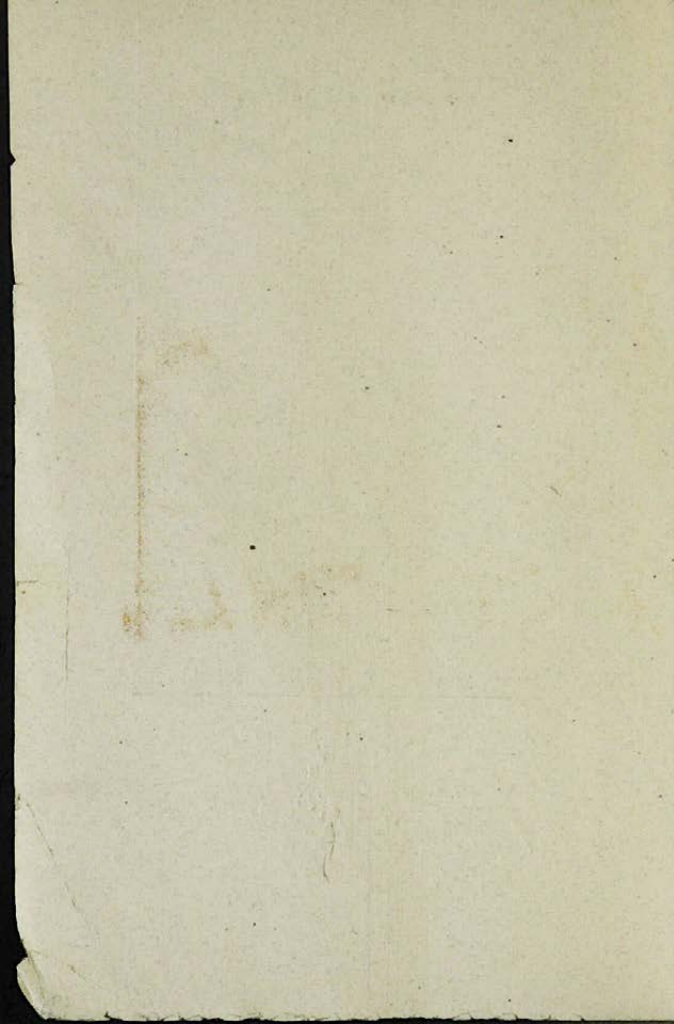




Մկրտիչ
ԶԱՆԱՆ



ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԲԵՄԻ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ



Հրատարակվում է Հայկական Թատերական
Ընկերության խմբագրական խորհրդի որոշմամբ:

Գ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

ՄԿՐԱԿԻԶ ՋԱՆԱՆ

A I
15087

708

== Z P C ==

ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1900



Г. Х. СТЕПАНЯН

МКРТЫЧ ДЖАНАН

(На армянском языке)

Издание Армянского Театрального Общества
(АТО),

Ереван — 1960

Մկրտիչ Ջանանը սովետահայ բեմի ականավոր վարպետներից էր. որպես տաղանդավոր արտիստ, ռեժիսոր և դրամատուրգ նա իր արժանի տեղն է գրավել հայ թատրոնի պատմության մեջ:

Ջանանը ունեցել է քառորդ դարի բեմական գործունեություն: Թատերական ասպարեզ է մտել 1910—1911 թթ.: Մի ամբողջ տասնամյակ,—որը մի քանի տարով ընդհատվել է առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ,—ապրել է որոնումների և ոչ արագաթափ ձևավորման շրջան: Եվ այդ՝ ոչ այնքան իր մեղքով, որքան աննպաստ այն պայմանների, որոնք ջլատում էին արևմտահայ թատրոնի ուժերը, այս ու այն կողմ էին նետում նրանց՝ առաջին համաշխարհային պատերազմին նախորդող ու հաջորդող տարիների ընթացքում:

Ջանանի բեմական գործունեության երկրորդ ու ամենաբեղմնավոր շրջանը սովետական տարիներն էին, երբ նա հնարավորություն ունեցավ դրսևորելու և վարձացնելու իր արտիստական, ռեժիսորական ու

գրական կարողությունները, կարճ ժամանակում դառնալով սովետահայ թատերական արվեստի ականավոր դեմքերից մեկը:

Մոտ տասնհինգ տարի նա ակտիվ կերպով մասնակցեց Երևանի Պետական առաջին թատրոնի աշխատանքին, դրսևորելով արտիստական խոշոր տղվա լինելը: Այնպիսի մի տաղանդավոր ռեժիսոր, ինչպիսին Ա. Բուրջալյանն էր, զուր չէր Ջանանի մասին ասում, որ «Եթե Սովետական Միության մեջ կան հինգ արտիստներ, որոնք իրենց մտքով, տեսքով, խոսքով, ձայնով ու պահվածքով կարող են համարվել երկրի լավագույն ռեպոնյորները, ապա դրանցից մեկը Մկրտիչ Ջանանն է»: Նույն բանն են վկայում սովետահայ թատրոնի այլ ներկայացուցիչները, որոնք աշխատել են Ջանանի հետ երկար տարիներ, ինչպես Վաղարշ Վաղարշյանը, նկարիչ Սիմոն Ալաջալյանը և ուրիշներ:

Ջանանը, սակայն լոկ ռեպոնյոր դերասան չի եղել: Նա ունեցել է արտիստական լայն դիապազոն. հավասար հաջողությամբ հանդես է եկել թե՛ իբրև ողբերգակ, թե՛ կատակերգակ:

Ուսանելի է ստեղծագործական որոնումներով, խիստ պաշտօնակալությամբ լի բեմական այն կյանքը, որի ուրվագիծը ներկայացնելու նպատակն է հետապնդում սույն գրքուկը:

ԱՌԱՋԻՆ ՏԱՄՆԱՄՅԱԿԸ

Մկրտիչ Զաճանը ծնվել է 1892 թ. Պոլսում, մշակութային մեծ անցյալ ունեցող այն քաղաքում, որի բեմերի վրա փայլել են հայ թատրոնի ամենաշողջողուն աստղերը՝ Պետրոս Ադամյանը, Սիրանույշը, Ալեքիվ Հրաչյան, Մարտիրոս Մնակյանը, Վահրամ Փափապյանը և շատ ուրիշներ։ Բայց նա ծնվել է այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ պոլսահայ թատրոնը փաստորեն չէր գործում։ Վաղուց արգելված էին հայերեն ներկայացումները, պոլսահայ թատրոնի վերջին ցույքերը մարեցին Պետրոս Ադամյանի վաղահաս մահով, Ադամյանի, որին մինչ այդ որպես բացառություն՝ թույլ էր տրվել կազմակերպել մի շարք բեմադրություններ։ Սիրանույշի, Թովմաս Ֆասուլյանի և ուրիշների՝ հաջորդ տարիներին կատարած փորձերը մատնվեցին անհաջողության։

Արևմտահայ թատրոնի այդ «լուսթյան» շրջանում է անցնում Զաճանի մանկությունը Պոլսի աշխատավորական Սամբաթիա թաղամասում, որտեղ նա ստան-

նում է իր տարրական և միջնակարգ կրթությունը, սովորելով տեղի Սահակյան և Կարապետյան վարժարաններում:

Ջանանի մեծ հայրը՝ դարբին Հովակիմը, Սամաթիայում ճանաչված է եղել որպես հայտնի պատմող. նա եղել է նաև արևելյան գործիքների վրա նվագող երաժիշտ: Իսկ Ռորեղբայրն ու մեծ եղբայրը եղել են դերասաններ: Այսպիսի մի ընտանիքում ծնված երեխան չէր կարող անտարբեր լինել դեպի թատերական կյանքը, որը հրապուրում, ձգում էր շատ երիտասարդների: Ջանանի ընտանիքում շարունակ խոսել են թատրոնի մասին, կատարել են նույնիսկ խաղալու փորձեր, նվագվել են առանձին հատվածներ նշանավոր երկերից: Դրանց ունկնդիր ու ականատես է եղել Մկրտիչը:

Պոլսում թեև հայերեն ներկայացումներ չէին տրվում, բայց կար հայ թատերախումբ, որը գործում էր տաղանդավոր դերասան, ռեժիսոր Մարտիրոս Մնակյանի գլխավորությամբ և իր ներկայացումները տալիս թուրքերեն լեզվով: Բեմական խոշոր տվյալներով, ստեղծագործական վառ երևակայությամբ օժտված այդ արտիստը երկար տասնամյակներ գործել էր Պոլսի բեմերում, թատրոնի կայծը գցելով բազմաթիվ մարդկանց սրտերի մեջ, որոնցից շատերն այրվել էին նրա հրով, անձնատուր եղել բեմին:

Դրանցից էր նաև Մկրտիչ Ջանանը: Նա առաջին անգամ տասնմեկ տարեկան հասակում տեսնում է Մնակյանի խմբի մի ներկայացումը ու սիրում թատրոնը, ամբողջ հոգով կապվում նրա հետ:

Թե ինչ ներկայացում է եղել դա, չգիտենք. հայտնի է միայն, որ այդ տարիներին, այսինքն 1903—1904 թթ. Մնակյանի խումբը բեմադրում էր բացառապես ֆրանսիական և իտալական մելոդրամներ:

Ջանանի հայրը արվեստի հետ կապված մարդ լինելով, այնուամենայնիվ չի ցանկացել, որ իր որդին նվիրվի բեմին, մանավանդ որ մայրենի լեզվով թատրոն գոյություն չուներ:

«Երբեմն,— գրում է Ջանանը,— հայրս հարցնում էր ինձ. «Ի՞նչ ես ուզում դառնալ. «դերասան կամ երաժիշտ» պատասխանում էի մտքումս,— բայց պատասխանս չորանում էր կոկորդումս և ասում էի.— «Չգիտեմ»: Սակայն հայրս, ինքն էլ արվեստին շրջված, արվեստից դադարված մարդ, կարդում էր իմ մտքերը և ասում.— «Մարդ եղիր, մարդ, ինչքան ալ մեծ դերասան ըլլաս, Մնակյան չես ըլլար, զավալը մարդը անօթի է»¹:

1 Մ. Ջանանի արխիվը սիրահոծաբ մեզ տրամադրել է արտիստի վերջին տարիների կյանքի ընկերունին՝ Ժանեա Բադրամյանը, որին հայտնում ենք մեր խորին շնորհակալությունը: Նկատի ունենալով, որ այդ փաստաթղթերն այժմ պահվում են

Մայրը նույն կարծիքին է եղել: 1921 թ. որդուն դեպի Եվրոպա ճանապարհ գցելիս ասել է. «Ինչքան աշխատեցինք, որ դուն մարդ ըլլաս, նորեն այդ դերասանության պոչը չթողուցիր»: Միայն տարիներ անց, երբ նա Երևանից ստացել է որդու լուսանկարը, տեղեկացել նրա հաջողություններին Երևանի պետական թատրոնում, ասել է, — «Քա մարդ է դարձեր»¹:

1908 թ. Թուրքիան ապրում է քաղաքական պաշտպանական փոփոխություններ: Հռչակվում է այսպես կոչված օսմանյան սահմանադրությունը, հայտարարվում է մամուլի, խոսքի ապատություն: Այդ բոլորը մասամբ շոշափելի իրողություն են դառնում, երբ 1909 թ. գարնանը գահընկեց է արվում երեսուներեք տարի իր ժողովրդին սարսափի ու խավարի մեջ պահող արյունակակ Աբդուլ Համիդը:

Նկատելի եռուլեռ է սկսվում մտավորական կյանքում, կազմվում են մշակութային, կրթական ընկերություններ, լույս են տեսնում տասնյակ թերթեր, ամսագրեր, տարեգրքեր:

Հնարավորություններ են ստեղծվում նաև հայ թատրոնի համար: Կազմակերպվում են թատերախումբ-

Ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում՝ Մ. Զանաճի ֆոնդում, հետագա էջերում որպես աղբյուր հիշատակվում է թանգարանը:

¹ Նույն տեղում:

բեր, որոնք ներկայացումներ են տալիս տարբեր թաղամասերում:

Չնայած արտաքին նպաստավոր պայմաններին,— երբ հնարավոր էր գրել, հրատարակել, բեմադրել անհամեմատ ավելի անկաշկանդ քան առաջ,— «ապատության» այդ հինգ տարիների ընթացքում գրականությունն ու թատրոնը արևմտահայերի մոտ նկատելի վարգացում չապրեց: Գրեթե չստեղծվեցին դրամատիկական մնայուն երկեր, որոնցով հնարավոր լիներ սնուցանել հայ բեմը. չստեղծվեցին հատկապես իրական կյանքը արտացոլող ռեալիստական գործեր: Դրամատուրգիան գնաց պատմական ողբերգությունների տրոգրված ճանապարհով: Ասպարեզ եկավ մի նոր թեմա, որն ըստ էության պատմական անցալի պատկերման մի այլատեսակությունն էր նոր պայմաններում: Դա դաշնակ, հնչակ և այլ քաղաքական պարտիաների հայդուկային «քաջագործությունների» փառաբանումն էր անտաղանդ ու ապաշնորհ մի շարք դրամատուրգների կողմից (Հմ. Արամյան, Ս. Պարթևյան և ուրիշներ):

Այդպիսի խղճով մի պիեսի բեմադրության առիթով է, որ մենք ժամանակի պոլսահայ մամուլում առաջին անգամ հանդիպում ենք Մ. Ջանանի անվան հիշատակությանը, պարզապես՝ հենց Մկրտիչին:

1910 թ. Պոլսի Վարիեթի թատրոնում բեմադր-

վում է «Անմահն ժիրայր» կոչվող մի պիես: Այս ներկայացման ժամանակ Մ. Մնակյանի, Վ. Փափազյանի և ուրիշների հետ միասին, հանդես է գալիս նաև Ջանանը երկրորդական մի դերով: Պիեսի ծայր աստիճան թույլ լինելը, — որի ներկայացումը, ի դեպ, տեղին ծաղրված է Վ. Փափազյանի «Հետադարձ հայացք» գրքում¹, — դերի աննշանությունը հասկանալի է, որևէ նկատելի հետք չէին կարող թողնել Ջանանի բեմական կյանքի վրա:

Նա սպասում էր առավել նպաստավոր պայմանների:

Նույն այդ շրջանում Ջանանը սիրային կապեր է հաստատում պոլսահայ բեմի վրա նոր-նոր երևացող մի աղջկա՝ Ատրինե Դերձակյանի հետ, որ հետագայում ամուսնացավ նրա հետ և դարձավ Ջանանի և՛ բեմական, և՛ կյանքի ընկերուհին: Ատրիկը Ջանանին մղելիս է եղել դեպի թատրոն, տվել է ստեղծագործական լիցք, հոգատար մերձակիցը հանդիսացել:

Ինչպես ասվեց՝ այդ թվականներին Պոլսում գործում էին մի շարք դերասաններ, պոլսահայ բեմավեստի փայլուն աստղերի շառավիղները, որոնք նըպաստավոր պայմաններում կարող էին շատ բան անել հայրենի թատերարվեստի վարգացման համար:

¹ Վ. Փափազյան — «Հետադարձ հայացք» հատ. Ա. էջ 241—244:

Այդպիսի երիտասարդ ուժերից էին Վահրամ Փափազյանը, Արուս Բսկանյանը, Մկրտիչ Ջանանը, Ենովք Շահենը և ուրիշներ:

Ազգային թատրոնի վարձագմանը խթանում էին Կովկասից Պոլիս եկած Աբելյան-Արմենյան և Սիրանուշի թատերախմբերը, որոնց ինքնուրույն խաղացանկը, հատկապես Շիրվանշահի պիեսները, խանդավառությամբ էին ընդունվում տեղի թատերասեր հասարակության կողմից: Սիրանուշը և Աբելյան-Արմենյանը իրենց շրջագայություններով թատրոնի ջահը տանում, հասցնում էին նույնիսկ հեռավոր գավառական քաղաքները: Մամուլը լայնորեն արձագանքում էր ներկայացումներին, գրվում էին ընդարձակ ռեցենսիաներ յուրաքանչյուր ներկայացման մասին: Հոգվածներով, ռեցենսիաներով հանդես են գալիս պոլսահայ ականավոր գրեթե բոլոր գրողները՝ Գրիգոր Զոհրապը, բանաստեղծուհի Սիպիլը, Երվանդ Օտյանը, Վահան Թեքեյանը և ուրիշներ:

1913 թ. վերջերին արևելահայ դերասան Ավո Ավյանը, որը առաջին անգամ Պոլիս էր եկել Աբելյան-Արմենյանի խմբի հետ 1908 թ., կապմակերպում է մի թատերախումբ: Ավյանը Պոլիս էր վերադառնում Մոսկովյան թատրոնների բեմադրությունների թարմ տպավորություններով, ձգտելով իր կապմակերպած խումբը մղել դեպի ռեալիստական արվեստը, ծառա-

յեցնել իրական կյանքի պատկերմանը: Հենց սկզբից Պոլսում Ապյանը համակրանք ու վստահություն է ձեռք բերում: Մամուլը («Շանթ», «Մանանա» և ուրիշներ), ողջունում է Ապյանի նախաձեռնությունը, գոհ մնալով հատկապես այն բանից, որ նա ձգտում էր իր խաղացանկում լայն տեղ տալ հայ ինքնուրույն դրամատուրգիային: Այսպես, ականավոր երգիծաբան Երվանդ Օտյանը իր խմբագրած «Մանանա» պարբերականում, ընթերցողներին հայտնելով նորակալմ խմբի ստեղծման լուրը և այն, որ խմբում խաղալու են կոմիկ դերասան Չափրաստն ու Մկրտիչ Ջանանը, գրում է. «Խումբը հետպիտե պիտի ներկայացնե Պարոնյանի, Շիրվանպադեի, Սունդուկյանի և այլն պիեսները»¹:

Ինչպես տեսնում ենք՝ Օտյանը թվարկում է բացառապես հայ կլասիկ դրամատուրգներին և խմբի առավելությունը համարում է հենց Ապյանի ինքնուրույն խաղացանկը:

Գրեթե նույնպիսի ոգով է արտահայտվում «Շանթ» պարբերականը ու գրում. «Գոհ ենք, որ վերջապես պոլսահայերս ալ մեր սեփական թատերախումբը կունենանք: Ծանոթ կատակերգակ Ապյանի ռեժիսորությունով կազմված է նոր թատերախումբ մը, որ

1 «Մանանա», Պոլիս 1914 թ. № 7:

պիտի ներկայացնէ 1914 թ. թատերական եղանակի ընթացքին մասնավորաբար զուտ հայկական թատերագրություններ: Պետք է քաջալերել այս գեղարվեստական ձեռնարկը, որուն պետքը պզալի էր¹:

Այսպիսի տողեր գրել են նաև այլ թերթեր, արտահայտելով պատմական ողբերգություններից ու թարգմանական մեկողրամաներից հոգնած հայ մտավորականության տրամադրությունը և ձգտումը դեպի իրականությունն արտացոլող կենսալից դրամատուրգիան:

1914 թ. հունվար ամսից Ալլանի խումբը սկսում է իր ներկայացումները: Հավատարիմ մնալով ազդարարած ծրագրին՝ նա իր գործունեությունն սկսում է ալգային դրամատուրգիական երկերի բեմադրությամբ, սակայն դերասանական կազմի թուլության պատճառով սկսւթում խուսափում է կլասիկների երկերից և բեմադրում է Ալ. Աբեյանի «Մարվող ճրագներ» պիեսը:

Ներկայացմանը մասնակցում է և Զանանը:

Զնայած խմբի ղեկավարի որոշ երկյուղին, — որի մասին ակնարկներ կան մամուլում, — ներկայացումը հաջողություն է ունենում: Գրեթե բոլոր թերթերը գոհունակությամբ են արծագանքում այդ ներկայացմա-

1 «Շանթ» շաբաթաթերթ, Պոլիս 1914 թ. № 52—53:

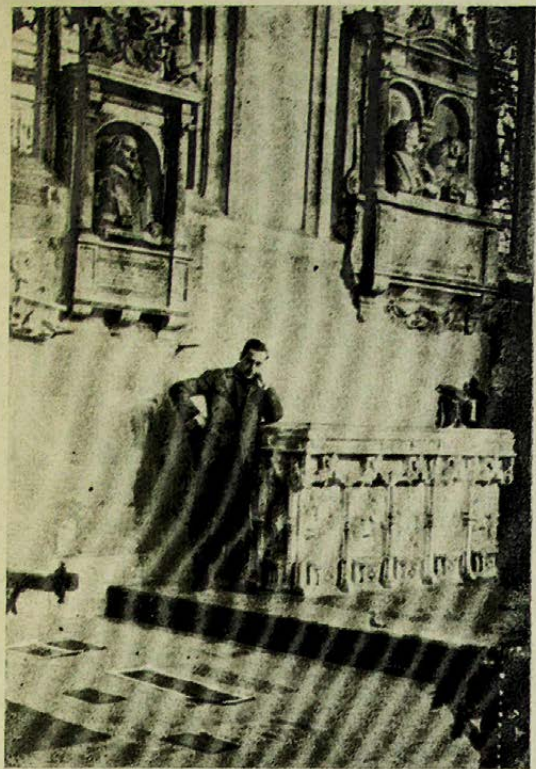
նը, դրվատանքով խոսում, հանդուրժող ու ներողամիտ գտնվելով թերությունների նկատմամբ:

«Աբելյան-Արմենյան խումբին Պոլսեն հեռանալեն ի վեր,— գրում է թերթերից մեկը,— առաջին անգամն էր, որ գրեթե ամբողջությունով ներդաշնակ թատերախումբի մը ներկայացմանց հանդիսատես կըլլանք մենք՝ պոլսահայերս»...

Մի այլ թերթ, գրեթե նույն խոսքերով էր արտահայտում իր վերաբերմունքը ու գրում.— «Արդարև կովկասահայ խումբերու հեռանալեն ի վեր, Պոլսո մեջ ատեն ատեն չպատրաստված դերերով և անճոռնի հայերենով ներկայացումներեն զվվելէ ետքը,— ընդհանրապէս խոսելով,— միխթարական էր շաբաթ գիշեր ներկա ըլլալ ներկայացման մը, ուր դերասանները, մեծ մասով թեև սկսնակ,— հասարակության կը ներկայանային պատրաստված, և լեզվով մը, որ թեպետ կովկասահայերեն, բայց մաքուր հայերեն էր ամեն բանէ առաջ»:

Առանձին դերակատարումների մասին գրվել է համեմատաբար ավելի ժլատ: «Շանթ» շաբաթաթերթը, անդրադառնալով Ջանանի դերին (Սերոբ), նշել է, որ նա հիմնականում կարողացել է հաջողությամբ ներկայացնել այն, իր խաղով հանդիսականի մեջ բողոքի զգացում է հրահրել «դեպի կեղեքողները և գործարանատերերը»¹:

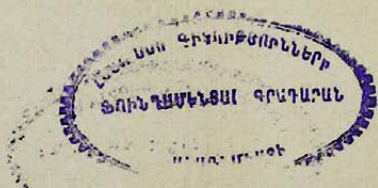
¹ «Շանթ» 1914, № 54:



Զանանը Շերապիլի գերեզմանի մոտ
Սարատֆորդ, 1920:



Քաղաքագլուխ՝ «Ռեկոր»



Մի ուրիշ գրախոս հավաստել է, թե «Պ. Ջանան-
յան, որ իր կարգին խոստումնալից դերասանի հատ-
կություններովը երևան եկավ, կորովի խաղարկություն
մը ցույց տվավ»:

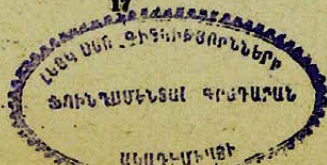
Ջանանի այդ դերակատարումը արտիստի թերևս
առաջին լուրջ քննությունն էր թատրոնի բեմում:

Մեր բերած վկայությունները քիչ բան են ասում
երիտասարդ դերասանի ստեղծագործական խառնը-
վածքի մասին, սակայն այդ սեղմ տողերն էլ վկայում
են, որ բեմական ասպարեզ էր մտնում խոստումնալից
մի ուժ, որը նպաստավոր պայմաններում կարող էր
ուրույն տեղ գրավել ժամանակակից հայ թատրոնում:

Ջանանի այդ տարիների բեմական գործունեու-
թյանը վերաբերող փաստերը սակավաթիվ են: Կան
տվյալներ, որ նա 1911—1914 թթ. մասնակցել է Կո-
միտասի կողմից Պոլսում կազմակերպված հայտնի
«Գուսան» երգչախմբի համերգներին, երգելով որպես
բարիտոն, մի հանգամանք, որը վկայում է նրա նաև
երաժշտական ընդունակությունների ու ձայնական
տվյալների մասին: Առհասարակ նա եղել է բազմա-
կողմանի կարողությունների տեր անձնավորություն:
Մեզ հասած համերգային մի ծրագրից իմանում ենք,
որ Ջանանը հանդես է եկել նաև ասմունքով, արտա-
սանելով արևմտահայ բանաստեղծների ստեղծագոր-
ծություններից նմուշներ:

17

2-1107



78051
A

Այդ տարիների նրա բեմական գործունեությանն է վերաբերվում նաև այն փաստը, որ 1914 թ. նա կատարել է Լորանի դերը ըստ Էմիլ Զոլայի համանուն վեպի գրված «Թերեզ Ռաքեն» պիեսում, որը ըստ երևույթին թարգմանել է ինքը ֆրանսերենից, բանի որ նրա ձեռագրերում այժմ էլ պահպանվում է այդ պիեսը՝ գրված Ջանանի ձեռքով:

Նույն 1914 թ. Պոլիս է գալիս դերասան Հովհ. Ջարիֆյանի թատերախումբը և տալիս է մի շարք ներկայացումներ: Ջանանը խանդավառվում է Ջարիֆյանի արվեստով, ցանկանում խաղալ նրա խմբում: Նա պայմանավորվում է Ջարիֆյանի հետ՝ Կովկաս գալու համար, սակայն վերահաս քաղաքական դեպքերը արգելք են հանդիսանում նրա այդ ցանկության իրագործմանը:

Առաջին համաշխարհային պատերազմը ջարդ ու փշուր է անում խանդավառ շատ երիտասարդների երազներն ու մղձմները: Դադարում են գործելուց թատերախմբերը. մշակութային կյանքը կանգ է առնում: Ջանանը, որ այդ տարիներին արդեն սովորում էր Պոլսի իրավաբանական վարժարանում, հարկադրված է լինում հավաքել իր ուսանողական տետրերը, հրաժեշտ տալ ամեն ինչի և մեկնել բանակ:

Նրա՝ պատերազմի տարիների կյանքը ներկայացնող միակ փաստաթուղթը, որ հասել է մեզ, մի լուսա-

նկար է, երևի հանված անձնագրի համար: Խոնացած, դեղնած այդ նկարից նայում է վտիտ մի վինվոր, դեմքին՝ իր ժողովրդի կրած ողբերգության սարսափը...

* * *

Մկրտիչ Ջանանի բեմական գործունեության ավելի հասուն մի շրջանն է ընդգրկում 1918—1922 թթ. հնգամյակը, երբ նա դառնում է պոլսահայ բեմի հիմնական ուժերից մեկը և իր վրա է հրավիրում մամուլի ու թատերասեր հասարակության ուշադրությունը:

Ավելի քան կես դարի վարճացում ապրած պոլսահայ թատրոնը, ինչպես ասվեց, պատերազմի տարիներին խափանվել էր. կազմալուծվել էին բոլոր խմբերը, նրանց անդամները ցրվել էին աքսորի ու տառապանքի ճամփաներին: Կոտորածից ու թալանից ազատված և Պոլսում ծվարած հայերը նախ պետք է մտածեին իրենց տնտեսական վիճակի, օրվա ապրուստի, ապա միայն՝ մշակութային կյանքի մասին:

Թվում էր թե այս պայմաններում թատրոնի մասին խոսք լինել չէր կարող: Սակայն կենսունակ հայ ժողովուրդը, իր մեծ վիշտը զսպած սրտում, նորից լնծվում է ստեղծարար աշխատանքի, այդ թվում և մտավորական, մշակութային գործունեության:

Օգտվելով պինադադարի և ժամանակավոր խաղաղության ընձեռած մասնակի հնարավորություններից, Պոլսում համախմբվում են որոշ մտավորական ուժեր, փորձում վերսկսել ընդհատված մշակույթային կյանքը:

Բեմական արվեստին նվիրված մարդիկ անասելի տառապանքներից, դժվարություններից հետո նորից գտնում են միմյանց, կազմում ընկերություններ, թատերախմբեր, բարձրանում բեմ ու պատերազմի արհավիրքներից սահմռկած իրենց հայրենակիցների հետ խոսում արվեստի լեզվով, ոգևորում նրանց, կյանքի կոչում:

Մշակույթային այդ գործին պինվորագրված մարդկանց առաջին շարքերում, ահա, մենք տեսնում ենք Մկրտիչ Ջանանին, որպես եռանդուն քաղաքացու, հասարակական գործչի, թատերախմբեր կազմակերպողի:

1918 թ. վերջերին Մ. Ջանանը, Երվանդ Չափրաստը, Տրդատ Նշանյանը, Երվանդ Թուլայանը և մի քանի ուրիշ դերասաններ հիմնում են «Պոլսո հայ դրամատիկ ընկերությունը»՝ նպատակ ունենալով վերականգնել պատերազմի քառամյա հրդեհում այրված ու ոչնչացած պոլսահայ բեմը:

Նման պայմաններում կազմակերպված մի թատերախմբի համար,— որի ստեղծմանը ի դեպ մեծապես

նպաստել էր ռեժիսոր Օվի Սևումյանը, — միանգամայն հասկանալի է խալտաբղետ այն խաղացանկը, որով հանդես եկավ խումբը 1919 թ. սկզբներից: Այնտեղ կային և՛ ինքնուրույն, և՛ թարգմանական արժեքավոր պիեսներ (Շիրվանլադեի, Շեքսպիրի, Իբսենի և ուրիշ դրամատուրգների պիեսներից), կային և շատ երկրորդական գործեր («Հիմար կույսը», «Բարեկամներ», «Դյուրան-Դյուրան» և այլն):

Բայց պետք է խոստովանել՝ այդ պայմաններում «Պոլսո հայ դրամատիկ ընկերությունը» կոչված էր մեծ դեր կատարելու և կատարում էր: Հենց այն հանգամանքը, որ թատերախումբը օրընդմեջ ներկայացումներ էր տալիս, թատրոնի հետ կապում բավմանալար հանդիսատեսների, — ինքնին ցույց է տալիս խմբի գործունեության օգտակարությունը:

Ջանանը մասնակցում է գրեթե բոլոր ներկայացումներին:

1919 թ. առաջին անգամ նա առիթ է ունենում հանդես գալու Շիրվանլադեի դրամատուրգիայում, կատարելով Գալոյի դերը «Արհավիրքի օրերին» պիեսում, Սեյրանի դերը՝ «Նամուսում», Գիժ Դանիելի դերը՝ «Չար ոգի» պիեսում:

Առաջին դերակատարումը ոչնչով աչքի չի ընկել, գոնե մամուլում մենք որևէ վկայության չենք հանդիպում, սակայն Սեյրանի և Գիժ Դանիելի դերերում նա

ունեցել է հաջողություն: Այդ դերերի նկարագրությունը մեզ չի հասել և դժվար է ասել, թե ինչպես է մեկնաբանել դրանք, բայց ցաք ու ցրիվ այն տեղեկությունները, որ քաղել ենք մամուլի էջերից, վկայում են, որ նա կարողացել է կերտել ժամանակի նախապաշարման—չոֆ Սեյրանի համուլիչ կերպարը, նրան հաղորդելով լիրիկական առանձնահատուկ ջերմություն:

Մամուլում մենք ավելի բարձր գնահատականի ենք հանդիպում նրա Գիծ Դանիելի մասին:

«Պարոն Զանան,— գրում է «Շանթը»,— Գիծ Դանիելի դերին մեջ ինքզինքը գերազանցեց»:

Թե ինչով էր գերազանցել «ինքզինքը», հայտնի չէ. ակնբախ է միայն, որ նա, այդ դերը կերտելիս ամենայն հավանականությամբ հաշվի էր առել Հովհաննես Զարիֆյանի Գիծ Դանիելը, որն այնքան խոր տպավորություն էր թողել Պոլսի թատերասեր հասարակության վրա՝ դեռևս պատերազմի նախօրյակին, 1914 թվականին:

Այդ թատերաշրջանում Զանանի կատարած ուշագրավ դերերից է Ժան Վալժանը՝ Վ. Հյուգոյի «Թըշվառներ» վեպի հիման վրա գրված համանուն պիեսում: Մամուլը վկայում է, որ այդ դերը նույնպես դերասանը կատարել է հաջողությամբ:

Ջանանի մասին գրված այս ժլատ տեղեկություններից երևում է, որ արտիստը որոշակի հակում է ունեցել դեպի սոցիալական բովանդակություն ունեցող դերերը: Այդպիսի դեր էր նրա Սերոբը, այդպիսին են եղել Սեյրանն ու Ժան Վալժանը:

Հապիվ մի թատերաշրջան բոլորած, 1919 թ. աշնանը Մ. Ջանանը որոշում է մեկնել Փարիզ, դերասանական արվեստը կատարելագործելու նպատակով:

Հրաժեշտի այն երեկոյի ծրագրից, որը կազմակերպվել էր 1919 թ. սեպտեմբերի 14-ին Ջանանի մեկնելու առթիվ, — երևում է թե նա ընդամենը մի քանի ամսում ինչպիսի հեղինակություն էր վաստակել Պոլսում:

Այդ ծրագրում կարդում ենք.

«Պոլսո բոլոր արվարձաններուն և Բերայի հայությունը կը հուսանք թե պիտի փութա հրաժեշտի այս ներկայացումին՝ հարգանքի իր վերջին պարտքը վճարելու թատերախումբին ամենեն ավելի գնահատված ու խոստումնալից դերասան պ. Մկրտիչ Ջանանյանին, որ մոտ ատենեն կը հեռանա մեր մեջեն: Ան կը մեկնի Փարիզ՝ լուսադբյուրը գիտությանց ու մեղրագետը արվեստներուն, երջանիկ օր մը վերադառնալու համար դեպի մեզ, ավելի մարգված և կազմված և ատակ հովին նվիրվելու կրթական և հասարակական

այն վեճի ու վսեմ գործին՝ թատրոնին, չոր կը պաշտե ու կը սիրե»¹:

Այս տողերի մեջ կա և՛ Ջանանի արվեստի գնահատականը, և՛ այն ակնկալությունը, որ ուներ Պոլսի նորաստեղծ հայ թատերախումբը նրանից:

1919 թ. հոկտեմբերի 7-ին Ջանանը հասնում է Մարսել, 10-ին՝ Փարիզ: Նույն օրը իր կնոջն ուղարկած նամակում կարդում ենք.

«Սիրելի Ատրիկս. այսօր Փարիզ հասա, առողջ եմ, տակավին տուն մը չեմ հաստատված. պանդոկ մը կը մնամ... այստեղ հայերեն ներկայացումի հավանականություն կա»²:

Ջանանը մտնում է Փարիզի կոնսերվատորիայի դրամատիկական բաժինը, իբրև ազատ ունկնդիր, աշակերտելով Պոլ Մյունեին: Նա միաժամանակ լսում է Ալլանս Ֆրանսեզի գրականության և արվեստի դասընթացները, հետևում Սորբոնի համալսարանի դասախոսություններին, «անվերջ այցելելով թատրոններն ու թանգարանները», ինչպես գրել է ինքը հետագայում, ավելացնելով, որ Փարիզի փողոցներն անգամ իր համար եղել են «արվեստի ըմբռնողության խորունկ աղբակներ»:

¹ Գրականության և Արվեստի բանգարան. Մ. Ջանանի ֆոնդ:

² Նույն տեղում:

Շնորհիվ կազմակերպչական իր ընդունակությունների և բեմական արժանիքների, նա սիրելի անձնավորություն է դառնում նոր միջավայրում: Այստեղ էլ կազմակերպում է ներկայացումներ: Ապրուստի հոգսը, ուսումը շարունակելու բուռն տենչը, հարկադրում է նրան հանդես գալ վանական, երբեմն պատահական դերերով:

1919—1920 թթ. Փարիզում նա կատարում է և՛ դրամատիկ և՛ կոմիկ մի քանի դերեր, որոնցից հատկապես աչքի է ընկնում Գիժ Դանիելը («Չար ոգի»), խաղում է նաև այնպիսի դերեր, որոնք ակնհայտնի կերպով փող վաստակելու, նյութական անապահովությունից դուրս գալու միջոցներ էին սոսկ: Մեր կարծիքով այդպիսի նպատակ էր հետապնդում նրա մասնակցությունը հայտնի պարուհի Արմեն Օհանյանի համերգներին: Օհանյանը մեծ հռչակ էր ձեռք բերել արևելյան պարերի կլասիկ կատարմամբ: Օհանյանն իր մի շարք ելույթներին մասնակից է դարձնում Ջանանին, որ կատարում է արևելյան բռնապետի դերը, բռնապետ, որի համար պիտի պարեր հարեմի «գերուհին»: Օժտված արտաքին տվյալներով՝ թիկնեղ մարմին, գրավիչ դիմագիծ, արևելցու բոցկլտուն աչքեր,— որոնք վճռական դեր են կատարում նրա հարուստ դիմախաղը ավելի արտահայտիչ դարձնելու գործում,— Ջանանը հրաշալի կերպով կատարում է լուռ, բայց շատ խոսուն իր այդ դերը:

1920 թ. Արմեն Օհանյանի կողմից Ջանանին նվեր տրված մի նկարի վրա կարդում ենք. «Սիրելի պարոն Ջանանյան, ընդունեցեք իմ խորին շնորհակալությունները ձեր գեղեցիկ երգի համար»:

Այս տողերից երևում է, որ Ջանանը այդ համերգներում միայն լուռ դերեր չէ, որ կատարել է, այլև՝ երգել է, ունենալով «ապշեցուցիչ հաջողություններ, ստանալով այնպիսի բարձր գնահատականներ,— գրքում է Ջանանը,— որոնք մինչև այժմ էլ անհասկանալի են մնացած «սուլո երգիչ» դերասանիս»¹:

Փարիզյան այդ օրերի տպավորությամբ է անշուշտ, որ հետագայում, երբ Արմեն Օհանյանը այցելում է Սովետական Միություն և վերադառնալով գրում իր հայտնի «Աշխարհի մեկ վեցերորդ մասում» ֆրանսերեն գիրքը, ջերմ տողերով է հիշատակում Ջանանի հետ իր հանդիպումը Սովետական Միությունում:

Ինչպես հաստատվում են Ջանանի հետ Փարիզում եղող նրա ընկերները, նա մեծ եռանդով ուսումնասիրում է թատերական կյանքը: Փակված իր սենյակում՝ սուլվել է արվեստագիտական գործերի ընթերցանության մեջ, երբ չի հաճախել դասախոսություններին, իսկ երեկոները, որքան որ ներել են ժամանակը և նյութական պայմանները, հաճախել է թատրոն:

1 Գրականության և արվեստի բանգարան. Մ. Ջանանի ֆոնդ:

Փարիզը մեծ տպավորություն է թողնում երիտա-
սարդ, արվեստը խորապես սիրող դերասանի վրա:
Նա տեսնում է նաև դասակարգային հակամարտու-
թյուններ, տեսնում է պայքար, ընդվզում կապիտալիս-
տական կարգերի դեմ: «Այնտեղ, ճիշտ է, ես տեսա
լավագույն թատրոնները,— գրում է Ջանանը,— մեծ
վարպետների, բայց և տեսա, թե ինչպես մարդկու-
թյունը բաժանված է երկու մասի՝ աշխատողների և
վայելողների: Այդ երկուսի պայքարը տեսա. տեսա
մայիսմեկյան արյունոտ ցույցեր, կոմունարների պա-
տի առաջ միտինգներ և մոտիկից ճանաչեցի դաշնակ-
ցական շեֆերին, որոնք հայ ժողովուրդը, Հայաստա-
նը ողբալով, պահվում էին ապգավաճառությամբ,
հանուն զեխ ու շվայտ կյանքի»¹:

1920 թ. ամռանը Ջանանը մեկնում է Անգլիա, այ-
ցելում Շեքսպիրի ծննդավայր Ստրատֆորդը, լինում
է Լոնդոնում, Մանչեստրում և այլ վայրերում, դիտում
է մի շարք ներկայացումներ, այցելում Բրիտանական
թանգարան:

Անգլիայում նա կազմակերպում է փոքրիկ ներկա-
յացումներ, որոնց հանդիսականների մեջ լինում են և
անգլիացի արտիստներ: Նրանք բարձր են գնահա-
տում Ջանանի բեմական կարողությունները, առաջար-

¹ Գրականության և արվեստի բանգարան, Մ. Ջանանի
ֆոնդ:

կում խաղալ իրենց խմբերում: Շեքսպիրի պիեսներում հռչակված Սըր Բենսընի խումբը առաջարկում է խաղալ «Վենետիկի վաճառականում», և հայերեն լեզվով կատարել Շայլոկի դերը: Ջանաֆին համոզում և քաջալերում է նաև Շեքսպիրի թարգմանիչ Հովհ. Մասեֆյանը, նրան հատկացնելով «Վենետիկի վաճառականի» իր անտիպ թարգմանությունը, սակայն Շեքսպիրի հայրենիքում բեմ դուրս գալու պատասխանատվության գիտակցությունը ստիպում է նրան՝ հրաժարվել և վերադառնալ Փարիզ: Այսպես է բացատրել դերասանը այդ մերժումը իր ինքնակենսագրականում:

Ջանանը հարուստ տպավորություններով է վերադառնում Փարիզ, նորից ձեռնամուխ լինում հայերեն ներկայացումների կազմակերպմանը:

Օգտվելով Շիրվանյադեհի Փարիզում գտնվելուց, փարիզահայ դերասանական խումբը, Մկրտիչ Ջանանի ակտիվ մասնակցությամբ, որոշում է ներկայացնել «Պատվի համար» դրաման:

Ներկայացումը տրվում է 1921 թ. մայիսի 15-ին: Մասնակցում են դերասանուհիներ Թերլեմեկյանը (Մարգարիտ), Բոյաջյանը (Ռուզալիա), դերասաններ Արման Կոթիկյանը (Բագրատ), Հարությունյանը (Օթարյան), Սվաճյանը (Սուրեն), Դովլաթյանը (Սադաթել):

Ջանանը կատարում է Անդրեաս Էլիպարովի դերը: Փարիզահայ մամուլում նրա այդ դերակատարման մասին գրված է զուսպ, անգամ ասված է, որ նա իր դերում չէր:

Թե՛ Պոլսում և թե՛ Փարիզում Ջանանը, հանդես գալով կատակերգական դերերում, այնպիսի ժողովրդականություն էր ձեռք բերել, որ անգամ նրա անխոս երևումը բեմի վրա, դահլիճում առաջացնում էր աշխույժ ծիծաղ: Դրամատիկ դերերում, չկարողանալով ամբողջովին ծուլվել իր պատկերած կերպարի հետ, նա անտեղի, գուցե և ակամա, դերակատարման բնույթը վերածում էր կատակերգականի, որը և վնասում էր խաղին: Որ նա որպես կատակերգակ դերասան աչքի է ընկել հենց Փարիզում, երևում է «Արծազանք Փարիզի» պարբերականի թատերախոսականից, որտեղ քննադատվում է նրա Էլիպարովը: Այդ պարբերականը գրում է, որ նախորդ դերակատարումների ժամանակ Ջանանը «ցույց տվավ արտակարգ տաղանդ կատակերգակ դերասանի. անոր կացքն ու շարժողւքը, միմոսականը, ձայնատվությունը, շեշտը, գործողությունը կատակերգակ են, պարոն Ջանանյան իր ամբողջ էությամբ կատակերգակ մ'է բառի գեղարվեստական ամենաբարձր առումով. պետք չէ շփոթել կատակերգակը խեղկատակին հետ, առաջինն արվեստագետն է, ստեղծող մ'է, երկրորդը՝ արհեստավոր մը,

նմանող մը: Առաջինը մտքին ու ուղեղին վրա կապդե-
երկրորդը՝ ջիղերուն. առաջինը նուրբ քննադատ մը,
խորաթափանց դիտող մ'է, երկրորդը գռեհիկ ծամածը-
ռող մը: Եվ ահա ասոր համար է, որ լավագույն բեմերն
խկական կատակերգակին նույնչափ և ավելի հարգ
կընծայեն, որչափ ողբերգակին, որովհետև շատ ավելի
դժվար է լավ կատակերգակ ըլլալ, քան լավ ողբեր-
գակ: Դերասան Ջանանյանը լուսավոր աստղ է հայ
թատերական ցանցառ համաստեղության մեջ, որուն
վրա պետք է գուրգուրալ, բայց իրմե կախված է գըլ-
խավոր աստղ մը դառնալ հոն, իսկական բարձր կա-
տակերգության ճաշակը վարձացնելով մեր ժողովրդ-
ին մեջ, բան մը, որ իրեն համար շատ դժվար չպիտի
ըլլա»¹:

Ինչպես երևում է այս ընդարձակ մեջբերումից,
պարբերականի նպատակն է եղել Ջանանին մղել մի-
այն դեպի կատակերգություն: Արտիստը չի հետևել
այս խորհրդին: Եվ ճիշտ է վարվել: Հետագայում նա
ապացուցեց, որ նույնքան հաջող դրամատիկ դերա-
սան է, որքան կատակերգակ:

1921 թ. ամռանը Ջանանը Փարիզից մեկնում է
Շվեյցարիա, այնտեղից Իտալիա, լինում Վենետիկում,
ապա նույն թվի սեպտեմբեր ամսին վերադառնում է

1 «Առձագանք Փարիզի», 1921, քիվ 5:

Պոլիս, եռանդով մասնակցում 1921 թ. մայիսից վերականգնված Պոլսո հայ թատերական միության ներկայացումներին:

Խումբը ի պատիվ Ջանանի, կազմակերպում է թատերական ջբեղ մի ցերեկույթ, բեմադրելով Ա. Դյումա Որդու «Կամելիապարզ տիկինը» պիեսը, որտեղ գլխավոր դերերում հանդես են գալիս Մ. Ջանանը (Արման Դյուվալ) և Էլիզ Գովանը (Մարգարիտ Գոթիե): Ջանանը հուսախաբ չի անում պոլսահայ իր ընկերներին և կերտում է բուռն սիրո անձնատուր Արման Դյուվալի կերպարը, աչքի ընկնում իր տրամաբանված և խորապես հուլական խաղով:

1921—1922 թթ. թատերաշրջանը պոլսահայ թատրոնի վերջին արդյունավետ շրջանն էր, որի նմանը այլևս չկրկնվեց: Այդ թատերաշրջանում կանոնավոր գործում էր ոչ միայն նորաստեղծ «Պոլսո հայ թատերական միությունը» այլև մի շարք ուրիշ թատերախմբեր, ինչպես «Կիլիկյան» խումբը, Ֆելեկյան բուլբուլների խումբը, Կովկասահայ օպերետային խումբը՝ Սուրաբյանի ղեկավարությամբ, Օրթագյուղի Բարեսիրաց թատերախումբը և այլն:

Սակայն այդ թատերաշրջանում մեծ մասամբ բեմադրվել են թարգմանական պիեսներ: Դրամատիկական որևէ նորություն չենք տեսնում: Այնպիսի հավակնություններով բեմ հանված մի քանի երկեր

(ինչպես Տ. Կամսարականի «Փրկանքը» և ուրիշներ), աննշմարելի են մնում Ալ. Շիրվանյադեհի պիեսների կողքին: Մամուլը ցավով է նշել ինքնուրույն դրամատուրգիայի նվազումը:

Մշակույթային կյանքում մեծ իրադարձություն է դառնում Թիֆլիսի Հայարտան օրինակով Հայ արվեստի տան կազմակերպումը Պոլսում 1921 թ. աշնանը, բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի ջանքերով:

Պոլսի Հայ արվեստի տան ծրագիր-կանոնադրության մեջ կարդում ենք.

«Պոլսո մեջ հայ արվեստի տուն մը հիմնելու գաղափարը ծնունդ առավ առաջին անգամ թեյասեղանի մը պահուն, զոր Թիֆլիսի Հայ արվեստի տան նախագահ պարոն Հովհաննես Թումանյան կուտար ի պատիվ Պոլսո հայ մտավորականության, 1921 թ. նոյեմբեր 26-ին, Բերա Թոքատլյանի մեջ: Պոլսո հայ գրողներն ու արվեստագետները համախմբելու, անոնց մեջ որոնումին և ստեղծագործության ճիգը արթնցնելու և այդ կերպով հայ արվեստի մշակման համար մթնոլորտ մը ստեղծելու մասին բաղձանք մ'էր, որ արտահայտվեցավ միահամուռ, թեյասեղանի պահուն»¹:

Կապվում է մի հանձնաժողով: 1921 թ. դեկտեմբերի 31-ին հիմնադրված է հռչակվում Հայ արվեստի

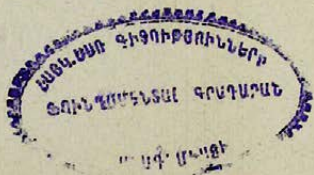
1 Գրականության և արվեստի բաճառան. Մ. Զառանգի խոնդ:



Սատին՝ «Հատակում»



Արզան՝ «Երևակայական հիվանդ»



տունը՝ հինգ բաժիններով՝ գրական, երաժշտական, նկարչական, թատերական և «քննասիրական»:

Թատերական սեկցիայի մեջ է ընտրվում Մկրտիչ Ջանանը որպես «ատենադպիր», այսինքն որպես քարտուղար: Զաղաքական դեպքերը հնարավորություն չտվին Հայ արվեստի տան հիմնադիրներին՝ ծավալելու լայն գործունեություն. մանավանդ թատերական սեկցիան գրեթե չգործեց, և դա, ամենից առաջ, այն պատճառով, որ Պոլսում, ինչպես ասվեց, թատերախմբեր շատ կային: Ջանանը ամենաբեղմնավորը հանդիսացող Պոլսահայ դերասանական խմբի մեջ էր և կանոնավոր մասնակցում էր ներկայացումներին:

Այդ թատերաշրջանում նա խաղում է թարգմանական մի քանի պիեսներում («Տրիլբի», «Հո երթաս», «Դատախազ Հալլեզ», «Մրրիկը» և այլն:

Խաղացանկը չի բավարարել առաջավոր մտավորականությանը, որը, Ջանանի մեջ տեսնելով բեմական նկատելի տվյալներ, ափսոսացել է, որ նա իր ուժերը սպառում է միջակությունից չբարձրացող պիեսներում, անարվեստ մեղոդրամներում: Լսվում են առողջ ծայներ, որոնք հուշում են նրան դիմել դեպի ինքնուրույն կամ թարգմանական կլասիկ դրամատուրգիան, ցույց տալով, որ նա մեծ հաջողություն կարող է ունենալ հատկապես Շեքսպիրի և Շիլլերի պիեսներում:

Զանանի արխիվում պահվում է խունացած, դեղ-
նած մի տետրակ, բաղկացած 38 էջից: Այդ տետրա-
կը, որ գրված է 1922 թ. մայիս ամսին, ցույց է տա-
լիս, թե Փարիզում և Լոնդոնում ինչ ուղղությամբ է
աշխատել Զանանի որոնող ու անհանգիստ միտքը,
դեպի ուր է մղել նրան համաշխարհային արվեստի
խորշերը թափանցելու ներքին մղումը: Այդ տետրա-
կը նվիրված է Շեքսպիրի կյանքին ու գործունեությա-
նը. այն մեծ մասամբ թարգմանական է, տեղ-տեղ
հատվածները չափերտների մեջ են առնված, տեղ-տեղ՝
վերապատմված:

Ինչն է հետաքրքրել Զանանին Շեքսպիրի
կյանքից և ստեղծագործությունից: Հայտնի է, որ
Շեքսպիրին նվիրված արևմտաեվրոպական գրա-
կանության մեջ լայն տեղ էր տրվում նրա
կենսագրության առեղծվածային էջերին, Շեքսպի-
րի անձնավորության ով լինելուն, որի մասին ար-
վում էին տարբեր դատողություններ: Զանանին
այս բոլորը չի հետաքրքրել: Նա շատ համառոտ ծա-
նոթացնում է Շեքսպիրի կյանքի հիմնական գծերը և
անցնում նրա արվեստի մի քանի առանձնահատկու-
թյուններին, բերելով այնպիսի փաստեր, որոնք ցույց
են տալիս Շեքսպիրի սերտ կապը ժամանակակից
կյանքի հետ, նրա ստեղծագործությունների բովան-
դիստական էությունը: Այս առիթով նա խոսում է

Շեքսպիրին քննադատողների մասին, ծանրանում հատկապես Վոլտերի վրա և տարօրինակ չի համարում, որ շատ մեծ մտածող, բայց իր ամբողջ կյանքը արիստոկրատական միջավայրում անցկացրած Վոլտերին չէր կարող դուր գալ ժողովրդի կյանքի և հոգեբանության հարապատ ցուցադրումը Շեքսպիրի երկերում:

Ջանանը նպատակ է ունեցել, Պոլիս վերադառնալիս պոլսահայ բեմի խաղացանկում արժանի տեղ հատկացնել շեքսպիրյան դրամատուրգիային, թատրոնը մղելով դեպի ռեալիզմ: Սակայն Պոլսում նա չկարողացավ կենսագործել իր նպատակը: Պոլսահայ մամուլի խորհուրդներին անսալով, փորձեց իր նոր ըմբռնումները կիրառել Շեքսպիրի «Օթելլոյի» բեմադրության մեջ, որն ըստ հուլյան Ջանանի ռեժիսորական գործունեության վավերական սկիզբն է: Այդ բեմադրության մեջ ինքը՝ Ջանանը առաջին անգամ հանդես է եկել շեքսպիրյան կերպարով՝ Յագույի դերում: Ժամանակի մամուլը «Օթելլոյի» ռեժիսորական աշխատանքի մասին ոչինչ չի գրել, իսկ Յագույի դերակատարման մասին խոսել է ընդհանուր ձևով, նշել, որ նա հաջող է կատարել այդ դերը:

Անկախ այս բոլորից՝ վերոհիշյալ բեմադրությունը շրջադարձային կետ պիտի համարել Ջանանի բեմական ըմբռնումների մեջ: Փարիզում և Լոնդոնում Շեքս-

պիրի դրամատուրգիային հաղորդակից դարձած արտիստը հանդես էր գալիս մի պիեսում, որն իր իսկ բնորոշումով, իբրև դրամատիկական արվեստի նմուշ՝ հանդիսանում էր համաշխարհային դրամատուրգիայի գլուխգործոցը: Պոլսական բեմը ողողած մելոդրամաներից հետո Յագոն հուժկու թափով Ջանանին մղում էր դեպի մարդկային իրական փոխհարաբերությունների ու ըմբռնումների անծայրածիր հեռաստանները, դեպի ստեղծագործական երկարավուն մի ճանապարհ, որի վրա նա հաստատ կանգնեց միայն Երևանում, երբ Պետական առաջին թատրոնում ստեղծեց շեքսպիրյան իր կերպարները:

Պոլսի պայմաններում Ջանանը հաղորդակից է դառնում ո՛չ միայն համաշխարհային դրամատուրգիայի, այլև ռուսական բեմարվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչների արվեստին:

Ջանանի արխիվում պահպանվում են աշակերտական տետրի մի քանի էջեր, որոնք ռեժիսորական արվեստին վերաբերող դասախոսություններ են, գրված իր ձեռքով՝ 1922 թվականին: Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե դրանք հենց այն դասախոսություններն են, որ նա կարդացել է Պոլսի հայ դեռասանական խմբի համար, սակայն դասախոսություններից մեկում եղած տողերը, որտեղ խոսվում է նաև Ջանանի մասին, և այն փաստը, որ տետրում լայնորեն

հիշատակվում են ռուսական թատերական արվեստի երևույթները, կասկած չեն թողնում, որ դրանց հեղինակը Ջանանը չէ: Անկախ այն հարցից, թե ո՛ւմն են դրանք, Ջանանի բեմական ըմբռնումների համար այդ էջերը շատ կարևոր են: Վերոհիշյալ դասախոսություններում խոսվում է բեմական ոճի, ռիթմի, դերաբաշխման, դերապատրաստման և այլ հարցերի մասին, և, որ ամենից կարևորն է, օրինակները մեծ մասամբ բերվում են ռուսական բեմարվեստից, ականավոր ռուս արտիստ Մաչալովից, ռեժիսոր Ստանիսլավսկուց և ուրիշներից:

Ուրեմն՝ Ջանանը դեռևս Պոլսում հետաքրքրվել է և որոշ գաղափար կապմել ռուսական ռեալիստական բեմարվեստի սկզբունքների մասին:

* * *

1922 թվականից նորից ու ավելի աննպաստ է դառնում Պոլսի քաղաքական իրադրությունը: Պոլսահայ թատրոնը խոր ճգնաժամի առաջ է կանգնում: Եթե մինչ այդ նյութական դժվարություններն էին ճնշում թատերախմբերին, այժմ դրանց միանում էր քաղաքական հալածանքը: Անտանտի զորքերը թողնում են Պոլիսը, հեռանում: Սկսվում են ցենզուրական խստությունները: Հուլյն—թուրքական պատերազմը, Իսմիրի հրդեհումը առիթ են հանդիսանում նոր

կոտորածների: Թուրքիայի հայաբնակ նահանգները վերջնականապես դատարկվում են հայերից, որոնք թափվում են նախ Պոլիս, ապա այնտեղից մեկնում են տարբեր երկրներ՝ Հունաստան, Բուլղարիա, Ֆրանսիա, Ամերիկա և այլ բազմաթիվ վայրեր:

Նոսրանում է թատրոն հաճախողների թիվը: «Պոլսո հայ թատերական միությունը» ընկնում է նյութական շատ ծանր վիճակի մեջ:

Սկսվում է պոլսահայ մտավորականության փախուստը եվրոպական տարբեր երկրներ և Կովկաս: Այդ մտավորականության առաջավոր մասի հայացքը միշտ էլ հառած է եղել դեպի մայր հայրենիքը: Բայց քաղաքական անորոշությունը, սովետական երկրի մասին տարածված պրպարտչական լուրերը, Հայաստան մեկնելու հետ կապված դիվանագիտական դժվարությունները առաջին տարիներին հնարավորություն չէին տալիս նրանց՝ հոծ վանգվածներով ներգաղթել Սովետական Հայաստան:

Պոլսում կենտրոնացված մտավորականությանը Հայաստանի հետ կապելու գործում նկատելի դեր է կատարում ՀՕԿ-ի պատվիրականությունը: Արտաջես Կարինյանի և Հովհաննես Թումանյանի գլխավորությամբ եկած այդ պատվիրակությունը պոլսահայերին ծանոթացնում է մայր հայրենիքի հետ: Պոլսի հայերը թեկուզ հեռվից ճանաչում են իրենց հայրենիքը, բուռն

ցանկութեամբ լցվում օժանդակելու նրա սոցիալիստական շինարարությանը: Հյուրերի հետ ծանոթանում են նաև դեռևս Պոլսում գտնվող արտիստները, այդ թվում՝ Մկրտիչ Ջանանը և Հրաչյա Ներսիսյանը:

Այդ 1922 թ. հր: Ջանանը իր մի քանի ընկերների հետ կողմորոշվում է ոչ թե դեպի «գիտությանց լուսադբլուր»՝ եվրոպական քաղաքները, որտեղ նա եղել էր, այլ դեպի մայր Հայաստանը:

1922 թ. դեկտեմբեր ամսին Մկրտիչ Ջանանը, Վահրամ Փափազյանը, Գրիգոր Ավետյանը և Հրաչյա Ներսիսյանը Պոլսից մեկնում են Կովկաս: Մի խումբ այլ մտավորականներ ու դերասաններ, ինչպես Տըրդատ Նշանյանը, Արտաշես Գմբեթյանը և ուրիշներ, մեկնում են Ֆրանսիա, Հովհաննես Աբելյանը, Հովհաննես Զարիֆյանը և ուրիշներ՝ Ամերիկա:

Զայքայվում են Պոլսի գրեթե բոլոր հայկական թատերախմբերը, ընկերություններն ու միությունները: Կարծեք մի դաժան ձեռք իր ամփի մեջ առնելով կատորածից ճողոպրած մտավորականներին, ցանում է նրանց աշխարհով մեկ՝ ծանոթ, անծանոթ հողերում: Այն մտավորականները, որոնք հենց սկզբից կողմնորոշվեցին դեպի հայրենիքը ու եկան Հայաստան, մայր հողի վրա նորից ծիլեր տվեցին, առավել հասունացան, և վարճացման մեծ հնարավորություններ ստանալով, դարձան խոշոր արտիստներ, իսկ նրանք,

որոնց ժամանակի չար քամին շարտեց մայր հայրենիքից հեռու՝ անծանոթ երկրներ, օտար միջավայրում, քաղաքական օտար կլիմայի տակ խամրեցին, չորացան և մեծ մասամբ օրհասական ու տխուր վախճան ունեցան, չնայած իրենց տաղանդով նվազ չէին Կովկաս ներգաղթած արվեստագետներից:

Մինչև այժմ մենք խոսեցինք Մկրտիչ Ջանանի բեմական գործունեության առաջին տասնամյակի մասին, գերազանցապես տալով նրա կենսագրության հիմնական գծերը: Այդ տասնամյակը՝ ինչպես ասել ենք նախորդ էջերում, եղել է արտիստի բեմական որոնումների, թափառական կյանքի շրջանը, երբ, ցանկանալով հանդերձ ամբողջովին նվիրվել հայ թատրոնին, տնտեսական ու քաղաքական պայմանները արգելք են հանդիսացել նրա այդ ծրագրի կենսագործմանը, հնարավորություններ չեն ստեղծել խորացնելու իր արվեստը:

Մենք հնարավորություն չունենք գծագրելու Ջանանի արտասահմանյան տարիների արտիստական դեմքը, ցույց տալու թե ստեղծագործական կազմավորման այդ շրջանում նա ինչպես է մեկնաբանել այս կամ այն դերը, ո՛րն է եղել նրա հիմնական ամպլուան, ո՛ր դերերն է, որ նա կատարել է իր արտիստական ընկալման թելադրանքով, ո՛ր դերերը՝ ակամա: Ճիշտ է, մեր բերած փաստերը վկայում են, որ Պոլ-

սում նա բավականաչափ ճանաչված դերասան է եղել, նրան վստահել են առաջնակարգ դերեր, նա նույնիսկ ռեժիսորական որոշ աշխատանք է կատարել, բայց այս բոլորի մասին խոսելիս պետք է միշտ չափանիշ ունենալ 1918—1922 թթ. պոլսական պայմանները, որը կարող էր ստվերը համարվել ադամյանական շըրջանի պոլսահայ բեմի: Բեմական մեծ փորձ ու անցյալ ունեցող ճանաչված դեմքերի բացակայությունը, հարափոփոխ խաղացանկը,—որով սնվում էր պոլսահայ բեմը,— հայ թատրոնի կիսատնայնագործական վիճակը, այս բոլորը խանգարել են շատերի թվում նաև Ջանանին՝ լիովին դրսևորելու իր ստեղծագործական լայն հնարավորությունները, ճշտելու իր արտիստական դեմքը:

Այսպիսով՝ 1922 թ. վերջերին Հայաստան եկող Ջանանը դեմ առ դեմ էր կանգնելու նոր հարցեր բարձրացնող, ստեղծագործական նոր մեթոդներով գործող մի արվեստի հետ, որի գաղտնարանները բաց անելու ջանասիրությունը, եռանդն ու իմացությունը բարեբախտաբար ուներ նա և գործադրեց լիովին:

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԲԵՄՈՒՄ

Մկրտիչ Ջանանը Հայաստան եկավ այնպիսի մի ժամանակաշրջանում, երբ ընդամենը մեկ թատերաշրջան բոլորած մեր Պետական թատրոնը մեծ եռանդով լծվել էր սովետահայ թատերարվեստի ստեղծման դժվարին աշխատանքին:

1923 թ. սկզբներից սկսած ամբողջ տասնհինգ տարի Ջանանի բեմական գործունեությունը համաքայլ է ընթացել Հայաստանի թատերական կյանքի վարգացմանը: Նա ակտիվ կերպով մասնակցել է նոր թատրոնի ձևավորման հետ կապված դժվարությունների հաղթահարման գործին, դժվարություններ, որոնք կապված էին դերասանական կոլեկտիվի, կայուն խաղացանկի ստեղծման և կապմակերպչական ու տեխնիկական շատ խոչընդոտների հաղթահարման հետ:

Նոր թատրոնի դերասանական և ռեժիսորական ուժերը գալիս էին տարբեր երկրներից ու քաղաքներից, բեմական տարբեր ուղղություններով ու ակդե-

ցութիւններով, սակայն մեծ առավելութիւնն էր այն, որ սովետահայ թատրոնի կորիզը հիմնականում Գ. Սունդուկյանի պիեսների վրա աճած դերասան դերասանուհիներից էր կազմվել, որոնք մինչ այդ մեծ մասամբ խաղացել էին Թիֆլիսում: Դա հնարավորութիւն տվեց նորաստեղծ բեմին, հենց սկզբից կանգնելու ստեղծագործական որոշակի և ճիշտ ուղովրա: Բայց և չպետք է անտեսել այն փաստը, որ տարբեր քաղաքներից եկած արտիստական ուժերը այնուամենայնիվ իրենց տարբեր, երբեմն նույնիսկ հակոտնյա ոճերով ազդեցութիւն էին գործում թե՛ խաղացանկի և թե՛ բեմարվեստի վրա:

Ջանանը շատ բան ուներ սովորելու Երևանում, իր ուսերից թոթափելու համար խորթ ազդեցութիւնները, որոնց մասին առաջին տարիներին բազմիցս է նշվել սովետահայ մամուլում:

Երևանում՝ կարող ռեժիսորների օգնությամբ, Ջանանը աստիճանաբար ընկնում է հունի մեջ: Լինելով կարդացած, շատ երկրներ շրջած, ուղղամիտ և ազնիվ մարդ, նա մտերմական ամենաանկեղծ կապերի մեջ է մտնում իր նոր ընկերների հետ: Կատակասեր, սրամիտ ու կենսուրախ դերասանը իրեն պգում է հարավատ ընտանիքում, ջերմ ու անկեղծ մթնոլորտում, ազահորեն սովորում է, սովորում և՛ բեմում, և՛ թատրոնից դուրս, նոր կյանքը ընկալում իր բազմապատկանութիւն մեջ:

Զանանի առաջին դերերը Երևանում գրեթե անըկատ մնացին: Մամուլում ցաք ու ցրիվ տողեր միայն կան նրա մասին: Զննադատ Տիմուրը (Տիգրան Հախումյան) 1922—23 թթ. թատերաշրջանի փակման առթիվ գրած հոդվածում, նշելով ընթացիկ տարվա դժվարությունները, թվարկում էր այդ թատերաշրջանում ասպարեկ եկած «շնորհալի ուժերին», դրանց թվում հիշում Զանանի անունը:

Զանանը համարվել է «շնորհալի ուժ». ոչ ավելին. և դա միանգամայն հասկանալի է:

Երևանում լուրջ փոփոխության ենթարկվեց Զանանի խաղացանկը: Այստեղ նույնպես բեմադրվում էին կլասիկ հեղինակների՝ Շեքսպիրի, Շիլլերի, Մոլիերի և ուրիշների պիեսները, սակայն բեմադրվում էին նաև հեղափոխական բովանդակություն ունեցող ինքնուրույն և թարգմանական պիեսներ: Նորը հենց այդ էր Զանանի համար և այդ նորն էլ դարձավ լավագույն մի դպրոց, որը նրան բերեց, մոտեցրեց իր ժողովրդի կյանքին, նրա մեջ հակում վարգացրեց դեպի ռեալիստական արվեստը ավելի շեշտակի ու որոշակի, քան մինչ այդ եղել էր:

Նա շատ արագ կողմնորոշվեց. վերածնված հայրենիքում իշխող գաղափարախոսությունը ռոմանտիկ պաթոսով լցրեց նրա հոգին և որքան էլ դա վարմանալի թվա, Հայաստան գաղուց ընդամենը 5—6 ամիս

հետո մենք նրան գտնում ենք ո՛չ միայն սոցիալիստական նոր արվեստի գաղափարով խանդավառվողի, այլև այդ գաղափարները պրոպագանդողի դերում։ Դրա ցայտուն ապացույցը պետք է համարել այն, որ 1923 թ. գարնանը Ջանանը, Ամո Խարապյանի հետ միասին հանդես է գալիս կոլեկտիվ թատրոնը կազմակերպողի դերում։ Այդ թատրոնի ծրագիրը, — որ թատերագետ Ս. Մելիքսեթյանի վկայությամբ գրել է Մ. Ջանանը, լույս է տեսել «Խորհրդային Հայաստան» թերթում Ա. Խարապյանի և Մ. Ջանանի ստորագրությամբ։ Դա ուշագրավ փաստաթուղթ է և վկայում է թե ինչպես էր պատկերացնում Ջանանը թատրոնի դերը մասսաների գեղարվեստական դաստիարակության գործում։

Կոլեկտիվ թատրոնի նպատակները շարադրելով՝ փաստաթղթի հեղինակները գտնում են, որ իրենց նպատակն է «Ամեն հնարավոր միջոցներով խուսափել ինդիվիդուալ, նեղ հոգեբանական թատրոնից, որտեղ բեղմնավորվում ու իշխում է լոկ անհատական ստեղծագործումը և կատարումները. ստեղծել հավաքական ստեղծագործության ցուցադրիչ մասսայական արվեստ, կոլեկտիվ թատրոն»։

Հետաքրքրական է փաստաթղթի հատկապես այն մասը, որը վերաբերվում է խաղացանկին։ Կոլեկտիվ թատրոնի հիմնադիրները շեշտը դնում են ժամանա-

կակից ռուսական հեղափոխական պիեսների վրա (մասնավորապես Ա. Լունաչարսկու պիեսների), իսկ «կլասիկ թատերախաղերի մասին,— ասված է այդ ծրագրում,— վարչության տեսակետը հետևյալն է. նրանցից ոմանք պարունակում են հեղափոխական թափ, մտքերի անջնջելի ճշմարտություններ, մասսայական շարժումների և փոխանցումների սքանչելի կառուցվածք. ահա այսպիսի կլասիկ թատերախաղերը վարչությունը նկատում է նույնքան հարմար մեր որոշված բեմադրության ձևին»¹:

Խարապյանի և Ջանանի ծրագիրը մնաց թղթի վրա: Էականը դա չէ, այլ այն, թե Ջանանը հենց առաջին ամիսներից որքան էր խանդավառված ժողովրդական թատրոնի գաղափարով, թատրոնը մասսաների դատարարականը ծառայեցնելու մտքով: Հետագա հջերում մենք կտեսնենք, թե ինչպես էր կենսագործում նա վերոհիշյալ պահանջները՝ իր բեմական գործունեության ընթացքում:

Երևանի Պետական թատրոնում աշխատելու առաջին տարիներին Մկրտիչ Ջանանը կատարում է հետևյալ դերերը. հուշարար Սոլոմոն (Ալ. Դյումայի «Քին» պիեսում), Պետրուլչիո (Վ. Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձափարումը» պիեսում), Կլավդիոս («Համլետում»), Դոռոբուլա (Դ. Դեմիդյանի «Քաջ

1 «Խորհրդային Հայաստան» 1923 թ. № 92:

Նապարում»), Դուքս (Ա. Լունաչարսկու «Ապատագրված Դոն Կիխոտում»), Ռագին (Ա. Լունաչարսկու «Կարմիր դիմակում»), Արգան (Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» կատակերգությունում), Բարթոլոմե (Ֆայկոյի «Վարժապետ Բուբուս» կատակերգությունում), Պաստյոր (Հաուպտմանի «Ջրասուկ պանգում») և այլն:

Նշված դերերից մի քանիսը անցողիկ նշանակություն են ունեցել Ջանանի ստեղծագործական կյանքում: Առհասարակ նրա վերելքը սովետահայ թատրոնում կատարվել է աստիճանաբար, համառ ու տևական աշխատանքի շնորհիվ:

Ջանանը աշխատում էր մասնագիտական լուրջ կրթություն ստացած փորձառու ռեժիսորների հետ, որոնք ուժեղ կերպով ապրում էին դերասանի ստեղծագործական կյանքի վրա, մղում նրան դեպի հեղինակի ստեղծած կերպարի հասարակական քաղաքական տենդենցների բացահայտումը:

Նրա արտիստական դեմքի ձևավորման գործում նշանակալից դեր են կատարել ռեժիսորներ Ա. Բուրջալյանը և Լ. Բալանթարը, որոնք՝ Վինված ռուսական առաջավոր արվեստի խորը գիտելիքներով, աճեցրել են բազմաթիվ արտիստական կադրեր:

1920-ական թվականներին ռեժիսորի միջամտությունը դերասանի աշխատանքում անհամեմատ ավելի

ակտիվ էր: Դա ուներ իր և՛ դրական, և՛ բացասական կողմը: Բացասականն այն էր, որ ռեժիսորը երբեմն քիչ հնարավորություն էր տալիս դերասանին՝ ազատորեն դրսևորելու իր սեփական ըմբռնումը, դա ցայտուն կերպով ի հայտ էր գալիս հատկապես կլասիկ կերպարների մեկնաբանման ժամանակ:

Նոր մոտեցման ընդհանուր մղումը հասկանալի էր դասակարգային պայքարի այնպիսի մի շրջանում, երբ հեղափոխություն կատարած պրոլետարիատը կանգնած էր գաղափարական թշնամու դեմ, որն իր դիրքերը հեշտությամբ չէր զիջում: Անհրաժեշտ էր բեմից հանդիսականներին հասցնել կոմունիստական ապագայի իդեալները, խոսել այն ամենի մասին, որով հղի էր պատմական այդ ժամանակաշրջանը:

Ամեն ինչ նոր գաղափարներով մեկնաբանելու ձգտումը, սակայն, որոշ ռեժիսորների մոտ հանգում էր անցյալի մոդեռնացման: Նրանք, օրինակ, Շեքսպիրի, Շիլլերի և այլ կլասիկ դրամատուրգների ստեղծագործությունները փորձում էին արհեստականորեն «հեղափոխականացնել»: Այս տենդենցին տուրք էր տալիս անգամ շատ տաղանդավոր ռեժիսոր Արշակ Բուրջալյանը: Նա այդպիսի «նոր մեկնաբանությամբ» է բեմադրել Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» կատակերգությունը, ուր Արգանի դերը հենց Ջանանն էր կատարում:

Բուրջապանը, հետևելով Մեյերխոլդին, այդ կատակերգությունը բեմադրում էր հաշվի չառնելով նրանում պատկերվող ժամանակը, հասարակական հարաբերություններն ու կենցաղը: Բանն այն է, որ մամուլը ոչ միայն չէր քննադատում նման մոտեցումը, այլ ողջունում էր և նշում, որ Բուրջապանին հաջողվել է ներկայացնել առհասարակ հասարակական հարաբերություններ և առհասարակ անձնավորություններ, անկախ տեղից, ժամանակից, բարքերից: Մի ռեցենսից, օրինակ, ողջունելով Բուրջապանի նոր մոտեցումը, այնքան էր խանդավառվել, որ խորհուրդ էր տալիս միջամտել հեղինակի տեքստին, նոր մտքեր, գաղափարներ ավելացնել: «Ստեղծվում են սրամիտ դեկորներ,— գրում էր այդ ռեցենսիցի տեքստը,— զգեստներ, շարժումներ, մոմենտներ, որոնց նպատակն է տալ ընդհանրապես տիպը, անձը, անկախ միջավայրից ու պայմաններից:... Դուք տեսնում եք տիպեր, որոնք իրենց արտաքինով ո՛չ ֆրանսիացի, ո՛չ անգլիացի, ո՛չ հայ, ո՛չ ռուս են, բայց կարող են լինել ամեն տեղացի: Իհարկե նման բեմադրումը շատ ավելի թարմ ու առաջադեմ է... շատ ավելի լավ պիտի լիներ, եթե արտաքին փոփոխությունից բացի կատարվեր նաև բովանդակության որոշ փոփոխություն»¹:

Իհարկե այս բոլորը իրենց անդրադարձումը պետք

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 253:

է ունենային դերասանի խաղի վրա: Ջանանը եղել է նման նոր մեկնաբանություններով խանդավառվողներից, բայց՝ ի պատիվ նրա, պետք է ասել, դրանից չի տուժել, օրինակ, նրա Արգանի ներքին մարդկային էությունը: Նա այդ կերպարը պատկերել է խորապես ռեալիստորեն: Արտիստը խոշոր աշխատանք էր կատարել Արգանին որպես քայքայված, քաղքենիական դասակարգի ներկայացուցչի պատկերելու, նրա հոգեբանության բացահայտման, համոզմունքների դրսևորման ուղղությամբ, ներկայացնելով նեխած դասակարգի անպետքությունը մարմնավորող մի անձնավորություն, որի մակաբուծային էությունը արդյունք էր ո՛չ թե նրա հիվանդագին կասկածամտության միայն, այլ Արգանի պատկանած խավին, հասարակական այն հարաբերություններին, որոնց մեջ գործում էր «երևակայական հիվանդը»:

Ջանանը այս միտքն էր դրել կերպարի մեկնաբանության մեջ, հանդես բերելով խաղարկման նկատելի ինքնատիպություն: Նրա խաղը ապատ էր ու անբռնապրոս. նա գտել էր յուրաքանչյուր գործող անձի հետ խոսելու ուրույն ձև, առոգանության նրբերանգներ, որոնք բոլորը կարողանում էր օգտագործել հմտորեն, հափկապես արագախոսության ընթացքում: Ջանան-Արգանի մեջ երևան էր եկել նաև յուրահատուկ մի մանկամտություն, կարծեք նա գիտակցում

էր, որ բոլորը կարող են խաբել իրեն, զգում էր, որ խաղի նման բան է կատարվում իր շուրջը. մեկ նայիվ էր դառնում, մեկ խորամանկ, դիմացինի միտքը ստուգող, նրա ծրագրերի մեջ սուզվել ցանկացող մի հետախույզ: Եվ այս բոլորը՝ դերասանի մոտ հագեցված էր կոմիկական բազմազան երանգներով, դիմախաղի վարպետությամբ:

«Դերասանը այնքան շնորհալի է կատարում իր դերը,— գրում է «Խորհրդային Հայաստան» թերթը,—որ մեզ թվում է թե նրա ամպլուան այդ պիտի համարել: Դերասան Ջանանը ահա չորրորդ տարին է մեր բեմի վրա հանդես է գալիս և մենք դժվարանում ենք մի այլ դեր հիշատակել, որով նա բավարարի մեզ այնպես, ինչպես Արգանով: Նրա միմիկան այնքան հարապատ է, շարժումները բնորոշ, խաղը պարզ և սահուն: Նա ստեղծագործում է այդ տիպը իր նուրբ խաղով, արժեքավորում է Մուլիերի ստեղծագործությունը»:

Ջանանի՝ այդ տարիների հաջողված դերերից մեկը պետք է համարել Դիմանշի փոքրիկ դերը Մուլիերի «Դոն Ժուանում»: Մեծ հմտությամբ կատարված գրիմի և գունագեղ ու ինքնատիպ խաղի շնորհիվ, այս փոքրիկ դերում նա հասարկ այնպիսի տիպականացման, ինչպիսին դրսևորել էր իր նշանավոր դերակատարումները՝ Արգանը, Յագոն կերտելիս:

«Դոն Ժուանի» բեմադրության ընթացքում ո՛չ մի տեսարան էսթետիկական այնպիսի հաճույք չէր պատճառում հանդիսականին, չէր գրավում նրան, որքան այն տեսարանը, որտեղ հանդես էր գալիս Դիմանշը, որպեսպի Դոն Ժուանից պահանջի վաշխով տված իր գումարները։ Այս տեսարանում բեմահարթակի վրա խաղացող Գոն-Ժուան-Փափապյանը, նրա ծառայի դերը կատարող Խաչանյանը և Ջանանը մրցում էին իրար հետ, ստեղծելով մի անսամբլային կլասիկ ամբողջություն։ Դոն Ժուանի խորամանկ քայլերը՝ ամեն անգամ, երբ Դիմանշը պատրաստվում էր փող ուլեւելու, նրա կողմնակի հարցերը, Դիմանշի ու նրա ընտանիքի առողջության, որպիսության մասին, վաշխառուի հարևանցի պատասխանները, — որից հետո անմիջապես նա սկսում էր փող խնդրելու նախադասությունը, — խնդրելու ընթացքում նրա ընդունած տարբեր դիրքերը, ժեստիկուլացիայի ու դիմախաղի բազմապատկությունը, մերթ խղճալի դեմքով, մերթ ձեռքերը շփելով ողորմություն հայցելը, միշտ կորաքամակ կեցվածքով Դոն Ժուանին հետևելը, — այս բոլորը Ջանանը կատարում էր բացառիկ հաջողությամբ։ Ամբողջ այդ տեսարանում, որ թերևս 15—20 րոպե էր տևում, Դիմանշի արտասանած հիմնական նախադասությունն էր. «Ես եկել եմ փող խնդրելու»։ Փափապյան-Դոն Ժուանի ճարպիկ ընդմիջումները հնարավորություն

չէին տալիս վաշխառուին՝ արտասանելու իրեն հուլող այդ նախադասությունը, հասնելու մինչև մտքի տրամաբանական վախճանը: Հապիվ էր նա արտասանում «ես եկել էի որ...», ընդհատվում էր նրա ասելիքը Դոն ժուանի մի նոր ու խորամանկ հարցով: Բայց ինչպե՞ս էր արտասանում Ջանանը այդ կիսատ նախադասությունը, եկել բառը սղելով, դարձնելով քմքալին, «ես եկեի՛, ո՛ր...»:

Ջանանը հաջողությամբ խաղաց նաև Պետրուչիոի դերը Վ. Շեքսպիրի «Կամակոր կնոջ սանձահարումը» կատակերգությունում, Շպիգելբերգի դերը Շիլլերի «Ավազակներում»:

Կլասիկ խաղացանկի մասին խոսելիս պետք է ասել, որ Ջանանը որոշ դեպքերում ընկել է չափավանցության մեջ, խտացրել է հերոսների բացասական կամ դրական կողմերը, անուղղակի կերպով վերադառնալով մեկոդրամատիկ խաղացանկի շարժիչ ուժը հանդիսացող չարի և բարու հակադրությանը, չարը միայն չար, բարին միայն բարի ներկայացնելու քարացած ըմբռնմանը: Այս բանը նկատվել է Կլավդիոսի դերակատարման մեջ: Խաղի առաջին մասերում նա այնքան է խտացրել Կլավդիոսի դաժանությունը, նրան տալով բացառապես անմարդկային զօժեր, որ աղոթքի հայտնի տեսարանում չի կարողա-

ցել խաղը տանել նույն բարձրությամբ, պատճառաբանել, մի բան, որը քննադատվել է մամուլում:

Շեքսպիրի, Շիլլերի և Մոլիերի կերպարների մարմնավորման մեջ Ջանանը հասել է ակներև բարձրության և դա առաջին հերթին արդյունք է եղել պատասխանատվության այն խորը գիտակցության, որով նա ձեռնարկում էր յուրաքանչյուր դերի ուսումնասիրմանն ու պատրաստմանը: Ջանանի հասցեին ասված այն խոսքը, թե նա եղել է «գիտնական դերասան» հաստատում է գտել հատկապես արևմտաեվրոպական և ռուսական կլասիկ դրամատուրգիայի լավագույն դերերի կատարման ընթացքում: Նա ամեն մի դեր պատրաստելիս իսկապես որ կատարել է գիտական մանրապընին աշխատանք, խորապես ուսումնասիրել է ժամանակաշրջանը, բարքերը, դասակարգային հարաբերությունները, և որ ամենից կարևորն է, յուրացրել է ներկայացվող պիեսի տեքստը ամբողջությամբ, իր դերն ընկալելով որպես ամբողջի մի մասնիկը, թափանցելով նաև մյուս հերոսների հոգեբանության մեջ: Այս բոլորին նպաստել է, բացի իր արտիստական տվյալներից, նաև այն, որ Ջանանը եղել է վարձացած անձնավորություն, գիտակ շատ ժողովուրդների պատմությանն ու արվեստին: Նկարիչ Ս. Ալաջալյանը, որը երեք տարի աշխատել է Ջանանի հետ միասին Երևանի Պետական թատրոնում, մեր խնդիրքով գրած իր ու-

շագրավ հիշողություններում ասում է. «Ջանանը բազմակողմանի կրթություն ունեցող մարդ էր: Նա լավ գիտեր արվեստի պատմությունը և դա ի հայտ էր գալիս հաճախ այն դիտողություններում, որ նա անում էր իմ կատարած էսքիզների մասին, այն ներկայացումների առիթով, որոնց մասնակցում էր ինքը»: Նույն Ալաջալանը վկայում է, թե որքան բծախնդիր է եղել Ջանանը ո՛չ միայն իր դերի, այլև կոստյումի, գրիմի նկատմամբ, թե ինչպես գիշերով հաճախ այցելել է նկարչին, որպեսզի տեսնի թե ինչպես է ստացվում իր կատարելիք դերի կոստյումի էսքիզը, արել է դիտողություններ, տվել խորհուրդներ:

* * *

Հեղափոխական թեմայով գրված պիեսները, հատկապես Հոկտեմբերյան Սոցիալիստական Մեծ հեղափոխության առանձին դրվագները, քաղաքացիական կռիվները պատկերող երկերը Ջանանի, իբրև դերասանի համար կատարյալ նորություն էին:

Մինչ այդ իրական կյանքը երբեք այնքան անմիջականորեն ու թանձր գույներով չէր ներթափանցել Ջանանի բեմական արվեստի մեջ, որքան հեղափոխական հերոսների առօրյան ու հոգեբանությունը կերտելիս: Իր պատկերած կերպարներից շատերին առաջ նա ծանոթացել էր գրքերից, մինչդեռ նոր դերերը ներ-

կայացնում էին այն մարդկանց, որոնք ապրում և ստեղծագործում էին իր շրջապատում՝ Հայաստանում կամ Ռուսաստանում: Դրանք իրենց հոգեբանությամբ, համոզմունքներով ու կենցաղով հակադրվում էին քաղքենիական միջավայրին: Հեղափոխական բովանդակությամբ գրված պիեսների դրական հերոսները նույն այն կյանքի մարդիկն էին, որի մեջ ապրում էր ինքը Ջանանը, նույն կրքերով, նույն առօրյայով: Իր հերոսների հույսերը, ապրումները հարապատ էին և իրեն: Հաճախ նա բեմից արտասանում էր այնպիսի խոսքեր, որոնք լսել կամ արտասանել էր գուցե հենց նախորդ կամ նույն օրը մի ինչ որ տեղ, ասենք՝ ժողովում:

Բայց սխալ կլինի կարծել, թե Ջանանը բեմում իր խաղով պատճենում էր իրական կյանքի այս կամ այն երևույթը: Դերասանի տաղանդից էր կախված կյանքի մարդկանց բեմում այնպես ներկայացնել, որ նրանք բարձրանան առօրեական փաստերի մակարդակից, իրենց սխրագործություններով խանդավառեն հանդիսատեսին և իրենց հայրենասիրությամբ, բանվոր դասակարգի գործի նկատմամբ նվիրվածությամբ, հասարակական բարոյական անշահախնդիր նախասիրություններով ներկայանան իբրև նոր հասարակարգի տիպական անդամները:

Ջանանը հոգով կապվում է ռևոլյուցիան իրենց

ուսերի վրա կրած այդ մարդկանց հետ, սիրում է նը-
րանց ավնիվ պաթոսն ու ոգևորությունը, բարձր գա-
ղափարայնությունը:

Այդ մասին նա գրել է. «Մեր հեղափոխությունն
ու թաղաքացիական կռիվները առանձին շրջան են,
որոնք պահանջում են ներուժ և պաթետիկ շունչ: ...
Պետք է տալ այդ հերոսամարտերի ներքին խորը սիմ-
ֆոնիան, որ հաճախ խափանվել է հրացանների
տրաքոցներով»¹:

Զանաճի այս տիպի դերակատարումները ժամա-
նակի մամուլում ջերմորեն գնահատվել ու խրախուս-
վել են: Թերթերի վկայություններից երևում է, որ հե-
ղափոխական բովանդակություն ունեցող պիեսներում
նա իր խաղով հուլել է հանդիսատեսին, գեղարվես-
տական հաճույք պատճառել, նրա մեջ առաջացրել
բուռն սեր դեպի նորաստեղծ սովետական իշխանու-
թյունը, ցասումնալից ատելություն՝ դեպի թշնամին:

Այդպես է ներկայացրել Զանաճը, օրինակ, Պավել
Շուռուպովին Ա. Լուճաչարսկու «Թուլնում»: Նախկին
բանվոր, իսկ հեղափոխության թեժ օրերին կոմիսար
Շուռուպովի մեջ նա ընդգծել է շարքային ռուս մար-
դուն հատուկ ու բնորոշ գծերը, պայքարով տարված
գործչի հոգեկան գոհունակությունը, որը չի փոխվում

¹ Գրականության և արվեստի բանգարան, Մ. Զանաճի
ֆոնդ:

մեծամտության ու հոխորտանքի: Կոմիսար Շուռուպովը իր հոգու խորքում նույն բանվորն է, միայն այն տարբերությամբ, որ գիտակցում է, թե այժմ իր նմաններն են նոր կյանքի տերերը: Հեռու մնալով կեղծ քաղաքավարական նորմաներից ու ծիսակատարություններից, Ջանանի Շուռուպովը առօրյա փոխհարաբերությունների մեջ գերադասում էր պարզն ու անկեղծը: Նրա մոտ հոգեկան քնքշությունը, դյուրալգացությունը, սերը դեպի յուրայինները զուգակցվում էին խիստության, կամքի մեծ լարման, անհողողողության հետ, երբ նա հանդես էր գալիս որպես սոցիալիստական հայրենիքի համար պայքարող մարտիկ: Ջանանը Շուռուպովի մոտ ընդգծում էր կամքի բացառիկ ուժը, լրջությունը՝ պետական գործերը որոշելիս, ստեղծելով մի այնպիսի հերոս, որը պատկանելով հանդերձ շարքային մարդկանց թվին, այսօր իշխող է, ղեկավարող, կապմակերպող, աններող՝ թշնամու նկատմամբ, թեկուզ այն լինի իր հարապատը:

Ջանանի այս կարգի լավագույն դերերից պիտի համարել նաև Գողունը Լավրենյովի «Բեկում» պիեսում: Նրա Գողունը օժտված էր նույնպիսի գծերով, ինչպես Շուռուպովը, նույնպես պինվորագրված հեղափոխության: Ջանան-Գողունի մեջ հանդիսատեսը տեսնում էր ո՛չ միայն լայնախոհ ռուս մարդուն, այլև պատմության մեջ աննախընթաց մեծ հեղափոխու-

թիւնը իրականացնողին, մարդու, որի ուսերի վրա էր կանգնած նոր հասարակարգը: Դերասանը իր նուրբ ու անմիջական, անկեղծ ու խորապէս համոզիչ խաղով հոգեկան պարմանալի կապ էր ստեղծում իր և հանդիսականի միջև, որը հիանում էր նրանով, հատկապէս այն տեսարաններում, որտեղ Գողունը հանդես էր գալիս կապիտան Բերսենսին ուղղողի, օգնողի դերում, ի հայտ բերելով մարդկային ամենաազնիվ ու վեհ հատկանիշներ, որոնք հատուկ էին նոր մարդուն և գրավականն էին սոցիալիստական հասարակարգի հետագա ամրապնդման: Հանդիսականը, բեմում տեսնելով նման հերոսների, հավատում էր նրանց և խոսքին և գործին, հավատում էր, որ այն պայքարը, որի մարտիկները այդպիսի ազնիվ, անշահախնդիր՝ հեղափոխության պինվորագրված մարդիկ են, կպսակվի հաջողությամբ:

Զանանի Գողունը ներշնչել է այդպիսի հավատ: «Զանանը խաղում է այս դերն առանձին ոգևորությամբ,— կարդում ենք մամուլում,— նավաստու նախկությամբ և հեղափոխական մեծ թափով: Նա մեզ ամբողջական պատկեր է տալիս անկեղծ, ազնիվ նավաստու խորը բարության և հեղափոխական վճռականության: Զանանի խաղն ամբողջական է և տիպիկ»¹:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 58:

Ջանանը հեղափոխության փոթորկոտ օրերի փորձությունների, հակահեղափոխական խռովությունների ճնշման մեջ իր մարտական տոկոսությունն ու հավատը կոփող ավնիվ կոմունիստի վեհ կերպարն էր ստեղծել դիվիպիայի պետ Բուրավոյի դերում (Ֆուրմանովի «խռովություն» պիեսում) :

.. Բուրավոյի հատկանիշները՝ մանկերելու շնորհքը, հեղափոխական կարգապահությունը Ջանանը ներկայացրել էր օգտագործելով բեմական իր ճկուն հնարավորությունները, մնալով զուսպ, անդեցիկ իր լըրջությամբ ու սակավախոսությամբ, ցուցադրելով հաղթական կեցվածք, ծանրախոհ ու կշռադատված շարժումներ, խոսուն դիմախաղ :

Առհասարակ Ֆուրմանովի «խռովությունը» 20-ական թվականների լավագույն բեմադրություններից մեկն է եղել, ուր Ջանան-Բուրավոյի և Ավետիսյան-Կարավանի ներդաշնակ ու հավասար ուժգնության խաղը հանդիսատեսին լարված է պահել մինչև ներկայացման վերջը :

Դահլիճը միշտ բուռն ծափահարություններով է դիմավորել այն տեսարանը, որտեղ Բուրավոյը պատուհանի մոտ կանգնած հաղթականորեն գոչել է.

— Կարմիր բանակայիններ առաջ, դեպի Ֆերդանա :

Ջանանի այս կարգի դերակատարումների հաջողությունը հասկանալու համար պետք է հաշվի առնել այն, որ դասակարգային պայքարի պաթոսով առեցուն այդ ժամանակներում հասարակությունը բացառիկ մեծ սիրով էր դիտում հեղափոխական բովանդակություն ունեցող պիեսները: Կլասիկ դրամատուրգիան միառժամանակ իր տեղը վիջել էր նոր կյանքի բարդ վերափոխումը ավետող ու պատկերող դրամատիկական երկերին: Հնի դեմ նորի պայքարը ոգևորում էր ու վարակում հանդիսականներին, կատարելով դաստիարակչական խոշոր դեր: Աշխատավորությունը գոհունակությամբ էր դիտում իրական կյանքում բորբոքվող դասակարգային պայքարի արտացոլումը բեմում: Դրանով պետք է բացատրել թատրոնի մարդկանցից շատերի արտահայտած վերապահումը կլասիկ դրամատուրգիայի նկատմամբ՝ այդ շրջանում:

Ջանանը այս կարգի որոշ դերեր տանում էր ռեպոնյորական պլանով, իսկ դրան նպաստում էր նրա բեմական արտաքինը: Նկարիչ Սիմոն Ալաջալյանը իր հուշերում գրում է. «Բայց եթե հին տրադիցիայի համաձայն որոշենք Ջանանի դերասանական ամպլուան, ապա նա իհարկե իդեալական ռեպոնյոր հերոս էր: Նրա ամբողջ արտաքինը, խոսվածքի ու կեցվածքի մաներան, նրա վերլուծող մտքի ամբողջ պաշարը ձգտում էին դեպի այդ ամպլուան, որը ի դեպ

չէր խանգարում նրան՝ հաջողությամբ խաղալ նաև այլ կարգի դերերում»:

Մ. Ջանանը ռեգոնյորական պլանով էր խաղում Ռագինի դերը Ա. Լունաչարսկու «Կարմիր դիմակ» պիեսում: Ռագինը եղել է Ջանանի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը, մշակված, մինչև վերջ հաղթահարված մի դերակատարում, որը երկար տարիներ վառ կերպով դրոշմված է մնացել այդ ներկայացումը տեսնողների հիշողության մեջ: Ջանան-Ռագինը դրսևորում էր այնպիսի հատկանիշներ, որոնք ընդգծում էին նրա մեջ սոցիալիստական կարգերի կատաղի թշնամուն, բայց չէին ներկայացնում նրան որպես մի խրտվիլակի: Ռագինը նրա կատարմամբ խրոխտ էր, տեղ-տեղ ամբարտավան, ի հայտ էր բերում շրջափայաց մարդու սառնարյունություն, վզույշ էր, խորամանկ՝ խոսելիս ու գործելիս, դատող, տրամաբանող: Ջանանի հնչեղ ծայրը, պլաստիկ կեցվածքը, հարափոփոխ դիմախաղը ավելի էին ընդգծում նրա՝ ապրեցիկ մարդու կերպարանքը: Ջանանի նպատակն էր ցույց տալ հակառակորդին իր դասակարգային մոլուցքի մեջ, ներկայացնել նրան որպես սոցիալիստական կարգերի անպիջող թշնամի, բայց և ներկայացնել իր մարդկային բարդ ապրումների մեջ: Արտիստական իր այդ նուրբ ու փայլուն խաղով Ջանանը կարողանում էր հանդիսատեսի մեջ

առաջացնել ավելի ուժգին ատելություն ու արգահատանք դեպի վտանգավոր թշնամին, դեպի այն մարդիկ, որոնք օգտագործում էին դիվանագիտական ու քաղաքական ամենանենգ միջոցներ, որպեսզի իր խանձարուրի մեջ խեղդեն սովետական իշխանությունը: Թե ինչպիսի մեծ տպավորություն է թողել Ջանանի Ռազինը, երևում է «Խորհրդային Հայաստան» թերթի հետևյալ վկայությունից.

«Դերասան Ջանանը Ռազինի դերում միանգամայն իր տեղումն է: Այդ գիշեր մենք ականատես եղանք խոշոր հետևողականություն ունեցող կուլտուրական դերասանի խորապզաց և նուրբ խաղին, միշտ խոփուն, հեռատես և սառնասիրտ՝ դիպլոմատների ժողովում, կամ բանվորական միտինգում. նա ցույց տվեց նաև վրիժառու մարդու ցասումն ու վճռականությունը Դիանայի սպանության տեսարանում: Ընդհանրապես դերասան Ջանանը այդ գիշեր թողեց հասարակության վրա միանգամայն բավարար տպավորություն»¹:

Բանվորական հեղափոխական թեմատիկայով զբրված պիեսները Ջանանին հնարավորություն տվեցին ծանոթանալու աշխատավոր ժողովրդի հոգեբանության և կենցաղի հետ: Թափանցելով իր ներկայացրած հերոսների հոգեկան գաղտնարանների մեջ՝ նա

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1924, 28 հոկտեմբերի:

իրեն չգացել է մի նոր աշխարհում: Հենց իրական այդ աշխարհում է, որ նա հնարավորություն ունեցավ ուսումնասիրելու և ճանաչելու նոր մարդուն իր առօրյայով ու հոգեբանությամբ:

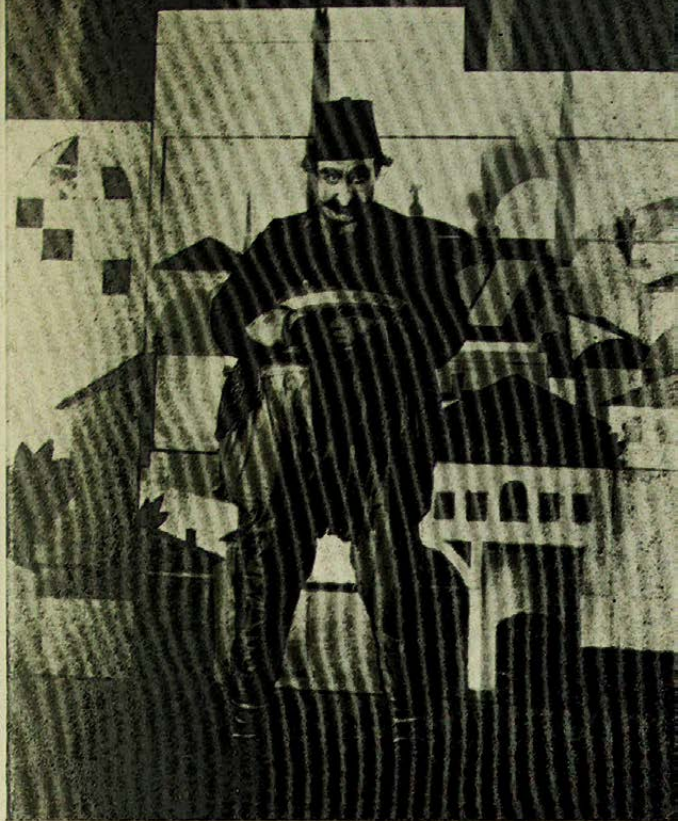
Եվրոպական մեկոդրամատիկ պիեսների՝ մեծ մասամբ անգույն հերոսներից մինչև Շեքսպիրի հոյակապ կերպարները, և ապա մինչև հեղափոխական պաթոսով տոգորված դերերը, — ահա այն ճանապարհը, որ Ջանանը անցավ մաքառումներով, իր խոսքերով ասած՝ ծանր երկունքով:

Նրան հատուկ էր քրտնաջան աշխատանքը յուրաքանչյուր դերի վրա: Իր հոգվածներից մեկում նա գրում է.

«Սխալ է կարծել, թե դերասանի աշխատանքը ներկայացման ժամանակ կատարած խաղարկությունն է: Ոչ: Աշխատանքի ամենադաժան և հոգնեցուցիչ շրջանը կապում է այն, երբ դերասանը մտահոգված է իր ստեղծագործելիք տիպարը ուսումնասիրելով և նրա ապրումները պատկերելով: Դա ստեղծագործական երկունքի շրջան է, երբ արվեստագետի հոգում ոչ մի անհաճո՞ ճվաղոց չի կարող արձագանք գտնել»¹:

Հայտնի է, որ վերը նշված հնգամյակում, հատկապես առաջին տարիներին, Ջանանի խաղի մեջ նրկատելի էր որոշ երգայնություն, ավելորդ վերամբար-

¹ Գրականության և արվեստի բանգաւաւն, Մ. Ջաւաւնի ֆոնդ:



Արխտողոմ աղա՝ «Մեծապատիվ մուրացկաններ»



Օգոստոսի 1-ին «Պատմա-գրական»



ծութիւնն ու հանդիսավորութիւնն, դիմախաղի ու շարժումների չարաշահումներ: Այս բոլորը քննադատվել են մամուլում և մտերմական միջավայրում. անգամ ամենից նպաստավոր ռեցենսիաների վերջում մենք հանդիպում ենք Ջանանին վերաբերող օգտակար դիտողութիւնների: Այսպես, 1926 թ. «Խորհրդային Հայաստան» թերթը բարձր գնահատելով Ջանանի դերերից մեկը, գրում էր. «Կցանկանայինք միայն, որ նա լիովին ապատվեր ֆրանսիական դեկլամացիոն շկոլայից, որից մի քիչ դեռ մնացել է»: Գրեթե բառացի նույն դիտողութիւնն է արվել նաև մի քանի այլ առիթներով:

Վերոհիշյալ թերութիւնները հաղթահարվում էին ստեղծագործական համառ աշխատանքով: Երևանի առաջին Պետական թատրոնում ստեղծվում էր իր բոլոր դրսևորումներով խորապես ռեալիստական մի խաղաճ: Այս տեսակետից բնորոշ էր այն գնահատականը, որ տվել է «Խորհրդային Հայաստան» թերթը դեռևս 1923 թ.: Ամփոփելով 1922—23 թթ. թատերաշրջանի արդյունքները, այսինքն այն թատերաշրջանի, որը թատրոնի ստեղծագործական կոլեկտիվը համալրվել էր նոր ուժերով, (Վ. Փափապյան, Մ. Ջանան, Հ. Ներսիսյան և ուրիշներ), թերթի ռեցենսենտ Տիմուր (Տիգրան Հախումյան) գրում էր.

«Ծանր, դժվարին պայմաններում անցավ այս թա-

տերաշրջանը, բյուրավոր տագնապներով լեցուն և հապար ու մի արգելառիթ պատահարների ենթակա, նոր հովերի ու գեղարվեստական նոր պահանջների թափը որոնումների և նոր գյուտերի անհրաժեշտության առջև կանգնեցրեց մեր թատրոնը»¹:

Ռեցենսկենտը իրավացիորեն այդ բոլոր դժվարությունների հիմքում տեսնելով անցյալի հայ թատրոնի անկայուն վիճակը, գոհունակությամբ նշում է, որ սովետահայ երիտասարդ թատրոնը նկատելի հաջողություններ է ձեռք բերել դերասանական նոր ուժերի պատրաստման ուղղությամբ:

* * *

1928—1932 թթ. Ջանանը աշխատել է ադրբեջանական թատրոնում, Բանվորական թատրոնում, Լենինականի պետական՝ 2-րդ թատրոնում, մասնակցել է Երևանի պետական թատրոնի գաստրոլներին Թիֆլիսում և այլն:

Այս շրջանում նա ավելի շատ հանդես է եկել որպես թատերական գործի ակտիվ կազմակերպիչ, ռեժիսոր, քան որպես դերասան:

Ուստի տարօրինակ չպետք է թվա, եթե ասենք, որ այդ տարիների ընթացքում նա քիչ բան է ավելաց-

1 «Խորհրդային Հայաստան», 1928, 6 ապրիլի:

րել նախորդ հնգամյակում ձեռք բերած իր բեմական հաջողությունների վրա, թեև ունեցել է նշանակալից դերակատարումներ հատկապես Լենինականի թատրոնում աշխատելիս (1930—1931)։ Այդ թատերաշրջանում Ջանանը կատարել է հետևյալ դերերը՝ Զաղաքագլուխ (Գոգոլ—«Ռեվիզոր»), ժեներալ (Ս. Բաղդասարյան—«Մարոկկո»), Ելցին (Դ. Շչեգլով—«Վերածնունդ»), Բոչար (Ի. Միկիտենկո—«Դիկտատուրա», փոխադրություն Տ. Հախումյանի), Մորիս (Գալենկելս-վեր—«Նապոլեոնի արշավանքը») և այլն։

Այս դերերից ամենից շատ հաջողվել են ժեներալը և քաղաքագլուխը։ Ֆրանսիական կյանքին, կենցաղին, նիստ ու կացին, լեզվին ծանոթ արտիստի համար ի հարկե մեծ դժվարություն չէր ժեներալի դերի հաղթահարումը։ Ինչ վերաբերում է անմահ Գոգոլի քաղաքագլխին, ապա այդ կերպարը մարմնավորելու հետ կապված դժվարությունները Ջանանը կարող էր հաղթահարել միայն տքնաջան աշխատանքով, Գոգոլի պատկերած կյանքի բազմակողմանի ուսումնասիրության միջոցով։ Եվ հենց այդ էլ դրվատել է ժամանակի մամուլը, դերասանի պատկերած քաղաքագլխի մասին արտահայտվելիս։

Նկատի ունենալով, որ այս դերերը, այնուամենայնիվ, Ջանանի ստեղծագործական կյանքում էպիպոդիկ բնույթ են կրել, ընդարձակ չենք խոսում դրանց մասին։

* * *

Զանաճի ստեղծագործական կյանքի ամենաբուռն պարգացման ու հասունության շրջանն է հանդիսանում 1932—1937 թթ. հնգամյակը, երբ նա բարձրարվեստ կատարման է հասցնում մի քանի դերեր, իրեն դրսևորում է որպես հմուտ ռեժիսոր և իր «Շահմանե» պիեսով հաստատուն տեղ է գրավում սովետահայ դրամատուրգիայում:

Այս շրջանում նա շատ դերեր է խաղացել, ինչպես կլասիկ խաղացանկում, այնպես էլ սովետական կյանքը արտացոլող պիեսներում: Դրանցից են Յագոն, Մակբեթը, Սատինը, Օգսենը, Աբխոողոմ աղան, Բարխուդարը և այլն՝ կլասիկ խաղացանկից, Արկադի Մարտինիչ Կիրակոսովը (Վ. Վաղարշյանի «Նավթում»), Մարտինովը (Դ. Դեմիրճյանի «Ֆոսֆորային շողում»), և այլն՝ ժամանակակից պիեսներից: Նա խաղացել է թարգմանական այլ պիեսներում էլ, ինչպես Շանշիաշվիլու «Արսենում»՝ իշխան Զաալ, Ի. Միկիտենկոյի «Պատվի գործում»՝ Կալավարից, Ա. Աֆինոգենովի «Ահում»՝ Ցեխավոյ և այլն:

Ներկա գրքուկի ծավալը թույլ չի տալիս մի առ մի խոսել բոլոր դերերի մասին: Դրանցից մի քանիսը, հատկապես տվյալ ժամանակաշրջանի կյանքը արտացոլող և մեր դրամատուրգիայի պատմության մեջ մնալուն հետք չթողած պիեսներում կատարած դերե-

րը, քիչ բան են ավելացնում այն ամենի վրա, ինչ ձեռք էր բերել Ջանանը մինչ այդ: Մենք կանգ կառնենք այն դերերի վրա, որոնք բնորոշ են և կարևոր՝ դերասանի ստեղծագործական կերպարը ինչ-որ չափով ամբողջացված ներկայացնելու համար:

Նախ շեքսպիրյան կերպարների մասին: Շեքսպիրի պիեսներում Ջանանը խաղացել էր դեռևս Կ. Պոլսում. Շեքսպիրյան կերպարներով նա շարունակել էր խանդավառվել Երևանում, կատարել Յագոյի, Պետրուչիոյի, Կլավդիոսի դերերը, տալով նրանց նոր մեկնաբանություն, ձգտելով իր խաղում ընդգծել սոցիալական հակամարտությունները: Նա ձեռք էր բերել այդ հերոսների պատկերման չգալի փորձ, բազմակողմանիորեն լուրացրել էր առհասարակ անգլիական դրամատուրգիան, ուսումնասիրել ժամանակը, միջավայրը, հասարակական քաղաքական հարաբերությունները:

Յագոյի դերը մի բարձրակետ է Ջանանի ստեղծագործական կյանքում: Նախորդ տասնամյակում, նույնիսկ դրանից էլ առաջ, նա մի քանի անգամ առիթ էր ունեցել հանդես գալու որպես Յագո: Սակայն 1932 թ. նրա Յագոն, որպես ավարտուն կերպար, սովետահայ բեմի նվաճումներից էր, որով կարող էր պարծենալ ամեն խոշոր թատրոն: Բեմում նա համահավասար ընթանում էր Վահրամ Փափալյանի Օթել-

լոյի հետ: Արդարությունը պահանջում է ասել, որ Վ. Փափապյանը քիչ է ունեցել այնպիսի տաղանդավոր Յագո խաղընկեր, ինչպիսին եղել է Ջանանը: Երբ Փափապյան-Օթելլոն և Ջանան-Յագոն բեմի վրա էին, մեկն իր դյուրահավատությամբ խանդին զոհ դարձած, մյուսն իր խարդախությունների լայն ցանցը բացած, հանդիսասրահը ապրում էր գերագույն բավականության անբացատրելի զգացում՝ ամբողջովին ձուլվելով բեմի հետ. նա սրտատրոփ հետևում էր բեմահարթակի վրա կատարվող դեպքերին, արտասանվող ամեն մի նախադասությանը: Նրանց ամեն մի դիալոգը, շարժումը պատճառաբանված էր, իմաստավորված, խելացի ու տպավորող, համուլիչ ու ալդեցիկ. Փափապյան-Օթելլոյի խանդի ահավոր տեսարանում Ջանան—Յագոյի ցինիզմով լի դեմքի արտահայտությունը, հետո նշանավոր խոսքերը.

«Օ՛հ, զգույշ, տե՛ր իմ, խանդառությունից.

Դա այն ճիվաղն է կանաչ աչեռով,

Ու ինձն է ստեղծում այն կերակուրը, որով սնվում է,

Ջանան-Յագոն արտաքուստ այնքան հեզ էր, հոգատար իր տիրոջ պատվի նկատմամբ, հուզված նրա հետ կատարված անախորժության համար, որ մի պահ, միայն մի պահ, կարծեք թվում էր, թե նա այն չէ, ինչ է և այդ րոպեն է, որ ավելի համուլիչ, բայց ավելի հուզիչ էր դարձնում Օթելլոյի հայտնի խոսքերը.

«Արտաքո կարգի պարկեշտ մարդ է սա, և հմուտ մտքով, գիտե մարդկային ամեն մի գործի բուն էությունը»:

Հետո՝ արդեն «ապացույցների» տեսարանները՝ քնի մեջ Կասիոյի խոսելը, թաշկինակի պատմությունը, այս բոլորը Ջանանը մատուցում էր բեմական բազմազան ու բազմապիսի եղանակներով, Օթելլոյին անկատելի մնացող կարճ ռեպլիկների վարպետ օգտագործումով, մինչև այն գերագույն պահը, երբ Յագոն հեռանում է Օթելլոյից, ցինիվմով լի ակնարկը գցած իր մոլորուն տիրոջ վրա, ասելով.

«Ձեր անձնվե՛րը մինչև հավիտյան»:

Մի հոգեվիճակից մյուսը անցնելը հաճախ կատարվում էր նույն ակնթարթում: Մի րոպե առաջ տիրոջ հետ խոսելիս անսահման հեղություն, հարգանք, սեր և երախտագիտություն արտահայտող նրա դեմքը հաջորդ րոպեին, — առանձին ասված մի ռեպլիկի պահին, — դառնում էր ահավոր, դուրս ցայտեցնելով նրա ճիվաղային ամբողջ հոգին, ներքին վտանգավորությունը:

Ջանան-Յագոն գեղեցիկ տղամարդ էր, — որը և հնարավորություն էր տալիս նրան հուսալու անգամ Դեզդեմոնայի սերը, — արտաքինից բարի էր, Օթելլոյի հետ պրուցելիս՝ նույնիսկ համակրելի: Գծուծ ներքնաշխարհը և արտաքինի այդ փետուրները՝ հակադրու-

թյան մեջ մտնելով, ավելի էին ընդգծում նրա ճիշդալային էությունը և խոր ատելությամբ լցնում հանդիսականների սրտերը դեպի այդ գեղեցիկ, բայց չար մարդը, որի ուղեղը ընդունակ էր ոճիրներ հղանալու, սիրտը՝ հաճույք ստանալու անմեղ մարդկանց ողբերգություններից:

«Խորհրդային Հայաստան» թերթը Ջանանի ռեալիստական այդ խաղը գնահատելիս նշում էր, որ նա «իր հոյակապ խաղով ապացուցում էր Շեքսպիրի այն հանճարեղ միտքը, թե դեմքը հոգու շատ վատ հայելին է: Այո Ջանանի խաղը ցույց էր տալիս, որ ամենադիվային ծրագրերն անգամ կարող են կազմվել ժղատալով ու կատակով և այս մոմենտները, մանավանդ մոնոլոգները Ջանանի Յագոն դարձնում են տիպական, լրիվ ու համոզիչ»:

Յագոն Ջանանի գլուխ-գործոց դերերից էր:

Իրավացի է Վահրամ Փափազյանը, երբ խոսելով Մ. Մանվելյանի Յագոյի մասին, գրում է. «Հետագայում լավագույն Յագոն Սունդուկյանի բեմում եղավ Մկրտիչ Ջանանը»¹:

1933 թ. Գ. Սունդուկյանի անվան պետական թատրոնում բեմադրվեց «Մակբեթը»: Նախքան պրեմիերան՝ մամուլում սկսվեց աշխույժ դիսկուսիա: Ընդար-

¹ Վ. Փափազյան, «Հետադարձ հայացք», հատ. 2, էջ 14:

ծակ հողվածաշարքով հանդես եկավ բեմադրող ռե-
ժիսորը բացահայտելով իր ըմբռնումներն ու նկատա-
ռումները, այն, թե ինչպես պետք է հասկանալ Մակ-
բեթի կերպարը: Հանդես եկան և ուրիշները: Նկա-
տելի հետաքրքրություն ստեղծվեց պիեսի շուրջը:

Հակառակ դրան՝ բեմադրությունը ըստ հուլյան
քննություն չբռնեց: Եվ այս բանում ո՛չ այնքան մեղա-
վոր էին դերակատարները, հատկապես Մակբեթի դե-
րակատարներ Մ. Ջանանն ու Հ. Ներսիսյանը, որքան
ռեժիսորը, որը միանգամայն նոր, բայց սխալ մեկնա-
բանություն էր տվել պիեսին, կատարել անտեղի կըր-
ճատումներ, ավելացրել այլ պիեսներից վերցված մըտ-
քեր, որի հետևանքով Շեքսպիրը դարձել էր գրեթե մի
սոցիալ-դեմոկրատ, իսկ բեմահարթակի վրա քիչ էր
մնում ցույց տրվեին հեղափոխական սիտուացիաներ:

«Մակբեթի» բեմադրությունը խստորեն քննադատ-
վեց մամուլում: Ռեժիսորը հարկադրված եղավ հրա-
պարակով ընդունել իր սխալները:

Ինչ խոսք այս բոլորը պետք է բացասական ան-
դրադարձում ունենար պիեսի գեղարվեստական կա-
տարման վրա: Ռեժիսուրայի նման միջամտությունը
հնարավորություն չէր տվել Մ. Ջանանին և Հ. Ներ-
սիսյանին՝ խորանալու Շեքսպիրի բարդ կերպարի հո-
գեբանության մեջ:

Մեր խոսքը մասնավորացնելով Ջանանին, պետք է ասել, որ նա Մակբեթին ընկալել է, մատուցել որպես դաժան մի մարդու, որը ընդունակ է միայն ոճիրի ու արյան: Նման միակողմանիությամբ վարգացնելով Մակբեթի կերպարը, նրա մեջ խտացնելով միայն վայրենի բնավորը,— և այդ հատկանիշների մարմնավորման մեջ էլ ցուցաբերելով իր խոշոր տաղանդը,— Ջանանը զինաթափ էր եղել նույն Մակբեթի այլ հատկանիշների մարմնավորման առաջ՝ խորհող, բուռն ապրումներ ունեցող Մակբեթի հոգեբանությունը գծելու մեջ: Ջանանը Մակբեթի չարությունը, դաժանությունը, անողորքությունը այնքան էր ընդգծել, որ դրանով այդ կերպարը մասամբ մոտեցրել է Յագուին, մինչդեռ Մակբեթն իր հոգեբանական կոմպլեքսով տարբեր էր Յագուից: Յագոն յուրաքանչյուր ոճիրից, դավադրությունից հետո ապրում է հոգեկան բերկրանք, Մակբեթը նման դեպքերում ընկնում է ծանր ապրումների մեջ, հուլվում է, գալարվում, որոնք ընդգծում, առավել բարդացնում են շեքսպիրյան այդ կերպարի բուն էությունը: Մամուլը իրավացիորեն հարց է տվել. եթե այդքան դաժան էր Մակբեթը, էլ ինչո՞ւ էր նա տառապում, քանի որ նա վախկոտ էլ չէր, իր մեջ ուժ էր գտնում մենամարտելու Վրկանի վագրի հետ, միայն թե չտեսնի իր ոճրագոր-

ծությունների հետքերը: Կնշանակի նա ոճիրը գործելուց հետո սարսափում էր նույն այդ ոճիրից:

Ջանանի Մակբեթի մասին թատերագետ Ս. Մելիք-սեթյանը գրում է.

«Նա լավ է միայն խաղի որոշ մոմենտներում, երբ սնդորրություն, կամ կասկածներ է ցույց տալիս, և կամ վճռում է դիմել սպանության և ուզում է Բանկոյին ոչնչացնել, կամ ապատիա զգալ ու վերջին մարտի ելնելու վճռականությամբ համակվել, իսկ երբ տատանվում է, հոգեկան տանջանք է ապրում, կամ բարոյական ուժեղ կսկիծներ ունենում ու սարսափելի մտապատկերներից հալածվում, այդ ժամանակ նրա խաղը անկեղծ չէ և մեզ ամենևին չի համոզում»¹:

Ջանանի այս շրջանի դերերի մեջ, անտարակույս կարևոր տեղ է գրավում Սատինը:

Ջանանը բացառիկ մեծ սեր ու երկյուղածության հասնող հարգանք է ունեցել պրուետարական գրականության մրրկահավ մեծ Գորկու նկատմամբ, հետաքրքրվել է նրա ստեղծագործությամբ՝ Հայաստան գալու առաջին օրերից, ուսումնասիրել է, խանդավառվել: Նա այն երջանիկ մարդկանցից է եղել, որոնք առիթ են ունեցել անձամբ տեսնելու և ճանաչելու Գորկուն, պրուցելու նրա հետ:

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1933 թ. № 5:

Ջանանը գրել է այդ հանդիպումից ստացած իր տպավորությունները, որտեղ երևում է նրա անսաման սերն ու հարգանքը «Հատակումի» հեղինակի նկատմամբ:

«Խորհրդային գրողների համամիութենական առաջին համագումարում, առաջին անգամ ես տեսա Գորկուն,— գրում է նա,— հափշտակությամբ և երկար դիտեցի նրան: Աստված իմ, կյանքի դառնության ինչպիսի կնիք էր դրոշմված նրա դեմքին: Գիտեի, որ պրոլետարական գրականության այդ հսկան վաղուց է, որ շրջապատված է նյութական բարիքների բոլոր պայմաններով, բայց դաժան անցյալի հետքերն անջնջելի էին նրա երեսից: Վիթխարի հասակով վուգացի այդ մարդու ծայնը, մաշված թոքերից խիստ նըվալ էր հնչում: Հիշում եմ նրա բեմ բարձրանալը, ի պատիվ իրեն հոտնկայս և երկարատև ծափահարությունից իր դժգոհությունը, կինոնկարման համար, դեմքին ուղղված լուսարձակների դեմ իր բողոքը: Ականջիս դեռ հնչում է կենսափիլիսոփայությամբ հագեցած իր ճառը, մեր գրականության մարտական խընդիրներին նվիրված, աչքիս առաջ պատկերվում են նստվածքի, լսելու, թուլությունը փաթաթած՝ մուշտուկի մեջ անցկացնելու, իր բեխերը սրբելու ձևերը: Անմոռանալի է ինձ համար, նրա աչքերի և դեմքի խստորեն ներթափանց արտահայտությունից հանկարծակի ման-

կական անմեղունակ ժպիտը: Անջնջելի կմնա ինձ համար նրա պարզությունը»¹:

Դա նույն այն թվին էր, երբ Ջանանը լարված աշխատանք էր կատարել Գորկու «Հատակում» պիեսում պատկերվող կյանքը բազմակողմանիորեն ուսումնասիրելու, հատկապես Սատինի կերպարի ընկալման հետ կապված դժվարությունները հաղթահարելու ուղղությամբ: Սատինը շատ է վբաղեցրել Ջանանին, վրդովել նրա հությունը, դարձել նրա մտասեռման առանցքը՝ երկար ամիսների ընթացքում: Ինչի մասին էլ որ մտածել է, միջամտել է Սատինը, հարկադրել մոռանալ ամեն բան, վբաղվել իրենով, հասկանալ իր վիշտը: Նա հոգով փոխադրվել է արտաքուստ սովորական, սակայն խորքում փոթորիկներ պահող այդ մարդու կաղապարի մեջ, հաղորդակից դարձել նրա կյանքի գաղտնիքներին, իմացել նույնիսկ այնպիսի մանրամասնություններ, որոնք չկան պիեսում, բայց չէին կարող չլինել Սատինի կյանքում:

Ստեղծագործական նման երկունք հաճախ է ապրել Ջանանը, սակայն դրանցից և ո՛չ մեկը չի կարող համեմատվել Սատինը բեմական աշխարհ բերելու համար՝ արտիստի ապրած երկունքի հետ:

«1933—34 թատերաշրջանին — գրում է նա, ինձ

¹ Գրականության և արվեստի բանգարան, Մ. Ջանանի ֆոնդ:

վիճակվեց առաջին անգամ խաղալ Գորկու «Հատակումի» մեջ Սատին: Շափերի կարծիքով իր պատմական դերն արդեն ավարտած այդ տաղանդավոր պիեսը, այնուամենայնիվ փոթորկեց իմ հոգու աշխարհը: Այն խոսքերը, որոնց հուլվածությունով վերապրում էի բեմի վրա, Վգում էի, որ հաղորդվում են հանդիսատեսին նրան ավելի լավ մարդ դարձնելու համար: Յուրաքանչյուր ներկայացումից հետո դեռ իմ մեջ շարունակվում էր վսեմ մի հուլում, Վգում էի բարձրագույն տրամադրություն և ներքին տարօրինակ թեթևություն. կարծես հոգիս լոգանք արած լիներ: Հոգեկան այս գերագույն հաճույքի համար ես ներքնապես ինչքան շնորհակալ եմ եղել Գորկուց:

«Հատակումը» Երևանում առաջին անգամ բեմադրվել էր 1928 թ. և մեծ հաջողություն էր ունեցել: Մամուլում նշված է, որ 1932 թ. բեմադրության ժամանակ «Խումբը ընդհանուր առմամբ խաղում էր իր ուժերից ցածր որակով: Վաստակավոր դերասաններ Գ. Ավետյանի և Մ. Զանանի հաջողված խաղերը, ցավոք, չէին կարող փրկել դերակատարներից մի մասի միջակ և մի մասի թույլ խաղակատարումը»:

Անկախ այս ընդհանուր բնութագրից, Զանանը այդ բեմադրության ընթացքում ստեղծեց իր գլուխգործոց դերերից մեկը: Սատինի կերպարը մարմնավորելիս նա զուգահեռ վարձագնում էր երկու գա-

ղափար՝ մի կողմից իր հերոսի ողբալի կենսավիճակի ցուցադրումով պատմել հանդիսատեսին, թե կապիտալիստական հասարակարգում մարդն ինչ ծանր ու խոր ճգնաժամ է ապրում, մյուս կողմից՝ դուրս գալով այդ վիճակի պասսիվ ցուցադրումից, գորկիական ոչընչացնող քննադատությամբ ժխտել այդ կարգերը, ցույց տալ նրանց ներքին փտածությունը: Ջանանը այս երկու մոտիվները արտահայտում էր խորը համուլչականությամբ և ուժով, գործադրելով բեմական իր բոլոր հնարավորությունները:

Ներկայացումը հանդիսականի վրա թողնում էր ծանր, ճնշող տպավորություն: Ոչ շքեղ սենյակներ, ոչ ճոխ կարասի. կեղտոտ, անհրապույր նկուղներ, որ տեղ երևում է կյանքի հատակում թալլտկող, կյանքից հարվածված ու խեղճած մարդկանց արտաքուստ գորշ մի վանգված, որտեղ կա և՛ թղթախաղ, և՛ ալկոհոլ, և՛ կռիվ, վիրավորանք ու հայհույանք, կա դաժանություն, անտարբերություն դեպի ամեն ինչ: Այդ անհրապույր միջավայրի հարազատ անդամն է Սատինը: Հենց սկզբից Ջանան Սատինը զգացնել էր տալիս իրեն: Նրա խռմփոցը, հանդարտ, ծուլ-ծուլ հորանջելով վարթնելը, «այն ո՞վ էր երեկ ինձ ծեծում» առաջին բառերը, արդեն որոշ չափով սահմանափակում էին նրան հատակի մյուս մարդկանցից և հանդիսատեսին մղում դեպի թախտի վրա պառկած այդ

տարօրինակ էակը, որի հետ, չգիտես ինչու, կապվում էր մարդ հոգեպես, ուլում, որ նա խոսի, պատմի իր ով լինելը: Ու նա սկսում էր ասել ճշմարտություններ, սեղմ, լակոնիկ նախադասություններով, որոնք արտասանում էր Ջանանը այնքան հմտորեն, հստակ առոգանությամբ, անկեղծ շեշտով, ամեն մի բառը տեղ հասցնելով: Դերասանի հետ վիճելիս, երբ վերջինս ասում էր, թե մի անգամ նրան այնպես կծեծեն, որ կսպանեն, Ջանան-Սատինը նվաղկոտ, թախծոտ ակնարկով դառնում էր դեպի դերասանը և մի աննկատելի, դառը ժպիտ խաղացնելով տառապալից դեմքին, ասում էր.

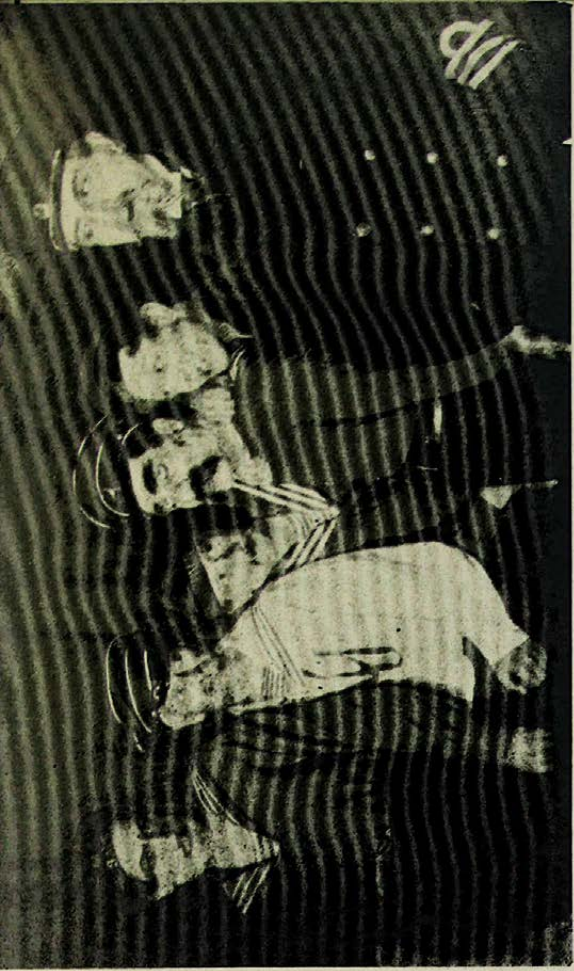
— Իսկ դու տխմար ես:

— Ինչո՞ւ:

— Որովհետև երկու անգամ սպանել չի կարելի:

Ո՛չ մի բան չէր կարող այնքան արտահայտիչ դարձնել հատակի մարդկանց այդ վիճակը, որքան Գորկու այդ նախադասությունը, որ արտասանում էր Ջանանը արտաքուստ գրեթե անտարբեր, հենց այնպես, առանց որևէ հանդիսավոր ձևի, բայց արտասանում էր այնքան բնական, որ ցնցում էր ամենավերջին նստարաններում նստած հանդիսականներին:

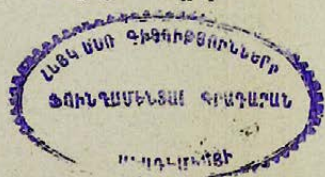
Ջանանը Սատինի կերպարին տալիս էր ողբերգական երանգ, միշտ մռայլ, թախծոտ, շրջապատի նկատմամբ անտարբերի «դիմակ»:



Տեսարան «Բեկում» ներկայացումից: Զախից՝ Զանյան Գրիգորի դերում:



Մակրեթ՝ «Մակրեթ»



Այս հոգեվիճակում նա արտասանում էր «երբ ես դեռ փոքր տղա էի» նախադասությունը, որը մի պահ կարծես խլում էր նրան այդ հոգեբանությունից, գորշ միջավայրից ու գցում ծաղկավետ մի պուրակի մեջ, որտեղ խաղում է նա որպես երեխա: Հետո՝ «գիտե՞ս, ես կրթված մարդ էի» ապա՝ «Բուբնով, ինձ մի հինգ կոպեկ տուր»:

Սատինը հատակի մարդ է և՛ իր սոցիալական դրությամբ, և՛ հոգեվիճակով: Նա խաղամուկ է, հայհոյող: Առօրյա ծանր վիճակը նրան չի մտահոգում, հույսում: Նա կորցրել է ամեն, ամեն ինչ, այլևս ոչինչ չունի տանուկ տալու: Նրա հոգում կան մարգարիտներ, որոնք արտաքուստ թվում է, թե թաղված են տըղմի մեջ, բայց հանկարծ փայլփլում են, ու այդ փայլի տակ ավելի մռայլ ու դաժան տեսք է ընդունում «հատակը»: Ջանանը գորկիական մտքի այդ մարգարիտների ցուցադրման մեջ էր, որ անմրցելի էր, ինքնատիպ: Դուրս չգալով հատակի մարդկանց իր վիճակից, գեղարվեստական խորը ընդհանրացումներով, արտահայտչական նուրբ ու բավմալան միջոցներով նա ներկայացնում էր բնության գերագույն ստեղծագործությունը հանդիսացող մարդու գահավեժ անկումը: Ջանանը կերպարի ողբերգական կողմը հմտորեն պուզակցում էր խոհականության հետ, Սատինի փիլիսոփայական դատողություններին տալով նկատելի

լրջութիւն, խուսափելով վավեշտից անգամ այն հատ-
վածներում, որտեղ Գորկու սրամիտ բնութագրումները
կարող են նման բան թելադրել:

* * *

Պարոնյանական դրամատուրգիայում Ջանանը իր
տարերքի մեջն էր: Ո՛չ մի միջավայր այնքան հարա-
վատ չէր նրան, որքան Պարոնյանի կատակերգություն-
ներում պատկերված միջավայրը, ցուցադրված մար-
դիկ, որոնց նա հանդիպել էր Պոլսում ամեն քալա-
փոխում, եղել նրանց հետ, հաղորդակից դարձել նը-
րանց զգացումներին, համոզմունքներին, ապրել նույն
կենցաղով, նույն առօրյայով: Իսկ լեզուն, իր բարբա-
ռային ուժեղ ու ընդգծված առանձնահատկություննե-
րով, հենց իր լեզուն էր, որով յուրայինների, համա-
քաղաքացիների հետ սիրում էր խոսել անգամ Երե-
վանում: Պետք էր տեսնել մտավորականության ժա-
մադրավայրերում Թոթովենցին, Ջանանին, Աճառյա-
նին և Արա Սարգսյանին, Հրաչյա Ներսիսյանին, Վ.
Փափապյանին ու այլոց, նարդու կամ ճաշի սեղանի
շուրջ պրուցելիս, կատակելիս, բարբառային հյուսթեղ
ոճով դեպքեր պատմելիս, վիճելիս՝ համոզվելու հա-
մար, թե որքան հարազատ էր բեմից հնչում արևմտա-
հայերենը, մասնավորապես Պոլսի բարբառը, մեծ
մասամբ նույն այդ մարդկանց բերնից:

Անմոռանալի էր Ջանանի Օգսենը: Նա միանգամայն լուրովի էր ըմբռնում Օգսենին: Իր դերակատարման ընթացքում հաճախ էր հանդիսականներից կորչում լիաթոք ծիծաղ, բայց կորչում էր ո՛չ թե ի հաշիվ էժանագին ժեստիկուլյացիայի, ծամածռությունների, միմոսությունների, այլ իր արժանիքը գիտակցող մարդու լրջության ու բուրժուական արդարադատությունը բնորոշող դատարկ ֆրակների կոնտրաստի ցուցադրումով, որը կրկնակի ուժ էր ստանում Պարոնյանի խոսքի կոմիպմի շնորհիվ:

Ջանանի Օգսենը արտաքին հատկանիշներով լուրջ մարդ էր, ուներ առերեկույթ խելոքություն, իր մասնագիտության խորը գիտակցություն: Կոմիկական վիճակը առաջանում էր այդ արտաքին լրջությունից ու նրա խոսքի, սնամեջ գաղափարների բախումից: Դիմախաղը նա օգտագործում էր իր դերին լրջություն հաղորդելու համար և ո՛չ ընդհակառակը:

Ջանանի կատարողական արվեստի ամենափայլուն նմուշներից մեկը կարելի է համարել այն տեսարանը, որտեղ Օգսենը սովորեցնում է Պաղտասարին դատաստանական խորհրդի առաջ արտասանելիք խոսքերը: Ջանանը այդ ամբողջ տեսարանը վարում էր վերին աստիճանի հմտությամբ, ամեն մի դետալ, մի վանսցեն մշակած, առանց գոռում-գոչումի և ծամածռությունների, ինչպես անում են ուրիշները, են-

թաղրելով, թե Օգսենի դերը որքան ավելի կոմիկական պլանով տանեն, այնքան ճիշտ լուծած կլինեն. մանավանդ որ դահլիճը, — դերասանին գայթակղեցնող այդ փորձաքարը, — հաճախ քաջալերում է նման մոտեցումը՝ լիաթոք ծիծաղով:

Ջանանը Օգսենի արտաքին շարժումների, լրջության և նրա դատողությունների հակադրության վրա էր կառուցում դերը, հարապատ մնալով հեղինակին: Պետք է հաշվի առնել, որ Պարոնյանը այդ հերոսին չի տվել խեղկատակային կերպարանք: Նա տիպիկ բուրժուական փաստաբան է, որը հարգանք է վայելում իր միջավայրում. էականն այստեղ ժամանակի արդարադատության մերկացումն է սրամիտ այն դատողություններով, որ նա անում է: Որքան կշահեր Օգսենի մեր օրերի դերակատարումը, եթե հաշվի առնվեր Պարոնյանի տեքստից բխող նման մոտեցումը, որ իր կլասիկ մարմնավորումն էր գտել Ջանանի մոտ:

Ջանանի խաղի մեջ ուշագրավ էր նաև մի այլ հանգամանք: Նա խորապես յուրացրած լինելով Պարոնյանի երգիծանքի հատկանշական կողմերը, լավ տիրապետելով տեքստին, ուներ այդ տեքստը տեղ հասցնելու մեծ վարպետություն. խոսքը միայն արևմրտահայ լեզվին տիրապետելու կամ բարբառային առանձնահատկությունները պահպանելու մասին չէ, որը ի հարկե շատ կարևոր էր և Ջանանը սքանչելի

կերպով կատարում էր, խոսքը պարոնյանական սրամտությունները, խոսքի կոմիպմը անկորուստ տեղ հասցնելու մասին է։ Ջանանը այդ անում էր օգտագործելով և՛ դիմախաղը, և՛ ընտրելով հարմար մոմենտներ, արտասանության համար նպաստավոր տեղ ու դիրք։ Պարոնյանի թեւավոր խոսքերից և ո՛չ մեկը աննկատ չէր անցնում։ Ջանանը գիտեր, թե որտեղ պետք է իրեն ավելի լուրջ պահի, որտեղ պետք է դիմի արագախոսության, առանց փաստաբանի իր պառնասյան բարձրությունից իջնելու։ Նրա մոտ դիմախաղը, շարժումները, արագախոսությունը ու արագաշարժությունը չափազանցության չէր հասնում։ Նա դրանց դիմում էր այնքանով, որքան անհրաժեշտ էր միամիտ ու շվարած Պաղտասարի վրա ազդելու համար։

«Ջանան-փաստաբանի շարժումները,—գրում է մի ռեցենսկենտ,—խոսելու եղանակը, նույնիսկ շնչառությունը պոլսական են, նրա խաղը մեխվում է մարդու հիշողության մեջ և տիրականորեն իշխում այնտեղ»։

Օգտենի՝ փողի վրա խարսխված ամբողջ փիլիսոփայությունը, բախվելով Պաղտասարի հոգեկան տրագեդիայի հետ, առաջացնում էին ծիծաղ, բայց ոչ անպատակ, ժամանցային ծիծաղ, այլ այնպիսի ծիծաղ, որը նպաստում էր Պաղտասարի կոմիկական հոգեվի-

ճակի միջից տեսնելու ժամանակաշրջանի սոցիալական տրագեդիան, որին զոհ էին գնում ո՛չ միայն Պաղտասարի նման մարդիկ, այլև ողջ ժողովուրդը:

Ովքեր տեսել են Ջանանի Օգսենը Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարում» չեն կարող մոռացած լինել էսթետիկական այն մեծ հաճույքը, որ պատճառել է նա իր այդ դերակատարումով: Ինչ խոսք, դրան նպաստում էր նաև այն, որ Ջանանն ուներ տաղանդավոր խաղընկերներ, ինչպես Հ. Խաչանյանը (Պաղտասար), Հրաչյա Ներսիսյանը (Կիպար), Արուս Ոսկանյանը (Անուշ):

Ջանանի սիրած ու հաջողությամբ կատարած դերերից էր Աբիսողոմ աղան Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններում», որի ինսցենիրովկան գրել էին ինքը և Թոթովենցը: Աբիսողոմ աղան սոցիալական նույն միջավայրի ներկայացուցիչ է, ինչ Պաղտասար աղբարը, այն տարբերությամբ, որ Պաղտասարը իր գավառական միամտությամբ բախվում է բուրժուական քաղաքի որոշ խավերի հետ, գործ է ունենում փաստաբանի, դատաստանական խորհրդի անդամների, այլասերված երիտասարդության ներկայացուցիչ Կիպարի հետ, Աբիսողոմ աղան շփվում է ո՛չ միայն քաղքենիական խավերի, այլև արհեստավորների, մշակների, մտավորականության, հոգևորական-

նության և այլ կարգի մարդկանց հետ: Եթե տիպերի այս բազմապատկանությունը նպաստում էր առավել ամբողջական դարձնելու այն միջավայրը, որը պատկերված է կատակերգության վերածված վիպակում, ապա վնասում էր Աբիսողոմի կերպարի խորացմանը, հարկադրելով դերասանին որոնել ու գտնել նորանոր ձևեր, հոգեվիճակներ միմյանց հաջորդող ու միանման այցելությունների համար: Ջանանի Աբիսողոմ աղան ահա այս կողմով է, որ աչքի էր ընկնում: Ջանանը գտնում էր նոր ու ինքնատիպ ձևեր յուրաքանչյուր «մուրացկանի» ընդունելիս ու պրուցելիս: Մերթ հեզնանքն էր ուղեկցում նրա պրուցներին, մերթ վարմանքը, մերթ վայրույթն ու ջղաձգությունը, մերթ հոխորտանքն ու ինքնահավան մեծամտությունը: Փոփոխվող այս հոգեվիճակների ցուցադրման ընթացքում պահելով չափի զգացումն ու զսպվածությունը, շռայլորեն, բայց խելացի կերպով օգտագործում էր դիմախաղը, լեզվի հարափոփոխ ինտոնացիան: Թեթևաուլիկ բանաստեղծի, սափրիչի և լուսանկարչի հետ ունեցած հանդիպումների տեսարաններում նա աննման էր:

Ջանանը ոչ միայն տեղ էր հասցնում Պարոնյանական սրամտությունները, խոսքի կոմիկմի ամբողջ ուժը և դրանով աշխույժ պահում դահլիճը, այլև դերակատարման լուռ մասերով, շարժումներով, հատկապես հարուստ դիմախաղով, հանդիսականներին կա-

պում էր բեմի հետ: Այդպես էր խաղում նա այն տեսարանում, որտեղ անմուսա բանաստեղծը սեղանի վրա կանգնած՝ արտասանում է իր հռչակավոր ճառը, իսկ Աթիսողոմը չիմանալով, թե ինչ է այդ անծանոթ մարդու մտադրությունը, սարսափած հետևում է նրա սմեն մի նախադասությանը, ամեն մի բառին, դեմքի փոփոխվող արտահայտություններով դրսևորելով իր վերաբերմունքը, մինչև որ արտասանում է «միտքդ ինչ է աղբար, ես քեզի ինչ ըրի» նախադասությունը:

Բայց մինչև այդ հայտնի նախադասությունը Ջանանը «խոսում էր» դիմախաղով, մտքեր «արտասանում» իսկ հանդիսականը հասկանում էր նրան լրիվ, կարդում նրա դեմքին մերթ սարսափ, վալրույթ, մերթ երկյուղ, անհանգստություն, մերթ դժգոհություն ու անհամբերություն: Այս ամբողջ ժամանակաընթացքում Ջանանի դիմախաղը տպավորիչ էր ու հարափոփոխ, դուրս էր ցայտեցնում բառեր, նախադասություններ, որոնք չէին գրվել, բայց «ասվում էին», տեղ հասնում:

Ջանանը Աթիսողոմ աղայի դերակատարման մեջ սկզբից մինչև վերջը տանում էր որոշակի գիծ,— ցույց տալ, որ «մուրացկանների» ռոքալի վիճակը արդյունք է ո՛չ թե այդ անձնավորությունների անձնական թերությունների, բնավորության առանձնահատկությունների, այլ բուրժուական հարաբերություննե-

րի, որը բարոյապես ընկճել, հաշմանդամ է դարձրել մարդկանց: Սոցիալական խորը բովանդակությամբ էր խաղում նա այն տեսարանը, որտեղ սակարկում էր լուսանկարչի հետ: Այս տեսարանում Ջանանը Աբիսողոմի մեջ վարթեցնում էր կալվածատերի բնագործը, և իրեն պատկերացնելով ոչ թե Պոլսում, — որտեղ կան բարոյական այլ նորմեր, — այլ Տրապիզոնում, իր ագարակում, խոսում էր որպես կալվածատեր՝ խոսակիցներին մի պահ ընդունելով որպես իր ծառաները: Խոսում էր գոռոզ մեծամտությամբ, ընդգծելով իր ատելությունը աշխատավորների նկատմամբ:

Եթե «Պաղտասար աղբարում» հումորն ու ողբերգականը ներդաշնակ ու զուգահեռ ընթանում են սկզբից մինչև վերջը, ապա Աբիսողոմ աղայում իշխողը հումորն է, միաժամանակ առողջ ու լիաթոք ծիծաղը, առաջացած Աբիսողոմի տգիտության, մեծամտության և շրջապատի բարոյական նորմաների բախումից:

* * *

Համառոտակի ծանոթանանք Ջանանի հասարակական և թատերական գործունեությանը:

Որպես թատերախմբերի ղեկավար, ռեժիսոր, նրա աշխատանքը ընթացել է երկու ուղղությամբ՝ Հայաստանի լադրբեջանական և քրդական թատրոններում, որոնց ստեղծողներից մեկն է եղել ինքը, և Երևանի

բանվորական թատրոնում, որի ստեղծմանը նույնպես մոտիկից մասնակցել է:

1928 թ., մի ամբողջ հնգամյակ Երևանի Պետական առաջին թատրոնում աշխատելուց հետո, Ջանանը խնդրում է ավատել իրեն «հաստիքավոր» դերասանի պարտականություններից, խոստանալով չկտրվել նրա բեմից:

Այդ նույն թվին Սովետական Հայաստանի կառավարությունը նրան վստահում է շատ պատվավոր մի աշխատանք՝ կապմել Երևանի առաջին Ադրբեջանական թատրոնը, որ հեշտ գործ չէր:

Սովետական կարգերի հաստատումից առաջ ադրբեջանական աշխատավորության մեջ մշակութային աշխատանք գրեթե չէր կատարվել: Հեղափոխությունից հետո քաղաքական դաստիարակչական, ինչպես և կրթական խոշոր աշխատանք ծավալվեց: Բացվեցին ադրբեջանական դպրոցներ, լույս էին տեսնում ադրբեջաներեն գրքեր, Հայաստանում ապրող ադրբեջանցիները ունեցան իրենց «Կըպըլ շաֆաք» թերթը: Թատրոնի բնագավառում սակայն նոր նոր էր ծրագրվում աշխատանքը: Եվ դա ամենից դժվարն էր: Ավատական կենցաղը, կրոնական հավատալիքները դժվարացնում էին նոր գաղափարների տարածումը, մասսայական արվեստի այնպիսի մի ճյուղի միջոցով, ինչպիսին էր թատրոնը, որը պահանջում էր երկսեռ

մարդկանց համախմբում և այդ այն պայմաններում, երբ հենց երևանաբնակ աղբբեջանուհիների մեծ մասը դեռ դեն չէր գցել չադրան, շարունակում էր սպրել արևելյան ներփակ կենցաղով, շատերի ամուսիններն ու եղբայրները չէին համաձայնվում, որ իրենց կանայք ու քույրերը հաճախեն թատրոն, էլ ո՛ւր մնաց թե բարձրանան բեմ:

Այս պայմաններում 1928 թ. Ջանանը Երևանի տեխնիկումի աղբբեջանցի ուսանողներից և հայ ուսանողուհիներից, ստեղծում է առաջին աղբբեջանական թատրոնը Հայաստանում: Դա նոր երևույթ էր մեր հանրապետության մեջ, և լենինյան ազգային քաղաքականության նվաճումներից մեկը:

Սկսվում են կանոնավոր ներկայացումները, որոնք հաճույքով են դիտվում ո՛չ միայն աղբբեջանցի, այլև հայ հանդիսատեսների կողմից:

Մինչ այդ Ջանանը աչքի էր ընկել գերազանցապես որպես դերասան, այժմ նա իր ուժերը դրսևորում էր որպես ռեժիսոր, ի հայտ բերելով ակնառու կարողություններ և այդ բնագավառում: Նրա աշխատանքներին օժանդակում էին Լևոն Զալանթարը, դերասան Վաղարշ Վաղարշյանը և ուրիշներ:

Ջանանի համառ ու քրտնաջան աշխատանքի ջնորհիվ, կարճ ժամանակից, Երևանի աղբբեջանական թատրոնը ձևավորվեց, հասունություն ձեռք բերեց, հա-

մալրեց իր շարքերը կարող ուժերով: Խուժը բաղկացած էր քսանչորս արտիստ-արտիստուհիներից: Չորս արտիստուհիներ ադրբեջանցի էին, երկուսը՝ հայ: Դա ինքնին մեծ նվաճում էր:

Հետագայում Ջաբար Ջաբարլիի անունը կրող Երևանի ադրբեջանական թատրոնը խոշոր դեր կատարեց հանրապետության ոչ միայն ադրբեջանցի աշխատավորության քաղաքական-կուլտուրական կյանքում, այլև ադրբեջաներենը հասկացող մանավանդ հայրենադարձ հայերի մեջ, որոնք հաճույքով գնում էին խմբի ներկայացումները դիտելու:

Ադրբեջանական թատրոնը բեմադրեց մի շարք պիեսներ, ինչպես՝ «Սևիլ», «Պայթյուն», «Ինձի», «Ալմալ» հետագայում «Նամուս» և այլն:

Խուժը սպասարկում էր նաև գյուղական բնակչությանը:

Ջանանի արխիվում պահպանված է մի վեկուցագիր՝ Հայաստանի շրջաններում ադրբեջանական խմբի տված ներկայացումների մասին: Դա շատ հետաքրքրական փաստաթուղթ է, որը ցույց է տալիս, թե Ջանանը և նրա ընկերները, ինչ դժվարին պայմաններում և ինչպիսի անձնապոհ աշխատանքով թատերական արվեստը հասցրել են Հայաստանի ամենահեռավոր ու խուլ անկյունները, հաճախ այնպիսի գյուղեր, որտեղ թատրոնի մասին առաջին անգամն էին լսում:

Խումբը իր ներկայացումները տվել է երբեմն էլ անբարենպաստ պայմաններում, հատկապես այն գյուղերում, որտեղ չեն եղել դրա տարրական հնարավորությունները: Հարկադրված են եղել ներկայացումներ տալ գյուղական բակերում, խրճիթ-ընթերցարաններում, կամ մեջիտների առաջ՝ բացօթյա: Չի եղել էլեկտրական լուսավորություն: «Հաճախ ստիպված ենք եղել խաղալ արևի լույսով, մի անգամ էլ լուսնի լույսով» գրում է Ջանանը վերոհիշյալ վեկուցագրում:

Խմբի ներկայացումները, սակայն, ադրբեջանական այդ գյուղերում դրական խոշոր դեր են խաղացել՝ մի կողմից գյուղական բնակչությանը թատերական արվեստին հաղորդակից դարձնելու, մյուս կողմից ժողովուրդների համերաշխության ամրապնդման լենինյան ապգային քաղաքականության պրոպագանդայի ուղղությամբ:

«Ամասիայում, մեր վերջին ներկայացման ժամանակ,— գրում է Ջանանը,— խմբին օվազիա սարքելուց հետո տեղական ադրբեջանցի աշխատակիցները ի պատիվ մեզ վեջեր կազմակերպեցին, որտեղ իրենց կանայք պարեցին և երգեցին. ադրբեջանական կյանքում այս երևույթը պիտի համարել վերին աստիճանի խրախուսիչ. իսկ Ձորագետում մեր վերջին ներկայացմանը նույնպես օվազիա սարքելուց հետո բանվորները՝ հայ, ադրբեջանցի, հուլյն բեմ բարձրացան և խո-

սեցին խմբի տարած աշխատանքների մասին: Դրանով էլ չբավարարվելով, առավոտյան, երբ խումբը մեկնում էր, բանվորներն իրենց կանանցով ու երեխաներով երկու վերստ ճանապարհ ուղեկցեցին խմբին ուռնաներով: Պետք է հիշել նաև Ղարաքիլիսի պինվորական լազերում մեր տված ներկայացման մասին, որը ինքնաբերաբար քաղաքական ցույցի փոխվեց: Սրահի կարմիրբանակայինները վարմանալի հռետորներ էին դուրս բերում, որոնք կոմունիստների տարած ապագային քաղաքականության մասին էին ճառում և ներկայացման համար բերել տված օրկեստրը ստիպված եղավ ավելի շատ «Ինտերնացիոնալ» նվագել:

Ջանանը խմբի և՛ ռեժիսորն էր, և՛ բեմադրողը, հաճախ և՛ ձևավորողը: Նա օգտագործում էր Երևանից ձիասայլերով տարված դեկորացիաներ, բեմական պգեստներ և տեղական պրիմիտիվ հնարավորությունները:

Թե Երևանում, և թե գաստրոլային այս ներկայացումների ժամանակ Ջանանը աշխատել է մի կողմից ներկայացումները լավ կապմակերպել, մյուս կողմից ադրբեջանցի երիտասարդ ու խոստումնալից ուժերից դերասանական կադրեր պատրաստել: Այս բանում նրան օժանդակել է թուրքերենի իր լավ իմացությունը, որի շնորհիվ ադրբեջաներեն լեզուն նա յուրացրեց ամենակարճ ժամանակամիջոցում և սկսեց

խաղալ այդ լեզվով, կատարել նույնիսկ թարգմանություններ:

1929 թ. «Խորհրդային Հայաստան» թերթը գրել է. «Թուրք շրջիկ թատրոնում դերասան Մ. Ջանանը երկրորդ տարին է ինչ աշխատում է իբրև ռեժիսոր բեմադրող, որտեղ նա Զադլուսգլխվարի ղեկավարությամբ եռանդ չի խնայում թուրք շրջիկ թատրոնի աշխատանքների գեղարվեստական մասը որակապես բարձրացնելու ուղղությամբ: Նրանք, ովքեր ուշի ուշով հետևել են այդ թատրոնի անցած ճանապարհին, հաստատապես կարող են ասել, որ թուրք շրջիկ թատրոնն այս երկու տարվա ընթացքում խոշոր հաջողություններ է ձեռք բերել և նրա արդյունքները միանգամայն քաջալերիչ են ապագայի նկատմամբ»¹:

Ջանանի աշխատանքը բարձր են գնահատել նախ և առաջ հենց իրենք՝ ադրբեջանական թատրոնի արտիստները: Այդ թատրոնի աչքի ընկնող դեմքերից մեկը՝ ռեժիսոր Մ. Հյուսեյնովը, 1934 թ. գրած իր «Մի քանի դիտողություններ Հայաստանի պետական թուրք թատրոնի մասին» հոդվածում ասում է. «Մենք չենք կարող մոռանալ թուրքական թատրոնի բազմամյա ռեժիսոր, վաստակավոր դերասան ընկ. Ջանանի մեծ աշխատանքը»:

¹ «Խորհրդային Հայաստան», 1929 թ. № 295:

Ջանանը արժանի էր այդ գնահատականին: Հինգ տարիների ընթացքում, որը ընդմիջվել է ընդամենը մեկ թատերաշրջանով,— երբ նա հրավիրվել է Լենինականի պետական թատրոնը,— աշխատել է մեծագույն եռանդով ու ջանասիրությամբ: Ինքը Ջանանը, մամուլում անդրադառնալով Երևանի ադրբեջանական թատրոնի աշխատանքներին, գրել է. «Ադրբեջանական թատրոնի վարգացման մեջ հինգ տարվա ընթացքում ես աշխատել եմ տալ իմ բեմական կուտակված փորձի լավագույն տրադիցիաները: Իմ ամբողջ ջանքը եղել է ադրբեջանցի ռեժիսորներ պատրաստել, որոնք պետք է շարունակողը լինեն սկսված գործին: Այս ուղղությամբ պատրաստվող ընկերներից Հյուսեինովը, Ռամազանովը և Գալանֆարը արդեն ունեն որոշ գրավականներ»:

Մ. Ջանանը մասնակցել է նաև Հայաստանի քրդական թատրոնի ստեղծմանը: Եթե ադրբեջանական բնակչության զգալի մասը ապրում էր քաղաքներում և համեմատաբար հեշտ էր նրանց մշակութային կյանքում ներգրավել, ապա քուրդ աշխատավորությունը գերազանցապես ապրում էր Ալագյալի լանջերին, կիսաքոչվորական պայմաններում, հեռու մշակութային կյանքից: Միայն սովետական իշխանության տարիներին էր, որ գիրն ու գրականությունը հասնում էին հեռավոր այդ գյուղերը, բացվում էին դպրոցներ, գի-

տութեան լուսը իր ճառագայթներն էր նետում դեպի Ապարանի, Թալինի քրդական գյուղերը: Այս պայմաններում է, որ մի խումբ էնտուսիաստների անձնվեր ջանքերով, քրդական գյուղական աշխատավորութիւնը ծանոթանում է նաև թատերական արվեստի հետ:

Ջանանը իր մասնակցութիւնն է ունեցել Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնի կազմակերպման գործին: Գեղաշխի միութեան այն ժամանակվա նախագահ, թատերագետ Ս. Մելիքսեթեանը իր հուշերում հավաստում է, որ երբ միութիւնը ծրագրել էր մայրաքաղաքում ստեղծել նման մի թատրոն, Ջանանը եղել է այդ գաղափարով առաջին խանդավառվողներից մեկը: Որպեսզի նախապատրաստական աշխատանքները դրվեն գործնական հողի վրա, նա Գեղաշխի հանձնարարութեամբ գրում է մի պիես՝ «Բանվոր քեռին արևելքում», որ բեմադրվում է այդ տարիներին Դ. Գուլապյանի ղեկավարութեամբ գործող Բանջրջիկ թատրոնում ու ներկայացվում ո՛չ միայն մայրաքաղաքում, այլ հանրապետութեան մի շարք այլ վայրերում (Երևան, Էջմիածին, Սարդարաբադ, Լենինական, Սանահին, Ալավերդի, Ղարաքիլիսա, Ստեփանավան և այլն):

Ջանանը ինքն է բեմադրել «Բանվոր քեռին»:

Թատրոնի ղեկավար Դ. Գուլապյանի արխիվում պահպանված աֆիշաներն ու ծրագրերը ցույց են տա-

լիս, թե ինչպիսի մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել աշխատավորությունը խմբի կազմակերպած ներկայացումների հանդեպ, որոնք տրվում էին գերազանցապես բանվորաբնակ վայրերում:

Ավարտելով նախապատրաստական աշխատանքները և ունենալով իր ձեռքի տակ Ջանանի «Բանվոր քեռին արևելքում» մանկական պիեսը, Գեղաշխի միությունը հանձնարարում է Ջանանին գրել հատուկ պեկուցագիր, որը ներկայացվում է Լուսժողկոմ Մռավյանին և ստացվում նրա համաձայնությունը՝ մանուկների և պատանիների համար թատրոն ստեղծելու վերաբերյալ:

1929 թ. հիմնադրվում է Երևանի Պատանի հանդիսատեսի թատրոնը:

Սկսած 1928 թ., մի ամբողջ տասնամյակ, Ջանանը ունեցել է նաև ռեժիսորական գործունեություն: Նա բեմադրություններ է տվել Երևանի ադրբեջանական թատրոնում, Բանվորական թատրոնում, Լենինականի թատրոնում և այլն, բեմադրել է մի շարք պիեսներ ինչպես ինքնուրույն, այնպես էլ թարգմանական: Ավելորդ ենք համարում դրանցից յուրաքանչյուրի վրա մանրամասն կանգ առնել: Այս ուղղությամբ նրա կատարած աշխատանքի մասին կարելի է պատկերացում ստանալ, ծանոթանալով Բանվորական թատրոնում «Պաղտասար աղբարի» նրա բեմադրությանը, և

«Վենետիկի վաճառականը» կատակերգության բեմադրության շուրջ ծավալված այն վեճին, որին ակտիվ կերպով մասնակցել է Ջանանը:

Նախ՝ «Պաղտասար աղբարի» մասին:

Լ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը հայ թատրոնում ունի բեմադրության ուշագրավ պատմություն: Ըստ հուշյան այն անցել է բեմադրական հինգ շրջան, սկսած Արամ Վրուլից, մինչև Վարդան Աճեմյանի վերջին բեմադրությունը, որն արդեն մի քանի տարի է ինչ հաջողությամբ գնում է:

Մկրտիչ Ջանանի բեմադրության մասին անհնար է ճշգրիտ գաղափար կազմել առանց գեթ ընդհանուր գծերով ծանոթանալու նախընթաց տարիներին կատարված աշխատանքներին: Այդ փորձերի բավականաչափ օբյեկտիվ բնութագրությունը տվել է ինքը՝ Ջանանը: Ամենեին չժխտելով դերասան Վրուլի խոշոր ծառայությունները հայ թատրոնում, Ջանանը գրտնում է, որ Վրուլը «Պաղտասար աղբարի» քաղաքական բովանդակությունը անտեսելով՝ այն դարձրել էր ընտանեկան մի կատակերգություն, իր բառերով ասած «խարտոցել է կոմեդիայի քաղաքական սուր կողմերը»: «Ստացվել է ապուշ մի մարդու ընտանեկան կյանքի ծիծաղաշարժ պատկերը»:

«Պաղտասար աղբարի» երկրորդ բեմադրությունը կատարեց Մոսկվայի հայկական տոռուիան Ռ. Մի-

մոնոլի ղեկավարությամբ: Ինչպես հայտնի է ստոտիան բեմադրեց նախ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները», ապա «Պաղտասար աղբարը»: Երկու բեմադրություններն էլ կատարվել են նույն սկզբունքներով, հետապնդել են նույն նպատակը: Թե ո՛րն է եղել այդ սկզբունքը, երևում է մի ուշագրավ հոդվածից, որը լույս է տեսել մամուլում «Մեծապատիվ մուրացկանների» բեմադրության առթիվ: Զանի որ «Պաղտասար աղբարն» էլ բեմադրվել է նույն ելակետներով, ուստի ավելորդ չի լինի ծանոթանալ այդ հոդվածին, մանավանդ որ այն ընդհանուր պատկերացում է տալիս առհասարակ 20-ական թվականների կեսերից սովետահայ թատրոնում իր արտահայտությունը գտած մեյերխոլդյան սկզբունքների մասին: Վերոհիշյալ հոդվածից երևում է, որ ստոտիայի ղեկավարների համար հեղինակը և նրա տեքստը ինչպես և կոնկրետ պատմական իրականությունն ու ժամանակաշրջանի հասարակական հարաբերությունները, կենցաղը, հոգեբանությունը, մղվում են երկրորդ պլան, ավելի ճիշտ՝ օգտագործվում են բեմադրողին հույզող գաղափարների մատուցման համար՝ չափազանց ազատ եղանակով: Բեմադրող ռեժիսորն իր հայեցողությամբ, ասված է այնտեղ, կարող է բնագրից դուրս գցել մի շարք հատվածներ, որոնք վերաբերվում են ասենք կենցաղին, կարող է ավելացնել այլ հատվածներ նույն

հեղինակից, հաճախ նույնիսկ այլ հեղինակներից: Պարտադիր չէ ո՛չ ժամանակաշրջանի կոլորիտի պահպանումը (տարապ, համապատասխան դեկորացիաներ և այլն) և ո՛չ էլ ժամանակաշրջանի ընդհանուր հոգեբանության պահպանումը:

«Վերցված է Հակոբ Պարոնյանի պիեսան,—կարդում ենք այդ հոդվածում,—և ենթարկված փոփոխության, համաձայն բեմական արվեստի այժմեական պահանջներին և դիտողների վրա ամենաուժեղ ներգործություն անելու նկատառումով: Մեզ համար պիեսի գործողությունը կատարվում է ներկայումս,—ասում է Սիմոնովը,—այսօրվա մեծապատիվ մուրացկանները դա ամեն ազգության էմիգրանտներն են, ամեն տեսակի բախտախնդիրներ ու շինարար աշխատանքի անընդունակներ, որ հիմա էլ ժամերով նստում են Կ. Պոլսի, Փարիզի, Բեռլինի կաֆեներում, «թեթև աշխատանք» որսալու, կամ անվերադարձ փոխառություններ անելու հույսով»¹:

Ինչպես երևում է այս մեջբերումից, ստուդիայի նպատակն է եղել համենայն դեպս ընդգծել պիեսի քաղաքական կողմը, բայց ճեփսորը, այն ավելի ցցուն դարձնելու համար, ամբողջովին դուրս է թողել կենցաղայինը, այսինքն այն, ինչ ամենից ավելի է պարոնյանական, որը անմահ երգիծաբանի մոտ նպաս-

¹ «Նոր տկոս», 1924, օգոստոսի 21:

տում է հենց կատակերգության քաղաքական տեն-
դենցների բացահայտմանը:

Դուրս վանելով կենցաղայինը, նաև «պսիխոլոգի-
մը» — ինչպես ասում են բեմադրողները մամուլում
տպած իրենց հոգվածներում՝ ակնարկելով հերոսների
հոգեբանության ցուցադրումը — ստուդիան նպատակ
է ունեցել ներմուծել «անընդհատ աճող գործողություն
և տրյուկներ», անկախ միջավայրից, ժամանակից ու
կենցաղային ինքնատիպությունից: Ստուդիայի ղեկա-
վարների նպատակն է եղել «դիտողների վրա սուղ
միջոցներով մաքսիմալ տպավորություն թողնելը ու
նրանց ուշադրությունը շարունակ լարված պահելը...
Կոստյումների ու գրիմի մեջ էլ պահպանվում է ընդ-
հանուր պայմանական ոճը... դեկորներ համարյա բա-
ցակայում են... ձեփսորը բեմադրության մեջ մտցնում
է անախրոնիզմ, որով և ընդարձակում է բեմից ազի-
տացիա անելու հնարավորությունները:... Դա շարժա-
կան ազիտ թատրոն է, որը դուրս գալով թատրոնա-
կան նեղ արկղիկից, օգտագործելով ժամանակակից
թատրոնի և ցիրկի տեխնիկական հնարավորություն-
ները, շրջում է գյուղերը, բանվորական կենտրոնները,
պրոպագանդա անելով մեր քաղաքական ու տնտեսա-
կան հետագա խնդիրների շուրջը, այլ կերպ ասած
դառնալով նոր կյանքի բեմը»¹:

¹ «Նոր աշխարհ», 1924 թ. օգոստոսի 21:

Թե դա ինչպիսի տարօրինակ բեմադրություն է եղել, երևում է այն փաստից, որ Պարոնյանի հերոսներից մեկը բեմում երգել է Ավատ Վշտունու մի երգը:

Մենք ընդարձակ կանգ առանք պարոնյանական դրամատուրգիայի մեկնաբանության վրա ստուդիայի կողմից, նախ այն պատճառով, որ դա շատ կարևոր է սովետահայ թատրոնի անցած էտապի պատկերացման համար և երկրորդ՝ այն պատճառով, որ ինքը Մ. Ջանանը քննադատում է «Պաղտասար աղբարի» նրման մեկնաբանությունը:

Ստուդիայի կողմից բեմադրված «Պաղտասար աղբարում» գրեթե իսպառ բացակայել է Պարոնյանի երգիծանքին սնունդ տվող պոլսական միջավայրը, կենցաղը. ավելին՝ բացակայել է անգամ քաղաքական այն նպատակասլացությունը, որ առկա է արտաքուստ կենցաղային այդ բեմադրության մեջ, այսինքն 19-րդ դարի երկրորդ կեսերին հայ հասարակական կյանքում իշխող դեր կատարած լիբերալ բուրժուազիայի և նրա կողմից թմբկահարված հայ հոգևորականության ոչընչացնող քննադատությունը:

«Պաղտասար աղբարի» այսպիսի բեմադրությունը չէր կարող հաջողություն ունենալ: Պատահական չէ, որ մեր մեծ պոետ Եղիշե Չարենցը, հատուկ հոգված գրելով ստուդիայի կողմից բեմադրված «Պաղտասար աղբարի» մասին, ասում էր. «Երեկ Պետական թատ-

րոնի բեմի վրա մենք տեսանք պարզապես մի աշակերտական ներկայացում, որն այդպիսին լինելով հանդերձ հավակնություն ուներ ամենավերջին «նորույթի» տպավորությունը թողնել Երևանի «պրովինցիալ» հասարակության վրա: Սակայն, Օ՛ վարմանք, ներկայացումը ոչ մի տպավորություն չթողեց»:

«Պաղտասար աղբարը» բեմադրել է նաև Լևոն Բալանթարը՝ ծգտելով հիմք ընդունել Պարոնյանի տեքստը, որոշ չափով պահպանելով կենցաղը, միջավայրը: Սակայն դժբախտաբար նրա մոտ ևս Պարոնյանի կատակերգությունը լիաթոք չի հնչել: Տուրք տալով ժամանակի մտայնությանը, ռեժիսորը տեքստում ավելացրել է այնպիսի խոսքեր, որոնք չէին կարող լինել Պարոնյանի մոտ և ինչպես Ջանաճն է նշում, կարծես հիշեցնում էր Չացկու մոնոլոգը:

Եվ որ ամենից տարօրինակն էր, այստեղ էլ Պաղտասարը հանդգնում էր թքել իշխանավորների երեսին ու փոխադրվել... Խորհրդային Հայաստան: Դուրս էր գալիս, որ Պարոնյանը գրել էր իրենից 50 տարի հետո կատարվող դեպքերի մասին:

Հ. Պարոնյանի «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը սովետահայ բեմում առաջին անգամ պարոնյանական ողջ ջնչով հնչեց Ջանաճնի բեմադրությամբ:

Նա այդ պատասխանատու գործին ձեռնարկելուց առաջ հանգամանորեն ուսումնասիրեց Պարոնյանի ողջ ստեղծագործությունը, պիեսի հետ հարակցվող փաստերը և չնայած շատ լավ ծանոթ էր պոլսական միջավայրին ու լեզվին, հետապոտական աշխատանք կատարեց ավելի խորը թափանցելու համար Պարոնյանի տեքստի մեջ: Նա որոնեց, գտավ հենց իր՝ Պարոնյանի տված մեկնաբանությունը «Պաղտասար աղբարի» մասին, տպված խիկար պարբերականում Եսթեր ծածկանունով: Ի դեպ այս փաստը առաջին անգամ Ջանանն է, որ մատնանշել է: Հետագայում, տարիներ անց, այլ պարոնյանագետներ նույնպես ուշադրություն են դարձրել դրա վրա:

Ղեկավարվելով Պարոնյանի այդ ցուցումներով, Ջանանը աշխատել է իր ռեժիսորական աշխատանքի ընթացքում ուշադրություն դարձնել հատկապես այն հարցերի վրա, որոնց մասին խոսում է Պարոնյանը: Ինչպես հայտնի է «Պաղտասար աղբարը» չունի որոշակի ֆինալ, դրա համար էլ գրեթե բոլոր բեմադրություններում թույլ են տրվել կամայական ընդհանրացումներ: Բեմադրողներից մեկը, ինչպես տեսանք Պաղտասարին ուղարկել էր Սովետական Հայաստան, մի այլ բեմադրող՝ Վ. Աճեմյանը, հիմնականում ճիշտ մեկնաբանելով պիեսը, վերջում Պաղտասարին պարել է տալիս նեղանի վրա՝ կիսահիստերիկ վիճակում:

Ֆինալ չունենալու փաստը առաջինը նկատել է Պարոնյանը և մատնանիշ արել վերոհիշյալ հոդվածում: Թե ինչու իմանալով հանդերձ այդպիսի մի լուրջ թերություն, չի ուղղել ինքը հեղինակը, մեր կարծիքով պետք է բացատրել ժամանակի ցենսուրական նկատառումներով: Որ Պարոնյանի նպատակն է եղել ֆինալում իր հերոսին դուրս գցել ոչ միայն պոլսական նեխած միջավայրից, այլև Թուրքիայից, դա ակնբախ է, բայց անհնար էր այդ մասին պարզ խոսել համիդյան ցենսուրայի ամենախստագույն այն տարիներին, երբ լույս տեսավ «Պաղտասար աղբարը»:

Ջանանը նախքան բեմադրելը, խորհրդակցել է Պարոնյանի ստեղծագործությանը ծանոթ մարդկանց հետ.

«Կարիք եմ վզացել,— ասում է նա,— խորհրդակցել Պարոնյան ճանաչող մի շարք ընկերների հետ (Զ. Եսայան, Արուս Ոսկանյան, Էդվարդ Խոճիկ, Արա Սարգսյան և այլն)»:

Նախապատրաստական նման աշխատանքից հետո Ջանանը ձեռնարկում է «Պաղտասար աղբարի» բեմադրությանը, նախ Բանվորական թատրոնում, ապա 1936 թ. Պետական թատրոնում:

Ռեժիսոր Ջանանին նույնպես զբաղեցրել է պիեսը որքան հնարավոր է քաղաքականապես նպատակասլաց դարձնելու հարցը: Բայց նա այդ արել է ոչ թե

Պարոնյանից հեռանալով, այլ որքան հնարավոր է մոտենալով նրան, նրանից վերցնելով իր մեկնության ատաղձը: Իսկ հայտնի է, որ «Պաղտասար աղբար» կատակերգությունը հարուստ է այդպիսի ատաղձով և կարիք չունի արհեստական շպարի:

Ջանանը ոչ միայն պահպանել էր կենցաղայինը պիեսում, այլև այն հմտորեն օգտագործել Պարոնյանի քաղաքական նպատակների ցուցադրման, այսինքն բուրժուական նեխած ընտանեկան հարաբերությունների բացահայտման համար՝ հանդիսատեսի մեջ ատելություն և զգվանք հրահրելով դեպի առհասարակ սեփականատիրական կարգերը:

Ջանանը Պաղտասարին ապուշ չի համարում, այլ Պոլսի բուրժուական ապականված կյանքի քառսի մեջ ընկած մի գավառացի առևտրական, որը նոր միջավայրում ընկել է ապուշային վիճակի մեջ: Եթե նա հրաշքով մի պահ դուրս ընկներ շրջապատից և հայտնվեր իր գավառում, իրեն կզգար այնպես, ինչպես ծուկը ջրում, հանդես կը բերեր իր գործարար կարողությունները, որոնց շնորհիվ այդքան հարստացել է: Ջանանի կարծիքով Պաղտասարը «գավառային կյանքի ու համառության մարմնացումն է. նա իր արդարությանը և ինչ որ արդարության կուրորեն հավատում է, չարագործը պետք է պատժվի, արդարությունը պետք է ի հայտ գա,— այս է նրա ըմբռնումը»:

Պաղտասարի կերպարի այսպիսի մեկնաբանությամբ միայն հասկանալի կարող է դառնալ «ինծի Պաղտիկ կըսեն» հայտնի հոխորտանքը, որ արտասանում է Պաղտասարը ամեն անգամ, երբ նրան թվում է, թե հաղթելու է հակառակորդին:

Որպես ռեժիսոր, Ջանանը այսպիսի մեկնաբանությամբ է բեմադրել «Պաղտասար աղբարը», Խաչանյան-Պաղտասարն էլ խաղացել է այդ մեկնաբանությամբ: «Խաչանյանը, — կարդում ենք մամուլում, — խաղում է ամենայն լրջությամբ, ելակետ ունենալով այն մեկնակետը, որ իր հերոսի կոմիկական վիճակը ըստ հույան հենց նրա տրագեդիան է: Եվ այդ է Խաչանյանի հաջողության հիմնական գաղտնիքը»:

Երկյուղածությամբ մոտենալով Հ. Պարոնյանի կատակերգության բնագրին, չանելով որևէ հավելում, մեծ պգուշությամբ պահպանելով արևմտահայերենի առոգանությունը, Ջանանը համեմատաբար ազատ է վարվել գործող անձանց հետ, կատարելով կամայական հավելումներ, նպատակ ունենալով «ապատել բեմադրությունը աղքատիկ միօրինակությունից»: Ջանանի այդ միջամտությունը, իհարկե, անտեղի էր. ինչպես հայտնի է, առանց այն էլ կատակերգությունը բավականաչափ ծանրաբեռնված է գործող անձերով. կանանց նոր խմբի հանդես գալը ձգձգում էր պիեսը:

Մասնակի այս թերությունով հանդերձ, Ջանանի

մոհանուր մոտեցումը ճիշտ էր, մտածված և տեքստից բխող:

Դրանով պետք է բացատրել Ջանանի բեմադրած «Պաղտասար աղբարի» աննախընթաց հաջողությունը, մի բեմադրություն, որը իրավամբ կարելի է համարել սովետահայ թատրոնի ակնառու նվաճումներից մեկը հայ դասական դրամատուրգիայի բեմականացման գործում:

* * *

Ջանանը մեծ եռանդով մասնակցել է այն վեճին, որ մղվել էր Երևանի Պետական թատրոնում և մամուլում Վ. Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» կատակերգության բեմադրության շուրջը: Այդ պիեսը բեմադրելու էր Ա. Բուրջալյանը: Նա իր մեկնաբանությունը հրատարակում է մամուլում՝ «Վենետիկի կարնավալը կամ Շելլոկ» վերնագրով: Ռեժիսորի կարծիքով Շեքսպիրի պիեսը կատակերգություն է և սխալվում են այն մարդիկ, որոնք բեմադրում են այն դրամայի պլանով: Բուրջալյանը հիմնավորում է իր տեսակետը, պիեսից բերելով այնպիսի օրինակներ, որոնք բնորոշ են բացառապես կոմեդիայի ժանրին:

Մամուլում Բուրջալյանի դեմ հողվածով հանդես է գալիս Մ. Ջանանը:

Անկախ այն բանից, թե ով էր իրավացի այս վե-

ճում, անհրաժեշտ ենք համարում ծանոթացնել Ջանանի մոտեցմանը այն պիեսի հանդեպ, որով նա պաշտպել էր ու հետաքրքրվել դեռևս 1921 թ. Լոնդոնում, պատրաստվելով հանդես գալ Շալլոկի դերով:

Ջանանը իր «Վենետիկի վաճառականը» հողվածի սկզբում գրում է.

«Ծանր է իմ դրությունը, երբ ստիպված եմ հրապարակային ելույթ ունենալ այնպիսի անձնավորության դեմ, որից բավական բան եմ սովորել թատրոնի ձևական մարզում: Բայց կարծում եմ, որ ամեն մի ուսուցիչ պիտի ուրախանա, տեսնելով, որ աշակերտներն ընդունակ են կանգնել ճշմարտության կողմը, կամ գոնե ցանկանում են որոնել ճշմարտությունը»:

Իրականում Բուրջալյանի և Ջանանի վեճը ձևին չէր վերաբերում, այլ բովանդակությանը: Բուրջալյանի կարծիքով,— և անշուշտ նա իրավացի էր,— պիեսի գաղափարական առանցքը ո՛չ թե հակասեմիտիզմն էր, ինչպես կարծում էին ոմանք, այդ թվում և Ջանանը, այլ հումանիզմը, որը և Շալլոկի կերպարն անգամ դարձնում էր մարդկային, հուլական:

Ջանանը Շալլոկի մեկնաբանման իր մոտեցումը ավելի հանգամանորեն շարադրել է Վահրամ Փափալյանին գրած մի նամակում, ցանկություն հայտնելով միասին բեմադրել Շեքսպիրի այդ պիեսը: Զանի որ Ջանանի այդ տարիների բեմական ըմբռնումների հա-

մար բնորոշ է դա, ծանոթանանք այդ ուշագրավ փաստաթղթի մի քանի կետերին.

«Վենետիկի վաճառականը» սոցիալական պիես է,— գրում է նա,— որտեղ պետք է պարզ կերպով երևա առևտրական կապիտալի և փողային կապիտալի պայքարը, ընդհանուր ֆոն ունենալով իր ժամանակի հասարակական փոխհարաբերությունների տնտեսական հիմունքը: Պարզ կերպով պետք է երևա հակահրեականության տնտեսական պատճառները: Մարդիկ ոճրագործ չեն ծնվում, այլ հասարակական պայմաններն են, որ մարդկանց ոճրագործ են դարձնում: Հասարակության ցույց տալ հալածված մարդը հրեայի մեջ և բացասական տրամադրություն ստեղծել դեպի «ապնիվ» վենետիկցիները և վենետիկյան արդար դատարանը: Տեքստի մեջ կատարել որոշ կրճատումներ և անհրաժեշտ հավելումներ, վայել Շեքսպիրի բարձրության և ոգուն: Բեմադրության մեջ կիրառել հեղափոխական ռեալիսմի կոնստրուկցիան»:

Ցանկանալով անպայման ընդգծել պիեսի սոցիալական կողմը, տալ նրան դասակարգային բովանդակություն, այն համարելով «առևտրական կապիտալի և փողային կապիտալի պայքարը արտահայտող մի երկ,— ինչպես բնութագրում է ինքը,— Ջանանը պիեսում առանցքային հարց է համարել հակահրեական պայքարը և փորձել այն բացատրել տնտեսական գոր-

ծոններով: Բայց ընկնելով ծայրահեղության մեջ, բևեռներ ստեղծելու տենդենցով տարված, ցանկացել է սրբագրել Շայլոկի կերպարը, փաստորեն դեն գցելով նրանից ամենաէականը՝ վաշխառուական դաժանությունը, ներկայացնելով Շայլոկին որպես «անխնա կերպով հալածվող հրեա»:

Անկախ այս բոլորից, Ջանանի վեճը ցույց է տալիս արտիստի լայն իրավեկությունը համաշխարհային, հատկապես շեքսպիրյան դրամատուրգիային, ինչպես և նրա կուռ տրամաբանությունը, բանավիճողի անուրանալի տաղանդը:



Սյուզան Գաբրաբաշ, Վախիկ Վարդանյան, Մկրտիչ Զանյան,
Ռուզաննա Վարդանյան, 1932



Զեկր՝ «Շահնամ»



ՋԱՆԱՆԸ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳ

Արտիստական իր աշխատանքին պուզընթաց՝ Ջանանը պբաղվել է նաև գեղարվեստական գրականությամբ, գրել է պատմվածքներ, ակնարկներ, դրամատիկական ստեղծագործություններ:

«Գրական իմ առաջին փորձը,— վկայում է նա,— կատարել եմ 1924 թ. Վ. Թոթովենցի ստիպումով: Գրել եմ Պոլսո կյանքից փոքրիկ պատմվածքներ, որոնք տպվեցին «Նոր ակոս» ժուռնալում: Դրամատուրգիական աշխատանքի մղել է ինձ Պետական թատրոնի նախկին դիրեկտոր Մամիկոն Գևորգյանը, հանձնարարելով ինձ Վ. Թոթովենցի հետ միասին պիեսայի վերածել Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»:

Թոթովենցը և Մամիկոն Գևորգյանը չեն սխալվել: Ջանանի թողած գրական փոքր ժառանգությունը վկայում է, որ մենք գործ ունենք պրոֆեսիոնալ գրչի տեր հեղինակի հետ: Չափազանցություն չպետք է համա-

րել եթե ասենք, որ արտիստ լինելը մասամբ խանգարել է Զանանին գրող լինել, գուցե այնպես, ինչպես խանգարել է Ադամյանին՝ դառնալու պրոֆեսիոնալ նկարիչ:

Այժմ ծանոթանանք Զանանի գեղարվեստական ստեղծագործություններին:

1924 թ. «Նոր ակոսում» լույս են տեսնում Զանանի մի քանի պատմվածքները, որոնցից ուշագրավ է հատկապես «Զոհերը», տպագրված պարբերականի մի քանի համարներում. դա շատ ինքնատիպ մի գործ է, մատնում է պոլսական կյանքը խորապես ճանաչող, նրա տիպական կողմերը ընկալող ու գեղարվեստական պատկերներով ներկայացնելու կարողությամբ օժտված գրողին: Նյութը, ընտրված թեման, նորություն չէին հայ գրականության համար, այդպիսի սյուժեով, այդպիսի հերոսներով մեծ վարպետությամբ ծավալուն վեպեր է գրել Ե. Օտյանը: Նույն՝ հարուստ դասի այլասերված ու ապականված բարքերը, աշխատավորական խավերի ծանր վիճակի նկարագրություն է, որ տալիս է Զանանը: Եթե Օտյանի գրչի տակ մեծ տաղանդով ցուցադրվել են բուրժուական ընտանիքների նեխած բարքերը, ապա Զանանի մոտ վառ կարպով ցուցադրվում է Պոլսի աշխատավորական դասի կյանքը՝ վարմանալի իրավեկությամբ ու գունագեղ գրչով: Դա երևան է եկել հատկապես պատմվածքի հերոսուհուն՝ Անթառամի կերպարի գծագրման մեջ:

Ջանանին վբաղեցրել է քաղաքացիական կռիվների էպոպեան գեղարվեստական գրականության նյութ դարձնելու միտքը: Դրա արտահայտություններից մեկն է «Թեմականի գլխարկով կոմունարը» պատմվածքը, նվիրված բոցաշունչ բոլշևիկ Ղ. Ղուկասյանի հեղափոխական կյանքին:

Ջանանը գրել է նաև այլ պատմվածքներ, մենք չենք կարող հանգամանորեն կանգ առնել դրանց վրա: Անհրաժեշտ է միայն նշել, որ նա գրող է ո՛չ միայն իր պատմվածքներում, այլև հաճախ ընթացիկ հարցերի մասին գրած հոդվածներում և ակնարկներում: Թատրոնի, գրականության և այլ խնդիրների մասին նրա արժեքավոր հոդվածները, եթե մի կողմից վկայում են նրա խորը իրազեկությունը համաշխարհային մշակութային, հատկապես ֆրանսիական թատերական արվեստին,— ինչպես այդ երևում է «Պայքարում» գրած նրա մի ուշագրավ հոդվածից,— ապա միաժամանակ, իրենց ինքնատիպությամբ, բնութագրում են արձակագիր Ջանանին:

Իբրև արձակագիր Ջանանը, սակայն, հետք չթողեց սովետահայ գրականության մեջ, նա այդ տեղը նվաճեց որպես դրամատուրգ: Ուստի անհրաժեշտ է ավելի հանգամանորեն խոսել նրա դրամատուրգիայի մասին:

Ջանանը թողել է դրամատիկական մի շարք եր-

կեր: Դրանց թվում «Մեծապատիվ մուրացկանների» ինսցենիրովկան, գրված արծակագիր Վահան Թոթովենցի հետ, «Սիրելն արվեստ է» երեք գործողությամբ պիեսը, «Բանվոր քեռին արևելքում» մանկական պիեսը, հայտնի «Շահնամեն» և Մ. Նալբանդյանի ռուսացիոն գործունեությանը վերաբերող մի սցենարիայից պատառիկներ: Սրանցից լույս է տեսել միայն «Շահնամեն», թարգմանվել է մի քանի լեզուներով և բեմադրվել մի շարք թատրոններում թե՛ Հայաստանում և թե՛ Հայաստանից դուրս: «Բանվոր քեռին արևելքում» և «Մեծապատիվ մուրացկանները» չեն տպագրվել, սակայն բազմաթիվ անգամներ բեմադրվել են, իսկ «Սիրելն արվեստ է» պիեսը ո՛չ բեմադրվել է, ո՛չ էլ տպագրվել և գտնվում է հեղինակի անտիպ ձեռագրերի մեջ:

Ջանանը իր ձեռքով լրացրած հարցաթերթիկներից մեկում, թվարկելով իր կատարած գրական աշխատանքները, առաջին հերթին նշում է «Մեծապատիվ մուրացկանների» ինսցենիրովկան: Նա իրավացի է: Դա որևէ երկ պիեսի վերածելու սովորական մի գործ չէ, այլ ստեղծագործություն, եթե կուլեք՝ մասամբ հետազոտական աշխատանք, որին ձեռնարկել էին Ջանանն ու Թոթովենցը՝ Հ. Պարոնյանի նկատմամբ ունեցած երկյուղածության ու հարգանքի խորը գիտակցությամբ:

Նրանց նպատակն է եղել ոչ թե «Մեծապատիվ մուրացկաններ» պատմվածքը վերածել պիեսի, որը իրենցից տարիներ առաջ կատարել էր Արամ Վրույրը, այլ հիմք ընդունելով պատմվածքը և տալով նրան դրամատիկական կառուցվածք, ստեղծել այնպիսի մի կատակերգություն, որտեղ օգտագործված լինելու է Պարոնյանի երգիծական ժառանգությունը առհասարակ: Ջանանի ու Թոթովենցի կատարած այս աշխատանքի մեջ բացի «Մեծապատիվ մուրացկաններից» օգտագործված են որոշ հատվածներ «Ջաղաքավարության վնասներից», «Ազգային ջոջերից» որոշ սրամիտ ասույթներ և անգամ Պարոնյանի հանճարեղ ափորիվմներից մի քանիսը:

Աբխսողոմ աղայի ինսցենիրովկայի ձեռագիր օրինակները, արտագրված Ջանանի և Թոթովենցի կողմից, վկայում են, որ նրանց ելակետն է եղել չմեղանչել Պարոնյանի տեքստի դեմ, միաժամանակ Պարոնյանի երգիծանքի սուր վենքը ծառայեցնել բուրժուական կարգերի ու իդեոլոգիայի դեմ մղվող պայքարին: Ինչպես հայտնի է, «Մեծապատիվ մուրացկաններ» պատմվածքը ունի բեմականացման լայն հնարավորություններ, բազմազան ու տարբեր սիտուացիաներ ներկայացնող գործողություններ, որոնք այնքան արագ հաջորդում են միմյանց, իերևան բերելով պոլսահայ կյանքի նորանոր կողմերը, ինքնատիպ պերսոնաժները:

Սա հեշտացնում է ինսցենսիրովկայի հեղինակի գործը: Բայց կա նաև մի դժվարություն. պատմվածքը չունի որևէ կուռ սյուժե: Դեպքերը հաջորդում են միմյանց հաճախ նույնատիպ պայմաններում, նույնպիսի իրադրության մեջ, հերոսները, այն էլ ոչ բոլորը, մեկ էլ վերջում են հանդես գալիս, շատ էպիպոդիկ ձևով: Ջանանն ու Թոթովենցը Վգալի աշխատանք են կատարել երկին ըստ ամենայնի դրամատիկական տեսք տալու համար: Աշխատել են լայն տեղ տալ հերոսներից մի քանիսին՝ Աբխոդով աղային, Մանուկ աղային, վերջինիս կնոջը՝ Շուշանին: Հեղինակներն ընդգծել են պիեսի սոցիալական կողմը, մի բան, որի համար լայն նյութ է տալիս Պարոնյանը հենց «Մեծապատիվ մուրացկաններ» պատմվածքի այն տեսարանում, ուր Աբխոդով աղան պրուցում է լուսանկարչի հետ:

«Սիրելն արվեստ է» պիեսը Ջանանը գրել է Դիլիջանում, 1932 թ. ամռանը: Մի շնչով գրված ստեղծագործություն է սա, որտեղ ի հայտ է գալիս խոր դիտողականության տեր գրողը: Պիեսի հիմքում ընկած է ընտանեկան, ամուսնական օջախն անխախտ պահպանելու գաղափարը: Գործող անձանց թիվը ընդամենը երեք է՝ Իդա Սերգենյան, բարձրագույն կրթություն ստացած մի կին, Միշան՝ նրա ամուսինը, ինժեներ, Մարտին Գրիգորևիչը՝ շինարարության պետ,

որը միջամտում է Իդալի և Միշալի ընտանեկան կյանքին ու վրդովում այն: Իդան սիրում է ամուսնուն, միաժամանակ անտարբեր չէ դեպի Մարտինը, մի պզտիկ մեջ է ամուսնում հեգ կնոջը ու նրան դնում անհույս վիճակի մեջ:

Հեղինակն իր առաջաբանում խոստովանում է, որ իր երկը գրել է, աչքի առաջ ունենալով ֆրանսիացի դրամատուրգ Պոլ Ժերալդիի մի պիեսը, որի բեմադրությունն ինքը տեսել է Փարիզում 1921 թ.: «Դա նշանակում է,— ասում է Ջանանը,— իբր հեղինակ պրետենսիա չունիմ, քանի որ ես օգտվել եմ Ժերալդիից, չնայած նրան, որ մտքերի ու կառուցվածքի ակնբախ մի մասը ինքնուրույն է»:

Անշուշտ, արտաքին իր հատկանիշներով որևէ նորություն չի պարունակում Ջանանի այդ պիեսը: Համաշխարհային գրականության մեջ այնքան շատ արծարծված թեմա է երրորդ մի անձնավորության միջամտությունը ընտանեկան կյանքին, կողմերի թաքուն պզտիկների վարդապետումը, հասունացումը, մինչև այն աստիճանը, երբ սիրահարներից յուրաքանչյուրը գերազույն երջանկություն է համարում ոչ թե գաղտագողի համբույրներն ու գրկախառնումները, այլ այն գերերջանիկ օրը, երբ սիրելի մարդու հետ, առանց երկյուղի, կարող է վարթնել նույն հարկի տակ: Բայց

հենց երջանկության պատրանքով լի այդ պահին էլ սկիզբ է առնում նրանց դժբախտությունը: Այդպիսին է Էմիլ Ջուլայի «Թերեզ Ռաբենը»: Այդպիսին է նաև Ջանանի պիեսը, որի հերոսուհին, փոթորկոտ ու ամենաբուռն սիրուց հետո, ընկնում է ջղածգական վիճակի մեջ:

Ջանանի պիեսի արժեքը նրա գեղարվեստական հատկանիշների մեջ է: Այն գրված է մեծ պաթոսով, լիրիկական տաք շնչով, հոգեբանի վրձինով: Հեղինակը գիտի մտնել իր հերոսների հոգեկան գաղտնարանների մեջ, որսալ նրանց ամենաթաքուն զգացումները: Պիեսը կուռ է, Վերծ ավելորդաբանություններից ու շեղումներից: Եվ եթե այնուամենայնիվ չի բեմադրվել, դրա պատճառն այն է, որ Ջանանը չի կարողացել բարձրանալ երեք անձի ապրած հոգեբանական դրամայի ոլորտից: Այդ պայքարի մշուշի մեջ է պահում նա իր ընթերցողին: Ցանկանալով հոգեբանական իր պիեսին տալ իրական հենք, սովետական շրջանի հասարակական հարաբերություններ, նա այնուամենայնիվ, չի կարողացել ստեղծել համոզիչ ու իրական միջավայր:

Ջանանի պիեսի մեջ իրոք որ նկատելի է ֆրանսիական ռոմանտիկ դպրոցի ջերմ շունչը, հուլականությունը, անկեղծությունը. մասամբ զգացվում է նաև Օսկար Ուալդի ոճական ազդեցությունը: Տեղ տեղ

նրա Իդան խոսում է այնպես, ինչպես խոսում էր Սա-
լոմեն: Պիեսի վրա նկատելի է նաև «Թերեզ Ռաքեն»
վեպի ազդեցությունը: Ջանանի արխիվում պահպան-
վում է համանուն պիեսի մի թարգմանությունը կա-
տարված, կամ արտագրված իր կողմից 1914 թ. Պոլ-
սում, մի հանգամանք, որ վկայում է նրա հետաքը-
րությունը դեպի այդ ստեղծագործությունը:

Ջանանի ամենից շատ բեմադրված երկը «Բանվոր
քեռին արևելքում» մանկական պիեսն էր:

Պիեսի գաղափարական հենքը մերձավոր արևելքի
երկրներից մեկում տիրող սոցիալական անհավասա-
րությունն է: Հեղինակը ստեղծել է սյուժետային շատ
ինքնատիպ մի կառուցվածք, օգտագործելով մանուկ-
ների համար սիրելի կենդանիների «կերպարներ»:

Որսորդը թակարդներ է լարել կենդանիներ բռնե-
լու համար: Այդ թակարդների մեջ ընկնում են քա-
ղաքի հարուստ վաճառականներից Միրվա Թիմուր
աղան, աղվեսը, արջը, փիղը և հշը: Բատրակ Օսմանը,
Թիմուր աղայի աղաչանքը լսելով, ուզում է նրան հա-
նել ծուղակից, բայց դուրս է գալիս աղվեսը, ապա
արջը, փիղը, հշը և նոր միայն ծուղակից ապատվում
է Միրվա Թիմուրը: Վերջինս, նախքան ծուղակից
դուրս գալը, մեծ խոստումներ է անում իր ապատա-
րարին: Ծուղակից դուրս գալուց հետո բոլորն իրենց

երախտագիտությունը հայտնում են բատրակ Օսմանին, տալով նրան նվերներ և միայն Միրզա Թիմուրն է, որ երախտահատույց չի լինում: Զաղաքի հարուստ վաճառականները՝ Օսմանի ձեռքին տեսնելով փղի տված նվերը՝ թանկագին մի ադամանդ, ցանկանում են այն խլել նրա ձեռքից: Նրան գող են հռչակում և ոստիկանության օժանդակությամբ վերցնում ադամանդը:

Մանուկների ըմբռնողությանը հարապատ այս պարզ սյուժեի դրամատիկական վարճացման միջոցով Զանանը կարողացել է հասարակական քաղաքական բարդ հարցեր բարձրացնել՝ հանդիսատեսներին սեր ու համակրանք ներշնչելով դեպի բանվոր դասակարգը, կիպող ատելություն կապիտալիստական կարգերի հանդեպ, ատելություն, որը տեղ-տեղ իր արտահայտությունն է գտել դահլիճի ակտիվ բացականչություններով:

Բայց չէ՞ որ պիեսը կոչվում է «Բանվոր քեռին արևելքում»: Հեղինակը արդարացրել է այդ վերնագիրը, գործող հերոսներից ամենից աշխույժը, սիրելին «արցունք սրբող բանվոր քեռին է», որ հայտնվում է ամեն տեղ, որտեղ երևան է գալիս անարդարությունն ու խաբեբայությունը: Նա ոչ միայն իր խորհուրդներով, այլ կոնկրետ օգնությամբ, հանդես է գալիս բանվորների, սեփական աշխատանքով ապրողների դատի

պաշտպանությամբ: Գործող բոլոր անձերը սիրում են բանվոր քեռուն և հարգանքով խոսում նրա մասին:

Բացի բանվոր քեռուց և բատրակ Օսմանից՝ պիեսում, որպես դրական հերոսներ, հանդես են գալիս Օսմանի կինն ու աղջիկը, իսկ որպես բացասական՝ Թիմուր աղայից բացի, մի հարուստ վաճառական, մի ոստիկան, դատավոր, դատախազ և գրագիր: Մնացածը կենդանիներ են՝ աղվես, արջ, փիղ, էջ գորտ և այլն:

Դրամատիկական տեսակետից բավականաչափ հաջող կառուցվածք ունի պիեսը, գործողության արագ ընթացքը, աշխույժ ու սրամիտ դիալոգները, տեքստի հեկվամետր շարադրանքը, գործող անձանց բավմականությունը, այս բոլորը բեմում ստեղծում են կենդանի մթնոլորտ, որին նույնքան աշխուժորեն արձագանքում էր դահլիճը: Հեղինակը ըստ ամենայնի հաշվի է առել գերազանցապես պատանի հանդիսատեսի պահանջը: Դրա համար էլ պիեսում տեղ-տեղ նա հաշվետու է լինում իր փոքրիկ հանդիսատեսներին, հարցեր է տալիս նրանց ու ստանում պատասխաններ:

«Բանվոր քեռին արևելքում» մանկական պիեսը բեմադրել է ինքը Ջանանը: Դժբախտաբար չի պահպանվել մամուլի որևէ գնահատականը՝ այդ բեմադրության ու ռեժիսուրայի մասին, բայց պիեսի մի

շարք վարիանտներում պահպանված ռեմարկներն ու ռեպլիկները ցույց են տալիս, որ Ջանանը նպատակ է դրել ամենից առաջ ցուցադրելու արևելյան քաղաքի մթնոլորտն իր կենցաղային շտրիխներով, միաժամանակ ցանկացել է խուլյս տալ մերկապարանոց ագիտացիայից և այդ ագիտացիան գերազանցապես մատուցել է արագորեն միմյանց հաջորդող պատկերների միջոցով: Պատանի հանդիսատեսներին դեպի հարուստները ատելությամբ էին լցնում ո՛չ այնքան բանվոր քեռու ճառերը,— տեղ-տեղ նա իր վերաբերմունքը հայտնում է բնորոշ ու դիպուկ գնահատումներով,— այլ նրա խորապես պատճառաբանված արարքները: Բեմադրության գաղափարական կողմի բացահայտմանը նպաստել են կենդանական աշխարհից վերցված գործող անձինք: Բնորոշն այն է, որ հեղինակը կենդանիներին որպես գործող անձեր վերցնելու պայմանականությունը բացատրում է պիեսի հենց սկզբում և հայտնում մանուկներին, որ աղվեսի, փղի, արջի, էջի դիմակի տակ խաղալու են իրական մարդիկ, դերասաններ:

Ջանանին շատ է հետաքրքրել Միքայել Նալբանդյանի կերպարը: Նա ծրագրել է գրել մի սցենարիա Նալբանդյանի կյանքի և ռևոլյուցիոն գործունեության մասին: Հայկինոյի հետ կնքված պայմանագրից երևում է, որ նա այդ աշխատանքը կատարելու էր մեծանուն

գրող Ավետիք Իսահակյանի հետ: Սցենարի մասին պայմանագրում տրված բացատրությունից երևում է, որ ֆիլմը հիմնականում պատկերելու էր Նալբանդյանի մղած պայքարը հայ ժողովրդին դարավոր լծից ազատելու համար: Այն կոչվելու էր «Կոմս Էմմանվել, կամ «Գռեհիկ խելառը»: Թե ինչու «Գռեհիկ խելառը», դժվար է գուշակել, անշուշտ Ջանանը ունեցել է որևէ նպատակ: Դժբախտաբար սցենարիայից մեզ հասել են միայն որոշ պատառիկներ, նշումներ, բոլորը գրված 1935 թվականին:

Ցաքուցրիվ այդ պատառիկները վկայում են, որ Ջանանը հանգամանորեն ուսումնասիրել է Նալբանդյանի կյանքն ու ռևոլյուցիոն գործունեությունը, օգտագործել է անգամ արխիվային փաստաթղթեր:

Որոշակի նշում կա միայն ֆինալի վերաբերյալ, որը լինելու էր այսպիսին. Երևան. Նալբանդյան փողոցում մարդիկ այցելում են հեղափոխական թանգարանի այն բաժինը, որտեղ այլ լուսանկարների և փաստաթղթերի կողքին, դրված է նաև Մ. Նալբանդյանի նկարը: Այս բաժինը այցելողների մեջ նկատվում է մի մարդ, որը չի հանել գլխարկը: Թանգարանի աշխատակիցը մոտենում է նրան ու ասում. «Ընկեր, հանեցե՞ք ձեր գլխարկը»:

Այս կցկտուր նյութերից, ի հարկե, դժվար է գաղափար կապմել գրվելիք սցենարի մասին, սակայն երե-

վույթը ինքնին ուշագրավ է և վկայում է Ջանանի հետաքրքրությունների մասին:

Սովետահայ դրամատուրգիայի պատմության մեջ, Ջանանը իր արժանի տեղը գրավեց «Շահնամե» պիեսով:

«Շահնամեի» շուրջ ժամանակին մեծ հետաքրքրություն է ստեղծվել, ծավալվել մտքերի աշխույժ փոխանակություն թե՛ մամուլում, և թե՛ դիսպուտներում, արտահայտվել են թեր ու դեմ կարծիքներ, այս բոլորով հանդերձ Ջանանի պիեսը բռնել է դժվարին քննություն և հաղթանակով է դուրս եկել բոլոր փորձություններից:

Դրա ապացույցն է ո՛չ միայն այն, որ նա, արժանացավ լավագույն պիեսների համամիութենական մրցանակաբաշխության երրորդ մրցանակին (ըստ հուլյան գրավեց երկրորդ տեղը, որովհետև առաջին չտրվեց ոչ ոքի), այլև այն, որ «Շահնամեն» ցայտուն մարմնավորում ստացավ բեմի վրա, խաղացվեց Երևանում, Բաքվում, Լենինականում, Նախիջևանում և այլ քաղաքներում, թարգմանվեց ռուսերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն, ուկրեկերեն, տաջիկերեն և այլ լեզուներով:

Ջանանի պիեսը երկար ու տքնաջան աշխատանքի պտուղ էր: Ավելի քան մեկ հնգամյակ ուսումնասիրելով պարսկական դինաստիաների տարեգրությունը,

թափանցելով պարսիկ շահերի ոճիրներով լի պատմության էջերի մեջ,— որոնցից յուրաքանչյուրից արյուն էր բուրում, դրամատուրգը կարողացել է բացահայտել ընչապուրկ մասսաների ծանր վիճակը ու պայքարը տիրապետողների դեմ: Հեղինակին չի հետաքրքրել 18-րդ դարի պարսկական արքունիքի ներքին ապականված բարքերի պասսիվ ցուցադրումը, միայն դաժանությունների բեմ հանումը: Նրան առաջին հերթին հետաքրքրել է պատմական այդ ֆոնի վրա ժամանակակից Արևելքի հուլպոդ հարցերը բարձրացնելու, գաղութային ժողովուրդների ապատագրական պայքարը իմպերիալիզմի դեմ պատկերելու խնդիրը: «Շահնամեում»—գրում է Ջանանը,—ուլեցել եմ արվեստի միջոցով իմ բուռն ատելությունը արտահայտել միապետական բռնակալությունների հանդեպ, դիմակապերծել հաշտվողականության լպրծուն դեմքը և լուսեղեն կերպով ուրվագծել հեղափոխական շարժումների նախատիպերը:... Պատմականությունը լոկ գեղարվեստական միջոց է ժամանակակից արևելյան սոցիալ քաղաքական խնդիրների շուրջը ևս հրապարակով մտածելու»¹:

Ջանանը իր նամակներից մեկում գրում է, որ իրեն պրաղեցրել է նաև պիեսը հայ հասարակական քաղա-

¹ Գրականության և արվեստի բանգարան, Մ. Ջանանի ֆոնդ:

քական կյանքի հրատապ հարցերին ծառայեցնելու միտքը: Ի դեմս ժողովրդի անունից խոսող, բայց ժողովրդի դեմ գործող Յուսուֆի, նա ցանկացել է ջրի երես հանել «...բոլոր տեսակի քաղաքական շառլատաններին և ժուլիկներին (դաշնակներին, մենշևիկներին, սոցիալ-դեմոկրատներին և այլն):

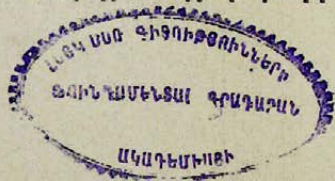
Այս պիեսի արժանիքը, սակայն գաղափարական ճիշտ կողմնորոշման մեջ չէ միայն, այլ գեղարվեստական ինքնատիպության: Նա որքան մեծ եռանդ է գործադրել պիեսում պատկերվող ժամանակաշրջանի պատմությունը խորապես ուսումնասիրելու համար, նույնքան տքնել է այն գեղարվեստորեն վերարտադրելու համար: «Շահնամեն» իրոք, ծնվել է ստեղծագործական երկարատև ու մեծ երկունքից հետո: Այդ է վկայում հեղինակի արխիվում պահպանված տարբերակների բազմազանությունը, տարբերակներ, որոնց թիվը ինչպես Ջանանն է վկայում, հասնում է քսանի: Անգամ հարևանցիորեն ծանոթանալով այդ ձեռագրերին, համոզվում ես, թե դրամատուրգը ինչպիսի խըստապահանջությամբ է մոտեցել իր ստեղծագործությանը. եղել է անխնա, կրճատել է, ջնջել ամբողջ հատվածներ, գլուխներ, էջեր, գրել է նորը, այն էլ է փոխել, սեղմել ձգձգված մասերը, միշտ նպատակ ունենալով ստեղծել դրամատիկական լիարժեք մի գործ, հաշվի առնելով բեմի սպեցիֆիկան: Այսպիսի ծանր



Սերգեյ Վառլամովիչ Կոնյակով



...Մարտիրոս Սարգսյանի պատկերամեջ



ու հոգեմաշ աշխատանքից հետո է, որ հեղինակին հաջողվել է ստեղծել կլասիկ տրագեդիայի պլանով հյուսված մի պիես, մի շարք այնպիսի կերպարներ, որոնք կարող են արժանի համարվել հայ դրամատուրգիայի ստեղծած մնայուն կերպարների թվում դասվելու:

Ջանանը Շեքսպիրից շատ է ազդվել: Այդ մասին կա նաև իր վկայությունը: «Շահնամեի» ստեղծագործական պատմության նվիրված հոդվածում նա գրում է. «Դրամատիկական կառուցման խնդրում օգտվել եմ 23 տարվա իմ բեմական փորձից, կլասիկների ժառանգության նորագույն օգտագործումից: Շիլլերին քիչ եմ սիրել, անսահման պաշտամունք եմ ունեցել Շեքսպիրի և Գոգոլի հանդեպ»:

«Շահնամեի» սկիզբը, օրինակ բավականաչափ հիշեցնում է «Համլետի» սկիզբը: Երկու դեպքերում էլ բնության գաղտնիքների նկատմամբ մարդու ցուցաբերած հետաքրքրության հետ կապված դեպքերով է, որ սկսում է բեմական գործողությունը, հենց սկզբից հանդիսատեսի մեջ բուռն հետաքրքրություն առաջացնելով բեմում կատարվող դեպքերի հանդեպ: «Համլետում» այդ հետաքրքրությունը կապված է ուրվականի հայտնվելու հետ, «Շահնամեում» աստղերի շարժման, այդ շարժման ընթացքով քաղաքական դեպքերը բացատրելու հետ:

Սյուժետային այս կարգի նմանություններ դարձյալ կան, որոնք սակայն չեն նսեմացնում դրամատուրգին: Ինքը՝ դրամատուրգիայի համաշխարհային Հսկան, իր բոլոր պիեսների սյուժեները վերցրել է ժողովրդական ավանդություններից, անգամ տպագրված նովելներից: Նույնն են արել նաև արևմտաեվրոպական, ռուսական շատ նշանավոր դեմքերը, Շիլլերը, Պուշկինը, Լերմոնտովը... Էականը ստեղծագործական այն ինքնուրույնությունն է, որ մենք տեսնում ենք այդ բոլոր հեղինակների մոտ:

Ջանանի «Շահնամեն» ևս ինքնուրույն երկ է:

Պիեսը գրելիս, հատկապես նրա կենտրոնական դեմքի՝ Շահ Զեիրի կերպարը գծագրելիս, Ջանանը հաշվի է առել ինչպես Շեքսպիրի Ռիչարդ 3-րդի, Մակբեթի կերպարները, այնպես էլ, մեր կարծիքով, Ա. Տոլստոյի Իվան ահեղի կերպարը: Բայց նա իր հերոսին ներկայացրել է ուրիշ միջավայրում, օժտել արևելքի բռնապետի հոգեբանությամբ ու համոզմունքներով, հատկանիշներ, որոնք նրան անչափ հեռացնում են հատկապես Շեքսպիրի վերոհիշյալ հերոսներից: Ջանանի հերոսը չունի ո՛չ հոգեկան և ո՛չ մտավոր որևէ արժանիք: Նրա մոտ առկա է միայն անասնական եսը, որին նա զոհաբերում է ո՛չ միայն ժողովրդին, պալատականներին, այլև իր հարապատ որդուն: Հարեմի անուշահոտ բուրմունքների մեջ թմրած

շահը չունի մարդկային որևէ ազնիվ զգացում՝ սեր, բանականություն և ոչ էլ որևէ այլ ձգտում: Տարինե-
րի շվայտ կյանքը նրա մեջ առաջացրել է բռնապե-
տական այնպիսի մի ահավոր խստություն, որին ոչինչ
դիմանալ չի կարող: Սկզբից մինչև վերջ նա ծանրա-
խոն է, զսպված: Նրա ամպամած դեմքին երբեք չի
երևում լույսի որևէ նշույլ:

Շահ Զեիրից ոչ պակաս, գուցե նույն հաջողու-
թյամբ է գծված, ներքինապես խոջա Մուբարեքը,
արևելքի ընտանեկան կյանքի ամենամեծ անպատվու-
թյունը մարմնավորող այդ քստմնելի մարդը: Բնու-
թյան կողմից մարդուն տրված ֆիզիկական շնորհնե-
րից գուրկ այդ ներքինին, կրկնակի մի հաշմանդամ է,
հաշմանդամ՝ և՛ ֆիզիկական, և հոգեկան առումով—
վրեժի պապակը հագեցնելու համար՝ նա պալատի
ճահճուտում իր սնանկացած հոգու սնունդ է որոնում
արյան ճապաղիքի մեջ, իր կյանքի նպատակն է հա-
մարում հարստանալն ու շրջապատի մարդկանց աղե-
տի մատնելը:

Ինչպես Շահ Զեիրը, խոջա Մուբարեքն էլ չունի
որևէ վեհ ձգտում, նա սողում է հարեմական նրբանցք
ներում, քծնում, շողոթորթում երեսանց, իսկ ներքնա-
պես ատամներ կրճտում բոլորի նկատմամբ: Չքնաղ
կանանց մթնոլորտում ապրող այդ մարդու մեջ մնա-
ցել է միայն վրեժխնդրության բուռն ցասումը:

Մ. Զանանը այս պիեսում ստեղծել է նաև մի քանի կանացի կերպարներ: Դրանցից ամենից հաջողվածը և ավարտունը Սելման է, մայր թագուհին, պարսկական շահերի դինաստիայի համար արու զավակ ծնած կինը, որը, պալատական այդ քառսի մեջ, իր հոգեկան ազնիվ գծերով փայլող միակ անձնավորությունն է: Նրա մոտ մենք տեսնում ենք սեր, հավատարմություն, վեհանձնություն և հպարտություն, արհամարհանք դեպի շրջապատի փարթամ կյանքն ու գաճաճ մարդիկ: Որդու սերը, նրա դժբախտ ճակատագիրը, Սելմային մի կողմից մղում են դեպի վրեժխնդրություն, մյուս կողմից կասեցնում են նրան՝ վճռական պահին: Սելման ճշմարտացի կերպար է և՛ իր համոզմունքներով և՛ իր գործունեությամբ: Անկեղծ են նրա ապրումները, հոգեկան փոթորկումները, վիշտըն ու տառապանքը, ցասումն ու կատաղությունը:

Միանգամայն տարբեր խարակտեր է Փիրուլան: Դա հենց Արևելքի հարեմական կյանքում սնուցված այն անձնավորությունն է, որի մեջ մարդկային բոլոր զգացմունքները կենտրոնացվում են մի կուլմինացիոն կետում. դա կիրքն է, անհագուրդ, անասնական կիրքը: Այստեղ էլ հանդես է եկել դեռևս պոլսական պայմաններում հարեմական կյանքը խորապես ուսումնասիրած գրողի նուրբ դիտողականությունը:

Մամուլում թեր ու դեմ կարծիքներ են եղել «Շահ-

նամեր» հերոսներից Յուսուֆի ու Կուլաբի մասին: Յուսուֆը անողնաշար ու անսկզբունք մարդ է, որը այլ բան է քարոզում, այլ բան կատարում. խոսում է, շաղակրատում դեմոկրատիայի մասին, ժողովրդի մասին, կոչ անում ապստամբության, կատարում խոստումներ, բայց, հենց որ գառ է բարձրանում, կորցնում է իրեն՝ ճոխ կյանքի արահետների, հարեմի մշուշի մեջ, չի տեսնում այլևս պալատի պարիսպներից դուրս գտնվող կյանքը: Չպետք է մոռանալ, որ հեղինակը նրան ներկայացրել է որպես երրորդ դասի ներկայացուցիչ, որին հատուկ էին անվճռականությունը, խոսքի և գործի անհամապատասխանությունը, ի վերջո դավաճանությունը ժողովրդի նկատմամբ: Ուստի դժվար է համաձայնել այն մարդկանց հետ, որոնք գտնում են, թե թույլ է գծված այդ կերպարը:

Նույնը չի կարելի ասել Կուլաբի մասին, հեղինակը հնարավորություն ուներ ավելի տիպական գծերով ներկայացնելու Արևելքում շատ տարածված գաղափարական այդ ավազակին:

Ջանանը ցույց է տվել նրա մի շատ բնորոշ հատկանիշ, որով նա տարբերվում է պիեսի բոլոր գործող անձերից. դա նրա հետևողական ժողովրդասիրությունն է, անդավաճան հավատարմությունը դեպի ճնշված մարդը: Այդ բանը սքանչելի կերպով հանդես է գալիս այն տեսարանում, երբ Կուլաբը, մեծ դժ-

վարությամբ, համաձայնվում է ներկայանալ իր նախկին ընկեր, այժմ արքա Յուսուֆին ու ներկայանալուց հետո իրեն պահում է սեփական արժանապատվության բարձր գիտակցությամբ: Կարծեք թե իրար դեմ կանգնած այդ երկու անձնավորություններից ոչ թե Յուսուֆն է արքան, այլ՝ Կուլաբը, որ համարձակ մերկացնում է Յուսուֆի հակաժողովրդական գործունեությունը:

Դիպուկ դիալոգներով կառուցված այս ամբողջ տեսարանը, իր դրամատիկմով, «Շահնամեի» ամենահաջողված էջերից է: Դժբախտաբար, Կուլաբը միայն այս տեսարանում է իրեն դրսևորում: Պիեսի այլ հատվածներում ավելի շատ խոսվում է նրա մասին, քան ցույց տրվում նրա գործերը:

«Շահնամեն» դրամատիկական տեսակետից և գաղափարական առումով հաջողված գործ էր, միանգամայն արժանի այն գնահատականին, որ ստացել էր լավագույն պիեսների համամիութենական մրցանակաբաշխության ժյուրիի հաղորդագրության մեջ, որտեղ ի միջի այլոց ասված է. «Հեղինակը, օգտագործելով ավանդության նյութերը, կարողացել է տալ Արևելքի ճնշված մասսաների վառ պատկերը: Ջանանի պիեսը բեմական տեսակետից շատ էֆեկտավոր է և գրված բանաստեղծական-հիանալի լեզվով (հանգավորված արձակ) »:

1936 թ. գարնանը Երևանի պետական թատրոնը բեմադրեց «Շահնամեն» որ ունեցավ փայլուն հաջողություն: Դրան նպաստեցին մի կողմից պիեսի դրամատիկական արժանիքները, ռեժիսոր Ա. Գուլակյանի ջանադիր աշխատանքը, մյուս կողմից՝ դերասանական կոլեկտիվի մղումը լիարժեք մարմնավորում տալու Ջանանի հերոսներին (Սելմա խանում—Արուս Ոսկանյան և Հասմիկ, Նապլու խաթուն—Ռուզաննա Վարդանյան և Սյուլվան Գարագաշ, Խոջա Մուբարեք—Վ. Վաղարշյան և Ա. Ավետիսյան, Միրզա Յուսուֆ—Հ. Ներսիսյան և Վ. Վարդանյան, Կուլաք—Գ. Ջանիբեկյան):

Մամուլում շատ գրվեց Շահ Զեիրի դերակատար Ջանանի մասին: Նրա Շահ Զեիրը ահարկու, սարսըռ-ապղեցիկ մի բռնապետ էր, որից սարսափում էր ոչ միայն ժողովուրդը, այլև իր հարավատ ընտանիքը: Կասկածամտությունը նրան մղում է նորանոր ոճիրների, բայց ոչ երբեք նահանջի, պիջողության: Նրա պորեղ կամքը երևում էր թե՛ շարժումներից, ձայնից, խոսելաձևից, և թե՛ կեցվածքից ու միմիկայից: Եվ այս բոլորը բացահայտված խորը ռեալիզմով, առանց որևէ սեթևեթանքի, անհամոզիչ վեղումների, ինչպես մամուլն էլ նշել է, «ոչ ռոմանտիկ կողմերով, այլ ցայտուն ռեալիզմով. այս է Ջանանի առավելությունը այդ

դերի մեջ, որ հուլիչ է այնքան, որքան ատելի և ատելի է այնքան, որքան հուլիչ»¹:

Միակ շեղումը տեքստից այն էր, որ պիեսում Ջանանը իր գլխավոր հերոսին գծագրելիս առաջնորդվելով շեքսպիրյան պլանով, փորձելով նրա մեջ ցույց տալ մակբեթյան և ռիչարդյան գծեր, հենց սկզբից ի հայտ էր բերում կերպարին ոչ բնորոշ խոհականություն, զսպվածություն, որոնք հոգեբանական բարդ ապրումներից զուրկ այդ մարդուն արհեստականորեն դարձնում էին իր արարքների դաժանությունը գիտակցող անձնավորություն, մինչդեռ Շահ Զեհրի նման բռնապետներին հատուկ էր անտարբեր վերաբերմունք շրջապատում կատարվող ոճիրների հանդեպ: Ջանանը հենց առաջին գործողությունում, առաջին անգամ բեմ մուտք գործելիս, հոգեկան անհարկի փոթորկումներ ու ապրումներ արտահայտելով, ըստ հույության շեշտափոխում էր դերակատարման որոշ դրվագների հնչողությունը, թուլացնում այն պահերը, երբ Զեհիրը, հարկադրված լինելով պայքար մղել մի կողմից հայրական ու մարդկային զգացման, և մյուս կողմից իշխանության տենչի դեմ, պիտի փոթորկվեր ու իսկապես ապրեր իր վիճակը:

«Այլևս,— կարդում ենք մամուլում» — նրան ուժ

¹ «Խորհրդային արվեստ», 1936 թ. № 9:

չի մնում այդ երկու պագսմունքների պայքարի պարգացման համար: Նրա հրամանը թագաժառանգին գլխատելու վերաբերմամբ, անցնում է առանց խորը տպավորության, քանի որ այդ կոնֆլիկտի պարգացումը դեռ չի լարել հանդիսականին և ընդհակառակը հանդիսականը դեռ սպասում է հանգուլցի պարգացմանը գործողության մեջ. բայց ոչ մի լուծում սկուտեղի տեսարանով»¹:

Շահ Զեիրից հետո Ջանանը կատարել է մի շարք այլ դերեր, որոնք շատ բան չեն ավելացնում նրա հաջողված խաղացանկի վրա: Շահ Զեիրը մնաց իբրև նրա ստեղծագործական մտքի ուժգին պոռթկումը թե՛ որպես դրամատիկական կերպար և թե՛ որպես արտիստական մտահղացում: Այս իմաստով դա էլ հենց եղավ Ջանանի կարապի երգը: Ջանանը Շահ Զեիրի կերպարանքով ամուր քանդակվեց թատերասեր հասարակայնության հիշողության մեջ և այսօր էլ, այդ դերի վերջին երևումից ավելի քան քսան տարի հետո, այն չի խուճացել ու մոռացվել տեսնողների մտքում:

«Շահնամեում» իրենց ամբողջ տաղանդով փայլեցին նաև Արուս Ոսկանյանը (Սելմա խանում), Վ. Վաղարշյանը և ուրիշներ: Անմոռանալի էին հարեմական ապականված միջավայրում իր մարդկային

1 «Խորհրդային արվեստ», 1936, № 9:

ապնիվ գծերը պահած Արուս-Սելմայի հանդիպումները Շահ Զեիրի և Խոջա Մուբարեքի հետ: Վ. Վաղարշյանը Խոջա Մուբարեքի մեջ ընդգծում էր ոչ այնքան վրեժխնդրության պգացումը, որքան իր ողորմելի էության բավականության ցուցադրումը:

Երևանից հետո «Շահնամեն» բեմադրվեց Լենինականում: Հեղինակի կարծիքով ռեժիսոր Վ. Աճեմյանը շեշտը դնելով պալատական ինտրիգաների վրա, դրանք դարձնելով առանցքային հարց, պիեսի սոցիալական քաղաքական կողմը մասամբ թուլացրել էր, մանավանդ որ սոցիալական պայքարի մարմնացումը հանդիսացող Կուլաբը միայն մի տեսարանում էր հանդես գալիս:

Մեր կարծիքով Զանանը չափավանցել է իր բնութագիրը: Փաստ է, որ Կուլաբը պիեսում էլ թույլ է գծված:

Իր բեմական կյանքի վերջալույսին «Շահնամեում» հանդես եկավ Հովհ. Աբելյանը իր տաղանդի ողջ ցուցադրմամբ:

Լենինականի թատրոնում «Շահնամեն» ունեցավ իր կերպարների տաղանդավոր մարմնավորողներին հանձին Ցուլակ Ամերիկյանի (Շահ Զեիր), Լ. Զոհրաբյանի (Խոջա Մուբարեք), Ե. Դուրյան-Արմենյանի (Սելմա), Գեղամ Հարությունյանի (Կուլաբ) և ուրիշների:

Ամերիկյանը Շահ Ջեիրի մեջ ընդգծել է ամենից առաջ բռնապետին, ներկայացնելով Իվան Արեղին հիշեցնող, բայց արևելյան պալատական ինտրիգաների ցանցի մեջ խճճված մի այնպիսի ինքնակալի, որը հարապատ էր հենց պիեսի հեղինակի ընկալմանը:

Բացի Երևանից ու Լենինականից «Շահնամեն» բեմադրվեց նաև Բաքվում ու Նախիջևանում: Բանն այն է, որ Ժյուրիի որոշման հրապարակումից հետո մեծ հետաքրքրություն էր ստեղծվել պիեսի շուրջը. Սովետական Միության կենտրոնական քաղաքներից մի քանիսում նախապատրաստական լուրջ աշխատանքներ էին կատարվել «Շահնամեն» բեմադրելու ուղղությամբ: Սկսվել էր ակտիվ նամակագրություն Ջանանի ու այդ քաղաքների թատրոնների ղեկավարների միջև: «Շահնամեն» բեմադրելու ուղղությամբ պզալի աշխատանք էր կատարել նաև ՄԽԱՏ-ը, որն իր ներկայացուցչին ուղարկել էր Երևան՝ բանակցելու հեղինակի հետ, հայտնելու ՄԽԱՏ-ի ղեկավարության որոշ ցանկությունները պիեսում մի քանի փոփոխություններ մտցնելու մասին: Ակտիվ գրագրություն էր սկսվել նաև Բաշկիրիայի և այլ հանրապետությունների թատրոնների ու Ջանանի միջև:

Թե «Շահնամեն» պիեսի շուրջ ստեղծված հետաքրքրությունը որքան մեծ էր, որքան բարձր էր գնահատվել պիեսը հատկապես միջին ասիական երկր-

ներում,— որոնց համար ավելի հարազատ էր ներկայացվող նյութը,— երևում է Տաջիկստանի լուսժողովում Ապտինովի հեռագրից՝ ուղղված Ջանանին:

«Շահնամեի» բեմադրությունը,—կարդում ենք այդ հեռագրում,— մի ներդրում է մեր դրամատուրգիայի ասպարեզում: Իրանյան ժողովուրդների կենցաղի և բարքերի ծանոթությունը, քաղաքական նպատակադրությունները, վառ տիպածը «Շահնամեն» դարձնում են մեր հպոխայի տաղանդավոր ստեղծագործությունը: Անկեղծորեն շնորհավորում ենք մեծ հաջողությունը: Ուրախ կլինեինք տեսնել Ձեզ Ստալինաբադում «Շահնամեի» բեմադրությանը»:

Մկրտիչ Ջանանը մեռավ 1938 թ., իր ստեղծագործական կյանքի ամենահասուն ու բեղմնավոր շրջանում, երբ նա և՛ որպես դերասան և՛ որպես դրամատուրգ լայնորեն ճանաչված էր ոչ միայն մեր հանրապետության մեջ, այլև նրանից դուրս:

Այս գրքուկը ականավոր արտիստի թափառումներով ու մաքառումներով լի կյանքը ընթերցողին ներկայացնելու մի նախափորձ է, թատերական մի գործչի, որը շրջագայեց շատ երկրներ, եղավ Փարիզում, Լոնդոնում, Հռոմում, լոեսավ բազմաթիվ քաղաքներ, ժողովուրդներ, բայց ստեղծագործորեն աճեց իր հայ-

րենիքում, սիրեց մայրենի բեմը և իր ամբողջ ուժը, հմտությունը, փորձը տրամադրեց սովետահայ թատրոնի բարգավաճման գործին, եղավ նոր գաղափարներով անկեղծորեն խանդավառվողներից մեկը:

Մաքառում, կյանքի սանդուղքների դժվարությունները հաղթահարելու տոկոսնություն, ծգտում՝ դեպի ազնիվ, հանրօրեն օգտակար աշխատանքը, դեպի լավը, այս էր Ջանանի կենսական մղումը: Նա անկեղծ էր, ազնիվ, բարի, չգիտեր խորամանկել, վրեժխնդիր լինել: Համակ էներգիա էր, նվիրվածություն, պոհաբերություն:

Ջանանը միայն դերասան չէր, այլև թատրոնի պրոպագանդիստ: Նա թատերական արվեստը սիրով տարավ ամենահեռավոր գյուղերը: Նրան չվախեցրին ո՛չ Հայաստանի ահասարսուռ լեռները բարձրանալու և ո՛չ էլ անդնդախոր ծորերում սալլերով անցնելու դժվարությունները: Ու այն պահին, երբ նա իր ընկերների հետ միասին, լծված սալլերին, անցկացնում էր ջրերից թատերական դեկորները, գուցե գտնվում էր հոգեկան գերերջանիկ այնպիսի վիճակում, որի մեջ չէր գտնվել ո՛չ Էյֆելյան աշտարակի գագաթին, ոչ ս. Մարկոսի հրապարակում: Երջանիկ էր այն գիտակցությամբ, որ ծառայում էր ապատագրված նոր հայրենիքը կառուցող մեծ բանակում:

Ջանանը օրինական հպարտությամբ ու անկեղծությամբ է, որ 1935 թ. Փարիզ ուղարկած իր նամակներից մեկում գրել է. «Երջանիկ եմ այն խորը պագումով, որ խորհրդային կյանքի կապակերպման ամենադժվարին օրերին անդավաճանորեն գլուխս հետ չդարձրի և այժմ տասներեք տարվա ստաժ ունեցող խորհրդային քաղաքացի եմ»:

Ոչինչ չունենք ավելացնելու այս խոստովանությանը:



ԶԱՆԱՆԻ ԽԱՂԱՅԱԾ ԴԵՐԵՐԸ

ՊՈԼՍՈՒՄ ԵՎ ՓԱՐԻՋՈՒՄ. 1912—1922 թթ.

Սերոբ—«Մարվող նրազներ»—Ալ. Աբելյան
Բարխուդար—«Նամուս»—Ալ. Շիրվանզադե
Ռուստամ—«Նամուս»—Ալ. Շիրվանզադե
Սեյրան—«Նամուս»—Ալ. Շիրվանզադե
Դիժ Դանիել—«Զար ոգի»—Ալ. Շիրվանզադե
Էլիզբարով—«Պատվի համար»—Ալ. Շիրվանզադե
Բագրատ—«Պատվի համար»—Ալ. Շիրվանզադե
Դալո—«Արհավիրքի օրերին»—Ալ. Շիրվանզադե
Յազո—«Օրեկո»—Վ. Շեֆայիր
Դոն Պիետրո—«Դոն պիետրո Կարուզո»
Լորան—«Թերեզ Ռաֆեն»—Էմիլ Զոլա
Ժան Վալժան—«Թշվառներ»—Վ. Հյուգո
Արման Դյուվալ—«Կամեիլիազարդ կինը»—Ալ. Դյումա
Դուֆա Ռովիկո—«Մաղամ Սանժեն»—Վիկտորինե Սարդու
Նապոլեոն—«Նապոլեոն Բոնապարտ»—Պիեր Բերտոն
Հերովդես—«Սալոմե»—Օսկար Ուայլդ
Կլորիո—«Սամսոն»—Բերնշտայն
Շենրո—«Սիմոն»—Պիերո
Դահաժառանգ—«Միմոսը արքա»—Ֆր. Լոտար
Պիեր—«17 տարեկաններ»—Մաֆա Դեյյեր

Լարոզ—«Աղֆառ երիտասարդի մը վեպը»—Օգտավ Ֆեոյե
Ստանիսլավ—«Ֆրանսիոն»—Ալ. Դյումա որդի
Ժյուլ Թերենին—«Փողոցային աղջիկը»—Դ. Նիֆոդեմ
Յաքոբ—«Խորտակված քեփեր»—Պիեր Վոլֆ

Բացի հիշված դերերից Զանադր Պոլսում մասնակցել է
նաև «Անմահն ժիրար», «Գլխու պտույտ», «Ապումին», «Դա-
տախազ Հալլես», «Դյուրան-Դյուրան» և այլ պիեսների բե-
մադրություններին:

ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԹԱՏՐՈՆՈՒՄ

1 9 2 3

Պետրուշինո—«Կամակոր կնոջ սանձաճարումը»—Վ. Շեֆս-
պիր

Դիմանդ—«Դոն ժուան»—Մոլիեր

Պաստոր—«Զրասույզ զանգ»—Գ. Հաուպտման

Արզան—«Երևակայական հիվանդ»—Մոլիեր

Բոս—«Հույսի կործանում»—Հ. Հեյերման

Սոլոմոն—«Քին»—Ա. Դյումա

Լորենցո—«Վենետիկի վանառականը»—Վ. Շեֆսպիր

Ժեկկո—«Տրիլլի»—Գ. Դե

1 9 2 4

Իշխան—«Ազատագրված Դոն Կիխոտ»—Ա. Լոնաչարսկի

Շպիգելբերգ—«Ավագակներ»—Շիլլեր

Ռադին—«Կարմիր դիմակ»—Ա. Լոնաչարսկի

Ուրիել Ակոստա—«Ուրիել Ակոստա»—Կ. Գուցկով

Դորոքոպա—«Քաջ Նազար»—Դ. Դեմիդյան

1 9 2 5

Մարտին—«Զրահ փառաց»—Յու. Յուրին
Կլավդիոս—«Համլետ»—Վ. Շեքսպիր
Բարբոլամե—«Վարժապետ Բուրուս»—Ա. Յայկո
Քրիստիան—«Աննա Քրիստի»—Օենյլ
Հաստ պարոն—«Առավոտից մինչև կես գիշեր»—Դ. Կայզեր

1 9 2 7

Հենրի—«Բուֆ»—Դ. Շեքսպիր
Միխ. Յարովոյ—«Լյուբով Յարովայա»—Կ. Տրենյով
Միստեր Ղ'Ստեփլ—«Մորգանի խնամին»—Ալ. Շիրվանզադե
Տարտյուֆ—«Տարտյուֆ»—Մոլիեր

1 9 2 8

Գոդուն—«Բեկում»—Բ. Լավրենյով
Պեկեկեմնով—«Զրահագնաց»—Վ. Իվանով
Շուրուպով—«Թույն»—Ա. Լուկաչարսկի
Բուրավոյ—«Խոռվուրյուն»—Դ. Յուրմանով
Կապիտան—«Մոնչա Չինաստան»—Ս. Տրեյակով

1 9 3 0

Լեոնով—«Լեո»—Զ. Չալայա
Քաղաքագլուխ—«Ռեվիզոր»—Ն. Գոգոլ
Ելցին—«Վերածնունդ»—Դ. Շեքսպիր
Օհան ամի—«Օղակում»—Վ. Վաղարշյան

1 9 3 1

Ժենեբալ—«Մարոկկո»—Ս. Բաղդասարյան

Մորիս—«Նապոլեոնի արշավանք»—Ա. Լուսաշարսկի և
Ա. Դեյչ
Ռուդակ—«Պոեմ կացնի մասին»—Ն. Պոգոդին

1 9 3 2

Ցելսովոյ—«Անք»—Աֆինոգենով
Սաաին—«Հատակում»—Մ. Գորկի
Արկադի Կիրակոսով—«Նավք»—Վ. Վադարշյան
Օգսեն—«Պաղտասար աղբար»—Հ. Պարոնյան
Մարտինով—«Ֆոսֆորային շոգ»—Դ. Դեմիրճյան

1 9 3 3

Մակրեք—«Մակրեք»—Վ. Շեֆսպիր
Ցագո—«Օրեկո»—Վ. Շեֆսպիր

1 9 3 5

Քերեստ—«Պլատոն Կրեշեա»—Ա. Կորենյուկ

1 9 3 6

Իշխան Զապլ—«Արսեն»—Ս. Շանշիաշվիլի
Շան Զեիր—«Շանեամե»—Մ. Զանեան
Օգսեն—«Պաղտասար աղբար»—Հ. Պարոնյան

Կ Ի Ն Ո Յ Ո Ի Մ

Սեիդ—«Խասիուշ»—ռեժ. Հ. Բեկնագարյան
Խանո—«Քրդեր և եզդդներ»—ռեժ. Մարտիրոսյան
Պրեմիեր մինիստր—«Երկու գիշեր»—ռեժ. Պ. Բարխուդարյան

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

[Նախաբանի փոխառեն]	5
Առաջին տասնամյակը	7
Սովետական բեմում	42
Զանանը դրամատուրգ	113
Զանանի խաղացած դերերը (ցանկ)	143



Գառնիկ Խաչատուրի Ստեփանյան
«ՄԿՐՏԻՉ ԶԱՆԱՆ»

Խմբագիր՝
ՎԱԴԻՄ ՄՆԼԻՔՍԵՐՅԱՆ

Տեխ. խմբագիր՝
Հ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆ

Սրբագրիչ՝
Հ. ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ

*

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ
Հ Ր Ա Տ Ա Ր Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն
Երևան, Ստալինի պող. № 48

*

Իշեցված է արտադրության 5 հուլիսի 1960 թ.:
Մտորագրված է տպագրության 2 օգոստոսի 1960 թ.:
Թուղթ 70×921/32, տպագրական 4,6 մամուլ:
Հրատարակչական 4,1 մամուլ + 6 ներդիր:
Պատվեր 1107, Տպաֆառակ 2000: Վճ. 03951, գինը 4 ռ.:

Ե. Լան, Պոլիգրաֆկոմբինատ, Տերյան 91:

26

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0054902

[584.]

44

1961

A 7
15087