

Գ. ՍՏԵՓԻԱՆՅԱՆ

ԱՐՈՒՍՅԱԿ
ՓԼՓԼԶՅԱՆ

Ե. Մ. Ս. Ս. Ս.

26220.

792 (47.925) [Chromophytum]

4-93 Արեփանյան, Գ-

Արդյունքի օրաֆրազը:

1p.354.



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
СЕКТОР ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ИСКУССТВ

Г. СТЕПАНЯН

АРУСЯК ПАПАЗЯН

(Жизнь и сценическая деятельность)



ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1955

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏՆԵՐԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅԱՆ ՍԵԿՏՈՐ

ՍՏՈՒԳՎԱՄ Է 1961 թ.

792(47925)(092 Գ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ
Ս- 92

ԱՐՈՒՍՅԱԿ ՓԱՓԱԶՅԱՆ

(Կյանքը և բեմական գործունեությունը)



ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌ ԳԱ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1955

26220

A 3011

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ-
Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:



Արուսյակ Փափազյան

Հայկական թատրոնի պատմությունը
չէ պիտո մոռանա Արուսյակ և Աղափի
Փափազյանց արդո օրիորդների անուն-
ները:

Մ. Նալբանդյան

Արուսյակ Փափազյանը հայ պրոֆեսիոնալ
թատրոնի սկզբնավորման շրջանի նշանավոր ար-
տիստներից է:

Ժամանակաշրջանի մամուլում բավական վկա-
յություններ կան նրա մասին: Բեմական աս-
պարեկից հեռանալուց տասնյակ տարիներ հետո
էլ նրա անունը հիշվել է հայ թատրոնի պատմու-
թյանը նվիրված գրեթե բոլոր աշխատություննե-
րում և հոգվածներում, խոսվել է հայ ազգային
թատրոնի զարգացման գործում նրա մատուցած
ծառայությունների մասին:

Իր բեմական ընդունակություններով ավագ
բրոջը զիջող Աղավնի Փափազյանը, որ թատերա-
կան ասպարեզ է մտել Արուսյակի հետ միաժա-
մանակ և բեմը թողել գրեթե նույն տարիներին,
նույնպես իր արժանի տեղն ունի հայ թատրոնի
պատմության մեջ:

Չնայած այն հանգամանքին, որ այդ երկու գերասանուհիների մատուցած ծառայությունը մեծ է եղել հայ ռեալիստական թատրոնի սկզբնավորման ու զարգացման գործում և չնայած այն փաստին, որ դեռևս մի հարյուրամյակ առաջ Մ. Նալբանդյանը հետագա սերունդներին պատգամ է թողել շմուռնալ հայ թատրոնի այս երկու ներկայացուցիչների անունները, մինչև այսօր նրանց մասին չկա գեթ մի համառոտ աշխատություն:

Այդ բացը լրացնելու մի նախնական փորձ է սույն գրքույկը, որտեղ օգտագործելով ժամանակի պարբերական մամուլի տվյալները, ժամանակակիցների հիշողությունները՝ տրվում է Արուսյակ Փափազյանի կյանքի ու բեմական գործունեության հիմնական դժերը, զուգահեռ լուսարանելով նաև Աղավնի Փափազյանի բեմական կյանքի որոշ կողմերը:

I

Արուսյակ Փափազյանը ծնվել է 1841 թ. Կ. Պոլսի Կում-Կափու թաղում: Նրա իսկական անունը եղել է Մարիամ: Երեք տարի հետո՝ 1844 թ. ծնվում է Արուսյակի կրտսեր քույրը՝ Աղավնին:

Արուսյակ և Աղավնի քույրերի մանկությունն ու պատանեկությունը անցել է միանման պայ-

մաններում: Նրանք միասին են սովորել, միասին՝
ղեռեա պատանեկան հասակից, մտել հասարա-
կական կյանք, նվիրվել բեմին:

Փափաղյան քույրերն իրենց նախնական
կրթությունն ստացել են ծննդավայրի թաղային
դպրոցում:

Այդ տարիներին Կ. Պոլսում եղել են բավա-
կանաչափ հայկական տարրական դպրոցներ:
Գրեթե ամեն թաղ ունեցել է իր ծխական դպրո-
ցը: Գործել են նաև աղջիկների մի քանի դպրոց-
ներ: Սակայն դրանք աննշան գիտելիքներ են
միայն տվել աշակերտներին: Կիսապրագեա, ան-
ուս ուսուցիչները, սրոնք իրենք կարիք ունեին
սովորելու որևէ տարրական դպրոցում, շատ ավե-
լի ծեծով ու ահաբեկումով էին աչքի ընկնում, քան
իրենց գիտելիքներով: Նրանք հարուստներից կախ-
ման վիճակի մեջ գտնվելով, շողոքորթում էին,
քծնում հարուստների երեխաներին, ամենևին ու-
շադրություն չդարձնելով արհեստավորական կամ
աշխատավորական ընտանիքների երեխաների
վրա, ինչպիսիք էին Արուսյակ և Աղավնի քույրերը,
սրոնց հայրը սովորական մի արհեստավոր էր:

Արուսյակի բուռն սերը գեպի ուսումը նրան
մղում է համեմատաբար ավելի լավ հիմքերի վրա
դրված մի դպրոց: Այդպիսի դպրոցներից էր
Խասդյուզ թաղամասի Ներսիսյան վարժարանը,

որտեղ կային համեմատաբար ավելի նպաստավոր պայմաններ: Այնտեղ սովորելու համար, սակայն, անհրաժեշտ էր հարուստ ազաների միջամտությունն ու բարեխոսությունը:

Արուսյակի հայրը աշխատում էր պետական մաքսատանը, որը գտնվում էր Մկրտիչ ամիրա Ճեղայիրլյանի ղեկավարության տակ: Մ. Ճեղայիրլյանի կինը՝ Սրբուհին, իր խնամակալության տակ է վերցնում Արուսյակի դաստիարակության դործը և միջնորդում է, որպեսզի նա ընդունվի Խապոյուղի ներսիսյան դպրոցը:

Արուսյակի դպրոցական կյանքի համեմատաբար նպաստավոր այս օրերին Ճեղայիրլյան ամիրայի դործերը վատ են գնում: Ճեղայիրլյանը մեղադրվում է ղեկավարարության մեջ: Կազմվում է հատուկ հանձնաժողով, որն ստուգում է այդ գործը և եզրակացությունները ներկայացնում կառավարությանը: Մկրտիչ Ճեղայիրլյանը հաղթվ կարողանում է փախչել Մալթա: Մաքսատնում աշխատող հազարավոր հայեր դուրս են շարտվում: Աշխատանքից ազատվում է նաև Արուսյակի հայրը:

Փափազյանների ընտանիքի անդամների համար ստեղծվում է տնտեսական ծանր վիճակ: Այդ օրերին է, որ նրանք թողնում են Կոմ-

Կափու՛ն և տեղափոխվում մի այլ թաղամաս՝ Պեպեք:

Ծանր էր նրանց նյութական վիճակը, սակայն Արուսյակի համար առավել ծանր էր դպրոցից զրկվելը:

Բյուրքիայում դպրոցներ էին բաց արել և՛ քաղաքի և՛ գյուղական թաղամասերում, մասնավորապես ֆրանսիական կաթոլիկական կաղմակերպությաները, ամերիկյան ու անգլիական միսիոներական ընկերությունները: Այդ բոլոր դպրոցները ամեն ջանք գործ էին դնում աղքատ, նյութական առկառից անապահով ընտանիքների երեխաներին խաբելու, նրանց ամբողջովին իրենց ազդեցությանը ենթարկելու, իրենց տնտեսական և քաղաքական էքսպանսիային ծառայեցնելու համար: Պատահական չէ, որ նման դպրոցներում սովորող հարյուրավոր երիտասարդներից շատ շատերը հեռացել են իրենց ժողովրդից, մոռացել են իրենց և՛ լեզուն, և՛ կուլտուրան:

Նման մի դպրոց էր Պեպեք թաղամասի ֆրանսիական իդակա՛ն դպրոցը, որը կոչվում էր «ֆրանգաց դպրոց» և գտնվում էր ֆրանսիացի կուսակրոն կանանց հսկողության տակ:

Այս դպրոցն է, որ ընդունվում են 11 տարեկան Արուսյակը և 8 տարեկան Աղավնին՝ կրելով

նման մի կրօնական դպրոցին հատուկ բոլոր տառապանքները: Դաժան ու մոլեռանդ այդ կանայք ինկվիզիտորական սարսափելի պայմաններով ասկեսական դաստիարակություն էին տալիս անմեղ աղջիկներին: Հեղձուցիչ այդ մթնոլորտում Արուսյակ և Աղավնի քույրերն իրենց զգում են բանտում: Կրօնական մթնոլորտը փորձում էր խեղդել նրանց մեջ այն կենսախինդ, առույգ ու վառ ձգտումները, որոնցով օժտված էին մանկական հասակից:

Դժգոհում է հատկապես Արուսյակը: Նա նկատում է, որ այդ դպրոցում ամեն ինչ հիմնված է կեղծիքի, խարդախության ու ստի վրա. բարոյականություն, համեստություն քարուղու կանայք իրենք վարում էին անբարոյական կյանք: Կար, սակայն, առավել զայրացուցիչը: Դպրոցը ղեկավարող կանայք ամեն կերպ փորձում էին հայ աղջիկների մեջ մեռցնել սերը դեպի մայրենի գիրն ու գրականությունը, պատմությունն ու կուլտուրան, օտարացնել նրանց:

Հենց այս հանգամանքն է Արուսյակին ըմբոստացնում և մղում դեպի ազատություն:

Երեք տարի օտար, խորթ այդ դպրոցում սովորելուց հետո Արուսյակը, ծառանալով դպրոցի ներքին ռեժիմի դեմ, թողնում, հեռանում է:

Այդ դպրոցից դուրս գալուց հետո Փափազյանների ընտանիքը հարկադրված է լինում ղեռնա 14 տարեկան Արուսյակի համար աշխատանք ճարել, որպեսզի նա կարողանա թեթևացնել ընտանիքի հոգսը: Ծանոթների միջամտությամբ նրան ուսուցչական պաշտոն է արվում Ենի Կափուի Հայկանուշյան դպրոցում, որտեղ նա իր աշակերտուհիներին սովորեցնում է ընթերցանություն, բերականություն և ձեռագործ:

Այս պաշտոնում գտնված տարիներին է, որ Արուսյակը ծանոթանում և կապեր է հաստատում հայ թատրոնի սկզբնավորման համար աշխատող մարդկանց հետ:

II

Արևմտահայ թատրոնը այդ տասնամյակներում նոր-նոր էր ձևավորվում:

XIX դարի սկզբներից Կ. Պոլսի հարուստ հայերի տներում կազմակերպվում են ներկայացումներ, ղերազանցապես աշխարհաբար լեզվով: 1810-ական թվականներին նման ներկայացումներ են կազմակերպվում Տյուլյան ամիրանների տանը, իսկ 20-ական թվականներին՝ Պեղճյան ամիրանների, հետագայում նաև Շահինյանների և հարուստ այլ գերդաստանների տներում:

Այս ներկայացումները, սակայն, իրենց նեղ, ընտանեկան ընդգրկումով որևէ հետք չէին կարող թողնել հայ հասարակական կյանքում: Դրանց նստատակը դերազանցապես հարուստ ամիրաների ընտանիքներին զվարճացնելն էր, մասնավորապես տոնական օրերին: Դրանք չէին կազմակերպվում որևէ մշտական խմբի կողմից, բեմ էին բարձրանում հիմնականում սիրող ուժեր, իսկ կին արտիստներ իսպառ բացակայում էին բեմադրությունների ժամանակ: Շատ նեղ, սահմանափակ էր բեմադրվող պիեսների թեմատիկան, դրանք ոչ այնքան պիեսներ էին, որքան բարոյախոսական, խրատական պատկերներ:

1830—40-ական թվականներին ներկայացումներ են կազմակերպվում առանձին դպրոցներում: Դպրոցական ներկայացումները քիչ բանով էին տարբեր թատերական վերահիշյալ փորձերից: Դրանք տրվում էին աշակերտների և ուսուցիչների մասնակցությամբ, նյութը դարձյալ կրոնաբարոյական էր, երբեմն միայն բացառություն էին կազմում ֆրանսիական դրամատուրգիայից վերցված որոշ պիեսներ, մասնավորապես կոմեդիաներ: Սակայն, այս բոլորով հանդերձ, աշակերտական ներկայացումները որոշ առավելություններ ունեին: Դերաբաշխումը կատարվում էր առավել նւստաւաւոր պայմաններում, ուսուցիչները բազ-

մաթիւ աշակերտների միջից ընտրում էին կարող ուժերին: Յերկայացումների ժամանակ հասարակության որոշ խավը, մասնավորապես տվյալ դպրոցի աշակերտների ծնողները, հնարավորութուն էին ստանում հաղորդակից դառնալու թատերական կյանքին:

Արևմտահայ թատրոնի զարգացման համար նախապատրաստական շրջան հանդիսացող այս տասնամյակներում է, որ առանձին թաղերում, մասնավորապես Պերայում, Կետիկ փաշայում, Խասգյուղում, Կատը գյուղում և այլ թաղամասերում, որոշ առաջադեմ երիտասարդներ՝ արդեն դպրոցական պատերից դուրս, կազմակերպում են ներկայացումներ ավելի լայն մասսաների համար: Այդ կարգի առաջին ներկայացումների կազմակերպման պատիւը պատկանում է Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանին, Սրապիոն Հեքիմյանին և Արմենակ Հայկունուն:

1856 թվականի վերջերին Մ. Պեշիկթաշլյանը Օրթագյուղում կազմակերպում է հայերին և թյուրքերին լեզուներով ներկայացումներ, իր շուրջը համախմբելով շնորհալի երիտասարդների:

Հաջորդ տարին նույնպիսի աշխատանք է կատարում Ս. Հեքիմյանը՝ Պերայում: Նա մի քանի թատերասեր երիտասարդների օժանդակութամբ ներկայացումներ է տալիս ծագումով ասորի

Նաում ևղբայրների թատրոնում, որտեղ հաճախ դաստրոլներ էին տալիս Ֆրանսիայից և Իտալիայից եկած երկրորդական թատերախմբերը: Կ. Պոլսում և առհասարակ ամբողջ Մերձավոր Արևելքում այդ թվականներին չկար պրոֆեսիոնալ թատրոն, որը սիստեմատիկաբար ներկայացումներ տար այս կամ այն լեզվով: Հեթմյանն իր շուրջը համախմբում է այնպիսի երիտասարդների, որոնցից մի քանիսը հետագայում դարձան հայ բեմի ականավոր դեմքերը (Պետրոս Մաղաքյան, Հովհ. Աճեմյան, Թովմաս Թերզյան):

Թատերական այդ գործիչների ջանքերով կազմակերպվում են այնպիսի թատերախմբեր, որոնք պարբերաբար ներկայացումներ են տալիս: Ուշադրություն է դարձվում ռեպերտուարի վրա: Եվրոպական դրամատուրգիայից, մասնավորապես Մոլիերի դրամատուրգիայից, կատարվում են առաջին թարգմանությունները: Զարկ է տրվում ինքնուրույն դրամատուրգիային:

Սրապիտոն Հեթմյանը 1857 թվականին հրատարակում է իր դրամատիկական ստեղծագործությունները՝ «Տաղք, քերթվածք և թատերգություն» ժողովածուում: Արմենակ Հայկունին 1858 թվականից հրատարակում է «Մուսայբ Մասյաց» հանդեսը, որը փաստորեն առաջին թատերական պարբերականն է հայ իրականության մեջ:



Մկրտիչ Պետկեթանյան



Այդ պարբերականի էջերում տպագրվում են ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ:

Այս շրջանում ևս բացակայում է դերասանուհին: Կանայք դեռ խուսափում են բեմ բարձրանալուց: Նահապետական, պահպանողական հայացքները, որոնցով առաջնորդվում էր հասարակական կարծիքը, անհնար են դարձնում բեմական տվյալներ ունեցող կանանց թատրոնի հետ կապելը: Այդ է պատճառը, որ մինչև 1850-ական թվականների վերջերը կանանց դերերը կատարում են տղամարդիկ:

Ս. Հեքիմյանը 1859 թվականին իր շուրջը համախմբված դերասաններից առավել շնորհալիների ուժերով կազմում է մի թատերախումբ և սկսում է պարբերաբար ներկայացումներ տալ վերոհիշյալ նաում եղբայրների թատրոնում՝ բեմադրելով գերազանցապես իր պատմական ողբերգությունները: Այս ներկայացումների ժամանակ՝ առաջին անգամ բեմ է բարձրանում Արուսյակ Փափազյանը, հայ թատրոնի սկզբնավորումը նախաձեռնող մարդկանց ներշնչելով մեծ հույսեր¹:

¹ Կան տվյալներ, որ մի քանի օրիորդ, արհամարհելով ժամանակի նախադաշարումները, այդ նույն տարիներին խիզախել են և բեմ դուրս եկել: Այսպես, 1857 թ. Ս. Հեքիմյանին հաջողվել է բեմ բարձրացնել օրիորդ

Սալայն Ս. Հեքիմյանին չի հաջողվում սկսված գործը շարունակել և այդ թվականին հիմք դնել պրոֆեսիոնալ մի թատերախմբի: Նա ընդհատում է իր ներկայացումները, աշխատում աճեցնել նոր, ավելի խոստումնալից կադրեր, միաժամանակ թատրոնի համար ձեռք բերել տեխնիկական հնարավորություններ՝ բեմական զգեստներ, դեկորացիաներ, շենք և այլն:

Նախապատրաստական այս աշխատանքներից հետո՝ Հեքիմյանը 1861 թվականի ամռանը կադմակերպում է «Արևելյան թատրոնը»՝ առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբը արևմտահայ իրականության մեջ: Այդ թատերախմբի մեջ են մտ-

Աղալինի Խամսյանին, որը կատարել է մի քանի դերեր, հայտարարությունների մեջ հիշվելով օր. Ֆաննի: Պերայի վերոհիշյալ հայկական ներկայացումների ժամանակ, 1858թ. բեմ է բարձրացել նաև օր. Աղալինի Գևորգյանը: Սրանցից հետո է, որ 1859 թվականին նույն խմբի ներկայացումներին մասնակցում է Արուսյակ Փափաղյանը: Բանասեր Ա. Այվազյանը Ս. Հեքիմյանի մասին գրած մի հոգովածում տալիս է նաև այլ անուններ, ինչպես՝ Աղալինի Թերգյան, Թադուհի Տիգրանյան, Գ. Պալթայան: Սրանք բոլորը, սակայն, կարճ ժամանակում, տեղի տալով հասարակական կարծիքին, նահանջել են, հրաժարվել բեմից: Նրանցից միայն Ա. Փափաղյանն է, որ քաջություն է ունեցել շարունակել, 1861 թվականին հանդես գալով որպես հայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանուհի:

նում մի քանի կարող ուժեր՝ Արուսյակ Փափազյանը, Պետրոս Մաղաքյանը, Աղավնի Փափազյանը, Հովհ. Աճեմյանը, Թովմաս Թերզյանը և ուրիշներ:

«Արևելյան թատրոնի» կազմակերպումը այնպիսի մի հետամնաց երկրում, ինչպիսին էր սովորական Թյուրքիան, կուլտուրական խոշոր երևույթ էր, որ լայն արձագանք է գտնում Թյուրքիայում հրապարակվող տարբեր ազդու թյունների մամուլում:

Թյուրքական բռնապետության ճիրաններում իր դարավոր կուլտուրայի տրագիցիաները դժվարությամբ պահպանող մի ժողովուրդ ձեռնարկում էր կուլտուրական այնպիսի մի նշանակալից աշխատանքի, որի նմանը Թյուրքիայում չտեսելվեց դրանից հետո մի ամբողջ հիսնամյակ¹:

Այս բոլորը առավել մեծ շափով բարձրացնում են «Արևելյան թատրոնի» պատմական նշանակությունը, հասարակական կուլտուրական կյանքում նրա կատարած կարևոր դերը:

¹ Անգամ թյուրքական պատմագրությունը ընդունում է, որ թյուրքական թատրոնի հիմնադիրները եղել են հայերը, և որ այդ թատրոնի սկիզբը պետք է համարել Հալոթ Վարդովյանի թյուրքերեն ներկայացումները 1867—68 թթ. թատերաշրջանում:





1861 թվականի դեկտեմբերի 14-ին, «Արևելյան թատրոնը» տալիս է իր առաջին ներկայացումը՝ բեմադրելով Ռոթայի «Երկու հիսնապետներ» մեկուկրաման: Բեմադրությունը մասնակցում են խմբի զրեթե բոլոր ուժերը, այդ թվում խիզախելով բեմ դուրս եկող Փափաղյան քույրերը:

«Երկու հիսնապետներ» պիեսը ներկայացվում է Պերայի հայոց եկեղեցուն կից կառուցված թատրոնի շենքում: Թատրոնի տնօրինությունն իր վրա է վերցնում ոմն Ռուբեն Կարապետյան, որը, հետագայում, իր կյանքը չի կապում հայ բեմի հետ: Պետրոս Մաղաքյանին է վստահվում առաջին ներկայացման ռեժիսորությունը և համեմատաբար փոքր մի դեր: Հուշարարի պաշտոնը կատարում է Ռոմանոս Սետեֆճյանը, որ հետագայում հայտնի դարձավ որպես դրամատուրգ¹:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման

¹ «Երկու հիսնապետների» առաջին բեմադրության ժամանակ Մարտիրոս Մնակյանը կատարել է սպարապետի դերը, Հովհ. Աճեմյանը՝ Գուլիելմոսի, Գալուստ Տեր-Պողոսյանը՝ Բորերտի, Արուսյակ Փափաղյանը՝ Գուլիելմոսի կնոջ՝ Թերեզայի, Աղաձևի Փափաղյանը՝ Բորերտի հարսնացուի՝ Լաուրայի, Սերոբե Պենկլյանը՝ կապիտան Վալմոբի, Դավիթ Թրյանցը՝ Գուստավի, Հովսեփ Զեբաշեն՝ Շկիպերի, Պետրոս Մաղաքյանը՝ ընտապետի դերերը:

հանդիսատեսներին մեկը հետազայում գրած իր հիշողություններում պատմում է, թե ինչպիսի անհարազդելի խանդավառություն էր տիրում ամբողջ Պերա թաղամասում բեմադրության օրը, մասնավորապես ներկայացումն սկսվելուց առաջ, ինչպիսի վարակող հուզման, խոր լուսյան պայմաններում է, որ դանդաղորեն բարձրանում է Մերձավոր Արևելքում առաջին պրոֆեսիոնալ թատրոնի վարագույրը և հանդիսատեսները լսում են «Ահա բարձրացավ ժամանակի վարագույրը» սիմվոլիկ երգը՝ դերասանական ամբողջ կազմի կատարմամբ, որից հետո սկսվում է բուն խաղը:

Բացի «Երկու հիսնապետներ» պիեսից, այդ նույն օրը բեմադրվել է նաև մի զավեշտ՝ «Անծանոթը» վերնագրով, որին նույնպես մասնակցել են Արուսյակ և Աղավնի քույրերը¹:

¹ Այս ներկայացմանը նվիրված որոշ աղբյուրներում (տե՛ս Մ. Ն ա լ ի ա ն դ յ ա ն, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատոր 2, ծանոթագրություններ), հնչվելով Մ. Նայրանդյանի «Ազգային թատրոն Պուլի մեջ» հոդվածում հիշատակված «Երկու մոռացկոտներ» անվան վրա, նշվում է, որ «Երկու հիսնապետներ» պիեսից հետո բեմադրված զավեշտը կոչվել է «Երկու մոռացկոտներ»: Մամուլում այդ զավեշտը կոչվել է «Անծանոթը»: Դերասան Մնակյանը իր հիշողություններում այն կոչում է «Բուռնչինեկո», մի զավեշտ, որն այդ թվականներին բազմիցս բեմադրվել է:

Պարբերական մամուլի էջերում պահպանվել է բավականաչափ նյութ «Երկու հիսնապետներ» պիեսի բեմադրության վերաբերյալ, որից երևում է, որ Պոլսի թատերասեր հասարակությունը ըստ արժանվույն գնահատել է թատերական արվեստի սկզբնավորումը արևմտահայ իրականության մեջ՝ խուսնեբամ դիմելով դեպի թատրոն։ Այնտեղ եղել են զբեթե բոլոր թերթերի խմբագիրները, կրթական, բարեգործական կազմակերպությունների ներկայացուցիչները, առհասարակ Պոլսի առաջավոր ինտելիգենցիան։

Այնտեղ, Հարություն Սվաճյանի հետ միասին, ներկա է եղել օրվա մեծ հյուրը՝ Միքայել Նալբանդյանը, որը մի տարվա ընթացքում Կ. Պոլսում ստեղծել էր համակիրների մեծ շրջան, դառնալով պրոգրեսիվ գաղափարներով տոգորված ինտելիգենցիայի սիրելին։

Թե Մ. Նալբանդյանի կարծիքը որքան ծանրակշիռ էր թատերական այդ գործն սկզբնավորողների համար, երևում է այն բանից, որ նման մի հանդիսավոր օրվա ողջույնի ճառը խնդրվում է արտասանել Մ. Նալբանդյանին։ Այդ ճառն է, որ

Կ. Պոլսում և կոչվել է նաև «Տերը ծառա, ծառան տեր»։ Մ. Նալբանդյանը երևի նկատի է ունեցել պիեսի բովանդակությունը։

«Աղագային թատրոնն Պոլսի մեջ» վերնագրով լույս տեսավ «Մեղու» պարբերականում¹։

Մ. Նալբանդյանի վերոհիշյալ հոդվածը մի ծրագիր էր ժողովրդական, դեմոկրատական թատրոնի զարգացման համար, միաժամանակ Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերի բեմական գործունեության առաջին գնահատականը։

Նա իր հոդվածում առաջ էր քաշում հիմնականում հետևյալ հարցերը. նախ պահանջում էր, որ թատրոնը չդիտվի որպես ժամանցի վայր, «Այն մարդը միայն կարող է նախապաշարյալ հայացք ունենալ թատրոնականաց վերա, որ կարծում է թե թատրոնը մի տեղ է, ուր ղվարճանալու համար միայն երթում են մարդիկ»։ «Բայց մի՞թե այդ է թատրոնի բուն և էական խորհուրդը, — հարցնում է Նալբանդյանը և շարունակում, — Թատրոնի բեմը ստոր չէ ուսումնական ամբիոնից, թատրոնի բեմն

¹ Այդ օրերին, գուցե այդ երեկոյան է, որ Նալբանդյանը առաջին անգամ ծանոթանում է Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերի հետ։

Մենք մեր մի հոդվածում փորձել ենք ցույց տալ, որ ներկայացման հաջորդ օրը Փափաղյան քույրերը այցելել են Մ. Նալբանդյանին, հյուրասիրվել նրա կողմից։ (Տե՛ս «Մ. Նալբանդյանի երկրորդ ուղեորոշության հետ կապված մի քանի հարցեր» հոդվածը, «Տեղեկագիր», Հասարակական գիտ., 1949, № 9)։

է այն աթոռը, ուր նստում է փիլիսոփայությունը և մարմնավորելով բանը կենդանի, գործնական գաղափարներով և օրինակներով ազատում է հասարակութունը այդ գաղափարքը երեակայությամբ միայն ըմբռնելու աշխատութենից, թատրոնի բեմն է այն բարոյական ահեղ դատաստանը, ուր արդարությունը և հանցանքը առանց աչառության ստանում են յուրյանց արժանի հատուցումը... նա մի նոր տեսակի դպրոց է, ուր ուսանում են ամեն տեսակի մարդիկ¹:

Թատրոնին հատկացնելով դաստիարակչական այդպիսի խոշոր դեր, նալրանդյանը բնականաբար հատուկ ուշադրություն պետք է դարձնեք ուսպերտուարի վրա, այսինքն այն հարցի վրա, թե այդ դպրոցը ի՞նչ է սովորեցնում հանդիսատեսներին, ինչպիսի՞ գաղափարների է հաղորդակից դարձնում, արդյո՞ք այդ գաղափարները բխում են հայ ժողովրդին հուզող հարցերից, նպաստո՞ւմ են նրա մղած պայքարին, թե՞ ընդհակառակը, շեղում են նրան այդ պայքարից:

Այս հարցերի բարձրացումը ամենից առաջ պահանջում էր զարկ տալ ինքնուրույն դրամատուրգիային, հատկապես հայ ժողովրդի կյանքը

¹ Մ. Ն ա լ ի ր ա ն դ յ ա ն, Ընտիր երկեր, Երևան, 1953, էջ 390:

արտացոլող դրամատուրգիային, որքան հնարավոր է խուսափելով թարգմանական մեկողրամաներից, որոնք ներկայացնում էին անծանոթ միջավայր, անծանոթ բարքեր, գերազանցապես ֆրանսիական սալոնային ղեխությունները:

Նալբանդյանը Պոլսում ականատես էր եղել մի երևույթի. նա նկատել էր, որ եվրոպական քաղաքակրթության տարածման քողի տակ հայ իրականությունն են թափանցում ամեն տեսակի ալլանդակ բարքեր, որոնք արագ կերպով ալլասերում են երիտասարդությանը, ապականում ընտանեկան բարքերը, ամուսնական փոխհարաբերությունները և անբարոյականությունը, ալլասերում ներկայացնում որպես «գարու ոգուց» բխող անհրաժեշտություն:

«Հայոց ազգի ընտանեկան կյանքը խեղճ է,— դրոմ է Նալբանդյանը,— ինչպես մի ասիական ազգի կյանք, բայց խեղճությունը՝ դեպի թշվառություն կփոխվի, եթե եվրոպական ընտանեկան բարքի ղեղխությունքը և ավերանքը որպես քաղաքակրթության հատկությունք պատվաստվեն հայկական ընտանիքի վերա»¹:

Խոսքը մասնավորացնելով ֆրանսիական մեշանական կենցաղին, որին առավել մեծ չափով

¹ Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 392:

հետևում էր հայ բուրժուազիան, — Նալբանդյանը նորաստեղծ հայ թատրոնին խորհուրդ էր տալիս զգուշանալ «մանավանդ անցանելու ժամանակ, այն ժայռերի մոտից, ուր գահավեժ ընկավ Ֆրանսիական ընտանեկան կյանքը»¹:

Ռեպերտուարի հետ կապված այս հարցերը բարձրացնելուն զուգընթաց, Նալբանդյանը պաշտպանում էր ռեալիստական թատրոնի զարգացման, բեմական ռեալիզմի համար պայքարելու անհրաժեշտությունը, գտնելով որ միայն ռեալիստական արվեստը, կյանքը ճշմարտացիորեն ու հարազատորեն արտացոլող արվեստը կկարողանա համոզել ու ազդել հանդիսատեսի վրա, նրան հասցնել հեղինակի գաղափարները: Բեմական ռեալիզմի համար Նալբանդյանը անհրաժեշտ էր համարում երկու նախապայման՝ դերասանի բնական, անբռնադրոս խաղ, զգուշություն «մանավանդ շարժողությանց մեջ» և երկրորդ՝ բեմական մշակված լեզու: Նա խորհուրդ էր տալիս առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնել պիեսների «լեզվի մաքրության, հստակության և միության վերա», որովհետև, ըստ Նալբանդյանի, թատրոնը «ուսուցանում է գեղեցիկ հայախոսություն, մշակում է լե-

¹ Մ, Ն ա լ բ ա ն դ յ ա ն, Ը ն ո ի Ր ե բ կ ե Ր, էջ 392:

զուն և աննկատելի կերպով ներս է բերում ազգի մեջ ընտիր ոճեր և ազդու դարձվածքներ»¹:

Ինչպե՞ս է գնահատել Մ. Նալբանդյանը այդ բեմադրությունը: «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» հողվածում նկատելի է ամենից առաջ օրվա նշանավոր երևույթի քաջալերանքը: Նալբանդյանին այնքան չի զբաղեցրել խաղարկության առանձին մանրամասնությունները, որքան այն փաստը, որ «Արևելյան թատրոնի» ղեկավարների կողմից կազմակերպված այդ երեկոյով, ըստ էության, դրվում էր արևմտահայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի սկիզբը, և որ նման մի կարևոր աշխատանքի նախաձեռնողները ամենից առաջ արժանի էին ջերմ խրախուսանքի:

«Հայկական հառաջագիմության տարեգիրը ոսկեդեն տառերով պիտի ավանդե դալոց սերունդին՝ թատրոնի սկզբնապատճառների անունները», — գրում է Մ. Նալբանդյանը:

Նա ոչ մի տողով կանգ չառնելով «Երկու հիսնապետներ» պիեսի վրա, — գերասանների խաղը ընդհանուր առմամբ համարում է բավարար:

Որոշ գերասանների մոտ նկատվող թերությունների նկատմամբ ներողամտություն հանդես բերելով, նա իր հիացմունքն է հայտնում այն բանի

¹ Մ. Նալբանդյան, Ընտիր երկեր, էջ 390:

համար, որ խմբում տեսնում է «քանքար խոստացող հույսեր»:

Ովքեր են եղել ապագայի հույսեր ներշնչող այդ «քանքարավոր» դերասաններն ու դերասանուհիները: Նալբանդյանը դրանցից երկուսի անունն է միայն արձանագրել և ապագա սերունդներին հանձնել: Դրանք Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերն են:

«Հայկական թատրոնի պատմությունը չէ պիտո մոռանա Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյանց արդո օրիորդների անունները,— գրել է նա,— որոնք առաջինն են, որ քաջությունը ոտք կոխեցին թատերաբեմի վերա: Քաջությունը պատերազմեցան հասարակաց նախապաշարմունքի յուրյանց վերա արած ազդեցության հետ և հաղթելով նորանց, հրապարակ իջան: Կեցցե՛ն: Մինչև այժմ ներկայացուցած թատերգությանց մեջ բավական հաջողեցան նոքա. ոչ միայն գովում ենք, այլև ազդեցում ենք նոցա վերա, մոռանալով մի քանի թերությունք, որ դրեթե անհրաժեշտ են ամեն մարդու մի նոր պաշտոն կատարելու ժամանակ»¹:

Եթե Մ. Նալբանդյանը չի խոսել Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերի խաղի մասին, ապա Նալբանդյանին այդ երեկո «Արևելյան թատրոն»

¹ Մ. Ն ա լ բ ա ն դ յ ա ն, Ընտիր երկեր, էջ 391—392:

առաջնորդող, նրա կարծիքները հաշվի առնող Հ. Սվաճյանը մի ընդարձակ ռեցենզիայում, խոսելով առանձին դերակատարների մասին, կանգ է առել նաև Արուսյակի խաղի վրա, դնահատելով հատկապես այն, որ նա հաջողությամբ «ներկայացուց Թերեզա կնոջ մայրական և ամուսնական սերը, իր այրիկը մխիթարելու ջանքերը, հուսահատությունը և իր ամուսինն ու իր որդվոց հայրը կորցնելու ցավը», միայն թե, դրում է հոգվածագիրը, Արուսյակը «տեղ-տեղ շատ ծանր կխոսի»¹:

Սվաճյանը նույնպիսի ջերմ տողերով գովել է Աղավնի Փափաղյանին, որը «ճշտությամբ նմանցուց Լաուրայի պարզամտությունը և բարեսրտությունը»:

«Երկու հիսնապետներ» ներկայացումը դիտող հանդիսականներից մեկը, իր հուշերում պատմում է, թե ինչպես հաջորդ օրը՝ Պերայում բոլորի խոսակցության նյութը եղել է այդ բեմադրությունը, թե ինչպես բոլորը հիացական խոսքերով են միայն դնահատել Արուսյակ Փափաղյանի խորապես տրտալովորիչ խաղը: Ժողովրդի կողմից դեպի այդ խաղը ցույց տրված բացառիկ հետաքրքրությունը՝ բարի նախանձն է շարժում շատ օրիորդների, որոնք նույնպես ցանկանում են նվիրվել բեմին,

¹ «Մեղու», 1861, № 147:

խաղալ Արուսյակի նման, խլել ծափեր, արժանանալ խանդաղատալից ականարկների:

Դերասանուհի Պայծառ Ֆասուլյաճյանը (այն ժամանակ դեռ օրիորդ Պայծառ Փափաղյան) ներկա է եղել վերոհիշյալ ներկայացմանը. նա բեմին նվիրվելու իր հաստատ որոշումը կապում է այդ խաղի հետ, որը ճակատագրական նշանակություն է ունեցել նրա կյանքում:

Իր հիշողություններում նա գրում է. «Օրիորդ Արուսյակ Փափաղյան Թերեզայի դերը ստանձնած էր, չափազանց կատարելությամբ կատարեց իր դերը, այնպես, որ ես ալ հանդիսականաց նման շատ ու շատ հուզվեցա և դրավվեցա բեմի դյուբիշ հմայքին: Հիմա միայն կրցած էի գտնել այն աշխարհը, որ տիեզերքը կրնար իր մեջը ամփոփել... Այլ անկարելի էր ինձ համար օթյակը մնալ, հսն, այդ վայրը նետվիլ կրաղծայի»:

Պայծառ Ֆասուլյաճյանը պատմում է, թե ինչպես այդ դիշեր չի քնել, հաջորդ օրը շարունակ փորձել է կատարել Արուսյակ Փափաղյանի դերից առանձին հատվածներ, համոզել է, թախանձել ծնողներին, որպեսզի թույլ տան իրեն՝ դառնալու դերասանուհի:

Հաջորդ թատերաշրջանից նա ընդունվում է «Արևելյան թատրոնի» խմբում:

III

«Երկու հիսնապետներից» հետո «Արեւելյան թատրոնի» խումբը բեմադրում է մի քանի ինքնուրույն և թարգմանական պիես, այդ թվում Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ», Թովմաս Թերզյանի «Սանդուխտ» ողբերգությունները, Սրապիոն Մանասյանի «Ջաղացպանին աղջիկը» փոխադրությունը: Թարգմանական պիեսներից բեմադրվում են Վիկտոր Հյուգոյի «Արքան զբոսնու», Ըստ Շիլլերի գրված «Ավազակապետ»-ը, Սիլվիո Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին», Պուլարտի «Նավաստի Պերտրանը» և այլն:

Այս պիեսներում Արուսյակ Փափազյանը կատարում է գլխավոր դերեր: Ժամանակի մամուլը ամենից շատ խոսել է նրա դերակատարումների մասին, բարձր գնահատել նրա խաղը, նշելով անշուշտ որոշ թերություններ:

Ըստ մամուլի գնահատականների՝ Սիլվիո Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինին» պիեսում, որի նյութը Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» մեջ նկարագրվող սիրային ցնցող պատմությունն է, Արուսյակը, կատարելով Ֆրանչեսկայի դերը, վերարտադրել է ուժգին, խորը սիրո ամբողջ ուժը, դրսևորել է դժբախտ սիրուց տառապող կրնոջ հոգեկան տառապանքները:

«Արուսյակ Փափազյան օրիորդը, — կարդում ենք ժամանակի մամուլում, — ընտիր դերասանուհիի մը կատարելությունները ցույց տվաւ Գրան-լենկայի դերին մեջ. արտասանության, շարժածոց վայելչությամբը, մանավանդ բնականությամբը զմայլեցուց հանդիսատեսները»¹:

Արուսյակ Փափազյանի տաղանդով հիացողների թվում էր «Մեղվի» խմբագիր Հ. Սվաճյանը: «Արեւելյան թատրոնի» բեմադրությունների մասին «Մեղվում» տպագրված ռեցենզիաներում մենք գտնում ենք ջերմ տողեր Փափազյանի խողի մասին: Անդրադառնալով 1862 թ. մարտ ամսին ներկայացված «Ջաղացականին աղջիկը» պիեսի բեմադրությանը, Հ. Սվաճյանը «Մեղվում» գրում էր. «Մանավանդ դերասանուհի Արուսյակ օրիորդին ազդու և բնական կերպարը բոլոր սիրտերը շարժեցին, հոն տեսնելու էր հայոց լեզվի քաղցրությունը, որ կրխեր ազնիվ օրիորդի մը հայրենասեր շրթունքներին»²:

Այս բոլորը, սակայն, ցաք ու ցրիվ ընդհանուր բնութագրումներ են, որոնք չեն կարող օգնել մեզ՝ ճանաչելու Ա. Փափազյանի բեմական ունակությունները: «Ավաղակապետ» պիեսում նրա կատա-

1 «Մասիս», 1862, փետրվարի 24:

2 «Մեղու», 1862, մարտի 20:

բանձ դերը միայն համեմատաբար մանրամասն վերլուծման է ենթարկվել, որը օգնում է մեզ որոշ չափով դադափաբ կազմելու արևմտահայ առաջին դերասանուհու արտիստական կարողությունների մասին: Այդ առթիվ՝ ժամանակի հայտնի գործիչներից Մադամիա Գարադաշյանը մի ընդարձակ ռեցենզիա է տպել «Սեր» պարբերականում:

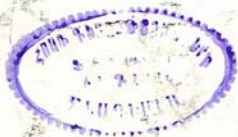
«Սերի» ռեցենզենտը նույնպես այն կարծիքին է եղել, որ Ա. Փափազյանը արտիստական տվյալներով օժտված դերասանուհի է. «Օրիորդ Արուսյակը, պետք է խոստովանի, ի բնե դերասանուհի մըն է: Անիկա վերջին աստիճան զգայուն կերպով ու փափկությամբ, իսկ ողբերգական դիրքերու մեջ նաև ճիշտ նկարագրով կխաղա»¹: Այս ընդհանուր բնութագրումից հետո Մ. Գարադաշյանը փորձում է վերլուծել նրա խաղի առանձնահատկությունները և գտնում, որ Արուսյակը խաղում է անբռնազրոյ, բնական, կենդանի ու համոզիչ, առանց շինծու շարժուձևերի. «Շարժվածքներու բացատրության ու դեմքի արտահայտության մեջ բռնադրոսություն չըլլալը, դրից ու շարժման պատշաճությունը, որ բացատրությունը կենդանի կրենեն, նշան են թե անոր տոն տվողը խորհրդածությունեն ավելի բնությունն է»²: Ինչպես հայտնի է,

¹ «Սեր», Կ. Պոլիս, 1862, մարտի 24:

² Նույն տեղում:



Արապիոն Հեփիմյան



«շարժողութեան», այսինքն ժեստիկուլյացիայի, վրա դերասան-դերասանուհիների հատուկ ուշադրութեամբն էր հրավիրել Նալբանդյանը իր հայտնի ճառում, որտեղ առաջ էր քաշվում նաև բեմական լեզվի մշակման հարցը: Գարադաշյանին ուրախութեամբ սլառաբանող երկրորդ կողմը հենց այդ է. «Մանավանդ ուրախ եմք արտասանութեան հատկութեանը և հազագի մաքրութեանը համար, որով նոր բեմ ելնող աշխարհաբար լեզուն իր բնական ներդաշնակութեամբ կունենա և ականջներ շեն տանջվիր»¹:

Ոչ միայն հայկական մամուլը, այլև Կ. Պոլսի հունական, ֆրանսիական և թյուրքական մամուլը, անդրադառնալով «Արևելյան թատրոնի» բեմադրութեաններին, ուշադրութեան առարկա են դարձրել Արուսյակ Փափազյանին, նրա մեջ տեսել արտիստական որոշակի տվյալներ:

Կ. Պոլսում հրատարակվող «Կուրիե դ' Օրիան» ֆրանսերեն պարբերականը ընդարձակ մի ունեցենդիա նվիրելով Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ» ողբերգության բեմադրությանը, և ցավ հայտնելով, որ լեզուն անժանոթ է եղել ունեցենդենտին, Արուսյակ Փափազյանի մասին գրում է.

«Իսկ հայկական խմբի առաջին դերասանուհի

¹ «Սեբ», Կ. Պոլիս, 1862, մարտի 24:

օրիորդը դերազանցեց բոլորին. նրա վրա տեղացած պսակների տարափը հանդիսատեսների դահուկակության ապացույցն էր:

Մենք մեջ բերեցինք գրեթե այն բոլոր կարծիքները, որոնք վերաբերում են Ա. Փափազյանի առաջին դերակատարումներին: Ինչ խոսք, դրանք վկայում են, որ Փափազյանը օժտված է եղել արտիստական որոշակի ձիրքով: Սակայն նրա մասին գրված այդ գրվատալից տողերը կարդալիս սկսեք է հաշվի առնել թատերական արվեստի այն մակարդակը, որի պայմաններում խաղում էր Արուսյակը: Արեւմտահայ թատրոնի այդ նախնական աստիճանում տիրապետող բեմական ուղղությունը կլասիցիստական խաղակերպն էր, որն ընդհանրապես ոչ միայն պայքարի մեջ էր ռեալիստական ուղղության հետ, այլև՝ ուսման տիկական մեկոդրամատիկ խաղաձևի հետ: Վերջինս անգամ, թեպետ իր մեջ պարունակում էր ռեալիզմի որոշ տարրեր, չէր կարող նըպաստել դերասանի՝ արտիստական կարողությունների լիակատար դրսևորմանը, ուր մնաց թե կլասիցիստականը:

Դերասանները բառերն արտասանում էին առանձին շեշտադրությամբ, խոսում երգելով, առանց որևէ համաշափության, մերթ թուլացնում էին ձայնը, մերթ գոռում, ճշում, աղմկում: Պիեսի

պարունակած ողբերգական հատվածների մատուցման համար ոչ թե որոնում էին բնական միջոցներ, այլ փորձում էին մատուցել ձայնի այդպիսի ելևէջներով, ավելորդ ժեստիկուլյացիայով:

Մամուլի վկայություններից երևում է, որ Ա. Փափազյանը, չկարողանալով հանդերձ միանգամից կտրվել կլասիցիստական բեմական ոճից, մեղորամաներում խաղալիս նկատելի հակում է ցուցաբերել դեպի ռեալիզմը, աստիճանաբար գնացել է դեպի բնականությունն ու պարզությունը: Նա ձգտել է չափավոր լինել ժեստիկուլյացիայի մեջ, խաղացել է անբռնազրոս, համարձակ, առանձնահատուկ ուշադրություն դարձնելով առդանության վրա, ինչպես այդ վկայում է «Սեր» պարբերականը:



Երբ խոսվում է «Արևելյան թատրոնի» առաջին բեմադրությունների հաջողությունների և առանձին դերասան-դերասանուհիների զրսևորած շնորհի մասին, ինչպես ասվեց, պետք է չափանիշ ունենալ մի թատրոն, որը նոր-նոր իր առաջին քայլերն էր անում:

Ժամանակի մամուլում պահպանվել են բավականաչափ փաստեր, որոնք ցույց են տալիս, թե հայ պրոֆեսիոնալ թատրոնի առաջին ներկայա-

ցուցիչները բեմում որքան խորթ են զգացել իրենց: Շատ հաճախ դերասանները հավելումներ են կատարել իրենց դերերում: Նրանք բոլորովին անվարժ են եղել զրիմավորման արվեստին: «Մեղուն» քննադատում է Պետրոս Մաղաքյանին, որ նա բեմում հանդես է եկել սպիտակ մորուրով — բայց սև հոնքերով, այսինքն պարզապես մոռացել է հոնքերը սպիտակեցնել: Քմահաճ ընտրություն է կատարվել նաև բեմական զգեստների որոշման ժամանակ: Կա վկայություն, որ ռեժիսորը միզանացեհները որոշելիս կավճով զծել է յուրաքանչյուր դերասանի բեմական շարժման ընթացքը: Բեմական տեխնիկայի բացակայության հետևանքով հաճախ շատ երկար են տևել ընդմիջումները, որոնք ձանձրացրել են հանդիսատեսներին: Թատրոնը լուսավորվել է սովորական մոմերով: Մամուլը վկայում է, թե ինչպես թատրոնի կենտրոնից կախված ջահից հանդիսատեսների վրա անընդհատ կաթկթել է հալած մոմը: Միայն մի տասնամյակ անց Պոլսի հայ թատրոններում կիրառվեց զազային լապտերը:

Այս բոլորով հանդերձ թատերասեր հասարակությունը քաջալերել է օգտակար նախաձեռնությունը: «Ամեն ներկայացման լեցուն էր թատերասրահը, — գրում է Հրանտ Ասատուրը, — Սամաթիայեն, Կում Կափուեն, Խասդյուղեն, Սկյու-

տարեն, Ոսփորի գյուղերեն և Պոլսո մյուս թաղերեն բաղմամբով թատերասերներ կուգային, կըլեցվէին թատրոնը և օր կըլլար, որ հանդիսականներեն ոմանք Պերայի պանդոկներուն մեջ պառկելու սենյակ չէին կրնար գտնել և կստիպվէին սրճարաններուն մեջ անցնել գիշերը: Իսկ Պոլսո թաղերեն եկող շատերը խումբ-խումբ լապտերներով կես գիշերին ետքը կվերադառնային իրենց տեղերը»¹:

«Արևելյան թատրոնի» ղեկավարները երկրորդ թատերաշրջանից առավել մեծ ուշադրություն են դարձնում արևմտամիլոսպական կլասիկ դրամատուրգիային: Հատուկ կարևորություն է տրվում նաև ինքնուրույն դրամատուրգիային: Լիբերալ սրտը գործիչներ ձգտում էին զարկ տալ պառմապական ողբերգություններին: Ինտելիգենցիայի առավել արմատական, դեմոկրատական թեր պայքարում է հայ իրականության ցավոտ կողմերը ցուցադրող, ժամանակակից կյանքը արտացոլող ինքնուրույն դրամատուրգիայի ստեղծման համար: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, նման դրամատուրգիա չստեղծվեց արևմտահայ թատրոնի զարգացման վաղ շրջանում, ապա դա պետք է բա-

¹ Աղգային հիվանդանոցի ընդարձակ տաբեյուլը, նոր շրջան, Բ տարի, էջ 296:

ցատրել ոչ այնքան տաղանդների բացակայությանմը, որքան առաջին հերթին սուլթանական կառավարության քաղաքական հալածանքով:

Այժմ, մի հարյուրամյակ անց, XIX դարի 50-ական թվականների քաղաքական, հասարակական պայմաններին անժանոթ որեւէ մեկը կարող է դարմանալ, թե ինչու «Արեւելյան թատրոնի» ղեկավարները, որոնց մեջ նկատելի ուժ էին կազմում «Մեղվի» շուրջ համախմբված դեմոկրատ մտածողները, ոչ միայն զդուշացել են իրենց ուսուցիչներում սոցիալական պրոպեգանդներ առաջ քաշող պիեսներին տեղ տալուց, այլև անգամ պատմական ողբերգություններ հաճախ բեմադրելուց:

«Արեւելյան թատրոնի» դործունեությանը հետևում էին սուլթանական կառավարության լըրտեսները:

Ապացուցված փաստ է, որ հատկապես ուսուցիչներ Տերոյենցը և նրա «Երևակ» պարբերականի գաղափարները պաշտպանող մարդիկ ամենակենդանու միջոցների են դիմել «Մեղվի» շուրջ համախմբված մարդկանց հակակառավարական հանցանքների մեջ մեղադրելու համար: Թե ինչպիսի հետապնդումներ ու արգելքներ են եղել, այդ մասին ժամանակի մամուլում աղոտ ակնարկներ կան միայն: Այսպես, մեր ձեռքի

տակ է «Արեւելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանի փակման առթիվ հրատարակված հայտարարութիւնը, որտեղ ի թիւս բազմաթիւ զրգովարութիւնների, նշվում է նաեւ այդ հանգամանքը:

Այս հայտարարութիւնը հեղինակները գրում են. «Ամենուն հայտնի է, թե այլեայլ նկատումներ և կասկածներու տեղի չտալու հարկը չէր թողուր, որ անխտիր ամեն նյութ «Արեւելյան թատրոնի մեջ ներկայացվեր» (ընդգծումը մերն է — Գ. Ստ.):

IV

Այս պայմաններում «Արեւելյան թատրոնը» սկսում է իր երկրորդ՝ 1862—1863 թթ. թատերաշրջանը:

Այդ թատերաշրջանում բեմադրվում են Մովսիսի «Ժլաւը», «Տարայուֆը», «Բոնի ամուսնութիւնը» և «Ակամա բժիշկը», Վոլտերի «Ալզիրը», ինչպէս նաեւ մի շարք այլ հեղինակների պիեսները:

Արուսյակ և Աղաւնի Փափաղյան քույրերը երկրորդ թատերաշրջանում ևս մնում են խմբի հիմնական ուժերը, կատարելով պատասխանատու դերեր:

«Մեղուն» ուրախությամբ ավետում է, որ հետեւելով Փափաղյան քույրերի օրինակին, այլ

օրիորդներ նույնպես բարձրացել են բեմ՝ «Օրիորդ Ա. Փափազյանը մինակ չթողնելու համար և կմրցեին անոր հետ»:

Այդ նոր գերասանուհիներն էին օրիորդ Եպրոս Կոմբուկճյանը և տիկ. Մարի Պիլեզիկյանը, որոնց մասին գովեստով է խոսում «Մեղուն»:

Այսպիսով, հենց երկրորդ տարում «Արեւելյան թատրոնն» ունենում է չորս գերասանուհի:

1862 թ. նոյեմբեր ամսին է, որ Արուսյակ Փափազյանը առաջին անգամ հնարավորություն է ունենում հանդես գալու Մոլիերի երկերում՝ մասնակցելով «Ժլատի» ներկայացմանը: Դժբախտաբար ժամանակի մամուլը աննշան տողեր է միայն նվիրել այդ կարևոր բեմադրությանը և հայտնի չէ, թե նախորդ թատերաշրջանում գերազանցապես մեկողրամաներում և պատմական ողբերգություններում հանդես եկած Արուսյակը ինչպիսի հաջողություն է ունեցել Մոլիերի կենդանի տիպերը մարմնացնելու մեջ:

«Մեծմուսի հավատիս» հայտտառ թյուրքերեն պարբերականում արձանագրվել է մի փաստ, որից երևում է, որ Փափազյան քույրերը հեշտ կերպով չէ որ յուրացրել են բեմական սեպիղմը:

«Անհրաժեշտ է, կարծեք, որ մեկը բեմադրության ժամանակ օրիորդներին միշտ հիշեցնի, որ բեմում նրանք Աղավնի և Արուսյակ չեն, — դրում

է «Մեհմուան» — այլ Զերբինետ ու Նասենթ են, թե Մուլիերի կատակերգությունում Աղավնի և Արուս չկա»:

Մամուլում հիշատակություն չկա նաև նույն ամիսներին բեմադրված «Տարալուֆի» մասին, որին նույնպես մասնակցել են Փափաղյան քույրերը:

«Արևելյան թատրոնի» երկրորդ թատերաշրջանում Արուսյակ Փափաղյանի կատարած դերերից ժլատ տողերով խոսվել է Իլտեկոնտայի մասին, համանուն մեկտղրամայում, որի ներկայացումը կրկնվել է երկու անգամ:

«Ժամանակ» պահպանողական պարբերականը Արուսյակ Փափաղյանի կերտած Իլտեկոնտայի մասին գրել է.

«Իլտեկոնտա, իր թշվառ ամուսինեն և մեկ հատիկ որդիեն զրկված, և իր կոմս հորը անդթությամբը շորս տարի բանտարկված կնոջ մասը կատարյալ հաջողությամբ և խիստ սրտաշարժ և զգայուն ևղանակով ներկայացուց օր. Ար. Փափաղյանը, ինչպես որ հանդիսատեսները կրկին-կրկին անընդհատ ծափահարություններով իրենց դժուրակությունը հայտնեցին»:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին երկու թատերաշրջաններում Արուսյակ Փափաղյանը կատարել է մոտ 20 դեր, շատ հաճախ մարմնավորելով միան-

դամայն տարրեր խարակտերներ: Նա, այդ բոլոր դերերի մեջ, աննշան բացառությամբ, ցուցաբերել է իր ինքնուրույնությունը:

Իրավացի է Հրանտ Ասատուրը, երբ դրում է.

«Արևելյան թատրոնի» այս առաջին երկու տարեշրջաններուն մեջ, թատերախումբին նշանավորագույն դերասանուհին էր օրիորդ Արուսյակ Փափաղյանը:... «Մեղվի» մեջ հողվածագիր մը «Արևելյան թատրոնի» առաջին ներկայացման վաղորդայնին իսկ զովեստով կարձանադրե հայ թատրոնի «անդրանիկ դերասանուհիին» անունը»¹:

«Արևելյան թատրոնն» իր գործունեությունը առաջ էր տանում ռեակցիայի դեմ մղվող բուն պայքարի պայմաններում:

Քանի դեռ հայերեն ներկայացումները պարտական պատերից դուրս չէին եկել և կրում էին պատահական բնույթ, — այսինքն մինչև 1861 թվականը, — չէին անհանգստացնում սուլթանական կառավարությանը, մանավանդ որ այդ ներկայացումների արժարժած հարցերը դերադանցապես կրոնա-բարոյական բնույթ էին կրում: Բայց հենց որ «Արևելյան թատրոնը» լայն հրապարակ դուրս

¹ Ակնարկը վերաբերում է Մ. Նալբանդյանին, որի անունը թյուրքական ցենզուրայի խտուրթյան հետևանքով խուսափել է տալ հողվածագիրը: (Տե՛ս Ազգային հիվանդանոցի ընդարձակ օրացույց, 1927 թ.):

եկավ և նրա առաջին ներկայացումները աննախ-
ընթաց հաջողություն գտան, հոծ զանգվածները
խանդավառ վերաբերմունք ցույց տվեցին դեպի
թատրոնը, այդ հանգամանքը սկսեց լրջորեն
անհանգստացնել ռեալիստն տարրերին և սուլ-
թանական կառավարությանը:

Ներկայացումները բացահայտում էին այն
խոշոր դերը, որ կարող էր կատարել թատրոնը՝
ժողովրդի ուշադրությունը կրոնական հարցերից
հեռացնելով հասարակական-քաղաքական հարցերի
վրա բեկեռելու ուղղությամբ: Թատրոնը ուժգնորեն
խթանել էր հայ ժողովրդի ազգային ազատագրա-
կան պայքարի հրահրմանը: Դարերով ստրկական
վիճակի մեջ գտնվող հայ ժողովրդական խավերը
բեմում տեսնելով իրենց նախնիների սխրագոր-
ծությունները, լցվում էին հայ պետականության
վերականգնման բուռն ցանկությամբ և թատրոնը
թնդացնում կեցցեններով ու օվացիաներով: Կենսա-
լուրկ, շինծու պատմական ողբերգություններն
անգամ մեծ ոգևորություն էին պատճառում հան-
դիսատեսներին, երբեմն այնպիսի ցույցերի առիթ
տալիս, որոնք գրավում էին կառավարության
ուշադրությունը:

Թատերասեր հասարակության խանդավառու-
թյունը ավելի մեծ էր լինում, երբ պատմական
անցյալի դրվագները բեմի վրա սպասկերում էին

այնպիսի տաղանդավոր դերասաններ, որպիսիք էին Արուսյակ Փափազյանը, հեաադայում Պետրոս Աղամյանը, Սիրանուշը և ուրիշներ:

Թատրոնը լիովին կատարում էր լուսավորական, դաստիարակչական իր դերը: Այս բոլորը հարկադրում են հասարակական տարբեր հոսանքներին՝ ճշտել իրենց դիրքերը դեպի հայ իրականություն մուտք դործող կուլտուրական այդ նոր գործոնը, որ ընդամենը մի հնդամյակ առաջ դիտվում էր որպես զարոցական ժամանց:

«Արևելյան թատրոնի» հենց առաջին ներկայացումներից հետո մամուլում և հասարակական վայրերում բորբոքվում է մի տաք բանավեճ՝ նվիրված թատրոնի դերի գնահատմանը ընդհանրապես, հայ թատրոնի զարգացման հեռանկարների հարցերին՝ մասնավորապես: Բանավեճին մասնակցում են տարբեր հոսանքների ու խմբավորումների բոլոր հայ թերթերն ու հանդեսները, մասնակցում են տասնյակ մարդիկ:

Այդ բանավեճի սկիզբը պետք է համարել Մ. Նալբանդյանի «Ազգային թատրոն Պոլսի մեջ» նշանավոր հոդվածը: Ճիշտ է, բանավեճին մասնակցող կողմերը չեն հիշատակում Նալբանդյանի հոդվածը, սակայն, հիմնականում, կանգ են առնում նույն այն հարցերի վրա, որ բարձրացրել էր Նալբանդյանը:

Դեմոկրատական «Մեղուն» ամբողջովին պաշտպանում էր Մ. Նալբանդյանի տեսակետները: «Մեղվի» խմբագիր Հարություն Սվաճյանը մոտիկից հետևելով «Արևելյան թատրոնի» աշխատանքին, զգալի չափով նպաստում էր Նալբանդյանի պատգամների կենսադործմանը: Նա ոչ միայն պարբերաբար տպագրվող ռեցենզիաներով էր աշխատում ազդել նորաստեղծ հայ թատրոնի ուղղության վրա, այլև գործնական աշխատանքում: Մամուլում արձանագրվել են փաստեր, որոնք ցույց են տալիս, թե «Մեղվի» խմբագիրը որքան ջանք է թափել «Արևելյան թատրոնի» աշխատանքների բարելավման ուղղությամբ: Նա հաճախակի ղեկուցումներ է կարդացել դերասանական խմբի համար, շարադրել ժողովրդական թատրոնի առաջ գրված խնդիրները, միջամտել է ռեպերտուարի որոշման հարցին, ինքը հանդես է եկել որպես հեղինակ:

Մինչդեռ լիբերալ մամուլը գերազանց հրճվանքով գրվատում էր թարգմանական պիեսները, «Մեղուն» առաջին ներկայացման մասին գրելուց հետո հաղվաղակ էր խոստում նման պիեսների բեմադրության մասին, հատուկ ուշադրություն դարձնելով ինքնուրույն դրամատուրգիային:

«Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանի փակման առթիվ գրած ռեցենզիայում Հ. Սվաճյա-

ներ քննադատում էր խմբին այն բանի համար, որ հայ ընթերցողին ոչինչ չասող պիեսներ են բեմադրում:

Սվաճյանը դեմ չէր պատմական ողբերգությունների բեմադրությանը: Ազգային ազատագրական գաղափարների արժարժումը, որին ծառայում էին պատմական ողբերգությունները, հավասարաչափ հուզում էր և՛ հայ բուրժուազիային, և՛ հայ դեմոկրատական խավերին: Սակայն, ի տարբերություն լիբերալ դրամատուրգների, որոնց ձգտումն էր պատմական ողբերգություններում ներկայացնել իշխող խավի, թագավորների ու իշխանների պայքարը օտար նվաճողների դեմ, Սվաճյանը պահանջում էր պատմական անցյալում տեսնել բուն ժողովրդին, որը պայքարում էր և՛ օտարերկրյա նվաճողների, և՛ ներքին հարստահարիչների դեմ:

Նա միաժամանակ պահանջում էր, որ պատմական ողբերգություններում կրոնական, միստիկական քարոզի փոխարեն առաջ քաշվի հայրենասիրական գաղափարը: Անդրադառնալով դրամատուրգ Թ. Թերզյանի «Սանդուխտ» պիեսի ներկայացմանը, Սվաճյանը փափկանկատ ռեզոլ քննադատում էր նրա կրոնաբարոյախոսական բովանդակությունը և գրում. «Լեկն ունինք, որ արդո հեղինակին աշխատությանց հարզը օրե օր պիտի

Հանաչվի, թե որ Սանդուխտը կրոնասիրութեան շափ հայրենասեր ալ ըլլա»:

Բուրժուական առաջավոր որոշ գործիչներ պաշտպանում էին Նալբանդյանի ու Սվաճյանի տեսակետները, թատրոնը դիտելով որպէս դաստիարակութեան մի գպրոց:

Ժամանակի հայտնի գեմքերից Մ. Գարագաշյանը բառացի պաշտպանում էր միանգամայն ճիշտ այն տեսակետը, թե թատրոնը հայելու պէս պետք է ցոլացնի կյանքն իր լավ և վատ կողմերով, որպէսզի մարդիկ հետեւեն լավին, ղգուշանան վատից: Նա էլ պահանջում էր, որպէսզի ցուցադրվող կյանքը հասարակութեանը մատուցվի ունիւստական մեծ արվեստով, որպէսզի այն ազդի հանդիսատեսի վրա:

«Հանդիսատեսը կպահանջե, որ տեսածը ճշմարտանման ըլլա: Առանց ճշմարտանմանութեան հանդիսատեսին տեսածը պատրանք մը, անուրջ մը եղած կըլլա և ոչ իրական կյանք մը. և խաղն ուրիշ նպատակ ունեցած չըլլար, եթէ ոչ խաբէլ: Հանդիսատեսը թատրոնին մեջ ճշմարիտ կյանք կուզէ տեսնել, ինչպէս որ հայելի մը նայողն իր ճշմարիտ կերպարանքը իրոք եղածեն ոչ ավելի տգեղ և ոչ ավելի գեղեցիկ տեսնել կուզե»¹:

¹ «Մեր», 1862, մարտի 24:

Պահպանողական հայացքների տեր որոշ գործիչներ ձգտում էին որքան հնարավոր է փոքրացնել թատրոն հաճախողների թիվը, թատրոնից հեռու պահել մասնավորապես աշխատավորական խավերին, որոնք ամենից առավել մեծ չափով կորոշ էին ընկալել բեմից հասարակությանը հրամյվող գաղափարները:

«Ժամանակ» պարբերականի խմբագիր Ստ. Փափաղյանը, որի պահպանողական հայացքները սուր քննադատության է ենթարկել մեծ երգիծաբան Հ. Պարոնյանը, չհամարձակվելով բացել ի բաց դրել թատրոնի դեմ, պահանջել նրա փակումը, դիմում էր խորամանկ միջոցի, դարգացնելով այն միտքը, թե թատրոնը դուրս ավելորդ չէ Պերսա թաղամասի հարուստ հայերի համար, բայց շռալության է աշխատավորների, հատկապես այլ թաղամասերից եկող երիտասարդների համար, որոնք և՛ թատրոնի տոմսի փող են վճարում, և՛ ճանապարհածախս, և՛ հաճախ գիշերները չկարողանալով վերադառնալ իրենց տները, վճարում են հյուրանոցի համար:

Այս բոլոր հաշիվներն անելուց հետո Ստ. Փափաղյանը կտրուկ կերպով գրում էր. «Ուստի Պերսայի թատրոնին մեջ հայերեն ներկայացում տալու պատրաստվող դերասանական խումբը պետք է

գիտնա, որ միայն պերացիին համար ներկայացում պիտի տա»:

Այն, ինչ որ քողարկված ձևով էր ասում Ստ. Փափազյանը, ավելի բացահայտ գրում էր հայտնի ռեակցիոներ Տերոյենցը: Նա «Արևելյան թատրոնի» առաջին թատերաշրջանում բեմադրված պիեսների թարմ տպավորության տակ ուղղակի գրում էր.

«Բնավ երբեք համոզված չեմ, և համոզվելիք ալ չունիմ, թե ազգի մը մտավորական կամ բարոյական հառաջադիմության ձեռնտու և օգտակար և հառաջ շարժիչ կրնան ըլլալ թեատրոնները»¹:

Տերոյենցին սարսափեցնում էր այն փաստը, որ թատրոնը նկատելի վնաս էր հասցնում եկեղեցուն. երիտասարդները եկեղեցի չէին գնում, հաճախում էին թատրոն:

Նա ոչ այնքան սարսափում էր եվրոպական մեծ լողրամաներից, որքան ռեալիստական դրամատուրգիայից, մասնավորապես «Մուլիեր դադիացի բանաստեղծին Տարթյուֆ ըսված կատակերգությունը մեր հայկական թեատրոնին մեջ» խաղացվելուց, որի բեմադրությունը նախապատրաստվում էր այդ օրերին և որտեղ հանդես էր գալու Արուսյակ Փափազյանը:

Հայ ինտելիգենցիային ուրախացնում էր այն

¹ «Երեակ», 1862, № 13:

փաստը, որ եվրոպական գաղութարարների կրոնական մոլեռանդ ագիտացիայից կուրացած, տարբեր դավանանքի հայերը, — որոնք միմյանց հետ անգամ առևտուր չէին անում, — թատրոնում կողք-կողքի նստած, ծափահարում էին իրենց պատմական անցյալը ցույց տվող դրվագները: Ինչ խոսք, որ այս հանգամանքը առաջին հերթին անհանգստացնելու էր կաթոլիկական մոլեռանդ կրոնի ջատագով, Վատիկանի հրահանգները կատարող մարդկանց:

Հայ կաթոլիկների օրդան «Մեհմուա» հայատառ թյուրքերեն թերթը «Արևելյան թատրոնի» գործունեության հենց առաջին ամիսներին, հաղիվ մի քանի ներկայացում տեսած, շտապում է մի թունոտ հոդված գրել հայ թատրոնի դեմ, մատնելով իր երկյուղը հատկապես ազգահավաքման, համերաշխության հնարավորությունից: «Թեատրո» վերնագրված այդ հոդվածը այնպիսի իրոնիկ ունիվ էր գրված, որ հայ թերթերը մի պահ կասկածել էին, թե արդյոք դա ծաղր է, թե ճշմարիտ կարծիք¹:

Նորաստեղծ հայ թատրոնի դեմ բորբոքված այս պայքարը եթե սահմանափակվեր միայն մամուլով, ապա դրանից մեծ վնաս չէր լինի: Բանն

¹ «Մեհմուաի հավատիս», 1862, փետրվար:

այն է, որ «Արևելյան թատրոնի» դեմ պայքարող-ներն իրենց-թիկունքում ունեին մի կողմից սովորական կառավարությունը, մյուս կողմից թաքուն և նույնքան նենգ մի թշնամու՝ կաթոլիկ հայերի կրոնական կենտրոնը, որը նման ձեռնարկումն-րի խափանման համար Հոռմից համապատասխան հրահանգների հետ միասին ստանում էր վիթխարի միջոցներ, որոնք ծախսվում էին եզվիտյան խորամանկությունով:

Հայ կաթոլիկների մամուլը հրապարակով ծաղրում էր այն երազները, որ պրոգրեսիվ դործիչները կապում էին թատրոնի դարգացման հետ:

Այս բոլորը նկատի ունենալով միայն կարելի է հասկանալ, թե ինչու բարոյական և նյութական այնքան մեծ զոհողությունների գնով ստեղծված «Արևելյան թատրոնը» առաջին թատերաշրջանում նկատելի աշխուժացում ապրելով՝ երկրորդ թատերաշրջանի վերջում քայքայվեց¹:

¹ Հայ թատրոնի պատմությունում դրազվողները այդ բանը բացատրել են գլխավոր դերասան Ստ. Էքշյանի ղեկավարությամբ Սր. Հեքիմյանի հետ: Էքշյանն իր աշխատավարձը չստանալով, մի ներկայացման կեսին չի խաղացել, սկանզալ է առաջացել և զբաղեցրել հետո թատրոնը փակվել է:

Մեր կարծիքով դա արտաքին շարժառիթ է եղել, որը շատ հեշտությունում կարելի էր վերացնել, եթե դրա համար չլինեին ավելի կարևոր պատճառներ:

V

Իզմիրը Կ. Պոլսից հետո Բյուրքիայի խոշորագույն տնտեսական և կուլտուրական կենտրոնն էր, Միջերկրական ծովում մեծ նավահանգիստ, որի միջոցով Բյուրքիան մշտական կապի մեջ էր արևմտաեվրոպական երկրների հետ: Իզմիրում դեռևս XIX դարի սկզբներից ֆրանսիական և իտալական շրջիկ թատերախմբերը ներկայացումներ են տալիս, որոնց մասնակցում են նաև հայեր: 1830-ական թվականներին Իզմիրի Մեսրոպյան հայկական դպրոցում կազմակերպվում են աշակերտական ներկայացումներ իտալերեն լեզվով: Կ. Պոլսում հայկական թատերական շարժման աշխուժացմանը զուգընթաց այդ քաղաքում նույնպես առաջադեմ երիտասարդները կազմակերպում են ներկայացումներ. այդ բաղալի վրա նույն 1861 թվականին ստեղծվում է «Վասսուրական» թատերական ընկերությունը, որին նույնպես ողջունել է Մ. Նալբանդյանը «Ազդային թատրոն Պոլսի մեջ» հոդվածում:

1861—1862 թթ. թատերաշրջանում, «Վասսուրական» խումբը, իր շուրջը համախմբելով բեմական ընդունակություններով օժտված խոստումնալից ուժեր, աստիճանաբար ձևակերպում է Իզմիրի առաջին պրոֆեսիոնալ հայկական թա-

տերախումբը, որի մեջ աչքի ընկնող դեր է կատարում Արուսյակ Փափազյանից կարճ ժամանակ հետո բեմական ասպարեզ մտած Պայծառ Փափազյանը (հետագայում տիկին Պայծառ Ֆասուլյան)։

Այդ թատերախումբը 1861 թ. նոյեմբեր ամսից սկսում է իր ներկայացումները, ղեկավարում ունենալով նույն այն պիեսները, որոնք բեմադրվում էին Կ. Պոլսում, «Արևելյան թատրոնի» խմբի կողմից։

1862 թ. դարնանը Իզմիրի «Արշալույս Արարատյան» թերթը, ամփոփելով «Վասպուրական» թատերախմբի առաջին թատերաշրջանի արդյունքները և բնութագրելով առանձին դերասան-դերասանուհիների խաղը, ջերմ առջերով է խոսում մասնավորապես Պայծառ Փափազյանի մասին։

1863 թ. աշնանը՝ «Արևելյան թատրոնի» կազմալուծումից հետո նրա աչքի ընկնող ուժերից Ստ. Էքշյանը, Արուսյակ և Աղավնի Փափազյան քույրերը, Հովհաննես Աճեմյանը, Թովմաս Ֆասուլյանը, Դավիթ Թրյանցը, Ջերաշեն և ուրիշներ գնում են Իզմիր՝ մեծ խաղացանկով։

Խմբի ղեկավար Ստ. Էքշյանը ներկայացումներն սկսելուց առաջ կատարում է նախապատրաստական զգալի աշխատանք։ Թատրոնի տեխնիկական բազան ընդարձակվում է ֆրանսիական

Թատրոնից բերված ղեկորացիաներով և բեմական զգեստներով, խումբը համալրվում է «Վասպուրական» Թատրոնի ղերասան-ղերասանուհիներով, որից հետո մամուլում հայտարարություն է տպագրվում, թե այդ Թատերաշրջանում տրվելու է ինքնուրույն և թարգմանական հարյուր ներկայացում:

Էքշյանի այդ աղմուկ-աղաղակը միայն ուկլամի նպատակն էր հետապնդում: Իրականում նրա ուպերտուսարում տեղ էին դրել գերազանցապես Կ. Պոլսում բեմադրված հայտնի պիեսները և մի քանի նոր մեկոդրամաներ՝ եվրոպական դրամատուրգիայից: Հարյուր ներկայացման փոխարեն խումբը հազիվ կարողանում է տալ 45 ներկայացում, որը, անշուշտ, բավական մեծ թիվ էր:

Թատերաշրջանը սկսվում է 1863 թվականի ղեկտեմբեր ամսի վերջերին: Տրվում է «Խաղամուլի մը կենաց 30 տարին» պիեսը, որը մի քանի անգամ բեմադրվել էր Պոլսում՝ Արուսյակ Փափազյանի մասնակցությամբ:

Իզմիրի հասարակությունը առաջին անգամ էր, որ բեմում տեսնում էր Արուսյակ և Աղավնի Փափազյան քույրերի խաղը, որոնց մասին այնքան դրվատական ռեցենզիաներ էր կարդացել Պոլսի հայկական, հունական, ֆրանսիական մամուլի էջերում: Փափազյան քույրերը նույնպիսի տպավորություն են թողնում Իզմիրի հանդիսականների

վրա: Էքշյանի խմբի առաջին ներկայացմանը նվիրված մի ղեկավարի մեջ, որը տպված է «Արշալույս Արարատյան» թերթում, կարդում ենք. «Ամելյա երկրորդին մեջ (այսինքն երկրորդ գործողությունում) ամուսնո մը գործվական սիրո ապացույցն էր. հինգերորդի մեջ՝ համբերող, բարեսիրտ, խնամող, հաբազատ տանտիկին մը»:

Այս տողերով ղեկավարները ուզում էր ցույց տալ, թե տարբեր հոգեվիճակների անցումը, ինչպիսի վարպետությամբ էր պատկերում Արուսյակ Փափաղյանը միևնույն խաղում:

Այդ ներկայացումից հետո խումբը Իզմիրում բեմադրում է ինքնուրույն և թարգմանական հետևյալ պիեսները՝ «Անձնասպան իշխան» (Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ» պատմ. ողբերգությունը), Թ. Թերզյանի «Սանդուխտը», Ս. Մանասյանի «Ջրաղացպանի աղջիկը», իսկ թարգմանական ու պերտուարից՝ Ս. Պելիկոյի «Ֆրանչեսկա դա Ռինինի», Մուլերի «Նրեակայական հիվանդը», Ա. Դյումայի «Կատերին Լավարտը», անժանոթ հեղինակի «Տառապյալ մայրը») և այլն:

Իզմիրի մամուլը ընդարձակ հոգվածաշարք է նվիրել հայկական վերահիշյալ ներկայացումներին, խոսել է գրեթե բոլոր դերակատարների մասին, նշելով նրանց արժանիքներն ու թերությունները: Բայց այդ բոլորի մեջ նկատվում է առանձ-

նահատուկ վերաբերմունք դեպի Արուսյակ Փափազյանի խաղը: Մամուլում տպված ուղեկցականներից երևում է, որ ներկայացումների երեկոներին հանդիսատեսների ուշադրության կենտրոնում եղել է Արուսյակը: Նա է, որ գերազանցապես դեպի թատրոն է քաշել թատերասեր երիտասարդությունը: Մենք այստեղ մեջբերումներ չենք անի էթշյանի խմբի մասին դրված այդ ընդարձակ հոդվածներից, մանավանդ որ դրանք մասնագիտորեն դրված ուղեկցականներ չեն, որոնց հիման վրա հնարավոր լիներ վերականգնել Արուսյակի այս կամ այն դերակատարման ընդհանուր պատկերը: Կրավարարվենք միայն թատերաշրջանի վերջում «Արշալույս Արարատյան» թերթում լույս տեսած ուղեկցականի հիմնական գնահատումներով: Այդ թերթը, կանգ առնելով Փափազյանի մի շարք դերակատարումների վրա, գրում էր.

«Օր. Արուսյակ Փափազյանը, վկայություն բերելով մինչև հիմա իր վրա եղած զանազան օրագրությանց մեջ գովությունները, կրնանք հաստատել, որ իր սեռովը ազդերնույն մեջ հիմակու հիմա միակն է: Իր հատկությունները պետք է տեսարանին վրա գնահատել: Երբ դերի մը մեջ է, կարծես որ անցքը ճիշտ նույն կետին դործվելու վրայ է: Իր հաջողությամբը որևէ մասին մեջ, կարող է կարեկցությունդ, համակրությունդ, ատելությունդ

և գթությունդ շարժելու: Կզգա և կզգացնե: Քիչ անգամ կսխալվի, ան ալ շատ անգամ ուրիշն սլատճառված է»:

Թե Արուսյակ Փափազյանի նկատմամբ Իզմիրի հասարակության ջերմ վերաբերմունքը ինչպիսի աստիճանի է հասել, երևում է ի նպաստ նրան տրված ներկայացման օրը ցուցաբերված ցնծալից վերաբերմունքից: Էքշյանի խոսմբը 1864 թ. հունվարի 24-ին ի նպաստ Արուսյակ Փափազյանի բեմադրում է «Տառապյալ մայրը» պիեսը, որտեղ գլխավոր դերը կատարում է Արուսյակը: Արուսյակն այդ օրը ոչ միայն ստանում է բաղմաթիվ թանկարժեք նվերներ, ծաղկեպսակներ, այլև ծաղկեպսակներին կապված աղավնիներ, որը բացառիկ երևույթ էր և կատարվում էր արտակարգ դեպքերում: Վերոհիշյալ ներկայացումներից հետո Արուսյակը արտասանում է իր շնորհակալության ճառը, — որից հետո ծափահարությունների տարափի մեջ թատրոնում բաց են թողնում աղավնիներ, իսկ օթյակներից ձյան փաթիլների նման ցած են սահում Արուսյակ Փափազյանին նվիրված ոտանավորներ պարունակող թերթիկներ: Ժամանակի մամուլում պահպանվել է դրանցից մեկը միայն, որը, չնայած իր պրիմիտիվ կառուցվածքին, գեղարվեստական թուլությունը, ուշադրավ է մի կողմից այդ ժամանակաշրջանի հասարակական

մտայնության, մյուս կողմից Արուսյակ Փափազ-
յանի նկատմամբ եղած ջերմ վերաբերմունքը դնա-
հատելու տեսակետից:

Ավելորդ չենք համարում մեջ բերել վերոհիշ-
յալ ոտանավորը ամբողջությամբ.

Թատերական երկնից մեջտեղ,
Ո՛ր Արուսյակ, շողշողավոր,
Զմյուռնիո մեջ փայլի տատեղ.
Այդ պարպեր փայլն արհեստավոր,
Զմյուռնացիքս ղքեղ տեսան
Որ շատոնց է կրաղձային,
Եվ շնորհացդ զմայլեցան
Որ միակ ես աննման ազգին:

Դուն որ դերիդ շնորհք տալ գիտես,
Ո քաջ գոհասանդ ավագունի.
Դովեստ, պսակ, ծափք, շատ քիչ են քեզ.
Քեզ բան մըն ալ թող չի պակսի,
Կեցցես աստղդ թատերական,
Կեցցես, կեցցես, ազգին պարծանք.
Որ պատվեցիր զՎասպուրականն,
Անմահ անվանդ այժմ փառք կուտանք:

Արուսյակ Փափազյանի խաղով հիանում են
բոլորը: Հարյուրավոր երիտասարդներ են հմայ-

վում նրա ոչ միայն բեմական տվյալներով, այլև զեղեցկությամբ: Շատերը հայտնում են իրենց զգացումները, որոնց Արուսյակը պատասխանում է մերժումով: Միայն նրանցից մեկն է, որ իր սիրո արձագանքն է դռնում արտիստուհու սրտում: Այդ՝ նկարիչ Սոփոն Պեզիրճյանն էր, որը եկել էր Իզմիր հայոց եկեղեցու նկարները նորոգելու: Նա հիանում է Արուսյակի խաղով: Արուսյակն էլ, դիտելով նրա նկարները, հափշտակվում է նրա տաղանդով: Փոխադարձ համակրանքը հանգում է համաձայնության և նրանք ամուսնանում են:

Արուսյակ Փափազյանին թվում է, թե այդ երջանիկ ամուսնությամբ սկսվում է կյանքի արշալույսը, հորիզոններ են բացվում իր առաջ, նոր լուսաշող ապագա է ուրվագծվում հեռվում: Նա ամեն բանի մասին մտածում է, երջանիկ ծրագրեր կազմում, առանց մաղաչափ անգամ կասկածելու, որ այդ ամուսնությունը սկիզբ էր դնելու նրա տառապալից ու աղետավոր կյանքին...

Ամուսնության առաջին ամիսները Իզմիրի զեղատեսիլ ծովախորշում անցկացնելուց հետո, Պեզիրճյան ամուսինները վերադառնում են մայրաքաղաք:

VI

Կ. Պոլսում հայկական բեմադրությունները դադարել էին: Մի քանի դերասաններ ջանքեր էին գործ դնում մի նոր թատերախումբ կազմելու ուղղությամբ: Արուսյակ Փափազյանը մեծ խանդավառությամբ ծրագրեր է կազմում՝ այդ խմբում իր արժանի տեղը գրավելու համար: Բայց ահա սկսվում է անսպասելին: Սոփոն Պեղիրճյանը, լինելով հանդերձ գեղարվեստի սիրահար մարդ, խանդի ու հասարակական նախապաշարմունքի ուժեղ ազդեցության տակ արդենում է կնոջը բեմ բարձրանալ:

Սկսվում են գծաությունները այս հողի վրա:

Ամուսնու նկատմամբ տաժաժ անսահման սերը հնարավորություն չի տալիս Արուսյակ Փափազյանին՝ միանգամից մերժելու նրա առաջարկները և շարունակելու բեմական կյանքը: Նա միառժամանակ հեռու է մնում թատրոնից: Նրա ընկերների թախանձանքները՝ թե՛ իրեն և թե՛ ամուսնուն, անցնում են ապարդյուն: Մի ամբողջ թատերաշրջան Արուսյակին մենք չենք հանդիպում բեմում: Նա, տանը նստած, ողբում է իր նոր ճակատագիրը:

1865 թվականին Կ. Պոլիս գաստրոլների է գալիս իտալացի հռչակավոր արտիստուհի Ռիստորին, որը կատարում է մի շարք կարևոր դերեր:

Նրան այցելում են հայ թատրոնի բոլոր ականավոր արտիստները, այդ թվում Սոփոն և Արուսյակ Պեղիրճյան ամուսինները:

Մամուլում տպագրվում են կենսագրական տվյալներ Ռիստորիի մասին, գրում են, որ նրա ամուսինը շատ հարուստ մի կոմս է, որ նյութական որևէ ակնկալություն չունենալով հանդերձ, հանուն արվեստի համաձայնվել է, որպեսզի կինը նվիրվի թատերական ասպարեզին: Այդ օրինակով ցանկանում են զուգահեռ անցկացնել Ռիստորիի ամուսնու և Սոփոն Պեղիրճյանի միջև, համոզելով վերջինիս, որ թույլ տա Արուսյակին՝ գեթ մի քանի անգամ մասնակցելու հայկական ներկայացումներին, փորձելու իր ուժերը հենց այն պիեսներում, որոնցով հռչակվում էր Ռիստորին Եվրոպայում:

Արուսյակ Փափազյանի բեմական ասպարեզից հեռանալուց հետո թատերախմբի ղեկավարը ամեն կերպ ձգտում էր բեմական որոշ տվյալներ ունեցող օր. Եպրոս Կյոմբուկճյանին աճեցնել, որպեսզի այն փոխարինի Արուսյակին: Դրամատուրգ Ս. Թղլյանը և ուրիշները մամուլում ներբողներ էին շռայլում նրան, համեմատում Արուսյակի հետ, կարծես, ի հեճուկս Սոփոն Պեղիրճյանի, նույնիսկ գրում, թե Եպրոսը դերազանցում է Արուսյակին: Իրականում այդպես չէր: Եպրոսը լինելով հանդերձ շնորհալի դերասանուհի, չէր

գերազանցում Արուսյակին: Հասարակությունը, հայտարարությունների մեջ Արուսյակի փոխարեն տեսնելով Եպրոսի անունը, խուսափում էր թաութոն զնալուց, հաճախ տոմսերը հետ էր վերադարձնում:

Եթե հասարակության այս բացահայտ ցույցը շոյում էր Արուսյակի ինքնասիրությունը, ապա մամուլում կատարված համեմատությունները, որոնք երբեմն գրվում էին ցինիկ արհամարհանքով, խոցում էին զգայուն արտիստուհու սիրտը, մի տեսակ ներքին պահանջ դարձնում նորից բնմ դուրս գալն ու մրցելը Եպրոսի և ուրիշների հետ:

Այսպիսի պայմաններում է, որ բեմադրվում է «Մոնթոնի» պիեսը: Աֆիշաներում հայտարարվում է որպես գլխավոր գերակատար օր. Եպրոսի անունը: Չնայած աֆիշաներին և մամուլում լույս տեսած հայտարարություններին, մինչև ներկայացման օրը աննշան քանակությամբ տոմսեր են վաճառվում: Ներկայացումն սկսվելուց ընդամենը մի քանի ժամ առաջ Սուփոն Պեղիրճյանը տալիս է իր համաձայնությունը, որպեսզի Արուսյակը մասնակցի «Մոնթոնի» ներկայացմանը: Խսկույն աֆիշաների վրայից ջնջվում է օր. Եպրոսի անունը և մեծ տառերով գրվում «Արուսյակ Պեղիրճյան»: Լուրը արագ տարածվում է թատերասեր հասարակության մեջ, որը շտապում է գեպի թատրոն,

տեսնելու համար սիրելի արտիստուհուն հայ բեմում:

Լևի լեցուն թատրոնը ցնծագին օվաքիաներով է ընդունում Արուսյակի խաղը:

«Մոնթոնի» ներկայացման անմիջական տպավորության տակ, մի խումբ հայ երիտասարդներ հաջորդ օրը մի նամակ են ուղղում «Մասիս» թերթի խմբագրությանը, որի մեջ ողջունում են Սոփոն Պեղիրճյանի ազատամիտ քայլը, նրան համեմատում Ռիստորիի ամուսնու հետ, շոյում Պեղիրճյանի արվեստագետի ինքնասիրությունը և հույս հայտնում, որ նա հայ թատրոնը այլևս չի զրկի իր արտիստուհուց:

Այդ ուշադրավ փաստաթղթից մեջ ենք բերում մի քանի տող, որը բնորոշ է էպոխայի մտայնության համար և միաժամանակ ցույց է տալիս, թե Արուսյակ Փափազյանի նկատմամբ հիացմունքը որքան ընդհանուր է եղել:

«Շաբաթ իրիկուն» «Մոնթոնիի» ներկայացումը արդարև հաղթանակ մըն էր ազգային թատրոնին: Տիկին Արուսյակին այն իրիկուն յանպատրաստից տեսարանի վրա ներկայանալը իրեն և յուր մեծարդո ամուսնուն ազգասիրությանը ապացույց մըն էր ժողովրդյան առջև: Կարծես թե այդ իրիկուն թատրոնը այն անմոռաց դերասանուհիուհյն կերպարանք առած՝ կելեր շնորհակալ ըլ-

լալու իր եռանդահույզ հասարակությանը՝ ղինքը աչսպես խրախուսելուն համար: Հասարակությունն ալ իր կողմն երախտագետ ծափահարությունքը նդունեց իր առաջին դերասանուհին, որ ատեն մը մեր թատրոնին հոգին էր: Այս ընդհանուր ուրախության մեջ հայտնի տեսնվեցավ թե Արուսյակին յուր սիրելի հասարակության սրտին վրա ձգած հիշատակները անմոռաց մնացած են և թե ինքը կպակսի մեր ազգային առաջադիմությանը»¹:

Ապա, անդրադառնալով Արուսյակ Փափազյանի մի շարք դերակատարումներին, բարձր գնահատելով մասնավորապես նրա խորապես տպավորիչ խաղը Մուլիերի «Ազահում», Թ. Թերզյանի «Սանդուխտ» ողբերգությունում և «Իլտեկոնտա» պիեսում, նամակի հեղինակ երիտասարդները գրում են.

«Այն թռչնիկը, որ սորված է տիեզերաց ընդարձակության մեջ զվարթ դալալիկով աղատ թռիչք առնուլ, որքա՛ն անգթություն է ղինքը բանտարկելը և համրցնելը, այնպես ալ պատկերահանի մը ձեռքին վրձինը հափշտակելը, մատենագրի մը ձեռքին գրիչը կորզելը, դերասանի մը կամ դերասանուհվո մը տեսարանի մը վրա ելնելը արգիլելն»²:

¹ «Մասիս», 1865, հունվարի 30:

² Նուն տեղում:

Վերոհիշյալ տողերով՝ նամակի հեղինակները անշուշտ իրենց դժգոհությունն էին հայտնում այն մարդուն, որը ցանկանում էր «զվարթ թռչնիկին» պահել վանդակում:

«Տիկին Արուսյակին մեծարգո ամուսինը,— գրում են նրանք,— աղատամիտ, ուսումնական, ազգասեր և մանավանդ արհեստագետ երիտասարդ մը գոլով, և եռանդուն սրտով կփափաքի ազգերնուս մեջ թատրոնին առաջադիմության... ուստի ի՞նչպես կրնա պ. Ս. Պեդիրճյան այնքան աղատամտությամբ և ազգասիրությամբ զրկել ազգային թատրոնը այնպիսի անձե մը, որ անհրաժեշտ է անոր առաջադիմության համար»¹:

Թատերասեր երիտասարդների այս նամակը աննշան արդյունք է միայն տալիս: Սոփոն Պեդիրճյանը համաձայնվում է, որ Արուսյակը մի քանի ներկայացման մասնակցի, որից հետո վերջնականապես արգելում է նրան բեմ դուրս գալ:

Արուսյակին փոխարինող գտնելու հարցը դառնում է թատերախմբերի ղեկավարներին հուզող հիմնական հարցը: Օրիորդ Նպրոս Կեոմրուկճյանի անհաջողությունից հետո անիմաստ է դառնում նորից նրան ասպարեզ բերելը: Այդ օրերին

¹ «Մասիս», 1865, հունվարի 30:

է, որ արդեն որպէս ռեժիսոր աչքի ընկնող Հ. Վարդովյանը ծանոթանում է մի ալլ աղջկա՝ Երանուհի Գարագաշյանի հետ, որն իր բնական տվյալներով մեծ ապագա էր խոստանում: Վարդովյանը համոզում է նրան ու կապում թատրոնի հետ:

1865 թվականի դեկտեմբերի շրջին բեմադրվում է Ս. Հեքիմյանի «Հարմակ և Աշխեն» պիեսը, որտեղ Աշխենի դերում առաջին անգամ հանդես է գալիս Երանուհի Գարագաշյանը: Ներկայացումը դիտում է նաև Արուսյակը: Օրիորդ Եպրոսի հեամրցելիս իր հակառակորդին անտարբերությամբ նայող Արուսյակը, տեսնելով Գարագաշյանի փայլուն խաղը, հանձին նրա՝ լուրջ մրցորդ է նկատում: Նա իր այդ տալանտները հաջորդ օրը արձանադրված է տեսնում մամուլում: «Մասիս» թերթը «Հարմակ և Աշխեն» պիեսի բեմադրությանը նվիրված ռեցենզիայում կանգ է առնում Երանուհի Գարագաշյանի խաղի վրա և այն դնահատում է շատ բարձր:

«Աշխենի դժվարին դերը, — գրում է թերթը, — մեծ հաջողությամբ ներկայացուց օրիորդ Երանուհի Գարագաշյանը: Հաջողություն մը, որ առաջին անգամ տեսարան ելնող դերասանուհվո մը համար մեծ հառաջադիմություն կխոստանա»¹:

¹ «Մասիս», 1865, դեկտ. 11:



Երանուհի Գարագաշյան



Այս գնահատականը տարրեր էր օրիորդ Նարոսի մասին նույն թերթում տպւած գնահատականից: Մինչդեռ նախորդը՝ Նարոսի մասին գրւածը չէր համոզում հասարակությանը, Երանուհուն տրւած գնահատականը բաժանում էին բոլորը, բաժանում էր և Արուսյակ Փափազյանը:

Այնուհետեւ, միառժամանակ, թատերական հայտարարությունների մեջ մենք կարդում ենք օրիորդ Երանուհի Գարագաշյանի անունը, որպէս զլիսալոր դերակատար այն դերերի, որոնք առաջ կատարում էր Արուսյակ Փափազյանը:

Ն. Գարագաշյանը կարճ ժամանակամիջոցում այնպիսի հաջողություն է ունենում, օրեցոր կատարելագործում իր տաղանդը, որ իսկապէս մոռացնել է տալիս առաջին դերասանուհուն: Այն ցնծությունները, օվացիաները, որ մի ժամանակ շռայլւում էին Արուսյակ Փափազյանին, այժմ մատուցվում են Երանուհուն:

VII

Մինչդեռ Երանուհի Գարագաշյանը փայլում էր իր հաջողություններով, Արուսյակ Փափազյանը կանգնել էր կյանքի փակուղու առաջ: Օրեցօր սաստկանում էր ամուսինների վեճը: Բնական

այն հույզերը, հոգեկան փոթորիկները, որոնց հաջող կատարումով Արուսյակը բեմից ցնցում էր հազարավոր հանդիսատեսների, այժմ դառնում են իրական զգացումներ և փոխադրվում նրա ընտանիքը, զգայուն արտիստուհուն պատճառելով հոգեկան ծանր հարվածներ:

Ա. Փափաղյանի առաջ ուրվագծվում է երկու ճանապարհ՝ ամուսնուց բաժանվել կամ դիմել անձնասպանության: Արդեն երկու երեխաների մայր լինելու հանգամանքը կասեցնում է նրան անձնասպանության մտքից, բայց ավելի ու ավելի մղում դեպի ամուսնալուծումը, ապահարզանը, որպեսզի շփորվի բեմից:

1866 թվականի վերջերին դերասան Հ. Աճեմյանի հետ միասին Արուսյակ Փափաղյանը Պերայում կադմակերպում է մի թատերախումբ, գերազանցապես «Արևելյան թատրոնի» ուժերից: Նացանկանում է վերականգնացնել մի հնդամյակ առաջ սկսված և մեծ հաջողությամբ պսակված թատերական գործը, որի մեջ իշխող դեր էր կատարում ինքը:

Ինչպես ասվեց, նախորդ թատերաշրջանում նրա նպատակն էր խաղալ այն բոլոր դերերը, որոնցով հուշակվել էր Ռիստոթին: Ընտանեկան և հասարակական որոշ հանգամանքներ խանգարել էին նրա ծրագրի իրագործմանը և մի երկու ներ-

կայացման մասնակցելուց հետո ընդհատել այն: Այժմ իր հիմնադրած խմբում Փափաղյանը նորից է ցանկանում հանդես գալ Ռիստորիի ռեպերտուարով:

Նախ բեմադրում է «Հուդիտը», որի գլխավոր դերը կատարում է ինքը:

Երանուհի Գարագաշյանի բեմական ասպարեզ մտնելուց հետո առաջին անգամն էր, որ Արուսյակ Փափաղյանը բարձրանում էր բեմ: Եթե գերազանցապես շահադիտական նպատակներ հետապնդող որոշ թատերական և հասարակական գործիչներ ցանկանում էին մոռանալ Արուսյակին, ապա նրան չէին մոռացել հայ թատրոնի զարգացման բախտով իսկապես շահագրգռված պրոդյուսիվ այն մտածողները, որոնք հայ բեմի զարգացման արշալույսին, այսինքն ընդամենը մի հնգամյակ տուաջ բուռն կերպով ծափահարել էին արեւմտահայ առաջին դերասանուհուն: Այդ մարդիկ քաջալերում են Փափաղյանին, խոստանում օժանդակել նրան, որպեսզի նա շարունակի սկսած գործը: Դրան նույնատու է «Հուդիտ» պիեսի հաջողութունը:

Հասարակության ջերմ վերաբերմունքը քաջալերում է Արուսյակ Փափաղյանին, որը այդ թատերաշրջանում տալիս է մի քանի ներկայացումներ:

Ընտանեկան դժառնություններն ու անախորժությունները չվերջացած, սկսվում են հասարակական բախումներն ու խնարիզները: Արուսյակ Փափազյանի հակառակորդները դիմում են ամենանենդ միջոցների, որպեսզի վարկարեկեն նրան:

Այնուհետև նրա կյանքը ընթանում է կրկնակի, եռակի ճակատով մղվող պայքարում: Պայքար՝ օտարացած ամուսնու՝ Սոփոն Պեղիրճյանի հետ, երկու երեխաների կյանքի ապահովության և դատախարակության համար, պայքար հասարակական կյանքում՝ հակառակորդ թատերախմբերի հետ:

Ըստ էության այս պայքարը ստանում էր հասարակական նշանակություն: Արուսյակ Փափազյանը և նրա շուրջ համախմբված մարդիկ, այդ թվում Հ. Աճեմյանը, Ս. Հեքիմյանը և «Մեղվի» խմբագիր Հ. Սվաճյանը պայքարում էին հայ ազգային թատրոնի վերականգնման համար, իսկ նրանց հակառակորդները, «Արևելյան թատրոնի» ուժերը ջլատել փորձելով, ցանկանում էին ստեղծել փոքր խմբեր և պատահական ռեպերտուարով անկանոն ներկայացումներ տալ հայերեն և թյուրքերեն լեզուներով:

«Արևելյան թատրոնի» գործունեության այդ դժվարին շրջանում, նրա վերականգնման աշխա-

տանքին ակտիվորեն միջամտում է Հ. Սվաճյանը, որը, ինչպես ասացինք, հանդիսացել է Արուսյակ Փափաղյանի բեմական ջանքերը քաջալերողներից մեկը:

Սվաճյանը 1866—67 թթ. թատերաշրջանի սկզբներից նյութական մեծ զոհողություններ կրելով, օգնում է Ս. Հեքիմյանին, որպեսզի վերջինս նորից իր շուրջը համախմբի «Արևելյան թատրոնի» գերասան-գերասանուհիներին, մասնավորապես Արուսյակ և Աղավնի Փափաղյան քույրերին, Ստ. Էրշյանին, Հ. Աճեմյանին, Պ. Մաղաքյանին և ուրիշներին, կազմակերպի կանոնավոր ներկայացումներ:

Հեքիմյանը խանդավառությամբ լծվում է աշխատանքի: «Արևելյան թատրոնի» խումբը նոր շրջանի իր գործունեությունն սկսում է 1866 թվականի վերջերին՝ նկատելի հաջողությամբ: Դարձյալ մամուլում լույս են տեսնում «Արևելյան թատրոն». վարչություն Ս. Հեքիմյանի» վերաառությունը կրող հայտարարությունները, որոնք, ինչպես 1861—62—63 թատերաշրջաններում, այժմ էլ պարբերաբար ծանուցում են տրվող ներկայացումները:

Արուսյակ Փափաղյանը նորից իր բախարը կապում է նորաստեղծ «Արևելյան թատրոնի» հետ:

Խմբի գործունեության վրա որոշակիորեն նկատելի է Հ. Սվաճյանի ընդհանուր ղեկավարությունը: Նախ ռեպերտուարում գերազանցապես տեղ է տրվում ինքնուրույն դրամատուրգիային: Թարգմանականից էլ՝ առավել ուշադրություն է դարձվում կլասիկ դրամատուրգիային (Մոլիեր, Կալդերոն և ուրիշներ):

Հակադրվելով պատմական ողբերգությունների տրագիցիոն շարունակին, որի բնորոշ կողմն էր պատմական անցյալում տեսնել միայն իշխաններ և թագավորներ, Հ. Սվաճյանը գրում է պատմական մի ողբերգություն «Առանձնար Ամատունի» վերնագրով, որտեղ, նա, բարձրացնում է սոցիալական հարցեր, բեմ դուրս բերելով ոչ միայն իշխողներին, այլև աշխատավորներին:

«Առանձնար Ամատունի»-ն բեմադրվում է 1867 թվականի հունվարի 14-ին, որը, ինչպես վկայում է մամուլը, «խոր տպավորություն կգործի ունկնդիրներուն վրա»: Անգամ պահպանողական «Ժամանակը» հարկադրված արձանագրում է, որ «իր տեսակին մեջ առաջին անգամ է, որ կերևա աշխատի թատերգություն մի՝ հայ հեղինակությանց թատերաբեմին վրա»:

Այդ հաջողության գաղտնիքը եղել է այն, որ Սվաճյանի պիեսի նյութը վերցված էր պատմական անցյալի ընտանեկան, կենցաղային բարբերից,

«Հին հայ ընտանեկան կյանքե» և պարունակում էր «հետաքրքրաշարժ տեսարաններ, հուզմունք տվող պատկերներ»:

Սվաճյանի պիեսի դտած բացառիկ մեծ ընդունելությունը միայն նյութի ընտրությամբ չպետք է բացատրել, այլև՝ գեղարվեստական արժանիքներով, այն բանով, որ այդ բոլորը տրված է եղել «զմայլելի բացատրություններով»:

«Արևելյան թատրոնի» այս նոր շրջանի առաջին ամիսների գործունեությունը զուգադիպում էր Մ. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձին: Թատերախմբի հետ այնքան մոտիկից կապված Հ. Սվաճյանը, հասկանալի է, որ չէր կարող անտեսել այդպիսի մի շատ կարևոր տարեդարձ և այն շօտագործել քաղաքական պայքարի համար: «Առանձնար Ամատունի» պիեսի բեմադրությունից անմիջապես հետո, «Արևելյան թատրոնի» խումբը, Հ. Սվաճյանի ջանքերով, ձեռնարկում է Ռ. Սետեֆ-ճյանի «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» պիեսի բեմադրությանը, նվիրված Մ. Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեդարձին:

Այդ տարիներին Վարդան Մամիկոնյանի հայրենասիրական կերպարը սրողրեսիվ ինտելիգենցիան օգտագործում էր ռևոլյուցիոն գաղափարների տարածման համար: Պատահական չպետք է համարել, որ «փրկիչ հայրենյաց» արտահայտու-

Թյունը արվում էր բացառապես Վարդան Մամիկոնյանին և Մ. Նալբանդյանին: «Փրկիչ Հայրենյաց» էին համարում Նալբանդյանին Կ. Պոլսում, այդ նույն մականորությունն ենք մենք գտնում Նալբանդյանի արդելված այն լուսանկարների վրա, որ հայտնաբերել էր ցարական ոստիկանությունը Թիֆլիսում: Նալբանդյանին «փրկիչ Հայրենյաց» էր համարում Հնդկաստանում հրատարակվող «Եղբայրասերը» և այլն:

Ռեակցիոն հոսանքը շատ լավ էր հասկանում, որ պրոգրեսիվ ինտելիգենցիան Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը բացառապես օգտագործում էր բազաքական նպատակներով և հանձին Մ. Նալբանդյանի՝ ցանկանում էր տեսնել նոր ժամանակների Վարդանին, «Հայրենյաց փրկիչին»: Այսպես, Տերոյենցը հայոց եկեղեցու ղոգմաներին, սրբերին, կրոնական տոներին ջերմորեն հավատարիմ այդ խավարամուլը, միայն մի տոնից էր սարսափում՝ Վարդան Մամիկոնյանին նվիրված տոնից: Նա հանդիմանում էր Հ. Սվաճյանին այն բանի համար, որ Վարդանանց տոնին «Մեղուն» տալիս էր աշխարհիկ բովանդակություն, այն կապում էր հայ ժողովրդի ազգային ազատագրական պայքարի հետ: Տերոյենցը ուղղակի գրում էր. «Սրբոց տոնը կատարելը երկու նպատակ ունի. մեկը ահռնց բարեխոսությունը ապավինիլ, և երկրորդը՝

անոնց նմանող ըլլալ: ...Հիմա Վարդանանց սուրբ նահատակաց նմանելու ինչ մասնավոր առիթ ունինք»:

Ուրեմն, Վարդան Մամիկոնյանի կերպարի ցուցադրումով Հ. Սվաճյանը և «Արեւելյան թատրոնի» ղեկավարները նպատակ ունենին որպէս «Փրկիչ հայրենյաց» ներկայացնել Մ. Նալբանդյանին:

Բացի «Վարդան Մամիկոնյան, փրկիչ հայրենյաց» պիեսից, Նալբանդյանի մահվան առաջին տարեկիցին նվիրված այդ երեկոյին հատուկ ղեկուցում է տրվում Մ. Նալբանդյանի կյանքի և ռեվոլյուցիոն գործունեության մասին: Երանուհի Գարազայանի կրտսեր քույրը՝ օր. Վերդինե Գարազայանը, այդ օրը առաջին անգամ բարձրանալով բեմ, արտասանում է Նալբանդյանի «Ազատութիւն» բանաստեղծութիւնը:

Երեկոն այնքան մեծ աղմուկ է բարձրացնում պրոդրեսիվ գաղափարներով տոգորված հայ երիտասարդության մէջ, որ այն նույնությամբ կրկնվում է երկրորդ և երրորդ անգամ: Տպագրվում և հանդիսատեսներին բաժանվում է Մ. Նալբանդյանի մեծադիր նկարը «Ազատութիւն» բանաստեղծութեան հետ միասին:

«Արեւելյան թատրոնը» իր ամբողջ գործունեության ընթացքում թատերական բեմը այնքան

որոշակիորեն չէր ծառայեցրել քաղաքական նպատակներին, որքան Նալբանդյանին նվիրված վերոհիշյալ երեք երեկոնների ընթացքում, երբ թատերական ներկայացման արտաքին քողի տակ ըստ էության կազմակերպվում էր քաղաքական ցույց՝ բռնակալական կարգերի դեմ:

Պատմական այդ ներկայացումը դուրս չորրորդ, հինգերորդ անգամ էլ կրկնվեք, քաղաքական ցույցը ավելի մեծ ծավալ ընդունեք, եթե սուլթանական կառավարությունը, անշուշտ հայ էֆենդիների մատնությունամբ, չմիջամտեք գործին: Կառավարությունը ասլիլի 11-ի ներկայացումից հետո վերջնականապես փակում է «Արևելյան թատրոնը», որի առաջին ներկայացմանը փայլ ու հանդիսավորություն էր տվել Արուսյակ Փափազյանը, ցրում է այնքան դժվարություններ կազմված թատերախումբը, իսկ թատրոնի շենքը հանձնում մի ֆրանսիական խմբին:

Այսպես վերջ է դառնում այն օգտակար աշխատանքը, որով այնքան խանդավառվել էին հայ առաջավոր մտածողները և նրա ականավոր ներկայացուցիչ Միք. Նալբանդյանը:

VIII

«Արևելյան թատրոնը» փակվելուց հետո որոշ աշխուժություն են հանդես բերում այդ թատրոնի

բեկորների վրա ստեղծված փոքրիկ թատերախումբերը, որոնցից էր Արուսյակ Փափաղյանի և Հ. Աճեմյանի ջանքերով կազմակերպված «Նորակազմ ընկերությունը»:

«Արևելյան թատրոնի» հիմնական ուժերից մի քանիսը, այդ թվում Արուսյակ Փափաղյանը, 1867 թ. ամռան ամիսներին Սկյուտար թաղամասի Ալիզին թատրոնում կազմակերպում են հայերեն ներկայացումներ՝ նախորդ տարիների ռեսյուստուարով: Այդ ներկայացումները շարունակվում են նաև աշնան ամիսներին: Նույն թվականի սեպտեմբերի 3-ին խումբը բեմադրում է «Ավազակապետը» ի նպաստ Արուսյակ Փափաղյանի:

Սակայն Արուսյակի ջանքերով կազմակերպված այս թատերախումբը իր գոյությունը երկար չի շարունակում: Գուցե հնար լիներ այդ խումբը դարձնել մի նոր ազգային թատրոնի կորիզը, եթե սուլթանական կառավարությունը չզիմեր խորամանկ մի միջոցի և չփորձեր հայ թատրոնի դարգաման դործը խլել պրոգրեսիվ գաղափարներով տոգորված մարդկանց, մասնավորապես «Մեղվի» շուրջ համախմբված ինտելիգենցիայի ձեռքից և այն հանձնել ազգային թատրոնի զարգացումը իրենց անձնական շահին ստորադասող մարդկանց:

Սուլթանական կառավարությունը այդպիսի մարդ է համարում «Արևելյան թատրոնի» դերասաններից Հակոբ Վարդովյանին, որը աչքի էր ընկնում ոչ միայն որպես լավ դերասան, այլև որպես ռեժիսոր, և ուներ կազմակերպչական մեծ ընդունակություններ:

2. Վարդովյանին շնորհվում է օսմանյան պետական թատրոնի 10 տարվա մենաշնորհ: Նրա տրամադրության տակ են դրվում նյութական խոշոր միջոցներ:

2. Վարդովյանը իր շուրջն է համախմբում վերջին տասնամյակում աճած հայ բեմական լավագույն կադրերին, նրանց բաժանելով կատեգորիաների, նշանակում է ուճիկ: Նա իր թատերախմբի հետ է կապում նաև խտալացի ռեժիսորների, կոմպոզիտորների: Ձեռք է բերում հարուստ դեկորացիաներ, բեմական զգեստներ:

Այսպիսի պայմաններում է, որ 1867—68 թթ. թատերաշրջանից սկսում է գործել 2. Վարդովյանի 60 հոգուց բաղկացած թատերախումբը, որը կոչվում էր «Օսմանյան թատրոն» (Թատրոն Օսմանիե): Վարդովյանի թատրոնը կանոնավոր գործում է ուղիղ մի տասնամյակ՝ մինչև 1877—78 թթ. ռուս-թյուրքական պատերազմի տարիները: Այդ մեկ տասնամյակի ընթացքում խումբը տվել է հարյուրից ավելի բեմադրություն, որոնք կրկնվել

են մի քանի հարյուր անգամ: Ինչ խոսք, որ նման մի թատերախմբի տասնամյա աշխատանքները կապվում են հայ թատրոնի պատմության հետ, կազմում նրա գործունեության օղակներից մեկը և արժանի են հատուկ ուսումնասիրման:

Մեր նպատակից դուրս է Վարդովյանի թատերախմբի պատմությունն անելը, սակայն շենք կարող շտալ նրա քաղաքական բնութագիրը, առանց որի անհասկանալի կարող է մնալ, թե ինչու ժամանակի պրոգրեսիվ դրամատուրգները, դերասանները ու կոմպոզիտորները հեռու են մնացել Վարդովյանի խմբից, ինչու այդ թատերական գործիչները շարունակ պայքարի մեջ են եղել Վարդովյանի հետ¹:

Վարդովյանի այդ թատերախմբի գործունեությունը սկսեք է դիտել որպես 1861—62 թվական-

¹ Բացառություն կարող է կազմել Հ. Պարոնյանը, որը Վարդովյանին հաճախ է առել իր պաշտպանության տակ: Դա հատուկ ուսումնասիրության հարց է, կապված Հ. Պարոնյանի «Թատրոն» պարբերականի արտոնությունն ստանալու գործում Վարդովյանի ցույց տված օժանդակության հետ: Հակոբ Պարոնյանը, սակայն, գաղափարական զիջում չի կատարել և քննադատել է Վարդովյանի թարգմանական խորթ ուսերտությանը, նրան համարել է շահամոլ մի մարդ, որը «կեղծավորություն ընելու մասերուն մեջ երևելի հանդիսացավ» (Հ. Պարոնյան, Ծրկեր, հատոր 3, էջ 232):

ներին սկսված գործի շարունակությունը, թե՛ դա ուղղված էր հենց «Արևելյան թատրոնի» տրադիցիաների դեմ:

Նրա խմբի տասնամյառականությունը աչքի անցկացնողը հեշտությամբ կարող է նկատել, որ այդ թատրոնը հետապնդել է որոշակի քաղաքական նպատակ՝ աստիճանաբար ակադեմիական դրամատուրգիան, դրա փոխարեն լայն տեղ տալ արևմտանվորական մեկտրամաներին: Խումբը հաճախ մերողջ թատերաշրջաններ հատկացրել է այդպիսի ակադեմիական, օրինակ՝ շաբաթներով սերիաներով բեմադրելով «Մոնթե Քրիստոն», «Թափառական հրեան» և այլն:

Մյուս կողմից վարդավանը սկսում է աստիճանաբար իր ներկայացումները տալ թյուրքերեն լեզվով, բեմադրելով թյուրք հեղինակների պիեսները:

Ունենալով նյութական խոշոր հնարավորություններ, չխնայելով որևէ ճիգ ու ջանք բեմադրությունների հաջող կազմակերպման, ինչպես նաև երաժշտական ձևավորման համար, վարդավանը հանդիսատեսների մեծ թիվ է դրավել իր կողմը, նկատելի չափով վնասելով ազգային ներկայացումներ կազմակերպող թատերախմբերին, որոնք չդիմանալով վարդավանի մրցմանը, ղիջում

էին, մարում, բայց նորից փորձում հրապարակ դալ:

Պատահական չպետք է համարել, որ Արուս-
յակ Փափաղյանը, Ստ. Էքշյանը, Պ. Ադամյանը և
ուրիշներ շնն մասնակցել Վարդովյանի խմբի ներ-
կայացումներին:



Արուսյակ Փափաղյանի գործունեությունը
սերտորեն կապված է ազգային թատրոնի զար-
դացման համար մղվող պայքարի հետ:

Մենք արդեն տեսանք, որ նա նման մի փորձ
կատարեց «Արևելյան թատրոնի» գործունեության
առաջին խափանումից հետո, 1866 թվականին
Հ. Աճեմյանի աջակցությամբ հիմնելով «Նորա-
կազմ ընկերությունը»:

Սակայն այդ ընկերությունը նկատելի հա-
ջողություն չէր կարողացել ունենալ: Նրա հետ
մրցում էին առավել ուժեղ խմբեր, որոնցից մեկի
չեկավարն էր Վարդովյանը: Ավելին՝ եթե 1861—62
թվականներին իր փառքի ամենափայլուն շրջա-
նում Արուսյակը ուներ ընդամենը մեկ կամ երկու
մրցորդ և որպես անդրանիկ դերասանուհի վայե-
լում էր ընդհանուր հիացմունք, գրեթե իշխում էր

հայ բեմի վրա, 1860-ական թվականներին կեսերից արևմտահայ բեմը ունեցավ մոտ տասը դերասանուհի, որոնց մի մասը, ճիշտ է, իր տաղանդով զիջում էր Արուսյակ Փափազյանին, սակայն մի քանիսը ունեին արվեստագետի նկատելի արժանիքներ և արդեն առաջին ելույթներից իրենց վրա էին բեռնում հասարակության ուշադրությունը: Դրանցից էին Նրանուհի Գարազաշյանը, Աղնիվ Հրաչյան և ուրիշներ:

Նրանուհի Գարազաշյանն ուներ այնպիսի տվյալներ, որոնք թատերական արվեստի զարգացման առաջին տարիներին կարող էին ազդել հանդիսատեսի վրա և գրավել նրա ուշադրությունը: Համարձակ, կենսուրախ, ճկուն այդ աղջիկը կարճ ժամանակում կարողացել էր յուրացնել ֆրանսիական և իտալական դերասանական խմբերի խաղի արտաքին կողմը՝ հրապուրիչ ժեստիկուլյացիա, խոսու՜ն միմիկա, գեղեցիկ շարժու՜ ձև: Սրանք, միացած նրա բացառիկ գեղեցկության հետ, գրավում էին հասարակության համակրանքը, այն էլ այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ, ինչպես Հ. Պարոնյանն է ասում, հանդիսատեսները շատ հաճախ ծափահարում էին ոչ թե պիեսի արժանիքների կամ դերակատարների հաջող խաղի, այլ դերասանուհիների գեղեցիկ աչքերի և սրունքների համար:

Արուսյակ Փափազյանի և Նրանուհի Գարա-
զաշյանի բեմական բախումը հասարակության
համար նկատելի է դառնում 1868 թվականի փե-
տրվարի սկզբին, «Սանդուխտ» պիեսի բեմա-
դրության ընթացքում: Նախընթաց ամբողջ ժամա-
նակաշրջանում Բ. Թերզյանի այդ պիեսի գլխավոր
դերի կատարումով հանդես էր եկել Արուսյակը:
Բովում էր, թե զժվար էր պատկերացնել մի այլ դե-
րասանուհի, որն այն կատարեր նույնպիսի հա-
ջողությամբ, ինչպես Ա. Փափազյանը: Եվ ահա,
Սանդուխտի դերը հանձնվում է Նրանուհի Գարա-
զաշյանին, որը այն կատարում է ոչ նվազ հաջո-
ղությամբ, քան Արուսյակը, ծափահարվում է, ոչ
նվազ օվաղիաների արժանանում, քան Արուսյակը:

IX

Վարդովյանի խմբի դեմ միշտ էլ մրցման են
դուրս եկել «Արեւելյան թատրոնի» տրագիցիաները
վառ պահելու, ազդային թատրոնը զարգացնելու
կողմնակից մի շարք դերասան-դերասանուհիներ,
մասնավորապես Ա. Փափազյանը, Պ. Մաղաքյանը,
Ստ. էքշյանը, Հ. Աճեմյանը և շատ ուրիշներ,
բայց առավել մեծ չափով նորաստեղծ հայ թատ-
րոնի զարգացման ջատագույնը հանդիսացել է
Արուսյակ Փափազյանը:

Նա 1869 թվականի հունվար ամսին կազմակերպում է մի նոր խումբ և սկսում իր ներկայացումները տալ Ստեփան էքշյանի աջակցությամբ:

Խումբը առաջինը բեմադրում է Ս. Թղլյանի «Լենկթիմուր» պատմական ողբերգությունը: Մամուլում տպագրված հայտարարությանը Արուսյակ Փափազյանը կցում է իր ստորագրությամբ մի «ազդ», որտեղ իմիջիայլոց գրում է. «Ազգասեր սրտի մը, որ բարենախանձ աչքով կնկատե քաղաքակիրթ ազգաց մեջ թատերական հանդեսից օգուտները, քիչ ցավ չէ հիշելը թե իր ազգն ալ քանի մը տարի առաջ շքեղ սկզբնալուծություն մը բրավ և ընդհուպ հետս հետս ընկրկեցալ: Այս եռանդը վերստին ազդերնուս մեջ արծարծելու բաղձանքով փափագեցա վերոհիշյալ թատերգությունը ներկայացնել Նաոմի թատրոնին մեջ... առանց պահանջված ծախսերը խնայելու: Ուրախությամբ կիմացնեմ թե պ. Ստ. էքշյան առաջին դերասանը, որքան ալ հրաժարած էր թատերական ասպարեղեն, իմանալով որ հեղինակը Լենկթիմուրի գերը իրեն համար գրած է, և թե առանց մեր երկուքին ընկերակցության չհաճիր զայն տալ, թե հեղինակին աշխատությունը ի դերս չհանելու և թե իմ եռանդս չվհատեցնելու համար ընդունեցալ այդ վսեմ ու զփվարին դերը»:

Արուսյակ Փափաղյանի ստորագրութեամբ նման մի հայտարարութեան հրապարակումը մամուլում, այնպիսի մի ժամանակ, երբ հրապարակի վրա գործում էր Հ. Վարդուկյանի մեծ թատերախումբը, նշանակալից երևույթ էր:

Այդ փաստաթուղթը ցույց է տալիս, որ ժամանակի պրոպրետարի ինտելիգենցիան, այդ թվում Հ. Սվաճյանը, Ս. Հեքիմյանը, Ա. Փափաղյանը, Ստ. Էքշյանը, Պ. Մաղաքյանը և ուրիշները, հանձին Վարդուկյանի խմբի ոչ միայն չէին տեսնում հայ ազգային թատրոնի զարգացման մի նոր աստիճանը, այլ ընդհակառակը՝ տեսնում էին այդ թատրոնի քայքայումը: Ա. Փափաղյանի նամակի այն տողերը, թե հայ ազգային թատրոնը իր փայլուն սկզբնավորութիւնն անելուց հետո սկսել է կանաչանշել, Ա. Փափաղյանի բառերով ասած՝ «հետո հետո ընկրկիլ», ուներ որոշակի հիմք և իզուր չէ, որ այդ փաստը այնքան անհանգստութիւն էր պատճառում ղեմոկրատական ինտելիգենցիային:

Արուսյակ Փափաղյանը այդ երևույթի դեմ պայքարելու համար է, որ ասպարեզ էր իջնում իր հիմնադրած թատերախմբով, որը, դժբախտաբար, շուներ Վարդուկյանի խմբի ո՛չ նյութական հնարավորութիւնները և ո՛չ էլ տեխնիկական բազան:

Չնայած դրան Արուսյակը չի վհատվում և շարունակում է սկսած գործը: Նույն թվականի փե-

տըրվարի վերջերին նրա ղեկավարությամբ խումբը բեմադրում է թարգմանական մի պիես՝ Ֆրանց Գրիլպարցերի «Սաֆոն»։ Այդ ներկայացման մասին մամուլում տպագրված հայտարարության կից նույնպես Արուսյակ Փափազյանը տպագրում է իր ստորագրություներ կրող մի «ազդ», որից խմանում ենք, որ հասարակություներ բավականաչափ զնա-հատել է իր նախաձեռնություներ և քաջաչերել նա-խորդ բեմադրություներ։

Ապա խումբը բեմադրում է Մ. Պեշիկթաշ-լյանի «Արշակ Բ», էոթեն Սյուրի «Թափառական հրեա» և այլ մի քանի պիեսներ։

Այս բոլոր պիեսների ներկայացումների ժա-մանակ Արուսյակ Փափազյանը գերազանցապես կատարել է զլխավոր դերեր։ Դժբախտաբար այս թատերաշրջանի ներկայացումների մասին մենք մամուլում գտնում ենք աննշան աղնարկներ միայն, որոնց հիման վրա դժվար է ասել, թե Վարդույանի խմբի հետ ունեցած իր մրցման մեջ «Արևելյան թատրոնի» այս նոր շրջանը ինչպիսի հաջողություներ է ունեցել և կարողացել է դառնալ ազգային թատրոնի տրագիցիաները վառ պահող մի կենտրոն։ Մյուս կողմից՝ հայտնի չէ նույնպես, թե երկար ընդմիջումներից, ընտանեկան հոգեկան փոթորիկներից հետո նորից հանդես եկող Արուս-յակ Փափազյանը ինչպես է կատարել իր դերերը

այս նոր թատերաշրջանում: Մեզ հասել են տեղեկություններ միայն այն մասին, որ նա հաջողությամբ կերտել է անտիկ բանաստեղծուհի Սաֆույի կերպարը:

Արուսյակ Փափաղյանը մեծ ջանասիրությամբ որպես ռեժիսյոր քաջալերել է երիտասարդ ուժերին, ճանապարհ հարթել բեմական ասպարեզ մուտք գործել ցանկացող աղջիկների համար:

Նրա աճեցրած բեմական այդպիսի ուժերից մենք հիշատակենք միայն մեկին: Հայ բեմի տաղանդավոր դերասանուհի Ազնիվ Հրաչյայի բեմական ասպարեզ մտնելու և որպես արտիստուհի ձևավորվելու փաստը դերազանցապես կապված է Արուսյակ Փափաղյանի անվան հետ:

1869 թվականի դեկտեմբեր ամսին վերոհիշյալ թատերախումբը Պ. Մաղաքյանի ղեկավարությամբ և Արուսյակ Փափաղյանի ռեժիսյորությամբ բեմադրում է «Թափառական հրեա» պիեսը:

Այս ներկայացման երեկոյին է, որ Ազնիվ Հրաչյան առաջին անգամ մուտք է գործում բեմական ասպարեզ, քաջալերվելով ամենից առաջ Արուսյակ Փափաղյանից:

Իր հետաքրքրական հիշողությունների մեջ Ազնիվ Հրաչյան գրում է.

«Անմիջապես երկրորդ օրը դացի «Թափառական հրեայի» փորձին, Պերայի ֆրանսիական

Թատրոնը: Երբ ներս մտա, օդային դադի հոտը ղիս ղինովցուց. ինձ կիմեր թե աշխարհիս վրա չկա այդպիսի անուշահոտ բուրմունք... այստեղ տեսա տիկին Արուսյակ Պեղիրճյանը, իր քույրը Աղաւնի Վալիտեյանը և մեր տաղանդավոր դերասան Ադամյանը, որը ստանձնած էր Գարրիեի քահանայի դերը: Փորձը հաջող անցավ: Ներկայացման իրիկունը Արուսյակ Պեղիրճյան համբուրելով ու զգվելով՝ ինքը անձամբ հագցուց ինծի ու Զապելին սև զգեստներ: Ես վերացած էի՝¹:

Այնուհետև, ամբողջ երկու տարի մենք Արուսյակին այլևս բեմի վրա չենք տեսնում: Աղդային Թատրոնը վերակենդանացնելու ուղղությամբ նրան թափած բոլոր ջանքերն անցնում են ապարդյուն: Նա քաշվում է բեմական ասպարեզից և ապրում մեկուսացած կյանքով, դարձյալ նետվում ընտանեկան հոգսերի հորձանուտի մեջ: Բարոյական այդ հարվածին հետևում է առողջական վիճակի աստիճանաբար քայքայումը, որը կենսուրախ, միշտ լավատես այդ կնոջը գցում է մեկանխուլիայի մեջ:

Այս շրջանի իր հոգեկան տառապանքները, իրեն մաշող վիշտը նա արտահայտել է մի բանաստեղծության մեջ, որը արտասանել է ի նպաստ

¹ Ա զ ն ի վ չ բ ա չ յ ա, Ի մ հ ի շ ո զ ո թ յ ու ն ն եր ո, Փ ա ր ի ղ, 1909, էջ 13:

իրեն տրված ներկայացումից առաջ: Այդ բանաստեղծութիւն մեջ նա գրում է.

Քանի՜, քանի հրավեր կարդամ՝
Թե Արուայակս զոհ կերթամ.
Վախնամ մի օր զիս կուլ կուտան
Ձի ձեր մեջ շատ անսիրտներ կան:

Ինչպէս կտեսնենք ստորեւ, Արուայակը հիմք ունէր նման երկյուղ ունենալու, նրա գուշակութիւնը կատարվում է:



Ավագ քրոջ հետ միասին, դեռեւ 1861 թվականից իր բախտը հայ բեմի հետ կապած Աղաւնի Փափազյանի կյանքի ուղին նույնպէս նման է Արուայակի կյանքին: Նրա հետ միասին 1863—64 թթ. թատերաշրջանում Իզմիրում խաղալուց հետո Աղաւնի Փափազյանը Արուայակից շուտ վերադառնում է Կ. Պոլիս և խաղում «Արեւելյան թատրոնի» խմբի դերասանների հետ:

1865 թվականից նա կարծեք հեռանում է բեմից, մի քանի տարի մենք նրա անվան հիշատակութեանը չենք հանդիպում մամուլում, 1869 թվականից, սակայն, Աղաւնիին տեսնում ենք Ա. Փափազյանի և Պ. Մաղաքյանի ջանքերով կազմակերպված խմբում:

Աղաւնի Փափազյանը չի ունեցել ո՛չ իր ավագ

քոջ արտիստական ձիրքը և ո՛չ էլ բեմական տըվ-
յալները: Նա ղուրկ է եղել հասարակական աշխա-
տանքի այն ձգտումից, որ մենք տեսնում ենք
Արուսյակի մոտ: Նա եղել է միջակ կարողության
տեր դերասանուհի, հեռու կանգնած հասարակա-
կան-քաղաքական կյանքից, այդ է պատճառը, որ
չնայած ավելի քան մի տասնամյակ խաղացել է
հայ բեմում, նրա մասին իրար հակասող ցար ու
ցրիվ տեղեկություններ են հասել մեզ:

Այդ ժլատ տեղեկություններից երևում է, որ
Աղավնի Փափազյանը հաջողությամբ է կատարել
մեծ մասամբ մայրական՝ գուրգուրանք, քնքշու-
թյուն, մեղմություն պահանջող դերերը, նա
երբեք իր ուժերը չի փորձել ուժեղ կրքեր արտա-
հայտող դերերում: Նրա նախասիրած դերերից է
եղել, օրինակ, Վերգիլի դերը «Պող և Վերգիլ»
պիեսում, որը նրա կատարմամբ մեծ դոհունակու-
թյուն է պատճառել հանդիսականներին և արժա-
նացել մամուլի խրախուսանքին:

1871 թվականին Աղավնի Փափազյանը ամուս-
նանում է Խաչիկ Վալիտեյանի հետ և այնուհետև
մամուլում գրվում Աղավնի Վալիտեյան: Ամուս-
նանալուց հետո նա չի քաշվել բեմից, բայց խա-
ղացել է պատահական խմբերում, մեծ ընդմիջում-
ներով, դարձյալ չմտնելով Հակոբ Վարդույանի
խմբի մեջ:

X

Այն, ինչ որ շկարողացավ կատարել Արուսյակ Փափազյանը, մասամբ կատարեցին այլ թատերախմբեր, սրոնք նույնպես հանդես էին գալիս ազգային թատրոնի զարգացմանը նպաստող ծրագրերով:

Դրանցից հիշատակության արժանի է Սամաթիա աշխատավորական թաղամասում կազմակերպված Սահակյան ընկերության թատերախումբը, որը երկու տարի (1870—1871 և 1871—72 թատերաշրջաններ) կանոնավոր ներկայացումներ է տվել: Այս թատերախմբի գործունեության մասին հայ թատրոնի պատմությանը նվիրված գրականության մեջ և ոչ մի տող չկա, մինչդեռ այն արժանի է ուշադրության:

Սամաթիայի Սահակյան թատերախումբը միակն է հայ իրականության մեջ, որ իր ռեպերտուարում բացառապես տեղ է տվել ինքնուրույն գրամատուրգիային, անշուշտ կենցաղային դրամատուրգիայի աղքատության պատճառով՝ բեմադրելով գերազանցապես պատմական ողբերգություններ: Մամուլում տալիս հայտարարություններից երևում է, որ այդ երկու թատերաշրջաններում Սամաթիայի խումբը բեմադրել է «Ներսես», «Հայկ գյուցաղն», «Լահան Մամիկոնյան», «Կոռնակ», «Արշակ Բ», «Շիրիմք երկուց սիրելյաց»,

«Լարդ և շուշան» և այլ մի շարք ինքնուրույն պիեսներ:

Միակ բացառությունը, որ կատարել է խումբը, Շիլլերի «Ալադալների» բեմադրությունն է թարգմանական դրամատուրգիայից, մի պիես, որը երբեք տեղ չի գտել Հ. Վարդովյանի խմբի տասը տարվա ռեպերտուարում:

Սակայն, ինչպես Արուսյակի խումբը, Սամաթիայի թատերախումբն էլ, երկրորդ թատերաշրջանը չբոլորած, հարկադրված է լինում ընդհատել իր ներկայացումները հայտնի չէ, թե ինչ պատճառներից դրդված:

Ճիշտ այդ օրերին նորից հայ թատրոնի երկնակամարում երևում է Արուսյակը:

1872 թվականի փետրվարի 11-ին «Արևելյան թատրոնի» ցրված դերասանները կազմակերպում են խառնացի դրամատուրգ Ալֆրեդի «Մերոպե» ողբերգության բեմադրությունը: Մերոպեի դերը կատարում է Արուսյակը, խաղընկեր ունենալով Պետրոս Ադամյանին, որ կատարել է Էճիսթոյի դերը:

Արժեքավոր մի փաստաթուղթ է այդ ներկայացման ծրագրին կցված և Արուսյակի կողմից ստորագրված «աղղը», որտեղ երևում է բեմական կյանքից հեռացող, քայքայված առողջության տեր դերասանուհու սրտի մորմոքը:

«Ազգային թատրոնի անդրանիկ դերասանուհին ըլլալս գուցե ինձ այսքան պատիվ չէի համարեր, եթե հասարակության ջերմ համակրությունը զիս արժանիքես ավելի պատված չըլլար: Արդարեւ հարկ էր, որ ես ալ իմ երախտագիտությունս արդյամբ ցուցնելու համար թատերական ասպարեզէն բոլորովին շահկուսանայի եւ եթե ոչ միշտ եւ շարունակ, զեթ երբեմն տարւան մեջ իմ գեղեցիկ արվեստիս նվիրելի կենացս քանի մը օրերը: Անձնական տկարությունս չներեց անցյալ տարի սրբափառ դործադրել, բայց այս անգամ ետանդուն ոգիով կախորժիմ լսել բարեկամաց հրավերը եւ կփութամ ի բնմ»:

Այս ներկայացումից հետո մենք Արուսյակ Փափազյանի անվան հիշատակությանը հազվագիպ ենք հանդիպում մամուլում:

1873 թ. վերջերին «Արեւելյան թատրոնի» վերականգնման փորձ է կատարում Պետրոս Մաղաքյանը: Նա կազմակերպում է մի թատերախումբ եւ ներկայացումներ տալով Օրթագյուղում, բոլորում է մի շատ հաջող թատերաշրջան: Նրա խմբի մեջ են մտնում Պետրոս Աղամյանը, Ազնիվ Հրաչյան, Դ. Թրյանցը, Ս. Փափազյանը եւ ուրիշներ, մի խոսքով այն բոլոր դերասան-դերասանուհիները, որոնք միշտ հեռու էին մնացել Վարդովյանի թա-

տերախմբից և ձգտում էին զարկ տալ ազգային
 թատրոնին:

2. Վարդովյանի խումբը իր տասնամյա դոր-
 ծունեության ընթացքում երբեք այնպիսի ուժեղ
 մրցորդ չէր ունեցել, ինչպես 1873—74 թթ. թատե-
 րաշրջանում, հանձին Մաղաքյանի խմբի:

Մաղաքյանը, իր ռեպերտուարը կազմելով
 դերազանցապես ինքնուրույն պիեսներից, իսկ
 թարգմանական դրամատուրգիայից էլ ընտրելով
 հատկապես այնպիսի պիեսներ, որոնք բարձ-
 րացնում էին հասարակական նշանակություն ու-
 նեցող հարցեր, ձգտում էր թատրոնը ծառայեցնել
 դաստիարակչական նպատակի, արձագանքել հայ
 իրականությանը հուզող հարցերին:

Ի տարբերություն Վարդովյանի խմբի, Մա-
 ղաքյանը իր ներկայացումները տալիս էր բացա-
 ռապես հայերեն լեզվով, հատուկ ուշադրություն
 դարձնելով բեմական լեզվի մշակմանը: Առաջին
 անգամն էր, որ հայ թատրոնում բեմադրվող բոլոր
 պիեսները ենթարկվում էին լեզվական, ոճական
 խմբագրման, բերվում էին լեզվական մի ընդհա-
 նուր հայտարարի:

Մաղաքյանի խմբում մենք չենք հանդիպում
 Արուսյակ Փափաղյանի անվանը: Ի՞նչն է նրան
 հեռու պահել մի այնպիսի ձեռնարկումից, որին
 նա իր ամբողջ ուժն ու կարողությունն էր նվիրա-

բերել՝ հայ թատրոնից իսպառ հեռանալու որոշումը, թե առողջական վիճակը: Մենք հավանական ենք համարում վերջին ենթադրությունը, մանավանդ որ մենք նրան դրանից հետո էլ դեռ միառժամանակ տեսնում ենք հայ բեմում:

Կան փաստեր, որ մինչև 80-ական թվականներին սկզբները Արուսյակը մերթ ընդ մերթ մասնակցել է պատահական ներկայացումների, կատարելով իր նախասիրած դերերը: Սակայն իր բեմական գործունեության այդ վերջին տարիներին նա չի դադարեցնում ըստ արժանվույն: Արուսյակը երբեք չի ազալում հանդերձ Հ. Վարդովյանի խմբում, հարկադրված է լինում խաղալ ուրիշ այնպիսի խրմբերում, որոնք պարզապես օգտագործում էին նրա հեղինակությունն ու բեմական հռչակը, ամենակոպիտ կերպով վիրավորելով զգայուն արտիստուհու ինքնասիրությունը:

Նրա նկատմամբ տմարդի վերաբերմունք են ունեցել ոչ միայն թատրոնի մարդիկ, այլև ազգային հիմնարկություններում նստած, ժողովրդի հաշվին ապրող թաղականներն ու ազգային խորհրդի անդամները, այն մարդիկ, որոնք խաբում էին ժողովրդին, թե կազմում են ազգատախանամ ընկերություններ, օգնում են թշվառ մարդկանց, բայց իրականում այդ փողերով շռայլկյանք էին վարում: Նրանք են ահա, որ մերժում

են օրվա հացի կարոտ դերասանուհուն նույնիսկ ղեղատոմսի փող տալ:

Արուսյակ Փափաղյանը ընկնում է նյութական ամենաթանր սլաշմանների մեջ, ղուրկ օրվա ասլ-րուստից:

1879 թվականի դարնանը Արուսյակի արվեստի ճշմարիտ հիացողներից մի քանիսը կազմում են մի մասնաժողով և որոշում են ի նպաստ թըշվառ արտիստուհու՝ բեմադրել «Մեղեա» ողբերգությունը, Մեղեայի դերը հանձնելով Արուսյակին:

Այստեղ մեջ ենք բերում Արուսյակ Փափաղյանին նվիրված այդ ներկայացման հայտարարությունը ամբողջությամբ.

«Թատրոն Գաղիական

Բերա, Մեծ փողոց

1879 մայիս 24, հինգշաբթի

Արտաքո կարգի ներկայացում ի նպաստ տիկ.

Արուսյակ Պեղիրճյանի:

Տնօրինությամբ պատվավոր մասնախումբի մը:

«ՄԵԴԵԱ»

Ողբերգություն երիս արարս

Թարգմ. Թ. Թերղյանի



Արուսյակ Փափագյանը
70-ական թվականներին



Ի պատիւ տիկ. Արուսյակ Պեղիրճյանի պիտի
երգեն

Լեպլեսպիշի հոր-հոր (տ. Լ. Աճեմյան)

Սինեոլե (օր. Մ. Սիրանուշ)

Գեշ ատեն (տ. Սանճաղճյան):

Արուսյակ Փափաղյանին նվիրված նման ներ-
կայացումներ տրվում են նաև դրանից հետո:

Այսպես, 1880 ապրիլ ամսին Օրթագյուղի
Բարեսեր ընկերության թատրոնում բեմադրվում է
Վ. Հյուգոյի «Անջելո» ողբերգությունը ի նպաստ
«ազգային անդրանիկ դերասանուհի»: Մամուլում
այդ մասին հրապարակված ծանուցման մեջ թա-
տերասերների ուշադրությունն է հրավիրվում
«սույն տիկնոջ փայլուն անցյալի և տխուր ներկայի
վրա»:

1881 թվականի սկզբներին մամուլում լույս է
տեսնում մի հայտարարություն, որից պարզվում
է, որ Արուսյակ Փափաղյանը դիմել է Տպագրա-
կան տեսչությանը և խնդրել մի հանդեսի հրատա-
րակության թույլտվությունը: Այդպիսի արտոնու-
թյուն տրվում է Արուսյակին, սակայն պարբերա-
կանը չի հրատարակվում: Պարբերականը կոչվելու
էր իր անունով՝ «Արուսյակ»: Վերոհիշյալ հայտա-
րարությամբ Արուսյակ Փափաղյանը դիմում է

իրեն հարգող հասարակությանը, որպեսզի մի ներկայացում տրվի, որի արդյունքը հատկացվի պարբերականի հրատարակությանը:

Նրա այդ ցանկությունը, այն էլ կյանքի այդ ծանր տարիներին, անշուշտ, տարօրինակ կարող է լինել: Միստեմատիկ որևէ կրթությունից զուրկ այդ կինը ի վիճակի չէր որևէ պարբերական հրատարակել: Ամենայն հավանականությամբ Արուսյակի անունը և հեղինակությունը օգտագործելով պարբերականի հրատարակության արտոնություն էին ցանկանում ձեռք բերել գեմոկրատական դադափարներով տարված այն հայ գործիչները, որոնք մոտ էին կանգնած «Արևելյան թատրոնին»: Նման մի պարբերականի հրատարակությունը անհրաժեշտ էր դարձել, որովհետև դադարել էին գեմոկրատական ուղղության պարբերականները, այդ թվում «Մեղուն» և դրանից հետո հրատարակված «Թատրոնը», իզմիրում լույս տեսնող պրոգրեսիվ ժուռնալ «Ծաղիկը»:

Ինչ հետևանք է ունեցել Արուսյակի անվամբ սկսված այդ գործը, հայտնի չէ. փաստ է, որ պարբերականը լույս չի տեսել և ամենայն հավանականությամբ վերահիշյալ ներկայացման արդյունքը հատկացվել է «խեղճ դերասանուհու» կարիքներին, ինչպես որակվել է նա հայտարարության մեջ:

Մեղ հայտնի վերջին ներկայացումը, որին մասնակցել է Արուսյակ Փափաղյանը, 1883 թ. փետրվար ամսին տրված՝ Մ. Պեշիկթաշլյանի «Արշակ Բ» ողբերգությունն է, որտեղ նա կատարել է Փառանձեմի գլխավոր դերը: Այս փաստը մամուլում չի հրապարակված, որովհետև ներկայացումը տրվել է նեղ, ընտանեկան շրջանակում. հանդիսականների թիվը հարյուրից չի անցել: Վերոհիշյալ ներկայացման մասին խոսում է գերասան Պետրոս Աղամյանի ընկերներից մեկը Կ. Պոլսից Մոսկվա՝ Աղամյանին գրած իր նամակում, որից իմանում ենք, որ Արուսյակն իր դերը կատարել է փայլուն կերպով, արժանանալով հանդիսականների ջերմ ծափահարություններին ¹:

Դրանից հետո, մենք այլևս Արուսյակ Փափաղյանին չենք տեսնում հայ բեմում: 1880-ական թվականների կեսերից հեռանում է թատերական ապարեզից: Բայց նա դրանից հետո դեռ քառորդ դար ապրում է: Ինչո՞վ բացատրել, որ այդքան երկար ապրելով հանդերձ, նա այլևս չի փորձել բեմ բարձրանալ:

Արուսյակ Փափաղյանի մասին գրող մարդիկ այդ բացատրել են բացառապես նրա առողջական

¹ Հայկական ՍՍՌԻ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Պ. Աղամյանի արխիվ, թղթապանակ 32:

վիճակով: Ծիշտ է, որ նա այդ թվականներին գտնվում էր առողջական այնպիսի վիճակում, որը անհնար էր դարձնում բեմին նվիրվելը, սակայն, մեր կարծիքով, միակ պատճառն այդ չէր և եթե այդ լիներ, մինչև 80-ական թվականների վերջերը դեթ մի քանի անգամ էլ նա կարող էր իր ուժերը փորձել պատահական ներկայացումներում, ինչպես այդ կատարում էր արևելահայ առաջին դերասանուհի Սաթենիկ Չմշկյանը, որը զրեթե նույն ժամանակաշրջանում է բեմական ասպարեզ մտել և նույն՝ Արուսյակի մահվան տարում էլ մահացել է, սակայն անգամ խոր ծերության հասակում խաղացել է:

Արուսյակ Փափազյանի բեմական ասպարեզից բոլորովին հեռանալը, մեր կարծիքով, ամենից առաջ պետք է բացատրել հասարակական-քաղաքական այն նոր պայմաններով, որ ստեղծվել էին ռուս-թյուրքական պատերազմից հետո:

Ռուս-թյուրքական պատերազմից հետո սաստկացած քաղաքական հալածանքները տարածվում են նաև հայ թատրոնի վրա: Արգելվում են առհասարակ հայկական ներկայացումները: Հետապնդվում են ոչ միայն հայ ազգային թատրոնի զարգացմանը նպաստող թատերախմբերը, այլ անգամ Վարդովյանի խումբը: Իր կատարած աշխատանքների համար որպես արժանի փոխհատուցում սուլ-

թանական կառավարութիւնը Հ. Վարդովյանին (որն արդէն իր ժողովրդից իսպառ հեռացած գըր-վում էր Գյուլլի Հակոբ) պաշտոն է տալիս սուլ-թանի պալատում, որպէս պալատականների ու կանանոցի համար զվարճութիւններ, թատերական ներկայացումներ կազմակերպող մի մարդու:

Ինչպէս Վարդովյանի խմբից դուրս գտնվող գերասանները՝ Պ. Աղամյանը, Հրաչյան և ուրիշ-ները, այնպէս էլ Վարդովյանի խմբի աչքի ընկնող մի շարք հայ գերասաններ (Մարի Նվարդ, Գարա-դաշյան քույրերը և ուրիշներ) անցնում են Թիֆլիս, խաղում Թիֆլիսի բեմում, ձեռք բերելով մեծ հա-ջողութիւն:

Արուսյակ Փափաղյանը մնում է Կ. Պոլսում՝ ամենաթշվառ վիճակում:

Միառժամանակ հետո Պոլսում թատերական կյանքի աշխուժացման փորձեր է կատարում հայ բեմի ականավոր ներկայացուցիչներից մեկը՝ Մարտիրոս Մնակյանը, սակայն նրան թույլ չի տրվում հայերեն լեզվով ներկայացումներ կազմա-կերպել:

Այնուհետև, մենք սիրողների հազվագիպ ներկայացումներ ենք տեսնում միայն Կ. Պոլսում հայերեն լեզվով, այն էլ թաղային դպրոցներում: Մեկ էլ 1888 թվականին, երբ Կ. Պոլիս է գալիս Պ. Աղամյանը, հատուկ թույլտվութիւն է ձեռք

բերում մի քանի հայերեն ներկայացումներ տալու:

Ահա այս ուսումնաներում, հասկանալի է, որ չէր կարող մասնակցել օտար լեզվով արվող ներկայացումներին մի այնպիսի դերասանուհի, որը չառաջում էր հայ ազգային թատրոնի զարգացմանը: 90-ական թվականների սկզբին, այսինքն Պ. Աղամյանի կազմակերպած ներկայացումների տարիներին, Արուսյակն արդեն հիվանդ էր:

90-ական թվականներին մենք Արուսյակին տեսնում ենք ֆիզիկապես քայքայված, հյուծված, օրվա հացի կարոտ: Այն հասարակությունը, որը 60-ական թվականների սկզբներից հիացմունքի առարկա էր դարձրել Արուսյակին, բուրժուական ընտանիքների ծոցից դուրս եկած այն երիտասարդները, որոնք թանկագին նվերներով ու փարթամ ծաղկեփնջերով էին ներկայանում արտիստուհուն, այդ բոլորը թափում նրա ոտների տակ ու բարեկամություն աղերսում, այժմ անտարբերությամբ էին դիտում Կ. Պոլսի փողոցներում թափառող, սպիտակած, զզվելի մազերով, ցնցոտիների մեջ կորած, համարյա ոտաբորիկ Արուսյակին, որը մոլոր քայլերով մերթ այս նորանցքն էր մտնում, մերթ մի այլ փողոց, ամենևին փույթ չանելով հասարակությունից թաքցնել իր ահավոր

թշվառությունը, որի հիմնական պատասխանատուն հենց այդ հասարակությունն էր:

Բուրժուական հասարակությունը Արուսյակի, այդ անտարբերությունը դեպի հասարակական կարծիքն ու կենցաղային իշխող նորմաները՝ վերադրում է ոչ թե նրա արհամարհանքին ու զզվանքին դեպի այդ բոլոր ազգային իշխանություններն ու հաստատությունները, այլ այն բանին, որ իրր թե Արուսյակը խելագարվել է, չի հասկանում, թե ինչ է անում կամ խոսում:

Եվ այսպես, բուրժուական որոշ գրչակներ Արուսյակին հայտարարում են խելագարված...

«Սկյուտար», խեղճով հյուղակի մը մեջ,— դրում է ժամանակակիցներից մեկը,— չեմ գիտեր ինչ պայմաններով ապաստան դառած, կապեր: Շատ քիչ անգամ դուրսը կտեսնվեր, այն ատեն շորքած, վախ ա կին մըն էր, որ սավերի պես կթափառեր հոս ու հոն, մանավանդ վերջալույսի ժամերուն, վերեն վար սև ու հինով հանդերձներու մեջ փաթաված: Սև շալին տակեն քաթան մազերը կպատմեին մեզի իր հուախարություններուն ու տառապանքներուն անբավությունը: Իր երեսներուն կմախային փոսիկները հիանալիորեն ճիշտ կրացատրեին իր կրկնապես լքված լինելու ցավին խորությունը: Ախ, այն ատեն ամեն մարդ կճանչ-

նար զինքը և անտարբերությամբ կըսեին իր ետեկն.

«Արուսյակն է, խենթ է»:

Ա. Արփիարյանը 1887 թվականին Արուսյակ փափաղյանի մասին գրում է հետևյալ ուշադրավ տողերը.

«Երբ Թիֆլիսի հանդեսներու տրձագանքները մեզ կհասնին, ո՞ւր են մեր գերասանք. մենք այլևս հայ թատերական խումբ չունինք, իսկ հին խումբերու բեկորները թափառիկ կշրջին և օտար խումբերու մեջ կերգեն օտար երգեր: Այդ հին խումբերեն հիշատակ մը միայն կենդանի կմնա, տիկին Արուսյակ. անուն մը, այդ տիկին Արուսյակի անունը, որ մի քառորդ դար կկենդանացներ, կարծես, սերտ կապերով կապված է սահմանադրության առաջին տարիներու սիրո, հուսո հիշատակներու հետ: Մի քառորդ դար առաջ նորա ոտքերուն առաջ կխոնարհվեր Պուսո նորածիլ երիտասարդությունը. Պեշիկթաշլյան, Հեքիմյան, Բերդյան կըստեղծեին հայ թատերգությունը: Արուսյակն էր օրվան հերոսուհին... Ձինքը տեսա մի քանի շաբաթ առաջ, նույն այն շարաքաստիկ օրը, որում աղգային ժողովո մեջ կատակերգություն մը կատարվելով, փոքրամասնություն մը հակառակ մեծամասնության կամաց, հակառակ ընդհանուր ազգին ջերմ փափազանաց, կհաջողեր Հարություն

պատրիարքը իր գահին վրա պահել: Անդ, վարը կստրած ափոսին մը վրա ինկած տեսա Արուսյակը, դեղադիր մը ուներ ձեռքը և կաղաչեր, որ պատրիարքարանեն շինել տան զայն... ոչ իսկ գեղը դնելու ստակ ունի»¹:

Որ Արուսյակ Փափաղյանը երբեք էլ խելագար չի եղել, վկայում են ժամանակի պրոգրեսիվ մտածողներից շատ շատերը:

«Հիմա՞ր,— հարցնում է Արփիարյանը զարմանքով և պատասխանում,— այլ սակայն, որ խելացին քան զնա ավելի առողջ դատողություններ կարտադրե, որքա՞ն անեկդոտներ, ինչքա՞ն դատաստաններ այն գործիչներու մասին, որոնք այսօր կղեկավարեն կամ լավ ևս կնենգավորեն ազգը»:

Արուսյակը խելագար չէր, բայց դժբախտ էր, կործանված:

Ո՞րն էր նրա կործանման պատճառը. արդյոք միայն անհամապատասխան ամուսնությունը, ընտանեկան անախորժությունը, թե հասարակական քաղաքական պայմաններն էին:

Հայ թատրոնի պատմությամբ զբաղվողներից շատերը այդ կործանման պատճառները որոնել են դերազանցապես ընտանեկան պայմանների մեջ,

¹ «Մշակ», 1880, № 71:

մասամբ էլ թատերական աստղերգում նրա զեմ գուրս եկած ուժեղ մրցորդներով: Դա սխալ է: Արուսյակի կյանքի մանրամասնությունները բարեխղճորեն քննության առնողը կարող է նկատել, որ նա զոհն է ամենահետամնաց ու դաժան բռնապետական մի երկրի՝ Թյուրքիայի հասարակական ու քաղաքական պայմանների: Պատահական չպետք է համարել, որ այն դերասան-դերասանուհիները, որոնք Թյուրքիայում հայերեն ներկայացումները արգելվելուց հետո հնարավորություն չեն ունեցել գուրս դալու այդ երկրից, հարկադրված են եղել մնալու այնտեղ, բոլորն էլ տխուր ու ողբերգական վախճան են ունեցել: Այդպես է եղել, ինչպես տեսանք Արուսյակը: Այդպիսի ողբերգական ճակատագիր է ունեցել տաղանդավոր դերասանուհի Մարի Նվարդը, որը ծաղիկ հասակում հարկադրված եղավ թույն ընդունել և բեմում մահանալ: Նույնպիսի ողբերգական վիճակի մեջ երիտասարդ հասակում մահացավ տաղանդավոր կոմիկ դերասան Գ. Ռշտունին: Նույն բախտը վիճակվեց իր կյանքի վերջին տարիները ծննդավայրում անցկացնել ցանկացող Պետրոս Աղամյանին: Միանգամայն այլ ճակատագիր ունեցան այն դերասան-դերասանուհիները, որոնք 1879—81 թվականներին կարողացան հեռանալ Թյուրքիայից, ընկնել նպաստավոր պայմանների մեջ: Այս-

պես՝ Թիֆլիս, Բաքու մեկնած արևմտահայ դերասան-դերասանուհիները լայն հնարավորություն ունեցան ոչ միայն շարունակելու իրենց բեմական գործունեությունը, այլև հաղորդակից դառնալով ուսական ու արվեստական արվեստին, կատարելագործելու իրենց տաղանդը: Այդպիսի ճակատագիր են ունեցել Սիրանույշը, Ազնիվ Հրաչյան, Պետրոս Աղամյանը և ուրիշներ:

Անտեղի գուշակություն չէ այն, որ եթե Արուսյակ Փափազյանն էլ գժրախտություն չունենար անպայման Թյուրքիայի հեղձուցիչ մթնոլորտում մնալու, ընկներ հայաշատ այլ քաղաքներ, մասնավորապես Կովկաս, կկարողանար ձեռք բերել խոշոր արվեստագետի համբավ: Դրա համար անհրաժեշտ բոլոր տվյալները ուներ նա:

Արուսյակի բեմական զարգացմանը չեն նպաստել նաև Պոլսի հայ թատրոնի հնարավորությունները: Ո՞րն էր Արուսյակ Փափազյանի ունակերտուարը — Հեփիմյանի, Թլլյանի, Մանասյանի, անգամ Պեշիկթաշլյանի զեղարվեստական տեսակետից միանգամայն թույլ պատմական ողբերգությունները և եվրոպական մի քանի աւարվեստ մեղոգրամաներ («Ներկու հիսնապետներ», «Նավաստի Պերարան» և այլն): Բացառություն են կազմել միայն Մուխրի մի քանի կատակերգությունները:

Կար նաև մի այլ պատճառ: Դա թատերական դործի այս կամ այն անհատի մենաշնորհը լինելու հանգամանքն էր: Անդամ «Արևելյան թատրոնը», որի կազմակերպման համար այնքան մեծ ջանքեր էին դործ դրվել, հաճախ ծառայում էր նրա ղեկավարներից մեկն ու մեկի քմահաճ մոտեցմանը:

Սրանք, ինչպես տեսնում ենք, ժամանակի հասարակական հարաբերությունների արդյունք հանդիսացող այնպիսի հանգամանքներ էին, որոնք արգելակում էին և՛ հայ թատրոնի զարգացմանը, և՛ այդ թատրոնին նվիրված մարդկանց հաջողությունը:

Քայլ առ քայլ հետևելով Արուսյակ Փափազյանի կյանքի հիմնական ղեպերին, մենք տեսանք, որ այդ կյանքը ամբողջությամբ մի պայքար էր ոչ միայն ընտանիքում՝ Սուփոն Պեղիբեյանի դեմ, այլ և հասարակական կյանքում այն մարդկանց դեմ, որոնք ստրկամտորեն ծառայելով սուլթանական կառավարությանը, կատարելով նրա քաղաքական առաջադրանքները, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար հանդես էին գալիս ընդդեմ հայ նորաստեղծ ազգային թատրոնի: Այլ խոսքով Արուսյակ Փափազյանը, Ս. Հեքիմյանը, Հ. Սվաճյանը և ուրիշները անհամեմատ ավելի լայն հատի վրա պայքար էին մղում, քան այդ արձանագրված է հայ թատրոնի պատմության մեջ: Ըստ

էության տեական ու համառ մարտերը մղվում էին ոչ թե Կետիկ փաշայում հիմնադրված Վարդուխանի «Օսմանյան թատրոնի» դարբասների տակ, այլ նույն ինքն Սուլթան Համիդի անիծյալ որջը հանդիսացող Յըլդըզի պալատի պարիսպների տակ, որանդից էին դուրս սողոսկում հայ ազգային թատրոնը իր խանձարուրի մեջ խեղդելու նպատակ ունեցող որոշումներն ու կարգադրությունները:

Այսպիսով, Արուսյակ Փափազյանի բեմական կյանքի խորտակումը բացառապես կապված է համիդյան բռնապետական ժանր բեթիմի հետ:



900-ական թվականների սկզբներին՝ ձանձրացած Արուսյակի ամենօրյա դժգոհություններից ու հրապարակային նախատինքներից, բուրժուական մամուլը ժամանակից շուտ փորձում է ավետել Արուսյակի մահը: Այն մարդիկ, որոնք տասը տարի առաջ միանգամայն առողջ բանականության տեր Արուսյակին հռչակում էին խելագար, նույն այդ մարդիկ տարօրինակ փութկոտությամբ մամուլում հայտարարում են, որ Արուսյակ Փափազյանը մեռել է, մինչդեռ նա դեռ ողջ էր և պառկած՝ Ազգային հիվանդանոցում:

Արուսյակը չէր տանջվում որևէ ծանր հիվանդությամբ. տարիների տառապալից կյանքը այն-

քան էր հյուծել, քայքայել արդեն զառամյալ տարիքի հասած դերասանուհուն, որ նա, զուրկ որևէ հոգատար ձեռքի խնամքից, միայն Աղգային հիվանդանոցի նրբանցքներում կարող էր սպասել իր տխուր կյանքի վախճանին: Բայց նույնիսկ այդ օրերին նրան այցելողները մամուլում հրատարակած իրենց հոգվածներում վկայում են, որ Արուսյակը մինչև իր կյանքի վերջին րոպեները եղել է մտքով պայծառ:

Արևմտահայ թատրոնի պատմաբաններից Սմբատ Դավթյանը 1903 թվականին Աղգային հիվանդանոցում այցելելով Արուսյակ Փափաղյանին, իր տպավորությունները հրատարակում է «Մանգումեի էֆքյար» օրաթերթում, որտեղ գրում է.

«Իր երբեմնի վառվռուն խոսվածքին ու շարժ ու ձևերուն, իր իմացականության հաջորդած է հիմա խաղաղ բնավորություն մը, հոգնած ալեծուփ կյանքի մը ելևէջներեն: Իր այս ծյուրած ու նվաղուն վիճակին մեջ ալ... աղնվական հով մը կա Արուսյակին վրա»:

Ս. Դավթյանի հոգվածի հետադա մասերից երևում է, որ Արուսյակն այդ օրը երկար խոսել է Դավթյանի հետ, իմանալով, որ նա մտադիր է դրել հայ թատրոնի պատմությունը, հետևաբար և դրել իր մասին, վառ հիշողությամբ ձշտել է իր կենսադրության հետ կապված մի շարք փաստեր:

Այնուհետև մի քանի տարի Արուսյակ Փափազյանը մնում է Ազգային հիվանդանոցում: Նրա կյանքի այդ վերջին տարիների մասին քիչ բան գիտենք: Մերթ ընդ մերթ ժամանակի պարբերական մամուլում կցկտուր տողեր են գրվում նրա մասին, որոնցից կարելի էր միայն իմանալ, թե գեռևս չի դադարել բարախելուց Արուսյակի սիրտը:

Ու մի օր էլ, 1907 թ. ապրիլի վերջերին, Պուլի հայ թերթերում երևում է մի կարճ հաղորդում, որը հայտնում էր Արուսյակ Փափազյանի մահը: Ահա այդ հաղորդումը.

ԱԶԴ

Ս. Փրկչյան ազգ. հիվանդանոցիս տնօրենությունը ցավ ի սիրտ կժանուցանե ձեզ ծանոթ գերասանուհի տիկին Արուսյակ Պեղիբճյանի մահը, որ տեղի ունեցավ այսօր՝ շաբաթ: Հուղարկավորությունը պիտի կատարվի երկուշաբթի, 30 ապրիլ, կեսօրն վերջ, ժամը 6-ին, հիվանդանոցիս Ս. Փրկչի եկեղեցվույն մեջ:

եղիկուլե, 28 ապրիլի 1907:

Տնօրեն Հակոբ Համամճյան:

Նույն այդ մամուլից տեղեկանում ենք, որ «Ժանոթ դերասանուհուն» հուլարկավորությունը կատարվել է ամենաանժանոթ մարդու անշուքությամբ: Արվեստի սիրահար մի քանի երիտասարդներ, որոնք գուցե Արուսյակին բնմի վրա ծափահարելու բախտ էին ունեցել, մասնակցել են այդ հուլարկավորությանը, իրենց վերջին հարգանքը մատուցանելով այն արտիստուհուն, որը իր բնական գործունեության ամբողջ ընթացքում պայքարել էր հայ ազգային թատրոնի զարգացման համար:

Այսպես, անփառունակ կերպով գերեզման է իջնում Արուսյակ Փափազյանը:

Ավագ քրոջ մահից մի քանի տարի հետո 1913 թվականին նույնպիսի անմխիթար վիճակում մեռնում է Աղավնի Փափազյանը, նույնպես լքված, նույնպես մոռացված:



Արուսյակ Փափազյանը հայ թատրոնի պատմության մեջ իր արժանի տեղն ունի որպես արեմրտահայ առաջին պրոֆեսիոնալ դերասանուհի: Անխզելիորեն նրա անվան հետ է կապված տեական այն պայքարը, որ արեմտահայ պրոգրեսիվ ինտելիգենցիան մղել է սովթանական բռնատական կարգերի դեմ՝ հանուն հայ ազգային թատրոնի զարգացման:

Պատ. խմբագիր Ս. Մելիֆսերյան
 Հրատ. խմբագիր էմ. Պիվազյան
 Տեխ. խմբագիր Մ. Կափլանյան
 Կոնսերոյսերագրիչ Ա. Շաղզամյան

ԽՀԵ № 243	Հրատ. № 1148	Գառվեր 78	ՎՖ 10060
Հանձնված է արտադրության 19/11 1955 թ., ստորագրված է ազատագրության 5/11 1955 թ. Տիրած 3000, հրատ. 3 մամուլ, ազատագր. 3,6 մամուլ + 5 ներդիրք, թուղթ 70×92 ¹ / ₂			
Գինը 1 և. 35 Կ.			
Հայկական ՍՍՏ ԳՄ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Արտժյան, 124.			

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0037464

i
A 3011