



ՀԵՆՐԻԿ
ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ (ծնվ. 1936 թ.) ՀՀ Գիտությունների ակադեմիայի բյուրակից 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 գեկուլցումներ հանրագիտական և միջազգային գիտաժողովներում: Առանձին գրքերով հրատարակվել է հետևյալ աշխատությունները.

- Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969
- Րևմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973
- Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, Ե., 1978
- Թատրոն, հիմ և նոր արժեքներ (ժող.), Ե., 1986
- Հայ հիմ դրաման և նրա պայմանավորները, Ե., 1990
- Հայ 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 հոգևոր դրաման, Ե., 2004
- Թատրոն և քառերագիտություն (ժող.), Ե., 2004
- Հայ թատրոնի պատմություն, 19-րդ դար (եկեղեցի քառերագիտական հրատ.), Ե., 2010

ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ



ՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

XIX ԴԱՐ

XIX ԴԱՐ

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 էջր 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 խաղակիցը՝ Գևորգ Պետրոսյանը, որ նույնպես համախմբային արվեստի ջատագովն էր, հակադրված էջր մեծ անհատների թատրոնին: Եվ ինչ էլ ասվեր, ինչ միզանացեն էլ դրվեր, Սիրանուշը էջր 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 տազնապնեթով: «Հայկական հարցը», եվրոպական պառլամենտականների հայապաշտպան ճառերը, ռուս արմենոֆիլների գործունեությունը ոչ այնքան առաջ էին մղել մեր ազգային նպատակները, որքան միջնորոտ 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 էջր 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-

կանները պատմա-հայրենասիրական դրամները «Երվանդ Բ», «Սմբատ Ա», «Արշակ Բ», «Սանդուխտ», «Վարդան Մամիկոնյան», «Սամել», «Շուշանիկ», գավառում՝ Դուրյանի պեհաները, նաև Մուրացանի «Ռուզանը», Ադամ Սարգարյանի «Ասլան Բալասին», (ըստ «Վերք Հայաստանի» վեպի): Ժամանակն անմիջական արտահայտությունն էր գտնում բեմում: Բայց այլ էր գրականությունը՝ պոեզիան: Իրադարձություններին անմիջականորեն արձագանքում են թուամայանը, Իսահակյանը, Ալեքսանդր Ծատուրյանը, մի քանի տարի անց՝ Նար-դոսը «Մահը» վեպով, հետագայում Շիրվանզադեն «Կործանվածը» դրամայով: Գրչի մարդիկ դառնում են քաղաքական գործիչներ: Չերբակալվում, կալանք ու քարտր են կրում թուամայանը, Իսահակյանը, Շիրվանզադեն, Ղազարոս Աղայանը, նաև ուսուցիչներ, ուսանողներ: Լուսավորության և առաջադիմության դարը հանդուս է բռնություն ու կոտորածի: 1895 թվի աշնանը թուրքիայի հայաբնակ վայրերում և ամբողջ արևմտահայ գավառում սկսվում է խաղաղ բնակչության կողոպուտն ու ջարդը: Արևմուտքից բողոքի ձայներ են լսվում: Դեկտեմբերին Փարիզի Պանթեոնի հրապարակից մինչև Սեբաստոպոլյան բուլվար շարժվում է հարյուր հիսուն հազար ցուցարարների բողոքի երթը: «Բոլոր եվրոպացիներս միաձայն բողոքենք ու պահանջենք մեր կառավարություններից սանձել վերջապես այդ թուրքերի բռնությունները, որոտաձայն կոչ է անում Ֆրանսիական աջ սոցիալիստների պարագլուխ Ժան Ժորեսը³: Իզուր էին բոլոր խոսքերը: Բանը հասնում է բողոքի արտառոց ու վտանգավոր մի ձևի՝ «Օսմանյան բանկի» գրավումը դաշնակցականների մի խմբի զինված գրոհով, և... շատ ավելի վատ. Պոլսում զոհերի թիվը հասնում է ութ հազարի, և արձագանքը՝ ծայր հուսահատություն:

Դարը մոտենում է ավարտին «Տրամուլթյան սաղմոսներով» (թուամայան): Հեռանկարում չէին տեսնվում Առաջին աշխարհամարտն ու Մեծ եղեռնը, ոչ էլ Առաջին հանրապետությունը և Ռուսաստանից բերվող հեղափոխությունը:

Որտե՞ղ է դարաշրջանի սահմանագիծը:

Վերոպական պատմագիտությունն այդ սահմանը գծում է Առաջին համաշխարհային պատերազմով. 1914 թիվ: Ռուսաստանում

դա 1905 թվի հեղափոխությունն է, գրականության մեջ և արվեստում՝ դեկադանսը: Որտե՞ղ էինք մենք անդեկ ու անառագաստ, մեր հոգում մեր պատմությունն ինչպես առասպել, «ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն», ինչպես կասեր դարի բանաստեղծը:

Թատրոնի պատմությունը ժողովրդի հոգևոր պատմությունն է: Այստեղ չենք դեկավարվում սոցիալական հեղափոխումներով ու պատերազմներով, որքան էլ այդ է իրական պատմությունը: Մեր պայմանական հարացույցը գրականությունն է, այս դեպքում թատրոնի գրական կողմնորոշումը: Դա վերաբերմունքն է նյութի հանդեպ և նյութի որոնումը, որ հանգեցնում է նաև բեմական ձևերի որոնման կամ պահպանման:

Այսպես. 1900 թվի վերջին ներկայացումներն են Գրիլյարցերի «Սաֆոն», Հաուպտմանի «Կառապան Հենչելը», Պոտոպենկոյի «Դյուլթական հեքիաթը», Դյուլկանթի «Խաղամուլի կյանքը», Պարոյանի «Մեծապատիվ մուրացիաները»: 1901 թվի առաջին ներկայացումներից են Հյուգոյի «Անջելոն» և «Էռնանին», Սունդուկյանի «Պեպոն» ու «Քանդած օջախը», Դյուլմանուարի և դ'Անրիի «Դոն Սեզար դը Բազանը»: Ավանդականության այս գիծը շարունակվում է մինչև 1905 թիվը, երբ Գևորգ Պետրոսյանը բեմադրում է Չեխովի «Ճայր»:

1901 թվի փետրվարի 6-ին Թիֆլիսում բացվում է «Արտիստական ընկերության» թատրոնի շենքը (ներկայիս Ռուսթավելու անվան թատրոնը) կառուցված Եսայի Փիթոյանի միջոցներով: Առաջին ներկայացումը՝ «Խեղբից պատուհաս», ուսական խմբի բեմադրությանը, երկրորդը՝ «Սաֆո», հայ խմբինը, Սիրանուշի գլխավոր դերակատարությունը:

Սա ժամանակագրական սահմանագիծն է: Դարը դեռ չի ավարտվում, թատրոնի դիմագիծն էլ չի փոխվում:

1904 թվին Պետերբուրգում տպագրվել է Լևոն Շանթի «Եսի մարդը» դրաման՝ դարասկզբի անհատապաշտության անպատեհ, պարզունակ մեկնություն. անհատապաշտը դառնում է մատնիչ: Բեմադրվել է երեք տարի անց, Բաքվի Թադևիթի թատրոնում, Ազնիվ Հրաչյայի ռեժիսորությունով: 90-ական թվականների հոգեբան դերասանուհին, որ հեռակա ջատագովն էր Անդրե Անտուանի նատուրալիստական որոնումների, հետաքրքրվել է ավանդությունը մերժող մի պիեսով, հայտնի չէ՝ ինչ է մտածել, բայց որ հայացքն ուղղել է

նորագույն թատրոնի կողմը, անվիճելի է: Սա մասնակի երևույթ է, ավանդույթյունից շեղվելու մի փորձ, որի շուրջ խոսակցություն չի բացվել, և հեղինակի վերաբեմունքն էլ հայտնի չէ: Հայտնի է, որ նրան քիչ է հետաքրքրել թատրոնը, և անտարբեր է մնացել իր որևէ պիեսի բեմադրության հանդեպ⁴:

1904 թվին տպագրվել և մեկ տարի անց Թիֆլիսում բեմադրվել է Վրթանես Փափազյանի «Ժայռ» դրաման, Հովհաննես Աբելյանի նախաձեռնությունով ու ռեժիսորությունով: Դրամատուրգիական պայմանաձևով ավանդական այս պիեսը նոր հայացք էր պոռչյանական գյուղի ու գյուղացու հանդեպ. կեղեքվող և բարոյապես բուլթ, կաշառվող գյուղացիներ, միայնակ մնացող ու որպես հեղափոխական գրպարտվող հերոս՝ ժամանակի դեպքերի արձագանքը, և ժայռի նման կարծր ու անսասան մի մոնումենտալ Գրիգոր աղա՝ գյուղի անշարժ կոճղը, որ ասում է՝ բան չի փոխվելու էս աշխարհում, ինչ էլ անեք: Իրականության հանդեպ նույնքան անողոք է այս նույն ժամանակ գրված ու բեմադրված Շիրվանզադեի «Պատվի համար» դրաման, նման մի ժայռակոփ կերպարով, Գևորգ Պետրոսյանի բեմադրությունում ու գլխավոր դերակատարությունում (Անդրեաս էլիզբարյան) և դրամատիկական նոր հերոսուհու՝ Մարգարիտ Բաբալյանի (բեմական անունը՝ Քնարիկ) նոր դրսևորումով, որ հիացրել է հեղինակին:

Դարաշրջանի սահմանագիծը պայմանականորեն ընդունում ենք 1905 թվի փետրվարի 11-ը՝ Չեխովի «Ծայի» առաջին ներկայացման երեկոն Բաբվի Թադիևի թատրոնում, և Քնարիկին՝ (Նինա Զարեչնայա) 20-րդ դարի առաջին հայ դերասանուհի, որ Շիրվանզադեի բնութագրմամբ, «լինելու էր երկրորդ Սիրանուշ», եթե չխզեր իր կյանքի թելը 1907 թվին:

Բեմադրվել է 19-րդ դարավերջի ռուս հեղինակի գործը գրված 1895-96 թվերին, սյուժետային պայմանաձևում (մոզուս) քաղքենիական մեղուրամա, խորքում «անողորմ պարողիս»⁴, ավանդույթյունը ոտնահարող, դարձն ավարտող կատակերգություն, որ փորձություն առջև էր դրել Պետերբուրգի Ալեքսանդրինյան թատրոնին, ապա դարձել Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի սիմվոլը, ամենևին ոչ կատակերգական առումով, հեղինակի՝ դժգոհությունը թաքցրած հայացքի ներքո: Գեղարվեստական թատրոնի տպավորությունից չէին կարող խուսափել ոչ բեմադրողը, ոչ էլ հերոսուհին,

որի խաղում, ըստ թատերախոս Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, եղել են «չատ քնքուչ ու նուրբ կտորներ»⁶: Մյասնիկյանը թերևս անտեղյակ է եղել հեղինակի տեսակետից, թե սա դրամա չէ, այլ կոմեդիա: Հայ միջավայրում խնդիրն այն չէր, թե կոմեդիան դարձել է դրամա, այլ՝ որ բեմ էր մտնում նոր տոնայնություն, արմատապես ներհակ կրքերի ռոմանտիկային և կենցաղագրական ակնարկներին, թեպետ երկու գծերն էլ առկա են եղել թատրոնում և կենսունակ նույն բեմադրությունը մասնակից դերասանների խաղում:

«Ծայը» չէր որոշելու հայ ներագույն թատրոնի սկիզբը, այլ «Ծայը» բեմադրող Գևորգ Պետրոսյանը՝ դարավերջի հոգեբանական ռեալիզմի կրողն ու հետևողականորեն սերմանողը, որ Սիրանուշի խաղակիցը լինելով, վերապահ էր նրա ինքնակենտրոն բացառիկության հանդեպ և համերաշխ Աբելյանի հուզախուով ու տարբերային արվեստի հետ: «Աղամյանին անմիջապես փոխարինեցին երկու խոշոր ուժեր, — գրել է Շիրվանզադեն, — մեկն Աբելյանն էր յուր արագ հասունացող տաղանդով, մյուսը Պետրոսյանը, յուր սխառմատիկ և կանոնավոր զարգացումով <...>: Եթե արդեն Շեքսպիրն անհրաժեշտ էր հայ բեմի համար, ապա Աբելյանն Աղամյանի մահից մի քանի տարի չանցած վերստեղծեց Օթելլոն, իսկ Պետրոսյանը՝ Արքա Լիրը, երկուսն էլ անվիճելի հաջողություններ <...>: Հարկավ տարբերությունը Աղամյանի և յուր հաջորդների մեջ մեծ էր, բայց սա այնպիսի անդունդ չէր, որ երբևէ երկուսից մեկը չանցնողը եղավ Աբելյանը»⁷:

Ի՞նչ անցում էր դա:

Ոչ երբեք մրցություն ու մեծություն վիճարկում, այլ արվեստի բնույթի փոփոխություն:

Տրանսցենդենտալ ռեալիզմին ու դասականության ձգտող պլաստիկային փոխարինելու էր գալիս դրություն ու վերարտադրության կոնկրետությունը, խաղային մանրամասների (դետալներ) մշակումը, հոգեբանական երանգավորումները, բնավորության ու տիպի մասնավորեցումը՝ հատկանիշներ, որ Աբելյանի առավելությունն էին և Պետրոսյանի փնտրածը: Աբելյանն ու Պետրոսյանն էին որոշելու նոր ժամանակի ոճն ու ուղղությունը հայ բեմում: Դերասանական նոր սերունդը, Աղամյանի հուշը փայփայելով, ումանք էլ մեծություն առասպելով ներշնչված և Սիրանուշի առջև շունչները պահած, գործնականորեն կողմնորոշվելու էին Աբելյանի

բերած առարկայական ռեալիզմով և ենթարկվելու Պետրոսյանի խստապահանջ, ինքնակենտրոն խաղը մերժող ռեժիսուրային: Այդ սերունդը, որ ասպարեզ էր մտել դարի վերջին տասնամյակում՝ 1895 – 1905 թվականներին, լիակատար դրսևորում էր ունենալու նոր դարի առաջին երկու տասնամյակներին և հետագայում, որ դուրս է մեր պատմության սահմանագծից:

Դարավերջին ու դարասկզբին բեմ են մտնում դրամատիկական նոր հերոսուհիներ՝ Քնարիկի կողքին Աննա Խիթարյանը (1868 – 1930), բեմական զգացմունքների պարզությունը ու զսպվածությունը, Օլգա Մայսուրյանը (1871 – 1931) Սիրանուշի խաղացանկում, առանց զգացմունքների շիկացման, բայց ճշմարիտ, խաղառճով ավելի մոտ ռուսական դպրոցին, Սաթենիկ Աղամյանը (1875 – 1915), պետերբուրգյան մասնագիտական կրթությունը (Մոդեստ Պիսարևի աշակերտուհին), զգացմունքները պարզեցնող ու պոետականացնող, առանց կրքի փոթորիկների և խոսքի այնպիսի գեղեցկությունը, որ հիացրել ու ներշնչել է երիտասարդ Վահրամ Փափազյանին: Այս շարքում բեմական բացառիկ հմայքով է ներկայանում պոլսահայ միջավայրից եկած Վարդիթեր Ֆելեկյանը (1869 – 1952), որի ամպլուան Շիրվանզադեն բնութագրել է *belle femme* (գեղեցիկ կին) բառերով: Թիֆլիսի և Բաքվի խմբերում նա եղել է 1891 – 1897 թվերին, իր քրոջ՝ սուբբետ և «ժեռն կոմիկ» դերերում մրցակից չունեցող Մարի-Հրանուշի (1875 – 1936) հետ⁸: Վարդիթեր Ֆելեկյանը բեմ է մտել շարունակելով Սիրանուշի գիծը և նրա դերերով (Սաֆո, Մեդեա, Մարգարիտ Գոթիե, Կրուչինինա, Ռուզան): Չունենալով Սիրանուշի ողբերգական թափը, նա եղել է ավելի խոհուն ու անտազնապ, էֆեկտայնությունից հեռու և, ինչպես Շիրվանզադեն է նկատել, «կարող էր դառնալ հայկական խմբի առաջին դրամատիկական դերասանուհին»⁹: Նա մեզ երևում է ժամանակի ոճին նոր գույն ու հրապույր հաղորդող դերասանուհի, ոչ այնքան հուզվող, որքան հուզմունք առաջացնող: 1897-ից սկսած Ֆելեկյան քույրերը շրջել են գավառում. Ալեքսանդրապոլ, Երևան, Շուշի, Կարս, այնուհետև անցել են Պոլիս, այնտեղից Պարսկաստան, Եգիպտոս, ապա Եվրոպա, Միացյալ Նահանգներ, ճանաչվել, սիրվել ու մոռացվել¹⁰:

Դարավերջին ու դարասկզբին նոր որակով են դրսևորվել Տեր-Դավթյանի ու Թրյանցի կողքին գործող կատակերգակ դերասան-

ները՝ Արամ Վրույրը պարոնյանական կերպարներով, Պողոս Արաքսյանը՝ էքսցենտրիկ և կենցաղագետ կատակերգակ, Գրիգոր Ավետյանը՝ նուրբ խարակտերային գննումներով, Արշակ Մամիկոնյանը (1869 – 1936 թթ.)՝ սուր խարակտերային դերասան և, այսպես կոչված, «Ֆատ-կոմիկ»: Բեմական «հակառակորդի» ինքնուրույն, ոչ ավանդական նկարագրով են հանդես եկել Արշակ Հարությունյանը (1869 – 1936 թթ.) և Միքայել Մանվելյանը (1877 – 1944 թթ.), ռեզոնյորական բնավորությամբ՝ Հովհաննես (Օնիկ) Ստեփանյանը (1871 – 1930 թթ.), որ, ըստ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, փայլուն է խաղացել Տրիգորինի դերը «Ճայում»¹¹: Այս շրջանում են բեմ մտել Իսահակ Ալիխանյանն ու Հովհաննես Զարիֆյանը, մեկը «ժեռն» և քնարական, մյուսը՝ «գրանդ» և դրամատիկական: Նրանք ենթագիտակցորեն սպասում էին գրական նոր նյութի, որ արդեն դուրս էր լինելու 19-րդ դարի ոճից ու մտածողությունից: Այդ նյութը բերում էր Լևոն Շանթը և հաստատելու էր «Հին աստվածներով» (բեմադրված 1913-ին), որ ավելի հստակ սահման էր «Ճայի» և Գորկու «Հատակումի» բեմադրությունից (1908 թ.) հետո:

Դարավերջի ու դարասկզբի դերասաններից շատերը մասնագիտական կրթություն են ստացել Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Փարիզում: Մոսկվայում են կրթվել Գրիգոր Աբրահամյանը (1859 – 1893), Հակոբ Օհանյանը, Գրիգոր Ավետյանը, Միքայել Մանվելյանը, Պետերբուրգում՝ Գևորգ Պետրոսյանը, Պողոս Արաքսյանը, Սաթենիկ Աղամյանը: Փարիզում էժեն Սիլվենի նեոկլասիցիստական դպրոցով են անցել Արմեն Արմենյանը (1871 – 1965), որ հետագայում մերժելու էր այդ դպրոցը¹², Կարապետ Գալֆայանը, որ անվերապահորեն ընդունելու էր այդ և Համլետից բացի ուրիշ դեր չճանաչելով, հայտնվելու էր միջավայրին ներհակ «Հանճարի» վիճակում¹³: Մոսկովյան կրթությունը որևէ դեր չէր ունեցել Հակոբ Օհանյանի համար, որ գլխավոր դերեր ստանալով երբևէ սուպերուրություն չի թողել: Մոսկովյան կրթությամբ, «ոսկե շիֆրով» ավարտած և մեծ հավանություններով է ասպարեզում հայտնվել Նիկողայոս Հովհաննիսյանը (1876 – 1918) և պահանջել միայն Աղամյանի դերերը: Նա ունեցել է որոշ հաջողություն, բայց, տառապելով մեծություն մարմանով, մեկուսացել է միջավայրից, հավաքել իր խումբը, անցել գավառական տուրնեների և ի վերջո... հոգեբուժարան¹⁴:

Ժամանակը փոխվում էր, անցել էր միայնակ ողբերգակաների

դարը, Սալվինին իր հրաժեշտ ներկայացումներն էր տալիս (1902 – 03 թթ.), և Ադամյանի առասպելը կրկնել էր կարելի: Դա գիտեր Պետրոսյանը, իմանալու կարիք չուներ Աբելյանը, որ Ադամյանին համարում էր «իսկական արտիստ», իրեն ու իր ընկերներին՝ «սովորական դերասան»: Նա մասնագիտական դպրոց էր անցել և ինքն էր առաջատարը: Իր փորձն ու հմտությունը նա ձեռք էր բերել ռուսական շրջիկ թատերախմբերում, շփվելով Իվանով-Կոզելսկու, Անդրեև-Բուռլիկի ու նման վարպետների հետ, և գալիս էր առանց ոճական ազդեցությունների:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՐԵԼՅԱՆ

Ժամանակագրական առումով Աբելյանը կանգնած է երկու դարերի սահմանագլխին. ստեղծաբանական կյանքը մեկ երրորդով պատկանում է 19-րդ դարին, երկու երրորդով՝ 20-րդ դարին: Նա խաղացել է չորս հարյուրից ավելի դեր, որոնցից հարյուր հիսունը 80 – 90-ական թվականներին: Բայց խնդիրը ոչ տարիներին, ոչ էլ դերերի թվաքանակին է, այլ նրա գեղարվեստական աշխարհայացքը և այն հոգևոր խարխիսը, որ պահել է նրան անցյալի փեղերին¹⁵: Գալով բնավորությունների ու հուզական խռովքերի թատրոնից, նա մի կողմ է ձգել այդ թատրոնի գեղեցկային պաճուճանքը և ամբողջ խաղային էթիկան, ունկնդիր եղել իրեն շարժող հոգեկան տարերքին: Այս առումով Աբելյանը նոր է, վերացական հերոսների աշխարհից հեռու, վերանցումային արվեստին օտար, բեմական բնավորությունամբ շոշափելի, մեզ շատ մոտ, առավելագույնս ազգային՝ «անուղղելի հայ» (Դ. Դեմիրճյան), «ժողովրդի ընդհանրական հուզականություն խտացումը» (Վ. Փափազյան): Բայց նրա հողը բացառիկ անհատների և հուզական անակնկալների թատրոնն է, տաղանակների ու շիկացումների արվեստը: Նա նույնպես կանգնած է եղել ավանսցների լուսավոր կենտրոնում և չի ընդունել ռեժիսորական թատրոնը:

Աբելյանի կյանքը պատմված է, կենսագրական շղթայի օղակները շարակարգված¹⁶, և դերասանի դեմքը երևում է անհակասական: Հակասությունները դարավերջի քննադատություն բառերի մեջ են, որոնք առ այսօր ծածկոցի տակ են առնվել: 90-ական թվականներին ասվել են աննպաստ խոսքեր ևս, որոնք ունեն օբյեկտիվ

հիմք և դերասանի օգտին են: Աբելյանը չի տեղավորվել ո՛չ պատմահայրենասիրական, ո՛չ կենցաղային, ո՛չ էլ մեղոգրամային ու մոդայական թատրոնի կանոնակարգում, դուրս է եղել ժամանակի բեմական ամպլուանների նվիրապետությունից և ինքն է թելադրել իր արվեստի գնահատման չափանիշները:

Հովհաննես Աբելյանը ծնվել է 1865-ին Շամախի քաղաքում: Ծագումով արցախցի է, Դիզակ գավառի Չամձոր գյուղի շահիրաշուղ, ժողովրդական ճարտասան Սամվել-Բաբայի թոռը, թեև ներկող Հարությունի և Շիրվանզադեի մորաքույր Մարիամ բաջուորդին: Սովորել է ոմն Հաքյալ վարժապետի դպրոցում, ապա՝ ծխական դպրոցում, և այսքանով ավարտվել է նրա ազգային կրթությունը: 1872-ի մեծ երկրաշարժից հետո ընտանիքը տեղափոխվել է Բաքու: 1876-ին Հովհաննեսն ավարտել է «Մարդասիրական ընկերություն» ռուսական դպրոցը, 1877-ից դարձել է ռուսական ռեալական ուսումնարանի աշակերտ:

1882-ին Աբելյանը հանդիպել է Ստեփանոս Սաֆրազյանին, մասնակցել նրա խմբի ներկայացումներին Բաքվի հասարակական ժողովարանում, Ղազարյանների ակումբում, «Մարդասիրական ընկերություն» դահլիճում: Խաղացել է Հերման («Կախարդված իշխան»), Սյուլիվան («Սեր և նախապաշարմունք»), Դրաստամատ («Արշակ Բ»): Այնուհետև նրան տեսնում ենք Բաքվի սիրողական խմբում: Խաղացել է Վասակ («Վարդանանց պատերազմ»), Մուրադաղա («Կըրթ-կըրթ»), Ցուլակ (Ա. Ճիզմեճյան՝ «Արա Գեղեցիկ»): Դպրոցից հեռացվել է գերմաներենի ուսուցիչ ոմն Շմիդտի հետ ընդհարվելու պատճառով և ընդունվել Աֆանասի Գոնչարովի թատերախումբը: 1883-ին նա «Մարդասիրական ընկերություն» ակումբում կազմել է մի խմբակ ռեալական ուսումնարանի աշակերտներից: Խաղացել են «Սանդուխտը», «Վայ իմ կորած հիսուն ոսկին», Ալ. Քալանթարի «Մասյաց ոգին», իր եղբոր՝ Ալեքսանդրի մեկ գործողությունամբ պիեսները, Թրյանցի փոխադրած վոդեվիլները (1884 թ.): 1885-ին Աբելյանը նորից միանում է Սաֆրազյանի խմբին, խաղում է Վարդան «Վարդանանց պատերազմում»:

1885-ի աշնանը Աբելյանը ծանոթանում է Բաքու հրավիրված Պետրոս Ադամյանի հետ և դառնում նրա խաղակիցը Գոնչարովի

ուսումնական խմբում: Խաղում է Հորացիո («Համլետ»), Կասիո («Օթելլո»), Կազարին («Դիմակահանդես»): Այս շրջանում նա կապվում է ուսուցիչներին՝ Միտրոֆան Իվանով-Կոզելսկու և Պավել Նիկոլսկու խմբերի հետ, որպես սցենարիստ և դերասան, մասնակցում է Մարիա Սաբլինա-Դուսկայայի դրամա-օպերետային խմբի ներկայացումներին, մեկ անգամ ելույթ է ունենում հայերեն Ամիրադյանի խմբի հետ (Միքայել «Էլի մեկ գոհում»), ապա միանում է Թիֆլիսի խմբին, խաղում Չուկոյանի ռեժիսորությունով «Լիոնի սուրհանդակը», Վիլսկի (Վ. Դյաչենկո՝ «Ձոհի փոխարեն գոհ»), Բրոնին («Լույս և խավար»), Դամիս («Տարտյուֆ»), Բեն Ակիրա («Ուրիել Ակոստա»), Հուստիանոս (Է. Շենկ՝ «Բելիսարիոս»): Թե՛ ուսուցիչ, թե՛ հայ պրոֆեսիոնալ խմբերում Աբելյանը ճանաչվում է որպես կարգապահ, աշխատասեր, դերերն արագորեն յուրացնող դերասան, բեմը բոլոր առումներով լավ իմացող, բոլորին օգնություն հասնող, մարդկանց դժվար վիճակներից դուրս բերող, կատարելապես թատրոնի մարդ, անշահախնդիր ու անհավակնոտ, սիրված ու վստահելի: Նրա մասին գրում են. «բավականին դուրեկան էր խաղում», «լավ էր հասկացել»: Աբելյանը սովորում է բոլորից՝ և՛ ուսուցիչ, և՛ հայ դերասաններից: Նրա ձեռքն ու աշխատանքը բարձր են գնահատում Կոզելսկին, Սաբլինան, Չուկոյանը և Ադամյանը, որ անմիջապես նկատում է նրա պարզ ու վեհ բնավորությունը:

1886-ի նոյեմբերի 6-ին Աբելյանը բեմ է բարձրանում Լիր – Ադամյանի հետ Էդգարի դերով, և պարզվում է, որ քսանմեկամյա դերասանը ամենաարժանավոր խաղակիցն է դարձրել ողբերգակի: Հանդիսականը, որ թատրոն էր եկել, բնական է, Ադամյանին տեսնելու, առաջին տեսարաններում ուշադրություն չի դարձնում Էդգարի դերակատարի վրա: Բայց գալիս է երրորդ գործողություն անտառի տեսարանը: Լքված հյուսիսային դուրս է թռչում խելագար ձևացող ցնցոտիավոր հալածականը:

Հեռո՛ւ, չար ոգին ինձ հալածում է:

Մորենու միջից ցուրտ հողմ է փչում...¹⁷:

«Խոսքն այնպես պետք է արտասանես, – հետագայում ասել է Աբելյանը, – որ ինքդ զգացվես քո ձայնից»: Բանաստեղծական ու հուզական խոսքը՝ բեմական ապրումի ելակետ, բեմական հույզի

արթնացում, ոչ այնքան երևակայվող, որքան ներսում ինքնին արթնացող, ինքն իրեն սնող զգացմունքի ռեալ իրականություն մեջ: Այսպես է սկսել Աբելյանը, այսպես է հայտնագործել իր հոգեկան տարերքի մեքենան: Շիրվանզադեն հիշում է այն անսպասելի հուզումը, որ «հանկարծ պաշարեց թատրոնի սրահը, երբ Աբելյանը պատկերացնում էր Էդգարի կեղծ խելագարությունը: Նրա ձայնի ելևէջները, դիմախաղը, գրիմը, զգեստը, ձևերը բնական էին և ազդու: Հանդիսականները մի քանի վայրկյան մոռացան Ադամյան-Լիրին և ուժգին ծափահարեցին Աբելյան-Էդգարին»: «Երբեք չեմ մոռանա այն րոպեն, – գրել է հետագայում Հակոբ Հակոբյանը, – երբ ցնցոտիների մեջ պարուրված այս թշվառականը ինչ-որ դուժից իրեն նետեց բեմ, փուկեց հատակին, կծկվեց և իր թարմ, ջահել տենորով այնպես ողորմելիորեն, այնպես սրտաճմլիկ հեծեծաց, որ ամբողջ դահլիճը սարսուռաց»: Հանդիսականները ծափահարել են, և Ադամյանը, թերևս առաջին անգամ, սպասել է, որ դահլիճը լռի: Լռել են, ու լուռության մեջ նոր իմաստ է ստացել Լիր–Ադամյանի խոսքը. «Մ, այս է մարդը, լավ նկատեցեք սրան...»:

Լիրի ամբողջ մենախոսությունը ընթացքում գետնին կծկված «խելագար թոմը» շարունակում է հեծեծալ տրորված գազանի նման: Դերասանն իր ընտրած հոգեվիճակը տանում է մինչև վերջ, չի ընդհատում, այլ մարում է աստիճանաբար, վերջացնում խուլ հոգոցներով: «Արդեն պարզ էր, – շարունակում է Շիրվանզադեն, – որ այդ առույգ, կայտառ պատանու մեջ կա աստվածային կայծ: Զգաց այդ ամենից առաջ, հարկավ, Ադամյանը, և շնորհավորեց յուր դեռահաս արվեստակցին»: Հայերեն չիմացող մի հանդիսատես՝ իտալական հյուսիսային, որ միշտ հետևելիս է եղել Ադամյանի ելույթներին, հիացել է այս տեսարանով և ներկայացման ավարտին գնացել է կուլիսներ տեսնելու երիտասարդ դերասանին: Այս մասին պատմում է Ադամյանի մտերիմ ընկերը՝ Ալեքսանդր Ստեփանյանը. «Էդգարի դերն Աբելյանը խաղում էր շատ լավ: Ադամյանը նրան ծանոթացրեց հյուսիսային հետ: Հյուսիսային Աբելյանին մի քանի խոսք ասաց իտալերեն: Աբելյանը երևի չհասկացավ, որ իսկույն, կարծես Ադամյանին, հարցրեց, բայց չիմացա, թե ինչ պատասխանեց Ադամյանը, սակայն հետո Ադամյանն ինձ ասաց, որ «իտալացին Աբելյանին գովում էր, բայց ես դիտմամբ չասացի, որ երիտասարդը չհպարտանա»:

Աբելյանը դարձել է Թիֆլիսի «Հայոց դրամատիկական ակումբ-բի» ղերասան, խաղացել է մի քանի մելոդրամային դերեր և դարձյալ է դարձել պահանջարկ ունեցող մեկ անգամ գտնված ներգործման ուժը: Դրամատիկական միջին կամ չափավոր որակի զգացմունքներում նա ցույց է տվել ընդունելի, կանոնավոր խաղ: Այդպիսին է եղել նրա Միքայելը «էլի մեկ զոհում»: «Հովհաննեսը վերջին անգամ լավ խաղաց, — գրել է Շիրվանզադեն, — բայց դեռ էլի պիտի մշակվի <...>»: Խոսքն այստեղ արտաքին մաներների մասին է, որոնց Աբելյանը նշանակություն էր տվել: Նա միակն է եղել Ադամյանի հետ չփված դերասաններից, որ ոչ մի արտաքին ձև էր ընդօրինակել, հետևել է ամենից ավելի իր ներքին տարերքին: Ադամյանի հետ վերջին անգամ բեմ է բարձրացել 1887-ին, և Ադամյանի կերպարը էր ջնջվել նրա հոգուց: Հետագայում՝ 1908-ին Ադամյանի շիրմի մոտ նա ասել է. «Այստեղ հանգչում է տաղանդավորագույն մի արտիստ, որի համեմատությամբ մենք բոլոր սովորական դերասաններ ենք»:

1887-ի գարնանը Աբելյանը եղել է ռուս նշանավոր դերասան Վասիլի Անդրեև-Քուլակի խմբում, շրջագայել նրա հետ անդրկասպյան քաղաքներում: Բուռլակը, որ եղել է տիպականացման բացառիկ վարպետ, շատ է սիրել Աբելյանին և լուրջ ազդեցություն է ունեցել նրա վրա. «Նստիր կողքիս, — ասել է, — և տես՝ ինչպես եմ գրիմ անում: Սովորիր, քեզանից մարդ դուրս կգա»: Նա Աբելյանին սովորեցրել է նաև ձայնի ու առողանություն արվեստը՝ առանց կոկորդը լարելու խոսքը հասցնել վերնահարկի հանդիսականին: Երկու ամիս է տևել այս շփումը: Բուռլակը վախճանվել է մայիսի 10-ին: Հաջորդ թատերաշրջանում Աբելյանը եղել է Ա. Սոկոլովսկու դրամա-օպերետային խմբում:

Ռուս դերասանական դպրոցը կարևոր դեր է ունեցել Աբելյանի կյանքում, և ինքն էլ փոքր նշանակություն էր տվել դրան: Այդ մասին գրվել է դարասկզբին. «Աբելյանն իր վրա գրավեց նշանավոր արտիստներ Իվանով-Կոզլևսկու և Անդրեև-Քուլակի ուշադրությունը, որոնք ակտիվորեն միջամուխ եղան պատանու կյանքին և զբաղվեցին նրա բեմական նախապատրաստությամբ: Ուսուցիչների ջանքերն իզուր չանցան, և փոքրիկ դերեր կատարողից շուտով ծնվեց բեմարվեստի հպարտությունն ու զարդը» («Русский артист», 1907, № 11, էջ 172): Դա այն դպրոցն էր, որ սովորեցնում էր հետևել հոգու տարերքին, հույզերի ինքնաստեղծմանն ու կուտակ-

մանը, անցողիկ մի տրամադրությունից ստեղծել հրեհ և բավականություն ստանալ ներքին ինքնայրումից: Դա նաև Աբելյանի էությունն էր, որ նրան կապում էր մի կողմից ադամյանական ավանդություն, մյուս կողմից՝ ռուս դերասանական դպրոցի ճշմարտության հետ:

1888 — 89 թատերաշրջանում Աբելյանը խաղացել է և՛ Բաքվի, և՛ Թիֆլիսի թատերախմբերում, նաև Չմչկյանի ռեժիսորությամբ, ունենալով խորագույն ակնածանք Սունդուկյանի մեծ ավանդապահի հանդեպ: Խաղացել է Զիմզիմով, Միքայել, ավելի ուշ՝ Պեպո և, այնուամենայնիվ, օտար է մնացել Սունդուկյանի լեզվին, կենցաղի ոճավորմանը, կերպարների թիֆլիսյան տիպաբանությունը: Խաղացել է նաև ավանդական մի քանի դերեր՝ Արչակ, Անջելո (Հյուզոյի դրամայում), Յուլի («Մայրական սեր»), Բեկկեր («Ընտանեկան գաղտնիք»), Եղիազար (է. Սկրիբ «Հրեուհին»), Բասանիո («Վենետիկի վաճառականը»), անգամ՝ Տարտյուֆ և մի շրջան մոլորվել է բեմական ամպլուաների սանդուղքին: Իր ներքին ու արտաքին նկարագրով նա անհամերաշխ էր պատմա-հայրենասիրական դրամային, դասական ռոմանտիզմին, դասական կատակերգությունը և ամենից ավելի սալոնային պիեսներին: Նա ոչ «արտիստ» էր ընդունված իմաստով, ոչ էլ արտաքինով հայի նման: Բարձրահասակ, լայնաթիկունք, մեծաքայլ, ըմբիշի նման, ամուր բազուկներով, դեմքը լայն, մազերը շեկ ու գանգուր, աչքերը՝ կապույտ. հյուսիսային-սկանդինավյան կերպարանք կովկասյան բնավորությամբ, արևելյան զգացմունքայնությամբ և տենորային ձայնով: Բնավորությամբ բուռն, կենսասեր, ընկերասեր, հյուրասեր և վիրավորանք չհանդուրժող, պատվախնդիր, կոխվ անող ու ջարդող, ծանոթ ռեստորաններին, թղթախաղի սեղաններին, օտար պչրուհիների աշխարհին ու կյանքի բոլոր շերտերին՝ նավթահանքի մշակից մինչև օպերային երգիչները: Իսկ ո՞վ էր բեմում՝ վերացական հերոս, սիրահա՞ր, հակառակ ո՞րդ, հա՞յր: Դա հայտնի էր ոչ միջավայրին, ոչ, իրեն: Մի շրջան նա թողել է բեմը, գնացել Բաքու, ծառայության մտել Հովհաննես Լազարևի նավթահանքերում որպես կառավարիչ: Այս շրջանում Աբելյանը երբեմն խաղացել է հիմնականում ռուս թատերախմբերի հետ: 1890-ին գնացել է Մոսկվա դերասան Գրիգոր Աբրահամյանի հետ, որ թատերական ստուգիաներից մեկի աշակերտ էր, դիտել է Փոքր թատրոնի բոլոր ներկայացումները: Թիֆլիս վերադառնալով հանդի-

պել է ուսական բեմից եկող մի կրթված արտիստի՝ Գևորգ Պետրոսյանին, և մտերմացել են երկու համախոհ դերասանները:

«Հայոց դրամատիկական ակումբի» Պետրոսյանի ձեռքով վերականգնված խմբում Աբելյանը խաղացել է մի քանի դեր՝ Ներսես («Ռուզան»), Չեղան (Վ. Ալեքսանդրով-Վոխով՝ «Ժամանակակից սեր»), Հենրի ութերորդ («Կատրին Հովարդ») և իր համար չարաբաստիկ սալոնային սիրահար՝ Արման Դյուվալ՝ Սիրանուշի հետ: Գրիգոր Արծրունին, որ հին հաշիվներ ուներ «Քամելիազարդ տիկնոջ» հետ, գրչի սուր ծայրն ուղղում է նորահայտ անհավոյ սիրահարի դեմ: «Աբելյանը, — գրում է նա, — ներկայացնում էր ոչ թե հոգով ու խելքով մի հասունացած երիտասարդի գիտակցական տիպ, որը սիրելով մի ընկած կնոջ՝ գիտակցորեն հանձն է առնում իր սիրո օգնությունը բարոյապես վերածնել այդ կնոջ հոգին, բարձրացնել նրան դեպի իրան, բայց նա ներկայացնում է մի ինչ-որ շղկված գործակատարի կամ գիմնագիտի տիպ, որ իր հետ քաջված բնավորությունը ինքն էլ չգիտե ինչպես է սիրահարվել մի հասունացած կնոջ վրա»: Նա դերասանին պարտադրում է իր բարոյա-գաղափարական վճիռը: Աբելյանը շփոթվում է: Ռեստորանի կուլի չէր, որ մարդուն վերցնեք, աթոռով հանդերձ դուրս չպոտեք (եղել էր այդպիսի դեպք), ոչ էլ թեթևամարմին Արմենյանն էր իր դիմաց, որ վերցնեք, դներ մի անկյուն, ասեք «խելք կաց»: Արծրունին էր նրա դիմաց: Վեր է կենում, գնում «Մշակի» խմբագրություն քաղաքավարի խոսակցության:

— Այդ ինչպե՞ս էիք խաղում, պարոն Աբելյան, — նրան է դիմում քննադատը:

— Ներեցեք, պարոն Արծրունի, ես երեկ հիվանդ էի:

— Բեմը հիվանդանոց չէ, — պատասխանում է Արծրունին¹⁸:

«Մշակի» խմբագիրը մենակ չէր: «Ինչո՞ւ էր նա հանձ առել այդ իր ուժից վեր և բեմական ընդունակությունների անհամապատասխան դերը, — գրում էր Սպանդարյանը, — <...> Աբելյանն իր անարվեստ ձևերով, գոհհիկ միմիկայով և ձայնի անհարթություններով միայն ծիծաղ էր հարուցում»: Երրորդն Արասխանյանն է: «Բնական է, որ Աբելյանը, որ այնքան անտեղի էր Դյուվալի դերում, դեռևս փորձերի և խելացի խորհուրդների կարոտ է՝ իր ամպլուան որոշելու համար»: «Այդ սեզոնը միշտ կհիշեմ, — հետագայում ասել է դերասանը: — Առաջին անգամ ինձ թե լավ հայհոյել են, և թե անվանել տաղանդավոր: Եվ երկուսն էլ մի մեծ մարդու՝ Գրիգոր Արծրունու

կողմից: Բարեբախտությունը նրանումն է, որ առաջ հայհոյել են, հետո գովել»:

Աբելյանի հաջորդ երկու դերակատարումները՝ Պարուսով (Պ. Նևեժին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն»), Թեոդոր («Քույր Թերեզա»): Արծրունին դրվատում է չափավոր. «վերին աստիճանի համակրելի էր, նա խելք դերասան է», «չատ ազատ և վայելուչ էր պահում իրեն»: Պարուսովը գաղափարական ճառախոսի դեր էր, որ Աբելյանը, ըստ «Արձագանքի», ներկայացրել է «արտաքին կերպով կոպիտ, իսկ հոգեպես ազնիվ», Սպանդարյանի կարծիքով՝ «պարզասիրտ և ազնիվ <...> կարելվույն չափ բնական»: Ելնելով Աբելյանի բեմական բնավորության հետագա զրսևորումներից, դժվար է համաձայնել Արասխանյանի՝ հետ, թե «նրա ամպլուան ուղեղային դերն է երևում»: Աբելյանը չէր բերում ո՛չ Սպանդարյանի ասած «գեղեցիկ համաչափությունը», ո՛չ էլ խրատաբանության պաթոս, այլ չխաթարված հոգու ճշմարտություն և խղճի պատերազմ: Այդպիսին էր նա կյանքում և այդպես էր մտնում բեմ: Հակասություն չկար նրա բեմական և իրական հույզերի միջև: 1892-ի դեկտեմբերին վախճանվեց Արծրունին: Հայ հեղափոխականների դաշնակցությունը, որ Արծրունուն համարում էր իր գաղափարախոսը, թաղումը վերածեց քաղաքական ցույցի: Ոստիկանությունը թույլ չէր տալիս, որ թափորը Բարյատինսկայա փողոցից մտնի Գոլովինյան պողոտա: Մի ուսու ժանդարմ տիրացուի ձեռքից խլում է բուրվառը ու գետին զարկում: Դադաղի ծայրը բռնած Աբելյանը ազատ ձեռքով խփում է ոստիկանի գլխին, փռում նրան սալահատակին (պահպանված է լուսանկարը): Այս էր Աբելյանը և՛ կյանքում, և՛ բեմում:

Աշխարհիկ քաղաքավարության դիմակը և թատերային գեղեցկությունը խորթ են եղել Աբելյանին, բայց ոչ գեղարվեստական տակտն ու չափի զգացումը: Բեմում նա ունեցել է զգացմունքները կարգավորելու բացառիկ ձիրք: «Մի բան, որ անհերքելի է, — գրում է Շիրվանզադեն, — դա արտիստի զգացմունքն է, տեմպերամենտը, նկատելի գեղարվեստական տակտը և մտածողությունը: Նրա խաղը խելացի և ազդու է, մանավանդ տիպական, ուժեղ և զգայուն անձանց դերերում: Իսկ գրիմը գովելի է միշտ, այստեղ արդեն նա մրցակից չունի հայ խմբի մեջ: Բայց պ. Աբելյանն ունի և բավական խոշոր թերություններ: <...> պ. Աբելյանի ձևերը նուրբ չլինելով

չատ դրամատիկ դերերից զրկում են նրան»¹⁹: Շիրվանզադեն չի հաշտվել նաև Աբելյանի դերացանկի խայտաբղետություն հետ, պահանջել է հետևել լուրջ գրականության, չխաղալ ամեն դեր, նույնիսկ Աբիսողոմ աղա «Մեծապատիվ մուրացկաններում», որը, նրա կարծիքով «չունի իմաստի նրբություն և խորություն»²⁰: Շիրվանզադեն թերևս որոշ ծայրահեղություն մեջ էր, բայց նա ճիշտ էր այն առումով, որ Աբելյանն այնուամենայնիվ կատակերգակ էր, այլ առավելապես հոգեբան և տիպականացման վարպետ:

Աբելյանի 1890-ից մինչև 900-ական թվականների դերացանկում ինչ ասես չկա՝ անցյալ շրջանի գրեթե բոլոր առաջնային դերերը, Օստրովսկուց մինչև Նևեժին և Յուժին-Սուժբատով, Շեքսպիրից ու Շրլլերից մինչև Զուդերման, Բյորնսոն, Իբսեն ու Հաուպտման: Նա կարծես ամփոփում է հայ բեմի առաջատարների դերացանկը և դառնում դարի երկրորդ մեծագույն արտիստը Ադամյանից հետո, Սիրանուշի կողքին: Աբելյանի մեկ տասնամյակի ընթացքում խաղացած դերերից առանձնանում են Կարլ Մորը («Ավազակներ»), Ֆերդինանդը («Սեր և խարդավանք»), Պետրուչիոն («Անսանձի սանձահարումը»), Օթելլոն, Կորրադոն («Ոճրագործի ընտանիքը»), Ժադովը («Արդյունավոր պաշտոն»), Նեզնամովը («Անմեղ մեղավորներ»), Օսիպը («Ռեկվոր»), Ռասպյուկը («Կրեչինսկու հարսանիքը»), Մելիք Բեգլարը (Պ. Զուբով՝ «Ղարաբաղի աստղագետը»), Գոտովցը (Պ. Նևեժին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն»), Զավյալովը (Ի. Պոտապենկո՝ «Օտարներ»), Շվարցեն (Հ. Զուդերման՝ «Հայրենական տուն»), Մյուլխեր և Ռոբերտը («Պատիվ»), Զանեսը (Բ. Բյորնսոն՝ «Անակություն»), Օսվալդը («Ուրվականներ»), Շտոկմանը («Ժողովրդի թշնամին»), Սվենգալին (Գ. Գե՝ «Տրիբլի») և այլն: Նրա ժամանակակիցների մեջ չենք տեսնում ավելի մեծ ընդգրկումի դերասան:

Քննադատությունն Աբելյանի հանդեպ եղել է անհամեմատ խիստ, քան որեէ մեկի: «Աբելյանը լուրջ դերասան է, — գրում է Շիրվանզադեն, — խորհող, ստեղծագործող: Նա այն դերումն է իր տեղում, ուր կա հոգեբանություն, միտք, գաղափար: Նա չպիտի իր ձիրքը մանրացնի: Ընդհակառակը, դերերի ընտրություն մեջ նա պիտի պահպանի անկախություն և երբեք չպիտի ենթարկվի համբակների պահանջին: Նա պիտի աշխատի ծանր փորձերով իր ձիրքին օր-օրի ավելի ու ավելի լուրջ ուղղություն տալ: Նա կարող

է, ընդունակ է, նույնիսկ ունի ձգտում այս անելու, ահա ինչու մենք նրանից ավելին ենք սպասում ու պահանջում»²¹: Բոլորն ընդունել են Աբելյանի կամքի ուժը, դրամատիկական սրությունը, հոգեբանական գույներ գտնելու հմտությունը, տիպականացման վարպետությունը: Ասել են, թե կոպիտ է, արտաքին ձևերի մեջ անփուլթ, Բայց երբեք չեն ասել, թե անհամոզիչ է, կեղծ կամ չափազանցված: Պաթետիկ, ծայրահեղ հոգեվիճակներ թելադրող դերերում Աբելյանը եղել է գուսպ և բնականության սահմաններում: «Նա իր դերը լավ է ըմբռնել. նա չափ պահպանեց սկզբից մինչև վերջ», ասված է Կարլ Մորրի մասին: Նույնը՝ Կորրադոյի դերում. «Երբ պատմում է իր ոճիրը, և վերջին գործողության մեջ՝ մահը, նա կատարեց մեծ շնորհքով, օրինակելի ճշտությամբ»: «Այդ շնորհալի դերասանը այն աստիճան փոխվում է բեմի վրա կատարած դերի համեմատ, այնքան իրացնում է իր ներկայացրած տիպի առանձնահատկությունները, որ մոտ, ծանոթ մարդու համար անգամ դժվար է լինում ճանաչել նրան»²²: Այս խոսքերն ասված են Զավյալովի դերի մասին («Օտարներ»): Թատերախոսականներում ընդգծվում է Աբելյանի հետևողականությունն ու աշխատասիրությունը: «Աբելյանը ցույց տվեց, — գրված է Օսվալդի («Ուրվականներ») առիթով, — թե ինչ կարող է անել մի շնորհալի դերասան, երբ բարեխղճությամբ դեր է ուսումնասիրում և մտածում իր դերի ամեն մի մանրամասնի վրա»²³: Օթելլոյի մասին. «Մեծ ուշադրությամբ է ուսումնասիրել իր դերը, որը և կատարեց բավական հաջող, իսկ մի քանի տեղերում արտիստաբար»: Ավելի ուշ Օթելլոն դառնալու էր նրա գլուխգործոցներից մեկը: «Աբելյանը կրկին ապացույցեց, որ տոկուն աշխատանքը և ուշադրությունը դեպի կրիտիկան, միացած բնական տաղանդի հետ, կարող են հրաշքներ գործել»²⁴: Այս էլ ասված է Վ. Ալեքսանդրովի «Նելագարը» մենախոսություն կատարման մասին:

Հերոսականության գաղափարը Աբելյանն արդարացրել է իր անձով ու ներքինով, ոչ ըստ դիմակի, ըստ ավանդության կամ սովորույթի, ոչ միայն զգեստով և արտաքին գծագրով, այլ ներքին կոփավածքով և զգացմունքի կոնկրետ, տիպական դրսևորումը զննելով: Աբելյանից հետո պետք է լինեին Օսվալդը կամ Ժադովը, բայց նրա համար ամպլուանների ձևական հիերարխիա գոյություն չունեին: «Մի կողմ թողնելով Ժադովի հոգեկան վիճակներից շատերը,

– գրում է «Նոր դարի» թատերախոսը, – առենք միայն երկուսը, նախ այն վիճակը, երբ նա ամենայն զգացմունքով արտահայտում է իր սերը Պոլինային: Այդ վիճակը բավական հասկանալով և ազդու կատարեց Աբելյանը: Սիրո արտահայտության մեջ նշմարվում էր մի տեսակ թախիժ, որ անհրաժեշտ է ժաղովի համար, իբր իր շրջապատողների հետ ընդհարման արդյունքի հետևանք»: Քննադատը շատ նուրբ առանձնահատկություն է նկատել: Ժաղով-Աբելյանը թախիժը բերում է ոչ որպես սենտիմենտ՝ տվյալ պահին առաջացած, այլ ուրիշ խորքից եկող տրամադրություն, ներկա վիճակից դուրս և խաղային պահը հոգեբանորեն խորացնող: «Երկրորդ վիճակը, – շարունակում է թատերախոսը, – դրամատիկ տեսարաններն էին, երբ նա Գ գործողության մեջ ընդհարվում է մի կողմից կնոջ, մյուս կողմից զոքանչի հետ: Այստեղ անհրաժեշտ են խորին ատելություն, վիշտ, դառնություն դեպի յուրայինները և ողբերգական բնավորություն կրող զգացմանց բռնկումներ <...>: Աբելյանն այս տեսակ մոմենտներում, վայրկյաններում մեծ հաջողություն ունի, որ այս անգամ ևս ապացուցեց, թե որքան խոր ազդեցություն է ունենում դրամատիկ տեսարաններում»²⁵: Քննադատը նրկատել է, որ Աբելյանի համար չկան միազիժ ու միանշան զգացմունքներ, դրանք միևնույն տեսարանում անգամ ի հայտ են գալիս որպես կոնկրետ հարաբերություններ, տարբեր գույներով, խտացումներով ու մեղմացումներով: Դերասանի հուզական կենտրոնացման վրա է ուշադրություն հրավիրում «Արձագանքի» թատերախոսը. «Ձևերը, շարժվածքները, քայլվածքը և շնչառությունը մեղմ չեն, քնքշություն, նրբություն չունեն, ինչ-որ կոպտություն է նկատվում <...>: Բայց ինչ-որ էլ լինեն նորա այդ արտաքին պակասությունները, նորա, մեջ մի ներքին ուժ, գորություն կա, նամանավանդ բուռն հոգեկան մաքառումների ժամանակ, նա այդպիսի ըոպներում ձեռն ամբողջովին զբաղվում է, հափշտակում է, մոռացնել է սալիս ներկան, դուք հոգով նորա հետ միանում եք, ապրում եք. այո՛, այս է նորա մեծ արժանավորությունը, որ այն օրն էլ զգալի ցուցադրեց ժաղովի դերում <...>»²⁶:

Աբելյանը ոչ մի դերում չի մոտեցել հերոսականի ու ողբերգականի տրամսցենդենտ ըմբռնումներին: Նա տվել է հերոսականի ոչ երբեք իդեալականացված կամ գաղափարաձև, այլ միշտ բնութագրաված պատկեր, կոնկրետություն: Նա իջել է առօրյա, կենսական,

փորձի, շոշափելի հոգեբանություն ունենալը, հերոսականն ու ողբերգականը փնտրել է ոչ թե գաղափարների աշխարհում, այլ երկրի երեսին: Սա դասական ռեալիզմն է և անցումը հոգեբանական ռեալիզմի: Բոլորը չէ, որ նրան ճիշտ են հասկացել: Ոմանք դատել են ավանդականության ու ռոմանտիզմի դիրքերից, ոմանք գրիչ են բանեցրել խստապահանջ էսթետի հավակնություններով և մոլոր տեսակետներ հրել առաջ: Քննադատության մեջ երբեմն տեսնում ենք ելակետի անորոշություն: Այսպես, Լևոն Մանվելյանը, որ հիացողներից մեկն էր, դատում է երբեմն ռեալիզմի, երբեմն նեոռոմանտիզմի չափանիշներով: Եվ տարօրինակ եզրակացություն է հանգում Կարլի դերակատարման առթիվ. «Պ. Աբելյանին պակասում է ազատ և անկախ մտքի հպարտությունը՝ հոգու վեհություն և, որ գլխավորն է, բարձր, խոր զգացմունք»²⁷: Սա գրականագետի կարծիք է: Քննադատը ելնում է դասական ռոմանտիզմից ու չիլիերականությունից: Նա քննադատորեն է ընդունում նաև Աբելյանի Օթելլոն (1896 թ.): «Օթելլոյի դերը բավականաչափ ուսումնասիրված և մտածված չէր: Տեղ-տեղ նա հաջող էր, բայց թույլ էր իբրև ամբողջություն: Պ. Աբելյանը կարող է մշակել այդ շնորհապարտ դերը, և մենք հույս ունենք, որ նորա երկրորդ Օթելլոն ավելի հետաքրքրական և ազդու կլինի»²⁸: Մանվելյանը տարահայաց էր (էկլեկտիկ), և՛ գրական գործերում, և՛ քննադատության մեջ. նեոռոմանտիզմի և իմպրեսիոնիզմի գաղափարները տակնուվրա էին նրա գեղարվեստա-ոճական որոնումներում: Իսկ Աբելյանը, հիմնավորապես ռեալիստ լինելով, նաև անկախ էր բոլոր տեսակի մտացածին չափանիշներից: Նա իրականությունից է բեմ մտել, ղեկավարվելով իր չափանիշներով, առանց վերցնովի կամ ծրագրված գաղափարների: Նա ունեցել է մեկ չափանիշ՝ զգացմունքի սոցիալ-հոգեբանական կոնկրետացում, ոչ ըստ բեմի, այլ՝ կյանքի տիպաբանության, անցկացված սեփական զգացողությունների և իմացության տեսապակով: Կրքերի ռոմանտիկան, որ նա բերել է, նույնիսկ Ադամյանից կամ Սիրանուշից չի փոխառել, իրենն է եղել, ինչպես ինքն է ասել «անկեղծությունը հասնի սրտիդ ու զգացվես»: Ռոմանտիկական դերեր խաղալիս նա ոճի մասին չի մտածել, այլ բնավորություն: Ռոմանտիկան նա ընդունել է որպես խառնվածք, բնավորություն, մարդու տիպական հատկանիշ և, եթե չի գտել դրա իրական հիմքը, չի կարողացել ստեղծել զգացմունքի շարժման ամբողջություն: Ուստի,

նրա Կարլը, մասամբ նաև Օթելլոն, Հնարավոր է, որ սկզբնական շրջանում չեն ունեցել այն ամբողջականությունը, ինչ ժադովը: Այս առումով մեծ հետաքրքրություն չի առաջացրել նաև Ֆերդինանդը («Սեր և խարդավանք»)՝ բացարձակ ռոմանտիկական ոճով գրված դեր, նույնիսկ Կորրադոն, որ հետագայում դարձավ դերասանի գլուխգործոցներից մեկը:

Աբելյանի 90-ական թվականների դերացանկում առանձնանում են երկու միայնցից շատ տարբեր կերպարներ՝ Նեզնամովը («Անմեղ մեղավորներ») և Շտոկմանը («Ժողովրդի թշնամին») որոնցում նա գտել էր ռոմանտիկական բնավորության հողը:

«Դերասանի խաղը շատ նուրբ, անսթեթիկ և տպավորիչ էր, — գրել է «Նոր դարի» թատերախոսը Նեզնամովի մասին: — Առանձնապես հուզիչ ու խորն էր վերջին գործողության մեջ, երբ առաջարկեց խմենք այն մայրերի կենացը, որ ձգում են իրենից զավակներին: Այդ հեզնական կենացը մեծ դրամատիզմ է բովանդակում, և զարմանալի չէ, որ Հանդիսականների աչքերից արտասուքի առատ կաթիլներ քաշեց»: «Բեմ դուրս գալուն պես, առաջին ընթացից Աբելյանը հիպոստացրեց Հանդիսատեսներին իր նահատակային տեսքով ու ձայնով, — գրել է «Մշակի» թատերախոս Տիգրան Հովհաննիսյանը: — Նրա ճակատին դուք պարզ տեսնում եք ապօրինության անեծքի դրոշմը, նրա լայն բացված աչքերի լուսավոր, բայց հարցական հայացքում փայլում էին մորից, ժառանգված ազնիվ բնագրները և իր ծագման հանելուկի առաջ տարակուսած հոգին, իսկ աղեկտուր, ցնցող ձայնը ձեզ բացատրում էր, թե ինչքան, անարդար, տանջանքներ է կրել իր կարճատև կյանքի ընթացքում այդ՝ ծնողներից ձգված անմեղ նահատակը, որից, թեև մի փոքր իրենալականացված, բայց անկասկած կենդանի տիպ ստեղծեց Աբելյանը»:

Ի՞նչ տիպ է ենթադրվում, ո՞րն է իրենալականացման հիմքը: Ինչպես բոլոր մելոդրամային հերոսները, Նեզնամովը նույնպես ճակատագրական է, ոչ ինքնատիպ, բայց իր բնութագրական ու «իրենալական» գծերով գալիս է կոնկրետ ընկերային միջավայրից: Նրա արտիստ լինելը վերացական մի պայման չէ, ինչպես տաժանապարտ Կորրադոյի նկարիչ լինելը, որ որոշիչ չէ կերպարի ճակատագրում: Նեզնամովը ռուս գավառական դերասան է, իր միջավայրի բնորոշ ծնունդ, որին լավ գիտեր Աբելյանը: Նա ապրել էր այդ աշխարհում, գիտեր նեսչաստիվցև ողբերգակին (Ա. Օստ-

րովսկի՝ «Անտառը»), որին փայլուն ներկայացրեց մի քանի տարի հետո (1903 թ.), գիտեր հարբեցող Շմագային և նրա բուֆետի ընկերներին՝ կյանքից վիրավորված, ուղեկորույս մարդկանց: Այստեղից էր Նեզնամովը՝ դառնացած, հեզնական, «սկանդալիստ»՝ խորտակված հանձարի սիմվոլ ռուսական բեմում, որի հետ նույնանում էր այդ տիպը մարմնավորող Մամոնտ Դալսկին իր անհաշտ բնավորությամբ²⁹, որին հոգեհարազատ դարձավ Պավել Օռլենևը, ստեղծելով ռուս բեմում «նևրաստենիկի» ամպլուան: Այս տիպը և՛ կյանքի իրողություն էր, և՛ դերասանական յուրահատուկ տրանսցենդուս: Ներքին վերացական պաթոս, ռեալիստությունը պատճառ և արտաքին կոպտություն ու հեզնանք՝ հրապուրիչ վիճակ ռուս մելոդրամատիստների համար: Տիպը համապատասխան էր Աբելյանի չիկահեր, կարմրադեմ, կապուտաչյա արտաքինին, առաջ թեքված, ոտքերը հետ թողած քայլվածքին, հարցական, դիմադրության պատրաստ հայացքին և իր նախասիրած բեմական հոգեվիճակին՝ «անարդարացի վիրավորվածքի բողոք» (Դ. Դեմիրճյան): «Դերասանը մի անգամ ևս ապացուցեց, որ ընդունակ է կատարած դերերին տալ որոշ ինքնուրույն բնավորություն, — գրել է Շիրվանզադեն: — Մարդկանցից արհամարհված, շրջանից հալածված, անտուն-անտեր ապօրինի զավակը պ. Աբելյանի՝ խաղով այնքան կենդանի պատկերացվեց, որ ավելին պահանջել դժվար է մի հայ դերասանից: Ստեղծագործական տեսակետից նա այժմյան բոլոր հայ դերասաններից բարձր է»³⁰: «Նրա յուրաքանչյուր շարժումը, յուրաքանչյուր մոմենտին բռնած դիրքը մի կենդանի հպարտություն, մի պատկերավոր բողոք էր», — գրել է Արասխանյանը:

Ռոմանտիկական և մելոդրամային ավանդական դերերը քիչ չեն Աբելյանի 90-ական թվականների խաղացանկում: Տպավորություններն ու կարծիքները սակայն, անկախ բոլոր վերապահումներից, վկայում են, որ նա չի դիմել ընդհանուր, գաղափարաձև խաղի, բեմ է մտել կենդանի իրականությունից, միջավայրը, տիպն ու բնավորությունը որոշած: «Ինչ պարզ չէր, մշուշային էր և որոնումների ու տարակարծությունների ենթակա, խորթ էր Աբելյանին, — նկատել է Դեմիրճյանը: — Նա կապված էր գործնական, կոնկրետ, կենդանի մարդկանց հետ: Նրան հասկանալի և նրա համար գրավիչ էին մարդկային կրքերը և որոշ նպատակների ձգտումները <...>³¹: Ոչ մի վերացական, բեմում հորինված զգացմունք, ոչ մի անառարկա,

անորոշ գաղափար, ոչ մի ձևացում կամ կրթի արտաքին հետևանք, այլ պատճառ, հանգամանքներ և հոգեկան որոշակի ձգտումներ, միշտ ներքինից դեպի արտաքինը, և երևութականը որպես էություն դրսևորում: Այս է եղել Աբելյան դերասանի խաղի սկզբունքը: Նա հենակետ է ունեցել կյանքի պրոգան, և գեղարվեստական մտահղացումը որևէ, թեկուզ աննշան մի ակնարկով պետք է խարսխված լիներ այդ պատվանդանին: Հերոսականությունը ռոմանտիկական գաղափարի հետ Աբելյանը գործ չունենր: Հերոսի գաղափարը նա իջեցրել է իրական պատճառների հողին և բարձրացրել իր դերասանական անձով՝ ոչ որպես բարոյա-գաղափարական ծրագիր, այլ անհատի բնավորություն: Այդպես էլ նա մոտեցել է 90-ական թվականներին նոր ճանաչվող, դեռևս հաստատուն գծագիր չունեցող հերոսի՝ դոկտոր Շտոկմանի կերպարին³²:

Աբելյանի Շտոկմանը վերացական, իդեալական, լուսաճաճանչ դեմք չունի, — գրել է Ալեքսանդր Քալանթարը, — նա բնական, նույնիսկ պրոզայիկ արտաքին գծեր ունի, բայց ուժեղ է ներքին կրակով ու ավյունով³³: Հետագայում հայտնված այս կարծիքին համախոս են 1895 թվին տրված բոլոր բնութագրումները: «Առանց էֆեկտների ետևից ընկնելու, ամենայն ճշտությամբ և խելքով նա կատարեց իր դերը, — գրել է Լևոն Մանվելյանը: — Նրա խաղի մեջ աչքի է ընկնում ռեալականությունը: Շտոկմանի բնավորության ողջ էությունը — նրա ազնվությունը, սիրած գործով հրապուրվելը, հայրական քնքույշ սերը, անհաջողությունից առաջացած հուսահատությունը — այս բոլորն առանց չափազանցությունների նա մեզ զգալ տվեց: Նրա խաղի մեջ կան մի քանի արժանավորություններ, որոնց հանդիսականը չի կարող չհավանել: Այդ նրա բեմական քայվածքն է, մարմնին պատշաճ դիրք տալը՝ վայրկյանին համեմատ և աչքերի արտահայտությունը <...>: Բարկություն, զարմանք, արհամարհանք և այդպիսի զգացմունքներ նա կարողանում է ճշտությամբ արտահայտել իր նայվածքի փոփոխություններով³⁴: «Երիտասարդ դերասանը, — գրել է «Արձագանքի» թատերախոսը, — որքան ուշադրությամբ ուսումնասիրել էր իր դերը և այնքան ոգևորված և ներշնչված էր իր ներկայացրած հերոսի ոգով, որ իր խաղով ահագին ազդեցություն էր գործում իրեն շոջապատող գործող անձինքների վրա <...>: Միմյանց կարկտի տարափի պես թափվող ճշմարտությունները արտասանում էր Աբելյանը այնքան համոզվել

չեղտերով, այնքան բնական, որ հասարակությունը լարված ուշադրությամբ հետևում էր նրա երկար ու դժվար մոնոլոգներին և դիտողներին <...>: Աբելյանի ամեն մի շարժումը, ձայնի ելևէջի փոփոխությունը, ժպիտը և կնճիռը հաշված ու կշռված էր, որ հանդիսականների մեջ սեր ծագեցավ դեպի Շտոկմանի լուսավոր գաղափարները և դեպի հասարակական անկեղծ գործչի դրամատիկական վիճակը: Աբելյանը խելացի կերպով գիտեր օգտվել պառզաններից³⁵: «Նրա նուրբ գեղարվեստական խաղը, տիպի մանրակրկիտ ուսումնասիրությունը նրան այդ ներկայացման հերոսը դարձրին, — գրվել է «Թատրոն» հանդեսում: — Բավ չէ ասել, թե նա ուսումնասիրել է Շտոկմանի բնավորությունը, ոչ, այլ նա կարծես ինքը զգում էր այն շրջանը, ուր գտնվում էր, նա ոտից մինչև գլուխ իդեալիստ էր և կատարելապես ըմբռնել էր Շտոկմանի ու վիճակը: Համարձակ կարող ենք ասել, թե Շտոկմանի դերը Աբելյանի ռեպերտուարում պատվավոր տեղ կարող է բռնել և հանդիսականին միշտ վայելչություն պատճառել³⁶: «Նրա յուրաքանչյուր արտաքին շարժումը բնութագրական էր, — նկատել է Դեմիրճյանը: — Ի՛նչ բնորոշ, տիպական էին դոկտոր Շտոկմանի անկյունային, միամիտ, մի փոքր ծիծաղելի-լուրջ, «պրոֆեսորական» կեցվածքներն ու ձեռքերի շարժումները, ակնոցների վերևի արանքից շեշտ նայվածքները, ընդոստ կանգնելը, արագ քայլվածքը... Արտաքինի ընդգծումը՝ հաճախ արտաքինի ազդու ընդգծումով ներքինը ցույց տալու մեթոդը շատ ուժեղ էր Աբելյանի մեջ: Սա չէր նշանակում, որ նրա ներքինը ուժեղ չէր: Ներքինը ուժեղ էր, բայց արտաքինի պլաստիկական պարզությունը օգնում էր և կենտրոնացնում ներքինի վրա հանդիսատեսի հայացքը³⁷:

Վերջին տեսարանում Շտոկմանը երեք անգամ արտասանում է մի խոսք՝ «ամենաուժեղ մարդը նա է, ով ամենից ավելի մենակ է», և դա ավարտակետն է: Ըստ հեղինակի ռեմարկի, նա իր շուրջն է հավաքում բոլորին և որպես գաղտնիք ներկայացնում իր բարոյափիլիսոփայական հայտնությունը: Աբելյանն այս խոսքն ասելուց առաջ հեռացել է բեմի խորքը, նստել մի փոքր աթոռի, լսել, ինչպես Ռոդենի «Մտածողը» ու խոսել ինքն իր հետ, հանգիստ ու պարզ, հաշտ ու համերաշխ իր ճշմարտության անհերքելիության հետ: Դա նրա համար եղել է ոչ թե մտքի հայտնություն, այլ բռնած ընթացքի ավարտ, հերոսի վիճակի վերջնական հաստատում՝ սխալ

է «Համախմբված մեծամասնությունը», ճիշտ է անհատը³⁸:

Շտովմանը Աբելյանի 90-ական թվականների բարձրակետն է, այն դերը, որը ոչ միայն նրան հասցրել է «Համաշխարհային արվեստի սահմաններին» (Վ. Փափազյան) վարպետության ու գեղարվեստական կատարելության առումով, այլև հանգեցրել սոցիալական հերոսի նոր՝ դասականից տարբեր մի ըմբռնման, մոտեցրել 20-րդ դարի մտածողությանը:

90-ական թվականներին վերապահությանը է ընդունվել Աբելյանի Օթելլոն: Դա եղել է ամենահուզական, ամենափոթորկոտ Օթելլոն հայ բեմում, կովկասյան թափով, արևելյան զգացմունքայնությամբ: Շիրվանզադեն համարել է այդ «անվիճելի հաջողություն»: Բայց Սալվինիի Օթելլոյի մակերեսային ըմբռնումով նախապաշարված մի քննադատ դժվար է ընդունել «կատաղի մավրի» բնավորությունից ինչ-ինչ գծերով շեղված Օթելլոյին: «Աբելյանը պատկերեց մի սիրուն Օթելլո, որի վրա պիտի սիրահարվի մի որևէ Դեզդեմոնա, – գրել է «Նոր դարը», – բայց դա չէր այն վայրագ մավրը, որի մի ակնարկը բավական էր առաջ բերելու ահ ու սարսափ (՞ – Ն. Ն.): <...> Երբորդ և չորբորդ գործողությունների մեջ, երբ նախանձը սկսում է իր ավերները գործել, Յագոյի թելադրություններից ազդված Աբելյանի ճիգերը գնահատելի էին: Կարող ենք ասել, որ տեղ-տեղ մոտենում էր իր (Օթելլոյի – Ն. Ն.) իդեալին»: Այս խոսքերը գրվել են 1899-ին՝ (առաջին ելույթը եղել էր 1896-ին): Երեք տարի անց ասվել է. «Դերը կատարում էր բեմական տեսակետից բավական լավ, շատ տեղերում խաղը նմանեցնում էր հայտնի տրագիկներին խաղին, խաղում է մտածված կերպով, արտաքինը համապատասխանում է այդ դերին <...>»: Այս և հետագա տպավորություններն ասում են, որ Աբելյանը կոնկրետացրել է կերպարի զգացմունքները, ներկայացրել ոչ թե կրթի մոլորությունից, ողբերգական արատից խորտակվող, մարդկային սովորական նկարագրից դուրս մի անհատ (փիլիսոփայական իմաստ), այլ հմայված, հմայող, դյուրահավատ, իր կասկածների հետ կռվող, սիրո ու հավատի կորուստ ապրող մարդ: Նա տարեց-տարի կատարելագործել է իր հմայող Օթելլոյի նկարագիրը որպես «դյուլթական հերոսի արժանավայել կերպար», «պատանեկան երազանքով», «մեծ արկածախնդիրների ուղեկցողի կայով»: Այս որակումը նրան տվել է գերմանացի քննադատ Ալֆրեդ Կլաարը քառորդ դար անց՝ 1923-ին և անվանել

«Հին դպրոցի Օթելլո»: Բեռլինում, Փարիզում, Լոնդոնում, Նյու-Յորքում, Բոստոնում, Չիկագոյում և այլուր ոչ պատահական հոգևածագիրներ (Ժերար Միսսերի, Ստենլի Հալլ, Ռուբեն Մամուլյան) Աբելյանի խաղը դիտել են դասականի ու արդիականի մեծ համապատկերում, ընդհանրության ու տարբերության եզրեր որոշել Սալվինիի, Բասսերմանի, Էյզլին Բուլթի, Յակոնիի, Մաթեսոն Լանգի և այլոց հետ, ընդգծելով նրա Օթելլոյի պարզությունը, վեհությունը, հուզականությունը և իհարկե արևելյան խառնըվածքը³⁹:

Ոճի և ուղղության կամ հնի ու նորի խնդիրը, ինչպես բոլոր մեծությունների, այնպես էլ Աբելյանի դեպքում, չի դարձել վերապահության կամ նախապատվության ելակետ: Եվ Աբելյանն էլ իրենից անտեղյակ «միամիտ հանճար» չի եղել, ոչ էլ հուզական տարբերքին ապավինած ինտուիտիվիստ: Լավ իմանալով ուսուսական բեմի հուզական-տարերային խաղի պաշտամունքը կրողներին (Ի. Կիսելյովսկի, Գրադով-Սոկոլովսկի և այլք), ինքը չի դարձել այդպիսին, ձեռք է բերել ներքին հոգեկան շարժիչները կառավարելու, ցանկացած պահին բեմական հույզերն արթնացնելու վարպետություն: Նա կարիք է զգացել մոտիկից ծանոթանալու եվրոպական դերասանական արվեստին և 1899-ին (ապրիլից-սեպտեմբեր) շրջել է եվրոպական մայրաքաղաքներում, ծանոթացել գերմանական, ավստրիական, ֆրանսիական, անգլիական թատրոններին, դիտել է Օտտո Բրահմի բեմադրությունները, Յոզեֆ Կայնցի, Կոկլեն-ավագի, Մունե-Սյուլլիի, Հենրի Իրվինգի գլխավոր դերակատարումները:

Աբելյանը մոտենում էր նորագույն թատրոնին, կրելով 19-րդ դարավերջի հոգեբանական ռեպրիզմը՝ մի ուղղություն, որ պահպանելու էր իր կենսունակությունը և համարվելու էր նոր 20-րդ դարի առաջին կեսին, շնորհիվ հին վարպետների: Աբելյանի «Հին դպրոցի» պատկանելը երկիցս ակնարկվել է արտասահմանյան մամուլում: Այդ «հինը» նշանակում էր ինքնակենտրոն խաղ, հուզական հագեցվածություն, ներքին ուղեկցող, հոգեբանական էֆեկտ: Դա կոչվել է «Սալվինիի դպրոց», իհարկե պայմանականորեն: Հոգեբանական էֆեկտներն ու նրբերանգներն ավանսցեն բերելը սկզբունք է եղել հին վարպետների համար: Աբելյանն ազգակից է երևում Սալվինիին ոչ միայն այս առումով: Մեծ իտալացու Օթելլոյում շատերը տեսել են «բարբարոսական» տարր՝ հասցված արվեստի աստիճանի: Սա մոտ է Աբելյանին, եթե հիշենք Փափազյանի

բնութագրումը. «միաձուլլ ոսկու մի կտոր, որի վրա ոսկերիչը չէր աշխատել», կամ «գծված արահետներ չունեցող թավախիտ անտառ»⁴⁰: Պլաստիկական ձևերում չհղկված, խաղի արտաքին սահունությունը ներհակ Աբելյանը կաշռել է ներքին գծի սահունությունամբ, զգացմունքների ելևէջավորումով՝ երբեմն կատաղի ու փոթորկուն, երբեմն զսպված, տառապալից, հզոր ու քնքուշ: Նյութ-Յորքի «Քլարք» համալսարանի ռեկտոր, հոգեբանություն պրոֆեսոր Ջոն Ստենլի Հալլը, որ հիացել է Աբելյանի Օթելլոյի հուզակա- նությունամբ, համարել այդ «մեծ, հագվազուտ հաջողություն», մատ- նանշում է մեկ զուգահեռ՝ Սալվինի: «Շատ Օթելլոներ եմ տեսել, սկսած Սալվինիից և Էդվին Բուլթից մինչև Համփսընը, — գրում է նա: — Աբելյանի կատարումը և մանավանդ իր անձնավորությունը և նույնիսկ ֆիզիկական արտաքինը ինձ հիշեցնում են ավելի շատ Սալվինիին <...>»:

Աբելյանը կանգնած է եղել դարի մեծ ողբերգակների ավարտին մոտեցող ճանապարհին, բերել այդ փորձը 20-րդ դարի բեմ, ինչպես շատերն Արևմուտքում ու Ռուսաստանում, չընդունելով մտավոր- վերլուծական արվեստը, տպավորաբանական խաղը և այլ նորամու- ծություններ: «Նրան խորթ էր իբսենյան և մոդեռն ապրումների անալիտիկ դրամատուրգիան: Դոկտոր Շտոկմանը իբսենի սակա- վաթիվ սինթետիկ դրամաներից մեկն է: Սա չի կարող օրինակ ծառայել ոչ նրա (Իբսենի — Հ. Հ.) ուղղություն և ոչ Աբելյանի առանձնահատկություն»⁴¹: Դեմիրճյանի այս վճիռը թերևս կտրուկ է, բայց ճշմարիտ է այնքանով, որքանով Աբելյանը ոչ միայն խառնվածքով ու նկարագրով, այլև սկզբունքորեն ներհակ է եղել բեմական արվեստի նորագույն միտումներին: Դարավերջին ու դարասկզբին բեմադրվող հեղինակներից նրան հարագատ են եղել Ջուզեբմանը, Բյոռնսոնը, Բրիոն, Էդ. Բրանդեսը, Պոտապենկոն, Պոտեխինը, Նայդյոնովը, Յուստին-Սուլմբատովը: Այս շրջանում Շտոկմանի, Օթելլոյի ու Կորբադոյի կողքին ծափահարվել են նրա Լիրը (1902 թ.)՝ «ցասումնալից, կշտամբող աչքերով, խոցված ինք- նասիրություն գայրալի գոչով <...> խանդաղատալից սիրով, հեղու- թյամբ» (Դեմիրճյան), Սվենգալին (Գ. Գե՝ «Տրիլբի», 1901 թ.) ու Վանյուշինը (Ս. Նայդյոնով՝ «Վանյուշինի զավակները», 1903 թ.)՝ հույզերի բարդ ելևէջավորումներով, գույների հարստությունամբ: Ենթարկվելով Պետրոսյանի խաղացանկային քաղաքականությունը,

խաղացել է նաև Սոլնես (Իբսեն՝ «Կառուցանող Սոլնեսը»), Ռանկ («Նորա»), Հայնրիխ (Գ. Հաուպտման՝ «Ջրասույզ գանգ»), Պրին- չիվալե (Մ. Մետերլինկ՝ «Մոննա Վաննա»), տպավորություն է թո- դել, բայց սրանք դուրս են եղել Աբելյանի բուն տարերքից:

Դարասկզբին (1903 — 04 թվերից) Աբելյանի անունը կապվել է Շիրվանզադեի դրամատուրգիայի հետ, և այստեղ ի հայտ է եկել նրա նկարագրի մեկ կողմը՝ ազգայինը, որպես խառնվածք, կոլորիտ, բնութագրական սուր խտացում: Այն դերասանը, որ «իրոք շատ ավելի մեծ ասպարեզ ուներ օտար (համաշխարհային — Հ. Հ.) դրա- մատուրգիայում» (Դեմիրճյան), 20-րդ դար է մտնում ազգային- ավանդական բնույթի դերերով և նոր սերնդի հիշողության մեջ տպավորվում որպես «անուղղելի հայ»: Դեմիրճյանի այս խոսքը ճշմարիտ է ազգային միջավայրի ու բնավորությունների կոնտեքս- տում, մասնավորապես Շիրվանզադեի կերպարներով ժողովրդակա- նացած արտիստի համար:

Աբելյանի կենսագրություն մի կեսը պատկանում է 19-րդ դարին: 1901 թվին նա եղել է երեսունվեց տարեկան, վախճանվել է 1936- ին: Բեմական կյանքի մեծ կեսը ժամանակագրական առումով անցնում է հայ թատրոնի 20-րդ դարի պատմությունը և իր ազդե- ցություն տակ առնում դերասանական նոր սերնդին, հանդիսականի հիշողությունը հանձնելով բեմական խոշոր մի անհատի կերպար: Աբելյանը ներկայացել է որպես ազգային դերասանական դպրոցի հավաքական ու ամբողջական դրսևորումը, որ չի փոխել ո՛չ իր արտիստի բնավորությունն ու կենցաղը, ո՛չ էլ գեղարվեստական աշխարհայացքը: Նա չի կապել իրեն մեկ թատրոնական կազմա- կերպություն հետ, չի ընդունել «ռեժիսորական թատրոնը», բայց չի հակադրվել համախմբային արվեստին, շարունակել է խաղալ մեծ ու «փոքր» դերեր, եղել դերասանական առաքինություն օրինակ և կրել մեծ կրքերի արվեստի ճշմարտությունը:

Աբելյանի ազդեցությունը մեծ է եղել դերասանական նոր սերնդի վրա: Զգացմունքների դրսևորում կոնկրետ բնավորության մեջ և տիպականացումով. այս են սովորել Աբելյանից նոր սերնդի դերասանները՝ Յուլալ Ամերիկյանը, Ավետ Ավետիսյանը (իրենց վկայությունամբ), Գուրգեն Զանիրեկյանը, հատկապես Գրիգոր աղայի դերում (Վ. Փափազյան՝ «Ժայռ»):

ՇԻՐՎԱՆՉԱԳԵՒ ԳՐԱՍԱՏՈՒՐԳԻՆ

Դերասանը հայտնվել է սովելի վաղ, քան հեղինակը, որ կոչված է պիես հորինելու նրա համար:

Ռիխարդ Վագներ

«Ես հափշտակված էի նշանավոր դերասանուհի Սիրանուշի ոչ միայն խաղով, այլև անձով, – գրել է Շիրվանզադեն: – Իմ հափշտակությունն այնտեղ հասավ, որ մի օր վճռեցի գրել մի պիես, և երկու-երեք ամսվա մեջ թխեցի չորս արարվածով մի դրամա՝ «Իշխանուհի» անունով: Դա մի մեծ սխալ էր իմ կողմից, քանի որ այն ժամանակ բեմական արվեստը ուսումնասիրած չէի: Նազազվեց ընդամենը երեք անգամ, երկու երեկո թիֆլիսում, մի երեկո Բաքվում: Արժրուհին գրեց մի երկար քննադատություն և պարսպվեց իմ առաջին թատերական երկը: Ես պատասխանեցի նրան, միևնույն ժամանակ պիեսս գցեցի վառարանը, և այժմ նա չկա իմ գործերի մեջ, ու նրա բովանդակությունն էլ մոռացել եմ»⁴²:

Շիրվանզադեի խոսքերով, վերստին հաստատվում է այն ճշմարտությունը, որ թատերագրությունը ոչ այնքան կյանքի, որքան թատրոնի անդրադարձն է՝ արվեստից ծնվող արվեստ, և «թատրոնի ծաղկման ժամանակներում գրականությունն է հետևում թատրոնին»⁴³: Ուստի համաձայնել նրա խոսքին, թե պիեսի թերությունը բեմական արվեստի անբավարար իմացությունն է, ղժվար է: Շիրվանզադեն բեմը լավ էր ուսումնասիրել ոչ իհարկե ներսից, այլ դրսից՝ որպես քննադատ: Նրա առաջին դրամայի կառուցյում պարզորեն տեսնվում է այն բեմը, որ լուսավորված էր եվրոպական դրամայի լույսով, և իրադրություն ու անցքերի վերարտադրություն այն տրամաբանությունը, որ հայտնի էր պոլսահայ դերասանների 80-ական թվականների սկզբին ներկայացրած և նույն Արժրուհու գրչով մերժված խաղացանկից: Պիեսի կառուցը (կոմպոզիցիա) եվրոպական է, դրություններն սկզբից իսկ սուր, և ամենակարևորը՝ դրաման սկսվել է վարագույրը բացվելուց առաջ՝ առկա է պոտենցիալ վիճակ, ավելին է եղել անցյալում, քան սպասվում է ներկայում: Սա դրամայի ստուգված օրենքն է: Ի՞նչն է սակայն անպատեհ բեմականության տեսակետից: Գործող անձինք բառացիորեն պատմում են իրենց

զգացմունքները, դրությունները ծեփված են խոսքային նյութով, և ծեփը թափվում է: Քաղթենիական մելոդրամայից եկող այս արատը իմաստազրկել է գործողությունը: Ինչպես է բեմադրել Գևորգ Պետրոսյանը, որ չէր սիրում նման պիեսներ, հայտնի չէ: Բայց հանդիսականն ընդունել է ներկայացումը, երկար ծափահարել և մի քանի անգամ բեմ է հրավիրել հեղինակին: Երկու օր անց սկսվել է քննադատությունը՝ անողորմ հարձակում հեղինակի դեմ:

Քննադատությունը և հեղինակի պատասխանը⁴⁴ ոչ այնքան պիեսի բեմական անկատարության մասին են, որքան գործող անձանց բարոյա-հոգեբանական վարքագծի, գրականության և իրականության հարաբերությունների: Երկու տեղում էլ արվեստից դուրս խնդիրներ էին արծարծվում: Մի տեղում արվեստն էր չիղթվում բարոյախոսության հետ, մյուս տեղում՝ բարոյախոսությունը քննադատության հետ, և դա որևէ մեկի արատը չէր, այլ ժամանակի մտայնությունը⁴⁵: Հարցադրումը դրամատուրգիական ձևում այնքան անմշակ էր դրսևորվել, որքան իրականության մեջ էր անմշակ: Դա կնոջ՝ ազատության խնդիրն էր, որ համեմատական քննության առարկա էր սկսած բուրժուական հեղափոխությունների շրջանից և դրամատուրգիական մեկնություն էր ստացել ոճով ու արվեստով միմյանցից շատ տարբեր հեղինակների պիեսներում՝ սկսած «Մադամ Օբրեի գաղափարներից» ու «Մի կնոջ տանջանքից» մինչև Իբսենի «Տիկնիկային տունը» (1879 թ.), «Մովի կինը» (1888 թ.) և «Հեղուհ Գաբլերը» (1890 թ.), իսկ եթե հայ բեմին նայենք, ժորժ Օնեի «Դարբնոցապետը», որ խաղացվում էր ոչ միայն թիֆլիսում ու Բաքվում, այլև Պոլսում՝ Մնակյանի թատրոնում: Սա այն շրջանն է, երբ Ֆեմինիզմը որպես գաղափարախոսություն միտում էր գործնական բովանդակության: Ազգային ֆեմինիստական կազմակերպությունները միավորվել էին՝ ստեղծել «Կանանց միջազգային խորհուրդը» (1888 թ.): Ավելի ուշ՝ 1902-ին ստեղծվելու էր «Ընտրական իրավունքի և իրավահավասարության համար կանանց միջազգային պայքարի միությունը»: Շիրվանզադեի «Իշխանուհին» անուղղակիորեն, իսկ հետագա դրամաները («Եվգինե», «Ունեե՞ր իրավունք», «Արմենուհի») ուղղակիորեն այս համատեքստում են: Տպավորություն կա, թե Շիրվանզադեն Իբսենի դուներն է թակում: Բայց ելակետն Իբսենը չէ, այլ էմիլ ժիրարդենը և ժորժ Օնեն, ոչ այնքան պիեսների, որքան ներկայացումների տպավորությամբ:

Շիրվանզադեն թատերագրությունյան մեջ գրականությունից չէր ելնում, այլ բեմից ու դերասանական նախատիպերից: «Դարբնոցապետի» բեմադրությունում (1889 թ., մայիս) նա տեսել է սիրող դերասանուհի Օլգա Նազարբեկյանին ու գնահատել, իսկ երբ 1891 թվի աշնանը հայտնվել է Սիրանուշը, նրան է պատկերացրել հերոսուհու դերում և երկու ամսում հորինել նույն պայմանաձևի շրջված տարբերակը:

Այսպես. «Դարբնոցապետում» մարկիզուհի Կլարա դը Բոլիոն ամուսնացած է ազնիվ բուրժուա՝ Ֆրիլիպ Դերբլեյի հետ, սիրված է ու անտարբեր, ջանում է սիրել և սիրում է, երբ կանգնում է ամուսնու հետ մենամարտող իր նախկին փեսացուի ատրճանակի դիմաց, գնդակն ընդունում կրծքին, ընկնում ամուսնու գիրկը և ասում՝ «որքա՛ն երջանիկ եմ լինելու ես»: Շիրվանզադեի պիեսում հակառակն է: Բուրժուական ընտանիքից ելած Հեղինեն, հարուստ ժառանգությունը, ամուսնացած է աղքատացած իշխան Միքայել Բեգմուրյանի հետ, սիրում է ու չի սիրվում, իշխանուհի է դարձել, խաբվել ու կողոպտվել և սիրված է ուրիշի կողմից: Վերջը՝ թույն ու մահ, և անառակ ամուսնու բացականչությունը՝ «ես չեմ կարող կրել այս հարվածը: Իմաստը նույնն է: Ազնվականության ու «երրորդ դասի» հակասությունը եվրոպական քաղքենիական դրամայից փոխառված եղանակ էր, հայ միջավայրում չերգվող: Նյութական հողի վրա ծագող խնամիական կռիվը, բացարձակորեն տեղական թեմա, այստեղ «գործիքավորվել» է, *a la francias*. Այս արհեստականությունն էր արատը, ոչ թե պիեսի բախումնային սկիզբը, որն ըստ Արծրունու, հակառակ էր բեմականության: Արծրունին նկատել է նաև «տենդենցիա» ազնվականության դեմ և, լինելով ծագումով ազնվական, վրդովվել է: Մինչդեռ Շիրվանզադեի խնդիրն այլ էր. նա կնոջ դատն էր պաշտպանում. «Ո՞ւմ հայտնի չէ, — գրում է նա, — որ այժմ հայ կինը բարոյապես բարձր է տղամարդից <...> որ մեզանում ընտանեկան կյանքի հին կապերը քայքայվում են, որ այդ քայքայման պատճառը տղամարդն է»⁴⁶:

Պիեսը վառարան նետելուց և տաս տարի լռելուց հետո հեղինակը վերադարձավ նույն թեմային ավելի ընդգծված ֆեմինիստական սեեռումով, բեմականության խնդիրներում ավելի կողմնորոշված, և կողմնորոշման աղբյուրը դարձյալ տեսանելի է. էմիլ ժիրարդեն՝ «Մի կնոջ տանջանք»: Այս պիեսը, որ հանդիսատեսին հայտնի էր 70 – 80-ական թվականներից, շարունակում էր խաղացվել

ու դեռ խաղացվելու էր: Կարգաճ: Տիկին Մաթիլդը տանջվում է իր տան պատերի ներսում: Ամուսինը՝ Անրի Դյուամոնը չգիտե, որ իրենց դասեր՝ ժաննայի հայրն ինքը չէ, այլ իր ընտանիքի բարեկամ ժան Ալվարեցը: Սիրո պատմությունը հին է և ամեն վայրկյան կարող է նորոգվել, բայց երկուսն էլ ուզում են մոռանալ անցածը: Պիեսի ավարտը դրամատիկ է: Այն, ինչ պիտի պարզվեր, պարզվում է, և ոչ թույն, ոչ ատրճանակ: Անլուծելի են մնում բոլոր հարցերը, և բոլոր հերոսները մենակ են մնում: Չկա սոցիալական խնդիր, խնդիրը բարոյահոգեբանական է, ֆեմինիստական, և ահա վերաբարձարձվում է այդ խնդիրը Շիրվանզադեի «Եվգինե» դրամայում: Հերոսուհին տանջվում է սենյակից սենյակ քայլելով ու հոգոցներ արձակելով, ինչ-որ գիրք թերթերով, դաշնամուրին մոտենալով, ինչ-որ նոկտյուրն ծնագոցներով: Լրագրի մի հաղորդագրություն ընտանեկան մի ողբերգության մասին խոսվել է նրա խիղճը անցած մի մեղքի հիշողությամբ, իսկ ամուսինը ոչինչ չգիտե: Հայտնվում է նախկին սիրեցյալը նախկին ակնարկներով և դուրս հրավիրվում: Կինը հայտնում է ամուսնուն ամեն ինչ, մատնելով նրան տանջանքների և... ներողամտության: Մարդը տեսնում է, որ իր անցյալն ավելի անբիժ չէ, քան կնոջը: Բայց դա միտիթարություն չէ կնոջ համար, և նա հեռանում է տանից:

Պիեսը ներկայացվում է 1901 թվի հոկտեմբերի 29-ին, թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում, Գևորգ Պետրոսյանի ռեժիսորությամբ, գլխավոր դերերում Հովհաննես Աբելյանը (Միհրան) և Օլգա Մայսուրյանը (Եվգինե): Ներկայացմանն արձագանքում են մի քանի թերթեր, հայկական և ռուսական, ընդհանուր հիացումով և չափավոր քննադատությամբ: «Դրաման մեզ վրա վատ տպավորություն չթողեց, գրել է Վահան Նալբանդյանը: Հեղինակը մի առանձին հակում է ցույց տալիս կենտրոնանալու ներքին պրոցեսների, հոգեկան մաքառումների շուրջը»⁴⁷: Դա նորություն էր և չէր կարող նկատվել, եթե բեմադրողը չլիներ Պետրոսյանը, որ ռուս թատրոնի փորձն էր բերում հայ բեմ: Մամուլում խոսվում է պիեսի մի «թերություն» մասին. ինչո՞ւ է դրամայի նյութ դարձել իրական դեպքը՝ ընտանեկան մի ողբերգություն, որ պատմվել է թերթերում, և պիեսում «կրկնությունը բառ առ բառ է»⁴⁸: Սա արդեն արվեստից դուրս քննադատություն էր: Գեղարվեստական մտահոգացման աղբյուրն, ինչպես նկատեցինք, այլ է: Իսկ պիեսի կառուցյն ու գոր-

ծողության ընթացքն անսխալ է, ըստ գործող անձանց ելուժուտի: Դրաման անմիջապես չի սկսվում, այլ հասունանում է տեսանելիորեն, և գործողության պոտենցիալը կրում է հերոսուհին: Առաջին տեսարաններից կռահվում է մի գաղտնիք, որի բացահայտմանը հետևում է հանդիսատեսը: Եվ այնուամենայնիվ դիալոգը պարզունակութուն ունի. այն, ինչ ենթատեքստում հասկանալի է, ասվում է ու բացատրվում, և դարձյալ խոսքային ձեփը թափվում է, ինչպես նախորդ պիեսում: Հարցադրումը կամ «տենդենցիան» մերկ է: Եվ այս մերկութունը մաշկագերծ է արվում հաջորդ պիեսում, վերնագրից սկսած՝ «Ունե՞ր իրավունք»:

Պիեսը ներկայացվում է 1902 թվի հոկտեմբերի 7-ին, Արտիստական ընկերության թատրոնում, Աբելյանի ռեժիսորությամբ, և անմիջապես ինը թատերախոսական՝ անգիր լուս քննադատություն, դարձյալ ոչ արվեստի տեսակետից, այլ բարոյագիտություն:

Ակտանտային պայմանաձևը կրկնվում է փոքր-ինչ այլ՝ սոցիալական դրամայի թեքումով, բայց սոցիալականը շղարչի նման է. դրաման բարոյա-հոգեբանական է: Հերսիլեն, քսանչորս-քսանհինգ տարեկան, ամուսնացած է իրենից քսան տարով մեծ, հարուստ կալվածատեր և զանազան առևտրական ընկերությունների անդամ Անտոն Բեգմուրյանի հետ: Հերոսուհու գեթախոսությունն ակնհայտ է առաջին իսկ տեսարանից, բայց նա կաշկանդված է՝ չի համարձակվում իրեն իսկ խոստովանել իր զգացմունքները: Նրան խոստովանություն է մղում իր ազատախոհ ընկերուհին՝ Աննան, և պարզ է դրամայի ընթացքը: Հերսիլեն լքում է ընտանիքը: Հեղինակի բարոյագիտական միտումը դարձյալ բացատրվում ու քննարկվում է գործող անձանց խոսքերում: «Մշակի» թատերախոս Համբարձում Առաքելյանը գրում է, որ «Շիրվանզադեի նոր դրաման ոչ միայն գուրկ է բարոյական որևէ հիմքից, ոչ միայն չունի գաղափարական որևէ արժեք, ոչ միայն մեղանչում է հոգեբանության տարրական պահանջների դեմ, այլ կատարյալ դեկադենտական գործ է, գուրկ հասարակական որևէ իդեալից»⁴⁹: Իդեան պարզից պարզ է, միայն թե, ինչպես «Մշակի» 4. ստորագրությամբ թատերախոսն է՝ գրել, «պիեսը հայկական է լեզվով միայն»⁵⁰ և առնչություն չունի հայ իրականության հետ: Դարձյալ արվեստի խնդիր չէր դրվում: Հեղինակի պատասխանն էլ նույն հարթության վրա է, ավելի հրապարակախոսական և ռոմանտիկական. «Կնոջ բուն երջանկության հիմ-

նաքարը թաքնված է նրա հոգու խորքում՝ այնտեղ, ուր չի վարող մուտք գործել ոչ ամուսնու սերը, ոչ նույնիսկ մայրական պարտավորությունների գիտակցությունը և ոչ նամանավանդ հասարակական կարծիքի, դատաստանը»: Որքան՞ով ըմբռնելի էր այս խոսքը 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ (ոչ միայն հայ) իրականության մեջ, և որքանով իրականությունը մոտ, թե կան կանայք, որոնք «կռիվն ազգարարում են համարձակ, տանում մինչև վերջ, կամ հաղթում, կամ կործանվում <...>: Այդպիսիներից է իմ հերոսուհին»⁵¹:

Ո՛չ քննադատներին, ո՛չ էլ հեղինակին հայտնի չէր՝ ինչ էր տեղի ունեցել Իբսենի «Տիկնիկային տան» շուրջը 1879 թվին, և որ հեղինակն ընկրկել էր քննադատության առջև. փոխել էր պիեսի ֆինալը: Շիրվանզադեն էլ ի վերջո ընկրկեց: Երրորդ ներկայացումից հետո նա արգելեց, խաղալ, ասելով՝ «պատճառը մասնավոր է, չեմ կարող բացատրել»⁵²: Ի՞նչ մասնավոր պատճառ էր, որ մոռացվեց, և յոթ տարի անց գրվեց չորրորդ Փեմինիստական դրաման՝ «Արմենուհին» (1909 թ.): Հերոսուհին այստեղ ավելի համարձակ է և ավելի ռոմանտիկական: Նա հայտարարում է իր սերը, կանգնում սիրեցյալի կողքին: Իսկ ամուսինը կիսառոմանտիկ է. պարզում է ատրճանակն ու չի կարողանում կրակել. «Ա՛հ, չեմ կարող, չեմ կարող»:

Տպավորությունն այնպիսին է, թե Շիրվանզադեն ունի մի «Իշխանուհի», և նույն շրջագրեստն է գունավորում ու խաղացնում տարբեր պիեսներում, դարգացնելով մի գաղափար՝ ինքնասպանությունից մինչև այնպիսի հաղթանակ, որի հաղթանակ լինելը հայտնի չէ ոչ հերոսուհուն, ոչ հեղինակին: Եվ այս հերոսուհու անձնավորողն այն դերասանուհին չեղավ, ով առաջին ներշնչումն էր տվել, այլ 20-րդ դար մտնող դերասանուհին՝ Օլգա Մայսուրյանը, որ ավելի լուրջ դեր էր խաղացել՝ Մարգարիտ «Պատվի համարում» և լինելու էր իսկապես իշխանուհի Շանթի «Հին աստվածներում» (1913 թ.):

Մինչ «Արմենուհին» գրելը Շիրվանզադեն տևական մի շրջան փոխել էր իր դիտակետն ու դիտվող իրականությունը, անցել սոցիալական դրամայի ոլորտը, և արդյունքը «Պատվի համարն» էր՝ իր գլուխ գործոցը: Այստեղ նա ազատ է որևէ պայմանաձևից, և տեսնում ենք նոր բուրժուական ընտանիքի պատկերը՝ շատ տարբեր

Զիմզիմովի ու Եփեմիայի ժամանակից: Ահա արդյունաբերող հայը՝ նախկին գյուղացին նորաձև հագուստով, գյուղական վաշխառուի հոգեբանությունը Անդրեաս էլիզբարյանը, կողքին խեղճացած ու անօգնական կինը, որդիները, մեկը կրթված, գործնական, չափն ու օգուտը ճանաչող, մյուսը՝ զվարճամոլ, անառակ ու անկեղծ, դուստրերը, մեկը պճնասեր ու երես առած, մյուսը՝ համեստ, գիրքը ձեռքին: Անդրեասի կողքին ցցված է կնոջ եղբայր Սաղաթելը, որպես հավատարիմ աջակից, գյուղացիական ռեալիզմի մարմնացում, մյուս կողքին՝ ազնիվ հաշվապահը՝ իր կրավորական վիճակը գիտակցող մարդ: Իսկ սոցիալական հերոսը մի կրթված երիտասարդ է՝ Անդրեասի հանգուցյալ ընկերոջ որդին, կողոպտված ու սիրահարված: Գործող անձանց նվիրակարգը գտնված է, իրական է, հող ունի, տիպականացված է: Եթե Շիրվանզադեն այստեղ ձայնակցում է դարավերջի եվրոպական սոցիալական դրամային (Անրի Բեկ, Օկտավ Միրբո, Բյորնստերնե Բյորնսոն), ապա դա իրականություն ձայնակցում է: Հանգուցյի լուծման խնդրում հեղինակը կանգնում է անելանելիության, առջև: Հերոսուհին չի կարողանում կանխել հոր չարագործությունը, հայտնվում է ակամա մեղավոր վիճակում և ինքնասպան է լինում: Շիրվանզադեն դիմել է հանգուցյի լուծման հեշտ, ժամանակի դրամայում ընդունված միջոցին՝ ատրճանակ: Բայց սա իշխանուհի Հեղինեի ինքնասպանությունը չէ: Մարգարիտը իր ներկայությունը իսկ դատապարտված է, ինչպես դատապարտված է նրա սիրեցյալն իր կողոպտված վիճակով:

Այս դրամայում ևս որոշակի են գործող անձանց բեմական նախատիպերը: Գլխավոր դերի՝ Անդրեաս էլիզբարյանի խոսքային հանդերձ հեղինակը ձևել է Աբելյանի համար, նկատի ունենալով նրա նախասիրած բեմական վիճակները՝ վստահություն, տիրապետող դիրք և վիրավորվածություն, ինչպես հալածված մեկը, գողություն ընդունակ, հեզնող, կեղծ պատվի գերի, տուժածի կեցվածքով. «ես այս տանն օտա՛ր եմ, օտա՛ր, իմ մասին մտածող չկա...»: Առաջին բեմադրությունը սակայն, եղել է Բաքվում, 1904 թվի դեկտեմբերի 10-ին⁵³, և դերը խաղացել է Պետրոսյանը: Երեք շաբաթ անց՝ 1905 թվի հունվարի 3-ին տեղի է ունեցել երկրորդ ներկայացումը Թիֆլիսում, Աբելյանի և Օլգա Մայսուրյանի դերակատարումներով: Մամուլի արձագանքը եղել է հիացում, մյուսը՝ «Մշակի» լուսնությունը: Հետաքրքրությունը պիեսի հանդեպ անչափ մեծանում

է, էլիզբարյանի դերն ընդմիջտ կապվում է Աբելյանի անվան հետ: Հետագա տարիներին պիեսը բեմադրվում է ամենուր, նաև՝ գավառական ակումբներում: Պիեսը բարձրագույն չափանիշներով է գնահատել Գրիգոր Զոհրապը, 1908 թվին, երբ Աբելյան-Արմենյան թատերախումբը Պոլսում էր: «Բիեսին կազմվածքը իր պարզությունը մեջ հոյակապ է և հյուսիսի գրականության հորինվածը կը հիշեցնե, — գրել է Զոհրապը: — Ռուսահայ թատերագիրը շատ բարձր է Օքթավ Միրպոյեն, որ սակայն Ֆրանսայի փառքերեն մեկն է, իր տարազն Հանրի Պեքի դաժան, բայց անկեղծ նկարագրությունն է իրական կյանքի դրվագներն վերցված»⁵⁴: Զոհրապն ուշադրություն է հրավիրում Աբելյանի խաղի նրբերանգների վրա. «դեմքին բոլոր գիծերը, ամենեն նուրբերեն սկսելով մինչև ամենան թանձրերը, այդ նկարագրին հոգեկան ազդակները...»⁵⁵:

Շիրվանզադեի հաջորդ դրաման՝ «Ավերակների վրա, գրված 1906 — 1907 թվերին, չնայած կերպարների նուրբ մշակմանը և դրամատուրգիական անթերի կառուցվածքին, հանդիսատեսային հաջողություն ձեռք չի բերում, արձագանք չի տալիս: Թեման հայ բուրժուազիայի երկու սերունդների հարաբերությունն է, նորի ու առաջադիմականի բարձրացումը և հնի խորտակումը: Այստեղ ընտանեկան դրամա կա, որ մարդկային առումով կարծես ձայնակցում է Սունդուկյանի «Քանդած օջախին», բայց իմաստը հասարակականորեն հետաքրքիր չէ: Պիեսը բեմադրվել է 1908 թվի հոկտեմբերի 20-ին, Թիֆլիսի Արտիստական ընկերության թատրոնում, և լավ չի ընկալվել, հետագայում էլ չի ստացել բեմական կյանք: Այնուամենայնիվ սա հեղինակի ամենալուրջ գործերից է: Չի քննադատվել, քանզի սուր չէ, չի գրգռել հասարակական միտքը, չի գայրացրել որևէ մեկին:

Շիրվանզադեի բոլոր պիեսներից տարբերվում է «Կործանվածը» քաղաքական դրաման, գրված 1907 թվին: Բեմադրել է Աբելյան-Արմենյան խումբը 1909 թվին, Պոլսում: Հեղինակը գրում է, որ չի դեկավարվել կանխակալ գաղափարներով կամ ինչ-որ կուսակցականությունով⁵⁶, բայց չի համոզում: Պիեսն այն գաղափարախոսությունն է, որը հետամուտ էր ազգերի վերացման: Սոցիալիզմի որ ըմբռնումն է դա, կարևոր չէ: Կործանվող ապագային հեղափոխականն է: Պիեսը հանդիպել է գրաքննության արգելքին, իսկ խորհրդային շրջանում՝ կեղծ մեկնություն, թե հեղինակը ճիշտ

չի ըմբռնել սոցիալիզմը: Պիեսի թիկունքում կոնկրետ իրականություն կար, կային կոնկրետ մարդիկ: Պերճ Պոռչյանի ավագ որդին ձերբազատվել էր որպես սոցիալիստ-հեղափոխական, աքսորվել Սիբիր, և հայրը համախորհուրդ էջր որդու հետ. «Ձեմ հասկանում սոցիալիզմը, – ասել էր, – չեմ հասկանում և չեմ ուզում, ինչ ուզում ես ասա...»: Ենթադրվում էր, որ Սենեքերիմ Սահառունու կերպարում նկատի է առնված Պոռչյան-հայրը, և Աբելյանը գրիմը նմանեցրել է նրան: Դա անհանգստացրել է հեղինակին. «ես բողոքում եմ արվեստի այդ տարօրինակ ըմբռնողության դեմ: Իմ պիեսի ոչ բովանդակությունը, և ոչ մի կետ ակնարկ չէ այս կամ այն անձի վերաբերմամբ: Սարսափելի ոչինչ չկար: Պիեսը ժամանակին էր գրված, լուրջ ակնարկ էր «պրոլետարները՝ ոչինչ չունեն, որ հարկ լինի պահպանել»⁵⁷ տեսակետի դեմ և զգուշացում սպասվող քաղաքական իրադարձությունների նախօրեին:

Շիրվանզադեի հետագա պիեսների («Շառլատանը», «Արհավիրքի օրերին», «Ազգային գործիչը») շարքից առանձնանում են «Նամուր» և «Չար ոգին» բեմականացումները՝ երկուսն էլ զգայացունց գործեր, որոնց վիճակված էր հանդիսատեսային մեծ հաջողություն, երկարատև բեմական կյանք, և որոնցում հանդիսականի հոգին տակնուվրա էր անելու Աբելյանն իր հուզախոռով, արցունքներ քամող խաղով: Նա էլիզբարյանից հետո Բարխուդարով ու Գիժ Դանելով էր ճանաչվելու և որակվելու «անուղղելի հայ»: Այս դերերը նրա բեմական բնավորությանը տվեցին ընդգծված արևելյան նկարագիր: Նա այդպես ճանաչվեց 20-ական թվականներին, և ո՞վ էր տեսել նրա Ռասպլյուկեր «Կեչինսկու հարսանիքում» կամ Շտոկհոմանը Իբսենի դրամայում: Շիրվանզադեի կատակային ակնարկները, թե իր պիեսների շնորհիվ է Աբելյանը դերասան դարձել, Աբելյանին առիթ են տվել հակառակն ասելու, թե իր դերասանական անձն է Շիրվանզադեին դրամատուրգ դարձրել:

Շիրվանզադեի 20-րդ դարասկզբին ազգային թեմա է որոնել կենցաղից ու սոցիալ-հոգեբանական խնդիրներից դուրս և քաղաքական հարցադրումներից վեր, հերոսական և արդիական: Դրան առիթ է տալիս սկսված պատերազմը ռուս-թուրքական առձակատուժով, ինչի հետ հույս էին կապում ազգայնական կուսակցությունները: Հայ կամավորական խմբեր են միանում ռուսական բանակին Արև-

մտահայաստանն ազատագրելու հույսով: Շիրվանզադեի մեկնում է ռազմական գործողությունների վայր ինչ տեսնելու և ինչ է տեսնում... 1915 թվին նա գրում է «Արյան օրեր» դրաման, որ հետո վերափոխում է, վերնագրում «Արհավիրքի օրերին»: Պիեսը բեմադրվել է 1917 թվի հոկտեմբերի 28-ին, Օվի Սևույանի ռեժիսորությունում և հանդիսատեսային մեծ հաջողությամբ: Եվ այդ է եղել: Պիեսի բեմական կյանքը չի շարունակվել: Լինելով իրադարձությունների թարմ տպավորության տակ և հուզված, հեղինակն այնուամենայնիվ լավ չի իմացել արևմտահայ իրականությունը, չի հասցրել լավ ճանաչել մարդկային բնավորությունները: Դրամատուրգիական կառույցում նա չի ազատվել հին եղանակից, առաջին իսկ տեսարաններում հայտարարվում է գործողության պատճառը, հեռանկարն ու իմաստը: Բեմ մտնող հերոսներից մեկը՝ քուրդ Գալոն որտեղից որտեղ գիտե օսմանյան կառավարության եղեռնագործ ծրագիրը: Ինչպես նախորդ պիեսները, սա էլ ազատ չէ մերկ դատողական (ռեզոնյորական) տարրերից: Ողբերգական է և արտահայտության ձևում ռեալիստական պիեսի ավարտը: Տարակուսանքով ու տագնապով խոսվում է ռուսական բանակի հեռանալու մասին: Վերջին՝ հինգերորդ գործողությունը նահանջն է, անծեք, հուսահատություն, աղոթք և «Առաւոտ լուսոյ...»: Դրամատուրգիական վճիռն անավարտ է ու տարտամ, ինչպես անավարտ է դարձ:

Շիրվանզադեի վերջին և ամբողջական դրամատուրգիական երկը քաղաքական կատակերգություն է՝ «Մորգանի խնամին», գրված 1926 թվին, հայոց առաջին պետական թատրոնի պատվերով, ի ծաղր հայ վտարանդիության: Ընտրված է սուր կատակերգական իրադրություն, կենտրոնում կոլորիտային մի դեմք՝ Պետրոս Մինթոն, իր ընտանիքով Փարիզում, ռուս էմիգրանտների սրճարանում, կատակերգական թյուրիմացության մեջ: Մի թեմա, որ կարող էր դրամատիկական կերպավորում ունենալ, այստեղ հանգեցվել էր ծաղրի, քաղաքական ապահովություն ընձեռելով Փարիզից եկած, ժամանակին ազգային կուսակցությունների հետ կապ ունեցած հեղինակին:

Եթե Շիրվանզադեի համարվելու է 20-րդ դարի հեղինակ (կեղծ տեսակետ)⁵⁸, ապա՝ ժամանակագրական զիջումներով, որոշ հարցադրումներով և «Մորգանի խնամիով»: Նրա դրամատուրգիական մտածողությունը պատկանում է 19-րդ դարին և անդրադարձն է 90-

ական թվականների թատրոնի ու դերասանական բնավորությունների, եվրոպական առումով: Շիրվանզադեն, ինչպես Վահան Տերյանն է նկատել, «որքան էլ թերություններ ունենա, դարձյալ կմնա այն հեղինակը, որ տանում է մեր գրականությունը դեպի եվրոպա»:

ԱՐԱՄ ՎՐՈՒՅՐ

Գարավերջի ավանդական կատակերգակների կողքին հայտնվել են նորերը հին ու նոր խաղացանկում, նոր կենսազգացողություններ, ավելի դիպուկ, բեմական նախապաշարումներից ավելի ազատ, իրականության հանդեպ ավելի զգայուն, դրուժյուններն ու խնդիրները կարճ ճանապարհով վճռող: Պոլսահայ եվրոպամետ խաղաոճը Թրյանցի միջոցով հասել է Արամ Վրույրին, հարստացել Պարոնյանով, իսկ արևելահայ կատակերգությունն արդիականացել է շնորհիվ երկու կրթված արտիստների՝ Պողոս Արաքսյանի և Գրիգոր Ավետյանի:

Արամ Վրույրը (Մաքսսճյան) ծնվել է 1863-ին Պոլսի Սամաթիա թաղամասում: Սովորել է Իջաթիեի թաղային վարժարանում, Աֆրոն-Գարահիսարի գիշերօթիկ դպրոցում, այնուհետև Սկյուտարի ճեմարանում: 1878-ին Մաքսսճյան ընտանիքը տեղափոխվել է Թիֆլիս: Արամը դարձել է նշանավոր լուսանկարիչ Քյուրքչյանի աշակերտը: Լուսանկարչատան վերնահարկում բնակվող վիպասան Հարություն Շիշմանյանը (Մերենց) ժամանակ առ ժամանակ լսել է գեղեցկատես տղայի խոսքն ու կատակը և որոշել, որ նրա տեղը թատրոնն է: «Արամ, եկուր դերասան եղիր», – ասել է մի օր, և Արամը, Վրթանես Փափազյանի միջնորդությամբ, մասնակից է դարձել Միքայելյան փողոցի «Առևտրական ակումբի» սիրողական ներկայացումներին: Խաղացել է առաջին դերը՝ Գրիգոր աղա, է. Տեր-Գրիգորյանի «Մողա» կատակերգությունում:

1883-ին, երբ Չուչկյանը վերականգնվել էր թիֆլիսյան թատերախումբը, Արամ Մաքսսճյանը հայտնվել է այնտեղ և կնքվել Արամ Վրույր բեմական անունով: Այստեղ նա հանդիպել է իր հայրենակից Թրյանցին, տեսել նրա նշանավոր Դոն Գրեգորիոն: «Ինձ վիճակից Փրիֆեթթոյի դերը, – պատմում է նա, – դժվարանում էի խաղալ. Թրյանց ինքը սկսեց ինձ հետ պարապել»⁵⁹: Ներկայացումը տեղի է ունեցել Արծրունու թատրոնում, և Թրյանցի կողքին հայտնաբերվել

է մի նոր «բրիլիանտ կոմիկ»:⁶⁰ Թրյանցը դարձել է Վրույրի հովանավորն ու ուսուցիչը, ծանոթացրել նրան եվրոպական դասական կատակերգությանն ու վոդևիլին, տեսել նրանում պոլսահայ բեմի կատակերգական ավանդության շարունակողին: Վրույրը եղել է անհավակնոտ ու աննախանձախնդիր դերասան: Դա արտահայտվել է իր խաղում և որոշ չափով վնասել: Մի շրջան նա թողել է բեմը, մտել Կարա-Մուրզայի երգչախումբը, այնուհետև միացել է Մարի Զաբելի խմբին, շրջել նրա հետ գավառում, եղել է Ախալցխայում, Ալեքսանդրապոլում, Երևանում որպես «գրանդ», «ռեզոնյոր» և ամեն ինչ՝ իմպրեսարիո, բեմահարդար, տոմս տարածող, սցենարիոս: Սրախոս, կատակաբան, բազմաշնորհ ու հնարամիտ, ամեն գործից գլուխ հանող, բոլոր պարագաներում կողմնորոշվող մարդ է եղել նա, բայց ոչ պատեհապաշտ ու խորամանկ, «ամենքին ներող, ամեն ինչ բնական համարող»⁶⁰:

Նրա 80-ական թվականների դերացանկը խայտաբղետ է. Շապուհ («Արչակ Բ»), Վենետիկի դուքս, Բրաբանցիո, Մոնտանո («Օթելլո»), Կրավդիոս, Օզրիկ, Առաջին դերասան («Համլետ»), Լորդ Մյուրի («Քին»), Մանասե, Բեն Ակիբա («Ուրիել Ակոստա»), Ռոլլեր, Պատեր («Ավազակներ»), Յակով (Վ. Դյաչենկո՝ «Ժամանակակից սեր»), Ալիսով («Զոհի փոխարեն զոհ»), Լոյալ («Տարտյուֆ»), Ալկանտոր («Բոնի ամուսնություն») և այլն: Չեն երևում սկզբունք, ծրագիր կամ հետևողականություն: Նրա այս գիծը տեսնում ենք նաև հետագայում, երբ արդեն ճանաչված էր որպես փայլուն կատակերգակ: Մի անգամ (1893 թ., Բաքու) խաղացել է անգամ Կարլ Մոոր, իր հետ միասին ծիծաղելի վիճակի մեջ զննելով Մնակյանի խմբի դերասան, անփոխարինելի «հակառակորդ» Հարություն Ալեքսանյանին (Ֆրանց):

Այս ամենի հետ միասին Վրույրը բացառիկ լրջությամբ ու ակնածանքով է ընդունել Ադամյանին, դարձել անշահախնդիր բարեկամ ու օգնական և, մեծ ողբերգակի մահից հետո, նրա առաջին կենսագիրներից մեկը⁶¹: Ադամյանի Պոլսում գտնված ժամանակ Վրույրը եղել է նրա կողքին որպես իմպրեսարիո, հարմար անսամբլ ստեղծող և խաղակից: Նա փորձել է Պոլսում վերականգնել հայ բեմը՝ ոչ թարգմանական պիեսներով: 1890-ին բեմադրել է «Պեպոն» արևմտահայերեն՝ «կատարելապես չափած ու ձևած Պոլսի հա-

մար»⁶², խաղացել է Պեպո (ձկնորս Մերիկ անունով) և ընդունվել բացառիկ ոգևորությամբ:

90-ական թվականներին Թիֆլիսում և Բաքվում Վրուլըն անվերապահ ճանաչում է ստացել որպես ինքնատիպ կատակերգակ, Տեր-Դավթյանի մրցակից: Մոլիեր, Գոլդոնի, Պարոնյան և Թիֆլիսյան տեղային կատակերգու-թյուններ. բոլորը գրեթե հավասարապես մատչելի են եղել նրան: Խաղացել է Դոն Գրեգորիո, Մարկիզ Ժյուլ, Օրգոն («Տարտյուֆ»), Արգան («Ակապենի արարքները»), Օրոնտ («Պարոն Փուրսոնյակ»), Ժերոնտ («Ակամա բժիշկ»), Հարպագոն («Ագահը»), Ժորժ Դանդեն և Բարբուլիե (համանուն պիեսներում), Սգանարել («Դոն Ժուան»), վերջապես՝ Աբիսողոմ, Մանուկ աղա, Պաղտասար, Օգսեն: «Դասական կոմեդիայի լավագույն մեկնաբանն էր նա մեղանում», – գրել է հետագայում Փափագյանը⁶³: Իր խոշորագիծ, ընդգծված ու շեշտված դիմախաղով և պլաստիկայով նա անչափ հարազատ է եղել մոլիերյան թատրոնի գեղարվեստությանը: Այդպես էլ ներկայանում է նրա Հարպագոնը, ըստ Լևոն Մանվելյանի: «Մեր առջև կանգնած էր մի նիհար, կոշտացած ու ցամաքած ձեռունի՝ ապացույց, որ երկարամյա գրկանքները իրենց դրոշմը դրել են նրա ամբողջ մարմնի վրա, աչքերը խոր ընկած, որոնք կարող են փայլ ստանալ միայն ոսկու առաջ, երեսն ու ճակատը սառն ու դժգույն, որոնց վրա ծալվում են կնճիռները ամեն անգամ, երբ ծագում է նրա հոգում կողոպտված լինելու անախորժ գգացումը: Բոլոր զգայարանները կարծես ծառայում են նրան իբրև գանձի պահպաններ, ականջները սրում է նա, երբ մի շշուկ կամ շան հաչոց է լսվում, քթով կարծես ցանկանում է հոտոտել գողի ներկայութունը՝ ասես նրա մտքից ոչ մի բնական էր հեռանում, որ թաքցրած գանձ ունի պարտեզում <...>»⁶⁴: Մեկ հատկանիշի ընդգծումը, մարդը որպես մեկ գաղափարի արտահայտություն, բացարձակորեն մոլիերյան թատրոնի գիծ է: Առանձին խնդիր է հոգեվիճակի դրսևորումը, որտեղ դերասանը հասել է ողբերգակատակերգականի սահմաններին: Նրա ժլատն այնպիսի հուսակտուր աղաղակ է բարձրացրել, այնպես է կողկողազին ողբացել ու արցունքներ թափել, որ հանդիսականը մի պահ սարսուցել է և կարեկցել, լսելով կողոպտվածի անհույս խոսքերը՝ «այս աշխարհում ես գործ չունեմ... ես առանց քեզ չեմ կարող ապրել...»: Հարպագոնն սկսել է հենարան որոնել անորոշ տարածություն մեջ, նվաղած վայր ընկել և... «մեռա»,

ասել է միատոն, անկյանք, դադար է տվել և նույն տոնով՝ «Թաղեցին»: Վերջին խոսքի վրա դահլիճը պայթել է ծիծաղից: Սկզբունքորեն պահպանելով կլասիցիստական կոմեդիայի դիմակը, որպես կերպար-գաղափար և հատկանիշի խտացում, դերասանը հոգեբանական շարժման մեջ է դրել նրան և գունավորել որպես բնավորութուն: Առհասարակ իր վարքագծով Վրուլըն եղել է անսպասելի, և հաճախ այդ է եղել նրա կատակերգական էֆեկտը շատ դերակատարումներում: Նրա Սգանարելի հետ բեմ մտնող Դոն Ժուանը զգույշ պետք է լիներ՝ հանկարծ չծիծաղելու համար: Քննադատությունը Վրուլընի հանդեպ նույնպես խիստ է եղել: Կարծիքները երբեմն հակասական են: Շիրվանզադեն նկատել է նրա անփութութունը, անհետևողականությունը, քննադատորեն է ընդունել ամեն դերի ձևը գարկելը: «Ես մինչև այսօր էլ, – գրել է նա 1900 թվին, – չգիտեմ ինչ է նրա ամպլուան: Կոմիկ է նա, Փատե՞ր, թե՞ դրամատիկ դերասան...»⁶⁵: Երբեմն իսկապես այն տպավորություն է ստեղծվել, թե դերասանը չի աշխատում, «առաջադիմելու կարիք չի զգում»⁶⁶: Բայց կան տվյալներ, որ վկայում են դերասանի ներքին, ենթագիտակցական լրջությունը: Անմշակ կատակային պահեր, անհարկի ստեղծաբանություն, դերի հետ խաղալու գայթակղություն քիչ չեն եղել, և նկատվել ու քննադատվել են դրանք: Դրանց կողքին դերասանը ոչ սակավ ցույց է տվել մանրամասները մշակելու, հղկելու շատ օրինակներ, հատկապես Մոլիերի կատակերգություններում: Այս առումով, պատահել է, որ նրան համեմատել են Աբելյանի հետ. «Այդ պարոնները իրենց հանձն առած կերպարը նախ և առաջ, ինչպես երևում է, ամբողջովին պատկերացնում են և այնուհետև ամենայն բարեխղճությամբ աշխատում են ըստ կարելիության անդրադարձնել իրենց մտքի առջև պատկերացրած այդ անձնավորությունը»⁶⁷: Այսպես, Ժերոնտի («Ակամա բժիշկ») մասին ասված է. «Իր խաղով, շարժվածքով, գրիմով և դիմախաղով, մանավանդ իր գեղեցիկ առողանությունները և մաքուր արտասանությունները առջև դրեց մի կատարյալ տիպար»⁶⁸: Կամ՝ «միայն տիպական գրիմով, միայն իր աչքերի ու շուրթերի շարժումներով կարող կլիներ արտահայտել այդ անձի միամտությունը, հրճվանքը և բարկությունը, առանց նույնիսկ մի խոսք արտասանելու»⁶⁹: Նման բնութագրումները քիչ չեն և վկայում են գեղարվեստականություն, ճաշակ, չափի զգացում, տիպականացման ու կոնկրետացման բացառիկ

վարպետություն: Այսպես է երևում Վրուլը նաև արևելահայ կատակերգություններում Կիվ-կիվ («Դալալ Ղադո»), Մահտեսյան («Մխալ Հաշիվ»), Հասան խան («Ղարաբաղի աստղագետը»), Հաջի Սուլեյման (նույնանուն պիեսում):

