

ՊԵՇԻԿԹԱՅԵԱՆ ԵՒ ԹԱՏՐՈՆԸ ՀԱՅՈՑ ՄԷՋ

Թատերական սեռը Հայոց ամբողջ հին գրականութեան մէջ բացարձակապէս պակասած է: Յատկանշական է արդէն որ գործողութեան վրայ հիմնուած բոլոր գրական սեռերը բացակայած են մեր նախնեաց գրականութենէն: Մեր հայրերը մեզի չեն թողած ո՛չ դիւցազներգութիւն, ո՛չ ողբերգութիւն, ո՛չ կատակերգութիւն, ո՛չ վէպ. շարունակական քնարերգութիւն մըն է որ կը տիրէ, աստուածաբանական, խրատաբանական քարոզներու և պատմական ժամանակագրութեանց հետ. նոյն իսկ այս վերջիններուն մէջ չի յայտնուիր բանագործական (dramatique) զգացումը, ինչպէս լոյն ու լատին մեծ պատմաբաններու գործերուն մէջ. պատմուած իրողութեանց շարքեր են՝ յաճախ կցկտուր ու անյարիր՝ մեր գրեթէ բոլոր պատմագիրներու գործերը, առանց ընդհանուր որոշ յատակագծի մը, առանց իրողութիւններն իր շուրջը բոլորող տիրական գաղափարի մը. միայն Եղիշէի արձակ քերթուածն է որ ունի քիչ մը բանագործական նկարագիր: Նոյն իսկ մեր հին աշուղներու բանաստեղծութեանց ու ժողովրդական անանուն երգերուն մէջ, գործողութեան պակասը բացարձակ է. ուրիշ բան չենք գտներ հոն բայց եթէ քնարերգական թռիչներ, կամ հատուածական նկարագրութիւններ, կամ վարդապետական խորհրդածութիւններ. հազիւ քանի մը տաղաչափուած հեքեաթ, հազիւ քանի մը «Պալլատ», անոնք ալ շատ թոյլ գործողութեամբ: Ատիկա գլխաւորապէս կը բացաղրուի քրիստոնէութեան տիրական ազդեցութեամբը: Չենք գիտեր թէ հեթանոսական շրջանին մէջ, «վիպասանաց երգներուն, «թուելեաց երգներուն, «ցուցքներուն ու «զրոյցներուն հետ մեր հին այեւմերը թատերական փորձեր ալ չունէի՞ն գէթ սաղմնային ձևով: Որոշապէս գիտենք սակայն որ Տիգրան Բ.-ի արքունիքին մէջ, ուր յունական արուեստն ու լեզուն կը տիրէին, Աթենքէն բերուած դերասաններ հեղին ողբերգութիւններ կը ներկայացնէին, և Տիգրանի որդին Արտաւազդ ինքն իսկ կը յօրինէր թատերա-

խաղեր. եթէ գրի գիւտն ու հայ գրաւոր մատենագրութեան հիմնարկութիւնն ալ չըջանին կատարուած ըլլար, շատ հաւանականաբար հայերէն լեզուով թատերական—ինչպէս և դիւցազներգական ու վիպական—գրականութիւն մը պիտի արտադրէին մեր հեթանոսական շրջանի նախնիք. բայց որովհետեւ քրիստոնէութեան պաշտօնական հաստատումէն յետոյ, ու քրիստոնէական կղերին ձեռքով կատարուեցաւ գրի գիւտն ու գրականութեան հիմնարկութիւնը, այդ գրականութիւնը կրեց խորապէս քրիստոնեայ ու վանական կղերին ընդհանրապէս արուեստատեսաց ու մասնաւորապէս թատերատեսաց ազդեցութիւնը, և եղաւ անվերջ քարոզ մը, շարունակական շարական մը, անգագրուած սաղմոսներգութիւն մը: Աստուածաշունչը դարձաւ՝ հայ մտաւորականութեան համար՝ գիրքերուն գիրքը, տիպար—գիրքը, և Աստուածաշունչը՝ գէշ հասկցուած. որովհետեւ եթէ ճշմարիտ է որ երբայական գրականութեան այդ յիշատակարանը քնարերգական ու խրատաբանական է ամենամեծ մասամբ, անոր մէջ կան սակայն մասեր որ եթէ բուն իսկ դիւցազներգութիւն, վէպ կամ թատերգութիւն չեն, այդ սեռերուն ոգին ունին,—ինչպէս ճերգ երգոցքը որ սիրային թատերաքերթուած մըն է, Յոբայ գիրքը, դիւցազներգական շունչով, Տովբիթի, Յուդիթի, Հոռութի, Նսթերի վիպակները և Սեւտարանին հոյակապ դիւցազնավէպը: Վանականները Աստուածաշունչին մէջ տեսած են միայն վարդապետական ու միստիքական տարրը. այդ նոյն երևոյթը կը նկատուի արդէն ասորական ու բիւզանդական գրականութեանց մէջ ևս՝ զոր նմանապէս մեծ մասամբ քրիստոնեայ վանականներ են յօրինած. ասոնց մէջ ալ կը պակսի թատերական ճիւղը և նոյն իսկ՝ ընդհանրապէս՝ բանագործական ոգին, ինչ որ աւելի տարօրինակ է՝ մանաւանդ Յունաց համար, որոնք՝ դասական շրջանին՝ գերադանցապէս օժտուած ցիւղը յայտնուած են թատերական ճիւղին մէջ: Սակայն Յոյնը գէթ իր ժողովրդական բանաստեղծութեանց մէջ պահպանած է բանագործական ոգին: յունական հին ու նոր աւանդական երգերուն մէջ կը վիստան պալլատներ, վիպակներ, ուր զգացումը գործողութեան ձեռով կը յայտնուի, ուր ներշնչումը՝ փոխանակ կեցած տեղը անշարժ միայութեւ, կը քալէ, կ'ընդհարի, կը շաղապատուի, կը մաքառի, կ'ապրի: Հայը շատ աւելի խորապէս կրած է քրիստոնէական—կղերական ազդեցութիւնը քան Յոյնը, ազդեցութիւն որուն դէմ ևրդպական նոր ցեղերը գրեթէ բոլորն ալ առաջին օրէն ապստամբութեան նշաններ ցոյց տուած են, քանի որ Միջին դարուն՝

քրիստոնէական կղերին բացարձակ տիրապետութեան տակ իսկ՝ վանական գրականութեան հետ անոնք հիմունքը դրած են թատերական, դիւցազնեղական, վիպական գրականութեան՝ «միսթէռներով, լսոթիւներով, «մորալիէ»ներով, «շանսոն տը ժեսթ»ներով, «ֆապիւլօ»ներով, «ռոման»ներով:

Ժէ դարուն է որ գրուած է առաջին թատերագութիւնը հայերէն լեզուով. և այդ ալ բացառիկ երևոյթ մըն է, արդիւնք օտար միջավայրի և օտար ազդեցութեան. Լեւպեղիի հայ գաղութին մէջ, թէադինեան կրօնաւորները տեղւոյն հայկական դպրոցին մէջ թատերական ներկայացումներ կը սարքէին՝ ուր կրօնական նիւթերու վրայ յօրինուած թատերագութիւններ կը խաղացուէին. այդ ներկայացումներուն համար է որ իրենցմէ մին, Ալեքսիանոս վարդապետը, խմբագրած է Հռիփսիմէ գրաբոր ու տաղաչափիալ ողբերգութիւնը որուն նիւթն է Տրդատի և Հռիփսիմէի սիրային—միստիքական ծանօթ գրուագը *). այդ ողբերգութիւնը, զոր Բազմավէպը հրատարակած է իր 1884, 85 և 86 ի հատորներուն մէջ, շահեկան գործ մընէ, ուր շարժում ու յուզում կայ՝ որոշ չափով. սէրը չէ վտարուած անկից և նոյն իսկ բաւական կարեւոր դեր մը կը կատարէ հոն. վերջին արարէն զատ որ զուտ կրօնական, վարդապետական գոյն ունի և անհամ ու տկար է բացարձակապէս, առաջին չորս արարները կը պարունակեն սիրուն ու երբեմն նոյն իսկ ուժեղ կտորներ, զգացումով և երեակայութեամբ հարուստ. թատերական հիւսքը զուրկ չէ ամբողջնէ, ճարտարութենէ, տիպարները անկենդան չեն, եթէ չեն ալ շատ հզօր. ոճը մերթ կը ստանայ ճշմարտապէս ինքնատիպ, գունագեղ նկարագիր մը, իր միամտութեանը մէջ՝ համեղ. լեզուն հեռու է ոսկեղաբան մաքրութիւն ունենալէ, բայց տափակ ու գոհեցիկ չէ երբէք, մշտական ձգտում մը ունի դէպի ազնւութիւն:

Այդ նորութիւնը, Հայութեան հատուածի մը կրօնական

*) Վիեննայի Մխիթարեանց մատենադարանին թիւ 486 ձեռագիրը որ կը պարունակէ տեսութիւն մը այս ողբերգութեան, հետեւալ ծանօթագրութիւնը կը կրէ. «Թուակէտիա. մարտիրոսութիւն սրբուհւոյն Հռիփսիմէի Հռոմէական մեծի կուսին իշխանուհւոյ, շարակարգեալ ի կարգէ Թէադինոսացն Ալեքսիանոս աստուածաբան վարդապետէ կառավարող և վերականգնուէ հայրապետական մեծի դպրատան որ Հայոց վանս՝ Հրատարակի ի Լոյվ (Լեմպերկ) մայրաքաղաք լեհաց, ի Թուրին քրիստոսի Ռոնկէ և ի Հայոց Ռձժէ (1668) ապրիլ ամսոյ»:

միջավայրին հետ անմիջական շփումին արդիւնք, մնացած է անվաղորդայն: Ամբողջ ժԸ. դարուն մէջ ոչ մէկ թատերադու-
թիւն չենք գիտեր հայերէն լեզուով դրուած, ոչ իսկ օտար լե-
զուէ թարգմանուած: Մխիթարեաններն իսկ, այդ դարուն
իրենց հրատարակած թարգմանութեանց շարքին մէջ թատե-
րական ճիւղէն ոչ մէկ գործ մտցուցած են. դեռ Հափաղանց
«քերիստոնիայ» էին այդ գերազանցապէս հեթանոսական ճիւղը
մշակելու համար. բայց վանքին մէջ սկսած էին արդէն կրօնա-
կան նւթով գրաբար փոքրիկ թատերախաղերուն ներկայացու-
ման սարքել *):

ԺԹ. դարուն սկիզբը, քանի մը թատերական փորձեր
տեղի կունենան մասնաւոր շրջանակներու մէջ: Առաջին նա-
խաձեռնակը Մխիթարեան մըն է նորէն, Հ. Մինաս Բժշկեան,
Տրապիզոնցի. 1815-էն 1817 Պոլիս մնալով, Տիւղեանց տպա-
րանին մէջ աշխարհաբար թատերադութիւնի որ ու կատակեր-
գութիւններ թարգմանութէն յօրինուած՝ ներկայացնել կուտայ.
1828—30 ի միջոցներուն, Պեղճեան Յարութիւն ամիրայի
հովանաւորութեամբ՝ Աստուածաշունչէն հանուած նւթեր
թատերադութեան վերածուած՝ խաղացուած են Պեղճեան վար-
ժարանին մէջ:

*) Հ. Բարսեղ Սարգիսեանի «երկարւրարմայ գրական գոր-
ծունէութիւն և նշանաւոր գործիչներ Վենետիկոյ միաբանու-
թեան» գործը, որ լոյս տեսաւ այս ուսումնասիրութեան
աւարտումէն լատոյ, երևան կը բերէ շատ շահեկան ու անտիպ
տեղեկութիւններ Ս. Ղազարու մէջ տեղի ունեցած թատերական
գործունէութեան մասին. այդ տեղեկութեանց համեմատ, 1760-
էն իսկ առաջ, Մխիթարեան Հայրերը սկսած էին Ս. Ղազարու
վանքին մէջ թատերական ներկայացումներ տալ և շատ աւելի
լայն ծրագրով քան ինչ որ ցարդ մեզի ծանօթ տեղեկութիւն-
ներէն գիտէինք. խաղերը իրենք իսկ Մխիթարեան հայրերը
կը յօրինէին, և նորընծաներն ու «վարժարանեայ» կը ներ-
կայացնէին զանոնք: Նախ, Ս. Գրքէն ու սրբոց վարքերէն
առած են թատերադութեանց նւթերը. յետոյ՝ Հայոց պատմու-
թեան, հռովմէական և յունական պատմութենէն ու ժամանա-
կակից հայ կեանքէն. Հ. Սարգիսեան կը յիշէ հաճախ տասնէն
աւելի տիտղոսներ ողբերգութեանց, դրամաներու և նոյն իսկ
բազմաթիւ կատակերգութեանց՝ ժամանակակից հայ կեան-
քէն քաղուած, Հայոց բարքերու թերութիւնները, ասիական
կոպտութիւնները, ծիծաղելի կողմերը ձաղկելու և ուղղելու
գիտումով դրուած, այդ խաղերուն, որոնց ձեռագիրներ պահ-
պանուած են և փափագելի էր որ հրատարակուէին—մեծ մասը
ինքնագիր է, մասամբ նմանողական, մասամբ ալ՝ թարգմանու-
թիւն:

1836-ին, Զմիւռնիոյ մէջ, Մեսրոպեան վարժարանի ուսուցիչ Անդրէաս Փափաղեանը իր աշակերտներուն ներկայացնել տուաւ Իտալերէն թատրերգութիւն մը, մինչ որ մեծ գայթակղութիւն յառաջ բերաւ տեղւոյն դեռ կրօնամուկ հասարակութեան մէջ և մնաց առանց շարունակութեան:

1839—40 ին, աւելի լուրջ թատերական փորձ մը տեղի կրենենայ Մոսկուայի մէջ. Գայուստ Շիրմազանեան կը յօրինէ և իր տան մէջ ներկայացնել կուտայ երգիծական թատրերգութիւն մը, ուր ժամանակակից հայ ընկերութեան կարգ մը տղեղ տիպաբներ — կաշառակեր պետական պաշտօնեաներ, ղեղձ ու համառ հոգեւորականներ, և այլն. — ի հանդէս բերուած էին՝ համարձակութեամբ մը որ մեծապէս քնահատելի է այդ շրջանին ուր բննադատութիւնը դեռ գոյութիւն չունէր Հայոց մէջ: Այդ խաղը մնացած է անտիպ:

Այս բոլոր թատերական փորձերուն մէջ կնոջ դերը միշտ բացակայ էր. այդ միջոցին դեռ ասիական ըմբռնումներ կը տիրապետէին Հայոց մէջ կնոջ մասին. մանաւանդ Պոլիս, ուր Հայք ամենէն աւելի խորապէս կրած էին թրքական բարքերու ազդեցութիւնը. բնական էր որ այդպիսի պայմաններու մէջ՝ թատերարեմի վրայ հասարակութեան առջև կիներ իբր դերասան՝ և այն ալ սիրային տեսարաններու մէջ՝ երևնալն ու խաղալը անհանդուրժելի խայտառակութիւն մը պիտի նկատուէր:

1845 ին, Հ. Պետրոս Մինասեան կը հրատարակէ Վենետիկի մէջ Խոսրով Մեծ անունով հնգբարբ ողբերգութիւն մը, գրարար, արձակ: Այդ ողբերգութեան սկիզբը կը գտնուի ընդարձակ յառաջաբան մը, որու մէջ հեղինակը, բացատրելով հանդերձ թատրոնի կարեւորութիւնը, որոշ զանազանութիւն մը կը դնէ «կրթական» թատրոնին և «ցոփ» թատրոնին մինչև. առաջինը դպրոց մըն է. ուր հանդիսատեսը կ' ուսանի սիրել առաքինութիւնը, քաջութիւնը, ազնւութիւնը և ատել մոլութիւնները. անոր մէջ տեղ չի կրնար գտնել սէրը, որ պիղծ է, բնականաբար և դերասանուհիներու երևումը հոն անհանդուրժելի է. երկրորդը անբարոյականութեան աղբիւր մըն է. «Եւրոպայի մէջ երկու տեսակ թատրոն կայ, կըսէ Հ. Մինասեան, անունով ալ իրարմէ զանազանուած. մին կը կոչուի թատրոն աշխարհական, երկրորդը՝ թատրոն կրթական: Առաջինները հրապարակային թատրոն են, վերջինները՝ առանձնական, որ գրեթէ Եւրոպայի բոլոր գլխաւոր վարժարաններուն ու կրթարաններուն մէջ կը գտնուին. այս կրթական թատրոն»

ներուն մէջ կիները չեն մտներ, այլ միայն մանուկները, երիտասարդները, վարժարաններուն աշակերտները. այդ թատրոնները հաստատուած են թէ կրթելու թէ զուարճացնելու համար: Թէ այդպիսի թատրոններն ալ զբօսեցուցիչ են, տոբիկա յայտնի է, բանի որ հոծ և խուռն բազմութեամբ մարդիկ կը ժողվուին անոնց մէջ, թէպէտ և անոնց մուտքը վճարքով է: Եւ ամեն տեսակ թատրոնական քերթութիւններ կան այդ կրթական թատրոններուն մէջ ալ. ողբերգութիւններ, նոխազերգութիւններ, եղերերգութիւններ, կատակերգութիւններ և զաւեշտներ: Եւ ահա այս կրթական թատրոններուն մէջ՝ զուարճութեան հետ կան ամեն տեսակ օգուտներ..., նաև քաղցր միութարութիւն մը սրտի, վասն զի իրենց ազգեցութեամբ կը յորդորեն, միտքը զերծ պահելով մեղմեխ և վայրաքարշ կրքերէ, կամ աստուածաշտութեան, ազգասիրութեան և ամէն տեսակ առաքինութեանց կը բորբոքեն. ուստի խոհական և բարեսէր անձեր շատ կը հաւնին ասոնց, եւ այսպէս երևան կելնէ ճշմարտութիւնը. վասն զի մեր ազգասէրները եթէ կուզեն մեծապէս օգտակար ըլլալ ազգին և վերահաս նորանոր չարիքներուն առաջը առնել, միմիայն թատրոնի այս տեսակը պէտք է ընտրեն...:

Յառաջ բանին շարունակութեանը մէջ, հեղինակը սապէս կը բանաձևէ «աշխարհական» թատրոնին դատապարտութիւնը.

«Այժմեան աշխարհական թատրոններուն փնտրան այն է որ, Ա. ամուսնական դաշինքները, որ այնքան վսեմ ու պատուաւ են, և լռելեայն՝ փորձ մարդոց հետ միայն կը կատարուին Արևելքի մէջ և նոյն իսկ հեթանոսներու մէջ, մեծ անարգութեան հասած են Եւրոպայի մէջ, ինչպէս յայտնի է գիտցողներուն: Ասոր հակառակ՝ ամէն կերպով հաւաստի է որ եթէ Եւրոպայի մէջ պակաս ըլլային աշխարհային թատրոնները, այս քրիստոնէութեան ծաղկեալ դարու մէջ՝ շատ աւելի պարկեշտ պիտի ըլլային Եւրոպայի ազգերը, և աւելի բազմամարդ. վասն զի այն ատեն մեծ ճշտութեամբ պիտի պահուէր ամուսնութեան աստուածադիր կարգը և աւելի պինտուաւ պիտի ըլլար եկեղեցւոյ այդ մեծ խորհուրդը: Բ. Չարիք է, վասն զի մատաղ մանուկները, լսելով կը սորվին ամէն տեսակ անառակութիւն՝ օրինաւորին հետ անզանազան խառնուած, իրենց բարձր ալ կապականի, որով հազիւ արբունքի հասած, ուսմունքն ու գիտութիւնը ոտնակոխ ընելով, մտքերնուն ամբողջ ուղադրութիւնը թատրոններու զբօսանքին կը»

դարձնեն, և իրենցմէ շատերուն վրայ մահը կը հասնի չար սուրճանդակի պէս: Գ. Չարիք մը ևս, անհաւատարմութիւնը ամուսնական կեանքի... Դ. Չարիք՝ արհամարհութիւն կրօնքի և մերժում աստուածաշնորհի, և այլն:

Աւելորդ իսկ է ցոյց տալ սխալը և տղայականութիւնը այս տեսութեանց: Թատրոնը, ինչպէս ամբողջ գեղարուեստը, նման է կրակի. ոչինչ աւելի բարեբար է քան կրակը, կեանքի աղբիւրն ու պահպանիչն է ան, բայց անոնք որ անկարող են անկէց օգտուելու՝ կայրին ու կը փճանան անկէց. յանցանքը կրակինն է. երբեք տրամաբանական չէ սակայն՝ անոր մնասէն զերծ մնալու համար, զայն դնել այնպիսի վիճակի մը մէջ ուր ալ դադրի կրակ ըլլալէ. «կրթական» թատրոնը կրակն է՝ իր բոցէն զրկուած, մոխիրով փաթթուած, պզտիկ «մաղմաղ» մը դարձած: Միութարեանք դեռ չէին հասած այդ պահուն այն մտաւոր ազատութեան, անվերապահ գեղասիրութեան կատարին՝ ուր հասան Բազրատունիի ու Հիւրմիւզի մեծ օրերուն, երբ առանց վարանելու նոյնութեամբ թարգմանեցին Հոմերոսի ու Վիրգիլիոսի գերազանցապէս «աշխարհական» այսինքուն կենդանի, ամբողջական, ու մաքուր՝ բանի որ գեղեցիկ գործերը. Հ. Մինասեան կը մտածէր ու կը գրէր՝ ճշմարիտ վանականի մը պէս: Ծիշտ է՝ մասամբ՝ որ, այդ շրջանին, երբ թատրոնը դեռ նոր կը մտնէր Հայոց մէջ, անհրաժեշտ էր զգուշութիւն դնել խաղերու ընտրութեան մէջ, սկսիլ խաղերէ որ առանց բոլորովին մալուած ըլլալու, լպիրշ չըլլային: Եթէ ընդհանուր սկզբունքով, Հ. Մինասեանի յառաջաբանը անճիշտ է, այդ տեսակէտով ճիշտ կրնայ նկատուիլ, — թեպէտ այդ նկատողութիւնն իսկ ծայրայեղութեան հասած է հող, քանի որ կնոջ դերը, նոյն իսկ մօր, քրոջ, պարկեշտ ամուսնոյ, — կը նկատուի, և թատրոնը կը զրկէ յուզման — և բարոյացուցիչ յուզման ամենէն ուժեղ ազդակէն:

Ամէն պարագայի մէջ Հ. Մինասեանի այդ հրատարակութիւնը թուական մըն է հայ թատրոնի պատմութեան մէջ: Այդ վանականը պէտքը կը բարոյէր թատրոնին, սեղմելով հանդերձ անոր սահմանը. և կուտար առաջին իրագործում մը իր թատերական ըմբռնումին. քիչ յետոյ կը հրատարակէր երկրորդ ողբերգութիւն մըն ալ, Սմբատ արաշին. երկուքն ալ, կոկիկ ու սիրուն ոճով մը գրուած, ազնիւ ոգով մը տոգորուած, բարոյախօսական «դաս»-եր են, և գեղարուեստի հետ իրենց կապը բաւական հեռաւոր է. բայց առաջին ողբերգութիւն-

ներն են ևրոպական ոճով լղացուած ու գրուած հայերէն լեզուով Հռիփսիմէ-էն յետոյ*):

Բաղձանքը զոր Հ. Մինասեան յայտնած էր իր Խոսրով Մեծին յառաջարանին մէջ և զոր իր վարդապետական ոգով թաթաւուած գրաբար ողբերգութիւնները անկարող եղած էին իրականացնելու, տասը տարի յետոյ վերջնապէս մարմնաւորուեցաւ շնորհիւ Պեշիկթաշլեանի, որ հիմնեց հայկական թատրոն մը: Մինչև այն ատեն կատարուած փորձերը հատուածական ու թոյլ էին եղած և անհետևանք մնացած. Պեշիկթաշլեան, որ լաւ ուսումնասիրած էր թատերական արուեստը և թատրոնի նշանակութիւնն ու դերը աւելի լայն ու ազատ կերպով կըմբռնէր քան իր ուսուցիչ Հ. Մինասեանը, ունենալով նաև հզօր կամք և յարատեղ նկարագիր, յաջողեցաւ Հայոց բարբերուն մէջ մտցնել՝ այլ ևս տևական կերպով թատրոնի սէրը և ազգային բեմի մը պէտքը:

1856-ին է որ Պեշիկթաշլեան սկսած է ձեռնարկել թատերական գործին հիմնարկութեան: Մեծ համակրութիւնը զոր կը վայելէր Օրթաքէօյի բոլոր բարեկեցիկ ընտանիքներուն մէջ, դիւրացուց իր ճիգերուն յաջողութիւնը: Կազմեց սիրող—դերասաններու խումբ մը, որուն մէջ էին Անտոն Էֆէեան, Փատուայի Ռափայէլեան վարժարանին նախկին աշակերտ, Զահրապ և Ստեփան Փափուղեան եղբայրները, Մեսրոպ Զահրապեան (այժմ եղբայր Անտոն՝ Ս. Ղազարու վանքին մէջ), Պօղոս Լազ Յովսէփեան՝ Փարիզի Մուրատեան վարժարանէն, Յովհաննէս Հիւրմիւզեան, Նոյնպէս Մուրատեան վարժարանէն, Կոմիտաս Քէօչեան, Եսայի Եսայեան, Յ. Շահինեան և Անտոն Օգոստինոսեան (այս վերջինը՝ երգիչ). բոլորն ալ կը պատկանէին հայ կաթողիկ հասարակութեան. Պեշիկթաշլեան զանոնք կը հաւաքէր իրենց պարապոյ ժամերուն, դերերը կը սորվեցնէր, փորձերուն կառաջնորդէր: Ներկայացումները սկսան տեղի ունենալ Օրթաքէօյի հայ կաթողիկներու Ս. Գրիգոր Լուսաւորիչ եկեղեցւոյն կից Լուսաւորչեան վարժարանին մեծ սրահին

*) Հ. Բարսեղ Սարգիսեանի ցուցակին մէջ յիշատակուած կը տեսնենք բացի տպուած այս երկու ողբերգութիւններն Հ. Պ. Մինասեանի հետևեալ անտիպ թատերական գործերը, հին եւ նոր աշխնակի քաղաքավարութեան մրցում, սեծածախ խնոջը, նորեւոյթ սովորութիւնն, Հայ գաղթականի մը արկածները (կատակերգութիւններ, վերջինը՝ Կարնոյ և Պաշպալովի գաւառաբարբառներով գրուած), Արշակ Բ. եւ Նրուանդ (ողբերգութիւններ).

մէջ: Առաջին իրիկունը, ներկայացուցին Միթասթազիոյի Թեմիստոկլէս ողբերգութեան գիր. Գ. Հիւրմիւզի գրաբար թարգմանութիւնը և Հ. Պետրոս Մինասեանի Խոսրով Մեծը: Ունկնդիրները, կաթոլիկ ու Լուսաւորչական, որոնք հոս բազմութեամբ եկած էին ողջունել այդ նորութիւնը, շատ բան չհասկացան այդ խրթին գրաբարով շարադրուած սղբերգութիւններէն և դժգոհ մեկնեցան: Այն ատեն է որ Պեշիկթաշլեան ըմբռնեց աշխարհաբարին անհրաժեշտութիւնը հայ թատրոնը կենդանի, տեական և ճշմարտապէս օգտակար դարձնելու համար, և սկսաւ ինքն իսկ խաղեր յօրինել կամ թարգմանել նոր հայերէնով: Իր առաջին ինքնագիր ողբերգութիւնը եղաւ Կոռնակը, որուն յաջորդեցին յետոյ իր Վահան, Վահէ և Արշակ Բ. ողբերգութիւնները, Սաւուդ, Բրուտոս և Մահիսաւրու թարգմանութիւնները և երեք քաջեր ու Աւագակը նմանողաբար գրուած վաւերանքներ: Կոռնակի առաջին ներկայացումը ամենամեծ յաջողութիւն գտաւ, շնորհիւ դիւրահասկանալի, պարզ ու հմայիչ լեզուին, և նիւթին՝ որ թէպէտ Հայոց հին պատմութենէն քաղուած՝ հրատապ այժմեականութիւն ունէր, Հայոց հին նախարարներու արիւնոտ իրապատկութեանց մոտ շատ կերպով երակենդանացնելով այնպիսի պահու մը ուր Հայերը երկպառակութեան չարիքին մատնուած էին նորէն: Ներկայացումները շարունակուեցան մեծ ոգևորութեամբ և յարաճուն յաջողութեամբ, շաբաթը երեք ներկայացում կը տրուէր, հինգշաբթի, շաբաթ և կիրակի իրիկունները. սկիզբները, մուտքի տոմսակ չէին ծախեր. հրաւիրեալ ճիւղներէն մին սրահին դուռը կը կենար՝ ձեռքը արմատէ մը բռնած, և կը խնդրէր որ ամէն եկող ուղածին չափ գումար մը նուիրէր գործին. ետքէն, տեսնելով յաջողութիւնը որ հետզհետէ կ'ընդարձակուէր, տոմսակի սխտեմը մտցուցին: Դերակատարները իրենց կրած նեղութեանց համար երբէք ունէ վճարում չ'էն ուղած ընդունիլ. Պեշիկթաշլեան ինքն իսկ որ իր ժամանակին մէկ ահագին մասը կը զոհէր այդ գործին, խաղերը կը գրէր կամ կը թարգմանէր, երգերուն եղանակ կը յարմարեցնէր, դերերը կը սարկեցնէր, ներկայացումները կը սարքէր, ամենափոքր բաժին մ'իսկ չէ ուղած ստանալ գոյացած հասոյթէն: Այդ հասոյթը կը յատկացուէր մասամբ Ս. Լուսաւորիչ եկեղեցիին, մասամբ լուսաւորչեան դպրոցին և մասամբ ներկայացմանց համար հարկ եղած իրեղէններուն, զգեստներուն և տեքօրներուն հայթայթման: Կոռնակի ներկայացումէն քիչ յետոյ, Մասիս լրագիրը՝ իր 1857-ի յունուար 24-ի թուին մէջ՝ հրատարակած

է Պեշիկթաշլեանի լուսաւորչական աշակերտներէն պ. Մկրտիչ Ճանըմեանի մէկ նամակը որ կը բացատրէր թատերական գործին նշանակութիւնը և ամբողջ հայ հասարակութեան համակրութիւնն ու խրախոյսը կը հրաւիրէր անոր վրայ:

«Ներկայ ժամանակին մէջ, կըսէ նամակագիրը, նորանոր յառաջդիմութեանց վրայ ազգայնոց ունեցած անխոնջ եռանդը ճանչնալովս՝ կը փութամ ծանուցանելու որ 15-20-ի չափ ազգին յառաջդիմութեանը ցանկացող և ձեռնտու անձինք՝ ամէն աշխատանք յօժար կամօք յանձն առնելով, Օրթագիւղի Հռովմէական Հայոց նորակառոյց դպրոցին մէջ մէկ քանի թատերական ողբերգութիւններ ներկայացնելու սկսեր են: Ասոնք ու գլխաւորապէս իրենց վերատեսուչը և նոյն իսկ հատուածոց հեղինակ ազնուամեծար Մկրտիչ աղան Պեշիկթաշլեան (որ իր վսեմ ձեռնարկութեանն ու գովեստից արժանի գրչին համար անմահ անուն մը պիտի ստանայ ազգային պատմութեան մէջ) կը ջանան յառաջիկայ երեք ողբերգութիւններովս թատերագութեանց յարգը ազգերնուս մէջ ալ մտցնելու նախասկիզբն մը տալ:»

Նամակին շարունակութիւնը յատկացուած է քանի մը բառով ծանօթացնելու Սոռնսկ, Մահ-Նիսարու և Բրուտոս խաղերուն նիւթը:

Նոյն թերթը իր նոյն տարուան փետրուար 21-ի թուին մէջ հրատարակած է յօդուած մը պ. Տիգրան Նուսուֆեանի, որ բացատրելէ յետոյ թատրոնի օգուտները՝ իբր ազգի մը բարոյական կրթիչ, ստպէս կը ջատագովէ Պեշիկթաշլեանի ձեռնարկը:

«Հայաստանի կործանեալ ժամանակը՝ առաջին անգամ ազգերնուս անոր (թատրոնի) վրայ ճաշակ մը տալու ձեռնարկութիւն ընողներն ալ՝ Պեշիկթաշլեան և իւր ընկերները՝ այս մասին գովութեամբ պիտի յիշուին ազգային պատմութեան մէջ:

«Օրթագիւղի հայկական տեսարանին խաղարկութիւններուն հանդիսատես եղողը լաւ պիտի ըմբռնէ թէ այն երիտասարդ ողբերգակներու խումբը ինչ գժուար գործի մը ձեռնարկութիւն ըրեր և յաջողեր են ազգին համարումը գրաւելու, երբ իմանալու ըլլայ որ այն սրահը՝ մէջը գտնուած բոլոր զարդերովը՝ միմիայն իրենց աշխատութեամբը և ուրիշ մէկ քանի ազգասէր յարգելեաց ջանքերը յառաջ եկած է, և թէ նկարագրեալ ողբերգութիւններէն ոմանք ալ պ. Պեշիկթաշլեանի լաշողակ գրչէն ելած են: Այո, չեմ կրնար առանց յիշելու անցնիլ

որ հայկական տեսարանին ներքին տնօրէնը կրկնակի իրաւունքներ ունի որով կարժանանայ իւր հիմնադրած և յաջողութեամբ գլուխ հանած դժուար գործքին համար ազգերնուս լուսաւորեալ և բարենախանձ մասէն անկեղծ շնորհակալութիւններ ընդունելու:

Քիչ յետոյ, Մասիսը կը հրատարակէ դարձեալ պ. Տիգրան Եռուսեփեանէն, ընդարձակ յօդուած մը՝ 6—7 թուի մէջ շարունակուած, ուր մանրամասն վերլուծուած կը տրուի Պէշիկթաշլեանի յօրինած ու թարգմանած խաղերուն, մասնաւորապէս Կոռնակի-ին, զոր յօդուածագիրը՝ ծայրայեղ խանդավառութեամբ՝ «ողբերգութեանց առաջին կարգին մէջ» կը դասէ:

Այդ յօդուածները նպաստեցին Պէշիկթաշլեանի ձեռնարկին տարածման ու զօրացման՝ ոչ միայն Օրթաքէօյի մէջ, այլ և Պոլսոյ բոլոր հայաշատ թաղերուն մէջ, որոնցմէ թատերասէրները երբեմն կուգային Օրթաքէօյի ներկայացումներուն հանդիսատես ըլլալու:

Թուրք կառավարութիւնը և թուրքերն ընդհանրապէս ոչ միայն ուէ արգելք չէին հաներ, այլ ընդհակառակն մեծ համակրութեամբ կը վերաբերուէին անոնց նկատմամբ: Օրթաքէօյի ներկայացմանց ներկայ կը գտնուէին միշտ թուրք ոստիկաններ, երբեմն նոյն իսկ հարիւրապետներ, հազարապետներ ինչպէս և տէրութեան պաշտօնեաներ թէպէտ շատ բան չէին հասկնար այդ խաղերէն, բայց Հայերուն խանդավառութիւնը տեսնելով և թատերական ներկայացմանց նորութիւնէն զուարճացած, կը մասնակցէին հասարակութեան ծափահարութիւններուն. մասնաւորապէս իրենց հաճոյք կը պատճառէր տեսնել բեմի վրայ հայ իշխաններ կամ թագաւորներ Պարսիկ թագաւորներու հետ կռուի բռնուած (և ատիկա էր այդ ողբերգութեանց մեծ մասին նիւթը՝ այդ միջոցին). իրենց պարսկատեցութեանը համար ախորժելի էր ատիկա. երբ պատահէր որ հայ գունդերը յաղթէին (բեմի վրայ) պարսիկ գունտերուն, թուրքերը Հայերէն աւելի աղմուկով կը ծափահարէին, ծաղրական աղաղակներ արձակելով պարսիկներուն հասցէին, «Աճէմ պ... ը ետի» ի պէս նասրետտինեան ոճով բացազանչութիւններ:

Հակառակ իր փափաքին, Պէշիկթաշլեան ինքն ալ չկրցաւ այդ խաղերուն մէջ կնոջ դեր մտցնել, որովհետեւ դեռ անհնար էր դերասանութիւն ընել յանձն առնող կին մը գտնել Հայոց մէջ, և ատկեց զատ՝ Ս. Լուսաւորիչ եկեղեցւոյն աւագերէցը, սիրով թոյլ տալով հանդերձ որ եկեղեցւոյն կից դպրոցին մէջ այդ ներկայացումները տրուէին, պայման դրած էր

որ այդ խաղերը լոկ Վերթական» պիտի ըլլային՝ Հ. Մինասեանի բանաձևին համեմատ, և կին պիտի չներկար երբէք բեմի վրայ: Ատի յայնպիսի արգելք մըն էր որուն Պետկիթաշեան անկարող էր յաղթելու: Եւ սակայն դառնապէս կը դանդաղէր ատկից, ինչպէս կը հաւաստեն իր բարեկամները. «Դժբան դժուար է, կըսէր, առանց կնոջ դերի՝ կատարեալ ու կենդանի խաղեր յօրինել»: Չկրնալով զսպել իր զգացումները, անուղղակի կերպով ջանացած է երբեմն լրացնել այդ պակասը. Արշակ Բ ողբերգութեան մէջ, Շապուհի որդին Որմիզդը, որ եղբայրական սիրով մը կապուած է իր հօրը Թշնամի Արշակին որդւոյն Սիսակին հետ, յայտնապէս աղջկան դեր մըն էր հեղինակին մտքին մէջ, հարկի ստիպմամբ մտերիմ ընկերոջ դերի մը փոխարկուած, Իսկ Վահան ողբերգութեանը մէջ, Թէպէտ կինը բեմի վրայ չներկար, բայց առանցքը կը կազմէ խաղին. Վահան Մամիկոնեանի որդիներէն մին, Սուրէն, կը սիրէ, պարսէկ աղջիկ մը՝ Ասթինէ, և որովհետեւ հայրը խստիւ կ'արգիլէ անոր ամուսնանալ Թշնամի ցեղէն աղջկան մը հետ, կերթայ Հայաստանի վրայ յարձակող պարսիկ զօրքերուն կը միանայ, բայց վերջ ի վերջոյ, սիրոյ և պարտականութեան երկայն պայքարէ մը յետոյ, որ կանցնի իր հոգիին մէջ՝ կը հետևի պարտականութեան ձայնին և պարսիկներուն դէմ իր եղբայրը պաշտպանելով կը մեռնի. Նմանապէս Վահէ-ին մէջ, Արտաւազդ հայ նախարարը կը սիրէ Վահէ Թաղաւորին դուստրը՝ Արուսեակը, բայց որովհետեւ Վահէ չի հաւանիր իր աղջկին անոր տալու, Արտաւազդ կերթայ դաշնակցի Հայաստանի վրայ յարձակող Աղէքսանդր Մակեդոնացիին դունտերուն հետ, որոնք կը ջախջախեն Վահէի բանակը և կը կործանեն Հայկազանց հարստութիւնը:

Պէտք է անցողակի նկատեմ որ եթէ կնոջ վտարումը Թատերաբեմէն՝ բարբարոսական արարք մըն է, ճիշտ չէ սակայն Պետկիթաշեանի վերագրուած կարծիքը Թէ առանց կանացի դերի — մասնաւորապէս՝ առանց սիրահարական տարրի — գեղեցիկ խաղ մը գրել անկարելի է. այդ տարրը գեղարուեստի բոլոր ճիւղերուն մէջ՝ անհրաժեշտապէս կարևոր տեղ մը կը բռնէ, բայց վերջապէս անհրաժեշտ չէ միշտ. Ռասինի Գոթոդիան ու Շսթերը, Շէքսպիրի Լիր, Յուլիոս Կեսարը, Մաքպեթը, Շիլլերի Վիլհելմ Թէլը և դեռ ուրիշ այնքան Թատերախաղեր կատարեալ հրաշակերտներ են՝ սիրային ոլորտէն դուրս անցնելով հանդերձ: Պետկիթաշեան իր խաղերուն մէջ կինը միմիայն իբր սիրուհի ցոյց տուած է, և այն ալ շատ միօրինակ պայմաններու

մէջ, Բայց Թատերգութիւններէ կանացի դերերը բոլորովին վտարելու միջնադարեան ձգտումին դէմ բողոքած, այդ ձգտումը ջնշած ալ է մասամբ, — ատոր մէջ կը կայանայ իր արժանիքը:

Պէշիկթաշեան ինքն իսկ քանի մ'անգամ մասնակցած է, իբր դերասան՝ իր սարքած այդ ներկայացումներուն. Օրթաքէօյ՝ իրիկուն մը ներսէս իշխանին դերը կատարած է Կոռնակի մէջ. և յետոյ Փերայի Թատրոնին մէջ Արշակ Բ. ի ներսէս կաթողիկոսին դերը խաղացած է: Ողբացեալ դերասանապետ Պիւլիանը ինծի հաւաստած է թէ Պէշիկթաշեան շատ նորբը ըմբռնողութիւն, շատ խորին հմտութիւն ու ճաշակ ունէր բեմական արուեստի մասին. իր օրով յայտնուած հայ դերասաններէն գրեթէ բոլորին հետ ծանօթացած ու գործակցած է, և անոնց շատին օգնած է լաւ խորհուրդներ տալով: Այն մէկ քանի անգամուն երբ ինքն իսկ խաղացած է, խորապէս յուզած է ասարակութիւնը իր բնական ու հոգելից խաղացուածքովը, բայց իր ընկերները կնիկներն որ ետ կենար դերասանական մասնակցութենէ, վախճալով որ իր փափուկ առողջութիւնը չվտանգուէր խաղալու ատեն՝ իր զգացած բուռն յուզմունքէն:

Պէշիկթաշեանի հեմիած գործը շուտով տարածուեցաւ ու ճիւղաւորուեցաւ թէ Օրթաքէօյի և թէ Պոլսոյ միւս Թաղերուն մէջ, և յետոյ՝ Պոլսէն ալ դուրս՝ այլ և այլ հայ կեդրոններու մէջ: Եւ թէպէտ, այդ երկրորդ փուլին մէջ՝ Պէշիկթաշեան այլ ևս անձնապէս դեր չէ կատարած, այն բոլոր ձևերը որոնցմէ անցաւ այնուհետև հայ Թատերական շարժումը՝ հետևանքն էին Պէշիկթաշեանի հիմնական ճիգին, և անոնց գէթ հակիրճ մէկ ուրուագիծը անհրաժեշտ կը նկատեմ տալ այստեղ:

1859-ին, Օրթաքէօյի լուսաւորչական հայերն ալ, հետեւելով Պէշիկթաշեանի և իր ընկերներուն օրինակին, սկսան Թատերական ներկայացումներ կազմակերպել: Այդ տարուան յունիս 11-ի իրիկունը, Օրթաքէօյի լուսաւորչականներու Ս. Թարգմանչաց դպրոցին մէջ, խումբ մը սիրողներ, առաջնորդութեամբ Թովմաս Պեռեանց անուն անձի մը, ներկայացուցին դպրոցին տնօրէն Յովհաննէս Վանանդեցիի Միհրդատ ողբերգութիւնը, և անոր ներկայ եղող խումբն բազմութեան մէջ կը գտնուէր նաև Կ. Պոլսոյ հայոց պատրիարքը: Այդ խումբը այնուհետև շարունակեց, Պէշիկթաշեանի խումբին հետ զուգահեռաբար, իր ներկայացումները տալ այդ դպրոցին մէջ: Քիչ յետոյ, Յակոբալէյ Պալեան՝ վեհաճառ գեղարուեստասէրը՝ իր ծախքով Օրթաքէօյի մէջ կառուց փոքրիկ Թատրոն մը, որ կը մնայ ցարդ. և



4584 PA-1229

այնուհետև այնտեղ է որ տրուեցան ներկայացումները, որոնք քսան տարիի չափ շարունակեցին:

Փերայի մէջ, արդէն բաւական տարիներէ ի վեր գոյութիւն ունէր ճշուամի թատրոնը: Նաուա՛ կաթողիկ Ասորիին ձեռքով հիմնուած. իտալական խումբեր կուգային հոն օփերաներ ներկայացնել, ու քանի մը տարիէ ի վեր՝ Սրապիոն Հեքիմեանի տնօրէնութեամբ՝ թրքերէն լեզուով կատակերգութիւններ կը խաղցուէին, երոպական խաղեր զոր Հեքիմեան ինքն իսկ կը թարգմանէր կամ կը պատշաճեցնէր թրքերէնի: Մասնիս ի 1859 ի Մարտ 5ի թուով հրատարակուած յօդուածի մը մէջ, Պ. Տիգրան Եռասուֆեան, գոհունակութեամբ նկատելէ յետոյ թատերական շարժման տարածումը Պոլսոյ մէջ, հետեւեալ տողերը կը նուիրէ Նաուաի թատրոնին թրքերէն ներկայացմանց.

«Ձեռք կրնար զլանալ նաև մեր համակրութիւնը Պէյօղլուի թատրոնին մէջ նկարագրուած տաճկերէն կատակերգութեանց հեղինակի, որ է հասարակաց սիրելի բանաստեղծն արգոյ պ. Ս. Հեքիմեան, որն որ կատակերգութեան ազգու միջոցաւ հասարակութիւնը զբօսցնելով կրթելու, այսինքն լուսաւորութիւն բառին նշանակութեանը մէջ սպրդած պախարակելի սովորութիւնները ընտրութեան մէջէն վանելու համար նախ և առաջ օտար ազգաց բարոյականի վրայ գրուած կատակերգութիւնները թարգմանելով կը ջանայ իբրև օրինակ նուիրել զայն և հասարակութեան ականջը կամաց կամաց վարժեցնելով օր մը բոլորովին ազգայինի դարձնել խաղերուն նիւթն ու լեզուն»:

Հեքիմեանի նախաձեռնութեամբ տրուած այդ ներկայացումները առաջին փորձը եղած են Պոլսոյ մէջ թէ՛ թրքախօս Հայերուն և թէ՛ թուրքերուն երոպական թատրոնը ծանօթացնելու, և նախերգանքը թրքական երոպաճև թատրոնի մը հիմնարկութեան որուն յետոյ ձեռնարկեցին թուրք մտաւարականներ՝ միշտ Հայերու աջակցութեամբ: Սուլթան Մէճիտ որ կը պաշտէր թատրոնը, քանի քանի անգամ իր պալատը հրաւիրած է այդ հայ դերասանական խումբը որ անոր առջև ներկայացուցած է բաւական խաղեր,—Տօն Կրիկորիօ, Նեղսիրտ Զարեգործ, Համեստութեան վարձատրութիւնը, Տօն Սեզար տը Պազան, և այլն:

1860 փետրուար 26-ի իրիկունը, Նաուաի թատրոնին մէջ առաջին անգամ ըլլալով ներկայացուցած են հայերէն լեզուով խաղ մը. հոտ ալ—կարծես Միխիթարեանց ու զբաբարին յարգանքի հարկ մը մատուցանելու համար—այդ առաջին ներկայացման համար ընտրուած խաղը եղած է զբաբար լեզուով

գործ մը, Մոնթիի Արիստոտելը, Թարգմանութիւն Հ. Եղուարդ Հիւրմիւզի: Այդ իրիկունը նորէն կարեւոր թուական մըն է սակայն հայ թատրոնի պատմութեան մէջ: Այդ առաջին անգամն էր որ սիրողներու շրջանակէն դուրս ելլելով հրապարակային մեծ թատրոնի մը մէջ հայերէն լեզուով ներկայացում մը կը տրուէր՝ արհեստական դերասաններու ձեռքով որոնց խումբը Հեքիմեանի առաջնորդութեամբ կազմուած էր և թրքերէն ներկայացմանց մէջ իր առաջին փորձերն ըրած: Այդ ներկայացումէն քանի մը օր յետոյ, պ. Տիգրան Եոսեփեան հետեւեալը կը գրէ.

«Տարւոյս փետրվարի 26 ուրբաթ գիշերը, Ժամը 21/4-ին, Նաումի թատրոնին սրահը ազգայնոց բազմութեամբ լցուէր էր... Անշուշտ չեմք սխալիր եթէ այս հանդէսին շքեղութիւնը նկարագրելու համար «ազգային» կոչեմք զանիկա. վասն զի ազնուական, հարուստ, ազքատ, արհեստաւոր, գրագէտ, ուսումնական, և վերջապէս ազգին ամեն դասը իւր ներկայացուցիչն ունէր սրահին մէջ»:

Նոյն իրիկունը, ներկայացման աւարտումէն յետոյ, Կարպետ Գարագաշ և Մ. Պէնտէրեան ճառեր արտասանած են, որոնց մէջ, յիշելով Պէշիկթաշլեանի Օրթաքէօյ 1859 փետրուար 24ի երեկոյթին կարդացած ատենաբանութեան սա Ֆրազը՝ «Մեզի մեծ վարձք պիտի համարուի եթէ ազգը այս օգտակար ձեռնարկութեան կարեւորութիւնը ճանչնալով, ջանայ զայն կատարելագործել», ուրախութեամբ կը հաստատեն Պէշիկթաշլեանի տնչին իրականացումը: Եոսեփեան իր վերոյիշեալ յօդուածին շարունակութեան մէջ, նկատել կուտայ որ հակառակ խուռն ամբոխ եկած հասարակութեան խանդոտ տրամադրութեանց, խաղացուած խաղը չէ յաջողած մեծ ոգևորութիւն մը ներշնչել հանդիսականներուն. ասորը գլխաւոր պատճառներէն մին խաղին գրաբար ըլլալը չէ նշմարած. ըստ իրեն՝ խաղը ինքն իսկ՝ իր դասական լրջութեամբ՝ անմատչելի է եղած այդ դու խակ հասարակութեան. իրեն համեմատ, պէտք է ներկայացնել կատակերգութիւններ և տոմսներ. ինքը «տուած» կը կոչէ Պէշիկթաշլեանի խաղերը, և այդ հանգամանքին կը վերագրէ անոնց դատած յաջողութիւնը, — թէպէտ իսկապէս Պէշիկթաշլեանի խաղերը ողբերգութիւններ են, և անոնց յաջողութիւնը կը բացատրուի լեզուին փոփոխականութեամբ և ոճի պարզութեամբը, նիւթերու ճարտար ու պատեհաւոր ընտրութեամբը: Գրաբար խաղի մը այդ ներկայացումը արդէն այլ ևս չէ երկրորդուած Փերայի թատրոնին մէջ, ուր այնուհետեւ

կը տրուին աշխարհաբար լեզուով խաղեր, և ընդհանրապէս՝ նուազ դասական ոճով գործեր:

Պաշտօնական դերասանախումբի մը կազմութեամբը, Պէշիկթաշլեանի սիրող դերասաններու խմբակը իր դերն այլ ևս աւարտած համարեց ու բաշտեցաւ, մանաւանդ որ Փերայի խումբը յաճախ Օրթաքէօյ ալ կ'երթար Յակոբ պէյի թատրոնին մէջ ներկայացումներ տալու: Ինքն իսկ Պէշիկթաշլեան այլ ևս թատերական շարժման մէջ ուէ նախաձեռնութիւն ցոյց չտուաւ, դադրեցաւ նոյն իսկ խաղեր գրելէ: արդէն ինքը երբեք թատերգակի յաւակնութիւններ չէր ունեցած. իր խաղերը գրած էր թատերական գործը կազմակերպելու և Հայոց մէջ կարգ մը ազնիւ սկզբունքներ տարածելու նպատակով, տեսնելով որ իր հիմնած գործը յաջողած էր տարածուիլ ու կանոնաւորապէս կազմակերպուիլ, տեսնելով նաև որ նոր հեղինակներ ելած էին, կը գրէին ու կը թարգմանէին թատերախաղեր իրեն չափ խանդով ու գիտակցութեամբ և մերթ աւելի փայլով և ինքնատուրութեամբ, Պէշիկթաշլեան այլ ևս բաւականացաւ իր հիմնած գործին ընդարձակման ու յառաջդիմութեանը հանդիսատես ըլլալով: Իր խաղերը միշտ կը խաղացուէին թէ Օրթաքէօյի, թէ Փերայի թատրոններուն մէջ, և այլուր. ինքն իսկ յաճախ հանդիսատես կ'ըլլար ներկայացմանց, կը խրախուսէր դերասանները, կը ծափահարէր նոր թատերագիրները, մտերմօրէն ու խորհրդակիցն էր Յակոբ Պէյին: Այս վերջնոյն թատրոնին մէջ 1866 փետրուար 16ին տրուած երեկոյթի մըն է որ, իր Վահան ողբերգութեան ներկայացումէն յետոյ՝ աղքատներու ինպատար տրուած, Պէշիկթաշլեան արտասանած է իր ճառերէն մին, որուն մէջ բարեգործութեան ներբողը կը հիւսէ.

... (Գթութիւնը) երկնային բնագաւառներէն իջնալով երկրիս վրայ կը դեգերի միշտ, թշուառ մարդկութեան դողդոջ քայլից առաջն յոյս և մխիթարութիւն կը սփռէ, անողոք բախտին հարուածները կը դարմանէ, արեանց վրայ ծաղիկ կը ցանէ, և աւերակաց վրայ լոյս կը ծաւալէ. ուր որ ինքը կ'երևնալ ամենայն ինչ ժպտի, ամենայն ինչ նորոգ կը ծաղկի ու կը կենդանանայ. ինքն է որ փափուկ ու վեհ սրտերը իրեն օթեան ընելով՝ մարդկային ցեղը տագնապող աղէտից դէմ խնամակալ անձինքներ կը յարուցանէ, որ չեն սպասեր թէ աղքատը իրենց դայ, իրենք աղքատին կերթան հացը ձեռքերնին, անուշ ու սիրտփիչ խօսքեր ի շրթունս... Դէ, եթէ իրենց աչքին քան զընաւս սխրալի և հաճելի տեսարան մը կայ, մարդոյ առ մարդ ցոյց տուած գթասրտութեան տեսարանն է. մէկը որ կիյնայ և միւ-

սը որ անոր ձեռք կը կարկառէ, մէկը որ կուլայ և միւսը որ նորա արցունքը կը սրբէ, մէկը որ վիրաւոր կը հծծէ և միւսը որ նորա վէրքը կը պատէ. այսպէս՝ զթոյ և թշուառութեան, ցաւոյ և մխիթարութեան խորհրդաւոր և անքննելի լծորդութեամբն և հակադրութեամբը կը վերականգնի, կը վսեմանայ և բարձրագոյն յառաջ կը քալէ առնպատակն իւր՝ տիեզերաց ներդաշնակութեանց մէջէն»:

Յակոբ Պէյ Պալեան եղած է մին այն Հայերէն որոնք ճշմարտապէս արժանի հանդիսացած են «Մեկինաս» տիտղոսին: Ոչ միայն իր ծախքով կառուցած է Օրթաքէօյի թատրոնը, այլ և թատերական գրականութիւնը մշակող գրագէտներու— մասնաւորապէս Թէրզեանին ու Թղլեանին— նիւթական լայն աջակցութիւն շնորհած է. դերասաններէն շատերուն ամսական կապած էր. մասնաւորապէս օգնած է Ադամեանին զոր ջերմօրէն կը սիրէր. Պէնլեան պատմած է ինծի շահեկան միջադէպ մը որ ցոյց կուտայ մինչև ուր կը հասնէր Պալեանի սէրը Ադամեանի համար, ինչպէս և իր առատաձեռնութիւնը. իրիկուն մը Պալեան կը կանչէ Ադամեանը, հարիւր ոսկի կուտայ անոր և կըսէ՝ «Տեսնեմ, մէկ գիշերուան մէջ պիտի կըրնամ ուտել այս գումարը». Ադամեան, որ այնքան մսխող էր որքան հանճարեղ, սարդանաբալեան գիշեր մը անցընելէ յետոյ՝ հետեւեալ առտուն կուգայ բացարձակապէս պարապ գրպանով մը ներկայանալ Պալեանին: Հայ թատրոնը իր առաջին շրջանի խստաբարոյ, դասական, զուտ կրթական փուլէն ելած էր արդէն, սկսած էր ըլլալ ճշմարիտ թատրոնը, գեղեցկութեան վառարան մը՝ ամեն բանէ առաջ, ազատ և անկաշկանդ, և ուր մինչև իսկ երևան կուգային թատերական «պոհեմ»ի բարձրերը:

Բոլոր նախապաշարումները որոնք սահմանափակած ու կապկպած էին հայ թատերական շարժումը՝ իր առաջին քայլերուն մէջ, այժմ արդէն ջախջախուած էին այդ շարժման բնական և անդիմադրելի յառաջխաղացութենէն: Այլ ևս՝ խաղերուն մէջ սէրը չէր վտարուէր, կամ քողարկուած, քուլիսի մէջ երևալով չէր բաւականանար. կը տիրապետէր արուած ներկայացումներուն մէջ: Ու դերասաններուն հետ այժմ կերկային, նաև՝ հայ բեմին վրայ՝ դերասանուհիներ. ըստ ոմանց, առաջին Հայուհին՝ որ յանձն առաւ դերասանական ասպարէզին նուիրել ինքզինքը, օր. Արուսեակ Փափագեանը եղաւ: Պոլսոյ Հայոց թատերական շարժման մասին խանդավառ յօդուածի մը մէջ

գոր հրատարակած է Սվաճեանի Մեղուն (1861 դեկտեմբեր 20), Միքայէլ Նալբանդեանց որ այդ պահուն Պօլիս կը գտնուէր, գրած է հետեւեալը. «Հայկական թատրոնի պատմութիւնը չէ պիտոյ մոռանայ Արուսեակ և Աղանի Փափազեան արգոյ օրիորդներէ անունները, որոնք առաջինն են որ քաջութեամբ ոտք կոխեցին թատրոնաբեմի վրայ, քաջութեամբ պատերազմեցան հասարակաց նախապաշարմունքի իւրեանց վրայ արած ազդեցութեան հետ, և յաղթելով նրանց հրապարակ իջան:» Իսկ Ս. Անդեղեայ Պոլսոյ «Մաղիկ» շաբաթաթերթին 1903 Փետրուար 1 ի թուով հրատարակուած յօդուածի մը մէջ օր. Ֆանին և օր. Աղանի Գէորգեան անունները կը յիշէ իբր առաջին հայ դերասանուհիները: *)

Նալբանդեանի այս յօդուածը գրուած է «Արեւելեան թատրոն»ին բացման առթիւ. այդ յօդուածը շատ շահեկան է. Նալբանդեան անոր մէջ՝ թէ և չէ տուած թատրոնի գեղեցկագիտական ամենալայն ու ամենաճիշտ սահմանը, ըսած է գէթ ինչ որ պէտք էր և կարելի էր ըսել այդ շրջանին՝ թէ թատրոնի օգտակարութիւնը Հայոց բացատրելու և թէ այդ դեռ խակ հասարակութեան հանդէպ անհրաժեշտ եղող ընտրողականութիւնն ու զգուշութիւնը մատնանշելու համար, ահա այդ է յօդուածին գլխաւոր մասերը.

«Այն մարդը միայն կարող է նախապաշարեալ հայեացք ունենալ թատրոնակապնաց վրայ, որ կարծում է թէ թատրոնը մի տեղ է, ուր զուարճանալու համար միայն երթում են մարդիկ. բայց միթէ մյուս է թատրոնի բուն և էական խորհուրդը:

*) «Բերայի Նաումի թատրոնին մէջ թուրքերէն լեզուով բաւական երկար աւելն ներկայացումներ կուտան առանց կին դերասանուհի մը ունենալու իրենց մէջ, Ստեփան Էջըեան թուրք և հայ թատրոնին պէտքը միանգամայն կը լրացնէ յաջողելով գտնել հայ օրիորդ մը որ յանձն առնէ ժամանակին բարբերու այդ աններող շրջանին, կուրծք տալ զանազան չարախօսութեանց... 1856-ին վերջերը Մէօհրուրտար (Գատր գիւղ) տրուած հայերէն առաջին ներկայացման միջոցին բեմը կ'ելլէ առաջին հայ դերասանուհին օր. Ֆանին անուամբ:

«Օր. Ֆանին—իւր անուամբ օր. Աղանի Խամսեան—իսկը չմնաց... 1868-ին, օր Ֆանին գործակից կը գտնենք մակ օր. Աղանի Գէորգեանը որ նոյն տարին Սրապիոն Հեքիմեանի կազմած խումբին մէջ ուշագրաւ դիւրը մը գրաւելու կարող կ'ըլլայ: Ու երբ 1861 դեկտ. 14-ին Արեւելեան թատրոնը կը կազմակերպուի, դերասանուհիներու խումբը աւելի կը բազմանայ, որոնց մէջ առաջին կը ներկայանան օր. Արուսեակ Փափազեան և օր. Ֆանին:

«Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից. Թատրոնի բեմն է այն աթոռը, ուր նստում է փիլիսոփայութիւնը և մարմնաւորելով բանը կենդանի, գործնական գաղափարներով և օրինակներով, ազատում է հասարակութիւնը այդ գաղափարքը երեւակայութեամբ միայն ըմբռնելու աշխատութիւնից. Թատրոնի բեմն է այն անհղ դատաստանը, ուր արդարութիւնը և յանցանքը, առանց աշուուրեան, ստանում են իւրեանց արժանի հատուցումը: Մարդկային բանականութիւնը, միայն այդ բեմին տուել է այն կախարդական մեծ զօրութիւնը, որ մի ակնթարթում ցոլացնում է բոլոր հանդիսականների սրտի մէջ ուրախութիւն, տրտմութիւն, զարմանք, զմայլանք, ցաւ և կարեկցութիւն: Մի խօսքով այդ բեմը տիրում է մարդու բոլոր հոգեբանական կարողութիւններին:

«Չկայ մարդ որի վերայ ազդեցութիւն չգործէ Թատրոնը. չկայ մարդ, որ չկարողանայ մի օգուտ քաղել այն օրինակներից, որ մարդկային կեանքի փորձերի որպէս հետեանք տրված էին Թատրոնաբեմի վերայ: Նա մի նոր տեսակ դպրոց է, ուր ուսանում են ամէն հասակի մարդիկ: Նա ուսուցանում է գեղեցիկ հայախօսութիւն, նա մշակում է լեզուն և աննկատելի կերպով ներս է բերում ազգի մէջ ընտիր ոճեր և ազդու դարձուածներ. նա չէ միայն ազնուացնում հասարակութեան գաղափարքը, այլ և ցոյց է տալիս առաքինութեան վսեմութիւնը, մոլութեան վատթարութիւնը. առաջինին խրախուսելով և երկրորդին զգուշացնելով և ոչ միայն այսչափ նա քրքրում է ընտանեկան կեանքը, քննում է նորա և ամենանուրբ կողմերը և մերկայարանոց դնում է հասարակութեան դատաստանի առաջ:

«Բայց այն ըոպէին, հասարակութեան մնում է միայն ընդունել մինը և մերժել միւսը. քանզի արդէն համոզված է, քանզի քուէն ձգված է: Հասարակութեան սիրտը և զգացմունքը, ախտակից լինելով անցքին, զուգահեռաբար՝ երթում էին գործողութեան հետ. դերասանների ցոյց տուած ախտերը և կիրքերը արդէն բացարձակվել էին հասարակութեան ջիղերի վերայ:

«Հասարակութիւնը գիտէ այս, քանզի զգուժ է քանզի մարդ է: Եւ Թատրոնի մէջ նա մոռանում է իւր նախապաշարմունքը դերասանների և դերասանուհեաց ընդդէմ, նա շատ անգամ պատրաստ է դափնիներով պսակել այնտեղ այդ նուիրական տաճարի քուրմերը և քրմուհիքը. այո՛, և պսակում է իսկ. այո՛, և չէ խնայում իւր կոկորդը կեցցէներ գոռալով, չէ խնայում

իւր ձեռքերը և ձեռնոցները, որ շատ անգամ մի երեկոյի մէջ պատառվելով անպիտանանում են կատաղի ծափահարութիւնից: Ինչ է սորա պատճառը:

«Թատրոնի մէջ անկեղծ է հասարակութիւնը: Թատրոնի դուռի մօտ ցած է դնում դէմքից այն դիմակը որ աշխարհի սուտ դասակարգութիւնը դրել են նորա երեսի վերայ. նա որպէս մի օտարաշխարհ մտանում է Թատրոնի մէջ վկայ լինելու միայն մի անցքի, մի գործողութեան, որից մի վնաս գալու չէր նորա անձնական շահին:

«Բայց Թատրոնից դուրս գալու ժամանակ, երբ պիտի մտանէ դարձեալ իր աստուֆէրի մէջ, չէ մոռանում իւր հետ առնուլ իւր դիմակը, դարձեալ դնում է աչքին տեսութիւնը խարդախող ակնոցները և ահա դերասանը և դերասանուհին փոքրանում են նորա աչքի առաջը:

«Ամենափոքր է նա, որ ուրիշին համարում է փոքր և ամենաստոր, որ իւրեան համարում է բարձր ուրիշ մարդերից:

«Այսպէս լինելով բաների կարգը, իհարկէ ոչ ոք չէ ցանկանում հանդէս գալ Թատրոնաբեմի վերայ, քանի որ այնտեղ ոտը կոխողը գրեթէ հասարակաց անարգութեան պիտի հանդիպի: Եւ միթէ պակամ քաջութիւն հարկաւոր է, հասարակաց մի սխալ կարծիքը ոտքի տակ կոխելով, նոյն այդ հասարակութեան էական օգտին սպասաւորելու համար. միթէ յաջողութեան մեծութիւնը նորա արգելքների և խափանների մեծութեամբ չէ չափւում: Միթէ շատ մարդիկ կան, որ հասարակաց սխալ կարծիքը արհամարհելով, պիտի կարողանային ցոյց տալ իւրեանց մէջ այդ բարոյական ոյժը, որ յետոյ նոյնը քնքուշ սեռից յուսալու իրաւունքը ստանային:

«... Յոյս ունինք Թատրոնական վերատեսչութեան կողմից, որ նա մանաւանդ ուշադրութիւն դարձնէ Ա. Թատրերգութեանց լեզուի մաքրութեան, յստակութեան և միութեան վերայ և Բ. ներկայանալի Թատրերգութեանց ընտրութեան և Թարգմանութեան վերայ: Ոչ ամենայն Թատրերգ, որ կարող է երկիւ որեիցէ երոպական քաղաքներում յարմար է հայկական բեմին, ոչ ամենայն երոպական դարձուած հում հում Թարգմանուելով կարող է հայանալ:

«Հայոց ազգի ընտանեկան կեանքը խեղճ է ինչպէս մի ասիական ազգի կեանք, բայց խեղճութիւնը դէպի թշուառութիւն կը փոխվի եթէ երոպական ընտանեկան բարբի զեղխութիւնքը և աւերանքը որպէս քաղաքակրթութեան յատկութիւնք պատուաւաստվէին հայկական ընտանիքի վերայ:

«Արևելեան Թատրոն» ին բացումը տեղի ունեցած է 1861 թ. հոկտեմբեր 14-ի իրիկունը: Նաուվի Թատրոնը՝ ինչպէս յայտնի է՝ զուտ հայկական Թատրոն մը չէր. Փերայի մէջ ազգային Թատրոն մը ունենալու պէտքը կը զգացուէր բաւական ատենէ ի վեր. այդ պէտքը լրացուցին 1861-ին Ալթուն-Տիւրքի եղբայրները՝ Գրիգոր Ֆրէսկեան և Գրիգոր Գուրտաճեան եղբայրներուն գործակցութեամբ. Ալթուն-Տիւրքի Առաքել և իր երեք եղբայրները, քաջ խաւազէտ և ջերմ Թատերասէր, արդէն 1860ին Հասթէօյի մէջ կառուցած էին փոքրիկ Թատրոն մը և քանի մը հայերէն ներկայացումներ տուած էին հոն, բայց գիւղին թուրքերը, այս նորութենէն զայրացած, քիչ յետոյ եկած Թատրոնը փլցուցած էին: Այն ատեն, այդ չորս եղբայրները, վերոյիշեալ երկու վաճառականներու հետ, վարձեցին Փերայի Ալքազար անուն սրճարան՝ Թատրոնը որ Հայոց եկեղեցւոյն կը պատկանէր, և զայն անուանեցին Արևելեան Թատրոն. այլ ևս այդ Թատրոնը եղաւ հայ Թատերական շարժման կեդրոնը. բայց որովհետև այդ Թատրոնը մեծ բեմ չունէր, ընդարձակ տեսարան պահանջող մեծահանդէս խաղերը կը ներկայացուէին նորէն Նաուվի Թատրոնին մէջ: Այսպէս, 1862 մարտ 23-ի իրիկունը Պէշիկթաշեանի Արշակ Բ.-ը շատ շքեղ կերպով ներկայացուցած են՝ ի նպաստ աղքատաց՝ Նաուվի Թատրոնին մէջ. և այդ իրիկունն է որ Պէշիկթաշեան ինքն իսկ կատարած է մեծն Ներսէսի դերը: Այդ ներկայացման ներկայ գտնուած են նոյն իսկ Պոլսոյ ֆրանսերէն լրագրներու խմբագրապետները, և շահեկան է հոս յիշել այն ներբողալից յօդուածները զոր նուիրած են այդ առթիւ հայ Թատրոնին.

Ժուրնալ Թերթը կը գրէր հետևեալը *).

«Աղքատաց համար ներկայացուած հայկական Թատերախաղերը միշտ գեղեցիկ են, և այս ուրբաթ իրիկունն գոյացած արդիւնքը որ խել մը թշուառներու մխիթարութիւն պիտի տայ՝ մեր ըսածին յայտնի վկայութիւն մ'է:

«Ասանկ ճշմարտախօս գումարի մը առջև հարկ չ'նկար ըսելու թէ Նաուվի Թատրոնը բովանդակ լեցուն էր, և չկար օթեակ մը կամ նստարան մը որ կրկնապատիկ գրաւեալ չ'ըլար: Բայց ամենէն աւելի նշանակութեան արժանին ան է որ այս ամեն օթեակներն ու նստարանները ազգին ամենէն երեւելի ու մեծամեծ ընտանեաց անդամներէն բռնուած էին:

*) Այս Թարգմանութիւնները նոյնութեամբ կ'արտատպեմ Մասիս-էն:

«... Յիշեալ խաղին համար տեսնուած հաւանութեան նշաններն այնչափ եռանդուն ու միաձայն էին, որ քանի քանի անգամ ցաւեցանք Հայոց լեզուն չհասկնալուս վրայ, որով դժբաժնի էր պ. Մ. Պէշիկթաշլեան այս ողբերգութիւնը...»:

Իսկ Քուտիէ տ'Օրիսն կը գրէր.

«... խաղը խիստ մեծ հաւանութիւն ստացաւ. մէկ քանի հատուածները որ զգացմամբ լի էին՝ մոլեգին ծափահարութիւններ գրգռեցին: Հեղինակին լեզուի մաքրութեանն ու ոճի գեղեցկութեանն վրայ գովեստներ ըրին մեզի: Պ. Պէշիկթաշլեան Հայոց ամենայարգի գրիչներէն մէկն է: Այս գովեստը իր նախանձորդները կուտան իրեն, որով կրկնապատիկ արժէք կունենայ:

«Մեր տեսած հայ թատրերգութիւններուն մէջ ամենէն աղէկ խաղացուածն այս ողբերգութիւնն էր: Հեղինակն ալ գլխաւոր դերերէն մէկը ներկայացուց. և բուն դերասանի մը պէս իր պաշտօնը կատարեց: Միւս ընկերներն ալ արժանի եղան դրուատեաց: Իսկ հայկական խումբին առաջին օրիորդը գերազանցեց. վրան տեղացած պսակներու տարափը հանդիսատեսաց գոհութեանն ապացոյց էր: Ասոնց լաւ թատրոն մը պէտք կըլլայ:

«Հիմակուց կը գուշակենք թէ Հայերը մօտաւոր ապագայի մը մէջ ընտիր թատրերգութիւններ և ընտիր դերասաններ պիտի ունենան»:

Պէտք է նկատել անցողակի թէ այս յօդուածին մէջ հայ դերասանուհիի մը գովուիլը ցոյց կուտայ որ Արշակ Բ. ին մէջ կնոջ դեր մը աւելցուած էր: 1866 ի Մասիս ին մէջ, Պ. Պառնասեան, խօսելով Արշակ Բ-ի ներկայացման մը մասին, կը յիշէ Շապուհի դուստր Ռոքոսանէի դեր մը. այդ դերը պարզապէս Որմիզդի դերն է՝ ստացած իր բուն կանացի նկարագիրը, զոր հայ թատրոնի սկզբնական շրջանին ամօթխած օրերուն մէջ Պէշիկթաշլեան ստիպուած էր սքօղել: Ճաշարի է որ Պէշիկթաշլեանի գործերուն առաջին տպագրութեան մէջ, հրատարակիչները «Որմիզդ» ձևը պահած են՝ փոխանակ բուն հարազատ «Ռոքսանէ» ձևը պահպանելու:

Տարիի մը չափ տեւեց «Արեւելեան թատրոն»-ին թատերական գործունէութիւնը, ամենամեծ փայլով և ոգևորութեամբ: Այդ միջոցին բնօրինակ վրայ փայլող ամենէն ուշագրաւ դերասաններն էին Պէշիկեան, Էքեան, օր. Արուսեակ Փափաղեան: Բայց յանկարծ գժտութիւն մը ծագեցաւ Էքեանին և թատ-

բոնին տնօրէններուն միջև. 1862 ի վերջերը, իրիկուն մը, ներկայացման մը կէսին էքշեան կուգայ բնաին վրայ յայտարարել թէ դերասանները որոշած են չշարունակել խաղը, որովհետև դժգոհ են տնօրէններէն որոնք կանոնաւորապէս չեն վճարեր զիրենք. հասարակութիւնը կը զայրանայ երեկոթիւն այդպէս կիսատ մնալէն, և ներկայացումը կաւարտի աղմուկի ու խայտառակութեան մէջ: Այդ դէպքը մնասած է պահ մը թատերական գործին, վարկաբեկելով «Արեւիկան թատրոնը». ժողովուրդը մեծ մասամբ այլևս չէ ուզած յաճախել այդ թատրոնը. Պէնսիան ինծի յայտնած է որ էքշեան անարգար էր իր ամբաստանութեան մէջ՝ Ալթին-Տիւրքիներուն դէմ, որոնք հազարաւոր ոսկիներ իրենց գրպանէն ծախսած էին թատրոնին համար, և թէ անձնական հակառակութեանց պատճառով այդ վարժուներն ունեցած էր թերթերէն ոմանք, մասնաւորապէս Մասիսը, փոխանակ յանդիմանելու ժողովուրդը, որ այդպիսի պատահական անախորժութեան մը համար կը լքանէր թատրոն մը որմէ այնքան բարոյական դասեր ու գեղեցկագիտական վայելքներ ստացած էր, տնօրէններուն դէմ պայքար մը կը սկսին, մատնանիշ ընելով կարգ մը թերութիւններ— միջնաբերդներու երկայնութիւնը, ներկայացմանց որոշուած ժամուն չսկսիլը, ծանուցուած խաղի մը տեղ մերթ ուրիշ խաղ մը տրուիլը— թերութիւններ որոնք եւրոպական ամենամեծ թատրոններու մէջ ալ կը տեսնուին երբեմն: Ա. Մ. Գարազաշեան՝ որ այդ միջոցին գործակցած է թատրոնական շարժման՝ թարգմանելով քանի մ'եւրոպական խաղեր (ինչպէս Րինեարի խաղամոլը), Մասիսի մէջ հրատարակած է շատ ողջամիտ ու զօրեղ պատասխան մը այդ անիմաստ ու փոքրոգի խժեքանքներուն՝ այդ ոգւով նոյն իսկ Մասիսի մէջ երեցած յօդուածի մը առթիւ.

«Այն մասնաւոր կէտերը, կըսէ Գարազաշեան, որոնք իբրև թերութիւն յառաջ կը բերէք, արդարև ճշմարիտ իրողութիւններ են, բայց անոնցմէ հազիւ թէ թատրոնին տնօրէնութիւնը կրնայ մեղադրուիլ. ոմանք լոկ անհաճոյ դէպքեր են որոնք անակնկալ պատահած են և կրնան պատահիլ. ոմանք ալ ալլալիելով կամ ստուարացնելով յիշուած են: Բայց... եթէ յիշեալ կէտերուն ամենն ալ իրօք այնպէս ըլլային ինչպէս որ յիշուած են, այսինքն ճշմարտապէս ուղղելի աղամայ թերութիւններ, տակաւին ուրիշ բան չեն եթէ ոչ նիւթական պակասութիւններ: Երբ բանի մը նիւթական երեսը կամ արտաքին երևոյթը կը դիտենք, անոր բարոյական կողմն ալ նկատելու

պարտաւոր ենք, եթէ կ'ուզենք որ մեր տեսութիւնը կատարեալ և մեր կշիռն արդար ըլլայ: Հիմայ պիտի հարցնեմ ձեզի թէ թատրոնը նիւթականէն կամ արտաքինէն զատ աւելի բարձր և աւելի պատուական ուստի և դիտողութեան աւելի արժանի երես մը չունի՞, զոր ես թատրոնին բարոյական և ներքին տեսութիւնը կանուանեմ: Կամ աւելի յայտնի ըսեմ. միթէ Ուրեկեան թատրոնը մեր հասարակութեան համար միակ մօյն ատեն արդիւնաւոր, և հետեաքար անոր համակրութեանն ու քաջալերութեանց արժանի եղած պիտի ըլլար, եթէ ձեր յիշած նիւթական պակասութիւնները չունենար. այսինքն եթէ տեսարանները խոստացուած ժամանակին բացուէին, եթէ վարագոյններուն միջոցները քիչ մ'աւելի կարճ ըլլային, եթէ երբեք հրատարակուած խաղի մը տեղ ուրիշ խաղ չտրուէր, և ասոնց նման թերութիւններ զորոնք կը յիշէք: Ըստ ևս այնպէս չէ. ես թատրոնին մէջ բարոյական երես մը կը նկատեմ, և ան է ըստ իս պատուականը: Ես կը նկատեմ թէ թատրոնը մեր հասարակութեան համար ինչ ընկերական օգտի նպաստ եղաւ և պիտի ըլլայ. անոր, իբրեւ ընկերութիւն մը, ուրիշ ընկերութեանց ըով ինչ համարում և դիրք տուաւ. ինչ զոհերով յառաջ եկաւ, և իր շարունակութեանը մէջ տակաւին ինչ զոհեր կը պահանջէ. ժողովրդեան իմացական և բարոյական կենաց յառջադիմութեանը համար ինչ բանասիրական և զգացողական կարեւորութիւն ունի. վերջապէս իր սկիզբէն ի վեր նիւթապէս և բարոյապէս գոնէ այնչափ յառաջդիմութիւն չցուցուց որչափ նոր շարժելու սկսող ժողովրդեան մէջ կարելի է: Թատրոնին աս ներքին և բարոյական երեսը արտաքինին, ուստի և ձեր յիշած նիւթական թերութիւններուն հետ կշռելով, կը խորհիմ թէ արդեօք կրնամ, պէտք կամ վայելուչ կամ արդար է որ ժողովրդեան կողմէն կամ ժողովուրդին ըսեմ թէ՝ «Հասա» կը բակութիւնը իրաւունք ունի չյաճախելու այնպիսի տեղ մը ուր իր տուած ստակին փոխարէն իր դիւրահաւանութեանը վրայ կը խնդան և իր վստահութեամբը կը զեղծանին... Իմ դատողութիւնս այսպէս չէ. ես նախ չեմ համարձակիր վճռելու թէ թատրոնին տնօրէնութիւնը կամաւ թոյլ կուտայ որ թատրոնին մէջ թերութիւններ սպրդին, ետքն ալ կը նստի հասարակութեան վրայ կը խնդայ թէ ինչպէս աղէկ ժողովուրդը խաբելով ստակը կ'առնեմ: Ասոր հակառակ գիտեմ թէ թատրոնին տնօրէնութիւնը մինչև հիմայ ամէն բան ըրաւ և ընելու պատրաստ է որ հասարակութեան փոքր տհաճութեան մ'անգամ առիթ չտայ. և երբ իր ջանքերուն հակառակ թերութիւններ և

ժողովրդեան գանգատելու առիթները կը տեսնէ, ոչ միայն չինդար, այլ և կը վշտանայ և կը տրտմի, քանզի իր շահուն դէմ է, իր նպատակին ալ, որ ազգին պատիւն ու հասարակութեան գոհութիւնն է...

...Երկրորդ, թատրոնը ընկերական կարգադրութեանց մէջ գլխաւորն է, քաղաքակրթութեան մէջ մտնել ուզող ժողովրդեան մը համար կենսական պէտք մըն է. և մեր հասարակութեան մէջ թատրոնի հաստատութեան դէպքը՝ հասարակութեանց յառաջադիմութիւնը դիտող և անոր փափաքող միտքերու՝ հայ հասարակութեան համար նշանաւոր պարագայ մը ճանչցուեցաւ. Արևելեան թատրոնը, իբրև մասնաւոր ընկերութեան մը ձեռնարկութիւնը, մեծ գոհեր ըրաւ, և ըրած գոհերուն հետ ալ յառաջդիմութեան համար ջանքեր պակաս չըրաւ. այս յառաջդիմութիւնը զգալի և շատիւն վկայուած է, քանզի, եթէ ոչ միշտ, գէթ շատ անգամ, իր չափուն և հասակին համեմատ, հասարակութեան վրայ ըրաւ ան ազդեցութիւնը որ թատրոնին ընկերներէն կը պահանջուի. մեր հասարակութիւնը. գէթ չափով մը, աւելի քիչ անգամ չկաւ հայ թատրոնէն գեղեցկին ու վսեմին հեշտականութեամբն ու հիացմամբը պաշարուած, որչափ ուրիշ հասարակութիւն մը իր թատրոնէն. լեզուն, որ ընկերականութեան մէջ բնական գործողն է, սկսաւ շարժում մը ստանալ, այնպէս, որ մեր հասարակութիւնը կը սկսի ճաշակ իմանալ իր լեզուն, և կողմէ որ տեսարանն իրեն հայերէն խօսի քան թէ շատերուն աւելի ընտանի տիրող լեզունով մը: Ուստի այս տեսութեամբ ալ, եթէ հասարակութիւնը քանի մը թերութեանց համար թատրոնը ոտք չկոխելու որոշում ընէ, կարճամիտ վրէժխնդրութիւն մը ըրած կըլլայ, քանզի այս գործը լոկ իբրև շահադիտական ձեռնարկութիւն մը նկատած կըլլայ և ոչ ազգային և ընկերական կարգադրութիւն մը:

Այս վճիռ ու այնքան դժուարէն փաստաբանուած կոչը անազդեցիկ մնաց: Հասարակութիւնը շարունակեց քէն պահել «Արևելեան թատրոնին» դէմ: Դերասանական խումբն ալ արդէն պառակտուած ու մասամբ ցրուած էր: Էջեան, Օր. Արուսեակ Փափազեանի և Օր. Ֆանինի հետ գնաց Զմիւռնիա, ներկայացմանց շարք մը տալու. բայց հասարակութիւնը շատ պող ընդունելութիւն ըրաւ այս խումբին՝ զայն պատճառ նկատելով «Արևելեան թատրոն» ին անկման. Էջեան վերջնապէս քաշուեցաւ դերասանութենէ. իր օրինակին հետեցաւ նաև Օր. Ֆանին. օր. Փափազեան ամուսնացաւ Սոփոն Պեղիրճեան ծանօթ գծագրչին հետ, և հակառակ որ հայ թատրոնին ամենէն փայլուն ա-

րուեստագիտուհիներէն մին էր եղած, այլ ևս չներկայու ընտրվրայ՝

1864-ին, Ալթուն-Տիւրրի եղբայրները, իրենց ազնիւ թատերասիրութեանը մէջ ամուր և անվկանդ, ուզեցին նոր ճիգ մընել վերականգնելու համար թատերական գործը, հակառակ հասարակութեան ապերախտ վարմունքին. փլցուցին «Ալքազար»-ի շէնքը և անոր տեղ աւելի մեծ ու շքեղ թատրոն մը կառուցին, զոր դարձեալ անուանեցին «Արևելեան թատրոն». այս անգամ տնօրէնութիւնը յանձնեցին Սրապիոն Հեքիմեանին, որ Նաուսի թատրոնին մէջ տարիներէ ի վեր թատերական ներկայացմանց սարքման գործակցած, մեծ փորձառութիւն ունէր. Հեքիմեան իր հետ բերաւ նաև Նաուսի թատրոնին զգեստայարդարը, Հոշի անուն իտալացի մը, իտալիայէն հրաւիրեց Առթի կոչուած ծերունի քաջավարժ դերասանապետ մը՝ փորձերը վարելու, տեսարանները կազմակերպելու համար. ներկայացումները վերսկսան, և հասարակութիւնը վերստին խուժեց թատրոնը որ իր նախկին ոգևորութիւնն ու փայլը գտաւ նորէն, ինչ որ սակայն շատ երկար չտևեց:

1870-ին այդ թատրոնը, ինչպէս և Նաուսինը, այրեցան փերայի մեծ հերդեհին մէջ: «Արևելեան թատրոն»-ին աւերակներուն վրայ նորէն կառուցուեցաւ թատրոն մը, որ այլ ևս կոչուեցաւ Nouveau theatre français, ուր տրուեցան այնուհետև թրքերէն, և մանաւանդ ֆրանսերէն թատերգութիւններ, օփերետներ, ու երբեմն ալ հայերէն խաղեր. այդ թատրոնն ալ այրեցաւ 1892-ին, և տեղը կառուցուեցաւ պսնդով – ճաշարան մը:

1861-էն սկսեալ, թատերական շարժումը տարածուեցաւ Պոլսէն դուրս՝ այլ և այլ հայաշատ քաղաքներու մէջ: 1861-ին, Զմիւռնիոյ Հայերը հաստատեցին թատրոն մը, ուր տեղական խումբեր ինչպէս և Պոլսէն զացող դերասանախումբեր տարիներով ներկայացումներ տուին: 1863-ին, Տրապիզոնի երիտասարդութիւնը դերասանախումբ մը կազմեց և շարք մը ներկայացումներ տուաւ: Նմանօրինակ ջանքեր եղան, թէպէտ կարճատև, ուրիշ քաղաքներու մէջ:

1865-ին, Պոլսոյ Կէտիկ-Փաշա թաղին մէջ Աբրահամ Փաշա երամեան կառոյց թատրոն մը, որ կոչուեցաւ «Օսմանեան թատրոն». թուրք հասարակութիւնն ալ սկսած էր համունել թատրոնէ, թուրք գրագէտներուն մէջ ձգտումն արթնցած էր՝ «քարակէօզ»-ի ու ւմէյտան օյունու»-ի աւանդական ու տարրական ներկայացմանց տեղ եւրոպական թատրոն մը ստեղծելու. այդ ձգտումներն իրականացնելու համար էր որ

«Օսմանեան թատրոն»ը հաստատուեցաւ. դերասանախումբը կը բաղկանար միմիայն Հայերէ, դերասանապետն էր Յակոբ Վարդուկեան. թատրոնին թրքական թատերախաղերը կը հայթայթէին Քէմալ Պէյ, Ահմէդ Միտհաթ Պէյ, Ապտիւլ Հաքը Համիտ, Պէտրի Պէյ, Րիֆաթ Պէյ, և այլն: Այս գրագէտները, ինչպէս և հայ գրողները, շատ մը եւրոպական գործերու թրքական թարգմանութիւններ ալ կը յօրինէին այդ թատրոնին համար. թրքերէնը Պոլսոյ տիրական և ամենէն շատ տարածուած լեզուն ըլլալով, հասարակութիւնը սկսաւ շատ աւելի հոծ բազմութեամբ Օսմանեան թատրոնը խոնուելու քան Արևելեանը. Վարդուկեան, ճարպիկ «ընթիսէօր», միջակ դերասան, անզարգացած միտք, կոպիտ ու շահամոլ նկարագիր, այդ նոր ուղղութեան գլուխ կանգնելով, մեծ վնաս հասցուց զուտ-հայկական թատերական շարժումին. Օսմանեան թատրոնը, թէպէտ հիմնադիրները, դերասանները և տնօրէնը Հայ էին, հայկական թատրոնին անկումը պատրաստեց և թրքական թատրոնին ծնունդին ու զարգացման նպաստեց: Շարաթը չորս անգամ թրքերէն ներկայացումներ կը տրուէին այդ թատրոնին մէջ, և մէկ անգամ հայերէն: Հայ հասարակութիւնն ալ, մեծ մասամբ՝ ալ կարծես ձանձրացած «այրենասիրական» խաղերէն կամ բարձր ու վսեմ ոճով եւրոպական թատերգութիւններէն, ու թրքերէն լեզու իրեն աւելի մատչելի լինելով քան մաքուր հայերէնը, սկսաւ նախընտրել «Օսմանեան թատրոն»ը Արևելեան թատրոնէն. մանաւանդ որ Վարդուկեան, գործի մարդ՝ ամէն բանէ առաջ, իր ներկայացմանց մէջ շատ մեծ տեղ մը կուտար «զուլաբալի» տարրերու, — ժամանակակից կեանքէ առնուած խաղեր, կատակերգութիւններ, և հուսկ ապա՝ ֆրանսական օփերեթներ թրքերէնի վերածուած, ու նոյն իսկ անոնց հետևողութեամբ՝ թրքական օփերեթներ, Տիգրան Չուհաճեանի և Ահմէտ Միտհաթի երաժշտութեամբ: Արևելեան թատրոն»ը այդ զօրեղ մրցումին դիմադրելու համար, ինք ալ փոխեց իր ուղղութիւնն ու ոգին, «Օսմանեան թատրոն»ին յայտագիրն ընդգրկեց, ինք ալ մեծ տեղ մը տուաւ իր բեմերթուարին մէջ տաճկերէն խաղերու, կատակերգութիւններու, օփերեթներու: Հայկական թատրոնը, ոչ միայն այլ ևս չէր այն «կրթական» յարկը զոր բաղձացած էր խտաբարոյ Հ. Մինասեանը, այլ և կը դադրէր նոյն իսկ ըլլալէ ինչ որ իր բուն նկարագիրն է, «գեղարուեստի տաճար» մը, ինչ որ Պէշիկթաշեան ու Նալբանդեան կուգէին որ ան ըլլար: Ըսել չեմ ուզիր որ թեթև կատակերգութիւնն ու օփերեթը պէտք է բոլորովին վտարուին

Թատրոնէն. անոնք ալ գեղարուեստի մէկ բաժինը կը կազմեն—
 Թէպէտ ամենախոնարհ բաժինը—և իրենց տեղը ունին Թատե-
 րական աշխարհին մէջ. այդ տեղը սակայն պէտք է որոշ ըլլայ,
 իր յատուկ անկիւնին մէջ սահմանաւորուած, չխառնուի մեծ
 արուեստի բաժնին հետ, ու մանաւանդ չգերակշռէ անոր վրայ.
 Փարիզի պէս ազատ քաղաքին մը մէջ, ուր այդ փոքրիկ ու
 չարանճի—և իրենց ուրոյն հրապոյրն ունեցող— սեռերը այն-
 քան զարգացած են, անոնք իրենց յատուկ Թատրոններն ունին
 և «Թէաթր Փրանսէն» կամ «Օտէոն»ը երբէք Խղիպոս արքա-
 յին կամ «Միտ»ին քով տիկին Անկոյի աղջիկը կամ Ժիրոֆլէ
 Ժիրոֆլան պիտի չհիւրընկալէ. Իսկ մերինին պէս գեռ անկազմ
 հասարակութեան մը համար, այդ սեռերուն մուտքը մեր Թատ-
 րոնին մէջ՝ վաղահաս էր անշուշտ, և անոնց տիրապետումը՝ աղե-
 տաւոր, Թէ բարոյական, Թէ գեղեցկագիտական տեսակէտով: Երկ-
 դիմի ու գոհիիկ հաճոյքը զօր անոնք կուտային, մեծապէս նպաս-
 տեց մեր հասարակութեան՝ բարձր Թատրոնէ պաղելուն: Օփերե-
 թին ու Թեթե զաւեշտներու տիրապետումէն անկախ վնասակար
 եղաւ Թրքերէն լեզուի տիրապետումը. ատով՝ հայ Թատրոնը ար-
 դէն իր հիմէն կը խախտուէր, մեր բնիկ լեզուն իսկ՝ որ մեր Թատ-
 րոնին ազգայնութեան գլխաւոր նեցուկը պիտի ըլլար՝ տիդի
 տալ սկսելով հասարակութեան ստուարագոյն մասին աւելի
 հասկանալի եղող օտար լեզուի մը առջև:

Խեղճ Պէշիկթաշեան: Ո՛րքան տխրելու էր, իր մահէն
 առաջ իսկ տեսնելով այդ ապականումն ու անկումը ուր արդէն
 կը գահավիժէր իր այնքան գուրգուրանքով և սուրբ խանդա-
 վառութեամբ, ազնիւ ու անշահախնդիր եռանդով հիմնած
 գործը: Հայ Թատրոնին վրայ, ուր Վարդաններու, Ներսէսներու
 Վահէներու, Վահաններու, Սանդուխտներու, Հռիփսիմէներու,
 Համլէթներու, Իւլյ Պլասներու, Ֆրանց Մուրներու, Էրնանի-
 ներու, Բրուտոսներու ազնիւ դէմքերը պատկերացած էին
 մինչև այն ատեն՝ հայկական բարբառին հարազատ շեշտերովը
 ամենավեհ զգացումնր տարածելով Ժողովրդին մէջ, այժմ հայ
 գերասաններ միեւնոյն բեմին վրայ կուգային Թրքերէն լեզուն
 հնչեցնել՝ գոհիիկ կատակերգութիւններու մէջ, կերևային
 Օֆենպախի և Լըբոքի խեղկատակ հերոսներուն դիմակին տակ
 ու կերգէին.

Սաքքալը ուզուն, սաքքալը ուզուն

Ագամնմուն... .

Մասիսի 1868 սեպտեմբեր 28-ի Թիւին մէջ, յօդուածագիր
 մը որ «Վահրամ» ստորագրած է, (և որ շատ հաւանականաբար

Գրիգոր Օտեանն էր), հետևեալ ցաւագին տողերով Լողբար հայ թատրոնին այդ անկեալ վիճակը. «Արևելեան թատրոնը իւր նորատի և այնքան սուղ ժամանակի մէջ անակնուռնի փառաց գազաթէն մինչև ճաթէ շանթան»-ի ստորնութեան նուաստացաւ. Խնչպէս այն ընտիր խումբը որուն բազմաթիւ ճիգերը երբ զինքը կատարելագործութեան հասցնելու վրայ էին, այսօր ցրուած և անհետ եղած է, ամենափոքր բացառութեամբ մը... վասն զի Հայը դեռ թատերասէր չէ, և եթէ հաւատալու արժանի է իմաստասիրին սա խօսքը թէ «թատրոնը ազգաց փորձաքարն է», պէտք է բնականաբար հետևենք թէ Հայը դեռ քաղաքակրթեալ չէ»:

«Արևելեան թատրոնը», հակառակ իր սկզբնական ուղղութենէն հեռանալով «Օսմանեան թատրոն»ին ճամբուն հետևելուն, չկրցաւ արդէն մրցումին մէջ յաղթել. Վարդովեան յաջողեցաւ «Արևելեան թատրոն»ին լաւագոյն դերասանական ուժերը մէկիկ մէկիկ իրեն քաշել. և Փերայի մեծ հրդեհով փճանալէ առաջ, «Արևելեան թատրոն»ը արդէն ինկած էր և իր երբեմնի պատկերին մէկ այլանդակուած ու խորխուլ ուրուականը միայն կը ներկայացնէր:

1867-էն սկսեալ, Վարդովեանի խումբը ամառները Իւսկիւտարի «Ազիզիէ» թատրոնին մէջ ներկայացումներ կ'երթար տալ, մեծ մասամբ թրքերէն լեզուով: Քանի մը տարի յետոյ, Աթապէյ անուն թուրք մը գնեց այդ թատրոնը, նորոգեց, մեծցուց, զարդարեց զայն, և այնուհետև ան կոչուեցաւ «Աթապէյի թատրոն». երկայնատեն այնտեղ տրուեցան ներկայացմանց շարքեր, թրքերէն և հայերէն. հայերէն ներկայացմանց մէջ մեծ տեղ մը կը զբաւէին Պետրոս Դուրեանի միամիտ բայց կրակոտ թատերախաղերը, որոնք վերջին աղաղակներն էին հայկական «հայրենասիրական» թատրոնին: Հոդ ալ սակայն «հայրենասիրական թատրոն»ը մեծ ճիգերով հազիւ կը հասնէր իր գոյութիւնը պահպանելու «զուարճալի» ու տաճկերէն թատրոնին տիրապետութեանը դէմ: Խումբ մը Հայեր «Ասիական ընկերութիւն» մը հիմնեցին՝ հայ թատրոնը կանգուն պահելու նպատակով, բայց անոր ջանքերն ալ շատ վճռական արդիւնք մը չունեցան. «Իւսկիւտարու մէջ Աթապէյի կառուցած Ազիզիէ անուն թատրոն մը կայ այսօր, կը գրէ այդ միջոցներուն անանուն յօդուածագիր մը Մասիս ին մէջ, ուր Արևելեան դերասանական խմբին աւերակաց վրայ բարձրացած Ասիական Ընկերութիւնը գոհ ընելու կը ճգնի սակաւաթիւ թատերասէրները: Եւ Խնչպէս կը պսակէ Իւսկիւտարցին նորա ջանքերը, ընդհան-

դապէս պարապ թողլով թատրոնը (եթէ թատրոնին սիկարէթներու ծխովը լցուիլը լցուիլ չկոչենք) *)»:

1870-ին, Վարդովեան այլ ևս բացարձակ ու միահեծան տէրը դարձած էր Պոլսոյ թատերական շարժումին. դերասանական բոլոր կարևոր ուժերը իր շուրջը հաւաքած էր. յաջողեցաւ մինչև իսկ տասը տարուան համար մենաշնորհ մը ստանալ Պոլսոյ մէջ: Այդ տասնեակի միջոցին, օփերեթներն էին Պոլսոյ թատրոններուն վրայ գլխաւորապէս տիրողը, վարնոց մեկտռումներու և գռնիկի զաւեշտներու հետ, բոլորն ալ թըրքերէն. հայերէն ներկայացումները չէին դադրած, բայց ամենափոքր բաժին մը կը կազմէին այդ թատերական ընդհանուր գործունէութեան մէջ:

1870-ին, Սուլթան Համիտ գնեց Աբրահամ փաշայէն Կէտիկ-փաշայի թատրոնը և զայն փլցնել տուաւ. ասոր շարժառիթն եղաւ ան գրգռուած զոր պալատին Ձէրքէզներուն մէջ յառաջ բերած էր Ահմետ Միսհաթի Ձէրքէզ Էօզտէսլէրի անուն խաղը, որուն մէջ չէրքէզ երեսասարդ մը, տեսնելով որ իր սիրած աղջկան ծնողքը կընդդիմանան իրենց ամուսնութեան, ինքզինքը կը սպաննէ: Ձէրքէզները աններելի կը նկատէին որ «կնկան մը համար» Ձէրքէզ տղամարդ մը ինքզինքը սպաննելու տկարութիւնն ունենար: Համիտ, որ արդէն շատ աղէկ աչքով չէր նայեր թատերական շարժումին—մասնաւորապէս Օսմանեան թատրոնին, ուր յանդուգն ու ազատամիտ գաղափարներ կարտայայտուէին,—պատրուակ բռնեց այդ միջադէպը՝ փակելու համար Կէտիկ-փաշայի թատրոնը որ կենդրոնավայրն էր օսմանեան թատերական շարժումին: Այդ շարժու-

*) Խմբագրութեան կողմէ նօթ մը կը բացատրէ այս վերջին ֆրազը, դատափետելով թատրոնի մէջ կանանց ծխելու տգեղ և չափողանց տարածուած սովորութիւնը, որ երբեմն թատրոնը մուխով ողողելու և թատերաբեմը անտեսանելի դարձնելու աստիճանին կը հասնէր: Մեղում, այդ թուականներուն, հրատարակած է ծաղրանկար մը, ցոյց տալու համար թէ զիրենք շեւրոպացած կամ տեղական բառով «ալաֆրանկա» կարծող այդ Հայուհիները որքան այլանդակ կերպով ըմբռնած էին երոպացուները: Երկու մասի բաժնուած նկարին մէջ բաժնին մէջ, երոպացի պարոն մը վայելուչ ձևով մը ծխելու թոյլտուութիւն կը խնդրէ երկու տիկիններէ որոնց մօտ նստած է. միւս բաժնին մէջ (Հայերու ալաֆրանկան) կերևայ խեղճ մարդ մը որ հազէն կը խեղդուի երկու կիներու մէջտեղը որոնք մուխը քթին բերնին նետելով կը ծխեն լիբը նստուածքով մը:

մը բոլորովին անգամալուծելու համար, Վարդովեանն ալ իրեն կապեց, հրաւիրելով զայն իր պալատին մէջ ներկայացումներ տուող խումբ մը կազմելու. Վարդովեան յօժարակամ յանձն առաւ այդ պաշտօնը. իր անունն իսկ թրքացոց փոխեց «Կիւլլի»-ի, և մնաց այնուհետեւ մինչև իր մահը Սուլթանին անձնական թատրոնին տնօրէն ու դերասանապետ. վերջերք նոյն իսկ մահմետականութիւն ընդունեցաւ և թրքուհիներու փոքրիկ հարէմ մը կազմեց իր տանը մէջ:

Կէտիկ-փաշայի թատրոնին փակումէն և Վարդովեանի հրապարակէ քաշուելէն յետոյ, թէպէտ հայերէն ներկայացումներ տալը արգելուած չէր, բայց ամեն կազմակերպութիւն քայքայուած, հասարակութիւնը հայկական թատրոնէն պաղած ըլլալով, ամենակարևոր հայ դերասաններն ու դերասանուհիները սկսան հետզհետէ երթալ Կովկաս, ուր թատերական շարժումը իր ամենէն փայլուն շրջանին մէջ էր այդ պահուն:

1859-ին է, Պէշիկթաշլեանի թատերական ձեռնարկին սկզբնաւորութենէն քանի մը տարի յետոյ, որ հայկական թատրոն մը լրջօրէն և տևականօրէն հիմնուած էր Ռուսահայոց մէջ: Հոն ալ, նախափորձերը կը կատարուին սիրողներու ձեռքով. 1859 յունուարին, խումբ մը ուսանողներ, Մուսկուա, հարուստ Հայու մը տանը մէջ կը ներկայացնեն Վանանդեցիի «Արիստակէս» պատմական ողբերգութիւնը: Հիւսիսափայլը իսկոյն կը հրատարակէ խիստ քննադատութիւն մը՝ գործին շինծու, ուռուցիկ, անկենդան նկարագիրը ցոյց տալով և պահանջելով հայ բեմի համար՝ իրական կեանքէ աւնուած, Հայոց բարձրը պատկերացնող ու ձաղկող խաղեր: Քննադատութիւնը որ կերևար Ռուսահայոց մէջ՝ անոնց թատերական առաջին փորձին հետ զուգահեռաբար՝ շարունակեց միշտ ուսումնայ թատրոնին ընկերանալ իր բոլոր փուլերուն մէջ, այլ և այլ գորողներու ձեռքով, որոնք միշտ պահանջեցին բեմէն իրական կեանքի պատկերացում մըլլալ: Եւ ուսումնայ բեմը առաջին օրէն հետեցեալ իր քննադատներուն պահանջած ուղղութեանը, որ արդէն աւելի համապատասխան ալ էր Ռուսահայոց յատուկ դրական ոգիին: Արիստակէս ողբերգութեան չյաջողած փորձէն անմիջապէս յետոյ, սիրողներու խումբը Մուսկուայի մէջ ներկայացուց «Վան իմ կորած յիսուն ոսկի» վոյվիլը, որուն նիւթը առնուած էր Թիֆլիսի Հայոց ժամանակակից բարձրէն. Վրէժան էլ թոյլ ու անարուեստ լինէր այդ ծիծաղաշարժ և ծաղրական գրուածքը, բայց նա մեծ հաճոյք պատճառեց հանդիսականներին. բեմի վրայ երևացին ժամանակակից մարդիկ, ո-

բոնք բերին իրանց հետ իրանց սովորական գործնական լեզուն, իրանց բարբերն ու հասկացողութիւնները...: Դա բնական էր. դա ցոյց էր տալիս բեմին իսկական մեծ նշանակութիւնը, որ է լինել կեանքի, իրականութեան արտայայտիչը: Հայոց թատրոնը Ռուսաստանում իր առաջին քայլից գտաւ իր իսկական ճանապարհը— իրականի ճանապարհը *):

Միևնոյն տարին Թիֆլիսի մէջ ալ կը սկսի թատերական գործունէութիւն մը: Միքայէլ Պատկանեան, Գամառ-Քաթիպայի ազգականներէն մին, իր նախաձեռնութեամբ խումբ մը կը կազմէ Թիֆլիսի մէջ, ներկայացումներ կը սարքէ, ինքն իսկ կը գրէ թատերերգութիւններ, որոնց նիւթը միշտ ժամանակակից բարքերէն էր առնուած: «Այդ գրուածքները առանձին աչքի ընկնող արժանաւորութիւններ չունին, բայց պատմական ողբերգութիւնների հետ համեմատած, այն մեծ առաւելութիւնն ունին որ փոխանակ փայտից ու թղթից շինած պատմական հերոսների, բեմի վրայ ման են դալիս օրուայ մարդիկ: Փոխանակ ազգասիրական-բարոյախօսական բառակոյտերի, բեմից հնչում են և ժողովրդականութիւն են ստանում ժամանակի բարբերը, անհաշիւ շալյութիւնը, կապիկութիւնը այնքան կծու կերպով ծաղրող խօսքերն ու երգերը **):»

Հակառակ բոլոր քննադատութիւններուն, «հայրենասիրական» թատերգութիւնը նորէն իր բաժինը կունենայ Ռուսահայոց թատրոնին մէջ,— և չէր կրնար ուրիշ կերպ ըլլալ, որովհետ ըլլալով այդ ժամանակաշրջանին Հայոց ընդհանուր հոգեբանութիւնը: Երևան կուգան Յակոբ Կարինեան վարժապետին Շուշանիկ և Վարդան Մամիկոնեան ողբերգութիւնները, և Աղեքսանդր Երիցեանի Արուսեակը, նմանութիւններ պոյսական ողբերգութեանց, ու մեծ խանդավառութեամբ կընդունուին հասարակութենէն՝ իրենց արտայայտած ազգասիրական տաք զգացումներուն համար: Այսու հանդերձ, իրապաշտ ու քննադատական ուղղութիւնը, թէպէտ Ռուսահայոց պահպանողական մասէն խստիւ դատաւիտուած, կը շարունակէ գոյութիւն ունենալ Կովկասի հայ թատրոնին մէջ ու տիրապետողը կը մնայ: 1863-ին կը ներկայացուի Փոլշինեանի Դալալ Ղալօ կատակերգութիւնը որով մէջ տառապող թրջահայաստանացիին—Մշեցի Կիլկիլին— ցաւը, որ յետոյ Գամառ-Քաթիպայի և Բաֆֆիի գործերուն մէջ այնքան մեծ տեղ պիտի բռնէր, առաջին անգամ կը հնչէ: Գիչ յետոյ երևան կուգայ

*) **) Լէօ— Ռուսահայոց գրականութիւնը:

ուրիշ թատերագիր մը, բժիշկ Մ. Տէր-Գրիգորեան, որուն գրիչը, «աւելի բեղմնաւոր, աւելի ուժեղ ու կարող» ըստ Լէօի, կարտագրէ բաւական թուով կատակերգութիւններ, Ժլատ, Երիտի նշանուիր, Խոտորնակին խոտորնակ, էս էլ քի մօցիքըլովին, Վոյ քի իմ վէշէր, Ո՛վ է մեղաւոր, Պառաւնեան խրատ:

Վերջապէս կը յայտնուի ռուսահայ թատրոնին և ամբողջ հայ թատերական գրականութեան ամենէն հզօր ու ինքնատիպ դէմքը, Գարեթէ Սունդուկեանց, որ արտագրած է, 1873-էն 1890, եօթը թատերախաղ՝ որոնց մէջ Թիֆլիսի բարձրն ու կարգ մը տիպարները զօրեղ ու կենդանի գծերով կը պատկերանան, — Գիշերուայ սաքըր խէր է, Խաթապալա, Պեպօ, Օսկան Պետրովիչը էն կինքումը, Էլի մէկ զոհ, Ամուսիններ:

1878-էն 1883, այսինքն այն շրջանին երբ ռուս-թուրք պատերազմէն ու Պերլինի վեհաժողովէն յետոյ, ազգային քաղաքական մտահոգութիւնները ամենէն աւելի տիրական դարձած էին Հայոց մէջ ու գրականութեան բոլոր ճիւղերը՝ տիրաբար կը գրաւէին, Կովկասի հայ թատրոնը՝ կազմակերպական ճոխութեան ինչպէս և հասարակութեան ցոյց տուած խանդավառ համակրութեան տեսակէտով՝ իր ամենէն փառաւոր շրջանը կուենայ, բայց և վայրկեանին հոգեբանական ազդեցութեան տակ՝ հայրենասիրական խաղերն են որ կիշխեն բեմին վրայ. մանաւանդ որ այդ միջոցին Թիֆլիս գալ կը սկսին Պոլսոյ լաւագոյն դերասանները—Աղամեան, Մնակեան, Ֆասուլաճեան, Հրաչեայ, Աստղիկ, Սիրանոյշ, Մարի-Նուարդ, Լայն, — և իրենց հետ կը բերեն պոլսական ողբերգութիւնները: Կը ներկայացուին Պէշիկթաշեանի, Հէքիմեանի, Թէրզեանի թատերախաղերը (որոնց վրայ կաւենայ Մուրացանի «Ռուզան» ողբերգութիւնը), ինչպէս և թարգմանութիւններ Շէքսպիրի, Հիւլօի, Շիլլէրի և ուրիշ երոպացի մեծ թատրերգակներու գործերուն:

Հայ թատրոնը կը շարունակէ ցարդ իր գոյութիւնը Կովկասի մէջ, ներկայացուած խաղերը մեծ մասամբ երոպական գործերու թարգմանութիւններ են. բայց այս վերջին 10-15 տարիներուն մէջ երեցած են նաև քանի մը ինքնագիր գործեր, ինչպէս Շիրվանդադէի Իշխանունի, Եւգինէ, Ունէ՞ր իրաւունք, Պատուի համար, տաղանդալից թատրերգութիւնները, որոնց մէջ բարոյական—ընկերական հարցեր նիւթին հիմը կը կազմեն, Լեոն Մանուէլեանի Տիգրանունի, Տոքթոր Նրուանդ Բօշա՜յեանը, Վ. Փափաղեանի Ժայռը, ևն:

Իսկ Պոլսոյ մէջ, եթէ հայկական թատրոն մը այլ ևս չլուսայ,

գոյութիւն չունի, մինչև այսօր կան հայ դերասանախումբեր, որոնք կը ներկայացնեն միմիայն ֆրանսական ամենաողորմելի թոյն—դաշոյնական մելոտրամներու և վարնոց զաւեշաներու թրքերէն թարգմանութիւններ:

Հայ թատրոնի պատմութիւնը իր ամբողջութեանը մէջ քննական վերլուծումի մը ենթարկելով, նախ սա իրողութիւնը կը հաստատենք որ հայ դերասանները աւելի տաղանդ և ինքնատպութիւն ցոյց տուած են քան հայ թատերգականը, մասնաւորապէս Տաճկահայոց մէջ: Հայ հասարակութիւնը, յանկարծ իր ծոցէն երևան հանելով դերասաններու և դերասանուհիներու այն ճոխ ու շողշողուն բոլը, իր արուեստագիտական քնածին թաքուն կարողութեանց ամենէն զօրեղ ապացոյցներէն մին տուաւ ատով. իր ամբողջ գոյութեան մէջ առաջին անգամ ըլլալով Հայը արուեստի այդ ճիւղը կը փորձէր, և իսկոյն տուաւ տաղանդներ, որոնց հաւասարը Արևելքի մէջ ոչ մէկ տեղ չէր տուած անկից առաջ և չէ տուած ցարդ, ոչ իսկ յոյն՝ որ սակայն հնուց ի վեր թատրոն ունեցած է և ունի մինչև հիմայ. Ռշտունի՝ բարձր կատակերգութեան մէջ, Թրեանց՝ թեթև կատակերգութեան մէջ, Երանուհի Գարագաշեան, Հրաչեայ՝ ողբերգութեան մէջ, Մարի-Նուարդ (զոր Աղամեան Սարա-Պերնաբէն վեր կը դնէր) տոսմի մէջ, Սիրանոյշ՝ որ մինչև այսօր Կովկասի առաջին դերասանուհին կը մնայ, Եւգինէ Գարագաշեան՝ «սուպրեթ» դերերու մէջ, և դեռ այնքան ուրիշներ Պոլսոյ բոլոր հասարակութեանց սքանչալուծ զբաւեցին ու կրօնական ամենամեծ բեմերու վրայ իսկ պիտի կարենային առաջնակարգ տեղ մը բռնել. իսկ Աղամեանը ռուսական քննադատներէն ինչպէս և Սալվինիի ու Բոսիի պէս վարպետներու կողմէ աշխարհիս մեծագոյն ողբերգուներէն մին հռչակուեցաւ:

Միևնոյն բանը կարելի չէ ըսել մեր թատերական հեղինակներուն մասին: Այն հարիւրի չափ ողբերգութիւններէն ու տուամներէն որ զրուած են Պոլսոյ մէջ, ոչ մէկը եւրոպական քննադատութեան առջև պիտի կարենար շնորհ գտնել՝ իբրև ինքնատիպ ու բնորոշ գործ մը: Եւ ասոնց բուն թերութիւնը ժամանակակից բարբերէն ներշնչուած, իրապաշտ ուղղութեամբ զրուած չըլլալին չէ՝ ինչպէս միշտ նկատած են ռուսահայ քննադատները: Սխալ է կարծել թէ թատերգութիւն մը, ինչպէս ունի զբաղան սեռի պատկանող գործ մը, կենդանի է միայն երբ ժամանակակից բարբերը կը ներկայացնէ, երբ

ժողովրդի մը յատկանշական տիպարներն ու նիստուկացը առօրեայ իրականութեան մէջէն ցոյց կուտայ. գործ մը շատ լաւ կարող է կենդանի, գեղեցիկ ու ազդեցիկ ըլլալ՝ նիւթը հին պատմութենէ առնուած կամ նոյն իսկ բոլորովին մտացածին ըլլալով հանդերձ. թատերական գրականութեան թափն ու պսակը կը կազմեն Շէքսպիրի խաղերը, որոնց մէջ սակայն հեղինակին ժամանակակից անգլիական տիպարները չեն որ կերևան, այլ գրեթէ միշտ պատմական կամ մտացածին հերոսներ. նմանապէս հին յունական ողբերգութիւնը, այնքան հրաշալիօրէն կենդանի, իր նիւթը առած է հելլէն դիցաբանութենէն ու առասպելախառն հին պատմութենէն. նոյնպէս՝ Ռասինի դմայիլի ողբերգութիւնները. նոյն իսկ մեր դարուն մէջ, Շիլլերի, Կէօթէի հսկայ գործերը, և մեզի աւելի մօտ՝ Իպսէնի Պրանտն ու Սոլնէսը, Մեթերլինքի Մոննա Վաննան ստեղծուած տիպարներ կը պարունակեն, և ոչ ընթացիկ կեանքէն օրինակուած: Այդ տեսակ գործերը կրնամ ըսել աւելի կենդանի են քան սովորական իրականութեան վրայ կադապարուածները, որովհետեւ անոնց մէջ մարդկային հոգեբանութեան այս կամ այն երեսը կարտայայտուի համադրական, խտացած ձևով մը. ասոնք գերազոյս սեռն են գրականութեան մէջ. և ասոնց մէջ յաջողելու համար անհրաժեշտ է «հանճար» ունենալ: Մեր պոլսական ողբերգակներուն թերութիւնը այն է որ հանճար չեն ունեցած. և ծիծաղելի պիտի ըլլար ադիկա իրենց մեղադրել: Իսկ պատմական նիւթեր նախընտրած ըլլալուն համար ոչ միայն մեղադրելի չեն, այլ և գովելի. նախ, այդ է արդէն քնական կարգը. բոլոր մեծ ազգերուն մէջ՝ ողբերգութիւնը, բարձր թատերգութիւնը կանխած է կատակերգութիւնը. Յունաց մէջ Էսքիլէս ու Սոփոկլ Արիստոփանէն առաջ կը ծաղկին և իրենք կը հիմնեն թատրոնը. ինքն իսկ Արիստոփան՝ կատակերգութեան հայրն ըլլալով հանդերձ՝ խորին սքանչացող մըն է Էսքիլէսի, և քնարերգական ձիրքը իր մէջ այնքան ուժեղ է որքան երիգիծականը. ֆրանսացւոց մէջ Ռոթրուէն ու Քորնէյլէն ետքն է որ կերևայ Մոլիէրը: Նկատի ունենալով այն հոգեկան մտաւոր վիճակը ուր կը գտնուէր հայ հասարակութիւնը՝ այն պահուն երբ Պէշիկթաշեան ուղեց թատրոն մը հիմնել Հայոց մէջ, թատերական ուղղութիւնը գոր նախընտրեց՝ անվիճելի կերպով լաւագոյնն էր, օգտակարութեան տեսակէտով ալ. ամենամեծ մասամբ տգէտ էր այդ հասարակութիւնը, կոպիտ, ասիական նախապաշարունակներով բեռնաւորուած, ստրկական ոգիի մէջ թաթխուած, կրօնական, դասակարգական

տեղութիւններով պատուաւոր, անգիտակ իր հայրենի լեզուին, իր դարաւոր պատմութեանը, իր ազգային ճակատագրին, գաղափարէն իսկ զուրկ՝ այն բոլոր դիւցազնական վեհ առաքինութեանց որ մարդկային պատմութեան զարդը կը կազմեն և զոր ստորուկ ցեղերը դատապարտուած են կոռնցնելու. այդպիսի հասարակութեան մը թերութիւնները մաքրելու և անոր մէջ ազնիւ զգացումներ մտցնելու համար դասական կամ ուսման թիկ ոգւով պատմական ողբերգութիւններն ու տառապանքը շատ աւելի ազդեցիկ էին քան ինչ որ պիտի ըլլային ժողովրդի արդի աւօրեայ կեանքը պատկերացնելը, անոր զուելի կողմերը նոյնութեամբ իրենց ցոյց տալն և զանոնք ձաղկելը իրենց գլխաւոր նպատակ ունեցող թատերգութիւնները. այդ ուղղութեամբ գրուած խաղերու կամ վէպերու մեծ նշանակութիւնը ուրանալէ հեռու եմ. բայց համոզուած եմ որ մարդկային զանդուածները ազնուացնելու համար շատ աւելի արդիւնաւոր են այն գործերը ուր մարդկային հոգւոյն մէջ գոյութիւն ունեցող վեհ զգացումներուն պատկերացումը կը տիրապետէ քան անոնք ուր տգեղութեանց ու ցածութեանց նկարագրութիւնը կը գերակշռէ: Քորնէյլի խաղերը, Թէպէտ բնականութենէ զուրկ են յաճախ և արուեստականին մէջ կիւնան՝ ազնուութեան ծայրայեղ տիպարներ իտեա ղնելով, այդ օգտակարական տեսակէտով աւելի արգասաւոր եղած են քան Մոլիերի ձաղկող ու ծաղրող և իրականութիւնը ցոյց տուող կատակերգութիւնները. «Եթէ Քորնէյլ իմ օրովս ապրէր, ըսած է Նափոլէոն՝ որ «նկարագիր», «քաջութիւն», «դիւցազնութիւն» ըսուած բաները մենէ շատ աւելի կը ճանչնար, իշխանական աստիճան կը շնորհէի իրեն, որովհետեւ իրեն կը պարտի Փրանսա իր հերոսներէն շատերուն կազմութիւնը»: Ու Շէքսպիր ամենամեծ թատերագահն է՝ ճիշտ անոր համար որ կրցած է միացնել երկու տարբերն ալ, ցոյց տալով մարդկային հոգին իր ամբողջութեանը մէջ, և սակայն նորէն՝ ինչ որ կը գերակշռէ իր գործին մէջ, վեհ դէմքերը, վսեմ զգացումները, ազնիւ ձգտումներն են. օրինակ «Օթելլո»-ն. անոր մէջ կը տեսնենք հրէշային Նալսոն, բայց անոր անդնդային գծութենէն որքան կը միութարեն մեզ Տեղտեմոնայի հրեշտակային մաքրութեամբ հոգին, էմիլիա աղախնին անձնուէր և իր գոհակութեանը մէջ բարի ու շիտակ նկարագիրը, Քասիօի միամիտ, կրակոտ ու սիրուն ախպարը և ինքն իսկ Օթելլոյի դժբաղտ, կրքոտ բայց վեհ ու դիւցազնական խառնուածքը: Անշուշտ նախընտրելի էր՝ այդ սկզբնաւորութեան շրջանին մէջ՝ այդպիսի գործեր ներկայացնելը

մթութեան ու կեղտի մէջ թաթաւուած հայ հասարակութեան՝ զայն լուսաւորելու և զայն լուալու համար, Պէտք է նաև նկատի ունենալ որ այն շրջանին երբ Պէշիկթաշեան ձեռք զարկաւ այդ գործին, Եւրոպայի մէջ զբարձր թատրերգութիւնը — ողբերգութիւն ու տուամ — կը տիրապետէին. գերմանական բեմերուն վրայ Շիլլերի, Ֆրանսական բեմերուն վրայ Ռասինի, Գորնէյլի, Հիւկօի, Ա. Տիւմա հօր, Իտալական բեմերուն վրայ՝ Ալֆիերիի, Մոնթեի գործերը կիշխէին. «Իրապաշտ» թատրերգութիւնը դեռ գերակշիռ չէր հանդիսացած. — գերակշռութիւն որ այժմ սկսած է նորէն տեղի տալ համադրական, գերագոյն արուեստի վերականգնումի առջև (Վալիներ, Իպսէն, տ' Անուցիօ, Մեթերլինք, Լեն, Իւնք՝ Պէշիկթաշեան և իր գործակիցներն ու յաջորդները Իտալիա կրթուած, կամ Պոլսոյ մէջ կրողական դաստիարակութեամբ մարզուած, շրջանին այդ տիրական ոգւոյն պիտի հպատակէին բնականաբար. Գեղարուեստական — կրթական գործը զոր ուղեցին կատարել, կատարեցին որքան որ իրենց ուժերը կը ներէին. ծանօթացուցին հայ հասարակութեան կրողական թատրերգութեան ամենէն բարձր գործերը, — և հոա իրենց ճիգը եղած է բացարձակապէս անքնադատելի և ամէն կերպով արժանի դրուատման, — անվրէպ ճաշակով ընտրած են արեւմտեան թատրոնին ամենէն գեղեցիկ արտադրութիւնները Շէքսպիրի, Շիլլերի, Կէօթէի, Ռասինի, Գորնէյլի, Վոլթէրի, Հիւկօի, Ալֆիերիի, Մոնթի, գլուխ-գործոցները, ինչպէս և կատակերգութիւնները Մոլիերի, Բենքարի, Կոլտոնի և վերջերը նոյն իսկ «Իրապաշտ» թատրոնի գործեր՝ ինչպէս «Գամելիազարդ Տիկինը», Լեն, (ցաւալի՛ք միայն որ այդ բոլոր թարգմանութիւնները հրատարակուած չըլլան նոյն միջոցին. այսօր ամօթը չէինք ունենար նկատելու որ դեռ այդ էական հրաշակերտներուն — ինչպէս զբական ուրիշ ճիւղերու մէջ ալ այնքան կարևոր գործերու-հայերէն թարգմանութիւնները կը պակսին մեր ազգային աղքատիկ մատենադարանին մէջ)։ Իբր ինքնագիր գործ, տուած են բազմաթիւ ողբերգութիւններ ու տուամներ. անվիճելի է որ այդ գործերը ինքնագիր են բայց ոչ ինքնատիպ. Պէշիկթաշեան իր խաղերը զբաւ է գլխաւորաբար օգտակար ըլլալու ձգտումով, ու յաճախ ներշնչուած է, թէպէտ շատ միջակ յաջողութեամբ, կրողական բնատիպարներէ, — ճիշտ ինչպէս քիչ յետոյ Նալբանդեան ու Գամառ — Քաթիպա շատ մը կրողական բանաստեղծութիւններ հայացուցած են՝ հայ ժողովրդին մէջ կրողական զգացումներ տարածելու նպատակով. Թէրզեան աւելի ձիրք ունէր թաղեր-

գութեան համար, այդ արուեստը լաւ ուսումնասիրած էր. իր խաղերը ճարտարօրէն հիւսուած են. անոնց մէջ կան մերթ սիրուն տեսարաններ, քնարերգական գեղեցիկ կտորներ. բայց նմանողութիւնը չափազանցութեան հասուցած է յաճախ. կրօնական հրաշակերտներու ամբողջ տեսարաններ նոյնութեամբ փոխադրած է իր թատերգութեանց մէջ. Սրապիոն Թղլեան գրած է տռամներ՝ գլխաւորապէս Հիւկօի հետևողութեամբ. ցոյց տուած է աշխոյժ երեակայութիւն, տռամական կացութիւններ ստեղծելու կարողութիւն, իր խօսակցութիւնները արագ ու կրակոտ են. բայց իր մէջ ալ նմանողութիւնը կը տիրապետէ՝ ներելի սահմանէն անդին անցնելով. իբր գրագէտ, Պէշիկթաշլեանէն ու Թէրզեանէն շատ վար կը մնայ. Սրապիոն Հէքիմեան գրած է տասներկու ողբերգութիւններ, որոնց չորսը — Արտաշէս եւ Սաթենիկ, Հարմակ եւ Աշխէն, Սամէլ, Վահրամ, — տըպուած են իր Տաղը, Քերթուածք եւ թատերգութիւնք հատորին մէջ. Ինքնատպութեան ջանք մը կայ անոնց մէջ, մերթ քանի մը յուզիչ կացութիւններ, մերթ քնարերգական գեղեցիկ հատուածներ. բայց ամբողջութիւնը ցուրտ է, հոնտորական, լեզուն՝ խրթին ու քիչ մը խորթ գոարար մը, տաղաչափութիւնը աններգաշնակ.

Պետրոս Դուրեան արտադրած է բազմաթիւ ողբերգութիւններ, խանդով ու երեակայութեամբ լեցուն, տեղ տեղ քնարերգական սիրուն թուիչներով, բայց հիմնովին տղայական. նշած են նաև ուրիշ կարգ մը թատերագիրներ, Ռոմանոս Մէտէֆէնեան, Վանանդեցի, Մ. Աղաբէգեան, Է. Նսայեան, Ա. Հայկունի, որոնց ողբերգութիւնները մեծ յաջողութեամբ ընդունուած են խալ հասարակութենէն, բայց որոնք գրական ճշմարիտ նշանակութենէ զուրկ էին. Բոլոր այդ շեղակուտակ արտադրութեան մէջ պակսած է՝ ինչպէս ըսի՝ հանճարը, պակսած է նոյն իսկ փայլուն, ուժեղ տաղանդ մը, (թատերական տաղանդ՝ ըսել կուզեմ, որովհետև քնարերգական տաղանդը, որ արդէն Պէշիկթաշլեանի, Թէրզեանի, Հէքիմեանի և Դուրեանի բանաստեղծութեանց մէջ իր բնիկ փայլովը շողացած է՝ անոնց թատերգութեանց մէջ մերթ շողիւն մը կը դնէ). այդ բոլոր ողբերգութիւններն ու տռամները պատմական նիւթերու շուրջ կը դառնան, բայց անոնց մէջ բացարձակապէս անգոյ է պատմական ուսումնասիրութիւնը, միջավայրի ցեղի, ժամանակի մասնալատկութեանց հետախուզութիւնը. հայ անուններ կը կրեն այդ հերոսները, բայց անոնց կարելի է տալ ունէ ազգի անուններ, անոնք միշտ պիտի մնան ինչ որ են՝ անկենդան խամաճիկներ,

առանց ունէ անձնական որոշ ու ապրող հոգեբանութեան, հեղինակն է միշտ որ կը խօսի անոնց բոլորին բերնէն, և անոնց խօսքերը մշտական ճառ մը կամ քնարերգութիւն մըն են: Ողբերգութիւններու այդ բազմաշեղջ դէպին մէջ, մէկ «տիպար» մը, մէկ շնկարագիր մը՝ կարելի չէ գտնել, որ հզօրապէս ստեղծուած, ինքնատիպ, կենդանի ըլլայ:

Այդ թատերական գրականութեան մէջ, կատակերգութիւնն ու բարբեր պատկերացնող թատերգութիւնը շատ քիչ տեղ բռնած են. աստի անշուշտ ցաւալի է, որովհետեւ որքան այ բարձր թատերգութիւնը նախընտրելի կը թուի ինծի այն բոլոր տեսակէտներով զոր բացատրեցի վերև, կատակերգութիւնն ու բարբերութիւնը թատերգութիւնը շատ կարևոր ճիւղեր են գրականութեան մէջ. այդ պակասը ոչ միայն ցաւալի, այլ զարմանալի ալ է, ծանօթ ըլլալով Պոլսեցուց յատուկ սրամտութիւնը, դիտողութեան ու հեգնութեան ձիրքը, որ յետոյ պիտի տար երգիծանքի մեծագոյն վարպետները զոր Հայք ունեցած են: Պակասը բացարձակ չէ սակայն. քանի մը գործեր երեցած են այդ ճիւղին պատկանող. անոնց առաջինն է Ժամանակագրական կարգով Արեւելեան Ատամնաբոյժ կատակերգութիւնը Յ. Պարոնեանի, որ տարիներ յետոյ գրեց նաև Պաղտասար աղբարը, փայլուն զաւեշտներ, ուր Մոլիէրի ազդեցութիւնը հզօրապէս կը զգացուի, և որոնք ծայրայեղ երգիծանքներ են աւելի քան իրական բարբեր ու տիպարներ պատկերացնող գործեր: Պէտք է յիշել նաև Խորէն Նարպէյի Ալաֆրանկա կատակերգութիւնը, կրակոտ սրամտութեամբ գրուած գործ մը, որ թէև թատերական արուեստի տեսակէտով թերութիւններ ունի, շատ աւելի ինքնատիպ գործ մըն է քան Արշակ Բ. ողբերգութիւնը, և որու մէջ Ստոյկոյի Հայկականքի հեղինակը կը ձաղկէ ևրդացման ձգտումը վնասակար ու ծիծաղելի չափազանցութեանց հասցնող, մինչև ազգութեան թիւան ու տանող օտարամոլ կապահոգի Հայերը. վերջապէս Պետրոս Դուրեանի Թշուառները Պոլսոյ հայ դերասաններու կեանքէն դրուագ մը, որու մէջ հեղինակը ուզած է իրապաշտ ըլլալ, բայց մնացած է խորապէս ուռմանթիկ, նոյն իսկ «ուռմանք» խաղը, միամտօրէն յղացուած ու գրուած, գրական ունէ արժէք չունի, բայց շահեկան է իբրև Ժամանակակից բարբերէ բաղուած տառապի միակ փորձը որ կատարուած է այդ շրջանին մէջ:

Այս է ամբողջը՝ այդ ճիւղին մէջ. և շատ քիչ է անշուշտ: Նիւթը չէր որ կը պակսէր: Պոլսոյ միջավայրին մէջ՝ կան

այնքան այլազան, յատկանշական տիպարներ, բարբերը հոն ունին այնքան կողմեր՝ նկարուելու արժանի. թատերադրական տաղանդն է որ պակասած է:

Մեր թատերական գրականութեան այդ թերութիւնները արդիւնք են նաև լուրջ ու գիտակից քննադատութեան մը պակասին: Պոլսոյ լրագիրներուն մէջ՝ թատերական շարժման այդ ամբողջ շրջանին, երևցած յօդուածները ջատագովական կամ նկարագրական պարունակութիւն ունին լոկ. հմուտ, գիտակից, սրտեա ըննադատ մը չէ գտնուած. հանճարը, թէպէտ կրնայ օգտուիլ քննադատութենէ, անհրաժեշտ պէտք չունի անոր, որովհետև ինքնաբոլիս վիթխարի ուժ մըն է ան որ իր սխալներուն մէջ իսկ մեծ ու շուարեցուցիչ կը մնայ, որ ընտրէ տարրեր, ամենէն հմուտ քննադատին իսկ անծանօթ, գեղեցկագիտութիւնը խախտելու և վերանորոգելու կարող տարրեր բերելու պաշտօնն ունի. տաղանդը անհրաժեշտ պէտք ունի քննադատութեան խարտոցին տակ յղկուելու. տուրակոյս չկայ որ եթէ մէկ լուրջ ու նրբադէտ քննադատ մը գտնուէր այդ միջոցին, Պէշիկթաշլեանները, Թէրզեանները, Հէքիմեանները՝ իրենց ունեցած անհերքելի տաղանդով՝ պիտի արտադրէին գործեր, եթէ ոչ աւելի հզօր, գէթ աւելի խնամուած, ուսումնասիրուած, աւելի հայադրող, աւելի ինքնաաւարտ, Գալով հասարակութեան, բացարձակապէս զուրկ ոչ միայն քննադատական հմտութենէ, այլ և գեղեկցագիտական ամենապարզ ըմբռնողութենէ, նոյնքան խանդավառութեամբ կը ծափահարէր Սէտէֆճեանի այլանդակ խաղերը որքան Պէշիկթաշլեանինները կամ Թէրզեանինները՝ որ գէթ ճաշակով գրուած էին, և ֆուսսաբեր ազդեցութիւն մը միայն կրնար ունենալ թատերագիր հեղինակներու վրայ զանոնք վարժեցնելով դիւրին յաջողութեանց:

Թերևս այդ պակասները դարձանուէին, և իր բնաշրջութիւնը կանոնաւորապէս յառաջ տանելով՝ Պոլսոյ թատերական գրականութիւնը հետզհետէ զարգանար, զօրանար, ամբողջանար՝ նոր և աւելի ինքնատիպ տաղանդներու յայտնուումով, լուրջ քննադատութեան մը կանգնուումով, եթէ Վարդուխանի շահամուլական ուղղութիւնը ապականած և կործանած չըլլար այդ շարժումը: Պէտք է գիտել որ հասարակութիւնը, միշտ խակ մնացած, շատ յօժարակամ յարեցաւ Վաղովեանի բերած նորութեան, ինքն իսկ ուրեմն գործակցեցաւ հայ թատրոնին անկման գրագէտները ոչ մէկ ուժեղ ճիգ չըրին, լրագրութիւնը ոչ մէկ հզօր բողոք չարձակեց՝ նոր ու ֆուսսակար հոսանքը արգիւելու համար: Հայկական թատրոնը ծիւրեցաւ ու մեռաւ Հայոց ձեռ-

քով: Անոնք որ մեր թատրոնի մահը կը վերագրեն Սուլթան Համիտին, կը սխալին: Համիտինը տանք Համիտին, ու Հայունը Հայուն: Մեր յանցանքը երբեք ուրիշին չվերագրենք: Համիդի դահակալութենէն յետոյ՝ տասը տարիի չափ հայերէն ներկայացումները, — նոյն իսկ պատմական խաղերու ներկայացումը — շարունակուած է: 1890-էն յետոյ՝ պատմական, հայրենասիրական խաղերու ներկայացումը արգելեց Համիտ, բայց բայց հայերէն լեզուով ներկայացմանց դէմ երբեք արգելք չէ դրած. 1888-էն 1891, Աղամեան Պոլսոյ մէջ տուաւ բաւական ներկայացումներ հայերէն լեզուով, արգելուեցան միայն Համիլէտն ու Լիւրը որոնք արգելուած են երոպացի ամենամեծ դերասաններուն ալ՝ երբ Պոլսոյ մէջ զանոնք ներկայացնել ուզած են. բայց, հակառակ որ Աղամեանի պէս հրաշալի արուեստագէտ մըն էր ներկայացումներուն մէջ փայլողը, Փերայի թատրոնը յաճախ կ'իսով պարապ էր, և Համիտը չէր ատոր պատճառը: 1891-ին, Գատըքէօյի մէջ Տոտէի Փրոմոն և Րիսլեր խաղին հայերէն թարգմանութիւնը և 1892-ին Փերայի, Գատըքէօյի և Իւսկիւտարի մէջ՝ այս տողերը գրողին Մովթ խաւեր թատերգութիւնը և նոյն տարուան վերջերը՝ Դուրեանի թշուառները ներկայացուեցան առանց ունէ արգելքի:

Եթէ Տաճկահայոց մէջ հայ թատրոն մը կանոնաւորապէս չէ շարունակուած մինչև այսօր, ատոր գլխաւոր պատասխանատունը թրքահայ հասարակութիւնն ինքն իսկ է:

Իր պակասութիւններովը հանդերձ, թատերական գործը զոր հիմնեց Պէշիկթաշեան և զոր ատեն մը շարունակեցին իր ընկերներն ու յաջորդները, եթէ չունեցաւ իր լիակատար զարգացումը և կէս — ճամբան՝ ընդհատուեցաւ, հասաւ սակայն իրականացնելու՝ մեծ չափով մը՝ մէկ քանին այն էական նպատակներէն զոր Պէշիկթաշեան առաջադրած էր: Վայելուչ հայերէնով գրուած կամ թարգմանուած այդ բոլոր խաղերը Պոլսոյ տաճկախօս Հայութեան մէջ մտցուցին մաքուր հայերէն խօսելու ձգտումը, տարածեցին հայրենիքի, ազատութեան, քաջութեան, միութեան, անձնութեան սկզբունքներ, «երոպական» բարքեր, զգացումներ, ժեսթեր ներմուծեցին մեր միջավայրին մէջ, վերջապէս՝ քով քովի համախմբելով և ազնիւ խանդավառութեանց մէջ իրարու մօտեցնելով ամէն դաւանանքի պատկանող Հայեր, ազգային միութեան իրականացումը փութացուցին:

ԱՐՇԱԿ ԶՊԱՆԵԱՆ