

Սյամբ և անձնազոհ քաղաքացիությանը: Այստեղ էլ Դուրյանը ժողովրդական կյանքի փրկիստփայլությունը հակադրում է վերին պալատներին, երջանկության, առաքինության խորհուրդը խլում պալատական կյանքի աղտեղությունից և հատկացնում գեղջկական հյուղակի մաքրությանը: «... Ի՞նչ է թագը, թույնն աատղ մը, ի՞նչ է ծիրանին, ժողովրդական արյամբ կարմրած պատանքի կտոր մը, զոր դարձյալ ժողովուրդը կը կարկտե. ի՞նչ է պալատը, վիրապ մը; ուր մարդիկ շղթա և տապար կկռեն իրենց նմանները հարվածելու. ի՞նչ է թագավորը, թագ կրող շոր գանգ մը, որ մութին մեջ կը հարվածեն», «եվ միթե աշխարհի վրա կա թագ մը, որ արյունոտ չըլլա», — սոցիալական հակասությունների, տերերի ու հպատակների հակադրության, պալատական բարքերի այսպիսի սուր մերկացումը նոր երևույթ էր հայ պատմա-գեղարվեստական գրականության մեջ: Դուրյանը առաջադրում էր բոլորովին նոր ու «դաժան» պատմահայեցություն. նա անողորմաբար պատռում է պատմության գունազարդված քողը և շքեղ վարագույրների ետև տեսնում բարքերի այլասերում, ճղճիմ շահասիրություն, խարդավանք, բանասարկություն, ոճիրներ ու դավեր: Այս էլ Դուրյանը համարում է հայոց պատմական դժբախտության շարիքներից մեկը: Սա արդեն նշմարումն է ազգային-ազատագրական պայքարի ժողովրդական այն ուղու, որին պիտի հանդեր հետագա տասնամյակների ռոմանտիկական պատմահայեցությունը:



Պետրոս Դուրյան

Հայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ Դուրյանի բերած նորույթը նաև այն է, որ ռոմանտիկական դրաման ազատեց պատմական թեմայի մենաշնորհից և զբաղեցրեց արդիական-սոցիալական խնդիրների արծարծումով: «Թատրոն կամ թշվառներն» այս իմաստով նոր խոսք էր արևմտահայ դրամայում: Սյուժեի ողբերգական լուծումը, հերոսների կործանումը մի ուժգին սոցիալական բողոք էր կյանքի անարդարությունների դեմ, մարդու և մարդկայնության պահպանության հումանիստական բաղձանք:

2. ԹԱՏՐՈՆ

XIX դարի առաջին կեսին աշխուժացում ապրեց թատերական արվեստը: Ամենուր կազմակերպվող սիրողական ներկայացումները հնարավոր դարձրին հայ նոր՝ արևելահայ և արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի ստեղծումը: Վենետիկի ս. Ղազարի վանքում, սկսած 1770-ական թվականներից, աշակերտական ներկայացումներ են տրվել:

1790-ական թվականների կեսերից Մխիթարյանների խաղաղացանկում նրկատելի փոփոխություն է կատարվում։ Մի ամբողջ տասնամյակ զերազանցապես ցուցադրվում են հայ պատմական անցյալը ներկայացնող պիեսներ՝ «Վահան Մամիկոնյանը» (1792), «Ղևոնդյանց նահատակությունը» (1795), «Մեծն Վարդան Մամիկոնյան» (1799), «Հայկ դուցազն» (1805) և այլն։ Այդ շրջանում ընդամենը երկու ողբերգության ենք հանդիպում, որոնք ունեն կրոնական բովանդակություն՝ «Տրդատա հաղթությունը» և «Վաճառումն Հովսեփան»։ Բնորոշ է, որ «Վարդանաց պատերազմը» 1795 թ. ներկայացվում է որպես «Ղևոնդյանց նահատակություն»։ Նույն դրվագը 1799 թ. ներկայացվում էր «Մեծն Վարդան Մամիկոնյան»։ Վարդան զորավարի բեմհանումը շրջադարձ էր, որը հետագայում այնքան ամուր պատվանդան ստեղծեց հայ բեմում ու գրականության մեջ։