Արամ Վրուլը ներկայանում է որպես շատ ավելի լուրջ դեմք 1890 – 1900-ական թվականների հայ թատրոնում, քան թվացել է ժամանակակիցներից ոմանց իր ոչ այնքան համաչափ կամ տարբերությամբ դրսևորումներով: Նրան է պատկանում Պարոնյանին, որպես բեմական հեղինակ, հայտնագործելու պատիվը: «Ես չգիտեմ, – գրում է Դեմիրճյանը, – նրան հայտնի⁶⁹ էր Գևորգյան ձեմարանի «Մեծապատիվ մուրացիկաների» բեմավորումը այնտեղի աշակերտների ձեռքով, և Թիֆլիս գնացող ձեմարանցիները նրան չէի⁶⁹ սովել արդյոք այդ ձեռագիրը կամ գաղափարը: Բայց, ինչևէ, Վրուլը բեմավորեց «Մեծապատիվ մուրացիկաները» և բեմադրեց «Բաղտասար աղբարը»: <...> գտավ իր ամպլուայի համար նույնպիսի առիթ և հնարավորություն, ինչ որ իր տեղում Տեր-Դավթյանը: Եվ հայկական կոմեդիան նոր ուժով բարձրացավ»⁷⁰:

Հետաքրքիր է ուշադրությունից վրիպած մի հանգամանք: Վրուլըն սկզբում բեմավորել է միայն «Մեծապատիվ մուրացիկաները» (Ադամ Սարգսյանի հետ), իսկ Աբխազոմ աղայի դիմակն ստեղծել է նախ Գևորգ Տեր-Դավթյանը (1894 թ. փետրվարի 17), Մանուկ աղայինը՝ Գևորգ Պետրոսյանը: Աբխազոմի երկրորդ դերակատարը Աբելյանն է եղել, նույն թվին⁷¹: Վրուլի առաջին պարոնյանական դերը եղել է Պաղտասարը՝ 1895-ի հունվարի 12-ին, Վարվառա Մելիքյանի (Անուշ) և Միքայել Մանվելյանի (Կիպար) հետ:

«Պետք է խոստովանել, – գրում է «Մշակը», – որ Բաղդասար աղբարի դժվար դերում Վրուլըն ինքն իրեն գերազանցեց: Նրա խաղը վերին աստիճանի մտածված, խելացի էր, ազատ որևէ ծայրահեղությունից: Նա, ինչպես երևում է, մոտիկ և շատ լավ գիտե Պոլսի կյանքը և այդ պատճառով էլ մի անսահման զվարճություն պատճառեց հասարակությանը⁷²: «Բաղդասար աղբարի դերը կատարեց պ. Վրուլը մեծ հմտությամբ, գերազանցելով ամեն սպասելիք», – գրում է «Մուրճը»⁷³: Այս դերը դարձել է նրա կարծես հիմնական դիմակը, և հետագայում բոլոր դերերում նկատվել է Պաղտասարի ներկայությունը, զարմանքից աչքերը թարթելը, աջ հոնքը ճակատի կենտրոն ձգելը: Նրա Պաղտասարն ունեցել է բնա-

վորություն ու վարքագծի երկու զուգահեռ ու խաչվող պլաններ՝ դատը շահելու վստահությունն ու ոգևորությունն և անօգնական մարդու հարց, խեղճացողի զարմանք⁷⁴: Շիրվանզադեն, որ առանձնապես լուրջ էր ընդունել Պարոնյանի այս գործերը, անլրջություն է նկատել նաև նրա մեկնաբանի դերասանական նկարագրում: Հակառակ կարծիքն է ունեցել Դեմիրճյանը: «Վրուլի թե՛ Աբխազոմ աղան, և թե՛ Բաղդասար աղբարը ես համարում եմ օրինակելի և միակ բնական ռեալիստական ստեղծագործությունը: Նախ՝ նա հարազատ էր այս հերոսների էպոխային, և ներկայացնում էր հավատարիմ մնալով նրանց արտաքինին, խոսակցության, շարժումներին և ապա, որ գլխավորն է, ոչ մի ավելորդ նորամուծումներ չէր մտցնում խաղի մեջ, չէր հարմարեցնում «նոր ժամանակների տեմպային իմաստավորման»՝ մոդեռնիզացիա: Աչքով չէր անում հասարակության՝ մտցնելով բուֆոնադային շտրիխներ: Նա խաղում էր միանգամայն բնական, լուրջ, իր ներկայացրած անձերի՝ իրենց ունեցած արժանապատվությունը պահելով»: Դեմիրճյանը խոսում է «միամիտ խաղի» մասին, երբ դերասանը չգիտե, թե հաջորդ պահին ինչ է լինելու կամ ասվելու, և ընդգծում, որ դա «ավելի կամ նույնքան կարևոր է լուրջ կոմիկի խաղի մեջ», և «Վրուլը գերազանցապես պահպանում էր [այդ], որով նրա խաղը դառնում էր կատարյալ»⁷⁵:

Վրուլի մարդկային և դերասանական հմայքը եղել է ամենից առաջ նրանում, որ մտածել ու աշխատել է առանց ճիգ ու ջանքի, առանց ի ցույց դնելու մտքի ընթացքն ու աշխատանքը: Նա ապրել է կարծես անփուլթ, ձեռքը թափ տալով՝ «է՛, ի՞նչ կըսեք», սիրել է սեղան ու խրախճանք և ուրախ գրույց: Բայց միշտ եղել է այն մտքին, որ դերասանն ստեղծագործում է լուրջության ու մենակության մեջ. «<...> սենյակը փակվե ու հոգիիդ մեջը նայե, որ մեծ արտիստ մը դառնաս: Մեջդ չհետազոտված աշխարհներ կան, հոն փնտրե՛ կգտնես»⁷⁶: Ամեն ինչ բնական համարող և ներողամիտ այս մարդը չի հանդուրժել իր շուրջը հավակնություն ու կեցվածք և անողորմ ծաղրի ու մտրակի է քաշել ողբերգակի լուսապսակով զարդարված երիտասարդ Կարապետ Գալֆայանին, որը թատրոնը պատկերացնում էր հոգեկան տագնապնների ու փառքի ասպարեզ և հավակնում էր Համլետով սկսել ու ավարտել դերասանությունը⁷⁷:

Իր հետագա գործունեության մեջ Վրուլը երևում է բազմա-

շնորհ, եռանդուն ու նախաձեռնող, հասարակական իրենալներով ապրող մարդ: Նա հրատարակել է դարասկզբի լավագույն թատերական հանդեսը՝ «Հուշարարը» (1907 – 1913), գրել ու թարգմանել, եղել է «Հայ գրողների կովկասյան ընկերություն» անգամ, Նիկողայոս Մառի հետ, մասնակցել է Անիի պեղումներին, որպես հմուտ լուսանկարիչ: Եվ շարունակել է խաղալ նոր դերեր՝ իրեն մոտ և իրենից հեռու: Նրա վերջին շրջանի դերերից է Ջաքարիա վանականը «Հին աստվածներում» (1913 թ): Մակերեսային հուշգրի այդ «անդրանցական» գեղումներում նա եղել է կյանքի առարկայականությունը կրող միակ գործող անձը:

Արամ Վրույրը երկար չի ապրել: Կենսասիրությունը չի տվել երկարակեցություն: Նա վախճանվել է վաթսուներեք տարեկան հասակում՝ 1924-ին:

ՊՈՂՈՍ ԱՐԱՔՍՅԱՆ

Նա տարբեր էր շատերից իր օժտվածություն տրամադրված և մասնագիտական կրթվածությամբ. համատեղել է տեղային կենցաղագիտությունը բեմական իդեալականության, վոդեվիլային թեթևություն, խաղային էքսցենտրիզմի հետ, ֆարսից ու ստեղծաբանական տարերքից հասել հոգեբանական կատակերգություն սահմաններին:

Պողոս Արաքսյանը (Քալանթարյանը) ծնվել է Երևանում, 1862-ին: Թիֆլիսում ավարտել է ռուսական ռեալական ուսումնարանը: Թատրոն է մտել 1885-ին և ստացել գլխավոր դեր՝ Պողկոլեսին (Գոգոլ «Ամուսնություն»): Այս փորձից հետո նա գնացել է Պետերբուրգ, ուսանել համալսարանում և թատերական դասընթացներում: Հաճախ է եղել Մոսկվայում, բայց հետևել է բեմական արվեստի պետերբուրգյան դպրոցին: Նրա ուսուցիչները եղել են Ալեքսանդրինյան բեմի վարպետները:

1889 – 90 թատերաշրջանում նա արդեն եղել է Թիֆլիսի թատերախմբում, խաղացել դարձյալ գլխավոր դեր՝ Արկադի Սամսոնյան (Սունդուկյան «Ամուսնիներ»), և ընդունել Արաքսյան բեմական ազգանունը: Մեկ տասնամյակի ընթացքում նա խաղացել է հարյուրից ավել դերեր՝ դասական, արդիական ու տեղային: Արաքսյանին չենք տեսնում հերոսական ու ողբերգական դերերում, և, ինչպես ցույց է տալիս արտիստի հետագա գործունեությունը,

դա եղել է գիտակցված: Նրա մեծ դերացանկում առանձնանում են Սունդուկյանի և ռուս դասական կատակերգություն կերպարները՝ Կակուլի, Գիգոլի, Իսայի, Փարսիդ, Օսեփ, Գիթ Մոզի, Օսկան Պետրովիչ, Զիմզիմով, Կրեչինսկի, Ռասպլյուկ, Խլեստակով, Շմագա («Անմեղ մեղավորներ»), Յուսով («Արդյունավոր պաշտոն») և այլն: Խաղացել է նաև Մանուկ աղա և Դերասան «Մեծապատիվ մուրացկաններում», Սանչո Պանսա «Դոն Գիշտում», մի քանի մոլիերյան դերեր, շեքսպիրյան դերերից՝ Գրացիանո («Վենետիկի վաճառականը»), Գրուսինո («Անսանձի սանձահարումը»), մեկ-երկու ազգային-պատմական ստվեր՝ Թովմա Արծրունի («Սմբատ Ա»), Վահան Մամիկոնյան («Արշակ Բ»), որպես տուրք: Բոլոր դեպքերում նա ներկայանում է որպես անխառն կատակերգակ և լուրջ ու հետևողական որպես այդպիսին:

Արաքսյանը անվերապահ գնահատված արտիստներից մեկն է 90-ական թվականներին: Նրան քննադատողը եղել է Շիրվանզադեն, որի խոսքն այնուամենայնիվ մեղմ է: 1898-ին նա դիտել է Թ. Բրանդոնի «Չարեյի մորաքույրը», իր խոսքով ասած, «խեղդատակության և ոչ պիեսի» բեմադրությունը: «Այդ ներկայացումը, – գրում է նա, – ուշադրության արժանի է այն տեսակետից, որ նրա մեջ երևան եկավ իմբի կոմիկական տարրի ուժը: Մենք տեսանք, որ պ. Արաքսյանը (Բաբերլեյ – Հ. Հ.) իբրև կոմիկ վերջին սեզոնին արել է անպայման առաջադիմություն, որ նա առհասարակ լավ կոմիկ է և կարևոր ուժ մեր բեմի համար»⁷⁸:

Շիրվանզադեին ավելի է տրամադրել Արաքսյանի Շմագան՝ խորտակված հանճարի պարողիան: «Ուրախ ենք, որ վերջապես այս դերասանին ևս տեսանք իր ամպլուայում <...> պ. Արաքսյանը վերջին ժամանակ ցանկալի առաջադիմություն է արել: Նա թողել է առաջվա շարժը, մշակել է իր ձևերը, հարստացրել է միմիկը: Իր կատարած դերին ինքնուրույն բնավորություն տալում նա պ. Աբելյանից պակաս չէ: Իսկ գրիմ շինելում նա պ. Աբելյանին համարյա մրցակից է: Առհասարակ այս երկու դերասանները հետևում են ռուսաց ամենաընտիր շկոլային: Եթե պ. Արաքսյանի ձևերի մեջ տակավին կան թերություններ, եթե երբեմն-երբեմն նա դարձյալ դիմում է նախկին շարժին, կարծում ենք, այս ժամանակի խնդիր է: Գլխավորն այն է, որ նա ունի բեմական ձիրք, հոտառություն, կյանքը դիտելու և կյանքի մեջ տիպեր ուսումնասիրելու շնորհք:

Մնում է, որ նա շարունակի աշխատել: Նրա ձիրքը դեռ ընդունակ է ընդարձակվելու և մշակվելու: Ժամանակով նա կարող է շատ խոշոր կոմիկական դերեր կատարել: <...> Համոզված ենք, որ պ. Արաքսյանը համեստ կլինի և նախքան մեծ դերերի դիմելը, դեռ կաշխատի կրթվել, գարգանալ, նրբացնել իր խաղը: Իբրև Շմագա նա շատ լավ էր, բայց թող աշխատի ավելի խոշոր դերեր ստեղծել, իսկ ստեղծել կարող է, որովհետև ընդունակ է: Ամենից առաջ նա պիտի մշակի իր ձայնը, որ զուրկ է փափկությունից և «ամբողջությունից», հետո մեղմացնի իր ձևերը և դարձնի ավելի լուրջ: Զպիտի մոռանա նաև, որ դեռ երբեմն-երբեմն չափազանցություններ է անում հասարակությունը ծիծաղեցնելու համար: <...> Պ. Արաքսյանը շատ ձիրքով կոմիկ է. ընդունակ է նաև շատ լուրջ կոմիկ դառնալու շուտով»⁷⁹:

Արաքսյանն արդեն լուրջ էր: Նա գիտեր և Ալեքսանդրինյան թատրոնի վոդեվիլիստներին, և Փոքր թատրոնի կենցաղագետ կատակերգակներին: Իր ներքին տարերքով ու ազատ երևակայությունը նա հաճախ ձգտել է ստեղծաբանական (իմպրովիզացիոն) խաղի, նաև էքսցենտրիկ ցույցերի, երգել է, պարել: Բացառիկ փայլ է ցույց տվել և՛ կովկասյան պարերում, և՛ եվրոպական-պարահանդեսային, և՛ օպերետային, նվագել է կիթառ, ջութակ, մանդոլին, թառ ու քամանչա, դուդուկ, շվի: Իսկ քննադատը փորձել է կաշկանդել նրա բնական տարերքը, սահմաններ դնել, շրջանակներ ստեղծել: Եվ ի վերջո ընդունել է նրան. «Պ. Արաքսյանն այժմ մեր ամենաառաջին կոմիկն է և լավ կոմիկ է, թեև ծուլ: Այսուամենայնիվ, այս չորս տարվա մեջ (1896 – 1900 թթ., – Հ. Հ.) աչքի ընկնելու չափ առաջադիմություն է արել: Զայնը նույնն է, ջախջախված, բայց ձևերը հարստացել են: Երբեմն գիտե ստեղծագործել, երբ դերը սիրում է: Գրիմ շինելում Աբելյանից և Պետրոսյանից հետո ետ չի մնում»⁸⁰:

Արաքսյանի մասին քիչ է գրվել, բոլոր հիմնական դերակատարումները չեն ակնարկվել, բայց ինչ էլ ասվել է, ասվել է հիմնավոր ու համոզիչ: Նրան համարել են անփոխարինելի թիֆլիսյան «դարաչուխայինների» դերերում՝ փայլուն Կակուլի (որ հիացրել է Սունդուկյանին), խենթ ու սրամիտ Գիթ Մոզի և կատարյալ սալոնային ֆատ՝ Վանո: Ուշագրավ է, որ նրա տիպականացման վարպետությունը Շիրվանզադեն գրեթե հավասարեցնում է Աբելյանի վար-

պետությունը: Իսկ կրթվածություն առումով նրան դրել են անգամ Պետրոսյանի կողքին: «Գ. Պետրոսյանը և Պ. Արաքսյանը, – գրում է Լ. Լ. Լոն Բալանթարը, – 90-ական թվականների այն հայ դերասաններից էին, որ բեմական հարատև (տևական – Հ. Հ.) ու սիստեմատիկ դաստիարակություն էին ստացել ռուս վարպետներից և անգամ որոշ ժամանակ խաղացել ռուս բեմի վրա և այնտեղ արդեն աչքի ընկել որպես ուշագրավ դեմքեր»⁸¹: Ելնելով իհարկե 10-ական թվականների տպավորությունից, Բալանթարը նրան համարում է «բարձրորակ կոմեդիական տաղանդով օժտված արտիստ»: «Պատահամաբ չէ, որ ես գործածեցի արտիստ բառը», – գրում է նա: – <...> արտիստիզմը Արաքսյանի արվեստի հիմնական հատկանիշներից մեկն էր: Եվ ամենուրեք աչքի էր ընկնում իր կուլտուրական, ճկուն և միաժամանակ վերին աստիճանի կենսախինդ, ճշմարտացի խաղով: Նրա խաղացած Կակուլին Սունդուկյանի «Պեպոյում», ըստ իս լավագույնն է եղել հայ բեմի վրա, ըստ որում, թե այդ դերում և թե առհասարակ կենցաղային դերերում առանձնապես աչքի էր ընկնում նրանով, որ հարագատ մնալով կենցաղին՝ կարողանում էր կենցաղից վեր բարձրանալ, մասնավորի մեջ գտնել ու արժեքավորել ընդհանուրը: Ըստ իս՝ Արաքսյանը նաև լավագույն Ռասպյուլու էր հայ բեմի վրա և, վերջապես, լավագույն իլեստակովը»⁸²: Կրեչինսկի, Ռասպյուլու, իլեստակով Արաքսյանը խաղացել է 1896 – 98 թվերին և պահպանել երկու տասնամյակ:

Վերադառնանք Բալանթարի բնութագրմանը: «<...> գմայլեցնում էր Արաքսյանի հիրավի կոմեդիական, գույներով ու նրբերանգներով հարուստ, շողշողուն դերակատարումը: Արաքսյանի իլեստակովը առանց որևէ վերապահություն կարող է դասվել ռուսական բեմում այդ նույն դերի լավագույն կատարողների շարքը: <...> գիտակցաբար հետևելով լավագույն տրագիցիաներին և հավակնություն էլ չունենալով գյուտարար լինելու ու նոր խոսք ասելու, Արաքսյանն այնուամենայնիվ, կարողանում էր հատուկ մի, այսպես ասած, արաքսյանական երանգավորում ու հնչեղություն տալ իլեստակովի կերպարին: <...> Արաքսյանի իլեստակովը հենց սկզբից ներկայանում է որպես դատարկ, չնչին, որևէ մտքի վրա կենտրոնանալու անընդունակ, վերին աստիճանի երկչոտ մարդ: Միակը, ինչ նա ձեռք է բերել Պետերբուրգում, այդ պն է, որ կարողանում է երևալ comme il faut սալոնային շարժ ու ձևին ծանոթ,

առևալել ևս անպատճառ ձգտող սալոնային վարվեցողության «գաղտնիքներին» տիրապետելու և այդ անկեղծ ձգտման մեջ արդեն իսկ խիստ ծիծաղելի: Ապա, երբ արդեն ինքնատակովին ընդունել են ուկրաինացի տեղ, երբ նա հարբած է ոչ միայն գինուց, այլև շուրջը կատարվող իրադարձություններից, Արաքսյանը մաքսիմալ չափով օգտագործում է Գոգոլի այն ցուցումը, համաձայն որի «Խլեստակովը բացվել է, նա ոգևորված է... Նա ստում է զգացմունքով... Նա ստելուց հաճույք է ստանում... Դա լավագույն և ամենապոետական վայրկյանն է իր կյանքում – գրեթե մի տեսակ ոգեշնչվածություն»: Ահա ստելու այդ պոեզիան և ոգեշնչվածությունը առանձնակի փայլ էին ստանում Արաքսյանի պատկերմամբ: Նա ոտքով-գլխով ընկղմվում ու տարուբերվում էր այդ ստի մեջ, այդ վայրկյանին նա ասես ամառային շոգ ու տապից ազատված և ծովի զովացուցիչ ալիքների մեջ հրճվանքով լողացող, եռանդով սուզվող ու ջրի երեսն ելնող դելֆին լինի: Այդ ամենը կատարվում էր անասելի կենսախնդրությամբ: Արաքսյանն անընդհատ ծիծաղում էր: Ծիծաղում էր ոչ թե շրջապատի վրա. ոչ, նա ծիծաղում էր թերևս երբեք այսպիսի չափերով չապրած ուրախությունից <...>: Այդ բոլորը կատարվում էր անկեղծ, պարզապես մանկական հավատով և հենց այդ իսկ պատճառով, այլ ոչ թե տեխնիկական այս կամ այն հնարանքի հետևանքով: Արաքսյանի ինքնատակովը վերին աստիճանի ծիծաղաշարժ էր և միաժամանակ վերին աստիճանի ողորմելի»⁸³:

Բնութագրումն սպառիչ է: Ցավոք, չունենք նման կարգի այլ դիտումներ ու բնութագրումներ:

Արտիստի հետագա կենսագրությունը:

1903 թվին նրան վտարել են թատրոնից... անվայել քայլի համար: Ի՞նչ էր եղել: Բենեֆիս, ծափահարություններ, ծաղկեփնջեր... Եվ «Խաթաբալա» երգիծաթերթը գրել էր. «Պ. Արաքսյանին բավականին խոտ նվիրեցին»: Երկու օր անց նա թատրոնի ճեմասրահում, հասարակության ներկայությունը, ապտակում է թերթի խմբագիր Աստվածատուր Երիցյանին: Մյուս օրը բոլոր թերթերի խմբագիրները հետ են ուղարկում իրենց մշտական տոմսերը, հրաժարվելով թատրոն մտնել, եթե չպատժվի իրենց համբարությունն անպատվող դերասանը: Եվ քանի որ թատրոնի վարկը խմբագիրների ձեռքում էր, «Դրամատիկական ընկերություն» վար-

չությունը որոշում է պատժել արտիստին⁸⁴: Արտիստը հեռանում է այլևս հետ չնայելու վճռով:

1903-ի հոկտեմբերի 28-ին Հավլաբարի «Կախետինսկի» հրապարակի հինգ հարյուր տեղանոց դահլիճում «Պեսպոյի» ներկայացումով բացվում է «Արաքսյան թատրոնը»: Արաքսյանի շուրջն են համախմբվում Մարի Զաբելը, Աննա Նիրթարյանը, Արամ Վրույրը, Իսահակ Արխանյանը և ուրիշներ «Դրամատիկական ընկերությունից»: Թատրոնը ձեռք է բերում լուրջ համարում ու համբավ և գործում մինչև 1908 թիվը:

1908 – 10 թվերին Արաքսյանը եղել է Ալեքսանդրապոլի, Ախալցխայի, ավելի հաճախ Երևանի թատերախմբերում, հետագայում՝ Թիֆլիսի Զուբալովի անվան ժողովրդական տանը, որպես բեմադրիչ և դերասան, խաղացել է նոր դերեր և պահպանել իր դասական կատակերգակի նկարագիրը: Արտիստը վախճանվել է անսպասելի՝ 1918-ին, սրտի կաթվածից:

ԳՐԻԳՈՐ ԱՎԵՏՅԱՆ

Ամպլուայի անվանումը՝ «կոմիկ սերյոզ», քիչ բան է ասում այս կրթված, կատարելապես պրոֆեսիոնալ արտիստի մասին, որի խաղը երբևէ տարակուսանք չի հարուցել, որն ամեն խմբում ունեցել է իր տեղը, ամեն պիեսում իր դերը՝ սկսած դրվագային փոքր դերերից մինչև կենտրոնականն ու առաջատարը, և միշտ անհավակնոտ, չառանձնացող, ինչպես ընդունված էր ասել՝ «անսամբլը պահող» դերասան:

Գրիգոր Ավետյանը (1870 – 1946) ծնվել է Պարսկաստանի Ռաշտ քաղաքում, սովորել է Բաքվի մասնավոր ուսումնարաններից մեկում, այնուհետև՝ Շուշիի ռեալական դպրոցում: 1886 թվին Բաքվում տեսել է Ադամյանի խաղը, հետևել նրա գրեթե բոլոր ներկայացումներին: Թատրոնի հետ կապվել է սկսած 1888 թվից, որպես սիրող-ստատիստ, 1889 – 90 թվերին եղել է Մոսկվայում, սովորել առևտրական ուսումնարանում: «Երեկոյան դասախոսություններին չէի հաճախում, – գրում է նա, – փոխարենը հաճախում էի մասնավոր դրամատիկական կուրսերը, որ մի քանի ամսից հետո թողեցի, զուտ ժամավաճառ հաշվելով, որովհետև գործնական աշխատանքներ չէին տարվում...»⁸⁵:

Մոսկովյան թատերական կրթությունը եղել է գործնականից կտրված, և հետագայում Ազնիվ Հրաչյան նկատել է նույն դասընթացը «ոսկե շիֆրով» ավարտած Նիկողայոս Հովհաննիսյանի անօգնականությունը բեմում⁸⁶:

Գրիգոր Ավետյանն սկզբից իսկ նկատել է, որ դասընթացը գործնականորեն անօգուտ է, և սկսում է թատրոններ հաճախել: «Ամենից շատ սիրեցի և ջերմորեն հաճախում էի կայսերական Փոքր և Կորչի թատրոնները, — շարունակում է նա: — Փոքր թատրոնում մի քանի անգամ տեսել եմ «Վերաքննիչը», «Խելքից պատուհասը» և Մոլիերի պիեսները»: Կորչի մոտ էլ գնում էին «Վերաքննիչ» և նման պիեսներ, և այդտեղ էլ դնում էի Փոքր թատրոնի հետ համեմատություն անելու համար: Կային Կորչի մոտ դերասաններ, որ որոշ դերերում ավելի լավ էին, քան Փոքր թատրոնում և ընդհակառակը: Չէի սիրում Կորչի մոտ չափազանց հաճախ բեմադրվող ֆրանսիական թեթև, բայց նախիվ բովանդակություն պիեսները: Խմբի մեջ կային Գրադով-Սոկոլով, Ավետյով, Շմիտկով, Վյազեմսկի և ուրիշ կոմիկներ, որ խաղում էին շատ աշխույժ և կենդանի: Ահա այդ էր պատճառը, որ ես կապվեցի Կորչի թատրոնի հետ: Ես այդ թատրոնում շատ բան սովորեցի»⁸⁷:

Մոսկովյան թատրոններում Ավետյանը կույր հիացում չի ապրել: Նրան դուր չեն եկել ռուսական քաղքենիական պիեսները, ասենք՝ Նեեթինի «Երկրորդ երիտասարդությունը», Պոտեխինի «Օրվա չարիքը» և այլն, որոնք միշտ հանդիսատես են բերել թատրոն: Կորչի թատրոնում նա հասկացել է այն ճշմարտությունը, որ շատ քչերն էին ուզում հասկանալ: Հասկացել է ու դարձրել սկզբունք, որ փոքր դերեր չկան, կան փոքր դերասաններ, որ մեկերկու խոսքով կամ անխոս բեմ մտնող գործող անձի թիկունքում ենթադրվում է որոշակի իրականություն, և այդ է, որ պիտի տեսնի հանդիսականը: Ավետյանն այս գիտակցությունը է մտել թատրոն 1891 — 92 թատերաշրջանում, և չի էլ նկատվել նրա գոյությունը: Պետրոսյանն իր բենեֆիտի համար ընտրել է «Խելքից պատուհասը», բեմադրողը եղել է իշխան Ամատունին, Ավետյանին տրվել է Տուգոուխովսկու դերը: «Մինչև ներկայացումը, — գրում է նա, — ինձ վրա այնքան չէին ուշադրություն դարձրել, որ մինչև անգամ ռեֆուսյորն ինձ չէր ճանաչում, բայց ներկայացման գիշերը, երբ դերս վերջացավ, իշխան Ամատունին դես ու դեն էր ընկել, թե ուր է

Տուգոուխովի դերակատարը: Ինձ բերին նրա մոտ, նայեց աչքերիս, ապա՝ ոտքերիցս մինչև գլուխ, կարծես թե նոր էր ինձ տեսնում և բարեհաճեց գովել, թե լավ ապագա կունենամ, եթե միայն չծուլանամ և աշխատեմ»⁸⁸:

Մինչև 90-ական թվականների վերջը Ավետյանը քիչ է երևացել բեմի առաջին գծում, և քննադատությունն էլ հատուկ ուշադրություն չի դարձրել երկրորդական-երրորդական դերերով բեմ մտնող դերասանին: Երբեմն նրան բերել են միջին գիծ, օրինակ՝ դատախազ Դոպանտոնը «Լիոնի սուրհանդակ» մեկողրամյայում: «Ավետյանը Բաքվի խմբի երկրորդ կոմիկն է համարվում, — գրել է Շիրվանզադեն: — Իբրև վոդեվիլների դերասան վատ չէ, մինչև անգամ լավ է, բայց երբ դուրս է գալիս խոշոր կոմիկական դերերում, ծանրություն տակ ընկճվում է»⁸⁹:

Ավետյանը դուրս էր ամպլուանների ընդունված նվիրակարգից և ազատ բեմական նախապաշարունակներից: Նրան տրված շատ դերերում դժվար է եղել իմանալ նրա բուն տեղը բեմում: Խաղացել է Լոդովիկո, Բրաբանցիո «Օթելլոյում», Դանիել «Ավազակներում», Մորտեն «Դոկտոր Շտոկմանում», Քրեմպետ «Սամելում» և այլն: Այս և այլ դերերում նրա ամպլուան անորոշ է: Բայց այլ էին Բոբչինսկին «Ռեկզորում», Գերեզմանափորը «Համլետում», Խեղկատակը «Արքա Լիրում», Սզանարելը «Դոն Ժուանում», Սչաստլիցը «Անտառում», Ֆերդինանդին «Ապուլը» վեպի բեմականացման մեջ և այլն: Ավետյանն անչափ շատ է խաղացել, շատ, քան որևէ մեկը ժամանակի դերասաններից: Երբեմն խաղացել է երկու դեր նույն ներկայացման մեջ, առանց ճանաչվելու, ոչ միշտ նույն հաջողությամբ, բայց միշտ կոնկրետ, տիպական ու ամբողջական: Լավ է իմացել արևելյան ու կովկասյան իրականությունը, նույնքան լավ ռուսականը, խաղացել է նաև ռուսերեն, թուրքերեն: Շիրվանզադեի կերպարներից նրան հետաքրքրել է առավելագույն Սաղաթելը «Պատվի համարում», հետագայում՝ Մինթուր «Մորգանի խնամիում»: «Որքան գունագեղ էր նրա Սաղաթելը, որքան իրական, շոշափելի, — գրել է Դեմիրճյանը: — Ամբողջ մի նավթաշխարհ էր բուրում նրանից: Եվ տեղական՝ Բաքվի, և ընդհանրական՝ Հայ գործերի վարիչի տիպը նա տալիս էր այնքան հեշտ, անբնագրոս»⁹⁰:

Իր լավագույն անձնավորումներն Ավետյանն ստեղծել է 900-ական թվականներից սկսած: Նրան մատչելի են եղել և Մոլիերը, և

ուռու դասական կոմեդիան, և Սունդուկյանը, և Պարոնյանը: Դերասանն ավելի հեռուն է գնացել Լուկայի դերում (Գորկի՝ «Հատակում», բեմադր. Ստ. Քափանակյան, 1908): Տիպերի ու բնավորությունների նման ընդգրկում է ի ունեցել որևէ հայ դերասան 90 – 900-ական թվականների բեմում: Բայց նրա մասին քիչ է խոսվել մամուլում, ինչպես քիչ է խոսվել նրա ուսուցչի՝ Թրյանցի մասին, ինչպես առհասարակ խարակտերային դերասանների ու լուրջ կատակերգակների մասին և նրանց մասին, ում ուռուական թատերական միջավայրում անվանել են «էպիգոդի վարպետ»:

Գրիգոր Ավետյան արտիստի ամենից ավելի հանգամանալից ու խոր բնութագրումը տվել է Դեմիրճյանը, որից ավելին ասել չենք կարող, եթե ժամանակակիցը չենք:

«Նրա տաղանդի հիմնական հատկությունը խելացի խաղն էր, – գրում է Դեմիրճյանը: – Խելացի, բայց ոչ արհեստական: Դա արտահայտվում էր գեղարվեստական չափի մեջ, որ նրան չէր դավաճանում երբեք: Նա և լուրջ կոմիկ էր, և ուրախ կոմիկ: Ավելի լուրջ: Նա, չեմ հիշում, որ դեր փչացներ: Եթե անբավարար էր լինում էր, պիեսիցն էր լինում: Բարեխիղճ էր, ճշտապահ: Ավետյանը թատրոնի այն հավատարիմ մարդն էր, որ սիրով տանում էր նրա ծանր բեռը և չէր հոգնում: Իբրև հազվագյուտ կոմիկ և լայն դիսպոզիտի կոմիկ, Ավետյանը ամենակարևոր օղակն էր հայ դերասանական խմբերի:

Լինելով պարսկաստանցի, Բաքվում մեծացած, անցնելով Թիֆլիս՝ նա կարողանում էր պատվով ներկայացնել և՛ Սունդուկյանի Գիքոն, և՛ Պարոնյանի Մանուկ աղան, և՛ Շիրվանզադեի Սաղաթելը <...>: Նա յուրացնում էր արագ, կողմնորոշվում, հարմարվում և ստեղծագործում հավասար ուժով: Այդ տեսակետից ունիվերսալ էր նա: Ուներ իր դերերի դրսևորման հատուկ ոճ և մշակման մեթոդ: Նրա համար իր տիպը, խարակտերը պարզ նկարված, ավարտված մի ֆիզիկոս էր իր ներքինով և արտաքինով: Նա իր ներկայացնելիք անձին արդեն պատրաստ էր բերում բեմ և ոչ այնտեղ որոնում: Ուստի և խաղում էր վստահ ու ապահով: Խաղում էր՝ ինքն էլ հավատալով իր ներկայացրած անձի իրականությունը, և համոզվելով ինքը՝ համոզում էր նաև հանդիսատեսին: Ավետյանը անգնահատելի անսամբլի դերասան էր, <...> հանդես էր գալիս և անսամբլը պահելու, և պիեսը բարձրացնելու մտահոգություններ: Նրա մեջ չկար

միայն իր դերն ապահովելու և իր գլուխը պահելու մենավորի գիծը: <...> Եթե կա մեր դերասաններից մեկը, որ հիշեցնում է և շատ մոտ է կանգնած Տեր-Դավթյանի Գիքոյին, ինչպես և Սունդուկյանի Գիքոյին, դա ամենից առաջ Ավետյանն էր: Այդ դերի համար պահանջված խստագույն լրջությունը, միամտությունը, չափավորությունը ամենից շատ Ավետյանն ուներ: Տեր-Դավթյանից հետո դա նրա սեփականությունն էր: <...> Անմոռանալի էր նրա Մանուկ աղան՝ անվրդով, հավասար շատախոս քաղքենին, նրա Նուխիմը («Միբրա էֆրոսի», պերսոնաժը), և բարի, և ծիծաղելի <...> Ավետյանը անհանգիստ, որոնող, անխոնջ արտիստ էր, անդաստական կյանք վարած, շատ բան տեսած, գործունյա»⁹¹:

Դերասանի մասին ուշ փորձանցված, բանավոր մի վկայություն էլ կա: Ծեր տարիքում երբ նա հիվանդ է եղել և թուլյ, նրան թատրոն են տարել թևերից բռնած, այդպես պահել կուլիսներում մինչև, լավելիք ռեպլիկը, որ լսելուն պես նա հանգիստ ու թեթև, մտել է բեմ, տեսարանը թեթևորեն խաղացել, դուրս եկել, նստել իր համար դրված աթոռին, սպասել հաջորդ մուտքին⁹²: Սա նշանակում է, որ դերասանի համար այլ էր երկրորդված իրականությունը՝ նրա կեցություն կերպն ու եղանակը, ուր նա կարող էր ապրել ավելի հեշտ, քան իրերի իրականության մեջ:

ԱՐԱՄՅԱՆԻ ԱՌԱՊՊԵՒԻ ԶՈՋԸ

Կարապետ Գալֆայան անունով երիտասարդը (1877 – ⁹³): Նա թատրոն է մտել փլուզված ներաշխարհով և խորհրդապաշտ մտքերով, շուրթերին շեքսպիրյան տողեր, ձեռքին՝ Նարեկ ու Աստվածաշունչ և՛ մեծ ծրագրերով: Դժվար է որոշել՝ դերասանն անվանել նրան, աղոթավայրը կորցրած ուխտավոր, թե՛ ինքնահիացումով մոլորված, դերասանի դեր խաղացող մեկը, համենայն դեպս՝ ոչ առեղծված, ոչ էլ ողբերգական ինչպես ներկայացնում են նրան հայ թատրոնի պատմաբանները:

Գալֆայանը ծնվել է Տրապիզոնում, կրթվել տեղի վարժարաններից մեկում, կարդացել Գյոթե, Շիլլեր և Հյուգո, ուսմանտիզմի լույսով հասկացել Շեքսպիրը և գնացել Պոլիս: Բայց ի՞նչ Շեքսպիր Մնակյանի «Օսմանյան դրամատիկում»: 1896-ին Գալֆայանը Թիֆլիսում հովանավոր է փնտրել, այստեղ-այնտեղ հատվածներ արտա-

սանել, հանդիպել է երգչուհի Նաղեժդա Պապայանին, բացել իր տվյալտալից սիրտը, խելագարության մի տեսարան խաղացել, հարուցանելով սարսուռ և հիացում: Գտնվել են մարդիկ, որ հոգացել են նրա ճանապարհածախսը մինչև Փարիզ՝ Կոնսերվատորիայի դրամատիկական դասարանը: Այստեղից ուղարկվել է մի գրություն ի խնդիր նպաստի հայոց բարեգործական ընկերություններից մեկին և էժեն Սիլվենի կարծիքը «Կոմեդի Ֆրանսեզի» պաշտոնաբարտի վրա. «Նրա ձայնի հնչյունը և մանավանդ դիմախաղը ինձ վրա մեծ տպավորություն են թողել, նա ունի այն հրաշալի ձիթերը, որոնցից ստացվում են ողբերգականները»⁹³:

Փարիզը Փարիզ էր ոչ միայն Անտուանի նորագույն արվեստով, այլև բուլվարային թատրոններով, «Կոմեդի Ֆրանսեզի» ավանդապաշտությունը, Մոնե Սյուլլիի հետևորդներով ու նեոկլասիցիզմով, որի ուսումնական ներկայացուցիչն էր ինքը՝ Սիլվենը, և Կոնսերվատորիայում* էլ ուսուցանում էին դասական օրինակներով ու ակադեմիական կանոնով: Ուստի գովելի էր ռոմանտիկական ներշնչումով, բարետես ու գեղեցիկ ձայնով աչակերտը, և բնական՝ Սիլվենի հիացումը: Բնական էր նաև հայ դերասանների հեզնանքը, Արամ Վրույրի ծաղրական հողվածքը⁹⁴ և Հովհաննես Թումանյանի վրդովմունքն ի պաշտպանություն «սրտում բեմական արվեստի բուռն սեր զգացող» մի երիտասարդի⁹⁵:

1898-ի Հունիսի 14-ին Գալֆայանը Փարիզի «Մոնդեն» թատրոնում, ներկայությունը Մոնե Սյուլլիի, Կոլլենի, Սիլվենի և այլոց, խաղում է մի հատված «Համլետից», և փարիզյան յոթ թերթեր տպագրում են դրվատական խոսքեր: «Բոթը հասնում է հայոց աշխարհքի իմաստուններին, — գրում է Թումանյանը: — Եվ դարձյալ հերքում ու ծաղրում են...»: Թումանյանի քայլն ազնիվ էր ու բարյացակամ, խոսքը սրամիտ⁹⁶, բայց նա շտապում էր, Գալֆայանի ելույթը համարելով «մեծախորհուրդ ճանապարհի» սկիզբ: Գալֆայանն առաջին իսկ խաչմերուկում աղետի էր ենթարկվելու: Մեկ տարի անց, մայիսի 2-ին նա Փարիզի «Պոտինիերի» թատրոնում Ֆրանսիական խմբի հետ, հայոց լեզվով, խաղում է երկու տեսարան՝ «Օթելլոյից», մի պատկառելի հանձնաժողովի առջև, ներկայությունը ամենահեղինակավոր քննադատի՝ Ֆրանցիսկ Սարսեի: Գալֆայանի խաղի պահին Սարսեն հեռանում է դահլիճից: Հաջորդ օրը Պոլսի «Արևելքը» տպագրում է մի հողված՝ «Տաղանդավոր ամբարտավան

մը»⁹⁷: Երկու օր անց Փարիզի թերթերը գուժում են Սարսեի մահը: «Ֆրանցիսկ Սարսեն ինչն⁹⁸ մեռավ», — հարց է տալիս ոմն Ֆելիետոնիստ Ռե-Տո⁹⁸: Աղետը տեղի էր ունեցել Ելիսեյան մեծ պողոտայում, ուր Գալֆայանը բռնացրել էր Սարսեին, և քննադատի սիրտը կանգ էր առել ի պատասխան նրա հարցական հայացքի:

Տպագրվել են իրարամերժ հողվածներ. «Դերասանություն շառլատանը կամ կեղծ Ադամյան»⁹⁹, «Ոչ տաղանդավոր ամբարտավան մը»¹⁰⁰: Գրել են, թե կա «չար նախանձ հանճարի դեմ», և ի վերջո սպանիչ հարված է հասցրել Արշակ Չոպանյանը, որ «ապագայի Ադամյանին» անվանել է «խաչագող մը»¹⁰¹: «Պարոն Չոպանյան... շատ թեթև եք դատել», — պատասխանել է Թումանյանը և պախարակել բոլորին, ովքեր կասկածի տակ էին առնում Գալֆայանի լրջությունը¹⁰²: Գալֆայանի տրագիկոմեդիան պատմվել է Թիֆլիսի գրական ու թատերական շրջաններում, իսկ Գալֆայանն այդ ժամանակ Ստրազֆորդում էր, խուսկ էր ծխում Շեքսպիրի գերեզմանին:

Սարսեի «նահատակիչը» Թիֆլիս է վերադառնում մեկ տարի հետո՝ «ցիլինդրով, ինչպես և ձեռնոցներով և տրոստով»¹⁰³ և պայման է դնում Պետրոսյանի առջև՝ Համլետ, ուրիշ ոչ մի դեր: Պայմանը չի ընդունվում, միջամտում է Սպանդարյանը, Պետրոսյանն էլ իր պայմանն է դնում՝ եթե համաձայնի խաղալ նաև ուրիշ դերեր: Գալֆայանը պատասխանում է, թե «իր մեջ այնքան ուժ և ավյուն է զգում, որ չի կարող փոքրիկ դերեր խաղալ, որ ինքը միմիայն Համլետի նման դերեր կատարելու համար է ստեղծված»¹⁰⁴: Հետագայում Գալֆայանով հիացած Վաղարշյանը նկատել է, որ նրա մտածողության իրական հիմքերը խախտված էին¹⁰⁵:

Եվ այսպես, «հալածական առաքյալը» բռնում է գավառական թափառումների ուղին. Ալեքսանդրապոլ, Կարս, Երևան, Շուշի, Բաթում, Արմավիր, Եկատերինոգր... 1901-ին վերադառնում է և՛ «Ջանրմ, հեջ բան չեն հասկնար ադ գավառցիք: Ես Շեքսպիրին ամենաբարձր երկեր կը ներկայացնեմ, անոնք ինձմեն կպահանջեն չիքյաստա մը երգել: Ուայտառակ հասարակություն...»:

Գալֆայանին չի ընդունել մասնագիտական քննադատությունը. Արասխանյան, Սպանդարյան, Շիրվանզադե, Չոպանյան, և հետագայում լուրջ չի համարել նրան Դեմիքոյանը: Գալֆայանը տպավորություն է ստեղծել, ոմանց շլացրել, ինչպես մի մեծարժեք,

կեղծ դրամանիշ: Եվ այնքան շատ է գրվել, որ լուրջ խորհրդածու-
թյունների առիթ է տվել մեր օրերում¹⁰⁶: Նա իսկապես «հայ թատ-
րոնի պարադոքսներից է»¹⁰⁷, ինչպես պարադոքս է թատրոն կոչվող
արվեստը կեղծիքի ու ճշմարտության իր խառնիխուռն բեռով:

Գալֆայանը դարավերջի շփոթմունքների կրողն է եղել, ոչ թե
սովորական մի ապաշնորհ: Նկատվել է, որ Համլետի մի քանի հատ-
ված ներկայացրել է «կատարելապես գեղարվեստորեն»¹⁰⁸, որ «ուների
մի քանի հաջող տեղեր»¹⁰⁹ և առհասարակ՝ «խոշոր պակասություն՝
գուրկ է կամքից»¹¹⁰, որ Օթելլոյի դերում «ամենատպալուրիչը աչ-
քերն էին, որոնց նա իշխում էր զարմանալի կերպով», որ այդ աչքերը
«ամենապերճ խոսքերից ավելի ազդու էին նրա մտահոգություն և
մանավանդ կատաղության ըրպեններում»¹¹¹: Գալֆայանը ջանացել
է նմանվել Մոենե Այուլլիին¹¹², չունենալով նրա ոչ պլաստիկան, ոչ
էլ հոգեկան ամբողջությունը: Համլետին նա մոտեցել է ելնելով խոսքի
մեջ արտահայտված փրկիսոփայությունից, ոչ թե հոգեվիճակից,
հմայվել է գրքային տիրությունամբ, ձևացել հավերժական մի սգակեր,
վեհապանձ ու խոհուն: Ուրվականի հայտնությունը նրա մեջ ոչինչ
չի փոխել: Ուշագրավ է այս կետը, եթե Ուրվականը ներհայեցույթյան
խորհուրդն է: «Լինել, թե չլինելը» Գալֆայանը վերածել է բարո-
յական երկընտրության՝ հարմարվել, թե՞ չհարմարվել: Դա արդա-
րանում է սոսկ առօրեական տրամաբանությունամբ: Օֆելիայի հետ
հանդիպման տեսարանում նա եղել է նյարդային, հարձակողական,
միաժամանակ քնքուշ ու երկյուղալից և հեռացել է աչքը չկտրելով
աղչկանից: Դա, հավանաբար, եղել է Գալֆայանի խաղի ամենա-
ճշմարիտ ու գեղեցիկ կետը և, վարպետության առումով, որպես
հոգեվիճակի հակասականության ներկայացում, բարդ:

Գալֆայանն ամեն ինչ հարմարեցրել է, իր անձին ու հետևել
իր մտքին, բայց կարողացել է մտնել խաղային տարերքի մեջ, ունե-
ցել է ներքին ազատություն, և խաղի մեջ ժպտացել է արդյոք: Ոչ
մի կասկած՝ չարչարել է միտքը, իսկ բեմում, ինչպես Դեմիոճյանն է
նկատել, «ավելի շատ տանջվում էր ֆիզիկապես, քան հոգեպես»¹¹³:
«Սեփական պաշտամունքի և հիացմունքի անարվեստ մի ցուցադ-
րում, քան կերպարի անձնավորում», – ասել է Փափազյանը և
եզրակացրել. «Գալֆայանը հիվանդ էր Շեքսպիրով <...>»¹¹⁴ Ի՞նչ
կարելի էր ասել երկու դեր խաղացողի մասին:

Գալֆայանին համարել են խորհրդապաշտ դերասան և ողբեր-

գական դեմք, ինչն¹⁵ է, հայտնի չէ: Դա եղել է նրա դիմակը, իսկ
«ողբերգականը»՝ եսակենտրոն տվյալանքներ: Եվ ումի՞ց էր նա
հալածական՝ մի ոտքը հյուսիսային Կովկասում ու հարավային Ռու-
սիայում, մյուսը՝ Փարիզ–Լոնդոն–Պոլիս–Կահիրե–Ալեքսանդրիա–
Բաթում–Թիֆլիս–Երևան թաց ու չոր ճանապարհներին, ան-
հանգրվան ու անստվեր: Այդպես էլ անհետացել է հորիզոնից իր
«տիեզերական» թախիծով:

«Վերջին անգամ, – պատմում է Ավետյանը, – ես նրան հան-
դիպեցի 1921 թվին՝ Պոլսում, որտեղից նա պատրաստվում էր Լոնդոն
գնալու, ուր իբր մեռած մի ազգական նրան մեծ ժառանգություն
էր թողել»¹¹⁵: Իր անձին նշանակություն տալու վերջին մի ակնարկ
է սա՝ ճիշտ կամ սուտ, միևնույնն է: Պարսկահայ բեմի դերասան
Մանվել Մարությունը նրան հանդիպել է փարիզյան մի հյուրանո-
ցում, Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի նախօրեին¹¹⁶:
Բարձրահասակ, ճերմակամազ, հպարտ ու մեղմաբարո մի մարդ է
եղել Մարությունի զրուցակիցը: Խոսել է խոհուն ու ներողամիտ
ժպիտով, որպես մեծ կենսագրության մի արտիստ, դասական
ժամանակների վկա:

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԹԱՏՐՈՒԻ ԳԱՂԱՓԱՐԱԿԻՐԸ

ԳԵՎՈՐԳ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Ժամանակին համաքայլ ընթացող այս արտիստը փայփայել է
մեկ այլ թատրոնի գաղափար, կանխատեսել նրա հեռանկարը և
նոր իմաստ ու արժեք տվել իր միջավայրին: Քննադատությունն
ընդունել է նրան որպես մտքի դերասան, հույզերը բանականության
ենթարկող: Չի բացահայտվել բեմադրիչ Պետրոսյանի կերպարը:
Պատճառն այն է, որ ռեժիսուրան ընդունվել է ոչ որպես ստեղծա-
գործություն, այլ խաղային կանոնակարգի ղեկավարություն, և
Պետրոսյանի աշխատանքը դրսից չի նկատվել:

Պետրոսյանի գործունեությունը նաև խորհրդանշական է: Նա
սկսել է հայ թատրոնի ավանդական խաղացանկից, անցել դասակա-
նության ճանապարհով ու հանգել նորագույնին, ամփոփելով նա-
խորդ ու ներկա ժամանակների գեղարվեստական փորձը, սկիզբ
դնելով մեղանում 20-րդ դարի բեմական մտածողությանը:

* * *

Գևորգ Պետրոսյանը (Տեր-Պետրոսյան) ծնվել է 1859-ին Օրդուբադ քաղաքում (այժմ՝ Նախիջևանի Հանրապետություն): Կրթվել է Թիֆլիսում. ավարտել է ռուսական կլասիկական գիմնազիան և ռեսայական ուսումնարանը: 1878-ի դեկտեմբերին նա կազմակերպել է սիրողական մի թատերախումբ, ներկայացրել է Կարենյանի «Շուշանիկը» և խաղացել Վարդան Մամիկոնյանի դերը Ներսիսյան դպրոցի սրահում: Նրա սիրողական խմբերում խաղացած դերերից հայտնի են Սմբատ Բագրատունին («Սամել»), Սողոլը («Պառավներուն խրատ»), Հերմանը («Կախարդված իշխան»): Պրոֆեսիոնալ թատրոն է մտել 1881-ին: Խաղացել է Գրացիանո («Վենետիկի վաճառականը»), Դոն Կերնանդո («Ոճրագործի ընտանիքը»), Յախչնիցա («Ամուսնություն»), Գրիգոր («Նինոյի նշնվիլը»), Աբդուլին («Ռեզդոր»), Ռեպետիլով («Խելքից պատուհաս»), Ջաքարե («Ռուզան») և տարբեր՝ հիմնականում բնութագրային ու կատակերգական: Օրդուբադյան ազգանունը, որով նա բեմ է մտել, մամուլում քիչ է հանդիպում: Չմշկյանն է նրա առաջին ելույթների գնահատողը. «Ամենքիս ուշադրությունը գրավեց իր մտածված դերակատարությունը...»¹¹⁷:

Պետրոսյանը դարձել է Ադամյանի արժանի խաղակիցներից մեկը՝ (Կազարին և Զվեզդիչ «Դիմակահանդեսում», Հորացիո «Համլետում») և վայելել է նրա մտերմությունը:

1883-ին Պետրոսյանը մեկնել է Պետերբուրգ, դարձել Տեխնոլոգիական ինստիտուտի ուսանող: Հետևել է Ալեքսանդրինյան թատրոնի ներկայացումներին, հաճախ գնացել է Մոսկվա, որտեղ նրան ավելի է հետաքրքրել Փոքր թատրոնը: Դարձել է կուլիսների մշտական այցելու, փտերմացել դերասանական միջավայրին: Այս շրջանի հետ է կապված «Պեպոյի» մի բեմադրություն Լազարյան ճեմարանի ուսանողների հետ, Կորչի թատրոնում, 1886 թվին: Ալեքսեյ Վեսելովսկին հիացել է Պետրոսյանի դերակատարումով, անվանել նրան «տաղանդավոր կատակերգակ»: «Գլխավոր դերակատարը, — գրում է նա, — ըստ երևույթին շատ մոտ լինելով ժողովրդական զանգվածին, Թիֆլիսի պրոլետարական միջավայրին լավատեղյակ, ոգևորության անձնատուր լինելով վարպետորեն նկարված բնավորության պատկերմանը, այնպես համախմբեց բոլորին իր շուրջը,

ասես ջերմացրեց ընկերների ուժերը, որ ստացվեց ամբողջական, կենդանի տպավորություն, պիեսը փայլեց և շողաց իր երգիծանքի բոլոր հարուստ գույներով»¹¹⁸:

Պետրոսյանն ավելի հակված է եղել դրամատիկական դերերի և հետևել է առավելապես Ալեքսանդր Լենսկու խաղին: Ռուսական դրամայի և ռուս դերասանական դպրոցի ազդեցությունը մեծ է եղել և հետագայում էլ զգացվել է նրա բեմադրական ու դերասանական արվեստում: Պետրոսյանը քայլ առ քայլ հետևել է նաև Ադամյանի մոսկովյան ելույթներին, նրա մասին գրված բոլոր տողերին: Պետերբուրգում նա հաճախել է դրամատիկական արվեստի դասընթացների: Բայց Ալեքսանդրինյան թատրոնը Պետրոսյանին շատ չի ձգել, հրապուրել է մոսկովյան դպրոցը, հատկապես Փոքր թատրոնը և Կորչի թատրոնը: Նրա եղբայրը՝ Քրիստափոր Պետրոսյանը, եղել է Փոքր թատրոնի դերասան (Գրոմով ազգանունով), հետագայում համագործակցել է Ստանիսլավսկու հետ «Գրական-գեղարվեստական ընկերությունում» և ճանաչվել Յագոյի դերով՝ Ստանիսլավսկի-Օթելլոյի հետ (1896 թ.): Նա համոզել է եղբորը կապվել ռուս բեմի հետ: Եվ մի շրջան՝ մինչև 1890 թվականը Պետրոսյանը եղել է ռուսական տարբեր թատերախմբերում, տևականորեն՝ Կորչի թատրոնում:

1890-ի աշնանը նա վերադարձել է Թիֆլիս. «Մշակին» ուղղված նրա նամակից երևում է, որ մենակ է զգացել իրեն, հույսեր չի կապել միջավայրի հետ և ծրագրել է ստեղծել նոր թատրոն, որը «եթե նման չլինի 80-ական թվականների խմբերին, գոնե նրանցից քչով վատ լինի»¹¹⁹: Նա մտածում էր նորոգել միջավայրը, բեմ հանել թատերական նախապաշարումներից զերծ և կրթված մարդկանց, հեռանկար խոստացող սիրողների: Դա Անդրե Անտուանի «Ազատ թատրոնի» սկզբունքն էր, որ եղանակ էր ստեղծել եվրոպական իրականություն մեջ, ծնունդ տվել համանման թատրոնների Անգլիայում և Գերմանիայում: Պետրոսյանը, որ քաջատեղյակ էր այս նորագույն հոսանքին, ծրագրում էր նոր ուղղություն ու խաղաոճ: «Ցանկացողները, — գրում է նա, — կարող են դիմել ինձ «Մշակի» խմբագրություն միջնորդությամբ՝ հայտնելով ինչ դերում և ինչ պիեսների մեջ ուզում են մասնակցել: Հուսամ, որ նամակս չի լինի «ձայն բարբառոյ յանապատի»¹²⁰: Սա նշանակում է քանդել ավանդական դերասանական նվիրակարգը՝ ամպլուանների ու բեմական կայուն

նախատիպերի սխտեմը, խաղացանկը կազմել ըստ անձերի ակնբուժության ու նախասիրությունների:

1890 թվի դեկտեմբերի 19-ին Թիֆլիսի օպերային թատրոնի բեմում Պետրոսյանի նորակազմ խումբը, մասնակցությունամբ Ամիրան Մանդինյանի և Հովհաննես Աբելյանի, ներկայացնում է Մուրացանի «Ռուզանը»: Պետրոսյանը խաղում է Հասան Զալալի դերը, Մանդինյանը՝ Համտուն, Աբելյանը՝ Ներսես: Սկանակներից տպավորություն է թողել Բուրա Նուրի դերակատարը՝ Արշակ Հարությունյանը (1869 – 1936), որ հետագայում ճանաչում ստացավ որպես «Հակառակորդ» ամպլուայի դերասան:

Մեկ ամսվա ընթացքում Պետրոսյանի շուրջն են համախմբվում նոր սիրողներ, դրանց թվում երիտասարդ Հովհաննես Թումանյանը: Սիրողներին միանում են տանամյա փորձ ունեցող դերասաններ Մարի Զաբելը, Վարդուհին, Արամ Վրույրը, Մկրտիչ Ավալյանը: Բեմադրվում է Կարլ Գուցկովի «Ուրիել Ակոստան»: Այս ներկայացումով, 1891 թվի հունվարի 17-ին, վերստին համախմբվում է «Հայոց դրամատիկական ակումբը»:

«Գուցկովի աշխարհահռչակ պիեսան, – գրել է Տիգրան Նազարյանը, – եթե ամսույս 17-ին չգլորվեց մեր բեմի վրա, այդ միայն շնորհիվ պ. Պետրոսյանի և պ. Ավալյանի (Բեն Ակիբա – Հ. Հ.): Սրանք ուսերի վրա տարան բոլոր պիեսայի ծանրությունը: Մնացած մասնակցողները, բացի տ. Զաբելից (Հուդիթ – Հ. Հ.) ու օր. Վարդուհուց (Եսթեր – Հ. Հ.), կատարյալ արձաններ էին: Պ. Պետրոսյանի խաղի վրա մենք երկար չենք խոսի, առայժմ նրա խաղի մեջ կան բավական շատ մշակված տեղեր և դոքա որոշ բովանդակներ են, որտեղ երիտասարդ դերասանը բավական մեծ տպավորություն թողեց հասարակության վրա <...>»¹²¹:

Մեծ տպավորություն թողնել թեկուզ ինչ-ինչ պահերի և չհամեմատվել ու չնսեմացվել մեծ բան էր նշանակում: Թատերախոսն իհարկե տալիս է Լենսկու և Ադամյանի անունները, առաջինի Ուրիելն անվանելով միջավայրից բարձր, սառն բարոյական փրկիստիա, երկրորդին՝ «ճշմարտության տանջահար ոգի»: Պետրոսյանը չէր կարող անկախ լինել նրանց ազդեցությունից: Այս դերը հետագայում էլ նա խաղացել է, և Ադամյանով հմայվածներից ոչ մեկը կասկածի չի ենթարկել Պետրոսյանի դերակատարումը: Պետրոսյանի կիրթ ու մտածված խաղը կանխել է նաև նրանց, ովքեր ողբերգակ

չէին տեսնում նրա բեմական բնավորության մեջ: Որոշ տպավորություններ ասում են, որ Պետրոսյանը պոթվումի դերասան չի եղել և այնուամենայնիվ հուզել է: Ուրիելի դերում նրա խաղի բարձրակետը եղել է մեղայականի տեսարանը: «Ուրիել-Պետրոսյանը կարգում էր իր մեղայականը, – պատմում է Արմենյանը, – ես, ըստ միջանցների, կանգնած էի առաջաբեմում և ամբողջ ժամանակ ամենայն անկեղծությամբ հոնգուր-հոնգուր լաց էի լինում»¹²²:

«Պետրոսյանի նման դերասանները, – գրել է «Մշակը», – չեն ստեղծագործում, այլ ընդօրինակում են. նրանք ոչ մի դերին այն գույնը և այն ուժը չեն կարող տալ, ինչ որ տալիս էր մի Ադամյան կամ մի Ռոսսի...»: Ընդօրինակել ասելով ժամանակին հասկացել են դերի տեքստային բովանդակության վերարտադրություն, ստեղծագործողի ազատության բացակայություն: Ողբերգական դերերում Պետրոսյանը գնահատվել է որպես գրականությունն իմաստավորող դերասան և իր տեսակի մեջ անփոխարինելի, ինչպես մի գրագետ երաժիշտ: «Եթե իրենց այդ գործը, – շարունակում է «Մշակը», – կատարեն բարեխղճությամբ ու շնորհքով, արժանի են կատարյալ շնորհակալության: Նույն շնորհակալության արժանի է պարոն Պետրոսյանը»¹²³: Իհարկե, և՛ 90-ական թվականներին, և՛ դարասկզբին քննադատվել են նրա Քինը, Չացկին, Ժաղովը, Յագոնը («Մեղեա»): Այս դերակատարումներին պակասել է կիրքը:

«Պետրոսյանը խոհեմ ու աշխատասեր դերասան էր, – գրել է Չմշկյանը, – ուսումնասիրում էր անդադրում կլասիկ և նորագույն ռեպերտուարը ու հանդես էր գալիս իր մտածված խաղով»¹²⁴: Այդ համառ աշխատանքով դերասանը հաղթահարել է ողբերգական զգացմունքի պակասը և խոր տպավորություն թողել՝ Օթելլոյի, Լիրի, Արբենինի դերերում, արտահայտել առավելապես ողբերգականի գաղափարը, քան առարկայացրել վիճակները: «Օթելլոյի դերը, – շարունակում է Չմշկյանը, – հիմնովին ուսումնասիրել էր և կատարում էր մեծ արտիստներին հատուկ տաղանդով»¹²⁵: Նա ստեղծել է «կրքոտ, քաջասիրտ, սահմանափակ և քիչ մտածող Օթելլո»¹²⁶: Այստեղ արդեն ղժվար է ասել, թե դերասանը հարմարեցրել է դերը իր նկարագրին: Մտածող դերասան, և քիչ մտածող կերպար, սրանք տարբեր շերտեր են, և այս երկուսի գործնական տարբերակումն ասում է, որ Պետրոսյանը որոշակի ելակետ է ունեցել: Ուրիշ խնդիր, որ նրա անձնավորումը կարող էր հուզական ներգործման

առուժով մամբողջական չլինել: Քիչ մտածող Օթելլոյի գաղափարը պատկանում էր իր ժամանակին, այդպիսին էր Սալվինիի Օթելլոն, Պետրոսյանի խոսքերով՝ «պարզամիտ հերոս»¹²⁷: Դրան հիմք է տալիս կերպարի ինքնաբերական լինելը՝ «մի մարդ, որ սիրեց ոչ խոհեմաբար» և «իր ձեռքով նետեց մի ճոխ մարգարիտ»: Հուզական տարերքը խորթ է եղել Պետրոսյանին, և դիտումն ավելի տեղ է ունեցել նրա խաղում, որ բերել է իր հետ օտարման ինչ-որ տարր, մեկնողականություն: Քննադատներից մեկը նկատել է, որ նա հոգեբանորեն համոզիչ է եղել երկամտության, կասկածանքի և այդ զգացմունքներից աստիճանաբար վրեժխնդրության տրամադրությունն անցնելիս, իսկ վերջին տեսարաններում կարծես պաղել է: Նա գործել է հոգեբանական դրամայի՝ օրենքներով, չի մոտեցել կրքերի ու մանտիկային: «Պ. Պետրոսյանը, — կարդում ենք ռուսական լրագրում, — իհարկե, չկարողացավ լիովին գոհացնել Թիֆլիսի հասարակությունը Ռոսսից և Ադամյանից հետո, այնուամենայնիվ նա ոչ միայն չխաթարեց Օթելլոյի դերը, այլև որոշ հատվածներում նույնիսկ խոր տպավորություն թողեց հանդիսականների վրա»¹²⁸: Պետրոսյանի Օթելլոյին լուրջ գնահատական է տվել բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը. «Երրորդ և հինգերորդ գործողությունների մեջ Պետրոսյան-Օթելլոն կարողացավ այնպես լարել հանդիսականների ուշադրությունը և այնպիսի տպավորություն թողեց, որպիսին մեզ վրա անում են հայտնի դերասանները միայն: Այս իսկ պատճառով միանգամայն արժանի էր նա այն սրտագին ծափահարություններին, որով հասարակությունը վարձատրում էր նորան յուրաքանչյուր գործողությունից հետո բազմիցս բեմ դուրս կանչելով»¹²⁹:

Ուշագրավ է, որ մի քանի տարի հետո Արբենինի դերում նա չի հիշեցրել Օթելլոն, ներկայացրել է ոչ այնքան վիճակի, որքան գիտակցության աղետ, իր ներքին դառնությունից կործանվող մարդ: Դրամատիկական բնականության օրենքը նրան եղել է ավելի հարազատ, նա հետևել է իր խառնվածքին հատուկ արտահայտության զուսպ ձևերի և ողբերգությունը վերածել դրամայի: Այդպես է խաղացել նաև Լիրը, ըստ Շիրվանզադեի՝ «անվիճելի հաջողություն»¹³⁰, հատկապես հիասթափության տեսարաններում, իսկ խելագարությունը ներկայացրել է առանց պաթոլոգիայի, չափի զգացումով, առանց ինքնահասիչտակման: Նախ փորձել է ուսներեն

ինչ-որ խմբի հետ Հաշտարխանում, 1896-ին: Տեղի մամուլի կարծիքը համընկնում է Շիրվանզադեի տպավորություններին. «Պ. Պետրոսյանը չի կարող պարծենալ խաղի մանրամասն մշակվածությամբ, բայց արդարամտությունը պահանջում է ասել, որ տեղ-տեղ, օրինակ՝ Կորդելիայի դիակի վրա, խելագարության տեսարաններում, բավական լավ էր, բնական և դրսևորեց լավ ողբերգակի նախանշաններ»¹³¹: Մյուս կարծիքները հակասական են: Ասվում է, որ ուսումնասիրված է դերը, բայց կիրքն է պակաս, մյուսը մեղրդրամատիզմ է տեսնում, երրորդը՝ տարակուսում է, թե ինչո՞ւ Լիրը զառամյալ չէ, այլ առույգ ու հզոր և այլն:

Կարծիքների հակասականությունը պետք է բացատրել նաև օբյեկտիվ իրավիճակով: Փոխվում էր վերաբերմունքը ողբերգական ժանրի հանդեպ, կրքերի ու մանտիկան մարում էր, և ողբերգությունը բեմում վերածվում էր դրամայի: Ռուսական բեմում հող էր գտնում ծայրահեղ հոգեբանական ուղղությունը, դա գալիս էր սեղմելու շեքսպիրյան թատրոնի կոկորդը, արտաքսելու բեմից կիրքը: Նորամետ դերասանները սակայն քննադատվում էին: Պետրոսյանին տեսնում ենք այս քննադատողների շարքում: Նրա, ինչպես և շատերի մասին երբեք չի ասվել, թե կեղծ են կամ անհամոզիչ: Պետրոսյանը կարծես շրջանցել է կրքի պերիպետիաները, սուր անցումներն ու պոթիկումները: Նրան անվանել են փիլիսոփայող դերասան: Իր արտաքին տվյալներով, միջինից բարձր հասակ, հնչեղ ձայն, նա հնարավորություն ունեցել է էֆեկտային ու պաթետիկ լինելու և խուսափել է դրանից: Նրա կերպարանքը եղել է նշանակալից, արտիստական, խոհ ներշնչող: Բայց աղմկել, թատրոնի կամարը դերդացնել... Դա զավեշտական կարող էր լինել դարավերջի ռուսական բեմից եկող դերասանի համար: Հիասթափվող, վիրավորանքները դիմազրավող, բողոքն ու հեգնանքը զսպող մարդ. այսպես է երևում Պետրոսյանը: Նա Աբելյանից տարբեր է եղել և՛ բեմում, և՛ կյանքում: Աբելյանը չի հանդուրժել անարդար քայլեր ու խոսքեր, իսկ Պետրոսյանը լռել է, մի բառ է ասել կատակով:

«Ռուսական թատերական շկոլայով կրթված, կուլտուրական, քաղաքակիրթ ու սովիդ արտաքինով անձնավորություն էր նա, — գրում է Օլգա Գուլյազյանը: — Խաղում էր այնպես, որ լացացնում էր հասարակությանը, բայց ինքը երբեք չէր լալիս: Այս տեսակետից

նա Աբելյանից բոլորովին տարբերվում էր: Նրա խաղը բնական էր, գեղարվեստական մեծ ճաշակով ու միշտ չափած-ձևած, առանց չափազանցությունների և անակնկալների»¹³²: Ճշմարտության ու չափի զգացումը Պետրոսյանի համար եղել են և՛ սկզբունք, և՛ բնավորություն: Այդ բնավորությունը դրսևորվել է առավելապես արդիական դրամայում, իմաստավորվել կյանքի փակուղիներին բախվող, տարակուսող և վիճակի պատճառը քննող, իրականության հետ հաշտության եզր որոնող մարդու կերպարանքով: Ներքին լարումներ նա ըստ երևույթին չի ունեցել, բայց ցույց է տվել լարման արտաքին և անուղղակի նշանները: Այնտեղ, որտեղ Աբելյանը կարող էր պոռթկալ, Պետրոսյանը լռել է, գլուխն օրորել, ձեռքերն ազուցել կամ ծնկներին խփել: Ումանք որոշել են՝ սառն է, կայծ չունի, ումանք էլ անվանել են նրան խոհական, մինչդեռ Պետրոսյանը որոնել է զգացմունքի ներքին տոնը և առավելապես իմաստը: Նա եղել է ոչ թե ապրվող, այլ դիտվող զգացմունքների դերասան: Դերասանի այս տիպը բնութագրող մեկ բառ կար ժամանակի թատերական բառապաշարում՝ ռեզոնոր: Ուրիշ անուն չէր տրվում այն դերասանին, որը սիրում էր իմաստավորված խոսքը, նշանակություն էր տալիս դերի բարոյա-գաղափարական բովանդակությանը, հետևվում մտքի դրսևորումներին: Պետրոսյանը սիրել է Ժորժ Դյուվալի («Քամելիազարդ կինը») երկար մենախոսությունը, արտասանել է զուսպ ներշնչումով, հոգեկան խռովքը թաքցրած, ազնվականի բարեկիրթ, միջին տոնով, փոքր-ինչ երգային: Կանգնած, առանց դիրքը փոխելու խոսելը, նուրբ տոնավորումով ուշադրություն դրավելը կոչվել է ռեզոնյորական էֆեկտ: Պետրոսյանին տոնային արտահայտչականության առիթներ են տվել նաև ոչ ռեզոնյորական դերերը՝ Ուրիել, Արբենին, Կորբազո, Օթելլո, Գուստավո («Քուլը թերեզա»), Հասան Ջալալ («Ռուզան»), Մուրով («Անմեղ մեղավորներ»), Ֆիլիպ («Դարբնոցապետ»), Օգսեն («Պաղտասար աղբար»), բայց երբեք Քին, որը համարվել է Պետրոսյանի անհաջող դերակատարումը:

Պետրոսյանը մեծ չափով հակված է եղել դեպի մոսկովյան թատրոնների արդիական խաղացանկը, մասնավորապես Պոտապենկոյի, Նևեժինի, Շպաժինսկու պիեսները, որոնք Շիրվանզադեն համարել է «գեղարվեստի տեսակետից անկատար երկեր», հրապարակախոսության և գրականության շփոթ: Պետրոսյանը, սակայն, նրանցում

գտել է իր դերասանական թեման՝ կասկած և հիասթափություն: Պոտապենկոյի «Օտարներ» դրամայում կա մի այդպիսի դեր՝ Դբուլց: Այս պիեսում հայրերի ու որդիների տուրգենևյան թեման վճռված է նոր հիմքի վրա՝ ի պաշտպանություն չհասկացված հայրերի և խորտակվող բարոյական արժեքների: Ի՞նչ է այդ, եթե ոչ վերադարձի կոչ: Այդ կոչը հարազատ է թվացել դրսում կրթված և ազգային իրականության մեջ մենակություն զգացող հայ մտավորականի համար՝ այն մարդու, որը փնտրում էր քաղաքակիրթ միջավայր և իր չափանիշներով էր մոտենում կյանքին: «Պետրոսյանը հաջող կատարեց Դբուլց Ծերունու դերը, — գրում է Շիրվանզադեն: — Գեղեցիկ և փքուն խոսքեր արտասանելու համար ազդու ձայն և մաքուր առողանություն են հարկավոր: Պ. Պետրոսյանը երկուսն էլ ունի, ահա թե ինչու նա իր դերումն էր և թողեց տավորություն: Խոսելով այս դերասանի մասին ընդհանրապես, պետք է նրան համարել մեր բեմի այժմյան առաջնակարգ ուժերից մեկը: Պ. Պետրոսյանը շնորհքով դերասան է անկասկած: Նա ավելի աշխատասեր է, քան իր բոլոր ընկերները <...> այն հազվագյուտ դերասաններից է, որոնք համեմատաբար քիչ են արժանի հանդիմանության: Նա, ըստ երևույթին, կարգում է և ուսումնասիրում, ուշադիր է օտար բեմերի առաջադիմության և բեմական գրականության: Ահա ինչու նա կարողացել է իր՝ իսկապես ոչ փոքրիկ ձիրքը մշակել: Նա այն դերասաններից է, որոնց կոչում են վայելուչ (ոբալապենն): Նրան կարելի է տեսնել նույնիսկ խոշոր դերերում և, եթե չզգալ գեղարվեստական հաճույք, գոնե երբեք էլ չձանձրանալ <...> փուլթ չէ, որ նրա միմիկը հարուստ չէ, ինչպես Աբելյանինը, բայց հանդիսականի, այսպես ասած, տեսողությունը վիրավորող խիստ շարժումներ չունի: Նա տիպեր չի ստեղծում Աբելյանի պես, բայց չի էլ փչացնում, եթե նույնիսկ իր դերում չէ»¹³³: Տիպերի ստեղծումը հին պահանջ էր, մի բան, որին սկզբունքորեն հակված չէր Պետրոսյանը: Բեմում նրան ավելի է հետաքրքրել մեկ տիպի՝ իր նկարագրի մարդու՝ հասարակական իդեալներ կրողի դրությունը: Նա ավելի հակվել է անձնականացման, քան տիպականացման արվեստին: Այդպես է խաղացել նույն Պոտապենկոյի «Կյանք» պիեսում Բելոգերովի դերը: Հոգեբանորեն շփոթված, կյանքի իրական հարաբերություններում իր դիրքը չորոշած մարդ է Բելոգերովը. «Ոչ գիտնական է, ոչ բանաստեղծ, — նկատում է Շիրվանզադեն, —

Համենայն դեպս բավական անհասկանալի մի մարդ է: Սիրում է իր արհեստը, նվիրում է իրան գիտությունը, ամբողջ ժամանակ զբաղված է նրանով, փակում է կնոջը տանը, չի նվիրում նրան իր ժամանակի մի մասն անգամ և ուզում է, որ այդ երիտասարդ կենսասեր կինը սիրե իրեն: Ի՞նչ իրավունքով, միայն նրա համար, որ ինքը «գիտության հորիզոնի վրա նոր փայլող մի ա՞ստղ է»: Մի՞թե մի կենսասեր, երիտասարդ կին նույնքան պարտավոր է ոգևորվել գիտությունով <...>: Պ. Պետրոսյանն արավ, ինչ որ կարելի էր անել Բելոգերովի դերից: Ինչպես միշտ, նա այդ երեկո էլ խաղաց վայելուչ»¹³⁴:

Կերպարի բարոյա-հոգեբանական տեսակը մերժելը, հիմք չի տալիս կասկածի տակ առնելու դերակատարման ճշմարտությունը: Բնութագրական երևույթ է Բելոգերովը և Հատուկ դարավերջի ուսուսական, մասամբ և հայ իրականությունը: Պետրոսյանը դերասանական ներքին պաթոսով, իհարկե, հակված է եղել դեպի շփոթված հերոսները: Ճիշտ է նկատված, որ «Պետրոսյանն իր արվեստում արտահայտում էր ոչ թե վերցնովի մի գաղափար, այլ այն գաղափարը, որ կրում էր անձնապես, իբրև անհատ», այն է՝ «կիրթ մարդու դրաման կոպիտ հասարակության մեջ»¹³⁵: Պետրոսյանի դերասանական թեման, թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել՝ խաղային մոտիվները, այսպես է բնութագրում երեկվա թատերագետը: Պետք է համաձայնել, որ «մտավորականության դրաման, նուրբ և կիրթ հոգիների շփոթմունքը մարդկային ավանդական արժեքները ոչնչացնող նոր հարաբերությունների ներխուժման առաջ ուժեղ շեշտ էր տվել դարասկզբի Ռուսաստանի գեղարվեստական կուլտուրային»¹³⁶: Իհարկե դրա արտահայտությունն էին Չեխովը և նրա գրական միջավայրը: Պետրոսյանը գալիս էր Փոքր թատրոնից, բայց եթե հետևենք Շիրվանզադեի տպավորություններին («խաղը հավասար է, թեև երբեմն միատեսակ, բայց ոչ տաղտկալի», «իր միատեսակության մեջ էլ շատ հաճելի արտիստ է») ¹³⁷, նա ավելի մոտ է երևում ուսուս նորագույն թատրոնի ոճին՝ ներքին գործողությունը հետևող, դրդապատճառները հիմնավորող, արտաքին տիպականացմանը և բնութագրական էֆեկտին փոքր նշանակություն տվող: Որքանով է դա եղել թատերային կամ տպավորիչ, առանձին հարց է: Պետրոսյանի խաղում բացառվել են՝ ձևացումն ու կեղծիքը, բացառվել են միամիտ, անշրջահայաց քայլերը:

Պետրոսյանի ընդհանուր նկարագրում նկատելի է անցման շրջանի արտիստը՝ պատմական զգեստի ու գրիմի վարպետ, առանց մաներայնություն, խարակտերային առանց սրացումների ու գրոտեսկի, սոցիալական հերոս՝ առանց պաթոսի և «ազնվական հայր»՝ անարցունք ու անհառաչանք: Հայտնի է նրա բնավորության մյուս կողմը, որ դրսևորվել է մտերիմ միջավայրում. կենսասիրություն, գվարթություն, կյանքի զավեշտական կողմերը տեսնող մի մարդ, որ խոսելիս նայել է դիմացինի աչքերին, կատակել առանց վիրավորելու, չի թաքցրել ծիծաղը միամիտ խոսքեր լսելիս, երբեմն թողել է կուշտ ու գոհ, «քեֆ չի» մարդու տպավորություն: Եվ միանգամայն բնական են ընդունվել նրա ներկայացրած Քաղաքագլուխը «Ռեկզորում», Վիշնևսկին «Արդյունավոր պաշտոնում», Մանուկ աղան «Մեծապատիվ մուրացկաններում», նաև Սմիրնովը Չեխովի «Արջը» թեթև կատակերգությունում, նույնիսկ Պեպոն, որ այնքան էլ թիֆլիսեցի չի եղել: Պետրոսյանի Քաղաքագլուխը, ըստ «Մշակի» թատերախոսի, եղել է ուսուսական տիպ և ուսու բեմին վայել դերակատարում ¹³⁸: Նույն կարծիքին է «Տարագի» թատերախոսը և դերակատարման, և բեմադրության մասին. «Ովքեր չեն տեսել այդ պիեսի առաջին ներկայացումը, թող անպայման տեսնեն երկրորդը, որից գեղարվեստական մեծ բավականություն կստանան»¹³⁹:

Պետրոսյանի ուսուսական դերացանկը բավական մեծ է: Նա հակասություն չի տեսել ուսու դասականների ու նորագույնների միջև: Հակասությունը տեսել է նրա քննադատը՝ Շիրվանզադեն, որ ելնում էր գրական չափանիշներից և մեծ չափով բարոյա-գաղափարական հարցադրումներից: Եվ այնուամենայնիվ, նա անվերապա է ընդունել Պետրոսյանի ուսուսական կերպարները: Գրեթե նույն վերաբերմունքն են ունեցել Սպանդարյանը, Արասխանյանը, Տիգրան Նազարյանը, Լևոն Մանվելյանը: Մանրամասն չեն վերլուծել, ընդունել են որպես բնական իրողություն: Այդ դերակատարումներից են Գոտովցկը (Պ. Նևեթին՝ «Երկրորդ երիտասարդություն»), Գրադիշչևը (Ն. Պոտեխին՝ «Օրվա չարիք»), Բրդրիկը (Ի. Շպաթինսկի՝ «Գաղտնի ուժ»), Միտինը (Վ. Ալեքսանդրով-Կուրով՝ «Կյանքի խնջուքում»), Դեմոլերինը (Վ. Նեմիրովիչ-Դանչենկո՝ «Կյանքի արժեքը»), Պրոպորցկը (Ա. Սուլմբատով-Յուսիկին՝ «Շղթաներ») և այլն: Ռուսական կերպարների շարքում առանձնանում է Կրեչինսկին՝ պատեհապաշտության ասպետը, արդեն դրոշմակերպված տիպ: «Պետրոսյանն

իր դերը լավ խաղաց, — գրել է «Նոր դարը», — նրա գրիմը, արտաքինը, ձայնը, վարվեցողությունը եղանակը բացահայտում էին կրեչինսկու էությունն ամբողջությամբ»¹⁴⁰: Քիչ է ասված, բայց թվում է՝ այստեղ է Պետրոսյանի երկրորդ տարերքը՝ հեզնական տիպականացում, թերևս (եթե Շիրվանզադեի ընդհանուր բնութագրումներին հետևենք) ոչ անծանոթ, այլ ընդունված դիմանկարի սահմաններում: Այդպես կարող էին ոչ անսպասելի, բայց ըստ ավանդության վայելուչ լինել նրա դասական կատակերգական անձնավորումները՝ Պետրուկիոն («Անսանձի սանձահարումը»), Շայլուկը («Վենետիկի վաճառականը»), Ֆիզարոն («Ալեյյան սափրիչ»), գուցե և Նապոլեոնը («Մադամ Սանժեն»):

Պետրոսյանի կեցվածքում՝ (ըստ իր խոսքերի և հուշագրական ակնարկների) նկատելի է մտավորականի անբավարարվածությունը, երբեմն էլ մեծ դժգոհություններ միջավայրից: Մեծ տեղ տալով ուսումնասիրությանը, նա ունեցել է նաև պաշտամունքի հասնող սեր ուսուցիչներ և դերասանական դպրոցի հանդես: Նա երևում է ավելի ուսուսանող, քան որևէ պոլսահայ դերասան՝ Ֆրանսասեր: Պոզիտիվիստ է եղել, այս հասկացության և եվրոպական, և ուսուսանող անուամով: Թատրոնի գեղագիտության խնդիրներում նրա հեղինակություններն են եղել Ջորջ Լյուիսը և Բելինսկին: Առօրյա զրույցներում հաճախ է վկայաբերել ուսուցիչ հեղինակություններին, և դա երբեմն կատակի առիթ է տվել:

Պետրոսյանի բարեկամներն են եղել գրական և լրագրային աշխարհի մարդիկ՝ Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Լևոն Մանվելյանը, Լեոն, Արասխանյանը, թերթերի ու հանդեսների խմբագիրները, հատկապես թարգմանիչները: Նրա սեղանի մշտական՝ հյուրերն են եղել Պետերբուրգից ու Մոսկվայից եկող դրամայի և օպերայի արտիստները: Նա ապրել է կատարելապես ինտելիգենտական միջավայրում և համախոհներ շատ է ունեցել: Եվ, այնուամենայնիվ, ինչպես ամեն մի կրթված արտիստ, կարիք է զգացել գեղարվեստական մեծ աշխարհի, արդիական թատրոնն ըմբռնող հասարակության: Ժամանակակիցը լինելով Անդրե Անտուանի, Թոմաս Գրեյնի, Օտտո Բրահմի, Լյուդվիգ Քրոնեգլի, թեկուզ և ոչ նրանց միջավայրում, նա զգացել է հայ բեմն արդիականացնելու պատասխանատվությունը: Ուշագրավ է, որ իր նորամետ քայլերում նա չի ուշացել և հանդես չի եկել որպես երկրորդող: Դիմել է պիեսների, որոնք վերջին

նորություններն էին եվրոպական բեմում և նոր էին մտնում ուսուսական բեմ: Դրանցից էին Բյոռնսոնի «Մնանկությունը» (բեմադր. 1891 թ.), Մոպսսանի «Մյուզոտտը», է. Վիլդենբուխի «Արտույտը», Մ. Բրիոյի «Օրորոցը», Ջ. Ռովետտայի «Անպատիվները» և «Բարեկամները», Հ. Իբսենի «Ուրվականները» և «Դոկտոր Շտոկմանը», Գ. Հաուպտմանի «Կառապան Հենշելը»:

Պետրոսյանը «Ուրվականները» բեմադրել է 1891-ին և Օսվալդի դերով բեմ հանել Աբելյանին: Անտուանը մեկ տարի առաջ էր բեմադրել «Ուրվականները», և փոքր-ինչ վաղ՝ գերմանական ու ավստրիական թատրոնները (1886 – 87 թթ): Պետրոսյանն Իբսենին դիմող առաջին բեմադրիչներից մեկն էր: «Ուրվականները» տարածված պիես էր եվրոպական թատրոններում: Այս գործը Դանիայում բեմադրվեց 1903 թվին, Ռուսաստանում՝ 1904 թվին և ընդունվեց որպես 20-րդ դարի պիես:

Պետրոսյանը դիմել է «Դոկտոր Շտոկմանի» բեմադրությանը 1892-ին: Այս պիեսը Օսլոյում և Բեռլինում բեմադրվելուց հետո (1883-ից) մեկ տասնամյակի ընթացքում հազիվ հասել է Ռուսաստան: 1892-ին բեմադրվել է Կորչի թատրոնում, «Մարդկության թշնամին» վերնագրով, և նույն թվականին Թիֆլիսում բեմադրել է Պետրոսյանը, «Դոկտոր Շտոկման» վերնագրով: Հաջորդ տարի՝ 1893-ին բեմադրվել է Պետերբուրգի Օգերկովսկի թատրոնում թատրոնում և մի քանի ներկայացումից հետո մոռացվել: «Ժողովրդի թշնամու» պարագոծքը՝ միայնակ մտավորականի պայքարը Պետրոսյան դերասանին ու բեմադրիչին զբաղեցրել է ավելի լրջորեն: Ստեղծելով Շտոկմանի դիմանկարն ու գաղափարը, նա հաղորդել է այդ երկրորդ դերակատարին՝ Գրիգոր Աբրահամյանին (1893 թ.) և 1895 թվին՝ Աբելյանին: Աբելյանի Շտոկմանի արտաքինը, որ ոչնչով նման չէ սկանդինավյան ու գերմանական դերասանների ստեղծած դիմանկարներին և հիշեցնում է Իբսենին, Պետրոսյանից էր գալիս: Դերակատարումն ավանդություն չուներ, ավանդված էր միայն հեղինակի մի խոսքը, թե Շտոկմանի կերպարում նկատի է առնված իր անձը: Համենայն դեպս բոլորովին այլ արտաքինով ներկայացրեց այս կերպարը Ստանիսլավսկին 1901 թվին¹⁴¹, Վասիլի Լուժսկու բեմադրության մեջ: Այս բեմադրությանը միայն գիտակցվեց Իբսենի դրամայի գաղափարագեղարվեստական իմաստը: 80-ական թվականների պիեսը ուսուսական բեմում իմաստավորվեց 900-ական թվականների

սկզբին, և Իբսենն ընդունվեց որպես 20-րդ դարի հեղինակ: Եվրոպայում Իբսենը 19-րդ դարի հեղինակ էր, և այն խոսակցությունը, որ սկսվեց «Դոկտոր Շտոկմանի» հեղափոխիչ գաղափարների շուրջ Գեղարվեստական թատրոնի բեմադրությունը, Փարիզում սկսվել էր 1892 – 93 թատերաշրջանում, այդ նույն ժամանակ՝ հայ թատերական միջավայրում: Դա հասարակական մեծամասնությունը հակադրված միայնակ անհատի ճշմարտացիություն հարցն էր, և այդ հարցի կրողը՝ Գեվորգ Պետրոսյանը իր ազատամիտ մտավորականի, «հանրային իդեալներով ապրող արտիստի» (Լեո) անձով:

Կարգանք Հովհաննես Հովհաննիսյանի կարծիքը Պետրոսյանի բեմադրությունից և դերակատարման մասին: Նա ուշադրություն է հրավիրում չորրորդ գործողության ամբողջային տեսարանի վրա, որտեղ հերոսի խոսքը և ամբոխի ռեպլիկները տոնային ու ռիթմական համաձայնություն մեջ է դրել բեմադրողը: «Ինչպես նկատեց ընկերներիցս մեկը թատրոնից դուրս գալիս, ճշմարիտ, որ Շեքսպիրի հոտ էր գալիս, — գրում է Հովհաննիսյանը և համեմատություն անում. — այդպիսի տեսարաններ ներկայացնելով մասնավորապես հռչակված է Մեյնինդենի հայտնի խումբը <...> Եթե ամբողջ մի վայրկյան ուշացնես յուր ռեպլիկը, տպավորությունը պիտի ոչնչանա, կամ ընդհակառակը, եթե որեէ դերակատար մի վայրկյան ուշ ընդհատես հարկավոր տեղում ամբոխի աղմուկը, դարձյալ նույն հետևանքը պիտի լինի: Բայց ահա տեսեք, որ այդ վերին աստիճանի դժվար գործողությունը շատ կոկիկ ու սիրուն անցավ և իրավամբ գեղեցիկ տպավորություն թողեց հանդիսականների վրա: Այդտեղ պարզ երևում էր հմուտ ու ճաշակով ռեժիսորի մատը, նույնը արդարությունը պետք է խոստովանել և ամբողջ պիեսի (ներկայացման — Հ. Հ.) համար: <...> Պետրոսյանը ցույց տվավ լիովին հենց առաջին գործողությունից յուր արժանավորությունը, այնուհետև թե ինքը և թե դահլիճում նստած սակավաթիվ (այո՛, դժբախտաբար) հասարակությունը ոգևորվում էին *crescendo*, անընդհատ մինչև ներկայացման վերջը: Մի քանի տեսարաններում, օրինակ Բ գործողություն (Շտոկման և քաղաքապետ. — «դուք արգելո՛ւմ եք... դո՞ւք»): Դ գործողություն (Շտոկմանի ճառը և գործողության վերջը), Ե գործողություն (Շտոկման, Հոֆստադ և Ասլաքսեն), պ. Պետրոսյանը նշանավոր դրամատիքական ուժ ցույց տվեց, և ընդհանրապես յուր ձևերովը, գրիմով (որ, ի դեպ, բավական նման

էր «Շտոկմանի» հեղինակին) և ձայնովն՝ իբրև Շտոկման, նա իրավամբ գրավեց բոլորի համակրությունը և արժանացավ բուռն ծափահարությունների, ամեն գործողությունից հետո, մանավանդ չորրորդ և հինգերորդ, նորան բազմիցս բեմ էին կանչում: Պարզ էր, որ պ. Պետրոսյանը շատ բարեխիղճ կերպով ուսումնասիրել էր յուր դերը և մտածել ամեն մի մանրամասնության վրա»¹⁴²:

Պետրոսյանի խաղացանկային քաղաքականություն մեջ և դերասանական ձգտումներում ակնհայտ են անցման շրջանի հասարակական մտածողության և թատերական գեղագիտության գծերը՝ երկվություն, տարակուսանք, լուռ տագնապներ, մարդկային իմաստավորված հարաբերությունների ձգտում և հոգեպես ներդաշնակ անհատի գաղափար: Նա հեղափոխական չէ, այլ ազատախոհ և բարենորոգիչ: Թվում է՝ Պետրոսյանը, իր կերպարներով հանդերձ, ենթագիտակցորեն կողմնորոշված է դեպի սոցիալական փակուղի և ազատ չէ, ինչպես ազատ չեն Մուրացյանի Կամսարյանը («Առաքյալը»), Նար-Դոսի Զագունյանը, Շահյանը, Պատրիկյանը, Լեոն Մանվելյանի իդեալիստ հերոս Երվանդ Բոշյանը («Դոկտոր Երվանդ Բոշյան»): Նրա եվրոպական ու ուսական դերացանկն իմաստավորվում է իրականի և գրքայինի այս համակցություն մեջ, բայց, որպես թատրոնի մարդ, նա ավելի շրջահայաց ու հեռատես է երևում, քան իր կողքին ապրող ու գործող գրչի մարդիկ:

Պետրոսյանի նորամետ (բայց ոչ հեղաշրջումների տանող) քայլերը քննադատությունն ընդունել է որպես սովորական, առօրյա աշխատանք: Նրա գեղարվեստական կողմնորոշումներն ըստ էության չեն ըմբռնվել: Այսպես, նա բեմադրել է Հառապտմանի «Կառապան Հենչելը», և Շիրվանզադեն գնահատել է միայն Պետրոսյանի դերակատարումը: «Հենչելի դերը կատարեց պ. Պետրոսյանը, — գրում է նա, — չորս գործողություններ տարավ հաջողությամբ, շնորհքով և հաջորդաբար (դրամատիկական հետևողականությունով — Հ. Հ.): Հինգերորդում, ուր պահանջվում էր մեծ խաղ և հոգեբանական ձիրք, նա կարծես հոգնեց: Գուցե պատճառը դերի չափազանց մեծ լինելն էր կամ նորությունը: Ես հավատացած եմ, որ երկրորդ անգամ նա ավելի լավ ուսումնասիրելով Հենչելին՝ կտա մեզ նրա տիպը լիակատար: Այսպես, թե այնպես, այս դերը նրա ռեպերտուարի մեջ կարող է ամենալավ տեղերից մեկը բռնել»¹⁴³: Շիրվանզադեն նկատի չի առել, թե ինչ կոնտեքստում է իմաս-

տավորվում այս պիեսի թեկուզ միայն բեմադրություն փաստը: Պիեսը գրվել էր երկու տարի առաջ՝ 1898-ին և դեռ չէր ստեղծել բեմական ավանդություն: Բեմադրվել էր Գերմանիայում և Ավստրիայում («Բուրգտեստրում»)՝ Ադոլֆ Փոն Զոնենտալի գլխավոր դերակատարումով), ապա Գեղարվեստական թատրոնում՝ 1899-ին (Վ. Լուսիկու դերակատարումով): Սա նույնպես շրջափոխային երևույթ էր, հոգեբանական նատուրալիզմի նոր որակ, ինչպես Տոլստոյի «Խավարի իշխանությունը», (բեմադր. 1895 թ»), իբանյան մտածելակերպից շատ տարբեր: «Կառապան Հենչելը» Պետրոսյան նորարարի երկրորդ տրամաբանական քայլն էր, որ մոտեցնում էր 19-րդ դարի բեմական մտածողության ավարտին: Իբանյնը և Հաուպտմանը հատկանշում էին՝ և՛ ավարտ, և՛ սկիզբ եվրոպական բեմում: Այս հեղինակները հայ բեմում նշանակում էին անցում 20-րդ դար: Կարևոր չէր նույնիսկ այն՝ «մեծ խաղը», որին հասնելու էր դերասանը «Կառապան Հենչելի» վերջին՝ գործողությունում: 19-րդ դարի թատրոնը մտնելու էր 20-րդ դար հոգեբանական ռեալիզմով ու իմպրեսիոնիզմով և բեկվելու սիմվոլիզմի ցուլքերում: Պետրոսյանն իսկապես փորձում էր փակել վարագույրը, այն կողմում թողնելով ռոմանտիզմի, կենցաղագիտություն, քաղքենիական ռեալիզմի թատրոնը: Կրելով այդ թատրոնի զգեստները և ներքուստ հարազատ լինելով դասական ռեալիզմին, նա իր հայացքն ուղղել էր ուրիշ ճանապարհի և մենակ էր:

Հայ թատրոնը 20-րդ դարին էր մոտենում ավանդականության մեծ բեռով, որից շուտ չէր ազատվելու: Ինչո՞ւ էր Պետրոսյանը բեմադրում «Մադամ Սան-ժեն», «Յրու-Ֆրու», «Բեստրիս», «Գնչուհի Զանդա», «Թագի Համար», «Սաֆո», «Դարբնոցապետ», հասկանալի է: Կար դերասանական հիերարխիա՝ ամպլուաներ, «մասնագիտացում», առաջատարներ (ինքը ևս առաջատար), և կար հանդիսատես իր պահանջներով, սովոր ծանոթ բաների, հատկապես մեկոդրամատիկական-ավանտյուրային պիեսների, կրկնված վուդեկլիներին ու զավեշտներին: Պետրոսյանը չի հակադրվել այս բնական և թատրոնի համար օրինաչափ վիճակին: Նա պահպանել է խաղացանկային անհրաժեշտ հավասարակշռությունը, չխուսափելով անգամ այնպիսի էժան պիեսներից, ինչպիսիք էին «Մոլեբըջիկ կրակները», «Ուրվականների ետևից», «Միրահարը սեղանի տակ» և այլն: Սրանք ոչ մի կապ չունենին նրա ճաշակի ու ձգտումների

հետ: Իր նորամեծ ձգտումներով հանդերձ նա չի հակադրվել ոչ դասականներին, ոչ էլ թատերական արժեք ունեցող այն պիեսներին, որոնք պահպանում էին թատրոնի առօրյա կեցությունը:

Պետրոսյան բեմադրիչի իդեալը եղել է նոր տիպի համախմբային (անսամբլային) թատրոնը: Անսամբլի գաղափարը նոր չէր իհարկե, գալիս էր Չմշկյանից: Բայց սկզբունքային տարբերություն կա այստեղ: Չմշկյանի անսամբլը հիմնված էր այն նվիրակարգի վրա, որ ստեղծվել էր ինքնաբերաբար՝ Միքայել Տեր-Գրիգորյանի և Սունդուկյանի թատերագրություններով: Յուրաքանչյուր դիմակ կամ դեր այստեղ ունեցել է իր դերասանը, և անսամբլը խմբի կազմակերպվածքն էր՝ բովանդակություն հրավիրող անփոփոխ մի կառույց: Անսամբլն ըստ թատերագրության բնույթի և դերասանական հիերարխիայի հատուկ է եղել 19-րդ դարի բոլոր թատրոններին մինչև 80 – 90-ական թվականները: Պետրոսյանի ռեժիսուրան, հրապարակ բերելով նոր ու անծանոթ պիեսներ, դրամատուրգիական այլ տիպաբանություն, խախտում էր հայ թատրոնի դերասանական հիերարխիան, ամպլուաների կարգավորվածությունը, բացառում դրանով արհեստավորական մասնագիտացումը, բարդացնում դերասանի աշխատանքը և խրտնեցնում «հանճարներին»: Պետրոսյանի բեմադրություններում չենք տեսնում ոչ գավառական թատրոնի կորիֆեյ Սաֆրազյանին, ոչ էլ Նիկողայոս Հովհաննիսյանին ու Կարապետ Գալֆայանին: Առաջատարներից միայն Աբելյանն է եղել, որ անվերապահորեն ընդունել է Պետրոսյանին և հարկ եղած դեպքերում խաղացել «փոքր» դերեր: Պետրոսյանի ռեժիսուրան բացառել է հապճեպ ու իմիջիայլոց փորձերը, և պարզվել է, որ ոչ մի դերասան պատրաստ չէ ըստ ամպլուայի խաղի մեջ մտնելու, և անգամ շատ խաղացված դերը պետք է նորից ուսումնասիրել:

Այսպես է աշխատել Պետրոսյանը՝ «Հայ դերասանի համար անսովոր աշխատասիրություն» (Շիրվանդադե) և նույնը պահանջել բոլորից: Նա վկայաբերել է եվրոպական բեմի մեծություններին: «Եթե դուք, – ասել է, – կարդաք սրանց կենսագրությունները կամ մեմուարները, կտեսնեք, որ երկար չարձարանքից հետո, երկար տարիներ քրտինք թափելուց հետո միայն արժանացել են «հայտնի» անունը կրելու <...>: Ո՞վ չի հիշում հանգուցյալ Անդրեև-Բուռլակին, Գրադով-Սոկոլովին, Կիսելսկուն և շատ ուրիշ դերասաններին, որոնք մի օր լավ էին, մյուս օրն անտանելի <...>: Շատ տաղանդավոր

դերասաններ՝ առանց զարգացման և աշխատասիրության տարեց տարի խավարվում, հանդչում և անհետանում են թատրոնական հորիզոնից»¹⁴⁴:

Թիֆլիսյան թատերական միջավայրում Պետրոսյանը եղել է ամենահարգված մարդկանցից մեկը, թատրոնի մարդու բարձր առաքինություն, արտաքին վարքով օրինակելի: «Ռուսաց բեմից բերել էր նաև ռուսական ճշտապահություն, — գրում է Ավետյանը, — դեպի գործը լուրջ վերաբերմունք, և իբրև ռեժիսոր էլ շատ բարեխիղճ էր ու հմուտ: Նրա միզանսցենները միշտ պատճառաբանված էին լինում, ուշադրություն էր դարձնում ընդհանուր տեմպի, տոնի վրա»¹⁴⁵: Իր պահանջկոտությունը ու մանրախնդրությունը նա շատերին նեղել է, վանել իրենից, ասելով՝ «թատրոնը զվարճություն ու լոթիություն տեղ չէ»: Լինելով մեղմ, բարի ու հյուրասեր մարդ, նա՝ փորձերի ժամանակ դարձել է խստաբարո և անզիջում: «Նա մի անհրաժեշտ ուժ է մեր բեմի համար, — գրել է Շիրվանզադեն, — մի ուժ, որին փոխարինելը շատ հեշտ չէ, և չունենք փոխարինող»¹⁴⁶:

Պետրոսյանի 1902–05 թվերի դերակատարումներում ու բեմադրություններում պարզ երևում է անցման շրջանի արտիստը: Խաղացել է Վանյուշին (Ս. Նայդյոնով՝ «Վանյուշինի զավակները»), Անանիա Գլախա (Ա. Յուսուպով՝ «Դավաճանություն»), և սրանց կողքին՝ Պրինչիպալե (Մ. Մետերլինկ՝ «Մոննա Վաննա»), Պաստոր (Գ. Հաուպտման՝ «Ջրասույզ զանգ»), Բերնդ («Ռոդա Բերնդ»), Ռագոփին (Յ. Դոստոևսկի՝ «Ապուշը»), Բեգմուրյան (Շիրվանզադե՝ «Ունե՞ր իրավունք»), Մատվեյ Եզոբիչ (Վ. Փափազյան՝ «Ժայռ») և այլն: Վերջին բեմադրությունների շարքում հիշատակելի են «Համլետը», Սարդուի «Դոն Գիշտ Լամանչեցին», Հաուպտմանի «Միքայել Կրամերը», գլխավոր դերակատարումով, Շիրվանզադեի «Եվգինեն», Ն. Տրմկովսկու «Պաշտպանը», Ջեխովի «Ճայր», որտեղ խաղացել է Տրիգորինի դերը:

Պետրոսյանն իր բոլոր քայլերով մնում էր անխոնջ հետևորդն այն ուղղության, ինչը խորացվում էր Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնում նորագույն թատերագրության հիման վրա: Իր այս համոզումով նա գտել է մեկ համախոհ՝ Սաթենիկ Աղամյանին: Նրանք ծրագրել են ստեղծել նոր թատրոն, նոր ժամանակներին համախոս, և այդ ծրագրով ու իրենց ընտրած խմբով 1906 թվի աշնանը մեկնել են Նոր Նախիջևան: Ճանապարհին Պետրոսյանը

հիվանդացել է: Նոր Նախիջևանում տրվել է երեք ներկայացում՝ «Պատվի համարը», Վիլգենբերուխի «Արտուշտը», Ա. Աբելյանի «Մարվող ճրագները»: Պետրոսյանը չի մասնակցել:

Մեկ շաբաթ անց՝ հոկտեմբերի 28-ին նա վախճանվել է:

«Գևորգ Պետրոսյանի մահը տակնուվրա արավ ամբողջ գործը», ասել է Սաթենիկ Աղամյանն այն տխուր գիտակցությամբ, որ աղետի էր ենթարկվել մի մեծ ու գեղեցիկ նպատակ:

Նորագույն թատրոնի գաղափարակիրը մեր ժամանակներին էր մոտենում: Թատրոնի արդիականացման գաղափարն ու թատերական նոր էթիկան, ի հակադիմ անհատապաշտական թատրոնի, նա կրել է իր անձով, ոչ միայն որպես պարտք, այլև հույսով: Բայց լույսը մարել է ժամանակից շուտ, և ժամանակից շուտ իջել է վարագույրը:

ՆՆՈՒՈՍԱՆՏԻՉՄԻ ԳԻԾԸ ԵՎ ՍԱԹԵՆԻԿ ԱՂԱՄՅԱՆԸ

Հեռու ավերում միտքս թափառեց
Ազատ ու մենակ թևերը փռած,
Ժպտիտ աստղավառ, կնճիւր մոռայլ,
Ինչպես սովերներ մաքիս հետ ընկած.
Հեռու ավերում, ժայռերի կրճբին
Շաչում էր, ծեծկում ծովը մթազին...

Ավ. Իսահակյան, 1896 թ.

Հեռու դղյակի քնքուշ թագուհին
Ծաղիկների մեջ, լուսեղեն այգում
Երջում է և ինձ կանչում է կրկին.
Ցերեկը տրտում, գիշերը անբուն
Հեռու դղյակի քնքուշ թագուհին:

Վ. Տերյան, 1908 թ.

Բանաստեղծների այս և բազում այլ տողերում առկա են 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի տրամադրություններն ու էսթետիկական միտումները, որոնց ընդհանուր անվանումն է նեոռոմանտիզմ: Սա պայմանական և անկայուն հասկացություն է գրականագիտություն մեջ, վերջնական սահմանում չգտած, և այնուամենայնիվ որոշակի է միտումների ընդհանուր ուղղությունը՝ հակադրվա-

ծուծությունը նատուրալիզմին և առարկայական ճշմարտությունը, մե-
տաֆիզիկական անհանգստություն, անորոշ տագնապի նախազգա-
ցում, փախուստ դեպի այն կողմնայինը և «լուծություն, ինչպես ամպ-
րոպից առաջ»: Այս լուծության միջով էր անցնում մարդուս ներ-
հայեցման ճանապարհը, որտեղից էլ սկիզբ էին առնում միատիկան
ու խորհրդապաշտությունը (սիմվոլիզմ) և «գեղարվեստական
անարխիզմի առաջին քայլերը»¹⁴⁷, թատրոնում՝ տպավորաբանու-
թյունը, մյուս կողմից՝ իրական վիճակների փոխակերպումներում
իմաստ էր փնտրում Վսեվոլոդ Մեյերխոլդը:

Դարավերջի էսթետիկական միտումները ծայրագույնս հակա-
սական են և հանգեցրել են ձևային որոնումների, ոճական էկլեկ-
տիզմի, երբեմն էլ տանելով ուղղակիորեն ուսմանտիզմի դուռը: Թվում
է՝ ինչ-որ բան կրկնվում է, բայց «կրկնությունն» այլ հիմքի վրա է՝
անորոշ տրամադրություն ու սպասումի, տագնապի, անհատապաշ-
տություն ու ներքին հեզնանքի, ուրեմն և տարբեր դասական ուսման-
տիզմից, դեկադանսին մոտ կամ ի նույնացում: Գրական դրսևո-
րումները տարբեր են՝ սկսած նորագույն արկածային վեպերից մինչև
Կնուտ Համսունի «Միստերիաներն» ու «Պանը», Իբսենի վերջին
չրջանի դրամաները (օրինակ՝ «Երբ մեռյալներս կհառնենք», 1899
թ.), Գորկու վաղ շրջանի պատմվածքները («Մակար Չուդրա», «Պա-
ռավ Իգերգիլը»), Լեոնիդ Անդրեևի «Մարդու կյանքը» դրաման,
Դմիտրի Մերեժկովսկու տրիլոգիան՝ «Քրիստոս և Նեո», ռուսական
«արծաթե դարի» պոետները, և այսպես մինչև Իսահակյանի «Աբու-
Լալա Մահարին» (1907 – 08 թթ.) ու Տերյանի «Մթնշաղի անուրջ-
ները»: Հասկանալի է այս պատկերն այնքանով, որքանով գրական-
նություն մեջ շրջանառվում էր գերմարդու գաղափարը, և գրագետի
սեղանի գրքերն էին Շոպենհաուերն ու Նիցշեն: Վերագառնալով
մեր բնաբանին, տեսնում ենք, որ դարավերջին Իսահակյանն արդեն
հոգևոր վտարանդի էր:

Եվ ստեղծեցի չքնաղ մի աշխարհ,
Ուր հզորն ու վեհ և գեղեցկություն
Իշխում են անմահ, վառվում են պայծառ.
– Այդպես երգեցի հեռու ամերում
Թևերս արձակ,
Ազատ ու մենակ...¹⁴⁸:

1896 թվին գրված այս բանաստեղծությունը նեոուսմանտիզմի
բարձրագույն դրսևորումներից է: Ճիշտ այդ ժամանակ Փարիզում
էղմոն Ռոստանը գրում էր «Սիրանո դը Բերժերակ» հերոսական
կոմեդիան, որ դարձավ Իսահակյանի ամենասիրելի դրաման, և որի
բեմադրությունամբ (1897 թ.) նշանավորվում էր նեոուսմանտիզմի
հաղթանակը բեմում: Դարավերջի դերասանն սկսում էր օտարանալ
նատուրալիզմին. կատակերգակ դերասան Կոկլեն-ավազը դիմում
էր 17-րդ դարի բանաստեղծ Սիրանոյի կերպարին, Սառա Բեռնարը
խաղում էր Ռոստանի «Արծաթիկում» Ռայխշտադի դուքս Ֆրանցի
դերը (1900 թ.), որին անդրագառնալու էր Սիրանույը 1904 թվին,
և մի քանի տարի անց՝ Վահրամ Փափազյանը:

Հայ գեղարվեստական արձակում և թատերագրություն մեջ
նորագույն հոսանքներն այն չեն, ինչ պոեզիայում: Շիրվանզադեի
«Կրակը», Նար-Դոսի «Ջազուկյանը» կամ «Աննա Սարոյանը»
որոշակի աղերսներ ունեն նեոուսմանտիզմի հետ, բայց շատ էլ հեռուն
չեն նայում, իսկ Շիրվանզադեի «Արտիստը» ուսմանտիկական է:
Հայ գրագետը, ուսմանտիզմի վերարկուն լավ չհագած, հագիվ էր
ոտքը դրել ունալիզմի շեմին, և դարը փոխվում էր... Բեմը սակայն
գրականություն չէր, այլ կենդանի օրգանիզմ, մի ականջը հանդիսա-
սրահին, մյուսն իր «խորթ զավակներին» (Գ. Պետրոսյան, Ս. Ադամ-
յան) դժգոհ ու անհասկանալի ձայներին: Այստեղ տարուբերումներ
ու շփոթմունքներ կային, որ ինչ-որ կերպ արտահայտվելու էին
թատերագրություն մեջ: Առաջին նեոուսմանտիկը Լեոն Մանվելյանն
էր իր «Տիգրանուհի» պատմա-դրամաբանական դրամայով (1892 թ.),
որ խաղացվեց 1908-ին ու մոռացվեց: Բեմադրվեցին և տեական
կյանք չունեցան «Դոկտոր Երվանդ Բոշայանը», «Նկարիչ Թաչչ-
յանը» (1900 – 03 թթ.): Նեոուսմանտիզմը Մանվելյանին հանգեցրեց
չափածո դրամայի գաղափարին («Դեպի վեր», 1902 թ), որ արդեն
բեմից դուրս էր: Բեմին շատ մոտ էր նրա եղբայրը՝ դերասան Մի-
քայել Մանվելյանը, բնավորությունամբ տպավորաբան (իմպրեսիո-
նիստ), բայց ոչ արվեստով: Նրա պիեսներին («Շեղվածներ», «Գան-
դե», «Ուշ է», «Դեպի փայլող լույսը», 1907 – 09 թթ) նույնպես
վիճակված չէր տեական բեմական կյանք: Բայց բեմն իր պա-
հանջներն ուներ, և մինչ Լեոն Մանվելյանը կգրեր «Հին աստվածները»,
արդեն բեմում էին Մետերլինկի «Մոննա Վաննան», Հաուպտմանի
«Էլզան», թարգմանված ու տպագրված էին, բեմադրություն էին

սպասում իբրև «Բրանդը», Պշիրըչեակու «Հավերժական Հեքիաթը», «Հյուրերը», «Ձյուներ», Մետերլինկի «Ինքնամուտը» (Դանիել Վարուժանի թարգմանությունով) և այլն: Գրական ձգտումներն ուղղված էին դեպի բեմ, իսկ բեմում ո՞վ էր պատրաստ: Սիրանուշի հայացքն ուղղված էր դեպի ուսմանտիկական անցյալը, Աբելյանն ամուր էր իր դասական ոեալիզմով, և Պետրոսյանի զրուցակիցն ու գաղափարակիցն էր Սաթենիկ Ադամյանը:

Սաթենիկ Ադամյան. «խորթ զավակներից մեկը հայ բեմի վրա, մեկն այն սակավություններից, որոնց վրա կարելի էր հույս դնել ապագայի վերաբերմամբ»¹⁴⁹: Այսպես է բնութագրել նրան Լևոն Քալանթարը 1915 թվի հուլիսի 21-ին, դերասանուհու հիշատակին նվիրված խոսքում:

Նա ժամանակի դուստրն էր, Իսահակյանի հասակակիցը և հայոց նորագույն բանաստեղծության բեմական զուգահեռը: Բայց ինչո՞ւ «խորթ» բեմի վրա: Դա նշանակում էր վեր իր կրթվածությունով, ինքնակատարելագործման մշտական ձգտումով, մարդկային նկարագրով և քաղաքացիական վարքագծով: Ծնվել է Թիֆլիսում, 1875 թվին, կրթվել Ս. Նունեի դպրոցում, այնուհետև իգական գիմնազիայում, որ անվարտել է արծաթե մեդալով: Գիմնազիայից հետո հայոց լեզվի դասեր է առել բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյանից: Բեմ է բարձրացել 1897-ին, Բաթումում, Պ. Զուբովի «Ղարաբաղի աստղագետը» պիեսում, մի թրքուհու դերով: Պրոֆեսիոնալ բեմի հետ կապվել է 1899-ին: Ի. Շպոֆինսկու «Գաղտնի ուժ պիեսում խաղացել է մի դեր՝ Աննա: «Օրիորդ Ադամյանը իր չքնաղ խաղով հիացրեց հանդիսականներին, — գրել է թատերախոսը: — Չնայելով, որ ծաղկափթիթ օրիորդը երրորդ անգամ է բեմ դուրս գալիս, իբրև թատերասեր, սակայն նա փորձված դերասանուհու ձևեր ունի: Խորհուրդ ենք տալիս օրիորդին շարունակելու բեմական արվեստը»¹⁵⁰: Նրան հրավիրում են Բաքու, ուր Սիրանուշն էր, Ֆելեկյան քույրերը և Ազնիվ Հրաչյան, որպես դերուսուկ: Հաջորդ տարի Սաթենիկը մեկնում է Պետերբուրգ և երկու տարի ուսանում է Ալեքսանդրա Ջիտուի դրամատիկական արվեստի կուրսերում, անմիջական ղեկավարությամբ Մոդեստ Պիսարևի: Պիսարևը համոզմունքներով ոեալիստ և անհատական խառնվածքով ուսմանտիկ դերասան էր, Արբենինի դերում («Դիմակահանդես») ավելի ուսմանտիկ, քան աշխարհայացքով ուսմանտիկ Ադամյանը: Ռուսները դրան ասում

են «բանաստեղծական ոեալիզմ» և այդ տեսակետից էլ բնութագրել են Պիսարևին: Ռուս ամենաուեալիստ հեղինակի՝ Օստրովսկու պիեսների իրականությունը նա տվել է «բանաստեղծական իմաստավորում <...> ազատություն տվել իր յուրահատուկ ուսմանտիկական ոեալիզմին»¹⁵¹: Հոգեբանական ճամբարությունն ոչ կենցաղայնություն, այլ պոետական զգացմունքների հողի վրա: Սա նեոուսմանտիկական գիծն է դերասանի արվեստում, որ ներշնչելու էր Սաթենիկ Ադամյանին, և այդ ներշնչանքով էր նա վերադառնալու հայ բեմ: Նրա ներշնչման մյուս աղբյուրը Ալեքսանդրինյան թատրոնի առաջնուհին էր՝ Վերա Կոմիսարովսկայան, հատկապես Լարիսայի (Օստրովսկի՝ «Անոթիտը») և Նինա Զարեչնայայի («Ճայլ») դերերով: Ավարտելով դասընթացը, Սաթենիկն առաջարկություններ է ստանում տարբեր թատրոններից և, այնուամենայնիվ, վերադառնում է հայ բեմ:

1902 թվի սեպտեմբերից Սաթենիկ Ադամյանն ընդունում է Արմեն Արմենյանի հրավերը և մտնում Բաքվի վերակազմված թատերախումբը, Ալեքսանդրինյան թատրոնից բերած Լարիսայի դերով, որ բենեֆիսային դեր էր լինելու իր համար: Խաղում է նաև մի քանի իր համար ոչ նշանակալից դերեր՝ Օլիմպիա (Ա. Բիսոն՝ «Խանդոտը»), Կլոթիլդա (Է. Պայերոն՝ «Մկնիկ»), Ելենա (Ս. Նայդյունով՝ «Վանյուշինի զավակները»): «Հայ բեմն այնքան էլ տաք սրտով չի ընդունում շնորհալի դերասանուհուն, — գրում է Վարդան Միրզոյանը, — և նա ստիպված է լինում թողնել հայ բեմը և մտնել ուսական բեմ»¹⁵²:

Սաթենիկը մեկ թատերաշրջան անցկացնում է Յարոսլավլի թատրոնում առաջնուհու վիճակով և վերադառնում է հայ բեմ¹⁵²: Պարզվում է, որ իր սկզբունքային բնավորությամբ ու ծայրահեղ պահանջկոտությամբ նա կարող էր աշխատել միայն Գեորգ Պետրոսյանի հետ: «Նա սովորական դերասանուհի չէր, — գրում է Գրիգոր Ավետյանը: — Նա խորը կերպով ուսումնասիրում էր իրեն հանձնարարված դերը, վերլուծում և յուրացնում էր հեղինակի հոգու և հերոսուհու բնավորությունը: Նա ամեն մի նախադասությունը բազմաթիվ անգամ կրկնում էր, որպեսզի գտնի այն նոտան, որով այս կամ այն նախադասությունը պիտի արտասանվի: Չափազանց աշխատասեր էր դեպի իր դերը, ուշադիր թե խաղի և թե զգես-

տավորման ու գրիմի մեջ, դեպի ամեն մի շտրիխ, ձանձրացնելու աստիճան նրբամիտ մարդ էր»¹⁵³:

1905 թվի աշնան սկզբին Սաթենիկ Աղամյանը մեկնել է Նոր Նախիջևան տեղի դրամատիկական ընկերությունից հրավերով՝ աշխատելու նորակազմ թատրոնում:

Նա մեկնել է իր պատկերացրած թատրոնն այնտեղ իրականացնելու ծրագրով՝ «ստեղծելու լուրջ բեմ»¹⁵⁴: Նա մեկնում է Արմենյանի հետ, և խաղացանկը կազմվում է փոխադարձ զիջումներով: Մեկ թատերաշրջանում խաղում է մոտ քսան դեր, այդ շարքում՝ Մարգարիտ («Պատվի համար»), Թերեզ («Ժայռ»), Մարթա («Եվգինե»), Ռոզի (Հ. Զուգերման՝ «Թիթեռնիկների կռիվը»), Մարիկա (Հ. Զուգերման՝ «Հովհանյան կրակներ»), Ամներիս (Օ. Մարիետ՝ «Աիդա»), Հաննելե (Գ. Հաուպտման՝ «Հաննելե»), Ռաուտենդըլայն («Ջրասուղ զանգ») և այլն: Մամուլի ժյատ ակնարկները քիչ բան են ասում, օրինակ՝ Լարիսայի դերում («Անօփտը») «տեմպերամենտով կատարեց ուժեղ դրամատիկական կտորները»¹⁵⁵: Հաջորդ թատերաշրջանում նա, ինչպես տեսանք, Պետրոսյանի հետ էր, և... «Պետրոսյանի մահը մեծ բաց թողեց ոչ միայն այդ սեզոնի վրա, այլ ընդհանրապես հայ բեմի վրա»¹⁵⁶:

Սաթենիկը իր իդեալն է փնտրել թատրոնում, չի գտել և չի իմացել, որ չի գտնելու: Բայց համոզված է եղել, որ «դերասանին չի կարելի դաստիարակել և ուսուցանել, եթե նրա մեջ մարդը չի դաստիարակված»¹⁵⁶: Եղել են նրա մարդկային էությունն ըմբռնողներ: Գրիգոր Ավետյանը Սաթենիկին համարում է մեկն «այն հազվագյուտ բեմական գործիչներից, որոնց համար առաջին տեղն էին բռնում գործը, դերը և ոչ թե իր «եսը», իրենց ցույց տալու տենդը»¹⁵⁷: «Սաթենիկի հոգեկան ազնվությունն ու անկեղծությունն առանձնապես կաշառում էին մարդու, — գրել է Վարդան Միրզոյանը: — Նա արտակարգ մաքուր էր ընկերների հետ ունեցած հարաբերություններում, նյութական շահը նրան չէր կուրացնում <...> իր տաղանդի համեմատ նա անչափ համեստ էր»¹⁵⁸: Աշխատել է արտասովոր եռանդով, ինչպես ոչ մեկն իր միջավայրում, և խաղացել է անչափ շատ իր կարճատև՝ ընդամենը տասնութ տարի տևած բեմական կյանքում: 1907 — 12 թվերին գործել է Թիֆլիսում, կարգի բերել Հավլաբարի թատրոնը՝ սկսած նորոգումից ու կահավորումից: 1908 — 09 թվերին Գրիգոր Ավետյանի և Օվի Սևուսյանի հետ

այցելել է Պոլիս, այնուհետև՝ Ռոդոստո, այնտեղից՝ Բուլղարիա, ելույթներ է ունեցել Պլովդիվում, Սոֆիայում: Պոլսում մեծ տպավորություն են թողել Սաթենիկի Լուիզա Միլլերը («Խաղաղվանք և սեր»), Ռաուտենդըլայնը, Էլզան (Գ. Հաուպտման՝ «Էլզա»), «Օրիորդ Աղամյան ճշմարիտ արվեստագետ մ'է, — գրել է թատերախոսը: — Հուզումները տպավորելու, թափանցելու մեջ այնքա՛ն վարպետ, զգացումի նրբություններուն ու երանգներուն մեջ այնքա՛ն նրբախիղճ, ձայնը գգվող ու մեղմ»¹⁵⁹: Պլովդիվում ներկայացված Արթուր Շնիցլերի «Ջվարճալիք» դրամայում Սաթենիկը խաղացել է հերոսուհու՝ Քրիստինայի դերը: Վիկտորիա Ավետյանը պատմում է. «Սաթենիկ Աղամյանն իր հրաշալի, ուժեղ խաղով խոր տպավորություն թողեց հասարակության վրա: Մեր առաջին դերասանուհին, ինչպես կյանքում, այնպես էլ բեմում, հմայիչ, կիրթ կին էր և մեծ հաջողություն էր վայելում՝ ոչ միայն իբրև դերասանուհի, այլև հաճելի, բովանդակալից զրուցակից»¹⁶⁰:

Սաթենիկ Աղամյանը բոլոր մեզ հայտնի տվյալներով ներկայանում է որպես դարավերջի հայ բեմի առաջնուհին, իր նկարագրով տարբեր և՛ Սիրանուշից, և՛ Ազնիվ Հրաչյայից: Մեծ կրքերը, հոգեկան տազանապները, հույզերի ծայրահեղ շեկացումները խորթ են եղել նրան, և ճիշտ է ընտրել իր դերերը՝ խուսափել է պոռթկումներ թելադրող վիճակներից, ձգտել կրքերի իմաստն արտահայտելու և իմաստով ներշնչելու հանդիսականին: Իր լիրիկական-դրամատիկական նկարագրով է նա անձնավորել Կորդելիային («Լիր արքա»), Ջյուլիետին («Ռոմեո և Ջյուլիետ»), Հուզիթին («Ուրիել Ակոստա»), Մարգարիտին (Գյոթե՝ «Փառստ»): Հեռու է մնացել կենցաղային դերերից, նաև՝ պատմա-հայրենասիրական դրամաներից ու մեղրամաներից: Երբեմն միայն տուրք է տվել միջավայրին, զիջումներ արել ընկերներին, օգնել նրանց իրենց սիրելի պիեսներում: Իր հակադրվածություն մեջ իսկ ձգտել է հասկացվելու, ոչ թե բախվելու: Նրա խաղով հիացել է Ավետիք Իսահակյանը: Ալֆոնս Դոդեի «Շուշան» պիեսի հերոսուհու՝ Վիրժինի դերակատարման մասին ասել է. «արիստոկրատական հոգեբանություն, որի մի ժպիտի, հայացքի համար հերոսություններ է գործվում...»¹⁶¹: Պշիբըլեսկու «Հավերժական հեքիաթի հերոսուհու դերակատարման մասին ասվել է՝ «գեղեցկության և իդեալի ճաճանչներով լուսավորված թագուհու պատկեր՝ իր ամբողջ կատարելությամբ»¹⁶², «մի եթերային էակ,

խոսում է կարծես երազում, ապրում ոչ այս աշխարհում»¹⁶³: Ահա-րոնյանի «Արցունքի հովիտում» խաղացած Հյուրի մասին նման խոսքեր են ասված՝ «Հոգեկան անկեղծություն» կատարման գեղար-վեստական, բյուրեղյա մաքրություն, հասուն, մտածված, նուրբ խաղ»։ Վերջապես՝ Լիզիան (Հ. Սենկևիչ՝ «Յո՞ երթաս»)։ «Իրեպլի բովանդակ ոգորումով լեցուն, բայց շուշանի նման քնքույշ, ճշմար-տություն նման անարատ նկարագիր»¹⁶⁴:

Դերասանուհու խաղի բոլոր բնութագրումները համերաշխ են, չկա վերապահություն: Եվ այս ունիստնում պարզորեն թափանցում է այլ որակի մի ռոմանտիկա՝ պարզ, անսեթևեթ, պատվանդանից իջած, վեհ ու մտերիմ: Խաղային մանրամասների կոնկրետ նկարա-գրություն չենք տեսնում, բայց ունենք մի պահի նկարագրություն, որ շատ պերճախոս է դերասանուհու ոճը բնութագրելու տեսա-կետից: Նկատի ունենք նրա մի ակնարկը Շանթի «Հին աստված-ներում»:

Պիեսը, որ գրվել է 1909-ին և բեմադրվել 1913-ին, Թիֆլիսում, տիպիկ նեոռոմանտիկական է, ինչպես աշխարհայացքային, այնպես էլ ձևային առումով: Պատմական հիմքը թեթև մի առիթ է, ոչ էական: Էականը դրամատիկական վիճակների բնագանցությունն է և խորհրդապաշտություն, թեկուզ և պարզունակ, աղերսը մերկ սիմվոլներով: Հայոց լեզվով գրված առաջին, գուցե և վերջին, դրա-ման է սա, որտեղ սերը ոչ զգայական է, ոչ պլատոնական, ոչ էլ բարոյագիտություն հողին է դրված: Սիրո մետաֆիզիկան է սա, և սկզբունքի ու անհատականության խնդիրը չի լուծվում, այլ պահ-վում է որպես խորհուրդ՝ ոչ քրիստոնեական, ոչ էլ հեթանոսական, երկուսից էլ դուրս: Հերոսները՝ վանահայր, իշխանուհի, Աբեղա, փնտրում են իրենց հոգու ճանապարհը, որի սիմվոլացումը ծովն է ու այնտեղից ծագող եթերային մի լույս, աղջկա՞, թե ջրահարսի նման, գուցե իրակա՞ն, անունը Սեդա: Եվ ո՞վ է դիտողն այս իրա-կանություն, եթե ոչ Աստծուն որոնող Կույր վանականը, որ ավար-տում է դրաման վճի՞ռ տալով, թե հարց. «Իզո՞ւր հանեցի աչ-քերս»:

«Հին աստվածները» (պիեսը, ոչ բեմադրությունը, որ Արմեն-յանին էր) մեծ բանավեճ է հարուցել, և բանավեճը սրել է Մամբրե Մատենճյանը (1800 – 1920), որ պիեսում չի տեսել ոչ մի արժանիք: Բանավեճը շարունակվել է, ինչպես միշտ, ոչ գեղագիտական, այլ

բարոյա-հոգեբանական խնդիրների շուրջ: Քննադատներից միայն Դեմիրճյանն է հստակորեն կողմնորոշված արվեստի խնդիրներում: «Ինձ դուր էլը գալիս Շանթի կոպիտ, պարզունակ սիմվոլիզմը», գրել է նա, և այստեղ ամեն ինչ ասված է¹⁶⁵: Կարելի է ավելացնել՝ ինչո՞ւ են հերոսները շատախոս, ինչո՞ւ են պատմում ու քննում իրենց զգացմունքները: Այստեղ է ահա... ծանծաղուտը շանթարձակ ծովի: Բեմում սակայն խորություն են ստեղծել իր զգացմունքներն արժանապատվությամբ կրող Աբելյանը (Վանահայր), զգացմունքի վեհությունը ներշնչված Սիրանույշը (Իշխանուհի), տրտմաթախիժ, երազկոտ ու երգածայն Իսահակ Ալիխանյանը (Աբեղա) և իրական ու պոետական Սաթենիկ Ադամյանը (Սեդա), եթերային, ինչպես Տերյանի ու Մեծարենցի բանաստեղծությունը:

Հիացական խոսքերը շատ են այս բեմադրության շուրջ, և նույնքան շատ են դատողությունները սիրողական փիլիսոփայու-թյան մակարդակում: Բոլոր կարգի բնութագրումներից թանկ է մեզ համար դիտող դերասանի՝ Վաղարշ Վաղարշյանի խոսքը Սաթենիկի մասին, որ անուղղակիորեն մոտենում է նեոռոմանտիզմի բեմական գեղագիտությունը: «Նրա լիրիկական, հնչեղ ձայնն ու հստակ արտասանությունը, ներդաշնակ արտաքինն ու պլատոնիկ շարժումը, նրա զուսպ, մեղմ ու ջերմ շունչը, հրապուրանքով առատ կուսական հմայքը միանգամայն համոզում էին, որ Ադամյան-Սեդան իրոք իրական աղջիկ էլը, այլ երազ մի կույս, Աբեղայի պատրանք-ների մարմնավորումը: Բայց այս Սեդան ինչ-որ պահերի կոնկրե-տանում է: Այսպես, Աբեղան գիշերը մենակ է իր խցում, և «խա-չելությունն աղոտանում է խավարի մեջ, տեղը գծագրվում է ճեր-մակազգեստ մի աղջկա կերպարանք <...> Աբեղա-Ալիխանյանը զմայլված տեղից վեր է թռչում և...

– Դու՞ն, դո՞ւն...

– Այո՞, ե՛ս: Մինա՞կ ես:

– Ես, ես մինակ եմ միշտ...

Այս երկու բառերը փոխանակելու ժամանակ և դրանից հետո Սեդա-Ադամյանը (ժպիտը դեմքին գննում է Աբեղային ոտից գլուխ, գննում է խուցն ու նրա աղքատիկ, կահ-կարասին ... և ամենայն ջերմությամբ ու կոկետությամբ (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.) շարու-նակում է խոսքը.

– Ա՛յ, եկա քեզի ընկեր: Եվ եկա այսպես կեսգիշերին...»¹⁶⁷:

Տրամախոսությունն անհարկի երկար է, և կողոպտվում է իմաստոր: Սեդան ասում է «ի՛նչ սառն է հոս, ինչպե՛ս կը մրսի՞մ» և ցույց է տալիս Աբեղայի վերարկուն՝ «տո՛ւր...» Դրուկթյունը, թվում է, առարկայանում է. Աբեղա-Ալիխանյանը չըջվում է դեպի վերարկուն, և մշուշի մեջ աղջիկն անհետանում է:

Մյուս ականատեսի՝ Եկատերինա Քալանթարի բնութագրմամբ, Սաթենիկի խաղը տպավորիչ է եղել «կյանքայինի ու բանաստեղծականի, իրականի ու անըջայինի, շոշափելիի ու եթերայինի այն զուգակցումով, որ և, բոլոր ականատեսների վկայություններով, նրա խաղի գլխավոր հմայքն էր»¹⁶⁸:

Թատերախոսականներում շատ է խոսվում դերասանուհու ձայնի ու խոսքի գեղեցկության մասին, և ամենապատկերավորն այստեղ Փափազյանի նկարագրությունն է. «...առինքնեց ու գրավեց ինձ Սաթենիկ Աղամյանը Սեդայի դերում: Այդ մարմնեղ, գեղեցիկ կինը անշոշափելի մի սիլուետ էր այդ կերպարում. ես դեռ չեմ տեսել ոչ մի երկրում, ոչ մի թատրոնում այդքան լուսավոր հավերժահարս, ոչ էլ լսել եմ ոչ մի առվակում այդքան թախծալից մրմունջի թովչանք: Նա հարուստ էր ձայնային բազմակողմանի դիապագոնով, որով և համում էր բեմական խոսքի առավելագույն նյութանսավորման: Դրանով էլ Սաթենիկի շրթներից հայրենի բարբառը հնչում էր չկրկնված շքեղությամբ, նույնիսկ օտարներին սիրելի դարձնելով մեր լեզուն, և հանդիսատեսին հասցնում դերի հոգեբանական նրբությունների ամբողջ դամման այնպես հստակ ու համոզիչ, ինչպես ոչ ոք մեր բեմում»¹⁶⁹:

Փափազյանը, որ հաջորդ տարի ինքն էր լինելու ռոմանտիկական ներշնչումով և ոչ տրոմաթախիծ մի Աբեղա, այստեղ խոսում է 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարակզբի առաջին մեծ դերասանուհու մասին:

ՓԱՓԱԶՅԱՆԻ ՄՈՒՏՔԸ ԳԵՐԱՍԱՆՆԵՐՆԻ ԽՈՍՔՈՎ

1905 թվի մայիսին Պոլսի Մոդայի քոլեջի ուսանող Վահրամ Փափազյանն ավարտական հանդեսում կարդում է Ֆրանսուա Կոպպեի «Գործադուլ դարբնյաց» դրամատիկական մենախոսությունը (Աղամյանի թարգմանություն) և արժանանում՝ Մարտիրոս Մնակյանի հավանությունը: Մի քանի ամիս անց նա հանդիպում է դե-

րասանապետին, ասում, թե մեկնելու է Իտալիա դերասանական արվեստին տրվելու նպատակով և դերասանապետի պատգամն է հայցում այդ առթիվ: Դերասանապետն իր անցած ճանապարհն է ցույց տալիս. «Մինչև այսօր դերասանական արվեստը Ֆրեդերիկի սկզբունքներուն վրան է հիմնված: Վաղը ուրիշ բան կրնա ըլլալ: Բայց Ֆրեդերիկը լավ մը տրվե, չյունքի դավազանն առայժմ անոր ձեռքն է»¹⁷⁰:

Այդ «ուրիշ բանն» արդեն եղել էր: Ռոմանտիզմն անցյալ էր, ռոմանտիզմի դարաշրջանի արտիստը վախճանվել էր երեսուն տարի առաջ, և նրանից սովորելու աղբյուրը հիշողություններն էին՝ տպագրված 1880 թվին: Փափազյանը կարդում է այդ¹⁷¹, բայց նրան ձգում է Իտալիան՝ վերածնության երկիրը: Նա մեկնում է Վենետիկ, ընդունվում Մուրադ-Ռաֆայելյան լիցեյ: Երկար չի մնում այնտեղ. «Երեք ամիս միայն, – գրում է, – գիշեր մը փախա թատրոն, որուն դռները բաց գտա առջևս՝ պաշտպանությամբ հռչակավոր ողբերգակ Օրեստե Կալբերգիի, որ անդրանիկ դերուսուլցս եղավ»¹⁷²: 1906-ին (տարեթիվն ստույգ չէ) նա անցել է Փարիզ և, ինչպես Մնակյանն էր հանձնարարել, բռնել է Ֆրեդերիկ Լեմեթրի հետքը. «Պորտ Սեն-Մարտեն թատրոն», Սեն-Մարտեն փողոց, կոնսերվատորիա, որտեղ ուսուցանում էր Ֆրեդերիկ Լեմեթրի հետևորդ էժեն Սիլվենը: Մեկ ուսումնական տարի Փափազյանը մնում է այստեղ և անխոս դերերով կանգնում է «Կոմեդի Ֆրանսեզի» բեմում, որ դրամատիկական դասընթացի շարունակությունն էր՝ գործնական փորձ¹⁷³: Իր հետագա հիշողություններում (ուր մեծ տեղ ունի երևակայությունը) Փափազյանը որևէ ակնարկ չունի Սիլվենի մասին, բայց ներշնչված է «Կոմեդի Ֆրանսեզի» արվեստով (Մունե-Սյուլլի, Սառա Բեռնար), դասականությամբ և ռոմանտիզմով (Հյուգո՝ «Ռյուսի Բլադ»): Սա կարճատև մի շրջան է, որից հետո Փափազյանը դարձյալ Իտալիայում է: 1907 – 08 թվերին, հայտնի չէ՝ որքան ժամանակ, նա հետևել է Միլանի Արվեստների ակադեմիայի դրամատիկական արվեստի դասընթացին, ապա հայտնվել է էրմետե Նովելլիի թատերախմբում, շրջել հարավային Իտալիայի և հյուսիսային Աֆրիկայի քաղաքներում և 1908 թվի հուլիս-օգոստոս ամիսներին վերադարձել Պոլիս, որպես խաղայցելու, Օթելլոյի դերով:

Ներկայացումը տեղի է ունեցել օգոստոսի 12-ին, Պոլսի «Օդեոն» թատրոնում, սիրողական, հապճեպ կազմված մի խմբի հետ: «Ի՞նչ

էր այդ «Օթելլոյի» ներկայացումը, չեմ կարող ասել, չեմ կարող ասել նաև, թե ինչ էի ես այդ երեկո Օթելլոյի դերում», – գրել է Փափազյանը Հետագայում¹⁷⁴: «Փափազյանով հարուստուն կառնե Ադամյան», – հայտարարել է թատերախոս Ենովք Արմենը¹⁷⁵, և այդ խոսքը կրկնել են Լևոն Բաշալյանը, Տիգրան Կամսարականը, Տիգրան Չոկյուրյանը, Հետագայում՝ Նշան Պեչիկթաշլյանը, Արշակ Չոպանյանը: Ներկայացումը կրկնվել է օգոստոսի 23-ին, 28-ին, և Փափազյանի դիմաց կանգնել է Մնակյանը: «Հիմա հովը ուրիշ թարաֆեն կը փչե կոր, – ասել է նա. – սա Շեքսպիրը նորե՛ն ձեռքդ առ (նորից կարդա – Հ. Հ.) և Սալվինին ու Ռոսսին աղվոր մը սերտե»¹⁷⁶:

Դրամատիկական ուժգնություն ու եռանդի հետ միասին մեծ համարձակություն է նկատվել Փափազյանի խաղում: Դա եղել է ոչ թե իմաստի գննում ներքևից, ինչպես խաղացել էր Ադամյանը, այլ նվաճում բարձրից, պոսթկոմունային, հանգուցային կետերում ծայրահեղ հոգեկան տագնապներով¹⁷⁷, որ իտալական դպրոցի գիծն էր և հետագայում էլ շարունակվելու էր Փափազյանի խաղում: Որքանով է կատարյալ եղել քսանամյա դերասանի այս ելույթը, պակաս կարևոր է: Մի բան պարզ է. Փափազյանը Շեքսպիրին մոտեցել է իտալական լույսով: Իսկ ի՞նչ է նկատի ունեցել Մնակյանը, ի՞նչ պետք էր սերտել: Հայտնի էին Ռոսսիի մեմուարները¹⁷⁸, իսկ Սալվինին չորս տարի առաջ թողել էր բեմը և իր գրավոր խորհրդածություններն ուներ դերասանի արվեստի մասին: Մնակյանը ծանոթ էր այս ամենին, նաև՝ Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատիկական արվեստի դասընթացին տեսականորեն: «Շեքսպիրը նորեն ձեռքն առնելը» նշանակում էր հավատարմություն ավանդույթանը: Մնակյանն այստեղ, ինչպես ժամանակակիցներն էին ասում՝ Արմեն Արմենյանը և Տրդատ Նշանյանը, մոտ է եղել Սիլվենի դպրոցին¹⁷⁹: Բայց երկու-երեք տարի հետո Փափազյանը նորից է հանդիպում Մնակյանին ու լսում հետևյալ խոսքերը. «<...> լավ իմացիր, որ հիմի բլուրթուն արվեստը տոների վրա է՝ կես, չերեկ (քառորդ – Հ. Հ.) և ութերորդ տոների վրա: Անտուանը սորվե, Իբսենը ձեռքեղ մի ձգեր»¹⁸⁰: Այստեղ արդեն դարավերջի արտիստն է խոսում, որ քառորդ դար թաղված լինելով էթանագին մեղրամայի մեջ, ոչ միայն չէր կորցրել ճշմարիտ արվեստի ըմբռնումը, այլև մոտեցել էր դարավերջի հոգեբանական ռեալիզմին:

Այն բնութագրումը, որ Փափազյանը տալիս է Մնակյանին, վերաբերում է նրա ոչ այնքան արվեստին, որքան ըմբռնումներին: «Մնակյանի արվեստը Ֆրեդերիկից մինչև Անտուան տարածվող արվեստի բոլոր տարրերի տրամաբանական սինթեզն էր, միևնույն ժամանակ անհաղորդ չմնալով Շեքսպիրից մինչև Իբսեն տարածվող նյուանսներին»¹⁸¹: Ֆրեդերիկ Լեմեթրի վերելքի շրջանից (40 – 50-ական թվականներ) մինչև Անդրե Անտուանի «Ազատ թատրոնի» վերելքը (90-ական թվականներ) մի ամբողջ դարաշրջան է՝ Ֆրանսիական թատրոնի կես դարը: Փափազյանն այս տարածություն մեջ է դիտում Մնակյանի երևույթը: Դա այդպես է, եթե նկատի ենք առնում դերասանի կենսագրությունը, բայց որքանո՞վ արվեստի բնույթը: Կարելի է համաձայնել (չենք տեսել) և չհամաձայնել, նկատի առնելով նրա թատրոնի՝ «Օսմանյան դրամատիկի» հնացած մեղրամային խաղացանկը և 90-ական թվականների տխուր կարծիքները: Փափազյանի լսած երեք խորհուրդները վերաբերում են ռոմանտիզմից մինչև հոգեբանական նատուրալիզմ տարածվող շրջանին՝ մոտ վաթսուներեք տարի՝ Մնակյանի գործունեության ընթացքին, մինչդեռ առաջին խորհրդից (1905 թ.) մինչև երրորդը (1912 – 13 թթ.) յոթ տարի է: Ինչ նկարագիր է ունեցել այդ տարիներին Մնակյանի թատրոնը, հայտնի է և այս դեպքում կարևոր չէ: Կարևոր է, թե ինչ է մտածել դերասանապետը:

1909 թվին Պոլսում հրատարակվող «Կոհակ» շաբաթաթերթը դիմել է Մնակյանին խնդրանքով, որ հանդես գա դերասանի արվեստին վերաբերող տեսական հոդվածներով: Մնակյանն ուղարկել է նախատեսվող հոդվածների ցանկը, առաջին հոդվածը դերասանի արտաքին հնարավորությունների մասին և այսքանը¹⁸², ուրիշ ոչինչ: Թղթակցությունը չի շարունակվել: Մնակյանի խորագրումները սակայն պերճախոս են: Եթե նկատի ենք առնում նրա տարբեր առիթներով հայտնած մտքերը և այս, հանգում ենք մի ընդհանրացման՝ Դիդրոյի «Պարադոքսից» մինչև Կոկլեն-ավագի դատողությունները¹⁸³: Ակնարկներ կան այստեղ երկու-երեք բառով, որ ուրիշ տեղերում չենք գտնում, ինչպես օրինակ՝ դրություն անընդմիջությունը պահպանելու խնդիրը. «տեսարանը լեցնել խոսիլ և լռել»¹⁸⁴: Լռությունն ամենադժվար վիճակն է բեմում. ինչպե՞ս լռել, ի՞նչ դնել լռության մեջ, կամ որտե՞ղ է դրություն խարխիսը, արտաքին կերպաձևը, որին նախապատվություն էր տրվում Փարիզի կոն-

սերվատորիայում, թե՞ ինչ-որ բնագանցական անհանգստություն, որի ներքին բովանդակությունը տեսանելի է, բայց զգացվում է հանդիսասրահում: Սա նուրբ հարց է, և այս հարցի զործնականորեն պարզ, կիրառական հոգեբանություն տեսակետից հիմնավոր պատասխանը Մնակյանը տվել է իր մի ընդարձակ նամակում՝ ուղղված դերասանուհի էլիզ Պիննեմեճյանին:

Բեմական ներգործման խնդիրը՝ հուզել առանց հուզվելու, բեմ չտանել առօրյա զգացմունքները և այլն, որ շոշափում է Մնակյանը, նորություն է չէին դերասանի արվեստի ֆրանսիական դպրոցն իմացողի համար: Արտահայտչական նրբերանգների խնդիրն էլ՝ «գույն, գույն, գույներու տարբերություն»¹⁸⁵, նույնպես նորություն էր: Բայց ինչպես պետք էր հասնել/դրան, մաներներին՝ փոփոխություն: Կոնսերվատորիայի դասընթացում, նաև Դիդրոյի և Կոկլեն-ավազի դատողություններում այս հարցը չկար: Ասվում էր *nuances*, և ո՞վ չգիտեր՝ ինչ է *nuances*-ը, բայց ո՞վ էր մտածել, որ դա արտաքին մաներայնություն էր գտնվում կամ, եթե գտնվում է, մաշվում է: Այստեղ ներքին շարժման խնդիր կա, և Մնակյանը հստակում է խնդիրը մեկ հանգուցային բառով՝ «պատճառ»: «Մուտքի մեջ, ելքի մեջ, նստելու, ելնելու, շարժումի, կեցվածքի մեջ միշտ փոփոխություն, բայց ոչ անտեղի, զորօրինակ՝ կուզես տեղդ փոխել <...> պետք է պատճառ մը հնարել <...> տեսնողը պետք է որ պատճառ տեսնե»¹⁸⁶:

Պատճառը միշտ էլ որ կարող է տեսնվել, բայց միշտ կարող է տեսնվել պատճառի առկայությունը, այն է՝ ներքին վիճակ, որ խոսքային արտահայտություն շատ անգամ չի ունենում: Մնակյանը տալիս է գործողության ներքին ձևի գաղափարը և այս կետում դուրս է ֆրանսիական դպրոցից, ինչպես Անտուանն էր դուրս կոնսերվատորիայից: Իսկ կոնսերվատորիան, ինչպես Սառա Բեռնարն է գրել, ուսուցումն սկսել է արտաքին մաներներից¹⁸⁷, երբեմն էլ, ինչպես Յուրենն է վկայում, խրախուսել է վարպետներին ընդօրինակելը: Օրինակ՝ Կարապետ Գալֆայանն ընդօրինակել է Մունե-Սյուլլիին, և Սիլվենը գովել է նրան: Իսկ Մնակյանը պարզ գրել է՝ «imitation երբեք մի ունենար, կիրքերը բացահայտելու համար յուրաքանչյուր ոք իրեն հատուկ ձևերը ունի»¹⁸⁸: Իսկ արտաքին կերպաձևերի հիմքում պատճառներն են, որոնք պետք է հնարել:

Սա երկրորդ հանգուցային բառն է Մնակյանի դատողություններում:

Ինչո՞ւ հնարել, եթե գործող անձի վիճակը տրված է տեքստում կամ կուսակում է ենթատեքստում: Այս մակարդակում խաղն արտասանություն է՝ *declamation*, ինչը և ուսուցանվել է կոնսերվատորիայում ավանդաբար, որպես կողմնորոշիչ սկզբունք, և այդպես էլ կոչվել է դրամատիկական արվեստի բաժինը՝ «դեկլամացիայի դասարան»: Բայց բեմը, դա ուշ էր գիտակցվելու, արտատեքստային և արտալեզվական իրականություն է, որ ենթադրում է գործողության պարտիտուր տեքստից դուրս, այն է՝ միզանսցենային կազմակերպվածք: Եվ որտե՞ղ է պարտիտուրի ներքին ձևը, եթե ոչ հնարվող պատճառներում: Սա բուն գործողությունն է, որ չունի տեքստային դրսևորում, արտալեզվական է: Հոգեբանական դպրոցի ուսուցանմանը՝ Ստանիսլավսկին այս նույն շրջանում արմատապես ընդդիմացել է խաղի պատրաստի ձևերին, ամենամեծ սխալը համարել է հետևանքներ ներկայացնելը (ուրախություն, վախ, հեղնանք, համակրանք, ատելություն և այլն) և սկզբունքորեն կարևորել պատճառների հորինումը, որոնք անվանել է խնդիրներ: Նա դերի պարտիտուրը բաժանել է, այսպես կոչված, «կտորների և խնդիրների» («*куски и задачи*»)¹⁸⁹, և դա ոչ տեքստն է, ոչ ենթատեքստը, այլ վարքագծի ներքին պատճառների շղթան: Սա ըստ էության նույնն է, ինչին Մնակյանն ասում է՝ «փոփոխություն ամեն բանի մեջ, ամենքը՝ զատ-զատ»: Տարբերությունը բառերի մեջ է: Ստանիսլավսկին ասում է «խնդիր», Մնակյանը՝ «պատճառ»: Ստանիսլավսկու ուսուցանմանը սա համարում են նրա մեծագույն գյուտը, ուսմունքի անկյունաքարը¹⁹⁰: Խնդրի կամ պատճառի դերասանական ձևակերպումն է «ի՞նչ եմ ուզում» հարցը: Սա Մնակյանի ասած «պատճառ մը հնարելն» է, այն է՝ բեմական ներկայության խարխալը գտնելը դրություն փոփոխություններում: Այստեղից էլ՝ վարքագծի գույներն ըստ հորինված պատճառների, այսպես՝ «ձանր խոսիլ, արագ խոսիլ, բեկբեկ, տկար, զորավոր, սրտանց և այլն խոսիլ, ծիծաղի փոփոխություն՝ հեղնական, հուսահատական, ջղային, տխուր, ուրախ, կարևոր, անկարևոր և այլն, միշտ գույն, գույն»¹⁹¹:

Մնակյանի այս ընդարձակ նամակը, մոտ տասն էջ, գրվել է 1917 թվին: Բայց այս հարցերի շուրջ («բյուրեղն արվեստը տոներու

վրա է...») նա զրուցել է Փափազյանի հետ 1912 – 13 թվերին: Սա այն շրջանն է, երբ հոգեբանություն մեջ նոր էր ձևավորվում բիհեյվյուրիզմը կոչվող ուղղությունը (վարքագծի հոգեբանություն), և դրա հեղինակ Ջոն Ուոտսոնը Կալիֆոռնիայի համալսարնում կարդում էր իր առաջին դասախոսությունները¹⁹²: Այս նույն ժամանակ, Ուոտսոնից անկախ, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ստուդիայում Ստանիսլավսկին փորձարկում էր իր «Միստեմը», որ դեռ գրավոր չարադրանք չուներ: Եվ Ստանիսլավսկուց անկախ, արևմտահայ բեմի նահապետը նույն խրատն է տվել երիտասարդ Փափազյանին, դարձրել նրա Օթելլոյի ականջի օղբ:

Փափազյանին «երկրորդ Ադամյան» հայտարարողները նաև առավելություններ են տեսել, չկարողանալով բացատրել և զգալով, որ նա անսովոր երևույթ է, անչափ վեր ծանոթ մեծություններից ու պատկերացումներից: Դա գաղտնիք է մինչ օրս: Բայց Փափազյանն իր առաջին իսկ մոտքից բերում էր ոչ միայն տաղանդ ու հմայք, իրեն բնությունից տրված կերտվածքը, այլև մի փորձ, որ ժառանգել էր նախորդ դարաշրջանի վարպետներից: Նա այս շարքում էր դնում Մնակյանին: «Այն ամենը, ինչ սովորեցրեց ինձ Մնակյանը, – գրում է նա, – ինձ համար անսպասելի էր՝ գաղտնիքներ, ավանդույթ, լայն, ինչպես աշխարհը և պարզ, ինչպես ճշմարտությունը: Դա այն անկյունաքարն էր, որի վրա ես հետագայում կառուցեցի այն շենքը, որ բարեհաճ մարդիկ անվանում են իմ վարպետությունը: Ես չգիտեմ անգամ, թե ո՞ւմ ավելի շնորհակալ լինեմ իմ վարպետներից, Նովկոֆին, Յակոֆովին, Ջիռոլամո Գոցցիին, թե՞ Մնակյանին»¹⁹³:

Մնակյան-Փափազյան հարաբերությունը շոշափվում է ժառանգական կապը հայ թատրոնի անցյալի ու երեկվա ներկայի, որին ներկա ենք եղել, և որը մեզ ներշնչել է ու միտք է տվել պատմությունը նայելու: 20-րդ դարի առաջին կեսի հայ մեծագույն արտիստը գալիս էր թիկունքում 19-րդ դարի մեծ փորձը՝ տրանսցենդենտալ ռեալիզմը հարստացված մտքի և հույզի կոնկրետությունը: Նա մեր ձեռքն է տվել անցյալի բեմը լուսավորող լապտերը, մերձեցրել ժամանակները, հնարավորություն ընձեռել տեսնելու մեր չտեսած իրականությունն իրենից ճառագող լույսով:

ՎԱՐԱԳՈՒՅՐ

Վերջակետ դնելով այս պատմությունը մտածում եմ՝ ավարտվե՞ց արդյոք, և արդյո՞ք 19-րդ դարով է ավարտվում բեմական մտածողության այն եղանակը, որ անվանում ենք ավանդական և որի ժառանգորդն ենք եղել մոտավոր անցյալում: Ուստի, շարունակելով պատմությունը, կանգ ենք առնում հայոց առաջին պետական թատրոնի շքամուտքի առջև:

Ես փորձել եմ դիտել չտեսածս իմացածիս լույսով, համոզված, որ 20-րդ դարի առաջին կեսի հայ բեմը հիմնված էր նախորդ դարաշրջանի փորձի վրա, և այդ փորձն են մեզ ուսուցանել: Թվում է՝ տեսել ենք 19-րդ դարի արվեստը Սուսուկյանի անվան թատրոնի այրված բեմում: Այդ մտքով էլ թերթել եմ անցյալի էջերը, գուցե և սեփական պատկերացումներս փնտրելով այնտեղ: Չտեսած իրականությունն անհնար է զգայելի դարձնել, բայց կարելի է հասկանալի դարձնել նրա իմաստը: Ես հետամուտ եմ եղել այդ իմաստին, ջանալով հավատարիմ մնալ վկայություններին, առաջ չընկնել ժամանակակիցներից, չկորցնել պատմականությունը զգացումը: Ոչինչ հորինված չէ այս գրքում, ոչինչ իդեալականացված չէ, և ամեն ինչ դիտված է իդեալի տեսանկյունից: Սա ի վերջո պատմագիտական քննադատություն է, իսկ քննադատությունը հայեցակետ է ենթադրում: Հետագա ուսումնասիրողները թող լինեն ավելի անաչառ, գիտությունն ավելի մոտ, եթե ցանկություն կունենան մտնելու այս գրքի նկուղները և համբերություն՝ վերընթեռնելու նյութը, ի հայտ բերելու անծանոթ էջեր, որ կան:

Առաջին հրատարակությունից անցել է տասնչորս տարի, սպասել եմ քննադատներին ու հետագա ուսումնասիրողներին, և նրանք դեռ չկան: Ինչո՞ւ... Պատճառներից մեկն, ըստ իս, թատրոնի ներկա վիճակն է: Թատրոնը (ոչ միայն մեզանում) կորցրել է իր պատմական առանցքը: Մոռացվել է շատ բան և ամենից առաջ՝ մարդը որպես նպատակ: Բեմադրողը դարձել է ներկայացման հերոսը, դերասանը՝ նրա խնդիրն իրականացնող օժանդակ միջոց, տեսարանի էլեմենտ: Քայքայվել է տիպերի, բնավորությունների, գաղափարների թատրոնը, և ստեղծվել է դերասանի նոր տիպ՝ անդեմ: Սա թատրոնի մեծագույն կորուստն է: Իհարկե անիմաստ է այսօր ձգտելն անհատապաշտական թատրոնին, նրա մերկ հուզականությունն ու դիմահայաց կրքերին: Բայց գիտակցվե՞լ է կրքերի իմաստը զննող արվեստը, և արդյո՞ք

իմաստ ունեն այսօր կրքերը: Պատմությունը մտել է հետհումանիստական շրջան, մարդկային անձն արժեքը կվել է, դարձել մասն ամբողջության, կորել ամբոխի մեջ: Դրա դրսևորումն է այն թատրոնը, ուր դերասանը նպատակ է, այլ միջոց: Եթե թատրոնը հասարակական հաղորդակցման ձև է, ո՞վ է կենտրոնում, կամ ո՞վ է կրում արվեստը որպես... պատմություն և զրույց (narratio), թե՞ ներկայություն: Այսպես, թե այնպես, թատրոնը կյանքի կենտրոնում է, և դժվար է նման խնդիր դնել նրա առջև: Հաստատությունը, որպես այդպիսին, պատմությանն է պատկանում: Թատրոնը դուրս է գալիս թատրոնի պատերից, վերածվում մասնավոր անտրեպրիզների կամ մտնում մարդկանց տները, որպես սկիզբ ու վերջ չունեցող շարժապատկեր, իսկության պատրանքով և մատչելի ճշմարտությամբ (հեռուստասերիալ): Սա արդեն այլ համակարգ է՝ թատրոնից դուրս և թատրոնի տեղը վիճարկող: Իսկ թատրոնն իր իդեալականացված իմաստով սիմվոլն է մի կյանքի, որ այսօր չկա: Ի՞նչ կատակերգություն է խաղում մարդկությունը, և որտե՞ղ է բեմը, ժողովարաններո՞ւմ, շնորհանդեսներո՞ւմ, թատերասրահներո՞ւմ, թե ամեն մեկի տանը՝ աշխարհի պատկերն ամենքի հայացքի առջև, և մարդը վտարանդի, վերտուալ շփումներում, հեռակա ներանցումներում (ինտերնետ), ինքը բացակա:

Ի՞նչն է այսօր հոգեկան լիցք տալիս մեզ, հիշողության դեգերումները (անամնեզիս), անցյալի սիմվոլները, թե ներկան իր բարդ լարվածքով: Հասարակական հաղորդակցման անհրաժեշտությունը (եթե կա) որքանո՞վ է մոտ մարդուս էսթետիկական ձգտումներին: Այս հարցին պատասխանելով միայն կարող ենք մտածել թատրոնի, որպես մեզանից վեր իրականության, հեռանկարի մասին և շարունակել գրել նրա պատմությունը:

10 նոյեմբերի, 2009 թ.
Երևան

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1. Գ. Գրիգորյան, Դրամատիկական թատրոնի պատմություն, Երևան, 2007, էջ 203-204
2. Կ. Քոչարյան, Հայ պատմության պատմություն, Հ. Բ., 1959, էջ 138
3. Կոլոջ, Միջինադարի Հայաստան, Երևան, 1953, էջ 14

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Նկատի ունենք նախորդ բոլոր հեղինակների (Ա. Երեմյան, Վ. Թերզիբաշյան, Գ. Ստեփանյան, Ն. Պեշիկթաշյան, Ռ. Զարյան) աշխատությունները, մասնավորապես Բ. Հարությունյանի «19 – 20-րդ դարերի Հայ թատրոնի տարեգրություն» առաջին հատորը տողերիս հեղինակի խմբագրությամբ (Ե., 1980):
- 2 Տե՛ս Մ. Волошин, *Лику творчества*, изд. "Наука", Л., 1988, с. 113, 116.
- 3 Տե՛ս А. Моль, *Социодинамика культуры*, изд. "Прогресс", М., 1973, с. 253.
- 4 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 250, 254:
- 5 Հմմտ. А. Штейн, *О старом и новом в театральном искусстве*, "Вопросы философии", 1965, № 7, с. 134-135.
- 6 Մ. Աբեղյան, *Երկեր*, Հ. Դ. Ե., 1970, էջ 400:
- 7 «Հայ նոր գրականության պատմություն», Հ. 2, ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., Ե., 1962, էջ 84:
- 8 Խոսքը փոքրասիական էկզոտիկ թատրոնի մասին է, որ բյուզանդական միմոսային թատրոնի շարունակությունն է և ժամանակի ընթացքում թուրքացել է: Այս արվեստի կրողները Հայերն ու հույներն են եղել, թեպետ խաղացել են թուրքերեն: Կարազյոզը 20-րդ դար է հասել որպես սրճարանային ժամանց, տիկնիկային ստվերների թատրոն, օրթաօյունուն ու թյուլլուաթը՝ իմպրովիզացիոն Հրապարակախաղ, ընդհանուր գծերով նման իտալական կոմեդիա դելլ'արտերին (տե՛ս Г.Крыжицкий, *Экзотический театр*, Л., 1927):
- 9 Հ.Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, Հ. 4, Ե., 1969, էջ 173:

Գլուխ առաջին

ՆՈՐ ԴՐԱՍԱՅԻ ՆԱԽԱԾԵՄՆ

- 1 էջ Գ.Ստեփանյան, *Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության*, Հ. 1, Ե., 1962, էջ 103–104:
- 2 Վ. Թերզիբաշյան, *Հայ դրամատուրգիայի պատմություն*, Հ. 1, Ե., 1959, էջ 138:
- 3 «Տաղք Մխիթարեան Հարց», Հ. Բ, Վենետիկ, 1853, էջ 14:

- 4 Ըստ Վ. Թերզիբաշյանի նշված աշխատություն, հ. 1, էջ 144:
- 5 «Տաղք Մխիթարեան հարց», հ. Բ, էջ 159:
- 6 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 150:
- 7 Հ. Պ. Մինասևան, Թատրերգութիւնք, Վենետիկ, 1845, էջ 155:
- 8 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 116: Այս պիեսը չպետք է շփոթել 1846 թ. Գանձակում բեմադրված «Արտաշիր թագավոր հայոց» դրամայի հետ, որ արևելահայերեն է:
- 9 Կա չապացուցված մի տեղեկություն, թե էլեոնորա Դուզեն սերում է պոլսահայ Տյուզյան ընտանիքից (տե՛ս «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1927, էջ 406):
- 10 Տե՛ս «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1936, էջ 217:
- 11 Նոր բառգիրք հայկազգեան լեզուի, հ. 1, 1836, էջ 624:
- 12 Տե՛ս Ն. Տաղավարյան, Հայ թատրոնը թրքահայոց մեջ (1836 – 1880), «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1898, թիվ 3791, 3792:
- 13 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 120:
- 14 Տե՛ս Հ. Լ. Զեքիյան, Հայ թատրոնի սկզբնաքայլերը և Հայ վերածնունդի շարժումը, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1975, էջ 19:
- 15 Զեռագրի լուսատիպ օրինակը երևանի գրականության և արվեստի թանգարանում է: Օգտվում ենք Վ. Թերզիբաշյանի նշված աշխատությունից:
- 16 Փաստոսի Բիւզանդացու Պատմութիւն հայոց, Ե., 1987, էջ 410:
- 17 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 183:
- 18 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 55–56:
- 19 Հ. Լ. Զեքիյան, նշվ. աշխ., էջ 21:
- 20 Հ. Բ. Սարգիսյան Երկուհարյուրամյա գրական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկո Մխիթարյան միաբանության, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1905, էջ 195:
- 21 Պիեսի սյուժեն մանրամասնորեն պատմված է Վ. Թերզիբաշյանի նշված աշխատությունում (հ. 1, էջ 191-225):
- 22 Տե՛ս Գ. Շիրմազանյան, Նյութեր ազգային պատմության համար, 1890, էջ 21:
- 23 Պիեսի ձևագիրը հայտնաբերել է բանասեր Շուշանիկ Նազարյանը, 1952 թ., տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 216:
- 24 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 255:
- 25 Տե՛ս Նույն տեղում, էջ 254: Սա հեղինակի անկեղծ կարծիքը չէ, այլ տուրք ժամանակի գաղափարական հարկադրանքին:
- 26 Նույն տեղում, էջ 255:
- 27 Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 7, Ե., 1956, էջ 403:
- 28 Նույն տեղում, էջ 407:
- 29 Բ. Հարությունյանի «Տարեգրություն» մեջ այս պիեսների բեմադրություն

- մասին արված նշումը չի հավաստվում (հ. 1, էջ 14): 1841 թվին Թիֆլիսում որևէ թատերասրահ չի եղել: Աբովյանի որևէ պիեսի բեմադրություն մասին վկայություն չկա:
- 30 Մատենադարանի գիտական նյութերի ժողովածու, 2, Ե., 1950, էջ 103:
- 31 Նույն տեղում, էջ 163:
- 32 Նույն տեղում, էջ 161:
- 33 Տե՛ս Ա. Երիցյան, Փորձ հայոց թատրոնի պատմության, «Արձագանք», 1896, N 147:
- 34 Այդ շենքն այժմ գոյություն չունի, տեղում մի երկհարկանի անշուք տուն է, հին ու շքեղ առանձնատների հարևանությունում:
- 35 Բ. Հարությունյան, 19–20-րդ դարերի Հայ թատրոնի տարեգրություն, հ. 1, Ե., 1980, էջ 19:
- 36 Միջնադարյան Եվրոպայում՝ թատրոնը կոչվել է կոմեդիա: Այս բառը գործածության մեջ է մտել վերածնության դարաշրջանում, մոտավորապես 14–15-րդ դարերից:
- 37 «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1899, թիվ 3962:
- 38 Նույն տեղում:
- 39 «Ազգասեր», Կալկաթա, 1847, էջ 368:
- 40 Նույն տեղում:
- 41 «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1899, թիվ 3668
- 42 Նույն տեղում, թիվ 3969:
- 43 Տե՛ս “История западноевропейского театра” т. 3, М., 1863, с. 77, 120, 157:
- 44 Գ. Լևոնյանը «Թատրոնը հին Հայաստանում» աշխատությունում (Ե., 1941) այս թատրոնը համարում է միջնադարյան ավանդները եզրափակող երևույթ (էջ 182): Գ. Ստեփանյանը սա դիտում է որպես նոր թատրոնի դրսևորում և ջանում է փոքր նշանակություն տալ բացարձակ կրկեսային երևույթին, համարելով այդ «որոշ երանգ» (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 69): Ըստ իս, այստեղ հնի ու նորի խաչաձևում կա: Կրկեսը հնից էլ հին թատրոնի տեսակ է: Գասպարյանի կրկեսն այդ առումով է հին, ինչպես կրկեսի երևույթն առհասարակ: Ինչ ավանդներից էին սերում Գասպարյանի կրկեսի վարպետները, հայտնի չէ: Հայտնի է, որ նրա մրցակցությանը չեն դիմացել Պոլսում գործող իտալական և ֆրանսիական կրկեսները:
- 45 Գ. Լևոնյան, նշվ. աշխ., էջ 179–180:
- 46 Մաշտոցի անվան մատենադարան, ձեռ. 526, էջ 14ա–36ա:
- 47 Տե՛ս Կ. Ապոլլոնսկայ (Стравинская), Христианский театр, СПб., 1914, с. 29.
- 48 Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. 526, էջ 14բ–15բ:
- 49 Բ. Զալյան, Պաշար ուս դրամատուրգիայի համար Հայ բեմում, Ե., 1956, էջ 65: Տիգրանյանին անվերապահորեն Բելինսկու գաղափարակիցն

- է համարում Ա. Արշարունին, որի «Հայ թատերագիտական մտքի պատմություններից» գրքուկի (Ե., 1956) ամբողջ միտքն ու նպատակն այդ է:
- 50 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 49:
- 51 Ռ. Զարյան, նշվ. աշխ., էջ 70: Տիգրանյանի քողարկվելու և սեփական մտքերը զարտուղի ճանապարհներով հայտնելու կարծեցյալ եղանակին մեծ նշանակություն է տալիս Ա. Արշարունին (նշվ. աշխ.): Անցյալի հեղինակներին այս կերպ մեկնաբանելը ստալինյան ժամանակի ազդեցությունն է՝ գրական միջավայրն ընդունել որպես գաղտնի նպատակների և գաղափարախոսական դավադրությունների աշխարհ:
- 52 Հ. Պ. Մինասյան, Յաղազս օգտակարությունը և վնասուց թատերական հանդիսից, «Բազմալեզու», Վենետիկ, 1845, թիվ 5, 6:
- 53 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 170:
- 54 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 123:

Գլուխ երկրորդ

ԱՐԵՎՍՏԱՀԱՅ ԲԵՍԸ 50-60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

- 1 Տե՛ս «Արշալույս Արարատեան», Զմյուռնիա, 1850, թիվ 359:
- 2 «Սեր», Կ. Պոլիս, 1862, թիվ 14:
- 3 Բ. Հարությունյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 21-22:
- 4 Տե՛ս Վ. Սաֆարյան, երբ է գրվել Պեշիկթաշլյանի «Կոռնակ» պիեսը, «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1966, 1, էջ 78-81:
- 5 Մ. Պեշիկթաշլյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1987, էջ 158:
- 6 «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1857, թիվ 272:
- 7 Մ. Մամուրյան, Հայկական նամականի, Զմյուռնիա, 1872, էջ 214-215:
- 8 Տե՛ս «Հայ նոր գրականություն պատմություն», հ. 2, Ե., 1962, էջ 325:
- 9 Ա. Զոպանյան, Մկրտիչ Պեշիկթաշլյան, Փարիզ, 1907, էջ 92:
- 10 Տե՛ս Ս. Երիցյան, Իմ ծանոթությունը պ. Պեշիկթաշլյանի հետ, «Փորձ», Թիֆլիս, 1877, N 4, էջ 189:
- 11 Ս. Հեքիմյան, Տաղք, քերթուածք և թատրերգությունք, Կ. Պոլիս, 1857, էջ 314:
- 12 Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 192:
- 13 Տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 464:
- 14 Բ. Հարությունյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 23:
- 15 Նույն տեղում, էջ 26:
- 16 Մ. Մինասյան, Քնար հայկական, Կ. Պոլիս, 1868, էջ 343: Այս երգը մեզանում հայտնի է դարձել Շարա Տալյանի կատարմամբ:

- մեզանում հայտնի է դարձել Շարա Տալյանի կատարմամբ:
- 17 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 172:
- 18 Ս. Հեքիմյան, նշվ. հրատ., էջ 424:
- 19 Նույն տեղում, էջ 425:
- 20 Գ. Զմչկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 129:
- 21 Բ. Հարությունյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 37:
- 22 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 271:
- 23 Հ. Սվաճյան, Հրապարակախոսություն, Ե., 1960, էջ 164:
- 24 Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, Ե., 1953, էջ 393:
- 25 «Բազմալեզու», Վենետիկ, 1851, թիվ 19, էջ 29:
- 26 Ս. Վանանդեցի, Սուրբն Ներսես կամ Հայաստանի բարերարը, Փարիզ, 1858: Միհրդատ, Կ. Պոլիս, 1858:
- 27 «Ծաղիկ», Զմյուռնիա, 1862, թիվ 2:
- 28 Տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 395, 397:
- 29 Նույն տեղում, էջ 362:
- 30 Թ. Թերզյան, Բանաստեղծությունաց ամբողջական հավաքածու, հ. 1, Վենետիկ, 1829, էջ ԺԲ (Ա. Զոպանյանի առաջաբանը):
- 31 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 387:
- 32 Նույն տեղում: Կարծում ենք՝ հարկ է փոխել մեր խոսակերպը: Քրիստոնեականը շարք չէ Թերզյանի ու նրա ժամանակակից հեղինակների համար, այլ էություն: Նրանք իրենց մտքերը շարքելու կարիք չունենին, գրում էին նաև բացահայտ հայրենաշունչ դրամաներ: Պետք է որպես իրողություն ընդունենք նրանց միթիթարյան դաստիարակությունը, որի արդյունքն է սրբախոսական մտածողությունը և կրոնի ու հայրենիքի միասնական ըմբռնումը:
- 33 Արևմտահայերեն դերասանապետ բառը թարգմանված է իտալերենից (caro-պետ, comico - դերասան):
- 34 Չեզարե Աստին, որի անունը չհաջողվեց գտնել որևէ հանրագիտարանում, ժամանակին հայտնի է եղել որպես անտրեպրենյոր և ուեթիսոր իտալական շրջիկ թատերախմբերում (տե՛ս Ծ. Ռոսսի, Сорок лет на сцене, (пер. с ит.), Л., 1976, с. 9, 34, 108):
- 35 Կարլո Ֆոսկինին Պեշիկթաշլյանի «Եղբայր եմք մեք» բանաստեղծությունը երաժշտության հեղինակն է:
- 36 «Երկու հիանալիտներ» պիեսը վերցվել է Զուլիից, իտալերեն, թարգմանվել և հայտագրերում հեղինակի անունը նշվել է սխալ՝ Ռոթա: Այս սխալն անցել է մամուլ և այդպես էլ հասել Հայ թատրոնի պատմաբաններին: Իրականում պիեսը ֆրանսիական է, հեղինակները՝ Մայալ և դ'Օբինյի (տե՛ս Ծ. Ռոսսի, նշվ. հրատ., էջ 109): Իսկ Ռոթան իտալական թատրոններում հայտնի կոմպոզիտոր Ռուտան է, որ երաժշտություն է գրել

բեմադրիչները ու դերասանների պատվերով (տե՛ս նույն տեղում, էջ 157-159): Կարելի է ենթադրել, որ նա «Երկու հիսնամյակներ» խաղացի թարգմանիչն է, և այստեղից է ծագում սխալը:

- 37 «Արևելյան թատրոնի» դերասաններից Հ. Վարդուկյանը, Մ. Մնակյանը և Հ. Աճեմյանը 1863 թ. կեսից անցել են Ջմյուռնիայի «Վասուլուրական թատրոն», իսկ 1864 – 65 թթ. տեղափոխվել ամբողջ իսուժը գործել է Ջմյուռնիայում: Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագծում» (խմբագրի՝ Ս. Մելիք-սեթյանի թելադրանքով) սրանք ղերտված են որպես առանձին թատրոններ: Բայց գաստրոլային վիճակը չի փոխում թատրոնի անունը: Հեղինակը համաձայն էր ինձ հետ:
- 38 Հ. Օլշական], Կենսագրական Մարտիրոս Մնակյանի, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 4:
- 39 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 40:
- 40 Նույն տեղում:
- 41 «Ընդարձակ տարեցուլց», Կ. Պոլիս, 1926, էջ 312:
- 42 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 360:
- 43 Մ. Նալբանդյան, էջ 391:
- 44 Գ. Ստեփանյան, Արուսյակ Փափազյան, Ե., 1955:
- 45 Նույն տեղում, էջ 29:
- 46 Նույն տեղում, էջ 31:
- 47 «Մեղու», Կ. Պոլիս, 1862, թիվ 155:
- 48 Գ. Ստեփանյան, նշվ. աշխ., էջ 32-33:
- 49 Նույն տեղում:
- 50 «Արշալույս Արարատյան», Ջմյուռնիա, 1864, թիվ 732: Հ. Տետեյանի այս հոդվածի լուսատիպ պատճենը 1962 թ. ինձ տրամադրել է Գ. Ստեփանյանը:
- 51 Գ. Ստեփանյան, Արուսյակ Փափազյան, էջ 64-65:
- 52 «Արձագանք», Թիֆլիս, 1896, (147):
- 53 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1863, 38:
- 54 Նույն տեղում:
- 55 Ա. Մանդիլյան, Հիշատակարան (ձեռագիր), Երևանի գրականութայն և արվեստի թանգարան:
- 56 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1881, N 93:
- 57 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 40:
- 58 «Արշալույս Արարատյան», Ջմյուռնիա, 1864, թիվ 726:
- 59 Եսաթան Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 24:
- 60 Նույն տեղում:
- 61 «Արշալույս Արարատյան», Ջմյուռնիա, 1864, թիվ 732:
- 62 Այս տեղեկությունը քաղված է թատերագետ Բ. Հովակիմյանի հանրագիտարանային հոդվածից (ՀՍՀ, հ. 4, Ե., 1978, էջ 99): Այստեղ նշված է

1858 թ.: Ըստ Սմբատ Դավթյանի ֆոնդում (Գրակ. և արվեստի թանգարան) գտնված մի թղթի, էքզյանը Օլդրիջի հետ խաղացել է 1866-ին, ի՞նչ դեր, հայտնի չէ: Օլդրիջի մեմուարներում ասված է, որ նա Պոլսում խաղացել է ֆրանսիացի դերասանների հետ (տե՛ս Լ. Սամվելյան, Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը, Ե., 1974, էջ 90-91): 1858 թիվը ճշտված չէ, կամ գործ ունենք երկու տարբեր ներկայացումների հետ: Հայտնի է, որ Ադամյանը Պոլսում տեսել է Օլդրիջի Օթելլոն: Դա պետք է լիներ 1866-ին, երբ Ադամյանը տասնյոթ տարեկան էր:

- 63 «Արևելք», Կ. Պոլիս, 1891, թիվ 2215:
- 64 Մ. Նալբանդյան, Երկերի ժողովածու, նշվ. հրատ., էջ 392:
- 65 «Սեր», Կ. Պոլիս, 1862, թիվ 16:
- 66 Նույն տեղում:
- 67 Նույն տեղում:
- 68 Նույն տեղում, թիվ 21:
- 69 Նույն տեղում:
- 70 Նույն տեղում:
- 71 Նույն տեղում:
- 72 «Վարդ», Ջմյուռնիա, 1862, թիվ 11:
- 73 «Ծաղիկ», Ջմյուռնիա, 1862, թիվ, 54:
- 74 «Արշալույս Արարատյան», 1864, թիվ 732: Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969, էջ 46-48:

Գլուխ երրորդ

ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԲԵՍԸ 50 – 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

- 1 Թամազյանի թատրոնն այրվել է 1874 թ. հոկտեմբերի 11-ին (տե՛ս «Մշակ» 1874, N 41): Նրա տեղում կառուցված շենքում գործել ու գործում է Թիֆլիսի քաղաքապետարանը:
- 2 Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 1954, էջ 510-511:
- 3 Տե՛ս «Լրբեր հասարակական գիտությունների», Ե., 1987, N 12, էջ 32-33: Հարույթյուն Շիրմազանյանի տունը, որ անցավ նրա որդուն՝ Գալուստ Շիրմազանյանին (1862 – 65 թթ. Թիֆլիսի քաղաքապետը), կոչվել է «Շիրմազանյան դարբաս», և այնտեղ հայերեն ներկայացումներ են տրվել 1859 – 1861 թվերին: Հայկական հանրագիտարանի նշումը, թե այստեղ թատերասրահը բացվել է 1836 թվին Գ. Շիրմազանյանի մի պիեսով» (ՀՍՀ, 1. 8, Ե., 1982, էջ 487), չի հաստատվում (տե՛ս Ա. Երեմյան, Ռուսահայ թատրոնի պատմություն, հ. Ա, Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1933, էջ

- 33-35): Այստեղ մի շփոթմունք կա: 1836 թիվը Կարապետ արքեպիսկոպոսի Վրաստանի թեմի առաջնորդ նշանակվելու տարեթիվն է: Շփոթմունքը գալիս է Շիրմազանյանի «Նկարագրութիւնք ինչ-ինչ գործոց Կարապետ եպիսկոպոսի...» պիեսի գրութեան տարեթիվի շուրջ եղած տարակարծութիւններից: Թատերասրահի բացման մոտավոր տարեթիվը թերևս 1855-ն է, երբ այնտեղ սկսել է գործել Կիրսելիձեի ղեկավարած վրաց թատերախումբը:
- 4 Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 25:
- 5 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 506:
- 6 «Հուշարար», Թիֆլիս, 1923, դիրք Գ, էջ 20-22:
- 7 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1860, N 10:
- 8 Վ. Թերզիբաշյան, հ. 1, էջ 26:
- 9 Նույն տեղում:
- 10 «Մեղու Հայաստանի», 1860, N 10:
- 11 Նույն տեղում, N 46::
- 12 Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 37:
- 13 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 507:
- 14 Շենքը կառուցվել է 1770 թվին, 1850-ին այն գնել է Հայ աստիճանավոր Նիկոլայ Թամաշևը և 1857-ին վաճառել Միքայել Ստեփանյանցին (տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, հ. 1, էջ 475): Շենքը կանգուն է առ այսօր: Այստեղ գործում է Ռուսաստանի Գեոդեզիայի և քարտեզագրութեան ինստիտուտը: Դահլիճի և բեմի չափերը չեն փոխված, և աթոռների քանակը երեքհարյուրից ավել է:
- 15 Ա. Քիչմիշյան, Հայոց թատրոնը Մոսկվայում 1858 – 69 թթ., «Տարազ», Թիֆլիս, 1908, N 2:
- 16 Սեկրետարյովի թատրոնում գործել է Արվեստի և գրականության ընկերության թատերախումբը Կ. Ստանիսլավսկու ղեկավարությամբ, 80-ական թվականներին, իսկ 1922 թվականին Ե. Վախթանգովն այստեղ է բեմադրել «Հաղիբուզը»: Հետագայում շենքը բարձրացվել է մեկ հարկով և այժմ բնակելի տուն է:
- 17 Վ. Թերզիբաշյան, հ. 1, էջ 397:
- 18 Մ. Նալբանդյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե., 1945, էջ 391:
- 19 «Ճուաքաղ», Մոսկվա, 1859, Զ, էջ 211:
- 20 Մ. Նալբանդյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 392:
- 21 Ս. Նազարյան, Երկեր, Ե., 1969, էջ 101, 112:
- 22 «Հյուսիսափայլ», Մոսկվա, 1859, 10: «Ճուաքաղի» խմբագիրներից Զարմայր Սեբրյանը, որ «Հյուսիսափայլի» խմբի հակառակորդներից էր, գրել է, որ Անանիա Սուլթանյահի կատակերգութունը գրեթե բառ առ բառ թարգմանված է ոմն Ֆյոդորովի ինչ-որ պիեսից («Մեղու Հայաստանի», 1860, N 17):

- 23 Մկրտիչ Բուրջալյանը Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի դերասան Գևորգ Բուրջալովի (1869 – 1924) և Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրիչ Արշակ Բուրջալյանի (1879 – 1946) հորեղբայրն է (տե՛ս Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 448):
- 24 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 217-218:
- 25 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1865, N 3:
- 26 Մեկ ներկայացման եկամուտը կազմել է առավելագույնը 402 ռուբլի, որից 235-ը տրվել է ձևավորման, զգեստների ու դահլիճի վարձ: Մնացած 167 ռուբլին, իր ժամանակի համար պատկառելի գումար, հատկացվել է աղքատ ուսանողներին:
- 27 «Հայկական աշխարհ», Թիֆլիս, 1868, N 2, էջ 105:
- 28 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1860, N 11, 47:
- 29 Լեո, Ռուսահայոց գրականությունը, Վենետիկ, 1828, էջ 98:
- 30 Բերվում է ըստ Վ. Թերզիբաշյանի օգտագործած ձեռագիր օրինակի (նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 63):
- 31 Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1964, էջ 12, 14:
- 32 Խ. Գալֆայան, «Արշակ երկրորդ», Թեոդոսիա, 1861, էջ 26:
- 33 Նույն տեղում, էջ 65:
- 34 Վ. Թերզիբաշյան, նշվ. աշխ., հ. 1, էջ 379:
- 35 «Հայ գրականության պատմություն», հ. 2, էջ 465:
- 36 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 18:
- 37 Նույն տեղում, էջ 21:
- 38 Նույն տեղում, էջ 23:
- 39 Բաֆֆին չի տեսել այս բեմադրությունը. 1863 թվին նա Թիֆլիսում չի եղել: Հավանական է, որ նա «Սամելը» տեսած լինի 1870-ական թվականների սկզբին, երբ Թիֆլիսում էր և պարբերականորեն հրատարակում էր իր գրվածքները «Մշակում»: Համենայն դեպս 1886 թվին գրված «Սամելը» վեպում հստակորեն դժագրվում է դրամատուրգիական մի հենք զուգահեռված Հեքիմյանի «Սամելին»:
- 40 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 36:
- 41 Նույն տեղում, 38:
- 42 Նույն տեղում, 37:
- 43 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 543:
- 44 Գ. Չմշկյան, էջ 32:
- 45 «Մշակ», 1873, N 23:
- 46 Գ. Չմշկյան, էջ 32:
- 47 Նույն տեղում, էջ 33:
- 48 «Մեղու Հայաստանի», Թիֆլիս, 1864, N 49:
- 49 Գ. Չմշկյան, էջ 33:

- 50 Նույն տեղում, էջ 25:
- 51 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 252:
- 52 Նույն տեղում:
- 53 Գ. Չմշկյան, էջ 42:
- 54 Տե՛ս Լ. Սամվելյան, նշվ. աշխ., էջ 103-104:
- 55 Տե՛ս Պ. Պոռչյան, Հ. 3, էջ 583-597:
- 56 «Թատրոն», 1893, N 1:
- 57 Գ. Չմշկյան, էջ 21:
- 58 «Թատրոն», 1893, 1, էջ 48:
- 59 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 5:
- 60 Պ. Պոռչյան Հ. 3, էջ 536, 540:
- 61 Կենսագրական որոշ տվյալներ հաղորդել է դերասանի հորեղբոր դուստրը՝ Գրետա Շահխաթունին (տե՛ս Խ. Զարյան, Մայրամուտից առաջ, Հ. 2, Ե., էջ 192-193):
- 62 Տե՛ս «Փորձ», 1880, 11-12, Գ. Չմշկյան, էջ 144-151:
- 63 Նույն տեղում, էջ 146-147:
- 64 Գ. Չմշկյան, էջ 21:
- 65 Նույն տեղում, էջ 146-147:
- 66 Սա տիպաբանորեն կրկնվող պատկեր է և օգտագործվել է Լյուկա Ռոնկոնիի «Վենետիկի վաճառականը» բեմադրությունում, Փարիզի «Օդեոն» թատրոնում, 1986 թ.: Շայլովը (Ժան-Լյուկ Բուստե) նստած էր այստեղ արևելյան հին ու մաշված գորգերով ծածկված մեծ սեղանի մոտ և երկու մեծ ու փոքր կշեռքով կշռում էր աշխարհի վաշխը: Իմ հարցին, թե ի՞նչ նկատառումով է մտածված այդ տեսարանը, դերակատարը պատասխանեց մեկ բառով՝ tradition:
- 67 Գ. Չմշկյան, էջ 148:
- 68 Պիեսում կան ևս երեք գործող անձինք՝ «Թամբ շինող» Հակոբ, վաճառականի կին Մարգրիտ, ծառա Սիկո, որոնք հերթով ելումուտ են անում, որպես Սուլեյմանի բնավորությունը բացահայտելու առիթներ:
- 69 Գ. Չմշկյան, էջ 148-149:
- 70 Նույն տեղում:
- 71 Նույն տեղում, էջ 147:
- 72 Նույն տեղում, էջ 151:
- 73 Նույն տեղում, էջ 28-29:
- 74 Նույն տեղում, էջ 35:
- 75 Նույն տեղում, էջ 36:
- 76 Տե՛ս Բ. Ալբերս, Актерское искусство в России, т. 1, М.-Л., 1945, с. 468.
- 77 «Մեղու Հայաստանի», 1864, N34:

- 78 Նույն տեղում:
- 79 Գ. Չմշկյան, էջ 37:
- 80 Նույն տեղում:
- 81 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 18:
- 82 Նույն տեղում:
- 83 Նույն տեղում, 1864, N 34:
- 84 Նույն տեղում, 1867, N20:
- 85 Գ. Չմշկյան, էջ 41:
- 86 «Մեղու Հայաստանի, 1864, N 34:
- 87 Գ. Չմշկյան, էջ 24:
- 88 Նույն տեղում:
- 89 Նույն տեղում, էջ 160:
- 90 Պ. Պոռչյան, Հ. 3, էջ 547, 549, 552: Այստեղ դիպքերը հետ ու առաջ են բերված, և պատճառահետևանքային կապը խախտված է:
- 91 Գ. Չմշկյան, էջ 160:
- 92 Նույն տեղում:
- 93 Նույն տեղում, էջ 161:
- 94 Նույն տեղում, էջ 29:
- 95 Նույն տեղում, էջ 30:
- 96 Պ. Պոռչյան, Հ. 3, էջ 550:
- 97 Նույն տեղում, էջ 551:
- 98 Նույն տեղում:
- 99 Նույն տեղում:
- 100 Նույն տեղում, էջ 549:
- 101 Գ. Չմշկյան, էջ 37:
- 102 Նույն տեղում, էջ 38:
- 103 Նույն տեղում:
- 104 Նույն տեղում, էջ 161:
- 105 «Մեղու Հայաստանի», 1864, N 50:
- 106 Գ. Չմշկյան, էջ 24:
- 107 «Հյուսիսափայլ», Մոսկվա, 1860, N 1, , էջ 223 (ընդգծումն իմն է— Հ. Հ.):
- 108 Նույն տեղում, էջ 224:
- 109 Նույն տեղում, էջ 236:
- 110 Նույն տեղում, էջ 225:
- 111 Նույն տեղում, էջ 233:
- 112 Նույն տեղում, էջ 235:
- 113 Նույն տեղում, էջ 234:

- 114 Նույն տեղում, էջ 235:
- 115 Տե՛ս А. Аникст, Теория драмы на Западе, М., 1980, с. 123.
- 116 «Հյուսիսափայլ», 1860, N 1:
- 117 «Մեղու Հայաստանի», 1864, N34: Հաջորդ մեջբերումների աղբյուրը նույնն է:

Գլուխ չորրորդ

ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ

- 1 Տե՛ս Վ. Թերզիբաչյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հ. 2, Ե., 1964, էջ 145: Այս պիեսների մի մասը դրամատուրգի այրին՝ Նունե Տեր-Գրիգորյանը հանձնել է Միքայիլ Բեհբուլժյանին, որը և հրատարակել է դրանք 1879 թ.: Բեհբուլժյանն ունեցել է և այլ ձեռագրեր, որոնք մեզ չեն հասել:
- 2 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 78:
- 3 Նույն տեղում:
- 4 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 148:
- 5 Նույն տեղում, էջ 151:
- 6 Չմշկյանը Տեր-Գրիգորյանի կատակերգությունն Նիկոլին կոչում է Միքայիլ, երևելով Սունդուկյանի «էլի մեկ գոհի» հերոսից, ըստ իրագրությունների:
- 7 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 165:
- 8 Նույն տեղում, էջ 166:
- 9 «Մեղու Հայաստանի», 1866, 13:
- 10 Гегель, Работы разных лет, т. II, М., 1971, с. 543.
- 11 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 176:
- 12 Նույն տեղում, էջ 177-178:
- 13 Նույն տեղում, էջ 179:
- 14 Գ. Չմշկյան, էջ 87-88:
- 15 «Ճառախոսությունը և նվիրատվությունն Ներսիսեան դպրոցի», Թիֆլիս, 1874, էջ 64:
- 16 Գ. Չմշկյան, էջ 69:
- 17 Նույն տեղում, էջ 70:
- 18 Գրվել է ուսանողին: Բերվում է ըստ Սունդուկյանի, «Երկերի լիակատար ժողովածուի» Ս. Հարությունյանի առաջաբանի (Ե., 1934, էջ 81):
- 19 Ю. Веселовский, Очерки армянской литературы, Е., 1972, с. 303.
- 20 Տե՛ս «Մուրճ», 1889, N 1: Վ. Թերզիբաչյանը կասկածում է, թե «Խաթաբալայի» մեզ հայտնի առաջին տարբերակն իսկապես առաջինն է: Նա

- հիմնվում է առաջին ներկայացման աֆիշի և թատերախոսականում բերված որոշ հատվածների վրա, որոնք չեն համապատասխանում հեղինակի երկերի առաջին հատորում գետնի վրա տարբերակին, (նշվ. աշխ., հ. 2, էջ 252-257): Կարծում ենք՝ բեմադրական տվյալները բավարար հիմք չեն գրական տեքստի շուրջ դատելու համար:
- 21 «Խաթաբալայի» միջնորդ կնոջ անունն սկզբում Օսան է եղել, բայց «աղյուլ ծախող» Օսանը, որ իսկապես միջնորդ կին էր, խնդրել է հեղինակին՝ հանել իր անունը, և անունը փոխվել է՝ Խամփերի (տե՛ս Գ. Սունդուկյան, հ. 1, 1951, էջ 480 (ծանոթագր.):
- 22 Գ. Չմշկյան, էջ 78:
- 23 Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 161:
- 24 Յավանգուլը Թիֆլիսում հայտնի թառ նվագող ու երգիչ էր, որ այս պիեսում դարձել է դործող անձ, և թատրոնը բեմ է հանել նրան՝ խաղալու իր իսկ ղերը:
- 25 Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 216:
- 26 Նույն տեղում, էջ 220:
- 27 Նույն տեղում, էջ 218:
- 28 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 543:
- 29 «Արձագանք», 1883, N 26
- 30 Բաֆֆի, Երկարի ժողովածու, հ. 9, Ե., 1958, էջ 116:
- 31 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 450:
- 32 «Արոր», 1910, N 1:
- 33 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 451:
- 34 Վ. Աճեմյանի 1966 թվի բեմադրության մեջ ակնարկված է այս ներքին մենախոսությունը: Գիբոյի դերակապար էրգար էլբակյանը բեմ էր մտնում երկար, ոլորապտույտ ճանապարհով, կանգ առնելով ու ինքն իրեն խոսելով (Ավետ Ավետիսյանի խորհրդով): էլբակյանի Գիբոն իր մտքում կրում էր այն դրաման, որ տեղի էր ունեցել վարագույլը բացվելուց առաջ:
- 35 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 81:
- 36 Տե՛ս "Мифы народов мира", т. 2, М., 1992, с. 392-393.
- 37 Գ. Սունդուկյան, էջ 25:
- 38 Նույն տեղում:
- 39 Նույն տեղում, էջ 34:
- 40 Նույն տեղում, էջ 98:
- 41 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 541:
- 42 Նույն տեղում, էջ 349:
- 43 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 341-342:
- 44 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 349:

- 45 Փալստոս Բուզանդ, Հայոց պատմություն, Ե., 1968, էջ 215:
- 46 Էսթեթիկական կուրսությունն ու միակողմանի գաղափարականությունը ծնունդ են տվել կեղծ հարցադրումների՝ Սունդուկյանը դեմոկրատ էր, թե՞ բուրժուական լիբերալ: Կա նաև գուհիկ քաղքենիական տեսակետ: Մեծ դրամատուրգի անունը կրող թատրոնում 1987-ին այդ ըմբռնման զոհն է դարձել «Խաթաբալան», պատկերացվելով որպես տգեղ աղջկա պրորեմ և հայրական մտահոգության դրամա: Այս բեմադրությունում (բեմադր. Հ. Ղափլանյան) Ջամբախովը ներկայացվում է որպես զբախտ հայր, խաբեության աշխարհի զոհ, իսկ խաբեությունը՝ կյանքի օրհնք: 47 Հմմտ.՝ «Армянский вестник», СПб., 1916, с. 161.
- 48 Գ. Սունդուկյան, հ. 3, էջ 465:
- 49 Նույն տեղում, էջ 127:
- 50 Նույն տեղում, էջ 130:
- 51 Նույն տեղում, էջ 137:
- 52 Նույն տեղում, էջ 160:
- 53 Նույն տեղում, էջ 209-210:
- 54 Նույն տեղում, էջ 497-592:
- 55 Նույն տեղում, հ. 2, էջ 343:
- 56 Նույն տեղում, հ. 3, էջ 186-137:
- 57 «Կտակը» բեմադրել է Արմեն Գուլակյանը Երևանի գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտի բեմում, 1957 թ., տողերիս հեղինակի որոշ հավելումներով («Անդերձից») և մասնակցությամբ երեք դերով (Մամիկոն, Միմոն, Վկա): Ըստ իս, այս բեմադրության լավագույն դերակատարներն էին Արմեն Զիգարխանյանը (Անտոն), Գալյա Նույնեցը (Նադինկա) և Ռազմիկ Ամիրզուլյանը (Խեչո): Բեմադրությունը ներկայացվեց, 1958 թ. մայիսին, Մոսկվայում, թատերական ինստիտուտների և ստուդիաների համամիութենական ստուգատեսում, նախկին «Կորչի թատրոնի» բեմում, և արժանացավ բարձր գնահատականի:
- 58 Գ. Չմշկյան, էջ 70:
- 59 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 13:
- 60 «Հայկական աշխարհ», 1866, N 2:
- 61 Նույն տեղում, N 4:
- 62 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 23:
- 63 Այս բանավեճին հետագայում՝ տրվել է արհեստական մեկնաբանություն՝ համաձայն «երկու ազգային կուլտուրայի» լենինյան կեղծ տեսության (տե՛ս Ռ. Զարյան, Պայքար ուսու դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում, Ե., 1954, էջ 77):
- 64 Հայ թատրոնի հանդեպ ապազգայնացող քաղքենիության վերաբերմունքը երևում է Սունդուկյանի կերպարներից մեկի՝ Վանոյի խոսքերում. «Հայոց

- թատրոն, շատ հարկավոր է... Միթոմ բան ին մոգոնի. глупость какая» («Էլի մեկ գոհ»):
- 65 Գ. Չմշկյան, էջ 72:
- 66 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 16:
- 67 Նույն տեղում, 1863, N 38:
- 68 Տե՛ս Լ. Սամվելյան, Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը, Ե., 1974, էջ 103-104:
- 69 Գ. Չմշկյան, էջ 95 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.) Արսեն (Ալեքսանդր), Կարապետյանը (1849 - 1911 թթ.) ծնվել է Վաղարշապատում, ավարտել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը, 1867 - 75 թթ. երգել է Թիֆլիս այցելող օպերային խմբերում և մասնակցել հայ թատրոնի ներկայացումներին: 1876-ից եղել է դերասան Մոսկվայի թատրոններում՝ Ալեքսանդր Դավիդով անունով, մեծ հաջողություն է ունեցել Միխայիլ Լենտոսկու օպերետային խմբում, 1879 - 82 թթ. եղել է Փոքր թատրոնի դերասան: Կարապետյանը հռչակվել է որպես մեներգիչ, նրան անվանել են «գնչուական ոռմանսի արքա» («Петербургская газета», 1911, N 20, «Театральная энциклопедия», М., т. 2, с. 204-205):
- 70 Տե՛ս Ռ. Զարյան, Պայքար ուսու դրամատուրգիայի համար հայ թատրոնում, էջ 77-99:
- 71 Միտումը՝ հայ թատրոնի առաջադեմ հոսանքը կապել միայն ուսումնական կողմնորոշման հետ և ազգային-պատմական թեմատիկական հայտարարել պահանջականություն ու ազգայնամոլություն, առավել ընդգծված է Ս. Հարությունյանի «Միհրդատ Ամերիկյան» (Ե. 1959) և «Գևորգ Չմշկյան» (Ե., 1960) աշխատություններում: Սա մեկ հեղինակի տեսակետ չէ այլ ընդհանուր գաղափարական տուրք:
- 72 Թարգմանիչն է թատրոնի հուշարար և սցենարիստ Սմբատ Կարինյանը (1832 - 1897 թթ.)՝ Հակոբ Կարինյանի եղբորորդին:
- 73 Էդուարդ Բուվեր-Լիտտոնի (1803 - 1873 թթ.) պիեսները պատկանում են բուն ոռմանտիզմի դարաշրջանին, բայց անգլիական թատրոնում խաղացվել մինչև դարավերջ, ներշնչել Չարլզ Բիննին, Հենրի Իրվինգին, Էլլեն Թերիին:
- 74 Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 528: Վրաց թատերագետ Գ. Բուխնիկաշվիլու ենթադրությամբ, այս հոդվածի հեղինակն է Սերգեյ Մեսսին (1845 - 1883):
- 75 Նույն տեղում, էջ 529:
- 76 Ռափայել Պատկանյանի ժամանակին տարածված բանաստեղծությունն է:
- 77 Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 529:
- 78 Նույն տեղում:

- 79 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Ե., 1951, էջ 258:
 80 Նույն տեղում, էջ 259:
 81 Սունդուկյանի տեքստի ընդհանուր տրամադրություններից է դուրս բերված Արամ Խաչատրյանի «Պեպոյի երգը» Ջարենցի խոսքերով, խորքում Սայաթ-Նովան և Սունդուկյանի ինտոնացիան:
 82 Հ. Թումանյան, նշվ. աշխ., հ. 4, էջ 237:
 83 Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 511-512 (Մ. Գուլազյանի պատմածից):
 84 «Հայկական աշխարհ», 1866, N 8:
 85 Նույն տեղում, 1870, N 3:
 86 «Մեղու Հայաստանի», 1870, N 12:
 87 Նույն տեղում, N 10
 88 Նույն տեղում, N 12:
 89 «Մուրճ», 1889, N 1:
 90 «Մշակ», 1975, N 22:
 91 «Մեղու Հայաստանի», 1871, N 7:
 92 «Մեղու Հայաստանի», 1884, N 81, 83:
 93 Գ. Չմշկյան, էջ 85-86:
 94 Նույն տեղում, էջ 95:
 95 Նույն տեղում, էջ 97:
 96 Նույն տեղում:
 97 «Մեղու Հայաստանի», 1872, N 17 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
 98 Նույն տեղում, N 19 (ընդգծումը հեղինակինն է - Հ. Հ.):
 99 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 449:
 100 Նույն տեղում, էջ 450:
 101 Նույն տեղում, էջ 452:
 102 «Արոր», 1910, N 1:
 103 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 452:
 104 «Մշակ», 1913, N 58:
 105 "Кавказ", 1888, N 33:
 106 Նամակը Սունդուկյանի թղթերում հայտնաբերել է Ռուբեն Ջարյանը և ուչադրություն հրավիրել լուսանցքում արված նշումի վրա՝ «դեռ սպասել Չմշկյանին» (Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 454):
 107 Նույն տեղում, էջ 454-455 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
 108 Նույն տեղում:
 109 «Արձագանք», 1989, N 38:
 110 Տե՛ս "В спорах о театре" СПб., 1913, с. 96.
 111 "Судлер", СПб., 1880, № 25.
 112 "История западноевропейского театра", т. 3, М., 1963, с. 258.
 113 Գ. Չմշկյան, էջ 108-112:

- 114 «Մշակ», 1872, N 1:
 115 Գ. Չմշկյան, էջ 99:
 116 «Մուրճ», 1889, N 1:
 117 Գ. Չմշկյան, էջ 99:
 118 «Մշակ», 1873, N 15:
 119 «Մեղու Հայաստանի», 1873, N 20:
 120 Նույն տեղում:
 121 Բաֆֆի, հ. 9, էջ 52 (ընդգծումը հեղինակինն է - Հ. Հ.):
 122 Նույն տեղում, էջ 53:
 123 Նույն տեղում, էջ 58:
 124 1874 թ. հոկտեմբերի 11-ին Թամաշյանի թատրոնը հրդեհվել է, իսկ «Ամառային թատրոնը» տրված է եղել ուսուսական խմբին:
 125 «Մշակ», 1874, N 51:
 126 Գ. Չմշկյան, էջ 109:
 127 Նույն տեղում, էջ 103:
 128 Նույն տեղում:
 129 Նույն տեղում, էջ 107:
 130 «Դրոբա» (վրաց.), 1875, N 130, 137 (բերվում է ըստ Սունդուկյանի երկերի 2-րդ հատորի Ռ. Ջարյանի ծանոթագրություն, էջ 461):
 131 Նույն տեղում:
 132 Տե՛ս Գ. Սունդուկյան, հ. 1, էջ 485 (ծանոթ.): Պիեսը թարգմանել է Իոսեբ Բաբրաձեն:
 133 Հետագայում հայերեն ներկայացումներին մասնակցել են Մակո Սափարով-Աբաշիձեն, Նատո Գաբունիան, Կոտե Մարջանիչվիլին (տե՛ս Գ. Չմշկյանի «Հիշատակարանի» Ա. Մելիքսեթյանի ծանոթագրությունը, էջ 192, 198):
 134 1878 թ. հունիսին Սունդուկյանը մեկնել է Փարիզ՝ «Պեպոն» այնտեղ բեմադրելու նպատակով: Ա. Դյումա-որդին նրբանկատորեն և զգուշ խոսքերով մերժել է պիեսը:
 135 Ա. Ա. Պայմը (1850 - 1915) եղել է օպերետային դերասան, 1877 թվականից՝ Թիֆլիսի ուսուսական թատերախմբի անտրեսպրենյորը:
 136 Միխայիլ Տրետյակով-Ստրելսկին (1844 - 1902) ավարտել է Մոսկվայի կոնսերվատորիայի դրամատիկական կուրսերը (տե՛ս "Театр и искусство", СПб., 1902, N 47):
 137 Գ. Չմշկյան, էջ 198 (ծանոթ.):
 138 «Մշակ», 1878, N 70, 71:
 139 Նույն տեղում, N 151:
 140 Նույն տեղում, 1879, N 19, 83, Լեո, հ. 6, էջ 569: Նոր կառուցված շենքում՝

- 1979 թ. գարնանը համերգներ է տվել Հենրիկ Վենյամինին: Այժմ այդ շենքի տեղում Թիֆլիսի Գրիբոյեդովի անվան ռուսական թատրոնն է:
- 141 Արծրունու թատրոնն ունեցել է 490 տեղ: Մեկ ներկայացման եկամուտը հաշվել են 436 ռուբլի, 50 կոպեկ, «Ամառային թատրոնինը»՝ 500 ռուբլի: «Զանազանությունը մեծ չէ», գրել է «Մշակը» (1879, N 128):
- 142 «Մշակ», 1879, N 98:
- 143 Տե՛ս Գ. Չմշկյան, էջ 3, 4, 6, 17, 18:
- 144 Дж. Люис, Актеры и сценические искусство, пер. с. англ., Варшава, 1876, с. 100.
- 145 Գ. Չմշկյան, էջ 25, 40:
- 146 Дж. Люис, с. 133.
- 147 Գ. Չմշկյան, էջ 21:
- 148 Նույն տեղում, էջ 40, 92:
- 149 Дж. Люис, с 92.
- 150 Գ. Չմշկյան, էջ 23:
- 151 Նույն տեղում, էջ 28:
- 152 Նույն տեղում, էջ 31 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
- 153 Նույն տեղում:
- 154 Պ. Պոռչյան, Երկերի ժողովածու, հ. 3, Ե., 19, էջ 543 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
- 155 Գ. Չմշկյան, էջ 63:
- 156 Նույն տեղում, էջ 52:
- 157 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 43:
- 158 «Մշակ», 1878, N 56:
- 159 Գ. Չմշկյան, էջ 74, «Մշակ», 1873, N 50, «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 18:
- 160 Գ. Չմշկյան, էջ 70:
- 161 Նույն տեղում:
- 162 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 16:
- 163 Հատվածը բերվում է ըստ Լ. Սամվելյանի նշված աշխատության (էջ 112):
- 164 Գ. Չմշկյան, էջ 42:
- 165 «Մշակ», 1872, N 19:
- 166 Վ. Թերզիբաշյան, հ. 2, էջ 135:
- 167 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 9:
- 168 Նույն տեղում, էջ 11:
- 169 «Մշակ», 1872, N 10 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
- 170 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 462 (ծանոթ.):
- 171 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Ե., 1987, էջ 80:

- 172 Գ. Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Ե., 1933, էջ 157-158:
- 173 Շիրվանզադե, Եկերի ժողովածու, հ. 10, Ե., 1962, էջ 33:
- 174 Գ. Չմշկյան, Ա 99:
- 175 «Մշակ», 1874, N 51:
- 176 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 81:
- 177 Նույն տեղում:
- 178 «Հուշարար», 1909, N 1, էջ 10:
- 179 Ծնունդով՝ Հովհաննես Ամրիկյան, բայց ստորագրել է՝ Միհրդատ Ամերիկյան, որ իր գրական ու բեմական անունն է (տե՛ս Ա. Հարությունյան, Միհրդատ Ամերիկյան, Ե., 1959, էջ 7, 183 և ծանոթ. 2):
- 180 Գ. Չմշկյան, էջ 115:
- 181 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 10:
- 182 Պ. Արամյան, Նամակներ, Ե., 1959, էջ 10:
- 183 Հովհաննես Ամրիկյանը (1785 - 1876 թթ.) հայ աշխարհաբար բանաստեղծության սկզբնավորողներից է, ուշ տպագրված, Ռաֆայել Պատկանյանի անմիջական նախորդը, ժողովրդական ակունքին ավելի մոտ:
- 184 Ա. Հարությունյան, Միհրդատ Ամերիկյան, էջ 184:
- 185 «Նոր դար», 1893, N 24:
- 186 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 561-562:
- 187 Ա. Հարությունյան, նշվ. աշխ., էջ 125-141:
- 188 Գ. Չմշկյան, էջ 139:
- 189 «Նոր դար», 1893, N 24:
- 190 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 560:
- 191 Նույն տեղում:
- 192 Գ. Չմշկյան, էջ 21:
- 193 Նույն տեղում, էջ 140:
- 194 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 2:
- 195 Պ. Պոռչյան, հ. 3, էջ 561:
- 196 Գ. Չմշկյան, էջ 140:
- 197 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 38:
- 198 Գ. Չմշկյան, էջ 25:
- 199 Նույն տեղում, էջ 141:
- 200 Նույն տեղում:
- 201 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 43:
- 202 Գ. Չմշկյան, էջ 141 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
- 203 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 15:
- 204 Պ. Պոռչյան, հ. 3 էջ 561:

- 205 Նույն տեղում, էջ 579-580:
 206 Գ. Չմշկյան, էջ 142:
 207 «Մշակ», 1874, N 1:
 208 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 565:
 209 Նույն տեղում, էջ 563:
 210 Գ. Չմշկյան, էջ 44:
 211 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 565:
 212 «Մշակ», 1872, N 19:
 213 Նույն տեղում, 1873, N 22:
 214 Գ. Չմշկյան, էջ 140:
 215 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 2:
 216 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 562:
 217 «Մեղու Հայաստանի», 1870, N 10:
 218 «Մուրճ», 1889, N 1:
 219 Գ. Չմշկյան, էջ 97:
 220 Գ. Սունդուկյան, Կ. 2, էջ 456:
 221 «Մշակ», 1872, N 50:
 222 Նույն տեղում:
 223 Նույն տեղում:
 224 Գ. Չմշկյան, էջ 103:
 225 Նույն տեղում:
 226 Նույն տեղում, էջ 142:
 227 Կարծում ենք՝ Ս. Հարությունյանի այս տեսակետը հիմնավոր է, անհարկի դադարափարական պաճուճանք է դերասանի անձը «զարդարող», չի համապատասխանում Ամերիկյանի դերասանական և անձնական նկարագրին:
 228 Գ. Չմշկյան, էջ 105:
 229 Ս. Հարությունյան, Միհրդատ Ամերիկյան, էջ 139:
 230 Նույն տեղում, էջ 142:
 231 Տե՛ս Գ. Չմշկյան, էջ 155, 158, 159:
 232 «Մեղու Հայաստանի», 1867, N 26:
 233 Ռ. Զարյան, Քեթևան Արամյան, ՀՄՄՀ ԳԱ «Տեղեկագիր Հասարակական գիտությունների», 1956, N 1, էջ 45:
 234 Գ. Չմշկյան, էջ 159:
 235 Նույն տեղում, էջ 153:
 236 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 544, 548:
 237 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 13:
 238 Նույն տեղում, N 16:
 239 Նույն տեղում, 1870, N 10:

- 240 Գ. Չմշկյան, էջ 154 (ընդգծումն իմն է - Հ. Հ.):
 241 Նույն տեղում, էջ 155:
 242 Նույն տեղում:
 243 Նույն տեղում, էջ 155-156:
 244 Նույն տեղում:
 245 Նույն տեղում:
 246 Նույն տեղում, էջ 157:
 247 Նույն տեղում, էջ 158:
 248 Նույն տեղում:
 249 Նույն տեղում:
 250 «Մշակ», 1872, N 10:
 251 «Մեղու Հայաստանի», 1867, N 26:
 252 «Տեղեկագիր Հասարակական գիտությունների», 1956, N 1, էջ 44:
 253 Գ. Չմշկյան, էջ 152:
 254 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 4:
 255 Նույն տեղում, N 36:
 256 Նույն տեղում, N 43:
 257 Նույն տեղում:
 258 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 536:
 259 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 37:
 260 «Մուրճ», 1889, N 37:
 261 «Արոր», 1910, N 1:
 262 Գ. Չմշկյան, էջ 26-27:
 263 «Արոր», 1910, N 2:
 264 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 13:
 265 Գ. Սունդուկյան, Կ. 1, էջ 148, 511:
 266 «Մեղու Հայաստանի», 1870, N 10:
 267 Երևանի Գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Ա. Մանգրիյանի ֆոնդ, 1-1:
 268 Գ. Չմշկյան, էջ 24:
 269 Պ. Պուռչյան, Կ. 3, էջ 537:
 270 Նույն տեղում, էջ 238-239:
 271 «Մեղու Հայաստանի», 1863, N 136:
 272 Նույն տեղում, N 38: Նկատել ենք, որ Թիֆլիսյան թատրոնի գործունեության առաջին տարիներին, մասամբ և հետագայում, քննադատությունը դերասանուհիների հանդեպ եղել է ներողամիտ: Թատերախոսներն աշխատել են խրախուսել նրանց: Պատճառը հասկանալի է. դերասանուհի կորցնել չէր կարելի:
 273 «Մեղու Հայաստանի», 1843, N 43:

- 274 Նույն տեղում:
 275 Նույն տեղում:
 276 Գ. Չմշկյան, էջ 71:
 277 Նույն տեղում, էջ 73:
 278 Նույն տեղում:
 279 Գրիգոր Իզմիրյանը, որ կալանավորվել էր 1865-ի Համքարական խռովու-
 թյան պատճառով, մեկ տարի անց ազատվել է և 1867 թվին ընտրվել է
 Թիֆլիսի քաղաքագլուխ:
 280 «Մեղու Հայաստանի», 1870, N 10:
 281 «Մուրճ», 1889, N 1:
 282 «Մեղու Հայաստանի», 1866, N 13:
 283 Գ. Չմշկյան, էջ 79: Չմշկյանը հավանաբար մոռացել է կամ նշանակու-
 թյուն չի տալիս Միրադյանի նախորդ դերակատարումներին:
 284 Նույն տեղում, էջ 80:
 285 «Տարազ», 1916, N 11:
 286 Տե՛ս «Թատրոն», 1893, գիրք Ա, էջ 81:
 287 Նույն տեղում:
 288 «Տարազ», 1916, N 11:
 289 «Թատրոն», 1893, գիրք Ա, էջ 81:
 290 Գ. Չմշկյան, էջ 86:
 291 Նույն տեղում, էջ 87:
 292 Նույն տեղում:
 293 Գ. Սունդուկյան, հ. 2, էջ 61:
 294 Նույն տեղում, էջ 52:
 295 «Տարազ», 1916, N 11:
 296 Գ. Չմշկյան, էջ 72:
 297 Նույն տեղում, էջ 101:
 298 «Արաքս», Սանկտ Պետերբուրգ, 1893, գիրք Բ, էջ 108:
 299 Նույն տեղում, էջ 109: Օպերային դերասանուհի դարձավ Չմշկյանների
 թոռնուհին՝ Մարիա Չմշկյանը (մեցցո-սոպրանո) Երևանի Սպենդիար-
 յանի անվան օպերային թատրոնում:
 300 Գ. Չմշկյան, էջ 108:
 301 «Արաքս» (նշվ. հրատ.), էջ 107:
 302 Մունդուկյանի բերած երգի հեղինակը նշված չէ: Չմշկյանի ասածը
 հավանաբար նույն երգն է.
 Սիրելիս, ինձ ատել ես,
 Ատել ես, նախատել ես,
 Զիզյարս կտրատել ես,
 Արնաշաղախ ես արել:
 Ինձ տեսնելիս տուր բարով,

Խորհուրդ արա գրով,
 Ինձ խո մորթել չես սրով.
 Անտուր մատաղ ես արել:
 (Հ. 2, էջ 72):

- 303 Գ. Չմշկյան, էջ 97:
 304 «Մշակ», 1874, N 23:
 305 Գ. Ավետյան, էջ 95:
 306 «Նոր դար», 1899, N 6: «Տարազ», 1908, N 1:
 307 Ա. Արմենյան, 60 տարի Հայ բեմի վրա, Ե., 1954, էջ 70:

Գլուխ հինգերորդ

ՏԱՐԱՊԱՅՄԱՆ ՉԳՏՈՒՄՆԵՐ ՊՈԼՍԱՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

- 1 Պ. Դուրյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Ե, էջ 327 (ծանոթ):
- 2 Ֆրանսիական մելոդրամայի երկրորդ ծնունդը կապվում է Կոմունայի
 շրջանի հետ (տե՛ս "История западноевропейского театра", т. 5, М.,
 1970, с. 52-58): 70-ական թվականներին հիմնականում այս շրջանի
 սոցիալական մելոդրաման է մտել պոլսահայ բեմ:
- 3 Պ. Դուրյան, հ. 1, էջ 61:
- 4 Նույն տեղում, էջ 66:
- 5 Ենթադրվում է, որ այս պիեսը գրվել է 1866-ին, Միքայել Նալբանդյանի
 մահվան տպավորությունների տակ (Պ. Դուրյան, հ. 2, 536-537 էջերի
 ծանոթագրությունը):
- 6 Պ. Դուրյան, հ. 2, էջ 476-478:
- 7 Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1,
 Ե., 1962, էջ 408:
- 8 Վ. Թեղլբաշյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հ. 1, Ե., 1959,
 էջ 367:
- 9 Պ. Դուրյան, հ. 2, էջ 135-186:
- 10 Նույն տեղում, էջ 188-189:
- 11 Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, հ. 1, էջ 414:
- 12 Պ. Դուրյան, հ. 2, էջ 484:
- 13 Նույն տեղում, էջ 228:
- 14 Նույն տեղում, էջ 215:
- 15 Նույն տեղում, էջ 290:
- 16 Նույն տեղում, էջ 297:
- 17 Նույն տեղում, էջ 301:

- 18 Գ. Ստեփանյան, Հ. 1, էջ 406:
 19 Պ. Դուրյան, Հ. 2, էջ 374:
 20 Նույն տեղում, էջ 375
 21 Նույն տեղում, էջ 460:
 22 Ա. Զուպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 288:
 23 «Արևելք», 1853, 2793:
 24 «Մասիս», 1893, 3993:
 25 Ա. Զուպանյան, էջ 234:
 26 Նույն տեղում:
 27 Տե՛ս Պ. Մաղաքյան, Սկզբնավորությունն Հայ թատրոնի, «Արևելք», 1889, 1741:
 28 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Հ. 1, էջ 320: Նույն աշխատության 436-րդ էջում հեղինակը կասկածի է ենթարկում այս տեղեկությունը:
 29 Հ. Ասատուր, Բերայի «Արևելյան թատրոնը» 1863-են 1874, «Ընդարձակ տարեցույց», Կ. Պոլիս, 1927, էջ 170-225:
 30 Նույն տեղում, էջ 180:
 31 «Մասիս», 1867, 786:
 32 Նույն տեղում, 788:
 33 Գ. Ստեփանյան, Հ. 1, էջ 313:
 34 Մինչ օրս էլ Փարիզի թատրոնական շենքերի ճակատներին մնում են հին անունները: Շենքերը վարձակալում են տարբեր խմբեր և հայտագրերում պահում թատրոնի անունը:
 35 Նամակն ուղղված է Զմշկյանին (տե՛ս Գ. Զմշկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 119:
 36 Հմմտ. Հ. Պարոնյան,
 37 Գ. Ստեփանյան, էջ 312:
 38 Շարասան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 92:
 39 «Մեղու», 1873, 191:
 40 «Ընդարձակ տարեցույց», Կ. Պոլիս, 1926, էջ 317:
 41 Գ. Ստեփանյան, Հ. 1, էջ 344:
 42 Բ. Հարությունյան, Հայ թատրոնի տարեգրություն, Հ. 1, Ե., 1980, էջ 26-69:
 43 Գ. Ստեփանյան, Հ. 1, էջ 347:
 44 Շարասան, էջ 93:
 45 Ազնիվ Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 29:
 46 «Մեղու», 1873, 118 (ընդգծումն իմն է — Հ. Հ.):
 47 Շարասան, էջ 98:
 48 Նույն տեղում, էջ 16:
 49 Հ. Պարոնյան, Երկեր, Հ. 9, էջ 21:

- 50 «Մեղու», 1873, N 191:
 51 Նույն տեղում: Ի դեպ, Գ. Ստեփանյանը շրջանցում է Սվաճյանի բացասական վերաբերմունքը Մաղաքյանի հանդեպ, որպեսզի չխաբիվի «Արևելյան թատրոնի» և «Մեղվի» գաղափարական համերաշխությունը՝ իր հորինած:
 52 «Ընդարձակ տարեցույց», 1927, էջ 187:
 53 «Մամուլ», 1874, N 376:
 54 «Մշակ», 1875, N 8 (արտատպված է «Մասիսից»):
 55 Հ. Օ[չական], Կենսագրական Մարտիրոս Մնակյանի, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 7:
 56 Հակոբ Վարդուկյանի անձն ու գործը մանրամասնորեն ներկայացրել են Ն. Պեչիկ[թաշլյանը («Թատերական դեմքեր», Անթիլիաս, 1969, էջ 195-202) և Գ. Ստեփանյանը (նշվ. աշխ., Հ. 2, էջ 7-131):
 57 Հ. Պարոնյան, Հ. 2, էջ 254:
 58 Ֆիլիպ Հանսլոուն եղել է Շեքսպիրի դարաշրջանի Լոնդոնի ուժեղագույն թատերական ձեռնարկատերը, ուժեղ մրցակիցը «Գլորուս» թատրոնի փայտեների, և պահել է երկու թատրոն, հյուրանոց ու հասարակաց տներ:
 59 «Մեղու», 1873, N 191:
 60 Բ. Հարությունյան, Հ. 1, էջ 77:
 61 Հ. Պարոնյան, Հ. 2, էջ 254:
 62 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Հ. 2, էջ 90-99:
 63 Տե՛ս նույն տեղում:
 64 M. Nihat, Türk edebiyati tarihi, Istanbul, 1934, էջ 239: Այս աշխատությանը ծանոթացել եմ 1963 թ. Երևանի ռադիոյի ադրբեջանուհի հաղորդավար Սեղա Կադիմովայի օգնությունը և թատրոնին վերաբերող հատվածները դրել Գ. Ստեփանյանի տրամադրություն տակ:
 65 В. Стамбулов, Намык Кемаль, М., 1933, с. 121, Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, Հ. 2, էջ 61-71;
 66 Նույն տեղում:
 67 1964 թվին պատմաբան-բանասեր Հակոբ Անասյանը հարց տվեց ինձ. «Եթե Վարդուկյանի թատրոնն ընդունում եք որպես թուրքական, ի՞նչ պետք է անվանեք Պոլսի հայատառ թուրքերեն մամուլը»:
 68 Հ. Պարոնյան, Հ. 2, էջ 254:
 69 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Հ. 2, էջ 254:
 70 Ա. Զուպանյան, Մկրտիչ Պեչիկ[թաշլյան, Փարիզ, 1907, էջ 106:
 71 Նույն տեղում:
 72 Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, Հ. 2, էջ 162:
 73 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 173-176:
 74 Նույն տեղում, էջ 180: Այստեղ բերվում է «Բուլիս» հանդեսի 1960 թ.

- համարներից քաղված մի տեղեկություն, ըստ որի, թուրք նշանավոր ջութակահար Նեջրե Աշգընը (1896 - °...) Վարդոպյանի վերջին զավակն է, մայրը՝ հելլենուհի: Վարդոպյանի մեծ լուսանկարը մինչ օրս էլ զարդարում է Աշգըն ընտանիքի հյուրասենյակը և Ստամբուլի պետական թատրոնի ճեմասրահը:
- 75 Տե՛ս Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 284, 286:
- 76 Տե՛ս «Ընդարձակ տարեցույց», 1927, էջ 209-210:
- 77 Տե՛ս Ս. Մանայան, Պամիլա կամ բարեկենդանի գիշերներ, Կ. Պոլիս, 1863:
- 78 С. Игнатов, История западноевропейского театра, М.-Л., 1940, с. 186.
- 79 «Մեղու», 1862, N 155 :
- 80 «Մասիս», 1862, N 562: Ըստ Գ. Ստեփանյանի, Մոլիերի «Ագազը» ներկայացվել է Հ. Տեոփյանի թարգմանությամբ (հ. 1, էջ 252):
- 81 Նույն տեղում, էջ 253:
- 82 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 280:
- 88 «Ընդարձակ տարեցույց», 1927, էջ 203:
- 84 Գ. Ստեփանյան, Գնեսագրական բառարան, հ. Բ, Ե., 1981, էջ 282:
- 85 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 284:
- 86 Տե՛ս "История западноевропейского театра", т. 5, М., 1970, с. 35, 50.
- 87 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 284:
- 88 Գ. Ստեփանյան, հ. 1, էջ 256:
- 89 "Кавказский курьер", 1881, N 6.
- 90 Տե՛ս «Մեղու», 1859, N 128, Ս. Դավթյան, Հայ թատեր կյանքի արչալույսը, «Ընդարձակ տարեցույց», 1926, էջ 543:
- 91 Մ. Միսնասարյան, Քնար հայկական, Կ. Պոլիս, 1868, էջ 543:
- 92 Մ. Պեշիկթաշլյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Ե., 1987, էջ 90:
- 93 «Ակնարկներ հայ երաժշտության պատմության» (ժող.), Ե., 1963, էջ 99:
- 94 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 100:
- 95 Մ. Միսնասարյան, էջ 544:
- 96 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 544:
- 97 Հ. Օ[չական], էջ 9:
- 98 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ
- 99 Եարասան, էջ 51:
- 100 Նույն տեղում, էջ 52:
- 101 Ն. Պեշիկթաշլյան, Թատերական դեմքեր, Անթրիքս, 1969, էջ 750:
- 102 Եարասան, էջ 157:
- 103 Նույն տեղում, էջ 223:
- 104 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 62: Հեղինակն օգտվել է արևելահայ թարգմանություններից, որի բնագիրը հայտնի չէ ոչ Գ. Ստեփանյանին, ոչ էլ ինձ:
- 105 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 269:

- 109 «Ընդարձակ տարեցույց», 1927, էջ 175:
- 110 Նույն տեղում, էջ 191-192:
- 111 Եարասան, էջ 88:
- 112 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 83:
- 113 Նույն տեղում:
- 114 Նույն տեղում, N 90:
- 115 Եարասան, էջ 118:
- 116 Նույն տեղում, էջ 100, Երևանի Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ) թատերական բաժին, Ս. Դավթյանի ֆոնդ, 76-1:
- 117 Հ. Պարոնյան, հ. 8, էջ 129:
- 118 Ազնիվ Հրաչյա, էջ 35-36:
- 119 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Ե., 1990, էջ 206-ից:
- 120 Այս ակտանտային պայմանաձևն իր թեմատիկ պլանում միջազգային է, հղովվել է ժողովրդական հին զրույցներում ու հեքիաթներում, հասել է մինչև Լուպե դե Վերգայի «Ոչխարի աղբյուրը» և Ջովաննի Վերգայի «Գեղջկական պատիվը»:
- 121 Հ. Պարոնյան, հ. 9, էջ 221-222:
- 122 Եարասան, էջ 104-105:
- 123 Պ. Աղամյան, Երկեր, Ե., 1956, էջ 264:
- 124 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 268:
- 125 Գ. Չմշկյան, էջ 42-43:
- 126 Տե՛ս Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 70-74:
- 127 Հմմտ. Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 264-265:
- 128 Եարասան, էջ 68:
- 129 Գ. Չմշկյան, էջ 81, 187 (Ս. Մելիքսեթյանի ծանոթագրությունը):
- 130 Եարասան, էջ 68-69:
- 131 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 267:
- 132 Գ. Չմշկյան, էջ 81:
- 133 Տե՛ս Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 78-80, 93-95:
- 134 «Հայկական աշխարհ», 1863, N 12:
- 135 Տե՛ս Գ. Աբով, Ֆասուլյաճյանի թատերախմբերը Հյուսիսային Կովկասում, «Սովետական արվեստ», 1958, 5, էջ 69-73:
- 136 Տե՛ս Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 90:
- 137 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 273-276:
- 138 Գ. Աբով, էջ 73:
- 139 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 279-280:
- 140 Պ. Աղամյան, Նամակներ, Ե., 1959, էջ 13:

- 141 Հ. Պարոնյան, հ. 2, էջ 268:
 142 Շարասան, էջ 68-89:
 143 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 293:
 144 Գ. Զոհրապ, *Երկերի ժողովածու*, հ. Գ, Ե., 2002, էջ 167:
 145 Հ. Պարոնյան, հ. 1, էջ 268:
 146 Հ. Ասատուր, *Դիմաստվերներ*, Կ. Պոլիս, 1921, էջ 174:
 147 «Մշակ», 1892, N 2:
 148 Հ. Պարոնյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 1, Ե., 1962, էջ 69-70: Հաջորդ մեջբերումները՝ նույն հատորից:
 149 *Նույն տեղում*, հ. 9, էջ 110:
 150 *Նույն տեղում*, էջ 182:
 151 *Նույն տեղում*, էջ 233:
 152 *Նույն տեղում*, էջ 234:
 153 *Նույն տեղում*, հ. 3, էջ 69:
 154 *Նույն տեղում*, էջ 101:
 155 *Նույն տեղում*, էջ 7:
 156 Հմմտ. Հ. Հովհաննիսյան, էջ 160-175: *Խոսքը վերաբերում է ակտանտային պայմանաձևին, այս դեպքում՝ կողմնակի այցելուի ձևային դիրքին խաղի մեջ, անկախ կերպարի բնավորությունից, սոցիալ-դասային նկարագրից:*
 157 Պ. Պարոնյան, հ. 3, էջ 31:
 158 Տե՛ս «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 9, Ե., 1983, էջ 204:
 159 Հ. Պարոնյան, հ. 1 էջ 311:
 160 *Նույն տեղում*, էջ 388-389:

Գլուխ վեցերորդ

80-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԲԵՍԸ ԵՎ ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆԸ

- 1 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, Ե., 1969, էջ 266:
 2 Գ. Զմչկյան, *Իմ հիշատակարանը*, Ե., 1953, էջ 108-109:
 8 «Մշակ», 1882, N197:
 4 Հմմտ. Գ. Հակոբյան, *Գրիգոր Արծրունու էսթետիկական հայացքները*, «Հայ էսթետիկական մտքի պատմությունից» (ժող.), Ե., 1974, էջ 32:
 5 «Մշակ», 1873, N 3:
 6 *Նույն տեղում*:
 7 *Նույն տեղում*, 1883, N 116:
 8 *Նույն տեղում*, 1887, N 5:
 9 *Նույն տեղում*, 1882, N 21:

- 7 *Նույն տեղում*, 1883, N 116:
 8 *Նույն տեղում*, 1887, N 5:
 9 *Նույն տեղում*, 1882, N 21:
 10 *Նույն տեղում*, 1886, N 119:
 11 *Նույն տեղում*, 1881, 228:
 12 Հ. Թումանյան, հ. 4, էջ 457:
 13 Հմմտ. Գ. Հակոբյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 74, 81:
 14 «Մշակ», 1866, N 114:
 15 Տե՛ս Ռ. Զարյան, *Ադամյան արվեստը*, Ե., 1960, էջ 15-35:
 16 Հմմտ. Լ. Սամվելյան, *Շեքսպիրը և հայ գրական ու թատերական մշակույթը*, Ե., 1974, էջ 132-138:
 17 «Մշակ», 1880, N 188:
 18 *Նույն տեղում*, N 10:
 19 *Նույն տեղում*:
 20 «Համբավաբեր», 1915, N 26 (Հ. Տեր-Գրիգորյանի հուշագրական ակնարկը):
 21 Լ. Սամվելյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 135:
 22 Ռ. Զարյան, *Սիրանուշ, Ե.*, 1956, էջ 26:
 23 Պ. Ադամյան, *Երկեր*, Ե., 1956, էջ 290:
 24 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 14:
 25 *Նույն տեղում*, 1879, N 81:
 26 *Նույն տեղում*, N 74:
 27 *Նույն տեղում*, 1882, N 24:
 28 *Նույն տեղում*, N 25:
 29 «Մշակ», 1881, N 238:
 30 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 78:
 31 Ս. Дюллен, *Воспоминания и заметки актера*. М., 1958, с. 39.
 32 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 82:
 33 «История европейского искусствознания», М., 1966, с. 111.
 34 Ռ. Դեկարտ, *Քննախոսություն մեթոդի մասին*, թարգմ. Ֆր. Վ. Դերոյանի, Ե., 1968, էջ 39:
 35 «Մշակ», 1891, N 143:
 36 «Մեղու Հայաստանի», 1882, N 24:
 37 Հմմտ. Հ. Տե՛ս, *Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը*, թարգմ. Ֆր. Վ. Դերոյանի, Ե., 1936, էջ 419-426, 430-434:
 38 Дж. Люис, *Актеры и актерские искусство*.
 40 *Նույն տեղում*, N 252:
 41 *Նույն տեղում*, N 228:
 42 Л. Венгури, *Художники нового времени*, М., 1956, с. 41.

- 43 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 228:
 44 Երվանդազե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Ե., 1961, էջ 511:
 45 «Մուրճ», 1889, N 10:
 46 Վ. Փափազյան, Հետադարձ Հայացք, հ. 1, Ե., 1956, էջ 207, 212:
 47 «Մանգուսի և Քյար», 1907, N 1727:
 48 «Մասիս», 1865, N 674:
 49 «Արշալույս Արարատյան», 1863, N 702:
 50 Նույն տեղում, 1864, N 732:
 51 «Ծաղիկ», 1862, N 54:
 52 «Արշալույս Արարատյան», 1864, N 732:
 53 «Մասիս», 1865, N 673:
 54 Ա. Ալպոյաճյան, Պատմություն Հայ Կեսարիո, հ. Ա, Կահիրե, 1937, էջ 1218: Մնակյանը որպես ուսուցիչ կրել է Թեստիճյան ազգանունը:
 55 «Լույս», 1901, N 37:
 56 «Մեղու», 1873, N 118:
 57 Հ. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Ե., 1972, էջ 174:
 58 Շարասան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 43:
 59 Երևանի Գրականություն և արվեստի թանգարան (ԳԱԹ), Թատերական բաժին, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 60 «Մշակ», 1881, N 168, «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 72:
 61 Տե՛ս Բ. Алперс, Актерское искусство в России, М., 1945, с. 127.
 62 Ս. Дюллен, նշվ. աշխ., էջ 38:
 63 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 71, 77, 82, 90:
 64 Նույն տեղում, 1881, N 197, հմտ. Հ. Հովհաննիսյան, Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969, էջ 131, 133, 135:
 65 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 80:
 66 Շարասան, էջ 44:
 67 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 84:
 68 Երվանդազե, հ. 8, էջ 489, 491:
 69 Նույն տեղում, էջ 478:
 70 «Հայրենիք», 1891, N 80:
 71 ԳԱԹ, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 72 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 7:
 73 “Кавказский курьер”, 1881, N 24, 38.
 74 “Тифлисские объявления”, 1881, N 22.
 75 Շարասան, էջ 40:
 76 ԳԱԹ, Թատերական բաժին, Ս. Դավթյանի ֆոնդ, 2-1:
 77 Պետր ներկայացվել է 1881 թ դեկտեմբերի 31-ին, Մնակյանի բենեֆիսին («Արձագանք», 1882, N 13):

- 78 “Кавказ”, 1881, N 9.
 79 ԳԱԹ, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 80 «Փորձ», 1881, N 2:
 81 “Кавказ”, 1881, N 9.
 82 «Փորձ», 1881, N 2:
 83 «Արձագանք» 1894, N 17:
 84 Ն. Պեչիկթալյան, Թատերական դեմքեր, Անթիլիիաս, 1969, էջ 158:
 85 «Հայրենիք», 1891, N 90:
 86 Տե՛ս Ա. Վրույր, Կենսագրական նոթեր, Թիֆլիս, 1908, էջ 15:
 87 «Արևելք», 1889, N 1735:
 88 «Ամենուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1927, էջ 420:
 89 Տե՛ս Հ. Ստեփանյան, Հայաստան թուրքերեն գրականությունը, Ե., 2001, էջ 204-206, Հայաստան թուրքերեն գրքերի եւ Հայաստան թուրքերեն պարբերական մամուլի մատենագիտություն(1727 – 1968), Ստամբուլ, 2005, էջ 197, 246:
 90 Տե՛ս Ն. Պեչիկթալյան, էջ 188:
 91 «Ամենուն տարեցույցը», 1927, էջ 420:
 92 Ազնիվ Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 121:
 93 Արմեն Արմենյանի Հետ բանավոր զրույցից (1963 թ., հոկտեմբեր):
 94 «Սուրհանդակ», 1900, N 444:
 95 Տրդատ Նշանյանի անձնական նամակից (տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969, էջ 233):
 96 «Ամենուն տարեցույցը», 1927, էջ 421:
 97 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 106: Դերասանուհու անունը երկու գրություններ է Հայտնի՝ Վերգինե և Վիրգինիա: Մամուլում ավելի ընդունված է երկրորդը:
 98 Շարասան, էջ 140:
 99 Նույն տեղում:
 100 ԳԱԹ, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 101 «Մեղու Հայաստանի», 1882, N 3:
 102 Նույն տեղում, 1881, N 105:
 103 Նույն տեղում, N 39:
 104 Նույն տեղում, N 67, 80:
 105 Նույն տեղում, N 88:
 106 «Փորձ», 1881, N 2:
 107 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 378:
 108 «Արձագանք», 1894, N 17:
 109 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 344: Տարօրինակ է, որ հողինակը Աստղիկի դիմանկարը տեղադրել է օպերետային դերասանուհիների շարքում:

- 110 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 78:
 111 "Кавказ", 1881, N 47.
 112 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 81 (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):
 118 Նույն տեղում, N 89 (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):
 114 Նույն տեղում:
 115 Նույն տեղում, N 18:
 116 Նույն տեղում, 1879, N 101:
 117 Նույն տեղում, 1880, N 78:
 118 Նույն տեղում:
 119 «Մշակ», 1881, N 107:
 120 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 95:
 121 Նույն տեղում, N 122:
 122 «Մշակ», 1881, N 117:
 123 Նույն տեղում:
 124 Ծարասան, էջ 149:
 125 Ժամանակին ընդունված է եղել դերասանին բեմ կանչելիս տալ ոչ թե իր, այլ դերի անունը:
 126 Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Մարտիրոս Մնակյան, էջ 178:
 127 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 119: Հեղինակը չի նշում այլ աղբյուր, բացի Ծարասանից և Նշան Պեշիկթաշլյանից:
 128 Պ. Աղամյան, նամակներ, էջ 13:
 129 Ծարասան, էջ 124:
 130 «Մշակ», 1881, N 239:
 131 "Кавказ", 1881, N 230.
 132 Գ. Ստեփանյան, հ. 2, էջ 109:
 133 «Սուրհանդակ», 1904, N 1530:
 534 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1969, էջ 271:
 135 Տե՛ս Ա. Չոպանյան, Երկեր, Ե., 1966, էջ 383:
 136 Երվանդազե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Ե., 1961, էջ 195:
 137 Տե՛ս Պ. Տոնապետյան, Քսան և Հնգամյա բեմական գործունեություն Պ. Հ. Աղամյանի, Կ. Պոլիս, 1888, Ա. Վրույր, Պետրոս Աղամյան, Թիֆլիս, 1891, Վ. Հասունի, Քերթվածք Հոչակավոր դերասան Պետրոս Հ. Աղամյանի և կենսագրություն, Վենետիկ, 1896, Б. Писаревский, Петр Иеронимович Адамян, Одесса, 1896, Գ. Ստեփանյան, Պետրոս Աղամյան, Ե., 1941, Ռ. Զարյան, Աղամյան. արվեստը, Ե., 1960, Լ. Սամվելյան, Աղամյանը և Շեքսպիրի կերպարները, Ե., 1961, Ռ. Զարյան, Աղամյան. կյանքը, Ե., 1961:
 138 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 433:
 139 Ա. Հրաչյա, էջ 58:
 140 Պ. Տոնապետյան, էջ 19:
 141 Պ. Աղամյան, էջ 452:

- 142 Նույն տեղում, էջ 131:
 143 Նույն տեղում, էջ 51:
 144 «Արևելք», 1891, N 2218:
 145 Պ. Աղամյան, էջ 15:
 146 Նույն տեղում, էջ 123:
 147 «Մասիս», 1867, N 786:
 148 «Եփրատ», 1873, N 19:
 149 «Մասիս», 1873, N 118:
 150 Պ. Աղամյան, նամակներ, Ե., 1959:
 151 "Музыкальный и театральный вестник", М., 1883, N 13, "Санкт-Петербургские ведомости", 1884, N 30.
 152 "Тифлиссские ведомости", 1879, N 195.
 153 Աղամյանի Հեղհեղուկ բնավորության գծերը նկատել է Ա. Մանդինյանը. «Հատիկ ընկերներ և միակ բարեկամներ շատ ուներ մեր մեծ ու անփոխարինելի տաղանդը, այդ նրա անբուժելի հիվանդությունն էր» («Հուշարար», 1908, N 2, էջ 28) :
 154 Дж. Люкс, Актеры и актерское искусство, Варшава, 1876, с. 94.
 155 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 69:
 156 Նույն տեղում, N 101:
 157 Նույն տեղում, N 80:
 158 Նույն տեղում, էջ 78:
 159 Հ. Տեր-Գրիգորյան, Թերթեր իմ հիշողություններից, «Համբավաբեր», 1916, N 26:
 160 «Մշակ», 1881, N 168:
 161 Նույն տեղում, N 238:
 162 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 18:
 163 Տե՛ս Գ. Զմչկյան, Իմ հիշատակարանը (ձեռագիր, ԳԱԹ, Գ. Զմչկյանի ֆոնդ):
 164 ԳԱԹ, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 165 Նույն տեղում:
 166 «Մշակ», 1880, N 212:
 167 Պ. Աղամյան, նամակներ, էջ 51:
 168 Երվանդազե, հ. 10, էջ 315:
 169 "Донская пчела", 1882, NN 70-73, 83, 84, 89, 1883, NN 11, 27, 1884, NN 32, 69-80.
 170 "Музыкальный и театральный вестник", М., 1883, N 13.
 171 Արդի ուսու գրականագիտության մեջ այս հասկացությունը ենթարկվել է անհաջող փոխակերպման՝ «պոետական ուսուցում», և չփոխվել էր մեջ է գցել թատերագետներին:

- 172 "Донская пчела", 1883, N 40.
 173 Տե՛ր Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 41-42:
 174 С. Надсон, Стихотворения, Л., 1957, с. 108.
 175 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 375:
 176 Նույն տեղում, էջ 446:
 177 Նույն տեղում, էջ 465:
 178 «Արձագանք», 1887, N 19:
 179 Պ. Աղամյան, էջ 463, 465:
 180 Ա. Չոպանյան, էջ 379:
 181 "Донская пчела", 1883, N 40.
 182 "Одесский вестник", 1887, N 293.
 183 "Донская пчела", 1883, N 40. Новороссийский телеграф, 1887, N 38, 86.
 184 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 116:
 185 "Искусство", СПб., 1884, N 1/
 186 Հ. Հակոբյան, Երկեր, Ե., 1951, էջ 324:
 187 «Արձագանք», 1886, 17:
 188 Երիվանզաղե, Հ. 8, էջ 193-194:
 189 «Արձագանք», 1886, 17:
 190 Հ. Հակոբյան, էջ 324-325:
 191 "Новости", СПб., 1884, N 28.
 192 Л. Выготский, Психология искусства, М., 1968, с. 237-242.
 193 "Новороссийский телеграф", 1887, N 3899.
 194 "Одесский вестник", 1887, N 306.
 195 А. Ярышкин, Адамян в роли Гамлета, Одесса, 1887.
 196 "Новости", 1884, N 43.
 197 Նույն տեղում:
 198 Նույն տեղում, N 43, 44, 84:
 199 Նույն տեղում, N 43:
 200 Նույն տեղում, N 116:
 201 Н. Тираспольская, Из прошлого русской сцены, М., 1950, с. 69.
 202 "Новости", 1884, N 116.
 203 Հ. Հակոբյան, էջ 327:
 204 Նույն տեղում, էջ 327-328:
 205 Н. Тираспольская, с. 69.
 206 Նույն տեղում, էջ 68:
 207 Ա. Չոպանյան, էջ 370-371:
 208 Նույն տեղում, էջ 880:
 209 Նույն տեղում, էջ 382:
 210 Л. Вентури, с. 68.
 211 Պ. Աղամյան, Երկեր, էջ 471:

- 212 Ա. Չոպանյան, էջ 379:
 213 Երիվանզաղե, Հ. 8, էջ 196-197: Երիվանզաղեն հորինում է մի պատմություն: «Երբ էննեստո Ռոսսին Թիֆլիսումն էր, Աղամյանն էլ այդտեղ էր: Որոշվեց ի պատիվ իտալական ողբերգակի տալ մի հայերեն ներկայացում: Իսկապես մեր նպատակն էր ցույց տալ նրան Աղամյանի խաղը: Ներկայացվեց «Համլետը»: <...> Ռոսսին հիացավ Աղամյանի Համլետով: Յուրաքանչյուր պատկերից հետո նա ուժգին ծափահարում էր: Բայց սասց.
 – Ափսոս այդ սքանչելի տաղանդը. որ երկար չի ապրելու:
 – Ինչո՞ւ, – հարցրին նրան:
 – Իր ձայնի պատճառով: Ես տեսնում եմ, որ Աղամյանի ձայնն առաջ եղել է ռնգային, բայց ինքը մեծ վարպետությունը դարձրել է կրճբային և այդքան քաղցրահնչյուն: Նրա կոկորդի նուրբ երակները չեն կարող երկար ժամանակ կրել արվեստական ձայնի զորությունը: Անխուսափելիորեն Աղամյանը վաղ թի ուշ պիտի ունենա կոկորդի տուբերկուլոզ:
 Ռոսսին մարդարեացավ: Չեմ հիշում՝ երկու, թե երեք տարի անցած՝ Աղամյանը Պոլսում հիվանդացավ կոկորդախտով... »
 Որքա՞ն ճշմարտություն կա այս հորինված պատմության մեջ:
 Ռոսսին Թիֆլիսում Աղամյանին չէր կարող տեսնել: 1890 թվին Աղամյանը Պոլսում էր: Ռոսսին նրան հանդիպել է մեկ տարի առաջ՝ 1889 թվի մարտին, Պոլսում: Նրանք զրուցել են և լուսանկարներ փոխանակել: Պոլսում հնարավոր չէր Համլետ խաղալ: Հայտնի է՝ Ռոսսին Աղամյանին բեմում տեսնել է, թե՞ ոչ, բայց գուցե նկատել է իր զրուցակցի կոկորդի հիվանդությունը: Նա այդ մասին ակնարկել է մեկ տարի հետո՝ 1890 թվի մայիսի 28-ին, Թիֆլիսում, «Պեպոյի» ներկայացումից հետո, Սուևդուկյանի և Մարիա Սավինայի հետ զրուցելիս: Ռոսսին ոչ թե մարդարեություն է արել, այլ գիտեր այն, ինչ գիտեին բոլորը:
 214 Ա. Չոպանյան, էջ 379:
 215 Տե՛ս Ю. Юрьев, Записки, т. 2, М.-Л., 1963, с. 124-125.
 216 Տե՛ս Նույն տեղում:
 217 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 72, 81:
 218 Նույն տեղում, N 89:
 219 Գ. Ավետյան, էջ N 21:
 220 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 116:
 221 Գ. Ավետյան, էջ 21:
 222 Մ. Մանվելյան, Թերթիկներ իմ կյանքից, Ե., 1950, էջ 114:
 223 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, Հ. 14, Ե., 1987, էջ 142:
 224 Պ. Աղամյան, Նամակներ, էջ 147:

- 225 «Նոր դար», 1886, N 131, 140:
 226 Երևանյան թերթ, հ. 5 էջ 458-459, 464:
 227 «Մշակ», 1904, N 35, 39:
 228 Գ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 143:
 229 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 101:
 230 Նույն տեղում, 1880, N 18:
 231 Նույն տեղում, N 78:
 232 Նույն տեղում, N 18:
 233 «Հուշարար», 1908, N 2, էջ 26:
 234 ԳԱԹ, Ա. Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 235 Նույն տեղում:
 236 Գ. Չաչկյան, Իմ հիշատակարանը, էջ 98, նույն տեղում (ծանոթ.), էջ 193:
 Շամիրամի քույրն է Սանդուխտ Անյանը՝ կատակերգական և խարակ-
 տերային դերասանուհի սոցիոլոգիական կադրային կոմպոզիցիայով:
 237 ԳԱԹ, Մանդինյանի ֆոնդ, 1-1:
 238 «Մեղու Հայաստանի», 1880, N 18, 67:
 239 «Արձագանք», 1887, N 17:
 240 «Հուշարար», 1908, N 2, էջ 27-28:
 241 Գ. Ավետյան, էջ 95:
 242 Նույն տեղում, էջ 96:

Գլուխ յոթերորդ

ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ

- 1 Տե՛ս Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 3, Ե., 1975, էջ 177-251: Սա արևմտահայ գաղափարական թատրոնի փաստագրական ուսումնասիրությունն է: Արևելահայ գաղափարական թատրոնն ուսումնասիրված չէ:
 2 Տե՛ս Ն. Հովհաննիսյան, Հայ հին դրաման և նրա պայմանաձևերը, Ե., 1990, էջ 188, 255:
 3 Հմմտ. նույն տեղում, էջ 232-237:
 4 Ս. Գնունի, Թատրոն կամ Հասարակաց դպրոց, «Արարատ», 1879, էջ 142:
 5 Ս. Ետիկյան, Հայ նոր դրականության ժամանակագրություն (1851 – 1865) Ե., 1983, էջ 388:
 6 Նույն տեղում, էջ 387:
 7 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 192:
 8 «Հայկական աշխարհի կուռնիկ», 1865, N 5, էջ 182-185:

- 9 «Արձագանք», 1893, N 39:
 10 Ռ. Պատկանյան, Երկեր, հ. 1, Ե., 1963, էջ 33:
 11 «Արձագանք», 1893, N 75:
 12 Բ. Հարությունյան, հ. 1, էջ 72:
 13 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 208:
 14 «Մշակ», 1874, N 34:
 15 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 209:
 16 Նույն տեղում:
 17 «Մասիս», 1879, N 2284:
 18 Նույն տեղում:
 19 Նույն տեղում:
 20 «Փորձ», 1879, 10 (ընդգծումներն իմն են – Ն. Հ.):
 21 Ե. Չարենց, Ընտիր երկեր, հ. 5, Ե., 1955, էջ 239:
 22 Ռ. Պատկանյան, հ. 1, էջ 139:
 23 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 184:
 24 Ն. Պարոնյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Ե., 1964, էջ 267:
 25 Տե՛ս «Ամենուհե տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1915, էջ 73-76:
 26 «Բաղմավեպ», Վենետիկ, 1886, էջ 266:
 27 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 220:
 28 Նույն տեղում, էջ 221:
 29 Նույն տեղում
 30 Նույն տեղում», էջ 222:
 31 Նույն տեղում:
 32 Նույն տեղում, էջ 223:
 31 Գ. Չաչկյան, էջ 47:
 34 Գևորգ Աբովյանը (1837 – 1866) ավարտել է Լազարյան ճեմարանը, եղել է ուսուցիչ, երաժշտության է դրել Թիֆլիսի թատրոնի ներկայացումների համար: Ռուս նարոդնիկության հետ ունեցած կապերի պատճառով աքսորվել է Սիբիր: Տարիներ անց նրա գերեզմանը գտնվել է Օխոտսկում, և դա հիմք է դարձել հորինելու Խաչատուր Աբովյանի աքսորական դառնալու առասպելը:
 35 Գ. Չաչկյան, էջ 57:
 36 Ռ. Զարյան, Աղամյան. կյանքը, Ե., 1961, էջ 174:
 37 Նույն տեղում, էջ 176:
 38 Տե՛ս «Մշակ», 1891, N 79, 87, «Տարագ», 1891, N 22, 27:
 39 Գ. Չաչկյան, էջ 65:
 40 Այս շենքի տեղում է Արարատյան թեմի առաջնորդարանը:
 43 Վ. Թերզիբաջյան, Հայ դրամատուրգիայի պատմություն, հ. 2, էջ 554:
 42 «Հուշարար», 1907, N 12, էջ 191:

- 43 «Մշակ», 1879, N 202, 203:
 44 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 475:
 45 Նույն տեղում:
 46 Նույն տեղում, էջ 469-470:
 47 Նույն տեղում:
 48 Երևանի թատրոնի պատմության տվյալները հավաքել է թատերագետ Բախտիար Հովակիմյանը, կազմել ժողովածու, որ հրատարակված է:
 49 Գ. Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Ե., 1933, էջ 24:
 50 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2 էջ 492:
 51 «Արձագանք», 1893, N 61:
 52 Նույն տեղում, N 62: Աշխեն Տեր-Սարգսյանի ծննդյան ու մահվան թվականները պարզել եմ նրա թոռնուհու՝ Հանգուցյալ Լորա Տեր-Սարգսյանի միջոցով. 1847 – 1953:
 53 «Հուշարար», 1912, N 2:
 54 «Տարազ», 1912, N 6:
 55 Մակար Տեր-Սարգսյանը վախճանվել է 1912-ին: Նրա կենսագրականում («Տարազ», 1912, N 6) ծննդյան թիվը որոշված է 1855: Անհասկանալի է: 1859-ին «Շերմազանյան դարբասում» խաղացող գիմնազիստը չէր կարող չորս տարեկան լինել:
 56 Վասակ Մաղաթյանը ստորագրել է նաև Նյամզի, և ոմանք նրան համարել են աղբբջանցի հեղինակ՝ Նյամզի Մաղաթով: Այս շփոթմունքից էլ օգտվել են մեր հարևան նենգափոխիչները:
 58 Վ. Թերզիբաչյան, հ. 2, էջ 455:
 59 Նույն տեղում, էջ 458-459:
 60 Նույն տեղում, էջ 460:
 61 Նույն տեղում:
 62 Լեո, Ռուսահայոց զրականությունը, Վենետիկ, 1928, էջ 132:

Գլուխ ութերորդ

ՈՒՆԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿՐՔԵՐԻ ՈՌՄԱՆՏԻԿԱ

- 1 «Արձագանք», 1893, N 17:
 2 «Թումանյանը քննադատ» (ժող.), Ե., 1939, էջ 37:
 3 Նույն տեղում:
 4 Երվանդազե, Երկերի ժողովածու, հ. 8, Ե., 1961, էջ 311:
 5 Նույն տեղում, հ. 10, Ե., 1962, էջ 254:
 6 Նույն տեղում, էջ 239-241

- 7 Գ. Ստեփանյան, Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության, հ. 1, Ե., էջ 379:
 8 Գ. Ավետյան, Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա, Ե., 1933, էջ 57:
 9 Տե՛ս Ա. Վրույր, Թուրքիայի երեսնամյա գործունեության առթիվ, Թիֆլիս, 1391, էջ 7:
 10 «Մուրճ», 1891, N 11:
 11 Գ. Ավետյան, էջ 56:
 12 Շարասան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 80:
 13 «Տարազ», 1898, N 10, 13:
 14 Գ. Ավետյան, էջ 57:
 15 Տե՛ս С. Волконский, Выразительное слово, СПб., 1913, с. 33-34. Ю. Озаровский, Музыка живого слова, СПб., 1914, с. 117. Հ. Հովհաննիսյան, Բեմական խոսքի պոետիկան, Ե., 1973, էջ 143-146:
 16 Գ. Ավետյան, էջ 56:
 17 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն. 1901 – 1920, Ե., 1980, էջ 52:
 18 Երվանդազե, հ. 10, էջ 283:
 19 Հ. Թումանյան, Երկեր, հ. 1, Ե., 1958, էջ 180:
 20 Լ. Հախվերդյան, էջ 52:
 21 Գ. Չմշկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 163:
 22 «Մշակ», 1913, N 59:
 23 Նույն տեղում:
 24 «Մշակ», 1879, N 224:
 25 Երվանդազե, հ. 10, 29:
 26 «Մշակ», 1913, էջ 96:
 27 Նույն տեղում, N 99:
 28 Օ. Գուլազյան, Հուշեր, Ե., 1957, էջ 178:
 29 Նույն տեղում, էջ 176:
 30 Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, հ. 1, Ե., 1959, էջ 121:
 31 «Մարտակոչ», 1925, N123:
 32 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ.14, Ե., 1987, էջ 200:
 33 Օ. Գուլազյան, էջ 187:
 34 Նույն տեղում, էջ 188:
 35 Գ. Ավետյան, էջ 33-34:
 36 Օ. Գուլազյան, էջ 188:
 37 Երվանդազե, հ. 10, էջ 279:
 38 Հասմիկ, Թատերական հուշեր, Ե., 1947, էջ 14-15 (Լ. Քալանթարի առաջաբանը):
 39 Երվանդազե, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ե., 1959, էջ 459, 463:
 40 «Մշակ», 1911, N 221:

- 41 «Բյուրակն», Կ. Պոլիս, 1899, N 21, էջ 331:
 42 «Մշակ», 1881, N 168:
 43 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 228:
 44 «Մշակ», 1881, N 168:
 45 Նույն տեղում, N 239:
 46 «Մեղու Հայաստանի», 1881, N 179 (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):
 47 Նույն տեղում, N 219 (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):
 48 Տե՛ս Ա. Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 112:
 49 Ժ. Օնե, Դարբնապետ, թարգմ. Ս. Արծրունու, «Թատրոն», 1893, N 1, էջ 180:
 50 «Տարազ», 1893, N 37:
 51 «Արձագանք», 1893, N 112:
 52 «Տարազ», 1893, N 42:
 53 Նույն տեղում:
 54 «Մշակ», 1892, N 3:
 55 «Տարազ», 1893, N 39:
 56 Այս և այլ լրագրային կարծիքներ բերված են Հրաչյայի հիշողությունների հավելվածներում (էջ 127-137, 148-152):
 57 Գ. Ավետյան, էջ 45-46, :
 58 Նույն տեղում, էջ 47:
 59 «Խզված ձայնը նրան շատ էր ընկճում, – պատմել է ինձ Արմեն Արմենյանը, – բայց նա ուներ ներքին շունչ և գտել էր այդ ձայնով ազդելու գաղտնիքը. խոսում էր զուսպ, պարզ և հուզիչ» (1963 թ.):
 60 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, հ. 1, Ե., 19:
 61 Գ. Ավետյան, էջ 45:
 62 «Ընդարձակ տարեցույց», Կ. Պոլիս 1926, էջ 24:
 63 Շարասան, Թրքահայ բեմը և իր գործիչները, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 152:
 64 «Մեղու Հայաստանի», 1879, N 74:
 65 Նույն տեղում, էջ 89:
 66 Նույն տեղում, N 101:
 67 Նույն տեղում, 1880, N 88:
 68 Գ. Չմշկյան, էջ 167:
 69 Օ. Գուլազյան, էջ 108:
 70 Շարասան, էջ 62:
 71 «Մշակ», 1891, N 106:
 72 Գ. Զոհրապ, Երկերի ժողովածու, հ. Գ, Ե., 2002, էջ 331, 336-337:
 73 «Տարազ», 1900, N 15:
 74 Գ. Չմշկյան, էջ 167:
 75 «Տարազ», 1899, N 7:

- 76 Երվանդազե, հ. 6, Ե., 1959, էջ 537:
 77 Նույն տեղում, հ. 10, էջ 349:
 78 Նույն տեղում, էջ 236:
 79 «Նոր դար», 1898, N 39:
 80 Երվանդազե, հ. 10, էջ 254:
 81 Գ. Ավետյան, էջ 45:
 82 Սիրանուշի 90-ական թվականների վերջին խաղացած դերերից շատերը վերագրվել են 900-ական թվականներին և անհասկանալի պատճառով դիտվել որպես 20-րդ դարի երևույթներ (տե՛ս Լ. Հախվերդյան, էջ 78, 82-84):
 83 Երվանդազե, հ. 10, էջ 251:
 84 Նույն տեղում, էջ 265:
 85 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, Ե., 1956, հ. 1, էջ 263:
 86 «Մշակ», 1898, N 34:
 87 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 168:
 88 Նույն տեղում, էջ 161, 171:
 89 Օ. Գուլազյան, էջ 102:
 90 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 170:
 91 “Teamp u uskyecmso”, ՄԽ., 1912, N 12.
 92 Ա. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Ե., 1963, էջ 377:
 93 Երվանդազե, հ. 10, էջ 265:
 94 Վ. Փափազյան, հ. 1, էջ 263:
 95 Վ. Վաղարշյան, հ. Ա, էջ 231:
 96 Գ. Չմշկյան, էջ 169:
 97 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 160:
 98 Օ. Գուլազյան, էջ 124:
 99 «Տարազ», 1898, N 45 :
 100 Օ. Գուլազյան. էջ 102:
 101 Վ. Փափազյան, հ. 1, էջ 266:
 102 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 169 (ընդգծումն իմն է – Հ. Հ.):
 103 Լ. Հախվերդյան, էջ 83:
 104 «Նոր դար», 1901, N 152:
 105 Երվանդազե, հ. 10, էջ 272-273:
 106 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 171-172:
 107 Լ. Քալանթար, էջ 251-252:
 108 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 171:

Գլուխ իններորդ

ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ ԲԵՍՆ

- 1 Հ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, Ե., էջ
- 2 Գ. Ավետյան, *Քառասուն և հինգ տարի հայ բեմի վրա*, Ե., 1933, էջ 74:
Հեղինակը գրում է. «<...> պարտք եմ համարում շեշտել այն թյուր
կարծիքը, որ տիրում էր մեզ մոտ՝ գեղարվեստի մարդկանց մոտ: Գեղար-
վեստի մարդը քաղաքական հարցերով երբեք չպետք է զբաղվի, թատրոնից
դուրս նա ոչ մի կուսակցություն չպետք է ճանաչի: <...> Ո՛վ էր այդ
հնարել և ինչո՞ւ...»:
- 3 Հ. Աճառյան, *Կյանքիս հուշերից*, Ե., 1967, էջ 174:
- 4 Տե՛ս Դ. Դեմիրճյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 14, Ե., 1987, էջ 133:
- 5 Հմմտ. Д. Рейфилд, *Жизнь Антона Чехова*, пер. с англ., М., 2006, с. 466, 624-
625.
- 6 «Նոր կյանք», 1906, N 27:
- 7 Երվանդազե, *Երկերի ժողովածու*, հ. 10, Ե., 1962, էջ 316-317:
- 8 Տե՛ս Ն. Պեշիկթաշյան, *Թատերական դեմքեր*, Անթիլիաս, 1969, էջ 996-
997:
- 9 Երվանդազե, հ. 10, էջ 242:
- 10 Տե՛ս Ն. Պեշիկթաշյան, էջ 943-954:
- 11 «Նոր կյանք», 1906, N 27:
- 12 «Ես եղել եմ Սիլվիենի դասարանում և սովորել եմ նրանից, բայց չեմ
հետևել նրան»: Այս խոսքը լսել եմ Արմենյանից 1963 թվի հոկտեմբերին:
- 13 Տե՛ս Գ. Ավետյան, էջ 51:
- 14 Դ. ՍչԴեմիրճյան, հ. 14, էջ 143:
- 15 1989 թվին, երբ Արվեստի ինստիտուտում քննարկվում էր այս գրքի ըն-
դարձակ տարբերակը, Լևոն Հախվերդյանն առաջարկեց հանել Աբելյա-
նի դիմանկարը, պատճառաբանելով, որ Աբելյանը պատկանում է 20-րդ
դարին: Ես չհամաձայնեցի, նկատի ունենալով, որ դերասանն իր հիմնական
դերակատարումները բերել է 19-րդ դարից և մնացել է կրողը 19-րդ
դարի բեմական գեղագիտության:
- 16 Տե՛ս Ս. Մելիքսեթյան, *Հովհաննես Աբելյան*, Ե., 1954, Բ. Հարությունյան,
Հովհաննես Աբելյան. *Կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն*,
Ե., 1987: Վերջինս իմ հիմնական փաստագրական կողմնորոշիչն է. մա-
մուլի տվյալների հիմնական մասը բերում եմ այստեղից, առանց աղբյուր-
ները նշելու:
- 17 Չունենալով «Լիր արքայի» 19-րդ դարի 80-ական թվականների թարգ-

մանուկները, պայմանաբար դիմում եմ Հ. Մասեհյանի թարգմանությանը
(Երեսպիր, Երկեր, հ. 1, Ե., 1951, էջ 346):

- 18 Գ. Ավետյան, էջ 28:
- 19 Երվանդազե, հ. 10, էջ 236-237:
- 20 Նույն տեղում, էջ 255: Աբելյանի Աբխազումը տրամադրել է Վլ.
Նեմիրովիչ-Դանչենկոյին: Նա Աբելյանին առաջարկել է տեղափոխվել
ռուս բեմ «առավել ձեռնտու պայմաններով», բայց Աբելյանը հրաժարվել
է (տե՛ս "Театр и искусство", СПб., 1907, N 49):
- 21 Նույն տեղում, էջ 255:
- 22 «Արձագանք», 1892, N 1:
- 23 Նույն տեղում, N 11:
- 24 Նույն տեղում, N 6:
- 25 «Նոր դար», 1896, N 196:
- 26 «Արձագանք», 1896, N 133:
- 27 «Մուրճ», 1896, N 1:
- 28 Նույն տեղում, N 4:
- 29 Հմմտ. Ю. Юрьев, *Записки*, т. 1, М.-Л., 1963, с. 521.
- 30 Երվանդազե, հ. 10, էջ 245-246:
- 31 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 158:
- 32 Շտոկմանի առաջին դերակատար, նորվեգացի էմիլ Պաուլսենից (1883 թ.)
հետո եվրոպական բեմում այս դերը ճանաչում էի բերել որևէ դերասանի:
Ռուսական առաջին բեմադրությունը Մոսկվայի Կորչի թատրոնում (1892
թ.) անցել է աննկատ, բայց պիեսը ներշնչել է Գ. Պետրոսյանին: 1893-ին
ռուսական զավառում ճանաչված դերասան Իվան Կիսելյովսկին այս դերը
խաղացել է Պետերբուրգի Օգերկովսկի շրջանի թատրոնում, կիսասիրո-
ղական խմբի հետ և ծափահարվել: Աբելյանը տեսել էր Շտոկմանի մեկ
դերակատար՝ Գ. Պետրոսյանին:
- 33 Բ. Հարությունյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 110:
- 34 «Մուրճ», 1895, N 9-10:
- 35 Բ. Հարությունյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 43:
- 36 «Թատրոն», 1895, N 2, էջ 144:
- 37 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 158:
- 38 Կ. Ստանիսլավսկին 1900 թ. բեմադրության մեջ Շտոկմանի դերից կրճա-
տել է «Համախմբված մեծամասնություն» դեմ ուղղված խոսքերը, այն է՝
բուն իմաստը:
- 39 Տե՛ս Բ. Հարությունյան, *նշվ. աշխ.*, էջ 220-227:
- 40 Վ. Փափազյան, *Հետադարձ հայացք*, հ. 1, Ե., 1956, էջ 187:
- 41 Դ. Դեմիրճյան, հ. 14, էջ 158:
- 42 Երվանդազե, հ. 8, էջ 157-158:

- 43 Տե՛ս «В сонорax o meampе», (сб.) СПб., 1913, с. 96.
- 44 Տե՛ս Երվանդազե, Հ. 1. 10, էջ 114-125:
- 45 «...տասնիններոզ դարու քաղքենիացումեն ի վեր գրականության քննադատությունը բարոյախոսություն հետ շփոթողները շատցան և մամլո սյունակներու մեջ իրենց կարծիքներն արտահայտելու հրավեր ստացան, — գրում է սփյուռքահայ գրականագետ Խաչիկ Թեղուկյանը («Սփյուռքի մեջ» ժող., Փարիզ, 1980, էջ 255): Գրականության և արվեստի, մասնավորապես թատրոնի հանդեպ այս արտագեղազիտական վերաբերմունքը մեզանում շարունակվում է մինչ օրս:
- 46 Երվանդազե, Հ. 10, էջ 120-121:
- 47 «Մշակ», 1901, N 243:
- 48 «Մուրճ», 1903, N 10:
- 49 «Մշակ», 1902, N 223:
- 50 Նույն տեղում, N 229:
- 51 Երվանդազե, Հ. 10, էջ 229:
- 52 Նույն տեղում, Հ. 6, էջ 536:
- 53 Բ. Հարությունյան, 19 — 20-րդ դարերի Հայ թատրոնի տարեգրություն, Հ. 4, Ե., 1980, էջ 174:
- 54 Գ. Զոհրապ, Երկեր, Հ. Գ. Ե., 2002, էջ 442:
- 55 Նույն տեղում, էջ 443:
- 56 Երվանդազե, էջ 540:
- 57 Կ. Մարքս և Ֆ. Էնգելս, Կոմունիստական կուսակցության մանիֆեստը, Ե., 1968, էջ 88:
- 58 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, Հայ թատրոնի պատմություն. 1901 — 1920, Ե., 1980, էջ 210—213:
- 59 Ա. Վրուլյը, Կենսագրական նոթեր, Թիֆլիս, 1908: Որոշ տվյալներ քաղված են դերասանի թոռան Ռ. Փաշայանի «Արամ Վրուլյը» գրքուկից (Ե., 1963):
- 60 Դ. Դեմիրճյան, Հ. 14, էջ 199:
- 61 Տե՛ս Ա. Վրուլյը, Պետրոս Հ. Աղամյան, Թիֆլիս, 1891:
- 62 «Հուշարար», գիրք Ա, 1912, էջ 20:
- 63 Վ. Փափազյան, Հետադարձ հայացք, Հ. 1, էջ 343:
- 64 «Մուրճ», 1895, N 12:
- 65 Երվանդազե, Հ. 10, էջ 268:
- 66 Նույն տեղում:
- 67 «Արձագանք», 1895, N 128:
- 68 Նույն տեղում:
- 69 «Մուրճ», 1895, N 11: Թատերախոսը գործածում է անցյալ ապառնի ձևը որպես ոճ, իսկ խոսքը վերաբերում է ներկային:

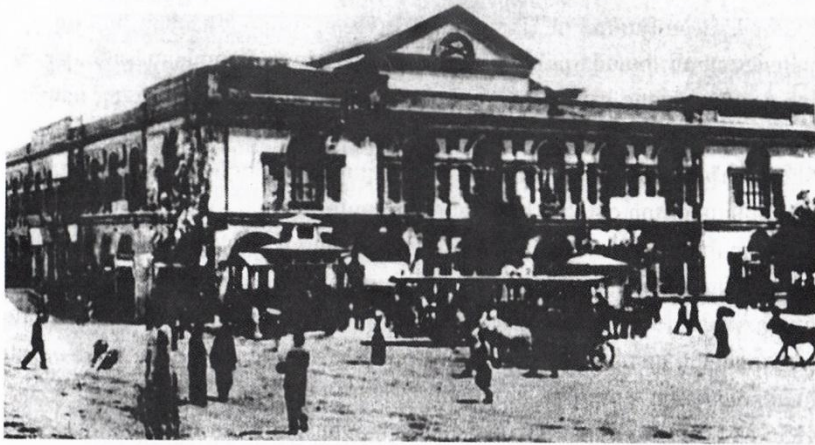
- 70 Դ. Դեմիրճյան, Հ. 14, էջ 200:
- 71 Տե՛ս Բ. Հարությունյան, Հ. 1, էջ 411, 413, 425:
- 72 «Մշակ», 1895, N 5:
- 73 «Մուրճ», 1895, N 1:
- 74 Դերասան Յուրակ Ամերիկյանի հետ ունեցած բանավոր զրույցից (1959 թ.):
- 75 Դ. Դեմիրճյան, Հ. 14, էջ 200:
- 76 Վ. Փափազյան, Հ. 1, էջ 341:
- 77 Տե՛ս «Մուրճ», 1896, N 10-11:
- 78 Երվանդազե Հ. 10, էջ 234:
- 79 Նույն տեղում, էջ 247:
- 80 Նույն տեղում, էջ 268:
- 81 Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, Ե., 1963, էջ 301:
- 82 Նույն տեղում:
- 83 Նույն տեղում, էջ 254, 302-303:
- 84 Տե՛ս Գ. Ավետյան, էջ 84:
- 85 Նույն տեղում, էջ 25:
- 86 Տե՛ս Ազիլվ Հրաչյա, Իմ հիշողություններս, Փարիզ, 1909, էջ 170-171:
- 87 Գ. Ավետյան, էջ 26:
- 88 Նույն տեղում, էջ 31:
- 89 Երվանդազե, Հ. 10, էջ 269:
- 91 Նույն տեղում, էջ 202-203:
- 92 Արմեն Գուլակյանի պատմածից (1957 թ.):
- 93 «Տարազ», 1897, N 15:
- 94 «Մուրճ», 1898, N 2:
- 95 «Թումանյանը քննադատ» (ժող.) Ե., 19, էջ 66-67:
- 96 Նույն տեղում, էջ 68:
- 97 «Արևելք», 1899, N 4031:
- 98 «Սուրհանդակ», 1899, N 56:
- 99 «Բյուզանդիոն», 1899, N 772:
- 100 «Արևելք», 1899, N 4055:
- 101 «Մշակ», 1899, N 106:
- 102 «Թումանյանը քննադատ», էջ 73:
- 103 Դ. Դեմիրճյան, Հ. 14, էջ 143:
- 104 Գ. Ավետյան, էջ 51:
- 105 Տե՛ս Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Ե., 19, էջ 75:
- 106 Տե՛ս Լ. Սամվելյան, Շեքսպիրը և Հայ գրական ու թատերական մշակույթը, Ե., 1974, էջ 401-416:
- 107 Լ. Հախվերդյան, էջ 153:
- 108 «Մշակ», 1901, N 87:

- 109 «Տարազ», 1901, N 15:
 110 Տե՛ս Ա.Մելիքսեթյան, Ողբերգակի ողբերգությունը, «Շեքսպիրական», 5, Ե., 1975, էջ 350:
 111 «Տարազ», 1902, N 6:
 112 Նույն տեղում:
 113 Դ. Դեմիրճյան, Կ. 14, էջ 143:
 114 Վ. Փափազյան, Իմ Օթելլոն, Ե., 1946, էջ 84:
 115 Գ. Ավետյան, էջ 51:
 116 Տե՛ս Մ. Մարության, Երբ իջնում է վարագույրը, Կ. 2, Թեհրան, 1966, էջ 196:
 117 Գ. Զմչկյան, Իմ հիշատակարանը, Ե., 1953, էջ 167:
 118 Ներվում է ըստ Վ. Թերզիբաշյանի Կ. 2, էջ 350:
 119 «Մշակ», 1890, N 139:
 120 Նույն տեղում (ընդգծումն իմն է – Հ.Հ.):
 121 «Տարազ», 1891, N 1:
 122 Ա. Արմենյան, Վաթսուն տարի հայ բեմի վրա, Ե., 1954, էջ 30:
 123 «Մշակ», 1892, N 5:
 124 Գ. Զմչկյան, էջ 167:
 125 Նույն տեղում», էջ 168:
 126 «Տարազ», 1899 (բերվում է ըստ Լ. Սամվելյանի նշված աշխատության, էջ 328):
 127 Գ. Պետրոսյան, Սալվինիի Օթելլոն, «Մշակ», 1901, N 96:
 128 “Кавказ”, 1892, N 9:
 129 Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, Կ. 3, Ե., 1965, էջ 260:
 130 Երվանդազե, Կ. 10, էջ 316:
 131 Լ. Սամվելյան, էջ 326-327:
 132 Օ. Գուլազյան, Հուշեր, Ե., 1945, էջ 105-106:
 133 Երվանդազե, Կ. 10, էջ 239-241:
 134 Նույն տեղում, էջ 248-249:
 135 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, էջ 73:
 136 Նույն տեղում, էջ 74:
 137 Երվանդազե, Կ. 10, էջ 251:
 138 «Մշակ», 1899, N 218:
 139 «Տարազ», 1898, N 46:
 140 «Նոր դար», 1899, N 203:
 141 Տե՛ս Կ. Ստանիսլավսկի, Իմ կյանքը արվեստում, Ե., 1954, էջ 323-325: Լ. Հախվերդյանի նշված աշխատությունում «Ուրվականների» և «Դոկտոր Շտոկմանի» բեմադրությունները վերագրվում են 1905-07 թվերին և համարվում Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ուղղակի ազդեցության

- արդյունք: Բայց, Պետրոսյանը 1892 թվին է բեմադրել «Դոկտոր Շտոկմանը», երբ Մոսկվայում Գեղարվեստական թատրոնը դեռ չկար, հիմնվելու էր վեց տարի հետո՝ 1898-ին:
 142 Հ. Հովհաննիսյան, Երկերի ժողովածու, Կ. 3, էջ 268-269:
 143 Երվանդազե, Կ. 10, էջ 258-259:
 144 «Մշակ», 1898, N 129:
 145 Գ. Ավետյան, էջ 47:
 146 Երվանդազե, Կ. 10, էջ 316-317:
 147 Տե՛ս Դ. Мережковский, Неоромантизм в драме, “Вестник иностранной литературы”, СПб., 1894, с. 7.
 148 Ավ. Իսահակյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, Կ. 1, Ե., 2003, էջ 116:
 149 Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներում, էջ 30-31:
 150 «Տարազ», 1899, N 12:
 151 Н. Скарская и П. Гайдебуров, На сцене и в жизни, М., 1959, с. 157-158.
 152 Վ. Միրզոյան, Թատերական օրագրեր, Ե., 1966, էջ 59:
 153 Գ. Ավետյան, էջ 157:
 154 «Հուշարար», 1907, N 1:
 155 Նույն տեղում:
 156 Ե. Քալանթար, Սաթենիկ Աղամյան, Ե., 1970, էջ 53-54: Դերասանուհին կրկնել է Մարիա Երմոլովայի խոսքը:
 157 Գ. Ավետյան, էջ 157:
 158 Վ. Միրզոյան, էջ 60-61:
 159 «Բյուզանդիոն», 1909, 16 մարտի (բերվում է ըստ Ե. Քալանթարի նշված աշխատության, էջ 70):
 160 Ե. Քալանթար, էջ 74:
 161 Տե՛ս Լ. Հախվերդյան, էջ 131:
 162 Նույն տեղում, էջ 132:
 163 Նույն տեղում:
 164 Նույն տեղում:
 165 Նույն տեղում:
 166 Դ. Դեմիրճյան, Կ. 14, էջ 185:
 167 Վ. Վաղարշյան, Կ. 1, էջ
 168 Ե. Քալանթար, էջ 117:
 169 Վ. Փափազյան, Կ. 1, էջ 332:
 170 Նույն տեղում, 210-211:
 171 “Souvenirs de Frederik Lemaitre”, Paris, 1880.
 172 «Ամենուն տարեցույցը», 1923 (բերվում է ըստ Ն. Պեշիկմաշյանի նշված աշխատության, էջ 1020):
 173 Տե՛ս Նույն տեղում:

- 174 Վ. Փափազյան, հ. 1, էջ 210:
- 175 «Բյուզանդիոն», 1908, N 3626:
- 176 Վ. Փափազյան, հ. 1, էջ 211:
- 177 Ն. Պեշիկթաշլյան, էջ 1030:
- 178 Տե՛ս Զ. Росси, Сорок лет на сцене, пер. с. ит., Л., 1976.
- 179 Ենոուհեմ Ա. Արմենյանի հետ ունեցած զրույցից և Տ. Նշանյանի ինձ ուղղված նամակից (1963 թ.):
- 180 Վ. Փափազյան, հ. 1, էջ 212:
- 181 Նույն տեղում:
- 182 «Կոհակ», 1909, թիվ 1, 2:
- 183 Տե՛ս Հ. Հովհաննիսյան, Մարտիրոս Մնակյան, Ե., 1969, էջ 235-242:
- 184 «Կոհակ», 1909, թիվ 1:
- 185 Բերվում է ըստ Գ. Ստեփանյանի «Ուրվագիծ արևմտահայ թատրոնի պատմության» (հ. 3, 1975): «Այս նամակը շատ կողմերով բնութագրական է Մնակյանի բեմական ըմբռումների, դեպի ռեալիստական խաղաոճը նրա անցումը ցույց տալու տեսակետից, մի բան, որ հմտությամբ ցույց է տվել Հենրիկ Հովհաննիսյանը Մնակյանին նվիրված իր արժեքավոր հետազոտության մեջ», - գրում է հեղինակը (էջ 377):
- 186 Նույն տեղում:
- 187 Տե՛ս Сара Бернар, Моя двойная жизнь пер. с., фр., М., 1990, с. 94.
- 188 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 377:
- 189 Տե՛ս К. Станиславский. Собрание сочинений, т. II, М., 1989, с. 203-223.
- 190 Գ. Ստեփանյան, հ. 3, էջ 377:
- 191 В. Папазян, История развития турецкого театра (Գրականության և արվեստի թանգարան, ձեռագիր):

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ



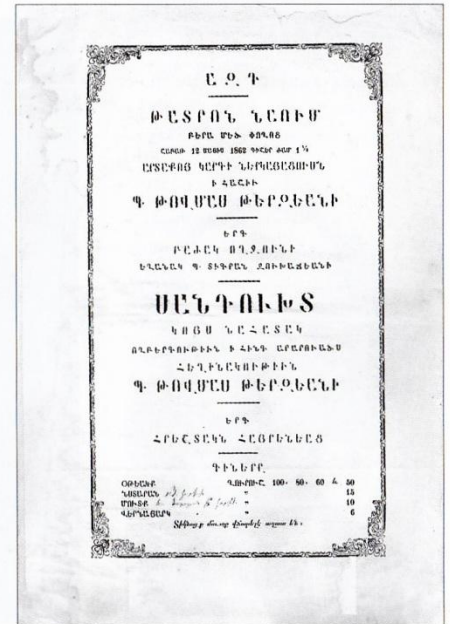
Գարրիել Թամաշյանի թատրոնը Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակում
(կառուցվել է 1851 թ., այրվել է 1874 թ. հոկտեմբերի 11-ին):



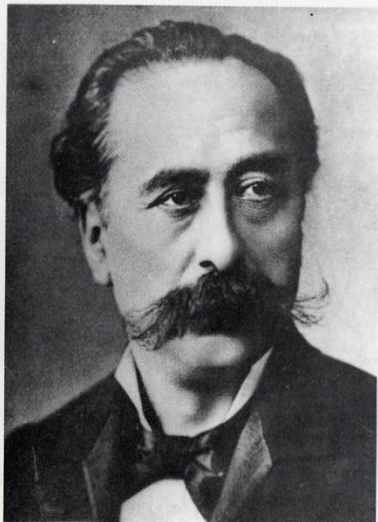
Արուսյակ Փափազյան



Մկրտիչ Պեչեկթաշյան



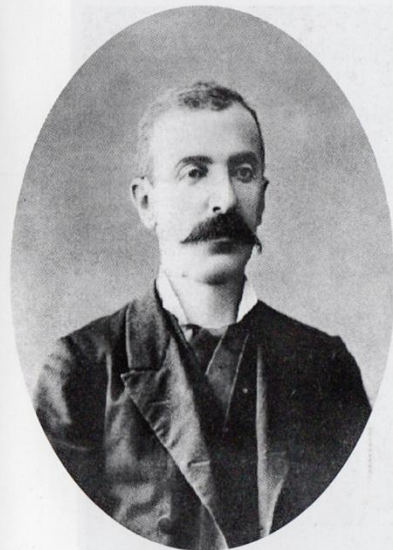
«Սանղուխա» ներկայացման
աֆիշը (1862 թ.)



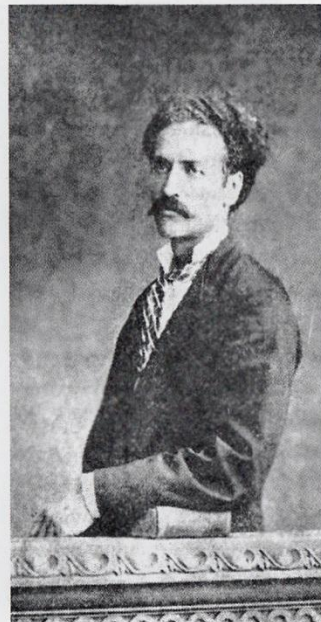
Տիգրան Զուրաճյան



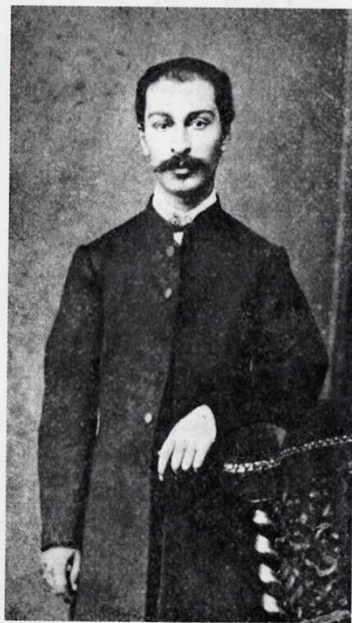
Խորեն Գալֆայան



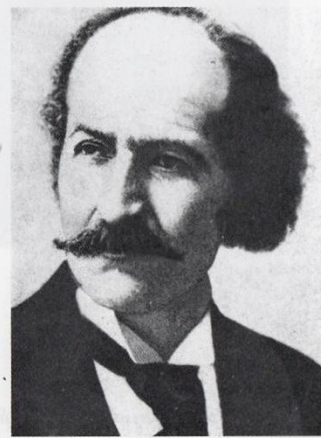
Հակոբ Պարոնյան



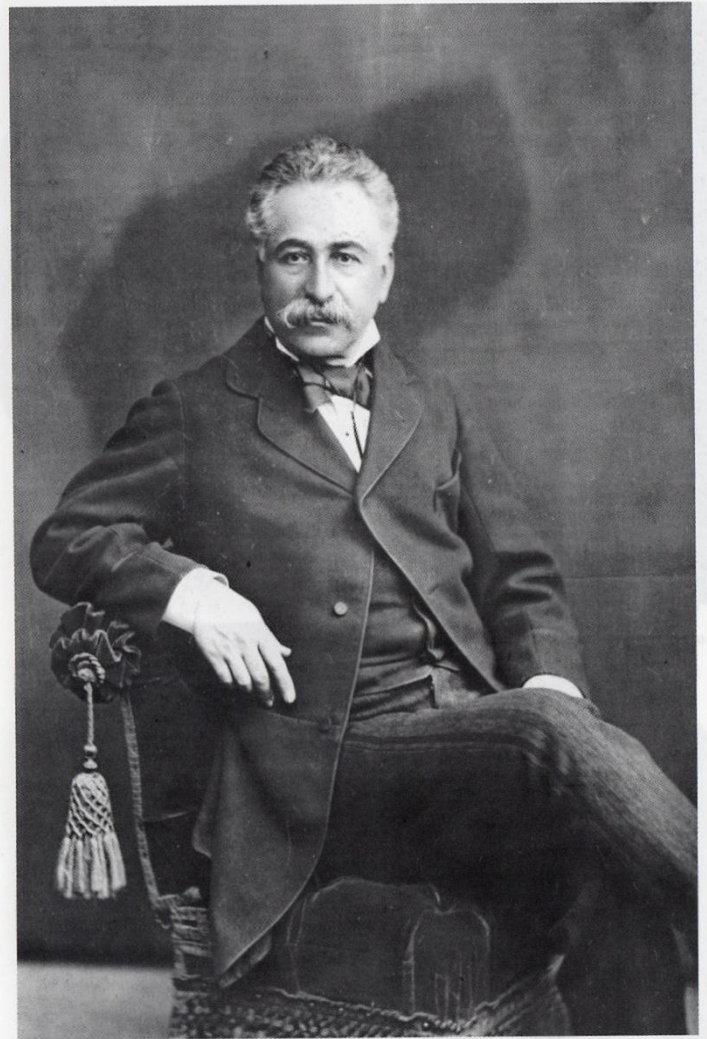
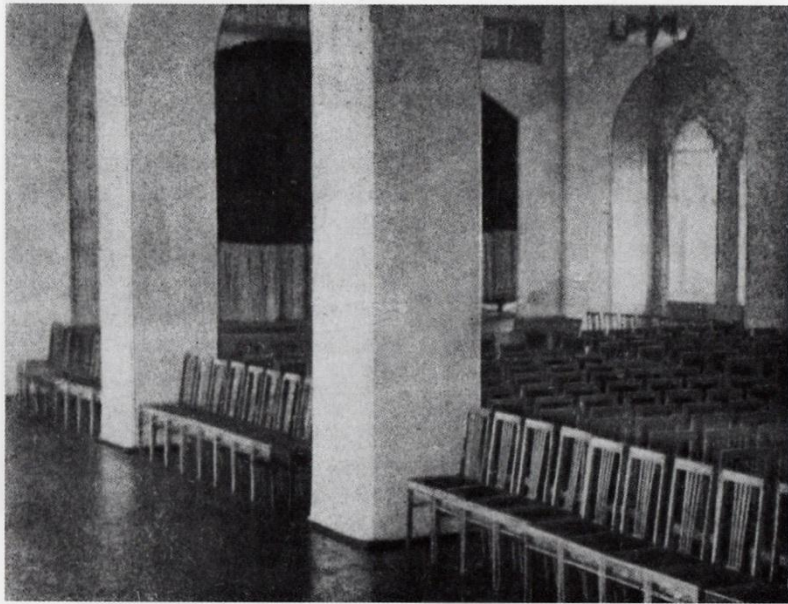
Թովմաս Ֆառուլյաճյան



Հովհաննես Աճեմյան

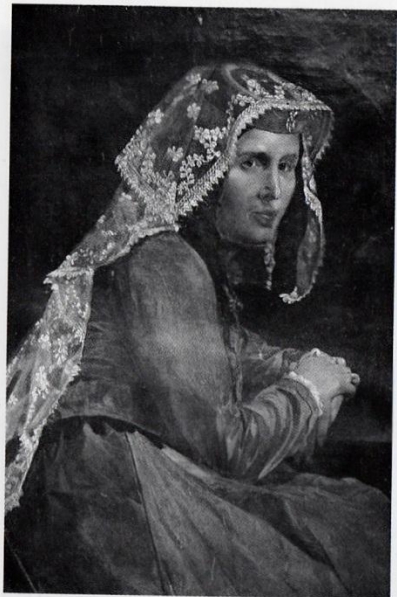


Թովմաս Ֆառուլյաճյան
(տարեց)

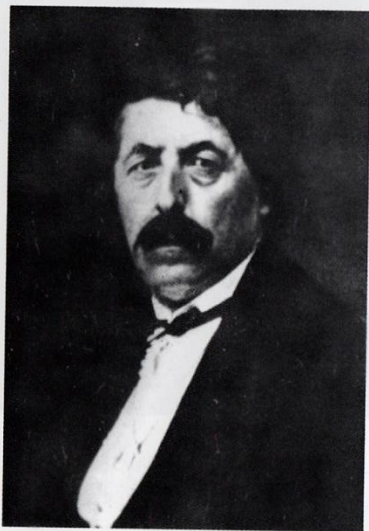


Միքայել Ատեփանյանի տան սրահը ներկա տեսքով (Մոսկվա)

Միքայել Ատեփանյանի ֆաբրիկի Սունդուկյան



Սոփիա Մելիք-Նազարյան



Գրիգոր Իզմիրյան



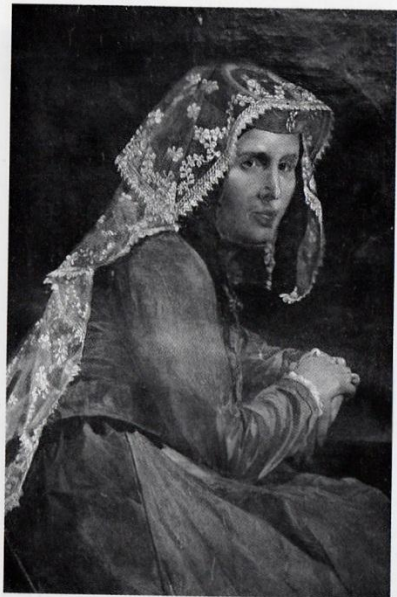
Գևորգ Չաչկյան



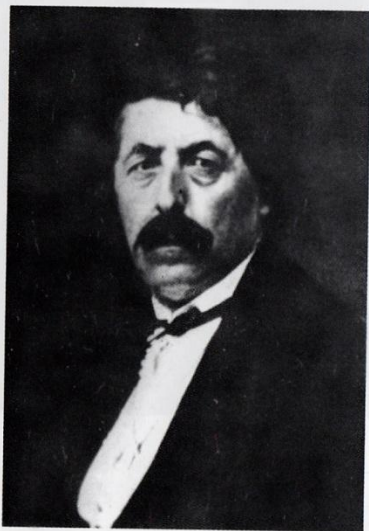
Սաթենիկ Չաչկյան



Միքայել Տեր-Գրիգորյան



Սոփիա Մելիք-Նազարյան



Գրիգոր Իզմիրյան



Գևորգ Չաչկյան



Սաթենիկ Չաչկյան



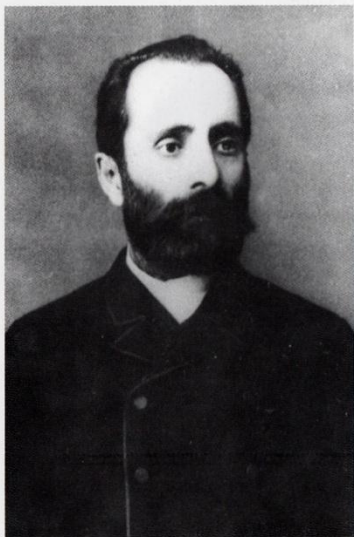
Միքայել Տեր-Գրիգորյան



Իշխան Նապոլեոն Ամատունի



Արգար Հովհաննիսյան

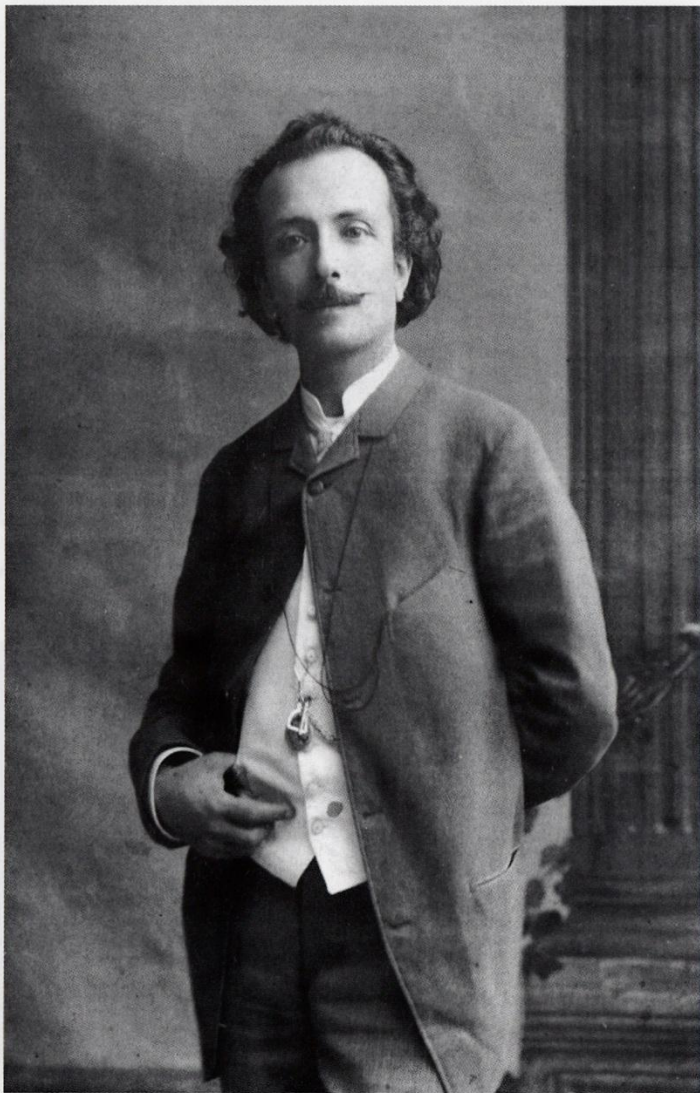


Սպանդար Սպանդարյան



Թիֆլիսի Թատերախումբը (1879 թ.)

Առաջին շարքում (նստած)՝ Սեդրակ Մանդինյան, Ամիրան Մանդինյան, Գևորգ Տեր-Դավթյան, Ազամ Սարգսյան, երկրորդ շարքում՝ Արտաշես Սուքիասյան, Շամիրամ Ավալյան, Աստղիկ, Սաթենիկ Չմշկյան, Վարդուհի, երրորդ շարքում ձախից՝ Մկրտիչ Ավալյան (երկրորդը), Պետրոս Աղամյան, Սիրանուշ, Գևորգ Չմշկյան, Լևոն Մելիք-Աղամյան:



Պետրոս Աղաճյան

1881

ՀԱՅԿԱՅԻՆ ԹԵԱՏՐԻ ՄԱՅԻՍԻ 25-ին
 ՀԱՅ ԳԵՐԱՍԱՆՍԱՆՆԻ ՄԵՏԱՍՈՍԻ ԽՈՐԵՐԸ ԿԵՐԿԱՍՏԻՆԵ
 ՅՕԴՈՒՏ

Պ. ԱԴԱՄԵԱՆԻ ՀԱՄԼԵՏ

Կերպարներն 5 արարածով. Ներք. Ե. Աղաճյանի. Բնարար. Ս. Երզնկաճյան:

Ստանիսլավ Բուստուրմա	Պ. Մանուկ
Վարդապետ, Նորա անունով	Օր. Է. Կարամանյան
Համբար, արքայի	Պ. Ելիան
Պարզիկ	Պ. Մանուկյան
Գրիգոր, արքայի	Օր. Մարգարիտ
Օրինակ, Պարզիկի քրոջը	Պ. Սարգսյան
Հարություն, Համբարի բարեկամը	Պ. Սարգսյան
Բարձրագույն	Պ. Լյուսյան
Կերպարներ	Պ. Սարգսյան
Օրինակ	Պ. Երզնկաճյան
Մարգարիտ	Պ. Սարգսյան
Վարդապետ	Պ. Սարգսյան
Համբար Նոր արքայի	Պ. Ելիան
Կերպարներ	Պ. Տեր-Պետրոսյան
	Պ. Ելիան

Պարտավորված, զինուրդով, զբաղված, և արարած:

ՍՈՒՐԵՆՏՈՍԻ

ТИФЛИССКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ Понедѣльникъ, 25-го Мая

ПОСЛОННОЮ АРМЯНСКОЮ ТРУПОЮ ДАВЪ БУДЕТЪ БЪ КОМЕДІА Г. АДАМЯНА.

ГАМЛЕТЪ

Труппа из 5-и членъ, сои Шекспира, пер. С. Арцв.

ЦѢНА МѢСТАМЪ:

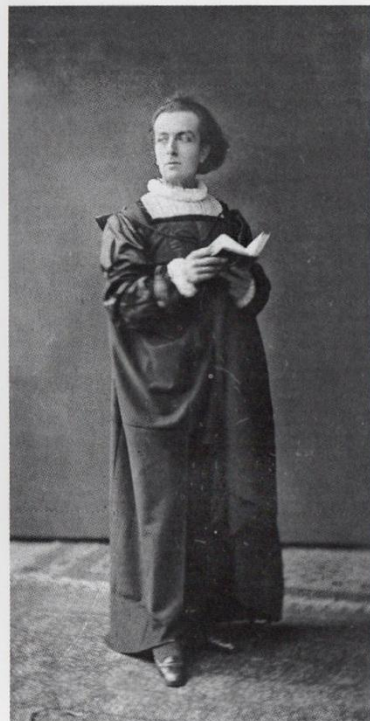
Логер. диванъ 12 р. 1, 2, 3, 18, 19 и 20 по 7 р., остальные 8 р. Присл. 1-го ряда 4 р., 2-го и 3-го 3 р., 4-го и 5-го 2 р., Оркестр. 1-го, 2-го и 3-го ряда 1 р., 50 к., остальные 1 р., Галерея 20 к.

Съезжа 25-го Мая въ 12 часовъ по полудни въ театръ

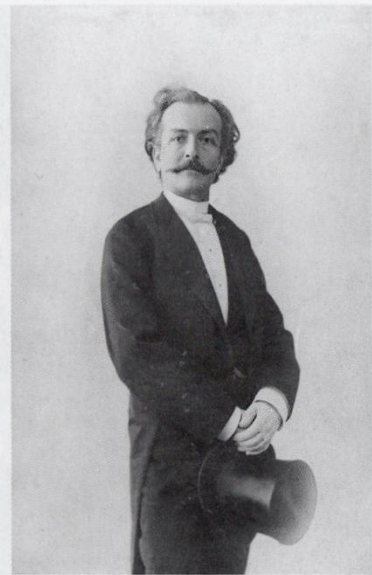
Кассы. Непустыни.



Աղամյան – Համլետ (1881 թ.)



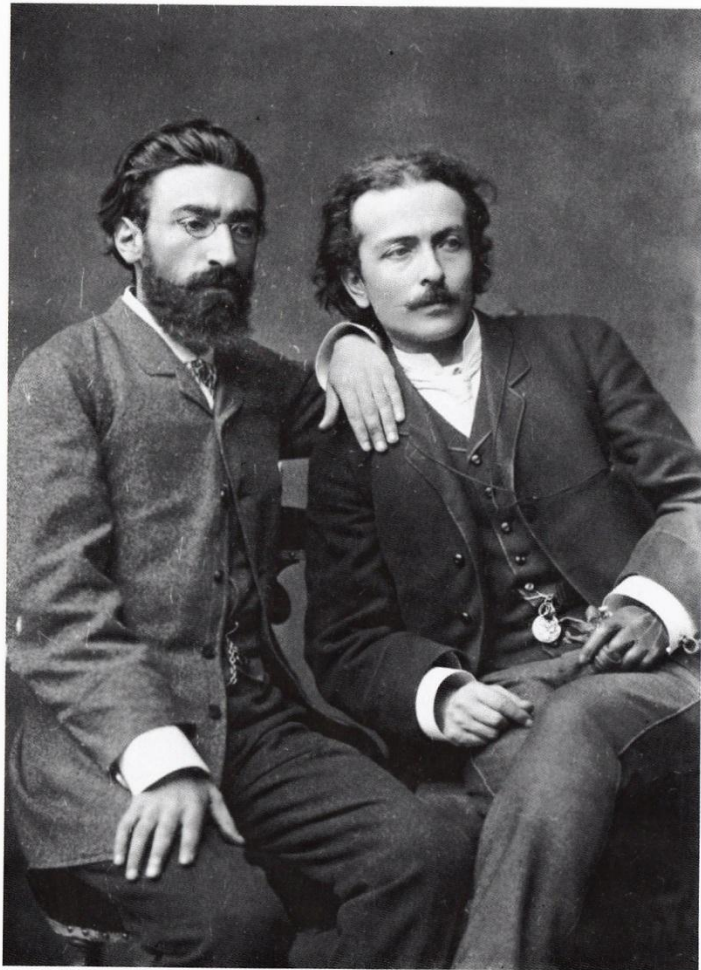
Աղամյան – Համլետ (1886 թ.)



Աղամյանը Արբենինի դերում
(«Դիմակահանդես», 1881 թ.)



Աղամյանը Ուրիելի դերում
(«Ուրիել Ակոստա»)



Գրիգոր Արծրունի և Պետրոս Աղամյան

18 81

ՌԵՎԵՐՍ ԲԱՍՏՐՈՆ

Հինգշաբթի Պոյեմբերի 19-ին

ԱՅՑ ԿՐԻՍՏՈՍՆԵՆՆԵՆ ԻՍՏՈՒՄԵՆՆ ԽՈՒՄԵՐ ՈՇ ԿՐԻՍՏՈՍՆԵՆԸ

Ի ՆՉԵՍ

Ա. ՍԱՐԴԱՐՅԱՆՑԻ

ԴԻՄԱԿԱՅԱՆԴԵՍ

Կարգաւոր 4 գործող: 6 Ե արտադրող ինք: **ԼԵՐՄԵՆՈՒԹ** թատրոն: 11 Երևան:

ՎԵՐՈՒՄ ԵՐԵՎԱՆ

<p>Էպիտոմ</p> <p>Կրիստոս Նարեկ</p> <p>Կրիստոս Մարտիրոս</p> <p>Կրիստոս Յ. Շարապ</p> <p>Կրիստոս</p> <p>Երևան</p> <p>Երևան</p> <p>Երևան</p>	<p>Գրիգոր</p> <p>Ս. Աղամյան</p> <p>Գրիգոր</p> <p>Օր. 12. Կարգաւորական</p> <p>Գրիգոր թատրոն</p> <p>Օր. 11. Կարգաւորական</p> <p>Գրիգոր</p>
--	--

Կարգաւորակեր, Տի. թեր. Նարեկներ:

ТИФЛИССКІЙ ТЕАТРЪ.

Въ Четвергъ, 19-го Ноября

ПОСТАНОВКЕЮ АРМЯНСКОЮ ТРУДНИКОМ ДАНЪ БУДЕТЬ

ВЪ ПО.11.81

Г. САРДАРЯНЦА

МАСКАРАДЪ.

ЦѢНА МѢСТАМЪ:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

«Դիմակահանդես» ներկայացման աֆիշը
(1881 թ., Արբենին – Մնակյան)



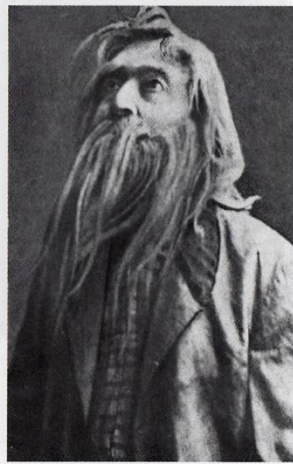
Մնակյանը Շայլոկի դերում
(«Վենետիկի վաճառականը»)



Մարտիրոս Մնակյան (1912)



Մնակյանը Ժորժ Դյուվալի
դերում («Քամելիազարդ կինը»)



Մնակյանը Աբբա
Ֆարիայի դերում («Մոնտե
Քրիստո»)



Աստղիկ



Մարի Նվարդ



Վիրգինիա Գարագաշյան



Ազնիվ Հրաչյա



Ազնիվ Հրաչյան
Մարգարիտի դերում
(«Քամեխաղարդ կինը»)



Ասողիկը
Մարգարիտի դերում
(«Քամեխաղարդ կինը»)



Սիրանույշ



Սիրանույշը Ռուզանի դերում
(«Ռուզան»)



Սիրանույշը Օֆելյայի դերում
(«Համլետ»)



Սեղրակ Մանգինյան



Աձիւրան Մանգինյան



*Մկրտիչ Ավաւյան
(90-ական թթ.)*



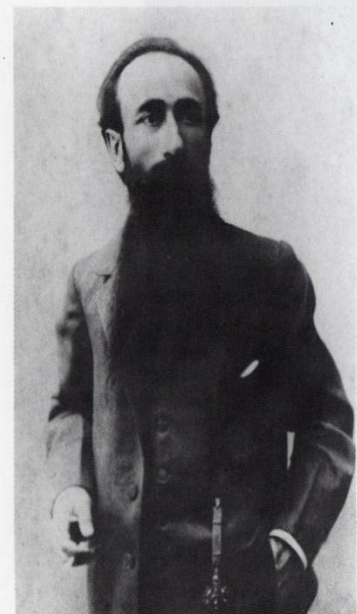
Գևորգ Զմշկյան և Գևորգ Տեր-Դավթյան



Վարդուհի



Փառանձեմ

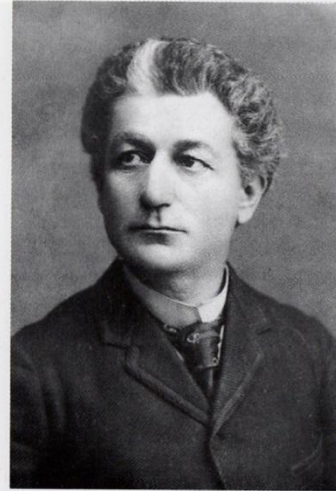


Էմին Տեր-Գրիգորյան



Սիրանուշ, Վառվառա Մելիքյան, Վարդուհի,
Փառանձեմ, Մարի Զաբել

Գևորգ Պետրոսյան



Դավիթ Թրչյանց



Պետրոսյանը բեմում
(անհայտ դեր)

Պետրոսյանը Ուրիելի դերում
(«Ուրիել Ակոստա»)



Դավիթ Թրչյանցը Սերուրի դերում
(Ա. Երիցյան՝ «Սխալ Հաշիվ»)



Հովհաննես Արեւյան



Շիրվանզադե
(90-ական թվականներ)



Արեւյանը Էլիզբարյանի
զերուժ («Պատվի համար»)

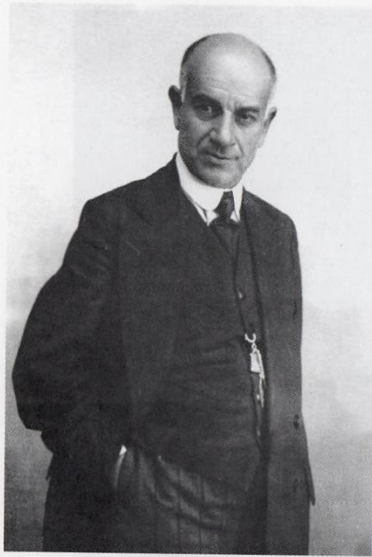


Հովհաննես Աբելյանը Շտոկհոլմի դերում
(Հ. Իբսենի «Փողոլորդի թշնամին»)



Վարդուհին Շուշանի և Տեր-Դավթյանը Գիբոյի դերում
(«Պեպո», 900-ական թվականների սկիզբ)

Արամ Վրույր



Վրույրը Պաղտասարի գերում
(«Պաղտասար աղբար»)



Գրիգոր Ավետյան



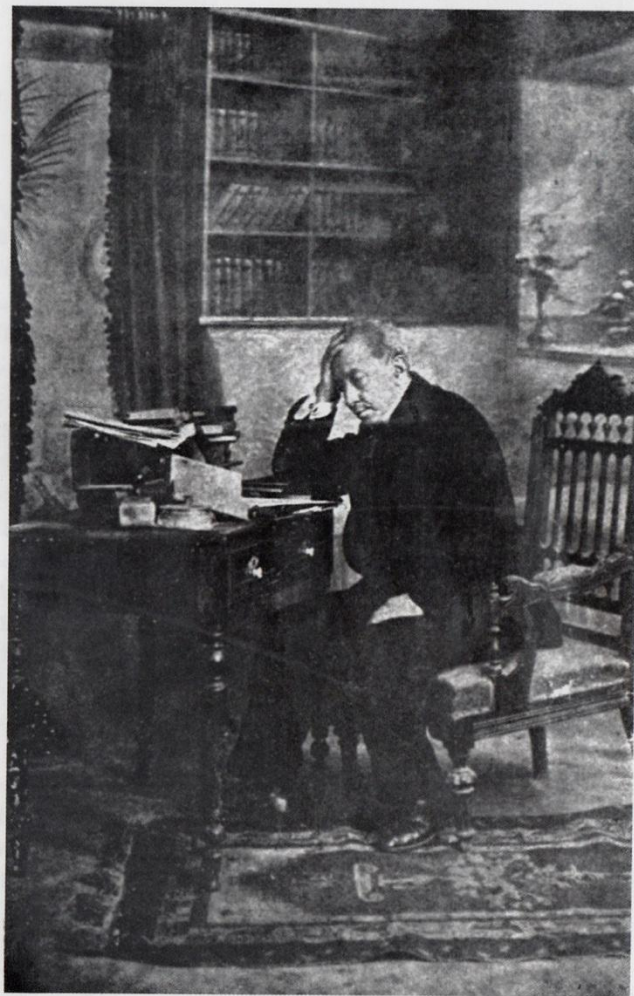
Պողոս Արաքյան



Սաթենիկ Աղամյան



Վահրամ Փափազյան (1908 թ.)



Մարտիրոս Մնակյանն իր աշխատասենյակում

ԱՆՎԱՆԱՅՈՒՅՑ

- Ա.
 Աբամելիքյան Ա. – 240, 504, 505
 Աբաշիձե Վ. – 219
 Աբդուլ Ազիզ – 286
 Աբդուլլահ եղբայրներ – 543
 Աբդուլ Մեջիդ – 20
 Աբելյան Ա. – 520, 526, 603, 669
 Աբելյան Հովհ. – 191, 503, 522, 524, 531, 533, 536, 537, 543, 598, 599, 601-622, 625, 626, 628-630, 636, 639, 640, 654, 659, 663, 672, 677
 Աբեղյան Մ. – 16, 119, 143, 524
 Աբեսալամով Ա. – 199
 Աբովյան Գ. – 499
 Աբովյան Խ. – 19, 39-41, 103, 107, 117, 118, 128, 143, 167, 227
 Աբրահամյան Ա. – 501
 Աբրահամյան Գ. – 502, 511, 523, 601, 607, 663
 Ագրամով Մ. – 199
 Ադամիձե Ա. – 219
 Ադամյան Հ. – 430
 Ադամյան Պ. – 70, 87, 93, 99, 139, 221, 236, 239, 251, 263, 282-299, 301, 304, 306, 307, 310, 315, 321, 329, 337, 345, 350, 351, 377-379, 381, 384, 386-388, 398, 399, 401, 406, 407, 409-411, 418, 419, 421, 425-427, 429-463, 467-469, 482, 483, 491, 492, 500, 501, 511, 522, 537, 539, 541, 544, 561-563, 566, 574, 578, 581, 599, 601, 603, 604-606, 633, 643, 647, 649, 652-657, 672, 678, 680
 Ադամյան Սաթենիկ – 599, 601, 668-678
 Ադիրեգ-Մելիքյան Ա. – 347, 379
 Ադիրեգյան Գ. – 147, 243,
 Ազբար Ադամ – 278
 Աթաբեկյան Գ. – 501
 Աթանասյան Ն. – 504
 Ալադաթյան Ն. – 110, 112, 113, 116, 486
 Ալամդարյան Հ. – 37-39
 Ալբինի Թ. – 38
 Ալբորեստո Ա. – 223
 Ալեքսանդրա կայսրուհի – 478
 Ալեքսանդրով-Կոխով Վ. – 526, 548, 608, 611, 661
 Ալթունյան Ա. – 80
 Ալթունյան Ս. – 80, 83, 87
 Ալթունտյուրի եղբայրներ տե՛ս Ալթունյան Ա. և Ս.
 Ալի բեյ – 313
 Ալիբանյան Ի. – 601, 643, 677, 678
 Ալիշան Ղ. – 23
 Ալիքսանյան Հ. – 410, 523, 633
 Ալլահվերդյան Ա. – 484
 Ալֆիերի Վ. – 58, 59, 72, 74, 81, 83, 323, 326, 335, 349, 433
 Ակցիուս – 51
 Ահմեդ Ռեֆիկ – 314, 424
 Աղաբաբյան Գ. – 349
 Աղաբեկյան Մ. – 124-126, 489
 Աղայան Ղ. – 500, 596
 Աղայան Մ. – 379, 458, 460-464, 502, 511, 523
 Աճեմյան Հ. – 66, 80, 81, 83, 86, 98

- 103, 134, 230, 292, 301, 350, 351, 400
 Աճեմյան Հովհ. (Երզնիս) – 327
 Աճեմյան Մ. – 292, 334
 Ամատուհի Ե. – 221, 237, 264, 378, 380, 406, 422, 423, 437, 523, 556, 644
 Ամերիկյան Մ. (Ամերիկյան Հովհ.) – 95, 106, 127, 129, 147-149, 160, 203, 206-208, 210, 211, 213, 216, 224, 231, 238-251, 257, 260, 263, 266, 273, 300, 304, 305, 346, 382, 407, 418, 466, 467, 478, 485, 486, 499, 503, 549, 577
 Ամերիկյան Յ. – 621
 Ամիրաղյան Գ. – 379, 511, 524
 Ամիրյան Ա. – 480, 484
 Ամիրջանյան Տ. – 76, 348, 475, 476
 Ամրիկյան Անայիս – 207, 239
 Ամրիկյան Հ. – 147
 Ամրիկյան Մ. (Հովհ.) – տե՛ս Ամերիկյան Մ.
 Այխենվալդ Յու. – 538
 Այվազովսկի Գ. – 114, 121, 388
 Այվազովսկի Հ. – 429, 440, 441, 454, 455
 Այտնյան Մ. – 80
 Անակրեոն – 78
 Անանյան Ա. – 221, 378
 Անդրեև-Բուռլակ Վ. – 440, 442, 602, 606, 667
 Անդրեև Լ. – 670
 Անիսե-Բուրժուա Օ. – 95, 96, 146, 223, 298, 310, 321, 402, 425, 504, 520
 Անյան Անանի տե՛ս Ավալյան Շամիրամ
 Անյան Սանդուխտ – 213, 379
 Անուշյան Ա. – 493
 Անտուան Ա. – 155, 412, 529-530, 568, 571, 597, 648, 653, 662, 679, 681
 Ապտալյան Մ. – 497
 Առանձար (Գուլուսմճյան Մ.) – 373
 Ասատուր Հ. – 85, 86, 292, 293, 299, 306, 317, 318, 333, 355, 577
 Ասլանյան Ա. – 504, 505
 Աստի Չ. – 80, 85-87, 299, 318
 Աստղիկ (Գանժարճյան Ամպեր) – 221, 236, 251, 270, 298, 305, 306, 337, 379, 397, 417-423, 427, 555, 577, 580
 Ավալյան Մ. (Մելիք-Ավալյան Մ.) – 213, 220, 263, 379, 407, 458, 463, 466-469, 551, 654
 Ավալյան Շամիրամ – 213, 379, 469
 Ավդալյան Հ. – 36
 Ավետիսյան Ա. – 549, 621
 Ավետիքյան Գ. – 25
 Ավետյան Գ. – 234, 279, 459, 469, 502, 544, 546, 547, 557, 575, 576, 584, 601, 632, 643-647, 651, 668, 673, 674
 Ավետյան Վիկտորիա – 675
 Ավոյան Ա. – 486
 Ատոմյան Ա. – 477
 Ատոմյան Հեղինե – 477
 Ատրպետ (Մուբայալյան Ա.) – 5 6
 Արաբալյան Գ. – 484
 Արաբալյան Շուշանիկ – 484
 Արաբալյան Ս. – 478
 Արամյան Մ. – 73, 239
 Արամյան Քեթևան տե՛ս Մելիք-Արամյան Քեթևան
 Արասխանյան Ա. – 398, 399, 524, 533, 535, 536, 545, 546, 608, 609, 615, 649, 662
 Արարատյան Ա. – 526

- Արաբսյան Պ. – 549, 601, 632, 638-643
 Արբենին Գ. – 220
 Արզանյան Դ. – 168, 240
 Արիստոտել – 51, 55, 151, 392, 443
 Արիստոֆան – 53
 Արծրունի Գ. – 181, 206, 208, 212, 215-217, 220, 221, 233-235, 238, 272, 338, 378, 379, 381-391, 393-395, 398, 403, 406, 422, 427, 428, 436, 438, 441, 444, 531, 534, 555, 565, 566, 580, 595, 608, 609, 622, 624
 Արծրունի Ե. – 42, 45, 382
 Արծրունի Ս. – 214, 380, 383, 406, 520, 564
 Արղության-Երկայնաբազուկ Ա. – 340
 Արմեն Ե. – 680
 Արմենյան Ա. – 5, 280, 601, 608, 629, 655, 674, 676, 680
 Արչարունի Ա. – 25
 Աֆրիկյան Պ. – 541
 Բ
 Բաբալյան Մարգարիտ (Քնարիկ) – 598
 Բաբախանյան Ա. տե՛ս Լեո
 Բաբախանովա Մարիամ (Մարիամ բաջի) – 601
 Բաբանյան Ա. – 196, 276
 Բազրատրոն Ռ. – 38
 Բազրատունի Ա. – 28, 35, 493
 Բազրատունի Իգարելլա – 44
 Բազրատունի Կ. (Կարապետ արքեպիսկոպոս) – 42, 44, 117
 Բազկենց Հ. – 301
 Բալզալ Օ. – 211
 Բամպուկչյան Մելքոն – 47
 Բամբուկչյան Միքայիլ – 46, 47
 Բաշալյան Լ. – 680
 Բաշինջաղյան Գ. – 383, 541
 Բասսերման Ա. – 619
 Բարնայ Լ. – 444
 Բարրիեր Թ. – 236
 Բելինսկի Վ. – 52-54, 107, 110, 118, 140, 154, 198, 223, 227, 250, 383, 394, 442, 538, 662
 Բեկ Ա. – 628, 629
 Բեկ-Շահխաթունի Օ. – 130, 132
 Բեհբուլթյան Մ. – 220, 248
 Բենեդեկտի Ֆ. – 66
 Բենկո Ա. – 439
 Բեորկճյան Ա. – 486
 Բեռնար Սառա – 322, 397, 398, 424, 440, 568, 572, 592, 593, 671, 679, 682
 Բեսոցկայա Մարիա – 442
 Բժշկյան Մ. – 25, 31
 Բիչչեր Սթոու Հ. – 311
 Բիսոն Ա. – 673
 Բյոռնսոն Բ. – 526, 527, 530, 541, 585, 610, 620, 628, 663,
 Բոթել – 319, 321
 Բոկաժ Պ. – 68
 Բոմարչե Պ. Օ. – 183, 350, 358, 543
 Բոյաճյան Թադուհի-Հերանուշ – 353
 Բոնացյի – 58
 Բոքլ Հ. – 223, 382
 Բուալո Ն. – 17, 51, 54, 151
 Բուլթ Է. – 619, 620
 Բուլվեր-Լիտտոն Է. – 199, 231
 Բուշար Ժ. – 82, 83, 96, 298, 300, 310, 411
 Բուրենին Վ. – 568
 Բուրջալյան Մ. – 115-117
 Բրահմ Օ. – 537, 619, 662
 Բրանդես Է. – 527, 620
 Բրանդոն Թ. – 547, 639

Բրիո Մ. – 620, 663
 Բրուտյան Ա. – 477
 Բրոք Պ. – 224

Գ

Գանտանո – 46
 Գազանճյան Ս. – 298, 326
 Գալանոս Կ. – 51
 Գալեմճյան Տ. – 315, 324, 337
 Գալուա Լ. – 118
 Գալֆայան Խ. – 77, 115, 121, 122, 124, 156, 235, 240, 285, 288, 388, 480, 486, 490, 501, 504, 556
 Գալֆայան Կ. – 601, 637, 647-651, 667, 682
 Գամառ Քաթիրպա – տե՛ս Պատկանյան Ռ.
 Գայթանճյան Մ. – 488
 Գանդինի Ամալիա – 66
 Գանդինի Ն. – 66
 Գանդինի Ֆ. – 66
 Գանկեիչ Կ. – 321
 Գասպարյան Հ. – 46-50
 Գասպարյան Մ. – 47
 Գարազաչյան Ա. Մ. – 83
 Գարազաչյան Երանուհի – 87, 93, 221, 270, 293, 310, 312, 314, 319, 327, 331, 333-340, 379, 420, 421, 427, 563
 Գարազաչյան Վիրգինիա – 87, 221, 294, 331, 337, 379, 412-417, 420, 421
 Գարայան Ազնիվ – տե՛ս Հրաչյա Ազնիվ
 Գարայան Ա. – 563
 Գարայան Մարի – տե՛ս Մարի Նվարդ
 Գարիբալդի Ջ. – 23
 Գե Գ. – 610, 620
 Գելոյան Վարդանուչ – տե՛ս Սաֆրազյան Ալմա

Գեղամյան Հ. – 486, 490
 Գեղամյան Մարթա – 505
 Գեղամյան Զավահիր – 505
 Գերցեն Ա. – 172
 Գլազով Ա. – 539
 Գլադստոն Ու. – 377
 Գյանջեցյան Գ. – 501
 Գյոթե Յ. Վ. – 53, 70, 151, 152, 282, 311, 429, 443, 478, 527, 647, 675
 Գյուլլու Յաղուբ – տե՛ս Վարդովյան Հ.
 Գյուլումյան Զարուհի – 480
 Գնունի Ս. – 475
 Գոգոլ Ն. – 113, 116, 352, 380, 383, 407, 415, 426, 429, 439, 478, 529, 548, 549, 634, 638, 642,
 Գոթեի Թ. – 430
 Գոլդոնի Կ. – 32, 35, 66, 82, 298, 299, 317, 329, 341, 350, 356, 543, 634
 Գոնչարով Ա. – 441, 603
 Գոնչարով Ի. – 383
 Գորկի Մ. – 185, 186, 601, 646, 670
 Գոցերիձե Ն. – 219
 Գոցցի Կ. – 311
 Գոցցի Ջ. – 684
 Գուլազյան Օլգա – 553, 557-559, 561, 579, 589, 590
 Գուլումճյան Կ. – 496
 Գուլումճյան Մ. – տե՛ս Առանձար
 Գուրգենբեկյան Հ. – 113, 134, 380
 Գուլցով Կ. – 523, 654
 Գրազով-Սոկոլովսկի Լ. – 619, 644, 667
 Գրեյն Թ. – 662
 Գրիբոյեդով Ա. – 37, 38, 52, 110, 338, 380, 383, 407, 408, 415, 416
 Գրիգորյան Անեկա – 8
 Գրիգոր Լուսավորիչ – 29, 74
 Գրիգորյան Խ. – 50
 Գրիգորյան Ս. – 480

Գրիգորյան Սեդա – 480
 Գրիգոր Նարեկացի – 647
 Գրիլպարցեբեր Ֆ. – 115, 151, 153, 155, 308, 394, 433, 597
 Գրիշաշվիլի Ի. – 180

Դ

Դադյան Մ. – 510
 Դալսկի Մ. – 615
 Դավթյան Գայանե (օրիորդ Գայանե) – 143-150, 226, 253, 262, 270, 276
 Դավթյան Մ. – 501
 Դավթյան Ս. – 94, 299, 424
 Դավթյան Սոփիա – 125
 Դավիդ Ժ. Լ. – 398, 541
 Դավիդով Ա. – տե՛ս Կարապետյան Ա.
 Դավիդով Ալ. – 440
 Դավիթ Անհաղթ – 53
 Դեյակրուա Է. – 541
 Դելյարտ Ֆ. – 548
 Դեկարխանյան Թագուհի – 505
 Դեկարտ Ռ. – 17, 393
 Դեմիրճյան Դ. – 120, 460, 462, 586, 589, 591-594, 602, 615, 617, 620, 621, 636, 646, 649, 677
 Դեպրե Սյուզան – 322
 Դեմալիեր Ս. – 585
 Դերձակյան Ա. – 498
 Դ՛Անրրի Ա. – 81, 82, 95, 96, 195, 298, 306, 330, 392, 393, 402, 411, 414, 426, 502, 597
 Դիգրո Դ. – 151, 681, 682
 Դինո – 82
 Դիոնիսիոս Թրակացի – 51
 Դյաչենկո Վ. – 484, 526, 604, 633
 Դյուլլեն Շ. – 392
 Դյուկանժ Վ. – 53, 82, 109, 128, 298, 321, 409, 411, 597,
 Դյումա-Հայր Ա. – 81, 96, 194, 282, 298, 310, 338, 346, 458
 Դյումա-որդի Ա. – 99, 181, 182, 298, 310, 319, 338, 380, 393, 541, 564, 567
 Դյումանուար Ֆ. – 82, 195, 321, 402, 597
 Դ՛Նուայե – 298, 402, 414
 Դոբրոլյուբով Ա. – 383
 Դոդե Ա. – 527, 569
 Դոմատով Վ. – 440
 Դոնիցետտի Գ. – 20, 75, 322, 324
 Դոնչետտի Ռ. – 502, 585
 Դոստոևսկի Ֆ. – 140, 668
 Դորնանս – 434
 Դորվալ Մարի – 82
 Դուզե Էլեոնորա – 453, 572
 Դուբյան Պ. – 77, 119, 281-291, 299, 303, 311, 316, 325, 326, 364, 365, 432, 483, 488, 506, 596
 Դրամբյան Պ. – 484

Ե

Եղիազարյան Վ. – 504
 Եղիշե – 120
 Եսայան Ե. – 59, 81
 Եպայան Էմ. – 76
 Եվանգուլյան Ա. – 127
 Եվրիպիդես – 53, 87
 Երանյան Գ. – 322, 323
 Երեմյան Մ. – 495
 Երիցյան Ա. – 642
 Երիցյան Ալ. – 94, 95, 106, 126, 132, 153, 196, 241, 242, 266, 523, 548
 Երիցյան Գ. – 581
 Երմոլովա Մարիա – 440, 449

Զ

Զաբել Մարի – 379
 Զապել Աղապնի – 331
 Զարթեղյան Ե. – 379

- Զարիֆյան Հ. – 491, 525, 601
 Զարմացիչվիլի Ղ. – տե՛ս Մեսիսի Ս.
 Զարյան Ռ. – 6-8, 259
 Զեննե Գևորգ – 47
 Զիա է. – 313
 Զյուզյուխյան Լ. – 493
 Զոլա էմ. – 530, 569
 Զոհրաբյան Մ. – 58
 Զոհրապ Գ. – 290, 354, 530, 531, 581, 629
 Զոնենտալ Ա. – 666
 Զուբով Կ. – 502
 Զուբով Պ. – 610, 672
 Զուգերման Հ. – 526, 560, 568, 583, 610, 674
- Է**
 էթիմ Հ. – 312
 Էլիոզիլի Մ. – 219
 Էմին Մ. – 143, 222
 Էնգր ժ. – 541
 Էնտադյան Ե. – 27
 Էոթենի (օր. էոթենի) – 331
 Էչեգարայ Խ. – 585
 Էսքիլես – 51, 53
 Էրիսթավի Դ. – 408, 416
- Էրիսթավի Ռ. – 218
 Էքշյան Ս. – 66, 80, 83, 85-88, 89, 94-100, 126, 129, 241, 251, 292, 296, 298, 300, 303, 308, 346, 370, 400, 476
 Էքսերճյան Բ. – 282, 290
 Էֆեյան Ա. – 59
- Թ**
 Թազվորյան Աղավնի –
 Թաղյան Մ. – 497
 Թալմա Յր. ժ. – 54, 96, 392
- Թաղվերանյան Գայանե – 510
 Թամաշյան Գ. – 45, 167, 192
 Թաչճյան Ն. – 322, 323
 Թառույան Գ. (օր.) – 501
 Թառույան Օ. – 501
 Թավադյան Մ. – 380
 Թավրիզյան Ա. – 349
 Թարխանյան Ա. – 523, 532
 Թեստիճյան Մ. – տե՛ս Մնակյան Մ.
 Թերզիբաշյան Վ. – 25, 160
 Թերզյան Աղավնի – 66
 Թերզյան Գ. – 50
 Թերզյան Թ. – 77-79, 83, 90, 125, 225, 324, 326, 479, 495
 Թղլյան Ս. – 76, 83, 284, 297, 300, 311, 324, 412,
 Թյուլթյունճյան Ս. – տե՛ս Շարասան
 Թոմա Շ. – 51
 Թովմաճան Ե. – 25, 27, 45, 119
 Թորոսյան Զ. – 498
 Թունանյան Ա. – 526
 Թունանյան Հովհ. – 21, 121, 135, 202, 203, 378, 384, 386, 430, 456, 523, 527, 532, 550, 575, 596, 648, 654, 662
 Թունանյան Մարիամ – 462, 523
 Թունանյան Յա. – 221, 277, 378
 Թունանյան Ս. – 575
 Թուրյան Կ. – 542
 Թրյանց Դ. – 80, 296, 299, 303, 305, 331, 340, 350, 351, 377, 379, 523, 542-549, 562, 600, 603, 632, 646
- Ժ**
 Ժանդր Ա. – 52
 Ժիրարդեն էմ. – 338, 380, 419, 436, 520, 541, 623, 624
 Ժյուլ Վեռն – 70
 Ժորես ժ. – 596

- Ի**
 Իբսեն Հ. – 527, 530, 541, 582, 610, 620, 621, 623, 663, 664, 670, 672, 680, 681
 Իզիոդորիս – 332, 579
 Իզմայիլով – 231
 Իզմիրյան Գ. – 124, 125, 127, 129, 144, 269
 Իշխանյան Գ. – 501
 Ինճիճյան Ղ. – 25, 36
 Իսահակյան Ավ. – 596, 669, 670, 672, 675
 Իվանով-Կոզլիսկի Մ. – 602, 604, 606
 Իտարեճյան Հ. – 50
 Իրվինգ Հ. – 408, 619
 Իֆլանդ Ա. Լ. – 151
- Լ**
 Լաբիշ է. – 319, 357
 Լազ-Հովսեփյան Պ. – 59
 Լազարյան (Լազարե) Հ. – 489-490, 607
 Լալայանց Ա. – 484
 Լալայանց Հ. – 478
 Լամարթին Ա. – 20, 82, 121, 282, 430
 Լամարտելյեր ժ. – 47, 82, 329
 Լամբեր Ա. – 412, 458
 Լամբերտինի Ա. – 309
 Լամբերտի Լ. ժ. – 56
 Լանգ Մ. – 619
 Լայստ Ա. – 174
 Լեզուկ է. – 380, 568, 573, 577
 Լեկոկ Շ. – 20, 312, 324, 330
 Լեկոնտ դը Լիլ – 430
 Լեկրուա – 146
 Լեմեթր Յր. – տե՛ս Ֆրեդերիկ Լեմեթր
 Լենսկի Ա. – 440, 653, 654
 Լենտովսկի Մ. – 440
 Լեո (Բաբախանյան Ա.) – 118, 500, 520, 662
- Լեսսինգ Գ. է. – 54, 151
 Լերմոնտով Մ. – 338
 Լիսիցյան Ստ. – 523
 Լյուիս Զ. – 223, 224, 394, 395, 434, 435, 440, 533-534, 662
 Լոկկ Զ. – 32
 Լոպե դե Վեգա – 16, 53
 Լոռիս-Մելլիքով Մ. – 282
 Լոփիանի (ձկնորս) – 203
 Լուսակի Վ. – 663, 666
 Լուի-Ֆիլիպ – 211
 Լուսինի – տե՛ս Արասխանյան Ա.
 Լուսինյան Խ. – տե՛ս Գալֆայան Խ.
- Խ**
 Խաղամյան Թ. – 40, 53
 Խամյան Աղավնի (Պարոնյան Փան-նի) – 66
 Խանդամիրյան Մ. – 496, 500
 Խանճյան Մ. – 47
 Խիթարյան Աննա – 600, 643
 Խոխլովա Եվգենիա – 442
 Խոճասարյան Օ. – 487
 Խոջամիրյան Հ. – 510
 Խուզաբաշյան Ռ. – 510
 Խուչուկյան – 495
 Խրիմյան Մ. (Խրիմյան Հայրիկ) – 122, 475
- Մ**
 Մաղիկյան Մարիամ – 81
 Մատուրյան Ա. – 532, 596, 672
 Մերեթելի Ա. – 219
 Մերենց (Շիշմանյան Հ.) – 123, 632
- Կ**
 Կալաբրեզի Օ. – 679
 Կալեբրոն Պ. – 17, 83, 293
 Կամարանո – 70, 75
 Կամոլեստտի Լ. – 380, 406, 469, 568

- Կամսարական Տ. – 680
 Կայնց Յո – 619
 Կատենին Պ. – 52
 Կարա-Մուրզա Մ. – 31
 Կարա-Մուրզա Բ. – 633
 Կարապետյան Ա. (Դավիդով Ա.) – 197, 200
 Կարատիգին Վ. – 168
 Կարենյան Հ. (Հակոբ վարժապետ) – 45, 73, 106-109, 117-122, 125, 126, 144, 156, 193, 200, 218, 225, 240, 252, 285, 288, 311, 478, 479, 485, 652
 Կարինյան Ա. – 218, 219, 252
 Կիսելյովսկի Ի. – 667
 Կիրեսելիձե Ի. – 105
 Կլաար Ա. – 618
 Կլոպչտոկ Ֆ. – 64
 Կյոմրուկճյան Եպրոս – 81, 93
 Կյուխելբեկեր Վ. – 52
 Կյուրեղյան Օ. – 331, 333
 Կնորոզովա (Սաղավյան) Մարիամ – տե՛ս Մարի Զաբել
 Կոզլովսկայա Ֆ. Ֆ. – 440
 Կոկլեն-ավագ Բ. Կ. – 322, 547, 619, 648, 671, 681, 682
 Կոմիսարժևսկայա Վերա – 673
 Կոմիսարժևսկի Ֆ. – 539
 Կոպազյան Ն. – 486
 Կոպպե Ֆր. – 439, 483, 678
 Կոսպարյան Սաթենիկ – 476
 Կոստանդյան Ա. – 501
 Կորնելլ Պ. – 26, 29, 53, 54, 63, 64, 78, 83, 87, 293, 456
 Կորչ Ֆ. – 644, 653
 Կորո Կ. – 454
 Կոցեբու Ա. – 40, 53, 54, 151
 Կուադրարի Ամալիա – 66
 Կուադրարի Լ. – 66
 Կուգել Ա. – 539
 Կուլիկով Ն. – 238, 490
 Կուսիկյան Հ. – 145
 Կուրբե Գ. – 541
 Կրեբլյեն Պ. – 38
 Կրիտյան Ա. – 478
 Կրոչե Բ. – 539
 Հ
 Հագեր Ի. – 312
 Հագեր Հ. – 313
 Հազարապետյան Հ. – 486
 Հազարապետյան Ս. – 486
 Հայլի Լ. – 319, 502, 585
 Հալլ Ս. – 619, 620
 Հախումյան Հ. – 500
 Հախումյան Ս. – 533
 Հակոբ աղա (Երևանցի վաճառական) – 49
 Հակոբ վարդապետ – 47
 Հակոբյան Ա. – 480, 500, 506, 512
 Հակոբյան Գ. – 488
 Հակոբյան Հ. – 450
 Համիդ 2-րդ – 282
 Համսուն Կ. – 594, 670
 Համփսրն – 620
 Հայդար բեյ – 313
 Հայկունի Ա. – 76, 276, 348
 Հայկունի Մ. – 487
 Հայնե Հ. – 250
 Հանսլոու Ֆ. – 308
 Հանս Սաքս – 298
 Հաուսլոման Գ. – 527, 530, 541, 585, 593, 597, 621, 663, 668, 671, 674
 Հասունյան Ա. – 60
 Հասմիկ (Հակոբյան Հասմիկ) – Հարությունյան Ա. – 502, 601, 654
 Հարությունյան Բ. – 6, 253
 Հեգել Գ. Վ. Ֆր. – 151
 Հեջիգադե Է. – 313
 Հերվիե Ֆ. – 197

- Հեքիմյան Զապել – 410
 Հեքիմյան Կ. – 495
 Հեքիմյան Ս. – 57, 58, 64-70, 76, 81, 87, 93, 96, 128, 200, 226, 275, 288, 292-299, 324, 327, 329, 334, 400, 476
 Հիսուս Քրիստոս – 491
 Հյուբերտան Հ. – 595
 Հյուգո Վ. – 54, 70, 72, 79, 81, 83, 84, 87, 88, 96, 101, 128, 197, 198, 230, 282, 286, 290, 293, 297, 298, 300, 302, 317, 338, 348, 350, 397, 477, 502, 597, 647, 679
 Հյուսիսինճյան Ք. – 50
 Հյուբերտյան Էդ. – 35
 Հյուբերտյան Հ. – 58
 Հոբս Թ. – 17
 Հոլսայան Գ. – 332, 410
 Հովհաննես Կարբեցի – 42, 222
 Հովհաննիսյան Աբգ. – 221, 337, 338, 378, 380, 406, 437, 523
 Հովհաննիսյան Ա. – 484
 Հովհաննիսյան Խ. – 478
 Հովհաննիսյան Հովհ. – 532, 656, 664
 Հովհաննիսյան Մ. – 505
 Հովհաննիսյան Ն. – 601, 644, 667
 Հովհաննիսյան Տ. – 533, 614
 Հովհաննիսյան Ա. – 484
 Հովհաննիսյան Կ. – 484
 Հովհաննիսյան Հ. – 484
 Հովհաննիսյան Հեղինե – 484
 Հովսեփյան Գ. – 37
 Հովսեփյան Ս. – 493
 Հովսեփյան Ս. – 458, 491
 Հորացիոս – 151
 Հրաչյա Ազնիվ (Գարայան) – 221, 251, 270, 298-300, 306, 339, 342, 344, 377, 379, 386, 397, 398, 403, 411, 426, 430, 440, 469, 522, 523, 544, 561-576, 584, 597, 644, 672, 675
 Զ
 Զիթողյան Լուսնթագ – 478
 Զիթողյան Կատարինե – 478
 Զուլի – 80
 Զ
 Զազարյան Գ. – 486
 Զազարյան Հ. – 490
 Զազեբգի Ա. – 219
 Զասարյան Ա. – 484
 Զիփիանի Դ. – 218
 Զիփիանի Ելենա – 218
 Զիփիանի Կ. – 218, 220
 Զորղանյան Եղիսաբեթ – 505
 Զուկասյան Հ. – 484
 Ծ
 Ծաղարեկյան Հ. – 501
 Ծանյան Մ. – 59
 Ծավճավճե Ա. – 38, 159
 Ծեղաիրյան Մ. – 50
 Ծեղաիրյան Սրբուհի – 50
 Ծելալյան Գ. – 72
 Ծիգմեճյան Ա. – 603
 Մ
 Մադաթյան Սոնա – 505, 510
 Մադաթյան Վ. – 505, 510, 515, 517, 518
 Մադաթով Նյամզի – տե՛ս Մադաթյան Վ.
 Մալխասայան Սու. – 524
 Մահմուդ 2-րդ – 18
 Մաճիհի Զ. – 23
 Մադաթյան Պ. – 66, 80, 86, 99, 251, 292, 298-307, 310, 312, 14, 315, 318, 327, 330, 337, 341, 349, 370,

- 401, 411, 418, 423, 425, 434, 544,
545, 562, 563
Մամիկոնյան Ա. – 380, 549
Մամիկոնյան Վ. – 197, 277
Մամուկյան Ռ. – 619
Մամուկյան (Մամուկով) Պեպո – 129,
176, 185
Մամուրյան Մ. – 62, 332
Մայսուրյան Օլգա – 600, 625, 627,
628
Մանասյան Ս. – 89, 98, 99, 127, 297,
316-322, 329, 330, 341,
Մանավյան Տ. – 308
Մանդինյան Ա. – 95, 116, 213, 237,
264, 379, 403, 404, 407, 408, 414,
418, 437, 458, 463-467, 478, 522,
555, 654
Մանդինյան Ս. – 115, 116, 129, 136-
143, 145, 153-156, 192, 220, 251,
259, 260, 271, 305, 346, 401, 463,
478, 499, 500, 504, 549
Մանդինյան Սալոմե – 479
Մանդինյան Ստ. – 106
Մանթալյան Ա. – 378, 380
Մանթալյան Մ. – 380
Մանձոնի Ալ. – 58, 323
Մանուկյան Ա. – 478
Մանուկյան Տ. – 311
Մանվելյան Լ. – 526, 613, 616, 634,
661, 662, 671
Մանվելյան Մ. – 460, 601, 636, 665,
671
Մառ Ն. – 595, 638
Մասեհյան Հ. – 527
Մասոն Մ. – 402
Մատակյան Տալիտա – 480
Մատենճյան Մ. – 676
Մատինյան Կ. – 45
Մատինյան Ստ. – 132-136, 225, 259,
304, 516, 549, 551
Մատիս Ա. – 541
Մարիետ Օ. – 674
Մարի Զաբել – 439, 502, 522, 633,
654
Մարի Նվարդ (Գարայան) – 270, 350,
351, 397, 410, 424-429, 561
Մարիմյան Մ. – 493
Մարիմյան Պ. – 495
Մարկվարտ ժ. – 595
Մարուխյան Մ. – 651
Մարս Ա. – 585
Մարս (Բուտե Անն Ֆրանսուազ Իպո-
լիտ) – 89, 319
Մարտինով Ա. – 168
Մարքս Կ. – 535
Մաքսանճյան Ա., տե՛ս Վրուլյր Ա. –
Մեզպուրյան Ն. – 494
Մելիք-Աղամյան Լ. – 379, 458, 463
Մելիք-Աղամյան Մ. – 207, 272
Մելիք-Ազարյան Ալ. – 221, 378
Մելիք-Աղամալյան Ղ. – 504
Մելիք-Ավալյան Մ. տե՛ս Ավալյան Մ.
Մելիք-Արամյան Քեթևան – 125, 149,
200, 206, 207, 213, 218, 219, 251-
259, 263, 268, 275, 555
Մելիք-Հայկազյան Ալ. – 478
Մելիք-Նազարյան Նատալիա (Թա-
գուհի) – 207, 213, 269
Մելիք-Նազարյան Սոփիա-Նվարդ –
125, 126, 144-147, 164, 206, 207,
213, 219, 253, 264-271, 275, 276,
278, 467
Մելիք-Շահնազարյան Կ. – 502
Մելիք-Փարսաղանյան Նուենե – 490
Մելիք-զադե, տե՛ս Բաֆֆի –
Մելիքյան Ե. – 329
Մելիքյան Վարվառա – 379, 502, 522,
636
Մելիքսեթյան Ս. – 559

- Մելյակ Ա. – 319, 585
Մելյան Ա. – 505, 506
Մելյան Արմ. – 505
Մելյան Զարուհի – 505
Մելյան Փառանձեմ – 505
Մելվիլ Օ. – 128, 145, 200, 508, 510
Մեծարենց Մ. – 677
Մեհրաբյան Ս. – 147, 149, 262
Մեյե Ա. – 595
Մենանդրոս – 185
Մենատիե – 309, 320
Մենեղետտի Գ. – 66
Մեյերխոլց Վ. – 670
Մեոլո Ալ. – 309
Մեսիս Ս. (Զարմաղիշվիլի Ղ.) – 200,
202
Մետաստազիո Պ. – 38, 59, 78, 81, 117,
323, 493
Մետերլինկ Մ. – 621, 668, 671, 672
Մերեմկովսկի Դ. – 670
Մերզլյակով Ա. – 55
Մերիմ-Գուլի Հ. – 328
Մեքրեդե Ու. – 250
Միդհատ Ա. – 313
Միլտոն Զ. – 51
Մինասյան Ա. – 47
Մինասյան Պ. – 28, 30, 51, 55, 56, 58,
59, 61, 285
Միսսերի ժ. – 619
Միրադյան Գ. (Վահուհի) – 207, 220,
270-273
Միրադյան Գ. – 522, 524, 552, 553
Միրաբյան Վ. – 477
Միրբո Օ. – 526, 541, 628, 629
Միրզայան Գ. – 37
Միրզոյան Վ. – 673, 674
Միրիմանյան Հ. – 117
Միրիմանյան Ն. – 125, 127, 145
Միրասեթյան Հ. – 81
Միքայելյան Ս. – 501
Մխիթարյան Ա. – 480
Մկրտչյան Մ. – 36
Մյաննիկյան Ա. – 599, 601
Մյուլլեր Ա. – 151, 230
Մյուլլեր Ա. – 467
Մյուսսե Ալֆրեդ դը – 20, 82, 88, 279
Մնակյան Մ. – 5, 6, 66, 80, 83, 84, 86,
96, 98, 104, 221, 263, 264, 290,
296, 299-301, 303, 306, 308, 316,
321, 327, 328, 331, 333, 335, 339,
377, 379, 399-412, 415, 421, 428,
434, 437, 456, 457, 464, 466, 468,
523, 530, 531, 543-456, 623, 633,
647, 678-684
Մոզես Գ. – 58, 59, 72, 326, 457
Մոլիեր ժ. Բ. – 17, 35, 53, 70, 82, 92,
115, 184, 190, 199, 220, 230, 232,
235, 298, 314, 318, 341, 348, 357,
375, 380, 464, 486, 501, 542, 543,
634, 635, 644
Մոնտեբեն Ք. – 411
Մոնտեվերդի Կ. – 75
Մոնտի Վ. – 58, 72, 74, 81, 96, 323,
326, 350
Մոչալով Պ. – 52
Մոպասան Գ. – 569, 663
Մովսես Խորենացի – 29, 65, 118
Մովսիսյան Մ. – 486
Մորո է. – 220
Մութաֆյան Վ. – 380
Մուսե-Մյուլլի ժ. – 397, 412, 458, 619,
648, 650, 679, 683
Մուշեղ Ա. Բագրատունի – 489
Մուբայաջյան Ա. տե՛ս Ատրպետ –
Մուրացյան – 77, 436, 501, 523, 532,
565, 596, 654, 665
Մարյան Գ. – 488

Յ
 Յաղճյան Հ. – 302
 Յանըզյան Մ. – 488
 Յավանզուլ – 174, 202
 Յարայլյան Վ. – 349
 Յարամիրչյան Նուհե – 501, 502
 Յարիշլին Ա. – 448
 Յուզին-Սուլբատով Ա. – 477, 528, 585, 593, 610, 661, 668
 Յուզիուս տե՛ս Սպանդարյան Ստ. –
 Յուսուֆյան Տ. – 61
 Յուրև Յու. – 682

Ն
 Նադիրյան Ռ. – 125, 261
 Նադսոն Ա. – 442
 Նազարբեկյան Օլգա – 624
 Նազարբեթյան Ա. – 582
 Նազարյան Գ. – 500
 Նազարյան Ստ. – 19, 111, 114, 150-154, 166, 531
 Նազարյան Տ. – 502, 533, 654, 661
 Նազըմ բեյ – 313
 Նալբանդյան Մ. – 23, 71, 74, 80, 87, 103, 111, 283, 284, 294, 412, 483, 562
 Նալբանդյան Վ. – 625
 Նաթան Թ. – 327, 343
 Նամուրագյան-Չիլինգարյան Աննա տե՛ս Վարդուհի
 Նայրոյնով Ա. – 528, 620, 668, 673
 Նաուժ Մ. – 309
 Նապոլեոն Յրդ. – 20
 Նախասարդյան Բ. – 192
 Նախասարդյան Մ. – 349
 Նար-Դոս – 520, 596, 671
 Նար-Պեյ տե՛ս Գալֆայան Խ. –
 Նեկրասով Ն. – 442
 Նեմիրովիչ-Դանչենկո Վ. – 528, 539, 661

Ներսես Աշտարակեցի – 42, 49, 73, 111, 239
 Ներսիսյան Ստ. – 269
 Նիկողոսի Պ. – 667
 Նիկոսիաս Շ. – 333
 Նիցչե Ֆր. – 670
 Նյուտոն Ի. – 16
 Նշանյան Տ. – 680
 Նշիկյան Կ. – 488
 Նոյեմզար Հանրմ – 331
 Նոչի Ն. – 301
 Նովելի Է. – 684
 Նևեթին Պ. – 238, 279, 526, 528, 584, 610, 644, 661

Շ
 Շադինյան Հ. – 106, 125, 145
 Շաթոբրիան Ռ. – 81
 Շալճյան Պ. – 477, 493
 Շախովսկոյ Ա. – 53
 Շահազիզ Ա. – 136, 440
 Շահանյան Պ. – 71
 Շահինյան Մ. – 59
 Շահինյան Սոփիա – 125, 266, 267, 275
 Շահրամյան Ն. – 480, 541
 Շահխաթունի Ա. – 132
 Շահխաթունյան Վ. – 115, 116, 126, 130-132, 224, 478, 504
 Շահնազարյան Դ. – 118
 Շանթ Լ. – 593, 597, 601, 671, 676, 677
 Շանչյան Պ. – 500
 Շարասան (Թութունճյան Ս.) – 97, 300, 302, 330, 331, 335, 336, 352, 353, 402, 405, 413, 416, 424, 546
 Շարդեն Ժ. – 503
 Շենիե Մ. Ժ. – 28
 Շենկ Է. – 238, 469, 604
 Շերիդան Ռ. – 158

Շեքսպիր Վ. – 35, 53-55, 64, 70, 102, 127, 129, 141, 151, 154, 184, 196, 197, 224, 228, 238, 282, 290, 293, 298, 309, 338, 350, 380, 386, 406, 430, 438, 442, 445, 449, 453, 463, 464, 477, 506, 527, 528, 552, 610, 647, 680
 Շիլլեր Ֆր. – 53, 89, 109, 115, 141, 151, 152, 175, 184, 213, 238, 250, 282, 290, 350, 380, 463, 527, 578, 582, 610, 647
 Շինասի Իբ. – 313
 Շիչմանյան Հ., տե՛ս Ծերենց
 Շիրինյան Գոհարիկ – 331, 441
 Շիրմազան-Վարդանյան Հ. – 45, 106
 Շիրմազանյան Գ. – 37, 42-45, 117, 129, 176
 Շիրվանդադե Ա. – 234, 398, 406, 420, 430, 445, 446, 456, 462, 477, 520, 523, 526, 529, 530, 532-541, 545, 547, 552, 553, 560, 582, 583-586, 588, 592, 596, 600, 603-606, 610, 615, 618, 622-632, 639, 640, 645, 646, 649, 656, 659-662, 665, 666-668, 671
 Շլեզել Ա. – 151
 Շմիտկով – 644
 Շնայդեր Հորտենզիա – 317
 Շոպենհաուեր Ա. – 670
 Շուբերտ Ֆր. – 421
 Շումսկի Վ. – 515
 Շուշանիկ (սրբուհի) – 118
 Շչեպկին Մ. – 111, 113, 130, 168, 408
 Շպաֆինսկի Ի. – 528, 661, 672

Ո
 Ոսկան յան Արուս – 576

Ու
 ՈւՀլանդ Լ. – 151

Ուոտսոն Զ. – 684

Չ
 Չամուռճյան (Տերոյնց) Հ. – 23, 71
 Չամչյան Մ. – 39, 156
 Չարենց Ե. – 490
 Չարչողյան Մ. – 461, 481, 484
 Չարչողյան Մազթադինե – 484
 Չափրաստ Մ. – 400, 410
 Չափրաստճյան Գ. – 322, 400
 Չիխով Ա. – 502, 598, 660, 661, 668
 Չերազ Մ. – 122
 Չերաչե Հ. – 80, 83, 85, 301, 340, 543
 Չերնով Ա. – 440
 Չիլինգարյան – 460
 Չիլինկիրյան Գ. տե՛ս Զեննե Գևորգ
 Չիլինկիրյան Գր. – 74, 104,
 Չիտաու Ալեքսանդրա – 672
 Չիչիլյան Պ. – 493
 Չմչկի Հ. – 222
 Չմչկյան Գ. – 6, 57, 70, 84, 85, 95, 96, 116, 124-139, 141, 145, 146, 148-150, 153, 154, 159, 160, 165-167, 169, 170, 172, 174, 177, 190, 192, 194-200, 210-213, 215-219, 221-246, 248, 249, 251, 253-264, 266, 268-271, 273, 274, 276-278, 288, 295, 298, 305, 315, 319, 320, 328, 329, 337, 346, 347, 351, 352, 378, 379, 381, 382, 395-398, 403-404, 418, 425, 426, 437, 440, 441, 456, 457, 464, 466-468, 478, 498, 499, 503, 504, 515, 522, 524, 526, 532, 545, 549-551, 555-557, 568, 578, 579, 589, 604, 607, 632, 652, 655, 667
 Չմչկյան Սաթենիկ (Տեր-Աբրահամ-յան Եղիսաբեթ) – 125, 149, 197, 249, 265, 268, 275-280, 336, 418, 551, 555, 556

- Չյոկյուրյան Տ. – 680
 Չոլազյան Մ. – 81
 Չոպանյան Ա. – 78, 282, 289, 290, 299, 315, 443, 452, 456, 457, 526, 437, 649, 680
 Չուխանյան Գ. – 322
 Չուխանյան Տ. – 75, 78, 287, 294, 302, 309, 322-331, 410, 577
 Չուլիո Վ. – 447-450
- Պ
- Պալեյրոն Է. – 673
 Պալլարյան Մ. – 488
 Պալմ Ս. Ա. – 220
 Պալյան Հ. – 301, 327, 563, 577
 Պաղտատյան Հ. – 47
 Պանճուլազյան Մ. – 510
 Պապայան Նադեժդա – 541, 648
 Պառնասյան – 334
 Պատկանյան Ս. – 107
 Պատկանյան Գ. – 38, 107
 Պատկանյան Մ. – 45, 102, 106-110, 118, 157, 158, 185, 192, 193, 198, 225, 288, 311, 479, 482, 483, 512
 Պատկանյան Ռ. (Գամառ Քաթիպա) – 23, 107, 378, 439, 491
 Պարոն-Սարգսյան Գ. – 379, 491, 522
 Պարոնյան Հ. – 71, 79, 98, 113, 122, 281, 292, 299, 307, 313, 314, 316, 318, 321, 327, 337, 342, 344, 345, 347, 352, 354, 355-376, 401, 420, 477, 494, 525, 526, 541, 549, 597, 632, 634, 636, 646
 Պարոնյան Փաննի – տե՛ս Խամսյան Աղավնի –
 Պեզիրճյան Ա. – 92
 Պեզճյան Հ. – 32
 Պելիկո Ս. – 89, 350, 494
 Պենկյան Ե. – 331, 333
- Պենկյան Մ. – 331
 Պենկյան Ս. – 66, 80, 87, 282, 303, 327, 329-333, 339, 380, 410, 417, 423, 522, 545, 578, 579
 Պեշիկթաշլյան Մ. – 23, 57-64, 71, 76, 81, 90, 96, 103, 119, 123, 235, 284, 297, 299, 300, 326, 346, 390, 436, 476, 479, 494, 495, 498, 543, 556,
 Պեշիկթաշլյան Ն. – 5, 6, 424, 680
 Պեռենց Թ. – 292, 343
 Պետրոս առաքյալ – 178
 Պետրոսյան Գ. – 6, 469, 502, 503, 522-524, 529, 530, 539, 540, 545, 569, 572, 575, 580, 582, 584, 591, 594, 598-602, 608, 621, 623, 625, 628, 636, 640, 641, 644, 651-669, 671, 672, 674
 Պետրոսյան Քր. – 653
 Պետրովսկի (տոմսավաճառ) – 192
 Պերպերյան Ա. – 50
 Պիա Ֆ. – 96, 310, 401, 410
 Պիկսերկուր – 96
 Պիննեմեճյան Աղավնի – 410
 Պիննեմեճյան Էլիզ – 682
 Պիննեմեճյան Ռ. – 410
 Պիսարև Մ. – 440, 448, 600, 672, 673
 Պլավտուս – 35, 158
 Պշիրըչևսկի – 672
 Պոլյակով Մ. – 53
 Պոլևոյ Ն. – 41, 350, 352
 Պոսարտ Է. – 440, 444
 Պոտապենկո Ի. – 383, 528, 541, 547, 582, 584, 597, 610
 Պոտուրյան Վ. – 31
 Պոտեխին Ն. – 383, 528, 644, 661
 Պուշկին Ա. – 52, 53, 238, 398
 Պոռոյան Պ. – 103, 105, 106, 124-126, 128, 130, 131, 144-147, 216, 226, 240, 243-246, 260, 265, 266, 275, 500, 532, 630

- Պրերուա Ռ. – 82, 401
- Ջ
- Ջալալյան Կ. – 479, 487, 505
 Ջալալյան Ռ. – 504
 Ջալալյան Ս. – 239
 Ջախճախյան Մ. – 25
 Ջիակոմետտի Պ. – 380, 414
 Ջանիրեկյան Գ. – 621
 Ջիվանի – 481
 Ջրպետյան Հ. – 168
- Թ
- Թադամես տե՛ս Նազարյան Տ.
 Թազի Լ. – 534
 Թաշել Էլզա – 82, 319, 335
 Թասին Ժ. – 17, 26, 53, 56, 63
 Թաֆայելյան Մ. – 493
 Թե-Տո (ծածկանուն) – 649
 Թեժան Գաբրիելա – 413, 416
 Թենյար Ժ. Ֆ. – 83
 Թիժա Մ. – 540
 Թիլեկ Կ. – 52
 Թիխոտրի Աղելաիդա – 82, 84, 89, 90, 319, 326, 346
 Թշտունի Գ. – 299, 340-345, 350, 351
 Թոդեն Օ. – 617
 Թոսսի Է. – 444, 445, 450, 456, 539, 552, 557, 656, 680
 Թոսսի Հ. – 78
 Թոսսինի Ջ. – 20, 196, 323
 Թոստան Է. – 541
 Թովետտա Ջ. – 527, 530, 585, 663
 Թուսինյան Ն. – 302
- Ս
- Սաբլինա-Դուկակյա Մարիա – 604
 Սադաթյան Հ. – 439
 Սաղովսկի Պ. Մ. – 111, 113, 116, 136, 138, 515
- Սալվինի Թ. – 58, 345, 438, 444, 445, 450, 456, 618, 620, 656, 680
 Սալվինի Ջ. – 58
 Սալտիկով-Շչեդրին Մ. – 549
 Սահակ Սկյուտարցի – 50
 Սահակյան-Սաղաթիլյան Փառանձեմ տե՛ս Փառանձեմ –
 Սահարադյան Հ. – 478
 Սաղավյան Մարիամ (Կնորոզովա Մ.) տե՛ս Մարի Ջաբել –
 Սամի Շեմսեդդին – 313, 425, 428
 Սամոյլով Վ. Վ. – 440
 Սամվել (պատմ.) – 69
 Սամվել-Բաբա – 603
 Սանդ Ժորժ – 38
 Սայաթ-Նովա – 174, 200, 202, 203
 Սանճակճյան Տ. – 379
 Սավինա Մարիա – 440, 456, 457, 557, 568
 Սարայատյան Ա. – 486
 Սարգսյան Բ. – 36
 Սարգսյան Ա. – 512
 Սարգսյան Հովհաննիս – 505-506, 512
 Սարգսյան Ա. – 213, 349, 379, 422, 502, 596, 636
 Սարգու Վ. – 319, 585, 668
 Սարոյան Վ. – 473
 Սարսե Ֆր. – 317, 393, 534, 648, 649
 Սարտինի Ջ. – 542
 Սափարովա-Աբաշիձե Մ. –
 Սաֆրազյան Ալմա – 486, 491, 492, 511, 522
 Սաֆրազյան Ս. – 379, 437, 458-460, 491, 511, 522, 603
 Սեբաստիանո Ա. – 323
 Սեդեն Մ. – 109
 Սենկելի Հ. – 676
 Սեն Պիեռ Բ. – 68
 Սեկրետարյով – 111, 115
 Սետեֆճյան Ռ. – 70, 80, 87, 284, 293,

- 294, 297, 300, 302, 308, 311, 314, 324, 326, 433, 488
- Սերերբյակյան Ա. – 349
- Սիլվեն Է. – 397, 402, 412, 601, 648, 679, 680, 682
- Սիմոնյան Պ. – 382, 389
- Սիսակ Մ. – 332, 410
- Սիրանուշ – 92, 270, 298, 305, 306, 327, 331, 354, 379, 417, 418, 437, 462, 503, 522, 523, 533, 545, 555, 562, 573, 575-595, 597, 598, 600, 610, 622, 624, 671, 672, 675, 677
- Սիրունի Հ. – 5
- Սկուդիերի Ի. – 45
- Սկրիբ Է. – 184, 318, 357, 393, 406, 502, 607
- Սյու Է. – 20, 302, 402
- Սյուլիե – 46
- Սյուրմեյան Հ. – 497
- Սոլախյան Ա. – 477
- Սոլախյան Կալիպտե – 477
- Սոլովյով Վ. – 535
- Սոֆոկլես – 393
- Սոֆրոնովա Լ. Ա. –
- Սուլթանշահ Ա. – 114
- Սուլտովո-Կոբրին Ա. – 107, 113, 128, 136, 198, 380, 464, 529
- Սուսարով Ա. – 53
- Սունդուկյան Գ. – 43, 45, 85, 113, 125, 126, 133, 136, 153, 157, 160, 161, 165-193, 197-200, 202-213, 229, 232-234, 237, 245, 247, 255, 259, 261, 262, 271, 272, 274, 277, 278, 304, 350, 363, 386, 403, 415, 463, 464, 466, 467, 490, 506, 508, 518, 525, 526, 532, 534, 549, 550-552, 554, 556, 557, 565, 597, 607, 629, 638-641, 646
- Սունդուկյան Մ. – 168
- Սուվորին Ա. – 568
- Սուքիասյան Ա. – 127, 145, 148, 211, 219, 242, 259-264, 266, 271, 346, 379, 437, 463, 551
- Սոլիե (Երաժիշտ) – 412
- Սոմալ Ս. – 36
- Սոֆոկլես – 53
- Սպանդարյան Սպ. – 139, 229, 236, 237, 338, 388-395, 403-406, 416-418, 420, 421, 435, 437, 438, 440, 444, 464, 465, 468, 531, 534, 555, 578, 608, 609, 649, 661
- Սպենսեր Հ. – 382
- Սպինոզա Ի. – 17
- Սվաճյան Հ. – 71, 74, 79, 87, 293, 317
- Սվաճյան Վ. – 5
- Սվետլով – 644
- Սվոբոդին-Բարիշևա Մ. Ի. – 440
- Ստանիսլավսկի Կ. – 153, 224, 653, 663, 683, 684
- Ստեպանով Մ. տե՛ս Ստեփանյանց Մ.
- Ստեփանն Խ. – 153, 500
- Ստեփանյան Գ. – 5, 6, 25, 302, 312, 318, 489
- Ստեփանյանց Մ. – 73, 111
- Ստեփանոս եպիսկոպոս – 504
- Ստրելսկի Մ. – 220
- Սևուճյան Օ. – 631, 674
- Վ
- Վազներ Ռ. – 196, 622
- Վահունի տե՛ս Միրադյան Գ. –
- Վաղարշյան Վ. – 649, 677
- Վանանդեցի Ս. – 71-74, 111, 156, 498
- Վասիլև-Վյատսկի Վ. – 524
- Վարդ-Պատրիկյան Տ. – 478
- Վարդան Մամիկոնյան – 26, 120, 293, 363
- Վարդանյան Գ. – 486
- Վարդանյան Ս. – 31
- Վարդանով – 147

- Վարդիկյան Մ. – 493
- Վարդովյան Հ. – 86, 98, 282, 284, 297-299, 302, 303, 305, 307-316, 327, 341, 343, 350, 365, 400-402, 411, 418, 423, 425, 496, 545, 577
- Վարդովյան Վերժինե – 316
- Վարդուհի (Նամուրագյան-Չիլինգարյան Աննա) – 379, 456, 463, 555-561, 654
- Վարժապետյան Ն. – 453
- Վարուժան Դ. – 672
- Վենյամինի Հ. – 379
- Վենտուրի Լ. – 398, 454
- Վեսելովսկի Ալեքսեյ – 184, 652
- Վեսելովսկի Յու – 181, 184
- Վեստրի Լ. – 58
- Վերգա Ջ. – 527, 530
- Վերդի Ջ. – 20, 75, 277, 322, 324, 326
- Վիգոտսկի Լ. – 447
- Վիլգենբրուս Է. – 663
- Վիկտորով Վ. – 526
- Վյազեմսկի – 644
- Վոլտեր Ֆ. – 36, 53, 54, 56
- Վորմա Գ. Հ. – 434
- Վորոնցով Մ. – 45
- Վրուբել Մ. – 429
- Վրուլը Ա. – 379, 491, 502, 522, 545, 601, 632-638, 648, 654
- Վեր-Ասատուրյան Հ. (Վանո) – 207, 273-275
- Վեր-Ասատուրյան Ա. – 380
- Վեր-Բարսեղյան Գր. – 382
- Վեր-Գասպարյան Ա. – 501
- Վեր-Գրիգորյան Է. – 380, 501, 506, 508, 509, 511-513, 515-521, 526, 549, 632
- Վեր-Գրիգորյան Կ. – 484
- Վեր-Գրիգորյան Հ. – 189, 213, 219, 278
- Վեր-Գրիգորյան Մ. – 45, 103, 115, 124-125, 135, 137, 140, 146, 157-166, 169, 174, 185, 191, 192, 203-205, 227, 242-244, 260, 265, 266, 271, 277, 363, 479, 490, 501, 514, 516, 667
- Վեր-Դավթյան Գ. – 212, 219, 220, 272, 279, 456, 463, 465, 466, 478, 525, 549, 550-555, 561, 600, 634, 636, 647
- Վերենցիուս – 35, 158
- Վեր-Կարապետյան Մ. – 349
- Վեր-Հովհաննիսյան Գ. (Քաջբերունի) – 480, 484, 512
- Վեր-Հովհաննիսյան Ս. – 479
- Վեր-Ղազարյան Բ. – 7
- Վեր-Մարտիրոսյան Ա. – 512
- Վեր-Պետրոսյան Գ., տե՛ս Պետրոսյան Գ.
- Վեր-Պողոսյան Գ. (Լճեցի) – 80
- Վեր-Պողոսյան Խ. – 488
- Վեր-Սարգսյան Աշխեն – 107, 480, 510, 512, 513
- Վեր-Սարգսյան Մ. – 460, 480, 512, 513, 526
- Վեր-Ստեփանյան Ա. – 496, 497
- Վերյան Վ. – 632, 669, 677
- Վերոյինց Հ. (Չամուռճյան) – 23
- S
- Տակմարովա – 440
- Տեն Հ. – 142, 382, 394, 395, 533, 534
- Տեռմալյան Կ. – 50
- Տեսեյան Հ. – 543
- Տեսեյան Ա. – 104
- Տեր-Աբրահամյան Եղիսաբեթ տե՛ս Չաչկյան Սամենիկ
- Տեր-Աղեքսանդրյան Գ. – 106, 131, 132, 146, 238, 241, 260, 266

- Տրգրանյան Երանուհի – 478
 Տրգրանյան Թագուհի – 66
 Տրգրանյան Լ. – 484
 Տրգրանյան Ա. – 40, 53-55
 Տրգրանյան Վ. – 484
 Տրմկովսկի Ն. – 668
 Տիրապոլսկայա Նադեժդա – 450, 451
 Տիրոյան Հ. – 526
 Տոլստոյ Լ. – 666
 Տուրգենև Ի. – 350, 352, 442
- Բ
- Բաֆֆի – 77, 125, 135, 206, 215, 227, 235, 284, 288, 378, 385, 468
- Յ
- Յակոնի Է. – 619, 684
 Յիցիանով Պ. – 18
- Փ
- Փառանձեմ (Աահակյան-Սաղաթեյ-
 յան) – 379, 491, 511
 Փավստոս Բուզանդ – 73, 78
 Փարսաղանյան Ա. – 510
 Փափազյան Աղալնի – 80
 Փափազյան Ա. – 32
 Փափազյան Արուսյակ – 62, 66, 80, 84, 88-94, 99, 104, 126, 266, 292, 293, 296, 337, 400, 424, 476
 Փափազյան Զ. – 59
 Փափազյան Կ. – 46
 Փափազյան Խ. – 351
 Փափազյան Պայծառ տե՛ս Ֆասուլ-
 յաճյան Պայծառ
 Փափազյան Ս. – 58
 Փափազյան Վահան – 293, 295
 Փափազյան Վահրամ – 5, 452, 576, 588, 591, 594, 602, 618, 620, 634, 650, 671, 678-681, 684
 Փափազյան Վրթ. – 532, 598, 632,
- 668
 Փափազյան Տ. – 290, 526
 Փեշտրմալճյան Գ. – 32, 52
 Փեշտրմալճյան Տ. – 564
 Փիթոյան Ե. – 221, 378, 597
 Փիլիպոսյան Ա. – 504
 Փուղինյան Ն. – 73, 102, 111, 126, 136, 232, 516
- Ք
- Քալանթար Ա. – 262, 561, 616
 Քալանթար Լ. – 588, 593, 641, 672
 Քալանթարյան Պ. տե՛ս Արաքսյան Պ.
 Քամալյան Բ. – 527
 Քաջբերունի Ա. տե՛ս Տեր-Հովհան-
 նիսյան Գ. –
 Քաջբերունի Ավ. – 497
 Քաջյան Ն. – 497
 Քափանակյան Ստ. – 646
 Քեմալ Ն. – 312
 Քեչյան Օ. – 353
 Քին Էդ. – 250, 450
 Քիչմիչյան Ա. – 111, 115, 234, 380, 390, 426, 520, 564
 Քյանդարյան Կատարինե – 480
 Քյուլույան Շաղիկ – 305, 331
 Քյոռնեբ Կ. – 151
 Քյուրբջյան (լուսանկարիչ) – 632
 Քուչարյան Գ. – 221, 238, 378
- Օ
- Օգերով Վ. – 52, 53, 54
 Օգնորբիչին Ն. – 526
 Օժիե Էմ. – 319, 393, 406, 541
 Օլդրիջ Ա. – 99, 346, 431, 434
 Օհանյան Հ. – 601
 Օհանջանյան Հ. – 479
 Օնե ժ. – 541, 568, 569, 623
 Օպոչինին Պ. – 219
 Օոլենև Պ. – 615

- Օսան (միջնորդ կին) – 143, 147, 265 425, 434, 494, 495, 498, 511, 546, 577, 582
 Օստրովսկի Ա. – 113, 136, 138, 146, 154, 181, 192, 198, 199, 235, 338, 490, 506, 508, 509, 584, 610, 614-615, 673
 Օտյան Գ. – 281
 Օտյան Եփիմե – 59
 Օտյան Ե. – 376
 Օտյան Պ. – 58
 Օրդուբադյան Գ. տե՛ս Պետրոսյան Գ.
 Օֆենբախ ժ. – 312, 324, 330, 410, 577
- Ֆ
- Ֆազլը փաշա – 488
 Ֆասուլյաճյան Թ. – 84, 95, 99, 128, 141, 195, 197, 224, 231, 296, 303, 305, 320, 344-355, 370, 380, 400,
- Ֆասուլյաճյան (Փափազյան) Պայ-
 ծառ – 89, 99, 128, 129, 296, 336, 346, 348, 351, 353, 491, 511, 544, 545
 Ֆեյկյան Մարի – 491, 502, 523, 600, 672
 Ֆեյկյան Վարդիթեր – 491, 502, 523, 600, 672
 Ֆելյե Օ. – 338, 380, 426, 436, 564
 Ֆեհիմ Ա. – 312
 Ֆեյդո ժ. – 112, 357, 358
 Ֆիլդինգ Հ. – 158
 Ֆոսկինի Կ. – 323, 326
 Ֆրեդերիկ Լեմեթր (Անտուան Լուի
 Պրոսպեր) – 54, 96, 211, 230, 392, 397, 458, 679

ՀԱՄԱՌՈՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

բեմադր.	բեմադրուածյուն
Ե.	Երևան
Թարգմ.	Թարգմանուածյուն
իտ.	իտալերեն
ծանոթ.	ծանոթագրուածյուն
Հեղ.	Հեղինակ
Ֆր.	Ֆրանսերեն
ահջլ.	անգլերեն
ւտ.	իտալերեն
Ղ.	Ղենինգրադ
Մ.	Մոսկվա
ներ.	Թարգմանուածյուն
СПб.	Սանկտ.-Պետերբուրգ
փր.	Ֆրանսերեն

ԲՈՎԱՆԿԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Առաջաբանի փոխարեն	5
ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ	9
19-րդ դարի թատրոնի պատմական տիպը	11
Դարաշրջանը և միջավայրը	16
Գլուխ առաջին	
ՆՈՐ ԴՐԱՄԱՅԻ ՆԱԽԱՇԵՄԻՆ	25
Պատմաբարոյախոսական դրաման և ազգային իդեալը	26
Բարոյախոսական կատակերգուածյունը	33
Արևելահայ թատերագրուածյունը	36
«Արամյան թատրոն»	46
Թատերագիտական միտքը	50
Գլուխ երկրորդ	
ԱՐԵՎՄՏԱՀԱՅ ԲԵՄԸ 50-60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ	57
Մկրտիչ Պեչիկթաշյանի թատերագրուածյունը և թատրոնը	58
Սրապիոն Հեքիմյանի թատերագրուածյունը և թատրոնը	64
«Վասպուրական թատրոն»	70
60-ական թվականների պատմահայրենասիրական դրաման	76
«Արևելյան թատրոն»	80
Արուսյակ Փափազյան	88
Ստեփան Էքշյան	94
Թատերագիտական միտքը	100
Գլուխ երրորդ	
ԱՐԵՎԵԼԱՀԱՅ ԲԵՄԸ 60-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ	105
Միքայել Պատկանյանի թատրոնը. «Շերմագանյան դարբաս»	105
Մոսկովյան ուսանողական թատրոնը	110
Պատմահայրենասիրական դրամաներ	117
Թիֆլիս — «Հայոց թատրոն»	124
Վաղարշակ Շահխաթունյան	130
Ստեփանոս Մատինյան	132
Սեդրակ Մանգինյան	136
Օրիորդ Գայանեի գաղտնիքը	143

Թատերագիտական միտքը150

Գլուխ չորրորդ
ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆԱԿԱՆ ՇՐՋԱՆ157

Միքայել Տեր-Գրիգորյան157

Գաբրիել Սունդուկյան167

Թատրոնը և թատերական միջավայրը192

Գևորգ Չմշկյան222

Միհրդատ Ամերիկյան238

Քեթևան Մելիք-Արամյան251

Արտաշես Սուքիասյան259

Սոփիա-Նվարդ Մելիք-Նազարյան (Իզմիրյան)264

Գևորգ Միրադյան270

Հովհաննես (Վանո) Տեր-Ասատուրյան273

Սաթենիկ Չմշկյան275

Գլուխ հինգերորդ
ՏԱՐԱՊԱՅՄԱՆ ՁԳՏՈՒՄՆԵՐ ՊՈԼՍԱՀԱՅ ԲԵՄԵՐՈՒՄ281

Պետրոս Դուրյանի թատերագրությունը282

Հայ թատրոնը վերականգնելու ձգտումները291

Պետրոս Մաղաքյանը և «Արևելյան թատրոնը»298

Հակոբ Վարդուկյան – «Թատրոն օսմանիս»307

«Ազգային ջոջերից» մեկը՝ Սերովբե Մանասյան316

Տիգրան Զուխաճյան322

Սերովբե Պենկյանի օպերետը329

Երանուհի Գարագաշյան333

Գարեգին Ռչտունի340

Թովմաս Ֆասուլյաճյան345

Հակոբ Պարոնյանը թատերագիր355

Գլուխ վեցերորդ
ՏՕ-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԲԵՄՐ ԵՎ ՊԵՏՐՈՍ ԱԴԱՄՅԱՆԸ377

Թատերախմբերը378

Թատերական քննադատությունը. Արծրունի, Սպանդարյան, Չմշկյան381

Մարտիրոս Մնակյան399

Վիրգիլիա Գարագաշյան412

Աստղիկ417

Մարի Նվարդ424

Պետրոս Աղամյան429

Աղամյանի ստվերները457

Սունդուկյանի ավանդապահները463

Գլուխ յոթերորդ
ԳԱՎԱՌԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ471

Վանի թատրոնը474

Ալեքսանդրապոլի թատրոնը477

Ախալցխայի, Կարինի և Կարսի թատրոնները485

Գավառական թատրոնի արևմտահայ օջախները492

Շուշիի թատրոնը498

Երևանի թատրոնը503

Էմին Տեր-Գրիգորյանի պիեսները515

Գլուխ ութերորդ
ՌԵԱԼԻՍՏԱԿԱՆ ԹԱՏՐՈՆ ԵՎ ԿՐՔԵՐԻ ՌՈՄԱՆՏԻԿԱ522

Թատերախմբերը և խաղացանկը522

Թատերական քննադատության չափանիշները և Շիրվանզադեն531

Դավիթ Թրչանց542

Գևորգ Տեր-Դավթյան550

Վարդուհի555

Ազնիվ Հրաչյա561

Սիրանուշ576

Գլուխ իններորդ
ԴԱՐԱՎԵՐՋԸ595

Հովհաննես Աբելյան602

Շիրվանզադեի թատերագրությունը622

Արամ Վրույր632

Պողոս Արաքսյան638

Գրիգոր Ավետյան643

Աղամյանի առասպելի գոհը647

Նորագույն թատրոնի գաղափարակիրը. Գևորգ Պետրոսյան651

Նեոռոմանտիզմի գիծը և Սաթենիկ Աղամյանը669

Փափաղյանի մուտքը դերասանապետի խոսքով678

Վարադույր685

Ծանոթագրություններ687

Անվանացույց737

Համառոտագրություններ756

ՀԵՆՐԻԿ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

ՆԱՅ ԹԱՏՐՈՆԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ
XIXԴ.

ԵՐԿՐՈՐԳ ԲԱՐԵՓՈՒՎԱԾ ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Համակարգչային շարվածքը և էջադրումը՝ Վերա Պապյանի
Լուսանկարների համակարգչային մշակումը և էջադրումը
Գուրգեն Գասպարյանի

Հրատ. պատվեր՝ № 2

Չափսը՝ 62 x 92:

47,5 տպագր. մամուլ:

Տպաքանակը՝ 500:

Գինը՝ պայմանագրային:

«Նաիրի» հրատարակչություն ՓԲԸ

Երևան, Տերյան 91