



ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

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

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

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ



ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ

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

Ոչինչ զարմանալի չէ և ոչինչ անբնական չէ: Գրականություն մեջ շատ հեշտ են գուգավորվել կլասիցիզմն ու ռեալիզմը: Դասական օրինակը Պուշկինն է: Գեղանկարչությունն ավելի հարմար գուգահեռ է ժամանակի բեմը տեսնելու համար: Կլասիցիստ նկարիչ Դավիդի «Մադամ Ռեկամիեն» (1800 թ.) գծային-կոմպոզիցիոն պլանում բացարձակորեն կլասիցիստական է, բայց մեզ նայող կանացի հայացքում ոչ միայն անհատական կյանք կա, ինչպես նկատել է Լիոնելլո Վենտուրին⁴², այլև կոնկրետ անձնականություն, հոգեբանություն, բեմական առումով կատարյալ հոգեբանական ռեալիզմ: Այսպիսի օրգանականություն է ձգտել XIX դարի բեմը, և այստեղից է գալիս Սառա Բեռնարը, որի խաղը շփոթեցրել է բնականությունը պաշտող Ագնիվ Հրաչյային: Չի կարողացել որոշել, թե որ դպրոցին է պատկանում Սառան՝ «էֆեկտներով», թե «բնական»: Իսկ ահա Չմշկյանը, որ չէր տեսել գուցե Սառային և Հրաչյային համարում էր ռեալիստ, ասել է նրա մասին. «Ես նկատեցի միևնույն կլասիցիզմի և ռեալիզմի գուգավորությունը»⁴³:

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

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

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

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

ՄԱՐՏԻՈՍ ՄԱԿՅԱՆ

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

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

մանակ, ֆրանսերեն է դասավանդել Գեղիկ-փաշայի, էյուբի ս. եղիայի և «Ս. Փրկչի ազգային հիվանդանոցի» վարժարաններում: Այդ նույն ժամանակ Ներսեսյան վարժարանի ֆրանսերենի դասատու Գարեգին Չափրաստճյանը ներկայացումներ է կազմակերպել, և այդ ներկայացումներում, վկայում է Չափրաստճյանի եղբայր Միքայել Չափրաստը, «Մնակյան իր ընկերակիցներուն միջև ամենեն մեծ ընդունակություն ցույց տվողն է եղած...»⁴⁷: 1859 թ. Մնակյանին տեսնում ենք Խասգյուղի թաղային թատրոնում, Պենկյանի ու Ֆասուլյաճյանի հետ, այնուհետև՝ Հեքիմյանի խմբում, Մաղաքյանի ու էքշյանի հետ, և 1861-ից՝ «Արևելյան թատրոնում»:

Մնակյանը Արուսյակ Փափազյանի խաղակիցն է դառնում ոչ որպես «բացարձակ» և «գլուցագներգակ», այլ «առաջին սիրահար»⁴⁸: Որոտաձայն աղաղակների ու սարսափահար հայացքների մեջ նա տանում է քնարական հերոսի թեման, ռոմանտիկական մեղմ գույներով, ցույց տալով «հստակ առոգանություն, վայելուչ ձևեր, զգացմունք և հարմարություն» և «սրտաշարժ մասերուն մեջ ամենուն ուշադրությունը կը գրավեր»⁴⁹: Ըմբոստացած ռոմանտիկ-սենտիմենտալ բնավորություններ, դժբախտ սիրահարներ, սրամերկ ասպետներ, մարդկային արժանապատվության կովում երբեմն հուսահատ, երբեմն հանդգնախոս, երբեմն հեզմական, ձևացյալ անտարբեր, երբեմն բանասարկու և թեթևամիտ, «հարմար ողբերգության, կատակերգության և թատրերգության (դրամայի – Հ. Հ.) համար»⁵⁰: Այսպես են նրան տրված բնութագրումները 60-ական թվականներին:

Մնակյանը միակն է պոլսահայ առաջին դերասաններից, որ բացահայտ հեզմանքով է խոսում խաղի կեցվածքային, վերամբարձ, պոռոտախոս ոճի մասին. «Սարսափահար հայացքներ կը նետեինք իրարու, որոտաձայն կոռնայինք...»: Նա եղել է Վարդուկյանի հետ «Վասպուրական թատրոնում» ելույթ ունեցող խմբի դերուսուլցը և Հովհաննես Աճեմյանի հետ կազմել ամենահետաքրքիր խաղացանկը, որտեղ երևում է կողմնորոշում դեպի դասական ռոմանտիզմը: Նրա գնահատված դերակատարումներում հստակ է դերասանական թեման՝ ասպետական-ողբերգական սեր, զգացմունքի և արժանապատվության կոռիվ, հանդիսականի մեջ ոչ թե սարսափ, այլ բանաստեղծական հույզեր արթնացնելու միտում: Մնակյանի տասը տարվա ընթացքում խաղացած քառասունից ավելի դերերից առանձնա-

նում են հինգը՝ Երվանդ («Սանդուխտ»), Վահրամ («Վահրամ»), Ռոդոլֆո («Անջելո»), Ջենարո («Լուկրեցիա Բորջա»), Սելինյան ասպետ (Ռենիո դը Պրեբուս՝ «Մենաստանի աղորին»): Կատակերգություններում Մնակյանը դրսևորվել է որպես ֆրանս-վոդելիլիստ, նաև մոլիերիստ «առաջին սիրահար». Քլիթանդը («Ժորժ Դանդեն»), Կլեանտ («Երևակայական հիվանդ»), Վալեր («Տարտյուֆ»): Նրա մասին ասել են՝ «հիրավի պատիվ կը բերե դերասանական խումբին»⁵¹, «չարժածքին, խոսվածքին և քալվածքին մեջ վարպետություն ունի»⁵², «հստակ առոգանություն, վայելուչ ձևեր, զգացմունք և հարմարություն ցուցուց»⁵³, իսկ Հարություն Տեսեյանն ընդգծել է դերասանի բեմական բնավորության և հոգեբանական գույների հարստությունը:

1867 թ. Մնակյանը թողնում է թատրոնը: «Արամյան» կրթական ընկերությունը նրան առաջարկում է ուսուցչի պաշտոն Կեսարիայի օրիորդաց դպրոցում⁵⁴: Չորս տարի է տևում նրա ուսուցչական կյանքը: Արտիստը ձեռք է բերում երևելի մանկավարժի համբավ, աշխատում է մեծ նվիրումով, որպես խստակրոն ու բարի ուսուցիչ: Մնակյանին կարծես սպասում էր Սեդրակ Մանդինյանի ապագան, բայց... «Կեսարիա կը կարդայի լրագիրներուն մեջ թատրոնի ազդեր Վարդուկյանի տնօրինության ներքև տված ներկայացումներու, հոգիս տեղեն կը թնդար...»⁵⁵:

1872-ի աշնանը նա վերադառնում է հետ՝ Պոլիս: Վարդուկյանը հրավիրում է նրան իր թատրոնը, բայց Մնակյանը Մաղաքյանի խումբն է ընտրում: Թատրոն է մտնում փոխված՝ գուսպ, հավասարակշիռ, երեսունհինգ տարեկան և շատ հասուն, զգոն, որպես «գրանդ պրեմիեր» և «հակառակորդ», դառնում է մեկոդրամայի ճակատագրական հերոս, խաղում դերեր, որոնք ուղեկցելու էին իրեն ամբողջ կյանքում, ժերում («Լիոնի սուրհանդակ»), Բլանդրոդ («Փարիզի աղքատներ»), Լիար (Ֆ. Պիա՝ «Փարիզի հնահավաքը»), Վիկտոր («Ալյան բիծ») և այլն:

Վիկտորն ավանդական «հակառակորդի» դեր է՝ խաբեբա, խաղամուլ, դրամանենդ, անառակ, մի մոդեռնացված շիլլերյան Ֆրանց նույն ճակատագրով. պաթոլոգիկ վիճակ և ինքնասպանություն: «Մնակյան ոսոխի դերը ներկայացուց, – գրում է «Մեղուն», – խաղին մեջ յուր կարողութենեն վեր գործեց, մանավանդ վերջին տարի ցնորումը»⁵⁶: Պարոնյանը, որ ամենախստապահանջ քննա-

դատն էր, կեղծիք չհանդուրժող, Ադամյանին ու Մնակյանին դնում է նույն բարձրության վրա. «Սքանչելի կերպով ներկայացուցին իրենց մասերը (դերերը – Հ. Հ.) <...> առաջինը սիրո վիշտերն ու քաղցրությունները յուր անձին վրա աղվոր ներկայացուց <...> երկրորդը՝ պարագայից պահանջման համեմատ մերթ հուսահատական և մերթ ցնորական ձևերովն ու շարժումներով թատերաբեմը սարսեց, առանց սակայն բնականեն քայլ մը հեռանալու»⁵⁷:

1873 թվականից Մնակյանը Վարդուկյանի թատրոնում է, որպես ամենահուսալի ուժը՝ առաջատար դերասան և դերուսույց-բեմադրիչ: Նա հարմարվում է և թուրքերեն ներկայացումներին, և այն խաղացանկին, որ Կոմունայից հետո հեղեղել էր փարիզյան բուլվարները:

70 – 80-ական թվականներին (ներառյալ թիֆլիսյան կարճատև շրջանը՝ 1880 – 82 թթ.) Մնակյանը ճանաչվել է որպես մելոդրամայի վարպետ, անգերազանցելի «գրանդ պրեմիեր» և դարձրել է այդ իր տեղի ու ժամանակի թատրոնի ողբերգական դիմակը: Նրա «գրանդ» հերոսին կարելի է բնութագրել որպես մի բուրժուականացած Լիր արքա, որ բեմում դժբախտության ու երջանկության արցունքներ է թափում, բայց երջանիկ վախճան ունեցող պիեսները խանգարում են նրան ավարտվելու ողբերգականի սահմանում: Ահա Մնակյանի դերերը. Մորիս (Շ. դ՝ Նուայե և Ա. դ՝ Անրրի՝ «Ալպյան հովվուհի»), Տակոբեր (Է. Սյու՝ «Թափառական հրեա»), Դելոնե (Ա. Դյումամորդի՝ «Թերեզա»), Սիմոն Անտուան (Ֆ. Դյումանուար և Ա. դ՝ Անրրի՝ «Մերունի տասնպետը»), Կույր ժեներալ (Մ. Մասոն և Օ. Անիսե-Բուրժուա՝ «Մարիաննա») և այլն՝ մոտ երեք տասնյակի հասնող դերեր: Եվ իհարկե Դյումամ-Հայրը մնացել է նրա տարերքը. Հենրի ութերորդ («Կատրին Հովարդ»), Բյուրիզան («Նելի աշտարակը»), Աբբա Ֆարիա («Կոմս Մոնտե Քրիստո»): Սա մի դերացանկ է, որ Ֆրանսիական բեմում սկսվում է Լեմեթրից և ավարտվում դարավերջին էֆեն Սիլվենով: Մնակյանը դառնում է այս գծի հետևորդը: Եվ կա մի դեր՝ Արման Դյուվալը («Քամելիազարդ կինը»), որը եղել է նրա նախկին թեմայի նորացումը և համարվել է անգերազանցելի: «Արման Տյուվալի դերն իր անմահացումն եղած է, – գրում է Շարասանը, – իրեն չափ ոչ մեկ դերասան թրքահայ բեմին վրա այնքան ճշմարիտ ներկայացուցած է այս տիեզերական դերը <...> շատ մեծ արվեստով կը կատարեր. հանդիսականներու

կուրծքին տակ հրդեհներ, ալեկոծություններ կամ խաղաղ, կապույտ կրկինքներ հարուցանողը կըլլար իր այնքան վարպետ ու բնականացած շարժ ու ձևովը, ճայնին ելևէջովը կամ աչքերուն արցունքներովը»⁵⁸: Տեսնում ենք հավասարակշռություն և տարերք ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի սահմաններում:

Մնակյանի վարպետության մասին քիչ բան կիմանայինք, եթե նա թիֆլիսում չհանդիպեր Սպանդար Սպանդարյանի գրչին: Չմշկյանի ու Մանդինյանի ռեալիզմով հիացած քննադատը հայտնաբերում է դերասանական անծանոթ նկարագիր, և մի շրջան Մնակյանը դառնում է նրա հոգվածների հերոսը: Մնակյանի դերակատարումներին Սպանդարյանն անդրադառնում է նույնիսկ երկու-երեք անգամ և չի սպառում ասելիքը: Ամիրան Մանդինյանը, Սուեդուկյանով ու Չմշկյանով դաստիարակված դերասան, որ արհամարհում էր մելոդրաման, գրում է. «Մնակյանը շատ փորձված ու հմուտ գիրասան է, ինձ նման ճիճուները չեն կարող մրցել նրա հետ: Պետք է շատ տարիներ, որ նրան հասնենք»⁵⁹: Արժուրենին՝ երգվյալ հակաուկորդը ռոմանտիզմի ու սալոնային դրամայի, հետևողական պոզիտիվիստ, մեկ աստիճան իջնում է իր գերքննադատական դիրքից: «Մնակյանը ճշմարիտ դերասան է դառնում, խաղը խելացի է և մտածված, դիկցիան պարզ է և հասկանալի»: «Դիկցիա» ասելով հասկանում էին խաղի ամբողջ խոսքային շերտը: «Իր երկար մոնոլոգով, – գրում է Մնակյանի ժորժ Դյուվալի մասին, – նա գրավում է իր վրա հասարակության ամբողջ ուշադրությունը, և այդ ժամանակ Հրաչյային (Մարգարիտի դերում – Հ. Հ.) հանդիսականը մոռանում է, այլևս նրա վրա չի նայում»⁶⁰: Սա ռեզոնյոր դերասանին հատուկ դիժ է: Իսկ Սպանդարյանն ուրիշ հատկանիշ է բնորոշում՝ դերասանի լուծյամբ խոսելու վարպետությունը: Այսպես, լուռ բեմ է մտնում Մնակյան-Դելոնեն («Թերեզա»), և «դեռ մեկ բառ չարտասանած, հանդիսականը նկատում է, որ այդ անսահման զավակասերը մեկ հանցանք է գործել, որ վախենում է հայտնել յուր զավակին: Ուրիշ դերասան այդ բանն արտահայտելու համար գուցե հազար ու մի մոնոլոգներ կարդար, բայց չէր ունենա այն հաջողությունը, որը ուներ պ. Մնակյանը իր մնչիկ խաղով և մտքերի լակոնական արտահայտությունով»: Հաջորդ տեսարանում բեմ է գալիս Դելոնեի երիտասարդ կինը, և նորոգվում է մի հին սիրավեպ նրա ու Դելոնեի դուստր Ամելիայի ամուսին Արտյուրի միջև: Ամե-

լիան գտնում է ինչ-որ հին նամակներ: Դեղատեղի մեղավորությունը զգացումին խառնվում են վիրավորանքն ու գայրույթը, ներքին բռնկումն սկսում է խեղդել ծերացած ասպետին, նա թվում է պետք է աղաղակի, բայց դողացող ձեռքից ատամներով դուրս է քաշում ձեռնոցը, նետում Արայուրի երեսին և խուլ ձայնով ասում՝ «Ես ձեզ կսպանեմ»: Ասվում է սակայն մի խոսք, այն է՝ Արայուրը հայր է դառնալու, Դեղատեղի թոռան հայրը: Մի երկար, զղջական բացականչություն, և «այդ ամեհի առյուծը» հանգստանում է երեսայի նման: «Վերջին տեսարանում, ուր խաբված ծերունին զգում է, որ ինքն է մեղավոր յուր հանցավոր կնոջ առաջ, աննման էր պ. Մնակյանը»⁶¹:

Այն, որ «մելոդրամայի միջոցով թատերական բեմ էր թափանցում ժամանակի ողբերգական թեման»⁶¹, որ մելոդրաման պահպանում էր իր մեջ «խսկական դերասանական արվեստի գաղտնիքները»⁶², ընդհանուր և անվիճելի ճշմարտություն է XIX դարի դերասանական արվեստի համար: Դարի երկրորդ կեսին, մանավանդ 70 – 80-ական թվականներին, հայ թատրոնում մելոդրաման դերասանի արվեստի մարդկային կոնկրետացման ուղին էր և շեղում ուսմանտիզմից: Մնակյանն այդ գծի վրա էր, ոչ մի կապ չունեց արևելահայ ռեալիզմի հետ և բոլորովին ուրիշ ճանապարհով հայ դերասանական արվեստը տանում էր դեպի հոգեբանական ռեալիզմ: Նրա խաղին տրված որակումներն են՝ «մտածված և բնական», «բնական և սրտաշարժ», «գեղեցիկ և բնական»⁶³: Սպանդարյանը դիմում է և ուրիշ բառերի՝ «մեկ տիպ», «հաստատ և որոշ տիպ», «մեկ կատարյալ նախատիպ», «ինքնուրույն և դերի գաղափարին համաձայն մի անձնավորություն», «գիտություն համար խիստ ուսումնասիրելի»⁶⁴: Կարծում ենք, որ «տիպ» ասելով նա այն նկատի չունի, ինչ Չմշկյանը: Սա ոչ տեղային, ոչ իսկ ազգային տիպն է, այլ մարդու բեմականորեն կոնկրետացված գաղափարը: Մնակյանի խաղում ուշադրություն է գրավել անսպասելիությունը, օրինակ լուրջություն խաղի այնպիսի կետում, որտեղ ուրիշը կարող էր պոսթ-կոմի ցույցով պատասխանել, կամ՝ հապաղող քայլ և անշարժ վիճակ այնպիսի տեղում, որտեղ ուրիշը կարող էր խոսքն ավարտած արագ հեռանալ բեմից, և միշտ անսպասելի, Մանդինյանի խոսքով՝ «կատարյալ հրաշք»: Ի՞նչ էր այդ «հրաշքը», եթե ոչ զգացմունքի տրամաբանություն, կարծես պարզագույն ճանապարհով գտնված վիճակ:

«Մերունի տասնապետ» մելոդրամայում իր հայրենի գյուղն է վերադառնում Սիմոն Անտուանը ծերացած, կյանքից դուրս մնացած, և տեսնում իր ամբողջ անցյալը կողոպտված ու ավեր, զրպարտվում գողություն մեջ, առանց ճանաչվելու և պապանձվում, երբ բոլորի ներկայությամբ իբր հաստատվում է իր «գողությունը»: «Ի՞նչ գեղեցիկ էր Մնակյանը և ինչքան ուսումնասիրելի գիտություն համար այն բոլորում, երբ վշտից ու անպատվությունից նա հանկարծ պապանձվում է և չէ կարողանում յուր գլխին կիտված հասարակության հայտնել, որ նա ծեր գինվոր Սիմոնն է: Բեմական արհեստը Մնակյանի խաղից բարձր ոչինչ չի կարող պահանջել այդպիսի մեկ դերում և կունենա իրավունք», – գրում է Սպանդարյանը⁶⁵: Հանդիսատեսը բեմում տեսնում է մի մեծ անարդարություն պատմություն, որի իսկական վկան լուռ է ոչ այն պատճառով, որ համբացել է: Դա հեղինակի ստեղծած անբնական պաթոլոգիան է: Մնակյանի Սիմոնը լուռ է, քանզի ինքը մեղքի տակ է դրված, դեռ պետք է սպասվի արգելող իրավիճակից:

Մնակյանի արվեստի գլխավոր առանձնահատկությունը հետապնդում նկատել է նաև Շարասանը, «մարդկային հոգեվիճակներուն և անոնց պատճառած հետևանքներուն մանրամասն ծանոթությունը»⁶⁶: Այսպես, մի տեսարան է ակնարկվում «Լիոնի սուրհանդակում»: Զրպարտված Լեյուրկի հայր ժերմը ատրճանակը հանձնում է որդուն և ստիպում նրան ինքնասպան լինել, իսկ ինքը «անիծյալ լինիս» ասելով հեռանում է բեմից: Մնակյանն այս տեսարանում խոսել է առանց որդու աչքերին նայելու, իսկ ատրճանակը տալուց հետո չի հեռացել, այլ դանդաղ ու անուժ շրջվել է, մի քանի քայլ արել դեպի կուլիս և թաշկինակը մոտեցրել աչքին, «գլուխը միայն խոնարհեցնելով կուրծքի վերա՝ զգալով յուր տառապանքը յուր սրտի մեջ»⁶⁷: Այս միզանսցենը երկու շերտ ունի (եթե գիտենք պիեսը): Նախ՝ դերասանը հոգեպես հաշտ չէ այդ ծայրահեղացված վիճակի հետ, անբնական է տեսնում հոր դաժանությունը, երկրորդ՝ պիեսի վերջում Լեյուրկին արդարանալու է, և նա՝ դերասանը նախապես ակնարկում է այդ հեռանկարը: Ֆրանսիացի հեղինակը, հավատարիմ իր ազգային ճաշակին, թաքցնում է բոլոր հոգեբանական ճեղքերը, դերասանը պետք է բացահայտի դրանք, և Մնակյանն այստեղ այդ բացահայտողն է:

Թիֆլիսում Մնակյանի երկրպագուներից է եղել Րաֆֆին: Նա

Թատրոնի մարդ չէր, ոչ էլ ոգևորված հանդիսատես, չէր սիրում մարդաշատ, աղմուտ վայրեր, առանձնացած էր, անտեղյակ Թատրոնի անցուղարձին, և նրա գրական ճաշակի չափանիշն էր Հյուսիսը⁶⁸: Բաֆֆին «Մշակի» հեղինակն էր, կողմնակիցը Արծրունու, որը, ինչպես հայտնի է, հակառակ դիրք ուներ և պոլսահայ դերասանների, և «Մեղու Հայաստանի» հանդեպ: Բայց պարզվում է, որ Բաֆֆին ներքուստ համաձայն է եղել Սպանդարյանի Թատրոնի ստեղծմանը: 1886 թ. նա Շիրվանզադեին ասել է. «Մնակյանին տեսե՞լ եք: Նա Աղամյանից լավ դերասան է: Ես նրան էի միայն հավանում, է՛հ, եթե շատ եք ուզում, մի օր կգնանք ձեր սիրած Աղամյանին էլ տեսնելու»⁶⁹:

Մնակյանի Թիֆլիսում խաղացած դերերը շատ են՝ երեսուցից ավել երկու Թատրերաշրջանում. Դոն Սեզար («Դոն Սեզար դը Բագանե»), Փան Ալվարեց («Մի կնոջ տանջանք»), Կարնիոլի (Օ. Ֆելյե «Դալիլա»), Բարանտե («Մադամ Օբերեի գաղափարները»), Անրի դը Ֆլավիոլ (Սկրիբե՝ «Կանանց պատերազմ»), Կավերե (Է. Օփին՝ «Անհուսալի ելք»), Մոնտիգլեն, Նուրվադի (Ա. Դյուդա-որդի՝ «Ալֆոնս», «Բաղդադի իշխանուհին»), Գուստավո Էմպոլի (Լ. Կամոլետտի՝ «Գուլյո Թերեզա») և այլն: Սրանց հիմնական մասը իր ընտրածներն են և Աբգար Հովհաննիսյանի Թարգմանությունները: Ելնելով պոլսահայ դերասանների նախասիրություններից, Հովհաննիսյանը և իշխան Ամատունին կազմել են նրանց համար մի կատարյալ սալոնային խաղացանկ և այս խաղացանկում Մնակյանը գնացել է հոգեբանական նուրբ զննումների ճանապարհով:

Մնակյանի Թիֆլիսյան դերակատարումների մյուս խումբը դասական ու արդիական խաղացանկում է: Պարզ երևում է, որ դերասանի հնարավորություններն իսկապես բացառիկ են եղել Շեքսպիրից ու դասական ռոմանտիզմից մինչև արդիականություն: Խաղացել է Պետրուչիո («Անսանձի սանձահարումը»), Կլավդիոս («Համլետ»), Շայլոկ, Մարոկկոյի իշխան («Վենետիկի վաճառականը»), Կարլ («Ավագակներ»), Ատտինգհաուզեն («Վիլհելմ Տելլ»), Արբենին, Կազարին («Դիմակահանդես»), Դոն Ժուան (Մոլիեր՝ «Դոն Ժուան»), Հասան Զալալ («Ռուզան»), Վիլհելմի («Արդյունավոր պաշտոն»), Ֆամուսով («Խելքից պատուհաս»), Քաղաքագլուխ («Ռեկորդ»), Պոզկոլեսին («Ամուսնություն»), Գևորգ Ասպետյան (Ս. Արծրունի՝ «Տիգրիսի Ասպետյաններ»), Գրիգոր Գուլյան (Ա.

Քիչմիչյան՝ «Օրիորդ Բերոյան»), Իսայի («Խաթաբալա»), Սարգիս («Էլի մեկ գոհ»), չհասնում վողեկիներն ու զավեշտները:

Դերացանկը բազմադեմ է, և անխուսափելի էր լինելու մակերեսային վերաբերմունքը: Բայց կար դերասանական պրոֆեսիոնալիզմի մի տեսակ՝ ըմբռնել սյուժեն, իրավիճակները, կերպարային տիպաբանությունը, տիրապետել զգեստին, լսել հուշարարին: Թիֆլիսում Մնակյանը եկել է այն եզրակացություն, որ «ռուս դերասաններն ամենեն աղեկ տուամ կը խաղան»⁷⁰ և շատ լավ է ըմբռնել Գրիբոյեդովին, Գոգոլին, Օստրովսկուն: Հասկացել է նաև Սուսլուկյանին, բայց ոչ նրա լեզուն: Խաղացել է «Խաթաբալայում» Իսայի, վերածելով տեղացի դերասանների համար անընդունելի գրոտեսկի: «Խաթաբալային» շատ թեթև է նայել նաև Աղամյանը և Մասիսյանին դարձրել վողեկիլային ֆատ: Սյուժետային ծանոթ տիպաբանությունը նրանց չէր կարող այլ բան հուշել:

Մնակյանն ուրիշ կերպ է ընդունել Սարգսի դերը «Էլի մեկ դոհում»: Այս պիեսը, վերածվելով գրական աշխարհաբարի, ստացել է ֆրանսիական կերպարանք, ըստ արտաքին կերպի, և մոտեցրել լավագույն աշխարհին, ըստ բովանդակային պլանի: Ի՞նչ կարող էր տեսնել Մնակյանը Սարգսի դերում, եթե ոչ ստորին ծագման բուրժուայի, քաղաքային նորածեղ զգեստով: Իմանալով դերասանի բնութագրերը և իրականությունները, Մանգիլյանը գրում է. «Կասկած չկա, որ Մնակյանը լավ կը կատարե, բայց չկարծես՝ այն տիպը ներկայացնե, ինչ տիպ տեսել ենք մինչև այսօր Ամերիկայացի և Ավստրալացի խաղով»⁷¹: Պարզ է՝ ոչ Թիֆլիսահայ բուրժուա, այլ՝ Մնակյանի իմացածը պոլսահայ իրականությունից և եվրոպական գրականությունից: «Պ. Մնակյանը, – գրում է Թերթը, – Սարգիս աղայի դերում ամենամեծ արվեստ ցույց տվեց և ներկայացրեց մի գեղեցիկ տիպ, խոսելով առանց կեղծումների, բնականաբար և ազատությամբ, ուստի և կարողացավ հարուցանել ժողովրդի մեջ հոգեկան շարժումն և հաճախակի ծափահարություններ»⁷²: Ռուսական մամուլի երեք լրագրող, միմյանցից անկախ, այս դերակատարմանը տվեցին բարձր որակում, «անկրկնելի տիպ», «անթերի արտիստական կատարում»⁷³, «որքան ճշմարտություն և ջերմություն կար նրա խաղում, որի գեղեցիկ ապացույցը հանդիսականների միահամուռ կանչերն էին և բազում ծափահարությունները»⁷⁴:

Թիֆլիսում խաղացած նոր դերերից դերասանն ավելի նշանա-

կուլթյուն է տվել Շայլոկին («Վենետիկի վաճառականը»): Պոլսահայ կենսագիրներն այդ մեկ դերի անունն են տալիս, որի մասին խոսք չկա մամուլում: Պահպանվել է մեզ անհայտ նկարչի մի գործ՝ օֆորտ: Այստեղ տեսնում ենք Շայլոկի XIX դարում ընդունված կերպարանքը՝ գրոտեսկային դիմագիծ, ընդգծված կերպով հրեական, տարօրինակ ժեստ, մատները ճկուն, հայացքը հեզնական, խալաթը՝ մաշված շքեղություն: Մնակյանի Շայլոկը կանգնած է պրոֆիլով: Վայրը Վենետիկի նավահանգիստն է, երևում է սուրբ Մարկոսի տաճարը: Շայլոկի դիմաց կանգնած Պորցիայի թիկնոցի եզրն է երևում, նկարի կեսը չկա: Կենսագիրներն ասում են. «Մնակյան այս շրջանին անմահացավ Շեյլոքով»⁷⁵, «Մնակյան Տիգրիսի մեջ Շեյլոքի ծանոթ դերով նշանավոր եղավ»⁷⁶, ուրիշ ոչինչ: Պատկերը մասամբ հիշեցնում է Հենրի Իրվինգի Շայլոկը, վկայում, որ Մնակյանն իսկապես դիտեր թատրոնում ինչն ինչ է ու ինչպես պետք է լինի: Դերասանի պլաստիկան պետք է շատ տպավորիչ լիներ նկարչին թեմա տալու համար⁷⁷:

Մնակյանի «ազնվական հայրերը» գալիս հանդում են «խելքից պատուհասի» մոսկովյան սալոնին և դրսևորվում ու ամբողջանում ուսուսական մաշվող ազնվականության ներկայացուցչի՝ Փամուսովի դիմակով: «Մնակյանն իհարկե նման չէր հուշակավոր Շչեպկինին և բավական չափազանցեց (չորսործալ) իր դերը, բայց համենայն դեպս արժանավորությամբ դուրս եկավ նրանից», – գրում է ուսուցիչը⁷⁸: «Մնակյանի խաղը մանավանդ շատ է հավանել ժողովուրդը», – արձանագրում է Մանդինյանը⁷⁹: Իսկ Գրիբոյեդովի դիտակ իշխան Դավիթ էրիսթավին նրան համարում է «իբրև Փամուսով կատարելատիպ» և հայտարարում՝ «պ. Մնակյանը յուր տաղանդով ամենայն բեմի զարդ կարող է համարվել»⁸⁰: Հիացել են հայերը, վրացիները, ուսանելը: Ումանց տարօրինակ է թվացել Գրիբոյեդովի կոմեդիայի հայերեն ներկայացնելը: Պատասխանել են. «եթե տեսնում ենք ուսանելն խոսող զանազան Ալֆոնսների ու Արմանների, ինչո՞ւ պետք է մեզ տարօրինակ թվա հայերեն խոսող Փամուսովը»⁸¹:

Մնակյանը սուր կերպարայնություն է տվել այս դերին, ընդգծել ազնվականի կեղծ մաներայնությունը հատկապես սպասուհի Լիզայի հետ սիրաբանելու տեսարանում, «հանգուցյալ քեռի Մաքսիմ Պետրովիչի» ստորաքարչ բարքը ջատագովելիս, «ծանրաբարո աղա

սկզբից մինչև վերջ»⁸², մտածելակերպով ծիծաղելի, տեսքով ինքնագոհ, պատկառելի, ընդգծված մաներային, այն է «ազնվական հայր» կատակերգական իրադրություն մեջ՝ դերասանի համար ծանոթ, վաղուց յուրացված վիճակ, հասկանալի է՝ ոչ ուսական, կերպը եվրոպացու: Հավանաբար (տվյալներ չկան) այդպես էր մոտեցել է Վիշնևսկու («Արդյունավոր պաշտոն») և Սկվոզնիկ Դմոխանովսկու («Ռեկորդ») դերերին: Վերջինը հատկապես երկար ժամանակ մնացել է թիֆլիսահայ հանդիսատեսի հիշողության մեջ: Անցել է տասներեք տարի, և Գևորգ Պետրոսյանը գրել է. «Որքան հիանալի էր խաղում նա Փամուսովի, Գորոզնիչի դերերը՝ բոլորովին անծանոթ լինելով ուսական կյանքին»⁸³: Կյանքին անծանոթ, բայց կյանքի թատերային կերպին լավ ծանոթ:

Մնակյանն ունեցել է նաև անհետաքրքիր, անգույն դերակատարումներ, ինչպես Կարլը «Ավագակներում», Դոն ժուանը: Հայտնի չէ՝ ինչպես է խաղացել Արբենինը «Դիմակահանդեսում», բայց առաջին Արբենինն է հայ բեմում, և դուցե (ենթադրում ենք) նրանից է գալիս հերոսի բարոյական փակուղին հոգեկան փլուզումով բանալու գաղափարը, այն ողբերգական մեկնությունը, որ ուսական բեմ տարավ Աղամյանը: Ենթադրում ենք ըստ Մնակյանի մելոդրամային դերակատարումների կոնտեքստի, կենտրոնում պատկերացնելով Դյուկանժի «Խաղամուրի կյանքը», շրջապատված մեղքի ու զղջման մոտիվներով:

Մեղք, բարոյական փորձություն և դարձ. այս է մելոդրամատիստ Մնակյանի խաղի հիմնական բովանդակությունը, նրա բեմական զգացմունքների ոլորտը: Կյանքի փորձը ճաշակած, սենտիմենտից հեզնանքի անցած, կանանց սրտերի հետ խաղացող, միջին տարիքն անցնող այրը Մնակյանի դիմակի մյուս կողմն է, և այստեղ են Կոմս Կարնիոլին («Դալիլա»), Բարանտենը («Մադամ Օրբեի գաղափարները»), Նուրվադին («Բաղդադի իշխանուհին»), Արբենինը և Կազարինը: Մնակյանը բերում էր նաև տառապող հայրերի դիմակը՝ հայր Մոոր («Ավագակներ»), ժորժ Դյուվալ («Քամելիա-գարդ կինը»), Հասան Ջալալ («Ռուզան») և վերացական մարդասիրություն գաղափար, երբեմն ողբերգական, երբեմն բարոյախոսական պլանում (Արրիգո Պալմիրի «Ոճրագործի ընտանիքում»):

1882 թիվը սահմանային կետ է Մնակյանի ստեղծագործական կյանքում: Նա այստեղ ավարտում է մի շրջափուլ, որով ամբողջա-

նուժ է պոլսահայ դերասանական դպրոցի փորձը՝ դարակեսի ու մանտիզմից մինչև սալոնային ոճ և տրանսցենդենտալ սեալիզմի սահմանները, որտեղից ճանապարհ էր բացվում արդեն ոչ իր, այլ Ռուսաստան մեկնող Ադամյանի համար: Դա միայնակ ողբերգակի ճանապարհն էր, իսկ Մնակյանը դուրս էր այդ ճանապարհից: Ի՞նչ էր մնում նրան: «Կոմիտետը» կազմալուծված էր, խումբը ցրված, ինքը՝ միջավայրին օտար և տարակուսած: Նա մեկնում է Պոլիս, ուր արգելված էին հայերեն ներկայացումները: Ժամանակակիցները նրա Պոլիս մեկնելը չեն արդարացրել, հետագայում՝ ինքը նույնպես: Սկսվել է ճգնաժամային մի շրջան, Մնակյանի ստեղծագործական կյանքում, որ պոլսահայ թատրոնի ճգնաժամն էր «գուլումի» տարիներին:

Պոլսում Մնակյանը հանդիպել է Սերովբե Պենկյանի օպերետային խմբին «Կրուսասանտ» թատրոնում: 1882–84 թվերին նա այս խմբում է ու շրջագայում է նրա հետ որպես առաջին բարիտոն: Խաղացել է Հոր-Հոր աղա («Լեբլեբիշի»), Պուտոն («Օֆենբախ՝ Օրփեոսը դժոխքում»), Մենելաս («Գեղեցկուհի Հեղինե»), Բոնբոնե (Շառլ Լը Քոկ՝ «Մադամ Անգուլի աղջիկը»), Բուրբո («Ժիրոֆլե Ժիրոֆլյա»): Իր գրանդ-պրեմիերի նկարագիրը նա կարծես հարմարեցնում է Չուխաճյանի օպերետներին «չատ նուրբ կերպով», ինչպես նկատվել է⁸⁴: Այս շրջանում նա փորձել է ստեղծել իր խումբը և երբեմն օպերետում է, երբեմն դրամայում: «Ամեն նյութի մեջ կգտնես զնա, – հեգնել է քննադատներից մեկը, – բեմին վրա, երբեմն էլ բեմին տակն է...»⁸⁵:

1885 թվի հունվարից Սկյուտարի «Չիֆթլիկի» թատերասրահում սկսվում են Մնակյանի նոր կազմած թատերախմբի ներկայացումները: Կիրակի օրերին նա վարձում է Բերայի «Կոնկորդիա» թատերասրահը: Մնակյանը ձեռք էր բերել Պոլսում թուրքական թատրոն պահելու պետական արտոնագիր և ենթարկված էր զբաղմունքների խիստ հսկողության: Խումբը, որ կոչվել է «Օսմանյան դրամատիկ», կազմվել է այն դերասաններից, ովքեր օպերետից դուրս էին. Մարի Նվարդ, Մանուկ Սիսակ, Գևորգ Հոլասյան, Միքայել Չափրաստյան, Հարություն Ալիքսանյան, Ռուբեն և Ադամի Պիննեմեճյաններ, Զապել Հեքիմյան և այլք: Խաղացանկը կազմվել է հիմնականում 70-ական թվականների մեղրամաներից (Ֆ. Պիա, Ժ. Բուշար, Վ. Դյուկանթ, Ա. դ'Աննրի և այլն) և սալոնային դրամա-

ներից՝ «Քամելիազարդ կինը», Ժորժ Օնեի «Դարբնոցապետը», Օկտավ Ֆելիեյի, «Դալիլան» և այլն: Մնակյանը դառնում է Վարդովյանի ապագային գործի շարունակողը, ձեռք չբերելով նրա ոչ դիրքը, ոչ էլ կարողությունը: Կարճատև մի շրջան նույնիսկ հրավիրվում է «Յըլգըզի» պալատ, որպես մանկավիճներից կազմված թատերախմբի դերուսույց, բայց հաղիսում է Վարդովյանի խարդավանքներին և հեռանում է: Կաշկանդված պետական արտոնագրով նա խուսափում է ազգային միջավայրից այն աստիճան, որ 1888-ի սեպտեմբերին, երբ Ռուսաստանում հռչակված Ադամյանը ժամանել էր Պոլիս, ոչ միայն հրաժարվում է նրա ներկայացումներին մասնակցելուց, այլև իր խմբի դերասաններին է արգելում⁸⁶: Առանց որևէ բացատրության նա վերադարձնում է Մադաքյանից ստացած «Օթելլոյի» հայերեն տեքստը⁸⁷: Միջավայրը վատ է ընդունում նրա այդ քայլը: Բայց այլ կերպ չէր կարող վարվել «Օսմանյան դրամատիկի» դերասանապետը:

Մնակյանի 90-ական թվականների դիմանկարում շատ խիստ է լուսաստովբեր՝ հասկանալի և անհասկանալի:

Հարմարվելով իր հանդիսականի ճաշակին ու պահանջին, նա իսկապես կորցրել էր ճշմարիտ արվեստի գիտակցումն ու չափանիշները: Իր խոսքերն ու խորհուրդները, որոնց կանգրադառնանք այս գրքի վերջին գլխում, արվեստագետի օգտին են: Բայց այլ է եղել նրա թատրոնի խաղացանկը, իր խոսքով ասած՝ «հարյուրին հարյուր դինամիզմով խաղեր», «դաշույն և թույն»⁸⁸, մանավանդ ֆրանսիական էժանագին մի հեղինակի՝ Քսավիե դը Մոնտբենի դիպվածային պիեսները, որ թարգմանել է, բեմադրել ու հրատարակել հայատառ թուրքերեն⁸⁹: Նրա խաղից ստացած տպավորություններն էլ հակասական են, ինչպես արտիստի անձն է եղել հակասական՝ արտաքուստ հավասարակշիռ ու խոհուն, հաճելի զրույցակից, սրամիտ, միտքը մինչև վերջ բացատրող, «արվեստագետ ու զած ատեն»⁹⁰, հեգնական, մարդկանց անուններ կպցնող, երբեմն էլ ինքն իրեն հեգնող. «մեկուն երեսին կը խնդամ, մեկուն կուլամ...»⁹¹, «Մնակյան լավ դերասան է, եթե չհարբի, գիտե ուսումնասիրել իր դերերը», – ասել է Ազնիվ Հրաչյան⁹²: Նա ուսումնասիրել է ոչ միայն իր դերերը, այլև Ֆրանսերեն ու իտալերեն հրատարակվող թատերական գրականությունը, փարիզյան թերթերում տպագրվող թատերախոսականները, ավելին՝ Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատի-

կական բաժնի ամբողջ դասընթացը, շատ լավ իմացել է, թե ինչ է ուսուցանում այնտեղ նեոկլասիցիստ էփեն Սիլվենը և ինչ ու ինչպես է բեմադրում նատուրալիստ Անդրե Անտուանը⁹³: Գոհ չի եղել իր խմբից, ոչ էլ իր խաղից. «ուզածիս պես չէ և չպիտի ըլլա, – ասել է, – և սակայն ասկից ավելին ալ չի կրնար ըլլալ»⁹⁴: Իր խաղի և ռեժիսուրայի լուրջ դրսևորումներում եղել է Սիլվենի և Մունե Սյուլլիին ընդօրինակող Ալբեր Լամբերի հետևորդը, նույնիսկ նրանց նման⁹⁵: Դժգոհությունն իրենից արտահայտել է հետևյալ խոսքերով. «Եթե օր մը հայտնվի թատերական Նագովրեցի մը, կառնե խարազանը և ամենքիս ալ դուրս կը վանե այս տաճարեն, ըսելով. «Տուն իմ տունն աղօթից կոչեսցի, բայց դուք արարիք այրս աւագակաց...»⁹⁶:

ՎԻՐԳԻՆԻԱ ԳԱՐԱԳԱՇՅԱՆ

...այն ingeneu-ներից է, որոնք հազվագյուտ են յուրաքանչյուր թատրոնական բեմի վերա:
Գ. Չմկյան

Ավագ քրոջ՝ Երանուհու հետ նույն թատերախմբերում լինելը, նրա հետ նույն չափանիշներով համեմատություն դրվելը կարծես նսեմացրել են Վիրգինիա Գարագաշյանին (1856 – 1933 թ.): Երանուհու պերճաշուք արտաքինի, էֆեկտային խաղի ու հանդուգն պահվածքի առջև երբեմն չի նկատվել Վիրգինիայի մատիտանկար սիլուետը, և դուրսին է եղել թատրոնի պատմաբանի հայտարարությունը. «Բեմական կարողությունը ավագ քրոջը զիջող այս դերասանուհին...»⁹⁷:

Վիրգինիան ծնվել է Պոլսում, սովորել է Սկյուտարի ճեմարանում, միաժամանակ մասնավոր դասեր է առել թատերագիր Սրապիոն Թղլյանից և երաժշտության դասեր՝ Ֆրանսիացի Սոլիեից: Նա բեմ է մտել Նալբանդյանի «Ազատությունը» շուրթերին, տասնմեկ տարեկան հասակում (1867 թ.), և օրիորդի ճակատին դրվել է արտասանողի անունը: Վիրգինիան «Օսմանիե» թատրոնում խաղացել է փոքր դերեր և միջնարարներում զնգացրել արծաթե ձայնը՝ «Մեք վաղ զարկինք», «Հիմի՞ էլ լռենք», «Մահ քաջորդույն»:

դայում ինչ դեր էլ խաղացել է, ինչ կատակներ էլ արել է, նրան ընդունել են որպես «Ոգի Հայաստանայաց» և ազատություն ճերմակաթև հրեշտակ: «Ճաշակավոր և կիրթ նրբություններ ուներ, – դրել է Շարասանը, – անճիգ ու աննենգ կրնար հասնիլ ճայնական ամենաբարձր աստիճաններուն և միանգամայն դուրավ կը վերագառնար մեղմօրոր ու խաղաղ մեղեդիներուն, առանց դուլզն խեղճություն ու անկումի»: Սա ամենաթանկ հատկությունն է ռոմանտիկական թատրոնում և դարի սալոնների արվեստը: Վիրգինիան այս արվեստում էլ ցույց է տվել «սուբբետի» բնավորություն, կարգացել է նաև կատակային ոտանավորներ, օրինակ՝ «Քթեն դժգոհ աղջիկը»: Ժամանակակիցը որոշել է, թե «declamation-ի, geste-ի բազմերանգ ու ճոխ ձիրքերով՝ առանց դուլզն տատամսումի կրնանք դինքը հավասարեցնել Ռեժանին»⁹⁸:

Վիրգինիան տասնչորս-տասնհինգ տարեկանից լուրջ դերեր է խաղացել. էվան ժլին («Թովմաս աղբար»), Բլանշ («Արքայն գրոսնու»), Ռոզի («Ջրաղացպանին աղջիկը»), Լաուրա («Երկու հիսնապետներ»), Ժորժեթ («Տիկինը ննջում է»): Հանդիսատեսին ավելի դրավել է նրա Մադկավաճառ աղջիկը «Փոքր Բոլոնիա» մելոդրամայում: 70-ական թվականներին Վիրգինիան ընդունված է եղել որպես «էնթեյու» և անփոխարինելի «սուբբետ»: Խաղացել է նաև փոքր տղաների դերեր: Դասական «տրավեստի» վիճակից հեշտությունը անցել է օպերետային դերերի. Օրեսթ («Գեղեցկուհի Հեղինե»), Գյուլի («Քյոսե քեհեյա»), Ֆաթիմե («Լեբլեբլի»), Կլերեթ («Մադամ Անգոյի աղջիկը»): Շարասանի համոզմամբ, «Վ. Գարագաշյանի պես լրացյալ, նշանավոր սուբբեթ մը նույնիսկ եվրոպական բեմերու վրա գտնել հազվագեպ է»⁹⁹: Այսուամենայնիվ, նրա պոլսական շրջանի բեմական կյանքն անցել է քրոջ սովորում: Չի ունեցել երանուհու ոչ տիրական բնավորությունը, ոչ էլ արտոնյալ վիճակը: Բայց Վիրգինիայի դիրքը փոխվել է Թիֆլիսում: Այստեղ երկու թատերաշրջանում խաղացել է երեսուներից ավելի դեր, Բիանքա («Անսանձի սանձահարումը»), Լյուսիեն («Մադամ Օբբեի գաղափարները»), Ժաննա («Մի կնոջ տանջանք»), Գուլիելմինա (Լ. Կամոլետտի՝ «Քույր Թերեզա»), Բարոնուհի Շտրալ («Դիմակահանդես»), Էմմա (Պ. Ջիակոմետտի՝ «Ոճրագործի ընտանիքը») և այլն: Խաղացել է մի պաստուրելային դեր՝ հովվուհի Պովրեթ, Շաուլ գ՛նուայեի և Ա. դ՛Անըրիի «Ալպյան հովվուհի» մելոդրամայում:

Գիմնագիտուները հիացել են ու նվիրել նրան մի պարզունակ ոտանավոր.

Հայոց թատրոնի պսակն ու զարդին,
Յուր քանքարավոր բարձր տաղանդին
Ջերմ համակրության զգացմունք խորին
Արտահայտում է Հայոց մանկտին:

Քանի Հայ խոսքը պայծառ կհնչի,
Հայ բեմը պիտի փայլի ու ծաղկի,
Եվ քո անունը, չքնաղ Վիրգինիա,
Մեր սրտերումը անջինջ կմնա:

Այս ոսկետառ, խամրած թերթիկը մնացել է Ամիրան Մանդինյանի «Հիշատակարանի» ձեռագիր էջերում, և հեղինակն իր լրացումն է արել. «Վիրգինիան հրաշալի էր յուր դերում: Դորանից ավելի լավ խաղալ անկարելի է»¹⁰⁰: Տպավորություններն ասում են, որ Վիրգինիայի տարերքը ոչ մեղրգրաման էր, կամ ողբերգությունը, ոչ էլ երկարաշունչ քերթվածներ արտասանելը: Այսպես, «Օր. Վիրգինիան դուրս է գալիս և կարգում է մի երգիծաբանական ոտանավոր <...> օրիորդը գնում է, ծափահարում են, գալիս է, փոխանակ այն տեսակ ոտանավորներից նույն եղանակով շարունակելու, մի ծանր բան է սկսում կարգալ... կամենում է «հերոսուհի» ներկայացնել, հերոսականի տեղ նրա պարողիան է դուրս գալիս»¹⁰¹: Ինչպես քույրը չգիտեր, որ սալոնային է, ոչ թե ողբերգական, այնպես էլ Վիրգինիան չգիտեր, որ «tres գրամատիկ» է, այլ «հնժենյու-սուլբերես»: Պատճառը թերևս այն է եղել, որ ինքը չի ընտրել կամ որոշել իր վիճակը, այլ թատրոնը և՛ քրոջ հովանավորությունը: Դրամատիկական հերոսուհու հայտով ներկայանում էին շատերը, և դա չէլուադատված սովորություն էր, շփոթմունք բեմ ելնող աղջիկների համար: Դա Վիրգինիայի հավակնությունը չէր, այլ միջավայրի ինտերցիան: Գրեթե մանուկ հասակից բեմ մտած և այնտեղ մեծացած աղջիկը չի կարողացել գիտակցություն դարձնել իր բնական ամպլուան: Նրան թատրոն էին ընդունել որպես արտասանող աչակերտուհի, և այդ վիճակը նրան հետաքրքիր է դարձրել այն դերերում, ուր կարիք չի ունեցել ձևանալու: «Էնժենյու-

սուլբերտը» եթե դարձել է նրա ամպլուան, ծագել է ինքնին՝ իրեն խմբում պահելու ակամա եղանակից: Պահանջներ չընկելով, բենեֆիսների ու ընծաների հետամուտ չլինելով, այնուամենայնիվ նա ստացել է այս ամենը և երբեմն գործիք դարձել կուլիսային ու կուլիսաների շուրջը պտտվող բանասարկուների ձեռքին: Ընդունված է եղել թատերաշրջանն ավարտող երեկոներին խաղալ որևէ հատված, երգել, կարգալ հրաժեշտի մի բանաստեղծություն, երբեմն երգիծական: Եվ ահա, 1880 – 81 թատերաշրջանի վերջում Վիրգինիան բեմից կարգացել է մի չափածո կատակ: Հեղինակը, իր անունը թաքցրած, մի ակնարկ էր ուղղել թատրոնի ղեկավարությանը: Այս փաստը մամուլ է դուրս բերել մի ֆելիետոնիստ, և՛ ահա քեզ պատմություն. «Դերասանուհին ինչպե՞ս և ումի՞ց ստացավ այդ պախարակության իրավունքը <...> ներողություն խնդրեք, օրիորդ»¹⁰²:

Դերասանուհին ներքաշվում է ինտրիգի մեջ, հայտնի է՝ գիտակցված, թե ակամա, և դուրս է գալիս իրավիճակից իր «էնժենյու-սուլբերտ-գրամատիկ» բնավորությամբ: Այս իրավիճակին հարազատ էին Վիրգինիայի նոր դերերը, Պոլինա («Արդյունավոր պաշտոն»), Մարիա Անտոնովնա («Ռեվիզոր»), Լիզա («Խեղճից պատուհաս»): Խաղում է նաև «Էլի մեկ գոհում»՝ Նատո, ճիշտ իր դերը, սուր բնութագրալ դերեր՝ Ֆյոկա Իվանովնա (Գոգոլ՝ «Ամուսնություն»), Խամփերի («Խաթաբալա»): Այս վերջինը Սունդուկյանի ցանկությունն է եղել: Հավանաբար նա նկատել է դերասանուհու կատակաբան, ընդօրինակող, ծաղրող բնավորությունը: Սունդուկյանը, ըստ Մանդինյանի վկայության, գոհ է մնացել Վիրգինիայի խաղից, գուցե և ներողամտորեն նայել պոլսահայ դերասանուհու «ալաֆրանկա» գրոտեսկին: Սունդուկյանը, ինչ էլ լիներ, նրանց համար մնում էր օտար հեղինակ: Քննադատությունն էլ այդ է հուշում. «Պարոն Մնակյան (Իսայի) և օրիորդ Վիրգինիա չափազանցություն հասցրին, որտեղ հումոր էր հարկավոր, ծաղրածություն էր դուրս գալիս, օրիորդը միայն ծիծաղում էր (Նատալիա) խաղալու փոխարեն»¹⁰³: Ուրիշ կերպ են ընդունվում «Արդյունավոր պաշտոնն» ու «Ռեվիզորը»: Այստեղ միայն գովեստ ենք տեսնում, թեպետ ընդհանուր:

Սպանդարյանը շատ բարձր է գնահատել Վիրգինիային սալոնային դրամաներում ու կատակերգություններում. «Երևելի սուլբերտ է և հիանալի ձայն ունի», «չատ լավ է», «հրաշալի է» և այլն¹⁰⁴: Սպանդարյանը նկատել է սանգվինիկ դերասանուհու բոլոր

գծերը Վիրգինիայի խառնվածքում, նաև անհետևողականությունը.
«Որչափ էլ համակրելի էր յուր դերումը (Մարի — «Ընտանեկան փոթորիկ»), դերն անմշակ էր թողել, point (սեեռման կետ — չ. չ.) չուներ»¹⁰⁵: Հասկանալի և տրամաբանական է: Սեեռման կետ, վիճակի ու վարքագծի կայունությունն չեն ունեցել գրեթե բոլոր «սուբբետները», նաև, այսպես կոչված, «Ֆատ» վոդեվիլիստները: Ֆրանսիական սալոնային կոմեդիայի մեծագույն վարպետ Ռեթանը նույնպես գերծ չի եղել այդ «թերությունից»: Դա ոճ է ու խառնվածք, և շարունակում են այդ ոճն այսօր «Կոմեդի ֆրանսեզում»:

Ստացրիվ, կատակաբան ու լիրիկա-կատակերգական դերասանուհուհու հմայքը փայլուն դրսևորում է գտել հատկապես «Խելքից պատուհասի» Լիզայի դերակատարման մեջ, որ եղել է ներկայացման ամենապայծառ կեսը: Վրաց գրականագետ, Գրիբոյեզովի գրական ժառանգության ուսումնասիրող իշխան Դավիթ Էրիսթավին գրել է. «Լիզայի դերը կատարեց, ինչպես իրավամբ կոչում են նրան — հայկական թատրոնական խմբի աստղիկ օր. Վ. Կարակաշյանը: Լիզան պետք է աշխույժով լի, գողտրիկ էակ լինի, խսկ օր. Կարակաշյանի ամեն մի շարժվածքը, խոսքը հրապուրիչ կենդանություն էր արտաշնչում, և պե՛տք է արդյոք ավելացնել, որ նա հրաշալի էր իր դերումը»¹⁰⁶:

Եթե Լիզան Վիրգինիայի գլուխգործոցը չէր, ապա այն դերն էր, որ ցույց էր տալիս նրա հնարավորությունների բնույթն ու սահմանը: Գրիբոյեզովի կատակերգության միջավայրը սալոն է, դիմակները սալոնային, վիճակները աշխարհիկ պատշաճության էթիկետների գրոտեսկային հավաքածու: Այստեղ կան ֆրանսիականը կրկնող բոլոր դիմակները, տիպականացված ու խտացված, բոլորն առաջին պլանում, նույն չափով և սպասուհի Լիզան՝ միամիտ ողջամտությունը:

Համեմատությունը Ռեթանի հետ (Շարասան) արդարանում է ամպլուայի և բեմական վիճակների նախասիրության առումով: Վիրգինիան խաղացել է թեթև, անճիգ, առանց շինծու էֆեկտների և անհավակնոտ, ու անհետևողական: Այս է եղել պատճառը, որ նա չի դարձել այն «էնթենյու դրամատիկը», ինչին սպասում էր Աբդար Հովհաննիսյանը: Նրան գրավել էր Վիրգինիայի հմայքը, և թվացել էր, թե ահա գտել է մի դերասանուհի, որով կարող է շեղել

Ադամյանով հմայված հանդիսականի ուշադրությունը: Թերևս այս նպատակով էլ Վիրգինիային տվել են Օֆելիայի դերը «Համբուում», նշել անունը աֆիշներում: Բայց խաղացել է նա Օֆելիա հետո: Մամուլում և հուշագրություններում խոսք չկա: Ժամանակակիցների հիշողության մեջ մնացել է Սիրանուշի խաղի տպավորությունը: Պարզ է, որ դա Վիրգինիայի դերը չի եղել: Նա մնացել է «էնթենյու սուբբետ», շատ չի մոտեցել դրամատիկական զգացմունքների, և գուցե նրան խանգարել է Սպանդարյանի ասած point-ի բացակայությունը:

Վիրգինիան քսանվեց տարեկան էր, երբ ավարտեց իր բեմական կենսագրությունը: 1882-ի ամռանը նա քրոջ հետ միասին հեռացավ Թիֆլիսից և դարձավ Պենկյանի օպերետային խմբի դերասանուհի: Կա մի տեղեկություն, թե Կահիրեում «Մադամ Անգոյի» ներկայացումից հետո ֆրանսիական օպերետային խմբի պրիմադոննան գովասանքի խոսքեր է ռալյել և ասել, որ իր համար շատ դժվար է լինելու այլևս Կլերետի դերում հանդես գալը Վիրգինիայից հետո¹⁰⁷:

Իր կյանքի շարունակությունը Վիրգինիան ապրել է Զմյուռնիայում: Թիֆլիսում նրան միշտ հիշել են: 1894-ին գրվել է նրա մասին. «Ի՞նչ ասենք մեր գողտրիկ Վիրգինիա Գարագաշյանի համար, որ այդպես վաղ թողեց յուր մեծ տաղանդը, նա մեծ ապագա ուներ»¹⁰⁸: Իսկ հետագա կյանքն անցավ Հունաստանում մինչև խոր ծերություն:

ԱՍՏՂԻԿ

Աստղիկ (Ամպեր) Գանթարճյանի (1852 — 1884) կենսագրությունն անավարտ է:

Սիրանուշի ավագ քույրն է: Դժվար է ասել, թե «որպես դրամատիկական դերասանուհի շատ է զիջել Սիրանուշին»¹⁰⁹: Կյանքն է կարճ տևել: 70–80-ական թվականներին նա ավելի մեծ համարում է ունեցել որպես դրամատիկական դերասանուհի, քան Սիրանուշը: Եվ եղել է բնավորությունը ավելի հետևողական ու ամուր: Կապվել է «Արևելյան թատրոնի» հետ և շատ էլ տոն չի տվել Վարդույանին, թեպետ հինգ տարի հետո ստիպված է եղել մտնել «Թատրոն օսմանի»: Բայց դարձյալ նա մնացել է Մադաքյան-Ադամյան խմբավորման կողմը: 1870 — 71 թատերաշրջանում տասնութամյա դե-

րասանուհին արդեն եղել է դրամատիկական առաջնուհու վիճակում: Մեկոդրամային հերոսուհիներից բացի խաղացել է մեկ տղայի դեր՝ Լասարիլլո («Դոն Սեզար դը Բագան»): Երգել է օպերետում. Պարիս («Գեղեցկուհի Հեղինե»), Լանժ («Մադամ Անգո»): Ամերիկյանի բեմադրած «Ավագակներում» խաղացել է Ամալիա և մի շրջան գործակցել Ամերիկյանի հետ: «Օսմանիե» թատրոնում նա իջել է առաջնուհու վիճակից, ճանաչվել որպես «էնթեսյու»: 1879 – 80 թատերաշրջանում Աստղիկը Թիֆլիսի բեմում կրկնել է իր Պոլսի խաղացանկը. Մարի («Արյան բիծ»), Լյուսի («Լյուսի Դիդիե»), Ալիտա («Փարիզի աղքատներ»), Ժընևիևա («Կոլյը»), Թերեզա («Երկու հիմնապետներ»), Աթենայիս («Հարստահարված առաքինություն»), Կատրին («Կատրին Հովարդ»), նաև Թիզբե Հյուգոյի «Անջեղյում»:

Արտաքինով Աստղիկը նման չի եղել քոռը՝ Սիրանուշին: Կապուտաչյա, շիկահեր, միջահասակ Սիրանուշի կողքին բեմում, Թիֆլիսյան առաջին ելույթից առաջ, Սպանդարյանի ուշադրությունն է գրավել միջինից բարձր հասակով, «սև աչքերով, կենդանի, աշխույժ շրթունքներով», դերասանուհին: Հայացքի լրջությամբ, հետևողական համառությամբ, խաղաղ, հավասարակշիռ բնավորությունը նա բնավ չի հիշեցրել օպերետային դերասանուհու, թեպետ Ադամյանն էլ սկզբում Չմշկյանին ասել է, որ որպես դրամատիկական դերասանուհու լավ չի ճանաչում նրան: Թվում է, նա նկատի է ունեցել մարդկային բնավորությունը: Ինչպե՞ս կարող էր կարծիք չունենալ, երբ Աստղիկի հետ խաղացել էր Ամերիկյանի խմբում, իսկ Մադաքյանի թատրոնում Աստղիկն էր եղել Ադամյանի հիմնական խաղակցուհին որպես tres dramatique: Մանդիլյանի հուշերում Աստղիկը երևում է խոհեմ, զուսպ ու հավասարակշիռ, կենտրոնացած և բարի, կենտրոնացում ունեցող դերասանուհի: Խմբական լուսանկարում նա նստած է հանգիստ, մի տեսակ վստահ ու վիրավորված, Մաթենիկ Չմշկյանը, ինչպես մտերիմ ընկերուհի, քնքշանքով բռնել է նրա ձեռքը:

Առաջին ելույթներից հետո Սպանդարյանն Աստղիկին համարել է «առաջին դրամատիկական դերասանուհին մեր բեմի վերա»¹¹⁰: Մեկ տարի անց դերասանուհուն նույն գնահատականն է տալիս մի ոռուս լրագրող. «Օրիորդ Աստղիկն անվիճելիորեն ամենատաղանդավոր դերասանուհին է հայ թատերախմբի»¹¹¹: Սպանդարյանն

սուսանց վերապահումների նրա խաղը համարում է «անչափ մտածած և բնական»: «Օր. Աստղիկը, այս անգամ (Լյուսի) շատ և շատ գերազանցեց առաջին ներկայացումից: Մենք այս անգամ նկատեցինք, որ օր. Աստղիկի մեջ դրամատիկական դերասանուհու համար անհրաժեշտ հարկավոր այնպիսի գեղեցիկ հատկություններ, որոնց զարգացնելը, մշակելը խոստանում է թե օր. Աստղիկի ու թե մեր բեմի համար լավ ապագա»¹¹²: «Անջեղյում» դերասանուհին հասնում է ողբերգական ուժի (դերասանուհի Թիզբեի ողբերգական ինքնազոհաբերումը): «Օր. Աստղիկը մինչև վերջը գրավեց հասարակության անկեղծ համակրությունը յուր մտածած և զգացմունքով լի խաղովը: <...> ներկայացումից գոհ հասարակությունը անվերջ ծափահարություններով յուր շնորհակալությունը, համակրությունը հայտնելով օր. Աստղիկին, պատվեց նորան գեղեցիկ և փառավոր զարգարած փունջերով <...>: Թատրոնից դուրս թե բնագալական կրակը և թե երիտասարդության ծափահարությունները ցույց տվին օր. Աստղիկին, թե որչափ հարգում է Թիֆլիսի հասարակությունը նորա խաղը և նորա մեջ հայոց թատրոնը»¹¹³:

Այսպես են անցնում բոլոր մեկոդրամաները, նաև՝ «Դոն Կարլոս» ու «Դոն Սեզար դը Բագան»: Աստղիկն ընդունվում է որպես Ադամյանին արժանի խաղընկեր: Դա Պոլսի բեմերում ձեռք բերվածն էր:

Այս (1880 – 81) թատերաշրջանում Աստղիկը խաղում է նոր դերեր՝ Մարի Թյուդոր, Պորցիա («Վենետիկի վաճառականը»), Դոննա Էլվիրա («Դոն Ժուան»), Մաթիլդ (Էմ. Ժիրարդեն՝ «Մի կնոջ տանջանք»), Մարգարիտ Գոթիե («Քամելիազարդ կինը»), Կատարինա («Անսանձի սանձահարումը»), Կուկուշկինա («Արդյունավոր պաշտոն») և այլն: Խաղացանկը բազմազան է, վերաբերմունքը հիացական, վերապահումները նվազ: Խոսք չկա Աստղիկի՝ Սիրանուշից ցածր լինելու մասին: Քննադատությունն ու դերասանական միջավայրը քույրերին ընդունել է նույն բարյացակամությամբ ու հարգանքով: «Աստղիկներ», այսպես են կոչել նրանց:

Աստղիկի լավագույն դերակատարումներից է համարվել Մաթիլդը՝ ժամանակակից մոդայական թատերագրուհի Էմիլ Ժիրարդենի «Մի կնոջ տանջանք» սալոնային-հոգեբանական դրամայում: Կոլիզիան և հերոսուհու վիճակը հիշեցնում են Շիրվանզադեի «Եվգինյան»:

յան) առջև մեղավոր վիճակում: Դուստրը՝ Ժաննան (Վ. Գարազաշյան), անցյալ սիրո արդյունքն է, նրա հայր Ալվարեցը (Մ. Մնակյան) Անրիի բարեկամն է և շարունակում է սիրել Մաթիլդին, Մաթիլդը որպես թե ատում է նրան, և Անրին դրամական պարտք ունի Ալվարեցին: «Լյուսի Դիդին» մեղադրամայի իրադրությունն է՝ համեմատաբար մարդկայնացված: Այս բարոյա-հոգեբանական կնճիղը մնում է չլուծված: Ֆիզիկական աղետ (թուլն կամ ատրճանակ) տեղի չի ունենում, բայց բոլոր հերոսները ենթարկված են հոգեբանական աղետի:

Սպանդարյանը միտք և զգացմունք է տեսնում դերասանուհու խաղում. «Մաթիլդը օր. Աստղիկի լավ դերերից մեկն է, որի մեջ տաղանդավոր դերասանուհին մի տառապյալ, ազնիվ և սիրող կնոջ հոգվո հուզմունքները <...> ներկայացրեց մեզ մինչև մանրամասն մտածած, գեղեցիկ և ազդու»¹¹⁴: Նա Աստղիկին հակադրում է Երանուհուն (առանց վերջինիս անունը տալու): Այսպես, Աստղիկը կարդում է Ալվարեցի նամակը սառն ու անտարբեր, Երանուհին՝ բավականությամբ: Աստղիկի հրաժարումը Մաթիլդի նախկին զգացմունքից վերջնական է, Երանուհունը՝ անորոշ: Քննադատը կանգնում է իր համար ընդունելի բարոյական վճռի կողմը, այն է՝ իզուր է Երանուհու Մաթիլդը համակրում Ալվարեցին: Դժվար է ասել, թե որն է հոգեբանորեն ավելի արդարացի: Խիստ անհատական հարց է: Բայց Սպանդարյանն անուղղակի կերպով հիշեցնում է երկու դերասանուհիների վարպետության տարբերությունը և Աստղիկի խաղը համարում ավելի համոզիչ: «Կան բաներ, — ասում է նա, — կան հատկություններ, որ դժվար է կամ բոլորովին անկարելի է, որ դերասանը աշխատելով, ուսումնասիրելով յուրացնե: Եթե դերասանուհու հասակը կարճ է, եթե նորա դեմքի վերա մի որոշ և մնայուն միմիկ կա ուրիշ հարկավոր միմիկաների երևալուն արգելող...»¹¹⁵: Նրբանկատ է Սպանդարյանը: Երանուհու՝ նամակը կարդալու տեսարանի մասին նա խոսել էր առանձին հոդվածում ու համարել սխալ, իսկ դիմախաղի մասին խոսում է այստեղ և առանց Երանուհու անունը տալու մեզ հիշեցնում այն, ինչ մենք գիտեինք Պարոնյանի խոսքերից: Այստեղ ո՞ւմ նկատի ունի, չգիտենք: Երանուհու հասակը կարճ չէր:

Բայց Սպանդարյանն Աստղիկի հանդեպ էլ անաչառ է երևում, գովեստներ չի շուայլում, չի դիմում էպիտետավորման: Նա ուշադիր

է դերասանուհու փոքր վրիպումների հանդեպ: Օրինակ, գնչուհի Մարիտանայի («Դոն Սեզար դը Բազան») մասին ասում է՝ «խաղը լավ էր, բայց դերումը պինդ չէ»¹¹⁶: Կամ «Դոն Կարլոսում» ուշադրություն է դարձնում դերասանուհու «գեղեցիկ խոսակցության» վրա, բայց ինչո՞ւ է էբոլին երգում Շուբերտի երգը, երբ Շուբերտը Ֆիլիպ թագավորի ժամանակ դեռ չէր ծնվել¹¹⁷: Սպանդարյանը չի թաքցնում ո՛չ իր հիացումը, ո՛չ տարակուսանքները, ո՛չ սպասելիքները: Դեռ խաղը չտեսած իսկ ավելի հակված է լավատեսության և միաժամանակ դիմադրությամբ է ընդունում իր չսպասածը: Սպանդարյանին զարմացնում է Աստղիկի խաղային թափը Կատարինայի («Անսանձի սանձահարումը») դերում. «Օր. Աստղիկը ցույց տվավ, որ բացի ծանր դրամաներից ընդունակ է և բարձր կոմեդիաներում, բոլորովին տարբեր դերերում: Արհեստը հենց նորա մեջն է կայանում, որ ինչ որ չես, այն կարողանաս ներկայացնել: Սկզբում օրիորդը չափազանցությամբ անախորժ էր՝ բայց նորա խաղը մանավանդ երրորդ և չորրորդ գործողության մեջ լավ էր, երբ Վիչենցիո ծերունուն ստիպված էր սիրուն աղջկա տեղ ընդունել, և վերջին գործողության մեջ շատ բնական էր նորա մոնոլոգը — «ամաչիր, պարզիր կնճռած հայացքը»: Աստղիկի Կատարինան նա դնում է Մնակյանի Պետրուչիոյին հավասար, «այս երկունս էլ իշխում էին րևմը»¹¹⁸:

Անսպասելին, սակայն, ոչ այնքան Աստղիկի Կատարինայի «գլխավոր և իշխող» դերքն էր, այլ դերասանուհու արտաքին գոպվածության տակ թաքնված բնավորությունը, որ ճակատագրական եղավ նրա համար: Ինչ-ինչ ակնարկներից երևում է դերասանուհու հիվանդագին նախանձախնդրությունը: Նա տհաճություն է ընդունում Գարազաշյանների զալուստը 1881-ի սեպտեմբերին: Գժգոհությամբ է խաղում մի քանի ոչ առաջնակարգ դերեր՝ Հելլենե («Քին»), Լուիզեթ («Լվացարար կինը»), Ջուլիա («Դալիսյա»), Կոմսուհի Շայե («Դքսուհի դ'Շերեդ»)։ Գժտվում է քրոջ հետ, երբ Կատարինայի դերում փորձում են նրան: Նա խմբում բռնում է դժգոհ, դերեր չստացող դերասանուհու դիրք: Մամուլում ու աֆիշներում չի երևում այդ վիճակը: Աստղիկի դժգոհությունը պոսթիվում է այն ժամանակ, երբ անցնում է իր պայմանագրի ժամկետը, և տեսնում է, որ չի ստացել խոստացված բեռնաֆիսը: Նա իր գժգոհությունը նամակի ձևով հրապարակում է «Մշակում»¹¹⁹:

Դրան հետևում է իշխան Ամատունու պատասխանը՝ դերասան Ադամ Սարգսյանի ստորագրությունը, Աստղիկի հերքումը, ապա՝ հերքման հերքումը¹²⁰:

Դերասանուհու փաստարկումները խառն ու մանվածապատ են. չի երևում, թե նա իրավացի է: Նրա կոնֆլիկտն իհարկե ոչ խմբի հետ էր, ոչ էլ հանդիսատեսի, այլ դիրեկտոր Ամատունու: Եղածը սովորական բան էր, առօրյա միջադեպ՝ թատրոնից անպակաս: Վիրավորված էր մի կանացի ինքնասիրություն: Բայց ո՞ր դերասանի ինքնասիրությունը վիրավորված էր և չէ: Համայն աշխարհի դերասաններն են վիրավոր:

1881 թ. հունիսի 15-ին Աստղիկը տալիս է իր հրաժեշտի երեկոն Արծրունու թատրոնում, առանց իր կողմաների, նույնիսկ քրոջ մասնակցություն: Նրան օգնում են վրացի դերասանները և մի քանի սիրողներ: Ներկայացնում է երկու հատված «Քույր Թերեզա» և «Քամելիազարդ կինը» պիեսներից և երկու շաբաթ անց գնացք նստում, մեկնում Փոթի: Նավահանգստում նրա ձեռքն է բնկնում «Մեղու Հայաստանի» 122-րդ համարը, որտեղ իշխան Ամատունին, դարձյալ Սարգսյանի ստորագրությունը, նորից էր հերքում դերասանուհու փաստարկները, ներկայացնելով դրամական հաշիվների վերջնական պատկերը¹²¹: Դերասանուհին, որ սպասում էր Պոլիս մեկնող շոգենավին, շտապում է գրել իր պատասխանը: Մի երկար նամակ, փոստն է գցում «Մշակի» հասցեով և բարձրանում շոգենավ:

Աստղիկի հեռանալուց հետո «Մշակի» թղթակիցը քննադատում է կոմիտեին. «Այս հոդվածի գրելուս առիթ տվեց օր. Աստղիկի հեռանալը Թիֆլիսից, Աստղիկի, որ այս երկու տարվա մեջ ապացուցեց Թիֆլիսում, որ հայ կինն էլ կարող է շատ բարձր մարդկային զգացմունքներ արտահայտել բեմից: <...> դեպի օր. Աստղիկը մեր թատրոնական գործիչների կողմից ցույց տված սառնությունը և արհամարհանքը մի սարսափելի կնիք է դնում թատրոնական գործիչների վերա»:

Պետք էր ներկա գտնվել ամսիս 15-ին Արծրունու թատրոնում Աստղիկի կոնցերտին, որ կարելի լիներ հասկանալ, թե ինչ ասել է սիրած դերասանուհու հետ գործ ունենալը: Առանց շաբաթներով պատրաստություն տեսնելու, թատրոնի դահլիճը լցվեցավ բազմաթիվ հանդիսականներով և դահլիճը դղրեցավ նրանց անկեղծ

զգացմունքների արտահայտություններով: <...> Մենք ճանապարհ ենք գցում օրիորդին լավ զգացմունքներով, մեր աչքում նա ոչինչ չկորցրեց և անբաժան մնաց մեզանից հոգեպես...»¹²²:

Դերասանուհու մեկնումից երկու շաբաթ հետո «Մշակը» հրապարակեց նրա թողած նամակը: Ի շարս այլևայլ փաստարկումների դերասանուհին հարցերի տարափ էր տեղում իշխան Ամատունու գլխին. ինչո՞ւ են իրեն զրկել դերերից, բեմադրելով այնպիսի պիեսներ, որ ինքը դեր չունենա, ինչո՞ւ, երբ հասարակությունն իրեն է ծափահարել, վարազույրը դժվարություններ են բարձրացրել, ինչո՞ւ իր բենեֆիսի տոմսերը չեն վաճառել, փակել են տոմսարկղը, ինչո՞ւ են արգելել դերասաններին մասնակցելու իր երեկոյին, և աֆիշները պոկել են պատերից, ինչո՞ւ <...>: Մտածեք իշխան...»¹²³:

Սրանք դերասանուհու վերջին մեզ հասած խոսքերն են: Ոչ ոք չգիտեր, որ նրան մնացել է երեք տարվա կյանք:

Իրավացի էր դերասանուհին, թե ոչ, կարևոր չէ: Նա ուներ մեկ արդարացում՝ իր տաղանդը: Իշխան Ամատունին թատերական ձեռնարկատեր էր, այլ հասարակական ղեկավար, բարեկիրթ ու օրինապահ: Բայց նա էլ մեկ ուրիշ բան չգիտեր, այն է՝ դերասանուհու անձը ծառայող լինելուց առաջ գեղարվեստական կենդանի արժեք է:

Պոլսում Աստղիկին գրկաբաց ընդունեց Մաղաքյանը: Նա հնարավորություն ստեղծեց, որ դերասանուհին խաղա Մարգարիտ Գոթիե և իր ընտրած դերերը: «Ձես գիտեր, ի՞նչ դյուլթող ուժ մը կար իր մեջ, — գրել է Շարասանը, — կը բավեր, որ անգամ մը բեմին վրա երևար՝ անմիջապես ինքզինքը կը հարկադրեր հանդիսականներու համակրանքին»¹²⁴:

Դերասանուհու կյանքը սակայն ընդհատվեց շատ վաղ: Պենկլյանի խմբի հետ նա մեկ ու կես տարի շրջաբայց հունական ափերին: Օպերետը ոչինչ չտվեց ողբերգականի հեռանկարին նայող դերասանուհուն, և ողբերգականը դարձավ իրականություն: Վախճանվեց դերասանուհին երեսուներկու տարեկան...

