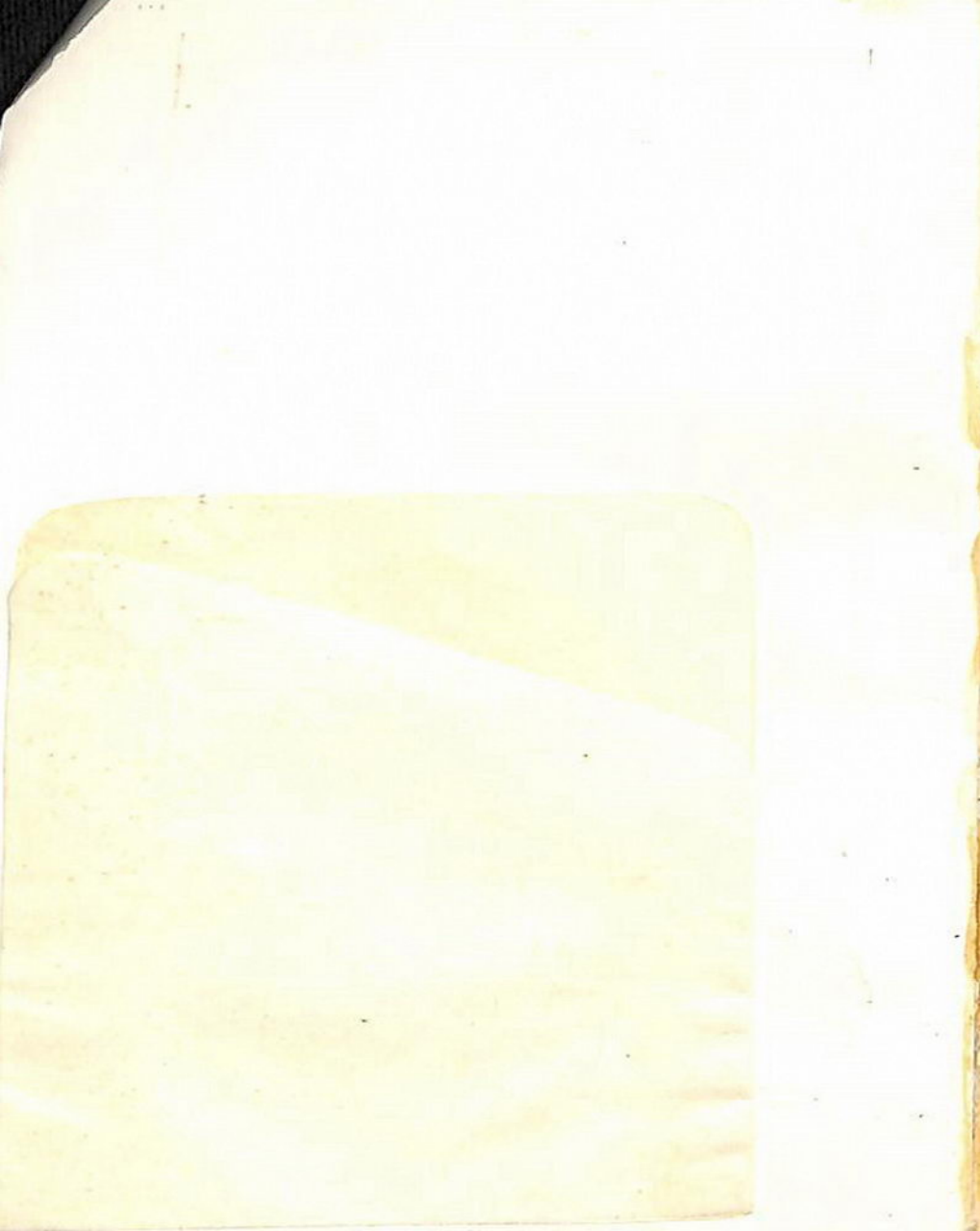




Չրստէն
ԱՐԱԿԵՆՅԱՆ



ՍՈՎԵՏԱՀԱՅ ԲԵՄԻ ՎԱՐՊԵՏՆԵՐ



Հրատարակվում է Հայկական Թատերական
Ընկերության Նախագահության որոշմամբ

Ն. ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ

792 (47.925)(092 Արժեզյան)

Ս

Պրսէն ԱՐՄԵՆՅԱՆ

A 297



== Հ Թ Ը ==

ՀՐԱՏԱՐԱԿՈՒԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1959

Н. МУРАДЯН
«АРМЕН АРМЕНЯН»

(На армянском языке)

Издание Армянского Театрального Общества
(А Т О)

Ереван. 1959

1932 թվականն էր, ամառային շոգ երեկոներին մեկը: Երևանի «Ինտուրիստ» կոշված հյուրանոցի ամառային տաղավարում հետզհետե հավաքվում էին նրա համարյա մշտական այցելուները, մեծ մասամբ արվեստագետներ, դերասաններ, գրողներ: Նրանք այդտեղ էին գալիս ոչ այնքան մի բան ուտելու կամ խմելու, որքան մի-մի գավաթ սուրճի սպառվակով ընդհանուր ծանոթների հանդիպելու, նրանց հետ զրուցելու, օրվա նորություններ փոխանակելու համար:

Սեղաններից մեկի շուրջը նստած էին մի խումբ գրողներ ու դրամատուրգներ, գրեթե բոլորն էլ հայտնի անուններ մայրաքաղաքում: Նրանց մեջ սակայն աչքի էր ընկնում խոշոր, արտահայտիչ դիմագծերով, կապույտ աչքերով տաբեց մի մարդ, որի ճերմակ բաշը շատ լավ էր հայտնի բոլորին:

դա Ալեքսանդր Շիրվանշահեն էր: նրա հետ
նստած էին նաև Դերենիկ Դեմիրճյանը, Ստե-
փան Զորյանը և ուրիշներ:

Հենց այդ ժամանակ սրճարան մտավ
փոքրահասակ, խիստ կենդանի դիմագծերով
մի մարդ և դանդաղ առաջանալով՝ սովորու-
թյան համաձայն դիտեց շուրջը, ոչ այնքան
ազատ տեղ, որքան ծանոթ դեմքեր գտնելու
համար:

— Արմեն... Արմենյան... — ձայնեցին
նրան մեկ ծանոթ սեղանից:

Արմենյանն ուրախացած մոտեցավ նրանց,
մտերմորեն բարենց բոլորին և մի նոր աթոռ
քաշելով՝ նստեց:

Բնականաբար խոսակցությունը դարձավ
հենց նրա շուրջը:

— Երանի՜ մեկ էլ տեսնեի Արմենյանի
Ֆրանցը, — ասաց մեկը: — Հիշո՞ւմ եք, ինչ-
քան էր ուժեղ, ինքնատիպ:

— Իսկ նրա Ֆադոն մի՞թե սլակաո էր, —
լրացրեց մեկ ուրիշը:

— Ես ավելի լավ բան չգիտեմ, քան նրա
Սատանան:

— Ինձ վրա խորապես տպավորվել է Արմենյանի Օսֆալդը,— հարեց Ջորջանը:

— Ի՞նչ կասեք նրա դոկտոր Ռանկի մասին,— հետ շմնաց սեղանակիցներից մեկը:

— Հապա՛ նրա շարաճճի Սատանայի ճուտը,— վրա բերեց Դեմիրճյանը:

Թեև կարճ ռեպլիկներով, բայց ասես խոսք մեկ արած, արտահայտվել էին բոլորը: Լուռ էր միայն Շիրվանդադեն և դեպի նրան էլ դարձան մյուսների հայացքները:

— Է՛, դուք պետք է տեսներեք Արմենյանի Սուրենը,— աշխուժացավ ալեգարդ դրամատուրգը: — Եվ Գովերնյորն, իհարկե...

Չէր խոսում միայն մի մարդ. Արմեն Արմենյանը:

Յոթ-ութ անմոռանալի դերակատարում, այդ թվում այնպիսի բարդ կերպարների, ինչպիսիք են Յագոն, Ֆրանցը, Ռանկը...

Հե՛շտ է արտիստի համար ստեղծել մեկ տասնյակից ավելի բեմական կերպարներ, որոնք շարունակեն հիշվել, հիացում պատճառել շատ ու շատ տարիներ հետո:

Այժմ հեշտ էր թվում նրա վաստակը, իսկ արտիստական կյանքն այնքա՛ն դժվարին էր...

Արմենակ Իփեկյանը ծնվել է 1871 թ. սեպտեմբերի 10-ին (հին տոմարով) Սամսոնում, առևտրականի ընտանիքում։ Նախնական կրթությունն ստացել է Կոստանդնուպոլսի հայոց թաղային դպրոցներից մեկում։ Աշխույժ, զգայուն երեխան չի կարողանում տանել դպրոցներում տիրող ծանր ուժիմը և հաճախ է փախչում դասերից՝ քիչ հոգս չըպատճառելով հարազատներին։ Հայրը՝ Նուրիջան Իփեկյանը նրան տալիս է Բերայի նորաբաց գերմանական դպրոցը։ Այստեղ ընդունված պատիժները, սակայն, իրենց նվաստացուցիչ հանգամանքներով ավելի են անհանդուրժելի լինում, քան Բթուսայի ֆալախկան և ծխական դպրոցի քանոնահարությունը։ Փոքրիկ Արմենակը ոչ մի կերպ չի կարողանում համակերպվել այդ պայմաններին։ Հայրը փորձում է բռնությամբ նրան կապել դպրոցի հետ, բայց անօգուտ. ի վերջո վճռվում է նրան հանձնել Վենետիկի Մխիթարյանների՝ Կադը գյուղի մասնաճյուղի գիշերօթիկ դպրոցը։

Տասը տարեկան էր նա այդ ժամանակ։

Ի բնե վառվռուն, ճոխ երևակայությամբ
օժտված երեխան շատ վաղ է հանդես բերում
իր «բեմական» ընդունակութունները: Նա
հաճախ է հանդես գալիս դպրոցական հա-
վաքույթներում, արտասանելով հայերեն և
ֆրանսերեն: Սիրում է կարդալ, լսածն ու
կարդացածը հասակակիցներին պատմել՝
գունազարդելով և ճոխացնելով առանց աչն
էլ գունազարդված ռոմանտիկական վեպե-
րը, ինչպես և դաշնամուր նվագել: Երեխայի
հակումները դուր չեն գալիս պրակտիկ կյան-
քով ապրող հորը. նա վախենում է, որ տղա-
յին մի օր դերասան կարող են դարձնել և
հանելով նրան այդ դպրոցից՝ տանում հանձ-
նում է Օրթագյուղի գիշերօթիկ վարժարանը:
Բայց այդ նշանակում էր մոտաքի տոմս չու-
նեցող հանդիսատեսին թատրոնի ճեմասրա-
հից քշել... դահլիճ: Օրթագյուղը Պոլսում
հայտնի էր հատկապես իր թատրոնով, ուր
ժամանակին իրենց հեղինակութուններն էին
ներկայացրել Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը, Պետ-
րոս Դուրյանը, Սրապիոն Հեքիմյանը, Թով-
մաս Թերզյանը և ուրիշներ, ուր հանդես էին
լիկել ականավոր դերասաններ Սնակյանը,
Ադամյանը, Աստղիկը, Հրաչյան, Սիրանույ-

շը... Արմենակը առիթը բաց չի թողնում դիտելու այդ թատրոնի ներկայացումները, փորձելու իր ուժերը արտասանելու մեջ: Նրան սիրով լսում են հանդեսներին, խրախուսում են, ոմանք նույնիսկ գուշակում են նրա ապագան:

«Այս տղան կատարյալ դերասան է...»:

Եվ սակայն, Արմենակ Իփեկյանը այս դպրոցում էլ երկար չի մնում: Երկու տարի հետո նրան տալիս են Պոլսի կենտրոնական վարժարանը, որպես ցերեկօթիկ աշակերտ: Այստեղ նա, ի միջի այլոց, վեց ամիս աշակերտել է հանճարեղ երգիծաբան Պարոնյանին, ուսելով նրանից... հաշվապահություն:

2

Պատանի Արմենակի հրապուրանքը թատրոնով, իհարկե, դեռևս հեռու էր բեմին նվիրվելու վերջնական որոշում լինելուց: Դա սոսկ մի ներքին մղում էր, ժամանակավոր մի հափշտակություն, որն ի վերջո պետք է տեղի տար հասուն մի վճռի՝ ընտրելու մի ավելի ապահով և, ըստ ամենայնի, լուրջ զբաղմունք: Բայց մարդս կյանքում մեծ մասամբ գտնում է այն, ինչ փնտրում է և երբ կա ներ-

քին, թեկուզ չգիտակցված ձգտում, պատահական զուգադիպությունները ավելի նպաստում են դրան, քան խանգարում: Այդպիսի մի բախտավոր անակնկալ է լինում Արմենյանի կյանքում հանճարեղ տղբերգակ Պետրոս Աղամյանի վերադարձը Ռուսաստանից, նրա տված աղմկալից ներկայացումները: Իր արվեստի շքեղ ծաղկումն ապրող արտիստը թովում, խանդավառում է հասարակության ամենաբազմազան խավերին, բայց ամենից ավելի, իհարկե, երիտասարդությանը: Արմենակ կայանի համար, սակայն, այդ ներկայացումներն ունենում են ճակատագրական նշանակություն: Աղամյանը բորբոքում, հրդեհի է վերածում այն կայծը, որ կար պատանու սրտում: Տատանումներն ու երկմտանքները մնացել են նետում, ընտրված է կյանքի վերջնական ուղին. նա պետք է նվիրվի բեմին, նա պետք է արտիստ դառնա:

Արմենյանի վրա խոր, անջնջելի տպավորություն են գործում այդ ամիսները: Նա մոռանում է իր դասերը, մոռանում քունն ու հանգիստը և իրար նետելից կարդում «Համլետը», «Օթելլոն», փակվելով սենյակում՝ սկսում է բարձրաձայն արտասանել, ջանա-

լույլ նմանվել Ադամյանին: Նա հիմա միայն մի սեր ունի, մի երազանք, նրա շրթունքների վրա միայն մեկ անուն կա. Ադամյան: Ոչինչ, որ ընկերները նրան կատակով «Ադամյանի խենթ» են անվանում: Չէ՞ որ նա բախտ է ունեցել համբուրելու մեծ արտիստի ձեռքը և ինքն էլ արժանացել նրա համբուլքին...

Սակայն անձնական շփումը Ադամյանի հետ շատ կարճ է տևում: Կոկորդի հյուծախտը մի քանի ամիսների ընթացքում տապալում է հայ բեմի հսկային և նա անկողին է ընկնում, երբեք այլևս չկանգնելու համար: Վերջին անգամ Արմենյանը տեսնում է նրան դադաղում. «Նույն զմայլելի կլասիկ պրոֆիլը՝ եզրափակված նուրբ մոթուքով, ինչպես ցույց է տալիս մահվանից մի քանի ամիս առաջ հանված իր լուսանկարը, նույն ալեծփան գանգուր մազերը՝ մի փոքր ալիսառնված: Նա կարծես գլուխը մի կողմ շուռ տված, քնած լինեիր հանդարտ քնով»:

Այսպես է տպավորվել Արմենյանի հիշողության մեջ հանճարեղ արտիստի դեմքը վերջին այն պահին, որից հետո նա հողին պետք է հանձնվեր:

Նույն հուշերի մեջ, որից մեջբերում կա-

տարեցիներ և որին նորից կանդադառնանք հետադաշում, Արմենյանն այսպես է բնորոշում Ադամյանի արվեստը.

«Ո՞րն էր հիմնականում Ադամյանի հմայքը: Նախ՝ կերպարի էության խոր և անշեղ դրսևորումը, ներդաշնակված արվեստի ներքին ու ռիթմիկ պլաստիկական համապատասխան արտահայտչությունը, երկրորդ՝ առողջանություն հատկությունը՝ միացած շեշտադրությունների բաղմաստիճան հլեկշնկերով, երրորդ՝ հարուստ դիմախաղը և պառուզանների բաղմաբովանդակությունը, չորրորդ՝ ձայնի բացառիկ բարխտոնային հուղական երաժշտականությունն ու բաղմբաւնդությունը, հինգերորդ՝ տղբերգական պաթոսի և ալլոբրասանական էֆեկտների չափի դիտակցությունն և խաղի էսթետիկ ու միաժամանակ ռեալիստական դրսևորումը, վեցերորդ՝ անշուշտ, անխոնջ աշխատասիրությունը և զարգանալու, կատարելագործվելու բնազդային համառ ձգտումը և այլն, և այլն: Մի խոսքով՝ այն բոլորը, ինչ հատուկ է միայն հանճարների»:

Այս տողերը գրվել են շատ տարիներ հե-

տո, պատանեկան վաղանցիկ տպավորութ-
յունների տակ և չնայած դրան՝ հիմնակա-
նում ճիշտ են բնորոշում Աղամյանի արվես-
տի էությունը: Իրոք, մեծ արտիստի արվեստի
հիմնական տարբերիչ գիծը մարդկային հո-
գիների մեջ թափանցելու, դրանց բազմա-
խորհուրդ ու հակասական կողմերը ռեալիս-
տորեն արտացոլելու մեջ է, մի բան, որ
հատուկ է միայն ճշմարիտ հանճարներին:
Աղամյանի արվեստի բազմակողմանի քննու-
թյանը Արմենյանը դեռ պետք է շատ անգամ
վերադառնա հետազոտմ, և՛ ֆրանսիական
վարպետների մոտ ուսանելու ժամանակ, և՛
բեմական գործունեության հասուն շրջանում:
Արտիստի ողջ կյանքում Աղամյանը մնում է
այն ուղեցույց աստղը, որին նա աչքից չի
կորցնում երբեք:

3

Քսանամյա Արմենակ Իփեկյանը այժմ
արդեն մի երազանք ունի. հակառակ հոր
ցանկության, որ ուզում էր նրան անպայման
առևտրական դարձնել, իր գործի շարունա-
կողը, թողնել և հեռանալ, բայց ոչ թե անո-
րոշ մի երկիր, այլ անպայման Կովկաս, Թիֆ-

լիս, ուր գնացել ու գնում են պոլսահայ բո-
լոր անվանի դերասանները, որտեղ իր տա-
ղանդն է մաքրել Պետրոս Ադամյանը: Բայց
ինչպե՞ս գնալ, ի՞նչ միջոցներով: Չէ՞ որ ին-
քը դեռևս ոչ անուն ունի, ոչ էլ նույնիսկ մի-
ջոցներ:

Ահա այդ ժամանակ է, որ Պոլիս է ժամա-
նում հայտնի դերասան և ռեժիսոր Գևորգ
Պետրոսյանը, «Թատերական կոմիտեի» հա-
տուկ հանձնարարութեամբ դերասաններ տա-
նելու Թիֆլիս: Արմենյանը ևս ներկայանում
է Պետրոսյանին և հայտնում իր պատրաս-
տակամութեան մասին՝ գործելու նորակազմ
խմբում: Պետրոսյանը սկզբում չի համա-
ձայնում. ինչպե՞ս տանել այդ անսիրտ երի-
տասարդին և այն էլ ծնողների կամքի հա-
կառակ: Ի վերջո որոշվում է, որ Իփեկյանը
Թիֆլիս մեկնի առանձին, իր անձնական պա-
տասխանատվութեամբ:

Մի կերպ առնելով մոր համաձայնությու-
նը, բայց հակառակ հոր կամքի, 1891 թ.
օգոստոսի վերջերին նա մեկնում է Թիֆլիս:
Պոլսում նալ է նստում որպես Արմենակ
Իփեկյան, իսկ Բաթումում ափ դուրս գալիս
իբրև Արմեն Արմենյան. հետևելով տրադի-

ցիային, կյանքի նոր շրջանը նա ոտք է դնում բեմական նոր անվամբ (Թեև այդպես նրան սկսում ին կոչել մի փոքր ուշ, Թատերական առաջին սեզոնի վերջում):

4

Անցյալ դարի իննսունական թվականների վերջերից, ավելի որոշակի՝ Ադամյանի Կովկասից հեռանալուց, ապա նրա վաղաժամ մահից հետո հայ թատրոնն ապրում է իր հերթական ծանր շրջաններից մեկը: Թատերական գործը, որ երբեք բարվոք հիմքերի վրա դրված չէր եղել և իր գոյությամբ պարտական էր բեմարվեստին նվիրված մարդկանց անսահման սիրուն ու նվիրվածությանը, մարդիկ, որոնց կրած նեղություններն ու վիրավորանքները, նյութական ու բարոյական տառապանքները թեթևանում էին միայն այն գիտակցությունից, որ նրանք ծառայում են ժողովրդին և ըստ արժանվույն գնահատվում են նրա կողմից,— այդ գործն ահա, որ ազգային գիտակցության արթնացման, հասարակական առաջադիմության կարևոր գործոններից մեկն է, նորից էր օրակարգի խնդիր դառնում մտավորական շրջանների հա-



... Երիտասարդ Հասակում



Արմենյանն ամուսինները Մ. Մնակյանի հետ

մար: Սունդուկյան և Աղամյան տված մի ժողովուրդ չէր կարող հաշտվել թատրոն շունենալու մտքի հետ: Բայց ինչպե՞ս կաղմակերպել գործը, ինչպե՞ս ապահովել թատրոնի գոյությունը, պահել դերասաններին, խրախուսել դրամատուրգներին, այսինքն՝ ստեղծել ինքնուրույն ոեպերտուսար, առանց որի աղգային թատրոնի գոյությունն անիմաստ էր:

Ուշագրավ է, որ միայն «Մշակ» լրագիրը 40 տարվա ընթացքում (1872—1912) տպագրում է 36 առաջնորդող հոդված (չհաշված ստորագրություն ունեցող առաջնորդողները), նվիրված թատրոնին, նրա գոյության ցավոտ հարցերին: Իսկապե՞ս որ ցավոտ... Ահա թե ինչպիսի տխուր վերնագրեր էին կրում այդ առաջնորդողները. «Հայոց թատրոնի օրհասականը», «Ո՞վ է մեղավորը», «Խեղճ հայոց թատրոն», «Ո՞ւր է թատրոնը», «Գանգատներ», «Այդպես չի կարելի», «Թողնենք որ մեռնի»...

Բայց չէր կարելի թողնել, որ մեռնի, ո՛չ: Եվ սակայն նույն հարցը՝ հազար ձևով կրկնված. ո՞վ պետք է զորավիգ դառնա թատրոնին, հասարակական ո՞ր խավը: Ժո-



ղովո՞ւրդը, բայց նա տառապում էր թշվա-
ռության ու տգիտության մեջ, անմիջականո-
րեն անմասն էր գրականությանն ու արվես-
տին, վերջապես նրա կարծիքը հաշվի առնող
չկար, նորեկուկ բուրժուազիա՞ն. բայց նա ին-
չո՞ւ պետք է ձեռնարկեր մի գործի, որտեղ
շահ չկար: Ի վերջո մի քանի անգամ կազմված
և վերականգնված թատերական կոմիտեն կամ
Հայոց դրամատիկական ակումբը փոփոխելով
անունները, չէին փոխում իրենց ֆությունը.
դա մի քանի մարդկանց շահը և փառասի-
րությունը (իսկ սա նույնպես շահ էր) բա-
վարարելու միջոց էր, թեկուզ այդ կոմիտեի
կամ ակումբի մեջ լինեին ֆանատիկորեն
նվիրված մարդիկ:

Ահա թե ինչու և՛ այդ տասնամյակում, և՛
հետագայում հարկ է լինում նորից ու նորից
թատերական խմբեր կազմակերպել: Դրանց
միավորման մասին խոսք լինել չէր կարող,
թեև մամուլում հաճախ էին առաջարկներ լի-
նում այդ ոգով: Երբ հետագայում կազմա-
կերպվեց «Աբելյան-Արմենյան թատերական
խումբը», բոլորը խանդավառությամբ ընդու-
նեցին այդ լուրը, բայց և գտան, որ այն մեկ

սեզոնից ավելի չի կարող գործել և եթե այդ կանխագուշակումը չարդարացավ և խումբը, պարբերաբար վերակազմվելով ու թարմանալով, գործեց հինգ տարի, ապա դա շնորհիվ կազմակերպիչների տաղանդի և նվիրվածության, իրենց կատարած միասնացի բարձր գիտակցության:

Այս պայմաններում ահա հեշտ չէր թատերախումբ կազմակերպել: Իսկ եթե սրան ավելացնենք նաև ռեպերտուարի հարցը, որ մեր թատրոնի գոյության ամբողջ ժամանակաշրջանում իսկապես ցավոտ մի հարց է եղել: Բայց «ռեպերտուարի սովը» մի բան է դերասանական մեծ ու կայուն կոլեկտիվի համար և այլ բան՝ փոքր, պատահական խմբի համար, որտեղ ամեն մեկն աշխատում է մի որևէ դեր ունենալ, արդարացնել իր գոյությունը:

Ահա թե ինչու հայ թատրոնի գործիչները հաճախ էին իրենց հայացքն ուղղում Պոլիս, փորձեր անում կազմակերպված ձևով դերասաններ բերել այնտեղից, դոնե մասամբ լրացնելու այն բացը, որ գոյացել էր Ադամյանի կորստով:

Արմեն Արմենյանը առաջին անգամ բեմ է բարձրանում Գաստոնի դերում, Ալեքսանդր Դյումա-որդու «Քամեկիազարդ տիկին» դրամայում: Մարգարիտի դերը կատարում է Սիրանուշը, Արմանինը՝ Հովհաննես Աբելյանը: Չնայած լիակատար անփորձությանը, սակավ փորձերին, ընդհանրապես անծանոթ միջավայրին, — նա հաջողությամբ է դուրս գալիս փորձությունից: Կրագրերը դրականորեն են արտահայտվում նրա մասին: Այդ հաջողության մեջ վճռական դեր է կատարում, անշուշտ, նրա արտաբերինը: Բեմի վրա էր նուրբ կազմվածքով, գեղեցիկ դիմագծերով, էլեգանտ շարժումներով մի երիտասարդ, որը միաժամանակ ուներ զգալիորեն մշակված առողջանություն: Մի խոսքով, նրան լավ ապագա են գուշակում, և հենց այդ էլ քաջալերում, թե է տալիս Արմենյանին:

Այդ և հաջորդ թատերական սեզոններին Արմենյանը կատարում է ևս մի քանի, իր տարիքի և փորձի համեմատ բավականաչափ պատասխանատու դերեր, այդ թվում Պետրուշիո (Շեքսպիրի «Անսանձի սանձահարու-

մը»), Ռուբեն (Գուցկով, «Ուրիել Ակոստա»), Անդրե Ռոսվայն (Օկտավ Ֆյոլյեի «Դալիլա») և այլն:

Ուշագրավ են վերջին դերակատարման հանգամանքները: Սիրանուշի մոտ տեսնելով «Դալիլա» պիեսը, նա վերցնում է կարգալու և ահա ոգևորվում է երիտասարդ ու դժբախտ Երաժիշտ Անդրե Ռոսվայնի դերով: Իսկույն արտագրում է, անգիր է անում և սկսում պատրաստել իր համար: Սեզոնի վերջում, երբ հարց է բարձրանում, թե խումբն ի՞նչ պիես պետք է բեմադրի երիտասարդ դերասանների օգտին, Սիրանուշի առաջարկով կանգ են առնում «Դալիլա» պիեսի վրա: Բայց ո՞վ պետք է խաղար Ռոսվայնի կենտրոնական դերը, ո՞վ կարող էր պատրաստել դա մի երկու օրում: Արեւլյանը հրաժարվում է խաղալ, մերժում են և ուրիշները: Այդ ժամանակ ահա Արմենյանը խնդրում է դերն իրեն տալ: Բարձրանում է տաք վիճաբանություն, ոմանք գտնում են, որ վաղաժամ է Արմենյանի համար հանդես գալ այդպիսի պատասխանատու դերով, մյուսներն արտահայտվում են հօգուտ նրա: Սիրանուշի, ինչպես և Շիրվանզադեի հեղինակավոր խոսքը

վերջ է տալիս վեճին. դերը հանձնվում է նրան: Երիտասարդ դերասանին այժմ ոչինչ չի մնում, քան լարել իր ողջ ուժերը և խաղալ մի դեր, որը տարիներ առաջ այդ նույն բեմում խաղացել էր Ադամյանը: Շնորհիվ Սիրանուշի և մյուսների ջերմ աջակցության, ներկայացումն անցնում է անսայթաք:

Ահա թե ինչ է դրում այդ ներկայացման առթիվ «Արձագանքը».

«Երկուշաբթի փետրվարի 10-ին, հայ դերասանական մշտական խումբը, ի նպատակ «խմբի մնացյալ անդամների», ներկայացրեց «Դալիլա» դրաման: Խաղն ընդհանրապես լավ անցավ: Ա. Արմենյանը, որ պիեսում գլխավոր դերն էր կատարում, իր դերը սպասածից շատ լավ տարավ: Նկատվում էր, որ նա շատ ճիգ էր թափել ուսումնասիրելու իր ամեն մի շարժվածքը, միմիկան և այնպես էր բեմ դուրս եկել: Բեմի երիտասարդ սիրահարն այդ երեկո ցույց տվեց, որ նա կարող է լավ դերասան լինել, որ նա ապագա ունի: Մի բան, որ նրան շատ էր խանգարում, այդ նրա ձայնն էր, որ մեծ արգելք էր լինում նրան ցանկացած հաջողությունն ունենալու: Ամեն մի գործողության վերջում Արմենյանը

հասարակութեան կողմից վարձատրվում էր բուն ծափահարություններով»:

Բայց Արմենյանն այդ տարիներին ոչ միայն զովասանքների է արժանանում, այլև լուրջ դիտողությունների և այդ՝ հատկապես իր խաղընկերների, տեղի փորձված դերասանների կողմից: Նրա խաղը դեռևս հեռու էր ռեալիստական լինելուց: Ահա թե ինչու Հովհաննես Աբելյանը նրա ուշադրությունն է հրավիրում պարզ, բնական արտասանութեան վրա, որ նշանակում է թե՛ հոգեկան ապրումների ռեալիստական վերարտադրութեան վրա: Արմենյանի համար հեշտ չէր կատարել այդ պահանջը. հանդիսատեսի վրաս նախաձեռն տալովորություն գործելու, ուշադրութեան կենտրոնում գտնվելու գայթակղելիչ ցանկությունը շատ հաճախ մոռացնել է տալիս անսամբլի գաղափարը, մի գաղափար, որ հետագայում, հասուն տարիներին պետք է ընկներ նրա ռեժիսորական աշխատանքների հիմքում:

Հրամայական է դառնում սովորելու, կատարելագործվելու հարցը, սովորելու ոչ միայն խոսքի արվեստը, խաղի արվեստը, այլև արվեստն ընդհանրապես, խորանալ, թա-

փանցել նրա դադարների քնքերի մեջ: Այդ էր պահանջում նրա սեփական շահերը, այդ էր պահանջում հայ թատրոնի շահերը, որ դարձյալ իրենն էր, իր սեփականը:

Եվ ահա 1894 թ. օգոստոսին, ուղիղ երեք տարի հետո, այս անգամ ստանալով հոր համաձայնությունը, նա մեկնում է Եվրոպա: Նուրիջան Իփեկյանի համար դա ձեռնտու էր այնքանով, որ մոլորյալ որդին առևտրական պրակտիկա ձեռք կրերեր, թերևս և մոռացություն տար բեմն ու դերասանությունը: Արմեն Արմենյանի համար էլ դա ձեռնտու էր նրանով, որ կրնկներ նոր միջավայր, գուցե և իր երազած միջավայրը...

6

Սկսվում է գլխապտույտ թափառումների մի շրջան:

Հասնելով Համբուրգ, Արմենյանը տեղավորվում է երաժշտության մի բավականաչափ հայտնի պրոֆեսորի ընտանիքում, ի մոտո ծանոթանում գերմանական կլասիկ երաժշտությանը, բայց մի տարի չանցած վերադառնում է Պոլիս, ապա նորից հոր գործով մեկնում է Բրյուսել, այստեղ ներկայա-

նում է «Արքունական թատրոնի» դիրեկտորին, որպես սիրող կապվում է այդ թատրոնի հետ, հետևում է փորձերին, լսում է աշխարհահռչակ երաժիշտ-կատարողների, հաճախում է թանգարանները, տեսնում է Սառա Բեռնարի խաղը նրա Բրյուսել կատարած դաստրոլներից մեկի ժամանակ, համիշտակվում է մեծատաղանդ դերասանուհու արվեստով այն աստիճան, որ ներկայանում է նրան, պատմում է իր կյանքը և հայտնում բոլոր փափաղը՝ աշակերտելու նրա մոտ և, արժանանալով բարյացակամ վերաբերմունքի, մեկ ամիս հետո մեկնում է Փարիզ և ընդունվում Սառա Բեռնարի թատրոնը:

Սակայն շատ շուտով նա համոզվում է, որ այդ թատրոնում նա կարող է տարիներ խաղալ (անշուշտ, աննշան, էպիզոդիկ դերեր) և այնուհանդերձ ոչինչ չսովորել: Սառա Բեռնարը շատ էր ղրաղված, որպեսզի կարողանար իր խմբի երիտասարդ դերասանների հետ ստուգիական պարապմունքներ անցկացնել: Եվ Արմենյանը, որ եկել էր հատկապես սովորելու համար, դիմում է ֆրանսիական պետական կոնսերվատորիայի դիրեկտորին: Ապարդյո՞ւն չանք. նրան չեն ընդունում մե-

ծահասակ լինելու համար, բայց, ընդառա-
ջելով նրա համառ թախանձանքներին,
ուղարկում են դրամատիկական կուրսերի մի
մասնավոր հիմնարկություն, որտեղ դասա-
վանդում էր նաև աշխարհահռչակ դերասան
Մուսե Սյուլլիի եղբայրը՝ Պոլ Մուսեն:

Վերջապես սկսվում են այնքա՛ն երազած
պարապմունքները: Չգոհանալով մեկ ուսուց-
չով, Արմենյանը առողջանության դասեր է
առնում Մեսսիից, կլասիկ ողբերգություն
գծով նրա հետ պարապում է Սիլվենը, կլա-
սիկ կոմեդիայի գծով՝ Լոփիյենը, երկուսն էլ
«կոմեդի Ֆրանսեզի» անվանի դերասաններ:

Սակայն շուտով գլուխ է բարձրացնում
այնպիսի մի հանդամանք, որով մաքուր
արվեստի ուրույններում սավառնող երիտա-
ւարդի միտքը առաջին պահ չէր էլ զբաղվել.
պետք էր վճարել չորս ուսուցիչների և ապրել
Փարիզի նման մի քաղաքում, ապրել ոչ թե
ծնողներից ստացված դրամով, այլ խնայած
միջոցներով:

Հաշվի առնելով նրա անվիճելի ընդունա-
կությունները և կատարելագործվելու բուռն
ձգտումը, ստուդիայի ղերեկցիան որոշում է
հեռավոր Հայաստանից եկած երիտասարդին

հնարավորություն տալ ձրիաբար շարունակելու կրթությունը: Դա զգալի թեթևություն էր անշուշտ, բայց դեռ ելք չէր ծանր դրությունից. պետք էր հոգալ և ապրուստի մասին: Իսկ ինչպե՞ս:

Վերջապես Արմենյանը դիմում է «Բուֆդյա նոր» թատրոնի դիրեկցիային, առաջարկելով իր ծառայությունը ամենահամեստ, բոլորովին շնչին պայմաններով: Նրան հանձնում են տեխնիկական ռեժիսորի երկրորդ օգնականի պաշտոնը:

Սկսվում են լարված աշխատանքի օրեր, շաբաթներ, ամիսներ: Օրինակելի բարեխղճությամբ կատարելով իրեն հանձնված պարտականությունները, նա միաժամանակ իր վրա է վերցնում ղեկավարների աշխատանքների մի մասը, կատարում է դրանք ոչ այնքան հաճույակատար երևալու, որքան սովորելու, բեմի գաղտնիքներին ծանոթանալու համար: Նրան նկատում են, նրան վստահում են ավելի ու ավելի բարդ հանձնարարություններ, խնչպես նաև փոքր դերեր մասսայական տեսարաններում:

Նրա մասնակցությունը ոչ միշտ է անցնում սահուն. պատահում են և դեպքեր, որոնց

Համար նա խիստ հանդիմանութեան է ար-
ժանանում: Այսպես, մի ներկայացման մեջ
ընդհանուր սրամարտի ժամանակ, թվացող
խառնաշփոթութեան պահին շիմանալով ինչ
անել, ինչով արդարացնել իր ներկայութեանը
բեմի վրա, Արմենյանը, ձևանալով վախկո-
տի մեկը, մտնում է սեղանի տակ: Հասարա-
կութեանը ծիծաղում է. ուրեմն արարքն ար-
դարացրեց փրեն: Բայց... խրախուսանքի փո-
խարեն նա նկատողութեան է արժանանում:
Ինչպե՞ս է համարձակվել ինքնազուլ խա-
ղով փչացնել դրութեան դրամատիկմը: Իհար-
կե, դա վկայում է նրա ահաբեկված բնավո-
րութեան մասին, բեմի վրա կատարվածի
հանդեպ անտարբեր շմնալու ցանկութեանը,
բայց այդ պետք է անել փորձերին և ոչ թե
հանպատրաստի, ներկայացման ժամանակ,
երբ անսամբլն իր կողմից նախապատրաստ-
ված չէ որևէ վերաբերմունքով արդարացնե-
լու դա: Ի՞նչ կստացվի, եթե ամեն մի դերա-
սան փորձի հետևել նրա օրինակին: Ահա՛
թե ինչ. կարևոր մի կանոն է հայտնադործում
նա. ուրեմն դերասանն ազատ է ստեղծագոր-
ծելու փորձերի ժամանակ, բայց ներկայաց-
ման պահին նա չպետք է նոր հղացում թույլ

տա միզանսցենի մեջ առանց ռեժիսորի համաձայնությունն առնելու:

Ֆրանսիական առաջավոր թատրոններում տիրող այդ խիստ կարգապահությունը հիմա է իմաստավորվում հեռավոր Կովկասում իր բնական մկրտությունն ստացած երիտասարդ դերասանի համար: Մուտքից նույնիսկ փոքր-ինչ ուշանալու դեպքում դերասանը ոչ թե նկատողության էր արժանանում, այլ դրամական տույժի էր ենթարկվում: Անխնա պատժվում էր ամենաչնչին անփութությունը, ամենափոքր թերությունը: Խոսք անգամ չէր կարող լինել հուշարարի մասին. դերասանը պետք է այնպես անդիր իմանար իր դերը, ինչպես երաժիշտ կատարողն է իմանում, երբ նա բեմ է բարձրանում: Բայց Արմենյանն օրինակելի առաջադիմություն է ցուցաբերում ոչ միայն ներկայացումը տեխնիկապես վարելու, այլև ստեղծագործական հարցերում:

Սկզբում անվստահ, ապա ավելի ու ավելի համարձակ կերպով է նա մասնակցում փորձերին, խորհուրդներ, ցուցումներ է տալիս դերասաններին, օգնում է ռեժիսորներին՝ երբեմն կարճ պահերով փոխարինելով

նրանց: Սեզոնի վերջում դերեկտորը կանչում է նրան ու հայտնում, որ հաջորդ սեզոնի համար նա նշանակվում է լեռկրորդ ռեժիսոր՝ բավական պատկառելի աշխատավճարով:

Այդ ժամանակ Վ. ահա, որ նա իմանում է Թիֆլիսի «Դրամատիկ ընկերություն» վարչության հրավերի մասին: Ի՞նչ անել. մնալ Փարիզում և կատարելագործել, հիմնովին տիրապետել ռեժիսորական ու դերասանական արվեստին, թե՞ վերադառնալ հայրենիք, ծառայել հարազատ բեմին:

Վարանումներին վերջ է տալիս սիրելի ուսուցիչը՝ Պոլ Մունեն: Իհարկե գնալ, իհարկե այժմյանից իսկ ծառայել մայրենի բեմին: Չէ՞ որ դրա համար է նա ստացել մասնագիտական կրթություն:

Եվ մերժելով իրեն առաջարկված դաշթակը-դիշ պայմանները՝ Արմեն Արմենյանը 1902 թվականին վերադառնում է Թիֆլիս:

7

Այստեղ նա զարմանքով իմանում է, որ ոչ միայն պատրաստի խումբ չկա, այլև եղած դերասաններն էլ ցրվել են տարբեր քաղաքներ՝ գործելու փրենց նախաձեռնությունը:

Բայց ձեռքերը ծալած նստել չէր կարելի հարկավոր էր թեկուզ մասնավոր ներկայացումներ կազմակերպել:

Ինչո՞ւ սկսել, ի՞նչ պիտեով, ի՞նչ դերով հանդես գալ առաջին անգամ:

Արմենյանն ընտրում և թարգմանում է Ֆրանսուա Կոպպի «Կրեմոնայի վնագործը» մեկ արարվածով դրաման, որը նրան լավ ծանոթ էր Փարիզից: Այս դրամայի մեջ մասնակցելու էր դերասանուհի Օլգա Մալսուրյանը: Խմբի մյուս անդամների համար ընտրվում է Սունդուկյանի «Գիշերվա սաբրը խեր է» կատակերգությունը և մի վոդեվիլ՝ «Մկնիկը»: Այս վերջին բեմադրություններին մասնակցելու էին Սաթենիկ Չմշկյանը, Վարդուհի Մելիքյանը, Արշակ Հարությունյանը, Գեղեոն Միրադյանը և ուրիշներ:

Երեկոն վատ չի անցնում: Մասնավորապես աչքի է ընկնում ինքը՝ Փարիզից նոր վերադարձած Արմենյանը: Առաջին պիեսի ներկայացումը ավարտելուց հետո, ընդմիջումին շատերի հետ նրա զարգասենյակն է մտնում և Գաբրիել Սունդուկյանը, շնորհավորում է և, ի միջի ալլոց, խորհուրդ է տալիս նրան մտածելու Ֆրանցի դերի մասին:

Այդ խոսքերը ցնցող ազդեցություն են գործում երիտասարդ դերասանի վրա, ստիպում նրան լրջորեն խորհելու առաջին պահ տարօրինակ թվացող այդ առաջարկության մասին: Կարող էր արդյոք հայ մեծանուն դրամատուրգը պատկերացնել, որ ինքը մարգարեանալու է, որ տարիներ հետո Արմեն Արմենյանի լավագույն դերերից մեկը լինելու էր հենց Ֆրանց Մոորը:

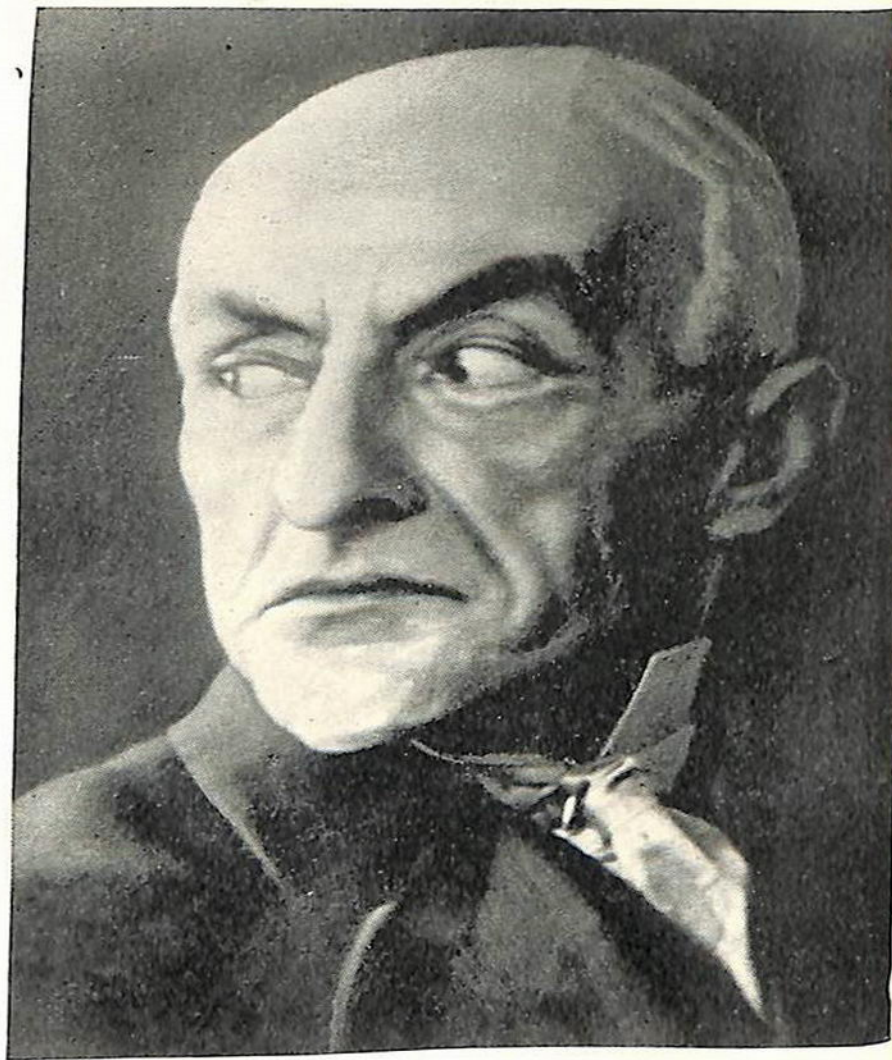
Քաջալերվելով առաջին ներկայացման հաջողությունից, Արմենյանը թարգմանում և բեմադրում է Ալֆրեդ դը Մյուսսեի «Վաղաժամ վճիռ» կոմեդիան, բարոնեսսայի դերը հանձնելով Սաթենիկ Չմշկյանին: Շնորհիվ բեմադրողի ջանքերի, այս երկրորդ ներկայացումը ևս ջերմորեն է ընդունվում հասարակության կողմից:

Այսպես է սկսվում Արմեն Արմենյանի արտիստական բուն գործունեությունը:

Նույն սեզոնում բեմադրած պիեսների մեջ մենք ոչ դասական, ոչ էլ ազգային ինքնուրույն դրամատուրգիայի նմուշներ չենք գտնում. դրանք մեծ մասամբ փոքր ֆորմայի գործեր են, առավելապես ֆրանսերենից թարգմանված կոմեդիաներ: Պատճառն ինք-



Յուստուս' «Հիմար»



Մաադիկ՝ «Սատանա»

ներն հասկանալի է. Արմենյանը հանդես է գալիս ոչ թե կազմակերպված մի խմբում, այլ պատահական դերասանների հետ, երբ ունի պետությունը որոշվում է մասնակիցների նախասիրությամբ, պիեսում նրանց զբաղվածություն հանգամանքով: Կա երկրորդ, ոչ սակավ կարևոր նկատառում ևս. այդ կոմեդիաներին նա բավականաչափ ծանոթ էր Փարիզից, և ընդհակառակը, նա զգուշանում է հանդես գալ լուրջ, պատասխանատու դերով կամ բեմադրությամբ. այսպես թե այնպես բեմական փորձ նա դեռևս քիչ ունի:

Մամուլի կարծիքը նրա բեմադրությունների և խաղի մասին ընդհանուր առմամբ դրական է, քաջալերական: Հանձին Արմենյանի, թատերական քննադատությունը տեսնում է կուլտուրական մի արտիստի, որ հավասարաչափ լավ է և՛ որպես դերասան, և՛ իբրև ռեժիսոր: Բայց արվում են նաև դիտողություններ, ըստ որում այս անգամ ևս բավականաչափ լուրջ: Արտիստն ինքն այդ քննադատությունից հանում է միանգամայն ուսանելի մի եզրակացություն. տասը տարի առաջ նրա խաղն ինքնաբերական էր, անսեթևեթ, ջերմ. այժմ անմիջականությունն անցել է

ետին պլան, տեղի տալով դերասանական տեխնիկայի ցուցադրմանը, այլ կերպ ասած՝ նա հիմա ներկայացնում էր և ոչ թե ապրում բեմական կյանքով: Հարկավոր էր, ուրեմն դրանք հանդես բերել չափի մեծ զգացումով, շղոհաբերելով մեկը մյուսին:

Նույն թատերական տարին նշանավորվում է նաև մեկ այլ հիշարժան իրադարձությամբ:

Դեռ Փարիզում եղած ժամանակ նա մտածում է Կովկաս վերադառնալուց հետո իրեն շրջապատել բացառապես երիտասարդ ուժերով, նրանց օգնությամբ գործի վերածել իր իղձերն ու ծրագրերը: Թիֆլիս հասնելով՝ նա ծանոթանում է Ռուզան կեղծանունը կրող մի օրիորդի հետ, փորձում է նրա ուժերը մեկ-երկու դերերում և համոզվում, որ իրոք Կատարինե Դանդուրյանը (ծնողներից զաղտնի խաղալու համար նա վերցրել էր Ռուզան մականունը) լուրջ ապագա է խոստանում: Հետագայում Դանդուրյանը, որին տրվում է Դուրյան արտիստական ազգանունը, իր ստեղծագործական կյանքը ոչ միայն ամբողջովին կապում է Արմենյանի հետ, այլև դառնում է նրա կինը:

Դա ռեհսպուբլիկայի այժմյան ժողովրդական արտիստուհի Կատարինե Դուրյան-Արմենյանն է:

8

Ամուսնությունից անմիջապես հետո, որոշած լինելով տուրների դուրս գալ դեպի Հայաստան, որտեղ նա առաջին անգամ պետք է ոտք դներ, Արմենյանը հրավիրում է Սաթենիկ Չմշկյանին, Վարդան Միրզոյանին և Պողոս Ռշտունուն: Այս անգամ ևս խմբի փոքրաթիվ լինելն է պայմանավորում ռեպերտուարը. դարձյալ փոքր ֆորմայի պիեսներ, դարձյալ թարգմանություններ:

Շրջագայությունը սկսվում է Երևանից:

Իր մեմուարներում Արմենյանը, վերհիշելով այդ առաջին ներկայացումները, ցավով և ափսոսանքով է արձանագրում այն համբամանքը, որ դրանք հարկ եղած ընդունելությունը չեն գտնում կամ պարզապես անհաջող են անցնում: Նա այդ բացատրում է նրանով, որ ֆրանսիական նուրբ ու սրամիտ պիեսները, ինչպես և աշխույժ, դինամիկ խաղարկությունը չեն ընդունվում Երևանի թատերական հասարակության կողմից: Եվ

քանի որ նույն այդ ներկայացումները ջերմ արձագանք են գտնում Ալեքսանդրապոլում, հեղինակին կարծես թե բերում են այն եզրակացութեան, որ թատերասեր հասարակությունը Ալեքսանդրապոլում ի բնե ավելի աշխույժ է, սրամիտ, հումորի զգացում ունեցող:

Այս միտքը հազիվ թե կարելի լինի ճիշտ համարել, համենայն դեպս, այն չի բացատրում սառն ընդունելութեան բուն պատճառը, որը, դո՛ւնե այդպէս է թվում մեզ, կայանում էր առաջին հերթին օտար, անծանոթ կյանք ու կենցաղ պատկերող պիեսների մեջ, որոնք քիչ բան էին ասում նրա հոգուն ու սրտին: Հասարակությունը կարոտ էր իրական, կենսաթրթիւ, ժամանակակից կյանքը պատկերող ներկայացումների: Հետագայում ինքը՝ Արմենյանն էլ ձեռնարկելով ինքնուրույն պիեսների բեմադրութեանը, պետք է համոզվէր դրանում:

Ալեքսանդրապոլից հետո խումբը մեկնում է Ղարս: Այստեղ ևս ներկայացումները լավ ընդունելութեան են գտնում:

Վերադառնալով Թիֆլիս, խումբը տալիս է հրկու ներկայացում, որոնք դարձյալ ջերմ

ընդունելություն են գտնում թե հասարակութ-
յան և թե մամուլի կողմից: Թերթերից մեկը
գտնում է, որ Արմենյանը մի տարվա մեջ
ահագին քայլ արեց դեպի առաջ՝ ազատվելով
խաղաղկման ֆրանսիական մաներաներից:
Մյուսն արձանագրում է այն հանգամանքը,
որ նախորդ տարվա համեմատությամբ նա
բարեփոխություններ է կատարել իր դերա-
կատարության մեջ, թողել է «ֆրանսիական»
«այն բառաձողությունները, որոնք խորթ
էին մեր հասարակության լսողության հա-
մար»:

Այդ վերաբերմունքը և ընդհանրապես
դրական գնահատականը թեալորում է Ար-
մենյանին: Ուրեմն նա կարող է շարունակել
շրջագայությունները:

Եվ ահա, ընդամենը հինգ հոգուց բաղկա-
յած դերասանական այդ կոլեկտիվը, զգեստ-
ներից բացի համարյա ոչինչ չունենալով,
բայց ոգևորված սիրած արվեստին և նրա մի-
ջոցով էլ ժողովրդին ծառայելու զաղափա-
րով, — ճանապարհ է ընկնում դեպի Հյուսի-
սային Կովկաս՝ ներկայացումներ տալով
Գանձակում, Դերբենդում, Արմավիրում,

ժամերով լսեն ռեժիսորի տված ցուցմունքները, և ի՞նչն է այստեղ գովելի, որ գործի մեջ մտած ու նույն հռանդով աշխատում են հասարակության բոլոր խավերի մարդիկ, առանց որևէ խտրության... Անդրկովկասից եկած մի հայի համար այս բոլորը նոր է և օտարոտի... Բայց հենց դրանումն է գործի այնքան հաջող առաջ գնալու գաղտնիքը: Թող չզարմանան ընթերցողներս, եթե ասեմ, թե այստեղ 25-ական տարվա սիրողներ կան, որոնք, ինչպես և ամբողջ խումբը, ընդունակության կողմից բնավ ետ չեն մնում դերասանական խմբից»:

Բացառիկ հաջողությամբ է անցնում ամբողջ այս թատերական սեզոնը: Այդ ամիսների ընթացքում մոտ տասներկու անգամ մեծացած խումբը տալիս է վաթսուն ներկայացում, բեմադրելով 25 պիես: Դրանցից հիշատակենք Կոպպեի «Կրեմոնայի վնագործը», Նեմիրովիչ-Դանչենկոյի «Տոնավաճառը», Նայդենովի «Վանյուշկինի զավակները», Կոպպեի «Թագի համարը», Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարը», Չուբարյանի «Սանտուխտը» և այլն:

Արմենյանն իր հիշողություններում մեծ

շերմությամբ է խոսում ժողովրդի ընդերքից
ելած բնածին այդ տաղանդների, սիրող դե-
րասանների մասին, գտնելով, որ նրանցից
մի քանիսը, չունենալով ոչ մասնագիտական
կրթություն, ոչ էլ նույնիսկ փորձ, ետ չէին
մնում պրոֆեսիոնալ դերասաններից: Դրանց
մեջ առանձնապես աչքի են ընկնում Կարա-
պետ Թրթրյանը, Ի. Չարխյանը, Փեշեքերյա-
նը, Պալիկը, հետագայում վաստակավոր առ-
տիստ Տիգրան Այվազյանը և ուրիշներ:
Դրանցից մի քանիսը որպես արտիստ արդեն
ձևավորվել էին դեռևս Ադամյանի օրոք (Թր-
թրյան, Չարխյան):

Ոգևորված այդ հաջողությամբ՝ Արմենյանը
մի երկրորդ անգամ էլ է այցելում Նոր-Նախ-
իջեան, դարձյալ մի ամբողջ սեզոն գործելու
համար: Այս անգամ նրա նախաձեռնությամբ
կազմված խմբի մեջ մտնում են դերասանու-
հիներ Զաբելը, Սաթենիկ Ադամյանը, Արուս-
յակը (Լիզիկ Չմշկյան), դերասաններ Վար-
դան Միրզոյանը, Հ. Օհանյանը և Զաբեհը:
1905 թվականի սեպտեմբերի 15-ից մինչև
1906 թվականի մարտի 15-ը խումբը, տե-
ղական ուժերի մասնակցությամբ, իհարկե,
տալիս է ափելի քան 50 ներկայացում: Զգա-

լի փոփոխություն է նկատվում ռեպերտուարի մեջ: Թեթև կոմեդիաները թեև չեն անտեսվում, բայց մասամբ տեղի են տալիս եվրոպական կլասիկների գործերին: Զգալի տեղաշարժ է կատարվում սակայն ինքնուրույն պիեսների բեմադրության գործում: Հիշատակենք Շիրվանզադեի «Պատվի համարը», Պարոնյանի «Պաղտասար աղբարն» ու «Մեծապատիվ մուրացկանները», Մուրացանի «Ռուզանը», Թառայանի «Արշալույսինը», Զուբարյանի «Մարին» և այլն: Թարգմանական պիեսներից պետք է հիշատակել «Ավազակները», «Երևակայական հիվանդը», «Ակամա բժիշկը», «Սևիլյան սափրիչը», «Հաննելեն», «Խորասուղված զանգը», «Նոր աշխարհը», «Ուրվականները», «Դոկտոր Շտոկմանը» և այլն:

Մամուլը դրական է գնահատում արտիստական խմբի այս սեզոնում կատարած աշխատանքը:

«Շնորհիվ դրամատիկ ընկերության միահամուռ ջանքերի ու սերը դեպի գործը, սեզոնն անցավ հաջող,— կարդում ենք «Приазовский край» թերթի 1906 թ. մարտի 8-ի համարում: — Այնտեղ չկային «փայլուն

աստղեր», բայց կար անսամբը, կար կոլեկ-
տիվ աշխատանք, այնտեղ բացակայում էր
հասկանությունը, փառամոլությունը և ան-
ջատ խմբակայնությունը: Ղեկավարությունը
տանում էր անաշառ, առանց վիրավորելու
որևէ մեկի արժանապատվությունը: Եվ ի՞նչ:
Արդյունքը հիանալի ստացվեց»:

9

Դառնանք 1905 թվականի ռեուլյուցիայի
նախօրեին հայկական գյուղերում կատարած
նրա շրջագայություններին, որոնք վկայում
են դերասանական այդ կոլեկտիվի անձնա-
զոհ աշխատանքի, ժողովրդի հանդեպ ունե-
ցած պարտքի խորը գիտակցության մասին:

Ինչպես որ ամպրոպից առաջ օդն անսովոր
թանձրանում է, ծանր թուխպերով պատած
երկինքը ասես իջնում, կախվում է ցած, շրն-
չելը դառնում է անհնար և ողջ բնությունը
լարված սպասում է վերահաս փոթորկին,
տենչում է ըռպե առաջ տեսնել կայծակի
առաջին հուրհրատումը, — այնպես էլ ծանր,
մղձավանջային էր քաղաքական կյանքը 1905
թ. նախօրյակին: Վերահաս փոթորկից խու-
սափելու համար ցարիզմը տրորում, ոտնա-

հարում էր փոքր ժողովուրդների տարրական իրավունքները: 1901 թ. սրետության կողմից գրավվում են եկեղեցական կալվածքները, 1904 թ. փակվում են հայկական դպրոցները, քաղաքներում և գյուղերում դրավվում են դպրոցապատկան շենքերը և եկամուտ բերող կալվածքները, 1500 տարվա գիր ու գրականություն ունեցող մի ժողովրդի զրկում են մատաղ սերնդի գրաճանաչ դարձնելու հնարավորությունից: Հայ ժողովրդին հասած այդ հարվածը ծանր են ապրում գրականության ու արվեստի ներկայացուցիչները: Նրանք իրենց պարտքն են համարում մտնել ժողովրդի ամենալայն խավերի մեջ, վառ պահել գրականության ու արվեստի սերը, կորով ներշնչել լքվածներին ու թուլերին, ըմբոստների մեջ ավելի ևս բորբոքել մոտալուտ ազատության տենչը:

1905—1907 թթ. ռևոլյուցիայի տարիներին դեպի լույսն ու գիտությունն արթնացած ձգտումները լայն չափեր են ընդունում առաջին հերթին բանվորների մեջ, որոնք արտահայտվում են ինքնակրթության և ինքնագործունեության զանազան խմբակների ըստեղծումով, գրական երեկոններ, թատերական

ներկայացումներ կազմակերպելով և այլն։
Խոսելով այդ ներկայացումներին կենդանի
կերպով արձագանքող բանվոր հանդիսական-
ների մասին, Սուրեն Սպանդարյանը դրում է.

«Ժողովրդական տան դահլիճը բառացի
լեփ-լեցուն էր լինում, այնպես որ «ասեղ գը-
ցելու տեղ չէր մնում», և բանվորական հա-
տարակույթյունը լարված ուշադրությամբ հե-
տևում էր, թե ինչ է արվում ու խոսվում բեմի
վրա։ Սիրած հերոսի «ամեն մի հաջող խոսք»,
ռեպլիկա հավանություն էր առաջացնում
հասարակության մեջ, իսկ «բացասական»
սխալի ամեն մի երևույթ ուղեկցվում էր զայ-
րագին թնդյունով... Այնտեղ խաղացող դե-
րասաններն զգում էին, որ փրկնց առջև
գտնվում է մի հատուկ աուդիտորիա, որ
այստեղ կարևորը մանրամասնությունները
չեն, ուժիսորական հրաշքները չեն, այլ իր
դերով համակվելը, հանդիսականի՝ հոգին շո-
շափել կարողանալը, իսկ այդ հոգին հեշտ էր
ալեկոծել. հարկավոր էր միայն լավ խոսքեր
ասել ազնիվ, անկեղծ ձայնով։ Իսկ անտ-
րակտներին տեղի ունեցող վեճերը, խոսակ-
ցությունները տեսածի ու լսածի առթիվ, իսկ
այն ջերմ, բուռն շնորհակալությունը ժողո-

վերդական բեմի գործիչներին, իսկ այն լուրջ, ներհուն վերաբերմունքը դեպի ռեպերտուարը, — այս բոլոր փաստերը ոգևորում ու ամրապնդում էին կուլտուր-լուսավորական գործի աշխատանքներին, հոգեկան ամուր կապ էին հաստատում դերասանների ու հանդիսականների միջև»:

Այդ տագնապարի օրերին է, որ Արմենյանի ղեկավարութեամբ Թիֆլիսում գաստրոլներ տվող դերասանական խումբը հրավեր է ստանում Ղարսից, տեղական սիրողների հետ մի շարք ներկայացումներ տալու փափված հայ դպրոցների փոխարեն գյուղերում գաղտնի կերպով բացվելիք դպրոցների օգտին: Խումբն անմիջապես ընդհատում է իր ներկայացումները և 1904 թվականի դեկտեմբերի սկզբներին մեկնում Ղարս:

Ահա թե ինչ է պատմում այդ շրջագայութունների մասին ինքը՝ Արմենյանը.

«Երբ ներկայացումների հասույթով ձեռք բերված դպրոցական գրքերը, տետրակները և այլ անհրաժեշտ իրերը հանձնելու համար անձամբ այցելեցի շրջագա գյուղերը, ինձ ապշեցրեց այն, թե ինչքան, այնուամենայնիվ, զորեղ է իրենց երեխաներին մայրենի

լեզվով կրթություն տալու հաստատակամությունը և թե ինչպիսի խորամանկ հնարքներ է ներշնչում կամքը շինականին: Նրանք դրաբողջական շենքերը վերածել են պահեստների, իսկ պարապմունքների ժամանակ գյուղի ծայրին կանգնեցնում են հերթապահ պահակ, որը, հենց որ նկատում էր դրսից եկող որևէ «կասկածելի» մարդու, իսկույն նշան էր տալիս և «դաբողջը» իսկույն վերափոխվում էր «սարայի»:

Ղարսում, ինչպես և շրջակա գյուղերում ներկայացումներ տալուց հետո խումբն անցնում է Ալեքսանդրապոլ: Այստեղ Վրթանես Փափազյանի «Ժայռ» պիեսը բեմադրելուց հետո նրանք որոշում են նույնը ներկայացնել նաև գյուղերում: Առաջին ներկայացումը տրվում է Ղփչաղ գյուղի Հառքա վանքի ընդարձակ դահլիճում, եկեղեցական ինչ-որ տոնի առթիվ շրջագա բոլոր գյուղերից հավաքված հսկայական բազմության առաջ:

«Պետք էր տեսնել,— վերհիշում է Արմենյանը,— թե գյուղացիք, որոնք առաջին անգամ տեսնում էին մի լուրջ, «իսկական ներկայացում», որը սակայն, ինչպես ասացին, «կարծես ներկայացում չէր, այլ մեր ամեն»

օրյա կյանքի պատկերն էր», ինչպիսի լարված, լուռ ուշադրութեամբ հետևում էին պիեսին, չուզենալով որևէ բառ բաց թողնել, հրբեմն միայն թեթև հառաչանքներ արձակելով»:

10

1906 թվականի ամռանը, օգտվելով հարմար առիթից, Արմենյանը և Դուրյան-Արմենյանը մի կարճ ժամանակով մեկնում են Եգիպտոս, ավելի ղրոսանք կատարելու, քան ներկայացումներ տալու նպատակով: Բայց դեռևս Ալեքսանդրիա նոր ոտք դրած, ընդառաջելով տեղական պիտոլների ցանկութեանը և նրանց հետ միասին՝ մի ներկայացում են տալիս, որի մասին մամուլում ջերմ խոսք է ասում Երվանդ Օտյանը: Այնուհետև նույն փորձը նրանք կրկնում են Կահիրեում, այս անգամ տալով ութ ներկայացում, այդ թվում՝ Շիլլերի «Ավազակները»:

Այս դրաման Արմենյանն առաջին անգամ բեմադրել և ինքն էլ Ֆրանցի դերով հանդես էր եկել Նոր-Նախիջևանում, երկրորդ այցելութեան ժամանակ: Ինչպես երևում է, Ֆրանցի կերպարի նրա մեկնաբանությունը



Ֆրանց՝ «Ավազակներ»



Արմենյանների ընտանիքը

այդ օրերին դուրս չի եկել Թանճրացած մի շարագործ պատկերելու տրագիցիոն եղանակներից և ստեղծագործական ոչ առանձին մի տառապանք է պատճառել արտիստին, ոչ էլ բերկրանք: Թերևս միայն սրել է նրա ուշադրությունը այդ կերպարի վրա, որ գրավել, հուզել է բոլոր մեծ ողբերգականներին: Արմենյանը, Իհարկե, չէր կարող մոռացած լինել Սունդուկյանի՝ իր անդրանիկ բեմելին ասած խոսքը՝ Ֆրանցի դերով հանդես գալու մասին: Բայց ի՞նչ նկատի ունեն անվանի դրամատուրգը, իր արտիստական խառնվածքի ո՞ր հատկանիշներով ու կողմերով պետք է մոտենար այդ կերպարին, որպեսզի մեկնաբանությունը ինքնատիպ լինելուց բացի նաև ճշմարիտ լիներ, ինչ որ արվեստի առաջնակարգ խնդիրն է եղել և է՝:

Արմենյանը մինչ այդ շատ ֆրանցներ չէր տեսել, տեսածներն էլ առանձին հետաքրքրություն չէին ներկայացրել: Ուրեմն մնում էր սկսել գրական աղբյուրների ուսումնասիրությունից, բայց առաջին հերթին, Իհարկե, դրամայից:

Եվ ահա սեղանի վրա դնելով դրամայի բնագիրն ու հայերեն, ֆրանսերեն, ռուսերեն

Թարգմանությունները, նա սկսում է կարգալ, խորամուխ լինել տեքստի մեջ: Առաջին հարցը (ասենք տեղգակի՝ միակ հարցը), որ նրան հետաքրքրում է, հետևյալն է. ի՞նչն է մղում Ֆրանցին շաքագործության, ի՞նչ ազդյուրից է սնվում մարդկանց և մարդկության նկատմամբ կոտակած նրա մաղձը:

Իր հուշերում արտիստը պատմում է մի պատահական գյուտի մասին, որը և օգնում է նրան տարակուսանքի արահետներից ստեղծագործական լայն ճանապարհ դուրս գալու: Ֆրանսիական Թարգմանության մեջ, առաջին նշանավոր մենախոսություններից հետո, նախքան Ամալյայի մուտքը, նրա աչքին է ընկնում այսպիսի մի ֆրագ. «Ավա՛ղ, երջանիկ հոգիների համար հեշտ է առաքինի լինել»: Մի նախադասություն, որ չկար գերմաներեն բնագրում, ինչպես և հայերեն և ուսանողներն թարգմանությունների մեջ:

«Այնպես ոգևորեց ինձ այդ գյուտը, որ բերախոսությունից սկսեցի սենյակիս մեջ թռչկոտալ: Ուրեմն Ֆրանցը ի բռն չար չէ, այլ մարդիկ են նրան շար դարձրել, մանկություն-

նից սրսկելով նրա հոգու մեջ նախանձի,
մաղձի, չարության թույնը»:

Եթե նույնիսկ համաձայնենք արտիստի
հետ և պատահականորեն գտնված ֆրազը
բանալի համարենք, ապա դա մեր փնտրած
բանալին չէ՝ կրկնակի պատճառաբանու-
թյամբ: Նախ, որ դա «Ավազակների» հեղի-
նակին չի պատկանում, այլ նրա ֆրանսիա-
ցի թարգմանչին, որ անթույլատրելի կերպով
ազատ վարվելով, իր կողմից մի ամբողջ
ֆրազ է ավելացրել և ապա, որ այդ ֆրազը
ինքնին դեռ ոչինչ չի բացատրում: Հարց կա-
րող է ծագել, իսկ ինչո՞ւ նա երջանիկ չէ, ո՞վ
է կանգնած նրա բախտի ճանապարհին: Բայց
այս հարցի պատասխանը բավական աներկ-
միտ տալիս է հենց ինքը՝ հերոսը. որովհետև
նա հոր անդրանիկ զավակը չէ, որովհետև
նա՝ չի տիրանալու զառամյալ ծերուկի հա-
րստությանը:

Այսօր խանգարում, իհարկե, որ արտիստը
ճիշտ հասկանա կերպարը: Մի կողմ նետե-
լով Ֆրանցին ֆիզիկապես նաև հրեշ պատ-
կերելու անլուրջ մոտեցումը, նա ձեռնամուխ
է լինում ամենակարևորին՝ կերպարի ներ-
քին էություն բացահայտմանը: Այո՛, և՛ Յա-

գոյի, և՛ նրա կրկնակ՝ Ֆրանցի չարութեան պատճառը երկնային ոլորտներում չէ, այլ երկրի վրա: Չենք տարակուսում բնավ, որ Արմենյանն իր նոր մեկնաբանմանը կհասնէր նաև առանց այդ օտարամուտ ֆրազի օգնութեան, կհասներ բոլոր դեպքերում, բանի որ նրա մտքերի ընթացքը անշեղորեն դեպի այդ կողմն էր ուղղված:

Ինչպե՞ս է ընդունվել կերպարի այդպիսի մեկնաբանությունը մամուլի կողմից: Համենայն դեպս՝ ոչ անվերապահ հիացումով: Փորձելով Ֆրանցին ներկայացնել ոչ թե չարութեան անոթ, այլ կենդանի մարդ, Արմենյանը, որոշ թերթերի կարծիքով, ընկնում է չափազանցութեան մեջ, շեշտը դնում է նրա ապրած ներքին դրամայի վրա, նրա հոգեկան տվյալառնքների վրա և ասես թե փորձում է (մասամբ, իհարկե) արդարացնել իր հերոսին, կամ թե, համենայն դեպս, որոշ կարեկցանք առաջացնել դեպի նա: Ռեցենզենտը դժվարանում է այդպիսի մեկնաբանությունը մինչև վերջ տրամաբանական համարել, թեև միաժամանակ դրվատում է արտիստի ինքնուրույն մոտեցման հարցը: «... Ֆրանց Մոորի այնքան դժվարին դերը մասամբ անհաս-

կանալի մնաց, — ասում է նա: — Արմենյանը կներկայացներ կատարելապես ֆրանսիական դպրոցին ստեղծած տիպարը: Վերջին արարվածին մեջ մղձավանջը, զիղջը, ահավոր դատաստանեն սարսափը ստեղծագործություններ էին, այնպես որ Աթենքի Արքայական թատրոնին դերասաններեն մին, որ ներկա էր, հիացումով հայտնեց թե՛ ան կրնա ամբողջ աշխարհի առջև բարձրագույն պարծիլ»:

Արմենյանի մեկնաբանության այդ կողմի վրա է կանգ առնում նաև մի այլ թերթ:

«Ֆրանցի դժվարին դերին մեջ Արմենյանն իր տաղանդին բոլոր հատկություններն ցույց տվավ... Մինչև այսօր Ֆրանցը ատելություն հրավիրած էր իր զրա, Արմենյանի Ֆրանցը արգահատանք, կարեկցություն կրատեղծե իր շուրջը»:

Կարեկցություն, Ֆրանցը... Բաց այդ նշանակում էր բոլորովին չհասկանալ հեղինակին, միանգամայն սխալ պատկերել նրա ստեղծած բացասական կերպարը: Ֆրանցին երկրային մարդ դարձնելը ոչ մի դեպքում չէր կարելի հասցնել այնտեղ, որպեսզի այն տպավորությունը ստեղծվեր, թե արտիստը

մտածում է ժամանակին և միջավայրին վերագրել նրա արարքները, այսինքն, ի վերջո, արդարացնել նրա շարագործությունները:

Շատ դերասաններ Ֆրանցին պատկերել են Խզեղ, սապատավոր, նույնիսկ մի ոտքը շարունակ քարշ տվող: Արմենյանը ճիշտ էր վարվում, երբ մերժում էր այդպիսի գոհակացումը, նա նույնիսկ Ֆրանցին ավելի գեղեցիկ է պատկերացնում, քան նրա անդրանիկ եղբայրը: Այդ նրա իրավունքն էր, իհարկե, թեև դրամայի հեղինակը, փակագծում ասենք, ճիշտ հակառակ ցուցում է տալիս: Բայց անվիճելիորեն բացասական կերպարներ կայացնելիս չէր կարելի չեղոք դիրք բռնել, հասարակությանը թողնել մեղադրելու կամ արդարացնելու գործը: «Դերակատարը լինելու է բացասական գործող անձի դատախազը, իսկ հանդիսականը՝ դատավորը», — սիրում էին ասել հին դերասանները: Այդ չի նշանակում, սակայն, որ դերասանը պետք է դուրս գա կերպարից, նրան չար ներկայացնի, առանց այդպիսին լինելու բեմի վրա: Ո՛չ, ճշմարիտ արտիստի խնդիրն այս դեպքում շատ ավելի բարդ է. նա պետք է ապրի բեմի վրա, բայց այնպես, որ կերպարը մերկաց-

նելու, դատապարտելու նրա տենդենցը բխի
իբրև եզրակացություն: «Սակայն դերասան-
դատախազը այնպես պետք է թաքնվի,
ծպտվի գործող անձի մեջ, որ երբեք հանդի-
սականը խաղի ընթացքում չզգա նրա ներ-
կայությունը», — ավելացրել է մեր մեծ դե-
րասան Հովհաննես Աբելյանը: Դերասանը,
այլ կերպ ասած, բեմում երբեք կոպտու-
թյամբ չպետք է խախտի դերակատարի և կեր-
պարի նույնացման պատրանքը:

Վերցնենք այնպիսի մի հմայիչ արտիստի,
որպիսին է Հրաչյա Ներսիսյանը: Առաջին իսկ
հայացքից նույնիսկ զարմանալի կարող է
թվալ, որ նրան վստահվում է էլիզբարովի
նման մի դեր: Եվ սակայն այստեղ էլ նա
դրսևորում է իր տաղանդի լավագույն հատ-
կություններից մեկը: Նա բեմ է մտնում թե
աբտաքուստ և թե ներքուստ լիովին կերպա-
րանափոխված, ոչ մի շարժումով, ձայնի ոչ
մի ինտոնացիայով «չմատնելով» իրեն, չհի-
շեցնելով այն Ներսիսյանին, որի ամեն ինչը
սիրելի է ու հարազատ, որի հետ մենք սո-
վորել ենք կապել Պլատոն Կրեչետի բարձր
մարդկայնությունը, Օթելլոյի անվնասությունը

ու հավատը, Վահրամ Սպարապետի ուժն ու հայրենասիրությունը և այլն: Նույնը, բառացի, կարելի է ասել մեծատաղանդ դերասանուհի Հասմիկի մասին: Վաստա ժելիզնովայի դերում նա ապշեցնող հարազատությամբ ներկայացնում էր դաժան այդ կնոջ ամբողջ բարդ ներքնաշխարհը և միաժամանակ մերկացնում, ձաղկում նրան, ծաղրում նրա ապարդյուն ճիգերը՝ ազատվելու վերահաս կործանումից...

Եվ այսպես ուրեմն, այս հարցում, իլնիլով տրագիցիայի ուժ ստացած հասկացողությունների դեմ, Արմենյանն ինքը ծայրահեղության մեջ է ընկնում, ակամայից հեռանում էր դրամատուրգի ստեղծած կերպարից: Եվ, ի պատիվ արտիստի, պետք է ասել, որ նա հաշվի առավ մամուլի քննադատությունը, հետագայում հղկեց և մշակեց այդ դերը, Ֆրանցին դարձրեց մի շարագործ, որ օժտված էր մտով ու արյունով և հենց այդ պատճառով էլ սոսկալի, դատապարտելի էր: Դրանով էլ հենց նրա Ֆրանցը դարձավ հայ բեմում ստեղծված լավագույն Ֆրանցներից մեկը:

1908 թվականին Թուրքիայում սուլթան Աբդուլ Համիդի ռազմա-ֆեոդալական միահեծան իշխանությունը փոխարինվեց այսպես կոչված «սահմանադրական կարգով»: Համիդյան ռեժիմի ժամանակ ոչ-թուրք ազգության ղեկավար հետ ազգային անլուր ճնշման ու հալածանքի ենթարկված հայերը ևս հնարավորություն ստացան գոնե կիսաբերան խոսելու իրենց ազգային կուտուրան վերականգնելու տարրական հնարավորությունների մասին, այն մասին, մասնավորապես, որ իրենք մինչ այդ զրկված են եղել նույնիսկ մայրենի լեզվով ներկայացումներ տալու իրավունքից: Այժմ, հեղաշրջումից հետո, կարծես թե բարենպաստ պայմաններ ստեղծվեցին դրա համար, և հենց միայն այդ բերկրալի ավետիսը ոգևորեց, աշխուժությամբ համակեց հայ մտավորականությանը ինչպես Թուրքիայում, նույնպես և Ռուսաստանում:

Նույն թվականին ամռանը Հովհաննես Աբելյանը և Արմեն Արմենյանը միտք հղացան կազմելու միացյալ թատերախումբ, նըստապատակ ունենալով դորձել ոչ միայն Կով-

կասում, այլև, գլխավորապես, Թուրքիայում: Կազմակերպական և տնտեսական պարտականություններն իր վրա վերցրեց Աբելյանը, իսկ գեղարվեստական մասի ղեկավարությունը՝ Արմենյանը: Որոշ նախապատրաստական աշխատանքից հետո ձեռք բերվեցին նյութական միջոցներ, ռեպերտուարի հետ որոշվեց և խմբի կազմը: Հիմնական ռեպերտուարի մեջ մտնելու էին Շիրվանզադեի «Պատվի համարը», Շիլլերի «Ավազակները», Շեքսպիրի «Օթելլոն», Իբսենի «Ժողովրդի թշնամին», ինչպես նաև «Պեպո», «Պաղտասար աղբար», «Տրիլբի», «Դալիլա», «Ապահարզանի սյուրպրիզները» և «Անաղնիվ չեն ծնվում» պիեսները: Խմբի կազմն էր. Աբելյան, Արմենյան, Դուրյան-Արմենյան, Բերոյան, Աղյան, Հ. Ոսկանյան, Լ. Ալավերդյան, Ղազարյան, տիկին Զաբել, օր. Բուրջալյան, Անահիտ, Սոֆիկ Սարգսյան և ուրիշներ: Որոշվեց Պոլիս գնալ ոչ թե ծովով, այլ ցամաքով, ճանապարհին կանգ առնելով Ալեքսանդրապոլում, Ղարսում, Սարիղամիշում, էրզրումում, Տրապիզոնում, մինչև Սամսոն և այստեղ միայն նավ նստել: Դա կօգներ նաև այդ քաղաքներում ևս ներկայացումներ տալու:

Թե ինչպես են այդ քաղաքներում կուլտուրական կյանքից բոլորովին կտրված հայերն ընդունում այդ ներկայացումները, երևում է հետևյալ անհկոտանման դեպքից: Մի անգամ «Պատվի համար» խաղալիս, երբ, վերջին արարվածում, Մարգարիտը խնդրում է հորից ետ տալ թղթերը, իսկ էլիզբարովը չի տալիս և տանջում է ծայրահեղ հուսահատության դուռը հասած աղջկան, — հանդիսականներից մեկը այնպես է տարվում խաղով, որ տեղից վեր թռչելով, մոտենում է բեմին, և, իրեն կորցրած, գոռում է Արեւյանի վրա. «Ծո, տո՛ւր, բե, տո՛ւր, տո՛ւր ան թղթերը, ինչո՞ւ կտանջես զավալըմ աղջկան...»:

Խումբը Պոլիս է հասնում 1908 թ. հոկտեմբերին:

Առաջին ներկայացումը լինում է «Պատվի համարը»:

Ինչպես դրաման, նույնպես և բեմադրությունն ու խաղը արտակարգ ուժեղ տպավորություն են գործում: Պոլսահայ մտավորականությունը դերասանական այդպիսի կատարյալ մի խումբ չէր տեսել երբեք: Հիացում է պատճառում ոչ միայն գլխավոր դերակատարը, մեծատաղանդ Հովհաննես Արեւ-

յանը, այլև ամբողջ խումբը. դա մի ներդաշնակ, միատարր անսամբլ էր, որ ինքնին սենսացիոն մի բան էր այն ժամանակ: Այդ ներկայացման մասին ընդարձակ մի հոգւած է գրում մեծանուն նովելիստ Գրիգոր Զոհրապը, երտեղ, ի միջի այլոց, ասում է.

«... Կովկասահայ այս դրամատիկ խումբը հայտնություն մը եղավ ամենուս համար. ապշեցուցիչ, հիացուցիչ հայտնություն մը:

Նվ ինչքան մեծ եղավ մեր զարմանքը, երբ Աբելյան-Արմենյան խումբը Շիրվանղաղեի այս հոյակապ գործը նույնքան հոյակապ արվեստագիտական տաղանդով հանդես բերավ: Աբելյանը Անդրեաս էլիզբարովի ճնշիչ դերին մեջ, անստղչուտ կատարելություն ցույց տվավ, որ ըմբռնած է Շիրվանղաղեի դժած վաճառականի տիպի բոլոր դժերը. ամենեն նուրբերեն սկսած մինչև ամենեն թանձրերը, անոր հոգեկան ազդակները, առուտուրի մարդու բարոյականը, խորամանկությունները, այնքան հարազատ, խտացրած ու ճշգրիտ կերպով պատկերացրած, ի հայտ բերին աննման արվեստագետ մը: Առանց վերապահության կրնամ հայտարարել, որ Աբելյան-Արմենյան դրամատիկ

խումբը հայոց գեղարվեստական փառքն է։ Ցավեցա միայն, որ ռուսահայերը թատերական ասպարեզին վրա ալ գերազանցությունը խլեցին մեր ձեռքեն — անիրավնե՛րը...»։

Եթե այս ներկայացման ժամանակ դահլիճը կիսով չափ էր միայն լիքը լինում (Արելյանը դիտմամբ էր խուսափել աղմկոտ ռեկլամներից), ապա երկրորդ և հաջորդ ներկայացումներին ցանկացողների թիվն այնքան մեծ է լինում, որ շատերը ետ են դառնում տոմս չձարելու պատճառով։ Այսպես, լիքը դահլիճներով են անցնում հետագա բոլոր ներկայացումները թե քաղաքի կենտրոնում և թե նրա արվարձաններում։

Պոլսահայ մտավորականութունը ոչ միայն «հայտնագործում» է մի առաջնակարգ դրամատիկական խումբ, այլև ծանոթանում այնպիսի արտիստական ուժերի, ինչպիսիք էին Հովհաննես Արելյանը, Եկատերինա Դուրյան-Արմենյանը, Արմեն Արմենյանը։

Ամբողջ Կովկասում Արելյանն արդեն ճանաչված էր իբրև հայ բեմի ամենախոշոր ներկայացուցիչը Սիրանուշից հետո։ Արտիստի խաղի գործած տպավորությունն առանձնապես ուժեղ էր Պոլսում այն պատ-

ճառով, որ նա գտնվում էր իր ուժերի ծաղկման շրջանում և միաժամանակ հանդես էր գալիս լավագույն դերերում՝ էլիզբարով, Կարլ Մոոր, դոկտոր Շտոկման... Հակառակ արվեստի մեջ այդ տարիներին տիրող անկումային տրամադրությունների, նրա խաղը ռեալիստական արվեստի մի կատարելություն էր։ Աղամյանից հետո թափուր մնացած աթոռը (տղամարդկանց գծով) գրավված պետք էր համարել։

Ե՛վ Պոլսում, և՛ Կովկասում փսկապես որ նոր անուն էր Դուրյան-Արմենյանը։ Շնորհալի արտիստուհին, շնայած իր երիտասարդ հասակին, հմուտ ղեկավարի օգնությամբ կարճ ժամանակում այնքան վարպետություն էր ձեռք բերել, որ կարողանում էր հանդես գալ ամենապատասխանատու դերերում, ըստ որում փայլուն հաջողությամբ։ Նրա կերտած կանացի կերպարներից Մարգարիտը, Դեզդեմոնան, Ամալյան, Եվգինեն աչքի էին ընկնում հոգեկան հարստությամբ, ջերմությամբ, մարդկային նկարագրի լավագույն բարեմասնությունների դրսևորմամբ։ Ահա թե ինչ է գրում Եվգինեի դերակատարման մասին թատերական քննադատներից մեկը. «...Տիկին

Դուրջան-Արմենյան ինքզինքը գերազանցեց
Եվդինեի ջախջախիչ դերին մեջ, որ մեզ
վերջնականապես համոզեց, որ բեմական
բացառիկ խառնվածքի մը, անսովոր տաղան-
դի մը առջև կգտնվինք: Իր խաղը, պարզ,
խոբոնկ ու ներուժ, երբեք հուսախաբ չըլիներ
մեզ արվեստակյալի կասկածովը»:

Որպես արտիստ, իր տաղանդի բուն
զարգացման շրջանում էր գտնվում և Արմեն
Արմենյանը: Բեմական գործունեությունը
սկսելով փոքր-ինչ անվստահ, առանց լուրջ
նախապատրաստման, նա, շատերի համար
անսպասելի, ընդհատել էր պրակտիկ գործու-
նեությունը համարյա մեկ տասնամյակով,
որպեսզի զինվի արվեստի տեսությամբ,—
և ահա այժմ մեկը մյուսի հտեից ստեղծում
էր իր լավագույն ներկայացումները, կեր-
տում իր առաջնակարգ դերերը: Ընդամենը
մեկ տարի առաջ Եվդիպտոսում նա հանդես էր
եկել Ֆրանցի դերակատարմամբ, այժմ առա-
ջին անգամ պոլսահայ հասարակության հա-
մար նա ցուցադրում էր իր Յագոն, որ պետք
է դառնար նրա մնացուն դերերից մեկը՝ հաս-
տատուն տեղ բռնելով հայ թատրոնի պատ-
մության մեջ:

Ճիշտ է նկատում իր հուշերում արտիստը, որ եթե Յրանցի կերպարի իր մեկնաբանությունը տված շիններ, Յագոյի դերակատարման այդքան շուտ չէր ձեռնարկի: Այդ երկու կերպարների մեջ նմանություններ շատ կան, բայց կան և էական տարբերություններ:

Ինչպե՞ս է պատկերացնում նա այդ:

«Յրանցը տառապում է, Յագոն՝ հրճվում, Յրանցը կասկածում է իր ընդունակությունների վրա, Յագոն լիովին վստահ է: Յրանցը փիլիսոփայում է, իր խղճի հետ հաշվի նրստում, Յագոն կատակներով ու երգով իր ուռկանն է հյուսում: Յրանցը վախկոտ է, Յագոն՝ հանդուգն, Յրանցը ընդվզում է աստծու դոյության դեմ, Յագոն՝ հրճվանքը «դժոխային աստվածության» փառաբանությունն է անում... Յրանցը ծանրաքաջ ու դանդաղաշարժ մի մարդ է, Յագոն՝ արագաշարժ, ճկուն ու խորամանկ: Վերջապես Յրանցն արտաքնապես նույնպես հակակրեւի է, Յագոն՝ վերին աստիճանի համակրեւի»:

Թատերական քննադատներից մեկն այն կարծիքն է հայտնում, որ Արմեն Արմենյանի մեկնաբանությամբ Յագոյի դիվային շարության պատճառը վրեժխնդրության



Ն. Դուբյան-Արմենյան



Զրանց՝ «Ավագակներ»

զգացումն է. նա լսել է, որ Օթելլոն իր ամուսնական առաքաստի «կցորդն» է եղել մի ժամանակ և ահա ուզում է վրիժառու լինել: Արտիստը չի համաձայնում այս բացատրության հետ. վրիժառության մոմենտը, իրոք, շատ աննշան տեղ է գրավում նրա խաղարկության մեջ: Յագոյի վրեժխնդրության զգացումն ունի բոլորովին այլ, հիմնական դրդապատճառներ, — ասում է նա: — Դա փառասիրությունն է, տիրելու ձգտումը, իր արժանիքի գիտակցությունը, արժանապատվությանը հասցրած խորը վիրավորանքը Մավրիկոյմից: Եվ ահա նա, Յագոն, իր ողջ հնարագիտությունը գործադրում է, որպեսզի հագուրդ ու գոհացում տա իր վրեժին, իր փառատենչ ձգտումներին:

Արտիստն այստեղ ևս մերժում է ընդհանրապես շարություն խաղալու տրագիկոն եղանակը և փորձում է ամեն նոր ստուացիայում պատճառաբանել Յագոյի դժանությունը: Ի դեպ, պետք է ասել, որ Շեքսպիրի մոտ այդ շարությունը խտացված է, չափազանցված, բայց ոչ այն աստիճան, որքան թվում է առաջին հայացքից: Դա Միլտոնի Սատանան չէ, ոչ էլ

Գյոթեի Մեֆիստոֆելը: Յագոն ոտքից մինչև գլուխ վերածնության դարաշրջանի իտալացի է, արյունարբու, դաժան, բիրտ, ծայրահեղորեն էգոիստ, ոչ մի սրբություն չճանաչող: Միջնադարից մնացած բարքերի աղտալից կոպտությունը և տեական զազանությունը, որը մեծ ուժով պատկերված է նաև Ռաբլեի մոտ, իր կնիքն է դրել Յագոյի նման մարդկանց վրա, որոնք կատաղի ու հուժկու զազանների պես այլ բանի մասին չեն մտածում, քան ուտելու, խմելու և կռվելու: Նորից անք կրկնում, այս չի նշանակում բնավ, թե Յագոն չափազանցված չէ: «Ճշմարիտ արվեստն իրավունք ունի չափազանցնելու», — գրել է Գոթեին: Դոն-Կիխոտները, Համլետները, Ֆաուստները լոկ ֆանտազիայի ծնունդ չեն, այլ իրական փաստերի միանգամայն օրինաչափ և անհրաժեշտ բանաստեղծական չափազանցում:

Եվ ահա, որովհետև Արմենյանը մերժում է չարության դե խաղալ և ներկայացնում է կենդանի մարդու, — նրա Յագոն դառնում է համոզիչ, ունակ իստական: «Յագոն աննման կերպով անձնավորեց պ. Արմենյանը, —

գրում է մի քննադատ, — անոր ձայնին շփոթ
եղևէջը, տատամսոտ երկարածիգ շեշտը, դի-
մախաղը, աչքերուն սևեռականութունն ու
հաճախակի շարժունութունն իր դեմ առաջ
բերին սրահի բուռն ատելութունը, որ ան-
շուշտ պատիւ մըն է արվեստագետին հա-
մար»։ Արմենյանի շարժումները Յագոյի դի-
րում այնքան պարզ ու բնական էին, որ կար-
ծես իր սարքած դավերի մեջ ինքը ոչ մի դեր
չունի, և որ բոլորն ասես տեղին էին ու ան-
խուսափելի, որ ինքը ոչ մի անաղնիվ գործ
չի կատարում։ Ընդհանուր առմամբ նրա Յա-
գոն շատ փնքնուրույն դժեր և հետաքրքրա-
կան մանրամասներ ունի։ Փայլուն դիկցիան
և իմաստային շեշտերի անսահման հարըս-
տությունը խաղին տալիս էին գեղարվեստա-
կան կատարելություն։

12

Արեւլյան-Արմենյան խմբի երկրորդ շրջա-
դասությունը կատարվում է նախ դեպի Թիֆ-
լիս, ապա դարձյալ Պոլիս։ Ներկայացումնե-
րը տեղի են ունենում անփոփոխ հաջողու-
թյամբ, սակայն ոչ այնքան բարենպաստ

պայմաններում՝ նյութական տեսակետից: Հրդեհներից ապահովելու համար կատարում էին թատերական շենքերի նորոգություններ, որոնք և կանգնեցնում են ներկայացումները: Խոմբն անցնում է Ձմյունիա, որտեղ ներկայացումներ է տալիս Սիրանուշի մասնակցությամբ:

Այս թատերախմբի երրորդ գաստրոլային տուրնեն սկսվում է 1911 թվականի մարտին: Այս անգամ Աբելյանն ու Արմենյանն իրենց առջև առափել լուրջ խնդիր են դնում. Բաքվի վրայով անցնել Հյուսիսային Կովկաս, ապա և Մոսկվա: Այս նկատառումով էլ խումբը վերակազմվում է, ուժեղացվում: Անդամներն էին՝ Գր. Ավետյան, Միրզոյան, Ղազարյան, Զաբել, Անահիտ, Օ. Գուլաղյան, Ժասմեն և ուրիշներ: Ռեպերտուարն էր. «Պատվի համար», «Արմենուհի», «Սոկրատ» (Ս. Թառայանի), «Փառանձեմ» (Մ. Գևորգյանի), «Օթելլո», «Հանրի Նավարացի», «Սատանան», «Ֆրոֆրու», «Հիմարը», «Դոկտոր Շտոկման», «Տրիլբի» և «Ապահարդանի սյուրպրիզները»:

Բաքվում խումբը տալիս է իր բոլոր ներկայացումները, որոնք ընդհանուր առմամբ

ջերմությամբ են ընդունվում: Թերթերն առաջին հերթին արձանագրում են խմբի համերաշխ, կազմակերպված, մի որոշակի մրտահաղացման ենթարկված խաղը: Դա նորություն էր հայ թատրոնի պատմության մեջ:

«Դատելով Աբելյան-Արմենյան խմբի բեմադրություններից, — գրում է «Բաքու» թերթը, — հեշտ է համոզվել, թե ինչպիսի նվաճումներ է արել վերջին տարիներին հայկական դրաման: Առաջներում լավ անսամբլի բացակայությունը հայ բեմի անբաժան հատկանիշն էր: Սակայն, ինչպես երևում է, Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի ազդեցությունը վերջերս անդրադարձել է նաև հայ թատրոնի վրա: Ռեժիսսուրան, որ գրեթե վտարված էր հայերի մոտ, այժմ պիեսների բեմադրության մեջ գրավել է իր հատուկ տեղը»:

Բաքվից հետո խումբն անցնում է Նոր-Նախիջևան, որտեղ ժողովուրդը գրկաբաց է ընդունում նրանց:

Այստեղ կարելի էր մնալ և նորանոր պիեսներ բեմադրել: Սակայն Աբելյանն անհամբեր էր, նա շտապում էր Մոսկվա, շտապում էր վերջապես իրագործելու իր վաղեմի իղձը՝

Հանդես գալու Մոսկվայի խստապահանջ հասարակության առաջ: Սակայն խումբն այնուհանդերձ Մոսկվա է հասնում այն ժամանակ, երբ թատրոնների մեծ մասն արդեն փակված էր: Նրանք պետք է քաղաքում մնային մեկ ու կես օր, իսկ միակ ներկայացումը պետք է տեղի ունենար Էրմիազով ամառային թատրոնում...

Այդ եղակի ներկայացման համար իրավացիորեն ընտրվում է Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»:

Մոսկվայի մամուլից քաղված հետևյալ փոքրիկ հատվածները պատկերացում են ապրիս այդ ներկայացման մասին:

«Հայկական գաղութը երեկ հավաքվել էր «էրմիտաժի» փակ թատրոնը,— գրում է «Ռուսսկոն սլովո» թերթը,— որտեղ հայ դերասանները ներկայացրին Շիրվանզադեի «Պատվի համարը»: Ներկայացումն անցավ գեղարվեստական մեծ հաջողությամբ: Յուրաքանչյուր արարվածից հետո ամբողջ դահլիճը ոգևորությամբ բեմ էր կանչում գրեթե բոլոր դերակատարներին: Առանձին հաջողություն ունեցան տ. Դուրյան-Արմենյանը և

պ.պ. Աբելյանն ու Արմենյանը: Թատրոնը գրեթե ծայրեծայր լիքն էր»: «Երեկվա հայկական ներկայացումը,— գրում է «Ռաննեհ ուտրո» թերթը,— գերազանցեց բոլոր սպասումները և անցավ մեծ հաջողությամբ: Ներկա էր ամբողջ հայկական գաղութը, որը խանդավառությամբ ընդունեց դերակատարներին և աղմկալից օվաքիա արեց: Ի նկատի ունենալով այդպիսի ահագին հաջողությունը, ցանկալի կլինեի, որ խումբը մի երկու ներկայացում ևս տար»:

Առանձնապես խոսելով Արմենյանի կերտած Սուրենի բեմական կերպարի մասին... Կյանքից առնված և մեծ դրամատուրգի գրչի տակ ընդհանրացված այդ տիպը արտիստի պատկերմամբ դատարկասլորտ, երես առած, շարաճճի, լպիրշ ու զգայնասեր լինելով հանդերձ՝ ձեռք էր բերել նաև իր և իր հարազատների մոտ կեղծիք, խաբեություն, ստորություն, շահամոլություն տեսնելու այնպիսի խորաթափանցություն, որ դրանով իսկ բարձրանում էր պիեսի այն պերսոնաժների շարքը, որոնք ապրում էին ներքին խոր, անլուծելի մի դրամա:

Արմեն Արմենյանի բեմական գործունեության աչքի ընկնող գծերից նեկը՝ կապն է ժողովրդական լայն խավերի հետ, նրա անդուլ ձգտումը՝ ծառայելու աշխատավոր ժողովրդին, թատերական արվեստի միջոցով մասնակից դարձնել նրան հասարակական առաջավոր գաղափարներին, սեր առաջացնել նրա մեջ դեպի բարին ու գեղեցիկը, ազատասիրությունն ու հայրենասիրությունը։ Ռեակցիայի ծանր տարիներին, երբ հայ բեմի անխոնջ մշակները չէին դադարում ընդհանուր հուսալքության, քաղաքական ու բարոյական անկումի դեմ պայքար մղել և նյութական հնարավորություններ չունենալու պատճառով անկարող աչքի ընկնող արտիստների մի ուժեղ խումբ կազմակերպելու Թիֆլիսում ամբողջ սեզոնի համար, փոքր խմբերով, միշտ հույաները դնելով սիրողների օգնության և աջակցության վրա, շրջում էին Կովկասի տարբեր քաղաքներն ու գյուղերը, — այդ տարիներին մանավանդ Արմենյանը բացառիկ ակտիվ մի գործունեություն է ծավալում։ Նա ձեռնամուխ է լինում Հավլաբարի

ժողովրդական թատրոնի աշխատանքների աշխուժացմանը, մի թատրոն, որը կոչված էր ծառայելու Թիֆլիսի այդ քաղաքամասի աշխատավորական խավերի կուլտուրական զարգացմանը, բայց այդ տարիներին բաց-
ֆայվել էր, դարձել հարբեցողության ու դե-
բոշի տրջ:

1911 թվականի ամռանը, մերժելով Թիֆ-
լիսի Դրամատիկ քնկերության վարչության
հրավերը՝ աշխատելու առաջիկա սեզոնին
թե՛ որպես ռեժիսոր և թե՛ որպես դերասան,
նա բնդունում է ժողովրդական տան թատե-
րական սեկցիայի ղեղարվեստական մասի
գեկավարությունը: Իր շուրջը հավաքելով
փոքրաթիվ, մեծ մասամբ անփորձ ուժերի
(բացառություն էր կազմում Ամո Խարազյա-
նը), Արմենյանն անցնում է դործի: Ցավել
միայն կարելի է, որ այդ առողջ նախաձեռ-
նությունն առանձին հաջողությամբ չի պը-
սակվում:

Եվ սակայն Արմենյանը տեղի չի տալիս:
Որոշ ժամանակից հետո նա բեմադրում է
մի պիես, որին բախտ էր վիճակվելու գառ-
նալ նախահոկտեմբերյան շրջանի հայ պրո-

լեւտարական գրականութեան անդրանիկ գործը դրամատուրգիայի բնագավառում:

1912 թվականի գարնան վերջերին Դրամատիկ ընկերութեան ընդհանուր ժողովը, սեզոնի հաշվետվութեանը լսելուց հետո, ընտրում է նաև մրցանակաբաշխութեան նոր ժյուրի: Ժյուրիի նախագահ է ընտրվում Արմեն Արմենյանը, փոխնախագահ՝ Միքայել Մանվելյանը:

Արմենյանն ընտրում է մրցանակաբաշխութեանը ներկայացրած ինքնուրույն պիեսներից երեքը, այդ թվում մի դրամա, որի խորագիրն էր «Գործադու»: «Այստեղ ինչ-որ միևնույն աչդ դեռևս չսված նոր խոսք էր ասվում, — հիշում է Արմենյանը, — բանվորական մասսա, իրական կյանք, կենդանի շարժում... Հեղինակի անունը ծածկագրով էր: Թիֆլիս հասա թե չէ, բաց արի երկրորդ ծրարը՝ Անուշավան Վարդանյան, հասցեն՝ Ադելխանովի կաշվի գործարան»...