1820—1860 թթ. բեմադրված պիեսների մեջ պատմական ողբերգություններին դուրենթաց նկատում ենք հակում դեպի կենցաղային կատակերգությունը՝ «Մաղրածու Յուսուֆ», «Ճիմիճի Ահմեդի նկարագիրը», «Ավրամ հրեա», «Վաճառական Մոշոն» և այլն, որոնց մեջ քննադատվում են հասարակական շարիք հանդիսացող երևույթները։ Ուշագրավ բացառություն է «Խելոք Դավթին գյուղերու հարկերը թեթևացնելու համար մայրաքաղաք երթալը և հոն, այն է Պոլիս, տխրահույակ հայի մի հնարամտությամբ խաբվելը»։ Այս պիեսը ունի սոցիալական բովանդակություն։

Այս շրջանին է վերաբերում Մոլիերի դրամատուրգիայի մուտքը հայ իրականություն՝ Մխիթարյանների միջոցով։ 1812 թ. բեմադրվում է «Երևակայական հիվանդը», իսկ հաջորդ ձմեռանը՝ «Ակամա բժիշկը», երկուսն էլ փոխադրություն Արսեն Բազրատունուց։

Դեռևս 1810-ական թվականներից Մխիթարյանները ներկայացումներ են կազմակերպում Կ. Պոլսի իրենց դպրոցներում։

Թիֆլիսի ներսիսյան դպրոցում նրա հիմնադրման առաջին տարիներից կազմակերպվում են աշակերտական ներկայացումներ, այդ թվում Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը»։ Թատերական արվեստը դպրոցական պատերից դուրս բերելու առաջին պատիվը արևելահայ կյանքում պատկանում է Գալուստ Շիրմազանյանին, որը 1840-ական թվականների կեսերից կենցաղային հարցեր շոշափող կատակերգություններ է բեմադրել, այդ թվում՝ Շիրմազանյանի «Ինչ ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի» պիեսը⁸։

1846 թ. Կ. Պոլսում հիմնվում է Արամյան թատերական ընկերությունը, որը գործում է մոտ քսան տարի, ներկայացումներ տալով ոչ միայն Թուրքիայում, այլև Կովկասում (Թիֆլիս, էջմիածին, Երևան, Նախիջևան)։ Արամյան խումբը գործում էր կանոնավոր ռոճիկով, ունեւ թատերական շենք, բեմական հարմարություններ, անգամ նկարիչ-ձևավորող։ Թատերախումբը զգալի տեղ էր հատկացնում պատմական անցյալը ցուցադրող պիեսների («Թագավորացն հայոց»)։ Ուշագրավ է, որ նրա խաղացանկում եղել է Շիլլերի «Ավա-

8 Հ. Բ. Սարգսյան, Երկհարյուրամյա գրական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վեներիկո Մխիթարյան միաբանության, Վենետիկ, 1905։

9 «Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու», № 2։

զակաների» սյունիքով գրված «Ռոբերտ ավազակապետ» պիեսը: Իր ներկայացումները տալով գերազանցապես բաց հրապարակներում պատրաստված մեծ տաղավարներում, իսկ Թիֆլիսում՝ բազմահազար հանդիսականների բավարարող փայտաշեն թատրոնում, Արամյան խումբը նպաստել է ժողովրդական լայն զանգվածներին թատերական արվեստին հաղորդակից դարձնելու գործին:

1858 թ. հունվար ամսին Մոսկվայի համալսարանի հայ ուսանողները բեմադրում են իրենց ընկերներից Հ. Գուրգենբեկյանի «Հաջի Սուլեյման» վոդեկիլը, որի նյութը վերցված էր Թիֆլիսի շարժիների կյանքից: Մեկ տարի անց նույն ուսանողները ներկայացնում են Նիկ. Ալադաթյանի «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին» վոդեկիլը: Այն դիտել են Մ. Նալբանդյանը, Ստ. Նազարյանցը, Մ. Մսերյանցը և ուրիշներ, որոնք առաջին անգամ արեւելահայ մամուլում գրախոսականներ են գրել այդ ներկայացման մասին:

Այդ տարվա հունվար ամսից վերսկսվում են թատերական երեկույթները Թիֆլիսի ներսիսյան դպրոցում: Հակոբ Կարենյանը դպրոցի դահլիճում բեմադրում է իր «Շուշանիկ» պատմական ողբերգությունը: Ներսիսյան դպրոցի օրինակով թատերական երեկույթներ են կազմակերպում գիմնազիայի հայ աշակերտները, ցուցադրելով Թիֆլիսի բարբառով գրված կենցաղային պիեսներ, ինչպես «Հայոց լեզու կամ Պետրոս և Բարբարե»¹⁰:

Մամուլում սկսվում է պայքար գրական ուղղութիւնների, թատրոնի դերի վերաբերյալ:

Գրական հին ուղղութիւնը խստորեն քննադատում է կենցաղային դրամատուրգիայի ջատագով Միքայել Պատկանյանը: «Մեղու Հայաստանի» թերթում նա գրում է մի «Կրիտիկա»՝ «Շուշանիկի» մասին և, օգտագործելով Բելինսկու գրականագիտական հայացքները, փորձում է հիմնավորել թատրոնի հասարակական դերը, առաջ է քաշում իրական կյանքի արտացոլման անհրաժեշտութիւնը դրամատուրգիայում:

Հ. Կարենյանցը պատասխանում է Միք. Պատկանյանին, Վերջինս նորից է հանգես գալիս մամուլում, և այդպիսով բորբոքվում է ուժեղ պայքար իր դարն ապրած կլասիցիստական ուղղութիւն և հայ թատրոնի վերելքն ազդարարող նոր ռեալիստական ուղղութիւն միջև:

Միք. Պատկանյանը չի բավարարվում տեսական պայքարով: Նա գրում է «Միջի մարդ կամ մոցիբուլ», «Մեկը նշանած, մյուսը կին» վոդեկիլները, որոնք հաջողութեամբ բեմադրվում են նրա կազմակերպած տնային թատրոնում: Պահպանողական տարրերը Հ. Կարենյանի գլխավորութեամբ վայնասուն են բարձրացնում, մեղադրելով Պատկանյանին, որ ցուցադրելով Թիֆլիսի հարուստ հայերի ընտանիքներում կատարվող դեպքերը, վարկաբեկում է «երեւելի» մարդկանց: Հասարակութիւնը ջերմ վերաբերմունք է ցույց տալիս դեպի կենցաղային ռեալիստական դրամատուրգիան:

Մոսկվայում և Թիֆլիսում կազմակերպված ներկայացումները հետա-

¹⁰ Արամ Երեմյան, Ռուսահայ թատրոնի պատմությունը, Ա հատոր, Վենետիկ, 1933, էջ 187—391:

բըրբորություն են ստեղծում թատրոնի շուրջը: Արեւելահայ մամուլը արձագանքում է թատրոնի հետ կապված հարցերին, իր էջերում պարբերաբար հրատարակելով գրախոսականներ՝ ընթացիկ ներկայացումների մասին, բանավիճային հոգվածներ՝ բեմական ուղղությունների վերաբերյալ, «Հյուսիսափայլ», «Ճոաքաղ», «Կոունկ Հայոց աշխարհին», «Մեղու Հայաստանի» և այլ պարբերականներում լույս տեսած նման հոգվածները առատ նյութ են տալիս արեւելահայ թատրոնի պատմության վաղ շրջանի մասին:

Վերոհիշյալ ներկայացումների ընթացքում աճում են դերասանական ուժերը, որոնք 1863 թ. սկզբներին Թիֆլիսում ստեղծում են արեւելահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնը՝ Պոռշյանի և ուրիշների ջանքերով: Խումբը, նախապատրաստական անհրաժեշտ աշխատանքից հետո, նույն թվականի հունվար ամսին բեմադրում է Խ. Գալֆայանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը, որը արեւմտահայերենից արեւելահայերենի է փոխադրում Պ. Պոռշյանը:

«Արշակ Բ» մեծ հաջողություն է գտնում և հասարակության պահանջով կրկնվում երկրորդ անգամ: Այնուհետև խումբը տալիս է կանոնավոր ներկայացումներ, բեմադրում է պատմական ողբերգություններ, կատակերգություններ և վոդեվիլներ:

Այս թատերախմբի գործունեության ընթացքում բեմ են բարձրանում նաև կանայք: Առաջին խիզախ քայլը կատարում է Սոփիա Շահինյանը, որին հետևում են Սաթենիկ Չմշկյանը և Քեթևան Արամյանը:

Արեւելահայ պրոֆեսիոնալ թատերախմբի հիմնական ուժեր են դառնում Միհրդատ Ամրիկյանը, Գ. Չմշկյանը, Արտաշես Սուքիասյանը և ուրիշներ:

Խմբի ավելի խոստումնալից ու տաղանդավոր ներկայացուցիչներից Գ. Չմշկյանը 1860-ական թվականների կեսերից իր ձեռքն է վերցնում թատերական գործի ղեկավարությունը և դրամատուրգ Գ. Սունդուկյանի հետ միասին թատրոնը բարձրացնում մի նոր աստիճանի, ապահովում ռեպերտուարի հաղթանակը: Պատմական ողբերգությունները աստիճանաբար իրենց տեղը զիջում են կենցաղային դրամատուրգիային: Հայ բեմում երևում են ժամանակի հասարակական կյանքը ներկայացնող տարբեր դասակարգերի պատկանող մարդիկ՝ առևտրականներ, վաշխառուներ, նաև իրենց սեփական աշխատանքով ապրող ազնիվ մարդիկ: Մերկացվում են փողի վրա խարսխված բուրժուական խավի ընտանեկան այլանդակ ու ապականված բարքերը, կեղծիքը, խաբեությունը:

Եթե Սունդուկյանը արեւելահայ թատրոնի նոր շրջադարձն էր ավետում գեղարվեստական խոշոր արժանիքներ ունեցող իր դրամատուրգիայով, ապա Գ. Չմշկյանը նույն այդ դերը կատարում էր տաղանդավոր դերակատարումներով և թատերական գործի կազմակերպման բնագավառում հանդես բերած եռանդով: Նրա կերտած Պեպոն («Պեպո»), Մասիսյանը («Նաթաբալա»), Միքայելը («Էլի մեկ զոհ») և այլն տասնամյակներ մնացել են անգերազանցելի: Գ. Չմշկյանը Սունդուկյանի կերպարների բացահայտման, ըմբռնման իր վարպետությամբ ստեղծել է մի դպրոց, ուր հետագա տասնամյակներում սովորել են շատ դերասաններ:

Գ. Չմշկյանը համառ ու հետևողական պայքար է մղել հայ թատրոնը կլասիցիզմի կաղապարներից ազատելու, անարվեստ մեղոդրամաների փո-

խարեն հայկական բեմում ուսու դասական դրամատուրգների պիեսները, արևմտաեվրոպական ականավոր հեղինակների ստեղծագործությունները բեմադրելու գործում։ Մեծ է նրա դերը թատրոնը ժողովրդական զանգվածներին մոտեցնելու, բեմը ժողովրդին ծառայեցնելու ուղղությամբ։ Նա, առաջինը արևելահայ իրականության մեջ, ներկայացումներ է կազմակերպել գավառներում, շրջել մի շարք քաղաքներում, եղել Շուշում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում և այլուր։

Գրեթե նույն տարիներին է համընկնում Ռուսաստանի գավառական մի քանի քաղաքների հայ գաղթօջախների հաղորդակցումը թատերական արվեստին, Թովմաս և Պաթառ Ֆասուլաճյանների ջանքերով։ Ֆասուլաճյան ամուսինները 1866 թ. ամռանը Թիֆլիսից դուրս են գալիս շրջագայության, 1867 թ. հասնում են Մոզդոկ, կազմակերպում ժամանակավոր թատրոն և տեղի սիրողական ուժերի մասնակցությամբ տալիս հայերեն ներկայացումներ։ Մասնավորապես երիտասարդությունը մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերել դեպի թատրոնը։ Ժամանակի մամուլը անդրադարձել է այդ փաստին, հիշատակել մի քանի երիտասարդների անուններ, որոնք մասնակցել են ներկայացումներին։

Մոզդոկից հետո խումբը մեկնել է Ղզլար, այնտեղից՝ Աստրախան, Նոր Նախիջևան, ներկայացնելով պատմական ողբերգություններ, կենցաղային պիեսներ, նաև արևմտաեվրոպական և ռուսական դասական դրամատուրգիայից նմուշներ, ինչպես Մոլիերի մի քանի կատակերգությունները։

1850-ական թվականների կեսերից դպրոցական ներկայացումների հիմքի վրա ստեղծվում են Պոլսի թաղային թատրոնները՝ Խասգյուղում, Բերայում, Օրթագյուղում և այլուր։ Սրանք գերազանցապես կազմված էին սիրողներից և բեմադրում էին պատմական ողբերգություններ։ Օրթագյուղի թատրոնը ղեկավարում էր բանաստեղծ և դրամատուրգ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը։ 1856 թ. նա բեմադրում է ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ, այդ թվում իր «Արշակ Բ», «Կոռնակ», որոնց անդրադարձել է մամուլը։

Նույն ժամանակամիջոցում թատերական աշխույժ գործունեություն է ծավալում դրամատուրգ Սրապիոն Հեքիմյանը։ Բերա կենտրոնական թաղամասում այդ թվականներին դեռևս արգելված էր հայերեն ներկայացումներ տալը, ուստի Հեքիմյանը նախ բեմադրում է թարգմանական մի քանի պիես՝ թուրքերեն լեզվով, նաև իր ողբերգություններից մեկը՝ Խալեբեն, սակայն 1859 թ. լրջորեն զբաղվում է հայ ազգային թատրոն հիմնելու հարցով։ Մեկ տարի անց Բերայում տրվում են առաջին ներկայացումները հայերեն լեզվով, իսկ 1861 թ. դեկտեմբերի 14-ին հանդիսավոր պայմաններում բացվում է հայ ազգային «Արևելյան թատրոնի» վարագույրը։ Դա ըստ էության առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբն էր Մերձավոր Արևելքում և իր գոյության մի քանի տարիների ընթացքում խոշոր դեր կատարեց պոլսահայ առաջավոր երիտասարդության գաղափարական դաստիարակության գործում։

Խանդավառ այդ օրերին, դեպքերի բերումով, Պոլսում է գտնվել Մ. Նալբանդյանը։ Նա ներկա է լինում թատրոնի հանդիսավոր բացմանը և արտասանում ծրագրային մի ճառ, որը տպագրվում է «Մեղու» պարբերականում՝ «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» վերնագրով։ Նալբանդյանը այս ճառում ավել-

լի հանգամանորեն, քան Մոսկվայի ուսանողների առաջին ներկայացման առթիվ գրած նկատողության մեջ, քննության է առնում թատրոնի հեռանկարի հետ կապված հարցերը և գծում հայ թատրոնի զարգացման ուղին: Նա խորհուրդ է տալիս զգույշ լինել՝ արևմտաեվրոպական թարգմանական երկերից, զարկ տալ ինքնուրույն, կենցաղային դրամատուրգիային և իրական կյանքի հարազատ ցուցադրումով նպաստել ժողովրդի ինքնագիտակցության բարձրացմանը: Մ. Նալբանդյանի դիտողությունները ծրագրային նշանակություն են ունենում թատրոնի ու դրամատուրգիայի համար:

«Արևելյան թատրոնը» քաղաքական խնտագույն պայմաններում իր գործունեությունը շարունակում է մինչև 1867 թ., բեմադրելով ինքնուրույն և թարգմանական բազմաթիվ պիեսներ, որոնց մեջ նկատելի տեղ են բռնում հայ պատմական անցյալը պատկերող ողբերգությունները: Դրանք, չնայած հիմնականում գրված էին կլասիցիզմի ոգով, իրենց բարձրացրած հայրենասիրական գաղափարներով հասարակության կողմից ընդունվում էին օվացիաներով: Նման պիեսներից հիշատակության արժանի են Ս. Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխեն», «Սամվել», Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ», «Կոռնակ» և այլ ողբերգությունները:

«Արևելյան թատրոնի» խումբը հաջողությամբ բեմադրում է Մոլիերի կատակերգություններից «Տարտյուֆը» և «Բոնի ամուսնությունը», Վ. Հյուգոյի «Թագավորը զվարճանում է» դրաման, Վոլտերի «Ալզիրը» և համեմատաբար քիչ թիվ կազմող ֆրանսիացի երկրորդական հեղինակների մի քանի մեկողբամաներ:

Այն փաստը, որ թատրոնը բարձրացնում էր սոցիալական անհավասարության խնդիրներ և խթանում ազգային-ազատագրական գաղափարների տարածմանը, լրջորեն անհանգստացնում է հետադեմ խավերին, որոնք բացե-խրաց հանդես են գալիս թատրոնի դեմ, այն համարելով վտանգավոր մտքեր սերմանող մի վայր:

1867 թ. գարնանը՝ սուլթանական կառավարությունը փակում է «Արևելյան թատրոնը» իր ծաղկման ամենաբուռն շրջանում: Փակման համար առիթ է ծառայում Մ. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձին նվիրված երեկույթը, որը հասարակության պահանջով կրկնվել է երեք անգամ, բուռն խանդավառություն առաջացնելով երիտասարդության մեջ և վերածվելով յուրահատուկ քաղաքական ցույցի¹¹:

«Արևելյան թատրոնի» փակումից հետո, նույն 1867 թ., Պոլսում թատերական մի մեծ խումբ է կազմակերպում Հակոբ Վարդուլյանը: Վարդուլյանի խումբը գործում է մինչև 1877—78 թթ. ուռա-թուրքական պատերազմից հետո սկսված քաղաքական խստությունները: Այն եղել է ամենից մեծ և կանոնավոր ծրագրով ու դրամագլխով գործող թատերախումբը ամբողջ Մերձավոր Արևելքում: Խումբն իր կազմում ունեցել է 70—80, երբեմն մինչև 90 մարդ:

Վարդուլյանի խաղացանկն էլ առաջին տարիներին բաղկացած էր պատմական ողբերգություններից և թարգմանական երկերից: Ի տարբերություն

11 Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Ա հատոր, Երևան, 1962, էջ 213—242:

զուտ ազգային՝ «Արևելյան թատրոնի», այդ խումբը ներկայացումները փոխն ի փոխ տալիս էր հայերեն և թուրքերեն լեզուներով և դրանով էլ սկիզբ դնում թուրքական թատրոնին:

Արևմտահայ իրականության մեջ 50—60-ական թթ. ուժեղ թափով զարկանում է դրամատուրգիան: Հանդես են գալիս մի շարք դրամատուրգներ, որոնց մեջ աչքի ընկնող դեմքեր էին Մ. Պեշիկթաշլյանը և Ս. Հեքիմյանը:

Այդ տարիներին որպես դրամատուրգ հանդես են եկել խորեն Գալֆայանը, Թովմաս Թերզյանը, Սրապիոն Թղլյանը և ուրիշներ, որոնց պատմական ողբերգությունները նույնպես ներկայացվել են տարբեր քաղաքներում: Սրանցից Թ. Թերզյանը հեղինակն է «Արշակ Բ» հայկական առաջին օպերայի լիբրետոյի, որը գրվել է նախ իտալերեն, ասլա թարգմանվել հայերեն:

Ի տարբերություն արևելահայ իրականության, որտեղ գերակշռողը իրական կյանքը արտացոլող կենցաղային դրամատուրգիան էր, արևմտահայերի մոտ տիրապետող մնաց պատմական անցյալի պատկերումը: Այդ պետք է բացատրել նրանով, որ այնտեղ հուզող հարցը ազատագրական պայքարն էր, իսկ պատմական անցյալի պատկերումը խթանում էր դրան:

Կ. Պոլսին զուգընթաց թատերական աշխույժ գործունեություն է ծավալվում Զմյուռնիայի հայ գաղութում, որտեղ 1860 թ. հիմնվում է «Վասպուրական» թատրոնը, որը մեծ դեր է կատարել հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի նախապատրաստման գործում, «Վասպուրականի» բեմի վրա մի ամբողջ թատերաշրջան գործել է «Արևելյան թատրոնի» խումբը՝ Ստեփան էքշյանի գլխավորությամբ, խաղալով մեծ մասամբ ազգային պատմական ողբերգություններ: Թե զմյուռնահայ երիտասարդությունը այդ ներկայացումների օրերին ազատագրական ինչպիսի պոռթկումներ է ունեցել, երևում է այն ընդունելությունից, որ երիտասարդները ցույց են տվել առաջին հայ դերասանուհի Արուսյակ Փափազյանին՝ օթյակներից դեպի բեմ բաց թողնելով աղավիններ, մատուցելով ծաղկեփնջեր, նաև հայկական դրոշակ:

Վաթսունական թվականների կեսերից արևմտահայ գրականության մեջ ևս հանդես են գալիս դեմոկրատ գրողներ, որոնք դրամատիկական ստեղծագործության նյութ են դարձնում սոցիալական պայքարի հարցը:

Հ. Պարոնյանը հիմք է դնում արևմտահայ կենցաղային դրամատուրգիային իր «Ատամնաբույժն արևելյան», «Երկու տերով ծառա մը», «Շողոքորթը», հետագայում «Պաղտասար աղբար» կատակերգություններով, մեծ տաղանդով ցուցադրելով դեպի այլասերում գնացող պոլսահայ քաղքենիական ընտանիքների կյանքը, անվերապահորեն պաշտպանելով աշխատավոր ժողովրդի շահերը:

Իր դրամատուրգիայով նոր խոսք է ասում Պետրոս-Դուրյանը: «Անկումըն Արշակունի հարստության», «Ասպատակություն պարսկացի Հայս» և այլ պիեսներում նա ցույց է տվել հակամարտ դասակարգերի գոյությունը պատմական անցյալում: Նրա պիեսները գրված են կլասիցիզմի կանոններին միանգամայն հակառակ, շեքսպիրյան դրամատուրգիայի սկզբունքներով:

Հայ թատրոնի ու դրամատուրգիայի զարգացման այդ բուռն շրջանը բերնաբերական է նաև պոլսահայ դերասանական մի ստվար կոլեկտիվի ըստեղծումով: Այդ երկու տասնամյակներում որպես ականավոր արվեստագետ-

ներ ասպարեզ եկան Պետրոս Աղամյանը, Մարտիրոս Մնակյանը, Սիրանուշ-
շը, Աստղիկը, Ազնիվ Հրաչյան, Ս. Պենկլյանը, Թ. Ֆասուլաճյանը և ուրիշ դե-
րասան-դերասանուհիներ, որոնցից մի քանիսը գալով Կովկաս ու հաղորդա-
կից դառնալով ուսական առաջավոր թատերական արվեստին, ձեռք են բե-
րել մեծ հռչակ, իսկ Աղամյանն ու Սիրանուշը՝ համաշխարհային համբավ:

3. ԿԵՐՊԱՐԿԵՍ

XIX դարի առաջին կեսում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ ավարտ-
վում է միջնադարյան արվեստից նոր շրջանին անցնելու պրոցեսը:

Զարգանում են կերպարվեստի բոլոր ճյուղերը՝ գեղանկարչությունը, կի-
րառական արվեստը, գրաֆիկան, քանդակագործությունը, հատկապես՝ զար-
դաքանդակը, նրկրաչափական միօրինակ զարդանախշը իր պարզ հյուսված-
քով զուգորդվում է փոքրաչափ խաչերին և քանդակագործության այդ բարձր
արվեստը զրկում նրան բնորոշ երբեմնի մոնումենտալությունից:

Մեծ ծաղկում է ապրում գորգագործությունը, որի նախշերում մուտք են
գործում սյուսետային թեմատիկ կոմպոզիցիաներ: Ոսկերչական իրերում, հատ-
կապես կանացի հարդարանքի զարդերում, զգալի տեղ է հատկացվում թան-
կարժեք քարերին, նրանց մեծությանը, ընդհանուր կոմպոզիցիայում նրանց
կենտրոնական տեղ գրավելուն: Օտար մոտիվների մուտքը սակայն չի խան-
գարում կատարողական բարձր վարպետության, ժողովրդական արվեստնե-
րին բնորոշ ավանդների պահպանմանը և զարգացմանը: Այդ հատկապես դր-
սելորվում է կարպետագործության, խեցեգործության և ասեղնագործության
բնագավառներում, որտեղ ժողովրդական գեղարվեստական մտածելակերպը
զուգակցվում է ուտիլիտար պահանջներին:

Գրաֆիկայի բնագավառում, արդեն ավանդական դարձած գրքի նկա-
րագրուման արվեստին զուգահեռ, մուտք է գործում թերթերի և ամսագրերի
ձևավորումը: Զգալի տեղ է տրվում զանազան հասկացություններ խորհրդանշե-
լու իմաստների կերպարային լուծումներին: Հրատարակությունների զանա-
զան երկրներում տեղավորված լինելը յուրատիպ կնիք է դնում նաև արվեստի
այդ ճյուղի վրա: Էկլեկտիկ բնույթի գրքային ու ամսագրային ձևավորումների
կողքին տեսնում ենք նաև ազգային պրոֆեսիոնալ գրաֆիկների գոյությունը:
Հատկապես աննախընթաց ծաղկում է ապրում ծաղրանկարչությունը («Մե-
ղու», «Թատրոն»), որտեղ առաջին պլան է մղվում տաղանդավոր նկարիչ
Սիմոն Յազըճյանի անունը: Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում
մասնագիտական կրթություն են ստանում մի շարք շնորհալի նկարիչներ, ո-
րոնց թվում նաև Հ. Քաթանյանն ու Աղ. Հովնաթանյանը:

Հովհաննես Բաբայի Քաթանյանը (1824—1894), ոսկե մեղալով ավար-
տելով Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիան (1857), իր ողջ կյանքը
նվիրում է մանկավարժական գործունեության, դասավանդելով Թիֆլիսի ներ-
սիսյան և այլ դպրոցներում: Նա, միաժամանակ, թատերական գործի ակտիվ
մասնակիցներից էր, «Հյուսիսսփայլի»-ի եռանդուն պրոպագանդիստներից
Կովկասում, ժամանակի առաջադեմ մտածողներից, որին իր նամակներից մե-