

Դ. Խ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության,
ԴԱ Հրատարակչություն, հ. 1, 1962, 529 էջ, հ. 2, 1969, 445 էջ:

Հայ նոր թատրոնի ամբողջական պատմության կարիքը վաղուց է զգացվում: Մեծանուն դերասաններին և թատերական առանձին գործիչներին նվիրված մեծ ու փոքր մենագրությունները, լույս տեսած առավելապես հետպատերազմյան տարիներին, լիովին հնարավոր են դարձնում այդ ձեռնարկի իրականացումը: Ուրախալի է, որ այդ գործին առաջինը ձեռնամուխ է եղել մեր աչքի ընկնող ու բեղմնավոր գրականագետներից մեկը՝ Գևորգի Ստեփանյանը: Հրապարակի վրա են նրա «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» առաջին և երկրորդ հատորները:

Առաջնորդվելով ճիշտ մեթոդոլոգիայով, հեղինակը արևմտահայ թատրոնի առաջացումն ու զարգացումը չի անջատում արևելահայ թատրոնից, այլ երկուսի էլ պատմության տարբեր փուլերը համարում է ժողովրդի բուն կերպով անջատված հատվածների միասնական պատմության տարբեր շրջանների հասարակական հարաբերությունների արտահայտություն: Տեսական այս ճիշտ դրույթը հաստատող բազմաթիվ նոր, մինչև օրս անհայտ կամ անուշադրության մատնված փաստեր կգտնի ընթերցողն այս գրքերում, որոնք ցույց են տալիս, որ արևմտահայ թատրոնի գործիչներն իրենց առաջին իսկ քայլերը կատարել են արևելահայ հասարակական գործիչների հետ, նրանց աջակցության, խրախուսանքի ու դրվատանքի պայմաններում: Չլինեին տաղանդավոր այն դերասանները, որ տվեց Կ. Պոլիսը Կովկասին շուրջ մեկ

հիսնամյակի ընթացքում, արևելահայ թատրոնն այն բարգավաճումը չէր ապրի, ինչ որ ապրեց իրականում. և ընդհակառակը, չլինեք կովկասահայ միջավայրը, այդ դերասանները իրենց արվեստը չէին կարող հասցնել. այնպիսի կատարելության ու փայլի, ինչ հասցրին իրականում, արժանանալով համընդհանուր ճանաչման:

Անցյալ դարի վաթսուհին թվականները զարթոնքի տարիներ են եղել ինչպես Ռուսաստանում, նույնպես և Արևմտյան Հայաստանում: Հասարակական-քաղաքական կյանքի արթնացումն այնքան անսպասելի է եղել խավարի ու տգիտության մեջ խաբխափող ժողովրդի համար, որ այդ զարթոնքին վերածնությունն անունով են մկրտել: Բայց մինչ իսկական վերածնությունն կապերը և՛ թատրոնը, պետք է որ նրան նախորդեին թատերականացված խաղերի ու ծիսակատարումների մի ամբողջ շրջան: Սրան հետևում է հայտնի Արամյան թատրոնը, որ հեղինակը դիտում է իբրև անցման օղակ: Արժեքավորելով Հովհաննես Գապարյանի գլխավորությամբ գործող կիսակրկեսային խմբի թատերական ներկայացումները, հեղինակը հանգում է այն եզրակացության, թե «Արամյան խումբը ոչ թե հայ հին թատրոնի վերջին բոցկտումն է, այլ հայ նոր ազգային թատրոնի սկիզբը»:

Միախառնումների դպրոցական թատրոնի գործունեությունն ըստ արժանվույն գնահատելուց հետո հեղինակը կանգ է առնում Կ. Պոլսի թաղային թատրոնների

վրա: Նա գտնում է, որ հայ ազգային պրոֆեսիոնալ թատերախմբերի և ինքնուրույն դրամատուրգիայի ստեղծման գործում վճռական դերը պատկանում է հենց այս թատրոններին: այստեղ են իրենց բեմական մկրտությունն ստացել Մարտիրոս Մնակյանը, Պետրոս Մաղաքյանը, Արուսյակ Փափազյանը և ուրիշներ: Իրենց դրամատիկական ստեղծագործություններով հանդես են գալիս Մկրտիչ Պեշիկթաշյանը, Սրապիոն Հեքիմյանը, Արմենակ Հայկունին:

Արևմտահայ թատրոնի անդրաճիկ ներկայացումը տեղի է ունենում Կ. Պոլսում 1861-ի դեկտեմբերի 14-ին: Կարո՞ղ էր պատկերացնել Միքայել Նալբանդյանը, նա, որ երկու տարի առաջ ազգին ծանուցել էր ռուսահայ թատրոնի առաջին ներկայացման մասին, որ ինքը ներկա պետք է լինի և արևմտահայ թատրոնի ծնունդին: Իր ներկայությամբ չէ՞ր սիմվոլացնում նա արդյոք այդ երկու թատրոնների միասնական լինելը:

Ոչ մի բան թերևս այնքան պերճախոս կերպով չի վկայում արևմտահայ թատրոնի իսկապես առաջադիմական բնույթի մասին, որքան այն փաստը, որ այդ առաջին իսկ ներկայացմանը մասնակից է եղել և հայ կինը: Արուսյակ և Աղավնի Փափազյան քույրերի անունները մտնում են հայ նոր թատրոնի պատմության մեջ՝ նրա գոյության առաջին իսկ օրվանից:

Հետագա գլուխներում մենք ծանոթանում ենք «Արևելյան թատրոնի» հիմնական ուժերին: Այդ թատրոնի փակվելուց հետո նրանք իրենց գործունեությունը շարունակում են Զմյուռնիայում, ապա, ավելի ուշ, դարձյալ Կ. Պոլսում:

Ամբողջացնելու համար մեր պատկերացումը թատերական այդ շարժման ծավալի ու խորության մասին, հեղինակը հատուկ էջեր է նվիրում 1860—1870 թթ. արևմտահայ դրամատուրգիային, հանգամանալից վերլուծում է Պետրոս Դուրյանի և Հակոբ Պարոնյանի դրամատուրգիան:

«Ուրվագծի» երկրորդ գրքի առաջին

գլուխը նվիրված է մի թատերախմբի, որ գլխավորել է Հակոբ Վարդովյանը: Կարելի է ասել, որ երկհատոր ուսումնասիրության մեջ ոչ մի տեղ հեղինակի իմացությունն ու տակտը այնպես միախառնված հանդես չեն գալիս, ինչպես այս հանելուկային անձի գործունեությունը բացահայտելիս: Հեշտ չէ, եթե ոչ բացարձակ պաշտպան, ապա անկողմնապահ մեկնաբան հանդիսանալ մի գործչի, որ եթե գիտակցաբար չի մերժվել (լավագո՞ւյն դեպքում), ապա համառ կերպով անտեսվել է արվեստի մեր պատմաբանների կողմից:

Բանն այն է, որ Վարդովյանի թատերախումբը միակն է եղել Թուրքիայում, որ գործել է պետական մեծաշնորհով: Դրա փոխարեն նա պարտավորված է եղել ներկայացումներ տալ նաև թուրքերեն լեզվով: Այս հանգամանքը հիմք է տվել շատ բանասերների ծխտել Վարդովյանի կատարած գործը: Մեր հեղինակը ցույց է տալիս այն իրոք ողբերգական վիճակը, որի մեջ գործել է Վարդովյանը, ընդառաջ գնալով հանգամանքներին, *ակամս* դառնալ թուրք թատրոնի հիմնադիր միայն նրա համար, որ չփակվի հայ թատրոնը: Բայց լսենք հեղինակին. «Հայ բանասերներից շատերի հապճեպ, անիմաստ հրաժարումը հոչակված այս թատերախմբի գործունեությունից, հնարավորություն է տվել թուրք պատմաբաններին ավելի հեշտ ու անարգել զանց առնել խմբի հայկական դրոշմը, անտեսել նրա կապը հայ մշակույթի հետ, և սեփականացնել ամբողջովին, համարել բացառապես թուրք իրականության հետ կապված երևույթ, և դա այն դեպքում, երբ Վարդովյանի խումբը ուղիղ տասը տարի տվել է հայերեն ներկայացումներ, բեմադրել է հայ ժողովրդի ամենահերոսական դրվագները ցուցադրող տասնյակ ողբերգություններ» (հ. 2, էջ 12): Պարզվում է ավելին. սովետական որոշ գիտնականներ, որոնք թուրք մշակույթի պատմությունն ուսումնասիրում են բացառապես թուրքական

աղբյուրներից, Վարդովյանին ներկայացրել են իբրև թուրք գործիչ: Այս դեռ, կարծես, քիչ է. մինչ թուրք անկողմնակալ բանասերները ընդունում են, որ Վարդովյանը հայ էր, նրան հիշատակում են որպես Հակոբ Վարդովյան, վերոհիշյալ գիտնականները «ավելորդ են համարում հիշելու, որ հայերն են ստեղծել թուրքական թատրոնը, թե Վարդովյանը հայ է, նրա խմբի բոլոր անդամներն եղել են հայեր: Այս սխալը նկատում ենք այնպիսի հեղինակավոր հրատարակություններում, ինչպիսիք են Սովետական մեծ հանրագիտարանը, Թատերական հանրագիտարանը և այլն» (հ. 2, էջ 12—13):

Ինքնին հասկանալի է, որ գիտական մամուլ մեղանշումներին կարող են վերջ տալ միայն նյութի հանգամանակից հետազոտությունը, վավերական փաստերի անաչառ մեկնաբանությունը: Բայց այդ անկարելի է կատարել առանց հայկական աղբյուրների: Թուրքական մշակույթի և գրականության պատմության այն շրջանը, որ սկսվում է անցյալ դարի վաթսուհին թվականներից, անխզելիորեն կապված է արևմտահայ գրականության և մշակույթի հետ: Լինելով առավել զարգացած, հայ գործիչները անգնահատելի ավանդ են մոծել թուրք մշակույթի զարգացման գործում: Հակոբ Վարդովյանի գործունեությունը դրա վառ ապացույցներից մեկն է:

Գառնիկ Ստեփանյանը մեր այն եզակի գիտնականներից է, որոնք, տիրապետելով նաև թուրքերենին, մեծ ծառայություն են մատուցել պոլսահայ իրականությունը բացահայտելու, ամենաբարդ հանգամանքներում ստեղծված արևմտահայ արվեստն ու գրականությունը հետազոտելու գործում: Կ. Պոլսում մենք ունեցել ենք հայատառ թուրքերեն գրականություն: Տարիներ շարունակ մեր հեղինակն աշխատել և աշխատում է այդ ինքնատիպ գրականությունը փրկելու ուղղությամբ: Հիշենք, որ նրա թարգմանությամբ հայ գրականության մեջ մտավ Նալբանդյանի կողմից

այնքան բարձր գնահատված «Ազապի» վեպը: Գառնիկ Ստեփանյանի ջանքերով հայ գրականությունը հարստացավ մեծ երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի բազմաթիվ գործերով, երկեր, որոնք անհայտ էին հենց այն պատճառով, որ գրված և տպագրված էին հայատառ թուրքերեն:

Վերադառնալով քննարկվող նյութին, պետք է ասել, որ հեղինակը Վարդովյանի կապակցությամբ դնում է մի էական հարց. որոշել նրա ղեկավարած թատերախմբի ազգային դեմքը, պարզել, թե թուրք թատրոնի հիմնադիր լինելը կարող էր խանգարել նրան՝ իր արժանի տեղն ունենալու նաև հայ թատրոնի պատմության մեջ: Վարդովյանի թատերախմբի գործունեությունը նա բաժանում է երեք շրջանի. 1868—1872, երբ նա կանգնած է եղել «Արևելյան թատրոնի» ազգային ուղու վրա. 1872—1879, երբ շրջադարձ է կատարում դեպի թուրքական ներկայացումները, թեև տրվում են նաև հայերեն ներկայացումներ և 1878—1879, վերադարձ դեպի ազգայինը: Այսպես բերում է թատերախմբի կազմը. 20 դերասան և 15 դերասանուհի՝ բոլորն էլ հայ: Անցնելով խաղացանկին, նա վերլուծում է հատկապես ինքնուրույն դրամատուրգիան, վերլուծում է իրեն հատուկ բարեխղճությամբ, բաց չթողնելով ոչ մի մանրուք: Վարդովյանը չի խորշել բնավ ինքնուրույն պիեսներից. ընդհակառակը, կատարելով ազգային բուռն խանդավառություն ապրող հասարակության ցանկությունը, իր կարողության չափով նա զարկ է տվել ինքնուրույն դրամատուրգիային, խրախուսել է հայ հեղինակներին:

Այս տեսակետից բացառիկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Պետրոս Դուրյանի «Վարդ և Ծուշան կամ հովիվք Մասյաց» պիեսի բեմադրությունը: Այդ պիեսով է տաղանդավոր բանաստեղծը հռչակվում Պոլսում, դրանով է նա հայտնի դառնում լայն հասարակությանը: Ոգևորված ներկայացման հաջողությունից, Վարդովյանը պատվիրում է պատանի բանա-

ստեղծին գրել պատմական մի ողբերգություն: Այսպես է ստեղծվում «Արտաշես աշխարհակալը», ստեղծվում է կարճ ժամանակում և բեմադրվում է 1870-ի հունվարի սկզբներին: Հաջորդ տարվա գարնանը թատերախումբը բեմադրում է նրանոր երկը՝ «Ասպատակություն պարսկաց»: Այս պիեսներն, ինչ խոսք, բացառիկ ընդունելություն են գտնում: Ահա՛ թե ինչ է գրում հեղինակը բանաստեղծի ապրումների մասին.

«Այո՛, եթե իր տառապալից կյանքի մի քանի ամիսներին վաղամեռիկ բանաստեղծը վայելել է հոգեկան որևէ հաճույք, դա եղել է հենց այդ ամիսներին, սկսած պատերին կպցրած սավաճածավալ ափշներից մինչև դահլիճի ծափահարությունները: Փոքր գնահատական չէր հազար մարդու ծափահարությունը, «Ի տե՛ս, ի տե՛ս» կոչելը: Այն պատահին, որ ամաչում էր կանանց ձրեսին նայելուց, հարկադրված էր բարձրանալ օթյակից, խոնարհվել Պոլսի բարձր դասի ընտանիքներից եկած օրիորդներին ու կանանց» (հ. 2, էջ 29):

Նույնպիսի ուշադրությամբ հեղինակը քննում է նաև թատերախմբի թարգմանական խաղացանկը, քաղելով մամուլից այն ամենը, ինչ մնացել է, իմաստավորում է այն, ինչ արձանագրվել է իբրև հպանցիկ հիշատակություն: Դրանցից է, օրինակ, «Մակբեթի» բեմադրությունը, որը Շեքսպիրի պիեսի ոչ միայն հայկական առաջին բեմադրությունն է, այլև առաջինը՝ Մերձավոր Արևելքում: Կարելի՞ է Մակբեթի նման մի բռնակալի դատապարտումը բռնակալության կլասիկ այդ երկրում դիտել իբրև երկրորդական մի ձրևույթ, ընդունել իբրև թատրոնական սովորական մի խաղ: Վարդովյանը շատ մեղքեր ուներ իր խղճի վրա, հենց ասե՛նք նյութական շահի ետևից վազելը, որ այդպես էլ նրան հանգիստ չտվեց ամբողջ կյանքում, բայց Մակբեթի դերակատար Վարդովյանի վաստակի վերաբերյալ գրքում սզնայի՝ էջեր կան, որոնք ապահովում են նրա

երկարատև կյանքը բեմավեստի պատմության մեջ:

Այդ էջերից է և նրա անօրինակ վաստակը թուրք թատրոնի պատմության մեջ: Ահա՛ թե ինչ է գրում հեղինակը. «Առաջին թատերախումբը, որ Թուրքիայում տվել է թուրքերեն կանոնավոր ներկայացումներ և ունեցել է պրոֆեսիոնալ դրոշմ, Վարդովյանի խումբն է: Անկախ այն փաստից, թե այդ թատրոնի հիմնական նպատակն է եղել հայ մշակույթին ծառայելը, վերոհիշյալ ներկայացումները իրավացիորեն համարվում են թուրքական թատրոնի սկզբնավորումը: Այդ բանն ընդունում են ոչ միայն հայ թատրոնի պատմաբանները, այլև թուրք, ֆրանսիացի և այլ ազգության պատկանող բանասերները (Ռ. Ահմեդ, Յ. Չարզ, Վասրֆ Րըզա, Սելիմ Նուզեթ Կերչեկ, Թալատ և այլն) (հ. 2, էջ 47—48):

Ինչպես երևում է հեղինակի հաղորդումից, թուրք մտավորականության ծրագիրն է եղել՝ հիմք դարձնելով Վարդովյանի թատերախումբը՝ ստեղծել թուրքական թատրոն, աստիճանաբար պատրաստել թուրք դերասաններ, ստեղծել թուրքական թատերագրություն: Մասամբ իրականացնում է այս ծրագրի վերջին կետը. զգալի զարգացում է ապրում դրամատիկական գրականությունը: «Բայց թատերագրություն ստեղծելը դեռ ազգային թատրոն ստեղծել չէր: Թուրք բուրժուազիան, հակառակ իր բոլոր ջանքերին, այնպես էլ չկարողացավ պատրաստել ստեղծագործող ազգային ուժեր: Մինչև վերջն էլ Վարդովյանի թատերախումբը մնաց որոշակի ազգային նկարագիր ունեցող հայկական խումբ՝ թե՛ կազմով, թե՛ խաղացանկով, թե՛ նպատակադրումով: Նույնիսկ այն թվականներին, երբ Վարդովյանը նկատելի հակում էր ցույց տալիս դեպի թուրքերեն ներկայացումները, արդեն ստեղծվել էին մեր հիշատակած դրամատիկական երկերը և թուրքական հանձնաժողովն էլ փաստորեն լրիվ իր ազդեցության տակ էր առել թատերախմբի ղեկավարությունը, իր

տրամադրության տակ եղող թերթերով անգամ խորհուրդ էր տալիս դերասան-դերասանուհիներին թատրոնի պատերից ներս շխտել հայերեն, պարոնի փոխարեն էֆենդիով դիմել միմյանց, նույնիսկ այս շրջանում ամենևին չէր կարողացել փոխել նրա ազգային դեմքը» (Ռ. 2, էջ 71—72):

Տաղանդավոր դերասան-դերասանուհիների մի հիմնալի աստղաբույլ է հռչակվում Վարդուկյանի մոտ: Խոսելով այս թատերախմբի ստեղծագործական ուժերի մասին, հեղինակը համառոտակի բնութագրում է Երանուհի Գարագաշյանին, Վերգինե Գարագաշյանին, Մարի Նվարդին, Գարեգին Ռշտունուն, Մանուկ Սիսակին, Թագվոր Նալյանին, Տիգրան Թոսպատյանին, Պիստոս Արաքսիային:

Հեղինակը չի բաժանում համարյա տիրապետող դարձած այն կարծիքը, թե իբրև նախասովետական հայ թատրոնում ռեժիսորական աշխատանք առհասարակ չի կատարվել: Նա գտնում է, որ Վարդուկյանի թատերախումբը հենց սկզբից մինչև փակման օրը ունեցել է թե՛ հայ և թե՛ օտար ռեժիսորներ: Առաջին բանը, որ աչքի է ընկել այդ թատրոնում, դերասան-դերասանուհիների ստեղծագործական անհատականության ճշգրտումն է, նրանց ամպլուան հաշվի առնելը: Ինչ վերաբերում է խաղաոճին, ապա այն սկզբում կրել է իտալական, ապա ֆրանսիական թատրոնի որոշակի ազդեցությունը: Հեղինակը չի բաժանում նաև այն կարծիքը, թե քանի որ արևմտահայ թատրոնը կանգնած է եղել ռոմանտիկական ուղու վրա, ապա միայն ճանապարհով է ընթացել: «...Ամեն մի թատրոն,— իրավացիորեն գրում է նա,— պետք է առաջին հերթին գնահատվի հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարած դերով, մարդկանց մղում տալու ուժով: Այդ իմաստով՝ արևմտահայ բեմը կատարել է ավելին, քան հնարավոր էր սպասել» (էջ 128):

Ուրվագծերի երկրորդ հատորի երկրորդ գլուխը նվիրված է արևմտահայերի երաժշտական թատրոնին:

Արվեստի այս մարզում ևս Կ. Պոլսի հայ խավը ընթանում է տեղացիների առջևից: Հայ երաժշտական թատրոնի սկզբնավորումը նույնպես վերաբերում է անցյալ դարի վաթսուհակյան թվականներին. քաղաքական զարթոնքը ենթադրում էր. հոգևոր զարթոնք՝ մշակույթի բոլոր մարզերում: Հայ երաժշտական թատրոնի և օպերայի ծնունդը այս անգամ կապվում է այն մեծատաղանդ արվեստագետի հետ, որի անունն այսօր հարազատ է հնչում ամեն մի հայի բերանում, մայր երկրում ապրելիս լինի նա, թե օտար երկրներին տակ դեգերելիս. Տիգրան Չուխաճյանն է դա:

Ծատ նորություններ է հաղորդում մեզ հեղինակը նաև այս կապակցությամբ. պարզվում է, որ «Արշակ Բ»-ի նախերգանքը և որոշ հատվածներ ոչ միայն կատարվել են, այլև գրավել ժամանակի մտավորականության ուշադրությունը: Չկարողանալով իրականացնել իր օպերայի բեմադրությունը, Չուխաճյանը 1872 թ. մղվում է դեպի օպերետը: Այսպես են ստեղծվում նրա «Արիֆ», «Քեռուե Քեհյա» և վերջապես «Լեբլեբիջի Հոր-հորաղան» օպերետները: Դրանք բեմադրվում են և հռչակում հեղինակին: Հետաքրքրությունը Չուխաճյանի երաժշտության նկատմամբ այնքան մեծ է եղել, որ Ադրիանապոլսում ռուսական դեսպանը մեծ երգահանի կուրծքը զարդարել է շքանշանով:

Չուխաճյանից հետո օպերետային խմբի ղեկավարությունը ստանձնում և ամբողջ մի տասնամյակ վարում է Ս. Պենկլյանը: Անտեղյակ ընթերցողը զարմանքով իմանում է, որ երաժշտական այդ թատրոնին հիմնական ուժերի մեջ առաջինը եղել է աշխարհահռչակ դերասանուհի Սիրանույշը:

Թուրքիայում հետզհետե ծանրացող քաղաքական մթնոլորտը անհնար է դարձնում քիչ թե շատ կազմակերպված թատերախմբերի գոյությունը մայրաքաղաքում: Հայ թատրոնը, թվում է, ապրում էր իր

հոգեվարքը: Թվում էր... Հայ ոգին, սակայն, չէր ուզում հաշտվել այդ վիաստի հետ և չի հաշտվում: Եվ ահա հանդես են գալիս թատերական այնպիսի գործիչներ, որոնց արարքը մարտիրոսագրություն կարելի է համարել: Խոսքը Թովմաս Ֆասուլաճյանի մասին է: Առանց հուզումի չի կարելի կարդալ սրա ղեկավարությամբ գործող թատերախմբին նվիրված էջերը: «Ծրջիկ էր Ֆասուլաճյանի թատերախումբը, շրջիկ՝ բառիս ամենալայն առումով: Հայ ոչ մի դերասան ճամպուկը ձեռքին այնքան շատ կայարաններում, նավահանգիստներում չի երևացել, որքան Թովմաս Ֆասուլաճյանը, այդ աստանդակաձև արվեստագետը, որի համար շրջագայելը եղել է կենցաղ, անհրաժեշտություն» (էջ 253):

Երկարատև և մնայուն չի եղել նաև Մարտիրոս Մնակյանի ստեղծած թատերախմբի գործունեությունը, սակայն դա չի խանգարել, որ նա ևս մնայուն հետք թողնի հայ թատրոնի պատմության մեջ:

Արևմտահայ թատրոնը մի անգամ էլ շքեղ լույսով փայլեց 1888-ի այն օրերին, երբ Ռուսաստանից վերադառնալով՝ բեմ բարձրացավ Պետրոս Ադամյանը: Բայց... կատարվել էր ողբերգական մի բան: Եթե արտիստի հանճարը իր լիակատար ծաղկումն էր ապրում, ապա խամրած էր հանդիսականը: «Բիհի» մի ներկայացմանը Ադամյանը խաղում է թափուր թատերասրահի առաջ: Իրավացի է միանգամայն հեղինակը, գրելով, թե դրա պատճառը մեկն էր. «Որովհետև ճնշված էր ազգային ոգին»:

Ամփոփելով, պետք է ասել.

Գառնիկ Ստեփանյանի «Ուրվագիծ

արևմտահայ թատրոնի պատմության» (առաջին և երկրորդ հատորներ) աշխատությունը իր տեսակի մեջ եզակի գործ է, ուր առաջին անգամ է արևմտահայ թատրոնի պատմությունը ներկայացվում ժամանակի հասարակական-քաղաքական և ազգային-ազատագրական պայքարի ֆոնի վրա: Միանգամայն իրավացի է հեղինակը, երբ գրում է, թե «գուցե ոչ մի ժողովրդի թատրոնն այնքան ուժեղ չի ներգործել հասարակական կյանքի վրա, չի պատասխանել տվյալ ժողովրդին հուզող օրվա հարցերին, որքան հայ թատրոնը»: Առաջին անգամ լայնորեն տրված թատրոնի պատմությունը հյուսվում է դրամատուրգիայի պատմության վրա, մի բան, որ նրան ամենալայն ընդհանրացումներ անելու հնարավորություն է տալիս:

Դրվատանքի է արժանի և Գառնիկ Ստեփանյանի հսկայական բանասիրական աշխատանքը՝ առկա փաստերն ու տվյալներն ստուգելու, բայց, հատկապես, նորանոր փաստեր հայտնաբերելու ուղղությամբ: Նա օգտագործել է մեր թատրոնի պատմաբաններին միջև օրս անհայտ թուրքերեն աղբյուրները (ինչպես արաբատառ, այնպես էլ լատինատառ), որոնց հաղորդումները հայ թատրոնի և թատերական գործիչների մասին ինքնին ուշագրավ են, լայնորեն օգտվել է ժամանակակից մամուլից, ինչպես և արխիվային վավերագրերից և այլն:

Մի ցանկություն այս դեպքում ծագում է ինքնաբերաբար. տեսնել սույն «Ուրվագիծը» նաև ողուներեն:

ՆՇԱՆ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