Թաղման թափորը կանգ առավ Ֆրանսիական թատրոնի առջև, դերասանները ծաղիկներ շաղ տվեցին, թատրոնի նվագախումբը հնչեցրեց Վերդիի «Տրավիատայի» ֆինալը:

ՄԱՐԻ ՆՎԱՐԳ

Մեկ տարի անց՝ 1885-ի հուլիսի 12-ին ֆրանսիական թատրոնի դռների մոտ նորից հնչեց «Տրավիատայի» ֆինալը: Թաղում էին պոլսահայ բեմի երկրորդ Մարգարիտին: Նա հանգել էր բեմում «Քամելիազարդ կինը» ներկայացման վարագույրն իջնելու հետ: Հանդիսականը ծափահարել էր, բեմ կանչել հերոսուհուն¹²⁵, և պարզվել էր անհավատալի բան՝ իրական մահ բեմում:

– Մեռնողը Մարին չէ, մենք ենք, – ասել էր Մնակյանը, – ալ ինչպես խաղալ «Տրավիատան», երբ Մարին մեր մեջ չէ¹²⁶:

Մարի Նվարդի մասին շատ բան հայտնի չէ: Գիտենք Սմբատ Դավթյանի, Շարասանի, Նշան Պեշիկթաշլյանի, Ռեֆիկ Ահմեդի գրածները՝ բոլորն էլ կենսագրական փաստերի կրկնություններ, որոշ գույները տարբերություններ: Ասել, թե Մարի Նվարդի մասին «անցյալում գրվել է ավելի շատ, քան անցյալի որևէ այլ հայ դերասանուհու մասին»¹²⁷, չափազանց է: Նրա կյանքի աղետալի վախճանի պատմությունն անցել է բերնեբերան, դարձել է ողբերգական նովելի նյութ, և այդ է ամբողջը: Դերասանուհու արվեստի մասին ոչ մի խոսք, սոսկ հիացախառն կարեկցանքի բացականություններ և անվան պաշտամունք: Սակավաթիվ խոսքերն ասում են, որ Մարին պոլսահայ բեմի 70 – 80-ական թվականների առաջնուհիներից է, թերևս ոչ ցածր իր դարմուհիներից:

Մարի Նվարդը ծնվել է 1853-ին, Պոլսում, կրթվել կաթոլիկական մայրապետական դպրոցում, հաղորդակցվել հնչող խոսքի արվեստին լատիներեն աղոթքներով ու ֆրանսիական բանաստեղծություններով: Հեռանկարում նա տեսել է իրեն ապաշխարող միանձնուհի, ինչպես Արուսյակ Փափազյանը, ինչպես Սառա Բեռնարը: Ո՞վ է նրան շեղել այդ ճանապարհից... 1868 թվին օրիորդը հայտնվել է «Օսմանիե» թատրոնում, մեկ տարի անց՝ Ֆասուլյաճյանի թատերախմբում: Միանձնուհի էր լինելու, ընկնում է թատրոն և ականջ է կախում միայնակ ողբերգակի դիրք բռնած, աստանդական դերասանի ձևովապայտին հենված, բեղերը a la Սալվինի սրած երիտասարդին և նրա խմբի հետ հայտնվում հարավային Ռուսիայի տափաստաններում: Հասնում են՝ Նոր Նախիջևան, և մեկ թատերաշրջան 1869 – 70 թթ. անցնում է այստեղ: Խայտաբղետ խաղացանկ,

անպատեհ միջադեպեր, երկյուղ, հիասթափություն ու զգվանք, և չի մասնակցել Ֆասուլյաճյանի ռուսաստանյան երկրորդ տուրնին, մտել է Մաղաքյանի խումբը, մնացել այնտեղ մինչև 1874 – 75 թատերաշրջանի վերջը: Խաղացել է Միննա դը Ռանցբերգ (Ա. Կ. Անրիի՝ «Մերունի տասնապետը»), Պոլին (Օ. Անիսե-Բուրժուա՝ «Սեն Տրոպեզի տիկինը»), Մարիամ («Կործանումն Ռուբինյանց թագավորության»), «Օսմանիե» թատրոնում՝ Բարոնուհի էյքբուրգ («Մալթայի ծովահենները»): Նրա անունը մամուլում շատ հազվադեպ է երևում: Տպավորությունն այնպիսին է, թե 1875-ից սկսած ոչինչ չի խաղացել: 1879-ին տեանում ենք երկու դեր՝ Բլանշ («Արքայն զբոսնում») և Շամիրամ («Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ»): Ուշագրավ է Աղամյանի վերաբերմունքը: Նա Մարի Նվարդին համարել է պոլսահայ միջավայրի ամենալուրջ դերասանուհին, շատերից բարձր, անգամ Գանթարճյան քույրերից: «Երկուքն ալ, իբր երգիչ և իբր դերասանուհի, անհամեմատ կերպով շատ ստորին կհամարվին օրիորդ Մարի Նվարդի՝ դրամատիք դերասանուհվուն հետ <...> օրիորդ Նվարդ պ. Ֆասուլյաճյանին հետ Նախիջևան իջած է և հոն եղած պատահարներուն պատճառով հիմա կը վախնա օտար երկիր երթալ <...> կրսե թե՛ զգված է թատրոնեն...»: Այս խոսքերը նա գրել է Չմշկյանին, 1879 թվին: Կարևոր է Աղամյանի եզրակացությունը Մարիի մասին. «Ամենն ավելի կարևորագույն է մեզ համար իբրև dramatique...»¹²⁸:

Աղամյանի վերաբերմունքն անկասկած կարող էր սուբյեկտիվ լինել: Հայտնի է, որ առաջատար դերասանները միշտ գերադասել են անհավակնոտ խաղակիցներին: Բայց ճշմարտությունն այն է, որ Մարի Նվարդին որպես դրամատիկական դերասանուհու ընդունել են բոլորը՝ և՛ Վարդովյանը, և՛ Մաղաքյանը, և՛ Ֆասուլյաճյանը: Աղամյանը ջանացել է համոզել նրան, բայց Մարին մերժել է Չմշկյանի առաջարկած պայմանները: Ենթադրվում է, որ դերասանուհին չի ուզեցել թողնել Պոլիսը թաքուն մի զգացմունքի պատճառով: Նրան սիրահետել է Վարդովյանի թատրոնի գրական հանձնաժողովի անդամ, թուրք թատերագիր Շեմսեդդին Սամին: Մարին խաղացել է նրա պիեսներից մեկում («Բեսա») հերոսուհու դերը (Մերվիշե) և անտարբեր չի եղել հեղինակի հանդեպ: Այս համակրանքը վերաճել է լուրջ զգացմունքի: Ողբերգական նախազգացումը հետապնդել է դերասանուհուն և, ինչպես գրում են ժամանակակիցները, իր կնիքն

է դրել նրա բեմական զգացմունքների վրա: Շարասանը գրում է, որ Մարին խաղացել է ճշմարիտ զգացմունքներով, արտասովել իրական արցունքներով. «<...> իր արվեստագետի գիտակցությունը շատ անգամ բեմի վրա ճշմարիտ արցունքներով, հեծկտուքներով կը հուշակվեր, հոն, ուր մարել պետք էր, երբեմն իրապես մարած կը գլտնեին զինքը: Այսքան գորեղ զգացողության տեսարաններ Ադամյանեն գատ ոչ մեկ ցույց տված է մեր բեմին վրա: Շատ անգամ իր շուրջիները անխառն կարեկցությամբ մը դիտել կուտային իրեն. «Մարի, ինչո՞ւ այդպես կզգացվիս, մի՞թե ասոնք խաղ չեն: – Այո՛, սակայն մարդկային կյանքի խաղեր են, ա՛խ, մեզի համար անոնք ճշմարիտ չարչարանքներ են, – կը պատասխաներ»¹²⁹:

Արվեստի օգտի՞ն էին արդյոք այդ ճշմարիտ չարչարանքները... 1881-ի օգոստոսին Թիֆլիսի «Թատրոնական կոմիտեո» որոշում է հրավիրել Մարի Նվարդին և Ազնիվ Հրաչյային:

Որոշ նմանություն կա այս երկու բեմական բնավորությունների մեջ: Տարբերությունն այն է թերևս, որ Հրաչյան ունեցել է իր որոշված սկզբունքները և ամեն դերի չի համաձայնել: Մարին համաձայնել է խաղալ հանձնարարվող ամեն դեր և ի հայտ է բերել նաև խարակտերային դերասանուհու գծեր, մի բան, որ չուներ Հրաչյան: Մարին չի դարձել, իհարկե, Թիֆլիսյան խմբի առաջնուհին՝ այն, ինչ երաշխավորում էր Ադամյանը: Խաղացել է «էնթենյու-դրամատիկ», «էնթենյու-սուբրետ», «գրանդ դամ» դերեր. Սոֆիա (Ա. դ'Անըրի՝ «Մարի Ժան»), Մայր Ֆրոյար («Երկու որբ»), Ջեսսիկա («Վենետիկի վաճառականը»), Բերտա (Օ. Ֆելյե՝ «Սֆինքս»), Ջուլիա («Դալիլա»), Մարգարիտ («Կատրին Հովարդ»), Ագաֆա Տիխոնովնա (Գոգոլ՝ «Ամուսնություն»), Աննա Աստոնովնա («Ռեկզոր»), Մարքրիտ («Նաթաբալա»), Սոֆիա (Ա. Քիշմիշյան՝ «Օր. Բերոյան»), Ասպրամ («Ռուզան») և այլն: Մամուլում գովեստներ կան, չկա վերապահություն, չկա մերժման որևէ հետք, չկան նաև գերադրական մակդիրներ: Չմշկյանը բարձր է գնահատել Մարի Նվարդին երկու բառով՝ «ռեալական շկոլա»: Նույն կարծիքին է եղել Գրիգոր Արծրունին:

Ի՞նչ էր նշանակում այդ «ռեալական շկոլան» Մարի Նվարդի համար: Տեղային-կենցաղային գծերին նա անծանոթ էր, ուուսական իրականությունն ու ոուս դերասանների խաղին՝ նույնպես: Մնում էր զգացմունքի ճշմարտությունը և կերպարի անձնականացման

հնարները: Բայց Արծրունին նկատել է ավելի էական բան դերասանուհու խաղում՝ տիպականացման կոնկրետ նշաններ: Արծրունու համար կարևոր էին բարոյա-հոգեբանական և սոցիալ-հոգեբանական խնդիրներ արծարծող արդիական պիեսները: Դերասանի խաղում նրան հետաքրքրում էր սոցիալական տիպականացումը, և, ահա, գտնում է դրա օրինակը՝ Սոֆիան «Օր. Վարդուհի Բերոյան» դրամայում: «Ի՞նչ է Սոֆիան, – գրում է նա, – մի անզարգացած, բարի ճգտումներով աղջիկ <...> և այնքան միամիտ է, որ կարծում է, թե Ջանուսյանը (դերակատար՝ Ադամյան) սիրում է իրան իր արժանավորությունների, իր գաղափարների և ոչ թե փողի համար»: Արծրունին տեսնում է տեղական բուրժուական ընտանիքի այս աղջկա բնավորությունը Մարի Նվարդի խաղում. «<...> վերին աստիճանի նուրբ կերպով ըմբռնեց այդ տիպի բոլոր մանրամասն հատկությունները <...> ինձ երևաց մի տանու աղջիկ <...> նա շտապում է վայելել ամուսնական երջանկությունը և, իհարկե, ապահով մի տեղ»՝ ոչ Հայաստանում, ուր սովն ու հիվանդություններն են մոլեգնում:

Արծրունին ուշադրություն է հրավիրում մեկ տիպական նշանի վրա: «Մարի Նվարդը շատ կենդանի ու բնական կերպով ներկայացրեց հոր սպառնալիքի առջև աչքերը ցած գցելով, անվստահ, վախկոտ կերպով, ժամանակ առ ժամանակ ճակատի տակից է նայում հոր վրա և վերջապես արտասանում է. «Ո՛չ, Աթոյանցի հետ չեմ պսակվի»¹³⁰: Պարզ երևում են տիպականն ու բնութագրականը մեկ, ճշգրիտ գտնված նշանով:

Մարի Նվարդը չի ունեցել Երանուհու արևելյան գեղեցկությունը, Վիրգինիայի կայտառությունը, ոչ էլ Աստղիկի ոռոմանտիկական թավիլը: Նա հանդիսատեսին ձգել է ներքին հմայքով: Դա ասվել է տարբեր առիթներով: «Օրիորդ Նվարդը, – կարդում ենք «Կովկասյան սուրհանդակում», – նորից ապացուցեց հասարակությանը, թե նա մի դերասանուհի է այնպիսի տվյալներով, որ կարող է նվաճել միայն սեր ու հարգանք: Նրա խաղը Վալենտինայի դերում («Սանսետի կոմսուհին») շնչում էր ճշմարտությունը ու ջերմությունը»¹³¹:

Մարի Նվարդի կյանքի միակ լուսանկարը գրեթե ոչինչ չի ասում դերասանուհու բեմական հմայքի մասին: Ոչինչ չի ասում նաև դերի միակ լուսանկարը՝ Մարգարիտ Գոթիե: Բեմական հմայքը չի անցնում լուսանկարչական կիկլոպյան աչքի միջով, և մարդու իրա-

կան պատկերն էլ տափակում է այդ նեղ տեսադաշտում: Լուսանկարները մեզ համար հիմք չեն, այլ տեղեկություն, հաջող կամ անհաջող: Իսկ բեմում համակրելի կամ անհամակրելի լինելը բացատրություն չունի: Մարին եղել է համակրելի: Խաղի որևէ մանրամասն հայտնի չէ, բայց վերը հիշատակված այն մեկ նշանը, որ նկատել էր Արծրունին, բավական է հասկանալու համար Մարիի, որպես բնութակերպող դերասանուհու, մոտավոր նկարագիրը: Չնչին տվյալների հիման վրա փորձ է արվել բնութագրել Մարի Նվարդի բեմական նախասիրությունների ոլորտը՝ «տառապած մայրեր, լքված կանայք, բախտի հարվածներից ծեծված աղջիկներ...»¹³²: Փոքր-ինչ արհեստական է ու միակողմանի այս բնութագրումը: Դժվար է Մարի Նվարդին պատկերացնել սոսկ կրավորական վիճակներում: Եթե ընդունվել են նրա Աննա Անտոնովնան «Ռեկվորում» և Ագաֆիա Տիխոնովնան «Ամուսնությունում», նշանակում է նրա նկարագիրն այնքան էլ միակողմանի չի եղել: Նա իհարկե չէր կարող մոտենալ Գոգոլի թատրոնի գեղագիտությունը: Խաղի արտաքին շրջանակը նույնն է եղել նրա և շատերի համար, սենյակ՝ բազկաթոռներով ու հայելիներով: Ով էլ լիներ այդտեղ, մի Աննա Անդերեևնա, թե ինչ-որ Սանսեի կոմսուհի, կար վարքագծի բեմական կանոն:

Մարի Նվարդի ճակատագրական դերը եղել է Մարգարիտ Գոթիեն, որը 70 – 80-ական թվականների մրցորդային դերն էր 60-ական թվականների Սանդուխտից հետո: Պոլսահայ առաջնուհիները սրբախոսական ողբերգությունից հանգել էին սալոնային դրամային, և հավատի նահատակները դարձել էին սիրո նահատակներ: Մարին այս թեմայի, կրողն էր և այս էլ տարավ իր հետ՝ բեմում նահատակվելու համար:

Մնակյանի թատրոնում նա խաղաց հազիվ երեք տարի 1882 – 85 թթ.: Ու եկավ ճակատագրական աղետը՝ Շեմսեդդին Սամին իր պիեսներով ու բորբոքված զգացմունքներով: Սկսվեց մի ողբերգական սիրավեպ, որը տեղափոխվեց բեմ: Սամիի «Բեսան» արդիական դրամա էր՝ սիրո գաղափարի կիսաարևմտյան, կիսաարևելյան արծարծումով և անհամարձակ բարոյագիտությունով: Մարին խաղաց հերոսուհու՝ Մերվիլի դերը, հեղինակի ու դերասանուհու սիրավեպը խորացավ: Դերասանուհու կենսագիրներն իզուր են պատմում այս մասին, և թատրոնի պատմաբանն էլ իզուր է քննում ու վճռում: «Կնոջ պատիվը լուռությունն է տղամարդկանց», – ասում է Ֆրան-

սիական առածը: Բայց անխոհեմ մարդիկ գրականությունը հանձնեցին այս անցանկալի վեպը: Ինքնասպանին արդարացնելու և անմահացնելու համար ջանացին հասարակական մեծ խորհուրդ վերագրել անձնական ողբերգությունը, և որքան խոսեցին, այնքան նսեմացավ սիրո նահատակը: Դերասանուհին, որ միանձնուհի էր իր ներքին անձով, ինչպե՞ս էր դուրս գալու «մեղքի» խորխորատից, և որտե՞ղ էր մոռացություն գետը: Դա բեմն էր, և բեմում էր նա ջրամույն լինելու հավերժահարսի նման:

«Բեսայի» ներկայացումից հետո նա մոտ երկու ամիս՝ մայիսի 12-ից հուլիսի 10-ը բեմ չի բարձրանում: Փակվում է «Եվրոպա» հյուրանոցում, որպես թե դեր է պատրաստում: Իսկապես «դեր» էր պատրաստում, մտածում էր պատասխանն այն հարցի, որ ի վերջո տալու էր նրան հասարակությունը:

Գալիս է հուլիսի 10-ը՝ ճակատագրական ներկայացման երեկոն:

«Մարին անթերի հարազատությունը կանձնավորեր Մարգարիտի դերը», – գրում է ականատեսը¹³³: Մտածված, հաշվարկված, հանճարեղ ինքնասպանություն: Ինչպե՞ս է կարգավորել խաղային ժամանակամիջոցը՝ որոշել թույլը խմելու ընդունելու և տարել ներկայացումը սահուն ընթացքով, մինչև վերջին բառն ու լուռությունը...

ՊԵՏՐՈՍ ԱԳԱՄՅԱՆ

Լուսանկարներում երևում է թատերային ծանոթ մի կեցվածք՝ մեղմ, անշարժ, մաքուր, միամիտ, սալոնային, ուսմանտիկական: Ո՞վ կասի, թե այս ինքնակենտրոն ֆատը, որի Համլետի պատկերը հիշեցնում է խաղաթղթային վալետ, դարի ողբերգակն է և ամենաճշմարիտ արտիստը: Գրիչ ու վրձին է շարժել, ոտանավորներ թողել օրիորդական ալբոմներում, սիրել է թեթև գրույցներ, անեկդոտ ու ընկերական խնջույք, ներշնչված է եղել, ինչպես Գյոթեի Վերթերը, Մոլիերի Դոն Ժուանը, Գոգոլի Խլետակովը և սրտի խորքում՝ Ալվազովսկու տիկերական մշուշներն ու փոթորիկները: Նկարել է Լիր, Օֆելիա և Համլետ սրբապատկերի նման, թանգարանային անշարժ լույսի տակ, ոչ անդրաշխարհային մոայլությունով ու կյանքից խռով, ինչպես Վրուբելի Համլետը, ոչ այնպես սևեռված, ինչպես Դելակրուայի Համլետները: Դա իր ներքին ինքնադիմանկարն է, իր բեմական

իդեալի կիսադեմ անդրադարձը կամ ուղղակի գրիմավորման փորձ:

1886 թվին Ադամյանին այցելել է պատանի Հովհաննես Թու-մանյանը և քսան տարի անց գրել է. «Ինձ թվաց մի շատ քաղաքա-վարի ու քնքուշ մարդ, բայց հիվանդ մարդ և, չգիտեմ՝ ինչու, մենակ մարդ»¹³⁴: Սա արտիստի անձի մեկ կողմն է, մենակ և ոգեհարցու, ինքնադարձ (ինտրոսպեկտիվ) հայեցմանը տրված մի էություն¹³⁵: Որպես արվեստագետ գնահատված լինելը նրան այնքան չի ուրախացրել, որքան տխրեցրել է որպես մարդ ըմբռնված չլինելը: «Նա չունեի ուսու դերասանի պարզությունն ու անկեղծու-թյունը, — գրել է Շիրվանզադեն: — Շատ անգամ մարդ ակամա թերահավատություն էր զգում դեպի նրա սիրալիր ժպիտներն ու հաճոյախոսությունը»¹³⁶: Իսկ ուսու դերասանական միջավայրում սիրել են նրան պարզ խաղի և բարություն ու անկեղծություն համար:

Ադամյանի մասին շատ է գրվել¹³⁷, կարծես ամեն ինչ ասված է, և այնուամենայնիվ Ադամյանը մի մեծ առեղծված է, առասպելի վերածված պատմական իրողություն: Նրա մեծությունն ապացու-ցելու համար չարժե մաշել գրականության մեջ պտտվող գերադրա-կան էպիտետներն ու ինքնահույզ խոսքերը¹³⁷: Պետք է դիմադրել սքանչացման պաթետիկ հեղեղին կամ հեռու կանգնել: Ինքն է ասել Շեքսպիրի մասին, «Մի մեծ ծառայություն մատուցած չենք լինիլ ներկայացնելով նորան մի գերբնական հսկա, այս վարմունքը կնվա-զեցնե յուր ճշմարիտ և արդար արժանավորությունը»¹³⁸:

Պետրոս Ադամյանը ծնվել է 1849-ին, Պոլսի Ղալաթիա թաղում: «Անիկա որդին էր Հերոնիմոս աղային, որ Պոլսո մեջ բարեկեցիկ դասին կը վերաբերեր», — գրում է Ազնիվ Հրաչյան¹³⁹: Այդ մարդը վաղ է կորցրել կնոջը, իսկ 1870-ին Բերայի հրդեհում՝ ողջ կարողությունը, դարձել հետին աղքատը և մեկ տարի անց վախճանվել: Պետրոսը սովորել է ս. Փրկչի կաթոլիկ դպրոցում, եղել է ուսմանը չհարմարվող աշակերտ, և ուսուցիչները նրան որակել են «լարա-խաղաց»: Տղան նաև մասնավոր դասեր է առել, սովորել լատիներին, իտալերեն, ֆրանսերեն, կարդացել Լամարթին, Թեոֆիլ Գոթիե, Լեկոնտ դը Լիլ: Ներչնչված պառնայան պոետների ոգեխոսությամբ, նա ինքնաբերաբար դաստիարակվում է որպես բանաստեղծ, չի

կարողանում և չի էլ ուզում տեսնել իրերի աշխարհը, չի հետաքրքր-վում հոր պարտադրած ոչ մի արհեստով: Միջավայրին անհասկա-նալի անորոշ մի սեռուումով, արտաքուստ մտացրիվ ու անյուրջ նստում է ժամագործի արհեստանոցում, ձեռքն ընկած թղթի վրա պատկերներ խզմզում կամ երկար ու աննպատակ նայում փոքրիկ զսպանակի ուժով աշխատող ժամացույցի սլաքներին, որոնք «Հան-դարտորեն կառավարան դեպի որոշյալ նպատակակետը»¹⁴⁰: Այս խոսքը եթե ինքը չի ասել իր կենսագրին, ապա թերևս գալիս են «Համլետի» իր մեկնություն վերջին հատվածից. «Չլինել անզգուշ, և ոչ դանդաղ, հավատալ, հաստատ հուսալ՝ ու առաջ գնալ անվե-հեր, միջակ ընթացքով ոչ եղջերուի նման շտապել, և ոչ կրիայի նման դանդաղել, չվարանել, չկանգնել վարանելով»¹⁴¹:

Եվ այսպես համաչափորեն, պառնայան պոետների ռիթմով նա շարժում է իր ներքին զսպանակը, ականջը բնություն ձայնին և փնտրում իր հոգու սիմվոլները տիեզերքի ու բնության հրաշալի դաշնության մեջ:

Երբ տեսնեմ նախկին շողերն արվվույն,
Իբրև ծիրանի պատանք գիշերույն,
Ո՞ւմ հուղարկավոր են երգեր թռչնոց,
Կըսեմ, սերդ իմ, ել:

Նա, ինչպես բուսիկն ի ցող սիրառիթ,
Տաքուկ քրտանց մեջ զարթնու սիրափթիթ,
Արևուն ընդ լույս մրցին աչվին բոց,
Փութամ համբուրել¹⁴²:

Բանաստեղծությունը տպագրվել է 1866-ին, երբ տասնյոթամյա Ադամյանը բեմ է բարձրացել երկու բառից կազմված դերով («Գուլիելմոս աղխարհակալ») և Պոլսի ֆրանսիական թատրոնում ծափահարվում էր Այրա Օլգրիջը: Ադամյանն էլ հավանաբար նրա հանդիսատեսն էր: Եթե չենք չնչվեր իր պոետական զգացմունքներին բեմական կերպավորում տալու գաղափարով և գրականությունը դարձնել նպատակ, գուցե մնար մեր գրականության մեջ որպես Դուրյանի նման մի բանաստեղծ:

Կը հիշեմ զքեզ, երբ ծաղիկ ծաղկին
 Համբուլը տա քնքուշ.
 Հիշեմ ես զքեզ մինչ թեք զեփյուռուն
 Գգվեն զիս անուշ:
 Յաշնան և՛ ի ձմռան ես միշտ դեռափթիթ.
 Հոգվույս իմ բուսիկ,
 Հիշեմ ես զքեզ, մինչ աչերս վճիտ
 Յողեն քեզ ցողիկ¹⁴³:

Այս և ուրիշ ուղղամտական նվազների հեղինակը Դուրյանին հասակակից (երեք տարով մեծ) մի պատանի էր, դերասան էքսյանի խոսքերով ասած, «վարդի պես գեղեցիկ, կույսի պես ամոթխած, հեզահամբուլը և քաղաքավարի»¹⁴⁴: Տեսանելի աշխարհը նրան ներկայանում էր որպես հոգու խորհուրդ, արարչի դրսևորում: Այս ուղղամտական պանթեիզմին միանում է և հայրենիքի գաղափարը, ազգային վիշտը:

Լուր ինձ թռչնիկ, մի թառիբ հոս անց ու գնա,
 Այս տեղյաց մեջ ցամաք արյուն, արցունք կա.
 Թողյալ դրախտին զհույլ ծաղկանց մշտաբուլը,
 Մի կենար հոն, ուր երգողն պիտի լա¹⁴⁵:

Աղամյանի բանաստեղծական զգացմունքների աշխարհը լայն է, դրսևորումները բազմազան: Հետագայում այստեղ տեսնում ենք և սալոնային զգացմունքներ ու թեթև հեգնանք, և վերացական այլաբանություն, և առարկայական աշխարհ, սոցիալական կարեկցանք և այլն: Բանաստեղծ Աղամյանն ավելի շրջահայաց ու լայնախոհ է, քան իր ժամանակակիցներից որևէ մեկը: Նա ոչ թե իրատես է, այլ գիտակցորեն է մերժում իրերի աշխարհն ու զգայական սերը:

Պարտիմ ըլլալ միշտ զգուշ
 Ի հեշտությունց քո մեղուշ,
 Զի հ'այն ի ծոց սիրահոծ
 Դընե մերթ օձն յուր խայթոց:

<...>

Միայն տեսքովդ կըլլամ գոհ,
 Ի՞նչ պետք ծաղկիդ ըլլալ զոհ...¹⁴⁶:

Աղամյան բանաստեղծին պակասել է հետևողականությունը: Նրա գրիչը թեթև է, հապճեպ, ոչ դյուրասահ, լեզվաոճական հանդերձը՝ էկլեկտիկ: Զգացմունքների պոետական ձևակերպման մեջ խստն ու աններդաշնակ են ռեալիզմի ու ուղղամտի գծերը: Իր բանաստեղծական շունչն ու նկարչի տեսողությունը Աղամյանը ենթարկել է բեմին ու դերասանական բնավորությունը, վերածել կենդանի ապրումի, տոնային ու մարմնական պլաստիկայի: Աղամյանը ռեալիստ է, երբ անցնում է սոցիալական կարեկցանքի ոլորտը (80-ական թվականներին) և ուղղամտի է, երբ իդեալի դիրքից է դիտում մարդու վիճակը: Նրա հոգևոր կյանքը սնվել է բացարձակորեն ուղղամտական աղբյուրներից, դերասանական անձը դաստիարակվել է ուղղամտական թատրոնում:

1867 – 74 թթ. խաղացանկը չէր կարող նրան ուրիշ նյութ տալ, և երիտասարդ Աղամյանը ուղղամտի պետք է լիներ: Նկատվել է իհարկե, որ «չարժումներն ու արտասանությունը բնական և հեշտին են»¹⁴⁷ «ազատ միտքը և հոգին՝ ներդաշնակորեն միացած են իր անձին վրա»¹⁴⁸: Նրան տրված գնահատումներում շատ է հղումվում «բնական» բառը, բայց խոսքը ուղղամտական բնականություն մասին է: Խաղացանկը միատարր չէ. այստեղ տեսնում ենք աղղային-հայրենասիրական, դասական, դասականացված և ուղղամտական թեմաներ. Վարդանի որդի (Սետեֆճյան՝ «Վարդան Մամիկոնյան»), Արտավազդ («Արտավազդ»), Աշոտ Երկաթ («Սմբատ Ա»), Գաբրիել քահանա («Թափառական հրեա»), էջիստո (Ալֆիերի՝ «Մերոպե»), էռնանի («էռնանի»), Տրիբուն («Արքայի գրոսնո»), Ժիրբեր («Մարի Թյուրդոր»), Տանո (Գրիլպարցեր՝ «Սաֆո»), Կարլ («Ավագակներ»), այնուհետև՝ մեղրբարձային ժոն-պրեմիերներ: Դերերը միանշան չեն, բայց մղում են պաթետիկ զգացմունքների, և ավելի շատ խոսքային խաղի, հոգեվիճակների տոնային արտահայտություն: Թատերախոսներից մեկը հիշում է Մասյաց վիհում կալանավորված Արտավազդի պաթետիկ հառաչանքը՝ «հուսահատություն, հուսահատություն...»: Հոգեվիճակի ձայնական-ինտոնացիոն վերարտադրություն մասին հետագայում էլ շատ է գրվել,

լեզուն չիմացող հանդիսականների հիշողութայն մեջ էլ տպավորվել է Ադամյանի բառը:

1870-ին Ադամյանին իր խումբն է գրավում Փասուլյաճյանը: Մեկ թատերաշրջան անցնում է Նոր Նախիջևանում, որից հետո նրան տեսնում ենք Մաղաքյանի խմբում: Նախքան ռուս քննադատները նրան վեր կդասեին եվրոպական կորիֆեյներից, հայ թատերախոսները համարում են «արևմտյաց իսկ պանծացելոց համբավակիր», դնում Օլդրիջի կողքին¹⁴⁹: Հայտնի է՝ ինչով է զբաղվել Ադամյանը 1875 – 78 թթ.: Իր ասելով մի շրջան եղել է Ֆրանսիական խմբում և հրավիրվել է Ֆրանսիա¹⁵⁰: Կա մի հիշեցում, որ նա դասեր է առել Փարիզի կոնսերվատորիայի դասատուներ Վորմսից ու Դորնանսից¹⁵¹: Այս մարդկանց Պոլսում լինելու մասին չգիտենք: Հավանաբար Ադամյանն է ռուս քննադատներին ասել: Հայտնի է, որ նա փայլուն է իմացել ֆրանսերեն և անթերի է տիրապետել տոնի ու շարժման արվեստին: «Ներդաշնակ, գեղեցիկ տոների ու նրբերանգների բազմազանություն, – կարդում ենք «Թիֆլիսյան տեղեկագրում», – պերճաշուք արտասանվածք (ДЖИЖИЖ), ազատ, մտածված, հիասքանչ շարժում, ավյուն և զգացմունք պաթետիկ տեղերում, ահա Ադամյանի այնքան թանկ հատկանիշները...»¹⁵²: Այս ոճը տարբեր էր դասական ռոմանտիկականից, չէր պատկանում ոչ շիլլերյան, ոչ էլ հյուգոյական թատրոնին, գալիս էր սալոնային խաղացանկի միջոցով և եթե հետևենք Ջորջ Լյուիսի տեսական դատողություններին, հիմնված էր ավանդական խաղային էթիկայի վրա: Այս է եղել Ադամյանի անցած դպրոցը 70-ական թվականներին, և նրա նախորդը Մնակյանն էր:

1879-ին Ադամյանը ներկայանում է Թիֆլիսի հանդիսատեսին մելոդրամային և ռոմանտիկական ոչ առաջնակարգ խաղացանկով, էրկոլե («Սեր առանց համարման»), Արտյուր («Արյան բիծ»), Պոլ Դիդրե («Լյուսի Դիդրե»), էթիվոլգ («Կատրին Հովարդ»): Սրանք ոչ թե ճակատագրի, այլ դիպվածի գոհեր են և ըստ այդմ էլ ոչ ողբերգական, այլ մելոդրամային: Ճակատագրի գաղափարը հին է և հատկանշում է ողբերգականը, դիպվածի գաղափարը նոր է և հատկանշում է ռեալիզմ մելոդրամայի շրջանակում: Հոգեկան անսպասելի տագնապների ու փլուզումների, անսպասելիորեն խորտակվող ու փրկվող կյանքերի իրականություն է սա: Այս խաղացանկում Ադամյանը երևում է սենտիմենտալիստ-ողբերգակի բնավորու-

թյամբ, երբեմն տեսիլքային, երբեմն իրական զգացմունքներով: Դիպվածի իրականություն մեջ դրսևորվում է նրա իմպուլսային ընավորությունը՝ երբեմն նյարդային ու մելամաղձոտ, երբեմն կենսասեր, զվարճախոս, սրամիտ, երբեմն դյուրահավատ: Այսպիսին է երևում նաև Ադամյանի անձը: Առօրյա պահը, մեկ օրը կամ մի երեկոն նա վերապրել է որպես մի ամբողջ կյանք, մի բարի հայացքի կամ խոսքի համար մարդուն անվանել է իր «միակ, մեկ հատիկ բարեկամը»¹⁵³, աննշան մի տհաճություն ընդունել որպես տիեզերական ողբերգություն, չեղած ինտրիգաններ է տեսել իր շուրջը, բոլորական զրգովածություն պահին վիրավորել է մարդկանց և հետո «ես սխալեցա, ներումն կը խնդրեմ, բարեկամս»: Սա նման է իր մելոդրամային հերոսների վարքագծին: Այս հերոսները դիպվածի գոհեր են, բանասարկության կամ թյուրիմացության խաղալիքներ:

Իրականությունն ու տեսիլքը երևում են կողք կողքի Ադամյանի և՛ դերակատարումներում, և՛ անհատական ներաշխարհում: Խաղի եղանակը՝ առարկայականի իդեալականացում և իդեալի առարկայացում, որ նշանակում է, Լյուիսի խոսքերով ասած, «անձնավորման արվեստ, ոչ թե պատրանք ստեղծելու արվեստ»¹⁵⁴: Խոսքը ոչ թե իրականության, այլ իդեալի անձնավորման մասին է: Ադամյանի խաղում դա նկատել է Սպանդարյանը. «Բնությունն ու արհեստը գեղեցիկ կերպով միացած այդ երիտասարդ արտիստի մեջ, մրցում են միմյանց հետ»¹⁵⁵: Ահա, օրինակ, ժյուլ դ'Օբրին «Հարստահարված առաքինություն» մելոդրամայում. «Պ. Ադամյանը կատարյալ յուր դերումն էր, մելամաղձոտ, տխուր, կյանքից դադարած և միևնույն ժամանակ ապրելը խիստ սիրող, սիրահարված և նախանձոտ, կապրիզներով լի...»¹⁵⁶: Սպանդարյանը նկատել է, թե ինչպես դերասանը ենթագիտակցորեն մոտենում է չեքսպիրյան Համլետին: Նա ուղղակիորեն Համլետ է տեսնում դյուրմայական մի հերոսի՝ կոմս էթիվոլգի («Կատրին Հովարդ») պահվածքում. «Պ. Ադամյանը ներկայացնում էր սրտի, հոգվո հուզմունքները մինչև մանրամասն այնպես գեղեցիկ <...> դառն ժպիտը երեսին մենք տեսնում էինք հավիտյան համակրելի և ազնիվ Համլետի տիպը մեր առջևը <...>¹⁵⁷: Քննադատը դարձյալ ընդգծում է Ադամյանի անձի ու խաղի եղանակի անբաժանելիությունը. «Արհեստը դորա մոտ արդեն բնություն է դառել»¹⁵⁸:

եվ Սպանդարյանը, և Արծրունին, վերջինս ավելի համառորեն,

ջանում են Ադամյանին մղել դեպի ազգային-արդիական դրամատուրգիա: Ադամյանը խաղացել էր արդեն ժառով («Արդյունավոր պաշտոն»), Չացկի («Խելքից պատուհաս»), և Սունդուկյանը, որ հիացած էր նրանով, շատ էր ուզում Ադամյանից դուրս բերել մի հայկական Չացկի կամ Ֆերդինանդ՝ ժամանակակից հայ գաղափարական երիտասարդի տեսքով: Նա ճաշի է հրավիրում Ադամյանին և Արծրունուն: Արծրունին շատ նրբորեն և դարի քաղաքավարության լեզվով՝ ֆրանսերեն, փորձում է համոզել Ադամյանին, որ նա խաղա Միքայելի դերը «էլի մեկ գոհում»: Ադամյանը պատճառաբանում է, թե լավ չի ճանաչում միջավայրը¹⁵⁹ և ի վերջո համոզվում է, ավելի ճիշտ՝ չի կարողանում մերժել Սունդուկյանին: Խաղում է նաև Մասիսյան «Խաթաբայություն», մի կերպ՝ մի քիչ համբետյան, մի քիչ էլ սալոնային ընդհանուր մաներներով: Զիջում է նաև Արծրունուն՝ սոսկ ի հարգանս. խաղում է Ջանուկյան («Օրիորդ Բերոյանց»), Ստեփան («Տփղիսցի Ասպետյաններ»): Վերջապես խաղում է նաև Մուրացյանի «Ռուզանում» Ատրնեսուհի դերը: Արծրունին սկսում է փոխել իր վերաբերմունքը, գոյում Ադամյանի Արման Դյուվալը («Քամելիազարդ կինը»): «Ադամյանը անցյալ տարվանից (1880-ից Հ. Հ.) մեծ առաջադիմություն է արել: Նա ավելի բնական է երևում <...>»¹⁶⁰: Ադամյանին իր ցանկացած ճանապարհով տանելու համար Արծրունին զրկատում է նաև մի անգույն դեր. «Ես վերջապես տեսա մի կենդանի տիպ՝ Ջանուկյանցին»¹⁶¹:

Այս դերերը, թվում է, քիչ կապ ունենին Ադամյանի դերասանական էություն ու ձգտումների հետ: Նա չի հրաժարվում ոչ մեյորա-մաներից, ոչ էլ դասական ռոմանտիկական դերերից՝ Դոն Կարլոս, Ֆրանց, Ռոդոլֆո («Անջելո»), Սյուլիվան («Սեր և նախապաշարմունք»), իսկ ազգային իդեալները նա դարձյալ տեսնում է Հեքիմյանի ու Պեշիկթաշյանի պիեսներում («Սմբատ Ա», «Արշակ Բ»):

Ադամյանին իհարկե լրջորեն հետաքրքրում են հոգեբանական դերերը, բայց վերկենցաղային մակարդակում, հիմնականում ֆրանսիական սալոնային անտուրաժում, որ ստեղծում էին Դյուվալ-որդու, Օկտավ Ֆելիեի, էմիլ Ժիրարդենի դրամաները: Դրանք հարստացնում էին «ժեռոն պրեմիեր» և Ֆատ կոչվող ամպլուաների բովանդակությունը: Ադամյանը նույն ֆրակով ու ռեդինգոտով խաղում է Ժան, Կամիլ («Մադամ Օրբեի գաղափարները», «Բաղ-

դադի իշխանուհին»), Ռոզվայն («Դալիլա»), Անրի Դյուվան («Մի կնոջ տանջանք»): Այս կերպարանքով է նա անցնում ռուս դասական կատակերգության սենյակներով, հասնում Կրեչինսկուն, որ վերապահություններով է ընդունում Սպանդարյանը («ընդհանրապես լավ կատարեց <...>, բայց չունի յուր դերին համապատասխան հասակը»)¹⁶², ապա՝ Խյեստակովին («Ռեկզոր», 1882 թ.):

Խաղում է նաև Բասսանիո «Վենետիկի վաճառականում», թերևս միայն ընկերակցելու համար իր ավագ ընկերոջը՝ Մնակյան-Շայլոկին: Թվում է, որ Համլետից հետո վերջնականապես դառնալու է խմբի առաջին դեմքը, և խաղացանկը հարմարեցվելու է իրեն: Բայց «Դիմակահանդեսում» խաղում է ընդամենը Կազարին: «Դոն Ժուանը» բեմադրվում է գլխավոր դերի հետ կապ չունեցող Սուրբիասյանի համար, հետո Մնակյանն է այդ կերպարին տալիս մի առաքինի ազնվականի, Ամիրան Մանդինյանի խոսքերով ասած, «անգլիական լորդի» տեսք, «Քինը» բեմադրվում է Քինի հետ կապ չունեցող Ստեփան Սաֆրազյանի բեմեֆիսին:

Ադամյանը մի շրջան զգում է իրեն մերժված ու մեկուսացած:

Ռոմանտիկական աշխարհայացքի և ինքնակենտրոն խաղի դերասանը չի ընդունել ո՛չ չմշկյանականների արվեստը, ո՛չ Սունդուկյանին, ո՛չ էլ անսամբլային թատրոնի գաղափարը, չի հանդուրժել որևէ դերասանի իր կողքին, նույնիսկ իր հետ Օֆելիա խաղացող օրիորդ Սիրանուշին, բեմն զբաղեցրել է իրենով, կրճատել խաղակիցների տեքստը, նրանց շուտ հեռացրել բեմից, ինքը կանգնել կենտրոնում, երբեմն էլ դուրս չի եկել հանդիսականի ծափերն ընդունելու, երբ ներկայացման մեջ ծափահարվել են նաև ուրիշները, օրինակ՝ Չմշկյանը: Իր և Չմշկյանի միջև հասունացել է անխուսափելի կոնֆլիկտը¹⁶³: Թատրոնական մասնաժողովը փորձել է Ադամյանին իջեցնել կորիֆեյի պատվանդանից, դարձնել անսամբլի դերասան: Արգար Հովհաննիսյանն է առաջ մղել այս հարցը: Եթե հետևենք մամուլի ակնարկներին և կուլիսային խոսակցություններին, կտեսնենք, որ թատրոնում ստեղծվել է լարված ինտրիգային մթնոլորտ: «Ձեզ օրինակ, — ասել է իշխան Ամատունին դերասան Սուրբիասյանին, — Արգար Հովհաննիսյանի պես առյուծ մարդը ամբողջ տարի ու կես իր ծածուկ և հայտնի ինտրիգներով աշխատում է վնասել Ադամյանցին, բայց ոչինչ չէ կարողանում անել <...>, որովհետև Ադամյանցը Ձեզ նման դերասան է, նա տաղանդ է, և նրան ոչ ոք

չի կարող վնասել»¹⁶⁴: Իսկ Սպանդարյանը խորհուրդ է տալիս Աղամյանին՝ «ոչ վհատիլ», զարգացնել բեմական ձիրքը և «բանաստեղծությունները մի կողմ ձգել», որովհետև «կարող են յուր արհեստին վնասել»¹⁶⁵:

Աղամյանն, իհարկե, վհատվել է, քաշվել է իր կացարանը և գրիչն ու վրձինը դարձրել սփոփանքի միջոց: Թատրոնն իր անձի հետ կապելու ձգտումը չպետք է համարենք սովորական դերասանական եսասիրություն: Այդպես են եղել ժամանակի բեմական կորիֆեյները՝ Սալվինիից մինչև ռուսական դավառի «Հանճարները»: Աղամյանն այնքան չի վիրավորվել Արծրունուց, որն իր Համլետը համարել է «Դիդրե Համլետի շորերով»¹⁶⁶, որքան Սպանդարյանից, որ առաջինն է հուշել Համլետի գաղափարը, բայց հետո գրավոր գնահատական չի տվել կատարմանը: «Ես շառլատանիզմ եմ անվանում նորա գրածները <...> Տիդիսը ինձ տվել է հարգ, բայց ոչ տաղանդիս մի փայլ, ընդհակառակն <...> հուսահատ, սենյակիս մեջ թաղված անիծում էի կյանքս և տաղանդս <...> միմիայն իմ ստեղծողիս՝ աստծո եմ պարտական և մի փոքր մաս էլ իմ աշխատություն...»¹⁶⁷:

Առանց պատճառի վիրավորված արտիստի ինքնասիրությունն է խոսում այստեղ: Ճշմարտությունն այն է, որ Աղամյանը Թիֆլիսում իսկապես շատ է աշխատել, Սպանդարյանը տոն է տվել նրան, և Արծրունին էլ նրան համարել է ամենաաշխատասեր հայ դերասանը: Աղամյանը գիշերներ է լուսացրել ընթերցանություն: Ուսումնասիրել է Շեքսպիրին իր մեկնություններով, դրամատուրգիայի և դերասանի արվեստի պատմությունը, պոեզիա, փիլիսոփայություն, կրոնական ու ոգեխոսական գրականություն: Նրանում արմատավորվել է արվեստի հավերժականության գաղափարը. անցնողական արվեստի կրողը ձգտել է բեմում ստեղծել անանցողական արժեք, կովել մոռացման դեմ, «ուռենալ մի վկայագիր ապագայի համար»¹⁶⁸: Գրիչն ու վրձինը նրան չեն հասցրել իր նպատակին, բայց սրել են ներքին տեսողությունը, անուղղակիորեն նրբացրել նրա ինտոնացիան և բեմական պլաստիկայի զգացողությունը: Դերասանի այս ինքնակատարելագործումը դժվար է անվանել անցում ռոմանտիզմից ռեալիզմի, շրջադարձ կամ թռիչք: Դա ստեղծագործողի ներաշխարհի բնականոն մի բարեշրջում է, ընթացք, որ առաջ է շարժել բոլոր ճշմարիտ մեծություններին:

Աղամյանն ընարել է միայնակ ողբերգակի ուղին և իր ճանապարհն սկսել է արևելահայ դավառից. Ախալցխա, Ախալքալակ, Ալեքսանդրապոլ, Շուշի: Գավառի հանդիսատեսը նրանից պահանջել է ոչ Դիդրե, ոչ էլ Համլետ, այլ Պատկանյան՝ «Հիմի՛ էլ լռենք», «Բողոք առ եվրոպա»: Դա եղել է 1880-ի ամռանը: Աղամյանը կարգացել է նաև իր բանաստեղծությունները, Լերմոնտովի «Դևը», Ն. Սաղաթյանի թարգմանությունները, Ֆրանսուա Կոպպեի «Գործադուր դարբնյաց» մոնոդրամա-մենախոսությունը իր թարգմանությունները, հետագայում՝ Գոգոլի «Խելագարի նոթերը»:

1881 – 82 թթ. Աղամյանի խաղացանկին ավելացել են ևս երկու դասական դաստրոպային դերեր՝ Արբենին («Դիմակահանդես») և Կորբադո («Ոճրագործի ընտանիքը»): Այստեղից սկիզբ է առնում նրա մեծ ճանապարհը: Դա սկսվել է Շուշիից: Աղամյանը 1882-ի ամռանը Շուշի է այցելել դերասանուհի Մարի-Ջաբել Սաղաթյանի (1858—1926) հետ: Նորնախիջևանցի մի վաճառականի ընտանիքի որդեգիր, ծնունդով բիթլիսցի այս աղջիկը, որ իմացել է Աղամյանին 1870 թվականից, երբ նա Նոր Նախիջևանում էր Փասուլյաճյանի խմբի հետ, դառնում է նրա ճանապարհների հավատարիմ ընկերը, որպես Օֆելիա, Նինա, Ռոզալիա, Դեզդեմոնա: Աղամյանի հետ նա գնում է ամեն տեղ, ուր պետք է լինում իր օգնությունը: Ռուսերեն չիմացող, գործնական խնդիրներում անփորձ արտիստին նա է օգնում ռուսաստանյան տուրների առաջին երկու տարիներին: Սա մի րացառիկ բարեկամություն է առանց ինտիմության (ինչպես երևում է նամակներից): Մարի-Ջաբելը, որ մեկ տարի հետո ամուսնացել է մի ռուս աստիճանավորի հետ, դարձել Մարիա Կնորոզովա, եղել է օժտված դերասանուհի, հետագայում խաղացել է սուր խարակտերային և կատակերգական դերեր: Նա միշտ մնացել է Աղամյանի անխարդախ ընկերը, խաղացել է նրա հետ նոր Նախիջևանում, Ռոստովում, Մոսկվայում:

Աղամյանի շրջագայությունը միջին Ռուսիայի թատերական կենտրոններով սկսվել է Դոնի ափերից, և առաջին հիացական հոգևածների շարքը, որ նրան դնում է համաեվրոպական մեծությունների կոդքին, հանդիպում ենք «Донская пчела» պարբերականի 1883 թ. բազում էջերում¹⁶⁹:

1883-ի փետրվարի 5-ին Աղամյանը Մոսկվայում, Լազարյան ճեմարանի ուսանողների ընկերակցությամբ, Ա. Բրենկոյի Պուշկին-

յան թատրոնում ներկայացնում է Կորրադոն, փետրվարի 18-ին՝ Համլետը, ապա՝ «Գործադուլ դարբնյաց» (Ֆրանսերեն), Կորչի թատրոնում՝ «Դիմակահանդես», կարգում է «Դևը» հայերեն: Մոսկվայում ծանոթանում է Ամբատ Շահազիզի հետ, հանդիպում է ռուսաց Պոսարտին: Դարձյալ՝ Համլետ, այս անգամ Ֆրանսերեն: Մոսկվայում նրա խաղը դիտում է Հովհաննես Այվազովսկին և հիացում է ապրում:

Առաջին իսկ ելույթներից նրան ընդունել են որպես բացառիկ մեծություն: «Երաժշտական և թատերական բանբերը» գրել է. «Նրա պոետական տեսքը, գեղեցիկ մաներները, հայոց լեզվին անծանոթ ականջը երբեք չսողոցող հստակ արտասանվածքը, կերպարի խոր ըմբռնումը, որ արտահայտվում է առաջին մուտքից մինչև վերջին բառը, զգացմունքի ճշմարտացիությունը, արտահայտիչ դիմախաղը և պլաստիկ ժեստը, բեմի ըմբռնումը և բնական, անմիջական խաղը՝ այս ամենը Պ. Ադամյանին ղնում են առաջին գծի վրա՝ մեծահամբավ արտիստների կողքին»: Այստեղ ուշագրավ է Ադամյանի ոճի բնութագրումը՝ «իրական կյանքի պահանջների համատեղում բեմական իդեալականացման պահանջների հետ»¹⁷⁰: Այս միտքը մեզ արդեն ծանոթ է տարբեր ձևակերպումներով՝ պոլսահայ մամուլից, Սպանդարյանի հոդվածներից, նաև Չմշկյանի՝ Ազնիվ Հրաչյայի ոճը բնութագրող և Սառա Բեռնարին ակնարկող խոսքերից: Սրա կարճ ձևակերպումն է՝ բնավորության և իդեալի ներդաշնակ հայտնություն, առարկան իր ռեալության ու հեռանկարի մեջ, Լյուիսի տերմինաբանությամբ՝ «իդեալիստական ռեալիզմ»¹⁷¹: Արդեն գրվել էր, որ «նրա (Ադամյանի - Հ. Հ.) ռեալիզմը հիշեցնում է Սառա Բեռնարի խաղի մաներան»¹⁷²:

«Կորրադոյի» առաջին ներկայացումից հետո (1883 թ. փետրվարի 4) Ադամյանին շրջապատել են մոսկովյան հայտնի ու անհայտ դերասանները՝ Դավիդովը, Դոլմատովը, Պիսարևը, Չերնովը, Լենտովսկին, Անդրեև-Բուռլակը, Սվոբոդինան, Տակմարովան, Կոզլովսկայան: Դերասանուհիները խնդրել են դափնեպսակից մի տերև նվիրել իրենց, որպես հիշատակ¹⁷³: Նրա խաղը դիտելու են գալիս Լենսկին, Սավինան, Երմոլովան: Պետքերը գումար Ադամյանին այցելում է Ալեքսանդրինյան բեմի «կոսմոպոլիտ դերասան» Սամոյլովը: Ադամյանն ընդունվում է որպես եվրոպական բեմի մեծ վարպետներին հավասար դեմք: Բայց խնդիրն այդ չէ: Բնութագրումներում

ոչ միայն հակասություն չկա, այլև բոլորը կարծես ձայն-ձայնի տված, տարբեր տեսարաններ վկայաբերելով, հանգում են նույն եզրակացություններին:

Ադամյանը Պետերբուրգից գնում է Հաշտարխան, Տամբով, Սամարա, Նովոչերկասկ, 1885-ին՝ Ռոստով, Խարկով, Կիև, Տագանբոգ: Նա իր խաղացանկին ավելացնում է Ուրիել Ակոստան և Քինը: 1885 - 86 թթ. նրան տեսնում ենք Բաքվում (Ա. Գոնչարովի խմբում), ապա Թիֆլիսում: Պատրաստում է նոր դերեր՝ Օթելլո, Լիր, ազգային կերպարներից՝ Եղիշե («Վարդան Մամիկոնյան»): Հայ դերասանների մի փոքր խմբով նա շրջում է Կովկասի քաղաքներում. Վլադիկավկազ, Պյատիգորսկ, Բաթում, այնտեղից գնում է Թեոդոսիա և հյուրընկալվում Այվազովսկու տանը: Այստեղ մնում է մոտ մեկ ամիս և սեպտեմբերի 12-ին վերադառնում Թիֆլիս: Յոթ ամիս դրդում է Արծրունու թատրոնը ծափահարություններից ու ցնծությունից ազդակներից: Տոմսերը քառապատիկ գներով վաճառող տղաները Երևանյան հրապարակում «մուշտարի» են կանչում աղաղակելով «Օֆե՛լիա, մտի՛ր կուսանոց...»:

1887 թ. ապրիլի 30-ին, Չմշկյանի բեմական գործունեության 25-ամյակի երեկոյին Ադամյանը կարգում է հոբելյարին նվիրված իր բանաստեղծությունը և հասարակության սենտիմենտալ հրճվանքի ու ծափահարությունների աղմուկի մեջ համբուրվում այն մարդու հետ, որն իրեն դրել էր Ռուսիայի դուների առաջ, և որին հուսահատության էր հասցրել ինքը:

Ադամյանը այդ երեկո երկու տեսարան է ներկայացնում՝ «Լինել, թե չլինես...», տեսարան Օֆելիայի (Գոհարիկ Շիրինյան) հետ: Դա լինում է նրա վերջին ելույթը Թիֆլիսում:

1887-ի հունիսի 10-ին Ադամյանը դուրս է գալիս նոր շրջապայության, հեռվում տեսնելով արվեստների մայրաքաղաքը՝ Փարիզը: Մեկնում է Բաթում, այնտեղից՝ Կերչ, Սիմֆերոպոլ, Թեոդոսիա, Օդեսա, Քիշինյով, Երեզավետգրադ, Պոլտավա, Մոսկվա, Կրեմենչուգ, Կիև, Կազան, Նիժնի Նովոգորոդ, դարձյալ Մոսկվա, Քիշինյով, ապա՝ Ռումինիա՝ Ռասսի, Բուխարեստ, Սինայա... Հազար ուղբի էր պետք Փարիզ հասնելու համար... Հազարներ էր ծախսել դերասան, թատերասեր ու հանդիսական հյուրասիրելով և հիմա՝ 1888 թ. օգոստոսի 12-ին հոգնած, հյուծված հասնում է իր ծննդավայրը՝ Պոլիս, որտեղից Փարիզը թվում էր շատ մոտ:

Աղամյանի ռուսաստանյան տուրնեն տեղ է հինգ տարի, և նրա այդ վիճակը նման չի եղել այցելու դերասանի վիճակի: Սովորել է ռուսերեն, դարձել միջավայրին հարազատ մարդ: Կարդացել է ռուս գրականություն՝ Բելինսկի, Տուրգենև, Նեկրասով, բարեկամացել Անդրեև-Բուռլակի, Մարիա Սավինայի, Ալեքսանդր Լենսկու և շատերի հետ, հյուրասիրվել ու հյուրասիրել, մոլորվել դերասանուհի Եվգենիա Խոխլովայի գրկում, ընկել օպերետային մի երգչուհու՝ Մարիա Բեսոցկայայի ճանկը... Ռուսաստանում և հող է գտել, և՛ ինքնահաստատում, և՛ իդեալներ: Գտել է նաև իր պոետին Նադսոնին: 1885 թ. հրապարակ եկած Նադսոնի բանաստեղծությունների ժողովածուն դարձել է Աղամյանի սեղանի գիրքը: Դասականությունը, արդիականությունը, ռեալիզմն ու միստիկան համատեղվել են նրա գիտակցություն մեջ որպես էսթետիկական նախասկիզբ և հոգու դավանանք, կրոն: Աստվածայինի գաղափարը նա փնտրել է և՛ ոգու աշխարհում, և՛ իր կողքին՝ մարդկանց մեջ: Նադսոնի «Չեմ աղոթում» բանաստեղծությունը ինչ-որ մի պատահական ու շարքային թարգմանությունն է Աղամյանի քերթվածների գրքում: Իդեալի որոնման հանգուցակետերից մեկն է այդ նրա գեղարվեստական գիտակցություն մեջ: Համբետն էր նրան հանգեցրել մարդու որպես տիեզերական էակի գաղափարին:

Мой бог-бог страждущих обагрённый кровью
Бог – человек и брат с небесною душой
И пред страданием и чистою любовью
Склоняюсь я с моей горячею мольбой¹⁷⁴.

Իմ աստվածն է ինձ քարշում, տառապելոց իմ աստված,
Աստված արյամբ ողողյալ, որ երկնային յուր հոգևով
Աստված է՝ մարդ և եղբայր, որո հանդեպ տանջանաց
Եվ սուրբ սիրուն ծուկն իջնեմ իմ ջերմաջերմ աղոթքով¹⁷⁵:

«Շեքսպիր և յուր Համլետ ողբերգությունն աղբյուրն ու քննադատությունները» տրակտատում Աղամյանն ունի մի քանի դրույթներ, որոնք մեկնում են իր պատկերացրած կերպարի ներքին կազմը: Նախ՝ «մարդկանց մեջ հոգեկանն ավելի ուժեղ է մարմնականից»¹⁷⁶, երկրորդ՝ «Համլետ մաքառելու համար ծնած է՛, կաղնին կարող է

փշրել նուրբ ամանը» (Գյոթեի տեսակետը), այն է՝ մաքառում է մաքառելու համար չծնվածը, և երրորդ՝ «Համլետ եթե տեսած չլինեիր ուրվականին գարհուրելի տեսիլքը, ոչ ավելի երջանիկ պիտի լինեիր և ոչ ավելի խաղաղ»¹⁷⁷, այսինքն՝ պատճառները կրում է իր մեջ, ողբերգական է ճակատագրով: «Ուրեմն պ. Աղամյան ոչինչի տեղ է դնում մարդուս կյանքի լավ ու վատ պարագաները, որոնցից այնպես (– Հ. Հ.) կախված է մեր դժբախտությունը կամ երջանկությունը», – գրում է Հայ քննադատը¹⁷⁸, իր առօրյա ողջամտությունը պարտադրելով արվեստին և ոգեհարցու Աղամյանին: Իսկ Աղամյանի համար հինգ մատի պես պարզ էր այն ճշմարտությունը, որ արտաքին պարագաները սոսկ պատրվակ են Համլետի համար, որն այս կետում հարազատ է Գյոթեի Վերթերին: «Նոցա երկուսի էլ մահվան պատճառը մասնավոր հանգամանքները չեն, այլ նոցա կազմվածքն ու խառնուրդը, որ մեկին անձնասպանություն է մղում և մյուսին՝ վաղուց փափագելի մահվան»: Վերջապես՝ «Համլետը այնքան անտարբեր է մոռանալու համար, թե պարտական է յուր հոր վրեժն առնելու և աչ այնքան հանդուգն՝ յուր պարտքը կատարելու համար <...> տկար ու տատամսող բնավորություն, այդ մինչև անգամ հիանալի է...»¹⁷⁹:

Աղամյանն անհատականացնում է իր հերոսին ըստ ողբերգականի դասական ըմբռնման, այն է՝ խառնվածքը և կրքերը մարդուն շարժող ու կործանման տանող գործոններ են, և դիմում է տիպային կոնկրետացման, որոշում է հերոսի բարքը՝ Արիստոտելի ասած էթոսը. «Նա մեզ ժամանակակից մարդու տիպարն է <...> վայելչագեղ, նուրբ և ազնվական», հանգամանքների բերումով դրված իր սուբյեկտիվ կամքին հակառակ վիճակում՝ տոհմական արժանապատվության ու վրեժի դաշտում, մաքառման համար չծնվածը մաքառող, սուրբ բացառողը սուրբ ձեռքին, քայլ գցող ու հապաղող, ժրավյուն, որ Արշակ Չոպանյանին առիթ է տվել ասելու, թե «Յիգարո մը կար իր Համլետի մեջ»¹⁸⁰: Նա կոնկրետ անձ է, բայց ո՞վ է, «մասնավորապես Դանիայի արքայա՞զնը»¹⁸¹: Նա Աղամյանն է՝ բանաստեղծ ու էսթետ, զգայուն, ոգեհարցու, նաև դպարճախոս ու աշխարհիկ կատակաբան, Համլետի պայմանականացված, բեմականականոնական զգեստով, կրծքին ոսկե մեդալիոնը ոսկե շղթայով, որպես պարտք ու կապանք, ինքը՝ սևագույն աղավնի ճեմակ կրծքով: Ահա այն վերացականությունն ու կոնկրետությունը որ հեզնել է

Արծրունին՝ «Դիզիե Համլետի շորերով», թեպետ նույնքան դյուրուլթյամբ մեկողրամային սանգվինիկ մի հերոսի մեջ նա կարող էր տեսնել Համլետին, ինչպես տեսել էր Սպանդարյանը: Ուրեմն, ոչ մի խիստ սահման չկա մեկողրամատիստ Ադամյանի և ողբերգակ Ադամյանի մեջ, ինչպես և սահման չկա նրա ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի մեջ, ոչ որպես բանաստեղծ ու նկարիչ, ոչ որպես դերասան: Այսպես են եղել Ադամյանի բոլոր կերպարները, այս կարգի կոնկրետ ուլթյամբ:

Կոնկրետուլթյուն, պարզուլթյուն, ռեալիզմ, սա ռուս քննադատների տված ընդհանուր գնահատականն է: Ավելի ընդհանուր է, նրանց մի քանի անգամ կրկնվող վճիռը. «Ո՛չ Սալվինին, ո՛չ Ռոսսին, ո՛չ Պոսարտը, ո՛չ Բարնայը, Օդեսոսա այցելած մեծահամբավ արտիստներից ոչ մեկը չեն տվել այնքան ամբողջական, գեղարվեստորեն ավարտված Համլետ, ինչպես պարոն Ադամյանը. նրա խաղի գլխավոր արժանիքը իմաստայից պարզուլթյունն է և ռեալիզմը»¹⁸²: Ասել են նաև, որ Սալվինիի Համլետը ընդհանրական է, մարմնավորում է մարդկային ընդհանուր գաղափարը, Բարնայը՝ «իմպոզանտ», Պոսարտը՝ նկարային ու էֆեկտիվ, ձայնական մոդուլյացիաներով հարուստ¹⁸³: Իսկ Ադամյանն անբավական է մնացել Սալվինիի Համլետից. «Շատ ուժեղ ձայն և կուրճք ունի, բայց երգում է... declamation-ի օրենքին հպատակելով <...> խաղին մեջ լավ տեղեր ունի <...>: Բոլոր ներկա գտնվողները խորհում էին, և քիչ շատ հասկացող անձինք, որ եթե գավառական մի ռուս դերասան ներկայացներ Համլետը այնպես, ինչպես Սալվինին, անխնա կսուլեին»¹⁸⁴: Սա երեսուկվեց տարեկան Ադամյանի կարծիքն է հիսունչորս տարեկան Սալվինիի մասին, և գուցե հիմք չդարձնենք թեկուզև հանճարեղ դերասանի խոսքը: Բայց դեկլամացիան մնում է դեկլամացիա, պարզուլթյունը պարզուլթյուն, և Ադամյանին վեր դասողների թիվը ռուսական մամուլում շատ էր, բոլորն էլ՝ մասնագետ թատերախոսներ:

Բոլոր թատերախոսները, Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Օդեսայում և այլուր, ընդգծում են Ադամյանի Համլետի՝ իրենց անձանոթ, ոչ սովորական կոնկրետուլթյունն ու պարզուլթյունը և ամենից ավելի ինքնատիպուլթյունը: «Ոչ մեկին չպատճենելով, — գրում է պետերբուրգյան քննադատը, — Համլետի ընդունված կերպավորողներից ոչ մեկին չընդարինակելով, նա ստեղծել է թերևս բավական յուրա-

հատուկ և ամբողջապես գեղարվեստական տիպ, մանրամասնուլթյան աստիճան մշակված, զուսպ <...> գործողուլթյան ու խոսքի մեջ նա դրել է անհամեմատ ավելի կիրք ու ավյուն, քան, օրինակ, հանրահայտ Սալվինին և Ռոսսին: Շնորհիվ դրա Շեքսպիրի հերոսը դարձել է նշանակալիորեն քանդակային (ռեյեսֆ), նրա կերպարանքը հասունացել է, վեհացել հափշտակված ու հմայված դիտողների առջև»¹⁸⁵:

Այսպես կարելի է շարունակել ու շարունակել, թերթելով մամուլի էջերը, զարմանալով ու չպատկերացնելով: Դիմենք կոնկրետ օրինակներին:

Ադամյանի դրամատիկական ելակետն է եղել մտքում կրկնվող որոշակի մի բառ՝ «հայրս...»: Այդ բառի ու գաղափարի վրա սեեուված նա կուլիններից մտել է բեմ: «Կանգնել է Համլետը բեմի աջ կողմը, — պատմում է Հակոբ Հակոբյանը, — գունատ, որպես կավիճ, ծանր, սիրտ մաշող թախիծը և գեղեցիկ տխրուլթյունը դեմքին: Աչքը հառել է մի կետի, այնպիսի մտածկոտ տխուր դիրք ընդունել, որ կարծում ես, թե ահա սիրտը կպայթի...»¹⁸⁶: Սա նշանակում է զգացմունքի կոնկրետուլթյուն, ոչ թե տխրուլթյուն ընդհանրապես՝ բազում համլետիկների դիմակը: «Պ. Ադամյանի Համլետը խելոք, սրամիտ, սրախոս, չափազանց զգայուն է, — գրում է Շիրվանզադեն: — Նա պարունակում է յուր մեջ մի զարմանալի հոգեկան զորուլթյուն: Հանդիսատեսը ամեն վայրկյան սպասում է, որ այդ զորուլթյունը ահա պիտի արտահայտվի գործով»¹⁸⁷: Ուրեմն, ըստ Շիրվանզադեի, ավելի շատ պոտենցիալ, քան ակտուալ վիճակ, որ կոչվում է ներքին գործողուլթյուն: «Ադամյանի խաղի դինամիկան այն չէր, ինչ որ ոմանք այսօր անվանում են դինամիկա: Ադամյանի մոտ դա ներքին էր և ոչ արտաքին: Ադամյանը բեմի վրա դեսուդեն չէր վազվզում հրկիզյալի կամ օձից խայթվածի նման: Նա իր ռեալիկայի կեսը մի անկյունում, մյուս կեսը մյուս անկյունում չէր տալիս: Նա ինքն իր շուրջը չէր պտտվում Պոլսի դերվիշների պես: Դինամիկա էր Ադամյանի յուրաքանչյուր դինամիսաղը, աչքերի բերբերի յուրաքանչյուր պտույտը, ծով էր լուուլթյունը, փոթորիկ էր նրա ժեստը՝ ուր հարկավոր էր: Ավելորդ ոչ մի շարժում, ոչ մի ձև»¹⁸⁸:

Հանդիսատեսը տպավորվել է Ուրվականի տեսարանով, որտեղ Ադամյան Համլետը վայրկենական ինքնավաստահուլթյամբ, ներսից իրեն կանգնեցնող ուժը հաղթահարելով վազում է հոր սովերի

ետեւից, հետո անշարժանում, լուռւմ, լսում. «Մարդ մի ախորժելի գմայլությամբ, — գրում է Շիրվանզադեն, — այդ տեսարանում հետեւում է Աղամյանի լռին դերակատարության, որը գրեթե անցնում է դեմքի արտահայտությամբ, և ակամա ափսոսում է, որ տեսարանը շուտով պիտի վերջանա...»¹⁸⁹: Իսկ հետո «Վերջապես մենակ եմ...» մենախոսությունն ավարտելով, դարձյալ լսելով Ուրվականի ձայնը, երգվեցնելով բարեկամներին իր սրի վրա ու ճանապարհելով նրանց մնում է մենակ, ետ դառնում ու հանկարծ նորից տեսնում Ուրվականին, արդեն որպես հալյուցինացիա, մի պահ ետ է ընկրկում, անշարժանում, նայում, խաչակնքում, Ուրվականը չքանում է նրա հայացքում: «Գնամ աղոթելու...», — բեմի լուռության մեջ արտասանում է խուլ, հանդարտ և հեռանում է մտասևեռ:

Մոր հետ տեսարանում «խոսում է դառնացած, ապա վազրի նման, ճկունորեն խոյանում է դեպի թագուհի մայրը, կշտամբում, կշտամբում է կարկտահար խոսքերով, պաթետիկ շնչով: Խոսում է կրակված, փրփրում, հեզնում, ապա մեղմանալով՝ նորից խորխոսում որոտած ձայնով <...>:

— Մո՛ւկը, մո՛ւկը, մո՛ւկը..., — երիցս պաթետիկ արտասանում է նա, մերկացրած սուրն արագորեն հատակին կտկտացնելով, ինքը կիսակոր, կարծես փախչող մկան հետեւիցն է վազում <...>»: Այստեղ խենթ ձևացող Համլետն է, որ այդպես էլ ձևանալով սուրը մխրճում է վարագույրի մեջ, բացում վարագույրը և «հետեւում է որոտալից պայթյունի մի երկարատե, հեզնալից, լիաթոք ծիծաղ»: Խաղն է նրան գցում այդ վիճակի մեջ: Տոնայնությունն աստիճանաբար փոխվում է, դրա հետ՝ տրամադրությունն ռեգիստրը: Համլետը խեղճանում է, քնքշանում... ապա կտրուկ մի շարժումով սեղանից վերցնում է վառվող մոմը, պահում մոր գլխավերևում, այդպես էլ ճանապարհում է նրան, անտարբեր անցնում Պոլոնիոսի դիակի կողքով և թուլացած, կարծես հոգեպես ուժասպառ, թեքվում, երկու արմունկներով հենվում սեղանին

«Լինե՛լ, թե չլինել...»: Խոսում է նստած, դաշույնը ձեռքին, հանգիստ. խոհ, ցավ, կասկած, անելանելիություն և դարձյալ հոգեկան լարում: Ելնում է տեղից, գնում դեպի գահը, ոտքը դնում աստիճանին, բարձրանում, հապաղում, վերջին խոսքերն արտասանելիս մտածկոտ նստում է գահի աստիճանին: Իրենից դուրս մի ուժով նա մղվում է այնտեղ, ուր պետք է լիներ համաձայն իր

օբյեկտիվ պարտականություն:

«Բեմի վրա բեմ» տեսարանում, երբ տեսնում է հորեղբոր շփոթված դեմքը, վեր է թռչում տեղից, «գլուտ արածի նման ահուկի ձայնով մի այնպիսի հաղթական, երկարաշունչ ա՛... ա՛... ա՛... աղաղակում, որ ամբողջ թատրոնն է ալեկոծվում...»: Օֆելիայի հովհարը վեր է նստում, հովհարն օդում փչրվում է, փետուրները դանդաղ, տերևների նման թափվում են: «Հապա նրա ճկուն, վիրտուոզին հատուկ գրացիոզ մենամարտը Լաերտ Աղայանի հետ...

— Հար-վա՛ճ..., — այս խոսքը երկու վանկի բաժանած՝ արտասանում էր նա կտրուկ, հատուկ շեշտով, մի քանի անգամ, կարճ ընդհատումներով և հաղթական տոնով»¹⁹⁰:

Վերջին տեսարանում մահացու վիրավոր Համլետը «նետվում է արքայի վրա, սրոխողխող անում, հրում, գլորում գահից, գրեթե խեղդում, հարկադրում խմել թույնը և արհամարհանքով գցում գետին: Վերցնելով մեռնողի թագը, մոտենում է Հորացիոյին ու մեռնում թագը կրծքին սեղմած, լուռ, չարտասանելով «այժմ լուռ-թյուն» վերջին խոսքը»¹⁹¹: Ըստ մեկ այլ նկարագրության, նա թագը հանձնում է Հորացիոյին: Թագը կրծքին սեղմած մեռնելը շփոթեցրել է քննադատներից ոմանց: Բայց դա հերոսին օբյեկտիվորեն թելադրված վարքագծի օբյեկտիվ ավարտակետն է, այն, ինչից գործողությունն ամբողջ ընթացքում նա խուսափել է իր սուբյեկտիվ կամքով: Այժմ այդ կամքն սպանված է, և օբյեկտիվ նպատակը պետք է իրականանա, անկախ նրանից՝ հերոսը ցանկանում է, թե ոչ, պետք է ավարտվի պատումնային գիծը՝ Ֆաբուլան, որի շարժումը դանդաղեցնում էր սյուժետային սլանը, թագի օրինական ժառանգին ձգելով ետ: Սյուժեի և Ֆաբուլայի այս հակասությունն մեջ է, ըստ Լ. Վիգոտսկու, հերոսի ներքին կոնֆլիկտը, գործելակերպի տրամաբանությունը¹⁹²:

«Դուրս ենք գալիս թատրոնից բարոյապես բավարարված, — գրում է թատերախոսը, — շնչելը հեշտ է, նույնիսկ ուրախ ենք. այնու, որ տեսանք ճշմարիտ մարդուն տիեզերքի պսակը, տեսանք յուրաքանչյուրի հոգում ներունակ (номенпально) ապրող կերպարը»¹⁹³: Իսկ թե որտեղ է այդ կերպարի կոնկրետությունը, ասում է Վ. Չուլկոն. «Պ. Աղամյանը ներկայացրեց մեզ Համլետի տիպը՝ մեր բնությանն ու մեր կյանքի իրադրությունը համապատասխան: Դա ոչ թե դասական, դատողական, սառնարյուն Համլետ էր, այլ

օրվա չարիքը սրտին մոտ ընդունող սանգվինիկի քնքուչ նատուրա»¹⁹⁴:

Ադամյանը ներկայացել է ուսուցիչ քննադատներին որպես ժամանակի ամենաարդիական Համլետը, և որակվում է մեկ բառով՝ բնականություն, Ադամյանի Փենոմենը հաշտեցվում իրենց գեղարվեստական իդեալների, կամ ուղղակիորեն ռեալիզմի հետ: Ադամյանի խաղի բացառիկ օրգանականությունը ճնշում, փոքրացնում է ռեալիզմի ու ռոմանտիզմի հարցը, որի մասին մեկ անգամ միայն խոսում է Չուլկոն: Ա. Յարիշկինը, որ փոքրիկ մի գրքուկ է շարադրում՝ «Ադամյանը Համլետի դերում», քննում է նրա խաղը ոչ թե գեղարվեստաօճական ու ձևաբանական տեսակետից, այլ որպես կերպարի բարոյահոգեբանական մեկնություն, հուզական փուլերի, պատճառաբանված հերթագայում, և Ադամյանն այստեղ երևում է ուսուցիչ գեղարվեստի: Նա ռեալիստ է երևում նաև Արբենինի դերում, և այս տեսակետից Չուլկոն նրան հակադրում է Մոդեստ Պիսարևին, նսեմացնելով նսեմացնում ուսուսական բեմի անթերի համարվող Արբենինին: Պիսարևի կրքոտ, տաքարյուն, բռնկվող, գրեթե պատանեկան և սիրո ողբերգություն ներկայացնող Արբենինից հետո նա բոլորովին նոր և «արտասովոր պարզ» է համարում Ադամյանի հեզնական, հիասթափված, հոգով սնանկ, հանդուգն ու փծուն (ходоулиный) Արբենինը՝ մեծ պճնամուլ (Фам)»¹⁹⁶, ընկած ու ելած, ճակատագրականորեն կործանման դատապարտված մարդ, նեգատիվ-ողբերգական և իր կործանման պատճառներն իր մեջ կրող: Չուլկոն նկատում է, որ այս մեկնությունն արտածված է Չվեզդիչին ուղղված խոսքերից. «Դու դիմազուրկ, անառակ, անաստված, ինքնասեր, չար և թույլ մարդ ես, քո մեջ ցոլանում է դարը՝ ներկա դարը փայլող, բայց չնչին»¹⁹⁷: «Խանդի տեսարանում, — գրում է Չուլկոն, — չի կարելի չնկատել պ. Ադամյանի հրաշալի անցումները կրթի պոսթկոմունիստներից քնքշանքի <...> նա չի արտասանում, չի խաղում, այլ կարծես ապրում է վերարտադրվող կերպարի կանխորոշված հոգեկան կազմը (срой)»: Այս Ֆոնի վրա Պիսարևի Արբենինը քննադատին ներկայանում է խաբված սիրահար, կատարման մեջ միակողմանի ու մակերեսային ռոմանտիկ: Ադամյանը, բոլորովին հակառակ դրան, խաղի ընթացքում հոգեբանական հետադարձություններով Արբենինի հեզնանքը հասցրել է քինախնդրության ու սարկազմի: Հանդիսատեսին հաղորդել է այն զգացումը,

որ այս մարդն ի վիճակի է գտնելու դարձի ճանապարհը, և նրա շարժման հեռանկարը ողբերգական է: Ցնցող տպավորություն է թողել վերջին տեսարաններում: Նինայի «ես ասածո առաջ անմեղ եմ» խոսքին, պատասխանել է «ասու՛՛ւ...տ է՛՛»՝ երկար ու խլացած ձայնով: Սարսափած մեռնող Նինայի ձայնից՝ նա երկու ձեռքով փակել է ալանջները: Իսկ ամենավերջին տեսարանում նա պարզվող ճշմարտությունն ընդունել է դժվար ու դանդաղ: Կասկածակիր ու հարցական մի դեմք է ընդունել՝ մի՞թե արդար չի եղել իր դատաստանը: Սա Ադամյանի ամենամասնավոր հոգեբանական գյուտն է. մարդը դժվար է ազատվում իրեն շարժման մեջ դնող տևական ու տիրապետող կրթից: Ոչ մեկը չի սպասել նման հոգեբանական վճռի: «Эмо прелестно», — տեղից վեր է կացել և բացականչել Երմոլովան¹⁹⁸:

«Լավագույնն իհարկե եզրափակիչ տեսարանն է, — գրում է Չուլկոն: — Այստեղ կիրքն այլևս չի զսպվում, հեղվում է ամբողջ հորձանքով, գգում ենք հուսահատություն, կատաղություն, գղջում, տվայտանք՝ զգացմունքների այս ամբողջ ելևէջը (гамма)՝ ապշեցուցիչ գեղարվեստական ճշմարտությամբ: Արբենինը չի դիմանում այս փոթորկի տակ, միտքը ճնշվում է, և նա ծվեն-ծվեն է անում շապիկը, վայրի գազանի պես նետվում Անհայտի վրա, հետո թուլանում և կաթվածահար, հեծեծալով գնում դեպի Նինայի դագաղը»¹⁹⁹:

Շեքսպիրի «Օթելլոն» իմացող դերասանը չի կարող չըմբռնել, որ Արբենինն անհունորեն հեռու է Վենետիկի մավրից, որ հոգևոր դարձի ճանապարհը երբեք չիմացած և իմանալու անկարող ուսուսական խորտակված հոգին փրկություն չունի, և «ուսուսական Օթելլոյի» անկումից լույս չի ճառագում: Այս ողբերգությունը լավատեսական չէ, և հերոսի մռայլ նախազգացումների մեջ է միատիկան: Թվում է՝ Արբենինի դերը Ադամյանը խաղացել է ուսուսական մեթոդով՝ հոգեվիճակների աստիճանական փոխանցում, դերի հեռանկարը միայն մտքում: Բայց նա խաղային այլ մեթոդ է ընտրել կորրադոյի դերում: Բեմ է մտել Հեիհե, նյարդային, սրված վիճակի ու բնավորության անմիջական ընդգծումով, և Չուլկոն դա համարել է սխալ, շտապողականություն, միջոցների և ուժերի անհեռատես ծախսում և խաղի հեռանկարի ակամա կանխում: Ելնելով ուսուցիչ դերասանական արվեստի սկզբունքից ու փորձից, նա ճիշտ է: Իսկ Ադամյանը թերևս ավելի լավ է իմացել իտալական բնավորությունը,

որ մոտ է հայկականին՝ մատնել սեփական անձը միանգամից, առանց երկար-բարակ մտածելու: Չուշկոն սակայն նկատել է Ադամյանի Կորրադոյի իտալական կերտվածքը նրա կալաբրիական արտաքինի մեջ՝ զրիմ, պլաստիկական վճիռ, տիպական մանրամասներ, և այդ ամենը «հրաշալի մշակված»: Եվ հետեւելով խաղի ընթացքին, նա տեսել է, որ «ոչ մի տեսարան չի կորչում»: Վերջին տեսարանում «թունափորվածության ֆիզիկական սիմպտոմները ի հայտ են գալիս ավելի հաճախ, ավելի ուժգին, հետո սկսվում են սպասելի, բնորոշ կոնվուլսիաները, և Կորրադոն. մեռնում է ընկնելով բազկաթուղից հատակին»²⁰⁰: Մեկ ուրիշ ներկայացման, ինչպես տեղեկանում ենք դերասանուհի Տիրասպոլսկայայի հուշերից, «կյանքն աստիճանաբար լքում է Կորրադոյին, նա սկսում է նվազել, թուլանալ, և հանկարծ՝ մի թեթև հոգեվարք, և նա ձգվում է լարի նման»²⁰¹: Սա իհարկե ֆիզիոլոգիական հավաստիություն է: Բայց ինչպե՞ս է ներկայացվել, որ Տիրասպոլսկայան այստեղ տեսնում է մեծ պարզություն և վեհություն: Չուշկոն նույնպես իր տեսածը համարում է «հոյակապ ու կատարյալ» և «ընդգծված ռեալիստական»: Այսուամենայնիվ նա եզրակացնում է, որ «Պ. Ադամյանը ռեալիստ չէ, անհամեմատ ավելի մոտ է Ռոսսիի, քան Սալվինիի դպրոցին: Նրա խաղում ոչ միայն շատ է պլաստիկան, այլև շատ է պոետականացման տարրը»²⁰²: Ռուսական քննադատության մեջ, որքանով հաջողվել է նկատել, սա միակ դեպքն է, երբ Ադամյանը հայտարարվում է ոչ ռեալիստ: Թեպետ նույն հեղինակը շատ տեղերում է խոսում դերասանի ռեալիստական խաղի մասին:

Նկարագրությունները քիչ չեն, և նկարագրողները կանգ են առնում խաղային դարձակետերի ու ավարտակետերի վրա: Բայց ավելի շատ նկարագրում են ոչ թե դերասանի խաղը, այլ խաղի առաջացրած հույզերը: Ընկալողներն ավելի շատ իրենց զգացմունքներն են նկարագրում, ոչ թե զգացմունք առաջացնող տեսարանը: Նրանք բեմական վճիռների մասին քիչ են խոսում և կարծես մոռանում են դերասանի կոնկրետ արարքները: Ընդգծում են վարպետության արտաքին հատկանիշները՝ շարժումների սահունությունը, կեցվածքների քանդակայնությունը, ձայնական ելևէջները, տոնային հարստությունը և առհասարակ թատերային իդեալականացման միջոցները: Այսպես, նկարագրվում է Քինը՝ սևեռված, հեղնական, թունալից, վիրավորված: Հակոբ Հակոբյանը նկարագրում է Լիրի անեծքը, որպես «գարնան որոտ անտառում», «զինամիտի

պայթյուն», «դողով բռնված առյուծի մոնչյուն», ապա՝ «գորովալից ու փաղաքշական կեցվածքը» խենթ ձևացող էրգարի դիմաց²⁰³: Նկարագրում է Ուրիելի («Ուրիել Ակոստա») հարկադրական մեղալիկանը սինագոգում, դողացող ձայնով, ճերմակ շապիկը հագին. «Նա դողդողում էր ու շնչահատ արտասանում հանգանակի այդ թուղթը (որը նույնպես դողում էր նրա ձեռքին), որովհետև զղջման ակտը կատարվում է բռնակալների ստիպմամբ: <...> Մինչև այսօր էլ աչքիս առջևից չի հեռանում այդ քրիստոսանման գրիմով Ակոստան, սպիտակ շապիկ հագած, դողդոջուն ձայնով իր քավություն ակտը արտասանելիս: Ուրիշ այլևս ոչինչ չեմ մտաբերում այդ պիեսում Ադամյանի խաղից: Այնքան ուժեղ ու տիրապետող էր այս տեսարանը, որ համարյա կես դար անցնելուց հետո էլ դժվար է ինձ համար դետալներ, նյութաններ, մանրամասնություններ հիշելը»²⁰⁴: Սա հատուկ է արվեստի ընկալման հոգեբանությունը: Հիշողության մեջ մնում են ավելի շատ ընկալողի հույզերը, քան նրանց արտաքին դրդապատճառներն իրենց կոնկրետությունը ու առարկայականությունը:

Լեզուն չիմացող հանդիսականի հիշողության մեջ ամուր է տպավորվել Ադամյանի բառը: «Կարծու՞ւ...մեե՛ս», – հարցրել է Օթելլոն Յագոյին, հարցրել է թունափոր կասկածով ճնշված և անողոր ու դուստ պառնալիքով: «Դա՛դ-բեցեե՛ք», – աղաղակել է նա Կասսիոյի և Մոնտանյոյի գիշերային մենամարտի տեսարանում: «Հիմա՛ր, հիմա՛ր, հիմա՛ր», – հեծեծացել է նա դարձի գալու պահին «Օթելլոյի» ավարտակետում, երբ մարդն արդեն վերապրել է բոլոր տագնապներն ու ցնցումները: Ադամյանը խոսել է հանդարտ, կարծես խաղաղված և երբ մերկացրել է դաշույնը, հանդիսականը հասկացել է, որ այդ տոնը ինքնադատաստանի վճիռն էր²⁰⁵:

Ադամյանի արտասանած շատ հայերեն խոսքեր, մնացել են ոռուս դերասանների հիշողության մեջ. «Մտիր կուսանոց, Օֆելիա», «Մա՛յր, մա՛յր». «Իրա՛վ ես ասում, Յագո», «Ա՛դդա, Ա՛դդա...», «Թաշկինա՛կը...»: Տիրասպոլսկայան գրում է, որ իր ականջներում տարիներ շարունակ ձայն է տալիս Ադամյանի Օթելլոյի մի բառը՝ «Թաշ-կի-նաակը», սկզբում գորովալից, աղաչական, սպասումով և վերջին վանկը ուշացնելով, որ գուցե թե բառը չավարտած ստանա իր հավատի թալիսմանը, իսկ հետո՝ անսպասելի աղաղակով այդ վերջին վանկի վրա²⁰⁶:

Աղամյանի Օթելլոն տարօրինակ է թվացել այն քննադատներին, որոնք կերպարը պատկերացրել են վեհաշուք ու նշանակալից, չքեղ ու ահարկու: Բեմ է մտել մի փոքրամարմին, թխամորթ արաբ, եռանդուն, հրացայտ աչքերով, ներշնչված ու նյարդային: Այս նյարդայնությունը խանդի տեսարաններում հասել է հոգեկան անհավասարակշռության, և Օթելլոն Դեզդեմոնային խեղդել է մթազնած գիտակցությունը, հոգեկան լարումը զսպել չկարողանալով: Սա դարձյալ հոգեֆիզիոլոգիական այն ճշմարտությունն է, որ ընդգծում է Չուլկոն: Բայց այստեղ կա նաև փիլիսոփայական իմաստ. կիրքն է կործանում մարդուն, այդ է մարդու ողբերգական արատներից ամենաճակատագրականը: Զորապետ լինելը այս Օթելլոյի համար թերևս էական չի եղել: Էականը եղել է ներքին ուժը, հոգեկան կորովը, որը մարդուն կարող է մի դեպքում հերոսացնել, այլ դեպքում՝ կործանել: Սա շեքսպիրյան կերպարների հոգեբանականփիլիսոփայական հիմքն է: Այս մտայնությունը է ղեկավարվել Աղամյանի մեծ հետնորդը՝ Փափազյանը:

Աղամյանը վեր է երևում ռոմանտիկ, թե ռեալիստ հարցադրումից, չի նսեմանում ռոմանտիկ լինելով, չի բարձրանում ռեալիստ հայտարարվելով: Նա ռոմանտիկ է երևում իր աշխարհայացքով ու նպատակներով: Դա ցայտում է նրա տրակտատից, բանաստեղծություններից, թարգմանություններից, կտավներից: Բեմական վերարտադրության կերպերում նա ավելի ռեալիստ է թվում իր մեկնաբաններին, քան նրա կողքի ռուս ռեալիստ դերասանները, մի շատ էական տարբերությունը՝ ոչ թե սոցիալ-հոգեբանական կամ կենսոցադային-հոգեբանական ոլորտում, այլ բեմական պայմանական վիճակների արդարացման մեջ, երևակայական ու տեսիլքային զգացմունքները իրական դարձնող: Արչակ Չուպանյանը տվել է այսպիսի բնութագրում. «Որոշ տեսլականություններ մը արտահայտել դերեր, որ արդեն իրականության տեսլական պատկերացումներ էին: Իր խաղացվածքը այնքան ներդաշնակ միացումն էր իրականի ու տեսլականի <...>»: Իր փիլիսոփայական աշխարհայացքով Աղամյանն իդեալիստ է երևում և շատ հետևողական: «Դժգոհ կըլլար, — գրում է Չուպանյանը, — երբ նյութապաշտ փիլիսոփայություն, հոսեման գրականության, բնապաշտ վիպասանության ձգտումներ կը տեսներ մեր մեջ. «Ինչո՞ւ, — կըսեր, — այդ երկրաքարը մարդոց ետևեն կերթաք, փոխանակ հետևելու լուսափայլ հավատացյալ

մտերիու. ինչո՞ւ կյանքը կատեք և ձեր մանրադիտական աչքերով կը Զանաք սխալներ գտնել հսկա արարչության մեջ»²⁰⁷:

Հոգեբանությունը նա ոգեհարցու է եղել: «Ջղային գրգռման վայրկյաններու մեջ ոգիներ կը կանչեր, որ կուգային՝ ըստ իրեն՝ իրեն հետ կը խոսեին, իր հարցումներուն կը պատասխանեին»: Նա այսպես երբեմն գիշերները զրուցել է Շեքսպիրի հետ, իր հոր հետ, ներսես Վարժապետյան պատրիարքի հետ: «Անհնար կը թվեր իրեն համոզվիլ, — շարունակում է Չուպանյանը, — թե նյութը, ամեն բան է, թե մահեն հետո մարդուն ուրույն գոյությունը կը չքանա <...> ինքը կուզեր, որ տիեզերքը ոչ թե կույր ուժ մը, այլ գիտակից իմացականություն մը ըլլար, ոչ թե հավիտենապես լարված մեքենա մը, այլ նպատակի մը ձգտող անսահման հոգի մը»²⁰⁸: Այս մտքերով հանդերձ Աղամյանն առօրյա վարքագծում եղել է զվարթ, կատակարան, անեկդոտներ պատմող, «ամենեն անկեղծ մարդը սոսկական կյանքին մեջ, ինչպես որ խորապես անկեղծ էր բեմի վրա <...>»²⁰⁹: Եղել է առատաձեռն, թշվառության ու կարիքի հանդիպելիս՝ կարեկցական, զոհաբերող և միշտ փնտրել է պարզ ու անսեթեթ հոգիների բարեկամությունը:

Աղամյանի նպատակն է եղել անիրագործելի՝ բեմում ստեղծել հավերժական արժեք, իրականացնել անանց մի գաղափար անցողական արվեստի բնակարանում: Եվ կատարելագործել է իր արվեստն այնքան, որ ակամա հանգել է հոգեբանական ճշմարտության խորին հիմքերին ոչ հոգեբանական պիեսներում: Կատարյալն է որոնել, և կատարյալը եղել է ճշմարիտը: Նա այնքան չի ապրել, որ հիասթափվեր թատրոնից, ինչպես էլեոնորա Դուգեն, զգար, որ վեր է թատրոնից: Նրա բռնած ուղին տարել է մեկ ուրիշ տաճար, դեպի սեփական հոգու երկիրքը: Իր այդ մեծ ձգտման մեջ Աղամյանը դերասանին հատուկ հոգեբանական ճանապարհով հանգել է նյութը և ոգին, առարկայականն ու գաղափարականը նույնացնելուն, համազոր սկզբնապատճառներ դարձնելուն: Իդեալական վիճակ է սա գեղարվեստական ստեղծագործության մեջ: Եթե փիլիսոփայության լեզվով դա կարող է կոչվել դուալիզմ, ապա դա չի վերաբերում ոչ արվեստին, ոչ էլ արվեստագիտությանը: Այստեղ ամեն ինչ որոշվում է դեղարվեստական կարգավորվածությունում ու ներդաշնակությամբ, էսթետիկական արդարացումով: Մոնիզմը արվեստից դուրս հասկացություն է: Նայենք Աղամյանի նկարած Օֆելիային. ռոմանտի-

կակահան է, թե՞ ռեալիստական: Վեր հառած հայացքը Տիրամոր հայացքն է, գլխի ծաղկեպսակը հիշեցնում է լուսապսակ: Բայց այս Օֆելիան կոնկրետ է, նույնիսկ տեղային՝ մի ծանոթ հայ օրիորդ: Աղամյանի անկատար վրձինը փորձել է իդեալականի լույսով մտնել իրականություն, կամ՝ ընդհակառակը: Կլասիցիզմ էլ կա այս և ուրիշ նկարներում, որ տարրալուծված է սրբապատկերի գաղափարում: Նրա նկարած Համլետը կարող է լինել նաև սուրբ Գևորգ, Լիրը՝ բիբլիական մի նահապետ, նատյուրմորտերը՝ բնությունից մեկուսացած իրականության նշաններ՝ XIX դարի բեմի գաղային աղոտ լույսի տակ: Աղամյանի արվեստի գեղանկարչական զուգահեռները կատարյալ չեն, բայց մտածել են տալիս, օգնում ըմբռնելու նրա բեմական զգացմունքները և նրանց արդարացման համար որոնելու ուրիշ զուգահեռներ: Այսպես, Լիրոնելլո Վենետոլին պարզ ցույց է տալիս, որ դարակեսի նկարիչ Կամիլ Կորոն (1796 – 1875 թթ) կլասիցիստ է գծային-կոմպոզիցիոն պլաններում և ռեալիստ իր հոգեբանական անհատականացումներով, նույնիսկ իմպրեսիոնիստ գունային վճիռներում և մի տեղում էլ («Մակբեթը և վճուղները»)՝ ռոմանտիկ: Ռոմանտիզմը, ինչպես հաստատում է Վենետոլին, XIX դարի հիմնական աշխարհայացքն է, հոգեբանությունն ու ուղղությունը: Բայց «կլասիցիզմը, ռեալիզմը, իմպրեսիոնիզմը, մի խոսքով XIX դարի բոլոր գլխավոր ուղղությունները, թեկուզև միմյանց հակասող, միավորվում են Կորոյի ոճում, և, այսուամենայնիվ, հարկ չի լինում խոսել նկարչի էկլեկտիզմի մասին»²¹⁰: Որ այդ ուղղություններից յուրաքանչյուրը Կորոյի արվեստում զբսևորված է մեղմ, առանց սրվելու կամ գերիշխելու մյուսի վրա, հասկանալի է, ըստ Վենետոլիի հիմնավորման: Բայց թատրոնում գործել ու գործում է ոճը մարդկային կենդանի վարքագծով արդարացնելու օրենքը: Մի դերասան իր անձով ու ներքին խառնվածքով արդարացնում է այս կամ այն ոճը, մյուսը, նույն բանն անելով, դառնում է ծիծաղելի:

Աղամյանը հոգեբանորեն արդարացրել է, այսպես կոչված, դասական ոճը և իր արվեստի գեղանկարչական զուգահեռը գտել Հովհաննես Այվազովսկու կտավներում: Օրեր, շաբաթներ, հետո մի ամբողջ ամիս անցկացնելով Այվազովսկու արվեստանոցում, նա գտել է այնտեղ իր բեմական հույզերի անդրադարձումները, իր կրքերի ռոմանտիկան և դիտել է Ղրիմի ափերը, ծովն ու երկինքը Այվազովսկու արվեստի լույսով:

Լերանց գոտիներ
Աղջամուղջ գույնով
Երբոր ծածկը վին,
Լաքի՝ քուպալթի
Երանգ խառնելով՝
Ամպեր կը ձուլվին.
Մինչ թանձր փըրփուրք
Կը ծածկեն գծով.
Լուռ է գեռ երկին,
Խուլ ըսպառնալից
Սպասե փոթորկի...²¹¹

Աղամյանը, բեմական զգացմունքներով ընկալելով բնությունը, միավորում է դրա հետ Այվազովսկու արվեստանոցի փոթորիկն ու խաղաղությունը և բնության մեջ տեսնում ոչ թե սոսկ գույներ, այլև բնության նյութական տարրերը պայմանաբար՝ որպես զգայուն կերպաձևումներ՝ կորբալտ, բիտում, կաղմիում, արծաթ, ոսկի: Նա ավելի շատ արվեստի գաղափարով է ընկալում բնությունը, քան բնության գաղափարով արվեստը: Իրականության նյութականությունը միջոց է Աղամյան դերասանի, նկարչի ու բանաստեղծի համար, իր ներհայեցողական աշխարհն առարկայացնելու տարրերի գումար: Նա ավելի շատ գննել է իր ներաշխարհը, քան շրջապատող կյանքն իր կենսաբանական ու հասարակական կողմերով: Այվազովսկին էլ ծովային անսահմանությունն ու տարերքն ավելի լավ է տեսել իր արվեստանոցում և երբեք չի նստել ծովափին, վրձինը ձեռքին, ո՛չ փոթորկի, ո՛չ անդորուլության պահին, որ չեն ունեցել ու չունեն այն վեհությունը, թաքնված արևի լույսն անդրադարձնող ջրափոշու հայելին, վերջապես հույսի, տագնապի, կործանումի ու փրկության այն գաղափարները և այն տիեզերական ներդաշնակությունը, որ հնարավոր է միայն Այվազովսկու կտավներում: Եվ այդպես էլ կյանքը նման չի եղել Աղամյանի արվեստին, բայց Աղամյանի արվեստը նման է եղել կյանքին:

Աղամյան դերասանը եղել է Այվազովսկու չափ ռոմանտիկ և Այվազովսկու չափ ռեալիստ: Սա 19-րդ դարի տրանսցենդենտալ ուսուցիչն է:

* * *

Ադամյանի կյանքի վերջին երեք տարիներն՝ անցել են Պոլսում: Նա իր ծննդավայրն էր վերադարձել ժամանակավոր Հանգստի, պատրաստվելով մեծ ճանապարհորդության դեպի Եվրոպա: Բայց այդ Հանգստը եղավ մայրամուտ:

1888–89-ին Ադամյանը Պոլսում և Ջյուռնիայում ներկայացրել է Կորրադո, Օթելլո, Քին, Ուրիել: Համլետ և Լիր հնարավոր չէր ներկայացնել: Արգելված էր բեմում թագ ու թագավոր ցույց տալը: Չի խաղացել նաև Արբենին, թերևս հարմար դերակատարներ չունենալու պատճառով: Ընդհանուր ոգևորություն միջնորոտում չենք տեսնում մեկ մարդու՝ Մնակյանին: Եղել են նաև մարդիկ, որ լուրեր են տարածել, թե ռուսական քննադատության հիացումը կասկածելի է, հորինված: Նույնիսկ մի հոդված է գրվել ի վերլուծումն Սալվինիի արվեստի, որպես ապացույց, թե Ադամյանին Սալվինիի հետ համեմատելը, մանավանդ գերադասելը, անհիմն է:

Ադամյանը Պոլսում գտավ իր նոր մեկնաբանին՝ Չոպանյանին: Չոպանյանը տեսել է բոլոր ներկայացումները, նույնիսկ Համլետը՝ «Քինի» հայտնի տեսարանում: Չոպանյանն ընդգծում է Ադամյանի ներքին անձի երկու կողմերը՝ կենսասիրությունը և միստիկան, իրականի ու տեսլականի հազվադեպ ներդաշնակումը: Ռեալիզմի ակնարկն այստեղ էլ կա: «Քորնելյ չէր սիրեր, — ասում է նա: — Գրականությունը պետք է մարդկային ըլլա, կըսեր. չինձու մարդկայնություն մը, որ ցույց տրվի անթերի և արվեստականորեն գեղեցիկ, չի հետաքրքրեր, չի հուզեր մեզ»²¹²:

Պոլսում Ադամյանը հանդիպել է էռնեստ Ռոսսին և ներկայացումից հետո շնորհակալական խոսք է ասել: Ջրույցի ընթացքում Ռոսսին հավանաբար նկատել է, որ Ադամյանի կոկորդը հիվանդ է: Հաջորդ տարի՝ 1890 թվի մայիսին նա եղել է Թիֆլիսում: Նրան դիմավորել են Սուևդուկյանը, Չաչկյանը, Գևորգ Տեր-Դավթյանը և երիտասարդ Հովհաննես Թումանյանը: Թիֆլիսում է եղել նաև Մարիա Սավինյան: Նրանք միասին դիտել են «Պեպոն»: Ռոսսին հիացել է Տեր-Դավթյանի և Վարդուհու խաղով: Հավանաբար խոսք է եղել Ադամյանի մասին, որին Սավինյան մոտիկից գիտեր: «Ափսոս, այդ սքանչելի տաղանդը, որ երկար չի ապրելու, — ասել է Ռոսսին, ըստ Շիրվանզադեի վկայություն»²¹³:

Ադամյանը վերջին անգամ բեմ է բարձրացել 1889-ի դեկտեմբերի 10-ին, անհուսալիորեն հիվանդ կոկորդով: «Թերեզա» մեկուկրամյաում խաղացել է Մնակյանի հին դերերից մեկը՝ ծերունի դ'Լոնե: Երեկոյի վերջում «Գործադուլ դարբնայց» և... գործադուլ առհասարակ: Ոչ մի բուժում չի օգնել: Մեկ տարվա ընթացքում կոկորդի ցավը վերածվել է կոկորդախտի: Պառկած Բյոյուք Դերեի իր բնակարանում՝ Ադամյանը մտածել է, թե ամեն ինչ բարեհաջող կվերջանա, և պատրաստել է ճամպրուկները Եվրոպա մեկնելու համար: Թիֆլիսում, Մոսկվայում և Պետերբուրգում ներկայացումներ են կազմակերպվել հիվանդ դերասանի օգտին: Պետերբուրգում մի քանի ներկայացում է կազմակերպել Ադամյանի արվեստի երկրպագուն և գաղափարական ընկերուհին՝ Մարիա Սավինյան:

Պոլսի ռուսական դեսպանության հիվանդանոցում, 1891-ի փետրվարից, Ադամյանին հաճախ այցելող Արչակ Չոպանյանը գրել է. «Կը կարդար, շատ կը կարդար, մանավանդ հոգեպաշտ իմաստասիրության գրքեր... Այդ իմաստասիրությունը անզգալաբար կրոնքի փոխված էր իրեն համար, իմաստասեր հավատացյալը ճշմարիտ քրիստոնյայի մը մտայնությունն ստացած էր, և զայն հետզհետե ավելի որոշ, ավելի հաստատ, ավելի ուժով կզգար իր մեջ: «Աստված բարի է, — կըսեր, — պիտի բժշկե զիս»: Համոզված է եղել, որ «մահվան հետո ուրիշ մոլորակ մը պիտի երթար բնակիլ...»²¹⁴: Չի հավատացել մահվան, իմանալով, որ ոգու իրականությունը հավերժ է, չի տազնապել և 1891-ի հունիսի 3-ին խաղաղ ու ժպտադեմ ընդունել է Տիրոջ դեսպանին:

ԱԳԱՄՅԱՆԻ ԱՏՎԵՐՆԵՐԸ

Ադամյանի թիֆլիսյան բեմում հայտնվելու առաջին իսկ օրերից հայտնվել են ընդօրինակողները: Կուլիսներ մուտք գործող նորերուկներն ու բեմի հետին գծում կանգնող ստատիստները համոզված են եղել, որ դերասանի նպատակն ու ճշմարիտ առաքելությունը մեծություն չափիղով ընթանալն է: Եվ ընդօրինակությունը շատերն արատ չեն համարել: Թատրոնը դերասանական մրցասպարեզ էր, հայտնի էին մրցորդային դերերը, և ընդօրինակությունը հաճախ չփոթվել է արվեստի հետ, թեպետ քննադատությունն ամեն դեպքում չի ընդունել այդ: Իսլիսյում հայտնի էին Գուստավո Մոդե-

նայի ինտոնացիան ու ժեստը, նաև թերությունները, ժառանգարար փոխանցողները, փարիզյան բեմերում բազում էին Ֆրեդերիկ Լեմեթրին ընդօրինակողները: «Կոմեդի ֆրանսեզում», Մուսկո-Սյուլլիի կողքին, նույն դերերում, որպես կրկնորդ, ընդունված է եղել նրան ճշգրտորեն պատճենող Ալբեր Լամբեր-որդին, որ գրված անգամ Հնարավորինս նմանեցրել է²¹⁵: Ավելին. Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատիկական կուրսերում սովորեցրել են կրկնել անցյալի վարպետներից ժառանգած ինտոնացիաներն ու կեցվածքները²¹⁶: Դա բեմական ամպլուաների օպերային սկզբունքն է եղել, օպերայում հասկանալի, դերերի տեմբրային ստորակարգման առումով: Դրամայում դերի անհատականացումը կամ անձնականացումը դեռևս գիտակցված չի եղել: Այլ խնդիր է, որ հայտնվել են բացառիկ անհատներ իրենց ինքնուրույն ու անսպասելի վճիռներով: Դրանցից էր Ադամյանը, որ, ինչպես ամեն մեծութուն, իր կանոնն էր բերում և բնականաբար հետևորդներ ու ընդօրինակողներ ստեղծում իր շուրջը:

Այսպես. 1879 – 82 թատերաշրջաններում Ադամյանի խաղակիցներն են եղել Չմշկյանի խմբից Ամիրան Մանդինյանը, Մկրտիչ Ավալյանը, Լևոն Մելիք-Ադամյանը, որոնք լինելով սունդուկյանական ավանդույթյան կրողները, մնացել են ինքնուրույն: Իսկ ահա նորերը՝ Ստեփանոս Սաֆրազյան, Մաթևոս Աղայան, Սմբատ Հովվյան, դարձել են անհաջող ընդօրինակողներ և ստվերի նման հետապնդել Ադամյանին:

Ստեփանոս Սաֆրազյանը (1853 – 1913 թթ.) մասնակցել է թիֆլիսում Ադամյանի առաջին ելույթներին («Սեր առանց համարման», «Արյան բիծ», «Լիոնի սուրհանդակ»), և մամուլում հիշվել է նրա անունը. «յուր խաղում առաջադիմութուններ է անում», «ունի բեմական ընդունակութուն և սիրում է բեմական արհեստը»: Ասվում է նաև, որ «սիրահարի դերը կատարելը նորա բանը չէ²¹⁷: Քննադատութունը սակայն նկատում է նրա խարակտերային դերասանի ձիրքը գինեվաճառ Նիլսոնի դերում («Սեր և նախապաշարմունք»): «Նորա խաղի մեջ հումոր կար»²¹⁸: Սաֆրազյանը մասնակցում է գրեթե բոլոր ներկայացումներին ոչ միայն երկրորդական դերերով. խաղում է նաև Քին (Ա. Դյումա՝ «Հանճար և անառա-կույթուն»), Ֆրանց («Ավագակներ»), մասնակցում է Ադամյանի

գավառական տուրնեին (Ախալցխա), հետևում նրա խաղին և սկսում ընդօրինակել ոչ միայն ձայնով, այլև մագերի սանրվածքով ու բեղերով: Բարեկամացել է Ադամյանի հետ, Ադամյանն էլ նրան ասել է «իմ սիրելի Սաֆրազ», հետո գծավել են, մի բան, որ հաճախ էր պատահում Ադամյանի «մեկ հատիկ բարեկամների» հետ: Սաֆրազյանը 1880 թվի նոյեմբերի 30-ին խաղացել է Մաքսիմիլիան Մոոր «Ավագակներում» և խմբից հեռացել, կազմել իր խումբը և անցել շրջագայութունների, խաղալով Օթելլո, Կորրադո, Քին: Սկսած 80-ական թվականներից նրա անունը կապվում է գավառական թատրոնի հետ: Այն, ինչ չէր կարելի անել Ադամյանի կողքին, կարելի էր անել նրանից հեռու՝ Ախալցխայում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում, երբեմն էլ Բաքվում: «Լավ տիրապետում էր թուրքաց լեզվին, – գրում է Գրիգոր Ավետյանը, – իր ռեպերտուարի մեջ ուներ մի քանի թուրքերեն պիեսներ և խաղում էր աննման»²¹⁹: Սաֆրազյանը եղել է կենցաղագետ դերասան, բնութագրական սուր ընդգծումներով, բայց Ադամյանի երևույթը շփոթեցրել ու շեղել է նրան, դարձրել «ողբերգակ»:

Այն, ինչ ընդունելի ու հարգի էր Փարիզի կոնսերվատորիայում, պարզվում է՝ հարգի չէր արևելահայ դերասանական միջավայրում (հիշենք Չմշկյանի վերաբերմունքը Ֆասուլյաճյանի հանդեպ) և ընդունելի չէր քննադատության համար: Հայտնի չէ Ադամյանի ու Սաֆրազյանի գծավելու պատճառը, բայց հայտնի է, որ Ռուսաստանից վերադառնալուց հետո, 1885 թվի հունվարին, Ադամյանը հրաժարվել է Սաֆրազյանի հետ համագործակցելուց և չոր տոնով է պատասխանել նրան. «Թող ոչ մեկը ինձ վրա հույս չդնե, և Դուք նույնպես տվեք Ձեր ներկայացումը ու կարգադրեք Ձեր գործերը, որո համար կը մաղթեմ Ձեզ ամենայն հաջողութուն»²²⁰:

Գրիգոր Ավետյանը Սաֆրազյանին համարում է «հին շկոլայի» դերասան: Ի՞նչ էր նշանակում այդ: Ադամյանի խոսքի տոնային մշակվածութունը Սաֆրազյանի ընդօրինակումով կեղծ ու արտառոց է հնչել: Նա «բոլոր դերերը կատարում և խոսում էր կեղծկլասիկ ձևով ու տոնով», – գրում է Ավետյանը²²¹: Նա կարողացել է սարսուռ ազդող խաղ ցույց տալ «Ավագակներում»՝ Ֆրանց Մոորի կախվելու տեսարանում, պաթլոգիա՝ ամենահեշտ խաղացվելիք վիճակը, որտեղ ճշմարտութունն ու կեղծիքը դժվար է ջոկել: «Ամ-

պագորգոռ ձայնով մի մարդ էր Ստեփանոս Սաֆրազյանը, – գրում է Միքայել Մանվելյանը, – Օթելլոյի դեմքով, բայց թույլ Օթելլո խաղացող դերասան էր և իր բոլոր ավյալներով հարմար էր մեյուդերամաներին: Կլասիկները նրա մոտ խորը համոզիչ չէին: Բայց անմոռանալի էր «Կռոթ-կրոթ»-ի մեջ (Մակար Տեր-Սարգսյանի պիեսը – Հ. Հ.) Մուրադի դերում, որ խաղում էր, մեծ վարպետությամբ²²²: Սաֆրազյանի տարերքը մելոդրամային էֆեկտներն են եղել, պաթոլոգիկ ցնցումները, որ փորձել է նաև Օթելլոյի դերում, և կենցաղային կատակերգությունը՝ տեղային կոլորիտով: Լինելով շնորհալի կենցաղային դերասան, նա ընտրել է թափառող ողբերգակի վիճակը, մեծ հաջողություն գտել գավառում, մանավանդ պարսկահայոց միջավայրում, ի վերջո հոգնել է նյութական անկայուն վիճակից և անցել առևտրական գործի, հարստացել ու շարունակել իր կյանքը որպես վաճառական՝ պատրաստ օգնելու իր դերասան ընկերներին:

Աղամյանի երկրորդ ու ամենահամառ ստվերը Մաթևոս Աղայանն է (1861 – 1932) եղել՝ բարեսեռ ու բարեկիրթ արտաքինով երիտասարդ, որ հայտնվել է թիֆլիսյան թատերախմբում 1879 թվին, որպես «անսամբլը լրացնող» դերասան: Դա նշանակում էր ամեն կարգի դեր խաղացող, բացի «գրանդ» և «ժեռն» դերերից: Արտաքուստ մի քիչ նման է եղել Աղամյանին և սանրվածքն ու բեղերը ճշտելով ավելի է նմանվել: Շփոթմունքն այստեղից էլ սկսվել է: «Այդ գայթակղիչ նմանությունը ճակատագրական դեր խաղաց նրա կյանքում», – գրել է Դերենիկ Դեմիրճյանը²²³: Աղայանը կարծել է, որ եթե չհայտնվեր պոլսեցին, ինքն էր լինելու առաջատարը: Այսպես կարծելով նա սկսել է ընդօրինակել Աղամյանին՝ սկսած տոնից ու պահվածքից, ցիլինդրն ու ձեռնոցը հանելուց ու ձեռնափայտը խաղացնելուց, վերջացրած իտալերեն բառերով, որ սխալ է լսել ու արտասանել՝ սակրամենտոյի փոխարեն սապրամենտո: Նրան տրվել են երկրորդական ու հպիզողային դերեր. ծառա («Արյան բիծ»), Բանտապետ («Կարգինալ Ռիչելիե»), ծառա («Սեր և նախապաշարմունք») և այլն: Շատ է սիրել բեմը, չի հոգնել և նույն ներկայացման մեջ զրիմը փոխելով խաղացել է երկու դեր, «Փարիզի աղքատներում» մի հպիզող, ապա Բեռնակիր, վերջում Գրագիր:

Հաջողություն է ունեցել տեղային կատակերգություններում, բողոք չի առաջացրել ծառա Գիգոլիի դերում («Պեպո»): Հաջողությամբ խաղացել է դերասան Միլովզորովի դերը «Անմեղ մեղավորներում» և դարձել է սալոնային ֆատ: Դա եղել է իր կյանքի դերը 90-ական թվականներին, և թատրոնն այդ ուղու վրա էր դրել նրան 80-ական թվականներից. Մասիսյան («Խաթաբալա»), Վանո («Էլի մեկ գոհ»), Սամսոն («Պեպո») և մեկ-երկու անգամ էլ Ռոդոլֆո («Անջելո»), բոլոր դեպքերում կրկնորդ (դուբլյոր) կամ հանպատրաստից փոխարինող: Աղայանը եղել է կարգապահ, դերերն անգիր է իմացել: Աղամյան-Համլետի հետ եղել է Լաերտ, Օթելլոյի հետ՝ Կասսիո, Ռոդրիգո, Մոնտանո, «Վենետիկի վաճառականում»՝ Լորենցո, «Լիր արքայում»՝ Կորնվալի դուքս, Ալբանիի դուքս: Նա շատ է խաղացել. անուր կա բոլոր աֆիշներում, իսկ թատերախոսականներում՝ հազվադեպ: Շրջել է Աղամյանի հետ գավառում, հետապնդել նրան ստվերի նման, ձանձրացրել ու զայրացրել: 1886-ի ամռանը Պյատիգորսկում գծտվել է Աղամյանի հետ, կազմել իր խումբը և արշավել դեպի հարավային Ռուսիա, մտքում Աղամյանից թխած մի Համլետ: «Զգվելով զգվեցա Աղայանի պես տիմարի վարմունքից, – գրել է Աղամյանը, – անպիտան, հանդուգն և անօգուտ միանգամայն <...>, պարծենալով հայհոյել է իմ խաղին դեմ և ասել է, թե ինձանից լավ կխաղա Համլետն ու Օթելլոն»²²⁴: Եվ խաղացել է Համլետ Արմավիրի սիրողական խմբում: Նրան խորհուրդ է տրվել չմոտենալ այդ դերին²²⁵: Իր երկրորդ Համլետը Աղայանը խաղացել է աչքից հեռու՝ Հին Նախիջևանի սիրողների հետ: Իսկ 1891-ին թիֆլիսի բեմում խաղացել է Ֆրանց («Ավազակներ») և վարձատրվել լուռությամբ:

90-ական թվականներին Աղայանը շրջել է արևելահայ գավառում՝ Ախալցխա, Ախալքալակ, Ալեքսանդրապոլ, Երևան, Կարս, Ագուլիս, Շուշի, Գանձակ, ընդունվել ու ծափահարվել է: 1897-ին նա գլուխ է բերել իր «Քաղաքացիական մահը»՝ խաղացել է Կորրադո Քյավառի սիրողական բեմում, հասցրել իր տաժանապարտին Երևան, հանդրվան չի գտել (այստեղ կար Կորրադո) և միառժամանակ ապաստանել է Ալեքսանդրապոլի քաղաքային սկումբում, մրցել է տեղացի ողբերգակ Մկրտիչ Չարչոլյանի հետ: Վերադարձել է թիֆլիս, հաջորդ թատերաշրջանի վերջում նորից է չարչարվել

Երևանի ու Շուշիի ճանապարհներին որպես խրատակով, Կրեչինսկի ու Ժադով: Այդ տարիներին մի լուսանկարում Աղայանն այլևս նման չէ Աղամյանին. գիրացել է, դեմքն ստացել է կուշտ արտահայտություն: Այս շրջանում խաղացել է Կակուլի («Պեպո»), Ներսես («Ռուզան»), Լյուչենցիո («Անսանձի սանձահարումը»), ապա ընկերակցել է Սիրանուշին, որպես փորձված Լաերտ և տանելի Հորացիո, և այդ դերերով 1904 թվին հասել է իր բեմական աշխատանքի քսանհինգամյա հորելյանին: Շիրվանզադեն իր վողեկի-Ֆելիետոնում ներկայացնում է նրան «կուրծքը դուրս ցցած, բեղերի ծայրերը սրած, բարկացած, Աղամյանի իտալերեն հայհոյանքը շուրթերին. («Հավատդ անիծեմ»), այստեղ պատվի խնդիր կա, հասկանո՞ւմ եք, պատվի»: Հայտնվում է Աղամյանի ուրվականը: «Մի վշտանար մարդկանց հալածանքից, — ասում է: — Նրանք ինձ էլ են հալածել ու արհամարհել: Ապրել ես բեմի վրա, մեռիք բեմի վրա»²²⁶:

Իր հորելյանական երեկոյին նա խաղացել է Լաերտ: Գրվել են հավուր պատշաճ հոգվածներ, և՛ ցավալի բան. հոգվածներից մեկում, որի հեղինակը իշխանուհի Մարիամ Թումանյանն էր, Աղայանը որակվում է «փոքր» բառով: Հետևում է պատասխան հոգվածը՝ «Փոքրերն ու մեծերը», Լ. ստորագրությունը մի նվաստացուցիչ պաշտպանական ճառ, որքան պաշտպանական, այնքան ստորացնող²²⁷: Մարզը հոգեպես ոչնչանում է: Լավ էր՝ չլինե՞ր ոչ մի հորելյան, չասվե՞ր ոչ մի խոսք: Այս հորելյանից հետո Աղայանին միշտ տեսնում են «ինքնամիտի, մտազբաղ և տխուր», ինչպես գրում է Դեմիրճյանը և շարունակում. «Մի անգամ ինչ-որ կարծիքների փոխանակություն եղավ իմ ու նրա մեջ: Ինչ ասում էի, ասում էր՝ «գիտեմ». «գիտեմ, գիտեմ գիտե՛մ»: Ամեն բան գիտեք, մի բան չգիտեք, որ երբեք չեն գիտենում միջակներն ու անհաջողակները...» Դեմիրճյանը նկարագրում է նրա վերջին ելույթը Դիլիջանում: Ներկայացումից առաջ ճայթել է ամպրոպը, տեղացել է հորդ անձրև, մարդ չի եկել թատրոն: Աղայանը կանգնել է դատարկ դահլիճի առջև, ապա կատաղած դուրս է նետել իրեն, ինչպես մի հալածական Լիր արքա, թափահարել բռունցքները երկնքի դեմ և աղաղակել. «Մինչև անգամ բնությունն իմ դեմ է...»:

«Ես հարգում էի այդ մարդու երազանքը, համառ նվիրվածությունը բարձր արվեստին, և հոգով խղճում էի նրան», — եզրափակում է Դեմիրճյանը²²⁸:

Դա Աղայանի վերջին ելույթը չի եղել: Նա չի հրաժարվել բեմից, եղել է Թիֆլիսի «Պետհայդրամայի» հիմնադիր կազմում, որպես դասական ժամանակների վկա, խոհերով ծանրաբեռ մի վետերան նոր սերնդի թերահավատ հայացքի առջև:

ՍՈՆԵՂՈՒԿՅԱՆԻ ԱՎԱՆԳԱՊԱՀՆԵՐԸ

80-ական թվականներին պոլսահայ դերասանների բերած խաղացանկի, Շեքսպիրի ու Շիլլերի, նաև ռուս դասական կատակերգություն հարևանությունը Սունդուկյանի դրամատուրգիան, իր ստեղծած դերասանական դպրոցով հանդերձ, թվում է, անցնում է երկրորդ գիծ: Մամուլում նույնիսկ ինչ-ինչ ակնարկներ են եղել, թե Սունդուկյանն այլևս անցյալ է, և անորոշ է բարբառային թատրոնի ապագան: Այդպես կարող էր լինել, եթե ամուր չլինե՞ր Չմշկյանի դերասանական դպրոցը, եթե պոլսահայ դերասանների կողքին իրենց դիրքը չպահպանեին Սունդուկյանով դաստիարակված դերասանները՝ Լևոն Մելիք-Աղամյանը, Արտաշես Սուքիասյանը, հատկապես Ամիրան Մանդինյանն ու Մկրտիչ Ավալյանը, եթե հրապարակ չգային կատակերգություն նոր վարպետներ՝ Գևորգ Տեր-Դավթյանն ու Վարդուհի (Աննա Նամուրազյան-Զլինդարյան), որոնք 20-րդ դար էին հասցնելու սունդուկյանական ավանդությունը: Եվրոպական մեղրդրաման և սալոնային դրաման Թիֆլիսին անձանոթ հարաբերություններով ու պաթոսով բերում էին բեմականություն այլ պատկերացումներ, թեև դրոմ յուրահատուկ արտիստիզմ, որը սակայն չունե՞ր այն կոնկրետությունը, որ կրում էին Սունդուկյանի ավանդապահները: Այս շարքում առանձնանում են Ամիրան Մանդինյանն ու Մկրտիչ Ավալյանը, որոնք կարողացան հարմարվել նոր ոճին և դիմադրել, չչփոթվել մեծություն գաղափարով:

Ամիրան Մանդինյան (1848 – 1913 թթ.), բնիկ Թիֆլիսցի, Ներսիսյան դպրոցն ու Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանն ավարտած, ներշնչված Փոքր թատրոնի առարկայամետ ունակությամբ: Նրա վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել իր ազգականը՝ Սեդրակ Մանդինյանը: Մինչև 1869 թիվը եղել է Մոսկվայում և վերադարձել է Թիֆլիս արդեն կազմակերպված ճաշակով ու ըմբռնումներով: Աշխատել է

Ներսիսյան դպրոցում որպես ուսուցիչ, վերակացու, հետագայում տեսուչ և գրադարանավար: 1873 թ. կազմել է սիրողական մի խումբ և Սունդուկյանի խորհրդով ու ցուցումով բեմադրել «Քանդած օջախը», խաղացել Գիթ Մոզի: Սունդուկյանը հիացել է և՛ բեմադրությունը, և՛ Մանդինյանի խաղով: Չմշկյանը նրան հրավիրել է թատրոն, և Մանդինյանն ամբողջ կյանքում մնացել է Չմշկյանի աշակերտը, բարեկամը, դժվար օրերին նրա կողքին կանգնած մարդ: Խաղացել է Կակուլի, Իսայի և մինչև 1879 թ. եղել Սուքիասյանի (խմբից մի չըջան հեռացած) արժանի փոխարինողը: Ռուսերենից թարգմանել է Շիլլերի «Խարդավանք և սերը» («Սեր և նենգություն»), Շեքսպիրի «Անսանձի սանձահարումը», Մոլիերի «Դոն ժուանը», վերանայել Օստրովսկուց և Սուխովո-Կոբելիցից արված նախկին թարգմանությունները:

Չմշկյանը 80-ական թվականներին Մանդինյանին և Տեր-Դավթյանին ընդունել է որպես հավասար ուժի կատակերգակներ՝ «երկու բուֆ»: Խիստ բարեխիղճ, հետևողական և վարժապետական կարգապահություն ունեցող մի մարդ է եղել Մանդինյանը, ընդունել է Ադամյանի բացարձակությունը, հասկացել, որ պետք է ջանք թափել նրանից սովորելու, սովորել է Մնակյանից և ծիծաղել Ադամյանին կրնկակոխ հետևող Մաթևոս Ադայանի վրա: Թիֆլիսյան կենցաղի գիտակ Մանդինյանը նուրբ խաղ է ցույց տվել նաև թարգմանական պիեսներում, հիմնականում որպես էպիգոզի վարպետ. Ներոտտի («Սեր առանց համարման»), Բերլինգեն («Կարդինալ Ռիչելիե»), Դոպանտոն («Լիոնի սուրհանդակ»), Գոր («Սեր և նախապաշարմունք»), Ռուսո («Կուլյր»), Լորեն («Փոքրիկ ձեռքեր»), Թոպ («Դուզլաս»), Մարֆուրիոս («Բռնի ամուսնություն»), Սգանարել («Դոն ժուան»), Գրուսինո («Անսանձի սանձահարումը») և այլն:

Քննադատությունը Մանդինյանին ընդունել է որպես բազմակողմանի ձիրքի տեր դերասան՝ «բուֆ», «բրիլիանտ կոմիկ», «սերյոզ», նաև «ռեզոնյոր»: «Պ. Մանդինյանցը (Գոնտուա – «Հարստահարված առաքինություն») յուր դերումն էր, – գրել է Սպանդարյանը: Նա շատ լավ և հումորով կատարեց միամիտ, պարզ և բարի մարդու դերը, որի խելքի մեծությունը սրտի բարություն հետ կարող է մրցել, որը միշտ յուր բարի միամտությունով ամեն բան,

ամեն գործ խանդարում է – դեպի լավը»²²⁹: «Մասնավոր ուշադրություն արժանի է պ. Մանդինյանցը: Զարմանալի է, որ այս դերասանը յուր ամպլուայի համեմատ դեր չստանալով, անհայտ է մնում, բայց մի քանի յուր ամպլուային համաձայն դերերումը հասարակությունը տեսավ յուր դիմացը մի շատ լավ և ապագայումը շատ խոստացող կոմիկին: Պ. Մանդինյանցի առավելությունը մյուս խոստացող կոմիկներին է, որ սորա խաղը բազմակողմանի է: Որչափ դանազանություն Անգուլեմի նոտարի, Լեպորելլոյի և Գոտոլֆենի («Մարդս կատարյալ չէ») տիպերի մեջ, և որչափ նա ամեն տիպը մտածած և հումորով ներկայացնում է, մանավանդ յուր բենեֆիսի Լեպորելլոյի դերումը («Դոն ժուան») հասարակությունը միանգամից նորան բուռն և անվերջ ծափահարություններով վարձահարումը»²³⁰: «Պ. Մանդինյանցը Գրուսինոյի տիպը («Անսանձի սանձահարումը») լավ էր ստեղծել և օրինակել, և գրիմը գեղեցիկ էր: Թեպետ և մուռն իմանա՞ծ ստացավ ծափահարություններ <...>»²³⁰:

Մանդինյանը երևում է որպես հատկանիշը խոշորացնող դերասան և ավելի շատ դրուկյանը, քան խոսքին նշանակություն տվող: Սա էպիգոզային դերասանի հատկություն է: Որքանո՞վ են նրա կերպարները հավաստի եղել եվրոպական պիեսներում, դժվար է ասել: Տեղային տիպերի համար նրա կենսական փորձը ստուգված էր: Մանդինյանը չի ընդօրինակել ոչ մեկին, տարբեր է եղել Տեր-Դավթյանից ու նրա չափ ծափահարվել մեկոգրամայի պոլսահայ վարպետների կողքին: Մանդինյանն իրեն նույնքան հարմար է զգացել ուսու դասական կատակերգության սահմաններում. Ֆյոդոր («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Ռեպետիլով («Խելքից պատուհաս»), Յոստով («Արդյունավոր պաշտոն»), Բոբչինսկի («Ռեկորդ»): «Կրեչինսկու ծառայի դերումը Մանդինյանցը բոլորովին յուր տեղումն էր, – գրում է Սպանդարյանը: – Իրան հարմար դերերումը պ. Մանդինյանցին երբեք չէ պակասում հարկավոր հումորը, որով նա յուր թեպետ և համեստ դերովը գրավում է հասարակության ուշադրությունը»²³¹:

Երբեք չափը չի անցել, իր դերը չի մեծացրել, դերեր չի պահանջել ու երբեմն էլ իր հաջողությունը վերագրել է իր վերաբերմունքին դեպի այսինչ կամ այնինչ դերասանը: «Լսեցի բարեկամներիցս, – ասում է, – շատերին մեծ զվարճություն ենք պատճառել

ձեր (Տեր-Դավթյանի հետ – Ն. Ն.) խաղով, բայց ինչ օգուտ ունեցավ կամ ինչ դուրս տարավ հասարակությունը մեր ներկայացումից՝ թող լրագրիչները ասեն...»²³²: Նա չի համարել իրեն պրոֆեսիոնալ արտիստ: Պրոֆեսիոնալիզմի չափանիշը նրա համար եղել է Մնակյանը: Այս գիտակցումով էլ Մանդինյանն ասել է. «Ինձ նման ճիճուները չեն կարող մրցել նրա հետ. դեռ շատ ու շատ պիտի աշխատենք նրան հասնելու համար»²³³:

Մանդինյանի «Հիշատակարանը», ուր արձանագրված են 1879 – 81 թվաթվերի գրեթե ամենօրյա դեպքերը, կուլիսային խոսակցությունները, կարևոր ու «անկարևոր» մանրամասներ, մեր ուսումնասիրության վստահելի աղբյուրներից մեկն է: Հեղինակը հակասություն չի տեսնում պոլսահայ և թիֆլիսահայ բեմական ուղղություններում, չի տեսնում անհամատեղելիություն, բայց արհամարհում է մելոդրաման և այդ վերաբերմունքը չի շփոթում մելոդրամայում խաղացող դերասանի հետ: Հետևելով Չալկյանի ու Սունդուկյանի բարոյական օրինակին, նա աշխատել է արձանագրել փաստերը, որոնք իրենց երկրորդական մանրամասներով էլ հետաքրքիր են, և մի վստահելի փաստաթուղթ թողել են մեզ: «Շատ բան ունիմ արձանագրած, – ասել է 1908 թվականին, «Հիշատակարանի» կրճատ տարբերակը հրատարակության տալիս, – այն էլ թող տպվի իմ մահից հետո, իսկ այժմ դաժմադալի գուլիս չունիմ, շատ լավ գիտեմ, որ իմ արձանագրած ճշմարտություններին զանազան մեկնություններ պիտի տան»²³⁴:

Մանդինյանն իրեն հայտարարել է սիրող, մասնակցել է Ալեքսանդրապոլի թատերական գործին, և մինչև դարավերջ նրան տեսնում ենք և սիրողական, և պրոֆեսիոնալ խմբերում, հիմնականում Սունդուկյանի պիեսների բեմադրություններում:

Մկրտիչ Ավալյանը (1850 – 1909), իսկական ազգանունը՝ Մելիք-Ավալյան, թիֆլիս է եկել Ղազարի շրջանի Բերդ գյուղից: 60-ական թվականներին Չալկյանի թատրոնի կազմավորման ու վերելքի շրջանում նա եղել է Ներսիսյան դպրոցի աշակերտ, և հմայվել է Ամերիկյանի բեմական «հակառակորդներով», հատկապես շիլլերյան Ֆրանցի ու Սունդուկյանի Գարասիմ Յակուլիչի կերպարներով:

Հաճախել է Սոփիա Մելիք-Նազարյանի սալոնը, հետևել ներկայացումների փորձերին և շատ ուշ է համարձակվել դեր խնդրել: 1872 թ. միայն խաղացել է երեք դեր՝ Կոնի («Պեպոյի տիճուրը»), Գիգոյի («Պեպո»), Վալենտին («Խաղամուլի կյանքը»): 1873-ին նա դարձել է թատերախմբի լիարժեք անդամ: «Ավալյանը երկրորդական դերերի մեջ բեմ դուրս գալով՝ ապագայում, Միրադյանի և Ամերիկյանի մահից հետո, բռնեց հաջողությամբ նրանց տեղը»²³⁵: 1873-ին խաղացել է «Ավագակներում» Շվայցեր, «Շուշանիկում» Վազգեն, «Քաղքի աղաթում» Արամյան և ընտրել իր բենեֆիսային դերը՝ Գալիլեյ՝ Արթուր Մյուլլերի «Գալիլեյի դատաստանը» դրամայում: Ամուսնացել է Չալկյանի հորաքրոջ աղջկա՝ Անանի Անյանի հետ, որն ընտրել է Շամիրամ Ավալյան անունը (1855 – 1910) և դարձել ամուսնու խաղընկերն ու օգնականը մինչև 90-ական թվականների վերջը²³⁶:

Ավալյանը եղել է թատերախմբի ամենավստահելի և ծանրաբեռնված դերասաններից մեկը, բազմապլան արտիստ, բացառիկ հիշողությամբ՝ փոխարինող, նեղ վիճակներից դուրս բերող, մեղմ ու բարեսիրտ անձնավորություն և բեմում երկաթյա բնավորություն: Խաղացել է Զիմգիմով («Պեպո»), Վասակ («Վարդան Մամիկոնյան»), Բարադաս («Կարդինալ Ռիչելիե»), Վարներ («Խաղամուլի կյանքը»), Դահիճ («Կատրին Հովարդ»), Սարգիս («Էլի մեկ դոճ»), Զամբախով («Խաթաբալա»), Ֆիլիպ երկրորդ («Դոն Կարլոս»), նաև՝ Վենետիկի դոժ («Վենետիկի վաճառականը»), Միլլեր («Խարդավանք և սեր»), Մուրոմսկի («Կրեչինսկու հարսանիքը»): Ավալյանը 70 – 90-ական թվականներին ամենամեծ խաղացանկ ունեցող դերասանն է: Նա սկսել է Ամերիկյանի խաղի տպավորության տակ, երբեմն ընդօրինակելու աստիճան: Այս մասին խոսքեր կան 70-ական թվականների մամուլում: Ավալյանը ինքնուրույն անհատականություն է դարձել 80-ական թվականներին, կրելով և՛ Չալկյանի, և՛ Աղամյանի ազդեցությունը:

Աղամյանի և Ավալյանի մտերմությունը առիթ է տվել ասելու, թե նա Աղամյանի աշակերտն է: Մանդինյանը հերքում է այդ. «Ոչ ոք մեզանից Աղամյանի գոյություն մասին ամենևին տեղեկություն էլ չունի, երբ արդեն փայլել և փայլում էր Ավալյանը <...> խրախուսողը Աղամյանը չէր, այլ ավելի շուտով Չալկյանը: Թող

Հերքե Ավալյանցը, եթե ասածս ճշմարիտ է: Ինչ կվերաբերի Ադամյանցին Մոսկվայից լուսանկարի վրա գրած «Իմ մի հատիկ ընկերոջս Ավալյանին», կարող եմ ասել, որ ես էլ ունեմ այդպիսի լուսանկար <...>²³⁷: Ավալյանը եղել է այն դերասանը, որ կարողացել է բեմ ելնել Ադամյանի ու Մնակյանի հետ և չնսեմանալ, ազատորեն գործել ազգայինի ու թարգմանականի, մելոդրամատիկականի ու ռեալիստականի սահմաններում, երբեմն ավելի տպավորություն թողնել, քան Չմշկյանը (այդ շրջանում) և, բեմական մեծություն չդառնալով, մնալ ընդունելի ու վայելուչ արտիստ:

«Ավալյանցը պարզ, միամիտ, բարկացած ժամանակ շատ խոսող, վերին աստիճանի աշխատասեր և օգտավետ ույժ է հայ բեմի համար», – շարունակում է Մանդինյանը: «Ավալյանը խոշոր և կարևոր ուժ է, շատ բարեխիղճ դերասան», – լրացնում է Չմշկյանը: Սպանդարյանը բարձր է գնահատել նրա սունդուկյանական դերակատարումները և վերապահություններ ընդունել պատմառոմանտիկական անձնավորումները: Օրինակ Ֆիլիպ երկրորդը («Դոն Կարլոս»): «Նա այնչափ հասկանում է Սպանիո գրանդների կյանքը, այնչափ նորան ծանոթ են պալատի սովորությունները, էտիքետը, որչափ որ Մելիքզաղեին (Բաֆֆուն – Հ. Հ.) եվրոպական կյանքը, համայսարանը, գիտությունը... ուրիշ բան է, երբ Ավալյան Չամբախովը դերումն է, ինչպես երբ Մելիքզաղեն նկարագրում է թուրուղչիներին: Այստեղ մենք խոսք չունինք»²³⁸: «Պ. Ավալյանցը յուր լավ կողմերով արդեն վաղուց հայտնի է Թիֆլիսի հասարակությունը: Պ. Չմշկյանից հետո սա կատարում է մեծ և ամեն տեսակ դերեր, լավ էլ, վատ էլ: Պ. Ավալյանցը խմբի մեջ մի պատվելի տեղ է բռնում: Եթե պատկերացնելով խոսենք, կարող ենք ասել, որ հայոց թեատրոնի կառքը քաշողներում պ. Ավալյանցը մեջտեղում կանգնած, գլուխը կախ գցած քաշում է կառքը առաջ, ծանր քարշելով, թեկուզ ճանապարհին կառքի մեջ շատ բաներ կտորվին, միջից վայր ընկնեն, ինչ փուլթ նորան, նորա նպատակն է կառքը տեղ հասցնել, նա անում է այդ խղճմտանքով: Մասնավոր ուշադրություն արժանի է պ. Ավալյանցը յուր ընդունակություններով <...>»: «Պ. Ավալյանցի (Չամբախով) անձնավորությունը կորչում է- յուր դերում, այնչափ կատարյալ էր նորա խաղը, և այնչափ լավ ըմբռնել էր յուր դերը. նա ներկայացրեց մի որոշ և հաստատ տիպ...»²³⁹:

Ադամյանը շատ է սիրել Ավալյանին որպես անխարդախ ընկերոջ ու փաստահար խաղակցի՝ բեմում արագ կողմնորոշվող, առաջատարի միտքը կռահող: Բայց Ավալյանը չի եղել սոսկ ռեալիստներ տվող դերասան: Օգնելով Ադամյանի ինքնակենտրոն խաղին, նա ինքն էլ տպավորություն է թողել «Համբետում» Կրավդիոսի և Ուրվականի, «Օթելլոյում» Յագոյի, «Ոճրագործի ընտանիքում» Մոնսինյորի, «Դիմակահանդեսում» Անհայտի և «Հակառակորդ» կոչվող ուրիշ դերերում: Նա օգնել է Ադամյանին իր թարգմանություններով «Քին», «Ոճրագործի ընտանիքը», «Ուրիել Ակոստա»: Թարգմանել է է. Շենկի «Բելխարիոս» պատմական դրաման Չմշկյանի համար, Լ. Կամոլետտի «Քուլը թերեզան» Ազնիվ Հրաչյայի համար և մի շարք մելոդրամաներ: Ավալյանը Իբսենի առաջին թարգմանիչն է (ֆրանսերենից) հայ իրականության մեջ. «Նորա», «Ժողովրդի թշնամին»: «Անշուշտ այն ժամանակվա թատերասերները կհիշեն Օտելլոն ստեղծագործող Ադամյանի արժանավոր պարտնյոր Յագոյին, «Պեպոյի» Զիմզիմովին, «Թուղթ խաղացողի կյանքի» Վարներին», – գրել է մեկը Բաքվից, Պարույր ստորագրությամբ, երբ Ավալյանը վաղուց արդեն թողել էր բեմը²⁴⁰:

Ավալյանի մարդկային ու արտիստական նկարագրով հիացել է Գրիգոր Ավետյանը 90-ական թվականներին: «Վերին աստիճանի համբերատար, համեստ ու մաքուր մարդ էր նա <...> Աննաման ռեզոնյոր էր. նա այն ժամանակվա բոլոր դերասաններից զատվում էր իր կրթվածությամբ, իր խաղի պարզությամբ...»²⁴¹: Ավալյանի աշխատասիրությամբ հիացել է Գևորգ Պետրոսյանը և դարասկզբին փորձել է նրան բեմ վերադարձնել: Ավալյանը հրաժարվել է: «Բիթացել եմ, կոպտացել եմ, – ասել է, – ինձ նման դերասանները պետք չեն այլևս թատրոնին»²⁴²: Նա գիտակցել է, որ իր իմացած թատրոնը դառնում է անցյալ և ինքը հեռու է Պետրոսյանի նորամեծ ձգտումներից:

Ամփոփելով 80-ական թվականների շրջանը, վերադառնում ենք մեր բնաբանին՝ Մնակյանի խոսքերին. «Մենք Կովկասին տվինք մելոդրամներ, իսկ անոնք մեզի տվին Համլետներ և Օթելլոներ...»: Կա մեզանում այն տեսակետը, թե տեղի է ունեցել ոճերի փոխներ-

Թափանցում, և կազմավորվել է միասնական ազգային դերասանական դպրոց: Խնդիրն այդ չէ, այլ ինչ է բերել արևմտահայ դերասանը, և ինչ՝ արևելահայ դերասանը: Արևմտահայ դերասանը բերել է իր բնական արտիստիզմը, վերկենցադային զգացմունքներ և կրքերի ռոմանտիկա: Արևելահայ դերասանը նրան ընդունել է իր ողջամտությունով և ռեալիզմի այն ըմբռնումով, որ ռուսական բեմից էր գալիս և հող ունեւ հայ միջավայրում: Տեղի է ունեցել ոչ թե ոճերի փոխներթափանցում, այլ միմյանց հետ նույն բեմում լինելու ձգտում, և այդ ձգտումն էր որոշելու թատրոնի հեռանկարը:

Գլուխ յոթերորդ

ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

Գաւառ, regio, provincia, patria, նահանգ, աշխարհ առանձինն, երևելի մասն ինչ երկրի կամ տերութեան, ուր են քաղաքք և գիւղք կողմն աշխարհի, մանաւանդ Հայրենի երկիր:

Նոր բառգիրք Հայկազեան լեզուի, Հ. Ա.:

Գավառ, ասել է բուն Հայրենիք, Հայրերից ստացած ժառանգություն, Հայրենի երկրի տարածք, ուր բնակվում է ժողովրդի հիմնական զանգվածը՝ ինքը բուն ազգը, այս հասկացությունը ցեղային և պատմա-էթնիկական առումով:

19-րդ դարի Հայաստանը պատկերանում է մի մեծ, ցաքուցրիվ գավառ, իր խմբված բնակավայրերով ու գավառական կենտրոններով և առանձին կղզյակներով: Այս է եղել Հայրենական կալվածքների ժառանգությունից մնացածը՝ ավանդված Հայրենիքը, առանց ազգային-քաղաքական կենտրոնի և իշխանության, օտարին ենթակա չճանաչված, լքված ու հայածական և, այսուամենայնիվ, միասնական իր լեզվով, ցեղային հիշողությամբ ու բնազդով, իրեն հատուկ նկարագրով, նախապաշարումներով, բարքերով, ավանդություններով, արհեստներով, ծխական ու թեմական կրթությամբ և կենտրոններից եկած փոքրաթիվ մտավորականներով: Սա պատմականորեն կազմավորված իրականություն է իր կայուն խորհրդանիշերով՝ եկեղեցի, դպրոց, թատրոն:

Գավառական թատրոնը մեծ աշխարհից ներմուծված երևույթ է, իր առանձնահատուկ դերով ու նպատակներով: Սա տարբեր է մայրաքաղաքային թատրոնից որակապես և բնավորությամբ, ոչ միայն կատարելության աստիճանով, այլև, նախ և առաջ, արժեքների բնույթով:

Հայ գավառական թատրոնը մասնակիորեն ուսումնասիրված¹

և, ըստ դերի ու նշանակության, չիմաստավորված աշխարհ է, չի ստացել իր մշակութագիտական և թատերագիտական մեկնությունը: Նրա տեղը որոշված չէ հայոց կրթական-մշակութային կյանքում: Առայժմ պետք է նկատել, որ դա ոչ այնքան գեղարվեստական, որքան հասարակական երևույթ է եղել և, այս առումով, անհամեմատ նշանակալից, քան թվացել է մեզ՝ թատրոնը սոսկ որպես գեղարվեստական երևույթ դիտողներին: Գավառական թատրոնը (որքան էլ փոքր լինի նրա տեղը պատմության այս շարադրանքում) ստիպում է վերանայել թատրոն կոչվող երևույթի ըմբռնումն առհասարակ, տարբերել նրա, երկու կողմերը՝ գեղարվեստական ու բարոյա-հասարակականը: Գեղարվեստականը բեմական արժեքն է, որ ստեղծվում է մասնագիտական միջավայրում, անկախ նրանից, թե ինչպես է ընդունվում հանդիսասրահում, ինչ հասարակական արձագանք է տալիս, ինչ բարոյա-հասարակական կամ քաղաքական դեր է կատարում: Գավառական թատրոնի կարևորությունը որոշվում է նրա առավելապես բարոյա-հասարակական դերով և ոչ միշտ գեղարվեստական նշանակությամբ: Սա հատուկ է ոչ միայն գավառական թատրոնին, բայց գավառական թատրոնի բուն նշանակությունն է: Ուստի, գավառական թատրոնը, ինչ արժեք էլ ստեղծի, յուրահատուկ է իր հասարակական դերով: Գեղարվեստական առումով նա երկրորդված աշխարհ է՝ հետևողություն, ընդօրինակում, ստեղծվածի թույլ վերստեղծում, ոչ միշտ ինքնուրույն ու ինքնատիպ: Եթե անգամ ինքնուրույն ու ինքնատիպ է լինում նրա ստեղծածը, դարձյալ դուրս է մնում գեղարվեստական առաջադիմության ընթացքից:

