ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՍԿԶԲՆԱՔԱՅԼԵՐԸ ԵՒ ՀԱՅ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԻ ՇԱՐԺՈՒՄԸ

(ՀԱՄԱԴՐԱԿԱՆ ՀԱՅԵԱՅՔ)

Ներկայ ուսումնասիրութեան նպատակը չէ՝ Հայ Թատրոնի ընկերընական շրջաններուն վերաբերեալ տուեալներու արմատական հետազօտութիւն մը: Նման առաջարկութիւն մը լայնօրէն պիտի դերազանցէր համեստ յօդուածի մը տարողութիւնը: Մանաւանդ որ մինչեւ այսօր կատարուած պրպտումներու եւ հրատարակութիւններու շնորհիւ՝ արդէն բաւականաչափ լուսաբանուած կարելի է նկատել Հայ Թատրոնի յայտնութեան պարագաներն ու հանգրուանները: Այս մասին մեր ձեռքը գտնուող տուեալները մեզի պիտի ծառայեն իբրեւ մեկնակէտ՝ մեր ուշադրութիւնը ուղղելու համար հարցի մը, որ կը ծագի ինքնին տուեալներու նկատողութենէն. այն է՝ Հայ Թատրոնին առընչութիւնը գաղափարախօսական դետնի վրայ ԺԸ. դարուն ծայր տուած Հայ մշակութային Վերածնունդի ընդհանուր շարժումին հետ, ուրիշ ասութեամբ՝ ԺԹ. դարու կէսերէն ասդին Հայ գաղութներու մէջ ալիքի նման ծաւալող թատերական շարժումին դիրքը՝ Վերածնունդի գաղափարախօսական ընդհանուր շրջածիրին մէջ:

Թատրոնի ներազուցումը Հայ ժողովուրդի մշակութային եւ ընկերային կեանքին մէջ՝ համեմատաբար նոր ժամանակներու պատկանող երեւոյթ մըն է: Պոլիս կ'ըլլայ գաղութային առաջին մեծ կեդրոնը՝ ուր ԺԹ. դարու յիսունական թուականներուն թատերական շարժումը դուրս կը յորդի իր ակերէն՝ օրէ օր սաստկացող համածաւալ թափով մը: Ոգեւորութեան շրջան մը կը բոլորէ դրեթէ զուգընթացաբար Կովկասի արեւելահայ բեմը: Բնականաբար, զանազան հայ կեդրոններու մէջ թատերական շարժումին դրեթէ համընթաց ծաւալումը՝ ինչպէս կը ներփակէ անոնց միջեւ փոխյարաբերութիւններու հարցը, կը ներփակէ նաեւ Հայ Թատրոնի ծագումին հիմնական հարցը: Թատրոնի երեւումը մեր մշակութային իրականութեան

մէջ կը պարտի՞նք արդեօք ԺԹ. դարու մեր Զարթօնքի գործիչներուն, թէ ոչ անոնցմով ծուլացող շարժումն ալ կ'ենթադրէ իր կարգին աւելի նախնական հոսանքներ: Միւս կողմէ, մեր հին մշակութային աւանդութեան մէջ կը նշմարուի՞ արդեօք թատերական ջիղ մը՝ որուն կարենայ կապակցիլ հեռուէն կամ մօտէն արդի Հայ բեմը: Այս հարցումներուն պատասխանող տուեալները՝ ինչպէս կը դնեն մեր առջեւ Հայ թատրոնին եւ Վերածնունդին առընչութեան հարցը, կը դնեն նաեւ անոր լուծումի ճամբաները:

Հարցերու քննութեան անցնելէ առաջ՝ կատարենք կարեւոր յստակում մը: Երբ կը փնտռենք մշակութային շարժումի մը կամ աւանդութեան մը ծագումը՝ եղական ու կղզիացած հանդամանքով մէկ երկու դէպքեր կամ արտայայտութիւններ բաւարար չեն կրնար նըկատուիլ զայն բացատրելու համար: Մշակութային շարժում մը՝ որ տեւականութեան կնիքը կ'ունենայ իր վրայ, չի կրնար արդիւնք ըլլալ քանի մը պատահական եւ յաջորդականութենէ զուրկ երեւոյթներու, այլ կ'ենթադրէ ընդհակառակն՝ որոշ հունի մը հետեւող տուեալներու բաւականաչափ չօշափելի կորիզ մը: Մշակոյթի կարեւոր յղացքները աւետող երեւոյթներու այս օղակաւորումն ալ՝ կը հետեւի ընդհանրապէս պարզէն ու նախնականէն դէպի աւելի բարդ ու զարգացած արտայայտութիւններու դիմող ուղղութեան մը:

ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՄԷՋ՝ ՀԻՆ ԵՒ ՄԻՋԻՆ ԴԱՐԵՐՈՒՆ

Այս կարեւոր յստակումէն ետք, նկատի առնենք նախ՝ թատրոնը հին շրջաններու հայ մշակոյթին մէջ: Մեր դասական ու միջնադարեան գրականութեան մէջ՝ յունական ըմբռնումով թատրոնի չգոյութիւնը, գոնէ մեր այսօրուան տուեալներուն համաձայն ընդունուած եւ ծանօթ իրողութիւն մըն է: Կ'ըսեմ՝ յունական ըմբռնումով թատրոնի մը չգոյութիւնը, քանի որ յոյն դասական մշակոյթին մէջ կը գտնենք նախատիպարը այն իրականութեան՝ որ բառին ամբողջական ու սեղմ իմաստով դարերու ընթացքին կոչուած է թատրոն: Այս իմաստով «թատրոն»ը կը ներկայանայ հիմնապէս իբրեւ միաւորումը հետեւեալ տարրերուն: Ա. Գրաւոր խաղ մը: Բ. Զայն ներկայացնելիք դերակատարներ: Գ. Բեմ եւ բեմական սարքաւորում: Դ. Հանդիսատեսներ: Այսպէս ըմբռնուած թատրոնի՝ թէեւ չենք հանդիպիր մեր հին գրականութեան մէջ, բայց ունինք վկայութիւններ՝ որոնք ցոյց կու տան թէ յունական թատրոնը բոլորովին օտար չէ մնացած հայու ոգիին: Յոյն գրագէտ Պլուտարքոս (50–125 յ. Ք.) իր «Զուգակշիռք»ին մէջ[1], խօսելով Արտաւազդ Բ. թագաւորի մա-

1. ՊԼՈՒՏԱՐՔՈՍ, Զուգակշիռք, թրգ. Հ. Եղիա Թովմաճեան, հտ. Դ., Վենետիկ, 1834, էջ 1381:

© National Library of Armenia

սին (56–30 Ն. Ք.) կ'ըսէ թէ «Հեղինակ է ողբերգութիւններու, դրած է ճառեր եւ պատմութեան հատորներ, որոնցմէ մաս մը մինչեւ այսօր կը մնան»: Արտաւազդ Բ. Թագաւորի այս հեղինակութիւնները յունարէն լեզուով էին, ինչպէս կը հետեւցուի նոյնինքն Պլուտարքոսի խօսքերէն: Դժբախտաբար արդէն հարիւր եւ աւելի տարիներու ժամանակամիջոց մը բաւած էր որ անոնցմէ մաս մը կորսուէր. իսկ յաջորդ հազարամեակները բեկոր մ'իսկ պիտի չպահէին գրական այդ ճոխ ժառանգութենէն: Ուստի կրնանք գնահատել Պլուտարքոսի վկայութեան արժէքը: Պլուտարքոս կը հաղորդէ նաեւ թէ արքունիքի մէջ սարքուած խրախճանքներու եւ խնջոյքներու ընթացքին՝ կ'արտասանուէին յունարէն քերթուածներ եւ կը կատարուէին թատերական ներկայացումներ: Ասոնցմէ անունով կը յիշատակէ Եւրիպիդէսի «Բացոսեաններ»ուն բեմադրութիւնը՝ երբ կը նկարագրէ թէ ի՛նչ կերպով հանդիսասրահ բերուած էր Պարթեւներու կողմէ սպաննուած հռոմայեցի զօրավար Կրասսոսի գլուխը[2]: Այս բոլորը յայտնի կերպով ցոյց կու տան թէ Արտաշէսեան հարստութեան օրերուն յոյն թատրոնը օտար չէր մնացած՝ եթէ ոչ հայ ժողովուրդին, գոնէ հայ արքունիքի եւ ազնուապետութեան կենցաղին: Ասիկա կը համապատասխանէ նաեւ Տիգրան Բ.ի սկզբնաւորած արեւմտացումի քաղաքականութեան: Ամէն պարագայի բացայայտ է որ այդ շրջանի թատրոնը զուրկ էր ազգային դրոշմէ՝ գոյութիւն չունենալով տակաւին հայ գիրն ու գրականութիւնը:

Պլուտարքոսի վերոյիշեալ շատ թանկագին, բայց պատահական վկայութենէն զատ՝ չունինք ուրիշ որեւէ յիշատակութիւն Արտաւազդ Բ.ը կանխող կամ անոր յաջորդող հեթանոսական շրջաններուն Հայերու մօտ թատերական գործունէութեան մասին: Կարելի է, սակայն, ենթադրել թէ քաղաքական պայմաններուն թոյլատրած չափերով՝ Հայերու քով ալ թատրոնը ունեցած ըլլայ այդ դարերուն՝ յունահռոմէական աշխարհի մէջ անցուցած յեղաշրջումներուն զուգահեռ ընթացք մը: Ցունաստան գրեթէ հինգ դար կը յաջողի պահպանել դասական թատրոնի հսկայ աւանդութիւնը, թէեւ առանց կարենալու նորութիւն մը աւելցնել: Բայց հետզհետէ այդ աւանդութիւնն ալ կը մարի ու կը քայքայուի տեղիք տալով թեթեւ, անարժէք, գրեթէ յանկարծաբանուած ներկայացումներու: Դասական աւանդութեան այս դիմացումը շատ աւելի դառն կ'ըլլայ մանաւանդ Հռոմի մէջ: Թատրոնը կը վերածուի կրկէսային խաղերու եւ բանդոմիմներու՝ մարդուն վայրագութեան բնազդները ու սեռային ցանկութիւնները փայփայող տեսարաններով: Ա՛յս է թատրոնի վիճակը Հռոմէական աշխարհին մէջ կայսրութեան շրջանին ու քրիստոնէութեան առաջին դարերուն: Բեմը հանդիսավայր դարձած է թափանցիկ քօղերով ներկայացող մերկ կիներու եւ մինչեւ իսկ իրական մարդասպանութեան արարքներու, որոնք տարօրէն կը գրգռեն ու կը խանդավառեն հանդիսատեսներու ծովածաւալ խուժանը: Դասական թատրոնի հետ առընչակից ուրիշ ոչինչ մնացած է՝ բացի «թատրոն» անունէն: Եկեղեցւոյ Հայրապետները եւ քրիստոնեայ մատենագիրներ կատաղի պայքար մը կը մղեն կայսրութեան շրջանի այս «թատրոն»ին դէմ: «Սատանայական, դիւային հաւաքոյթներ» կ'որակեն այդ կարգի ներկայացումները[3]:

Արեւմտեան աշխարհի մէջ թատրոնի այս անկեալ վիճակը իր ազդեցութիւնը զգացուցած է նաեւ Հայաստանի մէջ: Ասոր ամէնէն վաւերական վկան է Յովհան Մանդակունիի վերագրուած ճառերուն հեղինակը[4]: Այս ճառերու հաւաքածոյին ԺԷ. ճառը իբրեւ խորագիր ունի «Վասն անօրէն թատերաց դիւականաց» (Դիւային անօրէն թատրոններու մասին): Այս ճառին մէջ հեղինակը թէեւ քօղարկեալ, բայց բաւական հասկնալի բացատրութիւններով կը նկարագրէ «թատրոն» կոչուած այդ ներկայացումները: Ինչ որ կ'երեւի՝ ատոնք տեղի կ'ունենային դիներբուքներու ընթացքին եւ կը բաղկանային պարերէ, սեռային ախորժը գրգռող համարձակ շարժուձեւերէ եւ խօսակցութիւններէ, ծիծաղաշարժ ու մերթ գռեհիկ բնոյթ ստացող հատիտութիւններէ[5]: Ամէն պարագայի որեւէ ակնարկ չենք գտներ

2. Անդ:

3. Տե՛ս Ս. ՕԳՈՍՏԻՆՈՍ, Յաղագս Քաղաքին Աստուծոյ, Գիրք Ա, Գլ. Ա–ԼԲ. Գիրք Բ, Գլ. Ը–ԺԴ: Յաճախակի կրկնուած տեսութիւն մըն է թէ նախնական քրիստոնէութիւնը թատրոնի թշնամի եղած է: Պէտք է, սակայն, սա կէտին ուշադիր ըլլալ որ այն թատրոնը՝ որու դէմ եկեղեցին ուղղակի մաքառած է, կայսերական շրջանի ինկած եւ այլասերած թատրոնն էր: Դժբախտաբար, քննադատական խանդը երբեմն անցած է սահմանները եւ թիրախ առած նաեւ՝ դասական թատրոնը: Օգոստինոս թէեւ հանդուրժելի կը գտնէ միայն կատակերգութիւնը եւ եղերերգութիւնը (Անդ, Բ, Ը), բայց ժխտական կ'արտայայտուի առհասարակ դասական թատրոնի մասին (Անդ, Բ, Թ եւ ԺԱ): Կայսերական շրջանի «թատրոն»ին այլասերման մասին՝ հմմտ. Հ. ՅՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, Ոգբերգութիւն՝ որպէս գրական տեսակի ըմբռնումը Դ. Թրակացու հայ մեկնութիւններում, «Բանբեր Մատենադարանի», 1970, թ. 10, էջ 35–36:

4. ՅՈՎՀԱՆ ՄԱՆԴԱԿՈՒՆԻ, Ճառք, բ. տպ., Վենետիկ, 1860: Վերջերս Հ. Մ. Քենդերեան հրատարակեց չափազանց ուսումնասիրութիւն մը Է. դարու եկեղեցական գործիչ եւ հեղինակ Յովհան Մայրագոմեցիի մասին (Երեւան, 1973), ուր յիշեալ ճառերուն հայրութիւնը կը վերագրէ այս վերջինիս, վերարծարծելով կարծիք մը՝ զոր նախապէս պաշտպանած էին արդէն ուրիշ անուանի բանասէրներ. (տե՛ս այս մասին՝ Հ. Լ. ՋԷՔԻԵԱՆ, Յովհան Մանդակունիի տեսութիւնը՝ Ս. Հաղորդութեան մերձեցումի մասին, «Բազմավէպ», ՃԼԲ (1974), էջ 132):

5. Հմմտ. Հ. ՎԱՐԴԱՆ ՀԱՅՈՒՆԻ, Ճաշեր եւ խնջոյք հին Հայաստանի մէջ, Վենետիկ, 1912, էջ 204–225: Խնջոյքներու ատեն՝ ճաշին կը յաջորդէր գիներբուքը. սրահ կը մտնէին դուսաններ, վարձակներ եւ մինչեւ իսկ բոզեր: Ընտանիքի

© National Library of Armenia

մարդասպանութեան արարքներու, ինչպէս հռոմէական կրկէսային խաղերուն մէջ։ Հեղինակին քննադատութիւնները կը վերաբերին լոկ սեռային բարոյականի։ Կը համարիմ թէ «թատրոն» կոչուած այդ զուարճութիւնները կարելի է քիչ թէ շատ մերձեցնել այսօրուան դիշերային ակումբներու կամ նման զբօսավայրերու յատուկ ներկայացումներուն։

Հոս սա հարցումը կարելի է ընել։ Եթէ մեր հին գրականութեան մէջ չենք հանդիպիր յունական դասական ըմբռնումով թատրոնի, մեր հին մշակոյթին մէջ կա՞ն արդեօք որոշ տարրեր՝ որոնք դէթ լայն առումով թատերական բնոյթ մը կրեն։ Կը խորհիմ թէ այս հարցումին պատասխանը դրական ըլլալու է։ Լայն առումով թատերական տարրեր ներկայ են ըլլա՛յ մեր կրօնական մշակոյթին, ըլլա՛յ մեր ժողովրդական սովորոյթներուն եւ բանահիւսութեան մէջ։ Հայ Եկեղեցւոյ մէջ՝ պաշտամունքի երկու հիմնական ձեւերը, որ են Պատարագ եւ Ժամերգութիւն, ունին շատ ցայտուն բեմական կառուցուածք մը։ Ս. Պատարագը, արդէն իրրեւ խորհրդատարութիւն՝ իր խորքին մէջ էապէս գործողութիւն եւ տրամախօսութիւն մըն է, անկախաբար ստացած ծիսական հանդերձանքէն։ Իսկ հայ ծէսին մէջ՝ գործողութեան եւ տրամախօսութեան այս զոյգ տարածութիւնները յատկապէս կարկառուն կը դառնան։ Մինչեւ իսկ տաճարներու ճարտարապետական կառոյցքը՝ բարձր ու տեսանելի բեմով, կրկնակ վարագոյրներու գործածութիւնը, աղօթքներու տրամախօսական բաշխումը՝ ընդմէջ քահանային, սարկաւագներու եւ դպիրներու, ծիսական որոշ շրջաններու յատուկ անդաստանը, «Դռնբացէք»ը ու նման արարողութիւններ եւս աւելի կը շեշտաւորեն հայկական ծիսակատարութեան բեմական բնոյթը[5*]։

Միւս կողմէ՝ մեր ժողովրդական մշակոյթէն ալ թերի չէ մնացած թատերական տարրը, որ կը յայտնուի ժողովրդական ծիսակատարութիւններու եւ խաղերու մէջ՝ իբրեւ ամբողջութիւն մը իրար ներփակող շարժուձեւերու, գործողութիւններու եւ տրամախօսութեան։ Ասոնց կը միանան յաճախ ծպտուած զգեստաւորումը եւ դիմայարդարումը։ Թատերական այս հանդամանքը զգալի կը դառնայ յատկապէս հարսանեկան աւանդական արարողութիւններու եւ ինչ ինչ ժողովրդական խաղերու մէջ, ներշնչուած գլխաւորապէս՝ առօրեայ կենցաղէն, աշխատանքի յարաբերութիւններէ եւ ժողովրդական հաւատալիքներէ։ Նոյնը կարելի է ըսել նաեւ ինչ ինչ կրօնական արարողութիւններու աշխարհականացած յարմարցումներու մասին, որոնց խաղարկումը տեղի կ'ունենար տարւոյն որոշ օրերուն։ Ժողովրդական այս ծիսակատարութիւններէն ու խաղերէն շատեր կը կութնին հին աւանդութիւններու. ոմանք՝ իրենց խորքին մէջ կը պարունակեն մինչեւ իսկ հեթանոսական դարաշրջաններէ եկող տարրեր[6]։

Թատերական գոյն մը կ'առնէ նաեւ մերթ ընդ մերթ մեր միջնադարեան ժողովրդական քնարերգութիւնը։ Ասիկա կը կայանայ ընդհանրապէս մանչուն եւ աղջկան միջեւ փոխանակուած խօսակցութիւններու մէջ, որոնք երբեմն գործողութիւն ու շարժում ալ կը ներփակեն[7]։

Կարելի՞ է արդեօք մեր հին մշակոյթին մէջ գտնուող այս լայն օրէն թատերական տարրերուն վերագրել որեւէ ազդեցութիւն արդի

կիներ ու եկեղեցականներ չէին մասնակցեր գիներբուքին։ Նման սովորութիւններ տեղ ունէին նաեւ Հռոմայեցիներու, Հրեաներու, Անտիոքացիներու եւ Բիւզանդացիներու մօտ։ Այս ճառերու «թատրոն»ին՝ դասական թատրոնի հետ անկապակցութեան մասին՝ տես նաեւ Հ. ՑՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, յիշ. յօդ., էջ 37–38։

5. Ինչպէս Միջին Դարու լատին աշխարհին մէջ, թերեւս անկէ ալ առաջ, Բիւզանդիոնի մէջ ալ գոյութիւն ունեցած է սրբազան տրամի՝ «mystère»ներու աւանդութիւն մը (հմմտ. K. KRUMBACHER, **Geschichte der Byzantinischen Literatur,** München, 1897, էջ 644–645։ L. REAU **Iconographie de l'Art chrétien,** t. I, Introduction générale, Paris, 1955, էջ 258, մատենագիտութիւն՝ էջ 265)։ Բնական է հարց դնել, նկատի առած մանաւանդ մեր ծիսակատարութեան այնքան շեշտուած բեմական հանդամանքը, թէ նման աւանդութիւններ արդեօք բոլորովին անծանօթ մնացած են Հայաստանի։ Դժբախտաբար այս հարցը մինչեւ այսօր հանդամանալից նկատառութեան մը առարկայ չէ դարձած։*

6. *Հմմտ.* Գ. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, Ուրուագիծ արեւմտահայ թատրոնի պատմութեան, *հտ.* Ա, *Գլ.* Ա, *Երեւան*, 1962, *էջ* 37–53։ *Տե՛ս նաեւ հոն նշանակուած աղբիւրները եւ մատենագրութիւնը։ Դժբախտաբար չկրցանք անձամբ տեսնել* ԳԱՐԵԳԻՆ ԼԵՒՈՆԵԱՆԻ *մենագրութիւնը՝* Թատրոնը Հին Հայաստանում, *Երեւան*, 1946։ *Այս նիւթին շուրջ կը խօսի նաեւ* Ա. Գ. ԱՌԱՔԵԼԵԱՆ *իր ստուարածաւալ երկասիրութեան մէջ՝* Հայ ժողովրդի մտաւոր զարգացման պատմութիւն, *Ա. հտ., Երեւան*, 1959, *էջ* 701–720։ *Նորագոյն ուսումնասիրութիւններէն յիշենք՝* Հ. ՑՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, *յիշ. յօդ.*, էջ 21–42։ ՆՈՑՆ, Կատակերգութիւնը որպէս բարոյագեղագիտական կատեգորիա եւ նրա առընչութիւնը միջնադարեան թատրոնի հետ, «*Հայկական Արուեստ*», 1, *Հին եւ Միջին Դարեր, Երեւան*, 1974, *էջ* 142–157։ Է. ՊԵՏՐՈՍԵԱՆ, Թատերային տարրերը միջնադարեան մանրանկարներում, *Անդ, էջ* 158–165։

7. *Տե՛ս* Լ. ՇԱՆԹ, Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահիւսութեան վրայ, *Երկեր, հտ.* Թ, *Պէյրութ*, 1946, *էջ* 223–228։ Ս. ԼԻՍԻՑԵԱՆ, Հայ ժողովրդի հինաւուրց պարերը եւ թատերական ներկայացումները (*ռուս.*), *հտ.* Բ, *Երեւան*, 1972, *բնագիրներ, էջ* 401–496։ *Աւելի հին դարերու ժողովրդական բանահիւսութեան մէջ ալ կարելի է նշմարել որոշ թատերական կառոյցքներ, ինչպէս Գնէլի Պատմութեան մէջ։ Պատմելով Գնէլի սպանութիւնը Արշակ Թագաւորի կողմէ՝ իր հօրեղբօրորդիին Տիրիթի դրդումով՝ որ կը ցանկար տիրանալ Գնէլի կնոջ Փառանձեմի, Փաւստոս կ'աւանդէ թէ գուսաններ նուագներով կ'եղերերգէին Տիրիթի տոփոտ ակնդիտութենէն մինչեւ Արշակի ոճիրը առաջնորդող անցուդարձները՝ իրենց բոլոր մանրամասնութիւններով (Պատմ., Դպր. Դ, գլ. ԺԵ)։ Այս մասին տե՛ս* Հ. ՑՈՎՀԱՆՆԻՍԵԱՆ, Ողբերգութեան ըմբռնումը, *էջ* 29–33, 41։ ՆՈՑՆ, Կատակերգութիւնը, *էջ* 152–154։

© National Library of Armenia

Հայ թատրոնի ծագումին նկատմամբ։ Ըստ ինքեան այսպիսի ենթադրութիւն մը անկարելի չէ։ Ծանօթ է որ Հելլէն թատրոնն ալ սերած է մասամբ ժողովրդական ու կրօնական նախնական արարողութիւններէ։ Նմանապէս Միջին Դարուն՝ Եւրոպայի մէջ առաջին թատերական ներկայացումները երեւան եկած են կրօնական ծիսակատարութիւններու կապակցութեամբ։ Դալով արդի Հայ թատրոնի պարագային՝ ինչ որ յաջորդաբար պիտի տեսնենք անոր առաջին արտայայտութիւններուն շուրջ, ինքնին պիտի նպաստէ աւելի համաչափ պատասխան մը տալու դրուած հարցումին։

ԼՎՈՎԻ ՓՈՐՁԸ

Հայերէն լեզուով եւ բուն իմաստով թատերական առաջին ներկայացումը՝ որուն բացայայտ յիշատակութիւնը ունինք, տեղի ունեցած է 1668 թուականի Ապրիլի 9ին՝ Լեհաստանի հայաշատ Լվով քաղաքին մէջ, որ ծանօթ է նաեւ գերմանական Լեմպէրկ անունով[8]։ Ներկայացուածը ողբերգութիւն մըն է՝ «Մարտիրոսութիւն Սրբոյն Հռիփսիմէի»։ Գրուած է գրաբար ու տաղաչափեալ, եւ ձօնուած՝ Լեհահայոց առաջնորդ Նիկողայոս Արքեպս. Թորոսովիչի։ Կը բաղկանայ համեմատաբար կարճ հինգ արարներէ, զոր հեղինակը «ներգործութիւն» կը կոչէ։ Գործող անձերն են տասնինը հոգի, որոնց անունները եւ ծննդավայրերն ալ նշանակուած են բնագրի ճակատին։ Բնագիրը հրատարակուած է «Բազմավէպ»ի մէջ 1884–1886 տարիներուն՝ Վենետիկեան Քաղաքապետական Գրադարանին նօտրդիր մէկ օրինակին վրայէն[9]։ Ներկայացումը կատարուած է Լվովի Թէաթինեան կրօնաւորներու վարժարանին հայ աշակերտներուն կողմէ։ Հեղինակն է վարժարանին տեսուչը՝ Թէաթինեան հայ կրօնաւոր մը, Ալոյսիսիոս (Ալեքսիանոս) Մարիա Պիդու[10], որուն կը պարտինք նաեւ

8. Տե՛ս Ընդարձակ տեղեկութիւնք զմիանալոյ ժողովրդեանն Հայոց Լեհաստանի ընդ Կաթոլիկ Եկեղեցւոյն յամի Տեառն 1676, հրտ. Կ. ԵԶԵԱՆՑ, Բռնի մխիթիւն Հայոց Լեհաստանի ընդ Եկեղեցւոյն Հռոմայ. ժամանակակից յիշատակարանք, Ս. Պետերբուրգ, 1884, էջ 203։ Հ. Ց. ՏԱՇԵԱՆ, Ցուցակ Հայերէն Ձեռագրաց, Վիեննա, 1895, Թ. 486։ Բնագրին Վենետիկի օրինակին համաձայն՝ ներկայացումը տեղի ունեցած է 1668ի Դեկտեմբերին («Բազմավէպ», ԽԳ (1884), էջ 329)։ Հաւանական է որ գործը ունեցած ըլլայ զանազան ներկայացումներ. արդէն Ապրիլի ներկայացումն ալ՝ դեռ երեք անգամներ կը կրկնուի յաջորդող օրերուն (ԵԶԵԱՆՑ, անդ)։ Լվով՝ ներկայիս կը գտնուի Ուքրանիական Հանրապետութեան հողերուն մէջ՝ մօտ լեհական սահմանագլուխին. 1772–1918 ենթարկուած է աւստրիական տիրապետութեան. 1918–1939 դարձեալ մաս կազմած է Լեհաստանի։

9. «Բազմավէպ», ԽԳ (1884), 330–336, ԽԴ (1885), 33–38, 118–123, 211–217, ԽԵ (1886), 35–43։

10. Տե՛ս ՏԱՇԵԱՆ, անդ։ Կ. ԵԶԵԱՆՑ, անդ։

յիշատակարան մը դպրոցին պատմութեան մասին՝ հիմնարկութենէն (1664) մինչեւ 1669 թուականը, հրատարակուած՝ Եղեանցէ[11]։ Գործը, ըստ Հ. Մ. Ճանաչեանի դատողութեան, «բոլորովին անարժէք չէ, ունի տեղ տեղ զեղեցիկ իմաստներ, բայց ամբողջութեան մէջ կը պակսի հոն բանաստեղծական թռիչքը, կիրքը, զգացումը եւ կեանքը»[12]։

Լվովի մէջ «Հռիփսիմէ» ողբերգութենէն զատ տեղի ունեցած են ուրիշ ներկայացումներ ալ, որոնց կը վկայէ վերոյիշեալ Ալոյսիսիոս, իր յիշատակարանին մէջ, թուելով նաեւ անոնցմէ ոմանց անունները[13]։ Վ. Թերզիբաշեան կ՚ենթադրէ թէ Լվովի թատերական գործունէութիւնը շարունակուած ըլլայ յետագայ տարիներուն ալ։ Ենթադրութիւն մը՝ որ կրնայ զուրկ չըլլալ հաւանականութենէ, թէեւ կը պակսի որեւէ դրական ցուցմունք[14]։ Ամէն պարագայի, Լվովի մէջ ծայր տուած թատերական գործունէութիւնը մեր մշակոյթի յառաջընթացքին մէջ մնացած է իբրեւ կղզեացած երեւոյթ մը. ուստի անբաւարար՝ բացատրելու արդի Հայ թատրոնին ծագումը։

Ս. ՂԱԶԱՐԻ ՄԽԻԹԱՐԵԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

Լվովի փորձէն ետք՝ թատերական ներկայացումներու ցարդ ծանօթ առաջին յիշատակութեան կը հանդիպինք, 1760 թուականին, Վենետիկեան Մխիթարեաններու Մայրավանք՝ Ս. Ղազարի անտիպ ժամանակագրութեան մէջ։ Հոն սա տողերը կը կարդանք. «Ի բարեկենդանի տարւոյս՝ նորընծայք ոչ խաղացին ինչ խաղ առաջի Հասարակութեան, ոչ մեծ եւ ոչ փոքր»[15]։ Սարգիսեան, որ կը մէջբերէ այս տողերը, հիմնուելով միեւնոյն ժամանակագրութեան վրայ՝ ի-այս տողերը, հիմնուելով միեւնոյն ժամանակագրութեան վրայ՝ ի-բրեւ պատճառ ցոյց կու տայ. «վասնզի ձախորդ դէպք մը պատահած էր ազգին»[16]։ Ժամանակագրութեան վերոյիշեալ խօսքերը յայտնի կերպով կը մատնանշեն թէ Բարեկենդանի օրերուն՝ մեծ կամ փոքր թատերախաղի մը ներկայացումը վանքի ժառանգաւորներուն կողմէ՝

11. ԵԶԵԱՆՑ, անդ, էջ 1–135։

12. Պատմութիւն Արդի Հայ Գրականութեան, Վենետիկ, 1953, էջ 296։

13. ԵԶԵԱՆՑ, անդ, էջ 133։

14. Վ. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, Հայ Դրամատուրգիայի Պատմութիւն, 1668–1868, Երեւան, 1959, էջ 114։

15. Հ. Բ. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Երկհարիւրամեայ գրական գործունէութիւն եւ նշանաւոր գործիչներ Վենետկոյ Մխիթարեան Միաբանութեան, Վենետիկ, 1905, Գլ. ԺԱ, էջ 187։

16. Անդ։ Տե՛ս նաեւ Հ. Ե. ՓԷՋԻԿԵԱՆ, Հայկական թատրոնի ծագումը, «Բազմավէպ», ՂԲ (1934), էջ 44։ Նման պատճառ մը յետագային ուրիշ անգամներ ալ արդելք կ՚ըլլայ թատերական ներկայացումներու կատարման (ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, անդ, էջ 192, Բ, Գ)։

© National Library of Armenia

արդէն սովորութեան կարգ անցած իրողութիւն մը ըլլալու էր։ Սակայն Սարգիսեան չէ յաջողած գտնել Ս. Ղազարի Դիւանին մէջ 1774 թուականը կանխող թատերախաղերու յիշատակութիւններ կամ բընագիրներ[17]։ Հ. Մ. Ճանաչեան կը յիշատակէ վանքի դիւանին մէջ պահուած թատերական նախախորձի մը ձեռագիրը 1753էն[18]։

Այս տուեալներու հիման վրայ կարելի չէր ճշդրտօրէն սահմանել՝ թէ շուրջ ո՛ր թուականին կրնան սկսած ըլլալ Մխիթարեան մայրավանքին մէջ թատերական ներկայացումները։ Ասով հանդերձ, հաւանական պիտի ըլլար ենթադրել թէ 1760ի ատենները՝ Մխիթարեան թատրոնը ունենար արդէն 10–15, գուցէ նոյնիսկ աւելի տարիներու անցեալ մը։

Այսօր, ուրախ ենք յայտնելու որ, շնորհիւ Ս. Ղազարի դիւանին մէջ կատարուած նոր պրպտումներու, հարցը կրնանք լուսաբանուած նկատել։ Արդարեւ, այդ պրպտումներու ընթացքին երեւան եկած է վանքի հնագոյն մէկ ժամանակագրութիւնը, փոքրադիր, ուր կը գտնենք թատերական ներկայացումներու վերաբերեալ նախնական վկայութիւններ, որոնք մեզ կը տանին մինչեւ 1730ական թուականները[19]։

Այս ժամանակագրութիւնը ունի երկու խմբագրութիւն. համառօտ եւ ընդարձակ։ Երկու խմբագրութիւններն ալ կը սկսին 1724ին, բայց մինչ համառօտը կը հասնի մինչեւ 1745ի Մայիսը, ընդարձակը կ՚աւարտի 1749ի վերջը։ Համառօտը դրի առնուած է Հ. Սիմոն Աստուածատրեանէ († 1757), ընդարձակը՝ Հ. Իգնատիոս Խաչատուրեանէ († 1780)։

Արդ, երկու խմբագրութիւններն ալ կը յիշատակեն թատերական ներկայացումներ, որոնցմէ հնագոյնը տեղի ունեցած է 1730ին։ Յաջորդաբար յիշուած ներկայացումներու թուականներն են. ա) համառօտին մէջ՝ 1734, 1737, 1742 (երկու տարբեր նիւթեր՝ Յունուար 28ին եւ 30ին)։ բ) ընդարձակին մէջ՝ 1737, 1742 (յիշուած է միայն Յունուար 30ի խաղը), 1743, 1744։

17. Անդ, էջ 191։
18. ՃԱՆԱՉԵԱՆ, անդ։
19. Դեռ 1936ին, Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարանի հարիւրամեայ յոբելեանին առիթով, «Բազմաֆվէպ»ի խմբագրականը (էջ 67) կը յայտարարէր թէ «Նոր ճշդումներու համեմատ՝ Մխիթար արդէն 1730ին թատրոնն հիմնած էր Ս. Ղազարի մէջ» առանց որեւէ անդրադարձ լուսաբանութեան կամ փաստարկութեան։ Այդ թուականներուն «Բազմավէպ»ի խմբագրապետն էր Հ. Եղիա Փէչիկեան, որ իր բազմակողմանի հմտութեան կը միացնէր նաեւ մանրազնին ծանօթութիւն մը Ս. Ղազարի դիւանական վաւերաթուղթերուն, եւ շատ հաւանօրէն վերոյիշեալ հաւաստումը կը կատարէր հիմնուած այն միւնոյն ժամանակագրութեան վրայ, որ մեր ալ եզրակացութիւններուն աղբիւրը կը կազմէ։ Ուշադրաւ է որ այս ժամանակագրութիւնը տակաւին անծանօթ ըլլալու էր Հ. Եղիայի՝ «Հայ թատրոնի ծագումի» մասին երկու տարի առաջ դրի առած իր վերոյիշեալ յօդուածին մէջ։

Հոս կը փափաքինք հրապարակաւ յայտնել մեր շնորհակալիքը՝ հոդեկից Հ. Սահակ Ճեմճեմեանի, որ աղնուօրէն մեր ուշադրութեան յանձնեց յիշեալ ժամանակագրութիւնը։

Այս թուականներուն յիշատակութիւնը տարամերժ իմաստով ընդունելու չէ, այսինքն թէ միայն այդ տարիներուն ներկայացումներ կատարուած ըլլան։ Երկու խմբագրութիւններուն միջեւ նշմարուող տարբերութիւնները յիշատակելու մէջ այս կամ այդ ներկայացումը՝ մատնանիշ կ՚ընեն արդէն ինքնին թէ ժամանակագիրները նպատակ չեն ունեցած արձանագրել կարգով բոլոր ներկայացումները։ Բացի ասկէ, անոնք թատերական ներկայացումները կը յիշեն պատահաբար, միշտ ուրիշ դէպքի մը առընչութեամբ, որ մասնաւոր յիշատակութեան արժանի նկատուած է, ինչպէս՝ երեւելի անձի մը կամ բարեկամի մը այցելութիւնը եւ ներկայութիւնը հանդէսին։ Այս երեւոյթը կը մատնանշէ թէ թատերական ներկայացումները, որոնք տեղի կ՚ունենային Բարեկենդանի շրջանին, ժամանակագրին կողմէ նկատուած են իբրեւ սովորական եղելութիւն մը, որով անկարօտ՝ մասնաւոր յիշատակութեան, այնքան որ՝ այդ շրջանի պաշտօնական ժամանակագրութիւնը, զոր տեսած է նաեւ Սարգիսեան, գրի առնուած Հ. Մատթէոս Եւդոկիացիէ, բոլորովին զանց կ՚ընէ զանոնք։ Ասոր հակառակ, սկզբնական շրջաններուն յիշատակութեան արժանի նկատուած է թատերական ներկայացումներու զանցառութիւնը, ինչպէս 1760ին, զոր արդէն տեսանք։ Բայց դեռ ասկէ ալ առաջ, 1747ին, մեր նորագիւտ ժամանակագրութիւնը ոչ միայն կը յիշէ թէ այդ տարին թատերախաղ չէ բեմադրուած, այլ բացայայտօրէն կը հաստատէ նաեւ՝ ամէն տարի, Բարեկենդանի շրջանին, թատրոն մը ձեւացնելու վանական սովորութիւնը։ Ահա՛ ժամանակագիրին խօսքերը. «Յայսմ ամի յաւուրս Բարեկենդանի ոչ արարաք խնջոյս ուրախութեան, եւ ոչ խաղս, որպէս սովոր էր մեզ առնել յամենայն ամի ի Նորընծայարանի, վասն հիւանդութեան Աբրահօրն»։

Ե՞րբ սկսած էր Ս. Ղազարի մէջ այս սովորութիւնը։

Ինչպէս ըսինք, Ս. Ղազարի մէջ թատերական ներկայացումի առաջին յիշատակութիւնը կը պատկանի 1730ին։ Կարելի՞ է այս թուականը նկատել իբրեւ պաշտօնական սկզբնաւորութիւնը Մխիթարեան թատրոնին։ Կը խորհինք թէ այո։ Արդարեւ, ընդարձակ խմբագրութեան մէջ սա խօսքերը կը կարդանք. «Յայսմ ամի սկսան նորընծայքն ի չորս աւուրս Բարեկենդանին խաղալ զզարմանալի խաղսն զայնոսիկ, որք գրեալ կան ի Թուղթսն խաղից։ Եւ ի վերջին աւուրն գտաւ առաջիկայ Տէր Պետրոսն, որ եկեալ էր ի Բասենայ ի Լիզոռնայ, եւ անտի Վէնէտիկ» (ընդգծումը մեզմէ)։ Այս խօսքերուն ամէնէն բնական մեկնութիւնն այն է թէ «սկսան» բայով ժամանակագիրը

© National Library of Armenia

ուղած է մատնանշել թատերական ներկայացումներու սկզբնաւորութիւնը Ս. Ղազարի մէջ՝ իբրեւ նոր երեւոյթ մը։ Ասիկա դեռ աւելի կը հաստատուի՝ երբ համեմատենք երկու խմբագրութիւնները։ Արդարեւ, համառօտին մէջ կը կարդանք պարզապէս. «Տէր Պետրոսն, որ եկեալ էր ի Բասենու, առաջիկայ դտաւ վերջնոյ խաղի, զոր ի Բարեկենդանին արարին նորընծայք»։ Այս համեմատութենէն իսկոյն աչքի կը զարնէ ընդարձակ խմբագրութեան հեղինակին մտահոգութիւնը չեշտելու՝ թէ այդ ներկայացումները սկիզբ մըն էին, որով կ՚ունենանք միակ պարագան, այս սկզբնական շրջաններուն, ուր ուղղակի ներկայացում մը կը յիշատակուի, անկախաբար՝ յարակից պարագաներէ։

1730 թուականը, միեւնոյն ատեն, պատմական շատ յարմար շրջածիր մը կ՚ընծայէ թատերական գործունէութեան սկզբնաւորումին։ Արդարեւ, ներկայացումներուն մէջ դերակատարութեան գլխաւոր բեռը կը ծանրանար վանքի պատանի ուսանողներուն վրայ։ Արդ, նոյն ժամանակագրութեան համաձայն, Մխիթար Աբբահայր, որուն հետեւորդներու առաջին կորիզը կազմած էին չափահաս անձեր, 1724ին է որ կ՚որոշէ Միաբանութեան յաջորդականութիւնը ապահովել յարմար պատանիներու ընտրութեամբ, որոնք ստանային մասնաւոր պատրաստութիւն մը։ Այս նպատակով կը ծրագրէ բանալ վանքին մէջ նորընծայարանի բաժին մը, եւ այս ուղղութեամբ հրահանգներ կը ղրկէ Արեւելք գտնուող իր քարոզիչներուն, որպէսզի Վենետիկ ղրկեն յարմար պատանիներ։ Նորընծայարանի շինութեան աշխատանքները կը սկսին 1726ին եւ կը լրանան 1727ի վերջերը[20]։ Հետեւաբար, այդ թուականէն ասդին է որ Մխիթար Աբբահայր յատուկ դրութեամբ կը կազմակերպէ վանքի ուսանողներուն հոգեւոր, կրթական եւ ուսումնական պատրաստութիւնը, եւ 1732ին բարձրագոյն դասարաններու աշակերտները կը տեղաւորէ նոր եւ անջատ շէնքի մը մէջ, զոր կը կոչէ վարժարան։ Դարձեալ 1730ին է որ կը սկսի այդ ուսանողներուն կանոնաւորաբար գիւղագնացութեան շրջան մը բոլորել տալ Վենետիկի մերձաւոր գիւղերէն մէկուն մէջ[21]։ Ուրեմն, վանքի ուսանողներուն կրթական եւ ուսումնական ծրագրին եւ առօրեայ ապրելակերպին կազմակերպութեան այս շրջածիրին մէջ շատ յարմար կերպով կը զետեղուի թատերական ներկայացումներու ըսկզբնաւորութիւնը Ս. Ղազարի մէջ՝ 1730 թուականին։

Ժամանակագիրը կ՚աւանդէ նաեւ բեմադրուած նիւթերը, բացի 1730ի ներկայացումէն, որուն համար կը գոհանայ «զզարմանալի

20. Հ. Ղ. ՏԱՃԵԱՆ, Ս. Ղազարու Նորընծայարանի հիմնարկութեան 200 Ամեակը (1726–1926), «Բազմավէպ» ՁԳ (1926), էջ 143։

21. Անդ, էջ 144։

խաղն զայնոսիկ, որք գրեալ կան ի թուղթսն խաղիցն» խորհրդաւոր խօսքերով։ 1734ին կը ձեւացնեն «Խաղ հիւանդին», 1737ին «Բաղամ եւ Բաղ», 1742ի Յունուար 28ին «Խաղ հիւանդին», Յունուար 30ին «Նահատակութիւն Եր. Տն. Կոմիտասայ», 1743ին «Խաղ ճգնաւորաց», 1744ին դարձեալ Տ. Կոմիտասի նահատակութիւնը, որ 1776ին երրորդ բեմադրութիւն մըն ալ կ՚ունենայ, թէեւ բնագրի նոյնութեան մասին չենք կրնար բան մը ըսել։ Այս խաղերէն ոչ մէկը հասած է մեզի կամ ցարդ գտնուած։

Մեր ձեռքը հասած հնագոյն թատերախաղը կը կրէ 1 Մարտ 1753 թուականը։ Ասիկա եւ յաջորդ տարիներուն բեմադրուած խաղերէն ոմանք մինչեւ ԺԸ. դարու վերջին տասնամեակը՝ հաւաքուած են առանձին տետրի մը մէջ, զոր Սարգիսեան չէ տեսած, եւ եթէ կը յիշէ խաղեր որ հոն կը գտնուին, զանոնք առած է կրկնակ ընդօրինակութիւններէ։

1753ի խաղը անվերնագիր է եւ ինչ որ մեզի հասած է բուն բնագիրը չէ, այլ խօսակցութիւններու եւ գործողութիւններու նկարագրութիւնն է գրաբար լեզուով, մինչ բուն խաղը աշխարհաբար եղած է, ինչպէս կը հասկնանք վերջին տեսիլը պարունակող պատառիկէ մը, որ տետրին մէջ ազուցուած է։ Այսպէսով 55 տարի կը կանխենք Սարգիսեանէ յիշուած առաջին աշխարհաբար կատակերգութիւնը «Անհաւատ սառաֆի նենդասիրութիւնը» եւ 52 տարի՝ «Տէր Փիլոս» զաւեշտը, զոր Սարգիսեան չի յիշեր եւ որուն բնագրին մէկ օրինակը կը պահուի ՀՍՍՀ Գիտ. Ակադեմիայի Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին մէջ[22]։ ԺԸ. դարու կէսերուն՝ ժողովրդական լեզուի բեմ հանուելու պարագան կը կազմէ ինքնին այնքան ուշագրաւ երեւոյթ մը, որ արդէն բաւարար է քօղազերծելու Մխիթարեան թատրոնի մայր աղբակներէն ոմանք, որոնց մասին աւելի ետք պիտի անդրադառնանք։

Խաղին նիւթը կարելի է բնութագրել իբրեւ այլաբանական կատակերգութիւն մը։ Թագաւորի մը, որ տրտում ու մտածկոտ նստած է մեծ խրախճանքի մը օրը, եղբայրը կը հարցնէ թէ ինչո՛ւ չի մասնակցիր հասարակաց զուարթութեան։ Թագաւորը, իբրեւ պատասխան, յաջորդ օրը բանտարկել տալով իր եղբայրը՝ անոր առջեւ կը դնէ կարելի ու երեւակայելի ամէն զուարճութիւն. բայց ո՛չ մէկը կը յաջողի շարժել եղբօր ծիծաղը։ Այն ատեն թագաւորը կ՚եղրակացնէ

22. Հմմտ. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 176 յլք.։ ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, անդ, էջ 133 յլք.։ Արդոյ հեղինակները կը կարծեն թէ զաւեշտին անունը ըլլայ «Խաղարկութիւն ի վերայ սեղանոյ», մինչդեռ ասիկա հասարակաց խորագիր մըն է՝ զոր գրուած կը տեսնենք ձեռագիրներու մէջ բազմաթիւ զաւեշտներու ճակատին։ Կը նշանակէ պարզապէս «խաղարկութիւն ի ժամու ընթրեցց», ինչպէս գրուած կը գտնենք ուրիշ զաւեշտներու սկիզբը։

© National Library of Armenia

թէ մինչեւ որ այս աշխարհի մէջ ենք, եւ անոր ցաւերն ու հոգերը կը կրենք, ոչ մէկ հաճոյք կարող է՝ մարդուս կատարեալ ուրախութիւն պարգեւել:

Այս առաջին խաղին կը յաջորդեն կարդաւ. «Նաբուդոդոնոսոր, երեք մանկունք եւ Դանիէլ» (27 Յունուար 1755), Բարեկենդանի վերաբերեալ այլաբանական ներկայացում մը՝ անվերնագիր (22 Փետր. 1756), «Ս. Անտոն Աբբայ» (25 Փետր. 1756): Ասոնց կը հետեւի անթուական խաղերու շարք մը. «Արարք Լուտերիոսի», «Եմիանոս վարդապետ դատապարտեալ», «Եւլոժի քարահատ», «Յոբ»[23], «Յովասափ»: Ասոնք հաւանաբար կը պատկանին 1757–1788ի շրջանին, քանի որ «Յովասափ»ին կը յաջորդէ «Դաւադրած մահ Խոսրովու արքայի Հայոց յԱնակայ» ողբերգութիւնը 1789էն, զոր կը յիշէ նաեւ Սարգիսեան:

1774էն մինչեւ 1860ական թուականները, երբ թատրոնը ազգին մէջ այլեւս հաստատուած իրողութիւն մը կը դառնայ, Սարգիսեան թուած է Ս. Ղազարի դիւանին մէջ հարիւրէ աւելի ինքնագիր կամ թարգմանածոյ թատերախաղեր, որոնք, բացի քանի մը բացառութիւններէ, բեմադրուած ալ են[24]: Բեմադրութիւնը տեղի կ'ունենար

23. Ասիկա կրնայ ըլլալ վանքի ժամանակագրութեան մէջ 1779ին յիշուած «Յոբ»ի խաղը (հմմտ. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, անդ, էջ 182):

24. Սարգիսեանի ցանկէն դուրս մնացած են նախնական շրջանի հետեւեալ խաղերը. «Տեսիլ հանդիսի ժողովոյն կոստանդնուպոլսոյ, որ եղեւ ի Սրբոյն Փլաբիանոսէ ի սակս դատապարտութեան Եւտիքէսի» (Հ. Մ. Զախչախեան, 1783), «Բազսակ արքայ Պարթեւաց» (178?), «Ազատումն Յովսեփայ ի բանտէն» (անթուական), «Հաճի Մելքոն» (անթուական, կրկին կը բեմադրուի 1805ին), «Հրեայն սառաֆ» (անթուական, Թուրքերէն), «Պատկեր հանդիսի կործանման Արշակունեան տէրութեան» (1791), «Տեսութիւն հանդիսի ծննդեան» (1794), «Տեսիլ հանդիսի վկայաբանութեան սրբոյն Եւստաքէոսի եւ երկուց որդւոց նորա Ագապիոսի եւ Թէոպիստեայ» (1795, եթէ նոյնը չէ ասիկա Սարգիսեանի 1783ին յիշած համանիւթ խաղին հետ: Դարձեալ կը ներկայացուի 1796ին), «Յայտնութիւն Յովսեփայ Նահապետին» (179?, տարբեր՝ 1784ին Հ. Ս. Պրոնեանի յօրինածէն, զոր կը յիշէ Սարգիսեան), «Եմիանոս վարդապետ դատապարտեալ» (անթուական. վերոյիշեալ համանուն նիւթին վերամշակումն է Թուրքերէն լեզուով), «Հրեայ թէլլալ եւ Մէհէմմէտ չէլէպի» (179?, Թուրքերէն), «Հասան քատրը եւ Հրեայ Աւռամ» (179?, Թուրքերէն. տարբեր՝ Սարգիսեանի յիշած 1812ի «Հրեայ Աւռամ»էն), «Զալբիս չուխաճի» (անթուական, Թուրքերէն): «Տէր Փիլոս» (1805), «Տէր Փիլոս» (1806. միեւնոյն հերոսին շուրջ ուրիշ մշակում մը) «Տէր Գալուստ» (1806): Այս վերջին երեք զաւեշտներէն առաջ միեւնոյն տեսարին մէջ կան հետեւեալ ողբերգութիւնները՝ անվերնագիր եւ անթուական. «Յովսէփ», «Դաւադրութիւն ընդդէմ Աշոտոյ Երկաթի», «Վարդան Մամիկոնեան»: Զաւեշտները բնագիրներուն մէջ ընդհանրապէս անվերնագիր են. ասոնց վերնագիրները մենք յարմաքցուցինք՝ համաձայն նիւթին կամ խաղին սկիզբը դրուած համառօտ բացատրութեան: Ինչ ինչ խաղերու կորսուելուն պատճառ եղած է 1883ի հրդեհը, որուն զոհ գացած է դիւանին մէկ մասը (տե՛ս ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, էջ 191):

ընդհանրապէս խաղին դրութեան կամ թարգմանութեան մերձաւոր թուականի մը: Խաղեր՝ որոնք յատկապէս ազդած են հանդիսականներուն վրայ՝ կրկնուած են նաեւ յաջորդ տարիներուն, մերթ՝ նորերու կողքին:

Սկզբնական շրջաններուն կը գերակշռեն ողբերգութիւնները: Սարգիսեանի յիշած առաջին զաւեշտը՝ «Պէքռի Մուստաֆայի նկարագիրը» 1807էն է: Բայց մենք տեսանք որ այդ թուականէն առաջ ալ Ս. Ղազարի խաղացանկին մէջ տեղ դրուած են, սկսեալ 1753ի մեր ձեռքը հասած առաջին խաղէն, բազմաթիւ կատակերգութիւններ եւ զաւեշտներ, մերթ նաեւ տրամներ. այսպէս՝ 1756ի ներկայացումը «Բարեկենդան»ի, «Յոբ», «Յովասափ», «Հաճի Մելքոն», «Հրեայն սառաֆ» եւլն.: Կատակերգութեան եւ զաւեշտի երեւումով բեմի վրայ մուտք կը գործէ նաեւ ժողովրդական լեզուն՝ աշխարհաբարը, ընդհանրապէս պոլսական ռամկօրէնի ձեւով՝ խառն թուրքերէն բառերով եւ ասութիւններով: Երբեմն կը զգացուի, սակայն, աւելի մաքուր եւ խնամուած աշխարհաբար մը գործածելու ձգտումը, թէեւ միշտ խառն ինչ ինչ թուրքերէն բառերով, որոնք գրեթէ անբաժան տարրերն էին Պոլսոյ ժողովրդական լեզուին: Այս չափանիշներուն համաձայն, խօսակցական բաւական կոկիկ աշխարհաբարի նմոյշ մը կ'ընծայէ արդէն «Յովասափ»ի խաղը: Ընդհանրապէս, զաւեշտի պարունակութիւնն է որ կ'որոշադրէ լեզուին հանդամանքը: Կան խաղեր՝ մասամբ հայերէն աշխարհաբար եւ մասամբ թուրքերէն՝ գործող անձերու ազգութեան համաձայն[25]. յաճախ կը հանդիպինք նաեւ յունարէն կամ իտալերէն նախադասութիւններու, երբ գործողը յոյն մը կամ «լեւանդին» մը կը ներկայացնէ, կամ Հրեաներու յատուկ առոգանութեամբ ու դարձուածքներով թուրքերէնի: Իտալերէնախառն աշխարհաբարով է «Մորոսք արտաքոյ փակարանին» զաւեշտը[26]: Երբեմն բեմ հանուած են նաեւ պոլսականէն տարբեր գաւառաբարբառներ՝ զուտ կամ խառն ձեւով հայկական ուրիշ բարբառներու կամ թուրքերէնի հետ[27]: Հուսկ կան նաեւ ամբողջութեամբ թուրքերէն զաւեշտներ ու տրամներ՝ որոնց թիւը տասնհինգը կ'անցնի[28]:

25. Հմմտ. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, անդ, էջ 201 յջբ.:

26. Անդ, էջ 208:

27. Հմմտ. անդ, էջ 201, Իբ. 206, ԾԲ. 211, ՀԳ. 217, ՃԶ:

28. Թուրք թատրոնի ծանօթ քննադատ Փրոֆ. Մեթին Անտ, վերջերս հրատարակուած իր արժէքաւոր երկասիրութեան մէջ՝ ուր շատ հանգամանօրէն կ'անդրադառնայ Թրքական թատրոնի ծագումին մէջ հայ թատրոնի կատարած դերին վրայ, հետեւեալը կը գրէ Մխիթարեաններու հեղինակած կամ թարգմանած Թուրքերէն թատերախաղերու լեզուին մասին. «Ուշագրաւ երեւոյթ մըն է որ թատերախաղերու լեզուն, հակառակ ինչ ինչ շարահիւսական անկանոնութիւններու եւ ինչ ինչ բառերու սխալ գործածութեան, շատ սահուն եւ վճիտ Թուրքերէն մըն է» (Oyunların dili Türkçe sözdizimi kurallarına aykırılık-

© National Library of Armenia

Մխիթարեաններու խաղացանկին մէջ՝ ողբերգութիւններու եւ զաւեշտներու քով՝ տրամները չնչին համեմատութիւն մը կը կազմեն, ընդամէնը եօթը հատ՝ Սարգիսեանի ցանկին համաձայն, մինչ յիշուած ողբերգութիւններու թիւն է յիսունմէկ։ Զաւեշտներու ռամկական եւ յաճախ խառն լեզուին փոխարէն՝ տրամներու լեզուն ընդհանրապէս միակերպ է, այսինքն՝ ամբողջութեամբ գրաբար, աշխարհաբար, կամ Թուրքերէն։ Ողբերգութիւններու համար գրեթէ առանց բացառութեան գործածուած է գրաբարը։ Խաղերուն ստուար մեծամասնութիւնը ինքնագիր արտադրութիւններ են Մխիթարեան Միաբաններու։ Ունինք տասնմէկ թարգմանութիւններ եւ բաւական թիւով թարգմանաբար կամ հետեւողաբար յօրինումներ[29]։ Երբեմն կը հանդիպինք նաեւ միեւնոյն երկէն ներշնչուած տարբեր յարմարցումներու։ Այսպէս Մոլիէռի «Ակամայ բժիշկ»ը ունեցած է երկու տարբեր վերածումներ՝ 1813ին եւ 1837ին[30]։ Խնդրոյ առարկայ թատերախաղերուն մեծ մասը մնացած է առանց հրատարակութեան։ Ըստ Սարգիսեանի, անոնցմէ «22ի չափ Բազմավէպի միջոցով, եւ 20ի չափ ալ առանձին տպագրութեամբ» լոյս ընծայուած են[31]։

lara, kimi sözcüklerin yanlış kullanılmasına karşın çok duru, arı bir Türkçe kullanılmış olması çok ilginçtir) (Tanzimat ve İstibdat döneminde Türk Tiyatrosu (1839-1908) [Թուրք թատրոնը բարեշրջումի եւ բռնատիրութեան շրջաններուն], Անգարա, 1972, էջ 65)։ Զերմօրէն դնահատելի է Փրոֆ. Մեթին Անտի անաչառ եւ իրաւախոհ մերձեցումը՝ Թուրք թատրոնի ծագումին մէջ Հայերու կատարած կենսական դերին, որուն նուիրուած էջերը կը բռնեն գրեթէ երկու երրորդը՝ իր աւելի քան չորս հարիւր էջնոց ուսումնասիրութեան։ Նշանակալից են յատկապէս իր սա եզրափակիչ խօսքերը. «Թուրքերէն լեզուով թատրոնին զարգացման ուղղութեամբ իրենց անկեղծ ջանքերուն համար՝ հայ արուեստագէտներուն ի՛նչ կերպով ալ շնորհակալ ըլլանք՝ քիչ է» (Türk dilinde tiyatronun gelişmesinde içten çabaları için Ermeni sanatçılara ne türlü teşekkür etsek azdır) (Անդ, էջ 450)։

29. Կարեւոր թարգմանութիւններէն ու վերածումներէն յիշենք՝ Ալֆիէրիի «Սաուղ»ը (1821) եւ «Բրուտոս»ը (1833), Մեթասթազիոյի «Թէմիստոկլէս»ը (1826), «Հոեգուղոս»ը (1816), «Արտաչէս Երկայնաձեռն»ը, Սքրիպի «Սքանչելագործ բժիշկներ»ը (1853), Մոլիէռի «Կեղծաւոր Տիրացուն» (Tartuffe) (1837), «Բժիշկ բռնի»ն (1837), Մոնդիի «Արիստոդէմ»ը, Շէյքսպիրի «Մակբէթ»ը (1864), Վոլթէռի «Մերովպէ»ն (1832), Գոլդոնիի «Գողիքտոս»ը (1830)։ Ասոնցմէ «Սաուղ»ը եւ «Մերովպէ»ն կրկին թարգմանուած եւ հրատարակուած են Բագրատունիի կողմէ «Ճաշակ Հին եւ Նոր Ողբերգութեանց» շարքին մէջ 1869ին։ Հ. Ե. Հիւրմիւզեանի կողմէ կրկին թարգմանութեամբ լոյս ընծայուած է «Արիստոդէմ»ը 1873ին, իսկ «Գողիքտոս»ը՝ Հ. Գ. Հիւրմիւզեանի կողմէ 1858ին եւ ունեցած է երկրորդ տպագրութիւն մը 1873ին։ Շէյքսփիրեան թարգմանութիւններու մասին տե՛ս Հ. Ն. ՏԷՐ-ՆԵՐՍԷՍԵԱՆ, Շէյքսփիր եւ Մխիթարեանները, «Բազմ.» ձիբ (1964), էջ 283-296։ Լ. ՍԱՄՈՒԷԼԵԱՆ, Շեքսպիրը եւ Հայ գրական ու թատերական մշակոյթը, Երեւան, 1974, էջ 61-71։

30. Տե՛ս ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Անդ, էջ 211։

31. Անդ, էջ 218։

Ներկայացումները տեղի կ'ունենային ընդհանրապէս Բարեկենդանի եւ Ծնունդի շրջաններուն՝ Ս. Ղազարի վանքին մէջ[32]. իբրեւ թատերասրահ կը գործածուէր վանքին ընդարձակ ճաշարանը եւ կամ նորընծայարանի հանդիսասրահը։ Դերակատարներն էին վանքի լիկէոնական եւ բարձրագոյն կարգերու ժառանգաւոր ուսանողները՝ 16-25 տարեկանի միջեւ երիտասարդներ։ Դերուսոյցի, բեմադրիչի եւ բեմայարդարի պաշտօնները կը ստանձնէին ուսանողներու մեծաւորները՝ ինչպէս նաեւ բեմական ձիրքերով յատկապէս օժտուած միաբաններ։ Ներկայացումներու գլխաւոր պատասխանատուն էր դերուսոյցը՝ որուն կը գործակցէին բացի բեմադրիչէն եւ բեմայարդարէն՝ հանդերձապետ, յուշարար, երգչապետ ու վարագուրաձիգի նման պաշտօնատարներ։ Թատերախաղերու հեղինակներուն եւ վերածիչներուն միջեւ նուազ ծանօթ անուններու կարգին կը հանդիպինք նաեւ Մխիթարեան Միաբանութեան գրական, բանասիրական ու կրթական մարզերու մէջ ականաւոր գործիչներուն՝ ինչպիսի են Ինճիճեան, Աւետիքեան, Զախչախեան, Բագրատունի, Հ. Պետրոս Մինասեան եւ ուրիշներ։ Ներկայացումները կը սկսէին բացառիկ ճշտութեամբ նախապէս ծանուցուած ժամին համաձայն։ Ծանուցումները կը կատարուէին տպագրեալ մասնաւոր հրաւիրագիրներով։ Ցաճախ կը պատահէր որ ներկայացումէն ետք՝ հանդիսատես միաբաններէն մին կամ միւսը ելլէր եւ արտայայտէր իր տպաւորութիւնները նիւթին եւ խաղարկութեան մասին[33]։

Բնական է հարց տալ թէ որո՞նք էին հանդիսատեսները այսքան բծախնդրութեամբ եւ հանդիսաւորութեամբ պատրաստուած խաղերուն։ Բնականաբար նախ եւ առաջ՝ Ս. Ղազարի եւ 1836էն սկսեալ նաեւ Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարանի մէջ պաշտօնավարող միաբանները։ Ասոնց թիւը 1800ի առաջին տասնամեակներուն քառասունի մօտ կը գտնուէր, մինչ ութսունէ աւելի էր Միաբանութեան անդամներուն ընդհանուր թիւը։ Մուրատ-Ռափայէլեանի աշակերտութիւնն ալ, ինչպէս նաեւ Վենետաբնակ հայեր՝ որոնք բաւական թիւ մը կը կազմէին այդ թուականներուն, յաճախ ներկայ կ'ըլլային ներկայացումներուն։ Բայց այսքանով չէր սահմանափակուեր հանդիսականներու շրջանակը։ Փատովայի, Պոլոնիայի եւ Փիզայի մէջ ուսանող հայ երիտասարդներ, շատ անգամ Մխիթարեաններէ հովանաւորուած, Թրիեստի, Լիվոռնոյի եւ այլ քաղաքներու ազգայիններ ալ կը պատկանէին Ս. Ղազարի թատրոնին բնականոն յաճախողներու խում-

32. Ծնունդի ներկայացումները աւելի ուշ կը սկսին։ Ժամանակագրութիւններու առաջին յիշատակութիւնները միշտ Բարեկենդանի կը վերաբերին։ Ծնունդի ձեռագիրներս գտնուող առաջին խաղը 1794էն է, ասոր կը յաջորդէ ուրիշ մը 1817ին եւ անկէ ետք աւելի կ'ընդհանրանան։

33. Հմմտ. Անդ, էջ 186-191։

© National Library of Armenia

բին։ Հանդիսատեսներու միջեւ կը գտնուէին մինչեւ իսկ՝ Բարեկենդանի արձակուրդներու կամ գործի բերումով Վենետիկ ժամանած ազգայիններ Թրանսիլուանիոյ հեռաւոր գաղութներէն, որոնց հետ Մխիթարեանները շատ կանուխէն չփում հաստատեր էին։ Ուրիշ գաղութներէ ալ զանազան առիթներով թատերախաղերը դիտած են հիւրաբար Վենետիկ գտնուող ականաւոր ազգայիններ՝ ամիրաներ, եկեղեցականներ, բժիշկներ, որոնց անունները պահուած են վանական յիշատակարաններու մէջ[34]։

Ինչ կը վերաբերի բեմադրութեան եւ խաղարկութեան որակին՝ կարծելու չէ թէ նախնական կամ արհամարհելի չափանիշներու վրայ գտնուէր։ Պէտք է խորհիլ որ հանդիսատեսները, նամանաւանդ միաբանները՝ զարգացած, գրական ճաշակի տէր մարդիկ էին, եւ ինչ որ ամէնէն կարեւորն է՝ հասարակաց գործունէութիւններու բարւոք կատարման ծայր աստիճան նախանձախնդիր քննադատներ, ըստ վանական վաղեմի աւանդութեան։ Ստուգիւ ժամանակակից անձերու վկայութիւններ կը հաստատեն ներկայացումներուն որակաւոր մակարդակը[35]։ Սակայն, նոյնը պիտի չկարենանք ըսել, առհասարակ, բեմադրուած ինքնագիր թատրոններու գրական արժէքին նկատմամբ։ Անոնց մեծ մասը պատահական արտադրութիւններ են, գրուած աւելի գործնական եւ անմիջական նպատակներով՝ քան գեղարուեստական մտահոգութեամբ։ Թատրերգութիւնը գլխաւոր զբաղանքը չէ կազմած Մխիթարեան թատերական շարժումին իրենց նպաստը բերող միաբաններէն ոչ մէկուն։ Անոնցմէ ամէնէն անուանիները անդամ որեւէ յաւակնութիւն չեն տածած իբրեւ թատերագիր։ Այդ գործերը մնայուն արժէք մը եթէ կը ներկայացնեն՝ ատիկա կը կայանայ գըլխաւորապէս այն մղումին մէջ՝ զոր տուած են դեռ մանուկ թատրոնի մը սկզբնաքայլերուն։

Ողբերգութիւններու նիւթերը կ՚առնուէին ընդհանրապէս սրբազան եւ կամ ազգային պատմութենէն, յաճախակի նաեւ սուրբերու վարքէն։ Օտար ազգերու պատմութիւնն ալ երբեմն նիւթ ընձեռած է ողբերգութիւններու[36]։ Մխիթարեաններու թատերացանկին մէջ մըտած է մինչեւ իսկ հեռաւոր Զինաստանը իր բարոյացուցիչ պատմուածքներով եւ աւանդութիւններով[37]։

Զաւեշտներու նիւթերը առնուած են ընդհակառակն ժողովուրդին առօրեայ կենցաղէն։ Պոլսոյ ու գաւառի հայութեան զանազան հատուածները, ընկերային խաւերն ու դասակարգերը ցուցադրուած

34· Հմմտ. Անդ, էջ 188, 192, յլք։
35· Հմմտ. Անդ, էջ 189-190։ Հ. Ե. ՓԷՋԻԿԵԱՆ, անդ։
36· Հ. Ե. Թովմաճեանի «Մենամարտութիւն Ովրատիոսեանց եւ Կուրիասեանց» ողբերգութիւնը, ներկայացուած 1804ի Փետրուար 7ին։
37· Տե՛ս ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, անդ, էջ 213։

են այդ բեմին վրայ՝ իրենց բարքերով, մտայնութեամբ, փոխյարաբերութիւններով, մտային զարգացման մակարդակով, նկարագրի յոռի ու լաւ կողմերով, ինչպէս նաեւ օտարներու հետ իրենց յարաբերութիւններով։ Քաղքենին ու շինականը, պահպանողականը, յառաջդիմականը, դաղթավայրերու հայութիւնը, ազդեցիկ դասակարգերը, վաճառականը, արհեստաւորը, տիրացուն, գրագէտը, վաշխառուն, ուծացածը եւ դեռ ուրիշ անհամար տիպարներ կենդանիօրէն կերպագրուած են հոն իրենց նկարագրին ցայտուն գիծերով։

Թիւով արդէն քիչ եղող տրամներուն նիւթ հայթայթած են բացի ժողովուրդին առօրեայ կենցաղէն՝ նաեւ Ցիսուսի կեանքը եւ կամ օրուան քաղաքական ու վարչական պայմանները։

Մխիթարեան թատրոնի մշակած նիւթերուն տրուած այս հպանցիկ ակնարկը յայտնի կերպով կը բնորոշէ այդ թատրոնին նկարագիրը եւ հիմնական ուղղութիւնները։ Ան նպատակ չունի լոկ ժամանց մը ըլլալու, միայն զուարճացնելու կամ յուզելու, այլ կ՚ուզէ միեւնոյն ատեն կրթել, պարզել մարդկային կեանքի վերաբերեալ իրականութիւններ, ներշնչել որոշ դաղափարականներ։ Ողբերգութիւնները՝ իրենց բովանդակութեամբ, կը մնան աւելի դաղափարական դետնի վրայ, կը ձգտին կերտել ունկնդիրներու մէջ տեսլական աշխարհ մը։ Հերոսներու տիպարները՝ որոնք բեմին վրայ կը կերպադրուին՝ մէկ մէկ անձնաւորումներ են կրօնական կամ քաղաքացիական որոշ առաքինութիւններու։ Հայրենասիրութիւնը, իբրեւ զգացում եւ դաղափարական՝ թէեւ ներշնչող ոգին կը կազմէ այդ կը-տորներուն, բայց հոն կերպաւորուած տիպարները դրեթէ միշտ համամարդկային տարողութեան մը կը բարձրանան իրենց անձնաւորած առաքինութիւններով՝ ինչպէս անձնազոհութիւն, արիութիւն, վեհանձնութիւն, հաւատարմութիւն, արդարութիւն եւլն.։ Ողբերգութիւններու հակառակ՝ տրամները եւ մանաւանդ զաւեշտները իրենց կրթիչ դերը կը կատարեն բեմ փոխադրելով ոչ թէ անցեալը՝ այլ առօրեան։ Այստեղի տիպարները չեն այլեւս մէկ կողմէ՝ դաղափարականացած հերոսներ եւ առաքինիներ, միւս կողմէ՝ վատեր ու չարեր, այլ սովորական մարդիկ՝ որոնց կարելի է հանդիպիլ շուկան, փողոցը, կրպակին մէջ կամ տունը՝ իրենց բոլոր երկդիմութիւններով ու հակասութիւններով։ Այս տեսակէտէն՝ կատակերգութիւններու մերձեցումը իրական կեանքի՝ աւելի աղդու եղած է քան ողբերգութիւններունը։ Ողբերգութիւններու եւ զաւեշտներու նիւթերու ընտրութեան մէջ Մխիթարեաններու որդեգրած այս ուղղութիւնը՝ կը հետեւի Ֆրանսական եւ իտալական թատրոններու աւանդութեան, որոնց Մխիթարեանները մօտէն ծանօթ էին։

© National Library of Armenia

ՄԽԻԹԱՐԵԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻՆ ԾԱՒԱԼՈՒՄԸ

Մինչեւ հոս բաւական մանրամասնօրէն բնութագրեցինք Ս. Ղազարի Մխիթարեան թատրոնին աւելի քան հարիւրամեայ գործունէութիւնը: Հիմա կարդն է դիմադրաւելու այդ տուեալներուն մէջտեղ դրած սա հարցը. ի՞նչ եղած է այդ թատրոնին ազդեցութիւնը արեւմտահայ ընդհանուր թատերական շարժումին վրայ: Ստոյգ է որ Մխիթարեան թատրոնը իր ծրագրուած ու գիտակից հանդամանքով՝ ազգին մէջ տեւողականութիւն ցոյց տուած թատերական առաջին շարժումը կ'ըլլայ. բայց այսքանը բաւարար չէ լուսաբանուած նկատելու համար անոր առընչութիւնները՝ յաջորդ շրջաններու հայ թատրոնին հետ:

Վերի մատնանշումներէն արդէն կը հասկցուի որ Մխիթարեան թատրոնը, թէեւ կղզիի մը մէջ ծնունդ առած՝ չէր մնացած կղզիի նեղ որմերուն մէջ, չէր կղզիացած: Զանազան գաղութներէ կանոնաւորաբար կամ պատահաբար հանդէսներուն ներկայ գտնուող ազգայիններու միջոցով՝ անոր համբաւը կրնար արդէն որոշ չափով մը ծաւալիլ Վենետիկի խաղաղ լճակէն դէպի հեռուները: Բայց ասիկա չէր, ինչպէս ուրիշ մարզերու մէջ ալ, Մխիթարեան գործունէութեան ծաւալումին գլխաւոր ազդակը: Նոյնինքն Մխիթարեան վարդապետներն են՝ որ կը թափանցեն ժողովուրդին մէջ՝ ծաւալիչներն ըլլալով Ս. Ղազարէ ճառագայթող մշակութային Վերածնունդին: Արդարեւ Մխիթարեան Միաբանութիւնը իր հիմնարկութեան օրերէն ի վեր դարձած էր ժողովրդական հաստատութիւն մը: Մխիթարեանները շուտով թափանցած էին հայկական գրեթէ բոլոր գաղութներուն եւ ժողովուրդին զանազան խաւերուն մէջ՝ նախ իբրեւ շրջուն քարոզիչներ եւ հետզհետէ ազդեցութիւնին զօրացուցած իրենց հիմնած կամ կառավարած վարժարաններուն միջոցով[38]: Նոյնիսկ Մխիթարեան

38. Ցանկերգի կարգ անցած է, զոր տակաւին ոմանք կը կրկնեն (մեր նիւթին առընչութեամբ՝ տե՛ս ԹՈՐԳԻՒԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 122, 184), թէ Մխիթարեանները վանքի չորս պատերուն մէջ փակուած ըլլալով՝ կեանքէն խզուած մնացած են. ուստի զարմանալի չէ իրենց զարմացումը թէ «Մխիթարեան դպրոցական թատրոնում, ուր գերիշխում էր կլասիցիստական ոգեորդութիւնը, ստեղծուել է այդքան սրամիտ, ժողովրդական առողջ հումորով եւ ռէալիստական ցայտուն չորիխներով մի կոմեդիա» (անդ, էջ 175): Անշուշտ կասկած չի վերցներ որ Մխիթարեան միաբաններէն ոմանք, փոքր տարիքէն եկած Ս. Ղազար, յետագային ստանձնած չըլլալով վանքի շրջանակէն դուրս պաշտօններ, մասամբ խըզուած մնացած են կեանքի իրականութիւններէն ու հարցերէն: Բայց ասիկա ընդհանրացնել, մանաւանդ ենթադրել թէ Մխիթարեան թատերագիրները՝ իրենց կատակերգութիւններուն նիւթ հայթայթելու համար «մեծ մասամբ պէտք է յենուին մանկական եւ պատանեկան յիշողութիւնների վրայ» եւ կամ «հայրենիքից եկողների պատմածների» (անդ, էջ 184), կը կարծենք թէ սոսկ չափազանցութիւն է: Իրողութիւնն այն է որ, հիմնարկութեան օրերէն ի վեր, Միա-

հրատարակութիւնները, որոնք պարզ է թէ շատ աւելի ընդարձակ հանրութեան մը կը խօսէին, իրենց ծաւալումին իբրեւ մայր երակներ կ'ունենան Մխիթարեան առաքելութիւնները եւ կամ համակիրներու շրջանակներ: Թատրոնի պարագային՝ Ս. Ղազարի մէջ տըրուած ներկայացումներու հրատարակութիւնները յարաբերաբար ուշ շրջանի մը երեւան գալով եւ այն ալ չնչին համեմատութիւններով, յայտնի է թէ թատերական շարժումին ծաւալումի բեռը պիտի ծանրանար անհատական կամ խմբական գործիչներու ուսերուն վրայ: Եւ ստուգիւ կը տեսնենք որ այս տեսակ գործիչներու շնորհիւ Ս. Ղազարի թատրոնին համբաւը եւ ազդեցութիւնը շուտով հասած է մինչեւ Պոլիս եւ մինչեւ իսկ հեռաւոր Հնդկաստաններ: 20 Դեկտեմբեր 1828ին՝ հնդկահայ Յովհաննէս Աւդալեան հետեւեալը կը գրէ Աբբահայր Սուքիաս Սոմալի. «Վարդանեան ողբերգութիւնն յօրինեալ մեծի բանաստեղծին մերոյ՝ Հայր Ղուկաս Վրդ.ի Ինճիճեան՝ զարթուցեալ է աստ զհուր իմն ջերմեռանդութեան եւ հայրենասիրութեան ի սիրտս հայկազուն ընթերցողաց: Արժանի է երկնաձիր բանաստեղծին մերոյ պարապել յօրինուածս այնպիսի ողբերգութեանց, որոց գործն կամ առարկայքն գտանին յիշատակեալ յաղետալի անցս պատմութեան մերոյ»[39]: Այս տողերուն պարունակութիւնը շատ դիւրաւ կը բացատրուի՝ երբ նկատի առնուի թէ Մխիթարեաններու յարաբերութիւնները Հնդկահայերու հետ շատ կանուխ թուականներու կը հասնին: Նոյնինքն Մխիթար Աբբահայր ունէր ծանօթներ Հնդկաստանի

բանութեան անդամներու թիւին շուրջ երկու երրորդը, յաճախ եւ աւելին, փոխն ի փոխ գտնուած են զանազան առաքելավայրերու մէջ՝ վարելով քարոզչական եւ կրթական պաշտօններ ժողովուրդին հետ սերտ շփումի մէջ: Եւ ասիկա կը զօրէ, ընդհանրապէս, ոչ միայն միաբաններու նկատմամբ՝ որոնք չեն թողած գրական ակնառու վաստակ մը, կլանուած՝ գործնական պաշտօններէ, այլ նաեւ գրական դէմքերէն շատերու մասին՝ ինչպիսի են Զամչեան մը, Ինճիճեան մը, Ղազիկեան մը եւ ուրիշներ:

Մխիթարեան առաջին վարժարանը կը բացուի Թրանսիլուանիոյ մէջ 1746ին. ասոր կը յաջորդեն ուրիշ երկու վարժարաններ՝ 1775ին եւ 1797ին: 1803ին Պոլսոր կը յաջորդեն ուրիշ երկու վարժարաններ՝ 1775ին եւ 1797ին: 1803ին Պոլսոր մէջ կը հիմնուի «Լուսաւորչեան եղբայրութիւն» դպրոցը, որուն տնօրէն կը կարգուի Հ. Պօղոս Թնկրեան: 1808ին Մխիթարեան վարժարաններ կը բացուին Ղալաթիոյ եւ Բերայի մէջ: 1821ին՝ Խրիմ, 1831ին Ախալցխա եւս կ'ունենան Մխիթարեան դպրոցներ, որոնք այլեւս տարիէ տարի կը սկսին ճիւղաւորուիլ ու բազմանալ զանազան հայաշատ կեդրոններու մէջ: Իսկ Սեւրի Մուրատեան եւ մանաւանդ Վենետիկի Մուրատ-Ռափայէլեան վարժարանները, թէպէտեւ հեռու՝ ժողովրդական խոշոր զանգուածներէն, կը հացնեն փաղանգներ՝ զանգուածները խմորող մտաւորական առաջնորդներու: Մխիթարեան վարժարաններու համառօտ մէկ պատմականը տես «Բազմավէպ»ի մէջ, ՂԴ (1936), 204-224. աւելի ընդարձակօրէն՝ Հ. Բ. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Երկիարիւրամեայ կրթական գործունէութիւն Վենետիկեայ Մխիթարեան Միաբանութեան, Վենետիկ, 1936:

39. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Երկիարիւրամեայ գրական գործունէութիւն, էջ 195:

© National Library of Armenia

մէջ՝ որոնց հետ կը թղթակցէր[40]։ 1770ին Հնդկաստան կը գտնենք Հ. Սուքիաս Աղամալեանը. անոր կը յաջորդեն ուրիշ վարդապետներ՝ որոնք Հնդկաստան կը մեկնին 1785 եւ 1817 թուականներուն[41]։ Վենետիկէն սնտուկներով դիրքեր կ՚ուղարկուին[42] եւ յարաբերութիւնները այնքան կը սերտանան որ հնդկահայեր կ՚ըլլան հիմնադիրները Մխիթարեան երկու մեծագոյն վարժարաններուն։ Միւս կողմէ հարկ է ընդգծել նաեւ սա պարագան որ զանազան հայ գաղութներու միջեւ հնդկահայ գաղութը, նախ գաղղիական եւ ապա անգլիական ազդեցութեան ներքեւ լաւագոյն կերպով պատրաստուած էր արժէքաւորելու եւ իւրացնելու Վենետիկի մշակութային ոգեւորութիւնը։ Հընդկաստանի կը պատկանի հայ լրագրութեան առաջնութիւնը՝ 1787ին հրատարակուիլ սկսող դրաբար «Աղդարար» թերթով։ Թատերական մարզին մէջ 1812ին տեղի կ՚ունենայ՝ յիշատակուած առաջին ներկայացումը, որուն նիւթն է Վոլթէրի «Ցուլիոս Կեսար» ողբերգութիւնը։ Թարգմանութիւնը նոյնիսկ կը տպագրուի եւ կը մնայ հայերէն լեզուով տպագրուած իբրեւ առաջին թատերգութիւնը։ 1821ին Կալկաթայի մէջ լոյս կը տեսնէ կատակերգութիւն մը «Խորագիմայ դրժողութեան», գործ երիտասարդի մը՝ որ կ՚ուզէ անծանօթ մնալ[43]։ Այս երկն ալ՝ մեզի ծանօթ տպագրուած հայերէն առաջին ինքնագիր թատերգութիւնը կը հանդիսանայ։ Սակայն, ի հեճուկս տպագրուած թատերգութիւններու կալուածին մէջ Հնդկահայերու այս առաջնութիւններուն, այդ գաղութը չէ հասած տեւականացած ու կազմակերպուած թատերական գործունէութիւն մը յայտնաբերելու, ինչպէս յետագային պիտի ընէ Պոլիս։ Հնդկաստանի մէջ ծայր տուած թատրոնի հանդէպ սկզբնական խանդավառութիւնը թերեւս անուղղակի եւ հեռաւոր ազդեցութիւն մը ունեցած ըլլայ արեւելահայ թատրոնին վրայ, որ 1820ական ու երեսնական թուականներուն իր առաջին, տարտամ քայլերը կը նետէր[44]։ Ամէն պարագայի այս կէտը, ինչպէս նաեւ

40. Տե՛ս Նամականի Տեառն Մխիթարայ Աբբահօր։

41. Այս մասին տե՛ս Մուրատ-Ռափայէլեան Վարժարաններու բարերարներն եւ իրենց կտակները, «Բազմավէպ» Ղե (1936), էջ 166 յջբ.։ Աւելի ընդարձակօրէն՝ Հ. Ս. ԹԷՈԴՈՐԵԱՆ, Պատմութիւն Մուրատեան եւ Հայկազեան Վարժարանաց եւ Մխիթարեան Աբբայից, հտ. Ա, Փարիզ, 1866, էջ 18 յջբ.։

42. ՓԷՋԻԿԵԱՆ, անդ, էջ 45։

43. Վ. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 189–235։ Ա. ԵՐԵՄԵԱՆ, Ռուսահայ թատրոնի պատմութիւնը (Սկզբից մինչեւ 70ական թուականը), Պատմա-քննադատական տեսութիւն, Ա. հտ., Վենետիկ, 1933, էջ 62–73։ (Այս դիրքէն մասեր հրատարակուած են «Բազմավէպ»ի մէջ 1934–35 թուականներուն)։ Տե՛ս նաեւ ՃԱՆԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 340–341։

44. Վ. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 236 յջբ.։ Ա. ԵՐԵՄԵԱՆ, անդ, էջ 74 յջբ.։ Ա. Երեմեանի այս ուսումնասիրութեան հիման վրայ ընդհանրացած կարծիքն այն էր թէ արեւելահայ թատրոնի առաջին ներկայացումները տեղի ունեցած ըլլան

հնդկահայ թատրոնին ծագումը դուրս կը մնան մեր նիւթէն և դեռ կարօտ՝ հիմնական ուսումնասիրութիւններու։ Հնդկահայ գաղութի մասին մեր կատարած այս հպանցիկ ակնարկը նպատակ ունէր միայն իր պատմական չրջածիրին մէջ զետեղել Մխիթարեաններու յարաբերութիւնները հնդկահայերու հետ, որով իրենց քնական բացատրութիւնը կը գտնեն Յովհաննէս Աւդալեանի վերոյիշեալ խօսքերը։ Ինչ որ ալ ըլլայ Հնդկահայերու թատերական գործունէութեան ծագումը՝ այդ խօսքերը ցոյց կու տան ԺԹ. դարու առաջին տասնամեակներուն Մխիթարեան թատրոնին ճառագայթումի ընդարձակութիւնը։

Հնդկաստանէն անցնելով ռուսահայ իրականութեան, կը տեսնենք որ ԺԹ. դարու առաջին տասնամեակներուն՝ հոն ալ զգալի է Մխիթարեան թատրոնին առկայութիւնը։ Ծանօթ է որ Հ. Մինաս Մխիթարեան թատրոնին առկայութիւնը, ինչպէս պիտի տեսնենք, առաջնութիւն բժշկեան, որուն կը վիճակի, ինչպէս պիտի տեսնենք, առաջնութիւնը Պոլսոյ մէջ թատերական բեմադրութիւններու, 1820–21 թուականներուն հիմը կը դնէր Խրիմու՝ Խարասու Բազարի մէջ Մխիթարեան վարժարանի մը եւ իսկոյն կը լծուէր հոն ալ թատրոնի կազմակերպութեան։ Վարժարանը, քիչ ժամանակի ընթացքին, կը հասնի ուսումնապէս բարգաւաճ դիրքի մը եւ արդէն 1825ին տեղի կ՚ունենան թատերական յաջող ներկայացումներ[45]։ Թատերական կեանքը դպրոցէն ներս կը շարունակուի նաեւ Հ. Մ. Բժշկեանի յաջորդին՝ Հ. Վրթանէս Պուտուրեանի օրով։ Ներկայացումներուն կը մասնակցի «տեղական ամբողջ երիտասարդութիւնը, մեծ ոգեւորութիւն պատճառելով քաղաքի ազգաբնակչութեանը». մասնակցողներու մէջ էին նաեւ երդահան Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի հայրը եւ ինքը Կարա-Մուրզա[46]։

Խարասու Բազարի մէջ Հ. Մինաս Բժշկեանի նախաձեռնութեամբ սկիզբ առած թատերական այս կենսունակ շարժումը, անկասկած առաջին դրսեւորումներէն մէկն է, շատ հաւանօրէն առաջինը, արեւելահայ թատրոնի պատմութեան։ Անդրադառնալով Յ. Ալամդարեանի «Հռադամիզդ եւ Զենոբիա» ողբերգութեան, Թերզիբաշեան չի վարանիր գրել. «Ոչ մի տարակոյս այն մասին, որ Ալամդարեանի յայտնիր գրել. «Ոչ մի տարակոյս այն մասին, որ Ալամդարեանի յայտ-

Թիֆլիսի Ներսիսեան վարժարանին մէջ 1824–1830ական թուականներուն։ Վ. Վ. Թերզիբաշեան, իր վերոյիշեալ ընդարձակ երկասիրութեան մէջ, հանգամանօրէն վերաքննելով այդ եւ անմիջապէս յաջորդող տարիներուն վերաբերեալ փաստագրական աղբիւրները նոր յայտնութիւններու եւ ուսումնասիրութիւններու լոյսին ներքեւ, կը հանի այն եզրակացութեան թէ «առաջին թատերական ներկայացումները արեւելահայութեան մէջ կազմակերպուել են ոչ թէ Թիֆլիսի Ներսիսեան դպրոցում, այլ Ղրիմում՝ (Խարասու Բազարի մէջ – Լ. Զ.) Մինաս Բժշկեանի հիմնած հայկական դպրոցում, 1824–25 թուերին» (անդ, էջ 237)։

45. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Երկհարիւրամեայ կրթական գործունէութիւն, էջ 71–74։

46. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 238։

© National Library of Armenia

նի էր Մխիթարեան դպրոցական թատրոնի գործունէութիւնը, որի արձագանգները հասել էին մինչեւ Հնդկաստան»[47]: Անշուշտ թէ, արեւելահայ բեմին յաջորդական հանդրուաններուն վրայ Մխիթարեան թատրոնին աղդեցութիւնը չի դերազանցեր, կը խորհինք, սկզբնական ներշնչումի մը տարողութիւնը՝ ուղղակի կամ անուղղակի: Բայց այսքանն ալ բաւական էր, որպէսզի ստեղծուէր մշակութային «զարգացման մի տեսակ «համազգային մթնոլորտ» այն բոլոր վայրերում, ուր ապրում էին հայերը»[48], Պոլիս, Կալկաթա, Զմիւռնիա, Խրիմ, Թիֆլիս, որոնք ԺԹ. դարու առաջին կէսին թատերաբեմերը կը հանդիսանան ազգային համածաւալ զարթօնքի մը:

Մխիթարեան թատրոնին Ս. Ղազարէ դուրս ճառագայթումը եթէ կը հասնի մինչեւ Կովկաս եւ հեռաւոր Արեւելք, սակայն անոր ծանրութեան կեդրոնը կ'ըլլայ Մէջին Արեւելքի հայութեան ոստանը՝ Պոլիս: Արդէն Ս. Ղազարէ դուրս կատարուած թատերական ներկայացումներու առաջնութեան պատիւն ալ կը վիճակի Պոլսոյ՝ գոնէ մեր ձեռքի տուեալներուն համաձայն: Շարժումին առաջնորդն է Հ. Մինաս Բժշկեան, որ 1808ին Պոլսոյ Բերայի թաղին մէջ կը բանայ վարժարան մը: Բժշկեան Ս. Ղազարի թատրոնին պարագլուխներէն էր: Մխեւնոյն խանդով ու եռանդով գործի կը լծուի նաեւ իր նոր առաքելավայրին մէջ, ուր արդէն 1810ին կը կազմակերպէ թատերական առաջին ներկայացումը: Արարքը օրուան նիւթը կը դառնայ Պոլսոյ մէջ: Ասոր արձագանգ կը հանդիսանայ ներկաներէն Գէորգ Օղուլլուխեան՝ որ հետեւեալը կը գրէ Աբբահայր Ստեփանոս Ագոնցի նոյն տարուան Մարտ 8ին. «Բարեկենդանին Վ. Հ. Մինաս Վ.ը իւր դպրատանը մէջ տղոցը Արտաշէսի պատմութիւնը խաղցուց. որչափ մարդ կար՝ ամէնքը զարմացան, թէ Հայոց մէջ ասանկ բան կ'ըլլայ մի եղեր. եւ ճշմարիտ, նոր բան մը տեսան»[49]: Այն աստիճանի կ'ըլլայ ընդհանուր գոհունակութիւնը՝ որ ներկայացումը կը կրկնուի երեք անգամ վարժարանին մէջ եւ երկու անգամ առանձնական ապարանքներու մէջ համայնքային կարեւոր անձնաւորութիւններու ներկայութեան: Վերջին ներկայացումը տեղի կ'ունենայ Տիւզեաններու տունը[50]: 1815ին նոյն խաղը դարձեալ կը կրկնուի Տիւզեաններու Քուրուչէշմէի պալատին մէջ՝ ուր հետզհետէ կը սկսին բեմադրուիլ նաեւ աշխարհաբար լեզուով պատմական ու զաւեշտային նիւթեր[51]:

47. Անդ, էջ 258:
48. Անդ:
49. ՍԱՐԳԻՍԵԱՆ, Երկհարիւրամեայ կրթական գործունէութիւն, էջ 45:
50. Անդ: Այս տեղեկութիւնները կը հաղորդէ նոյնինքն Բժշկեան՝ Ագոնցի գրած 10 Մարտ 1810 թուակիր նամակին մէջ:
51. ՃԱՆԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 304: 1817ին Հ. Մ. Բժշկեան կը փոխադրուի Տրապիզոն, հիմը դնելու նոր վարժարանի մը: Թէեւ չունինք յայտնի յիշատակութիւններ,

1828ին նոր բեմ մը երեւան կու գայ Գում-Գաբբի Պէզճեան Մայր վարժարանին մէջ՝ առաջնորդութեամբ Գրիգոր վարժապետ Փէշտիմալճեանի: 1836ին Իզմիր եւս կը բերէ իր մասնակցութիւնը ազգին մէջ հետզհետէ ծաւալող շարժումին: Միեւնոյն տարիներուն թատերական նախափորձեր կը նշմարուին նաեւ ներքին գաւառներու մէջ՝ մինչեւ Վասպուրականի կողմերը: 1845ին Պոլսոյ մէջ ասպարէզ կ'իջնէ հայ թատրոնի երախտաւորներէն և Մ. Պէշիկթաշլեանի ուսուցիչ՝ Հ. Պետրոս Մինասեան «Խոսրով Մեծն» ողբերգութեամբ. ասոր կը հետեւի նոյն հեղինակին «Սմբատ Ա.»ը: Այնուհետեւ իրարու կը յաջորդեն ներկայացումներ՝ Հասգիւղի, Օրթագիւղի, Քուզկունճուքի հայաշատ եւ ամիրայական թաղամասերուն մէջ[52]: 1846ին կը հիմնուի Յովհաննէս Գասպարեանի «Արամեան թատրոն»ը, որուն գործունէութիւնը կը տեւէ մինչեւ 1866, եւ որ իր մասնաւոր տեղը ունի Հայ թատրոնի պատմութեան մէջ: Գ. Լեւոնեան զայն կը նկատէ իբրեւ վերջին ներկայացուցիչը «Հայ թատրոնի պատմութեան հին շրջանին»[53]: Գ. Ստեփանեան ընդհակառակն կը համարի թէ «Արամեան խումբը դարձեալ թէ հայ հին թատրոնի վերջին բոցկլտումն է, այլ հայ նոր ազգային թատրոնի սկիզբը, անշուշտ կրկեսային որոշ երանգով, որը ներբեք չի կարող նսեմացնել նրա դրամատիկական կողմը»[54]: Ամէն պարագայի կը խորհինք թէ երկու բանասէրներու միջեւ տարակարծութիւնը աւելի բառական է քան թէ իրական: Արդարեւ Արամեան խումբին գործունէութիւնը յայտնի է, ու թէեւ անժխտելի է հոն «դրամատիկական» տարրին ներկայութիւնը որոշ չափով, ասով հանդերձ ստոյգ է նաեւ գերակշռութիւնը կրկեսային տարրին, մնջկատակութիւններու եւ նման խաղերու: Այս պատճառով Արամեան խումբը կարելի չէ անշուշտ հաւասար իմաստով թատերախումբ մը նկատել, ինչպէս այն՝ զոր պիտի հիմնէ տասնամեակ մը ետք Ս. Հէնկատել, ինչպէս այն՝ զոր պիտի հիմնէ տասնամեակ մը ետք Ս. Հէքիմեան: Միւս կողմէ՝ Արամեան թատրոնը կը մնայ իբրեւ կարեւոր

սակայն հաւանական է որ հոն եւս Հ. Բժշկեան չարունակած ըլլայ իր թատերական գործունէութիւնը, ինչպէս քանի մը տարի ետք՝ Խրիմ, Խարսու Բազարի մէջ:

52. Այս տարիներու թատերական գործունէութեան մասին տե՛ս Ա. ՉՕՊԱՆԵԱՆ, Մկրտիչ Պէշիկթաշլեանի կեանքը եւ գործը, Փարիզ, 1907, էջ 86 յետ.: Հ. Ե. ՄԿՐՏԻՉ ՊԷՇԻԿԹԱՇԼԵԱՆ, Հայք ի Զմիւռնիա եւ ի Շրջակայս, հտ. Ա, Վիեննա, 1899, էջ 123: Ս. ԴԱՒԹԵԱՆ, Հայ թատեր. կեանքի արշալոյսը, «Թէոդիկ. Ամէնուն Տարեցոյցը», Վենետիկ, 1926, էջ 396-405: ՃԱՆԱՇԵԱՆ, անդ, էջ 305-306: ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, անդ, էջ 65-121: Ս. ՍԱՐԳՍԵԱՆ, Վասպուրականի հայ թատրոնը, անդ, էջ 65-121: Մ. ԱՆՏ, անդ, էջ 50-51: «Բանբեր Երեւանի Համալսարանի», 1974, թ. 2, էջ 98:
53. Գ. ԼԵՒՈՆԵԱՆ, Թատրոնը Հին Հայաստանում, Երեւան, 1941, էջ 182 (մէջբերուած՝ ՍՏԵՓԱՆԵԱՆԻ, անդ, էջ 68):
54. Գ. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, անդ, էջ 69:

© National Library of Armenia

քայլերը՝ նետուած դէպի լրիւ եւ բուն իմաստով արհեստավարժ թատերախումբերու կազմութիւնը:

Բերայի մէջ 1810ին Հ. Մ. Բժշկեանի առաջնորդութեամբ սկիզբ առած շարժումը՝ արագօրէն ուռճանալով քանի մը տասնամեակներու ընթացքին՝ իր առաջին կատարին կը հասնի 1856–1859 տարիներուն՝ Պոլսահայ բեմական իրականութեան մէջ Մկրտիչ Պէշիկթաշլեանի եւ Սրապիոն Հէքիմեանի յայտնութեամբ, որոնք իսկական հիմնադիրները կը հանդիսանան կազմակերպեալ, ծրագրուած ու դպրոցական շրջապատէն վերջնականօրէն ձերբազատուած թատերական գործունէութեան մը: Միեւնոյն ատեն անոնք՝ իրենց շուրջ բոլորած դերասանական կազմով մերձաւոր նախադրեալները կը դնեն՝ յետագային արհեստավարժ թատերախումբերուն: Ըստ արժանւոյն գնահատելու համար Պէշիկթաշլեանի եւ Հէքիմեանի դերը Հայ թատրոնի կազմաւորման գործին մէջ՝ հարկ է նկատի առնել հետեւեալ կէտերը՝ որոնք միեւնոյն ատեն ցայտուն յատկանիշերը կը կազմեն անոնց գործունէութեան:

Ա. Մասնաւոր ուշադրութիւն կը դարձնեն նիւթերու ընտրութեան: Իրենց անձնական կամ ժամանակակիցներու հեղինակութիւններու կողքին բեմ կը հանուին Գոռնէյի, Ռասինի, Վոլթէռի, Մէթասթազիոյի նման դասականներու կտորներ:

Բ. Իրենց շուրջ կը հաւաքեն շատ զօրաւոր դերասանական կազմ մը, որ իր ծոցին մէջ կը հաշուէ այնպիսի անուններ՝ որոնք քանի մը տարուան ընթացքին պիտի դառնան Թրքահայ բեմին աստղերը. Ստեփան Էքչեան, Մարտիրոս Մնակեան, Պետրոս Մաղաքեան, Թովմաս Ֆասուլեաճեան, Դաւիթ Թրեանց, Սերովբէ Պէնկլեան, Արուսեակ Փափազեան, եւ աւելի ուշ Պետրոս Ադամեան, Գարագաշեան քոյրեր, եւ ուրիշներ, որոնցմէ ոմանք որոշ ատեն մը պիտի փայլեցնեն նաեւ արեւելահայ բեմը:

Գ. Սրապիոն Հէքիմեանի եւ իրեն ուսումնակից ու գաղափարակից Ստ. Էքչեանի կազմած խումբերուն կը կապուին՝ հայ կնոջ առաջին երեւումները բեմի վրայ[55]:

Դ. Պէշիկթաշլեանի եւ Հէքիմեանի կազմած խումբերով՝ թատրոնը վճռականօրէն դուրս կ'ելլէ դպրոցական շրջափակէն՝ ստանալով իր ուրոյն անհատականութիւնը Հայ մշակութային իրականութեան մէջ: Այդ առաջին խումբերը՝ թէեւ սիրողներու հաւաքակա-

55. 1856ին Մի-հիւրտարի (Գատըգիւղ) մէջ տրուած առաջին հայերէն ներկայացումին բեմ կ'ելլէ Էքչեանի քեռին՝ Օր. Աղաւնի Խամսեան՝ Ֆանի անունով. 1859ին անոր կը միանայ Օր. Աղաւնի Գէորգեան: Սակայն ասոնք լոկ իրրեւ սիրող բեմ կ'ելլեն եւ իրենց բեմական կեանքը երկար չի տեւեր: Այս պատճառով պաշտօնապէս իրրեւ առաջին հայ դերասանուհին կը նկատուի Ա. Փափազեանը (ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, Անդ, էջ 175):

նութիւններ են, բայց շուտով անոնց մաս կազմողներէն շատեր բեմ պիտի բարձրանան իբրեւ արհեստավարժ դերասաններ՝ առաջին արհեստավարժ հայ թատերախումբին ստեղծումով 1861ին[56]: Յետագայի նշանաւոր թատերախումբերն ալ, Վարդովեանի (1867–1878), Մաղաքեանի (1872–1873), Պէնկլեանի (1877–1887), Ֆասուլեաճեանի (1880–1885) եւ Մնակեանի (1885–1908), որ պոլսահայ բեմին վերջին կարեւոր խումբը եղաւ, առաջ եկած են Հէքիմեանի «Արեւելեան Թատրոն»ին ճիւղաւորումներէն:

Ե. Պէշիկթաշլեանի եւ Հէքիմեանի ստեղծած շարժումով թատրոնը լրիւ կը մտնէ Զարթօնքի շրջանին մտաւորական եւ ընկերային հոսանքին մէջ, եւ այս իսկ պատճառով դեռ աւելի ընդարձակ ու համապարփակ ժողովրդականութեան մը կը հասնի:

Թատրոնի այս ներգրաւումը Զարթօնքի իրականութեան մէջ արդիւնք է նախ եւ առաջ Պէշիկթաշլեանի անձնականութեան՝ որ կը տիրէ 1850ական թուականներու պոլսահայ իրականութեան վրայ: Պէշիկթաշլեան որքան մտաւորական մը՝ նոյնքան եւ դուցէ աւելի՝ ընկերային գործիչ մըն էր: Մեծ էր խանդավառութիւնը իր շուրջ՝ որ ասպարէզ կ'ելլէր համազգային եղբայրութեան տեսլականով: Այդ ոգեւորեալ միջավայրին մէջ՝ թատրոնն ալ, ինչպէս «Համազգեաց»ը, զանազան երեսակներէն մին էր իր ընկերային բազմադիմի գործունէութեան: Պէտք չէ, սակայն, մոռնալ թէ Պէշիկթաշլեան ու Հէքիմեան իբրեւ մտաւորական՝ երբեք առանձին չմնացին թատրոնը ծաւալելու եւ խրախուսելու իրենց առաքելութեան մէջ: Անոնց քով եւ անոնց կողքին դիրք բռնած էր Զարթօնքի բովանդակ մտաւորականութիւնը՝ շատեր իրենց գործօն մասնակցութիւնը բերելով շարժումին՝ թատերգութիւններու հեղինակութեամբ եւ կամ հնարոյր մը-տայնութիւններու դէմ մղուած պայքարով: Հետեւաբար, եթէ Պէշիկթաշլեան ու Հէքիմեան պարագլուխներն են 1850ական թուականներու թատերական շարժումին, այդ եւ յաջորդող տարիներուն՝ ուրիշ շատ մտաւորականներ եւս ունեցած են անոր մէջ իրենց դրական դերը, ինչպէս Ս. Թղլեան մը, Պարոնեան մը, Թէրզեան մը, Դուրեան մը, Սեպուհ Լաղ-Մինասեան մը եւ ուրիշներ:

Ս. Ղազարէ դուրս թատրոնի ծաւալումին հանգրուաններուն վերայ նետուած այս հակիրճ ակնարկը ցոյց կու տայ թէ Պոլսոյ Հայրայ նետուած այս հակիրճ ակնարկը ցոյց կու տայ թէ Պոլսոյ Հայ բեմը ծագում առած եւ կազմաւորուած է ուղղակի կապակցութեան մէջ Վենետիկեան Մխիթարեան թատրոնի աւանդութեան հետ: Ոչ միայն առաջին քայլերը նետողներն են Մխիթարեան միաբաններ, որոնք կը փոխանցեն թատրոնի սէրը իրենց համակիրներուն, այլ նոյնինքն Պէշիկթաշլեան ու Հէքիմեան Մխիթարեան սաներ են՝ որոնք ոգե-

56. Անդ, էջ 213 յետ.:

© National Library of Armenia

ւորուած են իրենց ծննդավայրին մէջ իրագործելու գաղափարակա-
նով՝ ինչ որ տեսած եւ ըմբռչխնած էին Ս. Ղազարի եւ Մ.-Ռափայէ-
լեանի բեմերուն վրայ իրենց ուսանողութեան տարիներուն: Դիտել
տանք նաեւ որ, անոնցմէ զատ, Հայ Թատրոնի, մանաւանդ արեւ-
մտահայ բեմի շատ վաստակաւոր դէմքեր, որոնք գործած են ան-
ցեալ դարու երկրորդ կէսին՝ նոյնպէս Մխիթարեան սաներ են: Դե-
բասաններէն յիշենք՝ Ստեփանոս Էջչեան, Յովհաննէս Աճէմեան, Դա-
ւիթ Դրեանց, Մկրտիչ Այտընեան, Եսայի Եսայեան, Արմէն Արմէ-
նեան, Տիգրան Տոմինեան, Յովսէփ Եաղըճեան, Տիգրան Փէշտիմալ-
ճեան, և հսկան՝ Պետրոս Ադամեան: Թատերագիրներէն յիշենք՝ Թով-
մաս Թէրզեան, Էմմանուէլ Եսայեան, Սեպուհ-Լազ Մինասեան, Սրա-
պիոն Թղլեան, Մատթէոս Մամուրեան, Մարկոս Աղաբէկեան, Խո-
րէն Արք. Նարպէյ[57]:

Պոլսահայ բեմին Ս. Ղազարի Թատրոնին հետ այս կապակցու-
թիւնը երեւան կը բերէ նաեւ անոր ծագումին դպրոցական նկարա-
գիրը. քանի որ Ս. Ղազարի Մխիթարեան Թատրոնը, ինչպէս նաեւ
նախնական շրջաններուն Ս. Ղազարէ դուրս կատարուած ներկայա-
ցումները դպրոցական բնոյթ ունին: Բացառութիւն կը կազմէ արեւ-
մտահայերու քով Արամեան խումբը, որ Կովկասի եւ Արեւելքի Հայ
կեդրոններուն մէջ ալ ներկայացումներ տուած է[58]: Ասոնք աւելի
կրկեսային խաղերէ, մնջկատակութիւններէ եւ ժողովրդական աւան-
դական խաղերէ բաղկացած ըլլալով՝ բնական է թէ դպրոցականէն
տարբեր ծագում մը ունին: Ծագում մը՝ որ խառնուրդ կրնայ ըլլալ
տեղական ու եւրոպական ազդեցութիւններու: Ժամանակին Պոլսոյ
մէջ ալ այդ խումբերը, յարմար է բացատրելու այս պարագան[59]: Ինչ կը վե-
րաբերի Արամեան խումբի բեմադրած բուն թատերական ներկայա-

57. Յիշեալ անուններու մասին տե՛ս ամփոփ տեղեկութիւններ՝ Հ. Ս. ԵՐԵՄԵԱՆ, Մուրատ-Ռափայէլեան Վարժարաններէն յայտնի դէմքեր. Թատերական Շրջան, «Բազմ.» Ղե (1936), էջ 248-279: Նկատի առած բոլոր այս տուեալները մեզի մասամբ անհասկնալի կը թուի Թերզիբաշեանի որդեգրած դիրքը Հ. Ե. Փէչի-կեանի սա հաւաստումին նկատմամբ, թէ թատրոնը «մեր վարժարաններէն գաղ-թեց Պէշիկթաշլեանի եւ ընկերներուն ձեռքով մինչեւ Պոլիս եւ Կովկաս», («Բազ-մավէպ», 1946, էջ 67): Թերզիբաշեան, որ ծանօթ է վերոյիշեալ գրեթէ բոլոր տուեալներուն, այս խօսքերը կ'որակէ «գաղթի» անհիմն տեսութիւն» (յիշ. գործ, էջ 115): Եթէ արդոյ հեղինակը մեծ մասամբ իրաւունք ունի հաստա-տելու թէ Կովկասի մէջ «Հայ Թատրոնը ծագել եւ զարգացել է բոլորովին այլ սոցիալ-քաղաքական պայմաններում եւ պատմական կոնկրետ այլ ազդակների ներգործութեան տակ» (անդ), չի բացատրուիր թէ ի՛նչպէս կարելի է ժխտել Պոլսոյ շարժումին ուղղակի կախումնաւորութիւնը Մխիթարեան Թատրոնէն:

58. Արամեան Թատրոնի մասին տե՛ս ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, անդ, էջ 65 յլք.:

59. Տե՛ս այս մասին ընդարձակօրէն՝ Մ. ԱՆՏ, անդ, էջ 9-70:

ցումներուն՝ ատոնք կրնան հաւասար հաւանականութեամբ արդիւնք
ըլլալ եւրոպական ազդեցութիւններու եւ կամ 1810էն ի վեր Պոլսա-
հայութիւնը հետաքրքրող դպրոցական Թատրոնի շարժումին, Թերեւս
աւելի հաւանօրէն՝ երկուքին միասնաբար: Պոլսահայ բեմին 1810էն
մինչեւ 1860 թուականները երկարող կազմաւորումի ուղեգիծին վը-
րայ՝ Արամեան Թատրոնը կը ներկայացնէ փուլ մը՝ որ կրկնակ նշա-
նակութիւն մը կը ստանձնէ: Ան մէկ կողմէ՝ կը ցոլացնէ եւ կ'ար-
տայայտէ 1830ական-քառասնական տարիներուն Պոլսոյ մէջ դպրո-
ցական սրահներէն դուրս մնացող բեմական ոգեւորութիւնը. միւս
կողմէ՝ անիկա մեր մէջ առաջին օրինակը կ'ընծայէ մնայուն խումբի
մը, թէեւ չունի տակաւին բուն թատերախումբի մը հանգամանքը:
Այս տեսակէտներէն Արամեան Թատրոնը ունի իր ուրոյն կարեւորու-
թիւնը՝ այնու որ ցոյց կու տայ թէ Հայ Թատրոնի ծագումին մէջ
Մխիթարեաններու հիմնական ազդեցութեան կողքին՝ ուրիշ ազդակ-
ներ ալ ունեցած են իրենց դերը, ինչպէս ժողովրդական խաղեր, տե-
ղական աւանդութիւններ, ժամանակին միջավայրը եւայլն:

ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅ ՎԵՐԱԾՆՈՒՆԴԻ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԵԱՆ ՄԷՋ

Քանի մը տարիներ առաջ՝ Հայ Վերածնունդի պատմութեան հետ
առընչակից յօդուածի մը մէջ կը կատարուէր սա ճիշտ դիտողութիւ-
նը՝ թէ Հայ Վերածնունդը չօշափող ուսումնասիրութիւններու մէջ
«աւելի նախապատուութիւն»մը տրուած է գրական երեւոյթին, քան
անոր ընկերացող, եւ շատ անգամ անոր փոփոխելիութեան ու զար-
գացումին հիմ կազմող՝ ընկերաբանական, գիտական եւ իմաստասի-
րական տեսակէտներուն»[60]: Մեր կարծիքով՝ Հայ Վերածնունդի յա-
րակից ուսումնասիրութիւններու մէջ զգացուող այս պակասին առա-
ջին բացատրութիւնը սա ըլլալու է որ գրական[61] տեսակէտը ամէնէն
ծանրակշիռը եղած է ԺԸ. դարու մեր մտաւորական Վերածնունդին
մէջ: Գիրքը, գրաւոր արտադրութիւնը՝ պատկառելի իր քանակով ու
որակով, կը կազմեն առաջին աչքի զարնող արտայայտութիւնը այդ
Վերածնունդին՝ իր չօշափելի իրականութեան մէջ: Միւս կողմէ՝ ծա-

60. Հ. Ռ. ԱՆՏՈՆԵԱՆ, Իմաստասիրական տարբեր Հայ Վերածնունդի պատմութեան մէջ (Հ. Արսէն Բագրատունի), «Բազմ.» ճԻԵ (1967), էջ 210: Կը խորհինք թէ Մեծ. յօդուածագրին ակնարկը Վերածնունդի «ընկերաբանական, գիտական եւ իմաստասիրական տեսակէտներ»ուն՝ կ'ուզէ մատնանշել աւելի Վերածնունդի երեւոյթը առաջ բերող եւ անոր ներքին տրամաբանութիւնը կազմող ենթա- ու վերնախաւային մղիչ ազդակները, քան թէ այդ նիւթերուն վերաբերեալ բացո-
րոշ գրականութիւն մը:

61. «Գրական» բառը կը գործածենք հոս լայն առումով եւ ոչ թէ անհրաժեշտօրէն իբրեւ գեղարուեստական գրականութիւն:

© National Library of Armenia

նօթ իրողութիւն մըն է որ պատմական կամ մշակութային երեւոյթի մը ուսումնասիրութեան փուլերը նախ կը յածին նոյնինքն եղելութեան շուրջ՝ ապա անցնելու համար զայն առաջ բերող եւ բացատրող «ինչպէս» եւ «ինչու»ներու բացայայտութեան:

Հայ Վերածնունդի պատմութեան եւ մեկնաբանութեան մասին նկատի առնուելիք ուրիշ կարեւոր պարագայ մըն ալ սա է որ, զանազան հեղինակներ տարբեր ձեւով կ'արտայայտուին նոյնինքն Վերածնունդի իրողութեան եւ տարողութեան նկատմամբ՝ համաձայն իրենց կրօնական, փիլիսոփայական կամ քաղաքական հակումներուն: Մինչ շատեր՝ Մխիթարի եւ անոր հետեւորդներուն մէջ կ'ուզեն տեսնել գլխաւոր գործիչները Հայ Վերածնունդի, ուրիշներ կը պնդեն թէ «Մխիթարին գործը նպաստաւոր արդիւնքներ տալով հանդերձ՝ իրական վերածնութիւն մը չեղաւ, ու մնաց միշտ թէեւ արդիւնաւոր՝ բայց քովընտի աշխատանք մը մեր մշակոյթի պատմութեան մէջ»[62]: Իսկ ուրիշներ՝ ընդունելով հանդերձ թէ «Արդի հայ գրականութեան երեքդարեան բազմաճիւղ հոսանքներուն մէջ, ուրիշ ոչ մէկ շարժում այնքան ուշադրաւ ու հաստատուն եղած է՝ որքան Մխիթարեան առաքելութիւնը, որպէս կազմակերպուած կրթական ու դրական գործունէութիւն»[63], կը համարին թէ Մխիթարեաններու գործը «ամբողջական ու կառուցողական» աշխատանք մը ըլլալէ աւելի եղած է լոկ «բեկորային ու քննադատական» «բանահաւաքութիւն» մը[64] եւ թէ «Մխիթարեանները մնացած են միշտ հայ ժողովուրդի կեանքին լուսանցքին վրայ»[65], թերեւս վրիպած ըլլալով իրենց ուշադրութենէն՝ թէ լուսանցքի վրայ մնացող գործունէութիւն մը չէր կրնար երեքդարեան բազմաճիւղ հոսանքներու մէջ ամէնէն ուշագրաւն ու հաստատունը ըլլալ: Հուսկ խումբ մը քննադատներ, ինչպէս մեծ մասամբ սովետահայերը, մինչ մէկ կողմէ կը հաստատեն Մխիթարեաններու հիմնական դերը Վերածնունդի գործին մէջ, զայն կը նկատեն իբրեւ արդիւնք մը՝ որ ձեռք բերուած է ի հեռուկս իրենց կրօնական համոզումներուն եւ աշխարհահայեացքին:

Հոս տեղը չէ անշուշտ մտնելու այս տեսութիւններուն վիճաբանութեան մէջ, մանաւանդ որ ըլլա՛յ հայ մտաւորականութեան, ըլլա՛յ հայ ժողովուրդին ճնշուարաղոյն մասը միահամուռ դատաստան մը արտայայտած է միշտ Մխիթարեան գործունէութեան շուրջ՝ ընծայելով անոր ողջամիտ արժէքաւորում մը: Թողունք որ մեզի համար ներկայիս կարեւոր ալ չէ նման քննութիւն մը, քանի որ մեր

62· Մխիթարն եւ Մխիթարեանները, «Սիոն», Իգ. (1949), էջ 191:
63· Բ. ԵՂԻԱԶԵԱՆ, Մխիթարեան Գրականութիւն, «Հայաստանի Կոչնակ», կէ (1967), էջ 12:
64· Անդ, էջ 268:
65· Անդ, էջ 269:

հասնելիք եզրակացութիւններուն համար իբրեւ մեկնակէտ պիտի ընդունինք լոկ այն դրական եւ ստոյգ տուեալները՝ որոնց մասին երկարօրէն անդրադարձանք նախորդ էջերուն մէջ: Կարծիքներու վերոյիշեալ տարբերութիւնները մենք ընդդծեցինք պարզապէս ցոյց տալու համար սա կէտը. Հայ Վերածնունդի իրողութեան մէջ անխուսափելիօրէն խնդրոյ առարկայ ըլլալով Մխիթարեանները, որոնք կը գործեն կրօնական որոշ ըմբռնումներու շրջածիրին մէջ, անոնց կատարած դերին գնահատանքը կախում պիտի ունենայ դէթ մասամբ՝ դատողին կրօնական ու փիլիսոփայական համոզումներէն, այսինքն՝ որոշ չափով ենթակայական եւ զգացական ազդակներէ: Կը համարիմ թէ այս պարագան կարեւոր շարժառիթ մը ըլլալու է՝ որուն համար թէ՛ իրենք Մխիթարեանները, թէ՛ իրենց համակիրները եւ թէ զիրենք թերագնահատողները ջանացած են, առաւել կամ նուազ յաջողութեամբ, իրենց դատաստանները հիմնաւորել, գոնէ երեւութաբար, գրական ու կրթական տեսակէտներու վրայ՝ իբրեւ աւելի առարկայական տուեալներ: Այս պայմաններուն ներքեւ՝ ըլլա՛յ դրական ուսումնասիրութիւնները, ըլլա՛յ հակաճառութիւնները դարձած են գրեթէ միշտ իրողութեան շուրջ – այսինքն՝ Մխիթարեաններու դերը Հայ Վերածնունդին մէջ – եւ չեն հասած խորանալու՝ Հայ մշակոյթի բեմին վրայ Մխիթարեան երեւոյթը բացատրող այլեւայլ ազդակներուն քննութեան մէջ՝ սկսեալ ժամանակին տնտեսական, ընկերային ու քաղաքական պայմաններէն[66]:

Բնականաբար մեր միտքէն չի կրնար անցնիլ սա պահուս նման յաւակնութիւն մը: Մեր նպատակն է միայն, ինչպէս արտայայտուեցանք արդէն գրութեանս սկիզբը, մեկնելով տուեալներու նկատողութենէն՝ զետեղել արդի Հայ թատրոնին ծագումը իր պատշաճ տեղը Վերածնունդի մշակութային ու գաղափարախօսական շրջածիրին մէջ: Արդ՝ այդ տուեալները ցոյց կու տան նախ եւ առաջ սա իրողութիւնը՝ թէ Հայ Վերածնունդը չէ սահմանափակուած լոկ գրականի մէջ: Արդարեւ թատրոնը նկատուած է իբրեւ արուեստի ուրոյն ճիւղ մը, որուն մէջ գրական տարրը՝ թէեւ շեշտուած, սակայն միակը չէ, ոչ ալ առանձին բնորոշողը: Մանաւանդ որ Ս. Ղազարի թատրոնը չէ, ոչ ալ առանձին բնորոշողը:

66· Օրինակի համար, Վենետիկեան Հասարակապետութեան Մխիթար Աբբահօր հանդէպ ցոյց տուած բացառիկ հիւրընկալութիւնը կը յենուր բացի Հայերու հետ մշակութային աւանդական որոշ կապերէ, նաեւ տնտեսական ազդեցիկ դրդապատճառներու (Տե՛ս այս մասին Հ. Լ. ԶԷՔԻՆԵԱՆ, Միջին Դարու Իտալիոյ Հայ Գաղութները եւ Հայ–Իտալ մշակութային կապերը, «Հայ Ընտանիք», 1974, թ. 11–12, էջ 19–22): Այս տեսակէտէն զգալի յառաջդիմութիւն մը նշած է սովետահայ բանասիրութիւնը՝ ոչ միայն մեր ներկայ նիւթին, այլ ընդհանրապէս Հայ պատմութեան եւ մշակոյթին ուսումնասիրութեան մէջ: Միայն բաղձալի պիտի ըլլար՝ որ յարդոյ հեղինակները աւելի անկողմնակալ եւ աննախապաշար դիրք մը որդեգրէին կրօնքի եւ եկեղեցւոյ հանդէպ:

© National Library of Armenia

տերական արտադրութիւնը մեծ մասամբ անտիպ մնացած ըլլալով՝ գրեթէ աննշան կը դառնայ Մխիթարեան թատրոնին գրական հանդամանքը։ Հակառակ ասոր, Սարգիսեան զայն հիւրընկալած է իր ընդարձակ երկասիրութեան մէջ՝ «Երկհարիւրամեայ դրականական գործունէութիւն եւ նշանաւոր գործիչներ Վենետկոյ Մխիթարեան Միաբանութեան»։ Այս տիտղոսը ինքնին կը մատնանշէ մերձեցումի որոշ տեսանկիւն մը՝ որ աւելի սահմանափակ կը մնայ քան գիրքին իրական բովանդակութիւնը[67]։

Մխիթարեաններու կողմէ թատրոնի ընծայուած բացառիկ կարեւորութիւնը, որուն վկայ եղանք ըլլա՛յ Ս. Ղազարի մէջ, ըլլա՛յ Ս. Ղազարէ դուրս, հաւաստի նշան մըն է անոնց գործունէութեան յառաջդիմական ուղղութեան։ Ստուգիւ բեմը, անցեալի մէջ, եթէ ոչ վանողականութեամբ՝ գէթ վերապահութեամբ դիտուած էր պահպանողական շրջանակներու կողմէ։ Մխիթարեաններու ճիգերը թատրոնը ժողովուրդին մէջ ծաւալելու՝ իսկապէս համարձակ, գուցէ եւ յանդուգն ձեռնարկ մը նկատուելու են ժամանակին պայմաններուն եւ մտայնութեան նկատմամբ։

Վ. Թերզիբաշեան եւ Գ. Ստեփանեան կը յայտնեն որոշ վերապահութիւններ Մխիթարեան թատրոնի յառաջդիմական ոգիին մասին՝ հիմնապէս դնահատելով հանդերձ Մխիթարեաններու դերին ծաւալը եւ կարեւորութիւնը Հայ մշակոյթին համար։ Սակայն գնահատական ու քննադատական արտայայտութիւնները իրարու խառնուած ըլլալով՝ ինչպէս քիչ չի պատահիր Մխիթարեաններու մասին գրուած յօդուածներու մէջ, կը տուժէ ըստ բաւականի ներկայացումի, մասամբ նաեւ եզրակացութիւններու յստակութիւնը։ Հիմնականին մէջ, յիշեալ հեղինակներուն Մխիթարեան թատրոնի նկատմամբ վերապահութիւնները սա երեք կէտերուն կարելի է վերածել. Ա) Մխիթարեանները թատրոնը գործածած են իբրեւ միջոց մը «կաթոլիկական պրոպագանդայ»ի։ Բ) Մխիթարեանները թատրոնը նկատած են միշտ կրօնաբարոյական պահանջներու առընչութեամբ։ Զեն ունեցած արուեստի ազատ եւ անկախ ըմբռնում մը։ Գ) Ընդդիմացած են կնոջ բեմ ելլելուն[68]։

Կը խորհիմ թէ այն առարկութիւններէն առաջինը արդիւնք է աւելի մակերեսային մերձեցումի մը Մխիթարեան Միաբանութեան

67. Մխիթարեան գործունէութիւնը լոկ գրական արտադրութեան չափանիշով արժէքաւորելու այս վարժութեան արդիւնք է թերեւս, եթէ ոչ տուեալներու անդիտութեան, որ Լ. Շանթ 1855 թուականին կը դնէ Հայ թատրոնի սկզբնաւորութիւնը՝ առանց որեւէ անդրադարձի զանազանութեան կամ լուսաբանութեան (Յիշ. գործ, էջ 351)։

68. Վ. ԹԵՐԶԻԲԱՇԵԱՆ, Յիշ. գործ, էջ 114 յետ.։ Գ. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, Յիշ. գործ, էջ 93–140, 145–157 եւ այլուր։

ինքնութեան, հետապնդած նպատակներուն, գործելակերպին։ Նախ՝ հարկ է հարցնել թէ ի՞նչ կրնայ ըլլալ «կաթոլիկական պրոպագանդա»։ Եթէ ատիկա կը նշանակէ թէ «Մխիթարեանները քարոզում էին կաթոլիկական դաւանանքը, այլ դաւանանքների դէմ իրենց մղած պայքարին յաճախ տալով այնպիսի մոլեգին տեսք, որ կարծէք պայքար էր մղւում ո՛չ թէ քրիստոնեայ մի եկեղեցու դէմ, այլ հեթանոսութեան»[69], կը փորձուինք խորհիլ թէ այսքան անհիմն վերագրումմը՝ մի գուցէ արդիւնք չըլլա՞յ թիւրիմացութեան մը։ Իսկ եթէ «պրոպագանդա» կը նշանակէ «փրոզելիթիզմ»՝ որ է «մարդոցութիւն», այսինքն՝ ջանալ փրցնել անհատները իրենց պատկանած համայնքէն, Մխիթարեանները՝ իբրեւ Հաստատութիւն – նկատի չունինք անշուշտ անհատական բացառութիւնները, եթէ կան – երբեք հետամուտ չեն եղած «պրոպագանդա»յի՝ իբրեւ «փրոզելիթիզմ», վկայ՝ իրենց հաստատուած սաներու փաղանգները։

Պարզ է թէ իբրեւ համոզուած կաթողիկէ կրօնաւորներ եւ անկեղծ հայեր, անոնք ունեցած են իրենց ուրոյն ըմբռնումը – որուն կարելի է անշուշտ համակարծիք չըլլալ – ընդհանուր Եկեղեցւոյ կազմին, Հայ Եկեղեցւոյ պատմութեան ու դաւանանքին մասին, մի՛շտ ալ ջատագով հանդիսանալով Հայ Եկեղեցւոյ ուղղափառութեան, եւ ազգային հայեցակէտէ՝ իբրեւ գերագոյն արժէք նկատելով Հայ ազգին միասնութիւնը՝ ամէն տեսակ յարանուանական ու դաւանաբանական տարակարծութիւններէ անդին[70]։ Այս ոգիին ամէնէն վսեմ արտայայտութիւններէն մէկը չէ՞ միթէ նոյնինքն «Համազգեաց»ը, որուն ուղեղն ու սիրտը հանդիսացան երկու հարազատ հոգեզաւակները Մխիթարի՝ Հ. Պետրոս Մինասեան ու Մկրտիչ Պէշիկթաշլեան, որ թէեւ աշխարհական մը՝ անկասկած ամէնէն հաւատարիմ ու մեծ-ոգի ժառանգորդներէն մէկն է Մխիթարի տեսլականին։ Ստոյգ է որ եկեղեցական միութեան եւ հաղորդակցութեան մասին իր ըմբռնումով, զոր ժառանգեցին նաեւ իր հետեւորդները, Մխիթար կը կանխէ, ինչպէս իրմէ առաջ Շնորհալի մը կամ Լամբրոնացի մը, Ի. դարու համամիութենական (էքումենիկ) տեսութիւնը. եւ՝ ա՛յս իսկ պատճառով զինք չկրցան հասկնալ իր ժամանակին՝ ո՛չ Պոլսոյ Պա-

69. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, անդ, էջ 102։

70. Ուստի մեզի անհասկնալի կը մնայ Թերզիբաշեանի սա հաւաստումը՝ թէ «Կաթոլիկ Եկեղեցու շահերը նրանց (Մխիթարեաններու) կարծիքով բարձր են բոլոր տեսակի ազգային եւ հասարակական շահերից» (անդ, էջ 118)։ Ինք Մխիթար Աբրահամը չատ յստակօրէն բանաձեւած էր, իր հրատարակած Աստուածաշունչի յիշատակարանին մէջ, այն սկզբունքը թէ ո՛չ ազգը կրօնքին, ոչ ալ կրօնքը ազգին կը զոհէր։ Հոս բաւական ըլլայ յիշել լոկ Մխիթարեաններու անտեղիտալի կեցուածքը ջատագովելու համար Յովհան Օձնեցի Հայրապետի մը ուղղափառութիւնը, ի դէմ իրենց տպարանը փակուած տեսնելու վտանգին, այնպիսի ժամանակի մը մէջ՝ երբ ատիկա իրենց ապրուստին գլխաւոր աղբիւրներէն մէկն էր։

© National Library of Armenia

տրիարքները, ո՛չ ալ՝ մասամբ՝ Հռոմի Աթոռը, եւ միեւնոյն պատճառով «Համազգեաց» մը թիրախ դարձաւ խաւարամիտ ու մոլեռանդ ուժերու։

Իրենց կրօնական ու եկեղեցաբանական ըմբռնումները՝ Մխիթարեանները յստակօրէն եւ հանդամանօրէն պարզած ու բացատրած են իրենց եկեղեցապատմական, աստուածաբանական ու մեկնողական բազմահատոր երկասիրութիւններուն մէջ, նաեւ օտար լեզուներով։ Բայց կարելի չէ, կը կարծեմ, հանդիստ խիղճով հաստատել թէ անոնք գրականութիւնը եւ արուեստը շահագործած են իբրեւ միջոց մը «կաթոլիկական պրոպագանդա»յի։ Եթէ անոնց գրական ու գեղարուեստական արտադրութեան մէջ կայ որեւէ «պրոպագանդա» իբրեւ գաղափարի ծաւալում, գաղափարի ներարկում, – եւ անտարակոյս թէ կայ – ատիկա ծաւալն է, ներշնչումն է քրիստոնէական առաքինութիւններու, մաքուր հայրենասիրութեան եւ մարդկային իտէալներու[71]։ Թողունք որ դոնէ մեզի հասած տպագիր կամ անտիպ թատերգութիւններուն մէջ չենք հանդիպիր բնաւ «կաթոլիկական պրոպագանդա» բուրող որեւէ բովանդակութեան։ Դիւրաւ կարելի էր ստուգել այս իրողութիւնը նոյնիսկ Սարգիսեանի տուած ամփոփոյքներէն[72]։

71. Թերզիբաշեան՝ Մխիթարեաններու հայրենասիրութիւնը կը գտնէ «շատ հեռաւոր, վերացական մի գաղափար» (անդ, էջ 125), մեկնաբանելով Զախչախեանի սա խօսքերը. «Լինել հայրենեաց անվկանդ պաշտպան, ոչ ի սայր սրոյ, այլ ի սէր եւ ի ջան»։ Նկատողութենէ վրիպած պիտի ըլլայ անշուշտ որ այդ խօսքերը ըսուած են կրօնական կեանքի պատրաստուող անձերու համար, որոնք ի հարկէ սուրի հետ առընչութիւն պիտի չունենային։ Սակայն, անկախաբար այս պարագայէն, կարելի՞ է արդեօք այդքան հապճեպով վերացական հայրենասիրութեան վերագրել այդ խօսքերը, երբ յայտնի է «Թրքական բռնակալութեան ծանր լծի տակ տառապող» (անդ, էջ 126) հայրենիքը փրկելու համար սուրով կատարուած փորձերուն արդիւնքը։ Վերացակա՞ն պիտի որակենք «Համազգեաց»ի մը հայրենասիրական ծրագիրը, որ թէեւ առընչութիւն չունէր սուրի հետ, բայց սահմանուած էր անկասկած լաւագոյն հորիզոններ բանալու Հայ ժողովուրդի ապագային։

72. Ստեփանեան յստակապէս կը ծանրանայ Եր. Տ. Կոմիտաս քահանայի նահատակութիւնը նիւթ ունեցող կտորի մը վրայ, ներկայացուած՝ 1776ին, ու կը պնդէ թէ ասիկա «միայն մէկ նպատակ կրող էր հետապնդել՝ բորբոքել ատելութիւնը հայ ժողովրդի դաւանական երկու հատուածների միջեւ» (Անդ, էջ 102–103)։ Բաւ է թերթատել Մխիթարեան գրականութիւնը Եր. Տ. Կոմիտասի մասին՝ համոզուելու համար թէ Մխիթարեանները երբեք նման տեսանկիւնէ մը չեն մօտեցած Երանելիին նահատակութեան։ Ան նկատի առնուած է միշտ կա՛մ իբրեւ տիպար մը քրիստոնէական հաւատարմութեան ու արիութեան եւ կամ ցոյց տալու համար ցաւալի արդիւնքները ազգին իշխանաւորներուն կոյր եւ մոլեռանդ վարմունքին, քանի որ Երանելիին նահատակութեան պատասխանատուութիւնը կը ծանրանայ ամբողջապէս օրուան պատրիարքին եւ իր շուրջի համախոհներուն վրայ։ Մնաց որ նահատակութենէն ետք՝ Տ. Կոմիտաս անխտիր յարգանքը վայելած է բովանդակ պոլսահայութեան, մինչեւ իսկ տեղացի Օրմանեան Պամհմետականներու, եւ իսկական նահատակ մը նկատուած Օրմանեան պատրիարքի կողմէ (տե՛ս Ազգապատում, Մասն Բ, կ. Պոլիս, 1914, սիւն 2757։ Տե՛ս նաեւ ԼԷՕ, Հայկական տպագրութիւն, հտ. Բ, Աչ մաս, Թիֆլիս, 1902, էջ 128–134)։

Դաւանաբանական նիւթով թատերախաղ մըն է՝ «Տեսիլ հանդիսի ժողովոյն Կոստանդնուպոլսոյ, որ եղեւ ի սրբոյ Փլաբիանոսէ ի սակս դատապարտութեան Եւտիքէսի» (տե՛ս Ծն. 24)։ Ինչպէս յայտնի է արդէն վերնագիրէն, հարցը կը դառնայ Եւտիքէսի շուրջ, զոր Հայ Եկեղեցին ալ դատապարտած է։ Եւ ճիշտ այս իրողութեան յենլով է որ Մխիթարեան դպրոցի աստուածաբանները՝ Զամչեան, Աւետիքեան, Աւգերեան, հաստատած են թէ Հայ Եկեղեցւոյ քրիստոսաբանութիւնը, իր վարդապետական խորքով, չէր տարբերեր Քաղկեդոնի քրիստոսաբանութենէն։ Ան հասարակ կիւրեղեան աւանդութեան պատշաճող այս տեսութիւնը՝ հետզհետէ կ՚ընդհանրանայ այսօր քաղկեդոնական եւ ոչ-քաղկեդոնական զանազան եկեղեցիներու մէջ, վաւերացում գտնելով նաեւ հեղինակաւոր բերաններէ։

Մխիթարեանները իրենց առաքելութեան իբրեւ հիմնական ուղեցոյց ունեցած են ամէն բանէ առաջ կազմել մարդը, մարդուն անձնականութիւնը, հայու, քաղաքացիի եւ քրիստոնեայի տիպարը՝ հաստուածական կամ կուսակցական ամէն թելադրութենէ անդին։ Այս գաղափարականին եթէ ամէնէն պերճախօս անձնաւորումներէն մէկը եղած է «Համազգեաց» ընկերութիւնը՝ հիմնուած Հ. Պ. Մինասեանի ներշնչումով ու Պէշիկթաշլեանի աւիւնով, դիպուածի մը արդիւնք չէ անշուշտ՝ որ երկուքն ալ հայ թատրոնի յառաջընթացներ հանդիսացած են։ Արդարեւ Մխիթարեաններու գործունէութեան հիմնական յատկանիշը եղած է ամէն ինչ ուղղել իրենց առաքելութիւնը բնորոշող մարդկային, հայկական ու քրիստոնէական գաղափարականին դործադրութեան։ Այս իմաստով, գրականութիւնը, գիտութիւնը եւ արուեստն ալ նկատած են առաւելապէս իբրեւ միջոցներ՝ որոնց նը-պատակը պէտք է ըլլայ անհատին եւ ընկերութեան կրթութիւնը։ Ուստի ճիշտ է որ, առհասարակ, անոնք թատրոնը եւ ընդհանուր առումով արուեստը չեն մշակած իբրեւ ինքնիրեն վախճան մը։ Սակայն ասիկա յետադիմականութիւն որակել՝ կարելի չէ առանց կամայականութեան, ճիշտ այնպէս՝ ինչպէս կարելի չէ յետադիմական նկատել արուեստի իրապաշտ ըմբռնումները, որովհետեւ չեն իրացներ քրոչէեան գաղափարապաշտ սկզբունքը՝ «արուեստը արուեստի համար», այլ կը մշակուին ժողովուրդին համար, ընկերութեան համար։ Արդարեւ, արուեստի նշանակութեան եւ վախճանականութեան մասին այլեւայլ եղած են տեսութիւնները՝ այն օրէն որ արուեստը նիւթ դարձած է փիլիսոփայական մտածողութեան։ Բայց ատոնցմէ նիւթ դարձած է փիլիսոփայական մտածողութեան։ Բայց ատոնցմէ մէկուն իրաւացի է յետադիմութեան պիտակը փակցնել, պայմանով որ ատոնք չվերածուին նոյնինքն արուեստի ժխտումին եւ կամ նաեւ որ ատոնք չվերածուին նոյնինքն արուեստի ժխտումին եւ կամ արուեստի անունը չշահագործեն՝ զայն ծառայեցնելով մարդկային

Դաւանաբանական նիւթով թատերախաղ մըն է՝ «Տեսիլ հանդիսի ժողովոյն Կոստանդնուպոլսոյ, որ եղեւ ի սրբոյ Փլաբիանոսէ ի սակս դատապարտութեան Եւտիքէսի» (տե՛ս Ծն. 24)։ Ինչպէս յայտնի է արդէն վերնագիրէն, հարցը կը դառնայ Եւտիքէսի շուրջ, զոր Հայ Եկեղեցին ալ դատապարտած է։ Եւ ճիշտ այս իրողութեան յենլով է որ Մխիթարեան դպրոցի աստուածաբանները՝ Զամչեան, Աւետիքեան, Աւգերեան, հաստատած են թէ Հայ Եկեղեցւոյ քրիստոսաբանութիւնը, իր վարդապետական խորքով, չէր տարբերեր Քաղկեդոնի քրիստոսաբանութենէն։ Ան հասարակ կիւրեղեան աւանդութեան պատշաճող այս տեսութիւնը՝ հետզհետէ կ՚ընդհանրանայ այսօր քաղկեդոնական եւ ոչ-քաղկեդոնական զանազան եկեղեցիներու մէջ, վաւերացում գտնելով նաեւ հեղինակաւոր բերաններէ։

© National Library of Armenia

բնական իրաւունքները ոտնակոխ ընող, խիղճի ձայնը խեղդող գաղափարներու՝ ինչպիսի են, օրինակի համար, մարդոց խտրականութիւնը, կրօնական եւ այլ ամէն տեսակի մոլեռանդութիւնները, ախտերու եւ մոլութիւններու պանծացումը։

Ինչ որ ըսինք Մխիթարեաններու արուեստի ըմբռնումին շուրջ՝ ամբողջական պիտի չըլլար, եթէ ուշադրութեան չյանձնէինք նաեւ հետեւեալ կէտը։ Թէեւ անուրանալի է այդ ըմբռնումին մէջ կրթական ձգտումին գերակշռութիւնը, սակայն Մխիթարեանները ունեցած են նաեւ գրական ու գեղարուեստական այնպիսի ելոյթներ՝ որոնք այլապէս չեն բացատրուիր, եթէ ոչ զուտ գեղագիտական մտահոգութեամբ մը։ Այս պարագան՝ իր ամէնէն ցայտուն եւ նշանակալից օրինակները կը գտնէ գրական գլուխ գործոցներու կրկնակ թարգմանութիւններուն մէջ, որոնց կարգին չեն պակսիր նաեւ թատերական գործեր։ Այս վերջիններուս մասին առիթը ունեցանք վերը անդրադառնալու[73]։ Նկատի առնենք, օրինակի համար, Իլիականը՝ զոր Հ. Եղիա Թովմաճեանի ամբողջական ու յաջող թարգմանութենէն ետք՝ Բագրատունի վերստին թարգմանած է կիրարկելով իր նորագիւտ հայկական չափը եւ տալով Իլիականի թարգմանութիւններուն գեղեցկագոյններէն մէկը՝ միջազգային չափանիշով։ Եւ կամ նկատի առնենք Ռասինի «Գոթոդիան»՝ որուն զոյգ թարգմանութիւնները, երկուքն ալ հայկական չափով, կը պարտինք Հ. Գ. Հիւրմիւզեանի եւ Բագրատունիի։ Ուրիշ ի՞նչ կրնար ըլլալ տարիներու աշխատանք եւ տաժանք պահանջող այս կրկնակ թարգմանութիւններուն նպատակը եթէ ոչ հանիլ արուեստի տեսակէտէն աւելի կատարեալ, աւելի բիւրեղացած արտայայտութիւններու[74]։

Երրորդ կարեւոր վերապահութեան պատճառը՝ զոր Ստեփանեան կ'արտայայտէ Մխիթարեան թատրոնին եւ Մխիթարեաններու յառաջդիմականութեան նկատմամբ՝ Հ. Մինասեանի բացայայտ ընդդիմութիւնն է կնոջ բեմ ելլելուն, որ բնականաբար կը ցոլացնէր նաեւ զինք կանխող եւ իր ժամանակի Մխիթարեան Հայրերուն ընդհանուր խորհելակերպը։ Ստոյգ է որ այս կէտին մէջ, անոնք՝ տարուած նաեւ վանական միջավայրին ազդեցութենէն՝ չեն յաջողած գերազանցել ժամանակին մտայնութիւնը, ինչպէս ըրած են ուրիշ մարզերու մէջ։ Նոյնինքն Պէշիկթաշլեան, հակառակ իր փափաքին, չէր համարձակած բեմ հանել կին մը Օրթագիւղի իր թատրոնին մէջ։

73. Տե՛ս ծանօթ. 22։

74. Ա. Զօլզանեան՝ իր «Մխիթարեանց գործը» գրութեան մէջ կը հաստատէ. «Մխիթարեանք ունեցած են արուեստի սէրը, կատարելին, նրբացեալին, յղկուածին ձգտումը, ճաշակի մտահոգութիւնը, — այնպիսի աստիճանով մը եւ ձեւով մը զոր Հայ ժողովուրդը..... երբեք չէր ունեցած, բաց ի մէկ քանի ոսկի բացառութիւններէ» (Դէմքեր, Փարիզ, 1927, էջ 57. ընդգծումը հեղինակէն)։

Մնաց որ Հէքիմեանի եւ Էքշեանի նման Մխիթարեան սաներ են, որոնք բացած են հայ կնոջ առջեւ բեմի ասպարէզը։ Ասոնց՝ ինչպէս նաեւ Պէշիկթաշլեանի եւ այլ Մխիթարեան սաներու գործելակերպին եւ աշխարհահայեացքին մէջ Ստեփանեան կ'ուզէ նշմարել շեղում մը, մանաւանդ թէ հակադրութիւն մը իրենց դաստիարակներուն ուղղութեան։ Պարզ է թէ մասնական հարցերու շուրջ, ինչպէս կնոջ բեմ ելլելը կամ ոչ, սաները բերած են իրենց դաստիարակներուն վրայ մինչեւ իսկ յեղաշրջող նորութիւններ։ Բայց, անոնց գործունէութեան հիմնական ներշնչումին մէջ ոչինչ կարելի է գտնել որ հակադրեայ՝ մարդկային, ազգային ու քրիստոնէական երբեակ երփնաւորումով այն միաձոյլ գաղափարականին՝ որ գոյութեան դրդապատճառը կազմած է նոյնինքն Մխիթարեան Միաբանութեան։

Կ'արժէ ուրեմն քիչ մը եւս խորացնել այդ գաղափարականը սընուցանող մտայնութեան ինքնութիւնը։ Մեր կարծիքով՝ այդ մտայնութիւնը կարելի է պարզ կերպով բնորոշել իբրեւ քրիստոնէական հիւմանիզմ մը։ Հիւմանիզմ մը՝ որ կ'ընդգրկէ մարդը իր բոլոր ու հիւմանիզմ մը։ Հիւմանիզմ մը՝ որ կ'ընդգրկէ մարդը իր բոլոր ու բազմակողմանի տարածականութիւններով[75]։ Մխիթար եւ իր հետեւորդները եղած են հիւմանիստներ՝ բառին հարազատ առումով։ Թատերական շարժումը ամէնէն վաւեր վկաներէն մէկն է այդ հիւմանիզմին՝ որ իր դրոշմը տուած է Մխիթարեան գործունէութեան։ Միայն թէ Մխիթարի հիւմանիզմը ունի կարեւոր տարբերութիւն մը՝ Եւրոպական Վերածնունդի հիւմանիզիներուն հիւմանիզմէն, զոր կ'արժէ ընդգծել։ Անոնցմէ շատեր՝ հաւատացեալ մտաւորականներ ըլլալով հանդերձ, հաւատքը կը մնար ընդհանրապէս քովնտի իրականութեան հանդերձ, հաւատքը կը մնար ընդհանրապէս քովնտի իրականութեան

75. Քրիստոնէական հիւմանիզմի մը գաղափարը հակասական պիտի թուի անոնց՝ որոնց համար քրիստոնէութիւնը էապէս մարդը ստրկացնող եւ ինքնիրմէ օտարոնց համար քրիստոնէութիւնը էապէս մարդը ստրկացնող եւ ինքնիրմէ օտարացնող գաղափարախօսութիւն մըն է։ Հոս տեղը չէ անշուշտ մտնելու այս հարցին մէջ՝ որ հատորներ կրնայ լեցնել։ Ըստ մեզի, այդ տեսութիւնը արդիւնք է սխալ մերձեցումի մը՝ որ արժէքաւորելու համար Քրիստոսի պատգամը՝ իբրեւ մեկնակէտ կ'ընդունի դարերու ընթացքին քրիստոնէական ընկերութեան իր վրայ յայտնաբերած անկեալ եւ այլասերած երեւոյթները։ Պատմութիւնը, սակայն, այդ երեւոյթներուն քով դրականօրէն կը վկայէ նաեւ բոմութիւնը, սակայն, այդ երեւոյթներուն քով դրականօրէն կը վկայէ նաեւ բոլոր այն անձերուն, որոնք ոչ թէ ի հեռուստ իրենց հաւատքին, այլ ճիշտ այդ հաւատքէն ներշնչուած նուիրած են իրենք զիրենք մարդկային ընկերութեան կերտումին։ Այս նիւթին շուրջ պատմական ու տեսաբանական անհամար մատենագրութենէն յիշենք՝ J. MARITAIN, **L'humanisme intégral**, Paris, 1947; H. DE LUBAC, **Le drame de l'humanisme athée**, Paris, 1945; A. ETCHEVERRY, **Le conflit actuel des humanismes**, Paris, 1955. Հայերէն լեզուով տե՛ս Հ. Լ. ՋԷՔԻՆԱՆ, Արդի հաղարկրթութիւնը եւ եկեղեցին, «Բազմ.» ՃԻԵ (1967), էջ 160-165, 221-229, ՃԻԶ (1968), էջ 144-150։ Կրօնքի նկատմամբ մարքսական տեսաբաններու կարծիքներուն մէջ յայտնուող նորութիւններուն եւ յեղաշրջումի մասին տե՛ս L. FABBRI, **I comunisti e la religione**, Roma, 1965։

© National Library of Armenia

թիւն մը իրենց մշակութային գործունէութեան կողքին։ Մինչդեռ Մխիթարի եւ անոր հետեւորդներուն համար՝ հաւատքը եղած է էական մէկ տարրը իրենց մտածողութեան եւ գործունէութեան, ու երջանիկ համադրութեան մը մէջ ձուլուած՝ մարդկային եւ ազգային բնական արժէքներուն հետ։ Ո՛չ երկփեղկում, ո՛չ ալ երկուութիւն մը խնդրոյ առարկայ է հոն։ Մխիթար՝ մինչ մէկ կողմէ կ'ընդունի մարդկային բնական արժէքները իրենց անհատական եւ ընկերային բովանդակ տարողութեամբ, միւս կողմէ քրիստոնէական հաւատքին մէջ կը տեսնէ գերազանց լոյսը՝ որ ցոյց կու տայ այդ արժէքներուն վախճանական նշանակութիւնը։ Այս հիւմանիզմն է որ զինք կը մղէ կերտելու իր «Հայկազեան»ը, կամ կը մղէ Զամչեան մը պեղելու իր ժողովուրդին անցեալը՝ լոյս սփռելու համար ապագային, եւ կամ Ինճիճեան մը ու Ալիշան մը՝ սուզուելու հնախօսական ու տեղագրական մանրակրկիտ պրպտումներու մէջ։ Միեւնոյն հիւմանիզմն է որ կը դրդէ տաղանդաւոր գլուխներ փոխանցելու հայութեան՝ եւրոպական մշակոյթին լոյսը, եւ դարձեալ այդ հիւմանիզմն է որ մղում կու տայ թատերական շարժումին։

Արդէն այս վերջինս՝ եւրոպական մշակոյթին մերձեցումի մէկ երեսակն է պարզապէս։ Ու այդ մերձեցումը չէր ձգտեր «միշտ դէպ ի հինը, դէպ ի դասականը»[76]։ Մնալով թատրոնի կալուածին մէջ, հարեւանցի ակնարկ մը անգամ թարգմանաբար բեմադրուած կտորներուն՝ բաւական է փաստելու թէ Մխիթարեանները ո՛րքան մօտէն կը հետաքրքրուէին Եւրոպայի մշակութային «այժմէականութեամբ»։ ԺԹ. դարու առաջին տասնամեակներուն կը բեմադրուին Ս. Ղազարի մէջ Վոլթէռի, Ալֆիէրիի, Մոնթիի նման հեղինակներու գործեր, որոնք, եթէ մեզի կրնան դասականացած երեւիլ, այդ թուականներուն կը ներկայացնէին այն ինչ որ Եւրոպայի մտաւորականութեան համար ամէնէն թարմը եւ այժմէականն էր։ Մանաւանդ թէ Սքրիպի նման լայն ժողովրդականութիւն վայելող կատակերգակի մը գործը կը բեմադրուի հոն՝ հեղինակին իսկ կենդանութեան։ Ուստի իրականութեան աւելի մօտիկ դատաստան մը պիտի ըլլայ ըսել թէ Մխի-

76. Ա. ՁՕՊԱՆԵԱՆ, Անդ, էջ 56։ Զօպանեան, որ ջերմ համակիր մըն է Մխիթարեան գործունէութեան, միեւնոյն յօդուածին մէջ քանի մը էջ առաջ չէր վարանած հաստատել թէ «Մխիթարեաններն ամբողջ Արեւմուտքը բացին հայ մտքին առջեւ՝ իր հին ու նոր (ընդգծումը մեզմէ. Լ. Զ.) ամէն տեսակ (ընդգծումը հեղինակէն) ճոխութիւններովը» (Անդ, էջ 50)։ Մենք, ինչպէս չենք մասնակցիր մեծ գրադատին նախորդ հաւաստումին, չափազանցուած կը գտնենք նաեւ այս վերջինս։ Արդարեւ Մխիթարեաններու մշակութային գործունէութեան մէջ ըզգալի է իմաստասիրական եւ յարակից գրականութեան մը պակասը, ինչպէս զգալի էր Ե. դարու գրականութեան մէջ ալ։ Հրատարակուած քանի մը իմաստասիրական հատորիկները՝ թեթեւ կը մնան գրական ու բանասիրական միւս ճիւղերուն մէջ անոնց տարած վիթխարի աշխատանքին քով։

թարեաններու մշակութային գործունէութեան մէջ դասականութեան կողքին՝ իրենց տեղը ունեցած են ժամանակին արդիական հոսանքներն ալ։ Առանց երկարելու թուարկումներու չղթան՝ բաւ է յիշել իբրեւ նմոյշ՝ հայ ռոմանթիզմի պարագլուխ Ալիշանի քերթողական ստեղծագործութիւնը, թարգմանութիւնները Պայրընի, Շիլլէրի, Լոնկֆէլլոյի, էլլիբի նման հեղինակներու՝ մինչեւ Ղազիկեանի հայցումները՝ Փափինիէ, Ատա Նեկրիէ, Քոփէէ եւլն.[77]։

Ս. Ղազարի թատրոնը իր բովանդակութեամբ ալ հարազատ մէկ դրսեւորումն է Մխիթարեան հիւմանիզմին։ Մարդկային հոգեբանութեան, անհատներու եւ հաւաքականութեան կեանքին, առօրեայ կենցաղի վերաբերեալ այլազան դրուագներ կը գտնեն այդ բեմին վրայ արտայայտութեան կարելիութիւն։ Աշխարհիկը, որ է «փրոֆան»ը, ներկայ է հոն բաւականաչափ ընդարձակ տարածականութեամբ մը։ Ասով հանդերձ, Մխիթարեան թատրոնը կրած է կրօնաւորական կեանքին ու վանական միջավայրին պարտադրած որոշ սեղմումները։ Սիրոյ մոթիւին եւ մինչեւ իսկ կնոջական տիպարներու բացակայութիւնը ակներեւ է հոն։ Ասիկա՝ թէեւ մասամբ անխուսափելի՝ տրրուած պայմաններուն մէջ, սակայն կարեւոր պակաս մը կը կազմէ բեմին համար։ Ամէն պարագայի կը համարիմ թէ կարելի է այս թերիին համար ներողամիտ աչքով նայիլ այդ համեստ վանականներուն, որոնք իրենց հնարաւորութիւններուն չափով ստեղծեցին հրսրուն, կայ շարժում մը։ Ասիկա պիտի չուշանար արդէն գտնել ինքնաբերաբար իր բնական հունը՝ աւելի անկաշկանդ ձեռքերու մէջ[78]։

Նիւթերու ընտրութեան մէջ զգալի է որոշ յեղաշրջում մը, ինչպէս դիտել կու տայ նաեւ Ստեփանեան[79]։ Սկզբնական տարիներուն կը նշմարուի գերակշռութիւն մը կրօնական բովանդակութեամբ նիւթերու, որոնց կողքին հետզհետէ կը բազմանան ազգային պատմութիւնները, որոնց

77. Ամերիկացի ժամանակակից ռոմանթիկ բանաստեղծներէ Ալիշանի կատարած հայցումներուն մասին տե՛ս շահեկան յօդուածը Հ. Ռ. Անտոնեանի, Անդրադարձութիւններ Ալիշանի ռոմանթիզմի մասին «Բնար Ամերիկեան»ի առիթով, «Բազմավէպ» ձիւ (1970), էջ 376-380։

78. Այս հարցին նկատմամբ, Թերզիբաշեան՝ բաղդատելով Մխիթարեան բեմը Լվովի հետ՝ կը գրէ. «Այս իմաստով Մխիթարեանները մի խոշոր քայլ եւս գնացին Լվովի դպրոցական թատրոնից, որի բեմի վրայ հանդէս էին գալիս կանայք, ճշմարիտ է, տղամարդանց դերակատարմամբ, այնուամենայնիւ հանդէս էին գալիս նոյնիսկ որպէս գլխաւոր հերոսուհիներ» (Անդ, էջ 119)։ Կասկած չկայ թէ Լվովի բեմը այս տեսակէտով քայլ մը առաջ է Ս. Ղազարէն։ Միայն հոս դիտել տանք որ Լվովի «հոգեւոր դպրոց»ին եւ Ս. Ղազարի ժառանգաւորանոցին մէջեւ կայ տարբերութիւն մը։ Վերջինս սահմանուած էր պատրաստելու լոկ կուսակրօն եկեղեցականներ, մինչ առաջինին աշակերտները, դէթ սկզբունքով, կրնային ընտրել նաեւ ամուսնացեալ քահանայի վիճակը, ուրիշ բառերով Լվովի վարժարանը «վանք» մը չէր, այլ լոկ «կղերանոց» մը։

79. ՍՏԵՓԱՆԵԱՆ, Անդ, էջ 101 յլք։

թենէ ներշնչուած ներկայացումները։ Սխալ պիտի ըլլար, սակայն, այս յեղաշրջումը վերագրել Ս. Ղազարի միաբաններուն կամ անոնց որոշ մէկ հատուածին մէջ գաղափարախօսական փոփոխութեան մը, եւս աւելի գաղափարախօսական ընդդիմութեան մը։ Արդարեւ, կրօնական նիւթերը յետագային ալ կը շարունակեն բեմին վրայ իրենց յաճախակի երեւումը, մինչդեռ անդին առաջին տարիներուն ալ չեն պակսիր ազգային եւ նոյնիսկ հեթանոսական պատմութենէն նիւթ հայթայթող ներկայացումներ։ Հետեւաբար, խնդրոյ առարկայ է ոչ թէ ուղղութեան հիմնական փոփոխութիւն մը գաղափարախօսական դետնի վրայ, այլ պարզապէս վանական միջավայրին դրած ստիպողութիւնը աստիճանաբար յառաջանալու նորութեան մը մէջ՝ որ կը բնար յարուցանել թերեւս որոշ հարցեր վանական ներքին ապրումի եւ բարեկարգութեան նկատմամբ։

Հոս պիտի ուզէինք աւելի յստակել այս կէտը, որ գուցէ կարօտ է լուսաբանութեան։ Գաղափարախօսական նոյնութիւնը, զոր կը հաստատենք Մխիթարեան զանազան սերունդներու միջեւ կը վերաբերի լոկ կրօնքի եւ հայրենիքի հիմնական ըմբռնումին, եթէ կ՚ուզէք՝ Մխիթարի քրիստոնէական հիւմանիզմը բաղկացնող էական տարրերուն։ Գաղափարային ուղեգիծի այս հիմնական հետեւողականութիւնը չի վտարեր սակայն սերունդներու միջեւ մտայնութեան եւ մտածելակերպի տարբերութիւնները, նորութիւններու ազդեցութիւնները, եւ տեսակէտի ու տեսութեան տարբերութիւնները՝ նոյնիսկ միեւնոյն սերունդի անդամներուն միջեւ, տակաւին Հիմնադրին կենդանութեան իսկ, ինչ որ շատ բնականոն երեւոյթ մըն է որեւէ առողջ ընկերութեան համար[80]։

Բայց այս նկատողութիւնները կը դնեն մեր առջեւ անդրադոյն հարց մը. ի՞նչ չափով կարելի է որոնել Մխիթարի տիպարին մէջ ներշնչարանը այն զանազան ձեւերուն՝ որոնցմով արտայայտուած է ժամանակի ընթացքին Մխիթարեան գործունէութիւնը։ Զօպանեան՝ ուղղութեան տարբերութենէ աւելի, շեշտաւորումի տարբերութիւն մը կ՚ուզէ նշմարել Մխիթարի եւ հետեւորդներուն միջեւ։ «Մխիթար, կը գրէ ան, «վանական» մըն էր ամէն բանէ առաջ, «Աստուծոյ նուիրուած մը», «ճգնաւոր մը». իր յաջորդները «արուեստագէտ–հայրենասէրներ» եղան ամէն բանէ առաջ, կամ գիտուններ։ Մխիթարեան Միաբանութիւնը այդ բանը կը պարտի, ոչ այնչափ Մխիթարին՝ որչափ միջավայրին ուր դիպուածը զիրենք նետեց»[81]։ Մխիթարի եւ հետեւորդներուն միջեւ ենթադրուած այս տարբերութեան կը յենու

80· Սերունդներու միջեւ տարբերութեան գեղեցիկ ներկայացում մը կը գտնենք «Ցոր»ի խաղին առաջին տեսիլներուն մէջ։

81· ՁՕՊԱՆԵԱՆ, Անդ, էջ 47 (ընդգծումները հեղինակէն)։

հեղինակը՝ յայտնելու համար իր կասկածը թէ «Մխիթար իր մտքին մէջ «ամբողջութեամբ» նախածրագրած էր ինչ որ երկու դարու մէջ իր վանքը պիտի արտադրէր, եւ թէ ինքն իսկ կազմաւորած էր այն «բոլոր» տարրերը որ պիտի յօրինէին իր յաջորդներուն բովանդակ գործունէութիւնը»[82]։

Կասկած չվերցնող, անվիճելի իրողութիւն մըն է միջավայրին ազդեցութիւնը Մխիթարեան գործունէութեան նկարագրին վրայ։ Նոյնինքն Մխիթարի վրայ զգալի է միջավայրին ազդեցութիւնը։ Ասիկա կը յայտնուի՝ սկսեալ մենաստանին արտաքին կառոյցէն, որուն ճարտարապետական գիծերը պատրաստած է ինքը Մխիթար[83]։ Եթէ Վենետիկ ճոխացաւ Մխիթարով՝ իր կարգին ճոխացուց զայն[84]։ Վենետիկ ընծայեց Մխիթարի եւ իր յաջորդներուն լաւագոյն պայմաններով օժտուած միջավայր մը եւ տուաւ անոնց գործունէութեան մասնաւոր երիսնաւորում մը։ Ճիշտ է նաեւ թէ պարագաներու բերումով է որ Մխիթար անցաւ Վենետիկ։ Բայց կարելի չէ, կը խորհինք, դիպուածի վերագրել իր շփումը Եւրոպայի հետ։ Եւրոպայի փափաքը, եւրոպական զարգացումի, մշակոյթի ծարաւը Մխիթար զգացած էր իր մէջ դեռ պատանի հասակէն եւ յանձն առած ծանր զոհողութիւններ՝ հասնելու համար այդ նպատակին։ Այո՛, հաւանաբար ան մնար Մոռէա, եթէ վրայ չգար Օսմանեան–Վենետկեան պատերազմը։ Բայց գաղափարով, հոգիով Մխիթար դարձած էր արդէն դէպի Արեւմուտք[85]։ Ասով հանդերձ կարելի չէ մոռնալ նաեւ սա իրողութիւնը՝ թէ մեծերու կեանքին մէջ, որոնք վճռական դեր ունեցած են ժողովուրդի մը ճակատագրին վրայ, յաջողութեան ազդակներու կարգին կայ հատ մը, այն է՝ որոշ զուգադիպութիւն մը, որ կը խուսափի նոյնինքն դերակատարին տիրապետութենէն։ Այդ ազդակը ոմանք կը կոչեն դիպուած, ուրիշներ՝ Նախախնամութիւն։ Այս կարգի ազդակ մըն է, անտարակոյս, Մխիթարի կեանքին մէջ՝ Վենետիկ հաստատուելու պարագան։ Մարդուս իմաստութիւնը պիտի կայանայ դիտնալու մէջ առաւելագոյն չափերով օգտուիլ ամէն կարգի ազդակներէ՝ հասնելու համար առաջադրուած նպատակին։ Ահա՛ ինչ որ ըրած է Մխիթար Աբբայ։

82· Անդ, էջ 46։

83· Տե՛ս Ing. A. KASANGIAN, **Mechitar architetto del suo monastero,** Bazmavep, CVII (1949), 7-12 numéro spécial, p. 400-420։

84· Տե՛ս Հ. Կ. ՓԻՊԱՐՆԵԱՆ, Մխիթար Սեբաստացի եւ Վենետիկ, «Բազմ.» ՃԻԸ (1968), թ. 7–12 բացառիկ, էջ 357–360։

85· Մխիթար պատանի Եւրոպա անցնելու ծրագրին մասին տես իր կենսագիրները։ Ս. ԱԳՈՆՑ, Պատմութիւն կենաց եւ վարուց Տեառն Մխիթարայ Աբբայի, Վենետիկ, 1810, էջ 79–82։ Հ. Յ. ԹՈՐՈՍԵԱՆ, Վարք Մխիթարայ Աբբայի, Վենետիկ, 1901, էջ 92 յետ։

© National Library of Armenia

Պարզ է թէ Մխիթար, ինչպէս ոեւէ հիմնադիր, չէր կրնար նախատեսած ըլլալ «այն բոլոր տարրերը», որ պիտի յօրինէին իր յաջորդներուն բովանդակ գործունէութիւնը: Բայց Մխիթար երեւան բերած էր հոգի մը, մտայնութիւն մը, գործելակերպ մը, աշխատանքի մեթոտ մը, որոնք ամուր հիմերը պիտի կազմէին իր յաջորդներուն բովանդակ գործունէութեան: Ուստի, մենք կը խորհինք թէ այն հոգին՝ որ ի յայտ պիտի գար իր յաջորդներուն գործին մէջ՝ «արդէն իր սաղմն ունէր Մխիթարի մտքին մէջ» ո՛չ թէ «բնազդաբար կազմուած», ինչպէս կ'ուզէ Զօպանեան[86], այլ գիտակցաբար յղացուած: Եւ ինքը Մխիթար չբաւականացաւ միայն հոգին տալով, ըսկզբունքները դնելով, այլ անձամբ իսկ՝ իր կարելիութիւններուն չափով՝ օրինակ ընծայեց անոնց գործադրութեան, վկայ՝ իր շինարարական, տպագրական, հրատարակչական, կրթական–դպրոցական, մեկնողական, քերթողական, լեզուական, գիտական[87], եւ դեռ ուրիշ ճիւղեր ընդգրկող բազմադիմի գործունէութիւնը: Ասոնց կարգին կը պատկանի նաեւ թատրոնը: Ճիշտ է որ տարուան մէջ որոշ օրեր թատրոն ձեւացնելու սովորութիւնը գոյութիւն ունէր արեւմտեան զանազան վանքերու, ինչպէս նաեւ կղերանոցներու մէջ, օրինակ՝ Լվով: Բայց Մխիթարեաններու թատերական գործունէութիւնը իր կրօնական – ազգային – կենցաղային նկարագրով ու բովանդակութեամբ՝ շուտով ստացաւ ուրոյն հանգամանք մը եւ դառաւ իր տեղը՝ Հայ ժողովուրդին համար իմացական նոր հայրենիք մը կերտելու աշխատանքին մէջ:

Եզրակացնելով, կրնայ խնդրոյ առարկայ ըլլալ եւ է, անշուշտ, չեշտաւորումի տարբերութիւն մը՝ Մխիթարի եւ իր աշակերտներէն

86· ԶՕՊԱՆԵԱՆ, Անդ, էջ 47: Մխիթարի եւ Մխիթարեաններու մասին գաղափարախօսական տեսանկիւնէ ցարդ կատարուած ամէնէն հանգամանալից մերձեցումներէն մէկը կը պատկանի ԼԷՕԻՆ (Հայկական տպագրութիւն, հտ. Բ, Ա. մաս, Թիֆլիս, 1902, էջ 1–221· Հայոց Պատմութիւն, հտ. Գ, Երեւան, 1946, էջ 979–1020), թէպէտեւ չենք կրնար միաբանիլ մեծ բանասէրին բոլոր տեսութիւններուն: Ասոնց մասին մեր ներկայ գրութեան մէջ չուզեցինք անդրադառնալ, խորհելով որ անոնք կ'ընդգրկեն Մխիթարեան կրօնական եւ մշակութային գործունէութեան մէկէ աւելի ասպարէզները եւ ասոնց առաջարկած հարցերը կը կարօտին ի պաշտօնէ եւ աւելի խոր նկատառութեան· բայց այս բանը կը զերազանցէր ներկայ ուսումնասիրութեան տարողութիւնը, որ նպատակ ունէր քննել գլխաւորապէս Մխիթարեան գործունէութեան մէջ թատրոնի երեւումին հետ առընչակից հարցերը: Մխիթարեան չարժումի մասին գաղափարախօսական տեսանկիւնէ համադրական մերձեցումի ուրիշ կարեւոր փորձ մը, թէեւ հակաճառական մտահոգութեամբ, կատարած է Հ· Մ· Ճանաշեան՝ իր Մխիթար եւ Հայ Ազգը յօդուածով, «Բազմ.», 108 (1950), էջ 23–31:

87· Այս մասին տե՛ս Հ· Պ· ՀԱՄԷԼԵԱՆ, Մխիթար Աբբահօր «Ցաղագս Մաթեմաթիֆայի» դասագիրքը եւ անոր նշանակութիւնը, «Բազմ.» ճէ (1949), թ· 7–12, «Մխիթար» Բացառիկ, էջ 222–229:

մէկուն կամ միւսին դիրքորոշումին մէջ՝ ըլլալու աւելի կրօնաւոր մը թէ արուեստագէտ մը կամ գիտնական մը· ասիկա՝ աւելի անձնական պարագաներու կապուած հարց մըն է, որ անձէ անձ տարբեր հանգամանք կը ներկայացնէ եւ որ, ըստ ինքեան, չի փոխեր ներշնչումի հիմնական նոյնութիւնը: Գաղափարական ու գործնական գետիններու վրայ Մխիթարի եւ իր հետեւորդներուն միջեւ կապակցութիւնը, ինչպէս նաեւ ժամանակի ընթացքին Մխիթարեան գործունէութեան ստացած տարբեր շեշտաւորումները նիւթ կրնան կազմել եւ կարօտ են առանձին ուսումնասիրութեան: Բայց կը մնայ իրրեւ յայտնի իրողութիւն՝ թէ նոյնինքն Մխիթարի անձն է ներշնչումի աղբիւրը՝ Մխիթարեաններու քրիստոնէական հիմանիզմին, կրօնական եւ ազգային ոգիով մշակութային բազմակողմանի գործունէութեան, յղացուած եւ մշակուած՝ իրրեւ գիտակից գաղափարական:

Իբր եզրակացութիւն, պիտի ըսենք թէ արդի Հայ թատրոնի ծագումը կը կապուի Հայ Վերածնունդը խմորող հիմանիստ ոգիին՝ քրիստոնէական եւ ազգային արժէքներու մշակումով, եւ կը դառնայ այդ միեւնոյն ոգիին չոշափելի մէկ արտայայտութիւնը:

Թատրոնը կը մտնէ առաւելապէս Վերածնունդի կրթական հուն մէջ: Այս պարագան կը բացատրէ կազմաւորումի առաջին շրջանները՝ Հայ թատրոնի դպրոցական հանգամանքը: Այս հանգամանքէն ձերբազատուելով, իրրեւ արուեստի ճիւղ անկախ գոյութեան մը տիրանալու անցքը տեղի կ'ունենայ Զարթօնքի մտաւորական գործիչներուն՝ յատկապէս Պէշիկթաշլեանի եւ Հէքիմեանի ջանքերով: Այս տեսակէտէն՝ Հայ թատրոնին ծագումի, կազմաւորումի եւ ժողովրդականացումի փուլերը մասնաւոր նպատակ մը կրնան ընձեռել՝ անդրադարձի կերպով յստակելու համար Վերածնունդի եւ Զարթօնքի շրջանները ուրոյն նկարագիրը, յատկանիշները, ինչպէս նաեւ ազգեցութիւնը, կանոնց միջեւ տիրող փոխյարաբերութիւնները, ազդեցութիւնը, կախումնաւորութիւնը: Բայց այս կէտը կը դերազանցէ արդէն մեր ներկայ ծրագրին սահմանները:

Հ· ԼԵՒՈՆ ԶԷՔԻԵԱՆ

© National Library of Armenia