



ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (ծնվ. 1936 թ.) ՀՀ Գիտությունների ակադեմիայի բոլորակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, գիտության վաստակավոր գործիչ, աշխատում է ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում որպես քառերագիտության բաժնի վարիչ, ղեկավարում է գիտական առաջնահանգնորինձամ ճասնագիտական խորհուրդը, հեղինակ է գիտական և հանրագիտարանային հոդվածների, հրատարակվել է գիտական ժողովածուներում, հանդեսներում, ճամուրում, կարդացել է գեկույումներ հանրագիտական և միջազգային գիտաժողովներում: Առանձին գրերով հրատարակվել է հետևյալ աշխատությունները:

- Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969
- Րևմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973
- Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., 1978
- Թատրոն, հիմ և նոր արժեքներ (ժող.), Ե., 1986
- Հայ հիմ դրաման և նրա պայմանավորները, Ե., 1990
- Հայ քառերոնի պատմություն, 19-րդ դար, Ե., 1996
- Ալեքսանդր Պուշկին (բարգձանություններ և առաջարկ), Ե., 1999
- Դերասանի արվեստի բնույթը, Երևանի գիտական բնություն, Ե., 2002
- Միջնադարյան բեմ, քառերոն-եկերեղի հարաբերությունը և նայ հոգևոր դրաման, Ե., 2004
- Թատրոն և քառերագիտություն (ժող.), Ե., 2004
- Հայ քառերոնի պատմություն, 19-րդ դար (եկերեղը՝ բարեփոխված հրատ.), Ե., 2010

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ



ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԹԵԱՏՐԱԿԱՆ ԻՍՏԻՏՍՈՒՏ

Էմիլ Խոսրոսյան

ՊԵՐՏՆԱԿԱՆ ԻՍՏԻՏՍՈՒՄԻ ԿՈՒՐՍՆԵՐԻ ԿՐԹԱՆԿՈՒՄ

ՀԱՅ

ԹԵԱՏՐԱԿԱՆ

Էմիլ Խոսրոսյան

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԹԵԱՏՐԱԿԱՆ ԻՍՏԻՏՍՈՒՄԻ ԿՈՒՐՍՆԵՐԻ ԿՐԹԱՆԿՈՒՄ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԹԵԱՏՐԱԿԱՆ ԻՍՏԻՏՍՈՒՄԻ ԿՈՒՐՍՆԵՐԻ ԿՐԹԱՆԿՈՒՄ

XIX ԵԱՄԻ

ՀԱՅ

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԹԵԱՏՐԱԿԱՆ ԻՍՏԻՏՍՈՒՄԻ ԿՈՒՐՍՆԵՐԻ ԿՐԹԱՆԿՈՒՄ



Երևան Էջմիածին

2012

Генрик Иоаннисян

ИСТОРИЯ АРМЯНСКОГО ТЕАТРА
XIX в.

Henrik Hovhannisyan

ARMENIAN THEATRE HISTORY
XIX century

Yerevan Ереван

ՀՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՆԱՅ
Թ-ԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
XIX դ.

ԵՐԿՐՈՐԴ ԲԱՐԵՓՈՒՎԱԾ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՐԵՎԱՆ
«ՆԱԻՐԻ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2010

ԱՌԱՋԱԲԱՆԻ ՓՈԽԱՐԵՆ

*Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր ԲԱԲԿԵՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ*

Հոգհաննիսյան Հ.Վ.

Հայ թատրոնի պատմություն, 19-րդ դար (պատ. խմբագիր՝ Հարությունյան Բ.Բ., ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան), «Նաիրի», 2010, 760 էջ+40 էջ ներդիր:

Ամբողջացվում և տեսականորեն իմաստավորվում է 19-րդ դարի հայ դրամատիկական թատրոնի պատմությունը: Թատրոնը դիտվում է իր հասարակական ու գեղարվեստամշակութային դերերի միասնության մեջ, որպես ժողովրդի հոգևոր կենսաձևը, ազգային-քաղաքացիական կյանքի խորհրդանիշը: Մանրամասնորեն վերլուծվում են ժամանակի բեմական գրականությունը, դերասանական արվեստը և թատերագիտական միտքը: Գիրքը նախատեսվում է արվեստագետների, բանասերների, պատմաբանների և ընթերցող լայն շրջանների համար:

1961 թվի ապրիլի սկզբին Արվեստի ինստիտուտի ասպիրանտս ներկայացա իմ գիտական ղեկավարին՝ Գրականության և արվեստի թանգարանի տնօրեն Գառնիկ Ստեփանյանին: Խնդիր էր դրված զբաղվելու 19-րդ դարի արևմտահայ թատրոնի ուսումնասիրությամբ, որով տարիներ ի վեր զբաղվում էր ինքը՝ Ստեփանյանը: Ի՞նչ էր մնում ինձ, և ինչից էի սկսելու: «Մամուլը թերթելուց, - ասաց ղեկավարս, - ամբողջ արևմտահայ մամուլը՝ դարակեսից մինչև 900-ական թվականները ներառյալ: Նկատի ես առնելու թատրոնին առնչվող բոլոր նյութերը»:

Ակսեցի համբերությամբ թերթել մամուլը: Դերասանական կրթությունս թեկադրում էր իրենը, որ կարծես հեռու էր թանգարանից ու նրա տնօրենի զբաղմունքից: Բայց պարզվեց, որ այնքան էլ հեռու չէ: Ինձ հետաքրքրում էր արևմտահայ բեմի ամենաերկարակյաց դերասանի՝ Մարտիրոս Մնակյանի կերպարը՝ նրա, ով ուսուցչի դեր էր ունեցել Փափազյանի համար: Նրա դիմագիծը պարզելու համար հարկ էր թերթել ամբողջ պոլսահայ մամուլը, ավելին՝ մտնել արևելահայ մամուլի էջերը, ծանոթանալ եվրոպական մելոդրամային ու դարի երկրորդ կեսի բեմական ուղղություններին: Թվում է՝ մեկ դերասանի խնդիր էր, բայց այդ մեկ դերասանը, Փափազյանի խոսքով ասած, «պատմությունն էր ամբողջ արևմտահայ թատրոնի»: Մեկ կենսագրությամբ ճանապարհ էր բացվում դեպի 19-րդ դարի թատրոնի գեղագիտությունն ու ճաշակը և հայ թատրոնի նույն շրջանի ամբողջական պատմությունը՝ արևմտահայ և արևելահայ: Հարկ եղավ զրուցելու վկաների՝ Արմեն Արմենյանի ու Վահրամ Սվաճյանի հետ, ավելի մանրամասն՝ Փափազյանի հետ: Նամակագրություն սկսեցի փարեզահայ դերասան Տրդատ Նշանյանի հետ, որոշ տեղեկություններ ստացա Հակոբ Սիրունուց: Ղեկավարս խորհուրդ տվեց զգուշ լինել և չկապվել Նշան Պեչիկթաշյանի հետ. «դաշնակցական է, գործ չունես...» Պեչիկթաշյանը դուրս մնաց իմ ուշադրությունից նաև հետագայում, և դա մեծ պակասություն էր, ոչ իմ սխալը: Գրավոր աղբյուրները, սրնցից օգտվում էի, որոշ բացառություններով ծանոթ էին ղեկա-

վարիս: Մեր խնդիրներն էին տարբեր: Նա թատրոնը դիտում էր ազգային-հասարակական դերի տեսակետից, ես՝ գեղարվեստական աշխարհայացքի ու ոճի:

Մենագրությունը Մարտիրոս Մնակյանի մասին 1964 թվին ավարտված էր, պաշտպանություն դրվեց որպես թեկնածուական դիսերտացիա: Արվեստի ինստիտուտում սակայն ազատ հաստիք չկար, և շարունակեցի աշխատանքս ինստիտուտից դուրս: Անցա արևելահայ մամուլին, մեմուարային գրականությունն ու թանգարանի նյութերին, կարդացի ձեռագիր պիեսներ, որոնց գրական արժեքը չնչին է, բայց եղել են բեմական արվեստի նյութ: Ինձ համար պարզվեց 60-90-ական թվականների արևելահայ բեմի պատմությունը Գևորգ Չմշկյանից մինչև Գևորգ Պետրոսյան, ներառյալ գավառական թատրոնի պատկերը, որ առհասարակ ուսումնասիրված չէր: 1965 թ. Ռուբեն Ջարյանն ինձ կանչեց ինստիտուտ, հետաքրքրվեց՝ ինչով եմ զբաղված, և մանրամասն հարցուփորձից հետո ընդունեց որպես կրտսեր գիտական աշխատակից, պայմանով, որ թողնեմ 19-րդ դարն ու դերասանի արվեստի խնդիրները և զբաղվեմ հայ միջնադարյան թատրոնի պատկերացումները ճշտելով: «Իսկական գիտությունն այդ է, - ասաց: - Դու այդտեղ արդյունքի կհասնես շատ ուշ, բայց կգտնես եվրոպական իմաստով հայ»: Ճիշտ էր ասված, լավ էր ասված: Տասներկու տարին անցավ Մատենադարանի կամարների տակ, և դա տվեց այն, ինչը վեր էր թատերագիտությունից: Մամուլն էլ այդտեղ էր, և շատ բան լրացվեց: Մենագրությունը Մնակյանի մասին տպագրված էր արդեն (1969 թ.) մեծ կրճատումներով, կամքիս հակառակ: Տպագրվել էր նաև Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» գրքի երկրորդ հատորը, և հեղինակն աշխատում էր երրորդ հատորի վրա: Այս նույն ժամանակ՝ 1969-ին Անթիլիասում լույս էր տեսել Նշան Պեշիկթաշյանի «Թատերական դեմքերը» (1140 էջ, տեղեկություններով հարուստ, բայց ոչ գիտական), որի երևան հասած երկու, թե երեք օրինակներից մեկը Ստեփանյանի դարակում էր, մեկն էլ ձեռքս ընկավ քսան տարի անց: Իսկ ինստիտուտում նախատեսվում էր գրել հայ թատրոնի 19-րդ դարի պատմությունը՝ հեղինակային խմբով: Փաստական նյութեր թերի էր, և Բաբկեն Հարությունյանը Մոսկվայում թերթում էր Լազարյան ճեմարանի մամուլի հավաքածուները, պատրաստելով տարեգրությունն ու մատենագիտությունը: Այդ գործն ավարտվեց

1978-ին, երբ հրապարակվել էր իմ «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» աշխատությունը, որ պաշտպանվեց որպես դոկտորական դիսերտացիա (1979թ.): Իսկ 19-րդ դարի հայ թատրոնի ամբողջական պատմությունը, որ մեկ տասնամյակ էր՝ պլանավորվում էր, այդպես էլ չէր գրվում: Ջարյանի ձեռքին էր թատերական ինստիտուտում կարգացվող դասախոսությունների իմ կազմած ծրագիրը և մի պլան-պրոսպեկտ, որ ինստիտուտի թատրոնի բաժնի վարիչ Լևոն Հախվերդյանի հանձնարարությունն էր: Ջարյանին տրամադրեց այդ, և նա խնդր գրեց իմ առջև՝ մեն մենակ գրել այն, ինչ չէր գրել հեղինակները խուճճն իր գլխավորությամբ: Բայց ես դեռ միջնադարի «խավարում» էի, ուր նորանոր խնդիրներ էին ծագում և հեռուն գնացող գաղափարներ: Հինգ տարի էր սակայն, ինչ դասախոսում էի թատերական ինստիտուտում, այն է՝ պատմում էի թատրոնի պատմությունը, զուգահեռելով եվրոպականը, ռուսականն ու հայկականը՝ 19-րդ դարի 50-60-ական թվականներից մինչև մեր օրերը: Դասախոսությունները գրքի վերածելը հեշտացավ, երբ 1980-ին լույս տեսավ Բաբկեն Հարությունյանի «Տարեգրությունն» իմ խմբագրությամբ: Բայց միտքս զբաղված էր հայ հնագույն դրամայի խնդրով, և հետաձգում էի 19-րդ դարը: Ի վերջո գրվեց այդ:

1989 թվի մայիսին ավարտված տեքստը գրված էր Ջարյանի սեղանին, ծավալը՝ 970 մեքենագրական էջ, հրատարակելու մասին՝ ոչ մի խոսք:

Ընթերցվեց, ընդունվեց, և մեկ տարի անց՝ 1990-ի մայիսի 17-ին Ջարյանն ինձ նվիրեց, իր նոր գիրքը՝ «Եջեր հայ թատրոնի պատմությունից», տպագրված 1989-ի^ն և ստորագրված տպագրության... 1990-ին: Հեղինակի ընծայագիրն ինձ ասում էր. «Աստված թող միշտ քեզ հետ լինի»: Գիրքն արևելահայ բեմի 60 - 70-ական թվականների հապճեպ ուրվագիծն էր ակնարկների տեսքով (313 էջ), համաձայն Բաբրատ Տեր-Ղազարյանի «Նյութեր հայ թատրոնի ապագա ուսումնասիրության համար» ձեռագիր շարադրանքի (1903թ.), հեղինակի ոճի պահպանումով, ինչպես հիշեցվեց հետո: Իսկ առաջաբանի վերջին խոսքերն էին. «Կգան ուրիշ հետազոտողներ, թերևս՝ իմ ուսանողներից, որոնք կամփոփեն, կընդհանրացնեն հայ թատրոնի արևելահայ և արևմտահայ հատվածների պատմությունն իրեն գեղարվեստական ամբողջացած մի երևույթ» (էջ 8): Ուշացած պատգամախոսություն: Ու քանի դեռ Աստված ինձ հետ էր, Ջարյանը հրա-

պարակ հանեց շարունակութիւնը՝ «Յոթ դիմանկար» (1992 թ.), իրականում ութ (165 էջ)։ Վերջինը հետո էր ավելացվել։ Այս էլ, ինչպես նախորդը, հրատարակել էր թատերական գործիչների միութիւնը, հապճեպ ու անխնամ։

Դժվար ժամանակ էր եկել՝ ցուրտ ու մութ։

Հայաստանի երկաթուղային սահմանին չհասած կանգնած էին վառելիքի վագոնները։ Մի վագոն էլ՝ 970 էջը սեղանիս, և... Աստված ինձ հետ։

Անցավ հինգ տարի, գործը շարժվեց Մշակույթի նախարարութեան միջոցով՝ փոխնախարար Անելկա Գրիգորյանի նախաձեռնութեամբ։ Գիրքը լույս աշխարհ բերեց «Նաիրի» հրատարակչութիւնը 1996 թվին։ Ինը հարյուր հիսուն օրինակից չորս հարյուր հիսունն անհետացավ «Արվեստ» ամսագրի խմբագրութեան պահոցից՝ այնտեղ եղած-չեղածի հետ։ Բարեբախտաբար հարյուր օրինակը թատերական ինստիտուտի գրադարան էր անցել, և հրատարակչութիւնն էլ վաճառքի էր դրել իր ունեցած հարյուր տասն օրինակը։ Գիրքը փնտրողներ կային և կան մինչ օրս։

Ներկայացնում եմ վերանայված տարբերակը՝ որոշ կրճատումներով ու հավելումներով։

Շնորհակալութիւնս եմ հայտնում եղիչ Զարեհի անվան Գրականութեան և արվեստի թանգարանի տնօրեն, բանասիրական գիտութիւնների դոկտոր Հենրիկ Բախչինյանին և ավագ գիտական աշխատակիցներ Նաիրա Շահվալադյանին ու Կարինե Գալստյանին, որ հնարավորութիւն ընձեռեցին ազատորեն օգտվելու թանգարանի լուսանկարչական ֆոնդից։

23 դեկտեմբերի, 2009 թ.

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

19-րդ դարի Հայ թատրոնը մեզ համար անծանոթ աշխարհ չէ և շատ կողմերով ուսումնասիրված է։ Կարդացվել են պիեսները, պատմվել դերասանական կենսագրութիւններ, գրվել է արեւմտահայ բեմի մանրամասն պատմութիւնը, կազմվել է ընդարձակ ժամանակագրութիւն մատենագիտութեամբ հանդերձ¹։ Փաստագիտական հիմքը գրեթե ավարտուն է, փորձում ենք համատեղել ուսումնասիրութիւնների արդյունքները, նաև որոշ չբացահայտված տվյալներ, և դիտել պատմութիւնը որպէս մի մեծ ներկայացում, գեղարվեստա-մշակութային ավանդների փոխանցման ու փոխակերպման ընթացք։

19-րդ դարի թատրոնը դերասանական է և գրական. դերասանն ու թատերագիրն այստեղ հանդես են գալիս որպէս բեմական մտածողութիւնը հատկանշող ուժեր։ Բեմագրիչը երրորդական դեմք է, երաժիշտը՝ անհրաժեշտ ուղեկից, նկարիչը՝ մի պարզ գործավոր։ Սոսկ աշխատանքային իրավիճակ չէ սա, այլ արվեստի չգրված կանոն։ Դերասանական անհատը թատրոնի կենտրոնաձիգ ուժն է եղել, նրա նպատակն ու խորհուրդը։ Նա ընդունվել է իր անձի ակնհայտ արժեքով, որպէս հեղինակային թեմայի միջնորդ, միջնորդ է ստեղծել իր անվան շուրջը և հորինել իր վարքը որպէս վեպ։ Ուստի յուրաքանչյուր դերասանական դիմանկար ընդունում ենք որպէս պատմութեան սիմվոլացումը և դերասանին՝ պատմութեան հերոս։ Հեղինակը, օթյակում նստած, մնում է թատերական նվիրակարգի երկրորդ աստիճանին։ Նա պաշտպանված է գրավոր խոսքի սրբութեամբ, բայց ոչ արտիստի լուսապսակով։ Բնագրի անձեռնմխելիութիւնը կանոն է եղել 19-րդ դարի թատրոնում, և այնուամենայնիվ դրամատիկական երկն արժեքավորել է թատրոնի ու նրան շրջապատող հասարակական իրականութեան համատեքստում, ոչ այնքան որպէս գրական փաստ, որքան ժամանակի բեմական մտածողութեան և խաղային կանոնի անդրադարձը։ Թատերական նվիրակարգից դուրս է թատերախոսը՝ թատրոնի անցանկալիորեն հարգված

Հյուրը: Բայց նա է մեզ դատողությունն նյութ տալիս, և մեր քննությունն առարկան հիմնականում նրա թողած խոսքն է:

Թատրոնի պատմաբանը փակուղիների է հանդիպում, երբ խնդիրն ուղղակիորեն հանգեցնում է սեփական զգայությունները չտրված երևույթների «վերականգնմանը»: Դա կույր ճանապարհորդությունն է դեպի վկայող խոսքի թիկունքը: Պետք է մեկընդմիջտ ընդունենք, որ բեմական արվեստի գոյաձևը ստեղծագործությունն պահ է, և պատմությունը գրելիս գործ ունենք ոչ արվեստի, այլ նրա անուղղակի հետքերի հետ: Մեր առջև ոչ թե իրողությունն է, այլ նրա սուբյեկտիվ դիտումը: Վկայող խոսքը հին դրամանիչ է, որի երբեմնի գնողունակությունը պարզելով, անկարող ենք զննել նրանից հեռացած իրային արժեքը: Քննադատի խոսքը սակայն ի հայտ է բերում ժամանակի հոգևոր ձգտումները, հասարակական ու գեղարվեստական իդեալները, պատկերացում է տալիս հոգեբանություն, ճաշակի ու չափանիշների մասին, և անհատի սխալների մեջ իսկ ժամանակը մնում է օբյեկտիվորեն անսխալ:

Թատրոնն իր իդեալականացված իմաստով ժամանակի հոգևոր խորհրդարանն է, հասարակական առաջադիմություն ծանրաչափը: Բայց թատրոնը նաև քամահաճ ասպարեզ է, կենցաղ, արվեստական կյանք, ծուռ հայելի: Կյանքի մակերեսային պահանջները հետապնդում են թատրոնին, և քաղքենիությունն էլ չի հեռանում նրա դռներից: Իրագեկ լինելով այս անխուսափելիությունը, պետք է ընդունենք, որ հասարակական միջավայրն է ստեղծում թատրոնի դեմքը, որոշում նրա իմաստն ու նպատակը: Ինչպես նկատել է մի խորթափանց գեղագետ, թատրոնն իրականանում է ոչ բեմում, այլ հանդիսականի հոգում և ամեն ինչ ստեղծում է իր ժամանակին ու իր ժամանակի համար²: Թատրոնը չի կտակում հավերժական արժեքներ, անհայտ գլուխգործոցներ: Նրա թողածը չունի այն փոշեծածկ կտավի կամ խունացած մատյանի բախտը, որ մի օր կյանք է առնելու: Բեմական արժեքի երկրորդ կյանքը հիշողությունն է, որ պետք է պահպանել ու զննել որպես մտքի նյութ: Այստեղից է սկսվում թատրոնի պատմությունը՝ գեղարվեստական համակարգերի, ոճերի և ուղղությունների շղթա, իր պարբերացումով երբեմն պայմանական: Ոչ մի ուղղություն միատարր ու միանշան չէ, և ոչ մի շրջան սրբագործված չէ որևէ «իզմ»-ով: Բացառվում է նաև

գծային-վերընթաց զարգացումը: Երևույթները կազմում են երբեմն հերթագայող, երբեմն համատեղվող օղակների շարք, ոչ թե մեկը մյուսից վեր, այլ տարբեր: Որոշ դեմքեր կողմնորոշված են դեպի անցյալը, որոշ դեմքեր՝ դեպի ապագան: Այս նկատառումներով էլ ստորակարգում ենք մեր հարցերը, հետևելով մի դեպքում ժամանակագրությունը, այլ դեպքում՝ արժեքների բնույթին:

19-րդ դարի ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄԱԿԱՆ ՏԻՊԸ

Թատրոնը 19-րդ դարի առաջատար արվեստն է, իր նկարագրով միջազգային, համաեվրոպական երևույթ՝ հիմնված նախորդ ժամանակների գեղարվեստական փորձի վրա: Այստեղ շրջանցված են ուշ միջնադարյան հրապարակային թատրոնի ավանդները, հոգևոր դրաման և ժողովրդական խաղերը: Հայելակամար (պրոտալային) բեմը և օթյակային սրահը ներկայանում են որպես Վերածնունդի դարաշրջանից եկող մշակույթ, որին տեսք ու ձև է տվել Իտալիան և պարզեցել նոր ժամանակներին: Ամբողջ Եվրոպան ժառանգել ու սեփականացրել է իտալական թատերական համակարգը, հարստացրել Շեքսպիրի նոր պատկերացումով, իսպանական «սուր ու թիկնոցով», ֆրանսիական կլասիցիզմով ու ռոմանտիզմով և գերմանական մետաֆիզիկայով: Իրենց նոր պատմությունն սկսող արևելյան վրոպական ազգերը (նաև իրենց հին թատրոնից հեռացած հույներն ու հայերը) այդ թատրոնում ձգտել են տեսնել ու վերստեղծել իրենց բրիտանական դեմքը: Այն, ինչ անվանում ենք հայ նոր թատրոն, ստեղծված է համաեվրոպական մշակութային հիմքի վրա: Ազգայինը նրա արտաքին կերպը չէ, ոչ էլ գրական նյութն ու թեմատիկան, այլ գոյությունն ու նպատակը, նեղ առումով՝ բեմական հույզն ու խոսքը, որպես վարքագիծ ու դիրք աշխարհի հանդեպ:

19-րդ դարի թատրոնը մշակութային արդյունքն է ազգերի փոխադարձ կապերի ու կախումների: Բուրժուական անվանված դարաշրջանն ստեղծել է հասարակական այնպիսի կացութաձև, որն առանձին ազգերի ձեռքբերումները վերածում է ընդհանուր սեփականություն, հոգևոր արժեքները հանգեցնում միասնականացված չափանիշների ու ճաշակի, նաև վարկային-էթիկական ընդհանուր մարտնչականի, որոնց ամենաակնհայտ դրսևորումը թատրոնն է:

Այստեղ են մշակվել հասարակական կենցաղի ձևերը, և գիտակցվել է գերմշակույթի գաղափարը: Թատրոնը, որպես հասարակութան մտքերն ու զգացմունքները կազմակերպող արվեստ, վիճակներն ու դեմքերը դրոշմակերպող հայելի, 19-րդ դարում հանգել է միջադարյան գեղարվեստական լեզվի:

19-րդ դարի հայ թատրոնը հնի ու ավանդականի շարունակությունը չէ, ստեղծված է փոխառական հիմքերի վրա, կտրված է ազգային մատենագրական հիշողություններից (նաև ժողովրդական խաղային ավանդություններից), եթե բացառենք պատմավիպական նյութերի ու թեմաների նորատիպ մշակումները: Բեմական արվեստի նյութ է դարձել թարգմանական և նրա օրինակով ստեղծված դրամատիկական գրականությունը, արտաքին կերպ՝ հայելակամար-խորքային բեմը, նվիրակարգային (պարտերային-օթյակային) սրահով, նախատեսված հասարակության բոլոր խավերի համար, ըստ իրենց տեղի ու նյութական հնարավորություն: Ներմուծված մշակույթի գծերը՝ սալոնային ճեմասրահ, ֆրակ, ձեռնոց ու լորնետ, այս նոր իրականության արտաքինն են, ներկայանալիություն ձևեր ու նշաններ, աշխարհի հետ խոսելու կերպ ու եղանակ: Այս հաստատությունը, որպես մշակութային երևույթ, երկնշան է՝ արվեստ է և կենցաղ, երևակայական և իրային, ենթադրում է արվեստի ու նրա իրականացման հասարակական միջավայրի յուրահատուկ փոխադարձանվորվածություն: Թատրոնական շենքը, թեկուզ մի գավառական քաղաքի ակումբ, եղել է հասարակական ու կենցաղային խոսակցությունների կենտրոնը, իր այդ դերով նույնքան կարևոր, որքան բեմում ներկայացվող արվեստականացված կյանքը: Հանդիսականն այդ շենքն է մտել ոչ միայն գեղարվեստական իրականությունը հաղորդակցվելու, այլև ներկայանալու իր միջավայրին, հաստատելու իր վարկը, արժեքավորվելու որպես անհատ և քաղաքացի: Ճեմասրահը՝ բարև տալու, բարև առնելու, և օթյակը՝ մասնավոր գրույցների համար, թատրոնում նույնքան կարևոր են եղել, որքան բեմի հայելին, որպես ընդհանուր սեռաման օբյեկտ: Թատրոնն են մտել և՛ քաղաքացին, և՛ քաղքենին, փնտրելով այնտեղ զվարճություն, հոգու սնունդ, գաղափարներ և թեթևամտության նյութ: Թատրոն հաճախելը եղել է անհրաժեշտ «սոցիալական վարքագծի ակտ»³: Դա քաղաքացուն տվել է հասարակական կեցվածք, տոնա-

նություն ու դիմակ, ոչ միայն միտք ու զգացմունք, այլև կենցաղի նորմեր ու բարեկրթության չափանիշներ, կարգավորել անձի կենսա-ձևն ու վարքագիծը:

19-րդ դարի թատրոնն անվանում են «էմոցիոնալ-լիրիկական թատրոն»⁴: Սա իհարկե միակողմանի բնութագրում է և ինչ-որ առումով անհերքելի: Սենտիմենտալիզմը, որ 18-րդ դարի եվրոպական թատրոնի գեղագիտությունն էր, վերածնվել է 19-րդ դարի մեղոդրամայում և տոն տվել հանդիսականի վերկենցաղային զգացմունքներին: Այսուամենայնիվ, ինքնաբավ հույզերը, դիպվածային պիեսներն ու խաղի սալոնային պայմանականությունը, զարդարված արվեստական խոսքով, դժվար է վերագրել միայն բեմական արվեստին: Դրանք ժամանակի մոդայական գրականության, սալոնային գեղանկարչության, նաև կենցաղի գծերն են, որոնցից անմասն չի եղել հայ բուրժուական դասը: Սա պծնված զգացմունքների թատրոնն է՝ հասարակական նորաձևությունների արձագանքը, որ պայմանավորվել է նաև անցած ժամանակաշրջանի գեղարվեստական կանոններով: Նրա խորհուրդը, սակայն, չպետք է փնտրել սոսկ արտաքինի մեջ: Լուսավոր սրահների, թավապատ ու ոսկեզարդ օթյակների, զուգված հասարակության, վերամբարձ խոսքերի, բարոյական խրատների, քաղքենիական հառաչանքների ու արցունքոտ թաշկինակների թատրոնը նաև սոցիալ-հոգեբանական ճշմարտության, քաղաքացիական ու ազգային զգացմունքների և կրքերի ու մանտիկայի թատրոնն է, որ շարժում էր կյանքը, ծնում վեհ գաղափարներ ու բեմական մեծություններ՝ հասարակության մտքերի ու զգացմունքների տիրակալներ:

Այսպես է երևում 19-րդ դարի մեծ քաղաքների թատրոնը:

Հայ հասարակությունը ձգտել է ստեղծել դրա համարժեքն իր միջավայրում և մոտեցել է դրան, տվել ինքնուրույն ու ինքնատիպ դրամատուրգիա և մեծ բեմերին վայել դերասանական անհատներ: Նա ոչ միայն իր ազգային իդեալներն է դրել այդտեղ, այլև հաստատել է իր ցեղային որակն ու կենսունակությունը, անհատների մեջ մարմնացրել ազգի հոգևոր կերտվածքը:

19-րդ դարը նաև գավառական թատրոնի ծաղկման ժամանակն է, սիրողական, կիսապրոֆեսիոնալ ու ժամանակավոր խմբերի, ընտանեկան, դպրոցական ու բարեգործական ներկայացումների, մասնավոր անտրեպրիզների և քաղաքից քաղաք ու երկրից երկիր շրջող

միայնակ ողբերգակների ու բախտախնդիր «Հանճարների» ժամանակը: Բոհեմական կենցաղը տվել է իրենց տեղը չգտած, ճակատագրով դատապարտված արտիստներ, միջակութուններ ու բաքոսյան խնկարկուններ, ապաշնորհներ և նրանց կողքին՝ մեծ բեմերում հռչակված վարպետներ, որ հասել են Պոլիս ու Թիֆլիս և միջին Ռուսիայի գավառ: Գավառական կորիֆեյներն ու խաղայցելու հանճարները ժամանակի արտիստական կենցաղի ու բեմական գեղադիրտության ծնունդն են և ստեղծել են կյանքի ու արվեստի իրենց կանոնը: Այդ կանոնին հետևել են դարի երկրորդ կեսի գրեթե բոլոր հայ դերասանները: Ժամանակն ստեղծել է միայնակ, խոսվաճույզ արտիստի մի տիպ՝ ներշնչված, հեզնական, ամբարտավան ու դժբախտ, նյութական աշխարհին որպես թե անհաղորդ: Այդ արտիստը բերել է աշխարհայացք, խաղացանկ ու խաղաոճ՝ մեղրամային ցնցումների և հոգեկան տազնապանների նախասիրությունը, դասական գործերի, մասնավորապես Շեքսպիրի, ռոմանտիկական ընկալումով, մյուս կողմից՝ կենցաղային ռեալիզմի, սոցիալական բողոքի ու ամբոխավար հույզերի հակում և հոգեբանական գննումների մասնագիտական, նպատակամետ հետաքրքրասիրություն:

Գեղարվեստա-ոճական տարապայման միտումները գիրկընդխառն են 19-րդ դարի թատրոնում և գալիս են ամբողջացնելու, միասնական տեսքի ու կանոնի ենթարկելու անցյալ ժամանակների բեմական վարպետության փորձը: Ստեղծվում են տիպերի, բնավորությունների, զգացմունքների ու վիճակների վերարտադրության կայուն եղանակներ, բեմական դիրքերի (միզանսցեն) ամբակայված ստերեոտիպեր, թատերական զրոշմաձևերի (չտամպ) տիպաբանություն, խաղային յուրահատուկ վարկ՝ մշակված կյանքի պայմանականություններով ու կենցաղի ոճավորումներով: Սա մասամբ արվեստից ելնող արվեստ է, ոչ սակավ գրքային խոսքի և գեղանկարչական պլաստիկայի ընդօրինակում:

Անխուսափելիորեն հանդում ենք բեմական արժեքների պատմականության խնդրին: Ընթերցում ենք անցյալ դարի վեպերը, լսում երաժշտությունը, դիտում կտավները և, պարզ տրամաբանության դիմելով, կարող ենք ընդունել, որ թատրոնը եղել է իր ժամանակի գեղարվեստական կայուն արժեքների զուգահեռ⁵: Թատրոնը բեմի ու հանդիսասրահի, այն է՝ երկու փոխանդրադարձող միջավայրերի

կենդանի հարաբերություն է, որի ամեն մի պահն անցյալ է և անկրկնելի անցյալ: Եթե բեմը հայելի է, ապա հայելի է նաև ընկալող միջավայրը, որ նույնքան անկայուն է իր վարկային-էթիկական չափանիշներով ու ներքին տոնայնությամբ: Ներկայացումն ու գերասանն իմաստավորվում են իրենց ձայնակցող հասարակական միջավայրում և իմաստազրկվում են, երբ այլևս չկա այդ միջավայրը, երբ անդրադարձնող հայելին փոխված է կամ թեքված: Ամեն հասարակություն ունի իր կեցության արտաքին կերպը, և դա թատրոնի օղն է, որ փոխում է իր որակն ու ճնշումը և փոփոխություն թելադրում: Բեյլեդերյան կուռքի մարմարը չի մաշվում, հին կտավների խամրող գույները չեն իմաստազրկվում, կիսափուլ տաճարի սյուներն ու խոյակները երիցս սրբանում են, թանգարանային արժեքները պահպանում են իրենց գեղարվեստական անփոխարինելիությունը, հնությունը նրանց տալիս է նոր խորհուրդ, բայց ահա մոտավոր անցյալի բեմական փաստը ժպիտ, երբեմն էլ արհամարհանք է հարուցում, իսկ եթե ոչ, ուրեմն մեծ ճշմարտություն ունի իրենում:

19-րդ դարի բեմական արվեստի անցողիկ շերտը համեմատելի է թերևս գեղանկարչության ընդունված ոճի, ոսկեդրվագ շրջանակների, գրքային գրավյուրների հետ, գրականության մեջ՝ սենտիմենտալ և դատողական երկարաբանությունների, մոդայական պիեսների, բեմական արդուզարդի նմուշների, բենեֆիսային ընծաների, լուսանկարների, ժանեկազարդ նամակների և այն ամենի հետ, ինչն այսօր հին է: Կենցաղի անցողիկ ճաշակը երևում է նաև դրամատուրգիական ոճում: Սոսկ բեմադրական նպատակով գրված բազում պիեսներ՝ մեղրամաներ, պատմահայրենասիրական ողբերգություններ, կենցաղային կատակերգություններ, վողեխիլներ ու զավեշտներ, գրականության պատմության մեջ չեն ին տեղ ունեն կամ շրջանցված են, մինչդեռ ժամանակին ծափահարվել են: Նրանց ոչ այնքան գաղափարներն ու պոետիկան, որքան սոցիալ-վարկային հանդերձն է մաշված՝ այն, ինչ թելադրված է եղել կենցաղի ու բեմական զրոշմակերպված վարքագծի կանոնով: Հնացած է նրանց նաև սյուժետային տիպաբանությունը, մասնավանդ բեմական դիմակ-պաշտոններ (ամպլուաներ) համակարգը, որ համապատասխան է եղել կյանքի սոցիալ-դասային սանդուղքին և դերասանական նվիրապետությունը (հիերարխիա): Այլ է դասական հեղինակների

խնդիրը: Նրանք մնում են անփոխարինելի և անձեռնմխելի որպես գրական հուշարձաններ, բայց ոչ միշտ խաղային նյութ: Հայտնի է, որ մեր ժամանակի թատրոնում դասական երկերը սեղմվում են, հարմարեցվում բեմական նոր կանոնի:

Այսպիսով, թատրոնի պատմությունը հետամուտ է ավանդների գիտակցման և մյուս կողմից ճշտում է արվեստի նորօրյա պատկերացումները, հարստացնում ներկան, հեռանկար տալիս, ապագային փոխանցում ոչ միայն կանոն ու սովորույթ, այլև տեսական փորձ: Պատմությունն այս ամենի հեռակա գիտակցումն է, անցյալի վիպական պատկերը, երևակայության հետ խոսող անտեսանելի հանդիսարան և հեռացած դիմաստվերների պատկերասրահ:

ԴԱՐԱՇՐՁԱՆԸ ԵՎ ՄԵՋԱՎԱՅՐԸ

Հայոց նոր պատմությունն անջրպետված է հնից ու դասական միջնադարից: Չորս ու կես դար՝ Կիլիկյան թագավորության անկումից (1375 թ.) մինչև Արևելյան Հայաստանի միացումը Ռուսաց կայսրությանը (1827 թ.) մեր աշխարհը պղտոր է ու լքված: Պետությունն ու թագավորությունը գրքային հիշողություն են՝ խառնված ավանդությանն ու առասպելին: Մանուկ Աբեղյանի բնութագրմամբ այդ շրջանը ճիշտ կլինի անվանել «օտար բռնատիրությունների պատմություն»⁶: Այդ մեծ ժամանակահատվածում ձևավորվել է նոր եվրոպան՝ միջնադարյան մանուֆակտուրաներից մինչև արդյունաբերական կապիտալիզմը, ջուլհակի մեխանիկական դազգահից մինչև շոգեշարժիչի գյուտը, ստատիկայի տարրական օրենքների հայտնագործումից մինչև Նյուտոնը, աստվածաբանական սխոլաստիկայից մինչև գերմանական դասական փիլիսոփայությունը:

Միջնադարի և նոր եվրոպայի միջև կա մի լուսավոր գոտի՝ իտալական Վերածնությունը, մինչդեռ հայոց նոր պատմության թիկունքում ասիական խավարն է: 17-րդ դարը մեզ համար մոռացության մատնված գիտելիքները վերականգնելու շրջան է վանական դպրությունից, միջնադարի գրական ավանդության յուրացումով, կորցրած պետականությունը երբևէ վերականգնելու աղոտ երազանքով: Այս է հայոց վերածնությունը: Վանական գրագետները նայում էին անորոշ ապագային և ներշնչված էին անցյալի իդեալներով: Նրանք ժամանակակից էին Լոպե դե Վեգային ու Կալդերո-

նին, Բուալոյին, Ռասինին ու Մոլիերին, Դեկարտին, Հոբսին ու Սպինոզային, բայց նրանց ստեղծած գրականությունը դեռ ավանդական պատմության, ճառի ու քերթության սահմանում էր, փիլիսոփայությունը՝ աստվածաբանության, և թատրոնը՝ լիթուրգիական դրամայի ու դպրոցական ճարտասանության: 18-րդ դարի մեր եվրոպամետ լուսավորիչները չունեին ազգային-սոցիալական հող, և նրանց գործը մնում էր փոքրաթիվ անհատների սեփականություն: Մշակույթի օջախները բնաշխարհում չէին, այլ հեռու՝ Լվովում ու Կամենեց-Պոդոլսկում, Կալկաթայում ու Մադրասում, Ադրիատիկի մենաստանում և ամենուրեք, ուր ապաստան էր գտել հայ գրագետի միտքը: Հայ լուսավորականության թիկունքում չկային հող, ազգ և հասարակություն, այլ՝ գաղթավայրեր և օտար հողում առաջադիմող բուրժուական դաս: Տպագիր գիրքը գալիս էր Ամստերդամից ու Վենետիկից, հեռավոր Հնդկաստանում ծլարձակում էին լուսավորական գաղափարներն ու ժողովրդավարական հանրապետության ուտոպիան, և տպագիր գրքերի կողքին, վանական խցերում, օրինակվում էին հին ձեռագրեր, գրվում քերականություն և տրամաբանություն:

Հայ ժողովուրդը մոտենում էր 19-րդ դարին միջնադարյան բևեռով:

Մինչև դարասկիզբ լուսավորության կենտրոն է դառնում Կ. Պոլիսը: Եվրոպական ու ասիական մայրցամաքները կապող, էթնիկապես խայտաբղետ մեծ քաղաքը ներկայացնում էր բարձրի ու մշակույթների խառը միջավայր, և հայությունն էլ, լինելով այդ միջավայրի արմատական տարրը, ազգային գիտակցության հող էր պատրաստում: Սա արևմտահայության հոգևոր-մշակութային կենտոնն էր Արևմտյան Հայաստանի կողքին, որը մի մեծ գավառ էր օսմանյան, ձևական օրենք իսկ չունեցող տերության կազմում: Արևմտահայության բուրժուականացող ու կրթվող տարրը, ինչպես նաև մեծաքանակ արհեստավորությունը, ժամանակի ընթացքում գավառից տեղափոխվում էր մայրաքաղաք, և դարասկզբին Պոլսի հայ բնակչության թիվն անցնում էր հարյուր հիսուն հազարից: Վաճառականությունն ու ամիրայական դասը տնտեսական պայմաններ էին ստեղծում կրթության համար: Եկեղեցիներին կից գործող «դպրաց դաս» կոչված տարրական դպրոցների կողքին կային մոտ քսանհինգ հայկական փոքր տպարաններ, հայոց գրավաճառանոց

և երկու պարբերական՝ «Եղանակ Բիւզանդեան» (1803-ից) և «Դիտակ Բիւզանդեան» (1812-ից): Արևելյան Հայաստանը, որ քաղաքական վիճակով պարսկական խանութիւնն էր, նույնպէս մի մեծ գավառ էր՝ կտրված լուսավորութեան կենտրոններից: Քաղաքային բնակչութիւնը՝ վաճառական ու արհեստավոր, դեռևս միջնադարում սկսել էր գաղթել դեպի Հյուսիս՝ Ղրիմ, հարավային Ռուսիա, Լեհաստան: Դարասկզբին այսրկովկասյան հայ բնակչութեան մի մեծ զանգված ապաստանել էր ռուսաց տերութեանը ենթակա վրաց մայրաքաղաքում: 19-րդ դարասկզբին Թիֆլիսի բնակչութեան յոթանասուն տոկոսը կազմում էին հայերը: Դեռևս 12-րդ դարից հայերը վրաց արքունիքից ստացել էին մելիքութեան մենաշնորհ և անօրինում էին Թիֆլիսի քաղաքապետարանը մինչև 1917-ի փետրվարյան հեղափոխութիւնը:

Բացենք նոր աշխարհի քարտեզը և դիտենք իրադարձութիւնների համաժամանակյա պատկերը:

Եվրոպան և Ռուսաստանը 19-րդ դար էին մտել քաղաքական ցնցումներով ու պատերազմներով: Ֆրանսիան նոր պատմութիւնն սկսել էր 1889-ի հեղափոխութեամբ, «Մարդու և քաղաքացու իրավունքների հռչակագրով» և Բոնապարտով, Անգլիան՝ արդունաբերական ճգնաժամերով ու չարտիստների ելույթով, Ռուսաստանը՝ 1812 թվի հայրենական պատերազմով, Իտալիան՝ նեապոլպիեմոնսյան հեղափոխութեամբ (1820 թ.), Հունաստանը՝ օսմանյան բռնատիրութիւնից ազատագրվելով (1824 թ.): 1825-ին Անգլիան ապրում էր առաջին կապիտալիստական ճգնաժամը, Ռուսաստանում Սենատի հրապարակ էին դուրս եկել ազնվական հեղափոխականները, Թուրքիայում կռիվ էր հողի մասնավոր սեփականութեան համար, և սուլթան Մահմուդ 2-րդը ջնջում էր պալատական վայրենացած թիկնազորը՝ ենիչերիներին (1826 թ.):

Ե՞րբ և ինչո՞վ էր սկսվել հայոց նոր պատմութիւնը:

1804 թվի հուլիսի 2-ին ռուսական բանակի թնդանոթներն առաջին արկերն էին արձակում Երևանի սարդարի բերդի վրա: Գեներալ Պավել Յիցիանովը, որ դրանից քսան օր առաջ գրավել էր Գյումրին և հիմա չէր կարողանում անցնել Հրազդանի կամուրջը, ի՞նչ իմանար, թե իր թնդանոթի զարկերը դարի առաջին ազդանշաններն էին հայոց աշխարհում և ուրախութիւնից թնդացնում էին հայի սիրտը: Սա սկիզբը չէր, այլ ընդամենը ազդանշան: Սկսած

այդ օրվանից Երևանի գավառի բնակչութիւնն սպասեց մոտ քսանորդ գար:

Երևանի բերդի գրավումը 1827 թվի հոկտեմբերի 1-ին մեր գրականութեան մեջ դիտված է որպէս ազգային ազատագրութեան սկիզբ:

Այստեղից է սկսվում հայոց նոր պատմութիւնը:

Ժամանակակցի վկայութիւնը՝ Խաչատուր Աբովյանի «Վերջ Հայաստանին» վավերական է, պատմական ճշմարտութիւն, նաև՝ ռոմանտիկական ընդհանրացումը նախորդ դարաշրջանում կազմավորված կողմնորոշման գաղափարախոսութեան, սկիզբը ազգային ինքնօրոշման: Ամբողջովին էքստազի մեջ հղացված այս ծավալուն փոպոսանական արձակ բանաստեղծութիւնը, որպէս ազգային-ժողովրդական հայացքի կերպավորում, գրվել է 1841-ին, երբ դեռ գոյոթիւնն ուներ պաշտոնապէս հաստատված «Հայկական մարզը»՝ սպառազանքային իրադարձութեան նախնական կերպը, և մեր նոր պատմութեան առաջին քաղաքացին տեսել է հեռանկարը:

«Հայկական մարզը» գոյատևեց ընդամենը տասներկու տարի: 1846-ին Երևանի, Նախիջևանի ու Ալեքսանդրապոլի գավառները, բոս Այսրկովկասի վարչական նոր վերաբաժանման, մտան Թիֆլիսի նահանգի կազմի մեջ: Հայաստանը պարսկական խանութիւնից դարձել էր ռուսական պրովինցիա, հայը՝ Ռուսաստանի քաղաքացի: «Հայր Ռուսաստանում վայելում է քաղաքացու իրավունքը», - գրել է Ստեփանոս Նազարյանը 60-ական թվականներին: Այո, բայց ո՞ւր էր, թե գտնար հայ քաղաքացի: «Հայը քաղաքականապէս ռուս է», - հաստատում էր նույն Նազարյանը 60-ական թվականներին: Կապիտալ-ռուսաստանյան առևտուրն իր ձեռքն առնող արևելահայ վաճառականութիւնը, որ Նոր Նախիջևանից ու Հաշտարխանից համուս էր Նիժնի Նովոբորոգ, Մոսկվա, Լայպցիգ, գործում էր ռուս քաղաքացու բոլոր իրավունքներով: Հայոց ծխական վարժարանների մի մասը վերաճում էր թեմական դպրոցների և միաժամանակ աշակերտներ էր պատրաստում ռուսական գիմնազիանների ու ռեալական ուսումնարանների համար: Հայ երիտասարդութեան փոքրաթիվ մասը, որ բնավ փոքր չէր իր ժամանակի համար, կրթվում էր Մոսկվայի, Պետերբուրգի ու Կազանի համալսարաններում, հասնում գերմանական համալսարանական կենտրոն՝ Դորպատ:

Այն, ինչ տեղի էր ունենում արևելահայ աշխարհում, լինելու էր նաև արևմտահայ աշխարհում:

1839 թվի նոյեմբերի 3-ին Աբգուլ Մեջիդ սուլթանը ստորագրում է «Վարդաաստանի հրովարտակը»՝ հարկադրյալ բարենորոգումների մի ծրագիր, որով ձևականորեն վերանում էին մուսուլմանների և քրիստոնյաների իրավական տարբերությունները: Հայ վաճառականի իրավունքներն ընդլայնվում էին, և գավառի հայն էլ կարող էր արգեն էլ նստել որպես թուրք ու կարմիր ֆես դնել գլխին: Բարենորոգումների ծրագիրը երկրորդ անգամ, ընդարձակ ու խմբագրված, հրապարակ եկավ 1856-ին՝ Ղրիմի պատերազմի ավարտին, երբ Նապոլեոն 3-րդի Ֆրանսիան Թուրքիայի հանդեպ ստանձնում էր հովանավորի դեր և քրիստոնյա հպատակներին լուսավորելու առաքելություն: Կաթոլիկ միսիոներները բացում էին դպրոցներ հայերի համար և սերմանում արևմտասիրություն ու կաթոլիկություն: Արևմտահայության մեջ սկսվում է դավանական պառակտումը: Պոլսի լուսավորչական համայնքը դրվում է մեկուսացյալ ու անօգնական վիճակում, իսկ կաթոլիկ հայերի համար հարթվում են գիտություն ու արվեստի ճանապարհները: Թուրքիան հարմարեցված էր եվրոպական կապիտալի շահերին, Պոլսի ծովային դարպասը բաց էր դեպի արևմուտք, և դա տարեցտարի մեծացնում էր հայ վաճառականության կշիռը, հայությունը դարձնում ներմուծվող արժեքների կրող, փոխում քաղաքային հասարակության կյանքն ու արտաքինը: Եվրոպական ապրանքների հետ թուրքիա են մտնում նորաձևություններ ու բարքեր, նաև զբքեր ու գաղափարներ: Կաթոլիկական դպրոցն ու ֆրանսերենը՝ դարի քաղաքակրթության լեզուն, Պոլիս են բերում էթեն Սյուրի և Դյուլմայի վեպերը, Ալֆրեդ դը Մյուսսեի ու Լամարթինի պոեզիան, Օֆենբախի ու Լեկոկի երաժշտությունը: Գալիս է իտալական օպերան, հայի ականջին հնչեցնելով Ռոսսինի, Դոնիցետտի, Վերդի: Լորենտը, Փրակը, դաշնամուրն ու կազրիլը դառնում են հայ բուրժուական ընտանիքի կենցաղի զարդեր և առաջադիմության սիմվոլներ: Ազգային վարժարանը կամ ֆրանսիական դպրոցն ավարտած հայ երիտասարդը ձգտում է դեպի Փարիզ՝ քաղաքակրթության մայրաքաղաք և այնտեղից բերում ոչ միայն կենցաղի արտաքին ձևեր, երաժշտության ու թատրոնի ճաշակ, այլև գրքեր, հեղափոխության ու ժողովրդավարության գաղափարներ: Վաճառականի կամ մտա-

փորձանի համար այլևս արտառոց ոչինչ չկար եվրոպական ռեզին-գոտի և թուրքական ֆեսի համադրություն մեջ: Դա ներկայանում էր նույնքան բնական, որքան մայրաքաղաքում խոսվող լեզուների՝ թուրքերենի, հայերենի, հունարենի, իտալերենի ու ֆրանսերենի ստորյա համակեցությունը: Պոլիսը ոսկե կամուրջ էր երկու մայրցամաքների միջև, և այդ կամուրջով սահող արժեքների, հետագայում դրանց հետևանքների կրողն ու պատասխանատուն՝ Հիմնականում հայությունը: Սալոնային ու արկածային վեպերի ընթերցանությունը, դրաման ու օպերան, Բերա թաղամասի հյուրանոցներն ու կաֆեները ակնհայտ հակասություն մեջ էին թուրքական կիսախուսի ու Ղուրանի, արևելյան սրճարանի, «թավուլի», կարագյոզի և օրթա-օյունուի⁸, կենցաղի նահապետական ձևերի, թաղային վարժարանի, հայ քահանայի, Նարեկի և «ժամ ու պատարագի» հետ: Արանք էլ իրենց հերթին անհամերաշխ էին մզկիթին ու մուեզզինին, որոնցից աղետ էր գալու մի օր հայի գլխին:

Վերադառնալով Կովկասի մայրաքաղաք՝ Թիֆլիս, ուր քաղաքակրթվում էր արևելահայությունը և բռնում Ռուսաստանի ճամփան: Սա էլ, ինչպես Թումանյանը կասեր, «յուրատեսակ մի աշխարհ էր, որի մեջ եկել միացել էին կովկասյան ժողովուրդներն ամենքն իրենց առանձնահատուկ կյանքով ու երանգով և հորինել էին վերին աստիճանի գրավիչ ու հետաքրքրական խառնուրդ ու կյանք: Եվ որովհետև էդ կյանքին տոն տվողը վրացական անհոգ ու զվարթ ոգին էր, էդ պատճառով էլ հին Թիֆլիսը իրարու խորթ տարրերի էթնոգրաֆիական մի ժողովածու չէր հանդիսանում, այլ մի ուրախ հարսանքատուն, ուր հրավիրված էին Կովկասի բոլոր ազգերն ու ցեղերը քեֆ քաշելու»⁹: Կյանքին տոն տվողը վրացական ոգին էր, փոխաբայությունը ռուսական, ոստիկանը ռուս, քաղաքապետը ու աստիճանավորները ռուսախոս հայեր, մամուլը ռուսական, հայկական, վրացական, կրթությունը ռուսալեզու, դրամն ու վաճառատունը՝ «մաղազիեն» հայի ձեռքին: Թիֆլիսն արևելահայ վաճառականության կենտրոնն էր, նորի ու առաջադիմականի աշխարհակալության հրապարակը: 60-ական թվականներից երկաթուղին բերում էր եվրոպական գործարանային արտադրանք, և տեղական մանր ու մանուֆակտուրային արտադրությունը ծավալվում էր խոշոր ձևերով կատիրականի վերաճելու հնարավորությամբ: Այս հարևանությամբ ծագելով էին արհեստավորական համքարությունները

(Պոլսում՝ էսնաֆուլթյունները), շուկայական խանութպանների ու մանրավաճառների դասը: Հայ վաճառականը, որ նախկինում եղել էր «բազազխանի բիճ», անգլիական մահուղե բաճկոնի տակից հազած ասղաս արխալուղը և արծաթ գոտին փոխարինում է ճերմակ շապիկով ու փայլուն փողկապով և ուես վաճառականի ֆուրածակարտուզը՝ ցիլինդրով: Գոլովինյան պողոտայում և Միքայելյան փողոցում, «Եվրոպա» հյուրանոցի մոտ արժանապատվությամբ ճեմում են հայ երիտասարդ աստիճանավորները, օւլայած պարոնները, պճնամոլ ջահելները, հազվագեպ՝ համալսարանականները, ուսումնական օրիորդներն ու ուեսախոս «բարիչնյաները», Մեյզանում շարմանկա է պտտում հավլաբարցի կինտոն:

Առաջադիմության և լուսավորության դարը բերում է նաև այլասիրությունն ու կոսմոպոլիտիզմ: Ազգայնականությունն ու ապազգայնացումը, կարծես հակառակ լինելով միմյանց, դարի ծնունդն են և ենթադրում են ընդհանուր սոցիալական հիմքեր: Ազգայինն (նացիոնալ) ու միջազգայինը (ինտերնացիոնալ) հասարակական գիտակցության նույն շենքի տարբեր հարկերն են: Նրանց հակասությունը, որ երևում է գրականության մեջ, արմատական կամ թշնամական չէ, այլ ավելի հաճախ մակերեսային ու կատակերգական, և այդպես էլ դրսևորվել է ժամանակի թատրոնում ու թատերագրության մեջ:

19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայությունը դարձել էր Կովկասի ու Մերձավոր Արևելքի առաջին բուրժուական ազգը, որին հասկանալի էին դարի հեղաբեկումներն ու հասարակական գաղափարները: Հայությունն ավանդական բանահյուսությամբ ու ազգային տարազով չէր մտել նոր պատմության բեմ: Ազգայինն ազգագրությամբ չէր արտահայտվելու ոչ կյանքում, ոչ էլ թատրոնում: Թիֆլիսում, Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Կարսում ժամանակի ընթացքում սովորական են դառնում Մոսկվայի Լազարյան և էջմիածնի Գևորգյան ճեմարաններն ավարտած ուսուցիչները, Մոսկվայի, Պետերբուրգի կամ Բեռլինի համալսարաններից ելած հայ իրավաբաններն ու բժիշկները: Վերջապես, Պոլսի դպրոցները, հետագայում Կեդրոնական վարժարանը, ուսանողներ են տալիս Փարիզի, Պարուայի և Բոլոնիայի համալսարաններին: Արևմուտքում կամ Ռուսաստանում կրթված հայն իր հասարակական իդեալների հողը փնտրում է ազգային միջավայրում և ազգային գիտակցությունը

մշակում համամարդկային ձևերով ու չափանիշներով: 19-րդ դարը տալիս է հայ նոր մտավորականի դասական տիպը՝ դրսում կրթված, բայց ոչ օտարախոս, տալիս է նաև գրագետի ու արտիստի մի նկարագիր, որ նման է ուսուցչի ու լուսավորչի: Հայոց մտավոր կյանքում գործում էին մարդիկ, որ ուսումնասիրել էին եվրոպական անտեսագիտական ու փիլիսոփայական ուսմունքները, ուտոպիզմ-սոցիալիզմը, ուես տարաստիճան (ուզնոչին) մտավորականության գաղափարները, մարդիկ, որ ներշնչված էին Մաճինիի ու Գարիբալդի անուններով և 1848-ին մարտնչել էին Փարիզի բարիկադներում:

Մեր էր մղում նոր պատմությունը հայ ժողովրդին, դեպի հոգեոր փերածնություն և քաղաքական անկախություն, թե՛ անորոշություն, դեպի նոր աղետներ: Հայության երկու հատվածներն սպրում էին իրավա-քաղաքական տարբեր պայմաններում, բայց նույն ձգտումներով, միասնական հայրենիքի նույն գաղափարով: Նալբանդյանի «Երկրագործությունը» գրված էր Պոլսում տարածելու համար, Գամառ Քաթիպայի Պետերբուրգում հրատարակված բանաստեղծությունները կարգում էին և՛ Թիֆլիսում, և՛ Պոլսում, «Արարսի արտասուքը» երգվում էր Ալիշանի ու Պեշիկիշաչյանի երգերի հետ, ամենուրեք անգիր էին անում Նալբանդյանի «Խտալացի աղջկա երգն» ու «Ազատությունը», և Ջեյթունի ապստամբության մեջ (1862 թ.) տեսնվում էր անկախ Հայաստանի գաղափարը՝ բացարձակ ուժմանտիկա: Չկար քաղաքական միտք, բայց կային քաղաքական զգացմունքներ և արևմտահայերի «Ազգային կային քաղաքական զգացմունքներ և արևմտահայերի «Ազգային սահմանադրությունը»՝ «պետության մեջ պետություն», ինչպես որակի էր Հովհաննես Տերոյենց-Չամուռճյանը: Հետագեմ էր, թե սոսջաղեմ Նալբանդյանի հակառակորդ «ազգային ընթաց», ճիշտ որակում էր տվել այդ փաստաղթիչին: Ի՞նչ սահմանադրություն կարող էր ունենալ հպատակ ու անգեն ազգը օրենք չունեցող երկրում: Պատմական իդեալներով ապրող և պետականությունից գուրկ մի ժողովուրդ ազգային գիտակցություն էր կրում՝ և թշնամանք հարուցանում իր դեմ և թուրքիայում, և Ռուսաստանում: Կրթական-մշակութային միությունները, այստեղ ու այնտեղ խաղաղփող սրտամահայրենասիրական դրամաները, մամուլն ու բանագրությունը, գաղափարական հոսանքները՝ արևմտահայ, թե արևելահայ, ազգային-պահպանողական, լիբերալ-բուրժուական, թե դեմոկ-

րատական (հետագայում տրված բնորոշումներ) հասունացնում էին ազգային անկախության անհող գաղափարը: Թատերագրությունն ու թատրոնն այս քաղաքական ուժանտիկայի արդյունքն էին և մյուս կողմից հատկանշում էին, Գրիգոր Արծրունու խոսքով ասած, «դարի բարոյական ջերմաստիճանը»:

Հայ նոր թատրոնի պատմությունն սկսվում է 19-րդ դարի 50–60-ական թվականներից, որպես լուսավորական շարժում, գեղարվեստա-մշակութային հաստատություն, հասարակական միություն ձև և քաղաքային կյանքի խորհրդանիշ: Ժամանակը թեև դրել է մեզ պատմականորեն կարճ ժամանակամիջոցում հաղորդակցվել առաջադեմ ազգերի տեղական աշխատանքով ձեռք բերած արժեքներին, վերընթեռնել ազգային պատմությունը, նորոգել լեզուն, ստեղծել նոր կենցաղ ու աշխարհայացք: Եվ թատրոնի բեմն այստեղ դարձել է հայրենիքի խորհրդանիշ, ազգային ու քաղաքացիական զգացմունքների կենտրոն: Ոգու իրականությունն առաջ է ընկել կյանքից, շրջանցելով ընկերային-քաղաքական պայմանները, և բեմական արվեստի համակերպական տիպը հայ իրականության մեջ դարձել է որքան անսովոր ու տոնական, նույնքան էլ առօրյա իրողություն:

Գլուխ առաջին

ՆՈՐ ԳՐԱՄԱՅԻ ՆԱԽԱՇԵՄԻՆ

Պատմությունը պայմանականորեն սկսում ենք Մխիթարյան դպրոցական թատրոնից և «Վարդան Մամիկոնեան» (1799 թ.) ու «Գոտաստան Վասակայ Սիւնեցոյ» (1801 թ.) պիեսներով: Այս թատերագրությունը ոչ այնքան պատմահայրենասիրական է, որքան պատմաբարոյախոսական ու սրբախոսական, նահատակության գաղափարախոսություն և նահատակի որպես ազգային իդեալի ոգեկոչումով: Սա իր բնույթով դպրոցական է, ինչ-որ չափով նման արևմտյան ու սլավոնական հոգևոր-կրթական միջավայրերում ստեղծված պիեսներին, և գործ ունենք պատմության ու գրական սպորտների բացառիկ իմացություն օժտված հեղինակների հետ. Գարրիկ Ավետիքյան, Եղիա Թովմաճան, Մանվել Զախճախյան, Ղուկաս Ինճիճյան, Մինաս Բժշկյան և ուրիշներ: Գիտնական բանասերները երբևէ չեն մտածել, թե ազգային թատրոնի պատմության մի փուլ կապվելու է իրենց անվան հետ, և չեն նախատեսել այն խնդիրները, որոնցով քննում ենք իրենց գործը: Նրանք, որպես գիտնականներ, պեղում էին մեր պատմությունն ու դպրությունը և նայում անցյալին՝ ոգեկոչելու Հայաստանն իր նախարարական տներով, ֆեոդալ միապետով ու հավատի հիմնարկություններով: Թատրոնը նրանց համար ավելին չէր, քան ուսումնական գործ, պատմությունը՝ բարոյական դաս, գրքային գաղափար և կյանքի օրինակ, մարդկայինը՝ քրիստոնեական բարեպաշտություն, հայրենիքի մարմնավորումը՝ եկեղեցին: Ողբերգականի ըմբռնումն այստեղ ընկալվում էր ըստ միջնադարյան վարքերի, ողբերգականը մարմնավորվում նահատակի կերպարում, կամ գրսևորվում որպես հավատալից ասպաշխարանք: Այն, ինչը մեր գրականագետները (Վ.Թերզիբաշյան, Ա. Արշարունի, Գ. Ստեփանյան) կոչում են «կլասիցիզմ», այստեղ ի հայտ է գալիս շատ թույլ նշաններով՝ որոշ այլոթետային պահեր, չափածո խոսք, ավելի շատ ճառային, քան պոետական:

Այս հատկանիշները վերամբարձ ռոմանտիական գուճավորումով փոխանցվել են 50-60-ական թվականների սրբախոսական և հայրենասիրական դրամաներին:

ՊԱՏԱՐԱՐՈՅԱՆՈՍԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ ԵՎ ԱԶԳԱՅԻՆ ԻՊԵԱԼԸ

1801 թվի հունվարի 20-ի ներկայացումը՝ «Վասակ Սյունեցու դատաստանը» խորհրդանշական է և բնութագրական: Թատերագրական պարզագույն ձևում ժամանակի մտայնությունն է՝ կրոնի ու հայրենիքի գաղափարների միասնական ըմբռնումով և եղիշեի «մահ իմացեալ անմահութիւն է» պատվիրանով: Հայ թատերագրության պատմության մեջ ընդունված է պատմահայրենասիրական ողբերգություն հասկացությունը: Իրականում ողբերգությունն էլ, հայրենասիրությունն էլ ենթարկված են սրբախոսությունը: Եվ բնավ կարիք չկա Ֆրանսիական առաջին հեղափոխության թեկուզ հեռավոր մի արձագանք փնտրել դարասկզբին, դպրոցական բեմում, ինչպես վարվում է թատրոնի պատմաբանը¹: Քրիստոնեական ասկետական իդեալը ներկայանում է այստեղ Ավարայրի Մեծ նահատակի կերպարով, և դա բեմ է հանվում իր ստվարաթղթե սաղավարտով ու փայտե սրով՝ որպես ազգային իդեալ, հայության գաղափարի սիմվոլացում: Նահատակի և հավատուրացի պարզ հակադրությունը էլ որոշվում է նոր ձևավորվող դրամայի պաթոսը, բեմը դարձնելով զոհասեղան, ներկայացումը՝ պատարագ: Այստեղ կլասիցիզմ որոնողն ասում է, թե մխիթարյան հեղինակները հետևել են «ոչ թե Կորնելլին ու Ռասինին, այլ հունական տրագիկներին»²: Բոլորովին այլ գծեր և այլ տպավորություններ ենք նկատում: Կա մի սուրբ Վարդան, որ ոչ տարակուսանք ունի, ոչ էլ պարտքի ու զգացմունքի հակասություն: Նա գնում է դեպի գիտակցված մահ, և սա տարբեր է այն գիտակցված մահերից, որ ընտրում են դասական ողբերգության հերոսները: Կարելի է թերևս նմանեցնել ու հարմարեցնել, բայց հավատի նահատակը դա չի ընդունի:

Մխիթարյանների պիեսներում՝ կան նաև ոչ սրբախոսական գծեր, որ դարձյալ հեռու են կլասիցիզմից: Դրական իդեալի կրողներն այստեղ ֆիզիկապես չեն պարտվում, այլ կասկածի ու հուսահատության մեջ են ընկնում, անցնում են դավադրության վիճերի

կողքով և արիանում: Այստեղ հեքիաթի ու առասպելի տարրեր կան, դարձակետերը (պերիպետիաներ) դրամատիկորեն չեն պատճառարանվում, դրանք գերբնական միջամտություններ են՝ deus ex machina-ի պարզունակ կիրառում: Դժբախտություն մատնված հերոսը, որտեղից որտեղ, հայտնվում է անտառում, հանդիպում վայրի գազանների, նույնիսկ՝ «Վարդան Մամիկոնեան» պիեսում: Այս անտառն իտալական ռենեսանսյան ողբերգությունից է, որ մեկ էլ ի հայտ է գալիս դարասկզբի մեղոգրամաներում: Դա տեսնում ենք Եղիա Էնտագյանի «Արկածք Երուսաղեան Տիգրանայ» պիեսում: Անտառային տեսարան կա նաև «Վահան Մամիկոնեան» պիեսում: Ըստ հին հայոց հավատալիքների, անտառը սրբազան վայր է, գուշակության տեղ: Եղիա Թովմաճանի «Հայկ դիւցազն» պիեսում (1804 թ.) այս իմաստն է ընթերցվում: Հայկի տոհմակից ավազները խորհրդակցում են սոսյալ անտառում: Անտառն այստեղ դառնում է ոչ թե մոլորություն, այլ փնտրումի խորհրդանիշ: Այս և այլ հատկանիշները կապ չունեն կլասիցիզմի հետ: Չենք խոսում հայտնի երից կանոնի մասին, որի հետքն իսկ չկա մխիթարյանների պիեսներում: Կլասիցիզմի հետ կապ չունեն նաև տեսարան մտնող երաժշտական-խմբերգային ընդմիջարկությունները կամ ցնծություն ներրողները, որ գալիս են պատարագային (լիթուրգիական) դրամայից և հատուկ են իտալական ռենեսանսյան տրագեդիային: Մխիթարյանների դրած երգերն ակնարկում են որպես թե ծիսակառություն և ավելի են հեռացնում կլասիցիզմից:

Յուրաքանչյուրն օրմզդական, օրմզդական:
Արվուոյն հանգոյն լուսափայլք,
Ի յիւսիսոյ ճառագայթեայք
Վայելուչ զարդք աշխարհի <...>³

Մխիթարյանների պիեսներն ավելի բանաստեղծական են, քան իրադրային: Վիճակներն ու տեսարանները երբեմն սոսկ արտաքին միջոցներ են, և գործողությունը չի դառնում նպատակ, նպատակ են դառնում կրակոտ ատենաբանություններն ու ցնծության ներրողները: Թերթենք, օրինակ. «Հայկ Դիւցազնը»: Սոսյալ անտառ, դիշեր, աստղազարդ երկիրը և դե-բոնապետի մենախոսությունը, ապա՝ լուսատեսիլ Հայկ նահապետի պատգամաբերի հանդիսավոր

մուտքը, Բելի կատաղությունը, Հայկի ապարանքը, մենախոսություններ ու երկխոսություններ, պատերազմի կոչ, դարձյալ անտառ, ռազմադաշտի շեփոր ու թմբուկ, վերջում հաղթանակ ու ցնծության կանչ:

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
Բոց ելանէր, հուր գնա ունէր,
Ընդ անդնդոց փող դև ելենէր <...>⁴

Այս և շատ պիեսներ բանաստեղծական են, չունեն դրամատիկական հանգուցավորում, բայց թատերայնություն են ենթադրում մեծաքանակ գործող անձանցով, բազմամարդ տեսարաններով, խմբերգերով ու նվագածոթյամբ:

Դրամատիկական հանգուց չունի նաև Արսեն Բազրատունու «Երուանդ Բ» ողբերգությունը (բեմադր. 1815 թ): Նույն թեմայի համանման մի մշակում է Մանվել Զախճախյանի «Ի թատերական ողբերգութիւն Երուանդայ Հայոց արքայի» թատերախաղը: Սա նույնպես պատմաբարոյախոսություն է, և հեղինակը հիշեցնում է այդ. «Ի սուտ դպրոցէ տեսլեանց թատրոնից ուսայ յաւատիս ստոյգ իմաստից»⁵, Այս տողի հեղինակը թատրոնը համարում է «արքայից դպրոց»: Պարզ երևում է աղբյուրը՝ Ֆրանսիական հեղափոխական կլասիցիստ Մարի-Ժոզեֆ Ենիեյի «Կարլ Գ-րդ կամ Արքայից դպրոց»⁶ վերնագիրը:

«Ողբերգություն» և «կլասիցիզմ» բառերը մեր գրականագետների դատողություններում ակամա փոխառություններ են արևմրտակվորոպական գրականության տեսությունից և կարող են կիրառվել սոսկ որպես մակդիրներ: Մեզ ծանոթ պիեսներում չենք տեսնում հանգուցալուծման դասական եղանակները, գործողության միասնականություն ու հստակություն: Չենք տեսնում նաև ողբերգական կնճիռ, ողբերգական աղետ: Ամեն ինչ ավարտվում է բարի ուժերի հաղթանակով: Բոլորովին այլ է քրիստոնեական նահատակության գաղափարը, որ գալիս է վարք-վկայաբանություններից ուղիղ ճանապարհով:

Կլասիցիստական ողբերգության միասնականացված պայմանաձևը կիրառելի է դառնում փոքր-ինչ ուշ: Պետրոս Մինասյանը (1799 – 1867 թթ.) 40-ական թվականներին գրում է երկու դրամա՝ «Խոսրով Մեծ» և «Սմբատ Ա»: Դրանք հին ավանդները եզրափակող

ծրագրային գործեր են և միտում են կլասիցիզմի: Մինասյանին կլասիցիստ որակելու հիմքը նաև իր տեսական առաջաբանն է, որին կանգրադառնանք իր տեղում:

«Խոսրով Մեծը» ողբերգությունն է: Իր կրոնագաղափարական հարցադրումով այս գործը մոտենում է Կորնելի «Պոդիկտոսին»:⁷ Այստեղ հերոսն ապագայի սուրբն է՝ պատանի Գրիգորը, որ դառնալու է Հայոց հայրապետ Գրիգոր Լուսավորիչ: Գաղափարը և՛ կրոնական է, և՛ ազգային-հայրենասիրական: Նյութը քաղված է Խորենացուց և հարմարեցված է կլասիցիստական ողբերգության կանոնին: Սասանյան Արտաշիր թագավորը Պահլավունի Անակի ձեռքով սպանում է Խոսրով թագավորին: Անակը Գրիգորի հայրն է, իսկ Գրիգորը պիեսում կրում է Զարեհ անունը: Զարեհը տիպիկ կլասիցիստական ողբերգության հերոս է. նրանում կուլում են երկու հակամարտ զգացմունքներ, որ նաև սկզբունքներ են՝ սեր և պարտականություն, մի կողմից հոր, մյուս կողմից թագավորի հանդեպ: Այուժեն դավադրությունների կծիկ է. հայրական սպառնալիքներ, անմեղ հերոսի տառապանքներ, համակիրներ ու բանասարկուհներ, ակամա մեղավոր վիճակներ, կռահումներ, սենտիմենտալ կարեկցանք, հոգեկան փակուղիներ, կաշկանդված լուսություններ, թյուրիմացություններ ու խաբված վիճակ, ի վերջո ոճիր, մեղավորի պատիժ, տոհմի բնաջնջում, և հայրակորույս որդու վերջին խոսքը «դժբախտ եմ ես...»: Կլասիցիզմի երից կանոնը հետևողականորեն պահպանված չէ պիեսում: Գործողությունն ամբողջացված է մեկ խնդրի շուրջ, տեղն անփոփոխելի է, բայց անորոշ է գործողության տևողությունը: Կատարվածը թվում է մեկ ամսվա պատմություն, դավադրության մի կծիկ, որ մեկ օր չի ենթադրում: Տեսարանների պայմանական ժամանակամիջոցը նվազ է, հանգուցը հյուսվում է դանդաղ, և օրվա սահմանը չի երևում: Սպանությունը, սակայն, տեղի է ունենում դասական կանոնի համաձայն՝ բեմից դուրս: Բերում են որսատեղում մահացու վերք ստացած Խոսրովին, և նա վերջին շունչը փչելով ճարտասանում է քերթողաբար՝ «Ա՛հ, ի հարիմաց հանճար մտաց իմոց վստահեալ խաբեցայ...»⁷:

Երջահայեցության այս խրատի մեջ չէ իհարկե բուն գաղափար. այլ իրադրության մեջ: Մեռնում է թագավորը կամ թագաժառանգը (ըստ համլետյան պայմանաձևի), և կենդանի է մնում նրա պատվիրակը՝ հավատարիմ անձը, որ մի նոր կռիվ է մղելու:

Դա Զարեհն է, որի ուսերին տոհմական մեղք կա: Նա ոչ թե վրեժ է լուծելու, այլ ազատվելու է ճակատագրական, չգիտակցված մեղքից: Սա մի նոր ողբերգություն սկիզբ է: Տոհմական մեղքը նրան մղելու է հոգևոր մեծ սխրանքի ու սրբացման՝ Խորվիրապ մտնելու որպես գրեգորիո (հուն. կայուն, արթուն) ու ելնելու այնտեղից որպես Լուսավորիչ, անթեղված կրակի բոց, ազատագրված Պրոմեթևս, նոր հավատի ջահակիր:

Մինասյանի այս պիեսը մեզ տալիս է ամենաողբերգական ու խորիմաստ թեմատիկ-սյուժետային պայմանաձևը, որ երբևէ եղել է Հայ գրականության մեջ:

Մինասյանն իր գործունեությունը կրոնավոր էր, ուսուցիչ և միսիոներ, գեղագիտությանը՝ դպրոցական դրամայի տեսաբան. նրա թատերագրության մեջ երևում է իր գործունեությունը:

Պաղուսյում, Փարիզում, Պոլսում, Տրապիզոնում ուսուցանելուց և քարոզելուց հետո Մինասյանը դարձավ Մխիթարյան միաբանության արբահայրը: 1840 թ. նա հիմնել է «Համագգյաց ընկերությունը», որի նպատակները գիտական, լուսավորական և ազգային-հասարակական էին: Իր դրամաներում և իր գործունեությունում նա հետապնդել է ազգային միասնության գաղափարը: Դրա արտահայտությունն է նաև «Սմբատ Ա» դրաման. արդարամիտ միապետի գաղափար, ինքնիշխան ու դավադիր նախարարներ, հավատուրացության դատապարտում, տիրակալի վեհանձնությունն ու ներդրամությունն և մեղավորի զղջում:

* * *

Մխիթարյանների թատրոնը չմնաց, իհարկե, վանական պատերի ներսում: Կրոնավոր ուսուցիչների միսիոներական գործունեությունը լայնացրեց նրա աշխարհագրական շրջափոխը: Դպրոցի հետ միասին թատերական գործն սկսեց տարածվել Կ. Պոլսում, Զմյուռնիայում, Ղրիմում և այն վայրերում, ուր հիմնվում էին մխիթարյան դպրոցները: Դա յուրահատուկ լուսավորական շարժում էր, գաղափարական հենակետերով ու կողմնորոշումներով խիստ տարբեր եվրոպականից: Կրթությունը եվրոպականացվում էր որակով ու չափանիշներով, իսկ նպատակը ազգային էր՝ հոգևոր հայրենիքի

կառուցում: Եվրոպական լուսավորությունը հրաժարումն էր միջնադարյան ավանդներից, կրոնից ու եկեղեցուց, և նրա սոցիալական հիմքը, այսպես կոչված, «երրորդ դասն» էր՝ ազնվականությունից ու հոգևորականությունից անկախ առաջադիմող բուրժուազիան: Հայ իրականության մեջ չկար «երրորդ դաս», այլ վանքերից ու վարդապետներից հեռու վաճառականությունն և արհեստավորություն: Թագավոր ու ազնվականություն չկար, և նոր գրականությունը ստեղծվում էր կրթական միջավայրում առավելապես թատերագրության տեսքով: Մխիթարյան լուսավորիչները կամուրջ էին նետում հայոց պատմության վերջին՝ միջին դարերի խորխորատի վրայով դեպի հեռավոր անցյալը: Ստեղծվում էր պատմության մի նոր պատկեր՝ իմաստուն ու ողջախոհ թագավորներով և բարոյական օրինակ հանդիսացող ազնվականությամբ՝ հավատարիմ պետությունն ու եկեղեցուն: Այս է դարի առաջին կեսի պատմաբարոյախոսական դրամայի միտումը:

Կ. Պոլսում դպրոցական թատրոնը սկիզբ է առնում 1810 թվականից: Հայր Մինաս Բժշկյանը դպրոց է բացում Բերա թաղամասում և թատերական գործն սկսում է «Արտաշիր թագավորի կյանքը» պատմական դրամայով⁹: Բժշկյանը նախաձեռնում է նաև, այսպես կոչված, ընտանեկան թատրոնի կազմակերպմանը: Իր թատերախաղերը նա տեղափոխում է Հայ մեծահարուստների ու ամիրաների տները: Բժշկյանի նպատակն էր ազգային իդեալով ներշնչել Հայ բուրժուական դասին և դաստիարակել հայրենասեր ու հայախոս սերունդ: Թատերական հավաքների կենտրոն է դառնում Տյուզյանների տունը⁹, հետագայում՝ 50-ական թվականներից, Շահինյանների տունը: Ընտանեկան թատրոնը հատուկ էր եվրոպական ազնվական կենցաղին, լայն տարածում ուներ նաև Ռուսաստանում: Պոլսահայ իրականության մեջ նրա դերը դառնում է ազգային-լուսավորական: Այստեղ ազդեցություն ունեին նաև բուրժուական դասի եվրոպամետ ձգտումները:

1824 թվականից Բժշկյանը շարունակում է իր գործը Ղրիմի Պարասուբազար (այժմ՝ Բելգորսկ) քաղաքում: Նա այստեղ դպրոց է հիմնում և ներկայացումների շուրջը ստեղծում ավելի լայն միջավայր: Բժշկյանի գործը հետագայում շարունակում է ուսուցիչ Վրթանես Պոտուրյանը, ապա Մարգար Կարա-Մուրզան: Դպրոցը

դառնում է հայ համայնքի թատերական կենտրոնը և շարունակում է այդ դերը մինչև 1875 թվականը¹⁰:

1830-ին Կ. Պոլսում մի նոր դպրոց է բացում Հարուժյուն ամիրա Պեղճյանը, տեսուչ ունենալով քերականագետ, բառարանագիր և փիլիսոփա (Ջ. Լոկի հետևորդ) Գրիգոր Փեշտիմալճյանին (1774 – 1837 թթ.): Փեշտիմալճյանը նույնպես ներկայացումներ է կազմակերպում: Նրա անունով հայտնի է դրամատիկական մի շարադրանք՝ «Դիմառնութիւն ի չարչարանս Քրիստոսի», որ ծավալով մեծ է՝ 311 էջ և գուցե ավելի ճիշտ կլինի անվանեք միստերիալ պոեմ կամ օրատորիում: Նրա բեմական պայմանաձևը երևում է երգային-տրամախոսական՝ ռեչիտատիվի ու խմբերգի համադրությամբ: Իսկ դիմառնութիւն ասվածը հին տերմին է, նշանակում է «ձևացուցանելն զդէմս ի դիմաց անխօսից»¹¹, այն է՝ անձերի կերպավորում անխոս հանդիսականի առջև: Մեր իմացած բնագիրը՝ 1845-ին հրատարակվածը, ոչ մի չափով բեմական չէ՝ շատ է ծավալուն: Թվում է, սա հետագա մշակումն է նախնական՝ բեմական տարբերակի, որն իհարկե պետք է սեղմ լիներ:

30-ական թվականներին դպրոցական թատրոնի կենտրոն է դառնում Ջմյուռնիան: Մեսրոպյան վարժարանում ներկայացումներ է կազմակերպում իտալերենի ու հայերենի ուսուցիչ Անդրեաս Փափազյանը (1831 թ.): Հայտնի է մեկ ներկայացում՝ Կարլո Գոլդոնիի «Հյուրանոցի տիրուհին» (1836 թ.)¹²:

Փափազյանը կրթվել էր իտալիայում, գիտեր լատիներեն ու եվրոպական մի քանի լեզուներ: Թատրոնը նրա համար լեզու ուսուցանելու միջոց էր ընդամենը և իհարկե դժգոհություն էր առաջացնում, թե ինչո՞ւ ազգային դպրոցում «օտար լեզվով թատրոնը կը ներկայացվին»¹³: Վարժապետներից շատերի կարծիքով, թատրոնը լինելու էր միայն ու միայն ազգային լեզվի ու պատմության լսարան, իսկ եվրոպական գրականությունը նշանակում էր անաստվածություն, ֆրանսերենի ու իտալերենի իմացությունը ապազգայնացում: Բայց թատրոնի բնույթին ինքնին հակառակ էր այս պոլիտանությունը: Իտալիան շատ մոտ էր ու մատչելի ոչ միայն աշխարհագրականորեն, և Վերածնունդի դարաշրջանից եկող գրականությունն ու թատրոնը լավ գիտեին հայ գրագետներն ու ուսուցիչները: Թատրոնն ու երաժշտությունը իտալիայից էին մտնելու արևմտահայ իրականություն:

ԲԱՐՈՅԱՌՈՍԱԿԱՆ ԿԱՏԱԿԵՐԳՈՒԹՅՈՒՆԸ

Մխիթարյանների արխիվում առաջին աշխարհաբար կատակերգությունները վկայված են անուններով, XVIII դարի առաջին կեսից՝ «Խաղ հիվանդին» (1734 թ.), «Խաղ ճգնաւորաց» (1743 թ.), իսկ մի հնագույն, անվերնագիր կատակերգություն թվագրված է 1753¹⁴: Այսպիսով, հայ աշխարհաբար թատերագրությունն սկսվում է XVIII դարից, և այդ ավանդության շարունակությունն է XIX դարասկզբի մխիթարյան դպրոցական կատակերգության թատրոնը:

1805 թ. Մխիթարյանների դպրոցում գրվել ու խաղացվել է «Խաղարկութիւն ի վերայ սեղանոյ» կատակերգությունը¹⁵, որն իր սյուժետային տիպով կարծես անծանոթ է՝ չի գուգահեռվում որևէ ծանոթ պատումնային նախագծի: Նյութը սակայն ծանոթ է: Գլխավոր գործող անձը՝ Տեր Փիլոսը, դրսևորումն է մի հին արխետիպի: Դա ընչաքաղց ու խաբեբա, սատանայի հետ գործակցող կրոնավորն է՝ միջնադարի հայ գրականության մեջ հնուց հայտնի Հոհան եպիսկոպոս անունով, որ «զանձն իւր կրթէր յագահութեան» և «գործս գործէր վասն ագահութեան»¹⁶: Այս դեմքը գործում է եվրոպական ու միջնադարյան գրականության մեջ և հոլովվում է կրիկյան թարգմանական ու ինքնուրույն զրույցներում, հասնում XVII դար: Խաղի ընթացքը դրամատուրգիական առումով շատ պարզունակ է՝ գուլգ փոխհարաբերությունների չհասունացող շարք՝ դիմակների լիզվական բարբառային բնութակերպումներով: Դժվար է պիես անվանել երկխոսությունների այս շղթան:

Տեր Փիլոսը մի տգետ երեց է, որ զբաղվում է ածխավաճառությունում ու գրքացույցում:

Փիլոս. Ես տերտերությունը փիլոնիս մեջ դրեր եմ. երբ որ վրաս կառնեմ, տերտեր կըլլամ, դուս որ կելլեմ <...> քսանը չորս սատանա մեկ ճեպս, տասնչորս ալ մեկալճեպս¹⁷:

Տեսարան առ տեսարան Տեր Փիլոսի դիմաց են դուրս գալիս տեղային դիմակներ՝ իր էլը փնտրող կաղ ծերունին, ժամկոչ Թորոսը, Մոսկով Առաքելը, սափրիչ Թագվորը, Հաջի Արթինը, և բոլորը ներկայանում են ոչ այնքան դրությունում ու արարքով, որքան խոսքային ինքնաբնութագրումներով: Քահանան խոսք ու զրույցի է

քաշում նրանց, ծաղրում, հիմարացնում, կողոպտում, հռհռում ու հոխորտամ, ի վերջո բռնվում է խարդախության մեջ, ճողոպրում գեյբեկների (ենիչերի ոստիկան) ձեռքից, դռան վրա ինչ-որ հմայական գիր գրում, կախարդում բոլորին և հաղթանակում ու չարախնդում, թե՛ «Տեր Փիլոսին ետևեն ընկնողին հալը աս է»։ Սա կատարելապես ֆարսային վճիռ է։ Մերժվող գաղափարը ծաղրվում է ոչ թե գործող անձի պարտությունամբ, այլ հանդիսատեսի ծիծաղով։ Չկա դրական որևէ դեմք, չկա նաև գաղափարը հայտարարող որևէ խոսք ու խրատ։

ժլատի ու ստահակի դիմակը ամենատարածվածն է դպրոցական կատակերգության մեջ։ Սա նույնպես միջնադարյան ավանդություն է։ Դարասկզբին խաղացված մի քանի անձանոթ պիեսների վերնագրերն այս են ակնարկում. «Ընչաքաղց խազնի սառաֆին պատկերը», «Հրեայն սառաֆ», «Ավուամ հրեայ»։ Այս վերջին պիեսում Վահրամ Փափազյանը (որ հավանաբար կարդացել է) նշմարել է հրեա վաշխառու Շայլոկի փոքրասիական նախատիպը՝ ուչ բյուզանդական հրապարակախոհներից եկող։ Այդ թատրոնը նոր ժամանակներ է հասել հույն և հայ շուկայական խաղարկուների միջոցով և իհարկե փոխված տեսքով ու անուններով՝ օրթա-օյունու, թյուլուաթ¹⁸։ Ժլատ վաշխառուն այստեղ հույն է, հայ կամ հրեա, երբեմն ֆրանսիացի։ Պատմա-տիպաբանական առնչությունը շեքսպիրյան ու մոլիերյան ժլատների հետ ակնհայտ է, ըստ Փափազյանի։ Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականում» քրիստոնյա Անտոնիոն խաբվում է հրեա Շայլոկից, իսկ այստեղ հրեայից խաբվողը թուրքն է։ Կարծես այդ են վկայում Մխիթարյանների թատրոնի խաղացանկի երկու պիեսների վերնագրերը ևս՝ «Հրեայ թէլալ եւ Մէհմէտ չէլեպի», «Հասան քատր եւ հրեայ Աւուամ»¹⁹։ Սրանք, ինչպես և շատ այլ պիեսներ, մեղ չեն հասել կամ հայտնի են միայն վերնագրերով։ Գեղագիտությունն ու բարոյագիտությունը պարզ է. ոչ թե շարժվող իրականություն, այլ անշարժ դիմակներ, վիճակների պատրաստի կերպաձևեր, ոչ վարքագիծ, այլ խոսք, լեզվական խաղ, տիպային-դիմակային որևէ հատկանիշի թանձրացում, կերպարի ճակատային, ու բաց վիճակ։ Բացառվում է կերպարի շարժումը, ամեն ինչ դրսևորվում է առաջին խոսքից, և բարոյական վճիռը ոչ թե հասունանում է գործողությունամբ, այլ ներկայանում է սկզբից իսկ պատրաստի։ Այս և նման հատկանիշները թելադրում են խաղի ամենապարզու-

նակ եղանակը՝ ինքնաբացահայտում հակառակ ծայրից. դերակատարը չի կարող բեմ մտնել այլ կերպ, եթե ոչ վճիռն ու եզրակացությունը ճակատին։ Սա բարբերի կատակերգությունը չէ, այլ բարոյական հակոտնյա հասկացությունների դիմակայություն։ Իր պատմական խորքում այս դրամատուրգիան մոտենում է Պլավտուսին։

Պլավտուսի ազդեցությունը Մխիթարյանների թատրոնում բնական և օրինաչափ է։ Սա Շեքսպիր-Մոլիեր-Գոլդոնի ճանապարհն է, որին Մխիթարյան հեղինակները դիմում են գրական ազդեցությամբ՝ դիմակներին տալով տեղային գույներ։ Էդ. Հյուբմյուլզյանի (1799 – 1876) «Երկուորեակը» կատակերգությունում պարզ երևում են և Պլավտուսի հայտնի սյուժեն, և Շեքսպիրի «Սխալների կոմեդիան», իսկ գործող անձինք փոքրասիական հրապարակախոհի դիմակներն են՝ հայ, հույն, իտալացի, հրեա։ Ահա այս սկզբունքով էլ Մխիթարյանները թարգմանել են Գոլդոնի ու Մոլիեր։ Մոլիերի առաջին հայ թարգմանիչներից է Արսեն Բագրատունին։ 1812-ին թարգմանված «Երևակայական հիվանդը» նման է փոխադրության։ Հնարավոր է, որ 1734-ին խաղացված «Խաղ հիվանդին» կատակը նույնպես Մոլիերի պիեսի փոխադրությունը եղած լինի։ Հայտնի է նրա երրորդ տարբերակը՝ «Բժշկապաշտ» վերնագրով։ Այսպես տեղայնացվել է նաև «Տարտյուֆը»՝ «Կեղծավոր տիրացու» վերնագրով։

Մխիթարյանների կատակերգական խաղացանկի ինքնուրույն արժեքն ամենից ավելի ժողովրդական երգիծանքի մեջ է։ Ժողովրդական սրամտության մի որակ է սա, խոսքի այնպիսի անմիջապեսություն, որ պարզորեն նկարում է խոսողի դիմագիծն ու կերպարանքը։ Սա արդեն բացարձակապես խաղային հատկանիշ է՝ դերակատարին տրամադրող ու ներշնչող, ստեղծաբանության մղող։ Բեմ է բարձրացվել ամբողջ արևմտահայ գավառն իր ոճերով, ասացվածքներով ու առածներով՝ լեզվական - ազգագրական մի համայնապատկեր։ Հեղինակներն ակնհայտորեն ծանոթ են ժողովրդական կյանքին ու բանահյուսությանը, հավանաբար նաև խաղերին։ Գրքային տարրը բացակայում է այս թատերագրության մեջ։ Այլ բան է սյուժետային տիպաբանությունը։ Դա միջազգային հատկանիշ է։ Այդպես է ստեղծվել նոր ժամանակների ամբողջ եվրոպական կոմեդիան, որի սյուժետային տարբերակները գրեթե հաշվված են, իսկ ազգային բնավորություններն ու գույները ենթակա չեն հաշվարկման։

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ

Արևելահայ թատերական շարժման առաջին օջախը հնդկահայ գաղութում է 20-ական թվականներից: Հայտնի է, որ առաջին թարգմանական պիեսը՝ Վոլտերի «Կեսարի մահը» տպագրվել է Մադրասում, 1812 թվին: Բեմադրվելու մասին տեղեկություն չկա: Բայց գիտենք, որ Կալկաթայում հայտնի են եղել Մխիթարյանների պիեսները: Բարսեղ Սարգիսյանը վկայաբերում է հնդկահայ լուսավորական գործիչ Հովհաննես Ավդալյանի մի նամակն աբբահայր Սուքիա Սոմալին. «Վարդանեսան ողբերգութիւն յօրինեալ մեծի բանաստեղծին մերոյ՝ հայր Ղուկաս վարդապետի Ինճիճեան՝ գարթուցեալ է աստ զհուր իմն ջերմեռանդութեան եւ հայրենասիրութեան ի սիրտս հայկազուն ընթերցողաց: Արժանի է երկնածիբ բանաստեղծին մերոյ պարապել յօրինուածս այնպիսի ողբերգութեանց, որոց գործն կամ առարկայքն գտանին յիշատակեալ յաղետալի անցս պատմութեան մերոյ»²⁰: Խոսքն Ինճիճյանի «Վարդան Սամիկոնեան» ողբերգության մասին է: Ասել է, թե Մխիթարյանների թատրոնի ճառագայթներից մեկը հասել է հնդկահայ գաղութ:

Հնդկահայ գաղութը (հիմն. XVI դ.) XVIII դարի հայ լուսավորական գաղափարախոսության հասարակական միջավայրն է: Ազգային իրեալներն այստեղ հասունացել են լուսավորության ու ժողովրդավարական գաղափարների լույսի տակ: Ազատագրության գաղափարները մշակվել են եկեղեցուց ու կրթասիրությունից անկախ: Սա կարծես հակառակ է հայի տրամաբանությանը, նույնիսկ անբնական է երեւում: Լուսավորական ուսմանտիկա և ուստոպիա ենք տեսնում այստեղ: Սա մի վիճակ է, երբ գաղափարները հասարակական հող ունեն, և այդ հողը հայրենի հողը չէ: Անբնականություն այդ նշանները տեսնում ենք 1821 թ. Կալկաթայում տպագրված «Խորադիմայ դժոողութեան» («Խորադավանքի մերկացումը») պիեսում²¹: Հեղինակն է անծանոթ մի անուն՝ Մարտիրոս Մկրտչյան: «Խորադիմայն» հայերեն առաջին ինքնուրույն տպագիր պիեսն է և 1821 թվին խաղացվել է Կալկաթայի Հայոց Մարդասիրական ճեմարանում:

«Խորադիմայն» կենցաղային-սոցիալական կատակերգություն է՝ գրված արևմտաեվրոպական լուսավորական դրամայի ազդե-

ցությունը. արևելահայ կիսաբարբառի ու գրաբարի խառնուրդ, անհող մի լեզվով: Նյութն արդիական առօրյա իրականությունն է՝ լացառիկ երևույթ դարասկզբի հայ դրամատիկական գրականության մեջ: Գործող անձանց ցուցակում տեսնում ենք կանանց, որ հանդես են գալիս անհատական իրավունքի դիրքերից, կրավորական չեն: Պիեսում գործում են սիրո ազատություն, ընտանիքի, նյութական շահի և բարոյական իրավունքի գաղափարները: Սա կատարյալ բուրժուական դրամա է, որ ունի իր այլախոհ հերոսը՝ Դոն ժուան երկիմաստ անունով, խաբված, անձնական կյանքում չփոխված, միջավայրից օտարացած մի դեմք, որ իր բռնած դիրքով հիշեցնում է Գրիբոյեդովի Չացկուն: Բայց սա դեռ սոցիալական հերոս չէ և չունի քաղաքացիական զգացմունքներ:

«Խորադիմայն» հայ գրականության մեջ առաջին դրամատիկական երկն է, որտեղ հոգեբանական վիճակ կա, և անհատական զգացմունքի կրողը կին է՝ թաքցված հույզերով ու մտքերով մի օրիորդ, Լատիշա անունով: Լատիշայի դրաման իր և Դոն ժուանի թաքնվածությունն է, հարկադրված կեղծիքը միմյանց հանդեպ: Անհատի հուզական աշխարհի և անձնական երջանկության խնդիրը բանականության և ողջախոհության դիրքից քննելը լուսավորական շրջանի գրականությանն է հատուկ: Պիեսը գեղարվեստորեն անկատար է երևում, անհող, կղզիացած, չի մոտենում ազգային թատրոնի գոներին նաև հետագայում: Նույն բախտին է արժանացել «Լեյլի» կատակերգությունը, որ տպագրվել է Կալկաթայում 1832-ին: Հեղինակն անհայտ է, բեմադրության մասին տեղեկություն չունենք: Նյութն առնված է հնդկահայ առևտրական դասի կյանքից, գրված է Նոր Զուղայի բարբառով:

1828 թվականին Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում հայ թատերասերները (Գ. Շիրմազանյան, Ս. Վարդանյան, Գ. Միրզայան, Գ. Հովսեփյան) ներկայացնում են Գրիբոյեդովի «Խեղբից պատուհասը» ուսուերեն: Ենթադրվում է Հարություն Ալամդարյանի մասնակցությունը: Ալամդարյանը դպրոցի տեսուչն էր և ուսուցիչը, ավարտել էր Լազարյան ճեմարանը, դասախոսություններ էր լսել համալսարանում: Վկայություն կա, որ այդ շրջանում Գրիբոյեդովը մեկ-երկու անգամ այցելել է Ներսիսյան դպրոց²²: Գրականության մեջ նշանակություն է արված այս կցկտուր տեղեկությունը, և Ալամդարյանի «Հրամիզը և Զենոբիա» պատմական

գրամայի մտահղացումը բանասերները կապում են դրա հետ: Գաբրիել Պատկանյանի արխիվում պահպանվել են հատվածներ Ալամդարյանի պիեսից²³, իսկ Գրիբոյեդովի պիեսից հայտնի է առաջին երկու գործողությունների նախագիծը: Թերևս ինչ-որ կապ կա այս երկու մտահղացումների միջև: Դրանք մտածվել ու գրվել են 1828–32 թթ. ընթացքում: Բայց 1832-ին, երբ նորից էր բեմադրվում «Խելքից պատուհասը» իշխան Ռոման Բագրատիոնի և ապա Ալեքսանդր Ճավճավաձեի տանը (հայ, ռուս և վրաց թատերասերների ուժերով), Ալամդարյանը Նոր Նախիջևանի Ս. Խաչ վանքի վանահայրն էր (որտեղ նա սպանվեց 1834-ին, անհայտ չարագործների ձեռքով):

Ալամդարյանի «Հրամիզը և Ջենոբիան» արևելահայ պատմահայրենասիրական գրամայի առաջին հայտնի փաստն է: Հայոց պատմության մի դրվագ՝ ընտանեկան դրամա, տեղ է գտել Տակիրտոսի Տարեգրությունում և XVII դարի կեսերից եվրոպական գրական-գեղարվեստական միջավայրում ծնունդ է տվել վեպերի, ողբերգությունների ու օպերաների: Հայտնի են Թոմագո Ալբիոնիի (1671 – 1750) «Ռադամիստո» օպերան (1698 թ.), Պրոսպեր Կրեբիյենի «Ռադամիստ և Ջենոբիա» ողբերգությանը (1711 թ.), որ երկար ժամանակ չի իջել «Կոմեդի Ֆրանսեզի» բեմից, և Պիետրո Մետաստազիոյի (1698 – 1782 թթ.) գրած օպերային լիբրետոն: Օպերայի ներկայացումը նկարագրված է Ժորժ Սանդի «Կոնսուելա» վեպում: Ալամդարյանի դրաման չափածո է, քնարական-ողբերգական և մոտենում է պատմական մելոդրամայի ժանրին: Ողբերգական սեր պատերազմի ու քաղաքական տազնապի աշխարհում և Հայաստանի, որպես բիբլիական դրախտավայրի, ոգեկոչում:

Թշնամուց հալածական Հրամիզը ծայր հուսահատության մեջ իր կնոջ՝ Ջենոբիայի թախանձանքով մահացու վերք է հասցնում նրան ու նետում Արաքսը: Ջենոբիան փրկվում է և ապաստանում իր հոր՝ Փարսմանի պալատում: Ջենոբիան չգիտե, որ Հրամիզը կենդանի է: Նա սիրում է Արշամին՝ ամուսնու եղբորը: Տարիների բացակայությունից հետո հայտնվում է Հրամիզը ծալված, հոռմեական դեսպանի տարազով: Կիսահեքիաթային պոեմտային մի պայմանաձև է սա, ուր ներմուծված է կլասիցիստական եղանակ՝ պարտքի և զգացմունքի պայքարը: Սկսվում է պատերազմ, և անձնական ողբերգությանը խառնվում է քաղաքական տազնապը:

Պիեսի ավարտը հայտնի է: Բայց ակնհայտ է հեղինակի հայրենասիրական ներշնչումը և Միքայել Չամչյանի «Հայոց պատմությունից» եկող այն հայացքը, թե Հայաստանը մարդկային քաղաքակրթության օրրանն է, և հայը պատմության մեջ առաջին ազգը: Սա XVIII դարի հայ ազգային գաղափարաբանությունն է: Հայոց միջնադարյան պատմիչներն այս հայացքը չունեն: Սա նոր հայացք էր, որ մեր անցյալը պատկերացնում էր ինչպես մի «դրախտ կորուսեալ»:

Հայաստան չքնաղ ակն է աշխարհի,
Աղբեր ճոխութեանց փարթամ բուրելի,
Բազմամարդ, հզօր, միշտ անպարտելի
է եղեմ երկրորդ՝ մայր մարդկան ազգի²⁴:

Աշխարհի քարտեզի վրա գոյություն չունեք Հայաստանը, որպես քաղաքական միավոր, և ինչ էր մնում հայ վարդապետին, եթե ոչ երևակայական, գրքային մի տարածություն մեջ որոնել հայրենիքը: Ալամդարյանի հայրենասիրության մեջ կա նաև ազգային ինքնահիացման տարր, որը խստորեն դատապարտում է հայ թատրոնի զգուշամիտ պատմաբանը²⁵: Այդ ինքնահիացումն ավելի շատ բանաստեղծություն է, քան աշխարհայացք: Նեղ ազգայնական չէ Ալամդարյանը, ընդհակառակը՝ միջազգայնական է, խոսում է միջ-ժողովրդային բարեկամության ոգով:

Ընդ հայ ընդ վրացի՝ չիք բան խորութեան.
Իմ որդիք, գաւաղք են ամենեքեան²⁶:

Սա բացարձակորեն նոր ու անպատելի հայացք է դարասկզբի հայ գրականության մեջ: Չմոռանանք, որ Ալամդարյանը Աբովյանի առաջին ուսուցիչներից է, նրան լուսավորական հայրենասիրություն ներշնչողը: Նույն տրամադրությունն ու ոգին է թափանցում նաև Աբովյանի «Հայկի մուտքը Հայաստան» պատկեր (1828 – 30 թթ.): Հարություն է առնում Հայկ Նահապետը բիբլիական ծերունու տեսքով, որպես հայոց հնության խորհուրդ, և տեսնում, որ հին հարևան ցեղերից ոչ մեկը գոյություն չունի:

Հայկ. Մտանեմ աստ իբր ի նորոգ
 Ինձ տեսարան սպառնալի,
 Ոչ տեսանեմ աստ ես ոչ ոք,
 Որ ինձ ծանոթ իցէ նախնին²⁷:

Տեսարան է մտնում «դյուցազնածին Հսկայաբարձն, անյաղ-թելի» Նահապետի կինը, ապա որդիներն ու թոռները և ավետիս են տալիս, որ «թշնամիք վաղուց ի չիք» են, և Հայաստանին փրկություն են բերում «բարերար Ռուսիոյ որդիք ի հիւսիսոյ խաչաղարդեալ...»²⁸:

Դրամատիկական այս պատկերն ստեղծված է լիթուրգիական ոճով ու տրամադրությունք, պաթետիկ է և դրամատիկորեն անշարժ: Աբովյանը կարծես նախատեսել է դպրոցական բեմ: Պատկերը հուշում է երգային տրամախոսություն, որին հեղինակը ծանոթ էր Հայոց ժամերգությունից և պետերբուրգյան օպերայից: Եթե չլինեին չափածոն ընդմիջող ռեմարկային արձակ հիշեցումները, կարելի էր կարծել, թե չի նախատեսվել բեմ: Աբովյանը չէր տեսել Մխիթարյան բեմը, ծանոթ էր Պետերբուրգի ու Դորպատի թատրոններին, և այսուամենայնիվ նրա այս երկը մեզ մղում է դպրոցական բեմ:

Արևելահայ իրականություն մեջ առաջին թատերախումբը կազմակերպվում է 1837-ին, Նոր Նախիջևանի քաղաքային ուսումնարանում: Սա արդեն տարբեր է Մխիթարյան դպրոցական բեմից: Նախաձեռնողներն այլ Հայացքի տեր մարդիկ են՝ Մոսկվայի Համալսարանի շրջանավարտներ Թեոդորոս Խաղաբայանը և Սարգիս Տիգրանյանը: Բեմադրվել են հիմնականում պատմական դրամաներ՝ «Քաջն Վարդան», «Տրդատ թագավոր», «Հրամիզը և Ջենոբիա», թարգմանական պիեսներ, ինչպես նաև Տիգրանյանի վոդևիլները Նոր Նախիջևանի բարբառով: Այս բեմը գործել է մինչև 40-ական թվականները:

40-ական թվականներին Աբովյանը թարգմանել է մի հատված Ավգուստ Կոցբուրի «Աղելաիդա Փոն Վուլֆինգեն» պատմական դրամայից, գրել «Խաղարկություն մանկանց» դպրոցական պիեսը և «Ֆեոդորա կամ որդիական սեր» դրաման:

«Խաղարկություն մանկանց» տրամախոսական կատակը նախատեսվել է դպրոցական բեմադրություն համար: Դա երևում է գլխավոր գործող անձի խոսքերից. «Եկել եք, սիրելի ծնողք, որ

տեսնիք, թե ինչ ենք սովորել, շատ բարի, տեսեք և իմացեք»: Պիեսը ներկայացնում է դպրոցական ցերեկույթ, ուր ելույթ են ունենում երեք աշակերտ՝ Գիժր, Խելոքն ու Մեծահասակը: Գրվածքն իր դի-դակտիկ-խրատական բնույթով ու երգիծական ակնարկներով աղերսվում է եվրոպական ուշ միջնադարյան քերականական դպրոցներում խաղացվող «Պեդանտուս» կատակերգությունյանը, որտեղ պուրիտան ու տառակեր ուսուցիչը գրագիտություն է սովորեցնում աշխարհի, բնություն ու առարկաների հետ կապ չունեցող սխուլաստիկ-մեկնողական եղանակով:

Աբովյանի մյուս պիեսը՝ «Ֆեոդորան» ժամանակին Հայտնի մի այլուժեի դրամատիկական մշակումներից է: Ռուս թատերագիր Նիկոլայ Պոլեոյը, ելնելով իրական մի դեպքից, գրել է «Պարաշա-Սիբիրյաչկա» դրաման, որ 30-ական թվականների վերջին բեմադրվել է Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնում: Սյուժեն պարզ ու պարզունակ է, հիշեցնում է քրիստոնեական վկայաբանություն մի պատկերավարտակետ: Թագավորի կամ աստծո դուռն է հասնում ու գլխարկության արժանանում ծնողասեր ու անձնուրաց որդին: Պոլեոյի պիեսում դա Պրոսկոլյա Լուպալովան է՝ Սիբիր քստրաված մի աստիճանավորի դուստր, որ Սիբիրից ոտքով հասնում է մայրաքաղաք, թագավորի մոտ: Թագավորը, տեսնելով Պրոսկոլյայի որդիական սխրանքը, ներում է նրա քստրական հորը: Աբովյանի պիեսում քստրականի աղջիկը՝ Ֆեոդորան, չի հասնում Պետերբուրգ, այլ պատահականորեն հանդիպում է թագավորին մի փոստակայանում: Ասել է, թե աստված ինքն է ընդառաջ գալիս արդարին: Սա կարծես միրակլային վճիռ է՝ երկնային արդարություն սքանչելի միջամտությունն արդար ու անձնուրաց մարդու ճակատագրին:

Աբովյանի թատերագրական փորձերից երևում է, որ նա ծանոթ է եղել եվրոպական ու ռուսական դպրոցական դրամաներին և նպատակ է ունեցել թատերական կրթություն արմատավորել Թիֆլիսի պետական գավառական ուսումնարանում կամ իր մասնավոր պանսիոնում: Պիեսների բեմադրություն մասին տեղեկություններ չունենք²⁹: Տպավորությունն այնպիսին է, թե Աբովյանը չի իմացել Մխիթարյանների թատերագրություն ու թատրոնի մասին: Դպրոցական դրամայի նրա պատկերացումները տարաշխարհիկ են, լեզուն՝ տեղային, գաղափարները՝ համաեվրոպական-լուսավորական:

Արևելահայ մյուս թատերագիրը թիֆլիսեցի Գալուստ Շիրմազանյանն է՝ հեղինակը մի պարսավագիր կատակերգության, իր տիպով, ծավալով ու կառուցվածքով արտառոց ու արտասովոր: Այս գործն արտառոց է ոչ միայն իր արտաքինով ու երկարաբան վերնագրով, այլև ըստ էության՝ գործող անձանց մի մասի վավերականությունը, խոսքային նյութի ու վերարտադրվող իրականությունից անմշակ ճշմարտացիությունը: «Նկարագրութիւնք ինչ-ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի՝ վիճակաւոր առաջնորդի Հայոց գաղթելոց ի Տայս»: Պիեսը գրվել է 1841 – 42 թթ., երբ թիֆլիսում Հայոց թեմական առաջնորդն էր կարնեցի Կարապետ արքեպիսկոպոս Բագրատունին (1779 – 1856 թթ.)՝ իր քաղաքական ու կրթական բարեգործական ծառայություններով հայտնի անձ: Կարապետ սրբազանն իր վիճակով ախոյանն էր Ներսես Աշտարակեցու, այն է՝ կաթողիկոսական գահի հնարավոր թեկնածուն: Մոտենում էր կաթողիկոսական ընտրությունից ժամանակը, և գահի երկու թեկնածուները բնականաբար հակադրություն մեջ էին: Շիրմազանյանն այդ ժամանակ թավրիղում էր և այնտեղ էլ գրել է պիեսը, որով փաստորեն հեղինակազրկում էր Ներսեսի ախոյան Կարապետին: Որքան՞ վ է իրականությունը մոտ Կարապետ արքեպիսկոպոսի այս կատակերգական վարքը, հայտնի չէ: Ճի՞շտ է արդյոք, որ նա, կաշառք կաշառքի վրա առնելով, նպատակ է ունեցել գնել ռուսական նահանգական իշխանությունը և Հովհաննես Կարբեցուց հետո նստել կաթողիկոսական գահին: Ճի՞շտ է արդյոք, որ նախատեսվող կաշառքը նրանից խաբեությունը հափշտակել է գեներալ Երեմիա Արծրունին (1804 – 1877 թթ): Այս էլ հայտնի չէ: Գուցե այս գործը մի մեծ զրպարտություն է թատերագրության տեսքով: Իրողությունն այն է, որ այստեղ տեղ են գտել ինչ-ինչ վավերաթղթերի պատճեններ (որ հայտնաբերվել են հետագայում)³⁰, և գործող ու հիշատակվող շատ անձեր իրական-պատմական են՝ մոտ 85 – 90 դեմք: Ինչպես երևում է որոշ ռեմարկներից, հեղինակը նախատեսել է մի մեծ բեմադրություն, բայց ո՞ր թատրոնում, ո՞ր բեմում: Էականն այն է, որ հեղինակը բեմադրելու ակնարկ է անում՝ «պարտ է ցուցանել»³¹:

Պիեսն իր տեսակի մեջ յուրահատուկ մի գլուխգործոց է, անսովոր մի կառուցվածք, տրամախոսությունների շարք, խոսքային և ոչ իրադրային: Կենտրոնական դեմքն ամբողջ ընթացքում բեմի վրա

է, և նրա շուրջը պտտվում են ոչ այնքան անհատականացված ու տիպականացված, որքան անձնականացված կերպարանքներ: Չկան այստեղ դիմակներ կամ ամպլուաններ: Գալիս, խոսում ու գնում են Գևորգ վարդապետը, Հարություն աղան, տիրացու Դավիթը, տիրացու Պետոն, պարոն Շեկոն, պարոն Սեփոն, պարոն Հարոն, Թադեոս վարդապետը, Եփրեմ վարդապետը, Տեր Մարկոսը, Տեր Ավետիքը և այլք: Տեսարաններ կան, որոնցում հեղինակն ընդհուպ մոտենում է Սունդուկյանի դոներին: Այսպես, Կարապետ եպիսկոպոսի մոտ է գալիս դերձակների համաքառությունից ավագ վարպետը՝ «ուստաբաշին», և խնդրում բաց պատարագ մատուցել նորոք հանգուցյալ ոմն դերձակի հոգու համար: Բայց Մեծ պատն է, և պատարագն արգելված է՝ «ոչ թե միայն բաց պատարագ, այլ և ծածկածն ալ չի ըլլար»:

Դերձիկ. – Սրբազան, իմացիլ իմ, վուր ձիգ մոտ անկարելի բան չկա. էս մեր խնդիրքն պիտի կատարիք:

Կարապետ. – Ես ըսի քեզ, չի կարելի, պետք է պահեք մինչև շաբաթ օրն կամ կիրակի օրն, թե կամենաք պատարագով թաղել, և ան ալ ծածկած պատարագով:

Դերձիկ. – Պարուն, վունց վուր ըլի խնդրում ինք, էքուց դուք ժամարար ըլիք ու բաց պատարագ անիք:

Կարապետ. – Աղամ, ի՞նչ գրուցես կոր. կամիս ինձ հրամայել. չես հասկնար՝ ինչ կըսես:

Դերձիկ. – Իս հասկանում իմ, մագրամ գիտիմ, վուր դիփ փուղի բան է. ու ձիբ ձեռքին է՝ երեքշաբթին շաբաթ շինիլը, ծածկածը բաց անել տալը: Խաչը գիտենա, մինք ուփոր շատ կու տանք, քանց թե քու էն մինձ-մինձ կնյազնիրն ու քաղկցիքը:

Կարապետ. – Տեր ողորմյա, տեր, ասոնք ինչպե՞ս մարդիկ մը են:

Դերձիկ. – Սրբազան, ի՞նչ իք շփոթվում, գանա մինք փուղ չի՞նք տալի, մինք հայ չի՞նք³²:

Կարապետը սրբություն չունեցող, խաբեբա ու խորամանկ, կաշառակեր ու պաշտոնասեր մեկն է, մասունքներ ծախող, խաչ ու պատարագ վաճառքի հանող, նաև սրամիտ, ծաղրասեր, բանասերկու, եղկելի ու գունազեղ, զվարճալի, իր նմանը չունեցող խեղկատակա-

յին մի ունիկում: Նման է արդյոք նա իր նախատիպին՝ պատմական Կարապետ սրբազանին: Կարապետ սրբազանի գերեզմանը մինչև օրս էլ սրբատեղի է Ախալցխայում, նրա ծոռնուհին՝ տիկին Իգաբեկա Բագրատունին պարկեշտագույն ու բարի կին էր, տողերիս հեղինակի բարեկամը: Եվ այն, որ Կարապետի կերպարն ստեղծողը տաղանդավոր է եղել, ոչ մի կասկած: Դրամաշորթուկյան, կաշառքի ու հանցավոր առևտրի բաց մի պատկեր է ամբողջ պիեսը, թունդ ու թունավոր մի պարսավագիր, պասկվիլ, ոչ այնքան կյանքի մերկացում, որքան դրամատուրգիական մի տաղանդավոր բամբասանք, հեռու բեմական ժամանակամիջոցի ու գործողությունների պատկերացումներից: Գլխավոր գործող անձը բեմից երբեք չի հեռանում, և դա խաղային առումով բացարձակորեն անհնարին վիճակ է: Նա ավելի շատ խոսում է, քան լսում և մի տեսարանում ունի մի անամեջ դադար: Բեմը դատարկվում է «քանի մի ռովպե»: Կատակերգական վակուում անվանենք սա, թե մի այլ բան... Մնացածը խոսք է՝ Կարնո բարբառ, Թիֆլիսի խոսվածք, գրական հայերեն, արձակ, չափածո, նամակի ընթերցում, ապա՝ թաղման թափոր Տափի թաղից մինչև Հավլաբար՝ երթ-խայտառակություն «ի մէջ փողոցի», երկար սակարկություններ և վերջը՝ կաթողիկոսության համար տրվելիք կաշառքի կողոպուտ և տխմար, անհաղորդակցելի գրույց մի պառավ գրբաց կնոջ հետ: Եվ հայտնի չէ՝ պիեսն ավարտվե՞ց, թե ոչ: Կատակերգություն չէ, այլ քիմեո, և հերոսը սատանայի եղջյուրներով, Հոհան եպիսկոպոսի ու Տեր Փիլոսի զարմից, միջնադարյան հրապարակախաղի հտպիտ:

Պիեսում հայտնվում է Հովհաննես Կարբեցի կաթողիկոսի մահվան մասին: Ուրեմն՝ պիեսը գրվել է ոչ շուտ, քան 1842 թվականին: Պարզ է՝ չի բեմադրվել, տարածվել է արտագրություններով: Հեղինակի անունը թաքցվել է: Ինչպես նկատել է Ալեքսանդր Երիցյանը, անհնար էր նման մի գրվածք բեմ հանելը: Քրեական գործ կարող էր բացվել³³: Հեղինակը թավրիզից է քար գցել Թիֆլիս, և քարը տեղ է հասել՝ Կարապետ սրբազանը կաթողիկոս չի ընտրվել:

Շիրմազանյանը Թիֆլիս է վերադարձել այս պարսավագիրը գրելուց քսան տարի անց՝ 1862-ին և նույն տարում էլ ընտրվել քաղաքագլուխ: Գրել է ևս երեք պիես՝ «Իմ նշանածն Արագն ա», «Ազգային հարսանիք», «Ասրիբեկ և Գիբի»: Սրանք էլ բեմակա- նորեն անհարմար գործեր են: Շիրմազանյանն զբաղվել է նաև

բանահավաքություններ, տեղեկաթյուններ է արձանագրել Գրիբոյե- դովի կյանքի թիֆլիսյան շրջանից: Կորած է այս նյութը:

Շիրմազանյանը նախորդն է Միքայել Պատկանյանի, Միքայել Տեր-Գրիգորյանի և Գաբրիել Սունդուկյանի, մի նախորդ, որ թատրոն չի ստեղծել: Նա տվել է հայ աշխարհաբար գրականության և նոր գրական լեզվի առաջին օրինակներից մեկը այն շրջանում, երբ Աբովյանի «Վեբքը» դեռ հեղինակի դարակներում էր: Շիրմազանյանի բարբառագիր պիեսում մի գործող անձ՝ Երեմիա Արծրունին խոսում է մեզ հասկանալի գրական աշխարհաբարով: Սա մի փաստ է, որ վկայում է հայ գրական աշխարհաբարի գոյու- թյունը 19-րդ դարի առաջին կեսին, գրեթե մեր իմացած վիճակով:

Շիրմազանյանի ժամանակ Թիֆլիսում գործել է ուսուսական դրա- մատիկական մի թատերախումբ Կովկասի փոխարքա կոմս Վորոն- ցովի հովանավորությամբ: Ներկայացումները տրվել են ուսուսերեն և ֆրանսերեն: Այս խումբը 40-ական թվականներից ներկայացում- ներ է տվել Գալուստի հոր՝ Հարություն Շիրմազան-Վարդանյանի տան երկրորդ հարկի մեծ սրահում: Ենթադրվում է մի կողմով «Մեծ ծուռ» կոչվող (այժմ Լեյբնտոմյան) փողոցի, մյուս ճակատով Աբաս-Աբադյան հրապարակի վրա³⁴: Ոչ մեծ դահլիճը (մոտ 400 տեղ) գործել է մինչև 1865 թ., ծառայել է վրացական և ուսուսական, 1858 – 59 թվականներից՝ հայկական սիրողական թատերախմբերի: Գալուստ Շիրմազանյանը ոչ այս շրջանում, ոչ էլ հետագայում մասնակից չի եղել թատերական գործի:

Մինչև 1858 թ. արևելահայ միջավայրում եղել են հատուկենտ ներկայացումներ, որոնցից հայտնի են 1846-ին Գանձակում բեմա- գրված «Արտաշիր թագավորի կյանքը» (վերագրվում է Հակոբ Կարենյանին, բեմադրել է Կարապետ Մատինյանը) և 1847-ին Թիֆլիսի վանքի առաջնորդարանում բեմադրված «Հայկ Դյու- ցազնը» (Ե. Թովմաճանի, ղեկ. Հակոբ Կարենյանի): Ահա այս ժա- մանակ՝ 1847-ին Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակում սկսվել է քա- ղաքային թատրոնի շենքի կառուցումը, վաճառական Գաբրիել Թա- մամչյանի միջոցներով (ճարտարապետ Իվան Սկուդիբերի): Ընտրվել է փարիզյան թատերաշենքերի նեոկլասիցիստական տիպը և միջին չափը՝ 750 տեղանոց դահլիճ օթյակներով: Թատրոնը բացվել է 1851 թ. նոյեմբերի 8-ին³⁵, ուսուսական դրամատիկական խմբի ներ- կայացումով:

«ԱՐԱՄՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆ»

1846 թ. Պոլսում կազմակերպվում է առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբը «Արամյան թատրոն» անունով: Մինչև 50-ական թվականների վերջը սա միակ թատրոնն է եղել Մերձավոր Արևելքում, հիմնադիրը, ղեկավարն ու առաջին ղերասանը՝ քսանամյա Հովհաննես Գասպարյանը (ծնվ. 1826 թ.), որը մինչ այդ աշխատել էր Ֆրանսիացի Սյուլիեի և իտալացի Գանտանոյի կրկեսներում որպես ուժային ատլետ: «Արամյան թատրոնը» հիմնականում կրկեսային է եղել ու պանտոմիմային և մասամբ դրամատիկական: Նրա գործունեությունն այս առումով անխզելի է հայ դրամատիկական թատրոնի պատմությունից:

Պոլսում հրապարակախոսները, ինչպես հայտնի է գրականությունից և ուսումնասիրություններից, հին ավանդություն են եղել: Այդպես էլ Հովհաննես Գասպարյանն սկսում է իր ներկայացումները բաց հրապարակում, 1846 թ. մայիսի 7-ին: Կրկեսային բազմապիսի խաղերի, լարախաղացություն, պարի ու պանտոմիմի համադրություն է սա և, այնուամենայնիվ, կոչվել է թատրոն: Չպետք է զարմանալ, կամ, բառից ելնելով, դիտել որպես հիմնականում դրամատիկական արվեստի երևույթ: Մինչև 1806 թ. եվրոպայում theatr են կոչվել բոլոր կարգի խաղավայրերը: 1806-ին, Նապոլեոն Բոնապարտի մի հրամանագրով, այդ անունը վերապահվեց միայն դրամատիկական խմբերին, իսկ շրջանակներին փակ գմբեթավոր խաղավայրերը կոչվեցին կրկես (circus), այն է՝ շրջան: «Արամյան թատրոնի» հիմնադրման ժամանակ եվրոպայում վաղուց արդեն՝ քառասուն տարի, մոռացված էր կրկեսը թատրոն կոչելու միջնադարյան սովորույթը³⁶, իսկ Պոլսում դա պահպանված էր:

1847 թվականին, Պոլսի եվրոպական թաղամասում՝ Բերայում, արդեն կառուցված էր «Արամյան թատրոնի» շենքը: Կրկեսային մանեթի մի կողմում Գասպարյանը կառուցել է տվել միջնադարյան տիպի փայտաշեն տաղավարներ և «եվրոպական դրություններ ու ոճով թատերաբեմ մը»³⁷: Թատրոնն ունեցել է նվազախումբ, ինչպես Պոլիս այցելող եվրոպական կրկեսները, և դիրիժոր՝ Կարապետ Փափազյան:

Հայտնի են դերասանների անունները. Միքայել Բամպուկճյան՝

լարախաղաց, ծաղրածու և բեմական սիրահար, Մելքոն Գասպարյան (Հովհաննեսի եղբայրը)՝ լարախաղաց և ծաղրածու, Ալեքսան Սվաճյան՝ թաթարուքա (կաուչուկ) և ծաղրածու, Գևորգ Չիլինկիրյան՝ պարող, միմոս, ծաղրածու և կանացի դերեր կատարող (բեմական անունը Ջեննե Գևորգ), Աղասի Մինասյան՝ ծաղրածու և «ազնվական հայրերի» դերակատար: Հովհաննես Գասպարյանը եղել է բացառիկ ուժային ատլետ, ծաղրածու և հերոսական դերերի կատարող՝ «գյուցազներգակ»:³⁸ Թատրոնն ունեցել է նաև ձևավորող նկարիչ՝ Հարություն Պաղտատյան:

Սկսվում է առաջին ներկայացումը:

«Ժամը 7-ին, — գրում է «Արևելքի» թղթակիցը, — նվագածուները վաղս մը նվագել սկսան և վարագույրը բացվելով հետզհետե տեսարան եկան Հովհաննես Գասպարյան, եղբայրը՝ Մելքոն Բամպուկճյան և Մարտիրոս Խանճյան»:³⁹ Առաջին երկու կրկեսային բաժիններից հետո ներկայացվում է մի սիրային զավեշտ, «որուն մեջ փալիաչոյի դերը Հովհաննես կատարեց: Աղասի Մինասյան կատարելապես հոր դեր մը կը ներկայացներ, Միքայել Բամպուկճյան սիրահարի, մինչդեռ Ջեննե Գևորգ կատարյալ նմանություններ իբր աղջիկ կը ներկայանար բեմին վրա»³⁸:

Պոլսահայ հասարակությունն արդեն ծանոթ էր իտալական օպերային. 1845 թ. տեսել էր Ռոսսինիի «Սելիյան սափրիչը» (պատմված է «Ազգայի» վեպում), հավանաբար նաև ուրիշ ներկայացումներ: Դպրոցական ու ընտանեկան ներկայացումներից հետո «Արամյան թատրոնը» ևս ընդունվում է որպես ազգային-լուսավորական դործ: «Յուսամբ, — գրում է «Ազգասերը», — զի այս մտաւորական շարժումն Հայ ազգին՝ յորդորելոց է զընդհանուր կարեկցութիւն»³⁹: Թատրոնի խաղացանկում եղել են միմական պատկերներ՝ «պատմութիւն Նապոլեոնի, Ալեքսանդրի Մեծի կամ թագաւորացն հայոց»⁴⁰: Կրթական միջավայրը թելադրում է Գասպարյանին ավելի մեծ տեղ տալ դրամատիկական ներկայացումներին: Բերայի Ս. Հարություն եկեղեցու քարոզիչ Հակոբ վարդապետը զբաղվել է թատրոնի գրաքննություններ և պարտադրել խաղալ բարոյական խաղեր: Նա սրբագրել է պիեսները և շարադրել հայտարարությունները: Դերասաններից ամենաուսումնականը Աղասի Մինասյանն է եղել և զբաղվել է պիեսների գրական մշակումով ու բեմահարգարություններ, որն ըստ էության ռեժիսորական աշխատանք էր:

Թատրոնի դրամատիկական խաղացանկի մասին շատ բան հայտնի է: Նկարագրողներն ավելի ուշադրություն են դարձրել կրկեսային խաղացանկին: «Արևելքի» հողավածագրի տվյալներով, դրամատիկական խաղացանկը եղել է հիմնականում Հին կտակարանի թեմաներով՝ «հայր Աբրահամի կյանքը, Մովսեսի վիճաբանությունը Փարավոնի և կախարհներու հետ, իսրայելացիոց ելքը, Դավթի կյանքն ու Սողոմոնի գործերը, Երեք մանուկները, Հողեփեռնես, Եսթեր և այլն, որոնք մասնավոր տպավորություն կը ձգեին հանդիսատեսներուն վրա»⁴¹: Նույն հեղինակը նկարագրում է նաև Հարություն Պաղտատլյանի ձևավորած բեմը: «Մասնավոր վարժություններ և շատ այլ բնական գույներով կը նկարեր դաշտագետիններ, յուզանկարներ, խրճիթներ, ծառեր, ամրոցներ ու կամուրջներ: Երբ պետք ըլլար փրփրկած շենք մը նկարել, այն աստիճան կաշխատեր վրան, որ հեռուէն նայող մը անպատճառ պատրանքը կունենար իր առջև տեսնելու շենք մը, որուն պատերուն վրայի թափած ծեփին տակէն աղյուսները կերևային եղծված թուխ գույնով մը: Մեծ խնամք կը դնէր նաև բնական տեսարաններ նկարելու մեջ. իր վրձինած երկինքը մանավանդ հեռուէն էջ տարբեր բնականէն: Տեսակ մը սիրուն զանազանություն կար բեմին վրա, որ ամեն ներկայացման միջոցին տարբեր տեսք մը ու տարբեր հրապույր մը կառնէր»⁴²:

Թատրոնի դրամատիկական խաղացանկում ուշադրություն է գրավում թարգմանական մի պիեսի անուն՝ «Ռոբերտ ավագակապետ»: Սա Ֆրանսիական առաջին հանրապետության շրջանի ամենաշատ բեմադրվող հեղինակներից մեկի՝ Ժան Լամարտելյերի (1764 – 1830 թթ.) «Ավագակների պարագլուխ Ռոբերը» պիեսի թարգմանությունն է: Հեղինակը մշակել է Շիլլերի «Ավագակները» մեյրադրամատիկ պլանով: Ռոբերը, այսպես կոչված, գաղափարական ավագակ է, դասակարգային վրիժառուների իր խմբով կողոպտում ու սպանում է Ֆեոդալ արիստոկրատներին, գաղտնի «արյունալի դատարան» է սարքում, նշանաբան ունենալով «բռնակալի մահը բարիք է նրա հպատակների համար» խոսքը: Ռոբերը նաև զգայուն պատանի է և սենտիմենտալ տառապանքներ է ապրում, ի վերջո զղջում է և իր ջոկատով մտնում կայսերական բանակը: Այս պիեսը շատ է խաղացվել՝ սկսած 1792 թվականից Փարիզի «Հանրապետության թատրոնում», հետագայում՝ 1830 թ. հուլիսյան հե-

ղափոխությունից հետո Տամպլ բուլվարում և «Պորտ Սեն-Մարտենում»⁴³: Այս հեղափոխական պիեսի առկայությունը «Արամյան թատրոնում» վկայում է, որ թատրոնը միմյանց զավեշտներից ու սրբախոսական բնույթի թատերախաղերից, այն է՝ միջնադարյան ավանդությունից, անցնում էր նոր ժամանակների լուսավորական գաղափարախոսությունը: Այս առումով իրավացի են այն հեղինակները, որոնք «Արամյան թատրոնը» դիտում են որպես նոր, դրամատիկական արվեստի երևույթ, որքան էլ նրա բուն հաջողության գրավականը կրկեսն էր⁴⁴:

1849 թվին թատրոնի շենքը հրդեհվում է: Երևանցի մի վաճառական՝ Հակոբ աղա անունով, Հովհաննես Գասպարյանին առաջարկում է թատրոնը տեղափոխել Թիֆլիս և բանակցություն մեջ է մտնում Կովկասի փոխարքա Վորոնցովի հետ: Հակոբ աղայի ծախսով Թիֆլիսում կառուցվում է մոտ հազար հանդիսատես տեղավորող շենք՝ յոթանասուներկու օթյակների երկհարկանի շարքով, բեմով ու մանեթով: Թատրոնը եղել է փայտաշեն, օթյակները թավապատ: Ծակատի կենտրոնական օթյակը եվրոպական օրինակով նախատեսվել է որպես փոխարքայական:

Նույնը շոգենավով մեկնել է Փոթի, ապա ներկայացումներ է տվել Քութայիսում, Սուրամում, Գորիում, Մծխեթում: Թիֆլիսում տրված առաջին ներկայացումը եղել է մի կատակերգություն երեք արարով, որին մասնակցել են տասնչորս դերակատար: Խաղացված պիեսների անունները հայտնի չեն: Հաջորդ տարի՝ 1850-ին թատրոնը շարունակել է շրջագայությունը, հասել է Էջմիածին, ապա Երևան: Այստեղ կենտրոնական փողոցում, որ կոչվել է Բերդի փողոց (ներկայիս «Արարատ» գինու կոմբինատի դիմաց), «Ցախի մեյդան» կոչված թաղամասի ազատ մի տարածության վրա կառուցվել է բաց, փայտաշեն թատրոն: Ծանապարհը երևանից տանում է Հին Նախիջևան և Թավրիզ: Աչնանը խումբը վերադարձել է Թիֆլիս, բայց չի ունեցել նախկին հաջողությունը: «Արամյան թատրոնի» դերասանները գաղափարի մարդիկ էին ու սովոր էին այցելու դերասանի կենցաղին: Ծանապարհորդությունը դարձել է նրանց համար քեֆ-ուրախություն ու գվարճությունների առիթ, և խումբը վարկաբեկվել է: Ներսես Աշտարակեցին իր մոտ է հրավիրել Գասպարյանին, խորհուրդ տվել հեռանալ Թիֆլիսից և հոգացել է ճանապարհածախսը⁴⁵: 1851 թ. մարտին «Արամյան» թատերա-

խումբը հեռացել է Թիֆլիսից գրեթե կազմալուծված: Պոլսում Գասպարյանը վերակազմել է թատրոնը: Մկրտիչ ամիրա ձեզաիրլյանը կառուցել է նոր չենք Բանկալթի և Թագսիմ թաղամասերի միջև: Խմբում հայտնվել են նոր անուններ՝ Համբարձում Իտարեճյան, Կարապետ Տեղբեկյան, Սերովբե Պերպերյան, Քերովբե Հյուսեյնճյան, Սահակ Ակյուտարցի, Գրիգոր Թերզյան, Խաչատուր Գրիգորյան և ուրիշներ: Ներգրավվել են Ֆրանսուզի և Իտալուզի երգչուհիներ ու պարուհիներ:

50 – 60-ական թվականների մամուլում ոչ մի խոսք չկա «Արամյան թատրոնի» մասին, մինչդեռ այդ նույն շրջանի (1856–60 թթ.) թաղային թատրոնների ամեն մի ելույթ արձագանք է գտել: Մամուլում խոսվել է նաև դպրոցական ներկայացումների մասին: «Արամյան թատրոնը» կարծես գոյություն չուներ: Պետք է կարծել, որ այնտեղ դրամատիկական արվեստն այլևս տեղ չի ունեցել: Հովհաննես Գասպարյանը վախճանվել է 1867 թ., և դրանով էլ ավարտվել է «Արամյան թատրոնի» գործունեությունը: Մոտ տասնվեց տարի թատրոնը գործել է որպես կրկես, այլպես չէր կարող դուրս մնալ Հասարակական մտքի ուշադրությունից: «Արամյան թատրոնի» դերասաններից ոչ մեկին չենք տեսնում 60–70-ական թվականների թատերախմբերում:

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

Ճանապարհը գրականությունից մինչև թատրոն մուտք էր դարձրել անաշխի կեսի հայ գրագետների համար: Թատրոնը մնում էր սոսկ գաղափար, և իրականանում էր այդ գաղափարը թարգմանություններում ու առաջաբաններում: Այն, ինչ անվանում ենք թատերադիտական միտք, վերաբերում էր դրամայի պատմությանն ու տեսությունը և կտրված էր ազգային հողից: Կար ընդհանուր մի կողմնորոշում. գրագետները որոնում էին հին ու նորի սահմանը և եվրոպական կլասիցիզմի տեսությունը հարմարեցնում միջնադարյան հայացքներին:

Դրամայի տեսության առաջին հայերեն փաստաթուղթն անհայտ մի հեղինակի բանաբաղություն է՝ «Տեսակը բանաստեղծություն», որի մի գլուխը վերնագրված է «Յաղագս թատերական բանաստեղծության և եղբերգությունների մասնաւորի»⁴⁶: Հեղինակը

գիտե անտիկ թատրոնի պատմությունը Էսքիլեսից մինչև հռոմեական վերջին ողբերգակ Ակցիոսը, դրամայի պոետիկան՝ Արիստոտելից Բուալո, միջնադարյան «սրբազան բեմասացությունը», արարական թատրոնը, փոքրասիական թուրքացված հրապարակախոսները, տալիս է Ջոն Միլտոնի անունը, հիշում Շառլ Թոմային («Մինյոն», «Համբետ», «Ամառային գիշերվա երազ» օպերաների հեղինակին): Նա տալիս է մեկ հայ թատերագրի անուն՝ Գրիգոր Փեշտիմալճյան, որակելով «հանճարեղ», շրջանցում է Մխիթարյանների թատերագրությունը, չի վկայաբերում կլասիցիստ Պետրոս Մինասյանին: Սա թերևս ապացույց է, որ տրակտատը դրված է 1844 – 45 թվականներից առաջ կամ գուցե 30-ական թվականներին:

Շարադրանքի ոճն ու տերմինաբանությունը հուշում են, որ հեղինակի ելակետը միջնադարյան ճարտասանությունից տեսությունն է, մասնավորապես «Պիտոյից գիրքը»: Ի խորին տարբերություն հին հեղինակների, նա հաշտեցնում է եկեղեցին ու թատրոնը. «Եկեղեցի է թատրոն ինչ հոգեկան»: Չսահմանազատելով գեղարվեստականն ու կրոնականը, թատրոնի վաղ պատմության մեջ նա նվազեցնում է պարային-կրկեսային տարրի նշանակությունը, «Թատերական ոչ էառ սկիզբն ի կաբալաջ խաղուց»: Բայց հավաստվում է ոչ գրական տարրի ծագումնաբանական կապը կատակերգության հետ. «Կատակերգություն հին գայ հաւասար դերասականին ի պարս խաղուց»: Հայտնի է, որ Արեմուտքում հրապարակային խաղարկուների (ժոնգլյորներ) արվեստը կոչվել է կոմեդիա, և դա սերտ կապ ունի վազանտների բանաստեղծության, ֆարսային գրականության և այլախոհ ճեմարանականների ու կարգալույծ վանականների թատրոնի հետ: Ինչ վերաբերում է թատրոնն ու եկեղեցին մերձեցնելուն, ապա այդ հայացքը, չդառնալով երբեք գիտական տեսակետ, շարունակվել է XIX դարում և հասել նույնիսկ XX դարակիցը⁴⁷:

Ելնելով միջնադարյան քերթողաբաններից և կլասիցիզմի եվրոպական տեսաբաններից, անանուն հեղինակը դիմում է ազգային տերմինաբանությունը, հետևում է Դիոնիսիոս Թրակացու թարգմանիչների բերած հասկացություններին: Ողբերգություն բառը, որ առաջին անգամ իտալացի հայագետ Կղեմես Գալանոսն (1610 – 1666 թթ.) է համապատասխանեցրել լատիներեն է tragoedia-ին, հեղինակը գործածում է միջնադարյան՝ ոչ թատերական իմաստով. «Ողբերգություն է տաղերգություն ողբական լալ, ողբալ, ցաւի և

տխրիլ»: Կապելով այս հասկացությունը դրամայի հետ նա թերևս նկատի ունի Աստվածածնի լիթուրգիական ողբը՝ մեզանում ամենահին բեմական բանաստեղծությունը: Մխիթարյաններն իրենց դրամաներն անվանել են եղբերբուծություն, թերևս չխեղաթյուրելու համար ողբերբուծություն բառը, որ դրված է Նարեկացու աղոթամատյանի վրա: «Եղբերբուծություն է, — գրում է անանուն հեղինակը, — թատերական ինչ բանաստեղծություն, յորում նկարագրի գործ ինչ երեկելի անձանց վսեմական բանիւք և լի իմաստիւք և ոգելիւր հանճարով առ անձից և նմանութեանց»: Սա և՛ անտիկ, և՛ միջնադարյան, և՛ կլասիցիստական ըմբռնում է: «Իսկ կատակերգություն, — շարունակում է նա, — է թատերական ինչ բանաստեղծություն, յորում գուարճ և դերասական ինչ նմանութեամբ զծաղու շարժէ գտեսողս, խառնէ ընդ բանս ընդ այնոսիկ և վայելուչ առաքինութեան համեմունս»: Թատրոնը նա անվանում է «ժողով բարէսէր մարդկանց» կամ «դերասուծություն թատերական կամ նոյնն է դերասականն»: Եվ հաստատում է կլասիցիստական դրամայի հիմնական կանոնը. «Պատմություն դերասական գործոց՝ մի երկար զանցանից է քան զմիոյ առևր միջոց, իբր թէ պատմություն ինչ է քսան և չորս ժամուց»⁴⁸:

Այս տրակտատը կլասիցիզմի տեսական յուրացման փորձերից մեկն է, և ոչինչ ավել:

Կլասիցիզմի յուրացումը բնականոն և օրինաչափ էր ոչ միայն հայ իրականության մեջ: Ռուս գրականության մեջ և թատրոնում Վլադիսլավ Օզերովից (1769 – 1816 թթ.) մինչև Պուշկին առկա է նույն ընթացքը՝ սենտիմենտալիզմի մեղմ հոսանքով: Դեկաբրիստ դրամատուրգները (Պ. Կատենին, Ա. Ժանդը, Վ. Կյուլինբեկեր, Կ. Ռիլեն), նաև Գրիբոյեդովը սկզբունքորեն կլասիցիստներ են: Հակաբուրժուական ոգին և սենտիմենտալիզմի շողքը, որ ռոմանտիկական զծեր են, նրանց շատ չեն հեռացնում կլասիցիզմից: Հյուգոյի «Կրոմվելի առաջաբանը» (1827 թ.) գաղափարագեղագիտական հայտ էր (մանիֆեստ) բուրժուական հեղափոխությունների երկրում, և Ֆրանսիայում հառնող ռոմանտիզմը Ռուսաստանում տարաբեկվում էր դեկաբրիզմի լույսի տակ, իսկ հայ իրականության մեջ հող չուներ: Ջեր էլ կարող ունենալ, քանզի հայոց քաղաքական պատմությունն անցյալում էր: Ռուսաստանում հայ մտավորականը Բելինսկու համախոհ էր լինելու պատճառներ չուներ: Անգամ Բելինսկու թատերական իդեալը՝ ռոմանտիկ Պավել Մոչալովը (1800 – 1848 թթ.)

20 – 30-ական թվականներին օտար չէր ռուս կլասիցիստներին (Վ. Օզերով, Ա. Շախովսկոյ) ու եվրոպական ուչ սենտիմենտալիստներին (Ա. Կոցերու, Վ. Դյուկանժ):

Եվ ահա այս միջավայրում կրթված Սարգիս Տիգրանյանը, որ Մոսկվայի համալսարանում սովորել է նույն տարիներին, ինչ Բելինսկին, թարգմանում է Ռասինի «Գոթոդիան» և առաջաբան է գրում հրկղիմի հայացքով: Տիգրանյանը, որպես հայ լուսավորական (դա նրա աղամա վիճակն է), չի կտրվում միջնադարից, ակնարկում է Դավիթ Անհաղթին, նկատի ունենում ճարտասանական գրականության մեջ, մասնավորապես «Պիտոյից գրքում», մշակված հասկացություններն ու եզրերը, հիշում Լվովի հայ դպրոցական թատրոնի «Մարտիրոսություն սրբոյն Հռիփսիմէի» սրբախոսական ողբերգությունը: Տիգրանյանը, ինչպես վերը հիշատակված անանուն հեղինակը, գրում է հին հայերեն և գործածում է ոչ թե ողբերգություն, այլ եղբերբուծություն բառը: Իր տեսական նպատակներով և հետագա գործունեությամբ (Թեոդորոս Խաղամյանի հետ Նոր Նախիջևանի դպրոցում) նա հետամուտ էր ազգային լուսավորականության, որ, ինչպես արդեն ասվել է, նշանակում էր կապ անցյալի ավանդության և համամարդկային արժեքների հետ: Նրա «Ինչինչ զեղբերբուծությունն է» առաջաբանը պատմատեսական յուրահատուկ ակնարկ է, դատողությունների ու որակումների շղթա՝ սկսած անտիկ դրամայից մինչև Վերածնունդը, կլասիցիզմ, լուսավորություն, ռուսական կլասիցիզմ և գերմանական ռոմանտիզմ, էսքրիես, Սոֆոկլես, Արիստոֆան, Եվրիպիդես, Շեքսպիր, Լոպե դե Վեգա, Կորնելյ, Ռասին, Մոլիեր, Վոլտեր, Գյոթե, Շիլլեր, Սուամարոկով, Օգերով, և կանգ է առնում այստեղ, չմոտենալով իր ժամանակակիցներ Գրիբոյեդովին ու Պուշկինին:

Տիգրանյանի առաջաբանը հրատարակվել է 1834 թ. Մոսկվայում՝ այն ժամանակ, ինչ Բելինսկու «Գրական երազանքները»: Ուսումնասիրողները ջանացել են գաղափարական, նույնիսկ ընկերական կապ տեսնել Բելինսկու և Տիգրանյանի միջև, ելնելով մասամբ այն փաստից, որ ռուս գրականագետ Մ. Պոլյակովի «Բելինսկու ուսանողական տարիները» հետազոտության մեջ արված մի ցուցակում նշված է՝ “Тигранов Сергей из армян, 1829”⁴⁹: Այստեղից էլ քիչ է նշանակություն տրվել այն իրողությանը, որ իսկապես «Ռասինի հայ թարգմանիչը կլասիցիզմի համոզված պաշտպան

է⁵⁰: Ոչ Ռուսաստանում, ոչ էլ Հայ իրականությունում մեջ գրական և գեղագիտական սկզբունքների առճակատում չի եղել այս շրջանում և, չնայած Ռուսաստանում գործող գրաքննական ինչ-ինչ արգելքների, գեղարվեստական մտածողությունը շարժվել է տարբերությունների բնական դիալեկտիկայով: Հյուսիսի «Կրոմվեի առաջաբանի» ստեղծած իրավիճակը ֆրանսիական թատրոնում (անցում թալմայից Ֆրեդերիկ Լեմեթր), 1830-ի հուլիսյան հեղափոխությունից հետո, չի երկրորդվում Ռուսաստանում (դեկաբրիստների գրական շարժումը և բայրոն-չիլլերյան ռոմանտիզմը տարբեր էին), առավել ևս՝ Հայ գրագետի մտքում:

Տիգրանյանի գրական-թատերական միջավայրը մոսկովյան էր և Համալսարանական: Ուսումնակարգի ազդեցությունը նրա վրա ավելին էր լինելու, քան ուսանող Բելինսկու: Հայ ուսանողն այդ միջավայրում, ինչպես և Բոլոնիայում, Պադուայում, մնում էր ազգային-լուսավորական, հոգևոր արժեքները Հայ իրականություն փոխանցող: Ուստի, բնական է կլասիցիզմի յուրացումը թարգմանությունում ու տեսական երկասիրությունում: Բնական է կլասիցիզմի պոետիկայի անքննադատ ընկալումը (դրա քննադատությունում ուսանելն էլ չէին զբաղվում) և հիացումը Կորնելյով, Ռասինով ու Շեքսպիրով, նաև՝ նրանց տարբերությունների գիտակցումը, ոչ հակադրումը: Անհրաժեշտություն չկար ոչ «քողարկված ձևով» խոսելու⁵¹, ոչ էլ աշխարհայացք թաքցնելու: Շեքսպիրի քննադատ Վոլտերով Տիգրանյանը գրեթե նույնքան ներշնչված է, և հակասական ոչինչ չկա ուսուցիչիստների հանդեպ եղած դրական վերաբերմունքի մեջ: Տիգրանյանը ուսուցիչիստների հանդեպում է Օգերովին՝ հետպատերազմյան շրջանի դերասանական արվեստի ազգային ուղին որոշող ամենահայրենասեր ուսուցիչինակին: Բացարձակորեն Հայ է Տիգրանյանը իր պատմաքաղաքական իդեալներով և իր ժողովրդի պատմության ու նոր հասունացող նպատակների տեսակետից է մոտենում ուսուցիչիստների հանդեպ: Հակակլասիցիստ լինելը խնդիր չէր: Ռոմանտիկական դրամայի ֆրանսիական մանիֆեստը կամ դրանից առաջ եղած գերմանական լուսավորական դրամայի տեսությունը (Լեսսինգի «Համբուրգյան դրամատուրգիան») Համալսարաններում կանոնական ուսումնակարգի չէին վերածվել: Ուսումնական ու դասական էր մնում Բուսոն և այդ էլ պետք է լիներ Տիգրանյանի տեսական ելակետը: Այդ

ստացական իմացությունը փոխակերպվում է Հայ ուսանողի գլխում ըստ նրա մտածողության լեզվական պայմանաձևերի ու կազմակերպվածքի: «Պիտոյից գրքի» հիշատակումը ձևական ու պատահական չէ Տիգրանյանի համար: Դա նրա երկրորդ ելակետն է, որպես դատողության կարգ:

«Պիտոյից գրքը» Տիգրանյանի համար մասամբ բարոյագեղագիտական ելակետ է, մասամբ մտածելու արվեստի ազգային օրինակ: Այստեղ պարզ երևում է ողբերգականի միջնադարյան ըմբռնումը քավություն (կատարսիս) գաղափարի բարոյագիտական մեկնությամբ: Դրաման որպես պատմաբարոյախոսություն. սա և՛ ժամանակի մտայնությունն է Հայոց միջավայրում, և՛ Տիգրանյանի տեսակետը: Դրաման պետք է ներկայացնեք բարոյական ու հերոսական օրինակներ: Այսպես մտածում էր ոչ միայն Հայ գրագետը: Դա նաև ուսուցիչիստական գրականությունում և գրականագիտությունում կարամզինյան շրջանի հայացքն է, որի կրողներից էր Ալեքսեյ Մերգլյակովը (1778 – 1830)՝ ուսուցիչիստներին վերապահությունում ընդունող, չիլլերյան ռոմանտիզմի քաղաքացիական ու հերոսական ոգին ջատագովող և դրամայի դասական կանոնը պաշտպանող գրականագետը: Տարօրինակ չէ, որ նախապուշկինյան շրջանի գրականագետն ավելի շատ բանավեճի մեջ էր ռոմանտիկների, քան կլասիցիստների հետ: Իսկ Տիգրանյանը բանավեճող չէ, այլ ուսուցանող, որ նաև կուպ է ստեղծում ազգային մտածելակերպի հին ու նոր ասիերի միջև, այն է՝ արժեքների յուրացման նոր հիմք: Շեքսպիրի դնահատման մեջ իսկ նրա խոսքի եղանակը ձայնակից է V դարի Հայ թարգմանիչներին: Նա չի հակադրվում Շեքսպիրի կլասիցիստ քննադատներին («և են նորա թերութիւն ինչ»), և այստեղ ոչինչ անընդունակ ու զարմանալի չէ:

Հակասությունը, որ իբր տեսնվում է ժամանակի մտածողների հայացքներում, պայմանավորված է իրողությունների վիճակով: Աշխարհիկ բեմը, որ եվրոպական միջավայրում էր, անհանգստացնում էր դպրոցական դրամայի մխիթարյան տեսարան Պետրոս Մինասյանին (1799 – 1867), որ իր , «Խոսքով Մեծ» ողբերգության առաջաբանում ձգտում է դպրոցական դրաման դարձնել բեմական կանոն⁵²: Բայց նա գիտակ էր համաշխարհային դրամայի պատմությունը, գիտեք Արիստոտելի «Պոետիկան», դրամայի կլասիցիստական տեսությունը, նաև իտալական օպերան, որն իր կար-

ծիրքով, «անհնար էր ի գործ արկանել» Հայ իրականություն մեջ: Մինասյանն օրինակելի է համարում Ռասինի ու Վոլտերի պիեսները, և մերժում է սիրային թեման բեմում: Նա թատրոնը բաժանում է երկու տեսակի՝ «աշխարհական» և «առանձնական» (կամերային), կանգնում է վերջինիս կողմը և չի կարողանում ու չի ուզում կտրվել միջնադարյան թատրոնամերժ ճառերից, համոզված, որ դրանք չեն վերաբերվել հույն դասական թատրոնին: Նա Վոլտերին ներկայացնում է երկու դեմքով՝ «թշնամի ուղիղ կրոնից և աստուածապաշտութեան» և «հմաստուն խորագին»: Մնավում է գրականագետը, կարծելով, թե Վոլտերին քննադատելը քողարկման համար է, կրոնական միջավայրի թելադրած վերապահում⁵³: Օգտակարի ու վնասակարի հարց դնելը հատուկ է ոչ միայն այս շրջանի Հայ մտքին: Ֆրանսիացի թատերագիր Ժան Լուի Լամբերսեն (1774 –1840) նման մի ճառ ունի՝ «Դրամատիկական պոեզիայի օգտակար ու վնասակար նորամուծությունների մասին»: Մինասյանը կարծես գիտե այդ, և նրան անհանգստացնողը եվրոպական նոր թատրոնի մարդկայնորեն հմայիչ ձայնն է որ արձագանք էր տալիս Հայ իրականության մեջ: Մինասյանի նպատակն էր դպրոցական թատրոնի կանոնն ու խաղացանկը պարտադրել Հայ նորաստեղծ թատրոնին, աննշան գիջումներով հօգուտ աշխարհիկի⁵⁴: Իսկ աշխարհիկ հոսանքը դառնում էր ճաշակ ու նախադրյալ, և թատրոնը դպրոցական սրահներից դուրս էր գալիս հասարակական հրապարակ:

Գլուխ երկրորդ

ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԵՄԸ 50-60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

Ժամանակի մամուլում շատ է հորովվում «ազգային» բառն ամենատարբեր առիթներով և ամենից ավելի՝ թատրոնի առիթով: Դա ժամանակը բնութագրող նոր հասկացություն էր՝ Արևմուտքից եկող և հայություն արևմտասիրությունը հատկանշող: Բառը թարգմանված և որպես հասկացություն փոխառված էր ֆրանսերենից, (national), որ նշանակում էր հանրային, հասարակական, պետական: Եթե ասվում էր «ազգային թատրոն», գիտակցվում էր ազգը համախմբող խորհրդանիշ, և դրանով էլ ծնունդ էր առնում մշտական (ստացիոնար) և պրոֆեսիոնալ թատրոնի գաղափարը: Գաղափարը, բայց ոչ հնարավորությունը, ուստի դժվար է որոշված մի սահման դնել Հայ թատրոնի պատմության սիրողական և պրոֆեսիոնալ շրջանների միջև: Պրոֆեսիոնալիզմը թատրոնում ոչ այնքան փորձն ու վարպետությունը բնութագրող մակերի է, որքան նպատակը և մասնագիտական կազմակերպվածքը հատկանշող հասկացություն: Իսկ նպատակը 50-ական թվականներին ազգային-լուսավորական էր: Եվրոպական լուսավորական թատրոնի տեսությունը արևմտահայ իրականության մեջ հարմարեցվում էր հայրենասիրական բարոյախոսությունը¹, որ հանգելու էր ազգային ինքնության գաղափարին: «Թատրոն մը կուզենք, որուն մեջ կարենանք ինքզինքս ճանչնալ»²: Այս նպատակը դանդաղ ու դժվար է իրագործվում, և նախաձեռնողը արևմտահայ նոր քնարերգություն առաջին դեմքն է՝ Մկրտիչ Պեչիկթաշյանը: «Եղբայր եմք մեք», «Գարուն» և զեյթունյան երգերի հեղինակը 50-ական թվականների առաջին թատերական գործիչն է, և նրանով է սկսվում արևմտահայ բեմի պատմությունը: Երկրորդը Սրապիոն Հեքիմյանն է՝ բեմականորեն ավելի կենսունակ մի թատերագիր, որ մասնագիտական հիմք է ստեղծել ինչպես արևմտահայ, այնպես էլ արևելահայ բեմի համար՝ «եվրոպական թատրոնի ապագա», ինչպես հետագայում գրել է Գևորգ Զմշկյանը:

**ՄԿՐՏԻՉ ՊԵՇԻԿԹԱՇԼՅԱՆԻ
ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ**

Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը (1828 – 68 թթ.) կրթվել է Բերա թաղամասի Մխիթարյան դպրոցում, այնուհետև՝ 1839-45 թթ. Պաղուայի Մուրադյան վարժարանում: Ապագա բանաստեղծի ու թատերագրի միտքը դաստիարակվել է հայ հին դպրութայամբ, գեղարվեստական ճաշակը՝ դպրոցական կլասիցիզմով: Դասական արվեստի, երաժշտության, դրամատիկական բանաստեղծության ու օպերայի երկիրը, իտալերենի հետ միասին, իր կնիքն է դրել նրա բանաստեղծական ներշնչումների ու թատերասիրության վրա: Պատանին ներշնչվել է Մետաստազիոյի միստիկական ու քնարական ողբերգություններով և այն թատրոնով, որ բարձրանում էր Վիտորիո Ալֆրեդիի, Վիչենցիո Մոնտիի և Ալեսանդրո Մանձոնիի ռոմանտիկական դրամաներով: Իտալիան ազատագրական պատերազմների երկիրն էր, և միջնորդը հագեցած էր հեղափոխության ու ազատագրության գաղափարներով: Գուստավո Մոդենայի (1803 – 61 թթ.) թատերախումբը 1843-ին Պաղուայում էր և ներկայացնում էր Ալֆրեդիի «Սավուղը», «Բրուտոսը», Վոլտերի «Կեսարի մահը»: Այդ թատերախմբում էին ժամանակի նշանավոր դերասաններ Լուիջի Վեստրին, Բոնացցին և Ջուզեպպե Սալվինին իր որդու՝ ապագայի մեծ ողբերգակ Թոմազոյի հետ:

Իտալական նոր վերածնության՝ Ռիսորջիմենտոյի գաղափարներով ներշնչված Պեշիկթաշլյանը 1846-ին վերադառնում է Պուլիս և դառնում իր ուսուցչի՝ Պետրոս Մինասյանի հիմնած «Համազգայաց ընկերության» քարտուղարը: Լուսավորական շարժումը պայքար էր նախ և առաջ ազգային ներքին միասնության համար: Դա նշանակում էր համազգային գաղափարների շուրջ համախմբել պոլսահայության կաթոլիկ և լուսավորչական համայնքները: Պեշիկթաշլյանի թատրոնը «Համազգայաց ընկերության» գաղափարական ամբիոնն էր, ազգը միավորող լսարան, և միջավայրի ընդհանուր վերաբերմունքն էր այդպես թատրոնի հանդեպ:

1855-ի հունիսից Օրթագյուղի Լուսավորչյան վարժարանը և Պողոս Օտյանի տունը դառնում են թատերական կենտրոն: Խուժբը կազմված էր սիրողներից՝ Հովսեփ Հեքիմյան, Ստեփան Փափազյան, Մեսրոպ Զոհրաբյան, Հովսեփ Հյուրմյուզյան և բեմ բարձրացող

առաջին հայուհին՝ Եփիմե Օտյան: Հաջորդ տարի ներկայացումները դառնում են ավելի հաճախակի շաբաթական երեք օր, Մուրադ Շահինյանի տանը: Խուժբը համալրվում է նոր մարդկանցով՝ Անտոն էֆեյան, Զոհրապ Փափազյան, Եսայի Եսայան, Պողոս Լազ-Հովսեփյան, Կոմիտաս Քեոչյան³: 1856-ի դեկտեմբերին Պեշիկթաշլյանը Լուսավորչյան վարժարանի երկու հարյուր տեղանոց դահլիճում բեմադրում է Մետաստազիոյի «Թեմիստոկլեսը» և Պետրոս Մինասյանի «Խոսրով Մեծը»: Հանդիսատեսը չի հասկանում ոչ գրաբարը, ոչ էլ իտալացի հեղինակին բեմադրելու նպատակը: Պեշիկթաշլյանի առջև կանգնում է աշխարհաբար դրամա ստեղծելու խնդիրը, և նա մի քանի օրում գրում է ու բեմ հանում իր առաջին «Կոռնակ» ողբերգությունը⁴: Այնուհետև նա թարգմանում ու բեմադրում է Վոլտերի «Կեսարի մահը», Ալֆրեդիի «Սավուղը», որոնց ներկայացումները նա թերևս տեսել էր Մոդենայի թատրոնում: Իր պատանեկան շրջանի տպավորություններով Պեշիկթաշլյանը խաղում է Հուլիոս Կեսարի դերը և Հովնաթանի դերը «Սավուղում»: Պեշիկթաշլյանի աշակերտ Մկրտիչ Ճանմյանը «Մասիս» թերթի 1857 թ. հունվարի համարներից մեկում հիացմունք է հայտնում այս ներկայացումների առթիվ: Չորրորդ պիեսը «Բրուտոսն» էր, և բոլորի ընդհանուր գաղափարը նույնը՝ քաղաքական դավադրություն, դավաճանություն հատուցում:

Պեշիկթաշլյանն առաջինն էր, որ, թատրոնը դուրս բերելով լսարանային վիճակից, պատմական դիմակների միջոցով դիմում էր ժամանակի խնդիրներին: «Կոռնակ» ողբերգությունը նա գրել էր «Համազգայաց ընկերության» նպատակների տեսանկյունով, և ազգային ներքին միասնության խնդիրը դարձնում էր հրապարակային քննարկման նյութ: «Կոռնակն» այս առումով անհամեմատ թաղամ էր, քան մինչ այդ գրված ու բեմադրված պատմաբարոյախոսական դրամաները: Նախարարական մասնատվածությունը միջնադարում բնական վիճակ էր՝ տնտեսակարգի առանձնահատկություն: Դա որպես դավաճանություն, միասնական թագավորական իշխանության չարամիտ քայքայում, միջնադարում գիտակցված չէր և չէր կարող գիտակցվել: XIX դարի պատմահայրենասիրական դրաման իր մեկնությունն է տալիս պատմական այդ բնականոն իրավիճակին՝ ստեղծում է հայրենասերների ու դավաճանների կերպարներ: «Կոռնակը» գրված էր պատմական նյութի

այդ մեկնությունը, և պոլսահայություն համար դա օրվա անմիջական հարց էր: Համայնքի ներքին տրոհվածությունը քաղաքական ու դավաճանարանական հիմքեր ունենր և նշանակում էր ազգային ընդհանուր նպատակի փլուզում: Այստեղ իսկապես դավաճանություն կար: 1846 թվականից Պոլսի կաթոլիկ հայերի պատրիարքն էր Հոռմի պրոպագանդայի դպրոցում կրթված Անտոն Հասունյանը (1809 – 1884 թթ.), որի ազգադավ դործը տակնուվրա էր արել հասարակությունը և նրա դեմ ստեղծել մի ամբողջ խմբակցություն՝ «Հակահասունյան» կոչվող: Պապական դրածոյին կռիվ էին հայտարարել մայրենի լեզվի ու ազգային ավանդների պաշտպանները: «Կոռնակը» այս կարգի դավաճանությունն մերկացումն էր: Պիեսը դավադրությունների պատմությունն է, եսասիրությունն ու ազգային շահի բախում: Բզնունյաց նախարար Կոռնակը թշնամացել է Մանավազյան նախարար Ներսեսի հանդեպ ու երկպառակություն է հրահրում: Դավաճանը փակվել է բերդում և անձնատուր չի լինում: Ներսեսը ձերբակալվում է, ապա Կոռնակի խորհրդական Զավենի օգնությամբ փախչում բանտից, նորից ձերբակալվում: Կոռնակի դեմ է արշավում Վահան Ամատունին, դեմ դիմաց բերում հակառակորդներին, հաշտություն խնջույք սարքում, և Կոռնակը թունավորվում է այն բաժակով, որը պատրաստել էր Ներսեսի համար:

Գործող անձանց ճառային բնույթի խոսքերում ակնարկված են և «Համազգայաց» եղբայրները, և Անտոն Հասունյանը:

Ներսես. Այս արյունահեղ թշնամությունները դադրին վերջապես, որոց դառն պտուղը կորուստ և ապականություն է հայրենյաց, ու ծանր կուգան մեր ճակտին վրա համազգի եղբարց արյունովը գնված դափնիները:

Ներսեսը մենախոսում է բանտում և նույն մտքերն է կրկնում, ինչ Պեչիկթաշլյանն ու ազգային միասնության իր գաղափարակիրները:

Ներսես. Օտար սուրը մեկ կողմանե կուտե գքեզ, մեկալ կողմանե ազգուրաց մատնիչներուն ձեռք մատնված հայություն նախատինք սիրտդ կը կրծե և կը չափե⁵:

Հայոց քաղաքական պատմության հակասություններում և հակասական դեմքերի մեջ նա փնտրում է զուգահեռներ իր ժամանակի ու միջավայրի հետ, ահամա կամ գիտակցված սխալներին ու մոլորություններին տալիս է իր ժամանակի գնահատականները և ոչ թե պատմությունն է մեկնում, այլ պատմության փաստերով վճիռներ տալիս իր ժամանակի ազգային խնդիրներին: Պեչիկթաշլյանն իր նախորդների նման անհատների բնավորության մեջ է տեսնում հայոց դժբախտությունների պատճառները և ուզում է թատրոնի միջոցով քաղաքական անհատներ դաստիարակել: Նա այս ոգով է գրել ու ներկայացրել «Արշակ Բ» ողբերգությունը: Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» ամենահակասական դեմքը՝ Արշակը դարձել է սեփական ոճի գիտակցությունից տառապող ու կործանվող մի ստվեր, որ պիեսի վերջում վերածվում է բարոյական խոսափողի:

Պեչիկթաշլյանն ընդհանրապես հետևել է Պետրոս Մինասյանի հորինած կանոնական պահանջներին. կանացի դեմքեր հանդես չի բերել իր պիեսներում: Բանաստեղծական առումով, ինչպես այս, այնպես էլ մյուս երկու ողբերգություններում («Վահան», «Վահե»), Պեչիկթաշլյանը բարձր չէ իր ուսուցչից, բայց անհամեմատ մատչելի է, ավելի հոետորական, քան բանաստեղծական: Նա օգտվում է խոսքի պատրաստի բանաձևերից, պերճախոսության ընդունված հնարներից, ընտրում է ներգործող բառեր, մերկ մակդիրներ, աներկդիմի բնութագրումներ: Պեչիկթաշլյանի թատրոնը, դատելով խոսքային նյութից, պետք է համարել բացահայտ, դիմահայաց վիճակների, ուղղակիորեն հանդիսատեսին դիմող խոսքերի թատրոն: Գաղափարների ակնհայտությունն ու մատչելիությունն, բաց խաղ, բարձր տոն, անշարժ, հանդիսավոր կեցվածք. այս են հուշում տեքստն ու ենթադրվող վիճակները: Բառերն այստեղ չեն խնայվում, հոգեվիճակները պատմվում են, խոսքերը նետվում ու պայթում: Ճարտասանական ուղմանտիզմ. այս է Պեչիկթաշլյանի թատրոնը:

Օրթագլուղի ներկայացումները մեծ ոգևորություն են առաջացրել և նույնքան պերճախոս, գնահատումների մեջ շուրջ դարձրել թատերախոսներին, որոնք ավելի շատ պատմել են պիեսների սյուժեները, քան ներկայացում նկարագրել, դուրս են եկել խաղի բովանդակությունից ու դիմել կյանքին: «Ահա ճառ մը, – գրել է Տիգրան Յուսուֆյանը, – որ հիրավի արժան է բոլոր հայերեն գրվածներու

ճակատը ոսկե տառերով դրոշմելու»⁶: Նման հիացական տոնով է խոսում Մատթեոս Մամուրյանը. «Տեսարանի վրա իր թատերագու-
թյունները հայ և օտար սիրտերու իսկ սքանչացում կը պատճառեն,
Հայաստանի հին շքեղություններն ու թշվառությունները արդի
լուսավորության ոգով կպարզեն և հանդիսականաց մերթ վսեմ և
ահեղ ու մերթ անուշ և սրտաշարժ զգացումներ ազդելով, անոնց
ուշը կը գրավեն և արտասուք կը գրգռեն»⁷:

Թատերախոսները Պեշիկթաշլյանի ներկայացումների մասին
արտահայտվում են նրա պիեսների լեզվով ու ոճով և այն տոնայնու-
թյամբ ու ներշնչանքով, որ ստացել են բեմից:

Օրթագյուղի թատրոնն իր շուրջն է համախմբում ոչ միայն
գաղափարական երիտասարդությանը, այլև օրիորդաց վարժարան-
ների աղջիկներին: Դրանց թվումն է եղել Արուսյակ Փափազյանը,
որը մի քանի տարի անց դառնալու էր արևմտահայ ռոմանտիկական
թատրոնի աստղը: Վկայություն կա, որ Պեշիկթաշլյանն է նրան
ներշնչել գերասանուհի լինելու միտքը⁸: «Վահե» և «Վարդան Մա-
միկոնյան» պիեսներում նա գործողության շարժիչ է դարձնում սերը
և ներմուծում կանացի դեմքեր, որոնցից մեկին կնքում է Արուսյակ
անունով («Վահե»): Այս հերոսուհին և մյուսը՝ Աթիենեն («Վահան
Մամիկոնյան») բացակա դեմքեր են, բայց անհրաժեշտ դրամատուր-
գիական կոլիզիայում: Նրանք են ստեղծում պարտքի ու զգացմունքի
վիճակը: Հեղինակը չէ, որ արգելում է նրանց բեմ գալ, այլ Մի-
նասյանի պաշտպանած դպրոցական դրամայի էթիկան և Ս. Լու-
սավորիչ եկեղեցու ավագերեցը, որի պահանջով «եկեղեցվույն կից
դպրոցին մեջ խաղերը լուկ կրթական պիտի ըլլային»⁹: Այս պահանջը
բարդացրել է Պեշիկթաշլյանի վիճակը: Ներկայացումները դպրո-
ցական սրահից դուրս բերելու հնարավորությունն նա չունեն, չէր
կարող վարձել Բերայի Փրանսիական թատրոնի շենքը (կառուցված
1854-ին). նրա թատրոնը բարեգործական էր:

Պեշիկթաշլյանն առաջինն է հայ թատերագրության մեջ, որ
համատեղում է անձնական զգացմունքի և հայրենիքի սիրո գաղա-
փարները: Սուրեն Մամիկոնյանը և իշխան Արտավազը նման են
խաչակիր ասպետների, որ պետք է հավատի պատերազմ գնան,
մտքում ունենալով մի բացակա էակ: Սա պրովանսյան տրուբա-
դուրների դոնանն չէ՝ ամուսնական շղթայի զարկված կինը, դժբախ-
տի պատերի ետևում կամ բնավ չեղած, այլ հայրենասիրությամբ

կաշկանդված օրիորդ կամ էլ թշնամի թագավորի դուստր: Պեշիկ-
թաշլյանը փորձում է Ռոդրիգոյի ու Հիմենեսի (Կորնեյլ՝ «Միդ»)՝
օրինակով հերոսացնել իր ռոմանտիկական սիրահարներին: Սերը
որքան հեռու իրականանալու հնարավորությունից, այնքան վեհ,
հոգևոր առումով ճշմարիտ, սիրահարները որքան հեռու միմյանցից,
որքան կաշկանդված, այնքան արժանի միմյանց: «Կսիրեմ իմ շղթա-
ները»: Սուրենի այս խոսքը հեղինակի նախընտրած դրամատիկական
վիճակի ամենաստույգ հայտարարն է: Անհատականությունը Պե-
շիկթաշլյանի պիեսներում ենթարկված է պարտքին, և զգացմունքի
կրողը, սրտի տվյալանքներից տառապողը կամ մոլորյալը ձգտում
է հալածական դեգերումների կամ ընտրում հովվերգական ապրում-
ների պայմանավայրը՝ անտառ: Անտառում է հայտնվում անհեռա-
նկար սիրուց տառապող Արուսյակը: Այդ նույն անտառը դառնում
է սանդարամետ տանող ճանապարհ (դանտեսական խորհրդանիշ),
երբ այնտեղ հայտնվում է թշնամուց փախստական, ուղեկորույս և
իր մութ հոգու տառապանքներից զարհուրող Արշակը: Պեշիկթաշ-
լյանի հերոսները հատուկ սեր ունեն իտալական պաստուրելայի
սաղարթներում ապրելու, ձգտում են բանտի ու շղթայի, փախչում
անհատական ազատությունից: Սա իտալական կլասիցիզմի
ցուլն է:

Հայրենասիրությունը գերիշխում է Պեշիկթաշլյանի հերոսների
բոլոր նվիրական զգացմունքների վրա, հալածական են ոչ իրենք,
այլ հայրենիքը, «թորգոմյան աշխարհի որդիք»: Հերոսը հայրենյաց
տեսիլքներին է դիմում անտառային մենակության մեջ: Մենավոր
հոգին անտառում է, գիշերային խավարում, իսկ հայրենիքը գերու-
թյան մեջ:

Պեշիկթաշլյանի ողբերգություններն ավելի արդիական են
դառնում մի քանի տարի անց՝ Զեյթունի ապստամբության շրջա-
նում, երբ ինքն էլ նամակազրաթյուն ուներ ապստամբության ղեկա-
վարների հետ¹⁰ և գրել էր «Եղբայր եմք մեք», «Մահ քաջորդվույն»,
«Մեք փող զարկինք» բանաստեղծությունները:

Այս ամենով հանդերձ իրական կյանքի կատակերգական կողմերն
էլ է նշմարել բանաստեղծ թատերագիրը: Սոցիալական մտահոգու-
թյունները ծնունդ են տվել երկու կատակերգությունների՝ «Կա-
տակերգություն երից քաջաց» և «Կատակերգություն ավազակաց»:
Դրանք ինչ-որ նմանողությամբ գրված կենցաղային զավեշտներ են

իրականություն մակերեսային զննումներով: Այսուամենայնիվ, Պեշիկթաշլյանը չի դառնում կատակերգու հեղինակ, թեպետ նրա երկու զավեշտները բեմադրվում են նաև հետագայում, ըստ ընդունված սովորություն՝ ողբերգություններից հետո, հանդիսատեսի սենտիմենտը փարատելու համար:

Պեշիկթաշլյանը հայ հայրենասիրական թատրոնի մուսուսիկն է դարի երկրորդ կեսին: Նրա թատրոնի պատմական դերն ավարտվում է 60-ական թվականների սկզբում, իսկ պիեսներից «Արշակ Բ»-ն դեռ երկար ժամանակ մնում է խաղացանկում:

ՍՐԱՊԻՈՆ ՀԵՔԻՄՅԱՆԻ ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԹԱՏՐՈՆԸ

1857 թ. ամռանը Կ. Պոլսում հրատարակվեց բանաստեղծ և թատերագիր Սրապիոն Հեքիմյանի (1832–1892 թթ.) ժողովածուն՝ «Տաղք, քերթուածք և թատերագութիւնք», որտեղ զետեղված էին հեղինակի չորս պատմական դրամաները՝ «Արտաշես և Սաթենիկ», «Հարմակ և Աշխեն», «Սամել կամ Կրոնք և տիրասիրութիւն», «Վահրամ կամ Ասպետն երկաթաբազուկ»: Գրաբարով գրված այս պիեսները դժվարությամբ դարձան բեմական նյութ, և միայն մեկը՝ «Սամելը» հետագայում թարգմանվեց արևելահայերեն, երկար ժամանակ մնաց բեմում: Հեքիմյանի թատերագրությունը դժվարամատչելի էր այն հանդիսատեսի համար, որը փութով ու եռանդով դիմում էր դեպի Օրթոգլուղի Լուսավորչյան վարժարանի փոքրիկ սրահը, ծափահարում Պեշիկթաշլյանին: Հեքիմյանը դրամայում նույնքան բանաստեղծ է, որքան քերթվածներում: Հոետորական դրաման նա բարձրացրեց բանաստեղծական դրամայի աստիճանին, բայց ամբողջ կյանքում մնաց հայոց հին լեզվի ջատագով:

Հեքիմյանը Պոլսի եվրոպական թաղամասի՝ Բերայի ծնունդ էր, սովորել էր Մխիթարյանների տարրական դպրոցում, ապա Վենետիկի Ռաֆայելյան լիցեյում: Ուսումնասիրել էր հին ու նոր լեզուներ, գիտեր իտալերեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, գերմաներեն, իսպաներեն, թուրքերեն, կարգում էր հին հունարեն ու եբրայերեն բնագրեր, հմայված էր Շեքսպիրի, Կորնելի, Ռասինի դրամատուրգիայով, թարգմանել էր Կորնելի «Պոդիկտուսը», Ֆրիդրիխ Կլապտոկի (1724 – 1803 թթ) «Ադամի մահը», գրել եվրոպական թեմաներով

պիեսներ՝ «Գոմալա», «Պոզոս և Վիրգինիա», օպերային լիբրետո ուսական թեմայով՝ Սվյատոսլավ իշխանի ժամանակներից, մշակել հայ պատմական դրամաների ծրագրեր, գրել ինչ-ինչ հատվածներ, որոնք մեզ չեն հասել:

«Արտաշես և Սաթենիկի» սյուժեն մշակված է ըստ Խորենացու «Հայոց պատմության»՝ որպես հերոսական-սենտիմենտալ ու հայրենասիրական դրամա: Սաթենիկը հերոսական դեմք է և տղամարդու հագուստով ու զինավառյալ մարտնչում է հայոց արքայի դեմ: Հեղինակը պիեսում երգչախումբ է օգտագործում հին հունական օրինակով և անվանում է այդ պար՝ ըստ բառի հին հայերեն թարգմանություն: Բանաստեղծական արվեստի գեղեցիկ օրինակ է երգչախմբային հետևյալ հատվածը.

Պարն ի ներքուստ. Ո՛հ, միթե վարդն նուաղիցի
Դշխոյ ծաղկանց գեղածին:
Ընդէ՞ տրտում է անձն քո,
Դուստր Ալանաց արքային:
Եթե դիզին ամպք սևաթոյր,
Ծածկե զնշոյլս իւր արփին,
Քաջալերեաց, դուստր արքայի,
Ոչ են թախիծք անկ կուսին...¹¹

«Հարմակ և Աշխեն» պիեսի նյութն առնված է XIII դարի պատմական ավանդություններից: Խաչենի Վախտանգ իշխանը, դաշնակցած Տաշրաց Զարմայր իշխանի հետ, կռվում է թաթարների դեմ: Զարմայրը սիրում է Վախտանգի աղջկան՝ Աշխենին, Աշխենը՝ Վախտանգի զորավար Հարմակ Միսակյանին, իսկ Վախտանգը նրան ուզում է ամուսնացնել իր դաշնակցի հետ: Աղջիկն առերես համաձայնում է, Հարմակը խանդում է, Վախտանգը ձերբակալում է նրան: Հարմակը բանտում առնում է Աշխենի ամուսնություն լուրը: Սիրահարները թույն են խմում ու մեռնում պատերազմի պահին:

Հեքիմյանի հերոսները միագիծ գաղափարակիրներ չեն, բևեռացված չեն որպես չար ու բարի ուժեր, բնավորության ու արարքների մեջ հակասություններ ունեն: Շեքսպիրյան ազդեցություն է նկատվում հատկապես «Վահրամ» ողբերգությունում¹²: Ողբեր-

գական հերոսը՝ կիրիկյան ասպետ Վահրամը, դավադրության զոհ է: Նա արտաքսվել է Կիրիկիայից, իսկ իր սիրեցյալին՝ Լաոդիկեին խլել են իրենից, ամուսնացնում են ուրիշի հետ: Վահրամը մտնում է թշնամի սարացիներին բանակը և հանուն իր մարդկային իրավունքի պատերազմում է հայրենակիցների դեմ: Նա Կիրիկիա է մտնում որպես դեսպան և փախցնում Լաոդիկեին: Լաոդիկեն Օշին թագավորի աղջիկն է, և օշինյանները հետապնդում են դավաճանին ու առևանգողին: Վահրամը կռվում վիրավորվում է և հետապնդողների ձեռքը չընկնելու համար սպանում է Լաոդիկեին ու ինքն էլ ինքնասպան լինում: Պիեսը ներկայացրել է իտալական դաստրոլային խումբը: Հայտնի են դերակատարների անունները, Օշին – Ֆրանչեսկո Գանդինի, Լաոդիկե – Ամալիա Կուադրարի, Վահրամ – Լեոպոլդո Կուադրարի: Նշված են նաև մյուս՝ մեզ անծանոթ դերասանների անունները՝ Ամալիա Գանդինի, Նապոլեոնե Գանդինի, Գասպարո Մենգետտի, Ֆրանչեսկո Բենեդետտի¹³:

Նույն ժամանակ՝ 1857 թ. ամռանը Հեքիմյանը Բերայի թատրոնում իր շուրջն է համախմբում հայ դերասանների, նպատակ ունենալով ստեղծել ազգային պրոֆեսիոնալ թատրոն: Այստեղ տեսնում ենք մարդկանց, որոնք չորս տարի անց կազմեցին «Արևելյան թատրոնը» և եղան 60 – 70-ական թվականների հիմնական դերասանական ուժերը: Պետրոս Մաղաքյան, Հովհաննես Աճեմյան, Ստեփան Էքչյան, Սերովբե Պենկյան: Նա հրավիրում է դերասանուհիներ. Ադամյի Թերզյան, Թագուհի Տիգրանյան, Ֆաննի Պարոնյան (Ադամյի Խամսյան) և Արուսյակ Փափազյան: Սկզբում նա ներկայացումները տվել է թուրքերեն լեզվով: Հաջորդ տարի 1858-ին թատերախումբ են մտնում Մարտիրոս Մնակյանը, Թովմաս Ֆասուլյաճյանը, որոնք հետագայում ճանաչվելու էին որպես մեյրաբադյան վարպետներ, բեմադրիչներ ու անտրեպրենյորներ:

Հեքիմյանի 1857 – 58 թատերաշրջանի մասին քիչ բան է հայտնի: Եղել է մեկ ներկայացում Գատրգյուղ կոչվող թաղամասի ինչ-որ մի սրահում: Ներկայացվել է իտալական մի պիես՝ «Պալթայի աղջիկը», հայտնի չէ ինչ լեզվով¹⁴: 1858-ի աշնանը Բերայի թատրոնում Հեքիմյանը բեմադրել է Գոլդոնիի երկու կատակերգությունը՝ «Նեղսիրտ բարերարը», «Դոն Գրեգորիո» և մի զավեշտ՝ «Ամոթխածության վարձատրությունը»¹⁵: Մամուլի ու գրականության տեղեկությունները ժլատ են: Պատճառը թերևս այն է, որ ներկա-

յացումները տրվել են թուրքերեն: Գործն այդպես սկսելու համար պատճառներ կային: Բերայի թատրոնը տրամադրվում էր եվրոպական խմբերին, և նրա տնօրենը՝ Միշել Նաումը իր նպատակներն ուներ, գործում էր պետական արտոնագրով ու հսկողության տակ: Հայերեն ներկայացումների մասին մամուլում գրվել է 1859-ի մարտին: Չգիտենք՝ Հեքիմյանն ունե՞ր արդյոք հայերեն ներկայացումների արտոնագիր, մայրաքաղաքի կենտրոնում հայ թատրոն բացելու իրավունք, բայց խումբը կոչվում էր «Հայկազյան դերասանական ընկերություն»:

Հայերեն խաղում էին արվարձաններում և դպրոցական սրահներում: Պատահական չէ, որ Հեքիմյանի խմբի դերասաններից Մաղաքյանը, Էքչյանը, Մնակյանը և Ֆասուլյաճյանը մեկ-երկու ներկայացում են տալիս Խասգյուղ թաղամասի Ներսիսյան վարժարանում, Ֆրանսերենի ուսուցիչ Գարեգին Չափրաստճյանի ղեկավարությամբ, հայոց լեզվով: Չափրաստճյանը փորձում է բացել ազգային թատրոն ազգային անունով ու նպատակներով: Նույնիսկ, թատրոնի շենք է կառուցվում և անուն հորինվում՝ «Հայկյան թատրոն»: 1859 թ. դեկտեմբերի 25-ին բեմադրվում է միթթարյան հեղինակներից մեկի «Վասակ կամ Անիծյալ ընտանիք» հայրենասիրական դրաման: Տիգրան Չուխաճյանը նույնիսկ երգ է գրում՝ «Իաշնակ առաջին ներկայացման Հայկյան թատրոնին որ ի Խասգյուղ», և նրա նվագակցությամբ երգը հնչում է վարագույրը բացվելուց առաջ.

Հոս ձայն կուտանք մենք ծաղկալից
Հայաստանի սուրբ դաշտերուն,
Եվ կը ցրվի սրտից թախիժ,
Երբ հայրենյաց հիշեմք զանուն...¹⁶

Հաջորդ օրը կառավարական հրամանով թատրոնը փակվում է, շենքը քարուքանդ արվում: Բերայի թատրոնի տնօրեն Միշել Նաումը, որ թատրոնի շենք պահելու միակ արտոնագիր ունեցողն էր Պոլսում, դատ էր բացել ավելի շուտ, քան կկառուցվեր շենքը և կտրվեր առաջին ներկայացումը:

1860 թվականին Հեքիմյանի ու Պեշիկթաշյանի խմբերը մեկ ներկայացման համար վարձում են Նաումի շենքը: Ներկայացվում

է ոչ ազգային պիես, այլ Վիչենցո Մոնտիի «Արիստոգեմը»՝ Մաղաք-յանի ռեժիսորութեամբ և Արուսյակ Փափազյանի, Էքզյանի ու Մնակյանի մասնակցութեամբ: Դա, մայրաքաղաքի կենտրոնում հայերեն առաջին ներկայացումն էր: Ճառեր են արտասանվել, ու երևելով ռակվել է որպես մեծ գործի սկիզբ: Որոշվել է անուն տալ թատրոնին, և ընտրվել է ոչ «Հայկազյան» կամ «Հայկյան», այլ չեզոք անվանում՝ «Արևելյան թատրոն»¹⁷:

Մամուլի ժլատ հիշատակումները վկայում են, որ Հեքիմյանը խուսափել է ազգային-պատմական խաղացանկից: Հավանաբար նա այստեղ ևս զգուշ էր, ինչպես թատրոնի անվան ընտրութեան մեջ: 1860 թ. բեմադրվում է ժամանակակից Ֆրանսիացի հեղինակ Օպյուստ Անիսե-Բուրժուայի (1806 – 1871 թթ.) տարածված մեղո-դրամաներից մեկը՝ «Հավատ, հույս, սեր»: Դա Փարիզի բուլվարային թատրոններում խաղացվող պիեսներից էր, որոնցում փայլում էին Պիեր Բոկաժը, Ֆրեդերիկ Լեմեթրը, Մարի Դորվալը: Պիեսը համապատասխան էր և՛ հանդիսատեսի ճաշակին, և՛ դերասանական նախասիրություններին: Ծայրահեղ, անհավանական վիճակներ, սենստիմենտալ պաթոս, վերացական բարոյախոսություն և գուլթ: Այս ներկայացումներում սենտիմենտալ հերոսուհիների դերերով հանդես է գալիս Փաննի Խամայանը: Բեմադրվում է ևս երկու թարգմանական պիես բուլվարային թատրոնների խաղացանկից «Փան դը Կալե» և «Անհիշաչար բարեկամություն»: Այսպիսով, Հեքիմյանը պոլսահայ միջավայրում հիմք է դնում այն թատրոնին, որն ուղենշային էր լինելու առաջիկա տարիներին: Դա ժամանակակից Ֆրանսիական թատրոնի հայացված տիպն էր: Հեքիմյանի ընտրած դերասանական խմբի առաջատարները դարձան իսկապես պրոֆեսիոնալներ և կանխորոշեցին արևմտահայ բեմի նկարագիրն ու ուղղությունը:

Հեքիմյանի հետագա կյանքը քիչ է առնչվում թատրոնին: Նրա «Վահրամ» ռոմանտիկական ողբերգությունը, «Պողոս և Վիրգի-նիա» բեմականացումը (ըստ Բեռնարդեն դը Սեն Պիեռի վեպի) խաղացվեցին պրոֆեսիոնալ բեմում, իսկ «Սամելը» դարձավ ամենաշատ խաղացվող և ամենասիրելի պիեսներից մեկը 60-ական թվականների արևելահայ թատրոնում:

«Սամելի» թեման առանցքային է հայ լուսավորական հայրենասիրական թատրոնում, և գլխավոր հերոսը՝ սրբացված դեմք հայ ժողովրդի համար: Ողբերգությունը հղացված է Փավստոս Բու-

զանդի «Հայոց պատմություն» չորրորդ դարություն ՄԹ (49) գլխի վերջին նախադասություն հիման վրա: «Ապա որդի մի Վահանայ, անուն Սամուէլ, եհար սատակեաց զՎահան զհայր իւր, և զՈրմիզ-դուխտ զմայր իւր՝ զքոյր Շապհոյ Պարսից թագաւորին. և ինքն փախստական լինէր յերկիրն Խաղտեաց»: Սամվելը պատմության մեջ հայտնի քաղաքական դեմք է: Դա ընդամենը մի անուն է, որից Հեքիմյանը դուրս է բերել ողբերգական կերպար, դրել նրան համելեայան վիճակում և ստեղծել կլասիցիստական դրամային հատուկ իրադրություն որդիական սիրո ու պարտքի և ազգային սիրո ու պարտքի բախում: Հեքիմյանի Սամելը տառապում է՝ հարազատ հոր բարոյական ինքնասպանությունը տեսնելով: Նա կանգնած է ողբերգական երկընտրանքի առջև: Շեքսպիրի Համլետի առջև լինելու և չլինելու խնդիրն է և տոհմական վրեժխնդրություն պարտքը, մինչդեռ Սամելի տվյալանքները պտտվում են երկու պարտականություն շուրջ՝ ծնող և հայրենիք:

Սամել.. Ո՛հ, ընդէր ի սոցանէ մին մերձագոյն իցէ սրտիս,
Եւ պատկառանք որդիական ի սիրտ զանէծս իմ դարձուսցեն¹⁸:

Տեքստը պակաս բեմական է՝ ծանր է, խաղային չէ, բայց բանաստեղծական է ու ներշնչող: Դժվար է համաձայնել Նշան Պեշիկ-թաշլյանի այն խոսքին, թե Հեքիմյանը «քերթող էր ու թատերագիր, դժբախտաբար անտաղանդ»: Երբեք: Պիեսում կան նաև բացարձակորեն դրամատուրգիական հատվածներ՝ խոսքն ինչպես հարված ընդ հարված, նման իտալական օպերայի դրամատիկական դուետներին:

Սամել. Վաղիւն ոչ ունիս որդի:
Վահան. Զի՞նչ և առ հայրդ սպառնաս:
Սամել. Առ բռնավորն էին իմ բանք:
Վահան. Ոչ ևս ազդէ քեզ ձայն բնութեան:
Սամել. Բնութեան սոսկումն են բռնաւորը:
Վահան. Իբրու զպարտագ մոռանաս:
Սամել. Մի զհայկազնոյ յիշես պարտս...¹⁹

Այս և նման հատվածներ ժամանակի բեմական մտածողություն

անդրադարձն են, ըստ ոճի ու ճաշակի, և որոշ պատկերացում են տալիս խաղային պայմանականության մասին:

Հեքիմյանը մի շրջան հեռացել է թատերական ասպարեզից: 60-ական թվականների կեսերին նորից մասնակից դարձել թատերական գործին, որպես դերուսույց-ռեժիսոր: 1869 թվականից նա թողել է գրական ու թատերական ասպարեզը, մտել պետական ծառայության որպես հաշվապահ, ապա նոտար: Նրան վերջին անգամ հանդիպում ենք Ղալաթիա թաղամասի նոտարական գրասենյակում: 1879 թվի ամռանը նրան այստեղ այցելել է Գևորգ Չմշկյանը: «Դեռ երիտասարդական օրերիցս իսկ հափշտակված լինելով Հեքիմյանի գրվածքներով, – պատմում է նա, – ես շատ փափագում էի նորա տեսուլթյանը և շատ ուրախացա, երբ ինձ հաջողվեց ոչ միայն տեսնել նորան, այլև մի տեսակ բարեկամական հարաբերություն ունեցա նորա հետ Պոլիս եղած ժամանակս»²⁰: Չմշկյանը, Հեքիմյանն ու Ադամյանը ճաշել են Պոլսի չքեղ ռեստորաններից մեկում, և Հեքիմյանը մի բաժակաճառ է ասել անհասկանալի գրաբարով: Հեքիմյանն այստեղ ներկայանում է գեղարվեստասեր ու գրքային մարդ, առօրյա գրույցներում հակված փիլիսոփայական խրթին դատողությունների: Հայ գրականությունն ու թատրոնը նա պատկերացրել է ոչ այլ կերպ, քան հայոց հին լեզվով:

«ԱՍՏՊՈՒՐԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ»

Արևմտահայության երկրորդ մշակութային կենտրոնը Զմյուռնիան էր: Դեռևս XVII դարից այստեղ կար հայկական տպարան, 1840 թվականից հրատարակվում էր հայ առաջին աշխարհաբար թերթը «Արչալույս Արարատյանը», 1851-ից գործում էր Տեսեյան եղբայրների հրատարակչությունը, որ հայտնի էր իր թարգմանական գրքերով՝ Շեքսպիր, Մոլիեր, Վոլտեր, Գյոթե, Հյուգո, Ժյուլ Վեռն և այլն: Զմյուռնիահայ միջավայրն իր կրթության ու կենցաղի ձգտումներով ծայրահեղ եվրոպամետ էր: Բուրժուական ընտանիքներում սիրում էին խոսել ֆրանսերեն ու իտալերեն, իրենց շուրջն ստեղծում էին սալոնային միջավայր, պարահանդեսներ կազմակերպում, հաճախում իտալացի անտրեպրենյոր Կամարանոյի թատրոնը:

Դարակեսի ազգային գիտակցության վերելքն իր մեջ է առնում

նաև Զմյուռնիան. հիմնվում են մշակութային միություններ ու ընկերություն, սկսվում է ներքին շարժում օտարամոլության ու ապագայնացման դեմ: Ազգային մշակութային շարժման արդյունքն էր «Հաշտենից միությունը», որի ղեկավարների ջանքերով 1861 թ. հունվարին կազմակերպվում է «Վասպուրական թատրոնը»²¹: Նախաձեռնողներն էին Պողոս Շահանյանը և Սարգիս Միրզա Վանանդեցին՝ պատմական դրամաների հեղինակ:

Թատրոնի բացմանը ներկա է եղել Միքայել Նալբանդյանը: «Պակաս ուրախություն չզգացինք մեք, – ասում է նա ամիսներ հետո Պոլսում արտասանած իր ճառում, – տեսանելով Զմյուռնիո մեջ «Վասպուրական» անձնուրաց ընկերության հայախոս թատրոնը. այստեղ հաջող ենք համարում և դեպի նույնն ուղղել մեր առի սրտե շնորհակալությունը և ընթացք ու հաջողություն մաղթել յուրյանց չնաշխարհիկ ասպարեզի մեջ»²²:

Թատրոնի շուրջը հասարակական մթնոլորտ ստեղծողներից մեկը Նալբանդյանին համակիր Հարություն Սվաճյանն էր, որ հրատարակում էր արևմտահայ դեմոկրատների թերթը՝ «Մեղուն»: «Առաջին ներկայացումեն, – գրում է նա, – ամեն հայ սիրտ կմիանան և ամեն օտար սիրտ ի զարմացում կը մնան, կը զարմանան, թե ինչպես շուտ արդյունավորվեցավ միությունը հայոց մեջ, ինչպես շուտ արթնացան միտք»²³: Ներկայացումը սակայն ազգային չի եղել: Ելույթ է ունեցել իտալական «Բելիցցա» թատերախումբը: Երկրորդ երեկոյին ներկայացվել է Պեշիկթաշյանի «Արչակ Բ» ողբերգությունը: Եվ իհարկե ոչ մեկին չի զբաղեցրել բեմադրության ու խաղի գեղարվեստական արժեքը: Ներկայացումը սոսկ առիթ էր, ոչ թե նպատակ, միջոց դատապարտելու ազգային դավաճաններին՝ Հասունյանին, Չամուռճյան-Տերոյենցին և, Պարոնյանի խոսքով ասած, «մզկիթ մը շինել տված», լեզուն ու հավատն ուրացած մարդկանց: Թատրոնը թշնամիներ ուներ, որոնք ոչ թե զվարճացնող մի հաստատության, այլ ազգային միության ու գիտակցության թշնամիներն էին և քաղաքական վտանգ էին տեսնում ամենից ավելի հասարակական հավաքատեղի դարձող մշակութային օջախներում: Նալբանդյանը նույնպես ակնարկում է նրանց, ովքեր սկսել էին «թշնամանք տեղալ բովանդակ թատրոնի վերա, նախատել մարդիկ, որոնց կոշիկներ իրացը արժանի չէին լուծանել, հայհոյել նաև հանդիսականքը և անդուռն բերանով և վասակյան ճամարտա-

Ողբերգուծյան հերոսը թատերական խորհրդանիշն էր ազգային պետական իշխանության: Հայոց կաթողիկոսի դրաման ավելի իրական էր, կոնկրետ ու որոշակի, քան պատմության գիրկն անցած թագավորական տների պատմությունները, ազգային հիշողության մեջ խամրած միապետների ստվերները: Հայ թագավորը բիբլիական մի գաղափար էր, և նրա բեմական կերպարը կազմվում էր վերացական խոսքերից, գործելակերպն ու վարքագիծը մշակվում էր ըստ Փրանսիական և իտալական օրինակների, նրան հագցնում էին հռոմեական զգեստ, ուսերին գցում ծիրանի թիկնոց, գլխին դնում հին դրամներից հայտնի հելենիստական թագ: Կաթողիկոսի կերպարն ավելի հասկանալի ու պատկերացնելի էր, քանզի Լուսավորչի գահը կար, և գահակալն էլ իրական էր, շոշափելի ու ներկա, կոնկրետ մարդ իր բնավորությամբ ու քաղաքականությամբ, ճանաչելի, հայրության համար անձեռնմխելի դեմք, և ով էլ լինե՞ր՝ հեղինակութուն ու հույս: Հեղինակն ու դերակատարը գիտեին, թե ինչ գաղափար է կրում վեհափառը, և ուր է նայում պատմությամբ ավանդված ստվերը: Դա այն ներկա ռեալությունն էր, որին ուղղված էին բոլորի հայացքները: Ուստի, Վանանդեցու պիեսը, որ անհամեմատ թարմ էր, քան Մխիթարյանների պիեսները, երևում էր շատ արդիական ու կենսունակ:

Բեմադրությունը, որից ոչ մի մանրամասն հայտնի չէ, բացի դրա առթիվ ասված ճառային խոսքերից, սոսկ որպես փաստ համապատասխանում էր մտավորականության ծրագրած նպատակներին, թեպետ Նալբանդյանը, միանգամայն իրավացիորեն, քննադատական վերաբերմունք ուներ պիեսի հանդեպ՝ նկատում էր այնտեղ սյուժետային անկատարութուն: Դա ընդհանուր թերություն էր, հատուկ ոչ միայն այս գործին:

«Վասպուրական թատրոնը» հաջորդ երկու թատերաշրջաններում կրկնում է «Մեծն Ներսեսը», «Արշակ Բ»-ն, «Կեսարի մահը», Ալֆիերիի ու Մոնտիի պիեսները: Թատրոնի հետևողական հանդիսատեսն ու խրախուսողը, ինչպես մամուլի տվյալներն են վկայում, եղել է արևմտահայ մտավորականության առաջատար դեմքերից մեկը՝ Գրիգոր Զիլինկիրյանն իր «Ծաղիկ» լրագրով, որ ձայնակիցն էր Սվաճյանի «Մեղվի»:

60-ական թվականների սկիզբը թատերական կյանքի կատարյալ

ծաղկման շրջան է Ձմյունահայում: Եվրոպական օպերան բերում էր երաժշտության ու բեմական արվեստի բարձր ճաշակ: Կամարանոյի թատրոնում երգվում էին Վերդիի «Տրուբադուրը», «Լուիզա Միլլերը» (Շիլլերի «Խարզավանք և սերը»), Դոնիցետտիի «Մարիա դի Ռոզանը», և հասունանում էր ազգային օպերայի գաղափարը, որի իրականացնողը երևան էր գալու մի քանի տարի հետո՝ Տիգրան Զուխաճյանը:

Բեմանկարչության ու բեմական տեխնիկայի իտալական փորձը նույնպես իրենց դերն ու ազդեցությունն են ունենում: XIX դարի բեմական հնարագիտությունները՝ երկնքում լողացող ամպեր, բարձրացող լուսին, ծովի ալիքներում օրորվող նավ, ամպրոպ, գիշերային ամայության մեջ սուլող քամի և այլն, տպավորիչ դեկորատիվ միջավայրը՝ դոյակ, կամուրջ, անտառ, հողմաղաց, պալատական դահլիճ, պատկերները՝ եռանիստ կտավների միջոցով արագությամբ փոխելու հնարամտություն (բացի սլանջեթի պտտվող շրջանից), գալիս էին ուշ ռենեսանսյան իտալական բեմից, հատկապես Մոնտեվերդիի ժամանակների օպերայից: Այս ամենի հետ բեմական լույսը, գունային էֆեկտները, երբ դերակատարի դեմքը լուսավորվում էր մերթ կարմիր, մերթ կանաչ ու կապույտ, գրավում էր հայ թատերասերներին, ընդօրինակվում ու յուրացվում: Ասել թե «դրանք ռոմանտիկ ծայրահեղություններ էին, ծնունդ թատերական և դրամատուրգիական արվեստի բացահայտ անկման»²⁹, առնվազն մոլորություն է: Այս ամենը դարի թատերական ռոմանտիզմի արտաքինն էր, ժամանակի բեմական գեղագիտությունը, փորձն ու կուլտուրան, որ հետևողականորեն յուրացնում էին հայ նոր թատրոնը ստեղծողները: Այն, ինչ արվում էր Կամարանոյի թատրոնում, այս կամ այն չափով անցնում էր «Վասպուրական թատրոն», և այլ կերպ լինել չէր կարող:

Ձմյունահայում այս շրջանում եղել են նաև դպրոցական ու ընտանեկան ներկայացումներ, բայց նրանց հասարակական նշանակութունն սկսում էր նվազել: Օրվա հարց էր մշտական թատերական հաստատության ստեղծումը: Դրա նախնական տիպը «Վասպուրական թատրոնն» էր, բայց Պոլսում արդեն կառուցվում էր թատերական նոր դահլիճ Բերայի Փրանսիական թատրոնի կողքին, և մտավորականության ուշադրությունն ուղղվում էր այդտեղ:

60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ՊԱՏՄԱՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆ

Հայ թատրոնի պատմահայրենասիրական խաղացանկը հիմնականում ստեղծվել է 60-ական թվականների սկզբին: 50-ական թվականների թատերագիրներին, Պեչիկթաշլյանի ու Հեքիմյանի («Արչակ Բ», «Սամել») հետ միասին, Վանանդեցին է, որ անցնում է 60-ական թվականների թատրոն: Պատմական ավանդությունները, որպես քաղաքական բարոյականության օրինակներ, ստանում են նոր կերպածված: Հերոսականության և ինքնազոհաբերման գաղափարները, հոետորական և սենտիմենտալ գունավորումով, ի հայտ են գալիս նոր հեղինակների պիեսներում: Բոլոր հին ու նոր գործերը դրվում ու ստուգվում են. շատ բան մոռացվում է ու կորչում, ծնվում են մեռած պիեսներ, բեմ են բարձրացվում երկրորդական հեղինակների՝ հանդիսատես գրավող գործեր:

Այսպես, Արմենակ Հայկունու (1835 — 1866) պիեսները՝ «Երնջակ», «Ողիմպիադա», «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ», պատմավանդաբանական թեմաների ճառային մեկնություններ, գրեթե չեն բեմադրվում: Հազվադեպ են բեմ բարձրանում նաև նրա թարգմանական-փոխադրական պիեսները «Հերսիլիա», «Կատարինե»: Սրապիտոն Թղլյանի (1828 — 1919) պիեսներից բեմի լույս են տեսնում «Կուլյն Տիրանը», «Էլեոնորան» և «Լենկթեմուրը», մոռացվում են «Տրգրանուհին», «Գնել և Փառանձեմը», «Արա Գեղեցիկը», «Մեծն Տրդատը», «Արչակ Բ»-ն: Բեմական գործողությունից զուրկ են էմանուել Եսայանի (1839 — 1907) «Արչակը», «Գնելը», «Օլիմպիան», բոլորն էլ գրված խրթին գրաբարով: Դրանք, ինչպես նաև «Հոփսիսիսներ», տպագրվեցին 70-ական թվականներին ու մոռացվեցին, չդարձան անգամ ընթերցանության նյութ: Ինչ-որ մի շրջան ընթերցվող, երբեմն բեմադրվող պիեսներ եղան Տրգրան Ամիրջանյանի (1835 — 1897) «Ողբերգություն Մեծին Վարդանա» և «Տրդատ» պիեսները: Բեմադրական վիճակների ու հոետորական խաղի գագաղությունը են գրվել դերասան և հուշարար Ռոմանոս Սետեֆճյանի (1837 — 1905) «Հայկ Դյուցազն», «Կործանումն Ռուբինյանց հարստության», «Վարդան», «Վասակ Սյունի» ողբերգությունները, որոնցից շատ է ներկայացվել «Հայկ Դյուցազնը»:

Այսպիսով, 60-ական թվականների սկզբին ստեղծվել է մեծաքա-

նակ բեմական գրականություն, որից շատ բան անարժեք է, կորած ու անհայտ: Անունները սակայն քիչ բան չեն ասում: Թատրոնը դիտվել է որպես հայոց պատմության դպրոց: Դա գալիս էր հեղինակների կրթությունից ու աշխարհայացքից: Կլասիցիստական և ռոմանտիկական դրամատուրգիան նրանց տվել էր այն պատկերացումը, թե միայն պատմությունը կարող է նյութ լինել թատերագրության համար: Ժամանակը նույնպես այդ էր թեալըրում՝ ազգը լուսավորել պատմական իդեալներով ու պետականության գաղափարով, բեմում ստեղծել այն, ինչը կյանքում հեռանկար չէր խոստանում, ապրել ու հանդիսատեսին ապրեցնել «Հայաստան դրախտավայրում» և ազգի համար կռվող հերոսների ու արքաների միջավայրում: Այն, ինչ վիպական էր ու միջ հայոց ավանդական պատմագրության մեջ, հետևողականորեն վերածվում էր դրամատիկականի, դառնում թատերագրական մի մեծ ցիկլ՝ դրամատիկական էպոս: Գրականության մեջ դեռ չէր ստեղծվել պատմավեպի ժանրը, դեռ ժամանակ կար Բաֆֆու և Մուրացանի հրապարակ գալուն, ժողովուրդը բանավոր գրույցներից էր ճանաչում պատմությունը, և ի՞նչ էր մնում, եթե ոչ՝ ընտրել բեմը, ստեղծել մի նոր առասպելապատում աշխարհ, ավանդական զրույց լսողին դարձնել հասարակական հանդիսարանի հանդիսատես: Թատերագրությունը, բեմ տեսներ, թե ոչ, ձգտում էր բեմականություն: Ուստի, այս մեծաքանակ դրամատիկական գրականությունը սոսկ գրական մարզանքների արդյունք չէր, հետապնդում էր հնարավոր թատերական նպատակներ:

Հայրենասիրական գաղափարների պարզունակ, ճակատային ներկայացումը, որ գալիս էր Մխիթարյաններից ու Պեչիկթաշլյանից, զուգորդվում է մելոդրամատիկ-սենտիմենտալ վիճակներին ու զգայամետ խոսքերին: Բայց թատերական սենտիմենտալիզմը, որը ծայրահեղության էր հասնելու Պետրոս Դուրյանի պիեսներում, ուներ ավելի ստուգված աղբյուրներ: Դրանք եվրոպական թարգմանական պիեսներն էին: Եվ տեղի է ունենում բնական ընտրություն՝ բեմն ընդունում է հայրենասիրական սենտիմենտը: Նոր թատերագիրներից, որպես բեմական հեղինակ, առանձնանում են Թովմաս Թերզյանը (1840 — 1909) և Խորեն Գալֆայանը:

Թովմաս Թերզյանը ծնվել է Պոլսի Հայ կաթոլիկական, օտարա-

խոս ընտանիքում: Նրա անուն-ազգանվան գրուծյան իտալական ձևը՝ Թոմազո Թերզինի, կարծիք է ստեղծել, թե նա հոր կողմից իտալացի է: «Գրեթե ամենքը կը կարծեն, – գրում է Ա. Չոպանյանը», – թե անոր հայրն ու մայրը օտարազգի էին, հայրը իտալացի մը, մայրը հույն մը³⁰: Հոր անունը՝ Հակոբ Ռոսսի, շատերին շփոթեցրել է, բայց հետո պարզվել է, որ նա հայ է, գմյուռնիացի դերձակ (թերզի), իսկ մայրը՝ կորսիկացի ֆրանսուհի: Ընտանիքում խոսել են ֆրանսերեն, տղան կրթություն է ստացել Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան դպրոցում, փայլուն տիրապետել հայոց հին ու նոր լեզուներին, լավ է իմացել իտալերեն, ֆրանսերեն, հունարեն, հին հունարենից Անակրեոն է թարգմանել, բնագրով կարդացել է իսպանական դրամատուրգիան: Թերզյանն իր ժամանակակիցների նման ներշնչվել է իտալական թատրոնով և իտալական ռոմանտիզմի ազդեցությունում էլ գրել է իր դրամաներից «Հովսեփ Գեղեցիկը», դպրոցական դրամայի տպավորություններով՝ «Մովսես», «Անառակ որդին», «Աղամ եվա», թարգմանել է Մետաստազիոյի «Աբելի մահը»: Շատ սիրելով Ս. Գիրքը, նա միաժամանակ հմայվել է հայ սրբուհիների կերպարներով և ազգային թեման մշակել է, ընտրելով սրբախոսական ողբերգության պայմանաձևը՝ միրակլը: Հայտնի են Թերզյանի երկու այդ տիպի պիեսներ՝ «Հովսեփի կույս նահատակ» և «Սանդուխտ»: Հայ պատմական հերոսներից նրան առանձնապես հետաքրքրել է Արշակը, ըստ Փավստոս Բուզանդի, և 1868թ. գրել է «Արշակ Բ» օպերայի լիբրետոն իտալերեն, Տիգրան Չուխաճյանի համար, ելնելով երաժշտական նյութի իսկապես իտալական բնավորությունից:

Թերզյանի «Սանդուխտը» ամենաշատ խաղացված պատմական ողբերգություններից մեկն է: Գրոնի ու հայրենիքի միասնականությունից դադափարին նա տվել է հոգեբանական գույն և վարքագրական նյութը մարդկայնացրել է, նվիրվածությունը հավատին դարձրել անձնական ողբերգություն: Այս պիեսը համեմատվել է Գրոնելլի «Պողիկտոսի» հետ³¹, և այդտեղ ճշմարտություն կա, բայց Թերզյանի պիեսը, ձևական կաղապարում լինելով կլասիցիստական, էությունում ռոմանտիկական է, հյուսվածության շունչ ունի:

Թեման բացարձակորեն ավանդաբանական-սրբախոսական է: Արևմուտքից Հայաստան է եկել Քրիստոսի առաքյալ Թադեոսը:

Հայոց Սանատրուկ թագավորը հեթանոս է, նրա դուստր Սանդուխտը՝ քրիստոնյա, նրան սիրում է Երվանդը, և Սանդուխտը չի ուզում նրա հետ հեթանոսական տաճարում պսակվել: Սանդուխտը մղում է իր փեսացուին քրիստոնեական հավատի, Սանատրուկը աղջկան դատապարտում է մահվան, ճակատամարտում ծանր վիրավորվում է Երվանդը, սիրահարները հանդիպում են ողբերգական անելանելիություն մեջ, և Սանդուխտը մեռնում է որպես քրիստոնյա, Սանատրուկը զղջում է: Պիեսը դառնում է հավատարմությունից ողբերգություն, հավատարմություն և՛ անձնական զգացմունքին, և՛ հավատին: Այս իրադրությունը ծանոթ է, մասամբ հիշեցնում է Հյուգոյի «Անճելոյի» Թիգրե-Ռոդոլֆո հարաբերությունը:

Սրբախոսական թեման որոշ քննադատական վերաբերմունք է հարուցել: Թերզյանի պիեսը դժվարություն է նաև Հակոբ Պարոնյանն ու Հարություն Սվաճյանը, բայց բեմն ընդունել է պիեսը, և հանդիսատեսը սիրել է:

«Սանդուխտում», որքան էլ թեման սրբախոսական է, չկա միակիցային խորհրդապաշտություն. վաղ միջնադարյան սյուժեն վերածված է XIX դարի ռոմանտիկական ողբերգության: Սանդուխտը հրաշագործ է, սքանչելիքներ չի գործում, ինչպես Հովսեփի մեն, որի հայացքից կործանվում էին հեթանոսական կուռքերը: Սանդուխտը հավատարմության խորհրդանիշ է: «Թերզյանի պիեսում, – գրում է արևմտահայ թատրոնի պատմաբանը, – հանուն քրիստոնեության նահատակվելը շղարշ է. խորքում պիեսը հայրենասիրական է»³²: Ստեղծված իրադրությունը բավական նուրբ է, աղջիկը կրում է հավատի ու հավատարմության դադափարը, իսկ տղան հանուն իր անձնական սիրո կոչվում է հայրենիքի համար: Հավատի ու հայրենիքի դադափարները միավորվում են մարդկային միությունում, անձնական զգացմունքի հողի վրա: Ոչ մի հեղինակ Թերզյանից առաջ նման իրադրություն չէր ստեղծել, մարդկայնորեն չէր միավորել երկու սկզբունքները և մահը չէր դարձրել հավատարմության խորհրդանիշ: «Սանդուխտը» դարձյալ ու դարձյալ ապացուցում էր, որ հայ ազգային դադափարաբանությունից հիմքում կրոնական գագացմունք կար, անհնարին էր շրջանցել ազգը միավորող կրոնական դադափարը և հայ ժողովրդի խղճի հիմնարկությունը՝ եկեղեցին:

«ԱՐԵՎԵԼՅԱՆ ԹԱՏՐՈՆ»

1861 թվի սկզբներին Պոլսում Առաքել և Ստեփան Ալթունյանների (Ալթունտյուրի) նախաձեռնություններով ստեղծվում է «Թատրոնական վարչություն», Հինգ տարով վարձակալվում է Բերայի Ս. Երրորդություն եկեղեցուն պատկանող «Կաֆե օրինտալ» շենքը, վերակառուցվում որպես թատրոնական շենք և ձևք է բերվում Հայերեն ներկայացումներ տալու պետական արտոնագիր: Այդ ժամանակ Պոլսում է գտնվել իտալական մի թատերախումբ կապուկոմիկո³³ Չոլլիի ղեկավարությամբ: Վարչությունը իտալական խմբի ռեժիսոր Չեզարե Աստիին, որ իտալական շրջիկ խմբերում փորձված և, այսպես կոչված, Հին դպրոցի վարպետ էր³⁴, հրավիրում է որպես դերուսուլյո-բեմադրիչ, և կոմպոզիտոր Կարլո Ֆոսկինին՝ որպես երաժշտական ղեկավար³⁵: Դերասանական խումբը կազմվում է տասներկու հոգուց. Արուսյակ Փափազյան, Ստեփան էքչյան, Պետրոս Մաղաքյան, Հովհաննես Աճեմյան, Սերովբե Պենկլյան, Մարտիրոս Մնակյան, Աղավնի Փափազյան, Դավիթ Թրյանց, Ռոմանոս Սետեֆ-ճյան, Գալուստ Տեր-Պողոսյան (Լճեցի), Մկրտիչ Այտնյան, Հովսեփ Չերաչե: Առաջին ներկայացման համար ընտրվում են երկու պիես իտալացիների խաղացանկից՝ Ֆրանսերենից թարգմանված «Երկու հիանալիներ» արկածային դրաման (տարածված պիես ժամանակի թատրոններում)³⁶ և «Երկու մոռացկոտներ կամ Պուլչինելլա» կատակերգությունը:

1861 թ. դեկտեմբերի 14-ին բացվում է «Արևելյան թատրոնը» Ֆոսկինիի գրած խմբերգով՝ «Ահա վերացավ ժամանակին վարագույրը...»: Թատրոնի բացմանը ներկա է եղել Միքայել Նալբանդյանը և արտասանել է մի ճառ, որը երեք օր անց տպագրել է «Մեղուն»։ «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ»: Նալբանդյանի ճառը ծրագրային էր հայ նոր թատրոնի համար և շատ կողմերով ուղմանտիկական, առաջադրում էր հասարակական մերկացումների, ժամանակի խնդիրներին պատասխան տվող թատրոնի պահանջ, ընդգծում առաջին հերթին խաղացանկի ու լեզվի խնդիրը, որ դժվար էր անմիջապես իրականացնել: Խաղացանկային ժառանգությունը հարուստ էր, թեմատիկական պատմական էր, և թատրոնի հույսը թարգմանական պիեսների վրա էր, մասնավորապես իտալական ու ֆրանսիական: Թատրոնն ստեղծված էր եվրոպական օրինակով, և գայ-

թակղությունը բեմական էֆեկտ ստեղծող պիեսների հանդեպ մեծ էր: Միաժամանակ թատրոնի գաղափարական հովանավորը Հարություն Սվաճյանի «Մեղուն» էր, և ազգային հայացքը թելադրում էր գտնել ինքնուրույն դեմք ու նկարագիր: Սահմանադրական պայքար, հայրենասիրական կրքեր, 1862-ի Զեյթունի հերոսական ապստամբությունը, և ի՞նչ էր մնում «Արևելյան թատրոնին», եթե ոչ դիմել պատմական անցյալին:

1862—1865 թվականները «Արևելյան թատրոնի» վերելքի տարիներն են³⁷: Խումբը մեծանում է. ավելանում են նոր դերասաններ՝ Հակոբ Վարդուկյան, Եսայի Եսայան, Հովսեփ Միրասետյան, Մկրտիչ Չոլագյան, Թովմաս Փասուլյաճյան, Եպրոս Կյոմրուկճյան, Պայծառ Փափազյան (հետագայում՝ Փասուլյաճյան), Մարիամ Ծաղիկյան: Ազգային պիեսներից բեմադրվում են Վանանդեցու «Ներսես Մեծը», «Միհրդատը», Պեչիկթալյանի «Արշակը», Թերզյանի «Սանդուխտը», Հեքիմյանի «Վահրամը»: Սրանց ավելանում է մեկ հայրենասիրական դրամա՝ Գալուստ Տեր-Պողոսյանի «Մխիթար դյուցազնը»: Բեմադրվում են երկու ինքնուրույն կատակերգություն՝ Պեչիկթալյանի «Կատակերգություն երից ավագակացը» և Հովհաննես Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը»: Ժամանակի հայ գրականությունը դրամայի նյութ էր տալիս: Ուստի, բեմականացվում են եվրոպական թեմաներ:

«Արևելյան թատրոնի» խաղացանկը հարուստ է, բազմազան ու բազմաբնույթ՝ ուղմանտիկական դրամա, մելոդրամա, արկածային դրամա, դասական կատակերգություն, վոդևիլ, երգախառն զավեշտ: Թատրոնի հիմնադիրները ջանացել են հետ չմնալ ժամանակի եվրոպական թատերական կյանքից, սեփականացնել իտալական ու ֆրանսիական թատրոնների խաղացանկը: Տեղի է ունենում և՛ անցյալ, և՛ արդիական արժեքների յուրացում: Ընդամենը չորս թատերաշրջանի ընթացքում թատրոնը բեմադրել է քառասունից ավել թարգմանական պիեսներ, դրանց թվում Մետաստազիոյի «Թեմիստոկլեսը», Ալֆիերիի «Վիբրինիան», Մոնտիի «Արիստոֆանը», Վոլտերի «Ալզիրը», Շաթրերիանի «Մովսեսը», Հյուգոյի «Արքայի զբոսնուն», «Անջեղոն», «Լուկրեցիա Բորջան», Ա. Դյումա-հոր «Կատրին Հովարդը», Ա. դ'Անրիի «Թերեզան» և այլն: Թատրոնն ստանում է մի կողմից ուղմանտիկական-հերոսական ու հայրենասիրական նկարագիր, մյուս կողմից՝ սենտիմենտալ-մելոդրամատիկական: Հեղեղի

նման բեմ է ներխուժում փարիզյան «Պորտ Սեն-Մարտեն» և «Ամբիգ-յու կոմիկ» թատրոնների մասսայական խաղացանկը: Եվրոպական աշխարհում թնդում էին ֆրանսիական բեմի աստղերի՝ Ֆրեդերիկ Լեմեթրի, Մարի Դորվալի, Էլզա Ռաշելի անունները, իսկ Ադելաիդա Ռիստորին շրջում էր մեծ քաղաքների բեմերով: Խաղացանկն ստեղծում էին դերասանները, պիեսներին բեմական արժեք էին տալիս ճանաչված վարպետները: Պոլսահայ դերասանությունը հաղորդակցվում է այս մթնոլորտին, հետևելով իտալական կիսառոմանտիկական կլասիցիզմին և ֆրանսիական ռոմանտիզմին: Հյուսիսի, Դյուլմայի, Էմեն Սյուրի վեպերը կարդացող հանդիսատեսը համանման թեմաներ էր փնտրում թատրոնում՝ առօրյայից ու կենցաղից դուրս մի աշխարհ, գրքային զգացմունքների, անհավատալի վիճակների իրականություն: Եվրոպական կենցաղն ու դաստիարակությունը, Լամարթինի և Ալֆրեդ դը Մյուսսեի բանաստեղծությունները արթնացնում էին անհատական հույզերի պաշտամունք, ռոմանտիկական մարդասիրություն, վերկենցաղային ապրումներ, վեհացնող տառապանք: Դասական մելոդրաման առատ նյութ էր տալիս դերասանի բեմական նախասիրություններին ու հանդիսատեսի զգացմունքներին: Սիրելի պիեսներ են դառնում Ֆելիքս Դյուլանտարի և Ադոլֆ դը Անըրիի «Դոն Սեզար դը Բազանը», Վիկտոր Դյուլանտի և Դինոյի «Երեսուն տարի կամ Խաղամուլի կյանքը», Ռենիո դը Պրեբուայի «Մենաստանի աղորին», Ժոզեֆ Բուշարի «Նավաստի Բերտրանը», «Սուրբ Պողոս եկեղեցու զանգահարը», Լամարտելյերի «Ռոբերտ ավագակապետը» և այլն: Տարածված, եվրոպական ու ռուսական բեմերում շատ խաղացվող մելոդրամաների հետ միասին թարգմանվում են տասներորդական, հաճախ անհայտ հեղինակների գործեր՝ պիեսներ, որոնք չեն էլ տպագրվել երբևէ, տարածվել են բեմադրական ճանապարհով: Այդ դրամարկղային պիեսներից էին «Պիեռ դը Արեցցոն», «Կուլրի զավակը», «Սենարի անտառը», «Մարտովելը», «Կճեագործը», «Մոնտոնեն» և այլն: Թատրոնը բացառիկ հետաքրքրություն է ցույց տալիս Մոլիերի հանդեպ: Բեմադրում են «Տարտյուֆը», «Ագահը», «Երևակայական հիվանդը», «Սկապենի արարքները», «Պարոն Պուրսոնյակը», «Սերը բժիշկ է»: Բավական շատ են խաղացվում Գոլդոնիի «Դոն Գրեգորիոն» և «Պամելան»:

Թատրոնը մնում է թատրոն, նա չի զեկավարվում գաղափարագեղագիտական ծրագրերով կամ գաղափարական մտավորականու-

թյան և էսթետ քննադատների թելադրանքներով: Վարչությունը, հոգարարձուները, առաջատար դերասանների նախասիրությունները և դրամարկղն են կառավարում թատրոնը: Թատերական օրգանիզմի ներքին տարերքն է այս: Ինչ-որ մի «Կուլրի զավակի» կամ նման արկածային մելոդրամաների գոյությունը Ալֆրեդի և Հյուսիսի դասական ռոմանտիկական դրամաների կողքին բնական երևույթ էր: Խաղացանկային այս պատկերն ասում է, որ սկսած 60-ական թվականներից հայ իրականություն մեջ թատրոնը սոսկ մտավորականների ազգային-գաղափարական գործունեություն արդյունք չէր, այլ արդեն բուրժուական քաղաքային կենցաղ իր լուսավոր ու սովորոտ կողմերով, և նախատեսում էր հանդիսատեսային բոլոր խավերին՝ մտավորականին, քաղքենուն, վաճառակա-նին, ուսանողին, արհեստավորին ու հասարակ գործավորին: «Արևելյան թատրոնում» գործում էին տարբեր նախասիրություններ, ճաշակներ ու շահեր: Այսպես, մելոդրամաների մի մասը թարգմանել է թատրոնի հիմնական ֆինանսավորողը՝ Ստեփան Ալթունյանը, մյուս մասը՝ եվրոպական ընթերցվող վեպերից պիեսներ ձևող թատերագիր Սրապիոն Թղլյանը: Թերզյանը թարգմանել է հերոսական դրամաներ, Հեքիմյանը՝ Կալդերոն և Կորնելյ, Մադամիա Գալազյանը՝ Ռենյարի արդիական սալոնային կոմեդիաները, Հովհաննես Աճեմյանը՝ Հյուսիս, դերասան Ստեփան Էքշյանը՝ Բուշարի մելոդրամաները:

Բոլոր դեպքերում սակայն «Արևելյան թատրոնի» նկարագիրն արդիական էր. մի կողմից երկրորդում էր փարիզյան բուլվարային թատրոններին և իտալական շրջիկ խմբերին, մյուս կողմից սնում հայ հասարակության ազգային զգացմունքները: Հանգիսատեսն անձանթ հույզեր էր որոնում այնտեղ և ուզում էր տեսնել հայոց թագավորներ ու գորավարներ, կրոնի ու հայրենիքի համար նահատակվող հերոսներ: Եվ անկախ ներկայացման ու խաղի որակից, ծափահարվում էին դրական հերոսների դերակատարները՝ Արուսյակ Փափազյանը, Ստեփան Էքշյանը, Հովհաննես Աճեմյանը, երիտասարդ սիրահար Մարտիրոս Մնակյանը, կատակերգակ Հովսեփ Չերաչեն: Մամուլում հրապարակվող հոգվածները զնահատել են ոչ այնքան արվեստը, որքան թատրոնի գոյություն փաստը և կրկնել «հասարակաց դպրոց», «ազգային առաջադիմություն» բառերը, խրախուսել առաջատար դերասանուհիներին:

1864 – 65 թատերաշրջանում Պոլիս է ժամանում Ադելաիդա Ռիստորին: Հայ հասարակությունը ոգևորություն է ընդունում նրա Մարիա Ստյուարտը, Մեդեան, Մերոպեն, Ֆրանչեսկան («Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի») և հպարտանում, որ ունի Արուսյակ Փափազյան: Այն փաստը, որ Ալֆրեդի և Հյուգոյի հերոսուհիները խոսում էին հայերեն, հայ մտավորականի համար ազգային հպարտություն էր: Թվում էր՝ սինյորա Ռիստորին պետք է նսեմացներ օրինորդ Արուսյակին, բայց ոչ, նա նոր լույս է սփռում և՛ Արուսյակի, և՛ պոլսահայ ռոմանտիկական թատրոնի վրա:

Ի՞նչ էր ներկայացնում սակայն հայ դերասանական արվեստը: Դերասանի գործը, որպես մասնագիտություն, մեզանում նորություն էր, պրոֆեսիոնալ մղումներ էր ստանում արևմտյան օրինակներով և իմաստավորվում ազգային ներշնչանքով, թարմ ու անմշակ զգացմունքներով: Դերասանը բեմում ճառում էր ու հավատում իր ճառին, ինքն իր խոսքերից ու հանդիսատեսի ոգևորությունից հուզվում, աղաղակում, հեծկլտում, զարհուրում ու զարհուրեցնում, և դա բնական խաղ էր, քանզի բեմն ու հանդիսասրահը նույն տրամադրություն մեջ էին, նույն դիրքի և նույն տոնայնություն կրողը և հակված նույն նպատակներին: Հետագայում, պոլսահայ բեմի դերասաններից նրանք, ովքեր անհամեմատ վարպետացել էին, մշակել իրենց ըմբռնումները, ճաշակն ու աշխարհայացքը, վերապահություն էր ու հեզանքով են խոսում «Արևելյան թատրոնի» խաղացանկի ու ոճի մասին: Դրանցից էր Մարտիրոս Մնակյանը, որ միշտ մնաց մեղրամայի վարպետ, բայց նրբացրեց իր խաղի եղանակը: Ահա թե ինչ է ասում նա «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման փորձերի մասին. «Սարսափահար հայացքներ կնետեինք իրարու, որոտաձայն կոռնայինք, կերգեինք, ոչ թե կխոսեինք, բերաններս կխոսեր, դեմքերնիս չէր խոսեր, կխոսեինք և ոչ թե կխաղայինք»³⁸: Նա այստեղ դատում է դասական ռեալիզմի դիրքերից: Ծիշտ նույն դիրքերից է դատում Գևորգ Չմշկյանը Թովմաս Փասուլյաճյանի խաղի մասին. «Նա ամեն մեկ խոսքը արտասանում էր մի առանձին շեշտադրությամբ և խոսում էր երգելով, իսկ երբ հասնում էր էֆեկտի տեղին, հանկարծ այնպես էր գոռում և իսկույն կտրում խոսքը...»³⁹: Փասուլյաճյանն այդ շրջանում առաջատարներից չէր և Պոլսում չէր ծափահարվել այնպես, ինչպես էքզյանն ու Արուսյակ Փափազյանը, բայց շտապել էր ընդունել իտալացի գաստրոլյորի

կեցվածք: Նա դրանով շփոթություն էր ստեղծել և Չմշկյանին կասկածի մղել «դեպի էքզյանի հուշակավոր խաղը»⁴⁰: Լինելով շատ երիտասարդ, նա շտապել էր աշխարհ դուրս բերել պոլսահայ բեմի անմշակ ռոմանտիզմը, և խաղում էր այն ոճով, որի դեմ համառորեն պայքարում էր իտալացի բեմադրիչ Չեզարե Աստին:

Աստին շատ ջանքեր է թափել թատրոնի առաջին տարում: Նա դերասաններին վարժեցրել է միջին տոների, ստիպել է խոսել ցածր, ձեռքերով չնկարագրել խոսքը: Փորձերի ժամանակ նա դիմել է ծայրահեղ միջոցների. գծել է միզանցները կավիճով (եվրոպական բեմերում ընդունված եղանակ, որին դիմել է և Սունդուկյանը), դերասանի ձեռքերը կապել է մեջքին, ժեստի փոխարեն ակտիվացրել դիմախաղը: 1862 թ. ամռանը, երբ ներկայացումները դադարել են, թատրոնի վարչությունը դերասաններին վճարել է կես աշխատավարձ, և Աստին շարունակել է իր պարապմունքները: Դա եղել է մասնագիտական-ստուդիական աշխատանք և տվել է իր արդյունքները: «Բացականչությունները հետզհետե կը չափավորվին, – գրում է Հրանտ Ասատուրը, – և եղանակով խոսվածքներ կը պակասին շնորհիվ Ասթիի խորհուրդներին»⁴¹: Աստին մշակել է ռոմանտիկ-սենտիմենտալ ոճը ըստ իտալական հին դպրոցի մաներայնության, որը մասամբ գալիս էր օպերայից՝ խաղաղ, դեկլամացիա, կենցաղայնությունից ու հոգեբանական ելևէջավորումներից հեռու, բայց բեմականորեն արդարացված, տարակուսանք չհարուցող: Այս ոճը տարբեր դերասաններ տարբեր չափով ու տարբեր կերպ են յուրացրել և թողել տարբեր տպավորություններ, ճիշտ և սխալ կարծիքներ ստեղծել դարակեսի հին կոչվող դերասանական խաղաոճի մասին:

«Արևելյան թատրոնի» ոճը մշակել են առաջատարները՝ առաջին հերոսներն ու հերոսուհիները և այն դերասանները, որոնք տոն ու միջոցառում են ստեղծել առանց շուայլ գովեստներ ստանալու: Քիչ բան է հայտնի, օրինակ, Հովսեփ Չերաչեի (1840 – 1913 թթ.) մասին, որը եղել է սիրված կատակերգակ, մոլիերյան խաղացանկի առաջին վարպետը հայ բեմում: Չերաչեն խաղացել է դրվագային (կպիպողիկ) դերեր, եղել է գուսպ ու բնական, սրամիտ, բայց ժամանակին ընդունված չէր հատուկ ուշադրություն արժանացնել «փորր դերերի» դերասանին: Նույն բախտին է արժանացել Դավիթ Թրյանցը, որի բացառիկ կատակերգական տաղանդը ճանաչվեց

Հետագայում 80 – 90-ական թվականներին: Քիչ է գրվել Հովհաննես Աճեմյանի (1818 — 1871 թթ.) մասին: Աճեմյանը եղել է բազմակողմանիորեն օժտված արտիստ, նաև թատերագիր, քանդակագործ, նկարիչ, իմացել է մի քանի լեզուներ՝ ֆրանսերեն, թուրքերեն, իտալերեն, հունարեն, խաղացել է ֆրանսիական և իտալական խմբերի հետ: «Ժողովուրդեն շատ գնահատված արվեստագետ մը», — գրում է նրա մասին Հրանտ Ասատուրը⁴²: Մեծ տպավորություն է թողել նրա առաջին դերը Հիսնապետ Գիյոմը, ապա Դոն Սեզարը («Դոն Սեզար դը Բագան»), Սոթանվիլը «Ժորժ Դանդենում»: Իսկ «Կոմիտասին ցուցակը» գավեշտը, որ իր հեղինակությունն էր, յուրազատուկ մենակատակերգություն է, որը խաղացել է երեք լեզուներով՝ ֆրանսերեն, հունարեն և իտալերեն: Մարդը տեսնում է, թե ինչպես է կյանքը կողքով անցնում՝ իր բոլոր ձգտումներին տեղ են կանգնում ուրիշները, ինքը դիտում է, լսում, կորցնում, և ներկան արագորեն դառնում է անցյալ: Առաջին թատերաշրջանից սկսած խմբում անփոխարինելի է համարվել Պետրոս Մաղաքյանը (1826–1891 թթ.)՝ Աստիի ամենահավատարիմ աշակերտը, որ հռչակվում է Տրիբուլեի («Արքայն զբոսնու»), Տակոբերի (է. Սյու՝ «Թափառական հրեա») և Սկապենի («Սկապենի արարքները») դերերով: Մաղաքյանը եղել է զուսպ, մեղմ նկարագրի դերասան և «Արևելյան թատրոնի» առաջին հայ ռեժիսորը: Նրա որպես դերասանագետի ու կազմակերպչի դերը Հետագայում ավելի է մեծացել: Հետագայում են դրսևորվել նաև Մարտիրոս Մնակյանը, Թովմաս Փասուլյաճյանը, Հակոբ Վարդուկյանը, Սերովբե Պենկյանը որպես դերասաններ ու թատերական գործի կազմակերպիչներ: «Արևելյան թատրոնը» եղել է նրանց առաջին դպրոցը:

1865 – 66 թատերաշրջանը բեկման կետ է «Արևելյան թատրոնի» կարճատև պատմության մեջ: Ավարտվում է պաթետիկ պոռթկումների շրջանը: Զմյուռնիայում բացառիկ հաջողություն գտած խումբը, որ խաղում էր պիես պիեսի հետևից, բեմադրություններ պատրաստում ու ներկայացնում աներևակայելի արագությունը, սկսում է կազմալուծվել: Աստին գնացել էր Իտալիա, Մաղաքյանն զբաղվում էր իր արհեստով՝ կոշկակարությունը, Արուսյակ Փափագյանն ամուսնացել էր, և նրա նկարիչ ամուսինն արգելում էր կնոջը բեմ ելնել, էքսյանը մտել էր առևտրական գործի մեջ, Մնակյանը տարակուսանքների մեջ էր և ուսուցչություն էր անում (ֆրանսերեն

էր դասավանդում): Բայց չի հուսահատվում Ստեփան Ալթունյանը: Նա քանդում է թատրոնի շենքը և տեղում կառուցում նորը՝ շքեղ ու հարմարավետ: Գործի գլուխ է անցնում Հեքիմյանը: Նա վերակազմում է խումբն ու խաղացանկը և Իտալիայից հրավիրում է Աստիին: Թեպետ ազգային վերելքը մարել էր, Զեյթունի ապստամբությունն արտոնությունից հետո մարդիկ կորցրել էին ազատագրման հույսերը, բայց Հեքիմյանը չի կորսվում: Նա բեմ է հանում իր լիրիկական դրաման «Հարմակ և Աշխենը» և հայտնագործում նոր դերասանուհի՝ Երանուհի Գարագաշյանին, բեմադրում է «Սանդուխտը» և դարձյալ ի բեմ կոչում Արուսյակ Փափագյանին, էքսյանին փոխարինում է Պենկյանով: Երկու տարվա ընթացքում, առանց շտապելու, առանց տարվելու խաղացանկի ֆանտաստիկ չափերով ու գաստրոլային տարերքով (որ էքսյանն էր ստեղծել), վերականգնում է թատրոնի քաղաքացիական վարկը, նորոգում նրա գեղարվեստական ու ազգային դեմքը: Հեքիմյանը համախմբում է բոլոր դերասաններին: Դուրս են մնում երեքը՝ էքսյանը, որ գժտված էր նախկին վարչության հետ, Փասուլյաճյանը, որ բռնել էր Ռուսաստանի ճանապարհը և Վարդուկյանը, որ իր թատրոնն էր ուզում ստեղծել:

Հեքիմյանը թարգմանում ու բեմադրում է Կորնելի «Պոդիկտոսը», որով բարձրացնում է ազգային-վարքագրական թեմաների հեղինակությունը, լույս սփռում Սանդուխտի նահատակության գաղափարի վրա: Նա վերականգնում է «Անջեոյի» բեմադրությունը, թարգմանել տալիս ու բեմադրում «Մարի Թյուդորը», «Մեղեան» գրված Եվրիպիդեսի հիման վրա (Արուսյակ Փափագյանի համար), բեմ հանում նոր պատմահայրենասիրական դրամաներ՝ Հ. Սվաճյանի «Առանձար Ամատունին», Ռ. Սետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյանը», որի առաջին ներկայացումը նվիրվում է Միքայել Նալբանդյանի հիշատակին (լրացել էր Նալբանդյանի մահվան մեկ տարին): Այս ներկայացումը նշանավորվում է երկու փաստով: Բեմ է բարձրանում տասնութամյա մի պատանի Պետրոս Աղամյանը՝ Հեքիմյանի ամենամեծ զյուտը, և դպրոցական Վիրգինիա Գարագաշյանը Նալբանդյանի «Ազատությունը» շուրթերին:

Հեքիմյանը նոր կյանք ու հեռանկար է տալիս «Արևելյան թատրոնին», հաղորդում նրան դասական ուսմանտիկական նկարագրի: Հրապարակ են գալիս նոր ուժեր: Եվ այնուամենայնիվ այս շրջանի

դերասանական արվեստը բնութագրվում է հիմնականում երկու անուններով՝ Արուսյակ Փափազյան և Ստեփան Էքզյան:

ԱՐՈՒՍՅԱԿ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

Յուրաքանչյուր ժողովրդի թատրոնի պատմության մեջ կան սրբացված անուններ՝ խորհրդանշային, ազգային բեմի գաղափարը կրող դեմքեր: Դրանցից է հայ առաջին ողբերգակ դերասանուհին՝ Արուսյակ Փափազյանը, որի անունը, ինչպես Նալբանդյանն է ասել, «հայկական թատրոնի պատմությունը չէ պիտո մոռանա»⁴³: Անցյալի հայ դերասանուհիներից ոչ մեկի մուտքը չի եղել այնքան ոգևորող ու աղմկալից, և ոչ մեկի ճակատագիրը չի եղել այնքան ողբերգական, որքան նրանը:

Նրա պատվանդանը բարեբախտաբար դուրս է բերված մոռացության փոշիներից⁴⁴ և, որքան էլ համեստ երևա, մոմ պիտի վառել այնտեղ, թեպետ դերասանուհու հիվանդ հոգին այսօր շատ հեռու է մեր թատրոնի դռներից:

Արուսյակը, իսկական անունը Մարիամ, ծնվել է 1841 թ. Կ. Պոլսի Գոռ-Փափու թաղամասում, սովորել է Խասգյուղ թաղամասի նշանավոր Ներսիսյան վարժարանում, այնուհետև՝ Փրանսիական իգական դպրոցում՝ կաթոլիկ միանձնուհիների հսկողության տակ: Այդտեղ է սովորում Մարիամն իր կրտսեր քրոջ ապագա դերասանուհի Աղավնու հետ:

Խոսքի ու բանաստեղծության ճաշակը Մարիամն ստանում է Փրանսիական գրականությունից ու լատինաբառ աղոթքներից: Լամարթինը, Ալֆրեդ դը Մյուսսեն, Հյուգոն, լատիներեն սաղմոսներն ու «Հայր մերը» արթնացնում են ապագա դերասանուհուն: Տասնյոթամյա օրիորդը անվստահորեն, ընտանեկան արգելքները հաղթահարելով, մտնում է Հեքիմյանի խումբը (1858 թ.), ընդունելով Արուսյակ Փափազյան անունը: Երեք տարի անց նա դառնում է «Արևելյան թատրոնի» առաջնուհին: Առաջին մեծ դերը Թերեզյան է «Երկու հիսնամյակներ» մելոդրամայում: Մահվան դատապարտված Գիյոմ հիսնամյակեղ թերեզյանի ամուսինը գիշերն անսպասելիորեն հայտնվում է իր տանը՝ նույն գիշերն իսկ մահապատժի վայրը վերադառնալու պայմանով: Մելոդրամային անհավանական, բեմա-

կանորեն ծայրահեղ վիճակ, երկուստեք հոգեկան տագնապ, էքստազ պահանջող տեսարան: Հանդիսականների մեջ գտնվող Պայծառ Փափազյանը իր հիշողություններում գրում է. «Օրիորդ Արուսյակ Փափազյան Թերեզյանի դերը ստանձնած էր, չափազանց կատարելություններով կատարեց իր դերը, այնպես, որ ես այլ հանդիսականաց նման չատ և չատ հուզվեցա և գրավվեցա բեմի դյուլթի հմայքեն»⁴⁴:

Երկրորդ դերը՝ Ֆրանչեսկա, Սիլվիո Պելլիոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի» սենտիմենտալ վիպակի բեմականացման մեջ, Աղեխիդա Ռիստորիի խաղացանկից: Ժամանակի սենտիմենտալ դրամայի դասական օրինակներից է սա: Իրականությունը բառերով է պարզորակա՞ծ այստեղ ևս, որ դերասանին թելադրում է զգացմունքների խոսքային ներկայացում, մերկ ինքնապատում տվյալանքներ: «Արուսյակ Փափազյան օրիորդը, — գրել է «Մասիսը», — ընտիր դերասանուհիի մը կատարելությունները ցույց տվավ Ֆրանչեսկայի դերին մեջ, արտասանության, շարժվածոց վայելչությունները, մանավանդ բնականությունը զմայլեցուց հանդիսատեսները»⁴⁵: Գրական նյութը, թատերայնության շափանիչները, խաղային էթիկան, հանդիսատեսի ճաշակն ու ակնկալությունները թելադրում են այստեղ հուզական խոսք, քնարական զգացմունքներ, սենտիմենտալ, երգային ղեկամացիա, տոնային վարպետություն:

Դերասանուհու խաղի այդ հատկանիշների վրա է ուշադրություն հրավիրում «Մեղվի» թատերախոսը Սերովբե Մանասյանի «Ջրաղացյանի աղջիկը» պիեսի բեմադրության առիթով: Արուսյակն այստեղ ներկայացրել է քնարական հերոսուհու՝ Աղբիների դերը: «Մանավանդ դերասանուհի Արուսյակ օրիորդին ազդու և բնական կերպարը բոլոր սիրտերը շարժեցին, հոն տեսնելու էր հայոց լեզվի քաղցրությունը, որ կը բխեր ազնիվ օրիորդի մը հայրենասեր շրթունքներեն»⁴⁶:

«Ռոբերտ ավազակապետ» հերոսական-ուրմանտիկական դրամայում Արուսյակը խաղում է այն դերը (Սոֆի), որ Շիլլերի «Ավազակները» Ամալիայի մելոդրամատիկական պարզեցումն է, մատչելի դուզահեռը: «Սերի» թատերախոսը գրում է. «Օրիորդ Արուսյակը, պետք է խոստովանել, ի բնե դերասանուհի մըն է: Անիկա վերջին աստիճանի զգայուն կերպիվ ու փափկություններով, իսկ ողբերգական դիրքերու մեջ ճիշտ նկարագրով կը խաղա»⁴⁷: Խոսքը թերևս չափի

զգացման ու ներքին հոգեբանական հավասարակշռվածության մասին է: Թատերախոսն այդ նկատի ունի, «Շարժվածքներու բացատրությունը (բեմական արդարացման կամ պատճառաբանվածություն — Ն. Հ.) ու դեմքի արտահայտության մեջ բռնազբոսությունը չըլլալը, դրից ու շարժման պատշաճությունը, որ բացատրությունը (արտահայտությունը — Ն. Հ.) կենդանի կընեն, նշան են, թե անոր տոն տվողը խորհրդածությունեն ավելի բնությունն է»⁴⁸: Թատերախոսն ակնարկում է բեմական ուսմանտիզմի կարևոր ու հիմնարար սկզբունքը ի հակակշիռ կլասիցիզմի և բարոյաբանական ուսուցիչականության: Ենթադրում ենք, որ դերասանուհին խաղացել է ելնելով անմիջական ներշնչումից և ինքնաբերաբար հավասարակշռվել բեմական հույզերի հոսանքում: Նրա խոսքը եղել է անշտապ, պարզ և ամուր: «Մանավանդ ուրախ եմք, — շարունակում է թատերախոսը, — արտասանության հստակությունը և հազազի մաքրությունը համար, որով նոր բեմ ելնող աշխարհաբար լեզուն իր բնական ներգաշնակությունը կունենա և ականջներ չեն տանջվիր»⁴⁹:

Արուսյակը ոչ մի բեմական դպրոց չէր անցել, իսկ աշխատանքի համար ժամանակ չուներ և ելնում էր խոսքային ներշնչումից: Խաղի այս սկզբունքը ֆրանսիական է, որ գալիս էր Արուսյակի տեսած ներկայացումներից, և դրան հիմք էր տալիս գրական նյութը: Ռոմանտիկական դրամայում և մելոդրամայում խոսքն առատ է, իրադրությունները խոսքում են արտահայտված, բնական լինելն այստեղ նշանակում է խոսքային բովանդակության և արտաքին ձևի՝ հնչողական ու տեսանելի կերպերի օրգանական համաձայնեցում, տոնը հույզին համապատասխան, շարժումը՝ հույզին համընթաց և միապլան խաղ, որը դերասանին մղում է բեմի կենտրոն և բեմառաջը:

Պոլսի ֆրանսիական լրագրերից մեկում Արուսյակին անվանել են «հայկական Մարս»: Ամենայն հավանականությունը սա առաջնուհուն տրվող մակդիր է, քան գեղարվեստաոճական ընդհանրության ականարկ:

Արուսյակ Փափազյանի խաղացանկում ազգային դերերը շատ չեն, ընդամենը երկուսը՝ Սանդուխտ (Թերզյանի պիեսում) և Ռոքսանն (Պեշիկվաշյանի «Արշակում»): «Մասիսը» թարգմանաբար տպագրել է ֆրանսիական «Կուրիեր դ'Օրիան» («Արևելքի սուրհանդակ») թերթի խոսքերն այս դերակատարումների մասին, «Հայ-

կական խմբի առաջին դերասանուհի օրիորդը գերազանցեց բոլորին, իր վրա տեղացած պսակների տարափը հանդիսատեսաց գոհության ապացույց էր»:

Եվ այսպես, առաջին իսկ ելույթներից Արուսյակի ճակատին դրվում է առաջնուհու պսակը, և դերասանուհին ազատ ու անկաշկանդ, որպես միակ ու անմրցելի, վստահ իր ուժերին, հմայքին ու ներշնչմանը, նետվում է պաթետիկ տեսարանների, վեհաշունչ խոսքերի ու քնքազին զգացմունքների հորձանուտը, ականջը դահլիճից լավող հառաչանքներին, հիացումի բացականչություններին ու տենդազին ծափերին: Ահա Սանդուխտը՝ հավատի համար նահատակվող հայոց սրբուհին, սիրո ու հավատի նահատակ Մարթան («Հավատ, հույս, սեր»), ողբերգական թյուրիմացության գոհ Բլանշը (Հյուգո՝ «Արքայն գրոսնու»), սիրո մարտիրոսուհի Թիզբեն (Հյուգո՝ «Անջելո»), նրա հայկական գուգահեռը՝ իր սիրեցյալի ձեռքով ինքնակամ մեռնող Լատիկեն («Վահրամ»), մահվան հովտից կյանք վերադարձող Կատրինը («Կատրին Հովարդ»), փրկության դուներ որոնող Թերեզան («Երկու հիսնամյակներ»), ճակատագրի գոհ Ամելիան («Խաղամուլի կյանք»), Մարիան («Նավաստի Բերտրան»), գնչուհի Մարիտանան («Դոն Սեգար դը Բագանե») և այլն: Բոլոր դեպքերում՝ համանման վիճակներ, դրությունների կրկնություն, սենտիմենտալ-ողբերգական տոների խաղ և հուզված հանդիսասրահ:

1863 — 64 թատերաշրջանի ներկայացումների ու դերակատարների ընդհանուր գնահատումներում թատերախոս Հարություն Տեսեյանը բացառիկ տեղ է տալիս Արուսյակին. «Վկայություն բերելով մինչև հիմա իր վրա եղած զանազան օրագրությունը մեջ գովությունները, կըրնանք քսել ու հաստատել, որ իր սեռովը (նկարագրով — Ն. Հ.) ազգերնուս մեջ հիմակու հիմա միակն է: Իր հատկությունները պետք է տեսարանին վրա գնահատել: Երբ դերի մը մեջ է, կարծես որ անցքը ճիշտ նույն կետին գործվելու վրա է: Իր հաջողությամբը որևէ մասին (դերում — Ն. Հ.) կարող է կարեկցությունը, առելությունը և գլխությունը շարժելու: Կզգա և կզգացնե»⁵⁰: Նա եղել է դերասանական այն բնավորություններից, որոնց համար արվեստականությունն ավելի իրական է, քան կենսականությունը, տեսիլքայինն ավելի ռեալ է, քան կյանքայինը: Կարծես տեսնում ենք Սիրանուշի նախորդին, մի դերասանուհու, որի ապ-

րելու կերպը եղել է խաղը, որի համար առօրյան եղել է օտար, բեմից դուրս ապրած իրականությունը դատարկություն:

Արուսյակ Փափազյանը մեզ ներկայանում է որպես անմիջական ապրումի դերասանուհի՝ հակված առավելապես անձնականացման, քան ձևացման ու բնութակերպման: Նրա խաղացանկում կան նաև մոլիերյան դերեր. Զերբինետո («Ակապենի արարքները»), Մարիան («Տարտյուֆ»), Էլիզ («Ագահը»), Անժելիք («Ժորժ Դանդեն»), Լուկինդա («Սերը բժիշկ է»), Տուանետ («Երևակայական հիվանդ»): Կա մի թույլ ակնարկ, որ Մոլիերի կատակերգություններում երևում է դերասանուհու անձը, ոչ թե ենթադրվող տիպը: Նկատի ունենանք, որ պոլսահայ մամուլում դերասանուհիները սովորաբար չէին քննադատվում: Այս միակ ակնարկը բավական է ենթադրելու համար, որ Արուսյակին խորթ են եղել կատակերգական դերերը:

Պոլսահայ Հասարակությունն Արուսյակի անվան հետ է կապել ազգային թատրոնի բախտն ու ապագան: «Արևելյան թատրոն» և օրիորդ Արուսյակ անունները դարձել են հոմանիշներ: Դերասանուհու անունն իսկ ձեռք է բերել մոգական ուժ, ամեն մի ելույթը դարձել տոն ու հաղթահանդես. երկարատև ծափահարություններ, բեմ նետվող ծաղկեպսակներ, աղավինների ճախր, հայկական դրոշակի ծածանում, օթյակներից թափվող ոսկետառ ոտանավորներ:

Դերասանուհուն անվանում են «աստղ շողշողավոր», «միակ և աննման», «քաջ գուսան ավագունի», «ազդին պարծանք», «դուր-ցազնուհի հայոց»: Սիրավառ երիտասարդները պտտվում են օրիորդի շուրջը, պերճախոսություններ և սիրո խոստովանություններ ...: Եվ օրիորդի կյանքում, ինչպես չար նախախնամության սուրհանդակ, հայտնվում է մի երիտասարդ նկարիչ՝ Սոփիոն Պեզիրճյանը: Արուսյակը հիանում է նրա նկարներով, տեղի տալիս սիրաբաղձ խոսքերին, և նրանք ամուսնանում են: Թվում է օրիորդին, թե ապրելու է հավերժական գեղեցկության աշխարհում, իսկ նկարիչը կարծում է, թե իր տուն է տանում բեմական հերոսուհիների հավաքականը: Նա սեփականացնում է բեմի առաջնուհուն, ինչպես նկար կամ արձան և փակում նրա առջև թատրոնի ճանապարհը, չիմանալով, որ դերասանուհու անձը արվեստի առարկա է միայն բեմական լույսի տակ: Հասարակությունը, որ այդ ժամանակ Ադելաիդա Ռիստորիի ելույթների տպավորության տակ էր, պահանջում է վերադարձնել իր Ադելաիդային: «Այն թռչնիկը, — գրում է

«Մասիսը», — որ սորված է տիեզերաց ընդարձակության մեջ դվարթ դայլայլիկով ազատ թռչչք առնուլ, որքան անգթություն է զինքը բանտարկելը և համրցնելը...»⁵¹: Թատրոնը բեմ է հանում նոր դերասանուհու՝ Եպրոս Կյոմրուկճյանին: Մամուլը ներբողներ է շուայում, փորձում է հորինել նոր բեմական կուռք, բայց իզուր, հանդիսատեսը պահանջում է իր դերասանուհուն: Արուսյակը նորից է բեմ ելնում, ընտանեկան ճակատամարտեր մղելուց հետո, բայց նրա աստղը թեքվել էր արդեն:

1865 թ. դեկտեմբերի 4-ին Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխեն» պիեսի բեմադրության մեջ որպես գլխավոր հերոսուհի հանդես է գալիս տասնյոթամյա վառվռուն մի աղջիկ՝ Երանուհի Գարագաշյանը՝ գեղեցկադեմ, արծաթաձայն, ծիծաղկոտ ու հեզնական: Արուսյակը չի կարողանում հաշտվել այս իրողության հետ: Ո՞ւմ արվեստն էր ավելի ճշմարիտ, Արուսյակի՞, թե Երանուհու, չգիտենք: Բեմը դաժան է, երբ այնտեղ գործում է կանացիության էֆեկտը: Երանուհին, չի ունեցել ճակատագրական հերոսուհու խառնվածք, բայց ունեցել է արտաքին հմայք, երգել է, պարել, տղաների դերեր խաղացել: Արուսյակը նախանձում է, տագնապում, ընկճվում: Ընտանեկան պրոզան նրան դարձնում է նյարդային, բորբոքվող, անհավասարակշիռ, գրեթե հիվանդ: Դյուրագրգռությունը փոխվում է անտարբերության, մեյանխոլիայի, հոգեկան միակողմանի սեեռումների: Ճանապարհորդությունը դեպի Իզմիրի ծովածոցը, զրոսանքները, բնության տեսարանները, ծովն ու երկինքը, ոչինչ չեն փոխարինում փոշոտ բեմին ու դադային լույսին:

Անցնում է երկու տարի: Կնոջ հոգեկան անհավասարակշռությունն սկսում խորանալ: Ոչ մի բժիշկ, ոչ մի դեղամիջոց, միայն ու միայն բեմ, և բեմն էլ դժվար է ընդունում նրան որպես առաջնուհու: Աֆիչներում շողում էր Երանուհու անունը:

1867 – 69 թթ. Արուսյակը համագործակցում է Ստեփան Էքշյանի հետ: Նա ընտրում է դասական և ռոմանտիկական խաղացանկ՝ «Մերոպե», «Մարիոն դը Լորմ», «Սաֆո», «Մեդեա»: Ի վերջո նա հեռանում է Էքշյանից: 1869-ին Արուսյակին տեսնում ենք Մաղաքյանի խմբում, որպես պատվավոր այցելուհի: Նա խաղում է դեպքից դեպք երիտասարդ Պետրոս Ադամյանի հետ: Ազնիվ Հրաչյան պատմում է, որ նա է իրեն առաջին անգամ բեմահագուստ հագրել, խաչակնքել և ուղարկել բեմ:

70-ական թվականներին, չկարողանալով հաշտվել ասպարեզից դուրս լինելու փաստի հետ, Արուսյակը երբեմն մասնակցել է բարեգործական ներկայացումների և ազգային հավաքույթների՝ հայրենասիրական բանաստեղծությունների ընթերցումով: Նրա վերջին ելույթը եղել է 1883 թ. ինչ-որ մի ընտանեկան ներկայացման մեջ: Դերասանուհու հետագա կյանքից քիչ բան է հայտնի: Ապրել է մենակ, մոռացված, ծայր թշվառություն մեջ:

Դերասանուհու, հիշատակն իսկ մոռացված էր: Հասարակությունը վաղուց արդեն թաղել էր նրան: Նրա հին երկրպագուն՝ Ալեքսանդր Երիցյանը, 1896-ին գրել է. «Մի քանի տարի առաջ [նա] կնքեց յուր մահկանացուն Պոլսո ս. Փրկչի ազգային անկեղանոցում, ամենքից մոռացված ու արհամարհված, նա տարավ յուր հետ անդրանիկ հայ դերասանուհու անունը»⁵²: Չգիտեր որ Արուսյակը դեռ ապրում է, և իմացողներին էլ ի՞նչ հոգ, թե անքուն գիշերներ է անցկացնում իր նեղ սենյակում և անիծում իր բախտը: Գիշերը նրա լուսամուտի մոտ անցնողներն անտարբեր լսում էին կնոջ հեծեծանքները...:

1903 թ. Արուսյակին այցելել է բանասեր Ամբաստ Դավթյանը ս. Փրկչի հիվանդանոցի հոգեբուժարանում: Կինը խաղաղ զրուցել է, պատմել, սրամտել ու կատակել: Զրուցակիցը նրա խոսքերում ու հայացքում չի նկատել չարացածություն, զգացել է բարի, խաղաղ ու վեհանձն հոգու ներկայությունը: Այս հանդիպումից չորս տարի անց՝ 1907 թ. ապրիլի վերջին Պոլսի լրագրերում տպագրվեց դերասանուհու մահազոյր:

ՍՏԵՓԱՆ ԷՔԵՅԱՆ

Պոլսահայ դերասանության առաջին սերնդի պարագուլին է եղել Ստեփան Էքեյանը (1834 –1901 թթ.)՝ իր ժամանակին անվերապահելի և անքննադատելի դեմք, սկզբնավորողը 60-ական թվականների պաթետիկ խաղաոճի, հայացքն անորոշ և ներաշխարհը մեզ անծանոթ: Ժամանակակիցները նրա անունը շրջապատել են վերամբարձ խոսքերով, գովեստներ շռայլել, ոչինչ չնկարագրելով ու չպատմելով: Նա եղել է արտոնյալ դերասան, իրեն վեր է դասել միջավայրից, շատերին հարգանք է ներշնչել, ոմանց վախ: Անքննա-

դատ հիացումների հետ միասին մեզ են հասել մի քանի աննպաստ վկայություն, որ կարող են հակասական ենթադրությունների մղել:

Անաչառ լինելու համար դիմենք դերասանին տրված առաջին ու վերջին գնահատականներին: 1861 – 62 թատերաշրջանում Էքեյանի խաղը գիտել է Ալեքսանդր Երիցյանը և հիացել: Դժգոհ լինելով «Սանդուխտի» թիֆլիսյան բեմադրությունից (որ ուներ հիացողներ), Երիցյանը գրել է. «Ի՞նչ ողբերգություն կամ ի՞նչ դերասան, ես կարծում եմ, որ այս պարոնները երբեք չեն կարող առանց Պոլսո Էքեյանի յուր գնալ»⁵³: Հողվածի տողատակում կարդում ենք խմբագրի խոսքը. «ուրեմն առանց պ. Էքեյանի հայկական թատրոն չէ՞ կարող լինել, կամ դերասանները պետք է Պոլիս գնան, որ «Սանդուխտ» ողբերգությունը խաղան այստեղ...»⁵⁴: Երիցյանը Էքեյանի Սանատրուկը գերադասում է. «Էքեյանի ու Ամերիկյանցի մեջ երկու Սև ծով է փոխած»: Եվ ահա Էքեյանը գալիս է Թիֆլիս... տասնութ տարի հետո՝ 1881-ին, երբ վաղուց արդեն թողել էր բեմը: Ոչ մի տպավորություն. «հին չկոլայի դերասան է, – գրել է Ամիրան Սանդիկյանը, – ողբերգություններ խաղացող, ձայնը անախորժ և դեմքը սակավ գրավիչ, բեմի վրա կանգնել չգիտե, ման գալ նույնպես <...> Վարդան ու Արշակներ է ներկայացնում հին դայդի, թեպետ և սալոնի ձևեր էլ է անում, մեկ խոսքով հին ձևերը նորի հետ խառնված են երևում <...> Դերասանության նշույլ անգամ չեմ նկատում նրա մեջ. ո՛չ ձայն, ո՛չ շարժ ու ձևեր, ո՛չ հմտություն ունի բեմի համար»⁵⁵: Էքեյանն ընտրել էր Յրեգերիկի հայտնի դերերից մեկը՝ Ժակ Մորիս (Օ. Անիսե-Բուրժուա և Ա. դ'Անրբի՝ «Սեն Տրոպեզի տիկինը»): Հաջորդ օրը տպագրվում է մի ջախջախիչ ֆելիետոն: «Քանքարավոր» ու «տաղանդավոր» Էքեյանը, շատ աշխատեցավ ատամները կրծոտելով երևիլ քանքարավոր ու տաղանդավոր, բայց իզուր: Քանքարն ու տաղանդը այդ երեկո դորանից փախել էին Պոլիս»⁵⁶: Իրողությունն այն է, որ 60-ական թվականներին Էքեյանը եղել է պոլսահայ բեմի առաջատարը, ինչպես կոչել են նրան, «դուցազնբեզակը», «բացարձակ դերասանը»: Այդ նույն ժամանակ թոմաս Փասուլյաճյանը Չմշկյանին ասել է. «պարծանքով կրնամ ըսել, որ Էքեյանին հետևողն եմ»: Եվ ինչպե՞ս է խաղացել «բացարձակի» հետևողը, երգաձայն, բառերը մեկ առ մեկ շեշտելով, շշուկից անցնելով անսպասելի աղաղակի և ապա խորախորհուրդ լուռության. «<...> լսել էինք Էքեյանի երևելի խաղի մասին,

– գրում է Չմշկյանը, – բայց <...> ես փոխեցի իմ բարձր համոզմունքս դեպի էքզյանի հոչակավոր խաղը»⁵⁷:

Այնուամենայնիվ, հնարավոր է է շրջանցել պատմության փաստը՝ «Արևելյան թատրոնի» քրմապետ դերասանին:

Ստեփան էքզյանը ծնվել է Պոլսում, սովորել է Փարիզի Մուրադ-Ռաֆայելյան դպրոցում: 1853-ին, երբ նա տասնինը տարեկան էր, սկսվում է Ղրիմի պատերազմը: Ստեփանը զորակոչվում է բանակ, ծառայում որպես ֆրանսերենի թարգմանիչ: Պատերազմի ավարտից հետո ծառայության է մտնում ֆրանսիական շոգենավային ընկերության Տրապիզոնի գրասենյակում: Մինչև 1858 թ. նրա մի ոտքը եղել է Փարիզում: Դա այն շրջանն էր, երբ իր փառքի գագաթին էր Յրեդերիկ Լեմեթը՝ «բուլվարների թալման», և փարիզյան հասարակութունը խոնվում էր Սեն Մարտեն բուլվարում, մայրաքաղաքի ամենամեծ թատերասրահը դրողում էր ծափերից, աֆիշներն ազդարարում էին Նյուգո, Դյումա, Պիկսերեկուր, Պիա, Անիսե-Բուր-ժուա, դ'Անըրի, Բուշար: Որտե՞ղ էր այդ լուսավոր երեկոներին բեմական փառք տենչացող երիտասարդը: Նա մտե՞լ է արդյոք թատրոն, չգիտենք: Գիտենք, որ հետագայում նա հետևել է Յրեդերիկի խաղացանկին:

1857 – 58 թթ. էքզյանին տեսնում էինք Հեքիմյանի խմբում որպես առաջին կարգի ողբերգակ: Էքզյանին այդպես են ընդունում Պեշիկթաշլյանն ու Հեքիմյանը: Նա սկսում է մեծ դերերից, և դրանցից առաջինն էր Արիստոդեմը՝ Մոնտիի Հայտնի ողբերգութունում: Ինչպե՞ս է խաղացել: Մնակյանը հիշել է իր առաջին ելույթը այս ներկայացման մեջ՝ անհամարձակ մուտք և էքզյանի սպառնալից Հայացքն ուղղված իրեն:

Էքզյանը մտել է «Արևելյան թատրոն» քրմի նման, և այդ են վկայում 1861 – 65 թթ. խաղացած դերերը՝ հերոսներ, արքաներ, բռնակալներ, չարագործներ. Արշակ (Պեշիկթաշլյանի պիեսում), Ներսես («Մեծն Ներսես»), Մովսես («Մովսես մարգարե»), Ռոբերտ («Ռոբերտ ավազակապետ»), Սանատրուկ («Սանդուխտ»), Բերտրան («Նավաստի Բերտրան»), Թեմիստոկլես («Թեմիստոկլես»), Դոն Կարլոս («Դոն Սեզար դը Բագան»), Զորջիո («Խաղամուղի կյանքը»), Մարկիզ Ռոլանդո («Իլտեկոնտա»), Կոմս Մարչելլո («Էլեոնորա») և այլն: «Արշալույս Արարատյանը» հետևյալ բնութագրումն է տվել էքզյանին. «Իր զանազան առավելությամբքը ազգին մեջ առաջին

կրնա սեպվիլ և շատ մասերու (դերերի – Հ. Հ.) մեջ կրնա ուրիշ դերասանաց օրինակ ըլլալ, իր ամենեն երևելի հատկությունը ճիշտ կիրքեր ունենալն է, որոնց մեջ բարկությունն ու հուսահատությունը շատ աղեկ գործի կը դնե»⁵⁸: Էքզյանի նախընտրելի հոգեվիճակները կարծես միակողմանի են երևում՝ գերիշխող ու մեծահոգի դիրք, զայրույթ, տագնապ, աղաղակներ ու հեծեծանքներ «բնականության ճշգրիտ սահմաններուն մեջ»⁵⁹: Այս «բնականության» կերպն ու չափը երևում են խաղացված պիեսներում. Արշակ, Սանատրուկ, Ներսես... մեղմություն, հանգիստ խոսք չկա այս և ուրիշ դերերում: Լարումներ, հոգոցներ, պոռթկում և աղաղակ, երբեմն շշուկ, ավելի հուզակերպություն, քան հույզ: Խնդիրն այն է, թե ինչ կարգի բնականություն է սիրել հանդիսականը, որ թատրոնում կյանք չէր որոնում, այլ վեհ ու արտասովոր վիճակներ և զգացմունքներ իրականից դուրս: Շարասանի բնութագրումն էլ այդ է հուշում. «Սրտի փոթորիկներու, կիրքերու կամ անպարփակելի սիրո, վշտի արտահայտությանց անկեղծ թարգման, ներդաշնակ քաղցրախոնում մը ընել կը հաջողեր բեմական արվեստին էն նրբամասն պահանջներուն ու իր ինքնեկ ստեղծագործությանց միջև, և այդպիսով կը ներկայանար իբր կատարյալ արվեստագետ»⁶⁰:

Դերասանին տրված բնութագրումը նույն ոճի ու ճաշակի սահմանում է, ինչ ժամանակի դերասանական արվեստը: Գնահատողի ոճում երևում է բեմական արվեստի տեսակը՝ պաթետիկ, սենսիվ-մենտալ և չափազանցված, երևակայական հույզերի ցույց՝ ներդաշնակ հանդիսատեսի ու քննադատի ներքին պաթոսին: Բերված խոսքերը մեկ անձի կարծիք չեն, այլ ժամանակի ու միջավայրի վերաբերմունքը: Միջավայրը գտել է իր արտիստին, և այս ներհամաձայնության մեջ է բնականությունը, ոչ թե բեմականի ու առօրեականի համապատասխանություն: Կա նաև մի անսխալ չափանիշ՝ լեզուն չհասկացող հանդիսատեսի վերաբերմունքը: «Արիստոդեմի» ներկայացման առիթով գրվել է. «Բազմաթիվ հույներ, որ ներկա էին սույն գիշեր, կը գովեին զինք և կը ցավեին, որ ասանկ աղեկ ազգային խաղ մը կը տեսնեին և լեզուն չէին հասկնար»⁶¹:

Էքզյանը եղել է այն դերասաններից, որոնց համար ճշմարտությունը սեփական ձգտումների բավարարումն է, և ճշմարիտը իր ցանկացած արվեստական կյանքը, հոգեկան բավականությունը՝

ձևացյալ տազնապի ու հուսահատություն մեջ: Նա հորինել է իր կյանքը և ջանացել է թատրոնը ծառայեցնել իրեն, իր հորինած կյանքում կրավորական վիճակ չհանդուրժելով:

Էքզյանը չի նկատել, թե իր գերիշխող դիրքն ինչպես են ընդունում շրջապատում: Նրան չի հանդուրժել Հակոբ Վարդուկյանը, որ նույնպես առաջինը լինելու ցանկությունից հետո չէր: Վարդուկյանն իր շուրջն է համախմբել էքզյանի ինքնակամությունը չհանդուրժող դերասաններին, այդ շարքում՝ Հովհաննես Աճեմյանին ու Մարտիրոս Մնակյանին և 1862 – 63 թատերաշրջանը չավարտած գնացել Զմյուռնիայի «Վասպուրական թատրոն»: Անցել է մի քանի ամիս, և էքզյանն անակնկալ է մատուցել թատրոնին ու հանդիսատեսին: 1862 թ. ապրիլի 27 ին բարեգործական նպատակով տրվող մի ներկայացման առաջին գործողությունից հետո, իմանալով, որ չի ստանալու խոստացված վարձատրությունը, հրաժարվում է խաղալուց, դուրս է գալիս բեմ և հանդիսատեսին հայտնում իր դժգոհությունը: Թատերաշրջանը փակվում է: Որոշ ժամանակ անց էքզյանը հավաքում է ամբողջ խումբը և՛ ուղիղ դեպի Զմյուռնիա, «Վասպուրական թատրոն»: Այս, գուցե և ուրիշ նման դեպքեր առիթ դարձան, որ Հակոբ Պարոնյանը նրան անվաներ «թատրոնին կործանիչ»:

Էքզյանի խաղի եղանակը հավանաբար տպավորիչ է եղել, բայց ժամանակավոր: Խաղացանկն այստեղ սոսկ ընդհանուր մի կողմնորոշիչ է: Էքզյանը ներկայանում է մեզ որպես բաց, ճակատային խաղի դերասան, արտաքին ներշնչումով, ինքնահույզ պաթետիզմով, հատկանիշներ, որ երկար կյանք չեն ունենում, մարում են դերասանի ջահելության հետ, թողնելով մեռած դրոշմաձևեր, տոն ու կեցվածք և զգացմունք քամելու ճիգ ու ջանք:

Էքզյանի բեմական կյանքի փայլուն շրջանն ավարտվում է «Արևելյան թատրոնի» պաթետիկ վերելքի հետ, Զեյթունի ապստամբության պարտությունը և պոլսահայերի սահմանադրական ոգևորության անկումով: Երբ դադարում են այլևս «կեցցեններն» ու հայոց դրոշակի ծածանումները, թատրոնի կամարները տակ թևածող ազավինները վերադառնում են իրենց բները, խլանում են նաև «ավագունի գուսանները» ու «դուլցագներգակները» ձայները: Թուլանում է միջավայրի արձագանքը: Այս պայմաններում հայտնվում է

ապագային մի դեմք՝ Սերովբե Մանասյանը ֆրանսերենից թիսած իր պիեսներով, ապա՝ ֆրանսիական մի խմբով: Նա վարձակալում է «Արևելյան թատրոնի» շենքը և բոլորին դնում ենթակա վիճակում: Դերասան Թովմաս Փասուկյաճյանը, էքզյանից ոչ պակաս հավակնուտ, իր տիկնոջ՝ Պայծառի հետ մեկնում է Թիֆլիս գարմացնելու «Մասիսն անդին» բնակվող «գավառցիներուն»: Էքզյանը մնում է մենակ և... Որոշ ժամանակ անց նա Մանասյանի բերած ֆրանսիական խմբում է, ինչ դերերով, հայտնի չէ: 1866 թվին Պոլիս է ժամանում նկր ողբերգակ Այրա Օլբրիջն իր Օթելլոյով, և էքզյանը հայտնվում է նրա կողքին որպես Յագո⁶²: Օլբրիջն՝ անգլերեն, էքզյանը՝ ֆրանսերեն, և հանդիսականների մեջ՝ տասնյոթամյա մի բանաստեղծ Պետրոս Ադամյան, որ տասնհինգ տարի հետո, Թիֆլիսում հեզնանքով էր ընդունելու Օլբրիջի հետ ոտք գցող իր հայրենակցին: Էքզյանը որոշ շրջան մատնվում է անորոշ վիճակի, մտքում սեփական խումբ ստեղծելու գաղափարը, և փորձում է համագործակցել նույնպես մենակ մնացած Արուսյակ Փափազյանի հետ: Նրանց խումբը գործում է մեկ թատերաշրջան՝ 1867–68 թթ.: Երկուսն էլ առաջինն էին իրենց ցանկացած վիճակում: Ո՞վ էր դերասանապետը: Մամուլի հայտարարություններում՝ Արուսյակը, պատերին փակցված աֆիշներում՝ էքզյանը: Երկար շարունակվել չէր կարող այս վիճակը: Էքզյանն այնուամենայնիվ հագեցնում է իր «բացարձակ դերասանի» ախորժակը նոր դերերով. Սմբատ («Սմբատ Ա»), Լենկթեմուր («Լենկթեմուր»), Բել («Հայկ Դյուցազն»): Մեկ-երկու անգամ էլ փորձում է անցնել արկածային մեկողրամայի անտառներով ու լքված տնակներով («Ռոբերտ ավազակապետ», «Կուլյրի գավաղը»), փորձում է սեթևեթել սալոնային դրամայի նեոբարոկկո պատառապատ սենյակներում. խաղում է Արման (Ա. Դյումա-որդի՝ «Քամելիազարդ կինը»), Իհարկե իզուր: 70-ական թվականներին նա հազվադեպ է երևում բեմում, իսկ 1881-ի Թիֆլիսյան անհաջող կուլյթից հետո թողնում է բեմը, անցնում առևտրական գործի:

Թատրոնի մարդկանց միջավայրում էքզյանը մեկ էլ հայտնվում է 1891 թվի հունիսի 5-ին, երբ արդեն վախճանվել էր «Արևելյան թատրոնի» առաջին բեմադրիչ Պետրոս Մաղաքյանը, և հողին էին հանձնում Պետրոս Ադամյանին: Ի՞նչ էր մնացել «Արևելյան թատրոնի» վետերանին, եթե ոչ արտասանել մի դամբանական, վերջին մի

ելույթ հոգնած, խլածայն ու լալագին⁶³: «Արևելյան թատրոնը» հուշ էր արդեն՝ մարած մի սիմվոլ, և նրա վիճակն, որ ընդամենը հիսունյոթ տարեկան էր, ընդունվել է որպես պատմություն:

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ

Միքայել Նալբանդյանի 1861 թ. «Արևելյան թատրոնի» բացման առթիվ արտասանած ճառը հայ նոր թատրոնի ոչ այնքան գեղադիտական, որքան կուլտուր-գաղափարական ծրագիրն է, ընդհանուր և պաթետիկ: Խթանելով հասարակական միտքը, նա դնում է հիմնականում երեք խնդիր՝ թատրոնի բարոյագաղափարական դիրքավորում, (ազգի հասարակական և ընտանեկան կյանքի ներկան ու հեռանկարը), «թատրերգությունը լեզվի մաքրություն, հստակություն և միություն», «ներկայացնելի թատրերգությունը ընտրություն»⁶⁴: Նալբանդյանն անուղղակի ճանապարհով քննադատում է նոր բացված թատրոնի մակերեսային եվրոպամետ կողմնորոշումը:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին երկու թատերաշրջաններում պոլսահայ մամուլում արծարծվում են ոչ այնքան գեղարվեստական, որքան թատրոնի հետ կապված ընդհանուր բարոյագաղափարական խնդիրներ: Գրեթե ամեն մի թատերախոսական սկզբում է հայտնի դատողություններով լուսավորություն ու ազգային առաջադիմություն խնդրի շուրջ: Սա հասկանալի վիճակ է: Անհրաժեշտություն կար անընդհատ խթանելու հասարակական կարծիքը, նյութական ու բարոյական գոհողությունների կոչելու մարդկանց: Թատրոնի գաղափարի պաշտպանությունն, այնքան միտք ու եռանդ է կլանել, որ արվեստի խնդիրները դարձել են երկրորդական: Բայց հայ դերասանի գոյությունն փաստն ինքնին մղում էր նաև մասնագիտական պահանջների և ընդհանուր ճամարտությունների կոնկրետացման:

Թատրոնի ու դերասանի արվեստի շուրջ արվող երկարաբան դատողություններում ամենից ավելի գործածվում է մեկ բառ՝ ճամարտություն: Հազար ու մի բան է նշանակում սա՝ պատմական ճամարտություն, գաղափարի ճշմարտություն, ձգտումների ճամարտություն, լեզվի ճամարտություն, դերասանին գնահատելու դեպքում՝ խաղի համոզականություն, խոսքի ու շարժման ներդաշնակություն, իդեալի նամապատասխան կամ առարկային համապատասխան պատկեր, ներքին պատճառաբանվածություն, օրգանականություն,

կոնկրետություն, առարկայականություն, գաղափարականություն, իրականի նմանողություն, բնության պատճենում և այլն: Եվ այս ճամարտություն ասվածը մի բան էր միջնադարյան խորհրդապատասխան արվեստում, մեկ ուրիշ բան կլասիցիստների համար, այլ բան ռոմանտիկների և XIX դարի ռեալիստների համար: Կլասիցիստական թատրոնում ճամարտությունը սկզբունքն է և սկզբունքի ու անհատականության հարաբերումը, ռոմանտիկական թատրոնում՝ մարդկային հույզը որպես սկզբունքի անհատականացում, ռեալիստական թատրոնում՝ սոցիալ-հոգեբանական կոնկրետությունն ու տիպականությունը: Այս շարժումը իր յուրահատուկ դուգահեռն ունի հայ թատրոնում՝ ազգային-հայրենասիրական իդեալից դեպի ազգային սոցիալական իդեալ և գաղափարական ճամարտության կոնկրետացում, արևելահայ թատրոնում՝ միջավայրի ու տիպերի գնում:

Արևմտահայ թատերական քննադատության մեջ նկատվում է լուսավորական հայացք: Անստորագիր մի հոդվածաշարում, որ վերնագրված է «Ճամարտություններ և անաչառություններ» (բանաքաղական է կամ թարգմանական)⁶⁵, ողբերգությունը համարվում է հնացած դրամատուրգիական տեսակ, և առաջնությունը տրվում է դրամային, որի համար հեղինակն ստեղծում է նոր անուն՝ թատրերգություն: Սա, ըստ հեղինակի, ոչ թե անցյալ ժամանակների պատկեր է, դասական կանոնականություն, կատարվածի արդյունքը տրամախոսական վիճակով ներկա պահի մեջ իմաստավորելու արվեստ, այլ ներկա, տեսանելի գործողություն: Հեղինակը դասական ողբերգությունը (նաև կլասիցիստականը) համարում է «ստրկություն, իսկ նոր թատրերգությունը՝ ազատություն»: Երևկետը, դժվար է նկատել, Հյուսիսի «Կրոմվելի» առաջաբանն է: «Հեղափոխությունը, – գրում է անանուն հեղինակը, – սպանեց ողբերգությունը և ծնավ թատրերգությունը և ստեղծեց թատրոն մը յուր պատկերին նման, յուր սկզբունքներովը, յուր զգացումներովը»⁶⁶: Ի՞նչ է նշանակում այդ: «Հանդիսատեսը կը պահանջե, որ տեսածը ճամարիտ կամ գեթ ճամարտանման ըլլա: Առանց ճամարտության հանդիսատեսին տեսածը պատրանք մը, անուրջ մը եղած կըլլա, և ոչ իրական կյանք մը, խաղն ուրիշ նպատակ ունեցած չըլլար, եթե ոչ խաբել: Հանդիսատեսը թատրոնին մեջ ճամարիտ կյանք կուզե տեսնել, ինչպես որ հայելի մը նայողն իր ճամարիտ

կերպարանքն իրոք եղածեն ոչ ավելի տգեղ և ոչ ավելի գեղեցիկ կուզե տեսնել: Երկրորդ՝ հանդիսատեսը կը պահանջե, որ շարժվի կամ հուզվի: Ուստի պետք է, որ թատերական խաղ մը էլեկտրականութեամբ հանկարծական և հաղորդական ցնցմանը պես բոլոր հանդիսատեսները իբրև մեկ մարդ շարժել»⁶⁷: Ուշագրավ է այստեղ անսպասելիութեան, որպէս թատերական զգացմունքի, գաղափարը:

Ճշմարտութիւններ, ըստ այս տեսակետի, բեմական հուշիկի համոզականութիւնն է: Դա կոնկրետացվում է հեղինակի դատողութիւններում: «Դեմք, կեցվածք, մնջութիւն (միմիկ), ձայն, հագագ միանգամայն պիտի գուզընթանան, որ մարդկային սրտին բյուրապատիկ նուրբ շարժումները դերասանին վրա անձնավորեն <...>: Ներկայացուցած անձին զգայուն պատկերներն իր անձին վրա նկարելու համար, դերասան մը ոչ ապաքեն գերազանց կերպով զգացած ունենալու է այն կարողութիւնը, որուն ներկայութիւն կը սենք, և միանգամայն գործարանաց փափկութիւն»⁶⁸: Եվ դարձյալ խոսում է «էլեկտրական ցնցման» մասին: Ոչ մի ակնարկ իրականութեան դիտման, կյանքից ստացած ներշնչումների, տիպականացման ու անհատականացման մասին: Խոսքը վերաբերում է գրականութիւնից ստացած ներշնչմանը: Բայց հեղինակը գործածում է մի նուրբ բառ՝ ներկայութիւն: Սա գլուխ է դերասանի արվեստի տեսութեան մեջ, նշանակում է երևակայված խոսքային իրականութիւնը վերածել ներկա զգացմունքի, ստեղծել ենթադրվող հանգամանքների երևակայվող իրականութիւն, որն առարկայական կյանք է, ճշմարիտ որպէս բեմական ներկա: Սա էլզիստենցիալիզմ է, որ համարում ենք ռոմանտիզմ, ելնելով հեղինակի հետևյալ բանաձևումից. «Հիները բնութենեն արվեստի եկան, մենք արվեստով բնութիւն պիտի երթանք»⁶⁹, այն է՝ գեղարվեստական ներկայութիւն իրականութեան մեջ: Արվեստը բնութեան ճանաչողութեամբ են վերահայտնագործել Վերածնութեան դարաշրջանի վարպետները, դրանց թվում Շեքսպիրն ու իսպանական դրամատուրգները: Արվեստով դեպի բնութիւն գնալը նոր սկզբունք է: Դա ռոմանտիկների հասկացած բնականութիւնն է, կամ տրանսցենդենտալ ռեալիզմը, որ նշանակում է ըստ գեղագիտական իրեալի վերարտադրել բնութիւնն ու մարդուն:

Հայ թատրոնը բնականին մոտ լինելու ճանապարհին ունեն մի արգելք՝ լեզուն: Արևեհայ հեղինակները (Փռլիսյան, Պատկանյան,

Մ. Տեր Գրիգորյան) դյուրութեամբ էին լուծում լեզվի խնդիրը, դիմելով տեղային ոճերին ու բարբառին: Արևմտահայ ինքնուրույն և թարգմանական թատերագրութեան լեզուն իր շարահայտական կառուցով թելագրել է խոսակցական հնչերանգներ, բայց ունեն հետորական բեռ: Հեղինակը նախընտրում է միջին որակ. «Լեզու մը երևակայենք, – գրում է նա, – որ այնպէս դյուրընթեռ է գեղջուկին բերանը, ինչպէս քաղաքացվույն, այնպէս գոհակին, ինչպէս պատվավորին, այնպէս սոսկականին, ինչպէս պայտատականին, այնպէս սովորական է ընտանյաց մեջ, ինչպէս շուկայի մեջ, այնպէս առանձնական, ինչպէս հրապարակական տեղեր, լեզու մը, որ լրջութիւն ու զվարթութիւն, ծանրութիւն ու թեթևութիւն միանգամայն ունի, ահա թատրոնի համար պատրաստ լեզու մը»⁷⁰:

Որտե՞ղ էին գեղջուկը, քաղաքացին, «պատվավորն» (աղնվական) ու պալատականը: Պատմահայրենասիրական դրաման հայոց անցյալի սոցիալ-դասային պատկերը չէր տալիս: Այնտեղ գործում էին գաղափարի պայմանակերպ սովերներ, և պատմական երազը կերպավորվում էր արդիական խնդիրների լեզվական հանդերձով: Միթարյանների կատակերգութիւնները, նաև տեղայնացված թարգմանութիւնները, գրական ավանդութիւն չէին ստեղծել, մնացել էին վանական արխիվում: Պեշիկթաշլյանի փոխադրական կատակերգութիւններում ևս իրականութիւնը պայմանակերպ է: Այդպէս էր նաև պոլսահայ բեմում խաղացվող մոլիերյան թարգմանութիւնների լեզուն: Արդիականութիւնից առնված և հաճախակի ներկայացվող միակ կատակերգութիւնը Հովհաննես Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակն» էր, բայց նման գործերի հասարակական պահանջը մեծ չէր:

Լեզուն, իհարկե, գեղարվեստական ուղղութիւն չէր որոշում: Արուսյանի ժողովրդական լեզվով գրված վեպը (Քանաքեռի, Լոռվա, Թիֆլիսի խոսակցական ոճերի, մասամբ ժամանակի գրական աշխարհաբարի խառնուրդ), որ նոր էր դարձել ընթերցանութեան գիրք, այն էլ մտավորականների համար, ռոմանտիկական էր: Պոռչյանի «Սոս և Վարդիթերը», գրված 1860-ին, իր ռեալիստական պատկերումներով հանդերձ, ներկայացնում էր հույժ ռոմանտիկական իրադրութիւն, և Նալբանդյանի «Կրիտիկան» իրականութեան ճանաչման պահանջ էր դնում հեղինակի առջև: Արդիականութեան վերարտադրութիւնը թատրոնում բարձրացնել կենցաղից և դնել

քաղաքացիական իդեալների՝ լուսավորյալ աշխարհներից բերված լապտերի լույսի տակ միայն ձգտում էր, ազնիվ ու բարձր ձգտում: Թատրոնը դարձնել հասարակական կյանքի հայելի առավել քան բարդ էր, մանավանդ որ հասարակական իդեալները մնում էին մտավորականության սեփականություն: Բայց կան ճշմարտության մակարդակներ: Արևմտահայ թատերական քննադատները դնում էին բեմական հույզի ճշմարտության պահանջ և չափանիշ ունեին Արուսյակ Փափազյանին: Մերժվում էր «թատերական պչրանքը, միօրինակ ձայնը՝ տաղտկալի, լալկան և ողբազին»⁷¹:

Արևմտահայ քննադատությունը դնում է նաև վարպետության պահանջ, որ նշանակում է օժտվածության և գիտակցական աշխատանքի ներդաշնակում: «Դերասանության երկու գլխավոր կետերը. բնական և ստացական հատկությունք պարտավոր է դերասան մի ունենալ ի միասին», – գրում է թատերախոսներից մեկը և օրինակ է բերում Մարտիրոս Մնակյանին⁷²: Ավելի հեռուն է գնում Գրիգոր Զիլինկիրյանը: «Մարդկային կիրքերը, – գրում է նա, – իմացմամբ և զգացմամբ կր գրգռին միայն, և դերասանի մը շարժումները և ձևերը միայն այն ատեն բնական են, երբ այս կիրքերու գրգռումին կր հետևին անոնք: Առանց իմանալու և հասկանալու անկարելի է գրգռել»⁷³: Ո՞րն է սակայն իմացման ու զգացման աղբյուրը, կյանքը, թե՞ գրական նյութը: Խոսքը թերևս զգացմունքի դիտման ու ճանաչման մասին է, բավական հեռուն գնացող պահանջ: Առավել ուշադրավ է Արամ Տետեյանի ընտրած չափանիշը: Նա դերասանին գնահատում է ըստ հոգեվիճակների և բեմական դրուժյունների նախասիրության: Որքան բազմազան են ընտրած դրուժյունները և դրուժյունների բեմական գնահատումները, այնքան հետաքրքիր է դերասանը: Մնակյանի մասին նա գրում է. «Բաջ է սիրո, հակամիտության, հուսահատության, բացականչության, հանդգնության, հանդգնախոս պատասխաններու, անտարբերության, անհոգատար հարցմանց, հուսահատական հարցմանց, ստիպման, շողոքորթության, կեղծ ձևերու և կերպերու, բանասարկու ուրախության, թեթևամիտ խոսակցությանց, վերջին բարյավներու, արժանավորության և ծանրաբարոյության մեջ»⁷⁴: Սա խսկապես նրբանկատ հանդիսականի հայացք է, ներքին դիտում, որ հազվադեպ ենք հանդիպում ժամանակի թատերական քննադատության մեջ:

Գլուխ երրորդ

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԲԵՄԸ 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

Արևելահայ իրականության մեջ ևս թատրոնական գործն սկիզբ է առնում դպրոցական միջավայրում, սիրողական նպատակներով, և դուրս է գալիս դպրոցի պատերից: Դա սկսվում է Թիֆլիսի գիմնազիանների հայ աշակերտների նախաձեռնությամբ, ապա՝ Ներսիսյան դպրոցում ու տնային բեմերում (1858 – 59 թթ.): Այս նույն ժամանակ ներկայացումներ են կազմակերպում Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի և Համալսարանի հայ ուսանողները (1859թ.): Սիրողական նախաձեռնությունները հիմք են ստեղծում պրոֆեսիոնալ թատրոնի համար, որ ստեղծվում է Թիֆլիսում, 1863 – 64 թվերին:

ՄԻՔԱՅԵԼ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ.

«ՇԵՐՄԱՉԱՅԱՆ ԴԱՐՔԱՍ»

50-ական թվականների վերջին Թիֆլիսում գործել է երկու թատերասրահ: Առաջինը Գաբրիել Թամամչյանի թատրոնը, այսպես կոչված, քաղաքային, որ տրամադրվել է հիմնականում իտալական օպերային խմբերին, երբեմն ուսուսական, և դեպքից դեպք վրացական նորակազմ թատերախմբին: Շենքը գտնվել է Երևանյան հրապարակում¹: Երկրորդը՝ նրանից ոչ հեռու Աբաս-Աբաղյան հրապարակի անկյունում: 1855 թվից այստեղ ելույթ է ունեցել Կիրսելի-ձեի թատերախումբը: Հայերեն ներկայացումները տեղի են ունեցել Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում:

«Թիֆլիսի միակ փառաշեն թատրոնում, – գրում է Պերճ Պոռչյանը, – Թամամչյանցի քաղաքային կեղերոնում՝ այն ժամանակը ներկայացումները լինում էին իտալական օպերաներ: Գեղարվեստը թեև փայլում էր իտալացի քաղաքի դերասանների ու դերասանուհիների ձեռքով, բայց գեղարվեստի ըմբռնողություն, և այն օտար լեզվով, հայերից շատ սակավներին էր մատչելի: Երդում չեմ ուստիլ, հազարից մեկը, կարելի է, թատրոն հաճախում էր՝ զուտ գեղար-

վեստական ձգտումի թելադրութեամբ: ...Հարուստ երիտասարդու-
թյունը շարունակ անպակաս էր թատրոնից»²:

Այլ էր Աբաս-Աբաղյան հրապարակի թատրոնը՝ «Շերմագանյան
դարբասը»: Վրացական թատրոն են հաճախել վաճառականները,
մանրավաճառները, արհեստավորներն ու կինոտները՝ գինու փարչը,
աղյուխի մեջ փաթաթած ուտելիքը՝ մրգեղեն, խառը կանաչի, խորո-
ված ու լուլաքյաբաբ հետները: Դահլիճը, որ զբաղեցրել է Հարու-
թյուն Շիրմագան-Վարդանյանի շքեղ առանձնատան վերին հարկը,
կահավորված է եղել արևելյան գորգածածկ թախտերով, և ոմանք
նստել են ծալապատիկ ու ներկայացման միջնարարներին կերուխում
սարքել, բաժակ բաժակի խփել՝ պիեսի հերոսների ու դերակատար-
ների կենացը³:

Հայ թատերասերները առնչություն չունեին այս միջավայրի և
այս սրահի հետ մինչև 1858 թ., երբ մի խումբ գերմանագիտներ,
Ալեքսանդր Երիցյանի և Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանի ղեկավարու-
թեամբ կազմում են «Սիրադուամար ժողով» թատերախումբը, ներ-
կայացնելով Ստեփան քահանա Մանդինյանի «Հայք ի Վրաստան
կամ Պետրոս և Բարբարե» բարոյախոսական կատակերգությունը:
Պիեսը կոչվել է նաև «Հայոց լեզու»: Երևանցի վաճառական Պետ-
րոսը և նրա կինը՝ Թիֆլիսցի Բարբարեն վիճում են, թե ինչ լեզվով
պետք է կրթվի իրենց դուստրը՝ Սոփիոն, հայոց, թե վրաց: Պարզու-
նակ մի քարոզ, որի հեղինակը «Մեղու Հայաստանի» պահպանու-
ղական լրագրի խմբագիրն էր: Այս կատակերգությունը քարոզչա-
կան նպատակով, ինչպես անում էին Կ. Պոլսի կաթոլիկական դպրոց-
ների ուսուցիչները, ներկայացվում է աներում՝ «Շիպինենց դար-
բասում», Իփան Շադինյանի տանը⁴ և «Շերմագանյան դարբասում»:
Այսպիսով, հիմք է դրվում Թիֆլիսի «Հայոց փոքրիկ տնային թատ-
րոնին»:

1859 թվականից դաստիարակչական թատրոնի գործն իրենց
ձեռքն են վերցնում թատերագիրներ Հակոբ Կարենյանը և Միքայել
Պատկանյանը: Կարենյանը մի ներկայացում է կազմակերպում
Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում: Բեմադրվում են Վանանդեցու
«Մեծն Ներսեսը» և «Միհրդատը»: Այս ներկայացումները նշանա-
վորվում են մեկ անունով՝ Հովհաննես Ամրիկյան, որ, ինչպես Պոռչ-
յանն է գրում, «ցույց տվեց յուր փայլուն բեմական տաղանդը»,

կնքվեց իր դերի անունով՝ Միհրդատ «և մնալու է հավիտյանս հայ
թատրոնի տարեգրության մեջ»⁵:

Թիֆլիսի հայ գերմանագիտների թատերախումբը գործեց երկուս
ու կես տարի, հիմնականում Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում, ապա
«Շերմագանյան դարբասում», Միքայել Պատկանյանի ղեկավա-
րութեամբ:

Միքայել Պատկանյանը (1814 – 1896) Պատկանյանների նշա-
նավոր ընտանիքից էր՝ Սերովբե Պատկանյանի (1769 – 1836) որդին,
Գաբրիել Պատկանյանի (1802–1889) եղբայրը, Ռաֆայել Պատ-
կանյանի (1830 – 1892) հորեղբայրը: Նա սովորել է Հաշտարխանի՝
իր հոր հիմնած Աղաբաբյան դպրոցում, ապա Նոր Նախիջևանում,
1825-ից Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանում, այնուհետև համալսա-
րանի բժշկական ֆակուլտետում: Հետևել է ուսուցիչների
խաղին, ներշնչվել Բելինսկու «Գրական երազանքներով», 1840-ից
պաշտոնավարել է Ստավրոպոլում, ապա ուսուցիչ լեզու և գրականու-
թյուն է դասավանդել Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում: 1842-ից
նա պետական ծառայության է անցել Թիֆլիսում, միաժամանակ
ուսուցիչ լեզվի ուսուցիչ է եղել Ներսիսյան դպրոցում, անձնական
ծանոթություն է ունեցել Աբովյանի հետ և աշխարհաբարի ու խո-
սակցական լեզվի կողմնակիցներից էր: Իր կատակերգություններում
նա հետևել է արևմտյանական ավանդութեանը, երբ «Վերք Հայաս-
տանին» նոր էր դարձել ընթերցվող գիրք:

Միքայել Պատկանյանն իր թատրոնը բացում է մասնավոր մի
տան դահլիճում (այդտեղից էլ անվանումը՝ «Փոքրիկ տնային թատ-
րոն հայոց»), բեմադրելով Ս. Մանդինյանի «Հայոց լեզու կամ Պետրոս
և Բարբարե» կատակերգությունը, որը տեղափոխում է «Շերմա-
գանյան դարբաս»⁶: Երկրորդ բեմադրության նյութ է դառնում իր
գրած «Միջի մարդ կամ մոցիքուլ» պիեսը, որտեղ նա առաջին
անգամ բեմ է հանում կին դերակատարի՝ Աշխեն Տեր-Սարգսյանին
(Նատո)⁷: Քաղքենիական կենցաղ, դրամասիրություն, չտես
հիացում պաշտոնի, աստիճանների ու էպոլետների հանդեպ: Սյու-
ժետային սխեմայում ակնհայտ է Ա. Սուխովո-Կոբելիսի (1817 –
1903) «Կրեչինսկու հարսանիքը» կատակերգության ազդեցությունը:
Հավաքաբար արհեստավոր Մելքոն՝ բարեկեցիկ ապրող ու նա-
հապետական հայացքների տեր մի մարդ, ենթարկվում է կնոջ՝
Նատոյի զավառական քաղքենիական ցանկություններին, և նրանք

երկուսով, մի ստահակ միջնորդի օգնությամբ լեհական ազնվական ծագում ունեցող, ազգանունով Կառնեսկի, մի փեսացու են գտնում իրենց աղջկա՝ Կեկելի համար: Կառնեսկին մութ անձնավորություն է՝ զվարճասեր ու խաղամոլ և համաձայնում է հինգ հարյուր ռուբլու օժիտի: Գործը գլուխ է գալիս, և վերջին տեսարանում մտնում է ոստիկանը: Կառնեսկին, ինչպես պարզվում է, պետական դրամ վատնելու համար դատապարտված է կալանքի:

Ներկայացումը մեծ հաջողություն է ունեցել և կրկնվել է: Հեղինակն իրավացիորեն այդ համարել է «ապացույց ազգային առաջադիմության», մինչդեռ Կարենյանը պիեսը համարել է ազգը վարկաբեկող գործ:

Նույն վերաբերմունքին /է արժանանում Պատկանյանի «Մեկը նշանած, մյուսը կին» կատակերգությունը: Այստեղ տեսնում ենք Սունդուկյանի «Խաթաբալայի» իրադրությունը: Պետրոս անունով մի վաճառական երկու աղջիկ ունի՝ Անանի, գեղեցկուհի, թերուս ու թեթևամիտ, սիրային վեպերով հմայված, և Սոփիո՝ սղեղ, տանը մնացած: Պիեսում գործում է մի վողեկիլային ծանոթ տիպ՝ Նիկոլը, Ֆրանսո երիտասարդ, որ Ֆրանսերենի ու ռուսերենի դասեր է տալիս գեղեցկուհի աղջկան և սիրաբանում: Հայտնվում է և մի միամիտ փեսացու՝ Միմոնը: Թյուրիմացությունը պարզվում է, ինչպես «քաղքի հանաք» (վողեկիլ բառի հայերեն թարգմանությունը): «Բոլոր բազմաթիվ այցելուքը, — գրում է հեղինակը, — մեծ հրճվանքով գովեցին թեստորոնի սկիզբը, չափավոր և կարելին, բարեկարգությունը և հատվածներից (պիեսներից — Հ. Հ.) առաջինը, երրորդը և չորրորդը, իսկ երկրորդը («Մեկը նշանած, մյուսը կին» — Հ. Հ.) միայն մեկ քանի աննշան մարդիկ զանազան կարծիք տանելով և դուրս ծուռը հասկանալով զանազան ձայներ հանեցին»⁸:

Կարենյանը, որպես ավանդական բարոյախոսություն կրող, չփոթվում է, ինչպես և նրանք, ում կարծիքով հասարակությունը պետք է կրթել ոչ թե իրականության հոռի կողմերը, այլ միայն ու միայն դրական օրինակները ի ցույց դնելով: Պահպանողականի պարզ ու պարզունակ սկզբունքն է՝ արատը ոչ թե մերկացնել, այլ կոծկել հանուն հասարակության հեղինակության և նրա սյուների ամրություն: Սոցիալական արատների մերկացումը բողոք է առաջացնում Կարենյանի թևում: Բայց պահպանողական Հակոբ վարժապետն ազնիվ մարդ էր և չէր կարող աչք փակել Պատկանյանի

թատրոնի հաջողության հանդեպ: «Ճշմարիտը խոսելով, — գրում է Կարենյանը, — ուսանող երիտասարդները իրանց ուղերը լավ ներկայացրին, մանավանդ Տեր-Սարգսյանցը, որին վիճակված էր Պետրոսի կնոջ դերը»⁹: Բայց Կարենյանն անբավական էր և վերավորված. նրա հասկացած թատրոնը տակն ու վրա էր լինում: Ինքն իր գործը շարունակում էր Ներսիսյան դպրոցի դահլիճում. բեմ էր հանում սրբախոսական ողբերգություններ:

Պատկանյանը ծրագրված կերպով բարեշրջում էր թիֆլիսյան թատրոնի տեսքն ու բովանդակությունը, փորձում սերմանել այլ ճաշակ և ըմբռնում, նաև թատերական այլ կենցաղ: «Շերմազանյան դարբասը» նա հասարակական զվարճավայրից վերածում էր նոր տիպի թատրոնի, արագությամբ գրելով, թարգմանելով ու բեմադրելով, շաբաթական տալով երկու-երեք ներկայացում: Բոլոր պիեսները չեն պահպանվել: Թարգմանված պիեսների շարքում են Միշել Սեդենի «Փարիզի կոշկակարը», Վիկտոր Դյուկանժի հայտնի, եվրոպական ու ռուսական բեմերում շատ տարածված մեկոդրաման՝ «Երեսուն տարի կամ խաղամուլի կյանքը» (Ֆրանսերենից), «Շկոլի վարժապետը» (ռուսերենից): Շիլլերի «Ավագակների» հինգերորդ գործողությունը:

Պատկանյանը թատրոնին սովեց արդիական տեսք, և հանդիսատեսային միջավայրը նույնպես լայնացավ: Թիֆլիսահայ հասարակության բոլոր խավերը դիմում են դեպի Աբաս-Աբադյան հրապարակի թատրոնը: Պատկանյանը հանդիսատեսի տեսողությանն է հրամցնում իրականության սոցիալական պատկերը: Նա ելնում է թատրոնի խաղային բնույթից, հարաբերություններից ու վիճակներից է դուրս բերում գաղափարները, իսկ բարոյախոսությունը տալիս է թեթև երգային-կատակային ձև, կատակերգական կերպարի խոսքերով է ասում այն, ինչը իր նախորդ հեղինակները ներկայացնում էին ռեգոնյորի (բարոյախոս) միջոցով:

Կարենյանը գրում է, որ «Պատկանյանցը արատավորել է թիֆլիսի ժողովրդական ազնիվը, աստիճանավորը, քաղաքացին, վաճառականը, կին, մարդ և, մանավանդ, անմեղ օրիորդները, նոցա վերաբարդելով այնպիսի զրպարտություններ, որ ոչ թե նոցա և նոցա րնտանիքի կյանքից է վեր առած, այլ միայն...»¹⁰: Կարենյանն անպատշաճ է համարում բեմում սիրաբանություն ցույց տալը, սիրո ու համբուլրի մասին խոսելն անգամ, իսկ Պատկանյանն ստիպված

է բազմաթիւ օրինակներ բերել եվրոպական և ռուս դրամատուրգիայից, հիշում է Գրիբոյեդովի «Խելքից պատուհասը», զիմում է Բելինսկու օգնութեանը: «Կոմեդիայի առարկան և նպատակը չէ, — խոսում է Բելինսկու բառերով, — որ բարձր ուղղի և ծաղր անձն հասարակութեան պակասութիւնները, այլ կենդանագրե կյանքի անհարմարութիւնը նպատակի հետ (իրականութեան և գաղափարի հարաբերութիւնը — չ. չ.), լինե պտուղ դառն զգացողութեան...»¹¹:

Բանավեճը հանգում է երկու պարզ սկզբունքի հակադրութեան՝ խոսել իրականութեան պատկերներով, թե՞ սոսկ բարոյական օրինակներով, կամ բեմում ներկայացվող արատը ի՞նչ ներգործութիւն է ունենում՝ դառնում է ընդօրինակելի, թե՞ պախարակելի, արատավոր երևույթը ազգի պատկե՞րն է խեղաթյուրում, թե՞ մասնակին է դարձնում գեղարվեստորեն ընդհանրական, վարկաբեկո՞ւմ է հասարակութեանը, թե՞ մաքրագործում: Պատկանյանը մոտենում է կատակերգական կատարսիսի գաղափարին: «Նա ստիպված էր մատչելի եղանակով կրկնել հայտնի ճշմարտութիւններ, վկայաբերել հեղինակութիւններ ու օրինակներ, բացատրել թատրոնի ներքին ու արտաքին նպատակները, «կրիտիկ» (քննադատութիւն) և «պոլեմիկ» (բանավեճ) հասկացութիւնները և այլն, և այլն: Բայց նրա ելույթներն ընդունվել են որպէս անձնական պայքար:

«Շերմազանյան դարբասի» վերջին ներկայացումը («Սատանի փայ», «Երեք հարվածք», «Փարիզի կոշկակարը») եղավ 1861 թ. մարտի 4-ին¹²:

Միքայել Պատկանյանի անձը և պատմական ծառայութիւնը ճիշտ է բնութագրել Պռոշյանը. «Նա սկիզբ դրեց, կարելի է ասել, թիֆլիսի հայ թատրոնին, <....> Շերմազանյան մեծ դարբասում շարունակ ներկայացումներ էր տալիս, որոնք թեև ընտանեկան բնավորութիւն ունեին, բայց զարթեցրին ժամանակի հայութեան մեջ թատրոնական — զուտ ազգային թատրոնական ճաշակը»¹³:

ՄՈՍԿՎԱՅԱՆ ՌԻՍԵՆՈՂԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԸ

1859 թ. հունվարի 27-ին Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանի ու համալսարանի հայ ուսանողները ներկայացնում են Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը, («Արիստակես», վերնագրով) և մի ինքնուրույն կատակերգութիւն՝ Նիկողայոս Ալադաթյանի (1833 — 1875) «Վա՛յ

իմ կորած հիսուն սակին»: Ներկայացումը տեղի է ունեցել Նովայա Բասմաննայա քաղաքամասի նրբանցքներից մեկում (այժմ՝ Գորոխովսկայա փողոց, N 4) գտնվող եռահարկ տան վերնասահմանում: Շենքը պատկանելիս է եղել վաճառական Միխայիլ Ստեպանովին (Միքայել Ստեփանյանց), և երեք հարյուր հոգուց ավել տեղավորող դահլիճն ունեցել է բեմ, վարագույրով ու կուլիսներով, նախատեսված տնային ներկայացումների համար¹⁴:

Այս ուսանողական թատրոնի հանդիսատեսների մեջ տեսնում ենք դարձյալ Միքայել Նալբանդյանին ու Ստեփանոս Նազարյանին, խորհրդատուների մեջ՝ Փոքր թատրոնի վարպետներ Շչեպկինին և Պրով Միխայլովիչ Սաղովսկուն, հեղինակների ու դերակատարների կազմում՝ արևելահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի ապագա գործիչներին: Վերջիններից Ալեքսանդր Քիչմիշյանը (1841–1914)՝ «Հաջի Սուլեյման» և «Քաղքի աղաթը փոխվիլ է» կատակերգութիւնների հեղինակը հետագայում գրել է, որ ուսանողներն իրենց ներկայացումներն սկսել են նախ ուսուցիչներին, ուսուցիչներն փոքրիկներով և հետո անցել հայերեն ներկայացումների և ինքնուրույն պիեսների¹⁵:

Մոսկվայի հայ ուսանողական թատրոնը գործել է մինչև 1868 թվականը: Խաղացել են նաև Լազարյան ճեմարանի սրահում, իսկ 1860-ից անցել են մեկ ուրիշ բեմ՝ Սրեզնյայա Կիսլովկա քաղաքամասում (ներկայումս՝ Նիժնե-Կիսլովսկի նրբանցք, N 6) գտնվող Սեկրետարյովի «տնային թատրոնը»¹⁶:

Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը» վերանվանվել է «Արիստակես», ինչպես ենթադրվում է՝ քաղաքական զգուշութեան թելադրանքով, որպեսզի պատմական ստվերում ի հայտ չգա իշխանութիւնից հալածված, Քիչինե աքսորված Ներսես Աշտարակեցու կերպարը¹⁷: Պիեսն արևելահայերենի է վերածել Նիկողայոս Փուղինյանը (1834 — 1880): Ներկայացման անմիջական ապավորութեան տակ Նալբանդյանը պիեսի մասին գրել է «Առհասարակ շատ թույլ բան է և զուրկ ամենայն բանաստեղծական ճարտարութենից, ասես դորա հեղինակը հարկադրանքով գրել է այդ գործը: Նա ամենայն տեղ, ամենայն բնույթ զանազան ազգասիրական խոսքերով աշխատում է վարագույրել դրամատիկական գործողութեան պակասութիւնը և չքավորութիւնը»¹⁸:

Քննադատները՝ «Ճռաքաղ» հանդեսի անանուն հոդվածագիրը և Նալբանդյանը նույնքան անողոք են «Վա՛յ իմ կորած հիսուն

ոսկին» վողեկիի հանդեպ. «վողեկիի մեջ չկար ոչ մի նպատակ և ոչ մի վերջնական կետ»¹⁹, «մենք ավելի հարմար ենք տեսնում նկարագիր անվանել նորան— кармуны»²⁰: Ավելին, Ալադաթյանի գրածը պարզ մի կատակ է: Բայց այս պարզ կատակը միտք էր տալիս բեմ հանելու առօրյա իրականությունից ծանոթ այն տիպը, որ հետո պատվելու էր արևելահայ կենցաղային թատրոնում: Կատակերգական հերոսը վաճառական Կարապետն է իր նահապետական դատողություններով ու կոլորիտային խոսքով, որ դժգոհում է թիֆլիս մտած եվրոպական բարքերից, «կնիկարմատի առավտից իրիկուն մագազիններումը ման գալուց», կոչում է ապրել «քրիստոնեի հանգի», բայց ինքը մտնում է «քրիստոնեին» չվայելող գործարքի մեջ և դառնում խաղալիք, ծաղր ու ծանակի առարկա Պետերբուրգից եկած Ջահել մի աստիճանավորի՝ Նիկոլ Մելիքյանի ձեռքին: Մարդուն հավատացնում են, թե գոյություն ունի աներևութացնող գլխարկ, հիսուն ոսկի արժեցող, նա էլ դնում է գլխարկը և «աներևութացյալ» վիճակում ներկա լինում Նիկոլի և իր Ջահել կնոջ՝ Սալոմեի սիրաբանությունը: Իրադրությունը ծանոթ է՝ գուգահեռներ ունի ժամանակի վողեկիային գրականության մեջ, նաև հին արմատներ հռոմեական կատակերգությունում և իտալական կոմեդիա դելլ'արտեում. թաքուն ներկայություն բավականաթյուն և հարկադիր անբավականություն, երբ մարդու ներքին խայտառակությունն արտաքին դառնալու հնարավորությամբ է հղի: «Անտեսանելին» հարկադրված դիմանում է տեսածին ու լսածին, հանդուրժում ստորացումը և միաժամանակ ծրագրում իր «աներևութ» վարքագիծը: Նպատակը չնչին է ըստ իրադրության, բայց դա իմաստ է ստանում, երբ դրություն մեջ բացահայտվում են բնավորություն ու միջավայր: Այս առումով, կատակերգության հերոսն իրական ու կերպարային է: Կարապետի դիմակը տեղային է և նույնիսկ բնավորություն ունի՝ անցյալ դարի թիֆլիսյան մանր առևտրականի նշաններ խոսքի մեջ:

Խաղի նպատակն ինքնին իր մեջ է, կարծես չի հետապնդում ոչ մի արտաքին խնդիր, դուրս չի գալիս կյանք, չի առաջադրում որևէ խնդիր, չունի բարոյական միտում և սենտենց: Այդպես է եղել Փրանսիական Ֆարսը, որին ուղղակիորեն աղբսովում են XIX դարի վողեկիլը և սալոնային կատակերգությունը մինչև ժողով Թեյլո: Պարզունակ, դյուրությունամբ գտնված, թերևս ընդօրինակված այս կատակաբանության մեջ իրադրությունն ինքնատիպ չէ, բայց

ինքնատիպ է կատակերգական հերոսի դիմակը՝ ազգային սոցիալական տիպ, և նոր է նրա ինտոնացիան, որ հասցնելու է մինչև Սունդուկյանի Օսկան Պետրովիչը: Գործը փոքր է, բայց հեռանկարը, ինչպես ցույց է տալու հայ կենցաղային կատակերգության հետագա ընթացքը, մեծ է: Հեղինակը ենթագիտակցորեն կանգնած է դեպի Սունդուկյան ու Պարոնյան տանող ճանապարհի սկզբնակետին և տեսնում է, թե իրականության ինչ եզրեր է շոշափելու հայ դասական կատակերգությունը: Սա երկրորդ Կարապետն է Շիրմազանյանի եպիսկոպոս Կարապետից հետո, և երկուսը միասին ի վերջո համադրվելու են որպես Գարասիմ Յակուլիչ Զամբախով («Խաթաբալա»):

Հայտնի են դերակատարների անունները, որոնցից երեքը՝ Ն. Ալադաթյան (Կարապետ), Հ. Գուրգենբեկյան (Սարգիս), Ն. Փուղինյան (Ալեքո): 60-ական թվականների արևելահայ առաջին կենցաղագիր հեղինակներն են նրանք՝ գեղարվեստական որոշակի ծրագրով ասպարեզ մտնող դեմքեր: Համալսարանական կրթությունը, ռուսական թատերական միջավայրը, մասնավորապես Փոքր թատրոնի Շչեպկին-Սաղոմսկի ուղղությունը, ռուսական կոմեդիան՝ Օստրովսկի, Գոգոլ, Սոխոլով-Կորելին նրանց մղում էին դեպի իրական կյանքի վերարտադրություն, որն ինչքան էլ սկզբում պարզունակ լիներ, նշանակում էր փոխել բեմական հայելու արտացոլման օբյեկտը, անցնել մարդկային-սոցիալական ներկա հարաբերությունների դիտման, վողեկիային ծանոթ պայմանաձևերը կենդանացնել ազգային ու տեղային նյութով, դիմակները բերել հայրենի միջավայրից և դիմել առօրյա, կենդանի խոսքին, տվյալ դեպքում՝ թիֆլիսի քաղաքային բարբառին: Դրամատուրգիական-կառուցվածքային և գեղարվեստական ինչ պակասություններ էլ ունենային «Հաջի Սուլեյման», «Ղասաբ Արութին», «Հիմար հանաք», «Դալալ Ղազո» կատակաբան, կենցաղային զավեշտները, ակնհայտ էին տիպերի իրական լինելը, լեզվի կենդանությունը, ժողովրդական երգիծանքի դժերը, քաղաքային ֆուկլորի և առօրյա զվարճախոսություն տարրերից թատրոն ստեղծելը: Թատերական աշխարհում քիչ բան չտեսած այս հեղինակները չեն շփոթվել, չեն դարձել «ալաֆրանկա», իմանալով, որ ազգային թատրոնը նախ և առաջ արդիական և ազգային թեմաներով ու գույներով կարող է սեփական նկարագիր ունենալ: Եվ նրանք, առանց մեծ բան ստեղծելու հավակնության,

որոշել են ռեալիստական թատրոնի առաջին քայլերը արևելահայ միջավայրում:

Քննադատությունը, մասնավորապես Ստեփանոս Նազարյանը «Նկատողությունք. թե ինչ բարոյական խորհուրդ ունի մի ազգային թեատրոն» հոդվածով դրել է լուսավորական ռեալիզմի պահանջը. «Այս կողմից ահա մի հայկական թեատրոնաբեմ շատ ու շատ հարկավոր է մեզ հայերիս, որպես ազգու ներգործող խրատ, որպես պատիժ և քաջալերություն, որպես հայելի պատկեր մեր հայկական կյանքին...»: Նազարյանը պահանջում է մի թատրոն, «ուր ամենայն բան կենդանի ներկայություն է <...>, ուր նախատեսությունը մեկնում է յուր ծածկամիտ առակաները, յուր կնճիռները արձակում է նորա առաջև...»²¹:

Կենցաղային տիպերի կատակերգությունն իհարկե հեռու էր լուսավորական թատրոնի իդեալից, և քննադատությունն ինչ-ինչ եզրակացությունների է բերում ռուսական թատրոնի օրինակով դաստիարակված հայ ուսանողներին: Փորձելով բռնել լուսավորական ռեալիզմի ճանապարհը, նրանք 1860 թ. հունվարի 4-ին Սեկրետարյովի թատրոնում ներկայացնում են մի նոր, բոլորովին այլ որակի պիես՝ Անանիա Սուլթան-Շահի (° – 1900 թթ.) «Հայոց ազգի լուսավորիչքը» կատակերգությունը՝ զրամատիկական երգիծանք կամ պասկվիլ, կատակերգական հայտնի պայմանաձևերից հեռու, մոդել չունեցող տրամախոսությունների շղթա, որ պատվում է Խալիբյան դպրոցի և Նալբանդյանի ու Նազարյանի գաղափարական հակառակորդների, մասնավորապես Գաբրիել Այվազովսկու անձի շուրջը: «Այս փոքրիկ գործի մեջ, – հիշեցնում է հեղինակը, – ոչինչ մտացածին բան չկա, յուրաքանչյուր անձնավորություն մաքուր խղճմտանքով առնված է բուն ազգի անդամներից, որոնց ձեռքում է այս ըոպիես մեր ազգի զավակների կրթությունը»²²:

Այս կատակերգությունը կառույց չունի, բայց գաղափարական կովի այս եղանակը, այն է՝ ուսումնական միջավայրում կատակերգության միջոցով կասկածի տակ դնել պահպանողականին, հերձվածողին կամ այլախոհին, գալիս էր եզրիտական թատրոնից և այլ գաղափարական ուղղություն էր ստացել գերմանական ռեֆորմացիայի շրջանում: Պիեսը ներկայացնում է ոչ թե դրություններ ու բնավորություններ, այլ սկզբունքների պարզունակ հակադրություն: Հանդիսատեսի աչքի առջև դպրոցի պատկեր է՝ բթու թյան, խա-

վարամտություն և կամայական վճիռների մի աշխարհ, ուր մարդիկ բացահայտորեն հայտարարում են իրենց էությունը: Այս պարզունակ ինքնամերկացումը, որ գեղարվեստականությունն է հուշում, էի մղում խաղային վիճակի, ճակատային կերպով մերկացնում է մի երևույթ, որ հատուկ է բոլոր ժամանակների պաշտոնականացված, կնիքի վերածված մտքերին: Սա մերկ լուսավորականություն է, հայտարարություն՝ դրությունից, կերպարայնությունից, պատկերից ու բնավորությունից հեռու: Չկա ոչ իրադրություն, ոչ տիպ, ոչ կերպար: Կերպարայնության տարրը սոսկ բարբառի մեջ է, որ շնորհված է որոշ պերսոնաժների և խաղային միջոցով չի ստեղծում: Անհատականության փոխարեն գործում է պերսոնաժի մասնագիտությունը, յուրաքանչյուր ոք խոսում է իր ուսումնական գիտականություններով ու ստորագրություններով, և չկա կյանքից եկող ոչ մի դիմակ: Ինչպես երևում է Նազարյանի ընդարձակ հոդվածից, պիեսը բեմական քննությունն է բռնել: Լուսավորական ռեալիզմի գաղափարը, որ հետապնդում էր Նազարյանը նախորդ հոդվածում, հեղինակն իրականացրել է մերկ ծրագրային խոսքերով: Նազարյանը դրան ի պատասխան գրել է ոչ թե թատերախոսական, այլ վերաշարադրել զրամայի գերմանական տեսությունը Շիլլերից մինչև Գրիլպարցեր՝ մի բան, որ ուսանողական միջավայրում միայն տեսականորեն կարող էր յուրացվել:

1859-ից գործել է երկրորդ մի սիրողական խումբ, Լազարյան ճեմարանում: Այստեղ դերասանական տվյալներով ուշադրություն են գրավել Մկրտիչ Բուրջալյանը²³ և Վաղարշակ Շահխաթունյանը, պատմահայրենասիրական դերերի (Տրդատ, Սամել, Արշակ և այլն) նախասիրություններ, Ալեքսանդր Քիչմիշյանը և ամենից ավելի Սեդրակ Մանդինյանը, որպես սուր խարակտերային ոճի կատակերգակ: Բեմադրվել են «Տրդատա առանձնանալը և մահը», «Սամել», «Արշակ Բ» (Խ. Գալֆայանի) և կատակերգություններ՝ «Ղասաբ Արուսի», «Հիմար հանաք», «Դալալ Ղաղո», «ժլատ» (Մ. Տեր-Գրիգորյանի): Այս խմբերը երբեմն միասին են խաղացել, կամ նույն դերակատարները մասնակցել են և՛ մեկ, և՛ մյուս խմբին: Շենքը եղել է նույնը՝ Սեկրետարյովի թատրոնը: Ա. Քիչմիշյանի հուշերից տեղեկանում ենք, որ խաղացվել է նաև Մոլիերի «Բոնի ամուսնությունը», և այստեղ լուրջ կատակերգակի հնարավորություններով են հրևացել Սեդրակ Մանդինյանն ու Միքայել Տեր-Գրիգորյանը:

Կա ավելի ուշ մի տեղեկություն Ամիրան Մանգինյանի «Հիշատակարանում» Գոգոլի «Ռեխիգորի» ռուսերեն բեմադրություն մասին: Ներկա է եղել Փոքր թատրոնի վարպետ Պրով Միխայլովիչ Սադովսկին, որը հիացել է Սեդրակի խաղով (դերը Հայտնի չէ) և հրավիրել է նրան Փոքր թատրոն, որպես դերասան: Մանգինյանը մերժել է, ունենալով այլ թատրոնից դուրս ծրագրեր՝ ընդունվել եվրոպական որևէ համալսարան²⁴: Հետագա տարիները ցույց տվեցին, որ չէին սխալվել ոչ Սադովսկին, ոչ էլ Մանգինյանը, որ եղավ Չմշկյանի թատերախմբում առաջնակարգ դերասան, բայց այնուամենայնիվ թողեց թատրոնը, կրթություն ստացավ Գերմանիայում ու նվիրվեց մանկավարժական գործի:

Ուսանողական թատերախմբում կատակերգակ դերասանի ճանաչում են ունեցել Ալադաթյանը և Քիչմիշյանը: Վերջինս իր «Քաղքի աղաթը փոխվի է» պիեսում խաղացել է կնոջ դեր: «Ամեն խոսքից հետո ծափահարություն էր ընկում, — պատմում է ականատեսը, — ով որ մի անգամ եղել է Թիֆլիզ և ծանոթացել է այնտեղի կանանց հետ, կարող է վկայել, որ Սոփիոյի պես կանայք խիստ շատ կան այնտեղ»²⁵: Դերակատարներ են եղել, որոնք թեպետ առաջացրել են հետաքրքրություն, բայց թատրոնի հետ չեն կապել իրենց հետագա կյանքը: Սակավաթիվ և թույլ ակնարկներն ասում են, որ խաղարկու ուսանողները դիմել են գրոտեսկի, ոչ այնքան տիպականացման, որքան կոնկրետ անձերի նմանակման: Ուսանողական պարզ կատակաբանությունը նրանք այնուամենայնիվ ստեղծել են յուրահատուկ մի խաղատոճ, որն անցնելու էր պրոֆեսիոնալ բեմ և կատարելագործվելու որպես կենցաղային ռեալիզմ: Իսկ Բուրջալյանն ու Շահխաթունյանն իրենց միջավայրում համարվել են անփոխարինելի «ողբերգակներ», խաղի հռետորական ու վերամբարձ ոճով, ինչպես թելադրում էին ներկայացվող պիեսները:

Ուսանողական թատրոնը միշտ Հանդիսատես է ունեցել, և ներկայացման արտաքին պայմանները եղել են ներշնչող: Լսենք ականատեսին: «Գեղեցիկ թատրոն, ամենայն բան այնպես կարգին շինած էր տեղն ու տեղը, որ զարմացած մնացի»: Մուտքը եղել է վճարովի (սոմսը մեկ ուղբուց ոչ պակաս), և դրամական հասույթները հատկացվել են աղքատ ուսանողներին²⁶:

Ուսանողական թատրոնը գործել է մինչև 1868-ի վերջը: Մասնակիցների կազմը գրեթե չի փոխվել: Մկրտիչ Բուրջալյանը, որ

Համալսարանն ավարտելուց հետո աշխատում էր Պետերբուրգում, չի կտրել կապը թատրոնի հետ: Նա ամեն անգամ հրավիրվել է խաղալու Արշակի դերը, որից չի ձանձրացել յոթ տարի: Նրա մասին պատմում է ականատեսը՝ Հարություն Միրիմանյանը: «Բուրջալյանի ամեն մի շարժումը, ամեն մի խոսք յուրյանց նշանակությունն ունեին: Հայտնի երևում էր, որ բոլորովին հասկացել է և զգում է յուր դերը, որ հմուտ դերասանի գլխավոր պայմանն է: Խաղը մեծ տպավորություն գործեց ժողովրդի վրա... Ամեն մի գործողությունից հետո շատ ծափահարությունը դուրս էին կանչում Բուրջալյանին»²⁷:

Մոսկովյան ուսանողական թատրոնի դերը սահմանափակվում է 1863 թվականով, երբ Թիֆլիսի քաղաքային թատրոնում սկսվեցին հայ մշտական թատերախմբի ներկայացումները: Մոսկովյան շրջանը եղավ ճաշակի յուրացման դերասանական արվեստի չափանիշների գիտակցման մի շրջան, որ որոշեց արևելահայ թատրոնի հետագա ուղին:

ՊԱՏԱՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԴՐԱՄԱՆԵՐ

Պատմահայրենասիրական դրաման արևելահայ միջավայր է մտնում դարձյալ սրբախոսական տեսքով: Դա դալիս էր հեղինակների կրթությունից ու աշխարհայացքից, որ նշանակում էր եկեղեցու և հայրենիքի միասնական ըմբռնում: Արևելահայ բեմում այդ գաղափարի կրողն ու քարոզիչը Հակոբ Կարենյանն էր (1813 – 1872 թթ.) իր «Շուշանիկ» սրբախոսական ողբերգությունում:

Հակոբ Կարենյանը ապրել ու գործել է Թիֆլիսում: Նա Կովկաս էր եկել տակավին պատանի՝ 1829 թ., Կարապետ Բագրատունի եպիսկոպոսի (Շիրմազանյանի կատակերգությունից ամբաստանելի հերոսը) կազմակերպած մեծ գաղթի հետ, բնակվել Ախալցխայում, ապա դարձել ուսուցիչ Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում: Կարենյանը ծանոթություն է ունեցել Աբովյանի հետ, հավանաբար վայելել է նրա համակրանքը: Մետաստազիոյի բիբլիական թեմաներով գրված պիեսների իր թարգմանած ժողովածուն՝ «Եղբերգությունը ի մահն Արելի, ի գեներմն Իսահակայ և գերութիւն Յովսեփայ և յազատութիւն Բետուղայ» հրատարակվել է Մոսկվայում 1841 թ., Աբովյանի

միջնորդությունը: Կարենյանը թարգմանել է Լ. Գալուայի «Ինկվիզիցիայի պատմությունը», Միքայել Պատկանյանի հետ, զբաղվել է խորենացու «Հայոց պատմության» բանասիրական քննությունը, հրատարակել Դ. Շահնազարյանցի կազմած էջմիածնի ձեռագրացուցակը: Եվ գրել է երկու ողբերգություն՝ «Շուշանիկ դուստր մեծին Վարդանայ հայոց սպարապետին» և «Վարդան Մամիկոնեան»:

Հակոբ վարժապետը (այսպես են դիմել նրան Թիֆլիսում) թատրոնի էստուգիաստ էր, թատերական գործի համար գլուխը ետ դրած մարդ, բնավորությունը անմիջական, բաց և իր համոզումներում համառ, կամայականության աստիճանի անզիջում, ընդգծված հայ: Նա հանիրավի թերագնահատված դեմք է: Պատճառներից մեկը թերևս այն բանավեճն էր, որ հայոց ավանդական վարժապետի պարանոցին փաթաթեց Միքայել Պատկանյանը երկրորդ մի «Շուշանիկով» և «Կրիտիք Հակոբա Կարինյանի հեղինակության վրա» ընդարձակ մեթոդական հոդվածով, ուր վկայակոչում էր Բելինսկու մտքերը և ջարդուփշուր անում Կարենյանի աշխարհայացքը, ճաշակն ու գեղագիտությունը²⁸: Կարենյանը և Պատկանյանը Թիֆլիսում միասին ու համերաշխ հրատարակում էին «Կովկաս» շաբաթաթերթը (ուր տպագրվել է մի հատված Աբովյանի թարգմանած «Աղե-լաիդա Փոն Վուֆինգեն» դրամայից), բայց բանավեճը պատմական նյութը դրամատիկորեն վերաիմաստավորելու սկզբունքների շուրջ փչացրեց նրանց հարաբերությունները: Սկզբունքների խնդիրն առանձին հարց է, որին կանգնադառնանք:

Կարենյանի անունը, որպես պահպանողականի ու կղերամիտի, վերապահելի դարձավ մեր գրականագետների համար, և այստեղ պատճառը «Շուշանիկ» պիեսն էր: «Դրա պես անհամ,— գրում է Լեոն,— արհեստական, իբրև պատմական և գեղարվեստական գրվածք ոչինչ արժանավորություն չունեցող մի գրվածք հազիվ թե լինի նույնիսկ մեր պատմական բազմաթիվ թատերգությունների մեջ: Եվ եթե այդ գարմանալի միամիտ, խեղճ ու կրակ պիեսը այնքան սիրելի էր հասարակությանը, պատճառն այն էր, որ Շուշանիկը Վարդան Մամիկոնյանի դուստրն էր, որ նրա գերեզմանը գտնվում էր Թիֆլիսում և ուխտատեղի էր²⁹: Այս է ահա, որ երկրորդական հանգամանք չէ թատրոնի համար. ժողովրդական պաշտամունքի և

բեմում ներկայացվող պատմական ավանդության ունակ, շոշափելի կապ: Ժողովուրդն ուզեցել է բեմում տեսնել իր ազգային սրբուհուն, որի հուշաքարն իր աչքի առջև էր, թատրոնից ոչ այնքան հեռու: Սա բացառիկ վիճակ էր թատերական հույզերի դրսևորման տեսակետից: Իսկ Կարենյանի ողբերգությունն ավելի արհեստական չէր, քան բոլոր մեզ հայտնի պատմական դրամաները եղիա թովմաճանից մինչև Պեշիկթաշլյան և Դուրյան, եթե բացառենք Հեքիմյանին:

Կարենյանի «Շուշանիկը» հեռու է գեղարվեստական կատարելությունից, պարզունակ է խոսքի ու դրուժյունների մեջ, գրված է որպես սրբախոսություն, բայց XIX դարի դրամայի կանոնով, ունի ռոմանտիկական դրամայի կառուցվածք և սենտիմենտալ պատմություն է հայրենասիրության թագով ու թիկնոցով: Վկայաբանությունն անգամ, որ V դարից է, ինչպես Աբեղյանն է նկատել, «մի ընտանեկան դրամա է սրտաճմրիկ»: Շուշանիկը կնություն է տրվում վրաց Վազգեն բղեշխին, որն ուրացել է քրիստոնեությունը, հավատափոխության է մղում կնոջը և, դիմադրության հանդիպելով, բանտ է նետում նրան: Հերոսուհին առաջին իսկ մուտքից ճակատագրական է՝ գիտե իր վախճանը. «Իմ աչքը երկնքում է», — ասում է նա ու այդպես էլ ընդառաջ գնում չարչարանքների ու մահվան: Օբյեկտիվ բովանդակության առումով, անկախ հեղինակի անհատական միտումից, հերոսուհին դառնում է հոգու ազատության խորհրդանիշ: Սա մի թեմա է, որ կարող է ստանալ իսկապես խոր մեկնություն: Այդտեղ կա մի չափած ճշմարտություն, որ գալիս է ոչ հեղինակից, այլ կենսական իրավիճակից ու ժողովրդական կրոնասիրությունից: Այս է Կարենյանի պիեսի հաջողությունը: Կարենյանը ժողովրդական պայքարի խորհրդանիշեր է տեսել և՛ այստեղ, և՛ իր երկրորդ պիեսում, որը կոչվել է «Վարդան Մեծն Հայոց», «Վարդանանց պատերազմ» կամ «Վարդան Մամիկոնյան»: Դա արդեն վաղուց ստուգված թեմա էր, և պիեսն էլ ավելի մոտ ժամանակի թատերական ճաշակին, քան հին «Վարդանները»: Նա բեմ է հանում գործող անձանց մեծ խումբ՝ Պարսից արքա Հազկերտ, Քրմապետ, Վասակ Սյունի, Դատրիկ (Վարդանի կինը), Սաթենիկ (Վասակի կինը), նախարարներ՝ Ներչապուհ, Վահան, Շմավոն,

Ատոմ, Փարսամ, զորականներ, քրմեր և պատմագիր Եղիշե, մի ամբողջ մոնումենտալ ներկայացման կազմ:

Պիեսը ոչ դրամատուրգիական, այլ վիպական է պատմողական ուղիղ գծով, ըստ Եղիշեի թելադրած հորինվածքի: Պարսից արքա Հազկերտի հրամանը, նախարարների բանտ նետվելը, առերես ուրացումը, հավատարմության ուխտը բանտի առանձնություն մեջ՝ երգի ձևով, հավատափոխության լուրի Հայաստան հասնելը, նախարարների կանանց շփոթմունքն ու հուսահատությունը, վերադարձող նախարարներին «հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, ուրացողներ» խոսքերով դիմավորելը, թյուրիմացության լուծումը, ճակատամարտի վճիռն ու կոչը, ապա ճակատամարտը Տղմուտ գետի ափին և Վարդանի նահատակությունը: Ամբողջը տրված է գծային պատումով, և Եղիշեի պատմության նյութը գարդարված է չափածո երկխոսություններով ու երգերով՝ պատմական դրամայի ամենապարզունակ եղանակը, մի բան, որ այլ կերպ ընդունվել չէր կարող: Ողբերգական էֆեկտը ոչ թե մահվան տեսարան է անելանելիության մեջ, այլ «մահ իմացեալ»: Մահացու վիրավոր Վարդանը պատրաստվում է երկնքի արքայությունը մտնելու և իր պատգամներն է հղում պատմության ավանդապահին ու մայր երկրին: Նա մեռնում է ուրախ, միստիկական լավատեսությամբ:

Վարդան. Ծառուկ, Եղիշե, առ հայր իմ պատգամ
Տանել հանձն առեք այս վերջին անգամ:
Արի իմ Ծառուկ և տար գիմ կտակ,
Շուշանիկի տար դեպի Վրաստան,
Ասա, հայրդ ընկած ընդդեմ աստղերուն
Ուրախ մեռանի վասն ազգի սիրուն...³⁰:

Այս պիեսը չի քննադատվել, չի հարմարվել պատմական ավանդության աղավաղում և հնացել է, կորցրել գրական ու բեմական հետաքրքրությունը ժամանակի հետ: Գործող անձանց առատությունը և վերարտադրվող իրականության մոնումենտալ պատկերը վեպի գաղափար են տվել, որը տեսնում ենք Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանքում»:

Կարենյանի երկու ողբերգությունները կազմում են վիպական կարծես անավարտ մի ծրագիր հայոց մեծ նահատակի՝ Վարդան

Մամիկոնյանի շուրջը և խորհրդանշում են ճակատագիր ու հույս: Երկու հերոսներն էլ նայում են, Թումանյանի խոսքերով ասած, «երկնքի ծերին»: Վարդանն իր վերջին մենախոսությունն արտասանում է նայելով գիշերային երկնքին: Շուշանիկն ասում՝ «Իմ աչքը երկնքումն է», Վարդանը մեռնում է «ընդդեմ աստղերուն», և լույս է իջնում նրա վրա: Սա հեղինակի ազգային-քրիստոնեական հայացքն է՝ նահատակվող ժողովրդի սպասման ու հույսի թատերական խորհրդակերպումը: Ուստի, անկախ դրամատուրգիական կատարելությունից, եվրոպական դրամայի օրենքները վատ իմանալուց, Կարենյանն ստեղծել է դրամայի մի տիպ, որն ազգային է, թեկուզ և տարաբեկված սրբախոսական-միրակալային ձևում: Կարենյանը չունի ոչ մի ազդեցություն, ոչ մեկին չի ընդօրինակել, և մասամբ դրանում է եղել նրա երկու պիեսների ժողովրդայնության գաղտնիքը:

Այս առումով է արժեքավորվում նաև խորեն Գալֆայանի «Արշակ Բ» ողբերգությունը, որը նույնպես կառուցվածքի առումով վիպական է, անհամապատասխան դրամայի կանոնին:

Գալֆայանը, որ հայտնի է նաև Նար-Պեյ և խորեն Լուսինյան անուններով, ծնվել է Կ. Պոլսում, կրթվել Ս. Ղազար վանքում: 1855 – 58 թթ. Գարբիել Այվազովսկու հետ խմբագրել է «Մասյաց աղավներ» ամսագիրը: Մի շրջան նա ապրել է Փարիզում, ուսուցչություն արել Մխիթարյանների Մուրադյան վարժարանում, 1856-ին հրաժարվել է կաթոլիկությունից և դարձել Փարիզի Հայկազյան վարժարանի տնօրենը: Դա տևել է երկու տարի՝ 1857 – 59 թթ.: Այդ ընթացքում Գալֆայանը մտերմացել է Լամարթինի հետ, զբաղար թարգմանել նրա բանաստեղծությունները՝ «Դանախը Լամարթինեայ» խորագրով: Այնուհետև նրան տեսնում ենք Կ. Պոլսում, ապա Թեոդեսիայում, որպես Խալիբյան դպրոցի ուսուցիչ:

«Արշակ Բ»-ի պատվելի հեղինակը քննադատված և մասամբ էլ ծաղրված դեմք է: «Դժբախտությունն այն եղանակով հալածեց զինք Թեոդոսիո մեջ, – գրում է Պարոնյանը, – ինչ եղանակով որ կհալածե մեկն յուր սպասավորն, որ տան տիկնոջ աչք կը տնկե: Կրոնավոր մի այսչափ հալածվելու չէր... կրոնավոր մը»: Մտերմությունը Նալբանդյանի գաղափարական հակառակորդի՝ Գաբրիել Այվազովսկու հետ, նաև Խալիբյան դպրոցի պահպանողական միջավայրում լինելը, հալածվելը և՛ պահպանողականներից, և՛ առաջա-

դիմականներից, վարկաբեկել են Գալֆայանին մեր գրականագետ պատմաբանների աչքում և անգամ ռուս-թուրքական պատերազմից հետո՝ 1878-ին Խրիմյան հայրիկի ու Մինաս Չերազի հետ «Հայոց հարցով» Բեռլին մեկնելը չի օգնել ավելի անաչառ լինելու նրա բարոյական նկարագրի հանդեպ: Իսկ Պարոնյանը ծաղրել է նրա անգամ ազգայնական գործունեությունը. «Խորեն եպիսկոպոս մեծ մարդ է, ավելի մեծ պիտի ըլլա անշուշտ, եթե հաջողի Կիպրոսի մեջ Լուսինյան և մնացած կալվածներն Անգղիո ձեռքեն առնել, և աս ալ անհավատալի բան մը չէ»³¹:

Այսուամենայնիվ, Գալֆայանի «Արշակ Բ»-ն (1861 թ.) և «Ալաֆրանկա» կատակերգությունը (1863 թ.), որ հայոց եվրոպամոլությունն ու ապագայնացումը մերկացնող առաջին լուրջ դրամատիկական երգիծանքն էր, նկատելի տեղ են ապահովում հեղինակին հայ թատերագրության ու թատրոնի պատմության մեջ:

«Արշակ Բ»-ն անհամաչափ կառուցված պիես է: Առաջին գործողությունը մի երկարաբան թատերաբանաստեղծական նախացուցադրանք է: Քուչանների դեմ մղված պատերազմում մեռնում է Վահան Մամիկոնյանը և ջուր է խնդրում,

Վահան. Օտարոտի աղբերաց ջուրն է լեղի,
Հայաստանի միայն ջրեր սառնորակ
Կրնան հայու սրտին հեղուկ նորոգ կյանք...³²

Ողբերգությունն սկսվում է երկրորդ գործողությունից: Արշակը շղթայված է Անհուշ բերդում: Նա մենախոսում է երազի ու արթնությունից սահմանում, հիշում իր ոճիրները: Մի դավադիր է պտրտվում նրա շուրջը՝ պարսից մեծ իշխան Ալանոզանը, մռայլ պատերի ետևից լսվում է կալանավոր նախարարների երգածայն աղոթքը: Շղթայվածի միթողգիական պայմանաձևը դրված է ռոմանտիկական դրամայի շրջանակում: Երրորդ գործողության մեջ հայտնվում է Դրաստամատը՝ Արշակին մեկ օրով արձակելու և արքայավայել պատիվ տալու թույլտվությամբ, Շապուհի վարազապատկեր մատանին ձեռքին: Ողբերգության հանգույցը խճճվում ու կծկվում է. դավադրությունների շղթան ի վերջո կտրվում է, և ազատագրվում է Արշակի հոգին՝ շղթայագերծ ու աստծուց խռով:

Արշակ. Ջուր կարծեն, թե արդար են քո դատաստանք.
Ահա գանմեղ քան մեղապարտ դու պատժես...³³

Արշակը սուրբ խրոմ է կուրծքը և ասում. «Հայե՛ր, արցունք մի թափեք յարքային ձեր»:

«Արշակ Բ»-ն սկզբունքորեն պատկանում է Մխիթարյաններից ու Պեչիկթաշլյանից եկող գրական-թատերական ավանդույթյանը, բայց այստեղ պակաս են մերկ խոսքերը, պայքարի ճակատային կոչերը, և դա բնավ չի նշանակում, թե հեղինակը «հանդես է գալիս որպես չափավոր հայրենասեր»³⁴, ինչպես որակել են նրան, ելնելով իր գործունեության ինչ-ինչ կողմերից:

* * *

Հայ պատմական դրամայի ճանապարհն սկսելով մեզ հայտնի՝ 1776 թ. ներկայացված «Խաղ Տիգրանայ» պիեսից, հասնում ու կանգ ենք առնում 60-ական թվականների սկզբին, երբ հիմնականում ավարտվում է թատրոնի ազգային-ռոմանտիկական խաղացանկի ստեղծումը: Հաջորդ երկու տասնամյակներին ստեղծվում է բոլորովին այլ բնույթի թատերագրություն: 60-ական թվականների սկզբի պատմական դրաման բերել է բեմական ռոմանտիզմի մի որակ, որը հայ մարդուն ազգասիրական զգացմունքներ էր ներարկելու այնքան ժամանակ, քանի դեռ չէին գրվել Մերենցի (Հովսեփ Շիշմանյան) վեպերը (1877 – 79 թթ.), իսկ Բաֆֆին դեռ հայտնի չէր որպես պատմավիպասան:

Այս շրջանի հայ պատմական դրամայի արժեքը որոշվում է ոչ էսթետիկորեն, այլ նրա շուրջն ստեղծված հասարակական մթնոլորտով ու ժողովրդայնությունով: Այս հանգամանքը մեզանում անտեսվել է, կամ նրան տրվել է անհամարձակ գնահատական: «Չի կարելի ժխտել, – գրում է գրականության պատմաբանը, – պատմական այդ պիեսների որոշ նշանակությունը ազգային ինքնաճանաչման և հայրենասիրական զգացմունքների արթնացման գործում»³⁵: Ի՛նչ ամոթխած կարծիք: Պատմական դրամաներն ունեցել են ոչ թե «որոշ» այլ շատ մեծ նշանակություն: «Հայկական նացիոնալիզմի» խրտվիլակն իզուր վախեցրել է հայ գրականագետին:

ԹԻՖԼԻՍ – «ՀԱՅՈՑ ԹԱՏՐՈՆ»

1863 թ. հունվարի 3-ին Թիֆլիսի Գուրովիչյան պողոտայում երիտասարդ մի ուսումնական՝ Կովկասյան նահանգների հողա-չափական վարչութայն աստիճանավոր Գեորգի Չիմիչևիովը, կանգ է առնում պատին փակցված մի աֆիշի առջև. և զարմանքով կարդում է. «Հայոց թատրոն. ԱՐՇԱԿ Բ, ողբերգություն Խորեն Գալֆայանի»։ «Զարմանալի բան, — մտածում է նա, — հայը հայերեն խոսի և այն էլ ի՞նչ տեղ — հրապարակական թատրոնում»³⁶։

Սա առաջին պաշտոնականացված ներկայացումն էր Թիֆլիսի քաղաքային՝ «արքունական» կոչվող թատրոնում։ Տոմար ձեռքից ձեռք են խլել, վաճառել եռապատիկ-քառապատիկ գներով, և թատրոնի յոթ հարյուր քառասուն տեղանոց դահլիճն է լցվել հազարից ավել մարդ։ Հանդիսականների այսպիսի բազմությունն էին տեսել Պոլսի և Զմյուռնիայի թատրոնները։ Շենքը կառուցող ինժեները սարսափով մտածել է, թե կփլվի դահլիճի վերնահարկը, ուր երեք հարյուր աթոռ կար և վեց հարյուր մարդ։

«Դահլիճը լիքն էր հիանալի, գեղեցիկ, բթամիտ ու զգայուն հասարակությունով, — գրում է Չիմիչևը։ — Օթյակներումը կային հիանալի սննդած օրիորդներ, ուսներեն լավ խոսողներ, անպայման գեղեցիկ, կրթված։ Բազկաթոռներում կային հայ ջենտլմեններ հիանալի ձեռնոցներով, սպիտակ շապիկներով, կրթված զանազան բարձրաստիճան ուսումնարաններում։ Աթոռներում կային հաստաքիթ, հաստափոր, բարակափոր, խիտամազ, սերտամազ և այլ զանազան տեսակ վաճառականներ, չինովնիկներ և անհայտ գործունեություն տեր մարդիկ»³⁷։ 60-ական թվականների արևելահայ թատրոնի հանդիսատեսի սոցիալական նվիրակարգը ներկայացված է պատկերավոր ու ճշմարիտ։ Գործի կազմակերպիչներն էին Պերճ Պոռչյանը, Մարկոս Աղաբեկյանը, թատրոնի կառավարիչը՝ քաղաքային վարչության անդամ (հետագայում Թիֆլիսի քաղաքագլուխ) Գրիգոր Իզմիրյանը (1819 — 1894)։ Գալֆայանի «Արշակը» արևելահայերենի էր վերածել Պոռչյանը։ Եվ նրա շուրջն էին համախըմբված ոչ պատահական մարդիկ։

Ներկայացման հաջորդ օրը Գրիգոր Իզմիրյանի տանը հրավիրվում է ժողով, ընտրվում է թատրոնական կոմիտե, որի կազմում էին Սունդուկյանը, Պոռչյանը, Միքայել Տեր-Գրիգորյանը, Մարկոս

Աղաբեկյանը, վաճառական Ռոմանոս Նադիրյանը և հոգաբարձուական մի խումբ։ Բայց իրենց ծրագրերն ունեին Միքայել Պատկանյանը, որ թատրոնական գործի սկսողն էր Թիֆլիսում, և Գևորգ Չիմիչևյանը, որ ուներ իր գեղարվեստական ու գաղափարական ծրագրերը։ Երկու օր անց՝ հունվարի 6-ին նրանք Հակոբ Կարենյանի հետ, պետական աստիճանավոր Նիկողայոս Միրիմանյանի և քաղաքային վարչության անդամ Հովհաննես Շաղինյանի հովանավորությամբ գումարում են երկրորդ մի ժողով, և կազմվում է երկրորդ թատերախումբը «ի հեճուկս նոցա»։ Հավաքվում են երեսուներեց ավել սիրողներ։ Չիմիչևյանը քսան օրվա ընթացքում այս անփորձ ու անպատրաստ մարդկանց հետ պատրաստում է ու ներկայացնում Պատկանյանի «Շուշանիկը» և առաջին անգամ բեմ ելնում Վարդան Մամիկոնյանի դերով։ Նա հեգնանքով է հիշում այս «խայտառակ իրագործված ներկայացումը»³⁸։

Ի պատասխան «Շուշանիկի» առաջին խումբը ներկայացնում է Հեքիմյանի «Սամելը», որ աշխարհաբարի էր վերածել Պոռչյանը։ Այս պիեսը Պոլսում էր խաղացվել։ Սամելի ռոմանտիկական ստվերը դառնում էր հայրենասիրություն նոր խորհրդանիշ։ Համլետյան իրադրությունն ու տիպը բացարձակ նորություն էր հայ բեմում։ Նահատակվող սրբուհիների և Ավարայրի մեծ նահատակի կողքին կանգնում էր ռոմանտիկական նոր հերոսը, որպես ազգային նոր իդեալ, որ ներչնչում էր և ազգայնականին, և կոսմոպոլիտին, լեզվի ու հայրենիքի գաղափարը դարձնում դրոշ, մինչ կծնվեր Բաֆֆու վեպը նույն թեմայով, քսաներեք տարի հետո (1886 թ.)³⁹։

1863-ի աշնանը երկու թատերախմբերի կառավարիչները՝ Իզմիրյանն ու Միրիմանյանը համաձայնություն են գալիս, կազմվում է նոր կոմիտե և հոգաբարձություն, որի ղեկավարների մեջ տեսնում ենք Գաբրիել Սունդուկյանին, Միքայել Տեր-Գրիգորյանին, Մարկոս Աղաբեկյանին ու Չիմիչևյանին։ Թատրոնը, որ ուներ ընդամենը երկու դերասանուհի՝ Սոփիա Շահինյան (արևելահայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանուհին) և Եղիսաբեթ Տեր-Աբրահամյան (հետագայում՝ Սաթենիկ Չիմիչևյան), գտնում է իր առաջնուհուն՝ Սոփիա Մելիք-Նազարյանին և Քեթևան Մելիք-Աբրահամյանին ու Սոփիա Դավթյանին կենցաղային դերերի համար։ Բեմադրվում է Թերզյանի «Սանդուխտը»։ «Ազդեցությունը շատ մեծ էր, — գրում է «Մեղու Հայաստանին»⁴⁰։ «Սամելի», «Արշակի», և կամ «Շուշանիկի» ներկայացմանաց

ժամանակ, – գրել է Ալեքսանդր Երիցյանը, – մենք ինչքան կարելի էր ներողամտությամբ էինք նայում մեր Թիֆլիզու հայկական թատրոնի դերասանների վրա, համարելով դոցա պարապմունքը իբրև ջանք կատարելագործության դիմելու <...>»⁴¹: Այլ էին, իհարկե, Փուլինյանի «Դալա Լադոն», Տեր-Գրիգորյանի «ժլատը», Սունդուկյանի «Գիշերվան սաբըը խեր է» տեղային-կենցաղային կատակերգությունները: «Այս խաղարկությունը, – գրվել է Տեր-Գրիգորյանի ու Սունդուկյանի պիեսների բեմադրություն մասին, – այնքան լավ էր, որքան հնարավոր էր պահանջել մեր դերասանուհիներին ու դերասաններին: Հիշյալ պիեսաների մեջ անձանց բնավորությունը բավական լավ էր օրինակված ժողովրդյան ներկայանքին, ուստի ազդեցությունն էլ մեծ եղավ»⁴²:

Թիֆլիսյան թատրոնը նույնպես ուներ ռոմանտիկականի ու հայրենասիրականի ձգտում, նաև համապատասխան դերասանական զույգ՝ Վաղարշակ Շահխաթունյան և Սոփիա Մելիք-Նազարյան, որոնց պետք է համարել էքսյանի ու Արուսյակ Փափազյանի զուգահեռը: Բայց, ինչպես կյանքն էր ցույց տալիս, Թիֆլիսյան թատրոնի բուն տարերքը հայրենասիրական ռոմանտիզմը էր: Այսուամենայնիվ, Չմշկյանն իրեն զգում էր մրցակցի վիճակում Շահխաթունյանի հանդեպ: Ի շարունակություն «Շուշանիկի» նա բեմադրում է Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյանը» (նոր տարբերակով) և նախկին Վարդանի փոխարեն կերպավորում է նոր հերոս՝ ավելի ռոմանտիկական, քան սրբախոսական: «Չմշկյանի պատիվը վերականգնված է, – գրում է Պոռչյանը, – <...>: Նա ցույց տվեց, թե ինքն ով է, սպացուցեց, որ յուր մեջ ծածկված է մի բուռն ուժ»⁴³:

Իզմիրյանի խմբի պատասխան բեմադրությունը եղավ Երիցյանի «Արուսյակ Լոռեցին»: Հեղինակի ներշնչման աղբյուրը եղել է Արուսյակ Փափազյանը: Խմբի առաջնուհին՝ Սոփիան այստեղ խաղացել է գլխավոր հերոսուհու դերը: Ինչ է ներկայացրել պիեսը, չգիտեմք: Հայտնի է, որ ավարտը եղել է շինծու՝ դրամատիկորեն չպատճառաբանված սպանությունների շարք: Կենդանի է մնացել միայն հերոսուհին՝ մեն մենակ Լոռվա ձորերում: «Ես ի՞նչ անեմ, իմ դրությունը շատ ծաղրելի է, – ասել է դերասանուհին բեմադրող Աղաբեկյանին: «Կտեսնես, որ ամենքը մեռան, դուն ալ ընկիր ու մեռիր», – պատասխանել է բեմադրիչը⁴⁴: Այդպես էլ վարվել է դերասանուհին, նախապես երգելով մի տխուր երգ: Դահլիճում պոռթկացել է բարձրաձայն

ծիծաղը: Հանդիսականը դուրս է եկել այս «արյունալի ողբերգությունից հազար ու մի սրամտություններով»⁴⁵: Թատրոնի նախամուտքում տեսնելով դուրս շտապող հեղինակին, հանդիսականներից մեկը (Ավետիք Եվանզուլյան) սրամտել է. «Վարժապետ, էդ ո՞ւր ես փախչում, դերասանները քեզ են սպասում, որ տանեն բեմ, քեզ էլ մյուսների հետ սպանեն»⁴⁶:

1864-ի գարնանը Իզմիրյանը հրաժարվում է խմբի տնօրինությունից: Հրաժարվում է նաև Միրիմանյանը, և երկու խմբերը միավորվում են Չմշկյանի տնօրինության ներքո: Չմշկյանը կոչ է անում գործել միասնաբար և առանց հոգաբարձություն՝ «ըստ արժանավորության և աշխատանքի»: «Ես հասա իմ նպատակին, – գրում է Չմշկյանը: – Նախ հավաքեցի ցրված ուժերը և այդ ուժերից ընտրեցի հարկավորներն ու ճշմարիտ արժանավորները...»⁴⁷:

1864 – 65 թատերաշրջանից տեսնում ենք միասնական, կայուն սկզբունքներով գործող մի թատրոն՝ «Ընկերություն գեղարվեստասիրաց դերասանաց»: Չմշկյանը, Մանգինյանն ու Ամերիկյանը մամուլում հանդես են գալիս մի դեկլարացիայով. «Ուրեմն, համարձակ կարելի է ասել, որ այն պիեսները, որոնք կյանքից են վեր առած, ուստի և ավելի բնականություն են պարունակում իրանց մեջ, առավել կենդանություն կարողանում են դերասանները և դերասանուհիք ներկայացնել, քան անհամ և անբնական նոր հայկական ողբերգությունները, որոնք թատրոնական բեմի վերա դառնում են կատակերգություններ»⁴⁸: Մրազրվում էր դիմել նաև թարգմանությունների, «կազմել եվրոպական հասկացողության ու ճաշակի համեմատ նոր ռեպերտուար»⁴⁹: Չմշկյանն այս մտքին էր նախքան հրապարակվող դեկլարացիան: «Չեմ հիշում, թե երբ և ինչ տեղ ծանոթացա Ամերիկյանի և Սուքիասյանի հետ, միայն լավ հիշում եմ, որ մեկ երեկո ես հրավիրեցի այդ պարոններին ինձ մոտ և կարդացի Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին» իմ թարգմանությունից մի քանի տեղ (պիտի խոստովանեմ՝ շատ աննշան թարգմանություն էր): Այդ ընթացքանություն ժամանակ ես նկատեցի, որ թե իմ կարգալու և թե շեշտահարություն ձևը (որովհետև ես աշխատում էի կարգալ այնպես, ինչպես երևակայում էի, թե պիտի կարդամ թատրոնական բեմից) նրանց շատ անձանոթ թվաց և անգամ ծիծաղ պատճառեց: Կարդում էի շատ հասարակ և բնական ձևով: Իմ այդ կարգալու ձևը թատրոնական արհեստին վերաբերող երկար վիճա-

բանության պատճառ դառավ: Նոքա համոզված էին, որ պիտի ընդունված երգեցողական կամ, ինչպես ասում են մինչև այժմ, ողբերգական առողանությունով արտասանել ամեն մեկ խոսք, որպես թե այդ ձևով առավել կարելի է ազդել հանդիսականների վերա: Ես սկսեցի հերքել այդ կարծիքը և օրինակ բերեցի զանազան թատրոնական բեմեր, որտեղից վաղուց արտաքսված է այդ հնացած մեթոդը»⁵⁰:

Չմշկյանը հիմնավորապես չէր մերժում պատմա-ռոմանտիկական դրաման, նույնիսկ հետագայում, երբ մեծացել էր քննադատական վերաբերմունքն այդ ուղղության հանդեպ: «Կարող ենք պարծանքով ասել, — գրում է նա, — որ մեր «Արչակ» և «Վարդան» ծնեցին մեզ համար եվրոպական թատրոնի ապագա»⁵¹: Նա բարձր է դասել Հեքիմյանի պիեսները, մասնավորապես «Սամելը»՝ «ազգասիրության իմաստով լի»⁵²: 60-ական թվականների սկզբին խաղացանկում երևում են Պոռչյանի «Աղասին» (ըստ Աբովյանի), Հյուգոյի «Լուկրեցիա Բորջան», «Էռնանին», Մելվիլի «Սեր և նախապաշարմունքը», Դյուկանժի «Խաղամուղի կյանքը», Ա. Օստրովսկու «Ուրբիշի սահնակը մի նստիք», Ա. Սուխովո-Կոբելիինի «Կրեչինսկու հարսանիքը»: Այս պիեսները տեղայնացված էին: Թատրոնը դեռ չէր վճռել բեմական լեզվի խնդիրը: Պատմական դրամայի լեզուն արհեստական էր, գրաբարյան զարդարանքներով, իսկ կենցաղային կատակերգությունները՝ բարբառային: Նման վիճակ տեսնում ենք մամուլում: «Մեղու Հայաստանին» տպագրում էր նաև բարբառագիր հոդվածներ: Բեմական լեզուն ձգտում էր խոսակցականության, և այլ կերպ չէր պատկերացվում տեղային միջավայրի ու տիպերի վերարտադրությունը: Խոսակցական ոճով բեմ էին մտնում կյանքի դիմակները և Թիֆլիս քաղաքի սոցիալական հիերարխիան: Դա բերում էր իր ամպլուանները և իր թատերայնությունը: Թարգմանական դրամատուրգիան ենթադրում էր իր դիմակներն ու հարաբերությունները, որոնք քիչ կապ ունեին առօրյա, ծանոթ իրականության հետ և ընկալվում էին որպես բեմական-արվեստային իրականության կանոն: Թիֆլիսյան թատրոնը հետևում էր այս կանոնին որոշ չափով, ոչ այն վստահությունով, ինչ պոլսահայ թատրոնը: 1865-ի մայիսին Թիֆլիս է ժամանում պոլսահայ դերասան Թովմաս Ֆասուլյաճյանն իր կնոջ՝ Պայծառ Փափազյան - Ֆասուլյ-

յաճյանի հետ: Նա գալիս է եվրոպական գավառական գաստրոլային թատրոնի ըմբռնումներով և հրամցում մի զգայացուցիչ դեմեկտիվ՝ «Կուլրի գավակը»: «Ժողովուրդն այնպես սիրեց այդ պիեսան, — գրում է Չմշկյանը, — որ հետո, երբ միշտ կրկնում էինք այդ խաղը, համարյա տոմսակ չէր մնում կասսայում»⁵³: Ֆասուլյաճյանն իր խաղի եղանակով արտառոց է երևում Չմշկյանին ու Մանդինյանին, բայց հանդիսատեսը նրան ընդունում է: Ավելի մեծ հաջողություն է ունենում «Խաղամուղի կյանքը» դասական մեղոդրաման՝ կործանվող ու դարձի եկող հերոսի դիմակով և սոցիալական դեմագոգիայի ժամանակի թատրոնում (նաև եվրոպական ու ռուսական բեմերում) ընդունված մոտիվներով: Այս շրջանում բեմադրվում է նաև Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» (1865 թ. մայիսի 7-ին): Ֆասուլյաճյանը խաղում է Շայլոկ, Չմշկյանը՝ Անտոնիո: Դա Շեքսպիրին դիմելու առաջին փորձն էր հայ բեմում⁵⁴:

1865-ի հուլիսին Չմշկյանը, Ամերիկյանը և Մանդինյանը դուրս են եկել շրջագայությունից դեպի գավառ՝ Գանձակ, Շուշի, Ալեքսանդրապոլ, Երևան և ծրագրում էին անցնել Պոլիս: Ֆասուլյաճյանները Թիֆլիսում են մնացել մինչև 1867-ի աշունը և մեկնել մերձկասպյան ու կովկասյան հայաբնակ քաղաքները:

1865-ի հուլիսին Թիֆլիսում բռնկվել է սոցիալական խռովություն: Խռովված համբարները հարձակվել են քաղաքապետի՝ Գալուստ Շիրմագանյանի տան վրա: Քաղաքապետը փախուստի է դիմել կանացի հագուստով: Ամբոխը ներխուժել է տուն, պատուհաններից դուրս թափել արծաթե ամանեղեն, ոսկեգոծ աշտանակներ, արձանիկներ, նկարներ ու գորգեր, բազիլաթոռներ, հագուստ, անկողին, միջնադարյան ձեռագրեր և մի ամբողջ հարուստ դրադարան⁵⁵: Այս մասին մանրամասն պատմում է Պոռչյանը: Հրդեհվել է վերնահարկը, նշանավոր թատերասրահով հանդերձ: Այս խռովության համար մեղադրվել են մարդիկ: Սուռնդուկյանն էլ համարվել է կասկածելի: Իսկ համբարների բարեկամ Գրիգոր Իզմիրյանը կրել է մեկ ու կես տարվա կալանք Մետեխում: Խռովության բացահայտ պարագլուխն էր մի ուստաբաշի՝ Պեպո Մամուլյանը, որի անունով հետագայում Սուռնդուկյանը կնքել է իր անհաշտությունից ասպետին իր և Չմշկյանի սիրած հերոսին («Պեպո»):

ՎԱՂԱՐՇԱԿ ՇԱՀԽԱԹՈՒՆՅԱՆ

Նրա անվան հետ է կապված ազդային բոմանտիկական հերոսի գաղափարը՝ նոր կազմավորվող արևելահայ բեմում: Դրանով էլ Վաղարշակ Շահխաթունյանը (1843–1892 թթ.) ներկայանում է որպես էքզյանի թիֆլիսյան գուղահեռը և Արուսյակ Փափազյանի հեռակա խաղընկերը: Նրա հերոսական դիմակը պատկերանում է Վարդան զորավարի ավանդական սրբապատկերի նման, իսկ դերասանական բնավորությունը կոնկրետանում է իր երկակիությունը՝ վերացական բոմանտիկական և կենցաղային կատակերգական:

Շահխաթունյանը ծնվել է Երևանի գավառի Շահրիար գյուղում: Ծագումով ազնվական է՝ բեկ: Հայրը՝ Օհան Բեկ-Շահխաթունին եղել է գավառի խոշոր հողատերերից մեկը, փառասեր, բուսասեր ու իշխանասեր մարդ, ընտանիքում բռնակալ: Զինվորական ու պետական-ծառայողական կարիերան պաշտամունքի աստիճան հարգված է եղել նրա ազգատոհմում: Հավատարմորեն ծառայել են պարսից սարդարներին, հետո բուսական նահանգապետերին: Օհան բեկը մի որդուն տվել է զինվորական կրթության, մյուսին՝ Վաղարշակին ուղարկել Մոսկվա, Լազարյան ճեմարան, չիմանալով, թե տղային ինչ գալթակղություն է սպասում այնտեղ: Դա Փոքր թատրոնն էր՝ Սաղովակիների ու Շչեպկինի տունը: Ուսանողական ներկայացումներում Վաղարշակը խաղացել է մի քանի դեր՝ Տրդատ («Տրդատ առ առանձնանալը և մահը»), Սամել («Սամել»), Փահլաբաշի Մկր («Հիմար հանաք»), Դարաչիչակյան («Ազգային զվարճալի նկարագիր») և ուշադրություն է գրավել:

1863 թվի հունվարին Շահխաթունյանը բեմ է բարձրացել թիֆլիսյան թատրոնում Արշակի դերով («Արշակ Բ»): «Շուշանիկի» կրկնությունը ժամանակ, — գրում է Պոռյանը, — ցույց էր տվել յուր ընդունակությունները, ուստի նրան տվինք Արշակի գլխավոր դերը»⁵⁶: Շահխաթունյանի ելույթը վերապահություն էր ընդունել Չմշկյանը. «Ամենայն ուշադրությունները ես հետևում էի այդ երիտասարդի խաղին: Բայց երբ ցնորված նա գետին փռվեցավ և մեռավ, ես միայն ափսոսացի, որ այդ երիտասարդը հափշտակվում է յուր խաղով ինքը, և հափշտակում են նորան ժողովրդի միջից շատերը իրանց անտեղի «բռավոներով» ու «կեցցեներով»⁵⁷: Բայց Շահխաթունյանի խաղը հիացրել է Սուևդուկյանին ու Տեր-Գրիգոր-

յանին: Չմշկյանի կարծիքը վերաբերում է ոչ այնքան դերասանի անձին, որքան հերոսականի ու ողբերգական վիճակի ըմբռնմանը և ընդունված խաղաոճին: Դա թատերային արտասովորություն էր վիճակն է, հերոսի նշանակալից վարքագիծը: Դրությունն նման վերարտադրությունը համապատասխանել է հանդիսականի տրամադրվածությունը, բեմում արտասովոր մարդ տեսնելու մղումին: Շահխաթունյանի խաղն ընդունվել է առանց վերապահումների: «Շահխաթունյանցն Արշակի դերում սքանչելի է, — գրել է Պոռյանը, — նրա շարժումները, նրա յուրաքանչյուր խոսքը, նրա հառաչանքները վերին աստիճանի բնական, զգայուն և սրտաշարժ են. բազմամյա քաջահմուտ դերասանիցն էլ ավելին պահանջել հանցանք է»⁵⁸: Դերասանն ունեցել է հմայք և ներազդման ուժ: Թատերախոս Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանը հիացել է նրա ձայնով, խոսքի տոնային մշակվածությամբ, վեհաշուք կեցվածքներով, պլաստիկ ժեստով ու քայլվածքով. «Շատ սիրուն էր թե խոսվածքն ու թե նրա շարժումները, շատ տիղն էր նրա ամեն մի ձեն հանիլը: <...> Շահխաթունյանցին սազ էր գալիս էն թագավորական շորերը, ամա ուփրո սազ գուքեր, թե քիչ էլա բարձր բոյ էր ունեցի: <...> Բրավո, Շահխաթունյանց: Ախպեր, աստուճ ավելի շուքը տա նրան, ուրիշ վունչինչ չիմ կանա ասի: Բրավո, Շահխաթունյանց... կոսիս, թե զրուստ թագավորը ըլեր: Էլ Շահխաթունյանց չէր նա էն գիշեր: Արշակ թագավոր էր նա գլխեմեն ինչուր վուտը: Բարաքալլա, յիս ու իմ աստուճը, վուր ասիս, մե շինովի բան չուներ: Արշակ էր նա, Արշակ <...>⁵⁹: Բեմական թագավորի ու հերոսի հեքիաթային-նկարային պատկերացումն ենք տեսնում, և այդ պատկերացման մեջ ապրելու դերասանական բավականությունը, սեփական ձայնից ու կեցվածքից հաճույք ստանալը, խոսքային նյութն իր հասկացած խաղային կերպաձևերին հարմարեցնելը: Շահխաթունյանը եղել է հուզական ցույցերի, արտաքին էֆեկտների և միակողմանի սեեռումների դերասան: Բայց նա ունեցել է նաև կենցաղային դիտումներ, խաղացել սուր բնութագրական և կատակերգական դերեր: Հումորի զգացումը Շահխաթունյանի մեծ առավելությունն է էքզյանի հանդիպ:

Եվ այսպես մեկ թատերաշրջան Շահխաթունյանը եղել է ազգային-բոմանտիկական իդեալի կրողը թիֆլիսյան բեմում: «Գերագանց անհատականություն», «աննման ողբերգակ», այսպես է անվանել

նրան Պոռոյանը⁶⁰, իսկ Չմշկյանը միշտ վերապահություն է ունեցել: Գեորգ Տեր-Աղեքսանդրյանն է եղել նրա անվերապահ գնահատողը: Ալեքսանդր Երիցյանն ավելի բարձր է դասել էքզյանին: Շահխաթունյանի անվան հետ են կապված պատմական դրամաների մի քանի հերոսներ՝ Սամել, Արտաշես («Արտաշես և Սաթեհիկ»), Սանատրուկ («Սանդուխտ»), Հեթում իշխան («Արուսյակ Լոռեցի») և մի ճակատագրական մեղավոր՝ Վասակ Այունի («Վարդան Մամիկոնյան»):

Շահխաթունյանը բեմը թողել է հարկադրված, տեղի տալով հոր Օհան բեկի սպառնալիքներին, այն է՝ չխաղալ այլևս, եթե չի ուզում զրկվել ժառանգութունից⁶¹: 1865-ին Շահխաթունյանին տեսնում ենք Ալեքսանդրապոլում որպես դատական աստիճանավոր, այնուհետև՝ Վաղարշապատում, Երեվանում, Գանձակում և միշտ թատրոնական գործի մասնակից, թատերասեր իր ողջ կարճատև կյանքում: Ճանաչված ու սիրելի դերասան դարձավ նրա որդին՝ Արշավիր Շահխաթունին, որ աշակերտեց Ստանիսլավսկուն, սիրվեց որպես գեղեցկադեմ հերոսների դերակատար: Նա 1918 – 20 թթ. Երևանի զինվորական պարեսն էր, հետագայում՝ վտարանդի և ֆրանսիական կինոյի արտիստ:

ՍՏԵՓԱՆՍ ՄԱՏԻՆՅԱՆ

Այս դերասանի մասին թերևս ոչինչ չիմանալինք, եթե չլիներ նրան բնութագրող Չմշկյանի մեկ հոդվածը⁶²: Այս է մեր աղբյուրը, որ ասում է, թե գործ ունենք 60-ական թվականների կենցաղային-ազգագրական ռեալիզմի ամենաբնութագրական ներկայացուցչի հետ:

Ստեփանոս Մատինյանը (1843–1869) ծնվել է Թիֆլիսի Հավլաբար թաղում: Ծնողները եղել են պարսկահայ, 1828-ին գաղթած: Սովորել է Ներսիսյան դպրոցում և դերասան է դարձել պատահաբար: Ընկերների հետ մտել է կուլիսներ, նստել փորձերին «Իբրև հասարակ այցելու» և ակամա, առանց խաղալու մտադրություն սկսել է ծաղրել «Դալալ Ղադո» կատակերգությունում երկրորդական դեր փորձող մի դերասանի: Դա եղել է Կիվկիվ անունով մշեցի ծառայի դերը: Այս ծաղր ու կատակի մեջ խոսքեր են հորինվել, Պոռոյանը լսել է ու վերամշակել դերը, տեսարաններ ավելացրել, և

րնկերները կատակով բեմ են հրել Ստեփանոսին, թե ինքդ էլ խաղալու հորինածը⁶³:

Տեսարանն սկսվում է Թիֆլիսեցի մանրավաճառի տանը ծառայող գաղթական մշեցու մենախոսությամբ:

Սունդուկյանը դեռ ոչ մի պիես չէր գրել, և կատակերգականի ու դրամատիկականի օրգանական ներհյուսումը Մատինյանի խաղով թատերային ձև ու կերպավորում էր ստանում մինչ այդ բեմական փորձարկման չենթարկված զգացմունք՝ հայրենիքի կարոտ, պանդուխտի վիշտ: Հայրենիքի գաղափարը վերացական էր պատմական դրամայում՝ սոսկ գրքային վեհաշունչ խոսք: Այստեղ հայրենիքը դառնում էր ռեալիստիկ, հեռու և իրական աշխարհ, և դա՝ իր հայրենակիցների մեջ օտար, մի փոքր մարդու կերպարով: Մշեցի պանդուխտի նոստալգիան անհամեմատ իրական էր, քան որևէ պատմական հերոսի ճառը: «Պիեսայի մեջ ոչինչ մեկ որոշված միտք չկար, — գրել է Չմշկյանը, — բայց խաղացողներից մեկը մի չնչին և աննպատակ դերից շինեց կատարյալ բեմական դեր, ցույց տվավ այդ չնչին դերում խեղճ մշեցի մշակին, այդ անհայտ, ողորմելի, միշտ աշխատող, միշտ պանդուխտ և միշտ հոգով-սրտով կպած յուր հայրենիքին, յուր Մուշ երկրին...»⁶⁴: Ի հակադրություն հայրենասիրական գաղափարաձև ուսմանտիզմի, բեմում ծնունդ է առնում հայրենասիրական ռեալիզմը սոցիալ-պատմական կոնկրետությամբ և տիպականացված: Հայրենիքը հայոց պատմական դրամայում հերոսական մի գաղափար էր, անորոշ հարթություն վրա, նրա առաջացրած հույզը՝ արցունքոտ հպարտություն, խոսքերը հոխորտալից, հերոսները սրբեր: Բայց որ նրա իրական մարմնացումը կոնկրետ մարդն էր, չէր մտածել Կովկասի մայրաքաղաքում ապրող հայր: Արևմտահայ գաղթականն իսկապես չհասկացված մարդ էր արևելահայ աշխարհում, մանավանդ Թիֆլիսում: Չմշկյանը, որ նույնպես գաղթական մշեցու ընտանիքից էր, լավ էր հասկանում այդ դրաման և գիտեր, թե ինչ ասել է միասնական հայրենիք: Թերևս ամենից ավելի նա էր հակված ողբերգական գույներ տեսնելու Մատինյանի խաղում:

Այս կերպարի հետաքրքրությունը սոսկ թեմայով ու գրական նյութով չէր պայմանավորված: Չմշկյանը դա գնահատում է որպես գերասանական գյուտ: «Մատինյանը ուսումնասիրել էր այդ խղճալի և համակրելի հայ մարդու տիպը, ուսումնասիրել էր այնպես, ինչպես հետապոստում է յուր առօրեական բնությունը քննող ուսումնա-

կանը. դերասանի հագուստի, շարժվածքի, գրիմի տակից ոչ ոք չէր կարող ճանաչել դերասանին, <...> անիմաստ և աննշան պիեսային, ինչպես «Դալալ Ղադուն» էր, գեղարվեստագետ դերասանը տվեց այն բարձր նշանակությունը, որի շնորհիվ այդ պիեսան մինչև այսօր (80-ական թվականներ – Հ. Հ.) մնում է հայ թատրոնական բեմի վերա...»⁶⁵:

Մյուս կերպարը՝ Հաջի Սուլեյման (Հովհ. Գուրգենբեկյանի համանուն պիեսում). «Ուստի պարսկաստանցի հրեա դալալների նախատիպն է, որոնք թափառում են թիֆլիսի ծուռուժուռ փողոցներում և սաղացնում են յուրյանց ապրանքը միամիտ և չքավոր ժողովրդի մեջ: Պիեսայի հեղինակը ներկայացրել է հրեա դալալին յուր տանը ծալապատիկ նստած փոքրիկ թախտի վերա, հաշվի չոտկը ձեռին, ամփոփված յուր նիսիանների հաշվետեսությունը»⁶⁶, որ վերջացնելուց հետո համոզվում է, որ կարողացել է արդեն յուր համար մեծ հարստություն կազմել: Ահա համարյա ամբողջ պիեսայի բովանդակությունը»⁶⁷: Այստեղ խաղային տպավորիչ իրավիճակներ չկան, ինտրիգային փոխհարաբերություններ նույնպես: Պիեսն իր տիպով հիշեցնում է Հովհաննես Աճեմյանի «Կոմիտասին ցուցակը»՝ գլխավոր պերսոնաժի տարամետ վիճակով: Աճեմյանի հերոսը հաշվում է իր չունեցածը և տեսնում, որ իր ապրվելիք կյանքը ապրում են ուրիշները: Հաջի Սուլեյմանի սնդուկում հավաքվում է այն վաշխը, որ աշխարհին է և մեռցվում է, օտարվում, իրեն կուտակողին վերածում կենդանի դիակի: Սա մոլիեր-պուլկինյան ժլատի արևելյան վերսիսն է՝ մարդկային անիմաստ գոյություն գաղափար, որ թիֆլիսում ուներ իր հողն ու արմատը: Չմշկյանը գրական կերպարը համարում է «թույլ գծագրված մեկ անձնավորություն», բայց Մատինյանն այստեղ հանգել է մեծ խտացման: «Վարագույրը բարձրանալուց հետո մինչև նորա իջնելը, — շարունակում է Չմշկյանը, — ոչ մի սուր աչք, ոչ մի սքանչելի դիտակ չէր կարող դերասանի գրիմի տակից ճանաչել դերասանի անձնավորությունը: Նորա երկար մորուքը, խիտ հոնքերը, նուրբ, բայց ճմլած շրթունքները, երկար բեղերը, ոչ մի բան չինձու չէր թվում, իսկ հագուստը, այն մանրամասները հագուստի մեջ, որ միայն բնական է պարսկաստանցի հրեա դալալին, կոշիկները, գդակը, հրեայի բնական վիճակը. ոչ մի թերություն, ոչ մի անբնականություն չէր կարելի նկատել բեմի վերա ձևացրած հրեայի մեջ: Ամբողջ կես ժամ, մինչև պիեսայի

վերջը, դերասանը համարյա միայնակ է բեմի վերա»⁶⁸, և հասարակությունը ծիծաղից թուլանալով, հետևում է նորա խաղին, նորա ամեն մեկ միմիկային և վարագույրը ծածկվելուց հետո, սաստիկ ծափահարություններով դղրդացնում է թատրոնի դահլիճը»⁶⁹:

Մյուս տիպը՝ բակլա ծախող Սարուխան, Փուլինյանի «Հագար թումաննոց կաբա» զավեշտում: Դարձյալ կոնկրետություն և խոր ընդհանրացում. գյուղից քաղաք բերված պատանի՝ Թումանյանի Գիքորի նախատիպն այլ ճակատագրով, Րաֆֆու «Ոսկի աքաղաղի» հերոսն ավելի ուշ հանգամանքներում: Չմշկյանն այս դերում տեսնում է սոցիալական բողոք կատակերգական վիճակով ու հանգամանքներով. «Մատինյանը մտնում է յուր գեղարվեստական ճիրքի միջոցով այդ ծառա երեխաների շրջանը <...> և հնարում է, առնելով յուրյան նյութ՝ Սարուխանի՝ բակլա ծախողի հագուստը, կոպիտ շարժվածքները և խրոխտ ձայնը, յուր դիտած երեխա ծառաների միամտությունը և ստեղծում է այն Սարուխան ծառային, որի դերը բեմի վերա այդպես շնորհքով ստեղծելու համար լուսավոր հասկացողությունը զարգացած հասարակությունը կպսակեր դափնիներով դերասանին...»⁷⁰:

Մատինյանը երբեք չի կրկնել իրեն և մեկը մյուսի ետևից ստեղծել է նոր տիպեր, ենթագիտակցորեն ցույց է տվել թիֆլիսյան թատրոնի ինքնատիպության ճանապարհը, այն է՝ ազգային միջավայրի ուսումնասիրություն, մարդկային տեսակների հայտնաբերում ու տիպականացում: Մեկին բերում է Մուշից, մյուսին Պարսկաստանից, երրորդին ու չորրորդին արևելահայ գավառներից: Տեր-Գրիգորյանի «ժլատում» նա ներկայացնում է մի ճարպիկ «ուստա» ծառա Հովակիմ. «յուր արտիստական երևակայության ազդեցության տակ: Այդ ծառան այնպիսի մեկ անձնավորություն է, որին դերասանը և հեղինակը նկատել էին հատիկներով, իսկ այժմ (80-ական թվականներին – Հ. Հ.) նորանցով լիքն է ամբողջ թիֆլիսը: Այդպիսի ծառաների բնատիպերը գոյանում են Ղազախից, Ղարաբաղից, Գյանջուց, Երևանից, Ագուլիսից և այլ հայաբնակ տեղերից թիֆլիս հկած միգրաբլներից (Ֆրանս. թշվառ – Հ. Հ.)»⁷¹:

Մատինյանը խաղացել է և ուրիշ կարգի դերեր՝ Մելիք-Սահակ («Աղասի»), Վահան Ամատունի («Վարդան Մամիկոնյան»), Գարեգին նախարար («Սամել»), Մերվին («Սեր և նախապաշարմունք»), Նեոդոր («Կրեչինսկու հարսանիք»), Բիրման («Խաղամուլի կյան-

քը», Մարկ («Կուլյրի զավակը») և այլն, բայց դրանք եղել են միջակ դերակատարումներ: Չմշկյանը գրում է, Գարեգին նախարարի դերում «զրահավորված չորրորդ դարու նախարարների եղանակով» Մատինյանը ծիծաղ է առաջացրել: Հասկանալի վիճակ, երբ «տաղանդավոր կոմիկին այն ժամանակվա խմբի ղեկավարները խցկել են զանազան ողբերգությունների մեջ, որևիցե քաջ Սմբատի կամ Վահանի և այլ դերեր կատարելու համար»⁷²:

1866-ին Մատինյանը թողեց թատրոնը և զնաց Մոսկվա կրթությունը շարունակելու նպատակով: Նյուլթական միջոցներ չունենալով, նա փորձեց զբաղվել վաճառականությամբ՝ իր կրթության միջոցներն ապահովելու համար, բայց հիվանդացավ ու վերադարձավ Թիֆլիս, որտեղ և վախճանվեց 1869 թվականին, «թողնելով սգի մեջ թե յուրյան հարգող ու պաշտող ընկերներին, թե յուր սիրած հայ թատրոնական բեմը»⁷³:

ՍԵՂՐԱԿ ՄԱՆՂԻՆՅԱՆ

Մոսկովյան ուսանողական թատրոնի դերասանը, որին Պրով Մադովսկին ուզում էր կապել ռուս բեմի հետ, Չմշկյանի խմբին է միացել 1863-ի վերջին: Չմշկյանը լսել էր նրա «դերասանական ձիրքի մասին, որ ցույց էր տված Լազարյան ճեմարանի աշակերտների ներկայացումների ժամանակ»: Մունդուկյանի «Գիշերվան սաբըը խեր է» կատակերգության բեմադրության մեջ, ինչպես գրում է Չմշկյանը, «Մանդինյանը հանձն առավ խաղալ Արուսթյուն ձարտարովի դերը և առաջին իսկ կրկնության (փորձի - Հ. Հ.) ժամանակ այնպիսի մեկ նոր և ինքնուրույն խաղի ձև ցույց տվեց, որ ամենքն զմայլվեցան և դրոշմեցին նորան արտիստ անունով»⁷⁴:

Սեղրակ Մանդինյանը (1844 - 1915 թթ.) ծնվել է Թիֆլիսում, կրթվել Մոսկվայում և բեմական արվեստի ճաշակն ու ըմբռնումը ձեռք բերել Փոքր թատրոնում, Գոգոլի, Օստրովսկու, Սուխովո-Կոբլինի պիեսներից, Շչեպկինի ու Մադովսկու խաղից և Բելինսկու հողվածներին: Ընդամենը տասնհինգ-տասնվեց տարեկանում նա մի դեր է խաղացել Լազարյան ճեմարանում ռուսերեն բեմադրված «Ռեիզորում», որով հիացել է Մադովսկին և հրավիրել նրան Փոքր թատրոն: Հայտնի է նաև Մանդինյանի առաջին հայերեն դերը, որ խաղացել է 1859-ի սեպտեմբերի 18-ին Սմբատ Շահազիզի «Կուվա-

րար Կիրակոս» կատակերգությունում: 1859 - 60 թվերի ներկայացումներից մեզ հայտնի են նրա հինգ դերերը՝ Մելքո («Միջի մարդ կամ մոցիքուլ»), Ղասաբ Արուսթին («Ազգային զվարճալի նկարագիր»), Նարդի խաղացող Ավետիք («Հիմար հանաք»), Սմբատ («Տրդատա առանձնանալը և մահը»), Մարֆարիոս (Մոլիերի «Բռնի ամուսնություն»):

Չմշկյանի հետ աշխատած հինգ տարվա ընթացքում Մանդինյանը խաղացել է քսանից ավելի դեր՝ նյուլթի, ժանրի ու ոճի առումով մեկը մյուսից տարբեր, և համարվել է խմբի ամենափաստահեղի ուժը: Հատուկենտ վկայումներն ասում են, որ նա եղել է արագ կողմնորոշվող դերասան, լուռ տեսարանների վարպետ, կերպարի բնավորության մեկ՝ ամենաէական հատկանիշը խոշորացնող, չկրկնվող ու անսպասելի: Նրա խառնվածքին և բեմական վիճակների նախասիրությանը նյուլթ են տվել սուր խարակտերային դերերը, մասնավորապես Մ. Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում. Գևո («Վո՛ւյ քի իմ վեչեր»), Պեպո («Պեպոյի տկճուրը»), Անտոն Ջուրաբիչ («Նինոյի նշնվիլը») և այլն: Մանդինյանի հերոսները գործել են ընդհանուր իրավիճակի հետ անհամեմատելի դրուստներում և անսպասելիություն ստեղծել խաղակիցների համար, անհեթեթ վիճակների մեջ ներքաշել միջավայրը: Նրա հետ խաղալը եղել է դժվար: Խաղակիցը պետք է ունենար Մանդինյանի ստեղծած վիճակներից դուրս գալու կարողություն, մտներ նույն իմպրովիզային տարերքի մեջ: Կենցաղային ռեալիզմը ենթադրում էր նախ խոսքի կոմիզմ, բայց Մանդինյանը խաղացել է ոչ թե խոսքի, այլ դրուստների հետ: Չմշկյանը նկարագրում է նրա մի դերը «Շիլլի վարժապետ» տեղայնացված կատակերգությունում: «Մանդինյանը բթամիտ աշակերտի դերում բեմ դուրս գալուն պես այնպիսի մեկ դղրդոց և ծիծաղ բարձրացրեց հանդիսականների մեջ, որ մեկ քանի ըուպե հուշարարը թողեց յուր հուշարարությունը, իսկ դերասանները իրանց դերերը»: Բթամտության ընդհանուր, տրաֆարետային նշանները նա թողել է մի կողմ և ներկայացրել ակտիվ բնավորություն, որը դուրս է միջավայրից ու մթնոլորտից և ներքուստ կենտրոնացած է՝ մտքում ունի ուրիշ բան: Ձեռքի գրքերը նա կրում է որպես իր հետ կապ չունեցող մի բեռ և հետևում է օդի մեջ սավառնող ինչ-որ կետի: «Նա սկսեց այնքան մեծ ուշադրությամբ ճանճ բռնել, որ թվում էր, թե դորա ուսումնարան գալու միայն նպատակն էր ճանճ բռնել:

ժողովրդի ծիծաղին վերջ չկար»⁷⁵: Արտաքին Հանգամանքների և անձի վարքագծի ծայրահեղ անհամապատասխանություն, նպատակի ոչնչություն, և ոչնչությունը տրված մեծ իմաստ:

Մանդինյանը սակայն պարզ կատակաբան չէր և ոչ էլ սահմանափակված էր տեղային-կենցաղային տիպերի աշխարհում: Նրա լավագույն դերակատարումներից են Համարվել Սզանարելը («Բռնի ամուսնություն»), Անդրեյ Բարանչևսկին (Օստրովսկի՝ «Ուրիշի սահնակը մի նստիք») և Հատկապես Ռասպլյուկը «Կրեչինսկու Հարսանիքում», որ ինքն էր թարգմանել: Սա եղել է Մանդինյանի գլուխգործոցը: «Պետք էր տեսնել այդ պարոնին, – գրում է Չմշկյանը, – «Կրեչինսկու Հարսանիքը» պիեսայի մեջ, Ռասպլյուկի դերում: Շատերը Հանդիսականներից, նաև նոքա, որոնք տեսել էին այդ դերում ուսուց երևելի դերասան Սադովսկուն, Թիֆլիսում ապրող ուսաներից շատերն անգամ, խոստովանում էին, որ Մանդինյանն աննման Ռասպլյուկ է»⁷⁶:

Ո՞վ է Ռասպլյուկը, ի՞նչ է նրա անցյալը, թերևս Հայտնի չէ, բայց, ըստ Մանդինյանի խաղի, ակնհայտ է մի բան. Հանգամանքները նրան ներքաշել են ստահակ ու խաղամուլ Կրեչինսկու միջավայրը, որից դուրս գալու միջոց չունի: Տեղայնացնելով պիեսի լեզուն, Մանդինյանը եղևում էր նախ Չմշկյանի թատրոնի սկզբունքից, գուցե և Շչեպկինի Հայտնի տեսակետից, որ լեհ Կրեչինսկուն ուսուսական բեմում պետք է ներկայացնել որպես ուսուսական «ներկայացուցիչ այսպես կոչված լավ Հասարակություն, որը պետք է Կրեչինսկու մեջ տեսնի իրեն»⁷⁷: Մանդինյանի ելակետը Հասկանալի է: Թիֆլիսն էլ ուներ իր խաղամուրներն ու ստահակները և նրանց միջավայրի կրավորական տիպերը: Այս առումով իհարկե դժվար է պատկերացնել Մանդինյանի Ռասպլյուկի սոցիալական դիմակը, բայց մի բան պարզ է. դերասանը, լավ իմանալով ուսուսական միջավայրը, չէր կարող նաև իրեն չըջապատող Հայ միջավայրից կտրված տիպ ներկայացնել: Նա, ինչպես վկայում է իր Հողվածը⁷⁸, ընդհանուր շատ գծեր էր տեսնում ժամանակի ուսուսական և Հայ քաղքենիական ու չինովնիական խավերի սոցիալական հոգեբանություն մեջ:

Մանդինյանի այս դերակատարումից մնացել է մեկ տեսարանի նկարագրություն Չմշկյանի Հուշերում: Դա երկրորդ գործողությունն այն տեսարանն է, որտեղ Կրեչինսկին Հարկադրում է Ռասպլյուկին գնալ և փող ճարել, ոչ պակաս, քան երեք հազար ուրբլի:

Ռասպլյուկի դուրս գնալուց հետո անցնում է տասնհինգ-քսան րոպեանոց մի տեսարան կամերզիններ Ֆյոդորի, վաճառական Շչերնյովի, ապա դարձյալ Ֆյոդորի հետ: «Հազիվ թե վերջացրի վերջին խոսքս, – պատմում է Չմշկյանը,– Հանդիսականների մեջ բարձրացավ սաստիկ ծիծաղ <...> նայեցի դուսն մեջ մեխված Մանդինյանին, որի երեսի վրա նկարված էր անվերջ տխմարություն և սաստիկ վախ, և որը շշկված պարապում էր թեևից գործած յուր ձեռնոցներով...»⁷⁹: Ռասպլյուկը չի Համարձակվում ոտքը դռնից ներս դնել և անշարժ նայում է Կրեչինսկուն, <...> Հայացքը չի կարողանում կտրել իր անպատկառ «Հովանավորից», և նրա հոգեկան տագնապը երևում է միայն ձեռքի անմիտ շարժումից: «Ա՛, այդպես էլ գիտեի», – ասելու է Կրեչինսկին, բայց Չմշկյանը չի կարողանում արտասանել այս նախադասությունը: «Ծիծաղը խեղդեց ինձ, – պատմում է նա, – սկսեցի ծամել և սաստիկ կծել շրթունքներս, որով և կարողացա պահել ինձ:

– Հը՛..., – ասում է Կրեչինսկին:

Ռասպլյուկն այլևս չի կարողանում պահել իրեն և մեկ շատ հիմար ձևով բացականչում է.

– Գ... ր... ր... ա՛վ, գրա՛վ են ուզում, Միխայիլ Վասիլիչ:

Ծիծաղը սաստկացավ ուժեղ ծափահարություն հետ խառն»⁸⁰:

Տասնյոթ տարի անց, երբ Մանդինյանը վաղուց արդեն թողել էր բեմը և ղեպքից ղեպք էր մասնակցում ներկայացումների, մի անգամ էլ է խաղում Ռասպլյուկի դերը, այս անգամ Կրեչինսկի-Աղամյանի հետ: Աղամյանը հիանում է նրա խաղով և զարմանում, թե ինչո՞ւ այդ բացառիկ տաղանդի դերասանը թողել է բեմը և Հանդես է գալիս որպես սիրող⁸¹: Իսկ թատերախոս Սպանդար Սպանդարյանը գրում է. «... երկար տարիներից վերջը առաջին անգամ իբրև թեատրոնասեր բեմ դուրս գալով կարող էր փոքր-ինչ շփոթիլ, տատանվիլ, բայց և այնպես արդեն երկրորդ գործողություն մեջ առաջին անգամ պարոն Մանդինյանը յուր դերումը բեմ դուրս գալով յուր նշանավոր լուռ ու մունջ տեսարանում միանգամից Հասկացողին ծանոթացրեց, թե ինչ տեսակ տիպ է յուր առջևը կանգնած և ինչպես է նա ըմբռնել յուր դերը, որին մինչև վերջը Հաստատ մնաց, գնալով զարգացրեց և ոչ մեկ քայլ, ոչ մեկ շարժումը ոչ ավել և ոչ պակաս, մեկ խոսքով մենք մոռացանք ներկայացնողի անձնավորությունը և մեր առջևը միայն մի Հաստատ, մտածած

տիպ էր, մի մարդ, որին մենք թեատրոնից դուրս ևս չկարողացանք մոռանալ»⁸²:

Մանդինյանը պատկանել է դերասանական այն բնավորությանը, որն ինքն է իրավիճակ ստեղծում, ոչ թե ձգտում արդարացնել ստեղծված իրավիճակը: Սա կատակերգակի բնավորություն է՝ գործել սեփական տրամաբանությունում, հակառակ միջավայրի տրամաբանություն, և տիպը կամ բնավորությունը բացահայտել ամենապարզ ու կարճ ճանապարհով: Մանդինյանն ունեցել է կատակերգականի իր ըմբռնումը: Դրամատիկական վիճակը նա, Բելլինսկու հետևողությունում, համարում է անձի ինքնաճանաչման ընթացք, որին ընդունակ չէ հասնել ինքնաճանաչման ձգտում չունեցողը և դրանով էլ ակամա ներքաշվում է կատակերգական վիճակի մեջ: Այստեղ է, ըստ Մանդինյանի, կատակերգական բնավորության արմատը: Կատակերգական բնավորության մեջ ամեն ինչ բնական ու բանական է, բայց ներփակ ու մեկուսի, ենթագիտակցորեն անհամակերպ միջավայրի վարքին: «Այդ ողորմելին, – գրում է Մանդինյանը, – չէ հասկանում, չէ կարող ինքնաճանաչել ճշմարիտ կյանքը, ինչպես նա է, դա յուր գլխում մի այլ օրինակ կյանք է ստեղծել և մի քայլ չէ հեռանում նորանից, և տեսնողը զգվում է դորանից, և ծիծաղում են դորա վերա...»⁸³: Այս անհամակերպ վիճակի գիտակցությունը հանգեցնում է ողբերգություն, չգիտակցվածություն՝ կատակերգություն: Համյետը կամ Չացկին կարող են կատակերգական դառնալ, եթե նրանց անհամակերպությունը չլինի գիտակցված: Դոստոևսկու Միշկինը գործում է կատակերգականի սահմանագծին շատ մոտ, բայց իր ներքնատեսություն շնորհիվ չի դառնում կատակերգական: Այստեղ է ասված, թե մի քայլ է ողբերգությունից կատակերգություն, նայած ով և ինչպես է գցում այդ քայլը:

Մանդինյանի հիմնավորումը տեսականորեն գուցե վիճելի է, բայց ելակետ է նրան որպես դերասանի ճիշտ հասկանալու համար: Այսպես, նա խաղացել է մի դեր՝ Անտոն Զուրաբիչ. Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիրը» գրամա-կատակերգությունում: Հարուստ վաճառական Անտոնը մտադիր է ամուսնանալ իրենից շատ ջահել աղջկա՝ Նինոյի հետ և շատ վստահ է, չի տեսնում արգելքը՝ Նինոյի ու Նիկոլի սերը: Նինոյի հայրը՝ Գասպարը մեծ գումար է պարտք Անտոնին: Անտոնը փորձում է գործարքի մեջ մտնել Նիկոլի հետ և առաջարկում է հազար ուրբի: Նիկոլը, որ մարդկային խոսակցու-

թյուն էր սկսել Անտոնի հետ ու անկեղծացել, պատասխան չի գտնում և թքում է անպատկառի երեսին: Իրավիճակի կոպիտ լուծում: Անտոնը մնում է մենակ և թաշկինակով սրբում է երեսը. «Թքելը վուենչինջ բան է, սրբեցիր կու անց կենա, համա սիլլեն ուրիշ բան է, տեղը մնում է»:

Ինչպես է դերասանը զեղարվեստականացրել այս կոպիտ իրավիճակը, չգիտենք, բայց Չմչկյանը Մանդինյանի այս դերակատարումը համարել է «աննմանելի», իսկ թատերախոսը գրել է. «Անանուն և խաբեբա հարուստ մարդու դերը, որ այնքան կենդանի ներկայացրեց Մանդինյանը, բոլոր հանդիսականների վրա միապես ազդեցություն արավ»⁸⁴: Անտոնը տեղային դիմակ է, թերևս անմշակ, եթե համեմատենք սուղուկյանական տիպերի հետ: Անտոնը նույն ընկերային միջավայրից է, ուստի բնական ու հասկանալի էր լինելու Մանդինյանի Չամբախովը «Խաթաբալայի» երկրորդ տարբերակի առաջին բեմադրությունում (1867 թ):

Մանդինյանի հնարավորությունները, սակայն, ավելի մեծ էին: Նա ստեղծում է անսպասելի կերպարներ՝ Դոն Ռյուլի Գոմեց («Էռնանի»), Փերոմ («Խաղամուլի կյանքը»), Դոն Խոզե («Դոն Սեզար դը Բագան»), Յագո («Օթելլո», 1867 թ.): Մնացել է միայն Չմչկյանի վկայությունը Դոն Ռյուլի Գոմեցի մասին: Այս դերը նա խաղացել է պատահաբար: Փասուլյաճյանը, որ սովորություն ուներ անակնկալ վիճակների առջև կանգնեցնել մարդկանց, հրաժարվում է դերից, և Մանդինյանը դրությունը փրկելու համար մի քանի օրում պատրաստում է դերը, կասկածելով ու տատանվելով: «Երբեք ես չեմ մոռանա այն տեղը, – գրում է Չմչկյանը, – որտեղ առաջին անգամ այդ պիեսայի մեջ պիտի դուրս գար պարոն Մանդինյանը: <...> Սպասում էի սաստիկ ֆիտակոյի: Հանկարծ դռները բացվեցան և մտավ ծեր և խիստ, մինչև արյունարբություն գոռոզ և հպարտ Դոն Գոմեցը, այդ Կարլոսի և եզվիտների անխիղճ գործիքը: Մեկ վայրկյանում տիրեց դահլիճի մեջ սաստիկ լուռություն, և ամենքն սկսեցին լսել պարոն Մանդինյանին մեծ ուշադրությամբ: Նորա ամեն մեկ արտասանած բառից թույն ու արյուն էր թափվում: Մեկ խոսքով պարոն Մանդինյանը գերազանցեց յուրյան այդ դերում»⁸⁵:

Մանդինյանի ճաշակն ու իմացությունը երևում է իր թարգմանություններում ու հոգվածներում: Նա անգլերենից թարգմանել է Շեքսպիրի «Տրոի և Կրեսիդեն», գերմաներենից Շիլլերի «Սեր և

խարդավանքը», Հիպոլիտ Տենի «Անգլիական գրականությունը պատմությունը» (հետագայում, երբ թողել էր թատրոնը): Չի սիրել արկածային մելոդրաման, ազգային ու սոցիալական հող չունեցող պիեսները: 'Իրանցից մեկը՝ «Կույրի զավակը», որ Պոլսից բերել էր Ֆասուլյաճյանը, Մանդինյանը մերկացնում է ամենապարզ ու սրամիտ եղանակով. պատմում է պիեսի երկար, խճճված ու չպատճառաբանված սյուժեն: Ինչ-որ մարկիզ, ապօրինի որդի, սիրահարված դուստր, ստահակ ու անառակ փեսացու, խրճիթ անտառում՝ իտալական պաստուրելներից (հովվերգական դրամա) թուրքած պատկեր, որտեղից որտեղ՝ հանդիպում անտառում, չպատճառաբանված, անհիմն սպանություն, հետապնդում, փախուստ լեռները (ինչո՞ւ ոչ ավելի ապահով տեղ), թաքցված բանալի, կարծեցյալ սպանություն և վերջապես՝ անհավանական հանդիպում տասնհինգ տարի անց, դրամատիկական հանդույցի քմահաճ, արհեստական վճիռ. արդարությունն իր տեղը դնող անձը «Չիբից հանում է բանալին, որ երևի ժանգոտել էր, բայց որում տասնհինգ տարի միևնույն շիբումն էր ընկած»⁸⁶: Այս պիեսը Մանդինյանն անվանում է ոչ ավել, ոչ պակաս, քան «անպիտան գրություն»: Սա թարգմանական մելոդրամայի առաջին և ամենասրամիտ քննադատությունն է XIX դարի հայ մամուլում: Մանդինյանն առաջինն է, որ մեծ վերապահություններով է ընդունում նաև հայ պատմահայրենասիրական դրաման, և ցույց էր տալիս այն ճանապարհը, որ լայնացնելու էր Չմշկյանը, և տեղ էր բանալու Սունդուկյանի համար:

Մանդինյանը գաղափարներ տվեց Չմշկյանին և նույնքան անսպասելի, ինչպես իր դերակատարումները, հեռացավ թատրոնից: Թատրոնը կորցրեց ապագայի մեծ դերասանին:

Մանդինյանը թատրոնում գործել է հինգ տարի՝ 1863-ից մինչև 1868-ի վերջը, գործել նվիրումով և իմացությունով, որպես իսկական պրոֆեսիոնալ արտիստ, չխորշելով սև աշխատանքից (դեկորատորի, հյուանի, լուսարարի գործ), դերասանական կենցաղի դժվարություններից, գավառում շրջելուց, հայրենասիրական պիեսներ խաղալուց և մասնագիտական օրինակ տալով հայ դերասանական միջավայրին, կազմակերպելով գրական ճաշակ, թարգմանական խոսքի կուլտուրա: Ըստ Մանդինյանի, բեմադրվելիք պիեսը պետք էր թարգմանել նախ բարձրաձայն արտասանությամբ, ինտոնացիան լսելով:

1869 թ. Մանդինյանը մեկնում է Պետերբուրգ, ընդունվում

համալսարան, այնուհետև գնում է Գերմանիա և հինգ տարի անցկացնում այնտեղ. ավարտում է Գոթայի ուսուցչական սեմինարիան, դասախոսություններ լսում Հայդելբերգի, Լայպցիգի, Վիեննայի համալսարաններում, ուսումնասիրում է հոգեբանություն և մանկավարժություն: 1874-ին նա վերադառնում է Թիֆլիս, դառնում ներսիսյան դպրոցի տեսուչ: Հետագայում նրան տեսնում ենք Շուշիի թեմական դպրոցում որպես տեսուչ, էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում, Երևանի թեմական դպրոցում որպես հոգեբանության, ուսուցիչ և գերմաներեն լեզուների ուսուցիչ: Մանդինյանը ճանաչվում է որպես իր ժամանակի հայ ամենանշանավոր գիտնական մանկավարժը՝ Ուշինսկու հետևորդը, Աբովյանի գործի շարունակողը⁸⁸: Մոսկվայում նա ժամանակին աշակերտել է Մկրտիչ էմինին, իսկ Գևորգյան ճեմարանում նրա աշակերտն է եղել Մանուկ Աբեղյանը:

1875 թ. մի շրջան նա կապվում է թատրոնի հետ, որպես թարգմանիչ, ռեժիսոր և «սիրող» դերասան: 1879 – 82 թթ. նրան դարձյալ տեսնում ենք ռեժիսորական սեղանի մոտ: Նա թատրոնում այն մարդն էր, որ կարծես կողմնակիորեն, սիրողի նման էր մասնակցում գործին, բայց պրոֆեսիոնալ էր, բեմական արվեստի ու դրամատուրգիայի դիտակ, կատարյալ արտիստ, բայց... չէր կարող գիտությունն ու կրթական գործը գոհել թատրոնի մարդու կենցաղին:

ՕՐԻՈՐԳ ԳԱՅԱՆԵԻ ԳԱՂՏՆԵՔԸ

«Եկավ ինձ մոտ մի կին, Խարբուխի թաղից, Օսաննա անունով, – պատմում է Չմշկյանը, – և հայտնեց, որ նա պատրաստ է օգնել և մեզ ներկայացնել մեր կամեցած աղջիկ դերասանուհուն, եթե մենք կիսոստանանք, որ գաղտնի պահենք մեզ արած առաջարկությունը, որովհետև նորա գտած աղջիկը մի որբիկ է, որը հանձնված է նորա հովանավորությունը, և նա պահում է այդ աղջկան իր մոտ և խնամք է տանում նորա մասին»⁸⁷:

Այս խոսքերը գրվել են 1905 թվականին՝ կատարված դեպքից ավելի քան քառասուն տարի հետո:

Ի՞նչը պետք էր գաղտնի պահել:

Հավանաբար՝ օրիորդի անձնավորությունը, գուցե և նրան թատրոն բերողի Օսանի մասնակցությունն այդ գործին: Ինչ-որ մի գաղտնիք կա, որ պիտի պարզվի:

Իրավիճակը փոքր-ինչ այլ կերպ է ներկայացվում Չմշկյանի հուշերի 1872 թ. գրված և 1877-ին «Փորձ» հանդեսի երկրորդ համարում տպագրված հատվածում և Պռոշյանի հուշերում:

1863-ի աշնանը դերասանուհի Սոփիա Մելիք-Նազարյանը հրաժարվել է Չմշկյանի ներկայացումներին մասնակցելուց, պայմանագիր է կնքել Իզմիրյանի խմբի հետ, և պատրաստվող բեմադրությունը՝ Կարենյանի «Վարդան Մամիկոնյանը», մնացել է առանց հերոսուհու: Իզուր են անցել բոլոր թախանձանքները: Կարենյանն աղաչանք-պաղատանքով ընկել է Սոփիայի մորաքրոջ՝ պառավ Օսանի ոտքերը, թե գտիր մեզ համար մի երկրորդ քրոջ աղջիկ՝ Սոփիայի նման մի դերասանուհի: «Երեք օրից հետո, — եղածն ուրիշ կերպ է պատմում Չմշկյանը, — շնորհիվ Հակոբ Կարենյանցի, լեցվեցան նորա դահլիճը վեց թե յոթ օրիորդներ...»⁸⁸: Չմշկյանի ուշադրությունն է դրավում «մատաղահաս, մոտավորապես տասնհինգ-տասնվեց տարեկան մի աղջիկ, հագնված թեթև, հասարակ, բայց ճաշակով: Նորան հանձնեցինք, — ասում է, — Սաթենիկի դերը և մկրտեցինք բեմի համար Գայիանե անունով: Փորձին նա այնքան մտածած և այնքան ուսումնասիրած էր կատարում իր դերը, որ ամենքս ապշեցինք, զմայլվեցինք և հիացանք նորա նուրբ խաղով»⁸⁹: Առաջին իսկ ներկայացմանը հիացնում է բոլորին օր. Գայիանեն: «Օրիորդ Գայանե մի ասիլ, — գրում է Պռոշյանը, — մի չքնաղ հավերժահարսն, մի մայրսյան ալ վարդ, սևաչյա դիցուհի կոչիր, որի շքի առաջին կորչում է մեր լուսատու արեգակ Սոփիան»⁹⁰:

«Ներկայացման գիշերը, — պատմում է Չմշկյանը, — քաղաքային թատրոնը լիքն էր հասարակությունք, և երբ վերջին գործողության միջոցին Սաթենիկը պատերազմի դաշտում դիակների մեջ փնտրում, գտնում է մերձիմահ հերոս Վարդանին < ...>»⁹¹: Պատկերացնենք այդ միստերիալ-թատերային տեսարանը: Վարդանը մեռնում է սրբազան պատերազմի դաշտում՝ արտասանելով իր վերջին մենախոսությունը. «Լուսին, դու լուսին, է՞ր այդպես տխուր, արյան գույն ունիս...»: Գիշերային երկնքից թափվում է լուսնի դեղնավուն լույսը, և հերոսի գլխավերևում հայտնվում է հրեշտականման մի կին, Հայաստանից բերած գինու թասը ձեռքին: Նա բարձրացնում է թասը ինչպես սուրբ հաղորդության անոթ, արյուն է հոսում Քրիստոսի նահատակի վերքից, և կինը երկնքին է պարզում աստվածային արյան խորհրդանիշը:

Սաթենիկ. Վարդան, անունիդ մեռնի Սաթենիկ,
Քո չարը տանի քո այրի Դսարիկ...

«Ամբողջ դահլիճը ցնցվեց», — ասում է Չմշկյանը:

— Ո՞վ է, ի՞նչ աղջիկ է... Ի՞նչ հիանալի արտասանություն, ի՞նչ շնորհալի խաղ, — շնջում են մարդիկ պարտերում և օթյակներում⁹²:

Կուլիսներում արցունքն աչքերին Չմշկյանին է մոտենում Կարենյանը, գրկում նրան ու հեծկտայով ասում.

— Օ՛, Գևորգ ջան, ի՞նչ շնորհալի աղջիկ է, ի՞նչ ձևեր ունի...⁹³:

Այս ներկայացումը 1863-ի դեկտեմբերի 7-ին էր:

Սկսած այդ երեկոյից օրիորդ Գայանեի շուրջ հասունանում է անխուսափելի ինտրիգը, որն իր արտառոց վախճանին էր հասնելու հաջորդ տարվա նույն օրը:

1864-ի ապրիլի սկզբին համաձայնություն է կայանում Իզմիրյանի, Պռոշյանի ու Չմշկյանի միջև, և երկու խմբերը միավորվում են: Սոփիան ու Գայանեն հայտնվում են նույն խմբում, և Գայանեն մոտ երեք ամիս անհետանում է տեսադաշտից: Բեմադրվում է Մելվիլի «Սեր և նախապաշարմունք» մեղոբաման, և գլխավոր հերոսուհու Լելիի դերը, որ Չմշկյանը նախատեսել էր Գայանեի համար, տրվում է Սոփիային: Աշնանային խաղաշրջանի սկզբում Գայանեն հայտնվում է: Լելիի դերը տրվում է նրան, և սա ակամա պատճառ է դառնում խոսակցությունների ու գծուլթյան: Իզմիրյանն առաջարկում է դերասանուհիներին բաժանել երկու կարգի և տարբերություն դնել վարձատրության մեջ: Թատրոնական հոգաբարձությունը, Սոփիային տալիս է առաջին կարգ, Գայանեին՝ երկրորդ կարգ: Չմշկյանը չի համաձայնում: «Ոչ մեկը մեզանից չի կարող համոզվել, որ Մելիք-Նազարյանի դերասանական ընդունակությունը կարող է առավել բարձր լինել օրիորդ Գայիանեից, ուրեմն և ավելորդ է այդպիսի նշանավոր տարբերություն որոշել նոցա երկուսի մեջ»⁹⁴: Չմշկյանի կարծիքին են միանում հոգաբարձուներից Նիկողայոս Միրիմանյանը և Հովհաննես Շաղիյանը, դերասաններից Արտաչես Սուքիասյանը, Հովհաննես Կուսիկյանը և ամենակարևորը՝ Սեդրակ Մանդինյանը, որին Չմշկյանը համարում էր ճաշակով ու ըմբռնումով բոլորից բարձր:

Անհամաձայնությունը պատճառ է դառնում, որ խոսմամբ դարձ-յալ բաժանվի երկու մասի: Վեճը երկու դերասանուհու շուրջն էր: Սուփիան հրաժարվում է Լելիի դերից, և դերը տրվում է Գայանեին: «Պետք էր տեսնել այնտեղ Գայիանեին, թե ի՞նչ նրբություններ, ի՞նչ գեղարվեստական ձևով կատարեց անգլիացի միլեդու դերը, — գրում է Չմշկյանը:— Նորանից հետո մենք վճռեցինք խաղալ ռուսաց երեկելի դրամատուրգ Օստրովսկու «He в свои сахи не садусь» պիեսան՝ թարգմանություններ Գևորգ Տեր-Աղեքսանդրյանի, որ թարգմանել էր թիֆլիսի բարբառով «Ով որ քու բարը չէ, նորա հիւ մի ձգվե» վերնագրով: Այդ պիեսայում կա մի ռուս օրիորդ Դունիայի (Ավդոտյայի) դերը, որը և հանձնեցինք օրիորդ Գայիանեին: Գայիանեն մեծ հաջողությամբ կատարեց այդ դերը»⁹⁵: Պարզվում էր, որ այս դերասանուհին անփոխարինելի է ոչ միայն լիբրկական ու դրամատիկական, այլև կատակերգական և սուր խարակտերային դերերում: Նրա չորրորդ դերակատարումը՝ Կատո, Լեկրուայի և Անիսե Բուր-ժուայի «Շիլլի վարժապետ» վոդևիլում ավելի է անհամապատասխանում մրցակից խմբին և հոգեկան տվյալներին մասնում Սուփիային:

«Օրիորդ Գայանե, օրիորդ Գայանե, — հոգոց էր քաշում Սուփիայի կողմնակից Պոռյանը, — այդ օրիորդ Գայանեն մեր հայ անդրա-նիկ թատրոնական խմբի սիրտ խոցոտող չարքն է. անիծածը քանի գնում՝ չնորհքներն ավելացնում է. իտալուհի ողբերգու պրիմա-դոնները սքանչացած են նրանից, գովքն ամեն տեղ խոսվում է: Էս վերավորանքն անտանելի է, մի հասարակ գյուղացի աղջիկ մուլթ անկյուններից լույս ընկնի ու յուր բնատուր ընդունակություններով, յուր փոքրիկ ուժովը մի կիսախարխուլ կազմակերպություն հաստատ պահի: Մի՞թե հնար չկա այդ աղջկանը խել հակառակորդների խմբից, թեկուզ շատ մեծ գնով»⁹⁶:

Պոռյանի խոսքերից երևում է, որ նա ավելին գիտե Գայանեի մասին, քան Չմշկյանը: Ի՞նչ հիման վրա է նա վճռել, որ դերասանուհին «հասարակ գյուղացի աղջիկ» է, և ի՞նչ «մուլթ անկյուն-ների» մասին է խոսքը: Իսկ խոսքի շարունակությունում մեջ Պոռյանը մատնում է մրցակից խմբում եղած խոսակցությունները: «Երանի փողով բան գլուխ գար, <...> ոսկով բարձեինք ու յոթը սարի էն կողմ ճանապարհ դնեինք, որ գնար ու ետ չգար և մեր Սուփիայի հետը չմրցեր»⁹⁷: Պոռյանը չի ասում, թե Գայանեին կաշառելով թատրոնից հեռացնելու միտքն ումից է ծագել, բայց անգուշորեն

այդ խոսակցություն հետ է կապում Սուփիայի հետևյալ խոսքերը. «մենք մի Սաքո ունենք, կոմերչեսկի շկոլումը Վարդանովի մոտ է սովորում, ինքը զազախեցի է, մեր Օսանի տանն է կենում, երբեմն-երբեմն մեզ մոտ հյուր է գալիս. եթե մեր Սաքոյին աղջկա շոր հագցնես, կասես՝ օրիորդ Գայանեն ինքն է: Մեր Սաքոն օրիորդ Գայանեի դերերը բոլորը բերան գիտե...»⁹⁸: Հաջորդ օրը Սուփիան Պոռյանին ու հուշարար Աղիբեգյանին հրավիրում է իր տուն և ցույց է տալիս սենյակի անկյունում կանգնած մի սիրունատես պատանու, գիմնագիական համազգեստով: «Ա՛յ, օրիորդ Գայանեն, սա ինքն է, որ կա», — ասում է Սուփիան, և արտասովոր նմանությունն ապացնում է Պոռյանին ու Աղիբեգյանին: Պատանին ներկայանում է որպես «օրիորդ Գայանե» և հայտնում իր անուն ազգանունը՝ Սարգիս Մեհրաբյան, թիֆլիսի առևտրական ուսումնարանի երրորդ դասարանի աշակերտ⁹⁹:

Պոռյանն այստեղ վերարտադրում է Սուփիայից լսած մի սյուժե և մի խոսակցություն, որն իբր տեղի է ունեցել այս դեպքից մեկ տարի առաջ: «Ես մի որը աղջիկ էի ճանաչում, անունը Գայանե էր (պատմել է Օսանը Կարենյանին — Հ. Հ.), ուզում էր կույս դառնալ, ինձ աղաչեց, տարա կուսանոցը, մայրապետի մոտ, բայց որովհետև աղքատ էր, անփող, անբաժինք, էն էլ գիտես, որ մեր կույսերը, մինչև աղջիկը հետը փող ու բաժինք չբերի, կույս չեն ընդունում, խեղճ Գայանեին էլ չընդունեցին: Ինձ սպանեցիք՝ ես էստեղից դուրս գնացողը չեմ, — լալով, արտասուքով, մայրապետի ոտքերը համբուրելով, աղաչում էր Գայանեն <...> Մայրապետը խղճաց Գայանեին և ընդունեց նրան ոչ թե կույս, այլ՝ առանց փողի սպասավոր-աղախին: Մի տարի ու վեց ամիս է, որ Գայանեն էլ կուսանոցում չի, մի իրիկուն դուրս է գնում և էլ տուն չի գալիս: Շատ էլ լավ եղավ, հիմի Բեհբուդենց խոհարարի կիսն է <...> Հիանալի հարմարություն (պատասխանել է Կարենյանը — Հ. Հ.), քո բերած աղջիկը կուսանոցից փախած Գայանեն է, թող այդպես ճանաչվի ամենքի աչքում, բայց մտիկ տուր, խոհարարի անունը մեջ չգա»¹⁰⁰: Ինչո՞ւ: Խոհարարն ի՞նչ ունեք անհամապատասխան, ի՞նչ գործ ունեք Կարենյանի տնից ելնող ու թատրոն գնացող աղջկա հետ: Ինչո՞ւ է բերվում կուսանոցի հետ կապված պատմությունը, եթե դա կապ չունի օրիորդ Գայանեի հետ: Պոռյանը պատահաբար և ակամա՞, թե՞ մտածված կերպով է բացում այս ճեղքը կամ ինչո՞ւ է ասում՝ «մի հասարակ, գյուղացի աղջիկ...»:

Պատմությունը թափանցիկ է, և հասկանալի է երևում Գայանեի ինքնուրույնը գաղտնի պահելու իրական պատճառը:

Գայանեի տղա լինելու մասին խոսակցությունը Չմշկյանը լսել է ավելի շուտ՝ «Վարդան Մամիկոնյանի» երկրորդ ներկայացումից հետո: «Մենք թեև լսել էինք այդ խոսակցությունը, – ասում է նա, – բայց այնքան էլ հավատ չէինք ընծայում»¹⁰¹:

1864 թ. դեկտեմբերի 7-ին, երբ առաջին անգամ ներկայացվելու էր Օստրովսկու «Ուրիշի սահնակը մի նստիր» պիեսը, և Գայանեն բեմ էր դուրս գալու Ավդոտյա Մաքսիմովնայի դերով, վարագույրը բացվելուց առաջ դերասան Արտաշես Սուքիասյանը մոտենում է Չմշկյանին և հայտնում ցնցող նորությունը: Չմշկյանը, լավ իմանալով Սուքիասյանի սովորությունները՝ մարդկանց կուրյոզների առջև կանգնեցնել, նշանակություն չի տալիս նրա խոսքին, բայց խաղի ընթացքում հետևում է դերասանուհուն և չի կարողանում հավատալ, չի կարողանում նրան տղա պատկերացնել: «Նաղի մյուս օրը, – պատմում է նա, – ես և պարոն Սուքիասյանը գնացինք ուսումնարան: Ես չէի կամենում հավատալ իմ սեփական տեսողությունը...»¹⁰²: Չմշկյանի տարակուսանքները տեղ են տասնմեկ օր դեկտեմբերի 7-ից 18-ը: «Ինչպե՞ս, – մտածել է Չմշկյանը, – այդ շնորհալի աղջիկը, որ այնպես նուրբ կանացի ճաշակով հագնված է և իր ժամանակին միշտ ներկա է գտնվում փորձերին մյուս դերասանուհիների հետ և որը ընդունված է իմ գերդաստանում իբրև օրիորդ (փորձերը այդ ժամանակ անում էինք իմ բնակարանում), մի՞թե կարող է կեղծել մինչև այդ աստիճան: Ես չմտած էի իմ տպավորության տակ, ընկա դես ու դեն հարց ու փորձի, անգամ խնդրեցի իմ ծանոթ ուսուցիչին մի կնոջ՝ անցնել կուլիսների ետևը և ինձ հայտնել իսկությունը: Վերջապես ճշմարտությունը երևան եկավ, և ես համոզվեցի, որ Գայանեն մի ծպտյալ երիտասարդ է, որը մոտ երկու տարի է մեզ ամենքիս խաբում է»¹⁰³:

Դեկտեմբերի 7-ի ներկայացումից հետո Գայանեն անհետացել է: Թատրոնում մեծ խոսք ու զրույց է բացվել: Մարդիկ չեն հավատացել ու չեն պատկերացրել, ոմանք զայրացել են: Չմշկյանն ասում է. «Ամենից շատ վրդովվեց իմ խեղճ ընկեր Ամերիկյանը, որը ապշած հարցնում էր, մի՞թե կարելի է, որ մի երեխա տղա այդպես նրբություններ կատարեց կանացի դերերը, և, գլխավորը, միշտ չփվելով մեզ հետ, ամենքիս առաջ ձևանար մի աղջիկ <...>»¹⁰⁴: Ո՞ւմ վրա է

զայրացել Ամերիկյանը, Գայանեի՞, թե՞ նրան տղա հայտարարողներին:

Այս տասնմեկօրյա խոսք ու զրույցից հետո Չմշկյանը մի նամակ է գրել «Մեղու Հայաստանի» խմբագրությունը. «Հայտնեցի հայ հասարակությունը այդ հազվագյուտ իրողությունը»: Այս նամակում կարգում ենք օրիորդի ազգանունը՝ Դավթյան: Ուրեմն՝ դերասանուհի Գայանե Դավթյան: Նամակը տպագրվել է դեկտեմբերի 19-ին¹⁰⁵, իսկ հաջորդ ներկայացումը՝ «Վարդան Մամիկոնյանը» տեղի է ունեցել դեկտեմբերի 20-ին:

Ո՞վ է եղել «Իսկությունը» պարզող ուսուցիչը, որի անունը Չմշկյանը չի տալիս, և ե՞րբ է նա մտել դերասանուհիների զարդասենյակը, եթե դեկտեմբերի 7-ից մինչև 20-ը ներկայացում չի եղել:

Ո՞ւր գնաց Գայանեն:

Պատմությունը ուսմանտիկական վախճան տալու համար մենք նրան կճանապարհեինք վանք, եթե այս զրույցի կողքին չլիներ խոհարարի պրոպագիդ ստվերը: Ամեն ինչ պարզ է: Օսանը, որ Թիֆլիսում հայտնի մոցիքուլ էր, ամուսնացրել է աղջկան:

Իսկ Սարգիս Մեհրաբյանը հայտնվեց թատրոնում Գայանեի անհետանալուց հինգ տարի հետո՝ 1869 թ. ապրիլին, խաղաց երկուերեք փոքր դեր՝ Ֆրանցիսկ («Կարդինալ Ռիչելյե»), Սերգո («Նոր Դիոգենես») և ապացուցելու համար, որ ինքն է եղել Գայանեն, կանացի գրոտեսկային մի դեր՝ Սոփիո («Պառավներուն խրատ»): Ի՞նչ դերասան էր Սարգիսը, չերևաց, չիմացվեց: Ոչ մի խոսք չեղավ նրա աղջիկ ձևանալու վարպետության մասին: Իսկ երբ Չմշկյանը նորից անդրադարձավ «մետամորֆոզ Գայանեին» (1905 թ.), Սարգիս Մեհրաբյանն արդեն գերեզման էր տարել գաղտնիքը:

Այնուամենայնիվ, ո՞ւմ են վերաբերում Չմշկյանի հետևյալ խոսքերը. «...ստեղծեցիր բեմի համար տաղանդավոր դերասանուհի Գայիանեին, որը հայ հասարակության առաջ անցավ ցնորքի պես անիմաստ, բայց նրա հիշատակն անջնջելի մնաց խեղճ հայոց բեմի համար, որը պարզեց քեզ, իբրև երախտագետ մի մոր, տասնավոր հայ դերասանուհիք, որոնք պարծանքով կարող են ցույց տալ Սաթենիկին, Քեթևան Արամյանին և նոցա հետագաներին, որոնք պիտի խոստովանին, որ քո աշակերտուհիք են և պիտի պարտավոր մնան քեզ, ...»¹⁰⁶: Ո՞ւմ մասին են այս խոսքերը, տասնհինգամյա մի գիմնագիտսի՞:

Դերասանուհու կերպարը պատմականորեն հավաստի է, անկախ նրա շուրջն ստեղծված պատմությունից: Չմշկյանն սկզբունքի մարդ էր, ճշմարտության հանդեպ զգայուն: Կեղծիքը, բեմում լինելը, թե կյանքում, նա չէր կարող շփոթել իրականության հետ, չէր կարող դիմակն ընդունել դեմքի փոխարեն: Իսկ այլափոխման արվեստով կարելի է զարմացնել ու զվարճացնել մեկ-երկու անգամ, բայց հոգին⁶ հուզել, ներշնչումն⁶ տալ, ճաշակ ու դպրոց կազմակերպել... «Ոչինչ է ի ծածուկ, որ ոչ յայտնեսցի»:

ԹԱՏԵՐԱԳԻՏԱԿԱՆ ՄԵՏՔԸ

60-ական թվականների սկզբի հայ թատերագիտական մտքի ամենածանրակշիռ փաստը Ստեփանոս Նազարյանի «Հայկական թատրոն Մոսկվայի մեջ և մի քանի խոսք թատրոնական գործողության վերա» ընդարձակ տեսական հոդվածն է: Ոչ թե սոսկ դրամայի տեսության պատմության ընդհանուր ակնարկ է սա, ինչպես հուշում է հոդվածի ձևը, այլ մասնագիտական թատերագիտության, այս հասկացության խորագույն առումով՝ դրամայի և թատրոնի կապի ու տարբերության քննություն, մեր ժամանակներում իսկ արդիական և ուսանելի:

Նազարյանի նպատակն է եվրոպական թատերագիտական մտքի ձևաբերումների հայացումով ստեղծել հայ թատերագիտություն: Նա հայտարարում է իր նպատակը. «Ինքներս եվրոպական աղբյուրներից տեղյակ ենք այդ բանին», և «մի քանիքը պատվելի երիտասարդներից կամեին ավելորդ համարել մեր խոսելիքը, ըստ որում դոցա պես մտածությունք գիտեին արդեն, ընթերցասիրած լինելով օտար լեզուների մեջ»: Հեղինակը դա համարում է ծանոթություն և իմացություն, բայց ոչ ազգային գիտական միտք: «Դոցա գիտությունը, – ասում է նա, – իբրև հայկական երիտասարդների գիտություն այն ժամանակ միայն կընդունենք մեք, երբ որ հայտնի է կացուցած հայկական խոսքով ու գրով, քանի որ հայկական գիտությունը չէ հայախոս և չունի յուր վերա բնական հայրենի կերպարանքը, դորան չենք ընդունում մեք, այլ մերժելով մերժում ենք»¹⁰⁷:

Նազարյանը փորձում է ստեղծել ազգային թատերագիտական տերմինաբանություն. գործողություն (դրամա), արարք (ակտուս), բնավորություն (խարսկտեր), սորանկացություն (սիտուացիա),

կացություն (վիճակի իմաստով), կնճիռ կամ կապ (կոլիգիա), դարձակետ (կատաստրոֆե), դարձված (պերիպետիա–դարձում կամ ներհակում), միջոց (антракт), միջներգություն (էպիգոդ), սուերգություն (էպոդոս), շարակից կամ շրջանակ անցքերի (դրամատիկական կոնտեքստի առումով), անհատություն (individualite): Ինչպես նկատում ենք. այստեղ կան և՛ արվեստական, և՛ կենսունակ ու արդիական տերմիններ:

Էականը Նազարյանի մտքի գիտական ճշգրտությունն է: Դրամայի և թատրոնի փոխկապակցության մեջ նա տեսնում է երեք շերտ՝ տրամախոսություն (դիալոգ, որին ասում է խոսակցություն), գործողություն և բեմ՝ թատերայություն: Տրամախոսությունը նա համարում է սոսկ արտաքին, երևութական հատկանիշ: Դրաման սկսվում է այնտեղ, որտեղ գործում է առարկայացվող բնավորությունն ըստ նպատակի, «անցքերի և պատահումների հնարավորության և հավանականության մեջ», մի վիճակ, որ պահանջում է «մի անընդհատ կապակցություն պատճառների», «չարժառիթքը զուգավորել, այսինքն ամենայն ինչ այնպես կապակցել միմյանց հետ, որ միշտ հետևյալը այնպիսի հարաբերություն ունենա հառաջընթացի հետ, ինչպես ներգործությունը պատճառի հետ»¹⁰⁸:

Դրամատուրգիական կառուցվածքի իր բացատրությունը Նազարյանը բխեցնում է հին ու նոր տեսություններից՝ Արիստոտել, Հորացիոս, Բուալո, Դիդրո, Լեսսինգ, Հեգել, Գյոթե, Շլեգել, Գրիլպարցեր, և ոչ թե վերարտադրում ու պատմում է, այլ ընդհանրացնում է ամբողջ տեսական փորձը, վկայաբերելով դրամատուրգիական սեռի կատարելագործման ընթացքն ու տրամաբանությունը Սոֆոկլեսից մինչև ուշ միջնադար և նոր ժամանակներ, Շեքսպիր, Շիլլեր, Իֆլանդ, Կոցերու, Վերներ, Մյուլներ, Գրիլպարցեր, Քյոռներ, Ուելանդ, առասպելապատում կրոնահայեցությունից, «միջնադարյան ասպետաճաշակ բանաստեղծությունից», «դեպի բարոյական մարդկայինը»: Համադրելով դրամայի բոլոր պատմական ձևերը՝ հունականից մինչև իսպանականը, անգլիականը, գերմանականն ու ֆրանսիականը, նա հետամուտ է մեկ խնդրի՝ որն է ավելի դրամատիկական, և որն ավելի թատերային: Նոր ժամանակների տեսակետից նա հունականը համարում է սոսկ դրամատիկական, ֆրանսիական կրասիցիզմը «a la fransais ձևած հունական»¹⁰⁹, Իֆլանդին և Կոցերուին՝ գերմանական դասականությունից դուրս «երեմիական

ողբեր անհամ և անալի»։ Նազարյանը մեղանում առաջինն է դիմում «հոգեբանական ճշմարտություն» և «առարկայացում» հասկացություններին և դրամայի կատարելագործումը տեսնում է մարդկայնացման մեջ։ «Որպես մի գլխավոր պահանջելիք դրամատիկական բանաստեղծության մեջ, — գրում է նա, — հարկավոր է, որ գործողությունն առարկայանա կատարելապես, և այստեղ նույնիսկ բանաստեղծը, եթե կամենում է յուր անձը ներս խառնել գործողության մեջ, կարող է միայն ցույց տալ յուրյան որպես մի առարկայացած բան»¹¹⁰։

Առարկայացում ասելով, թվում է, պետք է հասկանալ վիճակի կոնկրետություն։ Այդ է, որ կարող է բեմում ստեղծել առարկայական պատկեր, այսինքն դրաման դարձնել թատերային։ Դրամատիկական ամեն շարադրանք չի կարող լինել բեմական, քանի որ մի բան է գրական կերպը՝ արտաքին դրամատիզմը, ձևի ներքին հատկանիշը՝ հուզական լարվածքը, և այլ բան՝ գործող անձի ակտիվ վիճակը՝ բնավորության և նպատակի անուղղակի խոսքային դրսևորումը որպես բեմական գործողության հիմք։ Նազարյանը պարզ նկատում է, որ Գյոթեի «Վերթերը» մեծապես դրամատիկական է, առանց լինելու դրամա», որ «մի խոսակցության մեջ, որ ունեն երկու մարդիկ, կարող է հառաջանալ մի ամբողջ փոքրիկ դրամա, ինչպես կարելի է այդ բանը ապացուցանել Պլատոնի դիալոգներից»¹¹¹։ Բայց սրանցից ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը թատերային չեն, քանզի «պիտո չէ շփոթեք թատրոնականի ըմբռնումը դրամատիկականի ըմբռնման հետ»։ Նազարյանն այստեղ տեսնում է ընդհանուրի և կոնկրետի հարաբերություն։ «Ոչ թե իրողությունը, այլ իրողության որպես է այս տեղ վճռողը և կշիռը»¹¹²։ Դիտումը շատ նուրբ ու խորն է։ Եվ նա օրինակ է բերում Գյոթեին, որպես դրամատիկական, բայց ոչ թատերային բանաստեղծի։ «Գյոթեն տարակույս չունեք յուր մասին, թե դրամատիկական բանաստեղծ է ինքը, բայց տարակույս ունեք նա, արդյոք կհաջողվի՞ նորան գրել մի լավ թատրոնական գործ, որպիսի համարում է՛ր նա յուր ճարտարաչեն դրամատիկական գրվածքը, ոչ թե Ֆաուստը միայն, այլև Գյոցցը, Իֆիգենիան և Տաստն, այնպես որ երկար ժամանակ թույլ է՛ր տալիս դեպի թատրոնական բեմը դուրս հանել նորանց, և վերջապես, երբ որոշեց այդ բանը, գործ չկատարեց առանց խորհրդակցության Շիլլերի հետ, այո և հանձնեց նորան հարմարավոր կացու-

յանել հիշյալ գրվածքը թատրոնական բեմի համար»¹¹³։

Այսպիսով, անտարակուսելի է, որ չկա բեմականություն առանց դրամատիկականի. «յուր թատրոնականը, նայելով ավելի բարձր ճաշակագիտական աչքով, շատ փոքր դիպվածներում կարելի է գուրդել, բայց դրամատիկականը ամենայն ժամանակի համար տևողական, օրինապատշաճ և օրենստու է. թատրոնականը է երկրորդականը, դրամատիկականը գլխավորը», այն է «գլխավոր շարժարանը թատրոնական գործողության»¹¹⁴։ Նազարյանը ձայնակցում է Գրիլպարցերի տեսակետին, «խսկական դրամատիկականը միշտ թատերային է»¹¹⁵։ Նա չի մանրամասնավորում այս չափազանց տարողունակ միտքը, չի քննում «թատրոնական գործողության» տարրերն ու տրամաբանությունը, բայց տալիս է նրա բանալին՝ ընսավորություն և նպատակ, հանգամանքներ և վարքագիծ. «Խնդիրն այն է, թե ինչպես է անհատությունը (individualite) ճշող հանդիսավորի (բեմական կամք կրողի — շ. շ.), ինչպես է առնչությունը անձի և նպատակի մեջ, պարագայք և նպատակի մեջ, հնարների և նպատակների մեջ»¹¹⁶։ Ժամանակ էր պետք՝ մոտ կես դար, որ այս սկզբունքը կիրառվեր գործնականում (Կ. Ստանիսլավսկի)։

Նազարյանը XIX դարի հայ թատերագիտական մտքի բարձրագույն դրսևորումն է, իր ժամանակակիցներից շատերին անըմբռնելի։ Նա չունեք իր առջև հայ թատրոնի օրինակը։ Բայց դա եղավ նրանից անմիջապես հետո։ Սեդրակ Մանդինյանը հրապարակ եկավ որպես տիպերի ու դրությունների դերասան և, հանգեց նույն մտքերին Բելինսկու օգնությամբ, Չմշկյանն սկսեց բնավորություններին, և Սունդուկյանը ավելց բեմական գործողությամբ կառուցված երկեր։

Արևելահայ իրականության մեջ, եթե նկատի չառնենք Նազարյանին ու նրանից եկող մեկ-երկուսին, քննադատությունը 60-ական թվականներին չի հասել նման մակարդակի։ Արվեստի չափանիշներն այստեղ կրում էին Չմշկյանն ու նրա համախոհները և անհամեմատ բարձր էին կանգնած իրենց գնահատող լրագրողներից, մասնավորապես Ալեքսանդր Երիցյանից, Խորեն Ստեփանից։ Այսպես կոչված, «չորսի դեկլարացիայում» որոշակի է չմշկյանականների ուղղությունը՝ արդիական կյանքի վերարտադրություն, սոցիալական արատների ծաղր, վերապահություն պատմական ողբերգությունների հանդեպ և կողմնորոշում դեպի եվրոպական ու ռուսական

գրամատուրգիայի լավագույն օրինակները: Չմշկյանը, ինչպես արդեն նկատել ենք, «ողբերգական» կոչվող խաղաոճը համարել է հնացած ու մերժելի և ամենևին պատահական չէ, որ Շեքսպիրի գործերից կանգ է առել «Թիմոն Աթենացու» և «Վենետիկի վաճառականի» վրա: Մանդինյանը խորապես համոզված էր, որ հայոց լեզվով դեռ չի գրվել ճշմարիտ ողբերգություն: «Կույրի զավակի» օրինակով նա ծաղր ու ծանակի էր ենթարկում արկածային մելոդրաման և առաջարկում էր թարգմանել ու բեմադրել հայ իրակախությունը սոցիալ-պատմական առումով մոտ կանգնած հեղինակներին: «Նայեցեք, – գրում է նա, – ինչ զարմանալի նմանություն կա մեր ուռուսաց վաճառականների և ստորին ժողովրդի կենաց մեջ: Օտարովսկու հեղինակությունը մեջ եթե անունները փոխվին, շատերը կարող են խաբվել և այդ հեղինակությունքը մերայինքը կընդունեն, իբրև մեր ազգային հեղինակությունք»¹¹⁷: Մանդինյանը մտածում է, և ճիշտ է նա, որ թարգմանությունները կարող են ի հայտ բերել ազգային կյանքի չդիտված շերտեր և առաջացնել գրական նոր պահանջ: «Պահանջողությունը, – շարունակում է նա, – կատեղծե և լավ ազգային կոմեդիա գրողներին, հույս ունենք՝ այս մեր համոզմունքը չէ խաբելու մեզ»: Մանդինյանը տեսնում է հայ դրամատուրգիայի հեռանկարը, չկռահելով թերևս, որ իր կողքին է դրա իրականացնողը՝ ընդամենը մեկ պիեսի հեղինակ Սուևդուկյանը:

Վկայաբերելով Բելինսկու մտքերը, նա նույն սկզբունքով, ինչ Նազարյանը, մեկնում է դրամայի հիմքերի հիմքը՝ գործողությունը, որ ստեղծում են «ինքյանք գործող անձինքը իրանց անհատական հատկությունք և հարաբերությունք միմյանց հետ: Եվ ուրեմն գործողությունը կատարվում է յուր սեփական տարրերի ազդեցությունք միմյանց վրա <...>»: Հետևաբար, դրամատիկական շարժումը դրամայի կառուցվածքային էությունից է՝ ներքին, ոչ թե արտաքին հրման արդյունք. բնավորությունն ու իրադրությունն ինքնին կրում են շարժման պոտենցիալը՝ անտեսանելի հնարավորությունը, և «գործողությունը գործվում է ինքն իրենից, ինչպես ծառը աճում է ինքնից»¹⁰³: Սա արդեն արխտոտել-հեգելյան տեսությունից ստեղծագործական սեփականացումն է՝ մտքի ոչ այնքան թարգմանությունը, որքան ազգայնացումը:

Մանդինյանի պատկերացրած բեմն ունի «չորրորդ պատ»: Սա բացարձակորեն դերասանական տեսակետ է: Դրամայի տեսություն-

ներում այս գաղափարը չկա, քանզի վերաբերում է թատրոնի ոլորտին: Մանդինյանը հիմքից չի ընդունում ուղղակիորեն հանդիսատեսին դիմող խոսքը, հեղինակային և դերասանական բացահայտ վերաբերմունքը դրություն ու գործողություն հանդեպ. «Գործողությունը գործվում է ինքը ինքնից և ինքյան համար, ոչ թե դիտողների համար»¹⁰⁴: Սա նշանակում է, որ էականը գերադասելի է երևութականին, և թատերայինը ենթակա է ու ստորադաս դրամատիկականին: Հիշենք է Գրիլպարցերի տեսակետը, նկատելով, որ թատրոնը այս սկզբունքին հանգեց միայն դարավերջին, Անդրե Անտուանի պրակտիստը և Ստանիսլավսկու կիրառական հոգեբանությունը: Ռուսական ռեալիզմի հետևողությունն է Մանդինյանին բերում այդտեղ և հանգեցնում անգամ հեղինակի բարոյական չեզոքություն գաղափարին: «Պարզ է, – ասում է նա, – որ թատրոնը խրատելու համար չէ, և պարզ է նմանապես, որ կյանքը, թե դրական կողմից լինի նկարագրած, թե բացասական կողմից միօրինակ հավասար նշանակություն ունի <...>»¹⁰⁵: Սա իհարկե ռեալիստ դերասանի դատողություն է, ոչ թե քննադատի: Քննադատը միշտ բարոյագաղափարական միտում է փնտրում կամ պահանջում, անկախ նրանից թե ինչպես է պատկերացնում դրա դրսևորման եղանակը, բացահայտ, թե՞ թաքնված: Դերասանին հետաքրքրում է գործող անձի ինքնին վարքագիծը, որպես անհատական կամքի արդարացում: Մանդինյանը, որպես դերասան, հետևել է այս սկզբունքին, «Գործողությունը դիտողները դուրս կբերեն ոչ թե խրատ, այլ կտեսնեն կյանքը այնպես, ինչպես նա է, ուրիշ ոչինչ: <...> Ցույց տվեք դուք մեզ կյանքը, մենք կարող ենք ինքներս դորանից օգուտ քաղել, եթե մեր մեջ ինքնաճանաչություն կա»¹⁰⁶:

Հայ պատմահայրենասիրական դրաման Մանդինյանի համար հիմնովին մերժելի է իր բացահայտ միտումնավորությունք մանավանդ եթե միտումն արտահայտվում է գործողությունից անկախ խոսքերով: «Տրագեդիան պատմության դասագիրք չէ ի պեստ հայազգի Տիգրիսու ժողովրդո, տրագեդիայում նկարագրվում են ոչ միայն պատմական անձինք, ինչպես պատմականքը, նույնպես և ժամանակակիցքը, որք տրագիկական քարակտեր ունեն, որոնց մեջ տրագիկական տարր կա: Ուրեմն այս է խնդիրը, կա՞ մեր պատմության մեջ տրագիկական տարր, թե՞ չէ»: Մանդինյանն այստեղ կրկնում է Բելինսկու տեսակետը մինչպետրոսյան շրջանի ուռու

գրականության մասին և հանգում վիճելի մտքի. «Հայոց պատմության մեջ չկար անձնական զարգացում, այն, ինչ դրամայի առաջին պայմանն է, զորեղ անձինք, անհատներ»¹⁰⁷:

Հայոց ավանդական պատմության միջով իհարկե անցնում է ճակատագրի և քրիստոնեական նահատակության գաղափարը: Դա մի մտայնություն է, որ թափանցել է նոր գրականություն, հասել նույնիսկ մեր օրերը: Մյուս կողմից Չամչյանի «Հայոց պատմությունը», որ ազգային գաղափարաբանության հիմքն էր նոր ժամանակների սկզբում, իրեալականացնում է Հայաստան երկրի ու հայի գաղափարը, վերագրում հային մեծ իմաստ և առաքելություն մարդկային ցեղի պատմության մեջ: Այս աշխարհայացքն ակներև է Մխիթարյանների ու նրանցից ելնող հեղինակների, մասնավորապես Վանանդեցու, Գալֆայանի ու Կարենյանի ողբերգություններում: Այստեղ չի գործում անհատականության ու անձի սկզբունքը, անհատը ոչինչ չի որոշում դրամատիկական գործողության մեջ, բայց և մեղադրվում է որպես բնավորություն: Մանդինյանն իրավացի է սոսկ այնու, որ իր ժամանակի հեղինակները չեն ստեղծել կենդանի անհատներ, անգամ սկզբնաղբյուրին չեն կարողացել հետևել: Այն, որ «նոր հայկական ողբերգությունները հայկական բեմի վերա դառնում են կատակերգություններ», ընդհանուր տեսակետն էր չմշկանականների, որոնք ծրագրում էին «կազմել եվրոպական հասկացողության և ճաշակի համեմատ ունեցողություն»¹⁰⁸:

60-ական թվականների թատերագիտական միտքն ամփոփում և իմաստավորում է հայ պրոֆեսիոնալ-դրամատիկական թատրոնի առաջին փուլը, քննում իրական միտումները, նախանշում հեռանկարները: Այս շրջանում արևմտահայ և արևելահայ բեմերը ներկայացնում են ընդհանուր մի ուղղություն, և նրանց գեղարվեստաոճական տարբերությունները մեծ չեն կամ դեռևս ձեռք չեն բերել սկզբունքային նկարագիր: Հայրենասիրական ռոմանտիզմն ընդհանուր գիծ է: Դա առաջատար ուղղությունն է: Արևելահայ բեմում արմատավորված կենցաղային ռեալիզմը գործնականորեն հակադրված չէ պատմահայրենասիրական դրամային: Երկու բեմերի տարապայման ուղղություններն ու հակասությունները խորանալու էին, բախվելու և դարի վերջին երկու տասնամյակում հավասարակշռվելու նոր հիմքերի վրա:

Գլուխ չորրորդ

ՍՈՒՆԳՈՒԿՅԱՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ

Որքան էլ պայմանական լինի այս բնութագրումը, ճշմարիտ է այնքանով, որքանով Սունդուկյանն է 60 – 70-ական թվականների բեմին ուղղության տվողը: Գեորգ Չամչյանը, որին անվանում ենք ազգային բեմական ռեալիզմի ռահվիրա, թերևս չունենար գրական նյութ և կենցաղի ոճավորման արվեստը չհասցնեք դասականության, եթե չհանդիպեր Սունդուկյանին: Այստեղ չպետք է մոռանանք և այն հեղինակին՝ Միքայել Տեր-Գրիգորյանին, որ ուղիղ ժամանակակիցն է Սունդուկյանի, որքան էլ կատարել է նախորդի դեր: Այս երկու բարբառագիր հեղինակները, շատ նման են երևում իրենց լեզվով ու ճաշակով և կերպարների դիմակային կազմով: Նրանց պիեսները սակայն տարբեր են ըստ ոճական շղկվածքի, և գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի: Չամչյանն ընդունում է նրանց որպես զուգահեռներ և համարում նույն հասարակական միջավայրի արդյունք: Չամչյանին ու Սունդուկյանին ճիշտ ըմբռնելու համար պետք է ճանաչենք նախ Տեր-Գրիգորյանին, որի անվանը պակաս նշանակություն է տրվում մեր գրականության պատմության մեջ: Նա ամբողջացրել ու մշակել է կենցաղագիրներից, մասնավորապես Պատկանյանից եկող դրամատուրգիական ձևն ու տիպարանությունը, իմաստավորել թիֆլիսյան աշխարհը, որի տարածքում իրականանում էր մի ինքնատիպ թատրոն, ինքնուրույն դեմքերով ու գաղափարներով:

ՄԻՔԱՅԵԼ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Նա բժիշկ էր, Կովկասյան բժշկական ընկերության անդամ, Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձու, օրիորդաց վարժարանի հիմնադիր, ճանաչված ու հարգված մարդ թիֆլիսի հասարակական մեջ, առարինի և ուղղամիտ, եռանդուն ու լավատես, հասարակական մտահոգություններով ապրող, բնավորությամբ պարզ, իր ներկա-

յուլիանյան միջավայրն ազնվացնող անհատ և գրականության ու թատրոնի գիտակ:

Նրան անվանում էին բժշկապետ Տեր-Գրիգորյան: Իր կոչմանը նա ծառայում էր լիարժեքորեն ու անձնվիրաբար և ազատ ժամանակ չունեւր. ամբողջ օրը կառքով շտապում էր այս կամ այն հիվանդի տուն, միշտ սրամիտ խոսքն ու կատակը շուրթերին, ով էլ լինեւր հիվանդը՝ մտավորական, վաճառական, համքար, թե մշակ: Ե՞րբ էր նա գրականությանը զբաղվում, ոչ ոք չգիտեր: Եվ գրում էր արագ ու թեթև, ինչպես ոչ մեկն իր նախորդներից ու սերնդակիցներից:

Միքայել Տեր-Գրիգորյանը (1827 – 1869) ծնվել է Թիֆլիսում, ստացել գիմնազիական կրթություն, 1853 թ. գնացել է Մոսկվա, ընդունվել համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը, որն ավարտել է 1858 թվականին՝ բժշկագիտության դոկտորի աստիճանով և վերադարձել Թիֆլիս: Իր նյութական հնարավորությունները Տեր-Գրիգորյանն ի սպաս է դրել դպրոց հիմնելուն, Ներսիսյան դպրոցին օգնելուն, կլասիկական գիմնազիայի պանսիոնը ֆինանսավորելուն և թատրոնին: 1863 թ. հիմնված թատրոնական մասնաժողովի ամենագործունյա անդամներից մեկն է դառնում նա և հինգ-վեց տարվա ընթացքում գրում է տասը (գուցե և ավելի) պիես, որոնց լրիվ ցուցակը հայտնի չէ, տպագրված է մի փոքր մասը: Ոչ նա, ոչ էլ հետագայում իր ազգականները չեն մտահոգվել այդ պիեսների պահպանումով: Տեր-Գրիգորյանը թատրոնի առօրյայով ապրող մարդ է եղել, այն կարգի հեղինակներից, որոնք գրում են միայն բեմադրական նպատակով: Նա չի ունեցել ինչ-որ ծրագիր, երկար չի զբաղվել գրածը մշակելով, գրել է ու հաջորդ օրը թղթապանակը թևի տակ հայտնվել թատրոնում:

Ահա Տեր-Գրիգորյանի պիեսների ոչ լրիվ ցանկը. «ժլատը», «Պեպոյի տկճուրը», «էս էլ քի մոցիքլութին», «Վո՛ւլ քի իմ վեչեր», «Հարս ու կեսուր», «Ո՛վ է մեղավոր», «էլը կդատե, ձին կուտե», «Նինոյի նշնվիլը», «Խոտորնակին խոտորնակ», «Պառավներուն խրատ»¹:

Տեր-Գրիգորյանը Միքայել Պատկանյանի անմիջական ու հարգատ հաջորդն է: Պիեսները վկայում են, որ նա լավ գիտեր եվրոպական ու ռուսական կոմեդիան՝ Պլավտոսից ու Տերենցիոսից մինչև Շեքսպիր և Ֆիլդինգ, մինչև ֆրանսիական նորագույն

վոդեվիլը և նրա ռուսական փոխակերպումները: Դա երևում է նրա սյուժետային գծագրության մեջ, բայց ոչ գործող անձանց դիմակներում: Տեր-Գրիգորյանը զվարճաբան հեղինակ էր, և Թիֆլիսը՝ իր հայրենի քաղաքը, մի մեծ թատրոն իր մոքալաքներով, արհեստավորներով, վաճառականներով, կինոտներով, «նշնելու» աղջիկներով. «բարիչյաներով», «աղջիկ պարուհիներով» ու նրանց միջավայրում հայտնված ուսյալ, օտարամուլ, a la francais շփոթված երիտասարդներով: Եվ որն է կոճղը այս հասարակության, եթե ոչ «փտած մտքով և մարմնով հիմար» (Չմչկյանի խոսքերն են) վաճառական ու չարչի Կարապետը՝ Զիմգիմով-Զամբախովների հավերժորեն կենդանի նախատիպը: Նա, ինչպես Չմչկյանն է գրում, «ծիծաղում էր յուր փրփրալի ծիծաղով ասպարեզ հանած այդ Գարասիմ Յակուլիչների «քաչալ մայմուն», վախուռն տարեկան հասակում «ինստիտուտի մեջ կրթված օրիորդի հետ» պսակված Կարապետի վերա», նրան հանդես բերում «կենսական ամենածաղրալի հանգամանքների մեջ», «հալածում էր նորան», և «նահապետական կյանքի կոշտ Կարապետներից, Իսայիներից, Կեկելներից լսվում էին ծիծաղ ու շինծու լաց»: Բժիշկ էր մարդը, սիրում էր կյանքը և ծիծաղով էր բուժում: Չմչկյանը նրա ամբողջ ստեղծագործությունը համեմատում է վրաց բանաստեղծ Ալեքսանդր Ճավճավաձեի «Լոթինների մուխամբազը» երգի հետ, որ վրացու և հայի սեղանի երգն էր այդ ժամանակ, և մեր դրամատուրգն էլ սիրում էր խնջուքներում երգել այդ երգը:

Հարստութիւնը վունչինչ է, հարիա լալե,
Կինքը ոսկով-էրծաթով չէ, թարիա լալե...²:

Ապրում էր բժշկապետը հայ ու վրացի բարեկամներով շրջապատված այն «մեծ հարսանքատանը», որ կոչվում էր Թիֆլիս և «երկու գիշերվա միջում գրում էր մեկ թեթև վոդեվիլ, կոմեդիա կամ դրամա»³:

Թիֆլիսը լիքն էր նաև «խեղճ ապրող» հարուստներով, որոնք ժլատությունը համարում էին առաքինություն: Այդ մասին է Տեր-Գրիգորյանի առաջին պիեսը՝ «ժլատը», որը մեզ չի հասել և հայ դրամատուրգիայի պատմաբանի կարծիքով դրամա է⁴: Համաշխարհային գրականության մեջ Նյուվյաձե ժլատի գաղափարատիպը

հեղինակը վերցրել է Մոլիերից ու նրա դեմքին դրել մի Հովհաննեսի տեղային դիմակ, և այդ դերը «սքանչելապես կատարում» էր Միհրդատ Ամերիկյանը: Տեր-Գրիգորյանի ստեղծած կերպարն ապրում է պաթոլոգիկ մի տառապանք և մեռնում իր սնդուկի վրա: Այս կերպարն ունի մի տեղային, պարզունակ երևացող գիծ. ժլատությունը համարում է արժանիք և այդ «բարոյականությունն» է քարոզում շրջապատին. «Տեսնո՞ւմ ես ինձ, հարուստ եմ ու խեղճ եմ ապրում»: Սա հորինված գիծ է, այլ մանրբուրժուական միջավայրի և ասիացու հոգեբանություն՝ ապրել նեղ օրվա հեռանկարով, իմանալ «գովլաթի դադրը» և ստորացնել ընտանիք, բարեկամ ու յուրային:

Ինչպես նկատում է Վ. Թերզիբաշյանը՝ «Սունդուկյանից առաջ Մ. Տեր-Գրիգորյանն է, որ իր դրամատուրգիայում դնում է հասարակությունից տարբեր խավերի բախումը՝ հասցնելով այն դրամատիկական կոնֆլիկտի»⁵: Դա իրոք այդպես է, բայց շատ պարզունակ կլինե՞ր խնդիրը, եթե կարծեինք, թե Տեր-Գրիգորյանը գաղափարապես է նախապատրաստել Սունդուկյանին: Նրանք ոչ այնքան նախորդ ու հաջորդ են, որքան ժամանակակիցներ ու գաղափարակիցներ: Տեր-Գրիգորյանը երկու տարով երիտասարդ է, ավելի շուտ է սկսել գրել, և վաղաժամ է ավարտել իր կյանքը, որից հետո միայն Սունդուկյանն ստեղծել է իր գլուխգործոցները: Այսպիսով, մինչև 1869 թ. (Տեր-Գրիգորյանի մահը) նրանք նույն ճանապարհին են, արձարծում են նույն թեմաները գեղարվեստական տարբեր մակարդակներում, ձայնակցում են իրար, շարունակում մեկը մյուսին: Թիֆլիսի «մեծ հարսանքատունն» զբաղված էր ոչ միայն կերուխուսով, այլև առօրյա տուրևառություն, ամուսնա-առևտրական միջնորդություններով, «փող ու բաժինքի» խնդիրներով, «վեջերով» ու լոտոյով, և այս աշխարհում շփոթված ու դժբախտ էին զգում իրենց տանը պահված, օրիորդական պանսիոններում կրթված, «պորտուգիան» (դաշնամուր) ջնգացնող աղջիկներն ու Պետերբուրգ գնացող-եկող ուսյալ երիտասարդները: Եվ ի՞նչ էր կյանքն իր խաթարված տրամաբանությունը այդ նոր սերնդի համար: Իսկապես մի «խաթարալա», որից դուրս գալու ճանապարհն էր բարոյական կամ ֆիզիկական զոհաբերություն, որ նշանակում էր «էլի մեկ զոհ»:

1864 թ. Սունդուկյանը գրեց «Մախլասը»՝ «էլի մեկ զոհ» առաջին տարբերակը: Սա Չմշկյանի պատվերն էր: «Ես միշտ

խնդրում էի պ. Սունդուկյանցին և թե հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանին, — գրում է նա, — որ մեկ ուժեղ և նշանավոր դեր գրեն ինձ համար: «Մախլասի» ներկայացումից հետո հանկարծ Տեր-Գրիգորյանը հրավերեց մեզ բոլորիս յուրյան մոտ և կարգաց յուր նոր գրած «Նինոյի նշնվիրը» անունով դրաման երեք գործողություններ: «Հիմա էլ իրավունք չունիս ինձ վրա գանգատվելու», — ասաց յուր սովորական ծիծաղով: Եվ ճշմարիտ որ, այդ պիեսայի մեջ նա աշխատել էր ինչքան կարելի է դրամատիկական բնավորություն տալ երիտասարդ Միքայելին, որ ես պիտի կատարեի»⁶: Չմշկյանը սոցիալական հերոսի դեր էր խնդրում. «Մախլասի» Միխեյլը այդ առումով նրան չէր բավարարում: Տեր-Գրիգորյանն ստեղծում է ուսյալ երիտասարդի մի դիմակ, Նիկոլ անունով, մի սիրահար աղջիկ՝ Նինո և նրանց հակոտնյա ոմն վաճառական Անտոնին: Այս դերերը խաղում են խմբի երեք առաջատարները՝ Չմշկյանը, Սոփիա Մելիք-Նազարյանը և Սեդրակ Մանդինյանը: Դրաման ավարտվում է երկու սիրահարների ինքնասպանություններով. կոնֆլիկտի ծանր, թերևս անբնական լուծում մի պիեսում, որ ոճով ավելի կատակերգական է, քան դրամատիկական: Տեր-Գրիգորյանի մահից մեկ տարի անց՝ 1870-ին Սունդուկյանը ճշտեց այս վճիռը «էլի մեկ զոհով», որի հերոսները՝ Միքայելը և Անանին դառնում են կյանքի ոչ ֆիզիկական, այլ բարոյական զոհեր:

Այսպիսով, երկու հեղինակները յուրահատուկ տրամախոսություն մեջ են, շարունակել են մեկը մյուսին, մտքեր ու թեմաներ են տվել միմյանց:

Նման բան տեղի է ունեցել «խաթարալայի» շուրջ: Տեր-Գրիգորյանը կատակով ձայնակցում է Սունդուկյանին, գրելով «Ո՞վ է մեղավոր» կատակերգությունը: Վաճառական Կարապետը պարտքի տակ է ընկել, նրա երիտասարդ բարեկամը՝ Ղազոն օգնել է պարտքից ազատվելու, Կարապետն էլ ուզում է վարձահատույց լինել՝ օգնում է Ղազոյին ամուսնություն գործում և միաժամանակ վախենում է «խաթարալայի» մեջ քաշվելուց: Նա ակնարկում է Սունդուկյանի հերոսի՝ Գևորգ Մասիսյանի վիճակը.

Կարապետ. Մենակ չիմ կանա, մե խաթարալումը չընկնիմ, խո գիտես էսղանցի բանը, աղջկան ումով ճիտդ կու կապին <...> Գիտողու բանը խո գիտես <...> Նրան ինչ էկավ, իր խելքիցն էկավ,

նրան ո՞վ էր ասում, վուր աղջկանց տուն գնա աղջիկ տնտղելու, գանա չէ՞ր գիտի վուր շինքին կու կապին <...>

Ղաղոս. Լավ շարավ վուր տանիցը դուրս փախալ⁷:

Շատ հետաքրքիր ու թատերայնորեն սրամիտ եղանակ է, երբ բեմադրված պիեսի իրավիճակն ու հերոսն ուղղակիորեն ակնարկվում են երկրորդ հեղինակի պիեսում, որի թեման ուրիշ է: Հայտնի չէ, Կարապետն ու Ղաղոս «Խաթաբալայի» ներկայացո՞ւմն են տեսել, թե՞ իրենք էլ Գևորգ Մասիսյանի ու Իսայու թաղից են: Բայց այս Կարապետն Իսայի չէ: Սա բեմական նախատիպն է Սունդուկյանի մեկ ուրիշ հերոսի՝ Օսեփի («Քանդած օջախ»), որ ստեղծվելու էր 1871-ին: Կարապետի կինը՝ Սոփիոն, մողայամուլ, կիսակերթ քաղքենուհի է և քանդում է օջախը, Կարապետին հասցնում այնպիսի վիճակի, որ նա ասի՝ «Աշխարհք, աշխարհք, դիփ սուտ է էլի»⁸:

Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում, ինչ անուն էլ նրանց տրված լինի, գեղակալուրը կատակերգական-վոդեվիլային տարրն է: Դրանք, այսպես կոչված, «քաղքի հանաքներ» են՝ կրկնվող դիմակներով, որոնք արդեն կային նախորդների պիեսներում, աշխույժ, սրամիտ ու սրընթաց տրամախոսություններ, կատակային ու կատակաբան-քնարական երգերով, քաղաքային բանահյուսությունների տարրերով, «մեյդանի» բառապաշարով, անմիջական ու անմշակ, օրվա չարիքի դեմ և օրվա համար: «Ժողովուրդը, — գրում է թատերախոսը, — մեծ ուրախություններ է ընդունում ինչ որ իրա ներկա կյանքիցն է վեր առած ու այս ձևով միայն թատրոնական խաղարկությունքը, հարձակվելով հասարակության մեջ գտնված վատ սովորությունց վրա և ջատագովելով լավ հատկությունքը, կարող են հասնել իրանց նպատակին, որ է կրթել ժողովուրդը»⁹: Սա Տեր-Գրիգորյանի դրամատուրգիայի արտաքինն է: Իսկ խորքում տեսնում ենք իրազրույթությունների ունիվերսալ պայմանաձևեր (մողեղներ) և դիմակային մի համակարգ, որ համախոս է համաշխարհային կատակերգական թատրոնին, որքան էլ նրա տեսքն ու գույնը լինի ազգային ու տեղային:

Ի՞նչ է տեղի ունենում այդ պիեսներում, ի՞նչ դիմակներ են գործում այնտեղ: Ակամա անախրոնիկ վիճակներ, միջնորդություն, խաբեություն, շփոթություն, պատվի ու ինչքի առևտուր, մարդկային արժանապատվության կռիվ, մակերեսային տրտունջներ, սարքովի իրարանցում, տարապայման անցումներ, մեկ-երկու աքացի

ու «սիլլա» և ժամանակավոր հաշտություն, որ նորից պատվի կարուսելն իր հինգ-վեց դիմակներով, բայց ոչ ինչպես պատվում է կինտոյի շարմանկան, այլ մի կախյալակույ-մեղեդի, որ փոխում է գույները նույն երկրաչափության սահմաններում: Ամեն անգամ մի փուլ գործ է սկսվում, հանգուցավորվում որպես պարզունակ սյուժե և լուծվում ամենակարճ ճանապարհով: Եվ այս պահմտոցի խաղում հիմարանում է ու խելքի գալիս մի վաճառական կամ չարչի, նեղն ընկնում մի մոցիքուլ, կեղծ արցունքներ թափում ու բողբոջում մի «աղջիկ պարուն», խորամանկում մի օրիորդ կամ ջահել կին և իր խաղի մեջ նեղքաշում մի երիտասարդի, և այս բոլոր վիճակները դիտում է ու մեկնաբանում մի ծառա, լինի Կիրակոս, Ստեփան, թե Կակուլի:

Կիրակոս. Տո՛, միր քաղաքը հիդնուհիլը գժվում է. տո՛, օջով չափն ու ձևը չի ճանաչում: Խաչը գիտենա, վուրթ են էլ վուր մտիկ ևս տալի, դիփ սարսաղուլթին ես տեսնում... («Էս էլ քի մոցիքուլութին»):

Կատակերգության հին կենսափիլիսոփայությունն է. մարդը պետք է անպատեհ վիճակների, խաղի ու թյուրիմացություն մեջ ընկնի խելքը գլուխը հավաքելու համար: «Հիմարները սովորում են իրենց սխալներով, — ասում է ծերունի Հեգելը, — իսկ խելոքները, դիտակցելով իրենց սխալները, չեն դառնում ավելի խելոք»¹⁰: Սա իրականությունն ու գիտակցության այն ջրապտույտն է, որ ստեղծում է կոմեդիա, դրամա, թատրոն: Եվ իհարկե կատակերգությունն է կենսունակն ու հավերժականը, որպես թատերական ունիվերսում: Տեր-Գրիգորյանը իմաստուն էր իր ընտրած կենսաձևով և բարոյագետ իր պիեսներով, որոնց չէր խառնում իմաստախոսություն ու քարոզ, այլ խաղացնում էր իրականության տված դիմակները և, կյանքի տեսանելի մակերեսը ցույց տալով, անուղղակիորեն միտում էությունը: Նրա ստեղծած վիճակներն ու տրամախոսությունները ոչ այնքան գրական, որքան խաղային են, մղում են վիճակների, և գործող անձինք խոսքային ինքնաբերական գրությունով չեն դրսևորվում, խոսքի անհատականացում չունեն, անհատականացումը թողնված է դերասանին: Սյուժեները բարդ են ու միաբեր: Կարապետի «Չեհել կնիկ» Կեկելը սիրաբանություն կեղծ տեսարան է սարքում ծեր ու

խանդոտ ամուսնու՝ «պառազ մայմունի» աչքի առջև, «ջգրու», «սիրտը հովացնելու» համար, և օրվա մեջ երեք անգամ ծեծ է ուտում մոցիքուկ Իսային, քանզի ինքն է «էն օձը» (երիտասարդ աղջկան) փաթաթել Կարապետի վզին: Բայց այս Ֆարսային իրադրություն մեջ է մտնում նաև լիրիկական մտտիվ: Կեկելը (Ս. Մելիք-Նազարյան) երգում է վանդակում փակված թռչնակի պես: Նույն կեղծ սիրաբանության խաղն են խաղում Սովիտն ու Խախտն իրենց ամուսինների՝ Գևոյի ու Ղաղոյի գլխին («Պառավներուն խրատ») և կուզենային, որ դա խաղ չլիներ, այլ իրականություն: Իտալական ժողովրդական կոմեդիայի, ֆրանսիական ֆարսի և XIX դարի պիկանտ վոդևիլների վիճակները երևում են տեղային կոլորիտով ու տեղային բարքերի ծաղրով: Սա բուն թատրոնի տարերքն է, խաղային ազատությունը ու ստեղծարանության լայն հնարավորություններով: Սևիլիայի սափրիչի ածելին է հեղինակի ձեռքին, իսկ սափրիչի ղեմքերը թիֆլիսի դուքաններում ու բազազխանաներում, «ալլրի մեյդանում», Խարիտուխի թաղում ու Հավլաբարում: «Մանեթի խաթեր չալիչ էկող» մանր վաճառականների կանայք հավաքվում են «վեչերների» և լոտոյի սեղանների մոտ քննում քաղաքի անցուղարձը, իսկ ամուսինները հայհոյում են «վեչեր մոգոնտղի օխտը պորտը»: Սա էլ մանր բուրժուայի տունը «բրիչակ անող» լոտոն է՝ թիֆլիսյան քաղքենուհիների «թղթախաղը», որ տեսնելու ենք հետագայում Սունդուկյանի հայտնի պատմվածքում («Վարիսկի վեչերը»): Պարզվում է, որ կանանց այս միակ հասարակական միությունն ձևը սոցիալական չարիք էր դառնում:

«Վո՛ւյ քի իմ վեչերի» համառոտ սյուժեին հետևյալն է: Կինը երեկո է նախապատրաստում, իսկ ամուսինը՝ մանրավաճառ Գևոն, որ «օրվա խարջը հազիվ է դուս գջլում», եղբոր՝ Ղաղոյի հետ, որոշում է «մոշլա անել վեչերը»: Երկուսով տանից դուրս են ուղարկում ծառա Կակուլուն, դուռը բռնում ու մեկ-մեկ ետ են ճանապարհում հյուրերին: Ամեն մի եկողի հետ մի տեսարան, մեկն ամաչում է ու հեռանում, մյուսը զարմանում ու շփոթվում, երրորդը՝ Խարիտուխի թաղից եկած «լաչառ Մաթոն» կռիվ է սարքում. «ես վեչեր իմ էկի ու վեչեր գուզիմ, գնա վուրգիոր է գթի»:

Մաթո. Վո՞ւնց թե մոշլա էլավ... մաշ էլ վեչեր չունե՞:
 Ղաղո. Ձէ:

Մաթո. Ի՞նչ գլուխտ քարն իս տալի...¹¹:

Վերջապես կանանց խումբը միավորված հարձակվում է Ղաղոյի վրա: Ղաղոն տեսնելով, որ «քաղցր խոսկիրը անգաճներում չէ տուն գնում», առնում է մահակը...

Կատակերգությունն ավարտվում է խմբական երգով:

Վեչեր նա սարքե, ով շատ փուղ ունի,
 Ում փուրը կուշտ է, տունը լի:
 Ամա կի ով որ տանը հաց չունե,
 Վեչեր չսարքե, լավ կուլի...¹²:

«Վեչերը» աշխարհիկ կյանքի եղանակ էր՝ կանանց սալոն թիֆլիսյան քաղքենուհիների համար, բարեկրթության ծուռ ընդօրինակություն: Հեղինակն անակնկալի բերեց հասարակությանը, իսկ նրանից հետո Սունդուկյանը գրականություն բերեց կանացի մի դրամատիկական կերպար՝ կեղծ պատվասնդրության զոհ Մակալոյին լոտոյի սեղանի մոտ, ամուսնու դառը քրտինքով դատած, մաշված երեք ուրբիանոց քսակում, բամբասող ու ծիծաղող Սոնիչկաների, Քայիկաների, Մաշինկաների օտար, իրեն թշնամի միջավայրում:

Տեր-Գրիգորյանի ժամանակակիցները նրան համարում են Սունդուկյանին հավասար հեղինակ: Չմշկյանը քննում է նրանց տարբերությունները, ընդգծելով մեկի կատակերգական, մյուսի դրամատիկական հայացքը նույն իրականության և նույն կենսական տիպերի հանդեպ: Իսկ Տեր-Գրիգորյանի հրատարակիչ իշխան Միքայել Բեհբուխյանը պարզ ասում է. «Նրա արժանավոր բարեկամ պարոն Սունդուկյանցը պատվավոր կերպով ընթանում է ցարդ յուր (Տեր-Գրիգորյանի – Հ. Հ.) նախագծած ճանապարհով»¹³: Դա սյուժե-տային տիպաբանությունը չէր, անգամ թեմատիկան չէր: Նույնիսկ ձայնակցող մտտիվները պետք է համարել սոսկ արտաքին հանդամանք: Տեր-Գրիգորյանը եկավ ամբողջացնելու իր նախորդ կենցաղագիր հեղինակների ի հայտ բերած դիմակային համակարգը, որվազձեց թիֆլիսյան կյանքի սոցիալական նվիրապետությունը, ինքնաբերաբար կարգավորեց թատրոնում դերասանական ամպլուսաները, Չմշկյանի օգնությամբ բացահայտեց թատրոնի խաղային

ամպլիտուդը: Նա գրել է միշտ նկատի ունենալով կոնկրետ դերակատարի և, ինչպես նկատում ենք, կրկնել է անուսները՝ Կարապետ, Գևո, Ղաղո, Կակուլի, Կեկել և այլն: Սուսուդուկյանն էլ կրկնել է նրա գործող անձանց շատերի անունները՝ Խամփերի, Օսեփ, Իսայի, Նատալիա, Կեկել, Պեպո և այլն: Տեր-Գրիգորյանը դիմում է Թիֆլիսի միջին ու ստորին խավին, այդտեղից է վերցնում անունները, իսկ Սուսուդուկյանը խաղի մեջ է ներքաշում քաղաքներուկայան վերին խավի դեմքերին, և մեր առջև հանում է մի ամբողջ սոցիալական նվիրակարգ, մի յուրահատուկ, տեղային «կոմեդիա դելլ'արտե»: Դա կյանքի դիմակային համակարգն էր, որ «մեյդանից», բակերից ու տներից անցավ թատրոնի բեմ:

Տեր-Գրիգորյանը գրչի ու մամուլի մարդկանց միջավայրում էր: Նա գիտեր կյանքը որպես բժիշկ, մտնում էր ամեն կարգի տուն, և ճանապարհը տանում էր թատրոն. «Երբեք սովորությունն չունեի շատ ուղղելու, նաև արտագրելու, — ասում է Չմշկյանը, — ինչպես վերջացնեի պիեսան, այնպես էլ կհանձնեի իսկույն ներկայացնելու»: Նրա պիեսները, որպես գրական արժեքներ, երևում են անմշակ ու անավարտ, բայց նրանցում տրոփում է կյանքը, երևում են բեմավիճակները, կռահվում են անխոս տեսարանները: «Ես հավատացած եմ, — շարունակում է Չմշկյանը, — որ եթե հանգուցյալ Տեր-Գրիգորյանը, չչտապեր յուր թատրոնական գրվածքներում հանդիսանալ իբրև գեղարվեստական պայմանները չպահպանող լոկ նկարիչ միայն, այլ յուր ամեն մեկ նկատած առարկայի վերա առավել երկար և առավել ծանր մտածել, նորա գրվածքները չէին ունենալ յուր [յանց] նմանը, և նոր Կարապետները և Իսայիները կմնային հավիտյան մեր աղքատիկ թե գրականություն և թե բեմի համար որպես անմահ Տարտյուֆներ»¹⁴:

Տեր-Գրիգորյանը վախճանվել է 1869 թ. հոկտեմբերի 16-ին: Ստեփանոս Նազարյանն իր դամբանական ճառում նրան կոչեց «գիտուն և օգտավետ անդամ քաղաքիս հասարակության <...> ազնիվ, բարեմիտ և բարեգործ մարդ»¹⁵ և՝ ոչ մի խոսք նրա թատերագրության մասին: Այդ թատերագրությունը չէր հասնում դրամայի դասական տեսություններով դեկավարվող փիլիսոփայություն դոկտորի մաքսիմալիզմին:

ԳԱՔՐԻԵԼ ՍՈՒՆԳՈՒԿՅԱՆ

Նրա անվան առաջին հիշատակությունը գտնում ենք Խաչատուր Աբովյանի Թիֆլիսյան պանսիոնի աշակերտների ցուցակում, որ կազմված է 1836 թվականին: Սուսուդուկյանի կենսագրության թերևս ոչ նշանակալից դրվագներից է սա: Սուսուդուկյանն ինքն էլ ոչինչ չի ասում այս մասին: Բայց խորհրդանշական է փաստը: Սուսուդուկյանը, որպես գրական դեմք, արովյանական գծի վրա է, ազգային ու տեղային ռեալիզմը շարունակողն ու բարձրացնողը, կրթությունը վեր մեր շատ հեղինակներից, ներդաշնակ, ամբողջական ու անբասիր դեմք. XIX դարի հայ մտավորականի կատարյալ մի նկարագիր:

1863 թ. հունվարի 3-ին Սուսուդուկյանին տեսնում ենք Թամամչյանի թատրոնում, «Արչակ Բ» ներկայացման հանդիսականների մեջ, Տեր-Գրիգորյանի կողքին: Երկու օր անց՝ հունվարի 4-ին նրան տեսնում ենք թատրոնական հիմնադիր կոմիտեի կազմում: Այդ տարի Սուսուդուկյանը գրում է իր առաջին պիեսը՝ «Գիշերվան սաբրը խեր է», որը ներկայացվում է Տեր-Գրիգորյանի նույնպես նոր գրված «Ժլատի» հետ, հոկտեմբերի 23-ին: Դրամատուրգիական այս առաջին փորձը, ճաշակով ու գեղագիտությամբ, հեղինակին գրեթե չի առանձնացնում ոչ իր ժամանակակիցից, ոչ էլ նախորդներից: Դա մեկ գործողություն է կատակ է նախատեսված որևէ դրամայի ավարտից հետո խաղալու համար: Սուսուդուկյանը դրանից հետո երբեք տարի լուծում է: «Պարոն Սուսուդուկյանը, — գրում է Չմշկյանը, — որ միշտ հեռու էր պահում իրան մեզանից, սկսեց մոտենալ մեզ և կարճ միջոցում իմ և նորա մեջ կայացավ մոտիկ ծանոթություն, անգամ բարեկամական հարաբերություն»¹⁶: Այդ բարեկամությունն էր, որ գզույշ, բծախնդիր ու անհավանաբար մտավորականին տարավ թատրոնի կուլիսները, նոր դերերի սպասող դերասանների միջավայրը: Սուսուդուկյանը գրեց երկու գործողությունը մի կատակերգություն՝ «Խաթաբալայի» առաջին տարբերակը, որի բեմադրությունը 1866 թ. ապրիլի 7-ին «այնպիսի հաջողություն ունեցավ, որ ոչ մեկ պիես, թե դրանից առաջ, թե դրանից հետո երբեք չի ունեցել»¹⁷: Վոդեվիլային սյուժե, որ պայծառացնում էր տեղային կոլորիտը, սկիզբ դնում խաղային նոր իրականություն:

* * *

Դրամատուրգի հայրը՝ Մկրտում Սունդուկյանը, 1822 թ. գնել է նորակառույց մի տուն, և պայմանագրի լուսանցքում 1911 թ. Գաբրիել Սունդուկյանը գրել է. «Ես ծնվել եմ այս տանը 1825 թ. հունիսի 29-ին, առավոտյան ժամը 8-ին և այստեղ էլ դաստիարակվել եմ Հակոբ-Շահան Զրպետյանի մոտ: Նա ինձ սովորեցնում էր հետագայում նաև լատիներենն ու իտալերեն լեզուներ, իսկ կինը՝ Փրանսերեն: Երկնային արքայություն արժանանան»¹⁸:

1838–1840 թթ. (Զրպետյանի մահից հետո) Սունդուկյանը սովորել է Արզանյանի պանսիոնում, 1840–1846 թթ. Թիֆլիսի ռուսական գիմնազիայում: Նրա նախնական կրթության հիմքը հին ու նոր լեզուներն էին և հայկաբանությունը: Կենսագրական թղթերում պահպանվել է Սունդուկյանի տասներեք տարեկան հասակում գրած մի ոտանավոր: Երևում է, որ պատանի հեղինակը հիմնավորապես տիրապետել է հայոց հին լեզվին ու տաղաչափությունը: 1846 թ., երբ նա ընդունվում է Պետերբուրգի համալսարանի պատմաբանասիրական ֆակուլտետը, արդեն գիտեր լատիներեն, գրաբար, իտալերեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն: Համալսարանում նա ուսումնասիրում է պարսկերեն, թուրքերեն, վրացերեն, 1850-ին պաշտպանում է իր ավարտական դիսերտացիան՝ «Թուրքիկ հայացք պարսկական տաղաչափության բնույթի վրա», ստանում արևելյան լեզուների մագիստրոսի աստիճան, վերադառնում Թիֆլիս և անցնում պետական ծառայության փոխարքայի պալատում. 1853 – 1858 թթ. հարկադրվում է ծառայել Դերբենդում, այնուհետև, մինչև կյանքի վերջը ծառայում է Կովկասյան երկաթուղային վարչությունում իսկական պետական խորհրդակցանի աստիճանով:

Պետերբուրգյան կրթության տարիներին Սունդուկյանը գտնվել է ռուս մտավոր ու գեղարվեստական կյանքի ազդեցության տակ, որին ինքը տալիս է կարևոր նշանակություն: «Ես սիրեցի թատրոնը, – գրում է նա, – և բաց չէի թողնում որևէ հայտնի պիեսի բեմադրություն Ալեքսանդրինյան թատրոնում, որտեղ իրենց խաղով ինձ հիացնում էին Մարտինովը, Կարատիգինը, Մոսկվայից եկող Շչեպկինը և շատ ուրիշներ: Շչեպկին–Ֆամուսովը դեռ իմ աչքի առաջ է, և թվում է ինձ, որ հիմա էլ լսում եմ նրա ձայնը»¹⁹:

Թիֆլիսում Սունդուկյանի սիրելի գերասանը և գաղափարական

ընկերը դարձավ Չմշկյանը, որի հորդորներով էլ նա գրիչ վերցրեց որպես թատերագիր: Երեսունութ տարեկան էր, երբ գրեց «Գիշերվան սարրը խեր է» մեկ գործողություն կատակը (1864 թ.): Հինգ անհատականացված դիմակներ են գործում այստեղ՝ մանրավաճառ Օսկան Պետրովիչը, նրա կինը Մարթան, աղջիկը Կեկելը, «բազազ-խանի տղա» Արուժին Ճարտարովը և ծառա-Քիտեսին: Ամուսնություն ու «բաժինքի» խնդիրը սոսկ արտաքին մոտիվ է: Մանր առևտրականը որոնում է հարստանալու ուղիներ և երևակայում է մի նոր աղբյուր «հաու թրեաթրի իջարեն»: Նա տեսել է քաղաքային թատրոնի դռներին հավաքված բազմությունը («բիլեթ առնելու էնենց մոդ էր էլի խալխը») և որոշել դառնալ թատրոնական կապալառու («խաղողը կու խաղա, ես փողիքը ջիբս կ'ոճիմ»): Այս հասպճեպ գրված երգախառն զավեշտում, որտեղ ոչ մի ինտրիգ չի հասունանում, և նման նպատակ էլ չկա, կոնկրետացված ու գունալիորված է այն տիպը, որ հասունանալու է, դառնալու կոճոց՝ Զամբախով, Զիմզիմով ու Փարսիդ: Առայժմ սա պարզ փոփոխակումն է ծանոթ կենցաղային դիմակի, բայց խոսքային մշակումով ու գունային անցումներով ավելի նուրբ:

Ի խորին տարբերություն Տեր-Գրիգորյանի, Սունդուկյանն արագագիր հեղինակ չէր, շատ էր բծախնդիր բառի, դարձվածքի ու ոճի հանդեպ, առավել ևս՝ թեմայի մշակման, իրադրության իմաստի և բարոյական հարցադրման խնդիրներում: Բծախնդրությունն ու գեղարվեստական չափանիշների գիտակցումը նրան իսկապես կանխում են, և գուցե հասկանալի է, թե ինչու է նա երեք տարի լուում: «Խաթաբալայի» առաջին տարբերակը (1866 թ.) նույնպես կատակ է²⁰, բայց այս կատակի իմաստը բնավ այն չէ, ինչ երևում է սյուժետային մակերեսին: Թիֆլիսի փողոցներից մեկում մի «Փրանտ տղա» գլուխը կորցրած գնում է մի ջահել, գեղեցիկուհի տիկնոջ ետևից: Գեղեցիկուհին տազնապահար ու հեհեհե թակում է ծանոթ դռներից մեկը, ներս գցում իրեն, իսկ երիտասարդը մնում է դրսում, պատուհանների տակ և ուղիներ է փնտրում դեպի անծանոթ գեղեցիկուհու թաքստարանը, չիմանալով, թե ինչ է պատրաստված այնտեղ իր նման մեկի համար: Դրությունը ծանոթ է, լուծումն անսպասելի: Սունդուկյանը Չմշկյանին ցույց է տվել իր գրասեղանի դիմաց կախված մի պատկեր, պատուհանից նայում է ժպտադեմ ու սիրունատես մի կին, իսկ ներքևում՝ տակառի վրա կանգնած է

մի երիտասարդ, ծաղկեփունջը պարզել է գեղեցկուհուն: Երկրորդ պատկերում տակառը շրջվել է ու տապալել սիրո ասպետին, և ծաղկեփունջը կնոջ ձեռքին է: Իմանալով, որ այդ պատկերը Սունդուկյանին պիեսի միտք է տվել, Չմչկյանը նստում է սեղանի մոտ, վերցնում գրիչը և առաջարկում թելագրել: Թելագրելու ընթացքում Սունդուկյանն ասում է, որ երիտասարդ տարիքում իրեն պատահել է նման մի դեպք, և կատակերգության հերոսի նախատիպն ինքն է: Երիտասարդը հետապնդում է գեղեցկուհուն, չհավատալով տեսածի իրականությանը, գտնում է օգնական-ուղեկից (ասպետի ու ծառայի հարաբերությունը հին կոմեդիայում), մտնում իր երազանքի «դղյակը», և դռների ետևից դուրս է բերվում ու նրա առջև դրվում բոլորովին այլ առարկա: Ռոմանտիկ ու մակերեսային վեպից ելած, սերենադներ երգելու պատրաստ մեկը, իր ռեվերանսներով ու սիրահարի ընդհանուր, սալոնային ֆրազներով զարդարված (կես-հայերեն, կես-ռուսերեն ու ֆրանսերեն) դեմ է առնում իրերի աշխարհի պրոզային: Նախ նա եղնում է տակառի վրա՝ տեսնելու իր սրտի անձանոթ տիրուհու դեմքը: Բայց տակառը փտած է, փլվում է և կլանում նրան իր սմոկինգով, ցիլինդրով ու ձեռնափայտով:

Գործողությունն արագընթաց է, տրամախոսությունը սուր ու փայլուն, հղիված ու նպատակասլաց: Սոցիալական հերոս չկա, կա դրա մակերեսային գաղափարը, որ չի հավասարակշռում ստի ու խաբեության աշխարհի քրմին՝ հողին ամուր ու անսասան կանգնած, կոպիտ իրականությունը և նրա բարոյափիլիսոփայությունը մարմնավորող մարդուն, որի համար առաքինությունը ցույց է, խաբեությունը՝ խելք ու օրենք:

Վաճառականի ու չարչու բոլոր դիմակները ձեռք բերեցին բնավորություն, անհատականացվեցին մեկ կերպարում, որը դարձավ բուրժուական Թիֆլիսի խորհրդանիշը: Այս դեմքը գրեթե նույնը մնաց պիեսի երկրորդ տարբերակում: Օյինբագովը դարձավ Ջամբախով, երիտասարդ Մախլաս Մախլասովը՝ Գևորգ Մասիսյան, մեծացավ «տգեղ ու կարճահասակ» Մարգրիտի դերը և ստացավ դրամատիկական երանգ, ավելացան նոր գործող անձինք՝ Քեթևան (Գևորգի մայրը), Խամփերի (մորաքույրը), մեկ ծառան դարձավ երկու: Վոդեկիլը վերածեց սոցիալական կատակերգության, բայց իմաստը խորքում մնաց նույնը. գեղեցիկը վաղանցուկ տեսիլք, անհասանելի, բանտարկված դղյակի պատերի ետևում, ինչպես մի

«դռննա»՝ իր ասպետի գոյությունն անտեղյակ, առօրեականությունը՝ կոպիտ ու կոնկրետ, որ ինքնին ընդառաջ է գալիս, զարկվում փակ դռների առջև պտտվող ասպետի քթին: Հերոսուհու՝ Նատալիայի երևույթն իր տիպաբանությունում կրում է անիրականանալի սիրո գաղափարը, Մասիսյանը բերում է անհեռանկար, ուշացած ու անավարտ ռոմանտիկա, Մարգրիտը դրամա է ապրում ոչ այնու, որ անբարետես է (չկա այդպիսի դրամա), այլ՝ որ ենթարկված է մարդկայինն օտար օրենքների: Այս իրականությունում մեջ մտահոգ ու անհանգիստ է Գևորգի մայր Քեթևանը, և լողում է, ինչպես ձուկը ջրում, կինոտոյական բնավորություն ունեցող Իսային, միջակ անհատին հատուկ գործնականությամբ: Նա ունի իր իգական զուգահեռը՝ Գևորգի մորաքույր Խամփերին, որի իրական նախատիպն է, ըստ հեղինակի, «աղյուխ ծախող» Օսանը²¹: Կատակերգության կենտրոնական դեմքը մնաց Գարասիմ Յակուլիչ Ջամբախով մոնոմենտը: Եվ այս կատարյալ թատրոնը գործի է գցում, Պատկանյանի խոսքերով ասած, «միջի մարդը»՝ Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում իր գործն արած Իսային: Ջամբախովը կանգնած է կենտրոնում անշարժ, անսասան ու կայուն, ինչպես կյանքի տերն ու ուղղություն տվողը, և Իսային նրա շուրջն է պտտեցնում դիմակների խումբը: Այստեղ կա նաև քաղաքային-ժողովրդական խաղի, կինոտոյական-համբարական կատակի մի երանգ: Այլ գործի կամ արհեստի մարդուն ծաղրելը շուկայական արհեստավորի հոգեբանություն է՝ միջնադարյան առևտրա-արհեստավորական քաղաքից եկող: Թիֆլիսն ուներ այդ ավանդությունը ժողովրդական դրամայի տեսքով, որ «Ղեյնոբա» դատական ծաղրախաղն էր: Իսային գործում է այդ խաղի օրենքներով, և այդպես էլ սկսվում է կատակերգությունը: Մանր մի առևտրական՝ գվարճաբան, սրամիտ ու «քեֆչի» մարդ հեգնում է օտար աշխարհում դաստիարակված, եվրոպական զգեստ հագած, իր հայրենի քաղաքի բարքերին օտարացած երիտասարդին և նրան, մտադրված, թե ակամա, իր հոգեբանությունում ու դաստիարակությունում թելագրանքով ներքաշում է անպատեհ խաղի մեջ: Հեղինակի կամքից ու ծրագրից անկախ, կատակերգության մեջ առաջանում է մի իրավիճակ, որի արմատը քաղաքային-ժողովրդական խաղն է: Հնարավոր է, որ ձևական այս առանձնահատկությունը հեղինակը նկատել է հետո և, ինչպես կտեսնենք, խաղային այդ մոդելը ավելի մաքուր տեսքով իմաստավորվել է «Եվ այլն կամ նոր

Դիոգենես» կատակում, որտեղ «Փրանտ տղի» դիմակը նորից է հայտնվում հեղինակի գրասեղանի դիմաց կախված պատկերի չարաբաստիկ տակառի վրա:

Մեր թատրոնում և գրականագիտություն մեջ նախապատվությունը տրված է «Խաթաբայախի» երկրորդ, որպես սոցիալական կատակերգության, ավարտված տարբերակին: Առաջին տարբերակը սակայն, որի բեմական հաջողությունը մեծ է եղել, և որը վաղուց արդեն չի խաղացվում, անհամեմատ թեթև է, խաղային, դիպուկ, սրամիտ ու շարժուն: Գևորգ Մասիսյանի առաջին դիմակը՝ Մախլասովը, սոցիալական մոտիվներ չունի, բայց իր մակերեսային վարքագծով, լեզվական ինքնաբերական թագրմամբ ավելի ամբողջական ու թատերային է: Իր երկրորդ դիմակով նա սոցիալական հերոսի թույլ նշաններ ունի, և թիկունքում նշմարվում է ակամա խենթի վիճակի մեջ դրված Չացկու աղոտ ուրվականը: «Ասացեք խնդրեմ, ի՞նչ է նշանակում այս կոմեդիան»,— ասում է Մասիսյանը և փախուստի ճանապարհ է որոնում: Չացկին, ինչպես ասել է Գերցենը, գնաց Սենատի հրապարակ: Ո՞ւր է գնալու Մասիսյանը սոցիալական հերոսի իր անհամարձակ հայտով: Չմշկյանը գոհ չէր այս դերից (թեպետ հիացած էր պիեսով) և համարում էր ոչ թե անավարտ կերպար, այլ թույլ մարդ:

«Խաթաբայախի» երկրորդ տարբերակը գեղարվեստորեն ամբողջական ու ավարտված գործ է, կատարյալ սոցիալական կոմեդիա իր ժամանակի ու միջավայրի համար: Սունդուկյանն այստեղ վիճակներ ու տրամախոսություններ կառուցելու վարպետ է և գործողությունն առաջ է շարժում հոգեբանական, դժվար նկատելի նրբերանգներով: Նկատողը չի համարձակվի ձեռք տալ բառին, նույնիսկ կետադրությունը: Հեղինակի մտահղացումը հստակ է՝ բարվո ու գեղեցիկի ուսմանտիկա, և սոցիալական հերոսի մի ուրվանկար, որին կյանքը դեռ դուրս չէր բերել հասարակական ասպարեզ: Ասել է, թե Սունդուկյանի ժամանակի Թիֆլիսում համալսարանական երիտասարդը դեռ չէր դարձել հերոս: Նա գործում էր սոսկ կրթության ու թատրոնի ոլորտում, ինչպես ինքը՝ Չմշկյանը և ինչպես հեղինակը, որ ասել է՝ «Մասիսյանը ես եմ»: Թիֆլիսից ելած ու Թիֆլիս մտած ուսյալ երիտասարդը, եթե կրթության ու մշակույթի ասպարեզում չէր, ապա ընդամենը ծառայող աստիճանավոր էր, կյանքին հարմարված քաղքենի կամ հոգեպես մենակ: Գևորգ Մասիսյանի բռնած

դիրքում, որը թելադրված է իրականություն օբյեկտիվ հանգամանքներով, երևում են իր տեղն ու դեմքը որոնող հերոսի ինչ-ինչ գծերը, բայց անավարտ:

Նույն՝ 1866-ին Սունդուկյանը գրեց «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» կատակը, որտեղ իր սոցիալական զգացմունքներն արտահայտեց սատիրական գույներով: Հեղինակն ասում էր նյութական հարաբերությունների աշխարհը, ինչպես Չմշկյանն է ասում, «սարսափում էր հայ բուրժուալի սերնդից և հալածում էր նորան», «ասում էր մարդկության փտած ուժը և ձգտում էր դեպի նորություն, պահպանելով և հնությունն առաքինությունը...»²²: Այս կատակում նա դժոխքի հավերժական տանջանքների մեջ է երևակայում նյութական շահի ստրուկներին, դրանց թվում Գարասիմ Յակուլիչին, որ գլխին է տալիս, թե «վուխ է իմ կինքը խափելով իմ անց կացրի...»²³:

«Եվ այն կամ Նոր Դիոգենես» կատակում դարձյալ հայտնվում է իր գոննային՝ ամուսնացյալ կնոջը սիրահետող ասպետը եվրոպական կերպարանքով, գեղեցկատես, բարեկիրթ, մաներային, որը հայտնի չէ սիրահարված է, թե՞ բավականություն է ստանում սիրահարի դեր խաղալուց: Գեղեցկուհի Նինոն փախչում է նրանից ոչ իր սրտի, այլ վիճակի թելադրանքով և մատնում է ասպետին իր նահապետական ամուսնու ձեռքը: Մոսեսը (այդպես է ամուսնու անունը) պատրաստվում է դազանակի դատաստան տեսնել «լպստածի» հետ, բայց հետո գերադասում է դատաստանի կինտոյական եղանակը՝ «քեփ շանց տալ»: Սկսվում է քաղաքային-ժողովրդական խաղը: Եվայն կոչվող Փրանտ սիրահարը՝ ցրիլիդրով, ձեռնոցներով ու ձեռնափայտով, ծաղկեփունջը ձեռքին, որը բերել է իր սրտի տիրուհու համար, հայտնվում է արհեստավոր քեֆչիների խրախճանքում, կեցվածքներ բռնում, պերճախոսություն շոսյում, օպերային արիա երգում իտալական ոճով, թառ ու «ճիանուրի» (քամանչա), դափ ու դուդուկի նվագածություն և «հա ջա՛ն, հա ջա՛ն» գոռացողների աղմուկի մեջ խմում իր սիրեցյալի կենացը, իր կերպարանքը խաղացնում «լեզվաբար» պարողների մեջ, սիրաբաղձ հոգոցներ արձակում, ի վերջո գտնում իր տակառը, բարձրանում նրա վրա, ծաղկեփունջը հասցնում սրտի տիրուհուն և խրվում տակառի մեջ: Նրան փնտրում են: Այգու ծառերի մեջ ժամանակ առ ժամանակ լավում է սոխակի դայլայլը, ապա՝ լուսություն, ու

երգում է Յավանգուլը Ալեքսանդր Ճավճավաձեի հայտնի երգը՝ «հարիա-լալե, թարիա լալե»: Եվայնը գլուխը դուրս է հանում տակառից:

Ղաղո. Տեր ողորմած աստուճ... Տո՛, էստի ի՞նչ իս շինում²⁴:

Դարձյալ սոխակի դայլայլ, ու Յավանգուլը²⁵ երգում է Սայաթ-Նովայի սիրո տաղը.

Էշխն վառ կրակ է՝ էրվելով գու քա,
Շատ մարթ կոսե՝ յիս չարի հիդ ման գու քամ.
Էս դարդեմեն ով՛ չէ քաչի՝ վուչ քաչե.
Ով յար սիրե, էլ չասե թե՛ ջան գու քամ²⁶:

Ստեղծված է այլաբանական վիճակ: Ազատությունը սիրող մարդը «տաղավարեալ» է իր երազը շրջափակող տակառում, որտեղից երևում է «դղյակի» պատուհանը որպես արեգակ: Նա պատմում է Դիոգենես փիլիսոփայի և Ալեքսանդր Մակեդոնացու զրույցը. «ես ոչինչ էեմ ուզում քեզանից, բացի այն, որ մի փոքր հեռանաս իմ արևից, որից դու զրկում ես ինձ, առջևս կանգնելով»²⁷: Պատուհանից դուրս է նայում գեղեցիկուհին՝ ծաղկեփունջը ձեռքին: «Խաթաբալայում» չիրականացած հերոսը վերադարձել է իր նախնական վիճակին՝ անախրոնիկ, տարօրինակ, միջավայրին անհամատեղելի, հիմարացած և ազատ սոսկ իր հոգու մեկուսացյալ բնակարանում: Բայց դերասան Չուչկյանը սոցիալական հերոս է պահանջում, և Սունդուկյանը գրում է սոցիալ-ընտանեկան մի դրամա և անվանում կատակերգություն: Սա, ինչպես նկատել ենք, պատասխան էր Տեր-Գրիգորյանի «Նինոյի նշնվիրը» դրամա-կատակերգության, որտեղ հերոսն ու հերոսուհին ինքնասպանություն են գործում. ռոմանտիկական վճիռ, որ անբնական էր Սունդուկյանի համար: «Իմ պիեսայում Անանին (հերոսուհին – Հ. Հ.) չէ մեռնում և էջը էլ կարող մեռնել, որքան էլ կամենայի ես»²⁸, – գրում է նա: «Սունդուկյանը ռեալիստ է, անխնա ռեալիստ, – գրում է գերմանացի հայագետ Արթուր Լայստը, – այնքան ռեալիստ է, որ կարող է յուր խողերը իրականություն համաձայն վերջացնել: Մահը և սպանությունը նորա համար շատ խիստ պատիժներ են...»²⁹:

«Էլի մեկ զոհը», որ գրվել է 1870-ին, սկզբունքորեն տարբեր է նախորդ պիեսներից նախ այնու, որ հեռու է դիմակային թատրոնից, ենթարկված է ընտանեկան դրամայի տիպաբանությունը, նոր է սյուժետային վիճակով, և այստեղ գործում են անհատականացված տիպեր: Ժամանակի ընտանեկան ու հասարակական կեցություն պատկերը երեք ընտանիքների փոխհարաբերությունը ներկայանում է ամբողջական ու ներկայացնում սոցիալական շահերի մի ցանց, որի մեջ խճճված է մարդը և, ինչ քայլի էլ դիմի, գտնում է իրեն փակուղում: Ահա այդ փակուղում են դրական իդեալի կրողները՝ մի ուսումնական օրիորդ ու մի համալսարանական երիտասարդ՝ Անանին և Միքայելը, որոնց Րաֆֆին անվանում է «նոր սերնդի հերոսներ»: Ի տարբերություն մյուս գործող անձանց, նրանք խոսում են գրական լեզվով, նոր են կյանքի հանդեպ բռնած իրենց դիրքով, ընդդիմանում են միջավայրին որպես «պարզ ու անկեղծ կուլոդներ» այն դեպքում, երբ նրանց առջև կանգնած են «հին ու փորձված գինվորներ»³⁰: Ռոմանտիկական կերտվածքի մարդիկ գրքային գաղափարներով ու խոսքերով բախվում են կյանքի ռեալ վիճակին: Սա ոչ այնքան հայ ազգային ռեալիզմի առանձնահատկությունն է, որքան հայ մարդու պայքարի եղանակը՝ հակադրվել իրականությունը բարոյական իդեալի դիրքերից, կեղծիքի ու բանասարկության դեմ ելնել բացահայտ, սրտի օրենքով ու պարտովել: Այս առումով «Էլի մեկ զոհը» ձայնակցում է Շիրլերի «Սեր և խարդավանքին», բայց ոչ ռոմանտիկական վճռով: Հերոսուհին գնում է ախմա հաշտություն ճանապարհով՝ զոհ է դառնում որդիական պարտականություն:

Պիեսն իր սյուժետային կառուցվածքով, գործողությունների զսպանակներով, վարքագծային մոտիվներով, սոցիալ-հոգեբանական արդարացումներով ամբողջական է, դրամատիկորեն անսխալ ու կանոնական, և մոտենում է իր ժամանակի, խնդրառական դրամայի տիպին: Վաճառական Սարգիսը՝ Միքայելի հայրը, ձգտում է խնամիտանալ միլիոնատեր Բրիլիանտովի հետ: Դեպի այդ ընտանիքն է ձգտում գնդապետ Սուրաթովի քաղքենուհի կինը՝ Սալոմեն (Անանիի մայրը): Այս երկու կողմերի հետ է բանակցում Բրիլիանտովը, որ ունի երկու զավակ՝ թեթևսովիկ, զվարճամոլ ու օտարախոս Նատոն և պճնամոլ, տրաֆարետի վերածված սկսնակ քաղքենի Վանոն: Այս իրավիճակում հոգսի ու տվայտանքի մեջ է Միքայելի

մայր Բարբարեն, և շփոթված է գնդապետ Սուրաթովը՝ պաշտոնական ծառայություն մեջ քաջ ու օրինակելի, ընտանիքում անհամարձակ: Ստեղծված է գործող անձանց բնավորությունների ու փոխկախվածությունն այնպիսի վիճակ, որտեղ շարժումը տեղի է ունենում ներքին տարրերի բնական հակազդումով: Գործում են շահը, արժանապատվությունը, պատիվը, պարտականությունը, սերը, համոզմունքը, գաղափարը և իրերի տրամաբանությունը: Հերոսուհին սպանվում է բարոյապես, հերոսը մնում է անշարժ ու մոլորված: Նա ոչ մի ճանապարհ չունի, և հեղինակը, որպես հետևողական ռեալիստ, չի էլ տեսնում նրա հերոսացման հիմքն ու հրապարակը: Իր անհող վիճակով նա նույնքան տիպական է հայոց կյանքում, որքան հողին ամուրի կանգնած և իսկապես անհատականացված մյուս պերսոնաժները: Հեղինակն ուզում է գտնել Ջամբախովների ու Սարգիսների իրականությունը դեմ կռիվ տվող ուժը և գիտե, որ դա մտավորականը չի լինելու: Հեղինակն իր հերոսին գտնելու էր համբարների, ձկնորսների, «քեփ անող» տղերքի ու գլխից ձեռվեր կալած «լոթիների» մեջ: Սրանց մեջ էին այն մարդիկ, որ Պեպո Մամուլյանի առաջնորդությամբ 1865 թ. ամռանը հարձակվեցին քաղաքագլուխ Շիրմազանյանի տան վրա: Նրանց առջև էին ռուս զինվորները փակել Բոսի կամուրջը, որ Հավլաբարի «խալխը» վրա չտար Սոլոլակին՝ մեծահարուստների թաղին:

Սուևդուկյանը մտավորական էր և աստիճանավոր, ժեներալի պաշտոնագրեստով ու սպիտակ ձեռնոցներով, ազնվականի զուսպ ու մեղմ խոսելակերպով, ի պահանջել հարկի ֆրանսախոս ու ռուսախոս, գրական միջավայրից կարծես հեռու և ապրում էր ներանձնական կյանքով: Բայց նա իրեն ոչնչով բարձր չէր համարում համբարից, մշակից ու բեռնակրից և աշխարհն զգում էր այն լեզվով, որով խոսում էր հավլաբարցի հայր: Նա ժողովրդի ստորին խավերի մեջ էր փնտրում մարդուն ու մարդկային առաքինությունը և հայ մտավորականին ուզում էր տեսնել որպես ազգային-ժողովրդական գաղափարի կրող: Նրա երևակայած հերոսը կանգնած էր այդ սահմանագծին: Սուևդուկյանը բեմ էր հանելու այդ հերոսին, որը նրա գեղարվեստական երևակայության մեջ ուրվագծվում էր Չմչկյանի բեմական բնավորությամբ, Պեպո Մամուլյանի երևույթով և քաղաքին հայտնի ձկնորս, «տառապյալների պաշտպան» Լոփիանու արտաքինով:

Երբ 1870 թ. ամռանը Թիֆլիսի մերձակա Կրծանիս ամառանոցում Սուևդուկյանը Չմչկյանին թելադրում էր «Պեպո» կատակերգությունը, մտքում ուներ չորս նախատիպ. մեկն իր առջև նստած արտիստն էր, որ համառորեն հերոսի դեր էր խնդրում, մյուսը՝ խոտվարար համբարը, երրորդը՝ էթնոգրաֆիական օրինակ Լոփիանին, չորրորդը՝ փողոցում հանդիպած մի կինտո, որին տուն էր հրավիրել, հյուրասիրել ու դարձել նրա զավակի կնքահայրը: Երբ պիեսի մի քանի տեսարաններ արդեն պատրաստ էին, հեղինակը փողոցում տեսնում է Պեպոյի իր երևակայած արտաքինն ունեցող երիտասարդին. «Թե ախպեր ես, — ասում է նա, — ասա, քանի՞ տարեկան ես, ինչն՞վ ես պարապում: — Աղա ջան, երեսուն տարեկան եմ, մրգավաճառ կինտո եմ»³¹:

Դրամատուրգը տուն է հրավիրում այս մարդուն, զրուցում հետը, ընթերցում մի քանի հատված գրվող պիեսից, արժանանում նրա հավանությունը, և հաջորդ օրը շարունակում գործը Չմչկյանի հետ՝ թելադրում դրություն և ինտոնացիա հուշելով արտիստին ու հետևելով նրա վերաբերմունքին: Եվ արտիստն էլ հարցականորեն սևեռվում է դեպի հեղինակի անձը, ապագա դերի իր զգացումով կողմնորոշում նրան: Այսպես է ստեղծվում Սուևդուկյանի գլուխգործոցը, իր «նորագույն սոցիալական մտքերով»³², հերոսի բոլորովին նոր տիպով ու նկարագրով, որը դիմակ չէր, այլ գաղափարակերպված ու անհատականացված բնավորություն: Դրամատուրգն այդ ստվերը հետապնդում էր վաղուց և որոնում իր անձը նրա մեջ: «Խաթաբալայի» Մասիսյանցը, — գրում է նա, — ես եմ, «էլի մեկ զոհի» Միքայելը ես եմ, Պեպոն դարձյալ ես եմ՝ հասարակ կինտոյի մաշկի տակ»³³:

Պիեսի թեման, պատումնային ընթացքը, գործող անձանց նվիրակարգը դժվար է համարել օրիգինալ կամ անծանոթ: Այստեղ չէ բուն արժեքը: Ծճամարտության փաստական անհայտացումն ու երևան գալը որպես ինտրիգ հին է և, կարելի է ասել, ընդամենը մի քանի փոփոխականերով հողովվում է XIX դարի դրամայում, իսկ պերսոնաժների այն խումբը, որ դասավորված է հերոսի շուրջը, արտաքուստ մշակված է ըստ Թիֆլիսյան կատակերգության մեղծանոթ դիմակների: Դրանք են ստորին խավից ելած վաճառականը՝ Արուսիին Զիմզիմով անունով, կինտոյի դասական տիպը՝ Կակուլին, մտահոգ մայրը՝ Շուշան, իր ապագային սպասող աղջիկը՝ Կեկել,

Թիֆլիսյան շփացած քաղքենուհին՝ Էփեմիա, մի «գուքնի աշկերտ» Գիգուրի, մի «լպստած բիջ»՝ «տանու ծառա» Սամսոն և, վերջապես, Թիֆլիսին ծանոթ, հայ մարդու նահապետական առաքինությունը կրող մի սուրբ դեմք՝ հավերժական ծերունի, հերոսի ազգականը պայմանաբար: Սա Գիքոն է՝ կոնկրետ ու անհատականացված կերպար, կոլորիտային ու ինքնատիպ, ոչ դիմակ և գործողություն մեջ իր գրաված դիրքով խորհրդակերպ անձ: Ճշմարտությունը լույս աշխարհ հանելու խաղաղ հավատով, նա կանգնած է հերոսի թիկունքին: Այս դեմքն ամենակայունն է, կենսունակն ու հիմնավորը՝ Ավետարանի, Խիկար իմաստունի ու ժողովրդական լավատեսությունների բեռով: Ամենևին ոչ պատահաբար նա առաջին իսկ տեսարանում գցում է կեռը «լավ խաբար չէ» և սպասում, թե երբ է հայտնվելու բախտի ձկնիկը, որ անհայտության ծովն է ընկել իր ձեռքով: Գիքոն գիտե, որ կանգնած է ինտրիգի կենտրոնում, բայց այս հանգամանքը թաքցված է հանդիսատեսից: Ծերունու դանդաղկոտություն մեջ թաքցված շփոթմունք կա՝ ներքին մենախոսություն:

Գիքո. Աստուծ շատ բաներ է գրի մարթու ճակտին՝ վախտ կա ուրախութիւն, վախտ կա տխրութիւն:

Այս ներքին մենախոսությամբ նա ձգում է թելը³⁴, որ հանգուցվում է, դառնում կծիկ, և ինքն էլ չիմանալով ինչպես, սկսում է գործողությունն ու կաշկանդում ընթացքը, ի վերջո ինքն է քանդում «օխտը դիվի պատմութենից էրգար» կծիկը, դուրս բերում ճշմարտության վավերացումը. «Վունց գլխա՛... Ես խո չգլթա, Շուշան, իրան իրան էլ կալ³⁵», ինչպես բախտի ձուկը, որ ծովն էր ընկել:

Հեղինակը թերևս ենթագիտակցորեն է որոշել իր գլխավոր հերոսի զբաղմունքը՝ ձկնորս: Այստեղ առկա է ժողովրդական հնագույն սիմվոլիկան: Պեպոն իր բախտը ջրերի հատակին ու աստղազարդ երկնքում որոնող մարդն է, փնտրածը ջուրը գցող ու ջրից հանող և բնություն տարերթի հետ ապրող էակ, կամ գուցե մի նավազ՝ բախտի տարուբերումներին հանձնված, որին «ծով կենցաղոյս հանապազ արեկոծէ»: Զուկը բազմիմաստ մի խորհրդանիշ է ժողովրդական հավատալիքներում՝ ճակատագրի, փրկություն, հարուցություն³⁶: Միթողգիական այս պայմանաձևի փոխակերպումներից մեկն է Ավետարանի Պետրոս առաքյալը, որի ձկնորս լինելու մեջ

ինչ է ասված, եթե ոչ ճշմարտության (խաչի) որոնումը: Ժողովրդական այս խորհրդապաշտությունը, թերևս հեղինակի կամքից անկախ՝ Թիֆլիսյան միջավայրի բառ ու բանի հետ թափանցել է պիես:

Պեպո. Էն վուր գցում իս... ու ինչուր դուս քաշելը, սիրտդ՝ դընդ-դընդ, կ'ոսիս մահ ու կինքդ պիտի բաժնին³⁷:

Պեպոյի ուռկանը սոսկ կենցաղային առարկա չէ, այլ մոգական մի իր, և ձուկը՝ աստվածային լույսի անդրադարձում, երկնային աստղի ցուք: Կենցաղն ու առարկան այստեղ ամբողջացնում են նյութը որպես ձևի կրող, իսկ իմաստը բանաստեղծական է՝ ժողովրդական խորհրդապաշտություն: Հեղինակն ակամա ենթարկվել է բանահյուսական տարերթին և առաջին գործողության մեջ ստեղծել է մի խորհրդակերպ, գաղտնաբան պատկեր: Պեպոն դեռ չգիտե բանի իսկությունը և ինչ-որ մի բնագրով, կարծես իրենից դուրս գործող գաղտնի ուժի թելադրանքով, ուռկանի մեջ է առնում ճշմարտության ապացույցը կորցրած «կախարդ» ծերունուն. «Գիքո, ի՛նչ ձուկն իս, արդի պղինձ պիտի քիզ»³⁸: Պեպոն չգիտե մուրհակի կորստի մասին, չգիտե, որ մուրհակի թաքստարանի բանալին Գիքոյի գրպանում է, և մուրհակն էլ այնտեղ «զանդկի միջին» չէ, ճանապարհորդում է, ո՞ր ծովերում, Աստծուն է հայտնի: Նախախնամությունը մի բան է ասում մարդու ականջին, դեռ հայտնի չէ՝ ինչ: Հեղինակի խոսքը պտտվում է տեղային ֆոլկլորի միջավայրում՝ ականարկում է «արդի պղինձը»՝ օդի թորելու կաթսան: Առօրյա կինտոյական կատակ է, թե Գիքոյին պիտի եփել «արդի պղինձում»: Գիքոյի վախն էլ՝ «էս ինչ հանգի կատակ է», ենթատեքստ ունի՝ ակամա օբյեկտիվ իմաստ, գործող անձից դուրս: Ի՞նչ է եղել, դեռ ոչ մեկին հայտնի չէ, բացի Գիքոյից: Սա ծովի հատակի ձուկն է, բանալին փորում, և գաղտնիքը հայտնվելու է վերջում, կարծես օդի թորելու կաթսայի միջից, գոլորշու հետ, արևելյան հեքիաթի հրաշքի նման: Թիֆլիսյան ժողովրդական կատակաբանություն մեջ երևում է միատիկա-կատակերգական այլաբանություն սվիֆթյան գուենավորումով, արտաքուստ խիստ տեղային:

Կակուլի. Արի՛, մե-մե ստաքան գցինք ջեր հալա³⁹:

Գինի են հեղում ու երգում «Թիֆլիսյան բոհեմի» մարդիկ (Իոսեբ Գրիշաչվիլու խոսքն է): Այս ընկերական սեղանը կարծես մի պատարագ է, ինչպես առհասարակ հայոց խնջուկքը: Եվ այստեղից սկսած գործողությունը շարունակվում է այնպիսի ներքին շիկացումով, որ իսկապես նման է օդի թորելու: Ամեն ինչի հատակը պետք է պարզվի, և ի հայտ գա ոսկե ձուկը՝ ճշմարտությունը: Բայց Պեպոն դարձյալ շուրն է գցում նրան և ընտրում կալանավորի շղթան, հանուն իր բարոյական ճշմարտության. «Հասուն համաբերվել կի չէ, թեգուզ հուրումը կու նստիմ, հուրումը»⁴⁰:

Ոչ կրակի գաղափարն է պատահական, ոչ էլ «պաժարնու» երևույթը, որ նշանակել է «գլխից ձեռը վեր կալած» մարդ, անպատասխանատու, ըմբոստ, կրակի հետ խաղացող խենթ: Թիֆլիսում այս կարգի մարդիկ էին համարվում հրեջները, և ժողովուրդն էլ այսպես էր կոչում «մեղանի» կինտոներին, քաղքենիական պատշաճությունը ծաղրող, անցորդի գլուխը գռեհկաբանությունը լվացող ստորին խավի մարդկանց: Ոմանց համար այդ որակումը հարգ ու պատիվ էր («ինձ լոթի պաժարնի կոսին»), ոմանց համար նվաստացում: Ըստ Սունդուկյանի մի բացատրության, իր պիեսում այդ տիպը Կակուլին է, որ սպասում է, թե երբ է գալու Զիրմզիմովին ծեծելու պահը: Պեպոն «լոթի պաժարնի» չէ, այլ «լոթիներու» ախպեր ու ընկեր: Նա պատվի մարդ է և բանտն ընդունում է որպես սպասելի ու բնական վախճան իր՝ սոցիալական սանդուղքի ստորին աստիճանին կանգնած մարդու համար:

Պիեսի կատարելապես դասական կառուցվածքում առկա են երկու համաժամանակյա ընթացք, որոնք հեղինակը դասավորում է որպես հաջորդականություն: Մի կյանք է շարունակվում Պեպոյի հարկի տակ, մի այլ կյանք՝ Զիրմզիմովի հարկի տակ. Պեպոն դուրս է գալիս իր տանից, և, մինչև Զիրմզիմովի տուն մտնելը, տեսնում ենք ընթացքի նախորդ ու զուգահեռ պատկերը: Անցնում է թերևս ոչ ավել, քան մեկ օր, երկրորդ օրն ավարտվում է Պեպոյի տանը: Գործողության ու ժամանակի միասնության օրենքը, որպես խաղային ընթացքի տպավորություն, կարծես չի խախտվում: Այնուհետև, պերիպետիայի (դարձման) դասական կանոնը հեղինակը դարձնում է հնգաստիճան. գործող անձանց դիրքն ու վիճակը շրջվում է հերթով: Մուրհակի գտնվելը նախ իմանում է Գիքոն ու փոխում վարքագիծը, ապա, մեկը մյուսի հետևից՝ Շուշանը, Կակուլին, Զիրմ-

զիմովը, ամենավերջում՝ Պեպոն, որը և, բոլորի համար անսպասելի, թեպետ վերցնում է ճշմարտության վավերաթուղթը, բայց իր վիճակին տալիս է հակառակ ուղղություն:

Այսպիսով, «Պեպոն» իր թեմայով, կերպարների ամբողջականությամբ, վիճակների պատճառաբանվածությամբ, խոսքային ու հոգեբանական պլաստիկայով, ժողովրդական ոճով, բանահյուսական իմաստաբանությամբ, թաքնված խորհրդանիշերով և դրամատուրգիական կառուցվածքով, ամենաինքնատիպ խաղարկային գործն է հայ թատրոնում և հազվագյուտ արժեք մեր անցյալ ու ներկա գրականության մեջ:

Առօրյա քաղքենիական բանականության տեսակետից կնճիռը (կոլիգիա) կարող է թվալ արհեստական, հերոսի կռիվը կեղծ, և ամբողջ գործը, եթե վերածենք իրավական բացատրության, պարզունակ: Մարդը պահանջում է իր պարտքը, մուրհակ չունի և անարգում է պարտապանին նրա սեփական տան մեջ՝ «էս օսկե պատիրը վուր սարքիլ իս, ո՞ւմ փուղով...»: Իր սարքած անկարգության համար նա պատասխան պիտի տա օրենքի առաջ, բայց գտնվում է այս «խենթի» իրավացիության ապացույցը, և նա ետ է շրջում իրավիճակը՝ հանուն սեփական պատվի, ի խայտառակություն ախոյանի: Բայց իրերի մակերեսին մի նրբություն կա, որ զգացել են «Պեպոյի» ռուսերեն թարգմանությունը կարդացող Ալեքսանդր Օստրովսկին, հետագայում՝ Յուրի Վեսելյուսկին, և Ֆրանսիսկերները կարդացող Ալեքսանդր Դյումա-որդին: Նախ Պեպոն իր կամքից անկախ է ներքաշվել նյութական հարաբերության մեջ. «էտ փուղը՝ ես ինձ համա չիմ ուզում...»: Երկրորդ՝ իր «հախը» մարդկայնորեն, առանց մուրհակի պահանջելով, նա հետամուտ է ուրիշ բանի՝ «սրտի դավթարի» մարդկային ճշմարտության, որը վեր է թղթից ու օրինականությունից: Ուստի, երբ պարզվում է, որ գտնվել է պարտքի օրինական ապացույցը, նա չի ընդունում իր ախոյանի հարկադրյալ «մարդկայնացումը»: Չի ընդունում հենց այն պահին, երբ ինքն էլ դուրս է եկել հարկադրյալ խնդրարկուի վիճակից:

Կատարյալ հայի պայքար և հայի վիճակ՝ ազգային հոգեբանությունը սոցիալ-բարոյական գետնի վրա: Նա մղում է պատվի պայքար, իսկ նրա սոցիալական ախոյանը փոխում է պայքարի բովանդակությունը՝ պատիվը վերածում է նյութի: Համաձայնողա-

կանուծությունն անհնար է: Մարդը հազիվ գտել է իր թշնամուն բարոյական ստորացման ենթարկելու միջոցը, մի խլեք նրանից այդ բավականությունը, սուրը ձեռքին է, թողեք բանա գնա: Եվ որքան տափակ ու քաղքենիական կյիներ պիեսը, եթե հերոսը օրինական գործելակերպով մտներ բեմ: Նա թղթի ու օրենքի դեմ է և դրանով է հերոս: Հակառակ դեպքում պիեսը կդառնար մի մեկողրամային դեատեկտիվ՝ մի «Փարիզի աղքատներ», «Լիոնի սուրհանդակ», «Կուլյրի զավակ»: Այս կարգի պիեսներ 70-ական թվականներին խաղացվում էին ոչ միայն Պոլսում, այլև Փարիզում, և ճիշտ էր Դյումա-որդին, որ ի պատասխան Սունդուկյանի՝ «Պեպոն» Փարիզում բեմադրելու ցանկությունը գրում էր. «Ձեր երկիրը ընդ որում ու փափուկ դեատալները կչքանան մեր ռամպայի լույսի տակ. դա մի կերակուր է նուրբ և նրբաճաշակ մարդկանց համար»⁴¹:

Վրացական թարգմանությունը «Պեպոն» դարձել է վրաց թատրոնի ազգային պիեսը, խաղացվել է Սունդուկյանի օրոք և հետագայում: Ռոմանտիկայի և իրատեսություն համադրվածությունը, որպես գեղարվեստական մտածելակերպի առանձնահատկություն, կարող էր հասկանալի լինել վրաց հանդիսատեսին, բայց նա կարող էր ըմբռնել ավելի շուտ դիմակային շերտը և հերոսի բոհեմական-կինոտոյական-բանաստեղծական էությունը: Դա քիչ է: Ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի տեսակետից հերոսը պետք է քայլ առ քայլ հայտնագործի ճշմարտությունը: Պեպոյի դրաման այդպես է: Նա ունի իր վիճակի գիտակցումը, ճանաչում է իր արտյանին ու նրա սոցիալական տեսակը, բայց հագնում է իր կերակնօրյա զգեստը և գնում նրա հետ խոսելու՝ քրքրելու «խղճի դավթարը»: Գիտե՞ ճշմարտությունը և հայտարարում է իր մենախոսությունը («Մ՛վ իս դուն, ի՞նչ իս դուն...») առաջին գործողությունից վերջում: Ասում է ամեն ինչ իր վիճակի մասին և գնում է վարելու գործնականորեն անարդյունք մի խոսակցություն: «Սրտի դավթար», «խղճատանք», «հալալութին», «աստձու այդ դադաստան», բարոյագիտական մի ամբողջ ռոմանտիկա և այնուամենայնիվ՝ ռեալիզմ, հոգեբանական ճշմարտություն: Ամբողջապես հայ է Պեպոն, «մեր հասարակության կյանքի խոր հետազոտություն արդյունք», ինչպես նկատել է Գրիգոր Արծրունին⁴²: Իր մտքին հայտնի ճշմարտությունը հեղինակը վերարժարժում է որպես իր հերոսի հոգու ճշմարտություն:

Պեպո. էսենց էլ աշխարհ... Մարթ գլխեմեն ինչու վուտը դուրթ ըլի ու էլի սուտ դուս գա՞... Պատեկու մագիեր ինքը պատվի՞ <...> Քիզ ո՞վ էր ասում ձեռք բացրացնիս. ո՞ւմ վրա իս ձեռք բարձրացնում, ինչո՞վ: Ի՞նչ կա ձեռիտ... Փուղ ունիս շիրու՞մդ, խիլք ունիս գլխում՞դ, դավամ ունիս ձեռում՞դ, ի՞նչ ունիս, ի՞նչ, տո՛, օղորմելի, վուր գառնի պես բունչում իս... Ձիս գիղի՞, վուր գառնի վիրջը դասաբխանեն է⁴³:

Հերոսն իր թիկունքին կրում է խաչն ու ավետարանը և գիտե, որ ճանապարհը տանում է դեպի գոհարան: Նա է «գառն Քրիստոսի», բայց ոչ բնավորությունը, այլ վիճակով:

«Ձգիտենք ինչու, — գրում է հայ դրամատուրգիայի պատմաբանը, — անցյալում և դժբախտաբար այսօր էլ ոմանք ազգային հերոս ասելով հասկանում են սոսկ ազգային-ազատագրական պայքարի մասնակից կամ պատմական անցյալի գործիչ: Պեպոն ոչ նվազ ազգային, այսինքն ժողովրդական հերոս է...»⁴⁴: Առավելագույնս ճշմարիտ է այս դիտողությունը: Հայը պարտատեր է իր պատմական վիճակով՝ տվել է ու չի ստացել, և նրա ազգային ոգին ամեն անգամ բարձրանում է, երբ գալիս է պահանջի ժամանակը: Հող լինի, թե փող, գահ, իրավունք կամ պատիվ, միևնույն է: Առարկայական մոտիվը չէ էականը, այլ վիճակի հոգեբանությունը: «Իմն է այդ տեղը, ուր դու ես բազմել, վեր կաց այդ տեղից, թող ես բազմեմ»⁴⁵: Արշակ թագավորի այս խոսքը դարձյալ ոչ-դիվանագետ ու «հակաօրինական» պահանջ է, որ նրան տանում է բանտ: Գեղարվեստական ընդհանրացման տեսակետից նշանակություն ունի, թե ինչ փակուղում է հերոսը՝ ազգային-քաղաքակա՞ն, թե՞ սոցիալական:

Սունդուկյանի քննադատներից ոմանք, մոտավոր անցյալում «Պեպոյում» (և ոչ միայն այստեղ) տեսել են ընտանեկան-բարոյական նեղ խնդիր և ըստ այդմ էլ որոշել հերոսի մանրբուրժուական հեռանկարը⁴⁶: Որոշել գեղարվեստական կերպարի իմաստը, ելնելով նրա սոցիալական վիճակից ու առարկայական մոտիվից, նշանակում է չըմբռնել գեղարվեստական ձևակերտման օրենքը: Դրամայի և թատրոնի պատմության շարադրանքներում նման կերպ է մեկնաբանվել Բոմարշեի Ֆիգարոն: Նեղ սոցիոլոգիական վերլուծման ջատագովները Սևիլիայի սափրիչին ներկայացնում են ընդամենը

որպես «երրորդ դասի» ներկայացուցիչ, չկարողանալով նկատել, որ մարդկային արժանապատվության կռվին հեղինակը տվել է իր ժամանակի սոցիալական պայքարի տեսքը: Դասային կոնկրետացումը նոր լուսավորության շրջանում մշակված և XIX դարում կայունացած ռեալիզմի օրենքներից է և գործում է նաև Սունդուկյանի դրամատուրգիայում: Պատահականությունն է, որ ռուս գրականագետ Ալեքսեյ Վեսելովսկին Պեպոյին համարում է «Հայկական Յիզարո»⁴⁷: Սոցիալ-պատմական ոչ մի ընդհանրություն իհարկե չենք կարող տեսնել, և հեղինակն էլ որևէ ակնարկ չունի, բայց կա իրերի օբյեկտիվ վիճակ, որ դուրս է հեղինակի սուբյեկտիվ նկատառումներից, նաև նրա ապրած ժամանակից ու միջավայրից:

Սունդուկյանը ծրագրված կերպով, նաև անձնական մոտիվներով, հետամուտ է ընկերաբանական հարցադրումների, և նրա համար որոշակի են իր հերոսների միջավայրը, լեզուն, դեմքն ու դիմակը: Բայց նրա համար էականը դեմքն է, ոչ դիմակը, որ թելադրված է միջավայրով: Դասային տիպականացումը հատուկ է Սունդուկյանի մտածողությանը, բայց Սունդուկյանն առավելապես անհատականացնող է, ընդհանրացնող ու գեղագետ: Պատասխանելով Յուրի Վեսելովսկու հարցերին, թե որ հեղինակներից է նա ազդվել, Սունդուկյանը գրում է. «Ես զբաղվեցի Սկրիբով ու Մոլիերով, իրենց բնագիրներով, որից հետո գրեցի «Խաթաբալա» կոմեդիան և «Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը» ու «Նոր Դիոգենես» վոդևիլները: Տարվեցի հետազոտում Շիլլերով, Փրանսերեն թարգմանություններ, ու գրեցի «Էլի մեկ զոհը»: Այս կոմեդիայից հետո ես զբաղվեցի Շեքսպիրով, դարձյալ Փրանսիական թարգմանություններ, ու գրեցի «Պեպոն», իսկ հաջորդ տարի «Քանդած օջախը»⁴⁸: Ոչ մի արտաքին կամ տեսանելի կապ: Որտեղ են Լուիզա Միլլերն ու Ֆերդինանդը և Անանին ու Միքայելը, որտե՞ղ են Շեքսպիրի կերպարները, որտե՞ղ է Պեպոն: Սոցիալ-պատմական, հոգեբանական կամ առարկայական մոտիվները ստեղծում են կոնկրետ հանգամանքներ, տիպականացման միջավայր և, այնուամենայնիվ, դրանք անցնողական են (ռեկյատիվ): Արվեստը, անցնողականի վերարտադրություն լինելով, ամենից առաջ մարդկային հույզի ու հոգեկան աշխարհի ընդհանրական (ունիվերսալ) ձև է: Ազնվական, արքայազն, զորապետ, վաճառական, ձկնորս, կամ՝ թաշկինակ, մուրհակ, գահ, ուրվական և հազար ու մի բան. սրանք բոլորը պայմանաձևեր (մոդիֆիկացիաներ) են:

Մարդն ամենուրեք մղում է կռիվ, սոցիալական, հոգեբանական, քաղաքական, ազգային, կենցաղային, կենսաբանական, և նրա հոգին գաղափարների աշխարհում է, անկախ նրանից, թե պատմություն որ գետնի վրա է թավալվում մարմինը: Սունդուկյանը, որպես իր ժամանակի ու իր քաղաքի մարդ, ընտրել է սոցիալ-կենցաղային կատակերգության ձևը և համբարի, կինտոյի, վաճառականի, քաղքենու, մտավորականի հագուստն իր պերսոնաժների համար, իսկ մարդկային որակը վեր է այդ ամենից: Նրա հերոսներն ապրում են պիեսից պիես, անցնում սոցիալ-հոգեբանական փոխակերպման ընթացք և կյանքի թելադրանքով փոխում զգեստներն ու դիմակները: Իր ժամանակի ու իր քաղաքի անդրադարձն է նրա թատրոնը, իր տիպական գծերով: Պեպոն իր հեռանկարում կարող է պատկերացվել մի խոտվարար, ինչպես իր գաղափարասոցիալական նախատիպ Պեպո Մամուկյանը: Մարդկային այս որակը կարող էր ընկած լինել, Գորկու բառերով ասած, «ուրիշ փողոց», ինչպես հեղինակի այն ազգականը, որ նախատիպ է ծառայել «Քանդած օջախի» հերոսի՝ Օսեփի համար: Միևնույն է՝ նրանց թիկունքում կանգնած է ոչ թե արխալուղ ու կաբա հագած նախատիպը, այլ մտավորական ու գաղափարական հեղինակը:

Կարծես ի պատասխան իր ժամանակակից ու հետնորդ քննադատների Սունդուկյանը 1872–73 թթ. գրում է «Քանդած օջախը», որ նույնպես կոչվում է կատակերգություն, թեպետ նրա հերոսն ավելի դրամատիկական է իր ճակատագրով, քան Պեպոն: Թեմատիկ սյուժետային առումով «Քանդած օջախը» կարծես ձայնակից է «Էլի մեկ զոհին», բայց իրադրությունը տարբեր է, և զրամատիկական շեշտն ուրիշ տեղում է: Դեմ դիմաց կանգնած են երկու ընտանիք, որոնք ակամա հարաբերություն մեջ են մտել իրենցից դուրս գործող հանգամանքների թելադրանքով: Որքան էլ տխուր լինեն այդ հարաբերություն հետևանքները, որքան էլ կարեկցանք առաջացնի զոհը, վիճակը կատակերգական է, մոդելը կամ գործողությունների կապակցման տրամաբանությունը հին է՝ գալիս է Մեյնհոլդ-Տերենցիուս գծից, որն, ինչպես նկատել ենք, տեղայնացրել էին Պատկանյանն ու Տեր-Գրիգորյանը:

Այս երկու ընտանիքների միջև շրջադարձվում է ինտրիգի առարկան վերջնականապես քաղքենիացած Փրանտը, երիտասարդ աստիճանավորի հանգամանքով: Նյութական սնանկացման եզրին

կանգնած վաճառական Օսեփի համար չկա զամբախովյան «ախչիկ մարթու տալու» խնդիր: Կյանքի հոսանքը նրան, քեչ, դուրս է բերել աղետալի ափ, ու հետդարձի ճանապարհը փակ է: Միջավայրն ու ընտանիքը նրան վազեցրել են ուրիշների հետևից կամ նրանց հետ, ուժասպառ արել, և մարդը թշնամացել է աշխարհի ու սեփական ընտանիքի հետ: «Սատանի ձիու վրա՝ ես կի չիմ նստի, դուք իք նստի, քշում իք ու ինձ էլ հիգ չիք մտիկ տալի»⁴⁹:

Օսեփը կեղեքվում է նյութապես, բայց ապրում է հոգեկան տազնապ և նյութի կռիվ չէ մղում: Օջախը քանդվում է, և օջախի հայրն ընդդիմացած չէ ինչ-որ անձնական մի թշնամու, այլ զգում է, որ կեղծ է իր ստեղծած կյանքի սոցիալ-բարոյական հիմքը: Սա նույնիսկ իր մեջ էլ է տեսնում անկման պատճառը: Ինչո՞ւ եկավ այս քաղաքը, ինչո՞ւ աշխարհ մտավ «սատանի ձիու» հետևից վազելով: Օսեփի միտքն զգոն է, բարոյական գիտակցությունը նույնքան բարձր ու կայուն, որքան Պեպոյինը, և հոգեկան պոտենցիալը ոչ պակաս, բայց նա պայքարողի վիճակում չէ, այլ կանգնած է անդունդի եզրին, հռոտես, հեղնական ու տազնապալից: Հեղինակը դադարափարական մարդու պայանաձևում չի ներկայացնում նրան, և հոգեկան փլուզումը հիմնավորում է սոցիալականով, այնպես, ինչպես հետազայում Գորկին Բուլըչովի վիճակը հիմնավորում էր Ֆիզիկական հիվանդությունը և Ֆիզիկականով խորհրդակերպում դասայինը: Օսեփն այս առումով Բուլըչովի նախորդն է, հասունացած ավելի վաղ պատմական շրջանում, բայց բարոյական, ակամա մեղքի գիտակցությունը, հեղնական և շատ հեռու մեր դարասկզբի ցինիզմից: Եթե հագուստին նայենք, նահապետական է, խոսքը լսենք, ազատախոհ է, լուսավորյալ աշխարհը տեսած ու չչլացած, մարդկային բնական օրենքին հետամուտ, բայց ոչ լուսավորական դրամայի ծրագրված դեմք: Օսեփն իրական է ու տիպական, ժամանակի հայոց կյանքի արդյունք և հայի ընդհանրացում:

Օսեփ. Այ, փուչ էր էլի էն ուսումը, հրա՛: Ի՞նչ կոնիմ էն ուսումը, թե ինձ պիտի նիղացնի: Էս ի՞նչ ուսում է, վո՞ւրդանցի ուսում է. միգ էս հանգի ուսում կու սա՞՞գ գեր...⁵⁰

Խավարամոլ ու նահապետակա՞ն է այս մարդը: Նա տեսել է Եվրոպան և ինչ-որ բնագրով զգացել, որ քաղաքակրթությունն էլ

ուսնի իր տեղն ու կերպը, որ մարդը հասարակական կեցություն անրնական վիճակներում եղծվում է, դիմազրկվում, կորցնում բարոյականությունը, որքան էլ պաճուճանքը լինի քաղաքակիրթ: Կրթություն, Ֆրանսերեն, «վեչեր», «պորտուպիան»... Ի՞նչ կապ ունեն այս ամենը իր բնական կեցության վիճակից պոկված մարդուն շրջապատող իրականության և այս քաղաքի էություն հետ: Տները նոր ու շքեղ, «պաղեղեղն ու լամպեք» եվրոպական, «կնգրդերանց հարուստը վուտեմեն, ինչըրու բողազը Փռանգստանու է ու գլուխը կի էլի էն է մնացի», կրթությունը «կիսատ, դիփ կիսատ, ածիլն էլ (նվագելը – Հ. Հ.) կիսատ, սորվիլն էլ կիսատ, ուսումն էլ կիսատ, խոսիլն էլ կիսատ...»: Օսեփը դաժանորեն հեզնում է իր «պորտուպիան» նվագող աղջկան և ուշքի գալով կարեկցում:

Օսեփ. Ա՛խ, աստուձ, աստուձ, էս ի՞նչ իմ անում, խիլքս խառնվեցա՛մ: Դու՛ն չէ, դու՛ն չէ, Նատո ջան, քիգ չիմ ասում, քիգ չէ, դու՛ն միգ չունիս, միք ինք միղավուրը, 'ես վուր աշխրքին մտիկ տալով, ինչ աշխրքին սազ գու քեր, էն ճամփի վրա կանգնեցրի քիգ: Մի լաց բլի, մի, անմիգ չարացա, ջգրած էի աշխրքի վրա, ջիգը քի վրա հանեցի⁵¹:

Օսեփն իրեն մեղավոր է զգում, որ մտել է առուծախի աշխարհ ու գործ բռնել օտար մարդկանց հետ և պետք է դառնա զոհ մի ճարպիկ, կենսունակ մարդու: Նրա ախոյանն է «փինաչի Մաթուսի վուրթի» Փարսիղը: Սրա նկարագիրը նույնն է, ինչ Զամբախովինը, միայն գույնն է տարբեր: Փարսիղի հոգեառը սակայն Օսեփը չէ, այլ մի կիսահարբած անիշխանական, «մեյդանի» մարդ, մի «պաժարնի», անունը Գիժ-Մոզի:

Սունդուկյանի կերպարների պատկերասրահում սա ամենախնք-նատիպ դեմքերից է, ավելի հանդուգն, քան Կակուլին, և անխոցելի, անպատասխանատու, անպատկառության աստիճանի սրամիտ: Նա գայրացած է ոչ թե ինչ-որ դեպքի կամ փաստի առիթով, այլ այնպես, սոհասարակ, իր վիճակով, օբյեկտ է փնտրում ու գտել է: Փարսիղը, որ հոգեպես տհաս է ու խորամանկ, հիմար դրություն մեջ է ընկնում, չփոթվում այս մարդու հետ խոսելիս, նրա սրամտությունը պատասխանում է ամենատափակ ու անօգնական խոսքերով:

Փարսիդ. Ինչոր վուր իմ, քի վրա խո լավ մարթ իմ:

Գիժ-Մոզի. Ինչո՞վ իս լավը:

Փարսիդ. Մեկ էս վուր 'ես խելոք իմ, դուն գիժ իս:

Գիժ-Մոզի (ծիծաղում է). Հա', Հա', Հա', Հա'... Խելոք իմ, կ'ոսե, ավտաս տելեգրափի մավթուլը դուն մոգոնեցիր, ա՛յ:

Փարսիդ. 'ես փուղ ունիմ:

Գիժ-Մոզի. Քու փուղը տար ու... (Մի քանի խոսք է, ասում ականջին)⁵²:

Փարսիդն ականջում լսում է մի գուեհկաբանություն կամ հայհոյանք, բայց վիրավորանքը ուշ է տեղ հասնում ու չի ազդում: Դա նրան շատ չի դիպչում: Բայց նա վախենում է, երբ հոգեառն ականարկում է սնանկացումը:

Սա վախկոտ մարդ է և ավելի շատ նախանձում է Օսեփին, քան ատում, նախանձում է նրա հպարտությանը, որ ինքը չունի: Ու նա երկար ժամանակ առիթի է սպասել՝ Օսեփին ստորացնելու: Եվ առիթը ներկայանում է. Օսեփի համագործակից-բաժնետեր Սանթուրովը «սուփրեն վիր է քաղում», ու նրա հետ միասին աղետի է ենթարկվում ազնիվ վաճառականի կարողությունը: Օսեփն ընկնում է իր պարտատիրոջ Փարսիդի ճանկը: Ընտանիքը դեռ չգիտե՝ ինչ է տեղի ունենում: Ու վրա է հասնում աղետը խրախճանքի առատ սեղանով, լոտո խաղացող ու քաղցրավենիք խժռող կանանց անզուսպ աղմուկի հետ: Երգում է հյուրերից մեկը «ուստի գուքաս, դարիբ բլբուլ...»: Եվ ոչ ոք չգիտե՝ ինչ գործ ունի այս խրախճանքում դատական կատարածուն, գրագրի հետ: Փեսացու Ալեքսանդր Մարմարովը, տեղեկանալով իրավիճակին, բարեկիրթ խոսքերով ու մեղմությամբ, որպես անպատեհ դրություն հանդիպած կողմնակի ու անմեղ մարդ, հրաժարվում է Օսեփի աղջիկ Նատոյից: Սա կատակերգական պահ է՝ Նատոյի ու նրա մայր Սալոմեի կատակերգությունը: Ընտանիքի հոր վիճակն աղետալի է.

Օսեփ. <...> իմ խիլքն էնչաղը կորավ, վուր էս քախկումը 'ես տուն ու տիղ սարքեցի... Չդիմացա, ախպեր ջան, չդիմացա ես էս կինքին <...> 'ես փչացա, գնացի, օջախս քանդվեցավ...⁵³:

Սրանք հերոսի վերջին խոսքերն են: Հեռանկարում ինքնասպանի

ուրվականն է: «Պեպոյի» լավատեսական վախճանը չէ սա: Օսեփի բոլոր խոսքերում ավելի հստակ է նշմարվում հեղինակի դեմքն ու հայացքը, և թվում է, նա կանգ է առնում գաղափարական փակուղու առջև:

Սունդուկյանը չէր միտում հասարակական վերափոխումների, դիմում էր մարդկային խղճին: Դա գաղափար էր, աշխարհայացք, որի հողը խարխվում էր նրա ոտքի տակ: Սունդուկյանն արդեն ամեն ինչ ասել էր:

Ի՞նչ էր մնում:

1871-ին, երբ նա դերասան Վանո Տեր-Գրիգորյանին թելադրում էր «Քանդած օջախը», մտքում ուներ մի պիեսի նախագիծ, որ փորձում էր իրականացնել մենակ, առանց թելադրելու, ինչպես անձնական կտակ: Այդպես էլ վերնագրել էր գործը՝ «Անդերձ»: Մեզ են հասել այդ թվականին գրված երեք անավարտ տարբերակներ⁵⁴: Ի՞նչ է թեման: Ոմն հարուստ վաճառական, որ որդեգրել ու մեծացրել է մի համբարի աղջկա, մահվանից հետո կտակել է իր ժառանգությունը համբարներին: Մարդիկ փորձում են որդեգիր աղջկա հոր՝ Գեոյի միջոցով, որն ավագ վարպետն է, ձեռք բերել ժառանգությունը: Սպասվում է պայքար հանդուցյալի կնոջ ու սիրելիների և համբարների միջև: Սենտիմենտալ-բարոյախոսական պահերը վկայում են, որ հեղինակը հանգել է բարեգործության գաղափարին: Կարծես նախանշվում է Օսեփի ճակատագրի այլ հնարավոր ընթացք: Ազնիվ վաճառականը, եթե չի կործանվելու, դառնալու է հասարակական բարեգործ:

«Անդերձի» անավարտ հատվածներում կանգ է առնում մեր ճանաչած Սունդուկյանը՝ որպես XIX դարի 60 – 70-ական թվականների հեղինակ: 1877 թ. նա գրել է մի պատմվածք՝ «Վարինկի վեչիրը», խոսքային-պատկերային պլաստիկայով բացառիկ մի գործ՝ հայ արձակի ամենափայլուն էջերից մեկը, որի խորքում կա մի մեծ դրամա: Ինչո՞ւ այդ գործը չի ստանում դրամատուրգիական տեսք: Սա առանձին թատրոնի վիճակի հետ կապված հարց է, որին կանդրադառնանք իր տեղում: 1872 – 1912 թթ. Սունդուկյանը գրում է «Համալի մասլահաթնիրը», 1882 – 86-ին «Հադեդի մասլահաթնիրը»՝ գրույցների շարքը: Սկսված ու չավարտված պիեսը նրա մտքում պտտվում է շատ երկար քառասուն տարի՝ մինչև 1911–12 թթ՝ հեղինակի կյանքի վերջը:

Սունդուկյանի բեմական դրամատուրգիական գործունեության մեջ տեսնում ենք մի երկարատև տասնվեց տարվա ընդմիջում՝ 1871-ից մինչև 1887 – 88 թթ.: Այս ընդմիջումն ավարտող գործը՝ «Ամուսիններ» հոգեբանական կատակերգությունը ըստ էության ընտանեկան դրամա է և, ի տարբերություն հեղինակի մյուս բոլոր պիեսների, գրված է գրական լեզվով: Սունդուկյանն այստեղ անճանաչելի է: Մեր թատրոնի պատմության հաջորդ փուլին է պատկանում այս պիեսը և դուրս է Չմշկյանի թատրոնից: Սունդուկյանի դիմանկարին, սակայն, նոր երանգներ են ավելացնում 900-ական թվականների պիեսները՝ Մոլիերի «Ժորժ Դանդենի» թարգմանությունը Թիֆլիսի բարբառով⁵⁵ (1903 թ.), «Բաղնիսի բոխչան» (1907 թ.), «Սեր և ազատություն» (1909 թ.) և վերջապես «Անդերձի» ավարտումը՝ «Կտակը» (1912 թ.), որի ձեռագրում նա ուղղումներ է մտցրել իր կյանքի ամենավերջին օրերին:

Սունդուկյանն ապրեց մեր դարի առաջին տասնամյակը և իր գաղափարաբանությունը, գեղագիտությունը ու ոճով մնաց իր ժամանակի մեջ, կենդանության օրոք արդեն դասական դարձած: Այդպես էլ ընդունեցին նրան հայ նորագույն թատրոնում:

70-ական թվականների թատրոնի դեմքը որոշող հեղինակը փորձեց մոտենալ դարավերջի խնդրառական դրամային և «Ամուսիններ» ու «Սեր և ազատություն» կատակերգություններով կենցաղային-սոցիալական թեմատիկայից անցավ բարոյահոգեբանական խնդիրների ոլորտը, արծարծեց անհատական զգացմունքի գաղափարը: Նա զգաց թերևս, որ այդ չէ իր տարերքը և «Բաղնիսի բոխչայով» վերադարձավ նախկին գծին: «Այս գրվածքը, – ասում է նա, – որին ես կատակ անունն եմ տվել, իսկապես մի դառն երգիծաբանություն է, Թիֆլիզի կյանքից առնված: Սա իմ «Պեպո» կատակերգության հառաջաբանը, նրա նախերգանքն է, ուր Աղալոյի ու Թալալի դիմակի տակ նկարագրված է, թե ինչպես գտան միմյանց և ամուսնացան «Պեպոյի» Զիմգիմովն ու նրա ընտրած ու սիրած էփեմիան»: Սունդուկյանը դիմում է հետադարձ անդրադարձման:

Տրամաբանական միտում է նաև «Կտակը», որ գաղափարապես մերձ է հեղինակի անձնական կտակին, իսկ գեղագիտորեն շարունակում է 70-ական թվականների գիծը: Շարունակվում է սունդուկյանական կերպարների կյանքը նոր պայմաններում և նախկին ոճով: Հագուստները փոխվել են, «գլուխը կի էլի էն է մնացի»: Անտոն

Այուրյանը նույն Զամբախովն է, բայց կրթված, մարդասիրության խոսքերով զինված, առաքինության դասեր տալով:

Այս մարդը սակայն մտածում է մի բանի մասին՝ կեղծել հանգուցյալ եղբոր կտակը, որ ժառանգության մեծ մասը նախատեսում է բարեգործական ընկերությունների համար: Թաքնված մտքերը նրան մղում են բարձրաձայն փրկիստիպություն. «Մի՛ր կինքը էնենց է խճճած, վունցոր փեյքրի բըլբուղեն (սարդի ոստայնը – Հ. Հ.). էտու քրքրին ու ջոգիլը շատ հիռու կու տանե...»⁵⁶: Եվ նա ինքն է փորձում սարդոստայն ստեղծել: Համաձայնության է գալիս հանգուցյալի կնոջ՝ Նադինկայի հետ՝ խելապակաս հայտարարել հանգուցյալին իր բարեկամ բժշկապետի միջոցով: Գալիս է Բժշկապետը: Այս կերպարն անուն չունի, նրա թիկունքում կանգնած են մի կողմում Միքայել Տեր-Գրիգորյանը, մյուսում՝ Հայտնի բժիշկ, բարեգործական ընկերությունների ակտիվ գործիչ Բագրատ Նավասարդյանը: Սունդուկյանն այս դերը նախատեսել է Աբելյանի համար: Բժշկապետը հեղինակի գաղափարական իրեան է, որ ավարտում է պիեսը մի ճառով ի մերկացումն Անտոնի ու նմանների և ի ջատագովումն բարեգործության գաղափարի:

Կերպարների ու խոսքի մշակումով «Կտակը» կարծես հետ չի մնում հեղինակի նախորդ գործերից, բայց դրամատուրգիական առումով անավարտ է: Ինտրիգը մարում է Բժշկապետի ճառով: Չկա ավարտակետ ու հեռանկար, և դա երկար տարիներ կանխեց այս պիեսի բեմ բարձրանալը⁵⁷:

Մարդասիրություն և բարեգործություն. այս է Սունդուկյանի վերջնական վճիռը կյանքի հանդեպ: Սկսելով սոցիալական երգիծանքից, լիբրիկական կատակերգությունից, Սունդուկյանը հանգեց սոցիալ-կենցաղային կատակերգության ժանրին, հասավ ընտանեկան ու հոգեբանական դրամային, կրելով քրիստոնեական մարդասիրության գաղափարը, հանգելով տոլստոյական բարոյախոսության: Տոլստոյականաթյունն ամբողջապես ճառագում է Սունդուկյանի նաև անձնական կտակում: Նա պատվիրում է թաղել իրեն անշուք ու անաղմուկ, առանց ծիսային ցույցերի:

Սունդուկյանի շուրջն իր կենդանության օրոք ստեղծվեց գիտակցված պաշտամունքի մթնոլորտ, նաև տարակուսանք ու անարդյունք դատողություններ՝ ումի՞ց է ազդվել, որտե՞ղ են ներշնչման ու գեղարվեստական աշխարհայացքի ակունքները: Գրականագետ-

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, Թամամշյանի թատրոնը, ներքևում բազազների վաճառաչարքը, վերևում Սոլոլակը, 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 Սոլոլակից, 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 Հանդեսը համբարները:

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

այդ ներկայացումը դառել էր խոսակցության 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»⁵⁸:

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 փրիսոփայության գործադրությանը կյանքի մեջ»⁵⁹: 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 կենսափրիսոփայությունը, 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...»⁶⁰:

Այսպիսով, վերարծարծվում էր նախկին խնդիրը՝ ազգային