Գավառական թատրոնը չպետք է շփոթել ժողովրդական թատրոնի հետ: Վերջինս հնագույն ծիսային-ֆրատրիալ հաստատություն է, միջնադարով անցած համքարային ավանդություն, նոր ժամանակներում առավելապես գյուղական մշակույթ, գրականություններից դուրս, նոր թատրոնի դռներից հեռու²: Գավառական թատրոնը XIX դարի երևույթ է, մայրաքաղաքային բեմի ազդեցություն, որ պահպանել է հնացող, նորաձևությունից ու նորարարությունից դուրս մնացող արժեքները, ստեղծել իր ճաշակը, ծնունդ տվել տեղային թատերագրության, հող ստեղծել արվեստի ժողովրդայնացման համար և իրեն ձգել մեծ բեմերի վարպետներին ու մերժված «հանձարներին»: Նա միշտ մնացել է պահպանողական և պահպանել է

ամենաթանկ բանը թատրոնում՝ հանդիսականի հավատը: Իսկ հանդիսականը շատ անգամ չի էլ տարբերել պայմանականությունն ու իրականությունը, բեմն ընդունել է որպես իրական աշխարհ:

Ինչո՞վ բացատրել գավառական խմբերի տարածված լինելը XIX դարի հայ իրականության մեջ: Դա եղել է հայրենիքի որոնում քաղաքական հայրենիքի չգոյություն պայմաններում: Իրատեսություն բացակայությունը մեր ազգային գիտակցության մեջ, նաև քաղաքական ծրագրերում, հետևանք է եղել իրական ուժի թուլություն, և այդպես էլ հայն իր նոր պատմությունն սկսել է բեմական արբանյակի ստեղծելով, այն է՝ քաղաքական թատերասիրություն: «Հայը ուր ալ երթա, – ասել է Սարոյանը, – փնտրելու է աղոթելու տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»: Ուրեմն՝ որտեղ տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»: Ուրեմն՝ որտեղ տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»: Ուրեմն՝ որտեղ տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»: Ուրեմն՝ որտեղ տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»: Ուրեմն՝ որտեղ տեղ, գիրք տպագրելու տեղ, գիրք կարդալու տեղ»:

Բազում սիրողական խմբեր են եղել, «թատերասիրաց ընկերություններ», բեմադրված պիեսների կրկնություններ, անհայտ ու մոռացված գործիչներ հոգևոր հայրենիքի գաղափարը կրող ուսումնականների, մշակույթի անհայտ գինգոների մի բանակ, որ գործել է հեռացել է, թողնելով կցկտուր հիշատակումներ ու անուններ: Սա պատմական իրողություն է, դարակեսից աճող մի հոսանք, որի արևելյան ու արևմտյան ճյուղավորումները պարզ չեն երևում: Հայոց նոր գաղթն սկսվել է դարասկզբին և ուսու-պարսկական պատերազմի շրջանում, շարունակվել Ղրիմի պատերազմից հետո (1856-ից), այնուհետև 1877 – 78 թթ, ուսու-թուրքական պատերազմի շրջանում, և ազգային գիտակցությունը կանգ է առել «Հայոց հարցի» վրա: Քաղաքական այս իրադարձությունների արդյունքն է մեր գավառական թատերասիրությունը:

Հայ գավառի աշխարհագրական սահմանները որոշելը դժվար է: Դա նախ հայրենիքն է իր երկու հատվածներով և նրանց շուրջը սփռված մեծ ու փոքր կետերով, մոտ ու հեռու գաղթավայրերով՝

ճառագայթվող մոլորակների նման: Այս քարտեզում, առանձնանում են հետևյալ հիմնական օջախները. Վան, Ալեքսանդրապոլ, Երևան, Շուշի, Ախալցխա, Կարին, Կարս, Վաղարշապատ, Նախիջևան, Ակն, Սեբաստիա, Եվդոկիա, Երզնկա և այլն: Սա Հայաստանի տարածքն է՝ վարչաքաղաքական տարբեր բաժանումների մեջ, որի շուրջը պտտվում է անկանոն մի ուղեծիր՝ Թոփմաս Ֆասուլյաճյանի շրջագայությունների ճանապարհը՝ Տրապիզոն, Զմյուռնիա, Բուրսա, Սամսուն, Ռոդոստո, այնուհետև՝ Մոզդուկ, Ղզլար, Հաշտարխան, Նոր Նախիջևան: Ընդգրկել այս ամբողջը նշանակում է գրել մի վեպ: Մնում է ընտրել համեմատաբար կայուն, տեական և բնաշխարհում գտնված օջախները, պատմել այն մասին, ինչը շարունակվել կամ ավանդութուն է ստեղծել բուն Հայաստանում: Խաղայցելու դերասանների ուղիները 80 – 90-ական թվականներին և 20-րդ դարակազմին գնում են հեռուները, ներառում այսրկովկասյան բոլոր հայաբնակ քաղաքները, մտնում պարսկահայք, մյուս հոսանքով շոշափում փոքրասիական ծովեզրերը, հասնում Եգիպտոս ու Բալկաններ: Սա արդեն ուրիշ երևույթ է՝ հայ գաստրոլոյին թատրոնը: Գավառն ընդգրկում է հայրենի երկիրը ծայրամասերով ու մոտակա սփյուռքով, որ նույնպես դժվար է ամբողջութամբ ընդգրկել: Ուստի գնում ենք հայ գավառական թատրոնի հիմնական կետերը:

ՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Հայոց հնագույն քաղաքի բնակիչները միշտ ունեցել են այն համոզումը, որ իսկական հայր վանեցին է, աշխարհի ամենամեծ ծովը Վանա լիճը, քանզի «կարևորը իմաստն ի»: Այդպես է նաև բանահյուսական հին ավանդներով, միթոլոգիական գիտակցությամբ, ժողովրդական ոգու, խտացումով, Վանա ժայռի արձանագրություններով, Մհերի դռնով և Նարեկա վանքի Մեծ ճգնավորի հիշատակով:

Վանը հայոց միակ քաղաքն է եղել, ուր շարունակվել է միջնադարյան ժողովրդական դրամայի ավանդութունը որպես նոր թատրոնի եթե ոչ հիմք, ապա հասարակական միջավայր: Այստեղ է հորինվել «դատ-բեղադ» անող, «չառ կտրող» թագավոր-դատավորի թատերախաղային արխեստիպը «Վանա փաշայի» դիմակով³:

Վանը եղել է այն ավանդական քաղաքը, որտեղ ներմուծվող դրամատիկական թատրոնը, անկախ իր եվրոպական տիպից, գտել է ժողովրդական արմատ ու համերաշխվել հին ավանդությանը: Հայ պատմահայրենասիրական դրամայի տեսարանակարգը, որ մշակվել էր բեմական պայմաններում, Վանում ներկայանում է բացօթյա: Ազգային սրբախոսությունները խաղացվել են Վարագավանքի մոտ, Բարեկենդանի և Վարդանանց տոնի օրերին: Դպրոցա-եկեղեցական ու ժողովրդական հանդեսները միախառնվել են այստեղ «ի մի տաղաւարի խաղուց», և այս առումով Վանի թատրոնը, որպես գավառական թատրոնի տիպ, բացառություն է, մեր որոշած օրինահափությունից դուրս: Վանի առաջին թատերական գործիչներից Սարգիս Գնունին պատմում է, որ ներկայացումների նախաձեռնողը եղել է Մկրտիչ սրբազանը՝ ապագա կաթողիկոս Նրիմյան հայրիկը: «Մկրտիչ Նրիմյանի շնորհիվ, – գրում է նա, – Մշո ս. Կարապետ և Վարագա վանքի մեջ ևս եղան թատերգության հանդեսներ, և մենք ևս Վանի մեջ տասը տարի շարունակ ներկայացմունք տալու հաջողեցանք հօգուտ ուսումնարանների»⁴: Այս տասը տարվա սկիզբը կարող է լինել 1858 – 59 թթ. երբ Նրիմյան հայրիկը Վանում բացել էր տպարան և հրատարակում էր «Արծուի Վասպուրականը»: Վանեցի առաջին թատերագիրներն են եղել Սարգիս Գնունին և Մեսրոպ քահանա Փափազյանը:

60 – 70-ական թվականներին Վանի թատրոնում ամենաեռանդուն գործիչը եղել է Տիգրան Ամիրջանյանը (1835 – 1897 թթ.): Ամիրջանյանը բնիկ վանեցի էր՝ կրթված Վարագա վանքի ժառանգավորաց վարժարանում և Պոլսում: Գրել է «Ողբերգութիւն մեծին Վարդանա» «Տրգատ», «Ուսյալ պանդուխտ» պիեսները և մի ժողովրդական-խաղային դավեշտ՝ «Կիկո և Մրտո»: Ողբերգությունների լեզուն գրաբարախառն արևմտահայերենն է, որ, հեղինակի խոսքերով ասած, «թե պոլսեցի և թե գավառական ազգայնոց հասկանալի ըլլա»⁵: Զավեշտը գրված է Վանա բարբառով և սկզբից մինչև վերջ ցողված է բանահյուսությամբ, երգերով, պարերով, ժողովրդական խաղային տարրերով: Հեղինակն ինքն է հորինել նրաժշտությունը, ինքը երգել, պարել, բեմադրել, խաղացել:

Ամիրջանյանի ողբերգություններն ուղղակի արտացոլում են պոլսահայ թատերական ճաշակի ու ոճի և հետևողությունը 50 – 60-ական թվականների արևմտահայ պատմահայրենասիրական

դրամայի: Ամիրջանյանը քայլ առ քայլ հետևել է «Արևելյան թատրոնի» ազգայնական գծին և անտարբեր մնացել թարգմանական ու եվրոպամետ ուղղության հանդեպ: Նրա ամեն տողում խոսում է ազգայնականը, մասնավորապես վանեցին: Այն, ինչ գրում է նա իր երկու ողբերգությունների առաջաբանում, կարելի է համարել հայ ազգայնական ուսմանտիզմի և պատմաբարոյախոսությունյան նշանաբանը 50 – 60-ական թվականներին, և զավառական բեմի ուղեցույցը 70 – 80-ական թվականներին թե՛ արևմտահայ, թե՛ արևելահայ հատվածներում: «Թատրոնի մեջ, – գրում է Ամիրջանյանը, – գործնապես հարություն կառնեն մեր նախկին դյուցազունք, և հայ մը, որ անոնց գործքերուն հանդիսատես է, կըրնա՞ արդյոք յուր և անոնց մեջ եղած տարբերությունը չզգալ, յուր ճակատը չի՞ շառագունիլ և չի՞ ջանար այնուհետև խոհեմությունը անոնց հետևելու: Վերջապես թատրոնը ազգի մը առաջադիմությունյան ամենակարևոր միջոցն է...»⁶:

Անցյալը վեհ է ու հերոսական, ներկան ծաղրելի ու ստոր, այսպես է մտածել Ամիրջանյանը: Ուշագրավ է, որ նա չի ընդօրինակել ոչ մեկին, ստեղծել է իր ինքնուրույն թատերագրությունն ու թատրոնը: «Ամիրճանյան ինքը կը կատարեր փորձերը և կը վարժեցներ, – գրում է ժամանակակիցը, – Վանի հայ ժողովուրդը մեծ հետաքրքրությունը կը խոնվեր ս. Հակոբի կամ Հիսուսյան վարժարանական սրահները, որ ըստ կարելվույն սրահի կը վերածեին: Արդյունքը կը պատկաներ ընկերություն և ինքը Ամիրճանյան ոչ հեղինակի և ոչ ռեժիսորի վարձք կը պահանջեր»⁷:

Ամիրջանյանի պիեսները Վանի թատրոնում բեմադրվել են երկար ժամանակ՝ մինչև 20-րդ դարի 10-ական թվականները: Այս մարդուն դրսում չեն ճանաչել, իսկ Վանում նա ունեցել է մեծ վարպետի համբավ: Ի՞նչ Պեչիկթալյան կամ Հեքիմյան, և ի՞նչ էքըյան, եթե Վանում կար Ամիրջանյան իր թատրոնով ու դերասաններով: Օրիորդ Արուսյակի անունն էլ ոչինչ էջեր կարող ասել վանեցուն: Նա ճանաչում էր մեկ առաջնուհի՝ Սաթենիկ Կոսպարյան, որ խաղում էր ազգային դյուցազունհիների դերերը:

Վանում մշտական խաղավայրը եղել է Երեմյան վարժարանի մեծ սրահը՝ կուլիսային բեմով, դեկորային տնտեսությունը ու զգեստարանով: Դահլիճը տեղավորել է յոթ հարյուր մարդ: Թատրոնի

չենքի կառուցումն սկսվել է 20-րդ դարի 10-ական թվականներին և 1915-ին ընդհատվել: Այս տարիներին բեմադրվել են Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը», Ա. Յուզին-Սուբրատովի «Դավաճանությունը», Հյուգոյի «Էռնանին», Սուևոլոկյանի ու Շիրվանզադեի գործերը: Շատ է խաղացվել Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»: 90-ական թվականներին եղել են դադարների կայացումներ: Թուրքական կառավարությունը վատ աչքով է նայել բոլոր այն վայրերին, ուր մարդիկ են հավաքվել, եթե անգամ խաղացվելիս են եղել անմեղ, զվարճալի պիեսներ: Դարավերջին ու դարասկզբին Վանի թատրոնը դարձել է պրոֆեսիոնալ, ունեցել մշտական դերասանական կազմ իր առաջատարներով: Արտաշես և Կալիփոս Սոլախյաններ, Արշակ և Հեղինե Ատոմյաններ, Աբրահամ Բրուսյան, Վահան Միրաքյան, Շալճյան և ուրիշներ:

Վանի թատրոնի մասին շատ բան մեզ հայտնի է: Բայց սակավ տեղեկություններն էլ ասում են, որ դա եղել է ամենաինքնուրույն և կայուն թատրոնական կազմակերպություններից մեկը արևմտահայ գավառում, գործել է կես դարից ավել, ստեղծել հանդիսատեսային միջավայր, հիշատակներ ու ավանդություն:

ԱՆԵՔՍԱՆԳՐԱՊՈՒԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

Գյումրին Ռուսաց տերությունն էր միացվել 1804 թվականին և 1837-ից, երբ այս քաղաքն է ժամանել կայսրուհի Ալեքսանդրան, կոչվել է Ալեքսանդրապոլ: Քաղաքի բնակչությունը դարակեսին մեծացել է Կարինից ու Կարսից եկող զաղթականներով: Հնադարյան Կումայրիից հետքեր չեն մնացել այստեղ, ոչ էլ միջնադարյան շինություններ: Դարասկզբին կառուցվել են ռուսական մատուռը («Պրլավյան ժամ»), Արփաչայի բարձրադիր ափին՝ բերդ-գորանոցը և երեք եկեղեցիներ քաղաքի կենտրոնում: Բացվել են ծխական դպրոցներ, օրիորդաց գիմնազիա, տպարան: Ավանդական արհեստավորական քաղաք է եղել Գյումրին՝ ներփակ կենցաղով, նահապետականությամբ, խանութպաններով, վաճառականներով, դերձակներով, սև քար տաշող վարպետներով և ռուսական ֆուրաժկան թեք դրած կառապաններով:

Գավառական քաղաքի կյանքն աշխուժացնող առաջին հաստատ

տուեթյունը թատրոնն էր, որ Ալեքսանդրապոլ մտավ 1865-ին, ումբաճիզ գնդի կապիտան (հետագայում գնդապետ) Ալեքսանդր Մելիք-Հայկազյանի (1835 – 1890 թթ.) նախաձեռնությամբ:

Մելիք-Հայկազյանը դարաբաղցի էր, ազնվական ու հարուստ ընտանիքի զավակ, կրթությունը ուսսական, և ազգային գործունեության ասպարեզ էր ընտրել թատրոնը: 1864 թ. նա վարձում է վաճառական խաչատուր Հովհաննիսյանի տնային դահլիճը, կառուցում թատերասրահ, իր շուրջը հավաքում ուսուցիչների, պետական ծառայողների, մեկ-երկու զինվորական, մի քանի գիմնազիստուհի: Նա անմիջապես գտնում է իր գործընկերոջը՝ դատական պաշտոնյա Վաղարշակ Շահխաթունյանին՝ թիֆլիսյան բեմի առաջին ողբերգակին: Նրանք բեմադրում են Կարենյանի «Շուշանիկը», այնուհետև Գոգոլի «Ռեվիզորը» ուսներեն: Հայտնի են առաջին սիրող դերասանների անունները՝ Տիգրան Վարդ-Պատրիկյան, Հովհաննես Լալայանց, Հովհաննես Սահարայան, Մկրտիչ Տեր-Դավթյան, Սարգիս Արաբաջյան⁸: Ըստ բանավոր տեղեկությունների, Ալեքսանդրապոլի առաջին դերասանուհիներն են եղել Զիթողյան քույրեր՝ Կատարինե և Լուսինթագ, մեծահարուստ ընտանիքի դուստրեր: Զիթողյանների, Լալայանների ու Արաբաջյանների Ալեքսանդրապոլի բեմում տեսնում ենք նաև հետագայում՝ 80 – 90-ական թվականների:

1865-ի ամռանը Ալեքսանդրապոլ է ժամանել Գևորգ Չմշկյանը Ամերիկյանի ու Սեդրակ Մանդինյանի հետ, և նրանց ներկայացումները հովանավորել է Մելիք-Հայկազյանը: Չմշկյանի «Հիշատակարանի» այս հատվածը կորած է: Հայտնի է խաղացանկը՝ «Շուշանիկ», «Վարդան Մամիկոնյան», «Արշակ Բ», «Շիլլի վարժապետ»:

Տեղեկություն կա մեկ ներկայացման մասին ևս: 1868-ին ուսուցիչ Ալեքսանդր Մանուկյանը բեմադրել է Գյոթեի «Ճառուտը», կատարել գլխավոր դերը: Վագների դերը կատարել է նրա գործընկեր Արսեն Կրիտյանը: Ուլքե⁹ր են եղել և քանի հոգի այս ներկայացման հանդիսականները, ի¹⁰նչ են ակնկալել և ինչպե՞ս են ձանձրացել վասն քաղաքավարության...

Այսպես է սկսվել Ալեքսանդրապոլի թատրոնի պատմությունը: 70 – 80-ական թվականներին Ալեքսանդրապոլն ու երևանը եղել են արեվելահայ գավառի թատերական կենտրոնները: Իր էթնիկական

ու լեզվական բնավորությամբ Ալեքսանդրապոլը մոտ էր Կարնո աշխարհին, բայց ավելի շատ շփվում էր Արարատյան գավառի ու վրացահայության հետ և մի քիչ էլ փորձում էր խոսել ուսներեն: Թատրոն ստեղծողներն, ինչպես նկատեցինք, գավառցիներ չեն եղել: Մայրաքաղաքային կրթություն ստացած միջին մտավորականների մի փոքր խավ հավաքվել է տներում զրույցի, դաշնամուրի նվագ լսելու, երբեմն էլ քաղաքային ակումբում, բայց ոչ միայն թղթախաղի ու բիլիարդի սեղանների շուրջը, այլև թատերական փորձերի: Թող որ նրանց փորձերը շատերին ծիծաղելի երևային, և հանդիսասրահը տեղավորեր երկու հարյուր մարդ: Կարևորը գործի իմաստն էր ու հեռանկարը:

Ալեքսանդրապոլի մի քանի տներ, հատկապես Տեր-Հովհաննիսյանների և Զիթողյանների տները դարձել են թատերական հավաքատեղիներ: Սա նման է ընտանեկան կամ տնային թատրոնին՝ յուրահատուկ մշակութային երևույթ, որ շատ տարածված էր նաև Ռուսաստանում, որպես եվրոպամետ կենցաղի ժառանգություն: Հիշենք մոսկովյան տները, կալվածատիրական ամառանոցները, հիշենք Պոլսի ընտանեկան ներկայացումները Տյուզյանների ու Օտյանների տներում, վերջապես՝ Միքայել Պատկանյանի «Փոքրիկ տնային թատրոնը», որը սոսկ անունով էր տնային:

1872-ին Ալեքսանդրապոլում բացվում է քաղաքային ակումբը և դրանով էլ սկսվում է մշտական թատերախմբի գործունեությունը: Ներկայացումներն սկսվել են պատմահայրենասիրական ու սրբախոսական պիեսներով: Թերզյանի, Կարենյանի, Գալֆայանի արդեն դասական համարված գործերի կողքին տեսնում ենք մի նոր պիես՝ «Հազկերտ և քրիստոնեություն»: Բեմադրվել են նաև Պեչիկթաշկյանի «Կատակերգություն երից քաջացը», Մ. Տեր-Գրիգորյանի «Ժլատը»: 1973-ին Թիֆլիսից եկել է Ամիրան Մանդինյանը, ամուսնացել ալեքսանդրապոլցի օրիորդ Սալոմեի հետ, և նրանք միասին բեմադրել են «Պեպոն» (Պեպո – Մանդինյան, Կեկել – Սալոմե): Խաղացվել է նաև նշանավոր «Լիոնի սուրհանդակը»: Հրապարակ են եկել տեղային պիեսներ՝ Կ. Զալալյանի «Թատրոնաչենը», Հ. Օհանջանյանի «Լոտոն», անանուն հեղինակների կատակերգություններ՝ «Պոլուիմպերիալ», «Մարդ իմանա՝ իստեղ էլ փուրջուլուկս կը բսնի¹¹»:

70-ական թվականներին Ալեքսանդրապոլում կազմվել է մշտական ու կայուն մի թատերախումբ: Հանդես են եկել նոր կազմակերպիչներ՝ Գաբրիել Տեր-Հովհաննիսյան (Քաջագուննի), Աղաբեկ Ամիրջյան, թատերագիր, դերասան և բեմադրիչ Արտաշես Հակոբջյան: Ալեքսանդրապոլում են հաստատվել նաև թիֆլիսահայ առաջին սիրող դերասաններ Մակար Տեր-Սարգսյանը (Փառնակես) և Աշխեն Տեր-Սարգսյանը՝ արևելահայ բեմի առաջին օրիորդը: Վերջիններս հայտնի են որպես թատերական գործի կատարյալ էստուզիաստներ: Մակարը հետագայում դարձավ Երևանի թատրոնի առաջին դեմքերից մեկը և ճանաչվեց որպես կատակերգությունների հեղինակ, իսկ Աշխենը, ամուսնանալով Մակարի հետ, չլքեց բեմը մինչև ծերություն, կրելով վարժուհու և դերասանուհու կոչումը: Ալեքսանդրապոլի բեմում 70 – 80-ական թվականներին ճանաչված դերասաններ են եղել Արտաշես Մխիթարյանը, Սեդրակ Գրիգորյանը և Ներսես Շահլամյանը՝ գյուժնեգիների սիրելի երգիչը:

Թատերախումբը փոքր չի եղել, երբեմն նույնիսկ գերազանցել է Պոլսի ու Թիֆլիսի խմբերին: Եվ ի տարբերություն այլ գավառական խմբերի, այստեղ քիչ չեն եղել դերասանուհիները. Երանուհի Տիգրանյան, Կատարինե Քյանդարյան, Սեդա Գրիգորյան, Տալիտա Մատակյան, Զարուհի Գյուլումյան, Աշխեն Տեր-Սարգսյան, Զիթոյցյան քույրեր: Գավառի նահապետական միջավայրում սա բացառիկ երևույթ է:

Ներկայացումների պարբերականությունը մեծ չի եղել ամիսը երկու-երեք երեկո: Ակումբն ունեցել է թատրոնական գործը ղեկավարող մարմին, կանոնավոր զգեստարան, դեկորներ: Դահլիճը վարձել են մի քանի սիրողական խմբեր: Ներկայացումներն ընդունվել են որպես հասարակական գործ, հասույթները ծառայել են բարեգործական նպատակների, հիմնականում դպրոցներին: Բեմ բարձրանալը համարվել է գրագետ մարդու պարտականություն, պատվի գործ: Եվ մարդիկ բեմ են բարձրացել ընտանիքներով: Առանձնանում են հատկապես Լալայանց, Մատակյան, Արաբաջյան, Աֆրիկյան, Չարչոլյան ընտանիքները: Եղել է մեկ հիմնական խումբ, իր առաջատարներով ու առաջնուհիներով:

Ալեքսանդրապոլի թատրոնը տարբերվում է բոլոր գավառական թատրոններից նաև նրանով, որ այստեղ ներկայացումները կապված չեն եղել ինչ-որ մի խմբակի հետ: Եղել է մրցակցություն, առաջնու-

հիների նախանձախնդրություն: Թատրոնի ընտանեկան հիմքը օրինաչափ է երևում այստեղ: Դա գործի կենսունակությունը վկայող երևույթ է, թատերական կենցաղի կայունությունն նշան: Նկատվում է (հատկապես 80 – 90-ական թվականներին) մասսայական թատերասիրություն և պրոֆեսիոնալիզմի ձգտում: Անուններ կան, որ պարբերաբար կրկնվում են մամուլի հաղորդագրություններում և՛ տարիներ շարունակ, մինչև դարավերջ: Տեսնում ենք մարդկանց, որ գործել են նաև Երևանում ու Ախալցխայում: Առանձնանում է բեմական հերոսներ ներկայացնող մի դերասանի անուն: Դա Մկրտիչ Չարչոլյանն է, բացառիկ մի թատերասեր, նախանձախնդիր, ներշնչված, հաղթանդամ ու որոտաձայն: Այս մարդը միշտ խաղալուտեղ է փնտրել և ծափերով է ընդունվել հատկապես Ախալցխայում:

Ալեքսանդրապոլի թատրոնը ներկայանում է նախ իր ազգային-հերոսական ու սրբախոսական բովանդակությամբ: Անցյալ ու ներկա քաղաքական դեպքերը՝ Լրիմի պատերազմը, Լոռիս-Մելիքովի հաղթանակները, ռուս-թուրքական պատերազմը հղովվում էին գյուժնեգիների առօրյա զրույցներում, ստանում բանահյուսական-էսխատոլոգիական կերպարանք: Հայը փայփայում էր ապագայի հույս, և թատրոնն այդ հույսի նշանն էր: Ալեքսանդրապոլը կարծես մի խաղաղ ապաստան էր ռուսական կայազորի թիկունքում, իսկ Կարսն ու Կարինը ռուս-թուրքական կոնֆլիկտի կենտրոնում, քաղաքական վեճերի ու խաղերի հանգույցում: Պոլսի ու Թիֆլիսի լրագրերում գրվածը Ալեքսանդրապոլում վերածվում էր առօրյա խոսք ու զրույցի, ստեղծում միասնական լավատեսություն: Ազգային գաղափարների շուրջն էին պտտվում սրախոսությունը, օրհնանքն ու բաժակաճառը, Զիվանու երգերը և քաղաքային ակումբի ներկայացումները՝ «Շուշանիկ», «Սանդուխտ», «Վարդան», «Սամել», «Արշակ», «Կոռնակ», «Սև հողեր», «Ասպատակություն պարսկացի Հայս»: Շատ մոտ էր ավերված Անին, և այնտեղից անցնողը հավատում էր թե մի օր հասնելու է Բագրատունյաց մայրաքաղաքը Շիրակի կենտրոնում, իսկ Կարսը դառնալու է անառիկ ամրոց: Կրելով այս գիտակցությունը, գյուժնեգին անշտապ կառուցում էր սևքար տներ, միահյուսելով ազգային-եկեղեցական ու ժողովրդական ոճը եվրոպականի հետ, զարդարուն շքամուտքերով, քանդակազարդ կամարակապ դարպասներով, երկնային արքայություն տանող սուրբ խորանների նման, և քարե աղբյուրներ մկրտարանների նման:

Հովհաննես (Օննիկ) ու Մկրտիչ. այս տարածված անուններն էլ կարծես խորհրդանշում էին սպասում Փրկչի մի նոր գալստյան: Կարծես այդ նույն խորհուրդն է ունեցել թատերաբեմի կարմիր վարագույրով զարդարուն հայելակամարը (պորտալ), ինչպես հոգու տաղավար, հույսի ապաստան, ուր արվեստական լույսով ողողված տառապում էին ազգային մարտիրոսներն ու հերոսները, դատվում ու արդարանում թյուրիմացությունների աշխարհում մոլորված վերացական խղճի ասպետները, ծաղրվում հոգու փոքրությունն ու բարոյական արատները կենցաղագիրների պարզունակ պիեսներով:

Ալեքսանդրապոլի բեմում, ինչպես և 70 – 80-ական թվականների բոլոր գավառական բեմերում, չկար արվեստի հարց, կար «Հայոց հարց»: Դա և՛ զգացմունք էր, և՛ գիտակցություն: Հայտնի է 80-ական թվականների սկզբին գրված ու խաղացված մի պիեսի վերնագիր, որ շատ բան է ասում՝ «Հայկական 61-րդ հոդված»: Բեմում ազգայնական մի ոտանավորն անհամեմատ ավելին արժեք, քան որևէ մեկոդրամա: «Լիոնի սուրհանդակն» ու «Փուրչուլուխը» մի գին էին և ոչինչ չարժեին սուրբ Շուշանիկի տառապանքների կողքին:

1880 թ. հուլիսի 6-ին Ալեքսանդրապոլ է ժամանում Պետրոս Ադամյանը և հանդիպում «Վարդան Մամիկոնյանին»: Պատմական դրամայի հանդիսականին ոչինչ չի ասում Ադամյանի ներկայացրած «Արյան բիծը»: Մեկոդրամատիկական խառնիխուռն սյուժեն չի էլ ընկալվել: Ո՞վ, ո՞ւմ, ի՞նչ, «յա՛, ի՞նչըխ օր», տարակուսած հարցնում են միմյանց հանդիսականները: Ավելի մեծ տարակուսանք է առաջացնում դերասանի խաղի պարզությունը, մանավանդ արագախոս ու անփույթ գաստրոլային ոճը: Հիասթափված հանդիսականն սպասում է մի կրակոտ, հայրենասիրական ոտանավորի: «Դրաման վերջանալուց հետո, – գրում է ժամանակակիցը, – բեմի տեսարանը փոխվեց գեղեցիկ անտառի, որի մեջ երևաց Ադամյանը ոտանավորներ արտասանելու: Նա կարդաց Գամառ-Քաթիպայի «Բողոք առ Եվրոպ»: Մասնատարությամբ դուրս կանչեցին՝ վերձանողին և գոչեցին bis – «կրկնել»: Մոտո նստողներից շատերը բարձր աղաղակում էին՝ «Թե իմ ալևոր հերքս սենային»: Հանդիսականների խառնիխուռն աղաղակները քանի գնում սաստկանում էին, և դահլիճը թնդում էր: Ահա դուրս եկավ Ադամյանը. ամենքը լռեցին

«...» և Ադամյանը արտասանեց ֆրանսիական լեզվով երկու տուն ոտանավոր <...> ո՞ւմ առաջ, այն ժողովրդի, որ գաղթել էր Արգրումից, Ղարսից ու Բայազետից և բնակություն հաստատել Արփաչայի ափերում: <...>

Հանդիսականները չարաչար պատժեցին Ադամյանի պատվասիրական զգացմունքը: Ֆրանսիական ոտանավորն արտասանելուց հետո Ադամյանը հեռացավ բեմից ընդհանուր խորին լուռությամբ մեծարված: Նորա աներևութանալուց հետո նորից ձայն տվին՝ «Թե իմ ալևոր հերքս սենային»: Ադամյանը դուրս եկավ և ասաց «Հայրիս թուքը» և շատ հաջող, որի համար ստացավ ծափահարություն⁹:

Եվ այսպես, բոլոր ներկայացումներից հետո հանդիսականը պահանջում է «Թե իմ ալևոր հերքս սենային», իսկ Ադամյանը կարողում է Պատկանյանի ուրիշ բանաստեղծություններ, մեկ անգամ էլ Դուրյանից, ապա՝ Ֆրանսուա Կոպպեի «Գործադուլ դարբնյաց»: Հանդիսականը մի քանի երեկո պահանջում է նույնը: Վերջապես (հավանաբար մի քանի օր անգիր անելուց հետո) Ադամյանը տեղի է տալիս.

Թե իմ ալևոր հերքս սենային,
Ույժս ինձ հետ դար, կտրիճ դառնայի,
Նժույգ ձի հեծած, պիսս ոլորած,
Ձեռս թուր առած ես դաշտ կերթայի.
Ես դաշտ կերթայի – դաշտն Ավարայրի,
Ողողած, ցողած Հայոց արյունով,
Ազգ իմ սիրական, դու ազգ թորգոմյան...¹⁰:

Դահլիճը թնդում է ծափերից: Ադամյանը կարգում է Նալբանդյանի «Հայ մարդու հայրենիքը», որից հետո Պատկանյանի «Հայի դանդատը», «Ձինվորի երգը», «Վանեցի կտրիճը»: Այսքանից հետո խնդրում է թույլ տալ իրեն կարդալու ֆրանսերեն՝ դահլիճում հղած միակ ֆրանսերեն իմացողի՝ կայազորի պարետի համար: Ադամյանի ֆրանսերեն դեկլամացիան բուռն ծափերով են պսակում վերջին կարգերում նստած արհեստավորներն ու բաղկայնները՝ լո՞ւրջ, թե՞ կատակով¹¹:

Ալեքսանդրապոլի թատրոնը 80 – 90-ական թվականներին ունեցել է պրոֆեսիոնալ թատրոնի բոլոր գծերը: Նա ներկայացնում է հայ գավառական թատրոնի դասական տիպը: Քաղաքային ակումբի շենքում թատրոնը գործել է որպես ինքնուրույն մարմին, ունեցել է երեք հոգուց կազմված տնօրինություն՝ Գ. Տեր-Հովհաննիսյան, Ալեքսանդր Ալազիբերդյան, Աբխտողոմ Հովհաննիսյան, ռեժիսոր՝ Հայրապետ Ղուկասյան, բեմի կառավարիչ Աղաբեգ Ամիրջան, դերասանական կայուն կազմ՝ Արշակ, Կարապետ, Հեղինե Հովհաննիսյաններ, Գևորգ և Շուշանիկ Արաբաջյաններ, Լևոն և Վարդան Տիրախանյաններ, Մկրտիչ և Մազթաղիյնե Չարչօղլյաններ, Մակար և Աշխեն Տեր-Սարգսյաններ... Ալեքսանդրապոլի բեմում քսանհինգ և ավելի տարիների ընթացքում տեսնում ենք այնքան դերասան (պրոֆեսիոնալ կամ սիրող), որքան ուներ Պոլիսը: Խաղացանկը հարուստ է եղել և ոչ միակողմանի: 80 – 90-ական թվականներին բեմ են հանվել ժամանակին ընդունված գրեթե բոլոր պիեսները, դրանց թվում «Բանդած օջախը», «Էլի մեկ զոհը», «Խաթաբալան», «Պեպոն», «Օսկան Պետրովիչը», «Ավազակները», «Ոճրագործի ընտանիքը», «Դոն Սեզարը», «Խաղամուկի կյանքը», «Կրեչինսկու հարսանիքը», Վ. Դյաչենկոյի «Ձոհի փոխարեն զոհը», նաև ինքնուրույն գործեր և միշտ պատմահայրենասիրական դրամաներ:

1891-ին գումարվել է թատերասերների ընդհանուր ժողով և ընտրվել է թատրոնական կոմիտե. Հ. Հովհաննիսյան, Պ. Դրամբյան, Ա. Լալայանց Ա. Ղասաբյան, Կ. Տեր-Գրիգորյան: Հիմնական խմբին առընթեր գործող մի քանի խմբերի գոյություն պայմաններում անհրաժեշտություն է առաջացել ստեղծելու հոգաբարձուական մարմին, ներկայացումների կազմակերպման և խաղայցելու դերասաններին վարձատրելու ինչ-որ կարգ: Շատ բան մեզ անհայտ է թատրոնի ու նրա ղեկավարություն գործունեությունից: Գ. Տեր-Հովհաննիսյանի հուշերը քիչ բան են ասում և շատ բան վկայում: Մեր առջև պարբերական ու տեական գործունեություն անցած մի թատրոն է: Այդ թատրոնին մեկ բան է պակասել՝ լրագրող քննադատը՝ այն գրիչը, որ մեզ պետք է դատողություն նյութ տար: Թատերախոսականներ չեն գրվել, և շատ բան իսկապես մնացել է անհայտ: Իրողություն է սակայն, որ Ալեքսանդրապոլն ստեղծել է մինչև մեր ժամանակները հասնող թատերական ավանդություն:

ԱՆԱԼՅԵԱՅԻ, ԿԱՐԻՆԻ ԵՎ ԿԱՐՍԻ ԹԱՏՐՈՆՆԵՐԸ

Քաղաքային կենցաղի ու մշակույթի նույն տիպն ենք տեսնում արևմտահայ աշխարհին մերձ մյուս գավառական քաղաքներում: Դրանցից ամենաբնութագրականն են Ախալցխան, Կարինը և Կարսը, որ կենցաղի ու սովորությունների հոգեբանությունը մոտ են Ալեքսանդրապոլին: Այստեղ առօրյա կյանքի բովանդակությունն էին կազմում կիրակնօրյա պատարագը, տղամարդկանց հավաքույթը՝ քաղաքամիջում, եկեղեցու դռանը, սրճարանում, կրկնվող զրույցներ գործից, մարդկային հարաբերություններից, առևտրից, հայոց պատմությունից ու ներկա քաղաքական կյանքից: Սրճարանում՝ աշուղական երգ, սովերային թատրոն «Կարագյոզ», Վարդանանց տոնին՝ «Վարդան Մամիկոնյանի ցուցմունք» ժողովրդական բացօթյա ներկայացում, որի անդրադարձն էին «Ախալցխու քաղաքացի», կարնեցի Հակոբ վարժապետի (Կարենյանի) «Շուշանիկ» ու «Վարդանանց պատերազմը», որոնք ինչ տեսակետից էլ քննադատվեին թիֆլիսում, գավառում միշտ կենսունակ էին, ինչպես նույն բառերով կրկնվող քաղաքական զրույցները, իրենց բանահյուսական երանգավորումով: Գրված ու բեմադրված լինելով Կովկասի մայրաքաղաքում, նրանք դյուրություն վերադառնում էին իրենց բնօրրանը, գտնում ժողովրդական արմատ, կատարում թատրոնից տարբեր, ավելի վեհ մի դեր, որ համերաշխ էր ժողովրդական կրոնասիրությունն ու աշխարհայացքին, նաև հասարակական-կենցաղային ծեսերին: Եվ այսպես էլ 1866-ին թատրոնը մտավ Ախալցխա, Միհր-դատ Ամերիկյանի միջոցով: Դարձյալ՝ «Շուշանիկ»¹²: Բնաշխարհիկ ու բնական է երևում այս փաստը, միանգամայն հարազատ ժողովրդի հոգևոր ձգտումներին, ժամագրքին ու Սաղմոսին և տեղահան դպրոցական կրթությունը:

Ախալցխան արևմտահայ գավառների՝ Բասենի, Կարինի ու Կարսի հոսանքով եկած և Արևելյան Հայաստանին մերձեցած մի նավ էր, որ մշտական խարխիս էր գցել վրաց թերակղզում: Սա Կարապետ սրբազանի փրկած մեծ ծուխն էր «գաղթելոց ի Տայս», և պաշտում էր, իր բարերարի հիշատակը, նրա հիմնած նշանավոր Կարապետյան վարժարանը: Այդ դպրոցից էլ սկսվել էր թատրոնը: 70-ական թվականներին Կարապետյան վարժարանը դարձել էր թատերասիրության կենտրոն:

1874 թ. ուսուցիչ Հովակիմ Գեղամյանը հիշողությամբ վերստեղծում է Ամերիկյանի բեմադրած «Արշակը» և կազմում սիրողական մի թատերախումբ: Հայտնի են առաջին «դերասանութեն էնդաների» անունները՝ Գարեգին Ղազարյան, Նիկողայոս Կոպազյան, Ալեքսանդր Սարայատյան, Ավետիս Ավոյան, Մանուկ Մովսիսյան, Արրահամ Բեորկեճյան, Խաչատուր Քոսյան, Գևորգ Վարդանյան, Սարգիս Հազարապետյան, Հակոբ Հազարապետյան: Ըստ ընդունված ավանդույթյան, թատրոնը հանդիսացնում է հայոց սրբուհու՝ Շուշանիկի դրամատիկական վկայաբանությունը: Դրան հաջորդում են կատակերգություններ՝ Գալֆայանի «Ալաֆրանկան», Ալադամյանի դասական դարձած «քաջալ մայմուն Կարապետի» հիսուն ոսկու պատմությունը, Մոլիերի «Պարոն Փարսոնյակը», «Բարբուլիեն», «Սերը բժիշկ է»: Մինչև 70-ական թվականների վերջը Գեղամյանը փորձում է թիֆլիսյան խաղացանկի շատ գործեր և միաժամանակ բեմ է հանում իր հեղինակած տեղային թեմաներով կենցաղային-բարոյախոսական կատակերգությունները՝ «Որդի չեղավ, որդուք եղավ», «Նոր հավեր նոր հավիթ կածեն», «Ամեն բանի վերջն է դովելի», «Ձենիաթ-ղենիաթ»:

70-ական թվականների վերջին (ստույգ տարեթիվը չենք պարզել) Ախալցխայում հիմնվում է քաղաքային ակումբ, կառուցվում է փոքր դահլիճ, երկու հարյուր հիսուն տեղով, բեմով ու վարպետչրով: Այդ շենքը, որ կանգուն էր քաղաքի կենտրոնում մինչև մեր օրերը (70-ական թվականներին քանդվեց), կոչվել է «Թատրոն» և երկար ժամանակ կատարել է քաղաքային թատրոնի դեր:

Ախալցխայի սիրողական թատրոնում առանձնանում է մեկ անուն՝ Վարդանուշ Գելոյան (1859 – 1932 թթ.): Վարդանուշը Ախալցխայի առաջին դերասանուհին է, պատմահայրենասիրական դրամաների, հետագայում մելոդրամաների առաջին հերոսուհին: Վարդանուշը դառնալու էր պրոֆեսիոնալ, իրեն ընդմիջտ կապելու թատրոնի հետ, շրջելու արևելահայ բոլոր գավառներում՝ Ալեմ Սաֆրազյան անունով, լինելու Բաքվի թուրքական թատրոնում բեմ բարձրացող առաջին կինը (1883 թ.): Ախալցխայում նրա առաջին դերերն են եղել Շուշանիկը («Շուշանիկ») և Ռոքսանեն («Արշակ Բ»):

Ալեքսանդրապոլի և Ախալցխայի հետ գրեթե միաժամանակ թատերական շարժում է սկսվում կարնեցիների հայրենիքում՝ Կա-

րինում (էրզրում): Այս մասին հայտնում է 1874 թ. Օգոսեն Խոճասարյանի «Օրագիր» պարբերականում տպագրված Մանուկ Հայկունու հոդվածը: Կարինի կրթական ընկերության դպրոցում 1874 թ. օգոստոսին խաղացվել է Վանանդեցու «Մեծն Ներսեսը»: «Այս նախնի հայկական աշխարհի հիշատակությունը պահ մը մտքեր և սրտեր հափշտակեցին դեպի անցյալն, ուր հայն կուսանի ազգություն և կրոն և ուր կուսանի իր նվիրական պարտքեր, արիանալ և գործել իբրև հայ, հօգուտ հայուն: Չկար սիրտ մի, որ այս սրտառուչ անցյալ պատմական նկարագրությունները, այս անմահ հիշատակությունները լսած ատեն չզգացվեր»¹³: Կարծես թե ծանոթ և ընդհանուր խոսքեր են: Բայց «Հայոց հարցի» հասունացման շրջանն է: Կարնու հայերն ապրում են ընդհանուր նպատակներով ու հույսերով, որտեղ էլ լինեն: Նրանք ամենուրեք, կարծես խոսքը մեկ արած, խաղում են նույն պիեսները: Ախալքալալում էլ թատերասիրություն է սկսվում. այդ նույն թվականին բեմադրվում է «Շուշանիկը», Կարապետ Զալալյանի «Թատրոնաչեն» կատակերգության հետ¹⁴: Տեսնում ենք բազում «Շուշանիկներ», որոնցից երեքը Ալեքսանդրապոլում, Ախալցխայում, Ախալքալալում միաժամանակ: Օրինահասի է երևում ազգային սրբախոսությունների վերակենդանացումը ռուս-թուրքական պատերազմի նախօրեին, կարնեցիների միջավայրում: Հայկունու խոսքերը մեզ երևում են ծանոթ ու ընդհանուր, բայց, մղումը կոնկրետ էր՝ կարնեցիները երազում էին փրկված հայրենիք և միություն:

1878 թ. գարնանը ռուսական բանակն ազատագրում է Կարինը: Այս իրադարձության թատերական արձագանքն է եղել տեղացի հեղինակի «Պատերազմ Վահեի ընդդեմ Ալեքսանդրի Մակեդոնացվո» ողբերգության ներկայացումը, որին ներկա են եղել ռուսական բանակի հայազգի սպաները՝ Կարինը գրաված տասը հրամանատար՝ ազգի հույսը մարմնավորող մարդիկ: Բուռն ծափահարությունների է արժանացել գլխավոր հերոսի դերակատար Կարապետ Ռաֆայելյանը: Ինչ գեղարվեստական որակ է ունեցել ներկայացումը, կարևոր չէ: Դա եղել է իրադարձություն, հաղթանակի ցույց¹⁵: Այս ներկայացումից հետո կազմվել է Կարինի «Թատերասեր ընկերությունը» թատրոն հիմնելու ծրագրով: Եվ կարծես հիմնվել է այդ թատրոնը. սկսվել է թատրոնի շենքի կառուցումը «ազգային ներկայացումները շարունակելու համար»¹⁶: Շենքի կառուցումն

ավարտվել է 1879 թ. գարնանը: Ստեղծվել է թատերախումբ. Գալուստ Հակոբյան (ղեկավար), Միսաք Գայթանճյան, Մկրտիչ Յանրզյան, Կարապետ Նշիկյան, Գրիգոր Մսրյան, Խաչատուր Տեր-Պողոսյան, Մկրտիչ Պալլարյան, Անտոն: «Արդարև, — գրում է ժամանակակիցը, — մեծարգո դերասան պարոնները, որք զբեթե մեծավ մասամբ քաղաքիս նշանավոր գերդաստաններուն վերաբերելով միայն ազգասիրական ազնիվ և գովելի նպատակով թատերաբեմն ելնել հանձն առած են, իրենց այս ազգօգուտ ձեռնարկովը համայն կարնեցվոց շնորհակալությանը վրա մեծ իրավունք կունենան»¹⁷: Բեմադրվել են Սետեֆճյանի «Վարդան Մամիկոնյանը», Դուրյանի «Սև Հողերը», «Վարդ և Շուշանը»: Քաղաքի թուրք կուսակալները ռուսական բանակի ներկայության պայմաններում հարկադրված են եղել խրախուսել այս գործը: Բայց նոր կուսակալը՝ ոմն Ֆազլը փաշա, արգելել է ներկայացումները: Սկսվել է մի մեծ պատմություն: «Չգիտեմք, թե որո՞ւ թելադրությամբ այդպիսի նորօրինակ խստություն մը ի գործ կը դնե վերոհիշյալ հրամանատարը, բայց ցավ է մեզ ըսել, որ ներկա դարուս և քաղաքականության պահանջած լուսավորության ու ազատամտության բոլորովին հակառակ կը վարվի»¹⁸: Նորաստեղծ թատրոնի ղեկավարները, ազդեցիկ քաղաքացիները, հոգևոր իշխանությունը պատվիրակություն կազմած գնացել են Ֆազլը փաշայի դուռը, ներկայացումները շարունակելու թույլտվություն խնդրել: Տպավորությունն այնպիսին է, որ թատրոնը կարնեցիների համար ունեցել է կենսական նշանակություն: «Այսուհանդերձ ժողովուրդը միշտ հուզյալ է, — գրում է «Մասիսը», — կը վախցվի, թե Ֆազլը փաշային այս ապօրինի խստությունը ցավալի հետևանաց պատճառ դառնա <...>»¹⁹: Հարյուր և քսան տարի է անցել այս դեպքերից ու խոսքերից, բայց որքա՞ն ծանոթ է իրավիճակը: Ժողովուրդն ու իր հոգևոր պարագլուխները խնդրել են ներկայացման թույլտվություն: Գործը հասել է Պոլսի պատրիարքարան: Այդպես էլ լինելու էր, քանզի ներկայացում ասվածը սոսկ ներկայացում չէր կամ պատարագ, այլ՝ քաղաքական ցույց: Ֆազլը փաշան թույլ է տվել խաղալ մի քանի ներկայացում, թերևս լավ իմանալով, որ ռուսների ներկայութունը Կարինում ժամանակավոր է, և հետո չէ հայերին ջարդելու օրը:

Բոլոր տվյալներն ասում են, որ Կարինի թատրոնը բացվել է ազգային-քաղաքական նպատակներով, որպես ազգի հոգևոր խոր-

հրդարան: 1879 թվի հունիսի 15-ին Մարկոս Աղաբեգյանը Կարինի թատրոնում կարգացել է մի դասախոսություն: Դա մի ակնարկ է հայ նոր թատրոնի պատմության ու ներկա վիճակի: «Ուշադրությունը գրավող առաջին հանգամանքը, — նկատում է Գ. Ստեփանյանը, — այն վերամբարձ ոճն է, հանդիսավորությունը, որով նա արտասանել է ճառը, կարծեք իր առաջ ունենալով ոչ թե սիրող մի քանի երիտասարդ դերասաններ և ուսուցիչներ, թեկուզ մի քանի հոգի էլ հյուրեր, այլ ապագա Հայաստանի պառլամենտի պատգամավորների մի մեծ խումբ»: Աղաբեգյանի բանախոսությունն ոչ այնքան բովանդակությունը, որքան իրագրությունն է եղել այդպիսին: Նա խոսել է բեմական լեզվի, թարգմանական և ազգային թատերագրության, հայ թատրոնի փոխառյալ և ինքնուրույն կողմերի մասին, պաշտպանել է պատմահայրենասիրական դրաման և կենցաղային կատակերգությունը, ջատագույն Սունդուկյանին որպես «առաջին կարգի հեղինակի», կոչ է արել ուսումնասիրել թե պուսեցիների և թե թիֆլիսեցիների փորձը և մշակել «ազգային, տեղական ուղղությունը», ակնարկել է ազգային սահմանադրության տարեդարձը և այլն: Աղաբեգյանի խոսքի ենթատեքստը քաղաքական է: Նա այդպես էլ ավարտում է ճառը «Միայն այսքանն եմ ասում, որ ձեզ պետք է, և պարտականություն կա ձեր վրա, որովհետև ամբողջ Հայաստանի դուռն եղող մի քաղաքի քաղաքացիք եք, օրինակ լինել ազգասիրության, ուսումնասիրության և ազնվության՝ ողջ օսմանյան Հայաստանցվոց և եթե կարելի է ռուսական Հայաստանցվոց: Օրն այն օրն է, և ապագան մերն է»²⁰: Այո, Կարինը Հայաստանի դուռն էր, բայց ապագան մերը չէր: Բեռլինի վեհաժողովն արդեն վերանայել էր Սան-Ստեֆանոյի դաշնագրի 16-րդ կետը, և ռուսական բանակը թողել էր Կարինը: Կուսակալ փաշաները եթե թույլ էին տալիս ինչ-որ ներկայացումներ, դրանով ընդամենը ենթարկվում էին հայերի վիճակը բարելավելու խիստ ձևական ծրագրին: 1880 թվականից սկսած այլևս տեղեկություն չունենք Կարինի թատրոնի մասին, մինչև 1908 թ. երիտթուրքական հեղաշրջումը:

Կարինը կորցնելուց հետո Կարսն է մնացել Հայաստանի դուռը: Ռուսական բանակը երկու անգամ՝ 1828-ին և 1855-ին գրավել ու թուրքիային էր վերադարձրել Մուշեղ Ա Բագրատունու մայրաքաղաքը, և մեկ էլ այն գրավեց Հայագրի գեներալ Հովհաննես Լադար-

յանը (Լազարև) 1877 թ.: Կարսում թատերախումբ ստեղծվեց 1880 թվականին, քաղաքային ակումբում, Հ. Ղազազյանի ջանքերով: Մեր տեղեկությունները քիչ են այս թատրոնի մասին: Հայտնի է, որ Կարսը, որպես նոր աշխարհի հետ խոսող քաղաքային միջավայր, կերպավորվում է 70-ական թվականների վերջին, երբ դարձել էր Ռուսաստանի պրովինցիա: 1830-ին գաղթածները մնում են Ալեքսանդրապոլում, Փամբակ-Շորագյալում, բայց նրանց փոխարեն Կարս են ներգաղթում արևմտահայեր, և քաղաքը մեծանում է նոր թաղամասերով՝ բերդի բլուրից հարավ, գետի աջ ափի հարթությունում: 80-ական թվականներին քաղաքն ունեցել է այն տեսքը, որ գտնում ենք Չարենցի վեպում: «Նաիրյան այդ հնամյա քաղաքն ամեն ինչով նման էր նաիրյան բոլոր հին ու նոր քաղաքներին. — փոքր էր, ոչ բազմամարդ, խարխուլ ու փոշոտ, ժամանակակից լեզվով այդպիսի քաղաքներին ասում են — գավառական հետամնաց քաղաք»²¹:

Կարսի թատերախումբը կազմվել է 70-ական թվականների վերջին, քաղաքային ակումբի բացվելով: Տեղեկությունները քիչ են այս թատերախմբի մասին: Հայտնի նշանները ցույց են տալիս, որ հետևել է Թիֆլիսի թատրոնին, նրա ռեալիստական խաղացանկին և կապ է ունեցել Ալեքսանդրապոլի, Երևանի ու Ախալցխայի թատրոնների հետ: Մեզ հայտնի առաջին բեմադրություններից մեկը ախալցխացի ուսուցիչ Հովակիմ Գեղամյանի «Ձենիաթ-ղենիաթն» է: 80-ական թվականների ընթացքում խաղացվել են Տեր-Գրիգորյանի և Սունդուկյանի կատակերգությունները՝ «Էս էլ քի մոցիքլուծի», «Գիչերվան սաբըր խեր է», «Պեպո» (1889 թ.), «Քանդած օջախ», «Էլի մեկ զոհ», և Կուլիկովի «Կախարդված իշխանը», Գալֆայանի «Արշակը» և գավառական բեմերում ամենասիրված մեղոդրաման՝ «Լիոնի սուրհանդակը»: Կարսում է առաջին անգամ բեմադրվել Օստրովսկու «Աղքատությունն արատ է» կատակերգությունը (1886 թ.): Հայտնի է թատերախմբի առաջնուհու անունը՝ Նունե Մելիք-Փարսադանյան, որին երբեմն տեսնում ենք նաև ուրիշ գավառական բեմերում:

Կարսի թատերական կյանքը, մեզ հայտնի տվյալներով, չի երևում այնքան աշխույժ, որքան Ալեքսանդրապոլինը, և դա բացատրելի է: Կարսը, որ թվում է լինելու էր արևմտահայ և արևելահայ աշխարհները կապող հանգույց, բախտի հարվածով կտրվեց

իր հարազատ արմատից՝ Կարինից և դարձավ Ռուսաց կայսրության հարավային կետը: Ալեքսանդրապոլը եղավ, այսպիսով, մշակութային հանգույց մի կողմից Թիֆլիսի, Երևանի ու Նախիջևանի, մյուս կողմից՝ Ախալցխայի ու Կարսի միջև: Կարսի թատերական կյանքն աշխուժացավ 80 – 90-ական թվականներին խաղացելու դերասաններով, որոնք էին Ալմա և Ստեփանոս Սաֆրազյանները, Փառանձեմը (Սահակյան-Սաղաթեկյան), Պայծառ Ֆասուլյաճյանը, Արամ Վրույրը (Մաքսսոյան), Վարդիթեր և Մարի Ֆելեկյանները, դարասկզբին Հովհաննես Զարիֆյանը և ուրիշներ: Կարսը նշանակալից է դառնում ոչ այնքան որպես ինքնուրույն, որքան գաստրոլային կենտրոն:

Այսպիսով, 80-ական թվականներին կարնեցիները թատերական կենտրոն Արևելյան Հայաստանում Ալեքսանդրապոլն է և ճանապարհներով նրան կապված Ախալցխան:

1880 թ. ամռանը Պետրոս Ադամյանը կազմում է մի խմբակ Թիֆլիսի սկսնակ դերասաններից (Սոս. Սաֆրազյան, Գևորգ Պարոն-Սարգսյան, Սմբատ Հովվյան, Փառանձեմ) և Ախալցխայի խմբի հետ բեմ հանում «Արյան բիծ», «Լյուսի Դիդիե» մեղոդրամաները, «Սեր և նախապաշարմունք», «Ծերունի Բեկկեր» («Բեքեր բիծու հանաքը») «Երկու քաղցածներ», «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին» կատակերգությունները: Ախալցխացիները ցնծություններ են ընդունում Ադամյանին, երբ նա հանդես է գալիս Պատկանյանի Հայրենասիրական բանաստեղծություններով: Բեռլինի վեհաժողովի ընդունած 61-րդ հոդվածը ամենուրեք գրգռել էր հայությունը, ամեն տեղ հանգանակություն էին ժողովում Վանի սովյալներին օգնելու համար, եվրոպական պառլամենտականները ճառեր էին արտասանում ի պաշտպանություն Քրիստոսի նահատակ ազգի: Հայություն վիրավորանքն ու անօգնական գայրույթը հասել էր գագաթնակետին: Ահա այս մթնոլորտում, որ իր մեջ էր առել և ամբողջ գավառը, Պատկանյանի խոսքն ավելի հուզող էր, քան Ադամյանի մեղոդրամային հերոսների տվյալները: Ադամյանը կանգնում էր այն իրողություն առաջ, որ Հայրենասիրական ուսուցիչայով պետք էր նվաճել գավառի հանդիսականին, և այստեղ ամենաարդիականն ու հանրամատչելին Պատկանյանն էր: Ի պատասխան հանդիսականի պահանջի նա կրկնում էր խոսքեր, որ բոլորը գիտեին, բոլորի

չուրթերին էին. «Թե թրեղ շահ չունի Հայաստան, թքել ենք քու ալ, թրիդ ալ վրան»²²:

Սա ժամանակի ազդային պաթոնն էր, և առանց դրա չէր կարող ընդունվել բեմական որևէ իրողություն: Ազգային դիրքորոշումն էր միայն դերասանին իրավունք տալիս գավառում ներկայացնելու որևէ պիես կամ դեր: Ազգամյանն Ախալցխա է ժամանում նաև հաջորդ տարի 1881-ի ամռանը, այս անգամ Համլետի դերով: Ախալցխայի թատրոնի առաջնուհին՝ Վարդանուշը, նրա հետ խաղում է Օֆելիա: Այդ ժամանակից Օֆիլը դառնում է հայկական անուն, և Վարդանուշ Գելոյանը՝ Ալմա Սաֆրազյան, և Ախալցխան՝ Հայ թատրոնի գաստրոլային կենտրոններից մեկը: Դա շարունակվում է մինչև դարավերջ և մեր դարի առաջին տասնամյակները: Գրեթե բոլոր Հայ նշանավոր դերասանները լինում են այս փոքրիկ քաղաքում, որ ավանդապահ էր Կարնո հիշատակների, կենցաղի, բարքերի ու հոգեբանության, և այդպես է առ այսօր, թեպետ չունի այլևս ոչ միայն թատրոն, այլև առհասարակ ազգային մշակութային կյանք:

ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆԻ ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ՕՉԱՆՆԵՐԸ

(Տրապիզոն, Երզնկա, Ալն)

70 – 80-ական թվականների արևմտահայ գավառական թատրոնը գլխավորապես կապվում է «Հայոց հարցի» հասունացման ու տխուր վերջարանի հետ: Պոլսում ծնված Հայ հայրենասիրական թատրոնի գաղափարն իր ճառագայթումներն է ունեցել գավառում և աստիճանաբար մարել: Բացատրելի են և՛ պոռթկումները, և՛ անկումները: Իրականության սթափ գիտակցության բացակայությունը իր արտահայտությունն է գտել թատերական շարժման մեջ: Այստեղ նույնպես ի մի են խառնվել իրերի ու գաղափարների աշխարհները: Հայաստանի գաղափարն անորոշ է եղել, շարժումը տարերային, և կարծես միշտ թվացել է, թե հայրենիքն իրականանում է թատրոնի բեմում, որպես ոգեշունչ խոսք: Եվ մարդիկ համառորեն ստեղծել են խոսքի ամբիոնը, որ չի ունեցել սոցիալ-քաղաքական հենարան ու մատնվել է նույն վախճանին, ինչ «Հայոց հարցը»: Այն, ինչ տեսնում ենք Ալեքսանդրապոլում, ունի մասամբ արևմտահայ արմատ և գալիս է Կարինից: Նույնն են Ախալցխան ու Կարսը:

Կարնո թատերական շարժումը մարում է Վանի թատրոնի հետ միասին, և Կարինը թատերական միակ օջախը չէր արևմտահայ աշխարհում:

Ձմյուռնիայից ու Պոլսից հետո Տրապիզոնն է եղել այն կենտրոնը, որտեղ թվում էր, թե հայությունը հոգևոր հեռանկար է ունենալու:

Տրապիզոնում հայերեն ընտանեկան ներկայացումներ եղել են 1847-ին: 1847 – 50 թվերին այստեղ խաղացվել են սրբախոսական պիեսներ և Մետաստազիոյի մի քանի ողբերգությունները՝ հայերեն ու թուրքերեն: 1861 – 62 թթ. Տրապիզոնում սիրողական խումբ են ստեղծել ուսուցիչներ Մկրտիչ Ռաֆայելյանը և Սերովբե Անուշյանը:

Ուսումնական երիտասարդներից կազմված այս թատերախումբը (Մկրտիչ Մարիմյան, Հարություն Զյուպիթյան, Պետրոս Շալճյան, Պողոս Զիչխյան) շարունակում է Մխիթարյանների դպրոցական թատրոնի ավանդությունը, հետամուտ նույն նպատակներին՝ լուսավորություն և ազգային միասնություն: Այդ նպատակներով է հիմնվում նաև Տրապիզոնի «Հայոց կրթասիրաց ընկերությունը», դարձյալ ուսուցիչների ջանքերով: Ստեղծվում է նոր թատերախումբ, որ կոչվում է «Լուսինյան թատրոն»: Սա առաջին սիրողական թատրոնն է, որպես դպրոցից անկախ գործող հաստատություն, Հայաստանից դուրս:

«Լուսինյան թատրոնը» ըստ էության եղել է մի ազգային ակումբ, տուն և հավաքատեղի, որի նպատակն էր մեկ հարկի տակ հավաքել դավանական հողի վրա պառակտված Հայ համայնքը: Բեմադրված առաջին պիեսներից հայտնի են երեքը՝ «Դեկոս և Մանիլոս», «Սոկրատ» (երկուսն էլ թարգմանված հունարենից) և «Երվանդ Բ» (հավանաբար՝ Ա. Բագրատունու): «Ամեն իրիկուն հուսացածեն ավելի է Հայոց ազգիս բազմությունը, – գրել է «Մասիսը», – արդարև զարմանալի է տեսնել, որ Տրապիզոնի նախկին երկպառակտյալ հայերը՝ մեծ ու պզտիկ, հարուստ և աղքատ հոն ժողովված՝ պատանի դերասանները կը քաջալերեին ու կը հայտնեին իրենց հաճությունը»²³: Հայտնի են քաջալերանքի արժանացած երկու սիրող դերասանների անունները՝ Ստեփան Հովսեփյան և Մեսրոպ Վարդիկյան: Հողվածագիրը մեծ նվաճում է համարում այն փաստը, որ թատրոնը կարողացել է մեկ հարկի տակ, միասնական շահագրգռությամբ համախմբել կաթոլիկ և լուսավորչական հայե-

րին: Դա ամենամեծ մտահոգությունն էր ամբողջ արևմտահայության համար: Տարբեր եկեղեցիներում աղոթող, միմյանց հետ առնչություն չունեցող մարդիկ հավաքվում էին մեկ աղոթավայրում, որ նշանակում էր հավատալ «ի մի Աստուած»: Թատրոնն ստեղծում էր նոր «հավատոյ հանգանակ», որի հիմքում միաձին աստվածորդու գաղափարին միանում էր միաձին ազգի գաղափարը: Արևելահայությունն այսպիսի խնդիր չունեց: Սա արևմտահայության ցավն էր: Ուստի ազգային դավաճանություն դատապարտումը, որ հիմնական մոտիվն էր գրեթե բոլոր պատմական դրամաների, այստեղ շատ ավելի կոնկրետ էր:

1864 թ. գարնանը, Զմյուռնիայում «Արևելյան թատրոնի» խաղաչը՝ Զանգրուկը, թողնում էր «Արևելյան թատրոնի»: Սա գավառական տուրքերի առաջին փորձն էր Հայ իրականության մեջ: Ֆասուլյաճյանը բեմադրում էր Պեշիկթաշլյանի «Արշակը»՝ դարձյալ միանություն խնդիրը շոշափող պիես, երկրորդ մի «Երվանդ Բ» (Հեղինակը Հայտնի չէ), Միլվիո Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին» և մի քանի մեղոբանաներ: Պարոնյանը երգիծական գույնով է ներկայացնում Ֆասուլյաճյանի գործունեության գավառական սկիզբը «1864-ին վերջերը (թատերաչը՝ Զանգրուկը — Հ. Հ.) իր ամուսնունց հետ Տրապիզոն գնաց, ուր դպրոցին կառավարիչն, եկեղեցիին ժամկոչն, լուսարարն և քանի մը պատանիներ ժողովելով խուս՝ մը կազմեց և ազգային ներկայացումներ տալ սկսավ»:

Այս մասին շատ դժվարություններ քաշեց, որովհետև կառավարիչն, որ առավել մինչև իրիկուն «ծո՛, տղաք, սո՛ւս եղեք» ըսելով վարժված էր, օր մը ներկայացման միջոցին, երբ հանդիսականներն պարոն Ֆասուլյաճյանը կը ծափահարեին, կառավարիչն, որ Շապուհի դերը կը կատարեր՝ հանդիսականներուն դառնալով՝ «ծո՛, տղաք, սո՛ւս եղեք» պոռաց»²⁴:

«Արևելյան թատրոնն» անկասկած ավելի լուրջ հանգամանք էր ունեցել: Երգիծական անդրադարձումները թատրոնի մշտական ուղեկիցն էին: Վկայված էր, որ Ֆասուլյաճյանները մեծ ոգևորություն են ստեղծել Տրապիզոնի հայ հասարակության մեջ, հետաքրքրություն արթնացրել թատրոնական գործի հանդեպ:

1865 — 67 թվերին «Արևելյան» թատերական ակումբը գործել էր ուսուցիչ և դպրոցի տնօրեն Ներսես Մեղակյանի (1841—1880)

դեկավարությունը: Ավանդական պիեսներից բացի բեմադրվել են նաև թարգմանական կատակերգություններ: Մեղակյանը գրել ու բեմադրել է իր հեղինակած պիեսները նույնպես՝ «Չորս օրիորդք կամ ուսումնասուրք և ուսումնատյացք», «Դավիթ հայ իշխան», «Վարդանանց պատերազմ»: 70-ական թվականներին թատրոնի շուրջն են համախմբվել նոր սիրողներ Վենետիկի Միլիթարյան վարժարանից՝ Կոմիտաս Հեքիմյան, Պետրոս Մարիմյան, Մկրտիչ Երեմյան (կատակերգակ): Ողբերգական դերերում ճանաչում էր ստացել Միճեսիմյան ազգանունով սիրող դերասանը: Խմբին միացել են նաև «Համազգյաց վարժարանի» աշակերտները՝ ուսուցիչներ Մեղակյանի ու Խուսիկյանի դեկավարությունը: 1871 թ. դարձյալ Տրապիզոն էր այցելել Ֆասուլյաճյանը: Գաստրոլային ներկայացումներ հետագայում էլ շատ են եղել, բայց թատրոնն ստեղծել է իր մշտական կազմը և կայունացել 80-ական թվականներին: Ներկայացումները եղել են վճարովի՝ բարեգործական՝ նպատակներով, խաղացանկը՝ հիմնականում ավանդական-հայրենասիրական: «Ազգային պատմություններն ծանոթ նյութեր կը ներկայացնեին, — գրում է ժամանակակիցը, — ընդհանրապես Պեշիկթաշլյանի, Թերզյանի թատերախաղերն, և բազմաթիվ գավեշտներ, զոր կը թարգմանե Մ. Երեմյան»²⁵: Ասվում է նաև, որ «Տրապիզոնի հայությունն իր հաստատուն թատրոնն ունեցավ ութսունական թվականին»²⁶: Թատրոնը 90-ական թվականներին գործել է անկանոն, կանոնավորվել է 1908-ից սկսած մինչև 1915 թվականը, որտեղ և ընդհատվում է, ինչպես առհասարակ ազգային կյանքն արևմտահայ աշխարհում:

Արևմտահայության լուսավորական կենտրոններից էր նաև Երզնկան՝ այն քաղաքը, որ միջնադարում ունեցել էր հարուստ կյանք, արհեստավորական համաքարություններ, համալսարան և ուսումնական-դրամատիկական ճարտասանություն, բանաստեղծ ու քերական Երզնկացիներ: 1870-ական թվականներին Երզնկայում հիմնվում էր «Ուսումնասիրաց ընկերությունը», որն սկսում էր հանգանակություն հավաքել թատրոնի շինքի կառուցման համար: Ընկերության քսան անդամները դնում են յուրաքանչյուրը չորսից-հինգ ոսկի, և սկիզբ է առնում աննախագեպ մի գործ: Ընկերության անդամների թիվը հասնում էր երեք հարյուրի, ըստ այդմ էր բազմապատկվում էր գումարը, կազմակերպվում էր երկրորդ ու երրորդ

րին: Դա ամենամեծ մտահոգությունն էր ամբողջ արևմտահայությունից համար: Տարբեր եկեղեցիներում աղոթող, միմյանց հետ առնչություն չունեցող մարդիկ հավաքվում էին մեկ աղոթավայրում, որ նշանակում էր հավատալ «ի մի Աստուած»: Թատրոնն ստեղծում էր նոր «հավատոյ հանգանակ», որի հիմքում միաձին աստվածորդու գաղափարին միանում էր միաձին ազգի գաղափարը: Արևելահայությունն այսպիսի խնդիր չունեցավ: Սա արևմտահայությունից ցավն էր: Ուստի ազգային դավաճանությունից դատապարտումը, որ հիմնական մոտիվն էր գրեթե բոլոր պատմական դրամաների, այստեղ շատ ավելի կոնկրետ էր:

1864 թ. գարնանը, Զմյուռնիայում «Արևելյան թատրոնի» խաղաչը շանը չավարտած, թողմաս և Պայծառ Ֆասուլյաճյանները դիմում են դեպի «Լուսինյան թատրոն»: Սա գավառական տուրնեի առաջին փորձն է Հայ իրականության մեջ: Ֆասուլյաճյանը բեմադրում է Պեշիկթաշլյանի «Արշակը»՝ դարձյալ միանունության խնդիրը շոշափող պիես, երկրորդ մի «Երվանդ Բ» (Հեղինակը Հայտնի չէ), Միլվիո Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին» և մի քանի մեղուրամաներ: Պարոնյանը երգիծական գույնով է ներկայացնում Ֆասուլյաճյանի գործունեության գավառական սկիզբը «1864-ին վերջերը (թատերաչը շանի վերջը — Հ. Հ.) իր ամուսնունցն հետ Տրապիզոն գնաց, ուր դպրոցին կառավարիչն, եկեղեցիին ժամկոչն, լուսարարն և քանի մը պատանիներ ժողովելով խումբ մը կազմեց և ազգային ներկայացումներ տալ սկսավ»:

Այս մասին շատ դժվարություններ քաշեց, որովհետև կառավարիչն, որ առավել մինչև իրիկուն «ծո՛, տղաք, սո՛ւս եղեք» ըսելով վարժված էր, օր մը ներկայացման միջոցին, երբ հանդիսականներն պարոն Ֆասուլյաճյանը կը ծափահարեին, կառավարիչն, որ Շապուհի դերը կը կատարեր՝ հանդիսականներուն դառնալով՝ «ծո՛, տղաք, սո՛ւս եղեք» պոռաց»²⁴:

«Լուսինյան թատրոնն» անկասկած ավելի լուրջ հանգամանք է ունեցել: Երգիծական անդրադարձումները թատրոնի մշտական ուղեկիցն են: Վկայված է, որ Ֆասուլյաճյանները մեծ ոգևորություն են ստեղծել Տրապիզոնի հայ հասարակության մեջ, հետաքրքրություն արթնացրել թատրոնական գործի հանդեպ:

1865 — 67 թվերին «Լուսինյան» թատերական ակումբը գործել է ուսուցիչ և դպրոցի տնօրեն Ներսես Մեզպուրյանի (1841—1880)

դեկավարությունը: Ավանդական պիեսներից բացի բեմադրվել են նաև թարգմանական կատակերգություններ: Մեզպուրյանը գրել ու բեմադրել է իր հեղինակած պիեսները նույնպես՝ «Չորս օրիորդք կամ ուսումնասուրք և ուսումնատյացք», «Դավիթ հայ իշխան», «Վարդանանց պատերազմ»: 70-ական թվականներին թատրոնի շուրջն են համախմբվել նոր սիրողներ Վենետիկի Միլթարյան վարժարանից՝ Կոմիտաս Հեքիմյան, Պետրոս Մարիմյան, Մկրտիչ Երեմյան (կատակերգակ): Ողբերգական դերերում ճանաչում է ստացել Միճեսիմյան ազգանունով սիրող դերասանը: Խմբին միացել են նաև «Համազգյաց վարժարանի» աշակերտները՝ ուսուցիչներ Մեղավորյանի ու Խուշպուլյանի դեկավարությունը: 1871 թ. դարձյալ Տրապիզոն է այցելել Ֆասուլյաճյանը: Գաստրոլային ներկայացումներ հետագայում էլ շատ են եղել, բայց թատրոնն ստեղծել է իր մշտական կազմը և կայունացել 80-ական թվականներին: Ներկայացումները եղել են վճարովի՝ բարեգործական՝ նպատակներով, խաղացանկը՝ հիմնականում ավանդական-հայրենասիրական: «Ազգային պատմություններն ծանոթ նյութեր կը ներկայացնեին, — գրում է ժամանակակիցը, — ընդհանրապես Պեշիկթաշլյանի, Թերզյանի թատերախաղերն, և բազմաթիվ գավեշտներ, զոր կը թարգմաներ Մ. Երեմյան»²⁵: Ասվում է նաև, որ «Տրապիզոնի հայությունն իր հաստատուն թատրոնն ունեցավ ութսունական թվականին»²⁶: Թատրոնը 90-ական թվականներին գործել է անկանոն, կանոնավորվել է 1908-ից սկսած մինչև 1915 թվականը, որտեղ և ընդհատվում է, ինչպես առհասարակ ազգային կյանքն արևմտահայ աշխարհում:

Արևմտահայության լուսավորական կենտրոններից էր նաև Երզնկան՝ այն քաղաքը, որ միջնադարում ունեցել է հարուստ կյանք, արհեստավորական համաքարություններ, համալսարան և ուսումնական-դրամատիկական ճարտասանություն, բանաստեղծ ու քերական Երզնկացիներ: 1870-ական թվականներին Երզնկայում հիմնվում է «Ուսումնասիրաց ընկերությունը», որն սկսում է հանգանակություն հավաքել թատրոնի շենքի կառուցման համար: Ընկերության քսան անդամները դնում են յուրաքանչյուրը չորսից-հինգ ոսկի, և սկիզբ է առնում աննախադեպ մի գործ: Ընկերության անդամների թիվը հասնում է երեք հարյուրի, ըստ այդմ էլ բազմապատկվում է գումարը, կազմակերպվում են երկրորդ ու երրորդ

1872 թվականից Ակնի «Ուսումնասիրաց ընկերությունը» Ջարեհ Թորոսյանի և Ազարիա Դերձակյանի ղեկավարությամբ թատրոն բացեց: Խաղացվեցին Վանասենդեցու «Մեծն Ներսեսը», Պեշիկթաշլյանի «Վահան Մամիկոնյանը» և «Արշակը»: Տեղի է ունենում նույնը, ինչ Երզնկայում, «Ազդեցությունը շատ մեծ եղավ...»: Ներկայացումների օրերին տոմս չի ճարվել, մարդիկ ներս են խուժել խնդրանքներով ու սպառնալիքներով: Ներկայացումները դարձել են բոլորի խոսակցության առարկան, սիրող ղերասանները դարձել են օրվա մարդ: Նրանց կոչել են դերերի անուններով: Բայց վերջը նույնն էր: Ակնա թատերական շարժումը շարունակվել է մեկ էլ 1908-ից հետո:

Արևմտահայ գավառական թատրոնը ներկայանում է առավել-լապես սիրողական գծերով և ավելի տարածուն է, թեպետ կարճատև, պայմանավորված քաղաքական հանգամանքներով: Դա եղել է ազգային-հոգևոր շարժում՝ բռնած ամբողջ արևմտահայ աշխարհը՝ Խարբերդ, Արաբկիր, Սեբաստիա, Եվդոկիա, Նիկոմեդիա, Ամասիա, Պարտիզակ, Կեսարիա, Հաճն, Մալաթիա և փոքրասիական ծովեզերքի քաղաքները, որոնց մշտական այցելուն էր «հայ բեմի թափառական հրեան»՝ Թովմաս Փասուլյաճյանը:

Հայրենասիրական ուսմանտիզմը արևմտահայ գավառ է հասնում իր վերջին փուլում: Դարը մոտենում էր ավարտին, և պատմահայրենասիրական դրաման մարգարեությունից վերածվել էր աղետի և հազանգի: Պատմությունը կանգ էր առնում կիսաճամբին:

ՇՈՒՇԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

1865 թ. հուլիսի 16-ին Շուշիում զարմանքով են դիմավորում Չմշկյանին ու նրա ընկերներին: Մարդիկ նայում են դեկորներ բարձած ֆուրգոնին, վարժապետի կերպարանքով անձանոթներին ու հարց տալիս մեկը մյուսին.

– Հի՞նչ մարդիկ են:

– Հի՞նչ եմ գիդում:

– Չէ հա, ջամբազներ են:

«Եվ ներս մտանք մենք Շուշվա փողոցները, – գրում է Չմշկյանը, – կրելով մեր ճակատների վերա էկվիլիբրիստական վսեմ արվեստի նշանաբանը»³³:

Նրանք հավաքում են մի խումբ ուսումնական երիտասարդների և ցուցադրում «Սամել», «Վարդան Մամիկոնյան»: Պատմական հերոսների երևույթը ինչ-որ աղի պահեստում սարքված բեմի վրա հանդիսականն ընդունում է որպես ազգային հրաշք: Ոմանք լավ չեն տարբերում դերն ու դերասանին: Շատերին թվում է, թե բեմից դուրս էլ գործ ունեն եթե ոչ իրական հերոսների, ապա նրանց դեսպանների հետ, մարդկանց, որոնց տրված է Աստծո հետ խոսելու իրավունք, և եկել են այդ մարդիկ հերոսացնելու Ղարաբաղի հայությունը: «Իմ քաջ զինվորներ», – ասում է Վարդան-Չմշկյանը, և դահլիճը կրկնում է: «Կեցցե՛ Վարդան», – պատասխանում են զինվորները, դահլիճը դարձյալ կրկնում է: «Օ՛ն անդր, առաջ», – դռնում է բեմական Վարդանը, և հանդիսականը դա ընդունում է որպես իրական պայքարի կոչ, պատրաստվում է դուրս նետվել ընդդեմ թշնամու: Ներկայացումներից հետո հանդիսականները ռազմաշունչ երգերով ու ջահերով դուրս են գալիս փողոց, մտածելով, որ եթե մի բան ասված է հրապարակավ ու բարձրաձայն, լինելու բան է: Հանդիսականը զինվորական նվազախմբի հետ միասին ուղեկցում է դերասաններին, երգելով Զեյթունցիների երգը: Երգում են նաև Գևորգ Աբովյանի երգերը, որ գրված էին հատկապես պատմահայրենասիրական դրամաների համար³⁴: Յուրաքանչյուր երգից հետո հնչում են միահամուռ բացականչություններ՝ «Կեցցե՛ ազդն հայոց», «Կեցցե՛ սպարապետն Վարդան», «Կեցցե՛ Չմշկյան», «Կեցցե՛ Մանդինյան», «Կեցցե՛ Ամերիկյան»:

Բոլոր ներկայացումներն ավարտվում են այսպես և բազմամարդ խնջույքներով: Շուշիի երևելի քաղաքացիները պարտք են համարում օրը մեկի տանը խնջույք սարքել, ուր ներկայացման մասնակիցների հետ հավաքվում են և հանդիսականները՝ արհեստավորներ, ուսուցիչներ, ռուս սպաներ, թուրք զրազետներ: Երգում են, ճառում, կենացներ խմում ազատություն, հավասարության, եղբայրության կոչերով: Չմշկյանը վկայաբերում է հետևյալ խոսքերը՝ արտասանված մի թուրք մտավորականի բերանով խնջույքներից մեկում: «Ես կցանկանայի, որ մեր հյուր երիտասարդ բարեկամները վերադառնալով Շուշուց՝ տանեին յուրյանց հետ այն զվարթ կարծիքը, որ հայերն ու թուրքերը եղբայրներ են, որ նոքա վաղուց մոռացել են յուրյանց մեջ ունեցած պատմությունից մնացած տխուր անհասարկությունը»³⁵:

մաձայնությունները»³⁵: Ո՞վ կարող էր կռահել այն ժամանակ, թի ինչ է լինելու հետագայում:

Շուշին Արցախ աշխարհի Վարանդա դավառի կենտրոնն էր, հայոց ավանդական քաղաք: XIX դարում Ալեքսանդրապոլից, Ախալցխայից ու Երևանից հետո Շուշին չորրորդ նշանակալից կենտրոնն էր: Այստեղ կային թեմական դպրոցներ, մեկ ռեալական դպրոց, եկեղեցիներ և տպարան: Շուշիում էր հրատարակվում «Հայկական աշխարհ» պարբերականը (1864 – 71 թթ., 1874 – 79 թթ.), հետագայում՝ «Գործը»: Շուշիի կրթական կյանքում մեծ դեր են կատարել թեմական դպրոցի տեսուչներ Պետրոս Շանշյանը, Խորեն Ստեփանեն, Ղազարոս Աղայանը, Պերճ Պռոշյանը, Սեդրակ Մանգինյանը և շատերը:

Շուշիում թատրոնի մասին պատկերացում չի եղել մինչև Չմշկյանի խմբակի այցը, որից հետո անցել է ութ տարի, և 1873 թ. կառուցվել է քաղաքային ակումբի շենքը, որն իր հիմնադիր Մկրտիչ Խանդամիրյանի անունով էլ կոչվել է «Խանդամիրյանի թատրոն»: Դպրոցական սիրողական ներկայացումները, սակայն, տեղի են ունեցել ոչ այստեղ, այլ երկու դպրոցների շենքերում: Հայտնի են մի քանի ներկայացում՝ «Ֆեոդորա կամ որդիական սեր» (1880 թ.), «Պեպո», «Դալալ Ղաղո», «Վարդանանց պատերազմը» (1882 թ.): 1882 թ. ամռանը Շուշի է ժամանում Պետրոս Աղամյանը: Նրան դիմավորում են անսովոր մի եղանակով: Ընդառաջ են գալիս քսանյոթ հեծյալ երիտասարդներ և հանդիսավորությամբ ուղեկցում հյուրանոց: Մեծ խնջույք է սարքվում դերասանի պատվին, մեծարանքի խոսքեր են ասվում, բայց երբ գալիս է ներկայացման երեկոն, դերասանը դեմ է առնում կիսադատարկ դահլիճին: Հետագայում նա հիշել է այս դեպքը ու կատակի տվել՝ «Թող ավանակների հեծած թատրոն գային»³⁶:

Համբարձում Հախումյանի տան դահլիճում Աղամյանը տեղի սիրողների հետ ներկայացրել է «Ոճրագործի ընտանիքը», ապա՝ «Համլետը»: Այստեղ էլ նա հանդիպել է նույն վերաբերմունքին, ինչ Ախալցխայում և Ալեքսանդրապոլում: Հանդիսականների մեջ գտնվող Լեոն պատմում է, «Համլետ-Աղամյանը այնպիսի տպավորություն չթողեց հանդիսականների վրա Համբարձում աղայի տան դահլիճում, ինչպես թողեց մյուս օրը կլուբի դահլիճում, երբ դուրս եկավ երկար սև սյուրտով հագած և արտասանեց Գամառ

Քաթիպայի մի քանի ոտանավորները: Մինչև այժմ էլ թվում է թե պահել եմ ականջներիս մեջ մեծ արվեստագետի շեշտերն ու հնչյունները. «Ստրուկ գնա արյան դաշտը, վերադարձիր ազատված...»³⁷: Շուշեցիներին հետաքրքրում է Աղամյան դերասանի ոչ արվեստը, այլ ազգային դեմքը՝ ով է նա, ինչ է մտածում որպես հայ:

Շուշիի թատրոնը կազմակերպվում է 1883 թվականին, Աբրահամ Տեր-Գասպարյանի և Հովհաննես Ճաղարբեկյանի նախաձեռնությամբ: Խաղացվում են Գալֆայանի «Արչակը», Միքայել Տեր-Գրիգորյանի «Վույ քի իմ վեչերը», Էմին Տեր-Գրիգորյանի «Ո՞վ է մեղավորը», իսկ «Պեպոն» երբեք չի իջնում բեմից: Հետագայում խաղացվում են «Էլի մեկ գոհը» (1889 թ.), «Խաթաբալան» (1890 թ.), «Ռուզանը» (1891 թ.), Մոլիերի «Բռնի ամուսնությունը», թիֆլիսյան ու երևանյան կենցաղային կատակերգություններ՝ «Էս էլ քի մոցիբլուծիին», «Պեպոյի տկճուրը», «Կովապատճառը ես էի»: Շուշիի թատրոնը կարծես կրկնում է Թիֆլիսին իր կենցաղային ու պատմահայրենասիրական խաղացանկով: 80-ական թվականների վերջին այստեղ տեսնում ենք սիրող դերասանների մշտական մի խումբ Մկրտիչ Խանդամիրյանի գլխավորությամբ: Հայտնի են մի քանի ազգանուններ՝ Գ. Նազարյան, Ա. Աբրահամյան, Ա. Կոստանդյան, Օ. Թառումյան, Ս. Միքայելյան, Գ. Իշխանյան, Մ. Դավթյան, դերասանուհիներ՝ Գ. Թառումյան, Գ. Աթաբեկյան, Գ. Գյանջեցյան:

1891 թ. Մկրտիչ Խանդամիրյանը վերակառուցում է ակումբի շենքը, ընդարձակում, հարմարեցնում թատրոնի պահանջներին: Ստեղծում է ընդարձակ բեմ, կուլիսային համապատասխան տարածություն, օթյակով դահլիճ, որ տեղավորել է 350 հանդիսատես: Թատրոնի հանդիսավոր բացումը տեղի է ունեցել հուլիսի 7-ին, Մուրացյանի «Ռուզան» դրամայով³⁸: Հերոսուհու դերը խաղացել է Նունե Յարամիշյանը: Այս դերով Նունեն դարձել է Շուշիի թատրոնի դրամատիկական առաջնուհին և գլխավոր դերերով հանդես եկել կենտրոնից եկող պրոֆեսիոնալ դերասանների հետ:

90-ական թվականներին Շուշիի թատրոնի նշանակությունը մեծացել է: Որպես գաստրոլային կենտրոն այս թատրոնը դարձել է ավելի կարևոր, քան Ալեքսանդրապոլի ու Երևանի թատրոնները: Այցելու դերասաններին Շուշին ավելի է գրավել: Ստեղծվել է պարբերաբար Շուշի այցելող դերասանների մի խումբ: Դրանք էին Գրի-

գոր Աբրահամյանը, Մաթևոս Աղայանը, Մարի Զաբելը, Վարվառա Մելիքյանը, Արշակ Հարությունյանը, երիտասարդ Գրիգոր Ավետյանը: Դարավերջին Շուշի այցելող խմբերը ղեկավարել է այնպիսի մի պրոֆեսիոնալ դեմք, ինչպիսին էր Գևորգ Պետրոսյանը: Շուշիի բեմում շատ է ծափահարվել Հայ շրջիկ խմբերի առաջնուհին՝ Փառանձեմը՝ (Մահակյան-Սաղաթելյան): Այս բեմում հաճախ են խաղացել պոլսեցի Վարդիթեր և Մարի Ֆելեկյանները և գուցե ամենից ավելի՝ Արամ Վրույրը, Մարի Զաբելի հետ:

Դարավերջին թատրոնի խաղացանկը հարստանում է և՛ այցելու դերասանների բերած պիեսներով, և՛ տեղացի թատերասերների ընտրություններով: Ա. Տերտերյանը և Նունե Յարամիչյանը բեմադրում են Հյուսիսի «Անջեղոն», Ժորժ Օնեի «Դարբնոցապետը», Սունդուկյանի «Ամուսինները» (1892 – 93 թթ.), Գևորգ Պետրոսյանը ներկայացնում է Տեր-Գրիգորյանի դրամաները՝ «Բարեգործության դիմակի տակ», «Դամոկլյան սար»-ը, Ադամ Սարգսյանի «Ղարաբաղի աստղագետը» (Կ. Զուբովի վիպակի հիման վրա), խաղացվում են Ա. դ'Անըրիի «Մայրական սերը», Դոնչեստիի «Ձալակը», է. Սկրիբի և է. Հայելիի «Հրեուհին», մեյրաբամաներ՝ «Փարիզի շրջովիկ տղան», «Փարիզի աղքատները», այնուհետև «Քույր Թերեզան», «Քամելիազարդ կինը»: Գ. Պետրոսյանը դառնում է Շուշիի թատրոնին ուղղություն տվող գործիչ: Նա իր խմբի և տեղացիների հետ բեմադրում է «Օթեկո», «Քին», «Դիմակահանդես», «Համլետ», Չեխովի «Առաջարկությունը», Ա. Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորները» և այլն: Գ. Պետրոսյանը Շուշիի թատրոնին տալիս է արդիական նկարագիր, դարձնում առաջատար օջախ, առաջինը Հայաստանի տարածքում գործող գավառական թատրոնների մեջ: Այստեղ ևս հրապարակ են դալիս ինքնուրույն թատերագիրներ: Շուշիում գրված ու բեմադրված կատակերգություններից երկուսը՝ Տիգրան Նազարյանի «Ճշգրտող քույր կտրի» և Կարապետ Մելիք-Շահնազարյանի «Տմբալի խաչանը» բեմադրվում են այլ թատրոններում ևս: Այդ պիեսները մեր օրերում էլ չեն կորցրել իրենց հետաքրքրությունը:

Շուշիի կողքին, որպես գաստրոլային օջախ, գրեթե նույնքան նշանակալից է եղել Գանձակը: Այստեղի թատերախումբը մշտական չի եղել, բայց սկսած 70 – 80-ական թվականներից երբեք չի ընդհատվել թատերասիրական գործը: Շուշի այցելող բոլոր խմբերը

եղել են նաև Գանձակում: Դարավերջին ու դարասկզբին պարբերաբար Շուշի ու Գանձակ են այցելել Գ. Պետրոսյանը, Սիրանուշը, Հովհաննես Աբելյանը և գրեթե բոլոր մեծ ու փոքր դերասանները: Չկա գրեթե անցյալի որևէ հայ դերասան, որ եղած չլինի այս երկու թատերասեր քաղաքներում:

Շուշիի, որպես գաստրոլային կենտրոնի, նշանակությունն ավելի մեծ է երևում, քան արևելահայ մյուս քաղաքներինը: Ամառանոցային գեղեցիկ քաղաք է եղել, իրեն է ձգել բազում հովեկների և դերասանների: Տեղական թատերախումբը, թվում է, չի կատարելագործվել կամ մասնագիտացել, բայց կատարելագործվել է հանդիսատեսային միջավայրը: Այցելու դերասանները բերել են խաղացանկ ու ճաշակ: Այն, ինչ ներկայացվել է Թիֆլիսի ու Բաքվի բեմերում, տարվել է նաև Շուշի: Այսպիսով, Շուշին մասնակից է դարձել ժամանակի հայ թատերական կյանքին, և հիմնականում այս է Շուշիի թատրոնի պատմական դերը: Ու շարունակվել է այդ դերը մինչև մեր դարի 20-ական թվականների սկիզբը, մինչև այն օրը, երբ Արցախը նվիրաբերվեց կովկասյան թուրքերին, և նրա փոքրիկ մայրաքաղաքը հայաթափվեց:

ԵՐԵՎԱՆԻ ԹԱՏՐՈՆԸ

1865-ի հուլիսյան մի շոգ օր Ապարանի ճանապարհով Երևան է մտնում նույն ֆուրգոնը, որ Հայաստանի ապագա մայրաքաղաք էր բերում Չմշկյանին, Մանդիկյանին և Ամերիկյանին:

Երևանում ոչ թատերասրահ կար, ոչ հանդիսական, ոչ էլ պատկերացում թատրոնի մասին: Ո՞վ էր կարդացել XVII դարի ֆրանսիացի ճանապարհորդ Ժան Շարդենի հիշատակարանը, ուր ասված էր, թե այստեղ ուշ միջնադարյան միմոդրամա է խաղացվել 1673-ին, ո՞վ գիտեր, թե 1829 թվականին Երևանը նվաճող ռուսական բանակի մի խումբ սպաներ սարդարի բերդի մի սրահում առաջին անգամ ներկայացրել էին «Խեղբից պատուհասը» հեղինակի ներկայությունը: 1851-ին այստեղ էր եղել Պոլսի «Արամյան թատրոնը», և Ցախի մեյդանի փայտամած թատրոնը նույնպես մոռացված էր: Մի քանի ծխական, մեկ թեմական, մեկ պետական դպրոց, յոթ եկեղեցի, երկու պարսկական մզկիթ, մի արևելյան շուկա, խանութ-

ներ, սարդարի բերդը, Շհարր (Հանրապետության փողոցից մինչև Կոնդ տարածված քառակուսին), Զորավորի թաղը, Դամիր-բուլաղը (հարավ-արևելք) և վարչական կենտրոնը, ուր կանգնած էին ուսական եկեղեցին, պետական զավառական ուսումնարանը, ոստիկանատունը և փոստը (Հանրապետության հրապարակի հարավում):

Այս էր 60-ական թվականների երևանը՝ Ռուսաստանի հարավային պրովինցիայի կենտրոնը:

«Երեք օր, — գրում է Չմշկյանը, — մենք համարյա տակնուվրա արինք Երևանը, թայց ոչ մի տեղ չկարողացանք մեր նպատակի համար տեղ գտնել»³⁹: Վերջապես մի ուսուցիչ՝ Ռուբեն Զալալյանը (1840 – 1902), Լազարյան ճեմարանի և Պետերբուրգի համալսարանի շրջանավարտ, խորհուրդ է տալիս դիմել թեմական առաջնորդ Ստեփանոս եպիսկոպոսին: Ներկայացումների համար տրամադրվում է թեմական դպրոցի շենքը՝ սուրբ Սարգիս եկեղեցու բակում⁴⁰: Փոքր սրահին միացվում է հարևան դասասենյակը, Մանդինյանը կառուցում է ժամանակավոր բեմ, կախվում է վարագույրը: Ներկայացումները տևում են չորս ամսից ավել՝ մինչև ուշ աշուն: Խաղացվում են «Սանդուխտը», «Վարդան Մամիկոնյանը», Գալֆայանի «Արշակը» և Անիսե-Բուրժուայի «Շկոլի վարժապետը»: Խումբն ընկնում է մեծ պարտքերի տակ և տարեվերջին դժվարություններ վերադառնում Թիֆլիս:

1868 թ. Վաղարշապատում ծառայող Վաղարշակ Շահխաթունյանը (որ մի թատերախումբ էր հիմնել այնտեղ) կապվում է Երևանում ուսուցչություն անող, Ներսիսյան դպրոցի նախկին ուսուցիչ Սողոմոն Աբամելիքյանի հետ, և նրանք հիմնում են «Երևանի թատրոնական ընկերությունը», որ սիրողական մի խումբ էր: Այդ խմբի անդամներն էին Նահապետ Աթանասյանը, Վասիլ Եղիազարյանը, Ղահրաման Մելիք-Աղամալյանը, Ալեքսանդր Ասլանյանը, Սիմոն Փրիլպոսյանը: Թեմական դպրոցի հինգ մետր լայնություն և տասնութ մետր երկարություն ունեցող սրահում խաղում են «Շկոլի վարժապետը» և «Վա՛յ իմ կորած հիսուն ոսկին», «Գիշերվան սաբրը խեր է»: Որոշ ժամանակ անց ներկայացումները տեղափոխվում են Գայանյան օրիորդաց դպրոցի սրահը (ներկայիս Սպանդարյան փողոցում), այնուհետև՝ Հոբիփսիմյան դպրոց, ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու դիմացի մայթին (հետագայում՝ Ամիրյան փողոց):

1869-ի սկզբին խումբը վերակազմվում է, համալրվում նոր սիրողներով: Ներկայացվում է «Շուշանիկը», և գլխավոր դերով բեմ է բարձրանում Երևան քաղաքի առաջին դերասանուհին՝ Գայանյան դպրոցի ուսուցչուհի օրիորդ Եղիսաբեթ Ղորղանյանը: Նա պատահական ու հարկադրյալ մասնակից չէր այս գործում: Օրիորդ Եղիսաբեթի անունը, որպես պատմական հերոսուհիների դերակատարի (Շուշանիկ, Սանդուխտ, Ռոքսանե), տեսնում ենք նաև հետագա հիշատակումներում:

Այսպիսով, 1868-ից սկսվում է Երևանի թատրոնի անընդմեջ պատմությունը: Այս ժամանակից Երևան է մտնում թիֆլիսյան թատրոնի փորձն ու ճաշակը: Նախաձեռնողը Սողոմոն Աբամելիքյանն էր՝ ազնվական ու մտավորական մի անձ: Նա սիրող նկարիչ էր և դառնում է առաջին բեմանկարիչը հայ իրականության մեջ: Աբամելիքյանն ասպարեզ է բերում երկրորդ նկարչին՝ Մկրտիչ Հովհաննիսյանին: Նրանք երկուսով աշխատում են Վաղարշապատի և Երևանի թատերախմբերում: Պետք է նկատել, որ այս բեմանկարչությունն ստեղծվում էր գործնական անհրաժեշտությունից: Այս քաղաքներում չկային թատրոնական շենքեր, հետևաբար նաև դեկորային տնտեսություն: Թիֆլիսի թատրոնն օգտվում էր մի ընդհանուր ունեցվածքից, որ պատկանում էր քաղաքային թատրոնի վարչությունը և տրամադրվում բոլոր խմբերին՝ համապատասխան վարձով: Վաղարշապատում և Երևանում դեկորներն ու զգեստներն ստեղծում էին այս երկու սիրող նկարիչները: Ինչ գեղարվեստական արժեք են ունեցել նրանց գործերը, չգիտենք: Հայտնի է, որ պատմական դրամաների համար ստեղծվել են ընդհանուր պատկերներ՝ պալատ, բանտ, դաշտ, անտառ և Հայաստանը խորհրդանշող հետնավարագույր՝ Արարատյան դաշտը Մասիսների պատկերով⁴¹:

70-ական թվականներին Երևանում տեսնում ենք մի կայուն թատերախումբ, դերասանական կազմով ոչ պակաս Ալեքսանդրապոլի թատրոնից: Թատերախումբը ղեկավարել է ալեքսանդրապոլցի Արտաշես Հակոբյանը, թատերագիր Կարապետ Զալալյանի և բեմադրական արվեստում մասնագիտացող Արամ Մելյանի հետ: Խմբի անփոփոխ անդամներն են եղել Արշակ Սարգսյանը, Արմենակ, Փառանձեմ և Զարուհի Մելյանները, Մարթա և Զավահիր Գեղամյանները, Վասակ և Սոնա Մաղաթյանները, Ալեքսանդր Ասլանյանը, Եղիսաբեթ Ղորղանյանը, Թագուհի Դեկարխանյանը, Հոբիփսիմ

Սարգսյանը: Ինչպես նկատում ենք, այստեղ ևս ընտանիքներով են համախմբվել թատրոնի շուրջը: 1873-ից խումբ է մտել մի նոր թատերադեր, բեմադրիչ և դերասան էմին Տեր-Գրիգորյանը, որը բնիկ երևանցի էր և կրթվել էր Մոսկվայում, հետևորդն էր ուսսական կենցաղային ունակը: Այդ շրջանում Գայանյան դպրոցը տեղափոխվել է Աստաֆյան փողոցի վերին հատվածը, Պողոս-Պետրոս եկեղեցու մոտ, և այստեղ էլ կառուցվել է մի փոքր թատերասրահ, գլխավորապես Տեր-Գրիգորյանի նախաձեռնությամբ:

Երևանի թատրոնի խաղացանկն ընդհանուր ուղղությամբ նման է մյուս գավառական խմբերի խաղացանկին, թերևս ոչ այնքան հարուստ, որքան Ալեքսանդրապոլինը, բայց ավելի ինքնատիպ՝ տեղային հեղինակների գործերով և ունակի տեղային տեսակով ու բնույթով: Խաղացվել են նաև ժամանակին դասական համարված գրեթե բոլոր պատմահայրենասիրական դրամաները, դրանց թվում «Միհրդատը», «Կոռնակը», «Արտաշես և Սաթենիկը», Դուրյանի «Սև հողերը», «Ավերումն Անի մայրաքաղաքին Հայոց»: Խաղացվել են Սունդուկյանի «Պեպոն», «Էլի մեկ գոհը», «Խաթաբալան», «Քանդած օջախը», Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը», մելոդրամաներ և գավառական բեմերում շատ տարածված ու սիրված «Լիոնի սուրհանգակը», «Ոճրագործի ընտանիքը», «Ավագակները»: Բոլոր գծերով սա ժամանակի հայ իրականության լիարժեք թատրոններից մեկն է և իր ձգտումներով քիչ է տարբերվում թիֆլիսյան բեմից: 1875 թ. այս թատրոնում Արամ Մելյանը բեմադրել է Շեքսպիրի «Թիմոն Աթենացին»: Դա եղել է Արտաշես Հակոբյանի փոխադրությունը «Ջենոբ» վերնագրով⁴², հավանաբար՝ թեմայի տեղայնացում: Ո՞վ է եղել գլխավոր դերակատարը, հայտնի չէ: Ի՞նչ տեսք ու որակ է ունեցել այս ներկայացումը, չգիտենք: Բայց սա «Թիմոն Աթենացին» հայոց լեզվով (գուցե և Երևանի խոսակցական ոճով) ներկայացնելու առաջին և առ այսօր միակ փորձն է:

1879 թ. հոկտեմբերի 28-ին Երևանում տեղի է ունեցել թատերասերների ընդհանուր ժողով: Որոշում է ընդունվել ստեղծել մշտական (ստացիոնար) թատրոն և ընտրվել է ղեկավարություն, ինչպես ընդունված էր մեծ քաղաքներում⁴³: Դա էմին Տեր-Գրիգորյանի ծրագիրն ու նախաձեռնությունն էր: Նա փորձում էր Երևանում ստեղծել թիֆլիսի խմբին համարժեք և կայուն մի կազմակերպություն: Բայց այստեղ միջավայրն այն չէր և չկար մեծահարուստ

հովանավորների այն հաստատությունը, որ թիֆլիսում էր, և ամեն ինչ արվում էր մի խումբ անձնվեր մարդկանց զոհողությամբ: Աստաֆյան փողոցի թատերասրահը փոքր էր, և հետաքրքրասեր հանդիսականների մի մասը հաճախ մնում էր դրսում: Ներկայացումները երբեմն տրվում էին Հռիփսիմյան դպրոցում, երբեմն «Կովկաս» հյուրանոցի դահլիճում (ներկայիս Շահումյան փողոցում, Գերագույն դատարանի բակում): Քաղաքային ակումբը, որ զբաղեցնում էր նախկին Գավառական ուսումնարանի շենքը (նախկին Սպայի տան շենքի տեղում) ունեցել է թղթախաղի ու բիլիարդի մի քանի սրահ, բայց ոչ թատերական դահլիճ: Այդ շենքը վերակառուցվել է հետագայում՝ 1891-ին (երկրորդ անգամ՝ 1905 – 06 թթ.) և դարձել թատրոն, իր ժամանակի համար միանգամայն ընդունելի բեմական հարմարություններով:

70 – 80-ական թվականներին Երևանի թատրոնը նույնպես դառնում է գաստրոլային կենտրոն: Նախկին սիրողական խումբը վերածում է պրոֆեսիոնալ թատերական միավորման, իր հեղինակներով, հետևողական կազմակերպիչներով, մշտական դերասանական կազմով և խաղացանկային որոշակի նպատակաձևով ծովային թատրոնի գործունեությունը պայմանները նյութական առումով նպաստավոր չեն երևում: Երևանը հեռու էր թիֆլիսից: Երկաթուղին այստեղ չէր հասնում, և այդ էր պատճառը, որ քաղաքի կյանքը չէր աշխուժանում, շատ բան արվում էր մեկուսի, աչքից ու ուշադրությունից հեռու, մարդիկ մնում էին չճանաչված: Թատրոնի նպատակը մնում էր բարեգործական, ինչպես բոլոր գավառական քաղաքներում: Այլ կերպ լինել չէր կարող: Թատերասիրությունը կրթական գործի շարունակությունն էր այստեղ, և դերասանական զբաղմունքը՝ մտավորականի հասարակական պարտք: Երևանի թատրոնը նույնպես ուսուցչական էր: Բայց այդպիսին լինելով էլ վերածվել է հասարակական կենցաղի, իր շուրջը համախմբել տեղի մտավորականներին ու քաղքենիությունը:

Թատրոնը Երևանում ստեղծել է հասարակական շփման մի փոքր միջավայր քաղաքի կենտրոնում, որը փարիզյան օրինակով, նաև քաղաքային աշխարհագրական տեսքով, դարձել է բուլվար: Քաղաքի կենտրոնն այդպես էլ կոչվել է ու նմանեցվել Փարիզի թամպլ բուլվարին՝ ուղղանկյուն զբոսավայր, զույգ ծառուղիներով, մի կողմում «Կովկաս» հյուրանոցը, մյուս կողմում ակումբը՝ սրճարանով,

բիլիարդի ու թղթախաղի սրահներով ու թատրոնի դահլիճով: Այստեղ հավաքվել են հիմնականում «չհարի» բնակիչները: Հեռու թաղերի բնակիչները, արհեստավորներ, այգեպաններ, մանրավաճառներ, գրեթե չեն երևացել բուլվարում, բացի կոչիկ մաքրողներից ու «սառն աղբյուրի սառը ջուր» ծախող տղաներից: Ցերեկը բուլվարում հավաքվել են հաճախորդ որոնող նախաքարները, երեկոյան՝ քաղաքենիներ, մանր աստիճանավորներ, մտավորականներ: Այսօրվա լայն փողոցները չափելով տեսնում ենք, որ բուլվարը ծայրամասերից հեռու չէ: Բայց ժամանակին այդ տարածությունը «մեծ» է եղել: Քաղաքի կենտրոնն, սկսվում էր «սոգյուլթուղից» (ուռենիների պուրակ), որ հետո կոչվեց Անգլիական այգի, և ավարտվում Պողոս-Պետրոս եկեղեցու մոտ: Ցախի մեյդանից մինչև բուլվար տաս րուպեի ճանապարհ էր, բայց այնտեղի բնակիչը թատրոնի տեղը չգիտեր անգամ, կոնդեցին երեկոյան գործ չունեք բուլվարում, դամիր-բուլաղցին գաղափար չունեք քաղաքի կենտրոնի կյանքից: Չորագյուղի բնակիչը, Նորքի բնակիչը քաղաք էին մտնում իշաբեռ ընկույզով, մեկը Ղանթարից այն կողմ չէր անցնում, մյուսն իր վաճառքն ավարտում էր Պողոս-Պետրոսի թաղում, կոնդեցին հասնում էր ամենաշատը Չորավորի թաղ, ձորագյուղցին՝ ս. Սարգիս եկեղեցու դուռը:

XIX դարի թատերական երևանը շատ փոքր էր, թատրոն գնացողները մի պատիկ համայնք, թատրոնի մարդիկ՝ երեք-չորս դպրոցներից հավաքված ուսուցիչներ, մի քանի չինովնիկական գրասենյակներից ձանձրացած ծառայողներ և բերդի կայագորում նեղվող մեկ-երկու հայ սպա: Ներկայացումներն ունեցել են ավելի պարբերական բնույթ, քան ուրիշ գավառական քաղաքներում: Այդ պարբերականությունն էր ամիսը երկու-երեք ներկայացում: Բայց նրանցից յուրաքանչյուրը դարձել է երևույթ, տևական խոսակցություն անարկա: Շհարի քաղաքենիական ու մտավորական միջավայրում թատրոնը եղել է բարեկրթության նշան և առօրյա խոսակցության նյութ: Դրա ակնհայտ հետքերը տեսնում ենք երևանյան դրամատուրգի Էմին Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում:

Ինքնուրույն և թարգմանական պիեսների նյութը, որքանով նկատում ենք, սերտորեն կապված է քաղաքի կենցաղի ու բարքերի հետ: Մելվիլի «Սեր և նախապաշարմունքը», Օստրովսկու «Արդյունավոր պաշտոնը», Սունդուկյանի «Պեպոն» ու «էլի մեկ զոհ»,

անգամ հեռու թվացող «Լիոնի սուրհանդակը», իրենց սոցիալ-հոգեբանական խնդրառուծությամբ ներքին կապ ունեն և՛ միմյանց, և՛ քաղաքակերպության ձգտող երևանյան իրականության հետ: «Թատրոնն ի՞նչ ա, – ասում է Տեր-Գրիգորյանի «Զրկանքի զոհ» պիեսի գործող անձանցից մեկը, – մուֆտա տանեն, չեմ էթա <...>: Սա նրա փողը կերավ, նա սրան գրկեց. մինը մեկելին խաբեց, տունը քանդեց, նա սրան սպանեց, էս աղջիկը նրա վրա սիրահարվեց <...>: Էդ հո ամեն օր տեսնում ենք, էլի»⁴⁴: Պարզվում է նաև, որ երևան են այցելել շրջիկ կրկեսներ, որոնց ներկայացումներին վրա են տվել հասարակության բոլոր խավերը: «Դրանք էս երկու ամսվա մեջ մեր քաղաքից լավ փող դուրս կտանեն հա՛, ասեղ գցելու տեղ չի ըլում», – ասում է դրամայում հետաքրքրություն չտեսնող մարդը⁴⁵:

Ճանաչողական տեսակետից հետաքրքիր են նաև այն գրական վկայությունները, որոնցում թատրոնը ներկայանում է ինչպես մարդկանց առօրյա կյանքին մասնակից իրողություն: Տեր-Գրիգորյանի «Սեր կամ մահ» պիեսի քաղաքենի հերոսները սիրող դերասաններ են և ներկայացում են քննարկում: Այսպես, տիկին Հովսեփյանը, բեմական առաջնուհու հավակնություններով, չի ընդունում ոչ մի դերասանի, դժգոհ է քաղաքային թատրոնի ներկայացումներից: «Ասացեք խնդրեմ, պարոն Արտյուր, – ասում է նա, – այն խա՞ղ էր, որ խաղաց տիկին Վասակյանը Ֆելիսատա Գերասիմովնայի դերը, կամ օրիորդ Հայկանուշը Պոլինայի դերը և կամ օրիորդ Գայանեն Յուլիանկայի դերը. թեև շուտ-շուտ ծափահարություններ էին ստանում, – փչացրին, բոլորովին փչացրին»: «Եվ ո՞վ է այստեղ մեզանից լավ խաղացողը, ասացեք տեսեմ, մեկին մատնացույց արեք, որ մեզ հետ հավասարվի: Հենց բեմ ենք դուրս գալիս թե չէ, կատարվում է այն, որ գրված է <...>»: «Հենց վերցրու նույնիսկ ժեներալի դերը, – ասում է տիկին Հովսեփյանը, – կամ Յուսուփի դերը մի՞թե կարելի է այդպիսի խաղերով դուրս գալ բեմ: Իսկ հանդիսականքը ծափահարում էին, և այն, ինչպես ձեզ հայտնի է, միայն նոցա խրախուսելու համար <...>: Իսկ դուք, պարոն Արտյուր, ժողովի դերը կատարելու ժամանակ սքանչելի էիք: Պետք է ասել, որ դուք հասարակ հողեղեն չեք, այլ տաղանդ, գենիլ...»⁴⁶: Այս իրադրությունը մեզ ծանոթ է Օստրովսկու «Անմեղ մեղավորներից», գավառական դերասանուհի Կորինկինան «ժեռն պրեմիեր»

Միլովգորովին գրգռում է գաստրոլյոր-առաջնուհու՝ Կրուչինինայի դեմ: Ինչպես տեսնում ենք, Երևանի թատերական միջավայրում էլ գործել են դերասանական նախանձախնդրությունը, կուլիսային ինտրիգները, պայքարը դերի համար: Սրանք թատրոնի պրոֆեսիոնալ վիճակի նշաններ են: Վերը բերված խոսակցություն մեջ ակնարկվում են երկու դերասանուհիներ՝ Ալեքսանդրապոլից եկած Գայանե Թադևրանյանը (Աշխեն Տեր-Սարգսյանի քույրը) և, թվում է, Սոնա Մադաթյանը՝ դերասան և թատերագիր Վասակ Մադաթյանի դուստրը:

Այս խոսակցությունից երևում է նաև, թե Երևանում որքան սիրված է եղել սալոնային կատակերգությունը, հատկապես Մելվիլի «Սեր և նախապաշարմունքը»: Խոսվում է զգացմունքի ազատության մասին և օրինակ են բերվում հայտնի կատակերգության հերոսները, «Սիրո դեմ ի՞նչ խոչընդոտ, — ասում է գավառական ֆրանտը, — չե՞ս հիշում «Սեր և նախապաշարմունքի» մեջ, թե ինչպես Լելին պսակվում է Սյուլիվանի հետ, չնայելով, որ նրա հայր լորդը ինչպես է արգելում և ինչ հնարքներ է գործ դնում նրա դեմ <...>: Քանիքանի այսպիսի օրինակներն ենք պատահել մենք թատրոնի բեմում»⁴⁷:

Մեր առջև է ժամանակի լիարժեք թատրոնը իր բնական կյանքով ապրող մի քաղաքում, որը դառնալու էր մայրաքաղաք: Թատրոնը՝ քաղաքային կյանքի ծանրաչափը, մեզ ցույց է տալիս այդ հեռանկարը XIX դարի 80-ական թվականներին: Հին Երևանի մշակութային-կրթական կյանքը չի երևում այնքան աշխույժ ու նշանակալից, ինչպես մյուս քաղաքներում: Երևանը չի տվել այնպիսի հոգևոր ուժեր, ինչպես Ախալցխան ու Ալեքսանդրապոլը, բայց թատրոնը հուշում էր, որ այս քաղաքն էր դառնալու հայրենի կենտրոնը: Թեկուզ այն, որ Ալեքսանդրապոլի թատերական գործիչներից ոմանք ձգտում էին դեպի Երևան, ինչ-որ բան նշանակում էր:

Երևանի թատերախումբն արագորեն մեծացել է. ասպարեզ են մտել նոր դերասաններ՝ Հակոբ Խոջամիրյան, Ալեքսանդր Փարսադանյան, Մարտիրոս Դադյան, Ռուբեն Խոզաբաշյան, Մինաս Պանճուլազյան: Կայունացել է նաև Վաղարշապատի խումբը: Երևանցիները ալեքսանդրապոլցիների հետ միասին հաճախ ելույթներ են ունեցել Վաղարշապատում: Տեր-Սարգսյաններին, Արտաշես Հակոբ-

յանին, Կատարինե Քյանդարյանին տեսնում ենք Երևանում, և բոլորին միասին՝ Վաղարշապատում: Տպավորություն այնպիսին է, որ սա մի ընդհանուր թատերական միջավայր է Թիֆլիսի հետևողությունը, նույն գեղարվեստական կողմնորոշումներով: Մեկ բան է պակասում՝ թատերական քննադատությունը, որով և սահմանափակվում են մեր դատողությունները: Լրագրային հաղորդագրությունների ու ժամանակակիցների հիշողությունների թիկունքում ենթադրվում է հետաքրքիր թատերական կյանք⁴⁸:

Թատերական շարժման նույն ոլորտում են Ագուլիսը, Շուշին ու Գանձակը, 1880 – 81 թվականներից՝ Ղարաբաղի սան ու Դիլիջանը⁴⁹: Այս վայրերում թատրոնը սիրողական է, խաղացանկը նույնը, հեռավոր նպատակները՝ պրոֆեսիոնալ: Ադամյանի՝ Ախալցխա, Ախալքալակ ու Ալեքսանդրապոլ այցելություններից սկիզբ է առնում նոր շարժում: Հայաստանի գավառները դառնում են գաստրոլյային կենտրոններ: Դեպի գավառ են դիմում Ստեփան և Ալմա Սաֆրազյանները, Փառանձեմ Սաղաթելյանը, Գրիգոր Աբրահամյանը, Մաթևոս Աղայանը, Պոլսից՝ Պայծառ Ֆասուլյաճյանը, որ Բուլղարիայում էր թողել իր ամուսին Թովմաս Ֆասուլյաճյանին և 1884-ից ելույթներ էր ունենում Երևանում, Կարսում, Շուշիում: Սկիզբ է առնում դերասանական շրջագայությունների մի դարձ-դարձիկ (գրիգոր) ուղեծիր, որ ընդգրկում է ամբողջ Հայաստանը: Կարծես ընդհանուր մի խմբի են վերածվում Թիֆլիսից դուրս եկող, դեպի ծայրամասերը դիմող այցելու դերասանները, համատեղվում են սիրողական ու մասնագիտականը: 80-ական թվականներից ստեղծվում է դերասանական մի խավ, որը կենտրոնական բեմում՝ Թիֆլիսում, այսպես կոչված, երկրորդ կամ օժանդակ կազմում է, բայց գավառում դառնում է առաջատար: Դերասանների մի խումբ, բայց գավառների և Գևորգ Ամիրադյանի գլխավորությամբ, գործունեությունների ասպարեզ է ընտրում Բաքուն, որտեղ 1870 թվականից ներկայացումներ էին լինում «Մարդասիրական ընկերություն» ակումբում: Բաքվում հավաքվող դերասանները երբեմն ձգտում են դեպի Հայաստան, մասնավորապես Երևան:

Ընդունված է Երևանի թատրոնը կապել մեկ անվան հետ՝ էմին Տեր-Գրիգորյան, և ասել, թե «մյուսները այնքան էլ կարևոր դեր չեն կատարել»⁵⁰: Դա ճիշտ չէ: Նա 1873-ից է կապվել Երևանի թատրոնի հետ: Նրա կատարած դերը մեծ է երևում շնորհիվ իր

գրած պիեսները: Տեր-Գրիգորյանը թատերախումբ է ընդունվել նույնիսկ դժվարութեամբ և կարիք է ունեցել Արտաշես Հակոբյանի օգնութեամբ: Նրա դերը հետագայում մեծացել է: Տեր-Գրիգորյանը դարձել է Երևանի թատրոնի տնօրենն ու բեմադրիչը, բայց նրա կողքին տեսնում ենք շատերին՝ Մելյանների ընտանիքը, Արշակ և Հռիփսիմե Սարգսյաններին: Երևանում նույնպես փոքր չէ դերասանուհիների թիվը, քիչ չեն դրամատիկական հերոսուհիների դերակատարները: Բայց Հռիփսիմեն առաջնուհու համբավ է ունեցել և պատմական դրամաներում ու մելոդրամաներում, և տեղային պիեսներում: Անունները շատ են, լրագրային ու հուշագրական տեղեկությունները՝ նվազ:

80-ական թվականների վերջին Երևանի թատերական կյանքում առանձնանում են ևս երկու անուն՝ Մակար և Աշխեն Տեր-Սարգսյաններ: 1887 թ. նրանք Ալեքսանդրապոլից տեղափոխվել են Երևան: Մակարն ուսուցիչ է դարձել թեմական դպրոցում, Աշխենը՝ ուսուցչուհի Գայանյան դպրոցում: 1880-ին նրանք Ալեքսանդրապոլում արդեն համարվում էին տարիների փորձ ունեցող դերասաններ: Այդ փորձի սկիզբն է եղել «Շերմազանյան դարբասը»՝ Միքայել Պատկանյանի «Փոքրիկ տնային թատրոնը»: Մակար Տեր-Սարգսյանը և Աշխենը բեմ են բարձրացել դպրոցական տարիքից՝ 1859 թվականից: «Միջի մարդ կամ մոցիբուլ» պիեսում Մակարը խաղացել է Մելքո, Աշխենը՝ Նատո, «Մեկը նշանած, մյուսը կին» պիեսում՝ Մակարը՝ Պետրոս, Աշխենը՝ Նինո⁵¹: Ուսուցչական գործը նրանց տարել է Ալեքսանդրապոլ: Թատրոնը դարձել է այդ գործի անբաժանելի մասը և նրանց անբաժանելիորեն կապել իրար հետ: Ալեքսանդրապոլի բեմում Տեր-Սարգսյանները համարվել են անփոխարինելի ուժեր, Մակարը որպես կատակերգակ և սուր խարակտերային դերասան, Աշխենը՝ դրամատիկական հերոսուհի: Տեր-Հովհաննիսյանը Աշխենի մասին ասում է՝ «երկար տարիներ բարեխղճութեամբ ծառայել է տեղական հայ բեմին», Մակարի մասին՝ «նորա լավ ընդունակությունները բոլորին հայտնի էին»⁵²: Աշխենը խաղացել է բավական շատ, երբեմն գնացել է Ալեքսանդրապոլ, Կարս: Նրա հիմնական դերերից են Լուիզան («Խաղամուղի կյանքը»), Անանին («Էլի մեկ գոհ»), Էփեմիան («Պեպո»), Ռուզանը, Ելենան (Վ. Մաղաթյան՝ «Կըրթ-կըրթ»), Աննան (Ս. Տեր-Մարտիրոսյան՝ «Ծնողուրացը») և

ավանդական պատմական դրամաների գրեթե բոլոր հերոսուհիների դերերը: Նա եղել է նախանձախնդիր դերասանուհի, դեր պահանջող: Ունեցել է իր մրցակցուհին, որ ալեքսանդրապոլցի Կատարինե Քյանդարյանն էր: Երևան գալով չի հրաժարվել մրցակցությունից, գնացել է Ալեքսանդրապոլ խաղացել ու հետ եկել:

Էմին Տեր-Գրիգորյանի հուշերում բարձր կարծիք է հայտնված Տեր-Սարգսյան ամուսինների մասին. «Թատրոնի համար գլուխը ետ դրած անձեր <...> այս ամուսինները մի-մի գյուտ էին մեզ համար»⁵³:

Մակար Տեր-Սարգսյանը մոտ քառասուն տարի ծառայել է Ալեքսանդրապոլի ու Երևանի բեմերին. խաղացել է ամեն կարգի դերեր՝ հերոսներ, չարագործներ, բայց ավելի հակված է եղել դեպի կատակերգությունն ու վոդևիլը: Մելոդրամային շատ դերերից նրա խսկական դերն է եղել «Լիոնի սուրհանդակի» դատախազ Դոպանտոնը: Սիրել է էպիգոգային սուր խարակտերային դերեր, դժվար է ընդունել պատմական դրամաները: Քիչ բան գիտենք այս դերասանի մասին, բայց մի խոսք է ասված, որ շատ պերճախոս է «Պարոն Մակար, շատ հիանալի եք խաղում, բայց մի պակասություն ունեք, այն է, որ դուք խաղալիս բոլոր ժողովուրդը ծիծաղում է, իսկ ինքներդ՝ ոչ»⁵⁴: Այս ամպլուալի անունը մեզ հայտնի է՝ «կոմիկ-սերյոզ»: Նրա դերասանական բնավորությունն ի հայտ է եկել իր հեղինակած երկու տասնյակից անցնող վոդևիլներում, որոնց մի մասը հայտնի է և տպագրված («Բանաստեղծ», «Գրականական երեկո», «Խոլերա», «Նիսիա», «Դասախոսություն», «Կլակդես կուտես», «Ապուշներ», «Ընտրություններ», «Թե մեկ էլ» և այլն): Նրա պիեսները գրական արժեքներ չեն, այլ բեմական վիճակների նյութ, կարճ տրամախոսություններով առօրեական, աննշան թեմաներով: Դրանք ավելի շուտ խաղային էսքիզներ են և թատերական կոնտեքստից դուրս տպավորություն չեն թողնում: Դերասանական էտյուդային շերտը, որ եղել է հեղինակի երևակայության մեջ, վերացել է, մնացել է նրա խոսքային անդրադարձը: Բեմական սրամտությունը և գրական սրամտությունը տարբեր բաներ են: Ի՞նչ են ասել դրանց հեղինակի՝ կատակերգակ դերասանի կեցվածքն ու դեմքը, որ այնքան զվարճացրել է հանդիսատեսին, մնում է անհայտ⁵⁵:

Դերասան և թատերագիր Վասակ Մաղաթյանը (1845 – 1914 թթ.) նույնպես նշանակալից դեր է ունեցել Երևանի թատրոնում: Մաղաթյանը երևանցի է, ավարտել է Լազարյան ճեմարանը, երեսունհինգ տարի աշխատել Երևանի նահանգական դատարանում որպես թարգմանիչ և 70-ական թվականներից խաղացել է բեմում: Նրա գրած բոլոր պիեսները բեմադրվել են. «Գաղիկ Բագրատունի», «Մադոյի կտակը», «Կլրթ-կլրթ»: Գրել է նաև թուրքերեն պիեսներ՝ «Քուլը և եղբայր», «Ագահությունը թշնամի է վաստակում», «Անտեսանելի շալ»⁵⁶: Նրա ամենաշատ խաղացված գործը «Կլրթ-կլրթն» է՝ խոսքային կոմիզմի ցույց: Գործող անձինք խոսում են հայերեն, ռուսերեն, թուրքերեն և ստեղծում երևանյան կյանքի արտաբերություններ: Իրադրությունը մի թյուրըմբռնում է, երեք խուլերի վեճ: Կորել է Ահմադի հավը, Պողոսի էջը. հավն ընկել է զինվորական սպասյակ («գենչչիկ») Իվանի ձեռքը, էջը մտել է ռուս չինովնիկի ախոռը: Դե, մարդիկ, եկեք, իրար խոսք հասկացեք: Այս պիեսը շատ է խաղացվել ոչ միայն Երևանում, այլև Թիֆլիսում ու Բաքվում և «անմահացրել» հեղինակին:

Երևանյան թատերագիրներն սկսել են այն կետից, ուր կանգ էր առել արևելահայ կենցաղային կատակերգությունը: Էմին Տեր-Գրիգորյանն իր առաջին պիեսը գրել է 1869 թվականին, երբ նոր էր վախճանվել Միքայել Տեր-Գրիգորյանը, և Սուսուկյանը դեռ չէր ստեղծել իր դասական գործերը: Լազարյան ճեմարանի աշակերտի գրածը կենցաղային կատակ էր ընդամենը, երկու գործող անձով՝ «Խեչոյի թուզը»: Ռեալիզմ ասվածը և՛ նրա, և՛ իր ժամանակակիցների համար նշանակում էր կենցաղի ճշմարտություն, ազգային տիպերի ոճավորում, մի բան, որ քիչ կապ ուներ ռուսական ռեալիզմի, մասնավորապես Գոգոլի և Օստրովսկու հետ, չունեի ոչ գոգոլյան ֆանտաստիկ ռեալիզմը, ոչ էլ օստրովսկիական սոցիալ-հոգեբանական խտացումները, ևս առավել՝ ռուսական կոմեդիայի գեղարվեստական ու կառուցվածքային ավարտվածությունը: Նրանք սկսում են գրողական կետից, ելնում անմիջականորեն տեսանելի կենցաղից, իրականությունից, չհետևելով ոչ մի ավանդության, չունենալով դրամատուրգիական պայմանաձևեր (մոդելներ), կարծես թե անկախ XIX դարի, կամ անցյալ ժամանակների թատերական տիպաբանությունից:

Այս իրավիճակը մեզ երևում է խիստ բնական՝ պայմանավորված երևանյան միջավայրով, կյանքի տեղային գծերով, որ ակնհայտ են ինչպես Տեր-Սարգսյանի ու Մաղաթյանի, այնպես էլ Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում:

Երևանյան միջավայրը չունեի Թիֆլիսի գունագեղությունը: Այստեղ չենք տեսնում սոցիալական դիմակների այն խաղացույցն սրտկերը, որ հատուկ էր Թիֆլիսին: Երևանի սոցիալական դասերն ու խավերը կարծես մեկուսացած էին յուրաքանչյուրն իր թաղում: Իրականությունը չէր տալիս խաղային որոշակի պայմանաձևեր, կամ դրանք չէին նկատվում: Հասարակական ցանկություններն ու սպասումները, որ առհասարակ դրամատիկական թեմաների հիմքն են, երևանյան կյանքի մակերեսին չէին երևում: Եվ այս քաղաքի թատերագիրները կառուցում էին անմիջականորեն իրականության ամենաակններև նշաններից, նկատելով փոխհարաբերությունների ամենաշատ աչքի զարնող գիծը՝ գործնական ոլորտում մարդկային ըմբռնման լիակատար բացակայությունը, այն, ինչը խանգարում էր Երևանի բնակիչներին կազմակերպվել որպես հասարակություն: Ահա այս կետից է սկսվում նաև Էմին Տեր-Գրիգորյանի թատերագրությունը:

ԷՄԻՆ ՏԵՐ-ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԻ ՊԻԵՍՆԵՐԸ

Ինչո՞ւմն է իմ հետամոսացությունը, նրանում, որ ես Թիֆլիզում չեմ գրել կամ տպել իմ պիեսները, այլ՝ Երևանում, այսինքն գավառում: Բայց չէ որ իմ գրվածքները Թիֆլիզումն էլ են հաճախ խաղացվել:

Է. Տեր-Գրիգորյան

Նա բնիկ երևանցի էր: Ծնվել է 1855 թ., անցել թեմական դպրոցով, ապա սովորել ու ավարտել Լազարյան ճեմարանը: Տեր-Գրիգորյանը, ինչպես Չաչկյանն է գրում, «վերադառնում է Մոսկվայից երևան Շումսկու, Սաղոմսկու և այլ հանճարավոր ռուս դերասանների խաղերի տպավորությանը ներքո և հետևելով հայ թատ-

րոնական գաղափարի տարածված հոսանքին, սկսում է գործել: Նախ հրապարակ է դուրս գալիս իբրև դերասան և շատ շնորհալի դերասան, ինչպես պատմում են ականատեսները <...>⁵⁷: Նա մոտիկից գիտեր Տեր-Գրիգորյանին, ծանոթ էր նրա ձգտումներին ու դատողություններին բայց բեմում էր տեսել:

Դատելով այս դերասանի ու բեմադրիչի 1869 թ. դրած «Խեչոյի թուզը» կենցաղային գավեշտից, նաև հետագայում գրած ու բեմադրած կատակերգություններից, նրան պետք է համարենք 60-ական թվականների կենցաղային ռեալիզմի հետևորդը, թերևս ուշացած, այնքանով, որքանով երևանյան կյանքն էր ուշացած: Տեր-Գրիգորյանը երևում է այն կոնտեքստում, ինչ Փուլիդյանը, Միքայել Տեր-Գրիգորյանը և կենցաղագետ դերասան Մատինյանը: Խաղացած դերերը տարբեր են, բայց նա ճանաչվել է որպես կատակերգակ և սուր խարակտերային դերասան: Կարող էր թերևս մեծ համարում ունենալ, եթե գործունեություն ասպարեզ չընտրեր այսօրվակայան ծայրամասը: Ոչ ոք իսկապես չիմացավ, թե ով էր բեմին նվիրված այս մարդը: Եթե պիեսներով դատենք, շատ սրամիտ է, նուրբ կատակաբան, խոսքի կոմիզմի վարպետ, երևանյան միջավայրի սուր զգացողություններ, ոչնչից բեմական իրադրություն հորինող, գրոյական կետից կատակերգական թյուրիմացություն ստեղծող: Խաղալով գրել է, գրելով խաղացել: 80 – 90-ական թվականներին նա դարձավ ընդունված հեղինակ նաև Թիֆլիսի ու Բաքվի բեմերում: Տեր-Գրիգորյանը Մոսկվայից գալիս էր այն հին բեռով, որ իրենից շատ վաղ կուտակել էին Լազարյան ճեմարանի թատերագիրները:

Երևանի թատրոնը ոչ թե կրկնում, այլ ինքնուրույն ճանապարհով վերստեղծում էր կենցաղային թատրոնը, հին ճշարտությունները վերստեղծում նոր միջավայրում: Տեր-Գրիգորյանը կրկնորդ էր, այլ ինքնուրույն դեմք: Կրկնորդ նա դարձավ հետագայում՝ դարավերջին, երբ նպատակ դրեց դուրս գալ իրականությունից հեռանալով: Նրա վերջին շրջանի պիեսները 90-ական թվականներին մտան Թիֆլիսի ու Բաքվի թատրոնների խաղացանկը, որպես նորություններ: Եվ, այնուամենայնիվ, Տեր-Գրիգորյանի անունը կապված մնաց Երևանի թատրոնին, ու ոմանք նրան համարեցին այդ թատրոնի հիմնադիրը: Նա ոչ թե Երևանի թատրոնի հիմնադիրն է կազմակերպական իմաստով (թեպետ մեծ դեր ունի այդտեղ), այլ Երևանի իրականությունը թատերային իմաս-

տավորում տվողը: Հետևելով Սունդուկյանին, նա փորձել է նման մի որակ ստեղծել Երևանի բեմում: Դրա գեղարվեստական լիակատար իրականացման համար պետք էր Սունդուկյան լինել, որից հետո էին Տեր-Գրիգորյանը և իր գրական միջավայրի մարդիկ: XIX դարի Երևանը հարուստ նյութ էր տալիս բեմական երևակայությունը: Մեր քաղաքը դեռ էր արթնացել, «թատրոն» էր կամ էր տեսնվում այդ «թատրոնի» ներքին գույնը: Ովքե՞ր էին քաղաքի բնակիչները. արհեստավորներ, քաղքենիներ, մանրավաճառներ, այգեպաններ, մի քանի վաճառական ու աստիճանավոր, զինվորական, ուսուցիչ (չըստև կրթված), թուրք ու պարսիկ, և փոխհարաբերությունների ոչ մի էթիկետ, ոչ մի վարկային արժեք, հասարակակն կյանքի ոչ մի նշան:

Այսպիսին է XIX դարի 70 – 80-ական թվականների Երևանի կյանքը, և այսպիսին են այդ կյանքը վերարտադրող ու ոճավորող պիեսները՝ Տեր-Սարգսյանի վոդեվիլային էպիզոնները, Մաղաթյանի «Կըրթ-կըրթը»՝ գավառական բեմի «գասական» կատակերգությունը և Տեր-Գրիգորյանի «Խեչոյի թուզը»: Մարդիկ այստեղ չեն հասկանում իրար, ինչ լեզվով էլ խոսեն:

Խեչոն ծառա է և ոչ մի կապ չունի իր պարոնի հետ: Պարոնը պատվիրել է իր քնած ժամանակ աղմուկ չհանել, իսկ ժամացույցը չխչխկում է: Խեչոն հանում է մեխանիզմը և լուսած ժամացույցը կախում պատից:

Խեչո. <...> Քնելուցդ առաջ դու ինձ չասի՞ր, որ ձեն ձուն չըլնի քստեղարենք. հը՞, չասի՞ր:

Մնևնոն. Այո՛, պատվիրեցի:

Խեչո. Դե ես էլ կատարեցի:

Մնևնոն. Տո՛ փուչ, մի՞թե ես քեզ ասացի, որ ժամացույցը չարդես:

Խեչո. Չէ:

Մնևնոն. Չէ ու չո՛ւ <...>⁵⁸:

Սրանց կերած ճաշերն էլ տարբեր են: Երևանցի ծառան Թիֆլիսեցի ծառայի հոտառությունը չունի: Ծառայում է պարոնին, իր ասելով մի «սարսաղ մարդու».

Խեչո. <...> կերածն էլ հա վերմուշել ա, հա վերմուշել, սրա ձեռին էս ա քանի օր ա սոված զկրտում եմ... Տո, բողբաջ չըլի, որ ամես քյասեն ու հացը սիրուն փրոթես մեջը, ձեռք թաթախես մեջը. խառնես ու քաշես ջիգյարիդ. ինչ լազաթ...»⁵⁹:

Երևանի կենցաղին շատ բնորոշ է, երբ ստորին խավի մարդը կրթվածին իրենից ցածր է համարում և խոսք ու վարվելակերպ սովորեցնում: Խեչոն կերել է ափսեում զրված երկու թղբրից մեկը: Պարոնը հարցնում է, թե ո՞ւր է մեկը, ծառան ցույց է տալիս մեկը.

Խեչո. Մեկն էս ա, էլի:

Մնենոն. Այդ չեմ ասում, այստեղ երկու թուզ կար, մեկն ո՞ւր է:

Խեչո. Դե որ էդ չես ասում, մեկն էդ ա, էլի:

Մնենոն. Այդ եմ ասում, ո՞ւր է մեկը:

Խեչո. Դե որ էդ ես ասում, դե էն ա, մեկն ա դա, էլի:

<...> պլտի ասեիր մեկն էս ա, բա մեկին ո՞ւր ա⁶⁰:

Այստեղ նկատվում է մոտավորապես նույն հարաբերությունը, ինչ Նյեստակովի և Օսիպի մեջ է «Ռեկզորում»⁶¹, բայց սա հարաբերություն չէ, այլ հարաբերության բացասում: Սա ամենաբնորոշ վիճակն է և Տեր-Գրիգորյանի, և Տեր-Սարգսյանի ու Մադաթյանի պիեսներում: Մայրաքաղաքային բարքերն ու նորաձևությունները 70-ական թվականներին չեն մտնում են Երևան, և երևանցի թատերագիրն իր քաղաքի բարքերն սկսում է դիտել Թիֆլիսից: «Էլ չարես ինչ կամ երկու սիրահար» կատակերգության գործողությունը տեղի է ունենում Թիֆլիսում: Ամուսնություն խնդիր, երկու սիրահարներ՝ գիմնազիա ավարտած, մի վաճառական հայր, օժիտի ու սիրո հարց: Տեր-Գրիգորյանը կրկնում է հին պատմություն: Նորաձևության ու նահապետական բարքերի արդեն երևանյան պատկեր է ներկայացնում «Մոդա» կատակերգությունը: Այս պիեսները բեմադրվել են 1878 – 79 թթ. և մոռացվել: «Էլ չարես ինչ» կատակերգությունից մնացել է ժողովրդի հիշողության մեջ մի երգ «Սիրուհիս, քեզ համար կյանքս կես էլավ»: Խոսքն ու մեղեդին պատկանում են Տեր-Գրիգորյանին, բայց երգը տարածվել է որպես ժողովրդական:

Տեր-Գրիգորյանի կատակերգություններում կան հայտնի պայմանաձևերի որոշ նշաններ դասական կատակերգությունից, մասամբ ուսական վոդևիլներից, հայերի ու որդիների հակադրության ակնարկ, թափանցիկ խորամանկություններ բանեցնող սիրահարներ, երգ պատուհանի տակ, գծավող ամուսիններ և սիրահար («Կովապատճառը ես էի»)՝ Մոլիերի «Ժորժ Դանդենի» իրադրությունը, որոշ բարոյախոսություն, քաղքենի ֆրանս, պճնուհի, ցուցամուղ զրույցներ («Սեր կամ մահ»), այնքան, որքան կարող էր տալ Երևանի կենտրոնի մի քանի փողոցների կյանքը: «Վայրենի» կատակերգությունում ծաղրվում են օտար կրթությունն ու օտարամուլությունը, հակադրում քաղաքացիական գեներալի աստիճանի հասած Մարկ Ադամիչին ու նրա «կատեպան» (այգեպան) եղբորը, «կատեպանը» մի տեղ շփոթվում է կապիտանի հետ, մեջտեղ է գալիս մայրաքաղաքում կրթված մի օրիորդ՝ Մանյա, որին որպես թե հայերեն է սովորեցնում հայերեն չիմացող Մարկ Ադամիչը: Այստեղ տեսնում ենք Երևանի քաղքենիացման հեռանկարը՝ կրթություն ապագայնացման ճանապարհով, քաղաքակրթության ծուռ պատկերացումներ:

Տեր-Գրիգորյանի պիեսները պարզունակ են. հասունացած չէ կենսական նյութը, հեղինակը մտածել է, ինչպես ինքն է ասում, հասարակությունը տալ բեմականորեն մատչելի օրինակներ, աստիճանաբար մշակել նրա բարոյական ըմբռնումներն ու թատերական ճաշակը: Նա կարծես հասել է իր նպատակին, ստեղծել է Երևանի ռեալիստական թատրոնը: Նրա կատակերգությունները հասարակություն են հավաքել բուլվարում, առաջացրել մտքերի ու կարծիքների փոխանակություն, մերձեցրել իրականությունն ու թատրոնը:

80-ական թվականներից Տեր-Գրիգորյանն անցել է դրամաների. «Ջրկանքի զոհ» (1881 թ.), «Բարեգործության դիմակի տակ» (1891 թ.), «Դամոկլյան սուր» (1896 թ.), «Ո՞վ է մեղավոր», «Սուր և հուր»: Նյութական հարաբերությունների աշխարհում նա փորձում է տեղադրել իդեալիստ մտավորականի և ուսումնական օրիորդի տիպերը, հերոսներին օժտել բարոյախոսական-ծրագրային դատողություններով, մերկացնել քաղքենիական կեղծիքները: Այս պիեսներով Տեր-Գրիգորյանը մտնում է այն կոնտեքստի մեջ, որն ստեղծում էին Թիֆլիսում Սենեքերիմ Արծրունին («Տիգրիսի Ասպետ»

յաններ»), Ալեքսանդր Քիչմիշյանը («Օրիորդ Բերոյան»): Շիրվանզադեն («Իշխանուհի»), Ալեքսանդր Աբելյանը: Հայ դրամայի տիպարանությունը փոխվում է, սկսվում է այսպես կոչված հետսունդուկյանական շրջանը: Թատրոն են մտնում թեմաներ ու կերպարներ, որոնք տեսնելու ենք առաջիկայում Շիրվանզադեի ու Նար-Դոսի վեպերում: Տեր-Գրիգորյանը կողմնորոշիչ է ընտրում 70-ական թվականների սոցիալական մելոդրամայի կանոնը, հետևելով Պոլսի ու Թիֆլիսի թատրոնների խաղացանկին, ոչ ազգային, այլ թարգմանական, մի քիչ Անիսե-Բուրժուային, մի քիչ էմիլ ժիրարդենին: Ահա, օրինակ, ընտանեկան մի մելոդրամա՝ «Դամոկլյան սուր»: Արհեստականորեն Երևան է տեղափոխված փարիզյան «Մի կնոջ տանջանքի» սյուժեն, սիրող ամուսիններ, երրորդ դեմք՝ սիրահար, սիրահարի մտածված մերժում, չպատճառաբանված աղետ՝ երեխայի մահ, սենտիմենտալ հաշտությունը խռովող անցյալի գաղտնիքի հայտնություն՝ հին սիրուհի, ապօրինի գավակ, սիրուհու մահ: Հեղինակն ստեղծել է հայերեն, բայց ոչ հայկական մելոդրամա: Ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել, եթե փորձ էր արվում հայացնել գրքային փոխառված թեման: Այս գործը զնահատող Լեոն, պետք է կարծել, ելնում է ժամանակի բեմում ստեղծվող նոր միջնորդությամբ, դերասանական ու հանդիսատեսային հետաքրքրություններից: «Դրամայի մեջ, — գրում է նա, — առատ են իսկական ողբերգության տարրերը, տեսարանների մեջ հոգեբանական արտահայտությունները գորեղ են: Ընդհանուր գաղափարը չափազանց համակրելի է, գեղարվեստական համաչափությունն ու ամբողջականությունը խանգարող կեղծիքներ շատ չկան»⁶²: Պոլսում ու Թիֆլիսում բեմադրվող թարգմանական մելոդրամաներից շատերը նույնպես կապ չունեն հայոց կյանքի հետ և ավելի բարձր չեն Տեր-Գրիգորյանի ստեղծած մելոդրամայից: Ավելին. երևանյան հեղինակը դուրս է նայում բարոյահոգեբանական հարցադրումների նեղ ոլորտից, միտում ընդհանուր սոցիալական և ազգային-հասարակական խնդիրների: Այդպիսին է «Ո՞վ է մեղավոր» դրաման, առավել ևս «Բարեգործության դիմակի տակ» դրաման: Կեղեքիչի կերպարը, որին ծանոթ ենք Սունդուկյանի կատակերգություններից, այստեղ ստանում է նոր գույն, կյանքի գործնական պահանջին զոհ գնացող Հեղինեն դրամատիկորեն ավելի ակտիվ է, քան Սունդուկյանի «Էլի մեկ զոհի» Անանին: Իհարկե,

ազգասիրություն ու բարեգործության գաղափարները վերացական են, պայքարի միջոցները թույլ ու արհեստական:

Տեր-Գրիգորյանի դրամաներն ունենին ինչ-որ սոցիալական հող, որ տալիս էր ժամանակի քաղաքային իրականությունը, Թիֆլիսը լինեք, թե Երևանը: Տեր-Գրիգորյանի դրամատուրգիան դառնում էր անցման օղակ, միջնորդ եվրոպական բարքերի և հայ կրթվող դասի միջև: Երևանցու եվրոպականացող դեմքն ու կենցաղը միայն արտաքին գծեր չէին: Դա նաև գիտակցություն էր, որ ստեղծել էր իր թատրոնն ու իր հեղինակին:

Գլուխ ութերորդ

ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿՐՔԵՐԻ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱ

90-ական թվականներին հասունանում է այն թատրոնը, որի կենդանի ավանդույթունը հասել է 20-րդ դար: Երկու առաջատար ուղղությունները՝ չմշկյանական և ադամյանական, չհամատեղվելով հանդերձ, զուգակշռվում են որպես ազգային դերասանական դպրոցի օրինաչափ դրսևորումներ նույն թատերախմբերում ու ներկայացումներում: Կենցաղայնությունն ու հոետորական ռոմանտիզմը դառնում են անցյալ, շարունակվում է սունդուկյանական ավանդույթունը երկրորդ սերնդի վարպետներով, զուգահեռաբար՝ Ադամյանից եկող տրանսցենդենտալ ռեալիզմն ու կրքերի ռոմանտիկան ի դեմս Ազնիվ Հրաչյայի և Սիրանուշի: Մյուս գիծը դասական և հոգեբանական ռեալիզմն է, որ 20-րդ դար էին հասցնելու Գևորգ Պետրոսյանն ու Հովհաննես Աբելյանը: Ինքնուրույն թատերագրություն առումով այս շրջանը հարուստ է: Թարգմանական նյութը շարունակում է լրացվել, նոր հրապույր տալով բեմին և գաղափարա-գեղագիտական նոր մղումներ քննադատական մտքին:

ԹԱՏԵՐԱԽՄԵՐԸ ԵՎ ԽԱՂԱՅԱՆԿԸ

Թիֆլիսի «Հայոց դրամատիկական ակումբը», որ գրեթե կազմալուծված էր, երբեմն հայտարարում է իր գոյությունը Չմշկյանի ներկայացումներով, որոնցում հանդես են գալիս Ամիրան Մանդինյանը, Գեդեոն Միրազյանը, Գևորգ Տեր-Դավթյանը, Վարդուհին, գավառական բեմերում՝ Ստեփանոս և Ալմա Սաֆրազյանները, Մաթևոս Աղայանը, Փառանձեմը, Մարի Զաբելը, Արամ Վրույրը, Վարվառա Մելիքյանը և Գևորգ Պարոն-Սարգսյանն իր կազմած խմբերով: Պոլսում շարունակում է գործել Մնակյանի «Օսմանյան դրամատիկը», հայ միջավայրից կտրված, և Պենկյանի շրջիկ օպերետային խումբը: Թատերական կյանքն այստեղ կարճատև աշխուժացում է ապրում Ադամյանով և նրանից հետո՝ 1890 – 93

թվերին հայտնվում է Ֆասուլյաճյանի խումբը, Սիրանուշն է այցելում, նույնիսկ Մնակյանն է փորձում անցնել հայերեն ներկայացումների: Այսքանով ավարտվում է արևմտահայ բեմի կյանքը, և վերջնականապես թատերական կենտրոններ են դառնում Թիֆլիսն ու Բաքուն, դերասանական նույն ուժերի պարբերական փոխատեղումներով:

Թիֆլիսի նորակազմ թատերախմբի գործունեությունն սկսվել է 1891 թվի հունվարի 17-ից, Գուցկովի «Ուրիել Ակոստայով», Պետրոսյանի բեմադրությամբ: Այնուհետև ներկայացվել են «Ոճրագործի ընտանիքը», «Ավագակները», «Վարդան Մամիկոնյանը», «Ռուզանը» և կենցաղային կատակերգություններ: Խմբում եղել են 80-ական թվականների դերասանները (նաև Չմշկյանը) և սիրողներ (նրանց թվում Հովհաննես Թումանյանը):

1891-ի մայիսի 30-ին տեղի է ունեցել «Հայոց դրամատիկական ակումբի» ընդհանուր ժողովը՝ նախաձեռնություններ նապրելոն Ամատունու, Ավետիք Արասխանյանի, Ալեքսանդր Թարխանյանի, Աբգար Հովհաննիսյանի և մասնակցությամբ մոտ հարյուր մարդու: Ընտրվել է թատրոնական կոմիտե, որի կազմում տեսնում ենք Շիրվանզադեին, իշխանուհի Մարիամ Թումանյանին, Ստեփանոս Մալխասյանցին, Մանուկ Աբելյանին, Ստեփան Լիսիցյանին, Մուրացյանին, Ալեքսանդր Երիցյանին: Ժողովը լսել է Մոսկվայից վերադարձած Գևորգ Պետրոսյանի ծրագրային զեկուցումը (որը, ցավոք, մեր ձեռքը չի ընկել): Դրանից առաջ Պետրոսյանը մի նամակ էր հրապարակել «Մշակում», որտեղ առաջարկում էր կազմել բոլորովին նոր թատերախումբ, նոր մարդկանցից, թեկուզ սիրողներից: Նա սկզբում դեմ է եղել Պոլսից դերասաններ հրավիրելուն, բայց նրան կանգնեցրել են փաստի առաջ և տվել ընտրություն ազատություն: Պետրոսյանը գնացել է Պոլիս, գիտել Մնակյանի թատրոնի ներկայացումները և անբավական մնացել թե՛ խմբից, թե՛ դերասանապետից¹: Ի վերջո նա ընտրել է Սիրանուշին, Դավիթ Թրջանցին և երիտասարդ Արմեն Արմենյանին: Հաջորդ տարի Պոլսից ժամանել են Վարդիթեր և Մարի-Հերանուշ Ֆեյեկյանները, Մնակյանի խմբից Հարություն Ալիքսանյանը (որն առաջին անհաջողությունից հետո հեռացավ): 1893-ին մասնաժողովը Պոլիս է ուղարկել Մոսկվայում մասնագիտական կրթություն ստացած դերասան Գրիգոր Աբրահամյանին: Նա հրավիրել է Ազնիվ Հրաչյային և, դարձյալ

Մնակյանի խմբից, Ռուբեն և Աղավնի Պիննեմեճյաններին:

«Հայոց դրամատիկական ակումբը» չի ունեցել մշտական շենք, այլ ընդամենը գրասենյակ Բեհբուջյան փողոցում: Վարձակալվել են տարբեր դահլիճներ, հիմնականում՝ «Ամառային թատրոնը» (Քոֆ աջ ափին, Ինժեներական այգում), Արծրունու թատրոնը և Գերմանական ակումբը: 1893-ից ստեղծվել է երկրորդ թատերախումբը՝ Չմշկյանի ու Գեղեոն Միրաղյանի ղեկավարությամբ, գլխավորապես սուսուդուկյանական խաղացանկի դերասաններով, որոնք մասնակցել են նաև Պետրոսյանի խմբի ներկայացումներին: Այս նույն ժամանակ ստեղծվել է Բաքվի թատերախումբը Աբելյանի նախաձեռնությամբ: Աբելյանի շուրջն են հավաքվել «Մարդասիրական ընկերություն» ակումբի Գևորգ Ամիրաղյանի թատերախմբի սիրողները և մի քանիսը թիֆլիսյան խմբից: Թիֆլիսի ու Բաքվի խմբերը միասին, դերասանների պարբերական փոխատեղումներով, փաստորեն կազմել են դերասանական մի համայնք, երբեմն Աբելյանի, երբեմն Պետրոսյանի ղեկավարությամբ: Բաքվում ներկայացումները տեղի են ունեցել Թաղիևի թատրոնում և Վ. Վասիլև-Վյատսկու կրկես-թատրոնում:

1894 – 95 թատերաշրջանից Դրամատիկական ակումբը վերակազմվել է և կոչվել «Թիֆլիսի դերասանական ընկերակցություն»: 1897-ին կազմվել է «Բաքվի դերասանական ընկերակցությունը»: Դերասաններն այս երկու խմբերում գործել են պայմանագրային կարգով: Պայմանագրերը կնքվել են մեկ թատերաշրջանի համար: Հոգաբարձուական վարչությունները ուսանց հնարավորություն են տվել լինելու երկու թատերախմբերում միաժամանակ, ուսանց՝ ոչ: Կարգը երբեմն խախտվել է, իսկ 1898-ից՝ խստացել: Թատերաշրջանի ավարտին կազմվել են երկու-երեք խմբեր, որոնք շրջել են գավառներում: Տեական ու պարբերական խաղաշրջաններ են անցել Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Շուշիում: Շրջագայող խմբերը համալրվել են սկանկներով ու սիրողներով, որոնցից շատերը, գավառում փորձվելուց հետո, անցել են հիմնական խումբ՝ արդեն ոչ անխոս, այլ երկրորդական կամ զրվագային դերերով, երբեմն կրկնորդ (դուբլյոր), առանց պայմանագրի և նվագազույն վարձատրությամբ: Սկսնակը հաճախ բեմ է ուղարկվել առանց փորձի, որպես անսպասելի քննություն: Գլխավոր դեր, կամ պայմանագրային վիճակ դերասանը ձեռք է բերել մեծ դժվարություններով, դի-

մագրավելով շրջապատի թերահավատությունն ու հեզնական վերաբերմունքը: Սկսնակին հեզնանքով կամ ծաղրով ընդունելը եղել է չզբված օրենք: Այդ վիճակը հաղթահարել են օժտվածները, հատկապես կատակերգական դերերի հակվածները և աննահանջ ապաշնորհները: Եղել են վիրավորվողներ էլ, որ գնացել են ու հետո եկել Մոսկվայից, Պետերբուրգից ու Փարիզից:

Թատերական դասընթացները տվել են ընդհանուր գիտելիքներ և ճաշակ, հիմնականում արտաքին վարպետություն՝ ձայնի, տոնի, կեցվածքի, շարժման կուլտուրա, բայց ոչ տրամադրությունը տիրապետելու հմտություն (պսիխոտեխնիկա): Եվ կյանքը ցույց է տվել գործնական դպրոցի առավելությունը: Եղել են կրթվածներ, որ տպավորություն չեն թողել կամ ձախողվել են, և այնպիսիք, որ չեն հասել ինքնուս Տեր-Դավթյանին ու Զարիֆյանին և կիսագրագետ Վարդուհուն:

90-ական թվականներին նույնպես հատուկ է խաղացանկի մեծությունն ու փոփոխականությունը: Ներկայացումների հաճախականությունը՝ ամսվա մեջ ամենաշատը ութ, նոր պիեսի փորձը՝ մեկ շաբաթ: Առաջատարները հանդես են եկել իրենց պատրաստի դերերով, մյուսները ներգրավվել են խաղի մեջ երկու-երեք փորձով: Դերասանը սովորել է կամ կատարելագործվել ոչ այնքան փորձից փորձ, որքան ներկայացումից ներկայացում: Թատերաշրջանում տաս և ավելի դերեր պատրաստելը եղել է ընդունված ու սովորական: Դերասանը վարպետությունը ձեռք է բերել ավելի շատ դերերի քանակով, քան նույն դերում երկար աշխատելով: Իսկ առաջատարների աշխատանքը եղել է տնային մտավոր աշխատանք, ներքին կենտրոնացման սովորություն և դերի ու պիեսի տեական ուսումնասիրություն՝ մի գործ «գաղտնի» ու անհատական, որի ներքին օրենքները չեն երևացել փորձասենյակում կամ բեմում: Առաջատարների բավական մեծ դերացանկում քիչ են եղել բեմական անձը բնութագրող կերպարները՝ երեքից հինգ կամ ոչ ավել, քան մեկ տասնյակ: Սա դերասանական մեծ անհատների օրենքն է, և այդ օրենքով է պահպանվել թատրոնի դասական ու կանոնական դեմքը:

Արդիական և ինքնուրույն թատերագրությունը նվազ է երևում 90-ական թվականներին: Դարավերջի բեմը չի ստեղծել ոչ մի նոր հայրենասիրական դրամա, ոչ էլ Սուսուդուկյանին ու Պարոնյանին համարժեք հեղինակներ: Կենցաղային կատակերգության նոր դրսևո-

րումները՝ էմին Տեր-Գրիգորյանի, Մակար Տեր-Սարգսյանի, Ատրպետի (Սարգիս Մուբաջաջյան), Տիրան Փափազյանի, Ալեքսանդր Աբելյանի պիեսները չեն ստեղծել նոր որակ, գրեթե ոչինչ չեն ավելացրել թատրոնի դրամագծին: Գրվել են պիեսներ, որ մեկ անգամ են բեմ տեսել ու մոռացվել (Տ. Փափազյան՝ «Երանոս եղբայր», Ատրպետ՝ «Սարրաֆ», «Շուշան», Ա. Թումանյան՝ «Փաստաբաններ», Լ. Մանվելյան՝ «Տիրգրանուհի», «Գալիլե և Միլտոն», Ա. Քիչմիշյան՝ «Բույսերի մեծարանք», Ա. Արարատյան՝ «Սուտ ճգնավոր» և այլն):

Մեկ տասնամյակի ընթացքում (1890 – 1899 թթ.) բեմադրված ինքնուրույն պիեսները գրեթե հաշվված են: Դրանք են Չմշկյանի «Վարժուհին» (1890 թ.), Շիրվանզադեի «Իշխանուհին» (1891 թ.), էմ. Տեր-Գրիգորյանի «Դամոկլյան սուր» և «Բարեգործության դիմակի տակ» կիսամեղրամաները, Բարսեղ Քամալյանի «Միրահարը սեղանի տակ» (1893 թ.) և Ալեքսանդր Աբելյանի «Միկիճի հարսանիքը» (1895 թ.) կատակերգությունները, Տիրան Փափազյանի «Ներկարարը», Արշակ Չոպանյանի «Մութ խավերը» (1893 թ.) Հ. Տիրոյանի «Խաղամուրը», Փառնակեսի «Բանաստեղծը» (1896 – 97 թթ.) և այլն: Այս շրջանում որպես արդիական է ընդունվել Սունդուկյանի «Ամուսիններ» դրաման և խստորեն քննադատվել: Եվ վերջապես ըմբռնվել է Պարոնյանի բեմական հեղինակ լինելը: Բեմականացվել է «Մեծապատիվ մուրացիկաները» (և խաղացվել), բեմադրվել է «Պաղտասար աղբարը», երկուսն էլ մակերեսային ըմբռնումով՝ որպես բարքերի կատակերգություններ:

Նոր դրամաները բեմականորեն թույլ են երևում, գաղափարապես ծրագրված են, դատողական և բարոյախոսական: Նրանք աղոտ կերպով անդրադարձնում են նախորդ շրջանի թարգմանական, բարոյա-խնդրառական պիեսներից եկող տպավորությունները, մասամբ ձայնակցում եվրոպական ու ուսական սալոնային դրամային և ինչ-որ կերպ աղերսվում նոր ընթերցվող հեղինակներին՝ Ժորժ Օնե, Զուդերման, Օկտավ Միրբո, Բյոռնսոն, ուսաներից՝ Վ. Ալեքսանդրով, Վ. Դյաչենկո, Պ. Նևեժին, Վ. Վիկտորով, Ն. Օզնոբիշին և այլն: Ինքնուրույն տարրը նվազ է նոր դրամաներում և ի հայտ է գալիս վարժապետական անհող գաղափարների տեսքով: Պատահական չէ, որ նրանք սակավ են բեմադրվել, այն էլ՝ թատրոնին ազգային միտք ու դեմք տալու ձգտումով:

Դարավերջի բեմը և գրական-հասարակական հանդեսները սակայն հարուստ են թարգմանական դրամատուրգիայով: Թարգմանվել են անհամեմատ շատ, քան նախորդ շրջանում և՛ ընտրված հեղինակներ (դասական ու արդիական), սկսած Շեքսպիրից, Շիլլերից ու Գյոթեից, վերջացրած նորագույններով՝ մինչև Իբսեն և Հաուպտման: Այս շարքում տեսնում ենք «Համլետը» (Հ. Մասեհյան, 1894 թ.), «Էգմոնտը», «Ֆաուստը», «Բրանդը», «Արևածագից առաջ» և հին ու նոր հեղինակների մեկից ավելի թարգմանություններ: Թատրոնում և գրական միջավայրում մեծ հետաքրքրություն են առաջացրել ամենաարդիական պիեսները: Դրանցից են Ջովաննի Վերգայի «Գեղջկական պատիվը», Ջիրոլամո Ռոպետտայի «Անագ-նիվները» (բեմադրված), Էդուարդ Բրանդեսի «Հյուրը», Ալֆոնս Դոդեի «Խոչընդոտը», Հերման Զուդերմանի «Պատիվը», «Հայրենական տունը» (երկուսն էլ բեմադրված), «Սողոմի կործանումը», «Ֆրիցխենը», Իբսենի «Դոկտոր Շտոկմանը» (բեմադրված), «Նորան», «Հասարակության նեցուկները», «Մովի կինը», Բյոռնսոնի «Սնանկությունը», Հաուպտմանի «Կառապան Հենշելը» (երկուսն էլ բեմադրված): Նկատելի է հակում դեպի հոգեբանական ու հալիզմը, որ գալիս էր գերմանական ու ֆրանսիական դրամատուրգիայից, և վերիզմը՝ իտալացիներից եկող: Այս կարգի թարգմանություններն ու բեմադրությունները համընկնում են հեղինակների ճիշտ ժամանակին, նրանց պիեսների նախնական բեմական փորձարկումների շրջանին:

Թարգմանական դրամատիկական երկերից ոչ բոլորն են ներկայացվել: Բայց ակնհայտ են բեմական նպատակները և ընդհանուր մշակութային համատեքստը: Այս հանգամանքի վրա ուշադրություն է հրավիրել Թումանյանը՝ «Համլետի» Մասեհյանի թարգմանության առիթով: 1894-ին Թիֆլիսի «Հայոց հրատարակչական ընկերությունը» լույս է ընծայել այդ թարգմանությունը առաջին տարբերակը: «Շեքսպիրը դարձել է մի չափ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար, – գրում է Թումանյանը: – Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի տգետ է, եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է, եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է: Այս տեսակետից մենք կարող ենք ասել թե առաջադիմություն ենք արել, որ սակայն ինձ թվում է մի թուրիչք»²: Թումանյանն այս երևույթը դիտում է որպես բեմական արվեստի

առաջադիմության արդյունք, այն է՝ թատրոնն է նախապատրաստել այդ «հանկարծակի թոխչքը»: Նա անդրադառնում է պատմահայրենասիրական ուսմանտիզմի շրջանին: «Մենք դեռ հիանում էինք «Շուշանիկի» և «Վարդան Մամիկոնյանի» նման ողորմելի ողբերգություններով և ոգևորվելով ծափահարում էինք զանազան անշնորհք և անմիտ շովինիստական բացականչությունների, երբ հանկարծ մեր բեմի վրա որոտաց Շեքսպիրի վիթխարի հանճարն Ադամյանի բերանով, և մեր առաջ դուրս եկան «Համլետ», «Օթելլո», «Արքա Լիր» և մյուսները, այդ՝ մարդկային խորիմաստություն և ֆանտազիայի ամենավսեմ ստեղծագործությունները <...>»³:

Մասեհյանի թարգմանությունում (որը չնեղկայացվեց 90-ական թվականներին), նաև այլ թարգմանություններում անուղղակիորեն արտահայտված է ժամանակի հայ թատրոնի գեղագիտությունը, ոչ միայն բեմական լեզուն, այլև տոնայնությունը, շունչն ու դերասանական կեցվածքը: Այն, ինչ տեսնում ենք այստեղ որպես գրականություն, արդեն առարկայացված էր որպես բեմական իրողություն: Եթե թատերագրությունը բեմական արվեստի անդրադարձն է, այլ ոչ հակառակը (ինչպես վիճարկվում էր դարասկզբի ռուս թատրոնի գործիչների շրջանում և հարցը վճռվում էր թատրոնի օգտին), ապա 90-ական թվականների դերասանական արվեստն է նկարագրելով Թարգմանվող պիեսների լեզվին ու ոճին:

Եվրոպական հեղինակներից բացի հայ թատրոնում առանձնակի նշանակություն է ստացել ռուս արդիական դրաման, հատկապես հետօտարովսկիական շրջանի հեղինակները՝ Վ. Դյաչենկո, Ն. Պոտեխին, Ի. Պոտապենկո, Պ. Նևեժին, Ի. Շպոֆինսկի, Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո, փոքր-ինչ ուշ՝ Ս. Նայդյոնով, Ա. Սուվբատով-Յուժին: Նրանց պիեսներն, իհարկե, գեղարվեստական նույն արժեքը չունեն, բայց բեմական առումով ընդունված են եղել: Այս հեղինակներից ոմանց անունները թերագնահատված են ռուս թատրոնի պատմության նորագույն շարադրանքներում, առավելապես գաղափարական տեսակետից: Նրանք թերագնահատված են նաև հայ թատերագիտության մեջ, այլ թատերագետների ազդեցությամբ: Բայց այլ է պատմական իրողությունը: Այս հեղինակներով է մասամբ (ոչ փոքր չափով) բնութագրվում 80 – 90 -ական թվականների ռուս դերասանական արվեստի դեմքը: Չնայած կերպարների մակերեսայնությունը, թույլ տիպականացումներին, սոցիալական հաշտության

մոտիվներին, նրանք ընդունված են եղել իրենց բարոյախոսական ու հրապարակախոսական տարրերով և շատ են խաղացվել: Դարավերջին նրանք ավելի են նյութ տվել դերասանական նախասիրություններին և անհամեմատ արդիական են համարվել, քան Գոգոլը, Օտարովսկին և Սուխովո-Կոբելինը: Թատրոնում, թվում է, անցել էր սուր տիպականացումների շրջանը, չացկիական թեման կերպափոխվել էր ռեզոնյորական պաթոսի ու մերկ գաղափարաբանություն: Դա եղել է բեմականորեն մատչելի և էֆեկտային: Կյանքի մակերեսային դիտումը, գործող անձանց մակերեսային ուրվագծերը փոխարինել են գոգոլյան խտացումներին և օտարովսկիական տեղային բնութակերպումներին:

Այս դրամատուրգիայի հանդիսատեսային հաջողությունը պետք է բացատրել թերևս 80 – 90-ական թվականների ռուս հասարակական մտքի անորոշ, մինչև վերջ չգիտակցված խմորումներով: Սոցիալ-դեմոկրատիայի գաղափարների և բուրժուական ազատամտության ինչ-ինչ հակասություններ դրսևորվել են կյանքի մակերեսին, առավելապես բարոյահոգեբանական ոլորտում: Նոր սերնդի գաղափարազուրկ սկեսպոիցիզմը բախվել է հայրերի բարոյականությունը, և տուրգենևյան Բազարովն ու Ռուդինը տեղավորվել են քաղքենիական դրամայի հին կաղապարների մեջ, որոնք ոչ ուսմանտիկական էին, ոչ սալոնային, բայց ըստ հարկի բարոյախոսական ու արցունքոտ, և միտում էին «անմեղ մեղավորների» գաղափարին, սոցիալական որոշ մոտիվների ու հասարակական գաղափարների թույլ գունավորմամբ: Այս դրամատուրգիայի հանդեպ անտարբեր չէր ռուս բեմը, և՛ գավառական, և՛ մայրաքաղաքային: Չձևակերպված մի այլախոհությունն ռուս դերասաններին մղում էր այս նյութին: Դա կարող էր հայ բեմում արժեզուրկ երևալ (և այդպես էր Շիրվանզադեի համար), եթե նրա հետ կապված չլինեին ռուս բեմի առաջատարներից շատերի անունները:

Հայ բեմի առաջատարները, մասնավորապես նրա գաղափարական ներկայացուցիչ Պետրոսյանը, սահմանափակված չէին այս թատերագրությունը: Նրանք, ինչպես և իրենց միջավայրի մտավորականները, հեռակա հանդիսատեսն էին արևմտաեվրոպական բեմի, որը որոշակիորեն միտում էր հոգեբանական նատուրալիզմի և ստեղծում այլ կարգի դրամատուրգիա: Այդ միտումը կրող Անդրե Անտուանն իր թատրոնի հիմնումով իսկ (1887 թ.) զգացել էր ազ-

գային դրամատուրգիական նյութի պակասությունը և կանգ առել Ջուլյայի վրա, իտալացիները հայտնագործում էին վերիզմը (Ջ Վերգա, Ջ. Ռովետտա), սկանդինավյան թատրոնը՝ Բյոռնսոնին ու Իբսենին, գերմանականը՝ Հաուպտմանին: Այս բոլոր ճայները հայ բեմում լսվում էին ճիշտ ժամանակին, նույնքան շուտ, որքան ուես բեմում: Այվելին, Իբսենը և Հաուպտմանը դեռ եղանակ էին ստեղծել ուես դերասանական արվեստում, բայց արդեն թարգմանիչներ, բեմադրող ու դերակատարներ ունեին մեզանում: Դա մի կողմից Աբելյանի դերասանական նկարագրի թելադրանքն էր, մյուս կողմից՝ Պետրոսյանի լայնախոհությունը: Եթե ժամանակին լավ չի նկատվել Պետրոսյանի ռեժիսորական հեռատեսությունը, ապա նկատվել է Աբելյանի, Շիրվանզադեի խոսքերով «հայ Անտուանի» երևույթը, որ մոտ ապագայում կերպարներ էր հուշելու (իր անձով) իրեն այդպես անվանողին:

Չափազանցում կլինի, եթե 90-ական թվականների բեմը չքեղացնենք մոդեռն գույներով: Այդ գույներն իհարկե կան, բայց դերասանական արվեստի տեսքը ոչ սակավ որոշվել է նաև ավանդական, դասական ու «գաստրոլային», մասամբ արկածային-ավանտյուրային-դրամարկղային պիեսներով: Բայց մեր խնդիրը տեսնելն է միտումն ու հեռանկարը՝ այն, ինչը փոխել է դերասանական ճաշակը, քննադատության չափանիշները, ասպարեզից դուրս կամ դեպի գավառ հրել մեկուդրամատիստներին, ուղեկից-ընդօրինակողներին ու կարծեցյալ հանճարներին: Այդ միտումն է խստացրել քննադատական հայացքը, մղել ծայրահեղ ու հակասական վճիռների, հաճախ անցյալի անհիմն վկայաբեման և ժամանակ առ ժամանակ հոռետես հայտարարությունների՝ «ո՛ւր է մեր թատրոնը», «մենք թատրոն չունենք»:

Հոռետես հայտարարությունները հիմք ունեին այնքանով, որքանով հայ իրականություն մեջ չկար մշտական թատրոնական կազմակերպություն, գործում էին ժամանակավոր անտրեպրիզները, և «Հայոց դրամատիկական ակումբը» նույնպես կայուն չէր: Միակ մշտական թատրոնը Մնակյանի «Օսմանյան դրամատիկն» էր Պոլսում, որը, ինչպես Գևորգ Պետրոսյանն էր ասում, «թատրոն չէր կարելի կոչել»: Եվ դա միայն Պետրոսյանի կարծիքը չէր: Այդ թատրոնի հանդեպ բացասաբար էր տրամադրված Գրիգոր Ջոհրապետը և պատճառները թատրոնում չէր փնտրում, ոչ էլ Մնակյանով էր

բացատրում: «Ի՞նչ կուզեք որ ըլլար թատրոնի ճակատագիրը. ա՞յն միայն կանգուն ու բարձր մնար, երբ ամեն բան մեր մեջ կլինար, կը ցածնար իր շուրջը»⁴: Ջոհրապետը գրականություն հետ էր կապում թատրոնի վիճակը, և ինքնուրույն դրամատիկական գրականություն պակասը համարում էր հայ թատրոնի մշտական դժբախտությունը: «Գրողներ պակասած են միշտ հայ թատերաբեմին համար, — գրում էր նա, ինչպես հանդիսատեսներ պակասած են արդեն անոր սրահեն և օթյակներեն»: Ջոհրապետը դեմ էր թատրոնի ֆրանսիական «ձևին ու տարազին», այն է՝ թարգմանական մտածողությանը՝ «այո, պարոն կոմս», «ոչ, տիկին մարկիզուհի»: Խաղի կոպիտ մաներայնությունը նա բացատրում էր ֆրանսիական դրամատուրգիական խոհանոցի արտադրանքով. «Եթե իրենց ձեռքեն առնեք «Բարիզի աղքատները», պիտի շփոթին: Եթե ըսեք իրենց թե սովորական ճայնով թող խոսին թատերաբեմին վրա փոխանակ խոռոչային կամ կոկորդալիք ճայներ հանելու, պիտի չընդունին»⁵: Ջոհրապետը նկատի ունի հատուկեմտ հայերեն ներկայացումները, ոչ իհարկե Սիրանուշին, որի խաղով հիացած էր, ոչ էլ նույնիսկ Ֆասուլյաճյանին, որին վերապահություններով էր ընդունում:

Թատերական քննադատության չափանիշները բնականաբար Պոլսում չէին մշակվում, այլ արևելահայ միջավայրում, և այստեղ քննադատական մտքի առաջատարը Շիրվանզադեն էր:

ՔՆՆԱԳԱՏԱԿԱՆ ՄԻՏՔԸ ԵՎ ՇԻՐՎԱՆԶԱԳԵՆ

Հայ թատրոնի պատմությունն ոչ մի շրջանում այնպես չի ծաղկել թատերական, լրագրությունը, ինչպես 90 – 900-ական թվականներին: Թատերագիտական միտքը, որպես տեսություն, դժվար է ասել, թե ավելի հեռուն է գնացել, քան Ստեփանոս Նազարյանն իր մեկ հոդվածով 1860-ին, բայց քննադատությունը դարձել է ավելի առարկայամետ ու առարկայատես, մանրախնդիր, ավելի գործնական և արվեստին ավելի մոտ, քան Գրիգոր Արծրունու 70 – 80-ական թվականների գաղափարական թելադրանքները: Հաղթել է Սպանդարյանի բռնած ուղղությունը՝ դերասանագիտությունը, և ինքը՝ Սպանդարյանն էլ գրիչը վայր չի դրել: Նրա դերը սակայն նվազել է նոր գրիչների ասպարեզ գալով: Իսկ Արծրունին իր վերջին նետերն է արձակել բեմական մեծությունների դեմ:

Թատրոնին անդրադարձել են բոլոր լրագրերն ու հանդեսները՝ «Մշակը», «Արձագանքը», «Նոր դարը», «Մուրճը», «Տարագը» և այլն, Պոլսի «Մասիսը», «Արևելքը», «Բյուզանդիոնը»՝ որևէ քիչ թե շատ նշանակալից առիթով: 1893 թվից Թիֆլիսում հրատարակվել է «Թատրոն» տարեկան հանդեսը՝ Ալեքսանդր Թարխանյանի խմբագրությամբ: Սա առաջին թատերագիտական հանդեսն է հայ իրականության մեջ: Տպագրել է տեսական ու պատմական հոդվածներ, թարգմանական և ինքնուրույն, հուշագրություններ, դիմանկարային ակնարկներ, անդրադարձել համաշխարհային թատրոնի երևույթներին, այս ամենի հետ՝ թարգմանական պիեսներ: «Թատրոնին» թղթակցել են Չմշկյանը, Պոռչյանը, Սուևդուկյանը, դարասկզբին՝ Թումանյանը, Վրթանես Փափազյանը, Շիրվանզադեն, Ալեքսանդր Մատուրյանը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Մուրացյանը: Հանդեսում արծարծվել են հայ բեմի անցյալի ու ներկայի խնդիրները: Հիմնական նպատակը եղել է գիտելիքների տարածումը, տեղեկությունների հրատարակումը, մասնավորապես՝ թատրոնի խաղացանկի հարստացումը թարգմանություններով: Հետապնդելով կարծես գործնական նպատակներ, անդրադառնալով նաև առօրյա, բնթացիկ խնդիրներին, «Թատրոնը» չի զբաղվել քննադատությամբ. թատերախոսությունը թողնվել է լրագրերին ու ամսօրյա հանդեսներին: Դերերի բաժանումը, ըստ երևույթին, եղել է գիտակցված: Տարեգիրքը չէր կարող զբաղեցվել օրվա խնդիրներով, որոնք շատ էին և քիչ չէին արծարծվում: Այս սկզբունքը պահվել է, մինչև հանդեսի ընդհատումը՝ 1905 թ.:

90-ական թվականներին թատերախոսությամբ զբաղվել են շատերը, կարծես բոլոր նրանք, ովքեր առնչված էին գրականությանը, մամուլին, գեղարվեստական ու հասարակական կյանքին, նաև՝ պատահական, հասկացող ու չհասկացող գրիչներ: Գրել են շատ, ընդարձակ շեղումներով ու էքսկուրսներով, դատել ու պատմել, մեկ ներկայացման ու դերակատարման մասին մի քանի անգամ և այնպիսի եռանդով, որ թվում է, թե հայոց կյանքում չի եղել ավելի մեծ ու կարևոր երևույթ, ավելի հրատապ խնդիր, քան թատրոնը: Երաժշտության, գեղանկարչության, նույնիսկ գրականության քննադատությունը չունի այս ծավալը, նաև՝ մասնագիտական որակը: Դա վկայում է թատրոնի, որպես առաջատար մշակութային հիմնարկության, ընդունված լինելը, գուցե և այն, որ չնայած մեծ

դժգոհություններին, նյութական ու կազմակերպական դժվարին պայմաններին, ներկայացումների անկանոն, ոչ միշտ պարբերական բնույթին, բեմն ավելի նշանակալից արժեքներ է ստեղծել, քան մտքի ու մշակույթի որևէ այլ բնագավառ մեզանում: Վերջապես, դա եղել է գեղարվեստական ու մշակութային հաղորդակցման ամենակարճ ու ամենապարզ ուղին: Ոչ մի վեպ չէր կարող այնքան տպաքանակ ունենալ, որքան պիեսը՝ հանդիսական, թեկուզ մեկ երեկո: Գրականության փաստը չէր կարող այն արձագանքը տալ, ինչ Աբելյանի մի Շտոկհոլմի և Սիրանուշի մի Օուլեսանի կույս: Կյանքի եվրոպականացման ընթացքը չէր հասել իր ավարտին, և կրթվելու ձգտող զգացմունքները պետք է արտահայտվեին, եթե անգամ բեմում ոչ միշտ կատարյալ, ապա՝ տպագիր խոսքով, ըստ գաղափարի, թեկուզ հանուն գաղափարաձևություն: Ուստի, քննադատական լուրջ խոսակցություններին ուղեկցելու էին նաև թատրոնն ու դերասանի արվեստը քննելու լրագրային մոդայականացումը, երևան բերելով դերասանի արվեստի խնդիրներում սիրողական գրիչներ:

Թատերախոս լրագրողների բավական մեծ խմբում, տարարժեք հեղինակությունների շարքում առանձնանում են մի քանի կատարելապես կրթված դեմքեր, որոնք չեն բերում նոր վարդապետություն, ելնում են ծանոթ հայեցակետերից, բայց բերում են դրամատուրգիայի ու թատրոնի խոր իմացություն, գեղարվեստականության նուրբ զգացում և ստուգված չափանիշներ: Դրանք են առաջին հերթին Ավետիք Արասխանյանը (1857 – 1912), երբեմն Լուսինի ծածկանանով, Շիրվանզադեն, Շուշիի հրատարակչական գրասենյակի հիմնադիր Տիգրան Նազարյանը (1858 – 1926), երբեմն Ռադամես ծածկանունով, «Գործ» հանդեսի խմբագիր Սիմեոն Հախումյանը (1859 – 1905), «Մշակի» թատերախոս Տիգրան Հովհաննիսյանը (1865 – 1921), և շատերը՝ Գեորգյան ճեմարանով, Պոլսի Կեդրոնական վարժարանով ու եվրոպական բարձրագույն կրթօջախներով անցած, թատրոն ու դերասան տեսած մարդիկ: Կան և՛ անստորագիր, ծածկանուններով հանդես եկող, ինչ-որ սկզբնատուներով ստորագրող հեղինակներ:

Գեղագիտական ընդհանուր մեկնախմբը 19-րդ դարի պոզիտիվիզմն է՝ Հիպոլիտ Տենի արվեստի փիլիսոփայությունը, Ջորջ

Լյուիսի դերասանական արվեստի տեսությունը և առհասարակ հոգեբանական ռեալիզմը՝ Ֆրանցիսկ Սարսեի, Լուիջի Ռագիի (դարավերջի իտալացի քննադատ) և այլոց հեղինակությունը: Ընդհանուր դատողությունները թատրոնի բարոյահասարակական դերի և նման խնդիրների շուրջ տեղի են տալիս գեղարվեստական գիտակցված չափանիշների առաջ, և դերասանի արվեստն սկսում են գնահատել հիմնականում հոգեբանական ճշմարտության տեսակետից: Թատրոնը դիտվում է որպես իրականության գեղեցիկ շարունակություն, նյութական աշխարհի պատահականություններից մաքրված առարկայաձև տեսիլք, և դերասանը ընդհանրականի ու տիպականի կրող, կենցաղի հանդերձը տանը թողած հասարակական անհատ, գտված հատկանիշներ անդրադարձնող մարդկային առանձնահատուկ տեսակ:

Այս է բոլոր քննադատների ընդհանուր մեկնակետը: Բոլորը ելնում են ստուգված, ժամանակի գեղարվեստական մտածողությունը հատկանշող չափանիշներից: Բոլոր ելույթների խորագիրն է՝ դերասանի արվեստի ընդհանուր իմաստը: Իսկ ո՞րն է նպատակը: Տալ հեղինակի մտահղացման առարկայական, մարդկային արտացոլումը, բայց ըստ իրականության, թե՞ ըստ իդեալի, որ նշանակել է բեմականորեն հաստատված պատկեր: Բոլոր քննադատների պատասխանը, թվում է, մեկն է՝ ըստ իդեալի: Շատ է գործածվում տիպ բառը: Դա երկակի իմաստ ունի՝ տիպը իրականության մեջ, որպես մարդկային բնավորության և տեղն ու միջավայրը հատկանշող գծերի ամբողջական դրսևորում, տիպը բեմում, որպես մարդկայինորեն ճանաչելի իդեալ ըստ հեղինակի ու դերակատարի, մասամբ նաև՝ ժամանակին ընդունված բեմական դրոշմակերպ: Տիպի գաղափարը փնտրվել է ոչ այնքան կյանքում, որքան թատրոնում: Որքանով նկատել ենք, քննադատները բեմական կերպարը չեն դիտում (կամ գուցե սակավ են դիտում) ըստ իրականության տված գուգահեռների: Բնավորության պատահական, կենցաղային գծերի վերարտադրությունն ընդունվել է միայն տեղային պիեսների ներկայացումներում, այն էլ ոչ որպես բարձր արվեստ: Նկատելի է, որ Սունդուկյանը և Չմշկյանի դպրոցի դերասաններն այս շրջանում պակաս ուշադրություն են գրավել: Հիմնականում Շիրվանդադեն է Սունդուկյանի հեղինակությունն ընդունողը, բայց նա էլ (ինչպես Արծրունին և Սպանդարյանը) վերապահում ունի լեզվի հանդեպ:

Այսպիսով, տիպը բնավորությունը չէ և, ըստ ժամանակի գիղգիտական ուսմունքների (Հ. Տեն, Վ. Մուլվոյով), անհատականի, սոցիալականի և տեղայինի ամբողջությունը չէ որպես կերպար կամ դիմակ, այլ ընդհանրականը, կամ իդեալը պատահականությունից մաքրված: Մի բան է նշանակում, երբ ասվում է՝ «ստեղծեց կենդանի տիպ» կամ «կատարյալ տիպ», և այլ բան է նշանակում, երբ ասվում է՝ «տիպեր է ստեղծում»: Բառի հոգնակի գործածությունը խոսում է դերասանական դիպալագոնի մասին:

Իսկ ի՞նչ են ներկայացրել քննադատության աչքում դասական կերպարների անձնավորումները, և տիպի ո՞ր իմաստն է կիրառվում նրանց բնութագրումներում: Համընտր համարվել է մարդկային կատարելատիպ, Օթելլոն՝ «կատաղի մավր», ինքնախորտակ կրքի տիպական մարմնացում, Ուրիելը՝ ճշմարտության տանջահար ոգի, Խլեստակովը՝ սալոնային խամաճիկ և ինքնախաբեության պոետ, Կորբադոն՝ խորտակված հայր, Կարլ Մոորը՝ գաղափարական ավազակ և արև: Բայց ահա նոր դրամատուրգիան բեմ է բերել նոր տիպեր՝ համոզմունքի ասպետ գիտնական Շտոկման, կյանքի փակուղում ջախջախիկ կառապան Հենչել, իր հոգեֆիզիկական փրկածքը տեսնող Օսվալդ և այլն: Տիպի դասական ըմբռնումով պաշարված քննադատությունն այստեղ սկսել է գննել դերասանական կերպարի հոգեկան կազմը և վարքագծի հետևողականությունը: Տիպ և հոգեբանություն հասկացությունները համատեղվել են, իսկ ամպլուան, որպես արտաքին հատկանիշ, անջատվել է: Ամպլուան ընդունվել է ըստ ներքին հատկանիշի, այն է՝ ժեռն-պրեմիերը Փրակով չի որոշվել:

Քննադատների շատ դատողություններ արդյունք են ենթադրատակցական կռահումների և երբեմն թողնում են անբեկանելի վճիռների տպավորություն՝ այսպես է, այս է, բայց ինչո՞ւ... Բոլոր վճիռները չեն ապացուցվել ու հիմնավորվել, բայց հիմքերը երևում են: Թատերական քննադատության այս առանձնահատկության հետ պետք է հաշվի նստենք:

Բոլոր քննադատներից ամենախստապահանջը Ավետիք Արասխանյանն է՝ սուբյեկտիվորեն անկեղծ ու ծայրահեղ: Փարիզի, Ստրասբուրգի և Լայպցիգի համալսարաններով անցած փրիլսոփայության դոկտորն ու տնտեսագետը (Մարքսի «Կապիտալի» առաջին թարգմանիչը) դերասանի խաղում ամենից ավելի փնտրել է զգացմունքի տրամաբանություն և չափ: Նա, ինչպես գրել է Շիր-

վանգադեն, «ճշմարտության մեջ ճշմարտությունն փնտրելու մոլի սեր ուներ: Պարզ իրազրությունը նրան չէր գոհացնում: Գտնելով արմատը, նա կանգ չէր առնում, այլ աշխատում էր գիտենալ չկա՞ արդյոք նրա տակ մի ավելի խոր արմատ»⁵: Ակնեռևության մեջ չդիտվող նախահիմքի գոյությունն Արասխանյանն զգացել է ամենուրեք, նաև դերասանի խաղում, բայց չի բացատրել, ակնարկել է: Նա, օրինակ, խամրածություն է նկատել արտահայտությունն արտաստի ձևերից օգտվող դերասանի խաղում: Դա Ֆրանսիական դերասանական դպրոցի պակասությունն է: Եթե լավ քննենք Արասխանյանի բոլոր անապացույց վճիռները, կնկատենք, որ նա նախապատվություն է տվել ոչ Ֆրանսիական, այլ գերմանական դպրոցին, որ նշանակում էր բեմում գործել ըստ ներքին հոգեկան մղումների և զգացմունքի պատճառները քննել, ոչ թե կերպաձևերը: Արասխանյանի սխալ վճիռներում իսկ կարելի է տեսնել խորապես ճշմարիտ ելակետը: Նա գուշակել է երիտասարդ Աբելյանի ամպլուան՝ ռեգոնյոր, և սխալվել է, եթե նայենք բառի ընդունված իմաստին: Հայտնի է, որ ռեգոնյոր նշանակել է բարոյախոս: Այդպես են անվանել նաև բնագրի ակներև իմաստից չհեռացող, հոգեվիճակը միայն խոսքով արտահայտող և առհասարակ խոսքային ոլորտում գործող դերասանին: Աբելյանը երբեք այդպիսին չի եղել: Բայց նրա համար խոսքը եղել է ապրումի ելակետ: Նա խոսքով է մտել դրություն մեջ, խոսքի տոնայնությամբ է հայտնաբերել իր հույզերը, չմնալով իհարկե խոսքի սահմանում: Արասխանյանը սխալվել է ամպլուայի խնդրում, բայց գտել է արմատը և խորացրել ռեգոնյոր հասկացություն իմաստը: Սա այն շրջանն էր, երբ ռուս բեմում Ստանիսլավսկին առաջնությունը տալիս էր դրություններին ու ներքին մղումներին՝ արտատեքստային իրականությունը և խոսքը դիտում որպես զգացմունքները թաքցնող հագուստ: Դրա արմատները կային ռուս բեմում, իսկ արմատի արմատը գերմանական դպրոցն էր: Արասխանյանը չգիտեր Ստանիսլավսկուն (նրա սկզբունքը դեռ «սիստեմ» չէր), բայց գիտեր զգացմունքների տրամաբանությունը հետևող գերմանական թատրոնը, գուցե և տեսել էր Օտտո Բրահմի բեմադրությունները: Արասխանյանին դժվար է համարել էսթետ քննադատ, բայց Արասխանյանն այն աչքն էր, որ տարբերում էր ճշմարտությունն ու ճշմարտության ձևացումը, ոսկին ու ոսկեզօծ մետաղը: Եթե նա ասել է «այդպես չէ, պարոն, սխալվում եք», պարզ

է եղել, որ մի բան անորոշ է կամ անավարտ: Իր սուբյեկտիվ անկեղծությունը նա փնտրել է օբյեկտիվ ճշմարտությունը:

90-ական թվականների քննադատությունը հիմքում դեղազիտական է, ավելի շատ զգացողություն ու ճաշակ, քան տեսական բացատրություն, ապացույց: Եվ կամայական վճիռներում էլ տեսնում ենք կրթված հայացքներ, ոչ այնքան գեղեցիկ դադափարների, որքան գեղեցիկ վիճակների որոնում: Շատ քննադատների (հատկապես Չոպանյանին ու Շիրվանզադեին) խանգարել է մեկ բան՝ Ադամյանի արվեստի հուշը: Դժվարահաճ հայացքներին դիմացել է մեկ դերասանուհի՝ Սիրանուշը, և բոլոր չափանիշները ջախջախելով իր ճանապարհն է հարթել Աբելյանի արվեստի առարկայական ճշմարտությունը:

Փորձելով ընդհանրացնել ժամանակի թատերագիտական միտքը, կանգ ենք առնում մասամբ Չոպանյանի (առիթները քիչ են) և հիմնականում Շիրվանզադեի հոդվածների վրա: Նրանք են կրում բեմական արվեստի չափանիշների համակարգված գիտակցումը, ռոմանտիզմից մինչև նատուրալիզմ տարածվող թատրոնի ճաշակը: Չոպանյանն ավելի շատ դադափարներ է փայփայել (չկար պոլսահայ թատրոնը), իսկ Շիրվանզադեն հետևել է թատերական առօրյա իրականությանը: Նրանք, որպես թատերախոսներ, ամենաբեղուն գրիչները չեն: Նրանց գրածի ծավալը մեծ չէ մեզ հայտնի նյութի հարաբերությամբ: Բայց այստեղ իմաստավորված են ժամանակի հայ թատրոնի բոլոր նշանակալից երևույթները, և ստույգ են բոլոր մեկնահիմքերը: Ըմբռնումներով ու մտածելակերպով նրանք իհարկե տարբեր են՝ մի տեղում ավելի խորհրդատեսություն, մյուս տեղում՝ իրատեսություն: Նրանց միացնում է ադամյանական թատրոնի գաղափարը, որքան էլ այդ թատրոնը նրանք դիտում են տարբեր օթյակներից: Եթե պետք է որոնել մտքի ինքնատիպություն, ապա դա արտահայտվել է Ադամյանի արվեստի մեկնություն մեջ: Ռուսական քննադատության ներկայացրած Ադամյանը, որքան էլ մեծ է երևում, չունի խորհրդավորության այն ցուլքը, ինչը տեսնում ենք Չոպանյանի և Շիրվանզադեի գրած էջերում: Չոպանյանին անհնար է եղել խաբել արտաքին էֆեկտով ու ձևացումով: Նրա էսթետի աչքը հեռվից է ճանաչել, թե ով է եկողը՝ խաչակի՞ր, թե՞ խաչագող: Նույնն է Շիրվանզադեն, որպես հոգեբանական ռեալիզմի

Ղատագով: Նա չափել է թատրոնի հայելակամարի խորքն ու լայնքը և ձեռքը դրել դերասանի զարկերակին:

Շիրվանզադեի թատերախոսականներում շեշտ են կրում ա) պիե-սի սոցիալ-բարոյական բովանդակությունը, բ) տիպի գաղափարը, գ) դերասանի անհատական խառնվածքի գաղափարը, դ) դրամատիկական երկի, որպես անավարտ գրականություն, գաղափարը, ե) «ստեղծագործող դերասանի» հարցը:

Պիեսի ներկայացման սոցիալ-բարոյական և հասարակական բովանդակությունը ելակետ է Շիրվանզադեի համար: Տիպի գաղափարն արծարծվում է վերը հիշված երկակի առումով՝ տիպ և տիպեր, խառնվածք և ամպլուա: Իսկ դրամայի սպեցիֆիկումին նա անդրադարձել է առանձին մի հոդվածով 1908-ին, որտեղ դրամայի և թատրոնի հարաբերության հարցը դիտված է 19-րդ դարի բարոյագիտական քննադատության տեսակետից:

Ըստ Շիրվանզադեի, դրաման որպես դրական արժեք անավարտ է ոչ միայն բովանդակային, այլև ձևական առումով, և ավարտվում է միայն բեմական իրականության մեջ: Հարցը վերաբերում է ոչ թե հորինվածքային կառուցվածքին (սյուժե), այլ ոճական ու պատկերային մշակվածությունը, քանի որ դրամատուրգիական կառուցվածք կարող է ունենալ նաև վեպը: Շիրվանզադեն դիմում է Բելինսկու հետաքրքիր, բայց ըստ էության չմեկնաբանված մի օրինակին. «Դրեք մի նուրբ նկարված պեյզաժ բեմի վրա, և թող հանդիսականը նայի նրան դահլիճից: Նկարը, որքան էլ սքանչելի լինի, տպավորություն չի անի: Մինչդեռ խոշոր շտրիխներով նկարված, մոտիկից կոշտ ու կոպիտ դեկորասիոնը որքա՛ն նուրբ ու տպավորիչ է թվում»⁶: Ենթադրվում է, ուրեմն, որ թատրոնն ստեղծում է գրականությունից ու գեղանկարչությունից տարբեր մի բան, որին ծառայում են և գրականությունը, և գեղանկարչությունը: Ի՞նչ է այդ: Բելինսկին չի մոտեցել դրա բացատրությանը, Շիրվանզադեն՝ նույնպես: Դրամատուրգիական երկի անավարտության գաղափարն արծարծված է 19-րդ դարի այլ հեղինակների, նաև Օստրովսկու դատողություններում: Այս գաղափարը հասցրեց թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի, ժխտման տեսությունը 20-րդ դարի 10-ական թվականներին (Յուլիուս Ալխենվալդ): Այն, որ թատրոնը անհուսալիորեն կառչած է գրականությանը, մերժվեց մի շարք ընդդիմա-

խոսություններով (Ն. Օվսյանիկո-Կուլիկովսկի, Ս. Գլազով, Ֆ. Կոմիսարժևսկի, Վլ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո, Ա. Կուզել և այլք): Դրամայի ավարտված իրականություն լինելու տեսությունը հիմքում գրականագիտական է, իսկ այն, որ բեմական իրականությունը, գրական հիմք ունենալով, գրականությունից դուրս է, գիտակցվելու էր ուշ՝ նեոհեգելական Բենեդեկտտո Կրոչերի էսթետիկայում: Հետևաբար, խոսքը լինելու էր ոչ թե դրամայի անավարտության, այլ առանձնահատուկ՝ բեմ նախատեսող կառուցվածքի մասին:

Շիրվանզադեն և իր բոլոր ժամանակակից քննադատները 19-րդ դարի տեսակետի վրա են: Պաշտպանելով ներկայացման մեջ դրամատուրգիական հիմքի անձեռնմխելիության գաղափարը, նրանք չունեն պատասխանն այն հարցի, թե ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է դրամատիկական երկն «անավարտ», կամ այն ավարտվածությունը, որ ակնկալվում է բեմից, արդյոք դրամայի՞ ոլորտում է, թե՛ մի այլ տեղ, ուր գործ չունի գրիչը:

Այս հարցի անուղղակի պատասխանը տալիս է Շիրվանզադեն, դերասաններին բաժանելով երկու կարգի՝ «ստեղծագործող դերասան» և «ընդօրինակող դերասան»: Սրանց տարբերությունները բացատրված չեն: Բացատրության հիմք են տալիս սակայն բերված օրինակները: Ըստ Շիրվանզադեի, ստեղծագործող դերասանները խիստ հազվադեպ են, օրինակ՝ Ռոսսին, Ալամյանը և նմանները⁶: Խոսքն այն բացառիկ անհատների մասին է, որոնց արվեստը շատ վեր է գրական հիմքից, ունի իր անկախ բովանդակությունը, թեև ոչ մի բառով չի խախտում բնագիրը: Ենթադրվում է, որ թատրոնի, որպես ինքնուրույն արվեստի, առանձնահատկություն կրողը դերասանն է իր բեմական վարքագծով, ոչ թե արտասանվող խոսքերով: Շիրվանզադեն չի բացատրում, թե ինչ ասել է «ընդօրինակող դերասան», կյանքի՞, թե՞ արվեստի ընդօրինակման մասին է խոսքը: Նա այդպես է անվանում իր համար շատ զնահատելի, որպես մտածող արտիստ, անփոխարինելի Պետրոսյանին, որը ոչ մի դերասանի չի ընդօրինակել: Դերի գրական բովանդակությունը բեմում ընդօրինակել անհնար է, քանի որ վերարտադրության միջոցը նյութապես տարբեր է: Հետևաբար, «ընդօրինակող դերասան» ձևակերպումը պայմանական է: Խոսքը հեղինակային մտահղացումից չհեռացող, նրա բովանդակության սահմաններում գործող դերասանի մասին է: Շիրվանզադեն նկատել է նաև (կամ դա նրա տպավորությունն

է), որ Պետրոսյանն ստեղծել է տիպ, թայց ոչ տիպեր: Բնագրի ընձեռած հնարավորութիւններն այստեղ սահմանափակ են: Գործող անձի խոսքը միայն անուղղակիորեն կարող է դերասանին հուշել ժեստ, կեցիվածք, դիմախաղ, առավել ևս՝ արտաքին բնութագրական գծեր, որոնց աղբյուրը կյանքն է, կամ արդեն պատրաստի բեմական կերպարը: Այսպիսով, 19-րդ դարի քննադատը մոտավոր կերպով է շոշափում թատրոնի և դերասանի արվեստի ինքնուրույնութեան գաղափարը:

Դրամայի մյուս հայտնի օրենքը, որին դիմում է Շիրվանզադեն, իրականութեան օբյեկտիվ վերարտադրութիւնն է կամ հեղինակի թվացյալ չեզոքութիւնը: Վկայաբերվում է Ֆրանսիացի գիտնական և բանաստեղծ Մարսել Ռիժայի նուրբ ու սրամիտ դիտողութիւնը. ինչո՞ւ հոգեպես խախտված գրամոլները փորձում են գրական բոլոր ժանրերը և հեռու են մնում դրամայից: Խելագարները դրամա չեն գրում: Պատճառն այն է, որ հոգեկան խախտումն սկսվում է անձի ծայրահեղ, հիվանդագին ինքնասուսուցից, և մարդն անընդունակ է դառնում մտածել երկրորդ մի անձի դիրքից: Դրաման ոչ եսականորոն, այլ տարակենտրոն մտածողութիւն է: Եսականորոն վիճակը, եթե խելագարութիւնն էլ չէ, ապա մոտ է դրան և բացառում է օբյեկտիվութիւնը: Այս դիտումը շատ կարևոր է թատերագիտական առումով, քանի որ, ինչպես կտեսնենք, հիվանդ ինքնասուսուցիցը հակացուցված է նաև դերասանի արվեստում. մեկ դերի դերասանը կասկածելի է:

Հեղինակի բացարձակ օբյեկտիվութեան գաղափարին Շիրվանզադեն իհարկե հակասում է, եթե նկատի առնենք նրա թատերախոսականների ընդհանուր կոնտեքստը: Թատերախոս Շիրվանզադեն խստագույնս ռեալիստ է և հոգեբանական ճշմարտութիւնը համարում է թատրոնի ապագան: Այդպես են մտածում նրա ժամանակի ու գրական միջավայրի մարդիկ: Բայց, ի տարբերութիւնն նոցա, Շիրվանզադեն մեծ նշանակութիւն է տալիս դրամայի ու բեմական արվեստի սոցիալ-հասարակական բովանդակութեանը և հեղինակի գաղափարական միտումներին, ասել է, թե մերժում է, այսպես կոչված, բուրժուական օբյեկտիվիզմը: Այս տեսակետը պարզ ու ցցուն երևում է նրա թատերախոսականներում: Նա հիմնավորապես չի ընդունում այն թատերային-խաղային պիեսները, որոնք նյութ են տալիս դերասանին, բայց չունեն աշխարհայացքային ու գաղա-

փարական միտում: Ձի ընդունվում հետօտրովսկիական շրջանի ուսու հեղինակներին (հատկապես Պոտոպենկոյին), նրանց մերկ գաղափարաբանութիւնը, առավել ևս՝ քաղքենիական հաշտութեան ձգտումը: Շիրվանզադեն չի ընդունում թեթե կատակերգութիւնը և, որքան էլ տարօրինակ է, Պարոնյանին այնքան էլ լուրջ հեղինակ չի համարում: Ժամանակը դեռ մեծ խաղեր էր խաղալու հայութեան գլխին, որպեսզի ըմբռնվեր Պարոնյանի ենթատեքստն ու քաղաքական հոռետեսութիւնը:

Առանձին ուշադրութեան է արժանի Շիրվանզադեի վերաբերմունքը հայ թատրոնի եվրոպական խաղացանկի հանդեպ: Շիրվանզադեի հատկապես սոցիալ-հոգեբանական և ընտանեկան կոնֆլիկտներ շոշափող դրամաները, ձևի առումով ազգակից են 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ֆրանսիական սալոնային դրամային (Ա. Դյումա-որդի, Էմ. Օժիե, Էմ. Ժիրարդեն), իսկ սոցիալ-հոգեբանական խնդրառութեամբ՝ ավելի նորերին (Ժորժ Օնե, Օկտավ Միրբո, Էմիլ Փաբր և այլն): Շիրվանզադեն իհարկե վերապահումներ ունի առաջինների հանդեպ, հիացած չէ նաև Ժորժ Օնեի սոցիալական բարոյախոսութեամբ, ոչ էլ Էդմոն Ռոստանի նեոռոմանտիզմով: Նա տեսականորեն նորագույնների կողմն է՝ Բյոռնսոն, Իբսեն, Հաուստ-

տուն է, որպես 19-րդ դարի մտածելակերպ և չի մոտենում մոդեռնիզմին: Նրա դերասանական իդեալը Ադամյանն է, որին վկայաբերում է բազում առիթներով: Դասական մեծ ներդաշնակութիւն և դասական ռեալիզմ, այս է նա պաշտել ու փնտրել և՛ թատրոնում, և՛ գեղանկարչութեան մեջ, և՛ երաժշտութեան մեջ: Ադամյանով ներշնչված նա դիտել է փարիզյան պատկերասրահները՝ Դավիդից ու Էնգրից մինչև Դելակրուա և Կուրբե, մերժելով մերժել Մատիսին, հիացել Ռոդենով ու նրա դպրոցով, հայ իրականութեան մեջ ընդունելով Գեորգ Բաշինջաղյանին ու Անդրեաս Տեր-Մարուքյանին: Դարձյալ Ադամյանով ներշնչված նա հիացել է հայ օպերային երգիչներով՝ Նազեթա Պապյան, Ներսես Շահամյան (տենոր), Պետրոս Աֆրիկյան (բարիտոն): Եվ իհարկե, Շիրվանզադեն ամբողջապես ակադեմիստ չէ: Եթե դարավերջի կերպարվեստում նրա իդեալը կարող էր լինել Ռոդենը, ապա նույն շրջանի հայ թատրոնում նա

Հիմնավորապես կանգ է առել ոչ ակադեմիստ և ոչ սալոնային Աբելյանի արվեստի վրա:

Թատերախոսությունը տարել է նրան դեպի Աբելյան, այնուհետև դեպի թատերագրություն:

ԳԱՎԻԹ ԹՐՅԱՆՑ

Նա բեմ է բարձրացել Պոլսում, «Արևելյան թատրոնի» հիմնադրումով, և դարավերջ է հասցրել 60 – 70-ական թվականների կատակերգական խաղի պայմանակերպ ոճը, Ֆրանսիական կոչված եղանակը՝ մոլիերյան ավանդությունից, վոդևիլից, օպերետից և կերպավորման ինքնուրույն ու փոխառյալ ձևերից մինչև Պարոնյան: Նա ներկայացրել է պոլսահայ թատրոնի կատակերգական գծի վերջնական արդյունքը՝ Պարոն Փուլսոնյակից մինչև Պաղտասար աղբար, արվեստից եկող և կյանքի հետ խոսող:

Դավիթ Թրյանցը ծնվել է Պոլսի Բերա թաղամասում, 1840 թվին: Հայրը՝ Կարապետ Թուրյանը եղել է սուլթանի պալատական որմնանկարիչն ու դիպակագործը: Նկարչի ձիրքը ժառանգել է տղան: Թատրոնում նա դարձել է գրիմի, կեղծամի ու բեմական զգեստների վարպետ, լույսն ու բեմանկարը կարգավորող, թատրոնից դուրս հանգամանքների բերումով՝ տնային որմնանկարիչ, լուսանկարչական գրաֆիկայի վարպետ ու դերձակ: Նրա նախնական կրթությունն ընթացել է Բերայի Մխիթարյան վարժարանում: Սովորել է ֆրանսերեն և իտալերեն: Թատրոնի պատկերացումը ձեռք է բերել եվրոպական թաղամասի «ալաֆրանկա» կյանքն ու կենցաղը, ֆրանսիական ու իտալական խմբերի ներկայացումները դիտելով և կարդալով Մոլիեր, Գոլդոնի ու Բոմարշե: 1857 թվից նրա կրթությունը շարունակվել է Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան լիցեյում: Խաղացել է դպրոցական ներկայացումներում, տեսել իտալացի շրջիկ դերասանների և, եթե կողմնորոշվենք նրա առաջին և հետագայում էլ շատ խաղացած դերերով (Սկապեն, Պուլչինելլա, Դոն Գրեգորիո), տպավորվել է կոմեդիա դելլ' արտեից, Գոլդոնիից և վենետիկյան կառնավալներից: Հայտնի է, որ այդ շրջանում Վենետիկ են այցելել ժողովրդական դիմակների թատրոնի ավանդական, վարպետները՝ Նեպոլից, Սիցիլիայից ու Կալաբրիայից, և մեծ համբավ է վայելել ստեղծաբան-կատակերգու Ջուզեպպե դե

Սարտինին: Այս է եղել մթնոլորտը, և դրա բոլոր նշանները տեսնում ենք Թրյանցի բեմական նախասիրություններում:

Ընդամենը երեք տարի է տևել Թրյանցի վենետիկյան կյանքը: Հիվանդացել է և կրթությունը կհաստ է թողել: 1861-ին նա մտել է «Արևելյան թատրոն» որպես «երկրորդ կարգի կատակերգակ», խաղացել է Պուլչինելլա և «Հակառակորդ» Գուլտավ («Երկու հիսնապետներ»): Մյուս դերերը տարբեր են. Գիյոմ ծեր («Ռոբերտ ավազակապետ»), Մոնդեզ (Վոլտեր՝ «Ալզիր»), Կլեման («Արքայն զբոսնու»), Մաստեն («Ջրաղացյանին աղջիկը»), Շապուհ («Պեշիկ-թաշլյան՝ «Արշակ Բ»), Բագկոս («Սանդուխտ») և այլն: Մամուլում գրեթե խոսք չկա նրա մասին: Ջի ակնարկված նույնիսկ Սկապենը (Մոլիեր՝ «Սկապենի արարքները»): Որպես կատակերգակ ավելի ուշադրություն է գրավել Հովսեփ Չերաչեն: 1862 – 65 թվերին նույնիսկ Մնակյանը կատակերգակի համարում է ունեցել՝ «Հարմար կատակերգություն», քան Թրյանցը: Թատերախոս Հարություն Տեսեյանը նրա անունը տալիս է չեզոք տոնով և որոշում ամպլուան՝ «օգնական սիրահարի»⁷, ելնելով «Ժորժ Դանդենում» խաղացած Լյուբենի դերից: Խոսք չկա նաև մյուս կատակերգական դերերի մասին. Լուիզոն («Երևակայական հիվանդ»), Պիպետտո («Դոն Գրեգորիո»), Պասկուալե («Անառակն ու կեղծավորը»): Հայտնի է, որ «Արևելյան թատրոնում» դրաման և կատակերգությունները դիտվել են որպես ծայրահեղ վիճակներ՝ պաթետիկ հանդիսավորություն և գրոտեսկ: Թրյանցը բեմ է բերել կատակերգական ոչ սովորական դիմակ՝ չփոփված, լուրջ, իրավիճակները չկուսահող: Նրա չափի զգացումը և արտահայտությունը գուցա ձևերը դնահատվել են հետագայում:

Ձմռանը 1863 – 64 թատերաշրջանն ավարտելուց հետո նա մի շրջան թողնում է բեմը, դառնում լուսանկարիչ Աբդուլլահ եղբայրների հայտնի արհեստանոցում: Զբաղվում է նաև գեղանկարչությամբ: Բեմ է վերադառնում չորս տարի հետո: 1868 – 69 թատերաշրջանն անցկացնում է Վարդուկյանի թատրոնում, ապա Փասուլյաճյանի խմբի հետ մեկնում է Նոր Նախիջևան: Այստեղ խաղում է մեկ-երկու կատակերգական դեր և դարձյալ իրենից հեռու դերեր՝ Թադեոս առաքյալ («Սանդուխտ»), Թոմմա Արծրունի («Սմբատ Ա»), Գողիաթ («Թափառական հրեա»): Զուսպ ու մեղմ բնավորությունը, հաճելի խոսելակերպը, անշտապ տոնը, հե-

տաքըքեր գրուցակից լինելը նրան դարձրել են բարոյախոս և «ազնվական հայր»: Նախիջևանյան տուրնեի ձախողումից հետո թրյանցը նորից գործի է դնում իր գեղանկարչի ձիրքը, բայց ո՞ւր էր դրամ ներկի ու կտավի համար: Նա Ադամյանի հետ միասին մեկ ամսից ավել զբաղվում է քաղաքագլխի տան պատերն ու առաստաղը նկարագրողով:

Ջրկանքների ու ձախողումների շղթա է թրյանցի կյանքը: Բազմաշնորհ և առաքինի մարդ, վստահելի ընկեր, ամենքին օգնող, թատրոնի գործն իմացող և ոչ միշտ իր դերերում: 1871 – 73 թատերաշրջաններում նա եղել է Մաղաքյանի խմբում և խաղացել բարոյախոս հայրերի դերեր, հասել մինչև Մաքսիմիլիան Մոոր («Ավագակներ»), խառնել «ժեռն» և «գրանդ»: Թրյանցը կրել է հերթապահ դերասանի վիճակը: Անփորձ դերասանուհի Ազնիվ Հրաչյան սարսափել է Ադամյան սիրահարի իրական զգացմունքներից, սիրահարի դերը տվել են թրյանցին, բեմական «հակառակորդն» է հիվանդացել, դարձյալ՝ թրյանց:

Մեղոդրամային խաղացանկում մեկ դեր է համապատասխանել նրա նկարագրին՝ դատախազ Դոպանտոնը «Լիոնի սուրհանդակում», որտեղ իսկապես համատեղված են բարոյաբանն ու կատակերգակը: Սա կանոնական ամպլուա է «ռեզոնյոր կոմիկ-սերյոզ», ֆրանսիական բեմից եկող նոտարիուս, տան բարեկամ, իրավագետ կամ բժիշկ, խրատաբան, կատակաբան և իմաստախոս: Ինչպես, ի՞նչ մանրամասներով է խաղացել այս դերերը, չգիտենք: Բայց դերասանի անձը վկայող խոսքեր կան, որ նրան նույնացնում են կարծես այս դիմակի հետ: Պատմում է Գրիգոր Ավետյանը 90-ական թվականների թրյանցի մասին, «Եթե փորձը նշանակված էր լինում ժամը տասնմեկին, մենք թատրոն էինք գալիս տասին, որովհետև թուրյանը մեզ իր կյանքից շատ խրատական բաներ էր պատմում, և այդ ամենը շատ սրամիտ անեկդոտներով համեմված: Չէինք սիրում ռեժիսորի օգնականի զանգի ձայնը, որ մեզ փորձի էր կանչում, կիսատ թողնելով հայրիկ թուրյանի պատմությունը: Լավ մարդ էր, անուշ մարդ»⁹:

Թրյանցն անփոխարինելի դերասան է եղել Մաղաքյանի խմբում, անփոխարինելի Մաղաքյանի ըմբռնումով, այն է՝ բոլոր պայմաններին համաձայնող, անակնկալներից դուրս բերող, ոչ մի դեր չտապալող: Նրա բնավորությունը պակասել են Ֆասուլյաճյանի հանդեպու-թյունը և Մնակյանի շրջահայեցությունը: Ի վերջո նա հարկադրված

է եղել Մնակյանի հետ միասին հեռանալ Մաղաքյանի խմբից, ընդունելով Վարդովյանի հրավերը: Այս հողի վրա սրվել են Մաղաքյանի ու Վարդովյանի հարաբերությունները: Վարդովյանը թրյանցին հիմնավորապես կապել է իր թատրոնի հետ, և այստեղ է թրյանցը կատարելագործվել որպես լուրջ կատակերգակ: Պարոնյանը նրան համարել է իսկապես առաջին կարգի կատակերգակ և դրամատիկական դերերում էլ բարձր է դասել Պենկյանից ու Ֆասուլյաճյանից: Այստեղ թրյանցի լավագույն դերակատարումներից է եղել Հոր-հոր աղան («Լեբլեբիջի»), և հստակվել է նրա դերասանական նկարագիրը: Թրյանցը դարձել է թիվ մեկ մոլիե-րիստը. Փուրսոնյակ («Պարոն Փուրսոնյակ»), Օրգոն («Տարտյուֆ»), Արգան («Երեւակայական հիվանդ»), Ժորժ Դանդեն («Ժորժ Դանդեն»), Սգանարել («Բոնի ամուսնություն»): Նա մեկ տասնամյակ մնացել է այս թատրոնում:

1883 թվից սկսվել են թրյանցի դեգերումները: Ֆասուլյաճյանի հետ մեկնել է Բուրլարիա: Տարեվերջին գնացել է Թիֆլիս, մեկ ամիս խաղացել Չմշկյանի վերակազմած խմբում: Այնուհետև՝ մինչև 90-ական թվականների սկիզբը եղել է Պոլսում երբեմն Մնակյանի թատրոնում, ավելի հաճախ՝ Պենկյանի օպերետում: Վերջապես 1891 թվին նրան, Սիրանուշի հետ միասին, Թիֆլիս է հրավիրել Գևորգ Պետրոսյանը:

Այն, ինչ գիտենք թրյանցի խաղի մասին, իհարկե շատ քիչ, հայտնի է Թիֆլիսյան շրջանից՝ Արասխանյանի ու Շիրվանզադեի կողմնակի ակնարկներից: Մնակյանի/այն միտքը, թե պոլսահայ դերասանները որպես արվեստագետներ «կաղապարված ու կատարելագործված» են արևելահայ բեմում, ճշմարիտ է ընդհանուր առումով և մեզ՝ ժամանակից հեռու ընթերցողներիս համար անվի-ճելի: Մնակյանը «Կովկասի դրոշմով» և «արվեստագետի կնիքով» նվիրագործված արտիստների շարքում է դնում նաև թրյանցին: 1891-ի այցելությունը Թիֆլիս ժամանակավոր էր: Մնացել է ընդամենը մեկ թատերաշրջան: Նրանով ամենից ավելի հիացել է երիտասարդ դերասան Արամ Վրույրը: Տպավորությունն այնպիսին է, որ Վրույրը ջանացել է կարծիք ստեղծել նրա շուրջը և մի կենսագրական ակնարկ է հրատարակել⁹: Թրյանցին որոշ վերապահություն է ընդունել Արասխանյանը: Նա գրել է, «Պր. Թուրյանը լուրջ կոմիկ է և, ինչպես տեղեկացնում է պր. Վրույրի նոր

լույս տեսած բրոյլուրը, երեսուն տարի է, որ ծառայում է Հայկական բեմին, մեծ մասամբ Տաճկաստանում: Պր. Թուրյանը Հիսուն տարեկանը անցած դերասան է, նրա հումորը մասամբ կորցրած է թարմությունը, տարիքի ծանրությունը զգացնել է տալիս ձայնի և հիշողություն վրա, բայց ծիծաղը սրտանց է, կոմիզմը դուրեկան ու բնական: Ափսոսալ պետք է, որ լուրջ կոմիկ լինելով՝ լուրջ չկույս անցած չէ, և նրա խաղը հիմնված չէ լուրջ ուսումնասիրություն վրա, շատ հեշտությունը հակվում է դեպի զավեշտականը այնտեղ, ուր միայն լուրջ կոմիզմը պետք է երևան գա»¹⁰: Ամեն կարծիք ճշմարիտ է սուբյեկտիվորեն, և չենք վիճելու ժամանակակցի հետ: Բայց չգիտենք՝ Արասխանյանը մե՞կ ներկայացման տպավորություններ է գրել, թե մի քանի, և քանի՞ դերում է տեսել դերասանին: Նրա տպավորությունը մեկ կետում անսխալ է: Տարբեր որակի խմբերում, տարբեր տեղերում խաղացող դերասանը, արտահայտություն պատրաստի ձևեր գործադրելով, հոգնում է և կարող է թարմությունը կորցրածի տպավորություն տալ: Իսկ եթե հարցը վերաբերում է չկույս անցած լինելուն, լսենք նրա հետ խաղացած դերասանի կարծիքը: «Լուրջ, կրթված և չկույս անցած դերասան էր, — գրում է Գրիգոր Ավետյանը, — բայց այդ չկույս ֆրանսիական էր, որ այն ժամանակ մեզ մոտ չէր ընդունվում: Նա իր շարժումների մեջ շատ զուսպ ու ժլատ էր, չէր սիրում շարժի դիմել, ուներ չափազանց հարուստ միմիկա»¹¹: Այս տպավորությունը գալիս է 1897 թվից: Եվ գրում է այն դերասանը, որ Թրյանցի կողքին է եղել բեմում: Պետք է ենթադրել, որ Արասխանյանի կարծիքը գալիս է ֆրանսիական դպրոցը ընդունելուց:

1892-ին Թրյանցը վերադարձել է Պոլիս և հինգ տարի խաղացել թուրքերեն, Մնակյանի խմբում, և Հայերեն՝ Փասուլյաճյանի խմբում: Նրա ելույթները եղել են անկանոն, երբեմն մեծ ընդհատումներով: Մի շրջան թողել է բեմը, զբաղվել դերձակությունը, երբեմն գեղանկարչություն: Եվ կարծես չի կորցրել վարպետությունը: Այդ կարծիքին է նրան հետևող միակ թատերագետը՝ Շարասանը: «Ձգացումներու վայրկենական փոփոխումները, — գրում է նա, — հանկարծական անցքերը, օրինակի համար՝ անսահման ուրախություններ վերջ ապշեցուցիչ անակնկալներու տպավորությունը հիանալի բնականությունը կը ներկայացներ»¹²: Սա կատակերգակ դերասանի վարպետության լուրջ ու կոնկրետ բնութագրում է, և

դժվար թե այդ վարպետությունը կարելի է համարել մեկ տարվա թիֆլիսյան փորձի արդյունք: Թրյանցը մնում էր պոլսահայ դերասան և պոլսահայ դերասանի փորձն ու ոճն էր տանում թիֆլիսահայ բեմ:

Թրյանցը երրորդ անգամ արևելահայ բեմ է մտել 1897-ին: Խաղացել է թիֆլիսի ու Բաքվի թատերախմբերում: Հին դերերին ավելացել են նորերը, Գրուսիո («Անսանձի սանձահարումը»), Մուրդաշև (Վ, Ալեքսանդրով-Վոլովով՝ «Վարձու կին»), Սպեդայնը (Թ. Բրանդոն՝ «Չարեյի մորաքույրը»), Իվան Չազնիցկի (Ի. Պոտապենկո՝ «Կյանք»), Սերոբ (Ա. Երիցյան՝ «Սխալ հաշիվ») և վերջապես Պաղտասար աղբար, Աբխոզոմ աղա: Շիրվանզադեն նրան վեր է դասել Տեր-Դավթյանից, որ սունդուկյանական ավանդության կրողն էր: «Մենք, — գրում է նա, — ծանոթացանք պ. Թուրյանի կոմիկական տաղանդի հետ, իմացանք, որ չնայած ժամանակի ազդեցությունը, նա դեռ Տեր-Դավթյանի շնորհ մրցակիցն է և գուցե տեղ-տեղ նրանից բարձր»: Շիրվանզադեի ուշադրությունն է գրավել Թրյանցի փոքր դերը՝ Իվանը Պոտապենկոյի «Կյանք» պիեսում, «Պ. Թուրյանը իր աննշան դերին ավեց այնքան բնորոշ գույն, որ ավելին պահանջել չէր կարելի: Հիանալի էին նրա գրիմը և ձևերը»¹³:

Թրյանցի տարերքն, իհարկե, մնացել է եվրոպական դասական կատակերգությունը, և այստեղ էր, որ չէր կարելի ասել, թե դպրոց չի անցել: «Մոսկվայում երբ ես տեսա Կոկլեն եղբայրներին, Կոմեդի ֆրանսեզի այն երկու սյուներին, — գրում է Ավետյանը, — մեծ եղբայրը, որ հայտնի էր իր արտասովոր միմիկայով և դրանով էր համարյա իր հաղթությունները տանում — Թուրյանին իր միմիկայով ոչնչով պակաս չհամարեցի նրանից: Ամբողջ ըոպեններ նա լուռ ու մունջ խաղում էր, և հասարակությունը ծիծաղից խեղդվում էր: Նրա գլուխգործոցը Դոն Գրեգորիոն էր, որտեղ չփոթությունը, անմեղությունն ու վախն իրար են խառնվում: Նա այդ ամենն այնպիսի վարպետություն էր տանում, որ վարագույրն իջնելուց հետո հասարակությունը խենթի նման աթոռներն էր կոտրտում և անթիվ անհամար անգամ բեմ կանչում: Մեծ արտիստ էր: Ամենքիս հայրիկն էր»¹⁴:

Սպառիչ բնութագրում է: Շիրվանզադեն ամենաբարդ, ամենադժվար վերարտադրվող զգացմունքն է բեմում, և լուրջամբ ուշադ-

րուծյուն գրավելը, անխոս խաղով ներկայացման կենտրոն դառնալը՝ վարպետության բարձրագույն զրսևորում:

Որոշ բացատրություն է խնդրում Թրյանցի Ֆրանսաոճ լինելու կամ չլինելու հարցը: Հայտնի է, որ Ֆրանսիացի դերասանները գերադասում են հոգեվիճակների կանոնական ձևերը, քան վերապրումը, ոչ թե հոգու մերկացում (դա ամօթալի է Ֆրանսիացու համար), այլ աշխարհիկ քաղաքավարության դիմակ, խոսքի մաներայնություն, միջին տոն, դրամայում մեղմ, կատակերգությունում՝ չափավոր բարձր, ցուցադրական: Այս խաղաոճի դրոշմը կարծես ակնհայտ է Թրյանցի մեկ լուսանկարում: Դա խոհարար Սերոբի դերն է «Մխալ հաշիվ» կատակերգությունում: Այս պատկերը լրացնում է Ավետյանի «այդ շղուան Ֆրանսիական էր» խոսքը: Տեսնում ենք մի անձկուն, շփոթված, իր ներքին դժգոհությունից վախեցած, «մեղավոր», հարցական, անհույս բողոքավոր մի մարդու: Դերասանի ընդգծված ու խոշորագիծ պլաստիկան հուշում է բառեր՝ «ես ի՞նչ կարող եմ անել, ի՞նչ եք ուզում...»: Թվում է՝ ծանոթ է ու կրկնված այս դիրքը: Դերասանը շարժման մի պահ տեական անշարժությամբ մատուցել է լուսանկարչին, մի բան, որ ծանոթ է Ֆրանսիական կատակերգական խաղից, նաև Գոգոլի «Ռևիզորի» ավարտակետի հայտնի նկարագրությունից: Հիշենք ժորժ Դանդենի և Պարտասար աղբարի վիճակներում ողբերգական կատակերգական շեշտերը ու նայենք նրանց դերակատարի այս միակ լուսանկարին... Ուշադրության առնենք Ֆրանսուա Դելսարտի տեսությունը, որ գեղարվեստական պլաստիկայի կանոնների թատերական մեկնությունն է, և որից անմասն չի մնացել նաև ուղև գերասանական դպրոցը: Մեկ օրինակ. տանջանքը, վախը, զարմանքը, բավականությունը, ակնածանքը որքան էլ էապես տարբեր զգացմունքներ են, ունեն նույն բիոմեխանիկան՝ զրսևորվում են կենտրոնամերձ շարժումով և ներշնչումով: Զարմանքը, սրտնեղությունն ու արդարացումը բարձրացնում են մարդու ուսերը և հոնքերը, մարմինը թեքում առաջ, մատները դարձնում կիսաբաց, աչքերը բացում, հայացքը մղում անորոշ կետերի¹⁵: Այս նույն օրենքով հանդատությունը, կասկածը, անելանելիության զգացումը, խորհրդավորությունը, հակակրանքը, ծաղրը դրսևորվում են կենտրոնամետ շարժումով ու արտաշնչումով: Համաձայն կանոնի վերածված այս տեսության, տոնն ու խոսքի երանգը փնտրվում են ոչ այնքան անորսալի զգացմունք-

ների, որքան կեցվածքի, շարժման ու դիմախաղի ամրակայված ձևերի մեջ: Դա Ֆրանսիական է այնքանով, որքանով Ֆրանսիական բեմում է գիտակցվել ու կանոնի վերածվել: Խաղի այդ մեթոդն են թեղադրում նաև Գոգոլը, Սալտիկով-Շչեգրինը, մեզանում՝ նրանցից շատ տարբեր Սունդուկյանն ու Պարոնյանը, նույնիսկ էմին Տեր-Գրիգորյանը: Դա օտար է հայ դերասանին: Զմշկյանի դպրոցի դերասանները՝ Մատինյանից ու Սեդրակ Մանդինյանից մինչև Գևորգ Տեր-Դավթյան, Գրիգոր Ավետյան և Ավետ Ավետիսյան, ենթագիտակցորեն հետևել են այս մեթոդին: Թրյանցը պոլսահայ բեմից բերել է նույն մեթոդը իր միջավայրի գույներով:

Թրյանցը, չունենալով տեական գործունեություն արևելահայ բեմում, սակավ հետք է թողել մամուլում և հուշագրություններում: Աստանդական կյանքն էլ նրան հոգնեցրել է, շեղել, մղել հազար ու մի գործի: Անապահով վիճակից ու չարչարանքից դադարած արտիստը զսպված հեգնանքով է ընդունել կյանքը, ի վերջո դարձել է տխուր ու մոլորված, հագիվ հիսունն անց ծեր է երևացել, և նրան դիմել են ինչպես ծեր մարդու՝ «Թուրյան հայրիկ»:

1898-ի ամռանը, չմիանալով գավառ մեկնող որևէ խմբի, պայմանագիր է կնքել Բաքվի թատրոնական վարչության հետ և Թիֆլիսում մնացել մեծակ, սպասելով թատերաշրջանի բացմանը: «Բաքվի թատրոնական վարչությունը, — գրում է Ավետյանը, — մի զարհուրելի պայման էր կապել՝ չմասնակցել ոչ մի խմբի ներկայացումների, սպասել ձմեռային թատերաշրջանին: Նրան, իհարկե, փոքրիկ ուժիկ տրվում էր. մյուսներից ոչ մեկին: Խուճապ թատերաշրջանն ավարտելուց հետո անցել էր դաստրոլների զանազան քաղաքներ, իսկ խեղճ Թուրյանը մնալով Թիֆլիսում, տխրելով և անգործության մատնված, իրեն մատնել էր կերուխումի <...>»¹⁶: Եվ դերասանի հոգնած սիրտը չի դիմացել:

Թրյանցը վախճանվել է 1898 թվի օգոստոսի 20-ին, Թիֆլիսի իր ժամանակավոր կացարանում, գրպանի վերջին կողկները թողած դիմետանը: Դերասանները հանգանակություն են արել և թաղել նրան Խոջիվանքի գերեզմանատանը, Միհրդատ Ամերիկյանի շիրմի կողքին:

Թրյանցը հետևորդներ է ունեցել. նրանից սովորել են Արամ Վրույրը, Պողոս Արաքսյանը, Արչակ Մամիկոնյանը, Գրիգոր Ավետյանը:

ԳԵՎՈՐԳ ՏԵՐ-ԳԱՎԹՅԱՆ

Նրան անվանել են «բնածին, բայց չմշակված հանճար»¹⁷, որ լինելու էր մեծ բեմերի վարպետ, բայց անփուլթ է եղել, չի մշակել իր ձիրքը: Ասում են, որ 1890 թվին Ռոսսին, տեսնելով նրան Գիքոյի դերում, համարել է եզակի տաղանդ: Մեծ վերապահում ունի Շիր-վանդադեն. «այս տաղանդավոր արտիստը, գուցե ամենատաղանդավորը ամբողջ խմբի մեջ, յուր ծուլությունը ու անփութությունը ազավաղեց յուր կարիերը <...>: Պարոն Տեր-Դավթյանը ինչ որ անում է, յուր բնածին տաղանդով է անում: Ժամանակը և շրջանի առաջադեմությունը նրա վրա չեն ներգործել»¹⁸:

Դերասանից պահանջվում էր իր էությունից տարբեր մի բան՝ այն, ինչ իրենը չէր: Տեր-Դավթյանի բնավորությունն ու բեմական դրսևորման կերպը այնքան փոխալայմանավորված են եղել, որ թվում է՝ նրան պետք էր ընդունել, ինչպես որ կար: Դա ճիշտ է ըմբռնել թուամանյանը և հեգնել է Տեր-Դավթյանի քննադատներին.

Մեր բեմի Ծիծաղ, քսանհինգ տարի
Դու հրճվանք տվիր այսքան սրտերի.
Անձայն թաքցրիր ցավերդ ներքին,
Եվ այդ հանճարեղ ծաղրը քո դեմքին
Դարձար Հայկական բեմի պարծանքը.
Բայց դա չչարժեց Հայի զարմանքը:
.....
.....
Բայց չկարացիր քեզ լավ մշակել,
Եվ, ինչպես շատերն էին գուշակել,
Համաշխարհային արտիստ չդարձար,
Ոչ ուսում առար, ոչ դպրոց անցար...
Իզուր փչացրիր քո ձիրքն ու կյանքը...
Այդ սաստիկ շարժեց Հայի զարմանքը¹⁹:

Եվ դժվար է համաձայնել, որ Տեր-Դավթյանը «ինքնուս վարպետ էր, ինչպես Սունդուկյանի դպրոցի դերասաններն առհասարակ»²⁰: Սա չմտածված վճիռ է, որ նսեմացնում է 60 – 70-ական թվականների թիֆլիսյան թատրոնը: Չմշկյանը և նրա միջավայրի դերասանները

ստեղծել են իրենց դպրոցը և կարիք չեն ունեցել ներմուծված պրոֆեսիոնալիզմի: Այս բնական ու օրգանական վիճակը նրանց առավելությունն է եղել՝ մի ներփակ աշխարհ իրեն հատուկ կյանքով ու գույնով, և Տեր-Դավթյանը՝ նույնքան բնական դրսևորումն այդ իրականություն:

Նա ծնվել է Թիֆլիսում, 1850 թվին, հավլարարցի քահանայի ընտանիքում: Սովորել է Ներսիսյան դպրոցում: Բեմ է բարձրացել 1870-ին «Հազար թումաննոց կաբա» վոդեվիլում Սարուխանի դերով: «Տեր-Դավթյանը հաջողությամբ փոխարինեց Մատինյանին», – գրում է Չմշկյանը²¹:

Այս դերով որոշվել է դերասանի տեղը՝ «փոքր դերերի» վարպետ և «բրիլյանտ կոմիկ»։ «Խաթաբալայում» նրան տրվել է հենց այդ «փոքր» դերը՝ Չամբախովի ծառա Սարգիս: Սունդուկյանը հիացել է: «Տեր-Դավթյանը կատարյալ տաղանդ է. մեծ ապագա ունի», – ասել է նա²²: «Ներկայացման օրը, – գրում է ակննատեսը, – Տեր-Դավթյանը կատարյալ ֆուրոր գործեց, նրա ամեն մի քայլը, ամեն մի շարժվածքը, ամեն մի խոսքը, միմիկան, գրիմը բարձրաձայն ծիծաղ էին հարուցանում և բուռն ծափահարություններ առաջացնում: Երկրորդ արարվածը վերջանալուն պես հասարակությունն աղմկալից ցույցերով բեմ հրավիրեց հեղինակին, որ արդեն կուլիսներում համբուրում էր Տեր-Դավթյանին: Վարագույրը բարձրացավ և հետևյալ տեսարանը ներկայացավ. Սաթենիկ Չմշկյան, ձախ կողմը Տեր-Դավթյան, այնուհետև Ավալյան, Սուքիսյան, օր. Սանդուխտ և այլք: Սունդուկյանը գլուխ էր տալիս, աջ ցուցամատով Տեր-Դավթյանին ցույց տալով»²³:

70 – 80-ական թվականներին Տեր-Դավթյանի դերացանկում տեսնում ենք ժամանակի կատակերգական թատրոնի լիակատար պատկերը՝ կենցաղայնությունից դասականություն, տեղային դիմակներից մինչև բարձր ընդհանրացումներ: Անկաշկանդ, պարզ ու անփուլթ եղանակով խաղացել է նախասունդուկյանական կատակերգություններում. Ատլասով («Քաղքի աղաթ»), Ղազո («Վույքի իմ վեչեր»), Կարապետ («Էս էլ քի մոցիբլուլթին») և այլն: Տեր-Դավթյանը խաղացել է Սունդուկյանի բոլոր պիեսներում. Իսայի («Խաթաբալա»), Վանո, Սուրաթով («Էլի մեկ գոհ»), Օսկան Պետրովիչ, Գիթ Մոզի («Քանդած օջախ»), Գիքո («Պեպո») և այլն: Նրա դերացանկում առանձին տեղ են ունեցել ռուսական կերպար-

ները՝ Մոլչալին («Խեղբից պատուհաս»), Ժեակին («Ամուսնութուն»), Դորջինսկի («Ռեւիզոր»), Բելոգոբոլ («Արդյունավոր պաշտոն»), Շպրիխ («Դիմակահանդես»)։ Նրան նույնքան հասանելի է եղել եվրոպական դասական կոմեդիան. Սկապեն («Սկապենի արարքները»), Սգանարել («Բռնի ամուսնութուն»), Լյուբեն («Ժորժ Դանդեն»), Գրացիանո («Վենետիկի վաճառականը»)։ Նրա լավագույն դերակատարումներից են համարվել Ռեմպիկոն «Փարիզի աղքատներում», Հանսը «Կախարդված իշխանում», Գերեզմանափորը «Համլետում» և Շաղրաձուն «Լիր արքայում»։ «Մշակի» թատերախոսներից մեկը նկատել է, որ Տեր-Դավթյանի ներկայությունը անբնական են երևում բոլոր դերասանները, «պ. Տեր-Դավթյանի դերերից ոչ մեկը չէ կարելի ցույց տալ, որին նա միտք ու կենդանություն տված չլինի։ Պարոնը միակն է խումբի մեջ, որ միշտ կենդանի մարդու է ներկայացնում...»²⁴։ Նրա՝ մեկոդրամներում խաղացած էպիզոդային դերերը կենդանություն են տվել արհեստական վիճակներին, անախրոնիզմ են ստեղծել և ցույց տվել պիեսների բովանդակային սնանկությունը։ Տեր-Դավթյանը խաղացել է առանց ճիգ ու ջանքի, հեշտ ու թեթև, հաճախ քննադատվել է ավելորդ ուշադրություն գրավելու, խոսքեր ավելացնելու և առհասարակ ստեղծաբանական տարերքի համար։ Շիրվանզագեն երբեմն հիացել է նրանով, բայց չի մոռացել հիշեցնել՝ «պ. Տեր-Դավթյանը թող երբեք մի խոսք անգամ յուր դերից ավելորդ չասի. Շեքսպիրը այդ չէ սիրում»²⁵։ Ինչպես վոդևիլով դաստիարակված բոլոր կատակերգակները, Տեր-Դավթյանն էլ ազատ չի եղել գրոտեսկի ու անսպասելի կատակների դիմելու գայթակղությունից։ Նրա լուրջ մրցակիցը եղել է Թրյանցը, որ երբեք խոսքեր չի հորինել։ Տեր-Դավթյանը նրա հետ հաճախ մրցման մեջ է մտել նաև լուռ տեսարաններով, և քննադատներն սկսել են համեմատել։

Տեր-Դավթյանը կատարելագործվել է 90-ական թվականներին, հատկապես Աբխոզոմ աղա խաղալուց հետո։ Այս շրջանում ինքնաբերաբար մշակվել ու հղկվել են նրա սուսնդուկյանական կերպարները, հատկապես Գիքոն, որով հիացել էր Ռոսսին։ Սուսնդուկյանական ուղղությունը հետևողականորեն նվիրված Գեդեոն Միրադյանը նրան անվանել է «Հայ բեմի զարդը և Թիֆլիսի Հայ հասարակության խղճի խայթոցը»²⁶։ Այն, ինչ շատերը համարել են Տեր-Դավթյանի պակասությունը (ծուլություն, անփութություն),

Միրադյանը համարել է նրա մեծ առավելությունը։ Նա Տեր-Դավթյանին համեմատել է հողի մեջ շաղախված ոսկու կտորի հետ, որը չի փայլում ամբողջապես, այլ թույլ շողարձակում է և իմաց տալիս արժեքի մասին²⁷։ Հետագայում Շիրվանզագեն էլ փոխել է իր կարծիքը, համարել նրան իր տեսակի մեջ ամբողջական երևույթ, բնական դրսևորում, որին «չի դիպել ոչ մի շինարարի ձեռք»։ Ասում են, որ նա խաղի մեջ երբեմն ոչինչ չի արել, կամ հայտնի չէ, թե ինչ է արել, բայց բեմ է մտել ու դարձել ուշադրություն կենտրոն։ Օլգա Գուլագյանը պատմում է նրա մի բենեֆիսային՝ ելույթի մասին «Օսկան Պետրովիչը էն կինքումը» պիեսում։ Օսկան Պետրովիչը փորձում է մտնել դրախտ գաղտնի մուտքով՝ «կոտրաբանդ դռնով»։ Նա մտնում է շատ զգույշ, ձեռնափայտ-հովանոցը ձեռքին, տեսնում է իր դիմաց Հայր Աբրահամին և՝ «վա՛յ մե, դեղի ջան»։ Այս խոսքն ասելով նա նստում է հատակին, հովանոցը բացվում է, ինքը մնում է ծալապատիկ նսաած, լուրջ ու անշարժ և աչքերն է թարթում։ «Հայր Աբրահամը իր ծիրանի փեշերը հավաքած, այլևս չդիմանալով ծիծաղին, դուրս փախավ դրախտից։ Մնաց Օսկան Պետրովիչը՝ աննման կոմիկ Տեր-Դավթյանը, բացած զոնդիկը գլխին, ծալապատիկ նստած հատակին... բայց այնպիսի լուրջ դեմքով և միաժամանակ հումորի այնպիսի սպանիչ արտահայտությամբ, որ հասարակությունը խելագարի պես սկսեց ծափահարել։ «Հեր օրհնած, ո՞ւր փախաք բոլորդ էլ», – հանդիմանում էր Տեր-Դավթյանը կուլիսում <...> «Ախր ես ինչ արի որ...»։ Իսկապես, նա ինչ արավ որ այդ ծիծաղի ընթացքում։ Նա միայն անշարժ նստած էր հատակին, աչքերը շուտ-շուտ թարթելով, զարմացած մեր բոլորի փախուստից, և ուրիշ ոչինչ... Այո, կարծես նա ծիծաղեցնելու համար ոչինչ չէր անում, բայց և այնպես նա ինչ-որ բան էր անում, որից մարդը խելագարի պես հռչում էր»²⁸։ Ի՞նչ էր այդ «ինչ-որ բանը»։ Դերասանական անհատականության հարց է, որ ոչ մեկը չի կարողացել բացատրել։

Տեր-Դավթյանը բեմից դուրս էլ եղել է համեստ ու ամոթխած մարդ, քիչ է ժպտացել, եղել է ընկճված ու զուսպ, իր հոգսերն ու դժգոհությունները մտքում։ «Նա խաղում էր կոմիկ դերերը միշտ լուրջ, – պատմում է Գուլագյանը։ – Երբեք նրա դեմքի վրա ոչ մի ժպիտ չէիր նկատի, և ահա այդ լրջություն մեջ այնպիսի հումոր կար, որ առանց ծիծաղից թուլանալու չէիր կարող նայել նրա

խաղին»²⁹: Նրա Գիքոն եղել է ծանոթ ու շոշափելի, «ասես փողոցով անցնելիս մտել է բեմ և իր հետ բերել Հավլաբարի դուռնեղ, բազմերանգ կոլորիտը»³⁰: Դերի ու դերասանի սահմանը չի երևացել: «Մ՛վ կարող էր նրանց միմյանցից զատել, զանազանել, նրանք ոնց որ մի մորից ծնված երկվորյակներ էին»³¹:

Հանդիսականին թվացել է թե դա դերասանի անձն է, նրա բնական կերպն ու կենցաղը բեմից դուրս: Թվացել է, թե ներկայացումն ավարտելով գնում է Հավլաբար, իր տուն, վաղն էլ ի կգա անշտապ ու դանդաղաբայլ, կնստի, կհանի քթախոտի տուփը, միտքը խիկար իմաստունի հետ: Նա գործել է իմանալով պիեսի վախճանը և գործել է ըստ այդ վախճանի, որ Աստծո արդարությունն է: Դա և հեղինակի մտահղացումն է եղել, և դերասանի խաղի ներքին գիծը:

Տեր-Դավթյանի խաղում բացառվել են սայթաքումներն ու պատահականությունը: Տիպն ու բնավորությունը հատկանշող մանրամասները եթե չեն հարստացվել նոր գույներով, ապա չեն էլ կորսվել: Բեմական կյանքի սկզբնական շրջանում նա դիմել է իսկապես ստեղծաբանության ու պատահական կատակների, բայց ժամանակի ընթացքում ամրակայել է գտնվածը, գտել, դարձրել, ինչպես Դեմիրճյանն է նկատել — «չափած-ձևած», ծիսակատարության նման³²:

Սա արդեն դպրոց է և մոտ է խաղի ֆրանսիական եղանակին: Բայց դպրոցի հանգելու համար պարտադիր չէր մասնագիտական կրթությունը: Սուսուդուկյանն ինքնին թելադրում է խաղի նման եղանակ, եթե դերասանն ունի հեղինակային խոսքին ծնունդ տվող իրականության զգացումն ու իմացությունը: Տեր-Դավթյանի արվեստն ունեցել է իրեն հատուկ մշակվածությունը: «Անմշակ» ասվածը եղել է դերասանի ոճական առանձնահատկությունը, թեկուզ և չգիտակցված, համակարգի չվերածված: Ըստ երևույթին, դերասանն ունեցել է բացառիկ բեմական հիշողություն, և բնութակերպման ձևերը ինքնաբերաբար վերածվել են մտապահումների, ներկայացման ցանկացած պահի ստացել լիարժեք դրսևորում: Դա դարձրել է առօրյա սովորույթ, մասնագիտական բնավորություն:

Տեր-Դավթյանի կյանքի մեկ երեսնամյակից ավելին անցավ 20-րդ դարում, բայց նա ամբողջապես մնաց 19-րդ դարի արվեստագետ, տիպերի ու բնավորությունների թատրոնի դերասան: Սուսու-

դուկյանական ավանդույթյան կրողը չփոխվեց և չպետք է փոխվեր: Տեր-Դավթյանը շարունակում էր կրել իր ժամանակի կատակերգական դիմակները, մնալով վոդևիլիստ բրիլիանտ և սերյոզ: 1922 թվին նրան հրավիրեցին Երևան՝ մասնակցելու առաջին պետական թատրոնի բացմանը: Նա խաղաց Գիքո, Վարդուհի-Շուշանի հետ («Պեսո» բեմադրությունում), դարձավ Հայաստանի հանրապետության առաջին ժողովրդական արտիստը և ապրեց իր սիրելի թիֆլիս քաղաքում մինչև կյանքի ավարտը՝ 1934 թիվը:

ՎԱՐՊՈՒՆԻ

Նրան ընդունել են որպես սուսուդուկյանական տիպերի անգերազանցելի մարմնավորող, «ազգագրական, կենցաղագիտական մի հոյակապություն» (Ալ. Քալանթար), և չեն կարողացել բացատրել՝ «ինչպե՞ս էր կարողանում գեղարվեստորեն անթերի խաղալ իր միջավայրին բոլորովին հակառակ, իրեն անծանոթ եվրոպական կյանքից վերցրած դերերը»³³: Այս դերասանուհին կարծես վերակենդանացումն է եղել Քեթևան Արամյանի, որին չէր տեսել, և անմիջական նախորդը Հասմիկի, որը բեմ բարձրացավ Վարդուհու տաղանդի ծաղկման շրջանում:

Վարդուհուն (ծնվ. 1862 թ.) թատրոն էր հրավիրել Չմշկյանը 1879-ի աշնանը: Անհրապույր արտաքինով, գավառական ճաշակով հագնված մի օրիորդ Աննա Նամուրագյան (հետագայում՝ տիկին Չիլինգարյան), դաստիարակված հավլաբարցի անանկացած առևտրականի, ընտանիքում, թատրոն չտեսած, իր ազգանունը «առաջին պատրաստականի աշակերտուհու ձեռագրով ստորագրող»³⁴, ընկել է անսովոր միջավայր՝ թատրոնի ուսուսխոս դեկավարների և պոլսահայ ֆրանսախոս դերասանների մեջ: Սկսնակ դերասանուհին առանձնապես տպավորություն չի թողել: 80-ական թվականների մամուլում գրեթե չենք հանդիպում նրա անվանը: Արժրույթին ու Սպանդարյանը չեն էլ նկատել նրան, Մանդիլյանի գրառումներում էլ Վարդուհին չի երևում: Մեզ ոչինչ չի ասում նաև դերասանուհու այս շրջանի միակ լուսանկարը: Աստղիկի, Սիրանուշի ու Սաթենիկ Չմշկյանի կողքին նստած է պաղ ու անխոստում հայացքով, կլորադեմ մի աղջիկ, ինչպես գավառից բերված մի աղախին: Վարդուհին այստեղ տանյոթ տարեկան է: Թատրոնական մասնաժողովին

և իշխան Ամատունուն պետք էին այսպես կոչված «անսամբլը պահող» դերասաններ: Եվ այդ դերն էին կատարում Չմշկյանի աշակերտները: Չմշկյանը առաջին իսկ թատերաշրջանում Վարդուհուն տվել է գլխավոր դեր՝ Շուշան «Պեպոյում», իմանալով թերևս, որ այդ դերը ճակատագրական է լինելու նրա համար, և գուցե չմտածելով, թե ինչ բարդ մրցակցություն մեջ է դնելու իր կնոջը՝ Սաթենիկին:

Այսուամենայնիվ Վարդուհու ռոմանտիկական ու մելոդրամային խաղացանկը փոքր չէ: Ե՛վ երկրորդական, և՛ գլխավոր դերերի շարքը մեզ հուշում է, որ նա եղել է «հերթապահ» դերասանուհու վիճակում, ամեն պիեսում «յուրա տանող»: Խաղացել է Լիդա («Սեր առանց համարման»), Գրտեղ («Փարիզի աղքատներ»), Ռեջինելդա («Անջելո»), Լուիզ («Հարստահարված առաքինություն»), Ժյուլիետ («Կույրը»), Մարգարիտ («Մայրական սեր»), Ռոզալին («Երկու բույր»), Մարի («Բույր Թերեզ»), Մարկիզուհի դը Մոնտեֆորե («Դոն Սեզար դը Բագան»), Դերասանուհի («Համլետ») և այլն: Վարդուհու դերացանկը մեծ ու բազմազան է, գործունեությունն անընդմեջ, ինչպես Սաթենիկինը: Նա 80 – 90-ական թվականների ամենազբաղված դերասանուհիներից է, միշտ չմշկյանականների հետ: Խաղացել է Սունդուկյանի գրեթե բոլոր պիեսներում. Կեկել («Գիշերվան սաբբը խեր է»), Կեկել («Պեպո»), Նատո («Քանդած օջախ»), Մարքրիտ («Խաթաբալա»), Մարթա («Օսկան Պետրովիչն էն կինքումը»), Նատո («Էլի մեկ գոհ») և այլն: Տեր-Գրիգորյանի պիեսներում կրկնել է Քեթևան Արամյանի ամբողջ խաղացանկը և ժամանակի ընթացքում դարձել է Թիֆլիսի թատերախմբի ամենակայուն դեմքերից մեկը: Վարդուհուն տեսնում ենք ամենատարբեր բացասական դերերում՝ Կուկուշկինա («Արդյունավոր պաշտոն»), Խլոստովա («Խեղբից պատուհաս»), Դունյաշա («Ամուսնություն»), Աննա Իվանովնա («Աղքատությունն արատ չէ»), Գերտուզ («Համլետ»), Ռեզան («Լիր արքա»), դրամատիկական հերոսուհիների դերերում՝ Լելի («Սեր և նախապաշարմունք»), Անանի («Էլի մեկ գոհ»), Փառանձեմ (Գալֆայան՝ «Արշակ Բ»), Ռոքսանե (Պեշիկթաշլյան՝ «Արշակ Բ»), Էմմա («Ոճրագործի ընտանիքը») և տրավեստի՝ Սիսակ, Պեշիկթաշլյանի «Արշակում»: Ժամանակի դերասանուհիներից ոչ մեկի խաղացանկն այսքան բազմակողմանի չէ: Եվ այս վստահելի դերասանուհին չնչին հետք է թողել քննա-

դատություն մեջ. «Իր դերում էր», «լավ էր», ուրիշ ոչինչ: Տարբինակ ճակատագիր: Ու շարունակվել է այսպես, մինչև Թիֆլիս կգային Էռեստո Ռոսսին ու Մարիա Սավինան և, Պեպոյի անգուգական դերակատար Չմշկյանին թողած, մատնացույց կանեին Տեր-Դավթյան – Գիքոյին ու Վարդուհի – Շուշանին:

«Վարդուհի և Տեր-Դավթյան, – գրում է Ավետյանը, – երկու դերասան, որոնցից մեկը մյուսից չի կարող գատել և ոչ մեկը: Ով չի տեսել այդ երկուսին «Պեպոյի» մեջ՝ Շուշանի և Գիքոյի դերերում, նա չափազանց մեծ գեղարվեստական հաճույք է կորցրել: Երկուսն էլ Թիֆլիսի Հավլաբարի թաղի ծնունդ, ժողովրդի ծոցից ծնված, երկուսն էլ մեծ արտիստներ... Իմ թույլ գրիչը չէ, որ նրանց գնահատականը պիտի տա: Կգա ժամանակ և այդ երկուսի մասին կգրվի իրենց տաղանդին արժանավայել: Այսքանը միայն կասեմ, որ նրանց ներկայությունը հին խմբերում, անգամ ամենաթույլ խմբերում, բավական էր այդ թույլ խմբի որակը բարձրացնելու»³⁵:

Վարդուհու մասին մեծ հիացմունքով է խոսում Օլգա Գուլազյանը: «Իմ բեմ մտնելու տարին (1901 թ. – Ն. Ն.) Վարդուհին արդեն ստեղծագործական գագաթնակետին էր հասել և Հայ թատրոնում իր պատվավոր տեղն ուներ: Վարդուհու ամենագնահատելի կողմը նրա բնածին տաղանդն էր: Լինելով հին Թբիլիսիի նահապետական ընտանիքի աղջիկ, նախապաշարված, նեղ հայացքներով սնված ու դաստիարակված, նա բնագղբարար, դարմանալի կերպով ճիշտ էր ըմբռնում իր միջավայրին բոլորովին հակառակ տիպերի հոգեբանությունը և արտահայտում էր բեմի վրա գեղարվեստորեն բարձրորակ ձևով: Թե ուսսական և թե եվրոպական դրամատուրգիայի մեջ նա ուներ մի շարք դերեր, որոնք հրաշալի կատարում էր: Բայց նրա պայծառ դերերն էին Սունդուկյանի պիեսների մեջ «Պեպոյում»՝ չգերազանցված, անմահ Շուշանը, «Խաթաբալայում» կերտած Խամիերին, «Քանդած օջախում» հիանալի Խախոն և այլն: Ահա այս դերերի աննման դերակատարությունը է, որ նա որպես արվեստագետ հասել է ստեղծագործական բարձունքների: Այդ դերերում նրան տեսնողը երբեք չէր կարծում, թե դա բեմի վրա է կատարվում: Դա ինքը կյանքն էր, առօրյա ճշմարիտ կյանքը: <...> Նա դպրոց էր հաճախել շատ կարճ ժամանակ և ինքնազարգացմամբ չէր զբաղվում: Բայց որտեղի՞ց էր նրա մեջ տիպերն այնպես ճշմարտորեն, խոր արտահայտող այն մեծ տաղանդը: Ինչպես էր

կարողանում գեղարվեստորեն անթերի խաղալ իր միջավայրին բոլորովին հակառակ, իրեն անծանոթ եվրոպական կյանքից վերցրած մի շարք անմոռանալի դերերը, ուղղակի աչքեցուցիչ էր: Ահա այսպիսի զարմանալիորեն մեծ բնածին տաղանդի տեր էր դերասանուհի Վարդուհին»³⁶:

Քննադատներից Շիրվանզադեն է զգացել նրա դերասանական արժեքը, բայց գուցա է արտահայտվել: «Մեր վաղեմի ծանոթ տիկին Վարդուհին, — գրում է նա, — ուղղակի անփոխարինելի է կոմիկ կանանց դերերում: Ներկա սեզոնում (1902 — 03 թթ. — չ. չ.) նա միակն է այս տեսակ դերերի համար և յուր ուսերի վրա քաջությամբ կրում է նրանց ծանրությունը: Նա միշտ լավ գիտե յուր դերերը, միշտ յուր տեղումն է և երբեք ձանձրալի չէ»³⁷: Դերասանուհին բեմ է մտել անմիջականորեն կյանքից, բեմը դարձրել կյանքի շարունակություն և իրականություն սոսկ ենթագիտակցական դիտումներով հասել այնպիսի ճշմարտության, որի համար ուրիշները չարչարվում էին: Նրա դպրոցը եղել է կյանքը՝ Թիֆլիս քաղաքի մեծ «Թատրոնը» իր անկրկնելի գույներով ու հնչյուններով: Ժամանակակիցները սակայն չեն նկարագրում որևէ խաղային տեսարան կամ մանրամասն (դետայլ): Դա թերևս բացատրելի է: Երբ բեմ է մտնում կյանքի մեծ ճշմարտություն, ամբողջական ու անվիճելի, դժվար է դառնում դերասանի արվեստի նկարագրությունն ու վերլուծությունը: Այդ բախտին են արժանացել հայ բեմի գրեթե բոլոր մեծ կատակերգակները: Մարդիկ ծիծաղել են, հիացել, զվարճացել ու բավարարվել: Վարդուհին խաղացել է թեթև, անճիգ, հանգիստ, առանց ծաղրական ընդգծումների: Նա շարունակել է իր ու իր շրջապատի կանանց կյանքը, չզգալով թերևս բեմի պայմանականությունը, անտեղյակ իր դերասանական հնարավորություններին ու հմայքին: Գեղեցկուհի չի եղել, դուր գալու մասին չի մտածել և երևացել է գեղեցիկ: Նրա կերպարները եղել են միշտ համակրելի ու զվարճալի: Օլգա Գուլազյանը զարմացել է, երբ նրան տեսել է զարդասենյակում գրիմը մաքրելիս: «Ինչ գեղեցիկ էիք բեմում, տիկին Վարդուհի», — ասել է նա: Դերասանուհին պատասխանել է, թե գրիմն է իրեն գեղեցկացնում, չիմանալով, որ կա բեմական հմայք՝ կենցաղային գեղեցկությունից դուրս երևույթ: Դա մարդու ներքին բովանդակությունն է՝ ծնունդով տրված և կապ չունի դերասանական ձեռքբերովի հմտությունների ու արտա-

քին ձևերի հետ: Ի՞նչ է արել Վարդուհին բեմում, ոչ ոք չի կարողացել բացատրել: Նա չի խաղացել, այլ կարողացել է լինել: Սա բնածին տաղանդի պարզ ու չգիտակցված հատկությունն է՝ տեսականորեն գուցե անբացատրելի:

Ընդունված է Վարդուհուն համարել սոսկ կենցաղային ռեալիզմի վարպետ: Դա ճիշտ, բայց միակողմանի բացատրություն է: Դերասանուհին սահմանափակված չէր սոսկ ազգային-կենցաղային դերերով: Կենցաղային ռեալիստները բեմ են բերում կյանքն անմշակ, երբեմն կոպիտ ձևերով, ընդգծումներում կորցնում չափի ու գեղարվեստականության զգացումը: Վարդուհին նախքան կոյրիտային դերերի անցնելը խաղացել է թարգմանական պիեսներում, որոնց քանակն անհամեմատ մեծ է նրա դերացանկում: Տեղային կոյրիտային կերպարները նա ենթարկել է նուրբ ոճավորման: Այդ է վկայում թատերագետ Սարգիս Մելիքսեթյանի տպավորությունը: «Դիտել եմ նաև հիանալի Վարդուհուն: Երբեք չի կարելի մոռանալ նրա կարծես նրբորեն ասեղնագործած, գեղեցիկ զարդանկարի նման. Շուշանի պայծառ կերպարը՝ իր մշակած բնորոշ մանրամասներով ու նրբերանգներով, իր ռեալիստական հարազատությունը: Կասկած չկա, որ Վարդուհու Շուշանը հայ դերասանության ստեղծած ինքնուրույն լավագույն գեղարվեստական կերպարների շարքում պիտի համարել, որպես բարձր նվաճումներից մեկը: <...> Վարդուհին հիմնական շեշտը դնում էր կենցաղայնության վրա, կերպարում արտահայտված նրա արտաքին ճշգրիտ հատկանիշների՝ ինտոնացիոն ելևէջների, գույների, խոսքի արտաբերման և շարժման, ժեստիկուլյացիայի, միմիկայի յուրահատկության վրա, որից անշուշտ երևում էր Շուշանների իրականության նրա քաջահմուտ ծանոթությունը, իհարկե բոլորովին աչքաթող չանելով նրանց ներքին հոգեկան աշխարհը»³⁸:

Ինչպիսի՞ն է եղել նա կյանքում:

Գրականության մեջ երկու տպավորություն կա արձանագրված, մեկը փաստացի, մյուսը՝ պայմանական-ֆելիետոնային: Փաստացի է Օլգա Գուլազյանի պատմածը. «Չնայած որ նա երկար տարիներ բեմի վրա էր, չփում ուներ ինտելիգենցիայի հետ, այնուամենայնիվ, զարմանալի կերպով նրա աշխարհայացքը մնացել էր նույն նեղ վիճակում: Նա դեռ հավատում էր սրբերին ու խաչերին...»: Այո, բարեպաշտ ու աստվածավախ կին է եղել Վարդուհին, սրբերի զորու-

Թյանը հավատացող, երազահասաններ թերթող, գրքացների խոսքերին ականջ կախող և գրեթե ոչ մի գիրք չկարդացած, բացի Ավետարանից ու Ժամագրքից:

Շիրվանզադեի «Թատրոնի չարդախում» դրամատիկական ֆելիետոնի տողերում Վարդուհին երևում է իր նկարագրի ուրիշ կողմերով՝ անմիջական, միամիտ, զվարթ ու կատակաբան, համեստ, բայց սեփական արժեքն զգացող: Նա երևում է առօրեականով ապրող մի կին, որ հաշվում է իր՝ դերասանուհու ամսական վաստակը՝ տասնմեկ ռուբլի, հինգ կոպեկ՝ «էս էլ կերանք, պրծանք, իժո՞ւմ», մի զարմացող կին, որ վեր է թռչում անսպասելի ձայներից՝ «վո՛ւյ, քա, էս ի՞նչ է...»: Նրան մշտապես ուղեկցում է ամուսինը՝ պարոն Ջիլինգարյանը, որ կարծես սպասյակի դեր է կատարում՝ բռնում է կնոջ պայուսակն ու վերարկուն և սպասում նոր հրամանի³⁹: Վարդուհու անգրագիտության մասին դերասաններն անեկդոտներ են պատմել: Օրինակ՝ մի անգամ ստացել է հարյուր քսանհինգ ռուբլի և գրել «ստացա 10025 ու»: Ջիլինգարյանը ոչ մի կատակից, ծիծաղել է և տվել սրամիտ պատասխան:

Սեփական անձից մինչև կերպավորում Վարդուհու համար մեկ քայլ է եղել: Ամենաբարդ խնդիրները նա վճռել է ամենապարզ ճանապարհով, չիմանալով, թե շատերի համար ինչքան բարդ ու երկար է այդ ճանապարհը: Նա ծնված է եղել դերասանուհի, ինքն էլ չիմանալով, թե իրականության ու արվեստի որ սահմանում է: Դժվար է իմանալ, թե մասնագիտական կրթությամբ նա լինելո՞ւ էր ավելին, ինչպես և դժվար է անվանել նրան ինքնուս պրիմիտիվիստ: Վարդուհին մասնագիտացել ու վարպետացել է թատրոնում, դերից դեր և ենթագիտակցորեն: Բեմը եղել է նրա կյանքի մի մասը, կենցաղ և գոյության կերպ, նա այդ կրել է որպես առօրյա, առանց ջանքի ու նախանձախնդրության: Տիպի, բնավորության ու կոլորիտի նրա զգացումը հիացրել է առանց բացառության բոլորին: Զարմացրել է այն, որ Թիֆլիսից բացի ուրիշ աշխարհ չտեսած կինը կարողացել է լինել նաև թագուհի Գերտրուդ («Համլետ»), Ռեգան («Լիր արքա»), Էսթեր («Ուրիել Ակոստա»), Հելլեն («Քին»), Այուզան («Դարբնոցապետ»), Պորցիա («Վենետիկի վաճառականը»), Այմա (Զուգերման՝ «Պատիվ»), Լոտիեն («Կախարդված իշխան»):

10-ական թվականների սկզբին Վարդուհու ելույթները դարձել են հազվագեպ: Հիսունը նոր լրացնող դերասանուհին սկսել է կա-

մաց-կամաց բեմից հեռանալ: 1911 թվի հունվարի 17-ին նա մասնակցել է «Քանդած օջախի» բեմադրության քառասնամյակի առթիվ տրված ներկայացմանը Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում: Խաղացել է Խախո: Այնքսանդր Քալանթարն այդ դերակատարումը դնահատել է որպես «ազգագրական, կենցաղագիտական մի հոյակապություն» և հիշեցրել, թե հեռացող դերասանուհու վարպետությունը չպետք է մոռացված մատնել, այլ ընդունել որպես ավանդ երիտասարդ սերնդին⁴⁰: Դա իրոք այդպես էր: Վարդուհու աշակերտուհու պես հետևում էին երիտասարդ դերասանուհիներ Հասմիկը և Օլգա Գուլազյանը:

Վարդուհին բեմը թողեց հազիվ լրացնելով իր կյանքի հինգերորդ տասնամյակը:

1922-ի հունվարին Վարդուհուն հրավիրել են Երևան, Տեր-Դավթյանի հետ, հայոց առաջին պետական թատրոնի բացմանը: Վաթսուներեք դերասանուհին ներկայացել է որպես պատմության վկա (խաղացել է Շուշան), հիացրել խաղակիցներին ու հասարակությանը: «Պեպոն» խաղացվել է վեց երեկո անընդմեջ: Վարդուհին զարմացել է, թե «ամեն օր խաղալ կուլի՞, խո՞մ մեր պապերի հարսանիքը չի օխտն օր օխտը դիչեր...»:

Նա վերադարձել է իր ծննդավայրը թատրոնից հրաժարված և գուցե երկար ապրեր, եթե զոհը չդառնար անհայտ կողոպտիչների (1945 թ.):

ԱՁՆԻՎ ՀՐԱՅԱ

Մելոդրամայի ծաղկման շրջանում «Արևելյան» և «Օսմանիե» թատրոններում երևացել է վարժարանից նոր ելած մի օրիորդ՝ Ազնիվ Գարայան՝ Մարի Նվարդի զարմուհին, Գանթարճյան քույրերի մորաքրոջ աղջիկը: Նրան անվանել են Հրաչյա: Երիտասարդ Ադամյանը հմայվել է օրիորդի տեսքից և որոշել, թե ահա իր խաղընկերուհին՝ սքանչելի «էնժենյու դրամատիկ»: Իր հմայքին անտեղյակ օրիորդը անտեղյակ է եղել նաև իր տաղանդին և չի էլ նկատել Ադամյանի հմայված հայացքը: Նա շատ անտարբեր լսել է հայրենասիրական դրամայի պաթետիկ աղմուկները, մտածելով, թե ինչո՞ւ չի կարելի պարզ ու մարդկային խոսել: Իր հուշերի գրքում նա

հետևողականորեն մերժում է կեցվածքն ու պաթոսը, պաշտպանում «բնական դպրոցը», վկայաբերում ոռոս դերասանուհիներին և Անտուանի թատրոնը: Նա ներկայանում է որպես իր ժամանակի դերասանուհին, հոգեբանական ռեալիզմի հետևորդ, էֆեկտային խաղի հակոտնյա և հեռու կենցաղագիտությունից: Նա չի հասել և չի էլ ձգտել ողբերգական ընդհանրացումների ու մոնումենտալիզմի, ինչպես Սիրանուշը: Նրա տարերքը եղել է արդիական դրաման, հոգեբանական բախումներով, պարզեցված ու մարդկայնացված, հեռացված հասարակական խնդիրներից: Հրաչյան բեմում ստեղծել է մաքրված զգացմունքներով ապրող, իր ներանձնականությունը ենթակա, իր հոգու իրավունքն իր համար պաշտպանող վեհանձն ու մտերիմ մի կին: Կրելով ընտանեկան գործնական կյանքի պրոզան, որպես բնական օրենք ու կենսաձև, նա ստեղծել է կանացի իրեալական մի կեցություն բեմում, որպես դադափար, կենցաղի հետ անհամատեղելի մի խորհուրդ: Իր անձի ու արվեստի կապը նա պահել է որպես անձեռնմխելի գաղտնիք, բայց այդ գաղտնիքը թափանցում է իր գրած և իր մասին գրված խոսքերից:

* * *

Ազնիվ Գարայանը ծնվել է Պոլսում 1853-ին: Կրթվել է ֆրանսիական կաթոլիկական դպրոցում, ինչպես իր քույրերը: Միանձնուհու անորոշ ապագան, աղոթքն ու բանաստեղծությունը խառնըվել են հայրենասիրական երգերի հետ, և նա աշակերտական հանդեսներում մեղմ ձայնով արտասանել է Նալբանդյանի «Իտալացի աղջկա երգը» և այդպես էլ մտել է թատրոն 1869 թվին: Նրան տվել են հերոսուհու դեր՝ Հայկանուշ, «Հայկ Դյուցազն» բանաստեղծական դրամայում: Վերամբարձ ու զարդարուն խոսքերը նա արտասանել է պարզ ու հանգիստ, որ թվացել է տարօրինակ ու հաճելի և տրամադրել հերոսի դերակատար Ադամյանին:

– Հայկանո՛ւշ, կը սիրե՛մ զքեզ, – բարձրաձայն արտասանել է Ադամյանը ու գրկել հերոսուհուն: Օրիորդը սարսափել է այս գրկախառնությունից և հրաժարվել Ադամյանի՝ հետ խաղալուց: Բեմական սիրահարի դերը տրվել է Թրյանցին:

Հրաչյան Մաղաքյանի խմբում մնացել է մի քանի ամիս որպես «էնթենյու-դրամատիկ»: Խաղացել է Աշխեն («Հարմակ և Աշխեն»), Մարի («Արյան բիծ»), Լիլիա («Սեր առանց համարման»), Լյուսի

(«Լյուսի Դիդիե»), Մարթա («Հավատ, հույս, սեր») և այլն: 1870–71 թատերաշրջանում նա եղել է Վարդուլյանի թատրոնում և ուսմանտիկական դրամաներում դարձել Երանուհի Գարագաշյանի մրցակցուհին: Խաղացել է Մարի Թյուդոր, Կատրին Լոլարդ, Բլանշ («Արքայն զբոսնու») և զգացմունքի անկեղծությունը նսեմացրել Երանուհու էֆեկտային խաղը: Երանուհին դժվար է հանդուրժել նոր դերասանուհուն, Հրաչյան վերադարձել է Մաղաքյանի խումբը, և նորից կանգնել է նրա առջև Ադամյանը ներշնչված, համառ ու քնքուշ: Այս անփոխարինելի բեմական զուգը թատրոնում պահպանելու համար Մաղաքյանը և խմբի մեկենաս Հակոբ Պալյանը որոշել են նրանց ամուսնացնել: Ադամյանը համայնած է եղել օրիորդի անձով, իսկ օրիորդը մնացել է անտարբեր ու հպարտ: «Անոր սերը հինցած է», – պատասխանել է Մաղաքյանին, և խնդիրը գոցվել է: Գիտակցաբար, թե բնագրով, նա չի ցանկացել իր բեմական սիրահարին իջեցնել իրականություն: Եվ ոչ էլ տոն է տվել դրսից եկող սիրատենչ նամակներին, որոնք ուղղված էին ոչ այնքան իրեն, որքան իր ներկայացրած հերոսուհիներին: Ի վերջո, ի հեճուկա իրեն սիրահետողների ու երկրպագուների, քմահաճ ու անսպասելի մի վճռով, ամուսնացել է իր հեռու ազգական Անտոն Գարայանի հետ (1875 թ): Նա դարձել է ազնիվ բուրժուայի կին, ընտրել կյանքի ապահով ու կայուն վիճակ և ուսմանտիկական զգացմունքների իրականացումը փնտրել բեմի կիսալույս շրջանակում:

Դերասանուհու անձնական կյանքը կարող էր անկարևոր թվալ, եթե հետագայում չառնչվեր իր բեմական թեմաներին, չգտներ իր զուգահեռը սալոնային հերոսուհիների ճակատագրում:

Պոլսահայ բեմը Հրաչյային տվել է ուսմանտիկական զգացմունքների ճաշակ: Դերասանուհին ոչ այնքան հարմարվել է, որքան՝ հարմարեցրել է իրեն արվեստական խաղացանկն ու դերերը: Նրան մի բան է անհանգստացրել՝ թույլ ձայնը, որ հուսալի չէր հերոսական ու ողբերգական դերերի համար: Զրկված լինելով ձայնական էֆեկտ ստեղծելու հնարավորությունից, նա ակամա պարզեցրել է տոնը, դիմել հուզական ներգործման այլ եղանակի՝ ճշմարտացիության: Խաղային տոնը նա փնտրել է ոչ ձայնի, այլ դրություն ու զգացմունքի իմաստի մեջ, չկարողանալով զգացվել սեփական ձայնից, հետևել է դերի զգացմունքների տրամաբանությունը և դարձել է նոր ճաշակի կրող պոլսահայ բեմում: Դրա կոնկրետ բնութագրումը

տալ դժվար է: Չունենք որևէ տեսարանի կամ հատվածի նկարագրություն: Բայց ընդհանուր վերաբերմունքը հուշում է, որ դերասանուհու համայնք մեծ է եղել, և դերերն ու նախասիրած վիճակները՝ ներդաշնակ: Վարպետության չափն ու աստիճանը չգիտենք, բայց գիտենք հանդիսականի հիացական վերաբերմունքը:

Թատրոնին մոտ կանգնած մի հանդիսատես՝ բժիշկ Տիգրան Փեշտիմալճյանը, որ տեսել էր Փրանսիական բեմի առաջնուհիներին, հիացել է Հրաչյայի անձով ու արվեստով և մի սոնետ է ձոնել նրան:

Աննսեհ թագուհվույն, ռամկածին մորն անշուք
Դու գիտես հավասար արտադրել հոգվույն վիշտ.
Դու միայն մեր սրտից, Տիկին, կարող ես միշտ
Խլել շատ հառաչանք և աչացն արտասուք:

Մելպոմեն քեզ մեր մեջ կամեր է առաքել,
Որ բեմիդ նորակերտ մի փայլ տաս աննման,
Եվ տաղանդն կը բերկրի, որ գործոցն յուր թարգման,
Ընտրել ես քո տաղանդն, Հայուհիդ դու Ռաքել:

Ներդաշնակ քո ձայնին և խաղին քո ազդու
Ձի կա՞ մեկ սրտի լար, որ հնչել չի տա դու,
Կը թուվես քո տեսքով, կը հուզես մեզ ուժգին:

Երբ հուզումն չիմանար, չի լինիր մարդ ազատ,
Պետք է որ Հայու խանդն արծարծի անհանդարտ,
Եվ պաշտոնն այդ նաև քեզ պահված է, Տիկին⁴¹:

1881-ի ամռանը Հրաչյան հրավիրվում է Թիֆլիս, իր զարմուհու՝ Մարի Նվարդի հետ: Նա սկսում է Կատրին Հովարդով և իր ու շատերի համար ճակատագրական մրցորդային դերով՝ Մարգարիտ Գոթիե: Այնուհետև ներկայացրել է սալոնային դերերի մի շարք՝ Լիոնետ (Ա. Դյունմա-որդի՝ «Բաղդադի իշխանուհին»), Դալիլա (Օ. Ֆելյե՝ «Դալիլա»), Նինա («Դիմակահանդես»), Սոֆիա («Խելքից պատուհաս»), Նադյա (Ս. Արծրունի՝ «Տիգրիսի Ասպետյաններ»), Վարդուհի (Ա. Քիչմիշյան՝ «Օրիորդ Բերոյան»): Խաղացել է նաև

Ռոզալիա «Ոճրագործի ընտանիքում», Պրցիա «Վենետիկի վաճառականում», Մարգարիտ Սունդուկյանի «Ամուսիններում» և ազգային հերոսական դեր՝ Ռուզան (Մուրացյան՝ «Ռուզան»):

Արծրունին քննադատորեն է ընդունել Հրաչյայի խաղի ինտիմությունը, պահանջել է որոշ իրեալականացում և գաղափարական միտումի հստակություն⁴²: Հրաչյային ռեալիստ դերասանուհի է համարել Չմշկյանը և ուշադրություն հրավիրել նրա ոճական անհետևողականության վրա, այն է «կլասիկականի և ռեալականի զուգավորում»⁴³: Արծրունին և Չմշկյանը եկել են ընդհանուր մի համոզման (միմյանցից անկախ), որ Հրաչյան ավելի դրամատիկական է, քան ողբերգական և արդիական պիեսների համար է ստեղծված: Նրանք երկուսն էլ Հրաչյայի լավագույն դերը համարել են Վարդուհի Բերոյանը՝ ծրագրված հերոսուհի, աղբային-գաղափարական օրիորդ: Թվում է, նրանք փորձել են իրենց գաղափարա-գեղարվեստական ձգտումները թելադրել դերասանուհուն, կամ փնտրել նրա անհատականության մեջ իրենց թատերական իրեալների անդրադարձը, նրանից դուրս բերել մի ազգային լուսավորչուհի: Ոչինչ չունենալով դերասանուհու խաղի բնականության դեմ, Արծրունին նրանից պահանջել է ոչ թե կենսական հավաստիություն, այլ բարոյական իրեալի հաստատում: «Դատելով նրա մասին, որպես հայ դերասանուհու մասին, ոչինչ համեմատություններ չանելով, կարող ենք ասել, որ նա լավ է խաղում: <...> Անտարակույս տիկին Հրաչյան ունի մեծ արժանավորություններ, գեղեցիկ դեմք, գլխից մինչև ոտք շնորհալի կազմվածք, հարուստ միմիկա, վայելուչ շարժվածք – այո, այո բոլորը կա, բայց այդ բավական չէ, և այդ բնական միջոցները չպետք է ի չար գործադրել: Խաղի հոգեբանական ճիշտ հասկացողությամբ առաջնորդված չլինելով, ինչքան էլ բնական բազմակողմանի շնորհներ ունենա դերասանուհին, խաղը վերջ է վերջո կղառնա միակողմանի»:⁴⁴ Խոսքը Մարգարիտ Գոթիեի դերի մասին է. «...Հոգեբանական խոր, ահագին հեղափոխությունները չի կարելի ներկայացնել բարկանալով, նեղանալով, տանջվելով, լաց լինելով այնպես, ինչպես մի կին, որ նազ է անում, որ իր կամքը չկատարեցին <...>: Բայց այդ լացի մեջ և Մարգարիտ Գոթիեի տանջված դրությունից, հոգեբանական սարսափելի կովից առաջացած լացի մեջ մեծ զանազանություն կա: <...> Բեմը արվեստ է, բեմը չի կարող լինել այն, ինչ կյանքն է»⁴⁴:

Մի կողմ թողնելով Արծրունու տպավորությունը, պետք է նկատենք, որ նա Հրաչյայի առջև դնում է նույն պահանջը, ինչ Աղամյանի, որքան էլ քննադատում է հակառակ ծայրից: Նա ջանում է համոզել դերասանուհուն, որ, եթե ռեալիստ է, պետք է խաղա ազգային իրականություն վերարտադրող պիեսներում: «Տեսնելով տիկին Հրաչյային օր. Բերոյանցի դերի մեջ, – գրում է նա, – ես էլ ավելի համոզվեցա իմ կարծիքի մեջ, որ հայտնեցի շնորհալի դերասանուհու մասին Դյուլմայի «Կամելիազարդ տիկին» պիեսայի Մարգարիտայի դերի մեջ: Որքան բոմանտիկական դպրոցի այդ հուշակավոր դերը տիկին Հրաչյայի ուժից վեր է, այնքան էլ նա գեղեցիկ ու հրապուրիչ է Վարդուհու սրտաշարժ, համակրական դերի մեջ: Նրա դեմքի միմիկան վերին աստիճանի համակրական, խելացի արտահայտություններ լի է: Դերասանուհու շարժվածքները, հագուստը, ձևերը կատարելապես հարմար էին Վարդուհու դերին: Ես էլ ավելի համոզվեցա, որ Հրաչյան ավելի ընդունակ է խաղալ ռեալական պիեսներում, քան թե խիստ տրագիկական, խիստ ողբերգական դերերում: <...>: Վարդուհու դերի մեջ մինչև անգամ նրա ձայնի պակասությունը չէր նկատվում: Նրա բեմական միջոցներից, նրա ձայնից վեր է խաղալ այնպիսի դերերում, որոնք ներկայացնում են արտակարգ հանգամանքներից ծնված տիպերը և բնավորությունները, ինչպես օրինակ Մարգարիտա Գոտին: Իսկ Վարդուհու դերի մեջ, կրկնում եմ, Հրաչյան կատարելապես հրապուրիչ էր և ներկայացնում էր մի ամբողջ բնավորություն, որ ոչ մի բույս չթուլացավ, ինքն իրան չհակառակվեց»⁴⁵:

Արծրունու նպատակն ակնհայտ է: Գովաբանելով գաղափարական օրիորդի ծրագրված կերպարը, թեկուզ և հանձին դերասանուհու, նա փորձում է թեմատիկ կողմնորոշումներ տալ: Եվ իհարկե ճիշտ է տեսնում Հրաչյայի բեմական բնավորությունը՝ ավելի դրամատիկական, քան ողբերգական: Բայց կան կարծիքներ, որ Հրաչյային ներկայացնում են որպես ռոմանտիկական ողբերգության դերասանուհի: Անստորագիր մի հոդվածում խոսվում է Կատրին Հովարդի դերակատարման մասին. «<...> Բնությունը նվիրել է նրան այն բոլոր շնորհքն ու գերազանց առավելությունները, որոնք այն երկր շքեղությունը գարդարեցին մեր բեմը և բավարարություն տվին միանգամայն հայ ժողովրդի նուրբ ու խիստ ճաշակին <...>: Եվ իսկապես, թատերական արվեստը տիկնոջ խաղի, շարժմանց և

ըմբռնողությունաց մեջ գիտություն աստիճանի հասած էր, որքան ինքը բնությունը ստեղծագործում է և կերպարանցնում մարդուս սրտի և հոգու բորբոքումները և արատավոր (արտասովոր – Հ. Հ.) ձգտումները: Ընտիր տեսարաններ տեսանք մենք: Մեզ համար տ. Հրաչյայի արժանավորությունն այն է, որ նա մտածող դերասանուհի է: Յուրաքանչյուր մենախոսություն իմաստը և նպատակը թափանցիկ է տիկնոջ ուղեղը և երևակայությունը, այդ պատճառով ամբողջ դերը ներկայացավ մեր առաջ իբրև մի ամբողջություն, մի փիլիսոփայական մտածողություն: <...> Գալով շարժվածքին, հայացքին և դրություն փոփոխությանը, կբավականանամ ասելով, որ այս տարվա թատերական շրջանում տ. Հրաչյան կտա մեզ իրավունք պարծենալու ամբողջ Ռուսաստանում, որ մեր միայն Թիֆլիսի հայկական խումբը կունենա մի նախանձելի Լեդի Մակբեթ»⁴⁶:

Ամենից ավելի ընդգծվել է դերասանուհու խաղի ճշմարտացիությունը, տոների ու երանգների հարստությունը: «Առաջին անգամն է, և փառք Աստուծո, որ մեր բեմի վրա խոսվեցավ բնական, մարդկային ձևով, առանց թատերական էֆեկտների <...> տ. Հրաչյան այնքան բնական էր, իմաստալից և խելացի, որ մենք պատրաստ էինք մոռանալ, թե այդ բոլորը բեմի վրա է կատարվում: Կային բույսեր, երբ ժողովուրդը երևակայում էր իրեն մի դահլիճի մեջ, իր բարեկամի տանը: Սա այն բանը, որ պ. Գրիգոր Արծրունին անվանում է ռեալիստություն, հասցրեց մինչև գեղարվեստականության բնական սահմանը: Սա իսկ եղել է մեր բեմի պակասությունը, հիվանդությունը: Կասենք, տ. Հրաչյայի խաղը այդ ապերախտ դերի մեջ (Լիոնեստ – «Բաղդադի իշխանուհին») այնքան նուրբ էր, եթե կարելի է այսպես ասել, այնքան բարակ մտածած, որ նրա ըմբռնելու համար մեծ ուշադրություն էր հարկավոր և բացի այդ նույն իսկ պիեսան ուսումնասիրել էր պետք: Դրա վրա մենք մեր պարտքը համարեցինք դարձնել առանձին ուշադրություն, որովհետև դա մի նոր անսովոր ուղղություն է, որ տալիս է տ. Հրաչյան մեր բեմին <...>»⁴⁷:

Քննադատները երկու թերություն են նկատել, որոնք միայն Հրաչյայի թերությունները չէին: Առաջինը արագախոսությունն էր, երկրորդը՝ ավանսցենում երկար մնալը: Արագախոսությունը պետք է բացատրել դերերի խոսքային ծանրաբեռնվածությամբ:

Այս շրջանի դրամաներում շատ են խոսքային փոփոխակումներն (վարիացիաներ) ու երկարաբանությունները, որոնք ընդունված չէր կրճատել: Խոսքային այդ փոփոխություններն ինքն իրեն թափվել է, և դրան ասել են արագախոսություն: Այդպես են խաղացել ժամանակի գրեթե բոլոր գասարոյությունները: Ավանացենում երկար մնալը նույնպես ժամանակի առաջատար դերասանների սովորությունն է եղել: Համախմբային (անսամբլային) թատրոնը, դիրքերի ու անցումների հոգեբանական պատճառաբանվածությունը, գլխավորի ու երկրորդականի արդարացումով, որի ջատագովն էր Հրաչյան, թվում է, նրան հեռու էր պահելու առաջնուհու սովորություններից: Բայց ոչ. ինքնակենտրոն խաղը նրան էլ է գայթակղեցրել:

1882-ի ամռանը Հրաչյան վերադարձել է Պոլիս: Տասնմեկ տարի նրան բեմում չենք տեսնում: Դերասանուհու ձայնալարերը հիվանդ են եղել:

Քննադատորեն տրամադրված «էֆեկտներու դպրոցի» հանդեպ, Հրաչյան չի մոտեցել Մնակյանի թատրոնին: Նա հետևել է փարիզյան թատերական քննադատությանը և վճռել, որ ապագան պատկանում է Անտուանի սկսած հոգեբանական նատուրալիզմի ուղղությունը: Հայտնի է, նա Փարիզում եղել է, թե ոչ: Հուշերում ոչ մի խոսք չկա այս մասին: Բայց նա շատ է ակնարկում Անտուանի թատրոնը: Թվում է, որ եվրոպական բեմի նորագույն միտումները Հրաչյան ընկալել է հեռակայորեն, ըստ ուղևորությանը ստացած տպավորությունների, և մտքում ստեղծել է իր գեղարվեստական չափանիշները: Նա Պոլսում դիտել է Սառա Բեռնարի Մարգարիտ Գոթիեն և մեծ հիացում չի արել: Սառայի խաղում Հրաչյան տեսել է անհետևողական ռեալիզմ, առաջին տեսարաններում՝ դասականություն, հաջորդ տեսարաններում՝ արդիականություն: Այստեղ նա նկատել է նույն թերությունը, ինչ Չմչկյանը տեսնում էր պոլսահայ դերասանների, նաև Հրաչյայի խաղում՝ «կլասիկականի և ռեալիզմի գույնը»: Հրաչյան օրինակելի է համարել ողես դերասանուհիների խաղը, հատկապես՝ Մարիա Սավինայի: Նա սահմանափակել է իր դերացանկը մի քանի նուրբ հոգեբանական կերպարներով. Մարգարիտ Գոթիեն, Բեստրիս (է. Լեգուվե «Բեստրիս»), Թերեզա (Լ. Կամոլետտի «Քույր Թերեզա»), Կլարա (ժ. Օնե «Դարբնոցապետ»), Մագդա (Հ. Զուդերման «Հայրենական տուն»): Սովորինի և Բուրենինի «Մեդեան» Հրաչյան համարել է հնաբույր

ու կեղծ գործ, չի սիրել պատմական ուսմանտիզմը և որոշել՝ «օպերաներում երգողը չիքյաստաներ չը պիտի երգե...»⁴⁸:

1893 թվին նրան Թիֆլիս է հրավիրել Գեորգ Պետրոսյանը: Մարգարիտ Գոթիենի, Կլարայի և ուրիշ դերերով Հրաչյան մասնակցում է Թիֆլիսի ու Բաքվի թատերախմբերին, և պարզվում է, որ նրա խաղն ավելի խորն ու հետաքրքիր է, քան տասնմեկ տարի առաջ:

Ահա դերասանուհու նախընտրելի դերը՝ Կլարա դը Բուլիոն «Դարբնոցապետ» դրամայում:

Հեղինակը՝ Ժորժ Օնեն 90-ական թվականների փարիզյան բեմերում եղել է ամենաընդունված թատերագիրներից մեկը, ավելի ընդունված, քան Զոլան, Դոդեն և Մոպասանը: «Դարբնոցապետը» («Le maitre de forges») նա անվանել է կոմեդիա, և դա գուցե ճիշտ է ըստ սյուժետային տիպաբանության՝ երեք ամուսնացող զույգերի փոխառնչված պատմություն, հոգեբանական բախումներ, մարդկային արժանապատվության պայքար և բարեհաջող ավարտ: Հոգեբանական ցնցումնալից դարձակետերը սակայն հարուցանում են ոչ կատակերգական, այլ դրամատիկական զգացմունքներ: Հերոսուհին՝ մարկիզուհի Կլարա դը Բուլիոն անսպասելիորեն իմանում է իր փեսացու դուքս դը Բլիյենի դավաճանությունը մասին և պատասխանում նրան նույնքան անսպասելի վճռով՝ ամուսնանում է հասարակ ծագում ունեցող մի մարդու՝ սեփական աշխատանքով հարըստացած Ֆիլիպ Դերբեյի հետ: Նա զոհում է իր տոհմական ազնվականուհու անունը հանուն արժանապատվության և այդ քմահաճ քայլով հասնում բարոյական փակուղու: Կլարան կանգնում է իրենով հմայված մարդու կողքին, ընդունում կաշկանդող շղթայի օղակը՝ մատանին, դեմ առնում անհնարինություն և խզում դեռ չհանգուցավորված կապը: Նրանք մնում են սոսկ պաշտոնական ամուսիններ: Ֆիլիպն (Գ. Պետրոսյան) ընդունում է այդ անբնական վիճակը վեհանձնորեն, զսպված տազնապով: Հերոսուհու համար կա մի գաղտնիք. նա չգիտե, որ տանուլ է տրված մի դատ, և ինքը զրկված է նյութական կարողությունից: Ամուսինը գիտե այդ և լռում է, որպեսզի իր պաշտելի ու անմատչելի կինը չընկնի հպարտության բարձունքից: Այս գաղտնիքը Կլարայի համար բացվում է երրորդ գործողության վերջում, երբ Ֆիլիպն արդեն բարոյական քննություն է բռնել: Սա հերոսուհու հոգեփիճակի երկրորդ դար-

ձակետն է, որ խորացնում է ամուսնական հարկի տակ առաջացած սիրո զգացմունքը, սրելով միաժամանակ մեղավորություն զիտակցումը: Բայց այսքանը քիչ է, որպեսզի մի ազնիվ բուրժուա արժանի լինի մի աղքատ ազնվականուհու զգացմունքին: Հեղինակը դեպքերը տանում է այնպիսի ընթացքով, որ մարդը հասնի իր կնոջ արժանապատվությունը մենամարտով պաշտպանելու վիճակին՝ կանգնի նախկին փեսացու դը Բլիշնիի ատրճանակի առջև: Պիեսի ավարտակետն արհեստական է: Կլարան մեղքի գիտակցումով իր վրա է ընդունում գնդակը, ոչ որպես մահ, այլ միայն ցավ, որպես քավություն. «Ես ցավ եմ զգում, ուրեմն ապրում եմ <...> որքան երջանիկ եմ լինելու ես...»⁴⁹: Կատարյալ քաղցենիական դրամա:

Բարոյա-հոգեբանական պերիպետիաների շարք, վեհացնող զգացմունքների ներկայացում, այս է եղել նպատակը և այս է կլանել հանդիսականին: «Տիկնոջ խաղը, – գրում է թատերախոսը, – բավական չէ որ վայելչագեղ էր, շնորհալի, նուրբ, նաև վերին աստիճանի բնական ու մտածված էր: Որչա՛փ զգացմունք, որչա՛փ ճիշտ ըմբռնողություն Կլարայի հոգեկան դրություն: Մենք տեսնում ենք մի հպարտ, գոռոզ էակ, գոռոզ այնքան, որքան կարող է լինել մի կին. մենք տեսնում ենք այդ վիրավորված գոռոզություն հետևանքը – ամուսնությունը չսիրած մարդու հետ իբր վրեժ սիրած մարդու դավաճանություն դեմ և ահա մի շարք տանջանքներ <...>: Ինչպիսի՛ սարսուռ անցավ Կլարայի – Հրաչյայի մարմնով, երբ նա առաջին անգամ մնաց միայնակ ամուսնու հետ <...>: Բայց և որչա՛փ անձնավիրություն կար այն «երջանիկ եմ»-ի մեջ, որ Կլարան արձակում է, երբ դրամայի վերջում ձեռք է բերում իր ամուսնու հաշտությունը...»⁵⁰: Սա դրամատիկական կապրիզ է, քմահաճորեն խորտակվող և հանգամանքների իշխանություն տակ վեհացող, ինքնազոհաբերման հասնող բնավորության պատկեր: «Բնությունը միանգամայն շռայլ է այդ գեղարվեստի քրմուհուն ամեն բան, – գրում է երկրորդ թատերախոսը, – գեղեցկություն, տաղանդ, շնորհ, մի փոքրիկ բաց միայն թողնելով, և այդ բացը նորա ձայնն է: Այդ ձայնը բավական ազդու, թափանցող և գրավիչ է, երբ տիկինը կամացուկ, փաղաքշանոք կամ թե շշուկով է խոսում: Իսկ երբ, ըստ պահանջման դերին, հարկ է համարում բարձրացնել ձայնը որևէ բուռն ոգևորություն կամ գայրույթ արտահայտելու համար, այդ ժամանակ, ցավելով պետք է ասել, որ ցանկալի տպավորությունը չէ գործում:

Բայց թողնենք ձայնը. ո՞վ է մտածում դորա մասին, երբ նայում ես նորա դիմախաղին, միմիջա և շարժվածքին: Մարդ իրոք հափշտակվում է այդ դիմախաղով: Հազիվ պատահել է մեզ տեսնել տիեզերահոգակ դերասանների մեջ այդ աստիճանի զգայուն և հոգեբանորեն խորին կերպով արտահայտված դիմախաղ: Հոնքերի, աչքերի հարյուր տեսակ փոփոխվելը, ըոպեարար մեկ զգացումից դեպի մյուսն անցնելը, մարդկային հոգվո գորեղ հատկությունից՝ խոր վշտի, բուռն ուրախություն, վրդովման, զղջման, գայրույթի այդքան կենդանի և սիրուն կերպով արտահայտելու եզակի ընդունակությունը... Ահա տիկին Հրաչյա: Բայց ես շատ թույլ ուրվագիծ միայն տվի: Ասածս հասկանալու համար տեսնել պետք է: Այդ բոլորի վերա ավելացնելու է այն, որ տիկինը ոչ միայն կատարելագույն հասկացել, մանրազնին ուսումնասիրել է յուր դերը, այլ նա միանգամայն տիրապետում է այդ դերին: Այո՛, դա ճիշտ Կլարա դը Բուլոնն է՝ գլխից մինչև ոտքը արխտոկրատ, հպարտ, ինքնահավան, բայց և վեհանձն, սիրող, ասող, զղջացող, զգայուն»⁵¹:

«Դերը ուսումնասիրել պետք է»։ այս խոսքը դերասանուհին շատ է կրկնել: Իր ժամանակակիցներին նա գնահատում է ամենից ավելի այս չափանիշով: Ինչ է նշանակում ուսումնասիրել, Հրաչյան չի բացատրել: Դա նշանակել է շատ կարգալ պիեսը, գտնել տեքստային նյութի մեջ վիճակները, կերպարի վարքագծի երանգները, խոսքերի պատճառները և հետևանքները, փնտրել տոներ ու գույներ, ստեղծել զգացմունքի ճշմարիտ, համոզիչ շարժումը, հուզական ամբողջական ու տրամաբանական ելևէջ: Իրականությունը և կենսական վիճակները չեն տալիս հոգեբանական երանգների բազմազանություն, չեն խտացնում հույզերը կարճ ժամանակամիջոցի մեջ, չեն տալիս տրամադրությունների դասավորված պատկեր: Պիեսն է տալիս այդ հնարավորությունը, որը դրամատուրգիական խոսքի ակներև շերտում նկատելի չէ, և դերասանն է ստեղծում այդ իր երևակայությամբ: Ուստի նրա ստեղծած բնականությունը, որքան էլ հավաստի լինի, արվեստի բնականություն է: Հրաչյան ունեցել է բնական լինելու ծրագիր և զննել է մարդկային հույզերի դրսևորման ձևերը, դիտել է իր ներքին անձը և տվել այդ ամենին թատերային սրություն: նա շատ է տվել Անտուանի անունը, բայց չի օգտվել Անտուանի նախատեսած գրական նյութից, ընտրել է արտասովոր զգացմունքներ թելադրող պիեսներ, կենցաղի պատա-

հականություններից մաքրված դերեր և արտասովոր հոգեվիճակներին տվել առօրեական ճշմարտության տեսք:

Հոգեբանական ռեալիզմի պաշտամունքով Հրաչյան կարծես ձայնակից է էլենոնորա Դուզեին և, ինչպես նկատեցինք, չի հիացել Սառա Բեռնարով, բայց ռոմանտիզմից շատ հեռու չի եղել (խաղացել է Յոհաննա «Օռլեանի կույսում»), փնտրել է իդեալական զգացմունքներ և հեռու է մնացել դադափարապաշտությունից, մնացել է զգայապաշտ: Դերացանկին նայելով նկատում ենք, որ բնականության ձգտումը նրան հասցնելու էր հոգեբանական ռոմանտիկայի սահմաններին: 90-ական թվականներին նա հրաժարվել է ոչ միայն Մեդեայից, այլև իր սիրելի Կատրին Հովարդից և առհասարակ Փանտաստիկ հոգեվիճակներից: Բայց նա երբեք չի հրաժարվել «Քույր Թերեզա» ռոմանտիկական մելոդրամայից, որը կապ ուներ իր անձնական թեմայի հետ:

«Քույր Թերեզան» շրջված սրբախոսություն է, թերևս անտիմիրակ: Մայրապետը կուսանոցում ճանաչում է իր դստերը և սարսափում՝ տեսնելով իր ճակատագրի կրկնությունը: «Մենք տեսել ենք տիկնոջն այդ դերում առաջ և հիմա, — գրում է թատերախոսը, — տաս տարի բեմ չգուրս գալն ոչ թե վնասել է շնորհալի դերասանուհուն, այլ կարծես մի հարմար առիթ է տվել ավելի խորասուզվելու կատարած դերի մեջ: Նրա խաղը մինչև վերջին մանրամասնությունը մտածած է, ռեալական է, գրավիչ է և գեղեցիկ: Նա կարողացավ ցույց տալ ճնշված մայրապետի ամբողջ էությունը բոլորը վանական կրթություն խստությունների դեմ <...>: Հասարակության մեջ այդ տեղն արթնացրեց մարդկային արժանիքի զգացմունք: Տանջանքների մեջ ամբողջ ալեկոծված օվկիանոս է ներկայացնում տիկին Հրաչյան այն բույսից, երբ իմանում է, որ Գուլիելմինան իր աղջիկն է <...>: Մենք հետևում էինք իր գավալը գտած մոր, կամ ավելի լավ ասած՝ մայրական զգացմունքով, առաջին անգամ բորբոքված կնոջ ջանքերը հաղթել զգացմունքին, կատարել տված ազնիվ խոսքը — ձեռնադրել աղջկան, տեսանք և պարտությունը կուվի մեջ, երբ մայրապետը վճռում է հակառակ վանական օրենքների հազնվել իբրև մարկիզուհի և ներկայանալ իր նախկին սիրեկանին՝ աղջկա հորը (Գ. Պետրոսյան), անցյալ երջանիկ վայրկյանների հիշատակով առնել նրանից համաձայնություն — աղջկան վանքից հանելու և սիրած մարդու հետ պսակելու համար: Հասարակությունը մինչև անգամ այն տեղերում,

որտեղ քողը ծածկում է մայրապետի դեմքը, հինգերորդ արարվածում, Գուստավի հետ խոսակցության մեջ — տեսնում է դերասանուհու կազմվածքի ամեն մի շարժումից, թե որչափ եռ է գալիս այդ մոր սիրտը, որը կարող էր լինել բախտավոր ու երջանկացած գավալի հետ, իր սիրած մարդու հետ, եթե միայն կարելի լիներ դուրս գալ մենաստանի պատերից: Տիկին Հրաչյան բոլորովին զմայլեցրեց հասարակությանը, ծափահարությունները վերջ չունեին»⁵²:

Հրաչյան նույն թեման ու մոտիվներն է շարունակել էոնըստ Լըգուվեի «Բեստրիս» դրամատիկոմեդիայում: Դերասանուհի Բեստրիսը հակառակ է գնում իր զգացմունքներին և կանգնում հոգեբանորեն անլուծելի վիճակի առջև: Նա հրաժարվում է ամուսնանալ դուքս Ֆրիդրիխի հետ ոչ այնու, որ դրանով խախտվելու է դուքսի հասարակական վարկը, այլ՝ որ նրանք պատկանում են տարբեր աշխարհների: Հրաչյայի նախասիրած վիճակն է եղել ինքնամերժումը, իրենում ներքին կոնֆլիկտ ստեղծելը, զգացմունքների հակասությամբ ներկայանալը: 19րդ դարի ինդրառական դրամայի այս լայթմոտիվն արտահայտվում էր ոչ միշտ սոցիալական պատճառաբանվածությամբ: Ոչ մի հասարակական բողոք, այլ գուցե հոգեկան ինքնակեղեքում, այս է եղել դերասանուհու տարերքը, և դրանով է նա բարոյական բավարարություն ստացել բեմում, դեղարվեստական հրճվանք ապրել իր երկրորդված կյանքով: Բեստրիսը նույն Կլարան է և նույն Թերեզան մեկ ուրիշ պայմանակերպումով: «Տիկին Հրաչյան Բեստրիսի դերը կատարեց վերին աստիճանի ջերմ, զգացված և մտացածին», — գրում է թատերախոսը⁵³: Նուրբ է նկատված, դերասանուհին հորինել է իր համար, իր մտացածին կյանքը և համոզել, որ այդ է ճշմարիտը: «Հրաչյան այն արարվածում, ուր Բեստրիչեն (—սը) ներկայանում է իբրև դերասանուհի բեմի վրա և կուվում է իր անհատական զգացմունքների հետ, ցույց տվեց մեծ տաղանդ և դերի ըմբռնում», — գրում է «Մշակի» թատերախոսը⁵⁴:

Հրաչյայի գլուխգործոցը համարվել է Մարգարիտ Գոթինեն: 90-ական թվականներին նա այս դերով ավելի մեծ համարում է ձեռք բերել, քան Սիրանուշը: «Մենք բոլորովին չափազանցրած չենք լինի, — գրում է «Տարազը», — եթե պնդենք, որ Թիֆլիսն երբեք այդպիսի Գոտինե չի տեսել, նույնիսկ սրանից տասնմեկ տարի առաջ, 1882 թ. տիկինը չէր խաղում այսպիսի գիտակցությամբ և դեղար-

վեստականությունը: Առաջին ճշմարիտ, ամենածայրահեղ զոհարե-
րությունը ընդունակ սիրո ամենանուրբ արտահայտությունները
տիկինն ուսումնասիրել է, և մենք դժվարություն կարող ենք ասել,
թե որ տեսարանում նա ավելի լավ էր — այնչափ գեղեցիկ էր ամեն
տեղ: Ահա Մարգարիտը իր ընկերների շրջանում, սիրո առաջին
գարկի ժամանակ, կամ այնուհետև, երբ ամբողջովին անձնատուր է
լինում իր հափշտակությունը, կամ երբ խոսում է սիրածի հոր հետ,
կամ երբ ճանապարհ է ձգում իր պաշտածին... ո՞ր մեկ տեղն ասենք
— ամեն տեղ, ամեն տեսարանում տիկինը հրաշալի էր, իսկ վերջին
գործողություն մեջ, մահվան տեսարանում, նա գերազանցեց ինքն
իրան: Քանի-քանի անգամ նկատեցինք արտասուքներ հանդիսա-
կանների աչքերում: Ոգևորությունն ընդհանուր էր, ծափահարու-
թյուններն անվերջ, հափշտակությունը լիակատար, երբ վարա-
գույրն իջնում էր, մի ըոպե մեռելային լուսություն էր տիրում հիաց-
մունքից, և ապա դահլիճն սկսում էր դղրդալ... Եվ ո՞վ էի գարմանալ,
թե ինչպիսի տաղանդի ինչ ուժ պիտի ունենա, որ տասը տարի բեմ
դուրս չգալով հանկարծ հանդես գա ավելի շնորհքով, ավելի մշակ-
ված»⁵⁵: «Արտիստուհու ամեն մի քայլը, — գրել է «Բակինսկիի
վեդոմոստի» թերթը, — ամեն մի շարժումը շնչում էր կյանքով, ուներ
ճշմարիտ, իրական բնականություն և արտահայտում էր գերազանց
գեղարվեստականություն»⁵⁶:

Ականատեսները հիացմունքի խոսքեր չեն խնայել: Բայց նրանք
չեն նկարագրում որևէ հատված կամ փոքրիկ մի մանրամասն: Նրանց
բոլորին գրավել է դերասանուհու խաղի պարզությունը, վեհու-
թյունն ու մտերմությունը և այն, ինչին ասում են կանացի խոր-
հուրդ: Ձգացմունքների իդեալականացման որակով Հրաչյան մոտե-
ցել է Ադամյանին: Տիպի կամ տիպականացման մասին խոսք չկա:
Նա ներկայացել է իր անձի հմայքով ու բովանդակությամբ, և դա
չի եղել պարզունակ անձնականացում: Գրիմը շատ չի փոխել նրա
դեմքը, և դերասանուհին բեմից դուրս էլ նման է եղել իր հերոսու-
հիներին, բայց միայն արտաքուստ, զգացմունքայնություն ոչ մի
ակնարկ, ցուցադրականություն ոչ մի հետք: Հրաչյան կյանքում
եղել է շատ պարզ, անկեղծ, ուղղամիտ, երբեք չի թաքցրել իր
կարծիքը, չի դիժել, խոսելիս նայել է մարդու դեմքին և ասել մտքինը,
երբեմն անզգուշ ու չոր, չի ծախսել ավելորդ ժպիտներ, և երևացել
է անմատչելի: Նրա հետ խոսող երիտասարդ դերասանները զգացել

են իրենց երջանիկ ու շփոթված և մանկավիհի պատրաստակամու-
թյամբ կատարել նրա հանձնարարությունը, օրինակ՝ «եթե չեք
դժվարանար, տուն ուղեկցեք աղջկաս»: Իսկ աղջիկը, մոր նման գեղե-
ցիկ ու գոռոզ, քայլել է արագ-արագ, չնայելով անգամ իրեն ուղեկ-
ցող ջահելի դեմքին:

1896 — 97 թատերաշրջանից սկսած, Հրաչյան հազվադեպ է
երևացել բեմում: 1897-ի աշնանը նա եղել է Բաքվի թատերախմբի
ռեժիսորը, Գևորգ Պետրոսյանի հետ միասին: Հրաչյային որպես
դերուսույց չի հանդուրժել Միրանույշը, Հրաչյան էլ նրան: Չարմու-
հիները գժտվել են, և Հրաչյան խմբից հեռացել է:

1895-ից Հրաչյան տեղափոխվել էր Բաքու մշտական բնակու-
թյան: Ամուսինը նշանակված է եղել Ֆրանսիական «Մեսսաժրի
Մարիտիմ» նավային ընկերության Բաքվի բաժանմունքի կառա-
վարիչ: Աղջիկն ամուսնացել է քաղաքի մեծահարուստներից մեկի՝
Ստեփան Թումանյանի հետ, որը նաև թատրոնի հոգաբարձուներից
էր: 1897-ին Հրաչյան վճռել է բեմը թողնել վերջնականապես:
Կոկորդի հիվանդությունն օրեցօր սրվել է, դարձել վտանգավոր:
Գրիգոր Ավետյանը պատմում է նրա վերջին ելույթի մասին: «Հրաչ-
յան խոսք էր տվել, և այդ ներկայացումը կայացավ: Բեմադրվեց
«Կամելիազարդ տիկինը», որի մեջ Մարգարիտ Գոտիեի դերում նա
աննման էր և մրցակից չուներ: <...> Այնքան բնական, այնքան
սրտառուչ էր խաղում, մանավանդ իր մահվան ճանկերում տառա-
պելու ըոպեներին, որ հասարակության կեսը թաշկինակներով աչ-
քերն էր սրբում: Մի քանի կին ուշաթափ եղան: Ճիշտ է՝ նրա ձայնը
մի քիչ խոպոտ էր, բայց այնքան քաղցր էր այդ խոպոտությունը,
որ առաջին արարվածից հետո այլևս չէիր զգում և կարծում էիր,
թե այդպես էլ պետք է խոսի Մարգարիտ Գոտիեն»⁵⁷:

1901 — 03 թվերին Հրաչյային տեսնում ենք կովկասյան առող-
ջարաններում՝ Բորժոմ, Ժելեզնովոդսկ, Կիսլովոդսկ: Այս շրջանում
է նրան հանդիպել Հովհաննես Թումանյանը: Դերասանուհու խաղը
նա տեսել է, թե ոչ, չգիտենք: Թումանյանը լսել է նրա զրույցները,
հիացել դերասանուհու անձով և դրդել, որ գրի իր հուշերը: Հրաչ-
յան գրել է պարզ ու միամիտ ոճով: Շատ բան չի ասել, բայց ի
հայտ է բերել իր անսեթևեթ ու վստահ բնավորությունը, համոզիչ
գնահատականներ տվել իր ժամանակակիցներին, պախարակել
«էֆեկտներու դպրոցը», ջատագովել հոգեբանական ճշմարտու-

Թյունը և ավարտել իր հուշերը մեծ մտահոգությամբ. հայ բեմը չունի որոշակի ուղղություն, հայ դերասանը չունի դպրոց:

Հրաչյան ունեցավ մեկ աշակերտուհի: Դա Արուս Ոսկանյանն էր, որ 10-ական թվականներին բեմական խոսքի դասեր էր առնում Հրաչյայից: «Նա իրավունք ունի հպարտանալու այդպիսի ուսուցիչ ունենալու համար», – գրում է Ավետյանը⁵⁸: Եթե մի բան փոխանցվել է մեզ Հրաչյայի արվեստից, դա Արուս Ոսկանյանի ձայնագրված խոսքն է՝ հանգիստ, պարզ ու անտագնապ, առանց լարումների: Հիվանդ կոկորդն ստիպել է Հրաչյային գտնելու ձայնի բնական ու հանգիստ դրվածք, ձայնալարերը պրկելու փոխարեն ամրացնել բաղաձայն հնչյունները, դահլիճ հրել ոչ թե ձայնը, այլ բառի հնչյունային պատկերը⁵⁹:

Դերասանուհու կյանքի վերջին տարիներն անցել են Դիլիջանում, ուր բնակվում էր ժամանակավորապես, հույս ունենալով մեղմել կոկորդի անդամանելի ցավը: Այգտեղ էլ վախճանվել է նա 1920 թվի մայիսին:

ՄԻՐԱՆՈՒՅՑ

Հուզումնալից խոսքերի ու շքեղ էպիտեմների այնպիսի շղարշով է պատած դերասանուհու դեմքը, որ անձը բնութագրող խոսքերն իսկ չեն օգնում քիչ թե շատ առարկայական պատկերացում կազմելու նրա արվեստի մասին: Հիացական բացականչությունները ցայտում են նրա մասին պատմող տողերից, անցնում թատերագիտական գրականություն էջերը, մինչդեռ լուսանկարները մեզ ներկայացնում են մի սովորական կանացի դեմք: Ժամանակակիցները Սիրանուշի արվեստում տեսել են մեծ ներգաշնակություն, ոմանք՝ խաղային միջոցների հաշվարկված գործադրում, ոմանք անբացատրելի տարբերայնություն: Ո՞րն է իրականը: «Տարբերային էր նրա արվեստը, – գրում է Փափազյանը, – մարդը ենթարկվում էր տարբերին, բայց հաղորդել ուրիշներին, նա այդ կարող չէ»⁶⁰:

Բանավոր տպավորությունները գալիս են 10-ական թվականներից, երբ դերասանուհին անցել էր իր հերոսուհիների տարիքն ու ժամանակը: 80 – 90-ական թվականների խոսքերում նա երևում է «Հրաչյայից եթե ոչ ավել, համենայն դեպս նրան հավասար»⁶¹: Խնդիրն իհարկե համեմատությունը չէ: Սիրանուշը դարավերջի

հայ բեմի կենտրոնաձիգ դեմքն է կրքերի ու մանտիկայով և դասականությամբ:

Սիրանուշը (Մերոպե Գանթարճյան) ծնվել է Պոլսում, վանեցի դադթականի ընտանիքում, 1857-ին: Կրթվել է Բերայի ծխական դպրոցում, ապա Ֆրանսիական «Սեն Էսպրի» վանքում: «Ընտելացած էր բեմական արվեստին, – գրում է Հրանտ Ասատուրը, – որովհետև իր մեծ քույրը՝ Աստղիկ և մորաբերող աղջիկը՝ Հրաչյա դերասանուհի եղած էին, երբ ինք մանուկ էր. անոնց դերերուն փորձերը լսելով ամեն օր ինք ալ գոց կը սորվեր այդ դերերուն մասեր ...»⁶²:

1873-ին նա «Արևելյան թատրոնի» բեմում խաղացել է աղախնու դեր «Հորդանսի դեղձանիկը» պիեսում: Շարասանը գրում է. «Հաջողեցավ առինքնել հասարակության համակրանքն ու հարգանքը...»⁶³: Երկրորդ դերով, Մարիեթ («Պիեր դ'Արեցցո»), որոշվում է նրա ամպլուան՝ «էնթենյու-սուբբետ» և բեմական անունը՝ Փոքրիկ Աստղիկ: Հակոբ Պալյանը մի երգ է գրում՝ «Թռչնիկ», Չուխաճյանը երաժշտություն հորինում, և նորընծա դերասանուհու ձայնը ներշնչում է, թե նա լինելու է օպերետային ախտ: Խաղում է մեղու դրամային մեկ-երկու դեր՝ Ալիս («Լյուսի Դիդելե»), Ժյուլի («Լիոնի սուրհանդակ»), դրանցով վերանայվում է նրա ամպլուան՝ «էնթենյու», կնքվում բեմական անունը՝ Սիրանուշ: Նա մասնակցում է Պոլիս եկած Ամերիկյանի ներկայացումներին. «Պեսոյում» խաղում է Կեկել:

Մաղաքյանի անտրեսպրիզի ձախողումից հետո Սիրանուշին տեսնում ենք մի շրջան Ֆասուլյաճյանի, ապա Վարդուկյանի խմբում: Չուխաճյանի և իտալացի մասետրոնների օգնությամբ նա մշակում է ձայնը որպես կոլորատուրային սոպրանո, խաղում է Ֆաթիմե («Լեբլեբիջի») և մտնում Օֆենբախի ու Լեկոկի զվարթ հնչյունների աշխարհը՝ առաջին ձայն («Գեղեցկուհի Հիդլինե»), «Ժիրոֆլե-ժիրոֆլյա», «Մաղամ Անգո»): Դերասանական տաղանդի մակերեսային դրսևորման այդ ճանապարհը մի շրջան մոլորեցրել է ապագայի դրամատիկական դերասանուհուն: Զայնը նրան տարել է դեպի օպերետ, իսկ խոսքը հուշել է, որ դերասանուհու հնարավորություններն օպերետից վեր են: Այնուամենայնիվ մինչև 1879 թիվը

նա մնացել է Պենկլյանի օպերետային խմբում: Ինչպես երևում է Չմշկյանին ուղղված Ադամյանի պատասխան նամակից, Սիրանուշը ճանաչված չի եղել որպես դրամատիկական դերասանուհի: Նրա դրամատիկական հնարավորություններն ի հայտ են եկել Թիֆլիսում 1879 – 81 թատերաշրջաններում, երբ Սիրանուշը ներկայացել է քնարական ու դրամատիկական հերոսուհիների դերերով. Ռոքսանե («Արչակ Բ»), Կատարինա («Անջելո»), Օլիֆարեց («Դոն Կարլոս»), Լարսե («Մի կնոջ տանջանք»), Լիդա («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Շառլոտտա («Դոն Ժուան»), Կատարինա («Անսանձի սանձահարումը»), Ամալիա («Ավագակներ»), Օֆելիա («Համբետ»), Մարգարիտ («Քամելիազարդ կինը»), Յուլիանկա («Արդյունավոր պաշտոն»), Անանի («Էլի մեկ զոհ»), Թերեզա («Քուլը թերեզա») և այլն: «Օր. Սիրանուշը, ինչպես երևում է, ստեղծված է բեմի համար», – գրում է Սպանդարյանը⁶⁴: Սպանդարյանին ավելի է տրամադրել նրա Կատարինան «Անջելոյում»։ «Օր. Սիրանուշը գրավեց հասարակության ուշադրությունը յուր լավ և մինչև վերջը ամփոփված խաղով»⁶⁵:

Սիրանուշն իր հետ Թիֆլիս էր բերել ավանդական մելոդրամատիկական հերոսուհիների թեման՝ հալածված առաքինություն, բռնադատված սեր, հանիրավի տառապանքներ, անմեղություն ասպարեզներ, վերացական բարոյական պայքար: Նման մի դեր ընտրել է իր բենեֆիսին. Լեոնի («Հարստահարված առաքինություն»)՝ զգացմունքի զոհ մի օրիորդ, ենթարկված ինչ-որ կոմսուհու բանասրկությունների, բանտ ընկած. ուղեկցողական-սենտիմենտալ արկածային իրադրություն: Պաթոսը սրվում ու վեհանում է, երբ անսպասելի հայտնվում է նրա ասպետը՝ կյանքից հուսահատ Ֆերդինանդը (Ադամյան): «Օր. Սիրանուշը, – գրում է Սպանդարյանը, – յուր համակրելի դերը լավ ըմբռնել էր և շատ գեղեցիկ կատարեց <...> նորա խաղը մտածած և սրտաշարժ էր...»⁶⁶: Սպանդարյանը որոշում է նրա ամպլուան. «Նորա ձայնը անմեղ պարզություն ձայն է: Տվեք օր. Սիրանուշին, օրինակ, Լուիզի դերը Շիլլերի «Սեր և նենգություն» մեջ, ահա նորա ամպլուան»⁶⁷:

Հետագայում Չմշկյանը հիշել է նրա Օֆելիան. «Նրա ամենանշանավոր դերերից մեկն էր Օֆելիայի դերը, որ Սիրանուշը կատարում էր Համբետ-Ադամյանի հետ աննման կերպով, այնպես, որ Թիֆլիսում գտնված այդ ժամանակվա ուսուցիչ խմբի մեջ չկար Օֆե-

լիայի այդպիսի դերակատար»⁶⁸: Օֆելիայի մասին որոշ պատկերացում ստանում ենք շատ ուշ՝ Օլգա Գուլազյանի հուշերից: Տարիքն անցած դերասանուհին ցույց է տվել իր հին խաղից մի տեսարան: «Նախքան նրա բեմ դուրս գալը, կուլիսից լսվեց մեղմ, շատ մեղմ, ինչ-որ տխուր երգի եղանակ, կցկտուր խոսքերով: Ու ապա երևաց նա՝ վշտից խելագարված Օֆելիան: Զախ ձեռքով նա կարծես ծաղիկներ էր սեղմել կրծքին, իսկ մեկնած աջ ձեռքից թափվում էին կարծես ծաղիկների թերթիկները: Մոլոր հայացքը դառնում էր չորս կողմը, ոչ մի տեղ կանգ չառնելով... Թախծոտ, անմիտ, բայց անուշ, մեղմ ժպիտը սառել էր բերանի անկյունում: <...> Մի վայրկյան նրա դեմքի վրա խաղում է իմացականություն մի փոքրիկ նշույլ. «Ահա խուսկի... հիշելու համար...», – քնքուշ, ամոթխած մրմնջում է նա»:

Նկարագրվում է հոգեկան փլուզվածություն ընդհանուր պատկեր, բայց մի կետ կա՝ ամոթխածությունը, որ շատ բարդ զգացմունք է բեմական վերարտադրություն տեսակետից: Ամոթխածությունը հաջորդել է վշտի արտահայտությունը՝ «ահա քեզ օշինդը» խոսքերով, և այդ արտահայտությունը պաղել է երեք բառի վրա՝ «...երբ հայրս մեռավ»: Նույն տոնով շարունակել է. «Ասում են՝ վերջը բարի եղավ...», ու հայացքը վայրկենապես փոխել է. «Նա սկսում է խելագար քրքշալ, որը չէր կարելի առանց սարսուռի լսել»⁶⁹:

Վերադառնալով Պուլիս (1881 թ.), Սիրանուշն այլ ասպարեզ չի ունեցել, բացի օպերետից, և Պենկլյանի խմբի հետ մեկնել է Բալկանյան ափեր: Մի հուլյն թատերախոս՝ «Էֆրմերիսի» թղթակից Իգիտորիսը լսել է նրա երգը Ֆալերոյի ծովափնյա թատրոնում և զգացել դերասանուհու դրամատիկական շունչը: «Մուսաներին սիրելի Արարատի այս աղջիկը հասարակ մի հոգի չէ, – գրում է նա: – Այս հոգին արտահայտվում է թեև տկար, սակայն սրտահույզ, մաքուր ու վճիռ ձայնով: Գեղեցիկ է բարձր ձայնը, որ սրի պես ճեղքում է մարդու սիրտը, բայց ինձ համար նույնքան սիրելի է Սիրանուշի (հետագայում իմացա անունը) դառը, մեղմանուշ ու քաղցր ձայնը, որ կարող է արցունքի հեղեղներ հոսեցնել խաղաղ սիրո տենչանքով օրորվող հոգիներից»⁷⁰: Թատերախոսը գրում է օպերետային երգչուհու մասին, բայց նրա խոսքը ֆիզիկական ձայնի մասին չէ, այլ դրամատիկական հույզերի, որոնց ստեղծած գեղար-

վեստական պատրանքը հետագայում շատերն են շփոթել ձայնի, հետ կամ չեն գտել ուրիշ բնութագրական բառ:

Սովորական դերասանուհու համար անսովոր բան է տեղի ունեցել Սիրանուշի ներաշխարհում այդ տարիներին: 1881 – 91 թվերին նա դուրս է եղել դրամատիկական թատրոնից (կամ ունեցել է պատահական ելույթներ), բայց ներքուստ կատարելագործվել է որպես դրամայի դերասանուհի: Հնարավոր է թերևս, որ նրա նյարդերը սրվել են անձնական դրամայի պատճառով: Զգացմունքի ինչ-որ շփոթմունքով նա ամուսնացել է օպերետի դերիժոր Շառլ Նիկոսիասի հետ, հիասթափվել ու լքել նրան, և՛ այլևս ոչ մի զգացմունք տղամարդկանց հանդեպ: Դերասանուհին ընտրել է միանձնուհու կենցաղը և խլացրել իրենում սիրո զգացմունքը: Գնացել է Երուսաղեմ (տարեթիվը մեզ հայտնի չէ), դրոշմել իր թևին Տիրոջ խաչը և, ինչպես սեփական հոգու տաճարի վեստալուհի, հսկել իր ներսում մելպոմենյան զոհասեղանի կրակը: Ի՞նչ է կատարվել նրա ներաշխարհում, ոչ մեկին հայտնի չէ: Հայտնի է, որ Սիրանուշի հետագա կենսագրություն մեջ տղամարդ չկա այլևս: Երեսնամյա մի կնոջ համար կանացի աշխարհը գոյություն է ունեցել միայն բեմում, գեղարվեստական զգացմունքների իրականության մեջ, որպես էսթետիկական նախասկիզբ, որ դերասանուհուն տանելու էր բացարձակորեն վերկենցաղային զգացմունքների ճանապարհով, մինչև «Օուկանի կույսը», «Մեղեա» և «Համլետ»: Նա ներփակվել է իր աշխարհում, և փակել դեպի իր անձը տանող բոլոր դռները: Նա ապրել է մենակ, դստեր՝ Աստղիկի հետ, սովորական մի պոլսուհու պարզ ու անփույթ կենցաղով, առօրյա հոգսին անտարբեր: Այդպիսին էլ եղել է, երբ 1891-ի օգոստոսին նրան է ներկայացել Թիֆլիսի «Հայոց դրամատիկական ակումբի» ռեժիսոր Գևորգ Պետրոսյանը:

Տասնամյա ընդմիջումից հետո, 1891-ի սեպտեմբերին, Թիֆլիսում Սիրանուշը բեմ է բարձրացել Հրաչյայի դերերով՝ Կատրին Հովարդ, Մարգարիտ Գոթիե, և հանդիպել Արծրունու մերժողական գրչին: «Տիկին Սիրանուշը հասկացե՞լ է արդյոք <...> այդ տեսակ նուրբ զգացմունքներ ներկայացնելու համար բավական չեն գլխի աջ ու ձախ շարվածքները, աչքերի խաղը, ձեռքերի դեպի երկինք բարձրացնելը կամ սրտի վրա դնելը, ամբողջ մարմնով թռչկոտելը, սովորական կանացի ժպիտն ու լացը <...>: Մենք, թիֆլիսեցիքս, ձեզ

սաստիկ սիրում ենք, տիկին, բայց ի սեր Աստուծո, ի չար մի գործածեք մեր սերը <...>: Ասացեք, խնդրեմ, պաշտելի տիկին, այդ ի՞նչ լեզվով եք խոսում հայոց բեմի վրա <...>»⁷¹:

Դժվար է իմանալ՝ անհաջող մի ելույթի պատասխան է սա, թե՞ առաջնուհուն պատվանդանից իջեցնելու փորձ՝ Արծրունու ծանոթ քաղաքականությունը, այն է՝ նետը պահած սպասել, թե բեմում երբ է հայտնվելու բոլորից տարբերվող մի անհատականություն: Արծրունին երբեք չի հարձակվել թույլ ուժերի վրա, և դա հայտնի էր Ադամյանի օրերից: Չկա դերասան, որին անհնար լինի ծաղրելը: Սիրանուշի այս դերակատարումը մեկ տարի անց, Պոլսում, այլ խոսքերով է ընդունել Գրիգոր Զոհրապը: «Տիկին Սիրանուշ ամեն հատկություն ունի արժանավոր թարգման ըլլալու Տյումայի այս գեղեցիկ գործին: Իր արվեստին չափ զգացում ունի, որ անհրաժեշտ է Մարկիթի դերին համար: Քաջ կը խոսի հայերենը, բան մը, որ քիչ-քիչ պակսելու վրա է մեր դերասաններեն շատերուն. իսկ ինչ որ ավելին է, խոսիլ գիտե տիկին Սիրանուշ սիրո լեզուն: <...> իր քալվածքն իսկ տարբերություն մը ունի ուրիշ քալվածքներեն, թույլ ու շնորհալի բան մը, զոր չեմ կրնար ճշտել, իր շարժումները չեն շոյվվիր ու հատուկ շնորհ մը ունին միշտ, իր ձայնը արծաթի հնչյունը ունի, թրթռալով սրտերուն մեջ: <...> Ու հասարակությունը շունչը գսպած, չընդմիջելու, չխռովելու համար պատկերը, կը դիտեր, և այս ակնակառույց ու անձկալից սպասումը իրոք ավելի էր իբրև գովեստի արտահայտություն, քան այն ծափահարությունները, որով անընդհատ ողջունեցին զինքը վերջեն»⁷²:

«Նա հրաշալի էր այն մոմենտներում, – հետագայում նկատել է Գարեգին Երեցյանը, – ուր Մարգարիտային ուզում է պատկերացնել հպարտության, արժանապատվության, վեհանձնության, անշահասիրության և հաստատակամության մեջ»⁷³: Ուրեմն, ոչ թե զգացմունքից տվյալող, տառապանքից ընկճվող, այլ վեհացող ու վեհացնող: Ինչպիսին էլ լինեին դրսևորման արտաքին ձևերը, փոխառված, ֆրանսիական, թե ինքնաստեղծ, դերասանուհու բեմական վիճակների նախասիրություններում երևում է նրա ազգային խառնվածքը՝ տազնապի մեջ կամ դժբախտության պահին կամքի աղնվացում ու վեհացում, ներքին հերոսականություն: Պատահական չէ Չմշկյանի տպավորությունը, որ 1891 – 92 թատերա-

չըջանում խաղացած երկու տասնյակից ավել դերերից «ամենանշանավորն էր նրա Օրլեանի կուլյսի դերակատարությունը Շիլլերի դրամայում»⁷⁴: Ուշագրավ է նաև դարավերջի թատերախոսներից Արամ Նազարեթյանի բնութագրումը. «Տ. Սիրանուշին հաջողվում են ոչ թե հանգամանքներին զոհ գնացող հրեշտակ նահատակի դերերը, այլ գործը բնավորության, կուլոդ հերոսուհիների դերեր, որոնք, դեմ առ դեմ գնում են թշնամու դեմ, տապալելով նրան ու զոհելով իրենց»⁷⁵:

90-ական թվականների Սիրանուշը շատ տարբեր է իր նախկին «էնթենյու-դրամատիկ» քնքուշ հերոսուհիների բնավորությունից: Դերերը բազմազան են՝ էական ու ոչ էական, և այստեղ տեսնում ենք ոչ միայն դերասանուհու ձգտումները, այլև Պետրոսյանի դեկավրած թատրոնի դեմքը՝ դասականություն և արդիականություն. Դեզդեմոնա («Օթելլո»), Ամալիա («Ավագակներ»), Հուդիթ («Ուրիել Ակոստա»), Հուբել («Հրեուհին»), Մադլեն («Չավակ»), և սրանց կողքին՝ Հելեն, Նադեթդա (Ի. Պոտապենկո՝ «Օրվա չարիք», «Հոգով աղքատներ»), Ռեդինա (Հ. Իբսեն՝ «Ուրվականներ»), ապա՝ ազգային հերոսական՝ Ռուզան և սոցիալ-խնդրատական՝ Հեդինե («Իշխանուհի»):

«Իշխանուհին» գրված էր Սիրանուշի համար, որպես նրա բեմական բնավորության ազգային անդրադարձը, իհարկե՝ մակերեսային: Հոգեկան պայքարում զոհվող, հայուհու առաքինությունը ազնվական ծագման արհեստական ակնարկով զարդարած մի հերոսուհի դրված է թիֆլիսյան կյանքի պայմաններում և ունի տիպականացման ինչ-որ ազգային նշաններ: Սա Սիրանուշի խաղի տպավորության անհաջող անդրադարձն է՝ Շիրվանզադեի դրամատուրգիական առաջին փորձը: «Ես հափշտակված էի նշանավոր դերասանուհի Սիրանուշի ոչ միայն խաղով, այլև անձով, — գրում է Շիրվանզադեն, — ուստի ամեն կերպ գովաբանում էի նրան ոչ միայն «Արձագանքում», այլև ուղևորվելով: Իմ հափշտակությունն այնտեղ հասավ, որ մի օր վճռեցի գրել մի պիես և երկու-երեք ամսվա մեջ թխեցի չորս արարվածով մի դրամա «Իշխանուհի» անունով»⁷⁶: Սա, թվում է, միայն հափշտակություն չէր, այլև դերասանուհուն եվրոպական սալոնից դուրս բերելու ազգային իրականություն:

1892-ի ամռանը Սիրանուշը ելույթներ է ունեցել Բաթումում, ապա անցել է Պոլիս, միացել Ֆասուլյաճյանի թատերախմբին, որից

հետո կազմել է իր խումբը և մեկնել շրջագայություն՝ Բուլղարիա, Ռումինիա, Եգիպտոս: Մինչև 1897-ի աշունը նա կտրված է եղել արևելահայ թատերական միջավայրից, ելույթներ է ունեցել դեպքից դեպք, մեծ ընդհատումներով, կիսասիրողական խմբերի հետ: Ներկայացումներն ու դերերը նա հարմարեցրել է իր նախասիրություններին, շահարկել իր արդեն ձեռք բերած վարպետությունը, և այս ամենն իր դրոշմն է դրել դերասանուհու բեմական բնավորության, խաղաոճի, որոշ առումով նաև ճաշակի ու ըմբռնումների վրա: Նա հակվել է դեպի ավանդական մեթոդաման և մոդայական-դաստրուկային պիեսները, դերերը դարձրել է վարպետություն ցուցադրելու միջոց: 1897 — 98 թատերաշրջանում Թիֆլիսում և Բաքվում նրան ընդունել են մեծ սպասումներով, բայց քննադատությունը, հատկապես Շիրվանզադեն, վերապահ դիրք է բռնել: «Տիկին Սիրանուշը խաղում է մոմենտներով», — գրել է Շիրվանզադեն⁷⁷: Դա գաստրոլյորուհու բնավորությունն էր՝ ընտրել ներկայացման մեջ սուր դրամատիկական պահերը, խաղը տանել անփուլթ ու թեթև, արագախոսություն, շուրջով և հանգուցային կետերում լինել անսպասելիորեն տպավորիչ ու ցնցող: Մեծ տպավորություն չի թողել նրա Ազրիեն Լեկուվրյորը՝ ռոմանտիկական ոճի էֆեկտներով, ամբողջական չի երևացել Մադդան (Հ. Ջուդերման՝ «Հայրենական տուն»): Շիրվանզադեն դարձել է խստահայաց ու պահանջկոտ. «<...> եթե լուրջ մտածի իր խաղի մասին, — գրում է նա, — եթե աշխատի թողնել մի քանի կեղծ ձևեր, կարող է բարձրանալ մինչև բուն գեղարվեստի պատվանդանը: Ընդհանրապես, որքան նկատել ենք, վեցամյա անգործությունը հարգելի դերասանուհու վրա շատ էլ վատ չի ներգործել: Միայն նրա ձայնը չի հնչում առաջվա պես պայծառ, իսկ դիկցիան մի փոքր կորցրել է իր պարզությունը»⁷⁸: «Մի բան, որ պակասություն ենք համարում, — գրում է «Նոր դարը», — այդ տիկնոջ չափազանց արագ խոսելն է <...> շատ բառ չենք լսում, և եթե այդ տեղերը մտքով կարողանում ենք լրացնել, այդ միայն տիկնոջ հարուստ և տպավորող դիմագծի (դիմախաղի — Հ. Հ.) չնորհիվ է»⁷⁹: Այս և ուրիշ խոսքեր ասում են, որ քառասնամյա դերասանուհին տրամադիր չէր հարմարվել որևէ նոր պահանջի: Նա ներկայանում էր քմահաճ առաջնուհու բնավորությամբ, հաշվի չնստելով պիեսների որակի, թատրոնի ընդհանուր խնդիրների, ոչ էլ համախմբային խաղի պահանջների հետ: «Չգիտեմ, — գրում է

Շիրվանզադեն, — ե՞րբ պիտի վունդվեն հայ բեմից «Մեղեանները», «Զավակները» և սրանց նման պիեանները»⁸⁰: Նույն կարծիքին էին Ազնիվ Հրաչյան, Գևորգ Պետրոսյանը, իսկ Սիրանուշը հետամուտ էր սոսկ անհատական-դերասանական խնդիրներին: Նա դժվարությամբ է համակերպվել դարավերջի թատրոնի խաղացանկին ու պահանջներին և չի ընդունել նոր տիպի ռեժիսուրայի գոյությունը: Չի ընդունել, օրինակ, որ վարագույրը բացվելիս ինքը կարող է նստած լինել բեմում, պահանջել է, որ բեմը դատարկ լինի իր մուտքից առաջ, և ինքը մտնի՝ ծափահարություններն ընդունելու: Բեմադրակարգը պետք է հարմարեցված լիներ առաջնուհու պահանջներին, առաջնուհին պետք է զբաղեցներ բեմի կենտրոնն ու առաջին գիծը, ներկայացմանը թելադրեր իր տոնայնությունը: Նա չի ընդունել խմբում երկրորդ դրամատիկական հերոսուհու գոյությունը, որն իր զարմուհին էր՝ Հրաչյան, որ խաղում էր ընդամենը երկու դեր՝ Կլարա և Մարգարիտ, ոչ Մեղեա կամ Մարի Ստյուարտ: Հրաչյան խմբից հեռացել է: «Հեռանալու պատճառը, — գրում է Ավետյանը, — տիկին Սիրանուշի հետ շարունակ կրկնվող ընդհարումներն էին: Ընդհարման առիթը լինում էին դրվող միզանսցենները, որ պատճառ էին դառնում փորձն ընդհատելուն և խանգարում նորմալ աշխատանքը»⁸¹:

1897 — 1901 թվերին Սիրանուշը խաղացել է երեք տասնյակից ավել դերեր, որոնք, թվում է, չունեն ընդհանուր մի հայտարար և միշտ չէ, որ հուզական լիցք են տվել կրքերի ռոմանտիկան առաջ մղող դերասանուհուն: Սիրանուշին շատ բան չէին կարող ասել Մարգարիտը «Ամուսիններում», Անուշը՝ «Պաղտասար աղբարում», Պորցիան «Վենետիկի Վաճառականում», որ իհարկե հասանելի էր նրա վարպետությանը: Գևորգ Պետրոսյանը, որ Սիրանուշի ամենահարմար խաղակիցն է եղել արդիական դրամաներում, նրան մղել է դեպի ռուսական կերպարների աշխարհը և ինչ-որ չափով դեպի ռուսական հոգեբանական ռեալիզմի ոլորտները: Սիրանուշը խաղացել է ռուս հեղինակների դրամաներում դերեր, որոնք կենցաղային-բնութագրական տարրեր չունեին, արժեքավորվում էին ժամանակի եվրոպական դրամայի համատեքստում: Բելոգերովա, Տատյանա Ուտկինա (Պոտապենկո՝ «Կյանք», «Օտարներ»), Վալենտինա Գոտովցևա (Պ. Նևեժին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն»), Կրուչինինա (Ա. Օստրովսկի՝ «Անմեղ մեղավորներ»), Դեմուրինա (Վ.

Նեմիրովիչ Դանչենկո՝ «Կյանքի արժեքը»), Նինա Վոլնցևա (Ա. Յուզին-Սուլբատով «Շղթաներ»)՝ Բարոյա-հոգեբանական խնդրառույթյան ընդհանուր գծերով այս կերպարները եզերվում են դերասանուհու եվրոպատիպ նկարագրին ու ձգտումներին, մասամբ նոր կերպարներին: Էտտորինո (Ջ. Ռովետտա՝ «Անազնիվ չեն ծնվում»), Վալբորգ (Բ. Բյորնսոն՝ «Մանկություն»), Ալինա (Ա. Մարս և Ս. Դեվալիեր՝ «Հեռախոսավարուհին»), Մարիաննա (Ս. Էնգարայ՝ «Մարիաննա»): Առանձնանում է մեկ դեր՝ Փրուս Հենչելը (Գ. Հաուպտման՝ «Կառապան Հենչել»), որ իհարկե տպավորություն է թողել, բայց բնութագրական չէ առաջնուհու համար: Սիրանուշը ձգտել է դեպի ավանդական դերերը, լինելիս դրանք մելոդրամատիկական, ինչպես Թերեզան («Բույր Թերեզա»), Մադլենը (Ռ. Դոնչեստի՝ «Զավակ»), սալոնային, ինչպես Մարգարիտ Գոթիեն, Կլարան, Կրուչինինան, «էնթենյու», ինչպես Ժիլբերը (Ա. Մելյակ և է. Հալեի՝ «Փրուս-Փրուս»), Կատրին Լեֆեյրը (Վ. Սարգու՝ «Մադամ Սան ժեն»), ռոմանտիկական-հերոսական, ինչպես Յոհաննան («Օռլեանի կույսը»), Մարի Ստյուարտը, նաև Մագդան՝ իր ամենասիրելի դերերից մեկը:

Դարավերջի քննադատությունն անվերապահ հիացումով է ընդունել Սիրանուշի գրեթե բոլոր դերակատարումները, և վերապահումներ է ունեցել միայն Շիրվանզադեն: «Տիկին Սիրանուշը շարունակում է դեռ առաջինը լինել խմբում, — գրում է նա: — Առաջադիմություն ես չեմ նշմարում նրա խաղի մեջ, և անարդարացի կլիներ այսուհետև առաջադիմություն պահանջել նրանից: Սակայն ետ գնալու շրջանին էլ տակավին չի հասել, թեև տարիքն արդեն զգալ է տալիս իր ծանրությունը դերասանուհու խաղի վրա: Չգիտեմ, կամավոր է կատարում, թե ակամա Փրուս-Փրուս և այլ այսպիսի դերեր, ուր պահանջվում է անչափ աշխույժ, բայց նրա հաջողությունն այս տեսակ դերերի մեջ չէ <...>»⁸³: Քառասունն անց դերասանուհուն նա համարում է արդեն ավարտված անհատականություն և միաժամանակ խորհուրդ է տալիս հրաժարվել «էնթենյու» կոչված ամպլուայից: Շիրվանզադեն նկատում է, որ դերասանուհու բեմական զգացմունքները ներհակ են առօրյա համոզականությունը և միջին դրություններին: «Այնտեղ, ուր պահանջվում է քնքշություն, ձևերի նրբություն, զգացմունքների հանդարտ, բայց խոր արտահայտություն, տիկինը չգիտե ինչ անե, որ փախչի

յուր ձիրքի բողոքից: Իսկ այնտեղ, ուր պահանջվում է արտաքին էֆեկտ, խոշոր շարժումներ, զգացմունքների կատաղի արտահայտություն, տիկինն յուր դերումն է»⁸⁴: Իհարկե որոշ ծայրահեղություն է նկատվում այս բնութագրման մեջ, բայց Շիրվանզադեն տեսնում է դերասանուհու ողբերգական տարերքը: Մեկ տասնամյակ անց Դեմիրճյանը նույնպես Սիրանուշին համարել է հոգեկան տագնապների ու պոթվկումների դերասանուհի, որ զարգացրել է իր ներքին թեման անկախ դերերի տարիքից, բնույթից ու որակից, նույնիսկ անկախ սեռից: Նա ընտրել է ճակատագրականությունը որպես վիճակ, իրենից դուրս գործող մի ուժ, ենթարկվել դրան կարծես ակամա և այդ ճանապարհով տարել իր բոլոր հերոսուհիներին: Մյուս կողմից նրան հետաքրքրել են ոչ այնքան զգացմունքները, իրենց բնախոսական որակով, որքան զգացմունքները կրելու կերպն ու եղանակը՝ ոչ այնքան ապրում, որքան ապրումի գեղարվեստականություն, կրքերի բուսանտիկա, ինքնամոռացում, ոչ կրքի, այլ նրա գեղարվեստական ձևի մեջ, և այնպիսի խաղային նյութ (անկախ գրական որակից), որ հնարավորություն տա լինելու վերկենցադային հույզերի ոլորտում, պոետականացնելու և առասպելականացնելու առօրեական թվացող հոգեվիճակները, կյանքը ծառայեցնելու արվեստին, ոչ թե արվեստը՝ կյանքին:

Այսպիսին է երևում դերասանուհու կերպարը դարավերջի թատերական քննադատության մեջ ու ժամանակակիցների տպավորություններում: Նրա համար ընտրված դերեր են եղել ոչ միայն, իր խոսքերով ասած, «երևակայական» Իոհաննան («Օռլեանի կույսը»), «ուժեղ կլասիկական» Մարի Ստյուարտը, «ուժեղ պատմական» Մեդեան, այլև սենյակային զգացմունքների հերոսուհիները՝ Մարգարիտ Գոթիեն՝ «ճակատագրական սիրո սպանիչ դրոշմով նախասահմանված անհունորեն առինքնող մի կին»⁸⁵, «խոր դրամատիկական» Մագդան՝ «գորեղ տպավորությամբ»⁸⁶, Կլարան «Դարբնոցապետում», Կրուչինինան «Անմեղ մեղավորներում», որպես հոգևոր-բարոյական գերազանցության սիմվոլացումներ: Մեկը պահում է իր արժանապատվությունը և բարոյական փորձություն ենթարկում դիմացինին նույն բարձրության վրա (Կլարա), մյուսը գժտվում հայրական տան հետ, հեռանում ու վերադառնում փառքի լուսապսակով (Մագդա), մյուսը մերժվելով լքվում ու հետ գալիս վերածնված ու վեհացած, հոգեկան ինքնահաղթահարմամբ,

կենսագրությունը իրեն մերժողին մերժելու, արժանանալու ավելի բարձր մի զգացմունքի արժանապատվություն պատվանդանի վրա (Կրուչինինա), մեկ ուրիշը գերմարդկային վրիժառություն է համբառնում երկինք (Մեդեա), մյուսը կյանքն է դնում զոհասեղանին, բանաստեղծուհու կերպարում տարրալուծելով իրական սիրո գաղափարը (Սաֆո):

Սիրանուշի խաղը գնահատված է բարձրագույն չափանիշներով, և նկարագրված է: Ժամանակակիցների խոսքերում դժվար է երևում որևէ մանրամասն, խոսքերն արդյունք են ընդհանուր հուզական մի հիշողության: Տպավորությունն այնքան ուժեղ է եղել, որ մտապահվել են ոչ թե առանձին մանրամասներն ու վիճակները, այլ նրանց առաջացրած հույզերը: Խաղի առարկայականությունը կարծես չի զբաղեցրել քննադատին ու հանդիսատեսին, տեղ չի զբաղեցրել մարդկանց հիշողության մեջ: Մնացել է սոսկ մի տպավորություն՝ Սիրանուշի հերոսուհիների ճակատագրականությունը: Դերասանուհին խաղացել է այնպես, որպես թե «պատահաբար այդպես ստացվեց, և ինքը չէ պատճառը»⁸⁷, այլ իրենից դուրս գործող մի ուժ, որին դիմադրելով ենթարկվում է, բայց ոչ մանրամասնավորված արարքներով (սա հոգեբանական ռեալիզմի գիծն է), այլ տոնայնությամբ և պայմանական պլաստիկական վճռով, որ բեմական բուսանտիզմի հատկանիշներից է: Սիրանուշի հերոսուհիները կրել են էսթետիկական հույզը որպես ճակատագրական շնորհ, ի մերժումն առօրյա զգացմունքների: Մյուսթեսային բոլոր հանգամանքներն ու իրադրությունները բուսանտիկական են, հավանական ու հնարավոր մեղրբարամային դիպվածային իրականության մեջ, ուստի և վերապրումը «առասպելական», անկախ նրանից, թե որտեղ է տեղի ունենում գործողությունը՝ համեստ մի սենյակում («Հայրենական տուն»), շքեղ բուրձնաբուրդ («Դարբնոցապետը»), սալոնում («Քամելիազարդ կինը»), երեկոյան, լապտերազարդ պարտեզում («Անմեղ մեղավորներ»), միջնադարյան քաղաքի հրապարակում («Օռլեանի կույսը»), թե՞ ամայի ժայռերի բարձունքում («Մեդեա») կամ դրրիական սյուների ճերմակ հովանու տակ («Սաֆո»): Տարբերությունը, ինչպես երևում է ականատեսների խոսքերից, տիպական ու բնութագրական մանրամասներում չի եղել, որ ռեալիզմի պահանջն էր, այլ տոնայնության մեջ, երբեմն՝ «կրծքային սոպրանո, <...> հազիվ զգալի դողողով, երբեմն բոցավառ, երբեմն

մեղմ, երբեմն մոխիրնների տակին»⁸⁸, երբեմն՝ «վիրավորված վագրի մոնչյունով, սարսուռ ազդող ձայնով, մարդկային ցավի ահռելի գալարումներով»⁸⁹: «Ձայնի հրաշալի մոդուլյացիա», – նկատել է Դեմիրճյանը, որ ջութակահարի ականջով էր լսում դերասանուհու խոսքը⁹⁰, «խոսքերի մեջ զսպված կիրք, շարժումներում զգացմունքի ավարտվածություն պարզ, որոշակի, վիթխարի», – գրել է հետագայում պետերբուրգյան մի քննադատ⁹¹, «հաստակորեն մշակված ու հղկված արտաքին ձևեր», – ասել է Լևոն Քալանթարը⁹²: «Կա մի բան, – Գրել է Շիրվանզադեն, – որ տիկին Սիրանուշին տակավին ամբողջ գլխով բարձր է պահում խմբից՝ նրա սքանչելի առոգանությունը, արտասանությունն ու ձայնը: <...> Ոչ ոք չգիտե հայ լեզուն այնքան նուրբ արտասանել ու մինչև անգամ գեղեցկացնել, որքան տիկին Սիրանուշը»⁹³: Այս մասին հետագայում գրել է նաև Վահրամ Փափագյանը⁹⁴:

Դերասանուհու խաղի կոնկրետ նկարագրությունները քիչ են, արձանագրում են առավելապես արտաքին պահեր: Ինչ-որ չափով տեսանելի է նրա սաղոնային հերոսուհիների պլաստիկան ու շրջանում ստացված մի տպավորությունը: «Նախաբեմից հորիզոնական գծով անցնելիս շլեյֆը ձգում, բարձրացնում էր նրա հասակը (հասակը բարձր չի եղել – Հ. Հ.) և պրոֆիլին տալիս արքայական վեհություն: Կարուկ դարձին այնպես էր շարտում այն, որ շրջագետի քղանցքը ձիգ ռադիուսով կիսաշրջան էր անում, նորից քաշվում իր տեղը և պահպանում Սիրանուշ – Մարգարիտի մյուս պրոֆիլը: Իսկ երբ անհրաժեշտ էր համարում, կանգնած պահին շլեյֆն իր ոտքերին այնպես էր փարում, ասես նկարչի վրձինով գծագրում էր իր մարմնամասերը»⁹⁵: Սա ասված է ոչ երիտասարդ, այլ վաթսուներին մոտ դերասանուհու մասին, որ նշանակում է, թե տարիքը ոչինչ չի փոխել նրա խաղի արտաքին գեղարվեստական նկարագրում:

Սիրանուշի անձն առեղծված է եղել իր ժամանակակիցների համար, և՛ արվեստով, և՛ իր կենցաղով ու բնավորությամբ: Բեմում վեհաշուք, անտազնապ, պոռթկումի ու չափի, տարերքի ու հավասարակշռության սահմանները պահող դերասանուհին կուլիսներում ու փորձերին թողել է գրգռված, նյարդերը քայքայված կնոջ տպավորություն: Նա եղել է լուռ ու լարված, չի հանդուրժել օտար, ներկայացման հետ կապ չունեցող մարդկանց ներկայությունը,

չրեկոցով փակել է զարդասենյակի դուռը, և մարդիկ զգուշացել են հայտնվել նրա դիմաց, երբ դերասանուհին պատրաստվելիս է եղել բեմ մտնելու: Երբեմն էլ եղել է բարի, ներողամիտ, միամիտ ու կարեկցական: «Նա սաստիկ նյարդային և քնքուշ բնավորություն տեր լինելով, – գրում է Չմշկյանը, – դուրսագրգիռ էր և մոռանում էր իրեն մինչև հափշտակության աստիճան: Այսպես, օրինակ, պատմում են, որ նա Իգմիր եղած ժամանակ մինչև այն աստիճան գրգռվում է մի հանգամանքից, որ իրեն ծովն է նետում, և հագիվ կարողանում են դուրս բերել նրան ծովի ալիքներից և ազատել մահից»⁹⁶: Իր տան մեջ կամ հյուրանոցի սենյակում եղել է անփուլթ, անտարբեր, հասարակ չթե խալաթով, գլուխը կապած, օջախի եռոտանու մոտ սուրճի պղնձե կաթսայիկը ձեռքին, կամ ծալապատիկ նստած, անքնությունից ու գլխացավից ուռած, ջրակալած աչքերով, մտածկոտ ու մռայլ: Հետ ու առաջ է քայլել սենյակում, շուրջը ոչինչ չտեսնելով. զբաղված է եղել ներքին տոնի որոնումով, զննել ու կարգավորել է իր բեմական զգացմունքները, անհազորդ մնալով շրջապատին, սիրել է արվեստն իր մեջ և իրեն արվեստում, սեփական տրամագրությունները վերածել գեղարվեստական նյութի, դերերը դարձրել ինքնադրսևորման առիթներ:

Դերասանուհու բեմական բնավորությունն ինքնաստեղծվել է մենակության մեջ, և դա հաճախ չեն էլ նկատել նրա հետ առօրյա պայմաններում չփվող մարդիկ: Իր սենյակում անհրապույժ, պրոզայիկ, երբեմն անճաշակ տպավորություն թողնող կինը բեմում կերպարանափոխվել է, դարձել թագուհի ու քրմուհի: «Շնորհալիություն, պլաստիկական ներդաշնակություն, վեհություն, այս էիր զգում նրա յուրաքանչյուր շարժման մեջ, երբ նրա ֆիզիկական մտնում էր բեմ»⁹⁷, – գրում է Դեմիրճյանը: Իր անընդմեջ աշխատանքով դերասանուհին ենթագիտակցորեն ու գիտակցորեն գտել է իրեն ու դարձյալ որոնել: Պատմել են, թե ինչ է տեղի ունեցել Սիրանուշի հետ, երբ նախքան 1897-ին Բաբուլ այցելելը վախճանվել է նրա որդին: Անսպասելի հոգեկան ցնցումը պաղեցրել, անշարժացրել է նրան ժամերով: Նա մնացել է նստած, հայացքը հառած մի կեսի: «Իսկ երբ ուշքի գալով, – պատմում է Օլգա Գուլագյանը, – վեր է կենում տեղից ու սենյակով անցնում, նկատում է հայելու մեջ իրեն անծանոթ մի դեմք, որին մոտենում է ու զննում երկար, երկար... Նա նայում է այդ դեմքին ու չի հասկանում, թե

ով է նա: Կարծես նա ինքն է, բայց որտեղից է առաջացել դեմքի այսպիսի կերպարանափոխությունը... Աչքերի այսպիսի խոր թախիժ, ճակատին ու այտերին այսպիսի խոր գծեր, ու սկսում է զննել արվեստագետի աչքերով: Ահա թե ինչպես պետք է արտահայտել ծանր վիշտը, ահա թե ինչպիսի աչքերով պիտի նայի վիշտ ունեցող մարդը... մտածում է նա ու ժամերով չի հեռանում հայելուց»⁹⁸:

Միրանուշի դերակատարումներից նկարագրված են ընդամենը երկու տեսարան, մեկը Օֆելիայից է՝ հին խաղի ուշ վերարտադրություն, ինչպես նկատեցինք, մյուսը՝ Մեդեայից, որ ներկայացվել է առաջին անգամ 1898-ին և պահպանվել երկու տասնամյակ: «Տարագի» թատերախումբը նկարագրում է այդ Մեդեայի դեմքը, «Արևելյան գեղեցկուհի, թխադեմ, կարմիր այտեր, երկու անհատակ ծովի նման խոր աչքեր, պատած մառախլապատ, ջրակալ շաղով, որոնք երբեմն քնքուշ փակվում են Յազոնի առաջ <...>: Այդ աչքերը բացվում են, և նրանց մեջ սահող հրեղեն գնդերը հուր ու բոց են արտահայտում հուսահատ սիրո վրեժխնդրություն ծարավից և հակառակորդին սրախողխողելու ցատումից»⁹⁹: «Նրա սարսափից խոշոր բացված աչքերը փայլում են սև դեմքի վրա, — պատմում է Օլգա Գուլագյանը հետագայում: — Այլ ձեռքին սեղմել է փոքրիկ դաշույնը, ձախ ձեռքով նա հրում է իրենից իր մորթած գավակների ուրվականներին, որոնք հալածում են նրան, ոտքերին փաթաթվում... Սարսուռ ազդող ձայնով նա ճչում է. «Մի՛, մի՛, մի՛՝ մոտենաք ինձ...»: Նա ծածկում է երեսն իր վերնազգեստով, որ ազատվի անմեղ երեսնների հայացքներից: Բայց նրանք մտնում են՝ վերնազգեստի տակ ու հալածում դժբախտ մորը: Նա նորից բացում է երեսը... Ինչե՛ր կան այդ զույգ խելագար աչքերի մեջ... Նա բացել է բերանը, որից կարծես ծանրագույն տանջանքի ծուխ է ժայթքում... Թվում է թե նա ճչում է սարսափից մոլեգնած, բայց ձայն չի դուրս գալիս: Նա շշուկով աղերսում է. «Մի՛, մի՛, մի՛՝ նայեք ինձ այդպես...»: Նորից դեմքը ծածկելու համար նա բարձրացնում է ձեռքը և հանկարծ նկատում է իր մատների մեջ սեղմած դաշույնը... Նրա ողջ մարմինը դողահար է լինում, ուզում է շուտ ազատվել այդ անիծյալ դաշույնից, որ զրկել է իր գավակների կյանքը... Իսկ դաշույնը օձի պես փաթաթվել է մատներին: Զարհուրելի ճիչով նա ուզում է վայր գցել դաշույնը... Մ, սարսափ, դաշույնը չի ընկնում... Նրա մատները հյուսվել են սառը մետաղի հետ, որ նրա մարմնի մասնիկն է դարձել:

խելագար ուսույնով նա ցատկում է ժայռից ժայռ, բայց դաշույնը չի ընկնում նրա ձեռքից... Ա՛, ա՛, ա՛... մոռնում է նա մարդկային ահուկի ցավի գալարումներով... Առանց փշաքաղվելու, առանց գունատվելու չէր կարելի լսել այդ հուսահատ ճիչը...»¹⁰⁰: «Ոչինչ չեմ տեսել ավելի կատարյալ, ավելի վիթխարի, քան Միրանուշի այդ անձնավորումը», — գրում է Փափագյանը¹⁰¹, որ իր խաղի մեթոդաբանությունը, նաև Օթելլոյի որոշ գծեր, բերում էր Միրանուշից, մասնավորապես այս դերակատարումից: «Նա շատ է արտակարգ, շատ է տրագիկ, — գրում է Դեմիրճյանը: — Նա շատ է «պրեպարատիկ», այսինքն՝ հատուկ պատրաստված, հիպերբոլացված, ցնցումնահար անելու համար: Պոռթկա, ինչքան ուժ ունես և ցնցիր հասարակությանը առանց խնայելու: Եվ Միրանուշը պատրաստ էր դրան: Այնպես որ՝ առաջանում էր մի այսպիսի իրողություն, թատրոնը դառնում էր կրքերի, հուզումների ու ապրումների և ցնցումների մի վայր, ուր ճնշվում և լուծվում էին գործնական կյանքի գաղափարները, կյանքի հենց գերագույն տեսնեցնները»¹⁰²:

Միրանուշի արվեստի և հոգևոր բովանդակությունը, և արտաքինը նրան դուրս են դնում նորագույն թատրոնի ճշմարտություններից: Նրա խաղը, իր դասական պայմանականությունը, պահանջել է ազատ նախաբեմ, պայծառ լույս, երբեք կիսախավար կամ գորշ տեղայնացում, որ թելադրում էր դարավերջի նատուրալիստական դրաման: Դժվար է կարծել, թե նա «կարողացավ իր ռոմանտիկական բարձունքներից իջնել մինչև նատուրալիստական դրամայի խորխորատները»¹⁰³, որքան էլ ասվեր, թե մահվան անկողնում տառապող մի հասարակ կինը՝ Յրաու Հենչելի դերը («Կառպան Հենչել», բեմադր, 1900 թ.) «ոչ ոք չէր կարող նրանից լավ կատարել»¹⁰⁴: Այս, ինչպես ուրիշ արդիական կերպարներ թելադրված էին ոչ թե դերասանուհու նախասիրությունը, այլ դարավերջի թատրոնի ձգտումներով, մասնավորապես Գեորգ Պետրոսյանի նորամետ ծրագրերով: Եթե ականատեսները նրան համարել են դասական դարոցի ներկայացուցիչ կամ հնօրյա պայմանականություն կրող, ապա դերասանուհու հուզական նկարագիրը կամ պարզությունը (ճշմարիտ արվեստի գծերը բոլոր ժամանակներում) մեզ չտեսնողներիս հիմք չի տալիս վիճելու տեսնողների հետ և ձգելու դերասանուհու շլեյֆը դեպի մեզ՝ ժամանակին հակառակ:

Կրքերի ուսմանտիկա. այսպես պետք է բնութագրել դարավերջին քառասուն տարին անցած, դերասանուհու դասական տարիքից հեռացող Սիրանուշին: Եվ դուցե բնական պետք է համարել այդ տարիքում Համլետի գաղափարին հանգելը: Եթե Մեդեան նրա հուզական մաքառումների գագաթին էր, ապա Համլետը դառնալու էր հոգեկան սեւեռման ամենախոր կետը, իր խոսքերով ասած՝ «դերերի դատաստանը»: Դերասանուհին այդ «դատաստանի» շուրջ մտորել է 90-ական թվականների վերջին և դիմել առաջին փորձին 1900 թվի հունվարի 11-ին. ներկայացրել է մի հատված չորրորդ գործողությունից: Ամբողջական դերակատարումը ներկայացվել է 1901-ի աշնանը: Շիրվանզադեն կոչ է արել դերասանուհուն «ըմբռնել հասարակության գեղարվեստագետ մասի արդարացի կարծիքը, թե Համլետի կաշվի մեջ մտնելը նույնիսկ իրանից շատ ու շատ բարձր դերասանուհիների կողմից ծաղր ու անարգանք է գեղարվեստի դեմ...»¹⁰⁵:

Ինչպե՞ս արդարացնել Սիրանուշի Համլետը: Դա մրցություն հրավե՞ր էր Սառա Բեռնարին, թե՞ հաստատումն այն մտքի, որ Համլետը կերպար չէ, այլ գաղափար, ոգու ընդհանրացում, տրանսցենզուս:

«Ոմանք չէին քաջալերում Սիրանուշի Համլետը: Ավելի ճիշտ՝ «կին – Համլետը», – գրում է Դեմիտրյանը – Ես ևս չէի կամենում, որ նա Համլետի դերում հանդես գար <...>: Եվ այժմ էլ չեմ կարող հաղթահարել այդ նախապաշարումը <...> մի օտար մարդ՝ չգիտենալով Սիրանուշ-Համլետի «կին» լինելը, ինչպե՞ս կզիտեր այդ դերը: Եվ կարող եմ վստահեցնել, որ այդ դեպքում Սիրանուշը միանգամայն կհաղթահարեր հանդիսականին: Համլետի բոլոր երանգների համար տվյալներ ուներ Սիրանուշը: Ե՛վ ի խնդիր արդարադատության, և՛ ճշմարտության ձգտումները, և՛ ցասումնալի վրեժխնդրության վճիռը, և՛ դառն բողոքը բարոյական այլանդակությունների դեմ, թունավոր ծաղրը ստորաքարշություն, դավաճանություն, սրբապղծություն վրա, և հոգեկան տարուբերումները, և տանջող խոհերի բեռը, և այլ բազմազան կնճիռները, որով խճճված է Համլետը <...>: Այն ժամանակվա հասկացողությամբ՝ բնավորությամբ մի փոքր կանացի, փխրուն և տատանվող Համլետը հարմար էր Սիրանուշի կնոջական բնույթին, և հասկանալի էր, թե

ինչու նա ընտրեց այդ դերը: <...> փոթորկող դերերից հետո ձգտում էր մի խորը, խոհուն և բարձր հոգու թռիչք ունեցող դերում հանդես գալ...»¹⁰⁶:

«Թեքևս իր դերերից ոչ մեկը Սիրանուշը չէր խաղացել տեխնիկական այնպիսի կատարելագործությունամբ, ինչպես այդ տեղի ուներ Համլետի նկատմամբ, – գրել է Լևոն Քալանթարը:– Սակայն այդ տեխնիկական գրեթե սպառված էր կինը իր մեջ հաղթահարելու նկրտումով <...> այդ փորձը իր ամբողջական առումով և իր էությունամբ դուրս եկավ արատավոր: Շարունակ տեխնիկական խնդիրներ լուծելու դատապարտված լինելուց առաջացած կաշկանդվածությունը հնարավորություն չտվեց արտահայտելու այն հիրավի հորդաբուխ տեմպերամենտը, որ հատուկ էր այդ հազվագյուտ դերասանուհուն»¹⁰⁷:

Համլետի դերակատարումը, որպես ներքին նպատակ, Սիրանուշի արվեստի հոգևոր բովանդակության ամբողջացումն է, ընդհանրացումն ու ավարտակետը, նաև ժամանակի ավարտակետը, որոշակի տեսական հայացք բարոյագիտական առումով: Դա չի կարող արժեքավորվել որպես դերասանական անձնավորման փաստ: Անձնավորումը, որքան էլ կատարյալ եղած լիներ, անհնար էր պատկերացնել որպես տղամարդկային ֆիգուրա: Եվ կարիք չկա կասկածի տակ առնելու ականատեսների տպավորությունը:

Սիրանուշը կանգ է առել 20-րդ դարի թատրոնի շեմին իր դասական ու ավանդական դերերով և նորացող արվեստի հանդես ուղղ հետաքրքրությամբ: Նա ասել է, թե դավանելով Սառա Բեռնարի արվեստի սկզբունքները, ի վերջո գերադասելի է համարել վերա Կոմիսարժևսկայայի ռեալիզմը, մոտեցել «իրական դպրոցին, բայց ոչ իրապաշտական»: Դժվար է գործնական նշանակություն վերագրել այս խոսքին՝ և նորագույն ռեալիզմի գույնով տեսնել 19-րդ դարի ողբերգուհու դեմքը: Նրա նոր դերակատարումները, Ջեյնաբ (Ա. Յուլիեն-Սուլմաստով՝ «Դավաճանություն»), Իշխանուհի (է. Շանթ՝ «Հին աստվածներ»), Թեոֆանո («Կայսրը») չէին պահանջում նոր աշխարհայացք ու գեղագիտություն: Դերասանուհու դասական վարպետությունը հակառակ չէր նաև հոգեբանական ռեալիզմին. վարպետությունն ու տաղանդը թույլ էին տալիս խաղալ Ֆրու Ալվինդ, Հեդգա («Ուրվականներ», «Հեդգա Գաբլեր»), Ավգուստինա, Ռոզա (Դ. Հաուպտման՝ «Հիվանդ մարդիկ», «Ռոզա

Բերնդ»), Յուլիան Հիլե (Կ. Համսուն՝ «Կյանքի ճանկերում»): Նա շատ դերեր է ծառայեցրել իր վարպետությունը: «Սիրանուշի ուղղության մեջ, — գրում է Դեմիրճյանը, — ինչ-որ ինքնանպատակություն կար՝ կրքեր և ապրումներ արտահայտելու <...>: Ահա այդ ինքնանպատակությունը գոնե ինձ դուր էլ էր գալիս»¹⁰⁸:

Այն, ինչ ասված է Սիրանուշի մասին մեր դարի 10-ական թվականներին, նրան բոլոր թելերով կապում է 19-րդ դարի հետ: Հոգեկան գերազանցության զգացում, հակադրվածություն, երևակայության ու տեսիլքների աշխարհ, վերկենցադային զգացմունքներ. այս է եղել նրա արվեստը: Սիրանուշը դարձել է 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարակզբի հայ բեմի առաջնուհին իր ոչ թե արվեստի բնույթով, ոճով ու աշխարհայացքով, այլ իր վիճակով: 20-րդ դարի թատրոնն ընդունել է 19-րդ դարի վարպետներին այնպես, ինչպես նրանք եղել են: Եվ խոսք ու զրույցը հնի ու նորի մասին հետագայում է ծագել ոչ թե մեծությունների, այլ միջակ հետևորդների շուրջ, երբ չկար այլևս հների մեծ արվեստը, մնացել էին մեռած կերպածներ: 20-րդ դարակզբին նորագույն արվեստի ջատագովներն իրենք իսկ հակադրված էին հին վարպետներին և հաճախ զիջում էին համախմբային արվեստի սկզբունքները: Սիրանուշի խաղակցը՝ Գևորգ Պետրոսյանը, որ նույնպես համախմբային արվեստի ջատագովն էր, հակադրված էր մեծ անհատների թատրոնին: Եվ ինչ էլ ասվեր, ինչ միզանացեն էլ դրվեր, Սիրանուշը չէր կարող հրաժարվել իր ներաշխարհի պաշտամունքից: Նա պետք է կյանքի սովորական փաստերը, առօրյա զգացմունքները դարձներ առասպել, վեր կանգներ բարոյա-հոգեբանական խնդիրներից ու կյանքի գործնական գաղափարներից:

Սիրանուշի բեմական կենսագրությունն ավարտված պատկեր է ներկայացնում: Չիրականացված հղացումներ նա չի ունեցել և թողել է բեմը իր մեծ խոսքն ավարտած: Վերջին մի ելույթ է ունեցել 1922-ին Թիֆլիսում ու գնացել «չար հողմերին անձնատուր... մոխրանալու Նեղոսի անհյուրասեր ասիերում» (Վ. Փափազյան):

Սիրանուշի կյանքի վերջին տասը տարին անցել է Կահիրեում: Հիշել է ու խոսել երբեմն. «ես Սիրանուշ եղած եմ...»: Յոթանասունն անց կինը սիրել է բարձրանալ բուրգերի գագաթներն ու նայել տոթակեզ անապատներին:

Գլուխ իններորդ

ԳԱՐԱՎԵՐՁԻ ԲԵՄԸ

Հայոց պատմության 19-րդ դարն ավարտվում է քաղաքական տագնապներով: «Հայկական հարցը», եվրոպական պառլամենտականների հայապաշտպան ճառերը, ռուս արմենոֆիլների գործունեությունը ոչ այնքան առաջ էին մղել մեր ազգային նպատակները, որքան միջուրտ ու պաթոս ստեղծել մտավորական շրջաններում: Եվրոպայում և Ռուսաստանում սկսել էին հետաքրքրվել հայոց պատմությամբ ու մշակույթով, գիտական շրջանառության մեջ էին մտնում Հյուբերշտայնի, Մեյերի, Մառի, Մարկվարտի, Վեսելովսկիների ուսումնասիրությունները, և այդ նույն ժամանակ Թուրքիայում որոճում էին լուծելու «Հայկական հարցը» հայերին վերացնելու միջոցով, Ռուսաստանում և Այսրկովկասում փակվում էին հայկական դպրոցները: Թուրքական բռնություններից փախած ամեն հայ, էջմիածնի փողոցներում սովից մեռնող ամեն մի դաղթական ռուսական բյուրոկրատիայի ու ոստիկանության աչքում կասկածելի տարր էր՝ նացիոնալիստ-հեղափոխական: Արևելահայ միջավայրում, մանավանդ Թիֆլիսում, չնայած մամուլի տեղեկություններին (որ կցկտուր էին) լավ էր պատկերացվում, թե ինչ է տեղի ունենում Արևմտահայաստանի դավառներում:

— Где это Сасун, nana?, — հարցնում է ռուսախոս զիմնապիտուհին հորը:

— Это там, далеко, — լինում է անտարբեր պատասխանը¹:

Իսկ ովքե՞ր պատկերացում ունեին իրավիճակի մասին, և ովքե՞ր էին ազգայնական ու հեղափոխական: Դա փոքրաթիվ մտավորականություն էր՝ լրագրողներ, ուսուցիչներ, գրչի մարդիկ, ուսանողներ և «Հայ հեղափոխականների դաշնակցությունը» պայքարի կոչներով, որ բողոքի ցույցի է վերածում Գրիգոր Արծրունու թաղումը 1892 թվի դեկտեմբերի 27-ին, Թիֆլիսի Գոլովինյան պողոտայում:

Թատրոնի մարդիկ ուղղակի կապ չեն ունեցել քաղաքական խմորումների ու կուսակցությունների հետ²: Բայց 90-ական թվականների խաղացանկում վերստին հայտնվել են 60–70-ական թվա-