

ԲԵԼԻՆՍԿԻ-ՄՈԶԱԼՈՎ-ՀԱՄԼԷՏ ՀԱՐՑԸ ԵՒ

ՀԱՅ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԻՐԱԿԱՆՈՒԹԻՒՆԸ
(1840-1860ականներ)

ԲԱՆՏԻԱՐ ՅՈՎԱԿԻՄԵԱՆ

Հայ թատերագիտութեան մէջ ոչինչ այնքան շատ չի շօշափուել, որ
չինչ այնքան մեծ արձագանգ չի ստացել, որքան՝ Պաւէլ Մոչալովի¹ եւ
նրա Համլէտի դերակատարութեան մասին Վիսսարիոն Բելինսկու² գր-
նահատութեան ուսումնասիրութիւնը: Լինելով խորապէս ստեղծագոր-
ծական, տեսական ու գործնական բնոյթի հարց, նրանով հետաքրքրուել
ու գրադուել են մի քանի սերունդներ: Ըստ որում, այս հարցի լուսարա-
նութեանը մասնակցել են ինչպէս հայ բեմի ճանաչուած դերասաններ,
այնպէս էլ գրական-քննադատական մտքի ներկայացուցիչներ:

Ահա համակողմանի ուսումնասիրութեան արժանի այս հարցն է, որ
շուրջ մէկուկէս դար գրադեցրել է հայ թատրոնի ցաւերով ու առաջըն-
թացով մտահոգուած բեմական-հասարակական գործիչների պրպտող
ու որոնող միտքը:

1

1838ին, երբ Մոսկովսկի Նարյիւդատէյ³ ամսագրում լոյս տեսաւ Բե-
լինսկու «Համլէտ», Դրամա Շեքսպիրի Մոչալովը Համլէտի Դերում»
ծաւալուն ու հանգամանալից յօդուած-ուսումնասիրութիւնը, Մոսկ-
ուայի համալսարանի տարրեր բաժիններում սովորող հայ ուսանողները
բաւականին թիւ էին կազմում: Նրանցից ոմանք (թերեւս մեծ մասը), հե-
տաքրքրուել են տեղի թատերական կեանքով, յաճախել Մեծ (օպերային)
եւ Փոքր (դրամատիկ) թատրոնները: Իսկ այդ տարիներին իրենց բեմա-
կան արուեստի փառքի գագաթնակէտին էին հասել ռուսական ռէալիս-
տական թատերական արուեստի այնպիսի պայծառութիւններ, ինչպէս՝
Փոքր թատրոնի դերասաններ Միխայիլ Շչեպակին⁴ եւ Մոչալովը: Եւ ա-
հա, այդ ուսանող երիտասարդների թւում եղել են այնպիսի մոլեռանդ
թատերասէրներ, որոնք տեսնելով դեմոկրատական արտայայտութիւն-

ների արտայայտիչ գերասան Մոչալովի խաղը տարբեր դերերում, հմայ-
ուած նրա գերասանական անգուգական տաղանդով ու ողբերգական
չնչի փայլատակումներով, անհնար է, որ մեծ յափշտակութեամբ էլ
կարդացած չլինէին Համլետի մանրամասն վերլուծութեան մասին Բե-
լինսկու յօդուածը:

19րդ դարի 30-40ականները Մոչալովի տաղանդի ծաղկման եւ վերջ-
նական ձեւաւորման փայլուն շրջանն էր: Յատկապէս նրա շեքսպիրեան
դերակատարումները, որոնցից մի քանիսը կատարել է երկրորդ ան-
գամ՝ նոր թարգմանութիւններով, ցնցող տպաւորութիւն են թողել
հանդիսատեսների վրայ: Մոչալովի ելույթների յաջողութեանը մեծապէս
նպաստել են Նիկոլայ Պոլեւոյի⁵ (*Համլէտ*) եւ Իւան Պանսելի (*Օթելլո*)⁶
բնագրերից կատարած թարգմանութիւնները, որոնց չնորհիւ բեմից
վտարուել էին ռուսական թատրոնը հեղեղած Փրանսիական թարգմա-
նութիւնները եւ, յատկապէս, Դիւսիսի⁷ աղաւաղած փոխադրութիւննե-
րից կատարած թարգմանութիւնները: Մի հանգամանք, որն իր արտա-
յայտութիւնն է գտել նաեւ հայ թատրոնում, անցեալ դարի 80ականնե-
րին: Ռուսական նորագոյն թարգմանութիւնները, որոնք աւելի մօտ ու
հարազատ էին բնագրին՝ հեղինակի մտքերը ճիշտ արտայայտելու պատ-
ճառւաւ, Մոչալովին ազատ ստեղծագործելու լայն հնարաւորութիւններ
են տուել: Եւ նա ստեղծագործել է, - ինչպէս նշել է Բելինսկին:

Իր մի շարք լաւագոյն դերակատարումներից յետոյ, 30-40ականնե-
րին, շեքսպիրեան դրամատուրգիայից Մոչալովը դերակատարել է՝
1835ին՝ *Ռիչարդ Շրրորդ*, 1837ի Յունուարին՝ *Համլէտ*, իսկ Դեկտեմբե-
րին՝ *Օթելլո*, 1839ին՝ *Արքայ Լիր*: Գրեթէ ամէն թատերաշրջանում Մոչա-
լովը հանդէս է եկել վերոյիշեալ դերերում: Ուրեմն, այդ տարիների ու-
սանող հայ երիտասարդութիւնը լիովին հնարաւորութիւն է ունեցել
տեսնելու նրա խաղը տարբեր պիէսների բեմադրութիւններում եւ սիրել
ու գնահատել այնպէս, ինչպէս նրան սիրել է Մոսկուայի ողջ երիտա-
սարդութիւնը եւ, առաջին հերթին՝ ուսանող երիտասարդութիւնը:

Իսկ որ Մոսկուայի համալսարանի հայ ուսանողութիւնը տեսել է Մո-
չալովին բեմում, հիացել նրա բուռն խառնուածքով, ինքնարուխ տա-
ղանդով կատարած դերերով՝ դա ճշմարտութիւն է: Մոչալովին բեմում
տեսած ու նրա խաղին ծանօթ հայ ուսանողներից յայտնի են նոր նախ-
ջեւանցիներ Թէոդորոս Խատամեանը⁸ եւ Սարգիս Տիգրանեանը⁹, որոնք
յետագայում դարձան հայ թատրոնի հիմնադիրներն ու թատրոնի պրո-
պագանդիստները՝ Նոր Նախջեւանում, Թիֆլիսեցի Գէորգ Ախվերդ-

եանն¹⁰ ու զրիմեցի Սարգիս Յովհաննիսեանը¹¹։ Սրանց թուին պէտք է դասել նաեւ Հեռաւոր Հնդկաստանից եկած Մկրտիչ Էմինին¹², որպէս վերջիններիս սրտակից, անբաժան ու մտերիմ ընկեր, որը առնչուել է ժամանակակից ռուս գրականութեան հետ, թարգմանութիւններ է կատարել Պուշկինից՝ նրա կենդանութեան օրօք։ Եթէ Լազարեան ճեմարանում սովորելու տարիներին նրանք հնարաւորութիւն էլ ունեցած չլինէին, ապա, յամենայն դէպս, փաստ է, որ համալսարանական շրջանում, նրանք տեսել են Շչեպկինին եւ Մոչալովին։ Բաւական չէ ասել՝ թէ տեսել են, Շչեպկինն ու Մոչալովը եղել են նրանց սիրած դերասանները։ Ի՞նչից է զգացւում դա։

Նախ՝ նրանցից մէկի՝ Խատամեանի որդին՝ Յարութիւնը¹³, վերարտադրելով հօր պատմածը, տուել է նրա այն խոստովանութիւնը, թէ ռուսանողական տարիներին ինչպէս են տարուած եղել Շչեպկինի եւ Մոչալովի խաղով, եւ ինչպէս Տիգրանեանի հետ նրանց օրինակով ներկայացումներ են կազմակերպել Նոր Նախիջեւանում։ Իսկ համալսարանն աւարտելուց յետոյ՝ 1839ի Օգոստոսին Ախվերդեանը, վերադառնալով Թիֆլիս, աշխատանքի է անցել Նախիջուղի գինուորական հիւանդանոցում որպէս բուժակ։ Մոսկովեան գեղարուեստական միջավայրից յանկարծ հիւանդանոցային միջնորդտ, գործունէութեան լայն ասպարէզից նեղ, անշուք պատեր՝ ընդամէնը քսանմէկ տարեկան մի խանդավառ, բայց միայնակ երիտասարդի համար չափազանց դժուար էր։ Ինչ խօսք, տխրութիւնն ու կարօտն իրենց զգացնել են տուել։ Եւ նա, իր այդ ձանձրոյթը մասամբ փարատելու համար նամակագրութեան մէջ է մտել ընկերների հետ։

1840ի սկզբներին, մի նամակով, Ախվերդեանը դիմել է Մոսկուայում մնացած իր համակուրսեցի Սարգիս Յովհաննիսեանին՝ պատմել Մոսկուայի նորութիւններից։ Ախվերդեանի նամակը մեզ չի հասել, բայց պահպանուել է Յովհաննիսեանի պատասխանը, որը լիովին բացայայտում է նրան յուզող հարցերի շրջանակներն ու բովանդակութիւնը։

1840ի Յուլիսի 25ի իր պատասխան նամակում¹⁴ Յովհաննիսեանը գրել է. «Ի՞նչ նորութիւն կայ Մոսկուայում, հարցնում ես դու։ Բացառապէս ոչինչ։ Մոսկուայում բոլորովին էլ այժմ չէ. քատրոնը գրկուել է իր լաւագոյն սիրելիներից՝ Լաւրովից, Բանտիշեւից, Մոչալովից» (ընդգծումը մերն է - Բ.Ծ.)։ Հետաքրքրական է, որ իր այս նամակը Յովհաննիսեանն սկսել է ոչ թէ բուն նամակով, այլ՝ ռուս բանաստեղծ եւ դրամատուրգ Միխայիլ

Լերմոնտովի (1814-1841) թարգմանած «Օդեդէն Նաւ» բանաստեղծութեան արտագրութեամբ՝ միաժամանակ նշելով նրա աղբիւրը՝ Օտե՛ չեստի/եննի/է Զապիսկի ամսագրի 1840ի Հինգերորդ համարը:

Մոսկուայի այլեւս այն չլինելը շատ բան է ասում այդ իրականութեան հետ հայ ուսանողութեան ունեցած կապերի ու հետաքրքրութիւնների մասին: Այդ են վկայում թէ՛ Թ. խառամեանի եւ թէ՛ Յովհաննիսեանի յիշատակած անունները: Յովհաննիսեանի նշած անուններից՝ Նիկոլայ Լաւրովը (1805-1840) եւ Ա. Բանտիշեւը (1804-1880) եղել են Մեծ թատրոնի երգիչներ: Թատերական կեանքի՝ նրանցից զրկուելը պէտք է բացատրել առաջինի մահով, իսկ երկրորդի՝ հաւանաբար Պետերբուրգ հիւրախաղերի գնալով: Ինչ վերաբերում է Մոչալովից զրկուելուն, ապա դա վերաբերում է նրա հիւրախաղային շրջագայութեան դուրս գալուն: 1840ի գարնանը նա գնացել է Տուլա, Վորոնէժ, Տամբով քաղաքները եւ միայն աշնան սկզբներին վերադարձել Մոսկուա:

Թ. խառամեանի յիշողութիւնների, ինչպէս նաեւ Ախվերդեանի ու Յովհաննիսեանի նամակագրութեան մէջ լաւագոյն կերպով դրսեւորուել է Շչեպկինի եւ Մոչալովի նկատմամբ նրանց սիրոյ ու գնահատութեան վառ արտայայտութիւնը: Նրանց դերասանական աշխատանքում, ռէալիստական դերակատարումներում հայ երիտասարդները տեսել են կեանքի այն ճշմարտացի արտացոլումը, որը յատուկ ու բնորոշ է եղել ռուսական ռէալիստական արուեստի սկզբնաւորողների խաղաոճում եւ որը հայ թատերասէր երիտասարդները փոխանցել են հայ թատերական կեանք: Ռուս ժամանակակից գրական ու թատերական գործիչների նկատմամբ ուսանող հայ երիտասարդութեան ցուցաբերած այս բուռն հետաքրքրութիւնը ուշագրաւ վկայութիւն է դէպի ժամանակակից ռուս գրականութիւնն ու թատերական արուեստը, նրա տաղանդաւոր ներկայացուցիչները եւ, մասնաւորապէս՝ դէպի Շչեպկինը, Մոչալովը, Պուշկինը եւ Լերմոնտովն ունեցած գնահատութեան, ինչպէս Մոսկուայում, այնպէս էլ նրա սահմաններից դուրս:

2

1848 թուականը իրադարձութիւններով հարուստ տարեթիւ է պատմահասարակական կեանքում: Յիշենք ֆրանսիական յեղափոխութիւնը, Կարլ Մարքսի եւ Ֆրիդրիխ Էնգելսի *Կոմունիստական Կուսակցութեան Մանիֆեստի* առաջին հրատարակութիւնը: Այդ նոյն թուականի գարնանը մեզանում առեղծուածայնօրէն անյայտացաւ հայ մեծ լուսաւորիչ՝ դեմոկրատ խաչատուր Աբովեանը, ռուսական իրականութեան մէջ կեանքից անժամանակ հեռացան Մոչալովը՝ Մարտին, իսկ Բեկինսկին՝

Մայիսին: Դեմոկրատ դերասանի հմայքը մնաց նրա հանդիսատեսներին ու աշակերտների յիշողութեան մէջ: Իսկ յեղափոխական-դեմոկրատ քննադատի ստեղծագործութեան վրայ դրուեց ցարական գրաքննութեան ծանր թաթը: Ստացուեց այնպէս, որ Մոչալովը մոռացուեց իր արուեստի հետ, իսկ Բելինսկին էլ մոռացութեան մատնուեց:

Այդ մոռացումից փրկելու համար անհրաժեշտ եղաւ, որ 1853ի Ղրիմի պատերազմը թուլացնէր ցարիզմի հիմքերը, որպէսզի եթէ ոչ բացայայտօրէն, ապա գոնէ ակնարկութեամբ յիշատակուէր մեծ քննադատի մասին:

Առաջինը, որը խիզախեց այդպիսի քայլ անել, Նիկոլայ Չերնիշեւսկին¹⁵ էր: 1855-1856ին *Սոյրեմեննիկ*¹⁶ ամսագրում նա տպագրեց իր ակնարկները գոգոլեան շրջանի ռուս գրականութեան մասին: Այդտեղ նա ոչ միայն քողարկուած ակնարկներով, այլեւ բացայայտօրէն յիշատակեց Բելինսկու անունը, գնահատութեան խօսք ասաց նրա գրական ժառանգութեան մասին: Ռուս գրականութեան դեմոկրատական թեւը ողջունեց Չերնիշեւսկու այդ համարձակ քայլը՝ *Ակնարկների հրատարակութիւնը: Բելինսկու բարեկամ Իւան Տուրգենեւն*¹⁷ այդ առիթով 1856ի Նոյեմբերին գրել է Լեւ Տոլստոյին. «Եւ ուրախ եմ նրանց երեւան գալու հնարաւորութեան համար, ուրախ եմ Բելինսկու մասին գրուող յիշողութիւնների համար, նրա յօդուածներից քաղուածքներ բերելու հնարաւորութեան համար, ուրախ եմ այն բանի համար, որ վերջապէս յարգանքով է արտասանուում այդ անունը»¹⁸:

Չնայած Բելինսկու «վերականգնման» համար արուող առանձին փորձերին, այնուամենայնիւ, նրա ստեղծագործութիւնները դեռեւս մնում էին անյայտութեան մէջ: Չէ՞ որ նրա բազմաթիւ գործեր լոյս էին տեսել կա՛մ առանց ստորագրութեան, կա՛մ էլ՝ ծածկանուաններով: Եւ, ինչպէս ժամանակին, իրաւացիօրէն, Նիկոլայ Դորրոյլերովն¹⁹ է նշել, գրականագէտներից շատերը նոյնիսկ չեն իմացել, որ իրենք դաստիարակուել են Բելինսկու յօդուածներով:

Վերջապէս, 1859ից Մոսկուայում, գրահրատարակիչներ Կ. Սոլդատենկոյի եւ Ն. Շչեպակինի հրատարակութեամբ սկսուել է Բելինսկու երկերի տպագրութիւնը: 1859-1862ին լոյս է տեսել Բելինսկու երկերի ժողովածուն տասներկու հատորով, 12 հազար տպաքանակով: Առաջին հատորի երեւան գալուն պէս *Սոյրեմեննիկ* 1859ի հրդ համարում Դորրոյլերովը մի ջերմ գրախօսական է գրել՝ այդ հրատարակութիւնը հա-

մարելով ամենաուրախալի նորութիները Դա ոչ այնքան գրախօսական է, որքան մեծարման, գնահատութեան խօսք, որտեղ նա գրել է. «Ինչ էլ որ չպատահի ռուս գրականութեան հետ, ինչպիսի փարթամութեամբ էլ չգարգանայ այն, Բելիմսկիին միշտ կը լինի նրա հպարտութիւնը, նրա փառքը, նրա զարդը»²⁰ :

Ինչպէս Չերնիշևսկու ակնարկները, այնպէս էլ Դորրոլիւրովի յանձնարարական գրախօսականը իրենց տարածումն ու արձագանգն են գտել նաեւ հայ իրականութեան մէջ։ Բաւական է ասել, որ 1859ին, միայն Թիֆլիսում Սոյրեմենիկին ունեցել է 44 բաժանորդ։ Գնալով, այդ թիւն աւելացել է, անել՝ 1860ին դարձել 52, իսկ 1861ին՝ 55²¹ :

Բելիմսկու երկերը տարածուելով Ռուսաստանի զանազան վայրերը, հասել են նաեւ Անդրկովկաս, Թիֆլիս։ Հենց 1859ից, Մոսկուայից, Պետերբուրգից, Կ. Պոլսից, Վենետիկից եւ այլ վայրերից հայերէն, ռուսերէն, ֆրանսերէն եւ այլ լեզուներով ստացուող գրականութեան հետ, էնֆիաճեանների գրախանութիւնում վաճառքի են դրուել Բելիմսկու երկերի առաջին եւ երկրորդ հատորները։ Հ. եւ Ա. էնֆիաճեանների գրախանութիւնը սոսկ գրավաճառանոց չի եղել, այլ գրադպարան, գրականութեամբ հետաքրքրուող մտաւորականների մշտական հաւաքատեղի, ուր նրանք ծանօթացել են նոր ստացուած գրականութեան հետ, կարդացել, քննարկել, մտքերի փոխանակութիւն կատարել։ Այդ մտաւորականների թւում են եղել ժամանակի զարգացած եւ առաջադիմական հայեացքների տէր, հայ գրական-հասարակական մտքի պատմութեան մէջ անուն թողած բժիշկ եւ բանասէր Գ. Ախվերդեանը, Կռուճկ Հայրց Աշխարհին ամսագրի խմբագիր եւ ռեժիսոր Մարկոս Աղաբեկեանը (1831-1908), գրող եւ թատերական գործիչ Պերճ Պռօշեանը (1837-1907), դերասան Միհրդատ Ամերիկեանը (1843-1879), գրականագէտ Գարեգին Մուրադեանը (յետագայում՝ Մեկքիսեղեկ արքեպիսկոպոս, 1836-1903), բանասէրներ եւ թատերական քննադատներ Գէորգ Տէր-Ալեքսանդրեանը²², Ալեքսանդր Շիրցեանը²³ եւ շատ ուրիշներ։

Այս խմբի անդամներից առաջինը, որը թէեւ առանց ուղղակի ակնարկի, արձագանգել է Բելիմսկու երկերի հրատարակութեանը, եղել է Տէր-Ալեքսանդրեանը։ Ծանօթանալով Բելիմսկու գործերին, իւրացնելով նրա առաջաւոր գաղափարները, Տէր-Ալեքսանդրեանը 1859ի Սեպտեմբերին Մեղու Հայաստանի թերթում տպագրել է «Բանք ինչ Զկրիտիկայէ» յօդուածը։ ԅօդուածագիրն այդտեղ խօսելով քննադատու-

թեան, քննադատի դերի ու կոչումի մասին, յաճախակի դիմել է Բելինսկու ընտրողականներին, սակայն առանց նշելու նրա անունն ու օգտագործած գրականութեան աղբիւրը: Թէեւ Տէր-Ալեքսանդրեանը Հնարաւորութիւն չի ունեցել ըստ իր տեսակի յիշատակելու Բելինսկու անունը, բայց նրա յօդուածում ակնյայտ է, որ օգտուել է մեծ քննադատի երկերի առաջին հատորում տպագրուած «О Критике I Литературных Мнений»²⁴ «Moskovskogo Nabludatel'ia» յօդուածից:

Բելինսկու երկերի մուտքն Անդրկովկաս հսկայական ազդեցութիւն է ունեցել տեղի մտաւոր կեանքի զարգացման վրայ: Դա ակնյայտօրէն նկատուել է հայ իրականութեան մէջ եւ, առաջին հերթին՝ թատերական կեանքում:

1860ին, Թիֆլիսի Ներսիսեան դպրոցի դասատուներ, դրամատուրգներ Յակոբ Կարինեանի²⁵ եւ Միքայէլ Պատկանեանի²⁶ միջեւ դրամատուրգիայի շուրջ ծագած սկզբունքային բանավէճի ժամանակ, վերջինս, ռէալիստական դրամատուրգիայի տեսութեան մասին իր հայեացքները հիմնաւորելու համար դիմել է Բելինսկու մտքերին եւ Գրիբոյէդովի օրինակին: Ճորտատիրական իրաւունքի վերացմանը (1861) նախորդող ամիսներին, Պատկանեանն արդէն կարողացել է որոշակիօրէն տալ Բելինսկու անունը եւ ազատ կերպով օգտուել նրա գործերից: Այնպէս որ, թատրոնի, դրամատուրգիայի եւ քննադատութեան հարցերը պարզաբանելու համար նա իր ձեռքի տակ ունեցել է Բելինսկու երկերի 1859ին լոյս տեսած առաջին եւ երկրորդ հատորները: Դրանցից նա բաւականաչափ ֆաղուածքներ է արել՝ երբեմն անուղղակի, երբեմն էլ բառացիօրէն թարգմանելով իրեն անհրաժեշտ տողերը՝ նշելով համապատասխան հատորն ու էջը²⁷: Պատկանեանն իր յօդուածը գրելիս կարողացած է եղել նաեւ Բելինսկու մասին Չերնիշեւսկու՝ Մոլոժեմենիկում տպագրած «Ակնարկները»:

Եւ այսպէս, տարեցտարի, Բելինսկու երկերը հատոր առ հատոր լոյս տեսնելուն եւ Անդրկովկաս հասնելուն պէս, հայ իրականութեան մէջ ընդլայնուել են նրա գրական ժառանգութեամբ հետաքրքրուելիս ցուցաբերող մտաւորականների շրջանակները: Առանձնապէս լայն է եղել գրականութեան եւ արուեստի հարցերով հետաքրքրուողների թիւը: Դա մեծապէս նպաստել է հայ գեղագիտական մտքի զարգացմանը: Այսպէս, օրինակ, 1861-1862ին մանկավարժ Բարսեղ Աթամանեանը²⁸, որը աւարտել էր Լազարեան ճեմարանը, Կռուճի Հայոց Աշխարհին ամսագրում

տպագրել է «Բանաստեղծութեան Վրայ» վերնագրով յօդուածաշարքը, որը ոչ այլ ինչ է, եթէ ոչ Բելինսկու «*Հերմոնտովի Բանաստեղծութիւնը*» եւ Գրիբոյէդովի «*Յեղից Պատուհաս*» պիէսի մասին գրած յօդուածների տարրեր մասերի միացումի ազատ թարգմանութիւնը Բելինսկուց օգտուելով Հանդերձ, Աթամանեանն իր մտքերը շարադրելիս ոչ միայն չի թաքցրել սկզբնաղբիւրը, այլեւ տողատակի ծանօթութեան մէջ նշել է. «Այս յօդուածս համեր եմ ռուսաց «*Պելիմսրի*» ասուած առաջի քննիչէն, որ եւրոպացոց մէջ ալ ամուսն ունի»²⁹ (ընդգծումը մերն է - Բ.Յ.):

1863ին Մեղու Հայաստանի թերթում տպագրած յօդուածներում եւ 1865ին Թիֆլիսում լոյս ընծայած *Պատմութիւն Հայոց Գրականութեան* գրքում, Ստեփանոս Պալասանեանը (1837-1889) բաւականին Հանգամանօրէն անդրադարձել է գրականութեան տեսութեան, պատմա-փիլիսոփայական ու սոցիոլոգիական հարցերին, որոշակիօրէն օգտագործելով Բելինսկու մտքերն ու տեսակէտները։ Նա Բելինսկու հայեացքների որոշ դրսեւորումն է նկատել նաեւ մանկավարժութեան բնագաւառում³⁰։ Այս բոլորն իրենց հերթին նպաստելով հայ Հասարակական մտքի պատմութեան տարրեր բնագաւառների զարգացմանն ու առաջադիմութեանը, խոշոր չափով նպաստել են նաեւ թատերական կեանքի աշխուժացմանը։

Հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացման առաջին քայլերից, Բելինսկու քննադատական յօդուածների լոյսի տակ պարզաբանուել են թատրոնի, դրամատուրգիայի եւ թատերական քննադատութեան հարցերը։ Թատերական կեանքում նորի, առաջադիմականի համար մղուած պայքարում առանձնապէս ժխտուել է ազգային անարժէք պատմական ողբերգութիւնների նշանակութիւնը եւ առաջ քաշուել արդիական կեանքն արտացոլող կատակերգութիւնների անհրաժեշտութիւնը։ Այս պայքարի ակտիւ գործիչներից էին ժամանակի անուանի դերասաններ Գէորգ Չմշկեանը, Միհրդատ Ամերիկեանը, Սեդրաք Մանդինեանը, Արտաշէս Սուքիասեանը՝ բոլորն էլ³¹ լաւ ծանօթ Բելինսկու գրական ու թատերական հայեացքներին, նրա սկզբունքներով առաջնորդուող։

Չնայած Բելինսկու եւ նրա երկերի նկատմամբ ցուցաբերուած բազմակողմանի հետաքրքրութեանը, այնուամենայնիւ, դեռեւս չչօշափուած էր միւսով մի բնագաւառ։ Մինչդեռ դա այնքան ու էպպէս անհրաժեշտ էր։ Դա դերասանական արուեստի, դերասանի վարպետութեան ու գնահատութեան՝ նոր թատրոնի զարգացման համար չափազանց անհրաժեշտ բնագաւառն էր։

Դերասանի վարպետութեան, նրա արուեստի առանձնաշատկութեան մասին առաջին անգամ արտայայտուել է դերասան Միհրդատ Ամերիկեանը: Նա Չմշկեանի հետ պրոֆեսիոնալ դերասանական արուեստի ուշադրատեմական ուղղութեան հիմնադիրներից մէկն է հայ թատրոնում: Խորն ըմբռնելով դերասանի դերը թատրոնի զարգացման ու առաջընթացի գործում, նա իր ներքին զգացողութեամբ ու առողջ բանականութեամբ, ինքնուրոյն ճանապարհով հասել է բեմական ռեալիզմին:

Իրենց բեմական կեանքի առաջին տարիներից հիմք ունենալով ռեալիստական արուեստի սկզբունքները, թէ՛ Չմշկեանը եւ թէ՛ Ամերիկեանը, ինչքան էլ որ ծանր ապրումներ ունեցան դերասանի իրենց անապահով կեանքում, նրանք չիբան բեմական ռեալիզմի այն բարձունքից, որին հասել էին աշխատասիրութեամբ, ստեղծագործական ճանապարհին: Աւելին, նրանք իրենց ստեղծածը, ձեռք բերածը հաստատեցին ու ամրապնդեցին Բեյլինսկու հայեացքների ստեղծագործական, նպատակաւացօգտագործման եղանակով:

Ի՞նչ կարծիք է ունեցել Ամերիկեանը եւ կամ որո՞նք են եղել նրա հայեացքները դերասանի, դերասանական արուեստի մասին. ի՞նչ առիթով է նա անդրադարձել Բեյլինսկու կարծիքներին ու Մոչալովի խաղին:

Կատակերգական ու ողբերգական անզուգական դերակատարումներով հռչակուած, տաղանդաւոր ռեալիստ դերասան Ամերիկեանն օժտուած է եղել նաեւ զրական տուեալներով՝ զրել է բանաստեղծութիւններ ու յօդուածներ, թարգմանութիւններ է կատարել Չաքուճ ստորագրութեամբ: Իբրեւ հմուտ ֆելիետոնիստ աչքի է ընկել Մշակի սկզբնական շրջանում: Ահա, լրագրական ստեղծագործական ունակութիւններն էլ նրան հնարաւորութիւն են տուել դերասանի եւ դրամատուրգի, նրանց՝ մէկը միւսին փոխադարձաբար լրացնելու մասին իր հայեացքները դրսեւորելու արտայայտութեան ուղիներ գտնելու: Նա կարող էր առանց յատուկ առիթի սպասելու էլ զրել, որովհետեւ հարցը վաղուց էր հասունացել նրա մօտ: Բայց այդ բոլորը նա ցանկացել է յատուկ նպատակի ծառայեցնել, ուրիշ ժողովուրդների արուեստի հետ համեմատականներ կատարելու միջոցով: Այլապէս, առանց համեմատականի ու ապացոյցների, նրա ասածը ինչ որ չափով կը լինէր Մ. Պատկանեանի մտքերի կրկնութիւնը, այն էլ բաւականին ուշացումով: Եւ ահա, նա գտել է մատուցման իր ուրոյն ձեւը՝ անդրադառնալու Մոչալովի դերասանական արուեստին ու Բեյլինսկու գնահատութեանը:

1886ի Փետրուարին Մեղու Հայաստանի թերթում Ամերիկեանը տպագրել է «Հէյլինէի Նամակները Ֆրանսիական Թատրոնի Մասին»

նամականին³² : Դա Հայնրիխ Հայնէի³³ իր մտերիմ, գրող եւ թատերական գործիչ Աւգուստ Լեալդին (1792-1871) գրած տասը նամակից առաջինն է, գրուած 1837ի Մայիսին, որոնք բոլորը միասին կազմում են մի գեղարուեստական նամականի՝ իր այդ թարգմանութիւնը Ամերիկեանը կատարել է Հայնէի երկերի՝ Պիոտր Վէյնբերգի³⁴ հրատարակութիւնից³⁵ :

Թէեւ արտաքինից կարելի է կարծել, որ այդ նամակի թարգմանութիւնն ու տպագրութիւնը ոչ մի կապ չունի ո՛չ ռուս, ո՛չ էլ՝ առաւել եւս Հայ թատրոնի հետ, բայց այդ կապը կար Դա յուզող հարցերի ընդհանրութիւնն է, որ գոյութիւն է ունեցել ինչպէս ռուս եւ եւրոպական, այնպէս էլ Հայ թատերական կեանքում:

Նամականու այս ձեւի օգտագործումն Ամերիկեանը դարձրել է այն յարմար միջոցը, որով նա սկզբունքային բանավէճ է սկսել դերասանի ստեղծագործական արուեստի մասին: Նա ոչ թէ սովորական թարգմանութիւն է կատարել, որն ինքնին հետաքրքիր երեւոյթ է 19րդ դարի 80ականների թատերական կեանքում, այլ դրանով նա առիթ է գտել բացայայտելու դերասանի վարպետութեան մասին իր ըմբռնումները: Եւ նա, իր այդ հասկացութիւնների հաւաստիութիւնն ապացուցել է Մոնչալովի եւ Բելինսկու օրինակներով:

Ամերիկեանն ընտրել է յատկապէս այնպիսի նամակ, որը որոշակիօրէն կարող էր յստակութիւն մտցնել վիճաբանութեան առարկայ դարձած՝ թոյլ պիէսի եւ ուժեղ դերասանի ու հակառակը տեսութեան մէջ: Այս հարցերի մասին իր հայեացքներն արտայայտելու համար, նամակի համապատասխան տեղերում, նա արել է ընդարձակ ծանօթագրութիւններ ու մեկնաբանութիւններ, որոնք աւելի են յուզել Հայ դերասանին, նրա ստեղծագործող մտքին ու սրտին, քան բուն նամակը կարող էր երբեք հետաքրքրել:

Տպագրուած առաջին նամակից բացի, Ամերիկեանը խոստացել է միւս նամակների թարգմանութեամբ էլ բաւականութիւն պատճառել ընթերցողներին, բայց, հաւանաբար, իրենից անկախ պատճառներով, այդ բանը չի կատարուել: Դա պէտք է հետեւեալ կերպ բացատրել. ա՛ր որ Ամերիկեանն իր մտքերն արտայայտած լինելով հասել է իր նպատակին եւ ը՛ (որ աւելի հաւանական է), թերթի խմբագրութիւնը չկամենալով վէճին սուր բնոյթ տալ, մանաւանդ որ վիճաբանող միւս կողմն իր աշխատակիցն էր, դադարեցրել է Հայնէի նամակների թարգմանութեան տպագրութիւնը:

Հայնէի նամակի տպագրութեան առիթով դերասանական արուեստի մասին ստեղծագործական վէճի մէջ թէեւ խմբագրութեան Համակրութիւնն Ամերիկեանի կողմն է եղել, բայց, կարծում ենք, որ վերջին Հանգամանքն աւելի մեծ դեր է խաղացել: Չէ՞ որ Ամերիկեանը քննադատել է թերթի աշխատակից Ալեքսանդր Երիցեանի Հայեացքները դերասանի վարպետութեան մասին: Այսպէս թէ այնպէս, Ամերիկեանը պատրաստ է եղել օրինակներով պատասխանել ըուր յորանց, ովքեր կը փորձէին առարկել իրեն:

Առաջին ծանօթագրութեան մէջ Ամերիկեանն ընթերցողներին ծանօթացրել է Հայնէի կենսագրութեանը՝ կեանքին ու ստեղծագործութեանը: Զգացում է, որ Հայնէի մասին խօսելիս, Ամերիկեանն օգտուել է Վէյներբրգի հրատարակութիւնից:

Լեւալդին գրած իր, տուեալ դէպքում Ամերիկեանին եւ մեզ հետաքրքրող նամակում, գերմանացի դրամատուրգ Էռնեստ Ռաուպախի (1784-1852) պիէսների բեմագրութիւնների մասին խօսելիս, Հայնէն այն կարծիքն է յայտնել, թէ՛ «չի կարելի որոշել, թէ ով ումն է ի մահ դատաւարտում, արդեօք հեղինակը դերասանին, թէ դերասանը հեղինակին»:

Հենց այս միտքն է բռնել Ամերիկեանը եւ դրա շուրջը դրսեւորել իր Հայեացքները դերասանի վարպետութեան հարցերի մասին: Առիթը ծառայեցնելով, նա գրել է.

«Անցեալ տարիներում մեր հայերիս մէջ էլ այդ խնդիրը մի քանի պարապ մարդկանց խօսակցութեան առարկայ դառաւ: Պ. Երիցեանը մի ֆելիետոնիստի անուամբ ամենավճռական կերպով պահանջում էր, որ ինչեիցէ պիտա, ինչ տեսակ էլ որ գրուած լինի, պէտք է միօրինակ գերազանց ներկայացնել: Բայց մենք ասում ենք, որ այնպիսի գրուածները, ինչպիսիք են, «տրագեդիա» անուանեալ մեր անհամ խեղկատակութիւնը «Աղասի Բէգ» հեղ. Պոօշեանցի, «Արշակ Թագաւոր» հեղ. Խորեն վարդապետի, «Արուսեակ» կամ «Լոռուայ Չորումը Դուլ» հեղինակութիւն ֆելիետոնիստ Երիցեանի եւ այլն, եւ այլն սորա նման քարոզատները, էլ ինչ ասել կուզի որ դերասանին փոխանակ օգնելու ճշմարիտ մարդկային զգացմամբ, ընդհակառակը, հրեշացնում եւ կոպտացնում են նրա թէ՛ սիրտը եւ թէ՛ հոգին: Այսպիսի Չորագեդիաների վրա հարկաւոր է արդարեւ մի տրագեդիա գրել:

Ֆելիետոնիստը պահանջում էր հայ դերասանից «Մանդուխտ»ի եւ «Արուսեակ»ի դերերում այն միեւնոյն բաւականութիւն ունենալ, ինչ որ Բելիմսկին ռեւոյումա Մոշալովիցն էր ստանում: Եթէ հիմա էլ այդ յոյսի վրայ է, ուրեմն թող սպասի, որ գարունը գայ ու սրտի անհամբերութիւնը եւ ծանձրութիւնը կանաչ խոտի վրայ ման գալով անց-

կացնէ, մինչեւ որ բնութիւնը խղճալով մի այդպիսի դերասան պարգեւէ մեր ազգին»:

Անկախ իր այս բոլոր ճշմարտացի պահանջներից, շտապենք յայտնել, որ, ըստ Ամերիկեանի, նոյնիսկ այդ անարիւն դերերի կատարման համար էլ անհրաժեշտ է ունենալ բաւարար չափի տուեալներով օժտուած դերասան. որ բնութեան պարզեւած այդպիսի դերասանն էլ անկարող կը լինի շունչ ու կենդանութիւն տալ այն դերերին, որոնք հեղինակների կողմից տրուած են չոր ու անարիւն: Այս տեսակէտից նա չի խնայել նոյնիսկ իր դասընկեր եւ արուեստակից-թատերական գործիչ Պեօշեանին, որն Արովեանի Վէրք Հայաստանի հայրենասիրական վէպը վեր էր ածել «Աղասի» անունով պիէսի: Վէպում այնքան ջերմ սիրով տրուած կենդանի հերոսները պիէսում դարձել են ձայնափողեր: Եւ եթէ որոշ տարիներ այն մնաց հայ թատրոնի խաղացանկում, ապա՝ շնորհիւ իր հայրենասիրական գաղափարների, բայց ոչ՝ զեղարուեստական որակի:

Այսուամենայնիւ, ո՞րն էր Ամերիկեանի տեսակէտը ստեղծագործող դերասանի մասին: «Դերասանին այն ժամանակը չեն հաւանում, - գրել է նա, - երբ որ նորա ներկայացրած խաղը անհաւատարիմ է մնում գրուածքի մտքի հետ: Բայց ինչ անի այն ժամանակը նա, երբ որ ինքը գրուածքը անհաւատարիմ է մարդկային իսկական կեանքին: Այսպիսի դէպքերում, իհարկէ, որ հեղինակներն են աւելի ի մահ դատապարտում դերասանաց, քան թէ սոքա նրանց»:

Շարունակելով իր բանավէճը, Ամերիկեանը գրել է. «Ֆելիետոնիստ Երիցեանը մի ուրիշ խելօք բան էլ էր պահանջում, որի վերայ հիմի էլ մեր ծիծաղը չենք կարողանում բռնել: «Չլինի թէ «Շեքսպիր»-ի կամ ուրիշ մի լաւ հեղինակի գրուածքին դիմէք, - ասում է նա, - այդ Չեր կողմիցը տգիտութեան նշան է»: - Մխալում է պ. Երիցեանը: Մի լաւ եւ մի վատ գրուած հենց մի շատ վատ դերասան, մի՞թէ միատեսակ կը ներկայացնէ: Չէ՞ որ լաւի մէջ գտնեայ մին փոքր շնորհք ցոյց կը տայ, իսկ վատի մէջ բոլորովին ոչինչ»:

Դերասանի վարպետութեան, ստեղծագործական աշխատանքի մասին իր ասելիքն աւարտելուց յետոյ, Ամերիկեանն անդրադարձել է նրա կոչումին, այս անգամ՝ Բեյինսկուց թարգմանելով հետեւեալը.

«Դերասանը մի արհեստատր է: Ուղիղ է ինչպէս ուրիշը՝ այնպէս էլ ինքը կարող է զգացմամբ ստեղծել ազատաբար մի որեւիցէ բան: Բայց միեւնոյն ժամանակը նա անհրաժեշտ կախումն ունի եւ դրամատիկական բանաստեղծից: Այդ ազատամտութիւնը եւ այդ կախումը կապուած են մէկգմէկու հետ անբաժան, եւ միայն այս երկուսի միատրութեան ժամանակը դերասանը կարող է լինել մեծ: Դրամատիկական

բանաստեղծը յայտնում է մի ճշմարտութիւն, այսինքն մա գտնում է այն՝ ինչ որ կայ. բայց ինչ որ ինձ ու քեզ յայտնի չէ, որին իմանում ենք մենք դերասանի միջնորդութեամբ: Եւ իւրաքանչիւր նրա մի ձեւը, մի պատկերը, բանաստեղծի գտած ճշմարտութեան արտայայտութիւնն է»:

Այս, ինչպէս եւ Բելինսկուց բերած միւս հատուածները Ամերիկեանը քաղել է Մոչալովի՝ Համլէտի մասին գրած յօդուածից³⁰:

Բնագրի եւ նրա ազատարար թարգմանութեան այս օրինակից տեսնում ենք, որ ընդհանուր առմամբ ընդունելով Բելինսկու ընտրողումը, Ամերիկեանը միաժամանակ ցուցաբերել է իր սեփական վերաբերմունքը: Դա, ամէնից առաջ, վերաբերում է դերասանի դերին՝ թատրոնում: Ընդունելով, որ կեանքում եղած ճշմարտութեան արտացոլումը դրամատուրգի ստեղծագործութիւնն է, Ամերիկեանը միաժամանակ հարց է բարձրացնում, իսկ ո՞վ է արտայայտում նրա հերոսների հոգեբանութիւնը, միմեանց նկատմամբ վերաբերմունքը, այսինքն այն ինչ ինձ ու քեզ յայտնի չէ, բայց այդ ոչ յայտնին մենք իմանում ենք դերասանի միջնորդութեամբ ու նրա շնորհիւ:

Ճիշտ է, սրա զուգահեռ կայ Բելինսկու մօտ. «Հեղինակին հասկանալու համար անհրաժեշտ է միտք եւ գեղագիտական զգացողութիւն, հեղինակին ըմբռնումով գործողութեան մէջ դնելու համճար»³¹: Այսուամենայնիւ, եթէ ըստ Բելինսկու՝ հեղինակի մտքերը ճշմարտացի հաղորդելու համար դերասանը պէտք է լինէր տաղանդաւոր, հանճարեղ, ապա Ամերիկեանի մօտ այդ բոլորը պէտք է պարզուէր ոչ թէ ապաշնորհ, այլ անպայման օժտուած «դերասանի միջնորդութեամբ»: Վերջին հաշուով, ինչպէս տեսնում ենք, երկուսի մօտ էլ լուծումը նոյնն է, իսկ մօտեցումը՝ ինքնուրոյն:

Աւարտելով պիէսի, դրամատուրգի եւ դերասանի փոխըմբռնման ու փոխադարձ լրացման մասին իր միտքը, Ամերիկեանն այս անգամ ուղղակիօրէն բերել է Բելինսկու հետեւեալ խօսքերը. «Որքան որ բարձր է հեղինակը, կամ բանաստեղծը, - ասում է Բելինսկին, - այնքան էլ աւելի մեծ, աւելի զգայուն եւ աւելի եռանդուն պէտք է լինի դերասանը՝ խաղալով նրա ստեղծած դերը: Որքան որ պարզ է հասկացել հեղինակը ճշմարտութիւնը, այնքան էլ պարզ կ'երեւայ նրա միջի թափանցուողը, հետեւաբար եւ այնքան վառ պէտք է լինի նրա ոգեւորութիւնը»: Լիովին ընդունելով ռուս մեծ քննադատի սկզբունքը, նա բացականչել է. «Չըմ-

դունել այ. Բելիմսկու այս կարծիքը, կը նշանակէ թողմել ճշմարտութիւնը եւ միայն ցնորքների հաւատալ»:

Իւրացրած լինելով Բելիմսկու գեղագիտական հայեացքները, Ամերիկեանն իր դերասանական գործունէութեան առօրեայում առաջնորդուել է այդ սկզբունքներով: Դրա լաւագոյն ապացոյցը Կարապետ Չամբախովի անզուգական դերակատարութիւնն է Գարրիէլ Սունդուկեանի նոր գրած *Պաթարայա* կատակերգութեան մէջ: Չմէկեանի մարմնաւորած Պէպոյի (Սունդուկեանի Պէպօ կատակերգութեան մէջ) հետ Ամերիկեանի Չամբախովը 19րդ դարի 60-70ականներին ստեղծուած հայ դերասանական արուեստի անհաս կոթողներ են, որ մնայուն հետք են թողել հայ թատրոնի պատմութեան մէջ:

Լինելով խորապէս ուշալիստ դերասան, լաւ ճանաչելով կենցաղը, հասարակական կեանքն ու մարդկային փոխյարաբերութիւնները, Ամերիկեանը եղել է ժամանակի հասկացութիւնների վարպետ մեկնաբանը բեմում: Որպէս ժամանակի հարազատ ծնունդ, լիովին ըմբռնելով հեղինակի պատկերած կեանքն ու իր հերոսի ներքին աշխարհը, դերասանն ստեղծել է ժամանակակից մարդու՝ առեւտրական կապիտալի նախնական կուտակման խաւի ներկայացուցիչ Չամբախովի կենդանի, հիւթեղ, գունազեղ կերպարը: Ի վաշխառուի, որն իր հարազատ աղջկայ բարոյական սպանութեան առեւտրով է գրադուել նաեւ: Այդ Չամբախովն է, որը չորս տասնամեակ յետոյ Շիրվանզադէի մօտ դարձաւ էլիգրարով³⁸:

Անկախ ժամանակից ու վարուելակերպից, հարստանալու բուռն մոլուցքով բռնուած այս մարդկանց գործելակերպը նոյնն է՝ կեղծել, խաբել՝ կանգ չառնելով անգամ զոհարբութեան առաջ, եթէ դիմացինը նոյնիսկ հարազատ աղջիկն է: Երկու դէպքում էլ՝ կապիտալի կուտակման թէ՛ նախնական եւ թէ՛ զարգացման էտապներում զոհ են դառնում մարգարիտի պէս մարդկային հարստութիւնները՝ իրենց բարոյական վեհութեամբ Մարքրիտն ու Մարգարիտը³⁹: Այս իմաստով ո՛չ Սունդուկեանը, ո՛չ էլ Շիրվանզադէն պատահականօրէն չեն ընտրել իրենց հերոսուհիների անունը՝ Մարգարիտ:

Որ Ամերիկեանի Չամբախովը գեղարուեստական կատարեալ ստեղծագործութիւն է եղել, դերասանի վարպետութեան, նրա բեմական ընդունակութիւնների բազմակողմանի դրսեւորման լաւագոյն արտայայտութիւն, բաւական է յիշատակել թէկուզ այն փաստը, որ Չամբախովի դերի համար նրա կատարած տեքստային միջամտութիւնն ընդունել է Սունդուկեանի պէս անհանգիստ ու պահանջկոտ դրամատուրգը: Սա

արդէն, ինքնին, մի ուշագրաւ վկայութիւն է այն մասին, թէ դերասանը որքան խորն է թափանցել հեղինակի ստեղծած կերպարի էութեան մէջ, որքան հարազատ ու ցցուն է ներկայացրել իր մարմնաւորած հերոսին, որ Սունդուկեանը ոչ միայն համաձայնել է նրա կատարած լրացմանը, այլեւ այդ բանը նշել է յատուկ ծանօթութեամբ: Խօսքը վերաբերում է հետեւեալին:

Նաթարայայի առաջին արարուածի առաջին տեսարանի Զ. տեսիլում Զամբախովն ասում է.

- Ախար իմ Մարքիտին ով կու հաւնի:

Այս նախադասութեան առնչութեամբ Սունդուկեանը գրել է. «Այստեղ հանգուցեալ Ամերիկեանը աւելացրել է միշտ այս խօսքերը՝ «Թէ՛ ինձ իք տեսի, թէ՛ իմ Մարքիտին»: Ի դէպ է ասել, որ Սունդուկեանն իր *Նաթարայա* կատակերգութիւնը նուիրել է Միհրդատ Ամերիկեանի վրէժատակին:

Այստեղ է, որ համընկել է նրանց մտածողութիւնը, ամրապնդուել դրամատուրգի եւ դերասանի միջեւ ստեղծուած փոխըմբռնումը: Այդպէս կարող էին վարուել դերասանին լիարժէք կերպար տուած դրամատուրգը եւ հեղինակին լիովին ըմբռնած դերասանը: Դերասանի եւ դրամատուրգի փոխադարձ լրացման սրանից աւելի խօսուն օրինակ, դժուար թէ լինի:

Զամբախովի դերակատարման մէջ Ամերիկեանի ունեցած յաջողութիւնն արժէ բացատրել դերասանին տուած Բեյինսկու հետեւեալ բնութագրութեամբ, «Դերասանը ... ապրում է այն անձի կեանքով, որին ներկայացնում է: Նրա համար գոյութիւն ունի ոչ թէ ամբողջ դրամայի գաղափարը, այլ մի անձի գաղափարը. եւ նա, օրեկտիւօրէն հասկանալով այդ անձի գաղափարը, այն կատարում է սուրբկտիւօրէն: Ստանձնելով դերը, նա այլեւս ինքը չէ, նա էլ իր կեանքով չի ապրում, այլ իրեն կողմից ներկայացնող անձի կեանքով. նա տառապում է նրա տառապանքներով, ուրախանում է նրա ուրախութիւններով, սիրում նրա սիրով. միւս բոլոր անձինք, որոնք խաղում են նրա հետ, այդ վայրկեանին դառնում են նրա բարեկամները կամ նրա թշնամիները՝ նայած իւրաքանչիւրի դերի յատկութեանը: Եւ, աստուած իմ, որքան միջոցներ են պահանջում բեմական ընդունակութիւնները»⁴⁰:

Երբորդ հարցը, որի մասին ծանօթագրութեամբ արտայայտուել է Ամերիկեանը, հետեւեալն է: Հայնէն իր նամակում գրել է թէ՛ «Կոյրերի տէրութեան մէջ մի աչք ունեցողն էլ թագաւոր է: Իսկ մեր անալիտան կոմիկական հեղինակների մէջ Ռաուպախն էլ լաւ է»: Անպիտան կոմի-

կական հեղինակներ ասելով, Հայնէն նկատի է ունեցել այն դրամատուրգներին, որոնք կոմեդիա անուան տակ իրենց պիէսներում ներկայացրել են հայրերի, մայրերի, հարագործների, պալատական խորհրդականների, սիրածների, սիրուհիների եւ սրանց նման այլ սովորական դիմակներին:

Հայնէի այս բնորոշումն էլ Ամերիկեանն առիթ է ծառայեցրել արտայայտելու իր կարծիքները ժամանակակից՝ նմանօրինակ հայ դրամատուրգիայի մասին: Եւ նա, առանց վրդովմունքը թաքցնելու, գրել է. «Մեր քոռ բախտից մեզանում էլ տարածուել է այդ չուման: Մեզանում էլ բսնուել են հեղինակներ, որոնք բեմի վրայ դուրս են ցցում Հասան-Հուսէն-Սուսա-խաներ (նկատի ունի Պոռոշեանի *Աղասի Բեզ* - Բ.Յ.) Արշակ-Սուսա, Հայաստան (Խ. Գալֆայեանի *Արշակ Երկրորդը* - Բ.Յ.) ...դժողը...կայծակ...դժողը...կատաղիք...ցնորում են...ծով...գետին ...հրեշտակ...սատանայ...(Երիցեանի *Արուսեակը* - Բ.Յ.)...Հայրե-նիք...Անի...Ալի (*Աղասի Բեզ* - Բ.Յ.) ... եւ այլն սրանց մեծ բաներ: Այն անձինքները, որոնք կարծում են թէ այսպիսի ասիա ու բաբեների ովկիանոսումը իրանք դրամատիկական հեղինակներ են, թող ներեն մեզ, որ ճշմարտութիւնը իրանց խաթեր համար չուզեցանք ծածկել: Եթէ այդ պարոմները իրանց ինքնասիրութիւնը վիրատրուած են համարում, խնդրում ենք, որ ինչքան որ կարող են ապացոյցներով հաստատեն իրանց գրուածքի արժանատրութիւնը: Մենք կրկնում ենք դարձեալ, որ բացի խօսքերից, ոչինչ կեանք չկայ այդ սուտ դրամաների միջումը: Հէյնէի ասածի պէս մենք տեսնում ենք կոկորդաբաց գիշեր. մի լույս քուն, մի գրոյի ստուեր, մի խառս ... Եւ մեր խօսքը ապացուցանելու համար խոստանում ենք «Մեղու»ի միջոցով առանձին յօդուածով խօսել մէր դրամաների վրայ»⁴¹:

Բայց, չնայած Ամերիկեանի պատրաստակամութեանը, նրա նշած հեղինակներից ոչ մէկը եւ կամ ուրիշ որեւէ մէկը չի կարողացել ապացոյցներով հերքել ղերասանի տեսակէտները, ապա այս հարցում եւս նա նոր առիթ չի ունեցել հանդէս գալու մամուլում:

Ամերիկեանի վերջին ծանօթութիւնը վերաբերում է «խական հեղինակներ»ին: Այս կարգի դրամատուրգների մասին տեսարան-ղերասանը գրել է. «Հայկական սուտ տրագեդիաների վրայ խօսելուց յետոյ, չենք կարող չլայտնել մեր ամենամեծ բաւականութիւնը, այն մի քանի պիէսների համար, որ նորերումս գրուեցան ի ձեռն բժշկապետ պարոն Տեր-Գրիգորեանի»⁴² եւ պարոն Սունդուկեանի: Փառք ու պատիւ դրանց: Որքան կեանք, որքան ճշմարտութիւն, եւ որքան կենդանի պատկեր-

ներ կարող է տեսնել ամենայն մարդ այդ պատուական աշխատութեանց մէջ: Մեր ասածին ապացուցութիւն կարող են լինել պարոն Սունդուկեանցի այժմ նոր հեղինակած «Խաթաբալա» վերտառութեամբ կոմեդիան, որը որ մի գեղեցիկ ստեղծագործութիւն է: Դերասանները կամենում են զատկից յետոյ ներկայացնել: *Հիմնկումից շնորհատրում ենք համարձակօրէն պարոն Սունդուկեանին այն յաջողութեան համար, որ գտնելու է (ընդգծումը մերն է - Բ.Յ.):* Լսում ենք, որ մի այսպիսի ազնիւ առարկայի ձեռնամուխ է եղել եւ բժշկապետ պարոն Տէր-Գրիգորեանը: Աստուած տայ, որ մեր ասածը դորդ լինի...»⁴³:

Սունդուկեանի *Պաթարալայի* նկատմամբ Ամերիկեանի յայտնած նախնական դրական կարծիքը բաւական է համոզուելու, թէ նա ինչ դիրքերի վրայ էր գտնուում ռէալիստական դրամատուրգիայի նկատմամբ իր հայեացքների ու պահանջների մէջ: Նախքան պիէսի բեմադրութիւնն ու տպագրութիւնը, *Պաթարալային* այդպիսի անվերապահ երաշխաւորագիր տալը պարզորոշ ցոյց է տալիս, որ դրամայի տեսութեան հարցերում Ամերիկեանը խորին համոզմունքով կանգնած է եղել արդիական, իրականութիւնը ճշմարտացի պատկերող դրամատուրգիայի անհրաժեշտութեան տեսակէտի ու դիրքերի վրայ:

Քննադատելով պատմական թեմատիկայով անարժէք, անկենդան պիէսները, Չմշկեանի, Մանդինեանի եւ առհասարակ ազգային թատրոնի առաջադիմութեան հոգսերով ապրող մարդկանց հետ, Ամերիկեանը եւս առաջնութիւնը տուել է ժամանակակից կեանքը պատկերող պիէսին՝ կոմեդիային: Իսկ ինչպէս յայտնի է, կոմեդիայի բնորոշման հարցում իրենց յայտնած տեսակէտները հիմնաւորելու նպատակով նրանք նորից դիմել են Բելինսկու բարձր հեղինակութեանը: Նրանք այնքան են սեփականացրել, հիմնովին ընդունել Բելինսկու յայտնած մտքերը, որ թարգմանաբար տալով նրա բնորոշումները, նոյնիսկ չեն էլ ակնարկել թէ օգտուել են որեւէ աղբիւրից: Մի ուրիշ դէպքում նման վարմունքը գուցէ բանագողութեան փաստ նկատուէր, բայց տուեալ դէպքում՝ դա Բելինսկու հայեացքների հաստատումն է հայ թատերական քննադատութեան մէջ:

1860ականների նշանաւոր դերասաններ Չմշկեանը, Ամերիկեանը, Սուքիասեանը, Մանդինեանը թատրոնի եւ նրա նշանակութեան մասին իրենց գրած յայտնի յօդուածում կոմեդիան ընդունելով որպէս առաջաւոր եւ «դրամատիկական բանաստեղծութեան վերջին ձեւ», օգտուելով Բելինսկու «Պոէզիայի Բաժանումը Սեռերի Եւ Տեսակների» տեսական

աշխատութիւնից, փաստօրէն, կրկնել են նրա ասածը՝ «Կոմեդիան ցոյց է տալիս կեանքի երեւոյթների հակասութիւնը կեանքի էութեան ու նշանակութեան հետ... կոմեդիան նկարագրում է գլխատրապէս հանապազօրեայ կեանքը, նրա արժամիքները, մանր ու մուր երեւոյթները, դիպումները ... Կոմեդիայի մէջ կեանքը այնոր համար է ցուցանում մեզ այնպէս տգեղ, ինչպէս որ կայ, որ մենք կարողանանք հասկանալ կեանքը այնպէս, ինչպէս որ պէտք է լինի նա»⁴⁴:

Հայնէի նամակի թարգմանութեանը կցած ծանօթագրութիւններում Ամերիկեանի առաջ քաշած հարցերը թէեւ լայն արձագանգ չստացան, բայց եւ լուռ չանցան: Ոչ այնքան սկզբունքային առարկումներով, որքան խուսափողական եւ հին հաշիւներ մէջտեղ հանելու մանր հարցերով՝ հրապարակ է եկել Երիցեանը: Մեղու Հայաստանի թերթի խմբագրութեանն ուղղած նամակում նա գրել է. «Հէլլինի Ֆրանսիական Թատրոնի Մասին» գրած առաջին նամակի թարգմանութեան տակը թարգմանիչ պ. Մ. Ամերիկեանը արել է մի քանի ծանօթագրութիւններ, որոնցից մէկի մէջ դա սեպիականում է ինձ այնպիսի մտքեր եւ կարծիքներ, որոնցից ոչ մէկը չէ թէ միայն իմ գրածներս չեն, այլեւ մինչեւ անգամ չգիտեմ թէ որտեղից է հնարել ... նա ասում է.

1) Իբրեւ թէ ես (չգիտեմ որտե՞ղ եւ ե՞րբ) ասել եմ կամ գրել եմ ամենավճռական կերպով, որ որեւիցէ պիէսա, ինչ տեսակ էլ որ գրուած լինի, պէտք է միօրինակ գերազանց խաղալ:

2) Իբրեւ թէ ես հայ դերասաններից պահանջել եմ այն բաւականութիւնը, որը որ Բելինսկին ոգետրուած Մոչալովիցն էր ստանում:

3) Իբրեւ թէ ես ասել եմ պարոն դերասաններին, թէ չլինի թէ Շեքսպիրի կամ մէկ ուրիշ լաւ հեղինակի գրուածքին դիմէք, այդ ձեր կողմիցը տգիտութեան նշան է եւ այլն, եւ այլն»⁴⁵:

Ամերիկեանին մեղադրելով այն բանում, որ նա վերոյիշեալ կարծիքներն իրեն վերագրելով, փաստական ոչ մի աղբիւր չի յիշատակել, Երիցեանը նրա ասածները համարել է դոնքիշոտութիւն եւ խորհուրդ տուել պատերազմել ի՛ր իսկ ստեղծած թշնամու դէմ: Չնայած ժխտողական այս յայտարարութեանը, այնուամենայնիւ, նամակի յետագայ տունից զգացում է, որ տարիներ առաջ, նրանք ստեղծագործական հարցերի շուրջը ծագած ինչ որ վէճեր են ունեցել: Մտաբերելով Սանատրուկի (պոլսահայ դրամատուրգ Թովմաս Թերգեանի (1838-1909) Մանդուխտ Կոյս ողբերգութիւնում - Բ.Յ.) դերակատարութիւնը, որով Ամերիկեանը հանդէս էր եկել 1863ին, Երիցեանը չարայիշուեամբ գրել է՝ «Եթէ

չեն կարող սրանք խաղալ, ինչպես կարող են Շեքսպիրին մերժենալ»⁴⁶,

Այսքանով չբաւարարուելով, նա աւելացրել է՝ «Վերջապէս թէ ի՞նչ է այ. Ամերիկեանը բեմի վերայ, իբրեւ դերասան, թիֆլիզեցիքս շուտով վատաբախտութիւն կ'ունենանք Ջատկից յետոյ, կրկին տեսնելու Հայկական Թատրոնում: Պ. Ամերիկեանի ուժի չափելը դժուար չէ»:

Յետադարձ մի հայեացքով տեսնենք թէ Սանատրուկի դերակատարութեան ժամանակ Ամերիկեանի ի՞նչ անյաջողութեան մասին է, որ մատի փաթաթան է դարձրել Երիցեանը եւ անվստահութիւն ցուցարբել Ջատկից յետոյ տեղի ունենալիք նրա նոր դերակատարութեան նկատմամբ:

Ամերիկեանի մասին իր յօդուածում, Չմշկեանը դրուատելով խաղընկերոջ արուեստը, գրել է. «Ամերիկեանին չեն յաջողուել միայն երկու դրամատիկական դերեր, այն է Սանատրուկ արքայի դերը Սանդուխտ անուանուած ողբերգութիւնում եւ Կարլոս Է.ին՝ Էդմանի պիէսայում»: Չմշկեանը դա բացատրել է առաջինի՝ որպէս ո՛չ լիարժէք կերպարի անբաւականութեամբ, այսինքն՝ հեղինակի կողմից ոչ լիարժէք կերպար տալու, իսկ երկրորդի համար՝ «դերասանի այն ժամանակուայ դեռահասութիւնը, եւ գուցէ մէկ կողմից դերասանական ամբողջութեան (ensemble) քուլտիւրինմ էր եւ միւս կողմից հանդիսականների անպատրաստ լինելը Վիկտոր Հիւգոյի բարձր գաղափարներն ըմբռնելու»⁴⁷:

Առանց Սանատրուկի կերպարի ոչ լիարժէքութեան եւ անբնական լինելու հանգամանքի էլ - մի բան, որի դէմ պայքարի էր ելել նա - մենք այն կարծիքի ենք, որ Ամերիկեանն իր դերասանական խառնուածքով ծնուած չի եղել թագաւորների եւ կամ ձայնափողների դերեր կատարելու համար: Նրա տարերքը, խառնուածքը մարդկային ապրումներով լի, հոգեբանական անցումներով եւ ուժեղ կամքի լիարժէք կերպարների մարմնաւորումն է եղել: Եւ նա, որպէս այդպիսին է մնացել հայ թատրոնի պատմութեան մէջ:

Ահա մի ուրիշ, թէեւ անուղղակի, բայց հարցի պարզաբանման համար չափազանց արժէքաւոր մի բացատրութիւն: Իր յօդուածներից մէկում, Թատերական քննադատ Սիմոն Հախումեանը⁴⁸ գրել է. «Հանգուցեալ քանքարաւոր արտիստ Արամեանը մի օր ասում էր խօսակցութեան ժամանակ. - «ես կը սարսափեմ հայ թագաւորի կամ իշխանի մը

դեր խաղալ, ախպար, աղոճք խելք չեն ունեցեր, ադ դեռ կերպ մը կարելի է ներել. բայց աղոճք աթոռ մը չեն ունեցեր նստելու»⁴⁹:

Ադամեանի պէս դերասանի հետ կապուած այս օրինակն ու բացատրութիւնը ցոյց է տալիս, որ Ամերիկեանի անյաջողութիւնը Սանատուրուկի դերում ոչ թէ դերասանից էր գալիս, այլ դերից, դրամատուրգից: Ժամանակին այդ թերութիւնը շատ ճիշտ նկատուել է թատերական քննադատ Տէր-Ալեքսանդրեանը, որը, *Սանդուխտ կոյսի* բեմադրութեան աւելի վերջին էջերէն թէ «թերութեան մեծ մասը գրութեանն էր»⁵⁰:

Անշուշտ, թատրոններում տեղ գտած պրակտիկայից ելնելով է, որ նման դէպքերի համար Բելինսկին ընդհանրացրել է. «եթէ հեղինակի ստեղծած կերպարը ճշմարտացի չէ, կոնկրետ չէ, ապա ինչպէս էլ որ հիասքանչ լինի դերասանի խաղը, այն կը լինի հմտօրէն, բայց ո՛չ արուեստ, օյինքագութիւն, բայց ո՛չ ստեղծագործութիւն»⁵¹:

Անդրադառնալով դերասան Ամերիկեանի եւ լրագրող Երիցեանի միջեւ ստեղծագործական հոգի վրայ տեղի ունեցած բանավէճի սկզբունքային նշանակութեանը, պէտք է ասել, որ Երիցեանը նոյնպէս ծանօթ լինելով Մոչալովի մասին Բելինսկու գնահատութեանը, ո՛չ այդ եւ ո՛չ էլ Ամերիկեանի ծանօթագրութիւնների աւելիներով չի անդրադարձել պիէսի, դրամատուրգի եւ դերասանի փոխադարձ համագործակցութեան, լրացման, աշխատանքի բնութագրման հարցերին: Նա ոչ միայն չի յայտնել իր տեսակէտները, այլեւ կասկածի տակ է դրել Ամերիկեանի դերասանական անվիճելի ընդունակութիւնները: Չնայած դրան, ինչպէս մամուլում վարած սկզբունքային վէճի ժամանակ, այնպէս էլ բեմի վրայ ստեղծագործելիս, կեանքում ճշմարտութիւնը բացայայտուել է յօգուտ Ամերիկեանի, նրա յայտնած առաջադէմ մտքերի, Հակառակ Երիցեանի տարակուսանքի ու կանխագուշակման, քսաներեքամեայ Ամերիկեանը հռչակուել է հենց այն դերերում, որոնց տապալումն էր գուշակել Երիցեանը:

Երիցեանի սպասած Զատիկն անցնելուց յետոյ, 1886ի Ապրիլի 7ին, Թիֆլիսի Բաղաբային (Թամամշեանի) թատրոնում, առաջին անգամ բեմադրուել են Սունդուկեանի *Ռաթաբայ* կոմեդիան եւ Տէր-Գրիգորեանի *Էս էլ Բի Մոցիլբուրի*ն վոդեվիլը: Երկու պիէսի եւ նրանց դերակատարների գտած յաջողութեան մասին Մեղու Հայաստանի թերթում գրուել է. «Շատ լաւ էին ... տիկին Սոփիա Նազարեանը եւ տիկին Քեթուան Արամեանը»⁵² ու պ.պ. Չմշկեանը, Սուքիասեանը եւ մանաւանդ

Ամերիկեանը, որին Չատկից յետոյ ոչ թէ վատաբախտութիւն, այլ մեծ բաւականութիւն ունեցան ամէնքն էլ տեսնելու սցենայի⁵³ վերայ այնպէս, նա ներկայացաւ վերոյիշեալ երկու պիէսաների խաղարկութեան մէջ, ըստ որում Գարասիմ Եակովլիչի դերը⁵⁴ «Խաթաբալայի» մէջ ու քաչալ Կարապետի դերը «Մոցիքուլութեան» մէջ այնպէս կենդանի կատարեց նա, որ կարծես յիշեալ դերերը իրանք իրանց կենցաղավարութեամբ ներկայ էին սցենայի վրայ»⁵⁵ (ընդգծումը մերն է - Բ.Յ.):

Ահա, այս դերակատարումների գնահատութեան մէջ էր Ամերիկեանի թէ՛ բարոյական եւ թէ՛ ստեղծագործական յաղթանակը: Սա է, որ հիմնաւորում ու հաստատում էր ռէալիստական դրամատուրգիայի եւ դերասանական արուեստի, կեանքը բնմում ճշմարտացիորէն վերարտադրելու մասին Ամերիկեանի հայեացքները:

Մոչալովի Համլէտի դերակատարութեան մասին Բելինսկու գրած յօդուածին ծանօթ է եղել նաեւ Յժականների միւս խոշոր ռէալիստ դերասան Չմչկեանը: Բայց ոչ միայն ծանօթ: Նա եղել է Բելինսկու թատերական ու գեղագիտական հայեացքների կիրառողը հայ թատրոնում:

Բելինսկու եւ ժամանակի ուրիշ այլ թատերական քննադատների ստեղծագործութիւններին Չմչկեանը ծանօթացել է մինչեւ թատրոնի հետ կապուելը: Նա ռուսերէն եւ ֆրանսերէն լեզուներով կարդացել է ռուս եւ եւրոպական դրամատուրգիայի եւ թատրոնի մասին եղած որոշակի գրականութիւն. ծանօթ է եղել Շեքսպիրի դրամատուրգիային եւ նրա հերոսների դերակատարների մասին եղած գրականութեանը, այդ թւում նաեւ Բելինսկու թողած գրական-թատերական ժառանգութեանը: Այնպէս որ, Չմչկեանը թատրոն է մտել որպէս տեսականօրէն պատրաստուած թատերական գործիչ: Իսկ դա քիչ դեր չի կատարել նրա թատերական գործունէութեան ընթացքում: Լինելով թատրոնի զարգացման նախանձախնդիր առաջատար ուժ՝ թատերախմբերի կազմակերպիչ, դերասան, ռեժիսոր, դրամատուրգ, թարգմանիչ, թատերական քննադատ, նա մեծ ծառայութիւններ է կատարել թատրոնը իր՝ հենց սկզբնական քայլերից ռէալիստական, պրոֆեսիոնալ ուղու վրայ դնելու անհրաժեշտ գործում: Չմչկեանի ջանքերով են առաջին անգամ կոպկասահայ թատրոն մուտք գործել ռուս եւ եւրոպական դրամատուրգները՝ Օստրովսկին, Շեքսպիրը, Շիլլէրը եւ ուրիշներ: Նրա անմիջական յոր-

դորով է գրուել Սունդուկեանի անմահ Պէպօ կատակերգութիւնը, որը հեղինակը նուիրել է Պէպոյի առաջին դերակատար Չմշկեանին:

Իր թատերական յիշողութիւններում Չմշկեանը գրել է. «Ես կատարեալ ուսումնական էի: Կարողում էի Բելիմսկի եւ մէկ քանի ժամանակից յետոյ անցայ դէպի Բոքլը»⁵⁶, որից իմացայ, որ ես սաստիկ կոսմոպոլիտ պիտի լինիմ եւ հենց այդ ժամանակներում վրայ հասաւ Լիւիսի⁵⁷ ռուսական թարգմանութիւնները... մէկ խօսքով՝ սարսափելի ուսումնական եւ գիտնական չինովնիկ էի:

Ես իմ ազնուական եւ գիտնական չինովնիկութիւնով⁵⁸ մէկ օր, զբաղուած Բելիմսկիով, Բոքլով եւ Լիւիսով, ամենադատարկ գրպաններով անցնում էի մէկ մեծ փողոցով, տեսայ մէկ յայտարարութիւն՝ պիմո՛ կպած պատին: Մօտեցայ եւ կարդացի, յայտնի բան է, շատ դժուարութեամբ, *Արշակ Բ.*, գործող անձինք. Շահխաթունեան, Ամերիկեան, Մատինեան, Սուքիասեան եւ այլն, եւ այլն. *Դալլալ Ղադօ*⁵⁹, որի տակ դարձեալ կային Մատինեան, Սուքիասեան, Ամերիկեան եւ այլն»⁶⁰:

Չմշկեանի նկարագրած այս անցքը տեղի է ունեցել 1863ի Յունուարի 3ին, այսինքն այն ժամանակ, երբ լրիւ հրատարակուել էին Բելիմսկու երկերի տասներկու հատորները: Այսպիսով, մինչեւ թատրոնի հետ գործ ունենալը, Չմշկեանն արդէն կարդացել էր Բելիմսկուն եւ լաւ ծանօթ էր նրա թատերական ու գրական ստեղծագործութիւններին: Չմշկեանի կողմից Բելիմսկուց կարդացած բազմաթիւ յօդուածներից մենք պարզել ենք հետեւեալները՝ *Եւ իմ Կարծիքը Պ. Կարատիգինի Ռադի Մասին*, *Պոէզիայի Բաժանումը Սեռերի Եւ Տեսակների*, *Համէտ - Դրամա Շէքսպիրի - Մոչալովը Համէտի Դերում*:

Թերեւս, հենց Բելիմսկու յօդուածներին նախապէս ծանօթ լինելու հանգամանքն էլ որոշակի դեր է խաղացել Չմշկեանի կեանքում, ոչ միայն նրան ընդմիջող կապել հայ թատրոնի հետ, այլեւ՝ թողնել հողաչափ ինժեների իր մասնագիտութիւնը եւ ամբողջովին նուիրուել թատերական ասպարէզին:

Տեսականօրէն պատրաստուած Չմշկեանն իր բեմական գործունէութեան հենց սկզբնական քայլերից կանգնած է եղել ռէալիստական արուեստի դիրքորոշման վրայ: Կասկածից վեր է, որ դերասանի վարպետութեան հարցերում նրա հայեացքների ձեւաւորման վրայ իրենց բա-

րերար ազդեցութիւնն են ունեցել Բելինսկու գնահատականները Մոչալովի դերակատարումներէ մասին:

Որ իսկապէս իր բեմական գործունէութեան առաջին տարուանից Չմշկեանն ընտրած է եղել բեմական ուէալիզմի ուղին, դա լիովին ընդունում է Շեքսպիրի *Թիմոն Աթենացու* (Բելինսկու ընդունումը՝ անարիւն ողբերգութեան) իր թարգմանութեան ընթերցանութեան պատմութիւնը: 1883ի Յունուարին թարգմանելով *Թիմոն Աթենացի* ողբերգութիւնը, Չմշկեանն իր մօտ է հրաւիրել Պոստանի ղեկավարութեամբ դերասանական խմբի դերասաններ Ամերիկեանին ու Մուքիասեանին եւ որոշ հատուածներ կարդացել նրանց համար: «Այդ ընթերցանութեան ժամանակ, - գրել է Չմշկեանն իր յուշերում, - ես նկատեցի, որ թէ՛ իմ կարդալու եւ թէ՛ շեշտահարութեան ձեւը (որովհետեւ ես աշխատում էի կարդալ այնպէս, ինչպէս երեակայում էի, թէ պիտի կարդամ թատրոնական բեմից) նրանց շատ անժամօք թուաց եւ անգամ ծիծաղ պատճառեց: Կարդում էի շատ հասարակ եւ քնական ձեւով» (ընդգծումը մերն է - Բ.Թ.)⁶¹:

Տեքստը բնական ձեւով կարդալու եւ բեմից արտասանելու՝ փաստօրէն Չմշկեանի նորարարական այդ առաջարկը վիճարանութեան հարց է դարձել, բայց ի վերջոյ ճշմարտացին եղել է բնականը, պարզութիւնը, առօրեայ խօսակցական ձեւը: «Նոքա, - անելացրել է Չմշկեանը, - համոզուած էիմ, որ պիտի ընդունուած երգեցողական, կամ ինչպէս ասում են մինչեւ այժմ, ողբերգական առոգանութիւնով արտասանել ամէն մէկ խօսք, որպէս թէ այդ ձեւով առաւել կարելի է ազդել հանդիսականների վերայ: Ես սկսեցի հերքել այդ կարծիքը եւ օրինակ բերեցի զանազան թատրոնական բեմեր, որտեղից վաղուց արտաքսուած է այդ հնացած մեթոդը, որ միայն բթացնում է դերասանի ընդունակութիւնը, որովհետեւ դերասանը սովորելով այդ ձեւին, անցնում է նորան իւր համար մեքենայական արհեստ եւ չի մշակում իւր ընդունակութիւնը, երբեմն տաղանդն անգամ»:

Պատրաստի մշակուած, մեքենայաբար, միօրինակ արտասանութիւնից խուսափելու եւ իւրաքանչիւր կերպարին իրեն յատուկ խօսքն ու ինտոնացիան տալու՝ Չմշկեանի այդ արդարացի պահանջը հայ թատրոնի զարգացման համար կարեւոր, սկզբունքային նշանակութիւն է ունեցել, որովհետեւ, ժամանակի առաջադիմական պահանջի համաձայն, ուէալիստական ուղղութիւնը թատրոնից դուրս էր մղում կեղծը, միօրինակը, կլասիկականի անուան տակ աղաւաղուած արուեստը: Իսկ այդ բոլորին՝ ուէալիստականին հասնելու համար Չմշկեանին օգնել են Բելինս-

կու արուեստագիտական հայեացքները, Մոչալովի դերակատարումների օրինակները եւ այն թատրոնների փորձը, որին ծանօթ է եղել նա անձամբ կամ գրականութիւնից:

Մոչալովի խաղի մասին Բելինսկու գնահատութիւնները խոշոր չափով նպաստել են Չմչկեանի դերասանական արուեստի զարգացմանը: Սա անհարկելի մի փաստ է, որը խոստովանել է ինքը՝ դերասանը:

1873ի Մայիսի 3ին, կովկասահայ բեմում գերմանացի նշանաւոր բանաստեղծ, տեսարան եւ դրամատուրգ Ֆրիդրիխ Շիլլերի (1759-1805) Աւագակների առաջին բեմադրութեան առթիւ, Չմչկեանն իր յուշերում գրել է. «Թատրոնական գործունեութեանս մէջ, շուտաց երեւելի կրիտիկոս Բելինսկոյ՝ քառասնական թուականների յայտնի դերասան Մոչալովի խաղի քննադատութեան ազդեցութեան տակ, որի (Մոչալովի) Կարլ Մօօրի խաղը Աւագակների մէջ Բելինսկին իւրեան սեփական բանաստեղծական յափշտակութիւնով է նկարագրում, եւ կամենում էի իմ ուսմ փորձել այդ պիէսայի հերոսների Ֆրանցի կամ Կարլուսի դերի մէջ: Այդ նպատակով, դեռ վաթսուական թուականներին, չեմ յիշում որ տարին, եւ խնդրեցի մեր այն ժամանակայի հայ թատրոնի գործունեութեան վետերան-հեղինակ եւ թուղթ Խաղաղոյի Կեանքը պիէսայի թարգմանիչ Սիքայէ Պատկանեանին՝ թարգմանել ինձ համար այդ պիէսայի այն տեսարանը, որտեղ Ֆրանց Մօօրը, խղճի տանջանքի ազդեցութեան տակ, խեղդում է իրան: Ինչ-ինչ պատճառներով չյաջողուեց ներկայացնել այդ կտորը, մինչեւ որ Աւագակներն ամբողջութեամբ թարգմանեց, դարձեալ իմ խնդրանք, իմ երիտասարդ բարեկամներիցս մէկը՝ Ն. Լալայեանը եւ որի մէջ եւ յետոյ վեր առայ Կարլոս Մօօրի դերը, յանձնելով Ֆրանցինը Ամերիկեանին»⁸² (ընդգծումը մերն է - Բ.Թ.):

Չմչկեանի տուած այս ընդարձակ բացատրութիւնից պարզ երեւում է, որ նա ոչ միայն ծանօթ է եղել մեծ ողբերգակ դերասան Մոչալովի այլ լեւալլ դերակատարումներին եւ նրանց մասին Բելինսկու գնահատութիւններին, այլեւ իր դերակատարութեան համար հիմք է ծառայեցրել մեծ քննադատի ոգեշունչ կարծիքները Մոչալովի դերակատարման մասին: Իր դերակատարութեան նախապատրաստման շրջանում, Չմչկեանն ակնյայտօրէն օգտուել է Մոչալովի կերտած Կարլուսի մասին Բելինսկու հետեւեալ բնութագրութիւնից. «երբ այդ բանաստեղծական Մօօրը, այդ ընկած հրեշտակը, ցոյց է տալիս անզգայ փռուած ծերուկ-նահատակին եւ անմարդկային ձայնով բացականչում՝ «Օ, նայեցէք, նայեցէք - սա իմ հայրն է», երբ նա իր ընկերոջ մեծահոգի արարքին

իբրեւ պարգեւ նրա վրայ պարտականութիւն է դնում վոեթսնդիք լինել իր հօր համար եւ, ձեռքերը դէպի երկինք բարձրացնելով, ամիծում է ճիւղադ-եղբօրը - Օ ձեր մէջ մարդկային հոգի չկայ, մարդկային զգացմունք չկայ, միթէ դուք չէք փայտանում, սարսափի եւ քաղցր բերկրանքի հետ չէք քարանում»⁸³ (ընդգծումը *Բեյլինսկուն*ն է - Բ.Յ.):

Չմշկեանը ոչ միայն ինքն է խանդավառուած եղել Բեյլինսկու ոգեշունչ գնահատութեամբ, այլեւ իր խանդավառութեանը մասնակից է դարձրել նաեւ Աւագակների թարգմանիչներ Պատկանեանին եւ Նիկողայոս Լալայեանին, որոնք նոյնպէս տեղեակ ու ծանօթ են եղել ռուս դեմոկրատ քննադատի ստեղծագործութիւններին։ Եւ արդեօք այս խանդավառութեան արդիւնք չէ՞, որ Չմշկեանի յորդորանքներով է կոպկասահայ թատրոնում առաջին անգամ հրապարակ իջել *Աւագակների* թարգմանութիւնը։ Տարակուսելու համար հիմքեր չկան։

Ինչպէս տեսնում ենք, այս տուեալները վկայում են, որ դեռեւս 19րդ դարի 80ականներէից, Մոչալովի Կարլոսի դերակատարութեան մասին Բեյլինսկու գնահատութիւնները ուղեւիչ են Հանդիսացել Հայ դերասանների համար՝ նրանց ստեղծագործական կեանքում։ Սա ուշագրաւ վկայութիւն է այն մասին, որ միայն Համլէտի առիթով չէ, որ Հայ դերասանները Բեյլինսկու յօդուածների միջոցով ծանօթացել ու դիմել են Մոչալովի դերակատարումներին։

Կարլ Մօօրի դերակատարութեանը դիմելու այս օրինակը, ինչպէս 1880 եւ 1900ականներին էլ Համլէտի առիթով է նկատուում, վկայում է, որ Հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի զարգացման հենց սկզբնական քայլերից՝ թատրոնի, դրամատուրգիայի, թատերական քննադատութեան հետ զուգահեռ հայերը պարբերաբար անդրադարձել են Բեյլինսկու՝ սկզբունքային նշանակութիւն ունեցող հայեացքներին նաեւ դերասանի արուեստի, նրա վարպետութեան հարցերին, լաւագոյն օրինակ ունենալով Մոչալովի սքանչելի դերակատարումները։

Հայ գրական, հասարակական եւ թատերական մտքի ներկայացուցիչներին՝ տարբեր առիթներով Մոչալովի արուեստին եւ Բեյլինսկու հեղինակութեանը դիմելու այս շրջանի հիմնական շարժառիթը ռէալիզմի ամրապնդումն է Հայ թատրոնում՝ կապուած Բեյլինսկու երկերի ու հայեացքների տարածման հետ։

ՄԱՆՕԹԱԳՐՈՒԹԻՒՆՆԵՐ

- 1 Պաւլէյ Ստեփանի Մոշալով (1800-1848) - Հերոսառժանտիկ խաղաոճի, ուժեղ խառնուածքի դրամատիկ գերասան:
- 2 Վխստարիոն Գրիգորի Բեկինսկի (1811-1848) - ռուս յեղափոխական-դեմոկրատ, գրական-թատերական քննադատ, Հրապարակախօս Անրաւարար սովորելու պատճառով Հեռացուել է Մոսկուայի Համալսարանից (ուր ունեցել է մի քանի հայ դասընկերներ), բայց դարձել է ժամանակի Հեղինակաւոր դէմքերից մէկը: Նրա թարգմանական առաջին գործը՝ Փրանսիացի ժամանակակից գրող Պոլ Դը Կոկի *Մազգային* վէպի թարգմանութիւնը, յոյս է տեսել Լազարեան Ճեմարանի Հրատարակութեամբ (1833), Դեռեւս 19րդ դարից մամուլում, իսկ այնուհետեւ գրքերով յոյս են տեսել նրա բազմաթիւ աշխատութիւնները: Նրա մասին առաջինը հանգամանայից ուսումնասիրութիւն է գրել Նիկոլ Աղբալեանը (*Մուրճ*, Նոյ. 6-8, 1898), իսկ ռուս իրականութեան մէջ՝ Գրիգոր Զանչեանը: Յատկանշական են *Բեկինսկու Լոււման* (1892), եւ *Յղբայրական Օգնութիւն Թուրքիայում Տուժած Հայերին* (1897, 1898) Մոսկուայում ռուսերէն լոյս ընծայած օղորդածուները: ռուս եւ հայ տառապեալների օգտին: Բեկինսկու ստեղծագործութիւններին անդրադարձել են բազմաթիւ հայ գործիչներ:
- 3 Մոսկովեան դիտորդ-ամսագիր, որը լոյս է տեսել 1835-1839թթ.:
- 4 Միխայիլ Սեմիոնի Ենչակին (1778-1863) - նախկին ճորտ, գերասան, գերասանական ուժալիստական ուղղութեան Հիմնադիրը ռուս թատրոնում: Իր ուսանողական տարիներին Պետերբուրգում նրանով յափշտակուած է եղել ապագայ դրամատուրգ Գաբրիէլ Սունդուկեանը:
- 5 Նիկոլայ Պոլեւոյ (1796-1846) - դրամատուրգ, թարգմանիչ, քննադատ: Ետն հետաքրքրական է, որ Ռուսաստանի եւ Ուկրաինայի ռուսական գերասանական խմբերի Հետ Պետրոս Աղամեանը Համլէտ է խաղացել Փրանսերէն, ձեռքի տակ ունենալով Պոլեւոյի թարգմանութիւնը (Համլէտի դերի վրայ փակցել է Փրանսերէն թարգմանութիւնը): Ոչ պակաս ուշադրաւ է եւ այն, որ 1876ին Պետերբուրգում լոյս տեսած այդ գրքի Աղամեանի օրինակը, տարիներ անց ինչ-ինչ ճանապարհով հասել է Բէլլուսթ: 1956ի Հոկտեմբերի 14ին Բէլլուսթանակ Նիկոլոս Յակոբեանը բարձր գնահատելով նրա պատմական արժէքը, այն նուիրել է Հայաստանի Ծ. Զարեմցի անուան Գրականութեան եւ Արուեստի Թանգարանին (ԳԱԹ) եւ այժմ պահւում է Աղամեանի Ֆոնդում, N. 6:
- 6 Իւան Իւանի Պանսեւ (1812-1862) - գրող, խմբագիր (մօր կողմից հայ): Փրանսերէնից նրա թարգմանած *Օթէյլոն* բնագրի Հետ բառ առ բառ Համեմատել է իր բարեկամ Մաթեւոս Ղամազեանը (1811-1893): (Պանսեւի մայր Մարիան եւ Ղամազեանի մայր Եկատերինա Լալայեանները եղել են Հօբեղորօր աղջիկներ - աստրախանցիներ): Այս մասին մանրամասն տե՛ս մեր յօդուածը՝ “Shekspir V Perevode Gamazova” (*Եփսայիրը՝ Ղամազովի Թարգմանութեամբ*), *Literaturnaya Armenia* (Գրական Հայաստան), 1984, թիւ 4, էջ 70-82: Ռուս իրականութեան մէջ առաջինը Ղամազեանն է թարգմանել Եփսայիրի *Փոթորիկ* պիէսը եւ արժանացել Բեկինսկու գնահատութեանը (1840):

- 7 Ժան Ֆրանսուա Դիսկի (1783-1816) - ֆրանսիացի դրամատուրգ, թարգմանիչ, 1884ին վենետիկի Միխիարեան միարանութեան դպրոցական թատրոնում նրա փոխդրու-
թիւնից կատարուած թարգմանութեամբ է բեմադրուել *Շեքսպիրի Մակբէթը*
- 8 Թէոդորոս խատամեան (ԺԹ. դար) - մանկավարժ, թատերական գործիչ, աւարտել է
Լազարեան ճեմարանը եւ Մոսկուայի համալսարանը
- 9 Սարգիս Աւետի Տիգրանեան (1811-1875) - մանկավարժ, թատերական գործիչ, Աւարտել
է Լազարեան ճեմարանը եւ Մոսկուայի համալսարանի բանասիրական բաժինը. եղել է
Բելինսկու դասընկերը, նրա թարգմանութեամբ Լազարեան ճեմարանի տպարանը
1834ին լոյս է ընծայել *Ֆրանսիացի դրամատուրգ Ռասինի Գոթոգիա ողբերգութիւնը*
Ինչ Ինչ Զեղեքերգութենէ ընդարձակ առաջարանով (էջ 7-94) նուիրուած անտիկ Ժա-
մանակներից մինչեւ իր օրերի դրամատուրգիայի պատմութեանը, Միքայէլ Նալբանդ-
եանը բարձր է գնահատել խատամեանի եւ Տիգրանեանի ծառայութիւնները, Նոր Նա-
խիջեանի թատրոնի հիմնադրման գործում:
- 10 Գէորգ Ախվերդիի Ախվերդեան (1818-1861) - բժիշկ, բանահաւաք, հասարակական
գործիչ, Սայեաթ-Նովայի երգերի առաջին ուսումնասիրողն ու հրատարակողը (Մոսկ-
ու, 1852): 1840ականներին նրա գիտութեական հայրը, ընտանիքով ապրել ու գործել է
Բաքուում:
- 11 Սարգիս Յովհաննիսեան - Գէորգ Ախվերդեանի դասընկերը ճեմարանում եւ համալ-
սարանում, բժիշկ: Մահացել է երիտասարդ տարիքում:
- 12 Մկրտիչ Էմին (1815-1890) - հայագէտ, թարգմանիչ, մանկավարժ: Աւարտել է Լազար-
եան ճեմարանը եւ Մոսկուայի համալսարանի բարոյաքաղաքական բաժինը (1839): Իր
բոլոր երախտաւոր ծառայութիւններից բացի, նա համարւում է ուսու գրող Ա.
Պուշկինի (1799-1837) առաջին հայ թարգմանիչը, 1834-35ին նա թարգմանել է Պուշ-
կինի *Գոլփասի Գնդին* եւ *Բախչիսարայի Շատրուանը* պոէմները՝ գրաբար: Աւելի ման-
րամասն տես, մեր՝ *Պուշկինը Հայ Թատրոնում*, Երեւան 2002, էջ 10-13:
- 13 Յարութիւն Թէոդորոսի խատամեան (19-20րդ դդ.) - դերասան, թատերական գործիչ,
եղել է Նոր Նախիջեանի Դրամատիկական Արուեստը Սիրողների Ընկերութեան առա-
ջին նախագահը 1880ականներին:
- 14 ԳԱԹ, Գ. Ախվերդեանի Ֆոնդ., 2րդ բաժին. N. 131: (*Օտեչեստվեննիէ Զապիսկի - Հայ-
րենական Նոթեր*) - կիսամսեայ ամսագիր (1835-1884):
- 15 Նիկոլայ Գաւրիլի Չերնիշևսկի (1828-1889) - ականաւոր գրաքննադատ, հրապարակա-
խօս, ուսու գեղագիտական մտքի խոշոր ներկայացուցիչ: Աքսորի տարիներին Աստրա-
խանում որոշ շրջան ապրել է հայերի միջավայրում: Նրա մահուան կապակցութեամբ
Հնչաձի թերթը կարմիր տառերով է տպագրել նրա անունը:

- 16 Սովորեմեննիկ (Ժամանակակից) - ղեմնկրատական ուղղութեան ամսագիր, ուր տպագրուել են Բեկինսկին, Դորրովուրովը, Ջերնիշեւսկին, Պանանը, բանաստեղծ Նեկրասովը եւ ուրիշներ. հայերից՝ Մաթեոս Ղամազեանը, Մաթեոս Լալայեանը:
- 17 Իւան Սերգէյի Տուրգենեւ (1818-1883) - ռուս գրող, Միքայէլ Նալբանդեանի արտասահմանեան ծանօթներէր. Նրա բազմաթիւ գործերը դեռ իր կենդանութեան օրերին թարգմանուել են հայերէն:
- 18 Տէս՝ Ivan Turgenev, Sochinenie (Երկեր), Կ. 11, Մոսկուա, 1949, էջ 153:
- 19 Նիկոլայ Ալեքսանդրի Դորրովուրով (1836-1861) - ռուս ղեմնկրատ գրականագէտ-քննադատ, հրապարակախօս: Նրա գործերից հայերէն թարգմանուել են դեռեւս 19րդ դարում:
- 20 Nikolai Dobrolubov, Sochinenie V 3 Tomakh, (Երկերի Ժողովածու, 3 Հատորով), հտ. 2, Մոսկուա, 1952, էջ 505:
- 21 Տէս՝ Արտաշէս Կարինեան, «Ջերնիշեւսկին Եւ Պարբերական Մամուլի Պատմութեան Մի Քանի Հարցեր», ՀՀ ԳԱ Տեղեկագիր (Հասարակական Բաժանմունք), 1953, N. 7, էջ 58-59:
- 22 Գէորգ Դաւթի Տէր-Ալեքսանդրեան (1840-1891) - գրական-թատերական գործիչ, թարգմանիչ, խմբագիր: Թիֆլիսում լոյս է ընծայել Թիֆլիսեցոյ Մտաւոր Կեանքը (1885) ազգագրական գիրքը: Թարգմանել է ռուս դրամատուրգ Ալեքսանդր Օստրովսկու Ուրիշի Սահակին Մի Նաւիր (որով ռուս դրամատուրգիան մուտք է գործել հայ թատրոն, 1884ին) եւ Արցիւնաւոր Պաշտօն պիէսները:
- 23 Ալեքսանդր Դաւթի Երիցեան (1841-1902) - գրական-հասարակական գործիչ, հնագէտ, պատմաբան, կովկասագէտ, խմբագիր: Պատմամշակութային բազմաթիւ հարցերով գրած ուսումնասիրութիւններէր բացի 1888ին Թիֆլիսում ռուսերէն հրատարակել է Թատրոնը Թիֆլիսում (1845-1856) ուշագրաւ գիրքը:
- 24 Մնջու Հայաստանի, 1859, Սեպտեմբեր 26, N. 39, էջ 309-311: Ստորագրութիւնը՝ Տ. Ա. Գէորգ (Տէր-Աղեքսանդրեան):
- 25 Յակոբ Գէորգի Կարինեան (1808-1872) - դրամատուրգ, թարգմանիչ, մանկավարժ, թատերական գործիչ:
- 26 Միքայէլ Սերովիչի Պատկանեան (1810-1895) - դրամատուրգ, մանկավարժ, թատերական գործիչ:
- 27 Լրիւ վերնագիրը՝ «Միքայէլ Պատկանեանց Պատասխանիք Յակոբայ Կարինեանց Գրուածքի Դէմ», Մնջու Հայաստանի, 1860, N. 43-48, Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր:

- 28 Բարսեղ Եփրեմի Աթամանեան (1820-1914) - զրական-կրթական գործիչ Անդրկովկասում:
- 29 ԿռուՆկ Հայոց Աշխարհին, 1861, N. 11, էջ 819:
- 30 Սուրէն Խոզդոյան, Վ. Գ. Բեյլինսկու Մանկավարժական Քաղաքադները, Երեւան, 1957:
- 31 Գէորգ Չմշկեան (1837-1915), Միւրդատ Ամերիկեան (Ծովհաննէս Ամրիկեան 1843-1879) - Թիֆլիսահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի հիմնադիրներ, դերասան, թարգմանիչ, բեմադրիչ, Սունդուկեանի դրամատուրգիայում զրական ու բացասական կերպարների առաջին եւ փայլուն դերակատարներ: Սեդրաք Մանդինեան (1844-1916), Արտաշէս Սուքիասեան (1840-1895) - դերասան, թարգմանիչ, մանկավարժներ:
- 32 Մեղու Հայաստանի, 1866, N. 10:
- 33 Հայրիրի Հայնէ (1797-1856) - գերմանացի բանաստեղծ, քննադատ:
- 34 Պիոտր Իսայի Վէյնբերգ (1831-1908) - ռուս բանաստեղծ, թարգմանիչ:
- 35 Առաջին Հատորը լոյս է տեսել 1864ին հրատարակչի առաջարանով ու զրած կենսագրական ակնարկով:
- 36 Տե՛ս՝ V. G. Belinski, O Drame I Teatre (Դրամայի Եւ Թատրոնի Մասին), Մոսկուա, 1948, էջ 303-304:
- 37 Նոյն: Թարգմանութիւնը մերն է:
- 38 Շիրվանզադէ (Ալեքսանդր Մովսիսեան, 1858-1935) - գրող, դրամատուրգ: 1904ին գրուած եւ առաջին անգամ Նոյն թուականին Բաքուում բեմադրուած Պատուի Համար դրամայի գլխավոր գործող անձը:
- 39 Պաթարայայում բարոյական, իսկ Պատուի Համարում ֆիզիկական (ինքնասպանութիւն գործած) զոհերը:
- 40 Բելինսկի, էջ 303:
- 41 Մեղու Հայաստանի, 1866, N. 10:
- 42 Միքայէլ Մովսէսի Տէր-Գրիգորեան (1827-1869) - բժիշկ, դրամատուրգ, Թիֆլիսահայ բարձրի արտացոլողը թատրոնում:
- 43 Մեղու Հայաստանի, 1866, N. 10:

- 44 *Զմշկեան, Ամրիկեան, Սուքիասեան, Մանդինեան, Հնամակ Խմբագրութեան», Մեղու
Հայաստանի, 1886, N. 4; տե՛ս նաեւ՝ Բեկինսկի, էջ 96:*
- 45 *Մեղու Հայաստանի, 1886, N. 12:*
- 46 *Մեղու Հայաստանի, 1886, N. 38: Պաշտպանելով Սանդուխտ կոչա պիէսի արժանիք-
ները, Երիցեանը նրա բեմադրութեան մասին գրել է. «Ինքը պիտեան այնքան վատ չէ,
ինչպէս վատացրին դրան դերասանները: Ես միեւնոյն խաղը տեսել եմ Պոլիս եւ Էքզ-
եանի ու Ամերիկեանի միջեւ երկու «Սեւ ծով է փռուած»: Բայց այդտեղ նա նաեւ աշն
միտքն է յայտնել թէ՛ «պիտեան որքան աւելի լաւ եւ կատարեալ լինի, այնքան աւելի
հեշտ է մրան խաղալը եւ միջակ դերասանների համար էլ»:*
- 47 *Գէորգ Զմշկեան, Իմ Յիշատակարանը, ՀՀ ԳԱ հրատարակչութիւն, Երեւան, 1963, էջ
141.*
- 48 *Սիմոն Գասպարի Հախումեան (1859-1905) - գրական-թատերական քննադատ,
խմբագիր, բեմադրիչ:*
- 49 *Թատրոն, գրական եւ թատերական հանդէս (Թիֆլիս), 1893, գիրք 1, էջ 72:*
- 50 *Մեղու Հայաստանի, 1883, N. 36:*
- 51 *Բեկինսկի, էջ 304:*
- 52 *Սոփիա Միքայէլի Մելիք Նազարեան (տիկ. Իզմիրեան, 1846-1904), Բեթեւան Արամ-
եան (1846-1878) - Թիֆլիսահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի առաջին դերասանուհիները:*
- 53 *Ռուսերէն՝ բեմ:*
- 54 *Գարասիմ Եակովլիչը Նոյնինքն կարապետ Յակոբի Զամբախովն է:*
- 55 *Մեղու Հայաստանի, 1886, նո. 18:*
- 56 *Հենրի-Թոմաս Բոքլ (1821-1882) - անգլիացի սոցիոլոգ, պատմաբան:*
- 57 *Ջորջ-Հենրի Լիւիս (1817-1878) - անգլիացի գրող, փիլիսոփայ:*
- 58 *1851-1854ին Զմշկեանը սովորելով եւ աւարտելով Հողաշահական ուսումնարանը,
մինչեւ 1882 աշխատել է որպէս Հողաշահի-ինժեներ, շրջադաշնով կովկասի տարբեր
վայրեր:*
- 59 *Նիկողայոս Փուղինեան (1834-1880) - բժիշկ, դրամատուրգ, թատերական գործիչ՝
Մոսկուայում եւ Թիֆլիսում, Դալայ Չաքոյի հեղինակ:*

60 Զմշկեան, էջ 18.

61 Նոյն, էջ 25. Աւելի մանրամասն տե՛ս մեր յօդուածը՝ «Թիմոն Աթենացին Հայ Թատրոնում», Շէքսպիրական, Գիրք 5, ՀՀ ԳԱ Հրատարակչութիւն, Երեւան 1975, էջ 323-340.

62 Նոյն, էջ 102.

63 Բելինսկի, էջ 245.

THE BELINSKII-MOCHALOV-HAMLET LINK
AND THE ARMENIAN THEATER
(1840-1860s)
(Summary)

BAKHTIAR HOVAKIMIAN

The article analyses the impact of Russian theatrical criticism on Armenian literary circles between 1840 and 1900. Belinskii was the forerunner of Russian literary criticism in those days, expanding the restricted and the outmoded conceptions of drama and stage acting in his homeland and modernizing them. Mochalov was the actor Belinskii had in mind as a living example of how an actor should perform on stage. Both exercised a very strong influence on Armenian youth studying in Moscow. Among them, Gevorg Akhverdian, Theodoros Khatamian, Sargis Hovhannisian, Sargis Tigranian and others were impressed by these new ideas and were instrumental in carrying them back to Tiflis (Tbilisi), where they helped bring about a qualitative change in the development of Armenian theater in the South Caucasus.

The influence of Belinskii and Russian progressive perspective also reached the South Caucasus through their publications. For instance, local Armenian writers and actors, like Gevorg Chmshkian and Mihrdat Amerikian, were acquainted with the ideas of Belinskii and other progressive Russian thinkers by reading their publications and reports in the press.

