այն է, որ Քերզյանի այս գործը սովորական մի լիբրետո չէ, չափածո դրամատիկական մի երկ է և լրիվ հնարավորություն է տալիս բեմականացման:

Այն շատ կողմերով տարբեր է հեղինակի նախորդ երկու ողբերգություններից թե՛ գաղափարական և թե՛ զեղարվեստական տեսակետից:

Որքան էլ իր ընդհանուր գաղափարախոսության հավատարիմ՝ Քերզյանը խուսափել է պիեսում քաղաքական խնդիրներ շոշափելուց, և առանցքային հարցը զարժել է Արշակի ընտանեկան բախումները, այնուամենայնիվ երկը ստացել է քաղաքական երանգ: Հանդիսականը տեսնում էր բեմում հայոց թագավորին իր հաղթական կառքով բեմ մտնելիս, տեսնում երա նախարարներին, ավագանիին, տեսնում էր պաշարող կողմեր՝ հայերին և բյուզանդացի-

ներին, լսում էր Հայերի հոխորտանքը բյուզանդական կայսրության դեմ ու այս քաղաքը լցնում էր նրա սիրտը Հայրենասիրական ողորմությամբ:

Ասացինք, որ Քերզյանը ավելի ապականավոր գրող է իր շափածո իրկերում, քան գրամատուրգիայում: Այդ բանը նկատելի է «Արշակ Բ» սակզմագործությունում, քանի որ այն հիմնականում գրված է շափածո: Ռոմանտիկ բանաստեղծը տակա է լիբրետոյի յուրաքանչյուր հատվածում, որոնցից մի քանիսը այսօր էլ կարելի է հաճույքով ընթերցել, անգամ զետեղել ժողովածուներում:

Ամփոփելով Ք. Քերզյանի գրամատուրգիայի բնութագիրը, կուրոզ ենք տեսել, որ այդ գրամատուրգիան իր ամբողջությամբ, այժմ ճանաչողական եղանակությամբ ունի: Միայն նրա «Արշակ Բ»-ն, որպես տերափան ընկեր Չոխաճյանի անմահ օպերայի, հասել է մեր օրերը:

Իրենց զեղարվեստական արժեքով Քերզյանի գործերից բարձր են կանգնած նորեն Գալֆայանի «Արշակ Բ» և «Ալաֆրանկա» պիեսները:

Նախ՝ «Արշակ Բ»-ի մասին:

Հայանի է, որ այս նյութի շուրջ Գալֆայանից առաջ և հետո գրվել են շատ ողորդություններ: Հայկունու «Օլիմպիայում» առանցքային հարցը Արշակի կնոջ՝ Օլիմպիայի ողորդությունն է: Պեշիկթաշյանի համանուն ողորդությունն ունի գերազանցապես քաղաքական բովանդակություն և կենտրոնական հարցը ո՛չ թե ընտանեկան կոնֆլիկտն է, այլ անմիաբանության, նախարարների հակամարտություններից առաջացող շարիքը: Քերզյանի «Արշակ Բ»-ում հիմնականն ընտանեկան զժառկությունն է, սակայն լայն տեղ է արված և ավատական միապետական իշխանության փառաբանությունը:

Գալֆայանինը ճիշտ է, շունի Պեշիկթաշյանի քաղաքական նշապատեղաւայությունը, բայց գաղափարական տեսակետից հասման շատ կետեր ունի նրա հետ, այստեղ էլ շեշտը գրված է թագավորին հնազանդվելու, նրա հեղինակությունը բարձր պահելու վրա:

Պիեսը սկսվում է Բուզանդի պատմության այն մասից, երբ Արշակը արգեն ձերբակալվել է, զցվել Ահուշ բերդը: Փառանձնժը պաշարված է Արտագերես ամրոցում: Փուշանների դեմ պարսիկների կողմից մղված մարտում մեծ քաղաքագործություններ է կատարել Արշակի նախարարներից Դրաստամատը: Շապուհը նրան երախտա-

գիտությանն է հայտնում և խոստանում է տալ այն, ինչ կցանկանա: Դրաստամատը խնդրում է գեթ մի որով վերականգնել բանտարկված Արշակի թագավորական իրավունքները, թույլ տալ իրեն՝ Նրա զլխին զենելու արքայական թագը: Եսպուհը համաձայնվում է, կատարվում է Դրաստամատի ցանկությունը: Որք օրը վերջանում է, Արշակի փառքն էլ է վերջանում, Գալֆայանի պիեսն էլ:

Իր զեղարվեստական արժանիքներով Գալֆայանի «Արշակ Բ»-ն շատ կողմնորոշ բարձր է նույն նյութի շուրջ գրված մյուս պիեսներից: Դրամատիկական դրությունների ստեղծումը, հերոսներից մի երկուսի տիպականացումը, գործողությունների շատությունը, հանդույցի տրամաբանական հասունացումն ու լուծումը՝ պիեսը դարձրել են լիարժեք պատմական ողբերգություն:

Բայց մեզ թվում է հիմնական առանցքը դարձնելով Արշակի միօրյա ազատության հետ կապված դեպքերը, Գալֆայանը վնասել է երկի կառուցվածքին: Դժբախտաբար «Արշակ Բ»-ի բնագործություններին նվիրված թատերախոսականներում քիչ է խոսվում ռեմիսիայի մասին, և մենք զաղափար չունենք, թե ինչպես է բնագործել այն: Պիեսն ունի այնպիսի հատվածներ, հատկապես Արշակի միօրյա ազատության ընթացքում Նրան թագավորականի զգեստավորելը, զլխին թագ զենելը, նախարարների բաժակաձառերը՝ ուղղված իրենց սիրեցյալ արքային և այլ նման արարողություններ, որոնք բնում շատ հեշտությամբ կարող էին ողբերգությունը տալ կատակերգական երանգ: Այս թերությունով հանդերձ Գալֆայանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը իր ժամանակ Փաճախ է բնագործել թե արևմտահայ և թե արևելահայ բնում, Նրա որոշ երգերը զետեղվել են երգարաններում, դասագրքերում, իսկ պիեսը ամբողջությամբ լույս է տեսել 1861 թվականին:

Ուշագրավ է Գալֆայանի «Ալաֆրանես» կատակերգությունը, որ բնագործել է Քեդոսխայի դպրոցական թատրոնում և Գարրին Այվազովսկու թույլտվությամբ տպագրվել 1862 թվականին:

«Ալաֆրանես» առաջին տպագրված կատակերգությունն է, գրված եվրոպական դասական կատակերգության սկզբունքներով, բաղկացած հինգ արարվածից, տասից ավելի գործող անձերով:

Դեպքը կատարվում է Կ. Պոլսի Պերա թագամասում: Փննադատվում է հիմնականում եվրոպամոլությունը, գրանից առաջա-

ցած շարժքները ցուցադրելով դավառից Պալիս գաղթած մի ընտանիքի քայքայումով:

Դավիթ Սահառունին դավառից եկել է Պալիս, շփվել եվրոպական խավերի հետ, յուրացրել նրանց կենցաղն ու սովորությունները, ապրում է այդ կենցաղով: Բռնական ազդանունը եղել է Մադրյան, որը պոլսական պայմաններում դարձել է Սահառունի: Նրա որդին էլ իր Հարսիքուն անունը փոխել է Փասքալի: Դավիթ Սահառունու եղբայրը՝ Մարգարը և իր որդին՝ Սեդրակը Պոլսում ապրում են այլ կենցաղով, անեն այլ համոզմունքներ: Կա և մի շորթորդ անձնավորություն՝ Հակոբիկ էֆենդին, շոգաքարթ, քմեղ մի մարդ, որ շատ է հիշեցնում Հակոբ Պարոնյանի Պապիկին (սեղադորթը): Բարեկամ է Դավիթ Սահառունուն:

Մյուս գործող անձները մեծ մասամբ օտարներ են՝ Ֆրանսիացիներ, իտալացիներ, հույներ, Սահառունիների տան հետ կապված արհեստավորներ՝ զերձակ, սափրիչ, պարի, նկարչության, երաժշտության ուսուցիչներ և այլն: Կան և երկու հույեր, մեկը տնային ծառայող, մյուսը խոհարար (Կիրակոս և Մրտո): Եվ վերջապես կատակերգության հիմնական հերոսներից մեկն է դավառից նոր եկած Հաշի Մաթոս Մադրյանը՝ Դավիթ Սահառունու հայրը:

Պինսի կոնֆլիկտը երկու եղբայրների կենցաղի, սովորության ու համոզմունքների ռախման վրա է կառուցված: Դավիթ Սահառունին շոալլորեն մտնելով հարստությանը, իր շուրջ համախմբելով բազմաթիվ օտար մարդկանց, առատորեն վարձատրելով նրանց՝ եահապնատական հարուստ ընտանիքը կանգնեցրել է սեանկության առաջ, իսկ Մարգարը ձգտում է շուրջը նանապարհի բերել իր եղբորը, փրկել նրան:

Մինչդեռ Դավիթ Սահառունու որդին՝ Փասքալը և նրա աղջիկը Մարգրիտը կատարյալ այլասերված կյանք են վարում և հազարներ են մոխում պարահանգեսներում ու երեկույթներում, Մարգարը իր որդուն տալիս է հիմնավոր կրթություն, որով նա կարող է օգտակար լինել և՛ իրեն, և՛ հասարակությանը: Կատակերգության մեջ կրքոտ պայքար է մղվում օտարաժողության դեմ: Ուշադրալի այն է, որ ընայած դարձի է գալիս Դավիթ Սահառունին, բայց նրան ուղղորդող չի եղբոր վարքագիծն է, այլ սեանկությանից առաջացած անելանելի վիճակը, որը հարկադրում է համաձայնվել իր հոր առաջարկին, մեկնել դավառ:

Ս.ԼԱՖՐԱՆԿԱ.

ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹԻՒՆ

Ի ՀԻՆԴ ԱՐԱՐՈՒԱՄԸ

ԳՐԱՅ

ԻՈՐԷՆ Վ. ԳԱԼՅԱՏԵՆՆ



Ի ՓԵՐՏՈՒՅԻՆ

ԽՈՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ ԽՈՐԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

Ի ՎԵՐՈՒՄ

Այս է պէնսֆրանկայիս բովանդակութիւնը:

Ո՞րն է նրա զաղափարախոսութիւնը:

Օտարամոլութեան քննադատութիւնը, հատկապէս եվրոպական կենցաղին վաւկարեն հետեւելու վնասների քաջահայտումը նորութիւնն չէր նախընթաց շրջանի հայ գրամատուրգիայի համար: Այդ հարցը բարձրացրել էին անգամ Մխիթարյաններն իրենց պիեսներում, ասն առկա էր 1821 թ. Կալկաթայում լույս տեսած «Նորադիմա գործուցութեան կատակերգութիւնում»: Այդ հարցն էր շոշափում Ալադաթյանի «Հայ իմ կորած հիսուն ոսկին» վոդևիլը, որի հերոսներից մեկը՝ Կարապետը ասում է հետևյալ ուշագրավ խոսքերը. «Տո էս կնանիքը... միգ կուգանդին, մի գնացնք կիրակի օրը մամն ու թամաշա տրեք. ամեն մարդու կնիկը հազար թուման փող արժէ. դուք հենց դիդք ինքը, չէ՛, ինչ որ վրեն կախ արած ունեն, ահա՛, բրոշկա, փորձուլար, կլոկ, սալոփա՛»:

Ալադաթյանի կատակերգութիւնից ավելի քան մեկ տասնամյակ հետո գրված «Ալաֆրանկայում» հարցը դրվում է իհարկն ավելի սուր, որովհետեւ այլ էր 50-ական թվականների թիֆլիսեցիների քաղքենիական կենցաղը, այլ էր Կ. Պոլսի Պերա թաղամասի հայ հարուստների գրեթէ ֆրանսիական կենցաղը, հարուստներ, որոնք արդեն իրենց հայ լէին համարում: Գալֆայանը խոստովանում էր զատապարտելով հայերի օտարամոլութիւնը, իր պիեսում ասում է, թե հազկերտները, բուղաներն ու լինկթիմուրները «այնչափ վնաս չըտվին մեր ազգին, որչափ ալաֆրանկան»:

Նա 60-ական թվականներին չէր կարող ժխտել եվրոպական յուսավորութեան ու քաղաքակրթութեան օգուտները: Որքան էլ որ քարոզում է հետ գնալ անցյալը՝ պապենական, ավանդական սովորութիւնները, որքան էլ որ կատակերգութեան վերջում նրա գլխավոր հերոս Սահառունին ակնարկը հառում է դարձյալ գնալ զավառ ու ասում «Հա՛ հա՛, երթանք, երթանք, սիրելի Պողոս աղա, երթանք մեր քաղաքը, հոս թողունք անիծած ալաֆրանկան ալ, իրեն փորձուցնենքն ալ», այնուամենայնիվ նա իր գրական հերոսի ասում-նաոսութեան համար անհրաժեշտ է համարում ոչ միայն օտար լեզուների իմացութիւն (անգլերեն, ֆրանսերեն, իտալերեն), այլև փարիզյան դաստիարակութիւնը:

Ո՞րն է նրա իդեալ հերոսը: Այստեղ է, որ հոգևորական հեղի-

նուրի համառարիմ կղերա-ազատական դադափարախոսության, մի քանի քայլով ազնիւի հետ է գնում իր ժամանակաշրջանի բուրժուական մտածողներից, քարոզում է կալվածատիրական սկզբունքներ, որքան էլ այդ տարօրինակ թվաւ նրա սիրելի հերոսը գյուղատնտեսութեան է սովորել Փարիզում: Բայց հեղինակը նրան ոչ թե ցանկանում է ուղարկել Հայաստան կամ հայ աշխատավորական որևէ կենտրոն, որպէսզի օգտակար լինի իր ժողովրդին, ինչպես այդ մասին մտածում էին առաջավոր գրողները, այլ նա մտահոգված է կոստանդնուպոլսում կամ շրջակայքում իր հերոսին մի մեծ կալվածատիր դարձնելու դադափարով:

Գաղառական տղետ, հեռամենաց կալվածատերերի փոխարեն եվրոպականացած կալվածատիրութեան, ահա Գալֆայանի ցանկութեանը: Սահառունու եղբոր՝ Մարգարի փեսան հինգ տարի սովորել է Փարիզում, երկրագործական վարժարանում, եկել է Պոլիս. ահա մեծ հող մը լիֆթիկ մը կուզե քի առնե, փորե, շենցնե աւ կըսե քի մարիֆեթովը խազնաներ կը վաստկի մեկերս:

Հեղինակի միտքը պարզ է, ազգային կեղևի տակ ֆրանսիական դործնական օգոստ, կալվածատիրական շահագործում: Իսկ ո՞րն է այդ ազգային կեղևը. ահա մի ուշադրավ զրույց Սահառունու և իր եղբոր որդու միջև: Եղբոր որդին՝ Սեդրակը գալիս է իր հորեղբոր մօտ, համբուրում նրա ձեռքը, խոսում իր ծրագրերի մասին, խոսում է կիրթ, մաքուր հայերեն: Հորեղբայրը հարցեր է տալիս, թե դաշնամուր, չութակ եվագեւ գիտի՞: Սեդրակը ժխտական պատասխան է տալիս:

— Է, պարեմ, մուղիքա՞:

— Շարականները թուրքը գոց գիտեմ:

— Շարականներ, հը՞մ, պաթալարան, պաթալ, էյ, ֆրանսզի, թալիանի օփերաներ, ումաններ, արիեթներ, միլոդինե՞ր:

— Ո՛չէ՞:

Ուրեմն՝ Գալֆայանի քաջասական հերոսը գովում է ֆրանսիական և խալապական օպերաները, իսկ դրական հերոսը գրանց հակադրում է հոգևորական երաժշտութեանը: Դպրոցական թատրոնի համար գոված, հոգևոր հեղինակի տուրքը իր եկեղեցուն, գուցե Քեդոսիայի դպրոցական բնմում չհնչի այնքան ծիծաղելի, բայց այն շէր կտրող զարմանք չպատճառել, երբ հասարակութեանը ներ-

կայանում էր տպագրված: Հ. Սվաճյանի «Մեղու» պարբերականը անգրագաթման էր և «Այաֆրանկային», նշել նրա որոշ տառափնչությունները, նաև քննադատել այս հարցում:

Ինչպես «Արշակ Բ» պարբերությունում, այնպես էլ «Այաֆրանկայում» հեղինակը հայերի թերությունները քննադատում է ստաբիլիտետի բերնով: Նրա կարծիքով հայերը իրենց առևտուրը պետք է անեն հայերի հետ, օգտագործեն հայ ուսուցիչներ և արհեստավարներ, որպեսզի հայի փողը օտարի գրպանը չմտնի: Կատակերգություն մեջ ոչ միայն լեզուների, պարի, երաժշտության ուսուցիչներն են օտար (Եսոյ, Փերոն, Քնուսթ և այլն), այլև սափրիչն ու զերմակը:

Իր զեղարկատական արժանիքներով «Այաֆրանկան» բարձր է կանգնած մինչև այդ տպագրված հայերեն լուրը կատակերգություններից: Այն բավականաչափ մեծ հանաչողական արժեք ունի, հարադատորեն ցուցադրում է Կ. Պոլսի քաղաքական նիստ ու կացը, սովորությունները, բնորոշ շատ կողմերով. ափսոս, որ գրված լինելով զարդացական թատրոնի համար, հեղինակը խուսափել է կանանց բնավ դուրս բերելուց, մինչդեռ կանայք իրենց օտարամոլությամբ, պճնասիրությամբ, շատ ավելի բնորոշ են: Ենթա է, բնավ մենք կին չենք տեսնում, բայց հեղինակը այդ բացը փորձել է լրացնել Սահառունու ալլասերված աղջկա՝ Մարգրիտի կերպարով, որի մասին խոսվում է հեռակա կերպով: Կատակերգություն մեջ կա որոշակի միջավայր, կան հասարակական տարբեր խավերի հարադատորեն ներկայացված փոխհարաբերություններ:

Հեղինակը նկատելի հաշտություն է հասել նաև հերոսների տիպականացման դորձում: Նրա Սահառունին, ճիշտ է թույլ սառահառաքանված, ֆրանսամոլ է: Նա գավառից եկած, գավառական կենցաղով սնված, հին հասկացողություններով օժտված մարդ է, սակայն կատակերգության ամբողջ ընթացքում հավատարիմ իր համոզմունքներին, արարքներին, մեզ ներկայանում է որպես օտարամոլ որոշ շերտի ներկայացուցիչ: Ավելի ամբողջական կերպար է նրա ալլասերված որդին՝ Փասքալը, զոնված Երվանդագեի մուրհների կերպարից մոտ կես դար առաջ, նա իր մեջ մարմնավորում է 19-րդ դարի կեսերի համար տիպական, հարուստ ընտանիքում մեծացած ու ալլասերված երիտասարդի գծերը: Փասքալի համար չկա որևէ սրբություն: Ըթն հեղինակի հոգևորական լինելու հանգամանքը հրեարավորություն չի տվել նրան ներկայացնել նաև ախուհիների մի-

շաղկապում, ապա մյուս արարքները՝ գինեմոլութունը, թղթախաղը, պնեմոմոլութունը ինքնին ենթադրել են տալիս նաև այդ հատկանիշները:

Տիպականացված է նաև Սահառունու հայրը՝ Հաշի Մաթոս Սաղրյանը, հին կենցաղով, աշխարհըմբռնողությամբ մեծացած մի անրանի, որին բոլորովին խորթ են նվթարական սովորությունները: Նա բնմում ներկայանում է զավառական տարազով. շրջապատի կենցաղի և իր սովորությունների ուժեղ բախումը բնմում ստեղծում է թաղականաչափ զվարճալի դրություններ: Օրինակ, երբ նրան աթոռ են հրամցնում, զարմանքով ու ցասումով է դիտում այն ու որոնում զավառական տեսիլին հաստակ սետիր, որպեսզի գնա և այնտեղ նստի:

«Ալաֆրանկայում» կան նաև երկու այլ զավառացիներ, դրանք տեսլին ծառայողներն են՝ խոհարար Մրտոն ու ծառա Կիրակոսը: Գծրախտարար աշխատավորական խավերից կտրված հոգևորական հեղինակը հնարավորութուն չի ունեցել տիպականացնելու իր այս երկու հերոսներին: Ինչպես հայտնի է՝ համաշխարհային կատակերգական դրականություն մեջ ազդեցիկներն ու ծառաները որոշակի մասնակցություն ունեն գեպքերի զարգացմանը: Նրանք են նախապատրաստում շատ կոնֆլիկտներ, իրենց հնարամտությամբ, ճարպկությամբ նպաստում դրանց լուծմանը: Այդպես է և՛ Գոլգոնիի, և՛ Մոլիերի շատ կատակերգություններում: Գալֆայանի «Ալաֆրանկայում» կիրակոսն ու Մրտոն քիչ են երևում. նրանք մի քանի ընդհանուր գատողություններ են տեսում իրենց տիրոջ սնանկանալու մասին, կարծիքներ հայտնում:

Գալֆայանը ընչպես նպատակ է դրել ստեղծել լեզվական կոլորիտ, այն աստիճան, որ ֆրանսիացիները խոսում են ֆրանսերեն, հրեան խոսում է հրեական առողանություններ, Փաքալը՝ ֆրանսիական, զավառացիներն էլ զավառաբարբառով, սակայն հաճախ է վերիդել: Անգամ նրա ամենից բնորոշ հերոսներից մեկը Հաշի Մաթոս Սաղրյանը խոսելով հանգիստ զավառաբարբառով, գործածում է զուտ գրական բառեր:

Այս պիեսի վրա նկատելի է Մոլիերի «Թաղցնեին ազնվական» կատակերգության որոշակի ազդեցությունը: Դավիթ Սահառունին ամբողջովին կաղապարված է Ժուրգենի կերպարի վրա, նկատելի տեղայնացումով:

...

«Արևելյան թատրոնի» խաղացանկում երևաց նաև Կատակերգական ժանրի մի այլ ստեղծագործություն՝ «Կոմիտասին ցուցակը»։ Հեղինակը նույն թատրոնի սկզբնավորման շրջանի տաղանդավոր դերասաններից Հովհաննես Անհայանն է, որն իր այդ ստեղծագործությունը կատարում էր անձամբ՝ հայերեն, թուրքերեն և հունարեն լեզուներով։ «Կոմիտասին ցուցակը» նախ բնագրվեց «Արևելյան թատրոնում»՝ հենց նրա առաջին խաղաշրջանում, 1882 թվականին, հայերեն լեզվով։ Հաջորդ տարին, երբ հեղինակը էջշյանի խմբի հետ խաղում էր Զմյուռնիայում, բնագրվեց հունարեն. ունիլի ուշ՝ նաև թուրքերեն։

«Բնագրվեց» բառը այստեղ դրոժ է անձում պայմանականորեն։ Ըստ Հովսեփյանի դա ո՛չ կատակերգություն, ո՛չ էլ վոդևիլ է, յուրահատուկ մի մենախոսություն է, որ, արտասանվում է մի դերասանի կողմից, որը դիմախաղի, շարժումների հարստփոփոխ վիճակներով բնավ զգացնել է տալիս աննվազն երեքից չորս գործող անձ։

Բովանդակությունը հետևյալն է։ Կոմիտասը ուղում է ամուսնանալ իր հարևանուհու՝ Մարթայի հետ։ Աղջկա հայրը առաջարկել է նրան պատրաստել իր հարստության ցուցակը, որպեսզի ինքը համոզվի, թե ինչպիսի կարողություն տեր է փեսացուն։ Ծվ ահա Կոմիտասը, նստած պատուհանի առաջ՝ մորից մոռանդած իր սեղուկից մեկ մեկ հանում է աննշվածքը և կազմում ցուցակ։ Կոմիկական ուժեղ դրություններն սկսվում են հենց գործողության սկզբից, սեղուկից դուրս եկած իրերի ոչնչությունից ու Կոմիտասի կողմից նրանց տրված մեծ արժեքի հակադրությունից։ Կոմիտասի այս աշխատանքի ընթացքում սկսում են հանդես գալ անտեսանելի բզրեքող անձերը՝ Մարթան, վերջինիս հետ արդեն պսակվող Անտոնը և Մարթայի հայրը՝ Նիկողոսիմոսը։ Սրանք իրենց զգացնել են տալիս նամակներով, որոնք ստացվում են տարբեր ճանապարհներով, զգվում են կամ պատուհանից կամ դռան արանքից։ Նախ Մարթայի նամակըն է ընկնում անյակ. աղջիկը հայտնում է, թե հայրը խիստ զայրացել է և ով որ նրա հետ խոսի աղջկա ամուսնության մասին, սպանելու է։

Փոխվում է Կոմիտասի մտասեռնման ընթացքը, սեղուկի աշխատանքը դառնում է երկրորդական, այժմ նա մտածում է, մենա-

խոսում՝ ելքի մասին, որոնում միշտցենք, աշատնվում է՝ երբորդ անձնավորութունը: Դա պարտն նիկողիմոսն է, որ նամակով իմացնում է, թե եթե մի ժամից չի ներկայացնի ցուցակը՝ աղչկանը ամասնացնելու է Անտոնի հետ: Կոմիտասը շտապում է դեպի դուռը, սակայն այն փակված է: Լուսամուտից նկատում է, որ հարևան տանը արդեն կատարվում է Մարթայի հարսանիքը:

Անտոնը դիմացից հասկացնում է, թե բանալին ուղարկում է, բանի որ ինքը արդեն ամուսնացել է սիրած աղչկա հետ:

Բացվում է դուռը: Կոմիտասը հաշտվում է այն մտքի հետ, թե զրկվել է Մարթայից: Միխիթարվում է նրանով, որ հարստությունը մեացել է իրեն:

Ինչպես երևաց այս ամբողջ նկարագրությունից, բեմում երևացել է միայն մեկ դերասան, բայց այն լրիվ գողափար է տվել ամբողջ վոզեիլի համար անհրաժեշտ մեկից ավելի գործող անձերի մասին: Տրվել են ո՛չ միայն նրանց գործողությունները հեռվից հեռու, այլ անգամ նրանց խոսակցությունները: Կոմիտասը՝ փոխելով ձայնը, դեմք՝ արտահայտությունը, Մարթայի նամակը ընթերցել է աղչկա առողջանությունը ու կանացի ձեռքեքումներով, նիկողիմոսի տոաշարկը առնական խրոխտանքով և այլն: Անշուշտ մեջկատակն էլ տեղ է գրավել յուրօրինակ այս խաղում:

«Կոմիտասի ցուցակի» ներկայացմանը նկատելի աշխուժացում են տվել երգերը, որոնց եղանակները հորինել է հեղինակը, և կատարել է հաջողությամբ:

Աճեմյանը այս երկը չի գրել միայն ժամանցի համար: Նա այնտեղ ծագրում է քաղքենիական բարքերը, ֆրանսիական կենցաղի ընդօրինակումը: Երգերից մեկում ծագրում է կանանց զգեստների մոդան հետևյալ կերպ.

Շատ զարգարուն տիկիներ
Մոտա մ'են առեր անցեր,
Մոխիր ըլլան էրկներին,
Զըլար հրքեք հոգերինին.
Ունիս շունիս լեն գիտեր.
Կրսեն մեկ ալ շալ կուզեմ,
Աժանին ալ լեն հավնիր.
Տաը հազարնոց կուզեն.

Իսկ ֆրանսամոլութիւնը ծագել է հետեւյալ կերպ.

«Եսա մ'ալ խենթ ու խելառ զազիւրեն րառեր են սորվեր իրա-
րու լնրեմ ծառ ու մուռ անեղելով կրսեն ու կրսեն:

(Կերպե)

Մանկէ.

Շարո.

Դուռանը.

Պոռն.

Տանիկէ.

Պոռալէ.

Դուռաֆֆը... և այլն»:

2. ՊԵՏՐՈՍ ԴՈՒՐՅԱՆԻ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐՅԻԱՆ

Ըթն կա որեւէ հայ գրող, որը գրեթէ կենսադրութիւն չի ունեցել, այդ վաղամեռիկ Դուրյանն է: Նա ապրել է ընդամենը քսան տարի՝ նույն քաղաքի, նույն թաղամասի նույն տնակում և ստեղծագործել է ընդամենը 5 տարի: Բայց նրա մասին ավելի շատ հոգովածներ ու գրքեր են լույս տեսել, քան ամենաբեղմնավոր հայ գրողներից մեկն ու մեկի մասին: Այդ փոքրիկ, բայց հանճարեղ պատանին, այդ հի-վանդոտ, զաւուկ երիտասարդը, որի մասավոր կարողութիւնը զու-գակցվում էր զարմանալի տանական սպին, կորովք, ստեղծել է այն սքիսի մի գրականութիւն, որով իրավամբ կարող է պարծենալ բար-ձր զարգացման հասած ամեն մի մոդուրոգ:

Նման մի քաջատիկ տաղանդի տեր պատանու դրամատուրգիան, որքան էլ իր վրա կրի սկսնակի անփորձութիւն գրողւմը, չի կարող չզրաւելնել զրականութիւն պատմարաններին կամ քանասեր-ներին: Դուրյանի դրամատուրգիան զնահատվել է ոչ թե հետ մահու միայն, ինչպես ոմանք սխալմամբ ուզում են հաճատացնել, այլ գնահատվել է կենդանութիւն սրերին: Նրա սքիսներից 5-ը խա-ղացվել է ժամանակին: Դրանցից 3-ը (սկսկումն Արշակունի հարըս-տութիւնն, Էկսպատակութիւնը պարսկացւ. Բլարդ և Եռուշան) թե-մադրվել են Վարդույանի թատրոնում, ԵՍԷ հոգեբըն՝ Կարինում, 1878 թ., Բաւարոն կամ թշվառները՝ Պոլսում, 1893 թ.:

Ինչո՞վ քաջատրիւ այս քաջատիկ հետաքրքրութիւնը զեպի Դուրյանի դրամատուրգիան, մի պատանի հեղինակի, որը 15—16 տարեկան հասակում իրենով զրազնցրել է թատրոններ, թատերա-խմբեր, հարկադրել է տարիքոտ ու վաստակավոր շատ գերատան-դերասանուհիներին՝ նստել ու սերտել իր մտքերը, ստիպել է մարդ-կանց՝ զալ թատրոն, ո՞չ միայն ծափահարել, այլև արտասովել:

Դուրյանի պիեսներն իրենց կառուցվածքով թույլ են։ Նրա զարմանալի ուժը գեղարվեստական խոսքի մեջ է, բանաստեղծական պատկերավոր ալն ունի, որով շարադրված է նրա գրամատուրգիան առաջին տողերից մինչև վերջը։ Չկա ո՛չ մի հատված, ո՛չ մի երկախոսություն, որից գրական միջակություն բուրի։ Դուրյանը գեղարվեստական խոսքի հակա է։ Նրա մտքի զարմանալի թռիչքները, հանճարի բոցկլտումները, կայծակի նման արագ անցնում են տողից տող, էջից էջ։ Նրանք ընթերցողը զո՞վարանում է մարտնչի մեկը մեկին հաշորդող, մեկը մեկից ավելի ուժեղ պատկերները։ Նա պատկերավոր խոսքի վարպետ է իր գրամատուրգիայում այնքան, որքան իր լափածո երկերում։ Այդ է պատճառը, որ՝ ընկած մոտ մեկ հարյուրամյակ է քաժանում մեզ նրա պիեսները զրվելու օրերից, այժմ էլ դրանք ընթերցելիս մարդ գեղարվեստական այնպիսի հաճույք է ստանում, ինչպես պիտի ստանար համաշխարհային գասական գրականության որևէ խոշոր ներկայացուցչի պիեսը կարգալիս։

Դուրյանի գրամատուրգիայի, անշուշտ նաև պոեզիայի երկրորդ կենսունակ ուժը նրա խոր գեմոկրատիզմն է, առաջավոր ալն գաղափարախոսությունը, որով տոգորված են նրա բոլոր երկերը։ Այնքան վաղահաս կյանք մտած և այնքան շուտ կյանքից հեռացած պատանին, կարծես ամենից շուտ և ամենից շատ է ընկալել աշխարհում գոյություն ունեցող իրավական անհավասարությունը։ Շատ է կարգացել, քիչ տեսել, բայց կյանքը ընկալել է այնքան խոր, որ միայն զարմանք կարող է պատճառել ընթերցողին։

Մինչև վերջերս Դուրյանից հայտնի էին 9 պիես, որոնցից վեցը հրատարակվել են ու վերահրատարակվել տարբեր ադիթներով։

Այդ պիեսները հետևյալներն են՝ «Վարդ և Շուշան», «Սև հողեր», «Արտաշես աշխարհակալ», «Անկումն Արշակունի հարստության», «Ասպատակությունը պարսկացի լճայն», «Քառորոն կամ թշվառներ»։ Մեզ չհասած պիեսներն են՝ «Կործանումն Հոռոմա», «Շուշանիկ» և «Տիգրան Բ»։

Վերջերս սփյուռքահայ մամուլում լույս տեսան նոր տվյալներ, որոնք ընդարձակում են մեր գիտելիքների սահմանը՝ Դուրյանի գրամատուրգիայի վերաբերյալ։ Պարզվում է, որ պատանի գրամատուրգը գրել է ոչ թե 9, այլ 13 պիես։ Հայտնի դարձած չորս նոր պիեսների անունները հետևյալներն են. «Քիննա», «Ասուռ», «Ես-

հաստիքային հայացք և «Տարագիր»-ի Միպերիա: Սրանցից Դուրյանի ձեռագրերի մեջ գրեթե մեկ հարյուրամյակ մնալուց հետո հայտնաբերվել և հրատարակվել է միայն վերջինը, որը և շատ բնութագրական է հեղինակի աշխարհայացքի համար:

Վերահիշյալ 13 ստեղծագործությունների ճշգրտ մեծամասնությունը պատկերում են պատմական անցյալը:

Սանսթանանք Դուրյանի պիեսներին՝ մամանակագրական կարգով:

Դեռևս 15 տարեկան հասակում, 1867 թվականին, Դուրյանը գրում է իր անգրանիկ պիեսը՝ «Վարդ և Շուշանը»: Վարդովյանի թատրոնը դեռ իր գործունեությունը չէր սկսել, իսկ «Արևիկյան թատրոնը» Ս. Հեքիմյանի վարչության տակ ապրում էր ամենաբեզու շրջանը: Կնշանակի Դուրյանը պիեսը գրում էր այդ թատրոնի համար: Սակայն նույն թվականին Հեքիմյանի խումբը փակվեց և պիեսը բեմ բարձրացավ միայն երկու տարի հետո՝ 1869 թ. փետրվար ամսին, Հ. Վարդովյանի կողմից, հրապարակային շատ ուշագրավ մի բացատրությամբ: Վարդովյանը մամուլում ապագրած սովորական հայտարարությանը կցում է մի «Աղա», որտեղ հասարակությունը ներկայացնելով «Վարդ և Շուշան» կամ հովիվը մասյացը՝ երկը, այն համարում է «սիրահարական զազարիկ թատերգություն» մը, և ասում է, թե բեմագրում են այդ պիեսը «Գ. Դուրյանի վառվածքը գրչին կարևորությունը զգալով» և թե պիեսը արժանավայել կերպով ներկայացնելու համար «գերասանական խումբը երբեք թախք չէ խնայած»:

Սա, որքան մեղ հայտնի է, Դուրյանի տաղանդի հրապարակային առաջին գնահատումն է, կատարված փորձառու մի ունիվերսիտետի խմբավարի կողմից: Մինչ այդ՝ պատանի բանաստեղծի անունն անգամ որևէ տեղ չէր ապագրված, շնայած նա արդեն գրել էր մի քանի բանաստեղծություններ, որոնք դեռ անտիպ էին: Ուրեմն՝ Դուրյանի «վառվածքը գրչին տեր» լինելը ժողովրդին առաջին հայտնողը եղել է Վարդովյանը: Արդյոք նա այդ կարծիքը կազմել է միայն «Վարդ և Շուշանի» հիման վրա, թե՛ ծանոթ է եղել գրողի նաև այլ գործերին, զժվար է ստել:

Արժանի՝ էր պիեսը նման գնահատականի, թե դա թատերական սովորական մի ունիվերսիտետ էր, որի նմանները հաճախ էին լույս տեսնում մամուլում:

«Վարդ և Եսուան» երգախառն թատերգությունը գրամատիկական մեծ արժեք չի ներկայացնում, այն իր այտմետային զարգացումով չափ է միամիտ ու մանկունակ, ամբողջովին կաղապարված ժամանակի ֆրանսիական մեյնդրամաների վրա: Նույնպիսի խորհրդավորություններ, հերոսների կենսագրական զաղտնիքներ, որոնք տատիճանարար պարզվում են, ռեխերներ, գաշունահարություններ և այլն. ու այս բոլորը՝ արհեստականորեն տեղափոխված պատմական տեղյակը՝ Մասիա սարի ստորտտները, որտեղ, իբր թե կատարվում են զնայքերը այսպիսի հաջորդականությամբ:

Սուրմակը, Տիրան ընկերոջ խորհրդով՝ սպանել է նախարար Հորը, զարմել ավազակ: Ազարակապես Պարետի կինը, Մարիամը, որ առաջ սիրել է Սուրմակին, փախչում է ամուսնու տնից՝ թողնելով մի երեխա՝ Վարդին: Նա մի երեխա էլ՝ Գեղամին, Սուրմակից ունենալուց հետո, փախչում է նաև ավազակի մոտից, վարում թափառական կյանք: Վարդը սիրում է Պարետի որդեգիր Եսուանին, մի հասարակ հովվուհու Սուրմակն ու նրա որդին՝ Գեղամն էլ են սիրում Ես-շանին: Սուրմակը առևանգում է աղջկան, փախցնում քարայր: Աստիճանաբար կողմերը ճանաչում են միմյանց, վրեժխնդիր լինում: Սկսվում է արյան հաշվահարգարը: Սուրմակը սպանում է իր ավազակ ընկերոջը: Վերջինս ծանրորեն վիրավորում է Վարդին: Եսուանը Սուրմակի ճիրաններում անձնասպան է լինում, իսկ Մարիամը սպանում է Սուրմակին:

Այս է բովանդակությունը, որը ամենևին չունի պատմական որևէ հիմք, չունի առհասարակ ազգային գույն: Անուանների փոփոխությամբ հեղտությամբ կուսենանք օտար միջավայրի արտացոլում, մի ռեխ-արկածային ստեղծագործություն:

Նով եթե ու լինեիր նրա արժեքը, այն վազուց, գուցե իր ժամանակին մոռացվեր:

Բայց այդպես չէ: Դուրյանը չի կարողացել ներգաշնակել ձեռք բովանդակության հետ: Նա 15-ամյա հասակում ստեղծելով բանաստեղծական սքանչելի մի երկ, որը հայ գրականության գահարհներից մեկը կարող է համարվել, նրան հազցրել է մեյնդրամատիկ պիեսների հնացած ու անարժեք զգեստը, դժվարացրել «Վարդ և Եսուանի» բարձր արվեստի ընկալումը:

Բովանկան է ազատել այն՝ գրամատիկական անբնական ֆորմայից և մենք կուսենանք արձակ բանաստեղծության լքնազ մի նը-

մուշ՝ գրված բարձր տրվեաաով, խոր հուզականությամբ, ուսման-տիկական վեհ շնորհ, Դա ըստ էության անարատ, մաքուր սիրո մի քնքուշ ներքող է, որ հորդաոտու շատրվանում է ամեն էջից, միա-յանց հաշարդող մեկը մեկից վառ ու բնորոշ պատկերներով: Պա-կերազոր մտածողությունը Դուրյանի ոչ մի այլ պիեսում այնքան ուժեղ չէ, որքան այստեղ:

Կարծես հեղինակը՝ լարելով քնարի թևերը, ընկել է սարեսար ու սրտի մորմոքով պատմում է իր գրված սերը, շրջապատը հա-մակելով համառարած թախիծով:

Նա հերոսների միջև տարբերություն չի գնում: Դա հենց ինքը Դուրյանն է, որ իր զգացումները մերթ արտահայտում է պիեսի լիրիկական հերոսներ Վարդի ու Շուշանի միջոցով, մերթ նույնպես սիրո հրով վառված Գեղամի միջոցով:

Տեսնենք, թե ինչպես է երգում Դուրյանը իր դժբախտ սերը Վարդի բերանով:

«Սերը առաջին անգամ սերը փափկիկ մառներովը կուրծքս բախեց, ես միայն այն ատեն կերևակաչի գիրկ մը և քնքուշ թևեր... Շուշան, երջանիկ է այն ծագիկը, որ քու շրթանցդ վրա կը թառա մի, երջանիկ է այն հողմիկը, որ քու նսկատոզ կը շոյե, երջանիկ է այն նստադայիլը, որ քու մաղերուդ մեջ կը նվազի, և ամենեն ավելի երջանիկ է այն, որ զքեզ կը սիրե ի բոլոր սրտե...»

Քնարը մի պահ հանձնելով Շուշանին, Դուրյանը շարունա-կում է.

«Սերը կենաց դարունն է, որ մեր սրտին մեջ կը փթթի և հա-րույրը անոր զնփյուռն է, որ մեր սիրաբորբոք սրտերը կը զովացնե... տե՛ս, Վարդ, բոլոր բնությունը սիրով կը խայտա... լուսինը սեր կը ցողե, ծագիկը սեր կը բուրդե, հողմիկը սեր կը շնչե, թռչունը սեր կը գեղգեղե, տերևը սեր կը մրմնչե, ո՛հ, ամեն ինչ սե՛ր, սե՛ր...»

Վարդը ասում է.

«Շուշան, որչա՛փ քաղցր ես. քու սրտից ծալքերը շուշանա թեր-թերուն պես անրիժ են, քու նայվածքդ արշալուստյն առաջին նա-նագայթին նման քաղցր է. քու շունչդ առավոտյան զնփյուռին լսի՛ս հեշնայի է... ո՛հ, եթե դու լըլլայիր, փուշերով ծածկված վարդի կոկոն մը պիտի ըլլայիր ես և դեռ չի բացված պիտի թառամնիս՝»:

Մի՛ մի հոգեթով սիմֆոնիա է, որ պարուրում է ընթերցողին շերտ առ անկեղծ, անըմբռնելի մի զգացումով:

Այսպես է գրված ամբողջ պիեսը, այդպես են խոսում՝ քույր հերոսները, նույն պատկերավոր ոճով, նույն սահուն ու թրթռուն լեզվով:

Քրեկներ մեկ-մեկ նմուշ մյուս հերոսներից. Գեղամը, որ նույնպես սիրում է Շուշանին, ասում է նրան՝

«Ո՛հ, մայիկ ըրե, ոտքերուդ տակ սիրտ մը կը կոխկրտես, և այն սիրտը ամեն մեկ քայլափոխիդ մեկ-մեկ կաթիլ արյուն կը հեղու... գիրկս հանգչած՝ հնչե սրտիս քու սիրտ խոսքերդ և հուսահատությունս փարատե, ինչպես որ սոխակն անտառին խորը առափնայան երգով բնության վրա տիրած գիշերային արհավիրքը կը փարատե...»⁷:

Դուրյանը փափուկ, քնքուշ զգացումներ է զգել անգամ իր ավագակ հերոսների մեջ: Սուրմակն ու Տիրանը երբ դարձում են՝ մարդասպաններ են, հրեշներ, բայց երբ խոսում են, ընթերցողին ներկայացնում են պատանի բանաստեղծին, այս անգամ էլ ավագակի կաղապարի մեջ:

Հեղինակը չի վարանել իր մտորումները, զգացումները արտահայտել անգամ հայրասպան, ռեժիսների մեջ կոփված Սուրմակի միջոցով: Պիեսն սկսվում է Սուրմակի մի գեղեցիկ մենախոսությամբ՝ որտեղ գտնում ենք հետևյալ մտքերը. «...Ո՛ր թուր մանկություն, վաղանցուկ վերջալույս մ'էիր, որ սահեցար և կենացս հորիզոնը մթաղենցիր... մանկությանս ատեն կյանքը և մահը, երկուքն ալ լուսաթև հրեշտակներ էին, երկուքն ալ կը ժպտեին ինձի, երբ երեսասարգությունը հասավ, մահը սոսկալի կերպարանք մ'առավ, մահն ատենցի և կյանքը սիրեցի...»

Այս զգացումները հեղինակի անձնական վշտի արտահայտություններն են, ունեն կենսագրական երանգ և պիտի զարմանալ միայն, որ անհրաժեշտ ուշադրության չեն արժանացել մեր բանասերների կողմից, որոնք Դուրյանի ամենաթույլ ոտանավորների մասին ավելի ընդարձակ են գրել, քան զրական այս գոհարի մասին, առաջնորդվելով կանխակալ այն կարծիքով, թե Դուրյանի դրամատուրգիան թույլ է:

Ժամանակագրական կարգով Դուրյանի երկրորդ պիեսը «Տարագիր ի Սիպերիա» ստեղծագործությունն է, որը մոտ հարյուր տարի Դուրյանի թղթերի մեջ պահպանվելուց հետո, վերջերս լույս

աշխարհ հեղափոխության արդյունքում, մասնավորապես, արժանապատիվ մեր գրականագետների շերտ հետաքրքրությունը:

Նոր հարևանություններ մեր բանասիրության առաջ դնում է մի շարք հարցեր:

1. Հասարակական քաղաքական ի՞նչ դեպքեր են հարկադրել Գուրյանին գրելու պիես՝ հեղափոխական-դեմոկրատ Միք. Նալբանդյանի մասին, այնպիսի մի մասնակաշրջանում, երբ բոլոր գրամատուրգներին, այդ թվում և Գուրյանի ուշագրություն կենտրոնը պատմական տեղյակ էր:

2. Որտեղ պիեսի ստեղծման մոտավոր թվականը:

Այս հարցերի ճշտումը հնարավորություն կտա ընդարձակելու Միք. Նալբանդյանի գաղափարական ազդեցության շրջանակը, երաժիշ ընդգրկելով երկու շատ ականավոր դեմքեր՝ Պետրոս Գուրյանին, — որ գրել է պիեսը նրա մասին, — և Պետրոս Աղամյանին, որ ցանկացել է բեմում մարմնավորել հեղափոխական գործընթացը:

«Տարագիր ի Սիպերիա» երկը՝ մի արարվածից բաղկացած գրամատերական ալլաբանություն է: Հայտնի է, որ ալլաբանությունը Գուրյանի սիրած ձևերից մեկն է եղել: Նրա պիեսներից մի քանիսի մեջ գործող անձերի շարքում հանդիպում ենք ալլաբանական կերպարներին:

Գործող անձեր են՝

1. Միք. Նալբանդյան, որ մարմնավորում է ազատագրական պայքարը:

2. Հայաստան՝ մարմնավորում է դժբախտ հայ ժողովրդին:

3. Սիպերիա՝ բռնապետության սիմվոլ:

4. Ժամանակ՝ հույսի, համբերության սիմվոլ:

5. Մահ՝ ճակատագրական անխուսափելիություն:

6. Ազատություն:

Պիեսի նախերգանքում հանդես է գալիս Նալբանդյանը և երգում մի երգ Սիպերիի մասին, որտեղ դաժան է բնությունը, տիրակալում է մշտական խաղաղը, մահն ու արշուներ:

Ա Տեսիլում Նալբանդյանը դժգույն կանգնած ասում է, թե ազատություն գոչեց, կարծելով թե ազատության թևերի վրա բաղձած՝ Հայրենիք էր թռչելու, միևնույն ժամանակ է Սիպերի նա ողբում է Հայաստանի վիճակը, հուսահատ է, ընկճված: Բ տեսիլում գալիս է Ազատությունը, հուսադրում դժբախտ պատանուն, ասում, թե եթե

այժմ մարդիկ չհասկացան նրան, նույնիսկ ազգակիցները մատեն-
ցին, ապագայում հայ ժողովուրդը կգնահատի իր որդուն:

«Միսափն».— ասում է նա,— գիտցիր, որ ան իմ հայնս է, և
պիտի գամ զքեզ քու ալևոր հայրենյացդ գիրկը պիտի դարձնեմ և
մտայաց մուսանները զուխոյ ծաղկյա պսակներով պնենլով՝ ոսկի
քնարներուն թելերուն վրա քու անունդ պիտի անմահացնեն: Դարեր
պիտի անցնին և դեռ նալրանդյանի անունը քնարներու և շրթանց
վրա պիտի խայտա: Եթե հայոց ազատության ժամանակն առաջ
մեռնիս, պիտի գամ և քու անմահ շիրմեդ պիտի զոշեմ, քցնծացեա
ոսկերք նալրանդյանի, հայոց ազատության արշալոյսը ծագեցա՞ւ
և այն ցտեկալի ոսկրները հայրենյաց գիրկը պիտի լեցնեմա՞ն:

Գուրյանի նման մի վաղահաս տաղանդ միայն կարող էր երկ-
նէլ մարգարեական նման մի կանխատեսում:

Գ տեսիլում իշխողը Միրիդն է, ալիքն քննապետության գա-
ղափարը: Նա սաստում է և՛ նալրանդյանին, և՛ նրան գալթակղեց-
նող Ազատությանը, զարմանում է նալրանդյանի համարձակության
վրա:

Դ տեսիլում գալիս է Մահը, իւրում նալրանդյանի կյանքը,
քրիստոնեական քարոզներով միխթարելով նրան, թե միենույն է
արքան էլ, հովիվն էլ ազատ չեն իրենից:

Ե տեսիլում նալրանդյանը մեռած է: Հայաստանը նախ ող-
րում է իր ծանր վիճակը, ապա տեսնելով նալրանդյանի դիակը,
սգում է նրան:

Զ տեսիլում գալիս է ժամանակը և Հայաստանին հույս ներ-
շնելում, թե ապագան հայ ժողովրդինն է:

Պիեսը ընդհանուր առմամբ պարզունակ է, բայց մի շարք
հատվածներում փայլատակում է բանաստեղծի տաղանդը: Ունի
վառ պատկերներ, տեղ-տեղ զեղուն է, հուզիչ:

Ահա մի քանի նմուշ. նալրանդյանը ողորում է Հայաստանի վի-
ճակը, ասում. «Կը տեսնե՞ս, քու սիրույդ համար կը մեռնիմ ահա,
քու անունդ զոշելու համար Միպերիտ սառնամանյաց խորերը կը
հեծնեմ... Իսկ ազատն Ալրաբաստ արտում տխուր նստած՝ արտնա-
նունքը կնճռած, կը մտածն. մերթ իր նայվածքը շորո կողմը և մերթ
յերկինս դարձունելով կը հռուաչն միշտ. իր հառաչանքներն են Հա-
յաստանի երկնից երեսը թանձրացած ամպերը և իր արցունքներն
են իր կողերեն վազած ողբամբմունչ գետերը, այն ամպերը փա-

բառեւու համար կայծակ, այն կայծակը մարելու համար Միպերիս սառերը և այն Միպերիսն ունշացնելու համար ժամանակ պետք է³⁰։

Ամբողջ պիեսը գրված է Դուրյանին հատուկ ուսմանտիկական տաք շնչով, քնարական զեղումներով և արտահայտում է արևմտահայ զարթոնքի կենսություն ու լավատես տրամադրությունը, որն հատուկ էր 1860-ական թվականների կեսերին։

Արդ՝ ի՞նչ պայմանների, քաղաքական իրադրությունների թելադրանք կարող է լինել «Տարազիր ի Միպերիա» պիեսը։ Մեր է գրվել այն։

Մենք տեսանք, որ Միք. Նալբանդյանը իր երկու այցելություններով գաղափարական խոշոր ազդեցություն էր թողել արևմտահայ մտավորականության վրա։ Հատկապես «Մեղվի» շուրջ համախմբված զեմեկրատական հասանքը ամբողջովին գտնվում էր նրա ազդեցության տակ։ Նույն այդ առաջավոր գործիչները 1867 թ. փետրվար ամսին Նոյն էին Միք. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեգարձը, նրան տալով բացառիկ հանդիսավոր քնույթ։ Դուրյանը ապրում ու շնչում էր այդ մթնոլորտում։

Վերոհիշյալ երեկույթը վերջին անգամ կրկնվել է 1867 թ. օգոստոսի 11-ին և դրանով էլ փակվել է Քատերաշրջանը։ Դուրյանը պիեսը պետք է գրած լինի դրանից հետո։ Հնարավոր է, որ դա լինի Դուրյանի գրամատիկական առաջին գործը, հնարավոր է, որ գրված լինի «Վարդ և Եռլանից» հետո, 1867—1868 թթ. Քատերաշրջանում։

Պիեսի մեղ հասած ձևագրի գործող անձերի մաս կան մատիտով նշումներ, որոնց համաձայն՝ Նալբանդյանի դերը կատարելու էր Պետրոս Աղամյանը։

Ներկայացվել է առհասարակ «Տարազիր ի Միպերիա» պիեսը և Աղամյանը կատարել է Նալբանդյանի դերը, թե ոչ՝ հայտնի չէ³¹։

Նորահայտ պիեսը ուշագրավ է ամենից առաջ հեղինակի ժառանգության ամբողջացման, նրա և Միք. Նալբանդյանի գաղափարական որոշ կապերի և Պետրոս Աղամյանի բնական գործունեության վաղ շրջանի պարզարանման տեսակետից։

Հաջորդ Քատերաշրջանից, հիմնականում Վարդովյանի Քատերաշրջանի համար, Դուրյանը սկսում է գրել պատմական ողբերգություններ, որոնց թիվը հասնում է մինչև 10-ի։

Պատմական ողբերգություններում, Դուրյանը իհարկե կրկնում է նախորդ շրջանի ու իրեն ժամանակակից գրամատուրգների կող-

մից մշակված այն տնտեսությունը, թե հայ ժողովրդի գլխին եկած բոլոր պատուհասների պատճառը հայերի անմիաբանությունն է և հայ թագավորների ու իշխանների ալլասերված կյանքը: Այդպես է ընկալել պատմությունը Դուրյանը, դոնե այդպես են քացատրել նրան և միամիտ պատանին հավատացել է, չկարողանալով թափանցել հայ ժողովրդի պատմության զսպանակները հանդիսացող երկվույթների՝ տնտեսական ու քաղաքական շարժառիթների մեջ:

Քայլը նա կատարել է ուշագրավ մի քայլ, որով տարբերվում է իր ժամանակաշրջանի մյուս դրամատուրգներից: Անցյալի դասակարգային հակամարտություններին անտեղյակ դրամատուրգը, իր ժամանակաշրջանի սոցիալական անհավասարության նկատմամբ իր վերաբերմունքը արտահայտել է պատմական հերոսների միջոցով, ինչպես պիտի տեսնենք հետագա էջերում:

1868—1869 թթ. թատերաշրջանում բանաստեղծը գրում է երկու ողբերգություն՝ «Սև հողերը» և «Արտաշես աշխարհակալը»: Դուրյանով գրազվողներից ոմանք «Սև հողերին» են տալիս առաջնությունը, ուրիշներ (Վ. Քերզիբաշյան) «Արտաշես աշխարհակալին»:

Մեզ ավելի հավանական է թվում առաջինը: «Սև հողերը» իր արտաքին հատկանիշներով շատ է մոտ «Տարազի» Սիպերիա պիեսին: Այստեղ էլ մի ամբողջ հատված, պիեսի երկրորդ մասը, կառուցված է նույն սկզբունքով, ինչ մենք տեսանք Նախորդ ըստեղծագործության մեջ:

«Սև հողերը» արդեն կոնկրետ պատմական հիմք ունի: Հեղինակը պիեսի նյութ է դարձրել լեռնկթիմուրի արշավանքներից մի զորվազ՝ Մերաստիա քաղաքում նրա կատարած ահավոր նախնիքը:

Հեղինակի նպատակն է եղել ո՛չ այնքան ցույց տալ լեռնկթիմուրի նախնիքների ահուկիությունը և հուսալքել հանդիսականին, որքան հայրենապիտանիքի դժբախտ վիճակը, որքան հայրենասիրական հուրը բորբոքել երիտասարդության մեջ, նրան մղել ժողովրդի ազատության մասին մտածելու: Նա հանդես է բերել հերոսներ, որոնք մահը նախընտրում են հանուն հայրենիքի ազատության: Ավելին՝ նա հանդես է բերել հայրենասիր կնոջ կերպար: Եթե մինչ այդ Քերզյանի Մանդուխտի միջոցով էր արտահայտվում այդ գաղափարը, որ, այնուամենայնիվ, քրիստոնեությունը համար զոհարարվող մի հերոսուհի է, ապա Դուրյանի հերոսուհին սերաստացի ծն-

բունի հայ իշխան նորայրի դուստր նազենիկն է, որ իր ամուսնու հետ լենկթիմուրի դեմ պայքարում է հանուն հայրենիքի ու ազատության:

Ոգրերգությունը բաժանված է երկու մասի. հեղինակը բուն թատերախաղի մեջ ներկայացրել է լենկթիմուրին իր մարդկանցով և նրա դեմ պայքարող իշխան նորայրին, նրա դուստր նազենիկին, վերջինիս ամուսին Վաղենակին, ինչպես և ուրիշների: Նա հանդես է բերել և ուրացող զորապետ Վաչին: Վերջաբան ալլաբանական մասում՝ հանդես են գալիս Հայաստանը, Հույսը, Սերը, Անմիտությունը և Քշմատությունը:

Դուրյանը քնորոշ վերնազրիքի է ազնի պիեմի չուրաքանչյուր արարվածին: Առաջին արարվածը կոչել է Քերշավանք: Այս ամբողջ հասվածի ողին վառ հայրենասիրությունն է: Նազենիկը ողբում է իր ամուսնու՝ Վաղենակի կորուստը: Ամուսնական, ծնողական անքն ու հայրենիքի սերը նրա մոտ հավասար են: Ե՛մ, ինչո՞ւ ես ալ իրեն հետ չվազեցի պատերազմի դաշտը,՝ ես ալ դուցապետահո՞ւմ մը պես ամուսնույս զրկացը մեջ հայրենյացս կը ձոնի արյունս և չէի հեծնի այնպես, գերեզմանեն խոռված ստվերի մը նման: Ե՞թե հիմա զավակ չունենայի, հազար գերեզման ունեցած էիս, ասում է նա:

Հայրենասիրական այդ գազափարեներով են տոգորված բոլորը, հպարտությունը են հիշում, որ Վաղենակը բանհուն հայեր փրկեց իր մահվամբ, որոնց արյունը պիեի ծծեր թշնամվուն անխնա սուրբը...:

Ողջ են վերադառնում և՛ նազենիկի հայրը՝ իշխան նորայրը արարների դեմ մղված մարտերից, և՛ արգեն կույր վիճակում, Վաղենակը: Վերջինս ասում է. «Հայրենիք մը ազատելու քիչ է այս կուրությունը»:

Քնորոշ է նազենիկի մխիթարանքը.

«Մխիթարվի, ամուսինս, բավական է, որ Հայաստան կույր չլլա դուցապետի մը համար...»:

Կարծես 5-րդ դարի դուցապետն է, որ մաքառել են թշնամու դեմ հանուն իրենց սիրելի հայրենիքի, որը չերմացնում է նրանց սիրտը, ու՞մ ու եռանդ ներշնչում, անհամարձակին անգամ հերոսացնում: Նորայր իշխանն էլ Արշակ հրկրորդի նման հայրենի հողում իրեն զգում է ազնիվ հզոր. «Ե՛րբ այն բանտերեն դուրս ելա, կարծեցի, թե նոր աշխարհ մը մտա, երբ հայրենյացս հողերը կոխեցի».

Հայաստանին հովը հայրենասիրության նոր ոգի մը ներշնչեց ինծի-
նա, որ բանասերութեանը՝ գերեզմանին սև եզերքները զողզողով
ձերանի մ'էի, ահեղ առյուծ մը դարձաւ...»¹։

Այս բուռն հայրենասիրութիւնը Գուրյանի պիեսում թույլ կեր-
պով վերածվում է նաև ատելիւթյան՝ առհասարակ ամեն մի զահա-
կայի, բռնապետութեան նկատմամբ. նրա հերոսներից մեկը ասում
է. «Ա՛հ, երբ պիտի շնչվի աշխարհիս վրային թագը, փառքը և միայն
եղբայրութիւնը իր մանիշակներովը մարդոց նսկատը պիտի պննի
փոխանակ դափնի...»։

Չնայած այս բոլորին՝ «Մեհ հողերի» գաղափարական քովան-
դակութեան հիմքում ընկած է Հայաստանի գծախտութիւնը հա-
յերի միաբանութեամբ բացատրելու ավանդական մեկնաբանու-
թիւնը, կենտրոնական իշխանութեան շուրջ համախմբվելով՝ ամեն
վտանգ կանխելու հնարավորութիւնը։ Այդ մտայնութեան վառ ար-
տահայտութիւնն է առաջին արարվածի վերջում ստեղծված ոգևո-
րութիւնը, երբ գեռ նոր պատերազմից վերադարձած հերոսները,
խելով կենկթիմուրի արշավանքը իրենց երկրի վրա, պատրաստվում
են մարտն ընդունելու, արտասանում են ոգևորված հայրենասիրա-
կան ճառեր, երգում երգեր, որոնցից մեկը, «Վրժ ինչ զոռան, շիր-
մաց խորերեն...», ի գեղ, հայ ժողովրդի արևմտահայ հատվածում
շատ տարածված երգերից է եղել։

Նրանք համոզված են, որ իրենց սկուրծքերն անոր (այսինքն
հայրենիքին) պարիսպ պիտի ըլլան, և մինչև որ թշնամուն սգի-
տապաստ չգլորեն, թուրերն իրենց պատյանը չպիտի դառնան, և
կենկթիմուրը պիտի գողա, որովհետև «հայերը ձեռք-ձեռքի սովին»։

Չնայած այս հոխորտանքին, հայերը պարտվում են։ Ինչո՞ւ
Պատասխանը տալիս է երկրորդ արարվածի վերնագիրը՝
«Մատնութիւն»։

Դավաճանում է կովի պատրաստված զորքի՝ ղեկավարներից
մեկը՝ Վաչեն, որի մոտ փառասիրութիւնը գերազասվում է հայրե-
նասիրութիւնից։

Այս գավաճանի փիլիսոփայութեամբ՝ հայրենիքը տիեզերքի
բոլոր աղետների պատճառն է։

Վաչիի հայրենադավ ջալլը պաշտպանութիւն է գտնում ավագ
զորականների կողմից, իսկ շարքային ղեկավարները հավատարիմ են
հայրենիքին։

Թայց մատնությունը կատարում է իր դերը:

Հայ պատմագրության մեջ հաճախ ենք հանդիպում այն փաստին, որ դավաճանը արգահատանքի է արժանանում նաև թշնամու կողմից: Լենկթիմուրն էլ իր դորականին խորհուրդ է տալիս շվատահեղ հայ դավաճաններին, «վատնդի ույն, որ իր բնիկ ազգը կը մատնե, անշուշտ օտար ազգ մ'ալ կը մատնե»: Եղթալով ին վարձատրում՝ Վաշին:

Ոչ թե Լենկթիմուրի հզորության, այլ հայերի մատնության արդյունք կոտորածը՝ «Սև հոգերը», 3-րդ արարվածի վերնագիրն է:

Այս գործողությունը արգեն մոռալ է, համատարած թախիճ-դիակներ, վիրավորներ և ... Վաշիի զղջումը, հոգեկան տառապանքը: Հակառակ առաջին արարվածի «Վրեժ կը գոռան...» երգի, այստեղ երգվում է «Սև հոգերի» քողերը:

«Վերջարան» հատվածը որևէ նոր միտք չի պարունակում, հեղինակը պիտույն արգեն ասել էր այն բոլորը, ինչ այստեղ քարոզում են այլարանական կերպարները:

Հայաստանը, Հույսը, Սերը, Անմիաբանությունը և Քշվառությունը խոսում են յուրաքանչյուրը իր դերի ու նպատակի մասին: Օրինակ, Քշվառությունը գոհ է, որ հաշոգել է վերջապես Հայաստանն էլ իր հիթանների մեջ առնել: Հայաստանը պայքարում, վիճում է նրա հետ, ասելով, թե դավաճան ու ապիկար հայերի անմիաբանության արդյունք է իր թշվառ վիճակը: Միշտմտում է Սերը, ասում, թե Հայաստանը կփրկվի, եթե անը իշխի բոլորի սրտերին, վերջապես գալիս է Հույսը, խորհուրդ տալիս շնտահատվել, միաբանել, սիրել միմյանց, լուսավորվել:

Հույսը ասում է.

«Հայաստան գերի չէ, ա՛լ ազատ պիտի ըլլա... (շղթաները կը քակե) օտարությունը հայուն գլուխը հարվածող լախտն է, անմիությունը Հայաստանի ժանտախտն է, սերն ու լույսը հայոց դրախտն է...» և քիչ ատենեն երկնից երեսը նոր ասող մը պիտի ցուա՝ այն ալ Հայաստանի բախտն է (հանկարծ քաղցր լույս մը կը ծավալի)¹²:

Այսպիսի լավատեսություններ է վերջանում «Սև հոգեր» ողբերգությունը:

Գուրյանի «Սև հոգերը» հայրենասիրական թեմայով մինչ այդ սրված պիեաների մեջ ամենից հաշոգվածներից է. գրամատիկական կառուցվածքով, բանաստեղծական ավյուրով, պատկերավոր լեզ-

վով շատ է բարձր Պեշիկթաշլլանի Եկոնակիցն։ Իր այդ առաջնություններով, ուսմանտիկ ուսով պետք է բացատրել այն հաշոգությունը, որ ունեցել է երկար տասնամյակներ՝ բնագործելով բազմաթիվ քաղաքների հայկական բնակրում, անգամ փոխադրվելով արևելահայերենի։ Խաղաղվել է Քուրքիայում, Բալկաններում, Պարսկաստանում, Կովկասում և այլուր։

Դրամատիկական տեսակետից նախորդ պիեսներից արժեքավոր է նախնի մամանակաշրջանում գրված Արտաշես Ա թղթերգությունը։

Մեր դրականադիտություն մեջ արտահայտված է այն կարծիքը, թե այդ պիեսը պատմական թիշ բան ունի, թե թղթերգության «սյուժեն» կառուցված է հեղինակի ստեղծագործական երևակայությամբ»¹³։

Մեր կարծիքով սա սխալ է։ Պիեսում նկարագրվող և՛ զեպերն են պատմական, և՛ զեմքերը։ Արտաշես աշխարհակալը պատրաստվում է արշավել Լիդիայի Կրեսոս (Դուրյանի մոտ՝ Կրյուսոս) արքայի վրա։ Երկիրը հանձնում է իր որդուն՝ Տիգրանին։ Նա իր աղջկան կնության է ալել վրաց իշխան Մհերանին։ Լիդիայի զեմ մղված կովում հաղթում է Արտաշեսը, սակայն հետագա պատերազմների ընթացքում իր բանակում ծագած խռովության հետևանքով սպանվում է։

Սրանք բոլորը պատմական են։ Դուրյանի մոտ տարբեր է միայն այն, որ Արտաշեսն է բռնել Կրեսոսին, մինչդեռ պատմությունը ալդ չի հաստատում, թեև անտիկ պատմիչների մոտ նման հավաստացում եղել է¹⁴։ Դուրյանի երևակայության արդյունք է սյուժեում սիրային հանգույցն ու նրա լուծումը, այն, թե Արտաշեսը նախքան թագավոր լինելը սիրել է մի պարսկուհու՝ Որմզդուխտին, որից ունեցել է Արշեղին։ Կնոջը լքել է՝ որդին մեծացել է, զարձել Արտաշեսի թեկնապահը, առանց իմանալու իր ձննդյան զազանիքը։ Որմզդուխտը հետագայում ուզում է վրեժ լուծել Արտաշեսից, բայց սխալմամբ սպանում է իր որդուն, հետապնդում է հալոց արքային, զազանի սողոսկում է նրա սենյակը և սպանում։ Դուրյանը փոխել է նաև Արտաշեսի սպանության պարագան։

Պիեսը բնում հնչել է որպես չիարժեք պատմական թղթերգություն, վերականգնանացնելով հայ պետականության ամենահզոր շիրիքների պատկերը՝ քաղականաշափ հաղորդ Պատահական չէ, որ նրա

առաջին բեմագրութիւնը (1870 թ. հունվարի 10) ներկա են եղել հազարից ավելի հանդիսականներ:

Բայց միայն նյութը և գլխավոր հերոսի՝ Արտաշեսի գերակատարութիւնը (գերասան՝ Հ. Վարդույան) չէ, որ գրավել են հանդիսականներին: Պիեսը գրված է մեծ ազդանշով, Հյուզոյի շատ սրտշակի ազդեցութեամբ, որն իր արտահայտութիւնն է գտել հերոսների ուսմանակի զեղումների, մարտական հասերի մեջ: Պիեսում առկա՝ կլասիցիզմից եկող հանդիսավորութիւնն ու վերամշակութիւնը մեր կարծիքով թելադրված են նյութից. դա նկատվում է հատկապես առաջին արարվածում, որտեղ, Դուրյանը, հետևելով Մ. Խորենացուն, Արտաշեսի, Տիգրանի, Խոսրովի և ուրիշների միջոցով փառաբանում է Արտաշեսի աշխարհակալական նվաճումներն ու ծրագրերը, պաթետիկ հասերով:

Ո՞րն է պատանի զրամատուրդի ցանկութիւնը, պիեսի զազափարական առանցքը: Իր նախորդ պիեսներում օտարերկրյա նվաճողների գեմ դուրս եկող Դուրյանը այստեղ այդ բանը, ոչ միայն արդարացնում է, այլ փառաբանում: Այն, ինչ մերժելի է օտար պետութեան համար, ընդունելի է համարում հայ թագավորի համար: Պիեսում ակնարկ անգամ չկա, թե Լիզիայի ժողովուրդն էլ հայրենիքը պաշտպանելու վճռականութիւն ունի, հայրենիքը լիզիացիների համար էլ նույնքան քաղցր է, որքան հայերի համար: Եվ ի՞նչպես է պատահել, որ հայ ժողովուրդը պաշտպանել է Արտաշեսի նվաճողական պատերազմը, մինչդեռ պատմական իրողութիւն է նրա բանակում ծայր առած խռովութիւնը, որն անշուշտ վկայում էր զմզմութիւն՝ նրկարատեւ աշխարհակալական պատերազմների դեմ:

Դուրյանը այս հարցին փորձում է պատասխանել, բայց չի կարողանում հիմնավորել, եւ ցանկացել է հայոց արքային ներկայացնել ժողովրդի, արդարութեան մասին մտածող մի ինքնակալ, այլ խոսքով կամեցել է սրբագրել պատմութիւնը: Պատերազմներ սիրող արքան այսպիսի պատգամներ է տալիս իր որդի Տիգրանին՝ նախքան Արեւմուտք մեկնելը: «Երգվի՛ր, որ պիտի սիրես ազգդ հովովոյդ շափ և պիտի նվիրես արշունդ իր փառացն ու ազատութեան համար... Դահի՜դ ոտքերը պիտի ըլլան Հայրենիք և իրավունք, պատիվ և արիւթիւն, ասոնցմե զուրկ անգը անդունդ կա. եայն՛, որ սուրդ լի ժանգոտի իր պատյանին մեջ, թագավոր և միանգամայն զինվոր

և գիր: զա՛րկ, մի՛ զարնվիր, մեռի՛ր, մի՛ հաղթվիր, չանա, որ թշնա-
միք հսկա Մասիսի կնճռոտ հակաին չի թքնեն, այն պիտի մեա դա-
րերով հայուն արձան և հիշատակ...»¹⁵:

Անկախ այս հաղաստիացումից՝ Արտաշեսի համար քննաթա-
ղրական է զաժանությունը, խստությունը: Եվ պետք է ենթադրել,
որ այդպես էլ ներկայացրել է նրան զերակատար Հակոբ Վարդու-
յանը, որը դրանից առաջ հանդես էր եկել նման ուժի երկու այլ դե-
րերով՝ Մակրեթով և Ռոդենով (սթափառական Հրեա):

Ի տարբերություն Վարդ և Շուշանս քնարական ստեղծագոր-
ծության, որտեղ բոլոր հերոսները, անգամ ավազակները հանդես
են գալիս քնքուշ զգացումներով, հուզաթաթաժ զեղումներով, այս-
տեղ տիրապետող մարտական ոգին է, առնական տոկունությու-
նը: Ո՛չ միայն Արտաշեսն է զժաղրված նման հատկանիշներով,
այլև մյուս հերոսները:

Դրանց մեջ ուշագրավ է պարսկուհի Ռամզուխտը: Մենք հայ
գրամատիկական գրականության մեջ չենք հանդիպում նման այլ
կերպարի: Դա յուրօրինակ մի կեղի Մակրեթ է, ռհիրների մեջ
կոզված ու առնականացած: Վարդ և Շուշանս մեջ էլ հանդիպե-
ցինք մի կնոջ՝ Մարիամին, որ սպանում է իր ավագակ ամուսնուն,
սակայն այնտեղ դա զեղարվեստորեն ամենևին չպատճառարանված
մի պատահական դեպք է: Այդպիսի կերպար չէ Ռամզուխտը: Հե-
ղինակը նախապատրաստում է նրան նման ռհիրների ու համոզում:
Վրեժխնդիր կինը ո՛չ միայն իր արարքներով է զաժան, անվախ,
այլև իր ներաշխարհով, ապրումներով շատ է հեռու կանացի քնք-
շությունից: Իրեն զժախտացնող տղամարդու նկատմամբ տաժաժ
ահալոր աստիությունը նրա ուղեղը զրազեցնում է խիստ ու զաժան
պատկերներով: Նա Արտաշեսի հետ ունեցած հանդիպումներից
մեկի ժամանակ ահա թե ինչպիսի բառերով ու պատկերներով է ար-
տահայտում իր մտածվածքը, կարծիքը աշխարհի ու կյանքի մա-
սին:

«Մի՛ վատահիր... Արևը հորիզոն մը և կյանքը գերեզման մը,
աստղը անկում մը և բխառը անիվ մը ունի... Ժաղկին ծոցը ար-
ցունք, տերևին մեջ հառաչ, կոհակին մեջ մահ, խոտի մը մեջ թույն
և ափ մը հողին մեջ գանկ մը կամ թագ մը կա... Արտաշես, ծերու-
թենեն ավելի կատեմ զքեզ, շատ անգամ զեղեցիկ ծաղիկները թույն
ունին... սրտերը խունկի կը նմանին, որ շայրած անուշ և հեշտ հոս

շին քուրեր. հեռ, սիւ, վրեժ, աստեղ են, որ սիրտս կը վառեն, աստեղ սիրտ վերջին բոցերն են, որ կը մարին, բայց աշխուն մը կը թողուն. կնոջ արյունը կոհակ կոհակ կծռա, կնոջ դաշույնը կաթիլ կաթիլ արյուն կը քամեն... օձի մը պէս կը սողա... տոյութը կը դադա...»¹⁶

Դուրյանի «Արտաշէս Ա» պիեսը կարծես գրված է մի շնչով, մի հերշելման պահին, այնքան կուռ է, միաժամանակ՝ մշակված լեզվով. Կյանքի ճանաչողությունը, փիլիսոփայական գնահատումն էլ այստեղ թողնում են հասուն մտքի տպավորություն: Պատահական լպկեք է համարել, որ Դուրյանի դրամատուրգիան ժխտող մարդիկ անգամ բացառություն են համարում այս երկը, անգամ երա մեջ տեսնում «շնչապիրյան շունչ մը», ըստ երևույթին նկատի ունենալով ամենից առաջ երա դասական լեզուն ու պատկերավոր սեղ:

Նույնը շնչը կարող առել Դուրյանի «Ասպատակություն» պարակայց ի հայտ կոտ ազերումն Անի մայրաքաղաքին Քաղաքատույնաց պատմական ողբերգության մասին, որը մեր կարծիքով քանադատեղծի ամենաթույլ գործն է, և ոչ դադափարական, ոչ էլ գեղարվեստական տեսակետից չի կարող համեմատվել նախորդ պիեսների հետ: Ըստ երևույթին այն գրված է շատ հապենպ, տեսնական թելադրանքով, Վարդույանի համար, 1870 թ., Նյույթ Անի քաղաքի կործանումն է: Հեղինակը այն բաժանել է երկու թվականի: Առաջին թվականը յուրահատուկ մի նախարան է, որը պատկերում է Կարսի Դադիկ թաղավորի և Քաթուլ իշխանի կոխը Տուրքիի դեմ: Քաթուլը գերի է ընկնում:

Դրան հաջորդում է երկրորդ թվականը, Ալիաշխանի արշավանքն ու Անիի պաշարումը: Հակառակ անձնազոհ պայքարին՝ Ալիաշխանը դրավում և ազերում է քաղաքը: Հեղինակը այստեղ էլ այդ պարտությունը բացատրում է անմիաբանությամբ, դավաճանությամբ, շեշտը դնելով վերնախավի դավաճանության վրա:

Չնայած այս բոլորին, հետաքրքրությունը գեպի Դուրյանի դրամատուրգիան այնքան մեծ է եղել, որ «Ասպատակություն» պարակայց պիեսը բեմադրվել է Վարդույանի թատրոնում, 1871 թ. մարտ ամսին, թեև անցել է աննկատ:

Դուրյանի աշխարհահայացքի համար ազնի բնորոշ է «Անկումը» Արշակունի հարստության պատմական ողբերգությունը, որ գրել է 1870 թվականին: Այն և՛ իր քաղաքարախոսությամբ, և՛ գեղարվեստական արժանիքներով մի նոր քայլ է նշանավորում հեղի-



Alfred Dreyfus



նակի՝ զրամատուրգիական կյանքում։ Նախորդ բոլոր պիեսներում Գուրյանը անցյալը ներկայացնում էր հայ եկեղեցական պատմագրության ավանդական մեկնաբանությամբ, ըստ որի հասարակական կյանքի միակ շարժիչ ուժը թագավորները, իշխանները, նախարարները և հոգևոր պետերն էին, փառքն էլ նրանց էր, պատիվն էլ, սրովհետև ի վերուստ ալլալիս էր որոշված։ Միայն կարող էին լինել լավ թագավորներ, վատ թագավորներ, լավ հոգևորականներ, անարժաններ։

Այս նոր սղերիզմության մեջ հեղինակը լրջորեն վերանայում է իր տեսակետները և առաջին անգամ ո՛չ թե բարի թագավորին է հակադրում շարին, այլ տեսնում է աշխատավոր ժողովուրդ և նրան է հակադրում պալատին, ցույց տալով դասակարգային խոր հակասություններ, ազքատ ժողովրդի դժգոհություն և ատելություն՝ թագավորների, իշխանների նկատմամբ։

Նրկրորդ քալը, որ կատարում է նա, հոգևոր դասի սուր քննադատությունն է։ Ճիշտ է, այստեղ ընդհանրացումներ չեն արվում, անհատ մի հոգևորական է խտտորեն քննադատվում, բայց միևնույնն է, մինչ այդ հայ զրամատուրգիայի մեջ ո՛չ ոք այդքան համարձակորեն չէր մերկացրել որևէ հայ հոգևորականի խորագախ ու անբարոյական կյանքը։ Որոշ փոքրեր կատարվել էին, սակայն առանց նկատելի հաջողությամբ։

Այս պիեսում էլ տեսնում ենք գեղարվեստական խոսքի բացառիկ ուժ, ապշեցուցիչ պատկերների մի ամբողջ մարդարտաշար, որը զրամատիկական այդ երկից քաղվելով՝ կարող է դառնալ գեղեցիկ ասույթների, մի ծաղկեփունջ։

Այժմ ծանոթանանք բովանդակությանը։

Առաջին արարվածում ներկայացվում է հին գինձոր Բաբելի տունը. Բաբելը և նրա դուստր Եահանգուխտը զրուցում են։ Գալիս է Սուրմակ իրենց՝ կատարյալ մի Տարալուֆ. ցանկանում է Եահանգուխտին գրկել, համբուրել։ Հայտնվում է արքայորդի Հրաչյան՝ ծագված։ Նա սիրում է Եահանգուխտին։ Նա մերկացնում է Սուրմակի խորագախությունները։ Թագավորն ու իր մտերիմ ընկեր Սըմբատը ցանկանում են աղքատ տանն պալատ։ Մտադրում են կալանավորել նրա հորը։

Նրկրորդ արարվածում նկարագրվում է մի ցնցող դեպք։ Սըմբատը կատարելով թագավորի ցանկությունը՝ մանկավանդի Եսմարտի

միջոցով թունավորել է թաղուհուն, վերջինս թողորում է ամուսնույց, որ նա իրեն զմարտադրել է և Աստիճանաբար թույնը ներգործում է: Թաղուհին մեռնում է: Ամբաստը Եահանգուխտին փախցնում է ու հանձնում թաղավորին:

Նրբորդ արարվածում Ամբաստը հանգես է դալիս գիվային մի նոր ծրագրով: Ուզում է ապանել թաղավորին և ինքը գահակալել: Արքայից զժողո՛ւ իշխանները զազանի հավաքույթում մտածում են թաղավորին ստապելու մասին:

Զորորդ արարվածում երևում է ժամանակի կաթողիկոսը, նա մեղադրում է թաղավորին՝ նրա տներարքայական կյանքի համար: Հայտնվում է Հրայյան, վերցնում է տոնանգլած Եահանգուխտի փակված սենյակի բանային ու ցանկանում մտնել ախտեղ: Աղլիկը, որ երբորդ օրն է ինչ անձնատուր չի եղել մոլեգնած արքայի կրքերին, — ենթադրելով որ եկողը Արտաշիրն է, թույն է ընդունում: Հրայյան նրան գտնում է կիսամեղ միճակում: Թույնի մեացած մասն էլ ինքն է խմում, ու երկուսով մեռնում են:

Հինգերորդ արարվածում, իշխանները գերեզմանատանը գավազրություն են սարքում Արտաշիրի գեմ, որոշում բռնել նրան և հանձնել Պարսկաստանի թագավոր Վասմին: Հակառակում է միայն հոգևորական պեաը:

Վեցերորդ և վերջին արարվածում հայոց թագավորը, կաթողիկոսը, բոլոր իշխանները պարսկական արքունիքում են՝ գերության մեղ: Կործանվել է Արշակունիների հարստությունը:

Ինչպես տեսնում ենք՝ Դուրյանը սյուժեն զարմյալ կառուցել է ֆրանսիական մեղուգրամաների սկզբունքներով. ոճի բեր, գավազրություններ, հանցավորների պատժում և այլն: Բայց այստեղ արդեն ո՛չ թե անհատ շարեր ու բարիներ կան, այլ կան հայրենիքի քաղաքության մասին մտածող, նրա համար պայքարող մի խումբ մարդիկ (Թարիլ, Հրայյա, Եահանգուխտ և այլն) և կա պալատական վերնախավը, որը գործում է ի վնաս ժողովրդի ու հայրենիքի: Պատժվում է ո՛չ թե բացասական ինչ-որ հերոս, այլ կործանվում է Արշակունյաց հարստությունը:

Ո՞վ կործանեց այն: Առաջին ակնարկից կարող է թվալ, որ հեղինակի պատասխանն է Արտաշիրը իր ցոփ կյանքով. եթե չվարեր զեխ ու չվայա կյանք, մտածեր ժողովրդի մասին, չէր կործանվի: Բայց այդպես չէ: Դուրյանը վերնախավի, թագավորների ու իշխան-

ների քննադատությունը սոցիալական աշխարհի խոր բովանդակությամբ և ազնի, միմյանց հակադրել շինականին ու արքային, որ անխուսափելի եզրակացությունը հետևյալն է. ոչ մի թագավոր չի կարող մտածել ժողովրդի բարօրության մասին, բոլոր թագավորները ժողովրդին կեղեքելով, շահագործելով է, որ դիպել են իրենց հարստությունը, շարունակում են ծծել գեղջուկի արյունը: Բոլոր ռեժիմները, անարգարությունները, նենգությունները, շահագործումը դարձնում են արքայական պալատներում: Ահա թե ինչ է տեսում պիկարի լիրիկական հերոսուհին՝ Մահանդուխտը:

Բնավույնք ունին խեղճ գինյորները, իրենց արյամբը թագավորին և ուղեկանաց երջանիկ ապագան կղեն, բայց դարձյալ անոցմն կը նախատվին, վասնզի մայն շունին, վասնզի ցնցոտին մարդը անարգության կը դատապարտե... Ազքատն իր տնակին մեջ չոր և նեխոտ հացով կը զահանա, իսկ հարուստին աղաքանքը նոր խորտիկներ կը հնարվին... Զինվորը պատերազմի փողին գոռումեն կը սարսոփ—վասնզի իր սիրելիին պիտի բամբկի, թագավորը անգին կույս աղջիկ մը կառնանդե մորը գրկեն... Ի՞նչ տոկալի են ասոնք, ո՞հ, որչափ երջանիկ եմ, որ աղքատ ծնա, աղքատության մեջ սիրաբ չի կորսվիր»¹⁷:

Թագավորները, պալատականները հասարակ ժողովրդին սարսափ, նողկանք են ազդում իրենց վարքագծով: Մահանդուխտը նշյալաց համարում է բնարդակերպ հրեշներ, սրոնց աչքերը փայլուն են գծոթի քոցերի նման: Ընտաղգացում մը ինձ մրմռաց, թե ասոնք գահիճներ էին... Հայրս գնաց, այս մարդիկ եկան, ասոնք գացին, հայրս չի պիտի գառ:

Նա զոհ է, որ շունի ծառա, ոսկի, ալլ ունի բեռվեն տատանվող խաբխուղ տնակ մը:

Ո՛չ միայն աշխատավորական խավերից գուրս եկած հերոսներն են այսպես դատում ու արտահայտում, այլև որոշ պալատականներ: Թագուհին գրեթե նույն գաղափարներն է արտահայտում, երբ տեսնում է թի՛նչ է թագը, թաշտղ աստղ մը. ի՞նչ է ծիրանին, ժողովրդյան արյամբը կարմրած պատանքի կտոր մը, զոր դարձյալ ժողովուրդը կը կարկտե. ի՞նչ է պալատը, վիրապ մը, ուր մարդիկ շղթա և տապար կը կրեն իրենց նմանները հարվածելու:

Գուրյանը գեղջկուհու խոսքեր է գնում թագուհու բերանը, երբ նա տեսնում է. «Որչափ երջանիկ է այն կինը, որ երկնային իր ամուս-

նույն քրտինքը կը սրբե... Ես չեմ կրնար ուրեմն սրբել, երանի թե ցնցոտի հագնեի, վիշտ կրեի, բայց սիրվեիս:

Իհարկե, թագուհու այս խոսքերը ախպական չեն պալատական զեխ կյանքի մեջ թրծված մի կնոջ համար, բայց հեղինակը պատահաբարանել է գրանք. թագուհու ողբերգությունը առաջացել է շտրվելուց, իսկ դա ամենաաարափելին է կնոջ համար: Այո՛, կիներ այդ աստիճանում կը նախընտրի աղքատ ապրել, բայց սիրվել:

Մուրմակի կերպարի մեջ Գուրյանը ներկայացրել է հզորականություն ըստմենի արարքները, շահաատակությանները, անշուշտ գրանք բոլորը ուսումնասիրելով ու տեսնելով իրական կյանքում: Հայ իրականությունում նման անարտյուփներ շատ կային. բուրբիկ հայտնի էին վանեցի Պաղոսի ասրառազգեցիկ արարքները, և ահա գրամատուրգը բեմ էր հանում հզորական մի գործիչ, որը ոչինչ չունի բարոյականություն, սրբություն, ազնվություն հետևապես խոստովանահայր մտեկնում է միամիտ ու անփորձ ազդիկներին, ցանկանում նրանց ծառայեցնել իր անասնական կրքերին: Գիտե՞ս կեզմել, ազնիվ ու աստվածամայա ձևանալ, բայց զին է դցում դիմակը, հենց որ բաց է անում կրքերի առաջաստը: Վաճառում է, լկախ, միաժամանակ տնրազործ է, մասնակցում է պալատական զավազրությունների, սպանությունների: Գուրյանը այսպիսի բնութագիր է տալիս այդ հզորականին:

«Այս մարդը, խաչը կը կոխկռահ և ուրիշին պաշտել կուտու, այս մարդը սիրտ չունի և ուրիշներուն սիրտ կը քարոզն, այս մարդը փիլոսոփն աակ դաշույն ունի և կռնակին զանգույնին մեջ սպանելույն վերջին հեծեմանքը կը խնդղե...»¹⁶:

«Անկումն Արշակունի հարստության» պիեսում Գուրյանը արգին սահմանազատվում էր պատմական ողբերգություններ գրող նախորդ հեղինակներից ո՛չ միայն հրապարակ հանելով շարքային զեղչուկին, այլ հակադրելով նրան վերնախավին: Բայց իրական կյանքի շուրջը պակասում էր այնտեղ և չէր էլ կարող լինել, քանի որ համանախկ այդ հերոսների միջոցով նա կարող էր զաղափարներ միայն անուահայտել և ոչ ցույց տալ կենդանի մարդկանց, իրենց անօրյա փոխհարաբերությունների մեջ: Մեր ամբողջ պատմագրությունը թագավորների, իշխանների և օտար նվաճողների գեմ մզմզ պատերազմների տարեկրություն է, որտեղ գրեթե չկա ժողովուրդ, չկան շարքային մարդիկ:

Դուրյանը իր պիեսում՝ խոսելով անցյալի սոցիալական որոշ շերտավորման մասին, անշուշտ ունի իր ժամանակաշրջանի քննադրանքը. գեղջուկի բերեով ժողովանալով իշխանների ու թագավորների դեմ, արասահայտում էր իր և իր նմանների դժգոհությունը ժամանակի հարուստներից, ամիրաններից ու բարձրագույն հոգևորականներից:

Սա մի քայլ էր պատմական ոգրերգությունների զարգացման գործում: Բայց դա չէր կարող բավարարել Դուրյանին: Նա տեսնում էր, որ ժողովուրդը ձանձրացել է աշոգիսի ոգրերգություններից, ուզում է դիտել իրական կյանքը իր բարդ ու հակասական բախումներով, պայքարով ու մաքառումներով: Ուստի պետք էր կատարել երկրորդ քայլը, ոգրերգական ժանրին հակադրել դրաման, ինչպես այդ վաղուց կատարվել էր Ֆրանսիայում:

Երիտասարդ դրամատուրգը կատարում է նաև այդ քայլը, 1870 թ. աշնանը սկսում գրել «Բատրոն կամ թշվառներ» դրաման: Դա խիզախ մի խոյանք էր քն՝ անի, և քն՝ բովանդակություն իմաստով. ես՝ հակադրվելով կեղծ կյանքիցիստական ու ռեակցիոն ուժմանտիկանյան ուղղությունը՝ ձգտում էր ռեալիզմին, այլ բան է, քն որքանով կարողացավ կատարել. մյուս կողմից պիեսի նյութ էր. դարձնում սոցիալական ախպիսի ցավոտ հարցեր, որոնք շատ զրոգների կարող էին սարսափ պատճառել: Հեղինակը զգալով իր գործի դժվարությունը, պիեսի առաջարկում ասում է.

Արդարև թատրերգությունը դժվարին արհեստ մ'ըլլալը ամեն ոք կը խոստովանի, ես ալ արգեն խիստ բարձր գտած եմ զայն իմ փանաքի՝ կարողություն և մանավանդ հասակին քով, սակայն զայս ալ պետք է խոստովանիլ, որ դժվարին գործ մը առանց հանդուգն ևնուաց սթանդակություն չկրնար դուրսով կատարվիլ...»¹⁹:

Դուրյանը խորհուրդ է տալիս մյուս դրամատուրգներին անցնել ժամանակակից հրատապ հարցերին, գրել բարդի ընտանեկան անցքերը պարունակող բարոյալից թատերախաղեր, սորով ավելի օգուտ կրնան բերալի հալ հասարակության:

Նույն այդ առաջարկումն էս ասում է, քն ինքը հավակնություն չունի կարծելու, որ իր այդ դրաման կարող է թնդափոխել հասարակական դադափարներն ու զգացմունքն այնպես, ինչպես հեղափոխել է Հյուգոյի թնդանին: Սակայն հենց այդ փաստի հիշատակությունն էլ վկայում է, որ հիմնական քննադրանքն ստանալով

հանգիստ հայ հասարակական կյանքից, եւ հաշվի է առնել, ի՞նչպե՞ս է Հյուսիսային աշխարհից, եւս երա մյուս պիտանքից ու վեպերից, որոնց ծանոթ լինելը երկուսն էլ դրամայի մի շարք հասկանքներից:

Գուրյանը նպատակադրված չույր աշխատանք է կատարել հայ ազգային թատրոնը զեպի իրական կյանքը թերեւս ուղղութեամբ: Որքանե՞ղ է հաշուվել:

Դրամայի սյունն հիմնականում կառուցված է միտղոսմատիկ ստեղծագործութեան սկզբունքներով: Հարուստ վաճառական Մուրա-տաֆը Ռուսաստանում սեռականաւոր, փախել է Կ. Պոլիս, իր աղքատ՝ Վարդուհու և հոգեւորականի՝ Էդուարդի հետ ապրում է ախտեղ՝ որպէս Քովմա, ծածկելով իր խելութիւնը: Նրա գործերը շատ վատ են գնում: Հարկադրված է մուրացկանութեամբ մի կտոր լոր հաց հաշ-թայթել արգեն հասուն տարիքի հասած որդիների համար: Գալիս է հրեա Սալմոնը, պահանջում տան վարձը, ապանաւոր ստի-կանութեան միջոցով ստանալ իր իրավունքը: Քովման անհույս վի-ճակի մեջ է. որոնում է որե՛կ էլք և չի գտնում: Նրան ներկայանում է հարուստ նահապետաֆի մատակարար Մակարը, առաջարկում է 50 ոսկով ծախել աղքատ՝ Վարդուհու պատիժը իր տիրոջը: Քովման սկզբում սարսափում է, իսկ ապա տանաւոր միակ էլքը համա-րում է աշխարհը: Պարզվում է, որ Էդուարդը, որ դրողված է քանապանկ-ծութեաններ ու պիտանք գրելով, սիրում է Վարդուհու: Նրանք բա-ցաւորվում են, իրենց նմանեցնում կամարտիկի սենտիմենտալ վեպի հերոսներին՝ Ռաֆայելին ու Հուլիանային: Քովման, նշմարական գծավորութեանից ելնելով՝ տանից դուրս է անում Էդուարդին, առա-ջարկում է փող վաստակել, նոր միայն գալ տուն:

Երկրորդ արարվածը ներկայացնում է թատրոնը, որտեղ աշ-խատանքի է ընդունվել Էդուարդը, որպէս դերասան: Դերասանները դատողութեաններ են անում իրենց ծանր վիճակի մասին: Էդուարդը թատրոնի դերակատրին 5 ֆրանկով վաճառում է ուսերններից իր թաղամասն մի պիտեղ: Քովմայի տանը՝ հոգեկան մեծ տանջանք-ներից հետո Վարդուհին վաճառում է իր կուսութիւնը հորը արված 50 ոսկու փոխարեն, որը, պարզվում է՝ կեղծ դրամ է:

Երրորդ արարվածում ցուցադրվում են կեղծիքի հետևանքները. հոր զգեստը, աղքատ անապատ վիշտը, Սալմոնի նոր աշխարհ և Քով-մային մերթապալել առաջ, Վարդուհու մտադրութիւնը դերասանու-հի դառնալու, նրա հուզիչ հանգիստը թատրոնում Էդուարդի հետ:

որին հայտնում է իր գլխին եկած փորձանքը հետևյալ քառերոգով. «աշտեմեղ Հուլիան չեմ, լկկյալ Զանթինն եմ...»:

Զորքորդ արարվածում թատերախումբը խաղում է լեզուարգի պիեսը. սիրահարի դերերը կատարում են լեզուարգն ու Վարդուհին և փոխանակ վերջում բեմական մահով մեռնելու, թույն են ընդունում և միմյանց գրկում ավանդում իրենց հոգին:

Թվում է, թե գրամատիկ այս վախճանով էլ ավարտվելու է պիեսը, սակայն հեղինակը ստեղծել է մի 5-րդ արարված էլ, որտեղ նոր գաղտնիքներ է բաց անում. պարզվում է, որ Վարդուհուն դժբախտացնող նահապետֆը Փովմայի որդին է, այլ կնոջից ծնված, որ մեծացել է մաքսանհեղների շրջանում և հարստացել: Նրան էլ ձերբակալում են որպես կեղծարար: Զորքորդ գործողության վերջը իր գրամատիկմով անքան ուժեղ է, որ լարի տրագիցիոն պատժումի համար ստեղծված այս նոր գործողությունը գրեթե ավելորդ է:

Ինչպես տեսնում ենք, սյուժեն զարգանում և իր լուծումն է ստանում այդ ժամանակ շատ տարածված մեղոգրամաների նման: Այդպիսի վախճան ունեցող պիեսներ արևմտահայ հանդիսատեսը շատ էր տեսել: Ո՞րն էր այստեղ նորությունը, առաջավորը: Մինչդեռ եվրոպական մեղոգրամաների հերոսների ողբերգական վիճակը մեծ մասամբ արդյունք էր մերժված սիրո, դավաճանության, նենգության, տարիքային և այլ տնտամադատասխանությունների, Դուրյանի պիեսում հասարակական հարաբերությունները, հերոսների տնտեսական ծանր վիճակն է, որ նրանց մատնում է հուսալքման և մղում զեպի անձնապատկանություն:

Հեղինակն այս հարցը բարձրացնում է նույնպիսի համարձակությունը, ինչպես Հյուգոն իր «Թշվառներում», որի ազդեցությունը շատ է նկատելի գրամայի վրա, անգամ երևում է վերնագրից: Այնտեղ ժան Վալմերը դատապարտվում է սպանակիր աշխատանքի, մի կտոր հաց գողանալու համար, տնտեսական թեղադրանքով մարմինը վաճառող Զանթինը համարվում անպատիվ: Այստեղ՝ քաղցի չիրաններից ազատվելու համար նույն քանը կատարում է Վարդուհին, հարկադրված լինելով քավել իր մեղքը մահվամբ:

Բուրժուական կեղծ քարոզագիտության համար, որը ոսկու փալով ծածկում էր ընտանիքներում կատարվող ամեն մի ալլանդակություն,՝ մեծ գայթակղություն էր գրականության մեջ տեսնել հացի

Համար կատարվող հարկադիր մարմնավաճառության արգարքացումը Դուրյանը իր հերոսների միջոցով հասարակության երեսին շարժում է աշխարհի համարձակ գաղափարներ, որոնք մինչ այդ չէին լսվել և չէին կարող հանգուրժվել: Վարդուհու հայրը՝ Քովման իր խղճի հետ հաշվի նստելիս՝ աշխարհ ուշագրավ գաղափարներ է անում. «Ա՛հ, աղքիսն զահիճը կըլլամ, ա՛յ մուրացկան չեմ ըլլար... Ի՛նչ պիտի ընե խեղճը աշխարհ գեղեցիկ ու թշվառ մնալով, մեկը կիս շառներ գինքը, վասնզի հայրը մուրացկան է... վերջապես իր նակատագիրը հոն կանց կանեն, ինչ որ ես վճռեցի քիչ մը առաջ... այո՛, թող անպատիվ ըլլա, բայց ոչ անոթի... վասնզի անոթի մարդը, աղքատ մարդն արգեն անպատիվ է... այո՛, անպատիվ կըլլամ, բայց ոչ անոթի»²⁰:

Իհարկե համարձակ է, շատ է խիստ վճիռը, որին հանդել է Դուրյանը, առաջին հերթին իր վրա կրած լինելով աղքատության ցնցող ազդեցությունը, հարուստի ամրաբնական, լպիրշ ու ստնձարձակ արարքները: Դա մի հասարակություն էր, որտեղ մի կով ունեցողը ավելի մեծ պատիվ ուներ, քան թե հանճար ունեցողը, ինչպես ասում էր Պարոնյանը սրամիտ կերպով, որտեղ գրող լինելը արգեն մուրացկան լինել էր: Նույն պիտեում Դուրյանը ինքն է, որ հերոսներից մեկի միջոցով ասում է.

«...Եթե չես ուզեր բացարձակ մուրացկան մ'ըլլալ, կրակը նետե աչք մրոտած թուղթերը, որոց վրա ընդունայն քերտն ու լույս կը թափես... տաղերգությանց մեջ սիրուհույդ առչե խոստմունքներ, անձնուրացություններ կը շարես, բայց երբ ամուսին ըլլաս, չոր հաց անգամ չես կրնար տանիլ անոր... հրաժարե աչք քաղցր, բայց խորտակ երևակայություններն և՛ երազներին, հրաժարե աչք թովիլ փառքն, չախշախե աչք մուրացկանության նպաստող քնարը...»

...Այո, գուցե անունդ ոսկեզոծ պիտի հիշատակվի խեղճ ու անշուք մեռնելի վերջ, հորանշուք քահանաներ՝ գերեզմանոցին ճամբուն վրա գտնված փոսի մը մեջ քեզ նետելի ետքը, երեսկախ ու դժգոհ մեռելաթաղներ՝ քանի մը թի ցուրտ հող վրադ թափելի ետքը և տարիներ գերեզմանիդ հողակույտը հարթ և անհայտ ընելի վերջը: ...Գնա գործավոր եղիր, բայց երբեք մի փափագիր մատենագիր՝ ըլլալ»²¹:

Պ. Դուրյանի այս հոգեկան փոթորիկը, որն ի դեպ նույնպիսի գաղափարներ արտահայտվել է ռեժիսոր Բանաստեղծության մեջ, նրան մղել է դարաշրջանի նկատմամբ այդպիսի համարձակ եզ-

բակացութիւններէ, նա խորն է ապրել իր և իր նմանների տառապանքը, տնտեսական կարիքից տառաջացած թշվառութիւնը, Գուրջանի համար այդքան վաղ հասակում արգին պարզ էր կեղծիքը կեղծեցական և աշխարհական ամբիոններից քարոզվող այն զաղափարների, թե մարդիկ հաճախ են ստեղծվել և հաճախորդ էլ՝ որպէս եղբայրներ պիտի ապրեն։ Նրա ուսմանտիկ, բայց կյանքի հարվածները շատ սառցած հերոսուհին՝ Վարդուհին հաճախում է հաշտվում անձնասպանութիւնը թողնելու այն աշխարհը, որտեղ բնական իրարու հաճախորդ եղբայր չեն, որտեղ բնական տկար արարածները ամբ, խիղճ ու ցավ ունենալ։

Քատրոն կամ թշվառները գրաման նախադասական մեծ արժեք է ներկայացնում, այն ցնցող տեսարաններով է ցուցադրում ու միայն հասարակական որոշ շնորհի տնտեսական ողբերգութիւնը՝ հանձնի թովմայի ընտանիքի, այլ նույնքան իրական գույներով ներկայացնում է հայ թատրոնի, այդ թատրոնի գործիչների, առհասարակ գրչի մշակների ողբալի վիճակը մի ժամանակաշրջանում, երբ որոշ գործիչներ շաղակրատում էին լուսավորութեան, ազատութեան, մարդու արժանապատուութեան մասին։ Այս բանը նա կատարում է երկու ուղղութիւնով, մի կողմից՝ իր անձնական կյանքն ու ապրումները բնի վրա ցույց տալով՝ հանձնի էղուարդի, մյուս կողմից՝ իրեն բախտակից մի ամբողջ խավի վիճակը ներկայացնելով հանձնի թատերախմբի գերասանների, որոնք արվեստին ծառայելու վեհ կոչումով են մտել թատրոնի կամարների տակ, բայց առաջին օրերից փշրվել են նրանց ուսմանտիկ երազները, բախվելով սառը իրականութեան։ Գուրջանի նկարագրած գերասանները ստանում են ընչին ունիկ, այն էլ ամիսների ուշացումով, երանք չունեն վառարան, որ տաքանան, իրենց կյանքը քարշ են տալիս թատրոնի խցիկներում՝ գրեթե կիսապանդուխտ վիճակում։

Ուսմանտիկական, տեղ-տեղ անգամ սենտիմենտալ շղարշի մեղ պիեսը իր հիմքում խորապէս իրական է և ցուցադրում է ռեալ փոխհարաբերութիւններ, արտահայտում նույնքան ռեալ հոգեվիճակներ, որոնց զարգացման ընթացքում հեղինակը հասնում է նկատելի տիպականացման։ Այդ տեսակետից բնորոշ են ո՛չ այնքան գլխավոր հերոսն ու հերոսուհին՝ էղուարդն ու Վարդուհին, որոնք ավելի շատ հանգիս են գալիս զաղափարներ արտահայտող ուսմանտիկ դիմքեր, որքան թովման, հրեա Սալոմոնը և նահապետոֆի մատակարար

Մակարը։ Քովման հոգեկան ծանր ապրումներից, տեժառադանության դուրս հասնելուց հետո է, որ հաշտվում է մեզի համար շատ անպատժաբեր ճակատագրական վեճին։ Դուրյանը այդ արարքը մասամբ էլ փորձել է բացատրել նրա սոցիալական նախկին վիճակով, հարստության սակն սանդուխներից զեպի ազքատության զհհհհնր սահած այդ մարդու մեջ զեռ կենդանի է նորից հարստանալու, ազքատ շմեռնելու տեժը։ Այս բուրբով մեկտեղ նրա մեջ խոսում է որդեսեր հայրը։ Նա տառապում է ո՛չ միայն այն բանից, որ խարվել է կեղծ փողեր ստանալով, այլ այն գիտակցությանից, որ գիշանել է վաճառել իր միակ ու սիրելի ազգկա պատիվը, սովա՞ղ, թեթև բեռ մ՛ունենի՝ մուրացկանի տուպրակ մը, և արտեղացի, իսկ հիմա արախ վրա երկաթե ձեռք մը կա, որ միշտ կը ճնշե... ազգկանս անմեղ արախն վրա գերեզմանաքար մը թավալիցի... հարուստ մարդիկ, ի՞նչ կուզեք ազքատներեն, անոնք ալ պատիվ ունին... կուզի վրեժ առնել աշխարհեն, բայց աշխարհ ինձնե վրեժ առավ...»³²։

Մալումներ և Մակարը պիտեսում ներկայացված են որպես մամանակի հասարակական կյանքի զսպանակը լավ ըմբռնած, իրենց խիզճն ու զգացումները փողի փայլի տակ կորցրած մարդիկ։ Առաջինը, թվում է, թե պահանջում է իր օրինական իրավունքը, տան վարձը, բայց նա այնքան է անտղոք, անհաղորդ գծախառ մարդու ողորդությունը, որ թողնում է յուրահաստակ մի Շալլոկի տավառություն և լավ գերակատարման մամանակ կարող է ներկայանալ բացասական ուժեղ մի կերպար։ Կեղծ դրամներով Քովմային խարող Մակարը օժտված է նույնպիսի գծերով։

Սոցիալական այս դրամալում մենք չենք գտնում ուժանտիկ զեզումների թելադրանք այն պատկերավոր ոճը, որը բնութագրական էր Դուրյանի պատմական ողորդություններին։ Իրական կյանքը երկաթյա ծանրություններ ներկայացնելու անհրաժեշտությունը հեղինակի աճին հաղորդել է որոշ զսպվածություն, ծանրություն։ Անգամ նրա ուժանտիկ հերոսները՝ էդուարդն ու Վարդուհին չեն խոսում քնարական այն լեզվով, որ խոսում էին նրա Վարդն ու Շուշանը։ Վերջիններիս մոտ շատ է ուժեղ բնության խոր զգացողությունը, նրանց ապրումների, ուրախության ու վշաի համար որպես արտահայտական միջոցներ ու պատկերներ օգնության են հասնում եթերը, աստղերը, արևը, լուսինը, գիշերը, զեփյուռը, առվակը, տերևի խշշյունը, առվակի զլզլոցը և այլն, մինչդեռ Վարդուհու ու

էղոտարդի, հասարակական կյանքի դաժան հարվածի տակ խեղճացած այդ պատանիներին, մտածողութիւնը շատ ավելի իրական է, թանձր։ Անգամ սիրային բացատրութիւնների պահին՝ սիրային զեղումների փոխարեն շատ կենսական հարցեր են ջնջվում նրանց տուտ։ Պետրոս Գուրյանի հերոսուհին տառապում է ո՛չ թէ ինչ-որ վերացական մտածմունքից, այլ այն բանից, որ իր սիրած երիտասարդը, ազգաւ է, խեղճ, կյանքից ծնծված, շնայած հանճար ունի. ոչ իմեմ,— ասում է նա,— շատ անգամ գրած առեկդ մատենիդ կը մտնէ ու կընդարձանան... շատ անգամ ալ կանթիդին յուզը հատնելով՝ կը մարի և աշխատութենեդ կը զրկվիս, որ քեզի համար շատ կարևոր ու թանկագին է»³³։

Այսպիսով՝ Պ. Գուրյանի «Քատրոն կամ թշվառներ» դրաման ուղեկցային երևույթ էր արեւմտահայ դրամատուրգիայի պատմութեան մէջ։ Այնտեղ սոցիալական հարցը բարձրացվում էր այնպիսի համարձակութեամբ, ինչպիսի համարձակութեամբ շէր բարձրացրել զրանից առաջ և ոչ մի դրամատուրգ։ Հասկանալի է, որ նման մի պիես շէր կարող հյուրընկալվել այն թատրոնում, որի հաճախորդների ճշշող մեծամասնութիւնը իրենց պատկերն էին տեսնելու այնտեղ, և որը մասամբ էլ ցուցադրում էր նույն թատրոնի,— ըստ էութեան Վարդովյան թատրոնի—վիճակը։ Վարդովյանը լցուցագործից «Քատրոն կամ թշվառներ» պիեսը։

Այն բեմադրվեց շատ ուշ, երկու տասնամյակ անց, երբ վաղուց խափանվել էր Վարդովյանի թատերախումբը, հրապարակի վրա էր միայն թուրքերեն ներկայացումներ ավագ Մնակյանը։

1893 թ. բեմադրվում է Գուրյանի պիեսը³⁴։ Այդ երեկո օթյակներից մեկում նստած՝ մի ժերուների թաշկինակը աչքերին լաց էր լինում։

Այդ՝ Հակոբ Վարդովյանն էր, որ բեմում տեսնում էր 20 տարի տառաջվա իր թատերախմբի վիճակը։

3. ՀԱՎՈՐ ՊԱՐՈՆՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԳԻՏԱԿԱՆ ԻՍՏՈՐԻԱԿԱՆ ԵՐԿՐԱՆ

Հակոբ Պարոնյանի գրական ժառանգութիւնը ունեցել է զգալի խառնուրդ։ Երգիծաբանը իր կենդանութեան օրերին չի զնահատվել, համարվել է սովորական մի զավեշտագիր, օրվա հա-

սարակական-քաղաքական գեպքերի վրա մականրեսորեն ձեռնադրմի անձնավորութիւնն:

Դրանով պետք է բացատրել, որ նրա անմահ ստեղծագործութիւններէն անեղան նմուշներ են միայն առանձին գրքով լույս տեսել հեղինակի կենդանութիւն օրով, իսկ մահից հետո Կ. Պոլսում հազիվ մի քանի երկեր արժանացան վերահրատարակութիւն:

Երգիծարանի ստեղծագործութիւնները համեմատաբար սովելի բարձր են գնահատվել Կովկասում, հրատարակվել են քանիցս, եւսյնիսկ փորձեր են եղել երկերի ժողովածուներ լույս բնծայելու՝ մի քանի հատորներով: Բայց այստեղ էլ հրատարակվել ու վերահրատարակվել են միայն հանրահայտ երկերը: Նրա ստեղծագործութիւն կեսից սովելին այնպես էլ մնացել է պարբերական մամուլի էջերում մինչև սովետական տարիները, երբ լրջորեն ձեռնարկվեց երգիծարանի գրական ժառանգութիւն հրատարակման գծվարին:

Պարոնյանի երկերից սովելի գծրախառնակատագրի արժանացել է նրա գրամատուրգիան: Չնայած այն բանին, որ 1850-ական թվականների վերջերից հանդես գալով որպէս գրող՝ նշանավորել է ռեալիստական գրամատուրգիայի սկիզբը արևմտահայերի մօտ, այնուամենայիվ նրա պիեսներից և ո՛չ մեկը չի բնագործիլ իր կենդանութիւն օրով: Դրանց մասին չի էլ գրվել թեկուզ համառոտ մի հոգված: Պարոնյանի կյանքով ու ստեղծագործութիւնմբ ամենից շատ զբաղվող Հրանտ Ասատուրը երգիծարանի մասին մամուլում, տարեցույցներում և իր գիմաստովերներն աշխատութիւն մեջ գրած հոգվածներում գրամատուրգիայի վրայից անցնում է հապենպ, մի քանի տողով, շփոթեկով որոշել Պարոնյանի գերը հայ գրամատուրգիայի պատմութիւն մեջ:

Դրեթն եւսյն է անում Ա. Չոպանյանը 1895 թվականին ռուսագիտ պարբերականում հրատարակած իր ընդարձակ հոգվածում, որը հետագայում հօգուտ Պարոնյանի կատարված որոշ կրճատումներով, տեղ է գտել նրա գիմեքերն ժողովածուի երկրորդ հատորում: Չոպանյանի կարծիքով Պարոնյանի գրամատուրգիան առատարակ ոչ մի արժեք չի ներկայացնում և այն գրված է Մուխրեի նմեղ աղգեցութիւնմբ, թե ամբողջ հատվածներ վերցված են Մուխրեից և տեղայնացված:

Ազեյի հազմեպ ու անորոշ սողեր ենք գտնում Ս. Երեմյանի «Ազգային դեմքերում», որտեղ նույնպես բացակայում է Պարոնյանի գրամատուրգիայի ոչ միայն վերլուծությունը, արժեքավորումը, այլև գիտատական նյութի մատուցումը:

Նախատգնատական տարիներին Պոլսում, Քիֆլիսում և այլուր Պարոնյանի մասին գրված հոգվածներում, ինչպես և վերջին 40 տարիների ընթացքում լույս ահա՞ծ աշխատություններում նույն անտարբերությունն ենք տեսնում երգիծարանի ժառանգության այդ հասվածի նկատմամբ: Դրա պատճառը ամենից առաջ պետք է որոնել այն բանի մեջ, որ վերոհիշյալ հեղինակները առիթ ու ժամանակ չեն ունեցել հանգամանորին ուսումնասիրելու Պարոնյանի ստեղծագործությունները, համեմատելու համաշխարհային գրամատուրգիայի այլ նմուշների հետ: Գուցե Զուպանյանի և այլոց թյուր կարծիքը, թե Պարոնյանը պատմենել է Մոլիերին, պատճառ է դարձել, որ մարդիկ այլևս ժամանակ չվատենն ստուգելու այդ հայտաբարության իսկությունը:

Մեր օրերում էլ ո՛չ ակադեմիկոս Տերտերյանի «Է. Պարոնյանի էսթետիկան» ծավալուն ուսումնասիրության մեջ, և ո՛չ էլ Պարոնյանի մասին գրված այլ աշխատություններում չենք գտնում Պարոնյանի գրամատուրգիայի թիչ թե շատ ամբողջական բնութագրեր: Այդ հարցին նվիրված հասվածները մի քանի էջից մվելին չեն և ամենին չհավակնություն չեն կարող ունենալ տալու հարցի պատասխանը:

Սկզբից ենթ պետք է ասել, որ Պարոնյանը, ինչպես գրական մյուս սեռերի մեջ, գրամատուրգիայում էլ ինքնուրույն է, ունի իր առանձնահատուկ տեղը: Նրա երգիծանքը տարբեր է այլ կատակերգականների երգիծանքից: Նա, անշուշտ ծանոթ է եղել և՛ հունական կատակերգակ գրականությանը և նրա անմահ ներկայացուցիչ Արիստոֆանին, ծանոթ է եղել և իտալական գրամատուրգիային (Գոլդոնի և ուրիշներ), և՛ մասնավորապես Ֆրանսիական հեղինակներին (Թաֆն, Կոսեն, Մոլիեր և այլն): Ինչ խոսք՝ համաշխարհային գրամատիկական մտքի վերահիշյալ հսկաները իրենց գրական ազդեցությունը թողել են Պարոնյանի երգիծական տաղանդի ձևավորման վրա: Նա անշուշտ սովորել է իր նախորդ վարպետներից: Դա ամենևին չի նսեմացնում նրա թողած ժառանգությունը: Համաշխարհային գրականության այնպիսի մի տիտան, ինչպիսին է

Եւրոպիոյ, շատ քան է վերջորէ իր նախորդ և ժամանակակից բուսեղծագործողներոյց, էլ չենք խոսում այն մասին, որ Եւրոպիոյ գրամատիկական երկերի մեծագոյն մասի ֆարսուլան վերցված է հունա-հռոմեական, իսլամական, իտալական պատմագրութիւննց, հաճախ միշին դարերում պատմվող այս կամ այն ավանդութիւննց:

Հասնելով ավելի նոր ժամանակաշրջանները, սյուսնետային արտաքին նմանութիւններ կարող ենք գտնել ամէն մի ժողովրդի գրամատուրգիայի ներկայացուցիչների մօտ: Քի՛չ է նման Լերմոնտովի «Դիմակահանդեսի» սյուսնին (նույնիսկ գրամատիկական հանգույցի զարգացումն ու լուծումը) Եւրոպիոյ Օթելլոյին: Բայց ո՛ւմ մաքից է անցնում Լերմոնտովին համարել Եւրոպիոյ մեխանիկութեն ազգվող մի գրամատուրգ:

Էականը ոչ թէ կաղապարն է, գեղարվեստական ձևի որոշ նմանութիւնը, այլ այն, թէ ավելի հեղինակը որքանո՞վ է կարողացել այդ արտաքին հատկանիշները ոգտագործել իր նպատակագրած տեսակետի գեղարվեստական հիմնավորման ու պատճառարանման համար: «Դիմակահանդեսի» համար քննորոշ է ո՛չ թէ աղարանշանի կորուստը, Արքեմիդի խանդը, որը նման է Դեզդեմոնայի թաշկինակի կորուստին ու Օթելլոյի խանդին, այլ այն, որ հեղինակը մեծ տաղանդով ցուցադրում է ուս ազնվականութեան բարոյական քայքայումը, հասարակական առաջընթացի համար այդ գոտակարգի անպետքութիւնն ու վնասակարութիւնը: Եթէ ես շունենոր գաղտփարական նման նպատակաւացութիւն, ո՛չ Պիսարնի, և ո՛չ էլ Ադամյանի նման գերասանները չէին կարող հասնել արվեստի այնպիսի բարձրութեան, ինչպիսի բարձրութեան հասան նրանք 1880-ական թվականներին:

Պարսեյանի գրամատուրգիայի համար քննորոշը ո՛չ թէ այն է, որ երա այս կամ այն կատակերգութեան մեջ տեսնում ենք Գուգոնի, Մուլիերի տիեսներում հաճախ նկատված կատակերգական գրութիւնների նման դեպքեր, որոնք, ի դեպ, հատուկ են առհասարակ համաշխարհային շատ ստեղծագործութիւնների (թուրիսացութիւնների, անհամապատասխան զույգերի ամուսնութեան վրակառուցված տեսարաններ, դեպքեր և այլն), այլ այն, որ Պարսեյանը մեծ տաղանդով ցուցադրում է Պուսի քաղքենիական խավի ալլասերված բարքերը, ցուցադրում զարմանալի իրազեկութեամբ և գե-

գարգիստական մեծ ընդհանրացումներով: Նրա բուրբ տիպերը կենդանի են, ամբողջական ու գործում են իրենց միջավայրի մեջ:

Պարոնյանի գրամատուրգիայի համար բնորոշ է երգիծանքի ինքնատիպությունը: Նրա մտախն ասված այն կարծիքը, թե նա ժիժազում է ժիժազելու համար, ժիժազում է բուրբի վրա, պարզ թյուրիմացություն է:

Ինչպես համաշխարհային գրամատուրգիայի բուրբ հակաների մոտ, Պարոնյանի մոտ էլ ժիժազը իր խորքում պարունակում է դարաշրջանի հասարակական հարաբերությունների բախման երկունքը:

Պարոնյանը, հետևելով, արևմտածիժողովական դասական գրամատուրգիայի կանոններին, իր պիեսներում խուսափել է գրամատիկական տարրին անզ տալուց, ինչպես և խուսափել են Գուգոնին և Մուլիերը, Գոգուլը և ուրիշներ:

Պարոնյանի գրեթե բուրբ հերոսները, ինչպես Մուլիերի հերոսները, ժիժազելի վիճակում են: Բայց այդ կատակերգականի տակ հեշտությամբ նկատվում է ժամանակաշրջանի հեքը: Այդպես է Գոգուլը, որի ելնատակովը կոմիկական իր տարրերի վիճակների մեջ, անձանոթ միջավայրում ունեցած իր բուրբ հանդիպումների ընթացքում ցուցադրում է ճորտատիրական Ռուսաստանի ահավոր պատկերը, ստիպում մարդկանց մտածելու Ռուսաստանի մեծ վշտի մասին:

Պարոնյանի պիեսներից և ո՛չ մեկի մեջ չկա գաղափարական դրական մի հերոս, որը հանդես գա դարաշրջանի խարանձավ, բայց նա կատարում է այդ բանը, միջավայրի, սոցիալական հարաբերությունների վառ ցուցադրումով, հանգեցնել իր դարն ապրած դասակարգերի ժխտմանը:

Պարոնյանի գրամատուրգիան ունի նաև մի այլ առանձնահատկություն: Այդ՝ հեղինակի լիաթոք ժիժազն է, որի նմանը մենք հազվադեպ ենք հանդիպում համաշխարհային գրամատուրգիայում: Սրամատությունների զարմանալի քաղժաղանությունը, խոսքի կոմիզմի անսպառ պաշարը, որ նա շաղ է տալիս ինչպես իր այլ ժանրի ստեղծագործություններում, այնպես էլ գրամատիկական երկերում, Պարոնյանի պիեսները դարձնում են բացառիկ արժեքի երկեր, որոնք ո՛չ միայն բնմում են հնչում, այլև ընթերցանության սեղանի վրա:

Հ. Պարոնյանի կենսագիրներից մի քանիսը վկայում են, որ գեղեւ-պատանեկան հասակում նա կատարել է գրական փորձեր: Քն ինչ են եղել գրանք, մեզ հայտնի չէ: Խառնապահանք երգիծարանը, որ նույնիսկ իր առաջին հասուն շրջանի երկերի նկատմամբ եղել է անողորմ, չէր կարող հասարակությանը գրազնեցնել իր գրական թաթովանքներով: Այն ինքն է որն է ակնարկություն անում իր գրական երախայրիքի մասին և ոչ էլ որն է նմուշ հասել է մեզ:

1865 թ. դարեանը Պարոնյանը իր ժենգավայր Աղբիանապուսից գալիս է Կ. Պոլիս: Հենց նույն ամիսներին՝ նա մոտիկից շփվելով ռեդակցիայի թատրոնի շուրջ համախմբված մարդկանց հետ, հասկապեա Հարություն Սվանյանի, որի դազափարական ազդեցությունը ակնբախ է Պարոնյանի վրա, փորձում է իր ուժերը գրամատուրգիայում, գրում է սերկու տերով ծառա մը՝ կատակերգություն:

Դա Պարոնյանի առաջին սանգմագործությունն է: Երջանիկ զուգադիպության մեզ հասել է հենց այդ գրական երախայրիքի ինքնագիր օրինակը, միևնույն երա հասուն շրջանից որն է երկի ձեռագիր չի մնացել: Սերկու տերով ծառա մը՝ կատակերգության ներքնում կարգում ենք 1865, նոյեմբերի 9-ը: Եթե ընդունենք, որ Պարոնյանը առնվազն մի երկու ամիս աշխատել է դրա վրա, կնշանակի նա ձեռնարկել է այդ աշխատանքին Պոլիս գալու հենց առաջին ամիսներին: Ի՞նչն է թեպաղրել նրան՝ գրել կատակերգություն, արդյոք դա եղե՞լ է որն է մեկի առաջադրանքը: Այդ այն տարին էր, երբ ռեդակցիայի թատրոնը՝ ապրում էր քայքայման շրջանը: Հիմունքային փալլուն խաղաշրջանից հետո խումբը ցրվել էր եկել քաղաքով մեկ, հայ մամուլում ահազանգներ էին լսվում նորաստեղծ հայ թատրոնի կործանման մասին, կոչեր էին արվում համախմբել ուժերը, դարկ տալ թատրոնին և գրամատուրգիային: 22-ամյա երիտասարդը, որը արդեն ծանոթ էր համաշխարհային դասական գրամատուրգիային, փորձում է իր ուժը այդ բնագավառում: Փաստն այն է, որ նա գլուխ չի բերում այն, ինչպես պիտի տեսնենք ստորև. Պարոնյանը պարզապես մեզ թողել է մի սնագրություն, չի աշխատել այն ավարտելու և մշակելու վրա:



Հակոբ Պարսեղյան



Ուղիղ երկու տարի անց՝ ձեռնարկում է «Առաջնաբայան արե-
վելլյան» կատակերգութիւնը և ավարտում է 1867 թվականի վերջե-
րին, այն ամիսներին, երբ «Արեւելլան թատրոնը» Սրապիոն Հեքիմ-
յանի վարչութիւն տակ բոլորելով իր ամենանշանավոր խաղաշըր-
շաններին մեկը, փակվել էր սուլթանական կառավարութիւն կող-
մից: Տպագրում է 1868 թ.:

«Առաջնաբայան արեւելլանից» հետո Պարոնյանը գրեց «Շողո-
րութը», որը թողել է կիսատ: Հետագայում նա գրեց «Պոսլոյը»՝
նայնպէս թերի Միակ ավարտուն կատակերգութիւնը, որը բաժա-
րարել է նրդիծարանի պահանջներին, «Պաղտատար աղբարն» է՝
գմբախտարար լույս տեսած այնպիսի մի ժամանակաշրջանում՝
1866 թ., երբ հայկական թատրոն գոյութիւն չուներ Պոլսում:

Այսպիսով, Պարոնյանը գրել է հինգ կատակերգական ստեղ-
ծագործութիւն, որոնցից երեքի հրապարակ գալը զուգադիպում է
արեւմտահայ թատրոնի վարգացման ամենարուսն շրջանին, բայց
գրանցից և ոչ մեկը չի քննադրվել, քանի որ երկուսը գրվել են այնպիսի
ժամանակ, երբ արդեն թատրոն գոյութիւն չուներ, ու այնպէս էլ
անմահ երգիծարանը կենդանութիւն օրերին քննում չտեսավ իր
ստեղծագործութիւններից որեւէ մեկը:

Չնայած դրան՝ Պարոնյանը հայ կենցաղային դրամատուրգիայի
մեջ կատարել է խոշոր դեր. նրա կատակերգութիւնները մեծ ազ-
դեցութիւն են ունեցել արեւմտահայ գրականութիւն զարգացման
վրա ինչպէս իր ժամանակաշրջանում, այնպէս էլ հետագա տաս-
նամյակներում, ուստի նրանք իրավամբ արժանի տեղ պետք է գրա-
վեն հայ թատրոնի պատմութիւն մեջ:

«Երկու տերով ծառա մը» կատակերգութիւնը նման է Գուգոնի
համանուն կատակերգութիւնը, բայց նման է միայն արտաքին հատ-
կանիշներով (անունը, երկու տերերի ծառայելուց առաջացած կա-
տակերգական դրութիւններ և այլն): Իր հիմքում ինքնուրույն է և
ներկայացնում է պոստահայ կյանքի մի պատկերը: Պիեսը ունի սո-
ցիալական որոշակի նպատակասլացութիւն: Հեղինակի խոր գիմո-
կրատիզմը ի հայտ է եկել հենց առաջին ստեղծագործութիւն մեջ:
Կատակերգութիւն գլխավոր հերոս Կոմիկը արկածախնդրական
որեւէ նպատակով, կամ զվարճանալու ցանկութեամբ չէ, որ ծառա-
յում է երկու տերերի: Տեստեսական ծանր վիճակն է նրան մղում
անխուսափելիորեն վտանգավոր այդ քայլին:

Ահա թե ինչպե՞ս է իրեն ընտրապարտ նա: Բնաստանները ինչ-մեկ հարյուր հազար անգամ ավելի երջանիկ են: Անոնք բուր սր կաշխատին, իսկ գիշերները կը հանգչին, այլ ես գիշեր ցերեկ շտապանակ կաշխատեմ, միշտ տրթուն. բնով հանգիստ չունեմ. հազիվ թե մեկ տերս կը քնանա, մյուսը կարթնեա, մեկը կերթա, մյուսը կգա... Իսկ զարմանալին ալ այն է, որ հազիվ կրնամ մայր մը հոգալ: Թե որ մեկ տեր մը միայն սնեհնայի, մայրս անտրամենե պիտի մեռներ և այն ասեհն...»

Կոմիկը մի այլ խոստովանութուն էլ ունի, ես այն կարծիքին է, որ ազգաստությունը ոչ միայն անտեսանական անապահովություն է, այլև իրավական, և զրկում է երիտասարդին կյանքում իր եախասիրածին ընտրելու, սիրելու իրավունքից: Նա դատությունամբ ասում է. «Գեղեցիկ օրիորդներու տեսքը ազգատեները կալլային միշտ»:

Կատակերգության ընդգրկման շրջանակը նեղ է, այն ցույց չի տալիս անգամ երկու տերերի առօրյան ու կենցաղը՝ մտերամասնությունների մեջ: Ավելի շատ Կոմիկն է երևում իր զբաղմունքով (տունը մաքրել, կարգի բերել, տերերի որոշ հանձնարարությունները կատարել և այլն): Հեղինակի մի քանի արտահայտություններից երևում է, որ Կոմիկի երկու տերերը Անտոնն ու Քեոփիլեն եույնպե՞ս հարուստ չեն, կարծեք մասամբ էլ նրանց անտեսական վիճակն է թելադրում յուրաքանչյուրին՝ պահել կես-կես ծառա, անշուշտ չի-մանալով այդ բանը:

Չնայած գլխավոր հերոսի՝ Կոմիկի դառը խոստովանություններին, կատակերգությունը ի՞նչ ամբողջությամբ վերցրած գրված է զարմանալի աշխուժությամբ: Պարոնյանական սրամտությունները, աֆորիզմները օգտագործված են առատորեն, հերոսների զրույցները կառուցված են զիպունկ, խոստուն և սրամիտ երկախոսություններով, որոնց վարպետ գերակատարման ժամանակ կարող են միայն լիաթոք ծիծաղ կորզել հանդիսականներից, զվարթ մթնոլորտ ստեղծել թատրոնում:

Բերենք մի քանի օրինակ.

ԱՆՏՈՆ.— Ո՛ւր կորսվել էիր, երկու ժամն ի վեր քեզ կանչելեն հոգիս բերանս եկավ:

ԿՈՄԻԿ.— (մեկուսի) Եթե քառորդ մըն ալ կանչեր, հոգին բերենե զուրս պիտի ելներ:

Կոմիկը իր մորը ներկայացնում է Քեոփիլեին, որն ասում է.

— Տիկին, ձեր զավա՞կն է, այս:

— Այո՛, պարոն:

— Բայց քեզի չի նմանիր:

— Ու, իրեն կը նմանի:

Ահա մի նմուշ Կոմիկի և նրա մոր խոսակցությունից: Գալիս է Անտոնը: Կոմիկը ասում է.

— Առ մյուսն ալ:

— Ա՛յս է մյուս տերզ:

— Այո՛:

— Երկուքն ալ մեկը մեկնն ցած:

— Չէ, ասիկա մյուսնն բարձր է՞:

Հեղինակը ցանկացել է հերոսներին տիպականացնել նրանց մտածելակերպով և լեզվով: Այդ բանը նկատելի է հատկապես Կոմիկի ու տերերից Անտոնի խոսակցության մեջ:

Իր կատակերգությունը գրելով ժամանակի աշխարհաբար խոսակցական լեզվով, Պարոնյանը գրաբարին տուրք է տվել մեկ երկու ռեմարկի մեջ: Կոմիկի մասին ունի այսպիսի մի ռեմարկ՝ ի ծուկն իջան: Բուն տեքստի մեջ էլ նկատում ենք գրաբարի հետքեր, մի բան, որը վկայում է նրա մտածողության վրա գրաբարի նկատելի ազդեցությունը այդ շրջանում: Այսպես՝ նա հետո բառի փոխարեն գործածում է զկնի գրաբարյան ձևը: (եւզնկ մը ծեծելեն զկնի վռնահմ զինքը):

Ենթադրեմք, որ ծառայող ծառա մը՝ կատակերգության լրիմագրվելը մեր կարծիքով պետք է բացատրել ո՛չ թե նրա գեղարվեստական արժանիքների պակասով, այլ այն բանով, որ պիեսը լույս չի տեսել, իսկ Հեղինակը ցուցաբերելով բացառիկ խոստապահանջութուն, չի ներկայացրել Թատերախմբերի: Բայց հենց այն հանգամանքը, որ զեռևս 1865 թ. գրված կատակերգության ինքնագիրը Հեղինակը չի ունեցրել, թողել է հնազառ սերունդներին, վկայում է, որ Պարոնյանը գուցե նպատակ է ունեցել անգրագատնալու նրան:

Միանգամայն այլ որակի ստեղծագործություն է «Անտոնյան»-ը: Բուլժն արևելյան էր, — դասական կատակերգության սկզբունքներով գրված մի աշխատություն: Կա կարծիք, այն էլ Հրանտ Ասատուրի նման զգույշ բանասերի կողմից արտահայտված, թե Պա-

բռնյալներ չի հաճանել նաև գրան և լույս ընծայելուց Հետո հաճաքել է գրախառնություններից:

Որքանե՞ղ է հիշատալս կարծիքը: Աշխարհի տարրեր գրադարաններում առկա օրինակները չեն վկայում հզուտ այդ բանի: Գուցե հոգեկան որե՛կ տրամադրություն մեջ նա մի քանի օրինակ հաճաքել է ու ոչնչացրել: Եթե մամուլում հանդիպենք Պարոնյանի այդ կատակերգության մասին զրգած խիստ գրախոսությաների, Կուցե որոշ լափով պատճառաբանվե՞ր արարքը: Բայց նման որե՛կ վերաբերմունք չենք հեկատում: Կատակերգության վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ նա մի քանի զլխով բարձր էր մինչ այդ արևմտահայ իրականության մեջ զրգած բուռն պիեսներից, և անգամ Հետագա սասնամայակներում լուսնեցավ իր մրցորդը, եթե չըհաշվենք նույն հեղինակի «Փառաստար ազրարքը»:

«Առամենարույժն արեւելյանում» տեսնում ենք պոլսահայ քաղքենիական կյանքի լայն ցուցադրումը՝ բարքերի աշխատքում, կատարյալ ապակեում, ամուսնական զավաճանություն, խարհություն, կեղծիք և այլն, միաժամանակ բուրժուական զաւապարսխասություն խիստ քննադատություն:

Կատակերգական գործողությունները զարգանում են հետևյալ ուղղությամբ: Անճարակ մի առամենարույժ, որի գիտելիքները հնու չեն գնում Արեւելքում տարածված բուժականների իմացածից, խարհրայական միջոցներով իրեն ներկայացնում է բացառիկ հմտության տեր մի մասնագետ: Նրա այդ կեղծիքը պաշտպանում է օգնականը՝ Նիկոն:

Առամենարույժ Քափառնիկոսը, թեև չի տիրապետում իր արհեստին, լավ յուրացրել է իր ժամանակի հասարակարգի զսպանակները, արտակարգ ճարպիկ է, օժտված խոսելու, տիրաշահելու, խարելու հնարամտությամբ: Գիտի քաղաքավարական որոշ գներ, հաճախում է զվարճության վայրեր՝ պարահանդեսներ: Նա ստեղծել է լայն ցանց իր շուրջը: Կույի օգտվում է Ֆրանսիական կենցաղի՝ հայ իրականություն բերած շրարիքներից: Գողի համար ամուսնացել է իրենից տարիքով մեծ, բայց հարուստ Մարթայի հետ: Այդ անհամապատասխանությունը նա ուղղում է կապ հաստատելով մի անբարոյական կնոջ՝ Սոֆիի հետ: Ահա իր և վերահիշյալ կնոջ զաւառնի ժամադրությունների ու հանդիպումների, իր տիկնոջ Մարթայի հետ ունեցած բախումների ընթացքում պատահած թյուրիմացու-

ԱՏԱՄՆԱՐՈՅԺՆ
ԱՐԵՒԵԼԵԱՆ



ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹԻՒՆ ԵՐԳԱՌԱՌՆ
Ի ՏՆԵՑ ԱՐԱՐՍ

Ի Օ. Օ. ՊԱՐՈՆԵԱՆԷ



Կ. ՊՕԼԻՍ
ՏՊԱԳՐՈՒԹԻՒՆ ԱՐԱՐՍԵԱՆ

1868

թյունների հիման վրա է, որ զարգանում են կատակերգական գեղ-
քերը, աշխույժ, հմտորեն կառուցված խոսքի ու գրություն կոմիդի
առատ սպասարկումով: Խորապես բնական աչա կատակերգության
բազմաթիվ արարվածներում գործողությունները զարգանում են արամա-
րանված հաշորգականությամբ, հերոսների բնական կերպարների
աստիճանական զարգացմամբ ու հուսանալիությամբ:

Քափառնիկոսից, Նրա կնոջ՝ Մարթայից, Մոֆիից, ծառա Նիկո-
լից բացի ի հայտ են գալիս հետևյալ անմեղությունները՝ Մոֆիի
ամուսինը՝ Քալմասը, որը տուաչ եղել է Մարթայի սիրեկանը, Քա-
փառնիկոսի աղջիկը՝ Նրանյակը, Նրա նշանածը՝ Լևոնը, Քափառնի-
կոսի ազգականներից Մարգարը և այլն:

Հետևելով դասական դրամատուրգիայի սկզբունքներին, Պա-
րոնյանը չունի հերոսների բնեղացում, եւ չի ստեղծել հրեշներ ու
հրեշտակներ:

Նա նկատելի համակրանք ցուցաբերելով հարուստ ընտանիք-
ներում ծառայող ազախիկներին ու ծառաների նկատմամբ, չի փոր-
ձում իր գաղափարները քարոզել Նրանց միջոցով: Ժիշտ է, Նրանց
մոտ կան բողոքի որոշ երանգներ՝ դժգոհություն իրենց տերերի նը-
կատմամբ, ինչպես Կամիկի, Նիկոլի, սակայն նույն աչգ մարդիկ
իրենց ազիտությունը, հետամնացությամբ չեն կարողանում վեր
բարձրանալ կենցաղային հարցերից ու դասողություններ տեսլ հո-
սանրական ավելի բարդ երևույթների մասին: Պարոնյանը նման
հարցեր բարձրացրել է մյուս հերոսների միջոցով: Նա շատ ճշմար-
տություններ, դարաշրջանը բնութագրող կարծիքներ հաճախ ար-
տահայտում է այնպիսի հերոսների միջոցով, որոնց ամենից խիստ
է քննադատելի:

Այսպիսին է Քափառնիկոսի կինը՝ Մարթան, քաղցնեթական
միջավայրում մեծացած, թույլ կրթություն ստացած, բուրժուական
ազատության որոշ գաղափարներ անգիր արած մի կին: Նա դժբախտ
է Նրանով, որ ամուսնացել է երիտասարդ Քափառնիկոսի հետ և
շարունակ Նրա երեսով է տալիս, թե Քափառնիկոսը իր ստակով է
մարդ գարձել: Բայց Մարթան երբեմն հանդես է գալիս այնպիսի
մերկացումներով, որոնք Պարոնյանի կարծիքներն են: Ահա թե որ-
քան համարձակ է եւ քննադատում ազգային սահմանադրությունը:

«Տեսե՛ք մեյ մը և պոռացե՛ք թե ազգը հառաջագիմություն ա-
պարեզին մեջ կը քալե... բոկ սաքով: Ո՛վ հառաջագիմություն, հա-

յությունը պոռչ կախած գետնաքարչ ո՞ւր կը տանիս, ալգայիսի հապենապով գնալի ուր կը դիմես. մի, մի այնքան շուտ վազեր, վասընզի բեռն ծանր է, կը հագնիս և ճամփու վրա կը մնաս և հայությունը կունակի վրա կիշնա... պոչի ձեռքին»²⁷։

Ազգային սահմանադրության նման գնահատականներ 60-ական թվականների վերջերին և 70-ական թվականների սկզբներին տալիս էր միայն Հ. Պարոնյանը և մենք գրեթե նույնպիսի բառերով բնութագրումներ գտնում ենք Պարոնյանի «Մեղվի» էջերում։

Կատակերգության հերոսներից ուշագրավ դեմք է Մարգարը, նա նույնպես հանգնա է զայիս հասարակական կյանքը բնութագրող մի անձնավորություն։ Մարգարի ու Քափառնիկոսի մի զույգից խմանում ենք Պարոնյանի վերաբերմունքը ժամանակաշրջանի հայերին թերթերի նկատմամբ։ Նկատի ունենալով, որ կատակերգությունը գրվելու շրջանում (1867), Պարոնյանը գնուլ էր նետվել հրապարակախոսական ասպարեզ, Մարգարի այդ դատողություններից միայն կարող ենք գաղափար կազմել, թե նա Ազգիանապուլից Պուլիս գալու հենց առաջին տարիներին ինչ գիրք էր բռնել հայ հասարակական տարբեր հոսանքների և նրանց գաղափարները արտահայտող պարբերական մամուլի նկատմամբ։ Պարոնյանը անվերապահորեն կոչվ է եղել դեմոկրատական խավերի իդեերը արտահայտող պարբերականներին՝ «Մյուսնաթի չբեխախ» ու «Մաղիկի», վերապահ գիրք է ունեցել լիբերալ «Մասիսի» ու «Ժամանակի» ներկատմամբ։ Շատ բնութագրական են դեմոկրատական «Մաղիկ» պարբերականին ու լիբերալ «Մասիսին» արված բնութագրումները։ Պարոնյանի հերոսը «Մաղիկը» համարում է ամառ և ձմեռ բացվող քաղցրարույր մի ծաղիկ, «...որում ամեն մեկ կոկոնը ազգին լուսավորության հյութ կը պարունակե, փթեղելու պես կը սկսի անուշ անուշ բուրել։ Թեպետև քաղցր և ազդու է իր հոտը, բայց մեր ազգին մեջ մաքի հարբուխ շատ ըլլալուն պատճառով շատերը դուրկ են թե իրմե և թե հոտեն»։

Ուշագրավ են Մարգարի հետևյալ դատողությունները։

«Մինչդեռ լուսավորչալ ազգերը ազգի ազգի հնարքներով զանազան մեքենաներ կը շինեն և անոնցմով կը կատարեն անասուններուն տեսնելու գործը, մենք՝ հայքս անասուններուն վերաբերյալ գործերն անգամ (կամչնամ քսելու) մեր վրա կառնենք։ Մեր պանդուխտ եղբայրները քսել կուզեն, որ բռնակրության անտա-

նեղի լուծին երկնցնելով իրենց վիզը, Հազիվ կրնան իրենց որակած ապրուստը հարել, փողոցի մեջ, քարերու վրա, գիշերն ալ պանդուկներու մեջ, հետո Հայրենիքեն, զուրկ՝ ընտանիքեն... Որովհետեւ ազգին վիճակը իմանալ կուզես, բաց ակաեղջերոց լսե, խորհն և թող աշխարհը արտասովաց հորդառատ վտակներ վալլը իշնան մետոց ի վալլը. անոնց համար կը խոսիմ, վասնզի Հայաստանի զավակունք են և Հայրենիքը իր ազատության հույսը անոնց բազուկներուն վրա դրած է, այն բազուկներուն, որք աշտը ակարանալու վրա են և թերեւս օր մը բոլորովին ոչնչանան Հայրենյաց հուսո հետեւն:

Գրամատիկական արամադրությամբ չի աշայիտի խոսքեր առող Մարգարը առհասարակ թերահավատ է սահմանադրության նկատմամբ. նրա կարծիքով սահմանադրությունը նմանվում է մի ծուլ մարդու, որի ձեռքից, եթե չլսենք չի քայլի, նստած տեղը կմնա. Ե՛ր քան զօր կտկարանա և կը մեռնի:

Մարգարը կատակերգության մեջ հիմնականում լուրջ կերպար է և հեղինակը ալն զարգացրել է այդ տեսանկյունով:

Եկամտաբույժն արևելյան և կատակերգության մեջ ամենից ամբողջացած, իր համոզմունքներով, արարքներով, բնավորության գծերով ավարտուն դեմքն է Քափառնիկոսի ծառան՝ Նիկոն: Նա քաղքենիական ընտանիքների ալն ծառաներից է, որոնք՝ գտնելով տներերին զուր գալու միջոցը, քարշ են տալիս իրենց կյանքը: Նրանց առաջին առանձնահատկությունը տներերին սիրաշահելու համար՝ կեղծելն է, վերջիններիս ամենահիմար կարգադրություններն անգամ որպես ամենախմաստուն հրամաններ մեկնաբանելը, բայց ոչ կատարելը: Քափառնիկոսի՝ ծառա Նիկոն հարպիկ է ու հրկուն, սովորել է իր տիրոջ հետ աշխատելու անհրաժեշտ պայմանները, գիտի ինչպես պիտի սիրաշահի հաճախորդներին, հարկ եղած դեպքում սպառնա, անգամ ծեծի: Նա գերասան է կյանքում, մերթ լուրջ, մերթ ծանրախոհ, խոսում է հանդիսավոր ծնթծքումով, դիմում արամատությունների, մերթ ուսուցողական է նրա ոճը, մերթ ազալական, քննական, մերթ ծայրահեղորեն չողոքորթ է, մերթ տիրոջը՝ կապիկի հետ համեմատելու աստիճան համարձակ:

Կանացի կերպարներից անհաշու է գծված Ծրանյակը: Հեղինակը նրան խոսեցնում է գրական լեզվով, հավատացնում, թե նա ստացել է որոշ կրթություն: Բայց տեղ տեղ իր ծնողների հետ խոսում է ամբարտաճանություն հասնող համարձակությամբ: Ծրք

Քափառնիկոսը նրան առաջարկում է սիրել Մարգարին, Ծրանյակը պատասխանում է.— Անհնարին է ինձ զայն սիրել, քանի որ անդին յուսնո պեռ երիտասարդ մը հափշտակեր է իմ սիրտ։

ՔԱՓԱՌՆԻԿՈՍ.— Ինչո՞ւ հափշտակել ավիր։

ԾՐԱՆԵԱԿ.— Սրախ հարցուցեք, ինձ ինչո՞ւ կը հարցունեք։

Ավելի ամբարտաժան ու լիրբ եկարագրով է ցուցադրված Սոֆին։ Այդ շրթանի հայ գրականության մեջ դժվար է գտնել նրա կրկնորինակը։ Սոֆիի կերպարը ցույց է տալիս, թե 19-րդ դարի 60-ական թվականներին պոչսահայ քաղաքնիական ընտանիքներում բարոյական անկումն ինչպիսի աստիճաններին էր հասել։ Նա ազատական սիրուհի չէ, թեկուզ այնպես, ինչպես Անույըր Բաղասար աղբարում։ Անույըր զգում է իր կատարածի լրջությունը, որոշ շափով սարսափում հասարակական կարծիքից։ Այդպես չէ Սոֆին, որ ունի անբարոյական կանանց հատուկ լիտիություն, լպիքը է և՛ սիրո խոստովանությունների մեջ, և՛ իր արարքների մեջ։ Մեզ թրվում է Պարոնյանի այս կատակերգության քիմ չրարձրանալու պատճառներից մեկն էլ Սոֆիի կերպարն է։ Դժվար թե բեմում հանդուրժվեռ նման մի կին այնպիսի հանդիսականներից, որոնց մի մասը նույն միջավայրի մարդիկ էին։ Եվ առհասարակ Պարոնյանին քննադատողների ամենահիմնական փոստարկումներից մեկն էլ այն է, որ երգիծարանը շատ է ու ապակու մեջ ցույց տալիս ժամանակի փրական կյանքը, չափազանցությունները հասցնելով անընդունելի աստիճանի։

Պարոնյանը իր ստեղծագործությունը հիմնականում կառուցել է կատակերգական դրությունների վրա։ Դրություն կոմիզմի և խոսքի կոմիզմի առատությունը պիեսը զարկել է աշխույժ ու հետաքրքիր։ Դրություն կոմիզմի ուշագրավ նմուշ է Մարկոսի ատամը հանելու համար կատարված նախապատրաստությունը։

Ահա մի քանի նմուշ խոսքի կոմիզմից։ Քափառնիկոսը Մարկոսին հարցնում է.

— Ինչպես անցուցիր այս գիշեր։

— Ամենինն աչքս չգոցեցի։

Հանկարծ նիկոն պատասխանում է.

— Հայտնի է, որ պարոնին աչքը կը ցավի։

Քափառնիկոսը Մարկոսին հարցնում է ցաված ատամի որանդ լինելը.

— Արեւելյա՞ն, թե արեւմտյան կողմը կը ցաղի:

Մարկոսը կարծեւով, թե խոսքը չբաղանջի մասին է, պատասխանում է.

— Հա՛ մոտ պարսեղին մեշ է:

Պարսեյանի սիրած միջոցներից է հակադրությունից առաջացած ծիծաղը: Կոմիկական վիճակ է առաջացնում Քափառնիկոսի ասում հանելու անհարակությունից հետո հանկարծ նրա հոխորտանքը, թե ինքը իր արվեստը կատարելագործել է ամենից լավ:

Ինչպե՞ս ընդուն տերով ծառա մըս կատակերգության մեշ, այստեղ էլ Պարսեյանը շատ մաքիւր աւելիս է աֆորիզմներով: Բերնէք մի քանի օրինակ. «Նախանձու կանանց հետ ապրիլը կատուներու հետ խաղալու պէս է, պանիք ա՛ված ժամանակդ կը ճանկոտեն», կամ «աղջիկները մէյ մեկ մազնիս են, որ մեկ ծայրեն կը քաշեն, մյուսն կը վանեն»:

Երբ Մարթան ասում է, թե ինչ կասեն մարդիկ, լսելով թե «Քափառնիկոսը իր կիներ թողեր է», «պիտի ըսեն, թե պատերազմեն ողջ դարձած է», պատասխանում է ամուսինը:

Պարսեյանի գրական ժառանգության համար, որպէս զեղարկեալական արտահայտչամիջոց, բնորոշ է հայ քերականության բառապաշարի ու ձևերի օգտագործումը: Նա այդ բանը կիրառել է և՛ իր դրամատուրգիայում, և՛ արձակ մեծ կտավի երկերում, և՛ դիմանդկարներում ու մանրապատումներում: Եւստամեարայմն արեւելյան կատակերգության մեշ հաճախ ենք հանդիպում նույն ձևին: Քափառնիկոսը (ևսինն ու Երանյակին միասին է տեսնում, զայրանում է. «կա՛վում է մի ուշադրով խոսակցութիւն՝ հոր և աղջկա միջև, որն ամբողջովին կատուցված է զերանունների թվարկման սկզբունքի վրա»:

ԽԱՓ.— Երանյակ, դուն ինչ գործ ունիս հոս:

ԵՐԱՆ.— Ե՛ս...

ՔԱՓ.— Դո՛ւն:

ԼԵՎՈՆ.— Անիկա՛...

ՔԱՓ.— Ի՛նքը...

Քափառնիկոսը Քովմասին ասում է.

— Դուն սրիկային մեկն ես:

— Ե՛ս...

— Հական զերանուն, եղակի ա. զեմք, ուղղական:

- Մենք...
- Հական զերանուն, Հոգնակի ուղղական ա. զեմք:
- Ամենինի:
- Մակրայ:
- Սուս:
- Ածակաւն²⁰:

Պարոնյանը հասուի ուշադրութիւն է զարմրել իր հերոսների լիզվական առանձնահատկութիւնների վրա: Մարգարը, Ասոնը, Որանյակը խոսում են ժամանակի զրական լիզվով, Քափառնիկոսն ու կիներ խոսակցական լիզվի նկատելի ազդեցութիւնք, Քովմասը բարբառային արտահայտութիւններով: Բնորոշ է Նիկոյի լեզուն, կարծես հասուի մշակված նրա զրազմունքի բերումով: Ահա մի գեղեցիկ նմուշ Նիկոյի՝ մտածելակերպից: Նիկոն Քափառնիկոսին պատմում է, թե ինչպես է հանդիպել Սոֆիին:

«Կոտորվելով... բարակ ձայնով մը՝ Քափառնիկոսի ծառա՞ն ես, ըստ՛վ: Սառան եմ՝ ըսի: Փնդի հանձնարարութիւն պիտի ընեմ, կընդունի՞ս, ըստ՛վ: Կընդունիմ, ըսի... Փիչ մը սպասեի, ըստ՛վ: Սպասեմ, ըսի: Պատուհանն աներևութացավ, ես ալ արձանի պես փոփոցին մեջ զոսն առչին կը սպասեի, քանի մը վայրկյանն պատուհանն երեցավ մեր բարակաձայն տիկինը, ձեռքը նամակ մը բռնած: Ա՛ռ, ըստ՛վ ցած ձայնով: Առնեմ, ըսի՝ բարձր ձայնով... Քափառնիկոսին տա՛ր, ըստ՛վ: Տանիմ, ըսի: Ըսե, որ ըստ՛վ, ինծի թող դա, իրեն խիստ կարևոր խոսք մը ունիմ ըսելու, ըստ՛վ: Ահա ես ալ ձեզի թող դա կարևոր խոսք մը պիտի ըսեի, կըսեմ, ըսելով, եկա: ԹԱՓԱՌ.— Քշմտուկան, խոսք մը հասկցնելու համար ըսեմ բաշք տարող խոնարհեցիր:

Կատակերգութիւն մեջ մի քանի տեղ առկա է Քատրոնի զազափարը: Օրինակ՝ մի տեղ Մարթան Քափառնիկոսին ասում է.

- Պարոն, այս խաղը զեռ շա՞տ պիտի տես:
- Պիտի տես, Հինգ արարված պիտի ըլլա:

Այստեղ Մարթայի խոսքը վերաբերում է իրենց անվերջանալի վեճին, իսկ Քափառնիկոսի պատասխանը՝ «Առամնարութն արեւելլանս կատակերգութիւն: Մի ալլ տեղ՝ Մարթան ու Որանյակն են խոսում: Մարթան ասում է.

- Այս խաղն ալ չի լմննար:

ՔԱՓԱՆԻՆԻԿՈՍ.— Քոզ լըմենա, հինգ արարված ըլլա, երկրորդին մեջն ենք:

Այս քանը Պարոնյանը շատ ազնիւ միտամեաւոր օգտագործել է կատակերգութեան երկրորդ արարվածի վերջին տեսարանում, որտեղ Մարթան մենախոսում է ... Կանանց օրինակ ըլլամ, տեսնեն, թէ կի՞ն մը ազնիւ զորավար է, թէ չի՞նք մը: Չիք կրնար երեսկայել, կատակերգութեան պիտի խաղանք կըսէ, երկրորդին մեջն ենք կըսէ: Հիմա ալ ես պիտի սկսիմ երրորդ արարվածին. երթանք:

Այս մենախոսութեամբ Պարոնյանը նաեւ հուշում է հանդիսականներին, թէ ով է լինելու երրորդ արարվածի կենտրոնական դեմքը:

Ուշագրավ է կատակերգութեան վերջավորութիւնը, այնտեղ, ինչպէս արեւմտահայրապետան որոշ գրաժառանգների մօտ, բոլոր գերասանները, իրենց ընծական բախումներից ազատված ու հաշտված՝ կանգնում են ընծում, իսկ Քափառնիկոսը երգում է.

«Հոս զայրոց մ'է բարոյական
Կառավարիչն է մեր խղճի մայն,
Քառերգութիւնը անոր գաւիթ
Որանց մենք ենք գաւառատներս:

Ապա բոլորը միասին երգում են.

«Մենք բարյալ հանդիսականք
Կազաչեմք մեզ ալ լմուռնաք,
Կերակրեցեք, մեզ նյութապետ
Որ կերակրենք բարոյապետս:

Պարոնյանի «Առամեարումն արեւելյան» կատակերգութեան թե՛ իր բարձրացրած զաղափարներով, և թե՛ գեղարվեստական արժանիքներով նշանակալից երեսւյթ էր 19-րդ դարի 60-ական թվականներին և եթէ ինչ-ինչ պատճառներով այն լրեմագրվեց իր ժամանակաշրջանում, ապա մեր օրերում նրա վերականգնացումը պետք է բացառուի միայն և միայն նրա վերահիշյալ արժանիքներով:

«Շողոքարթը» 2. Պարոնյանի ինքնատիպ և ուշագրավ ստեղծագործութիւններից է: Պիտի աստուսալ, որ այն մնացել է թերի և մենք չգիտենք, թէ հեղինակը ինչպիսի լուծում էր տալու իր մտա-

հաջումներին: Անկախ գրանից, ինչ որ հասել է մեզ, թողնում է դատական մի սահմանադրության ազազորություն: Պիեսում առկա է Պարսկաստանը՝ երգիծանքի իր հսկայական տաղանդով, բնավորությունների կերտելու, նրանց տիպական միջավայրում ցույց տալու կարողությունը:

Կատակերգության սյունին կառուցված է ամուսնական հարցի տոթթով սահմանված թյուրիմացությունների վրա. մի բան, որ համախոս ենք հանդիպում Մոլիերի պիեսներում, առհասարակ կատակերգական գրականության մեջ: Նույն աղջկա՝ Սոֆիի հետ ուզում են ամուսնանալ 60 տարեկան Քաղեն, վերջինիս եղբորորդի Արշակը և Տիգրանը: Յուրաքանչյուրին թվում է, թե Սոֆին իրեն է սիրում. Քաղեն ցույրն էլ սիրում է Արշակին, դարձյալ կարծելով, թե փոխադարձ է սերը: Կատակերգության ամբողջ գործողությունը զարգանում է վերահիշյալ թյուրիմացությունների աստիճանական խորացման վրա, որտեղ վճռական դեր է կատարում շոգոթորթ Պապիկը:

Պապիկի կերպարը եզակի է հայ գրականության պատմության մեջ:

Պարսկաստանը ցույց է տվել, թե ինչպես հասարակական այդ նոր հարաբերությունների մեջ՝ տիրապետելու, իշխելու ոչ ընդունակ մարդկանցից ոմանք բարոյապես խեղճում են, կորցնում իրենց մարդկային արժանիքները, դառնում հոգով հաշմանդամներ:

Պապիկը զուրկ է Քափառնիկոսի հասկություններից, նա չունի ոչ նարպակություն, ոչ աշխուժություն և ոչ էլ մեծամտություն: Նա ապրելու համար որդեգրել է այլ միջոցներ: Կյանքում նրան առաջ մղող միակ խթանը անխափր բուլորին հաճությանալու մոլուցքն է, մարդկանց սիրաշահելու, զուր գալու, նրանց շնորհներին արժանատիալու համար շոգոթորթում է, քծնում, կեղծում. գիտի մարդկանց թույլ կողմերը շոյելու արվեստը, ազնիվ մեծամիտին իմաստուն փշիստփա հուլակելով է սիրաշահում, ազնիվ, զառամյալ կնոջը գեղեցկուհի ու երիտասարդ հուլակելով է գրավում:

Թվում է, թե շրջապատի մարդիկ միշտ չէ, որ հավատում են նրա շոգոմարանությանը, բայց լսում են հաճույքով, շոյվում, հրապարտանում: Ինքը սեփական կարծիք չունի որևէ հարցի մասին, նրա կարծիքը ձուլվում է այն մարդկանց համոզմունքների ու ցանկությունների հետ, որոնց քծնում է: Չունենալով սեփական կարծիք, չունի և կամք, զուրկ է արժանապատվությունից, Նրապատին հա-

և ոչ ոք չէր համար պատրաստ է ամեն ինչի գիմելու, կեղծելու, բամբասելու, թուխակի նման կրկնելու, հաճանքութուն տալու իրեն ուղղված բոլոր հարցերին:

Պապիկը այս բոլորը կատարում է առանց խղճի խայթի, նաև առանց յագոյական ներքին հրեղանքի, որն է նպատակի նրա մաս շոգոքորթելն ու քննելը զարմել է մի տեսակ ընաղզ, ենթագիտակցական գործողություն, առանց հետևանքի ընկալման: Երջասպատի եկատմամբ շունի իր նախասիրություններն ու հակակրթությունները: Նրա համար բոլորը հաճասար են, պատրաստ է նույն գնահատականը տալու և՛ նրան, ով իրեն հարգում է, և՛ նրան, ով իրեն ատում է, և խելոքին, և հիմարին: Իր եկատմամբ եղած տարրեր զերարերմունքն է՝ գովեստ կամ ծաղր, ընդունում է անտարբերությամբ:

Պարոնյանը իր կերպարների պատկերասրահում ունի շատ հերոսներ, որոնց խատորեն քննադատում է, ինչպես Արիստոզոմ աղաին, Պաղտատար աղբարին և այլն, բայց նրանցից և ոչ մեկը ընթերցողի կամ հանդիսականի մեջ այնպիսի արգահատանք չի առաջացնում, որքան այս յուրօրինակ բազմաթիվ մարդը իր լորձնաշուրթն քննանքով:

Ահա մի նմուշ նրա զրույցից Քաղնի հետ.

ՔԱՂԵ.— Այնպես չէ՞, Հշմարի՞ աղ զրույցն:

ԳԱԳԻԿ.— Այնպես է:

ՔԱՂԵ.— ...Զարմանալին հոս է: որ ես իրեն խեղալու խոսք մը լըրի՞:

ԳԱԳԻԿ.— Զարմանալին հոն է, որ դուք իրեն խեղալու խոսք մը լըրիք:

ՔԱՂԵ.— Ըս իրեն ամեն բան տեղն ու տեղը պատմեցի:

ԳԱԳԻԿ.— Դուք իրեն ամեն բան տեղն ու տեղը պատմեցիք:

ՔԱՂԵ.— Մանավանդ թե իրեն ալ կարծիքը հարցուցի:

ԳԱԳԻԿ.— Այո, իրեն ալ կարծիքը հարցուցիք:

ՔԱՂԵ.— Իրավունք չունի՞մ բարկանալու:

ԳԱԳԻԿ.— Ի՞նչպես չունիք:

ՔԱՂԵ.— Ենդրույն ինչ ըլլալը գիտե՞ք:

ԳԱԳԻԿ.— Այո՞ գիտեմ:

ՔԱՂԵ.— Կարծեմ չեք գիտեր:

ԳԱԳԻԿ.— Ո՛չ չեմ գիտեր. և այլն²⁰.

Պապիկը ընդհանրացումն է հասարակական մի ամբողջ խավի, որը տուաշացել էր 19-րդ դարի երկրորդ կեսին և որի բնորոշ հատկանիշն էր հասարակական որևէ ոգտակար գործ չկատարելով՝ ապրել այդ հասարակության մեջ մերթ մեկի, մերթ մյուսի հաշվին։ Պապիկի նման հերոսների հանդիպում ենք նաև Պարոնյանի այլ գործերում, ինչպես և Ե. Օտյանի երգիծական վեպերում, բայց ներանցից և ոչ մեկը այնքան թանձր գույներով չի արված, որքան շոգորորթ Պապիկը։

Այս տեսակետից Պարոնյանը «Եռոցորթում» մի նոր կողմով լրացնում, ընդարձակում է բուրժուական հասարակական կյանքի այն պատկերը, որ նա ցուցադրել էր «Երկու տերով ծառա մը» և մանավանդ «Առամենարույթն արևելյան» կատակերգություններում։

Ինչպես «Առամենարույթն արևելյան» պիեսում, այստեղ էլ Պարոնյանը չի սահմանափակվում քաղաքենիական կենցաղի մերկացմամբ, նա շոշափում է նաև գաղափարական հարցեր։ Քաղերի եզրորոշողը՝ Արշակի միջոցով քննադատում է հետադեմ ուսման տիպական ուղղության հետևող այն գրողներին, որոնք գրում էին դասական գրականության քարացած ակադեմիկներով։ Նրանք քերականական օրենքների, բառապաշարի ընտրության և այլ հարցերում պաշտպանելով իրր թե մաքուր արվեստի տեսակետը, գրական հրապարակը ողողում էին գեղարվեստական արժեքից զուրկ, վերամբարձ ռեով գրված երկերով, այն պատրանքը ստեղծելով, թե նրան գրականությամբ միայն կարող է լուսավորվել ազգը։

Հայտնի է, որ նույն այդ տարիներին նման ռեով ու հետադեմ գաղափարներով էր գրում Խորեն Գալֆայանը, որի «Վարդենիքը» սուր ծաղրի ենթարկեց Միք. Նալբանդյանը իր «Աղջմիք» պամֆլետում։ Պարոնյանը նույն դիրքերից Գալֆայանին քննադատել է հետագայում «Ազգային շոշերում»։ Մեր կարծիքով «Եռոցորթի» հերոսներից Արշակի միջոցով էլ նա ներկայացրել է նույն Գալֆայանին և նրա նման գրողներին։

Արշակի մտքի ծնունդ՝ չափածո ստեղծագործությունից մի նրժուշ բազմական է համոզվելու համար գրանում։

Մինչ արշալուսին արևն բարդ ի բարդ

Ո՛հ, ո՛հ, վիշտք մարդկայինք գայթ ի գայթ,

Ավա՛ղ, բարե՛, եղուկ, վա՛շ ինձ.

Մեռ ի մեռ, շիթ շիթ, վեռ ի վեռ²¹,

Պարոնյանի կիսատ զործերից է «Պուսյգը»։ Հեղինակի մտահղացմամբ այն պետք է բազմացած լիներ երեք արարվածից, մինչդեռ առաջին արարվածն անզամ ամբողջական չէ. պակասում է ե՛սկզբից, և վերջից։

Երգիծարանը ունեցել է որոշակի ծրագիր, կատարել նշումներ, իմացրել իր բարեկամներին նոր կատակերգություն հղացման միտքը։ Ենթադրվում է, որ «Պուսյգին» մեջ «հարկավ» նոր գեղեցկություններ և նշմարաւթյուններ տեսնելու բախտը պիտի ունենան ընթերցողները։

Հակառակ այս բոլորին՝ հեղինակը չի շարունակել կատակերգությունը և զրգած հասնում է ամենեին չի վկայում, թե քրինար շատ ինքնատիպ բան մը ըլլալ կերևա, ինչպես դրել են այն առաջին անգամ հրատարակողները։

Պարոնյանի նպատակն է եղել պուսյգով, այսինքն օժիտով ամուսնանալուց առաջացած շարիքը խտրունել, հասարակական մի արատավոր սովորույթ, որը նույնքան մտահոգություն էր պատճառում ե՛ս արեւելահայ մտածողներին։

«Պուսյգին» բովանդակությունը հետեւյալն է։ Բախտախնդիր, 25 տարեկան մի երիտասարդ, լեռնը, ընկնում է պարտքերի տակ, ոչ մի միշտ չի գտնում այդ պարտքերից ազատվելու համար։ Պարտատերերը խորհուրդ են տալիս նրան ամուսնանալ 500 ոսկի օժիտ ունեցող մի շատ տարիքոտ սրիորդի հետ։

Աղջիկը՝ խանդավառված ամուսնական ծրագրով, ձեռնադրեց կարծիքն է հարցնում իր բարեկամներից մեկի, որի հետ է մեծացել և ստրկիկից են։ Նա ասում է, թե իրենց տարիքի մարդիկ ոչ թե ամուսնական անկողին մտնելու են նախապաշարասովելու, այլ գերեզման։ Կինը զայրանում է, ասում է, թե իր որոշումը անզատնալի է։ Լեռնն ու իր ընկերները զայիս են աղջիկտեալի։ Նախքան տուն մտնելը տեսնում են գեղեցիկ մի աղջիկ, կարծում են, թե դա է ամուսնացողը, հավանում են, բայց երբ անուշ հրամցնելու ժամանակ ներկայանում է ամուսնության թեկնածու վարդիկը, հիասթափվում են։ Փողի փալլը իսկույն իր զորությունը ցույց է տալիս։ Մկսվում է սակարկությունը, որը ոչնչով տարբեր չէ որևէ նյութական առարկայի սակարկությունից։ Պիեաի մեզ հասած արարվածում

միակ ամբողջական ու մշակված հատվածը այդ սակարկութեան եկարագրութեանն է.

ՀՈՎՍԵՓ— Ինչո՞ւ համար հարաւ չհանեցիք:

ՄԱՐԳԱՐ.— Ինչպե՞ս չհանեցին: Անուշ չբերի՞ն:

ՀՈՎՍԵՓ— Ա՛ն էր:

ՄԱՐԳԱՐ— Կարձեմ, ուրիշ ո՞վ կրեա ըլլալ...:

ԹՈՐՈՍ— Ի՛նչ կըսես լեռն:

ԼԵՎՈՆ— Ի՛նչ ըսեմ:

ՀՈՎՍԵՓ— Գեղեցիկ է, բայց պատճառներ ունինք.

ԼԵՎՈՆ— Այո՞, պատճառներ ունինք:

ՀՈՎՍԵՓ— Հինգ հարյուր ոսկի...

ՄԱՐԳԱՐ— Երեք հարյուր ոսկի միայն տալ կը հաճի իբրեւ պը-
տույց⁵²:

Սակարկումը վերջանում է 500 ոսկով: «Պուսյգը» բաժանանա-
լուսի նման է Գ. Սունդուկյանի «Եղեղաբալային»։ Հնարավոր է, որ
այդ նմանութիւնը արդունք լինի հեղինակային միանման ընկալ-
ման, հնարավոր է նաև, որ Պարոնյանը ծանոթ լինէր «Եղեղաբա-
լային» քանի որ 1874 թ. Մ. Ամերիկյանը Քիֆլիսից Պոլսւ էր բերել
Սունդուկյանի մի շարք պիեսներ, այդ թվում «Եղեղաբալան»։ Եիշտ
է, Պուսում այն լրեմագրվեց, բայց երևի ընթերցվեց հետաքրքր-
վողների շրջանում:

Գրանից ավելի քան տասը տարի հետո՝ փորձելով նույնպիսի
նյութի շուրջ պիես գրել, Պարոնյանը անշուշտ ունեցել է ուրույն
ծրագիր, բայց լի ստացվել: «Եղեղաբալային» անկայութեան դեպ-
քում կամ պետք էր գրել գեղարվեստական տեսակետից լիարժեք
մի գործ, կամ պետք էր հրաժարվել նախորդ մշակված ծրագրից:

Պարոնյանը ընտրել է երկրորդ ուղին, մանավանդ, որ այդ օրե-
րին նա հրապարակի վրա էր գրել դասական այնպիսի գործ, ինչպի-
սին «Պաղտասար աղբարն» է:

Ինչո՞վ բացատրել, որ «Արևիկյան թատրոնի» գործունեութեան
վերջին տասնամյակում, երբ Կ. Պուսում կային մեկից ավելի թա-
տերախմբեր, և Հ. Վարդգիսյանի խումբը ապրում էր իր ծաղկման
ամենաբուռն շրջանը, Պարոնյանի միտքը չզրադվեց դրամատուր-
գիայով, ընդամենը իր արամազրութեան տակ ուներ մեկից ավելի
պարբերականներ, 80-ական թվականների կեսերին, երբ արևմտա-

հաշի թատրոնը փակվել էր և հայերեն ներկայացումներն իսպառ դադարել էին, նա ծրագրում է երկու ծավալուն կատակերգություն:

Դրա պատասխանը ամենից առաջ պիտի որոնել հասարակական-քաղաքական ետ պայմանների մեջ: Բանն այն է, որ 70-ական թվականների ազգային զարթոնքի թիվ որերի պատմական ու բերդությունները հետ էին մղել հենց քաղաքին գրամատուցիան: Անգամ թարգմանական պիեսներից ամենից շատ ծափահարվում էին երանք, որոնք այս կամ այն շահով արձագանքում էին բնականական կարգերի դեմ պոսթկալոց ցրամանը:

Տարբեր էր վիճակը մեկ տասնամյակ անց, 1880-ական թվականների կեսերին, երբ ազգային գաղափարների տարածման մասին խոսք անգամ չէր կարող լինել: Առաջավոր մտավորականությունը իր ուղադրությունը դարձրել էր դեպի սոցիալական հարցերը, նպատակ դնելով ցուցադրել սկյանքի պատկերները, իրական դեպքեր: Եվրոպայի սրբաթերթի և Եմախա հանդեսի շուրջ համախմբված մի խումբ մտավորականներ, Ա. Արդիարյանի ղեկավարությամբ պարզել էին ռեալիզմի գրողը, սկիզբ դրել արևմտահայ ռեալիստական արձակի:

Դրամատուրգիան չէր կարող այլ շտվոլով գնալ. և ո՞վ պետք է առաջինը մղում տար դրան, եթե ոչ Պարոնյանը, որ իր գրական գործունեության առաջին օրերից ոգևորվել էր այդ գաղափարով:

Ահա թե ինչպիսի տղերով է հայտարարել Պարոնյանը լեռնկար՝ պարբերականում «Պաղտասար աղբարը»:

Եթեք ուրիշ ներկա շրջանիս մեջ հրատարակել քանի մը կատակերգություններ, ազգային կյանքին քաղված իրողություններ, որք, եթե ներողամիտ ընթերցողաց ընդունելության արժանտեան, պիտի շարունակվին հաջորդ շրջաններու մեջ ևս: Գիտենք, թե որքան դժվար է այս հուղին մեջ հաջողություն հուսան, կզգանք, թե որքան մեր կարողութենեն վեր է այդ ասպարեզն, այնուամենայնիվ նախ՝ ազգային վերքերն քիչ մ'ալ թատերարժեքու զրո մատենաիշ ընելու փափագն, և երկրորդ գրական գործոց մասին մեր ազգայնոց ցույց տված անսահման և անհուն ներողամտությունն համարձակություն տվին մեզ բռնաբարել թատրոնի մուտքն: Ներկա թերթին մեջ կսկսինք հրատարակել «Պաղտասար աղբար» անուն կատակերգությունն՝ զոր մասնավորապես ազգային հեռահեռ մարմնոց ուղադրությանը կը հանձնենք»³³:

Պարոնյանի հիշատակած ժառանգի մը կատակերգութիւնից նա հետքաժողովութիւն ունեցաւ ավարտելու միայն մեկը՝ «Պաշտասար աղբարը», բայց այդ մեկն էլ, եթէ անգամ հաշիւի շտապէն նախորդ պիտենէր, բաժնական է, որ նրան դասենք սակավաթիւ հայ դասական գրամատուրգների շարքը Գ. Սունդուկյանի, Ալ. Երզնանցի հետ միասին:

Արգարե, այն հայ գրամատիկական գրականութեան ամենափայլուն լէշերից է, որտեղ սատիրայի ամբողջ ուժով մերկացվում են եվրոպական քաղաքակրթության քողի տակ կատարվող այլանդակութիւնները և ըստ էութեան երգիծաբանը հանրագումարի է բերում այն ամենը, ինչ պատկերել էր նախորդ երկու տասնամյակներում բազմաժանր իր ստեղծագործութիւնների մէջ: Այստեղ արգենայի բոլորը ցուցադրվում էր գեղագետի վարպետ ու տաղանդավոր վրէժիեմ, կերպարների գունազնդութեամբ, միջավայրի ու հասարակական բարքերի ամանալայն ընդգրկմամբ, հարուստ պատկերմամբ:

Այս հասկանիչներով պետք է բացատրել «Պաշտասար աղբարի» բացառիկ հաջողութիւնը հայ բնում վերջին 70 տարիների ընթացքում, հասկանալիս սովետական տարիներին, երբ նա իր արժանի անդը նվաճեց ո՛չ միայն մեր բնում, երկար տասնամյակների գեղարվեստական հաշակ պատվաստեց բազմահազար հանդիսականների, այլև՝ թարգմանվելով ռուսերին, ուկրաիններին և այլ լեզուներով, բնագործից Միութեան տարրեր քաղաքներում:

«Պաշտասար աղբարում» զուգահեռ ընդգծվում է երկու գաղափար, մի կողմից՝ քաղքեմական բարքերի բազմակողմանի ցուցադրումը, մյուս կողմից՝ լիբերալ մշակութայնութեան խոսքի ու գործի հակասութեան բացահայտումը:

Միաժամանակ վառ պատկերներով գծված է ժամանակի երեսասարգութեան վիճակը, երիտասարդութիւն, որի համար տիպական է իր եսասիրական հաշիվները թաքցնել ժողովրդի լուսավորութեան, դաստիարակութեան և այլ հարցերի մասին արտասանվող դատարկ խոսքերի տակ:

Պարոնյանը՝ անգրագետնում է նաև կեռք ազատագրութեան հարցին, բացահայտելով դրա ամբողջ կեղծիքն ու այլանդակութիւնը այդ իրավակարգում:

Ահա այն հարցերը, որոնք զբաղեցնում են Պարոնյանին «Պաղտասար աղբարում»:

Բուրժուական բարոյականության քննադատության վրա է խարխուլված կատակերգության սյուժեն: Պաղտասարը, հին հասկացողությունների տեր մի մարդ, ամուսնացել է ժամանակի ոգով դատախարակված, կեռչ աղատությունը ամուսնական կապից ազատ անբարոյական կյանքը պատկերացնող Անույշի հետ: Սկսվում են զաղտնի հանդիպումները Անույշի ու նրա սիրեկան Կիպարի միջև: Ամուսինը խմանում է կեռչ անբարոյական մի տան մեջ գտնվելը, բայց չգիտի, թե ում հետ է եղել: Իր զաղտնիքը հայտնում է ամենամտերիմ բարեկամին՝ Կիպարին, առանց գուշակելու, թե նա է զալթակողության կենտրոնը: Այստեղից էլ սկսում է լարվել կատակերգության հանգույցը, և իր բարեբախտին է հասնում այն պահին, երբ փաստաբան Օգանին և Կիպարի գրույցից իրազեկ է դառնում եղելությանը:

Սկսվում է զատաստանական խորհրդի քաշքշուկը, որի ընթացքում հաղթանակով է դուրս գալիս անբարոյական կինը, փաստորեն զատապարտվում է Պաղտասարը:

Պաղտասարը Հ. Պարոնյանի նախասիրած սոցիալական միջադեպի ներկայացուցիչը չէ: Նա զափառական վաճառական է, որի նմաններին երգիծարանը այլ առիթներով շատ է ծաղրել և ծաղրել է որպես շահագործող դասակարգի ներկայացուցիչներ:

Եիշտ է, Պաղտասարի միջոցով Պարոնյանը հայտնում է այն ճշմարտությունը, որ բողոքություն, աղաազակություն ընողները ավելի ազատ, ուրախ, զվարթ կը մանեն կոր ընկերությանց մեջ, քան բարեգործություն կատարողները, սակայն միևնույն է, ըստ էության, մեծ տարբերություն չկա Պաղտասարի և Արիստղոս աղայի միջև: Նրանք երկուսն էլ նույն հեռամենաց մարդիկն են, երկուսի մոտ էլ ամուսնական հարցը առևտուր է:

Երբ փաստաբան Օգանը 150 ոսկի է ուզում, որ պաշտպանի Պաղտասարի դատը, վերջինս պատասխանում է՝ բայց դուք արդ երեք կին կանվի, մարդ աստուծո՞ւ:

Պաղտասարի այդ հաշիվները, որոնց մեջ նա իրեն համարում է գիտակցաբար փաստաբան (ամենք ցեղով ասանկ ենք), քաղ ու փշուր են լինում մայրաքաղաքում:

Գրողականությունը 1920-21 թվ.

Պաղատասարի տրագիդիան առաջանում է ո՛չ թե այն թանից, որ նա իր ազդեցությունը ու մեծամտությունը, իր մասին մեծ համարում ունենալով բախվում է առավել զարգացած մարդկանց, այլ այն բանից, որ թափանցելով մայրաքաղաքի ապականված բարքերի էություն մեջ, այդ բարքերի կրողների հետ շփվում է իր նահապետական ըմբռնումներով ու անզոր զենքով։ Նրան թվում է, որ եթե ախրաշահի փաստարանին, նրա հետ վարվի քաղցրությամբ, կատարի նրա բոլոր պահանջները, նույնիսկ դիմի նրան «վսեմափայլ տեր» բաներով, ապա ամեն ինչ կարգին կլինի, քանի որ փաստարանը գործում է օրենքի համաձայն։

Թանի ղեռ Պաղատասարը մոտիկից չի չփվել հեղեղեցական արդարադատության, Դատաստանական խորհրդի կողմից նշանակված հանձնաժողովների ու մասնաժողովների հետ, իր մասին ունի որոշ հավակնատ կարծիք։ Նահապետական բարքերի տեր այդ մարդուն թվում է, թե ինքը ճանաչում է կյանքը, և ոչ ոք չի կարող խաբել իրեն։ Ենեմի Պաղատիկ կրանես հայտնի նախադասությունը, որ նա ասում է գործույնյա մարդու ինքնավստահությամբ, արտահայտում է նրա այդ համոզմունքները։ Այնքան մեծ կարծիք ունի իր մասին, որ թվում է նրան, թե իր պահանջով կարող են անբարոյական կնոջը խստազույն պատիժների ենթարկել, ծեծել, մարմինը շարդ ու փշուր անել, գծանոց ուղարկել։ Ու զարմանքով է լսում՝ ինչ-որ բերրացուցիչ ղեկոյք հանցանալների» մասին, նման հանցանքի համար անզամ արդարացուցիչ, մեղմացուցիչ հանգամանքների գոյության մասին։ Երկայնական հաշիվների մեջ գուցե և խորամանկ այդ մարդը ընտանեկան, բարոյական հարցում նկատելի շփոթվ միամիտ է։ Նրան թվում է, որ եթե որևէ մեկը որպես բարեկամ է մուտք գործում իր ընտանիքը, չի կարող անպատվել այն, սակայն Արիստոտել աղայի նման՝ Պաղատասարն էլ չի հուսահատվում, մինչև վերջ պահում է իր, գործնական մարդու հաշիվները։

Անզամ այն մամանակ, երբ Պաղատասարը կեղծում է, թե ներում է կնոջը, հոգեկան այդ առավել լարված պահին՝ չի գործում բնագործին, իր արարքները պատճառարանում է երկու փաստարկումով, որոնցից առաջինն այն է, թե աշխատեա կարող են իրեն գծանոց տանել, իսկ երկրորդը, որն ավելի է ամբողջացնում Պաղատասարի սոցիալական կերպարը, նրա շատ գործնական հաշիվների վրա հիմնված, առևտրական մարդու ռեալ դատողության արդյունք հան-

գիտացող այն պատճառաբանությունն է, թե ինքը եթե մամանակազորապես չհամաձայնվի, ապա գրանից կսուժի առաջին հերթին աշխատանքը: Նա նպատակահարմար է համարում ընդունել Գատառանական խորհրդի անդամների առաջարկը, կարգի բերել իր առևտրական հաշիվները և նոր միայն մտածել այդ քաղաքից փախչելու մասին: Ահա նրա պատճառաբանությունը: Քիսլյա Վնաս շունի, այս թյուրառանությունն հիմա իմ ալ գործիս կուզա, զոնն մինչև որ գործերս կարգադրեմ, իրավունք կունենամ բարեկամացա ըսելու, թե խարված եմ, կին մը կնոջս նմանեցնելով, մինչդեռ եթե թյուրառանություն չլլա, այս օրվեն պարտավոր էի փախչիլու:

Այն վիճակը, որի մեջ գտնվում է Պազտասարը, այն ահավոր մթնադարձը, որ ստեղծում են նրա շուրջը, նրան գնում են բավականաչափ խզճալի գրություն մեջ. դրա հետևանքով մարդ խզճում է Պազտասարին, սակայն Պարոնյանը նրան էլ է քննադատում, ծագրում:

Պազտասարը տիպականացված է նաև իր լեզվով. նա, ճիշտ է, չի օգտագործում ժողովրդական բառ ու բանը, ասացվածքները, բայց ունի խոսելու, պատմելու շատ ուրույն ոճ, որը զայիս է ժողովրդական մտածելակերպից. այդպիսի հյուսիս ռեզ է նա պատմում, օրինակ, թաարոն գնալու, Անուշի հետ ծանոթանալու ամբողջ պատմությունը: Ահա թե ինչպես է նկարագրում նա իր գլխին փորձանք դարձած կնոջ հետ հանդիպելը.

«Եղավ որ գիշեր մը թաարոն գնացի բարեկամի մը հետ... սոքս կոտրեր ու շերթալի... առաջին արարվածին քովի օթյակիս գոները բացվեցան և օրիորդ մը-ու պարոն մը մտան հոն... բարով խերով շմանեին... օրիորդը տեսնելուս պես հրապուրվեցա և կամաց կամաց հափշտակվեցա անոր գեղեն, շարժվածքեն, ձևերեն, խոսելու և մտնավանդ խնդալու ձգանակեն, ուստի բարեկամիս հարցուցի թե կը նանշեմ'ր. այդ աղչիկը... բարով խերով շհարցենեիք³¹ և այլն:

Ճիշտ է, այս պատմության մեջ կան գրական ոճեր, դարձվածքներ, խրթին բառեր, բայց պատմականորեն հարազատ է ժողովրդական մտածողությանը: Բացի այդ՝ հեղինակը Պազտասարին ներկայացրել է թիշ թե շատ գրագետ մարդ, նարեկ է կարդացել, թաարոն է հաճախում և այլն, հետևաբար գրական որոշ արտահայտություններ կարող էր օգտագործել:

«Պաշտասար աղբար» կատակերգության կենտրոնական դեմքերից է Անուշը: Որ Կիպարը Պաշտասարի ընտանեկան անդորրությունը խանգարող մի անբարոյական բախտախնդիր է, սրանում ոչ որ չի կասկածում: Անդյոք Նույնպիսի անբարոյական տեմանավորություն է Անուշը, թե՛ պարզապես անհամապատասխան ամուսնության զոհ մի կին է, որ դալթանավել և սիրելի է մի երիտասարդի: Անուշի խոսքերից դժվար է նրան վերագրել բացարձակ անբարոյական կեռչ հատկանիշներ, սակայն նրա արարքները ցույց են տալիս, որ նա խարված կին չէ:

Նրա համար քնորոշ է մի կողմից սանձարձակությունը ամուսնական կյանքում, մյուս կողմից հրեշտակային անմեղության կեղծումը հասարակության առաջ:

Ը. Պարոնյանը վարպետ կերպով կարողացել է կատակերգության ընթացքում զարգացնել Անուշի կերպարը:

Առաջին գործողության սկզբում նա գտնվում է հոգեկան անհանգիստ վիճակի մեջ: Կիպարի գրկում դեռ կասկածում է, թե արդյոք վաստակելո՞ւ են դատը: Այդ երկուսը՝ միաձուլվելով կեղծ ամոթխածության հետ, նրան դարձնում են զգույշ, հետևաբար իր արարքներին, խոսքերին մեղ դեռ վախճանում է: Հասարակաց կարծիքի առաջ խալտառակվելու գաղափարը նրան մտահոգություն է պատճառում:

Գնացքերի հետագա զարգացման ընթացքում սակայն, նա վերջնականապես համոզվում է, որ ժամանակի արդարադատությունը հիմնված է կաշառքի վրա և որ ինքը կարող է անմեղ հռչակվել: Այս գաղափարը նրան ուժ ու եռանդ է տալիս, մզում համարձակության, որը հետզհետե մեծանում է, բարձրակետին հասնում երրորդ գործողության վերջին տեսարաններում, որտեղ նա՝ արդեն զցած ամոթի նուրբ շղարշը, առավել ամբարտաձան ու լպիրշ է դառնում ամուսնու նկատմամբ, առիթներ է որոնում նրա հետ բախվելու: Շրջապատը, Կիպարը, դատաստանական խորհրդի անդամների վերաբերմունքը աստիճանաբար նրան համոզում են, որ ինքը ստեղծված չէ Պաշտասարի նման մի տգետ, տգեղ մարդու կինը դառնալու համար, և որ ամուսինը շատ բանով է պարտական իրեն. ինքը նրան սովորեցրել է քաղաքակրթություն, քաղաքավարություն, հաշակով հագնվել, պարել և այլն: Նրան սովորեցրել է, թե «Դարուս

ողինք ի՛նչ է պահանջում կենդից. պահանջում է ոչ թե նահապետական սարկամատություն, այլ ազատություն:

Անույշը այդ ազատությունը ըմբռնում է ամուսնական կապի կաշկանդումներից ազատ կենցաղի մեջ:

Փաստարան Օգաննի, Կիպարի և այլոց միջոցով էլ խոսվում է կնոջ ազնաություն, ամուսնու նկատմամբ նրա ունեցած իրավունքների մասին և Անույշը ներկայացվում է որպես ազատագրման ճանապարհին գտնվող մի կին:

Բայց ո՞րն է այդ ճանապարհը. նյութական ապահովության կամ այլ նկատառումներով ամուսնանալ որևէ մեկի հետ, զուգահեռ ապօրինի հարսերություններ պահպանել սիրած երիտասարդի հետ, մեկից փող, զգեստ, ամուսնացած կնոջ օրինականացված վիճակ, մյուսից՝ դազտնի սեր, զվարճություն:

Այդ բոլորն օրինականացնողները ամենից առաջ ազգային սահմանադրության ընձեռած հնարավորություններով հանրային գործերի ղեկավարությունը իրենց ձեռքը վերցնող մարդիկ են, ազատության անունից շաղակրատող գործիչները:

«Պազտասար աղբարում» ցուցադրվող ամբողջ ալլանդակությունները կատարվում են եվրոպական քաղաքակրթության անունից:

Այդպես են մտածում փաստարան Օգաննը, Կիպարը և դատաստանական խորհրդի անդամները:

Օգաննը իր դարաշրջանի մարդն է: Արտակարգ ճարպիկ է, դյուրաշարժ, իր գործունեությանը հանդիսավորություն տվող և անընդհատ այն թմրահաբույր մի անձնավորություն: Նրան ամենից առաջ հետաքրքրում է իր ջահը:

Օգաննի նմանների բնութագիրը հիանալի տալիս է Կիպարը հետևյալ բառերով.

«Փաստարաններուն մեծ մասը արդարությունը հոն կը փնտրի, ուր ոսկի շատ կը տեսնես: Այդ հենց ժամանակի իրավաբանության հավատամքն է: Օգաննի ամբողջ գործունեության առանցքը ո՛չ թե արդարությունը երևան հանելն է, որի մասին ես շաղակրատում է, այլ՝ որքան հնարավոր է Պազտասար աղբարից հարյուր հիսուն ոսկին շուտ կորզելը:

Նա իր փաստաբանական գիտելիքներով որևէ ալլանդակություն չի թողնում անգամ Պազտասար աղբարի նման թույլ զարգացած

մարդու վրա: Պաղտասարի բերթաւ բարո՞ւմ նրա ցուցիչ փաստաբանն նախագատութիւնը գործնական մարդու հաղթանակն է շաղակրատ փաստաբանի նկատմամբ: Եւ եթէ, այնուամենայնիւ, նա վճարում է, կատարում նրա ժիծաղելիութեան համեռոգ հրահանգները, դրան խթանողը ո՞չ թէ Օգոստինի նկատմամբ ունեցած հարգանքն է, այլ բաւ կնիկնն անգամ մը բաժնեվիճք-ի գաղափարը, որը հալածում է Պաղտասարին ամեն քայլագիտում:

Այս բոլորով հանդերձ՝ Օգոստինը Պարոնյանի մոտ շարժային կերպար չէ, ինչպէս հասկանում են որոշ դերասաններ, նրան ներկայացնելով ծայր աստիճան ժիծաղելի վիճակով:

Հեղինակի նպատակը այդ կերպարը ժիծաղելի դարձնելը չէ, այլ ժիծաղ առաջացնել՝ Պաղտասարին սովորեցնելու ժխակատարութեան հանդիսավորութեան ու ուսուցվող խոսքերի դատարկարանութեան, այլ խոսքով՝ ձեռք բերելու թովանդակութեան հակադրութեամբ:

Ժամանակի արդարագատութեան ողջ էությունը, նրա բյուրոկրատիզմը, քաշքշուկը, Պարոնյանը ցուցադրել է այն հատվածում, որտեղ Օգոստինը պատմում է, թէ Պաղտասարի դիմումը ինչպիսի աստիճաններով պետք է անցնի:

Տուժողի բաղնիսագիրը նախ նախագահին կը մատուցվի, որ նախաձեռնութեան ատյանը կը հղեն, նախաձեռնութեան ատյանը ձեռնահասութեան ատյանը կը հղեն, ձեռնահասութեան ատյանը հարաբերութեան ատյանը կը հղեն, հարաբերութեան ատյանը խմբագրութեան գիվանը կը հղեն, խմբագրութեան գիվանը իրավասութեան գիվանը կը հղեն, իրավասութեան գիվանը տնտեսական գիվանին, տնտեսական գիվանն ուսումնական գիվանին, որմէ կերթա դատաստանական խորհուրդը, որ խնդիրը քննելու համար հանձնաժողով մը կը կազմեն, այս հանձնաժողովն ալ խնդիրը ուսումնասիրելու համար մասնաժողով մը կը կազմեն, որ մասնախումբ մը կը կազմեն՝ խնդիրը մանրամասնորեն տեսնելու և տեղեկագրելու²⁵ և այլն:

Հայ դրամատիկական գրականութեան փայլուն էջերից մէկը կարող է համարվել դատաստանական խորհրդի նիստերի այն ներկարագրութիւնը, որ թողել է Պարոնյանը Պաղտասար աղքատմէ:

Արդարութիւնից խոսող, արդարութեան պահպանման պաշտոն ունեցող այդ մարդիկ արդարութեան ամենամեծ թշնամիներն են: Նրանք արդարութիւնը տեսնում են այնտեղ, որտեղ կաշառք

կա: Սկզբում դատաստանական խորհուրդը կարծեք ուզում է պաշտպանել Պաղտատարին, պատժել մեղավորին, բայց կատարվում է հակառակը: Կիպարը զաղտնիքը բաց է անում: Ենախապես անոնց յուրաքանչյուրի հետ մասնավոր տեսակցություններ ունեցաւ խոստացաւ զո՛հ ընել զիրենք:

Դրանից հետո արդեն, դատաստանական խորհուրդը զայիս է այն եզրակացության, որ ոչ թե Կիպարի վարժունքն է ապօրինի, այլ Պաղտատարի ընթացքն է սզլխովին հակառակ դարուս ողունս: Անուշը, որ 10 տարի վարել է անբարոյական կյանք, հռչակվում է խոնարհ և համեստ մի կին:

Դատաստանական խորհրդի անդամներին շատ ավելի հետաքրքրում է Կիպարի հոր ձիու տարիքը, քան թե Պաղտատարի ողբայի վիճակը:

«Արեւելյան ատամնարւոյմն» կատակերգության մեջ, Պարոնյանը իր հերոսներից մեկի՝ Մարգարի միջոցով պաշտպանում է Կ. Փանոսյանի այն կարծիքը, թե մինչև որ ազգային իշխանություններում (դատաստանական խորհուրդ և այլն) աշխատող մարդիկ չապահովվեն կայուն ուճերիով, Ազգային Սահմանադրությունը չի կարող նպաստել ժողովրդի առաջադիմությանը:

«Պաղտատար ազրարում» էլ նա անդրադառնում է այդ հարցին: Դատաստանական խորհրդի երեք անդամներին՝ Փայլակին, Սուրին և Երկաթին ներկայացնելով շատ ծիծաղելի վիճակում, ծաղրելով նրանց ամբողջ գործելակերպը, ստորաքարշությունը հարուստների նկատմամբ, անտարբերությունը դեպի արդարությունը, կարծեք այդ բոլորը ո՛չ թե ուզում է վերագրել նրանց անհատական հատկանիշներին, այլ բացատրել անտեսական վիճակով: Վերջ ի վերջ ովքե՞ր են նրանք, մանր առևտրով զբաղված մարդիկ, որոնք ունեն իրենց տօնուրա հոգսը: Եվ ահա թողած սեփական աշխատանքը, ակամա եկել են ազգային գործերը կարգավորելու: Այլ արդյունք չէր էլ կարելի սպասել, քան այն, ինչ ցուցադրում է Պարոնյանը: Փայլակը, որինակ, մի առիթով ասում է ընկերներին. «Ծ'ն, ժամավաճառ չըլլանք, աշխատինք դարձանելու այն վնասը, քոր մենք ըրինք այսօր՝ բացակա դանվելով մեր վաճառատունենս: Եվ ի՞նչպես են դարձանում այդ վնասը՝ սովորական մի կերտվածում: Դա փաստորեն թմաականացումն էր այն ամենի, ինչի մասին գրել էր Կ.

Փանոսյանը իր հայատառ թուրքերեն մի քանի բրոշյուրներում, 1860-ական թվականներին՝ առաջադիմական դիրքերից։

Ը. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը որպես դրամատիկական ստեղծագործություն զերծ է մասնակի այն թերություններից, որոնք մենք տեսնում ենք «Առաքանարույթն արևելյան» և «Եղգորթը» պիեսներում։ Բռնագրոսիկ, շարժային որոշ տեսարանների հանդիպում ենք հատկապես «Առաքանարույթն արևելյան» կատակերգությանում (ինչպես առաջ հանելու պատմության տեսարանը)։ «Պաղտասար աղբարում» չկան նման տեսարաններ, նորապես բնական այս երկում հեղինակը նվազ է օգտագործել կատակերգական դրույթունները թյուրիմացությունների վրա կառուցելու միջոցը։

«Պաղտասար աղբարում» թյուրիմացությունը զեպքերի զարգացմանն ուղեկցում է ալեքան ժամանակ, մինչև որ Պաղտասարը իմանում է, թե ով է իր կնոջ սիրեկանը։

Ընտանիքի մարդը զեպքերն արդեն զարգանում են զուտ պարոնյանական երգիծանքի ուժով։ Դրույթյան կոմիքմի միմյանց հաջորդող տեսարանները լիաթոք ծիծաղի մեջ կարող են պահել հանդիսականներին մինչև վերջը։ Այդպիսի գունագեղ հատվածներ են Պաղտասարի ուսուցման, դատաստանական խորհրդի միտքին նրան ներկայանալու և այլ տեսարաններ։

Պարոնյանի համար ավելի բնութագրական է խոսքի կոմիքմը, որը առատորեն օգտագործված է այս երկում։

Ինքնին մի ամբողջ հատվածի ուժ ունի Պարոնյանի գլխավոր հերոսի մի նախադասությունը այն տեսարանում, որտեղ Օգանն ու Կիպարը վիճում են Պաղտասարի մասին, նրան համարում ապուշ, ցնդած։ Պաղտասարը խղճի հանդարտությունը առում է ինքնիրեն. «Սա Պաղտասար աղբարն ո՞վ է արդյոք... ի՞նչ ավանակ մարդ է եղբր»։

Երբ Կիպարը Պաղտասարի հետ բացատրվելիս առում է, թե իր խղճին հարցրել է և ստացել պատասխան, որ ինքը չի մեղանշել Պաղտասարի դեմ, վերջինս առում, է. «Եթե ինչ քեզմե ավելի անաժոթ է, և դուն խղճեզ ավելի լիրք»։

Կիպարն առում է. «Ենթադրելով թե կը սիրեմ մեր կիսն, ուրիշ բան մը ըրած չեմ ըլլար, այլ պարզապես սկզբունք մը պաշտպա-

նաժ կրչլամ, բայց այս սկզբունքը ձեր սկզբունք կը հակառակի ձեր, զնսս չունի, թող սկզբունքները կոպիւն...

«Պաշտատար ազգաբուն՝ հեղինակը, բազմամարդ տեսարաններ, հռուզեւ ստեղծելով հանգերէ, կարողացնել է յուրաքանչյուր գործող տնձի տրտմանը պատմատարանել, չգրկել նրան ինքնութայնությանից: Պատկերների հաճախակի փոփոխությունը, գործողության արագ ընթացքը, կատակերգությունը գարեւել հն զտտական մի հոյակապ գործ:

ՓԱՏԵՐԱԿԱՆ ԲՆԱՆԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 1860—1870-ԱԿԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

Քատերախմբերի բազմացմանը, Քատերական շարժման ծա-
վարմանը զուգընթաց եկատեղի աշխուժացում է ապրում և Քատերա-
կան քննադատությունը: Ընդ ա է, առանձին ներկայացումների առի-
թով գրված Քատերախոսականների մակարդակը այնպես էլ չբարձ-
րացավ. նույն մակերեսային հոգվածները, պիեանների բովանդակու-
թյան շարագրությունը և ընդհանուր խոսքեր այս կամ այն դերասա-
նի խաղի մասին, գերազանցապես թմրկահարող նախադասություն-
ներ, սակայն այդ տարիներին մամուլում երևացին Քատերական
ծանրակշիռ հոգվածներ, որոնք քննության էին տանում արևմտահայ
Քատրոնի ուղղության, խաղաոճի, դերասանական ուժերի պատ-
րաստման և այլ նման հարցեր:

Ինչպես տեսանք վերինլյան Քատրոնի շուրջ բորբոքված բա-
նավեների ծանոթացման ընթացքում, հայ ազգային Քատրոնի դար-
դացման արշալույսին՝ պայքարը մղվում էր կղերա-պահականոզա-
կան գաղափարախոսության, դպրոցական Քատրոնի Մխիթարյան
տեսաբանների դեմ, որոնք ձգտում էին Քատրոնը ծառայեցնել կրո-
նական սկզբունքների քարոզին: Ժամանակի առաջավոր մտածող-
ները դրան հակադրեցին Քատրոնը հայ ժողովրդի քաղաքական
պայքարին՝ ծառայեցնելու պահանջը, շեշտը դնելով ազատագրա-
կան գաղափարներ արժարժող խաղացանկի վրա, առաջին հերթին
պատմական ողբերգությունների:

Դեռևս 1850-ական թվականների սկզբներից հանդես եկան նաև մտածողներ, գերազանցապես դեմոկրատական հոսանքների տրամադրություններն արտահայտող մարդիկ, որոնք զասական և հետադեմ ուժանեղակալական ուղղությունը հակադրում էին ֆրանսիական նոր ուժանեղակալի ուղղությունը, պատմական ոգրերգություններին՝ դրամալի ժանրը: Դա ըստ Հուսթան հակադրվում էր նաև սենսիմենտալ մեխորամային, որը հաճույքով որդեգրվել էր անրևելյան թատրոնի գործունեության առաջին ամիսներին (ե՞ղոք և Վերպինե), ժերանշեկա դա Ռիմինիս և այլն): Եթե կլասիցիսական ուղղությունը, որը հետապնդում էր ավատական միապետության ամրապնդումը, արևմտահայերի ազատագրական պայքարի այդ շրջանում որոշ շահով կարող էր նպաստել քաղաքական զարթոնքին ազգային անցյալի վերհանումով, ապա սենսիմենտալիզմը որևէ նախադրյալ չունի: Դրանով պետք է բացատրել Վ. Հյուգոյի, Ալ. Դյումայի դրամատուրգիայի ներթափանցումը հայկական բեմ: Դա ըստ Հուսթան ֆրանսիական հեղափոխության արգասիքն էր, որն արագորեն ներհոսում էր նաև հայ իրականություն: Հյուգոյի, Ալեքսանդր Դյումայի դրամատիկական երկերը արևմտահայ բեմից աստիճանաբար դուրս էին մղում սենսիմենտալիզմը, նաև այն մեխորամաները, որոնք չէին խառնված իրական փոխհարաբերությունների վրա, չունեին սոցիալական կոնֆլիկտ: Ինչպես հայտնի է, մեխորաման իր զարգացման վաղ շրջանում ունեցել է առաջադիմական տենդենց, ուղղված է եղել կղերականության ու ազնվականության դեմ: ցուցադրել է այդ դասակարգերի զոհերի ոգրերգությունը, սակայն աստիճանաբար այն վերահեց զաղափարազուրկ մի ժամրի, որտեղ իշխողը զարնավ բարու ու շարի հակադրության՝ քրիստոնեական զաղափարախոսությունը: Արևմտահայ բեմում ցուցադրված մեխորամանների զգալի մասը այդ ոգով էին գրված և չէին կարող բավարարել առաջավոր մտածողներին:

Այժմ տեսնենք, թե այս բուրրը ի՞նչ արտացոլում էր գանում թատերական քննադատության մեջ:

Թատերական հոգվածներ են գրել շատերը, աննպատակ են ճամարում բուրրի վրա կանգ առնել: Այդ տարիների թատերագիտական մտքի զարգացման համար առավել ուշագրավ են Հ. Խորա-

Այժմ տեսնենք, թե այս բուրրը ի՞նչ արտացոլում էր գանում թատերական քննադատության մեջ:

Թատերական հոգվածներ են գրել շատերը, աննպատակ են ճամարում բուրրի վրա կանգ առնել: Այդ տարիների թատերագիտական մտքի զարգացման համար առավել ուշագրավ են Հ. Խորա-

սանճյանի, Մ. Գարագաշյանի, Գ. Դուրյանի և Հ. Պարոնյանի հայացքները:

Այն շրջանում, երբ «Արևելյան թատրոնի շուրջ թորոքովն էր բուռն րանալն, 1862 թ. Պոլսի և Հմյուռնիայի հայ թերթերում երևում է անատորագիր մի թարգմանական հոգվածաշարք, որ կոչվում էր «Ժշմարտություններ և անաշատություններ»: Մեզ հաջողվեց պարզել, որ հոգվածի հեղինակն է հայտնի հասարակական գործիչ Գ. Խորասանճյանի որդին՝ Հովհաննես Խորասանճյանը, Փարիզում բարձրագույն կրթություն ստացած, ֆրանսիական հեղափոխության նոր դադափարներով տոգորված մի նրիտասարգ:

«Ժշմարտություններ և անաշատություններ» աշխատության հայ մամուլում երևալը նշանակալից երևույթ էր, եթե նույնիսկ նրա հեղինակը լիներ մի ֆրանսիացի, քանի որ այն հրատարակողները ներս թարգմանությունը համարում էին արտակար՝ հայ թատրոնին ուղղություն տալու գործում: «Այլ սա կուզենք իմացնել,—ասում են հրատարակողները,— որ եռանդուն փափաք մը գրգռեց զմեզ՝ թարգմանել զայն մաս մաս և հրատարակել ու անոր մեջ նդած վսեմ յուրհրդածությունները մեր ազգին մարմանդը ցանկնալ»:

Տեսնենք թե այդ ինչ սերմեր են, որ պուլսահայ թատրոն հիմնադրողները ցանկանում էին հայ իրականությունում սերմանել:

Աշխատության սկզբում խոսվում է թատրոնի հասարակական դերի մասին, նշվում նրա առավելությունները արվեստի մյուս ճյուղերի հետ համեմատած և ասվում է, որ թատրոնը պետք է նպաստի սովյալ ժողովրդի առաջ զրված քաղաքական նպատակներին և նաագործմանը:

Հոգվածը հունական դրամատուրգիայից բարձր է գնահատում այն հեղինակներին, որոնք արտահայտել են ժամանակի հասարակական քաղաքական միտումները, օրինակ, նրա կարծիքով Նաթիլիսի «Պարսիկներ» ողբերգությունը «ազգային փառաց վսեմ նրկարարիքն է»:

Այնուհետև խոսում է ողբերգությունների և կատակերգությունների մասին: Նա դասական ողբերգության ժամանակը համարում է անցած: Ըիշտ է, ասում է նա,— եղան համառ մարդիկ, որոնք ցանկացան շարունակել նրա գոյությունը, սակայն հասարակությունը հաստատ մնաց իր վճռի մեջ, մերժեց այն, Ե... ողբերգության հանդերձները զգեստատունը մնացին: Ողբերգությունը չի կարող բա-

վարարել ներկա ժամանակների պահանջը, քանի որ նոր գրականությունը կոչված է ամարգիլային ընկերություն ապականելու, մինչդեռ ողորդությունը պատկանում է այնպիսի մի հասարակական խավի, որը ցանկություն չունի քննադատել իրական կյանքը:

Եվ հենց այնպիսի թատրոն մը կուզենք,— ասում է հեղինակը,— որուն մեջ կարենանք ինքզինքնիս նանչնալ, այնպիսի թատրոն մը, որուն մեջ տկնոցի մի փոքր ծակեն տեսնվի մեր ընկերությունը՝:

Դասական ողորդությունների արհեստական կապանքները հնարավորություն չէին տալիս հեղինակին՝ բնոյանված զազափարներից դուրս գալու, ցուցադրելու մարգիլային կրքերը իրենց բուն բախումների մեջ: Այդ ողորդությունները խորշում էին հասկապես զանգվածային տեսարաններից, գործողությունից: Լավագույն ողորդությունը համարվում էր այն, որտեղ քնմի վրա ոչ մի գործողություն չէր կատարվում: Դրա փոխարեն կատարվում էին տաղալի խորհրդածություններ, անհամ մենախոսություններ և, որ ամենից կարևորն է, այս բոլորի մեջ նկատելի էր արհամարհանքը հասարակ ժողովրդի նկատմամբ: Ողորդությունը հասարակ ժողովուրդը քանի տեղ զրած չէր, մինչև անոր խոնարհելու համած չէր և երբ խոնարհեր, անոր վրայոք կը խոսեր ինչպես կը խոսվի աշխարհի հոտի մը վրա, որ նախասահմանյալ է ուրիշին կամքովը կատարվելու և առաջնորդվելու:

Նոր թատրոնը պահանջում է ո՛չ թե մեքենա դարձած մարդիկ, փայտե տեհատներ, որոնք արտասանում են այս կամ այն նաոը, այլ նշմարիտ դերասաններ, որոնք բացահայտում են հերոսների հոգեկան աշխարհը, ցուցադրում նրանց կյանքը իր հակասությունների, պայքարի մեջ. Ե...մարդավիշի կուզե տեսնել, քան լսել, յուր աչքերովը համոզվիլ, քան թե ուրիշին ըսածին հավատալ:

Այժմ, երբ մարդիկ պայքարում են տնտեսական և իրավական ազատության համար, երբ ազատության ոգին տիրում է ամեն տեղ, երբ նախկին լուս հնազանդության ու կամակատարության դարը անցել է, նման ողորդությունը ասարկություն է, իսկ նոր թատրնորությունը՝ ազատություն:

Եձեզափոխությունը սպանեց ողորդությունը և ծնավ թատրնորությունը և ստեղծեց թատրոն մը յուր պատկերին նման, յուր ըսկրքունքներովը, յուր զգացումներովը, ասում է նա:

Հողմածի շարունակության մեջ հեղինակը արդեն անդրադառ-

նում է բնմական արվեստին: Մերժելով հին գաղափարները՝ հին կաղապարներով ներկայացնելու փորձերը, նա գտնում է, որ նոր թատրոնը՝ ազատ ամեն կաշկանդումներից, ամենից առաջ պետք է հասարակական կյանքը ցուցադրի այնպես, ինչպես այն կա, շպետք է կեղծի, շպարի, փոխի, հարմարեցնի որևէ միտումի: որքան հասարակա իրականին, այնքան ընդունելի, իսկ այդ պահանջում է, ամենից առաջ համոզել հանդիսատեսին: Այն գերասանը չի համոզում իր խաղով, հանդիսատեսի մեջ կասկածի թույլ հեղքովածք է թողնում, ապա նա վրիպում է իր նպատակից:

«Հանդիսատեսը կը պահանջի, որ տեսածը ճշմարիտ կամ գեթ ճշմարտանման ըլլա: Առանց ճշմարտանմանության հանդիսատեսին տեսածը պատրանք մը, անուրջ մը եղած կըլլա, և ոչ իրական կյանք մը: Խաղն ուրիշ նպատակ ունեցած ըլլար, եթե ոչ խաբել: Հանդիսատեսը թատրոնին մեջ ճշմարիտ կյանք կուզի տեսնել, ինչպես որ հայելի մը նայողն փր ճշմարիտ կերպարանքն իրոք եղածին ոչ ավելի տգեղ և ոչ ավելի գեղեցիկ տեսնել կուզի: Երկրորդ՝ հանդիսատեսը կը պահանջի, որ շարժվի կամ հուզվի: Ուստի պետք է որ թատերական խաղ մը էլիկտրականությամբ հանկարծակյան և հազորակյան ցնցմանը պես թույր հանդիսատեսները մեկնն իրրն մեկ մարդ շարժե՛»:

Հեղինակը խոսում է նաև դրամատիկական ժանրի այլ առանձնահատկությունների մասին, առանձին-առանձին ներկայացնում ողբերգությունը, մելոդրաման, դրաման, օպերան, կատակերգությունը: Ուշադրով են նրա դիտողությունները հին կատակերգության և նոր կատակերգության մասին, եթե հին հույների մոտ կատակերգության մեջ հիմնականում քննադատվում էին ծանոթ մարդկանց թերությունները, ապա նոր կատակերգությունը երևույթները քննադատում է տիպականացված անձնավորությունների միջոցով, ցուցադրելով հասարակական կյանքում ընդհանուր դարձած փաստերը, ինչպես Մոլիերի կատակերգություններում:

Մեզ թվում է, որ վերահիշյալ արժեքավոր հոգվածաշարքը թարգմանել է Մ. Գարազաշյանը: Նա որպես թարգմանիչ իր ստորագրությունը չի դրել, սակայն նույն «Մեր» պարբերականում արդեն իր ստորագրությամբ տպագրել է նույնքան ուշադրով մի հոգված՝ հայ նոր թատրոնի հետ կապված փաստեր պարունա-

կող, նույն տողաւոր դիրքերից: Ինչ որ գրված էր ռեժիսորաւ: Թյուններ և անաշտություններու մէջ:

Գարագաշյանի հողովածում շոշափվում են երկու կարգի հարցեր: Կա իր պաշտպանութեան տակ է տոնում Վերակենդան Թատրոնը: անտեղի հարձակումներից, միաժամանակ տուաչ է քաշում սկզբունքային մի շարք հարցեր, կապված խաղացանկի, բնական ուղղութեան, լեզվի և այլ խնդիրների հետ:

Հողովածի սկզբում քննութեան է տոնում Վ. Գարագաշ, Վ. Գարագաշյանի և այլ պարբերականների քննադատութեանները Վերակենդան Թատրոնի մասին և դաշիս է արեւելահայաստանի, որ նման գծովարին մի ձեռնարկում, որն իր նախընթացը չի ունեցել արեւմտահայ իրականութեան մէջ, պրոֆեսիոնալ իմաստով, անխառնափնիքորեն պիտի ունենար քննութեաններ և ունեցել է, որոնք աստիճանաբար վերացվում են: Դերասաններ պատրաստելը հեշտ գործ չէ, — ասում է ես, — նույնիսկ տեղական աշխատանքը, փորձը, մարզումը չեն կարող ստեղծել անհրաժեշտ դերասանական ուժեր, եթէ չլինեն արվեստի այդ բնագավառին հարմար, բնական մարդիկ և, որ Վերակենդան Թատրոնը եթէ ունեցավ որեւէ սխալ, այդ ալն է, որ նախապատրաստական անհրաժեշտ շրջան չապրելով, մի քանի դերասանների ուժերի վրա վստահ՝ միանգամից բաց արեց կազմակերպված համազգային մի Թատրոնի վարագույրը:

Մ. Գարագաշյանը փորձում է պարզել այն խնդիրը, թե արդյոք նախադրութեան կայի՞ն պրոֆեսիոնալ մի Թատրոնի տեղգծման համար, թե Թատրոնի վարչութեանը հաշվի չառնելով իրական պայմանները, շտապել է նման մի լուրջ գործի ձեռնարկելիս:

Երկրորդ՝ Թատրոնի հաշտութեաններն ու անհաշտութեանները կախված են վարչութեան՝ կարողութեանից, թե ստեղծագործական ուժերի, այլ խոսքով՝ Թատրոնը ունեցե՞լ է կատարող արվեստագետներ:

Երրորդ՝ Թատրոնի արամադրութեան տակ եղե՞լ են դրամատիկական ստեղծագործութեաններ:

Չորրորդ՝ մինչև Վերակենդան Թատրոնի սկզբնավորումը ստեղծվե՞լ էր արդյոք հայերեն մի բնական լեզու, թե այն մշակվում էր բնագործութեաններին զուգընթաց:

Հինգերորդ՝ նման ելքապական տիպի մի Թատրոն պահանջում ասվոր վարգացման հասած հանդիսականներ կա՞ն:

Ահա այն հարցերը, որոնց փորձում է պատասխանել Մ. Գալազաշյանը:

Նրա կարծիքով ճիշտ է, հայ հասարակական կյանքում դեռ բազմակողմանի հնարավորություններ չէին ստեղծվել նման մի թատրոնի համար, բայց միաժամանակ դարաշրջանի հուզող հարցերը չէին կարող սպասել նախապայմանների ապահովմանը: Անհրաժեշտ էր ստեղծել թատրոն և այն իրեն արդարացրել է լիովին: Թերութունները աստիճանաբար կարող են ուղղվել, ուստի պետք է ներողամիտ լինել և ոչ թե պահանջել ավելին, քան կարող է տալ նոր-նոր ստի կանգնող մի արվեստ:

Երկրորդ հարցին, այսինքն դերասանական կազմի ապահովման հարցին շատ ավելի ուշադրով պատասխան է տալիս Գալազաշյանը: Նրա կարծիքով, որն է թատրոնի հաջողությունը կամ անհաջողությունը առաջին հերթին պայմանավորված է ո՛չ թե թատրոնի վարչության կարողությունով, ինչպես փորձում էին ցույց տալ սկսած և Մյունխենի թերթերը, այլ ստեղծագործական կոչիկ-տիպով, մանավանդ այնպիսի մի թատրոնում, ինչպիսին հայկականն էր, որը հնարավորություն չունի արագորեն փոխելու թույլ ուժերին, թատրոնի կարգապահությունը չենթարկվողներին: Թատրոնը որն է հիմնարկ կամ ընտանիք չէ, որ ուզածը բույսին սպասավորը կամ ծառայողը փոխես մի ավելի լավով,— ասում է նա: Այստեղից էլ առաջանում է անփոխարինելիությունից բխող դժվարությունը, երբ իրենց ուժերին վստահ, արդեն ծափահարված և զր-նահատված դերասան դերասանուհիները աստիճանաբար դառնում են ավելի կամակոր, պահանջկոտ, առիթ տալով անախորժություններին:

Անդրադառնալով բնական արվեստի հաջթահարման հետ կապված դժվարություններին, հոգվածագիրը գրում է, որ դերասանությունը շատ դժվարին գործ է: Դժվար է միայն վարժությունը արվեստագետ դառնալ: Բժիշկ, կենդանի, մշտություն (միմիկ), ձայն, հագագ միանգամայն պիտի զուգընթանան, որ մարդկային սրտին բուրապատիկ նուրբ շուրժումները դերասանին վրա անձնավորեն, դերասանը ի դժեշտ սկան բուրբ թատրոնը իրը էլեկտրական ցնծամամբ մը, մեկին պիտի շարժե և ասիկա պիտի ընե տեսաբանին վրա, ուր հարյուրավոր աշներ իր վրա ուղղված են, արձագանք ըլլալով քերթողական աշխուժի մը տուն տված խոսքերուն:

որոնք իր հղացումն և իր ծնունդը չեն: Ենթադրուցած անձին ըզգայուն պատկերներն իր անձին վրա նկարելու համար, գերասան մը ոչ ազգաքեն գերապանց կերպով զգացած ունենալու է այն կարողութիւնը, որուն ենթկայութիւնն կրնենք, և միանգամայն գործարանաց փափկութիւնն:

Գարագաշյանը հիմնադարում է այն տեսակետը, թէ շատ ավելի բարդ է սանդղագործական ինքնուրույնութիւն ունեցող գերասան դասնալը, քան թէ քանաստեղծ, որովհետեւ գրողը իր սեփական համոզմունքները, մտքերը, տպւորումներն է արտահայտում, մինչդեռ գերասանը հարկադրված է հասկանալ ու թափանցել այլ մարդկանց հոգեմիջնակի մէջ, ևույզել պատկերովոյ կերպարի հոգեբանութեան հետ, իսկ այդ կերպարները քաղմագան են, տարբեր նկարագիրներին, տարբեր համոզմունքներին, բնավորութիւններին տեր: Գերասանի կարողութիւնից է կախված հազթահարել բոլոր զովորութիւնները և շուրջանշյուր անգամ կերտել մի կատարյալ բնավորութիւն: Գերասանական տրվեստի մշտա հասկանալիները՝ իայն, գիմախաղ, շարժում և այլն, նույնքան կարեւոր են, բայց համեմատաբար հազթահարելի զովորութիւններ են, ևականը հերոսի հոգեկան աշխարհի մէջ թափանցելն է:

Հոգեմեծագիրը Անրեկայան թատրոնիս կազմում վերահիշյալ պահանջները քաղարարող շատ գերասան-գերասանուհիներ չի տեսնում, նա կանգ է առնում ընդամենը երկուսի վրա՝ Ստեփան Էքշյանի և Արուսյակ Փափաղյանի: մշտաներին համարում է հուսաառու ուժեր, որոնք մեծ շանքեր են գործադրում և ունեն հեռանկար: Էքշյանին և Փափաղյանին համարում է իմրի կենտրոնական սյուները, որոնք հաշտութիւնը կատարում են առաջնակարգ գերերը: Նա էքշյանի մէջ տեսնում է ողբերգակ գերասանի խոշոր ավյալներ, երախաղը համարում հուզական, համոզիչ ու մտածված:

Ավելի բարձր է գնահատում Արուսյակ Փափաղյանին ռժրիորդ Արուսյակը, — պետք է խոստովանիլ ի քնն գերասանուհի մըն է, — ասում է, — Անիկա վերջին աստիճան զգայուն կերպով ու փափկութեամբ, իսկ ողբերգական գերքերուն մէջ նաեւ ճիշտ նկարագրով կը խաղաւ:

Գարագաշյանի խորաթափանց աչքից չի վրիպել, որ թատրոնի խաղաճի և մի քանի գերասան-գերասանուհիների տեսադասական խաղի մէջ նկատելի է քիմական տաքքեր զգրողներին քախումը:

Արուսյակի մոտ նկատվել է հակում դեպի ռեալիզմը, իրական հոգեվիճակները հարազատորեն արտահայտելու ձգտում, որով նա արժանացել է բնագնեսուր համակրանքի:

Գարազաշյանի խոսքերով ասած՝ Արուսյակի սղորից ու շարժման պատշաճությունը, որ բացատրությունը կենդանի գլխին, նշան են թե անոր տուն ազոզը խորհրդածութենեն ազելի՝ քնությունն է՝:

Ուշագրավ այս ստեղծից հետո, որոնց մեջ գործածված բնությունը քառով Գարազաշյանը իրական կյանքն է հասկանում, նա անցնում է արդեն դասական բեմարվեստից եկող ազդեցությանը, որին, նրա կարծիքով, աուրք են տալիս գերասանուհիները: Ի՞նչ է նկատել նա այդ գերասանուհիների մոտ. «...լափազանց թատերական պլանը. միտքինակ ձայն մը տաղտկալի, լալկան և ողորդին»:

Հոգեվածագիրը այս թիրուխյուններից ազատագրվելու միակ ուղին համարում է կյանքին հավատարիմ մնալը: Երևութենե անաշխորդվելու գերասանը շատ թիրուխյունների կը պահե՛ն եղբայրացնում է նա:

Ուշագրավ են Գարազաշյանի գիտողությունները խաղաղանկի վերաբերյալ: Այստեղ էլ նրա նշանները ռեալիզմն է: Այս երկարաշունչ հոգեվածի մեջ ակնարկ անգամ չկա պատմական ողորդությունների անհրաժեշտության մասին: Նրա կարծիքով հասարակական, սոցիալական հարցեր բարձրացնող նոր գրամատուրգիս պիտի ստեղծել, այն էլ բարձր արվեստով, իսկ դա հնարավոր կլինի միայն կյանքի հարազատ վերարտադրումը: Նա ունի շատ գիպոսի մի բնորոշում, թե սէինները քնութենեն արվեստի եկան, մենք արվեստով քնության պիտի երթանք:

Գարազաշյանի միտքը պարզ է, նշմարիտ արվեստը քնությունն է, այն սանդղագործությունները, որոնք թխում են իրական կյանքից, հաշտություն կունենան, իսկ զրա համար համատորեն պետք է ուսուցնասիրել կյանքը:

Քնության ստեղծական վերարտադրումը, արտացոլումը, սակայն դեռ բավական չէ գեղարվեստական լիարժեք սանդղագործության համար: Պետք է վերցնել բնորոշը, այն էլ ներկայացնել գեղարվեստական անհրաժեշտ միջոցներով: Եկնոնք որ թատերագրության մը, մանավանդ կատակերգության մը հեղինակ ըլլալ կը խորհին,— գրում է նա,— զգուշ ըլլալու են, որ իրենց ստեղծածն անզգա սակրտի մը, հետևանք խոսակցության (գիտող), չոր կմխք մը չըլլա,

մանավանդ քան թե զգայուն և բանավոր տեսարան մը, այնպես ինչպես որ լուսաստվերեն առաջ նկարներն էինս²։

Պարագաշլանը գտնում է, որ նման պահանջներ բավարարող թատերգություն մենք չենք ունեցել, նոր պետք է ստեղծել։ Բայց չէ՞ որ նրան քաշ հայտնի էին թե՛ Հեքիմյանի գրադար պիեսները և թե Պեշիկթաշլիանի աշխարհորար պատմական ողբերգությունները։ Կեռանակի, ես հայ նոր թատրոնի համար ուղի նշող, հիմնական սեռանգ չի համարում պատմական ողբերգությունները, որոնցով այնքան միակողմանիորեն խանգավառվել էին շատեր։ Պարագաշլանը այս հարցում ավելի առաջավոր է, քան Հեքիմյանն ու Պեշիկթաշլիանը։ Նկատի պետք է ունենալ, որ եսլե տարիներին Պարագաշլանը գրում էր իր «Տրամաբանություն» փիլիսոփայական աշխատությունը, որի մեջ նկատելի է հեղինակի հակումը զեպի մատերիայիվը։

Նորաստեղծ թատրոնի առաջ կանգնած մյուս զմլարությունը բեմական լեզվի քաջակայությունն էր։ Պարագաշլանը կենսունակ է համարում այն լեզուն, որը ժողովրդից է բարձրանում գրականության, իր հետ բերելով ժողովրդի բառուրանի հարուստ առաջը, լեզուն բժողովրդյան մեջ կապրի, անոր կյանքը հոն է, միևնույն հայրենիքից զրկված, աշխարհով մեկ ցրված հայ ժողովրդի լեզուն, մի անգ զանվում է թուրքերենի ումնող ազդեցության տակ, մի այլ տեղ՝ պարսկերենի, հունգարերենի և այլն։

Այս պայմաններում թատրոնը կանգնած է շատ մեծ զմլարությունների առաջ, ես չունի ոչ բարձր զարգացման հասած միջավայրում մշակված հայերեն, որով հնարավոր չինի պիեսները ներկայացնել, ոչ էլ հասարակական այլ խավերի լեզուն, Ե... լեզու մը երեսակայինը— գրում է նա,— որ այնպես դուրընթեռ է զեդուկին բերանը, ինչպես քաղաքացույն, այնպես գոհակին, ինչպես պատվավորին, այնպես սոսկականին, ինչպես պալատականին, այնպես սովորական է բնականաբան մեջ, ինչպես շուկայի մեջ, այնպես առանձնական, ինչպես հրապարակական տեղեր։ Լեզու մը, որ լրջություն ու զվարթություն, ծանրություն ու թեթևություն միանգամայն ունի. ահա թատրոնի համար պատրաստ լեզու մը³։

Իհարկե, ես այսքան խիստ պահանջներ ներկայացնելով բեմական լեզվին, չի պաշտպանում այն կարծիքը, թե միայն նման զարգացման հասած մի լեզու ունենալուց հետո է, որ պետք է հիմ-

նել թատրոն, գտնում է, որ լեզուն նաև թատրոնում է հղկվում, մըշակվում, բնածական տեսք ստանում, բայց որպես թատրոնի զարգացման կարևոր գործոն, ուշադրություն է դարձնում այդ փաստի վրա:

Իսկ ինչպիսին է հանդիսականը, որի համար այդքան մեծ զոհողություններով ստեղծվեց թատրոնը. առկա՞ էր նման զսկարամարս սնունդ ընդունելու կարող մի մարմին՝ ժողովրդի մտավոր զարգացումը համապատասխանո՞ւմ էր թատրոնի ստեղծման պահանջներին, նա թատրոնից պիտի կարողանա՞ր վերցնել այն, ինչ ուզում էր տալ բնքը, թե՞ նա թատրոն էր դալիս պարզապես ժամանցի համար, ինչպես պիտի գնար կարագլուղ կամ օրթա օլունու գիտելու նրա կարծիքով, իհարկե, Պոլսում առկա է թատրոնից հասկացող, թատրոնը գնահատող բավականաչափ հոծ թաղմություն, բայց այդ թաղմության մոտ գերակշռողը ո՛չ այնքան դատողական, քանադատական մտեցումն է, որքան հուզականը: Հանդիսականը հուզվում է թատրոնում, անգամ լաց լինում. կնշանակի զերստանը իր նպատակին հասնում է, նա կարողանում է նրա մեջ համակրություն կամ հակակրություն առաջացնել այս կամ այն անձնավորության նկատմամբ, ստիպել նրան ապրելու այն վիշտը, որին ենթարկվում է բեմի վրա երևացող հերոսը, բայց թատրոնից դուրս գալուց հետո, նրա ապրումները շարունակում են մնալ տրվյալ անհատ հերոսի սահմաններում, նա դեռ ի վիճակի չէ կատարելու ընդհանրացումներ, նկատելու, որ այդ դեպքը մի անհատի ոգրերգությունը չէ, այլ հասարակական մի ամբողջ խավի և եթե պետք է ասելուսմամբ լեցվել, ապա պետք է լեցվել ո՛չ թե անհատ շարագործի դեմ, որին տեսնում է բեմում, այլ հասարակական ամբողջ խավի դեմ, այլ խոսքով՝ պետք է թատրոնի մատուցած մտավոր սնունդը զբաղեցնի հանդիսատեսին թատրոնի պատերից դուրս և ստիպի նրան դասեր վերցնելու: Ահա այս բանը կատարելու կարողություն ունեցող մարդկանց քիչ է տեսնում: Հողվածագիրը: Նա հանդիսականի մասին գրում է. «Անիկա թատրոն մտած ատեն՝ լուկ աշք մըն է և ոչ միտք. աշք՝ պատկեր միևնա՞յ ընդունելու համար, ինչպես հայելին իր դիմացն ելած առարկան և եթե առավորություն մը ըլլա, շատ մութ և ընդազուտ. իսկ խաղին բարոյական և զգացողական մասը, թատերական արարվածին վերացնելով ըմբռնելու համար միտք՝ որչա՞փ քիչերուն քովը կա»¹⁰:

Պարագայանի հողմածից որոշ տեղեկություններ էլ ստանում ենք տեխնիկական այն զմեզարությունների մասին, որոնց պայմաններում աշխատել է Բերեկլյան թատրոնը։

Պարագայանի վերահիշյալ հողմածալարը բոտ էություն իր մեջ խառնելով էր թատրոնի շուրջ բոլորողմած պայքարի առաջադիմական թևի ամբողջ մտայնությունը, այն էլ գրված չուրջ փաստարկումներով, տեսական բարձր մակարդակով։

1870-ական թվականների սկզբներից ռեալիստական թատրոնի համար մզվող պայքարի գրողակերպերն են դառնում բանաստեղծ Պ. Դուրյանը և երգիծարան Լ. Պարոնյանը։

Դուրյանը գրամատուրգիայի ասպարեզն էր մտել արևմտեվրոպական ուսմանտիզմի և մեկոցրամատիկ արվեստի ուժեղ ազդեցությամբ, նրա մի քանի ողբերգություններում առկա են նաև սենտիմենտալիզմի երանգներ, բայց 1870 թ. նա կատարեց շրջադարձ գեղի սոցիալական գրաման իր ռեալիստական կամ թշվառներն պիեսով։

Այդ գրամայի առաջարկում, բացատրելով իրական կյանքը, հասարակական հարաբերությունները արտացոլող գրամատուրգիայի անհրաժեշտությունը, Դուրյանը կատարում է շատ ուշագրավ մի խոստովանություն. «...իրավ է, որ,—գրում է նա,—սույն թատերախաղը Վիքտոր Հյուգոյի «Էռնանդ» թատերահանդեսին պես չպիտի հեղափոխե հասարակության զաղափարքն ու զգացմունքը, սակայն և այնպես սորա և փոշիները թոթվելով՝ գրադարանին դուրս հանելով թերևս դույզն ծառայություն մը ըրած համարիմա։

Անշուշտ սա միայն համեստությունից ասված խոսք չէ։ Դուրյանը եթե նպատակ ունենար հետևելով Հյուգոյին՝ գրել «Էռնանդի» նման պիես, նա պիտի ստեղծե՞ր նման զաղափարական գրական մի հերոս աշխատավորական խավերից, մի հերոս, որը ոչ թե իր ողբերգական կյանքով պատիվ բողոք հայտներ դարաշրջանի գեմ, ինչպես անում են նրա հերոսն ու հերոսուհին, այլ համարեակ պայքարի դուրս գար, ինչպես ավազակ էռնանդն էր տեսնում։

Բայց սա հարցի մի կողմն է, իր մեջ նման հեղափոխիչ գերկատարելու ուժ չգտնող գրամատուրգը հրապարակ էր նետում լեմում թագավորների, իշխանների, եպիսկոպոսների փոխարեն էռնանդի տեսնելու անհրաժեշտությունը։ Սահմանադրական պատրանքների արագ խորտակումը, ազատագրական պայքարի շուրջ ստեղծված ազմուկ-ազազակի մշուշի ցրումը օգնել էր առավել հե-

ռուսեա մարզկանց՝ ամբողջութեամբ տեսնելու հայ ժողովրդի իրական վիճակի ողորայիութիւնը: Դուրյանի նման մի հանճարեղ պատանի չէր կարող չլինել այդ սառը փաստը առաջին ընկալողներէց: Պատահական չպիտք է համարել, որ 1870 թ. ցտեկանալով իր պիւսններէց մեկ-երկուսը հրատարակել, նա նախապատմութիւնը ո՛չ թէ տալիս է պատմական ողորդութիւններին, այլ ռՔատրոն կամ թշվառներին:

Որ այդ պիւսը հրատարակելիս Դուրյանի նպատակն է եղել հասարակական կյանքի վերափոխման գործում թատրոնի հեղափոխիչ դերի բարձրացումը, երևում է գրամայում հանդես եկող դերասանների դրույքից: Այդ դերասանների միջոցով հեղինակը բարձրացնում է թատրոնի հետ կապված շատ նական հարցեր՝ թատրոնի հասարակական դերի, խաղացանկի, հանդիսականի, դերասանական ուժերի պատրաստման և այլ հարցեր:

Հայանի է, որ թատրոնի շուրջ բորբոքվող պայքարի առաջին շրջանում առաջադեմ ուժերը քարոզում էին այն միտքը, թէ թատրոնը մի զարոյց է, որտեղ հասարակութիւնը պիտի սովորի հոռի բարքերի ուղւում: Հայ առաջավոր միտքը փորձեց ընդլայնել արդ յուրօրինակ զարոյցի ֆունկցիան, նրան տալով ազատագրական գաղափարների տարածման պարտականութիւն:

Դուրյանը կատարեց երրորդ քայլը՝ թատրոնին տալով ոչ միայն սոցիալական անհաճասարութիւնների ցուցադրման, այլ այդ անհաճասարութիւնների դեմ սկսելով պայքարի նախապատրաստման դեր:

ՌՔատրոններն անցյալ դարերուն հեղափոխութեանց վառարաններ հանդիսացան,— գրում է նա,— թատրոններն իրեն ժողովրդյան կրթարաններ կը նկատվին կըսեն, բայց ես կըսեմ թէ անոր մարմինը կազմող բոլոր երակներուն կեդրոններն են, անոր հեղափոխութիւնն հարգարող հրաքոփաներ են, անհնար է, որ մարդ Ենքսպիւրի, Շիլլերի, Հյուկոյի և Տյումայի թատրերգութիւնը կարդացած ժամանակը չսքանչանա. կպաշտեմ ես այդ հանճարները, ժողովրդոց այն շանթիտանգ ու կարմիր զավակները»¹:

Եստ է համարձակ այս մարտահրավերը սուլթանական Քուրթիայի նման մի երկրում՝ 19-ամյա մի պատանու կողմից ասված: Որ Դուրյանը նկատի չունի միայն հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը և այն տեսնում էր խորապես կապված սոցիալական

Հետ, երևում է պատմական ողբերգություններից հրամարմնիչու նրա համոզմունքով: Քառերունդ Մեղափոխությանց վառարանա դարձնելու մտքից սարսափում էին տեղում Եվրոպայում, հեղափոխության օջախ Ֆրանսիայում, որտեղ հենց այդ թվականներին արգելված էր «էնանտիխ» ցուցադրումը:

Դուրյանը զարմանալի վճռականությամբ մերժում է պատմական ողբերգությունը, դրամատիկական այն ժանրը, որը դրազնյրել էր իրեն 3—4 տարի մերժում է ամենից առաջ նրա անընտանեության, անիրականության համար: Նա գրանով է բացատրում այն փաստը, որ հասարակությանը նախկին հեռաքրքրությունը չի ցուցաբերում դեպի Քառերունդ, աստիճանաբար հաճախումները ծանոցում են, ներկայացումներ են լինում, երբ հանդիսասարհում շախմատային (Դուրյանի բառով սաթրանշի) քարերի նման այս կամ այն աթոռում երևում են մի քանի մարդիկ, որոնք ձրի մուտք ունեցողներն են:

Ահա թե ինչով է բացատրում Դուրյանը այդ փաստը. «...հասարակությանը ձանձրացած է դերասանին կոկորդը պատուող և Քատերասերներու գլուխը ուռնցնող ազգային դյուցազներգական խաղերեն, և եթե ընտանեկան անցքերու վրա հորինված, ժամանակակից նորանոր Քատերախաղեր ներկայացնեն, հուսամ թե ժողովուրդը շատ կախորժի անտեցմե և իր քաշալերությանը չի դաժնարա»¹²:

Ուշագրավ է երևույթի բացատրությունը, գտնելով, որ բնագործող պիեսները «զրեթի բուրբովին ժամանակակից ըլլալու են», նա ասում է, թե հասարակությունը այժմ նախկինը չէ, նա զարթնել է և նրան հնարավոր չէ «զատանցական խաղերով» գոհ թողնել, այնպիսի խաղերով, որոնք ոչ մի կապ չունեն «մեր արդիականության» հետ: «Ջառանցական» է համարում գրական այն ուղղությունը, որը նրա համար ընդունելի էր ընդամենը հինգ ամիս առաջ, թեև ինչպես տեսանք, ճեղքվածքը նրա աշխարհայացքում առաջացել էր հենց այդ ամիսներից՝ «Կործանումն Արշակունի հարստության» պիեսի հղացման օրերից: Դուրյանը համարձակ խաշ է քաշում և՛ պատմական ողբերգությունների, և՛ մելոդրամատիկ պիեսների վրա, որոնք հանդիսականին դեպի Քատրոն են ձգում երևակայություն գրգռող վերնազրեքով, արտակարգ դեպքերով:

Երբ Դուրյանի հերոսը՝ էդուարդը ժամանակակից կյանքի մասին գրված իր պիեսը ներկայացնում է Քատերախմբի պեսին, վեր-

շինա՝ իմանալով հանգերն, որ նրա բովանդակությունը ո՛չ մի առնչություն չունի պատմություն հետ, հարցնում է, թե արդյոք հնարագործ չէ՞, «առժամանակյա կերպով» փոխվի նրա անունը և ՔՄԻՅ գյուցազններին մեկուն ժանտթ անունը դրվի»։ Դառն հեղեանքով ասված այս փաստը շատ բնորոշ էր։ Դերասանապետը իր առաջարկը փարձում է հիմնավորել այն բանով, որ «... մեր հասարակությունը թափաքողգերուն վրա խոշոր, փառավոր և ահավոր անուններ կը փնտրե, և անուննն կը գուշակե խաղին լավ կամ գեշ ըլլալը»։

Ի՞նչ դիրք է բռնում Դուրյանը թարգմանական դրամատուրգիայի նկատմամբ։ Անշուշտ նա չի մերժում թարգմանական պիեսները, բայց արգեն տալիս է ո՛չ թե Ռոթայի, Պելիկոյի նման հեղինակների անունները, այլ Շեքսպիրի, Միլլերի, Հյուգոյի և Դյումայի անունները, նրանց համարելով հանճարներ, «սոսկովորոց շանթիսանց ու կարմիր զավակները», զեահատելով նրանց արվեստի հեղափոխիչ դերը, զեղարկեստական ուժը։

Դուրյանն իր պահանջի լրջությունը զգում է ամբողջ խորությամբ։ Նա լավ է հասկանում, որ հարցը միայն ժամանակակից կյանքից վերցված պիեսներ գրելով, Շեքսպիրից, Միլլերից թարգմանություններ կատարելով չի ապավում։ Անհրաժեշտ է և փոխել հին ոեյսերի վրա աճած դերասաններին, որոնք հիմնականում կատարում էին խոսափողի դերը։ Պետք էր լրջորեն մտածել իրական կյանքը, իրական փոխհարաբերությունները և իրական հոգեվիճակները հարազատորեն արահայտել կարողացող ուժի պատրաստելու մասին, լավ հասկանալով թե հեշտ գործ չէ դերասան լինելը։ Գերասանը թութակ չէ, որ միայն կրկնի, նա ինքը պետք է հասկանա, ըմբռնի իր խաղացած դերը, որ կարողանա կատարել, «...պետք է որ գերասանը գոնե լուր բանաստեղծ ըլլա, որուն լեզվին տակ հոգին խոսի, պետք է որ գլխուն մեշ բոց և սրտին մեշ ավյուն ունենա, գերասան մը իր ընդունակությամբը կրնա հեղինակության մեշ հարակից փառ մը տալ, նույնպես կրնա իր ազիկարությունը նսեմացնել այն փառը...»¹²։

Պ. Դուրյանը իր այս առաջավոր զաղափարներով հանդիսանում է բացառիկ մի մտածող 1870-ական թվականներին, միակ դրամատուրգը, որ թատրոնին հատկացնում էր հասարակական կյանքի վերափոխման հեղափոխիչ մեծ ուժ։

2. Պարոնյանը շատ ավելի առիթներով է անդրադարձել թատրոնի, դրամատուրգիայի հետ կապված հարցերին: Մաս քառորդ դար խմբագրելով մամանակի արևմտաճայ ամենաառաջավոր պարբերականները՝ «Մեղու», «Թատրոն», «Երկար» և այլն, նա միշտ մտիկից կապված է եղել նորաստեղծ հայ բեմի հետ, հաճախ է խոսել այս կամ այն ներկայացման մասին թատերախոսականներով կամ այլ հոդվածներով: Երբ ի մի ենք ընդունում տարբեր առիթներով նրա արտահայտած կարծիքները, մեծ երդիծարանը մեզ ներկայանում է հայ քննադատական ուսուցիչի խոշոր ներկայացուցիչներից մեկը, որը մշակել է հատակ տեսության թատրոնը ժողովրդին մոտեցնելու, ժողովրդի կյանքն արտացոլելով՝ նրա դասակարգային պայքարին ծառայեցնելու ղեկավարությամբ: Ո՛ր մի այլ հեղինակ այնքան տեսական և այնքան սկզբունքային պայքար չի մղել կուսիցիզմի, սենսիտիվիզմի, սեպտիկոստիզմի, ուսուցիչական դեմ, արքան Պարոնյանը: Նա հաշվի չի առել հեղինակների հասարակական դիրքը, կոչումը, հեղինակությունը, շահանքիչը ժողովուրդն է, նրա կյանքը պատկերելու կոչում ունեցող արվեստը:

Արվեստի այն էությունը, որը չի ծառայում մարդու կյանքի բարձրմանը, չի նպաստում ժողովրդի մտավոր զարգացմանը, խաղա մերժելի է, անընդունելի:

Նա նկատում էր, որ 1860-ական թվականների սկզբներից բուն թափով զարգացող ուսմանտիզմը, որով գրվում էր պատմական ուղերթությունների մեծ մասը, ըստ էության արգելադրում էր սենսիտիվիզմի գրականության զարգացմանը: Ահա թե ինչու հենց սկզբից իր պայքարի նշանադրերը դարձրեց հայ պատմական ուղերթությունները:

Նա այդ դրամատուրգիան չէր համարում զեղարվեստական մեայուն արժեք ներկայացնող գրականություն: Հրապարակը ողորդող դրամատուրգների մի մասը գրում էր եվրոպական հեղինակների նմանազույգությամբ, հաճախ նրանցից՝ վերցված ամբողջական հատվածների անշուրճ տեղափոխումով: Տեղական, ազգային հատկանիշները այնքան աննշան էին, որ մարդ զմարանում էր հավատալ, թե գործ ունի մի ինքնուրույն ստեղծագործության հետ: Այդ փոքր տեղափոխումն էլ ոչինչ չունեի ժամանակակից իրականու-

Քյան հետ, ստարի կյանքն էր ներկայացվում, ստար տարազով, ստարի ըմբռնողությամբ, հայկական անուններով: Պարոնյանը զբոսում էր, որ այդ հեղինակները բոտարին ապրանքը կը վաճառեն, բոտար հեղինակներու հանձարին ծնունդին տակ իրենց ստորագրությունը կը դնեն:

Որդիծարանը ողբերգությունների մյուս թերությունը համարում էր նյութի սահմանափակությունն ու քմահաճ վերաբերմունքը պատմական փաստերի նկատմամբ: Հայ ժողովրդի անցյալը գրականություն նյութ դարձնող հեղինակները մշակում էին միայն այն դեպքերը, որոնք հանրահայտ էին և ժամծմված՝ Մխիթարյան վարդապետների սանդձագործություններում: Դրանցից էին, որինակ, Ավարայրի ճակատամարտը, Տիգրան երկրորդի պայքարը հռոմեացիների դեմ և այլն: Սրանք, ինչ խոսք, ամենից ավելի էին արտահայտում ժամանակի ազատարար ղեկավարների և Պարոնյանի նման մի զբոս չէր կարող այդ շնչատել: Նրա պահանջն էր ներկայացնել նաև այնպիսի դեպքեր, որոնց մեջ երևան գար ժողովրդի սոցիալական դիմակը, է, որ ամենից կարևորն է, երգիծարանը պահանջում էր հարազատ մնալ դարաշրջանի իրեն, պատմական փաստերի վավերականությունը, քանի որ թատրոնի նպատակն է ոչ միայն զգացումների վրա ազդել, այլև մտքերի, հանդիսականին սովորեցնել պատմություն:

Այսպես, Ավարայրի ճակատամարտը պատմական ողբերգությունների նյութ են դարձրել տասից ավելի գրողներ, որոնցից յուրաքանչյուրը կամայականորեն է ներկայացրել դեպքերը, հաճախ ազավազելով դրանք:

«Մեկուն մեջ կը նայիս, որ Վարդանը պատերազմի մեջ կը մեռնի, — ասում է Պարոնյանը, — մյուսին մեջ Տղմուտ գետին մեջ կը խեղդվի, մեկային մեջ պատերազմն դառնալն հետո կը մեռնի, վերջապես ամեն մարդ ուղածին պես կը մեռցունե Քաշն Վարդանը: Ըկուր տես, որ Քաշն Վարդան այս ողբերգությանց՝ մեջ ալ կը ցուցնե յուր քաջությունը, զինքը մեռնող ողբերգուներուն մեծագույն մասն ալ ինքը կը մեռցունե»¹⁴:

Որդիծարանը գրանով ուղում էր ասել, որ հայ ժողովրդի պատմության հերոսական այդ գրվագի գրական մշակումը դրամատուրգներից ո՛չ մեկին չի հաջողվել: Արդարև Վարդանանց պատերազմի

մասին շնայած գրվել են բազմաթիվ պիեսներ, սակայն գրանց մեշ չկա թեկուզ մեկը, որ ներկայացնի գրաժառանգական յուրը արժեք։

Պարոնյանի կարծիքով պատմական անցյալը անհրաժեշտ էր վեր հանել այնքան, որքան նա արձագանքում է ներկայի հուզող հարցերին, նպաստում ազգային նախապատրաստմանը։ Այդ մասին նա ունի դիպուկ բնութագրում։ Ե՛նչ է պատմությունը,— հարցնում է նա և պատասխանում,— ետիդ նայիլ, առեղ տեսնելու։

Նրա պահանջն էր ամենից առաջ զարկ տալ ժամանակակից կյանքը արտացոլող ինքնությունը գրաժառանգության։ Գրողի սրբազան պարտականությունն է ծառայել իր ժողովրդին, իսկ դրա համար անհրաժեշտ է հարազատորեն ցուցադրել ավյալ ժամանակաշրջանի կյանքը, ցուցադրել այն իր ամբողջ միջոցառմամբ, առանց վախճանալու թե ինչպես կընդունվի վերնախավի, ազնվականների կողմից։ Պետք էր արտացոլել Քուրքիայում տպրող հաշ ժողովրդի վիճակը, խորապես թափանցել նրա էության մեշ, շխարվելով արտաքին շղարշից։

«Ո՛ր եք,— կու էր անում Պարոնյանը գրողներին,— ինքզինքնիդ բանաստեղծ, փիլիսոփա կարծող պարոններ, ինչո՞ւ ազգային կյանքին վերաբերյալ թատերգություններ չեք գրեր, ազգային թատրոնը ծաղկեցնելու համար, ժողովրդին վարքն ու բարքը ուղղելու համար»։

Ժամանակակից կյանքից վերցված երկերի մեշ,— ասում է նա,— իրականության խոր նախաշմանը պետք է զուգակցել այդ իրականությունը պատճառաբանված ու ռեալիստորեն արտացոլելու ստեղծագործական կարողությունը։ Հեղինակի վերամբարձ ու հայրենասիրական հատկորը, բացականչությունները, զեղումները ոչինչ չեն արժի, եթե նա չունի իր պատմած, ներկայացրած զեպքը հիմնավորելու կարողություն, եթե ընթերցողը կամ հանդիսատեսը չի հավատում նրա պատմած ու ներկայացրած փաստերին։ Եվ հեղինակի պարտությունն էլ սկսվում է այն պահից, երբ հանդիսատեսը թերահավատությամբ է լցվում ցուցադրվող զեպքերի նկատմամբ։

Ե՛նչո՞ւ ուրեմն հեղինակն ալ դերասանին չափ և թերևս անկե սվիչի շաղխատի յուր գործն այնպես ներկայացնել, որպես թե տեղի ունեցած ըզար»¹⁵։

Նույն առիթով նա գրել է «Հավատալ, այո, հավատալ, առով կը լուծվի մեր խնդրույն հանգույցը։ Մարդս մը հուզվի այն տեսարան-

ներքին, որոնց կը հաժաւտա, և հեղինակն, եթէ կուզէ, որ յուր գործն ազգեցութիւն ունենա, սիրտերն ու միտքերը հուզէ, նախ և առաջ պարտաւոր է ամեն հնարաւոր և նուրբիակ անհնար միջոցներ ձեռք առնուլ՝ հաժաւաացնելու համար, թէ ժողովրդական կյանքին քաղ-ված դեպքի մը նկարագիրն է այդ երկասիրութիւնը¹⁶։

Սթէ գրողից Պարոնյանը պահանջում էր հարազատ մնալ պատմական ճշմարտութիւնը, իրական կյանքին, ապա գերասանից պահանջում էր պատմաաւարանել խաղը, համոզել հանդիսատեսին, այլապէս այն շի կարող ներգործել ունկնդրի վրա։

Պարոնյանը տարբեր առիթներով խոսել է Եւրոպայի թատրոնի գերասան-գերասանուհիներից շատերի մասին, խառորին քնննադատել ոմանց անբնական խաղը, ավելորդ շարժումներ, դիմախաղի շարաշահումը, անշնորհք գրիմը, կատարման երգայնութիւնը։

Այս տեսակետից ուղադրով է նրա վերաբերմունքը Պետրոս Աղամյանի մասին։ 1888 թ. սեպտեմբեր ամսին գրած մի հոդվածից երևում է, որ Պարոնյանը Աղամյանին առաջին անգամ բնմում տեսել է 1868—1869 թթ. թատերաշրջանում, հիացել է նրանով և բնափահարել լափազանցորեն, սակայն գտնում է, որ «հուսկաւոր գերասանն էլ այն ժամանակ իր արվեստում շափազանցութիւններ ուներ յուր ձեռքուն և շարժումներուն մեջ»։ Նրդիծարանը Աղամյանի այդ թերութիւնը բացատրում է ժամանակի բնական ուղղութիւնը, պատմական ոգրերգութիւնների թելադրանքով։ Նուրբիակ այդ աննպատակ պայմաններում, — ասում է Պարոնյանը, — Եւրոպայի միշտ կզգար և երբեմն զգալ կուտար, թէ գերասան ծնած էր։ Յուր փառաւոր ապագան մոտեն կը տեսներ։ Անհրաժեշտ էր գրտնել ավելի նպատաւոր պայմաններ, արեւիսի մի քաղաք, որտեղ նա զնահատուի որպէս գերասան, միաժամանակ հնարաւորութիւն ունենար զարգացնելու իր արվեստը։ Այդպիսի քաղաք հանդիսացավ Քիֆիւրը։

«Պոլսեցիները շին ուրանար այսօր, — եզրակացնում է Պարոնյանը, — թէ Պ. Աղամյան յուր հաջողութիւնն պարտ է ուսահայոց, որոնց թէ՛ քննադատութիւններին օգտւած է, և թէ փունչերեն»¹⁷։

Նրդիծարանը շէր սխալվում. առողջ, առաջաւոր գաղափարախոսութիւնը տոգորված քննադատութիւնը շատ բանով էր օժան-

գտնել Ազամյանին ու երա ընկերներին՝ յուրացնելու ռեալիստական խաղաղաճը:

Բեալիքովի առաջին ետխապամտններէջ մեկը Պարոնյանը համարում է գեղարվեստական գրականութեան արտահայտչական միջոցներին, պատկերների բնականութեանը, համոզութեանը և իրական լինելու՝ Վերամբարձ, ճոռում ոճը, գրական սեթեթեանքը, որոնք այնքան առատորեն սգտագործվում են ուսմանտիկ հեղինակների կողմից, մերմեկով մերմում է նա:

Նա հարցնում է հեղինակներին, թե ո՞վ է ասել նրանց, որ իրական կյանքը իր իսկութեան մեջ ներկայացնելը, մարդկանց բնական խոսակցութեանը վերարտադրելը ավելի զմվար է, քան կեղծ ու շինծու, ճոռում ոճը, ո՞վ է ասել, որ բավելի զմվար է մեկու մը պատկերը ճշտութեամբ նկարելը, քան թե երեսակայութեամբ անբնական պատկեր մը գծելը:

Պաշտպանելով լիզվի հասակութեանը, այն, որ հեղինակը իր քննեցողների հետ պիտի է խոսի ամենապարզ, հասկանալի ու մատչելի լիզվով, նա սուր քննադատութեան է ենթարկել այն գրողներին, որոնք իրենց անճարակութեանը փորձել են ծածկել հայաց լիզվի բառապաշարը շարաշահելով, իրենց ստեղծագործութեաններում եղբայրիկա բառեր շաղ տալով, հաճախ իրենց տաղաշափութեանը տեղը բերելու համար աղավաղելով ու աղճատելով այդ բառերը, փոխելով նրանց իմաստը, սփռփիկ, լուսին, սրինգ, մարգագետին, սոխակ, մանավանդ կուսիկ՝ իրարու ձեռք կը հափշտակվին և կերթան մտնել ամեն ոտընտալորներու մեջ:

Կանգնելով քննադատական ռեալիզմի առաջավոր դիրքերում, Լ. Պարոնյանը կոչ էր անում արվեստը մոտեցնել կյանքին, ծառայեցնել ո՛չ միայն այդ կյանքի արտացոլմանը, այլ նրա վերափոխմանը:

Պարոնյանը 1880-ական թվականների սկզբներից թե՛ իր սեփական գրույթներով, և թե՛ գեղարվեստական ստեղծագործութեաններով հիմք դրեց արևմտահայ ռեալիստական արձակի, որը հաշորգ հեղամյակում դառնալու էր գրական իշխող ուղղութեան արևմտահայերի մօտ՝ հանձնելու Ա. Արփիարյանի գլխավորութեամբ հրապարակ իշած գրողների՝ Տ. Կամսարական, Լ. Բաշալյան, Մ. Կյուրեյան և այլն:

մանա զի նամուղ աստ ցանկ արեւմտահայ գրողներու:



Այսպիսով, բազմադարյան հայ թատերական մշակույթի պատմության մեջ նշանակալից տեղ է բռնում արևմտահայ թատրոնը, որն իր արմատներով կապվում է մի կողմից ժողովրդական թատերախաղերի ու ծիսակատարությունների, մյուս կողմից հայ դպրոցական թատրոնի հետ։

Թատերականացված ժողովրդական խաղերի ու ծիսակատարությունների մեջ ուշագրավ են բարեկենդանի, հարսանեկան խաղերը և սոցիալական բովանդակությամբ ունեցող աշխատանքային թատերախաղերը (Բնաստվորք, Բնակո Մրտա) և այլն։

Հայ ժողովրդի արևմտահայ հատվածի համար հարազատ են եղել նաև արևելյան ժողովրդական թատերախաղերը (Մեծառազ, Կարադյոզ և Օրթա ոյունու), որոնց կազմակերպմանը մասնակցել են հայերը։

Ժողովրդական թատրոնի բարձրակետն է Հովհաննես Գառապարյանի ջանքերով Կ. Պոլսում ստեղծված Արամյան թատրոնը, որը զործել է քսան տարի՝ 1846—1866 թթ., եղել է տարբեր քաղաքներում, ունեցել է կայուն ուժեղով խմբի հետ կապված դերասաններ, ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներից բաղկացած խաղացանկ, հասուն նկարիչ-ձևավորող, երաժշտախումբ և նյութատեխնիկական լայն հնարավորություններ (շենք, դեկորներ և այլն)։ Հիմնականում լարախաղացային ծրագրով զործող այդ խումբը բնագործ էր գրամատիկական ստեղծագործություններ, որոնց նյութը վերցված է եղել հայ և օտար պատմական անցյալից, ժամանակակից կենցաղային հարցերից, միաժամանակ բնագործ էր թարգմանական երկեր, ինչպես Բեռնարտ ավազակապետն պիեսը։

Արևմտահայ դպրոցական թատրոնը սերտորեն կապված է Մխիթարյանների թատրոնի հետ։ Մխիթարյանների ա. Ղազար կըզւում մոտ 150 տարի բարձր դասարանների աշակերտների մասնակցությամբ տրվել են թատերական ներկայացումներ։ Այդ թատրոնի թելադրանքով ստեղծվել է գրամատիկական հարուստ գրականություն, բաղկացած մոտ 250 պիեսներից ու վոգելիներից, որոնց ճշնշող մեծամասնությունը արևմտաեվրոպական գրամատուրգիայից կատարված փոխադրություններ են, որոշ տեղայնացումով։ Գրական արժեքից զուրկ այդ պիեսները մի քանի անգամ բնագործելուց հե-

տա մոռացվել են և այժմ ունեն պատմական նշանակություն միայն:

Մխիթարյանների մշակութային, այդ թվում թատերական գործունեությունը հետապնդում էր քաղաքական որոշակի նպատակ՝ աշակերտությունը տալ կրոնա-քառքական դաստիարակություն, ներանց մեջ ամրացնել հնազանդությունը՝ Վատիկանի նկատմամբ: Դրամատուրգները պատմական անցյալին անդրադառնում էին այնքանով, որքանով այն չէր հակասում պապական սկզբունքներին:

Այս բաղադրով հանդերձ՝ Մխիթարյանների գաղափարական թափանցողությունը կրկան նկատելի դեր է կատարել պատմական անցյալի ցուցադրմամբ՝ հայ երիտասարդությունը ազգային զազափարների հակադեմոստրացիայի գործում և որոշակի ազդեցություն է ունեցել արևմտահայ թատրոնի վրա: Կ. Պոլսի Խաղաղուղ, Օրթաղուղ, Պերա և այլ թաղամասերում ստեղծված գաղափարական թատրոնը գերազանցապես առաջացել է Մխիթարյանների գաղափարներում սովորած մարզկանչ շանքերով:

Թաղային այդ թատրոնները մեծ դեր են կատարել հայ ազգային պրոֆեսիոնալ թատերախմբերի և ինքնուրույն ու թարգմանական դրամատուրգիայի ստեղծման գործում: Վերահիշյալ թատրոններում են իրենց բեմական մկրտությունն ստացել այնպիսի անվանավոր ցեղեր, ինչպիսիք են Ստեփան Էքշյանը, Մարտիրոս Մնակյանը, Պետրոս Մաղաքյանը, Արուսյակ Փափաղյանը և ուրիշներ: Թաղային թատրոնների գործունեության տարիներին սկսել է զարգանալ հայ նոր դրամատուրգիան, հանձին Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի, Սրապիոն Հեքիմյանի, Արմենակ Հաջկունու ստեղծագործությունների, որոնց զգալի մասը բեմադրվել է 1850-ական թվականների կեսերից և պրոֆեսիոնալ թատերախմբերի գործունեության տարիներին, ինչպես Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակը», «Արշակ Բ-ն», Ս. Հեքիմյանի «Մամուլը», «Վահրամը» և այլն:

Չնայած այն հանդամանքին, որ Կ. Պոլսի թաղային թատրոնները հիմնականում զարգացել են Մխիթարյանների ուժեղ ազդեցությամբ, դրանք թե՛ զազափարախոսությամբ և թե՛ բեմական ուղղությամբ նկատելի չափով հակադրվել են այդ թատրոնին: Հակառակ Մխիթարյանների՝ գերազանցապես կրոնա-քառքական դաստիարակությանը, թաղային թատրոններ ստեղծողները բեմը ծառայեցրել են քաղաքական որոշակի նպատակների, ազա-

տաղրական գաղափարների հրահրմանը, դառնալով պայքարի հզոր զենք։

Թաղային թատրոնների ծրագրով, խաղացանկով և ստեղծագործական ուժերի մասնակցությամբ 1861 թվականին Կ. Պոլսում հիմնվում է հայ ազգային առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբը՝ «Ալեքեյյան թատրոնը», որն իր քսանամյա գործունեությամբ ընթացքում մեծ դեր է կատարել ազատագրական և սոցիալական պայքարի հրահրման, ազգահավաքման, ժողովրդի գեղագիտական դաստիարակության, անցյալի պատմության ուսուցման ընազանում։

Թաղաքական որոշակի այդ ծրագրով պետք է բացատրել տեղական այն հալածանքը, որին ենթարկել էր թուրքական բռնապետական կառավարությունը նորաստեղծ հայ թատրոնը։ Սակայն որքան ուժեղ է եղել ճեղքումը, այնքան մեծացել է հակազդեցությունը, այնքան ավելի է համախմբվել երիտասարդությունը թատրոնի շուրջը։ Այդպիսով թատերախմբի փոխարեն ստեղծվել են նորերը, քանդված շենքերի փոխարեն կառուցվել են ավելի հարմարավուն շենքեր։ Փոխվել է խաղացանկը, չի փոխվել ոգին։ Թատերական գործիչները ռզտագործել են հնարավոր ամեն միջոց։ Երբ արգելվել է հայ ժողովրդի անցյալի ցուցադրումը, բնմ են հանել հրեա ժողովրդի ազատագրական պայքարը ընդդեմ եղիպտական գերության, իսկ այդ նույնպիսի ազդեցություն է թողել հասարակության վրա, ինչպես վարդան Մամիկոնյանի պայքարը պարսկական բռնապետների դեմ։ Նրանք «Թաղավորը զվարճանում է», «Շենանի», «Ավազակներն և նման այլ պիեսների ցուցադրումով սուր քննադատության են ենթարկել պայատական վերնախավերին, շահագործող ու կեղեքող դասակարգին, ըմբոստության ոգին վառ պահելով հայ հանդիսականների մեջ։

Ալեքեյյան թատրոնը միաժամանակ իր բնական ուղղությամբ հակադրվել է Մխիթարյանների՝ հիմնականում կլասիցիստական թատրոնին։ Այն իր գործունեությունն սկսեց ֆրանսիական ուսման տիպի շատ նկատելի ազդեցությամբ, որը քննադրվում էր ազգային դարձման շեկացած մթնոլորտով։ Ազատագրական պայքարի գաղափարները ավելի կենսունակ դարձնելու, նրանք ժողովրդին հասցնելու համար լայնորեն ռզտագործվել է նոր ուսման տիպի կենսատու շունչը, թաղաքական պաթոսը։ Այդպիսի ուսման-

տեղումով են տողորմած Պեշիկթաշլյանի, Հեքիմյանի, մանավանդ Դուրյանի դրամատիկական ստեղծագործությունները:

Արևելյան թատրոնի ափրազնատու ուղղությունը լինելով հանդերձ ուսմանտիվը, նրա ընդերքում աստիճանաբար ձևավորվել է ահալիստական խաղատեղը: Այդ բանին մեծապես նպաստել է արևմտամոլրոպական գաղափարն հեղինակների ստեղծագործությունների բնավորությունը, ինչպես Ենթապիրի, Երվանդի, Մոլիերի և այլոց բազմամիջով պիեսների, որոնք խոշոր դեր են կատարել հայ դրամատիկ-գերասանուհիների ստեղծագործական անհատականության ձևավորման գործում:

Արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի եռուն գործունեության այդ տարիներին հանգիս են եկել նոր դրամատուրգներ, որոնցից հիշատակության արժանի են Ռոմանոս Սեփեհյանը, Քուլմաս Թերզյանը, Խորեն Դալֆաշյանը, Պետրոս Դուրյանը և Հակոբ Պարոնյանը: Հասկանալի է Գարոնյանի պիեսները, հայ դրամատուրգիայի պատմության ոսկե մասյանում անհն իրենց տեղը:

Արևմտահայ բնմամ ներկայացված պիեսների մեծ անշուշտ եկատելի թիվ են կազմում իտալական և ֆրանսիական մելոդրամները: Դրանց մի մասը՝ գրված երկրորդական հեղինակների կողմից, չեն ներկայացնում գեղարվեստական մեծ արժեք, բայց դրանով հանդերձ նպաստել են մեր դրամատիկ-գերասանուհիների բնական զարգացմանը, արտասանական արվեստին, միաժամանակ նկատելի դեր են կատարել հայ հասարակությանը թատրոնի հետ կապելու գործում:

Արևմտահայ թատրոնը իր զարգացման առաջին տասնամյակում հնարավորություն ստեղծեց նաև թատերագիտական մտքի առաջացմանը: Այս ուղղությամբ խոշոր դեր կատարեց հեղափոխական-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի «Ազգային թատրոն Պոլսի մեծ» ճառը, որը նորաստեղծ հայ թատրոնի առաջ զնում էր գործունեության լայն ծրագիր, պահանջելով զարկ տալ առաջին հերթին ահալիզմին, ազգային ինքնություն, կենցաղային դրամատուրգիային և բնական լեզվի մշակմանը: Նալբանդյանի հարցադրումները լայն աշխուժություն են առաջացրել արևմտահայ կյանքում, առիթ տալով դրական ուշադրում մի բանավեճի, որին մասնակցել են հասարակական տարբեր հոսանքների գաղափարախոսները (Հ. Սվաճյան, Գարագաշյան, Ստ. Փափազյան, Հ. Տերոյենց և ուրիշներ): Վերո-

Հիշյալ բանավեճի ընթացքում աստիճանաբար ձևավորվում է թատրոնը ժողովրդին ծառայեցնելու, ժողովրդի իրական կյանքը ցուցադրելու զաղափարը: Այս տեսակետից բացառիկ նշանակություն ունեն Պետրոս Դուրյանի և Հակոբ Պարոնյանի թատերագիտական հայացքները, որոնց հիմքում ընկած է ո՛չ միայն իրական կյանքի հարազատ ու վարպետ ցուցադրման, այլև թատրոնը այդ կյանքի վերափոխմանը ծառայեցնելու պահանջը:

Արևմտահայ թատրոնը աճեցրել է տարբեր ամպլուայի հիստոներից ավելի դերասան-դերասանուհիներ. նրանց ճնշող մեծամասնությունը իր կյանքը կապել է հայ բնմի հետ և՛ հակառակ տնտեսական ու քաղաքական ամենատանելապատ պայմաններին, պայքարել է հայ ազգային թատրոնի զարգացման համար:

Դրանցից հիշատակության արժանի են Պետրոս Մաղաթյանը, Մարտիրոս Մեակյանը, Հովհաննես Աճեմյանը, Ստեփան էքշյանը, Հակոբ Վարդգիսյանը, Պետրոս Աղամյանը, Դավիթ Քրյանցը, Քովմաս Յասուլաճյանը, Խալիկ Փափաղյանը, Գարեգին Ռշտունին, դերասանուհիներ Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերը, Վերգինե և Նրանուհի Գարազաշյան քույրերը, Սիրանուշ և Աստղիկ քույրերը, Ազնիվ Հրաչյան, Մարի Նվարզը, Պաժառ Յասուլաճյանը և ուրիշներ:

Մյանք կազմում են հայ նոր թատրոնի շողշողուն համաստեղությունը, որը փայլել է ո՛չ միայն արևմտահայ հորիզոնում, այլև Կովկասում, Ռուսաստանում, Բալկաններում և Եգիպտոսում:

Հայ դերասան-դերասանուհիների այս հույլը Կ. Պոլսում գործեց մինչև ուսն-թուրքական պատերազմի նախօրյակը, իսկ պատերազմին հաջորդող տարիներին, երբ իսպառ փակվեց արևմտահայ թատրոնը, ջրիվ եկավ երկրի երկիր: Դերասան-դերասանուհիների մի մասը անցավ Կովկաս ու իր բախտը կապեց արևելահայ թատրոնի հետ (Պետրոս Աղամյան, Սիրանուշ, Աստղիկ, Ազնիվ Հրաչյա, Դավիթ Քրյանց և ուրիշներ): Մոտիկից հաղորդակից զանալով ուսանկան ռեալիստական արվեստին, այդ դերասաններն իրենց վրայից աստիճանաբար թոթափեցին արևմտասկզբուպական մեկոդրամաների ազդեցությունը և իրենց ուժերը փորձեցին դասական դրամատուրգիայում (Շեքսպիր, Եիլլեր, Օստրովսկի, Գրիբոեդով և ուրիշներ), ավելի փոքր թիվ կազմող արվեստագետներ անցան նաև Կովկասի լեռնաշղթան և իրենց արվեստով հմայեցին Ռուսաստանի

կենտրոնական շատ քաղաքների արվեստասեր հասարակությանը (Աղամյան, Սիրանույշ):

Մեր թվարկած զերասան-զերասանուհիներից մի քանիսը նկատելի ազդեցությամբ են թողել հետագա սերունդների վրա: Մարտիրոս Մնակյանի, Պետրոս Աղամյանի, Դավիթ Քրչանցի, Սիրանույշի, Աղնիկ Հրաշյայի բեմական արվեստի ազդեցությամբ հասել է մինչև նախասովետական տարիներին հայ բեմը և որոշ առումով կամուրջ գցել զեպի մեր օրերը:



Մենք ուրվագծեցինք արևմտահայ թատրոնի պատմությունը զերազանցապես կանգ առնելով «Արևիկյան թատրոնի» ազգային ծրագրով գործող խմբերի վրա:

Վարդույան, Զատուլանյան, Մնակյան թատերախմբերի, Տ. Չուխանյանի ու Ս. Պենկյանի օպերետային խմբերի գործունեությամբ, Աղամյանական շրջանի (1888—1891), ինչպես և բեմական ուղղություների, Ռեժիսուրայի հետ կապված հարցերի մասին մանրամասնորեն կխոսվի մեր աշխատության երկրորդ հատորում:

Ծանոթագրություններ



ԿՆԴԱՄՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Վարդանան աղբյուրները Հայաստանի, Հայերի և Անգղիականի մյուս ժողովուրդների մասին, Հաս. Ա, Երևան, 1961, էջ 24:
- 2 Վանդան ամսագրա, 1924, էջ 158—159:
- 3 Առ, Հայոց պատմության, Հաս. Գ, էջ 125—127:
- 4 Վարդան, ամսագրա, Հայկա, 1929, էջ 5—24:
- 5 Ա. Աղբյուրան, Պատմության Հայ Կեսարի, Հաս. Ա, Կաշիք, 1927, էջ 629:
- 6 Գ. Այուրման, Երզնկա, Կաշիք, 1947, էջ 74:
- 7 Մ. Պատման, Ան և ակնքիք, Փարիզ, 1922, էջ 155:
- 8 Հ. Պարիկ Այվազյանի, Պատմության Յանայան պետության, Վանդանի, 1941, Հաս. Բ, էջ 98:
- 9 Վարդանան աղբյուրները Հայաստանի, Հայերի և Անգղիականի մյուս ժողովուրդների մասին, Հաս. Ա, Երևան, 1961, էջ 215:
- 10 Վանդան Մարգարիթայի Հիշատակները, Կ. Պոլիս, 1919, էջ 242:
- 11 Հ. Կ. Սանայան, Հայ կայսրը Քաղաքներ, Հաս Ա և Բ, Վանդանի, 1905:
- 12 Պատմա Կարապետյան, Հեղափոխության Հիշատակարան Սամաթիա ու Գեորգ Կենդան, Կ. Պոլիս, 1935, էջ 22—27:
- 13 Վանդան ամսագրա, 1924, էջ 158—159:
- 14 Ք. Աղբյուրան, Ան և ակնքիք, Բաղմարա, 1943, էջ 49—57:
- 15 Վ. Զարգարյան, Հիշատակարան, Հաս. Ա, Կ. Պոլիս, 1911, էջ 27:
- 16 Վ. Զարգարյան, Հիշատակարան, Հաս. Բ, էջ 319—314:
- 17 Վանդան ամսագրա, 1907, թիվ 2:
- 18 Հ. Գ. Մուրյան, Քարթալայ Վանդանայանի և Վանդանայան, Կ. Պոլիս, 1910, էջ 17:
- 19 Մ. Պատման, Գաղսիանայ ամսագրա, Ա ամիս, Պոլսի, 1929, էջ 22:
- 20 Նայն ակնքիք:
- 21 Քեդիկ, Տիպ ու տուն, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 52:
- 22 Նայն ակնքիք:
- 23 Նայն ակնքիք, էջ 22—23:
- 24 Ա. Այվազյան, Եր Հայ Կենդանայան, Հաս. Գ. Կ. Պոլիս, 1923:

Թաղերը: Եթե Հ. Գաղաթյանը իր ընկերներով մինչև Նար-Նախիջևան ցանկաւոր գնաց, ապա նա Հանապարհին կարող էր հելսլինք ունենալ այլ վայրերում, միեւն իրա կենսապիտան ոչ մի քաղաքի տեսն չի տալիս և Երևանից Հեռա տեղեկագրիս նշում է ն. Նախիջևանը:

2 «Արեւիկ», 1829, Հարա-աղբիլ, 22 Հերթական Համարներում աղապարմ թերթիս (Հանապարհում աղբյուրը նշելու նկրտ թերթիսներին Համարին):

3 «Վերնիկ», 1822, № 4:

4 Գ. Անդան, Թուրքեր Հին Հայաստանում, Երևան, 1941, էջ 122:

5 «Արեւիկ», 1829, նշված Հոգմաք, թերթիս 2:

6 Նույն տեղում:

7 Նույն տեղում:

8 Նույն տեղում, թերթիս 6:

9 Նույն տեղում, թերթիս 12:

10 Նույն տեղում:

11 Նույն տեղում, թերթիս 12:

12 Նույն տեղում, թերթիս 14:

13 Գրանից տալի, ինչպես Հայտնի է, 1827 թ. Սարգսի պարտիս սյունապարս պաշտիմում առաւ աղաների ժառանգութեամբ, թեմապիլ է Ա. Ս. Գրիգորովի տեղիցի պատուաւս կատակերգութեամբ: Ինչպէս այն բանին, որ պա նշանակալից տարեթիվ է, տեղում ուսուցիկն թուրքիս պատմութեան Համար, բանին որ Հանգիստանում է տեղիցի պատուաւս պիտիս տալիս թեմապարսիս: Այնուամենայնիվ, այն պիտիլ է սահմանափակ մի շրջանակում և եթե լուրջ աղաներից պիտիլ նշել նա Հանգիստաններ, ապա պիտիլ կարող էին լինել այն ժամանակվա Երևանի մեկ-երկու մեծամեծները: Երևանի Հայ և աղբիւրիս թեմապարսիս Համար երկուստեամբ տեմապիլ էր:

14 «Վերնիկ», 1822, № 4:

15 Նույն տեղում:

16 Նույն տեղում:

17 «Արեւիկ», նշված Հոգմաք, թերթիս 16:

18 Հասնի է տեղեկութեան, թե Հ. Գաղաթյանը թաղվել է Կ. Պոլսի Երջիի գերեզմանատան և շիրմարարի վրա ցանկակված է ինքը՝ ազանգիկան ձուր Թոթիին: Նկատի ունենալով, որ այլ շիրմարարի Հայտնաբերումը կարող է Հնարաւորութեան տալ մեկ ունենալու Գաղաթյանի գերեզմանակը, ընկ. Մ. Միկասյանի միջոցով գիմեցիկն Կ. Պոլսի, իրաւիկ տեմապարսիսներին, ինչպիսիք որանիլ վերաբիլլայ շիրմարար: Ստացված տեղեկութեանները, պարտիստարար ոչ Հայքը լուրի, ընթում նկրտալ. Պոլսից Հարուման Ասլանյանին իր 1961 թ. ուղևորութեան նամակում գրում է ... Մարդկան էի նամակաւ ուղարկել, որպիսիք նկրտ ինչպիսիք կարեւորի պատմութեան գերանան Հովհաննէս Գաղաթյանի շիրմի լուսանկարին տալման տեմապարսիս: Գերեզմանարար կատարած երկու փնտաւորներն ոչ մեկ աղբիւրիս տվին: Գիմեցի տեղեկութեան տեմապարսիս գերանան և թեմապարսիս Անու Մատաթյանին, ստուգելու Համար վերաբիլլայ Գաղաթյանի թաղված վայրը: Պարան Մատաթյանը, ինչպիսիք բար, Հանապի տեմապարսիս ըլլալուն, լինից աղբիւրի տեսն մը ... Գաղաթյանը ստուգել ցանացի Երջիի գերեզմանատան մեկ ալ, տեղալ:

հետև որով արդյունք չկրցի ձևոր ձգել, վստեղի Երլլիի գերեզմանատունը հիմնված է 1883-ին, ալսիեի գերատան Գառադարյանի մահին նախիվ հրկուսարի առաջ: Գերեզմանատան նարդարումը հասարված է 1884-ին, ալսիեի որ առիկ թվականին առաջ վստեղմաններուն վերաբերյալ որով արձանագրության կարելի չէ գտնել: Ես այստեղով ալ չգտնեցա և չքննեցա մաստերականաց թուղթ, որ որով ձևոր չգտա Երլլու գերատանի չիբիմենի:

19 Գ. Լեւոնյան, Թատրեր Ին Լալապատեան, էջ 100—102:

20 Վեպուդիի պատմությաներ, Երևան, 1933, էջ 21:

21 Refik Ahmet, Yakın çağlarda Türk tiyatrosu. cilt 1..

22 Teşvî a Tufançe, 1884, cyp. 60.

23 Երբ Պաշտում ամբարներից անոնք անպատշաճ են համարել համայնիկ մասնակիս ընտրիվ կրուց նման մի խմբի ներկայացումներին, Լ. Գառադարյանի բարեկամներից մեկը պատասխանել է. «Եթեմիկով, մեր խառը կրլլի որ, Կերիթը (ալսիեի Լ. Գառադարյանը) միևի զմեր անգլանք գնաց... սլիկենք, համարակալիսները չքով մեծ մարզաց աղջիկ... (Վերիկը, Կույի անգամ, թերթի 18):»

24 Կույի անգամ:

25 Կույի անգամ:

26 Կույի անգամ:

27 Վեպուդի, 1903, թիվ 1: Ա. Պապանյան, Մկրտիչ Պելլիթալյան, Փարիզ, 1907, էջ 88:

28 Վերիկը, Կույի անգամ, թերթի 20:

29 Կույի անգամ:

30 Կույի անգամ, թերթի 2:

31 Կույի անգամ:

32 Վեպուդի, 1847, էջ 368:

33 Վարդրա ամպակապետը, հասարված է 1880-ական թվականների սկզբներից շատ է խաղացել ներմասնակիս ընտրիվ: Մեր մի նախնում, հեմիկով մասնակիսիցներից Մ. Գառադարյանի և Լր. Ասատուրի վկայությաններով վրա, որի էրից թե դա Երլլիի Վեպուդիներից է՝ արդյունք հրմասումով և Կույիների անունների փոփոխությամբ, (Վեպուդիի արվեստ 1922, № 1): Բանասեր Ա. Բարսյանը իր Երլլիից Կույի գրականության մեջ և Թատրերում արձեղամը աշխատությանում առարկում է մեկ և առում, թե դա ա՛յ թե Երլլիների գրած Վեպուդիներից որին է, ալլ կրա հիման վրա ֆրանսիացի Լա Մարտելլիի կողմից գրված մի պիես է, որում Կեպուդիի սերմարվել է Երլլիների գրածայի հիմնական իդեալից, իր պիեսում փոխարինել է այն ասի շարի և շարի Լեպուդարյանից: (Սերմ Բարսյան, Երլլիից Կույի գրականության մեջ և Թատրերում, Երևան, 1928, էջ 234—241): Ար Վարդրա Ամպակապետը պիեսը մշակողը մի ալլ անհնամարտյան է, դա կապուդից վեր է. արտիստ է, որ այն, ինչ չեն կարողացել իմանալ Մ. Գառադարյանը, Վերիկը, Կույի անգամից, Լր. Ասատուրը, մշակել է ընդ. Ա. Բարսյանը: Ապակի նարցը գրանով չի ապագում: Հեմ. Բարսյանը գրում է, որ Լա Մարտելլիի արքան պիեսում բացակայում է Երլլիների գրածայի հիմնական իդեալն և

սակ յարի ու թառու ստորակառ թարգմանություն է, մինչդեռ ժամանակակիցների գիտությունները ընդ Փարսյանի նկատարման հաճախի են ապացուցում: Եսթ Կ. Փարսալյանը, որ եղև է «Արևելյան թատրոնի» համար պիեսների թարգմանողներից մեկը և ունի տեղնավոր ժամանակի համար, գիտում է, որ «Թարերա տաղապետները Շրջիի» «Ամաղապետ» կամ «Հազկադար» կոչված կտարին համառոտված մեկ նմանության են, թե պարզապես այն համառոտվել է և տեղանքը փոփոխվել: Կ. Փարսալյանը իր գրականությանն է հայտնում այն քանի համար, որ «Արևելյան թատրոն» «Ամենան ընտիր գերմանացի չեթոգներին մեկուն կտարը հայերեն տեսարանի գրառ է հանել («Մեթոդ Կ. Պալա», 1882): «Թարերա տաղապետներ», որ Հեռապարտ հանել է ներկայացվել, եղև է սերված պիեսներից մեկը, չի կարող չի: Առատորի կողմից գրված լինել 1870-ական թվականների վերջերին: Ահա թե ինչ է գրում Առատորը. «Թարերա տաղապետ» է, որը թագադրելու համար ընկերակառ կազմակերպված վիճակին զեմ, տաղապետության կախի քանի մը ընկերներու հետ, տախի իր Հեռապետությանից մեկ կը շատ թարից գրեմի հարստաներին հազարաւոր ինչներով ազատներուն պետության կը փոխա: Խորքին մեկ նույն են «Թարերա տաղապետներ» և Շրջիի «Ամաղապետներ», թայց եկին մեկ կը զանազանվին: Որեմի մեկը գրեմ ունեն չի: Թե թառու և յարի թրիտանեական թարգմտարված թարգմտելու հարկանք հետ, այլ իր տեղով հատարական գրեմի, որը չհարգանելով հանդիմանել ժամանակի ապրապետական (Առատորի թուրով «սոս» ընկերակառ) հարստարմաններին, թրիտան: Ինչ է գրանք զեմ, զեմը վերջին և թարգմանելու ապր, հարստաներից խելու ապրիմի հանապարհով գառապետ փոքր և տալու ազատներին:

34 «Արևելյան», նույն տեղում, թերթին 22:

35 նույն տեղում, թերթին 17:

36 նույն տեղում:

37 նույն տեղում, թերթին 8:

38 նույն տեղում, թերթին 22:

ԳԼՈՒԽ ԵՐԵՐԳ.— ԳՐԱԹԱԿԱՆ, ԹԱՅՐՈՒՆԸ ԱՐԿԱՄԱՆԱԿՆԵՐ ԿՐԻՏ

¹ История западноевропейского театра, под общей редакцией профессора С. С. Мокульского, т. 1, стр. 54—55.

² Այս երկու Հիշատակարանները յարիներինից թարգմանվել են լեհերեն, հրատարակվել 1878 թ. Կարլավայում, պրոֆ. Ալուիզ Պալմիտիուսի կողմից «Եսթի» պատմության ծագմանում, ապա վերանվել գրաթարի, լույս ընծայվել Պետերբուրգում, 1886 թ. «Թանի միութին հայաց Ահատանի», ընդ կնիզեցույն Համայն ծագմանում, Կարապետ Ուլյանի աշխատով «ապարտանով»:

³ «Թանի միութին հայաց Ահատանի», ընդ կնիզեցույն Համայն, Պետերբուրգ, 1886, էջ 122:

⁴ նույն տեղում:

⁵ Ելիտ արիաններինից մեկը լույս է տեսել «Թարգմանելու» 1884—1886 թթ. համարներում:

⁶ Մանրաման թվարկումը տե՛ս Գ. Առնյանի «Թատրոնը Հի՛ն Հայաստանում» գրքում:

- 7 Այս մասին ընդարձակ տե՛ս Վ. Քերզբաշյան, *Հայ գրամատուրգիայի պատմություն*, Երևան, 1959, էջ 45—50:
- 8 Մեջ թվում է, որ այդ պիեսի արձե՛րը գերազնաւա՛մում է Քաւերազեւ Քերզբաշյանի կողմից. որք փորձում է նրա մէջ տեսնել տեղում լեզբեակի կողմից գաղափարական զիջում Հիմնաւանկան կրօնի նկատմամբ:
- 9 «Բազմաճկագ», 1961, թիվ 7, 8, 9, միացյալ համար՝ եփթման Միթիթարյան միաբանության 200-ամեակին:
- 10 Միթիթարյանների գրական, մասնագործական խմբագրական գործունեության մասին տես Ակադեմիկոս Ա. Բ. Կարինյանի «Ազնաւորներ Հայ պարբերական մամուլի պատմութեան հմտաւից հետազոտութեանը» (Երևան, 1960 թ.), որտեղ փաստական հարուստ էյութի ոչտազոյրթմամբ ընութագրւած են այդ միաբանութեան երկու հատմանների՝ Վենետիկի և Վիեննայի հրատարակած պարբերականները, («Տարեգրութեան», «Եղանակ Քյուլանդյան», «Դիտակ»)։
- 11 Մ. Խալանդյան, Երկերի լիակատար ժողովման, հատ. 2, էջ 131:
- 12 Տե՛ս «Մատիւ», 1887, թիվ 2875, Ա. Արթիթարյանի հիշատարյանները:
- 13 Ա. Զուլանյան, Միթիթի Պէթիթարյան, Փարիզ, 1907, էջ 162:
- 14 Բ. Կարզիշյան, «Երկհարյուրամյա գրական գործունեութեան և եղանակ գործիչներ Վենետիկ Միթիթարյան Միաբանութեան», Վենետիկ, 1902:
- 15 Վ. Զաւարյան, Հիշատակարան, հատ. Բ, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 208:
- 16 Վ. Քերզբաշյան, *Հայ գրամատուրգիայի պատմութեան*, Երևան, 1959, էջ 121—161:
- 17 Քաւերազեւ Վ. Քերզբաշյանը հեթաղրում է, թէ տե՛ս. Բազրատունին իր գլուցաղներգութեան գաղափարը հղացել է Քաճմանյանի պիեսից ներշնչվելով («Հայ գրամատուրգիայի պատմութեան», էջ 145): Այս կարծիքը տեսականական է: Հայ հին մասնագործութեան լամտանդանի աշխարհի մի տեսնագործութեան, ինչպիսին է Բազրատունին, իր գրքի սյունեն կարող էր վերցնել ոչգաղիկ ետրեկացու: Այդ նույն ամանդութեանը, գուցէ և տեղախ Քաճմանյանից: Մշակել է եւս Մանր Մանրյանցը, 1829 թ. Քիշինեում գրած իր «Հայիկի վերագործը Բարեկենցիկ և նրա կոթիլը հայատա թուրքերեն պիեսում, որտեղ հայիկի պայքարը տացել է ազգային որոշ երանդ, երկու տարբեր ժողովուրդների պայքարի երանդ Այնտեղ տեղա է տեղում լիակատարից երկու ժողովուրդների՝ հայիկի և վրացիների միաբանութեան գաղափարը, ընդդէմ տարեկիւրյա եղանակների: Այս տեսակետից Մանրյանի պիեսը, որտեղ ի հայտ են եկել լեզբեակի վաղ շրջանին հատուկ լուսագործական գաղափարները, շատ ուշագրավ է: Ազնի ընդարձակ տե՛ս մի «Մասացման էջեր հայ թատրոնի և գրամատուրգիայի պատմութեանց» հոգմանը («Ազնաւանկան արգիւտա 1953, Մ 9)։
- 18 Զ. Բ. Կարզիշյան, «Երկհարյուրամյա գրական գործունեութեան և եղանակ գործիչներ Վենետիկ Միթիթարյան Միաբանութեան», Վենետիկ, 1902, էջ 45:
- 19 «Բազմաճկագ», 1936, պատաստ-գեկմաներ, էջ 307:
- 20 Նույն տեղում, էջ 208:
- 21 Նույն տեղում:

- 22 Լ. Բ. Սարգիսյան, Երկնայուրումյա կրթական գործունեության Վանանյան Մխիթարյան միաբանության, Վանանյան, 1938, էջ 45:
- 23 «Բազմազան», 1936, պատաս-գեկաներ, էջ 217:
- 24 Ա. Չապանյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի կյանքը և գործը, Փարիզ, 1907, էջ 86:
- 25 Լ. Հակոբ Փաշյան, Հայք ի Ջմյունիս և չրչակայո, Հատ. Ա, Վանանյան, 1939, էջ 119-122:
- 26 Ստ. Փափազյան, Կենսագրության Թարեհ Անգրեան Լ. Փափազյան բազմաբնույթ գործունեության և ներքին վերաբերման Ս. Մեսրոպյան գործունեության Ջմյունիս, Կասանկանայի, 1939, էջ 12:
- 27 Լ. Հակոբ Փաշյան, Հայք ի Ջմյունիս և չրչակայո, Հատ. Ա, էջ 123:
- 28 Եսաթան, Բյուրեղայ թեմը և իր գործընկերը, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 22:
- 29 Խայն անգում,
- 30 Վ. Փեղկաշյան, Հայ գրամատուրգիայի պատմություն, էջ 172:
- 31 Լ. Պետրոս Մինասյան, Բաարեղություն, Վանանյան, 1945, էջ 15:
- 32 Խայն անգում:
- 33 Խայն անգում, էջ 14:
- 34 Խայն անգում:
- 35 Ա. Չապանյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշյանի կյանքը և գործը, էջ 88:
- 36 Պ. Մինասյան, էջ 45-49:
- 37 «Բազմազան», 1947, թիվ 2:
- 38 ԳԱԹ, Բաանդա-Երամյանի թանկ, Կենսագր. պիսիսներ Ֆանգ:
- 39 Խայն անգում:
- 40 Խայն անգում:
- 41 Խայն անգում:

ԳԼԽԻՆ ԶԱՐԴԱՐՈՒՄ. Կ. ՊՈԼՍԻ ԹԱՂԱՅԻՆ ԹԱՆՐՈՆՆԵՐԸ

- 1 Ա. Ալադանյան, Ալադանյան Մանանյանի կյանքը և գործունեությունը, «Երազման» պատմության և Փրիզյան Կիսկանյանի Հայոց, 1910, էջ 207:
- 2 Վ. Մալեպյան, Անգան արեք, Փարիզ, 1927, էջ 12-14:
- 3 Լ. Պետրոսյան, Երկրի լիակատար ժողովածու, Հատ. 4, էջ 144:
- 4 Ա. Չապանյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշյան, 1907 էջ 89:
- 5 Խայն անգում:
- 6 ԳԱԹ, Ա. Չապանյանի Ֆանգ:
- 7 Ա. Չապանյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշյան, Փարիզ, 1907, էջ 89:
- 8 «Մասիս», 1937, փետրվարի 4:
- 9 «Մասիս», 1937, փետրվարի 21:
- 10 Ա. Չապանյան, էջ 82:
- 11 «Մեդիս», 1939, թիվ 2:
- 12 Խայն անգում:
- 13 Խայն անգում:
- 14 Ա. Չապանյան, էջ 82:
- 15 Վ. Չապանյան, Լիակատար, Հատ. Բ, էջ 196:
- 16 Ա. Ալադանյան, Եսթ Հայ Կենսագրություն, Հատ. Գ, էջ 216:
- 17 Եսաթան, էջ 126:

18 Ա. Այվազյան, էջ 217:

19 Մ. Մրանաւայան, Քնար Հայկական 1888, էջ 243—244:

20 Վ. Զաւղարյան, Հիշատակարան, Հաս. Բ, էջ 198:

21 «Անիդ», Իտալերու, 1846, թիվ 2:

22 ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ:

23 «Անգարանի տարեցույց» ա. Փրկչյան Հիմնականքն, 1822:

24 Նաւասան, էջ 28:

25 Վ. Զաւղարյան, Հիշատակարան, Հաս. Բ, էջ 198:

26 Խաղաղիկի Քաղաքի Քառանի սկզբնավորման Հարցում քանակները, ժամ
սիրում է հասարակ չփաթ. Հաղորդում են միմյանց Հակասող ու միասող
վկայութիւններ: Սմբատ Գալթյանը գրում է. «Խաղաղիկի մէջ Քառանիական
շարժումը ծայր աւան էր 1820-ին. այս ետեւադրանք պարբերաբար կը կրկնվի
ազգային վարժարանին մէջ և 1822 թ. Ս. Հեքիմյանը կը գտնենք այս
խմբին գլուխը: Ան կը կազմակերպէր այլ եկեղեցւոցումները և տնոր Հորինած
խաղերին զատ կը ներկայացնէր նաև Իգմիթի Մարաշյան վարժարանի ուսու-
ցիչ Մարգին Միրզա Վանականցիի երկատիրած «Միւրազա» սղերգութիւնը»
(ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ): Այստեղ փաստերը թափանցանշափ չփաթկած
են: Նախ որքէն նշարագած աղյուս լսենք 1820 թ. եկեղեցւոցումն ժամին: Քե-
կուց այն լինէր պարսկական: Անկէի մէկ Քյուրթմաշլուի մէջ է այն, թէ 1822 թ.
Խաղաղիկի Բ-տանի գլուխն է կանգնում Ս. Հեքիմյանը: Հայտնի է, որ Հեքիմ-
յանը Մարաշ-Ռաֆայիկյան վարժարանն ավարտելուց, Պալիս վերադառնալուց
Հեռա Հաստատակէ է Պէրս Քաղաքում, այնտեղ ծաղկելի իր Քառանիական և
գրական գործունեութիւնը: Միայն է նաև այն, թէ 1822 թ. երա կազմած
խումբը Խաղաղիկում ընծադրել է Հեքիմյանի պիտաները: Այդ ժամին աշխարհ
սկզբում լիս Հեքիմյանի կենսագրիւնների ժամ: Ս. Գալթյանը 1822 թ. լուս
ընծայած իր մի Հոգնածում գրում է «1824 թ. Խաղաղիկի մէջ Առաջի և
Ստեփան Ալիսանայի եղբայրները, Արքանւոյ Նարինյան և Ռուրէն Հայտնի-
նյան իրենց անձնական ծախքով հասուցեցին Հայկական տառին Քառանը
(արդի որսանցին քով, ներսիսյան վարժարանի նախի կողմը, որ այժմ երկու
տան լինում է), իրենց Քառանախումբը կը կազմեն Պ. Մաղաքյան, Ս. Հըրշ-
յան, Դ. Քրիստի, Մ. Մուսկյան, Բ. Զատալանյան և ուրիշներ» (Անգարանի
տարեցույց 1822, էջ 57): Գալթյանի ազգային վկայութիւնը աւելի միջոս փա-
տնէ է պարունակում, քան երա ձեռագիր ելումները: Այստեղ միջոս է աւան-
դոր Խաղաղիկի Քառանի Հիմնադիրները Ալիսանայի եղբայրներն են, առ-
կուէր Քառանի սկզբնավորման թվականը նորից սխալ է: Այդ տարեթիվն ժա-
մին Հակասական տեղեկութիւններ է առիւս նաև արևմտահայ Քառանի
մյուս պատմաբանը՝ Նարանուր: Նա իր աշխատութիւն մէջ Մուսկյանին նվիր-
ւած գլխում Խաղաղիկի Քառանի սկիզբը Համարում է 1828 թվականը, գրե-
լով. «Այս միջոցներուն (1828) լինելնգով Խաղաղիկի Քառանը, որ միակ
եկեղեցւոցում մը արվեստով «Անիմալ ընտանիքը» (էջ 28), իսկ Ս. Պենկ-
լյանին նվիրված գլխում ընդունում է 1827—1828 թվականները, գրելով. «Եր
ընծական գործունեութիւնը կուէր Խաղաղիկի Քառանի շարժումին միջոցին,
որ իրեն անաւան կը գործակցէր Մաղաքյանի, Անիմանի և այլոց կողմն
տարբերած եկեղեցւոցումներուն. (1827—28)» (էջ 20): Ել որովհետև «Խաղա-

Մենկզ, որ կը պաշտէր Քաւարներ, քանի քանի տեղում իր պաշտար հրամբքած է այս հայ գերատառնական խումբը, որ տնոր առջև ներկայացուցած է բաժմական խաղեր. «Դոն Կրկնորիս», «Ննկնորիս Բարեգործ», «Նաճիստութիւն Վարդապետութիւն», «Դոն Սեղար զը Բազան»: Ս. Հեքիմյանի գնեսագրերէրից Արժապանը տեղում է. թէ գրամատուրգի «Մամկն» ողբերգութիւնը «1856-ին առաջին տեղում ներկայացուած է Նաւոմի Քաւարներէ մէջ, և զետեւանած Քաւարներ մուգովուրդն», Հր. Ասատուրը գրում է. «Ուրիշ երիտասարդ մը, Սրապիտն Հեքիմյան, 1857-ին կը կազմէր Պերայի մէջ գերատառնական խումբ մը, որ Նաւոմի Քաւարներ Քարբերէն ներկայացումներ կուտար: Այս խումբը քանիցա Քաւարաբաղներ ընծաւորած է Սալթան Ապալայ Մենկզ Ա-ի ներկայութիւնը: Ո՛րն է որտեղ մէջ հաճախէի, ժամերակներ, որ Հարաւոր լինի որպէս կատարված փառս տրեւանդից Քաւարների պատմութիւն մէջ: Նախ պարզ Քարբիմայութիւն է Քեսեմյանի գրածը հաշիվական պատմական ողբերգութիւններէ մասին, որտեղից մի քանիսը գրանից 4—5 տարի հետո միայն ներկայացուցի են հաշիվական ընծաւ: Սրապ է ետև Ս. Հեքիմյանի Քաւարական գործունէութիւն սկիզբը 1855 թ. համարէր, ինչպէս որի է Ս. Դավթյանը, քանի որ այս թվականին եւ գտնվում էր ոչ թէ Պոլսում, այլ Բուրսայում: Հեքիմյանի Քաւարական գործունէութիւն ժամերակների սկիզբը պիտի համարէ 1856—1857 թվականները, երբ եւ գերազանցապէս կազմակերպում էր Քարբերէն ներկայացումներ, քանի որ հաշիւին ներկայացումների Քաւարութիւնը զեւ լը տրված:

- 42 Ս. Հեքիմյան, Տաղը, թերթումը և Քաւարերգութիւնը, Կ. Պոլիս, 1857, էջ 473: Ս. Հեքիմյանի գնեսագիր Ա. Արժապանը «Քաւարն» պարբերականում գրած իր մի հաշիվում ներկայացման թվականը տեղափոխել է 1856 թ., երբ պիտի որ լը է գրված:

43 «Քաւարն», Թիֆլիս, գիրք Ծ, 1859, էջ 4:

44 «Մատիս», 1859, մարտի 5:

45 Ա. Արապեան, էջ 25:

46 Քեսեմի, Ամենու տարեցույցը, 1926, էջ 401:

47 Ա. Արապեան, Մ. Պեշիկթաշլյան, էջ 87:

48 Նույն տեղում, էջ 97—98:

49 Ս. Հեքիմյանի «Տաղը, թերթումը և Քաւարերգութիւնը» մուգովումում զետեղված են հեղինակի հետեւյալ պիեսները. «Արտաշէս և Մամիկին», «Նարմակ և Այնա», «Մամկն», «Վարդան կամ ապական երկամարտովն»:

50 Մ. Պեշիկթաշլյանի գրամատիկական այս քույր երկերը յայտ են տեսել երա «Մատենագրութիւնը» մուգովումում (Կ. Պոլիս, 1870):

51 Մ. Պեշիկթաշլյան, Մատենագրութիւնը, էջ 163:

52 Նույն տեղում, էջ 178:

53 Նույն տեղում, էջ 191:

54 Նույն տեղում, էջ 212:

55 Նույն տեղում, էջ 265:

56 Ա. Արապեան, Մ. Պեշիկթաշլյան, էջ 92:

57 Նույն տեղում:

58 Մ. Պեշիկթաշլյան, էջ 229:

- 54 *Եմուսայր Մասյաց, 1822, թիվ 2.*
- 55 *Մ. Պեղիկյաշլյան, Մասնադրությունը, էջ 263.*
- 56 *Խայն տեղում, էջ 321—322.*
- 57 *Խայն տեղում, էջ 427—428.*
- 58 *Ս. Հիֆմյան, Տաղը, քերթումը էջ 280—281.*
- 59 *Այս եմանությունը մեղից առաջ եկանել է Վ. Քերպիրաշյանը (տե՛ս «Խայն գրա-
մատություն» պատմություն էջ 320):*
- 60 *Ս. Հիֆմյան, Տաղը, քերթումը, էջ 214.*
- 61 *Խայն տեղում, էջ 424.*
- 62 *Խայն տեղում, էջ 440.*
- 63 *Գ. Չմբկյան, Իմ Հիշատակարանը, Երևան, 1852, էջ 22.*
- 64 *Եմուսայր Մասյաց 1822, թիվ 2.*
- 65 *Խայն տեղում.*
- 66 Փաթրիկ՝ տեղյիկն Քառանի գործունեության և առնասարակ այդ տարիների Քիթ-
լիսի Հայ Քառանի մասին ընդարձակ տե՛ս Ա. Սեփմյան, Թատառայ Քառանի
պատմությունը (սկզբից մինչև 70-ական թվականները), պատմաքննական
տեսություն, Հատ. Ա, Վենետիկ, 1933, էջ 187—240: Որոշմանի գրքում կան
արևելահայ Քառանի սկզբնավորման հետ կապված շատ կարևոր վավերագրեր:
- 67 *Եմուսայր Մասյաց 1822, թիվ 1: Ի դեպ Եմանե ներսես պիեռի Եմրիստակեան
գրանդուզի վերաբերյալ արտահայտվել են տարբեր կարծիքներ. ամենից հա-
վանակալը Քառանագետ Ս. Մելիքեանի մի տեսիլով աշխատությունում
հայտնված այն տեսակետն է, թե այդ բանը կատարվել է ներսես Առաքա-
կեցու մահվան անիմիտ տարածված այն լուրերի կապակցությամբ, թե նրան
Քառանորդ է: Որովհետև պիեռի գլխավոր հերոս ներսես էլ է Քառանոր-
դում, կարող էր հանդիսանալ մաս զուգահեռներ առաջանալ:*
- 68 *Եմանե Հայաստանի, 1860, թիվ 44.*
- 69 *Եմանե Հայաստան, 1862, թիվ 1.*
- 70 *Եմուսայր Մասյաց, 1857, թիվ 3.*
- 71 *Խայն տեղում:*
- 72 *Խայն տեղում:*
- 73 *Եման, 1860, թիվ 4.*
- 74 *Խայն տեղում:*

Գ Լ Ո Ւ Խ Ե Ի Լ Գ Ե Խ Ե Գ . — ՀԱՅ ԱՌԱՋԻՆ ՊՐԱՆԵՍԻՏՈՒՄԱԿ ԹԱՏՐԱՆԻ ԱՅՆՎԱՐՈՒՄԸ:

- 1 *Ընդարձակ տե՛ս Ա. Աղաբաշյան, Աղաբաշյան առնամանկությունը, իր մագուղը և
կիրառությունը, (Ընդարձակ արաբացի տարբեր Փրկյան Հիմնականների Հայաց,
1910, էջ 76—228):*
- 2 *Սարգիսյան, Հայկական խնդիրն և աղաբաշյան առնամանկությունը Քառանայում
(1880—1910), Հատ. Ա, Քիթլիս, էջ 17—18: Մեղրերված խոսքերը վերջված
են Ֆրանսիացի պատմաբան Ռուլեի ժակետի «L'Arménie, les Arméniens et
les trahisons» գրքից: (Փարիզ, 1977):*
- 3 *Միլ. Նալբանդյան, Որոշմանի լիակատար ժողովում, Հատ. 2, էջ 307—311.*
- 4 *Եղված կապը շատով համալրվում է լուրս նոր գնորատներով և նրանց գնորատ-
նականներով. դրանք են Վիլհելմ Մաննիշյանը, Միլոսի Չալապյանը, Լուսինի Մեր-*

սեպյաներ, Քաղմաս Զատույանյաներ, արիստոկրատներ և Մարիամ Մազիկյանը (Գուրաբայան):

5 ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ:

6 Նույն տեղում:

7 Քեղզիկ, Ամենայն տարեցույցը, 1926:

8 Քաճառ Հանգես է գալիս միայն մի տեսարանում: Պետք է ենթադրել, որ այդ տեսարանում հուշարարի գերը Թ. Մանեֆեյանի փոխարեն կատարել է մի արիստ:

9 Մեզ հասած լիբերալ բերկու Հրեմակյանների աշխատքը, որով խաղաղել են 1861 թ. գեկտեմբերի 14-ին, մեղքերումները կատարում ենք ըստ արևելահայ մի թարգմանության, որը ընծադրվել է Կալկասում (Թարգմանությանը տե՛ս ԳԱՔ, Քառերական բաժին, Հնագիր պիեթների ֆոնդ):

10 Մի՛. Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Հատ. 2, էջ 307—311:

11 Մ. Նալբանդյանի արխիվում պահպանվում է ֆրանսերեն լեզվով գրված ուղագրով մի փաստաթուղթ, որը երկար տասնամյակներ լքիպել էր Նալբանդյանով գրադպրոկների տնտեսաշուկայի 1848 թ. աշխատանքի մեր ուղագրությանը և առիթ առնելով Հնագրքերի եղանակադրությունների. գրանցից մեկը վերաբերվում էր Նալբանդյանի գաղանի գործունեությանը, մյուսը Արաբյանի Փափաղյանի և Միքայել Նալբանդյանի Հանգիստան Համանակադրությանը: Փաստաթուղթը՝ Նալբանդյանի Կ. Պոլսի կատանդիկապուլ Հյուրանոցի ձախանդի հաշիվն էր Այդ հաշվում, գրեթե ամեն արհեստ է կանխվել Միայն մի ար Նալբանդյանը պահանջել էր երկու կտոր շախմատ: Ու՛մ համար կարող էր պատվիրել աշխատել, որ շախմատի պատվիրումը զուգադիրպից Արևելյան թատրոնի տնտեսական հերկապանակ հաշվարկ արված: Համանապար՝ Նալբանդյանին են ալյուրել Արաբյանի և Աղազիի Փափաղյան թուրքերը: Այս ժառանգ տե՛ս մեր ՎՄԻՔայել Նալբանդյանի երկրորդ ուղեորության Հետ կապված մի քանի հարցերը հաշվածը (սեկզնիկապիս, 1949, № 9):

12 «Շնորհակալ տարեցույց և Փրկչի Աղագային Գիտնականացի, 1925, էջ 204:

13 «Մեղու, 1861, թիվ 147:

14 Նույն տեղում:

15 Նույն տեղում:

16 ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ, Պաշտոն Զատույանյանի նամակը:

17 «Մեղու, 1862, փետրվարի 20:

18 «Մասիս», 1862, փետրվարի 24:

19 «Մեք», 1862, թիվ 5:

20 Մ. Պեյկերալյան, Մատենադրություն, Կ. Պոլս, 1870, էջ 78:

21 «Մեղու, 1862, թիվ 123:

22 Նույն տեղում:

23 Նույն տեղում:

24 «Մեղու, 1862, մարտի 20:

25 Նույն տեղում:

26 «Մասիս», 1862, մարտի 31:

27 Խաչի տեղում:

28 Խաչի տեղում:

29 Խաչի տեղում:

30 *ՎՄԽԿԱ, 1862, մայիսի 10:*

31 *ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ:*

32 Երեխ այս փաստի վրա հանգիլով է, որ Եսրասուհը Արևելյան թաղերի սկիզբը համարում է 1859 թվականը: Ս. Գալթյանի արխիվում պահպանված է ուշագրավ մի փաստաթուղթ՝ Ս. Հեքիմյանի վարչությանը գործող «Արևելյան թաղերի» մի հեռագրի հայտարարությանը՝ Քաղերքին և Հայերեն, գրված տեղաբնիկներին (սե՛ս այս հասարի էջ 173): Այն ըստ երևույթի կազմված է եղել պատերազմի ժամանակահատվածի զինվորականներից: Հեռագրի վրա նշված է տեղանուն որը (փետրվարի 17), սակայն ցույց չի տրված տարին: Հեռագրային ըստ երևույթի Գալթյանի հեղափոխության հայտարարության վրա մասնավոր նշված է 1862 թ., որն անշուշտ պարզ խոսքերով չէ, քանի որ «Արևելյան թաղեր» 1862 թ. Ս. Հեքիմյանի վարչության տակ չէր գտնվում: Իսկ այդ՝ թաղերի իր գոյության առաջին հղումով, ես Հեքիմյանի վարչության շրջանում (1860—67 թվականներին) Քաղերքին ներկայացում չի տվել: Ել չենք խոսում այն մասին, որ հայ ազգային «Արևելյան թաղեր» հենց առաջին խաղաշրջանից բուրք ներկայացումները հայտարարությանը ծանոթացնում էր ազգային հայտարարությաններով, որոնցից նմանները հասել են մեզ. «Երեխ» պետք է նկատարել, որ հայտարարությանը վերաբերում է Պետական Ս. Հեքիմյանի կազմակերպած Քաղերքին ներկայացումներին: Այդ տարիներից՝ 1859-ին է, որ Հիկարյանի զուգահեռում է փետրվարի 17-ին, Հասարակ Քաղերքին և Հայերեն լեզվով գրված վերահիշյալ թերթիկը վերաբերում է այդ թվականին: Կենտրոնի գետն Քաղերքին ներկայացումներ տալու շրջանում Հեքիմյանի իր խումբը կույն է «Արևելյան թաղեր», սակայն մենք համապատասխան զննում ցույց ենք տվել, որ այդ շրջանում Հեքիմյանի խումբը Հայերեն ու մի ներկայացում չի տվել, Քաղերքին ներկայացումներն էլ կրել են պատահական բնույթ և արվել են «Երեխ» տեղում: Համեմատելիս վերահիշյալ հեռագրի հայտարարությանը չի վերաբերում հայ ազգային «Արևելյան թաղերին», սակայն էլսում է Քաղերքին ներկայացումներից զի՞մ մեկի մասնակցի և կարող է հետաքրքրել ես Քաղ թաղերի պատմականներին:

33 *ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ:*

34 Խաչի տեղում:

35 *ՎՄԽԿԱՅԻ ԽԱՐԵԾՈՒՄ, Ազգային Հիմնականներ, 1926, էջ 236:*

36 *ՎՄԽԿԱ, 1862, հոկտեմբերի 20:*

37 *ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ:*

38 Խաչի տեղում:

39 *ՎՄԽԿԱ, 1862, հոկտեմբերի 20:*

40 *ՎՄԽԿԱ, 1862, նոյեմբերի 17:*

41 *ՎՄԽԿԱ, 1862, թիվ 2:*

12 «Հեղափոխական հարկույց Ազգային Հիմնդրանքի», 1926, էջ 208.

13 Ա. Չապալյան, Մկրտիչ ՊեչերկՊաշյան, Փարիզ, 1907, էջ 102.

14 «Ամբ», 1882, մարտի 24.

15 Եւայն տեղում:

16 Եւայն տեղում:

17 Եւայն տեղում:

18 «Ժամանակ», 1882, թիվ 3.

19 «Երևան», 1881, թիվ 111.

20 Եւայն տեղում:

21 Եւայն տեղում:

22 Եւայն տեղում, 1882, թիվ 120.

23 Եւայն տեղում, թիվ 125.

24 Եւայն տեղում, թիվ 120.

25 Եւայն տեղում:

26 Եւայն տեղում:

Գ Լ Վ Յ Ե Բ Ո Ր Գ.— ՎԵՐԽԻՆԵԱՆ ՔԱՅՐՈՒՆ, ՀԻՄՆԱԿԱՆ ՈՒԹԵՐԸ
ՉԱՏՈՒԹՆԱՏՈՒՄ:

- 1 Ամենինի կարժանալի չպիտի լինի, որ Զմյուռնիայի Հայերի անցյալին ու ներկային նվիրած իր երկհատար աշխատության մէջ՝ Հակոբ Փոսյանը, խոսեղով բազմաթիվ ընկերությունների գործունեության մասին, գրեթե մոռացության է առնիս «Հայաստանի» միութենայի, որը 80-ական թվականների խանգարման օրերին սեր և միութեն էր քարոզել Հայ ժողովրդի զավանական երկու համաժողովների միջև եւս «Հայաստանի» միութենայի համակցող է ընդամենը ուժը առը, որտեղ ու թե խոսում է նրա գործունեության մասին, այլ փորձում է համոզել, թե իբր ընկերությունը խափանել է նյութական պատճառներով Ահա թե ինչ ենք կարգում Փոսյանի աշխատության առաջին հատարում՝ «Հայաստանի» միութենայի մասին, «Եւայն» վերջում ունեցած է եւս Հայաստանի միութենայի անվանը Հիշված ընկերություն, որ հմուտ և աշխույժ երիտասարդների կողմից քանի ժր ասորի «Եւայն» հայաստանի անուն թերթ մը հրատարակած է 1881—1882: Նյութական պատճառներով երկուսի ասորի չէ թուլացած, ժամանակին առաջ կարած է ընկերությունն կապել ու քայքայած բուրժուական (Հ. Հակոբ Փոսյան, Հայք ի Զմյուռնիա և չքանկայա, հատ. Ա, էջ 180): Բայց արդյոք «Եւայն» կան պատճառներ է խափանել «Հայաստանի» ընկերությունն գործունեությունը, թե քաղաքական մասնությունները: Անշուշտ այդ ամենից ավելի Հայերի պետք է լինի Զմյուռնիայի մասին երկու հատար զրոյ Փոսյանին, բայց եւս խուսափել է իրական փաստը շարադրելու: Բայց գրեթե առավել համարում արդյոք է Հ. Մկրտչյանի «Եւայն» պարբերականը 1881 թ. հունվարի 20-ի համարում ապագրել է մի ուղարկում հոգեւոր «Եւայն» և զմյուռնիայի Հայերի վերահաղորդ, որտեղ մանրամասնորեն խոսում է «Հայաստանի» ընկերության արգելման և նրա «Եւայն» պարբերականի առաջին խափանման մասին: Հոգեւորի երկրորդ մասում, որը վերահաղորդ է «Եւայն» հայերի, Մկրտչյանը եկուրդարում է թե ինչպիսի Զմյուռնիայի Հայ Հարստաններից մեկը, որն ազդեցություն է ունեցել կառավարական շրջաններում, ներկայացել է կուսակալին և

«Շագմարար քաղաքապետութիւնները տնտեսաբար յարեան թափելն հետեւեալէն է եղան, թէ անհրաժեշտ է «Միութիւն» հանգիստ կարգի բերել, թէ եւ «Մեր պատմութիւն» և ընտանեաց հանգստութեան կը գնդի և միանգամայն կատարութեան զիմ աշ կը գրեն... Եթէ տնտեսաբար պատասխանութեանը ժամանակին լզուակը՝ վերջը չի կարող տանուլ: Այս հարստաց տառապանքն է «Միութիւն» հանգիստ խափանել, տաղարանը գոցել և «Նաշաններ» ընկերութիւնը բանտարկել տալու Այդոնէն է կատարուում է, փակուում է թերթը, բանտարկուում են խմբագիրները: «Նեղուտ» իր ափսոսանքը հայտնելով վերահիշյալ տխուր փաստի աթիւղ է խոսքը ուղղելով զաշխարհ հային, զտանութեամբ գրում է «Ծ. Զարեգ փաստարան»-«ԺԻՒՄ» աշխարհի կարգութեան տնտեսութեան հանգիստ, որ հանգստանելի մէջ մին հեղափոխութեան մը կատարել տալու կարող ըլլաւ, կամ թէ Օսմանեան կայսրութիւնը աշխարհ փոքր ըսին մըն է թաւ աշխարհ, որ լոյսին կրնար, որ տանն ուղեր, լրագիր մը խափանել ու տնտեսական թիկունքը կտրելու (Հ. Սփանչան, Հրապարակախոսութեան, Երևան, 1960, էջ 128): Գարգում է, որ Ջմախեանի հարստաց հայերին էրմանակա՛նում զայրացել է աշխարհ, որ «Միութիւն» պարբերականը կոչ է արել իրանէ ժայրանի լեզուով, և ֆրանսուսներին ընտանեակներ համարանկէն է տան: Թէ ֆրանսուսներն լեզուն որոշորայնապէս մի լեզու է «Եզմերի մէջ լրագիր» և բերան լեզուց հարստանկերու կոչմանակը:— գրում է «Մեղուտ»,— որ լրագրին աշխարհ յարաբարանակն բանի զիմ, իբր թէ աստուծո ընդհան տնտեսութեան մը կամ մին որոշակաւութեան մը կատարում ըլլաւ «Միութիւն»: Ան մին մին պահապանութեան աշխարհ հանգիստին հետեւնք երկրորդ հանգիստը: «Նաշաններ» ընկերութեան տնտեսներն մեկը հազմումով մը արեւմտեանք է գրմանսինքնի տիկին մը, որ հայերն կարեւորան է կըր տան մը մէջ երկրորդան լեզուները մեծարելով: Մեկը հարցներ աշխարհ ընկերութիւնը են՝ մեկը կը խրատներն գնդը, որ աշխարհ և աշխարհի տիկինները հայ ազգին համար կարգուում ըլլալով և ոչ տնտես տնտես խոսքը արման է բերան տանել... Բայց «ԺԻՒՄ» հանգիստ է արեւմտեան տիկին մը, որ կարեւորան հայ լեզուն, հետեւորար հայ ազգը (Նույն տնտես, էջ 160): Այսպիսով, «Նաշաններ» ընկերութիւնը ոչ թէ խափանել է Նյութական պիմանքը պատմաութն ինչպէս փորում է ենդայանցին կաթուղի բանտները, այլ քաղաքական ժամանակեան հետեւանով, աշխարհ հետեւանով, որ «Միութիւն» ազգաշխարհան, ազգապատմական ուղղութեամբ Նույնպիսի աշխարհներ էր կատարում, ինչպիսի աշխարհներ կատարում էր Կ. Գարգում «Մեղուտ»:

2 «Մեղուտ», 1881, հունվարի 30:

3 Միւ. Նաշանչան, Հեռիկ երկր, Երևան, 1953, էջ 393:

4 Հ. Սփանչան, Հրապարակախոսութեան, Երևան, 1960, էջ 164:

5 Նույն տնտես:

6 «Արշալույս» Արարատայան 1881, զիմ. 30:

7 Նույն տնտես, 1883, մայիս:

8 Նույն տնտես:

9 Նույն տնտես, 1883, թիւ 704:

10 Թէ որքան մեծ թիւ են կոչման խափանն ուղեր աշխարհ հայերը, երեւում է «Արշալույս» Արարատայան հետեւյալ վկայութեանով: «Ջմախեան ազգային»

բառ մեծի մասին հրաժարական բաժանան անգնելովսնենք ունին և առաջի փրկելի ետև ինկած են և սփերայի խաղաղություններն շատ կախարդին: Անցյալ եղանակին ռաժարանելիք թեաքանի չիմնադիրք քերեով խոստովանած է, որ թե որ հայերն խաղաղացող թափարնը չհամարենին՝ շատ վնաս պիտի բերէր — և անցյալը բաժանան ցուցուց, որ երբ երկու թափարներն միմեկույն գրեթեները ներկայացում կուտային, առաջի ռաժարանելիքը համարված էր, քան թե սկստուրականքը:

11 «Արշալույս Արարատյան, 1863, թիվ 704:

12 Նույն տեղում:

13 Այս առիթով մի ուշադրով փաստի էլ ենք հանդիպում, որք մինչև այժմ վրդիչ է հայ հրաժարության պատմությանը զրազվողների ուշադրությունից: Պարզվում է, որ հրաժարական նկատելի գործունեություն է ունեցել 18-րդ դարի կեսերի հայ հասարակական մտքի խնայող ներկայացուցիչներից Պալատու Կոստանկյանը: Նա նպատակ է ունեցել գրելու հայկական սպերաներ, «Հիմունքներ» կրթականը ցուց մեծ մեկ մանկիք առարձ, — գրած է մամուլը. — «ույն արհեստին կը պարագի և կը հասանք, որ քիչ առնեն իր աշխատությանը հորինված հայերեն սփերա մը կը տեսնենք, և արիշներ ալ իրեն կը հետնին» («Արշալույս Արարատյան, 1863, թիվ 705»): Այս առիթից երևում է, որ Կոստանկյանը ոչ թե ծրագրի է ունեցել գրելու նման մի սպերա, այլ գրել է: Դժբախտաբար այնպես էլ հայտնի չէ, թե ինչ է կցել այդ սպերայի նյութը և ինչ վիճակի է արժանացել: Ընթերցելու արտացոլում էր պատմական անցյալը: Հայ թագավորների և իշխանների կյանքը, կազմակերպվել է, որ արդեն չէլի էլ գուցե և հեղինակը չի համարակցել ճշգրտական հանել, քանի որ Հիմունքներում նրա շուրջ միշտ էլ կցել է թշնամական միջադրություն, իսկ հետագայում, արդեն «Միջոցին վրա» նշանավոր աշխատության ապագրությունից հետո հայտնվել է որպես ախտաբան: Ընթերցել չի հասել Կոստանկյանի սպերայի տեսեր, ապա հասել են նրա հրաժարական մի քանի փոքր ծավալի ստեղծագործությունները, որոնք նույնպես հետաքրքրական են 18-րդ դարի կեսերի հայ հրաժարության պատմության համար: Դրանք քայտն էլ լույս են տեսել իր ժամանակին, մի քան, որ քաջադիմ երևույթ էր այդ առանձնակներում: Կոստանկյանի ապագրված երկերն են «Հայկական» (պոլիա-մազուրկա), «Միջոցին» (սկսույ), «Միջոցներ» (պոլիա-մազուրկա) և «Հարսնի» (պոլիա): Անտիպ երկեր էլ թողել է, թե ոչ՝ հայտնի չէ:

14 «Արշալույս Արարատյան 1864, թիվ 726:

15 Նույն տեղում:

16 Նույն տեղում, թիվ 728:

17 Նույն տեղում, թիվ 729:

18 ԳԱՍ, Ա. Չուպանյանի ֆոնդ:

19 «Արշալույս Արարատյան, 1864, թիվ 732:

20 Այս նախ հայ թափարի պատմության շատ ուշադրով էշերից է, ուստի աշխարհ չենք համարում մեծ քերից որոշ կրթատմանը: Արարատյան Փափազյանը իր գրածը խոսքում առնել է. «Ե՛մ չեմ հաշտարա արտի զգացումները կը համարանկնցեն զիս՝ տեսարանի քաղվելն առաջ, մեր անգնությունը քանի մը խոսք ուղղել, որք կին ոչ զարգարան, սակայն և այնպես իմ կրթատագնա

սրտիս արգյանքն են... Երբորդ տարիս սույն տաղարեղին եկամամք, Ջճյուռնիս Հազույն մէջ, ազնեմտիբա Հայրենակցաց ինքեմայթյանքն և Վատապարտական թաւարանին վրա կանգնեմ, իմ անկեպալութեանն ի թերեկայն լին, և այն Համազումք, որ զիս այս պաշտանին մէջ, ազնի իս կը զարանա բարտապէս, թին իմ անկեպալն վիճակն և տաղարեպալտն աշխարհ գեւադաշին լսեղծին Ըս որիորդ մի, Հայ որիորդ մի իմ սիրելի ազգիս Հատապարտութեան և բարեկամութեան նախանձանիւնք, այրական Համարմակութեան քոզ մի ասի իմ սեռիս սեփական եղան անկեպալտն պատկերին վրա, և ազգիս ա թաւարանի սիրտին Համար ամեն գեւադաշտեց Հանձնառու եղան՝ հկա այն տաղարեղք, որուն վրա պատվին տաղարեղք ինքեպալտն պատկեր սեղծ Վանեղի թաւարանն Հատապարտութեան մը ժառանգարարման պաշտք գուն այս միջոցով սիրելի ազգին փոքրիկ ծառայութեան մը քրան սեղծման շլլալու չիմ փափաքս մեծ քաջաւորներն ինն ինն Համար Ստույլ է, որ Հայ Հայրերու անկեպալտն վիճակն էր ասիկա, այլ ոչ Հայ տաղարեղին, ոչ Հատապարտութեան շաղկին և ոչ իսկ իմ Համազումն զեմ էր Ըս որիորդ մի, Հայ զերասանուի, տեսարաններու վրա զանազան վիճակի պատկերք ինքեպալտն՝ Հանգիստականներու զգացումք իմ զգացմանս զսեմ վայրկի մը միջոցնայն պաշտանին Հանձնառու եղա Ստեր էր իմ պաշտանս, այն՝ մեծ պատառանապարտութեան մը ասի եղեցի ինքեպալտն, կը Հանկում. անեց Համակրութեանք, սիրելիներն Հակակրութեանք և թերեւ անեց ալ արՀամարեանք և տարածապարտութեանք զգուշու և ծնունդ տալու փորե մը, զիսեմ, վանեղի որիորդ մի եմ ես, ա՛հ ի՛նչ ծանր քան է որիորդ մի շլլալ մանամանկ տասնեկ ծանր պաշտան մը մէջ, զերասանուի մը, որ միշտ տարածապարտութեան պատապարտման է, զինքք ամբաստանողներու թվուն չափ պաշտպաններ սեղ, զսա մը Հատապարտութեան մեղքին մէջ, որ ընամ չի վերջանար. Ինչ պաշտ, որիորդաց նախատաղին է, որ միշտ սխալման Համարվին Սակայն այս անկեպալտն վրա զո՛ւ է իմ սիրտս, վանեղի իմ Հայրենակիցներն զո՛ւ անա. սրտիս է իմ սիրտս, վանեղի ազնիվ Հանգիստականեց սիրտիք ընկունեպարտեք ստանալու պատիվը սեղա, ահա իմ վարձապարտութեան... Ստույլ է, որ Ջճյուռնիս զիս Հայրենակցեց աշխարհի կերպով մը, ոչ իմ սրտիս խորին ազգավորութեան մի քրան է Վատան եղեք, ազնիվ Հայրենակիցներն, որ այս ազգավորութեանք ինն Հեմ անբաժանելի և Հազույս չափ մշտանս պիտի մեա Ջճյուռնիս Հայ զերասանուի մը քաջաւորեց և վարձապարտ, և ես իմ երախտապէս սիրտս կը նվիրեմ Ջճյուռնիս պատվին տաղարեղք՝ Թերեւ մեղմն անեք քսեմ թն այդ զերասանուն մը սիրտ է, է՛հ, զերասանուի մը ի՛նչ սեղ սիրելի... ինչ Հատապարտութեան Հայելի մը սեղման է. Հայելի մը, որուն մէջ զարկալ իր կերպարանքը կերեա, փոխանակ Հատապարտութեանք. ա՛նամտիկ զերասանուն մը վիճակը. Բան մը չունիմ սիրելի, մթն ոչ անկեպալտ և զգալան սիրտ մը. և ահա իմ քոյոր անեցման մեր Հայրենակցութեան փոխարեն նվիրելով Հրաման կը ինքեպալտն մեղմն իմ պաշտանին գտեալուս: (ՎՊՂ. Արարատայն, 1864, թիվ 720):

21 ՎՊՂայույս Արարատայն, 1862, թիվ 720:

22 Նույն անգամ, թիվ 722:

Գ Լ Ո Ւ Խ յ ա ր Ի ւ ա ր Գ.— «ԱՐԵՎԵԼԵԱՆ ՔԱՏՐՈՆԻ» ԳՈՐԾՈՒՆՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐ
ՇՐՋԱՆԸ Կ. ՊՈԼՍՈՒՄ:

- 1 «Շեղարձակ տարեցույց Ազգային Հիմնեղանոցի», 1927, էջ 171.
- 2 «Ժամանակ», 1964, թիվ 20.
- 3 «Շեղարձակ տարեցույց Ազգային Հիմնեղանոցի», 1927, էջ 172.
- 4 «Մասիս», 1962, հունվարի 20.
- 5 Նույն տեղում:
- 6 «Մասիս», 1962, գնկանմարտի 11.
- 7 «Մասիս», 1967, թիվ 786.
- 8 «Շեղարձակ տարեցույց...», 1927, էջ 181.
- 9 «Մեղու», 1962, թիվ 20.
- 10 «Արեւելյան դար», 1961, թիվ 24.
- 11 «Մասիս», 1967, թիվ 786.
- 12 Քյարքիայում ձինչ 19-րդ դարի վերջերը ժամանակը որոշվում էր ըստ Քուր-
անկան Հաշվումների (ալաբուրքա), որը 6 ժամով առաջ էր եվրոպականից
(ալաֆրանկայից), ժամը 2-ը Համապատասխանում է երեկոյան 8-ին:
- 13 «Մասիս», 1967, փետրվարի 28.
- 14 «Մասիս», 1967, մարտի 11.
- 15 Նույն տեղում, 1967, թիվ 786.
- 16 Նույն տեղում:
- 17 Նույն տեղում:
- 18 Նույն տեղում, 1967, մարտի 20.
- 19 Նույն տեղում:
- 20 «Շեղարձակ տարեցույց», 1927, էջ 181.
- 21 Նույն տեղում:
- 22 «Մասիս», 1967, մարտի 25.
- 23 Հ. Պարսեյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. III, էջ 222. Պարսեյանը
տարեթիվը չփոխել է, 1666-ի փոխարեն գրել է 1667.
- 24 «Մասիս», 1967, մայիսի 11.
- 25 Նույն տեղում:
- 26 Նույն տեղում:
- 27 «Մասիս», 1969, հունվարի 25.
- 28 Շարատան, էջ 81.
- 29 Նույն տեղում, էջ 92.
- 30 «Մամուլ», 1969, թիվ 1.
- 31 ԳԱՔ, Ս. Գալթյանի ֆոնդ.
- 32 «Ոճրատ», 1870, թիվ 19. Այս մասին մանրամասն տե՛ս Նաև Ազնիվ Հրայրյանի
Հիշողություններում, «Անահիթ» 1909, 1—2.
- 33 «Ոճրատ», 1870, թիվ 19.
- 34 «Մասիս», 1870, փետրվար:
- 35 «Անահիթ», 1909, թիվ 1—2.
- 36 Այսպես, Ծուախյանը պահանջում էր, որ թե՛նում պարսն բառի փոխարեն, որը
առաջ փոխառություն է, պատգարծի տիպար Հայերեն բառը: Հանդի Պալյանը

պայման էր դրել ընձամ արտասանված ամեն մի տխրի փոխարեն դերասաններին վարձարեկ մեկ ունիւմ: Դա պատգարծովում էր Հասկապետ Պետրոս Ազամյանին և Ազնիվ Հրաչյայի կողմից: Եվ պայմանն էլ վերաբերում էր Մազաթյանի խմբի այդ երկու ասպետներին, որոնք իրենց պաշտական գործունեության ընթացքում, երբեք աչպոխի ապահով զինակ չեն ունեցել: Քաշայերվում Հակոբ Պալլյանի առատամեծությունից, Հասկապետ Ազամյանի տեքտար արտասանելիս Համաթի տնայեւ էր Հարձարեցնում, որ հայն տխրո բառը մեկի փոխարեն չինք առնում էր արտասանում, իսկ Հակոբ Պալլյանին ռթյակում հասած երա քարտուգարը Հարվում էր թէ քանի ոսկի է արվելու... Ժամանակակիցների վկայությամբ պատահում էր, որ մի երկնչյում Ազամյանն ու Ազնիվ Հրաչյան ասանում էին 2—3 Հարչյարական ոսկի: Դա վիթխարի դուստր էր: Ազնիվ Հրաչյայի սակիները ստւում էին իրենց ասե զանեարկը, իսկ Ազամյանի սակիները հայն զիշեր Հալլում էին վարեան ձյան եման արագ:

37 Ետրասան, էջ 15—16:

38 ՎՄախոս, 1874, տարիչ:

39 ՎՄախոս, 1875, մայիսի 4:

40 ՎՄախոս, 1887, թիվ 3875:

41 ՎՄանկունիի (Ֆրյարո, 1874, հայեմբերի 14:

42 Եայն տեղում:

43 ՎՄախոս, 1874, հայեմբերի 19:

44 ՎՄեահիսո, 1909, թիվ 1—2:

ԴՆՈՒՅՈՒ ՆՐԻԷՐՈՐԳ.— ՎՄԵՆԿԵՆԵԱՆ ՔԱՏՐԱՆԻՆ ԵՅՅՆՎԱԿՐՈՐՄԱԿԱՆ ՈՒՅԻՆԸ

1 Եսխասովեանկան տարիներին և մեր քերում ասանինն աշխատություններ են լույս տեսել Պ. Ազամյանի, Ազնիվ Հրաչյայի, Արուսյան Փափազյանի, Դ. Թրչյանի, Միսանույշի մասին: Մյուս գերասան-գերասանուհիների վերաբերյալ կան տեղեկություններ Ետրասանի Հիշված գրքում և Ս. Դավթյանի արթիվում, որոնք պատգարծովում են մեր կողմից:

2 Ետրասան, էջ 92:

3 Ետրասան, էջ 16:

4 ՎՄախոս, 1858, հոկտեմբերի 30: *

5 ՎՄեղարմուկ արաքույց Կ. Փրկչի Ազգային Հիմնադրանքի, 1952, էջ 317:

6 Ազնիվ Հրաչյա, Իմ Հիշողություններս, ՎՄեահիսո, 1909, թիվ 1—2:

7 Ետրասան, էջ 92—93:

8 ՎՄեանկան ամսոբյառ, 1887, թիվ 11:

9 Ետրասան, էջ 24: Յ՛ա հան ՎՄազմադեպ, 1936, պատաս-գնկանեմեր միացյալ Համարը, էջ 226:

10 Ետրասան, էջ 24:

11 Ս. Էջյանի ասաչին կնիսպիներին մեկը 1887 թ. գրած իր Հոգվումում պատմում է մի ֆանտաստիկ արկած, թե Էջյանը Փարիզից վերադառնալուց Վեստ պաշտանի է նշանակվում Ֆրանսիական շաքենավայրին ընկերության Մրադիչունի գրասենյակում, եւմ է հասում պաշտանանեղին մեկնելու Համար, անկաթե Հանապարհին Եւմը քարվելով ապանամի, խորանկվում է. զոհվում 65 200-ից ավելի ուղեւորներ: Էջյանը լուզվում Հասնում է այն մայրին, որին

գործելի էր հաճր, գիշերն անցկացնում է Քրչված ու ստանա զձեռնում, մինչև որ հասնում է աղաաաաաաա հաճր և նրան ու մի քանի այլ ուղևորների տեղափոխում է Պոլիս, (սենսիտու առաքյալ, 1887, թիվ 11), Որքան է միշտ կիսա-հերթաթայի տա պատմությունը, որը հայտնիությամբ կրկնել է նաև ի. Առաաաաա (սենսիտու առաքյալ, 1888, էջ 316—316), զմեզանում ենք առել, սակայն էջըների կյանքի համար սխալմանից նշանակության ունեցող այդ ազգաբ. խորատկման հավից զգեց նրան թաաաաաա թմաաաաաաաի զրա, որ հզաղ առաաաաաաաաաա լմաաաաա գերաաաաաա:

- 12 Եաաաաա, 35:
- 13 Եալի տեղում:
- 14 «Արչաաաաա Արաաաաաաա, 1884, թիվ 728:
- 15 Եալի տեղում, թիվ 722:
- 16 Եալի տեղում, թիվ 730:
- 17 էջըների գործունեության այս շրջանի մասին տե՛ս «Մաաաա, 1889, Կաեաաա-մաաա, Կաե՝ «Մաաաաա, Եալի առիթների համարներում:
- 18 Եաաաաա, էջ 23, Ա. Մաաաաաա, էջ 97—98:
- 19 ԳԱԲ, Բ. Աղաաաաաի ֆեդ:
- 20 «Մաաաա, 1905, թիվ 20:
- 21 Արաաաաի Փափաղաաի մասին տե՛ս մեր «Արաաաաի Փափաղաաա աշխատու-թյանը, Երևան, 1925:
- 22 «Մեղու, 1881, թիվ 147:
- 23 Սաաաաաաի Դաաաաաաա, Հաաաաաա կենսագրության տիկին Մաաաա Դաաաաա-յանի (ձեյալ Մաղիկյան), աաաաաաաա գերաաաաաաի հայ թմին և «Արաաաաա թաաաաաի, Կ. Պոլիս, 1909:
- 24 Ազելի ընդառնակ տե՛ս Սաաաաաաի Դաաաաաաաի նշված աշխատությունում:
- 25 Եաաաաա, էջ 111:
- 26 Պ. Աղաաաաի մասին ընդառնակ տե՛ս Բ. Զաաաա, Պաաաա Աղաաաա. Կյանքը, Երևան, 1961, Եալի Բ հաաաա՝ Պաաաա Աղաաաա. Արաաաա, Երևան 1961:
- 27 «Մաաաա, 1887, մաաաի 11:
- 28 Լ. Վ. Հաղաաի, Քերթվածը հաղաաաա գերաաաա Պաաաա Լ. Աղաաաաի և կեն-սագրության: Վենետիկ, 1898, էջ 4:
- 29 Եալի տեղում, էջ ՍԲ:
- 30 Այս ներկայացման առիթը պաաաաաաա է Դաաաաաաի և առաաաա թաաաա-րաաա, Ս. Դաաաաաի հաղաաաաա:
- 31 Այս մասին տե՛ս մեր «Դաաաաաի Կաաաաաա առիթի առիթաա հաղաաա, «Դաա-կան թերթ», 1962, թիվ 8:
- 32 «Մաաաա, 1887, մաաաի 4:
- 33 «Մաաաա, 1887, մաաաի 11:
- 34 «Մեղու, 1873, թիվ 119:
- 35 «Առաաաա, 1909, թիվ 4:
- 36 Հաղաաի Զերաաա, առաժ մի հաաաաաա առաա, 1880-ական թվաաաաաի սերը-րերին հաաաաա է հաաաաաա, Կաղ է «Արաաաաա թաաաաա հիմաաաա աաաաաից մեղը Մաաաաից իմաաաա ենք, որ Զաաաաաաա, Սա. էջըների հաաաա թաաաաաաաաաաաա նրան են հաաաաաա կաաաաաաաաաաա աաաաին գե-

քերք: Քերթնքը նրանով զրազվել էն աշխարհ, որքան էջջյանով ու Անեմյանով. աշխիքն գրամատիկ երկու առաջնակարգ գերասաններով: «Արշալույս Արարատյանի Չերայնի մաս ջույջ առյով որսչ թերութուններ (արագախառնաթյան, գործի անբավարար սերտում և ալլի), նրան համարում է հասակերգակ մեծ գերասան: ս՛վարդեան էր չփաթաթյանց, անասորթնության, անեմարակության, խորհուրդ հարցնելու, գինովության, խալտասանախառնության... ուղուչ ազամանայաց, աղուչ հանգիմանաթյանց, և աղուչ զարմացման, երկյուզի, ասարակությանց, Հեղինելու, ներսմն խեղդելու, լալու, արտնշանաց, և ուրիշ շատ հանգամանաց մէջ» (Արշալույս Արարատյան, 1864, թիվ 722):

27 Գալիթ Քրչանց, Քիֆիթ, 1898, էջ 20:

28 Նարսան, էջ 80:

29 «Բյուզանդիստ», 1899, թիվ 270, 277, 278:

40 Գրիգոր Ավետյան, Փառասուն և Հինգ ասորի հայ բնի զրա, Երևան, 1923, էջ 26—27:

Գ Լ Ե Ն Ե Ր Ա Ր Գ.— ԱՐԽԱՎՄՏԱԼԱՆ ԳՐԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ 1860—1870-ԱՆԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐՈՒՆ:

1 Քյարիմաջաթյան պետք է համարել հայ քանութրության մեջ արտահայտված աշխի կարծիքը, թե Ք. Քերզյանը մեղել է հայի ընտանիքում, նաև մեր սրբում կոկնկված աշխի կարծիքը, թե նրա հայրը խաւացի է եղել, մայրը՝ հայ (Վ. Քերզիմաջյան, հայ գրամատուրգիայի պատմության, էջ 258): Երակուեամ Քերզյանի հայրն է հայ, մայրը՝ ասոր: Ահա թե ինչ է գրում գրամատուրգի կյանքն ու ստեղծագործությանը ամենից հանգամանաբնն ուսումնասիրող Ա. Չապուկյանը՝ Ք. Քերզյանի երկերի իր ընդարձակ առաջաբանում. «Դրեթի ամենքը կը կարծեն, թե տեղը հայրն ու մայրը ասորազգի էին, հայրը խաւացի մը, մայրը հայի մը...: Միշտ է, մայրը Աննա՝ ֆրանսահայաստան քարտիքացի մըն էր, յայն հայրը ինչպիսի փաստացի կերպով կը համասան քանասանդէին որդիները, հակառ Ծոսի անունով Իզմիրցի կաթոլիկ հայ մըն էր, գերմանի մը զավակ, ինքն ալ գերմանի (Ք. Քերզյան, Բանասանդիստյանց մարտադրական համագաժու հատ. 1, Վենետիկ, 1929, էջ 28): Քերզյան ազգանունն էլ էր և պաղի արևեսոց է առաջացել:

2 ՍՍՐՄ մոգ. արախա Վ. Փափազյանը հառկապն մեր խեղդանքով գրած իր Հիշագրությունների մէջ, պատմելով ուշադրով դրձակներ Ք. Քերզյանից, միամամանակ գրում է, որ ինքը Մանասրուիկի գերը կատարելիս հանգն էր գալիս լիքի գրեմով:

3 ԳԱՔ. Քաներական-երամշտական թամին, մնացիք պիկանների ֆուգ:

4 Խառն Գալիպյան, Ալաֆրանկա, Քնդոսիա, 1862, էջ 22:

5 Հովն. Անեմյան, Կոմիտասի ջուլակը, Ջմյուսեթա, 1862, էջ 14:

6 Պետրոս Դուրյան, Երկեր, Երևան, 1947, էջ 272—280:

7 Նույն տեղում, էջ 286:

8 «Միջուկ», 1961, թիվ 48—52:

9 Նույն տեղում:

- 10) Մամուլում կամ ալլ Հրատարակութիւններում այդ մասին որեւէ վկայութիւն չի բացառում բնագրիչու հաճանակահաւթյանը, քանի որ ըստ նութիւն այն պիտի չէ ալլ մէկ գործողութիւնը պատկեր, որը կարող էր ցուցադրել որեւէ պիտից Հետո և կարիք չիկեր հատկապէս հայտարարել. չենք խառնում այն մասին, որ քաղաքական նկատառումներով նախկին՝ մամուլը կարող էր լուսթումը տեղեկէ նման փաստի կոչքով, այն էլ այն որերին, երբ նախանկարչի պատճառով արգեն մի թատերախումբ փակվել էր Հետագա տարիներին, մանավանդ 80-ական թվականների սկզբներին Մ. Նախանկարչի արգելում տեսն էր արգեն, ու որ չէր կարող գրել այդ փաստի մասին և ամենին լպխար է զարմանալ, որ Պետրոս Դուրյանի առաջին կենսագիրը՝ Բարսիկ էքսերկյանը 1882 թվականին Հրատարակած իր «Էնկարթանկ կենսագրութիւն քարէնիշատակ Պետրոս Դուրյանի» աշխատութիւն մէկ ակնարկ տեղում չի տեսն վերահիշյալ երկի մասին: Էքսերկյանի գրքի լույս ընծայման տարած Հրատարակված «Եւրո Հայ կենսագրութիւն» գրքում Հեղինակը՝ Ա. Ալմազյանը Նախանկարչին հատկացրած իր համարը, առ ի զգուսթիւն, վերնագրել է «Միքայիլ Պալատրյան» Իր հայացքներով պահպանուած, Հետագայում հոգեւորական էքսերկյանը չէր կարող ավելի խիզախել:
- 11) Պ. Դուրյան, Երկեր, էջ 226:
- 12) Նախն տեղում, էջ 262:
- 13) Վ. Փերգիբաշյան, Պետրոս Դուրյան, Երևան, 1959, էջ 39:
- 14) Հ. Նիքոնի Չաղչնյան, Պատմութիւն հայոց, Վիեննա, 1872, էջ 26:
- 15) Պ. Դուրյան, Երկեր, էջ 266—267:
- 16) Նախն տեղում, էջ 282—284:
- 17) Նախն տեղում, էջ 99:
- 18) Նախն տեղում, էջ 95:
- 19) Նախն տեղում, էջ 209:
- 20) Նախն տեղում, էջ 225—226:
- 21) Նախն տեղում, էջ 226:
- 22) Նախն տեղում:
- 23) Նախն տեղում, էջ 315:
- 24) «Մայրենիք», 1899, թիվ 215:
- 25) Հ. Պարսնյան, Երկերի լիակատար մողովման, հատ. 3, էջ 182:
- 26) Նախն տեղում, էջ 197:
- 27) Նախն տեղում, էջ 85:
- 28) Նախն տեղում, էջ 116—117:
- 29) Նախն տեղում, էջ 171:
- 30) Նախն տեղում, էջ 227—228:
- 31) Նախն տեղում, էջ 240:
- 32) Նախն տեղում, էջ 223—225:
- 33) «Երկար», 1888, էջ 260:
- 34) Հ. Պարսնյան, Երկերի լիակատար մողովման, հատ. 3, էջ 17:
- 25) Նախն տեղում, էջ 22:

Գլխիս աստեղերդ.— ԹԱՅՈՐԱԿԱՆ ՔԱՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ 1860—1870-ԱՎԱՆ
ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԴՆ.

- 1 Սեբա, 1862, թիվ 14:
- 2 Խալի տեղում:
- 3 Խալի տեղում:
- 4 Խալի տեղում:
- 5 Խալի տեղում:
- 6 Խալի տեղում:
- 7 Խալի տեղում:
- 8 Խալի տեղում:
- 9 Խալի տեղում:
- 10 Խալի տեղում:
- 11 Պ. Գառլան, Երկնք, էջ 281:
- 12 Խալի տեղում, էջ 227:
- 13 Խալի տեղում, էջ 260:
- 14 Լ. Գառլան, Երկնք, Հատ. 9, էջ 110:
- 15 Խալի տեղում, Հատ. 5, էջ 229:
- 16 Խալի տեղում, էջ 230:
- 17 Խալի տեղում, Հատ. 7, էջ 50—52:

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

Ա

Աբգար զգիր—26.

Աբովյան եռյատուր—17, 33.

Ագաթանգեղոս—26, 28.

Աղշնիքյան Գ.—274.

Ալանց Ստեփանոս—116.

Ալամյան Գևորգ—202, 207, 213, 215,

222, 224, 226, 227, 228, 234, 236,

239, 240, 242—244, 247, 248, 251,

252, 262—272, 276, 400, 408, 485,

490, 509.

Ալանց Նիկողայոս—204.

Ալատյան Թորոս—12, 22, 489.

Աթանաս աղա—117.

Ալազանյան Նիկողայոս—202, 224.

Ալամզարյան Հարսիսյան—77.

Ալեքսանդր Մանեգանացի—84.

Ալիսյանայուրի Առաքել և Ստեփան—157,

181—182, 217, 225, 228, 497, 498.

Ալիշան Ղանեղ—25, 26, 28, 29, 114,

214.

Ալիքանյան Նուպար—161.

Ալոյսյանյան Արշակ—18, 33, 79, 162,

489—491, 496, 498, 500.

Ալֆրեդի Վիտտորիո—185.

Ահմեդ Ռեֆիկ—1, 26, 76, 164, 165,

168, 493, 498.

Ահմեդ Գ. ասլան—26.

25—1200.

Ահմադյան Հովհաննես—170, 220, 222,

224, 225, 228, 234, 269, 274, 275,

277, 279, 280, 282, 223, 234, 242,

244, 250—261, 262, 252, 254, 463,

497, 510.

Ամերիկյան Միւրզագ—222—241, 449.

Ամերիկյան Յուսէ—5.

Ամերիկայի Ամառային—29, 490.

Այվազյան Արարատ—168, 171, 193,

489, 490, 498, 499, 511.

Այվազյան Արամ—128.

Այվազ Հակոբ—10.

Այվազովի Պարթիկ—22, 201, 489.

Այսրեյան Արամ—25.

Այսրեյան Մկրտիչ—220.

Անանիան—267.

Անգրեանյան Հ.—490.

Անթիկ—60.

Անթիմոսյան Ա. Կ (սեռ՝ Բագրատունի

Արամ, որ հուլիս է).

Անտոն (Կրկիլ)—27.

Անուշյան Գրիգոր—120.

Ապուլյան Լուսինյան—278.

Ասարիկ Սյունեցի—26.

Ասատուր Հրանտ—8, 9, 11—12, 20,

141, 162, 174, 244, 254, 290, 308,

310, 242, 244, 245, 260, 428, 435,

492, 494, 499, 509.

Ասթի—222, 294.

Աստիան Վարդան—492.

Աստիանի Հովհաննէս—22.

Առաջիկ—224, 240, 242, 252, 266, 274,
485.

Առաջնապատկեր—32.

Ազգերյան Մկրտիչ—117.

Ազգառաքինի ձեռքեր—82.

Ազնայան Գրիգոր—8, 280.

Ազնայան Ազնա—5.

Ազնայան Գարրիկ—101.

Ազնայան Ծղկակաշ—20.

Արամյան Քեֆան—352.

Արիստաքան—429.

Արմենյան Արմեն—8.

Արշարուն Արշալույս—42, 450.

Արփարյան Արփար—226, 450, 480,
435.

Արփարյան ածիքներ—22, 114.

Ք

Քարայան Արամ—422, 424.

Քաղաքապետ Արսեն—96, 101, 106,
109, 122, 435.

Քաղաք Օնոր—202.

Քալաթյան Ղազար—78.

Քալաթյան, սուլթան—25.

Քամուրջյան Միքայիլ—69, 70, 78, 79,
81.

Քաշալյան Անն—480.

Քառասունյան Կարապետ—490.

Քեչկյան Միսուհ—101, 116, 117.

Քերթնուհ Գևորգյան—20.

Քոմարյան, Պիկր—164.

Քուրմուհյան Միսին—22.

Քուրմուհյան Ժուլիկ—280.

Պ

Պապանյան Սարգիս—212.

Պալաթյան Խորեն—262, 290—297, 447,
484, 510.

Պալաթյան Ամասիացի—20.

Պապաստեղյան Գրիգոր—26.

Պապարյան Հովհաննես—85, 68—88,
181, 492, 493.

Պապարյան Մելիք—69, 78, 79.

Պարազու Գրիգոր—172.

Պարազույան Երանուհի—296, 297, 304,
306, 312, 315, 354, 374, 485.

Պարազույան Մարգարիտ—206, 311, 312,
352, 353, 361, 345, 352, 462, 463—
470, 472, 484, 492, 494.

Պարազույան Վերդինի—201, 204, 207,
208, 268, 374, 485.

Պելեք Հենրիկ—22.

Պերգյան Աղազի—175.

Պերկյան Արաշիկ—10.

Պերկ Վ.—270.

Պապ Ն.—431.

Պելեքի Կապու—118, 119, 280, 387, 429,
430, 431, 432.

Պյան Պերգ—2, 28, 420.

Պառնյան Ազնայան—174.

Պառնյան Հարություն—174.

Պալաթյան Օլգա—2, 8.

Պամբասյան Հովհան—269.

Պամբասյան Մարիամ—250, 310, 342,
358, 359, 501, 509.

Պամբասյան Մանասրուկ—509.

Պերկունյան Ա. Ս.—274, 492, 485.

Պերգու Տաթևացի—26.

Պերգու Մարգարիտ—26.

Պերգու Կեռարացի—20.

Պերգու Նարեկացի—26.

Պերգույան Խաչատուր—78.

Պ

Պանթ, Ալեքսանդր—96, 222.

Պալիթ Անհալթ—26.

Պալիթյան Մարգար—7—9, 11, 12, 24,
55, 68, 79, 141, 161, 162, 163, 170.

174, 244, 437, 438, 439, 501, 502,
507, 508.

Գեմիբրեյան Գեթնիկ—27, 431.

Գեվլիթ, Կարապետ—235.

Կոչոբյան Գեորգ—216.

Կոնիքնիթի Գուկանու—277.

Կյականիմ Վիկտոր—225.

Կյումա Ալեքսանդր—158, 280, 281, 224,
267, 274, 462, 475.

Կյումա Ալեքսանդր որդի—274.

Կարյան Պետրոս—174, 187, 283, 262,
362, 400—427, 462, 472—475, 484,
485, 510—512.

Ե

Եզյան Կարապետ—494.

Եզնիկ Կոզրաքի—98.

Եզնիկ—26, 96, 202.

Եսայան Եսայի—147, 223, 224.

Եսայան Զապիկ—256, 257.

Եսայան Կարապետ—101, 108.

Երանյան Գաբրիել—216.

Երեմիա Զեկուկ—26, 30, 490.

Երեմյան Արամ—6, 200.

Երեմյան Սիմոն—100, 429.

Երիցյան Ալեքսանդր—6.

Երմուզլու Մարիա—276.

Զ

Զարգարյան Վահան—160—162, 480,
485, 487, 488.

Զարյան Թարն—5, 6, 209.

Զարպանուշյան Գարեգին—95.

Զաքարիա Վանեքի—30.

Զեմեդրեհեյան Միքայել—101, 108.

Զեհեհ Գեորգ—26, 63, 64, 70, 72, 74,
78, 79, 80.

Զեհեր Գլուկ—26.

Զեհրապյան Լեւոն—5.

Զեհրապյան Մեհարպ—147.

Ը

Ընժայեհեզ Մկրտիչ—78, 82.

Ընժայան Պետրոս—274, 279.

Ընտազյան Ուլիա—101.

Ընթիկան—462.

Ըփրիկյան Սուքիաս—32.

Ըջշյան Մանփան—162, 175, 220, 227.

232—235, 268, 278—280, 282, 282,

285, 287, 288, 292—294, 295, 298,

323, 343, 344, 345, 348—352, 360,

361, 376, 468, 482, 485, 497, 508—

510.

Ըֆեյան Անտոն—147.

Ք

Քաղաւի—80.

Քաղվորյան Աղազիկ—274.

Քաղվորյան Սեբոսի—246.

Քալասա Աղաթ—14, 61, 164, 165.

Քաղիպպյան Մեհարպ—82.

Քեդիկ—8, 489, 499, 501.

Քերզյան Աղազիկ—170.

Քերզյան Գրիգոր—78.

Քերզյան Ուլիա—78.

Քերզյան Քովմա (զերասան)—170.

Քերզյան Քովմա—162, 187, 221, 223,

242, 275, 280, 281, 293, 295, 294,

315, 328, 352, 358, 366, 387—390,

484, 510.

Քերզյան Նշան—78.

Քերզիքաշյան Վահրամ—10, 11, 102,

122, 409, 495, 496, 500, 510, 511.

Քեհրտաուզի Քաղաւի—274.

Քընկերյան Պապուս—116.

Քընկեր Սիմոն—296.

Քլլյան Սրապիտոն—187, 246, 254, 260,

223, 295, 316, 282, 288.

Քալայան Երվանդ—12.

Թաւաթիւս Եղիազար—22.

Թովմաթիւս Եղիա—101, 108, 425.

Թորգոմիւս Վաւրամ—430.

Թոփալ Գրիգոր—27.

Թուղանիս Գ.—274.

Թուղանի Մարտիրոս—28.

Թրյան Դավթ—220, 222, 272, 227,
243, 262, 265, 276—280, 433, 486,
487, 510.

ժ

ժակման Թաւիս—201.

ժակազնի Վ. Ա.—205.

Ժ

Ժնիւնիւս Դուկա—101, 108.

Ժաւաթիւս Ազնաթիւ—19.

Ժակնեղեր (գինեղան)—22.

Ժաւրեհիւս Ազնաթիւ—170.

Ժաւրեհիւս Լամբարեւոմ—78.

Ժ

Ժա Մարտիրոս—432.

Ժաղ-Լավանդիւս Գաղա—147.

Ժաղ-Մինասիւս Սեպուհ—282.

Ժալայիս Երզնկ—42.

Ժալայիս Երզնկայա—234.

Ժա—6, 127, 128, 489.

Ժանիւս Գարեգին—5, 25, 42, 68, 72—
75, 420, 492, 493, 494.

Ժանեղ, Վան—47.

Ժանեղազ Եւ. Մ.—274, 420.

Ժանեղիւս Լամբարեւոմ—216.

Ժակնի Գալուստ (Յեր-Գաղուստիւս)—220,
222, 274, 275, 224.

Ժուանիւս—28.

Ժ

Ժամայիս Ազնաթիւ (Ժանիւս)—73, 20,
170, 171, 175.

Ժանեղիւս Մարտիրոս—70, 78.

Ժարաղիւս Ամս—5.

Ժարառանեղիւս ածիրանիւս—22.

Ժարառանեղիւս Գրիգոր—482.

Ժարառանեղիւս Լավհ.—482.

Ժարառանիւս Գրիգոր—217.

Ժրիմիւս Լ.—274.

Ժրմանիւս Լ.—274, 279.

Ժ

Յաղիկիւս Մարտիւս—(տե՛ս Գալուստիւս
Մարտիւս):

Կ

Կալիթանիւս—69—71, 75.

Կամարաթիւս, Յիւրանիւս—489.

Կարաւաթիւս Ե. Մ.—205.

Կարաւաթիւս Լավոր—252.

Կարաւաթիւս Գալուստ—489.

Կարեհիւս Լավոր—203, 204, 266.

Կարեհիւս Արաւաթիւս—495.

Կարաթիւս Քիւնեղիւս—64.

Կամարաթիւս Եղիա—220, 222, 293,
294, 296, 501.

Կնիւնիւս Սեպուհ—12.

Կնիւնիւս Եղիաթիւս—280.

Կոստանեղիւս Գալուստ—505.

Կոստանիւս Գրիգոր—119.

Կանեղ, Գիւր—120, 129, 287, 429.

Կանեղ, Բանաղ—14, 51, 64, 491.

Կյուլլուսիւս Լավոր (տե՛ս Վարդաթիւս
Լավոր):

Կյուրեղիւս Օնեղիւս—242.

Կյուրեղիւս Միւրանիւս—480.

2

Հափկերգյան Հան—6:
 Հակոբ աղա (Երեանցի վաճ.)—71, 74:
 Հակոբ Վարդապետ—81:
 Հանի Մահակ Սկրասարցի—78:
 Հանի Մարգիտ—78:
 Համար (Ֆինգի)—64:
 Հայազնի Արսեն—55, 57, 61:
 Հայկունի, Արմենակ—144, 175, 187,
 197, 198, 200, 202, 206, 208, 209,
 211, 217, 225, 260, 417, 482:
 Հայտն (տիկ.)—78, 87:
 Հասանյան Անտոն—99, 122, 177, 178,
 180, 255:
 Հարությունյան Բարեն—5:
 Հարությունյան Սարեն—6:
 Հայտնի Վարդան—503:
 Հերիմյան Հարություն—86:
 Հերիմյան Մրավիտն—84, 114, 115, 145,
 169, 170—172, 174, 175, 182, 183,
 186, 187, 190—192, 193, 208, 215—
 217, 221, 222, 242, 243, 249, 255,
 256, 289, 292, 293, 296, 297, 298,
 311, 314, 315, 328, 331, 332, 336,
 345, 351, 361, 365, 383, 402, 422,
 470, 482, 484, 497—500, 502:
 Հյուսիս Վիկտոր—232, 241, 249, 270,
 280, 295, 313, 345, 353, 370, 371,
 421, 422, 462, 472, 476:
 Հյուսիսինչյան Բարեն—437:
 Հյուսիսինչյան Քերոբեն—78:
 Հյուսիսյուզյան Գևորգ—101, 148:
 Հյուսիսյուզյան Հովհաննես—147:
 Հովհան—96, 188:
 Հովհանիմ եղբայրապետ—21:
 Հովհաննիսյան Արթուրակ—216:
 Հովհաննիսյան Մարգիտ—27:
 Հովհաննես Զալանդարցի—102:
 Հովհան Մանգակունի—128:
 Հովհան Ռաֆիկյան—126:
 Հովհաննիսյան Հակոբ—216:

Հրաչյա Աղնիկ—324, 328, 327, 342,
 344, 348, 347, 371—376, 378, 465,
 486, 508:

3

Չալի—232:

4

Չալար Փարպեցի—26:
 Չալիկյան Արսեն—25:
 Չանկ Երեց—104:
 Չալիա Կաթողիկոս—17:

5

Ժանաչյան Մեսրոպ—100:
 Ժանդմյան Մկրտիչ—150, 209:
 Ժանիկ ամիրա—28:
 Ժանիկյան Հակոբ—42, 490:
 Ժեղալիբլյան Մկրտիչ—22, 23, 75, 157,
 163:
 Ժելալյան Անանիա—101, 108:

6

Մաչեղյան Վահան—426:
 Մալխասյան Սահփան—490:
 Մահալ, սուլթան—17, 55:
 Մահանի—161:
 Մազաչյան Գևորգ—7, 12, 162, 170,
 220, 223, 231, 269, 271, 272—276,
 343, 344—348, 362, 366, 372, 373,
 482, 485, 497:
 Մամուրյան Մամբիտ—198:

Մանուսյան Սրապիան—223, 227, 228,
252, 256, 268:

Մանգինյան Ամիրան—6:

Մանգինյան Միրայիլ—6:

Մանուկյան Ռարզիս—10:

Մամյան Կուսիկ—279:

Մատթայան Անուս—161, 492:

Մարկոս Ավրելիոս—96:

Մարտիկոյ Գրիգոր—75:

Մեղաստապիս—148, 289:

Մելիքյան Եղիազար—220, 221:

Մելիքեանթյան Ռարզիս—5, 6, 300:

Մաննիշյան Վիլին—501:

Մեղիզ, Արզնի, սուլթան—2, 22, 164, 436,
493:

Մերասեայան Հովսեփ—297, 501:

Մերչեմուլի Ազնաւսեդ—217:

Մերչեմուլի Հարության—217:

Միխիթար Մերասեայան—23, 24, 26:

Միսնաւարյան Մ.—158, 496:

Մինաս Համգեցի—26:

Մինասյան Ազատի—69, 70, 78, 79, 82,
87, 88, 308:

Մինասյան Մ.—482:

Մինասյան Պետրոս—101, 116, 121—129,
121, 122, 148, 161, 162, 167, 206,
228, 266, 496:

Միսիրովիլ Գարրիկ—22:

Միրիանայան ամիրաներ—22:

Միրիանայան Սարգիս—274, 279, 284,
310:

Միսայան Գրիգոր—490:

Մկրչյան Հովհ. չն.—226:

Մնակյան Մարտիրոս—158, 161, 220,
222, 223, 269, 274, 275, 279, 282—
284, 342, 366, 374, 482, 486:

Մուրիկ—25, 64, 65, 106, 109, 120,
158, 211, 220—254, 270, 278, 280,
281, 288, 361, 378, 379, 397, 428—
431, 462, 484:

Մովսէսեփ, Ս. Ս.—29, 491, 494:

Մանթի, Վիլինգ—254:

Մովսէս Խարենացի—96, 103, 126, 155,
414:

Մուրադյան—374:

Մանրյանց Մանր—485:

Մրմրչյան Հարության—489:

Մրցիշյան Կարապետ—274:

Յ

Յաղըշյան Հակոբ—174:

Յակոբ, Գեորգ—56, 81:

Յուսուֆյան Տիգրան—120, 121, 172,
206, 209, 211, 217, 226:

Զ

Զաղարյանց Ստեփան—203:

Զաւրանդյան Միրայիլ—9, 24, 26, 29,
203, 204, 218, 219, 222, 226, 228,
229, 232, 235, 246, 249, 258, 264,
271, 299, 300—302, 304—308, 306,
307, 308, 311, 327, 341, 342, 312,
365, 367, 368, 406—408, 417, 484,
493, 501, 504, 510:

Զանգեղան Բանաստեղծ—82, 84:

Զատիկ Կարայրենի—161, 162, 166—172,
192, 228, 229, 232, 233, 234, 201,
312, 314, 316, 359, 498:

Զարիշյան Աբրահամ—170, 497:

Զերիկ Հանրմ—55:

Զեքա (տիկ.)—72:

Զերուստովիլ Գրիգոր—22:

Զերոնայան Հրայր—2:

Զերոնայան Ստեփան—216:

Զիկու Քարամովիլ—31:

Զյանյան Մարտիկ—480:

Զիկյան Գ.—329, 340:

Զալի—294, 222:

Խաղարկան Լով. — 119:
 Խաղարկան Մարտի — 284:
 Խմբագ. Մարի — 242, 252, 274, 485:

Ե

Եսթրիկան — 128:
 Եստրիկ. Մարտի — 248:
 Եստրիկան — 7, 8, 11, 12, 141, 152, 161,
 162, 170, 220, 221, 220, 244, 262,
 436, 437, 438, 502, 507 — 510,
 Եստրիկ. Էնդեր, Բեհան — 12, 56, 57,
 491:
 Եստրիկանի Գալուս — 77:
 Եստրիկ. Վիլյամ — 129, 138, 139, 191,
 211, 212, 287, 288, 420, 475, 484,
 485:
 Եստրիկ. Յրանդ — 84, 252, 271, 475, 484,
 485, 493, 494:
 Եստրիկանի — 226, 451:
 Եստրիկ. Էնդերիստ — 272, 278:
 Եստրիկ. Մ. Ս. — 77:

Զ

Զահան, Մանգան — 33:
 Զահանյան Արուս — 5, 275:

Յ

Յաղարկան Ծիրան — 211:
 Յամարկան Լարսի — 170:
 Յամարկան Լով. (տես՝ Տերսիկ):
 Յամարկան Միքայել — 25:
 Յալյան Իլիաս — 121:
 Յարդգ. Ղազար — 480:
 Յարդարանյան Գարեգին — 157, 158,
 160 — 162, 428:
 Յարդարանյան Գեորգ — 157:
 Յարդարանյան ամիրաներ — 22:

Յարդգ. Միքայել — 157, 162, 163, 216:
 Յարդգ. Լովիկ — 220, 222, 270, 222,
 250, 278, 209, 210:
 Յարդգան Գրիգոր — 28:
 Յարդգան Լով. — 204:
 Յիթանի Տիգրան — 50, 491:
 Յիթանի Գեորգ (տես Ջանի Գեորգ):
 Յիթանի Գրիգոր — 198:
 Յիթանի Գեորգ — 5, 197, 267, 200:
 Յուզարյան Մկրտիչ — 201:
 Յուզարյան Արշակ — 2 — 11, 12, 79,
 128, 141, 142, 147, 148, 151, 155,
 174, 181, 255, 284, 244, 284, 422,
 429, 493, 495, 496, 499, 503, 505,
 510:
 Յուզարյան Գեորգ — 170:
 Յուզարյան Տիգրան — 13, 160, 191, 216,
 221, 200, 201, 227, 222, 223, 225,
 263, 284, 290:

Թ

Թալարանյան Մանգան — 119:
 Թալարյան Գ. — 170:
 Թալարյան Գալուս — 272:
 Թալարյան ամիրաներ — 22:
 Թալարյան Լովիկ — 220, 222, 224, 225,
 207:
 Թալարյան Գեորգ — 26:
 Թալարյան Լարսի — 78, 85, 86:
 Թալարյան Անտոն — 174:
 Թալարյան Սիմոն — 174:
 Թալարյան Օնիկ — 174:
 Թալարյան Արշակ — 494:
 Թալարյան Միքայել — 204:
 Թալարյան Ռաֆայել — 215, 267:
 Թալարյան Լովիկ — 12, 106, 145, 146,
 263, 212, 225, 279, 280, 287, 424,
 427 — 450, 472, 476 — 480, 484, 485,
 496, 507, 509, 511, 512:
 Թալարյան Մանգան — 101:

Պարամյան Մկրտիչ—489, 490.
 Պեղերճյան Սոփոն—291, 295, 354, 355.
 Պեղեճյան Հարսիթյան—28, 117, 350.
 Պեթաթ, ժառանգ—78.
 Պելեգո, Սիլվիո—223, 475.
 Պելլերյան Ա. Կ.—43, 45, 490.
 Պենկլյան Սերսի—8, 158, 170, 220, 223, 231, 279, 280, 283, 293, 315, 343, 351, 379, 437.
 Պենկլիթալյան Աղեքանեզր—101.
 Պենկլիթալյան Մկրտիչ—9, 10, 84, 114, 115, 122, 141, 145—147, 149, 150—156, 159, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182—184, 187, 206, 207, 215, 217, 218, 219, 221, 222, 224, 226, 238, 240, 256, 273, 275, 279, 316, 345, 353, 356, 361, 383, 384, 388, 390, 470, 483, 484, 498, 499, 501.
 Պենկլիթալյան Նշան—10.
 Պեննեջ Քաճմաս—155, 220, 221.
 Պերպերյան Ռեթևս—157, 162.
 Պերպերյան Սերսի—78.
 Պիլեյնիկյան Մարիամ—3, 262, 313.
 Պիսարի Մ.—430.
 Պիցու Աղեքանեզ—90.
 Պյուստրինս—95.
 Պոզու վարդապետ—420.
 Պոթոպի Անտոն—94.
 Պոստոյան Մկրտիչ—489.
 Պոստյան Պերճ—8, 38, 50, 490.

Ճ

Ճախշախյան Մանվել—101.
 Ճանան, Մկրտիչ—5.
 Ճանրազ Սաճակ—63.
 Ճաֆեր—55.

Ժ

Ժառին, Ժան—120, 127, 129, 429.
 Ժառուհի Գարեգին—307, 340, 376, 485.

Ժառուհի Անտոն—342.
 Ժաթա—223, 226, 232, 475.
 Ժաֆինի—164.
 Ժոսի, Հրեհեստ—371.
 Ժոսի Հակոբ—510.
 Ժիգան Սարիբ—6.
 Ժուլիայան Դաճապետ—22, 148, 214, 226, 268, 307.
 Ժուստ Ժան Ժակ—365.

Ս

Սալվերի—371.
 Սաճակյան Կ. Հ.—489.
 Սալվինա, Մ.—275.
 Սարգսյան Բարսեղ—100, 102, 105—110, 435.
 Սարգսյան Հարսիթյան—51, 491.
 Սարսիան—500.
 Սեթյան Ժփրեմ—101, 108.
 Սելիժ, Ցաղուզ առթան—21, 33.
 Սեն Պիեր, Քերեմարզին, զր—296.
 Սենկև—96.
 Սեռեֆէյան Ռամեսո—220, 223, 300—302, 304, 312—315, 325, 327, 332, 333, 336, 341, 365, 382, 388, 484, 501.
 Սիսակ, Մանուկ—174, 262.
 Սիմեոն Լեւոնցի—16, 21.
 Սիբուսույս—8, 101, 340, 343, 366, 374, 485, 486.
 Սեկրաս Էֆենդի—64.
 Սեւեդուկյան Գարրիկ—333, 335, 337, 338, 381, 449, 451.
 Սյուլիե—69—71, 75.
 Սյու, Հոման—345.
 Սյուրմենյան Գալուստ—489.
 Սվաճյան Աղեքան—78, 81.
 Սվաճյան Հակոբ—78.

Սփռւման Հարսթյուն—25, 145, 152,
154, 200, 206, 210, 211, 215, 216,
219, 224, 225, 229, 231, 238, 248,
248, 252, 258, 259, 297, 299, 302,
303, 311, 312, 318, 388, 396, 422,
484, 503, 504.

Վ

Վաշխանյան Ազադնի (տե՛ս Փափազյան
Ազադնի):
Վաշխանյան Խաչիկ—258:
Վազարշյան Վազարշ—5:
Վանանկեզի Սարգիս—155, 158, 162,
202, 204, 272, 275, 279, 284, 497:
Վարձ—19:
Վարդանյան Հովսեփ—122, 164, 258,
259, 261:
Վարդանյան Հակոբ—12, 241, 269, 274,
275, 302, 310—312, 315, 327, 330,
332, 329, 340, 342, 343, 361, 355,
368, 372, 378, 400, 402, 408, 414—
416, 427, 443, 485:
Վարժապետյան Հ.—274:
Վերդի, Զուգեպպե—241, 277:
Վերդիյան—36:
Վերն, ժյուլ—270:
Վալտեր, Զ.—119, 120, 122, 123, 127,
185, 249, 254, 265, 270, 278:
Վերնեցով, Մ. Թ.—71:

Տ

Տակիտոս—36:
Տաճուտյան Հ.—274:
Տառլան ամիրաներ—22, 23:
Տեմիշխանիայի Նզիս—157:
Տերտրյան Արսեն—429:
Տերտրյան Հարսթյուն—252:
Տերպինց Հովհ.—35, 218, 263, 264, 265,
287, 298, 300, 307, 308, 484:

Տեր-Գրիգորյան Նժդեհ—5:
Տեր-Գրիգորյան Մանուկ (տե՛ս Յրսակ,
Մանուկ):
Տեր-Գրիգորյան Միքայել—268:
Տեր-Գալմյան Գևորգ—276:
Տեր-Միքայելյան Վահան—29, 42, 499,
491:
Տեր-Պապուսյան Գալուստ (տե՛ս Նիքի,
Գալուստ):
Տեղեմիայի Կարապետ—78:
Տիգրանյան Փապուշ—170:
Տյուզյան Հովհ.—117:
Տյուզյան ամիրաներ—22, 23, 23:

Բ

Բաճիկ—17:

ՈԻ

Ոսթումյան Կարապետ—35, 171:
Ուզուն Վրէճ—87:

Փ

Փանոսյան Կարապետ—248, 327—329,
340, 458:
Փաճուստ Բազանկ—36, 182:
Փափազյան Ազադնի—220, 223, 231,
250, 279, 323, 343, 357, 358, 481,
501:
Փափազյան Անդրեան—118—120:
Փափազյան Արուստակ—170, 175, 220,
223, 224, 226, 231, 237, 240, 246,
250, 252, 279, 280—288, 293, 294,
315—318, 323, 324, 343—345, 348,
350—352, 387, 388, 468, 469, 482,
485, 501, 502:
Փափազյան Գարեգին—121:
Փափազյան Զահրապ—147:
Փափազյան Իգնատիոս—101:

Փափազյան Խաչիկ—227, 244, 251—262, 265, 485.

Փափազյան Կարապետ—55, 87.

Փափազյան Լ.—274.

Փափազյան Վահան—212, 225.

Փափազյան Վահրամ—5, 13, 60, 114, 264, 491, 510.

Փափազյան Կոնստանտին—118, 147, 262, 263, 269, 484, 496.

Փափազյան Պաշտա—(տե՛ս Զատուլանյան Պաշտա):

Փնշտմաշեան Գրիգոր—22.

Փնշտմաշեան Տիգրան—121.

Փնշիկ—15.

Փնշիկյան ամբաստներ—22.

Փռչիկյան Երկազայան—202, 229.

Փ

Փաշեքանի Լուի.—5.

Փետեան Կարապետ—10, 65, 141, 170, 438, 493.

Փետուրեան Կոնստանտին—102.

Փետուրեան Կոնստանտին—147.

Փիթաղեան Գրիգոր—221.

Փիթաղեան Մարգար—27.

Փյոթիկյան Լուի.—128, 248.

Փյոթիկ—222.

Փռչիկ Լուի.—118, 120, 438, 503.

Փ

Փռչիկյան Կոնստանտին—148.

Փռչիկ, Ա.—271.

Փռչիկ (Փնշիկ)—54.

Փռչիկյան Գրիգոր—118, 117.

Փռչիկյան, Ա.—485.

Փռչիկ Երկազայան—447.

Փռչիկ Գրիգոր—22, 148, 214.

Փռչիկ Պաշտա—120.

Փ

Փռչիկ—280.

Փռչիկ Կոնստանտին—21, 28, 144.

Փռչիկ (տե՛ս Կոնստանտին Կռչիկ):

Փռչիկյան Պաշտա—279, 280, 242, 281, 285, 286, 279, 485, 497, 501.

Փռչիկյան Պաշտա—222, 274, 279.

Փռչիկյան Կռչիկ—78.

Փռչիկյան—275.

Փռչիկ—220, 281.

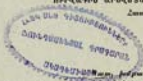
Առաջաբան	5
Կենսագրություն	12
Գլուխ առաջին.— Քառերակնացված ժողովրդական խաղեր և ծիսակատարություններ	27—54
1. Քառերակնացված կրակական ծիսակատարություններ	27
2. Հարսանիկան ծիսակատարություններ	41
3. Քառերակնացված աշխատանքային խաղեր	50
4. Արհեստի Քառերախաղեր	52
Գլուխ երկրորդ.— Առանցքի քառեր	62—88
Գլուխ երրորդ.— Դպրոցական քառերն առնականային ժամ	88—140
1. Միջնորդականների դպրոցական քառեր	92
2. Դպրոցական քառերն Պոլսում և Ջեմալեթայում	115
3. Միջնորդականների դպրոցական	121
Գլուխ չորրորդ.— Կ. Պոլսի քաղաքի քառերներ	141—212
1. Արթուրյանի քաղաքի քառեր	142
2. Կապույտի քաղաքի քառեր	157
3. Պերսի քաղաքի քառեր	163
4. Արևմտեայ դպրոցական՝ քաղաքի քառերների գործունեության շրջանում	175
5. Հայ քառերագրության միջոց 1850-ական թվականների վերջերին	202
Գլուխ հինգերորդ.— Հայ առաջին պրոֆեսիոնալ քառերն անկախ	213—268
1. Հասարակական-քաղաքական հաստատված պայմաններ	213
2. Առաջին ներկայացումը	219
3. Արհեստի քառերին ներկայից քառերաշրջանը	243
4. Պայքար Արհեստի քառերին չուրջ	258
Գլուխ վեցերորդ.— Արհեստի քառերին նվաճված ումեր Ջեմալեթայում	263—288
1. Երազմուրդական քառերի 1882—1883 թթ. խաղաշրջանը	269
2. Երազմուրդական քառերի 1883—1884 թթ. խաղաշրջանը	278
Գլուխ յոթերորդ.— Արհեստի քառերին գործունեության նոր շրջանը Կ. Պոլսում	288—342
1. Մ. Հեքիմյանի վարչության շրջան	289
2. Մանասյանի շրջան	310
3. Պարոն Մազաթյանի վարչության շրջան	319

Գլուխ արհեստը.— Առկայան բառերին տեղեկացումներ սովոր	242—250
Գլուխ ի նկերագր.— Առկայան գրամատուցման 1860— 1870-ական թվականներին	261—269
1. Առկայան գրամատուցման 1860-ական թվականների սկզբներին	263
2. Պարսա Գարսյանի գրամատուցման	269
3. Հակոբ Գարսյանի գրամատուցման	277
Գլուխ տասնեւորդ.— Քառերանկ վեճադատությունը 1860— 1870-ական թվականներին	281—286
Մանրագրություններ	282
ձեռնագրեր	283

Գրանիկ Խաչատուրի Մանգանյան
Гарник Хачатурович Степанян

ՌԵԴԱԿՏՈՐ ԱՐԽԻՄԵԱՆԱՅ ՔԱՅՐՈՆՔ ՊԱՏԻՄԻՔՅԱՆ

Հասցե տալիս



Պր. խմբագիր՝ Ս. Ա. Մեղիսյան
Զրու. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անտոնյան
Կարգավորման ձեռնարկ՝ Լ. Ա. Սարգսյան
Տեխ. խմբագիր՝ Վ. Հ. Մանուկյան
Սրբագրիչ՝ Ջ. Խ. Օրմանյան

ՎՃ 00670 ԽԼԽ 778, Հրատ. Ձ 2162, պատվեր 1200, տպում 2000

Հանձնված է արտադրության 27/VIII 1962 թ.

Ստացված է տպագրության 17/XII 1962 թ.

Փուլ՝ 60×521/16, տպագր. 22,75 ժամ., Հրատ. 27,87 ժամ.

Գինը կազմում է 2 և 70 կ.

ՀԱՅԿ Գրադատարի ժինխարսության Հրատարակչությաններին և պոլիգրաֆ
արդյունաբերության զինավոր ժարչության Ձ 1 տպարան, Օրման,
Արմենիայի փող. Ձ 62:

ՆԿԱՅՎԱԾ ԿԱՐԵՎՈՐ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

ԾԷ	տող	Ցպագրված է	պետք է լինի
0	11ն	(1904)	(1907)
13	13գ	1904 թ.	1907 թ.
78	0ն	ձաքան Գեթրի	ձաքան Գեթրի
128	0ն	Ներկայացման	Ներկայացման
213	11ն	Քննադատված էին	Քննադատված էին
223	17գ	Հուշարար:	Հուշարար:
240		Երևարին Գ'Օրինան	Երևարին Գ'Օրինան
243	1գ	Հասարակ: գյուղերեն	Հասարակ: գյուղերեն
250	0գ	1911-1914	1913, 1920, 1928

223-ը և 17ն ներքին 14-ը տողը, որ հրկնվել է, պետք է լինի՝
 Ամերիկյանը, որ պետև Թիֆլիսից հետևում էր Պուլսի թատերա-
 Գառ. 1900

ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՆ ԳԻՄ. ՈՐԱՆ



51 0638891

1711
2684