

Ռ. Զարյան

ՔԵԹԵՎԱՆ ԱՐԱՄՅԱՆ

Անցյալ դարի 60—70-ական թվականներին հայ թատրոնում, գլխավորապես Թիֆլիսյան բեմի շուրջը համախմբված են եղել դերասաններ, որոնց գործունեությունը, ամենայն իրավամբ, պետք է հերոսական համարվի: Դրանց թիվն այնքան էլ մեծ չէր, ընդամենը տաս հոգի, յոթ դերասան և երեք դերասանուհի: որոնք, սակայն, թատրոնի հետ կապված լինելով իսկական սիրով անձնազոհ գործունեություն են ծավալել: Գաբրիել Սունդուկյանը նրանց անվանում է «հայ բեմի առաջին հեղափոխիչներ»: Այս սերնդի անվան հետ է կապված ազգային-ժողովրդական թատրոնի տրագիցիան: Սրանք էին, որ ոչ մի արգելքի առաջ չկանգնելով, հալածանքների ենթարկվելով, հաղար ու մի շարժարանք կրելով թատրոնի հիմքը դրին, մի այնպիսի թատրոնի, որ հասարակական-կրթական կոչումը բարձր էր պահում: Այդ թատրոնը ժամանակի ընթացքում մտավ ժողովրդի կենցաղի մեջ, դարձավ հոգեկան անփոխարինելի սլահանջ, որովհետև նրա բեմից մերկացվում էին հասարակական կյանքի խոցերը և ընդհակառակը պաշտպանվում արդարությունը, ազնվությունը, երջանիկ կյանքի երազը: Այդ սերնդի հետ է կապված թատրոնի դեմոկրատացման տենդենցը:

Դերասանական այդ սերնդից բարձրացան հայ բեմի այնպիսի ականավոր վարպետներ, ինչպես Գևորգ և Սաթևիկ Չմշկյանները, Միհրդատ Ամրիկյանը և Քեթևան Արամյանը: Եթե Գևորգ Չմշկյանի գործունեությունը ուսումնասիրված չէ ինչպես հարկն է, ապա, համենայն դեպս, ճիշտ է, որ նրա անունը քավականաչափ մեծ ժողովրդականություն է վայելում: Նույնը չի կարելի ասել, դժբախտաբար, Միհրդատ Ամրիկյանի և մանավանդ Քեթևան Արամյանի մասին, որ իսպառ մոռացված մի դեմք է: Մինչդեռ անվարան կարելի է հայտարարել, որ 60—70-ական թվականներն ունեցել են տաղանդավոր դերասանուհիներ, սակայն նրանցից, շնայած իր կարճատև գործունեությանը, առանձնանում է Քեթևան Արամյանը, որպես իր ժամանակի ամենախոշոր դերասանուհին:

1

Քեթևան Արամյանը, գյուղում ծնված մի աղջիկ, շարժաշ մանկություն է ունեցել: Ինը տարեկան հասակում զրկվել է ծնողներից և, որք լինելով, մնացել եղբոր՝ Առաքելի և նրա կնոջ խնամքի տակ: Վերջինս ոչ միայն չի խնամել որք երեխային, այլև աշխատեցրել է, միշտ գործի դրել, օրերով հաց չի տվել նրան, ձեռք է բարձրացրել ու ծեծել, երբ քաղցած երեխան, այլևս չդիմանալով, լաց է եղել ու հաց խնդրել: Փոքրիկ աղջկա միակ մխիթարությունը լացն ու երգն են եղել: Նա, ինչպես պատմում է կենսագիրը, ազատ պահերին նստում էր իրենց գյուղի առջևով վազող գետակի ափին և «նայելով ջրի սրընթաց հոսանքին, դողդոջուն ձայնով, լալով ու երգելով, երբեմն էլ հեկեկալով մի տխուր երգ էր երգում... նայելով ջրի հոսանքին, հետևում էր նրա հետ մի ուրիշ աշխարհ»:

ուրիշ երկիր, ուր մարդիկ առավել բարի են, քան նրա եղբայր Առաքելի կինը, որը միշտ ծեծում և անարդում էր որք աղջկան, որը ամեն մի հարմար կամ անհարմար դեպքում ի սրտե ցանկանում էր, որ նրան «գրողը տանե», «մահը խեղդե» և այլն»¹:

Քրոջն իր կնոջ դաժանությունից փրկելու նպատակով, թե ընդհակառակը, կնոջ պահանջին ընդառաջ գնալով, Առաքելը որոշում է Քեթևանին տանել Թիֆլիս և աղախնության տալ: Չգիտենք, թե Առաքելի կինը ինչպես ընդունեց ամուսնու այդ որոշումը, սակայն հայտնի է, որ այն Քեթևանին մեծ ուրախություն պատճառեց: Նա չէր կասկածում, որ ուր էլ որ լինի, ինչ մարդկանց շրջանում, միևնույն է, շատ ավելի լավ կլինի, քան այժմ «հարազատների» մեջ:

Թիֆլիսում Քեթևանն աղախնություն է անում մի պառավ իշխանուհու տանը: Այստեղ նա մնում է մոտ հինգ տարի: Իշխանուհու մահից հետո Քեթևանը միառժամանակ ապրում է նրա որդիներից մեկի մոտ, ապա սպասուհու պաշտոնով ընդունվում մի ուսուստիճանավորի տունը:

Տնից տուն անցնելով, 60-ական թվականների սկզբներին Քեթևանը, վերջապես ընկնում է Հակոբ Կարենյանի ընտանիքը: Եթե մինչ այդ ապրած միջավայրում նա մոտիկից ճանաչեց ազնվական և բուրժուական շրջանի մարդկանց, նրանց կյանքը, նիստ ու կացը, փոխհարաբերությունները, ապա Կարենյանի տանը նա անմիջական շփման մեջ գտնվեց հայ գեղարվեստական ինտելիգենցիայի որոշ ներկայացուցիչների հետ, լսեց նրանց զրույցները: Վկա եղավ դրականության և թատրոնի հարցերի շուրջ ծագած վեճերի: Այն ժամանակ նրան, իհարկե, շատ էլ մատչելի չէին գրականության, լեզվի, ընդհանրապես արվեստի շուրջը եղած զրույցներն ու վեճերը: Կյանքից կտրված, ժամանակի այրող հարցերից հեռու կանգնած, ամբողջապես պատմական անցյալի հիշատակներով ապրող Կարենյանի զրույցները, մղած վեճերը վերացական ու սխուլաստիկ էին և Քեթևանի համար ոչ միայն նվազ մատչելի, այլև գուցե ոչ այնքան հետաքրքիր: Սակայն կարևորն այն է, որ Կարենյանի ընտանիքը ճակատագրական դեր խաղաց Քեթևանի կյանքում, կապելով նրան թատրոնի հետ:

Քեթևանի ծառայությունը Կարենյանի տանը զուգահեռակց հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի կազմավորմանը և սովորական աղախնու առաջ բացվեց դերասանուհի դառնալու հեռանկար: Թե ինչպես պատահեց, որ Քեթևանը կապվեց թատրոնի հետ՝ ստույգ հայտնի չէ: Իժվար է ենթադրել, թե նա, գյուղական մի աղջիկ, որ հազիվ մի քանի տարի էր ապրել քաղաքում, ազատական վճռեր թատրոնին նվիրվել: Ի՞նչն է դեր խաղացել, թատերական ասպարեզի հոժարակամ ընտրությունը, թե՞ հովանավորի գործ դրած բռնությունը առանց հաշվի առնելու Քեթևանի գյուղական ամոթխածությունը, կամ գո՞ւցե և նյութական վարձատրության հանգամանքը, որ նրան կարող էր մի որոշ չափով անկախ դարձնել: Այս ենթադրություններից որ մեկն էլ ճիշտ լինի, միևնույն է, թատրոնի հետ գյուղական աղջկա կապվելու աննախընթաց փաստը ինքնին հասարակական մի կարևոր ակտ էր 60-ական թվականներին:

Քեթևան Արամյանի այս քայլը ճիշտ ըմբռնելու և գնահատելու համար անհրաժեշտ է աչքի առաջ ունենալ, որ այն տարիներին կանայք և աղջիկները

¹ Դերասանուհու կենսագրական տվյալները քաղված են Դևորդ Չմշկյանի «Քեթևան Արամյան» հոդվածից («Թատրոն», 1893, № 2):

չէին համաձայնում բեմ բարձրանալ կամ համաձայնողները շատ քիչ էին լինում:

Այդ, իհարկե, պայմանավորված էր հայ իրականության հետամնացութեամբ, ինչպես և նրանով, որ թատրոնը նոր էր մեղանում, դեռ չէր մտել հասարակության կենցաղի մեջ և նրա շուրջը եղած հասարակական կարծիքն ազատ չէր և ենթակա էր նախապաշարումների ու քաղքենիական սահմանափակության:

Զարմանալի էլ չէ, որ հայ կանայք դժվարանում էին հանդես գալ թատրոնում, որովհետև դեռևս դրանից մի տասնևհինգ տարի առաջ եվրոպական կրթության տեր Պետրոս Մինասյանը, որ Մխիթարյան միաբաններից էր և 19-րդ դարի առաջին հիսնամյակի դրամատուրգներից, այն համոզմանն էր, թե ոչ միայն պետք է արգելել կանանց մասնակցությունը որևէ պիեսի բեմադրության և ընդհանրապես թատերական գործին, այլև չպիտի հանդուրժել նրանց ներկայությունը թատերասրահում, նույնիսկ որպես սովորական հանդիսատես¹:

Զի կարելի ասել, թե այս և նման հետամնաց հայացքները վաթսուներկան թվականներին Քեթևան Արամյանի հանդես գալու շրջանում, վերջնականապես արմատախիլ էին արված:

Պռոշյանն իր մի հոգևածում պատմում է այն մասին, թե ինչպես ծնողները չէին թույլ տալիս իրենց աղջիկներին կապվել թատրոնի հետ. «ավելի լավ է,— գրում է նա,— թող գետինը մտնի այդպիսի հոր գլուխը, նրա գլխին գտակի փոխարեն լաշակ ծածկվի, իսկ մի այդպիսի մոր լաշակը թող պատառոտվի»², քան նրանց աղջիկը բեմ բարձրանա և որևէ դեր կատարի:

Բեմին նվիրվելու վճիռ դժվարությամբ էին կայացնում նույնիսկ տղամարդիկ: Անցյալի գրականության մեջ այն միտքն է հայտնվել, թե այն ժամանակները, այսինքն վաթսուներկան թվականներին, թատրոնին նվիրվելը համազոր էր ինքնասպանության: Եվ դա է պատճառը, որ այն դարաշրջանի ամենալուսավոր մարդը՝ Միքայել Նալբանդյանը՝ հարկ է համարել անդրադառնալ այդ խնդրին, նա ասում է. «Ոչ ոք չէ ցանկանում հանդես գալ թատրոնաբեմի վերա, քանի որ այնտեղ ոտք կոխողը գրեթե հասարակաց անարգության պիտի հանդիպի»³:

Բեմին ծառայողը արհամարհվում էր, ծաղրվում, թատրոնի հետ իր բախտը կապած կինը բառիս լայն իմաստով հալածվում էր, քարկոծվում, հայտարարվում անբարոյական, որի առաջ երբեմն փակվում էին ծանոթ մարդկանց, նույնիսկ բարեկամների դռները:

Եվ ի՞նչպես կարելի է այս ամենից հետո Քեթևան Արամյանի նման մի գեղջկուհու թատրոնին նվիրվելու խիզախ արարքի մեջ հասարակական մեծ բովանդակություն չտեսնել, չհամարել դա մի հերոսաքայլ, ժողովրդի ծոցից դուրս եկած երիտասարդ աղջկա մարտահրավեր՝ ուղղված հետամնաց, խավար ու տգետ միջավայրի ըմբռնումների և նախապաշարումների դեմ: Աղավնի և Արուսյակ Փափաղյանների մասին Նալբանդյանի ասած այն խոսքը, թե «քաջությամբ պատերազմեցան հասարակաց նախապաշարումների յուրյանց վերա»

¹ Թատրերգութիւնք յօրինակար ի Հ. Պետրոս Վ. Մինասեան յուխտէ Մխիթարայ մեծի արքայի, հատոր Ա., Ոգրերգութիւնք, Վենետիկ, 1843, էջ 38—39:

² «Թատրոն», 1893, № 1:

³ Միխայել Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր երկրորդ, տեքստը, կոմենտարները և ծանոթագրութիւնները Նշան Մուրադյանի, 1947, էջ 309:

արած ազդեցության հետ, և հաղթելով նրանց հրապարակ իջան»¹, վերաբերում է նաև Քեթևան Արամյանին:

2

Այն, որ Քեթևան Արամյանը, գյուղից եկած մի հայ աղջիկ, վաթսունական թվականներին իրեն նվիրել է բեմին, իհարկե, ուշադրության արժանի փաստ է՝ Սակայն հազիվ թե նույն այդ փաստը այսքան կարևորություն ստանար, եթե, հանձին նրա գործ շունենայինք նաև բեմական եզակի ուժի հետ: Նրանից առաջ, ինչպես Թիֆլիսում, այնպես էլ Պոլսում, ուրիշ կանայք էլ իրենց կյանքը կապել էին թատրոնի հետ: Սակայն, եթե դրանց կյանքի պատմության մեջ ուշադրավ կողմը հենց այն է, որ առաջինը նվիրվեցին թատրոնին, ապա դա Արամյանի գործունեության մի կողմն է, և ոչ էականը: Էականն այն է, որ նա եղել է վաթսունական թվականների դերասանական սերնդի ականավոր դեմքերից, որի ստեղծագործությունը նշանակալի չափով նպաստել է ռեալիզմի ընդերմանը հայ թատրոնում:

Քեթևան Արամյանի բեմական կյանքը հայ թատրոնում կարճատև է եղել: Այն ամփոփվում է ընդամենը մի տասնամյակի մեջ: Արամյանը հանդես է եկել վաթսունական թվականների սկզբներին, 1862-ին, և ապա, Թիֆլիսից հեռանալով, 1873-ին տեղափոխվել է Քութայիս: Նա չի կարողացել հրաժարվել բեմից, որը իր սիրած գործն էր, և այստեղ կապվել է վրաց թատերախմբի հետ: Թիֆլիսում եղած ժամանակ ևս, մեր մյուս դերասանների նման, մերթ ընդ մերթ հանդես է եկել վրացական ներկայացումներում: Քութայիսում նրա կապը վրացական թատրոնի հետ ավելի հաստատուն եղավ: Այսպիսով, ուրեմն, Արամյանը մեկն է մեր այն առաջավոր դերասաններից, որ վրաց թատրոնի հետ ունեցած սերտ համագործակցությամբ նպաստել է հարևան երկու ժողովուրդների բարեկամության ամրապնդմանը:

Ծանր ու շարժաշ կյանքը վաղուց հյուծել էր դերասանուհուն: Քութայիսում նրա առողջությունը վերջնականապես խախտվեց և 1878-ին, բուրբուկին երիտասարդ հասակում վախճանվեց:

Արամյանը, որպես դերասանուհի, միանգամից աչքի չի ընկել: Սկզբում նրա հետ առանձին հույսեր էլ չեն կապվել: Նա չի ունեցել այն արտաքին հրապույրը, որով աչքի են ընկել Եղիսարեթ Տեր-Արրահամյանը և մանավանդ Սոֆիա Մելիք-Նազարյանը: Ինչպես նրա հետ գործող մյուս դերասանների՝ Զմշկյանի, Ամրիկյանի և ուրիշների, այնպես էլ Արամյանի տաղանդը բացահայտվեց հայ թատրոն մուտք գործած ռեալիստական դրամատուրգիայի հետ միաժամանակ: Ռեալիստական ռեպերտուարը ոչ միայն ապահովեց Զմշկյանի շուրջը համախմբված դերասանների ստեղծագործական զրահորդման սւաճը, այլև հնարավորություն տվեց ըստ էության վերանայելու գոյություն ունեցող բեմական ուժերի տեղն ու նշանակությունը: Դերասաններ, որոնք առանձնապես հաջողություն չէին ունեցել կեղծ-հայրենասիրական ոգով գրված պատմական ողբերգություններում, ռեալիստական, ազգային, արդիական կյանքն արտացոլող պիեսներում անձանաչելի կերպով փոխվեցին, սկսեցին փայլել և ընդհակառակը:

¹ Միայն Նալբանդյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր երկրորդ, տեր-ստոր, կոմենտարները և ծանոթագրությունները Նշան Մուրադյանի, 1947, էջ 300:

Հայ ռեալիստական թատրոնի ռեպերտուարում ազգային կյանքից զրված վոդեվիլների ու կոմեդիաների, ինչպես և արդիական կյանքը պատկերող թարգմանական պիեսների կողքին տեղ էին զբաղեցնում նաև մի շարք մեկողրամներ, ինչպես «Սպանիացի ազնվականը», «Թուղթ խաղացողի կյանքը», «Սեր և նախապաշարմունքը» և այլն: Գևորգ Չմշկյանը և նրա ընկերները, որ գլխավորում էին թատերական զործը, մեծ մասամբ իրենց աչքի առաջ ունեին Մոսկվայի փոքր թատրոնի օրինակը: Ահա այդ վերոհիշյալ մեկողրամները ներկայացնելու մղումը Չմշկյանը և նրա ընկերները ստացել էին Փոքր թատրոնից:

Քեթևան Արամյանը այդ երեք պիեսի մեջ էլ աչքի է ընկել իր խաղով: Մի դեպքում նա մարկիզուհի էր, սնոտիապաշտ, ինքնահավան և անբարոյական պալատական մի կին («Սպանիացի ազնվական»), մի այլ դեպքում պառաված և հիմար բանաստեղծուհի («Սեր և նախապաշարմունք»), մի ուրիշ անգամ էլ պանդոկապետի կին, որն ամեն բանում նմանվում է իր ամուսնուն, վարվում նրա ցանկության համեմատ («Թուղթ խաղացողի կյանք»):

Այս դերակատարումները ժամանակակիցների ուշադրությունը գրավել են մի քանի տեսակետից: Ժամանակակիցներին զարմացրել է այն, որ «յուր կյանքում ոչ մի անգլիացի, ոչ էլ այդ տեսակ եվրոպացի կին տեսած կար», Արամյանը կարողացել է այնպիսի հեշտությամբ վերարտադրել վերոհիշյալ կերպարները, որ եվրոպական միջավայրին, նյութին և պատմությանը լավատեղյակ մարդկանց մեջ խաղի բնական լինելու նկատմամբ ոչ մի չափով տարակուսանք առաջ չի բերել: Մեզ թվում է, որ այստեղ քիչ դեր չի խաղացել իշխանուհու տանը Արամյանի անցկացրած հինգ տարվա ժամանակամիջոցը: Սրան պետք է ավելացնել և դերասանուհու հարուստ ինտուիցիան, երևակայության ուժը, հատկություններ, որոնք նրան, որպես ճշմարիտ տաղանդով օժտված արվեստագետի հնարավորություն էին տալիս հաճախ շատ ավելի դրական ու մեծ արդյունքի հասնել, քան այդ կարող էր թույլ տալ, ասենք, տվյալ միջավայրի ռեալ իմացության աստիճանը:

Այնուհետև այդ կատարումներն ուշագրավ են եղել Արամյանի բեմական ստեղծագործության համար ընդհանրապես բնորոշ մի հատկությամբ՝ իրարից տարբեր բնավորությունները ստեղծելու կարողությամբ: Վերոհիշյալ երեք կերպարներից ոչ մեկը մյուսին նման չէ, և չնայած մեծ տարբերությանը, դերասանուհին ռեմբոնել էր յուրաքանչյուրի իսկական բնավորությունը, զգացմունքները, ձգտումները:

Շատ ավելի ցայտուն է դառնում Արամյանի բեմարվեստի այս կողմը, երբ աչքի առաջ ենք ունենում ազգային կյանքից զրված ժամանակակից պիեսները: Ինչպես և չէր կարող լինել, այն հանգամանքը, որ Տեր-Գրիգորյանի պատկերած իրականության բեմական մարմնացումը դերասանուհուց պահանջում էր ոչ այնքան երևակայության լարում, որքան սեփական աչքերով տեսածի, զգացածի հարազատ վերարտադրություն, ապա դերասանուհին իրեն ավելի անկաշկանդ էր զգում, վստահ ու համարձակ:

Կարելի է ասել, որ Արամյանի տաղանդը, առաջին անգամ նշմարվելիք Միքայել Տեր-Գրիգորյանի վոդեվիլներում, այսինքն՝ երբ դերասանուհին հնարավորություն ստացավ կյանքից ստացած իր տպավորությունները խտացնել համապատասխան կերպարների մեջ: Մի դեպքում մի խորամանկ պառավ զոքանչ էր («Խոտորնակին խոտորնակ»), մի այլ դեպքում կովասեր սկեսուր («Հարս և սկեսուր»), և յուրաքանչյուր անգամ հանդիսատեսի առաջ կանգնում

էր իրական մի անձնավորություն՝ բնավորության հյութեղ դժերով կենդանացած:

Սակայն Քեթևան Արամյանի բեմական տաղանդը իր իսկական փայլով ճանաչվեց Սունդուկյանի կոմեդիաներում միայն:

Եվ դա հասկանալի է:

Եթե Տեր-Գրիգորյանի վոդեիլները նրան հնարավորություն էին տալիս բեմից պատկերելու իր լավ ճանաչված միջավայրը, ապա Սունդուկյանի դրամատուրգիան ավելի լայն հեռանկար էր բացում արվեստագետի առաջ, որովհետև վերոհիշյալ հատկության հետ միասին «Խաթաբալան», «Էլի մեկ զոհ», «Պեպոն» ղեղարվեստական բարձրորակ պիեսներ էին, այնպիսի երկեր, որոնք դերասաններին և դերասանուհիներին մղում էին դեպի հյութեղ բնավորությունների ստեղծում, հոգեբանության մեջ թափանցելու վարպետություն, ընդհանրապես իրականությունը խորքից բացահայտելու ուժ և ունակություն էին մշակում նրանց մեջ, հատկություններ, որոնք, միևնույն է, չէին կարող նվաճվել վոդեիլային պիեսներում հանդես եկող դերասանների կողմից որքան էլ նրանք շնորհալի և տաղանդավոր լինեին, որովհետև այդ դրամատուրգիայում ռեալիզմը գտնվում էր կյանքի էմպիրիկ ու մակերեսային պատկերացման մակարդակի վրա:

Սունդուկյանի ստեղծած կերպարներից հինգն է միայն նա կատարել, բայց դրանցից երկուսն այնպիսի ուժով, այնքան փայլուն, որ իրավունք է տալիս նրան դասելու իր ժամանակի հայ թատրոնի նշանավոր դերասանների կարգը ընդհանրապես, և Սունդուկյանի դրամատուրգիայի բեմական մարմնավորման տրադիցիայի առաջին հիմքերը դնող արվեստագետների շարքը՝ մասնավորապես:

Արդեն խոսք եղավ այն մասին, որ Արամյանը հաջողությամբ էր կատարում պառավ կանանց դերեր: Ասվեց նաև, որ նրա մարմնավորած պառավ կանայք բնավորությամբ իրարից տարբեր էին: Հարցը միայն այն չէ, որ նա, ինչպես և վաթսուներկան թվականների ռեալիստ դերասանների մեծ մասը, բնավորություն կերտելու վարպետ լինելով, կարողանում էր տարբեր կերպարներ ստեղծել: Արամյանը կարողանում էր «ծայրագույն հակառակ բնավորություններ» ունեցող դերեր կատարել և երկու դեպքումն էլ այնպես, որ մի կատարումը մյուսին չէր զիջում: Եթե Տեր-Գրիգորյանի վոդեիլում նա կատարում էր կովասեր սկեսրոջ դեր, ապա Սունդուկյանի պիեսում, գորովագութ մոր կերպար («Էլի մեկ զոհ»), «Խաթաբալայում» Արամյանը սովորաբար հանդես էր գալիս երկու դերով՝ Քեթևան և Մարքրիտ: Այս երկու կերպարները իրար չեն հանդիպում, և այդ պատճառով դերասանուհին ոչ միայն մերթ մեկ դերն էր կատարում, մերթ մյուս, այլ երբեմն այդ երկու դերերը — և՛ Քեթևանը, և՛ Մարքրիտը — կատարում էր միաժամանակ, միևնույն ներկայացման մեջ: Եվ այնքան տարբեր էր նա այդ երկու դերում, այնքան անճանաչելի, որ դահլիճում նստածներից շատերի մտքով էլ չէր անցնում, թե այդ երկու տարբեր դերերի կատարողը միևնույն դերասանուհին է:

Սա վկայում է Արամյանի բեմական արվեստի մի շատ արժեքավոր հատկությունը՝ կերպարանափոխման ուժը: Երբ դերասանուհին կարողանում է իրարից տարբեր, երբեմն էլ տրամագծորեն իրար հակառակ դերեր կատարել և երկու դեպքումն էլ միատեսակ համոզիչ լինել, նշանակում է տիրում է վերափոխման դժվարին արվեստին:

Ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Արամյանի կերպարանափոխման ուժն այնքան արտաքին խարակտերայնության մեջ չի եղել, որքան ներքին:

Դերասանի կերպարանափոխման ուժի մասին ղլխավորապես դատում ենք այն փաստից, որ նա կարողանում է հակադիր բնավորություններ ստեղծել: Այս, իհարկե, ճիշտ է, բայց ոչ ամբողջապես: Բեմական արվեստի այդ շատ կարևոր հատկությունը — կերպարանափոխությունը — ավելի ստույգ՝ այդ կերպարանափոխության աստիճանը, չափը ստուգվում է ոչ այնքան տարբեր, որքան նման դերերի կատարման ժամանակ: Տաղանդավոր դերասանուհու համար, եթե նա քիչ թե շատ աչքի է ընկնում բազմակողմանիությամբ, շատ ավելի հեշտ է մի դեպքում շար պառավ խաղալ, մի այլ դեպքում՝ բարի: Սակայն շատ ավելի դժվար է կատարել երկու կամ երեք բարի մոր դեր և միաժամանակ, կրկնության վտանգին չենթարկվելով՝ տարբեր լինել:

Քեթևան Արամյանի բեմական տաղանդը քննություն է բռնել, ստուգվել հենց նրանով, որ նա Սունդուկյանի ռեպերտուարում կատարում էր երեք մոր դեր — Քեթևան («Խաթաբալա»), Բարրառե («Էլի մեկ գոհ»), Շուշան («Պեպո»), որոնք, ինչպես հայտնի է, և՛ դրամատիկական դրությամբ, և՛ բնավորության շատ և շատ հատկություններով նման և ընդհանուր կողմեր ունեն և, այնուամենայնիվ, կարողացել է տարբեր կերտվածքներ ստեղծել: Եթե նկատի չունենանք Շուշանի սոցիալական վիճակի տարբերությունը, ապա երեքն էլ մի միջավայրի՝ հին Խիֆիսի ծնունդն են: Այն դրամատիկական դրությունը, որի մեջ են գտնվում նրանք, որը և պայմանավորում է բնավորության այս կամ այն գծի դրսևորումը, բավականաչափ ընդհանուր կողմեր ունի: Երեքն էլ բարի ու հեղ, նահապետական ու առաքինի, որդիասեր ու աղնիվ պառավներ են. եվ շնայած այս ոսոհանրությանը, Արամյանը կարողացել է ստեղծել երեք մոր երեք տարբեր ու կենդանի պատկեր: Եթե մենք, հակառակ գոյություն ունեցող և վաղուց արմատացած տրադիցիայի, առանձնապես ընդգծում ենք Արամյանի նշանակությունը, ապա այդ նրա համար, որ նա կարողացել է բնավորության միևնույն գիծը, ասենք՝ բարությունը, հոգեկան միևնույն ապրումը, ասենք՝ վշտի կսկիծը պատկերել տարբեր արտահայտությամբ: Այնպիսի անշուք դերում, ինչպիսին Մասիսյանի ավանդական մոր կերպարն է, հատկապես այն տեսարանում, երբ մայրը գգվում և համբուրում է որդուն, դերասանուհու խաղը ստիպում էր թատերասրահը դղրդացնել ծափահարությամբ: Այգ պետք է բացատրելի նրանով, որ դերասանուհին ստեղծել է միջավայրի կողմից հարազատ, բնավորության տեսակետից արտահայտիչ, հոգեբանությամբ համոզիչ մի կենդանի, ռեալիստական կերպար:

Սակայն, որքան էլ արժեքավորենք նրա ներկայացրած Քեթևանը կամ Բարրառեն, դարձյալ նրա պատկերած մայրերի շարքում, որպես բեմական ստեղծագործության մի կոթող, առանձնանում է Շուշանի կերպարը: «Այդպիսի ստեղծագործության, — գրում է Զմշկյանը նրա Շուշանի մասին, — ընդունակ են միայն հազվագյուտ տաղանդները»¹:

Շուշանի դերակատարման կապակցությամբ մամուլում գրվել է.

«Տիկին Արամյանցի մասին շունենք ինչ ասելու. — նա կենդանի տեղական կին է ամեն ձևերով և շարժվածքներով»²: Նույն դերակատարման մասին պահ-

¹ «Թատրոն», 1895, № 2:

² «Մեղու հայաստանի», 1871, № 17:

պանված այլ նյութեր և վկայություններ թույլ են տալիս մտածելու, որ քննադատը թեև դրական է գնահատել Արամյանի խաղը, բայց ըստ էության չի կարողացել թափանցել դերասանուհու այդ ստեղծագործության խորքը և ըստ այնմ էլ արժեքավորել այն: Մինչդեռ այդ դերում շատ ավելի, քան մի այլ տեղ, երևան է եկել Արամյանի բեմական արվեստի շատ կարևոր հիմքերից մեկը՝ կյանքի բավական խոր ու հիմնավոր ճանաչողությունը: Շուշանի դերակատարման կապակցությամբ Չմշկյանն ասում է. «Զգայուն դերասանուհին տարիներով հանդիպել է յուր տխուր թափառական կյանքում այդպիսի ընտանիքների հետ: Նա զննել է ամեն բան, ուսումնասիրել է ամեն մեկ քայլն այդ ընտանիքի, նրան հայտնի է նրա միջի անդամների իրարու հետ ունեցած հարաբերությունները, նա յուրացրել է նրանց կյանքի հայացքները, նրանց մտածելու, նիստուկացի, խոսելու եղանակը, անգամ հագուստի մանրամասն ձևերը»¹:

Այս վկայությունը շատ էական է:

Այն, որ այս շրջանի մեր դերասանները կոլորիտի սուր զգացողության տեր են եղել և դա կերպարների մեկնարանության վրա մի որոշ չափով կենցաղայնության կնիք է դրել, — ճիշտ է, սակայն, անկասկած է այն, որ, ինչպես կարելի է եղրակացնել Չմշկյանի ասածից, հաճախ հաղթահարել են կենցաղայնությունը և կարողացել են դուրս գալ նրա անձուկ սահմաններից:

Շուշանի, Քեթևանի, Բարրառեի դերապատկերի պատրաստման գործում դերասանուհուն մեծապես օգնել է Սունդուկյանը, որը, ինչպես հայտնի է, եղել է իր պիեսների ռեժիսորը թե՛ հայ, թե՛ վրաց թատրոնում: Ասել է թե՛ Արամյանի, ինչպես և ընդհանրապես բոլոր այն դերասանների խաղի մեջ, որոնք առաջինն են բեմում մարմնավորել սունդուկյանական կերպարները, շատ չափով արտացոլվել է դրամատուրգի ըմբռնումը, նրա մոտեցումը: Դրանից բացի, Չմշկյանի վերոհիշյալ վկայությունը ցույց է տալիս, որ Սունդուկյանի պատկերած աշխարհը, հատկապես նրա տիպերը Արամյանին լավ ծանոթ են եղել: Դերասանուհու ժամանակակիցներն ասում են, թե «Քեթևան Արամյանը ղննել էր յուր տխուր և քիսայական անցյալում իրեն պատահած կանանց բնավորությունները և ամեն մեկ յուր խաղացած դերի մեջ ցույց էր տալիս հասարակության, որ ծանոթ է, ուսումնասիրել է այն կնոջ կամ աղջկա դերը, որ հանձն էր առել ներկայացնելու»²:

Արամյանի կյանքի ճանաչողությունը, ինչպես փաստերն են հաստատում, չէր սահմանափակվում նիստուկացի, արտաքին կենցաղի իմացությամբ, մարդկային փոխհարաբերությունները, մտածողությունը, մարդկանց հայացքը կյանքի նկատմամբ՝ Արամյանի ստեղծագործության մեջ գեղարվեստական ընդհանրացման հիմքն են կազմել, նրան հնարավորություն տալով պատկերելու աշխատավոր մարդկանց շրջանը, «որտեղ մայրն ապրում և ջնշում է յուր որդու կյանքով և որի համար այդ զգացմունքից դուրս չկա ուրիշ նպատակ, ուրիշ մտածմունք»³:

Իթե Քեթևանի նման ավանդական մոր պատկերը դերասանուհին պարուրում էր որդուն սպասող երջանկության անկրկնելի զգացումով, ապա Շուշանի կերպարի համար էական է համարել հոգսը, վիշտը: Հանդիսականի աչքերի

¹ «Թատրոն», 1895, № 2:

² Նույն տեղում:

³ Նույն տեղում:

առաջ դերասանուհին վերակենդանացնում էր «խեղճ, տխուր ու որբևայրի կնոջ չափ թե վատ անցկացրած ու դժվար, տառապանքով լի, անմխիթար ներկան»¹։ Ժամանակակիցներն ասում են, որ աննման էր դերասանուհու հառաչանքը Շուշանի դերում։ Մի հառաչանքով նա կարողանում էր արտահայտել Շուշանի դառն կացությունը, այն անսահման վիշտը, որի մեջ թաղված է մայրական սիրտը։ Արամյանի կատարումը դրամատիկական մեծ ներգործության էր հասնում։ Նրա խաղը բնական է եղել և ազդու։ Նա ստիպում էր, ինչպես խաղընկերներն են վկայում, «հասարակությանը տխրել, հառաչել և լաց լինել յուր «սև ու մութ բախտի» վրա»։

Չմշկյանն ասում է, թե Արամյանից հետո շատ ուրիշ դերասանուհիներ են խաղացել Շուշանի կերպարը։ Թեև նրանք իրենց դերը կատարել են շատ լավ, բայց ոչ մեկը չի թողել այն տպավորությունը, ինչ որ Արամյանը։ Նա ասում է, որ հանդիսականը բավականացել է, ուզում է ասել հիացել է նրանց խաղով, բայց չի հափշտակվել։ Այս կապակցությամբ Չմշկյանը Արամյանի խաղի մի այնպիսի կողմն է մատնանշում, որով դերասանուհու բեմական արվեստի նշանակությունը շատ ավելի է բարձրանում։ «Շուշան-Արամյանը հափշտակում էր,— գրում է Չմշկյանը,— որովհետև նա բեմ դուրս գալուն պես, արդեն սկսում էր աւարել այն կյանքով, ինչ կյանք որ պիտի ներկայացներ»։

Այս շատ կարևոր վկայություն է։ Դրա նշանակությունն ու իմաստը ճիշտ որոշած լինելու համար, պետք է պարզել, թե ինչու Շուշանի մյուս դերակատարները չեն ազդել, իսկ Արամյանը՝ ազդել ու հափշտակել է։ Դրա պատասխանը գտնում ենք դարձյալ Չմշկյանի մոտ, որն ասում է, թե «նրանց (այսինքն՝ ուրիշ դերակատարների—Ռ. Գ.) խաղը եղել է նմանություն և ոչ թե իսկություն»։

Այս նշանակում է, որ մենք գործ ունենք ստեղծագործական բնույթով երկու, իրարից տարբեր ուղղության դերասանուհիների հետ։ Չմշկյանը նկատի ունի այն դերասանուհիներին, որոնց խաղը ոչ այնքան կյանքի բնական արտահայտություն էր, որքան դրա նմանությունը։ Ասել է թե՛ դերասանուհին ոչ թե ապրում է կերպարի վիշտը, այլ պատկերում, ներկայացնում է այն։ Մինչդեռ հանձին Արամյանի, ինչպես Չմշկյանն է վկայում, մենք ունեցել ենք ապրումների դերասանուհի. այլ կերպ ասած՝ բեմում Շուշանի ապրած վիշտը, հոգեկան դառնությունն ու կսկիծը Արամյանն ապրել է որպես իր սեփական դրաման։ Նա կերպարանափոխվում էր, դառնում նույն մարդը, որին խաղում էր և ոչ թե նմանվում, ձևացնում նրան։ Թատրոնում չես կարող դառնալ քո խաղացած մարդը, եթե չես ապրում նրա հույզերը, չես զգում նրա ձգտումները, մտքերի ընթացքը։ Ուրեմն՝ դերասանուհին ոչ թե հիացրել է հանդիսականին իր խաղի վարպետությամբ, այն ճարտարությամբ, որով արվեստագետը կարողանում է նրա առաջ դնել ամենայն նրբությամբ մի ասեղնահյուս կերտվածք, այլ իր ապրումով, անմիջականությամբ և հույզերի հարազատությամբ։ Նշանակում է Արամյանը կարողացել է հասնել այն բանին, որ հանդիսականը մոռացել է դերասանուհու գոյությունը և նրա անկեղծությամբ լի խաղի տպավորության ներքո բեմում տեսել իր վշտերի մեջ մորմոքվող Շուշանին։

Այս հաստատումն են նաև թատերական այն ղեկավարները, որ լույս են տեսել «Պեպո» պիեսի ներկայացման կապակցությամբ։ Օրինակ՝ հոգևածներից մեկում ասված է, թե Արամյանն այնպիսի ճշմարտությամբ է Շուշանի դերը

¹ «Թատրոն», 1895, № 2։

կատարում, որ նրա «խաղը կարծես թե խաղ չէ, այլ բնական, կենդանի հարաբերություններ են»¹։

Եվ այն, որ սա պատահականություն կամ մի դիպված չէ Արամյանի բեմական արվեստում, վկայում և հաստատում է նրա ստեղծագործության մի այլ գլուխ-գործոցը՝ Մարքրիտի դերակատարումը, որի մասին Չմշկյանը թողել է շատ արժեքավոր հիշողություններ։

Մարքրիտի կերպարը Արամյանը մեկնաբանել ու կատարել է դրամատիկական պլանով։

Մարքրիտի կերպարի շուրջը անցյալում վեճ է եղել. թատերական գրականության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, թե Մարքրիտը «գթասրտության և կարեկցության արժանի է, և ոչ թե ծաղրի և բեհաբուռ անելու»², ինչպես իբր թե թույլ է տվել իրեն դրամատուրգը։ «Դա մեծ սխալ է և, ըստ ամենայնի, անթույլատրելի սխալ»³, եզրակացնում է Սունդուկյանի քննադատներից մեկը։

Վեճի մեջ մտնելով իր քննադատի հետ՝ Սունդուկյանն ասում է, թե նրա դատողությունը հիմնովին սխալ է, որովհետև իր մտքով երբեք էլ չի անցել Մարքրիտին ծաղրելու «Ընդհակառակը, — ասում է նա, — հրշյալ պիեսը գրելու միջոցին իմ գլխավոր ցանկությունն այն էր, որ հանդիսատեսի մեջ ստեղծեի գթասրտություն Մարքրիտի նկատմամբ. ուստի և ես նրան դուրս բերի իբրև բարեսիրտ և ազնվաբարո աղջիկ»⁴։

Պարզ է, որ քննադատին մոլորության մեջ է գցել Մարքրիտի կերպարի բեմական սխալ մեկնաբանությունը։ Այս շատ կարևոր է, որովհետև հիմա էլ հազվադեպ չեն այնպիսի բեմագործություններ, ուր Մարքրիտը, հակառակ Սունդուկյանի մտահղացման, եթե չասենք ծաղրվում է, ապա զավեշտի առարկա է դառնում։ Սունդուկյանը միշտ էլ վրդովվել ու բողոքել է Մարքրիտին ծիծաղելի ներկայացնելու բոլոր փորձերի դեմ։ Օլգա Գուլազյանը իր հոդվածներից մեկում, որ կոչվում է «Իմ հուշերը», պատմում է հետևյալը. «Հումանիստ դրամատուրգը ծնողական քնքուշ սիրով սիրում էր իր դժբախտ հերոսներին։ Քառասունյոթ տարի առաջ, Թիֆլիսում, հայ դրամատիկ խումբը խաղում էր «Խաթաբալա» պիեսը։ Դահլիճում նստած էր Սունդուկյանը։ Մարքրիտի դերակատար դերասանուհին տգեղ երևալու համար գրիմ էր արել։ Երբ իջավ վարագույրը, ալեկարդ դրամատուրգը ծայր աստիճան հուզված ու վերավորված՝ եկավ Մարքրիտ խաղացող դերասանուհու մոտ և հայտնեց իր վրդովմունքը։ «Ես իմ Մարքրիտին ծիծաղելի չեմ դուրս բերել. նա չափազանց բարի, ոսկի սիրտ և ճիշտ է, նա Նատալիայի պես սիրուն չէ, բայց ես չեմ թույլ տա, որ իմ դժբախտ Մարքրիտի վրա հասարակությունը ծիծաղի... Նրան պետք է խղճալ, սիրել, գուրգուրել և ոչ թե ծիծաղել...»⁵։

Եվ եթե Սունդուկյանն ասում էր, թե «բանի հանդիսատեսի աչքերից է արդունք թափվել այս աղջկա բախտի համար, երբ պիեսը ներկայացվել է ինչպես հարկն է»⁶, ինչ խոսք, որ դրամատուրգը առաջին հերթին նկատի ուներ Մարք-

¹ «Մշակ», 1872, № 10.

² «Ոցցրոն», 1880, № 44.

³ Նույն տեղում։

⁴ Նույն տեղում, № 49.

⁵ «Գրական թերթ», 1950, № 18.

⁶ «Ոցցրոն», 1880, № 49.

րիտի անդրանիկ դերակատար Քեթևան Արամյանին, որի կատարմամբ Զամբա-
խովի աղջիկը «տգեղ, բայց զգայուն, անբախտ էակ» էր:

Զմշկյանը հիշեցնելով ընթերցողին, թե ինչպես է Մարքրիտի կերպարը
տված Սունդուկյանի պիեսում՝ ասում է. «Դերասանուհին զգացել է այդ ամեն
իրողությունը, նա երկու-երեք շաբաթ առաջ օրերով ու ժամերով մտածել է
Մարքրիտի ամեն զգացողության ու դատողության մասին և ինքը զգացել է
միևնույնը. նա ապրել է Մարքրիտի կյանքով, մտածել է նրա մտքերով և այդ
ամենը միմյանց վրա նրա սրտի մեջ բարդվելով՝ գոյացրել է մի ծածկված հրա-
բուխ, որ հանկարծ ժայթքում է բեմի վրա և դուրս է թողնում նրա կրծքից՝ հան-
դիսականների առաջ: Մարքրիտը անիծելով յուր ծնված ժամը, յուր սարսափելի
տգեղությունը, լաց է լինում... Եվ դերասանուհու աչքերից կաթիլ-կաթիլ թափ-
վում են շատ տարիներով գուցե պահված արտասուքները»¹:

Մարքրիտի, ինչպես և Շուշանի կատարումը մերժում և հերքում է այն
սխալ միտքը, թե ռեալիզմը վաթսուներկան-յոթանասուներկան թվականներին
հայ թատրոնում՝ գերազանցապես կենցաղային է եղել, և, ընդհակառակը,
վկայում ու հաստատում է, որ բեմական արվեստը հայ թատրոնում դեռևս այդ
տարիներին կերպարների բացահայտման իմաստով իհարկե ոչ միշտ, բայց
երբեմն, գուցե նույնիսկ հաճախ, հանդես է բերել կյանքի ճշմարտացի ընդ-
հանրացման բավական շեշտված ձգտում:

Այլ առիթով արդեն ասել ենք, որ Զմշկյանին և նրա շուրջը համախմբված
դերասաններին ոգեշնչում էր Մոսկվայի Փոքր թատրոնը, որ միշտ էլ նրանք
նկատի են առել այդ թատրոնի ստեղծագործական ձգտումները, ձեռք բերած
փորձը և հաղթանակները: Եվ մի՞թե ճիշտ չէ՞նք լինի, եթե ասենք, որ ռուսական
առաջավոր թատրոնի ռեալիստական տրագիցիաների ոգով դաստիարակված,
Սունդուկյանի ձեռքի տակ, նրանց ղեկավարությամբ աճած դերասանուհու
ստեղծագործության մեջ գտնում ենք շեշտված սկզբունքների կիրառումը,
հենց այն սկզբունքների, որոնք հետագայում կազմեցին բեմական արվեստի
մասին Ստանիսլավսկու զարգացրած սկզբունքի գլխավոր հիմքը:

Շատ կարևոր է Զմշկյանից բերված վկայության այն մասը, ուր ասված
է, թե «դերասանուհին այնքան էր ուսումնասիրում կերպարը, այն դրությունը,
որի մեջ է նա, մինչև որ ինքը զգում էր նույնը»: Այս նշանակում է, որ Արամ-
յանը գրական կերպարը բեմական տեսակետից գտնված էր համարում լուկ այս
ժամանակ, երբ պատրաստման ընթացքում աստիճանաբար չքանում էին ար-
վեստագետի և կերպարի միջև եղած սահմանները և դերասանուհին սկսում էր
ղգալ իր հերոսուհուն այն աստիճան, որ նրա վիշտը դառնում էր իրենը և նա
ապրում ու տանջվում էր նրա ցավերով:

Շատ ավելի էական է Զմշկյանի վկայության մեջ և այն, որ դերակատար-
ման ժամանակ, այն տեսարանում, երբ Մարքրիտն անիծում է իր ծնված ժամը,
դերասանուհին լաց է լինում, թափելով տարիներով կուտակված արցունքները:
Սա պատահական, ի միջի այլոց ասված խոսք չէ, այլ դերասանուհու խաղըն-
կերոջ, նրան առաջ քաշողի, ղեկավարի, մի լուրջ արվեստագետի վկայություն.
որը և հնարավորություն է տալիս բացահայտելու Արամյանի բեմական ար-
վեստի գլխավոր հատկանիշներից մեկը:

Նշանակում է Արամյանն իր բեմական կերպարները ստեղծելիս հենվել է

¹ «Թատրոն», 1893, № 2:

ոչ միայն շրջապատի, կյանքում իրեն պատահած և իր կողմից ուսումնասիրված կանանց և աղջիկների բնավորությունների վրա, այլև այն համանման ապրումների, որ ինքը ղգացել է տարիների ընթացքում՝ մանկությունից սկսած:

«Խաթարայում» Մարքրիտի ապրած դժբախտությունն արտահայտելիս, գերասանուհին թերևս վերհիշել է իր որրության ծանր տարիները գյուղում կամ այն դաժան, անմարդկային վիրավորանքները, որ սպասուհի եղած ժամանակ հասցրել է տանտիրուհին իրեն, այն արցունքները, որ նա թափել է տանտիրուհուց գաղտնի— գիշերվա ուշ ժամերին, խոհանոցում, բոլորի աչքից անտես: Իր տգեղությամբ դժբախտ, շրջապատի կողմից ծաղրված, ամենաանմարդկային ստորացման ենթարկված Մարքրիտի հոգեկան տառապանքը նրան հիշեցրել է իր սեփական տանջալի անցյալը: Ուրեմն՝ Արամյանը Մարքրիտի կերպարը ոչ միայն ուսումնասիրել է, մտածել ու հասկացել իր առարկայական ճշմարտացիությամբ, այլև նրա միջոցով արտահայտել իր և իր նմանների հոգում տարիներով ամբարված վիշտը: Իսկ նրա խաղին հաղորդել է բարձր մարդկայնություն, հուզել ոչ միայն գերասանուհուն՝ այլև իր դրամատիզմով ցնցել հանդիսականներին, ստիպել, որ նրանք էլ, արվեստագետի հետ միասին, արցունք թափեն նրա դժբախտության վրա:

Մենք չգիտենք, թե Մարքրիտի առաջին գերակատարը հասկանում էր արդյոք կերպարի ապրած դրամայի սոցիալական պատճառները. հավանաբար ոչ: Բայց և այնպես, ինչպես կատարել է, նրա խաղն ըստ էության եղել է հումանիստական բարձր գաղափարների պաշտպանություն: Եվ դրանից հետո, բնավ զարմանալի չէ այն գնահատականը, որ Չմշկյանը տվել է Արամյանի ստեղծագործությանը. նա ասում է, թե ինքը համոզված է, որ եթե «Խաթարայում» գրված լիներ Փեթևան Արամյանից առաջ կամ հետո, ուրիշ ոչ մի գերասանուհի չէր կարող գերին «տալ այն բնականությունը, այն կյանքը, այն իրական կերպարանքը, որոնք հատուկ են միայն Թիֆլիսի կանանց սերնդի այն դասակարգին, որոնց պատկերեց բեմի վրա Փեթևան Արամյանը»¹:

Եթե անգամ ընդունենք, որ չափազանցություն է Չմշկյանի այն կարծիքը, թե Արամյանը Մարքրիտի միակ գերակառոտն է (թեև հայ թատրոնի պատմության մեջ այլևս ոչ մի անգամ չենք հանդիպում նույն գերի կապակցությամբ մի այլ այդպիսի ոգևորված գնահատության), միևնույն է, բոլոր դեպքերում, այս նշանակում է, որ գերասանուհին կարողացել է այնպիսի կատարելության հասնել, որ նրա խաղընկերն ու ղեկավարը վկայում է ոչ միայն բեմական կերպարի հարազատությունն իրականությանը, այլև այն, որ Արամյանն իր խաղով կարողացել է այդ գերի կատարման ռեալիստական տրագիցիայի հիմքը դնել:

3

Վաժանակին թատերական քննադատությունը բարձր է գնահատել Փեթևան Արամյանի ստեղծագործությունը, թերևս ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ նրան գնահատել ու գրվատել են ղեկավարատական թատրոնի ներկայացուցիչները, իսկ հակառակորդ բանակը, ընդհակառակը, լռությամբ է անցել նրա կողքով:

¹ «Թատրոն», 1993, № 2:

Այդ տեսակետից բավականաչափ հատկանշական է հետևյալ փաստը: 1865-ին Թիֆլիս դաստրոյներին հիկան, ինչպես հայտնի է, պոլսահայ գերասաններ Պայծառ ու Թովմաս Ֆասուլյաճյանները: Թատերասեր հասարակայնությունը, որ անհամբեր սպասում էր նշանավոր գերասանների խաղին, մի որոշ հիասթափություն ապրեց: Չմշկյանն իր հուշերում տվել է Ֆասուլյաճյանի արվեստի սպանիչ ղնահատականը¹: Ֆասուլյաճյանը լինելով հին, արդեն անցած ուղղության գերասան, պարզ է, որ չէր կարող գոհացնել, եթե շասենք նույնիսկ մի որոշ վրդովմունք չառաջացնել առաջավոր գործիչների շրջանում, որոնց ջանքերի շնորհիվ, հենց այդ տարիներին, ուսուցիչական տրադիցիան իր հաստատուն արժատներն էր ձգում հայ թատրոնում: Սակայն «Հայկական Աշխարհը», որ բացահայտորեն գտնվում էր ուսուցիչական թատրոնի գաղափարական հակառակորդների ազդեցության ներքո, ի հեճուկս Չմշկյանի և մյուսների, դրվատեց նրանց խաղը²: Այդ առթիվ մամուլում հանդես եկավ ուսուցիչական թատրոնի աչքի ընկնող գերասաններից Սեդրակ Մանգինյանը: Դիմելով «Հայկական Աշխարհին», բողոքեց, որ նա երկինք է բարձրացրել վերոհիշյալ գերասանների խաղը և լուծություն է պահպանում մյուս գերասանների նկատմամբ: «Զօրինակ,— հարցնում է նա,— երբեք դուք ձայն հանե՞լ եք տիկին Քեթևան Արամյանի վրա, արժանավորությամբ ղնահատե՞լ եք նրան: Չէ. բայց էդ աղնրվություն է, ձեր կողմն: Այնինչ տիկին Արամյանը երևելի է ոչ թե էնպես ինչպես տիկին և պարոն Ֆասուլյաճյանները, բայց հավատացնում եմ ձեզ փոքր ինչ ավել: Նրբամեն և կրիտիկան ազդեցություն կարող է ունենալ արտիստի վրա, բայց դուք անարդարությամբ լուծում եք մեր մանուկ բեմի էդ երևույթի վրա, այսինքն՝ տիկին Արամյանի վրա»³:

Սխալ չպետք է հասկանալ. այս ոչ թե մի գերասանին մյուսից գերադասելու փորձ է, այլ բեմական արվեստի երկու իրարից միանգամայն տարբեր մեթոդների և հայացքների հակադրություն: Հարցը Արամյանի և Ֆասուլյաճյանի մեջ չէ, նրանք միայն առիթ են, որ հնարավորություն են տալիս հակադրելու կեղծ-ոտմանտիկական և ուսուցիչական խաղակերպերը:

Պատահակա՞ն է, որ Մանգինյանը, որպես օրինակ աչքի առաջ է ունեցել Քեթևան Արամյանին և ոչ ուրիշին: Պատահակա՞ն է, որ նա Արամյանին երևույթ է համարում: Պատահակա՞ն է, որ նա ոգևորությամբ պաշտպանում է նրան ուսուցիչական թատրոնի հակառակորդների նենդ լուծումից:

Ոչ ամենեին:

Իր պատանեկությունը Մոսկվայում անցկացրած, Մոսկվայի Փոքր թատրոնի ներկայացումների մշտական հաճախորդ ու սիրահար, ուսումնականների ու գերասանուհիների ուսուցիչական արվեստի սպավորության տակ գտնվող Մանգինյանի ոգևորությունն Արամյանով, նրա ստեղծագործությամբ վկայում է գերասանուհու բացառիկ նշանակությունը այն շրջանի հայ թատրոնի կյանքում:

Սակայն, միայն Մանգինյանը չէր, որ այսպես չէր մտածում: Այդ նույն կարծիքին էին նաև ուսուցիչական ազդային թատրոնի աչքի ընկնող բոլոր ուժերը, և՛ Միհրդատ Ամրիկյանը և՛ Արտաշես Սուքիասյանը և՛ Գևորգ Չմրշկյանը, որը նրա մասին, ինչպես տեսանք, թողել է շատ արժեքավոր հիշողու-

¹ «Փոքր», 1876, № 2:

² «Հայկական Աշխարհ», 1863, № 7:

³ «Մեղու հայաստանի», 1867, № 26:

թյուններ: Այդ կողմից հետաքրքիր է այն գնահատականը, որ մամուլում ստացել է Արամյանը, ռեալիստական թատրոնի ղեկավար ուժերի հրապարակած ղեկլարացիայում՝ դեռևս 1865-ին: Խոսելով այն ծանր ու դժվարին կացության մասին, որի մեջ էր թատրոնը նյութական և այլ տեսակետներից, նրանք, ղեկլարացիայի հեղինակները — Զմշկյանը, Ամրիկյանը, Մանգինյանը և Սուքիասյանը — հրապարակով հայտարարում էին, որ «ի մխիթարություն բոլոր էս անմխիթար հանգամանքների», իրենք ունեն Քեթևան Արամյանի նման մի գանձ, որն անկարելի է ձեռք բերել՝ թեկուզ և նյութական ամենայն հնարավորությամբ: Այս հայտարարությունը արվել է այն ժամանակ, երբ Արամյանի բեմական տաղանդը դեռևս նոր պետք է բացվեր:

Քեթևան Արամյանի բեմական ստեղծագործությունը խորապես ժողովրդողային է եղել:

Նա հրապարակախոս չի եղել՝ Զմշկյանի, Ամրիկյանի, Մանգինյանի նման, նրանց զարգացումը և պատրաստությունը շունենալով՝ նա հանդես չի եկել տեսական բնույթի հողվածներով, որոնցով նրա ընկերները մամուլի էջերում պաշտպանում էին դեմոկրատական թատրոնի հիմնական սկզբունքները՝ ռեալիզմը, ժողովրդայնությունը, կապը արդիականության հետ և այլն: Սակայն Քեթևան Արամյանն իր բեմական ստեղծագործությամբ, թերևս ոչ պակաս, քան նրա արվեստակից ընկերները, բեմական ռեալիզմի համար մղվող պայքարում նրանց կողքին է եղել:

Հենց այդ էլ իրավունք է տալիս Քեթևան Արամյանին գնահատելու ոչ միայն որպես վաթսուհինական թվականների հայ թատրոնի խոշորագույն դեմքերից մեկի, այլև դասելու նրան այն առաջավոր գործիչների ու դերասանների շարքը, որոնց ջանքերի շնորհիվ հիմնադրվեց ազգային, դեմոկրատական, ռեալիստական թատրոնը հայ իրականության մեջ:

Համարձակ կարելի է ասել, որ Արամյանի բեմական արվեստում մենք տեսնում ենք այնպիսի կողմեր, որոնք հայ թատրոնում նվաճվել են շատ ավելի ուշ շրջաններում և դրա համար էլ նրան, որպես դերասանուհու՝ տրադիցիաների իմաստով դարձնում են շատ մոտ ու հարազատ սովետահայ բեմին:

1 «Մեղու հայաստանի», 1865, № 4: