

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ. Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դ., երկրորդ բարեփոխված հրատարակություն, Երևան, «Նաիրի» հրատ., 2010, 756 էջ:

Գիտական աշխատության արժեքավոր լինելու չափանիշը նրա արմատական լինելու մեջ է: Այս առումով ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանի նոր գիրքը գիտական է ու տաղանդավոր մտքի ու գրչի արգասիք: Հայ թատրոնով, ընդհանրապես հայ արվեստով զբաղվող ու հետաքրքրված ամեն անհատ, անշուշտ, ծանոթ է Հ. Հովհաննիսյանի բազմաթիվ գրքերին, անգիջում ու սուր քննադատական հոդվածներին, որոնցում քննվում են հայ թատրոնին, հայ ժողովրդի մտավոր կյանքին վերաբերող և հայ մտավորականին առավել կատարյալ տեսնելու հրատապ խնդիրները:

Արդեն 1978-ին լույս տեսած «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» մենագրությունն ազդարարեց, որ հայ արվեստն այդ գրքով ունեցավ միջնադարի հայ թատրոնի գիտական պատմությունը, որը ստեղծվել էր ոչ միայն հայկական սկզբնաղբյուրների քաջիմացությամբ, այլև այլալեզու հետազոտությունների էլակետները հաշվի առնելով: Էլ չենք ասում հեղինակի՝ անտիկ Հունաստանի թատրոնի վերաբերյալ խոր գիտելիքներ ունենալու իրողությունը: Այս անդրադարձը պատահական չէ. Հ. Հովհաննիսյանն ինքն էլ «Առաջաբանի փոխարեն» նախաբանում անդրադարձ ունի թատերագետի իր անցած ուղուն ու երախտագիտությամբ է հիշում ակադեմիկոս Ռուբեն Զարյանին, որը զգալով երիտասարդ գիտնական Հ. Հովհաննիսյանի բացառիկ օժտվածությունը, կռահում է նրա կատարելիքի հնարավորություններն ու երիտասարդին դեմքով շրջում դեպի հայ միջնադար՝ ասելով. «Իսկական գիտությունն այդ է: Դու այդտեղ արդյունքի կհասնես շատ ուշ, բայց կդառնաս եվրոպական իմաստով հայ» (էջ 6): Խոսքն այստեղ եվրոպական մակարդակի գիտնական լինելու մասին է, մի պահանջ, որը հենց թատերագետն է դրել իր առջև ու իրականացրել հետագա բոլոր հետազոտություններում:

XIX դ. հայ թատրոնի պատմությունը գրվել է երկար տարիների ընթացքում: Գիտ-

նականի գրքի «Առաջաբանի փոխարեն» սկիզբը և «Վարագույր» խորագրով ավարտը գեղարվեստական հետաքրքիր խոստովանություններ են, ուսանելի բոլոր նրանց համար, ովքեր որոշել են նվիրվել գիտությանը կամ արդեն զբաղվում են գիտությամբ:

Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դ.» մենագրությունն ունի «Ներածություն» բաժինը և բաղկացած է ինը գլուխներից, որոնք շարադրված են ըստ ժամանակագրության:

Մենագրության մեծագույն արժանիքներից մեկն այն է, որ հեղինակը XIX դ. հայ թատրոնին տված իր գնահատականները հիմնավորում է համաշխարհային արվեստի քաջատեղյակության չափանիշներով:

Չմոռանանք, որ XIX դ. Հայաստանը չուներ պետականություն, սակայն այդ նույն ժողովուրդը, ինչպես գիտականորեն ու փաստահարուստ ներկայացնում է Հ. Հովհաննիսյանը, արևելյան և արևմտյան հատվածներում ուներ նաև առաջնակարգ թատրոններ, որոնց խաղացանկում բացի ազգային դրամատուրգների երկերից բեմադրվում էին թե՛ անտիկ թատրոնի և թե՛ ռուս ու արևմտաեվրոպական նշանավոր դրամատուրգների գործերը:

XIX դ. հայ ժողովրդի պատմության մեջ ունի շրջադարձային մի քանի կետեր: Թատերագետը պահպանել է պատմական իրադարձությունների ճշգրիտ տեսադաշտը, ինչպես նաև թատրոնն ու գրականությունը կապող բոլոր խնդիրները լուսաբանող շեշտադրումները:

Հ. Հովհաննիսյանի մենագրությունը պերճախոս վկայությունն է հեղինակի՝ հայ գրականությանը քաջատեղյակ լինելուն: «Ներածության» առաջին՝ «XIX դարի թատրոնի պատմական տիպը» ենթաբաժնում կարդում ենք. «Այն, ինչ անվանում ենք հայ նոր թատրոն, ստեղծված է համաեվրոպական մշակութային հիմքի վրա: Ազգայինը նրա արտաքին կերպը չէ, ոչ էլ գրական նյութն ու թեմատիկան, այլ գոյությունն ու

նպատակը, նեղ առումով՝ բեմական հույզն ու խոսքը, որպես վարքագիծ ու դիրք աշխարհի հանդեպ» (էջ 11):

«Ներածության» մեջ ներկայացվում են թատրոնի տարրերի եվրոպական ձևերի ներմուծումը հայ իրականություն, ինչպես նաև հայ հասարակության տարբեր խավերի վերաբերմունքը դեպի արվեստի այդ տեսակը: Հայ թատրոնը փորձել է ստեղծել մեծ բեմերին վայել դերասանական անհատականություններ, որոնք կարողանային մարմնավորել ցեղի հոգևոր կերտվածքն ու ազգին հաղորդել կենսունակություն: «Դարաշրջանը և միջավայրը» բաժնում պատկերվում են Պոլսի քաղաքական ու կրթական միջավայրը, Թիֆլիսի ու Երևանի նահանգի հոգևոր կյանքը: Հ. Հովհաննիսյանը իրավացիորեն նշում է, թե Արևելահայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո «Հայկական մարզի»¹ առաջացումը ինչ ռոմանտիկական ծրագրեր է ներշնչել մեծ լուսավորչին՝ Խաչատուր Աբովյանին: Տեղին խոսվում է նաև Նապոլեոն Երրորդի և Թուրքիայի բարիդրացիական հարաբերությունների մասին, որի նպատակը պիտի լինեի Թուրքիայի քրիստոնյա հպատակների հոգևոր վիճակի բարելավումը²: «Ներածության» եզրահան-

գումն է. «XIX դարը տալիս է հայ նոր մտավորականի դասական տիպը՝ դրսում կրթված, բայց ոչ օտարախոս, տալիս է գրագետի ու արտիստի մի նկարագիր, որ նման է ուսուցչի ու լուսավորչի» (էջ 23):

Մենագրության առաջին գլուխը խորագրված է՝ «Նոր դրամայի նախաշեմին»: Այն պայմանականորեն սկսվում է Մխիթարյան թատրոնի երկու պատմական թատերգություններով՝ «Վարդան Մամիկոնեան» (1799) և «Դատաստան Վասակայ Միւնեցույ» (1801): Այս շրջանում հայ թատրոնի առաջատար սենտուն միտումը ազգային իդեալի պատկերումն էր: Դրա կողքին առկա էր նաև բարոյախոսական կատակերգությունը: Թատրոնում, որը մեծ մասամբ դեռ դպրոցական էր, պատկերվում էին ժլատն ու ստահակը: Նույն ժամանակահատվածում հայ կլասիցիզմի դասական դեմքը՝ Արսեն Բագրատունին, 1812-ին հայերենի է փոխադրում Մոլիերի «Երևակայական հիվանդը»:

Արևելահայ թատերգությունը XIX դասակարգին իր ոլորտի մեջ է առնում նաև հնդկահայ գաղութը: Առաջին գլխում թատերագետը խոսում է այդ ժամանակահատվածի կորած թատերական նյութերի մասին:

Առաջին գլխից էլ պարզ է դառնում, որ «Արամյան թատրոնը» մինչև XIX դարի 50-ական թվականների վերջը եղել է միակ թատրոնը ողջ Մերձավոր Արևելքում: Շատ կարևոր է գրականությունից մինչև թատրոն ընկած ճանապարհը, որի կետերից մեկում լուսաբանվում է «Մարտիրոսություն սրբոյն Հռիփսիմէի» գրաբարով ստեղծված, սակայն բավականին դուրընթեռնելի սրբախոսական ողբերգությունը, որը բեմադրվել է Լվովի հայկական դպրոցում, ու կույսերի դերերը կատարել են տղաները: Սրան փոխարինելու է գալիս Տիգրանյանի գրական-թատերական միջավայրը Մոսկվայի համալսարանական շրջանակներում: Քանի որ թատերագետն ունի իր սեփական մտտեցումները «Պիտոյից գրքի» հայերեն տարբերակի մասին, ապա ներկայացնում է այդ ձեռնարկի նկատմամբ ոչ միջնադարյան, այլ նոր մտեցումները:

¹ 1828-ին Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո 1833-ին Մենատը հաստատում է հայոց զինանշանը: Կովկասյան բոլոր նահանգների մեջ միայն Հայաստանն ուներ սեփական զինանշան՝ հաստատված գերագույն իշխանությամբ: Ֆրանսիացի հայագետ Մարի Բրոսսեյն նկարագրել է այդ ժամանակվա հայկական զինանշանը. զինանշանի վրա՝ վերևի մասի կենտրոնում, Արարատի ձյունածածկ գագաթն է, որ բարձրանում է մի արծաթե դաշտի վրա և շրջապատված է արծաթե ամպերով: Լեռան գագաթին Նոյի տապանն է՝ ամբողջովին ոսկուց: Զինանշանի մի կողմում հայոց թագավորների թագն է՝ ոսկուց՝ զարդարված արծաթե աստղով և մարգարիտներով: Դրա ձախ կողմից Էջմիածնի Մայր տաճարն է՝ արծաթից, զմբեթներն ու խաչերը ոսկուց: Զինանշանի ամենավերևի մասում ոսկե դաշտի վրա ռուսական արծիվն է: Այդ ամենի վրա բարձրանում է ռուսական միապետության թագը. տե՛ս M. Brosset. Monographie des monnaies Arméniennes (avec deux planches), SPb, 1839, p. 44:

² Հենց նույն Նապոլեոն Երրորդի հրամանով ու պետական ծախսերով անվանի հայագետ Վիկտոր Լանգլուան մեկ տարով մեկնեց Կիլիկյան Հայաստան ու իր զեկույցներում Ֆրանսիայի

կայսերը ահագանգում էր դեռևս 1856-ին թուրքերի կողմից Կիլիկիայի հայկական պատմական հուշարձանների բարբարոսական ու տևական ոչնչացման մասին:

«Արևմտահայ բեմը 50–60-ական թվականներին» գլուխը շարադրված է դարաշրջանի գրական-քաղաքական, կրոնադավանաբանական տեսադաշտի վրա: Ներկայացվում է նաև, թե ինչպես առաջին կին դերասանները հայտնվում են հայոց թատրոնի բեմի վրա: Հ. Հովհաննիսյանի մենագրության հետագա շարադրանքում առանձին խորագրերով իրենց դիմանկարային բնութագրերն են ստանում հայ թատրոնի բեմին մեծ նպաստ բերած անվանի դերասանուհիներ Քեթևան Մելիք-Արամյանը, Մուփիա-Նվարդ Մելիք-Նազարյանը, Սաթենիկ Չմշկյանը, Երանուհի Գարագաշյանը, Վիրգինիա Գարագաշյանը, Աստղիկը, Մարի Նվարդը, Վարդուհին, Ազնիվ Հրաչյան, Սիրանուշը: Այս դերասանուհիները պատկերված են ոչ միայն իրենց դերերով, այլև կյանքի ուշագրավ մանրամասներով, որոնք մի անմոռաց հմայք են պարզում նրանց կերպարին, նաև հաղորդում բոլորովին անհայտ ու թատրոնի կյանքով հետաքրքրվողի համար ուշագրավ փաստեր:

Սիրանուշի ավագ քույրը՝ Աստղիկը, XIX դ. 70–80-ական թվականներին եղել է հայտնի դերասանուհի՝ «res dramatique»: Նա եղել է Պետրոս Ադամյանի խաղընկերը, ու Սպանդար Սպանդարյանը նրան համարել է «առաջին դրամատիկ դերասանուհի մեր բեմի վրա» (էջ 418): Աստղիկին տարամետ գնահատականներ են տվել այդ թվականների մշակութային նշանավոր գործիչներ Գրիգոր Արծրունին ու Սպանդար Սպանդարյանը: Աստղիկի բեմական ճանապարհն ունեցել է խոչընդոտներ, եղել են ինտրիգներ, բողոքներ, գծադրություններ, որոնց արդյունքում դրամատիկ մեծ բեմից դերասանուհին իջել է շրջագայող օպերետի բեմահարթակ ու վախճանվել շատ վաղ՝ երեսուներկու տարեկանում:

Հ. Հովհաննիսյանը մի առանձին նվիրումով է խոսում հայ բեմի անժենյու (engeneu) դերասանուհիների մասին, որոնք մարմնավորել են ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային դրամատուրգիայի նշանավոր գործերի գլխավոր դերերը: Նրանց մեջ ամենանշանավորը Սիրանուշն է, որին վերաբերող հաստիքներ լի է ընթերցողին անծանոթ անակնկալներով. «Ժամանակակիցները Սիրանուշի արվեստում տեսել են մեծ ներդրանակություն, ոմանք՝ խաղային միջոցների

հաշվարկված գործադրում, ոմանք անբացատրելի տարերայնություն: Ո՞րն է իրականը: «Տարերային էր նրա արվեստը,– գրում է Փափագյանը,– մարդը ենթարկվում էր տարերքին, բայց հաղորդել ուրիշներին, նա այդ կարող չէ» (էջ 576): Սիրանուշի անձնական կյանքը եղել է ձախողակ, աշխարհիկ միջավայրից հեռանալու ձգտումով գուցե նա գնացել է Երուսաղեմ, ուխտավորի խաչը դաջել տվել թևին, ներփակվել իր եսի հետ. «Երեսնամյա մի կնոջ համար կանացի աշխարհը գոյություն է ունեցել միայն բեմում, գեղարվեստական զգացմունքների իրականության մեջ, որպես էսթետիկական նախասկիզբ, որ դերասանուհուն տանելու էր բացարձակորեն վերկենցադային զգացմունքների ճանապարհով, մինչև «Օռլեանի կույսը», «Մեդեա» և «Համլետ» (էջ 580): Գրիգոր Արծրունին խիստ քննադատել է Սիրանուշին, և, ինչպես նկատել է թատերագետը, «Արծրունին երբեք չի հարձակվել թույլ ուժերի վրա, և դա հայտնի էր Ադամյանի օրերից» (էջ 581): Սիրանուշը հիանալի մարմնավորել է Շեքսպիրի, Շիլլերի, Դյումա որդու, Մուրացանի, Շիրվանզադեի ու նշանավոր այլ գրողների հերոսուհիներին: Շիրվանզադեն այնքան է տարվել Սիրանուշով, որ երկու-երեք ամսվա մեջ շտապ մի դրամա է գրել «Բշխանուհի» խորագրով՝ հատուկ Սիրանուշի համար: Մեծ դերասանուհին ունեցել է իր նախասիրություններն ու ոչ միայն կյանքում, այլև արվեստում եղել է անձնիշխան, չի ընդունել դարավերջի թատրոնի ռեժիսուրայի նորայնացումը: Հ. Հովհաննիսյանը համոզված է, որ Սիրանուշի խաղը գնահատված է բարձրագույն չափանիշներով, սակայն նկարագրված չէ (էջ 587): Թատերագետը մեծ վարպետությամբ վրձնում է Սիրանուշ դերասանի, Սիրանուշ կնոջ դիմապատկերը՝ ներկայացնելով նրան ճանաչողների, նրա դերերը գնահատողների էական կարծիքները: Մեծն Փափագյանի կարծիքով ոչ ոք բեմից հայ լեզուն այնքան նուրբ ու գեղեցիկ չի արտաբերել, որքան Սիրանուշը (էջ 588): Նա եղել է առեղծվածային կին. նրա կերպարը բեմի վրա և կենցաղում բնավ նույնական չեն եղել, որովհետև բեմի վրա ունեցած վսեմությունը կենցաղում փոխվել է առօրեական, երբեմն սովորական կնոջ գրգռված, անտարբեր և ոչ հավաք վարքագծի: Ըստ Չմշկյանի վկայության՝ գրգռվա-

ծության ու հոգեկան տագնապի մի պահի Իզմիր քաղաքում նա իրեն նետել է ծովը, և նրան հազիվ են դուրս բերել ջրից ու փրկել: Ըստ թատերագրի՝ Միրանուշի դերերից միայն երկուսն են նկարագրված, այն էլ ոչ ամբողջությամբ՝ Օֆելյան ու Մեդեան: Հանձարեղ Վահրամ Փափագյանը Միրանուշի Մեդեայի դերակատարման մասին գրում է. «Ոչինչ չեմ տեսել ավելի կատարյալ, ավելի վիթխարի, քան Միրանուշի այդ անձնավորումը» (էջ 591):

Թատերագետը բացահայտում է, թե ինչու Միրանուշը Սառա Բեռնարի նման որոշեց Համլետ խաղալ. «Բնչպե՞ս արդարացնել Միրանուշի Համլետը: Դա մրցության հրավել էր Սառա Բեռնարին, թե՛ հաստատումն այն մտքի, որ Համլետը կերպար չէ, այլ գաղափար, ոգու ընդհանրացում, տրանսցենդուս» (էջ 592): Վերագույն ու հասարակ մահկանացուի իմացությանն անմատչելի Համլետը, ըստ թատերագետի, հարմար էր Միրանուշի կնոջական բնույթին, որովհետև Համլետը «մի փոքր կանացի էր, փխրուն ու տատանվող»³: Հ. Հովհաննիսյանն իր այս մեկնադրությամբ տվել է Միրանուշի բեմական կենսագրության ավարտուն պատկերը:

«Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար» մեկնադրության առավելությունն այն է, որ նրա առանձին գլուխներն իրենց պորբեմատիկ առանձնացմամբ ունեն խիստ հստակություն և նույնքան ճշգրիտ են որոշված այդ գլուխների ենթաբաժինները: «Սունդուկյանական շրջան» գլխում, բնականաբար, առանձին բաժին է նվիրված Գաբրիել Սունդուկյանին: Վերլուծված են դրամատուրգի երկերը, նկարագրված դերակատարումները: Հատկապես նորովի է մեկնաբանված «Քանդած օջախը» և նրա շուրջ ծավալված տարակարծությունների բախումը: Ըստ Գր.

Արծրունու և Լաֆֆու տեսակետների՝ Սունդուկյանի այս պիեսում ընտանեկան հարաբերությունների էտևում հասարակական կյանքի պատկերն է: Տեղին է հիշել, որ «Քանդած օջախ» խորագրով վիպակ ունի Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր (1913) հնդիկ գրող Լարինդրանատ Թագորը, որի երկը քննում է կնոջ ընտանեկան վիճակի նույն խնդիրները, ինչ որ Սունդուկյանի համանուն պիեսը⁴:

«Տարապայման ձգտումներ պոլսահայ բեմերում» խորագրով հինգերորդ գլխում ներկայացվում են Հակոբ Պարոնյանի թատերական գործերը: Այս հատվածում «Երկու տերով ծառա» կատակերգությունը ներկայացվում է խաղի դիդակտիկ ակտանտային պայմանաձևի գծապատկերով: Թատերագիտական նորայնացման մեթոդներով, գծապատկերներով ամբողջացված են «Ատամնաբույժն արևելյան» և «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունները:

Բնականաբար, առանձին հատվածով է ներկայացված նաև հայ դրամատուրգիայի հիմնասյուններից Շիրվանզադեի թատերգությունը (գլուխ իններորդ՝ «Դարավերջը»): Հեղինակն իրավացիորեն հիմնավորում է Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի XIX դարավերջին պատկանելը և նրա թատերգությունների եվրոպական չափանիշներին հասնելը:

Շատ ընդգրկուն են XIX դ. հայ թատրոնի պատմության աշխարհագրական սահմանները. նրա մեջ մտնում են ողջ Մեծ Հայքը և XIX դ. հայաշատ նշանավոր քաղաքներ Պոլիսը, Թիֆլիսը, Բաքուն: XIX դ. 80-ական թվականների հայ թատրոնը նշանավորվում է Պետրոս Աղայան երևույթով, իսկ դարավերջի մեծագույն դեմքը Հովհաննես Աբելյանն է: Պետրոս Աղայանը պատմապաշտան շնչով է մտնում թատրոն: Նա օժտված էր

³ Պարույր Սևակը «Հանուն և ընդդեմ «Ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածում գրում է. «Եվ անհամեստություն և կհամարվի, եթե ասեմ, որ այսօրվա մարդը առավել բարդ կառուցվածք ունի, քան Դանեմարքայի արքայազնը: Այդ դեպքում արտահայտվեմ ավելի համեստ. մի թե մենք ավելի բարդ չենք, քան նույն այդ արքայազնի գրուցակիցները՝ գերեզմանափորը կամ խեղկատակը» (Պ. Ս և ա կ. Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, Երևան, 1974, էջ 259): Ինչպես տեսնում ենք, մեծ բանաստեղծը իր առաջին հարցադրման պատասխանը տալիս է երկրորդ հարցադրմամբ:

⁴ 1909 թ. ֆրանսիացի նշանավոր հայագետ Ֆրեդերիկ Մակլերն այցելել է Թիֆլիս ու հանդիպել Գաբրիել Սունդուկյանին: Հենց այդ ժամանակ Սունդուկյանը պատրաստվում էր բեմադրել իր նոր պիեսը՝ «Մեր և ազատություն», ու հայագետին բացատրել է, թե ժամանակի օրենքները շատ խիստ են կնոջ բաժանության խնդիրներում, ու ինքը ջանացել է իր պիեսներով հնարավորինս թեթևացնել ամուսնացած կնոջ ծանր վիճակը ընտանիքում (տե՛ս F. M a c l e r. Rapport sur une mission scientifique en Arménie Russe et en Arménie Turque (juillet-octobre 1909), Paris, 1911, p. 100):

բանաստեղծի ձիրքով ու նկատելու տաղանդով: Նա որպես դերասան շրջել է Ախալցխա, Ախալքալաք, Ալեքսանդրապոլ, Շուշի, Թիֆլիս, Պոլիս, Միջին Ռուսիայի թատերական կենտրոններ, Մոսկվա, Պետերբուրգ, Օդեսա, Ջնուրուհիա և այլուր: Նրա մարմնավորած բեմական կերպարներն արժանացել են ժամանակի անվանի թատերագետների հիացական գնահատականներին. «Աղամյանը ներկայացել է ռուս քննադատներին որպես ամենաարդիական Համլետը, և որակվում է մեկ բառով՝ բնականություն, Աղամյանի ֆենոմենը հաշտեցվում է իրենց գեղարվեստական իդեալների կամ ուղղակիորեն ռեալիզմի հետ» (Էջ 448): Աղամյանի խաղն այնքան կատարյալ է եղել, որ նրա արտասանած շատ բառեր, որոնք հնչել են հայերեն, ընդմիջտ մնացել են ռուս դերասանների հիշողության մեջ: Աղամյան - Արշակ Չոպանյան, Աղամյան - Էռնեստո Ռոսսի հանդիպումները մենագրության խիստ ուշագրավ էջերից են: Տպավորիչ է թատերագետի վերջնական եզրահանգումը. «Աղամյան դերասանը եղել է Այվագովսկու չափ ռոմանտիկ և Այվագովսկու չափ ռեալիստ: Մա 19-րդ դարի տրանսցենդենտալ ռեալիզմն է» (Էջ 445):

Որտե՞ղ է դարաշրջանի ավարտի սահմանագիծը, հարցնում է հեղինակը ու թվարկում այն պիեսները, որոնցով փակվում է XIX դ. վարագույրն ու բացվում է նորը՝ քսաներորդը՝ իր ավանգարդային մտածողությամբ ու դրսևորումներով: XX դարասկզբի հայ գրականության դրամատուրգիան երևան բերեց այնպիսի չխամրող դրամատիկ գործեր, ինչպիսիք էին 1904-ին գրված Վրթանես Փափագյանի «Ժայռը» ու Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»: Թատերագետը պայմանականորեն դարաշրջանի սահմանագիծ է համարում 1905-ին Չեխովի «Ճայի» առաջին ներկայացումը Բաքվի Թադիկի թատրոնում: Դարավերջի հայ թատրոնի սյունն է դառնում Հովհաննես Աբեյյանը, ո-

րին դեռ վաղ շրջանում խիստ փոքրիկ դերում նկատել էր Պետրոս Աղամյանը, ինչպես նաև հայերեն բնավ չիմացող Իտալիայի հյուպատոսը: Թատերագետը հստակ տեսանելի է դարձրել Հ. Աբեյյանին՝ «պարզ ու վեհ» դերասանին՝ իր բնավորության, դերերի, մարդկանց հետ ունեցած հարաբերությունների մանրամասներով: Աբեյյանը տարեցտարի կատարելագործել է իր Օթելլոն՝ արժանանալով հիացական մի շարք հոդվածների, որոնք լույս են տեսել Բեռլինում, Փարիզում, Լոնդոնում, Նյու Յորքում, Բոստոնում, Չիկագոյում:

«Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար» մենագրության մեջ այդ դարի ամեն մի հայկական թատերական խումբ՝ քաղաքային, թե գավառական, պրոֆեսիոնալ, թե սիրողական, ունի իր հատուկ տեղը, գրքի մեջ մտած բոլոր դերասանները ներկայանում են իրենց կրթությամբ, ընտանեկան ծագումով, ազգայինից ու օտարից կրած ազդեցություններով, հոգեկան խառնվածքով, վարքագծի ընդունելի և ոչ ընդունելի կողմերով: Հայ թատրոնի պատմությունը կտրված չէ XIX դ. համաշխարհային թատրոնի իրականությունից և հենց սրանով էլ մենագրությանը հաղորդում է այլ քաղաքակրթությունների համար հետաքրքիր լինելու այնքան կարևոր արժանիքը:

Հ. Հովհաննիսյանը գրքի վերջում՝ մոտ 40 էջերի վրա, ներկայացնում է XIX դ. հայ թատրոնի գործիչների հազվագյուտ լուսանկարները, որոնցից պարզ է դառնում, թե ինչպիսին են եղել կին ու տղամարդ դերասանները բեմի վրա ու կյանքում:

Հ. Հովհաննիսյանի «Հայ թատրոնի պատմություն, XIX դար» գիրքը սեղանի գիրք է հայ մտավորականության տարբեր ներկայացուցիչների համար: Այն մի թանկարժեք նվեր է ուսանողությանն ու հայ թատերագիտությանը: Ցանկալի է տեսնել մենագրության ռուսերեն և արևմտաեվրոպական լեզուներով թարգմանությունը: