

ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ ՀԱՅ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԱՍԻՆ

Թատերագետ Վահրամ Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» խորագիրը կրող ծավալուն ուսումնասիրության առաջին հատորը (Երևան, 1959 թ., 490 էջ), որն ուշադրությամբ ու խնամքով հրատարակել է Հայպետհրատը, արժանի է մանրամասն քննության:

Մինչև վերոհիշյալ աշխատության հրապարակ գալը, հայ դրամատուրգիայի պատմության ասպարեզը բացի հատ ու կենտ, մեծ մասամբ էպիգոդային բնույթ կրող ուսումնասիրություններից, հիմնականում մնում էր բաց: Այդ բացն առանձնապես զգացնել էր տալիս իրեն, երբ խոսքը վերաբերում էր մինչև Գ.Սունդուկյանցը եղած հայկական դրամատուրգիայի մոտ երկու հարյուր տարվա պատմությանը (1668-1868), որովհետև այդ ժամանակահատվածը հանդիսանում է ամենաբարդ, խճճված և, հետևաբար, ամենից ավելի քիչ ուսումնասիրված շրջանը: Բարդություններից առաջինն այն է, որ հայկական նորաստեղծ թատրոնը զարգանում էր բուն Հայաստանից դուրս (Լվով, Վենետիկ, Կալկաթա, Պոլիս, Մոսկվա) և ուսումնասիրողից պահանջվում էր ըստ ամենայնի ծանոթ լինել այդ երկրներին, իմանալ նրանցից յուրաքանչյուրի առանձնահատկությունները, նրանց գրական-մշակութային կյանքը, պարզել տվյալ քաղաքում հայկական թատրոնի հանդես գալու օբյեկտիվ և սուբյեկտիվ պատճառները: Եթե սրան ավելացնենք, որ գաղթաշխարհում բերմադրված գործերից շատերը մեզ հասել են թերի վիճակում, երբեմն՝ մի քանի փոքրիկ հատվածներով, ավելի հաճախ՝ բոլորովին չեն հասել, և նրանց մասին մնում էր դատել միայն կողմնակի վկայություններից, ապա պարզ կդառնա, թե այս կապակցությամբ ինչպիսի լուրջ և քրտնաջան աշխատանք է պահանջվում դրամատուրգիայի պատմաբանից:

Բարդություն ստեղծող մյուս պատճառներից մեկն էլ այն էր, որ հիշյալ ժամանակաշրջանում, ավելի կոնկրետ՝ XVIII դարի սկզբներից սկսած, հայ գրականության մեջ ընդհանրապես և դրամատուրգիայի մեջ հատկապես, իշխել է մինչև այժմ չուսումնասիրված գրական մի ուղղություն՝ կլասիցիզմը, որը Հայաստանի պայմաններում ունեցել է միանգամայն ինքնուրույն դրսևորումներ: Չնայած ավելի քան 150 տարվա իր տևողությանը, գրական այս ուղղությանը պատկանող դրամատիկական ստեղծագործություններից շատ գործեր չեն հասել մեզ, բայց սակավաթիվ եղածներն էլ աչքի են ընկնում իրենց բարդությամբ, խրթին գրաբարով գրված լինելու հետևանքով իրենց անդյուրբմբոնելիությամբ: Կարելի է բազմաթիվ գործեր հիշատակել, որոնց սոսկ հասկանալը լուրջ ջանքեր է պահանջում ուսումնասիրողներից:

Եվ վերջապես, չի կարելի աչքաթող անել այն հանգամանքը, որ 50-ական թվականներից սկսած, ավելի ու ավելի էր իր իրավունքների մեջ մտնում գրական հաջորդ ուղղությունը՝ ռոմանտիզմը, որն աստիճանաբար հակադրվում էր կլասիցիզմին, ի վերջո նրան վերջնականապես տապալելու համար: Գրական այս երկու հոսանքների պայքարը, որի առավել հստակ արտահայտություններից մեկը գտնում ենք այդ շրջանի հայ դրամատուրգիայի մեջ, իրենից ներկայացնում է չափազանց հետաքրքրական, բայց և չափազանց բարդ ու մինչև օրս հարկավոր խորությամբ չուսումնասիրված մի եղելություն, որի քննությանն անդրադառնալը բանասիրական մեծ հմտություն և գիտակություն է պահանջում:

Նշված ու չնշված ուրիշ շատ դժվարություններ են, անշուշտ, ծառացած եղել Վ. Թերզիբաշյանի առջև, հիշյալ ուսումնասիրության, հատկապես, այդ շրջանը գրելու ընթացքում: Եվ գոհունակությամբ պետք է արձանագրել, որ հեղինակը կարողացել է աշխատանքը հաջողությամբ գլուխ բերել: Ճիշտ է, գրքում առկա են վիճելի դրույթներ, կան հապճեպ եզրակացություններ, որոշ

թերություններ, որոնց դեռ պիտի անդրադառնանք, և որոնց բացակայությունը նույնիսկ զարմանալի կլիներ, եթե ի նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ հեղինակը ձեռնամուխ է եղել միանգամայն հույսով մշակմանը, սակայն դրանք, ընդհանուր առմամբ, որակ չեն կազմում, և քիչ են ազդում աշխատության վրա:

«Հայ դրամատուրգիայի պատմության» հաջողված գլուխներից մեկը պետք է համարել լեհահայերի սոցիալ-տնտեսական դրության վերլուծության և այդ հենքի վրա՝ նրանց թատրոնի առաջացմանը վերաբերող բաժինը (էջ 43-114): Հանրահայտ է, որ Լվով քաղաքում բեմադրված և ըստ ժամանակագրական կարգի հայ առաջին պատմական ողբերգությունը համարվող «Հոփսիմեն» մինչև անցյալ դարի 80-ական թվականները անձանոթ ու անհայտ էր մնացել ուսումնասիրողների համար: Ահա թե ինչու այդ գործին անդրադարձողները (Մեն-Մարտեն, Ս.Տիգրանյան) բավարարվել են կամ ընդհանուր բնորոշումներով, կամ էլ՝ հավանորեն առանձնապես կարևորություն չտալով, միայն օբյեկտիվորեն արձանագրել են հիշյալ ողբերգության գոյության փաստը: Նույնիսկ այն ժամանակ, երբ ամբողջ «Հոփսիմեն»՝ սկսած 1884 թ. հունվարից հատվածաբար հրատարակեց «Բազմավեպը» և քիչ տարիներ անց՝ Վիեննայի միաբանությունը հայտարարեց իրենց մոտ առկա «Հոփսիմեի» մեկ այլ օրինակի առկայությունը, նրա մասին դարձյալ բավարարվեցին ակնարկներ անելով: Եվ հայ թատերագիտական մտքի պատմության մեջ առաջին անգամ Վ.Թերզիբաշյանին է պատկանում հիշյալ ողբերգության մանրամասն ուսումնասիրությունն ու գիտա-բանասիրական վերլուծությունը: Մի հանգամանք, որը շատ է բարձրացնում «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» աշխատության արժեքը:

Ոչ պակաս հաջողությամբ է տրված Մոսկվայում գոյություն ունեցած հայ թատրոնի պատմությունն ու վերլուծությունը (էջ 385-448), հատկապես արժեքավոր է «1860 թ. հունվարի 4-ի ներկայացումը» գլուխը: Ինչպես հայտնի է, այդ օրը Մոսկվայում տեղական հայ ուսանողության ուժերով տրվել է մի ներկայացում, որի մասին դրվատական հոդվածով «Հյուսիսսփայլում» հանդես է եկել Ստ. Նազարյանցը: Սակայն Նազարյանցը խոսելով ներկայացման մասին՝ դժբախտաբար չի հիշատակել նրա անունը և, ըստ երևույթին, ուշադիր էլ չի եղել այդ հարցի վերաբերյալ, որովհետև նրա հիմնական նպատակն է եղել ծավալվել դրամայի տեսության բնագավառում, ինչը և արել է ամենայն խնամքով: Բեմադրված գործի որը լինելը պարզելուն չեն անդրադարձել նաև հետագայի բանասերները, և դա մինչև վերջերս մնում էր անհայտ: Մանրամասնորեն քննելով տվյալ ժամանակաշրջանի բոլոր ներկայացումները, ինչպես նաև քաջ ծանոթ լինելով զանազան գրախոսների վերաբերմունքին դեպի այս կամ այն դրամատիկական ստեղծագործությունը, Թերզիբաշյանը համոզիչ կերպով ապացուցում է, որ այդ օրը բեմադրված ներկայացումը եղել է Անանիա Մուլթանշահի «Հայոց ազգի լուսավորիչը» կատակերգությունը: Իսկ նման պարզաբանումները, անհայտ գործերի ու գրախոսականների հեղինակների բացահայտումները, մի շարք դերակատարների անունների ճշգրտումները և այլն, գրքում հազվագյուտ չեն: Կարիք կա՞ ասելու, որ այս հանգամանքը դրական է խոսում ինչպես հեղինակի, այնպես էլ աշխատության մասին:

«Հայ դրամատուրգիայի պատմության» առաջին գիրքը գիտական և հասարակական լայն շրջաններին ավելի մատչելի դարձնելու համար, Թերզիբաշյանը նպատակահարմար է գտել վերջում զետեղել ընդարձակ ծանոթագրություններ (74 կետ), որոնք օգնում են ընթերցողին ավելի ճիշտ կողմնորոշվել այս կամ այն հեղինակի և եղելության մասին լրացուցիչ տեղեկություններ ստանալու հարցում: Եվ եթե այս բոլորին ավելացնենք փաստական հարուստ նյութի ընդգրկումը, այդ նյութի մանրամասն մշակումը, ապա պարզ կդառնա, որ Թերզիբաշյանի՝ մեր կողմից

գրախոսվող ուսումնասիրության առաջին գիրքը, իր թերություններով հանդերձ, ներդրում է հայ դրամատուրգիայի պատմության գանձարանում:

Գանք աշխատության թերություններին:

Նախքան սկզբունքային դիտողություններին անցնելը՝ մի քանի խոսք գրքում առկա փաստական անճշտությունների, վրիպումների ու բացթողումների մասին, որոնք ցավոք սրտի հազվագյուտ չեն:

1) Խոսելով Դիոնիսիոս Թրակիացու հայ մեկնիչներից մեկի՝ Դավիթ փիլիսոփայի մասին, հեղինակը գրում է. «Դավիթ փիլիսոփայան (**որ ենթադրվում է լինել Դավիթ Անհաղթը**)¹ ողբերգության ժանրը բնորոշում է...» (էջ 12): Սակայն մոռանալով, որ Դավիթ Անհաղթը նույնացվում է Դավիթ փիլիսոփայի հետ, 3-րդ ծանոթագրության մեջ (էջ 451) Վ.Թերզիբաշյանը գրում է. «Դիոնիսիոս Թրակիացու մեկնաբան Դավիթ փիլիսոփային **չպետք է շփոթել Դավիթ Անհաղթի հետ**»:

2) «Փավստոսի պատմությունն ընդգրկում է **3-րդ դարից մինչև 5-րդ դարի ժամանակաշրջանը**» (էջ 16): Փավստոս Բուզանդի պատմությունն ընդգրկում է Խոսրով Կոտակի թագավորությունից (319 թ.) մինչև Հայաստանի բաժանումը Պարսկաստանի և Հռոմի միջև (387 թ.): Այսինքն՝ Փավստոսն ընդգրկում է հայոց պատմության մոտ 65 տարվա ժամանակաշրջան և ամենևին ոչ մի քանի դար, ինչպես նրան վերագրել է հեղինակը:

3) Խոսելով Վենետիկի Մխիթարյանների դրամատուրգիական ստեղծագործությունների մասին, հեղինակը մի քանի անգամ շեշտում է, որ «նրանց մոտ պահպանվել են **հարյուրավոր** պիեսներ», «**Մխիթարյանները հարյուրավոր** թատերական գործեր ունեն իրենց արխիվում», մի պնդում, որը, սակայն, չափազանցություն է: Հայտնի է, որ 1883 թ. հուլիսի 14-ի հանրահայտ հրդեհից հետո պահպանվել է ընդամենը 110 անուն գործ, որոնցից մի մասը՝ հայատառ տաճկերեն և իտալերեն²:

4) Այլևայլ առիթներով շեշտվում է, որ Մխիթարյան թատրոնը իր դպրոցական բնույթի պատճառով լայն տարածում չունե՝ «կղզու սահմաններից դուրս չէր գալիս», «փակված էր վանքի չորս պատերի մեջ» և այլն: Սակայն մոռանալով այդ բոլորը, 121-րդ էջում հեղինակը հանկարծ հայտարարում է, որ Մխիթարյան դպրոցական թատրոնի գործունեության արձագանքները տարածվում էին շատ հեռուները՝ «**Նույնիսկ մինչև Հնդկաստան**», «Նրանց գրած պիեսները **հասել են մինչև Հնդկաստան**» (էջ 12) և այլն:

5) Թե Վենետիկի, և թե Վիեննայի Մխիթարյանները տարբեր առիթներով և բազմաթիվ անգամներ մեղադրվում են նրանում, որ «դեռ չեն հրատարակել իրենց թատերական գանձերը», «թաքցրել են ընթերցողներից հարյուրից ավելի ինքնուրույն ստեղծագործություններ», «համառորեն չեն ցանկանում իրենց ընտիր դրամաները լույս աշխարհ հանել» և այլն: Խնդիրը, սակայն, այն է, որ Մխիթարյան երկու միաբանությունները ունեցել են ընդամենը դպրոցական թատրոն, որտեղ որպես դերասաններ հանդես են եկել դպրոցների բարձր դասարանների աշակերտները (սակավ դեպքերում՝ երիտասարդ վարդապետները), և որտեղ բեմադրվել են իրենց, այսինքն՝ հենց աշակերտների գրած թատերական այլևայլ ստեղծագործություններ: Բնականաբար, այդ գործերը հեռու են մասնագիտական արժեք ներկայացնելուց, առավել ևս «գանձեր» լինելուց, և դրանց հրատարակումը, սա կարելի է վստահորեն ասել, գրեթե ոչինչ չէր ավելացնելու հայ թատերական մտքի պատմությանը:

¹ Հոդվածում եղած այս և հետագա ընդգծումները մերն են:

² «Արևմտահայ թատրոնը» («Խորհրդային արվեստ», 1934, N 41)

6) «Ա. Բագրատունին **համարվում է հայկական կլասիցիզմի հիմնադիրը**, թեև նրանից առաջ գրական այդ ուղղությունը **սկսել էր ձևավորվել** Մխիթարյան գրականության մեջ» (էջ 147): Ոչ ոք և երբեք Բագրատունուն չի համարել հայկական կլասիցիզմի հիմնադիրը, որովհետև այդ ուղղությունն արդեն ձևավորված կերպով գոյություն ուներ նրանից դեռ շատ առաջ, սկսած 1700 թվականից: Բագրատունուն պատկանում է հայ կլասիցիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչը լինելու պատիվը և ամենևին էլ՝ ոչ հիմնադրի:

7) «Կլասիցիստական դրամատուրգիայի **տիպական ներկայացուցիչը** և **տեսաբանն** է հանդիսանում Պետրոս Մինասյանը, որն ամփոփել է իր երկերի մեջ Մխիթարյան կլասիցիզմի հիմնական գծերը և տվել դրանք **ավելի բյուրեղացած ձևով**, աշխատելով շեղումներ չկատարել կանոններից» (էջ 155): Սակայն քիչ անց, մոռանալով բյուրեղացած կլասիցիստ Պետրոս Մինասյանին տված այդ որակումը, հեղինակը գրում է. «Մենք կարող ենք ասել, որ Մինասյանը **չէր կամեցել** ստրկորեն հետևել կլասիցիզմի բոլոր կանոններին» (էջ 165):

8) Էջ 174-ում կարդում ենք. «1812 թ. փետրվարի 12-ին բեմադրվել էր Մովսիսի մյուս կոմեդիան՝ «Երևակայական հիվանդը»՝ **Ա.Բագրատունու** աշխարհաբար թարգմանությամբ», քիչ ներքև՝ «1813 թ. փետրվարի 28-ին բեմադրված «Բոնի բժիշկ» զավեշտում, փոխադրությունը **Արսեն Անթիմոսյանի**, հանդես են գալիս...»: Եթե Թերզիբաշյանը կարծում է, որ տվյալ դեպքում ինքը երկու տարբեր հեղինակների հետ գործ ունի, ապա սխալվում է, որովհետև Արսեն Անթիմոսյանը նույն Արսեն Բանգրատունին է: Իսկ եթե, իմանալով հանդերձ, նա դիտմամբ երկու անուն է հիշատակել, առանց գոնե տվյալ էջի տողատակում ծանոթագրելու երկրորդի ով լինելը, ապա դա ընթերցողի մոտ կարող է թյուրիմացություն առաջացնել:

9) Հանրահայտ է, և դա հեղինակն էլ է նշում, որ հնդկահայ դրամատուրգիայի առաջին ներկայացուցիչը՝ «Խորադիմա դոժողութեան»-ը գրվել և բեմադրվել է 1821 թվականին: Նույնպես հանրահայտ է, որ Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը» արդեն պատրաստ էր 1823 թվականին, հետևաբար նրանց միջև որևէ ազդեցություն լինել չի կարող: Չմոռանանք, որ Պետերբուրգում գրված «Խելքից պատուհասը» այդպես էլ մնաց հեղինակի անձնական արխիվում և բեմադրվելու բախտին արժանացավ միայն 1827 թվականին Երևանում, Սարգսի պալատի հայելապատ դահլիճում: Սակայն դա չի խանգարել հեղինակին «գուգահեռ ասոցիացիաներ» անցկացնել նրանց միջև, գտնել «ընդհանուր գծերը», հայտարարել, որ «Դոն-ժուանն («Խորադիմա»-ի գլխավոր հերոսը. Մ.Շ.) ունի որոշ ընդհանուր գծեր Չացկու հետ» (էջ 225-227) և այլն: Կարիք կա՞ ապացուցելու, որ այս հանգամանքը սոսկ սխալի արդյունք է և պետք է տեղ գտած չլինել գրքում:

10) Պոլսահայ թատրոնի մասին խոսելիս հարկավոր էր նշել, որ այնտեղ գոյություն ունեին թատերական մի քանի ընկերություններ, որոնք մեծ չափով նպաստում էին այդ գործին: Հիշենք դրանցից մի քանիսը. «Գրասեր ակումբ», «Արտավազդյան թատերական ընկերություն», «Հայկական թատրոն», «Հայկական ընկերություն», «Հայկական բարեսիրաց ընկերություն» և այլն: Հարկավոր էր ըստ ամենայնի կանգ առնել սրանցից յուրաքանչյուրի վրա, տալ նրանց դերն ու նշանակությունը, հիշատակել կազմակերպիչներին, խոսել նրանց կազմակերպած բեմադրությունների մասին, որոնք, ի դեպ, զգալի դեր են կատարել պոլսահայ թատերական կյանքը կազմակերպելու և ձևավորելու գործում: Այդ բանը, սակայն, չի արվել:

11) Խոսելով պոլսահայ թատրոնի սկզբնավորման մասին և հակադրվելով նախորդ բանասերներին, Վ.Թերզիբաշյանը ճշտորեն նշում է, որ Պոլսում առաջին թատերական ներկայացումները եղել են 1810 թվականին: Սակայն, փաստական հարուստ նյութ չունենալու պատճառով, նրա ապացույցները փոքր ինչ երերուն են և քիչ են համոզում ընթերցողին: Այս կապակցությամբ հեղինակի ուշադրությունն ենք հրավիրում հետևյալ հոդվածների վրա, որոնք, գոնե որոշ չափով, կարող են օգնել նրան. «Հայկական թատրոնի ծագումը» («Բազմավեպ», 1933, հունիս, № 6), «Արևմտահայ թատրոն» («Խորհրդային արվեստ», 1934, N 4), «Արևմտահայ թատրոնը»

(«Արև», Կահիրե, 1949, N 9389), «Արևմտահայ բեմ և անոր գլխավոր ներկայացուցիչները» («Բազմավեպ», 1950, N 7-8) և այլն:

12) Վերլուծելով Սրապիոն Հեքիմյանի դրամատուրգիան, և, ի դեպ, վերլուծելով 7 անուն գործերից ընդամենը 3-ը, Թերզիբաշյանը 357-րդ էջում գրում է. «Սրապիոն Հեքիմյանի մյուս **պիեսները** անցյալում բազմիցս բեմադրել են հայ բեմի վրա: Մենք այստեղ հնարավորություն չունենք մանրամասն կանգ առնելու այդ **դրամաների** վրա: Այդ մասին կարելի է կարդալ մեր մի այլ աշխատության մեջ, նվիրված հայ պատմական դրամատուրգիային»: Նախ՝ Թերզիբաշյանն անշուշտ շատ լավ գիտե, որ Սրապիոն Հեքիմյանը գրել է պատմական ողբերգություններ, և հետևաբար, նրանց պիես կամ դրամա անվանելը, լավագույն դեպքում, անուշադրության արդյունք է: (Ի դեպ, թատերագիտական տերմինների կիրառության հարցում նման կարգի սխալները բազմաթիվ են): Երկրորդ. եթե Հեքիմյանի դրամատուրգիային նվիրված հատուկ գլխում անգամ հեղինակն ավելորդ է համարում հանգամանորեն ուսումնասիրություն կատարել, ապա հարց է ծագում, էլ ուրիշ որտե՞ղ է մտածում այդ բանն անել: Մի՞թե ընթերցողը գրախոսվող գրքի մի մասը կարդալուց հետո պետք է դիմի Թերզիբաշյանի «մի այլ աշխատությանը», որի, ի դեպ, ոչ անունն է նշված, ոչ էլ հրատարակության տեղն ու թվականը:

13) «Բնորոշ է, որ «Սամվել» պատմական դրաման հանդիսացել է դրդիչ և ներշնչող գործ Բաֆֆու «Սամվելի» համար, որը գրված է Ս.Հեքիմյանի պիեսից մոտ երեք տասնյամյակ հետո: **Ոչ մի կասկած**, որ մեծ վիպասանին ծանոթ է եղել այդ դրաման, և **զգալի չափով ազդվել է նրանից**» (էջ 357): Նախ՝ Հեքիմյանի հիշյալ պատմական ողբերգությունը (և ոչ թե «պատմական դրամա», «դրամա», «պիես») կոչվում է «Սամել» և ոչ թե «Սամվել», ինչպես սխալմամբ մի քանի անգամ գրում է Թերզիբաշյանը: Երկրորդ, ոչ մի փաստ չբերելու հետևանքով, Բաֆֆու կրած ազդեցության մասին եղած վերոհիշյալ պնդումը մնում է սոսկ որպես օղից կախված հայտարարություն, որն, իհարկե, խրախուսել չի կարելի: Ի դեպ նշենք, որ գրախոսվող աշխատության մեջ մեկից ավելի են տեսակետներն ու կարծիքները, որոնց իրենց հիմքում փաստական կայուն հենք ունենալու փոխարեն, խարսխված են սոսկ «Մենք կարծում ենք», «Առավել քան հավանական է», «Այս մասին ուրիշ կարծիք լինել չի կարող», «Միանգամայն հնարավոր է» և նման բնույթի այլ արտահայտությունների վրա:

Սկզբունքային դիտողություններից առաջինն ու հիմնականը հայկական կլասիցիզմի ուսումնասիրությունն է, որն ընդհանուր առմամբ, կատարված է չափազանց անսխառն: Մի քանի անգամ անդրադառնալով այդ հարցին, Թերզիբաշյանը մինչև վերջ էլ չի կարողանում հստակ բնորոշում տալ գրական այդ երևույթին: Իսկ դա անհամեմատ ավելի հեշտ կլիներ, եթե նա սոսկ հայտարարությունների փոխարեն պարզեր այն հիմնական տարբերությունները, որոնք առկա են հայկական և եվրոպական երկրների կլասիցիզմի միջև, բացահայտեր դրանց արմատական պատճառները: Այդ տարբերությունները հիմնականում հետևյալներն են:

Իր բնույթով եվրոպական կլասիցիզմը հանդիսացել է ուժեղ պետականության գաղափարախոսությունը գեղարվեստական գրականության մեջ: Որտեղ էլ որ նա, ի վերջո, հասավ իր լիակատար ու ամբողջական տիրապետությանը, Ֆրանսիայում՝ «Պետությունն այդ էս եմ» գոռոզ հայտարարությունն անող Լյուդովիկոս XIV-ի աբսոլյուտիստական միապետության տարիներին, Անգլիայում՝ Մարիա Ստյուարտ թագուհու և Վիլիելմ Օրանցու գահակալության ժամանակաշրջանում, Ռուսաստանում, այն տարիներին, երբ իշխանությունն իր ձեռքը վերցրած Պետրոս Առաջինը երկիրն արդեն դարձրել էր հզոր ու անկախ պետություն և այլն, – ամենուրեք կլասիցիզմը դրվատեց ուժեղ պետականությունը, արքայի միահեծան կառավարության վրա հիմնված պետական վարչակարգը, տվյալ երկրի, որպես հասարակական-ազգային միավորի, անքակտելի ամբողջականությունը:

Տրամագծորեն այլ էր դրությունը մեզ մոտ՝ Հայաստանում: Դեռ հնուց անտի, երկիրը բաժանված էր արևելյան երկու բռնակալ պետությունների՝ Օսմանյան Թուրքիայի և Պարսկաստանի միջև, որոնք անում էին հնարավոր ու հավանական ամեն ինչ, իրենց տիրակալության ներքո գտնվող հատվածներում ազգային ամեն տիպի ինքնուրույնության գեթ ամենափոքր դրսևորումն իսկ ըստ ամենայնի մեռցնելու համար: Հայաստանն, այսպիսով, քննության ենթակա այս ժամանակաշրջանում ոչ միայն ուժեղ պետականություն չունեց, այլև պետականություն չունեց առհասարակ: Այս հանգամանքն էլ իր որոշակի տարբերիչ ազդեցությունն է գործել հայկական կլասիցիստական գրականության և, մանավանդ, դրամատուրգիայի վրա: Գրական այս ուղղության և ոչ մի հերոս մեզ մոտ հանդես չի գալիս այնպիսի պահանջներով ու հարցադրումներով, ինչպիսիք հանդիպում ենք, օրինակ, ֆրանսիական համանուն գրականության ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում՝ պետության արդարադատ և բանական կառավարում, արքայի կամ պետության այլ ղեկավարների այն թերությունների նշավակում, որոնք բացասաբար են անդրադառնում այդ պետության ներքին-կազմակերպական համակարգի վրա, բարձր քաղաքացիականության դրսևորման խրախուսում և այլն: Նման հարցադրումները 17-18-րդ դարի մեր իրականության պայմաններում պարզապես ծիծաղելի կհնչեին: Դրա փոխարեն, հայկական կլասիցիստական գրականության հերոսներն առաջ են քաշում ըստ ամենայնի ազատ և ճնշվողների լուծը թոթափած հայրենիք ունենալու պահանջը, «ի՞ր երկրում ինք տեր ըլլալու», «յուր հայրենյաց գործեր ինք տնօրինելու» պահանջը: Ըստ որում, սկզբնական շրջանում, հատկապես Մխիթարյան միաբանության և հնդկահայ կլասիցիստ հեղինակների ստեղծագործություններում, այս պահանջը կրում էր վերացական-հայեցողական բնույթ, առանց կոնկրետ նպատակներ առաջադրելու, առանց ազատագրվելու որոշակի հեռանկարի պատկերացման: Այն կարելի էր արտահայտել մոտավորապես այսպիսի նախադասությամբ. «Ի՛նչ լավ կլինեք, որ մեր հայրենիքը ազատ լինեք»: Սկսած 17-րդ դարի կեսերից, երբ ակնհայտ դարձավ որ Ռուսաստանն սկսել էր «հետաքրքրվել» Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներով, երբ, մանավանդ իրար հաջորդեցին կայսրուհի Եկատերինա II-ի հանրահայտ հրովարտակները հայ ժողովրդին առևտրական և տնտեսական բնույթի այլևայլ առանձնաշնորհումներ տալու մասին, հարցն ավելի կոնկրետ կերպարանք ստացավ: Հայրենիքի ազատագրությունն արդեն սկսեց պատկերացվել Ռուսաստանի օգնությամբ, իսկ ազատագրումը կատարվելու էր դարձյալ կոնկրետ՝ թուրքերից ու պարսիկներից: Այս էր պատճառը, որ հայկական կլասիցիստական գրականությունը հենց սկզբից իսկ աչքի ընկավ իր վառ հայրենասիրական գաղափարաբանությամբ:

Այս հանգամանքը, այսինքն՝ հայրենիքը օտար նվաճողներից ազատագրելու ելակետ-նպատակը, իր հետ բերել էր մեր կլասիցիստական գրականության՝ քննության արժանի երկրորդ կարևոր առանձնահատկությունը: Եվրոպական և մասնավորապես ֆրանսիական դրամատուրգները իրենց ստեղծագործությունների համար համապատասխան թեմաները, ինչպես հայտնի է, վերցնում էին անտիկ աշխարհից, հիմնականում հունա-հռոմեական իրականությունից: Այնտեղ ժամանակին ստեղծված հասարակական կարգը, երկիրը կառավարող օրենքները, անհատների ներքին-բարոյական նկարագիրը դիտվում էր որպես ամենադասականը, «կլասիկը» (այստեղից էլ՝ գրական այդ ուղղության անվանումը՝ «կլասիցիզմ») և դրա պրոպագանդումն էլ անհրաժեշտ էր իրենց ժամանակակիցներին այդ ոգով ու տրամաբանությամբ դաստիարակելու համար: Այդպիսին է Պիեռ Կորնելի և Ժան Ռասինի, Ջոն Դրայդենի ու Ջոն Միլտոնի, Միխայիլ Լոմոնոսովի և Վասիլի Տրեդիակովսկու և այլոց ստեղծագործությունների բնութագրական-առանձնահատկությունը:

Մեր պայմաններում, սակայն, դրությունը դարձյալ այլ էր: Իր հայրենիքի ազատության համար «ի զեն, ի վրեժի» անսքող կոչն անող, իր ժողովրդին պարսիկների ու թուրքերի դեմ կենաց ու

մահվան կատաղի գուպարի հանող հայ կլասիցիստ հեղինակներին արդեն չէր կարող հետաքրքրել Անտիգոնեի ողբերգական սերը, Ավլիսում առանձնացած Իֆիգենիայի հոգեկան տառապանքները, կամ կանացի վիրավորանքի՝ Մեդեայի ընկալումն ու նրա հուսահատական պոթեկումների պատմությունը: Այս իրադրության մեջ հային, անշուշտ, հասկանալի կլինեին իր «սեփական» ազգային հերոսները և իր երկրում տեղի ունեցած բուն հայկական սխրանքներն ու հերոսական դեպքերը: Այս տրամաբանության թելադրությամբ էլ՝ հայ կլասիցիստական գրականության ներկայացուցիչները վճռականորեն մի կողմ են թողնում հունա-հռոմեական աշխարհի անտիկ թեմատիկան և որոշակի հետևողականությամբ սկսում են անդրադառնալ հայ ժողովրդի պատմական անցյալին, ավելի ճիշտ՝ այդ պատմական անցյալի փառքը կազմող հերոսական անձանց ու դրվագներին: Ասպարեզ են ոգեկոչվում Հայկ Նահապետն ու Տիտանյան Բելը, դուցազուն Արան և նրա խոլական տարփածու Շամիրամը, Մեսրոպ Մաշտոցն ու նրա կատարած ազգապահպան մեծ գործը, Վարդան Մամիկոնյան – Վասակ Սյունեցի – Ավարայրի ճակատամարտ դյուցազնապատումը, Սմբատ Բագրատունի ասպետն ու նրա սխրանքները Հայաստան աշխարհի փրկության համար, Ձիրավի պատմական ճակատամարտն իր «գործող անձանցով»՝ գորավար Վասակ Մամիկոնյանով ու Ներսես կաթողիկոսով և այլն: Հատկանշական այս առանձնահատկությունը վճռական տարբերակիչ գիծ է մտցնում մեր և եվրոպական կլասիցիստական դրամատուրգիայի միջև և այն, գոնե իր հիմնական գծերով մեկնաբանելը պետք է որ լինեի Թերզիբաշյանի՝ գրախոսվող աշխատության մեջ:

Ապա, ի տարբերություն եվրոպացիների՝ հայկական կլասիցիզմը զարգանում էր ոչ թե Հայաստան-երկրի աշխարհագրական տարածքում, այլ Հայաստանից դուրս, եվրոպական և ասիական տարբեր հայաշատ քաղաքներում և դրա հետևանքով ուներ իրարից տարբեր ոչ քիչ թվով գծեր: Վենետիկի Մխիթարյանների կլասիցիզմն, օրինակ, իր ընդհանրության մեջ վերցրած, որոշ տարբերություններ ուներ Մոսկվայի կլասիցիստական դպրոցի ներկայացուցիչների գործերից, սրանց ստեղծագործություններն էլ զգալիորեն տարբեր են Գաբրիել Պատկանյանի դրամատուրգիայից, վերջինս էլ մեծ չափով խոտորվում է իզմիրահայ կլասիցիստների և մանավանդ Հովհաննես Վանանդեցու ստեղծագործության մեջ զարգացված համանուն գրականության սկզբունքներից և այլն: Այս երևույթը, որը հաճախ է շփոթեցրել ուսումնասիրողներին և, ի դեպ, շփոթեցրել է նաև Վ.Թերզիբաշյանին, պետք է դիտել որպես հայկական միասնական գրական հոսանքի՝ կլասիցիզմի ներսում գտնվող երանգներ: Նրանց, որպես առանձին, ինքնուրույն երևույթ դիտելը և, մանավանդ, «Մխիթարյան դպրոցական կլասիցիզմ», «Մոսկվայի աշխարհիկ կլասիցիզմ», «Հնդկահայերի տեղական-հայրենասիրական կլասիցիզմ» և այլ պիտակավորումներով իրարից բաժանելը միայն սխալի արդյունք կարող է համարվել:

Զմոռանաք նաև կրոնի դերի ու նշանակության հետ կապված հարցադրումները, որը դարձյալ զգալի տարբերիչ երանգ է ներքերում հայկական կլասիցիզմի պոետիկայում: Եվրոպայում կլասիցիստական գրականությունը իր լինելիության արշալույսից սկսած, սկզբունքային և անողորմ պայքար սկսեց կրոնական գաղափարախոսության, այդ գաղափարները կրող և տարածող հոգևորականության մեծ ու փոքր ներկայացուցիչների և նրանց բոլոր տիպի մտավոր ոգորումների դեմ: Կրոնը հայտարարվեց «դոգմատիզմ», «մտածողության կաղապար», «մարդկային հասարակության առաջընթացը արգելակող գործոն» և նույնիսկ՝ «հետադիմություն և հետադիմության պաշտպան», իսկ կլասիցիստական դրամատուրգիայի ամենից շատ ծաղրվող հերոսներից մեկը դարձավ բազում բացասական գծերով օժտված քահանան: Ինչ վերաբերում է հայկական իրականությանը, ապա պետք է հիշենք, որ հայրենի երկրի ազատագրության համար մղվելիք պայքարը, որի ջատագովությամբ, ինչպես ասացինք, հանդես էին գալիս հայ կլասիցիստները, մղվելու էր ոչ քրիստոնյա և քրիստոնյաներին մշտապես հալածած թուրքերի և

դարձյալ ոչ քրիստոնյա ու քրիստոնյաներին մշտապես հալածած պարսիկների դեմ: Այսպիսով, հայկական քրիստոնեական եկեղեցուն ընդհանրապես և նրա ներկայացուցիչներին մասնավորապես, ըստ ամենայնի դրվատելը և դրական բարեմասնություններով օժտված ներկայացնելը առաջնահերթ իմաստ ու նշանակություն էր ստանում: Այս պատճառով էլ, հիշյալ ուղղությանը դավանող հայկական գեղարվեստական ստեղծագործություններում և, մանավանդ, դրամատուրգիայում, քննադատության կամ առավել ևս ծաղրախառն երգիծանքի որևէ, թեկուզ աննշան տարր հոգևոր դասի վերաբերյալ ոչ միայն բացակայում է, այլև հայ հոգևորականն այնտեղ է, որտեղ քննարկվում է ազգի ճակատագիրը և նրա խորհուրդներն ու հայտնած կարծիքները առաջնակարգ նշանակություն են ունենում: Եթե ճակատամարտ է, ապա հաղթանակը կազմակերպելու հարցում գորավարից պակաս դեր չունի հոգևորական առաջնորդը (հիշենք Վարդան Մամիկոնյանին և Ղևոնդ երեցին), եթե հայերեն տառերը ստեղծելով, ազգին՝ իր ազգային ինքնագիտակցությանը բերելու բարդ խնդիր է, ապա հոգևորականի դերն այստեղ անուրանալի է (հիշենք Մեսրոպ Մաշտոցին և Սահակ կաթողիկոսին) և այլն: Եվ մեր հոգևոր դասի այսպիսի առանձնաշնորհյալ վիճակի պատկերումը, կարմիր թելի նման անցնում է թե՛ Պետրոս Մինասյանի, թե՛ Թովմաս Թերզյանի, թե՛ Սրապիոն Հեքիմյանի և թե՛ Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի ու Պետրոս Դուրյանի և թե մեր մյուս կլասիցիստ հեղինակների դրամատուրգիական ամբողջ ստեղծագործությունների միջոցով: Թերզյաշյանը կարողացել է նկատել հոգևորականության հետ կապված այս հանգամանքը, սակայն բավարարվել է սոսկ դժգոհությամբ արձանագրելով «Կրոնական տարրի առկայությունը», կամ «հոգևորականներին գերապատիվ տեղ տալը», կամ Թերզյանի մոտ «ոչ քիչ թվով կարևոր հարցեր լուծում են քահանաները» և այլն, առանց երևույթը ըստ էության և գոնե համառոտակի մեկնաբանելու:

Մի քանի խոսք էլ հայկական կլասիցիզմին բնորոշ լեզվա-մտածողական առանձնահատկությունների մասին:

Եվրոպական երկրներում իր գրական տիրապետությանը հասած կլասիցիստական ուղղության առաջին օգտաշատ գործերից մեկն էլ այն եղավ, որ նա հիմնավոր պայքար սկսեց մայրենի լեզուն մաքրելու, այլ ավելորդ ու անտեղի ներմուծություններից ազատելու համար: Հարցի տեսական պատճառաբանությունը, որը առավել ամբողջացված ներկայացրեց Բուալոն, համառոտակի այն էր, որ բարձրաստիճան անձանց, պալատականների ու ականավոր պետական ղեկավարների, նույնիսկ թագավորի ներկայությամբ տրվող թատերախաղերում, հերոսները չէին կարող խոսել աղավաղված, աղճատված լեզվով: Հղկվեց ու քերականական առումով ավելի հավաք տեսքի բերվեց ֆրանսերենը, լատիներենը և իտալական ավելորդ ներմուծություններից ազատագրվեց անգլերենը, այդ բնույթի անհարկի հավելումներից մաքրվեց և բեմական բառակազմական հնարավորությունների հենքի վրա նորանոր բառերով հարստացավ ռուսերենը և այլն:

Լեզուն մաքրելու այդ մտադրությունը նկատվում է նաև մեր կլասիցիստ հեղինակների մոտ, որը ծայր է առնում դեռ Վենետիկի Մխիթարյաններից: Սակայն աշխարհաբար հայերենը դեռ ինչպես հարկն է չէր մշակված, շատերը նրան նույնիսկ չէին ցանկանում ճանաչել որպես հայ ժողովրդի հաղորդակցության հիմնական միջոցը, իսկ 18-րդ և 19-րդ դարակեսի հայ մտավորականության ներկայացուցիչները հայոց լեզու ասելով հասկանում էին գրաբարը: Մխիթարյանների եռանդուն ջանքերի շնորհիվ հղկվեց, օտարամուտ բառերից, ոճերից ու արտահայտություններից մաքրվեց գրաբարը, ըստ հնարավորին վերականգնվեց նրա ամենաճիշտ «դասական» ձևը, – ինչքան, իհարկե, այդ կարելի էր անել մի մեռած լեզվի կապակցությամբ, – և այն պարտադրվեց հայ ժողովրդին, դարձավ մեր կլասիցիստ գրողների ստեղծագործության միակ և հիմնական լեզուն: Ահա թե ինչու գրական այդ ուղղության՝ մեր ներկայացուցիչների անվիճելիորեն գերակշիռ մասի գործերը գրված են այնպիսի խրթին գրաբարով, որ առանց լուրջ ձիգերի անկարելի

է հասկանալ: Հայկական կլասիցիստական գրականությունն ու դրամատուրգիան մանավանդ, ունեցան այսպիսով իրենց «սեփական» լեզուն, այսինքն՝ գրաբարը, ինքը՝ գրաբարը, իր հերթին հաջողությամբ կարողացավ կլասիցիստական գեղարվեստական մտածողության ու պատկերամտածողական համակարգի առավել քան ճշգրիտ դրսևորման ձևը հանդիսանալ և հիմնավորապես «կապով» նրան: Այս էր պատճառը, որ հերթափոխի եկած գրական հաջորդ ուղղությունը՝ ռոմանտիզմը, իր առաջնահերթ խնդիրներից մեկը համարեց պայքար սկսել գրաբարի դեմ, – որը մեր իրականության պայմաններում բավականին այլազան ձևեր ընդունեց և ի վերջո ստացավ «գրապայքար» անվանումը,– որովհետև պայքարը լեզվի, այսինքն՝ ձևի դեմ, անվերապահորեն նշանակում էր պայքար նաև բովանդակության, այսինքն՝ կլասիցիստական գրական ուղղության դեմ, այստեղից էլ բխող բոլոր հետևանքներով: Այս հարցերն էլ պետք էր, որ Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմության» գրախոսվող սույն առաջին հատորում, իրենց պատշաճ վերլուծությանը արժանանային:

Պակաս հատկանշական չէ գրական այդ երկու ուղղությունների նմանությունները, որոնք հիմնականում արտահայտվում են հետևյալում:

Ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ մեզ մոտ կլասիցիստական գրականության կերպարները չեն զարգանում ժամանակի ու տարածության մեջ, այլ սկզբից իսկ հանդես են գալիս կամ որպես դրական, կամ որպես բացասական, կամ՝ թշնամի, կամ՝ հայրենասեր, կամ սոսկալի երկչոտ, կամ կատաղի քաջ տիպեր: Ըստ որում, հերոսների դրական կամ բացասական լինելը բացահայտվում է ոչ թե գործողությունների ընթացքում, այլ իրենց արտասանած մենախոսությունների կամ ստեղծագործության մյուս հերոսների խոսակցությունների ժամանակ:

Ինչպես Եվրոպայում, այնպես էլ մեզ մոտ, կլասիցիստական ստեղծագործությունների կանացի կերպարներն աչքի են ընկնում ավելի տղամարդուն հատուկ գծերով: Նրանք, առանց լուրջ դժվարությունների ու հոգեկան ապրումների, սպանում են իրենց հարազատներին, հորը, եղբորը, եթե այդ են պահանջում հայրենիքի շահերը:

Եվ վերջապես, ինչպես հայ, այնպես էլ եվրոպական կլասիցիստների մոտ բնությունը ստորադասվում է հերոսների ապրումներին: Եթե տվյալ հերոսը զայրացած է, ապա բնությունը ևս մոլեգնած է, փոթորկոտ, կատաղի մրրիկը արմատահան է անում ծառերը, ծովն անեղորեն ակեկոծվում է և այլն: Իսկ եթե հերոսը ուրախ է, ապա բնությունն էլ հանդարտ է, գեղատեսիլ, ճովողում են թռչունները, ուրախ քչքչալով հոսում են առվակները և այլն:

Գրախոսվող աշխատության մեջ չափազանց սեղմ է վերլուծված Պետրոս Դուրյանի դրամատուրգիան: Անհրաժեշտ էր ավելի հանգամանորեն վերլուծել հեղինակին, հատկապես կանգ առնելով ռոմանտիզմի՝ որպես գրական ուղղության սկզբնավորման, և այդ ասպարեզում Դուրյանի կատարած պատմական դերի վրա: Անհրաժեշտ էր ռոմանտիզմի ուղղության առաջացման կապակցությամբ նշել հետևյալը: Հաճախ է պատահել, որ թե՛ կլասիցիստ հեղինակը, և թե՛ ռոմանտիկը ստեղծագործության համար վերցրել են միևնույն թեման, սակայն նրանց մոտ թեմայի վերարտադրությունը միանգամայն տարբեր է: Կլասիցիստ գրողին նախ և առաջ հետաքրքրում է իր հերոսի արտաքին հատկությունները՝ նրա ճոխ ու շքեղ սպառազինությունը, գեղեցիկ արտաքինը, հաղթանդամ իրանն ու հուժկու մկանները, պատերազմի դաշտում նրա կատարած սխրանքները, թշնամուն կամ դավաճանին պատժելու նրա աներեր վճռականությունը՝ անգամ եթե այդ դավաճանն իր հարազատն է և այլն: Ռոմանտիկ հեղինակին առաջին հերթին հետաքրքրում է իր հերոսի ներաշխարհը. նրա խոհերը, տվյալ հարցի վերաբերյալ դատողությունները, հոգեկան ապրումները, մտորումները և այլն: Եվ բավական է թեկուզ թեթևակի համեմատել Դուրյանի ստեղծագործությունների հերոսներին, ասենք, Գաբրիել Պատկանյանի ողբերգությունների հերոսների հետ, այդ տարբերությունն ակնհայտորեն տեսնելու համար, որովհետև առաջինը

ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներից և որոշ իմաստով էլ՝ հիմնադիրներից մեկն է արևմտահայ դրամատուրգիայի մեջ, իսկ երկրորդը՝ կլասիցիստ է, այս հասկացողության լայն իմաստով:

Եվ վերջապես, վերլուծելով Պետրոս Մինասյանի թատերագիտական հայացքները, հեղինակը, չգիտես ինչու բավարարվում է նրա աշխատության («Յադագս օգտակարութեան և վնասուց թատերական հանդիսից») բովանդակության շարադրմամբ: Այնինչ հարկավոր էր նշել, որ վերջինս հանդիսացել է Մխիթարյան միաբանության կլասիցիստական ստեղծագործությունների և հայկական թատրոնի առաջին տեսաբաններից մեկը, որի արտահայտած մտքերը գուրկ չեն հետաքրքրությունից:

Ամփոփենք.

Վ.Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» աշխատության այս առաջին հատորը, որն ընդգրկում է մեր թատերա-հասարակական կյանքի 1668-1868 թվականների ժամանակաշրջանը, անկասկած ուշագրավ երևույթ է: Ունենալով փաստական հարուստ նյութ, խնամքով ուսումնասիրելով ամեննին էլ ոչ դյուրամատչելի աղբյուրները, ճշտելով հայկական թատրոնի հետ կապված բազմաթիվ փաստեր ու հայտնաբերելով նորերը, հեղինակը կարողացել է ընթերցող և գիտական հասարակությանը ներկայացնել միանգամայն ծանրակշիռ մի աշխատություն: Սրանով հանդերձ, գրքում առկա են մի շարք անճշտություններ, վրիպումներ ու ոչ ճիշտ ձևակերպումներ, որոնք իրենց նկատելի բացասական հետագիծն են թողնում: Թույլ է վերլուծված հայկական ռոմանտիզմը, գրեթե չի վերլուծված հայկական կլասիցիզմը:

Սրանք են մեր ունեցած մի քանի դիտողությունները: Ցանկալի կլիներ, որ հեղինակն ի նկատի ունենա դրանք, իր աշխատության հետագա հատորների հրատարակության ժամանակ: