



ՀԵՆՐԻԿ  
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (ծնվ. 1936 թ.) ՀՀ Գիտությունների ակադեմիայի բորակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտության վաստակավոր գործիչ, աշխատում է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում որպես քառերագիտության բաժնի վարիչ, ղեկավարում է գիտական առաջնաշնորհման մասնագիտական խորհուրդը, հեղինակ է գիտական և հանրագիտարանային հոդվածների, հրատարակվել է գիտական ժողովածուներում, հանդեսներում, մամուլում, կարգազեղ է գեկուցումներ հանրագիտական և միջազգային գիտաժողովներում: Առանձին գրքերով հրատարակվել է հետևյալ աշխատությունները.

- Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969
- Ռեմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973
- Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., 1978
- Թատրոն, հիմ և նոր արժեքներ (ժող.), Ե., 1986
- Հայ հիմ դրաման և նրա պայմանավորվածությունները, Ե., 1990
- Հայ թատրոնի պատմություն, 19-րդ դար, Ե., 1996
- Ալեքսանդր Պուշկին (բարգմանություններ և առաջարկ), Ե., 1999
- Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևանի գիտական կենտրոն, Ե., 2002
- Միջնադարյան բեմ. թատրոն-եկեղեցի հարաբերությունը և նայելու կարողություն, Ե., 2004
- Թատրոն և քառերագիտություն (ժող.), Ե., 2004
- Հայ թատրոնի պատմություն, 19-րդ դար (եկեղեցի-բարեփոխված հրատ.), Ե., 2010

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ



ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ  
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ

XIX ԴԱՐ

ները նրա համար ընտրել են մի գուգահեռ՝ Ալեքսանդր Օստրովսկուն: Մանդինյանի հեռատես հայացքից էր ծնվել այդ գաղափարը: Ելնելով ուսուսաց և հայոց կյանքի սոցիալ-տիպաբանական նմանություններից, Մանդինյանը գուշակել էր Սունդուկյանի նման հեղինակի երևան գալը: Օստրովսկու հետ որոշ գեղարվեստա-աշխարհայացքային ընդհանրություն կարելի է նկատել «էլի մեկ գոհում» և «Քանդած օջախում»: Բայց սա ոչ այնքան ազդեցություն է, որքան թեմատիկ-տիպաբանական շփման եզր, որ գալիս է կենսական նյութի տրամաբանությունից: Այս էլ որոշիչ է, քանզի Սունդուկյանի ընտրած դիմակային համակարգը պատկանում է հայ իրականությանը, մասնավորապես Թիֆլիսին, որ արդեն ամբողջապես էր Պատկանյանի ու Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում: Իսկ թեմատիկ-տիպաբանական կապեր առկա են ամբողջ համաշխարհային դրամատուրգիայում, անկախ հեղինակների ժամանակային հետևառաջությունից:

#### ԹԱՏՐՈՆԸ ԵՎ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՄԻՋԱՎԱՅՐԸ

Գետի ձախ ափին Հավլաբարն է՝ Այրարատյան աշխարհից XVIII դարավերջին գաղթած հայերի թաղամասը, աջ ափին «Տափի թաղը», «Մեյդանը», Մոդնու սուրբ Գևորգ եկեղեցին, Աբաս-Աբադյան հրապարակը, Բեհբուկյան փողոցը, «Մեղու Հայաստանի» թերթի խմբագրատունը, Երևանյան հրապարակը, Թամամչյանի թատրոնը, ներքևում բազազների վաճառաչարքը, վերևում Սոլուլակը, թատրոնի ձախ դիմահայաց կողմում Գոլովինյան պողոտան: Երևանյան հրապարակի շրջակայքում են բնակվել ու բնակվում բնիկ թիֆլիսեցի հայերը՝ մոքալքները՝ արհեստավոր, վաճառական, աստիճանավոր, մտավորական, հայախոս, ուսսախոս ու վրացախոս: Թատրոնը եղել է կենտրոնում: Իտալական օպերայի օրերին Երևանյան հրապարակը լցվել է Սոլուլակից, Վերայից ու Գոլովինյան պողոտայի կողմից եկած կառքերով, «Հայոց թեատրի» օրերին Հանդիսատեսը եկել է Տափի թաղից, Ցիցիանովի կամուրջի բարձունքից, երբեմն Հավլաբարից, մի մասն էլ Մեծ ծուռ ու Բեհբուկյան փողոցի կողմից: Եվ հատուկ հետաքրքրություն են ցույց տվել թատրոնի Հանդեսի համբարները:

«Մեկ շաբաթ առաջ, — գրում է Չմշկյանը, — ամբողջ Թիֆլիսում

այդ ներկայացումը դառել էր խոսակցություն նյութ, ամեն կողմից, ծանոթ թե անծանոթ ընտանիքներից, ստանում էի նամակներ, որը օթյակ էր խնդրում, որը թիկնաթոռ, մեկ խոսքով ներկայացման օրը էլ ոչ մեկ օթյակի տոմսակ չկար կասսայում, և մեր տոմսապահ Պետրովսկին շատ ափսոսում էր, որ չբարձրացրինք տեղերի գները: Այս անգամ մեկ բոլորովին ուրիշ հասարակություն կար թատրոնում: Այդ հասարակությունից շատ շատերն այցելում էին օպերան և միշտ զգվանքով էին արտասանում հայ թատրոնի անունը: Պետք է խոստովանել, որ պ. Սունդուկյանը մեծ ջանք ու աշխատանք կրեց այդ ներկայացման ժամանակ: Ամբողջ ժամերով, երբեմն նաև ամբողջ օրը, նա պարապում էր դերասանների հետ, որ լավ հասկացնե նոցա դերերի բնավորությունը... Ինչևիցե, «Խաթաբալայի» ներկայացումն այնպիսի հաջողություն ունեցավ, որ ոչ մեկ պիես, թե դորանից առաջ, թե դորանից հետո, երբեք չի ունեցել»<sup>58</sup>:

Հակառակ Հանդիսատեսային հաջողության, պիեսի շուրջն ստեղծվեց հակասական քննադատական մթնոլորտ: Կարծես նորոգվում էր այն խոսակցությունը, որ սկսվել էր վեց-յոթ տարի առաջ Պատկանյանի ու Կարենյանի միջև: «Մեղու Հայաստանին» գրում էր. «Շատ գեղեցիկ կերպով դուրս էր բերած տիպը այն տեսակ անձանց, որոնք ոչ միայն խաբեբա են, այլև շահվելով իրանց հասարակությանց տգետ և անկատար վիճակից, կարողանում են ձևանալ արդար և ճշմարիտ անձն: Սուտ ժամասիրությունը, բարեպաշտությունը ու կեղծ ողորմածությունը գլխավոր գործիքներն են նոցա փրկսոփայության գործադրությանը կյանքի մեջ»<sup>59</sup>: Թատերախոսը, թեկուզ պարզունակ խոսքերով, նկատում է, որ պիեսի նյութին ինչ-որ մի անվնաս արկած է, և ինտրիգի կենտրոնում ոչ թե մի մանր խաբեբա է, այլ քաղքենուն ճշմարիտ թվացող կենսափրկսոփայությունը, որը նա փորձում է դարձնել կյանքի օրենք՝ խաբուկությունը խելք և առաքինություն: Հակառակ կարծիքն այն էր, որ հասարակության արատները չպետք է բեմ հանվեն, քանզի օրինակ կարող են ծառայել: «Դա մերը է, — գրում է «Հայկական աշխարհի» թատերախոսը, — դա բազազխանինն է: <...> Մենք մերժում ենք, հերքում ենք: Պետք է հուսալ, որ թե պ. Սունդուկյանցի և թե պպ՝ խաղացողների ինքնասիրությունը, եթե չենք սխալվում, ներելու է նոցա կրկնելու այդ պիեսը...»<sup>60</sup>:

Այսպիսով, վերարծարծվում էր նախկին խնդիրը՝ ազգային

իդեալով դաստիարակել հասարակությանը, թե՞ նրա արատները քրքրել: «Մեր ժողովրդի պես ժողովրդի համար, — գրում էր «Հայկական աշխարհը», — պետք է խաղացվին ազգային ողբերգություններ, որովհետև մեր անկիրթ ժողովուրդը պետք է հնովին ապրի և հպարտանա իր առաջվա ազգային հերոսներով, երևելի մարդկանցով»<sup>61</sup>: Սա ավելի վաղ ասված խոսք էր՝ սկզբունք, որ վերստին ի հայտ էր գալիս մեկ ներկայացման առիթով: «Մեղու Հայաստանին» տալիս էր դրա պատասխանը. «Թող այսուհետև այսպիսի պիեսաներ հանդես դուրս բերենք փոխանակ ծաղրաշարժ և միմոսական Շուշանիկ, Վարդան, Արշակ և այլ ողբերգությունց, և կասկած չկա, որ ժողովուրդը մեծ ընդունելություն կցույց տա նրանց ու խաղարկությունքն էլ կհասնեն իրանց նպատակին»<sup>62</sup>:

Այս բանավեճի հետագա քննությունը ստեղծվել է մի արհեստական իրավիճակ, ըստ որի, թիֆլիսյան թատրոնը հիմնավորապես մերժում էր պատմական թեման և ազգային իդեալը, իսկ պահպանողական մամուլը ձգտում էր շեղել նրան արդիական ու ճշմարիտ ուղղությամբ<sup>63</sup>: Որքան էլ քննադատվեք ու ծաղրվեք պատմահայրենասիրական դրաման, միևնույն է՝ հասարակությունն ուներ դրա պահանջը: Բեմում ազգային թագավոր և զորավար տեսնելու ցանկությունը չէր մարելու: Չմշկյանը, պատմական պիեսների հանդեպ ունեցած իր մեծ վերապահություններով հանդերձ, գործնականում չէր հրաժարվում դրանցից: Առաջիկա տարիները ցույց տվեցին, որ նա հիմնովին չէր հրաժարվում նաև մասսայական թարգմանական խաղացանկից: Ոչ «Մեղու Հայաստանի» թատերախոսի տեսակետը, ոչ էլ չմշկյանականների վերաբերմունքը՝ ազգային-պատմական նյութի հանդեպ չպետք է բացատրվի որպես ազգային իդեալի մերժում: Հարցը վերաբերում էր ոչ նյութին, այլ արվեստին: Թատրոնը չէր հրաժարվում պատմական ու վերկենցադային գաղափարներից, բայց չկային գեղարվեստորեն ավելի բարձր պատմական դրամաներ, քան «Սամելը», «Արշակն» ու «Վարդան Մամիկոնյանը» և թարգմանական մեղոգրամայի ավելի կատարյալ օրինակներ, քան «Խաղամուկ կյանքը» և Դյումա-հոր «Կատրին Լովարդը», որոնց հանդեպ շատ էլ անտարբեր չէին չմշկյանականները: Թատրոնում գոյատևում էին և պատմական-ուսմանտիկականը, և արդիական-ուսմանտիկականը, իհարկե վերջինիս գերիշխանությունը ու հեռանկարով: Լրագրային բանավեճերում կամ թատերախոսականներում

թատրոնի ներքին ձգտումների կամ գեղարվեստական-մասնագիտական միտումների պատկերը լրիվ չի երևում:

Ամիսներ անց ներկայացվեց «Մախլասը», ի պատասխան Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիրը» դրամա-կատակերգություն: Սուսուկյանն արդեն ստեղծել էր մի չափանիշ, որ պարտավորեցնում էր և՛ իրեն, և՛ թատրոնին: Հայ եվրոպամետ հանդիսականի մեջ դեռ նախապաշարյալ վերաբերմունք կար ազգային թատրոնի հանդեպ: «Հայոց թատրոն, շատ հարկավոր է... Միթոմ բան ին մոգոնի, գլուպոստ կակայա»<sup>64</sup>: Թեթևամիտ, ապագայնացած պճնամուլ Վանոյի («էլի մեկ զոհ») այս խոսքը կյանքից է: Թատրոնը, անկախ իր ներքին նպատակներից, ակամա մրցակցություն մեջ էր խտրական օպերայի և ուսուսական դրամայի հետ, նույն շենքում ու դահլիճում: Կային ժամանակի բոլոր թատրոններում ներկայացվող պիեսներ, և՛ դասական, և՛ մոդայական, որոնց հետ անհնար էր հաշվի չնստել, ինչպես մրցակցություն, այնպես էլ մասնագիտական ձգտումների առումով: Թատրոնի դիրեկտոր իշխան Յազոն Թուրմանյանի գործից ժամանակավորապես հեռանալուց հետո (նա մեկնել էր արտասահման) գործն անցնում է Չմշկյանի տնօրինությանը՝ գեղարվեստական ու վարչական ամբողջ պատասխանատվությամբ:

Չմշկյանը բեմադրում է ժամանակի ամենամասսայական, նաև ուսուսական բեմերում խաղացվող պիեսը՝ Դյումանուար և դը Անրիի «Դոն Սեզարը դը Բագան»: Բեմադրություն վրա աշխատում են ուշադիր, քսան օր անընդհատ: «Այդպիսի թարգմանական պիեսաներ խաղալով, գրում է նա, — մենք կամենում էինք աքսորել բեմից անիմաստ և դժվարամարս ազգային ողբերգությունները, որոնցից հասարակությունը բացի «ավաղ և օհ» բացականչություններից, ուրիշ ոչինչ տպավորություն չէր ստանում թատրոնից»<sup>65</sup>: Բուն իրողությունն անտեսող ծրագիր է սա. հանդիսատեսը տրամադիր էր լսելու Վարդան Մամիկոնյանի կոչերն ու հառաչանքները, և Կարենյանի պիեսը դեպքից դեպք խաղում են: Փասուլյաճյանը դեռ թիֆլիսում էր, և «Խաղամուկ կյանքը» մնում էր ուժի մեջ: Արցունքոտ մեղոգրամային պետք էր հակադրել խաղային այլ որակի անսպասելիություն, առանց որոնց թատրոնի գույնն ու գրավչությունը խամրում են: Պետք էին հանդիսատեսին անծանոթ ներշնչում հաղորդող պիեսներ և բեմական էֆեկտ: Այս տարերքով գրված «Դոն Սեզարը» դարձավ խաղաշրջանի տպավորիչ ներկայացում-

ներից մեկը, և քննադատությունն էլ խրախուսեց այն: «Պետք է ճշմարիտը խոստովանենք, — գրում է թատերախոսը, — որ մինչև ցայժմ այս տեսակ պիեսա Թիֆլիզի մեջ հայերեն լեզվով այսպիսի հաջողությամբ ներկայացրած չէ: <...> Խորին շնորհակալության արժանի է այս ներկայացման համար պարոն Գ. Չմշկյանը, որն որ, ինչպես տեսնում ենք, մեծամեծ աշխատանք և ճիգն քաշած պետք է լիներ պիեսան այսպես հաջողականությամբ հանդես դուրս բերելու: <...> Շնորհակալություն, և պարոն Աբ. Բաբանյանցին պարտական ենք, որ այսպիսի գեղեցիկ պիեսան թարգմանել է բավական ընտիր և մանավանդ պարզ, հասկանալի լեզվով, այնպես, որ ամեն փոքր ի շատե հայերեն խոսող կարող է հեշտությամբ հասկանալ բոլորը: Այսպիսի պիեսաները և ներկայացումները կարող են կամաց կամաց զարթեցնել մերերի մեջ թե համակրություն դեպի թատրոնը, և թե ընտիր դրամատիկական ճաշակ»<sup>66</sup>:

Չմշկյանը թարգմանել էր Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացուց» հատվածներ, չէր ավարտել և չէր փորձել բեմադրել, հավանաբար իր թատրոնի հանդեպ ունեցած անվստահությունից: Եվրոպական դասականների, մասնավորապես Շեքսպիրի, հանդեպ այդ տարիներին եղել է զգուշ վերաբերմունք: Դեռ երեք տարի առաջ Ալեքսանդր Երիցյանը հեգնանքով գրել էր. «Այս պարոնները, ինչպես լսում ենք, կկամեն մինչև անգամ Շեքսպիրի խաղերին մերձենալ, այլ դեռ ժողովրդին են անպատրաստ համարում»<sup>67</sup>: Դա մեկ մարդու կարծիք չէր: Գրական նյութի և բեմական կատարման համարժեքության գաղափարը անցյալի թատրոնի արժանիքներից է: Դերասանական առաքինության չգրված օրենքներ կային, որ դալիս էին նաև օպերայից: Թիֆլիս եկող եվրոպական օպերային խմբերը երգում էին Վերդի ու Ռոսսինի, բայց ոչ Վաղներ: Արժեքները նսեմացնելու վախն այն թաքուն հսկիչն էր, որ նստած էր և թատերական ձեռնարկատերերի, և բեմադրողների ու դերասանների մեջ: Խիզախողների թվում կային, իհարկե, ինչպես հանդուգն ապաշնորհներ, այնպես էլ անսպասելի տաղանդներ, որ միանգամից անուն էին հանում որևէ դասական դերով: Կարծես մեկը Նվմիշտ հաստատված էր մեծ դերասանի կամ երգչի ռեպերտուարը, մրցակցության հաստատուն օրենքով: Չմշկյանը պրոֆեսիոնալ էր, պրոֆեսիոնալին վայել համեստությամբ, և գիտեր որ Շեքսպիրն ամեն թատրոնի գործ չէ: Քսաներեքամյա Փասուլյաճյանի համար ծովը ծնկից էր:

Նա Թիֆլիսում բեմադրել էր «Վենետիկի վաճառականը», խաղացել էր Շայլոկ, առաջին անգամ հայ բեմում, և Չմշկյանն էլ մասնակից էր դարձել Անտոնիոյի դերով<sup>68</sup>: Շեքսպիրի ռոմանտիկական մեկնություններին շրջանն էր նաև ուսու թատրոնում: Այդ ռոմանտիզմը շատ հեռու էր հայ հայրենասիրական ռոմանտիզմից: Չմշկյանի թատրոնը հետամուտ էր սոցիալ-հոգեբանական բնութագրավորմաների և չէր գտել Շեքսպիրի բեմական իրականացման ազգային կերպը:

1866-ին Չմշկյանն իր թարգմանությամբ (Ֆրանսերենից և ուսերենից) բեմ է հանում ընդամենը հատվածներ «Վենետիկի վաճառականից», 1867-ին՝ «Օթելլոյից»: Դրանք զգուշ փորձեր էին, ոչ ավելին: Անհամեմատ պարզ էր Հյուգոյի խնդիրը: Հյուգոն արդիական հեղինակ էր, որ փարիզյան բեմերից անցել էր Պոլիս և դրդացնում էր Բերայի ու արվարձանների թատերասրահները: Թվում է, արդիական ռոմանտիզմը, ի տարբերություն չիլլերականության, դյուրությամբ կարող էր անցնել և Թիֆլիս: Չմշկյանը թարգմանում է Հյուգոյի «Անջևլոն» և այնուամենայնիվ հետաձգում բեմադրությունը: Սպասելով Սուևդուկյանի նոր պիեսներին, նա վարանում է շեղվել իր թատրոնի ոճից ու նպատակներից: 1871-ին անգամ, երբ արդեն ներկայացվել էր «Էլի մեկ զոհ» և խմբովում էր «Պեպոյի» գաղափարը, նա դարձյալ կասկածով էր նայում մեծ դասականներին դիմելու փորձերին: Չմշկյանը ներդրամիտ ժպիտով դիտում է թատերասեր Վահան Մամիկոնյանի բեմադրած «Փառուսը» (Ֆ. Հերվիեյի տարբերակով), ձայնեղ դերասան Արսեն Կարապետյանին Փառուսի դերում և իր խմբի դերասանուհի, իր ապագա կյանքի ընկերուհի Սաթենիկին (Տեր-Աբրահամյան), որ հանձն էր առել մասնակցել այդ սիրողական փորձին: Նա ծիծաղելի է համարում իտալական խմբի ղեկորներում ու զգեստներում և նույն միզանսցենով, անգամ իտալական երգչխմբի մասնակցությամբ իրականացված հայերեն ներկայացումը, որտեղ Կարապետյանը հնչեցնում է իր տենորը, ապա հայտնվում է հայաբարբառ Մեֆիստոֆելը: «Հետո, — գրում է նա, — այդ երկու պարոնները սրտմեցին իրարու «Փառուս» օպերայի բովանդակության խոսքերը»<sup>69</sup>: Մի խեղճ կրկնություն, որ վիրավորում է պրոֆեսիոնալ արտիստի արժանապատվությունը, թեկուզ հանդիսատեսի վիճակում:

Չմշկյանը չէր կարող նման անշրջահայաց քայլերով կասկածի

ենթարկել տալ ազգային թատրոնի վարկը: Թարգմանությունների դիմելով անգամ նա ավելի շատ մտորում էր ու քննադատում, քան հետևում թատերական կյանքի հոսանքին և հանդիսատեսի քաղաք-նիւթյանը:

Թիֆլիսի ռուսական թատրոնը, որ 1845 թվականից դրված էր պրոֆեսիոնալ ամուր հիմքերի վրա, ուներ իր կազմում Մոսկվայից ու Պետերբուրգից հրավիրված արտիստներ, տալիս էր նաև խաղացանկային ընտրություն օրինակներ: Հանդիսատեսին վաղուց հայտնի էին և 60-ական թվականներին էլ խաղացվում էին «Ռեկիդորը», «Ամուսնությունը», «Ամպրոպը», «Արդյունավոր պաշտոնը», «Կրե-չինսկու հարսանիքը», եվրոպական թարգմանություններ: Հայ թատրոնի ուսումնասիրողները հակված են չափից ավելի մեծ նշանակություն տալու չմշկյանականների ռուսամետ կողմնորոշմանը և 60–70-ական թվականների արևելահայ թատրոնում առաջատար ուղղությունը համարել պայքարը ռուս դրամատուրգիայի համար, մասնավորապես Օստրովսկու<sup>70</sup>: Հակում դեպի Բելինսկու թատերական գեղագիտությունը, Մոսկվայի Փոքր թատրոնը, հետաքրքրություն Օստրովսկու դրամատուրգիայի հանդեպ իհարկե եղել է: Բելինսկու ազդեցությունն ակնհայտ է Պատկանյանի, Մանդրինյանի և Չմշկյանի հոգևածներում: Բայց իրողությունն այն է, որ այդ տարիներին ընդամենը երկու ռուսական պիես է ներկայացվել՝ Օստրովսկու «Ուրիշի սահնակը» 1864-ին և Սուխովո-Կորելինի «Կրեչինսկու հարսանիքը», որ բեմադրվել է 1865-ին և մնացել խաղացանկում մինչև 80-ական թվականները: Դրանցից հետո՝ մինչև 1881 թ. թատրոնում չենք տեսնում ռուս դրամատուրգիայի որևէ նոր օրինակ: Ինչո՞ւ էր «պայքարն» այդպես անարդյունք և ի՞նչ ուժերի դեմ էր: Մամուլում, ինչպես նկատեցինք, եղել է տարակարծություն կենցաղային թեմատիկայի և Սունդուկյանի հանդեպ: Անհամարձակ կերպով կասկածի տակ է առնվել թարգմանությունների անհրաժեշտությունը՝ կապված Հյուգոյի «Էռնանիի» և «Լուկրեցիա Բորջայի» հետ: Մի թույլ ակնարկ է եղել Օստրովսկու և Սուխովո-Կորելինի առթիվ: Իսկ «պայքար» չի եղել, չեն եղել արտաքին կամ ներքին խոչընդոտներ: Եվրոպականի, առավել ևս ռուսականի հանդեպ արևելահայ միջավայրում չկար այնպիսի ընդ-դիմացող հոսանք, որ մեզ մտածել տա ինչ-որ պայքարի մասին կամ առաջ բերի երկու ազգային մշակույթի գաղափար<sup>71</sup>: Եղել է և կա

մեկ ազգային մշակույթ, եղել են ու կան տարբեր հայացքներ, նաև հոսանքներ, այդ նույն ազգային մշակույթի ոլորտում: Ռուս թատրոնը կողմնորոշիչներից մեկն էր չմշկյանականների համար, բայց ոչ պատճենահանման առարկա: Չմշկյանը չէր փորձում հայոց լեզվով երկրորդել այդ թատրոնը, կրկնել Թիֆլիսի հայ հանդիսատեսին ծանոթ ռուսական խաղացանկը: Դժվարը ազգայինի ստեղծումն էր, և պայքարը հանուն Օստրովսկու չէր, այլ հանուն Սունդուկյանի, որը պիես չէր գրում առանց թատրոնի պահանջի, մինչև գրիչը չվերցնեին ու նստեին նրա դիմաց: Իսկ երբ ավարտում էր պիեսը, դառնում էր բեմադրիչ, հետևում ոչ միայն խոսքին ու տոնին, այլև գծագրում միզանսցենը, նշում մուտքերն ու անցումները, ցույց տալիս խաղի բոլոր հանգույցները: Այսպես էին Չմշկյանն ու Սունդուկյանը իրականացնում «եվրոպական թատրոնի ապագան» հայոց միջավայրում, ունենալով աչքի առջև ռուս ռեալիստական թատրոնի օրինակը, բայց ոչ նմանակելու կամ խաղացանկը կրկնելու ձգտումով: Պատահականություն չէ թարգմանությունների լեզուն: Հայ թատրոնում Թիֆլիսի բարբառով կամ հնչե-րանգով էին խոսում Օստրովսկու և Սուխովո-Կորելինի հերոսները, նույնիսկ Մոլիերի տիպերը կրում էին հայացված ու տեղային անուններ: Այդպես էր թարգմանված «Բոնի ամուսնությունը»՝ «Վուր տրաքվիս, պիտի պսակվիս», կամ «Ժորժ Դանդենի»՝ Սունդուկյանի թարգմանության առաջին տարբերակը՝ «Դանդան Գևո» (1878):

Բարբառը որոնման արդյունք էր, ոչ վերջնական ելք Չմշկյանի համար: «Դոն Սեզարն», օրինակ, թարգմանված էր գրական լեզվով<sup>72</sup>: Գրական լեզվով է թարգմանվում նաև է. Բուլվեր-Լիտտոնի «Կար-դինալ Ռիչելյեն»<sup>73</sup>:

Այս պիեսը, որ շատ էր խաղացվում եվրոպական ու ռուսական բեմերում, Թիֆլիս էր բերել պետերբուրգցի դերասան Միխայիլ Ագրամովը (° – 1893 թ.): Չմշկյանը հիանում է պիեսով ու դերով, բայց ոչ այնքան Ագրամովի խաղով: Բարեկամներից մեկը՝ թատրոնի դիրեկցիայի անդամ Սոլոմոն Աբխուրովը հեղանքով առաջարկում է թարգմանել ու բեմադրել: Ի հեճուկս այդ հեղանքի, Չմշկյանը թարգմանել է տալիս պիեսը, փորձերին հրավիրում Ագրամովին և պատրաստում անսպասելիորեն հետաքրքիր ներկայացում: Ասել է, թե ի վիճակի ենք նաև մրցակցություն: Ինչպես «Դոն Սեզարը», այնպես էլ «Կարդինալ Ռիչելյեն» հայ թատրոնի համար դառնում

են կայուն խաղացանկային գործեր և պահպանվում մինչև 80-ական թվականները: Այս շրջանում է բեմադրվում նաև Հյուզոյի «Անջե-լոն», Տեր-Գրիգորյանի «Պառավներուն խրատ» կատակերգու-թյունը, կրկնվում են Հեքիմյանի «Սամելը», Կարենյանի «Շուշանի-կը», Մելիլի «Սեր և նախապաշարմունքը»: Չի երևում ոչ ուղղա-փառ ազգայնականություն, ոչ էլ սահմանափակում տեղայնու-թյամբ ու կենցաղայնություն: Եվ միաժամանակ թատրոնը չի նստում «ուրիշի սահնակը», նայում է Սունդուկյանի կողմը:

«Կարգինալ Ռիչելյեին» անմիջապես հաջորդում է Սունդուկ-յանի «Նոր Դիոգինեսը», որ գրված էր հատկապես երգիչ-դերասան Արսեն Կարապետյանի համար: Առաջին ներկայացումը տեղի է ունենում 1869-ի մայիսի 2-ին: Վրացական «Դրոբեա» («Ժամա-նակներ») թերթում լույս է տեսնում Ղահրաման Զարմացիչվիլու հոդվածը: «Այդ ներկայացումը, — գրում է հեղինակը, — մայիսյան գույներով զարդարեց մեր քաղաքը»<sup>74</sup>: Ստեղծվել էր մի խնջույք-ներկայացում՝ շարունակությունը հանդիսատեսին ծանոթ առօրյա իրականության, խրախճանք ու խաղ, Սայաթ-Նովայի Թիֆլիսը տեղափոխված բեմ, գրեթե առանց պայմանականության, պահի ջերմությունը ու թարմությունը. արդիական թատրոն չոչափելիու-թյան աստիճան: Խաղն սկսվում է պայմանական վիճակից: Բեմ է մտնում հետապնդվող գեղեցկուհին՝ Եվայն ասպետի սրտի տիրուհի Նինոն (խաղացել է Քեթևան Արամյանը), որպես թե տազնապած ու վիրավորված, ամուսինը՝ Մոսեսը (Գ. Չմշկյան), ծառային պատվի-րում է դազանակ պատրաստել վառելափայտից՝ ժողովրդական խաղի ածխակոթը, և որոշում «քեփ շանց տալ լպստածին»: Գալիս է «լպստածը»՝ սիրային արկածի հետամուտ Եվայնը: Եվ՝ Եվայն... երկրորդ գործողությունում սկսվում է «քեփը», որ ավարտվի «Ղեյ-նոբայի» վերջին դատաստանով՝ «խաղք ու խայտառակ» լինի Փեո-դալի պատվին սպառնացող ասպետը: Պահն իրական է երգող ու պարող կինտոներով և «մեյդանի» ծաղրի առարկա Ֆրանս երիտա-սարդով, որն ընդհանրացված մի դեմք է, դերակատարը՝ Թիֆլիսի օպերայի խորիստ Արսեն Կարապետյանը: Խրախճանքը դառնում է ավելի առարկայական, երբ հանդիսատեսը բեմում տեսնում է մեջլիսներում ու հարսանիքներում հոգևակված ժողովրդական երգիչ Յավանգուլին իր դեմքով ու դերով:

«Այս վողեկիլում, — պատմում է «ղարմացյալ» Ղահրամանը, —

բեմի վրա ընթրիքի էին նստած մոտ տասնհինգ հոգի, քեֆ էին անում դուդուկով ու դափով և հրաշալի երգեր երգում: «Ալավեր-դին» ու «յախի օլը» գնում-գալիս էին: Մեր Վրաստանի զավակ-ները այս բանը ներկայացումից ավելի հավանեցին: Ես նայեցի շուրջս՝ բոլորը բավականություն ժպտում էին, իրենց տեղերում շարժվում, շատերն էլ կամաց «հաջան, հաջան» ասում: Ժողովրդի ուրախությունը տեսնելով՝ ես էլ զվարթացա: Երբ մի դերասան հրաշալի ձայնով գլեց «Ա՛խ մթավրե, մթավրե» («Ա՛խ, լուսին, լուսին»), իր զգացված երգով այդ տնաքանդը սիրտս պոկեց ու տարավ»<sup>75</sup>: Գործողության ընթացքը շրջվում է: Ե՛վ տանտերը, և՛ «օյինբազ» կինտոները, և՛ հանդիսատեսն ամենից ավելի, մոռանում են խրախճանքի վերջին նպատակը, որ լինելու էր «Լայն» և լի-նում է...

Եվայն. Շչմարտություն, լա վերիթե... Վուսլա...

Արևելյան խնջույքում հնչում է իտալական «բելկանտոն» հայե-րեն: «Հրաշալի տենոր», — որոշում է զարմացած Զարմացիչվիլին: Օպերայի խորիստը միանում է Յավանգուլի թառ ու «դաստին» և՛

Բաժակներ առնունք եղբարք,  
Լիք լիք բաժակներ գինով...<sup>76</sup>:

Կանչում են զուռնաչի Արտեմին, նույնպես իրական ու ծանոթ դեմք, բոլորը երգում են՝ «հայոց աղջիկներ, ձեր հոգուն մատաղ», Եվայնն առաջարկում է խմել «քնքուշ տանտիկնոջ կենացը», Մոսեսը հիշում է ածխակոթ դազանակը.

Մոսես. Մուլափ, էստի չի սազ գա:

Ծաղրվելիք ասպետը դառնում է հերոս. «բել դամ... ամենա-գեղեցիկ տիրուհի...»: Դահլիճ է լցվում Սայաթ-Նովայի երգը՝ «Մե խոսկ ունիմ իլթիմագով, ալանջ արա, ով աչքի լուս»: Հանդիսա-կանները երգում են, պատուհանում հայտնվում է տիրուհին: «Հրա-ժարիմք ի սատանայէ», — ասում է Մոսեսի եղբայր Ղաղոն: Իրարան-ցում, ասպետը՝ տակառի մեջ «ի խայտառակություն մարդկային ազգի», քեֆչիները գնում են՝ երգելով «Լոթիների մուխամբազը»,

«Հեռացեք իմ արևից», ասում է Եվայլնը... «Ծափերից մենք էլ խլացանք, նրանք էլ,— գրում է Ջարմացիչվիլին:— Ներկայացման վերջում, երբ դարձրիմանդ լոթինները կանչեցին «լոթինե՛ր, երանի մեզ, էսօր սրտներս բաց էլան», սկսեցինք տեղերումս պարել: Թատրոնը լի էր ժողովրդով»<sup>75</sup>:

«Նոր Դիոգինեսը» խաղում են նաև վրացական թատրոնում: «Ես ներկա եղա վրացական ներկայացմանը Գերմանական ակումբում,— շարունակում է Ջարմացիչվիլին:— Ճիշտն ասեմ, Հայկական թատրոնն ավելի հավանեցի, թեև վրացի դերասաններն էլ պակաս չեն խաղում: Ջարմանայի է՝ դերասաններ ունենք, Հանդիսականներ շատ կան, բայց ներկայացումների համար տեղ չունենք: Քաղաքային թատրոնը, ինչպես գիտենք, հատկացված է իտալական և ռուսական խմբերին»<sup>77</sup>:

Ջարմացիչվիլին այս ներկայացման մեջ է տեսնում իր քաղաքի ու միջավայրի թատերական տարերքը, Թիֆլիսի երգային ու խաղային աշխարհը: Նա մեզ նկատել է տալիս, որ խնջուքային թատրոնը, իր ժողովրդական-խաղային տարրերով, ազգային գիծ է երկու հին ժողովուրդների համար: Բայց պիեսի ու ներկայացման իմաստն ավելի խորն է երևում, քան նրա գուտ խնջուքային ընկալումը («մեր Վրաստանի զավակները այս բանը ներկայացումից ավելի հավանեցին») <sup>78</sup>: Այստեղ մերձենում են Թումանյանի ասած «երկու մեծ թիֆլիսեցիները»՝ Սայաթ-Նովան ու Սունդուկյանը: «Վրացական երգերում,— գրում է Թումանյանը,— մեծ տեղ է բռնում սերը, քեֆը և երբեմն անհույս տխրությունը, որ ինքը երգողն էլ, իր լսողներն էլ մի առ ժամանակ, գինու օգնությամբ, մոռանան ամեն ցավ ու դարդ ու նրանց հնչյունների մեջ գտնեն մխիթարություն»<sup>79</sup>: Այս է տեսնում վրաց հանդիսատեսը «Նոր Դիոգինեսում»: «Իսկ Սայաթ-Նովան մխիթարություն չի ուզում, նրան ավելի դուր է գալիս, երբ ծիծաղի տակ արցունք է նկատում <...> նրա երգերում քիչ երևակայություն կա— շատ զգացմունք: Եվ էդ զգացմունքները նրա երգերում մեծ մասամբ արտահայտում են էնքան մեղմ ու անվրդով խաղաղություն, որ նրա սերը նման է ընկերության...»<sup>80</sup>: Սունդուկյանի պիեսի բեմադրական նշումներում ընդգծված է խաղաղ ավարտակետը՝ սոխակի դայլայլ, Յավանգուլի երգը վերջում բեմի խորքից, գեղեցկուհին ծաղկեփունջը ձեռքին, լուսամուտից նայելիս, արեգակ՝ սիրահարի տակառիկ երևացող տեսադաշտում («աշխարհս մե փանջարա է...»):

«Նոր Դիոգինեսը» թերևս այնքան էլ նշանակալից թատերական փաստ չէ (Չմշկյանը չի հիշատակում այս), բայց այստեղ երևում է բեմի ու կյանքի այն ունակ հարաբերությունը, որ եղել է մինչ այդ և ստեղծագործական մղումներ է տվել Տեր-Գրիգորյանին ու Սունդուկյանին: Բժշկապետը, գործի ու պարտականությունների բերումով, պիտի իր քաղաքը ծայրից ծայր՝ կիսաչքավոր մանրավաճառից մինչև աստիճանավորն ու հարուստը և քաղաքային բանահայտությունը ու երգով էր համեմուտ իր կատակերգությունները: Սունդուկյանը, կենցաղագետ լինելով, ավելի շատ երգից՝ արվեստայնորեն իմաստավորված իրականությունից էր դիտում այդ նույն աշխարհը և այդպես էր ուզում մարդկանց հոգիներից մաքրել «քաղքի կիդտն ու աղբը»: Նա սիրում էր մեջլիսներից եկող երգը, Սայաթ-Նովային, Յավանգուլը նրա սիրած երգիչն էր, ինքն էլ թառ էր նվագում: Կովկասյան քեֆի մարդ չէր, գերադասում էր խաղաղ ու ներփակ կյանք, բայց սիրում էր, երբ կրծանիսի ամառանոցում, ուր թելադրում էր իր պիեսները, հավաքվում էին սիրելի մարդիկ, նրանց մեջ «լիզվելով» պարող ձկնորս Լուիսանին, դերասաններից Չմշկյանն ու Ամերիկյանը: Այս միջավայրում խոսք ու զրույցից, երգ ու պարի մեջ վերաճանաչում էր լեզուն, դիտում իր հերոսներին, մտածում դերակատարների մասին: Կյանքի ճշմարտություն՝ իր իսկ ներսում թատերայնացած, կյանքից բեմ տարվող և դեպի կյանք վերադարձող: Իրականության մեջ նա տեսնում էր Թիֆլիսյան թատրոնի ամենարժանիքները, Լուիսանու գողալը դնում էր գլխին, նրա հետ պարում, Չմշկյանի հետ երկար զրոսնում ու զրուցում «ղարաչուխալիներին» ու «պաժարնիներին» մասին, և ստեղծվում էր նախատիպերի ու վերաբերաբերող արտիստների միջոցով իմաստավորված բեմական պլաստիկան ու նրա խոսքային հենքը՝ երգային յուրահատուկ ռեզիտատիվ, որ առանց բնականությունը կորցնելու, ներկայացման մեջ համադրվում էր երգի հետ: «Պեպոյում» երգեր կան, և պիեսի ամբողջ թատերային ենթատեքստում ենթադրվում է մի օպերա<sup>81</sup>:

Դա հին ու նորացող Թիֆլիսի ներքին կյանքն է՝ Սայաթ-Նովայի մեծ օպերայի շարունակությունը, անցյալի նորագգեստ հիշատակը, որի կովկասյան խրախճալից դեմքը նկարագրում է Թումանյանը մի քիչ ուշ՝ 80-ական թվականների սկզբին: «Զուռնա, դհուլ, դայիրա, նապարա, ծափ-ծիծաղ, պար, երգ... էն էլ ոչ թե տներում, այլ դուրսը,

դռներին, կտուրներին: Մանավանդ իրիկնապահներին: Կիրակի ու տոն օրերը հո գլուխ բեր, որ դիմանա: Զուգված, զարդարված, շրխկում ու դրնգում էր ամբողջ քաղաքը: Տեսնողը զարմանում էր, թե՛ էս մարդիկը ե՞րբ են աշխատում, որ էսպես շարունակ ուրախանում են ու պար գալի»<sup>82</sup>:

60–70-ական թվականների կիսավրոպական Թիֆլիսն է Տեր-Գրիգորյանի, Սունդուկյանի ու Չմշկյանի ստեղծած բեմի թատերային կոնտեքստը: Եվ այդտեղ՝ փողոցներում, բազազխանաների վաճառաչարքում, զարդանախշ պատշգամբներում, եկեղեցիների դռներին, Թելեթի ուխտավորների մեջ, ընտանեկան փակ հարաբերություններում, համքարի ու ձկնորսի համեստ հարկի տակ և դրամատիրոջ թավշապատ ու հայելագարդ «օթախներում» է տեսնվում թատրոնը, ոչ միայն գործող անձանց դեմքն ու հագուստը, այլև ամբողջ բեմադրակարգն իր արտաքին ատրիբուտներով, որ մանրամասնորեն հիշեցված են, նկարագրված պիեսների սկզբում ու ռեմարկներում, և նկատի են առնված (սա նույնքան և ավելի էական է) կատարող արտիստները: Տեղային դրամատուրգիայի ամբողջ ներքին պատկերը, իրադրություններով ու բնավորություններով, երբեմն ուղղակի անդրադարձն է և հանդիսատեսային միջավայրի, և Չմշկյանի թատրոնի դերասանական կազմի: Այնքան չի երևում այս երկուսի սահմանը, որ հանդիսատեսը նկատում է կոնկրետ անձանց, կամ արտառոց չի թվում, երբ բեմ է ելնում մարդն իր անունով ու դերով: Այս վերջինս թեկուզ մասնակի դեպք է, բայց տրամաբանական է թատերային իրավիճակի ու բեմական գեղագիտություն տեսակետից: Ասված խոսքերի, տեղի ունեցած դեպքերի բեմական կրկնություն, երբեմն արտաքինի նմանեցում, մեկ-մեկ էլ ստեղծաբանական հավելում ներկայացման պահին: Այսպես, ինչ-որ մի մեծահարուստ դրամ է խոստացել դրամատիկական ընկերությունը և չի տվել: Իմանալով, որ այդ մարդը ներկայացման պահին դահլիճում է, որոշել են խաղ սարքել «Օսկան Պետրովիչի» այն տեսարանում, ուր հայտնվում են դժոխքի հոգիները, դուրս բերել խոստումնազանց մարդու տիպը, իր իսկ կերպարանքով, և ամբողջ խմբով խնդրել են հեղինակի համաձայնությունը: Սունդուկյանը չի ուզում իր պիեսին «պասկվիլի բնավորություն տալ», բայց երբ դերասանները շատ են համառում, ասում է՝ «ինչ ուզում եք արեք»: Եվ բեմում հայտնվում է հիշյալ անձն այնպիսի նմանություններ, որ

հանդիսականները շրջվում են դեպի նրա օթյակն ու զարմանում, թե ինչպես է մարդը հայտնվել միաժամանակ երկու տեղում: Օսկան Պետրովիչի դերակատար Սուքիասյանը հարցնում է.

– Պարուն, դուք ինչի՞ էք էստի համեցեք էլի:

Մեղավոր հոգին պատասխանում է.

– Թիֆլիզի դրամատիկական ընկերությունին փուղ խոստացա փեշքաշ անիլ, համա վիրջը փոշմեցի ու էլ չտվի, էտու համար ինձ էլ դժոխքը բերին:

«<...> այնպիսի փոթկոց բարձրացավ, որ մինչև վարագույրի իջնելը էլ ոչ մի բառ չէր լսվում: Մեկ բեմին էին նայում, մեկ օթյակին, որտեղ նստած հարուստ մարդը նույնպես քահ-քահ հուհու էր: Հետևյալ օրը լսեցինք, որ նույն մարդը նամակ էր գրել դրամատիկական ընկերությանը, որով խնդրում էր ստանալ իր խոստացած դրամը: Իհարկե, նա ոչ թե դժոխքից էր վախեցել, այլ ամաչել էր թատրոնում հավաքված այն բազմությունից...»<sup>83</sup>:

Արվեստից դուրս են նման դեպքերը, որոնց օրինակները քիչ չեն համաշխարհային թատրոնի պատմություն մեջ: Առանց նման օրինակների չենք կարող բացատրել թիֆլիսյան թատրոնի ռեալիզմը և տեղային թատերադրություն ծնունդը: Հնարավոր չէ Տեր-Գրիգորյանին ու Սունդուկյանին պատկերացնել սոսկ որպես գրական դեմքեր՝ կյանքից, կենցաղից, թատրոնի կուլիսներից, հանդիսասրահից ու Երևանյան հրապարակում հավաքվող հասարակությունից դուրս:

«Օսկան Պետրովիչն» ու «Նոր Դիոգենեսը» առօրյա, միջանկյալ գործեր էին թատրոնի համար, «Խաթաբալայից» մինչև «էլի մեկ զոհ» եռամյա ընդմիջումն զբաղեցնող ինտերմեդիաներ, որ զարդարում էին թատերական կյանքը և մեծ եղանակ չէին ստեղծում: Իսկ «Մախլասի» բեմադրությունն անցնում է գրեթե աննկատ (1866 թ., նոյեմբերի 28-ի): Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիլը» պիեսի հարցադրմանը տված պատասխանը մամուլը համարել էր «կիսակատար», որի «ներկայացումը խմբովել էր շատ կարճ միջոցում»<sup>84</sup>, և թատրոնը հեղինակից սպասում էր մի ավարտուն դրամատուրգիական վճռի: Դա «էլի մեկ զոհն» էր:

1870 թ. մայիսի 4-ին ներկայացվում է «էլի մեկ զոհը»: Սունդուկյանի հանդեպ գերքննադատորեն տրամադրված «Հայկական աշխարհը» գրում է, «Պարոն Սունդուկյանցի ազնիվ ձգտողություն-



ներն երևում են այս պիեսի մեջ: <...> պ. Ամերիկյանի, պ. Սուքիասյանի և տ. Մելիք-Նազարյանի խոսքերը լսելով՝ ես կարծում էի, թե թիֆլիսաբնակ մի վաճառականի ընտանիքի մեջ եմ նստած»<sup>85</sup>: Ներկայացումն ընդունվում է գրեթե առանց վերապահության<sup>86</sup>: «Կարծում ենք, — գրում է «Մեղու Հայաստանին», — որ առաջին անգամն է պատահում, որ հողված (= պիես — չ. չ.) ներկայացնելիս հեղինակին ծափահարում են ներկայացման ժամանակ, այն է, երրորդ գործողությունից հետո, չնայելով, որ մնացած էր էլի երկու գործողություն, այնքան դուրեկան եղավ այդ երրորդ գործողության խաղարկությունը, որ ժողովուրդը մեծամեծ ծափահարությունք ցանկացավ պատվել հեղինակի գրվածքը և հայտնել իր շնորհակալությունը»<sup>87</sup>: Բարձր են գնահատվում բոլոր գլխավոր դերակատարները՝ Ամերիկյանը (Սարգիս), Սոփիա Մելիք-Նազարյանը (Սալոմե, Նատո), Սուքիասյանը (Բրիլիանտով), Քեթևան Արամյանը (Բարբարե), Չմշկյանը (Միքայել), Սաթենիկ Տեր-Աբրահամյանը (Անանի): Չմշկյանը չի խոսում ոչ իր բեմադրական աշխատանքի, ոչ էլ դերակատարման մասին: Բայց Սուենդուկյանն ասում է. «Առանց պարոն Չմշկյանի իմ «էլի մեկ գոհ» պիեսաս գուցե ոչ չուտ և կամ կարելի է երբեք չէր կարող լույս տեսնել (= բեմադրվել — չ. չ.): Պարոն Չմշկյանի այս աշխատանաց համար իմ կողմանե սրբազան պարտք եմ համարում հրապարակավ հայտնելու նրան իմ խորին շնորհակալությունս»<sup>88</sup>: Ներկայացումը եղել է կատարելապես համախմբային, և այդ հանգամանքը չի մոռանում հետագայում ընդգծել Չմշկյանը. «էլի մեկ գոհ» դերասանական անսամբլը կատարյալ հաղթանակ ձեռք բերեց <...> ամենքն իրանց դերերը խղճմտանքով կատարելուց հետո արժանացան բուռն ծափահարությունների և վաստակեցին անվերջ «կեցցեներ» հեղինակի հասցեին, որը շրջապատված դերասաններով՝ մի քանի անգամ բեմ դուրս եկավ ողջունելու այդ անկեղծ, ջերմ ծափահարությունները»<sup>89</sup>: Խոսակցությունը շարունակվեց հետագայում էլ: Հիացական հողվածներ գրեցին Գրիգոր Արծրունին<sup>90</sup>, Բաֆֆին<sup>91</sup>, պիեսի գաղափարական մեկնությունը հանդես եկավ Չմշկյանը<sup>92</sup> և ի վերջո հանգեց այն մտքին, որ «գրականությունը չի քննել և չի պարզել պ. Սուենդուկյանի թատրոնական աշխատությունց մեջ բարձրացրած հարցերը <...> Թիֆլիսի հայ հասարակությունը կարիք ունի անձնանվեր և գաղափարական ինտելիգենցիայի»<sup>93</sup>: Հերոսի անելանելի վիճակը

ոչ այնքան հոգեբանական, որքան սոցիալ-հասարակական էր (Բաֆֆին է այդ նկատել), մի մեծ հարց, որի կրողը հայ մտավորականությունն էր Չմշկյանի խաղային կեցվածքով:

«էլի մեկ գոհ» պիեսան բեմ հանելուց հետո, նորան մի քանի անգամ հաջողությամբ կրկնելուց հետո, շատ անգամ Սուենդուկյանի հետ կովելուց, խոսվելուց և հաշտվելուց հետո, — պատմում է Չմշկյանը, — մի գեղեցիկ երեկո, երբ ճաշից հետո մենք շատ ուրախ տրամադրված գնացինք զբոսնելու Սուլայկի գառիվայրը և այնտեղից վերադարձանք նորա տանը թեյ խմելու, մեր խոսակցությունն նյութ եղավ «կինտոների», ըստ անցյալի «պաժարնիներու» էությունը, նրանց բնավորության մեջ գտնված հերոսության արտահայտման ցանկությունը»<sup>94</sup>: Եվ 1870-ի ամռան ամիսներին Չմշկյանն ամեն օր ոտքով ճանապարհ է ընկնում դեպի Կրճանիս ու գրիչը ձեռքին նստում Սուենդուկյանի դիմաց: «Դեպի կանաչազարդ լեռը և նորա ստորոտում, ձորի մեջ փռված այգիները» նայող մեծ պատուհանի դիմաց նրանք «խաղում» են հաջորդ պիեսը՝ «Պեպոն»:

«Պեպոյի» փորձերն սկսվում են 1871 թ. մարտից Սոփիա Մելիք-Նազարյանի, ապա Սուենդուկյանի տանը: Ռեժիսոր Սուենդուկյանի երևակայության մեջ պատրաստ էին և՛ բեմադրակարգը, և դերակատարների կազմը: Նա դերերը բաժանում է հետևյալ կերպ. Պեպո — Չմշկյան, Շուշան — Քեթևան Արամյան, Կեկել — Նատալիա Մելիք-Նազարյան (Թագուհի կեղծանունով), Գիքո — Գևորգ Միրալյան, Կակուլի — Մամիկոն Մելիք-Աղամյան, Զիմգիմով — Ամերիկյան, Էփեմիա — Անայիս Ամրիկյան (Միհրդատի քույրը), Գիգուլի — Մանդակունի, Սամսոն — Հովհաննես (Վանո) Տեր-Ասատուրյան: Էփեմիայի դիմանկարը որոշված էր ըստ Սոփիայի, բայց նա հանդես է գալիս հետո՝ երկրորդ ներկայացման մեջ, Կեկելի դերը գրված էր Սաթենիկի համար, որ հետո է մասնակից դառնում:

«Աֆիչան դուրս գալուն պես, — շարունակում է Չմշկյանը, — ժողովուրդը հարձակվեց թատրոնի կասսայի վերա: Միևնույն օրը բոլոր տոմսակները ծախվեցին: «Խաթաբալայից» հետո վաղուց ես այդպիսի բազմատեսակ հասարակություն չէի տեսել հայերեն ներկայացումների ժամանակ»<sup>95</sup>:

Առաջին ներկայացումը եղել է 1871 թ. ապրիլի 30-ին:

Վարազույրը բացվում է ծափահարություններով: Ծափահարություններով են դիմավորում նաև հերոսի դերակատարին, որը,

բեմ մտնելով, երկար սպասում է լուռությամբ: «Իսկ երբ առաջին արար-վածի վարագույրն իջավ, — պատմում է նա, — դահլիճը դղրդաց հափշտակված բացականչություններով, սաստիկ ծափահարություններով: Սուևդուկյանը վազեց բեմ և, չնայելով մեր լարված հարաբերություններին, ընկավ վզովս և, արտասուքն աչքերին, դգվեց, համբուրեց ճակատս, դուրս քաշեց բեմ՝ միասին շնորհակալություն հայտնելու հասարակությամբ: Երկրորդ արարվածը (Զիմզիմովի տան տեսարանը — Ն. Ն.) միևնույն անսպասելի հաջողությունն ունեցավ, և Ամերիկյանը, որը խաղում էր Զիմզիմովի դերը, գերազանցեց Գարասիմ Յակուլիչ Զամբախովին: Երրորդ արարվածի վերջը կես ժամ ժողովուրդը մնաց դահլիճի մեջ, միշտ բեմ՝ դուրս կանչելով հեղինակին, որը առաջ գլուխ էր տալիս յուր օթյակից, բայց հետո եկավ բեմ և խմբով շրջապատված՝ մի քանի անգամ բեմից հայտնեց յուր շնորհակալությունը: Շատ անգամ էի տեսել Սուևդուկյանին հուզված, բայց այդ գիշեր նա հուզմունքից ամբողջ մարմնով դողում էր»<sup>96</sup>:

Հրապարակվեց մի անստորագիր թատերախոսական: «Հարգ և շնորհակալություն թե՛ հեղինակին և թե՛ բոլոր խմբին, — գրում էր հեղինակը: — Մենք հասկանում ենք այսպիսի ներկայացմանց նշանակությունը և ազդեցությունը: Եվ մի՞թե մեր ասածներին ապացույց չէ այն, որ նույնիսկ հանդիսականքը մասնակից են լինում այսպիսի ներկայացման ակամա սրտանց բխած արձագանքներով և զգացման արտահայտություններով, որ անդադար լսվում էին վերնահարկից: Այսպիսի պիեսաների ներկայացման ժամանակ հայկական թատրոնում կարծես երկու տեղ է լինում խաղարկությունը, մինը բեմի վերա և մյուսը վերնահարկում, որը բեմի վերա եղած ներկայացման արձագանքն է: Այս նշան է արդեն ազդեցության: Եթե ավելացնելու լինենք սորա վերա և մյուս օրվան զանազան մեկնություններն ու ակնարկությունները... և այլն, և այլն, ավելի պարզապես կարելի կլինի հասկանալ, թե որքան ազդում է ժողովրդի վերա այն երևույթը, որ նորա կենդանի կյանքից է առած ու ճշմարտությամբ ներկայացրած»<sup>97</sup>:

Հանդիսականն անմիջական գուգորդումներ է տեսնում և գործող անձանց փնտրում է իր շրջապատում: «Ներկայացումից հետո, — գրում է Արծրունին, — ես առիթ ունեցա խոսակցություններ լսելու. Արուծինը Կիրակոսի նման է, ասում էր մեկը, ոչ, Մարկոսի նման է,

պատասխանում էր մյուսը և այլն: Մի կողմից սա բնական է, որ ժողովրդական կյանքից առնված գրվածքի մեջ ներկայացրած տիպերը նմանություն ունին ծանոթ կենդանի անձերի հետ, եթե ոչ, պիեսան էլ կենդանի ժողովրդական երևույթ մեզ չէր ներկայացնիլ, իսկ մյուս կողմից ես ցավելով մտածում եմ այս բանի վերա, թե որքան... անզարգացած է մեր հասարակությունը (մինչև անգամ հասարակության բարձր դասը), որ նորան այնքան չէ հետաքրքրում գրվածի գաղափարը, ինչքան այսինչ անձի մարդի անձնականությունը <...> Ափսոս, որ հասարակությունը փոխանակ հեղինակի գաղափարը քննելու և ըմբռնելու, նայում է սորա ստեղծածին որպես մի որևէ անձնավորությունը ներկայացնելու միջոցի վերա»<sup>98</sup>: Համարելով Պեպոյի տիպը «բեմի վերա նոր երևույթ», «պատվի և ազնվության ասպետ», «ժողովրդի որդի», Զիմզիմովին՝ «հայ բուն բառի նշանակությամբ», պիեսը հայ հասարակության կյանքի խոր ուսումնասիրություն արգելուք, Արծրունին հանդիսականից պահանջում է շատ մեծ բան՝ քննադատական ընդհանրացում: Բեմական խոր անհատականացումները միշտ էլ հանդիսականին մղում են անձնականացման գաղափարին: Դա նշան է թատրոնի կենդանության, ինչ եզրակացություն էլ գա ընդհանրացնող քննադատը:

Ներկայացման հաջորդ օրը, թե մի քանի օր անց Սուևդուկյանի հետ պատահում է մի անախորժություն, որը երկու տարբերակով վերարտադրում են հուշագրիչները: «Զիմզիմովը հայտնի վաշխառու խոսրովյանից լուսանկարն է, բայց մի ուրիշ վաշխառու, ճանաչում էի, կաղ Չ-ցը երևակայեց, որ իրեն եմ նկարագրել: Այդ ժամանակ ես այդ մարդու տանն էի կենում, անիրավը Չգրու դուրս արեց ինձ իմ բնակարանից»<sup>99</sup>: Նույն դեպքը նա պատմել է բժշկապետ Նավասարդյանին ուղղված մի նամակում<sup>100</sup>, ապա այս պատմությունը երկրորդ հուշագրի գրչով ստացել է այլ երանգ, «տանտիրուհին խնդրել է դատարկել իր բնակարանը, որովհետև աղա Արուծինի կողմ տիպը համարել է ծաղր իր վրա»<sup>101</sup>: «Ճիշտ է, — պատմում է Սուևդուկյանը այլ առիթով, — հասարակության մեջ կարծիք կա, որ ես կազմել եմ այդ տիպը (Զիմզիմովը — Ն. Ն.) մի հայտնի անձնավորությունից, բայց դա այդպես չէ: Ես վերցրել եմ նրանից մի քանի գծեր միայն: X-ը հանձն էր առել մի երաշխավորություն, որից հետ դարձավ առանց քաշվելու: Ես այդ գիծը վերցրի: Ինքը X-ը նկատել էր այդ բանը, բայց ոչինչ չէր ասում, իսկ իմ սիրտն

առնելու համար, նա մի քանի տարուց հետո նվիրեց ինձ մի գավազան, որ բերել էր Պարիզից: Գավազանն ունեւր փոքրիկ դիտակ, և X-ը տալով ինձ գավազանը՝ ասաց, որ դիտակը ավելի հարմար է տալ դիտողին»<sup>102</sup>: «Տիպերից մի քանիսը, — դարձյալ հեղինակն է ասում, — վերցված են կյանքի մարդկանցից, մյուսները բոլորովին ինքնուրույն են: Պիես գրելու ժամանակ իմ տիպերը դարձել են ինձ հետ կենդանի գործողներ, և ես այլևս չեմ դիմել նրանց նախատիպերին»<sup>103</sup>: Իսկ եթե «ժողովուրդը ներկայացման ժամանակ բեմի հետ խոսում է, զանազան բացականչություններ է անում և իր ռեպլիկներն ավելացնում»<sup>104</sup>, դա պիեսի բնական ու բեմական կյանքն է՝ թատրոնի օրենքը:

Թատրոնի օրենքով իրականացված գործն ստեղծել էր և այն տպավորությունը, թե «Պեպոն» համահեղինակներ ունի ի դեմս Չմշկյանի և Ամերիկյանի: Այդ գաղտնի պահված կարծիքն ի հայտ եկավ 80-ական թվականների վերջին<sup>105</sup>, և Սունդուկյանը փորձեց բացատրություններ տալ «Մշակին» ուղղված մի նամակով<sup>106</sup>: Բուն բացատրությունը տվեց Չմշկյանը նախ «Կավկազ», ապա «Արձագանք» լրագրերում: «Սուրբ պարտք եմ համարում, — գրում է նա, — բացարձակ խոստովանել, որ Ամերիկյանը և ես ոչինչ հեղինակական կամ խորհրդակցություն մասնակցություն չենք ունեցել պ. Սունդուկյանցի պիեսաներում: Եթե մի որևիցե ծառայություն մատուցած եմ ես մեր հարգելի դրամատուրգին, դա կայանում է նորանում միայն, որ իմանալուն պես, թե պ. Սունդուկյանցը մտադիր է մի պիեսա գրել, ես տգրուկի պես կպել եմ նորան և խնդրելով, աղաչելով ստիպել եմ նորան թելադրել ինձ գրելու, որովհետև նա սովորություն ունի թելադրությամբ միայն արտադրելու յուր պիեսաները: Այսպես ես վարվել եմ նորա հետ «Նաթարալան», «Պեպոն», «Էլի մեկ զոհը», վերջում մասամբ և «Ամուսիններ» պիեսան ստեղծելու ժամանակ: Երբեք թե Ամերիկյանը և թե ես նորան ոչինչ խորհուրդներ չենք տվել, բայց գուցե երբեմն դերասանական տեսակետից հայտնած լինենք որևիցե կարծիք»<sup>107</sup>:

Սխալվում էին թե Սունդուկյանը, թե Չմշկյանը, կարծելով, որ «ինքնակոչ կրիտիկոսները» արատ են գցում «միակ հայերիս մեջ, ըստ եվրոպական հասկացողության, դրամատուրգի լուսավոր գործունեության վերա»<sup>108</sup>: Դերասանի մասնակցությունը խիստ բնական էր իսկապես «եվրոպական հասկացողության դրամատուրգի»

ստեղծագործությունը: Կարճամիտ ու չարամիտ «կրիտիկոսները» կեղծ բանավեճի մեջ էին ներքաշել Սունդուկյանին ու Չմշկյանին, չմտածելով, որ դերասանի անմիջական մասնակցությամբ պիես գրելը ոչ թե նսեմացնում, այլ բարձրացնում էր Սունդուկյանի, որպես կատարյալ բեմական հեղինակի, վարկը: Այն միտքը, որ «առանց թատրոնի հազիվ թե գոյություն ունենային պ. Սունդուկյանի գրվածքները, որոնց նույնիսկ աշխարհ գալը թատրոնի դրամամբ է եղել»<sup>109</sup>, պետք է ընդունենք միայն ու միայն դրական առումով: Հայտնի ճշմարտություն է, որ «թատրոնի ծաղկման ժամանակներում ոչ թե թատրոնն է հետևում գրականությանը, այլ գրականությունը թատրոնին»<sup>110</sup>: Եվրոպական օրինակներն այդ են ասում: Այսպես, 1840 թ. Բալզակը «Պորտ Սեն-Մարտեն» թատրոնի համար գրում էր «Վոտրենը» և խորհրդակցում Ֆրեդերիկ Լեմեթրի հետ, ճշտում ու փոփոխում գրածը ըստ դերասանի ցանկություն ու խորհրդի, ըստ դերասանի հղացած խաղային պլանի, «մինչև կոկորդը խորասուզված մոլիերյան ջրերում»: Եվ ոչ մի ֆրանսիացի քննադատ չէր փորձում կասկածի տակ առնել Բալզակի գրական հեղինակությունը: Այս մասին գրտենք Ֆրեդերիկի «Հիշատակարանից»<sup>111</sup>, որ 80-ական թվականներին հայտնի էրն ռուս թատերական հասարակայնությունը:

Սունդուկյանի երկակի «խաղը» իր կենսական ու բեմական նախատիպերի հետ (գրում էր դերասանի հետ, կարդում մրգավաճառ կինոտյի համար) ստուգված ու օրինական եղանակ էր: Կոնկրետ անձի ու անձնականացման սկզբունքն օտար չէր նրան և հակառակ չէր ընդհանրացման ու գեղարվեստական անհատականացման սկզբունքին: Եթե հանդիսատեսը թատերական դիմակի տակ տեսնում էր կոնկրետ անձ, կամ դերասանը խնդրում էր հեղինակին թույլ տալ իրեն բեմ դուրս գալ որևէ ճանաչելի անձի տեսքով, դա նշանակում է, որ թատրոնն ապրում էր իր ճշմարիտ ու լիարժեք կյանքով: Հայտնի է, որ Բալզակի «Վոտրենը» առաջին իսկ ներկայացումից հետո արգելվեց անձնական մի ակնարկի պատճառով. Ֆրեդերիկն իր արտաքինը նմանեցրել էր Լուի-Ֆիլիպին<sup>112</sup>, որ նշանակում էր, թե ստահակ խաղամոլի ու քաղաքական ավանտյուրիստի միջև տարբերություն չկա, և տիպը կարող է նաև անձնականացվել: Դա գեղարվեստական սխալ չէր, այլ թատրոնի բնական օրենքներից մեկը, որի դրսևորումը տեսնում ենք Թիֆլիսի թատրոնում Սուքիասյանի և Ամերիկյանի օրինակներով:

Նախատիպերի իրականության և թատերական-կուլիսային միջավայրի կապով էր ստեղծվում Սունդուկյանի դրամատուրգիան, երկակի անդրադարձում և երկակի ճառագայթում, որով թատրոնը իրականության պարզ հայելուց դառնում էր կյանքի հետ անմիջականորեն խոսող, կյանքին էներգիա հաղորդող լուսարձակ:

\* \* \*

1870 թ. հուլիսի 5-ին Թիֆլիսում բացվում է հինգերորդ թատերասրահը՝ «Ամառային թատրոնը», դարձյալ քաղաքի ձախափնյա մասում, Վոդովոզնայա փողոցի և դեպի միջև տարածված ընդարձակ պարտեզի ներքին հատվածում, որ կոչվում էր «Իժնեբրական այգի»: «Շերմազանյան դարբասը» 1865 թվականից հետո ներկայացումների չէր ծառայում (թատերասրահը հրդեհվել էր), «Մանեժը» նույնպես, շարունակում էին գործել Թամամշյանի թատրոնը և Գերմանական ակումբը (Գոլովինյան պողոտայի վերին հատվածում):

1872 թ. Գրիգոր Արծրունին հիմնում է իր լրագիրը՝ «Մշակը», որի խմբագրական կազմում էին Չմշկյանն ու Ամերիկյանը<sup>113</sup>: Իր ամբիոնն էր բացում հայկական ազատամտության (լիբերալիզմ) պարագլուխը, որի անվան հետ էր կապվելու թատերագրիտական մտքի ամենահետևողական ու գերքննադատական և սուբյեկտիվ գաղափարական գիծը՝ Չմշկյանից սկսված էսթետիկական պոզիտիվիզմի նոր որակ: «Մշակը» լինելու էր ազգային գաղափարաբանության լիբերալ-բուրժուական հոսանքի կենտրոնում, և այդ էր Հայտարարում Արծրունու առաջին խմբագրական հոդվածը՝ «Ինչ էր հայ ժողովուրդը երեկ, ինչ է լինելու այսօր և ինչ է լինելու վաղը»<sup>114</sup>: Իր եվրոպամետ ու ազգայնամետ հայացքով Արծրունին որոնում էր Հայոթյան բուրժուական առաջադիմության ուղին, նրա սոցիալ-հասարակական հենակետերը, և այդ խնդրին էր հետամուտ լինելու նաև նրա թատերագրիտությունը:

Թատրոնի ներսում տեղի են ունենում փոփոխություններ, բայց գաղափարա-գեղարվեստական ուղղությունը չի փոխվում. Սունդուկյանը մնում է կողմնորոշիչ հեղինակ, Չմշկյանի քաղաքացիական գիծը՝ տիրապետող:

1870 թ. թատրոն է մտնում երիտասարդ մի դերասան՝ Գևորգ Տեր-Դավթյանը՝ «բրիլյանտ կոմիկ», ապագայի մեծ կատակերգակը:

1871-ին թատրոնից հեռանում է Սուփիա – Նվարդը, որոշ ժամանակ անց՝ նրա քույրը՝ Նատալիա – Թագուհին: Դրամատիկական հերոսուհիների հիմնական դերակատար մնում է Սաթենիկ Տեր-Աբրահամյանը: 1873ի աշնանը խմբից հեռանում են երկու առաջատարներ՝ Քեթևան Արամյանը, որ գնում է Քուլթայիսի վրացական թատրոն, և Միհրդատ Ամերիկյանը, որը գնում է Պոլսի բեմերում դերասանական փառք որոնելու: Թատրոն են մտնում նոր դերասաններ՝ Մկրտիչ Ավայանը, Շամիրամ Ավայանը, Սանդուխտ Անյանը, Ազամ Սարգսյանը, Ամիրան Մանգինյանը (Ներսիսյան դպրոցի ուսուցիչ, Ս. Մանգինյանի ազգականը): Խաղացանկ են մտնում նոր թարգմանություններ՝ Շիլլերի «Ավագակները», Արթուր Մյուլլերի «Գալիլեյի դատաստանը», վերաբեմադրվում է «Վենետիկի վաճառականը», կրկնվում են «Սեր և նախապաշարմունքը», «Խաղամուլի կյանքը», «Կարգինալ Ռիչելեն», «Դոն Սեզարը», «Շուշանիկը», «Արշակը», «Պեպոն», «Էլի մեկ զոհը»: Խաղացանկում ստեղծվում է ազգային և թարգմանականի հավասարակշռություն, սրվում է քաղաքացիական պաթոսը:

Սունդուկյանի և Չմշկյանի միջև ծագել էին ինչ-ինչ անհամաձայնություններ (որոնց մասին «Հիշատակարանը» լուր է), և դրամատուրգն ուղացնում է այն նոր պիեսը, «որի նյութն արդեն մշակված էր և նախագիծը որոշված»<sup>115</sup>: Սունդուկյանին է դիմում հուշարար դերասան Հովհաննես (Վանո) Տեր-Գրիգորյանը «Չմշկյանի ձեզ ուղարկեց», – հարցական որոշում է կայացնում Սունդուկյանը և ընդհատումներով ու ընդամիջումներով «խաղում» «Քանդած օջախը», ըստ իր իմացած դերասանական կազմի: Պիեսը բեմադրում են թատերասերները, հեղինակի ռեժիսորությամբ, «Չմեռային թատրոնում» 1873-ի ապրիլի 19-ին: Չմշկյանը գրում է. «Խաղը գնաց գեղեցիկ և պիեսան ունեցավ մեծ հաջողություն»<sup>116</sup>: Բայց նա մեծ վերապահումներ ուներ բեմադրակարգի ու անսամբլի հանդեպ: «Թեև, – ասում է, – ներկայացումը շնորհիվ կանացի դերակատարների բազմություն (վերջին տեսարանում – Հ. Հ.) և մի քանիսի դերերի ոգին ըմբռնելուց շատ հաջող անցավ, բայց չգտա ամբողջ խաղի մեջ այն կոկիկությունը, անսամբլի միությունը, որը ես հասկանում էի: Ինքը՝ Սունդուկյանը շատ գոհ էր»<sup>117</sup>: Պետք է կարծել, որ Չմշկյանը տարակարծիք էր առհասարակ հեղինակային ռեժիսուրայի խնդիրներում և այլ կերպ էր պատկերացնում հեղինակի ու

բեմադրողի ֆունկցիաները: Նրանց տարածայնությունները, որոնց անտեղյակ ենք, դժվար է համարել նեղ անձնական, քանի որ երկուսն էլ կապված էին Հայացքների ու ճաշակի միասնությունը:

«Քանդած օջախի» սիրողական բեմադրությունը տարակարծություններ ստեղծեց քննադատության մեջ: «Մշակը», ելնելով պիեսի սոցիալ-հասարակական հարցադրումից, նշանակություն էր տալիս բեմադրության սիրողական հանգամանքին, «Առաջին անգամն է, որ հասարակության այն մասը, որ մինչև այժմ կարծես անտարբեր էր մնում մեր բոլոր գաղափարներին ու զգացմունքներին, մեր կանանց սեռը, առաջին անգամ հրապարակապես մեծ թատրոնում է հանդես գալիս իր մայրենի բարբառով <...> Հայ կինը և աղջիկը թե իրենց մաքուր արտասանությամբ, թե կենդանի ու բնական խաղով, գերազանցում են երիտասարդ տղամարդիկներին...»<sup>118</sup>: Սիրողականությունը բարձրացնում է թատրոնի հասարակական իմաստը և քննադատությանը մղում արվեստից դուրս դատողության: Պիեսն սկսում է դիտվել որպես նիհիլիզմ, կյանքի առաջադիմություն ժխտում: «Ամեն բան ոչինչ է «Քանդած օջախի» Հայացքով, — գրում է Սենեքերիմ Արծրունին: — Մեր վաճառականությունը ոչինչ է, ընտանեկան կյանքը ոչինչ բան է, կանանց ստացած ուսումը ոչինչ է, «դիփ կիսատ», ժողովրդի մեջ բարոյականություն չկա, միով բանիվ, ինչպես կասեն, ինչ-որ կա-չկա, այն էլ ոչինչ է, ոչնչությունը մեր կյանքի հիմն է: Բայց ամենքն էլ գիտեն, որ ոչինչը և ոչնչությունը հիմն չէ կարող լինել, և եթե մեր կյանքը հիմնված է ոչնչի վրա, նա պիտի քանդվի, և գարմանալու է միայն, որ ինչպես է պատահել, որ մեր կյանքն ունենալով գրոական հիմն մինչև այսօր չէր քանդվել»<sup>119</sup>:

Շարունակվում է հին վեճը՝ իդեալներ ու օրինակներ<sup>120</sup> տալ կյանքին, թե՞ կասկածի տակ առնել Հայոց ընտանեկան ու հասարակական կյանքի կացույթը, ջատագովել, թե՞ մերկացնել: «Մի՞թե պարոն հեղինակը, — շարունակում է Սենեքերիմ Արծրունին, — ոչինչ դրական տարր չգտավ մեր կյանքի մեջ, ոչինչ ուրախալի երևույթ չնշարեց մեր գոյության մեջ... Անսահման և ծայրահեղ հանդիմանությունն ավելի կվատթարացնե մարդուն և ժողովրդին»<sup>120</sup>:

Ներկայացման տոնն ու պատկերը, լոտո խաղացող կանանց զվարթ, ազմկալից խմբով, թերևս խանդարել են քննադատին տեսնելու հեղինակի բարոյական իդեալը: Պատճառներից մեկը թերևս Օսեփի դերակատար Ալեքսանդր Քիչմիշյանն է եղել, որ դերասան

չլինելով, ընդամենը մի թույլ դիժ է կարողացել արտահայտել՝ անօղակական գանգատ, արցունքախառն ձայնով: Հերոսի գաղափարն իսկ չեզոքացել է, և կյանքը պատկերացել անհուսալի ու անհեռանկար, մարդկայինը ոտնահարված ու ոչնչացված: Սենեքերիմ Արծրունին Օսեփի բեմական դիմապատկերում կամ նրա խոսքերում չի նկատել հեղինակի բուն դիրքորոշումը:

Այլ էր «Մշակի» վերաբերմունքը: Գրիգոր Արծրունին, որ հասարակական առաջադիմության պոտենցիալը փնտրում էր Հայ բարձրացող բարձրական դասակարգի՝ վաճառականության մեջ, տեսնում է ազգային բարոյականությունը կրողին, որը ոչ արտաքուստ, այլ էությունը է միտում եվրոպականության, ճշմարիտ լուսավորչալ վիճակի: Առաջադիմության բնական ընթացք, այս էր տեսնում Արծրունին, որին բնավ չի հետաքրքրել ներկայացման գեղարվեստական որակը: Արծրունու և «Մշակի» այս գաղափարական ծրագրով էլ դատում է Բաֆֆին: «Որպես սիրողների վերա, գրում է նա, — ես ավելորդ եմ համարում խոսել, թե նորանցից ամեն միևն որպես կատարեց յուր դերը <...> «Քանդած օջախը» որպես մեր այժմյան հասարակական կյանքի մի պարզ Հայելի, ցույցնում է յուր մեջ մի տիտուր երևույթ, որ պատկերացնում է նորա թե տնտեսական, թե բարոյական և թե՛ մտավորական՝ ընդհանուր բանկոտությունը, նորա անկումը»<sup>121</sup>: Վաճառականությունը, ըստ Բաֆֆու, ազգի սոցիալ-տնտեսական առաջադիմության չափանիշն էր և միաժամանակ դրված էր անհաստատ բարոյական հիմքի վրա: Այն դասը, որ իր ներքին տրամաբանությամբ պետք է բարձրանար եվրոպական արդյունաբերական բուրժուազիայի աստիճանին, ստեղծեց լուսավորչալ հասարակության տնտեսական հիմքը, բարոյական սնանկ է, տրորում է կյանքի առողջ ծիլերը, զոհ տալիս իր իսկ «դրական տարրը»: Այս էր Արծրունու և Բաֆֆու տեսակետը, և ըստ այդմ էլ նրանք դիտում էին Սունդուկյանի պիեսը, ընտանեկան հարաբերությունների մեջ տեսնելով հասարակական կյանքի պատկերը: «Այդ սարսափելի դրամատիկական պատերազմը, — գրում է Բաֆֆին, — մենք տեսնում ենք Օսեփի տիպի մեջ»<sup>122</sup>: Նա մեկ առ մեկ քննում է գործող անձանց բեմական վարքագիծը, իհարկե, բարոյագիտական տեսանկյունից, եզրակացնում, որ պիեսը «Տորինված է րավական գեղարվեստական կերպով» և «տիպերը հանդես են գուրս գալի խիստ հատկանիշ բնավորություններով»: Վերջնական

վճիռը հետևյալն է. «Քանդված օջախը» է մի ցավալի ողբերգություն...»<sup>123</sup>:

Հեղինակի գաղափարը, ըստ Արծրունու, չէր կարող իրականանալ առանց գլխավոր հերոսի ըմբռնման: Այդ ըմբռնումը բերում է Չմշկյանի բեմադրությունը 1874 թ. դեկտեմբերի 15-ին, Թիֆլիսի Գերմանական ակումբում<sup>124</sup>, և Արծրունին խնդիրը համարում է վճուված: «Չմշկյանը, ինչպես սպասում էինք, — գրում է նա, — մարմնացրեց հեղինակի գաղափարը <...> շարժեց հանդիսականի մեջ համակրություն դեպի Օսեփի տիպը»<sup>125</sup>:

«Քանդած օջախի» շուրջը եղած խոսակցությունյամբ, ինչպես նկատում ենք, խնդիրը դրվում է ոչ մասնագիտական-գեղագիտական, այլ բարոյա-հասարակագիտական հողին, և դատողությունները թատրոնից ու արվեստից դուրս են: Դա «Մշակի» և Արծրունու հետագայում շարունակվելիք դիրքորոշումն է՝ հետամուտ ոչ այնքան գեղարվեստական երևույթների արժեքավորման, որքան ազգային գաղափարաբանությունյան ազատամիտ հոսանքի ճանապարհը բանալու: Չմշկյան-սունդուկյանական թատրոնն առիթ էր մշակելու հասարակական միտքը նոր որակի հայրենասիրությունյամբ, որը նուստալգիա չէր, այլ ազգն ու հասարակությունը ներքուստ կատարելագործելու ծրագիր: Գրականությունը նյութ էր տալիս դրան: Պոռչյանը դեռ կանգնած էր ուսմանտիկական-հայրենասիրական թատրոնի դիրքերում, հեռացել էր բեմական գործունեությունից և դեռ չէր գրել «Հացի խնդիրն» ու «Ցեցերը»: Հասարակական զգացմունքների կառավարողը միայն թատրոնն էր, որ ասպարեզ էր բերել Սունդուկյանին: Ինչպիսին էլ լինեք թատրոնի մասնագիտական որակը, բեմը կյանքի կենտրոնն էր, լրագրությունն ամենամերձ հաստատությունը, որ հարցեր ու գաղափարներ էր նետում ասպարեզ և պատասխանների մղում հասարակությունը: Ոչ միայն «Մշակը», այլև «Հայկական աշխարհն» ու «Մեղու Հայաստանին» բնավ չէին զբաղվի թատրոնով, եթե խնդիրները լինեին սոսկ գեղարվեստական:

Հայ թատրոնի պատմություն ուսումնասիրություններում հաճախ անորոշ ու անհասկանալի են երևում թատրոնի, մամուլի, բեմական գործիչների ու հեղինակների հարաբերությունները: Հակասական է, օրինակ, Չմշկյան-Սունդուկյան-Արծրունի հարաբերությունը: Չմշկյանը հեռանում է «Մշակից», Ամերիկյանը՝ և «Մշակից», և թատրոնից, Չմշկյանի ու Սունդուկյանի համագործակ-

ցությունն ընդհատվում ու նորոգվում է, Արծրունին հետագայում փոխում է դիրքը Սունդուկյանի հանդեպ: Եվ սա՛ այն դեպքում, երբ նրանց գեղագիտական ըմբռնումներում չկան սկզբունքային տարբերություններ: Գրավոր փաստերում իրավիճակները պարզ չեն երևում, ուսումնասիրողները որոնում են ինչ-որ անձնական մոտիվներ: Կարծում ենք բացատրությունն այլ է: Սունդուկյանն ուներ գրական գեղագիտական շահեր և սոցիալ-բարոյական խնդրառություն (պրոբլեմատիկա), Չմշկյանը՝ դերասանական-մասնագիտական նպատակներ և ազգային բեմական դպրոցը կատարելագործելու խնդիր, իսկ Արծրունու համար գրականությունն ու թատրոնը նպատակ չէին, այլ միջոցներ, ազգի ներդաշնակությունը կարգավորող, հասարակական միտքը լիցքավորող մարտկոցներ:

Չմշկյանը, ոչ առանց հեգնանքի, տալիս է իրեն, մեզ տարօրինակ թվացող, բնութագրում՝ «կոսմոպոլիտ» և մի տեղ էլ՝ հայրենասեր, Պոռչյանի նման, իսկ Արծրունուն ու Ամերիկյանին՝ «անորոշ, այսինքն իրանց ուղղությունը և գաղափարը իրանց մեջ փակած գործողներ»<sup>126</sup>: Եթե բառերին, մանավանդ նրանց խեղաթյուրված իմաստներին, գերի չմնանք, պարզ կլինի ամեն ինչ, ըստ ժամանակի ու միջավայրի: Չմշկյանի՝ «եվրոպական թատրոնի ապագա» փայլափայտ, ազգային ու թարգմանական գրականության դիմող բեմը ներփակ տարածություն մեջ չէր: Նրա սոցիալ-հասարակական հողն սոցիալին էր, տնտեսական հենարանը նույնպես, բայց աշխարհագրական-քաղաքական հողն էր Ռուսաց կայսրության պրովինցիան՝ Վրաստանը: Չմշկյանի բեմական իրեպլը Մոսկվայի Փոքր թատրոնն էր, և ուրև դերասանական դպրոցը՝ ռեալիզմի օրինակ: Քննադատությունը նույնպես անտարբեր չէր և համեմատությունների էր դիմում: Հանդիսատեսային միջավայրն ընդհանուր էր. ուսասխոս, հայախոս ու վրացախոս հանդիսատեսը և՛ «Ամառային թատրոնում» էր, և՛ Գերմանական ակումբում: Ռուս դերասանները, երբեմն իտալացիներն ու ֆրանսիացիները, կուլիսներից ու դահլիճից դիտում էին հայ թատրոնի ներկայացումները: Կուլիսային խորհրդակցություններն ու համեմատությունները եղել են ոչ պատահական, այլ թատերական կենցաղում ընդունված, հատկապես թարգմանական պիեսների ներկայացումներին: «Դահլիճում ահագին բազմություն կար, բազկացած Թիֆլիսի զանազան ազգությունցի ինտելիգենտ դա-

սակարգերից, — գրում է Չմշկյանը «Ավագակների» հայերեն ներկայացման առիթով, — բեմի կուլիսները խցկված էին ուսս դերասաններիով»<sup>127</sup>:

1873 թ. ամռանը Չմշկյանի թատրոնն այցելում է Գորի: Ներկայացնում են «Արչակ Բ», «Ավագակներ» և Կարենյանի «Շուշանիկը» վրացերեն: Խմբի մի մասը գնում է Քուլթայիս, խաղում վրացերեն ու հայերեն: Քեթևան Արամյանը և Սմբատ Կարինյանը մնում են Քուլթայիսում: Քեթևանի բեմական գործունեությունն այնուհետև շարունակվում է Քուլթայիսի վրացական թատրոնում (մինչև 1878 թ.): «Շուշանիկը», «Խաթաբալան», «Պեպոն» այս շրջանում մնում են Քուլթայիսի թատրոնի հիմնական խաղացանկային պիեսները:

1875 թ. կազմվում է վրացական մի նոր խումբ Դմիտրի Լիփիա-նու ղրստեր և որդու՝ Ելենա և Կոտե Լիփիանիների նախաձեռնությամբ: Նրանք խնդրում են Սունդուկյանի համաձայնությունը՝ «Պեպոն» բեմադրել վրացերեն: Սունդուկյանն ինքն է թարգմանում պիեսը իշխան Ռաֆայիլ Էրիսթավիի (1824 — 1901) հետ: Լիփիանիները Սունդուկյանի միջոցով առաջարկում են Չմշկյանին հանձն առնել բեմադրությունը և խաղալ Պեպոյի դերը վրացերեն: «Ես պատասխանեցի, — ասում է Չմշկյանը, — պատրաստ եմ ձրիաբար հանձն առնել մասնակցելու նորանց խաղերին»<sup>128</sup>: Տոմսերը սպառվում են մեկ շաբաթ առաջ: «Դահլիճում ասեղ գցելու տեղ չկար, — շարունակում է նա: — Թատրոնը լի էր վրաց և հայ հասարակությունով: Առաջին կարգի բազկաթոռներում վրաց արիստոկրատիան էր նստած, կազմված գեներալներից և գնդապետներից, զանազան բարձր աստիճանավոր վրացիներից: Բեմ դուրս գալուս պես ամբողջ դահլիճը դղրդաց ծափահարություններից»<sup>129</sup>: «Դրոբեայի» խմբագիր Մեսխին գրում է մի ոգևորված ու հիացական հոդված: «Պեպոյի» մեջ, — ասում է նա, — մարմնավորված են տնտեսական այն հակասությունները, որոնք զգալի ու ծանր դարձան ամբողջ երկրի համար: Նա եռ է գալիս, նա չի կարողանում տանել, համբերել ազնիվ, բայց թուլի ճնշումը անարդար ուժի կողմից... նա լուսավորված մարդ չէ, թեորիաներ չի ուսումնասիրել, եղբայրություն, միասնություն և հավասարություն մասին խոսք անգամ չի լսել իր կյանքում, բայց դրա փոխարեն նա ապրել է, մեր կյանքին հետամուտ եղել և այն, ինչ որ ասում է, իր սեփական կաշվի վրա է զգացել»<sup>130</sup>:

Վրացական բեմադրությունը ներկայացվում է մի քանի անգամ,

նույն ներշնչումով և նույն միջնորդությամբ: Առաջարկվում է բեմադրել «Էլի մեկ զոհը»: Դա իրականացվում է 1876 թ., դարձյալ Չմշկյանի մասնակցությամբ ու դերակատարումով (Բրիլիանտով): «Այս վերջին տարվա ընթացքում, — գրում է «Դրոբեան», — Սունդուկյանը մոռա է դառնում մեր բեմի վրա: Առաջին անգամ Քուլթայիսը ծանոթացրեց այդ տաղանդավոր հայ դրամատուրգին: Առաջինն այնտեղ խաղացին նրա հրաշալի «Պեպո» կոմեդիան, ապա նրա մյուս դրաման՝ «Էլի մեկ զոհը», որ երկու անգամ ներկայացրին այնտեղ և հիմա, ինչպես ասում են, նրա երրորդ դրամատիկական գործի բեմադրմանն են պատրաստվում: Թբիլիսին այս դեպքում Քուլթայիսի հետքերով է գնում, այստեղ էլ երկու անգամ ներկայացրին «Պեպոն», իսկ անցած հինգշաբթի՝ «Էլի մեկ զոհը»<sup>131</sup>: Այս բեմադրությունը մասնակցում են վրաց ճանաչված թատերագիր և դերասան Ալեքսանդր Դազբեգին Սարգսի դերով և բանաստեղծ Ակակի Ծերեթելին Միքայելի դերով: Նույն թատերաշրջանում «Պեպոյի» հայկական ներկայացմանը Չմշկյանի հետ միասին Զիմգիմովի դերով մասնակցում է վրաց դերասան Միխեիլ Էլիոզիշվիլին, որը «Քանդած օջախի» 1873 թ. սիրողական ներկայացման մեջ խաղացել էր Փարսիղի դերը՝ հայերեն: 1877-ին վրաց թատրոնը բեմադրում է «Խաթաբալան» Դազբեգիի մասնակցությամբ Մասիսյանի դերով, որի մասին մի քանի տարի անց հոդված է գրում Ծերեթելին<sup>132</sup>: Այս նույն ժամանակ «Խաթաբալան» բեմադրվում է Գորիի վրացական թատրոնում և Քուլթայիսում՝ Քեթևան Արամյանի և Սմբատ Կարինյանի մասնակցությամբ: Իսկ Թիֆլիսի վրաց թատերասերները ներկայացնում են Կարենյանի «Շուշանիկը»՝ Վանից գաղթած հայերի օգտին: 1878-ին Վասո Աբաշիձեն և Կոտե Լիփիանին նորից են բեմադրում «Խաթաբալան»: Աբաշիձեն, Էլիոզիշվիլին, Անդրո Ադամիձեն, Նիկո Գոցիրիձեն և ուրիշ վրաց դերասաններ հաճախ հանդես են գալիս հայկական ներկայացումներում հայոց լեզվով, ինչպես և Չմշկյան ամուսինները, Սոփիա Մելիք-Նազարյանը, Արտաշես Սուքիասյանը, Գևորգ Տեր-Դավթյանը, Վանո Տեր-Գրիգորյանը, Գևորգ Միրադյանը՝ վրացական ներկայացումներում վրացերեն<sup>133</sup>:

1877 — 78 թթ. Սունդուկյանը «Պեպոն» թարգմանում է Փրանսերեն<sup>134</sup> և ուսեսերեն: Սա «Պեպոյի» առաջին ուսեսերեն թարգմանությունն էր, սիրող դերասան Օպոչինինի խմբագրությամբ, որը երկու

տարի անց՝ 1880-ին ներկայացվում է Սերգեյ Ալեքսանդրովիչ Պալմի թատրոնում<sup>135</sup>: Պեպոյի դերը խաղում է ռուսական պրովինցիայում ճանաչված դերասան, ողբերգական-ռոմանտիկական դերերի վարպետ Միխայիլ Ստրելսկին<sup>136</sup>, Կակուլու դերը՝ Գրիգորի Արբենինը (Ս. Պալմի եղբայրը), որը հետագայում այս թարգմանությունը տանում է Մոսկվա և ներկայացնում իր բեմեֆիսին<sup>137</sup>:

70-ական թվականների կեսին և հաջորդ հինգ տարիներին մեծանում է հասարակական հետաքրքրությունը հայ թատրոնի հանդեպ: Ստեղծվում է կայուն խաղացանկային վիճակ, նախկին բեմադրությունները, և ինքնուրույն, և թարգմանական, պահպանվում են, համալրվում է նրանց կատարողական կազմը, ավելանում են նոր բեմադրություններ (Մոլիերի «Ակամա Բժիշկը», «Դոն Ժուանը», «Ժորժ Դանդենը», է. Մորոյի «Լիոնի սուրհանդակը», Մ. Բեհ-բուլթյանի «Աշնանային երեկոն գյուղում»), ասպարեզ են գալիս նոր դերասաններ. Ամերիկյանին փոխարինում է Մկրտիչ Ավալյանը, Գևորգ Միրադյանին (վախճանված 1875 թ.)՝ Գևորգ Տեր-Դավթյանը՝ սունդուկյանական խաղացանկի ապագա մեծ վարպետը, սիրողներից պրոֆեսիոնալների շարքն է անցնում Ամիրան Մանդինյանը: Կարճատև մի շրջան, մեկ-երկու դերով խմբին է միանում Սեդրակ Մանդինյանը, որ այդ ժամանակ Ներսիսյան դպրոցի տեսուչն էր: Մանդինյանը դառնում է թատրոնի գրական խորհրդատուն, թարգմանիչն ու ռեժիսորը:

70-ական թվականների վերջին ակտիվանում է Արծրունու գրիչը: Մեկը մյուսի հետևից նա գրում է հոգվածներ՝ գործնական հարցադրումներով, թատրոնը դարձնել հասարակությունից բոլոր խավերի սեփականություն, վճռել ժողովրդական և գրական լեզուների, ազգայինի ու համամարդկայինի հարաբերությունները, որոշել թարգմանական նյութերի տեսակը, ժանրը, բնույթը և թատրոնը դնել կազմակերպական կայուն հիմքերի վրա: Սունդուկյանին համարելով «միակ ազգային թատրոնական գրող», որի «պիեսաները բովանդակում են իրանց մեջ հայոց հասարակության համար ընդհանուր մարդկային հասարակական խնդիրների լուծումն», նա կասկածում է, թե նրանք ապագայում «կունենան նույն նշանակությունը»<sup>138</sup>: Արծրունին նկատի ունեւ լեզուն:

Արծրունին դիմում է որոշակի քայլերի: Առաջարկում է կազմել «թատրոնական ընկերություն»՝ գրական նյութը մշակող, պիեսներ

ընտրող ու թարգմանող խումբ, «իրագործել և թատրոնական ուսումնարան», որը «չդառնա մի քանի մարդիկների սեփականություն, չդառնա նույնպես մի անկեղանոց», այլ լինի թատրոնի անկախություն պայման՝ դերասաններ կրթելու և նոր թատերագիրներ ի հայտ բերելու հաստատություն<sup>139</sup>: Արծրունին առաջարկում է ստեղծել «թատրոնական կոմիտե» և կառուցել սեփական շենք: Այս նպատակի համար նա գործադրում է իր հնարավորությունների առավելագույնը, ապացուցելով, որ իր առաջարկները լիովին իրագործելի են: Կորցնելով հորից ժառանգած կալվածքները, վճարելով հայրական պարտքերը, նա զոհում է իր միակ առանձնատունը և ստացված երեսուն հազարի կեսը ներդնում է ծրագրած գործին: Մեկ ու կես տարվա ընթացքում Դվորցովայա փողոցում կանգնում է Արծրունու թատրոնի շենքը<sup>140</sup>:

1879 թ. հունիսի 14-ին տեղի է ունենում Արծրունու կազմած «Թատրոնական կոմիտե» առաջին նիստը. նախագահ՝ Արծրունի, պատվավոր նախագահ՝ Յազոն Թումանյան, քարտուղար՝ Գևորգ Չմշկյան, անդամներ՝ Գաբրիել Սունդուկյան, Աբգար Հովհաննիսյան, Եսայի Փիթոյան, Ալեքսանդր Մանթաշյան, Ալեքսանդր Անանյան, Ալեքսանդր Մելիք-Ազարյան, Գրիգոր Քուչարյան: Որոշ ժամանակ անց նոր կազմվելիք խմբի դիրեկտոր է ընտրվում իշխան Նապոլեոն Ամատունին: Արծրունին իր թատրոնն անվարձ տրամադրում է խմբին, բայց «Կոմիտե» ընդհանուր համաձայնություն չի գալիս, պատճառ բերելով դահլիճի փոքրությունը և կուլիսային տարածության անհարմարությունը<sup>141</sup>: «Կոմիտե» որոշում է դերասաններ հրավիրել Պոլսից: Չմշկյանը, որ «Կոմիտե» հանձնարարությամբ և իր սեփական համոզումով նամակագրություն էր սկսել Պետրոս Աղամյանի հետ, մեկնում է Պոլիս (Գ. Քուչարյանի հետ) հրավիրելու Աղամյանին և դերասանուհիներ: Արծրունին մերժում է արևմտահայ և արևելահայ բեմական դպրոցները միավորելու ծրագիրը, և դուրս է գալիս «Կոմիտե» կազմից և հողված է գրում՝ «Մենք չենք հասկանում»<sup>142</sup>:

1879 – 80 թատերաշրջանի սկզբում Չմշկյանի հետ Թիֆլիս են ժամանում Աղամյանը, Աստղիկ և Սիրանուշ Գանթարճյանները: Հաջորդ տարի Պոլիս է մեկնում Աբգար Հովհաննիսյանը և բերում իր հետ Մարտիրոս Մնակյանին, Երանուհի և Վիրգինիա Գարագաշյաններին, իսկ 1881-ին հրավիրվում են Մարի Նվարդը, Ազնիվ



Հրաչյան և Տիգրան Սաջակճյանը: Թիֆլիսահայ թատրոնի դեմքը փոխվում է:

**ԳԵՎՈՐԳ ՉՄԵԿՅԱՆ**

Նրա անձն ու կենսագրությունը նույնանում են «Հայ թատրոնի գաղափարի» հետ: «Հիշատակարանը» համառոտագրումն է արևելա-լահայ բեմի 60 – 70-ական թվականների պատմության և իմաստավորումը մի ամբողջ ուղղության: «Պեպոյի» հեղինակը դրեց ինձ վրա մեկ քաղցր լուծ, այն է՝ խոստովանել ճշմարտությունը», – այսպես է սկսում նա և պատմում ձեռքը խղճին, շրջանցելով իր անձը:

Փնտրենք, ուրեմն, արտիստին իր և իր թատրոնի կենսագրության մեջ:

Գևորգ Չմշկյանը ծնվել է Թիֆլիսում 1837 թ. և վախճանվել 1915-ին Պետերբուրգում:

Հայրը՝ Հարություն Չմշկիկը, գաղթել է Մշո երկրից, իր պապական տոհմի յոթ ընտանիքների հետ: «Նոքա գաղթել են միշտ դեպի Հյուսիս, ինչպես ավանդված է եղել ամբողջ ազգատոհմին նորանց մեջ հեղինակություն ունեցող մեկ ծերունուց»: Հարությունը Թիֆլիսում եղել է Հովհաննես կաթողիկոսի «փոքրավորը», հետո ձեռնադրվել է քահանա: Խորհուրդ ունեցող առաջին խոսքերը, որ լսել է տղան, ժամադրեցից ու Նարեկից էին, նախնական գրագիտությունը՝ ս. Սարգիս եկեղեցու Հովհաննես սարկավագից: 1847 թվականից տղայի կրթությունը շարունակվել է Ներսիսյան դպրոցում, այնուհետև, ըստ տոհմական ավանդության՝ «դեպի Հյուսիս»: «Մոսկվա, Պետերբուրգ, – գրում է նա, – իմ երևակայության համար մի տեսակ ավանդական աշխարհ էր, ուր գիտությունը և կյանքը, ամեն տեսակ հաջողությունները պիտի թափվեին գլխիս...»:

Ճանապարհը տանում է Պետերբուրգի հայոց եկեղեցու դուռը, այնտեղից Մոսկվա, Լազարյան ճեմարան: «Տեղ չկա, սիրելիս, տեղ չկա», – պատասխանում է Մկրտիչ էմինը:

1851 թ, Չմշկյանն ընդունվել է Թիֆլիսի “Межевая школа” կոչվող հողաչափական ուսումնարանը, ուր սովորել է երեք ու կես տարի, չլսելով ոչ մի հայերեն բառ: «Իմ սերը դեպի թատրոնական բեմը, – ասում է նա, – առաջին անգամ ծագեց այդ ուսումնարանում,

որտեղ ուսաց ծննդյան օրերին աշակերտներս տալիս էինք ընտանեկան ներկայացումներ»: Խաղում են Օ. Անիսե-Բուրժուալի և Նիկոլայ Պոլեոյի պիեսները՝ “Школьные учителя” Է “Дедушка русского флота” «Ես մեծ հաջողություն ունեցա», – ասում է հիշելով երկու փոքր դեր՝ «մեկ խուլ հոգաբարձու» և «մի վախկոտ դինվորական»:

1854 թվականից Չմշկյանը ծառայության է մտնում Կովկասյան նահանգների հողաչափական վարչությունում և պաշտոնի բերումով շրջում այսրևովկասյան քաղաքներն ու գյուղերը: «Ես կատարյալ ուսումնական էի, – ասում է հեզմանքով: – Կարդում էի Բեյլինսկի և մի քանի ժամանակից հետո անցա դեպի Բոքլը, որից իմացա, որ ես սաստիկ կոսմոպոլիտ պիտի լինեմ, և հենց այդ ժամանակներում վրա հասավ Լյուիսի ուսական թարգմանությունը...»<sup>143</sup>:

Չմշկյանը թատրոն է մտնում արդեն կողմնորոշված, շոշափելով իր մտքում կառուցվող աշխարհի հիմքերն ու սյուները: Ուսումնասիրել էր Բեյլինսկու թատերական գեղագիտությունը, Ջորջ Լյուիսի «Կյանքի և ոգու հարցերը», թերես նաև նրա դերասանական արվեստի տեսությունը, Բոքլի աշխարհագրական դետերմինիզմն ու սոցիոլոգիան: Պաշտոնի ու աշխատանքի բերումով նա լավ էր ուսումնասիրել հայ բնաշխարհի սոցիալ-էթնիկական միջավայրը: Դերասանի արվեստում Չմշկյանը ջանում էր գտնել անհատի սոցիալ-հոգեբանական և զգայական փորձը, ըստ Լյուիսի ինքնագարձ (ինտրոսպեկտիվ) հայեցողության մեթոդի, ելնելով ոչ թե բնական սովորություններից կամ ստեղծագործության պատրաստի ձևերից, այլ բեմական ռեալիզմի հիմնական սկզբունքից՝ դրություն տիպականացում և անհատականացում: «Նա (դերասանը – Հ. Հ.), – գրում է Լյուիսը, – պետք է տիպական լինի: Նրա արտահայտությունները պետք է այնպիսին լինեն, որ ունենալով մեր մարդկային բնության համար համընդունելին ու ներհատուկը, միաժամանակ կրեն անձնավորվող քնավորության անհատական դրոշմը...»<sup>144</sup>:

Այս խոսքերը XIX դարի դասական ռեալիզմի տեսությունից են, և Լյուիսը կոնկրետացրել է այդ դերասանի արվեստի տեսության մեջ, ըստ իր ժամանակի անգլիական թատրոնի: Դերասանից դերասան փոխանցվող և կեղծ կանոնի վերածվող կերպերի չմտածված կրկնությունը Չմշկյանը համարում է «մեքենայական արհեստ», կանխելով XIX դարավերջի և XX դարասկզբի տեսաբանին՝ Ստանիս-

լավսկուն, որն այդ երևույթն անվանում է «չտամպ», և Պիտեր Բրուքին, որ շրջանառություն մեջ դրեց «անկենդան թատրոն» (*daddy theatre*) հասկացությունը: Դերասանական ընդհանուր ինքնացիան, որ թափանցել էր հայ թատրոն և կեղծ պրոֆեսիոնալիզմ էր, Չմշկյանը ժխտում է գործնականորեն իր երկրորդ քայլով՝ Վարդան Մամիկոնյանի դերը ընդունված եղանակով խաղալուց հետո: Նա ընտրում է հայ դերասաններին անծանոթ մի պիես՝ Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին», թարգմանում մի քանի հատված և Ամերիկյանին ու Սուքիասյանին ցույց տալիս ընթերցման իր եղանակը: Սկսվում է երկար վիճաբանություն: Չմշկյանը «ընդունված երգեցողական» կամ «ողբերգական առոգանություն» արտասանությունը համարում է «հնացած մեթոդ» և պոսեցիի Ֆասուլյաճյանին՝ «սաստիկ փտած և հին շկոլայի աշակերտ»: «Դերասանը սովորելով այդ ձևին, – ասում է նա, – այնուհետև շինում է նորան յուր համար մեքենայական արհեստ և չի մշակում յուր ընդունակությունները, երբեմն տաղանդն անգամ»<sup>145</sup>: Այս նույն միտքը այլ ձևակերպումով դարասկզբից լսելու ենք Ստանիսլավսկուց: Իրական աղբյուրը սակայն Լյուիսն է, որ ասում է. «Մաշված է այն դերասանը, որն ի վիճակի չէ դերի մեջ մտնել, այլ պետք է ձևացնի այն <...> իր զգացմունքներն արտահայտելու համար ստիպված է անմիջականորեն օգտվել պայմանակերպ հնարներից, որոնցով այնքան հարուստ է ավանդական խաղը»<sup>146</sup>: Չմշկյանն արդեն գիտեր այս և թատրոն մտնելու առաջին իսկ օրվանից նկատում է, որ պատրաստի, պայմանակերպ ձևերից միշտ անբաժան է դերասանի ցուցադրական տարերքը, որը կերպավորում կամ վերապրում չէ, այլ ինքնահիացում: «Ամենայն ուշադրությամբ ես հետևում էի այդ երիտասարդի խաղին, – ակնարկում է նա Վաղարշակ Շահխաթունյանի Արշակի դերակատարումը: – Բայց երբ նա ցնորված գետին փուլեցավ և մեռավ, ես միայն ամոսացի, որ այդ երիտասարդը հափշտակվում է յուր խաղով ինքը, և հափշտակում են նորան ժողովրդի միջից շատերը իրանց անտեղի ծափահարությամբ և «բուպոններով» ու «կեցցեներով»<sup>147</sup>: Չմշկյանը նկատում է, որ պատմական հերոսներ ներկայացնելու ընդունված եղանակը, նաև «երգեցողական խաղի ձևը վաղուց արդեն աքսորված է ամեն մեկ օրինավոր թատրոնից»<sup>148</sup> և հակառակ բեմական ճամարտության իր տեսական ըմբռնմանը: «Ճոռոմությունը, – կարդում ենք Լյուիսի աշխատությունում, –

սխալ է այնու, որ ինքնին կեղծիք է. իսկ արվեստում նույնքան դյուրին է մեղանչել ճամարտության դեմ, որքան և սավառնել բնականության սահմաններից դուրս»<sup>149</sup>:

Չմշկյանը նկատել է նաև, որ իրականության դիտումներից և զգայական փորձից լինող դերասանը կարող է «չնչին և աննպատակ դերից շինել կատարյալ բեմական կերպար», ինչպես Մատինյանի օրինակն էր ցույց տալիս: Նա հեղինակային խոսքում չէր որոնում դերասանի արվեստը, այլ՝ խոսքի հիման վրա ստեղծված մարդկային վարքագծում: Հիշենք «Ֆասուստի» սիրողական ներկայացման նրա գնահատումը. «Երկու պարոնները պատմեցին իրար <...> բովանդակության խոսքերը»: Դերասանի արվեստը ոչ արտասանություն է կամ երգեցողություն, ոչ էլ նույնիսկ բնական խոսակցություն, այլ պայմանական և օրգանական դրություն: Իսկ պատմահայրենասիրական դրամաները խոսքային են և պակաս իրադրային, ունեն ոչ թե գործող, այլ խոսող անձինք, չունեն գործողության հոգեբանական շարժառիթներ: Պատմահայրենասիրական դրամայի պաթոսի հիմքում չկա հոգեբանություն, և այս է, որ դրություններ փնտրող դերասանին դնում է անհեթեթ վիճակում:

Ինչպես է խաղացել Չմշկյանն իր առաջին դերը՝ Վարդան Մամիկոնյանը Պատկանյանի «Շուշանիկում», հայտնի չէ: Հայտնի չէ նաև, թե այդ պիեսը սկզբունքային ինչ տարբերություն ուներ Կարենյանի «Շուշանիկից», որի հրապարակված տարբերակը, հավանաբար ինչ-ինչ մշակումներով անցած, կանոնական-ռոմանտիկական է, սրբախոսական տարբերով: Պատկանյանի «Շուշանիկում» խաղացած դերը Չմշկյանը լուրջ չի համարել: «Երևակայիցեք, – ասում է, – Թիֆլիսի հանգուցյալ (հրդեհի ճարակ դարձած – Հ. Հ.), փոքրիկ, բայց գեղեցիկ թատրոնի դահլիճը, լիքը հասարակություն, հարյուրավոր բինոկլներ ուղղված դեպի բեմը, և ինձ՝ ցանազան ոսկեզօծ գոգնոցներում փաթաթված Վարդանիս <...><sup>150</sup>: Ե՛վ ներկայացումը, և՛ իր դերակատարումը նա համարել է «խայտառակ իրագործված» և պատրաստել երկրորդ մի Վարդան՝ Կարենյանի «Վարդանանց պատերազմում»: Մինչ այդ նա խաղում է երվանդի դերը Թերզյանի «Սանդուխտում», դարձյալ հանձնված «երգեցողական խաղի» ընդհանուր հոսանքին: «Օ՛, քաղցր հիշատակ, անդառնալի, ուժեղ, երիտասարդական քաղցր զգացմունքներ, – հիշում է նա: – Մինչև ներկայացման օրը սիրտս այլեկծվում,

բաբախում էր այնպես, ինչպես պատահում է սիրահարներին, մինչև նոքա արժանի են լինում տեսնել առաջին անգամ իրանց սիրո առարկան <...> Բեմ դուրս գալուն պես աչքերս մթնեցան, սրտիս բաբախումը սաստկացավ այնպես, որ կարծում էի, թե կփռվիմ բեմի վերա և չէի գգում ոչ մեկը իմ արտասանած խոսքերիցս, մանավանդ որ մեծ մասը համարյա չէի հասկանում և անգիր էի արել մեքենայաբար»<sup>151</sup>:

Ո՞ր դերասանն է այսքան անաչառ իր սեփական անձի հանդեպ, այս աստիճան անկեղծ: Չմշկյանը որոնում էր իր դերասանական կերպարը և ջանում էր համերաշխություն գտնել վերացական իդեալի կերպավորման՝ պիեսի ոճաբանությունը թելադրված պահանջի և իր անհատական զգացողության միջև: «Պետք է խոստովանել, — ասում է, — որ սաստիկ ուսումնասիրել էի Վարդանի դերը: Այդ հերոսի նկարագրությունը փոքր ի շատե իմանալով երեսայության հասակումս, պիեսայում նորա չնչին ձևով նկարագրված բնավորության արտահայտություններս ես երևակայեցի մշակել բեմի համար իմ հասկացողությանս համեմատ»<sup>152</sup>: Հաջորդ ներկայացումն անցնում է «անսպասելի ֆուրորով», բայց Չմշկյանը դարձյալ հեզնանքով է հիշում իր խաղը և գովաբանում է իր խաղակցուհուն. «Օրիորդ Գայիանեն գերազանցեց իրեն, ես մեռա սաստիկ էֆեկտով, ժողովուրդը ապշեց, զմայլվեց»<sup>153</sup>: Պռոշյանը գրում է. «Վարդանի դերը կատարելով, նա (Չմշկյանը — Հ. Հ.) ցույց տվեց, թե ինքն ով է, ապացուցեց, որ յուր մեջ ծածկված է բեմական մի բուռն ուժ»<sup>154</sup>:

Պատմահայրենասիրական դրամայի պաթոսը Չմշկյանին մատչելի էր ոչ միայն որպես «մեքենայական արհեստ», այլև որպես իրական զգացմունք՝ պիեսից և հեղինակի տված «բնավորության արտահայտություններից» դուրս: Դա հայ պետականության դադափարը փայփայող հայ մտավորականի նոստալգիան էր, որ մինչև Բաֆֆու պատմավեպերին հասնելը բեմական զգացմունք էր, թեպետ ներհակ Չմշկյանի բեմական ճաշակին ու գեղարվեստական ձգտումներին: Մեզ հայտնի է, որ Չմշկյանը հայրենասիրական դերերից ամենից շատ սիրել է Սամելը՝ Հեքիմյանի ստեղծած համլետյան ստվերը՝ «ազգասիրական իմաստով լեցուն»: Թատրոնից ու դերասանի արվեստից անկախ այդ զգացմունքը նա վերարտադրել է իր հիշատակարանում՝ Արարատյան դաշտի «անման գեղեցկություն» պատկերով: «Երևակայեցեք լայն, երկար դաշտ, որի վրա սփռված

են դանազան այգիներ, գյուղեր, վանքեր, որոնց կենտրոնում՝ հեռվից գրավում են էլձիաթանի վանքերի գլուխները՝ Հանդերձ Վաղարշապատի պտղաբեր այգիներով, իսկ հորիզոնում, արևելյան կողմում, արևի ճառագայթների տակ պսպրում են Մասիսյան զույգ լեռները, իրանց մշտական ճյուղասպասակ գագաթներով և նորանց ստորոտում դուր նկատում եք օձաձև կապույտ սողող Արաքսը, այդ դարավոր համր վկան հայ ժողովրդի պատմության, նորա անվերջ տարաբանությունների»<sup>155</sup>:

Չմշկյանի այս սողերում խոսում է Աբովյանի ոգին և ձգտում է դեպի Բաֆֆի՝ հայրենասիրական նոր գաղափար, պատմականություն մեջ արդիական: Հեքիմյանի «Սամելի» բեմադրություն ու դերակատարման մասին նույնպես չունենք կոնկրետ տեղեկություն: Բայց մեզ հայտնի է նրա պաթոսը: Դերն առաջին անգամ խաղացել է 1865 թ. Շուշիում, որպես հայրենասիրական խրախույս դարազցիների համար, իսկ մեկնությունը տվել է ավելի քան տասը տարի հետո՝ 1876-ին: Չմշկյանի ըմբռնվածով Սամելն արդիական հայ է, «նա շրջել է յուր ժամանակվա բոլոր լուսավորված օտար երկրները, տանջվել է, զգացել և դարձել է յուր խռովություններից և մութ խարդախություններից այնպիսի հայրենիքը. նա չի կորցրել օտարության մեջ յուր հայրենիքի սերը, չի դարձել մեր ժամանակակից անգույն երիտասարդության մեկ մասի նման գաղափարներից զուրկ կոսմոպոլիտ: Ահա այդ Սամելն է, որ համարյա միշտ Ռուսաստանի հայերի թատրոնական բեմի սկզբնական գոյությունն է եղել, չնայելով ողբերգության սաստիկ աններելի բեմական պակասություններին»<sup>156</sup>:

Չմշկյանն իր բեմական իդեալը փնտրել է նաև ռոմանտիկական դրամաներում (Բուլվեր-Լիտտոն, Հյուգո) և ձգտել է դասական ոեալիզմի, որի գաղափարական հիմքը նրա համար Բելինսկին էր, գեղագիտականը Լյուիսը: Ազգային-հերոսականի միակ օրինակը նրա համար Աղասու դերն էր Աբովյանի վեպի բեմականացման մեջ, ռեալիստականի օրինակները՝ Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում: Այստեղ նա գտնում է ընդամենը մեկ գաղափարական հերոս՝ Նիկոլայոսը «ժլատում»: Բարոյաբան (ռեզոնյոր) հերոսի գուռ խոսքային վիճակը քիչ նյութ է տալիս նրան, բայց թատերախոսը քննադատելու տեղ չի գտնում: «Չմշկյանցն իբրև ուսում առած երիտասարդ, — գրում է նա, դերն ու դերասանը չբաժանելով իրարից, —

խոսում է իր հոր հետ ազգասիրութեան վրա, մարդու պարտակա-  
նութեանները վրա, գանգատվում է իր բախտի ու էդպիսի հեր-  
ունենալու վրա: Բավական տեղին էին նրա ձևերն էլ ու խոսակցու-  
թյունն էլ»<sup>157</sup>: Սա ընդամենը փորձ է, առաջին քայլ: Նման մի  
փորձ էր նաև Անտոնիոն «Վենետիկի վաճառականում»: Իսկ «Թիմոն  
Աթենացին» նա չի համարձակվում ոչ բեմադրել, ոչ խաղալ: Թի-  
մոնը նրա երազած դերն էր, բայց ինչպե՞ս կոնկրետացնել: Չմշկյանը  
չկարողացավ դա որոշել: Շեքսպիրի ուսմանտիկական ընկալման  
չըջանում, երբ իսկապես չէր գիտակցվում տարբերությունը դա-  
սական ուսմանտիկմի և ուսնեսանայան ուսալիզմի միջև, Չմշկյանը  
չէր կարող գտնել միջոցը: «Ամեն մի ուրիշ թատրոնական գրվածքի  
համար, – գրում է նա, – կարելի է վճռել ասելով «վերցնենք և խա-  
ղանք», բայց Շեքսպիրի պիեսաների մասին չի կարելի ասել»<sup>158</sup>:

Անտոնիոյի դերին Չմշկյանը մեծ նշանակություն չի տվել, չի  
էլ խոսում դրա մասին: Հավանաբար չի նկատել, որ նա է հեղինակի  
հերոսը՝ Վենետիկի վաճառականը, չի նկատել բարոյական այն  
եյակետը, որ հասցնելու էր «Քանդած օջախի» Օսեփին: Մինչդեռ  
Շայլոկին նա համարում է «հսկա հերոս»: Իր անձնական նկարագրով  
և ազգային ու սոցիալական զգացմունքներով հակված էր բեմում  
ներկայացնելու խաբված և անարգված մարդու կոփվը, կյանքի փա-  
կուղիներում ըմբոստացողի վիճակը: Շրջանցելով բարոյական նա-  
հատակի գաղափարը, որ Անտոնիոն էր, նա փորձում է վերար-  
տադրել Շայլոկի դերի մեկ կողմը՝ «հրեայի սարսափելի դրությունը  
քրիստոնյաների շրջանում և նորա սաստիկ վրեժխնդրության ծարա-  
վը»: Սա «Վենետիկի վաճառականի» այն ժամանակվա ըմբռնումն  
է, որ շարունակվեց նաև 80-ական թվականներին: Ազգային անհու-  
սությունից ծագող չարություն, ցեղային վրեժ: Բայց Շեքսպիրի  
ուրվականը թույլ չէր տալիս այդ միակողմանի մոտեցումով խաղալ  
ամբողջ պիեսը: Ուստի, մեզ թվում է, որ նա այդ պատճառով ընտրել  
է միայն հատվածներ, հավանաբար ոչ շեքսպիրյան դերասանի  
հավակնությունը, որ նա երբեք չունեցավ: Նա մեծ նշանակություն  
է տվել այն տեսարանին, որտեղ «Շայլոկը տաքացած սրում է յուր  
դանակը»: Շայլոկի դանակը համենայն դեպս Սամելի արդարության  
սուրը չէր: Նույն վրիժառություն կրքով է նա խաղում դատարանի  
տեսարանը: Թատերախոսը գրել է. «Մտավ Շայլոկը և այնպես սկսեց  
կատաղած խոսել դատավորների հետ, որ ես զարմացա Դոփի համ-

բերություն վրա»: Չլինելով Չմշկյանի լավագույն դերերից, Շայլոկն  
այնուամենայնիվ ընդունվել է և տասնչորս տարի մնացել նրա խա-  
ղացանկում: Այս դերակատարման գնահատողներից էր Սպանդար  
Սպանդարյանը: «Պարոն Չմշկյանի լավ դերերից է, – գրում է նա: –  
Թեպետ և պարոն Չմշկյանը յուր դերը լավ ուսումնասիրել է և լավ  
ըմբռնել է և լավ էլ կատարում է, բայց յուր անցյալ Շեյլոկներից  
այս անգամվանը հետ մնաց, որովհետև կրկին ընկավ չափազան-  
ցություն մեջ, այնուամենայնիվ պիտի ասենք, որ պարոն Չմշկյանը  
որոշ տիպ է ներկայացնում»<sup>159</sup>: Տիպականացումը Չմշկյանի համար  
միշտ եղել է սկզբունք, թեպետ դրա կոնկրետ կերպը Շայլոկի դերում  
չենք պատկերացնում:

Չմշկյան դերասանին միշտ առաջ է մղել մի ասպետական ոգի,  
համառություն և հետևողականություն: Լինելով ընդունից  
պարզ ու անըջահայաց մարդ, չսիրելով թաքուն մտքեր, անորոշ,  
երկդիմի հարաբերություններ, միշտ ատելով կեղծիքը և կեղծավոր-  
ներին, պարտվելով կուլիտային ինտրիգներում, տուժելով նյութա-  
պես, անհասցելթ ներկայացումների դեպքում սեփական գրպանից  
վճարելով դերասաններին, երբեք չի բռնել նահանջի ճանապարհը:  
Չմշկյանի բնավորության այս գծերը երևում են նաև բեմական  
վիճակների նախասիրություններում: Նա դժգոհ էր Մասիսյանի  
դերից («Նաթաբալա») այն պարզ պատճառով, որ նրա բարոյական  
դեմքն անորոշ էր, նպատակը փոքր ու տարտամ: «Այդ դերը այն-  
չափ աննշան էր, – գրում է նա, – որ այդ ներկայացումից հետո  
հեղինակի համար դարձավ քար գայթակրողության: Թեև նա փոփո-  
խեց վերջերում խեղճ Մասիսյանցին, այսուամենայնիվ, հակառակ  
հեղինակի ցանկությունը, նա մնաց միշտ անորոշ և աննշան ինչ,  
թեպետ Սունդուկյանը կամենում էր նորան հսկա Գարասիմ Յակու-  
լիչի հետ միասին մեկ լուծ քաշել տալ»<sup>160</sup>: Չմշկյանն այս կերպարը  
չի համարում սոցիալապես նշանակալից, չի ընդունում մարդկային  
այդ տեսակը որպես հերոս: «Ես միշտ հակառակ էի այդ մտքին, –  
ասում է, – և միշտ պնդում էի, թե այն շրջանում, որտեղ հզոր  
Պարասիմ Յակուլիչը ինչ ուզում՝ անում է, միայն Մասիսյանցի  
նման աննշան և թույլ բնավորության տեր երիտասարդները կարող  
են շրջել»<sup>161</sup>:

Ազգային թատերագրության մեջ չգտնելով հերոսի ուսալիս-  
տական տիպ, Չմշկյանն ընտրում է ուսմանտիկական մի դեր՝ ժամա-

նակին ամենաշատ խաղացվող Դոն Սեզարը, աղքատացած իսպանական գրանդ, հեզնական, անպատկառ, հանդուգն, խիզախ, մեծահոգի և բանաստեղծական, սրամերկ ասպետ, պճնված ցնցոտիով՝ Ֆրեդերիկ Լեմեթրի գյուտը: Արևելահայ թատրոնի ազգային ոճի հետ ոչ մի աղբյուր չունեցող այս պիեսը համարվում է հերոս որոնող Չմշկյանին: Կատարման ոչ մի մանրամասն հայտնի չէ, բայց, կարծում ենք, որ Չմշկյանը չէր կարող չտեղայնացնել այս արևմտյան «լոթի պատարնուն»: Կրեչինսկուն տեղայնացնողը, Մոլիերին թիֆլիսի բարբառով խաղացողը, «Օթելլոն» բարբառային տարբերով թարգմանողը նման մի բան պետք է աներ այստեղ էլ: Իտալական օպերայի դեկորներով շրջապատված, իսպանական երաժշտություն հնչեցնող նվագախմբի և բալետի պարողների ու պարուհիների շքեղ ընկերակցությամբ նա խաղում է Պոլսի բեմում հաջողությամբ պսակված Հովհաննես Աճեմյանի այս դերը, ծափահարվում ու գովեստներ ստանում: «Պարոն Չմշկյանը, — գրվում է թերթում, — որ ներկայացնում էր Դոն Ցեզար դը Բագանին և էր կատարելապես իր դերում»<sup>162</sup>:

Ինչ տպավորություն էլ թողնեին թարգմանական ուսմանտիկական խաղացանկի դերերը՝ ոչ միայն Դոն Սեզարը, այլև Էռնանին (Հյուգո՝ «Էռնանի» >), Անջելոն («Անջելո»), Ֆրեդինանդը («Խարդավանք և սեր»), Մարկիզ Պոզան («Դոն Կարլոս»), Սյուլիվանը («Սեր և նախապաշարմունք»), նույնիսկ Ջորդանո Բրունոն (Ա. Մյուլլեր՝ «Գալիլեյի կյանքը»), որ ավելի մոտ է Չմշկյանի բարոյագաղափարական ծրագրերին, նաև Օթելլոն, որպես առաջին դերակատարում հայ բեմում, նրանցով չէր որոշվելու 60–70-ական թվականների մեր առաջատար դերասանի առաքելությունը: Դրանք թերևս գույներ են ավելացնում նրա դիմապատկերին: Չմշկյանի համար էականը ազգային տոնի ու կեցվածքի որոնումն էր: Օթելլոյում էլ նա այդ փորձին է մղվում, իր Ֆրանսերենից կատարած թարգմանություն մեջ բարբառային տարրեր ներմուծելով: Հավանաբար, ձգտելով արտահայտել օտար մարդու՝ արևելյու ողբերգությունը եվրոպացիների մեջ, Չմշկյանը փորձել է կողորիտ տալ նրա խոսքին:

Օթելլո. <...> Լավ նշան չէ, էդ աղլուխը մեկ բոշի կին, մարդու սրտի խորհուրդը իմացող կախարդ կին տվել էր իմ մորը...

Դեզդեմոնա. Օհ, եթե այդպես է, երանի օրումս տեսած չլնեի էդ աղլուխը...

Չմշկյանը գիտեր «Թաշկինակ» բառը. նրա լեզվական կուլտուրան բավական բարձր էր, ինչպես վկայում է «Հիշատակարանը»: Դեզդեմոնան կրկնում է ամուսնու համար խորհուրդ ու աշխարհ նշանակող բառը և խոսակցությունը շարունակում է ուրիշ լեզվով.

Դեզդեմոնա. <...> Հասկանում եմ, դու խորամանկություն ես բանեցնում, որ հետ գցես իմ խնդիրը: Աղաչում եմ, հետ տուր Կասիոյին իր պաշտոնը:

Օթելլո. Գնա, գտի էն աղլուխը, ես ինձ կորցնում եմ:

Դեզդեմոնա. Խնդրում եմ, Կասիոյի վրա խոսանք:

Օթելլո. Ա՛ղլուխը...<sup>163</sup>:

Չմշկյանը չի սիրել միապլան ու միանշան դերեր, հատկապես միողորամային չարագործների: «Ճաստւյաճյանը հեզնորեն ժպտալով ինձ բացատրում էր, — պատմում է նա, — որ ես հակառակորդի դերի նշանակությունը չեմ հասկանում»<sup>164</sup>: Եվ պետք էլ չէր հասկանալ: Չմշկյանը բոլոր դերերում փնտրել է վիճակի բացատրություն, վճռի արդարացում և անպայման անցման կետ, գործող անձի վարքագիծը փոխելու, խառնվածքի ու բնավորության մեկ այլ գծով դրսևորվելու հնարավորություն: Նա այս էր հասկանում դերի ուսումնասիրություն ասելով: Եվ այդ առումով է նրան հետաքրքրում Ռիչկլիեի դերը Բուլվեր Լիտտոնի հայտնի պիեսում: Լյուդովիկոս 13-րդի առաջին մինիստրը, հզորացնելով թագավորի իշխանությունը, հանկարծ զգում է, որ ընկել է իր դիրքից, երբ ներումն է խնդրում թագավորից դատապարտված մի ասպետի համար և ստանում լուռ մերժում: Չարմանքի, բողոքի ու անօգնականություն այս կետն է հետաքրքրում դերասանին: Ահա Չմշկյանի նախասիրած բեմական վիճակը: «Պարոն Չմշկյանը, — գրում է Ամերիկյանը, — սկզբից մինչև վերջ ուսումնասիրել էր իր դերը: Միևնույն տեսարանում չորրորդ գործողության մեջ, որ հաջող(վ)եց ուսանողն ներկայացման մեջ պարոն Իզմայիլովին, միևնույն տեղում պարոն Չմշկյանը հիացրեց հասարակությանը. էն մոնոլոգը, որ նա կարդում է Լյու-

դովիկոս 13-րդի առաջ, երբ նա խնդրել էր ներողություն կավարել  
դը Մուրայի համար, և նա... Լյուդովիկոսը երեսը շուռ էր տվել:  
Այդտեղ այդ ծեր և նիհար մարդը, այդ իշխանությունից ընկած  
մինիստրը (Ռիչելյոն) բողոքելով Լյուդովիկոսին իր հեղափոխական  
բռնության համար, էդ տեղում, ասում ենք, պարոն Չմշկյանի խաղով  
Ռիչելյոն մեր աչքին ավելի բարձր և ավելի մեծ երևեցավ, քան թե  
այն ժամանակ, երբ իշխանության մեջ փայլում էր և կացնի հար-  
վածներով էր վերջացնում յուր հակառակորդների գլուխը»<sup>165</sup>:

Եվ այսպես, աստիճանաբար Չմշկյանը միտք է տալիս Սուն-  
դուկյանին՝ ստեղծելու իր համար ոչ թե գաղափարներով, այլ դրու-  
թյամբ բողոքող հերոսի դեր: Այդ հերոսի բնավորության կերպը  
Սունդուկյանի համար հատկավում է, երբ տեսնում է Չմշկյանի  
Շամիրը՝ Մոլիերի «Բռնի ամուսնություն» տեղայնացված տարբե-  
րակում՝ «Վուր տրաքվիս, պիտի պսակվիս»: Ըստ Մոլիերի, Ալսիդը  
մենամարտի է հրավիրում Սգանարելին, եթե նա չամուսնանա  
Դորիմենի հետ: Փուլիսյանի փոխադրության մեջ Ալսիդը դուրս է  
բերված որպես «Կոլոլ թաղի քուչաբանդի (խաչմերուկի – Հ. Հ.)  
պաժարնի Շամիր»: Սա գիշերով փողոցի անկյունում կանգնեցնում  
է Սգանարել-Մեքոյին, թե «ինձ գիժ Շամիր կոսին»:

Մեկքո. Ղարաո՛ւլ...

Շամիր. Մի բղավի, թե չէ էս նմուտիս մորթեցի:

Մեկքո. Ղարաո՛ւլ... էս մունդրեկ տիղը համ մուլթն է, համ էլ  
մարթ չէ անց կենում:

Շամիր. Սուս, թե չէ ոչխրի պես մորթեցի...<sup>166</sup>

Չմշկյանի՝ իր խոսքերով ասած, այս «մեկ չնչին դերակատարու-  
թյունը», որ կարծես հիշեցնում է Դոն Սեզարի տեսարաններից մեկը,  
գալիս է վերջապես ամբողջացնելու դեռ հղացվող Պեպոյի կերպարի  
բեմական պատկերացումը՝ դերասանի բարձրահասակ, մի քիչ  
կուսացած, լայնաքայլ և կողքից նայող կերպարանքով: «Բո հագուս-  
տը, դեմքը, շարժվածքը, խաղը, ձայնը այդ դերի մեջ, – գրում է  
նա Չմշկյանին, – հանկարծ մտքումս ծագեցրին հարց թե՛ ինչպես  
կվարվեր Շամիրի նման մարդն այնպիսի դեպքում, երբ մեր հարստա-  
հարողներից մեկը փող պարտ լիներ նրան և չկամենար ձանաչել իր  
պարտքը»<sup>167</sup>: Իհարկե «քուչաբանդի Շամիրը» Պեպո չգարձավ, այլ

մարմնավորվեց Կակուլիի տիպում: Իսկ Պեպոյի դերը, մշակվեց ըստ  
Չմշկյանի իրական բնավորության և բեմական նախասիրության:  
Դերակատարման որևէ նկարագրություն կամ մանրամասն չունենք,  
բայց մեզ հայտնի է Սունդուկյանի խոսքն ուղղված Չմշկյանին.  
«Դու տվիր նրան շունչ և կենդանություն. քո խաղը գերազանցեց  
գրվածքից»<sup>168</sup>:

Իմանալով, ուրեմն, պիեսի ստեղծման պատմությունը, հեղինա-  
կի բարձրաձայն մտածելն ու հորինելը դերասանի հայացքի տակ,  
դերը պետք է ընդունենք որպես դերասանի անհատական բնավորու-  
թյան անդրադարձը: Հեղինակը կենցաղային կերպար չի նախա-  
տեսել և, ինչպես ինքն է ասել, մղվել է որոշ իդեալականացման:  
«Եթե պարոն Չմշկյանը, – գրում է Արծրունին, – բնական չի խաղում  
անգամ, նա իմ կարծիքով այնպես է խաղում Պեպոյի դերը, ինչպես  
հարկավոր է, որ նա խաղացվի, որ այդ հասարակական անձնավոր-  
ությունը իրան շրջապատող շրջանից փոքր-ինչ բարձր լինի»<sup>169</sup>:  
«Դրոսբայի» թատերխոսի կարծիքով, Չմշկյանի Պեպոն եղել է  
ճշմարիտ ու արդարացված: «Չմշկյանն իսկական արտիստ է, – գրում  
է նա, – վարպետության հասած և փորձված արտիստ, որը կարծես  
կենդանի հոգի էր դրել Պեպոյի դերի մեջ: Նրա շարժումները, գլխի  
պահվածքը, ամեն ինչ իսկական թիֆլիսեցի կինտո էր հիշեցնում»<sup>170</sup>:

Կարճ մի նկարագրություն տվել է Դերենիկ Դեմիրճյանը,  
1895 թ. տպավորությանը: Նա կարծել է, թե բեմ է մտնելու գոտին  
ամուր ձգած մի «ղարաչուխալի», բայց պարզվել է, որ հին Պեպոն  
այդ չէ. «նա ավելի համեստ մշակի էր նման, քան քեֆ անող կին-  
տոյի: Նրա բոլոր շարժումները, խոսվածքը, բռնվածքը նկարում  
էին մի մարդ, որ կաշկանդված է ծանր աշխատանքով և ընտանիքի  
հոգսերով: Նա իր տխուր դեմքով և ձայնի ինտոնացիայով ոչ միայն  
պայքարում էր Ջիմզիմովի դեմ, այլև բողոքում էր, տրտնջում այդ-  
պիսի կյանքից»<sup>171</sup>: Այս տպավորությունը հուշում է կարծես ընկճվա-  
ծության պատկեր, թերևս ոչ 70-ական թվականների խաղը:  
Չմշկյանն այդ ժամանակ եղել է հիսունութ տարեկան, գրեթե դուրս  
բեմական ասպարեզից, մենակ, դառնացած ու վատառողջ: Բայց  
գիտենք, որ դրանից հինգ տարի հետո՝ 1901 թ. նա ծափահարվել է  
իր պատվավոր դերում, և Սունդուկյանը դարձյալ նրան է համարել  
անգերազանցելի: Դա միայն Սունդուկյանի կարծիքը չէր, ոչ էլ  
սոսկ հեղինակի շնորհակալության տուրքը առաջին Պեպոյին: Այդ

նույն ժամանակ Չմշկյանի Հետ Գիքո խաղացող Գրիգոր Ավետյանը գրել է. «Չմշկյանը թե արտաքինով և թե մանավանդ խաղով իսկապես աննման Պեպո էր: Նրանից Հետո շատերին եմ տեսել «Պեպոյի» մեջ այդ դերը կատարելիս, շատերի Հետ եմ խաղացել, սակայն թող իմ սիրելի ընկերներն ինձանից չնեղանան. Չմշկյանի Պեպոն մի առանձին հրաշալիք էր, բնական, լի մոմենտներով, մանավանդ մենախոսությունների ժամանակ մարդու սիրտը դառնությամբ ու վրեժխնդրությամբ էր լցվում դեպի Զիմզիմովները»<sup>172</sup>:

Այս կարծիքին են բոլոր ժամանակակիցները՝ սկսած Հեղինակից, առաջին ներկայացման հուշարարից մինչև XX դարասկզբի դերասաններն ու քննադատները: Բայց այն իրողությունը, որ Չմշկյանը ֆիզիկապես ծերացել է ու ընկճվել ժամանակից շուտ, նկատել են բոլորը և խոսել այդ մասին ցավով: 1886 թ. Չմշկյանը քառասունինը տարեկան էր, և նրան համարում էին ծեր: «Ծերությունը բավական ազդել է Պեպոյի համար ծնված հայ դերասանի վերա, — գրում է Շիրվանզադեն: — Այդ է դուցե պատճառը, որ նա այլևս այն Պեպոն չէ, ինչ որ էր առաջ: Բայց և այնպես նա միակ Պեպոն է»<sup>173</sup>:

Այն կեցվածքային ու հավակնոտ Հերոսը, որ XX դար է հասել ավանդականի անվան տակ, ոչ ավանդական է, ոչ էլ կապ ունի Սունդուկյանի ու Չմշկյանի մտահղացման հետ: Պեպոյի կեղծ-նոմանտիկական աղավաղումը գալիս է 90-ական թվականներից: Սունդուկյանը գիտեր, թե ում համար է գրել այդ դերը, լավ էր հասկանում նրան, հետևում էր ամեն մի քայլին, որպեսզի դերասանից մի նոր կերպար դուրս բերի: Եվ դուրս բերեց այդ նոր կերպարի մի նոր անհամաձայնողական դեմք: Իրենց հարաբերությունների լարված շրջանում (1874 թ.) Չմշկյանի համար գրեց «Քանդած օջախը»: Օսեփի դերը նախատեսում էր բարոյական պայքարի նույն ասպետին՝ կյանքի այլ հանգամանքներում և ընկերային այլ վիճակում:

«Այդ պիեսայի գլխավոր դերը, — պատմում է դերասանը, — գրված էր ինձ համար, և ես կարծում էի, որ առաջին ներկայացման համար Հեղինակը չի համաձայնի առանց իմ մասնակցությունից տալ այդ խաղը: Բայց իրողությունը կատարվեց, և ինձ հաջողվեց միայն երկու տարի հետո խաղալ այդ պիեսան մեր խմբի ուժերով»<sup>174</sup>: Գրիգոր Արծրունին համեմատություն մեջ դրեց Ալեքսանդր Բիշմիշյանի և Չմշկյանի դերակատարումները: Նա գրում է. «Պարոն

Բիշմիշյանի Օսեփը բողոքող է, այո, բայց նա այնպես է բողոքում անբարոյական հասարակության դեմ, որին ինքն է պատկանում, որ նրա բողոքը ոչ թե կովող հերոսի բողոք էր, այլ ավելի գանգատի նման էր»: Այդ չէ Օսեփը: «Պարոն Չմշկյանը, ինչպես սպասում էինք, մարմնացրեց Հեղինակի գաղափարը. նրա ձայնի մեջ բացի, երբ նա բոլորովին հաղթված է, ոչ մի անգամ լացի Հնչյուն չէ լսվում, <...> նրա ամբողջ անձի մեջ երևում է ուժ, սառնություն, նա չէ ճնշվում բարոյապես իրան անտանելի շրջանից, բայց դառն կերպով ցույց է տալիս, որ ինքն զգում է, թե իր կոնվլե հասարակության անբարոյական հոսանքի դեմ ապարդյուն է»<sup>175</sup>:

Մինչև 70-ական թվականների վերջը Չմշկյանը թիֆլիսահայ բեմի առաջատարն էր, նրան տոն տվող, դեմքն ու ուղղությունը որոշող արտիստը: Այս շրջանում նա խաղացել է մոտ վաթսուներեք բնույթի դերեր՝ պատմառոմանտիկականից մինչև կինոգալային, ռոմանտիկականից հոգեբանական և մելոդրամային: «Փորձերը մեզ ցույց են տալիս, — գրել է Սպանդար Սպանդարյանը, — որ պարոն Չմշկյանը այն հազվագյուտ դերասաններիցն է, որոնք մի որոշ բարձրության հասցրած ամեն տեսակ միմյանց հակառակ դերեր, տիպեր, բնավորություններ հաջողությամբ կարողանում են ներկայացնել, և այդ ամեն դերասանի բան չէ»<sup>176</sup>: Ահա Չմշկյանի դերասանական Հնարավորությունների մոտավոր սահմանները, Արշակ (Պեշիկթաշլյանի և Գալֆայանի պիեսներում), Աշոտ (Հեքիմյան՝ «Սմբատ Ա»), Սուբաթով և Բրիլիանտով («Էլի մեկ զոհ»), Սպանդար, Ժերոնիմո, Սոթանվիլ (Մոլիեր՝ «Ակամա բեիչկ»), «Բոնի ամուսնություն», «Ժորժ Դանդեն», Ժերոմ, Լեսյուրկ («Լիոնի սուրհանդակ»), Հենրի 8-րդ («Կատրին Հովարդ») և Հերոսական-ռոմանտիկական դերեր՝ Կարլ Մոոր, Ֆերդինանդ, Մարկիզ Պոզա, Հետադայում՝ 80-ական թվականների սկզբին՝ Նելկին («Կրեչինսկու հարսանիք»), Սկայագուր («Խելքից սլատուհաս»), Լյուբիմ Տորցով (Օստրովսկի՝ «Աղքատություն արատ չէ») և այլն: Հայ հասարակությունն ապրում էր ռոմանտիկական սպասումների շրջան, «Մշակը» սկսել էր գրական ասպարեզ բերել Բաֆֆուն, նույնիսկ իրատես Արծրունին չէր պատկերացնում իր ազատամտական գաղափարների իրական հեռանկարը: Բայց Չմշկյանի գրական ու բեմական կեցվածքում չենք նկատում ռոմանտիզմ: Նա շատ է սթիպի իր բեմական ձգտումներում, չի շփոթում նյութն ու գաղափարը, պատ-

րանքն ու իրականությունը, բեմական լարումն ու գեղարվեստական զգացմունքը:

Չմշկյանը «Հիշատակարանում» փոքր նշանակություն է տալիս իր դերասանական անձին, և ստեղծվում է այն կարծիքը, թե նա առանձնապես սպավորիչ դերասան չի եղել: Թյուրիմացություն: Մինչև 80-ական թվականները խաղացած վեց տասնյակի հասնող դերերից Չմշկյանը հիշատակում է հազիվ տասը թերևս ամենախաղականները իր դավանած ուղղություն առումով: Նա միշտ մնացել է այն կարծիքին, որ չի կարողացել իրականացնել «հայ թատրոնի գաղափարը», որ դա մնացել է սոսկ ձգտում: Սա արվեստագետի վերաբերմունքն է սեփական գործի հանդեպ:

Ազգային միասնական քեմ ստեղծելու միտքը դեռևս 60-ական թվականներին Չմշկյանի հայացքն ուղղել է դեպի Պուլխ:

1879 թ. գարնանը Չմշկյանը նամակագրություն է սկսել Ադամյանի հետ, որի մասին գիտեր Ամերիկյանի նամակներից ու պատմածից: Եվ ահա նորակազմ «Թատրոնական կոմիտետի» հանձնարարությունը մեկնում է Պուլխ և բերում իր հետ Ադամյանին և Աստղիկ ու Միրանուշ Գանթարճյաններին: Թիֆլիսից բացակայելու ժամանակ նրա ընտանիքում պատահեց ծանր դժբախտություն. անսպասելի հիվանդությունից վախճանվեցին երկու զավակները: Չմշկյանը հոգեպես խորտակվեց: Ստեղծագործական լարը խզվեց նրա ներսում և այլևս չվերականգնվեց: Նա քառասուններու տարեկան էր, բայց վշտից նրա դերասանական կամքը թուլացավ: Դերասանն արագ ճերմակեց, կռացավ, և հաղթանդամ Պեպոն դարձավ մանրաքայլ: Չմշկյանը ուժ գտավ բեմ ելնելու երիտասարդ Ադամյանի հետ և նրա սենտիմենտալ պոռթկումների արվեստի կողքին դնել առարկայական ռեալիզմ, բայց ոչ հուզական թափ:

Չմշկյանի աստղը թեքվել էր:

Ադամյանի արվեստով հիացած Սպանդար Սպանդարյանը ուշադրություն էր հրավիրում Չմշկյանի ռեալիզմի վրա: Թեոդոր Բարրիերի «Փարիզի աղքատներ» մելոդրամայում Չմշկյանը խաղում էր Պեպոյին ու Օսեփին համախոս մի դեր՝ Բլանդրոգ: Անշահախնդիր, կյանքի հարվածներից հոգեպես չխաթարված մի մարդ է սա, որ հետամուտ է ինչ-ինչ իրավական փաստաթղթերի և մի բարդ կծիկ է քանդում՝ կործանումից փրկելու համար մի հարստահարված ու հալածված ընտանիքի: Ժամանակին տարածված թեմա, և լարված

գրամատիկական սյուժե, իսկ արդարությունն ի հայտ բերելու պարտքն իր ուսերին է առել կյանքից անձնական սպասելիք չունեցող, աշխարհի բանն իմացող մի մարդ: «Այդ երեկոյան, — գրում է Սպանդարյանը, — պարոն Չմշկյանը (Բլանդրոգ) իր դերումն էլ այն Չմշկյանը չէր, որին մենք սովորել էինք տեսնել, այլ բոլորովին ուրիշ մարդ, ուրիշ տիպ՝ մի մարդ, որ կյանքի դառն խնձորից կծել է, որի համար մնայուն ոչինչ չկա աշխարհում, ամեն բան փոխվում է կյանքում: Մի մարդ, որի համար ամեն բան մեկ է աշխարհումս, ամեն տեղ մնում է նա առանց իր բնությունից, իր սովորություններից, իր հումորից մի բան պահպանելու, <...>: Բայց սա նույն քանդվող «օջախի» թեման է, և Չմշկյանը ձգում է Օսեփի դիժը, այս անգամ ոչ տեղային պլանով՝ ֆրանսիական դրամայի շրջանակում: «Պարոն Չմշկյանը, — շարունակում է Սպանդարյանը, — կատարեց իր դերը շատ լավ և շատ բնական: Թե որչափ հիացած էր և գոհ էր հասարակությունը նրա այդ երեկոյան խաղից, երևում էր այն անընդհատ ծափահարություններից, որոնք հետևում էին ամեն անգամ պարոն Չմշկյանի խաղին»<sup>177</sup>:

Բեմ հրավիրել տեղացի՞ դերասանին, ընդհատելով այցելու դերասանի խաղը: Հանդիսականը չգիտակցեց, թե ինչ «ծառայություն» էր մատուցում իր դերասանին:

«Փարիզի աղքատները» կրկնվեց անմիջապես երկրորդ օրը՝ նոյեմբերի 12-ին, և այդ երեկոն ճակատագրական եղավ Չմշկյանի համար: Հանդիսականների մի խումբ սուլոցով ու ոտքերի դուխյունով գիմափորեց Չմշկյանի մուտքը: Չմշկյանը մոլորվեց: Նա մի կերպ ավարտեց առաջին գործողությունը և դադարեց կուլիսներում: Խմբի գիթեկոսը իշխան Նապոլեոն Ամատունին փորձեց հանգստացնել նրան մի գավաթ գարեջրով... Երեք օր անց թատրոնում խոսակցություններ էին պտտվում, թե Սունդուկյանն «ստացել է մի անստորագիր նամակ, որի մեջ առաջարկվում է նորան հեռանալ թատրոնական գործից»<sup>178</sup>: Ինտրիգը նաև Սունդուկյանի դեմ էր:

Ինչե՞ր տեղի ունեցան թատրոնի շուրջը և կուլիսներում, ... չբխանցում ենք: Այս մասին պատմում է Մանդինյանի «Հիշատակարան» և էականն ու սկզբունքայինը թողնում միություն մեջ:

Չմշկյանն իրեն պաշտոնապես դուրս հայտարարեց «Թատրոնական կոմիտետից», նաև թատրոնից: Նույն կերպ վարվեց նրա կիսը՝ Սաթենիկը: Լքելով դերասանական «կորպորացիան», նա



չհրաժարվեց սակայն «Հայ թատրոնի գաղափարից»։ Չմշկյանը պարտավորվեց ծառայել թատրոնին որպես «սիրող»՝ առանց վարձատրուելու։ Նա ծառայութեան մտով Կովկասյան բանակային վարչութիւնում և մերժեց թատրոնից ստանալիք դրամը։

80 – 90-ական թվականներին Չմշկյանը խաղացել է շատ դերեր՝ Սկալագուր («Խելքից պատուհաս»), Գլոստեր («Լիր արքա»), Պետրուչիո («Անսանձի սանձահարումը»), Օրգոն («Տարտյուֆ»), Միլլեր («Շիլլեր՝ ինարզավանք և սեր»), Տուչիլով («Պ. Նևեժին՝ «Ընկերակիցներ»), Բելիսարիոս («Շենկ՝ «Բելիսարիոս»), Վիրին («Ն. Կուլիկով՝ «Փոստակայանում»), ըստ Պուշկինի) և այլն։ 1886 թ., Շեքսպիրի ծննդյան 320-ամյակի առթիվ բեմադրել է «Օթելլոն» և խաղացել գլխավոր դերը։ Իսկ Պեպոն միշտ մնացել է նրա պատվավոր դերը։

Չմշկյանը մնում է 60–70-ական թվականների Հայ ռեալիստական թատրոնի խոշորագույն դեմքը։ 80–90-ական թվականներին նրան տեսնում ենք հիմնականում թատերական հրապարակախոսութեան և քննադատութեան մեջ։ Նա շարունակում է պաշտպանել ռեալիզմի և համախմբային թատրոնի գաղափարը։

#### ՍԽՀՐԳԱՏ ԱՄԵՐԻԿԱՆՆԵՐ<sup>179</sup>

Նա վերադարձավ Պուսից 1877 թ. աշնանը՝ սնանկացած ու հիվանդ։ Խնդրեց Գրիգոր Արծրունուն մի սենյակ տալ իրեն «Գալերեայի» ստորին հարկում, մերժում ստացավ և մտավ լրագրային պայքարի մեջ, հետևեցին ծանր, վիրավորական պատասխաններ։ Չմշկյանը զորավիգ կանգնեց իր գաղափարական ընկերոջը, մոռանալով ժամանակին նրանից ստացած վիրավորանքները։ Նա ներկայացումներ կազմակերպեց հիվանդ դերասանի օգտին։ Ամերիկյանը մի սենյակ վարձեց Ալեքսեյան փողոցում և անկողին ընկավ։ 1879 թ. փետրվարի 5-ին, առավոտյան նա ատրճանակի կրակոցով վերջ տվեց իր կյանքին։

– Շտապել է, – ասաց բժիշկ Քուչարյանը, – նա երեք օրից հետո պիտի մեռներ<sup>180</sup>։

Թերթի կարճ հաղորդումը և Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանի հրաժեշտի խոսքը<sup>181</sup> հասան Պուսիս. «<...> անմոռանալի վիշտ մ' է ինձ համար, – գրեց Աղաձյանը Չմշկյանին։ – Երանի թե չճանչնայի գինքը բնավ»<sup>182</sup>։

Ո՞վ էր այդ նշանավոր մարդը։

Մուշից գաղթած և «Ախալցխու քաղաքացի» դարձած, Ներսես Աշտարակեցու միջնորդութեամբ Ներսիսյան դպրոցում տնտեսական վերակացու կարգված, Հայոց նոր գրագետներից չճանաչված բանաստեղծ Հովհաննես Ամերիկյանի<sup>183</sup> «անառակ որդին» էր, ծնված 1843թ., աշակերտ Ներսիսյան դպրոցի, որ ցույց չտվեց աշակերտի վարք ու ջանասիրութիւն, «մուշակուիվներ» սարքեց, քիթ ու բերան ջարդեց, իրեն անվանեց Չաքուն և վտարվեց դպրոցից իր խռովարար, խենթ ու խելառ բնավորութեան պատճառով, տասնհինգ տարեկանում (1858 թ.), չստանալով երեք «զվկայական ուսման»<sup>184</sup>։

Հովհաննեսը մի ոտքով կաղ էր, երեսը «չոփուռ», շրթունքը հաստ։ Ընկերները նրան անվանում էին «կաղ դև»։ Հավաքարի սոցերքի աջ ու սարսափն էր և ուսուցիչների հոգեհառը։ Նա դպրոցում ձեռագիր հանդես էր հրատարակում, ֆելիետոններ գրում, տակը ստորագրում Չաքուն։ Դասընկերներից մեկի՝ հետագայում ճանաչված բժիշկ Միսաք Արամյանցի պատմելով՝ որտեղ կռիվ, տուրուղամոց, այնտեղ «Ամերիկյանցի վեհ հոգին»<sup>185</sup>։ Պոռչյանի պատմելով նա եղել է անտանելի սրամիտ. «մի այնպիսի խոսք կասեր, որ փորդ պիտի բռնեիր»<sup>186</sup>։ 70-ական թվականների սկզբին «Մշակում» տպագրված ֆելիետոններում ու մանր ռեալիկներում, որոնց բացառիկ նշանակութիւն է տալիս Ամերիկյանի կենսագիրը<sup>187</sup>, արտակարգ սրամտութիւն չի երևում, այլ սոցիալական հեզմանք, կյանքից վիրավորված մարդու դառնութիւն։ Նա մորը կորցրել էր մանուկ հասակում, քույրը՝ Անայիսը (ապագայում՝ դերասանուհի) հանձնրված էր հարուստ մի ընտանիքի խնամակալութեան, հայրն ապրում էր դպրոցի շենքում, ինքը՝ Հայտնի չէ որտեղ։

Չմշկյանը, որ նրա հետ ծանոթացել է 1863 թ. և քսանամյա երիտասարդին համարել բեմական բացառիկ ուժ, այդ բարձունքից է գնահատում նրա գրական ձգտումները։ «Ամերիկյանը, – ասում է նա, – սկսում է զբաղվել այն ժամանակվա նորածին հայ գրականութեամբ, որի պատվական ներկայացուցիչն էր «Հյուսիսափայլ» ամսագիրը»<sup>188</sup>։ Դպրոցից վտարվելու փաստը, որ հետագայում նրա թշնամիներն օգտագործել են, անվանելով դերասանին թերուս և սոփա, Չմշկյանն այլ կերպ է գնահատում։ Ի՞նչ էր եղել։ Աշակերտներն ըմբոստացել էին ի պաշտպանութիւն իրենց սիրելի

ուսուցչի նկարիչ Հովհաննես Քաթանյանի, որին տեսուչը՝ Դավիթ Արզանյանն ազատել էր պաշտոնից: Բանը հասնում է ծեծկոտուքի, կռվին միշտ մտում է ոստիկանությունը, և խռովության կազմակերպիչները, առաջին տեղում Չաքունը, հեռացվում են դպրոցից:

Բայց պարզվում է, որ դպրոցի միջանցքներում Չաքունը միշտ գործ ուներ... Ինչ-որ ամենօրյա այցելություններ, որոնց նպատակն էր անսպասելի բան՝ «թեատր» սարքել Շերմազանյան դարբասի «կոխտա գիմնազիստներին» օրինակով: Աշակերտ Միսաք Արամյանցի, թվաբանության ուսուցչի Սողոմոն Աբամելիքյանի օգնությամբ և հովանավորությամբ Սարգիս եպիսկոպոս Զալալյանի, ներկայացվում է Վանանդեցու «Միհրդատը»: «Գլխավոր դերը, — գրում է Արամյանցը, — պիտի կատարեր մեր պաժարնին, որին պարտական էինք այս ուրախությունը, Ամերիկյանը, որ հետո յուր խաղացած հերոսի անունով Միհրդատ կոչվեցավ»<sup>189</sup>: Այնուհետև խաղում են «Մեծն Ներսեսը», Կարենյանի «Շուշանիկը», և Չաքունը-Հովհաննեսը հայտնի է դառնում որպես դերասան Միհրդատ Ամերիկյան: «Ո՞վ չի հիշում Միհրդատ Ամերիկյանին, — գրում է Պոռյանը նրա առաջին ելույթի մասին: — Հանդիսականները ոգևորության գագաթնակետին էին հասել, ծայրե ի ծայր խուռն բազմությունը լի դահլիճը թնդում էր...»<sup>190</sup>:

1863-ին, արդեն հայտնի է, կազմվում է Պոռյանի խումբը և ընտրվում առաջին ներկայացման նյութը՝ Գալֆայանի «Արշակը»: «Անձամբ դիմեցի Ամերիկյանցին, — ասում է նա, — և հազար աղաչ-պաղատով հաճեցրի նրան հանձն առնել Դրաստամատի դժվար կատարելիք դերը, որ և կատարեց նա փառավորապես»<sup>191</sup>: «Կողքիս նստածներից մեկից ես դիտակ խնդրեցի, — այս էլ Չմչկյանն է պատմում, — և սկսեցի գննել Դրաստամատին. նա միջահասակ, փոքրինչ ծաղկատար խոժոռ կերպարանքով և կաղաքայլ երիտասարդ էր: Ես իմ չինովնիկություն բարձր կետից զգացի, որ երիտասարդի մեջ կա բեմական տաղանդ, որ կարող է զարգանալ հայկական թատրոնի բեմի համար»<sup>192</sup>: Հետագայում՝ Ամերիկյանի մահից հետո Չմչկյանը դարձյալ հիշում է այս դերակատարումը: «Հենց առաջին անգամ բեմ դուրս գալուց նա զրավեց ժողովրդի ուշադրությունը և համակրությունը յուր դերի որոշ և ազդու արտասանությունով և ուժեղ դիկցիայով: Չնայելով նրա մարմնի մեկ նշանավոր պակասությունը, մանավանդ դերասանի համար (նորա ոտի մեկը կարճ

էր մյուսից), հագիվ հագ կարելի էր նշմարել այդ պակասությունը բեմի վերա, որովհետև նա քայլում էր մեծ զգուշությամբ և երբեք չէր մոռանում ծածկել այդ պակասությունը հանդիսականներից: «Արշակից» հետո նա դուրս եկավ «Սամել» ողբերգության մեջ Վահանի դերում, որի մեջ նմանապես մեծ ընդունելություն գտավ»<sup>193</sup>:

Այս ներկայացումը, ըստ ժամանակի ճաշակի ու ըմբռնման, նաև ըստ վկայությունների, եղել է վերամբարձ, երգային, «ողբերգական առողանությունով» և բարձրաձայն, աղմկալից: «Դրաստամատի տիղը, — գրում է Տեր-Աղեքսանդրյանը, — Ամերիկյանցն էր, փուր դիփ լավ էր: Տիղ-տիղ նա լավեմեն էլ ուփրո լավ էր ասում», բայց, նկատում է նա, «էնենց էր բղավում, կոսիս թե ինքն ըլեր թաքավուրը»<sup>194</sup>: Գործին ու փորձին մասնակից Պոռյանը, սակայն, նկատել է դերասանի կատակերգական հակումը. «Իրավ է, «Արշակ Բ-ի» մեջ Ամերիկյանցը ողբերգական դեր միայն կատարեց, բայց փորձերի ժամանակ և հեգնական կետերում արտահայտվեց, որ նա միաժամանակ և ողբերգակ է և կոմիկ»<sup>195</sup>: Նույն մտքին է եղել Չմչկյանը. «Այդ երկու համարյա թե միատեսակ դերերը (Դրաստամատ, Սամել — Հ. Հ.) փորձելուց հետո տաղանդավոր դերասանը վճռել էր յուր մեջ, որ նա ընդունակ է միայն ողբերգական դերեր կատարելու, բայց հետագա հանգամանքները ստիպեցին թե նորան և թե հանդիսականներին փոխել այս կարծիքը»<sup>196</sup>:

Եվ այդ աստիճանաբար հասունացող կարծիքը հրապարակ եկավ հանկարծ Ֆելիետոնային ոճով, թատերական քննադատությունը հատուկ չափազանցումներով: Պոլսում էքջանով ու Արուսյակ Փափաղյանով հիացած Ալեքսանդր Երիցյանը, տեսնելով «Սանդուխտի» թիֆլիսյան բեմադրությունը, վճռեց, որ արևելահայ դերասանները հեռու են ողբերգության ու ողբերգականի սահմաններից: «Էն ի՞նչ էր պարոն Ամերիկյանցի հալը Սանատրուկի դերը կատարելիս, ահագին խուռն բազմություն դրամա կամ ողբերգություն տեսնելու էր եկած, բայց և այնպիսի ծիծաղ էր բարձրացնում, որ կարծես Սանատրուկի փոխանակ Կյուկյու աղբարն էր իր առաջը, ի՞նչ ողբերգության կամ ի՞նչ դերասան, ես կարծում եմ, որ այս պարոններն երբեք չեն կարող առանց Պոլսո էքջանի յուր գնալ <...> էքջանի ու Ամերիկյանցի մեջ երկու Սև ծով է փոփած»<sup>197</sup>: Քննադատում է թարգմանություն լեզուն՝ «քար ճաքեցնող բառերը,

որոնք խաղին ժայռերի կամ նզովքների ձև են տալիս, մոլորակներ, շանթեր, տարտարոսներ և այլն»<sup>198</sup>: Ներկայացման բոլոր թերու-թյունների կենտրոնում նա դնում է Ամերիկյանին:

Ոչ մի հայ դերասան դեռ չէր ենթարկվել նման քննադատու-թյան: Թվում է՝ բեմից դուրս մի պատճառ թատերախոսին մղել է անհավուրդ պարսավանքի: Բայց որքան միտումնավոր, նույնքան էլ ճշմարտացի են այս խոսքերը: Ամբողջ թատրոնն էր բարձրագույն ու «մեծամեծ սխալներով» լի: Չմշկյանը, որ այս ներկայացման մեջ խաղացել է Երվանդի դերը (Երիցյանը նրա մասին ասում է՝ «հոգիով խաղաց»), Ամերիկյանի և Սուքիասյանի հետ սկսելու էր «երկար վիճաբանություն թատրոնական արհեստին վերաբերող»: Ամե-րիկյանը շատ շուտով դառնալու էր Չմշկյանի հետևորդը և պատմա-հայրենասիրական դրամաներում փոխելու էր իր տոնայնությունն ու կեցվածքը: Երիցյանի քննադատություն հետ հետագայում համա-ձայնել է Չմշկյանը: «Ամերիկյանին չեն հաջողվել երկու դրա-մատիկական դերեր, — գրում է նա, — այն է Սանատրուկ արքայի դերը «Սանդուխտ» անվանված ողբերգությունում և Կարլոս Ե-ին՝ «Էռնանի» պիեսայում: Դրա պատճառն էր առաջինում դերի անբնականությունը, իսկ երկրորդ դեպքում դերասանի այն ժամա-նակվա դեռահասությունը և գուցե մեկ կողմից դերասանական ամբողջության (ensemble) թուլությունն էր...»<sup>199</sup>:

Դերասանական արվեստի պատմությունը ցույց է ավել, որ երբեմն ծայրահեղ, նույնիսկ միտումնավոր քննադատությունն է որևէ բան փոխել արտիստի կյանքում: Այդպես եղավ և Ամերիկյանի հետ: Նա փոխեց իր ճանապարհը, պատահեց, որ ինքն էլ (սա բացա-ռիկ դեպք է) գրեց իր դեմ Չաքուճի անունից և դարձավ կատակեր-գական ու սուր բնութակերպ դերերի անգերազանցելի վարպետ: Ավելին, նա վերադարձավ պատմահայրենասիրական դրամային բոլորովին փոխված ու կատարելագործված: «Ինչքան նա վսեմ էր և աննման «Արչակ Բ»-ի մեջ Դրաստամատի դերում, «Սամելի» մեջ Վահանի դերում, միևնույն ձևով վսեմ և աննման էր կոմիկա-կան դերերում»<sup>200</sup>: Սա արդեն Չմշկյանի անաչառ ու վստահելի խոսքն է:

Կատակերգակ և բնութակերպ դերասանը բացահայտվեց Տեր-Գրիգորյանի «ժլատով»: Ժլատի համամարդկային դիմակը նա կոնկրետացրեց ու կենդանացրեց թիֆլիսեցի մանր վաճառականի

պատկերով: «Ամերիկյանցի պատկերը, հագուստը, խոսելու ձևը, — գրում է Տեր-Աղեքսանդրյանը, — ոչ միայն ժլատի դադափար էր, այլ և դժվար երևակայելու ամեն կեղտոտություն ունեցողի պատ-կերն էր: Իբրև ժլատ նա ժլատ էր իր որդու հետ խոսելիս: Որդին ուղում է հասկացնել նրան մարդու պարտականությունները, նրա ականջումը չէ մտնում ոչինչ, որովհետև մարդու պարտականու-թյունները ճանաչելով, իր սիրած բնությունիցն էլ ձեռը պիտի վեր առնե: Ժլատ է նա դողողալով փող տալումը, փողի վրա խոսելումը, իր սնդուկի կողքեմեն չհեռանալումը: Առ հասարակ լավ ներկա-յացուց սա էն ժլատին, որին որ նկարագրել է «ժլատի» հեղինակը»: «Այդ պիեսայի մեջ, — գրում է Չմշկյանը, — Ամերիկյանը վերցրեց ժլատի դերը, որ սքանչելապես կատարելուց հետո համոզվեցավ, որ ոչ թե միայն ողբերգական դերասան է, այլ գլխավորապես երևելի կոմիկ»<sup>202</sup>:

«ժլատում» Ամերիկյանը տարվել է նաև ստեղծաբանական տա-րերքով, այնպիսի հավելումներ արել, որ տարակուսանքի ու չփոթու-թյան մեջ է գցել հուշարարին և զայրացրել հեղինակին: «Դերասանը պիտք է դերասան լինի դերի ներկայացման ժամանակը և ոչ թե հեղինակ», — ասել է Տեր-Գրիգորյանը<sup>203</sup>: «Հարկավոր չէր նրան դերը դիտենալ, — գրում է Պոռչյանը, — հերիք էր Ամերիկյանցին, եթե հագ-նեիր, դիցուք, Տեր-Գրիգորյանցի «ժլատ» պիեսում աղտոտ և հնոտի դիշերահանդերձը և կողին տալով բեմի վրա կանգնած, ձեռք ու երես շարժեր և ծոմոտներ, ամենքի աչքին կներկայանային թիֆլիսին քաջ ծանոթ և ատելի ժլատ անձնավորություններից մեկն ու մեկը, իհարկե, որին դերակատարը ուզեցել էր չեչտել, իրանց դաժան պատ-կերով և ամենքին զգվանք, հետն էլ ծիծաղ կհարուցանեին : <...> Ծիծաղը մինչև թուլացություն էր հասնում, եթե երբեմնապես դերը լավ չիմացած ժամանակ, տեղին ու հանգամանքին հարմար չեղում-ներ էր թույլ տալիս մեր Միհրդատը»<sup>204</sup>: Եեղումները հասցնում էին այնտեղ, որ հուշարար Գևորգ Աղիբեգյանը հրաժարվում էր հուշել նրան: «Ամերիկյանը կյանքի մեջ երբեք դեր չսովորեց կամ շատ քիչ սովորեց, — գրում է Պոռչյանը, — Վերջերումը նա այնպես ընտելացել էր բեմական գործին, որ շատ անգամ դերի բովանդա-կությունը միայն միտքը պահելով, հանկածախոս շայիւ աշուղի նման, նորից նոր էր շարադրում յուր ասելիքը»<sup>205</sup>:

Ամերիկյանի ստեղծաբանական տարերքը և՛ իր բնավորու-

թյունից էր, և՛ գալիս էր դրամատուրգիական նյութից: Տեր-Գրի-գորյանի մեկ-երկու օրում գրված պիեսները թելադրում էին նման մոտեցում: Իսկ Ամերիկյանն անսպասելի վիճակների էր հետամուտ ինչպես կյանքում, այնպես էլ բեմում և չէր կարող զսպել իր ստեղծարանական ազատությունը: «Մի բան դարձյալ արժանի է նկատողության, – գրում է Չմշկյանը: – Ամերիկյանը, որ սովորական խոսակցության ժամանակ չէր կարող մեկ-երկու խոսք ուղիղ արտասանել թիֆլիսի բարբառով, տեղական պիեսաների մեջ խաղալիս, բեմի վերա հնչում էին բառերը բուն իսկ թիֆլիսեցու նման»<sup>206</sup>: Նրա ստեղծարանությունը պարզ կենցաղային խոսակցություն չէր, այլ պիեսի միջավայրում ապրելու, հեղինակի ոճի ու ներքին ինտոնացիայի զգացողության նշան: Երբեմն անտարբեր լինելով խոսքային նյութի հանդեպ, նա ավելի շատ գործել է գրությունների տրամաբանությունը, բայց ոչ նախապես մտածված ու մշակված, այլ հանկարծահաս բնագոյով: Սա խաղի այն եղանակն է, որ գրությունները հասկանալի է դարձնում նաև լեզուն չիմացող հանդիսատեսին: Դրա կատարյալ օրինակներից է եղել Ամերիկյանի Կարապետը «էս էլ քի մոցիբլուֆին» պիեսում: «Կարապետի դերի մեջ պարոն Ամերիկյանը ներկայացրեց իսկ Տիգրիսի վաճառականի տիպ, նորա ամեն շարժվածքը այնպես արտիստական էին, որ ուսու և վրացի հասարակությունը չհասկանալով և մի բառ հայերեն պատմում էին պիեսայի բովանդակությունը»<sup>207</sup>:

Իր վարք ու բարքով և բնավորությամբ Ամերիկյանը հակապատկերն է Չմշկյանի ու Սունդուկյանի: Չի հարմարվել ոչ մի պայմանականության ու կարգապահության, խոսք է տվել ու գրեթե, ա՛նասկանալի պատճառով հրաժարվել խաղալուց, երբեմն ազատ է վարվել իրեն վստահված դրամական միջոցների հետ, մի ամբողջ ներկայացման հասույթ վատնել գինետներում ու հյուրանոցներում և օրեր անցկացրել դատարկ գրպանով ու կիսաքաղց: «Մի խոսքով, դերասան էր նա, – ասում է Պոռոյանը, – դերասանությունը սխալ հասկացող շատերի պես»<sup>208</sup>: «Սունդուկյանցը, – շարունակում է նա, – թեպետ երբեմնապես կշտամբում էր շուայ Միհրդատին յուր զեխ կյանքի համար, բայց սիրով ընդունում էր յուր ընտանեկան մտերիմ շրջանում: Սունդուկյանցն յուր ճոխ սեղանը ուրախությունը բաց էր անում Ամերիկյանցի և Չմշկյանցի առաջին <...> մեր թատերագրի գլխավոր դերերը նախագծվում, ձևվում ու չափվում էին հիշյալ երկու բնավորություններին համապատասխան:

– Աբա, Գևորգ ջան, Միհրդատ ջան, թե ախպեր եք, մի լսեցեք, տեսնեմ հավանո՞ւմ եք ձեր դերերը:

Եվ Սունդուկյանցը կարդում էր յուր նոր գրած պիեսը, ուր, իհարկե, մեր պարոններն իսկույն իրանց տեսնում էին և հրճվում»: Եվ խոսում էին, քննում, վիճում, բարկանում, հաշտվում, բաժակ բաժակի զարկում: Չմշկյանը դյուրաբերբոք, Սունդուկյանը խստապահանջ, Ամերիկյանը, Պոռոյանի խոսքերով ասած, «խարդախ ընավորություն», կամ Սունդուկյանը ներողամիտ, Գևորգը՝ «մոմի նման փափուկ և մաքուր սիրտ»<sup>209</sup>:

«Ամերիկյանը նիհիլիստ էր», – գրում է Չմշկյանը և հավանաբար նկատի ունի կյանքի հանդեպ բռնած նրա դիրքը, երբերուն խառնվածքը, ժխտման ոգին<sup>210</sup>:

Ժամանակի հեռվից, սոսկ վկայություններով ու հուշերով, Ամերիկյանը երևում է շատ հակասական, մի մարդ, որի համար գոյություն չունեն ապագայի գաղափարը, կար միայն ներկա և պահի թելադրանք, որ նրան մղում էր անսպասելի արարքների: Նա կարծես չգիտեր՝ խաղո՞ւմ էր, թե՞ ապրում իր կյանքը: Պոռոյանն ասում է, թե սովորություններ ուներ խոստովանելու իր մեղքերը և այն էլ գոյման ցույցերով՝ «կիսակեղծավոր, կիսազղջալից դեմքով, ձայնը փորը գցած, փաղաքշական ժպիտը երեսին»<sup>211</sup>: Եվ ավելի շատ գործում էր իր դեմ, քան իր օգտին: Ամերիկյանին անվանել են «հակառակորդ դերասան»: Իսկ կյանքում նա ավելի իր հակառակորդն էր և խորտակում էր սեփական հոգին ու մարմինը ոչ միայն դարեջրատներում, այլև մամուլում: Մուայլ, չարախոս, զվարճաբան, կովարար, շուայլ, ժլատ, ընկերասեր, դավաճան... Ինչ ասես կար նրա մեջ: Միրում էր անկեղծ ու ազնիվ մարդկանց, ամենից շատ Չմշկյանին և կորած էր, եթե Չմշկյանը չլիներ, բայց իրեն պարտավորված չէր գգում, ազատ էր բարոյական պարտքերից: Մի մեֆիստոֆելյան տիպ, որ կարող էր արժեզրկել իր դերակատարումը «ոտքից մինչ ի գլուխ, արմատից դեպի վեր» (իր խոսքերն են)<sup>212</sup>: Մի մուայլ նախազգացում հետապնդել է նրան, և ինքը մահից վեց տարի առաջ գուշակել է իր վախճանը ինքնահեղինական մի հայտարարությունը. «Գլուխս առնեմ ու կորչեմ... Մեկը կասի՝ Չաքուճը մեռավ, մյուսը թե՛ խեղդվեց, երրորդը թե՛ ատրճանակով խփեց (էս մեկն արդեն մոլոս է)»<sup>213</sup>:

«Տաղանդավոր դերասանը, – գրում է Չմշկյանը, – վճռել էր

յուր մեջ, որ ընդունակ է միայն ողբերգական դերեր կատարելու»<sup>214</sup>: Այո, նրա ներքին էությունը ողբերգական էր, բայց դերասանական անձը Սունդուկյանին թելադրեց երեք պատեհապաշտ անձանց կերպարներ՝ Ջամբախով, Սարգիս, Ջիմզիմով, որոնց բեմական կատարելությունն հաղորդեց Ամերիկյանը, հեղինակի ռեժիսորությունով: Սունդուկյանն օրեր շարունակ մշակեց Ջամբախովի դերը նրա հետ, հղկելով յուրաքանչյուր ժեստը, բառն ու դարձվածքը և դուրս բերեց իր ուզած Գարասիմ Յակուլիչ Ջամբախովը՝ ծիծաղելի ու սարսափելի: Աշխատանքը դեռ ընթացքի մեջ էր, և Ալեքսանդր Երիցյանը, որ տանել չէր կարողանում Ամերիկյանին, շտապեց գուշակություն անել. «Վերջապես թե ինչ է պարոն Ամերիկյանցը բեմի վրա, իբրև դերասան, թիֆլիսեցիքս շուտով վատաբարտություն կունենանք Ջատկից հետո կրկին տեսնելու հայկական թատրոնում: Պարոն Ամերիկյանցի ուժը չափելը դժվար է»<sup>215</sup>: Եվ դրսևորվեց այդ ուժը իր հնարավորությունների բարձրագույնով: Ամերիկյանը չկարողացավ զսպել իր ստեղծաբանական տարերքը և խոսքեր ավելացրեց.

Ջամբախով. <...> Իմ Մարքրիտին ո՞վ կու հավնի, տո. ինձ ես տեսիլ, թե իմ Մարքրիտին:

<...> Աղջիկ մարթու տալն էլ մե փեշակ է, էն էլ իմ Մարքրիտի նման ղալբ ապրանք սաղացնիլը մե հունար է, հունար:

Պոռչյանը գրում է. «Հաստատ հավատացած էր Ամերիկյանցը, որ Սունդուկյանցը վարագույրի հետևը կանգնած սպասում էր շան լափն ածել յուր գլխին»<sup>216</sup>: Բայց Սունդուկյանը և այս անգամ, և հետո, ներողամիտ է գտնվում իր Գարասիմ Յակուլիչի հանդեպ:

Ինչպես Չմշկյանի Պեպոյի, այնպես էլ Ամերիկյանի Ջամբախովի բեմական նկարագիրը պետք է տեսնել դերի դրամատուրգիական մշակման մեջ: Կերպարի բնավորությունն ու հոգեբանական վարքագիծը բեմական կոնկրետությունը երևում է հեղինակի տողերում, դադարներում, ռեպլիկներում ու ռեմարկներում: Ջամբախովը գուսպ ու դաժան հարցաքննում է Մարքրիտին, շողոքորթ ու երկզիմի ժպիտով (երևում է այդ կեղծ ժպիտը) գրույց է սկսում Նատալիայի հետ, ոգևորված տոնով խելք սովորեցնում Իսայուն, հպարտանում իր իմաստությունով, մեղմանում Մասիայանի տանը, վերջում սպառ-

նում: Այս բացառիկ հոգեբանական պլաստիկան հեղինակը մշակել է ըստ դերասանի: Դերասանը ինչ մանրամասներով է խաղացել, չգիտենք, բայց առաջացրել է անզուսպ ծիծաղ և սարսուռ միաժամանակ: Նա ստեղծել է մի ծաղրանկար, որը քայլում էր թիֆլիսի փողոցներում:

Նույն հաջողությունն է ունենում Ամերիկյանի Սարգիսը «էլի մեկ գոհում»։ «Հայկական աշխարհն» ու «Մեղու Հայաստանին» թեպետ գուսպ դիրք են բռնում, բայց ընդունում են Ամերիկյանի բացառիկությունը: «էս էլ մի գոհ» հողվածի մեջ, – գրում է մի թատերախոս, – սա (Ամերիկյանը – Շ. Շ.) ոչ թե միայն լավ հասկացել էր յուր դերի միտքը, այլ շատ գեղեցիկ և արժանավոր կերպով էլ խաղաց»<sup>217</sup>: Այս դերակատարումը երկար ժամանակ չմոռացվեց: Դերասանի մահից տասը տարի անց գրում էին. «Ամերիկյանը հասավ ապագեյին իր աննման խաղով, հարուստ վաճառական Սարգսի, երբեմն Սաքոյի դերում»<sup>218</sup>:

Սունդուկյանական երրորդ հայտնությունը Ջիմզիմովն էր: Տեղեկությունները ժլատ են, խաղային, մանրամասներ գրեթե հայտնի չեն: Բայց որոշակի է Չմշկյանի կարծիքը. «Ամերիկյանը, որը խաղում էր Ջիմզիմովի դերը, գերազանցեց Գարասիմ Յակուլիչ Ջամբախովին»<sup>219</sup>: Այնքան գերազանցեց, որ ներկայացումից հետո կինոտները հավաքվեցին թատրոնի դռանը՝ Ջիմզիմովին բռնելու, ձեռնելու, և դերասանը մի կերպ, հետնամուտքից ճողոպրեց:

Պահպանվել է մի վկայություն ներկայացման փորձերից: Ամերիկյանը նեղվել է վերջին տեսարանի իր լուծությունից և խնդրել է հեղինակին թույլ տալ իրեն խոսելու: Հուշագիրը բերում է Սունդուկյանի պատմածը: «Պեպոն իր սրտի մաղձն է թափում Ջիմզիմովի գլխին, ահագին ժամամակ վերջինս անխոս է մնում և ոչ մի բառ չունի ստելու: Հանգուցյալ Ամերիկյանը շատ անհարմար էր գգում իրան այդ լուռ տեսարանում և չէր կարողանում որոշել իր բռնելիք դիրքը: Շատ չարչարվելուց ու մի վերջնական որոշման չհանգելուց հետո դարձավ ինձ ու աղաչական ձայնով.

– Գաբրիել Չան, եթե ինձ սիրում ես, մի քանի խոսք տուր ինձ ստելու այս տեսարանում: Ուղղակի տանջվում եմ:

– Չէ, – ասացի, – չեմ տա, պիտի տանջվես:

Եթե նա ինքն էլ կարողանար տեսնել իր խաղն այնպես, ինչպես ես էի հեռվից տեսնում, կհամոզվեիր, թե ինչու չէի ուզում խոսեցնել

նրան: Հանգուցյալն այդ տեսարանում աննման էր»<sup>220</sup>:

Ամերիկյանի դերացանկը մեծ է, 1860-ից մինչև 1877 թիվը՝ հիսունից մի քիչ ավել, մեզ հայտնիներից բացի՝ եղիշե («Վարդան Մամիկոնյան»), Բարադաս («Կարդինալ Ռիչելյե»), Գեստինգ («Սեր և նախապաշարմունք»), Վարներ («Խաղամուկ կյանք»), Ժուպեր («Փարիզի աղքատներ»), Մալոմալսկի («Ուրիշի սահնակը մի նստի»), Գասպար («Նինոյի նշնվիր»), Ֆրանց («Ավագակներ») և այլն: «Հակառակորդի» դերերից առանձնանամ են Վահան Մամիկոնյանը («Սամել») և հատկապես Վարներն ու Ֆրանցը, որոնցում նա ցույց է տվել ողբերգական ուժ:

«Հակառակորդ»-ողբերգակ, գուցե այսպես բնութագրենք Ամերիկյան դերասանի ձգտումը, որ լիակատար արտահայտություն գտավ մի մելոդրամայում և մի ռոմանտիկական ողբերգությունում: Նրան ձգում էր Պոլիսը, որտեղ էքզյանի հետևորդները զարհուրում էին ու զարհուրեցնում, տառապում, աղաղակում ու մեռնում սրտակեղեք հառաչանքներով, ահով ու կարեկցանքով լցնում հանդիսասարահները: Եվ Ամերիկյանը կարողացավ հանձնվել այդ տարերքին չարագործ Վարների դերով: Թատերախոսը՝ Միքայել Բեհ-բուլթյանը, նկատելով, որ պիեսն օտար է՝ «հայի համար խորթ բոլորովին», այնուամենայնիվ այն կարծիքին էր, որ այդտեղ կա «այն ընդհանուր մարդկային գաղափարը, որ մարդը կուրացած յուր կրքով, գոհելով նորան յուր ընտանեկան, հասարակական և մարդկային պարտականությունները, հասնում է տրագիկական վախճանի»: Նա համաձայնում է, որ Թիֆլիսում էլ կարելի է պատահել նման մելոդրամատիկական մոլորվածներին: «Չգիտենք, ինչ հասարակություն է հաճախել պարոն Ամերիկյանը, — ասում է նա, — բայց անկարելի է մեր կարծիքով, որ նա տեսած չլիներ հրապարակական տեղերը, բուլվարները, այգիները կամ վերջապես այնպիսի տեղերը, ուր պատահեր թղթախաղ և թուղթ խաղացողներին»<sup>221</sup>: Ամերիկյանին իհարկե ծանոթ էր կորած մարդու աշխարհը, նրա մի ոտքն այդտեղ էր:

Բեհբուլթյանը նկարագրում է Ամերիկյանի խաղը: «Առաջին գործողության մեջ մենք տեսնում ենք պարոն Ամերիկյանին, որ հովանավորական տոնով դիմում է Ժորժին (պ. Չմշկյան), նա անդադար ժպտում է այդ վերջինի հետ խոսելով: Նրան համոզելով զանազան սոփիզմների միջոցով շարունակել խաղը, Ամերիկյանը

մինչև անգամ հովանավորական կերպով իր ձեռքով նրա ուսին է խփում, Ամալիի (տ. Սաթենիկ) հետ խոսելուց առաջ: Ամերիկյանն ունի անհոգ և ինքնաբավական դեմք, իսկ մոնոլոգի ժամանակ մենք նրան տեսնում ենք առաջին անգամ անկեղծ խոսելիս, նա սկսում է շտապ-շտապ բառերը արտասանել, նրա ձայնը փոքր առ փոքր բարձրանում է, և երեսը ստանում է ծանր արտահայտություն, կարծես այդ ըոպեում նորան զբաղեցնում է գլխավոր նպատակը և ոչ կողմնակի հաշիվներ»<sup>222</sup>:

Ինչպես տեսնում ենք, դերասանը միակերպ ու միանշան հոգեվիճակ չի ներկայացրել՝ խոսքային տրամադրությունը և վիճակի հոգեբանությունը դրել է տարբեր պլաններում. մարդն ասում է մի բան, բայց փնտրիք նրան ուրիշ տեղում: Սա արդեն խաղի ամենաբարդ եղանակն է, խոսք խաղալուց շատ հեռու, հոգեբանական ռեալիզմի սահմանին մոտ: Այնուհետև նա ոչ թե սոսկ զգացողություն է, այլ իմացություն է վերարտադրում դրություն շարժումը՝ ժպիտից ու հեղնանքից աստիճանաբար անցնում է սառնություն, հանդգնություն ու անողորմության և չիղթված ու տատանվող Ժորժ Ժերմանիին քաշում է հոգեկան դժբախտության հատակը: Թատերախոսը բացառիկ բան է նկատել Ամերիկյանի խաղում: Նա շարունակում է. «Որքան թշվառ և ողորմելի երևում է պարոն Ամերիկյանը կրորդ գործողության մեջ, ինչ ողորմելի ձայնով նա հիշեցնում է իր հին բարեկամին, նրանց լավ հարաբերությունները և աստիճան առ աստիճան, տեսնելով, որ ենթարկվում է իր ազդեցությունը Ժորժի անհաստատ հոգին, նա թողնում է խնդրատուի ձևերը, դառնում է հանդուգն: Վերջապես, ի՞նչ արհամարհանքով և անհամբերություն է նա նայում է Ժորժի վերա, երբ վերջինի սրտի մեջ զարթնում է խղճմտանքի տանջանքը <...><sup>223</sup>:

Մեր առջև կանգնած է դասական մելոդրամայի վարպետ և չիքսպիրյան խառնվածքի դերասան, որ կարող էր խաղալ Յագո: Բայց խաղում է Ֆրանց Մորը: Այս դերակատարումից մնացել է մի տեսարանի նկարագրություն: Ֆրանցն սպանում է հորը և շտապ հեռանում, ապա դանդաղ և զգույշ հետ է գալիս ու քիչ հեռվից նայում դիակին, հո չի՞ շնչում: Չմշկյանն ասում է՝ «Ամերիկյանը դերագանցեց իրան» և այս դերակատարմանը տալիս է բարձրագույն կրահատականը: «Նորա վերջին խաղը, Թիֆլիսից մեկնելուց առաջ, Ֆրանց Մորի դերում, բարձրացրեց նորան այն փառավոր աստի-

ճանին, որին արժանանում են միայն Քիները և Մակրեդիները և այլն»<sup>224</sup>: Ո՞վ էր տեսել էդմունդ Քիներն և Ուիլյամ Մեքրեդիին: Դրանք դերասանական մեծություն վերացական չափանիշներ էին, որոնց դիմում է Չմշկյանը, չտարակուսելով, որ Ամերիկյանը մեծություն է: «Տաղանդավոր դերասանը, – ասում է նա, – նորանով է զանազանվում սովորական դերասանից, որ յուր բազմակողմանի ձգտումներով, մարդկություն մեջ թույլ և վեհանձն կողմերը ըմբռնելով, այսինչ դերում ստիպում է հանդիսականներին հեկեկալով ծիծաղել, այսինչ դերում դողալ սարսափից կամ լաց լինել խղճահարուցողներից: Այդ տաղանդներից էր Ամերիկյանը: <...> Ամերիկյանը ամեն տեղ յուր կատարած դերում հանդիսանում էր իբրև ստեղծագործ-գեղարվեստագետ, քան դերասան: Նա գերազանցեց մանավանդ երկու խաղացած դերերում, այն է՝ Գարասիմ Յակուլիչի և Շրլլերի «Ավազակների» Ֆրանց Մոորի դերում: Մեկի մեջ նորա բեմ դուրս գալուց մինչև պիեսայի վերջը հանդիսականները ծիծաղում էին անընդհատ, մյուսում դերասանի խաղից սարսուռում և դողում էր ժողովուրդը: Այո՛, նա լացացնում էր և սարսափեցնում»<sup>225</sup>:

Իսկ ի՞նչ էր անում Ամերիկյանը լրագրության մեջ, որպես «Մշակի» հիմնադիրներից մեկը, Ֆելիետոնիստ: Ինչո՞ւ դեմ էր նրա կռիվը, գաղափարական ի՞նչ ճակատում էր մարտնչում, որ չկարողացավ համակերպվել ո՛չ ազատամիտներին, ո՛չ էլ ազգային պահպանողականների հետ: Այստեղ նա նման էր մի անիշխանականի, որի իդեալը Վրաստանի հռչակավոր գաղափարական ավազակն էր՝ Արսենը: Ֆելիետոններից մեկում Ամերիկյանն իրեն անվանում է «տոհմական պատմավոր թափառական Չաքուճ», և Չաքուճի շուրջն էին հավաքված, իր խոսքերով ասած, ճանճ ու ճիճու, մուկ և աղվեսի պոչ, սիրամարգ ու կատու, և այստեղ չկար «ավելի սերյոզնի վիճակ, քան այն, որ կատուն ուտում է մկանը»<sup>226</sup>: Ամերիկյանի կենսագիրն իզուր է առաքելություն փնտրում նրա, որպես լրագրողի, կերպարում, դարձնում նրան Բելինսկու և ռուս տարաստիճան մտավորականության գաղափարակից<sup>227</sup>: Իզուր: Իհարկե կարգացել էր և համակրում էր այդ գաղափարները, թարգմանում էր Հայնեի բանաստեղծությունները, նամակները, երբեմն փորձում էր իր գրիչը քնարական ոճով շարժել: Բայց նա ոչ բանաստեղծ էր ու մտածող, ոչ էլ իսկական լրագրող, այլ դերասան: «Եթե Ամերիկյանը մի ուրիշ, առավել լուսավոր ազգի սերունդից լիներ և ունենար

բարձր կրթություն...»<sup>228</sup>, – ափսոսանքով ասում է Չմշկյանը: Դժվար է Ամերիկյանին որպես գրչի մարդու ավարտված համարել: Նրանում ավարտված է եղել արտիստը, որ խաղալու էր ավելի շատ և մեծ դերեր, բայց չհասցրեց: Չխաղաց անգամ իր համար գրված Փարսիդի դերը «Բանդած օջախում»: Նա այդ ժամանակ Թիֆլիսում չէր:

1873 թ. աշնանը նա մի ռուսերեն գրություն թողեց Սունդուկյանին ուղղված, որպեսզի վերջինս միջնորդի՝ իրեն, որպես քահանայի թոռան, դարձնելու Թիֆլիսի պատմավոր քաղաքացի և ճանապարհ ընկավ դեպի ծով: «Չաքուճը կորավ, – գրում էր Սունդուկյանը, – Ամերիկյանը էս սհաթիս, կուլի Սիվ ծովի վրա է. յարսուն տարի գեղնի էրեսին ման էկավ ու մարթկերանցեմեն վունչինչ խեր չտեսավ, էս տարեմտին հալբաթ ջրի վրա է ուզում փորձի իր բախտը...»<sup>229</sup>: «Ինչո՞ւ գնալ, ինչո՞ւ Պոլիս», – հարց է տալիս նրա կենսագիրը<sup>230</sup>: Ոչ մի խորին խորհուրդ այս քայլի մեջ: Նա գնում էր հաղթահարելու այն «երկու Սև ծովը», որ, Երիցյանի ասելով, ընկած էր իր ու Պոլսո դերասան էքշյանի միջև:

Պոլսում Ամերիկյանը կապվում է Պետրոս Մաղաքյանի խմբի հետ, ապա փորձում է ստեղծել իր խումբը, համագործակցում է Ադամյանի, Ազնիվ Հրաչյայի, Աստղիկի ու Սիրանուշի հետ, բեմադրում «Ավազակները», «Պեպոն» (արևմտահայերեն), փորձում է Չմշկյանի գաղափարներով խոսել մամուլում, լրագիր է հիմնում: Չորս տարվա չարձարանքը չի տալիս ցանկալի արդյունք: Ծրագրային հայտարարություններն ու խոսքերը, նաև Ամերիկյանի տաղանդը երաշխավորող ակնարկները, մնում են անհետևանք: Պոլսահայ բեմը չէր կարող խորությունը ըմբռնել Սունդուկյանին: 1877թ. Ամերիկյանը վերադարձավ Թիֆլիս հոգեպես պարտված, նյութապես անանկացած և ֆիզիկապես հյուժված: Սկսեց անսկզբունք մի պայքար, որի վերջն արդեն հայտնի է:

#### ՔԵԹԵՎԱՆ ՄԵԼԻՔ-ԱՐԱՄՅԱՆ

«Չգայուն բնավորության տեր աղջիկ, «զգայուն դերասանուհի», «հազվագյուտ տաղանդ», «հալիտենական պարծանք Հայ թատրոնի պատմության համար». այս խոսքերով է նրան բնութագրում Գևորգ Չմշկյանը<sup>231</sup>: Իսկ Մանդինյանը, որի իմացությունն

ու ճաշակը լավ գիտենք, նրան համարել է «երևույթ մեր մանուկ բեմի»<sup>232</sup>:

Ծաղուժով գյուղացի մի աղջիկ, գյուղական ազնվական տնից, որ մանուկ հասակում ծնողներից զրկվել է, ընկել կիսամուրացիկ դրուժյան մեջ և իրեն խնամողներից չի լսել ոչ մի լավ խոսք, բացի անեծքից ու անարգանքից՝ «գրողը քեզ տանի», «մահը քեզ խեղդի...»: Աղջկան տարել են Թիֆլիս, որտեղ նա դարձել է աղախին մի ծեր իշխանուհու, ապա ինչ-որ ուսուսաստիճանավորի տանը: Ի վերջո բախտը նրան գցել է Հակոբ Կարենյանի տուն և այնտեղից քաղաքային թատրոնի բեմ:

Քեթևան Մելիք-Արամյանը ծնվել է 1845 թ., Ղազախի գավառի Մելիք (այժմ՝ Ծաղկավան) գյուղում: Չի ստացել ոչ մի կրթություն, սովորել է միայն հայերեն ու վրացերեն տառերը: Ինչ աշխարհ է տեսել և ի՞նչ աշխարհ կարող էր տեսնել կամ ի՞նչ սովորել գյուղից քաղաք ընկած տասնվեց-տասնյոթ տարեկան աղջիկը: Ոչ միայն ներկայացում, այլև թատրոնի դուներն էլ չէր տեսել:

Բայց թատրոնն ինքն է հայտնվում սպասուհու ոտքերի մոտ:

Կարենյանի տանը երբեմն տեղի էին ունենում փորձեր: Ընդարձակ հյուրասենյակում հավաքվում էին բարեկիրթ երիտասարդներ և Հակոբ վարժապետի հսկողությունը, վեհապանձ կեցվածքներով արտասանում՝ «Վարդան, ո՛վ Վարդան, պարծանք Հայկա տան...»: Նրանց մեջ մի համեստ երիտասարդ, գիրքը ձեռքին, հուշում էր ու ճշտում խոսքերը: Դա Հակոբ վարժապետի եղբորորդին էր՝ հուշարար և սցենարիստ Սմբատ Կարենյանը, որ աչքի տակով հետևում էր թեյ մատուցող աղջկան:

Եվ այսպես, թատրոն չտեսած աղջիկը հայտնվեց կուլիսներում: Չգիտենք՝ ի՞նչքը նվիրվեց բեմին, թե իրեն նվիրեցին ուրիշները՝ Հակոբ վարժապետն ու Սմբատը: Քեթևան Արամյանի բեմ բարձրանալը հետագայում՝ հարյուր տարի անց համարվել է «խիզախ արարք», «մի հերոսաքայլ», «մարտահրավեր՝ ուղղված հետամնաց, խավար ու տգետ միջավայրի ըմբռնումների ու նախապաշարումների դեմ»<sup>233</sup>: Չափազանց է: Թատրոնում և թատրոնի շուրջը կային ուսումնական օրիորդներ: Ըստ Չմշկյանի պատմածի, Քեթևանին մարդկային անձնական մղումներն են ակամա մոտեցրել թատրոնին: «Երկու երիտասարդների (Սմբատի ու Քեթևանի - Հ. Հ.) սերտ բարեկամությունը»<sup>234</sup> սկսվել է 1863 թվականից, և դեկտեմբերի

7-ի «Վարդան Մամիկոնյան» ներկայացման մեջ Քեթևանը խաղացել է Դստրիկի՝ Վարդանի կնոջ դերը՝ արդեն որպես դերասանուհի տիկին Արամյան:

Առաջին ելույթներում Քեթևանն առանձնապես տպավորություն չի թողել: Նա հերոսուհիների դերակատար չէր և, ըստ Չմշկյանի, ընդունակ էր «միայն փոքրիկ դերեր կատարելու տեղական գրվածքների մեջ և, այն ժամանակի հասկացողություն համեմատ, փոքրիկ բաներ երգելու թե պիեսայի մեջ (երբեմն շատ անտեղի) և լին անտրակտներում», «չէր կարող ցույց տալ ոչինչ այն գեղարվեստական արժանավորություններից, որոնք հետագա ժամանակներում արտահայտեցին նորա մեջ հազվագյուտ տաղանդ»<sup>235</sup>: Տասնութամյա դերասանուհուն փորձել են նաև հերոսուհիների դերերում, բայց նա, ինչպես Պոռոյանն է ասում՝ փորձերի միակ վկան, «ոչ արտաքին գեղեցկությունը և ոչ ներքին ընդունակությունը չէր կարող մրցել <...> Քեթևան հասարակությունը բավականություն չի տալիս, Քեթևանը, ընդհակառակն, սառնություն է տիրում...»<sup>236</sup>: Հասկանալի էր հանդիսատեսի պահանջը, առավել ևս, որ Քեթևան թատրոնում հայտնվեց գրեթե միաժամանակ Սոփիա-Նվարդի և օրիորդ Գայանեի հետ: Բայց կարճ ժամանակում, պարզվեց, որ թատրոնը գտել է նորը բնութակերպումների և բացառիկ պարզության մի դերասանուհու:

Քեթևան Արամյանի բեմական կյանքը կազմում է հազիվ տասնհինգ տարի՝ մինչև իր անժամանակ վախճանը (1878), վերջին չորս տարիները՝ Քութայիսի վրացական թատրոնում:

Չմշկյանի վկայությունները նա մասնակցել է իր գրեթե բոլոր բեմադրություններին: Դերասանուհու խաղացած դերերից մեկ հայտնի են ընդամենը երեսուներ (ըստ Բ. Հարությունյանի «Տարեգրություն»): Դրանցից են Մարիամը («Աղասի»), Արինա Ֆեդոտովնան («Ուրիշի սահնակը մի նստի»), Դոննա Խոսեֆան («Էռնանի»), Մարթան («Գիշերվան սաբրը խեր է»), Մարքիտը և Քեթևանը («Խաթարալ»), Ներիսան («Վենետիկի վաճառականը»), Կեկելը («Վույ քի, իմ վեչեր»), Հոռոմսիմը («Նինոյի նշնվիրը»), Լուիզան («Խաղամոյի կյանքը»), Էմիլիան («Օթելլո»), Նինոն («Նոր Դիոգի-նես»), Թիգրեն («Անջելո»), Բարբարեն («Էլի մեկ զոհ»), Շուշանը («Պեպո») և այլն:

Ի՞նչ են ասում թատերախոսները: Շատ քիչ բան: Քեթևանի



անունը տեսնում ենք Սոփիա Նվարդի անվան կողքին. «Շատ լավ կատարեցին իրանց ղերերը Հարգելի երկու ղերասանուհիք»<sup>237</sup>, «Հաջողակ երևեցան տիկին Նազարյանցը և տիկին Արամյանցը»<sup>238</sup>, «Մեղիք Նազարյանի և Արամյանի աշխատությունքը մեծ է...»<sup>239</sup>: Այսքանից ոչ մի բառ ավել: Բայց մեր առջև է Չմշկյանի կենդանագրած պատկերը, որը կարիք չունի որևէ մեկնություն:

«Խաթաբալայի» մեջ նա կատարում էր իրարու բնավորությանց հակառակ երկու ղեր, այն է՝ Մասիսյանցի մոր՝ Քեթևանի և տգեղ Հարսնացու օրիորդ Մարգարիտի ղերերը, մեկինը՝ վաթսուն տարեկան ծեր կնոջ, իրեն երջանիկ համարող, բարեմիտ, հին ավանդական մոր ղերը, մյուսը բարբարոս Գարասիմ Յակուլիչի ստրուկ աղջկա, տգեղ, բայց զգայուն, անբխտ էակի ղերը: Ես համոզված եմ, որ եթե «Խաթաբալայի» հեղինակը գրած ունենար յուր պիեսան Քեթևան Արամյանից առաջ կամ հետո, ուրիշ ոչ մի ղերասանուհի չէր կարող այդ երկու ղերին տալ այն բնականությունը, այն կյանքը, այն իրական կերպարանքը, որոնք հատուկ են միայն թիֆլիսի կանանց սերնդի այն դասակարգին, որոնց պատկերացրեց բեմի վերա Քեթևան Արամյանը:

Մասիսյանցի մոր ղերում հասարակությունը չէ որոշում, չէ բաժանում երիտասարդ, մատով ցույց տալու փեսացուի երջանիկ մորը իսկական Քեթևանից: Հասարակությունը տեսնում է թիֆլիսեցու մոր կենդանի պատկերը բեմի վերա: Նա մեկ ժամ թատրոն գալուց առաջ տեսել է այդ մորը, զգացել է նորա գգվանքը, երջանիկ մոր ինքնագոհությունը, որբեայրի հավատարիմ կնոջ հիշողությունը յուր ամուսնու մասին, նա սիրում, հարգում է այդ ավանդական պառավ մոր բնավորությունը, որովհետև այդպիսի լուսավոր տիպերը սկսում են սպառվել հետզհետե: «Երջանիկ մայր», «բարի կին», արտասուքը աչքերին բացականչում է հանդիսականը, դղրդացնելով ծափահարությունը թատրոնի դահլիճը, երբ երջանիկ մայրը զգվում և համբուրում է յուր ծնողասեր որդուն»<sup>240</sup>:

Մի կողմ թողնենք անփուլթ ու անխորատես լրագրողների կարծիքը և շարունակենք հետևել Չմշկյանի հայացքին:

«Նայեցեք հիմա, — ասում է, — թե որպիսի ճարպկությունը և մանրամասն հետազոտությունը ուսումնասիրել է ղերասանուհին յուր մյուս ղերը, միևնույն պիեսայում:

Այստեղ նա մի տգեղ, միամիտ, բայց զգայուն աղջիկ է <...> ու զարմանում է և կասկածում, առավել այն ժամանակ, երբ նրան

հաղցնում են սիրուն Նատալիայի նման <...>: Դերասանուհին զգացել է այդ ամեն իրողությունը, նա երկու-երեք շաբաթ առաջ օրերով և ժամերով մտածել է Մարքրիտի ամեն զգացողության ու զրույթյան մասին և ինքը զգացել է միևնույնը, նա ապրել է Մարքրիտի կյանքով, մտածել է նրա մտքերով և այդ ամենը միմյանց վերա նրա սրտի մեջ բարդվելով՝ գոյացրել է մի ծածկված հրաբուխ, որ հանկարծ ժայթքում է բեմի վերա և դուրս է թողնում նորա կուրծքից հանդիսականների առաջ: Մարքրիտը անիծելով յուր ծնված ժամը, յուր սարսափելի տգեղությունը, լաց է լինում... և դերասանուհու աչքերից կաթիլ-կաթիլ թափվում են շատ տարիներով գուցե պահված արտասուքները»<sup>241</sup>:

Դերասանական արվեստում այս երևույթը կոչվում է էմոցիոնալ հիշողություն կամ կենսականի ու պայմանականի գուգորդում, բայց անմիջական, թե միջնորդված, ոչ ոք չի կարող ասել:

Չմշկյանը կասկածում (թեպետ վկայություն չկա), որ Սուղուկյանը «Պեսուրի» Շուշանը նախատեսել է Քեթևան Արամյանի համար: Այստեղ նա «ցույց է տալիս մեզ մի ուրիշ շրջանի կին, ուրիշ մայր, ուրիշ մարդ: <...> մայրը սիրում է յուր որդուն իբրև առյուծը յուր ձագին...»<sup>242</sup>: Շուշանը, ինչպես նկատում ենք, Քեթևանի նման երջանիկ ու միամիտ չէ, այն պառավն է, որ պիտի կատարի անեծք թափի իրենց հարստահարողի գլխին: Դերի բնավորության ուսումնասիրությունը ղերասանուհին սկսել է ելնելով նրա վերջին տեսարանից:

Շարունակենք կարդալ Չմշկյանի գրածը: «<...> նա ազդում է հասարակության վերա յուր ինքնուրույն, բնական, ազդու խաղովր, նա ստիպում է հասարակության տխրել, հառաչել և լաց լինել յուր «սև ու մութ բախտի» վրա: Շուշանի ղերը Քեթևան Արամյանից հետո խաղացել են և ուրիշները, այսինքն՝ կատարել են շատ լավ իրանց ղերերը, բայց նորանց խաղը եղել է նմանություն և ոչ իսկություն: Հանդիսականը բավականացել է ղերասանուհու խաղով, բայց չէ հափշտակվել: Այո, Շուշան — Արամյանը հափշտակում էր, որովհետև բեմ դուրս գալու[ն] պես, արդեն սկսում էր ապրել այն կյանքով, ինչ կյանք որ պիտի ներկայացներ: Նորա արտասանած երևելի խոսքերը «գետինը պատռե ու քիզ դեվեր տանե, Արութին», երբ պարսավում է վաշխառու հարուստ քաղաքացուն, նորա աղոթքը երրորդ գործողության սկզբում (ղերասանուհին դա ավելացրել է, տեքստում չկա — Հ. Հ.), նորա աննման

«օ՛հ» հառաչանքը, որով, այդ մի վանկով, մեկ միջարկուծթյունով միայն արտահայտում է դերասանուհին խեղճ, տխուր որբեւայրի կնոջ լավ թե վատ անցկացրած ու դժվար, տառապանքով լի, անմխիթար ներկան, այդպիսի ստեղծագործություն ընդունակ են միայն հազվագյուտ տաղանդները»<sup>243</sup>:

Չմշկյանին հիացրել ու զարմացրել է դերասանուհու կենցաղազիտությունն ու դիտողականությունը: «Զգայուն դերասանուհին, — ասում է նա, — տարիներով հարակցել է յուր տխուր, թափառական կյանքում այդպիսի ընտանիքների հետ: Նա զննել է ամեն բան, ուսումնասիրել է ամեն մեկ քայլն այդ ընտանիքի, նորան հայտնի է նորա միջի անդամների իրարու հետ ունեցած հարաբերությունները, նա յուրացրել է նորանց կյանքի հայացքները, նորանց մտածելու, նիստ ու կացի, խոսալու եղանակը, անգամ հազուստի մանրամասն ձևերը»<sup>244</sup>:

Տեղային բնավորությունների ու տիպերի իմացությունը կամ թերևս ինտուիտիվ զգացողությունը դրսևորվել է անթերի նրա բոլոր ազգային դերերում՝ միշտ կոնկրետ, անսխալ և չափ ու ձևի մեջ: Այս ամենը բնական է, հասկանալի ու հավատալի: Անհավատալին այս դերասանուհու եվրոպական խաղացանկն է Մարկիզուհի դը Մոնտեֆիորե («Դոն Սեզար դը Բագան»), Ժորժետա, Լուիզա, տիկին Բիրման («Խաղամուլի կյանքը»), Պենելոպա («Սեր և նախապաշարմունք»), էմիլիա («Օթելլո»):

«Չնայելով հիշյալ դերերի ծայրագույն հակառակ բնավորություններին, դերասանուհին ըմբռնել էր յուրաքանչյուրի իսկական բնավորությունը, զգացմունքները, ձգտումները և բնական շարժվածքները:

Մարքիզուհու դերի մեջ, օրինակ, նա գլխից մինչև ոտ անապաշտ, ինքնահավան և անբարոյական պալատականի կնոջն էր ձևացնում, այն կանանցից մեկին, որոնք անհրաժեշտ էին տասն և վեցերորդ դարից սկսած բոլոր եվրոպացոց՝ անբարոյականության մեջ խեղդված պալատականների շրջանում, և որոնք դուրս եկած լինելով ստորին շրջանից, աշխատում են նմանիլ բուն արիստոկրատներին, ապրել, զարդարվիլ նորանց նման և միշտ ծաղրելու առարկա են դառնել: Աննման էր հանդուցյալն այդ դերում նաև այն ժամանակ, երբ մտնելով Դոն Սեզարի բանտը, ուր մեկ քանի ըոպեններից հետո պիտի կատարվեր սրբազնացած օրենքի հիման վրա մի ողորմելի

թափառական ազնվականի մահավճիռը: Նա հարցնում է անտարբեր ձևով յուր նման սնտոի մարքիզ ամուսնուն.

— Այս որտե՞ղ ենք, վանքո՞ւմն ենք... և այլն»<sup>245</sup>:

Ոչ մի կրկնություն, ոչ մի միօրինակություն, միշտ որևէ անսպասելի բնութագրական ակնարկ, մեկ խոսքով կամ վիճակի ինքնուրույն զնահատումով նա բացահայտում է բնավորություն և ներքին կյանք: Նույնիսկ բնավորության որևէ նշան ցույց չտվող մեղրբամային երկրորդական դերում նա հենակետ է գտնում: Այսպես, պանդոկապանի կինը («Խաղամուլի կյանքը») «ամեն բանում նմանվում է յուր մարդուն և վարվում է նորա ցանկության և բնավորության համեմատ»: Ընդգծելով բնավորության ու կամքի բացակայությունը, նա դաշտ է ստեղծում անսպասելի բացահայտման համար: Պանդոկ է մտնում արդեն մեղքի ու հանցանքի մեջ թավալված, չրջապատին սարսափելի երևացող Ժորժ Ժերմանին (Չմշկյան)՝ վարների (Ամերիկյան) զոհը: Մարդիկ սարսափում են և խուճապահար ու զգուշ դուրս գալիս պանդոկից, իսկ պանդոկապանը (Մատինյան), զգալով Ժորժի անօգնական վիճակը, հոխորտալով հարձակվում է նրա վրա: Դերասանուհին զգում է խաղային պահը և իր անսպասելի տրամադրությամբ ու տոնով խախտում է լարվածքը, փոխում գործողության ռեգիստրը: Նա մեղմ ու կարեկցական ձայնով ասում է. «Այ մարդ, նա քաղցած է, տանք նրան մի կտոր հաց և մի բաժակ ջուր»:

Խաղային այս փոքրիկ դարձակետը տեքստում կարող է չնկատվի և, ինչպես էլ խոսքն արտասանվի, տպավորություն չթողնել, եթե ստեղծված չլինի բնավորության դաշտ: «Այդ ինքնըստինքյան հասարակ խոսքերը, — ասում է Չմշկյանը, — կարելի է և կարող է արտասանել շատ բնական ձևով ամեն մեկ դերասանուհի բեմի վերա, բայց հավատացած եմ, որ շատ քիչ դերասանուհի կկարողանա յուր շարժվածքով, երեսի արտահայտությամբ և առանձին տեսակ խղճալի ձայնով հայտնել այն զգացմունքը, որ զգում է մարդ այդպիսի ծանր ըոպեններին»<sup>246</sup>: Գաղտնիքը, ինչպես նկատեցինք, ուրիշ տեղում է՝ բնավորության դաշտ և խաղային պահի նուրբ զգացում: Սա բեմական հոտառություն է և տակտ, որ հուշում է, թե բեմում բարդ հոգեվիճակները լուծվում են ամենապարզ, ծայրագույնս մատչելի երևացող միջոցներով:

«Դառնանք դեպի բանաստեղծուհին (Պենելոպա — Հ. Հ.) «Սեր

և նախապաշարմունքի» մեջ: Այդ հիմար, պառաված, քաղցած, ինչպես ասում են մեզանում, երեսունևութ տարեկան խոզ և ինքնահավան, ոչ ոքի չհավանող օրիորդեր, որի համար «բանաստեղծություն», «հանճար», ինչպես պատմում է նա Սյուլիվանին՝ Լոնդոնի երևելի դերասանին, հպարտ արիստոկրատ(ի)՝ լորդի տանը, «գինեվաճառ», «դայալ» և սրանց նման մարդկանց ներկայությունը, աշխարհիս երեսին բնավ գոյություն չունին»<sup>247</sup>:

Սա կարծես ուրիշ սահման է: Կեղծ խոսքային պաճուճանքով զարդարված և թոշնած օրիորդը չի ճանաչում կամ չի ուզում ճանաչել միջավայրը՝ ոչ արիստոկրատին, ոչ դերասանին, ոչ գինեվաճառին, չի նկատում, որ ինքը միանգամայն ճանաչելի է և խոսում է պառնասյան գազաթից, ստեղծում կատակերգական կոնտրաստ: «Քեթևան Արամյանը, — գրում է Չմշկյանը, — որ յուր կյանքում ոչ մի անգլիացու և ոչ էլ այդ տեսակ եվրոպացի կին տեսած կար, այնուամենայնիվ կարողացավ ըմբռնել այլանդակ (բարոյապես խախտված — չ. չ.) օրիորդի բնավորությունը միայն յուր տաղանդի շնորհիվ»<sup>248</sup>:

Դժվար է ասել, թե դերասանուհին ինչ չափով է վերարտադրել դերի որևէ էթնիկական հատկանիշը: Հավանաբար նրա ստեղծած տպավորությունը համոզիչ ու արդարացիված է եղել ինքնին և գուցե շատ հեռու էթնիկականից: Նրա բեմական ինքնարդարացումը, որ տեսանք նաև Մատինյանի օրինակով, բնագոյային է եղել՝ ոչ այնքան իմացություն ու ուսումնասիրություն, որքան տաղանդի նշան:

Վերջապես, Չմշկյանը մի փոքրիկ, բայց էական մանրամասն է վկայաբերում էմիլիայի դերից («Օթելլո»): Դերասանուհու ներքնատեսությունը կանգ է առել դրամատիկական հանգուցի հյուսման, աղետի սկիզբը հատկանշող կետում և դարձրել հոգեբանական պահ էմիլիայի համար: «Էմիլիան կին է և ջահել կին, այդքանը հասկացել էր դերասանուհին, նա սիրում է յուր մարդուն, յուր հրեշ մարդուն (չգիտենալով նորա հրեշությունը), որովհետև այդպես է հրամայում քրիստոնեական և ավանդական օրենքը <...> միևնույն ժամանակ պաշտում է և անմասն ու գեղեցիկ, բարեսիրտ Դեզդեմոնային»: Հայտնի է, որ Յագոն հափշտակում է թաշկինակը, և էմիլիան ասում է՝ «ե՛տ տուր...»: Դերասանուհին չի սրել իրավիճակը կամ գուցե թաքցրել է տազնապը, բռնել է առերևույթ խաղաղ ու հնազանդ դիրք: Չմշկյանը տպավորվել է դերասանական խնդրի այդ

դուսպ վճռից, բայց ոչինչ չի նկարագրում, միայն ասում է՝ «Էմիլիան չի կարող հակառակվել յուր մարդու կամքին...»: Գիտենք, որ հակառակության խոսքեր կան տեքստում, բայց հայտնի չէ՝ ինչպես են արտասանվել խոսքերը, որ Չմշկյանը համարում է հոգեբանորեն ճշմարիտ՝ «ըստ արժանվույն»<sup>249</sup>:

Շատ բան մեզ հայտնի է Արամյանի խաղից, ոչինչ չգիտենք նրա անձնական կյանքի ու բնավորության մասին՝ ինչ վերաբերմունք ուներ իր միջավայրի հանդեպ, ինչով էր զբաղվում թատրոնից դուրս: Մնացել է մի անհաջող լուսանկար, աղջիկը կանգնած է եվրոպական նորածն զգեստով, կրինոլինում սեղմված և գլխին թիֆլիսյան ավանդական չիբրիան: Դերի՞ զգեստով է, թե՞ կյանքի, չգիտենք:

Քեթևան Արամյանին թերևս պետք է համարել 60-ական թվականների ռեալիզմի ամենաարժանավոր կրողներից մեկը, որի մասին «Մշակի» թատերախոսն ասում է՝ «Խաղը կարծես խաղ չէ, այլ բնական, կենդանի հարաբերություն <...>»<sup>250</sup>: Սեղրակ Մանդինյանը, որ թատրոնում ամեն ինչ քննում էր մոսկովյան ռեալիզմի չափանիշներով, ասել է. «Տիկին Արամյանցը երևելի է ոչ թե էնպես, ինչպես տիկին և պարոն Ֆասուլիաճյանները, հավատացնում եմ ձեզ, փոքր ինչ առավել»<sup>251</sup>:

Ելնելով Մանդինյանի ու Չմշկյանի դիտումներից, Ռ. Զարյանը եզրակացրել է. «60–70-ական թվականներն ունեցել են տաղանդավոր դերասանուհիներ, սակայն նրանցից, չնայած իր կարճատև գործունեությունը, առանձնանում է Քեթևան Արամյանը, որպես իր ժամանակի ամենախոշոր դերասանուհին»<sup>252</sup>: Չափազանցում համարենք այս խոսքը, իմանալով, որ նրան որոշ ժամանակ անց հաջորդեց նույն գիծը տանող մեկ ուրիշը՝ Վարդուհին: Ոչ մի կասկած, որ Քեթևան Արամյանին պետք է ընդունել որպես 60-ական թվականների ամենաճշմարտացի դերասանուհուն:

ԱՐՏԱՇԵՍ ՍՈՒՔԻԱՍՅԱՆ

Սա եղել է Սունդուկյանի երևակայությունը նյութ տվող հետաքրքիր արտիստներից մեկը՝ իր կենցաղագիտությունը և սուր դիտողականությունը:

Արտաչես Սուքիասյանը ծնվել է 1841 թվին, Թելավ քաղաքում, սովորել է Ներսիսյան դպրոցում, նույն դասարանում Մատինյանի

ու Ամերիկյանի հետ և թատրոնում դարձել «այնպիսի մի ուժ, որ, – ինչպես գրում է Չմշկյանը, – անհասկանալի էր առանց նորա մասնակցութեան մի որևիցե խաղ բեմ հանելը»<sup>253</sup>: Առաջին դերը եղել է Դայալ Ղաղոն՝ կատարյալ տիպ, որից «ավելին պահանջել էր կարելի»<sup>254</sup>: «Պ. Սուքիասյանցի հագուստը, շինովի հաստութիւնը, խոսակցութիւնն ու շարժվածքը շատ բնական էր, – գրում է Տեր-Աղեքսանդրյանը, – կարծես թե զորդ մեր տեսած դալալներեմեն մեկն էր նա»<sup>255</sup>: Տեր-Գրիգորյանը նրա համար ստեղծել է այս դերի երկրորդ տարբերակը՝ Իսայի «ժլատում»: «Պ. Սուքիասյանցն իր սովորական անվիճելի շնորհքն էստեղ էլ ցույց տվեց»<sup>256</sup>, – նկատում է մյուս թատերախոսը:

Սուքիասյանը դառնում է սուր բնութակերպումների և «փոքր դերերի» վարպետ: Իր կերպարները նա բեմ է բերում անմիջականորեն իր տեսած իրականությունից՝ Հավլաբարի «քուչեքից», «բազազխանեքից» ու «ալրի մեյդանից»: Ի տարբերություն Մատինյանի, նա ընտրում է բնիկ թիֆլիսահայի դիմակը՝ մանրավաճառ, կինտո, մշակ, համբար: Ահա մի կինտո «Հաղար թումնանոց կաբա» վոդեկլում. «Պ. Սուքիասյանցը իր ջնջին դերը խաղալով ցույց տվեց, որ շնորհալին անմեղ երկու խոսքով էլ կարող է հայտնել իր շնորհքը...»<sup>257</sup>:

«Անմեղ երկու խոսքով...»: Շատ բան է ասված: Գործ ունենք դրվագային անձնավորումների բնատուր վարպետի հետ: «Ունենիք Սուքիասյանց, – գրում է Պռոշյանը, – որ տեղական կինտոյի և հասակավոր վաճառականի խոսակցութիւնը, շարժվածքն ու դեմքի գծագրութիւնը ֆոտոգրաֆիական ճշտութեամբ կերպավորում էր»<sup>258</sup>: Պարզ է, որ այս դերասանը իր կենսական նյութն է ունեցել, գրական նյութից անկախ, և ինքն է դրութիւններ ստեղծել, տեքստը ծառայեցրել դրութեանը: Այս բացարձակորեն կենցաղագետ դերասանը և պոզիտիվ րեալիստը խաղացել է նաև ողբերգութիւններում. Ալանտզան («Արշակ Բ»), Ամբատ Արծրունի («Մամել»), ունենալով այն համոզումը, թե այս դեպքում պետք է լինել վերամբարձ ու երգեցողական: Չունենալով իրական ելակետ, նա հիմք է ընդունել խոսքային նյութը և ներողամտորեն ժպտացել Չմշկյանի դատողութիւնների վրա, թե այստեղ էլ պետք է կենդանի մարդ ներկայացնել: Այնուհետև փոխել է իր կարծիքը և, իհարկե, հրաժարվել դրամատիկական դերերից: Սուքիասյանը միացել է Չմշկյան Մանգինյան-

Ամերիկյան խմբակին և ստորագրել նրանց դեկլարացիան ընդդեմ կեղծ պիեսների, ի պաշտպանութիւն կերպարայնութեան ու ռեալիզմի:

Սուքիասյանի դերասանական բնավորութիւնը հետաքրքրել է Սունդուկյանին: Դրամատուրգն այստեղ տեսել է Օսկան Պետրովիչի բեմական նախատիպը «Գիշերվան սաբբը խեր է» կատակում: «Սուքիասյանցն աննման էր էստեղ էլ, – գրել է թատերախոսը: – Այդպիսի մարդ, որին ձևացրեց դա, հարյուրներով կարող ենք գտնել քաղաքում»<sup>259</sup>: Պարզ մի ձևացում է եղել դա, թե՞ գեղարվեստական լուրջ ընդհանրացում, չգիտենք, բայց Չմշկյանը որոշ վերապահութիւն է ունեցել, լինելով Մանգինյանի խաղի տպավորութեան տակ: «Չնայելով, որ դա (պիեսը – Հ. Հ.) գրված էր Սուքիասյանի Դայալ Ղաղոյի դերակատարութեան առթիւ, – գրում է նա, – մեծ հաջողութիւնն ունեցավ այդ պիեսայի մեջ երկրորդական մի դեր...»<sup>260</sup>: Նկատի ունի Մանգինյանի ձարտարովը: Բայց Սունդուկյանն անվերապահ էր Սուքիասյանի հանդեպ, «Գլխավոր դերասանական ուժն էր Սուքիասյանցը, – համոզված էր նա, – մեծ հաջողութեամբ կատարեց գլխավոր հերոս Օսկան Պետրովիչի դերը»<sup>261</sup>:

Սունդուկյանը Սուքիասյանի մեջ տեսնում էր պատրաստի տիպեր: Դա գալիս էր դերասանի ծաղրասեր ու կատակաբան բնավորութիւնից: Դերասանական միջավայրում միշտ եղել են նման բնավորութիւններ՝ դիմացինին աննկատելիորեն ծաղրող, անպատահ զրութիւնների մեջ քաշող, անվնաս կատակներ հորինող: Ահա այս դերասանից է Սունդուկյանը դուրս բերում «Նաթաբալայի» թյուրիմացութիւնը ստեղծող Իսայու դերը: Չմշկյանը պատմում է մի դեպք, որտեղ Սուքիասյանը երևում է ճիշտ Իսայու նման: Երկու դերասանները գնում են թատրոնի հոգաբարձուական մասնաժողովի անդամներից մեկի՝ Նադիրյանի տուն նրա նյութական օգնութիւնը երաշխավորող մի ստորագրութեան համար: Սուքիասյանն իմանալով Նադիրյանի կոշտ բնավորութիւնը, առաջ է գցում Չմշկյանին, իսկ ինքը մնում է դքսում, սանդուղքների մոտ: «Տո՛, կորեք, զնացեք, ձեր թատրոնի հերն էլ...», – հայհոյում է պարոնը և դուռը շրխկացնում Չմշկյանի երեսին: «Ax mbi, – պոռթկում է Չմշկյանը, ոտքով զարկում փակ դռանը և իջնում սանդուղքներով «չատ ծաղրելի և խայտառակ ձևով»<sup>262</sup>: Փողոցում նա տեսնում է փախչող Սուքիասյանին և մտածում, թե ինչպե՞ս է դարձել այդ

ծաղրածուի առաքյալը: Սա ճիշտ և ճիշտ Մասիսյան-Իսայի Հարաբերությունն է, «Խաթաբալայի» ինտրիգը, դերակատարների իրական բնավորություններով: Հիշենք Սուքիասյանի դերը օրիորդ Գայանեի շուրջը հյուսված դետեկտիվում:

Սուքիասյանն է առաջինը շփոթեցնում Չմշկյանին, «Ուրիշի սահնակը» ներկայացումից առաջ հայտնելով նրան, թե օրիորդ Գայանեն «մի ծպտյալ երիտասարդ է», և տանում է նրան գիմնազիա, ցույց տալիս Սարգիս Մեհրաբյանին: Այո, սա հենց ինքն է՝ Իսային, որ համբարական ծաղրախաղի մեջ է քաշում իրենց քաղաքին օտարացած միամիտ տղային: Հարց տա՞նք այլևս, թե ինչպես է խաղացել Իսայու դերը, երբ բեմ էր տանում կյանքից առնված իրական տիպեր և զվարճանում, իրար խառնելով կյանքի ու բեմի հարաբերությունները:

Բայց Սուենդուկյանն էլ իր «խաղն» է խաղում: Նա հրապուրում է Սուքիասյանին նոր դերի դադափարով և գրում է «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» կատակը, տեքստը թելադրելով Սուքիասյանին և, հասկանալի է, հետևելով ու ուսումնասիրելով դերասանական նախատիպը: «Նա հաճախ գալիս էր ինձ մոտ, — պատմել է Սուենդուկյանը Ալեքսանդր Քալանթարին, — և ես նրան էի թելադրում «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը»<sup>263</sup>: Դե՛, գնա հիմի, տեսնենք ինչ խաղ ես խաղալու դժոխքի «մեծ սատանա» Ամերիկյանի հետ: «Ներկայացումն այնքան անկանոն ու խառնափնթոր էր, — գրում է թատերախոսը, — որ դուրս եկավ մի խեղկատակության խաղ. բազմաթիվ սատանաներն իրենց անտեղի վարմունքով ամենքին զզվացրեցին, ու չթողեցին ոչ Օսկան Պետրովիչի խոսքերը լսել, ոչ նրա տան մեջ եղած սուգը, և ոչ էլ դժոխքի մեջ տանջվող, աշխարհումս իրանց բարեգործ ձևացնող անձանց խոստովանությունը»<sup>264</sup>: Բայց Սուենդուկյանը գոհ է մնացել դերասանից և հետագայում, երբ Սուքիասյանն արդեն կենդանի չէր՝ 1899 թ. գրել է հրատարակվող պիեսի տիտղոսաթերթին՝ «Արտաշես Սուքիասյանի հիշատակին»<sup>265</sup>: Նա Սուքիասյանի համար է գրել Բրիլիանտովի դերը «Էլի մեկ գոհում», որի ներկայացմամբ հիացած թատերախոսը Սուքիասյանին ոչնչով պակաս չի համարել Ամերիկյանից ու Սոփիա-Նվարդից»<sup>266</sup>:

Մեր առջև կանգնած է Չմշկյանից անկախ, բայց նրա դպրոցին հետևող և սուենդուկյանական ավանդությունն ստեղծող արտիստներից մեկը, որի խաղը վկայող տեղեկությունները որքան էլ աղքատ

լինեն, կասկածի չեն ենթարկում նրա ոչ դերասանական արժեքը և ոչ էլ (գուցե առավել) պատմական տեղը: Սուքիասյանի դեմքը, բեմական վիճակների նրա նախասիրությունները պետք է տեսնենք (ինչպես Չմշկյանի, Ամերիկյանի ու Արամյանի դեպքում) նախ և առաջ Սուենդուկյանի ստեղծած դրամատուրգիական վիճակներում ու բնավորություններում:

Սուքիասյանը խաղացել է և այլ կարգի դերեր, թարգմանական պիեսներում. Մալոմալսկի («Ուրիշի սահնակը»), Դերմոն («Խաղամուղի կյանքը»), Ալբեր («Կուլբի զավակը»), Սուսեքսի կոմս («Կատրին Հովարդ»), Մարկիզ դը Մոնտեֆիորե («Դոն Սեզար դը Բագան»), Գրացիանո («Վենետիկի վաճառականը»), Կասիո («Օթելլո») և այլն, որոնց դեմքն ու պատկերը մեզ անհայտ են:

1871 թ. նա թողել է բեմը: Դատական ստորին աստիճանավորի վիճակը նրան չէր կարող գոհացնել: Լուսանկարից երևում է նրա պաշտոնագրեատի արժեքը, իսկ ինքը՝ կատակերգական «գեներալիկ» նման, կարծես դեր է խաղում: Եվ այս գործն էլ է թողել ու դարձել ուսուցիչ Քուլթայիսում, ապա տեղափոխվել Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց, 1878 թ., և դպրոցից՝ դարձյալ բեմ: Բայց նա արդեն դուրս էր մնացել Սուենդուկյանի տեսադաշտից և իրեն համապատասխան դեր (կամ իր համար նախատեսված) չուներ «Պեպյոլում» ու «Քանդած օջախում»: Կատակերգակը դառնում է մեղոդրամային «ուկոնյոր» և կարծես ձերանում է ժամանակից շուտ: 1879 թվի լուսանկարում չի երևում, թե նա ընդամենը երեսուներեթ տարեկան է, այնքան է հոգնած ու մոռյլ, որ Չմշկյանի, Սաթենիկի, Աղամյանի, երիտասարդ Ավալյանի ու Տեր-Դավթյանի կողքին երևում է կողմնակի մարդու տեսքով: Եվ այդպես էլ էր: Խաղացել է, ինչ տվել են. ժորժ («Անանային երեկոն գյուղում»), ժորժ Դանդեն, Պանկրաս («Բոնի ամուսնություն»), Բիգո («Փարիզի աղքատներ»), Ռոլլեր («Ավագակներ»), Ֆրեդերիկ («Մեր և նախապաշարմունք»), Բոլլիո («Երկու քույր»), Տուգոուխովսկի («Խեղբից պատուհաս») և մերոդրամային սեզոնյորներ: Այս վերջիններս ոչ մի կապ չունենին Սուքիասյանի նկարագրի հետ: Ոչ մի կապ չունեցրեց նրա հետ Հորացիոյի դերը «Համբետում», առավել ևս՝ Դոն ժուանը: Այս դերը նրանից վերցնում են, տալիս Մնակյանին, և դերասանը զգում է իրեն վերավորված:

Սուքիասյանը խմբում դառնում է ավելորդ մարդ՝ դժգոհ, ընկճ-

ված և անփուլթ: Նրան տալիս են իր նախկին դերը՝ Իսայի և առանձնապես տպավորություն չի թողնում: «Այն չէր, — գրում է Մանդինյանը, — Չմշկյանն էլ խոստովանեց, որ ճիշտ է, շատ է փոխվել»: Մանդինյանին զարմացրել է նրա անտարբերությունը. «Սրա արտիստական հոգին շատ մոլթն է, և ինձ համար այժմյան Սուքիասյանցը միանգամայն հակապատկերն է անցյալի, եթե անցյալը ճիշտ է: <...> Սուքիասյանցն անտանելի է յուր անհոգությունը և անտարբերությունը դեպի իրեն հանձնված դերը»: Նախկին զվարթ ու կատակաբան մարդը կորցրել է հումորի զգացումը, ինքնաճանաչումը, իրեն համարել է անարդարություն զոհ և պատճառները փնտրել ուրիշների մեջ, ասենք՝ ինչո՞ւ է Մնակյանը Դոն ժուանի դերը կատարում: Այդպես էլ վեր է կացել ու գնացել թատերախմբի դիրեկտոր Նապոլեոն Ամատունու մոտ:

— Ասացեք խնդրեմ, իշխան, ի՞նչ սարսափելի հանցանք եմ գործել ձեր դեմ, որ Դուք այս երկու տարվա ընթացքում հալածեցիք ինձ, իմ դերերս ուրիշին տալով, չնչին դերերով բեմ հանելով <...> այն եռանդը և ձգտումը, որ ունեի դեպի թատրոնը, Դուք աստիճան առ աստիճան ոտնակոխ արիք և մեռցրիք իմ մեջ: Կրկնում եմ, Դուք ինձ բարոյապես սպանեցիք...»<sup>267</sup>:

1881 — 82 թատերաշրջանի վերջում Սուքիասյանը հեռացավ թատրոնից ընդմիջտ: Գնաց Բաքու, անցավ ինչ-որ աննշան մի պաշտոնի և վախճանվեց 1895-ին, անհայտ ու մոռացված:

### ՍՈՓԻԱ-ՆՎԱՐԳ ՄԵԼԻՔ-ՆԱԶԱՐԱՅԱՆ (ԻԶՄԻՐՅԱՆ)

Մեզ արդեն ծանոթ է օրիորդ Գայանեի երբեմնի խոսյանուհին, անունը չքեղ, ինքը «տաղանդավոր, երևելի, բայց ավաղ, կարճ միջոցի համար, հազվագյուտ տիկին Մելիք-Նազարյանը»<sup>268</sup>: Նրա դիմանկարը գուցե դուրս մնար մեր փոքրիկ պատկերասրահից, եթե չլինեք այս խոսքը, եթե Սոփիան չգառնար Սուևդուկյանի գեղեցկադեմ հերոսուհիների նախատիպը:

Նա իրեն տեղավորել է արվեստում թեթև ու անփուլթ, լույս տվել առանց այրվելու, չի հանդուրժել ուրիշին և այնուամենայնիվ չի թողել, որ դերասանուհու համբավը մի քիչ ավելի մոտենա իր մետաքսափայլ շրջազգեստի ծայրին: Նա խաղացել է հազիվ ութ տարի (1863 — 71) և կարծես ձանձրացել:

Սոփիա Մելիք-Նազարյանը (1843—1904) բնիկ թիֆլիսահայ էր, վրացախոս մոքալաքի ընտանիքից: Թատրոն է մտել քսանամյա հասակում, տիկին Նվարդ բեմական անունով: Պոռոյանի վկայությունից երևում է, որ տիկինն, ապրելիս է եղել քաղաքային թատրոնից ոչ հեռու, ունեցել է սպասավոր ու սպասուհի, և նրա հայելազարդ, ընդարձակ հյուրասենյակը հաճախ ծառայել է որպես թատրոնի փորձասենյակ: Տիկինը գաղափար չի ունեցել հայոց գրական լեզվից, իմացել է վրացերեն տառերը, ասեղնագործություն, երգել է քաղաքային-աշուղական երգեր, օրն անց է կացրել ոսկեթել ծաղիկներ հյուսելով կամ հայելու առաջ: Նրա անձին պակասում էր միայն բեմը, և թատրոնի մարդիկ ձեռ ու ոտ ընկած դերասանուհի էին փնտրում:

Իզմիրյանի խումբն ուներ երկու դերասանուհի Սոփիա Շահինյանը, որ խաղում էր կենցաղային փոքր դերեր, գրաճանաչ չէր, դերը սովորում էր արհեստավոր ամուսնու օգնությունը, և Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանը՝ Գայանյան դպրոցի աշակերտուհի: Թատրոնին հերոսուհի էր պետք: Տեր-Գրիգորյանը դիմում է «Թիֆլիսին քաջ հայտնի, հինավուրց աղլուխ ծախող Օսանին» («Խաթաբալայի» համափերու նախատիպը), որը, ինչպես Պոռոյանն է ասում, Սոփիա Մելիք-Նազարյանի մորաքույրն էր<sup>269</sup>: Բանակցել որևէ կնոջ հետ թատրոն հրավիրելու նպատակով նման էր հարսնախոսություն, որ Թիֆլիսում չէր կարող գլուխ գալ առանց միջնորդի: Եվ մի կիրակի օր, Կուկիայի սուրբ Աստվածածին եկեղեցում Օսանը Տեր-Գրիգորյանին ցույց է տալիս երևելի տիկնոջը: «Մի օր էլ, — գրում է Պոռոյանը, — բերեց յուր հետ մի բարձրահասակ, ջահել, գեղանի և աշխուժալի տիկնոջ և ներկայացրեց թատրոնական կոմիտեին: Տիկինը հիանալի հրեշտակային ձայն ուներ, նա մեզ համար մի երկու վրացերեն երգ երգեց և սքանչացրեց: Չայնի հետ գրավիչ էին և նրա մաներները, բեմական էր և նրա ազատ ու վստահ շարժվածքը: Անմիջապես [արտա]գրվեց մի կանացի դեր հայերեն բառերով և վրաց տառերով և հանձնվեց տիկնոջը բերանացի սովորելու: Տիկին Աղաբեգյանցն էր գրողը. նա ինքն յուր ամուսնու հետ միասին սիրով հանձն առավ մեր ապագա դերասանուհու կրթությունը: Մյուս օրը տիկին Սոփիա Մելիք-Նազարյանցը ամենալավ գիտեր յուր դերը, թեպետ ոչ մի բառ միջոց չէր հասկանում: Վարժություն ժամանակ հասկացվեց, որ տիկին Սոփիան բեմական մեծ ձիրք է

ունեցել: Առաջին ներկայացումը, ուր տրեկին Սոփիան բեմ էր դուրս գալու, «Սանդուխտ» ողբերգությունն էր: «Սանդուխտի» աֆիշում մեծ-մեծ տառերով մենք ավետեցինք ժողովրդին տրեկին Նվարդ Մելիք-Նազարյանցի դերյուտը»<sup>270</sup>: «Մեղու Հայաստանին» գրեց. «Բավականին լավ խաղացին դերասանուհի տրեկին Նվարդը, որն որ առաջին անգամն էր թատրոնի բեմի վերա, և պարոն Ջիմիշկյանցը: Ազդեցությունը շատ մեծ էր, չնայելով շատ թերությանցն էլ»<sup>271</sup>: Ալեքսանդր Երիցյանը, որ Պոլսում տեսել էր Արուսյակ Փափազյանի Սանդուխտը, հիանում է նաև Սոփիայի խաղով, նրան նույնիսկ վեր դասում Չմշկյանից ու Ամերիկյանից: «Տրեկին Նվարդ Մելիք-Նազարյանի խաղը միանգամայն ուրիշ էր, – գրում է նա, – շնորհավորում ենք այսպիսի հաջող կերպով հայկական թատրոնի բեմ դուրս գալը, մանավանդ որ բոլորեցուցեց սպասած հաջողությունից էլ գերազանց գտնվեցավ հենց առաջին անգամը: Չենք կարող ասել, որ դա ևս չուներ պակասություններ <...> ծափահարություններով ընդունվեցավ տրեկին Նվարդը թիֆլիզո հասարակութենից, և ճշմարիտն ասել, ապագայում դա շատ առաջադիմություն է խոստանում»:

Սոփիա-Նվարդին է տրվում նաև Սոփիա Շահինյանի դերը՝ Սանդուխտը, կենցաղային դեր «Դալա Ղաղո» կատակում: «Տրեկին Նվարդը այստեղ ևս լավ խաղաց», – եզրափակում է Երիցյանը»<sup>272</sup>:

Դերասանուհու հայերեն վատ իմանալը թերևս չափազանցված է Պոռչյանի վկայությունում: Իսկ Երիցյանը, թվում է, որոշ չափով կողմնակալ է՝ զբուշանում է դերասանուհու մասին նույն լեզվով խոսելուց, ինչ Ամերիկյանի մասին: Երիցյանը պիես էր գրում տրեկին Սոփիա-Նվարդի համար, որը եթե քննադատվեր, կարող էր առաջին իսկ ելույթից հետո թողնել թատրոնը: Այսուամենայնիվ Սոփիա-Նվարդը պատահական դերասանուհի չէր: Նրա հանդեպ նույն վերաբերմունքն ուներ Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանը: «Խաղացողներեմեն, – ասում է նա, – էս անգամումը մեծ հաջողություն ցույց տվին պարոն Սուքիասյանցը, որն որ Ղաղոն էր, պարոն Մատինյանցը, որն որ Ղաղոյի ծառա Կոռն էր, տրեկին Նվարդ Նազարյանցը՝ Ղաղոյի կնիկը <...> շատ բնական էր էս խաղումը: Շատ սիրուն երգեց սա բարակ ու պարզ ձևով ջանդուլումը, էնպես գեղեցիկ, որ կարելի է անգամ աննման անվանել»<sup>273</sup>:

Տեր-Գրիգորյանի «ժլատում» Սոփիան խաղացել է երկու դեր՝

Նանո (ժլատի կինը) և «որբեկերի կնիկ», որը համարվել է ավելի հետաքրքիր: Իրազրույթյունը հետևյալն է: Այրի կինը, երկու երեխաներով, ապրում է Հովհաննեսի տանը և պարտք է տանտիրոջը, խնդրում է երկու օր ժամանակ: «Բերնիցդ կտրե, – պատասխանում է ժլատը, – շորիցդ կտրե, կրակ մի վառի ու քրեհն իր ժամանակին տուր. տեսնո՞ւմ ես ինձ, հարուստ եմ ու ինչպես խեղճ եմ ապրում»:

Մելիք-Նազարյանի դերի տեքստը հայտնի չէ (պիեսը կորած է): «Նվարդն իբրև ժլատի կնիկ էնքան նշանավոր չէր, – գրում է թատերախոսը, – ոնց որ իբրև որբեկերի: Շատ լավ էր հարմարեցրել էդ ջահել աղջիկը որբեկերի կնկան թե՛ հագուստը, թե՛ պատկերն ու խոսակցության ձևը: Մանավանդ շատ գեղեցիկ էր նրա մեղմ ու հանդարտ աղաչանքների փոխվելը, անեծքն ու գոռգոռալը էն ժամանակը, երբ ժլատը չկատարեց նրա խնդիրը»:

Կերպավորման վարպետություն ենք տեսնում՝ անձի սոցիալական նկարագիր, բնութագրերը և տրամադրություն ու հոգեվիճակի շարժում: Դերասանուհին երևում է ինքնուրույն ու կամային: Այս նույն դժերը սուր խարակտերային կերպով են դրսևորվում Գրբացի դերում («Հագար թումնանոց կաբա»): Կորել է մի զգեստ՝ կաբա, ներսում կարված հագար թումնանի հետ: Փոստով ստացել են ու վաճառել, հետո իմացել իրական արժեքը: Հոռոմսիմը (Ս. Շահինյան) կանչում է գրբաց կնոջը: Ի՞նչ տեսարան է ստեղծել Սոփիան, որ ծիծաղ է բարձրացրել: «Շատ մազալու էր նմանապես Նվարդի թուղթ բաց անելն, – կարդում ենք թերթում, – <...> Իսկ և իսկ թիֆլիսի սեփականություն է էդ արարմունքը»<sup>274</sup>:

Առօրյա իրականությունը դիտում և, ըստ երևույթին, սուր վերարտադրություն, կատակային խաղ է սա, իհարկե կենցաղայնություն սահմանում: Վերարտադրության նույն եղանակով և լիրիկական ակնարկներով է երևում դերասանուհին Կեկելի դերում («Գիշերվան սաբըր խեր է»): «Նվարդ Նազարյանցը, – շարունակում է թատերախոսը, – որտեղ իր բնական դերումն էր, գեղեցիկ էր: Շատ լավ էր սա մանավանդ էն ժամանակը, երբոր հերթ թողեց նրան տանը, տունը կարգի գցելու համար: Նրա հայելում շինվելը, գրստվելը շատ տեղին էր և «Հայոց աղջիկներ» խաղի ձևով մեկ խաղ երգելը շատ գեղեցիկ»<sup>275</sup>:

Նկատելի է, որ դերասանուհին հաճույք է զգացել իր խաղից և տեղային-ազգագրական հատկանիշներին նշանակություն տալով, չի ունեցել գրոտեսկի միտում, խաղը չի վերածել ծաղր ու ծանակի, կոպիտ կենցաղայնու-

թյան, զգացել է իրեն իր աշխարհում և սիրել իր հերոսուհիներին, թատերայնացրել կենցաղի նշանները: Ժամանակակիցները մի պահասուլթյուն են նկատել նրա խաղում՝ բեմում պճնված երևալու թուլություն:

Պեաք է կարծել, որ Սոփիա-Նվարդը եղել է առավելապես իր ակներև տվյալները շահարկող դերասանուհի, նույնիսկ սուր բնութակերպումներում իր բեմական հերոսուհիների դիմակը բնականից եղել է իր դեմքին, իսկ ընդգծումները բերել է անմիջականորեն առօրյա կյանքից, խառնելով դրանց կատակային, զվարթ բնավորություն, իր թեթև կյանքից եկող ազատությունը: Ջի երևում, թե նա դրամա է ապրել կամ «դարդ» ունեցել, ինչպես Քեթլան Արամյանը: Նրա հեգնանքը ոչ ոք չի կաշկանդել, և այս վիճակով նա ազատ է զգացել կենցաղային կատակաբանության մեջ, զարդն ու պճնանքը կրել է թեթև, գուցե և նույնքան թեթև՝ պատմական ու սալոնային զգեստները: Խաղացել է Սաթենիկ («Արտաշես և Սաթենիկ»), Թագուհի («Աղասի»), Նինո («Նինոյի նշնվիրը»), Կեկել («Էս էլ քի մոցիբլութի»), Լելի («Սեր և նախապաշարմուկ»), Մարգարիտ («Կատրին Ղովարդ»), Մարկիզուհի դը Մոնտեֆիորե («Դոն Սեզար դը Բագան»), Պորցիա («Վենետիկի վաճառականը»):

Գեղարվեստական ինչ որակ են ունեցել այս տարբեր ու հեռու կերպարները, դժվար է որոշել, բայց հայտնի է, որ Սոփիա-Նվարդը, որպես «սուբբետ» և «էնթենյու դրամատիկ» դերասանուհի խմբում եղել է միակը: Չմշկյանն ամեն ինչ արել է այս դերասանուհուն չկորցնելու համար, նրան նշանակել է ամենաբարձր վարձատրությունը, հատկապես Գայանեի հեռանալուց հետո: «Փորձված դերասանուհիք, — ասում է նա, — միայն երկու հոգի կային մեր մեջ, այն է՝ տ. Ս. Մելիք-Նազարյանը և տ. Ք. Արամյանը: Օր. Տեր-Աբրահամյանը (հետո Սաթենիկ) համարվում էր շատ անփորձ...»<sup>276</sup>: Սոփիայի մասին ասում է նաև. «[նրա] վարձատրությունը ամենքից շատ էր դժվարացնում ինձ <...> [նրա] նախատիքից ես առավել ևս էի քաջվում, քան թե իմ շուրջն եղած ինտրիգաներից...»<sup>277</sup>: Պարզ է, որ Սոփիան գերիշխող դիրք է ունեցել խմբում և պայմաններ է թելադրել: Բայց երբեմն էլ հասկացել է Չմշկյանին և ընդառաջ գնացել նրա մեծահոգությանն ու անձնազուլթյանը: Իմանալով, որ թատրոնի բախտն իր ուսերին առած մարդը բարձր է գնահատում իր՝ հատկապես Մարկիզուհի դը Մոնտեֆիորեի դերակատարումը,

և հրաժարումը կարող է դրամական ծանր վիճակի մեջ դնել նրան, Սոփիան համաձայնել է խաղալ կիսադատարկ դահլիճի առջև և հրաժարվել է իր հոնորարից: «Գեորգ, ես հասկանում եմ քո դրությունը: Դու խոհեմություն կանես, եթե հետաձգես ներկայացումը, բայց ես խնդրում եմ չհետաձգես»<sup>278</sup>:

Այնուամենայնիվ, Սոփիային պակասել են իսկական սերն ու անձնվիրությունը թատրոնի հանդեպ: 1868—69 թատերաշրջանում նրա անունը չենք տեսնում աֆիշներում ու թատերախոսականներում: Հավանաբար դա այն շրջանն է, երբ ամուսնացել էր Գրիգոր Իգմիրյանի<sup>279</sup> հետ: 1870 թվականից նա կրում է տիկին Իգմիրյան անունը և դեպքից դեպք է խաղում: Մամուլում տարակուսանք ու դժգոհություն է երևում<sup>280</sup>:

Սունդուկյանն ուշադիր էր այս դերասանուհու հանդեպ և ստեղծեց նրա համար երեք դեր, նկատի ունենալով նրա ակներև սոպոփորությունը և առաձգական ամպլուան՝ «էնթենյուլից» մինչև «գրանդ դամ» (բարեշուք տիկին): «Խաթաբալայի» Նատալիան, «Էլի մեկ զոհի» Սալոմեն՝ ամուսնուն կրնկի տակ պահող կին, և «Պեպոյի» Էփեմիան, կարելի է ասել, Սոփիա-Նվարդի բեմական նկարագրի անդրադարձն են, նրա անձի վրա ձևած շրջազգեստներ: Մամուլի գնահատումներն ընդհանուր են. երեք դերասանուհիներն էլ դրված են նույն հարթության վրա, ըստ իրենց՝ մեկը մյուսին չփոխարինող ամպլուաներ: «Էլի մեկ զոհում» Սոփիան խաղացել է կրկու դեր միաժամանակ՝ Սալոմեն և Նատո: Ըստ Չմշկյանի, Սալոմեն է կրկի կատարյալ. «...ձևացրեց անմասն, պճնասեր և փառամոլ սոպոզա գնդապետ տխմար Յագոր Սիմոնիչի կնոջ դերը»<sup>281</sup>: «Խաթաբալայի» Նատալիայի մասին ասված է ընդամենը՝ «շատ լավ կատարեց»: Իսկ «Պեպոյ» բեմադրելու շրջանում նա դարձյալ խմբում չի եղել (Սաթենիկը նույնպես) և իր փոխարեն թատրոն է ուղարկել քրոջը՝ գեղեցկուհի Նատալիա Մելիք-Նազարյանին, որը խաղացել է Կեկել: Բայց, տեսնելով ներկայացման մեծ հաջողությունը, հայտնվել է ու պահանջել Էփեմիայի դերը:

Էփեմիան եղավ Սոփիայի վերջին նշանակալից դերը: Նա գոհ ու բավարարված հեռացավ թատրոնից: Քաղաքագլուխ Իգմիրյանի կրնն այլևս թատրոնի կարիքը չուներ: Նա ամբողջապես տարվեց ասեղյանգործությամբ ու գեղանկարչությամբ: Փորձելով կատարիսպորովել, տիկին Իգմիրյանը մի շրջան դարձավ Ստեփանոս Ներ-



սիսյանի աշակերտուհին: Դժվար է ասել, թե ի՞նչ էր դա, լուրջ նպատակ, թե՞ սիրողական ժամանց: Սոփիայից որևէ նկար չի պահպանվել կամ թերևս պահպանվել է անստորագիր: Տնային-սալոնային արվեստ կարող էր լինել այդ՝ 19-րդ դարի թիֆլիսյան ճաշակի դրսևորում, որ զարգարել է աշխարհիկ տիկնոջ հյուրասենյակն ու բուդուարը:

Սոփիա Իզմիրյանը մի անգամ էլ բեմում հայտնվել է 1890 թվականին: Չմշկյանի «Վարժուհին» պիեսում խաղացել է հերոսուհու դերը (Էփեմիա Ազիզյան) և նույն երեկո կրկին էլ իր հին դերերից մեկը՝ Անանի «Վույ քի իմ վեչեր» պիեսում»: Ուշ էր: Թիֆլիսի Հանդիսատեսն արդեն տեսել էր պոլսահայ դերասանուհիներին. Երանուհի Գարադաշյան, Աստղիկ Գանթարճյան, Մարի-Նվարդ, Ազնիվ Հրաչյա, Միրանուշ և այլքանից հետո... «Վույ քի», Սոփիա-Նվարդ:

**ԳԵՎՈՐԳ ՄԻՐԱՂՅԱՆ**

Ներսիսյան դպրոցն ավարտած մի երիտասարդ, սոսկ որպես հետաքրքրասեր մեկը, երբեմն երևացել է թատրոնի կուլիսներում, հետևել է փորձերին, մի օր էլ դեր է ստացել՝ Ստեպան «Ուրիշի սահնակը մի նստիր» պիեսում, և պարզվել է, որ դա ճիշտ իր սահնակն է: Դա եղել է 1864 թվի գեկտեմբերի 7-ին՝ այն օրը, երբ Վիխորևի դերակատար Չմշկյանը խաղի ընթացքում հետևում էր գեղեցկուհի օրիորդ Գայանեին Ավդոտյա Մաքսիմովնայի դերում՝ պարզելու, թե իսկապե՞ս նա տղա է: Հետևելով օրիորդի խաղին նա չի նկատել երկրորդական դերով խուճբ մտած երիտասարդին, որ դառնալու էր Սունդուկյանի բեմական նախատիպերից մեկը:

Գևորգ Միրաղյանը ծնվել է 1840 թվին, Թիֆլիսում: Ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց հետո սովորել է կլասիկ գիմնազիայում և անցել ուսուցչություն, ուսուց լեզու և թվաբանություն է դասավանդել Ս. Գևորգ եկեղեցու դպրոցում: Թատրոնը նրա համար եղել է սիրողական զբաղմունք: 1865- 66 թատերաշրջանում խաղացել է մի քանի դեր՝ Նելկին («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Ալբեր («Խաղամուխ կյանքը»), Բասսանիո («Վենետիկի վաճառականը»), Կակուլի («Վույ, քի իմ վեչեր»), Պեպո («Պեպոյի տիճուրը»), Սանտարեմ («Դոն Սեզար դը Բագան») և այլն: Միրաղյանն իրեն հարմար

է զգացել սիրող դերասանի կարգավիճակում և մեծ դերերի երազանք չի ունեցել, սիրել է էպիգոդային և սուր խարակտերային վիճակներ: «Մեկ օր, - պատմում է Չմշկյանը, - ես ճարահատյալ խնդրում էի, աղաչում էի և պաղատում ծառաների դեր կատարող, իրան հանճար կարծող մի դերասանի ընդունել «Նինոյի նշնվելու» մեջ ծառա Գրիգորի դերը, այդ ժամանակ ներկա էին կրկնություն դահլիճում (տ. Սոփիա Մելիք-Նազարյանցի տանը) մեկ քանի երիտասարդ գիմնազիստներ, որոնց թվումն էր և Միրաղյանը... «Խնդրեմ, -ասաց նա, - թույլ տաք ինձ կատարելու այդ դերը » <...> Երբեք ես չեմ մոռանալ իմ տաղանդավոր ընկերոջ՝ Միրաղյանցի խաղը «Նինոյի նշնվելու» մեջ»<sup>283</sup>:

Միրաղյանն ընտրել է Վահուհի բեմական անունը: «Հանդիսականները, - շարունակում է Չմշկյանը, - որոնք գլխավորապես զբաղված էին պ. պ. Մանդինյանցի, Սուքիասյանցի և ուրիշ իրանց ծանոթ դերասանների խաղով, երբեք չէին երևակայիլ, թե մեկ որևիցէ նոր անուն Վահուհի իբրև դեբյուտանտ կարող է գրավել նոցա ուշադրությունը»<sup>284</sup>: Չմշկյանը նրա խաղն անվանում է «կենդանի և զգայուն » և ուշադրություն է հրավիրում երկրորդ գործողություն վերջին տեսարանի վրա, որտեղ Միրաղյանն անսպասելիորեն որսացել է կատակերգական պահը: Ծառա Գրիգորը երգում է սպասուհի Հոռոմսիմին ուղղված մի երգ՝ «Հոռոմսիմիս սաղ ունենամ, մէ էսթավուր բաղ ունենամ...»: Երգը վերջանում է «դուն էլ թանե սպաս, Հոռոմսիմ, էփէ ու էփէ» բառերով: Հաջորդ տեսարանում, երբ նրա պարոնը՝ Անտոն Զուրաբեչը (Ս. Մանդինյան) սրբում է երեսի թուքը և ասում «վունչինչ բան է, սրբեցիր կու անց կենա, սիլլեն ուրիշ բան է», Միրաղյանը կրկնում է երգի վերջին բառերը՝ «դուն էլ թանով սպաս էփէ ու էփէ...»: Ի՞նչ մեղեդի է եղել, և ի՞նչ «կենդանի և զգայուն շարժվածքներով ու միմիկայով» է երգել նա, որ զարթեցրել է «հասարակության հիշողության մեջ Հանգուցյալ Մատինյանցի տաղանդավոր խաղի հիշատակը»<sup>285</sup>:

Միրաղյանը փայլուն կատակերգակ է («բրիլյանտ կոմիկ») ճանաչվում Տեր-Գրիգորյանի կատակերգություններում («Պառավներուն խրատ», «Էս էլ քի մոցիքլութին», «Վուր տրաքվիս, պիտի պսակվիս» և այլն): Բայց ահա Սունդուկյանն ուշադրություն է դարձնում Միրաղյանի Գրիգորի հետևյալ խոսքերի վրա. «Էն փուղը, վուր վրեն արուն, արտասուք է թափած, վուր էսթեն-էսթեմեն է

գուրիսած ու գըլած, փուղ կի չէ, աստծու կրակ է»<sup>286</sup>: Դրամատուրգի երևակայություն մեջ հառնում է արդարամիտ ծերունու՝ Գիքոյի կերպարը («Պեպո»), և նա հանձին Միրադյանի տեսնում է ապագա դերակատարին: Միրադյանին ավելի է հրապուրել Կակուլու կինոտյական տիպը, բայց Սունդուկյանը դա նախատեսել էր ավելի երիտասարդ մի դերասանի՝ Մամիկոն Մելիք-Աղամյանի համար: Նա Միրադյանին պարտադրել է Գիքոյի դերը և նրանից դուրս բերել իր ցանկացած կերպարը: Այս դերակատարումով հիացել է Գրիգոր Արծրունին: «Գիքոյի դերը պ. Միրադյանցը կատարեց շատ գեղեցիկ, — գրել է նա, — նորա ամեն մի խոսքը ծափահարություններ էր կանչում: Պ. Միրադյանցը ամեն անգամ այդ դերը կատարելիս մի բան է ավելացնում շատ հարմար, օրինակ՝ «լայիղ մի անի, ադա Արուսի»<sup>287</sup>: Այս խոսքը չի եղել պիեսում: Միրադյանն այդ ավելացրել է վերջին տեսարանում, երբ Զիմգիմովն ուզում է հաշտվել Պեպոյի հետ. «արի բարիչինք...» Գիքոն ծաղրում է նրան;

«Միրադյանցի խաղի հաջողությունը հաճախ կախում չունեի կոմիկական դիրքից, ինչպես լինում է շատ պիեսաների մեջ, — գրում է ականատեսը, — նա մեծ հմտությամբ ըմբռնում էր ամենաչնչին մանրամասնությունները ձևերի մեջ. նրա խաղի մեջ կար մի տեսակ ուրախություն, մի ինչ-որ կենդանացուցիչ նյութ, նա խաղում էր մարդուն հատուկ վսեմությամբ...»: Շատ նուրբ բան է նկատել ականատեսը՝ դերի հետ խաղալու հատկություն, ներքուստ հավասարակշիռ վիճակ, ասել է՝ հոգեբանական հեռավորություն, որին ասում են ալիենտացիոն էֆեկտ կամ օտարում: Հասկանալի է դառնում, թե ինչու նա ձգտելու էր Կակուլու դերին: Եվ խաղացել է իր հասկացած ձևով, բայց ինչպե՞ս... «Վերին աստիճանի ընկերասեր, առատաձեռն, ուրախ կյանք սիրող և հափշտակվող մարդ էր»<sup>288</sup>, — գրում է ականատեսը, տեսնելով Կակուլուն հարազատ գծեր նրա բնավորության մեջ: Բայց Կակուլին մնաց Մելիք-Աղամյանի դերը: «Մելիք-Աղամյանի նման Կակուլի մենք մինչև օրս չենք ունեցել, — գրել է հետագայում Վանո Տեր-Գրիգորյանը, — իսկ երբ ես համեմատում եմ Գևորգ Միրադյանին Գևորգ Տեր-Դավթյանի (հետագայի Գիքոյի — Հ. Հ.) հետ, չեմ կարողանում զանազանել, թե նրանցից որն է որին գերազանցում»<sup>289</sup>:

Միրադյանը ճանաչվել է որպես բացառիկ կատակերգակ՝ «բրիլիանտ» և «սերյոզ» հավասարապես: Խաղացել է Օսկան Պետրովիչ

(«Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը») Իսայի («Խաթաբալա»), Սուրաթով և Օսեփ («Էլի մեկ գոհ»), «Հմուտ և սիրտը թափանցող խաղ»: Այսպես են բնութագրել նրան:

Միրադյանը չի եղել սոսկ տեղային տիպերի մարմնավորող: նրան տեսնում ենք նաև թարգմանական խաղացանկում. Ժողեֆ («Կարդինալ Ռիչելիե»), Դաֆնե («Անջելո»), Դերմոն («Խաղամուլի կյանքը»), Կարլոս («Դոն Սեզար դը Բագան»), Ռոդրիգո («Օթելլո»), Ալկանտոր («Բռնի ամուսնություն») և այլն: Եվ այնուամենայնիվ նա մնում է Սունդուկյանին նյութ տվող դերասանների շարքում:

Գևորգ Միրադյանի մահը, 1875 թվի հունվարի 22-ին, անսպասելի էր և, ինչպես պատմել են, անհետև: Իր գլխից ձեռ քաշած մի հարբեցող դերասան մրցման է հրավիրել նրան, թե ո՞վ կարող է թեյի բաժակով արեսնթ խմել մի շնչով: Պրոֆեսիոնալ հարբեցողը դիմացել է, Միրադյանը չի դիմացել: Հետագայի պատմողներն այս սկամա սպանությունը վերագրել են Միհրդատ Ամերիկյանին, չիմանալով, որ Ամերիկյանն այդ ժամանակ Թիֆլիսում չի եղել: Նա մեկ տարի էր, ինչ Պոլսում էր և չորս տարի հետո իմացավ իր մասին հորինվածը:

#### ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ (ՎԱՆՈ) ՏԵՐ-ԱՍԱՏՈՐԻԱՆ

Նա եղել է սալոնային դերերի և վոդևիլի վարպետ, հոգեբանական նրբերանգների արտիստ, դերասանական այն տեսակից, որին ասում են Փատ, պճնամոլ կամ «ֆրակի դերասան»: Այդ են թելադրել Վանո Տեր-Ասատուրյանի (1847 — 74) արտաքինը, բնավորությունն ու կենցաղը: «Գեղեցկատես, խոհեմ շարժվածքով, բարեհնչյուն, գրավիչ փոքրիկ տենորի ձայնով» երիտասարդը, հարուստ տնից ելած, հոր հետ գժտված, դրամ է վատնել ռեստորաններում և խաղատներում: Չմշկյանը պատահաբար ծանոթացել է նրա հետ և նկատել, որ «բարոյական ճանապարհից փոքր-ինչ թեթև շեղված» այդ տղան ունի «փափուկ բնավորություն <...> ընկերության հարաբերությունների մեջ միշտ ազնիվ է»: «Մենք իրարու համարում էինք սերտ բարեկամներ, — պատմում է նա: — Մեկ անգամ ինձ հայտնեց յուր ցանկությունը մասնակցել մեր ներկայացումներին: Սկզբում նա կամեցավ բեմ դուրս գալ և փորձել յուր փոքրիկ ձայնը մի որևիցե ռոմանսի մեջ: Եթե չեմ սխալվում, այդ փորձն

արավ «Միծեռնակ» երգելով և մեծ համակրություն գտավ: Հետո փոքր առ փոքր դուրս եկավ զանազան պիեսաներում երկրորդական դերերում»<sup>290</sup>:

1869 թ. «Կարդինալ Ռիչելիե» պիեսում Տեր-Ասատուրյանը խաղացել է կավալեր Դը Մոպրայի դերը: «Հագնված շքեղ և գեղեցիկ, գերազանցեց յուրյան այնպես, որ ես զմայլվում էի նորա խաղով: Երրորդ գործողության ինձ հետ ունեցած առաջին տեսարանում, ուր նա մտնում է սպանելու ծերունի Ռիչելիեին, երբ կատաղությունից գրգռված հանում է սուրը և մեկնելով դեպի Ռիչելիեն, բացականչում է՝ «մեռիր և ոչ ոքից օգնություն մի սպասիր», և հետո, երբ Ռիչելիեն, իմանալով նորա ով լինելը, պատասխանում է նորա սպառնալիքին՝ «չոքիր և ներողություն խնդրիր», ես այդ ժամանակ կարդացի հանգուցյալ Տեր-Ասատուրյանի երեսին սաստիկ շվարմունք, ամոթ և խղճի տանջանք... Նա արտիստ էր»<sup>291</sup>: Շփոթմունքը, զղջումն ու ամոթխածությունը բեմում վերարտադրվող բոլոր զգացումներից ամենաբարձրն են, մանավանդ լուռ տեսարաններում:

Սունդուկյանը «էլի մեկ գոհը» գրելիս դերասան չի գտել Բրիլիանտովի որդու՝ Վանոյի դերի համար: «Հեղինակը տարակուսել էր, թե ումը տա Վանոյի դերը, — գրում է Չմշկյանը, — ես առաջարկեցի փորձել կրկնություններում Տեր-Ասատուրյանին: Առաջին իսկ կրկնության ժամանակ հանգուցյալ ընկերս արժանացավ հեղինակի ծափահարությունը: <...> Տեր-Ասատուրյանի մահից հետո «էլի մեկ գոհի» այդ դերը շատերն են խաղացել, բայց ոչ մեկը երբեք այդպիսի կատարելագործությունը չի կենդանացրել հեղինակի գրվածքը բեմի վերա»<sup>292</sup>:

Սունդուկյանը նրա համար է գրել Սամսոնի դերը «Պեսոյում»: Դերասանը խաղային մի ակնարկ է արել, որը հետագայում նյութ է տվել այլ դերակատարների, գռեհկացվել և համարվել վիճելի, հեղինակի մտահղացմանը հակառակ: Բայց այդ ակնարկը հիմք ունի կոնտեքստում: Դա էփեմիայի խոսքն է, որ հուշում է, թե Արուսիներ կնոջ հանդեպ կասկած ունի: «Մե-մե ախիկ-պարուն էլ կա, իրանց բջի հիդ մասլահաթնիր ին անում, խո գիդիս՝ ես էս հանգի բանիր չիմ սիրի: Լաքիեն պիտի լաքիա ըլի»<sup>293</sup>: էփեմիան ինչո՞ւ է ասում այս խոսքը: Նախորդ տեսարանում նա նախատում է իր գեղեցկատես սպասավորին, որը սովորական ծառա է, այլ «լաքիա», կարծես իր զարդը: Նա պատվիրում էր Սամսոնին կարգի

բերել արտաքինը, լավ հագնվել: «Օհ, հո՛, հո՛, շատ ախիկ-պարնիր իմ տեսի...», — ասում է Սամսոնը և ծափ գարկում էփեմիայի դուրս գնալուց հետո: «Ով էր էստի», — հարցնում է ներս մտնող Արուսիներ: «Օչով, աղա, ախիկ-պարունն էր», — պատասխանում է ծառան: «Ախիկ-պարունը՝... Ի՞նչ էր ասում»<sup>294</sup>: Այս հատվածում, ինչպես նկատում ենք, ենթատեքստն ավելի ցցուն է, քան տեքստը: Կա մի չհայտարարված, բայց ակնհայտ իմաստ, վիճակ, որ կարծես չի երևում և անհնար է չհասկանալ: Սունդուկյանը չունի ոչ մի պատահական տեսարան, պատահական բառ կամ բազմակետ: Նրա այս և շատ տողերում խաղը հիշեցված է ուղղակի և անուղղակի ձևերով: «Շնորհալի էր Սամսոնի դերում Վանիչկա Տեր-Ասատուրյանը, — գրել է ներկայացման հուշարարը, — նա անչափ նուրբ շարիխներով նկարեց Սամսոնի հարաբերությունները էփեմիայի հետ»<sup>295</sup>:

Խաղային այս երկու մանրամասները բավական պերճախոս են և Տեր Ասատուրյանին ներկայացնում են որպես հոգեբանական նրբերանգների արտիստ, որին շատ ուրիշ դերեր էին սպասում, եթե նրա կյանքը չլիներ այդքան կարճատև:

ՍԱԹԵՆԻԿ ՉՄԵԿՅԱՆ

1863 թ. փետրվարի 4-ին տասնչորսամյա մի օրիորդ, Գայանյան դպրոցի աշակերտուհի, Հեքիմյանի «Սամել» ողբերգությունում խաղում է Աշխենի լիբրկական դերը: Նա ոտք է դնում բեմ այնտեղից իրրեք չիջնելու մտադրությամբ, համառ տղայի նման: Պոռոյանն էր այդ աղջկան ցույց տվել թատրոնի ճանապարհը: Դերասանուհի Սոփիա Շահինյանի միջոցով ծանոթացել էր Կարինից Ախալցխա գաղթած, այնտեղից թիֆլիս տեղափոխված Տեր-Աբրահամյան ընտանիքի հետ ու նրանց դատերը՝ գրեթե մանկահասակ եղիսաբեթին քաշել թատրոն:

Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյանն ունեցել է զնգուն ձայն և մեծ դիրեր խաղալու ցանկություն: Եվ առաջին իսկ թատերաշրջանից նրա անունը դրվում է Սոփիա-Նվարդի ու Քեթևանի կողքին, անունը, ոչ ինքը: Եղիսաբեթն առաջնուհի չէր, բայց նրան պատրաստում էին «էփեմյու դրամատիկ» ամպլուայի համար: Նա եղավ ամենահետևողականը, ամենաաշխատասերն ու «հայ թատրոնի գաղափարին»

ամենանվիրվածը իր ժամանակի բոլոր հայ դերասանուհիներին: Նրա բոլոր ելույթները գովաբանել են հավանաբար աղջկան խրախուսելու համար, և աղջիկը խաղացել է գլխավոր ու երկրորդական դերեր իր շնորհները թանկ ծախող Սոփիայի և առեղծվածային օրիորդ Գայանեի կողքին, սովորել նրանցից, խաղացել է առանց հուշաբարի, երգել անտրակտներում, բանաստեղծություններ արտասանել: Տասնյոթ տարեկանում նա արդեն համարվել է փորձված ուս: Չմշկյանը սակայն որոշ վերապահություններ է ունեցել և գովեստներ չի շուայել: Հետագայում անգամ՝ 1874 թվականից հետո, երբ Եղիսաբեթն իր կինն էր և գրվում էր Սաթենիկ Չմշկյան, նա զուսպ է արտահայտվում այս դերասանուհու մասին: Անգամ դերասանուհու մահից հետո (1908 թ.) Չմշկյանն իր կնոջ դիմանկարը չի ուրվագծել, ճիշտ այնպես, ինչպես իր խաղի մասին է լուում:

Դերացանկից այն տպավորությունն ենք ստանում, թե Սաթենիկը միշտ պատրաստ է եղել փոխարինելու դերից հրաժարվողներին: Խաղացել է Սինդուխտ («Դալալ Ղաղո»), Փեփեի, Հոռոմսիմ («Հագար թումնանոց կաբա»), Նազլու («Աղասի»), Շամիրամ (Ա. Հայկունի՝ «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»), Պենելոպա («Սեր և նախապաշարմունք»), Ամալիա («Խաղամուրի կյանքը»), Խամփերի («Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը»), Անանի («Մախլաս») և այլն: Բայց Սաթենիկն ուներ իր անփոխարինելի ամպլուան տրավեսթի՝ մանկահասակ տղաների դերակատար: Դոն Սեզարի ծառա Լասարիլոյի դերը եղավ նրա հայտնությունը: «Օրիորդ Տեր-Աբրահամյանը համարվում էր շատ անփորձ, այնպես որ մեր ընկերներից շատերը խորհուրդ էին տալիս ինձ հանձնել այդ դերը որևիցե փոքր ի շատև զարգացած փոքրիկ տղայի: Բայց ես, համարյա հակառակ իմ կարծիքիս, այդ դերը տվի օրիորդ Տեր-Աբրահամյանին և սկսեցի կրկնությունից դուրս պարապել դորա հետ առանձին: Մեկ քանի կրկնությունից հետո թե՛ ես, և թե՛ պարոն Ա. Բաբանյանը (թարգմանիչը— Հ. Հ.) շատ բավական մնացինք օրիորդի խաղովը»<sup>296</sup>: Լասարիլոն երկար ժամանակ մնաց Սաթենիկի լավագույն կատարումներից մեկը: Տասնյոթ-տասնութ տարեկանում նրա ձայնը կազմավորվում է, դառնում մեցցո-սոպրանո, մոտենում կոնտրալտոյի, որը նա ըստ Եյրևույթին կարողացել է հարմարեցնել տղայական դերին և դուրս բերել մեկ ուրիշ նման դեր՝ Բանտապետի օրդին «Արշակունի»: Այս բեմադրությունը, հատկապես Սաթենիկի դերակա-

տարումը Չմշկյանը համարում է «կատարյալ ֆուրոր»<sup>297</sup>:

Դերասանուհին փորձում է իր ուժերը վահան Մամիկոնյանի սիրողական բեմադրաթյունում՝ «Փառաստում» («Փոքրիկ Ֆառաստ»)։ Խաղում է Մարգարիտ և երգային հատվածներում դրսևորում օպերային երգչուհու բացարձակ տվյալներ: Շատերի, դրանց թվում օպերային խմբի դերեկտոր իշխան Յազոն Թումանյանի կարծիքով, նրա տեղը լինելու էր օպերան: Սաթենիկը տարվում է օպերայով և երբեմն մասնակցում իտալական օպերային խմբին որպես խմբիկուհուհի, փորձում է պատրաստել օպերային դերեր և երբեմն երգել համերգներում: Սաթենիկին հետաքրքրում է Ազուլինայի դերերը Վերդիի «Տրուբադուր» օպերայում: Պատրաստում է մի հատված՝ «Ո՛հ, իմ խարույկի բոցը...», հայերեն թարգմանությամբ: Սաթենիկի ձայնը պահպանում է թարմությունը բավական երկար: Հիսունի մոտ տարիքում էլ նրա երգը հնչել է նախկին ուժով: Ժամանակակիցներից մեկը, որ Սաթենիկին լսել է 1874 թ., գրում է. «Ո՛հ, իմ խարույկի բոցը» երգելու ժամանակ թիֆլիզի թատրոնի՝ հասարակությամբ լի դահլիճը դղրդաց կեցցեներով և բխ-երով, որով և տիկինը ստիպված էր երեք անգամ կրկնել նույն կտորը: Այդ ժամանակ բեմի վրա գտնվում էին թատրոնի կառավարիչ հանդուցյալ իշխան Յազոն Թումանյանը և ուսուցիչ բեմի ներկայացուցիչներից շատերը, որոնց դիմելով իշխանը ասաց ուսուցիչին. «Ահա մի քաղցրահնչյուն կոնտրալտո, որը կարող է պատիվ բերել ամեն մի օպերային բեմի»<sup>298</sup>: Իշխանը եղել էր Խոտիսյան և շատ ձայներ էր լսել, իսկ Թիֆլիսը, թեպետ չունեի կոնսերվատորիա, ուներ վոկալ արվեստի գիտականը: «Տիկին Չմշկյանը, յարունակում է հողվածագիրը, թերևս կարող լինել օպերայի աչքի ընկնող դերասանուհիների շարքում դասվելու, եթե նրա միջոցները երբեք նրան կատարելագործել և կրթել յուր ձայնը, որը մինչև այսօր էլ, չնայելով տիկնոջ քառասուն և երկու (քառասունչորս— Հ. Հ.) տարեկան հասակին, չէ կորցրել յուր թարմությունը»<sup>299</sup>:

60 – 70-ական թվականներին Սաթենիկին տեսնում ենք հիմնականում Տեր-Գրիգորյանի և Սուրբուկյանի պիեսներում, նաև թարգմանական պիեսներում, երբեմն «սուբբետ», երբեմն «էնթենյու դրամատիկ»: Դորիմեն («Բունի ամուսնություն»), Անթելիք («Ժորժ Դանգեն»), Մարտին («Ակամա բժիշկ»), Կատարինա («Անջելո»), Դեզգեմոս («Օթիլլո»), Կոմսուհի Մարտեմա («Կարգինալ Ռիչելլե»),

Դքսուհի («Գալիլեյի կյանքը»), Լուիզա («Խարդավանք և սէր»), Ամալիա («Ավագակներ») և այլն: Չմշկյանը բարձր է գնահատում Ամալիան: «Սաթենիկը յուր փոքրիկ դերով աղմկալի ծափահարութիւն բարձրացրեց, և ամբողջ ներկայացումը մեզ՝ դերասաններին համար դառավ մի տեսակ հաղթութեան տրոֆէյ»<sup>300</sup>:

Սունդուկյանը Սաթենիկի մեջ փնտրում էր լիբիկա-կատարկերգական հերոսուհի կատարյալ «էնթենյու» և գրել էր նրա համար Նատալիայի դերը «Խաթաբալյում», Անանին «Մախլասու և»: Նատալիայի դերը Սունդուկյանը նախատեսել էր նախ Սոփիայի համար, բայց Սաթենիկը մշտական էր: «Խաթաբալան» նա սկսում է Խամփերիի սուր խարակտերային դերով, թերևս ճայնական ամպուլուայի տեսակետից: Ավելի մշակված կատարում եղավ Անանին («Էլի մեկ զոհ»): Ժամանակակիցը պատմում է. «Անանիի դերը կատարեց օր. Սաթենիկը այն աստիճան կենդանի ու բնական, որ ոչ միայն ամբողջ հասարակութիւնը զգացվեցավ ու հուզվեցավ նրա զգայուն խաղից, այլ և ինքը հեղինակ Սունդուկյանցն իսկ արտասուքն՝ աչքերին բեմ մտավ և յուր ջերմ ու խորին շնորհակալութիւնը հայտնեց դերասանուհուն»<sup>301</sup>:

Անանիի դերակատարումը Սաթենիկին մղում է դեպի Սունդուկյանի լիբիկա-դրամատիկական հերոսուհիները, և մշակվում է Կեկելի դերը «Պեպոյում»: Չմշկյանն այստեղից մեկ տեսարան է հիշեցնում: «Երբեք չեմ մոռանալ, երբ երրորդ արարվածի սկզբում Սաթենիկը կիսաձայն, մեղմ, աղիողորմ սկսեց երգել «Իմ սրտին աղ ես արել» Ազբար Ադամի երգը<sup>302</sup>: Թատրոնի դահլիճն ամբողջապես լարված դրութեան մեջ դերասանուհուն լսում էր հետաքրքրութեամբ: Հասարակութիւնը նորա մոնոլոգի վերջը մնաց մի քանի ժամանակ անշարժ, հետո հանկարծ սթափվեց և սկսեց սաստիկ ծափահարել»<sup>303</sup>:

Սոփիա-Նվարդի հեռանալուց հետո Սաթենիկն է խաղացել Զփեմիայի դերը «Պեպոյում», բայց արդեն այլ կերպ՝ ոչ ակներև տվյալները շահարկելով՝ այլ բնութագրական գծերի մանրամասն մշակումով: «Նա ներկայացրեց իսկական էփեմիա, — գրում է Վանո Տեր-Գրիգորյանը: — Նրա խաղը, շարժումները, հագուստը, բոլոր համապատասխան էին դերին: Մենք հույս ունենք, որ տիկինը մեկ չի զրկի իր խաղը էլի շատ անգամ տեսնելուց»<sup>304</sup>:

1874 թվականից Սաթենիկն իր կյանքը կապեց Չմշկյանի հետ ու եղավ նրա համար ոչ սովորական մի տանտիրուհի, այլ արվեստի

ու գաղափարի լծակից: 80-ական թվականներին, երբ թիֆլիսյան բեմը լցվեց մերոգրամաներով ու սալոնային պիեսներով, և «Ամասային թատրոնի» պատերը հառաչում էին սենտիմենտալ հոգոցներից, Սաթենիկը մնաց սունդուկյանական ավանդութեան կրողը, նեցուկ եղավ իր ամուսնուն, խաղաց ամեն կարգի դեր, երբեք չըննագատվեց, մնաց իր պրոֆեսիոնալ չափի սահմաններում, հավասարակիտ, գուսպ, անշահախնդիր, սկզբունքային ու բարի, հետամուտ լեզվով բնեֆիսների ու ընծաների: 80 – 90-ական թվականների նրա դերացանակը մեծ է ու բազմազան՝ «էնթենյուից» մինչև «գրանդ գամ». Եղիսարեթ («Դոն Կարլոս»), Աննա Ատուեա («Կրեչինսկու հարսանիք»), Մադամ Բերնիե («Փարիզի աղքատներ»), Խլոստովա («Խեղբից պատուհաս»), Պելագեյա Տորցովա («Աղքատութիւնն արատ չէ»), Էմիլիա («Օթելլո»), Օֆելյա, Գերարուդ («Համլետ»), Դոննա Էլվիրա («Դոն Ժուան»), Պրիվոլնովա (Նեեֆին՝ «Ընկերակիցներ») և այլն՝ մոտ երկու հարյուր դեր մինչև դարավերջ:

90-ական թվականներին սկզբին, երբ Սաթենիկ Չմշկյանն ընդամենը հիսուն տարեկան էր, նրան ընդունում էին որպես հին ավանդութեան կրող և անվանում էին «հայ բեմի մայրիկ»: Կենցաղի սեփական արվեստն իսկապես հնացել էր, և սունդուկյանական կերպարների նոր որակ էին բերում Գևորգ Տեր-Դավթյանն ու Վարդուհին՝ սուր, վառվուռն անձնավորումներով: Այդ շրջանում Սաթենիկը մեծ տպավորութիւն չի թողել: Գրիգոր Ավետյանը, որ հիացած էր Վարդուհու խաղով, Սաթենիկի մասին գրել է. «Մեծ տաղանդ չէր, սակայն այն բոլոր դերերը, որ նրան էին հանձնվում, նա կատարում էր բարեխղճորեն: Նա խմբերի անհրաժեշտ ուժերից մեկն էր»<sup>305</sup>: Սաթենիկը չի հոգնել, չի ձանձրացել, չի մաշել հին դերերը, այլ նորից է փորձել, մշակել ու ճշտել, սկսնակի նման համեստ և ուշադիր լսել իրեն տրված ցուցումները: Ի տարբերութիւն շատերի նա վայելել է նոր սերնդի դերասանների հարգանքը որպես «մեր հնագույն դերասանուհի», «հայ թատրոնի անդրանիկ դերասանուհի»<sup>306</sup>: Բոլոր անդրանիկուհիներից ինքն էր մնացել, և շատերը կարծում էին, թե նա է իսկապես արեւելահայ բեմի առաջին դերասանուհին:

Վերջին դեր՝ Մարթա «Վաղաժամ վճիռ» սալոնային պիեսում: Այժմից դր Մյուսսեն և Ֆրանսիական դրաման պետք է օտար լինեին նրան, բայց բեմադրիչ Արմեն Արմենյանը, Ֆրանսիական բեմական

դպրոցի հետևորդ, զարմանում ու հիանում է, «չհավատարով աչքերին, տեսնելով էփեմիայի կլասիկ դերասանուհուն Ֆրանսիացի բարոնեսայի դերում»<sup>307</sup>: Սաթենիկն այս դերը խաղացել է 1902 թվականին, երբ վատառողջ էր, Ֆիզիկապես հոգնած: Հաղթել է դերասանուհու պրոֆեսիոնալ բնավորությունը: Այդպես էլ Սաթենիկը չի լքել բեմը մինչև մահ՝ 1908 թ.:

\* \* \*

Այսպես. ավարտվում է սունդուկյանական շրջանը 60–70-ական թվականների արևելահայ բեմում, ստեղծելով դերասանական յուրահատուկ մի դպրոց և ավանդություն, որ ազգայինի ու տեղայինի ամենակոնկրետ ու ամբողջական դրսևորումն էր, իր տեսակի մեջ կատարյալ, միջավայրի հետ ներգաշնակ: Ռեալիստական էր, առարկայական ու ավարտուն այդ արվեստը, կենսունակ ու գրավիչ նրանց համար, ովքեր ապրում էին Թիֆլիս քաղաքում, սիրում, ճանաչում նրա բարքերն ու ոգին, և այսօր նրանց համար, ովքեր ընդունում են թատրոնը որպես բարքերի հայելի, իր գեղարվեստական ներփակությունը խաղային տարբերի աշխարհ: Այդպիսի թատրոն ունեցել են բոլոր քաղաքակիրթ ազգերը, յուրաքանչյուրն իր ժամանակին: Թիֆլիսյան թատրոնն այսօր մեզ համար գեղեցիկ հուշ է, որի կրկնությունը միշտ պահպանել է ու պահպանում է իր խորհուրդը: Դա երբեմն թողնում է թանգարանային տպավորություն: Իսկ թանգարանը պահում է ստուգված արժեքները, թեկուզ և սոսկ հիշողություններ:

## Գլուխ հինգերորդ

## ՏԱՐԱՊԱՅՄԱՆ ԶԳՏՈՒՄՆԵՐ ՊՈԼՍԱՀԱՅ ԲԵՄԵՐՈՒՄ

Հայ թատրոնը Թուրքիայի նայրաքաղաքում հեռանկար չուներ և գոյատևում էր ներմուծված գաղափարներով ու եվրոպամետ ձևերով: Անորոշ էր հայություն վիճակը: «Ազգային սահմանադրությունն» սկզբից իսկ ֆրիկցիա էր, անհող քաղաքական հայտ: Թվում էր, թե ինքնորոշման ինչ-որ ուղի էր բանալու «Օսմանյան սահմանադրությունը» (որի հեղինակներից մեկը դարձյալ Գրիգոր Օտյանն էր), և չէր տեսնվում դրա ողբալի հեռանկարը: Հասունանում էր ռուս-թուրքական պատերազմը, հայությունը հույսը կապում էր Ռուսաստանի հետ, և այս մթնոլորտում կար մի ծայրագույնս հոռետես հայացք: Դա լրագրող և թատերագիր Հակոբ Պարոնյանն էր, որ բացահայտ հեղանքով էր նայում կյանքին էլ, թատրոնին էլ, մանավանդ թատրոնին, որ մաշել էր պատմությունից զգեստները և կառչել փոխառված գաղափարներից ու «ալաֆրանկա» ձևացումներից: Այստեղ կարծատե մի աղմուկ են ստեղծում ու խլանում Պետրոս Դուրյանի հապճեպ գրված պաթետիկ-սենտիմենտալ դրամաները, իսկ Պարոնյանի կատակերգությունների մասին չի էլ խոսվում, կարծես դրանք չեն էլ եղել: Այս երկու ծայրահեղություններն անդրադարձնում էին պոլսահայ բեմը տարբեր կողմերից, իսկ քաղաքական հանգամանքներն ինքնին գալիս էին լուեցնելու Պարոնյանին որպես բեմական հեղինակ: Պարոնյանը հեռու է մնում թատրոնից, թատրոնն էլ նրանից: Թվում է՝ վիճակը կեղծ է երկուստեք, բայց եթե Պարոնյանի գրականությունը նայենք, կտեսնենք պոլսահայ իրականության ու թատրոնի անհող վիճակը:

1876 թվին հրապարակ բերված «Օսմանյան սահմանադրությունն» ի չիք է դարձվում սուլթան Համիդի ձեռքով, և արգելվում են բառեր՝ «սահմանադրություն», «ազատություն», «հավասարություն», «առաջադիմություն», «եղբայր», «եղբայրություն» և այլն: Թուրքիայի պատմության մեջ սկսվում է մի շրջան, որ թուրք պատմաբաններն իսկ անվանում են «զուլում»։ 1877-ին սկսվում է ռուս-

Թուրքական պատերազմը, հայ գորապետ Լոռիս-Մելիքովը գրավում է Կարսը, Արդահանը, Ալաշկերտը... «Հայկական հարց»։ Եվրոպական տերությունները քննում են «օսմանյան ժառանգության» խնդիրն ընդդեմ Ռուսաստանի առաջխաղացման, և հայութունը Թուրքիայի ներսում դիտվում է որպես տերության հիմքերը խարխուղ ուժ։ Այսպես ահա հասունանում է «գուլումից» էլ վեր մի վիճակ, որի վերջը հայտնի է...

Հայ թատրոնն էպիգոգ է այս պատմության մեջ։ Նա այդպիսին է որպես հասարակական հաստատություն։ Բայց կենսունակ է մնում հայ դերասանը, որ մի կողմից ձգտում է դեպի արևելահայ միջավայր, մյուս կողմից ապագայնանում՝ ստեղծում Թուրք թատրոն եվրոպական հանդերձով։ Իսկ «Դուրյանի կրակոտ ու միամիտ խաղերը վերջին աղաղակներն էին հայ հայրենասիրական թատրոնի» (Ա. Չոպանյան)։

**ՊԵՏՐՈՍ ԴՈՒՐՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ**

Բանաստեղծի կարճատև կյանքում թատրոնն ավելի մեծ տեղ է զբաղեցրել, քան քնարերգությունը։ Փորձել է նաև բեմ ելնել և մեկ դերում ունեցել է հաջողություն։ Դերասաններ Մանուկ Միսակի ու Սերովբե Պեկլյանի կարծիքով, նա «դերասանության համար պետք եղած բոլոր ձիրքերը չունենր, բայց խնամքով կը սորվեր իր դերը և եռանդով կը խաղար։ Միայն անգամ մը «Ճեյն Կրեյ» թատրերգության մեջ էգուարդ Զ-ի դերը կառնե, որ հիվանդ արքայի մը դերն է, և սքանչելի կերպով կը խաղա գայն»։ Բանաստեղծի կենսագիր Բ. էքսերճյանը գրում է, որ հետագայում այդ դերը խաղացող Ադամյանը «չկրնար հավասարիլ Պետրոսի, և մանավանդ շատ վար կը մնա անկե, ըստ վկայության Վարդուվյան էֆենդիի»<sup>1</sup>։

Դուրյանի դրամատուրգիական ներշնչման աղբյուրները պարզ երևում են ամենից ավելի թեմաների ընտրության և սյուժեների կառուցման մեջ։ Սկյուտարի ճեմարանում սովորելիս (ավարտել է 1867-ին) կարդացել է Շեքսպիր, Շիլլեր, Գյոթե, Լամարթին, Հյուգո, Դյումա։ Դասականությունն ու ուսմանտիզմը նա անդրադարձրել է մեկողրամատիկ հայելում, ազդվելով իտալական պաստուրելային դրամայից, նաև Կոմունայի շրջանի ֆրանսիական մեկողրամայից<sup>2</sup>։

Առաջին պիեսը՝ «Վարդ և Շուշան» (1867 թ.) հովվերգական

ողրերգություն է։ Թունավորված սեր վերացական չարագործի ներկայությամբ, չհիմնավորված անհավատարմություն, բաժանում, հանդիպում, դաշույն, սպանություն, զղջում, լեռներ, անտառ, քարայր, Մասյաց հովիտներ, գիշեր, լուսնի լույս և հոգու արհեստական զեղումներ։ Պաստուրելային դիմակները հայտնվել են Մասյաց լանջերին, գործողության տարածությունը երևում է նեղ, ժամանակն անորոշ։ Հերոսները՝ «հովիվք Մասյաց» զբաղված են սիրելով, և նրանց կյանքին խառնված Սուրմակ անունով ավազակը հարածում է սիրահարներին։ Ավազակի այրում կախանված կույսը մենասխոսում է բառային զարդարանքներ հյուսելով։

Շուշան. <...> կաթիլ-կաթիլ արտասուք կը հոսեն սիրո քնարիս թևերում վրայեն, որ երբեմն զվարթ եղանակներ կը նվագեր, քանի որ այս խավարին մեջ եմ, հուսո նշույլ մը չեմ նշմարեր. ուրեմն ինչո՞ւ սպրիմ ես. մահն արագաթուխ թևեր պիտի տա ինձ և անոնցմով յերկինս պիտի սլանամ... Հոն պիտի գտնեմ Վարդս դարխտին մեջ, որ ծաղկանց վրա հանգչած՝ ինձ համար կարտասպել <...><sup>3</sup>։

Պիեսի ավարտին շողում է վրիժառության դաշույնը, մեռնում է ավազակը հառաչելով՝ «անիծյալ եմ ես», իսկ քնարական ողբերգական հերոսը հոգոցներ է արձակում քարայրում կախված կանթեղի լույսի տակ։

Վարդ. Ո՛հ, ահա երկնից հրեշտակները ժպտելով հոս կը թռչին և սլտի տանին Շուշանս... Զիս ալ տարեք, զի՛ս ալ... (վարագույրը կիջնե)<sup>4</sup>։

Դուրյանի երկրորդ պիեսը՝ «Տարագիր ի Սիպերիա» (1867 – 68 թթ.)<sup>5</sup> Միքայել Նալբանդյանի նահատակության վերացական, խորհրդակերպ պատկերն է, ինչպես մորալիտե. Հայաստան, Սիպերիա (Միքիթ), ժամանակ, Մահ, Ազատություն։ Մի մարդկային սուրբ կա այստեղ՝ սիբիրյան սառնամանիքի ու գիշերվա մեջ ձեռքերը կրծքին խաչած հերոսը։ Նա մեռնում է գոչելով «ազատություն», Հայաստանը կանգնում է ժամանակի առջև՝ «ո՞վ ես դու, ձերունիդ», ժամանակը պատասխանում է՝ «աղետներդ դարերե ի վեր կարճանագրեմ <...> Հույսը ժամանակին դուստրն է <...>»<sup>6</sup>։

Ասել, թե այս վերացական պատկերը ցույց է տալիս Դուրյանի և Նալբանդյանի «գաղափարական որոշ կապեր»<sup>7</sup>, չափազանց է: Պոլսում Նալբանդյանն ուներ շատ համակիրներ, և նրա կերպարը սրբացված էր որպես «Ազատություն» բանաստեղծության հեղինակի: Պոլսեցիների աչքում Նալբանդյանը մի Հայկ նահապետ էր կամ սուրբ Վարդան: Դուրյանի ստեղծած թատերակերպ խոսակցության կենտրոնում այդ խորհրդանիշն է:

Դուրյանն ավելի վերացական է դարձնում պատմահայրենասիրական դրամայի ամբողջ իմաստը և իր ժամանակի նույնքան վերացական խնդրառուլթյամբ, մեկը մյուսի հետևից Վարդովյանի թատրոնին է հանձնում վերամբարձ հոետորական ոճի պիեսներ. «Սև հողեր կամ Հետին գիշեր Արարատյան», «Արտաշես Աշխարհակալ» (1868 – 69 թթ.), «Անկումն Արշակունի հարստության» (1870 թ.), «Ասպատակություն Պարսկացի Հայս կամ Ավերումն Անի մայրաքաղաքին Բագրատունյաց» (1870 թ.): Ունի նաև անավարտ մի ողբերգություն՝ «Տիրբան Բ», և հայտնի են հինգ կորած պիեսների վերնագրեր՝ «Շուշանիկ», «Կործանումն Հոռոմա», «Շահատակություն Հայոց», «Բիննա», «Ասուտ»: Նա շարունակում է Պեչիկ-թաշլյանի գիծը, Թուլյանի և Սետեֆճյանի ոգով, ոչ թե կլասիցիզմից ազատագրված, ինչպես ասվում է<sup>8</sup>, այլ կլասիցիզմին չմոտեցած անգամ: Պատանի հեղինակը գերազանց գիտե Հյուզոյի «Կրոմվելն» ու «Էռնանին», բայց նա շատ է սենտիմենտալ հյուզոյական ուժմանտիզմի հետևորդը լինելու համար: Դուրյանի պիեսներում միախառնված են հայրենասիրականն ու սոցիալականը, և ամեն ինչ թրջված է արցունքով ու խրատով: Նա ստեղծում է սյուժետային խառնիճադանձություն և գտնում բոլոր դրությունների ելքը՝ խոսքեր և հայտնություն խորհրդակերպ դեմքերի՝ Հավատ, Հույս, Սեր, Անմիություն, Թշվառություն: Արդյունքում տեսնում ենք հայրենասիրական մորալիտե: Բայց ժանրային տիպը դարձյալ մաքուր չէ: Բառերը՝ թագ, դագաղ, խաչ, ծիրանի, սուր, տապալը զարկվում են իրար գանգոտելով ու ճռոտոցով, և մոտք ու ելքի վրա հնչում են աղաղակներ՝ «վրե՛ժ, վրե՛ժ», «Հուր ու կործանում»: Տեսարաններն ընդմիջվում են երգերով, երբեմն աղոթքային, երբեմն ողբական, երբեմն մարտական:

Եվ այսպես, Պեչիկ-թաշլյանից մինչև Բաֆֆի հոլովվում է նույն գաղափարը. հայոց դժբախտությունների պատճառը անմիաբա-

նությունն ու դավաճանությունն են: XIX դարի հայ գեղարվեստական պատմափիլիսոփայության հիմնական դրույթն է սա, որի իրական հիմքը պատմությունն չէր, այլ ներկան՝ արևմտահայության դավանական պառակտվածությունը: Ուրեմն, ի՞նչ էր մնում հային, եթե ոչ առաջնորդ ունենալ միասնության գաղափարը: Այս պարզունակ միտքը Դուրյանի պիեսներում պատանեկան զգացմունք է: Այդպես էլ խոսում է Արտաշես Աշխարհակալը.

Արտաշես. <...> գահիդ ոտքերը պիտի ըլլան Հայրենիք և Իրավունք, Պատիվ և Արիություն, ասոցմե գուրկ տեղը անդունդ կա. նայե, որ սուրբ չի ժանգոտի իր պատյանին մեջ <...> Զանա, որ թշնամիք հսկա Մասիսի կնճռոտ ճակատին չի թքեն, այն պիտի մնա դարերով Հայուն արձան և հիշատակ, այն պիտի լա Հայկազն դյուցազանց դամբաններուն վրա<sup>9</sup>:

Դուրյանի դյուցազնամիտ հերոսները երբեք աչքից չեն հեռացնում դամբանի գաղափարը և այդ ողբական հեռանկարով գնում են «օվկիանոսի կոհակաց հետ մոնչալու»: Մյուս կողմից, «ճճյալույս», նա իր «արծիվ» ու «առյուծ» հերոսին պարզեում է մի չլիտակցված մեղք՝ խճճում է սիրային ինչ-որ վաղեմի արկածի հետևանքների ցանցում և նրա դեմ հանում վրեժխնդիր սիրուհուն՝ պարսկուհի Որմզդուխտին, վերջինս էլ եվրոպիզացյան բաքոսուհունման սխալմամբ սպանում է իր որդուն...

Ասված է, թե գործողությունն չկա Դուրյանի պիեսներում: Գործողություն կա, գործողության բեմական հիմք ու կազմակերպվածք չկա: Դերասանը վիճակի հետ հաշվի նստելու պահ չունի: Գործող անձանց տրված է ծայրահեղ հանգամանքների այնպիսի խճողում, որ դերասանը չի կարող որևէ ճշմարիտ հոգեվիճակ ընտրել: Եվրոպական կլասիցիստական դրամայում հանգամանքները կշռադատված են, և չափաժողով խոսող դերասանը կարող է բնական լինել: Կլասիցիզմին անհաղորդ լինելն այստեղ բնավ էլ առավելություն չէ: Դուրյանի դրամաները դրանով չեն դառնում ավելի կատարյալ, քան Կարենյանինն ու Գալֆայանինը, և նրան չեն մոտեցնում կլասիցիստ Պետրոս Մինասյանի մակարդակին: Նա իրար գլխի է կուտակում ուժմանտիկական թատրոնի էֆեկտները և ստեղծում ոչ թե բանաստեղծական պիեսներ, այլ բեմական կեղծիքների իր գրական անդրադարձը:



«Արտաշես Աշխարհակալը» համարվում է Դուրյանի քիչ թե շատ ամբողջական պիեսը: Հիմքում կա մի ստուգված ճշմարտություն, որի գեղարվեստական իրականացումը հապճեպ է: Հերոսի ընթացքն օբյեկտիվ է, արատը՝ սուբյեկտիվ: Արտաշեսը Որմզդուխտից ստանալիք դաշույնի հարվածից առաջ գոչում է՝ «Անեծք ու կայծակ» և մեռնում հառաչելով՝ «Հայաստանը ազատեցեք...» «Աւա՛ղ փառացս անցաւորի»<sup>10</sup>: Բանը ճակատով է ասված: Արտաշեսի մահվան պատճառն առանձնապես մեղքի նման է, իսկ նրա նախկին սիրուհին փորձում է Լեդի Մակբեթի դիմակը, վրիժառու թյան զգացումին խառնելով գահասիրության տենչ: Հեղինակը կորցնում է պատմական արդարությունը գիտակցումը: Հայոց աշխարհակալն ստրկացրել է՝ Լյուդիան, արդար է որպես նվաճող, օտարների հայրենասիրությունը ոտնահարող<sup>11</sup>, բայց մեղավոր է, որ սիրուհի է ունեցել: Ի՞նչ վճռով էր Դուրյանն ավարտելու «Տիգրան Բ» ողբերգությունը, որի առաջին տեսարաններում հերոսը խոսում է արևելյան նվաճողի նման «Թափեցեք անխնա արյան հեղեղներ»<sup>12</sup>:

Անփորձ թատերագիրն իրար է խառնել դասականն ու արդիականը, Շեքսպիրին ու Հյուգոյին, ազգային գաղափարաբանությունը գինել է հնացած թուլներով ու ժանգոտած դաշույններով և զարդարել Ֆրանսիական հեղափոխական-հանրապետական գաղափարներով: Նա, Հյուգոյից ելնելով, բարոյական արատներ է փնտրում հայոց Արշակունիների փոշիացած պալատներում, համարելով դրանք ազգային պետականության կործանման լուրջ պատճառներ: «Անկումն Արշակունի հարստության» ողբերգությունում Հերանույշ թագուհին ասում է.

Հերանույշ, <...> Ի՞նչ է, թագը, թոչուն ասող մը. Ի՞նչ է ծիրանին, ժողովրդյան արյամբ կարմրած պատանքի կտոր մը, գոր դարձյալ ժողովուրդը կը կարկտե. Ինչ է պալատը, վիրապ մը, ուր մարդիկ շղթա և տապար կը կռեն իրենց նմանները հարվածելու...<sup>13</sup>:

Ո՞ր պալատն է սա, Բուրբոնների՞, Արշակունիների՞, թե՞ Արզուլ Ագիդի: Պատմություն, ներկա, գրքային ու բեմական տավորություններ, սոցիալական խնդրառություն, անառակ թագավոր, մոլիերյան Տարտյուֆի նման մի քահանա՝ «Քրիստոսի հոտի գայլ», թագավորից ու քահանայից սիրահետվող մի ծեր գինվորի աղջիկ՝

Շահանդուխտ, սեր առ թագավորի որդին Հրաչյա, խանդից խելագարվող Հերանույշ թագուհի, զնդան նետվող սիրագորով հայր՝ ինքր ծեր գինվորը... Իսկ Շահանդուխտն ու Հրաչյան երազում են սիրո հովիերգական ապաստան՝ «Հովեն տատանող խարխուլ տնակի մը մեջ», «բլրակին վրա, ծառին հովանիին տակ, լուսնի շողին մեջ»<sup>14</sup>: Իայց նրանց հետապնդում են մահվան սիմվոլները, իրականություն մեջ՝ անառակ թագավոր Արտաշիւրը: Արկած ու խնջույք, սիրահարների ինքնասպանություն, թշնամու հարձակման ենթակա երկիր, ապա՝ ծեր գինվոր Բաբելի ողբը վաղամեռիկ աղջկա գերեզմանի վրա, որին հաջորդում է նախարարների «հեղափոխական» խումբերը.

Երդնումք յԱստված ի Հայ երկին,  
Կործանել գահ, իշխել ազատ.  
Վրեժ, անկումն խոնարհի բախտ,  
Խորտակենք թագն ու թշնամին<sup>15</sup>:

Խորտակվում է ոչ թշնամին, այլ թագը՝ թշնամու ձեռքով: Պարսից Վոսա թագավորը բարձրաձայն մտածում է. «Դողացեք Հային տիեզերք, եթե Հայերը միաբան ու համախումբ տեսնեք»<sup>16</sup>: Վերջին տեսարանում խոսում է հայոց հովվապետ Սահակ Պարթևը. <...> Ես խաչս կառնեմ, բայց ո՞վ սուր պիտի առնե ինձի հետ<sup>17</sup>:

Վրիժառու թյան բռնանտիկական գաղափարն ազգային միություն կոչով շարունակվում է «Ասպատակությունք Պարսկաց ի Հայս» ողբերգությունում: Գեղարվեստական տպավորություն են ստեղծում չափածո հատվածները, որոնց երաժշտությունը գրել է Տիգրան Զուխաճյանը: Հանդիսատեսը ոգևորվել է թերևս ամենից ավելի երաժշտությամբ:

Տեսարանը բացվում է. դաշտ, ավերակ տաճար, հորիզոնից բարձրացող արև և հանդիսավոր մարտական նախերգանք: Երբ լուծ է, և սկսվում է Գազիկ Աբասյան թագավորի եղերական մենախոսությունը: Միմյանց են հաջորդում հապճեպ տեսարաններ, բեմ են մտնում հայրենիքի սիրույն զոհվելու պատրաստ հերոսներ, երգվում է ազատության գաղափարը սիմվոլացնող հերոսուհի Զարմուհին, հայտնվում են թշնամիները՝ Տուղրիլ և Ալի-Ասլան, ապա հայոց գորապետ Ապրսամը, Վահրամ քահանան... Պատերազմ ակնարկող

կարճ տեսարաններ, գիշեր, լուսին, ավերակներ, հրդեհ, ավերակներ-  
րում թափառող մի կույր ծերունի՝ «մանկիկ մը գրկած», ողբ, հառա-  
չանք, երգում... Խոսում է «Մուսայն Հայաստանյայց» շրջափայ-  
կապ: Տրամադիր չենք համաձայնել, թե սա է «բանաստեղծի ամե-  
նաթույլ գործը»: Իհարկե, «գրված է շատ հապճեպ»<sup>18</sup>: Բայց Դուր-  
յանի ո՞ր պիեսը հապճեպ չէ: Սա մեկ առավելություն ունի, չկան  
սյուժետային խճողումներ, մոլաբար չարագործներ, կույս հետա-  
պնդող անառակ ավազակներ: Այստեղ է ինչ-որ կերպ արդարանում  
Դուրյանի պիեսներին տրված «բանաստեղծական» անունը:

Դուրյան թատերագիրն ամփոփում է հայրենասիրական ռոման-  
տիզմի շրջափուլը արևմտահայերի սահմանադրական շարժման  
անկման տարիներին: Բայց, ինչպես կտեսնենք, Դուրյանի պիեսները  
իմաստ են ստացել նաև 70-ական թվականներին վերջին՝ ռուս-թուր-  
քական պատերազմի և «Հայոց հարցի» հոլովման շրջանում: Դուր-  
յանի դիտակետը ոչ մի չափով տարբեր չէ իր նախորդներից: Եթե  
նա որպես թատերագիր չի քննադատվել, ինչպես Կարենյանն ու  
Գալֆայանը, ապա այն պատճառով, որ չի հասել Թիֆլիսի թատրոն,  
չի ընկել Պատկանյանի ու Չմշկյանի ձեռքը: Դուրյանի թատերա-  
գրությունն ուշացած է և հատկանշում է հայ ազգային գաղափարա-  
բանության ճգնաժամը: Պատմական թեմատիկան մինչև 80-ական  
թվականները՝ մինչև Բաֆֆի, չստացավ գեղարվեստորեն ավելի կա-  
տարյալ դրսևորում, քանզի ազգային գիտակցությունը չստեղծեց  
պատմափիլիսոփայություն, իսկ դրաման չտվեց ավելի արդիական  
հերոս, քան Հեքիմյանի Սամելը:

Դուրյանն ինքը բարձր կարծիքի չի եղել իր դրամատուրգիական  
փորձերի հանդեպ: «Արդարև թատերագրությունը դժվարին ար-  
հեստ մ'ըլլալը ամեն ոք կը խոստովանի, ես ալ արդեն խիստ բարձր  
գտած եմ զայն իմ փանաքի (նվաստ— Հ. Հ.) կարողության և մա-  
նավանդ հասակին քով»,— գրում է նա, համարելով իր պիեսները  
«հանդուգն ձեռաց» գործ<sup>19</sup>: Դուրյանը փորձում է արդիական  
ընտանեկան թեմայով դրամա գրել, լինելով այն մտքին, որ ժամա-  
նակակից պիեսները «ավելի օգուտ կրնան ընծայել Հայ հասարա-  
կության, քան թե ազգային հին դյուցազներգությունը որբերգու-  
թյանց վերածելով, որք միշտ միակերպությունն վրիպած չեն <...>»<sup>20</sup>:  
Նա գրում է «Թատրոն կամ Թշվառներ» մեկուրդաման՝ գրեթե ամբող-  
ջապես եվրոպական ազդեցության արդյունք, իր ասելով, «ճամարիտ

դեպքերի» ակնարկումով, և, մեր կարծիքով, որոշ ռեալիստական  
տեսարաններով:

Այս գործը տիպաբանորեն և սյուժետային կառուցվածքով  
բացարձակ մեկուրդամա է: Հերոսները հանդես են գալիս որպես  
անյայտի մեղքերի հետևանքների կրողներ, ինչ-որ չարագործի ձեռ-  
քով դժբախտացածներ, վերջում պատժվում է գեղձարար չարագոր-  
ծը, բայց վախճանը երջանիկ չէ. զոհ են դնում երկու անմեղ մեղավոր-  
ներ՝ Էդուարդն ու Վարդուհին, որ կարծես «Վարդ և Շուշանի»  
քնարական հերոսներն են՝ վերացական-հովվերգական միջավայրից  
տեղափոխված սոցիալական հարաբերությունների աշխարհ: Հեղի-  
նակը դիմում է զգայացունց մի սյուժեի՝ փոխառված վիճակներով  
և անելանելի վիճակի մեջ դնում մարդկանց, թելադրում խաղային  
ծայրահեղ խընդիրներ և թուլյնով ու ատրճանակով վճռում փակու-  
յու հասցված հարաբերությունները: Մուրացկանի վիճակի հասած  
վաճառական Մուրատոֆը, որ ունի մի կորած ապօրինի զավակ,  
խնամում է մի հոգեբորդի (Էդուարդ) և վաճառքի է հանում իր  
աղջկա՝ Վարդուհու պատիվը, խղճի խայթ չզգալով, աղքատու-  
թյունն ու քաղցը բերելով որպես արդարացում: Էդուարդի և Վար-  
դուհու սերը դառնում է ողբերգական ու ավարտվում թունավոր-  
մամբ թատրոնի բեմում, ուր խաղացվում է ամբողջ պատմությունը  
Էդուարդի գրած պիեսով: Հանցագործ հոր հոգեկան փրկումն  
սկսվում է այն պահից, երբ իմանում է, որ միջնորդ Մակարից ստա-  
ցած ոսկիները կեղծ են, և աղետը դառնում է ամոթալի, երբ պարզ-  
վում է, որ անառակ Նահապետոֆը Մուրատոֆի կորած ապօրինի  
զավակն է ու որպես թե զոհ է դնացել ինչ-որ դրամանենզի, հետա-  
պնդվում է ձորճիտ անունով մի բախտախնդիր, ստվերակերպ սրի-  
կայից... Պիեսի ավարտակետում բարոյական զոհն ատրճանակն  
ուղղում է «միակ» մեղավոր Մակարի վրա. «այս բոլոր աղետից  
պատճառը դու ես», և Մակարը մեռնում է հառաչելով՝ «կորս-  
վեցա՛...»<sup>21</sup>:

Գեղեցիկ գործ չէ, «հեռու է հաջողված մը ըլլալը,— նկատում է  
Արշակ Չոպանյանը,— <...> իրական պատմությունը, զոր կյանքն  
ստած է, ինչպես կըսես, իր քնարերգակ բանաստեղծին խառնվածքին  
մեջն անցնելով և ռոմանտիկ թատերագրության կաղապարին մեջ,  
զոր չէ կրցած թոթափել, բոլորովին այլակերպվելով, անճիշտ, ան-  
բնական և սխալ գործ մը առաջ բերած է, ուր տիպարները միս և

ոսկորն գուրկ են, ուր դեպքերը կյանքի դեպքերուն չեն նմանիր»<sup>22</sup>: Բարոյական անորոշ հարցադրումը վերածվել է սոցիալական դեմագոգիայի, և գործում է մելոդրամա կառուցելու շահարկված ու վարկաբեկված եղանակը: Մելոդրամային գրականությունը լավատեղյակ, «թուլյնի ու դաշույնի» պիեսներ բեմադրելու մեծ փորձ ունեցող Մնակյանը 1893 թ. գրել է. «<...> գինքը (Դուրյանը – Ն. Ն.) ցույց տալ իր ամենն տկար կողմով, այն է իբր թատերգակ, ատիկա զինքն ավելի պզտիկցնելու միայն պիտի ծառայե»<sup>23</sup>: Մնակյանը չի ուզեցել դիպչել Դուրյանի պոետական հեղինակությունը և իր դեմ է հանել միջակ թատերագիր Տիրան Փափազյանին, բանաստեղծի առաջին կենսագիր Բարսեղ Էքսերճյանին, նաև Գրիգոր Զոհրապին, որը Մնակյանին այս առիթով ծաղրել է՝ «մեծ քննադատ»<sup>24</sup>: Դուրյանի այս մելոդրամայի պատմական հետաքրքրությունը թերևս այն է, որ նրանում տեսնում ենք անդրադարձը կամ աղճատված պատկերը պոլսահայ բեմի թարգմանական խաղացանկի, ճաշակի ու դերասանական ձգտումների: Չոպանյանը չի սխալվում՝ վկայաբերելով Հեքիմյանի խոսքը. «Մեղք, որ տղան թատերգություն կը գրե. անիկա բանաստեղծ ծնած է»<sup>25</sup>: Չի սխալվում Չոպանյանը նաև ընդհանուր գնահատման մեջ: «Արդ այդ ուսմանտիկ թատերգությունն ոճը ամենն կեղծ և ամենն վտանգավոր ոճն է անոնց համար, որոնք հանճարի փայլովը չեն փրկեր շատ մը անբնականություններ ու չափազանցություններ: Երբ մարդ Շեքսպիրի հոգեբանությունը, Շիլլերի քնարերգությունը, Հյուգոյի թռիչքը չունի, կատարելապես ծաղրելի բան մը կարտադրե այդ արվեստին կապկորեն հետևելով: Եվ Դուրյանի թատերգություններն այդպես են: Նյութը տղայական կերպով ընտրված և ավելի տղայական կերպով հյուսված, առանց բարքերու, ժամանակի և նկարագրիներու մանրակրկիտ ուսումնասիրության, հաճախ պատմությունը խոսակցության վերածված, բացականչություններով, հնչուն բառերով ծանրաբեռնված, հազիվ տեղ-տեղ իրապես պերճախոս հատված մը պոռոտախոսություննց մեջ կորսված, կամ զգացմամբ բաբախուն խոսակցություն մը անամեջ գոռում-գոչումներու տակ թաղված»<sup>26</sup>: Ավելացնենք, որ այս ամենի հետ Դուրյանը չարաչառում է մահվան սիմվոլները: Նրա բանաստեղծական քերթվածներում մահվան գաղափարը դառնում է գեղագիտական նպատակ, և դա իր մոտալուտ վախճանի զգացումն ունեցող պոետի հոգեբանական քավությունն

է: Իսկ դրամաներում նա ավելի շատ սարսափեցնում է, քան խորհրդածում այն ողբերգական հաշտվողականությունը որոտում, ուր տալալու է բանաստեղծի քնարական սիրտը:

Դուրյանի բանաստեղծություններից մի քանիսը տպագրվել են մամուլում հեղինակի կենդանության օրոք և ճանաչում բերել նրան: Բայց Դուրյանը իր ժամանակին ճանաչված էր որպես թատերագիր, և դա չնորհիվ Հակոբ Վարդովյանի, որ նրա դրամաների միակ բեմադրողն էր: Բանաստեղծի մահից (1872 թ. հունվարի 20) երկու-երեք ամիս անց լույս տեսավ նրա քնարական քերթվածների ժողովածուն, և հասարակությունը նոր իմացավ, թե ով էր իսկապես Վարդովյանի թատրոնում ներկայացվող ազգայնական դրամաների հեղինակը:

#### ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԸ ՎԵՐԱԿԱՆԳՆԵԼՈՒ ՉԳՏՈՒՄԵՐԸ

60–70-ական թվականներին Պոլսում եղել է հինգ թատերական դահլիճ՝ Բերայի Ֆրանսիական թատրոնը («Թատրոն գաղիական»), «Արևելյան թատրոնը», «Ալքազար դը Բիզանսը», «Պալե դը Կրիստալը», Գեդիկ փաշայի «Թատրոն օսմանիեն»: Սրանց կողքին ընդհատումներով գործում էր Օրթագյուղի «Բարեսիրաց ընկերություն»՝ գյուրոյական դահլիճը, ուր ելույթ էին ունենում և՛ սիրողական, և՛ պրոֆեսիոնալ խմբեր: Թատերական կյանքը հարուստ է մասնավոր անտրեսյորներով և Ֆրանսիական ու իտալական խմբերի տեղական այցելություններով, ազգային ու թարգմանական խաղացանկով: Թատրոնական գործը երևում է անկազմակերպ, խառն ու անկայուն, բայց միջնորդող հագեցած է թատրոնով, կաֆե-շանտանով, արևելյան թատերախաղերով ու սրճարանային զվարճալիքներով: Ինչ էլ լինի, ինչ հիմքերի վրա էլ դրված լինեք հայ թատրոնի գործը, միևնույն օրում ու հասարակության հոգեբանությունը փարիզյան էր: Թատերասրահներն սպասում էին անտրեսյորներին ու գաստրոլյորներին, և ով դրամ ու ցանկություն ուներ, կարող էր խումբ կազմել կամ հրավիրել դրսից: Այս ամենի հետ ծայրագույնս գժվար էր «Արևելյան թատրոնը» որպես հայ թատրոն կայունացնելու գործը: Հայ թատրոնով զբաղվելը եկամտաբեր չէր և, ինչպես միշտ ու ամենուրեք, դա ինքնանվիրում էր, գոհողություն, հասարակական գործ ու սնանկացում: Մամուլը չէր լուծում, հիշեցնում ու կոչում էր,

բացատրում ու խոսքեր կրկնում, վերարժարծում ազգային լուսավորության գաղափարը և ամեն մի ներկայացում, լինել սիրողական, թե պրոֆեսիոնալ, ներկայացում էր որպես երևույթ: Ու ամեն մի ներկայացումով կարծես նորից էր ստեղծվում հայ թատրոնը: Անգամ ներկայացումների առատությունը պայմաններում, երբ տարբեր թաղերում ելույթ էին ունենում անջատ թատերախմբեր, դարձյալ բանը ներկայացվում էր որպես նորություն ու սկիզբ: Ժամանակի հեռվից հարուստ է երևում պատկերը, բայց ժամանակակիցները դժգոհ էին, քանզի ոչ մի անտրեպրիզ մշտական լինելու հույս չէր ներշնչում:

Դերասանապետ Պետրոս Մաղաքյանի կազմած ցուցակներում տեսնում ենք ութսունից ավել դերասանի անուն<sup>27</sup>: Խաղացանկը հիմնականում թարգմանական է, ազգայինը՝ պատմական: Մաղաքյանի պիեսների սնդուկում գտնվում են հազիվ երեք-չորս ինքնուրույն պիես՝ Հովհաննես Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը», Թովմաս Պեռեսնցի «Խաղված ակնցին» (կորած), Մկրտիչ Աճեմյանի «Ծեր սիրահարը» (կորած), անհայտ հեղինակի «Աստղագետը» (կորած): Պարոնյանը գրել էր «Երկու տերով ծառա մը» և «Ատամնաբույժն արևելյան» կատակերգությունները, բայց չէր ներկայացրել որևէ խմբի: Կա մի տեղեկություն, թե նա «Ատամնաբույժն արևելյանը» հավաքել էր գրախանութներից և այրել<sup>28</sup>: Եթե անգամ ճիշտ չէ այս տեղեկությունը, փաստը մնում է փաստ, որ Պարոնյանը հեռու է պահել իրեն թատրոնի կուլիսներից:

Պոլսահայ թատրոնի այս շրջանի փաստա-ժամանակագրական հնարավոր պատկերը տալիս է Հրանտ Ասատուրը, աշխատելով շրջանցել պատմահայրենասիրական դրամաների վերնագրերը<sup>29</sup>: Ըստ Հ. Ասատուրի, 60-ական թվականների երկրորդ կեսին Պոլսի թատերական կենտրոնը եղել է եվրոպական թաղամասը՝ Բերան, և այնտեղ գործել են երեք հայ թատերախմբեր՝ «Արևելյան թատրոնի» խումբը «Հայ դերասանաց ընկերություն» անունով, «Ասիական ընկերությունը» Հակոբ Վարդույանի գլխավորությամբ, և «Նորակազմ ընկերությունը»՝ անկանոն վիճակով, Արուսյակ Փափազյանի ու Հովհաննես Աճեմյանի գլխավորությամբ, երբեմն էքսյանի մասնակցությամբ:

«Հայ դերասանաց ընկերություն» 1865 – 67 թատերաշրջանները կապվում են Սրապիոն Հեքիմյանի անվան հետ: Հայրենասիրական ուսմանտիզմը դասական ուսմանտիզմին մերձեցնելու կարճատև մի

շրջան է այդ: Հեքիմյանն ազգային-դասականը պատկերացնում էր հայոց հին լեզվով, որ անհասկանալի էր հանդիսականին: Թարգմանական գործերի հանդեպ նա ուներ իր հայացքն ու խստապահանջությունը: Կարգերոն, Կորնելյ, Հյուգո և զգուշություն Շեքսպիրի հանդեպ: Նա բեմադրում է «Պողիկոսը», «Մարի թյուրքը», «Մարիոն դը Լորմը» և բեմ է հանում գրեթե պատանի Պետրոս Ադամյանին: Հեքիմյանի ուսմանտիկական թատրոնի իդեալը ներշնչող է, իսկ լիակատար իրականացումը եղել է դժվար: Նա իր աչքի առջև ուներ երկու դերասանուհի՝ Արուսյակ Փափազյան և Երանուհի Գարազյան:

Հեքիմյանը թարգմանում է նաև պատմահայրենասիրական խաղացանկը. Հ. Սվաճյան՝ «Առանձար Ամատունի», Ռ. Սետեֆճյան՝ «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հայրենյաց», Վահան Փափազյան՝ «Արտավազդ կամ Անդ կացցես և զլոյս մի տեսցես», «Վասակ»: Հ. Ասատուրը բարձր է գնահատում Սվաճյանի պիեսը, վկայաբերելով «ժամանակում» տպագրված Ստ. Փափազյանի հոդվածը. «Այս խաղը կը պարունակե հետաքրքրաշարժ տեսարաններ, հուզումնաբեր տվող պատկերներ, ընտանեսիրություն և աստվածապաշտություն գրվածքներ «զմայլելի բացատրություններով»: «Իր տեսակին մեջ, – գրել է թատերախոսը, – առաջին անգամ է, որ կերևա այսպիսի թատերագություն մը հայ հեղինակությունից թատերաբեմին վրա»<sup>30</sup>:

Հանդիսականի վրա խոր տպավորություն է թողնում Սվաճյանի պիեսը՝ ներկայացված 1867 թ. հունվարի 7-ին: «Ասիկա մեծ իրավունք մը կուտա ազգային ներկայացումներ ուզողներուն, – գրել է «Մասիսի» թատերախոսը, – քանզի միայն այս կերպով կրնա ուսման իր դյուցազները աչքի առջև տեսնել, իր հայրենյաց թշնամիներն ու դավաճանները նկատել և ոմանց վսեմական օրինակով վարվել, մյուսներուն ուխտագրծութենեն խորշիլ»<sup>31</sup>: Պատմությունը դարձյալ ներկայացվում է արդիականության լույսով: Հայ նախարարական մի քանիսի քրեմադրական պատկերումով կրկնվում է դավաճանության թեման, արծարծվում են նախկին մտքերը, և խոսքերն էլ ծանոթ են: Իսկ պիեսը կորած է:

Ազգային հերոսի գաղափարը գալիս ու նորից կանգ է առնում մեծ նահատակի՝ Վարդանի կերպարի վրա: Հայր մեկ փաստարկ ուներ աշխարհի դեմ, այն է՝ ինքն է եղել քրիստոնեական պայքարի առաջամարտիկը, և որոնում էր այդ գաղափարն արդիականացնող

մի դեմք: 1848 թ. Ֆրանսիական հեղափոխությունից հայ մասնակիցներից ոչ մեկը ձեռք չէր բերել հերոսի անուն, բայց կար Ռուսաստանում նահատակված կոմս էմանուելի հիշատակը: Լրացել էր Նալբանդյանի մահվան մեկ տարին: «Ասիական ընկերությունը» Նաումի թատրոնի բեմում ներկայացրեց Ռոմանոս Սետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան» ողբերգությունը ի հիշատակ հայոց նոր նահատակի: Չուխաճյանի երաժշտությունը տոն է տվել «Հանդես ազգային» կոչված երեկոյին: Դա եղել է քաղաքական ցույց: «Արան-չելի տեսարան, — գրում է թերթը, — ուր ծերունի Հովսեփ եպիսկոպոսն իր գողգոթուն ձեռքով Հայաստանի դրոշը կը ծածանե, ուր Վարդանույշ Վարդանա նման դյուցազնի մը դյուցազնուհի ամուսինը ինք ալ իր սեռին տկարությունը մոռնալով՝ գրահ և դաշույն կը կրե, և ուր հայոց քաջերը գինուք և զարդուք վառյալ արիական երգեր կը նվագեին»<sup>32</sup>:

Սետեֆճյանի պիեսը չի պահպանվել, և հայտնի չէ՝ ինչ առավելություն կամ պակասություն է ունեցել Կարենյանի՝ բեմականորեն ստուգված ու մշակված գործի հանդեպ: Թատերախոսը Սետեֆճյանի պիեսը համարում է «ընտիր և սրտազրավ ողբերգություն»:<sup>33</sup> Իհարկե՝ «սրտազրավ», բայց «ընտիրը» չգիտենք: Ներկայացման բեմական արժեքի առումով նշանակալից է եղել այն, որ այդտեղ տասնութամյա Պետրոս Աղամյանը խաղացել է իր առաջին մեծ դերը՝ Վարդան:

Որպես քաղաքական ցույց մեծ տպավորություն է թողել վերջին՝ հավելյալ տեսարանը, որ պատճառ է դարձել Հեքիմյանի վարչությունն արգելելու: Ներկայացումից առաջ, թատրոնի մոտ հանդիսականներին տրվել է Նալբանդյանի լուսանկարը «Ազատություն» բանաստեղծության տեքստով: Ներկայացումն ավարտվել է Ավարայրի դաշտում Վարդանի մահով, և հանդիսատեսի «Կեցցե՛ Վարդան» բացականչությունների տակ նորից է բացվել վարագույրը... Չյունածածկ տափաստան, հողաթումբ: Շիրմից հառնել է Նալբանդյանի ոգին՝ ճերմակազգեստ մանկան տեսքով: Տասնմեկամյա Վիրգինիա Գարագաշյանը ջութակի, թե դաշնամուրի նվագակցությամբ (Տ. Չուխաճյանի երաժշտությամբ) արտասանել է «Ազատությունը»:

Ես մինչ ի մահ, կախաղան,  
Մինչև անարգ մահու սյուն,

Պիտի գոռամ, պիտ կրկնեմ  
Անդադար՝ Ազատություն...

Այս էր վերջին իմաստավորված խոսքը հայրենասիրական-ռոմանտիկական թատրոնի:

Հեքիմյանի գրաբար պիեսները գեղեցիկ էին անհամեմատ, բայց հեղինակը, համոզմունքներով կլասիցիստ ու էսթետ, դրանք աշխարհարարի վերածելու միտք չունեցրեց ու չէր բեմադրում, բացի «Հարմակ և Աշխեն» քնարական դրամայից: Համաձայն էր նա իր «Սամելի» արևելահայ թարգմանությունը, որից Չմշկյանը երբեք չհրատարակեց, չգիտենք: Եվրոպական թարգմանություններից զատ նոր նյութ, որ կարող էր սնունդ տալ պոլսահայ ռոմանտիկական թատրոնին, նա չունեցրեց ու չգտավ, ու բնական էր թատրոնից նրա հեռանալը, մանավանդ կառավարական արգելքից հետո:

Հեքիմյանի ճշմարիտ գյուտը եղավ Պետրոս Աղամյանը, որի ստալին իսկ մուտքից մարդիկ կռահեցին ապագան: Վահան Փափազյանի «Արտավազը» ողբերգությունը նոր հրում տվեց երիտասարդ գերասանին: «Մասիսի» թատերախոսը նկատեց, որ ասպարեզ է մտնում մի հազվագյուտ տաղանդ: «Գալով դերասանաց մասին, — գրում է նա, — չեմ կրնար լռելյայն անցնել Արտավազի դերը կատարող պ. Պ. Աղամյանի կատարելիությունները, այս աշխույժ պատանին, բացի լեզվագիտություն և հայկական լեզվի հմտություն, ունի նաև դերասանական հատկություններ, ինչպես որ սույն թատերագրության («Արտավազը» — Հ. Հ.) դյուցազնը ինքը հանդիսանալով Ա արարվածեն մինչև վերջինը սքանչելի և թագավորափայլ ձևերով ու հստակ արտասանությամբ զամեն հանդիսականները դարմացուց, մանավանդ վերջին արարվածին Մասյաց վիհին մեջ «հուսահատություն, հուսահատություն» գոչելով՝ կարծես հուսահատության իրական պատկերը կը ներկայեր և արդարև սույն դերով թե դյուցազնական մասերուն մեջ ունեցած ամեն կատարելությունները և թե զամենքը գերազանցելը նա ևս հեղինակի պարծանքն ըլլալը հայտնեց բացարձակապես, որն որ հանդիսականք քանի մը անգամ ի տես կոչեցին և իրենց շնորհակալությունը հայտնեցին կիցյներու և ծափահարությունց գոչյուններով»<sup>33</sup>:

Թատրոնը գտել էր մի նոր կենտրոնաձիգ ուժ: Անկախ դրամատուրգիական նյութի տեսակից ու որակից, երիտասարդ գերասան

արթնացնում էր միջավայրը, նորից ասպարեզ հրավիրելով թատրոնի գաղափարից հրաժարվածներին: «Արևելյան թատրոնի» դերասանական կազմը նոսր ու մասնատված էր այդ շրջանում: Էքսյանը զբաղված էր վաճառականությունում, Մաղաքյանը՝ կոշկակարությունում, Թրյանցը՝ լուսանկարչությունում, Զմյուռնիայում, Մնակյանը՝ ֆրանսերենի ու երկրաչափության ուսուցիչ էր Կեսարիայում, Թովմաս և Պայծառ Յասուլյաճյանները շրջում էին Հյուսիսային Կովկասի հայաբնակ վայրերում: Միայն Արուսյակ Փափագյանն էր, որ ելույթներ էր ունենում երբեմն Օրթագյուղի, Սկյուտարի, Սամաթիայի սիրողական բեմերում, երբեմն պրոֆեսիոնալների հետ: Էքսյանը նորից է կապվում թատրոնի հետ, համագործակից ընտրելով Արուսյակին: Թատրոնի ձայնը և Աղամյանի «հաջողությունաց արձագանքը» հասնում են Կեսարիա, Մնակյանի ականջին, ինչպես, իր խոսքով ասած, հեռվից եկող թմբուկի ձայն: Հասունացող դերասանական մրցակցությունն առաջ է բերում դերասանապետական մրցակցություն: Ընդօրինակվում է թատերական ձեռնարկությունների (անտրեպրիզ) փարիզյան փորձը: Դասլիճների նոր վարձակալներ են հայտնվում, դերասանները հանդես են գալիս փոխնիփոխ տարբեր խմբերում<sup>34</sup>, վարձակալները դերասան են խլում մեկը մյուսից, փորձառուներն ու սկսնակները երևում են կողք կողքի, դերասանական խմբավորումները դառնում են անկայուն, շահում ու տուժում են վարձակալները: Դերասանների առատությունը և մեկերկու դերասանապետի ակտիվությունը թերևս պետք է բացատրել պոլսահայ դերասանի մասնագիտական հմտությունների կատարելագործումը՝ մի երևույթ, որ Թիֆլիսում չենք տեսնում: Այնտեղ գործում էր օժտված ու անձնուրաց մարդկանց մի փոքր ընկերակցություն, իսկ Պոլսում դեպի թատրոն էին դիմում շատերը, և պարտվում էին ազգային գաղափարը կրողները: Մի դերասան կար, որ ջանում էր սեփական խումբ ունենալ և ձախողվում էր: Դա Էքսյանն էր: Եվ մի դերասան էլ կար, որ չէր հանդուրժում մրցակցություն և Պոլսից դուրս էր հանդիսատես որոնում: Դա Յասուլյաճյանն էր, որ մինչև 1870 թ. շրջում էր Կովկասում ու Ռուսաստանում: Մամուլում տեսնում ենք երբեմն ազգայնական ելույթներ, երբեմն անձնական պայքար գաղափարական զգեստավորումով: Ով ինչի է ձգտել, գուցե այնքան էլ կարևոր չէ: Կարևորն այն միջավայրն է, որ ասպարեզ է բերել դերասանական շարժում, մեծ ու փոքր անհատներ:

Պոլսահայ դերասանները մրցակցություն մեջ էին և՛ միմյանց, և՛ հույն, իտալացի ու ֆրանսիացի դերասանների հետ: Այստեղ է թերևս պոլսահայ դերասանի արտիստիզմի գաղտնիքը, երկու կամ երեք լեզվով խաղալու կարողությունն ու սովորությունը: Աղամյանի մի նամակում ասված խոսքը, թե «կրնայի Գաղիա երթալ»<sup>35</sup>, պարծնակոտություն է:

1867 – 68 թատերաշրջանում հրապարակ են մտնում երկու թատերական վարձակալներ՝ Սրապիոն (Սերովբե) Մանասյանը և Հակոբ Վարդուկյանը՝ ազգային թատրոնով չմտահոգված գործիչներ, որոնք կատարում են և՛ դրական, և՛ բացասական դեր: Ստեղծվում է տարապայման վիճակ՝ մի կողմից պայքար ազգայինի համար, մյուս կողմից հարմարվողականություն ու թատերական բիզնես: Վարդուկյանն ամրապնդում էր իր դիրքերը «Ասիական ընկերությունում» և գրոհում բոլոր թատերաշենքերի վրա, իր շուրջը համախմբում և՛ տաղանդավոր, և՛ միջին կարողություն դերասանական ուժեր: Մանասյանը կապեր է հաստատում եվրոպական շրջիկ թատերախմբերի հետ, Պոլիս բերում դերասաններ ու ռեժիսորներ<sup>36</sup>: Վարդուկյանը ձգտում էր ստեղծել կայուն հաստատություն, իսկ Մանասյանի նպատակներն անհող էին կամ ուրիշ հողերում էին ծիլ տալիս: Վարդուկյանը վստահություն է ձեռք բերում հայ միջավայրում, դիմելով պատմահայրենասիրական դրամաների: Ս. Գաղանճյանի «Մերուժան», Ս. Թղլյանի «Տիրգրանուհի», Ս. Հեքիմյանի «Սմբատ», Մ. Պեչիկթաշլյանի «Արշակ Բ», Ռ. Սետեֆճյանի «Կործանումն Ռուբինյանց թագավորության» պիեսների բեմադրություններին նա մասնակից է եղել որպես դերասան ու ռեժիսոր, և 1867 – 68 թատերաշրջանում ոչ ոք չի նկատել, թե ինչ ճանապարհով խումբն անցել է Վարդուկյանի ձեռքը: Բեմադրել է նաև Շեքսպիրի «Մակբեթը» (առաջին փորձը հայ թատրոնում), Հյուգոյի «Էռնեստին», որոնց մասին թատերախոսները լուրս են, մամուլում խոսք չկա: Գ. Ստեփանյանը, թերևս իրավացիորեն, դա ընդունում է որպես քաղաքական զգուշություն<sup>37</sup>: Բայց չգիտենք՝ բեմում ազգային դրոշ ծածանե՞լն էր ավելի դյուրին, մանավանդ թերթում այդ մասին խոսելը, թե՞ ինքնակալների մերկացումը:

1868 թ. դեկտեմբերին Վարդուկյանը դառնում է «Ասիական ընկերություն» լիակատար տեր, ձեռք բերում կառավարական արտոնագիր և հիմնում իր թատրոնը՝ «Թատրոն օսմանիս»: Անունը

չատ բան էր նշանակում: Էքզյանի ու Արուսյակի կազմած «Հայ դերասանական ընկերությունը» կազմալուծվում է: Միառժամանակ մոռացվում է նաև «Արևելյան թատրոն» անունը: 1869 թ., որպես Վարդովյանի մրցակից դերասանապետ, հանդես է գալիս Պետրոս Մաղաքյանը՝ «Արևելյան թատրոնը» վերականգնելու նպատակով:

#### ՊԵՏՐՈՍ ՄԱՂԱՔՅԱՆԸ ԵՎ «ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ»

Պետրոս Մաղաքյանը (1826 – 1891,) բնիկ պոլսեցի էր, արհեստավոր, ազգային վարժարանի միջին կրթությունը, ընթերցասեր ու թատերասեր, մի մարդ, որ ձգտում էր ուսումնականների ու մտավորականների միջավայրը պատանի հասակից սկսած: Նա մի փոքր արհեստանոց ուներ, որին ասում էին «հրապարակի կրպակ», և կոչիկ էր կարում, ինչպես մի նյութերեբեբեբեբե մայստեր Հանս Մաքս, և՛ մի սնդուկ այդ արհեստանոցում, ուր պահում էր ձեռագիր, թարգմանական պիեսներ՝ Գոլդոնի, Մոլիեր, Հյուգո, Դյուրմա-Հայր, Դյուրմա-որդի, Էթեն Սյու, Ժոզեֆ Բուլար, Դյուկանթ, Դը Նուայե, Դը Անըրի, Անիսե-Բուրժուա և այլն՝ պոլսահայ թատրոնի գրեթե ամբողջ խաղացանկը և առաջատար ու երկրորդական դերասանների ամբողջ ցուցակը: Երբ 1879-ի մայիսին Չմշկյանը Պոլիս մեկնեց, Ադամյանը նրան ներկայացրեց այդ մարդուն, որն իր արտաքինով արտիստական ոչինչ էր հուշում. միջահասակ, մի ոտքը կաղ, երեսը ծաղկատար, ճակատը նեղ, աչքերը շարժուն: Կարճատև շփման ընթացքում նա Չմշկյանին առանձնապես համակրելի չի երևում, մանավանդ երբ, «ըստ պոլսեցի սովորություն» (Չմշկյանի խոսքն է), նախապես մեկ ոսկի է խնդրում ծախսի համար, որպեսզի համոզի Աստղիկ և Սիրանուշ Գանթարճյաններին պայմանագիր կնքելու թիֆլիսեցի դերասանապետի հետ:

Ո՞վ էր իսկապես կոչկակար Պետրոսը, որի կյանքի գործն ու նպատակը շատ վեր էին կոչկակարությունից, և դերասանի արհեստ էր սովորեցնում կրթությունը իրենից բարձր մարդկանց՝ Ադամյանին ու Ազնիվ Հրաչյային և ժամանակ առ ժամանակ խարխուլում Վարդովյանի թատերական ձեռնարկության հիմնասյուները, բողոք հարուցանում իր դեմ, ինչպես մի խառնակիչ: Նրա դեմ զայրացած էր և մերժված ազգային գործչի դիրք էր բռնել Վարդովյանը: Նրան էլ սիրում Պարոնյանը, որ հանգամանքների բերումով գործում էր

Վարդովյանի օգտին: Նրա թատրոնում չէր երևում Դուրյանը: Մաղաքյանը թերևս գոհ էր Դուրյանի պիեսներից: Բեմադրել է ընդամենը մեկ պիես Վարդովյանի թատրոնում: Ո՞վ էր նա, որի մասին մամուլը դրական խոսք քիչ էր ասել: «Անխոնջ աշխատող մը, – գրում է Շարասանը, – գերազնիվ հոգի մը, քաջավարժ դերուսուլյց և ամեն բանե ավելի ու վեր ճշմարիտ արվեստագետ մը»<sup>38</sup>: Սա մեկ մարդու կարծիք է: Մաղաքյանին մեծագույն հարգանքով էին մոտենում Ադամյանը, Մնակյանը, Թրյանցը, Ազնիվ Հրաչյան, Գարեգին Ռչտունին: Նրա անունը հիացմունքով են տալիս Սմբատ Դավթյանը, Հրանտ Ասատուրը, Արշակ Չոպանյանը:

Մաղաքյանը թատրոնի մարդ էր, այս հասկացություն հին ու գեղեցիկ իմաստով: Չի վարանել աֆիշը ձեռքին մտնել տները, տոմսեր տարածել, համոզել գրագետ աղջիկներին ծնողներին, թե դերասանուհի լինելը բարոյական ու ազգային գործ է, չի խորշել դահլիճ գրավելուց, թեկուզ զարտուղի ճանապարհով: Հայ արհեստավորի հոգեբանությունը ատել է թուրքին ու նրա լեզուն և ի հեճուկս «Օսմանիե» թատրոնի տիրոջ հայտարարել է, թե «Արևելյան թատրոնը» տաճկերեն ներկայացումներ չպիտի տա, այլ միայն հայերեն»<sup>39</sup>:

Մաղաքյանը գալիս էր 50-ական թվականների թաղային թատրոններից, Հեքիմյանի ու Պեչիկթաշյանի հետ, և «Արևելյան թատրոնի» բացման առաջին օրվանից «կրցած էր իր ընկերակիցներուն վրա հեղինակություն ձեռք բերել»<sup>40</sup>: Նա Հեքիմյանի խմբի առաջին դերասանն էր, բնավորությունը բացարձակ պրոֆեսիոնալ, կանգնած մասետրո Աստիի կողքին, որպես ուսուցչի հանդեպ կասկած չունեցող աշակերտ, ասիստենտ ու փոխարինող: Նա իտալացի ծեր «կապուկոմիկոյից» սովորել էր սալոնային ռեպիզմի ու ռոմանտիկական էֆեկտների գաղտնիքները և փաստորեն առաջին մասնագետ դերուսուլյցն էր պոլսահայ թատրոնում: Այս ամենի հետ Մաղաքյանը կարծես անուշադիր է գտնվել իր դերասանական անձի ու արտաքինի հանդեպ: Չի կազմել իր 50-ական թվականներին ու 60-ականի սկզբին խաղացած դերերի ցուցակը: Կարծիք է ստեղծվել հետագայում, թե նա քիչ է խաղացել՝ «կատարած դերերի թիվը տասից չի անցնում»<sup>41</sup>: Այդպես է: Տասնհինգից անցնում է Մաղաքյանի մինչև 1866 թ. խաղացած դերերի ոչ լրիվ ցանկը. Պիպետտո (Գոլդոնի՝ «Դոն Գրեգորիո»), Վալենտին («Երկու հիանապետներ»), Կոմս Սոլ-

տարդ («Ռոբերտ ավազակապետ»), Գրալ («Ջրաղացպանին աղջիկը»), Միսակ («Պեշիկթաշլյան «Արշակ Բ»), Ֆրանցիսկ թագավոր և Տրիբուլե («Հյուզո՝ «Արքայն զբոսնու»), Ռիչարդ («Ժ. Բուշար՝ «Նավաստի Բերտրան»), Ֆերդինանդ (Ս. Թլլյան՝ «Էլեոնորա»), Օրգոն («Տարտյուֆ»), Կլեանտ (Մոլիեր՝ «Ագազը»), Սկապեն («Սկապենի արարքները»), Շեֆան (Վոլտեր՝ «Ալզիր»), Տակոբեր («Թափառական Նրեա»), Պիեռ («Պիեռ դը Արեցցո կամ Դուստր նկարչի»), Մուշկան (Սետեֆճյան՝ «Վարդան Մամիկոնյան») և այլն<sup>42</sup>:

Մաղաքյանն իհարկե պակաս է խաղացել, քան էքզյանը, Մնակյանը կամ Ֆասուլյանը, որ դերերի քանակով գերազանցել է բոլորին: Մաղաքյանի դերակատարումներում, նաև մամուլի կարծիքներում, նկատվում է երկու որոշակի գիծ՝ ռեզոնյոր, ազնվական հայր և խարակտերային կատակերգակ՝ «կոմիկ սերյոզ»: Ընդհանուր մի համոզում է եղել, որ Սկապենի դերում «գլխը փոխարինող չէ եղած»<sup>43</sup>: Իսկ դերասանական գլուխգործոցը համարվել է Տրիբուլեն՝ «Պայացներ» օպերայի նախերգակի և «Ռիզոլետտոյի» խեղդատակի զգեստով, մի ոտքը կարմիր, մյուսը կանաչ, տպավորությունը ողբերգակատակերգական: Մաղաքյանը, թվում է, մի քիչ նման է Ամերիկյանին, մանավանդ արտաքինով, բայց ոչ «հակառակորդի» դիվային սրունքամբ: Նա ավելի հակված է եղել մեղմ ու զուսպ խաղի, ոչ ողբերգական պաթոսի, այլ կենտրոնացման: «Իր գերազույն հաջողությունը, — գրում է Շարասանը, — կրնանք համարել Թրիբուլեի դերը, որուն մանավանդ վերջաբանին մեջ (երբ պալատական ծաղրածուն պարկի մեջ մեղավոր արքայի փոխարեն գտնում է իր աղջկա դիակը — Հ. Հ.) Մաղաքյան ճշմարիտ ողբերգու մը կը դառնար»<sup>44</sup>: Այս տեսարանում աղջկա՝ Բլանչի դերակատարները դառնում էին հանդիսատես: Այդ է ասում Ազնիվ Հրաչյան: «Մասնավորապես «Ռիզոլետտոյի» մեջ խեղդատակի դերը կը կատարեր վերջին ծայր հաջող ու բնական: Դեռ կը հիշեմ, Պլանչի դերը կատարած ատենս ես կը սիրահարվեի այդ չեչոտ երեսով, տգեղ, կուզիկ մարդուն, որ այնքան ոգևորությունը կարտասաներ. «Պլանչ, որդյակ իմ, չեմ կարող ըսել, թե որքան և ինչպես կը սիրեմ քեզ...»: Ես կը մոռնայի, թե Պլանչը չեմ, և թե ան ալ Թրիբուլեն չէ. աչքերես արցունքը հեղեղի նման կը հոսեր»<sup>45</sup>:

Կարծիք կա, թե միայն սենտիմենտալ կարեկցանքն է եղել նրա

բեմական նախասիրությունը, կամ տառապած հայրերի և ուղեկից բարոյաբանների վիճակը: Դա գալիս է Տակոբերի («Թափառական Նրեա») դերից, որ դերասանը շատ է խաղացել: Բայց Մաղաքյանը միակողմանի հուզյների դերասան չէր: Մելոդրամային չարագործների դերերը խաղացել է առանց սարսափի էֆեկտների, այն միակերպ պաղարյուն դիմակով, որ գալիս էր իտալացիներից: Օրինակ՝ Մորանը «Արյան բիծ» մելոդրամայում: «Պ. Մաղաքյան, — գրում է թատերախոս Հուլիոս Բազկենցը, — անողոք վաշխառուի մը դերը լրացուց, որ անկարեկիք ճակատագրի մը պես պարտապանին հետամոյշալ էր, և որ սոսկալի արկածից մեջ պաղարյուն անտարբերությունը վիճակին պահանջած կիսակատար գույնը կրցավ տալ, սույն տեսակ դերերը Պ. Մաղաքյանի մասնավորությունն է»<sup>46</sup>: «Կիսակատար գույնը» թերևս կիսատոնն է կամ նյուանսը, համենայն դեպս՝ բաց, ճակատային խաղին հակառակ միջոց: Հասկանալի է, որ Մաղաքյանը, «ժեռն պրեմիեր» չէր կամ «դյուցազներգակ», այլ խարակտերային բարոյաբան ու «հակառակորդ»: «Ավազակներում», օրինակ, նա հաջողությամբ խաղացել է և՛ Ֆրանց, և՛ Մաքսիմիլիան Մոոր, «Գոմս Մոնտե Քրիստոյում»՝ Աբբա Ֆարիա, «Խնաղամուլի կյանքում»՝ Ժերոմ և շատ դերեր՝ քառասունից ավել: Նրա դերասանական անձի հանդեպ խաղընկերներից ոչ մեկն անտարբեր չի եղել: Քննադատներից անտարբերություն է պահպանել միայն Պարոնյանը, որի համար անընդունելի էր Մաղաքյանի խմբի անջատ գործունեությունը, Վարդույանի հանդեպ բռնած մերժողական դիրքը:

1868 — 69 թատերաշրջանում Պոլսում է եղել ևս մի իտալացի բեմադրիչ՝ Նեստորե Նոչին: Մաղաքյանը մտերմացել է Առջիի հետ ու հետևել նրա բեմադրական աշխատանքին: Ժամանակակիցների ասելով ոչ մեկն այնքան հետևողականորեն չի սովորել Նոչիից, որքան Մաղաքյանը: «Օրթագյուղի բարեսիրաց ընկերություն» համար ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի կառուցած շենքում Մաղաքյանն աշխատել է մոտ երեք տարի անընդմեջ Նոչիի հետ միասին ու փաստորեն վերականգնել «Արևելյան թատրոնը», դարձել «թատրոնին իսկական արժեքն ու փայլն ավելցնողը»<sup>47</sup>: Նրա շուրջն են հավաքվել ամենաօժտված դերասանները՝ Մնակյանը, Ադամյանը, Հովհաննես Աճեմյանը, Հովսեփ Չերաչեն, Աղավնի Փափազյանը և ուրիշներ: Այս հիմքի վրա նա ստեղծել է իր նոր խումբը, որ անվանել է «Կամավոր ընկերություն», ներկայացումները տեղափոխել կենտ-



րոն՝ «Թատրոն գաղիական»։ Փորձել է դիմել նաև ինքնուրույն պիեսների («Խաբված ակնցին», «Սուտ մարգարե», «Աստղագետ»)։ Մաղաքյանի գործունեության համակրողներից է եղել Նահապետ Ռուսինյանը («Կիլիկիա» երգի հեղինակը)։ Ի հակադրություն «Օսմանիե» թատրոնի, որի ներկայացումների կեսից ավելին թուրքերեն էին, Մաղաքյանը նպատակ է դնում հաստատել բեմում, հայերենը, որը պաշտպաններ քիչ ուներ։ Մամուլը, և՛ օտար, և՛ հայ, չի պաշտպանել Մաղաքյանին։ Նա, ինչպես գրում է Շարասանը, «Վարդովյանի հետ հաշտ չէր անոր համար, որ զայն հայ թատրոնի գոյության թշնամի կը նկատեր»<sup>48</sup>։ Իսկ Պալյանը և Ռուսինյանը նրա թատրոնի մշտական հանդիսատեսներն էին, և յուրաքանչյուրն իր հասկացողությամբ ջանում էր ուղղել ու մշակել բեմական լեզուն, հաճախ ընկնելով ծայրահեղությունների մեջ։ Թատրոնի մշտական հեղինակը մնում էր Սեռեֆյանը, մեկ-երկու նոր պատմական դրամաներով, և երաժշտական ղեկավարը՝ Չուխաճյանը։ Արդիական պիեսներին ավելացել է ևս մեկը՝ Հովսեփ Յազճյանի «Բերայի հրդեհին մեկ գաղտնիքը», բայց հիմնական խաղացանկը եղել է թարգմանական և նախկինը՝ Հյուգո, Էֆեն Սյու, մեղրդրամա։ Ազգայինը մնում էր սոսկ լեզուն՝ «խորին սեր, պողպատյա հողատարություն մը մայրենի լեզվին համար»։ Շարասանն այս է համարել Մաղաքյանի ներկայացումների մեծագույն արժանիքը։

Անկախ նրանից, թե ինչպես է կոչվել Մաղաքյանի խումբը կամ ինչ շենքեր է վարձակալել, մնացել է «Արևելյան թատրոնի» ավանդների պահպանողը։ Մաղաքյանի վարչության շրջանն այդպես էլ ներկայացված է Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագծում»։ Բոլոր անվանումները ձևական էին։ Իսկ դերասաններից ոմանք երբեմն հայտնվում էին «Օսմանիե» թատրոնում, որտեղ վարձատրությունը բարձր էր։ 1873 – 74 թատերաշրջանի սկզբում Մաղաքյանը հայտարարում է «Արևելյան թատրոնի» բացումը, ներկայացնելով «Երկու հիսնապետները»։ Պայքարը սրվում է նրա դեմ։ «Մասիսը», «Թատրոնը» և անգամ «Մեղուն» դրական խոսք չեն ասում, նույնիսկ առիթներ են որոնում նսեմացնելու Մաղաքյանի գործը։ «Թափառական խմբին թափառական հրեին թափառական ներկայացումը»։ այս խոսքերով է որակում «Թատրոնը» Մաղաքյանի բեմադրած «Թափառական հրեան»<sup>49</sup>։ «Ի՞նչ կընչանակե, – գրում է «Մեղուն», – երբ պ. Մաղաք-

յան Վարդովյանի խումբեն Մնակյանն և Թրյանցը համոզել կաշխատեիր, որ իր խումբը դան, մինչդեռ մյուս կողմեն էքջյանն ալ քանի մը դերասաններ Վարդովյանի խումբեն զատեր և Իզմիր տարեր է։ Մի՞թե չգիտեր Մաղաքյանը, որ Մնակյանը և Թրյանցը առնելուն պես Վարդովյանը միայն Պենկլյանով ու Փասուլյանյանով պիտի մնար։ Գիտեր և ուզածն ալ աս էր։ <...> Արևելյան թատրոնի վրա հողված մը հրատարակել կուտա, որուն մեջ իրեն շատ մը գովեստ հրատարակել տալեն ետքը կըսե թե՛ Արևելյան թատրոնը տաճկերեն ներկայացումներ չպիտի տա, այլ միայն հայերեն և այլն, և այլն, ասով Վարդովյանը հարվածել չէ նե՛, ի՞նչ է նպատակը։ Ի՞նչ կը նշանակե, երբ Մաղաքյան թատրոնին տնօրեն եղած օրը մեզի ծանուցում մը կը բերե, որուն մեջ Արևելյան թատրոնին անունը «Համազգային» եղած է։ Ի՞նչ ըսել կուզե վերջապես Մաղաքյանի հետևյալ ազդը. «Հետ զանազան տարիներ սոստանդական թափառելու և ամեն կողմ նորանոր ճյուղեր հաստատելու, հայ թատերգությունը կը վերադառնա յուր խանձարուրին՝ Բերայի Արևելյան թատրոնը»<sup>50</sup>։ Այս և նման նախատիքներով Մաղաքյանին առաջարկվում է թատրոնական գործն ամբողջապես դնել «Վարդովյանի վարչության տակ», չստեղծել Պոլսում երկրորդ թատրոն։ Բարոյական այս բռնությունը տրվում է ազգասիրության տեսք, և Մաղաքյանը հայտարարվում է ոչ միայն ինտրիգան ու խառնակիչ, այլև... հայատյաց։ «Մաղաքյան այն ատելությունը ունի հայոց դեմ զոր էնկյուրցի կաթոլիկ մը միայն կըրնա ունենալ»<sup>51</sup>։ Այո, Մաղաքյանը կաթոլիկ էր, բայց Պեշիկթաշյանի նման կաթոլիկ՝ «Համազգայաց ընկերության» գաղափարներին հետևող։ Իսկ Վարդովյանը հայտնի չէր, թե ինչ էր դավանում իր մտքում՝ ազգասիրություն, թե մի այլ բան։ Նա իհարկե բեմադրում էր պատմահայրենասիրական դրամաներ, նաև Դուրյանի պիեսները. «Օսմանիեն» ներկայացնում էր որպես ազգային դրամայի օջախ, և իսկապես ազգային ծուխ էր ելնում նրա թատրոնի երդիկից։ Իսկ ո՞վ էր տաքանում ներսում, լավ չէր տեսնվում։ Եթե մամուլին ու աֆիշներին նայենք, «Օսմանիեն» էր ներկայացնում պոլսահայ բեմի ծաղկյալ վիճակը։ Բայց այլ էր իրողության հեռանկարը, եթե Վարդովյանի բունած ընթացքը դիտենք տարիների հետվից, եթե նկատի առնենք նրա սերտ կապերը պաշտոնական շրջանների հետ, մանավանդ սուլթանի մեծ եպարքոսի (պրեմիեր մինիստր) և Պոլսի ոստիկանա-

պետի հետ: Մաղաքյանի նպատակները լավ չէին տեսնում «ազգային ջոջերը»: Դա ըմբռնվեց միայն հետագայում:

1874-ի մայիսին Պոլիս եկավ Ամերիկյանը՝ Թիֆլիսյան խաղացանկով: Ներկայացվեցին «Ավազակները», «Դալալ Ղաղոն», «Պեպոն»: Ամերիկյանը խաղաց Ֆրանս, Ադամյանը՝ Կարլ, Աստղիկը՝ Ամալիա, Մաղաքյանը՝ Մաքսիմիլիան Մոոր: Շրլլերյան ուսմանտիզմը հասկանալի էր Պոլսի հանդիսատեսին, չարի և բարու բեկեռացումով, անարգվածների մելոդրամատիկական վիճակով ու ողբերգական պաթոսով: Ըմբռնվել է նույնիսկ «Դալալ Ղաղոն», իր ժողովրդային հայրենասիրության գաղափարով, որ Ամերիկյանը փոխ էր առել մշեցի պանդուխտի՝ Մատինյանի իմաստավորումից: «Քսանվեցերորդ պթոռ» ծածկանունով մի թատերախոս հարց է տալիս. «Մ՛ւր են մեր քաղբի հանաքները (վողեխները) և անոնց ստեղծած ժողովրդային եղանակները: Կը կարծենք թե գրականություն ունինք: Մ՛ւր է մեր ժողովրդային գրականությունը»<sup>52</sup>:

Տողերը, որ գրել է Մաղաքյանը Ամերիկյանի մասին, ընդամենը հանձնարարական են, բայց վկայում են նրա, որպես թատրոնի մարդու, լայնախոհությունը: «Արդեն ծանոթ է արգո հասարակության, — ասում է նա, — թե պարոն Ամերիկյան Թիֆլիզցի անվանի դերասանը Պոլիս հասած է, յուր հետը ունենալով Տիֆլիսու կենաց հատկացյալ զանազան խաղեր, որք հոն գտնվող նշանավոր հեղինակաց գործերը կը պարունակին, նամանավանդ պարոն Գաբրիել Մնտուկյանցի հատընտիր գործերը, որ ճշմարտիվ եվրոպացի հեղինակաց կարգը կը դասվի և զորս անհրաժեշտ կերպիվ ի թատերաբեմ հանելու պատիվը պիտի ունենանք հարմար առթիվ»<sup>53</sup>:

«Պեպոն» շատ հանդիսատես չի բերում թատրոն, բայց գրվում է մի հոդված, (ընդհանուր գնահատություն) և պարզվում է, որ Սունդուկյանի դրամատուրգիայի համամարդկային արժեքը, անկախ լեզվի անըմբռնելի լինելուց, գիտակցվում է. «<...> կը տեսնենք, որ նոցա ներկայացուցած թատերախաղերը գլխավորապես ազգային պատմութենե և ժողովրդական կյանքի պատահարներե առնված են և օտար խաղերեն ալ այնպիսիները կը ներկայացվին, որք համանգամայն ընդհանուր մարդկության կը վերաբերվին յուրյանց պարունակությամբը: <...> Ի՞նչ է արգարև այս օրինակ կատակերգություն գրողի նպատակը — ժողովուրդը կրթել, նորա մեջ տարրացած թերությունքը, նախապաշարմունքը և մոլորությունը նորա առջև դնելով և ծաղրելով»<sup>54</sup>:

«Մասիս» և «Մանգուլեի էֆֆյարը» գնահատում են Ամերիկյանի թեղադրած ուղղությունը, թատրոնը և թատերագրությունը դեպի իրականություն և ժողովրդային կյանք տանելու ձգտումը: Նույնիսկ ակնարկվում է, թե Ամերիկյանը կարող է դառնալ պոստալայ թատրոնի բարենորոգիչ: Ամերիկյանն ինքն էլ ելույթներ է ունենում, մեկնում իր սկզբունքները, բացատրում հասկանալի, պոստալայ ոճին ու բառապաշարին հարմարեցված ձևերով: Տեսականորեն գիտակցվում է այս ամենը, բայց չի գտնում գործնական արձագանք: Չեն ստեղծվում նոր թատրոն, թատերական նոր մթնոլորտ, չի փոխվում ոչ հանդիսատեսի ճաշակը, ոչ էլ «Արևելյան թատրոնի» նկարագիրը: Ամերիկյանին համակրող դերասանները՝ Ադամյանը, Աստղիկը, Սիրանուշը մեծ հետաքրքրություն ցույց չեն տալիս Սունդուկյանի հանդեպ: Ընդհակառակը՝ Ամերիկյանն է տեղի տալիս: Այն դերասանը, որ Մանդինյանի ու Չմշկյանի հետ ծիծաղում էր Փասուլյաճյանի նախընտրած «Կուլյրի զավակը» մեկուրամայի վրա, այժմ ինքն է սկսում հետաքրքրվել մելոդրամային գրականությամբ: Նա կանգ է առնում Ադուլֆ դ'Անրերի «Կուլյր» պիեսի վրա, որ համեմատաբար բարձր էր մյուս խաղացկուն պիեսներից, և իր նամակներից մեկում Թիֆլիսի իր բարեկամներին ասում է, թե բեմադրության արժանի գործ է: Իր մտքում նա փորձում է հաշտեցնել թատերական տարապայման ուղղությունները՝ սոցիալական մելոդրամայի և սոցիալ-կենցաղային կատակերգության թատրոնները: Նա ընդգրկմանում է, շփոթվում, կասկածում ու պարտվում:

«Արևելյան թատրոնը» Մաղաքյանի վարչությամբ գործում է, քիչ թե շատ պարբերաբար, մինչև 1874 — 75 թատերաշրջանի վերջը: Դերասանների մի խումբ՝ Մնակյանը, Աստղիկը, Թրյանցը, Գարեգին Ռշտունին, Սիրանուշն ավելի ու ավելի հաճախ են սկսում երևալ Վարդույանի թատրոնի ներկայացումներում և ի վերջո հաստատվում են այնտեղ: Բայց Մաղաքյանը համառորեն շարունակում է իր գործը, չհուսահատվելով ոչ դերասանների պակասից, ոչ էլ մամուլի հարվածներից ու ծաղրից: Նա շարունակում է աֆիշներն ու տոմսերը ձեռքին մտնել տնից տուն, խնդրում, քարոզում, կատակում: Գտնում է մի անգրագետ աղջիկ՝ Շազիկ Քյոլլոյան, սովորեցնում տառերը, խաղի այբուբենը և դարձնում դերասանուհի: Շազիկը մի քանի տարի անց դառնում է օպերետային առաջնուհի

Պենկլյանի խմբում և զարմացնում հայ և օտար հանդիսականներին: Պարոնյանի «Թատրոնում» ու «Մեղվում» ոչ մի նպաստավոր խոսք չենք գտնում այս անխոնջ ու անվհատ գործչի մասին, միայն ծաղր ու ծանակ: Թվում է անգամ, թե «Մեծապատիվ մուրացկանների» դերասանը, որ տոմսերը ձեռքին մտնում է Աբխազում աղայի մոտ, Մաղաքյանն է: Կա դրա փաստական ապացույցը: Մաղաքյանը մի կատակային քառյակով դիմել է Պոլսի մեծահարուստներին մեկելին.

Նպաստելով նպաստելոց  
Կարոտեցա նպաստի,  
Նպաստեցեք և նվաստիս  
Ի նպաստ Հայ թատրոնի:

Այս թերթիկն ստացողը, որ շատ էր օգնել թատրոնին, այս անգամ պատասխանում է նույն սրամտությամբ:

Ցարդ անդադար ընդունելով  
Նպաստելոց տոմսակը,  
Կարոտեցանք մենք նպաստի,  
Ծակեցավ մեր քսակը<sup>55</sup>:

Մաղաքյանին երբեք չհաջողվեց ստեղծել կայուն վիճակ: Նա ժամանակ առ ժամանակ թողել է գործը և քաշվել իր կոշիկակարի արհեստանոցը: Բայց չի կարողացել երկար նստել այնտեղ, օգտագործել է բոլոր պատեհ առիթները, և նրա շուրջը միշտ հավաքվել են ազնիվ ու տաղանդավոր մարդիկ: 80-ական թվականների սկզբին, երբ հայերեն ներկայացումները գրեթե արգելքի տակ էին, խմբերը ցրված, Մաղաքյանն օգտագործել է հայերեն խաղալու հնարավորությունները, երբեմն թաղային դահլիճներում՝ աչքից հեռու, երբեմն էլ մայրաքաղաքի կենտրոնում:

Մաղաքյանի պարբերական գործունեությունը Հրանտ Ասատուրը հասցնում է մինչև 1875 թվականը: Այդպես չէ: Նրա խումբը դադարել է գործել 1879 թվականից, երբ փակվել էր նաև «Թատրոն օսմանիեն»: Իսկ Մաղաքյանն ասպարեզը չի լքել մինչև իր կյանքի վերջը: Չլինեք այդ մարդը, գուցե չերևային Աստղիկը, Սիրանուշը, Ազնիվ Հրաչյան, իսկ Աղամյանը չէր կապվի հայ բեմի հետ: Մաղաքյանն էր, որ Պոլսում բորբոքում էր ազգային թատրոնի մարդ

ոջախը: Նա էր, որ 1888 թ. խումբ ստեղծեց Ռուսաստանից վերադարձած Աղամյանի համար, և Պոլսին իր մեծ դերասանին տեսավ ավելի մեծացած:

Մաղաքյանի վերջին ելույթը եղավ Աղամյանի հետ (Յագո «Օրինկոյում») և Աղամյանի հետ էլ հեռացավ կյանքից:

ՀԱՎՈՐ ՎԱՐԴՈՎՅԱՆ—«ԹԱՏՐՈՆ ՕՍՄԱՆԻԵ»<sup>56</sup>

Վարդովյան էֆենտին Հասակով բարձր, կազմով միջին, գուլյով դեղին, դեմքով երկար, մորուքով կարճ, ուղեղով փոքր մարդ մ'է: Դեմքեն չարություն մը չերեվար, բարություն ալ չգուշակվիր, վերջապես մարդ է, պարագաներուն համեմատ բարի կամ չար: Աստված չար պարագաներն ազատ պահեսցե:

Հ. Պարոնյան

«Ազգային ջոջ» Վարդովյանի դիմանկարը Պարոնյանը տվել է 1875 թ.՝ «Օսմանիե» թատրոնի ծաղկման շրջանում, այն համոզումն ունենալով, որ «Վարդովյանի անխոնջ ու անվհատ աշխատությունը շնորհիվ է, որ ազգն այսօր թատրոն մը ունի»<sup>57</sup>: Բայց Վարդովյանի ամբողջական կերպարը մեզ է ավանդվել ըստ նրա հետագա գործունեություն ու մարդկային վարքագծի: «Աստված չար պարագաներն ազատ» չի պահել նրան: Վարդովյանը հիշեցնում է շեքսպիրյան ժամանակների թատերապետ Ֆիլիպ Հանսլոուին, որ կարողանում էր շահել թատրոնական գործում, և գործարքների մեջ մտնել ամեն կարգի մարդու հետ<sup>58</sup>: Հակոբ Վարդովյանը (նախկին անունով՝ Մալուր Գյուլլույան) ծնվել է 1835 թ., Պոլսի Պեշիկթաշ թաղում, միջին կարողություն արհեստավորի ընտանիքում: Սովորել է ազգային վարժարաններից մեկում, չի շարունակել կրթությունը, դարձել է արհեստավոր, պատեր սվաղել ու ներկել, սեփական աշխատանքով մեռ է բերել փոքր կարողություն, ապա դարձել է ինչ-որ պաշտոնյա ձկնորսարանում: «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացումների ոգևորված հանդիսատեսն է եղել, 1862 թ. գարնանը հայտնվել է գերաստանական կազմում և թարգմանել է իր ազգանունը, դարձել հակոբ Վարդովյան:

Վարդովյանի վիճակն «Արևելյան թատրոնում» առանձնապես կայուն չի եղել: Նա փնտրել է իրեն մրցակից չունեցող միջավայր, սկզբից իսկ ունենալով թատրոն ղեկավարելու ձգտում:

1863 թ. ձմռանը Վարդովյանը գնում է Զմյուռնիա և ստանձնում «Վասպուրականի թատրոնի» դերասանապետությունը, ղեկավարում խումբը տնօրենի և առաջին դերասանի իրավունքով, դերուսույցի գործն ու գրական աշխատանքը ղեկով ավելի օժտված մարդու՝ Մնակյանի ուսերին: Խաղում է իր ընտրած դերերը՝ «ժեռն պրեմիեր» և «գրան պրեմիեր»՝ Վալեր («Ակամա բժիշկ»), Ժերոնիմո («Բռնի ամուսնություն»), Գուլիելմ («Սերը բժիշկ է»), Աբրիկան («Պարոն Փուրսոնյակ»), Վարդան («Համեստություն վարձատրությունը»), Գոնտ Ռայմոն («Ջրաղացպանին աղջիկը»), Հենրի ութերորդ («Կատրին Հովարդ»), Արագոտն («Միհրդատ»), Սանատրուկ («Սանդուխտ»), Փարավոն («Մովսես մարգարե»), Կարլոս երկրորդ («Դոն Սեզար դը Բազան») և այլն: Մամուլի ընդհանուր, հիացական գնահատումների մեջ («Արշալույս Արարատյան») նրա անունն զբաղեցնում է առաջին տեղերից մեկը, բայց դերասանական դիմագիծն անորոշ է: Նկատվում է հակում դեպի էքսյանի դերերը, հեռակա մրցակցություն նրա հետ: Իսկ երբ Զմյուռնիայի բեմում հայտնվում է ինքը՝ էքսյանը, Վարդովյանի նշանակությունը նսեմանում է, և դերասանապետի պաշտոնն էլ անցնում է էքսյանին: «Արևելյան թատրոնի» Հեքիմյանի վարչության շրջանում Վարդովյանը երևում է որպես առաջին կարգի դերասան, էքսյանի կողքին, «գրան պրեմիերի» ամպլուայով. Վասակ (Սետեֆճյան՝ «Վարդան Մամիկոնյան»), Դոն Կարլոս («Էռնանի»), Սանատրուկ, Հանրի (Գուդոնի՝ «Դոն Գրեգորիս»), Արիստոգեմ (Ֆ. Գրիլյարցեր՝ «Սաֆո») և վերջապես՝ Մակբեթ, իր բեմադրությունը: Բեմում իշխելու, հրամայելու, սարսափեցնելու, «բարկությունը աղեկ գործի դնելու» և մեծահոգաբար ներելու ձգտում. այսպես է երևում նա դերասանական միակողմանի նկարագրով, իր բարձրահասակ անձն ու իշխելու ցանկությունը փոխադրելով բեմ և բեմական վիճակից՝ իրական հարաբերություններ: Այդ են ասում և հետագա դերակատարումները՝ Բել («Հայկ Դյուցազն»), Արտաշես («Արտաշես Աշխարհակալ»), Գայլ Վահան (Տ. Մանավյան՝ «Բարբերան հայրենյաց Գայլ Վահան»), Լևոն Լուսինյան (Խ. Ստեփաննե՝ «Լևոն Լուսինյան»), Տրդատ (Ս. Թղլյան՝ «Մեծն Տրդատ») և այլն: Այս կարգի դերեր նա խաղում

կր էքսյանի հեղինակությունը նսեմանալու շրջանում, այն ժամանակ, երբ մամուլը «Արևելյան թատրոնի» երբեմնի առաջատարին համարում էր «թատրոնի կործանիչ» և իր անձին դիրք ու արժեք տվող թատերապետին՝ «թատրոնին վերականգնիչ Վարդովյան»<sup>59</sup>:

Ինչ էր փնտրում Վարդովյանը Շեքսպիրի «Մակբեթում», դժվար է հասկանալու վճռել (տվյալներ չկան), բայց որ այդ դերը նրա բեմական նախասիրությունների ոլորտում էր Շեքսպիրին որպես ոտմանտիկ ընդունելու շրջանում և միապետներին ամպագոռոռ ներկայացնելու պայմաններում, ոչ մի կասկած: «1866-ին (1867-ի մարտի 25-ին<sup>60</sup> – Շ. Շ.) Նաուսի թատրոնին մեջ ներկայացուց Մաքսիմը. – գրում է Պարոնյանը, – ու կրից բորբոքման ժամանակ անանկ կանոնավոր քայլեր առավ, որ քովը աղջիկ մը ըլլար նե՛ աղվոր սովիչ մը (սարսափահար) կըլլար: 1870-ին Թափառական հրեային մեջ Ռոտենի մասը կատարեց ամենայն հաջողակությամբ, ուրիշ շատ դերեր ալ խաղաց, բայց խաբելու, կեղծավորություն ընելու մասերուն մեջ երևելի հանդիսացավ»<sup>61</sup>: Պետք է ենթադրել, որ Վարդովյանը շատ էլ թույլ դերասան չի եղել: Հավանաբար, նրա անձնական, գուցե և բեմական հմայքն է եղել պակաս, իսկ ժամանակակիցները, հատկապես բանասերները, համարել են նրան բեմական միջակություն:

1868 թ. Վարդովյանը վարձել է «Գեղիկ փաշա թիաթրոսու» կրկիսի շենքը, վերակառուցել, դարձրել Բերայի Ֆրանսիական թատրոնի տիպի արդիական թատերաշենք՝ մեծ պարտերով, բենուարով, սիլյակներով ու վերնահարկով, իր ժամանակի համար տեխնիկապես կատարյալ բեմով, կահավորված զարդասենյակներով: Հանդիսատեսային տեղերի քանակով (մոտ 900) դա Պոլսի ամենամեծ դահլիճն էր, ավելի մեծ, քան փարեզյան «Պորտ Սեն-Մարտենը» (850 տեղ): Վարդովյանը հրավիրել է բեմակարիչ՝ Ֆրանսիացի Ալեքսանդր Մեուլյին, խորհրդատու դերուսույցներ՝ իտալացի Նեստորեն Նոչին ու ֆրանսիացի Մենատիեին, կոմպոզիտոր Կարլո Ֆոսկինին, նվագախումբ, հանդերձ իտալացի դիրիժորով՝ Անջելո Լամբերտինի, չմոտանալով նաև Տրգրան Չուխաճյանին: Ստեղծվել է ծառայողական մեծ անձնակազմ՝ սկսած փոխտնօրենից, բեմի վերատեսուչից, դահլիճի վերատեսուչից մինչև դերձակները, բեմի մեքենավարներն ու դոնապանները: Կազմվել է դերասանական մշտական խումբ երեսուն հոգուց, այնքան, որքան «Կոմեդի ֆրանսեզի» փայտերերի

քանակն էր: Վարդովյանն աչքի առջև ուներ Պոլսում թատերական գործով զբաղվող գրեթե բոլոր օգտակար մարդկանց, բացի էքզյանից, որ ինքնուրույնություն էր ձգտում, և Արուսյակ Փափազյանից, որի անփոխարինելի համարվող մրցակիցն էր Երանուհի Գարագաշյանը: Այս խմբից հեռու էր մնում Ադամյանը, որ մեկ, թե երկու դեր խաղաց և հեռացավ: Նույնիսկ Մաղաքյանը նախատեսվել է «Օսմանիե» թատրոնի ռեժիսորների ու դերասանների կազմում, բայց նա հեռացել է կարճ ժամանակ անց:

Վարդովյանը ձեռք էր բերել կառավարական արտոնագիր, տասը տարվա ժամկետով, և պարտավորվում էր տալ նաև թուրքերեն ներկայացումներ: Մտավորականության մի մասը, նաև Սվաճյանն ու Պարոնյանը, պաշտպանում էին Վարդովյանի քաղաքականությունը, համարելով այդ ազգային թատրոնը պահպանելու միակ խելամիտ ուղին: Առաջին երեք-չորս տարում «Օսմանիե» թատրոնի դեմքն ընդգծված ազգային և ռոմանտիկական է եղել. «Հայկ Դյուցազն», «Արչակ Բ», «Վարդ և Շուշան», «Պողոս և Վիրգինիա», «Սաֆո», «Սավուղ», «Թափառական հրեա», «Խաղամուլի կյանքը»: սկզբունքային ոչ մի տարբերություն «Արևելյան թատրոնից»: Վարդովյանը բեմ է հանել հայերեն մեկ գործողությունը կենցաղային զավեշտներ՝ «Փեսիս փեսան», «Նախանձոտ կնկան մը կատարությունը», «Տեսնենք ինչ մնաց», «Հայուն ժանտը», «Խնայողությունը խեյնաթուխություն ընողները», «Ավետիք», «Ջորեպան», «Չախորդ օր մը» և այլն: Սրանց կողքին տեղ են գտել Չուխաճյանի օպերետները՝ «Փաթիմե», «Արիֆ», «Քյոսե քեհչա»:

Վարդովյանը հարստացրել է պոլսահայ բեմի թարգմանական խաղացանկը, տեղ տալով նոր մեղրամանների ու սալոնային դրամաների. «Ս. Պողոս եկեղեցու զանգահարը» (Ժ. Բուշար), «Սեն Տրոպեզի տիկինը» (Օ. Անիսե-Բուրժուա), «Քամելազարդ կինը» (Ա. Դյումա-որդի), «Թերեզա» (Ա. Դը Անրի), «Փարիզի հնահավաքը» (Յ. Պիա), «Ծերունի տասնապետը» (Ա. Դը Անրի), «Ամերիկյան ծովահեններ», «Մալթայի ծովասպատակներ», «Դատապարտյալ մայր», «Սև դղյակի ավերակները», «Դիվարնակ բլուր» ու նման մելոդրամային դետեկտիվների մի ամբողջ շարք: Ամենատպալվորիչ ներկայացումը եղել է Դյումայի «Կոմս Մոնտե Բրիստո» վեպը՝ բեմական նոր ու իր տեսակի մեջ բացառիկ մի տարբերակով: Խաղացվել է Հինգ երեկոյի ընթացքում՝ քսանվեց գործողություններ, քառասունից ավել գործող անձանցով (1872 թ.):

Ինքնատիպ ու հրապուրիչ է երևում «Թատրոն օսմանիեն», հարուստ, տեսարանային, էֆեկտներով առատ, շքեղ ու ադմիլից: Ներկայացումները եղել են տոնական, երբեմն Բերայի «Գաղիական թատրոնում», եվրոպական դեսպանությունների աշխատակիցների կամ արտասահմանից եկած պետական հյուրերի համար, երբեմն «Դոմա բախչի» ամառային սրահում: Տրվել է ամիսը ութ ներկայացում, չորսը թուրքերեն<sup>62</sup>, իսկ կրոնական տոներին՝ ամեն օր թուրքերեն: Հայերեն ներկայացումների օրերին ճեմասրահում նվագախումբը հնչեցրել է «ալաթուրքա» երաժշտություն, վարագույրը բացվել է «ալաֆրանկա» երաժշտությամբ, երբեմն էլ հնչեցվել է հայկական քայլերգ. «Օ՛հ, մեր նախնիք ազատ...»: Խաղացանկում եղել են նաև դասական սալոնային դրամաներ և ավելի լուրջ գործեր, ինչպես Կարլո Գոցցիի «Օտար աղջիկը», Հյուգոյի «Թշվառների» բեմականացումը, «Անջերոն» և «Էռնանին», Գյոթեի «Վերթերի» հիման վրա գրված «Շառլոտտա և Վերթեր» սենտիմենտալ դրաման, Հ. Բիչչեր-Սթոուի «Քեռի Թոմասի տնակը»՝ «Թովմաս աղբար» վերնագրով:

Պատկանելի է երևում Վարդովյանի հայ պատմահայրենասիրական խաղացանկը՝ հին ու նոր պիեսներով, որոնց աֆիշային վերնագրերում իսկ ընդգծված է ազգայնական միտումը: Առաջին տեղում Դուրյանն էր «Արտաշես Աշխարհակալ», «Անկումն Արշակունի հարստության», «Ասպատակություն Պարսկացի Հայս» պիեսներով: Այնուհետև գալիս էր Սետեֆճյանը. «Վասակ Սյունի մատնիչ հայրենյաց», «Տիրաքան Մեծ կամ Հիսնամյա պատերազմ Հայոց ընդդեմ Հռոմայեցիս», «Կործանումն Ռուբինյանց թագավորության», ապա Ս. Թլլյանը «Կուլըն Տիրան», «Մեծն Տրդատ և հայրապետն Հայոց սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ» ողբերգություններով: Բեմադրվում էր նույնպես երկրորդական մի հեղինակի՝ Տ. Մանուկյանի «Բարերարն Հայոց Գայլ Վահան» պիեսը: Բեմադրվում էր XVII դարի սրբախոսության մի նոր տարբերակ՝ «Սրբուհին Հուրիսիմե» և դերասան Ֆասուլյաճյանի անունով հայտարարված «Շուշանիկ դուստր Մեծին Վարդանա Մամիկոնեի և թագավորն Վաղգեն» պիեսը, որ հայտնի չէ՝ ինքնուրույն էր, թե՞ Կարենյանի կամ Պատկանյանի գործի վերափոխումը, որ Ֆասուլյաճյանի ճամպուրուկում հայտնվել էր Թիֆլիսյան տուրներից հետո:

Հետագա տարիներին, հատկապես 1874 – 75 թթ., երբ Պոլսում

գործում էր «Նոր օսմանները» գաղտնի ազգայնական կուսակցությունը՝ Ֆրանսիական հանրապետական հովերով, թուրք մտավորականներն ու պաշտոնյաներն զբաղեցնում էին պարտերի առաջին բազկաթողները: Կառավարությունն այնքան էլ բարի աչքով չէր նայում «Օսմանիե» թատրոնի հայկական խաղացանկին, բայց չէր էլ կանխում, քանզի դերասանապետը թուրք հանդիսատեսին էր մատուցում Շառլ Լեկոկի ու Ժակ Օֆենբախի թուրքերեն թարգմանված օպերետները, խաղացնում իտալական պարուհիներ և թուրք հեղինակներին պատվիրում պիեսներ: Նա ուներ ընդամենը չորս թուրք դերասան՝ Հյուսնյու Էթիմ Էֆենդի, Իսմայիլ Հազկը Էֆենդի, Համդի Էֆենդի, Ահմեդ Ֆեհիմ Էֆենդի և թուրքերեն լավ իմացող մի պրիմադոննա՝ Երանուհի Գարագաշյան:

«Օսմանիե» թատրոնի հանդիսատեսային կազմը խայտաբղետ է եղել՝ հայեր, թուրքեր, բուլղարներ, իտալացիներ, հույներ, ֆրանսիացիներ: Որքան մեծանցել է թատրոնի հեղինակությունը, այնքան խուսափել է հայ հասարակությունը նրանից: Դժվար է ասել, թե պայքար կար Վարդուլյանի դեմ, թեպետ այդպես է ներկայացվում իրավիճակը Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագծում»<sup>63</sup>: Վարդուլյանի դեմ գրված խոսքեր մեզ հայտնի չեն, դրանք երևան եկան հետո, երբ հրապարակի վրա ոչ թատրոնը կար, ոչ Վարդուլյանը: Նրա դեմ կար լուռ դժգոհություն, և Մաղաքյան, որը չէր կարող բացահայտորեն դժգոհել: Մաղաքյանի արածը գործնական էր՝ հայ թատրոնի գաղափարի պաշտպանություն հայերեն ներկայացումներով տարբեր դահլիճներում և հիմնականում Բերայի «Արևելյան թատրոնում»: Իսկ պայքարը Վարդուլյանի դեմ չէր, այլ Մաղաքյանի, որը չէր ուզում նկատել «Օսմանիե» թատրոնի ազգայնական խաղացանկը:

1873 թ. «Օսմանիե» թատրոնում բեմադրվում է Նամըք Քեմալի «Վաթան կամ Սիլիստրա» հերոսական, թուրք-ազգայնական դրաման հակառուսական միտումներով, որ հակառակ էր հայություն ձգտումներին և ընդունելի չէր նաև սուլթանական կառավարության համար՝ իր հանրապետական մտքերով<sup>64</sup>: Պիեսը թեպետ լի էր պանթուրքիստական բացականչություններով («մեր դրոշի վրա արյուն և սուր...»), բայց կասկածելի երևաց ու արգելվեց, և հեղինակն էլ աքսորվեց<sup>65</sup>: Դա մի շրջան էր, երբ խառն էին թուրքիայի միջազգային գործերը, հասունանում էր ռուս-թուրքական կոնֆլիկ-

տը, և կառավարությունը չէր որոշել ինչն է իր համար առաջադեմական, ինչը հետադեմական: Սահմանադրության ջատագով «նոր օսմանները» կասկածելի էին իրենց եվրոպամետ գաղափարներով և հայտնի չէր՝ ինչ կարելի էր ասել, և ինչ՝ ոչ: Իրավիճակը խառն էր, ու դրանից գլուխ էր հանում թերևս միայն Վարդուլյան Էֆենդին: Այս շրջանում «Օսմանիե» թատրոնը վերածվում էր թուրք մտավորականության կենտրոնի: Վարդուլյանի շուրջն են հավաքվում եվրոպական կրթություն ստացած թուրք մտավորականներ, գրողներ, քաղաքական գործիչներ՝ ներշնչված հանրապետական գաղափարներով: Դրանք էին Իբրահիմ Շինասին, Էբու Ջիան, Ահմեդ Միդհատը, Հեջիդագե Էքրեմը, Շեմսեդդին Սամին և շատերը, նրանց հետ՝ Տրապիզոնի կուսակալ Ալի բեյը, Պուսի ոստիկանապետ Նազըմ բեյը: Կազմվել է տասներեք հոգուց գրական մի հանձնաժողով՝ թատրոնի լեզվական մաքրությունը հետևելու համար: Բայց իրականում դա խմբական գրաքննություն էր<sup>66</sup>: Գրվել են պիեսներ. Շինասի՝ «Բանաստեղծի ամուսնությունը», Ահմեդ Միդհատ՝ «Հեյվախ», «Գլխաբացը», Էբու Ջիան՝ «Արևածամհար», Հոճա Հակգը՝ «Իրավունք», Հեջիդագե Էքրեմ՝ «Վուսլաթ», Հայդար բեյ՝ «Հերոսի արկածները» և այլն, հիմնական մասը՝ փոխադրություններ, ընդօրինակություններ, որ բեմադրվել են մեկ-երկու անգամ և թատրոնին չեն տվել իսկապես թուրքական նկարագիր<sup>67</sup>:

Հայ մտավորական միջավայրում դժգոհությունն աճել է, իսկ Վարդուլյանի համար կարևորն իր դիրքն ու ապահովությունն էր, թատրոնի անունն ու ազմուկը, մամուլի գովեստները և «Բարձրագույն դռան» հովանավորությունը: Նա մտքում գնահատել է, բայց չի սիրել գաղափարական մարդկանց: Սովորեցնողի կարիք չուներ, ոչ էլ տիկին Արուսյակի նման ազգային «դյուցազնուհիները»: Խոնարհվելով թուրք պաշտոնական շրջանների առջև՝ Վարդուլյանը բարիդրացիական հարաբերություններ է պահպանել նաև հայ խմբագիրների հետ և մամուլն օգտագործել է: Մամուլում նա միշտ արտահայտվել է զուսպ, չարքաշ աշխատավորի և գաղափարական մշակի տոնով, մեղմ նախատինքներով, երբեմն զոհի դիրքից: Լավ է նկատել Պարոնյանը. «Քովը երթալուդ պես մագերը փեթտելով կուլա, ու՝ ալ լմնցա, ալ չեմ կարող ապրիլ...»<sup>68</sup>: Նա իմացել է ում հետ ինչպես վարվել՝ ում գնահատել նյութապես, ում բարոյապես: Դուրյանին, ոչ ի սեր նրա բանաստեղծական տաղանդի, այլ ի ցույց

նրա մեծաթիվ համակրողների, ներկայացումների ժամանակ նստեցրել է ամենապատվավոր, բոլոր կողմերից երևացող օթյակում: Միջնարարներում, երբ ընդունված էր որևէ երգ, օպերետային դուետ կամ պարային տեսարան ներկայացնել, նա բեմ է ուղարկել Վիրգինիա Գարագաշյանին՝ արտասանելու Դուրյանի որևէ հայրենասիրական բանաստեղծություն, և ծափահարել է բանաստեղծին, իսկ պիեսների համար շատ քիչ է վճարել՝ մի քանի անգամ պակաս, քան գործի մեջ փորձված Սետեֆճյանին:

Վարդուվյանին պաշտպանել է Պարոնյանը: Նա նսեմացրել է Մաղաքյանի՝ «Արևելյան թատրոնը» վերականգնելու գործնական քայլերը, ծաղրել նրա խմբի նյութական վիճակը, դերասանապետին անվանել խառնակիչ: Բայց Վարդուվյանի թիկունքին կանգնելով, նա մի օր վերջապես խփել է թիկունքից, մահացու հարվածով անմահացրել թատերապետին՝ հռչակել «փոքր ուղեղով մարդ մը»: Ինչո՞ւ էր Պարոնյանն այդ երկակի դիրքում: Նա Վարդուվյանի հովանավորությունը էր ձեռք բերել «Թատրոն» երգիծաթերթի հրատարակչական իրավունքը<sup>69</sup> և ակամա ընկել էր «մեծապատիվ մուրացկանի» դրուժյան մեջ: Պարոնյանը կախված էր մի մարդուց, որի բարոյական արժեքն ամենքից լավ գիտեր: Բայց կա մի նրբություն: Պարոնյանը Վարդուվյանի կողմն էր այն ժամանակ, երբ դերասանապետի գործունեությունը մեջ ազգայինն ու ապագայինը զուգահեռ էին: Իսկ երբ 1875-ին նա «Թատրոնում» հրապարակեց Վարդուվյանի դիմանկարը, այդ զուգահեռները հատվում էին ի վնաս հայ թատրոնի դադափարի, և թուրք մտավորական ու պաշտոնական շրջանները «Օսմանիեն» ընդունում էին որպես իրենցը: Պատմահայրենասիրական խաղացանկը մնում էր, բայց նվազել էր հայերեն ներկայացումների պարբերականությունը: Պարոնյանն այդ մասին լռում է և չէր կարող չլռել: Վարդուվյանը դարձել էր սիրելի մարդ պաշտոնական շրջաններում: Նրան կոչում էին վերաթարգմանված անունով՝ Գյուլյու Յաղուբ էֆենդի: Վարդուվյանի գործունեության այս շրջանն է, որ բարձր է գնահատել թուրք թատրոնի պատմաբան Ռեֆիկ Ահմեդը: Թատրոնը ներկայացրել է Մոլիերի կատակերգությունները թուրքացված՝ սկսած վերնագրերից ու գործող անձանց անուններից, զավեշտներ, վերը հիշատակված թուրք հեղինակների կենցաղային կատակերգությունները և պանթուրքիստական բովանդակությամբ հոխորտայից պիեսներ:

Պատմություն փաստերին անաչառ նայելով, չենք կարող մեկ անհատի բռնած գործով բացատրել պոլսահայ թատրոնի անկումը, ինչ բարոյական նկարագիր էլ ունենար այդ անհատը: Ռուս-թուրքական պատերազմի ավարտի և «Հայոց հարցի» արձարժման շրջանում, առավել ևս «Օսմանյան սահմանադրությունն» արգելքի տակ դնելուց հետո՝ «զուլումի» առաջին տարիներին ի՞նչ թատրոն, հայությունն էր վտանգի տակ: Չոպանյանը գրում է, թե «Վարդուվյանը «Հայկական թատրոնին անկումը պատրաստեց և թուրքական թատրոնին ծնունդին ու զարգացմանը նպաստեց»<sup>70</sup>: Կարծես թե՛ այո: Կորվելով պատմական կոնտեքստից, կարող ենք ասել, որ պախարակելի ոչինչ չկար, եթե մի հայ մարդ ստեղծում էր թուրքական թատրոն: Եվ այդ չէ խնդիրը: Երկվեզու թատրոնը կասկածելի է, մանավանդ եթե լեզուներից մեկը պաշտոնական է, մյուսը անպաշտոն, որքան էլ շատ գործածվի, որքան էլ ազգայնական աղաղակներ արձակի: Այդ երկվեզվությունը էլ Վարդուվյանի թատրոնը կաղում էր շքեղ ու հանդիսավոր: Ու երբ պարզվեց, որ կաղացող ոտքերից մեկը հենարան չունի, խորտակվեց Վարդուվյանի թատրոնը: Դա եղավ պետական արտոնագրի ժամկետի վերջին տարում՝ 1879 թ.:

«Հայոց հարցի» առաջացման հետ զբեթե միաժամանակ Վարդուվյանը փորձել էր վերադառնալ ազգային թատրոնի դադափարին: 1876 – 79 թթ. որոշ հավասարակշռություն ստեղծվեց, բայց ոչ ազգային-պատմական կամ արդիական պիեսով: Դա շատ կարճ է տևել: Համենայն դեպս 1879 -ի մայիսին Չմշկյանը Պոլսում ներկայացում չի տեսել: Ադամյանն ու Մաղաքյանը, ինչպես երևում է Չմշկյանի պատմելու տոնից, խուսափել են ցույց տալ Վարդուվյանի թատրոնի տեղը: Հայերեն ներկայացումներ եղել են, և դրանց տոն տվողը եղել է հուշարար և թատերագիր Տիգրան Գալեմճյանը: Նա անզգուշ է գտնվել, բեմադրելով իր «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամը»: Գրականության մեջ տեղեկություն կա, որ այդ ներկայացումով, 1879-ի նոյեմբերի 17-ին, եկել է Պոլսի հայ թատրոնի վերջը: Արգելքը վկայող որևէ զբավոր փաստաթուղթ հայտնի չէ: Չոպանյանն ասում է, որ չի եղել նման բան<sup>71</sup>: Դա այնքանով միայն ճիշտ է, որ արգելող որոշումներից ոչ մեկը չի իրականացվել հետևողականորեն մինչև 1882 թ.<sup>72</sup>: Ներկայացումներ շատ են արգելվել, և՛ հայ, և՛ թուրք, փակվել են չարտոնված թատրոններ՝ սկսած 60-ական թվականներից: Տևական արգելքն սկսվել է 1882-ից և տևել մինչև 1892-ը, ապա

1895-ից մինչև 1908 թվականը: Արգելքն ինչ-որ հրաման կամ ֆերման չէր (դեռ չի գտնվել այդ փաստաթուղթը), այլ վիճակ, որ բացառում էր հայ թատրոնի գոյությունը Թուրքիայի մայրաքաղաքում:

Վարդովյանի հետագա կյանքը շարունակվեց ըստ (Պարոնյանի խոսքերով ասած) «վերջին դատաստանին օրվան հաշիվներին»: 1880 թ. նա կարգվեց «Յըլդըզի» պալատական խմբի թատերապետ: Սիրված չէր, դարձավ ատելի: Ասում են, թե Գյուլյու Յաղուբն ուրացել է հավատը, իսլամացել: Ապացուցվում է, որ ճիշտ չէ այդ<sup>73</sup>: Ասում են՝ հարեմ է ունեցել: Այս խոսակցություն պատճառն այն է, որ ամուսնացել է չորս անգամ, և հարազատ դուստրը՝ Վերժինե Վարդովյանը լավ չի խոսել՝ հոր մասին: Գուցե այդ էլ էական չէ: Վարդովյանը, քրիստոնյա, լինեք, թե մահմեդական, դուրս էր եկել հայ միջավայրից: «Ջատկի օր մը, — պատմել է տիկին Վերժինեն, — հայրս կը դիմե եկեղեցի հաղորդվելու համար, երբ կը մոտենա սուրբ սեղանին, քահանան կը մերժի հաղորդություն տալ, ըսելով. «Հեռացիր, ուրացող»<sup>74</sup>: Այս էր վերջին դատաստանը:

Նրան մեկ անգամ էլ տեսնում ենք 1893 թ., Մնակյանի թատրոնի օթյակում: Ասում են՝ արցունքն աչքերին հետևում էր Դուրյանի մելոդրամայի ներկայացմանը՝ «Թատրոն կամ թշվառներ»:

«ԱԶԳԱՅԻՆ ԶՈՋԵՐԻՑ» ՄԵՎԸ՝ ՍԵՐՈՎԲԵ ՄԱՆԱՅԱՆ

Յոթը տարի Գաղիո և Տաճկաստանի միջոցը կախված ժամացույցի ահազին ճոճանակի մը պես Փարիզին Պոլիս, Պոլիսին Փարիզ երթալ-գալով, գալով-երթալով՝ ժամանակ անցուց:

Հ. Պարոնյան

Փարիզյան «Պոլիշիներ» երգիծաթերթում տպագրված մի ծաղրանկար, հանդերձ հերոսի զվարճալի «վարքագրությունը», 1873 թ. ընկել է Պոլիս, Պարոնյանի ձեռքը, ու նա էլ գծագրել է անձի դիմանկարը, և դրանով ավարտել «Ազգային ջոջերի» պատկերահանդեսը<sup>75</sup>:

Մանասյանը Պոլսի թատերական կյանքի տարապայման հոսանքներից մեկի կրողն է, նույնքան օրինաչափ, որքան Վարդովյանի

երևույթը և անհամեմատ գրավիչ: Մանասյանի ֆենոմենն ասում է, որ պոլսահայ թատրոնի ապագայնացման ընթացքն ուներ երկու ուղղություն՝ «ալաթուրքա» և «ալաֆրանկա»՝ ասիամետ ու եվրոպամետ, և երկրորդ ուղղությունը տվել է ավելի հրապուրիչ արդյունքներ:

Սերովբե Մանասյանը ծնվել է Պոլսում, 1837 թ., ըստ նրանով հետաքրքրված միակ բանասերի՝ Հրանտ Ասատուրի<sup>76</sup>: Սովորել է Փարիզի ինչ-որ մի քոլեջում, և մի շրջան ծառայել պալատական գրասենյակում: Թատրոնին նա մոտեցել է որպես թարգմանիչ: 1860-ին Բեքայի Նաումի թատրոնում բեմադրվել է Մանասյանի «Պամելա կամ Բարեկենդանի գիշերներ» երգախառն կատակերգությունը: Պարզվել է, որ դա Գոլդոնիի «Պամելայի» ազատ թարգմանությունն է, և հետագայում այդպես էլ հրատարակվել է<sup>77</sup>: Այս պիեսը մոտ քսան տարի մնացել է պոլսահայ գրեթե բոլոր թատերախմբերի խաղացանկում: Մանասյանը թարգմանել է նաև Մոլիերի «Ագասը», Հյուգոյի «Անջելոն», գրել մի երգախառն պիես՝ «Ջրաղացպանին աղջիկը», որ դարձյալ շատ է բեմադրվել, Եղիազար Մելիքյանի և Կարլո Ֆոսկինիի ձեռքով վերածվել է օպերետի, մնացել պոլսահայ թատրոններում մինչև 70-ական թվականները վերջը: Գործող անձանց անունները վիպում են, որ սա ևս թարգմանություն կամ փոխադրություն է:

«Արևելյան թատրոնի» կազմակերպման շրջանում Մանասյանը դնացել է Փարիզ, ելումուտ արել թատրոնները, դերասանների ու հեղինակների հետ բանակցել, հազար ու մի դուռ թակել, պտտվել օպերետների մոդայական դերասանուհի Հորտենզիա Շնայդերի (ծն. 1837 թ.) շուրջը, որը Ֆրանցիսկ Սարսեի խոսքերով ասած, «խաղում էր այնպես, ինչպես կարող էր և երգում հնացած վարպետությանը»<sup>78</sup>: Մանասյանի ճաշակն էլ այդպես է երևում, ըստ իր օպերետային պիեսների: 1862 թ. նա վերադարձել է Պոլիս «Ջրաղացպանին աղջիկը» պիեսով, մտել «Արևելյան թատրոն» որպես հեղինակ, թարգմանիչ ու դերասան: Սվաճյանը դնահատում է այս պիեսը, դրվատում բեմադրությունը, որ «գմայլեցուց հանդիսականաց մեծ բազմությունը <...>, և ազգային հառաջադիմությունյան նոր սկզբնավորությունը եղավ»<sup>79</sup>:

Մանասյանի հանդեպ սկզբից իսկ վերապահություն ենք տեսնում: Նրա հավակնոտ, «ալաֆրանկա» կեցվածքը մարդկանց դուր



չի եկել: Բայց monseur Մանասն այնքան գործնական է եղել, որ կարճ ժամանակ անց դարձել է «Արևելյան, թատրոնի» տնօրենը, ոչ դերասանակազմը (այդ գործը վարում էր Մաղաքյանը Աստիհ հետ), այլ շենքի վարձակալը: Մանասյանը տնօրինել է գործը մինչև Հեքիմյանի վարչության կարճատև շրջանը և Փարիզ գնալ-գալով Ֆրանսիական գաստրոլոգիայի խմբեր է պատրաստել: Իսկ մինչ այդ նա հանդես է եկել որպես թարգմանիչ և հայ դերասան: 1862 թ. աշնանը Մանասյանն իր թարգմանությամբ բեմադրել է Մոլիերի «Ագահը», խաղացել Հարպագոնի դերը (առաջին անգամ հայ բեմում) և մի վողեկի ֆրանսերեն: «Ագահին դերը կատարեց թատրոնին տնօրենը Մանաս էֆենտի՝ անսպասելի հաջողությամբ, — գրում է «Մասիսը», — հետո զավեշտ մը գաղիներեն լեզվով, որուն առաջին դերը կատարեց դարձյալ Մանաս էֆենտի: Գաղիո և Իտալիո դեսպանները, որոնք ներկա էին, շատ գոհ եղան: Ընդհանուր ծափեր: Օթյակներն ու նստարանները լեցված էին, շատեր ալ տեղի չգոյություն պատճառով մերժված»<sup>80</sup>: «Տարօրինակ է միայն, — գրում է Գ. Ստեփանյանը, — որ Մանասի նման շատ միջակ մի դերասան (— Հ. Հ.), որի դերը արևմտահայ թատրոնի պատմություն մեջ անշան է, «անսպասելի հաջողությամբ» կատարած լինի կատակերգություն գլխավոր դերը»<sup>81</sup>: Ինչո՞ւ է ժխտվում մի բան, որը չենք տեսել: Հանձն չենք առնում որոշելու Մանասյանի խելքի ու տաղանդի չափը: Փաստն այն է, որ նա ազդեցություն ու կշիռ է ձեռք բերել, կանգնել թատրոնի գլխին: «Մարդուս կոչումը արգիլելը դուրսին բան չէ, — ասում է Պարոնյանը: — Սերովբե Բ. Դոնեն փախչելով՝ հայոց թատրոնը ապաստանեցավ, ուր նոր Մոլիեր մը դառնալով իր ուղեղին շնորհիվ թատերախաղեր հեղինակեց և ներկայացուց: Մանաս պելին ուղեղը պտղաբեր է և ահա այս պտղաբերությունն է, որ Բերայի մեջ գաղիական թատրոն մը ստեղծելու գաղափարը թելադրեց անոր»<sup>82</sup>: Ի՞նչ թատերախաղեր է նա հեղինակել, հայերեն կամ ֆրանսերեն, որ մեզ ծանոթ չեն, ի՞նչ է ներկայացրել նրա «Լա վիա մելանժ» («Նառնիճաղանձ կյանք») Բերայի հայ ընտանեկան կյանքից առնված, ֆրանսերեն հրատարակված վեպը, չգիտենք: Հրանտ Ասատուրի վրկայությունը, Չմյուռնիայի «Էմպարսիալ» («Անաչառություն») ֆրանսերեն պարբերականում մի քննադատ Մանասյանին անվանել է «հայկական Սկրիբ»<sup>83</sup>: Կասկածելի հորջորջում: Եթե անգամ Մանասն է կազմակերպել այդ հոդվածը

(անհավանական չէ), դարձյալ տարօրինակ ոչինչ չկա: Պոլսի ֆրանսիական լրագիրը Արուսյակ Փափագյանին անվանել է «հայկական Մարս», հայերեն թերթերը՝ «մեր Ռիսթորի», Երանուհի Գարագաշյանին՝ «հայկական Ռաշել»: Մամուլի լեզուն միշտ էլ առաջ է ընկնում մտքից:

Մանասյանը մեզ պատկերանում է որպես մի պատեհապաշտ, արկածախնդիր, ճիշտ այնպես, ինչպես ժամանակի բոլոր թատերական ձեռնարկատերերն ու իմպրեսարիոնները: 1863-ից մինչև 1870 թվականը Մանասյանի մի ոտքը Փարիզում էր: Նրա չորս, թե ավելի թարգմանությունները խաղացվում էին Չմյուռնիայում և Պոլսում, լայց իր դեմքը բեմում չենք տեսնում: Կարծես նախանձախնդիր չի եղել որպես դերասան: Նա ելումուտ է ունեցել Փարիզի բոլոր՝ բառասունից ավել թատրոնները, դերասանական հավաքատեղիներն ու սրճարանները, կապեր էր հաստատել հայտնի ու անհայտ դերասանների, իմպրեսարիոնների, մելոդրամա վաճառող հեղինակների հետ: Հյուսիսի թարգմանիչը դժվար թե պտտված չլիներ նրա անձի շուրջը, դժվար թե չիմանար Դյումաների տան տեղը: Ֆրանսիական երկրորդ կայսրության շրջանն էր: Դյումա-որդու, Էմիլ Օֆելյի, Մարգոլի ու Լաբլիշի կողքին եռում էին մելոդրաման ու օպերետը: Անրի Մելյակի ու Լյուդովիկ Հալեի պիեսները խաղում էին բուլվարներում, և կար մելոդրամատիստ հեղինակների մերժված բազմություն «Պալե Ռուայալում»: Monseur Մանասը գնում էր այնտեղ, ուր հավաքվում էին բուլվարային թատրոններից դուրս մնացած հեղինակները, հասարակաց կանայք, անգործ «հանճարներ», դատարկապորտ այլախոհներ ու հեղափոխականներ: Մանասյանի դեմքն ու ճաշակը պարզ տեսնում ենք պոլսահայ թատրոնում բեմադրված, հայտարարված ու չհայտարարված հեղինակների պիեսներում, որոնք այսօր քնած են Երևանի թատերական թանգարանի դարակներում: Դասական մելոդրամայի հազիվ մեկ տասնյակի հասնող օրինակների կողքին կան բազում անծանոթ, կասկածելի պիեսներ, սոցիալական դեմագոգիայի նմուշներ, զրոյական արժեքներ և հազվադեպ՝ հետաքրքիր գործեր: Ովքե՞ր էին Մանասյանի շուրջը հավաքվող ֆրանսիացի դերասանները, չգիտենք: Այստեղ նույն հարաբերությունը պետք է տեսնել, ինչ խաղացանկում: Չմշկյանի կարծիքով, Պոլսի այցելող խմբերում եղել են պատահական արկածախնդիրներ: Թերևս այո: Բայց ոչ մի կասկած, որ այդ արկածա-

խնդիրները ու մերժվածների մեջ իսկ եղել են տաղանդավոր մարդիկ, թատրոնի բնական օրենքով:

Մինչև 60-ական թվականների վերջը Մանասյանը մի քանի խումբ է բերել Պոլիս և մեծ խաղացանկ, որի թարգմանողներն ու խաղացողները պատրաստ էին Վարդուվյանի թատրոնում: Ովքե՞ր էին, օրինակ, ռեժիսորներ Մենաստիեն, Բոթելը, Հայտնի չէ: Բայց և՛ նրանք, և՛ նրանց հետ եկող դերասանները մրցակցության մթնոլորտ էին ստեղծում: Թովմաս Փասուլյաճյանի ամբարտավան ու ներողամիտ ձևով ասված խոսքը Չմշկյանին, թե «ի՞նչ կ'ըսեք, ես տեսած եմ երևելի դերասաններ», ինչ-որ ճշմարտություն ունի: Ֆրանսիական դավառական երևելիների անունները թատրոնի պատմության մեջ Հայտնի չեն, հանրագիտարաններում չկան: Բայց նրանք եղել են: Ոչ մի հիմք չունենք Հայտարարելու, թե 1867 թ. Մանասյանի խումբը Պոլսում «հաջողություն չի ունեցել»<sup>84</sup>: Որտե՞ղ է գրված: Մանասյանը կանգնել է թատրոնական գործի գլուխ, իր ներկայացումներով զբաղեցրել է «Ալբազար դը Բիզանսը», երբեմն էլ Բերայի «Թատրոն գաղիականը», հիմնել է «Պալե դը Կրիստալը» («Բյուրեղյա պալատ»), որ իհարկե փայտաշեն էր: Նա Վարդուվյանի երկրորդ մրցակիցն է դարձել գործնական առումով, և դիրքով ու հնարավորություններով՝ Մաղաքյանից զորեղ: Մանասյանի համար թատրոնական գործի ասպարեզը լայն էր, և զբաղմունքը հասուցիվ միայն Պոլսից չէր: 1869 թ. նա Փարիզից մի խումբ է տանում Կահիրե և այստեղից նա մի անգամ էլ է Պոլիս մտել և հետո վերադարձել Փարիզ, այնտեղ վերջնականապես հաստատվելու մտքով:

1869-ի վերջին և 1870 – 71 թատերաշրջանում Մանասյանը եղել է Փարիզի «Դեժազե» թատրոնի ղեկավարը: Թվում է՝ մարդը հասել էր իր վերին նպատակին: Բայց սկսվում է հեղափոխությունը, գալիս են Փարիզյան Կոմունայի օրերը, և Վանդոմյան սյունի տապալումը լինում է Մանասյանի համար ճակատագրական: «Վանտոմի սյունին կործանմանը ներկա գտնվեցավ, – ասում է Պարոնյանը, – այս կործանումը քիչ մը զինքը մխիթարեց իր կործանմանը վրա»<sup>85</sup>:

Կոմունարներն արգելեցին թատերական մասնավոր անտրեսպրիզները, թատրոններին պարտադրեցին կոլեգիալ ղեկավարություն, «Գրանդ օպերան» և «Օդեոնը» դարձրին կարտոֆիլի ու ալյուրի պահեստ, խնայեցին միայն «Կոմեդի Ֆրանսեզը», որի դերասանները

սարտած Հայտարարեցին, Թիբերի «ազգային ճակատը» կոչ արեց փակել բոլոր թատրոնները, որպես բողոքի ցույց<sup>86</sup>: Եվ, շատ տարօրինակ բան. կոմունարները խրախուսեցին սոցիալական մեկոդրաման՝ Դյուկանժի, Անիսե-Բուրժուայի, Դյումանուարի, դ'Անրերի, Պիայի և բոլոր այն հեղինակների պիեսները, որոնցով ապրում էր պոլսահայ բեմը, և որոնք հնացած էին համարվում նախքան Կոմունան: Կոմունայից հետո բուլվարները դարձյալ հեղեղված էին այդ պիեսներով, և կարծես պատահական չէր, որ 70-ական թվականների պոլսահայ թատերական կյանքն անցավ սոցիալական մեկոդրամայի դրոշի ներքո:

Մանասյանը քաղցի օրեր է անցկացրել Կոմունայի օրերին և կորցրել «Դեժազե», ապա ինչ-որ ազգականի հովանավորությամբ ծառայության անցել մի զբաղեցրած, տարեկան քսան հազար ֆրանկով: Երկու տարի հետո վերադարձել է Պոլիս, դարձյալ մի թատերախմբով ու վարձակալել իր հարազատ «Պալե դը Կրիստալը»: Ըստ Պարոնյանի, նրա ծրագրերում եղել է գրավել Բերայի «Թատրոն գաղիականը», որը ֆրանսիացի Բոթելի տրամադրության տակ էր:

Ըստ Պարոնյանի, «Մանաս պեյին» սպասում էր թուրք թատրոնը. «Օսմանյան ազգային թատրոն մը պիտի կանգնե. տաճկերեն լեզվով, տաճիկ դերասաններով և տաճկաց բարբերն ուղղել իրեն նպատակ ունենալով»<sup>87</sup>: Այս խոսքը տպագրված է «Թատրոնի» 1874 թ. 13-րդ համարում: Մանասյանը եթե կարդացել է, հավանաբար ծիծաղել է Պարոնյանի գուշակության վրա և զնացել Փարիզ, սուղվել բուլվարների շագանակաբույր ծովում...

Նրա կյանքի շարունակությունն անհայտ է:

Դյուրին է ասել «օտարասեր, ազգային մշակույթի հետ ոչ մի կապ չունեցող»<sup>88</sup> և շրջանցել monseur Մանասի ֆենոմենը: Այո՛, նա «Փարիզեն Պոլիս, և Պոլիսեն Փարիզ երթալ-գալով, գալով-երթալով ժամանակ անցուց» և կենդանացրեց Փարիզից Պոլիս տարածվող թատերական տուրնեների ճանապարհը: 80-ական թվականների սկզբին Թիֆլիսում մի լեհ լրագրող Կարլ Գանկելի «Փարիզի աղքատներ» մեկոդրամայում տեսնելով Մնակյանին ու Աղամյանին, գրում է, թե նրանք «զբաղանորեն արդարացնում են ֆրանսիական արտիստի դիպլոմը, և զարմանալի ոչինչ չկա. երկուսն էլ դրամատիկական արվեստն ուսումնասիրել են ֆրանսիական դպրոց-

ներում»<sup>89</sup>: Չգիտեր, որ նրանք ոչ Փարիզ էին տեսել, ոչ էլ թատերական դպրոց, այլ շփվել էին բուլվարային թատրոններից եկող անհայտ վարպետների հետ:

Ճանապարհը Փարիզից Պոլիս բաց էր, և խաչմերուկում կանգնած էր Սերովբե Մանասյանը: Հետագայում այդ ճանապարհով Պոլիս եկան համալսարանի մեծություններ՝ Կոկլեն-ավագը, Սառա Բեռնարը, Սյուզան Դեպրեն և շատերը:

### ՏԵԳՐԱՆ ԶՈՒՄԱՆՅԱՆ

Նրան առաջին անգամ հանդիպում ենք 1859 թ. դեկտեմբերի 7-ին, Խասգյուղի «Հայկյան թատրոնում», «Վասակ կամ անիծյալ ընտանիք» պիեսի ներկայացմանը<sup>90</sup>, դաշնամուրի առջև: Վարագույրը բացվել է Չուխաճյանի նվագակցությամբ, նրա գրած թերևս առաջին հայրենասիրական երգով:

Հոս ձայն կուտանք մենք ծաղկալից  
Հայաստանի սուրբ դաշտերուն,  
Եվ կը ցրվի սրտից թախիծ,  
Երբ հայրենյաց հիշեմք զանուն<sup>91</sup>:

Այս և ուրիշ երգեր պոլսահայ թատրոնի կենդանի վկաներն են: Լսենք և զգանք ներկայությունը մեր տեսողությունից հեռու թատերական աշխարհի: Չուխաճյանի երաժշտությունը թատրոնից ծնված և թատրոնն արգասավորող երևույթ է եղել:

Տիգրան Չուխաճյանը (1837 – 1898) ծնվել է Պոլսի Բերա թաղամասում, պալատական ժամագործ Գևորգ Չուխաճյանի ընտանիքում: Նրա ներշնչումները գալիս են Բերայի թատրոնում երգվող իտալական օպերաներից. Ռոսինի, Դոնիցետտի, Վերդի: Սովորել է Խասգյուղի Ներսիսյան վարժարանում, ապագա երաժիշտ Նիկողայոս Թաշճյանի հետ: Հայկաբանության, իտալերենի ու ֆրանսերենի ուսուցիչն է եղել Գարեգին Չափրասուճյանը՝ վերոհիշյալ երգի տեքստի հեղինակը: Դպրոցում երաժշտություն է դասավանդել Գաբրիել Երանյանը (1827 – 1862)՝ «Կիրիկիա», «Հայաստան երկիր դրախտավայր» երգերի հեղինակը: Պոլսի կրթական միջավայրն անձանոթ է եղել արևմտահայ ժողովրդական երգերին: Դրանք

պավատում էին: Պոլսում օպերան էր, եվրոպական կաֆեն ու սուրեն, արևելյան սրճարանը փոքրասիական փանդիոնով (ուղ) ու քանոնով, հունական, արաբական, կիսաթուրքական երգերով: Հայկականը թերևս միայն եկեղեցականն էր: Այսպես է երևում Չուխաճյանի երաժշտական վաղ տպավորությունների աշխարհը:

Նրա երաժշտական կրթությունն սկսվել է Երանյանից և շարունակվել իտալացի մեզ անհայտ մաստրոնների մոտ, որոնցից հայտնի է մեկ անուն՝ Մանձոնի: «Արևելյան թատրոնում» նա շփվել է Կարլո Ֆոսկինիի հետ, որը գրել էր մի քանի երգ Պեչիկթաշլյանի տեքստերով, դրանց թվում հայտնի «Եղբայր եմք մեք» հիմնը:

Ի բյո՛ւր ձայնից // բնո՛ւթյան շքեղ  
Թե ե՛րբը թոճեն // սիրողաբա՛ր,  
Մատո՛ւնք կուսին // ամենագե՛ղ  
Թե ո՛ր զարնեն // փա՛փուկ քը նար<sup>92</sup>:

Խորեական ու դափսիլային չափով է հնչել հայոց ոտանավորը կրիտասարդ Չուխաճյանի ականջին և երաժշտականացել իտալական հնչերանգով: Արևմտահայ նոր բանաստեղծությունը ղողանջում էր թատրոնի կամարների տակ, ուր հանդիսականը սովոր էր լսել Վերդիի «Աիդայի» քայլերգը, Ռոսինիի «Սելիյան սափրիչն» ու «Գող կաշաղակը»: Այս նույն ժամանակ Երանյանը կազմակերպել է «Բնար հայկական» երաժշտական ընկերությունը, հիմնել երկչարաթավթերթ: Գործին անմիջականորեն մասնակից էին Ֆոսկինին, Թաշճյանը, Չուխաճյանը: «Հայաստան՝ երկիր դրախտավայրը» կարծես նախատեսում էր իտալական «բելլ կանտո», բայց ընդունված էր որպես հայ երգ, և այդպես է առ այսօր: Մի բան են շեշտն ու հնչերանգը, և այլ՝ հասարակական մթնոլորտն ու պաթոսը:

Չուխաճյանը Ֆոսկինիից բացի շփվել է ևս երկու իտալացու՝ Ա. Սերաստիանոյի և Ա. Ալբորեստոյի հետ<sup>93</sup>: «Արևելյան թատրոնում» բեմադրվում էին Մետաստազիոյի, Ալֆիերիի, Մոնտիի պիեսները, որոնց երաժշտական ձևավորման օրինակները գալիս էին Իտալիայից: Ոչ Պոլսում, ոչ էլ Ջմյուռնիայում ներկայացումները չէին պատկերացվում առանց երաժշտության: Հերոսների ու հերոսուհիների մուտքերն ուղեկցվում էին ջութակով կամ դաշնամուրով, մենախոսությունները պահանջում էին երաժշտական ձևավորում,

վերածվում մեղուկկլամացիայի: Երաժշտական մուտք, ելք, դադար, ինտերմեցցո, դրամատիկական երկխոսություններ օպերային դուետի օրենքով և այլն: Վերջապես, երաժշտական դրաման ու կատակերգությունը՝ «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի», «Պողոս և Վիրգինիա», «Պամելա», «Զրադացապանին աղջիկը», թատրոնին թելադրում էին ընդգծված մեղեդային մի նկարագիր, որի անմիջական մասնակիցն էր Չուխաճյանը Ֆոսկինիի հետ:

«Արևելյան թատրոնի» երկրորդ թատերաշրջանում նա մեկնում է Իտալիա՝ Միլան: Ենթադրվում է, թե այնտեղ աշակերտել է Վերդիին, բայց ուսումնասիրողները դրա վավերական ապացույցը չեն գտել, թեպետ մնում են այն համոզման, որ Չուխաճյանը մեծ չափով ազդվել է Վերդիից, նրա՝ հեռակա աշակերտն է<sup>94</sup>: Վերդիի թույլ շունչն ենք զգում «Արչակ Բ» օպերայում, որն ավարտել է 1867 – 68 թթ., իսկ մտահոգացումն ու աշխատանքն սկսվել են թերևս ավելի վաղ: Հետագայում զգում ենք նաև ուրիշ ռիթմեր ու ելևէջներ, Ռոսսինիից ու Դոնիցետտիից եկող մի տարերք, նաև՝ Լեկոկի ու Օֆենբախի ներկայությունը, որոնց առիթ էին տալիս Մանսայանի թարգմանական, երգախառն կոմեդիաները:

Չուխաճյանը Միլանում մնացել է երկու տարուց մի քիչ ավել: Պոլիս է վերադարձել 1864-ին: Հեքիմյանի վարչության շրջանում նա դարձյալ «Արևելյան թատրոնում» է: Սետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյան փրկիչ հարեյաց» ողբերգության համար գրված երաժշտությունը մեզ չի հասել ուրիշ գործերի հետ միասին: Այդ շարքում են եղել Թղլյանի և Գալեմճյանի ողբերգությունների տոնավորումները: Մեր կողմնորոշիչը մնում է «Արչակ Բ»-ն, որ մասնագիտորեն հասուն շրջանի գործ է՝ գրված Թերզյանի իտալերեն լիբրետոյի հիման վրա: Ազգային ինտոնացիան պետք է դրսևորվեր «Վարդան Մամիկոնյանում», Թղլյանի «Տիգրանուհի», Հեքիմյանի «Սմբատ Ա» ողբերգություններում: Մեր միակ կողմնորոշիչը մնում է «Հայկյան թատրոնի» առաջին «Դաշնակը», որ գրված է մինչև Միլան գնալը: Դա մեներգային հատվածում դիֆիրամբային է ու լայնաշունչ:

ժամանակաց՝ անցից վսեմ կրթարան  
 Եվ նոր դիպաց՝ նոր զգացմանց կարգադիր,  
 Ահա մեզ նոր՝ արդ կը կանգնի տեսարան <...>

Խմբական կրկներգը նման է մարտական քալեբերի.

Հոս երազ անմահ  
 Քո նախնի փառաց,  
 Մեզ պիտի վառե  
 Ի սեր հայրենյաց<sup>95</sup>:

Երաժշտական տեքստը կա, կա նաև Շարա Տալյանի կատարման հուշն ու ձայնագրությունը, և դժվար չէ պատկերացնել, թե ինչ կարգի նախերգանքներով են սկսվել պատմական ողբերգությունների ներկայացումները 60 – 70-ական թվականների պոլսահայ բեմում: Ներկայացումների հետագա երաժշտական ձևավորումները Չուխաճյանն արել է «Արչակից» հետո: Դրանք հիմնականում Դուրյանի պիեսներին են վերաբերում: Պետք է կարծել, որ նրանց բեմական հաջողության գաղտնիքը հիմնականում երաժշտական նյութն է եղել: Դուրյանի չափածո հատվածներում և՛ քնարականություն կա, և՛ հերոսականություն, և՛ էլեգիա, և՛ քայլերգ: Հայ թատերական երաժշտության ամենամեծ կորուստն է սա: Հայտնի չէ, Վարդույանի թատրոնի հանդիսատեսը Չուխաճյանի երաժշտության<sup>96</sup> մը է ավելի ներշնչվել, թե՞ պիեսների վերամբարձ խոսքերով, դերասանի հոգեցնելով ու ազդակներով: Թատրոնի փորձն ասում է, որ ամենաթույլ պիեսի և ամենապարզունակ բեմադրության ու խաղի պայմաններում էլ մի երգ կամ մեղեդի կարող է գեղարվեստական զգացմունքի միմուրտ ստեղծել: Այսպիսի դեպքերում երաժշտությունը դառնում է «գործող անձ», դերասանին ու հանդիսականին դնում նոր կապի մեջ: Չուխաճյանն ստեղծել է այդ միջոցը: Գեղարվեստական իդեալը, որին ձգտում էր պատմահայրենասիրական դրաման և չէր հասնում, իրականանում էր որպես երաժշտություն: Չուխաճյանը մտնում էր ենթադրվող պատմական իրականության մեջ, վերդիական տոներով կենդանացնում դրամատիկական ճարտասանությունը, հույզ թելադրում խաղացող դերասանին և ընկալող հանդիսատեսին: Եթե Դուրյանն անդրադարձնում էր հայ հայրենասիրական թատրոնի սոսկ արտաքինը, ժամանակի բեմական դեղագիտության մակերեսային ըմբռնումով, ապա Չուխաճյանը ձայնակցում էր այդ գեղագիտությանը, գնում ավելի հեռուն, քան հեղինակը, բեմադրողն ու դերասանը և իր երաժշտությամբ ազնվաց-

նուժ թատրոնը: Արևմտահայ պատմահայրենասիրական դրաման, մխիթարյաններից սկսած մինչև Հեքիմյան, կրում էր Մետաստազիոյի և Ալֆիերիի ազդեցությունը, դերասանի արվեստը թիկունքում ուներ Մոդենա և Ռիստորի: Հայոց գրաբարխառն խոսքը, պատմության սիմվոլները, դարի հեղափոխությունների ու ազատագրական շարժումների պատկերը և շատ բաներ կարիք ունեին կենդանացման: Եթե «Սանդուխտի» հեղինակ թերգյանը մտնում էր հայոց պատմության մեջ մխիթարյան գրաբարով և գրում էր «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոն իտալերեն, ապա երաժշտական ի՞նչ բնավորություն պետք է ստեղծեր իտալիայում կրթված Չուխաճյանը: Բնական է այս վիճակը և իրողություն, ազգային մշակույթի փաստ: Եթե «Արևելյան թատրոնում» բեմադրվել էին Ալֆիերի և Մոնտի, ազատագրական շեփորներ էին հնչել Պեշիկթաշլյանի խոսքերով ու Ֆոսկինիի երաժշտությամբ, և «Հայաստան, երկիր դրախտավայրը» խնդրում էր իտալական ձայն, ինչպե՞ս և ի՞նչ եղանակներով էր երգվելու Արշակունյաց տան պատմությունը: Եթե Ալֆիերին էր Պեշիկթաշլյանի գեղարվեստական ներշնչումների աղբյուրը, հնչո՞ւ էր կարող Վերդին լինել նույնը Չուխաճյանի համար:

Թերգյանի «Սանդուխտի», Գաղանճյանի «Մերուժանի», Սետեֆճյանի «Մեծն Տիգրանի», «Ռուբինյանց թագավորության կործանման» և բազում պիեսների համար գրված երաժշտությունը մեղ չի հասել: Բայց հասել է «Արշակ Բ» օպերան: Եթե այս մեկ փաստով դատենք և «Արշակի» վերդիականով ողողենք Դուրյանի «Արտաշես աշխարհակալը» (պատմական դրամայի ոչ առաջնակարգ օրինակ), բանաստեղծականության ու բեմականության մեր բոլոր պահանջները կանխան, և բեմական ճշմարտության խնդիրը կփոխվի, մեր հայացքի առջև կկենդանանան հայ հայրենասիրական թատրոնի դերասանական ներշնչումներն ու հանդիսատեսային մթնոլորտը:

70-ական թվականներին գրեթե ոչինչ չի խաղացվել առանց Չուխաճյանի երաժշտական մասնակցության: Նրան տեսնում ենք Պոլսի բոլոր դահլիճներում, տներում ու սալոններում, որպես մեծարված երաժիշտ, միշտ դաշնամուրի մոտ:

«Արշակը» երգվել է սալոններում, հատվածաբար, երբեմն համերգներում: Մի անուղղակի տեղեկություն կա, թե օպերան բեմադրվել է 1868 թվականին, Նաումի թատրոնում: Դա համարում են կասկածելի, քանի որ հայ օպերային խումբ չկար: Բայց գիտենք,

որ գալիս էին իտալական խմբեր, գիտենք, որ Հեքիմյանի «Վահրամը» բեմադրել է իտալական խումբը: Ինչո՞ւ է կասկածելի թվում իտալերեն գրված «Արշակի» բեմադրությունը: Վկայված է, որ օպերայի «ներածումը» (նախերգանք) կատարվել է Հակոբ Պալյանի տանը, որ դա կրկնվել է նաև Նաումի թատրոնում: Այս տեղեկություններն ընդունված են որպես վավերական: Ամբողջական բեմադրության փաստը, դրանից առաջ կամ հետո, ժխտելու բավարար չիմք հունենք: Էական այն է, որ հայ թատերական երաժշտությունը 60 – 70-ական թվականներին հասել էր այդ չափանիշին:

1872 – 75 թվերին, Չուխաճյանը գրել է օպերետային երաժշտություն. «Արիֆ», «Քյոսե քեհյա», «Լեբլեբլիշի Հոր-հոր աղա»: Նրա երաժշտական բնավորությունը կարծես փոխվում է ճիշտ այնպես, ինչպես փոխվում էր թատրոնի բնավորությունը: Ազգային-հայրենասիրական ողբերգականը մնում է թիկունքում, և հաղթում է թուրքերենը (օպերետների խոսքը թուրքերեն է, գործող անձանց անունները նույնպես), նահանջում է վերդիականը, ելևէջում է օֆենսիվային: Պոլսահայ օպերետը կարծես անմիջականորեն հաջորդում ու զուգահեռվում է ֆրանսիականին: Պարզվում էր, որ Սերովբե Մանասյանը ճիշտ էր գզացել ժամանակի թատերական ճաշակը: Այն, ինչ նա սկսել է «Պամելայով», ինչ տեսել է 60-ական թվականների Փարիզում, տեղային կերպարանք էր ստանում Պոլսում, հրապարակ բերում օպերետային արտիստների թագավոր Նալյան, Հովհաննես Աճեմյան, Սերովբե Պենկլյան: Օպերետին փայլուն կերպով հարմարվում էր Երանուհի Գարազաշյանը, ապագա էր խոստանում գեուես երիտասարդ Սիրանուշը, հայտնաբերվում էր Մնակյանի բարիտոնը:

Օպերետում ավելի որոշակի էր դառնում արևելյանի ու արևմրտյանի սինթեզը, որը սոսկ Չուխաճյանի երաժշտության առանձնահատկությունը չէր: Այդպիսին էր ամբողջ կյանքը: Պարոնյանը ծաղրել է Չուխաճյանին: «Թատրոնը հրապարակում է մի ծաղրանկար՝ Չուխաճյանը եվրոպական զգեստով, մի ոտքին կոշիկ, մյուս ոտքին մուճակ, բերանին գլանակ և նարգիլ»<sup>96</sup>: Մոռանում էր Պարոնյանը, թե ինչ է տեղի ունենում Վարդույանի թատրոնում: Թատրոնի ապագայնացման ընթացքն իր մեջ է առնում նաև Չուխաճյանին: Բայց ահա Հոր-հոր աղայի «Մենք Քյոռոզլու զավակներն ենք» երգը թնդացնում է դահլիճները, ընդունվում որպես

ազգայնական կոչ: Դերակատար Մարտիրոս Մնակյանը հորինում է նոր տեքստ՝ հայերեն.

Հերիք, որդյակք, այսքան տարվան տառապանք,  
Հերիք որքան անգուլթ վատին ոտն ինկանք,  
Քանի խոնարհ գլուխ տվինք գայլերին,  
Այնքան ծանր բեռներ դրին մեր վզին:

Հերիք, ելլենք, ցույց տանք, որ մեր հարազատ  
Հայ քաջերի արյունն ինչն ենք և ազատ,  
Թեպետ չունինք ոչ սուր, ոչ թուր, ոչ նիզակ,  
Մեր բահերն ալ կընեն նրանց շանսատակ:

Ինչով են նրանք մեզ տիրելու արժանի,  
Նոքա մարդ չեն, այլ գազաններ վայրենի,  
Մերն է, ձիրքը, մերն են ուսում և հանճար,  
Մերն է հողը, մենք ենք նրա տերն արդար<sup>97</sup>:

Նույնը կատարվեց «Զեյթեկներ» օպերետի մի երգային հատվածի հետ, և ծնվեց «Զեյթունցիներ» քայլերգը. «Արև ելավ, գեյթունցիներ...»:

Չուխաճյանը հեղինակություն ու համբավ վայելեց իր կենդանություն օրոք, դարձավ ցանկալի մարդ ամենուրեք, ստացավ չքանչաններ և՛ ռուսական կառավարությունից (1878-ին, երբ ռուսները գրավել էին Ադրիանապոլիսը), և՛ թուրքական: Բայց դրամ չվաստակեց: Նա Պոլսում երաժշտության դասեր է տվել և համերգներ տներում ու հեղինակավոր սալոններում:

1879 թ. Գեորգ Չաչկյանը նրան հանդիպել է Աղամյանի մտերիմներից մեկի, ազգային երեսփոխան Մերիեմ-Գուլի Հարությունի «Իշխանաց կղզու» սալոնում: Ներս է մտել միջհասակ, համեստ արտաքինով մի մարդ: Բոլորը հրճվանքով են դիմավորել այս մարդուն: «Մի՞թե սա այն հայտնի հայ կոմպոզիտորն է, — մտածել է Չաչկյանը, — «Արշակ» օպերայի հեղինակ Չուխաճյանը»: Մարդը նստել է դաշնամուրի մոտ, հոգնատանջ մի ծառայի նման և հնչեցրել ազգային երգեր: Չաչկյանը նկատել է, որ երաժիշտը ներքուստ ընկճված է, հոգնած: Պարզվել է, որ տոն օրերին նա շրջում է ծանոթ-

ների ու բարեկամների տները՝ պարտավորված նրանց զվարճացնելու: Չաչկյանը զարմացել է. «մի՞թե դուք պարտական եք զվարճացնելու ուրիշներին, երբ ինքներդ գեղարվեստի գործունյա անձ եք»<sup>97</sup>:

Պոլսում խամրում էր հայ թատրոնը: Հասարակական միջավայրը դառնում էր անձուկ, ընկնում էր արտիստի արժեքը: «Հոս ուսման գրքերը խաղի թղթերու հետ կփոխեն», — գրել էր Աղամյանը Չաչկյանին<sup>98</sup>: Դերասաններից ոմանց սպասում էր Թիֆլիսի բեմը, ոմանք գավառներում էին Փասուլյաճյանի հետ, ոմանք բալկանյան ասիերին Պենկյանի օպերետային խմբում, իսկ Պոլսի տնային հավաքություններում ազգային երգ էր հնչեցնում Չուխաճյանը կամ երգում էին «Արշակ Բ» հայկական առաջին օպերան:

#### ՍԵՐՈՎԵՑ ՊԵՆԿԼՅԱՆԻ ՕՊԵՐԵՏԸ

Սերովեց Պենկյանը (1835 – 1900), ծնունդով պոլսեցի, գալիս էր թաղային թատրոններից: Չի սովորել ոչ մի դպրոցում և Հեքիմյանի խումբն է մտել առանց գրաճանաչ լինելու, դերերն անգիր է արել լսելով: Օժտված է եղել բացառիկ երաժշտական լսողությունը և հնչեղ ձայնով՝ բաս-բարիտոն: Առաջին դերը եղել է Գոլդոնիի «Դոն Գրեգորիո» կատակերգությունում՝ Մարկիզ Ժյոլ: Երեք տարվա դերասանական փորձով և անգրագետ մտել է «Արևելյան թատրոն»: Ունեցել է բարձր հասակ և տպավորիչ արտաքին՝ «գրան պրեմիերի» ու «հակառակորդի» տվյալներ և մեղմ բնավորություն: Հնազանդ և ուշիմ աշակերտի նման նստել է Ռոմանոս Սետեֆճյանի կողքին և ջանասիրությամբ սովորել հայերեն տառերը: Պենկյանը շատ է սիրել մի դեր՝ Ռոբերտ, Լամարտելյերի «Ռոբերտ ավազակապետ» հին մեկոդրամայում: Այդ դերում էլ լուսանկարվել է գյումայական ասպետ-հրացանակրի տեսքով ու սալոնային դերքով: Կյանքում համեստ ու ամոթխած, բեմում ահարկու և ամպագոռգոռ այս գերասանին տվել են խաղալու Բանտապազ, Շապուհ («Արշակ Բ»), Փարավոն («Մովսես մարգարե»), մարդասպան Փալերնո («Կույրի գավալը»), Դոն Խոզե («Դոն Սեզար դը Բագան»), մի քանի կոմսեր ու դուքսեր դեկորատիվ նկարագրով, երգային հատվածներ ու դերեր Մանասյանի ու Եղիազար Մելիքյանի պիեսներում՝ Տարսի («Պամելա»), Գոնտ Ռայմոն («Ջրաղացայանին աղջիկը»): Պենկյանը եղել է էքսյանի կրկնորդը (դուբլյոր) և Վարդոյանի անսխալ մրցա-

կիրցը: Մամուլում գովեստներ չի ստացել, բայց խմբում համարվել է վստահելի դերասան, կարգապահ հույժուն ճանաչող, միշտ իր չափն իմացող, «անփոխարինելիներին» փոխարինող և չխանգարող, ինտերիզներից հեռու: Նրա անունը միշտ տեսնում ենք առաջինների շարքում, բայց ավելի շատ ամպլուան ու դիմակն են երևում, ոչ թե ներքին նկարագիրը:

«Արևելյան թատրոնի» և Մաղաքյանի անտրեսպրիզների անկախուն վիճակը նրան ի վերջո մղում են «Օսմանիե»: Շարասանը, որ հակված է գովաբանել պոլսահայ բեմի բոլոր գործիչներին, Պենկլյանի մասին ասում է, թե այստեղ «բարձրացավ փառքի ու համբավի այն գագաթնակետը»<sup>99</sup>: Վարդուլյանի կարգապահական խստության պայմաններում նա խաղացել է քառասունից ավելի դեր, դրանց թվում՝ Անջելո («Անջելո»), Ռոդեն («Թափառական հրեա»), Պիեռ (Ա. դ'Անրերի՝ «Մերունի տասնապետ»), Արտաշես («Արտաշես աշխարհակալ») և այլն: Ռոբերտ ավագակապետը եղել է նրա հիմնական դերը, և հեռվից՝ դերացանկի բնույթին նայելով, նկատում ենք արկածային մեկոդրամայի հերոսին, կարծես դյուժմայական բնավորություն, որ բեմում կարողացել է կրել ասպետական հագուստ, սուր բանեցնել, պարել ու երգել: Ավելին՝ պարային երաժշտություն է հորինել: Պենկլյանն ուղիղ գնացել է դեպի օպերետ և կանգնել բեմի կենտրոնում, որպես Լեբլեբիջի Հոր-Հոր աղա:

Վարդուլյանի թատրոնում Պենկլյանը դառնում է երաժշտական ու պարային տեսարաններ բեմադրող, 1872 թ. մասնակցում է «Արիֆի» բեմադրությունը և ստանձնում այսպես կոչված «գուսաներգական դերուսուցչություն պաշտոնը»<sup>100</sup>, ղեկավարում երգչախումբը, մշակում մեներգային հատվածները, երաժշտություն հորինում վոգելիների համար: Հայտնի չէ՝ երաժշտական զբաղիտությունն ձեռք բերել է, թե ոչ, կամ որևէ մեկը նոտագրել է նրա հորինած եղանակները:

1876 – 77 թատերաշրջանում Պենկլյանը կազմել է իր օպերետային խումբը և խաղացանկում ունեցել է տասնհինգ ինքնուրույն ու թարգմանական գործեր: Դրանց մեջ եղել են Մանասյանի երկու թարգմանական գործերը, Չուխաճյանի «Լեբլեբիջին», «Արիֆը», «Քյոսե քեհյան», «Ջեյբեկները», Օֆենբախի «Գեղեցկուհի Հեղինեն», «Լապտերավառ հարսանիքը», Լեկոկի «Փիրոֆիլե-Փիրոֆլյան», «Մադամ Անգոյի աղջիկը», հետագայում ավելացել են

Օֆենբախի «Օրփեոսը դժոխքում» և ժամանակին տարածված, այլ պիեսներ: Պենկլյանի շուրջն են հավաքվել գրեթե բոլոր ձայնեղ դերասանները, Հայտնվել են նոր մարդիկ, որոնք դրամատիկական ներկայացումներում չէին երևացել: Առաջին սուպրանոն մի շրջան կղկ է Սիրանուշը, առաջին տենորը Երվանդ Պենկլյանը, առաջին բարիտոնը Մնակյանը, սուբբետ դերերում Երանուհի և Վիրգինիա Գարագաշյանները, կատակերգական դերերում Դավիթ Թրյանցը: Սրանց կողքին են նոր անուններ՝ Գոհարիկ Շիրինյան (դրամատիկական և մեցցո սուպրանո), Միշել Պենկլյան (բաս), օրիորդ Նոյեմզար, օրիորդ Էոժենի, Աղավնի Զապել, Օննիկ Կյուրեղյան և ուրիշներ: Հայտնվում է նոր պրիմադոննա՝ Շազիկ Քյուլյուլյանը (1854 – 1905 թթ.)՝ գեղեցկուհի, «պայծառ, թրթռուն ու սուր ձայնով, ընդունակ արտահայտելու արևմտյան երաժշտության թուրիչքները և արևելյանին ոլորուն խաղերը»<sup>101</sup>: Նրա տաղանդով հիացել է Չուխաճյանը:

1878 թ., ռուսական բանակի Ադրիանապոլիս մտնելու օրերին Պենկլյանի խմբի ելույթն այնտեղ ունենում է բացառիկ հաջողություն: Երգչուհի Շազիկ Քյուլյուլյանը, Ֆաթիմեի («Լեբլեբիջի»), Մերիմեի («Արիֆ»), Գյուլիի («Քյոսե քեհյան») դերերով այնպիսի սպավորություն է թողնում «ռուս սպաներու վրա, որ ներկայացում են վերջ անոնք մեծ խանդավառությամբ լծվելով իր կառքին՝ տարան գինքը մինչև քաֆե Լյուքսեմբուրգ»<sup>102</sup>: Այստեղ է, որ ռուսական դեսպանը Չուխաճյանի կուրծքը զարդարում է շքանշանով և քանի որ դաշնագիր էր կնքվում Ռուսաստանի ու Թուրքիայի միջև, թուրքական կառավարությունը ևս շքանշան է տալիս Արևելքի մեծ երաժշտին:

Պենկլյանի օպերետի հաղթարշավը շարունակվում է ծովեզրյա քաղաքներով՝ Չմյուռնիայից մինչև Ադանա և Մերսին: 1880 թ. այս խմբին տեսնում ենք Սելանիկ և Կավալա քաղաքներում, 1882-ի սկզբներից՝ Դարդանեղում, ապա հունական կղզիներում՝ Լիմնոս, Սամոս, Միտիլի: Նրա շրջագայության աշխարհագրությունն ու ժամանակագրությունը ճշտված չէ: Հայտնի է միայն, որ ամբողջ 80-ական թվականներին և հետագայում էլ մինչև 1896 թ. այս խումբը միակն է մերձարևելյան ու բալկանյան երկրներում, հատկապես Հունաստանում ու Եգիպտոսում: Շարասանը վկայաբերում է տարբեր թերթերի կարծիքներ, հիացմունքի խոսքեր: Որպես

պատմություն փաստեր ուշագրավ են և՛ ընդհանուր տպավորությունները, և՛ առանձին դերասաններին տրված գնահատականները: Այս կարծիքներում Պենկլյանը երևում է վարպետ դերասան և երգիչ: «Այդ հատկությունը, — գրել է Մատթեոս Մամուրյանը, — գլխավորապես ցույց կուտա պ. Պենկլյան «Լեբլեբիջի Հորհորի» մեջ, ուր կերևի խիստ բնական գույներով, այնպես որ ստեպ պատրանքն իրականություն երևույթ դառնա և դժվարին կլինի որոշել, թե Պենկլյան կը ձևացնե, թե ոչ կը գործե»<sup>103</sup>: Աթենքի «էֆիմերիս» թերթի մի հոդվածագիր՝ Իզիոգորիսը գրել է, որ նախապաշարումով է մտել թատրոն և հաղթվել Հոր-հոր աղայից: Պենկլյանի խաղի, խոսքի ու երգի մեջ տեսել է «հրաշալի ճշտություն»: Իսկ ընդհանուր տպավորությունն այն է, որ հայ օպերետը ոչնչով հետ չէ մնում ֆրանսիականից: «Այս երգչուհիները, — ասում է Իզիոգորիսը, — իրենց կատարողական արվեստով ամենախստապահանջ քննադատին անգամ կարող են զինաթափ անել: Լսել էի, որ հայերը խելացի և ուշիմ ազգ են, բայց երբեք մտքովս չէր անցնում, որ թատերական արվեստի մեջ նրանք այսքան առաջադիմություն ձեռք բերած լինեին: Ափսո՛ս, հազար ափսոս, որ մենք այնքան ետ ենք մնացել»: Իզիոգորիսն ուշադրություն է դարձրել հատկապես ինքնուրույն գործերին, համոզմունք հայտնել, որ միայն «Լեբլեբիջին» բավական է Փարիզում հաջողության հասնելու համար: Իզիոգորիսի դիտումներին զգում ենք, որ նա պատահական մի հանդիսատես չէ, ընկալում է թուրքերեն երգվող օպերետի ազգային ենթատեքստը: Հոր-հոր աղայի վերջին երգը նա ընկալում է որպես հայի ազգային բողոք: «Լսեցեք Լեբլեբիջիի վերջին տրտունջը, ինչպիսի հուզմունքով է մեր սիրտը զգում և ընկալում այն: Մենք էլ դեռ երեկ գերի էինք, գերի դժբախտ հայերի նման»: Տպավորությունը կարծես պատահական չէ: Նման կարծիքի է «Բրոնյա» թերթի հոդվածագիրը. «Մաղթում ենք, որ մեր այստեղի դերասանները սովորեն անմահ Լեբլեբիջիի այս ներկայացումից: Թող գան ու տեսնեն, այս է բոլորիս ցանկությունը: Ամեն մի հույն, որ սիրում է իր դերասաններին, ուրիշ բան չի կարող մաղթել նրանց»<sup>104</sup>:

1885 թ. Պենկլյանի օպերետը տեսնում ենք Եգիպտոսում՝ Կահիրեի «էգբեկիե» թատրոնում: Այստեղից անցնում է Ալեքսանդրիա: Խոսքը համալրվել է նոր դերասաններով, որոնցից որպես գլխավոր դերակատարներ հիշատակվում են Մանուկ Միսակի և Գևորգ Հոլասի

անունները: Ուշագրավ է այն, որ Պենկլյանը ներկայացումները չի ենթարկել իր դերասանական անձին, պատրաստել է Լեբլեբիջիի նոր դերակատար՝ Օննիկ Կյուրեղյանին, ապա նույն դերում և Մենեղյանի դերում («Գեղեցկուհի Հեղինե»)՝ Մնակյանին: Ճիշտ այդպես էլ նա ունեցել է երկու-երեք առաջին սուպրանո: Փաստերը ցույց են տալիս, որ Պենկլյանի ներկայացումները մեկ-երկու անվան հետ չեն կապվել: Նա միշտ ունեցել է դերակատարներին փոխարինելու հնարավորություն: Իր՝ անտրեպրենյորի ու ռեժիսորի տեղը նույնպես նա չի ընդունել որպես մենաշնորհ: Պենկլյանի խմբում է աճել օպերետի երկրորդ կազմակերպիչ ռեժիսորը՝ Երվանդ Պենկլյանը, որի անվան հետ է կապվում պոլսահայ օպերետի հետագա շրջանը:

Սերովբե Պենկլյանը եղել է ոչ թե սոսկ դերուսուց կամ տնօրեն, այլ ռեժիսոր, այս հասկացությունը դարավերջին ընդունված իմաստով: Օպերետը, ի տարբերություն դրամայի, պահանջում էր խաղի ամբողջական կազմակերպում, տոնի ու ռիթմի, խոսքի, երգի ու նվագախմբի միասնություն, ներկայացման բոլոր բաղադրատարրերի ռեժիսորական կարգավորում: Ի դեպ խումբն ուներ մասնագետ դիրիժոր՝ Խալապի Շառլ Նիկոսիասը (Միրանուշի ամուսինը): Յավոբ, Պենկլյանին վիճակված էր գործել խիստ անբարենպաստ պայմաններում, «զուլումի» տարիներին: Պենկլյանը երբեք չունեցավ մշտական բեմ, հանդիսատեսի ազգային միջավայր. նրա ստեղծած թատերական ավանդությունը գրեթե դուրս էր հայ բեմական արվեստի շրջագծից, և արևելահայ իրականությունն անհաղորդ մնաց նրա էքսցենտրիկ, զվարթ արվեստին:

## ԵՐԱՆՈՒՀԻ ԳԱՐԱԳԱՇԱՆ

Երանուհի Գարագաշյանի ծննդյան երեք տարեթիվ գիտենք՝ 1848, 1851 (ըստ Պարոնյանի) և 1859, ըստ իր հայտարարության<sup>105</sup>: Պարոնյանի ստեղծած դիմանկարը հրապարակվել է 1875-ին: Երանուհին այդ ժամանակ քսանհինգ տարեկանից փոքր լինել չէր կարող և գուցե կատակով իրեն հայտարարել է տասնվեց տարեկան: Այդ գեպքում նրան պետք է յոթ տարեկանում բեմ հաննեք: Հավանապես 1848-ն է, ըստ Հրանտ Ասատուրի<sup>106</sup>:

Մնվել է Պոլսի Իճատիե թաղում, սովորել թաղի ազգային վարժարանում, «ուր լմնցուց Երանուհին յուր Քերականը, Հեգարանը,



Սաղմոսը, Գործք առաքելոցն ու Նարեկը, ու 1862-ին վարժարանեն ելավ»<sup>107</sup>: Երանուհու երկրորդ դպրոցը թատրոնն էր և Արուսյակի պաթետիկ-երգային հայկաբանությունը: Նրա առաջին դերը՝ քնարական հերոսուհի Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխենում» արժանացել է գովեստի: «Իր խոսքերը ու շարժումները շնորհալիություն մը ունին, — գրել է «Մասիսի» թատերախոս Պառնասյանը: — Մեր ըսածները գովեստ մը չեն, այլ հանդիսականաց ընդհանուր զգացմունք, և իր այս առաջին փառքը տեսնելով վստահ ենք, որ ուրիշ դերերու մեջ ալ կատարելագույն կրնա հաջողիլ»<sup>108</sup>: Հանդիսականը չէր սխալվել: Երանուհին քնարականից անցավ ողբերգականի՝ Սանդուխտ և դա անհանգստացրեց տիկին Արուսյակին: Երրորդ դերը՝ «ստրավեսի» պատանի սիրահար, ինչպես մի Ռոմեո՝ ամուր կոնտրալտո ձայնով, սեեռուն հայացքով, սղայական քայլվածքով (Պողոս — «Պողոս և Վիրգինիա»): «Արևելյան թատրոնի» պարտված առաջնուհին, հոգով տակնուվրա, նայում էր բեմում քայլող ասպետանման պատանուն: Ներկայացման վերջում ծափահարությունների աղմուկի մեջ վերնահարկից դահլիճ են թափվում ճերմակ, ոսկետառ թերթիկներ: Դա բանաստեղծ Մկրտիչ Աճեմյանի սոնետն էր՝ ձոնված Երանուհուն:

Աստղերեն վար իջեցուցիր զՍանդուխտ.  
Սանդուխտ՝ սիրո, անմեղություն սուրբ նվեր,  
Ո՞ւմ հարազատ, բերիլ քո սիրտն ու պատկեր,  
Հայ աղջկունք Սանդուխտ ըլլալ ըրին ուխտ:

Հապա ել, եկ և այն ափունքն զվարթ,  
Ուր որ Պողոս սիրեց, լացավ, մեզ ցույց տուր.  
Պողոսի սերն աչքերուդ մեջ ունի հուր,  
Սեր Պողոսի ժպտացդ մեզ պահե վարդ:

Երթունքներեդ կախված ի քեզ հառած աչք,  
Ահա մեն սիրտ հափշտակին ի կարոտ,  
Հապա ել, եկ, քաղե արցունք և հառաչք.

Ո՛հ, թե սիրո կյանքն է երազ համառոտ,  
Թող փառքդ անմահ, դափնիքդ ըլլան միշտ կանաչ,  
Արցունք, հառաչք մեր անթառամ՝ քեզ նարոտ<sup>109</sup>:

Երանուհին բեմ էր մտել որպես մեծ դերերի դերասանուհի, ձգելով բեմական թագուհու և պրիմադոննայի շլեյֆը. Մարի Թյուդորը («Մարի Թյուդոր»), Լեդի Մակբեթ («Մակբեթ»), Ռոզամունդա (Վ. Ալֆիերի՝ «Ռոզամունդա»): Փորձելով պոլսահայ բեմին հայանի բոլոր վեհաշուք հերոսուհիների շրջագրեստները, նա սկզբից իսկ կարծես որոշել է իր թեման՝ կանացի գերիշխանություն ջատագովում, ավելի շատ կեցվածք ու ձայն, քան սիրտ: «Նոր Ռաչել մը». այս անունն են տվել Երանուհուն, տեսնելով սեեռուն աչքերը և «բացասիկ դիրքը»<sup>110</sup>: Շարասանը նկարագրում է նրա արտաքինը. «միջին հասակ, նրբամարմին, աղեղնաձև հոնքերու տակ սև ու գրավիչ աչքեր, երկար ու առատ մազեր, հավերժորեն ժպտալի ու ձվաձև դեմք մը, վերջապես արևելյան գեղեցկուհու կատարյալ տիպար մը»<sup>111</sup>: Իսկ որքանով էր նման էլզա Ռաչելին, որոշվելու էր հետո:

Վարդովյանի թատրոնում Երանուհու կողքին, նույն ներկայացումներում չենք տեսնում պոլսահայ բեմի ապագա առաջնուհիներից ոչ մեկին: Նա եղել է արտոնյալ դերասանուհի, չի հանդուրժել ոչ մեկին, ոչ մի մրցակցություն: Երանուհու աստղը շողացել է «Օսմանիե» թատրոնի բեմում տասը տարի անընդմեջ, աֆիշներում անունը գրվել է ամենախոշոր տառերով, և ստացել է ամենաբարձր վարձատրությունը: Նախկին ամոթխած օրիորդը, որ «կ'ամչնար», թատրոն է գնացել ճերմակաձի կառքով: Թավչե բարձերին թիկնած նա հանդիսավոր անցել է Բերայի մեծ պողոտայով, և անցորդները հիացած կանգ են առել՝ որսալու գեղուհու հայացքը սև վուալի տակից. «Երանուհի՛ն կանցնի կոր...»: Դերասանուհու հնարավորությունները մեծ են երևացել, վստահությունն անսահման, անձր խորհրդավոր ու տենչալի:

Երանուհու դերացանկը հարուստ է, բազմապլան, շատ բան խոստացող. Դոննա Սոլլ («Էոնանի»), Ռոքսանե («Արչակ Բ»), Հերանույշ, Զարմուհի («Անկումն Արչակունի հարստություն»), Ամելի («Խաղամուրի կյանքը»), Մելիտա («Սաֆո»), Որմզդուխտ («Արտաշես աշխարհակալ»), Մերսեդես («Կոմս Մոնտե Քրիստո»), Էլիզա («Թողմաս աղբար»), Ժաննա («Լիոնի սուրհանդակ»), Հայկանույշ («Կործանումն Ռուբինյանց թագավորություն»), Թերեզա («Վենետիկուհին») և դարձյալ արական դերեր՝ Ռենե («Պամելա»), որ խաղում էր նաև Մարտիրոս Մնակյանը, Օրեսթ («Գեյդեցկուհի Հեղինե»): Երանուհին հետագայում էլ խաղացել է

մի քանի արական դեր, դրանց թվում՝ Աթա բեյ (Նամըք Քեմալ «Խեղճ տղա») և Արա Գեղեցիկ («Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»)։

Որպես տրավեսթի Երանուհին երևում է խիստ առանձնահատուկ։ Ի տարբերություն բոլոր տրավեսթիների, որոնք խաղում էին մանկահասակ տղաների դերեր (ինչպես Պայծառ Ֆասուլյաճյանը՝ Լասարիլլո «Դոն Սեզարում», կամ Սաթենիկ Չմշկյանը), նա խաղում էր երիտասարդ սիրահարներ։ Սա նաև ներքին բնավորության առանձնահատկությունն է։ Ինչպես Շարասանն է նկատում, ունեցել է «վեհուկություն մը քայլվածքին ու հեղինակություն մը նայվածքին մեջ», երբեմն վախվորած հայացք, որին հաջորդել է հեզնական, ներողամիտ ժպիտը։ «Հիանալի զգուշություն մը»,— ասում է Շարասանը։ Նա մի առավելություն էլ է վերագրում դերասանուհուն, որ չի հաստատվում ուրիշ կարծիքներով։ «Դիմագծերու հարափոփոխ հորինման մեջ աննման դուրաթեքություն մը»,— ասում է նա, մինչդեռ Թիֆլիսում նկատել են, որ Երանուհու դիմախաղը միակերպ է, և դերասանուհին հոգեբանական երանգավորման մեջ առանձնապես նրբանկատ չէ, ավելի հեշտ է գործի դնում խստությունը, քան ներողամտությունը, անհանգստությունը քողարկող ժպիտը։ Պարոնյանն էլ նկատել է նման մի բան. «Եթե դերասանական կյանքի մեջ պակասություն մը ունի՝ ան ալ սա է, որ տեսարան ելած ժամանակը միշտ այնպիսի դեմքով մը կ'ենե, որ կարծես թե հոգաբարձու մ'է, որ վարժարան կը մտնե...» Ինչ-որ ներքին անհանգստություն ունեցել է, և այդ անհանգստությունը նա թաքցրել է արտաքին էֆեկտի տակ։ Շարասանի կարծիքում կա դրա ակնարկը. «Դիրքերու մեջ եզականորեն արձանային գեղեցկություն մը, ժեստերու մեջ ազնվականություն մը, <...> գլխի և մարմնի շարժումներու մեջ երաժշտային չափականություն մը, <...> հստակություն մը խոսվածքին ու ներդաշնակություն մը ձայնին մեջ»։

Այս ամենը մեզ հուշում է, որ Երանուհի Գարագաշյանը մոտ է եղել սալոնային դերասանուհու տիպին։ Նրա բնականությունը, որ շեշտում է Շարասանը, հուշում է սալոնային ռեպլիզմ, որ նշանակում է ներկայանալի կերպ հույզի արտահայտության մեջ, ավելի շատ աշխարհիկ, պերճաշուք ձևեր, քան հոգեկան աշխարհ, ավելի շատ արժանապատվության դիմակ, քան հույզ։ Շարասանը Երանուհուն կարծես մոտեցնում է ֆրանսիական խաղաոճին, նրան վերագրում է թաքնված հույզեր, խաղի այն եղանակը, որ ծառայում է անհա-

տական մարդկային էությունը սքողելուն, և, դժվար է լինում իմանալ՝ կա՞ որևէ էություն, թե ոչ։ «Իր զգացողությունների բովանդակ կենսունակությունը,— ասում է նա,— խորապես կին կը մնար, զգացողություն, ինքնաստեղծում, ուժգնություն, եռյակ թանկագին կարողություններ, որք հավասարապես կը նշմարվեին իր վրա»<sup>111</sup>։ Անքննադատ չափազանցում կա Շարասանի խոսքերում։ Մի բան կա այստեղ, որ մտածել է տալիս՝ «ինքնաստեղծում»։ Սա մասնազիտական բնութագրում է։ Պետք է մտածել, որ դերասանուհին իր անհատական նկարագիրն է վերստեղծել դերերի միջոցով։ Համեմատելով Շարասանի գնահատումները Արուսյակ Փափազյանին տրված գնահատումների հետ, նկատում ենք, որ մի դեպքում ընդգծվում են դերասանուհու առաջացրած հույզերը, մյուս դեպքում՝ արտահայտության կերպերը։ Երանուհին իհարկե չի եղել Արուսյակի չափ հուզական, բայց եղել է ավելի տպավորիչ, համապատասխան ֆրանսիական հայտնի բնութագրմանը՝ գեղեցկային և ուշագրավ, ներկայանալի ու երաժշտական, բայց ոչ *tres dramatique* (հույժ դրամատիկ)։

1874-ից Երանուհին խաղացել է օպերետում։ «<...> ձայնը բնավորության պես մեղմ է,— գրում է Պարոնյանը,— և ունի այն ելևէջներն, որ երգիչի մը պետք են. «Գեղեցիկ Հեղինեի» մեջ Հեղինեի դերը կը կատարե, ունի Հեղինեին գեղեցկությունը, խոսվածքը, շարժվածքը ու բոլոր ձևերն, սակայն անոր զորավոր ձայնն կատարելապես չունի...»։ Երանուհին օպերետում առաջնուհի չի դարձել։ Կոնտրալտոն օպերետի համար չէր։ Խաղացել է Մադամ Անգո, Գյուլի («Քյոսե քեհեյա»), և բնականորեն լավագույն դերակատարումը համարվել է Օրփեոսը («Գեղեցկուհի Հեղինե»)։ Թուրք հեղինակների պիեսներում նա դարձել է թուրք հանդիսատեսի սիրելին, և այնուամենայնիվ, «Օսմանիե» թատրոնում ավելի շատ ճանաչվել է որպես հայ դերասանուհի։ Այստեղ նրա վերջին դերը հայրենասիրական էր՝ Արա Գեղեցիկ (Գալեմճյանի պիեսում)։

Այս ներկայացումից հինգ ամիս առաջ, երբ Չմշկյանը Պոլսում էր, Մաղաբյանն ու Աղամյանը մի քանի դերասանուհիների անուններ են տալիս, ընդգծում Աստղիկ և Միրանուշ Գանթարճյանների առավելությունը, բայց Չմշկյանը Երանուհի անունը նրանցից չի լսում։ 1880 թ. ամռանը Պոլսում Երանուհուն նկատում է Աբգար Հովհաննիսյանը և հրավիրում Թիֆլիս, քրոջ՝ Վիրգինիա Գարա-

գաշյանի հետ միասին: «Մեղու Հայաստանի» թատերախոս Սպանդարյանը շտապում է ռեկլամել Գարագաշյան քույրերին, նույնիսկ հայտարարում է, թե Երանուհին Եվրոպայում ճանաչված դերասանուհի է: Պոլսեցի դերասաններին և հատկապես Ադամյանին նսեմացնելու հակված «Մշակը», որ արտահայտում էր Գրիգոր Արծրունու կարծիքը, ոչ մի աննպաստ ակնարկ չուներ այս դերասանուհու մասին: Բայց չենք տեսնում նաև մեծ հիացում: Նրա անունը ընդհանուր գովեստների մեջ է և չի առանձնանում:

Թիֆլիսում Երանուհին ներկայացել է պատրաստի դերերով և խաղացել նոր դերեր սալոնային-հոգեբանական դրամաներում. Թերեզա (Ա. դ'Անյերի՝ «Թերեզա»), Լեդի Ուիլսոն (Օկտավ Ֆելյե՝ «Դալիլա»), Մաթիլդ (Էմիլ Ժիրարդեն՝ «Մի կնոջ տանջանք»): Սրանց ավելանում են անծանոթ աշխարհի կերպարներ՝ Աննա Պավլովնա (Օստրովսկի՝ «Արդյունավոր պաշտոն»), Բարոնուհի Շտրալ (Լեմոնտով՝ «Դիմակահանդես»), Սոֆիա, իշխանուհի Տուզոուխովսկայա (Գրիբոյեդով՝ «Խելքից պատուհաս»), Բիանքա (Շեքսպիր՝ «Անսանձի սանձահարումը»), Գերտրուդ («Համլետ»):

Այսօր էլ մեր թատերագիտական գրականության մեջ շարունակվում է այն հին զարմանքը, թե պոլսահայ դերասանները, դաստիարակված ռոմանտիկական դրամայով ու մելոդրամայով, ինչպե՞ս են կարողացել համոզիչ լինել ուսու հեղինակների ռեալիստական պիեսներում: Զարմանալի ոչինչ չկա: Սալոնային ռեալիզմը հնարավորություն էր տալիս ելնել արտաքին միջավայրի ու զգեստի ընդհանրությունից: Շեքսպիրի դեպքում էլ պարզ էին բեմական խնդիրները. դոկտրինա, պալատ, թատերային ընդհանուր եվրոպական էթիկետ, միանգամայն ծանոթ Հյուսիսային Դյուսայի միջոցով: Վերջապես Շեքսպիրը ռոմանտիկ էր համարվում, և այդ առումով «Դոն Սեզարից» ու «Կատրին Հովարդից» երկու քայլ էր մինչև «Անսանձի սանձահարումն» ու «Համլետը»:

Երանուհու իսկական դերը գտնում է Աբգար Հովհաննիսյանը, թարգմանելով Դյուսա-որդու «Մադամ Օբերեի գաղափարները»: Այս էր բնորոշ դերասանուհու խառնվածքին՝ ազնվական տիկին և ռեգոնյորուհի: Սա մեր իմացած միակ դեպքն է, որ առիթ է տվել խոսելու դերասանուհու ոչ արտաքին խաղի, այլ հոգեբանական վճռի մասին: «Տիկին Օբերեն տեսնում է, որ հասարակության հիմքերը խախտւտ են, նա կազմում է յուր սեփական թեորիան... ուզում է

հասարակությունը յուր գաղափարներով վերածնել», բայց «յուր թևերի անհարկ գործադրությունը դիտավորությունը յուր տան մեջ տեսնելով չփոխվում է»: Նա ժողով Դյուսայի («Քամելիազարդ կինը») շրջագեստավոր զուգահեռն է և հոգեբանորեն ավելի նուրբ կերպար: Ազնվական տիկնոջ որդին՝ Կամիլը սիրում է Ժանիին, որ Մարգարիտ Գոթյեի դիմակից է արտածված: Մադամ Օբերեն «չփոխվում է, ընդդիմանում է, մերժում է... ամաչում է»<sup>112</sup>: Նրա կեղծ դիրքը խաբուրվում է երկու անգամ՝ նախ, երբ իմանում է որդու սիրո պատմությունը, երկրորդ, երբ իր երկրպագուն՝ Բարանտենը (Մնակյան) անսպասելիորեն դիմում է հոգեբանական գրոհի, «Գիտե՞ք, մադամ, ինչ են ասում, ասում են, որ դուք սիրահար ունիք, և այդ սիրահարը ես եմ»: Ըստ թատերախոսի, դերասանուհին պետք է հեզնական ժպիտով ընդուներ այս խոսքը, բայց մադամը ցնցվում է և բարձրացնում տոնը՝ «Ի՛նչ հիմարություն»: «Օրիորդ Գարաքաչը այնպիսի մի բարկացած շեշտահարություն է արտասանում այդ խոսքը, որ կարծես պատրաստ է գնալ և նորա հետ կուլել, ով որ համարձակվել է յուր վերա խոսել»<sup>113</sup>: Պարզվում է, որ իր գաղափարներն ուրիշների համար են, իսկ ինքն ուզում է ապրել մի կերպ, երևալ ուրիշ կերպ և մեծ նշանակություն է տալիս հասարակական կարծիքին: Քննադատը համաձայն չէ դերասանուհու «րաց» խաղի հետ և զուսպ վճիռ է պահանջում: Այնուամենայնիվ, նա եզրակացնում է, որ դա Երանուհու լավագույն դերն էր՝ «աշխատություն կար մեջը»<sup>114</sup>:

Երանուհի Գարագաշյանը ներկայանում էր 70-ական թվականների սալոնային ոճով և «էֆեկտներու դպրոցով», որպես ավարտված դերասանուհի: Թիֆլիսյան երկու թատերաշրջանները, ռեալիստական պիեսներում խաղալը որևէ ազդեցություն չունեցան նրա վրա: Նոր դերերը նա հեշտություն հարմարեցրեց իր ակներև հնարավորություններին, իսկ քննադատությունն էլ փափկանկատ եղավ, երբևէն էլ պատշաճ լուծություն պահանջեց գեղեցիկուհու հանդեպ:

1882 թ. ամռանը Երանուհի Գարագաշյանը վերադարձավ Պոլիս, քրոջ և Մնակյանի հետ, մտավ Պենկյանի խումբը, շրջագայեց մի քանի տարի, եղավ Հունաստանում, արչիպելագի կղզիներում ու Եգիպտոսում և նոր դրսևորումներ չունեցավ: 90-ական թվականների կեսին նորից գնաց Թիֆլիս, բայց Ազնիվ Հրաչյայի, ապա Սիրանուշի վերելքի շրջանն էր, և նա բեմ չբարձրացավ: Ամուս-

նացավ իշխան Ալեքսանդր Արղուժյան-Երկայնաբազուկի հետ և կյանքի շարունակությունն ապրեց Կովկասի մայրաքաղաքում, փայփայելով անցյալի հուշերը և հեռացող գեղեցկություն կտորտանքները: Նա վախճանվեց 1924-ին, և քանի՞ մարդ իմացավ, թե իշխանուհի Արղուժյանը երբևէ եղել էր դերասանուհի:

#### ԳԱՐԵԳԻՆ ՌՇՏՈՒՆԻ

«Լիոնի սուրհանդակ» մելոդրամային դետեկտիվում կա մի փոքր դեր՝ դատախազ Դոպանտոն: Խոսքերը լուրջ են՝ մեղադրական-բարոյախոսական, բայց առիթը շփոթմունք է՝ դատվում է ոչ թե կողոպտիչն ու մարդասպանը, այլ նրա անմեղ նմանակը: Որ դատի ընթացքը շրջվելու է, և ամեն ինչ վերջանալու է աստծո արդարություն լույսի տակ, հայտնի է դերասանին: Իսկ դերակատարն է եղել 70-ական թվականների պոլսահայ բեմի ամենասրամիտ ու զվարճաբան մարդը՝ էքսցենտրիկ և «բրիլիանտ կոմիկ» Գարեգին Ռշտունին՝ իր չարքաշ օրերը հաշվող, դարի հիվանդությունը կրծքում մի աղքատ երիտասարդ, կյանքը «Գողգոթայի վերելք մը», ինչպես գրում է կենսագիրը<sup>115</sup>: Դոպանտոնի դերը ըստ խոսքային նյութի լուրջ է, խրատաբանական, ըստ բեմական ավանդության՝ կատակերգական: Հովսեփ Չերաչեն, որ Ռշտունու ուղիղ հասակակիցն էր, 70-ական թվականներին հեռացել էր բեմից: Ռշտունու հասակակիցն էր նաև Դավիթ Թրյանցը՝ ապագա պարոնյանականը, որ շարունակում էր մնալ «ռեզոնյորի» և «ազնվական հոր» վայելուչ ու անհետաքրքիր վիճակում: 70-ական թվականների առաջնակարգ ու անփոխարինելի կատակերգակը մնում էր Ռշտունին:

Գարեգին Ռշտունին (1840 – 1879) ծնվել է Բուխարեստում, ծնողների հետ տեղափոխվել Պոլիս, սովորել Բերայի Նարեկյան վարժարանում: Վաղ հասակում կորցրել է հորը: Ընտանիքը մատնվել է թշվառության, տղան ձրի կրթություն է ստացել ս. Փրկչի ազգային վարժարանում, պատանի հասակից հոգսի տակ ընկել և իր կարճատև կյանքում տեսել միայն աղքատություն և հիվանդություն: Դարձել է դեղագործի աշակերտ և ոչինչ չի վաստակել: 1858 թ. վերադարձել է Բուխարեստ և յոթ-ութ տարի զբաղվել ուսուցչությամբ: 1865 թ. Ռշտունուն տեսնում ենք դարձյալ Պոլսում: Աշխատանք չի գտել և մտել է «Արևելյան թատրոն», խաղացել մի քանի

փոքր դերեր, Հեքիմյանի ռեժիսորությամբ: Հանդես է եկել որպես «չանսոնիե», այս ժանրի հին ըմբռնումով: Կատակային երգերի կատարումը Ռշտունուն կապում է Մանասյանի հետ: Նա մի շրջան դառնում է Ֆրանսիական բեմի դերասան, 1867 թ. Մանասյանի խմբի հետ մեկնում է Փարիզ, շրջում Ֆրանսիական գավառական քաղաքներում, այնտեղից անցնում Հոլանդիա, «անկից ալ, – գրում է Շարասանը, – չենք զիտեր ինչ պարագաներու տակ գնաց Հնդկաստան»<sup>116</sup>: Մեկ տարի է տևել Ռշտունու անառագաստ շրջագայությունը, որից հետո հայտնվել է Վարդովյանի ու Մաղաքյանի թատրոններում: Խաղացել է ամենատարբեր դերեր. Գարեգին («Լևոն Զ»), Սամուել («Ցեզար Բորջա»), Խափշիկ («Հովսեփ եղբրապահ»), Սպարանդուխտ («Պիեռ դ'Արեցցո») և այլ դերեր մեզ ոչինչ չասող պիեսներում: Նրա հիմնական դերը մնացել է «չանսոնիե»:  
Երգել է ֆրանսիական երգեր հայերեն՝ իր թարգմանությամբ կամ հորինած տեքստերով՝ «Կրամբամբուլի», «Գեշ ատեն», «Ջինվորի կորուստը»: Միջազատակ, նիհար, թուխ դեմքով, սև ու խիտ մազերով, փոքր ճակատով և խոշոր, վառվռուն աչքերով երիտասարդը բեմ է մտել դարասկզբի զգեստով, հին Ֆրակ, մեծ փողկապ, կարմիր ցիլինդր, ձեռքին պտտեցնելով բարակ ձեռնափայտը ու երգել. «Պանթալոնիս կոճակը կորավ, գնաց, ինչ եղավ...»

Նա իջել է դահլիճ, անցել շարքերով, կատակել հանդիսատեսի հետ, մինչ կբացվի վարագույրը ու կշարունակվի արցունքոտ մելոդրաման: Ինքն է հորինել իր վիճակը՝ ներկայացման ընդհանուր միմուրտում տարապալման մի երևույթ, թատրոն թատրոնի մեջ: Ռշտունու իսկական դեմքն ի հայտ է եկել դասական կատակերգություններում, վոդեվիլներում, երգախառն զավեշտներում: Ծանաչվել է որպես անխառն կատակերգակ և ամենից ավելի նա է արդարացրել «բրիլիանտ կոմիկ» անունը. Ծառա, Դոն Գրեգորիո (Գողգոթի «Նեղսիրտ բարեգործ», «Դոն Գրեգորիո»), Փուրսոնյակ (Մոլիերի «Պարոն փուրսոնյակ»), Թիբո («Ջրաղացպանին աղջիկը») և այլն: 1868 թ. մտել է Վարդովյանի թատրոն, դարձել խմբի առաջին կատակերգակը, որոշ ժամանակ անց՝ խմբի վարիչ: Երբեմն մասնակցել է Մաղաքյանի ներկայացումներին: 1869 – 70 թատերաշրջանում Խասուլյաճյանի հետ գնացել է Նոր Նախիջևան, որից հետո դարձյալ եղել է Վարդովյանի թատրոնում:

Ռշտունին այն դերասանն էր, որ թատրոնի մեջ ստեղծում էր

իր թատրոնը: Գրել է կատակային երգեր ու պարերգեր, նաև կատակերգուլթյուններ՝ «Վեց ու կես պորտի ժառանգուլթյուն մնացած սնդուկը», «Թղթե վզնոցով սիրահարը», «Նիքս-նիքս»: Մեզ չեն հասել այս պիեսները, համարվում են ընդօրինակուլթյուններ: Ռչտունին ունեցել է երգիծական գրիչ, մանրապատումներով ու կարճ ֆելիետոններով թղթակցել է «Մամուլին» ու «Միմոսին», բանավիճել Պարոնյանի «Թատրոնի» հետ: Բայց նա լրագրուլթյան մեջ էլ դերասան էր: Ժամանակակիցների հիշողուլթյունը Ռչտունուն պահել է ստեղծարան դերասանի նկարագրով: Ռչտունին բեմ է մտցրել փոքրասիական ժողովրդական թատրոնի տարրեր, հրապարակախաղին հատուկ իմպրովիզացիա: Այսպես, «Վենետիկյան կառնավալ» կատակերգուլթյունում նա անսպասելիորեն բեմ է մտել ավանակին հեծած, և դա ընդունվել է շատ բնական: «Որչափ կը փափագեի ես ալ սա «բարեկենդանը» տեսնելու,— գրում է Պարոնյանը»<sup>117</sup>:

Ռչտունու պիեսներն ու երգերը չեն իջել բեմից, չեն մոռացվել, անցել են կյանք, խառնվել պոլսահայ քաղաքային բանահյուսուլթյանը: Նրանց ինչ-որ խամրած ելևէջներ, ինչ-որ ութմեր թերևս հասել են մեր ականջին հայրենադարձ հայերի միջոցով: Ուսումնասիրողը գուցե կարող է գտնել դրանք:

Մեզ համար էական է Ռչտունու դերասանական կերպարը: Նրա ընդհանուր արժեքը պատկերացնելու համար դիմենք Ազնիվ Հրաչյային՝ այն դերասանուհուն, որ թշնամի էր ամեն տեսակի կեղծիքի: «Այս պարոնը,— գրում է նա,— ճշմարիտ տաղանդ էր: Ափսոս, որ չէինք հասկնար, ինչ որ կըներ անիկա: Գիտեինք միայն, թե լավ դերասան է: Վերջին ծայր բնական էր իր բոլոր դերերուն մեջ: Ի՛նչ մեծ տաղանդ պետք է ըլլար այդ մարդը, որ անբնական դերասաններու մեջ բնականուլթյուն էր ընդգրկեր»<sup>118</sup>:

Ռչտունու պիեսների գրական արժեքը դժվար է իմանալ: Նա ֆրանսիական վոդեվիլները հարմարեցրել է իր դերասանական խնդիրներին, և խաղային, նյութ է ստեղծել իր համար: Նա հեղինակ է նաև ինքնուրույն մի պիեսի, որ գրել է փոքրասիական ժողովրդական խաղի մոտիվներով: Դա «Քյոսե քեհյան» է՝ Չուխաճյանի հայտնի օպերետի լիբրետոն:

Մեզ հայտնի են ժողովրդական դրամատիկական խաղերի մոդելները<sup>119</sup>: Դրանք գալիս են արևմտահայ աշխարհից՝ Կարինից, Վա-

նից, Ակնից և մի զգալի մասով թուրքացվել են, վերածվել արևելյան հրապարակախաղի: Այդ խաղերից մեկը կոչվում է «Քյոսա գյալդի» («Քահալն եկավ»): Ո՞վ է եկողը: Բոլոր այս կարգի խաղերում եկողը հարևան գյուղից է՝ տանուտերի կամ դատավորի դերով, ըստ թուրքական փոխակերպման՝ «ղադի» (դատավոր) կամ «փաշա»: Նա գալիս է ավանակին թարս նստած, կեղծ թագով ու գայիտոնով: Գալիս է, դատում, մերկացվում, ծաղրվում, ծեծ ուտում ու ճողոպրում<sup>119</sup>: Հայ միջնադարյան ժողովրդական դրամայի մի դիմակ «գլխագերծը» (ճաղատ, կա նաև ապենինյան բանահյուսուլթյան մեջ) մտել է այս խաղի մեջ և ուշ շրջաններում (հավանաբար՝ XIV դարից) ստացել «Քյոսագյալդի» անունը: Սա է «Քյոսե քեհյան», որ թարգմանվում է «Ճաղատ տանուտեր»: Արևելյան քաղաքում այս գյուղական խաղը բնականորեն վերածվել է գուհիաբան գրուլթի, ներառել է մոտիվներ (օրինակ՝ ճաղատը ֆիզիկական արատ ունի, չի կարող ամուսնանալ), որոնց արմատներն ուրիշ տեղում են: Ռչտունու լիբրետոն ունի այդ մոտիվները, դրանք բողոք են սուղացրել, մանավանդ, որ ծաղրվող ճաղատը հայ է, ծաղրողները՝ թուրք: Արևելյան հրապարակախաղում դա չէր կարող չլինել. ֆրատրիալ (ցեղախմբային, դասային) բախումը միջնադարյան հիշողուլթյուն է: Հեղինակը թերևս մեղք չունի, որ թուրքական խաղում դա վերածվել էր ցեղային-ազգային բախման:

Այս պիեսում գործում է և ուրիշ պայմանաձև, դարձյալ միջնադարյան առաջավորասիական: Դա հովվերգական (պաստուրելային) դրաման է, որ տեսնում ենք խաղի սյուժետային հիմքում: Գյուղապետի և գեղջկուհու սիրո պատմուլթյունն է այդ: Գյուղապետ Քյոսեն, հարևան գյուղացի Չաքարեն (նույնպես ճաղատ) և Հովիվ Իրիշը կախարդված են բժժանքով՝ աղոթած հավայով, գեղջկուհի Գյուլին սիրում է գյուղապետին: Այս աններդաշնակ վիճակը լուծվում է հարևան ֆրատրիայի ներկա յացուցչի՝ Չաքարեի ծաղր ու ծանակի ենթարկվելով և Իբիշի ու Գյուլիի՝ հովվի և հովվուհու ամուսնուլթյամբ: Չաքարեի ակնցի հայ լինելը վկայում է, որ թեման գալիս է հավանաբար Ակնա ժողովրդական խաղերից<sup>120</sup>: Թովմաս Պեռնցի կորած կատակերգուլթյունը՝ «Նաբված ակնցին» արդյոք նույն թեմայի հոլովումներից մեկը չէ՞: Պետք է նկատենք նաև, որ «Քյոսե քեհյան» ճիշտ նույն կոնտեքստում է, ինչ Վարդոպյանի թատրոնի դերասան Թագվոր Նալյանի (1843 – 1876 թթ.) գրած

«Արիֆը»: Երկուսի հիմքում էլ նույն ժողովրդական խաղի թեմատիկ պայմանաձևն է տարբեր սյուժետային կառուցումներով: Ռշտունու պիեսը, անկախ նրա շուրջն ստեղծված ազգային վրդովմունքից, պատմաազգագրական գյուտ է: Ֆրանսիական վոդևիլով դաստիարակված մի կատակերգակ դերասան գտել է իր արմատը թատրոնի մարդու բնազդով: Գործ ունենք մի բացառիկ ստեղծագործական անհատի հետ, որ ինչ էլ խաղար, ինչ զգեստ էլ հագներ, ինչ առարկաներով էլ ներկայացներ իր «լացցիներն» (անխոս գործողություններ) ու կատակային քառյակները, ներքին բնազդով կատարյալ ազգային կատակերգակ էր: Ընդ է Ազնիվ Հրաչյան. «Ափսոս որ չէինք հասկնար, ինչ որ կրներ անիկա»:

Այնուամենայնիվ, «Քյոսե քեհյայի» երևույթը մի վրիպում էր այլ տեսակետից, այնպիսի վրիպում, որ Պարոնյանին անգամ մի պահ մոռացնել է տալիս հումորի զգացումը: «Խաղին ներկա գտնվողներեն ոմանք, — գրում է նա, — ցավ ի սիրտ կը հայտնեն, որ այդ խաղին մեջ հայությունը ծաղու նշավակյալ է. օրինակի համար, ակնցի հայ մը Քյոսե քեհյա կարծվելով քեհյային տրվելիք աղջիկն անոր տալ ուզած միջոցին ակնցին զարմանք հայտներ է և ակնցիի լեզվով բավական խոսքեր ըսելեն ետքը՝ «Տե՛ր, ուղղես զզնացս իմ» և ասոր պես Սաղմոսեն ուրիշ աղոթքներ քաղեր է, և հոն գտնվող թուրքերն, գաղիացիներն և հույներն ալ ծո, աղբար, արմենոս և այլն մըմըպով քահ քահ ծիծաղեր են: Քանի որ խաղն տաճկերեն է, բոլոր անձերն տաճիկ են և վրան մյուզի[ք] գրված է, ինչո՞ւ համար այդ խաղին մեկ անձը հայ և մանավանդ ակնցի հայ գրված է: Ակնցի հայն ի՞նչ գործ ունի, կը հարցնենք, ասանկ տեղի չունեցած և բոլորովին մտացածին խաղի մը մեջ: Ատով հայուն ի՞նչը պիտի ծաղրեր օտարաց առջև. կը հարցունենք մեր հեղինակին <...><sup>121</sup>:

Այս խոսքերը գրվել են 1875-ին՝ Վարդուկյանի թատրոնի ազգային վերասերման շրջանում: Պարոնյանը չի տալիս թատրոնի տնօրենի անունը, ամբողջ մեղքը վերագրում է Ռշտունուն և Չուխաճյանին: Իսկ պարտերի առաջին կարգում նստած էր թուրքական գրական հանձնաժողովը, սուլթանի սադրազմի և Պոլսո ոստիկանապետի հետ: Ռշտունին դառնում էր քավություն նոխազ:

Դեպքերի հաջորդական ընթացքը մեզ հայտնի չէ: Գիտենք, որ դերասանը հիվանդացել է և մեկ ու կես տարի բեմ չի բարձրացել: 1877 թ. նա հեռացել է թատրոնից և Ֆասուլյաճյանի հետ մեկնել

ծովեզրյա քաղաքները, վերադարձել, նորից ընկել անկողին: «Հիվանդ էր, — գրում է կենսագիրը, — որո՞ւ հոգ. ցուրտեն ու անոթութենեն կը բզկտվեր, իր այս ցավագին վիճակով ոչ ոք կը հետաքրքրվեր»<sup>122</sup>: Այսպես էլ 1879-ի ձմռանը, մենակ ու լքված, թոքախտից վախճանվել է կատակերգակ Գարեգին Ռշտունին, թերևս չըմբռնված, տաղանդի լիակատար ուժով չբացահայտված:

### ԹՈՎԱՍԱ ՖԱՍՈՒԼՅԱՆ

Աղե ուրեմն՝ թախառականդ Ազասֆեր...

Առ զգիմակդ, ել ի բեմ.

Ծափ գարնելով թեպետ զքեզ միշտ գովեն՝

Երբ ցույց տաս չարն ու վսեմ,

Բայց մի մնար դու ոչ մի տեղ շատ օրեր,

Որ չնայեն քեզ նսեմ<sup>123</sup>:

Պ. Աղամյան

Ո՞ր բեմին և որ ուղղությունն է պատկանել թո՞վմաս Ֆասուլյաճյանը (1843 – 1901 թթ.), արևմտահայ, թե՞ արևելահայ: Պատկանել է իր սեփական թատրոնին, ապրել է ժամանակի ու տարածության իր որոշած չափումներում, խառնել բոլորի հաշիվները, շփոթեցրել սմանց և իր կենսագրությունը հետ ու առաջ է շարժում մեր թատրոնի պատմությունը, խախտում նրա պարբերացումն ու աշխարհագրությունը: Նրա գիտակցություն մեջ չի գործել ապագայի գաղափարը: Կյանքը եղել է ինքնահողով մի ներկա, օրվա արդարացում, ինչպես թատրոնն ինքը: Այստեղ է թո՞վմաս Ֆասուլյաճյանը՝ ակնթարթային վճիռներով, անհեռատես, ինքնավստահ, բեղերը սրած, ինչպես մի թո՞մագո Սալվինի: Շատերին է հիացրել, շատերին պայրացրել և ծիծաղեցրել է Պարոնյանին: «Ֆասուլյաճյանի դեմքին վրա կատարյալ գաղափար մը տալու համար, — գրել է երգիծաբանը, — պարտավոր էինք յուր պատկերն այնպես հրատարակել, որ յուր պեխերուն կեսը ածիլված և կեսը չաճիլված ըլլար, որովհետև վից ամիս պեխով կը պտըտի, վեց ամիս առանց պեխի: Ինք ընդհանրապես այն դեմքն ունի, ինչ դեմք որ կունենա տղա մը, երբ խաղալիքն ձեռքեն առնես: Այս վիճակին մեջ յուր դեմքեն ավելի սոցալություն կը հուսացվի, քան թե չարություն, բայց խելոք տղու

ալ չնմանիր, ասդին անդին վազող, ամեն տեսածն ուզող տղու կը նմանի»:

Ֆասուլյաճյանը հակասական ու հարափոփոխ դեմք է, հակված ծայրահեղությունների, երևում է մեկ անվիճելի տաղանդ, մեկ դերասանի դեր խաղացող ձևացյալ էություն, մանավանդ, երբ շփոթում ենք անձն ու արվեստը վկայող խոսքերը, հետ ու առաջ տանում տարբեր ժամանակ հայտնված կարծիքները: Ինքն է նաև այդ վիճակն ստեղծել, թատրոնից թատրոն գնալով, հարաբերություններ տանուլ տալով, աշխարհը դարձնելով բեմ և իրեն միակն այդտեղ: Չմշկյանը նրան հանդիպել է 1865 թ. գարնանը և զարմացել ու զայրացել, որ երիտասարդը ներկայանում է շատ բան տեսած և փորձված վարպետի հավակնություններով: Ինչ-որ փորձ իհարկե ունեւր քսաներկուամյա դերասանը, և ի՞նչ էր այդ:

Ֆասուլյաճյանը բեմ էր ելել տասնհինգ տարեկանից, խասգյուղի թատրոնում, և խաղացել գլխավոր դեր՝ Վասակ («Անիծյալ ընտանիք»), տեսել էր Այրա Օլդերիջին և Ադելաիդա Ռիստորիին, սովորել էր Ենի Մահալիի և Գում Գափուլի ազգային վարժարաններում, կարդացել Դյումայի և Էժեն Սյուրի վեպերը, 1861-ին մտել «Արևելյան թատրոն», ապա գնացել Չմյուռուրի, «պայծառացել օրիորդ Պայծառի հետ ամուսնանալով»<sup>124</sup>, անցել Տրապիզոն, ծափահարվել «Լուսինյան թատրոնում» և, ինչպես մի Յասոն, նավարկել կովկասյան ափեր, ի գյուղ ոսկե գեղմի, հանգրվանել Թիֆլիսի «Կովկաս» հյուրանոցում, համոզված, որ եկել է պրովինցիա: Բայց ահա նրա դիմաց են ելնում Չմշկյանը, Մանդինյանը, Ամերիկյանն ու Սուքիասյանը: Առաջին իսկ փորձին Չմշկյանը հրապարակում է. «Դուրս եկավ, որ սաստիկ փտած և հին շիտայի աշակերտ է եղել: Նա ամեն մեկ խոսքն արտասանում էր մի առանձին շեշտադրությամբ և խոսում էր երգելով <...>

– Ինչպե՞ս, ես տեսած եմ երևելի դերասաններ և պարծանքով կրնամ ըսել, որ էքրյանին հետևորդն եմ, – պատասխանում է նա Չմշկյանին<sup>125</sup>:

Դա 50-ական թվականների ոճն էր: Նրա դերերն էին եղել Աղեմոս («Մովսես մարգարե»), Սանատրուկ («Սանդուխտ»), Մոլտար («Ռոբերտ ավազակապետ»), Ռիչարդ («Նավաստի Բերտրան»), Մուշակ («Պեղիկթաշլյան՝ «Արշակ Բ»), Ֆրանչեսկո («Կուլրին գավակը») և այլն:

Թիֆլիսում Ֆասուլյաճյանը խաղում է Ժորժ Ժերմանի («Խաղամուրի կյանքը»), Ջենարո («Լուկրեցիա Բորջա»), Շայրոկ և Անտոնիո («Վենետիկի վաճառականը»), Էթելվուդ («Կատրին Հովարդ»), Կարլոս («Դոն Սեզոր դը Բազան») և մի քանի անգամ կրկնում «Կուլրի գավակը»<sup>126</sup>, չնայելով ոչ մի կարծիքի, արհամարհելով Մանդինյանի քննադատությունը: Նա մթնոլորտ է ըստեղծում՝ հանդիսասարհում ոգևորություն, կուլիսներում ինտրիգային վիճակ, իրեն դնում հալածական հանճարի դրուսթյան մեջ:

Հայ թատրոնի պատմաբաններս առ այսօր չվախված ենք Ֆասուլյաճյանի երևույթից ու Չմշկյանի «աննպաստ տողերից»<sup>127</sup> և ջանում ենք ծաղրված վիճակից դուրս բերել 70 – 90-ական թվականների պոլսահայ բեմում ծափահարված մի դերասանի, որին Շարասանն անվանել է «ճշմարիտ հանճար մը»<sup>128</sup>:

Թիֆլիսում գտնվելու տարիներին (1865 – 67) Ֆասուլյաճյանը մահրմացել է դերասան Սահակ Ադիբեգ-Մելիքյանի հետ, որը կտորիցների խանութ ուներ Երևանյան հրապարակի վաճառաչարքում, և ինչ-որ գումար է ներդրել, դարձել այս ճոթավաճառությունից բաժնետերերից մեկը<sup>129</sup>: Մարդը պատրաստվում էր թատերական մեծ ճամփորդության և դրամագլուխ էր ժողովում: Շարասանն ընդգծում է նրա մերժելի կողմերը՝ «բեմեն դուրս կարգ մը ստորությունց հանձնառու ըլլալը», «որքան բեմին, նույնքան ալ կյանքին մեջ վարպետ դերասան ըլլալը» և ասում է՝ «չենք կարծեր, թե Ֆասուլյաճյան բեմը դրամին զոհած ըլլա»<sup>130</sup>: Ըստ Չմշկյանի, Ֆասուլյաճյանը թիֆլիսյան բեմում եղել է մի հավակնոտ այցելու, իտալացի դաստրոյորի կեցվածքով և գրգռել է մարդկանց, որոնք ավելի կրթված էին և այլ կերպ էին պատկերացնում թատրոնի առաքելությունը: Ֆասուլյաճյանն իրեն զգացել է ոչ սովորական մի կոչեցյալ, այլ ընտրյալ: Պարոնյանը լավ տարբերում է Ֆասուլյաճյանի կերպարի այս երկու կողմը: Պարոնյանի խոսքը հեղինակն ու երկրմաստ է: Իմանալով Ֆասուլյաճյանի Կովկաս-ռուսաստանյան տուրների բովանդակությունը, նա ասում է, որ դերասանապետն այդ ճանապարհը բռնել է «ոչ թե ստակ վաստակելու, այլ դերասանական արվեստը Ռուսաստանի մեջ տարածելու համար»<sup>131</sup>: Ռուսաստանը դերասանական արվեստի պակասություն չունեւր, խոսքը ռուսահայ սփյուռքի մասին է: Ճիշտ հասկանանք և Չմշկյանին, որի առջև Ֆասուլյաճյանը դրամական ծանր պահանջներ էր դրել, չտեսնելու

տալով իրեն տրվող գիշումները, չըմբռնելով, որ Չմշկյանն ու նրա շրջանի մարդիկ շատ վեր էին նյութից ու շահից: «Նոքա (Ֆասուլյաճյանները – Հ. Հ.) հեռացան Թիֆլիսից, – գրում է Չմշկյանը, – մեր հիշողություն միայն թողին, թե նոքա այցելել էին մեր քաղաքը փող վաստակելու համար, ինչ միջոցով կուզե լիներ, և Ռուսաստանի բոլոր հայաբնակ քաղաքներն այցելելուց հետո վերադարձան Պոլիս, ոտի տակ առնելով գեղարվեստի պահանջները...»<sup>132</sup>:

Ճշմարիտ են և՛ Պարոնյանն իր հեզնանքով, և՛ Չմշկյանն իր՝ գաղափարի մարդու վերավորվածությունը: Բայց ճշմարիտ է նաև Ֆասուլյաճյանի գործի բարոյական իմաստը ուսաստանյալ սփյուռքում: Ֆասուլյաճյանը կազմել էր մի խառնափնթոր ծաղկեփունջ իր պաշտելի արկածային/մեյրաբաններից, զարդարել էր այդ փունջը Մոլիերով, Հյուգոյով, արևելահայ կենցաղային կատակերգություններով, պսակել պատմահայրենասիրական դրամաներով, բազմիցս ներկայացվող պիեսների կողքին՝ Տիգրան Ամիրջանյանի «Վարդան Մեծը», Խորեն Ստեփանեի «Լևոն Լուսինյանը», Արմենակ Հայկունու «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամը»: Այս խաղացանկում տեսնում ենք նաև Ֆասուլյաճյանի չսիրած պիեսները՝ «Դալալ Դադոն», «Վա՛յ իմ կորած հիսուն ոսկին», «Նինոյի նշնվլը», «Գիշերվան սաբըր խեր է»<sup>133</sup>: Ոչ մի սկզբունք կամ ծրագիր, ոչ մի հետևողականություն: Դերասանապետը կազմել էր մի սիրողական խումբ տեղի ուսուցիչներից:

Ֆասուլյաճյանի խումբը Մոզգոկից անցնում է Ղզլար: Այստեղ մի քանի շաբաթվա ընթացքում կառուցվում է փայտաշեն մի դահլիճ՝ վեց հարյուր տեղով: Հաջողությունն ավելի մեծ է լինում. «Ամեն անգամ պ. Ֆասուլյաճյանը և տիկ. Պայծառը հառաջադեմ էին յուրյանց խաղարկությունների մեջ և միշտ թնդացող ծափահարություններով դուրս էին կոչվում բեմի վրա»<sup>134</sup>, – գրում է «Հայկական աշխարհը»: Ինչպես է խաղացել Ֆասուլյաճյանը, աստծուն է հայտնի, բայց որ տրամադրություն է ստեղծել, ոչ մի կասկած: Նրա մեկնելուց հետո Ղզլարի խումբը շարունակել է գործել բարեգործական նպատակներով:

1868-ի մայիսին Ֆասուլյաճյանը մեկնում է Հաշտարխան՝ այնտեղ մշտական թատրոն հիմնելու հայտարարությամբ: Կազմում է նոր խումբ, դիմումներ ու պիեսների մի ցուցակ է ներկայացնում նահանգապետին և մշտական թատրոն պահելու արտոնագիր պա-

հանջում: Դիմում է Պետերբուրգի գրաքննչական կոմիտե, շրջաբերականներ ուղարկում Ռուսաստանի ներքին գործոց նախարարություն և շարունակում է մաշել նահանգապետարանի դռները: Նահանգապետը մի գրություն է ուղարկում մայրաքաղաք, գրաքննչական կոմիտե: Վերջապես, մաստրոն ինքն է գնում Պետերբուրգ՝ պետական դեպարտամենտի դռները բախելու: Հայտարարել է, որ պատրաստվում է թատրոններ բացել Ռուսաստանի հայաբնակ քաղաքներում, բայց ինչ միջոցներով, ինչ մարդկանցով, չի պարզել իր համար: Գրաքննչական կոմիտեի դիվանատանը ստեղծվել է մի սովոր գործ, որը մինչև այժմ պահվում է Կենտրոնական պատմական արխիվի 776-րդ ֆոնդի 1868-րդ թղթապանակում<sup>135</sup>: Դերասանապետը Պետերբուրգից գնացել է Նոր Նախիջևան, պայուսակում գրաքննչական կոմիտեի հաստատած քառասունութ պիեսների ցուցակը և մի բացատրություն միակ մերժված պիեսի՝ Ալֆիերիի «Սավուլի» մասին: Բացատրությունը շարադրված է ուսական չինովնիկական լրջությամբ: Գրաքննիչը զարմանալիորեն հոգատար է գտնվել «հայերի ազգային բնավորություն» հանդեպ և մերժել «ժողովրդի ոգուն, նրա աստվածապաշտությունը հակառակ պիեսը»:

1869-ի սեպտեմբերին բացվում է Նոր Նախիջևանի թատրոնը սիրող դերասաններով (Վ. Յարալյան, Մ. Տեր-Կարապետյան, Ա. Սարգսյան, Գ. Աղաբաբյան, Ա. Սերբերյայկյան, օր. Ա. Թավրիզյան)<sup>136</sup>: Ներկայացումները շարունակվում են երեք ամիս, ըստ ժամանակակցի վկայության՝ «ցորյանի մի շտեմարանում»: «Հայկական աշխարհը» տպագրել է մի վերամբարձ, հիացական նամակ, որի հեղինակ Մ. Նավասարդյանը արևմտահայերենի ու արեփկահայերենի խառն ոճով երկինք է հանում Ֆասուլյաճյաններին: «Հիրավի, – բացականչում է նամակն ստորագրողը, – ես միայն այն ժամանակ գործնական կերպիվ տեսա, ի միտ առի և բոլորովին համոզվեցա, որ հայի հոգին, ինչպես և հավասարապես նորա սիրտը մի անշիջանելի հնոցք են, մի ընդարձակ ասպարեզք են բոլոր ազնիվ զգացողությունց <...><sup>137</sup>: Մանթի է այս ոճը պոլսահայ լրագրերից և պարզ երևում է Ֆասուլյաճյանի խաղաոճի գրական անդրադարձը:

1869 թ. դեկտեմբերին Ֆասուլյաճյանը գնում է Պոլիս՝ խումբ կազմելու և վերադառնալու համար: Այստեղ նա խառնում է Մաղաբ-



յանի ու Վարդովյանի հաշիվները, իր շուրջն է համախմբում տաղանդավոր մարդկանց՝ Ադամյանին, Թրյանցին, Մարի Նվարդին, Ռշտունուն, Հովհաննես Աճեմյանին: Մեծամեծ խոստումներ, հեռու երկիր, անփորձ երիտասարդներ, և ճանապարհվում են Ռուսաստան Բալկաններով, կանգ են առնում Ռուսչուկում, տալիս մի քանի թուրքերեն ներկայացումներ, անցնում Բուլղարիա, այնտեղից՝ Դոնի ափը: Նոր Նախիջևանում խումբը համալրվում է տեղացի սիրողներով և գործում մեկ թատրոնի շրջան՝ մինչև 1870 թ. վերջը: Խաղացանկի բացառիկ ծավալ ու խայտաբղետություն՝ Սիլվիո Պելլիո, Վիչենցո Մոնտի, Շիլլեր, Հյուգո, Մոլիեր, Բոմարշե («Սելիյան սափրիչ»), պատմական դրամա, կենցաղային կատակերգություն, Սունդուկյան, մեղրդրամաներ, թարգմանություններ ռուսերենից՝ Ն. Պուլևոյի «Պարաշա սիբիրյաչկան», Ի. Տուրգենևի «Փողազրկությունը», վոդեվիլներ՝ «Անյուտայի աչիկները», «Ռուս դերասանի դուստրը», «Դպրոցի ուսուցիչը», Շեքսպիրի «Մակբեթը», Շիլլերի «Օուկանի կույսը», Գոլդոնիի «Պամելան», «Դոն Դիեգոն», դրանց հետ տեղային պիեսներ:

Փասուլյաճյանի մասին ասվում է, որ նա «չի հակադրվել Թիֆլիսի ռեալիստական թատրոնին»<sup>138</sup>: Ի՞նչ հակադրություն կարող էր լինել, երբ սկզբունք չկար, խաղացվում էր ամեն ինչ՝ Շեքսպիրից մինչև «Միրզա Մուսա զուռնաչի» (տեղային կատակ): Փասուլյաճյանը հակադրված է եղել բոլորին ոչ թե սկզբունքով, այլ իր ինքնասեր ու ինքնակենտրոն անձով, կրելով թատրոնի գաղափարը որպես ինքնահաստատման դիմակ, հողից ու ժամանակից կտրված: Անկասկած նա ունեցել է մի հմայք, ձգող ուժ, որ տարել է իր հետևից Հովհաննես Աճեմյանի նման օժտված, կրթված ու հավասարակշիռ մարդուն և Մարի Նվարդի նման անփորձ աղջկան:

Նոր Նախիջևանում Փասուլյաճյանի խումբը գտնվել է քաղաքային վարչության հովանավորություն տակ, թեպետ վարչությունը չի ֆինանսավորել թատրոնը: Չի եղել նաև հոգաբարձուական որևէ մասնաժողով: Դերասանապետն է տնօրինել գործը և, ինչպես պետք էր սպասել, հասցրել է փլուզման: Թատրոնի դրամարկղը դատարկվել է, և անհամաձայնություն է ծագել խմբի ու դերասանապետի միջև: Փասուլյաճյանը մի խնդրագիր է ուղղել քաղաքապետին. «...քաղաքը պետք է առնվազն հազար հինգ հարյուր ռուպլի օգնություն մը ընէ յուր թատրոնին, առ այժմ հինգ հարյուր ռուպլի միայն, իսկ

մնացյալը ձմեռային սեզոնի սկզբում, որով կարողանանք Նախիջևանի մեջ թատրոնի գործը շարունակել ի պատիվ ազգին, քաղաքիս և հայություն...»<sup>139</sup>:

Անհնարին էր «մեծապատիվ մուրացկանի» խնդիրը: Քաղաքային վարչությունն ի վիճակի չէր դրան: Երկրորդ մի խնդրագիր էլ գրում են դերասանները, որոնք, նաև տիկին Պայծառը, բողոքում են դերասանապետից և դրամ խնդրում ոչ թե գործը շարունակելու, այլ Պուլիս վերադառնալու համար: Անցնում են ամիսներ, և ով ինչպես կարող էր հասնում է Պուլիս: Հովհաննես Աճեմյանն ու Ռշտունին հազար ու մի զրկանքներ կրելով իրենց վրա են վերցնում Մարիին տուն հասցնելու հոգսը: Երկուսն էլ հիվանդանում են թորախտով: Աճեմյանը դիմանում է հազիվ յոթ ամիս, ձմեռնամուտին վախճանվում է: Ռշտունին ապրում է յոթ տարի: Աստված գիտե՛ ինչպես են տեղ հասել, որ Մարին վախեցել է «օտար երկիր երթալ», և այս բանն ակնարկող Ադամյանը ութ տարի անց Չմշկյանին գրել է. «Կարծեմ, Փասուլյաճյանցը Չեզ ալ ծանոթ է...»<sup>140</sup>: Եվ չի շարունակել, հիշելով իհարկե, որ ինքը (Թրյանցի ու Խաչիկ Փափազյանի հետ միասին) տունդարձի դրամը վաստակել է ներկարարությունամբ, քաղաքապետի տան պատերը նկարազարդելով, հագին խմբի հանդերձարանից վերցրած ֆրակը:

Պուլսում Փասուլյաճյանը դարձյալ իր խումբն է կազմում, որտեղ չենք տեսնում ռուսաստանյան տուրնեի մասնակիցներից ոչ մեկին, բացի տիկին Պայծառից: Փասուլյաճյանը մի շրջան վարձում է Օրթագյուղի «Բարեսեր ընկերություն» դահլիճը, ապա Սկյուտտարի «Ազիզի» թատրոնը, 1872 թ. մտնում է «Օսմանի»<sup>141</sup>, որպես ուսուցիչ և դերասան ու հինգ տարի մնում Պուլսում կաշկանդված, երազելով հեռավոր ճանապարհներ: Այս շրջանում է Պարոնյանը նրան տեսել ու ընդունել որպես ուշադրության արժանի դերասան: «Պ. Փասուլյաճյան այս խումբին մեջ («Օսմանի» — Հ. Հ.) շատ զիրեր կատարեց, որոնց մեջ նշանավոր հանդիսացավ», — գրում է նա<sup>141</sup>:

Փասուլյաճյանը, որպես դերասան, բարձր է գնահատված, և գնահատումները վերաբերում են 70-ական թվականներին, մանավանդ հետագային: Նրան ճանաչում ենք իր գործունեությունամբ, և այստեղ մի դատարկ, չգրված տարածություն կա: Նրա կովկասուսաստանյան ճանապարհն անցել է ռուս գավառական թատրոնի

մայրուղիներով՝ Հաշտարխան-Դոնի Ռոստով-Խարկով-Մոսկվա-Պետերբուրգ: Այստեղով էին անցուղարձ անում մայրաքաղաքային և ծայրամասային բեմերի խաղայցելու վարպետները: Ֆասուլ-յաճյանն առնչվե՞լ է նրանց հետ, կամ Պետերբուրգում, շաբաթներ անցկացնելով, մտե՞լ է թատրոն: Ուզում ենք ենթադրել, թե՛ այո: Թվում է, որ Թիֆլիսը թողնելուց հետո հինգ տարի կենտրոնական Ռուսաստանի կայսրամաներով անցնելով, նա չէր կարող չառնչվել ուս թատրոնին: Որտեղի՞ց էին հայտնվել «Պարաշա սիբիրյաչկան» ու «Անյուտայի աչիկները», Պոլեոյը, Տուրգենևը, Գոգոլը թափառական դերասանի ճամպրուկում: Դրանք ուս գավառական թատրոնի խաղացանկից էին: Եթե Պարոնյանը նրան հեգնելով հանդերձ համարում է լուրջ դերասան, Շարասանը դժգոհում է Չմշկյանի որակումից, նշանակում է՝ 70-ական թվականներին Ֆասուլյաճյանը վարպետացել էր: Շարասանի խոսքը վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի, երբ Ֆասուլյաճյանը ոտքի տակ էր առել Բալկանյան թերակղզին, անցել էր Հունաստանով, տեական մի շրջան խաղացել Բուլղարիայում, անցել էր Միջերկրածովքը, հյուսիսային Աֆրիկան և 90-ական թվականների սկզբին վերադարձել Պոլիս: Ուրեմն, ինչպիսի՞ն էր նա, ըստ Շարասանի: «Բեմական ամեն սեռերու մեջ հավասար ճարտարությունը ներկայացած է. այնպես որ շատ դժվարին է և նույնիսկ անկարելի՝ որոշել իր անձնական սեռը, մասնավոր հակումն ու ընտրողությունը դյուցազներգակի, ողբերգակի, առաջին սիրահարի, հակառակորդի և կատակերգակի դերերու մեջ անխտիր նույն խանդավառ ճարտարությունն ու խանդավառությունն ու ճարտարությունը ու կատարելությունը կը դնեք: Այսքան բացարձակ դերասան ոչ թե մեր, այլ եվրոպական բեմերու վրա իսկ գտնիլ դժվարին է: Չայնի ու միմիկի հիանալի վարպետ մըն էր <...> որքան զիտակ էր իր ներկայացուցած տիպարներուն, հոգեբանական նրբերանգ վիճակներուն, նույնքան ալ ծանոթ կը դառնար անոնց ապրած միջավայրին, իր արվեստը անձերու նմանությունը կամ հանգամանքներու ընդօրինակությունը չէր, այլ խորին գիտակցությունը անոնց և լիովի նույնացումը անոնց հետ, ահավոր վայրկյաններու մեջ բացատրվելու, հասկցվելու համար դժոգակ ճիգերու պետք չունեք, ինչ որ ուղղակի իր անհատական նկարագրեն բխող կարողություն մ'էր <...>: Ստեղծագործելու ուժ մը կար իր մեջ և այնքան ազատ ու անկաշկանդ կերպով ու հեղինակորեն, որ

կրնանք խոստովանիլ թե ճշմարիտ հանճար մըն էր»<sup>142</sup>:

Շարասանը չափազանցումներ ունի, դա իր բառապաշարն է: Նա գործադրում է դերասանական արվեստի գնահատման բոլոր չափանիշները, բացի չափի զգացումից, որը պակասել է և՛ իր մտածողությունը, և՛ գնահատվող օբյեկտին: Բայց մի հանգամանք մեզ թելադրում է հավատալ Շարասանի անկողմնակալությունը: Նա չի համակրել Ֆասուլյաճյանի անձը, համարել է նրան «կարգ մը ստորությունց հանձնառու»: Սա էլ չափի զգացման պակաս է, առավել ևս, երբ մեջտեղ են բերվում դերասանի անձնական մոլորությունները՝ ինչ-որ սիրային կապ երիտասարդ դերասանուհի Թագուհի-Հերանույշ Բոյաջյանի հետ, կնոջ հետ գժտվելը, անախորժությունները թատրոնի կուլիսներից՝ ճեմարահ հուրս բերելը, տիկին Պայծառի հեռանալը ամուսնուց և այլն: Շարասանը Ֆասուլյաճյանին համարում է «աղտոտ մարդ» և մեծ դերասան: Նրա անաչառությունը մեզ տրամադրում է հավատալ Ֆասուլյաճյանի դերասանական արժեքին: Դա շատերն են գնահատել: Օ. Քեչյանի «Բուլղարահայ թատրոնի պատմություն» ձեռագիր աշխատությունում բերված է բուլղարական «Մարիցա» թերթի կարծիքը Ֆասուլյաճյանի Դոն Ժուանի ու Տարտյուֆի մասին, «Մենք ապշեցինք ու զարմացած մնացինք, թե ինչպիսի վարպետությունը էր կատարում այդ դերը (Դոն Ժուանը — Հ. Հ.) պարոն Ֆասուլյաճյանը: Անհամբեր սպասում էինք, որ մի անգամ ևս կրկնվի այդ գեղեցիկ ներկայացումը իր այնքան հիանալի դերակատարմամբ»<sup>143</sup>:

Ֆասուլյաճյանի՝ աստանդական դերասանի կյանքը, հանգամանքները տեսնել չկարողանալը, անշրջահայաց ու ծայրահեղ քայլերը կապ չունեն տաղանդի ու վարպետության հետ: Ըշմարիտ է և այն, որ այս մարդու կյանքն անհոգ ու ուրախ չի անցել, նա ակամա գործել է իր դեմ, և կյանքն էլ դաժանորեն պատժել է նրան: Տիկին Պայծառը քսաներկու տարի հանդուրժել է նրա շահատակությունները և ի վերջո՝ 1884 թ. թողել է նրան Պոլիզիվ քաղաքում՝ իր սիրուհու հետ, ու մեկնել Պոլիս, այնտեղից Երևան և մեկ-երկու տարի խաղացել արևելահայ գավառական բեմերում: Ֆասուլյաճյանի սիրային իդիլիան ողբերգական վախճան է ունեցել: 1890 թ. անսպասելի հիվանդությունից վախճանվել է Թագուհի-Հերանույշը: Դրան հաջորդել է երկրորդ՝ ավելի ծանր հարվածը. 1893 թ. մահացել է նրա որդին դերասան Երվանդ Ֆասուլյաճյանը:

մայրուղիներով՝ Հաշտարխան-Դոնի Ռոստով-Խարկով-Մոսկվա-Պետերբուրգ: Այստեղով էին անցուղարձ անում մայրաքաղաքային և ծայրամասային բեմերի խաղայցելու վարպետները: Ֆասուլյաճյանն առնչվե՞լ է նրանց հետ, կամ Պետերբուրգում, շաբաթներ անցկացնելով, մտե՞լ է թատրոն: Ուզում ենք ենթադրել, թե՛ այո: Թվում է, որ Թիֆլիսը թողնելուց հետո հինգ տարի կենտրոնական Ռուսաստանի կայսրամաներով անցնելով, նա չէր կարող չառնչվել ուս թատրոնին: Որտեղի՞ց էին հայտնվել «Պարաշա սիբիրյաչկան» ու «Անյուտայի աշիկները», Պոլեոյը, Տուրգենևը, Գոգոլը թափառական դերասանի ճամպրուկում: Դրանք ուս գավառական թատրոնի խաղացանկից էին: Եթե Պարոնյանը նրան հեգնելով հանդերձ համարում է լուրջ դերասան, Շարասանը դժգոհում է Չոչկյանի որակումից, նշանակում է՝ 70-ական թվականներին Ֆասուլյաճյանը վարպետացել էր: Շարասանի խոսքը վերաբերում է ավելի ուշ շրջանի, երբ Ֆասուլյաճյանը ոտքի տակ էր առել Բալկանյան թերակղզին, անցել էր Հունաստանով, տեական մի շրջան խաղացել Բուլղարիայում, անցել էր Միջերկրածովքը, հյուսիսային Աֆրիկան և 90-ական թվականների սկզբին վերադարձել Պոլիս: Ուրեմն, ինչպիսի՞ն էր նա, ըստ Շարասանի: «Բեմական ամեն սեռերու մեջ հավասար ճարտարությունը ներկայացած է. այնպես որ շատ դժվարին է և նույնիսկ անկարելի՝ որոշել իր անձնական սեռը, մասնավոր հակումն ու ընտրողությունը դյուցազներգակի, ողբերգակի, առաջին սիրահարի, հակառակորդի և կատակերգակի դերերու մեջ անխտիր նույն խանդավառ ճարտարությունն ու խանդավառությունն ու ճարտարությունը ու կատարելությունը կը դնեք: Այսքան բացարձակ դերասան ոչ թե մեր, այլ եվրոպական բեմերու վրա իսկ գտնիլ դժվարին է: Չայնի ու միմիկի հիանալի վարպետ մըն էր <...> որքան զիտակ էր իր ներկայացուցած տիպարներուն, հոգեբանական նրբերանգ վիճակներուն, նույնքան ալ ծանոթ կը դառնար անոնց ապրած միջավայրին, իր արվեստը անձերու նմանությունը կամ հանգամանքներու ընդօրինակությունը չէր, այլ խորին գիտակցությունը անոնց և լիովի նույնացումը անոնց հետ, ահավոր վայրկյաններու մեջ բացատրվելու, հասկցվելու համար դժոգակ ճիգերու պետք չունեք, ինչ որ ուղղակի իր անհատական նկարագրեն բխող կարողություն մ'էր <...>: Ստեղծագործելու ուժ մը կար իր մեջ և այնքան ազատ ու անկաշկանդ կերպով ու հեղինակորեն, որ

կրնանք խոստովանիլ թե ճշմարիտ հանճար մըն էր»<sup>142</sup>:

Շարասանը չափազանցումներ ունի, դա իր բառապաշարն է: Նա գործադրում է դերասանական արվեստի գնահատման բոլոր չափանիշները, բացի չափի զգացումից, որը պակասել է և՛ իր մտածողությունը, և՛ գնահատվող օբյեկտին: Բայց մի հանգամանք մեզ թելադրում է հավատալ Շարասանի անկողմնակալությունը: Նա չի համակրել Ֆասուլյաճյանի անձը, համարել է նրան «կարգ մը ստորությունց հանձնառու»: Սա էլ չափի զգացման պակաս է, առավել ևս, երբ մեջտեղ են բերվում դերասանի անձնական մոլորությունները՝ ինչ-որ սիրային կապ երիտասարդ դերասանուհի Թագուհի-Հերանուշ Բոյաջյանի հետ, կնոջ հետ գժտվելը, անախորժությունները թատրոնի կուլիսներից՝ ճեմարահ գուրս բերելը, տիկին Պայծառի հեռանալը ամուսնուց և այլն: Շարասանը Ֆասուլյաճյանին համարում է «աղտոտ մարդ» և մեծ դերասան: Նրա անաչառությունը մեզ տրամադրում է հավատալ Ֆասուլյաճյանի դերասանական արժեքին: Դա շատերն են գնահատել: Օ. Քեչյանի «Բուլղարահայ թատրոնի պատմություն» ձեռագիր աշխատությունում բերված է բուլղարական «Մարիցա» թերթի կարծիքը Ֆասուլյաճյանի Դոն Ժուանի ու Տարտյուֆի մասին, «Մենք ապշեցինք ու զարմացած մնացինք, թե ինչպիսի վարպետությունը էր կատարում այդ դերը (Դոն Ժուանը – Հ. Հ.) պարոն Ֆասուլյաճյանը: Անհամբեր սպասում էինք, որ մի անգամ ևս կրկնվի այդ գեղեցիկ ներկայացումը իր այնքան հիանալի դերակատարմամբ»<sup>143</sup>:

Ֆասուլյաճյանի՝ աստանդական դերասանի կյանքը, հանգամանքները տեսնել չկարողանալը, անշրջահայաց ու ծայրահեղ քայլերը կապ չունեն տաղանդի ու վարպետություն հետ: Ըշմարիտ է և այն, որ այս մարդու կյանքն անհոգ ու ուրախ չի անցել, նա ակամա գործել է իր դեմ, և կյանքն էլ դաժանորեն պատժել է նրան: Տիկին Պայծառը քսաներկու տարի հանդուրժել է նրա շահատակությունները և ի վերջո՝ 1884 թ. թողել է նրան Պոլիզիվ քաղաքում՝ իր սիրուհու հետ, ու մեկնել Պոլիս, այնտեղից Երևան և մեկ-երկու տարի խաղացել արևելահայ գավառական բեմերում: Ֆասուլյաճյանի սիրային իդիլիան ողբերգական վախճան է ունեցել: 1890 թ. անսպասելի հիվանդությունից վախճանվել է Թագուհի-Հերանուշը: Դրան հաջորդել է երկրորդ՝ ավելի ծանր հարվածը. 1893 թ. մահացել է նրա որդին դերասան Երվանդ Ֆասուլյաճյանը:

վարագույրը բացվել է «Մեծապատիվ մուրացկաններով» ոչ Պոլսում, այլ Վաղարշապատի Գևորգյան ճեմարանում, հեղինակի մահից ամիսներ հետո՝ 1891-ի մայիսի 23-ին<sup>147</sup>:

Բացատրել Պարոնյանի, որպես թատրոնի մարդու, երևույթը, նշանակում է ոչ միայն տեսնել նրա գրականությունում ու ժամանակի թատրոնի հակասությունը, այլև ըմբռնել հեղինակի հասարակական դիրքավորումը, որ դուրս էր միջավայրի տիրապետող մտայնությունից: «Ազգային ջոջերի» հեղինակը տեր էր նյութական ուժի, հետևորդ էր կուսակցությունների և կրողը էր հայրենասիրական ուժանտիզմի ու ազգային ուտոպիայի: Պարոնյանն ազգային սկեպտիսի դրսևորումն էր պոլսահայ միջավայրում և դիտում էր կյանքի թատրոնն իր լրագրողի օթյակից, տեսնում մի անվերջանալի ներկայացում: Նրա խոսքում երբեմն գերակշռում է տրամախոսական տարրը որպես անուղղակի անդրադարձ կյանքի թատերայնության: Հայ գրողներից ոչ մեկի խոսքն այնքան խաղացկուն է, որքան Պարոնյանինը, ոչ մեկն այնքան չի հոլովում «թատրոն» բառը, որքան նա, և ոչ ոք այնքան զգուշ էր անցել թատրոնի կողքով, որքան այս արտիստիկ ու հեզնական մարդը: Նա ստեղծել է խոսքային մի խաղ՝ իր մտահայեցողական թատրոնը, իր ինքնատիպ դրամատուրգիան, կանգ առել «Արևելյան թատրոնի» ժամանակից շուտ խարխլվող շքամուտքի մոտ ու հապաղել: Թատերախոսականներ է գրել, դեմքեր բնութագրել սպառիչ ու սպանիչ խոսքերով և հեռու է մնացել կուլիսներից:

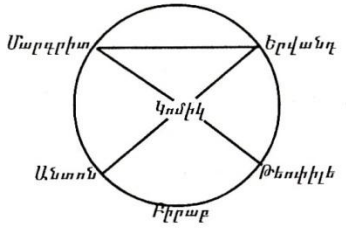
\*\*\*

Հակոբ Պարոնյանը ծնվել է Ադրիանապոլսում, 1843 թվականին: Սովորել է Արշակունյաց վարժարանում, 1857-ից՝ հունական դպրոցում, մեկ տարի անց թողել է կրթությունը, դարձել դեղատան ծառայող, հաշվապահ, 1863-ին տեղափոխվել է Պոլիս, աշխատել հեռագրատանը և տրվել լրագրությունը:

Պարոնյանի առաջին «Երկու տերով ծառա մը» կատակերգությունը մնացել է հեղինակի թղթերում 1865 թվականից: Դա սևագրություն է, պիեսի նախագիծ, ըստ Գուրգենի: Հայտնի կատակերգության սյուժեի, ունի ավարտված պատում, բայց ոչ կերպարային ավարտվածություն: Հեղինակն աչքի առջև չի ունեցել ոչ իրական, ոչ էլ բեմական որևէ նախատիպ, չի որոշել նույնիսկ հերոսի անունը, գրել է Կոմիկ: Բայց ամբողջական է սյուժետային պայմանաձևը,

ինտրիգը սուր, և հերոսի վիճակը շարժուն (դինամիկ): Կոմիկն ինքն է ակամա պատրաստում իր պարտությունն արտաքին հանգամանքների և ներքին վիճակի թելադրանքով: Սյուժեն անսխալ է իր դասականներով: Երկու տերերի անձնվիրաբար ծառայող Կոմիկը սիրում է նրանցից մեկի՝ վաճառական Անտոնի աղջկան՝ Մարգրիտին և փորձում է շփոթություն ստեղծել Մարգրիտի ու նրա սիրահարի՝ Երվանդի միջև, որն իր մյուս տիրոջ՝ սեղանավոր Թեոփիլի ազգականն է: Ծառայի կռիվը չորս ճակատի վրա է միաժամանակ, ինչպես լախտախաղում, երբ չըջանի կենտրոնն ընկածը պաշտպանում է իր իրավունքը՝ ուղում է ճեղքել շրջագիծը կամ իր սահմանը ներքաշել հարձակվողներից մեկն ու մեկին: Դա պետք է լինի Մարգրիտը, բայց ներքաշվում է Կոմիկի մայրը՝ Բիրաբը:

Խնդրի ակտանտային պայմանաձևը հետևյալն է:



Այս պայմանաձևը թվում է՝ հերոսին դնելու է Ֆիգարոյի վիճակում, բայց այստեղ ոչ թե Ֆիգարոն է սափրում որևէ Բարթոլոյի, այլ սափրիչին են փետրահան անում չորս կողմից: Կատակերգությունից իմաստը պարզ է. մարդու անկախությունը նյութականի ու հոգեկանի խաչուղում է, բայց դրությունը բարդանում է, երբ խաչուղի են մտնում միաժամանակ մի քանի ուժ: Խնդրային այս մոդելը կարող էր իրականանալ որպես սոցիալական կատակերգություն, եթե լցվեր կյանքով, կենդանանար բնավորություններով կամ տիպերով:

Գրականագետները Պարոնյանի մեջ տեսնում են Մոլիերի մեծ ազդեցությունը: Դա արտաքին տպավորություն է: Մոլիերյան ավանդույթի գծերն ակնհայտ են ժամանակի ֆրանսիական թատրոնի խաղացանկում՝ Սկրիբլից ու Լաբիլից մինչև ժորժ Ֆելդո: Եթե հետևենք սյուժեների տիպաբանությունը, կհասնենք մինչև

Փարս և կուրտուղային վեպի այն արմատներին, որոնցից աճում է XIX դարի Ֆրանսիական թատրոնի ծառը: Պարոնյանը թերևս մերձ է եվրոպական կատակերգության ձևերին, իսկ սոցիալ-բարոյական հարցադրումներում գործ ունի պոլսահայ հասարակության հետ: Նա տեսնում է Բոմարշեից մինչև Փեյդո տարածվող ճանապարհը, բայց ինքն ամբողջապես ազգային է: Մեկ հիմնական հարց ունի Պարոնյանը. ո՞ւր է գնում հայությունը, ի՞նչ են տվել նրան կենցաղի եվրոպամետ ձևերը, ազգային հասարակական ինստիտուտները, նույնիսկ սահմանադրությունն ու թատրոնը: Կյանքը շեղվել է բնական ուղուց և կեղծ վիճակի մեջ է դրել հայ մտավորականին ու քաղքենուն: Այս գետնի վրա են ընտանեկան վեճերը, բարոյական ու նյութական հաշիվները, նաև հասարակական մտահոգությունները: Հասարակությունը ձգտում է ճշտել իր վիճակը, գտնել ներդաշնակ գոյաձև, բայց մնում է նույն կետում, նույն ստերեոտիպ վիճակներում: «Ատամնաբույժն արևելյանի» հերոս Թափառնիկոսը ամուսնական թակարդն ընկած ու խեղաթյուրված ասպետ է, որ անցել է սիրահարի տարիքը և ձգտում է դեպի իր վիճակում գտնվող կինը: Ամեն «ակուա քաշող» ատամնաբույժ չէ, և Թափառնիկոսն էլ ի զորու չէ հանել իր մաշված ատամը՝ ազատվել վաթսուն տարեկան Մարթայից և իր աքցանը դրել է ծեր վաճառական Թովմասի բերանին՝ դուրս քաշելու նրա ոսկի ատամը՝ Սոֆիին:

Մարթա. Մի՞թե Սահմանադրությունը կը տա այս պատվերը, որ հոգվածին մեջ կը գրե... Տեսեք մեյ մը և պոռացեք, թե ազգը հառաջադիմություն ասպարեզին մեջ կը քալե... բոկ ոտքով: Ով հառաջադիմություն, հայությունը պոչդ կախած գետնատարած ո՞ւր կը տանիս, այդպիսի հասցեպով դեպի ո՞ւր կը դիմես, մի այդքան շուտ վազեր <...> ճամփու վրա կը մնաս, և հայությունը կունրկի վրա կ'իյնա... պոչ ի ձեռին<sup>148</sup>:

Ներկայացումը բացող պերսոնաժի այս խոսքը պատահական ու առկախ հայտարարություն չէ: Ամեն ինչ ասված է, վախճանը գուշակված: Սա հեղինակի տխուր գուշակությունն է, պիեսի դուռը բացող բանալին: Ներս մտնենք ու տեսնենք, թե ինչ է տեղի ունենում՝ սոսկ կենցաղային աղմո՞ւկ...

«Ազգի հառաջադիմությունը» ծուռ հասկանալուց են սկսվում բոլոր հասարակական ու կենցաղային շփոթմունքները: Ընտանեկան կենցաղային արկածի պատմությունը սոսկ արտաքին շերտն է, որտեղ տեսանելիորեն և անըմբռնելիորեն ի հայտ են գալիս կյանքի ծուռ դրված հիմքերը, ներքին ու խորին աններդաշնակությունները: Հայ իրականությունը ստեղծել էր «դարուս հառաջադիմությունը» հետևող իր անիվը և քշում էր ո՞ւր, «արևելյա՞ն, թե՞ արևմտյան կողմ», «վարի՞ թե՞ վերի հարկ»: Թափառնիկոսն «առաջադիմական» է, հետևում է սիրո ազատության գաղափարին, բայց իր անձի համար ստեղծել է անհեթեթ վիճակ, կեղծ ազատություն՝ վայելում ու վատնում է կնոջ հարստությունը և փակի տակ է դրել իր աղջկա՝ Երանյակի սիրո իրավունքը: Նա խոսում է «ազգային գործերի», սահմանադրության, ժողովրդավարության սկզբունքով ընտրված երեսփոխանների դերի մասին («սահմանադրությունը քալեցնել»), համոզված, որ ինքն ընթանում է կյանքը վերափոխող ուժերի հետ: Ատամնաբույժը համոզված է, որ իր վարպետությունը «Եվրոպայի բժշկաները կը զարմացնեն»: Նա չգիտե իր գործը և չգիտե, որ չգիտե: Սա հեղինակի ստեղծած արտաքին խաղային պլանում իրական-կենցաղային վիճակ է, թատերական այլաբանություն և խորքում ունի «ճշմարտութիւն թաքուցեալ»: Որտե՞ղ է ազգի փրկությունը, արևելքո՞ւմ, թե արևմուտքում: «Ազգային ջոջերն» այս կետում համակարծիք չեն, հասարակական գիտակցությունը շփոթված է աջ ու ձախ հոսանքներում: Այսպես, Թափառնիկոսին ներկայանում է հիվանդը՝ «վաճառական մը ատենոք, իսկ հիմա ջաղացքի մը մեջ գործավոր» Մարկոսը: Հայ իրականության սոցիոլոգիական դիտման առումով Պարոնյանն անսխալ է: Նրա ոչ մի բառն ավելորդ ու անխորհուրդ չէ: Ազգի տնտեսական կեցությունն առաջ շարժողն ընկել է ջրաղացի անիվի տակ, ատամը մաշել, և այդ ատամի տեղը չգիտե առաջադիմության գաղափարի կողմը:

Թափառնիկոս. <...> Հիմա իմ հարցումներուս պատասխան տուր, արևելյա՞ն թե՞ արևմտյան կողմը կը ցավի:

Մարկոս. Ջաղացքը կը հարցնեք, պարոն, հոս մոտ պարտեզին մեջն է:

Թափառնիկոս. Ատիկա իմ հարցմանս պատասխանը չէ:

Մարկոս (Նիկոյին). Ի՞նչ ըսել կուզե:

Նիկո. Միշտ ասանկ կը հարցնե, պատասխանելու է...  
 Թափառնիկոս. Վարի՞ հարկն է, չէ նե վերի:  
 Մարկոս. Վերի հարկը, պարոն, վերի հարկը <...>:  
 Թափառնիկոս. Չհասկցար իմ հարցումներս <...>:

Այո՛, ոչ մի կասկած, որ ցավը «վերի հարկեն» է սկսվել, և այնտեղի բնակիչը չգիտե ու չի ուզում իմանալ «Չաղացքի» տեղը: Հիվանդ ատամի փոխարեն հանում է առողջ ատամը, հայտնի չէ՝ «վարի՞, թե՞ վերի հարկեն», և հաջորդ տեսարանում շրջվում է վիճակը՝ «ատամն ընդ ատաման»:

Կատակերգություն վերնագիրը մի բան նշանակում է: Պարոնյանն սկսել է սվիֆթյան մի թեմա, փորձել է տեղավորել այդ սալոնային կատակերգության պայմանաձևում, որը կարծես խանգարել է գեղարվեստորեն ավարտված վճիռ տալու մտահղացմանը: Քաղաքական երգիծանքը դարձել է արտաքին միջավայրն ակնարկող տարր, որ առկա է հերոսների խոսքում և տրամաբանական կապի մեջ չէ պատուհանի (ֆարուլա) հետ: Բանասարկությունը (ինտրիգ) կենցաղային գեանի վրա է, օգը քաղաքական: Պիեսի առաջին երկու գործողություններում տեսնում ենք, որ հերոսներն այդ օգն են չնչում:

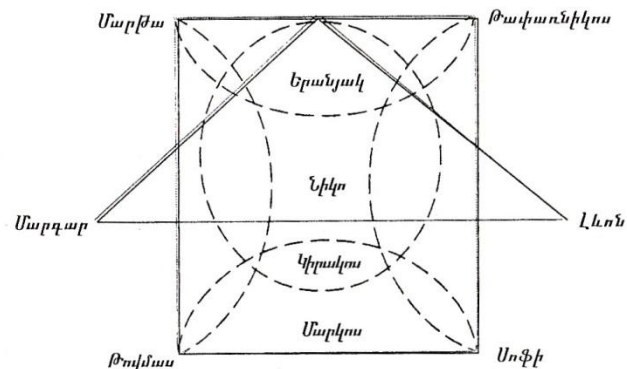
Մարթա. Ոչ քաղաքական կա, ոչ Թաղական և ոչ Կրոնական ժողով... Միշտ Խառն ժողով կ'ըլլա կանոնավորը տեսած չունինք:

Հեղինակը նկատի ունի Ազգային սահմանադրությամբ հաստատված երեսփոխանական մարմնի տարբեր ճյուղերը և պոլսահայ կյանքի արտաքուստ անթերի կազմակերպված, ներքուստ խարխուլ վիճակը: Ատամնաբույժն իր աղջկա փեսացու Մարգարի հետ նույն խնդիրներն է քննում՝ հայրենիք, ազգ, պանդխտություն, սահմանադրություն, երեսփոխաններ, ընտրություն և այլն: Եզրակացությունն այն է, որ ինչքան էլ շարժումն ակտիվ լինի, միևնույնն է՝ կյանքը դոփում է տեղում:

Մարգար. Սահմանադրությունը ծուլլ մարդու կը նմանի, որ եթե ձեռքեն չբռնես, չքաղեր, նստած տեղը կը մնա, օր քան զօր կը տկարանա և կը մեռնի: Սահմանադրությունը ի՞նչ կըրնա ընել ինք իր գլխուն, ոտք չունե, որ քալե <...>:

Այսպիսով, «ազգային գործերը» վերածվում են սոսկական մի ձևի, դառնում խաղ ու դիմակահանդես: Եվ այս դիմակահանդեսը մտնում է կենցաղ, խաղի վերածում նաև ընտանիքը: Կյանքի այս շինծու կերպավորումն է փորձել վերարտադրել հեղինակը և հերոսներին դրել կարծես ոչ մի բանի հետ կապ չունեցող ինքնանպատակ խաղի մեջ: Գործող անձինք խաղում են ոչ իրենց խաղը, և ընթերցողի առջև պատկերանում են սյուժետային ծանոթ իրադրություններ, հայտնի մի կատակերգություն անհուսալիորեն շեղված իրականությունից ու իրական հոգսերից: Թվում է, թե հերոսները մոռացել են՝ որտեղ են ապրում, ինչ օդ են շնչում:

Գեղեցիկ համաչափությամբ է կառուցված սյուժեն: Առաջին հարկը քառանկյունի է՝ Մարթա-Թափառնիկոս, Սոֆի-Թովմաս խաչաձև հարաբերություն, երկրորդը եռանկյունի՝ Մարգար-փեսացու, Երանյակ-հարսնացու, Լևոն-սիրահար: Մի սպասավոր Նիկո, հիմարացած Տրուֆալդինոյի նման վազում է անկյունից անկյուն, հարկից հարկ: Երկրորդ մի սպասավոր Կիրակոս, առաջինին կարծես նման, բայց անտեղյակ, նույն դերն է կատարում փոքր ուղեծրով: Փոխհարաբերությունների սխեման, որպես ակտանտային պայմանաձև, ինքնատիպ ու ամբողջական է:



Այս խաղը վախճան չունի, ընդհատվում է լուծման կետում, որպեսզի նորից պտտվի անիվը կամ «Չաղացքի» քարը, որի մոտ մեն-մենակ կանգնած է նախկին վաճառական Մարկոսը, ցավող ատամը բռնած:

Նման սյուժետային կառույց չի ստեղծել հայ ոչ մի թատերադերձ:

Հեղինակը տվել է դրամատուրգիական կոմպոզիցիայի բացառիկ մի օրինակ: Սա ինքնանպատակ մի ձև է՝ հոգեբանությունից ու բարոյական գնահատումներից դուրս, խաղը՝ բացարձակ ձևացում, օտարված վիճակ:

Մարթա. Պարոն, այս խաղը դեռ շատ պիտի տևե:

Թափառնիկոս. Պիտի տևե, հինգ արարված պիտի ըլլա:

Մարթա. Կարծեմ այս արարվածները թատրոնեն կը սորվիք:

Թափառնիկոս. Թատրոնեն:

Թափառնիկոսը տիպ կամ բնավորություն չէ, այլ պայմանական խաղարկու և ընդգծում է խաղային վիճակն ավելի, քան Ֆեյդոյի «Պարոնը որսի է գնում» կատակերգությունից հերոս Դյուշոտելը, որը բնավ չի ամաչում, երբ կինը նրան բռնում է անհավատարմության տեղում, ոչ այնու, որ անպատկառ մարդ է, այլ՝ որ այդպես է կյանքի մեքենան: Թափառնիկոսն ապրում է մի մեքենայի կյանքով, որի մասերն են կազմում քաղաքականությունը, «ազգասիրությունը», ընտրությունները, «ակուայի ցավ» ունեցողները, սիրուհին: Այս բոլորի արժեքն էլ նույնն է խաղի մեջ. ոչ մեկի իրական լինելը հավաստի չէ: Խաղը մնում է խաղ, և մի քանի անգամ հիշեցվում է այդ: «Այս խաղն ալ չի լմննար: <...> Չեք կրննար երևակայել, կատակերգություն պիտի խաղանք, կ'ըսե, երկրորդին մեջն ենք, կ'ըսե, հիմա ալ ես պիտի սկսիմ երրորդ արարվածին, երթանք»: Հեղինակը գործող անձանց տանում է դիմակահանդես: Ոգևորված Մարթայի կազմակերպած դավադրության գաղափարով, ասպարեզ է մտնում ծեր եղջուրակիբ թովմասը, մի դիմակ էլ տալիս է ծառա Նիկոյին՝ «առ քեզի արջու դեմք մը»: Պարասրահի կենտրոնում հայտնվում է ասպետակերպ տիկինը՝ Մարթան այրական զգեստով, դիմակավոր ու սպառնալից: «Նաղ մը խաղամ ասոր... (Չայնը փոխելով). Որո՞ւ ակուան կը ցավի»: Գուցե ոչ մեկինը: Ոչ մեկը ցավ չունի, քանզի հասարակության բոլոր ատամները կեղծ են: Դիմակահանդեսում մերկացվում են կեղծիքները, և ամեն ինչ ավարտվում է ձևական վճռով՝ հաշտություն, որ խաղի պայմանն է ընդամենը: Ինչո՞ւ է հեղինակը դժգոհ մնացել իր պիեսից: Նա տարապայ-

ման դիրքում էր և կյանքի, և թատրոնի հանդեպ: Հասարակական գիտակցությունը ընդհանուր մթնոլորտում դրանք նույնանում էին: Երկուսի տեղում էլ Պարոնյանը չէր տեսնում ոչ ներկա վիճակի գիտակցումը, ոչ էլ ապագայի գաղափարը: «Ազգային խնդիրներն ալ ինքզինքնին պնասիրություն տվին», - գրում, է նա: Իսկ ի՞նչ էր նշանակում պատմություն և պատմական դրամա, «ետիդ նայիլ, սուջեդ տեսնել»: Ո՞ւր էր նայում թատրոնը, արծարծելով Վարդան Մամիկոնյանի թեման: «Մեկուն մեջ կը նայիս, Վարդանը պատերազմի մեջ կը մեռնի, մյուսին մեջ Տղմուտ գետին մեջ կը խեղդվի, մեկային մեջ պատերազմեն դառնալե հետո կը մեռնի, վերջապես ամեն մարդ ուզածին պես կը մեռցունե Բաջն Վարդանը: Եկուր տես, որ Բաջն Վարդան այս ողբերգությունց մեջ ալ կը ցուցնե յուր քաջությունը, գինքը մեռցնող ողբերգուներուն մեծագույն մասն ալ ինքը կը մեռցունե»<sup>149</sup>:

Ի՞նչ էր պետք թատրոնին: «Եթե կ'ուզենք, որ թատրոնն իր նպատակին հասնի, ուզելու ենք նախ, որ ազգային թատրոններն ազգային մոլություններն հարվածող կամ ծաղրող խաղեր ներկայացունեն»<sup>150</sup>: Ազգի ամենամեծ մոլությունը պատրանքներն էին և դրանցից եկող կեղծ վիճակները: Դրա դեմ էր Պարոնյանի կռիվը: Նա պիեսներ էր գրում, չունենալով պատվիրատու, չտեսնելով բեմադրողին ու խաղացողին: Թերևս այս պատճառով էլ Պարոնյանի հաջորդ պիեսը՝ «Շողոքորթը» նույնպես մնում է անմշակ ու անավարտ:

«Շողոքորթը» սոցիալական կատակերգության փորձ է, թեմատիկ առումով զուգահեռ Տեր-Գրիգորյանի ու Սուևուկյանի կատակերգություններին, ունի կենսական հիմք, միջավայրից ելնող բնավորություններ, բայց ոչ կոլորիտ, ոչ տիպական խտացումներ: Կյանքն այստեղ ոչ այնքան վերարտադրված է, որքան ակնարկված: Հյուսված է թյուրիմացության մի կծիկ, հարաբերությունները խճճված են, և սյուժետային վճիռն անորոշ է: Երեք սիրահար պտուղովում են մի օրիորդի՝ Սոֆիի շուրջը՝ մի վաթսուս տարեկան Թադե, երկու երիտասարդ՝ Արչակ և Տիգրան: Արչակը Թադեի եղբորորդին է, Թադեի քույր Թերեզան սիրում է Արչակին: Այս թյուրիմացության մեջ գործում է ոմն շողոքորթ Պապիկ՝ ծրագրված մի դեմք: Սա պայմանական հերոս է, կատակերգական Յագո: Պապիկը նման է

մի Հայելու, որ անդրադարձնում է մարդկանց խոսքերն ու դեմքերն այնպես, ինչպես իրենք են կամենում, և խառնում ու խճճում ամեն ինչ: Մարդիկ կորցնում են ինքնաճանաչումն ու իրականությունը զգացումը: Առաջ է գալիս ընդհանուր ինքնավստահություն, որը միայն խորացնում է թյուրատեսություն մթնոլորտը: Իրականությունն այս սրամիտ դիտումը գուցե հեռուն կարող էր տանել, մղել փրկսոփայական ընդհանրացման, եթե ավարտվեր պիեսը: Դժվար է ասել, թե հոլովվում է սոսկ կենցաղային խնդիր: Մարդիկ մոլորված են, և կարծես կյանքում գործում է մարդկային ինքնաճանաչումը կանխող մի ուժ: Դա ամենուրեք թագավորող կեղծիքն է, միտք ու բանականություն կուրացնող գովեստը, որով տգեղն իրեն պատկերացնում է գեղեցիկ, տհասը՝ հանճար:

*Պապիկ.* <...> միտքը շատ մի հոգնեցներ, շատ մը երևելի հանճարներ ժամանակին առաջ մեռած են իրենց միտքը շատ հոգնեցնելուն համար:

*Արշակ.* Միտքս շատ չեմ հոգնեցներ, օրը ընդամենը չորս հատոր փրկսոփայական գիրքեր կը կարգամ և քսանի չափ ոտանավոր կը գրեմ, օրինակի համար հիմա սա ոտանավորը գրեցի:

Մինչ արշալուսին արևն բարդ ի բարդ  
Ո՛հ, ո՛ւհ, վիշտք մարդկայինք գայթ ի գայթ.  
Ավա՛ղ, բաբե, եղուկ, վա՛շ ինձ  
Մետ ի մետ, շիթ առ շիթ, վետ ի վետ<sup>151</sup>:

*Ի՞նչ է սա, իսկապե՞ս պարողիա: Ժամանակի գրականությունը լի է այսպիսի տողերով: Նման տողեր շատ կան ժամանակին ծափահարված ողբերգություններում, նաև Դուրյանի ողբերգություններում: Գովեստները, որ ստանում է այս քառյակի հեղինակը, նույնքան հավաստի և լուրջ են:*

*Պապիկ.* <...> ոգի մը կը պարունակե: Ասկից գատ ձեր լեզուն շատ սահուն է, բառերը անանկ կանոնավոր կերպով և չափով իրարու քով գրված են, որ լեզուն բնավ չհոգնիր գահոնք արտասանած ժամանակը <...>: Ինչո՞ւ ողբերգություններ չեք գրեր:

*Արշակ.* Իմ գրելիք ողբերգություններս հասկնալու դերասան չկա<sup>152</sup>:

Ամենայն լրջությամբ, առանց չափազանցումների ու գրոտեսկի ներկայացված են ժամանակի գրականության ու քննադատության ձևերը, որոնք հեշտությամբ տեղավորում են և՛ իմաստ, և՛ անիմաստություն: Պարոնյանը շատ է ռեալիստ, կյանքի իրողությունը վերարտադրում է գեղարվեստական ճշմարտության ստույգ սահմաններում: Գովեստ շուայրդ Պապիկի խոսքերը ոչ տգիտության ու անճաշակության արդյունք են, ոչ էլ ծաղր, այլ քաղաքականություն՝ գովելով մոլորեցնել ապաշնորհ մարդուն, շփոթել, խառնել չափանիշները և դրանով բանալ սեփական նպատակների ճանապարհը: Այստեղ կա մի յուրահատուկ տրամաբանություն խախտված ելակետերով, որ մեկ հարթություն վրա է տեղավորում ինքնատիպության ու ընդօրինակության փաստերը, և պարզվում է, որ անհեթեթությունն ու հանճարեղությունը նստած են նույն աթոռին: Հասարակությունն ստեղծել էր կեղծիքի այնպիսի մոլորեցնող, ինքն իրենում ներդաշնակ մթնոլորտ, որ Ֆրանսիական հեղափոխությունը տեսած մտավորական երիտասարդը դառնար ազգայնական-հեղափոխական, առանց իր թիկունքը տեսնելու: Այս տրամաբանությունը հայությունը տանում էր դեպի կործանում: Սահմանադրություն կար, երեսփոխաններ կային, և չկար օրենքն իրականացնող քաղաքական ուժ: Ասում էին, թե «Սահմանադրությունը պիտի քալեցնել»: Ինչպե՞ս «քալեցնել» ազգային օրենքը օտար պետության մեջ:

Քաղաքական կյանք ստեղծելու այս ձգտումն ամենամեծ շփոթմունքն էր, դրա տեսանողը Պարոնյանն էր և միայն ինքը:

«Շողոքորթը» գրվել ու անավարտ է մնացել 1872 – 73 թթ., երբ «Արևելյան թատրոնն» ազգային խաղացանկ չուներ, Վարդուլյանը բեմադրում էր ամեն ինչ և մոլորեցնում բանաստեղծ Դուրյանին: Պարոնյանը հապաղում էր թատրոնի շքամուտքի մոտ ոչ թե անվստահությունից, այլ՝ որ չէր կարողանում կենցաղային նյութով հասնել կյանքի էական ճշմարտության բացահայտմանը: «Շողոքորթը» հեղինակի ներքին երկատվածության դրսևորումն է: Կենցաղն այստեղ թվում է այլաբանություն, միջոց՝ դրամատուրգիական կերպ տալու կյանքը կառավարող հասարակական ուժի



գաղափարին: Արևմտահայ կատակերգու-թյունը չէր կարող լինել կենցաղային հոգեբանական, և Պարոնյանն էլ հետամուտ էր ոչ թե անհատական, այլ հասարակական բարոյականության խնդրին: Նրա հարցադրումը տարբեր է արևելահայ կենցաղագիրների հարցադրումից, բայց անավարտ ու անկատար է դրամատուրգիական իրականացումը մինչև «Մեծապատիվ մուրացկաններն» ու «Պաղտասար աղբարը» գրելը: Պարոնյանի կենցաղային թեմատիկան գեղարվեստական ամբողջացում է ստանում բոլոր այն դեպքերում, երբ կենցաղի պատկերը դառնում է ոչ թե նպատակ, այլ միջոց, նույնիսկ այլաբանություն: Այդպես են Պարոնյանի մանրապատումները, աֆորիզմները, ֆելիետոնները: Այդպես է նրա «Թատրոն» երգիծաթերթը (1874 – 77), որի անունն այլաբանական է, և նպատակը թատրոնը չէ: Պարոնյանի երգիծանքը կենցաղային չէ, ենթադրում է հասարակական մեծ կտավ, քաղաքական կյանք, որի մակերեսին առօրյա կենցաղն է որպես թատերային կերպ: Այս կերպն ապակողմնորոշում է անհեռատես ընթերցողին: Կենցաղի տարրը երգիծաբանի դիմակն է՝ կենսախինդ ու ժպտադեմ: Իսկ դեմքը տխուր է, տխրություն պատճառները՝ քաղաքական: Պարոնյանը ոչ մի հույս չէր կապում «Արևելյան հարցի» համաեվրոպական արծարծման և ռուս-թուրքական կոնֆլիկտի հետ, և ոչ մի հույս՝ գլուխ ունեցող, ոտք չունեցող Ազգային սահմանադրության հետ:

1880 թ. երբ պոլսահայ թատրոնը կազմալուծված էր, և առաջատար ուժերը գնում էին Թիֆլիս, Պարոնյանն սկսեց մաս-մաս հրատարակել «Մեծապատիվ մուրացկանները»: Սա պոլսահայ կյանքի թատերայնության լիակատար անդրադարձն է, կենցաղի իրական պատկերներով և խոր թաքնված քաղաքական ենթատեքստով: Պիես չէ, բայց կատարյալ իրականացումն է Պարոնյանին մինչ այդ պատկերացած թատրոնի: Պոլիսը պատկերանում է այստեղ մի մեծ խաղահրապարակ-դիմակահանդես, և մի մարդ է մտնում այնտեղ առանց դիմակի՝ Աբխոզոմ աղան՝ հողատերի ու դրամատերի վիճակով: Նրան ընդառաջ եկող առաջին անձը, որ մամուլի ներկայացուցիչն է՝ հասարակական կարծիք ստեղծողը, անմիջապես պատրաստի դիմակ է դնում նրա դեմքին և խաղի մեջ քաշում՝ ազգային կյանքի կենտրոն: Դրամատերն ակամա դրվում է «պատվավոր ազգային» վիճակում, և նրա շուրջը պար են բռնում բոլոր խավերի ներկայացուցիչները՝ գրական, թատերական, կրթական,

առողջապահական, կրոնական և այլն: Սրանք պոլսահայ կյանքի դիմակներն են, ոչ կենցաղային, այլ հասարակական, որոնց անհատորդ է մնացել թատրոնը, և ասպարեզ է հանել միայն Պարոնյանը: Մի կարևոր դիմակ էլ կա՝ ընտրականության և դեմոկրատիայի գաղափարներով շփոթված ազգայնական քաղքենին՝ Մանուկ աղան՝ ասպագա թաղականը, երեսփոխանը, գուցե և ազգային խորհրդարանի ատենապետը, որի տանը հյուրընկալվել է «պատվավոր ազգային»:<sup>153</sup> Հեղինակն իրար կողքի և իրար դիմաց է դրել երկու սոցիալական դեմք՝ հասարակության տարբեր ծայրերից, որոնք կոչված են առաջ մղելու ազգային կյանքը: Չկա մեկ միասնական կողմից, բայց դիալոգային ու խաղային է՝ տեսարան տեսարանի հետևից, գույգ փոխհարաբերությունների շղթա, յուրաքանչյուր օղակը մի թատրոն, կյանքի տրամաբանությունը երկու անձի խոսակցության մեջ խտացնող ոսպնյակ: Խորիմաստ է ավարտը: Դրամատերը փախչում է կողոպտված, և նրան կրնկակոխ հետապնդում է ազգային խորհրդարանի ասպագա նախագահը՝ հարյուր հիսուն ոսկու պահանջով: Ամեն ինչ կենցաղի տեսքով է երևում, բայց իմաստը քաղաքական է, որ ավելի սուր ու բացահայտ դրսևորվելու էր Օտյանի երգիծանքում:

Պարոնյանը կանխատեսում է արևմտահայության ողբերգությունը, իմանալով, որ ոչ մի հասարակական ինստիտուտ չի կարող փրկել ո՛չ իրեն, ո՛չ ազգը: Գաղափարները վերածվում են կեղծիքի ու երեսպաշտության, մարդկանց դնում արհեստական վիճակների մեջ: Հասարակությունը մոլորված է բռուերով, ամենից ավելի «ազգ» և «ազգային գործեր» բռուերով, չի ուզում, թե ի վիճակի չէ նկատել, որ ամեն ինչ սկսված է հակառակ ու վերին ծայրից՝ գաղափարից, գործը ոչ հող ունի, ոչ թիկունք: Այս արսուրդի հաստատումն է մեծապատիվ մուրացկան բժշկի խոսքը. «Այն ազգը, որ ազգասեր չունի, ազգ չէ, այն ազգասերը, որ ազգ չունի, ազգասեր չէ»<sup>153</sup>: Սա գրվածքի ողբերգակատակերգական ենթատեքստն է, որ չի երևում կենցաղային աղմուկի մակերեսին, ծածկված է գործող անձանց լեզվական փրփուրներում և պատկանում է ոչ նրանց, այլ հեղինակին: «Կը հրատարակենք սույն գործն, — ասում է նա, — ոչ այնքան մեղադրելու նպատակով ազգային խմբագիրներն, հեղինակներն, բանաստեղծներն և այլն, որքան ներկայացնելու համար ասպագա սերնդյան ժամանակիս գրական մարդոց ողբալի կացությունն...»<sup>154</sup>:

Իսկ ապագան մոլթ է: Պարոնյանը չգիտեր, որ իրենից հետո ազգին մեծ աղետ է սպասում: Բայց նախագագացման բոլոր նշանները կան նրա գրականության մեջ:

Գրական ի՞նչ սեռի է պատկանում այս գործը: Շարադրանքն ունի մեկ երեկո խաղաղվելիք պիեսի ծավալ, հեղինակի խոսքն ընդարձակ ռեմարկային միջամտության նման է, դուրս է գալիս, ինչպես կարվածքի թելը, և ընթերցողը տեսնում է մի ավարտված դրամատուրգիական երկ: Հեղինակն անուղղակի ձևով հիշեցնում է, որ իր կատակերգական հերոսը թատրոնի համար է. «Եթե պարոն Հ. Վարդույան հանդիպեր՝ յուր աչերով կը հարցուներ այդ մարդուն, «Ի՞նչ ամսական կուզես՝ թատրոնիս մեջ ապուշի դեր կատարելու համար»<sup>155</sup>:

Եթե այս խոսքի կողքով էլ անցնենք, դարձյալ չենք կարող չնկատել, որ ակտանտային պայմանաձևն ամբողջական է:

Այսպես, դրսի աշխարհից գալիս է «Տիրոջ դեսպանը» կամ «առաքյալը»՝ «Թագավոր-դատավոր», «խան», «փաշա», «փրկիչ», «վերահսկիչ» կամ «փեսա»: Նա մտնում է գյուղ կամ քաղաք, տանուտերի կամ կուսակալի տուն, և մեկ առ մեկ նրան այցելում են խնդրարկուներն ու բողոքավորները: Սա անփոփոխելի պայմանաձև է երկու միստերիաներում՝ ողբերգական և կատակերգական: Առաջինը վեհության պատարագային պատկեր է՝ երկնային փեսայի մուտքը Երուսաղեմի տաճար՝ միստիկական ամուսնության առագաստ: Երկրորդը ծաղր է՝ Բարեկենդանի կատակախաղ «Աբեղաթողի հանդեսում»՝ սպասվելիք երկնային դատաստանի երկրային անդրադարձ, ստոր ու ծիծաղելի<sup>156</sup>: Այս պայմանաձևում է ընթերցվում «Մեծապատիվ մուրացկանները»: Հեղինակը ենթագիտակցորեն է հանգել այս մոդելին: Գավառցի մի ազարակատեր գալիս է մայրաքաղաք որպես փեսացու, մի Աբխոզում աղա մտնում է Կոստանդինի քաղաքը նոր ժամանակներում, երբ Իմաստության տաճարում («Ս. Սոփիա») վաղուց պատարագ չկա, տաճարը դարձել է մզկիթ: Այստեղ և՛ պատմություն ենք տեսնում, և՛ խաղային խորհրդակերպություն: Եկողն է պատահական մի մարդ, դրսից է, ծովից է ափ ելնում և (ենթատեքստը կարդանք) նստած է նույն ավանակին, ինչ Քրիստոսը, անցնում է նույն գորգի վրայով, արժանանում նույն «օվսանաներին», մոտենում նույն խորանին: Ոչ ինքն է երկնային փեսա, ոչ էլ քաղաքը Երուսաղեմ: Աբխոզումն իհարկե հետիոտն է,

բայց ավանակի սիմվոլը մոռացված չէ: Նա փողոցում բախվում է մի ավանակի, երբ արդեն հայտնաբերել էր իր «մեծությունը»՝ այն, ինչ ուրիշներն իրենից «ավելի աղեկ գիտեն»: Ամեն ինչ շարունակվում է ժողովրդական խաղի անսխալ տրամաբանությամբ: Եկվորը չի կարողանում կրել ուսերին գցված թիկնոցը, չի արդարացնում իրեն պարտադրված «պատվավոր ազգայինի» առաքելությունը, չի արժանանում թագ ու պսակի և ճողոպրում է:

Թատրոնի գաղափարը երբեք չի հեռացել Պարոնյանի մտքից, և այս պայմանական Ֆելիետոնը գրելիս նա կամա թե ակամա ստեղծել է պիես, ժողովրդական կատակերգություն: Սա գրվածքի դրամատուրգիական գաղտնիքն է, այն ինքնաշարժ ուժը, որ հեղինակի խոսքը բարձրացրել է բեմ: Մոդելը կարող էր երբեք բեմական ու թատերային չլինել, եթե այդ ինքնաշարժ ուժը չգործեր խոսքային հյուսվածքի բոլոր բջիջներում: Խաղացկուն է ամեն մի դարձվածք, ամեն մի ռեպլիկ: Տրամախոսությունների ռիթմում զգացվում է գործող անձանց շարժման արագությունն ու դանդաղությունը, տեսանելի են դառնում դիմախաղն ու պլաստիկան: Օրինակ, Աբխոզումի դեմքի արտահայտությունը միակերպ է, խմբագիրը շարժուն է, դեմքով հարափոփոխ, աչքերն ակտիվ, բանաստեղծի կեցվածքում ու հայացքում երևում է ձևացյալ ողբերգականություն, ներսում հեղանք: Թվում է բանաստեղծը գիտե, որ այս անծանոթ ապուշի մոտ կանցնեն իր խաղերը: Նրա դուրս տված լեզվական փրփուրը մեղ ծանոթ է ժամանակի թերթերից ու գրականությունից.

– Տյարք և տիկնայք...

Աբխոզում աղա այս ահարկու ձայնն վախնալով՝ նստած տեղեն կրկու կանգուն վեր ցատկեց և չկրնալով ինքզինքը զսպել՝ պոռաց.

– Ո՞վ է այս մարդը, հիմարանոցեն փախած խե՞նթ է, թե հիմարանոց էրթալու հիմար:

– Հայ ազգն, – շարունակեց երիտասարդը ձայնը քիչ մը իջեցնելով, – սցոթ այնպիսի հանդես մը կը կատարե, որ մեր հայրենյաց ամենեն բաջ դյուցազնին նվիրած է...

– Միտքդ ի՞նչ է, եղբայր...

– Կար ժամանակ մը, ուր խավարը լուսո դեմ կը կովեր, տգիտությունը՝ գիտություն դեմ, անցյալն՝ ապառնի դեմ, հրամայականը՝ սահմանականին դեմ, սուրը՝ գրիչի դեմ...»<sup>157</sup>:

Տարբերություն այս խոսքերի և սահմանադրական շրջանի ու ուղու-թուղքական պատերազմի շրջանում ասված ճառերի միջև գրեթե չկա: Բանաստեղծի խաղային կեցվածքը բացարձակորեն կյանքից է: Վիճակը կեղծ է, և դա գիտե միայն Պարոնյանը: Հասարակական կեղծիքի ու խաբվածության միջնորդում մարդը ոգևորված է իր խաղով, խաբված կյանքի վերակառուցման գաղափարով, կարծում է՝ անցել են բռնության ժամանակները, և կեցվածք է բռնել, խաղում է գաղափարի վրա, զարգացնում է գաղափարը և վարձ է ուզում գաղափարակիր լինելու համար:

Նույնն է դերասանը, ձեռքին բենեֆիտի աֆիշը և խոսում է մելոդրամաների ոճով. «Ահ, եթե ասկից ձեռնունայն վերադառնամ, իմ մաա՛հ-հըս պիտի տեսնեմ»: Այնքա՛ն պարզ է երևում մելոդրամայի հերոսի ներքին պլաստիկան, որ պատկերացվում է խոսողի դեմքը, թեքությունը վեր հառնող աչքերը, ճակատին մոտեցող ձեռքը: Այստեղ և նախատիպ կա, և հավաքական կերպար՝ էքզյան, Փասուլյաճյան, իսկ մեկենասներ որոնելու փաստի մեջ՝ Մաղաքյան:

Բոլոր կերպարների վարքագծում զգացվում է թատրոն և խաղ: Մարդիկ դեր են կատարում ակամա և նպատակով, բավականություն են ստանում խաղից, ծիծաղում դիմացիին վրա: Ողբերգականն ու կատակերգականը երևում են միահյուսված և մի տեսակ խամածիկային: Կարծես գործում է մարդկանցից դուրս մի ուժ, որ նրանց տեղադրել է, դարձրել ամբողջություն: Մարդկային անհատականությունը ճզմված է սոցիալական դիմակի տակ, անհատը վերածվել է գրոշմաձևի, շարժումը ոճավոր է, խոսքը կազմված է պատրաստի բանաձևերից, որ հատուկ է արևմտահայերենին. արևելահայերենը չունի այդ: Սա հեղինակի գեղարվեստական վերարտադրությունն սկզբունքը չէ, այլ վերարտադրվող իրականության առանձնահատկությունը, որ ընդգծված ու խոշորացված է առանց չափի խախտման: Ձևական ու բովանդակային ինչպիսի վերլուծման էլ ենթարկենք այս գործը, երևում է դրամատուրգիական, թատերային, խաղացկուն:

Պարոնյանի պիեսներում միշտ գործում է ամուսնություն թեման, բայց ոչ որպես սոցիալական կամ հոգեբանական խնդրառություն ձև, այլ գործող անձի վիճակի մոդիֆիկացիա: Դա թակարդ է, որի հետ խաղում է Թափառնիկոսը, որից ճողոպրում է Աբիսողոմը, որին դեմ է առնում «Պուռլգի» պատեհապաշտ հերոս Լևոնը՝ («Խա-

թարալայի» Մասիսյանի նեգատիվ գուգահեռը), և որից ուզում է դուրս պրծնել Պաղտասարը:

«Պաղտասար աղբարը» Պարոնյանի դրամատուրգիական գլուխգործոցն է (1886թ.): Մտածել, թե այստեղ «առանցքային հարցը ընտանիքի բարոյականությունն է, բովանդակությունը՝ անհավատարիմ կնոջ և խաբված ամուսնու բախումը»<sup>158</sup>, նշանակում է կանգնել կատակերգական հերոսի կողքին, դատել նրա դիրքից: Ընտանեկան աղմուկը պիեսի տեսանելի շերտում է, ոչ որպես այլարանություն կամ վարագույր, այլ կյանքի անոմալիայի հետևանք: Կատակերգական հերոսն այդ չի տեսնում, զգում է մի անհայտ զգայաբանով, և այնուամենայնիվ նրան թվում է, թե իր կոիվը «անառակ կնկա մը» դեմ է: Այդպես չէ: Որտեղ է նրա իրական հակառակորդը, հայտնի չէ իրեն, բայց հայտնի է դառնում մեզ կատակերգության ներքին ձևի աստիճանական բացահայտման ընթացքով: Կատակերգական կոլիզիան, բուն կնճիռը գործողության արտաքին շարժման մեջ չէ, այն հասունացել է ավելի շուտ՝ վարագույրը բացվելուց առաջ: Պաղտասարի ճակատագրական սխալն անյայտում է, և գործողության ընթացքում նա «վայելում» է այդ սխալի հետևանքները, գիտակցելով իր սխալը և չտեսնելով իր բռնած ճանապարհի անհեռանկար լինելը: «Եղավ որ գիշեր մը թատրոն գնացի բարեկամի մը հետ... Ոտքս կոտրեր ու բարով խերով չերթալի...»<sup>159</sup>: Այս է նրա ողբերգական կատակերգական վիճակի պատճառը: Մարդը դուրս է եկել իր միջավայրի ու դասի սահմաններից, խախտել իր կյանքի բնական ներդաշնակությունը, մտել մի աշխարհ, որի գրված ու չգրված օրենքներն իր դեմ են: Ո՞վ է մեղավոր, ի՞նչն իր դոնկիխոտյան արդարամտությունը, թե իր շուրջը պար եկող կեղծիքի աշխարհը: Սերվանտեսի հերոսը պատերազմ է հայտարարում տիեզերական ու գերբնական ուժերին և ջախջախվում՝ հանդիպելով իրականությանը, Պարոնյանի հերոսը փորձում է ազատվել «յուր պաշտոնին մեջ անհավատարիմ գտնված» կնոջից, և դեմ է անում անհասկանալի իրականության, որի գոյությունը չի ուզում ու չի կարողանում տեսնել: Կատարյալ հայի կոիվ է սա, կոիվ իրենից դուրս, իրենից հզոր և անըմբռնելի մի ուժի դեմ և ի՞նչ գինով, սեփական սրտի ու խղճի: Պաղտասարն իր արդարությունը չի փոխում է ուժի հետ, ինչպես ամեն մի հայ: Նա ողջամիտ է ու միամիտ, կարճամիտ ու սրամիտ, նահապետականորեն պարկեշտ,

Տարբերություն այս խոսքերի և սահմանադրական շրջանի ու ուսուցիչական պատերազմի շրջանում ասված ճառերի միջև գրեթե չկա: Բանաստեղծի խաղային կեցվածքը բացարձակորեն կյանքից է: Վիճակը կեղծ է, և դա գիտես միայն Պարոնյանը: Հասարակական կեղծիքի ու խաբվածության միջնորդում մարդը ոգևորված է իր խաղով, խաբված կյանքի վերակառուցման գաղափարով, կարծում է՝ անցել են բռնության ժամանակները, և կեցվածք է բռնել, խաղում է գաղափարի վրա, զարգացնում է գաղափարը և վարձ է ուզում գաղափարակիր լինելու համար:

Նույնն է դերասանը, ձեռքին բենեֆիտի աֆիշը և խոսում է մելոդրամաների ոճով. «Ահ, եթե ասկից ձեռնունայն վերադառնամ, իմ մաա՛հ-հըս պիտի տեսնեմ»: Այնքա՛ն պարզ է երևում մելոդրամայի հերոսի ներքին պլաստիկան, որ պատկերացվում է խոսողի դեմքը, թեքությունը վեր հառնող աչքերը, ճակատին մոտեցող ձեռքը: Այստեղ և նախատիպ կա, և հավաքական կերպար՝ էքզյան, Փասուլյաճյան, իսկ մեկենասներ որոնելու փաստի մեջ՝ Մաղաքյան:

Բոլոր կերպարների վարքագծում զգացվում է թատրոն և խաղ: Մարդիկ դեր են կատարում ակամա և նպատակով, բավականություն են ստանում խաղից, ծիծաղում դիմացիին վրա: Ողբերգականն ու կատակերգականը երևում են միահյուսված և մի տեսակ խամածիկային: Կարծես գործում է մարդկանցից դուրս մի ուժ, որ նրանց տեղադրել է, դարձրել ամբողջություն: Մարդկային անհատակաությունը ճզմված է սոցիալական դիմակի տակ, անհատը վերածվել է դրոշմաձևի, շարժումը ոճավոր է, խոսքը կազմված է պատրաստի բանաձևերից, որ հատուկ է արևմտահայերենին. արևելահայերենը չունի այդ: Սա հեղինակի գեղարվեստական վերարտադրությունն սկզբունքը չէ, այլ վերարտադրվող իրականության առանձնահատկությունը, որ ընդգծված ու խոշորացված է առանց չափի խախտման: Ձևական ու բովանդակային ինչպիսի վերլուծման էլ ենթարկենք այս գործը, երևում է դրամատուրգիական, թատերային, խաղացկուն:

Պարոնյանի պիեսներում միշտ գործում է ամուսնություն թեման, բայց ոչ որպես սոցիալական կամ հոգեբանական խնդրառություն ձև, այլ գործող անձի վիճակի մոդիֆիկացիա: Դա թակարդ է, որի հետ խաղում է Թափառնիկոսը, որից ճողոպրում է Աբխոզումը, որին դեմ է առնում «Պուռլգի» պատեհապաշտ հերոս Լևոնը՝ «Խա-

թարալայի» Մասիսյանի նեգատիվ գուգահեռը), և որից ուզում է դուրս պրծնել Պաղտասարը:

«Պաղտասար աղբարը» Պարոնյանի դրամատուրգիական գլուխգործոցն է (1886թ.): Մտածել, թե այստեղ «առանցքային հարցը ընտանիքի բարոյականությունն է, բովանդակությունը՝ անհավատարիմ կնոջ և խաբված ամուսնու բախումը»<sup>158</sup>, նշանակում է կանգնել կատակերգական հերոսի կողքին, դատել նրա դիրքից: Ընտանեկան աղմուկը պիեսի տեսանելի շերտում է, ոչ որպես այլարանություն կամ վարագույր, այլ կյանքի անոմալիայի հետևանք: Կատակերգական հերոսն այդ չի տեսնում, զգում է մի անհայտ զգայարանով, և այնուամենայնիվ նրան թվում է, թե իր կոիվը «անառակ կնկա մը» դեմ է: Այդպես չէ: Որտեղ է նրա իրական հակառակորդը, հայտնի չէ իրեն, բայց հայտնի է դառնում մեզ կատակերգության ներքին ձևի աստիճանական բացահայտման ընթացքով: Կատակերգական կոլիզիան, բուն կնճիռը գործողության արտաքին շարժման մեջ չէ, այն հասունացել է ավելի շուտ՝ վարագույրը բացվելուց առաջ: Պաղտասարի ճակատագրական սխալն անյայտում է, և գործողության ընթացքում նա «վայելում» է այդ սխալի հետևանքները, գիտակցելով իր սխալը և չտեսնելով իր բռնած ճանապարհի անհեռանկար լինելը: «Եղավ որ գիշեր մը թատրոն գնացի բարեկամի մը հետ... Ոտքս կոտրեր ու բարով խերով չերթալի...»<sup>159</sup>: Այս է նրա ողբերգակատակերգական վիճակի պատճառը: Մարդը դուրս է եկել իր միջավայրի ու դասի սահմաններից, խախտել իր կյանքի բնական ներդաշնակությունը, մտել մի աշխարհ, որի գրված ու չգրված օրենքներն իր դեմ են: Ո՞վ է մեղավոր, ի՞նչն իր դոնկիխոտյան արդարամտությունը, թե իր շուրջը պար եկող կեղծիքի աշխարհը: Սերվանտեսի հերոսը պատերազմ է հայտարարում տիեզերական ու գերբնական ուժերին և ջախջախվում՝ հանդիպելով իրականությանը, Պարոնյանի հերոսը փորձում է ազատվել «յուր պաշտոնին մեջ անհավատարիմ գտնված» կնոջից, և դեմ է անում անհասկանալի իրականության, որի գոյությունը չի ուզում ու չի կարողանում տեսնել: Կատարյալ հայի կոիվ է սա, կոիվ իրենից դուրս, իրենից հզոր և անըմբռնելի մի ուժի դեմ և ի՞նչ պնդում, սեփական սրտի ու խղճի: Պաղտասարն իր արդարությունը չփոթում է ուժի հետ, ինչպես ամեն մի հայ: Նա ողջամիտ է ու միամիտ, կարճամիտ ու սրամիտ, նահապետականորեն պարկեշտ,

լավատես ու գործնական: «Ինձի Պաղտիկ կըսեն, մենք ցեղով փաստաբան ենք», – ասում է նա և գուցե չի էլ սխալվում: Նա լսում է իր խղճի ձայնը, պահում իր մտքում, ինչպես աշխարհից բացակա մարդու ճշմարտություն, գործնական նշանակությունից դուրս, և խելքը գլխին, բանականությունը տեղը, ժանգոտ սրով սպառազեն, քշում է իր ավանակն առաջ... Այսպես է բանը: Մարդը ծիծաղելի չէր դառնա, եթե չխախտեր իր սահմանը:

Կյանքի խեղաթյուրված ընթացքն իր մեջ է առնել նրան և այնպիսի վիճակի հասցրել, որ անհնար է «չխենթենալ»: Մարդն անխելք է, բայց իր աշխարհում՝ իր սոցիալ-դասային միջավայրում: Կյանքի թատրոնում նա դառնում է խենթ և չի կարող ապացուցել, որ խենթ է, քանզի, ինչպես նրան հիշեցնում են՝ «բոլոր խենթերն ալ ատանկ կըսեն»: Պաղտասարը բոլոր գեներերը տալիս է իր ախոյանների ձեռքը, նախ՝ Կիպարին (կիպար – թուրքերեն՝ ազնիվ), ապա փաստաբան Օգսենին: Վերջինիս փաստաբանական գիտելիքներն ու միտքը ոչնչով սխալ չեն, և Պաղտասարը կարծես զգում է, որ օրենքներն իր դեմ են, բայց ինքն արդար է հայի նման և հայի նման էլ մտքից հեռացնում է իրական ու տրամաբանական բոլոր խոչընդոտները, հայի նման ծաղրում «նրբացուցիչ դեպք հանցանացի» գոյությունը: Այստեղ մի նուրբ կետ կա, որ կարող է չըմբռնվել ժամանակից ու սոցիալ-պատմական միջավայրից դուրս: Օգսեն փաստաբանն ի՞նչ դատարանում է հանդես գալու, և ի՞նչ մարմին է այն եռյակը, որ «ատյան» է բացում հայցվորի տան մեջ: Իրավիճակը կարող է թվալ պայմանական, և Օգսենի երևույթը սոսկ փաստաբանի դիմակ, բայց ամեն ինչ տրված է որպես իրերի ռեալ դասավորություն: Թվացյալ թատերական պայմանականությունը կյանքի պայմանականությունն է: Օգսենն իսկապես փաստաբան է, բայց գործը քննող մարմինը դատարանն է: Սա իրական վիճակ է, իրականություն մեջ արտուրդ: Մարդն ընկնում է կեղծ ջրապտույտի մեջ, անձնական կռիվը վերածում է մի բանի, որ հայտնի չէ, թե ինչ է, և ինչի դեմ է սուր ճոճում նահապետականությունից ասպետը:

«Պաղտասար աղբարի» կատակերգական կոլիզիան խիստ առանձնահատուկ է, գալիս է միայն ու միայն պոլսահայ կյանքի հասարակական կենսաձևից: Երկիրը ոչ սահմանադրություն ունի, ոչ քրեական օրենսգիրք, ոչ էլ այնպիսի դատարան, որտեղ հայը

համարձակվեր գործ բանալ: Պարոնյանից ուշ ասպարեզ եկած Առանձարը (Միսաբ Գուլումճյան. 1876 – 1913 թթ.) «Մորուքի սանտրը» պատմվածքում ասում է, թե ամեն ինչ պետք է անել դատ չբանալու համար «Թուրքիո մեջ»: Եթե հանցանքի սուբյեկտը թուրք է, պետք է հեռու մնալ, եթե հայ է, պետք է դիմել վեճեր կարգավորող ազգային երեսփոխանական հանձնաժողովներին և գործը «բաղցրությունը լմնցնել»: Ազգային սահմանադրությունը չէր նախատեսել դատարան, ոստիկանություն ու բանտ, հանձնաժողովներն իրավասու չէին դիմելու պատժիչ միջոցների: Այս պարագայում Օգսենի փաստաբանությունը ելնում է եվրոպական հանրապետական օրենսդրությունից. նրա բոլոր բացատրությունները ճիշտ են, տրամաբանական և անհիմն այս գետնի վրա: Օգսենն իրականացնում է ընդամենը մեկ գործնական ակտ՝ հայցվորի վճարումները և մեկ ճշմարիտ խորհուրդ է տալիս՝ «կոչում ընել» հանձնաժողովի «խղճին և մարդասիրական զգացմանց»:

Այն, ինչ եղել է այս խոսակցությունից առաջ և ավելի վաղ, դրամա է, Պաղտասարի համար կենաց ու մահու խնդիր, բայց այն, ինչ սկսվելու է Օգսենի իրավագիտական «դասախոսությունից» և առաջարկած ողորջելի միջոցներից, կատակերգություն է, որ հասցնելու է մարդուն ողբերգակատակերգական վիճակի: Օգսենի իրավաբանական գիտելիքները տեսական են, նախատեսում են դատարան՝ մի բան, որը գոյություն չունի: Փաստաբանն այդ գիտե, բայց իրականացնելով իր մասնագիտությունը, մոլորություն մեջ է գցում չիմացողին: Նա այդ անում է նրբորեն, անուղղակիորեն հետ պահելով Պաղտասարին՝ ընդգծելով «նրբացուցիչ դեպք հանցանացի» կատեգորիան, իսկ Պաղտասարը հույս ունի պատժի միջնադարյան ձևերի վրա. «չլթայով կապել, անոթի պահել, ամեն գիշեր ծեծել, ոսկրները ջարդուբուրդ ընել և աշխարհես վերցնել ասանկ լիբը և ասկրները ջարդուբուրդ ընել և աշխարհես վերցնել ասանկ լիբը և անպատիվ կիններ»: Նա չգիտե, որ ազգային «դատարանն», ընդամենը վեճեր քննող ու հարթող հանձնաժողով է: «Ազգը մեզի ամսական չտար ձեր գործերը կարգադրելու համար», – ասում է հանձնաժողովի անդամ Սուրը և իրավացի է: Օգսենն էլ է այդ ասում կիպարին. «Եթե իշխանություն ունենայի...»:

Պաղտասարի գործով զբաղվողները եկել են տուն՝ հանգամանքները քննելու: Նրանք անիրավասու, անվարձ, անպատասխանատու մարդիկ են և իրավագետներ, որ այլ ասպարեզ չունեն իրենց վարքն

իրականացնելու: Սրանց համար սկզբունքային տարբերություն չկա Պաղտասարի ու կնոջ և կարմիր գինու ու ճերմակ խնձորի հարաբերություն մեջ: Սա օբյեկտիվ վիճակ է: Գործի հետ կապ չունեցող խոսակցություն մեջ, որտեղ Պաղտասարի ներկայությունն արգելված է, չկա անհավանական ոչինչ, ոչ մի գրոտեսկ: Այստեղ գործում է անհատի իրավունքը, կարծիքի ազատությունը, բայց ոչինչ արժեքող առարկայի շուրջ: «Ճաշակի խնդրոց մեջ ճշմարտությունը միշտ ծակամուտ կը պահվըտի, հետևաբար երկու կողմն ալ կըրնա իրավունք ունենալ»: Եվ այսպես, միմյանց իրավունքը հարգելով, մեկը մյուսին ճանապարհ գիջելով, իրավական հասկացություններ շոշափելով, նրանք մտնում են բարոյական պլյուրալիզմի ջրերը, արդարությունն ու անարդարությունը դարձնում «ճաշակի» խընդիր: Գործն ամբողջապես շրջվում է Պաղտասարի դեմ գուտ ճաշակի հողի վրա, ոչ թե ինչ-որ կաշառքով (դա շատ սովորական կլիներ), այլ՝ որ Պաղտասարի «անառակ կինը» հրապուրիչ է, և նրա սիրականը «Իերենիկին տղան է»: Հեղինակը կարծես թեթև մոտիվ է խաղացնում: Խնդիրն իրավաբանական անարդարությունը մերկացնելը է, այլ հանձնաժողովի անհեթեթ ու չպատճառաբանված գոյությունը: Շատ նուրբ կետ է սա: Այստեղ է, որ Պաղտասարի կռիվը դառնում է արսուրդ: Ո՛ւմ դեմ է, «անառակ կնկա՞», կույր արդարադատության, թե՞ անարդար օրենքների դեմ: Գործողության ընթացքը կարծես Պաղտասարի վիճակի ճշտումն է, որին հակված է Պաղտասարն ինքը: Նա առանց գիտակցելու ընդգիմացել է մի բանի, որը չունի ռեալ գոյություն, ֆիկցիա է: Ախոյանը մեկ տեղում է, հարվածն ստանում է մեկ ուրիշ տեղից: Անիրավասու մարմինն իրեն պահում է դատարանի նման, սպառնում իր չունեցած բռնության միջոցներով և վկայաբերում քաղաքակիրթ աշխարհի օրենքները: Պաղտասարի վարքը որակվում է որպես «ընթացք մը, որ գլխովին հակառակ է դարուս ոգվուն, ընթացք մը, որ երբեք չկրնար արդարանալ քաղաքակիրթ աշխարհի առջև...»: Կյանքը խեղաթյուրված է և կարող է պաշտպանվել բոլոր գրված ու չգրված օրենքներով, եթե ամեն ինչ սպեկուլյատիվ-տեսական է, և ամեն ինչ կարելի է վերածել արսուրդի:

Կիպար. Կը ցավիմ, թե հին մարդոց պես կը խորհիք և ձեր կարծիքներն բնավ չեն համապատասխաներ դարուս լուսավորության

ողվուն <...>: Դիցուք, թե սիրած եմ ձեր կինն, լայց քեզի ի՞նչ բրած եմ, որ անձնականություն կը դիպչիս. գիտնալու էիք, թե դարուս ոգին կը դատապարտե անձնականություն վերավորելը: Ես մինչև այսօր կը հարգեմ ձեր անձն և կը փափաքիմ իսկ, որ մեր բարեկամությունն անկեղծ մնա:

Պաղտասար. Տունս կը քանդես և կը հարգե՞ս իմ անձս...

Կիպար. Ո՛վ կ'ըսե թե կը քանդեմ ձեր տունը, ենթադրելով, թե կը սիրեմ ձեր կինն, ուրիշ բան մ'ըրած չեմ ըլլար, այլ պարզապես սկզբունք մը պաշտպանած կ'ըլլամ, բայց այս սկզբունքը ձեր սկզբանց կը հակառակի եղեր, վնաս չունի, թող սկզբունքները կուլին...

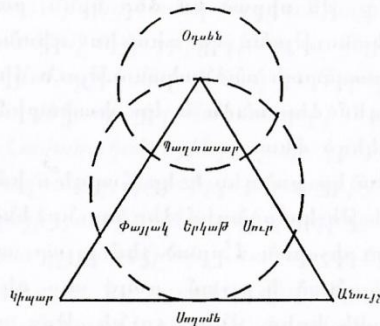
Պաղտասար. Սկզբունք:

Կիպար. Այո, պետք է Պաղտասար աղբար, անհրաժեշտ պետք է ժամանակիս հառաջադիմություն հոսանքին մեջ նետվիլ...<sup>160</sup>:

Պաղտասարը հայտարարվում է խենթ և իսկապես խենթ է, եթե բանական է «հառաջադիմության հոսանքը»: Նրան ոչ մի իրական վտանդ չի սպառնում, ոչ ոք իրափասու է նրան բանտ կամ խենթանոց ուղարկելու, բայց իրավիճակը սարսափելի է իր անարդարությունը ու անհասկանալիությունը, մարդը սարսուռ է հոգեբուժարան ընկնելու հեռանկարից և ընդունում է պարտադրված կեղծիքը, ստում է առերես. «Ես եղա թյուրիմացության պատճառ»: Կինցաղային քիչ բան կա այստեղ: Սա պարզ իրավաբանական կեղծիք է: «Թյուրատեսություն» բառը բազմիմաստ է պիեսում: Սա կեղծիք է կենցաղում ու քաղաքականության մեջ և ճշմարտություն է, եթե նայենք Պաղտասարի անհեռատես ընթացքին, բռնած խամ գործին: Բայց թյուրատեսություն է իրականում «հառաջադիմության ընթացքը», թյուրատեսություն է ղեկավարվում կյանքը, և պետք է կույր ձևանալ խաղաղ ապրելու համար:

«Պաղտասար աղբարն» արտաբուստ հիշեցնում է Մոլիերի «Ժորժ Դանդենը»: Թեման թվում է նույնը, բայց ակտանտային պայմանաձևն է ինքնատիպ:

Պաղտասարը եռյակ շրջապատման մեջ է, տեսնում է միայն կիպարին ու Անուլչին, չի ըմբռնում իրեն պատեցնող երկու ուժերը, որոնցից մեկը՝ Օգսենը, կողոպտում է իրեն նյութապես, մյուսը՝ դատաստանական խորհուրդը, նսեմացնում է բարոյապես: Պաղտա-



սարը նման է այն ջրաղացականին, որ բաց է թողել ջուրը և հայտնվել այնտեղ, ուր չպետք է լիներ: Նա կռվում է իրեն դուրս նետող ուժի դեմ, փայտե սրով կտրատում օդը, աչքին երևում են սատանաներ, և մարդը պայքարում է մինչև ուշագնացություն:

Պարոնյանը հոռետես է, և նրա հոռետեսությունն ունի հաստատական հիմք: Դա ոչ թե արտաքինից դիտողի, այլ ներսում ապրողի հայացք է, վիճակը կրողի ենթագիտակցություն: Պարոնյանն ինքն էլ կրում է իր միջավայրի գծերը, համակրում է հասարակական գաղափարները և, ի տարբերություն այդ նույն միջավայրի, տեսնում է իրերի դատարկ խորքը, զգում է «հառաջադիմության հոսանքի» իներցիան, երբեմն ներշնչվում, երբեմն տագնապում և հեզանքով հաղթահարում տագնապը: Հեզանքի այդ զգացումով նա Երվանդ Օտյանի անմիջական նախորդն է: Այնտեղ, ուր Պարոնյանը կատակում է կենցաղի վարագույրով սքողված, Օտյանը մտնելու է ուղղակիորեն ու բացահայտ, դուրս է բերելու ամբողջ քաղաքական շերտը և դնելու նոր ու գալիք ժամանակների լույսի տակ:

## Գլուխ վեցերորդ

### 80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԲԵՄԸ ԵՎ ՊԵՏՐՈՍ ԱՂԱՄՅԱՆԸ

Մենք Կովկասին տվինք մեկոդրամներ, անոնք մեզ տվին Համլետներ և Օթելլոներ: Արվեստին խմորը մենք հայթայթեցինք, իսկ արվեստագետներ հոնկե եկան հոս՝ արդեն կաղապարված և կատարելագործված: Այդպես եղավ Աղամյանի, Հրաչյայի, Թլլանցի և ուրիշներուն համար: Կովկասի դրոշմը նվիրագործեց զմեզ արվեստագետի կնիքով:

Մարտիրոս Մնակյան

80-ական թվականներին փորձություն էր ենթարկվում ազգային ուսման տիրված որպես աշխարհայացք, գրականություն և թատրոն: Մտքերը, անգամ ամենաիրատես հայացքները, երևում են ուսման տիկական: Ուրիշամ Գլադստոնի խոսքը՝ «ծառայել Հայաստանին նշանակում է ծառայել քաղաքակրթությանը», և նման ուրիշ խոսքեր, թևածում էին հայոց նեղ երկնակամարում, և մխիթարում ազգը, «քաղցր մոլորություն մեջ» (Հ.Թումանյան): Բեմում դեռ նահատակվում էր Վարդան Մամիկոնյանը, և աչքը երկնքին մեռնում էր Շուշանիկը:

«Հայոց հարցը» չարչարվում էր ազգի ուղեղում: Հոգևոր պատերազմն ընթանում էր մի քանի ճակատով՝ ազգայնական-լուսավորական, ընկերային-հասարակական և քաղաքական: «Մեղու Հայաստանին» ու «Մշակը»՝ այսպես կոչված պահպանողականությունն ու ազատամտությունը, ավելի շատ տարբերություններով, քան հակասություններով, քաղաքական մտքի հող էին պատրաստում, լրացնելով մեկը մյուսին: «Հայոց հարցը» փակուղի էր մտել, տեղի տալով վիրավորանքի, ընդվզումի և հիասթափություն, ազգը որոնում էր հոգևոր առաջապահներ, բեմը՝ հասարակական իդեալ-

ները մարմնավորող ներդաշնակ անհատ, գրականությունը՝ նոր հերոս: Եվ ահա հայտնվում է ազգի ցեղային որակը հաստատող, նրա հոգևոր ձգտումներին մեծ հրում տվող մի դերասան՝ կորցրած թազի համար կռվող, Դանեմարքի իշխան Համլետ, մյուս ձեռքում Պատկանյանի ռոմանտիկական քնարը. «Բողոք առ եվրոպա», «Հիմի՞ էլ լռենք...»: Այս մթնոլորտում է ձևավորվում Բաֆֆու ռոմանտիկական-հայրենասիրական վեպը, ծնվում են նոր հերոսներ՝ Խենթը, որպես ազգային ուսուցիչայի կրող, Սամվելը սկզբունքի մարմնացում, տխուր, սևեռված ու սրամերկ՝ յուրահատուկ համլետյան պրոնկցիա:

Ժամանակը հրաշալի է բնութագրել Հովհաննես Թումանյանը. «Մեր կյանքում ռազմական փողի նման թնդում էին Գամառ Քաթիլպայի ազատ երգերը, վարար գետի նման հոսում էին Բաֆֆու վեպերը անընդհատ ու խորհրդավոր, մամուլի մեջ աջ ու ձախ շառաչակից մտրակում էր Գրիգոր Արծրունին, իսկ Թիֆլիսի թատրոնում զինվորական երաժշտությունը հնչում էր «Ձեյթունցիների մարչը», և որոտում էր Ադամյանը: Հասարակությունը խռնվում էր թատրոնի դռների առաջ, ու փողոցային երեխաները փողոցներում ճշում էին.

- Օֆելիա՛, մտիր կուսանոց...
- Դեզդե՛մոնա, ո՞ւր է թաշկինակը...

Հայոց լեզուն տիրաբար հաղթանակում էր Թիֆլիսում, և մի նոր շունչ էր փչում:

Թիֆլիսի հայությունը վրա առանձնացնում էր տպավորություններ էր թողել էն չտեսնված ու չլսված հանգամանքը, որ գլխավորապես ռուս գեներալներն ու նրանց շրջաններն իրենց ընտանիքներով լցվում էին հայոց թատրոնի օթյակները»<sup>1</sup>:

**ԹԱՏԵՐԱՍԲԵՐԸ**

1879 թ. օգոստոսին Թիֆլիսում բացվել է Արծրունու թատրոնը և կազմվել է «Թատրոնական կոմիտեոս» տասնմեկ անդամներից. Գրիգոր Արծրունի (նախագահ), իշխան Յազոն Թումանյան (պատվավոր նախագահ), Գևորգ Չմշկյան (քարտուղար), Գաբրիել Սունդուկյան, իշխան Նապոլեոն Ամատունի, Աբգար Հովհաննիսյան և

հինգ հոգաբարձուներ՝ Եսայի Փիթոյան, Ալեքսանդր Մանթաշյան, Ալեքսանդր Անանյան, Ալեքսանդր Մելիք-Աղաբաբյան, Գրիգոր Քոչարյան: Արծրունին անվճար տրամադրել է թատրոնի շենքը: Փոքր դահլիճը, որտեղ արդեն ելույթ էր ունեցել Չուխաճյանը Հենրիկ Վենյամինյանի, իր անթերի ձայնադարձումով հիացրել է Ադամյանին, բայց «Կոմիտեոսը» չի ընդունել շենքը, պատճառ բերելով դահլիճի փոքրությունը և կուլիսային տարածությունը անհարմարությունը: Արծրունին հրաժարվել է «Կոմիտեոսին» անդամակցելուց, և նախագահ ու խմբի ղեկավար է ընտրվել իշխան Ամատունին: «Կոմիտեոսը» վարձակալել է Թիֆլիսի ամենամեծ՝ 750 տեղանոց Ամառային թատրոնը (Պալմի թատրոն), շաբաթական մեկ ներկայացման պայմանով:

1879 – 80 թատերաշրջանը բացվել է սեպտեմբերի 2-ին, Պաոլո Ֆերբարիի «Սեր առանց համարման» մելոդրամայով:

Խմբում եղել են քսանչորս դերասան. Պետրոս Ադամյան, Աստղիկ, Սիրանուշ, Գևորգ և Սաթենիկ Չմշկյաններ, Մկրտիչ Ավալյան, Ամիրան Մանդինյան, Գևորգ Տեր-Դավթյան, Արտաշես Սուքիասյան, Մաթևոս Աղաբաբյան, Լևոն Մելիք-Աղաբաբյան, Ստեփանոս Սաֆրազյան, Սահակ Աղիբեգ-Մելիքյան, Եղիշե Զարթեղյան, Ադամ Սարգսյան-Արևշատյան, Շամիրամ Ավալյան, Սանդուխտ Անյան, Վարդուհի (Աննա Նամուրազյան), Վառվառա Մելիքյան և ուրիշներ: 1880 – 81 թատերաշրջանում Պոլսից հրավիրվել են Մարտիրոս Մնակյանը, Երանուհի և Վիրգինիա Գարագաշյանները, 1881 – 82 թթ՝ Մարի Նավարը, Ազնիվ Հրաչյան, Տիգրան Սանճակճյանը: Խմբին միացել են սիրողներ՝ Արամ Վրույրը, Մարիամ Սաղավյանը (Մարի Զաբել), Գևորգ Պարոն-Սարգսյանը, Փառանձեմը (Սահակյան-Սաղաթելյան), որոնք հետագայում ճանաչվեցին որպես պրոֆեսիոնալ դերասաններ:

«Կոմիտեոսը» գործել է երեք թատերաշրջան և 1882-ի ամռանը կազմալուծվել է: Չմշկյանը վերակազմել է խումբը «Հայոց դերասանական ընկերություն» անունով և համախմբել իր համախոհ սունդուկյանական ավանդապահներին, առանց վարչության ու հոգաբարձության, և վարձակալել է Արծրունու թատրոնը: Ադամյանը մեկնել է Ռուսաստան, պոլսահայ առաջնուհիները՝ Պոլիս, Մնակյանի հետ: Պոլսից մի նոր դերասան է միացել Չմշկյանի խմբին՝ «Արևելյան թատրոնի» հին վարպետ Դավիթ Թրյանցը: Այսպիսով, անսամբլային թատրոնի և ազգային ռեալիզմի ջատա-



գողը, Սունդուկյանի ավանդապաՀների Հետ միասին, փորձել է վերականգնել իր թատրոնը նախկին եղանակով:

1884-ին Թիֆլիսում կազմվել է «Հայոց դրամատիկական ակումբը»: Սա մի փորձ էր վերակազմելու «Կոմիտեոսը» նախկին սկզբունքով: Ընտրվել է մասնաժողով. Աբգար Հովհաննիսյան (նախագահ), Հոգաբարձուներ՝ գեներալ Ա. Տեր-Ասատրյան, Վ. Մութաֆյան, Կ. Ամիրաղյան, Հ. Գուրգենբեկյան: Նրանց միացել են Մ. Մանթաշյանը, Ա. Մանթաշյանը, Մ. Թավադյանը, Ա. Մամիկոնյանը: Դիրեկտոր է ընտրվել դարձյալ իշխան Ամատունին: Գործին մասնակցել են Սունդուկյանը և Ալեքսանդր Քիչմիշյանը: 1886-ին Ռասաստանից եկել է Ադամյանը՝ հռչակված ու պահված որպես Համաբլրոպական մեծություն: Դարձյալ հաղթել է անհատապաշտական թատրոնը:

80-ական թվականներին հայ իրականության մեջ գործել են մի քանի թատերախմբեր՝ Ֆասուլյանյանի շրջիկ խումբը փոքրասիական ծովեզերքում ու Բալկաններում, Պենկյանի օպերետը Հունաստանում ու Եգիպտոսում, Մնակյանի «Օսմանյան դրամատիկ թատերախումբը» Պոլսի Գատըքոյ արվարձանում, Ալեքսանդրապոլի, Երևանի, Շուշիի, Ախալցխայի, Կարինի, Կարսի, Վանի կիսապրոֆեսիոնալ թատրոնները և Բաբվի «Մարդասիրական ընկերություն» սիրողական խումբը՝ Գևորգ Ամիրաղյանի ղեկավարությամբ:

80-ական թվականների խաղային նյութը բավական հարուստ է, խայտաբղետ ու տարամերժ: Այստեղ որոշակի են երեք հոսանքներ: Առաջինը թարգմանական մեղոդրաման է, որ արժեքավորվում է ոչ որպես գրական որակ, այլ դերասանական հնարավորությունների ցույցի ասպարեզ, նաև՝ հանդիսատես գրավելու ստուգված միջոց: Մեղոդրաման ողբերգականի դրսևորման երրորդական մի որակ էր, հանրամատչելի, թատերային և զգայացունց: Երկրորդը սալոնային և բարոյախնդրառական դրամաներն են՝ Ա. Դյունա-որդի, Էմիլ Ժիրարդեն, Օկտավ Ֆելիե, Էռնստ Լեգուվե, Լուիջի Կամոլետտի, Պաոլո Ջակոմետտի: Այս նյութը տվել է իր հայկական անդրադարձը. Ա. Քիչմիշյան՝ «Օրիորդ Բերոյան», Սենեքերիմ Արծրունի՝ «Տիգրիսցի Ասպետյաններ», Է. Տեր Գրիգորյան՝ «Դամոկլյան սուր», «Բարեգործության դիմակի տակ»: Երրորդը եվրոպական և ռուս դասականներն են՝ Շեքսպիր, Շիլլեր, Մոլիեր, Գրիբոյեդով, Գոգոլ, Սոլխովո-Կոբլին: Սունդուկյանի դերը նվազել է դերասանական նոր ձգտումների հոսանքում: Սունդուկյանն ընդունվել է որպես

դասական, հրապարակ բերելով նոր արտիստներ՝ չմշկյանական դպրոցի երկրորդ սերնդին, որ դրսևորելու էր հաջորդ տասնամյակում և հասնելու 20-րդ դար:

Բեմում մեծացել է դերասանական անհատի նշանակությունը, և անսամբլի դադափարը, որ հետևողականորեն պաշտպանել է Չմշկյանը, տեղի է տվել դերասանական նախանձախնդրություն առաջ: Մեղոդրաման և սալոնային դրամաները Թիֆլիս են բերել մեկ այլ թատրոնի հմայք, վերկենցաղային տվայտանքների մի աշխարհ, հոգեկան տաղնապների պաշտամունք և բեմական զգացմունքների պոետականացում պոլսահայ հնչերանգներով: Այս մրցակցություն մեջ են ներգրավվել նաև արևելահայ դերասաններն ու ենթարկվել Ադամյանի ազդեցությանը: Մեծությունը կրնակակոխ հետապնդելու մարմաջը հայ բեմում ստեղծել է դերասանի մի տիպ, որ Ադամյանի արտաքին ձևերը տարել է ի ցույց դնելու գավառական բեմերում: Կենցաղային ռեալիզմի կողքին ձևավորվել է մի նոր որակի ռոմանտիզմ, սալոնային ոճի խառնուրդով:

**ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ՔՆՆԱԿԱՏՈՒՅՈՒՆԸ. ԱՐՏՐՈՒՆԻ, ՍՊԱՆԿԱՐՅԱՆ, ՉՄԵԿՅԱՆ**

Խաղացանկի խայտաբղետություն և դերասանական ոճերի հակասություն պայմաններում քննադատական միտքն առաջնություն է ստանձնել, դարձել թատրոնը ղեկավարող ուժ: Այս իրավիճակն ստեղծել է Գրիգոր Արծրունին՝ այն նախանձախնդիր մարդը, որ գործադրել է ամեն ջանք՝ ստեղծելու «Մշակին» հավասար մի ամբիոն, ազատամտություն կենտրոն: Հանգամանքների և իր բնավորության բերումով նա դուրս էր եկել թատրոնը կառավարողի վիճակից և ընդդիմացել թատրոնին իր գերքննադատական գրչով: Եվ ահա նախկին ընդհանուր հիացական խոսքերին փոխարինելու են գալիս կասկածները, ծայրահեղ վճիռները, նաև սթափ գնահատականները, հայ բեմը լայն համատեքստում դիտելու, անվիճելի արժեքներն իսկ վերապահություններով ընդունելու բացահայտ միտումը: Թվում է՝ գրչի մարդը դժվար է ընդունել թատրոնի գերազանցությունը գրականության հանդեպ: Այստեղ կա նաև սկզբունքային պայքար: Դա վերաբերում է խաղացանկին ու բեմական ուղղությունը: Ընդհանուր նպատակն է՝ թատրոնը մղել դեպի դասական ու կայուն

արժեքներ, ազգային ու արդիական թատերագրություն: Քննադատություն մեջ երևում են անհատական ու անձնական նկատառումներ, բախվում են կողմնակալ ու անաչառ կարծիքներ, սրվում են սկզբունքները, և քննադատական մտքի առաջատարը Գրիգոր Արծրունին է:

Գրիգոր Արծրունին (1845 – 1890) ծնվել է Մոսկվայում, որդին է գեներալ Երեմիա Արծրունու, շառավիղը Վասպուրականի Արծրունյաց իշխանական տան: Կրթվել է նախ ընտանիքում, ապա Թիֆլիսի ռուսական գիմնազիայում: Հայերեն սովորել է Գրիգոր քահանա Տեր-Բարսեղյանից և «Մեղու Հայաստանի» ապագա խմբագիր Պետրոս Սիմոնյանից: Ընդունվել է Մոսկվայի Համալսարանի բնագիտական ֆակուլտետը: Բուժվելու նպատակով մեկնել է Նիցցա, սովորել է Յուրիևի Համալսարանում, միաժամանակ աշխատակցել է «Հայկական աշխարհ» պարբերականին: 1867 թ. նա մեկնել է Ժնև, այնտեղից Գերմանիա: 1869-ին Արծրունին ավարտել է Հայդելբերգի Համալսարանը փիլիսոփայության դոկտորի աստիճանով, այնուհետև՝ մինչև 1870 թ. Փարիզի և Վիեննայի Համալսարաններում ուսումնասիրել է քաղաքատնտեսություն, վեց ամիս Հայերեն է սովորել Վենետիկի Միսիթարյան վանքում, վերադարձել է Թիֆլիս, աշխատել Գայանյան օրիորդաց դպրոցում որպես ուսուցիչ և Մարիամյան դպրոցում տեսչի օգնական:

1871 թ. աշնանային մի օր Չմշկյանը Թիֆլիսի «Կաֆե Եվրոպայում» տեսել է «մի երիտասարդ, կարճահասակ, նիհար, նորատես ձևով» մարդու մտածկոտ ու մտահոգ: Ամբերիկյանը ներկայացրել է նրան՝ ուսուցչությունից հեռացած Գրիգոր Արծրունուն: «Նոր ծանոթ երիտասարդս բացվեց, – պատմում է Չմշկյանը, – սկսեց բանազատվել մեր Հասարակության անտարբերությունից: <...> անցնելով մի առարկայից մյուսը, կանգ առինք այն կետի վերա, որ թատրոնի հետ զուգընթաց Հարկավոր է հիմնել և մի լրագիր, թարմ ուժերով, նոր մտքերի թարգման»<sup>2</sup>:

Այսպես է հիմնվել «Մշակը», հայ ազատամտության լրագիրը՝ թատրոնի գաղափարից անբաժան: Չմշկյանին և Արծրունուն միավորել են ընդհանուր մտահոգություններն ու ընդհանուր աշխարհայացքը. Հենրի Բոբլ, Հերբերտ Սպենսեր, Հիպոլիտ Տեն՝ պոզիտիվիզմ: 70-ական թվականներին Արծրունին այսպես է մտել թատերական քննադատության բնագավառը:

Սկզբից իսկ Արծրունին չի հետապնդել էսթետիկական նպատակներ, թատրոնը դիտել է որպես հայ Հասարակություն կրթական ու բարոյական կատարելագործման միջոց, «Հասարակական կյանքի մեջ վարժություն»<sup>3</sup>, մի Հաստատություն, որ որոշելու էր «դարի բարոյական ջերմաստիճանը»<sup>4</sup>, Արծրունու խոսքերով՝ «Հասարակական օրգանիզմի ընդհանուր նպատակները»<sup>5</sup>: Այս է Արծրունու թատերագիտական ելակետը, սրանով է պայմանավորված նրա քննադատական դիրքավորումը, և դա իր հիմքում հակասական չէ, եթե նկատի առնենք, որ նա նույնացնում է լրագրություն ու թատրոնի արտաքին նպատակները. «Երբ լրագրությունը և բեմը ձեռք ձեռքի տված միևնույն գաղափարները կհայտնեն, միևնույն նպատակին կձգտեն, – այն ժամանակ մի Հասարակության բարոյական վերանորոգության գործը կարելի է աջողված համարել»<sup>6</sup>:

Իսկ ո՞րն էր նպատակներից ամենահիմնականը: Ազգի ներքին կյանքի, սոցիալական հարաբերությունների ու վիճակների ուսումնասիրություն և Հասարակական գիտակցության կազմակերպում, ոչ այնքան էսթետիկական, որքան բարոյա-Հասարակական իդեալի Հաստատում: Արծրունին այս տեսանկյունով է արժեքավորում Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհը» և հատկապես «Պեպոն», ինչպես նաև Գրիբոյեդովի, Գոգոլի, Օստրովսկու, հետօստրովսկիական չրջանի հեղինակներ Ն. Պոտեխինի, Ի. Պոտապենկոյի դրամատուրգիական երկերը, Ի. Գոնչարովի և Ի. Տուրգենևի վեպերը, որպես «Հավատարիմ արձագանք ռուսաց կյանքի ժամանակակից Հարցերի»<sup>7</sup>, Մ. Սալտիկով-Շչեդրինի «կյանքի մանրուքները», որոնք «պարունակում էին իրանց մեջ ռուսաց գյուղական կյանքի և տնտեսական լուրջ ուսումնասիրությունը»<sup>8</sup>, Ն. Նեկրասովի պոեզիան և այլն: Նա որոշակիորեն ձայնակցում է Բելինսկուն, Դորբոլյուբովին և հատկապես Պիսարևին: Իհարկե վերապահություն է ընդունում Ալեքսանդր Քիշինյանի ու Սենեքերիմ Արծրունու բարոյախնդրասական, ըստ արտաքին նպատակի ծրագրված պիեսները, որոնցում կենսական նյութը հարմարեցված է գաղափարական նպատակին<sup>9</sup>, Կևորգ Բաշինջաղյանի նկարների առիթով հարեանցիորեն մղվում է արվեստագիտական հարցադրումների, այն է՝ արվեստը «հայելի է գեղարվեստասերի հոգու տրամադրության»<sup>10</sup>: Ազնիվ Հրաչյայի հոգեբանորեն հավաստի խաղի առիթով Արծրունին ընդգծում է հոգեբանական ճշմարտության և բեմական ճշմարտության տարբե-

րուծյունը<sup>11</sup>, այլ առիթներով ակնարկում է թատերային իդեալականացման, հուզական էֆեկտների կենտրոնացման խնդիրները, շոշափում է հատկանիշի և իդեալի կապը, բնութակերպման ու տիպականացման պահանջները և այլն: Այսուհանդերձ Արծրունին իր նպատակներում էսթետ չէ, այլ հասարակագետ, սոցիոլոգ և բարոյագետ: Թումանյանի կարծիքը, թե «ղեպի գրականությունն ու բեմն այնքան էլ մեղմ չէր իր (Արծրունու – Հ. Հ.) վերաբերմունքը, և նույնիսկ լավ չէր հասկանում գեղարվեստական գրականությունը»<sup>12</sup>, հասկանալի է, որպես նրա քննադատությունից ստացած տպավորություն, ոչ ուսումնասիրողի Վճիռ: Արծրունու էսթետիկական հայացքները պատճառաբանված են ոչ որպես արվեստի ինքնին տեսություն, այլ հասարակագիտական դավանանքի անուղղակի արդյունք: Արծրունին արվեստագիտության մեջ երևում է երբեմն լուսավորչի դեմքով, բայց հեռու է XVIII դարի դասական լուսավորչի նկարագրից: Հասարակության ինքնատեղումը նրա համար սոսկ գաղափարների ընդերում չէ: Հայդելբերգյան դոկտորը լավ էր պատկերացնում, թե ինչ ասել է գաղափարների սոցիալ-տնտեսական հող և հասարակության դասային կառուցվածքի նորոգում: Նրա հասարակագիտական դավանանքը ներդաշնակ է ինքն իրենում և իդեալիստական: Բայց դուրս բերել այդ ամբողջությունից ինչ-որ էսթետիկական դոկտրինա, նշանակում է խոսել ստուգված ճշմարտություններից կամ մեկնաբանել Տենի դասախոսությունները<sup>13</sup>, քանզի Արծրունին ինքը էսթետիկական պոզիտիվիզմի մեկնաբան է իր թատերագիտական վարդապետությունամբ:

Արծրունին ինքնակա արժեքի է վերածում արվեստի առարկայամետ շերտը, բացարձակացնում նրա բարոյաճանաչողական ֆունկցիան, մերձեցնում արվեստի ու գիտության նպատակները (ոչ բնույթը) և այդ տեսակետից նույն հարթակին դնում հրապարակախոսությունն ու թատրոնը, բանը հասցնում ուտիլիտարիզմի: Ավելին, շատ լավ տարբերելով կրոնական ու էսթետիկական զգացմունքների բնույթը, նա խնդիրը դիտում է դարձյալ արտաքին նպատակի տեսակետից և երկուսն էլ հանգեցնում բարոյական ինքնաքննության գաղափարին<sup>14</sup>: էսթետիկական առարկայի, որպես անշահ հայեցման օբյեկտի, կանտյան տեսությունը նրա համար գոյություն չունի: Ուստի զարմանալի չէ, որ նա աչք է փակել մելոդրամատիստ Ադամյանի խաղի՝ գրական նյութից անկախ մա-

քուր արվեստային արժեքի հանդեպ: Թատերական արվեստի խնդիրները քննելով միայն ու միայն հայ հասարակության խնդիրներին երկա, պատմականորեն անցողիկ միջավայրում, նա բացարձակացրել է թատրոնի արտաարվեստային դերը և դրանով ոչ թե լայնացրել, այլ նեղացրել է թատերաբեմի հայելին:

Մեր թատերագիտական գրականության մեջ Արծրունին համարվում է մելոդրամայի ամենահետևողական քննադատը, բեմական ուսմանտիզմի անվերապահ մերժողը<sup>15</sup>: Այստեղ բառերից եկող մի շփոթմունք կա: Արծրունին իսկապես շատ է դիմում «ոեալական» բառին և դրան հակադրում է «ուսմանտիկական» հասկացությունը: Բայց Արծրունին է ճանապարհ բացել Բաֆֆու գրական ուսմանտիզմի առաջ: Բաֆֆուն նա համարել է «ոեալական», ելնելով ոչ թե նրա վեպերի գեղարվեստական համակարգից, այլ նպատակից, ազգի սոցիալ-քաղաքական կեցությունը քննելու մղումից, թեկուզ այդ լինել բաց, ճակատային, դադափարակերպ: Արծրունին չի զբաղվել ուսմանտիզմի, որպես ուղղության ու ոճի քննադատությունամբ, ոչ էլ նույնիսկ մելոդրամատիզմի: Ինքն էլ գրել է պարզունակ սենտիմենտալ մի վիպակ՝ «էվելինա»: Մերժելով պոլսահայ բեմից եկող խաղացանկը, նա չի զբաղվել մելոդրամայի պոետիկայի ու գաղափարաբանության քննադատությունամբ, այլ ուզեցել է ազգային իրականություն տեսնել բեմում: «Արյան բիծը» կամ «Լյուսի Դիդիեն» համարելով անմիտ ու աննպատակ գործեր, նա խրախուսել է ծրագրված մի ուսմանտիկական հերոսուհու երևույթը բեմում («Օրիորդ Բերդյան»):

Թվում է, որ Արծրունուն մտահոգել են ավելի պարզ խնդիրներ՝ ինչ է ազգային թատրոնը որպես հասարակական երևույթ, որքանով է մոտ արդիականությունն ու օրվա խնդիրներին, ազգային-հասարակական ինչ իդեալ է առաջադրում, ինչ լեզու է մշակում, որքանով է ընկերային գաղափարները դարձնում մատչելի ու նպատակամետ իր և միայն իր միջավայրում: Նա մելոդրամայի դեմ չէ (չունի նման խոսք), այլ ինքնանպատակ, օտար ու անարժեք պիեսների և «Պոլսի լեզվով խոսող ֆրանսիական մարկիզների ու դուքսերի»: Արծրունին անհնարին է համարել պոլսահայ և թիֆլիսահայ դերասանների համատեղումը մեկ թատրոնում և կառչելով իր մի անգամ ասած խոսքին, կանխակալ կարծիք է մշակել թատրոնի ղեկավարության ու խմբի հանդեպ<sup>16</sup>: Արծրունու շարդարացված մերժումներում կա,

իհարկե, բանական հատիկ: Նա ինքնանպատակ է համարել նաև գեղարվեստորեն նշանակալից որոշ գործեր, մտածելով, որ թատրոնը չի իրականանում, եթե հանդիսասրահը արձագանք չունի կամ սխալ է արձագանքում: Բեմի ու հանդիսասրահի ներդաշնակությունը Արծրունին համարել է կարևոր պայմաններից մեկը թատրոն կոչվող օրգանիզմի լիարժեք կյանքի համար: Նա դժգոհ էր թատրոնի և զգայացունց պիեսներից, և բարդ գործերից, որոնց ընկալմանը պատրաստ չէր հանդիսատեսը: Եվ այսպես, «Լյուսի Դիդիեի» հետ միասին «Մշակը» ջրամուլն է անում նաև «Քամելիագարդ տիկնոջը» և թերուլթյուններ փնտրում Ազնիվ Հրաչյայի ճշմարտապատում խաղի մեջ, ապա սալոնային սիրահար Արման Դյուվալին ուզում է տեսնել գաղափարական դիմակով, զգացմունքի փոխարեն նրա հոգին խցկել ինչ-որ գիտակցված բարոյական սխրանքի ծրագիր:

Գրականության մեջ, սկսած Թումանյանից, խոսակցություն նյութ է դարձել Արծրունու Աղամյանի հանդեպ բռնած դիրքը: Նա գրական նյութն է հիմք ընդունել որպես կողմնորոշիչ և բեմական արվեստի ուղղություն չափանիշ. «Պարզ է, որ ռոմանտիկական ռեպերտուարի մեջ խաղացող դերասանները պետք է ռոմանտիկական շկոլային պատկանեն և անբնական, հակառեալիստական պիեսաներում չի կարելի իրական, ռեալիստական կերպով խաղալ»<sup>17</sup>: Դերասանական անկախ ու ինքնուրույն արժեք նույնպես գոյություն չունի Արծրունու համար: Նա անտարբեր է ընդունել նաև «Համլետի» բեմադրությունը, ասելով, թե «դերասանը պետք է տարիներով ուսումնասիրած լինի Շեքսպիրի բոլոր գրվածքները, <...> հասարակությունն էլ պետք է այնքան, զարգացած լինի, որ հասկանա դրամատուրգի յուրաքանչյուր ֆրագը»<sup>18</sup>: Անիրականանալի բան՝ ոչ իհարկե դերասանի, այլ հասարակության համար, չեղած բան: Արծրունին կարծես չի էլ ուզեցել իմանալ, որ «Համլետը» եղել է ամենաշատ հանդիսատես բերող ներկայացումը 1880 – 81 թատերաշրջանում: Նրա նպատակն է եղել Աղամյանից դուրս բերել ազգային, հատկապես սունդուկյանական խաղացանկի դերասան. «Թող նա փորձի մեր տեղական գրողի՝ Սունդուկյանի «Էլի մեկ գոհ» գրվածքի թեև թույլ, բայց իրական և կենդանի Միքայելի դերը ներկայացնել, և այն ժամանակ ես կասեմ, նա լավ դերասան է, թե ոչ»<sup>19</sup>: Եվ ամեն կերպ փորձել է համոզել Աղամյանին՝ մասնավոր գրույցներով, Սունդուկյանի տանը՝ ճաշի սեղանի մոտ<sup>20</sup>:

Դժվար է ասել, թե Արծրունին չի ըմբռնել դերասանական արվեստի նրբուլթյունները: Խոսք, տոնայնություն, պլաստիկա, այս ամենը նա շատ լավ ըմբռնել է, երբեմն ակնարկել և չի ղեկավարվել էսթետ քննադատի մաքսիմալիզմով: Չի փնտրել գեղարվեստական բացարձակ կատարելություն, այլ համառել է ելակետի ու սկզբունքների վրա, ամեն ինչ քննել արտաքին, թատրոնից դուրս եկող նպատակների տեսանկյունով: Բեմում մի դժգույն չացկիական տիպ (Միքայել) և մի ազգային իդեալիստուհի օրիորդ նա համարել է հայ բեմի համար ավելի հեռանկարային կերպարներ, քան մի Համլետ և Մարգարիտ Գոթիե: Արծրունու կարծիքով, եվրոպական բեմում տիպային ավանդություն ստեղծած կերպարները, որքան էլ անհրաժեշտ լինեին հայ բեմում, չէին կարող լինել ազգային դերասանական գպրոցի հիմք: Բայց իրողություններն ուրիշ բան էին ապացուցում:

Արծրունու թատերական քննադատությունն առիթ է տվել հակասական մեկնությունների, և պատճառը նրա ոչ այնքան մտածելակերպի, որքան անձի հակասականությունն է եղել: Արծրունին լուրջամբ է ընդունել ռուս դասականների պիեսների բեմադրությունները, որոնց սպասում էր: Նրա գրիչը հաճախ կողմնակալ է ու քմահաճ: Դժվար է ընդունել, թե նա «անհետևողականության մեջ նա իրոք հետևողական էր»<sup>21</sup>, ասել, թե «Արծրունին և նրա լրագիրը փոքր դեր չխաղացին միջնորդող պոստորելու մեջ»<sup>22</sup>: Այսպես խոսել նշանակում է չըմբռնել Արծրունու երևույթն առհասարակ: Արծրունու թատերագիտական դավանանքն ամբողջական է, որպես թատրոնի գուտ հասարակական ֆենոմենի հաստատում: Բայց նրա գրիչն ավելի մերժող է, քան բացահայտող ու գնահատող: Արծրունին թատրոնի նեգատիվ մեկնիչներից է, և այդպես էլ պետք է ընդունել նրան: Նա կատարել է միջավայրն արթնացնողի, միջնորդողի շիկացնողի, մտքեր շարժողի դեր և իր շուրջն ստեղծել է ուղղակի ու անուղղակի ընդդիմախոսների մի խումբ: Իրողություն է, որ այս նեգատիվ քննադատի մի գուսպ դրվատական խոսքը թանկ է եղել ժամանակի դերասանների համար և թանկ է այսօր, ուսումնասիրողների համար:

Չնայած Արծրունու, որպես իր ժամանակի հասարակական միտքի շարժողի, բարձր հեղինակությանը, չընկալված քչերն են հասկացել նրան, գնահատել այդ կոնֆլիկտային էություն ճշմարիտ արժեքը: Այդ քչերից մեկն էլ Աղամյանն էր՝ Արծրունուց «Հալածա-

կան» դերասանը, որ Ռուսաստանից վերադառնալուց հետո, երբ մտքում ծանր ու թեթև է արել նրա քննադատությունը, մտերմացրել է իրեն «Հալածողի» հետ, վրձնել նրա դիմանկարը: Իսկ 1890-ին, երբ տոնվում էր Արծրունու քսանհինգամյա հոբելյանը, Ադամյանը դրվատական մի ուղերձ է հղել նրան:

Հոգով ուրախ, այլ դեռ հիվանդ է մահիճ,  
Յավում եմ, որ այս մեծ տոնին չեմ ներկա.  
Սակայն փութամ նվերս հանձնել առ ի գրիչ,  
Իբր նետ սիրույս, թող նա իմ տեղ հասնի դա:

Թող այն բերե համեստ ուղերձս Արծրունուն՝  
Ազնիվ մարդուն և խմբագրին լուրջ, արդար,  
Որ քրտնաշաղ փայլեցրեց գյուր մեծ անուն,  
Մեր մեջ բարին սերմանելով քառորդ դար<sup>23</sup>:

Արծրունու հասարակագիտական թատերագիտությունը բնականորեն չէր կարող ընդունվել որպես միակ ճշմարիտ գիծ և հետևորդներ չունեցավ: Բայց սա օգնեց տեսնելու իրերի օբյեկտիվ վիճակը և հասունացրեց իր կողքին արվեստը դիտող քննադատություն: Արծրունուն հակադրված Սպանդար Սպանդարյանը չմտավ նրա հետ ուղղակի բանավեճի մեջ, այլ ընտրեց ուրիշ մի հայեցակետ, և, չունենալով գաղափարական նույն սրությունը, մարտնչող ոգին, մոտեցավ թատրոնի բուն էությունը՝ դերասանական արժեքներին:

Սպանդար Սպանդարյանը (1849 — 1922) ծնվել է Շուշիում, սովորել է Խալիպյան դպրոցում, հեռացվել է դպրոցի բարձր դասարանից՝ Խորեն Գալֆայանին հակադրվելու պատճառով: 1872 թ. նա ավարտել է Լայպցիգի համալսարանը իրավագիտության դոկտորի աստիճանով և վերադարձել է Թիֆլիս: Աշխատակցել է «Մշակին»՝ Դոկտոր Սպանդարյան և Յունիուս ստորագրություններով: Իր աշխարհայացքով նա հետևել է Գաբրիել Այվազովսկու «ազգային պահպանողականություն» կոչվող գծին, որ ըստ էության նշանակում էր նոր լուսավորականություն, ազգային դավանանքի ու ավանդությունների պահպանում, դպրոցի ու եկեղեցու միասնություն (որին հակառակ էր Արծրունին), ազգի մեկուսացում հեղափո-

խական շարժումներից ու պատերազմներից, հասարակության ներքին ինքնակատարելագործում, ազգային ինքնաճանաչում և ինքնավերստեղծում: Այս կետում շատ էլ մեծ էին Սպանդարյանի և Արծրունու աշխարհայացքային տարբերությունները: Էական տարբերությունը սոցիալ-հասարակական բարեշրջման ուղիների ընտրության մեջ է:

1877 թ. Սպանդարյանը խզել է կապերը «Մշակի» հետ, անցել Պետրոս Միմոնյանի թևը՝ «Մեղու Հայաստանի» և իրենով որոշել այդ լրագրի գաղափարաբանական դիմադիծը: Այստեղից է սկսվում Սպանդարյան թատերական քննադատը: 1883-ին նա հիմնել է «նոր դարը»՝ պահպանողականության նոր ամբիոնը, որը հետագայում ասպարեզ է տվել Սպանդարյանի հետևորդ թատերական նոր քննադատներին:

Թատերախոսության մեջ Սպանդարյանը հասարակագետ ու հրատարակախոս չէ, այլ իսկապես թատրոնի մարդ: Թատրոնի հասարակական նպատակները նրա համար նույնքան պարզ են, որքան Արծրունու, բայց նա այդտեղից չի սկսում: Խաղացանկին էլ նա փոքր նշանակություն չի տալիս, բայց ելնում է ոչ թե զբաղմունքի, այլ թատերական բուն իրողություններից, երևույթները տեսնում է իրենց ինքնին արժեքներում և ոչ թե արտաքին հարաբերություններում: Սա արդեն սկզբունքային տարբերություն է Արծրունու հանդեպ և քիչ է առնչվում, երբեմն բոլորովին չի առնչվում Սպանդարյանի հասարակագիտական հայացքներին: Նրա թատերախոսությունը պոզիտիվ է, հաճախ պատմողական-նկարագրական, իհարկե նպատակամետ, բայց ոչ կրքոտ: Սպանդարյանի ուշադրության կենտրոնում դերասանն է՝ բեմական արվեստի լեզվի ու սպեցիֆիկումի կրողը: Այս առումով Սպանդարյանը բացառիկ է, միակն իր նախորդների ու ժամանակակիցների մեջ: Նա ակնարկում է կոնկրետ տեսարաններ, սյուժետային վիճակներ, երբեմն խաղային մասնամասներ և դիտում է ներկայացումը ոչ որպես տրված մի գաղափարի իրականացում, այլ մարդկային վարքագծի արվեստ, հոգեվիճակների շարժում, անձերի ու տիպերի ինքնաստեղծում: Ոչ թե ինչն ինչպես պետք է լինի, է կամ չէ, այլ նախ և առաջ՝ ինչն ինչ է: Սպանդարյանի այս սկզբունքը չունի իր թիկունքում որևէ ուսմունք կամ դոկտրինա, ենթագիտակցական է, զգայուն հանդիսատեսի դիտում:

Սպանդարյանը չի զբաղվել խաղացանկի, մասնավորապես մելոդրամայի քննադատությունը, և ստեղծվել է մի տպավորություն, թե նա այստեղ սկզբունք չունի կամ մելոդրամայի ջատագովն է՝ ի հակադրություն մելոդրամայի քննադատ Արծրունու: Պոլսահայ դերասանների բերած պիեսները նա չի համարել դրամատուրգիական լուրջ արժեքներ: «Պիեսան ըստ ինքյան մասնավոր արժանավորություն չունի, — գրում է «Կուլյրը» մելոդրամայի մասին, — բեմական կետից աննշան է, պիեսան ավելի մի էպոս է (վեպ — Հ. Հ.) բեմի վերա դրած, քան թե դրամա, մեզ դուր չեկավ նա»<sup>24</sup>: «Այս դրաման, — գրում է «Փարիզի աղքատներին» մասին, — այն տեսակիցն է, որո վերա գրելն ավելորդ է, այլ պետք է գնալ և տեսնել ներկայացումը: Պիեսայի էական բովանդակությունը ըստ ինքյան չնչին է, նորա արժանավորությունը կայանում է հենց նորանում առաջ եկող տեսարանների և զանազան տիպերի մեջ»<sup>25</sup>: Բովանդակություն ասելով նա հասկանում է ոչ թե սյուժեն, այլ բարոյագաղափարական խորքը, բայց բեմական առումով դրան ավելի պակաս նշանակություն է տալիս, քան դրամատուրգիական կառուցվածքին: Այս տեսակետից Սպանդարյանը պակասավոր է համարում ազգային խաղացանկից որոշ նմուշներ, օրինակ՝ Պեշիկթաշյանի «Արչակը» և Քիչմիշյանի «Օրիորդ Բերոյանը»: «Պեշիկթաշյանի «Արչակը» իսկապես դրամա չէ, — ասում է նա, — Արչակը դուրս է բերված բեմի վերա յուր կյանքի վերջին շրջանում, արդեն կես խելագար, ուրեմն այնպես, ինչպես որ սովորաբար դրամաները պետք է վերջանային»: Այստեղ կարելի է վիճել Սպանդարյանի հետ. ներկան դրամայում միշտ լիցքավորված է անցյալով, և դա գործողության առաջին պայմաններից մեկն է: Բայց Սպանդարյանն այդ չէ համարում հիմնական թերությունը, այլ գործողության բացակայությունը. «Դրամայի մեջ հերոսը, հերոսները պետք է գործեն, մենք գործք ենք սպասում դրամայի հերոսներից և ոչ թե լոկ խոսքեր: «Արչակը» մեջ ամենքն էլ գրեթե պատմում են, որ գործել են — անցյալում, պիտի գործեն — ապագայում, իսկ ներկայացումը — լոկ խոսքեր: Պեշիկթաշյանի «Արչակը» պատմական պատկերներ է, հաջող տեսարաններով և շատ տեղերում ազդու, փառավոր, գեղեցիկ զգացած խոսքերով, նա դրամատիկական բանաստեղծություն է <...>: Կան պիեսաներ, որ թույլ, միջակ դերասաններն էլ իրանց խաղով օգնում, բարձրացնում են, կան նույնպես պիեսաներ,

որոնք նույնիսկ լավ, վարժ դերասաններին էլ վայր են գլորում: «Արչակը» դերասանին առանց օգնել կարողանալու, ընդունակ է երևան հանել դերասանի ամեն պակասությունները»<sup>26</sup>:

Սպանդարյանի համար անընդունելի են գաղափարածրագրային պիեսները: Այդպիսին է Արծրունու գովերգած «Օրիորդ Բերոյանը»՝ իր «էվելինայի» դրամատուրգիական դժգույն զուգահեռը: Այստեղ մի երիտասարդ մերժված զգացմունքով բռնադատում է իրեն հասարակական գործունեության, այստեղ մի օրիորդ հրաժարվում է իր սիրուց և «գործի լուծումը Հայաստանի խղերայովն է վերջացնում: Կարծես թե այժմս ըստինքյան Հայաստան գնալու համար քիչ նեղություններ կան քաշելու, կարծես թե փոքր անձնագրհույժություն է հարկավոր գնալ Հայաստան և... թյուրբերի մեջ դաստիարակել խավարի և տգիտության մեջ մնացած հայ ժողովուրդը, էլ խոլերան ո՞րն է: Մի՞թե անպատճառ խոլերան է հայրենասիրություն փորձաքարը»<sup>27</sup>: Սպանդարյանն այս պիեսում ցույց է տալիս դրամատուրգիական առումով չպատճառաբանված վիճակների մի շարք և կանգ առնում վերջին շինձու պատկերի վրա: «Օրիորդ Բերոյանց Հայաստանում — կենդանի պատկեր: Վարագույրը իջավ, էլի ես իմ բազկաթոռումս նստած մնացի: Ազգասիրություն, ազգասիրություն. ի՞նչ աժան ես, և ի՞նչ մողայի ապրանք... Մեկ-երկու-երեք ուրբիանոց կենդանի պատկեր — ահա ազգասիրություն»<sup>28</sup>:

Ինչպես նկատեցինք, Արծրունին այս պիեսը գնահատում էր ոչ ըստ գեղարվեստական ճշմարտության, այլ բարոյագաղափարական ծրագրի ազնվության: Ժամանակի հայ մտավորականի, այս դեպքում մի վարժուհի օրիորդի ազգասիրական ձգտումները հորինված չէին: Կյանքը տվել է դրա օրինակները, և միայն ինչ-ինչ եզակի օրինակներից ելնելով, Արծրունին ճշմարիտ է համարում բարոյական չիրականացված օրինակի բեմականացումը, ելնելով իր դավանած տեսակետից. «Թույլ է տրված ներկայացնել այնպիսի տիպեր, որոնք թեև չկան, բայց որոնց գոյությունը ցանկալի է մի հասարակության մեջ, այն պայմանով միայն, որ այդ քիչ թե շատ իրեպալացրած տիպերը հնարավոր լինեին, հավանականություն ունենային»<sup>29</sup>: Արծրունին կերպարի հեռանկարն է քննում, Սպանդարյանը՝ իրողությունը և ցույց տալիս դրամատուրգիական վիճակի արհեստակա-

նությունը:

Սպանդարյանի թատերախոսության ամենախոր ու նուրբ կետը

դերասանի՝ գրական նյութից անկախ լինելու գիտակցումն է: Նա իմացել է պարզ և շատերի համար դժվար ըմբռնելի մի ճշմարտություն, այն է՝ դերասանական անձի ու վարքագծի բովանդակություն և խոսքային բովանդակությունից անկախ խաղ: «Կան պիեսաներ, — գրում է նա, — որոնք բանաստեղծական կետից, դրամատիկական արհեստի կողմից մասնավոր նշանակություն չունեն, բայց պարունակում են յուրյանց մեջ այնպիսի դերեր, որտեղ տաղանդավոր դերասանը կարող է յուր շնորհքը, արհեստը ցույց տալ և զարգացնել նորան, օրինակ «Լիոնի սուրհանդակը»: Հենց այդ պատճառով էլ հարկավոր է այդպիսի պիեսաների ներկայացումը»<sup>30</sup>: Նա, ինչպես պարզվում է որոշ տեսարանների նկարագրությունից, նկատի ունի դերը ոչ որպես գրական հիմքում իրականացված տիպ կամ բնավորություն, այլ վիճակ: Սա իսկապես նուրբ դիտում է. դերի արժեքը որոշվում է ոչ թե խոսքերով, այլ վիճակներով: Եվ բոլոր ներկայացումներում Սպանդարյանը փնտրում է վիճակները, հոգեբանական դարձակետերը (պերիպետիա), սպասում է, թե այսինչ կամ այնինչ դերասանն ինչպես է գնահատելու պահը, ինչպիսին է լինելու պահի հուզական անդրադարձը, նաև նկատում է, որ կան պահ ստեղծող դերասաններ, օրինակ՝ Մնակյանը: Նա գալիս էր փարիզյան «բուլվարների թալամայի»՝ Ֆրեդերիկ Լեմեթրի խաղացանկով, պիեսներ, որ պարզունակ էին, անակնկալներով լի և իրենցում թաքցնում էին, ինչպես ասել է Շառլ Դյուլինը, «իսկական դերասանական ավանդության գաղտնիքները»<sup>31</sup>: Դրանցից էր Ա. դ'Անրբրի «Ծերունի տասնպետը» («Ծեր կապրալ»): «Պիեսան, — կրկնում է Սպանդարյանը, — թե դրամատիկական, թե բեմական կետից աննշան է, միակ արժանավորությունը կայանում է նորանում, որ պ. Մնակյանը (Անտուան Սիմոն) առիթ ունենա ցույց տալու, թե ինչպես բնական և լավ կարող է նա բարկությունից և հոգվո հուզմունքից դառնալ մունջ, կորցնել խոսելու ընդունակությունը»<sup>32</sup>:

Սպանդարյանը մեթոդաման դիտում է որպես դերասանական խնդիրների առիթ և նպատակը տեսնում է ոչ թե պիեսում, այլ դերասանի մեջ: Նման մոտեցում հայ թատերական քննադատություն մեջ չենք տեսնում ո՛չ Սպանդարյանից առաջ, ոչ հետո: Բեմական արվեստի ինքնուրույնության գաղափարը նոր էջը, գալիս էր Արիստոտելից, բայց XIX դարի թատերագիտության մեջ մշակված էջը: Դերասանի անկախությունը գործնական գիտակցումը տեսնում

ենք միայն թատրոնում և դերասանական մեծուարներում: Քննադատությունը տեսականորեն չի սահմանել այդ օրենքը, ընդհակառակը միշտ հետևել է հեղինակային բովանդակությանը և դրամանքով ու հիացմունքով արձանագրել բեմական անկախ գործողություն փաստերը: Սպանդարյանն էլ այդ գիտակցման սահմանում է: Բայց նա ենթագիտակցորեն զգում է, որ գոյություն ունի դրամատիկական գրականություն մի տեսակ, լուրջ գրականությունից դուրս և միանգամայն լուրջ բեմական նյութ: Նա դատում է ոչ գրականագետի, այլ թատրոնի մարդու դիրքից և կարծես անուղղակիորեն ձայնակցում է Փարիզի բուլվարային ու սալոնային բեմերի թատերախոս Ֆրանսիսկ Սարսենին: Սարսեն բոլոր պիեսները քննում էր բեմականության ու թատերայնության տեսակետից և զարգացնում իր ժամանակակիցներին արտառոց թվացող մտքեր. «Սա թատերային է, սա թատերային չէ: Այստեղ չկա ոչ գիտողականության ճշմարտություն, ոչ մտքի արժեք, բայց սա թատերային է, ծափահարում ենք: Այստեղ կա փիլիսոփայություն, կամ պոեզիա, կամ իրականության ճշմարիտ վերարտադրություն, բայց սա թատերային չէ. սուլել»<sup>33</sup>: Սարսեն այս առումով գերադասում էր Սկրիբբի, Սարդուբի, Դյուլմա-որդու, Օժիեի, անգամ մոդայական մեթոդամատիստ դ'Անրբրի պիեսները, քան Սոֆոկլեսի: Սարսեն իր ժամանակը՝ XIX դարի երկրորդ կեսը համարում էր ֆրանսիական թատրոնի ամենաճաղկուն շրջանը, և դա արդարանում էր ոչ միայն թատրոնների ու դերասանների առատությունը, այլև դերասանների ու խաղային նյութի, թատրոնի ու հանդիսականի համաներդաշնակ ձգտումներով: Ահա այս ճաղկուն շրջանի քննադատն է Թիֆլիսում ապրող Սպանդարյանը:

Իր ելակետերում, եթե խոսքն արվեստի մասին է, Սպանդարյանը նույնքան պոզիտիվիստ է, որքան Արծրունին: Նրանք երկուսն էլ ժամանակի բեմական ուղղության՝ հոգեբանական ռեալիզմի ջատագովներն են, բայց նստած են տարբեր տեղերում՝ Արծրունին բեմուարում, Սպանդարյանը՝ պարտերի առաջին կարգում, մեկը՝ հասարակական իրականության ու իդեալների բեռով, մյուսը՝ բեմական արվեստի հոգսերով: Ինչպես կասեր Դեկարտը, «մեր կարծիքների պայգանությունը նրանից չէ, որ ոմանք ավելի խելացի են, քան մյուսները, այլ նրանից, որ ուղղում ենք մեր մտքերը տարբեր ճանապարհներ և քննության ենք առնում ոչ միևնույն բաները»<sup>34</sup>:

Ռեալիստականի նրանց ըմբռնումները ծագում են համանման աղբյուրներից՝ Բելինսկի, Լյուիս, Տեն, Գրիլպարցեր, ճաշակը՝ գերմանաավստրիական ու ռուսական թատրոնից: Նրանց տեսական դատողությունները, եթե բանը հասնում է արվեստին, զուգահեռվում ու լրացնում են միմյանց: «Կյանքի ճիշտ պատկերը, – գրում է Արծրունին, – կարելի է ստեղծել միայն այն ժամանակ, երբ հեղինակը խոր կերպով դիտելով, ուսումնասիրելով կյանքը և միանման բազմաթիվ անցքեր ու տիպեր գտնելով իր ուսումնասիրած շրջանում՝ ամփոփում, ընդհանրացնում է իր դիտածը և ուսումնասիրածը մի ճիշտ պատկերի մեջ, որը կյանքի մի շարք երևույթների միջին երևույթ է կազմում, իր ուսումնասիրած բոլոր միանման տիպերը միացնում է ընդհանուր տիպի մեջ»<sup>35</sup>:

Սպանդարյանը հետապնդում է տիպի գաղափարը և շատ է դործածում «որոշ տիպ», «հաստատ և որոշ տիպ», «մեկ որոշակի անձնավորություն» բառերը: Իսկ «ռեալական» սանելով հասկանում է ոչ թե իրականությունից ընդօրինակված փաստ, այլ, ինչպես Արծրունին, իրականի հնարավորությունը կրող իդեալացում:

«Ի՞նչ բան է «ռեալական» ուղղությունը, – գրում է Սպանդարյանը, – դեռ ոչ ոք այդ մասին մեր գրականության մեջ մի հիմնավոր աշխատանքով չէ դուրս եկել: Եթե այդ նշանակում է վերցնել կյանքը և նրա մեջ դառնող երևույթները, ինչպես որ կան և բեմի վերա ներկայացնել նրանց ճիշտ կոպիան. պատճենը, այն ժամանակ մի ուրիշ հարց է զարթում. արդյոք բեմը, ինչպես որ ինքը կա, կարո՞ղ է ներկայացնել կյանքի ճիշտ հայելին: Բեմը ունի յուր պահանջները, յուր սահմանները, յուր որոշ շրջանակը, որից նա չի կարող դուրս գալ: Այն, որ կյանքում «ռեալական» է համարվում, նրա ճիշտ կոպիան, պատճենը բեմի վերա (եթե կարելի էլ լինի) ներկայացրած՝ կորցնում է յուր «ռեալականությունը», և դրա հակառակ, այն ամենը, որ մենք սովոր ենք բեմի վերա տեսնել և խիստ բնական, ռեալական համարել նրանց, կյանքի վրա փոխադրված, բոլորովին անբնական բան են դուրս գալիս: <...> «Ռեալական» պիեսա սանելով ես հասկանում եմ հակառակ «ռոմանտիկականի», որը ստեղծում է իդեալ, երևակայեալ անձնավորություններ, որոնք ամենևին չեն համապատասխանում իրականության, կյանքին, և այդ իդեալ անձնավորությունները ոչ հոգեբանական և ոչ էլ լոգիկական հետևանք չեն հասարակական երևույթների,

պայմանների, այլ մնում են կյանքից բաժանված օղումը – «իդեալներ»: Այդ «իդեալ» անձնավորություններին էլ կարելի է բաժանել երկու տեսակի, մեկը բնական, և մյուսը անբնական: Բնական սանելով ես հասկանում եմ այն իդեալ անձնավորությունը՝ որը թեպետև կարելի է, թեպետև շատ ցանկալի է նրա գոյությունը, բայց չկա նա, գոյություն չունի նա, այս ինչ ժամանակում, այն ինչ հասարակության մեջ դեռ անկարելի է նրա գոյությունը: Իսկ անբնական իդեալը այն երևակայեալ անձնավորությունն է, որը ոչ թե միայն գոյություն չունի իրական աշխարհում, այլ և երբեք էլ չի կարող նա գոյություն ունենալ մի որևէ ժամանակում, նա հավիտյան կմնա իդեալ:

Այս ամենից կարելի է հասնել այն եզրակացության, որ «ռեալական» պիեսան պետք է ներկայացնի կյանքի, նրա մեջ՝ երևույթների, ապրող-գործող անձնավորությունների ճիշտ պատկերը, ինչպես որ կա (այն ուրիշ խնդիր է, թե այն ինչ որ կա և ինչպես որ կա կյանքում, ամեն բան հարկավոր է արդյոք դուրս բերել բեմ. դրա մասին կարելի է վիճել), բացի այդ նա կարող է ներկայացնել այն անձնավորությունը, որը թեպետև չէ երևում կյանքում, բայց բնական հետևանք է այն որոշ կյանքի պայմանների, որը պիեսայի հեղինակը կամենում է ներկայացնել»<sup>36</sup>:

Սպանդարյանի դատողություններում նկատվում է դարձյալ Տենի ազդեցությունը<sup>37</sup>: Նա կարծես գնում է Արծրունու ասած «իդեալացված» ճշմարտության գաղափարը և մոտենում է Լյուիսի բեմական արվեստի տեսությունը: Լյուիսը փորձարկում է մի հասկացություն՝ «իդեալիստական ռեալիզմ»<sup>38</sup>, որը չի բացատրվել իր ժամանակին և այսօր էլ չի դործածվում: Գուցե այս պայմանական բնութագրմանը կարող է ենթարկվել 80-ական թվականների՝ մեր չտեսած թատրոնը քննադատությանը հանդերձ: Սպանդարյանը չի առնաձնացնում ու չի սրում բեմական ուղղության խնդիրը և նույնիսկ կասկածում է, թե «ի՞նչ շեղյալ կազմվեցավ թատրոնի համար: Արդյոք հայերը Թիֆլիսում ունի՞ն սեփական թատրոն, կամ դրա համար հիմքը պատրաստվե՞լ է»<sup>39</sup>:

Պոլսահայ դերասանների ոճն ու ուղղությունը փորձում է պարզել Գևորգ Չմշկյանը: «Եթե թատրոնի առողջ նպատակն է ցույց տալ բեմի վերա կենդանի մարդիկ, այդ չէ նշանակում ցույց տալ մեկ այնպիսի անձնավորություններ, որ թեև կենդանի



պատկերներ են, բայց նորանց գործունեությունը պիտի լինի շինծու, արվեստական, աչքեր շլացնող, կիրքը գրգռող, ինչպես ձևացնում է մեզ Պուսի ռեպերտուարը շատ քիչ բացառությամբ: <...> մենք կամենում ենք շոշափել կենդանի մարդիկ, թող այդ մարդիկը կրեն ինչ տեսակ ուզում են անուններ, թող մեկը Վարդան լինի, մյուսը Վասակ... միայն մարդիկ լինեն <...> թատրոնական արհեստագիտությունը չունի կարոտություն դիմելու դաշույնի, ատրճանակի և թույնի օգնություն, որովհետև երբ մեկ թատրոնական խաղի բնաբանը (իմաստը – Հ. Հ.) առողջակազմ է, բնական է, հետևաբար կա նորա մեջ և լոփիկ, առողջ միտք <...> նա պիտի զգուշանա զանազան անիմաստ մեկոդրամաներից, զանազան «Դուզվածներից», «Պիեր դ'Արեցոներից» և այլն ցնդաբանություններից և աշխատե միշտ մոտենալ բնականությանը: Եթե սկզբում Պուսի դերասանների մասնակցությունն առիթով մեր թատրոնական բեմն ընդունեց այդ տեսակ ռեպերտուար, այսուհետև գոնյա կարեցածին չափ պետք է փախչել այդ տեսակ մեկոդրամական ուղղությունից»<sup>40</sup>:

Չմշկյանը պոլսահայ դերասանների խաղում տեսնում է ոչ թե ռոմանտիզմ, այլ յուրահատուկ ռեալիզմ՝ արևմուտքից եկող «մեկ ընդհանուր շկոլա», որն առաջ է բերել նաև «սաստիկ շառլատանություն <...> հազար ու մեկ անբնական պիեսներ անբնական խաղի դերասաններով, ռեալական ուղղության վերնագրով»: Չմշկյանը մեկոդրաման համարում է ժամանակի դերասանական ճաշակի արդյունք, ոչ թե հակառակը՝ դերասանական ճաշակը մեկոդրամայի արդյունք: «Այդ պիեսները, – շարունակում է նա, – և նորանց խաղացող դերասանները ուզում էին հավատացնել, որ նոքա պատկանում են ռեալական ուղղության, այնինչ արհեստագիտությունը վաղուց է որ արտաքսել է նորանց որևիցե շնորհալի թատրոնական բեմից: Այդպես այդ ծուրը հասկաց[վ]ած ռեալական շկոլան, աքսորվելով մեծ, կանոնավոր բեմերից, սկսեց թափառել այս ու այն կողմը և ստեղծեց ծուրը կլասիկական խառնուրդ ռեալական ուղղության զանազան փոքրիկ բեմերի վերա, բնականապես հասավ և Պուսի Ֆրանսիացոց և իտալացոց բեմական արկածախնդիրների շնորհքով: Մեր բեմը, որ ծնունդ էր առած Պուսի մեջ, բնականապես և չէր կարող չենթարկվել այդ ազդեցության, նա սկզբում ըմբռնելով սխալ հասկաց[վ]ած կլասիցիզմի ուղղությունը, ստեղծեց մեկ տեսակ նոր գույնի կլասիցիզմ՝ ողբերգական արհեստ, ուր դերասանը եր-

գում էր և լաց էր լինում, գոռում և դես ու դեն ընկնում զարհուրելով ինքը բեմի վերա և զարհուրեցնելով հանդիսականներին: Բարեբախտաբար Պուսի թատրոնական ույթի մեջ գտնվեցան վերջին ժամանակներում բեմական տաղանդներ, որոնք աշխատում են ընթանալ իսկական ռեալական ուղղությամբ, և ահա այդ տեսակ ներկայացուցիչներին է և տրիկին Հրաչյան նույնպես, և ուրիշ հարգելի դերասանուհիները՝ Աստղիկ, Սիրանուշ, Վիրգինիա, Մարի-Նվարդ և այլն»<sup>41</sup>:

Չմշկյանի այս բացատրության մեջ, որը, չգիտենք, հասկանալի է եղել իր ժամանակակիցներին, թե ոչ, թատերագիտական հայտնություն կա: Նա իսկապես ցույց է տալիս XIX դարի բեմական ռեալիզմի առաջացման տրամաբանությունը՝ մեկոդրամատիզմը որպես ռեալիզմի հակակշիռ և ի յուրացում կլասիցիզմի: Ինչ որտե՞ղ է ռոմանտիզմը, որի պատմությունը գրականագետ-թատերագետներն սկսում են Հյուգոյի «Կրոմվելի առաջաբանից», երբեք չմտածելով, որ դա եղել է դրամայի գրական ռեֆորմը, և բեմական արվեստն ուղղակիորեն ու անմիջականորեն չէր կարող հետևել դրան: Կլասիցիզմ ասվածն այստեղ այլ բան է նշանակել՝ վարքագծի պայմանականությունների շարք, խաղային էթիկետ, որը շարունակվել է ռոմանտիկական դրամայում ու մեկոդրամայում: Թատրոնը խնդիր չի ունեցել ազատվել այդ էթիկետից: Այսպես կոչված «բնական խաղը» չի ընդունել XIX դարի ֆրանսիական թատերական կրթությունը: Նա մնացել է ակադեմիական, չըջանցել ռոմանտիկ (բնական խաղացող) Ֆրեդերիկ Լեմեթրին և հաստատվել Փարիզում, որպես էֆեն Սիլվենի դպրոց: Ի՞նչ է եղել դա: Դասական համարվող (կամ կլասիցիստական) բեմական պլաստիկայի հոգեբանական արդարացում, պայմանական կեցվածքների ու արտասանության մեջ կենսականորեն ճշմարիտ հույզ, հոգեբանական ճշմարտություն և խաղի պայմանական էթիկետ: Այսպես ստեղծվել է մի կողմից սալոնային ռեալիզմը, մյուս կողմից՝ նեոկլասիցիզմը: Տաղանդավոր անհատները ստեղծել են իրենցը, որը թատրոնի պատմության մեջ բնութագրված է տարբեր կերպերով: Ֆրեդերիկ Լեմեթրը՝ ժամանակին ամենաբնական համարվող դերասանը՝ ռոմանտիկ, նրանից հետո եկածներից Սառա Բեռնարը՝ ռեալիստ, Սառայի կողքին կանգնած Մուսնե Սյուլլին՝ ինչ-ինչ գծերով կլասիցիստ, նրանց ժամանակակից Սիլվենը՝ նեոկլասիցիստ: Չմշկյանը Սառա Բեռնարին համարում է ռեալիստ:

Մինչդեռ լուսանկարներում և կինոպատկերներում էլ պարզ երևում է Սառայի գրեթե բալետային պլաստիկան:

Ոչինչ զարմանալի չէ և ոչինչ անբնական չէ: Գրականություն մեջ շատ հեշտ են գուգավորվել կլասիցիզմն ու ռեալիզմը: Դասական օրինակը Պուշկինն է: Գեղանկարչությունն ավելի հարմար գուգահեռ է ժամանակի բեմը տեսնելու համար: Կլասիցիստ նկարիչ Դավիդի «Մադամ Ռեկամիեն» (1800 թ.) գծային-կոմպոզիցիոն պլանում բացարձակորեն կլասիցիստական է, բայց մեզ նայող կանացի հայացքում ոչ միայն անհատական կյանք կա, ինչպես նկատել է Լիոնելլո Վենտուրին<sup>42</sup>, այլև կոնկրետ անձնականություն, հոգեբանություն, բեմական առումով կատարյալ հոգեբանական ռեալիզմ: Այսպիսի օրգանականություն է ձգտել XIX դարի բեմը, և այստեղից է գալիս Սառա Բեռնարը, որի խաղը շփոթեցրել է բնականությունը պաշտող Ագնիվ Հրաչյային: Չի կարողացել որոշել, թե որ դպրոցին է պատկանում Սառան՝ «էֆեկտներո՞ւ», թե «բնական»: Իսկ ահա Չմշկյանը, որ չէր տեսել գուցե Սառային և Հրաչյային համարում էր ռեալիստ, ասել է նրա մասին. «Ես նկատեցի միևնույն կլասիցիզմի և ռեալիզմի գուգավորությունը»<sup>43</sup>:

Այսպիսով, Չմշկյանը գիտե ասյն հարցի պատասխանը, որ դիլեմա էր Արծրունու համար և հնարավորություն էր տալիս ցանկացած դերասանի համարել ռոմանտիկ կամ ռեալիստ: Դիլեմա էր այդ նաև Սպանդարյանի համար, որը տեսնում էր իր հասկացած ռեալիզմը պոլսահայ դերասանների խաղում, կանգ առնում հոգեբանական մանրամասների վրա և այնուամենայնիվ հարց տալիս, «ի՞նչ շղուղ կազմվեցավ թատրոնի համար»: Չմշկյանն իր թատերագրությունները բանալի է տալիս մեր ձեռքը՝ բանալու Ադամյանի գաղտնիքը, այն Ադամյանի, որին ոմանք ռոմանտիկ են համարել, ոմանք ռեալիստ: Բայց կար դարի ոճը՝ «տրանսցենդենտալ ռեալիզմ» (Վենտուրի), մի ուղղություն, որ ելնում էր ոչ թե արտաքին դիտումներից, այլ սեփական ներաշխարհը քննելուց:

80-ական թվականներին Չմշկյանը շարունակել է հետապնդել անսամբլային խաղի գաղափարը, որը մերժվել էր Ադամյանով: Նա, որպես քննադատ, մենակ էր մնացել և շարունակում էր կրկնել նույն խոսքերը նախկին ոճով ու տոնով: Տասնամյակի վերջին միայն հայտնվեցին այս գաղափարն արծարծող երկու քննադատ՝ Ավետիք Արասխանյանը և Շիրվանդադեն: Վերջինս լինելով Ադամյանի ար-

վեստի ամենախոր մեկնաբաններից մեկը, երբեք չի ընդունել նրա ինքնակենտրոն վարքագիծը բեմում: Արասխանյանը, որ ինչպես Շիրվանդադեն է ասում, «ճշմարտություն մեջ ճշմարտություն փնտրող» քննադատ էր և մի երևույթի արմատը գտնելով մտածում էր, թե նա «չունի՞ մի ուրիշ արմատ»<sup>44</sup>, գրում է. «Պարոն Ադամյանը դպրոցի մարդ չէր և ոչ էլ դառավ դպրոցի մարդ, դպրոցի դերասան»: Նա «դպրոց» ասելով հասկանում է հաստատված ընդհանուր ոճ ու սկզբունք՝ բեմական անսամբլում արտահայտված: Արասխանյանը շարունակում է. «Նա ճանաչում էր միայն և միմիայն իրան, յուր հետ միասին՝ յուր խաղը, յուր դերակատարությունը: Ուրիշ ոչ ոքի նա չէր ուզում ճանաչել բեմի վերա, յուր հետ խաղացող դերասանները դերասաններ չպիտի լինեին, այլ միայն դեր սերտած մարդիկ»<sup>45</sup>:

Այսպիսով, 80-ական թվականների քննադատության վերջին խոսքը մղում էր դեպի ռեժիսորական համախմբային թատրոն, որը մասամբ իրականանալու էր 90-ական թվականներին:

## ՄԱՐՏԻՈՍ ՄԱԿՅԱՆ

Պոլսահայ բեմի վարպետների մեջ նա եղել է ամենակրթվածը, ամենապրոֆեսիոնալը և ամենաերկարակյացը, բայց նրա ստեղծագործական կյանքի հազիվ քառորդ դարն է կապվում ազգային թատրոնի հետ, իսկ մնացյալը սահում է ապագայնացման հոսանքով, սպառվում ապարդյուն 20-րդ դարասկզբին: Մնակյանին սրված Փափագյանի բնութագրումը՝ «նույնանալ ըստ արվեստի դանազան ձևերի, ապրել ոչ միայն գործը, այլև հեղինակի ժամանակը»<sup>46</sup>, գործնականորեն արդարանում և վերաբերում է դերասանի կյանքի առաջին շրջանին (1861 – 82 թթ.), իսկ հետագայում եղել է միայն անցյալի փորձ ու գիտություն:

Մարտիրոս Մնակյանը ծնվել է Պոլսի Պալաթ թաղամասում, 1837 թվականին, սովորել է Խասգյուղի նշանավոր Ներսեյան վարժարանում, ուր ձեռք է բերել հիմնավոր գիտելիքներ՝ այն ամենը, ինչ կարող էին տալ ժամանակի կազմակերպված դպրոցները և նույնիսկ ավելին՝ լեզուներ՝ Հունարեն, Ֆրանսերեն, Իտալերեն, պատմություն, աշխարհագրություն, երկրաչափություն: 1855 թ. ավարտել է դպրոցը և դարձել այնտեղ ուսուցիչ երկրաչափության և միաժա-