

ԵՐԲ Է ԳՐՎԵԼ ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆԻ «ԿՈՌՆԱԿ» ՊԻՆՍԸ

Քատրոնն ու թատերգությունը Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի հասարակական ու գրական գործի պատկառելի բաժինն են կազմում: Եվ միանգամայն իրավացի կերպով հայ դրամատուրգիայի ու թատրոնի պատմաբանները 19-րդ դարի արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադրումը, նոր թատերգության սկզբնավորումը կապում են Պեշիկթաշլյանի անվան հետ: Ըստ արժանվույն զնահատելով այն հսկայական գերն ու նշանակությունը, որ ունեցել է Պեշիկթաշլյանը այդ ասպարհագում, թատրոնի ու դրամատուրգիայի պատմաբանները, ինչպես նաև գրողի կյանքի ու գործի քննությանը զբաղվող մասնագետները համոզված են եղել, որ գրական այս ժանրը Պեշիկթաշլյանի մոտ երևան է եկել նրա ստեղծագործական ու հասարակական կյանքի երկրորդ տասնամյակի սկզբներում՝ 1856 թ. վերջերին միայն: «...Բաղձանք զոր Հ. Մինասյան հայտնած էր իբրև ոսրով մեծին հառաչարանին մեջ և զոր իր վարդապետական ոգով թաթախված զրաբար ողբերգություններ անկարող եղած էին իրականացնելու, տաս տարի հետո վերջնականապես մարմնավորեցավ շնորհիվ Պեշիկթաշլյանի»¹: Նույնն է գրում Պիպեռճյանը 1914 թվականին²: Ա. Զոպանյանի, Ա. Պիպեռճյանի և այլոց կարծիքներին համամիտ է նաև հայ դրամատուրգիայի սովետահայ պատմաբանը: «...Պեշիկթաշլյանը բանաստեղծ էր, և ահա նա իր գրելը փորձում է դրամատուրգիայի ասպարհագում: 1856 թվի վերջերին—գրում է իր առաջին պատմական ողբերգությունը՝ «Կոռնակը»³:

Այս է եղել իշխող կարծիքը մինչև օրս: Ենթադրություններ են եղել, որ «Կոռնակը» գրվել է շորս օրվա ընթացքում, որ պիեսը գրելու շարժառիթը եղել է ժամանակի ազգային ու թարգմանական թատերգությունների խրթին զրաբար լեզուն:

Որ «Կոռնակն» է Պեշիկթաշլյանի անդրանիկ դրամատիկական երկը՝ անառարկելի է, սակայն պիեսի գրության և բեմադրության տարեթվի մասին եղած նորահայտ փաստերը գալիս են ցրելու մեր պատկերացումները Պեշիկթաշլյան թատերգակի գործունեության մասին: Նոր նյութերը հաստատում են, որ թատրոնն ու թատերգության հարցերը չորդին հուզել են դեռևս քառասնական թվականների վերջերին և ոչ թե հիսունական թվականների երկրորդ կեսից, ինչպես կարծվել է մինչև օրս: Այդ ժամանակ էլ նա սկսել է գրել իր անդրանիկ պիեսը՝ «Կոռնակը», որի առաջին ներկայացման ազդարարն է «Քատրոն» խորագրով ընդարձակ հոդվածը՝ տպագրված «Արշալույս Արարատյանի» 1850 թ. № 359-ում: Ինչպես պարզվում է հոդվածից, ներկայացումը տեղի է ունեցել ոչ թե թատրոնական դահլիճում, այլ մի տան մեջ: Այդ ամենայն հավանականությամբ պիտի եղած լինի Շահինյանների տունը, որը հայտնի է եղել այդ կարգի նախաձեռնություններով և որի մասին խոսում է Շարասանը. «...այսպես 1850-ին, Շահինյանների տունին մեջ (Միջագյուղ) դպրոցական տղաքներու կողմն քանի մը ներկայացումներ կը սարքվին, մեծ ընդունելություն գտնելով»⁴:

Հոդվածը հիմնավորում է Շարասանի ասածը, և արժանահավատ դարձնում նրա ենթադրությունը Շահինյանների տանը խաղացված պիեսներից երկուսի մասին, որոնք ոչ մի տեղ չէին հիշատակված: Հոդվածից հայտնի է դառնում մի այլ հանգամանք ևս. Պեշիկթաշլյանի թատերական երախայրիքը մեծ խանդավառությամբ է ընդունվել հասարակության կողմից, մտավորականների շրջանում լուրջ խորհրդածությունների տեղիք է տվել, նորօրյա թատրոնի հարցերն են առաջ բաշվել այդ առթիվ, մտորել են թատրոնի վաղվա մասին: Այդ ամենի համար հիմք է հանդիսացել Պեշիկթաշլյանի թատերգությունը, Պեշիկթաշլյանի մոտաբար պայմանավորում էին այն գրական, հասարակական լուրջ տեղաշարժերը, որ ապրում էր Պոլիսը, արևմտահայ միավայրը քառասունական թվականներին: Հետթանգիմաթյան Պոլսում աշխույժ թատերական կյանք էր սկսվել, օտա-

1 Ա. Զոպանյան, Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը, Փարիզ, 1907, էջ 89.

2 Ա. Պիպեռճյան, Հուշարձան Մ. Պեշիկթաշլյանի, 1914, Կ. Պոլիս, էջ 20—21.

3 Վ. Քերզիբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, Երևան, 1950, էջ 319.

4 Շարասան, Թրաքահայ բեմն ու իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 23.

րազգի և հայկական խմբերը ամենուր ներկայացումներ էին տալիս, որոնք հետզհետե կազմակերպված բնույթ էին ստանում և թատրոնի տեսակարար կշիռը հասարակական կյանքում ղեկավարելու էր դառնում: Թատրոնի հասարակական ներգործուն արժանիքը չէր կարող վրիպել: Պոլսում իր լայն գործունեությունը ծավալած «Համազգյաց ընկերության» անդամների ու նրա հիմնադրի՝ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի ուշադրությունից, 1846 թվականի սկզբներին հիմնադրված այդ հաստատությունը հայ հասարակական մտքի պատմության շատ նշանավոր երևույթներից էր և իր լուսավորական ծրագրերով առաջնորդ էր քառասնական թվականների ողջ առաջադիմական շարժումների: Նա իսկական թարգմանն էր հասարակական տեղաշարժերի հետևանքով առաջ եկած նոր ուժերի առաջադիմական դադափարների: Ընկերության ծրագիրն ու կանոնադրությունը լայն արձագանք գտան պոլսահայ իրականության մեջ և մյուս հայաշատ քաղաքներում: Առաջադիմական շարժումը ունեցավ իր հակառակորդները, պոլսահայ հետադիմական խավերը Անտոն Հասունյանի գլխավորությամբ, պալքարի դուրս եկան Պեշիկթաշլյանի ընկերության դեմ: Պոլսահայ նորելուկի դեմ զինվեցին ժամանակի հետադիմական ուժերը, որպեսզի կարողանան ժամ առաջ խափանել ընկերության գործունեությունը, Հասունյանը օգնության էր դիմում միջնադարը ներկայացնող մյուս ուժերին՝ Հոռմի պապին և սուլթանական արքունիքին:

Արևմտահայ առաջադիմական շարժումների առաջնեկը հիմնել էր իր դպրոցը, իր դրաղարանը, որոնք նրա գաղափարների տարածման վայրերը դարձան: Հերթը թատրոնին էր հասել: Թատերական կյանքի աշխույժը և Հասունյանի ռեակցիոն նենդ գործարքները արագացրել են թատրոնը Համազգյացի գաղափարների տարածման վայր դարձնելու գործը: Պեշիկթաշլյանը Համազգյացի հիմնադիրն էր, նրա ոգին, նա թատրոնին դիմում էր երկու հիմնական նպատակներից ելնելով՝ մերկացնել Հասունյան քաղաքականության ազդակործան հետևանքները, բեմը օգտագործել ընկերության ազգահավաքի եղբայրասիրության գաղափարների տարածմանը: Ինչպես արդեն նշվել է հայ թատերագիտության կողմից⁵, սրանք են «Կոռնակ» պիեսի և ներկայացման հասարակական, ազգային դրդապատճառներն ու արժանիքները:

Համազգյաց ընկերության դեմ մղված պալքարը իր վրա հրավիրեց քառասուն-հիսունական թվականների հայ առաջադիմական մտավորականության ուշադրությունը: Հասունյանն այդ պալքարում միջոցների մեջ խտրություն չէր դնում. մի կողմից ընկերության դեմ էր հանում պապական Հոռմին, մյուս կողմից՝ մատնության թուղթ էր ներկայացնում սուլթանական կառավարությանը, պահանջելով ձերբակալել և աքսորել ընկերության առաջնորդներից 25 հոգու որպես Օսմանյան կայսրության դեմ ապստամբություն հրահրողներին: Ի վերջո Հասունյանը հասնում է այն բանին, որ 5 տարի գործելուց հետո ընկերությունը դադարում է գոյություն ունենալուց:

Համազգյացի և առաջադիմական շարժումների դեմ եղած Հասունյանի դավադրական գործերի մասին զայրույթով էին գրում ժամանակի մամուլում: Պեշիկթաշլյանի պիեսում կան հատվածներ, որոնք որոշակի ակնարկում են այդ մասին: «...Կափաքի, որ սա արյունահեղ թշնամությունները զարթնեցրել են վերջապես, որոնց դառն պտուղը կորուստ և սպանություն է հայրենյաց, ու ծանր կուղա իր ճակատին վրա Համազգի եղբայրք աբյուլուվը զնված դաբնիները» (ընդգծումն իմն է—Վ. Ս.): Այսպիսի խոսքերով է ներսեծը դիմում Կոռնակին: Կոռնակը շարունակում էր մարմնացումն (ընդհանուր հեղինակը կատարել է լուրջ առաջընթաց: Իր օրերում և իրենից առաջ եղած ազգային շատ ու շատ դրամատիկական գործերում հանդես էին գալիս շարի ու բարու մարմնացումը ներկայացնող տիպեր, որոնք մեծ մասամբ ձևված էին աստվածաշնչային թեմաների վրա և ունեին խորապես կրոնական իմաստ: Պեշիկթաշլյանի մոտեցումը շարի ու բարու հարցին՝ խիստ նորարական է, հրատապ: Չարին ու բարուն նա հաղորդել է նոր հասարակական երանգ: Դրանք որոշակի հասարակական գործունեություն նախանշող տիպեր են—մեկը հայրենասեր, մյուսը՝ հայրենադավ: Հայրենասիրությունը և հայրենադավությունը վերջին հաշվով առաջադիմական նոր ուժերի և հին կառած հետադիմական խավերի միջև մղվող պայքարն էր ըստ էության, որը հատուկ ընդգծված է հեղինակի կողմից: Մինչ Պեշիկթաշլյանը անհնարին էր պատկերացնել որևէ թատերգություն, ուր հերոսները օրերի գաղափարական պայքարին այդքան մասնակից լինեին, եվ նա ամեն կերպ աշխատել է ընդգծել այն միտքը, որ իր հերոսները ժամանակակիցներ են և գործողության վայրը ոչ թե պատմական Հայաստանն է, այլ ժամանակի Պոլիսը: Այդ ամենը հանդիսականին հասցնելու համար դիմել է պարզ ու հետաքրքիր միջոցի: Ցանկալի է եղել դրամատուրգին, որ հանդիսականը հասկանա Կոռնակի ով լինելը, և կամ ում է ի նկատի ունեցել հեղինակը հերոսի կերպարը կերտելիս: Մի բան, որ նկատել է Պեշիկթաշլյանի առաջին կենսագիրներից մեկը⁶,

5 Դ. Ս տ ե փ ա ն յ ա ն, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Ա, Երևան, 1962, էջ 177:

6 Ա. Զ ա պ ա ն յ ա ն, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի կյանքն ու գործը, Փարիզ, 1907, էջ 202:

Ներսեսը ասում է. «...վախցիր, սոսկացիր Կոոնակ դուն որ շաբուքյան մեջ հասունցեր ես (ընդգծումը իմն է—Վ. Ս.) ու նենգությամբ խարդախ հնարքներով ու անհաշտ ատելությամբ իրավանց ու արդարության դեմ կպատերազմէս, ու ժպիրհ՝ ձեռքովդ թույն կսերմանես ազգիդ մեջ...»։ Պետք է ենթադրել, որ հեղինակը իր ցանկալի նպատակին հասել է, այլապես անհասկանալի կմնա այն ջերմ արձագանքը, որ ունեցան հեղինակն ու գործը և՛ առաջին բեմականացման ժամանակ և՛ հետագայում։ Վերոհիշյալ հատվածը, ուր հեղինակը Կոոնակին ուղղակի Հասուն է կոչում, մինչև հիմա հայտնի է եղել Տիգրան Յուսուֆյանի Պեղիկթաղյանի թատերգությունների բեմականացմանը նվիրված ընդարձակ հոդվածաշարից⁷։ Հոդվածագիրը մանրամասնորեն ներկայացնելով բեմագրության ընթացքը, ընդարձակ մեջբերումներ է կատարում պիեսներից։ Վերևի մեջբերումը այդ հոդվածաշարից է։

Վերջերս Մատենադարանում պահվող Լազարյանների ֆոնդի № 114 թղթապանակում եղած նյութերի մեջ գտնվեց «Կոոնակի» մի ձեռագիր ընդօրինակությունը, որը ոչ միայն հավաստում է «Մասիսի» հատվածի իսկությունը, այլև զգալիորեն տարբերվում է 1870 թ. ժողովածուում հրապարակված «Կոոնակից»։ Այդ տարբերությունը ենթադրել է տալիս, որ ձեռագիր ընդօրինակությունը կատարված է պիեսի նախնական օրինակներից և ոչ թե այն օրինակից, որը հիմք է հանդիսացել 1870 թ. հրատարակության համար։ Ձեռագրում վերոհիշյալ հատվածը բառացիորեն նման է Յուսուֆյանի հոդվածի մեջ բերված հատվածին։ հետևաբար ոչ մի կասկած չի եղել չի կարող, որ պիեսի նախնական օրինակում Պեղիկթաղյանն ինքն է «Հասուն» բառով կոչել իր հերոսին՝ Կոոնակին։ «Հասունը» հեղինակի խոսքն է և ոչ թե բեմի վրա ստեղծված արտահայտություն⁸, իսկ պիեսի գրության շարժառիթներից մեկն իսկ և իսկ Հասունյանն է։ Պետք է ենթադրել, որ Յուսուֆյանը որպես ժամանակակից տեղյակ է եղել երկի ստեղծման հանգամանքներին, և առանձնապես այդ հատվածի մեջբերումը կատարված է ոչ պատահական ձևով։ Ինչո՞ւ այդ հատվածը և ուրիշ մասեր տարբեր են 1870 թ. օրինակից։ Ամենայն հավանականությամբ, երբ վաթսուական թվականներին Հասունյան պայքարը Պեղիկթաղյանի և նրա բնկերների համար անցած էսուպ էր, հեղինակն իր անձնական օրինակում փոփոխել է այդ մասը և մի քանի ուրիշ հատվածներ, իսկ մեր ձեռքի տակ եղած (Մատենադարանի) միակ ձեռագիր ընդօրինակությունը 50-ական թվականների սկզբներին կատարված նմուշներից է, և շատ բան է հուշում գործի ստեղծագործական պատմության և գրության հասարակական շարժառիթների վերաբերյալ։

Առավել ուշագրավ է «Կոոնակի» գրական պատմական արժանիքը, առաջին դրամատիկական դործերից է, որ ունի ընդգծված հասարակական նպատակասլացություն։ Հանձին այդ նոր գործերի գրականությունը սկսում է ակտիվ ներգործուն գեր խաղալ հասարակական կյանքում։ Գրական երևույթները ավելի հասարակական հնչեղություն են ստանում։ Գրականությունը դառնում է հասարակական կյանքի վերափոխման ներգործուն միջոցներից մեկը տվյալ դեպքում դրամատիկական ժանրի սահմաններում։

Արևմտահայ կյանքի լուրջ տեղաշարժերը, առաջադիմական շարժումները և նրանց հետ կապված ողջ պայքարը ռեակցիոն ուժերի դեմ հասարակական այն նախադրյալներն էին, որ նախապատրաստում էին «Կոոնակի» երևան գալը։ Իսկ գրական ավանդների առումով հայրենի գրականություն, դրամատուրգիայի նախորդ հարյուրամյա փորձի հետ մեկտեղ (առանց որի անհնարին էր նոր (տապը) հեղինակին որոշ շափով ոգևորել են ժամանակին լայն տարածում գտած եվրոպական դրամատուրգների այն գործերը, որոնցով սնվում և ապրում էր Եվրոպայի առաջադիմական միտքը։ «Կոոնակը» լինելով օրինաչափ զարգացումը հայ գրական ավանդների, որոնք մեկ հարյուրամյակի ընթացքում հող նախապատրաստեցին գրական նոր շարժման համար, հավանաբար մտահղացվել է գերմանական մեծ գրող դրամատուրգի ստեղծագործությունների և հատկապես Վոլֆգանգների դրամայի ազդեցությամբ։ Այդ մեզ հուշում է այն ակնհայտ նմանությունը, որ գոյություն ունի Շիլլերի երկու հերոսների՝ Կարլ Մորի, Ֆրանց Մորի և Ներսեսի ու Կոոնակի միջև։ Կարծես թե այդ տիպերին և հատկապես Կոոնակին կերտելիս Պեղիկթաղյանը աչքի առաջ է ունեցել Ֆրանց Մորին։ Գործողությունների նմանությունը հիշեցնող պահերը, Կոոնակի մենախոսությունները, որոնք հաճախ բառացի նմանվում են Ֆրանց Մորի խոսքերին և վերջապես զեղազիտական այն սկզբունքները—ստեղծագործական մեթոդը, որով առաջնորդվել են երկու հեղինակները, մեզ հնարավորություն են տալիս, որոշ եզր որոնել այդ երկու դրամաների միջև։ Եվրոպական ռոմանտիկական գրականությունը շատ էր հոգեհարազատ զարթոնքի լուսավորական սերնդին և նրա նշանավոր գործչին, ուստի և չի բացառվում պոետիկայի առումով այս կարգի ուսումնառությունը։

7 «Մասիս», 1857, № 267։

8 Ա. Չ ո պ ա ն յ ա ն, Մկրտիչ Պեղիկթաղյանի կյանքն ու գործը, Փարիզ, 1907, էջ 202։

«Կոռնակը» լինելով ժամանակի առաջադիմական շարժման գաղափարների մարմնավորում, լայն արձագանք է գտել հասարակության մեջ. «...իրավացի հաճություն մը զգաց մեր սիրտը, երբ տեսանք խուռն հայ բազմական մը մեկտեղ ժողոված, մեծ ու պզտիկ, հայր ու տղա իրենց ընտանյոքը, և ան ատենը կարծես թե մեր պզտիկությունը մոռանալով ժողովուրդինս մեծցավ, հսկայացավ մեր աչքին»⁹։ Մտավորական շրջանների խանդավառության արտահայտություն հանդիսացող «Թատրոն» հոգվածը ոչ միայն արժեքավոր է որպես «Կոռնակի» առաջին բնականացման վկայություն, այլև մի հետաքրքիր էջ է հայ թատերագիտական մտքի պատմության համար։ Հոգվածի արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ այդտեղ փաստորեն շարադրված է «Համազգյաց ընկերության» լուսավորական երիտասարդության տեսակետները թատրոնի մասին։ Հոգվածագիրը Հ. Հիսարյանը մեկն է Համազգյացի այն անդամներից, որը ոգևորությամբ արձագանքեց «Համազգյաց ընկերության» կոչին և մեկ տասնամյակից ավելի նրա հասարակական ու գրական գործունեության՝ ուղենիշը Համազգյացի ծրագրերն էին։ Այդ են հավաստում ոչ միայն Հիսարյանի տարբեր աոիթներով տպագրած հոգվածները ժամանակի մամուլում, այլ նաև նրա 1851 թ. հրատարակած «Բանասեր» ամսագիրը՝ իր ուղղությամբ և իր հարցադրումներով։

Ակնհռու է մի հանգամանք ևս. միաժամանակ բեմադրվել են «Կոռնակ» և «Խոսքով մեծ» պիեսները։ Դրանք երկու աշխարհազգացողության արտահայտություններ էին, պատմական զարգացման իմաստով երկու դարաշրջան, գրական երկու դպրոցներ, որոնք անհրաժեշտորեն բաժանվելուց առաջ գրվում էին իրար կողքի մի վերջին անգամ։ Չնայած «Կոռնակը» գրվել էր «Խոսքով մեծ»-ից ընդամենը հինգ տարի հետո, սակայն հեռանկարի իմաստով մեկը անցյալ էր, մյուսը ներկա ու զալիք։ Պետրոս Մինասյանը՝ «Խոսքով մեծի» հեղինակը Մխիթարյան դրամատուրգիայի նշանավոր դեմքերից էր. այդ դպրոցի ամենալուրջ տեսաբանը։ Նա իր ողբերգություններով ավարտում էր թատրոնական այն դպրոցը, որը շուրջ հարյուր տարի գործում էր հայ իրականության մեջ։

«Կոռնակի» ներկայացումը երևույթ էր, նորի սկզբնավորում արևմտահայ թատրոնի ու դրամատուրգիայի պատմության մեջ։ Մինչ այդ պոլսահայ թատրոնական կյանքի առավել աչքի ընկնող միավորը Արամյան թատրոնն էր, որի ներկայացումները, չնայած դրամատիկական տարրի առկայությանը, կրկեսային բնույթ էին կրում¹⁰։ Հետևաբար լարախաղացների ու կրկեսային զանազան խաղերի միջոցով լուրջ հասարակական ազդային հարցերի առաջադրում անհնարին էր երևակայել։ Հոգվածագիրը կրկեսային նման ներկայացումները նույնիսկ ուշադրության չի արժանացնում, իսկ «Կոռնակը» սկիզբ է անվանում. «Այսօր քիչ ազգ կա, որոնց մեջ թատրոնի սովորությունը մտած ու հաստատած չլլաւ։ Ասոնցմե մեկն ալ մենք էինք, որ վերջապես սկզբնավորություն մը ըրած եղանք, քանի մը աշխույժ երիտասարդաց ջանքովը, որոնք առջի անգամուն հրապարակավ հանդեսի ժողովեցին ազգը Միջազգյուղի տան մը մեջ։ Երկու խաղ, մեկը՝ Խոսքով, մեկը՝ Կոռնակ, առջևինս ներկայացուցին»¹¹։

Հոգվածը ամբողջությամբ նվիրված է «Կոռնակի» բեմադրությանը և դրա շուրջը առաջացած հարցերին։ Ի՞նչպիսին է եղել հեղինակի կարծիքը «Խոսքով մեծի» մասին։ Կարծիք եղել է, որը դժբախտաբար մեզ չի հասել։ «Խոսքով մեծի» առթիվ Հիսարյանը գրել է մի առանձին հոգված, որի մասին ակնարկում է հիշյալ հոգվածի տողատակ ծանոթության մեջ «ուրիշ տեղ խոսք եմք Խոսքովին վրա, նախադրություն, Նազենիկ ողբերգության ձեռագիր»¹²։

Սակայն «Կոռնակի» բեմադրության ընթացքը վերլուծելիս և մյուս հարցերի աոիթով միշտ էլ ակնհայտ է հեղինակի բացահայտ հիացմունքը Պեշիկթաշլյանի երկի նկատմամբ և առավել սակավ ոգևորությունը Պ. Մինասյանի «Խոսքով մեծի» հանդեպ։ Հիսարյանը լինելով նոր թատրոնի գաղափարախոս, թատրոնի մասին ունեցած իր պատկերացումներով ավելի հարազատ էր «Կոռնակի», նրա հեղինակի սկզբունքներին։ Այլ էին նրա պահանջները թատրոնից ու թատերգությունից, այլ և տարբեր «Խոսքով մեծի» հեղինակի պատկերացումներից։

«Կոռնակը» առաջնեկ էր նաև այն իմաստով, որ մի հաճելի ս.ոիթ էր նոր սերնդին նոր թատրոնի մասին ունեցած իրենց պատկերացումներն արտահայտելու։ Այդ տեսակետները հիմնականում Համազգյացի գաղափարախոսների թատերական սկզբունքներն էին։ Հիսարյանի հոգվածը կարելի է համարել պոլսահայ նոր սերնդի թատրոնի մասին ունեցած տեսակետների մատավոր

⁹ «Արշալույս Արարատյան», Չմյուռնիա, 1850, № 359։

¹⁰ Գ. Ս տ ե փ ա ն յ ա ն, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Ա, Երևան, 1962, էջ 69։

¹¹ «Արշալույս Արարատյան», Չմյուռնիա, 1850, № 359։

¹² Նույն տեղում։

շարադրանքը: Թատրոնի լավագույն օրինակն այդ սերնդի համար, ֆրանսիական 18-րդ դարի երկրորդ կեսի լուսավորական թատրոնն էր: Այդ մասին են վկայում իրենց դրույթների ճշմարիտ լինելը հավաստելու համար ֆրանսիական թատրոնի ռեֆորմատորներից բերած ասույթները. «...թատրոնական խաղերը իրական դեպքերու ձևացումն են, ուր ամենեն ավելի բնականությամբ կպահանջվի, երբ շարժմունք ու խոսվածք բնականեն կհեռանան, խաղը տղայական կդառնա: Ձեռք չափազանցություն կսև Բրեվիլ երեկի դերասանը, խաղին հաջողությունը կփնասե, ու երբ բնականեն կխոտորին, ճշմարտիվ հակասություն կըլլա»¹³: Իր մի այլ հարցադրումը հաստատում է ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխության (1789—1794) դարաշրջանի նշանավոր դերասան ու թատերական գործիչ Թալմայի (Թալմայի անունը հոգվածում սխալմամբ Ռալման է տպվել) ասույթներով: Այն խնդիրները, որ առաջադրում էր Հիսարյանը բեմական գործողությանն ու թատերգությանը, փաստորեն լուսավորական ռեալիզմի պահանջներն էին: Այդ հարցադրումները հիմնականում բեմական գործին էին վերաբերում և հիսունական թվականներին տարբեր առիթներով կրկնվում էին ուրիշ թատերախոսների կողմից:

Մեթոդի առումով եթե այդպիսի խնդիրներ էին առաջարկվում թատրոնին, ապա հասարակական արժեքի իմաստով թատրոնը Համազգյացի պահանջների իրագործմանը պիտի նպաստեր: Թատրոնը նրանց համար կրթական և այլ բնույթի հարցեր կանոնավորող վայր էր. «...հարմար տեղն է երկու խոսք ալ ըսենք թե ինչով է, որ քատրոնը կրնա օգնել նասաբակաց կրթությանը» (ընդգծումը իմն է.— Վ. Ս.): Մի մտածողություն է սա, որը մեկ տասնամյակ հետո այսպիսի ձևակերպում էր ստանում Նալբանդյանի մոտ. «Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից»¹⁴...»: Կրթատեղի լինելուց զատ թատրոնը պետք է մի այլ հասարակական ֆունկցիա կատարի, դառնա «կեդրոն ընկերական միության»: Ինչպես պարզ է դառնում այս ամենից, նորօրյա թատրոնի գաղափարական, հասարակական ելակետը Համազգյաց ընկերությունն էր իր շրագրով ու գործելակերպով:

Նվրոպական լուսավորական թատրոնը ունենալով իրենց հեռանկարում հայ նոր թատրոնի ջատագովները թատրոնի ստեղծման իրենց աշխատանքում ելնում էին այն թատերական վիճակից, որ շուրջ հարյուր տարի եղել էր մեղանում (Մխիթարյան դպրոցական թատրոն և այլն), առանց որի անհնարին է երևակայել արևմտահայ նոր թատրոնի առաջացումը: Պատմական անհրաժեշտությամբ, անցումային շրջաններում երբ հին և նոր գրական հասկացությունների սահմանազատում է սկսվում, նորի հավակնություն ունեցողը միանգամայն չի կարող հրաժարվել ամբողջ հին գրական ավանդներից և կամա թե ակամա նա որոշ աղերս ունենում է հին հետ, շնայած որ ինքը կոչված է հնադարան ուղարկելու իր պատմական դերը կատարած հին դպրոցին: Տվյալ դեպքում որոշ ավանդական գրական նորմեր-հասկացություններ, որոնք չէին հաղթահարվել Պեղիկ-թաղյանի կողմից, առիթ էին տալիս նոր թատրոնի տեսաբանին վիճելու հին թատրոնի սկզբունքների դեմ, սկզբունքներ, որոնք վերջնական ձևակերպում էին ստացել Պ. Մինասյանի «Խոսքով մեծի» առաջաբանում (1845 թ.), որը զգալի ազդեցություն է ունեցել իր ժամանակի գրական կյանքի վրա: Այդ նշանավոր առաջաբանում, ըստ էության շարադրելով մխիթարյան դրամատուրգիայի հիմունքները, հեղինակը հայ իրականության համար թատրոնի լավագույն օրինակ է նախատեսում Մխիթարյան դպրոցական թատրոնը: Մինասյանի առաջաբանը փաստորեն մի դիմադարձ խոսք էր այն աշխույժ թատերական կյանքի դեմ, որը ապրում էր Պոլիսը և մյուս հայաշատ քաղաքները քառասնական թվականներին: Նրա համար բոլորովին հաճելի չի եղել թատրոնական աշխույժը և այն հանգամանքը, որ նոր թատրոնը դուրս էր գալիս դպրոցական թատրոնի շրջանակներից և հետզհետե մերժում էր դպրոցական թատրոնը: Փորձեր են եղել առաջադիմական անվանել այդ առաջաբանը, ֆրանսիական հեղափոխության գաղափարների ազդեցություն գտնել այդտեղ¹⁵: Ինչպես ճիշտ կերպով նկատել է Գ. Ստեփանյանը, «ներա նպատակն է դպրոցական թատրոնի բարոյախոսական խաղացանկը պարտադրել նորաստեղծ հայազգի թատրոնին»¹⁶: Այդ առաջաբանը, ըստ էության, հետաքրքիր է նրանով, որ շուրջ մեկ հարյուրամյակ տևող մխիթարյան դրամատուրգիայի տեսությունն էր, որը սակայն երևան էր գալիս այն պահին, երբ այդ դրամատուրգիան իր պատմական ծառայությունն ավարտել և ասպարեզից դուրս գալու ճանապարհին էր: Երբ հասարակական նոր հարարերությունները ամենուր նորոգում էին կյանքի

13 «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1850, № 359.

14 Մ. Ն ա լ բ ա ն դ յ ա ն, Երկերի լիակատար ժողովածու, Բ, Երևան, 1947, էջ 308.

15 Հմմտ. Վ. Թ ե Ր Ղ Ի Բ ա Ղ յ ա ն, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, Ա, Երևան, 1969, էջ 270.

16 Գ. Ս տ ե փ ա ն յ ա ն, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, Ա, Երևան, 1962, էջ 123.

բազմազան հարկաբաժինները, թատրոնին ներկայացնում նոր խնդիրներ ու պահանջներ, նոր գործելակերպ, Մխիթարյան տեսաբանը փորձում էր իր հնաբույր տեսությունը ներկայացնել նոր թատրոնին որպես ուղեցույց: Նրան քաջ ծանոթ էր եվրոպական նոր թատրոնը: Եվ նա սարսափում էր այն մտքից, որ այդ թատրոնը կարող է հաղթանակել նաև հայ իրականության մեջ: Մինասյանի վախը բոլորովին անտեղի չէր, նա տեսնում էր դրա լուրջ նախադրյալները, որոնց մասին և ակնարկում է «Խոսքով մեծի» առաջաբանի մեջ: Նա գրեց իր նշանավոր տեսությունը կանխելու այն, ինչ պատմական անհրաժեշտությամբ սկսվել էր մեր իրականության մեջ:

Պետրոս Մինասյանն իր տեսակետները համոզիչ և պարտադիր դարձնելու նպատակով դիմում էր եվրոպական նոր թատրոնին և այդտեղից վկայակոչում փաստեր, որոնք պիտի համոզիչ ու ճշմարիտ տեսք տալին նրա թատերական պահանջներին. «...երկու ազգք թատերաց են յերուպայ՝ անուամբ ևս զանազանեալք ի միմյանց. մին կոչեցեալ թատր. աշխարհական, և երկրորդ թատր. կրթական: Առաջին են ամենայն հրապարակական թատերք, և երկրորդ առանձնականք. որք զրեթն ամենայն ի զխաղի վարժարանս 'ի կրթարանս երուպայ գտանին, և յայտոսիկ կրթական թատերս որ մտանեն երբեք կանայք. այլ միայն մանկուք, իրիտասարդ աշակերտք վարժարանացն և այս թատերք կարուեալ են ի կրթութիւն և ի զուարճութիւն միանգամայն»¹⁷: Շարունակության մեջ ավելացնում և պատվիրում է. «...զի ի կամել մերոցն ազգասիրացն օգտել մեծապես ազգին, և զառաջս առնուլ զվերահաս նորանոր շարեացն, պարտին ընտրել առնուլ զայս ազգ թատերացն և թն: Մինասյանի առաջաբանի խորհուրդն ու նպատակը պարզ է: Թատրոնի լավագույն, ընտրելի տեսակը կրթական թատրոնն է, այն թատրոնը, որ կազմակերպվում է վարժարաններում: Նա ժխտում է «աշխարհական» աշխարհիկ թատրոնը: Մյուս կարևոր հարցը, որ անմիջապես առնչվում է մեր նյութին, դա թատրոնում և դրամատուրգիայում կանանց դերի հարցն է: Նա մերժում է չնոջ դերը թատրոնում: Այս առթիվ վկայակոչում է եվրոպական թատրոնի շատ նշանավոր անուններ, Ռասին, Վոլտեր և նրանց զանազան ասույթների օգնությամբ փորձում է ապացուցել, որ լավագույն է այն թատրոնը, և հաջողված՝ այն թատերգությունը, ուր բացակա է կինը:

Ենթադրվում է, որ Պելլեկիթաշլյանը տուրք է տվել ժամանակին տարածված այս մտայնությանը: Կին գործող անձը բացակայում է Պելլեկիթաշլյանի «Կոռնակ» պիեսում: Այս առթիվ Հիսաբյանը, անդրադառնալով կնոջ մասին եղած այդ ավանդական չատկերացմանը, շարադրում է իր կարծիքը: Նա դարի զավակն էր և հասկանում էր իր ժամանակի որոշ նախապաշարմունքներ, ուստի խորհուրդ էր տալիս դրամատուրգներին շանտեսել կին գործող անձը, և գտնում էր, որ բեմականացման ընթացքում, առ ժամանակ կնոջ դերում հանդես կգան ծաղկած, դիմակավորված տղամարդիկ, մինչև կին գերասանուհին մեր կյանքում սովորություն կդառնա: Մխիթարյան տեսաբանի համար թատրոնը ոչ այլ ինչ է, քան վարժարանի մի դասասենյակը հիշեցնող կամ նրա ծավալն ունեցող հաստատություն: Հիսարյանի համար թատրոնը ունի լայն հասարակական գործունեության շրջանակ և մեծ անելիքներ ազգահավաքի, կրթության և այլ հարցերում. թատրոնին տված նրա բնորոշումն ու պահանջը միանգամայն հակառակ է Մխիթարյան տեսաբանի պահանջին ու պատմական զարգացման տեսակետից օրինական. «...նախ ըսենք թե որն է ընտրելագույնի թատրոնը, որն որ ազգերնուս կբաղձանք, երկու կերպ թատրոն կա. մեկը առանձնական, մյուսը հասարակական: Առաջինը ինչպես մեր գտնվածը, և ինչպես ատենոք եվրոպացի իշխանազունք կգործածեն, հրավիրանոք կրլլա, առանց հրավերի մարդ չկրնար երթուլ հոն. ու աս կարգը եղծվելուն պես, խառնակության թատրոն կդառնա: Երկրորդ անտարակույս ընտրելագույն տեսակը՝ հասարակաց թատրոնն է, ուր ամեն մարդ կրնա երթալ, կեդրոն ընկերական միության, միանգամայն զվարճալի զբոսարան ու բարոյական կրթատեղի մը»¹⁸: Նա դեմ է նույնիսկ առանձին ընտանիքներում կազմակերպվող թատերական ներկայացումներին: Նրա համար գոյություն ունի միայն մի թատրոն. լայն հասարակական խավեր ընդգրկող թատրոն: Եվ նա անօգուտ է համարում մեծահարուստ ընտանիքներում սարքվող թատերական տեսարանները, որտեղ մուտքը լինում էր հատուկ հրավերքով: Հիսարյանը ոչ միայն դեմ է թատրոնի նկատմամբ եղած ամեն մի սահմանափակության, այլև առաջարկում է մշտապես գործող հասարակական թատրոնի իր ծրագիրը. «... եվ այսպիսի մտքը վառված թատերասերներուն կհամարձակինք հետևալ առաջարկությունը ընելու: Թատրոնական ընկերություն մը հաստատելու որուն նպատակը ըլլա.

Ա. Ստորագրություն և ստակ ժողովել ազգին աս արտոնությամբ ստորագրելոց համար որ կարենան թատրոնը երթալ տարվույն ամբողջ ժամանակը:

Բ. Դերասան ընտրել՝ թատերական գործողությանը համար ու կատարյալ ձիրքերը ունեցող անձինքներն բաղկացած:

¹⁷ Պ. Մինասյան, Խոսքով մեծ, յառաջաբան, 1845, Կ. Պոլիս:

¹⁸ «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1850, № 359:

Գ. Ընտիր թատերգություններ շարագրել տալ և ըստ արժանվույն վարձատրել, որով բանաստեղծական աշխույժը վառի ու նորոգի ազդերնուս մեջ, և թեպետ ուշ, մեր գրականությունն ալ աս պարծանքեն զուրկ չմնա:

Դ. Ընդարձակ սրահ մը պատրաստել տեսարանի ու հանդիսարանի հարմար պայմաններով¹⁹։ Ինչպես տեսնում ենք, նոր թատրոնի զաղափարախոսի համար թուրոտվին այլ բան է թատրոնը իր հասարակական ու կրթական լայն խնդիրներով հանդերձ։ Մինչդեռ մխիթարյան տեսարանի համար այլ են դրանք, նա միշտ նեղացնում է այդ շրջանակները, ընդհուպ դպրոցական դասասենյակի սահմանում։ Ընդամենը հինգ տարով իրարից տարբերվող «նոսրով մեծի» առաջաբանը, մի կողմից, մյուս կողմից Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակ» դրաման և Հ. Հիսարյանի հոգվածը, երկու տարբեր դպրոցների, երկու հասարակական հետաքրքրությունների արտահայտություններ ներկայացնող ստեղծագործություններ ու զնահատականներ են, որոնցից մեկը անցյալ էր, մյուսը զալիք։

Ամփոփելով, կարելի է հետևյալ եզրահանգումները կատարել վերը ասածներից. ա) Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը թատրոնի և թատերգության հարցերին անդրադարձել է ոչ թե 50-ական թվականների երկրորդ կեսից (1856 թ. վերջերին) ինչպես կարծվել է մինչև օրս, այլ 40-ական թվականների վերջերին—1850 թվականի շեմին։ Բ) «Արշալույս Արարատյան» շաբաթաթերթի 1850 թ. № 359 մինչև օրս անհայտ, այժմ հայտնի «Թատրոն» վերնագրով հոգվածը այդ մասին է վկայում։ Գ) Այդ ժանրին անդրադառնալը գրողի համար չի եղել լուկ գրական հետաքրքրասիրություն։ Հասարակական հարաբերությունների տվյալ Հտապում նա դիմել է թատրոնին իր հիմնադրած «Համազգյաց ընկերության» զաղափարները տարածելու և նրա զաղափարական հակառակորդներին մերկացնելու նպատակով։ Դ) Հոգվածագիրը մեկն է «Համազգյաց ընկերության» այն անդամներից, որի ստեղծագործական ու հասարակական գործունեության մեկ տասնամյակից ավելին ընթացավ «Համազգյացի» զաղափարները նշանաբան ունենալով։ Ե) Հիսարյանի «Թատրոն» վերնագրով հոգվածը հայտնություն է որպես Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակի» գրության և բեմադրության առաջին վկայություն և մոտավոր զաղափար է տալիս «Համազգյաց ընկերության» անդամների նոր թատրոնի մասին ունեցած պատկերացումների վերաբերյալ։ Այդ տեսակետը ծնվում էր եվրոպական լուսավորական թատրոնի լույսի տակ և ուղղված էր հայ իրականության մեջ արդեն իր դարն ապրած հայկական կլասիցիզմի թատրոնի և նրա տեսաբանների դեմ։ Զ) Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակը» արևմտահայ նոր դրամատուրգիայի և թատրոնի առաջնեկն է, որը և տեղի է տվել այնքան շատ մտորումների նոր թատրոնի ու թատերգության համար։ Է) Հ. Հիսարյանի հոգվածը մի յուրատեսակ պոլեմիկա է Մխիթարյան թատրոնի ու նրա նշանավոր տեսաբանի՝ Պ. Մինասյանի թատերագիտության դեմ։

В. А. САФАРЯН

КОГДА БЫЛА НАПИСАНА ПЬЕСА ПЕШИКТАШЛЯНА «КОРНАК»

Р е з ю м е

В данной статье автор, на основании статьи Г. Гисаряна «Театр», высказывает мысль о том, что М. Пешикташлян обратился к вопросам театра и драматургии не во второй половине 50-х гг. XIX века, как предполагалось до настоящего времени, а в конце 40-х годов.

Неизвестная до сих пор статья Г. Гисаряна была опубликована в 1850 г. в еженедельнике «Аршалуйс Араратян». То, что Пешикташлян обратился к театру, было вызвано не только литературным интересом, но и необходимостью пропаганды идей основанного им «Общенационального товарищества» («Амазгнац инкерутюн»), а также для разоблачения идеологических противников на данном этапе развития общественно-политических отношений.

¹⁹ «Արշալույս Արարատյան», Զմյուռնիա, 1850, № 359.

Г. Гисарян являлся одним из членов «Общенационального товарищества». Его общественно-политическая деятельность более чем одно десятилетие проходила под знаменем идей «Товарищества».

Статья Гисаряна является единственным доказательством даты написания и первой постановки «Корнака», она знакомит с идеями и мировоззрением членов «Товарищества», которые формировались под влиянием европейского театра и были направлены против теоретиков отжившего свой век в армянской действительности театра классицизма.

«Корнак» является первенцем западноармянского театра и драматургии. Пьеса дала повод для многих размышлений о новом театре. Статья Гисаряна является своеобразной полемикой против видного представителя театра мхитаристов — П. Минасяна.