Ոգևորված աչդ՝ թեև անփորձ գրչով գրված, թեև սխալաշատ, բայց ամբողջովին իրական կյանքով շնչող գործով, — Արմենյանն իր մոտ է հրավիրում հեղինակին, ծանոթանում հետը:

Իհարկե, թատրոնական վարչությունը չի համաձայնում պիեսը մտցնել ռեպերտուարի մեջ: Չնայած դրան, նա հեղինակի հետ սկսում է վերամշակել սեզոնից հետո, հրավիրելով ազատ դերասաններին, ինչպես և սիրողներին՝ գործող անձանց համար և նույն այդ ծխախոտի գործարանի բանվորներին՝ մասսայական տեսարանների համար...

Փորձերը տեղի են ունենում Արտիստական թատրոնում, որի բեմը լայն հնարավորություններ էր ընձեռում մասսայական տեսարանների համար: Օգտվելով այդ հանգամանքից, ռեժիսորն օգտագործում է ամբողջ բեմահարթակը և ձևավորում այնպես, որ լայն կամարներով բաժանված սրահները տալիս են խոշոր գործարանի, ըստ որում հենց Ադելխանովի ծխախոտի գործարանի կատարյալ պատրանքը, մանավանդ որ աշխատող բանվորների «դերերը» կատարում էին նույն գործարանի բանվորները, որոնք այս անգամ գործադուլ էին անելու «անսովոր» պայմաններում՝ դահլիճում խոնված հասարակության ներկայությամբ:

Գրաքննությունից թույլտվութիւն ստանալու դիտարկութեամբ պիեսի վերնագիրը փոխում են և դնում «Տգիտութեան զոհեր»... Ոչինչ, միայն թե չարգելեն, միայն թե բեմադրվի:

Եւ բեմադրվում է 1912 թվականին:

«Պիեսն ունեցավ... պարզ երկնքի տակ պայթող որոտի ազդեցութիւն, — վերհիշում է Արմենյանը, — օվացիա՝ գալլորկայից ու բալկոններից: Իսկ ի՞նչ էին մտածում օթյակներն ու պարտերը, այդ իրենց գործն է...»

Զարմանալի չէ, որ պաշտոնական ու կիսապաշտոնական թերթերը հարձակվում են և՛ հեղինակի, և՛ բեմադրողի վրա, աշխատելով, առնվազն, թուլացնել ներկայացման տպավորութիւնը: Դրական ռեցենզիայով հանդես եկավ «Ընկեր» շաբաթաթերթը, որն, ի միջի այլոց, գրում էր. «Մի քոպի մենք մոռացանք, որ թատրոնում ենք, այլ մի իրական ծխախոտի գործարանում և մեր առջև տեսնում ենք մեր տառապյալ եղբայրներին, որոնք սկսել են զարթնել, սկսել են ըմբռնել իրենց մարդկային իրավունքը»:

Փորձեց բողոքել և խաբւած գրաքննիչը:

Բայց ամեն ինչ ուշ էր արդեն. «Գործադու»
դրաման իր բեմադրության հետ այնուհետև
պատկանում էր պատմությանը:

14

Բոլորովին սխալ է այն պատկերացումը,
թե իբր ուսանելով ֆրանսիական թատրոնի
ականավոր ներկայացուցիչների մոտ, Ար-
մենյանն անուշադիր էր գտնվել ազգային
դրամատուրգիայի, նրա զարգացման նկատ-
մամբ, այն բանի ցուցադրմամբ, ինչ կոչ-
վում է ազգային կոլորիտ: Ճիշտ հակառա-
կը, նրա բեմադրած 111 պիեսներից 34-ը
և ղեկ են ինքնուրույն դրամատուրգիայի գոր-
ծեր, որոնցից շուրջ երկու տասնյակը դիտ-
վել են որպես իր ժամանակի լավագույն բե-
մադրություններ: Հիշատակենք Վրթ. Փա-
փազյանի «Ժայռը», Շիրվանզադեի «Պատվի
համարը», «Ծվգինեն», «Զար ոգին», «Արմե-
նուհին», «Կործանվածը», Դեմիրճյանի «Վա-
սակը», Լ. Բալանթարի «Ծանր երազը» և
այլն: Արմենյանը ոչ միայն հետևողականո-
րեն տանում էր ազգային դրամատուրգիայի
զարգացման գիծ, այլև տանում էր դա դե-
մոկրատիզմի դրոշի տակ:

իր լավագույն բեմադրություններով Արմեն
Արմենյանը զգալիորեն առաջ էր մղում ու-
ժիսորական արվեստի գործը հայ իրականու-
թյան մեջ, ավելի ևս ամրապնդում էր ան-
սամբլի դադափարը, որ միշտ էլ զբաղեցրել
է մեր թատերական գործիչներին։ Եվ այդ
այն ժամանակ, երբ ներկայացումներն իրա-
կանացվում էին ամեն տեսակետից բացար-
ձակ աննպաստ պայմաններում. փորձերը
կատարվում էին հապշտապ, բացակայում էր
նկարչի ու երաժշտի աշխատանքը, զրկված
էին տեխնիկական հարմարություններից և
այլն։ «Անցյալում հայ դերասանը զուրկ է
եղել ամենատարրական, ամենահամեստ ու
կենսական պայմաններից,— գրում է իր
«Հուշեր»-ում Օլգա Գուլազյանը։ — Զուրկ լի-
նելով սեփական թատրոնական շենքից, հին
դերասանը միայն ներկայացման օրը հնա-
րավորություն տւներ դեկորներով փորձելու
բեմի վրա։ Հաճախ դերասանը ներկայացման
գիշերը առաջին անգամ էր տեսնում այն
դռները, որից ելումուտ պիտի աներ, այն
կահ-կարասին, որի վրա պիտի նստե-
րէին, կամ այն ռեկվիզիտը, որի վրա ըստ
դերի խաղ պիտի աներ։ Մենք հաճախ փոր-

ձարանում աթոռ շունեինք նստելու և եթե
ըստ պիեսի բեմը պիտի ներկայացնե՞ր մի
շքեղ հյուրասենյակ, իր փափուկ բազկաթոռ-
ներով ու արդուզարդով, մենք այդ շքեղու-
թյունը փորձի ժամանակ տեսնում էինք
յուրաքանչյուրն իր տեսակի հրեակայու-
թյամբ, և այդ պատճառով էլ ներկայացման
երկոյան հանկարծակիի էինք գալիս ու մո-
լորվում չփորձված ու չվարժված բեմահա-
ղարությունից»:

Լավ դեկորացիան փրկություն է սիրողնե-
րի համար. իսկական արտիստների համար
սակայն դրա պակասը կարող է և խթան
հանդիսանալ՝ դրսևորելու իրենց ներքին ոչ
կարողությունը, ճշմարտապես ապրելու բե-
մի վրա՝ մոռացնել տալ բեմը, բեմական
միջավայրը:

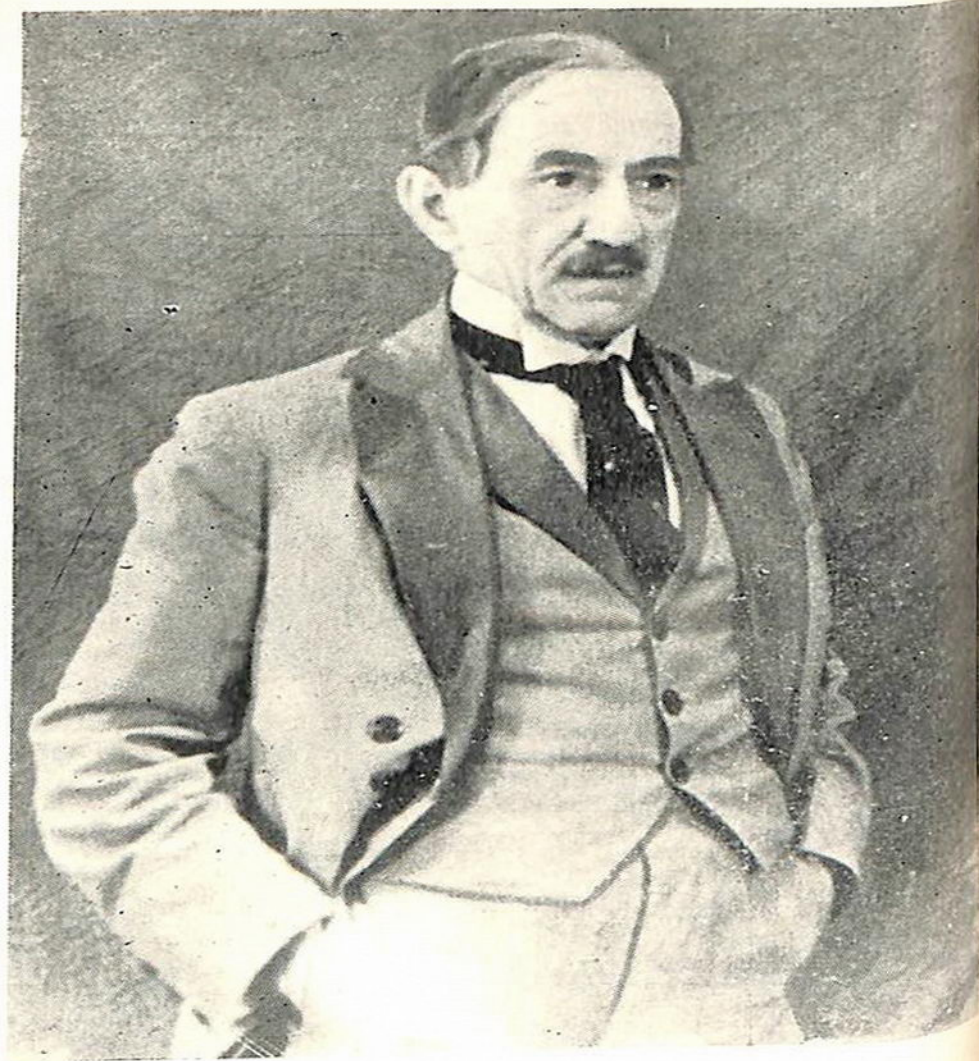
Բայց Արմենյանի, որպես ռեժիսորի, ամե-
նամեծ վաստակն, իհարկե, դերասանների
հետ կատարած աշխատանքի մեջ էր: Ինչպես
հայտնի է, ռեժիսորը շատ բան կարող է
անել, բայց ոչ ամեն բան: Գլխավորը՝ դերա-
սանի ձեռքին է, որին պետք է օգնել, ուղղու-
թյուն տալ առաջին հերթին: Եվ Արմենյանը,
մինչև վերջ հավատարիմ ռեալիստական

Թատրոնի այդ սկզբունքներին, իր ամբողջ ուշադրութիւնը կենտրոնացնում էր դերասանի վրա: Բայց համեմատաբար հեշտ է ռեժիսորի համար օգնել երիտասարդ դերասաններին և մղել նրանց ստեղծագործական ուղիղ ճանապարհի վրա, երբ նրա ձեռքի տակ կան ամեն տեսակ արտաքին ռեժիսորական հնարավորութիւններ, այնպիսի բեմադրական միջոցներ, ինչպիսիք են դեկորացիաները, լուսավորութիւնը, աղմկահարմարիչները, երաժշտութիւնը, որոնց օգնութեամբ ստեղծվում է արտաքին տրամադրութիւն: Իսկ եթե այդ բոլորը չկան: Այդ դեպքում մնում է ներգործել դերասանների ներքնաշխարհի վրա, հրավիրել նրանց ապրելու պիեսի կյանքով:

Եվ այնուհանդերձ, չնայած այս արդելառիթ հանգամանքներին, մեր բեմի ականավոր վարպետների թվում այսօր քիչ չեն այնպիսիները, որոնք իրենց արտիստական մրկրտութիւնն ստացել են Արմենյանից, իրենց առաջին քայլերն արել են նրա անմիջական ղեկավարութեամբ: Հիշատակենք, օրինակ, Լ. Երեմյանին, Գ. Զանիրեկյանին, Ա. Հովհաննիսյանին, Ա. Փաշայանին, Գ.



Շալյուկ՝ «Ահմեթի վանառականը»



Դեապան՝ «Լենինը 1918 թվականին»

Հարությունյանին, Ժ. Էլոյանին, Բ. Գաբրիել-
յանին, Էլ չենք խոսում Դուրյան-Արմենյանի
մասին:

Այս տեսակետից չի կարելի չհիշատակել
Ժան Էլոյանի հետ կատարած նրա աշխա-
տանքը: 1939—40 թատերաշրջաններում այն
ժամանակ երիտասարդ դերասան Ժան Էլո-
յանը միտք է հղանում պատրաստել Կարլ Մո-
որի դերը և առաջարկում է թատրոնի դիրեկ-
ցիային՝ ռեպերտուարի մեջ մտցնել «Ավա-
դակները», համոզված, իհարկե, որ Ֆրանցի
դերն էլ կատարելու է Արմենյանը: Վերջինս,
սակայն, խորհուրդ է տալիս վերցնել ոչ թե
Կարլի, այլ Ֆրանցի դերը, խոստանալով
միաժամանակ օգնել նրան: Եվ իսկա-
պես, շաբաթներ շարունակ նա մեծա-
գույն սիրով ու համբերությամբ պարա-
պում է նրա հետ, օգնում է թափանցե-
լու բեմական այդ բարդ կերպարի մեջ: Հա-
մարձակ փորձը պսակվում է հաջողությամբ:
Առաջին ներկայացումներին մեկ-երկու ան-
գամ մասնակցելուց հետո Արմենյանն այդ
դերը ընդմիշտ հանձնում է Ժան Էլոյանին:
Լենինականի թատրոնն ունենում է երկրորդ
Ֆրանց Մոոր:

Եթե նախասովետական շրջանում թերազնահատվել է Արմենյանի աշխատանքը որպես ուժիսորի, կամ, լավագույն դեպքում, ըստ արժանվույն չի դնահատվել, ապա դրա պատճառներից մեկն էլ այն է, որ լայն հասարակութունը չէր կարողանում տարբերել, առանձնացնել ուժիսորի աշխատանքը դերասանի աշխատանքից։ Սակայն նույնիսկ այդ պայմաններում նրա ուժիսորական աշխատանքը նկատվել է, գնահատվել։

Ահա, օրինակ, ինչ է դրում Նոր-Նախիջևանում տրված ներկայացումների առթիվ ունեցնողները. «... Ես հիշեցի Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը, որտեղ ամեն մի դերասան իր տեղն ունի բռնած և չկա մեկը, որի մասին կարելի լինի ասել, որ սա՝ փչացրեց իր դերը, սա՝ չկարողացավ հարկավոր աիպ ստեղծել։ Ամեն դերասան՝ իր տեղը, բոլորը մեկի համար, մեկը՝ բոլորի համար — սա է անսամբլ կազմում։ Ղեկավարող ուժերը, ինչպես երևում է, այդ բանը հասկացել են և այդպես էլ տանում են գործը։ Այն հռչակապ բավականութունը, որ մենք ստացանք հակական այս խմբի ներկայացումներից՝ մեզ համար միանգամայն անսպասելի էր»։

Այսպիսով կարող ենք ասել, որ իբրև ռե-
ժիսոր Արմենյանը մեծ վաստակ ունի հայ
թատրոնի պատմութեան մեջ: Նրա մի շարք
բեմադրութիւնները նպաստում են, որպէսզի
ստասական թվականներից Մոսկվայի թատ-
րոնների, մասնավորապէս Գեղարվեստական
թատրոնի տրագիցիաներով դաստիարակված
նոր, թարմ ուժերը (առաջին հերթին, իհար-
կե, տաղանդավոր Օվի Սեումյանը) նոր աս-
տիճանի բարձրացնեն ռեժիսորական ար-
վեստը, ստեղծեն նոր որակ:

Շատ ուշագրավ դիտողութիւններ է
անում նրա ռեժիսորական արվեստի մասին
վահրամ փափազյանը: Նա գտնում է, որ
Արմենյանի մոտ մտահղացման պրոցեսը
կատարվում էր շափաղանց արագ և ծայր
աստիճան զեղուն, թեև ինքը ֆիզիկապէս
դժվարանում էր ցուցադրել դա բեմի վրա:
Ահա թե ինչու անփորձ, սկսնակ դերասաննե-
րը շատ բան չէին կարողանում վերցնե-
լուանից, մինչդեռ փորձված արտիստների
համար նրա մտահղացումներն անգնահատե-
լի էին:

«Մեր դերասաններից ոչ քէրը նրա ձեռքի
տակ ճոխացան, ամրացան,— իր հուշերում

գրում է Փափագլանը: — Սիրանուշը նույն-
իսկ... օգտվեց, ճիշտ է, միշտ հակաճառելով
ու գիմադրելով, նրա մտահղացումներից, և
երջանիկ համ ես վկայել այդ, ի պատիվ Ար-
մենյանի, որի գեղարվեստական արժեքը
այսօր էլ մնաց անհասկանալի ու չդնահատ-
ված:

Ես, որ տեսել համ արվեստի մեծագույն
կորիֆեյներին, տովորել նրանցից ու նրանց
հետ աշխատել, չեմ մոռանա գեղարվեստա-
կան անբավ հարստութունն ու հմտութունը,
արտահայտության փայլուն վարպետութու-
նը, որ քաղել համ նրանից, Դոն-ժուանի,
Բեռնշտեյնի՝ Իզրայելի և մի շարք այլ կեր-
պարների շուրջ նրա հետ աշխատելիս: Ար-
մենյանը սահմանափակ ուղեղների համար
անհասկանալի էր և անտաղանդների համար՝
անօգտագործելի, և իմացիր, մտերիմ ըն-
թերցող, որ ես հարգանքով կհամբուրեի ծե-
րունազարդ վարպետի աչքը, ի հեճուկս մի
քանի թզուկների, որոնց սահմանափակ հո-
գին չէր կարող տեսնել և շտեպավ Արմենյա-
նի մարդկային, շատ հասկանալի թերու-
թյունների հետև, նրա ստեղծագործողի ան-
հատականութունը»:

Արմենյանի բեմական արվեստի մասին խոսելիս առաջին հերթին պետք է հիշել նրա հարուստ, արտահայտիչ դիմախաղը, նրա սյուստիկական շարժումները: Նրա արտա-
 քինն այնքան էր բեմական, որ ավելին չէր մնում ցանկանալու մի դերասանի համար, որին ներքին ստեղծագործական աշխատանքը մղում էր մարմնավորելու տարբեր, հոգեպես ու ֆիզիկապես իրար ոչ մի նմանութուն չունեցող կերպարներ: Արմենյանը հայ բեմի ամենակուլտուրական արտիստներից մեկն է, այս բառի լայն առումով. տարբեր ժամանակաշրջանների կամ տարբեր ազգությունների պատկանող կերպարների անձնավորումը ամենայն ունակականությամբ՝ սկզբված հարդարվածքից ու քաջվածքից մինչև խոսքի ու ժեստի նյութանսավորումը՝ քչերին է այնքան տառապանք պատճառել, որքան Արմենյանին. նա իր մարմնին տիրապետում էր այնպես, ինչպես վիրտուոզ ջութակահարն է իշխում իր գործիքին: Այժմ էլ նա երիտասարդ դերասաններից պահանջում է չափազանց ուշադիր գտնվել դեպի իրենց

միակ գործիքը, մշտապես ու անընդհատ հսկել ֆիզիկական կոփվածքին, սեփական քայլվածքին, ձեռքի և գլխի շարժումներին, ձայնի ելևէջներին, դիկցիայի մաքրությանը, աչքի ամենին, ինչ դերասանին արտիստ է զարձնում նույնիսկ բեմից դուրս: Որովհետև չի կարելի բեմում գեղեցիկ, կուլտուրական կամ վայելուչ երևալ, չլինելով այդպիսին կյանքում:

Այս հանգամանքը քիչ չի նպաստել Արմեն Արմենյանի արտիստական գործունեության հաջողությանը, բայց դա նրա արվեստի առանձնահատկություններից մեկն է միայն, ըստ որում՝ ոչ առաջնակարգը: Որպես ճշմարիտ տաղանդավոր արտիստ, նա իր ուշադրությունը կենտրոնացնում է կերպարի ներքին էության բացահայտման վրա և այս դեպքում իր հարուստ արտաքինը միջոց է ծառայեցնում այդ խնդրի լուծման համար:

Մենք տեսանք, որ Արմենյանին զրավել են բեմական բարդ, հակասական կերպարները, հոգեկան խռովք ապրող անձերը, մի բան, որ դերասանից պահանջում է ոչ միայն անհատականություն, բազմակողմանիություն, այլև մեծ թափ, հուժկու խառնվածք: Այս տե-

սակեալից արտիստն իրեն փայլուն կերպով
դրսևորել է Յագոյի, Ֆրանցի, Շալոկի, Բա-
րոնի, Հարպագոնի դերերում. դրանք ուժեղ,
կենդանի, բարդ կերպարներ են, որոնք կրում
են արտիստի ինքնատիպ տաղանդի որոշա-
կի կնիքը: Բոլորովին այլ է Արմենյանը
կոմիկական կերպարներում. նրա Գու-
վերնյորը, Սատանան, Սատանայի ճուտը չա-
րաճճի են, թեթև, սրամիտ, ճկուն, դյուրա-
թեք, զվարճալի, կատակաբան, ամբողջովին
կյանք ու կրակ:

Այն հանգամանքը, որ Արմենյանը հավա-
սար ուժով հանդես է եկել և՛ դրամատիկ, և՛
կոմիկական դերերում, մի որոշ չափով խան-
գարել է ժամանակակիցներին անվերապա-
հորեն որոշելու նրա ամպլուան: Սակայն այդ
փաստը նրա քանքարի ճոխության, նրա
հուզաշխարհի հարստության մասին է խո-
սում միայն: Մի՞թե Վաղարշ Վաղարշյանին
չեն պատկանում ինչպես Խլեստակովի,
նույնպես և Բուլըշովի լավագույն դերակա-
տարումները սովետահայ բեմում: Նույնը
կանրելի է ասել մեր բեմի (ոչ միայն մեր
բեմի) շատ կորիֆեյների մասին: Դա հենց
այն է, ինչ կոչվում է վարպետութուն, որի

մեջ պարտադիր կերպով մտնում են ինչպես
կատարելությունը, նույնպես և բազմակող-
մանիությունը, վերափոխման ուժը:

Հանդիսատեսն Արմենյանին տեսել է բե-
մում և՛ մեղմ ու քնքուշ, և՛ զվարթ ու շարաճճի,
և՛ սահուն ու հաշվենկատ, զուսպ, խորա-
մանկ, խարդախ, վրիժառու, «հրեշտակից»
մինչև «սատանա», բայց բոլոր դեպքերում
ջերմ, անկեղծ, ակտիվ, գործունյա, որոնող:
Ունենալով բեմական նախանձելի տեխնիկա,
նա երբեք չի շարաշահում դա և միշտ իր
ուշադրությունը կենտրոնացնում է կերպարի
հոգեբանության բացահայտման, այն էսթե-
տիկական ձևերի մեջ դրսևորելու վրա:

Զի կարելի չնշել բեմական խոսքի նկատ-
մամբ նրա հանդես բերած բացառիկ պա-
տասխանատվության մասին: Դիալոգի հըս-
տակությունը, պարզությունն ու թեթևությու-
նը Արմենյանի արվեստի հմայիչ կողմերից
են: Ուսած լինելով բեմական խոսքի լավա-
դույն վարպետների մոտ Ֆրանսիայում, նա
նույն սկզբունքները կիրառել է իր պրակտի-
կայում, նույնը պահանջել խաղընկերներից և
երիտասարդ դերասաններից: Նրա շարժում-
ները հարմարեցված են խոսքին և խոսքը՝

շարժումներին: Արմենյանը եղել է հայ բեմ-
արվեստի այն տաղանդավոր ներկայացու-
ցիչներից, որոնք նախասովետական շրջա-
նում թափառելով երկրից երկիր և քաղաքից
քաղաք, խաղալով ամենախալտաբղետ աու-
դիտորիաների առաջ, միշտ էլ բարձր են պա-
հել հայ լեզվի մաքրությունն ու գեղեցկու-
թյունը, նրա ուժն ու հմայքը:

16

Հայ թատրոնի մշտական անկայուն, հեղ-
հեղուկ վիճակը անվանի դերասաններին
բռնում էր տեղից տեղ, ստիպում գործունեու-
թյան նոր վայրեր որոնել, նորից միանալ այս
կամ այն խմբին, նորից մտահոգվել ուսուցի-
տության մասին, հովանավորութուն որոնել
այս կամ այն ազդեցիկ գործչի մոտ, սիրա-
շահել մամուլի ներկայացուցիչներին...

Այդպիսի մի ժամանակ ահա Արմենյանը
սկզբունքային վեճի մեջ է մտնում Թիֆլիսի
Դրամատիկական ընկերության վարչության
հետ, ընդարձակ մի հողավածում ցույց տալիս,
որ հայկական միջավայրում դերասանը
զրկված է ոչ միայն նյութական, այլև բարո-
յական տարրական իրավունքներից, որ նա

հայ մեծատունների ծառան է, ստրուկը: «Դե-
րասանը չի կարող բողոքել, դիմացն ուժեղ
զինված մոնոպոլ կա: Նա պետք է համա-
կերպվի ու ժպտա, սիրաշահի, թե չէ փողո-
ցում կմնա, ուրիշ ճար չկա: Եվ նա ժպտում
է — սրտի խորքում կրելով բուռն արհամար-
հանք և ատելութուն... Եվ այդ արհամար-
հանքը, զարգանալով, հետզհետե անգիտակ-
ցորեն ներգործում է իր իսկ անձի վրա — իր
խանդավառությունների, իր իդեալի՝ թա-
րոնի վրա: Դա վհատանքն է, կատարյալ ան-
բարոյացումն»:

Այսպիսի տողեր պարունակող հոդվածից
հետո ավելորդ էր նույնիսկ մտածել Թիֆլի-
սում մնալու, Թիֆլիսի Դրամատիկական ըն-
կերության վարչության հետ զործ ունենալու
մասին, և Արմենյանն ու Դուրյան-Արմեն-
յանը տեղափոխվում են Բաքու:

Սակայն բոլոր ջանքերը, Բաքվի թատերա-
կան սեզոնը սկսել կազմ ու պատրաստ, լավ,
բարձրորակ խմբով և լավ ռեպերտուարով, —
ապարդյուն են անցնում: Սկսվում է առաջին
համաշխարհային պատերազմը և ամեն ինչ
հիմքից փոխվում, տակնուվրա է լինում,

խորտակվում են բազում ծրագրեր ու երա-
զանքներ:

Հետագա մի քանի տարին բեմական ար-
վեստի համար ծանր, հոգսերով ու տառա-
պանքներով լի տարիներ եղան: Առաջավոր
ուժերը ջանք էին թափում վերահաս աշխու-
րումից պահպանել հայ թատերական ար-
վեստի լավագույն տրագիցիաները, պայքա-
րել ազգային սահմանափակության դեմ,
թատրոնը կեղծ հայրենասիրական մեղոդրա-
մաներով ողողելու դեմ:

Այս տարիներին Արմենյանին մեկ կարելի
է տեսնել «Դրամա-Օպերետային խումբ»
կազմակերպելիս ու դեկավարելիս, մեկ
Ռոստովում, մեկ Երևանում կամ Ղարսում,
վերջապես՝ Իրանում, որտեղ նա աշխատում
է 1917-ից մինչև 1921 թվականը, թարմ շունչ
մտցնելով իրանահայերի թատերական կյան-
քի մեջ, — մինչև որ 1921-ի հուլիսին նա ոտք
է դնում Սովետական հողը:

Սկսվում է նրա կյանքի նոր, ստեղծագոր-
ծությամբ հարուստ, օրերով ու տարիներով
կերչանիկ շրջանը...

իրանից հասնելով Բաքու, Արմենյան ամուսիններն անմիջապես անցնում են գործի:

Առաջին ներկայացումը տեղի է ունենում 1921 թ. օգոստոսի 23-ին, իսկ ուղիղ մեկ ամիս հետո, Սովետական Հայաստանի ներկայացուցչության նախաձեռնությամբ, հանդիսավոր ու ջերմ իրադրության մեջ տոնվում է Արմեն Արմենյանի բեմական գործունեության 30-ամյակը: Երեկույթին ներկա են լինում պարտիայի և կառավարության ղեկավար աշխատողներ, արդյունաբերական և կուլտուրական ձեռնարկությունների ու հիմնարկությունների ներկայացուցիչներ, ինչպես և հայ, ռուս, ադրբեջանական ու վրացական դրամատիկ խմբերի անդամներ:

Նույն ներկայացուցչության միջոցով Արմենյան ամուսինները հրավիրում են Երևան:

Սակայն Թիֆլիսում, ծանոթանալով հայկական թատրոնի վիճակին, նա փոխում է որոշումը, ստանձնում է այդ թատրոնի ու-

ժխտությունը և աշխատում այդտեղ մինչև հաջորդ տարվա գարունը:

Այնուհետև մենք Արմենյանին տեսնում ենք Ալեքսանդրապոլում: Սկսվում է տեղում եղած թատերական ուժերին հավաքելու, թատրոնի համարյա ավերված շենքը կարգի բերելու և նորոգելու դժվարին գործը:

Այստեղ է, որ մի անգամ ևս բացահայտվում են Արմենյանի կազմակերպչական բազմակողմանի կարողությունները: Երկրի վերակառուցման այդ ծանր տարիներին, նա խանդավառությամբ ձեռնամուխ է լինում թատերական կյանքին նոր շունչ, նոր թափ հաղորդելուն, ներկայացումներ է կազմակերպում ոչ միայն քաղաքային թատրոնում, այլև ակումբներում՝ հատկապես բանվորության համար և «կազաչի պոստում» ու «Պոլիգոնում»՝ աշակերտության համար:

Ահա որբերի հետ ունեցած ամենօրյա շփումների այդ շրջանում է, որ նրանց իսկ ցանկությամբ միտք է հղանում կազմակերպելու բացօթյա մի ներկայացում երեխաների համար՝ նրանց մասնակցությամբ: Բայց ի՞նչ պիես ընտրել, որ միաժամանակ և՛ մասսայական լինի, և՛ փոքրերի հոգեբանությանը

մոտ ու հարազատ: Ի վերջո նա կանգ է առնում «Սասունցի Դավիթ» ինսցենիրովկայի վրա: Սակայն լայն կտավի այսպիսի մի գործ, որ պահանջում էր մասսայական տեսարաններ, չէր կարելի ներկայացնել նույնիսկ որբանոցի հրապարակում. հարկավոր էր գտնել ամֆիթատրոնի նման վայր, ուր հնարավոր լիներ տեղավորել հարյուրից ավելի «դերասանների» և բազմաթիվ հանդիսականների:

Եվ այդ վայրը գտնվում է: «Կաղաչի պոստի» որբանոցի հարավ-արևելյան կողմի ձորն է լինում դա:

Այդ ուշագորավ ներկայացումը տեղի է ունենում 1922 թվականի հուլիսի 8-ին, ապա կրկնվում նաև 31-ին:

Ներկայացմանը ներկա լինում տեղական երեք որբանոցների սաներն ու ծառայողները, ինչպես նաև քաղաքի դպրոցների աշակերտությունն ու տեղական մարմինների աշխատակիցները, շուրջ 10 հազար հանդիսական:

Ահա թե ինչ է գրում այդ առթիվ «Շիրակի ուսնչպար» թերթը.

«Շաբաթ, ամսի 8-ին, երեկոյան ժամը

Շ-ին, Կաղաչի պոստի որբանոցի երկսեռ աշակերտությունը, ղեկավարությամբ Արմենյանի, տվեց բացօթյա ներկայացում: Մասնակցում էին մոտ 150 հոգի ձիավոր և հետիոտն:

...Տեսարանը վերին աստիճանի խայտաբղետ պատկեր էր ներկայացնում:

... Տեղը՝ հուշարձանի աջ կողմի ձորը, շատ հարմար էր ընտրված, որի շնորհիվ բոլոր հանդիսականները ոչ միայն ազատորեն տեսնում էին ամբողջ պիեսը, այլև հստակ լսում էին դերակատարների յուրաքանչյուր խոսքը: Այն տպավորությունն էր ստացվում, որ, կարծես, ներկա էին գտնվում հին հունական ամֆիթատրոնների ներկայացմանը: Չնայած որ խաղացողները աշակերտներ էին, ստացված տպավորությունը նույնքան գունազեղ էր և խաղը նույնքան կենդանի, որքան կանոնավոր դերասանական խմբի ներկայացում:

... Հաջող էին մասնավորապես ըմբոստացած սասունցիների քարերով հալածանքը Մսրա հարկահավաքների դեմ, առաջնորդությամբ Դավթի, մսրեցի կանանց խմբական պարերն ու հրգերը և ծաղրաբանությունները՝

շարդւած հարկահաւաքների վերադարձը դիմաւորելիս: Մսրա Մելիքի և Սասունցի Դավթի մենամարտի տեսարանը և, մանավանդ, սասունցիների և մսրեցիների կռիւի տեսարանը: Այդ օրը ի՛սկ որ ռեժիսորական աշխատանքի հիշատակելի օր կարելի է համարել»:

Եւ իսկապես, իր տեսակի մեջ նմանը չունեցող այդ ներկայացումը նոր խոսք էր սովետահայ թատրոնի պատմութեան մեջ ոչ միայն ռեժիսորական մտահղացմամբ և վիթխարի մասշտաբներով, այլև, որ առավել կարևոր է, հայրենասիրական բարձր պաթոսով: Դա մի ներկայացում էր, որ խաղացվում էր ներկայացնողների համար, որովհետև խաղին մասնակցում էին և նրանք, որոնք նստած էին բարձրութունների վրա. այդ տասը հազար դիտողները իրենց նույնքան էին մասնակից զգում դուրսագնական դատեմարտին, որքան ամֆիթատրոնի կենտրոնում գտնվող հարյուրից ավելի պատանիներն ու աղջիկները. իսկ հայրենիքի թշնամիներին դեմ տարած հաղթանակի առթիւ պոռթկած խանդավառութիւնը արձագանքը չէ՞ր արդյոք



Յազո՝ «Օրկո»



Ռոզենբերգ՝ «Ռուս մարդիկ»

այն ցնծության, որ ապրում էր հին աշխարհի դեմ հաղթանակած ժողովուրդը...

Մեծ է ձեռքի աշդ ներկայացման նշանակությունը նաև մատաղ սերնդի դաստիարակության տեսակետից: Պետք է միայն պատկերացնել, թե ինչ են ապրել աշդ իրերու ամիսների ընթացքում ներկայացման մեջ զբաղված իրերիսաները, ինչ են ապրել ներկայացման ժամանակ, երբ զգացել են հաղթարավոր իրենց նմանների բոցավառ հայացքները, նրանց սրտաբուխ գոռում-գոշումները, ծիծաղն ու բացականչությունները...

18

Հաջորդ երկու թատերաշրջաններում (1922-23 և 1923—24) համեմատաբար ավելի նպաստավոր պայմաններ են ստեղծվում թատրոնի համար. որոշ չափով բարելավվում են նյութական պայմանները, դերասանական խմբի կազմը հասցվում է քսան հոգու: Շարունակվում է բաց մնալ ռեպերտուարի հարցը: Նոր կյանքը պատկերող պիեսներ դեռևս չկային և այս տեսակետից լենինականը բացառություն կազմել չէր կարող, իհարկե: Մնում էր կանգ առնել այնպիսի գործերի

վրա, որոնց մեջ ուժեղ էր քննադատական ոգին, որոնք ցուցադրում էին կապիտալիստական իրականության փտածուխունն ու նեխումը, մարդու հոգևոր ալյասերումը փողի թագավորության պայմաններում:

Ցանկանալով թատրոնի կատարած աշխատանքը ցույց տալ նաև մայրաքաղաքում, խումբը 1924 թ. մայիսին մեկնում է Երևան և ներկայացումներ տալիս այնտեղ՝ բեմադրելով Նիկողեմի «Անշափահասը», Օ. Էսքրի «Հավասարության կղզին», Մյուլլերի «Բոցը», Գորդինի «Սատանան», Իբսենի «Ուրվականները», Հելգուհատի «Շլյուկ և Յաու» և Մոլիերի «Ագահը»:

19

Վերջացնելով իր դաստրուլային ներկայացումները Երևանում, Բաքվում, ապա և Անդրկասպյան երկրներում, Արմենյանը 1924 թ. հոկտեմբերին մեկնում է Մոսկվա: Նրա նպատակն էր՝ դիտել մայրաքաղաքի առաջավոր թատրոնների, հատկապես Գեղարվեստական և Փոքր թատրոնների ներկայացումները, մոտիկից ծանոթանալ բեմարվեստի վերջին նորություններին, ծանոթանալ ու-

սակա՛ն թատրոնի աչքի ընկնող գործիչների հետ: Ամիսներ շարունակ նա հափշտակությամբ դիտում է շատ ներկայացումներ, ներկա է լինում Փոքր թատրոնի փորձերին, մասնակցում այդ թատրոնի հարյուրամյակի առթիվ կազմակերպված տոնակատարությանը, անձամբ ծանոթանում է նեմիրովիչ-Դանչենկոյի և Ստանիսլավսկու հետ, ապա նորից վերադառնում է ստեղծագործական աշխատանքի:

Արմեն Արմենյանը ռեսպուբլիկայի ժողովրդական այն արտիստներից է, որոնք այդ կոշմանն են արժանանում ավելի վաղ, քան կհրապարակվի կառավարական որոշումը, ընդ որում անուն և հռչակ են ձեռք բերում ոչ թե թերթերի միջոցով, այլ երկրի քաղաքներն ու գյուղերը շրջելով, արվեստագետի իրենց խոսքն ամենալայն մասսաներին հասցնելով:

1934 թվականին Լուսժողկոմատը որոշում է Ալավերդում կազմակերպել «Բանվորական շրջանային թատրոն»՝ հատկապես պղնձարդյունաբերական շրջանի բանվորներին ու կոլտնտեսականներին սպասարկելու համար: Արմենյանը սիրով հանձն է առնում այդ

Թատրոնը կազմակերպելու գործը: Նույն
թվականի նոյեմբերի 5-ին նորաստեղծ Թատ-
րոնը սկսում է իր ներկայացումները Զաքար-
լիի «Յաշար» պիեսով, որը մի շաբաթ հետո
բեմադրվում է և Լենհանքերի ակումբում:
Այնուհետև ներկայացումներ են տրվում Մա-
նեսի, Ալավերդու, Շամլուղի արդյունաբերա-
կան շրջաններում, Սանահինի երկաթգծի
ակումբում, Զորագետում, շրջակա գյուղերում:

Հաջորդ թվականի օգոստոսին խումբը բա-
ժանվում է երկու բրիգադի և սկսում ներկա-
յացումների մի շարք՝ նվիրված աշնանացա-
նի կամպանիային: Ներկայացումներ են
են տրվում Մանեսում, Ալավերդում, Շամլու-
ղում և ապա՝ Լեռնային գյուղերում, գյուղեր,
որոնք իրենց օրում ոչ դերասան էին տեսել,
ոչ ներկայացում: Ինչ խոսք, որ կոլտնտե-
սականները ամենուրեք խանդավառությամբ
են դիմավորում կոլտնտերական Ֆրոնտի ան-
խոնջ այդ մշակներին, լցնում դահլիճներն ու
ակումբները, իրենց անմիջական ոգևորու-
թյամբ ոգեշնչում դերասաններին:

1935 թվականի նոյեմբերի 29-ին, Հայաս-
տանում սովետական կարգերի հաստատման
15-րդ տարեդարձի առթիվ հրապարակվում է

Կենսագործկոմի որոշումը, ի թիվս այլ արտիստների, նաև Արմեն Արմենյանին ուսուցիչի կազմի ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչում շնորհելու մասին:

20

Լենինականի Պետական թատրոնում աշխատելիս Արմենյանը երիտասարդական ավյունով շարունակում է նորանոր դերեր խաղալ, ստեղծել բեմական կլասիկ կերպարներ, որոնց մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավում Բարոնը (Պուշկին՝ «ժլատ ասպետ»), Հարպագոնը (Մուլիեր՝ «Ապահ») և Շալոկը (Շեքսպիր՝ «Վենետիկի վաճառական»), երեք նոր դերակատարումներ, որոնք կարող են դրվել նրա կերտած Յագոյի, Ֆրանցի, Ռանկի կողքին:

Արտիստը երկար ժամանակ է նվիրել այս կերպարներին ստեղծագործությանը, նախքան բեմ դուրս գալը հիմնավորապես ուսումնասիրել է ոչ միայն այդ երկերը, այլև նրանց հեղինակներին, թերթել է բազմաթիվ ուսումնասիրություններ և ինքն էլ, ի մի բերելով տարիների այդ աշխատանքի արդյունքը, գրել է մի ուսումնասիրություն՝ «Խաղա-

ցածս երեք ժլատի իմ մեկնաբանությունը»
խորագրով, որի համառոտագրությունը ղե-
տեղել է «60 տարի հայ բեմի վրա» խորագի-
րը կրող հուշերում:

Բնութագրելով Շեքսպիրի ոհալիզմի
առանձնահատկությունը, Պուշկինը գրել է.
«Մոլիերի ժլատը՝ ժլատ է, Շեքսպիրի Շայ-
լոկը՝ ժլատ է, ուշիմ, վրիժառու, որդիասեր
ու սրամիտ»: Եթե ցանկանանք մեկ խոսքով
բնութագրել Արմենյանի կատարած ուսում-
նասիրությունը հիշյալ երեք ժլատների մա-
սին, պետք է ասել, որ նա իրեն նպատակ է
դնում ցույց տալու, թե ինչպես դրանցից
ամեն մեկն իր հերթին ունի բնավորության
շատ գծեր, կողմեր, որոնք, ասենք՝ Հարպա-
լոնին տարբերում են Բարոնից, սրան՝ Շայ-
լոկից: Այլ կերպ ասած՝ արտիստը փորձում է
գրական երկը մեկնաբանել բեմական ար-
վեստի տեսակետից, ցույց տալ կերպարնե-
րը շարժման մեջ, բացատրել ու հիմնավո-
րել նրանց ամեն մի խոսքը դերասանական
արտահայտչական միջոցներով, բեմական
գործողությամբ, արարքով, որը և թատերա-
կան արվեստի հիմքերի հիմքն է:

Շնորհիվ նախնական այդպիսի խոր ու
բազմակողմանի տեսումնասիրության, Ար-
մենյանին հաջողվում է տարբեր ժամանակ-
ներում ստեղծել այդ երեք բնական կեր-
պարները, որոնք առաջին հայացքից նման
լինելով ժլատությանը, անհատականացված
են ըստ էության, ունեն իրենց ուրույն հա-
յացքները, բնավորությունները, նախասի-
րությունները, մարդկային այնպիսի թու-
լություններ, որոնց շնորհիվ Խրեմն ընկնում
են կոմիկական վիճակների մեջ, այսինքն՝
տարբեր էպոխաների, հանգամանքների,
տարբեր ազգությունների ծնունդ են, տար-
բեր հանճարների լույսով լուսավորված:

1940 թվականի հոկտեմբերին Հայաստա-
նի Թատերական ընկերության կողմից Ար-
մեն Արմենյանը հրավեր է ստանում Երևա-
նում հանդես գալու հաշվետու ստեղծագոր-
ծական երեկոներով:

Հոկտեմբերի 20-ին Գ. Սոնգոուկյանի ան-
վան թատրոնում նա մասնակցեց «Օթելլոյի»
ներկայացմանը՝ հանդես գալով Յագոյի դե-
րում. Օթելլոյի դերը կատարում էր ռեսպուբ-
լիկայի ժողովրդական արտիստ Գուրգեն Զա-
նիրբեկյանը, որի հետ մինչ այդ մի շարք ան-

գամներ նա հանդես էր եկել Լենինականում
և այլուր: Ներկայացումը մեծ հետաքրքրու-
թյուն առաջացրեց մայրաքաղաքի թատերա-
սեր հասարակացության մեջ:

Հաջորդ օրը Գրողների տանը տեղի է ունե-
նում հանդիպման երեկո: Հավաքույթը ջերմ
խոսքով բաց է անում ժողովրդական արտիս-
տուհի Արուս Ոսկանյանը: Արմենյանի բեմա-
կան գործունեության մասին ղեկուցում է
տալիս ժողովրդական արտիստ Գուրգեն Զա-
նիրեկյանը, որը հանգամանորեն կանգ է առ-
նում նրա անցած ստեղծագործական հա-
րուստ կյանքի վրա, խոսում է հայ թատրո-
նի պատմության մեջ կատարած նրա աչքի
ընկնող դերի մասին:

Մեր դարի առաջին կեսի հայ թատրոնի
վետերանների շարքին է պատկանում Արմեն
Արմենյանը: Երկար տարիներ ուսած լինելով
Ֆրանսիայում, կրելով իր վրա բեմական ար-
վեստի այնպիսի խոշոր ներկայացուցիչնե-
րի ազդեցությունը, ինչպիսիք են Սառա Բեռ-
նարը, Մունե Սյուլլին, Արմենյանը նրանց
լավագույն տրագիցիաները կիրառում է բե-

մական պրակտիկայում: «Ես Ֆրանսիայից բերել էի ոչ միայն նրա կլասիկ արվեստի բարձրագույն ներկայացուցիչների՝ Մունե Սյուլլիի, Կոկլենների, Վառա Բեռնարի խաղածեղերի քննադատորեն վերցրած լավագույն մաները, այլև ռեալիստ ներկայացուցիչների՝ Անթուանի, Գիտորինների, Ռեժանի ստեղծած նորագույն ուղղությունները»: Նրա արվեստի հասունացումն ու բյուրեղացումը կատարվում է, սակայն, ռուսական ռեալիստական արվեստի խոր ու բարերար ազդեցության ուրրտում: Աշխատելով ու շփվելով հայ բեմի այնպիսի մեծատաղանդ ներկայացուցիչների հետ, ինչպիսիք Կեն Սիրանուշը, Աբելյանը, Զարիֆյանը, Փափազյանը, — նա խորապես յուրացնում է արվեստի ազգային տրագիցիաները և իր լավագույն դերակատարումներով ու բեմադրություններով ստեղծել է մի խաղակերպ, որ արդեն իրենն է ամբողջովին՝ Արմեն Արմենյանին:

Արմենյանը՝ առաջիններից մեկը, հատուկ ուշադրություն դարձրեց լուրջ շկոլայի անհրաժեշտության վրա. նրա աշխատանքն այդ ուղղությամբ անգնահատելի է: Նրա ռեժիսորական տաղանդին, նուրբ ճաշակին և բազ-

մակողմանի կրթությանն ենք պարտական
տասնյակ հաջող բեմադրությունների հա-
մար: Արմենյանը լայն դիապազոնի տեղ ար-
վեստագետ է և միշտ էլ քանքարավոր դերա-
կատար ինչպես դրամաներում, նույնպես և
կոմեդիաներում:

Մեր կուլտուրայի և գրականության շատ
գործիչների նման Արմենյանը ևս իր ստեղ-
ծագործական նրկորդ երիտասարդությունն
ապրեց սովետական շրջանում: Նոր կողմե-
րով, նոր երանգներով ու գույներով հարըս-
տացավ նրա դերասանական արվեստը, ստա-
ցավ առավել խոր բովանդակություն: Լինե-
լով հայ բեմի վետերաններից մեկը, Արմեն
Արմենյանն իր հարուստ կուլտուրան, իր
տաղանդը փ սպաս դրեց սովետահայ թատ-
րոնի ծաղկման ու զարգացման գործին,
դրանով իսկ հաստատուն տեղ գրավելով
մեր բեմի նանվանի վարպետների շարքում:



ՀԱՎԵԼՎԱԾ

ՄԱՄՈՒԼԸ ԱՐՄԵՆ ԱՐՄԵՆՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՍԻՆ

ՖԻԼԼԻՊՊՈ («ԿՐԵՄՈՆԱՅԻ ՎՆԱԳՈՐԾԸ»)

Առաջին արարվածը «Զրեմոնայի վնագործը», այնքան նուրբ և այնքան լավ հասկցված կերպով ներկայացվեցավ, որ պարզապես հիացուց ներկաները: Այդ արարվածին մեջ տեսանք, թե Արմենյան ի՞նչ ճարտար, ի՞նչ նրբագագ և որքան կատարյալ արթիսդ մ' է:

«Բյուզանդիոն» (Կ. Պոլիս), 1908, № 3726:

ԺՈՐԺ ԴԸ ՕՐՍԻ («ԳՈՒՎԵՐՆՅՈՐ»)

Ա. Արմենյանի կատարած դերը «Գուվերնյորում» անթերի էր. վարմանալի դյուրաշարժությունը, խանդավառությունը, նրա բոլոր բնավորությունը իրենց սքանչելի արտահայտությունն են գտել Ժորժ Դորսիի դերում:

„Тифлисский листок“, 1908, № 98:

Ես անհամբերությամբ սպասում էի, թե ինչքան է արդարացնելու իրեն Արմենյանը այդպիսի մի պատասխանատու դերում, այն էլ ռուսերեն լեզվով: Եվ, ամեն սպասածից վեր, նա հանդիսացավ սքանչելի գուլերնյոր:

Այդ դերում ես տեսել էի հռչակավոր դերասան <Մարիուս> Պետիպային և առանց չափապանցության կարող եմ ասել, որ Արմենյանը բնավ չի վիջում վերջինիս՝ դերի ներքին հասկացողությամբ և տաղանդավոր խաղով: Նրա կենդանի դիմախաղը և առանձնահատուկ ճկուն խաղը երկրորդ և երրորդ արարվածներում՝ հիացրեց հասարակությանը: Նա արժանացավ դափկոնի լցված ռուս և հայ ինտելիգենցիայի աղմկալից ծափահարություններին:

«Новая речь», 1910, № 189:

Արմենյանը Ժորժ Դորսիի դերում ցույց տվեց, որ արտասովոր արտիստ է: Անտարակույս՝ դերը, քայլը, ժեստը, դեմքի շարժումը, բեմական ամեն մի նրբագիծը, — այս ամենը մեծապես տեղին են ու ճշմարտացի: Բայց դերի այդ նուրբ մշակվածության մեջ նկատելի են ոչ միայն վարժվածությունն ու բեմական փորձը. զգացվում էր ճշմարիտ մի բան, որ գալիս է արտիստական ներքնաշխարհից: Դորսի-Արմենյանը՝ աշխույժ է, հարաշարժ և ուրախ-աղմկոտ, ինչպես նրա երկրորդ հայրենիքի՝ գեղեցկուհի Փարիզի փողոցը:

«Кавказский край», 1915, № 118:

Արմենյանը, խոշոր ընդգրկման տեր մի դերասան, ստեղծում է ֆրանսիացի գուլերնյորի ցայտուն դեմքը, որը լիովին համապատասխանում է հեղինակի մտահղաց-

մանը ըստ գրիմի, մաներաների, դարձվածավորման, տո-
նի և կիսատոնի, վառ կոլորիտի և մշակված նրբագույն
դետալների: Կատարումը գրավում է հանդիսատեսներին
իր գեղեցկությամբ: Առանձնապես ցայտուն պահերում և
տեսարաններում արտիստը հուզվում է հասարակությանը
և նրա ստեղծած կերպարը տպավորվում է երկար ժա-
մանակով:

„Пятигорское ЭХО“, 1915, № 118:

Արմենյանը հանդիսանում է «Գուլերնյորում» Ժորժ
Դորսիի լավագույն դերակատարը ռուսական բեմում, ինչ-
պես միաձայն ընդունել է մամուլը:

Եվ իսկապես, Արմենյանն այնքան արվեստով է կա-
տարում այս դերը, որ հանդիսատեսին հասկանալի է այն
ամենը, ինչ նա ասում է ֆրանսերեն լեզվով: Տեսնել Ար-
մենյանին, այդ նշանակում է գեղագիտական մեծ հա-
ճույք ստանալ:

„Трудовая Абхазия“, 1926, № 145:

Ա. Արմենյանը, որպես մեկն այդ դերի շնորհալի կա-
տարողներից, չնայած իր պատկառելի հասակին, ինքնա-
տիպ մեկնաբանություն տվեց Ժորժ Դորսիի դերին, խաղի
կենդանությունն ու աշխուժությունը պահելով մինչև ներ-
կայացման վերջը—հանգույցի լուծումը: Արմենյանի խա-
ղի առավելությունն այն է, որ նա Դյաչենկոյի կոմեդիա-
լին սոցիալական նոր շտրիխներ է ավելացնում, կարողա-
նալով ցույց տալ կալվածատիրական դաստիարակության
ամբողջ պղծելիությունն ու գարշանքը:

«Պրոլետար», 1933, № 202:

Ա. Արմենյանը Ղորսիի (Գուվերնյոր) դերում կրկին անգամ հանդես բերեց իր դերասանական մեծ վարպետությունը և տեխնիկան: Խաղալով այդ դերը, ֆրանսերենի և ռուսերենի շաղկապմամբ, Արմենյանը վեր հանեց Ղրիմի պատերազմից հետո Ռուսաստանում մնացած այդ կիսաժուլիկ, անհոգ, փողատեր, բայց և ազնիվ ֆրանսիացու ամբողջ տիպարը: Նրա աշխույժ, կենսունակ, բավարթիվ նյուանսներով լի խաղն արժանի է հիացմունքի:

«Բանվոր», 1934, № 102:

ՅՈՒՍՏՈՒՍ («ՀԻՄԱՐԸ»)

Ինչպես պետք էր սպասել, ներկայացման ամբողջ հետաքրքրությունը կենտրոնացած էր պ. Արմենյանի վրա: Ծջմարիտն ասելով, պետք է ունենալ ոչ սովորական կոմիկական շնորհք՝ կատարել կարողանալու համար, առանց չափավանցությունների մեջ ընկնելու, ծիծաղելի և հետաքրքրաշարժ կերպով այս հին, արդեն շատ անգամներ խաղացված պիեսը... Պ. Արմենյանը, կարելի է համարձակ ասել, գոհացրեց ամենախիստ պահանջներն անգամ:

„Батумский голос“, 1907, № 84:

«Հիմարը» ռուսական բեմի վրա ես չեմ տեսել, ուստի պ. Արմենյանի խաղը չեմ կարող համեմատության դնել ուրիշների խաղի հետ, կասեմ միայն, որ, ըստ իս, ավելի լավ ներկայացնել այդ տիպը, քան ներկայացրեց պ. Արմենյանը, հազիվ թե կարելի լիներ:

«Կալօներ», 1910, № 9:

Ֆուլդայի «Հիմարը» ներկայացումը «հերոսական» էր, իսկ հերոսն էր Արմենյանը: Նա կարողացավ «հիմարից» ստեղծել իդեալիստ, խորապես հմայիչ մի կերպար, որ կաշառում է իր անկեղծությամբ: Արմենյանի խաղի տեխնիկան կատարյալ է: Մտածված է տառացիորեն ամբողջը:

„Закавказское обозрение“, 1910, № 54:

Արմենյանը մեծ բեմի դերասան է, որ տիրապետում է խստորեն ստուգված և ճշգրտորեն հաշված պրիմների: Նա ունի արտահայտիչ դեմք, բազմախոսուն ձեռքեր, որոնք հիանալի կերպով լրացնում են ունկնդիրներին, օտար խոսքը: Դերասանը, որ ներկայացուցին է խաղի ֆրանսիական դպրոցի, ցույց տվեց պարզամիտից մինչև դրամատիկ դերասանի դիպպալոն ու նկարագծի թերևս լուրջ և դրանով էլ նվաճեց աուդիտորիան:

„Вечернее радио“ (Խաբկով), 1926, № 227:

Արմենյանի «Հիմարը» բարի մարդու խորապես մշակված կերպարն է, որ հավատում է «մարդկայնությանը», «հումանիզմին» և այդ հավատի վրա էլ հիմնում իր աշխարհայացքողությունը:

„Харьковский пролетарий“, 1926, № 229:

ՎԻՏԵՐՆԻՈ («ՍԱՏԱՆԻ ՃՈՒՏ»)

Ծիծաղ, անվերջ ծիծաղ էր ամբողջ ներկայացումը: Պ. Արմենյանը կատարյալ Սատանի ճուտ էր՝ շարժուն, որպես սնդիկ, կաշաղակի նման արագախոս, վարմանալի

թմվում, ուղղակի իր տեսակի վիրտուոզ: Ահա՛ թե ինչ է ստեղծագործող շունչը: «Սատանի ճուղը» մի խոշոր ապացույց է դերասանի ահագին նշանակության:

«Բաքվի ձայն», 1913, № 57:

ՖՐԱՆՅ («ԱՎԱԶԱԿՆԵՐ»)

Ներկայացման «մեխը» կապմում էր պ. Արմենյանն իր Ֆրանցով: Կարելի է ասել, որ մեր թատրոնի պատմության նոր շրջանում առաջին անգամն էինք տեսնում Շիլլերի Ֆրանցին հայ բեմի վրա: Մենք տեսնում էինք ոչ թե մի չարագործի, բուլվարային ռոմանների չարագործի, որպիսին սովորաբար դուրս են բերում դերասանները, այլ մի նույնպես տանջվող մարդու, բողոքող բնության անարդարության դեմ, որը դարձնում է այդ մարդուն ծայրահեղ եսամոլ և մղում նրա ամեն մի ձգտումը, ամեն մի գործողությունը դեպի իր սեփական անձի, կենդանական պահպանության ապահովությունը: Շաբլոնական Ֆրանցին նայելիս, որի բացասական կողմերը, ի դեպ ասած, աշխատում են կարելիին չափ խտացնել, հանդիսականների մեջ պայրույթի ու նողկանքի զգացմունք է ծագում միայն և ցանկություն՝ տեսնել այդ հրեշին ոչնչացված: Արմենյանի Ֆրանցը սակայն պայրույթի հետ միասին շարժում էր նաև կարեկցություն, և նրա եղեռնական մահը, այդպիսի պայմաններում, ուրախության փոխարեն ճնշող ներգործություն արավ:

«Վտակ», 1908, № 56:

Արմենյան... Ֆրանցի դժվարին դերին մեջ իր տաղանդին բոլոր հատկությունները ցույց տվավ... Տռամին ամբողջ տևողության ինքզինքը գերազանցեց իր դեմքին ցցվածությամբ, ահաբեկիչ արտահայտությունը, նայվածքին դժոխային սևեռումները, ճակտին կնճիռները ու շրթունքին դիվային ծիծաղները և հեզնալից կատաղությունները, որոնք կարծագանքեին շարունակ, իր մեջը ապագա ամենամեծ արվեստագետի մը սաղմը զգացնել կուտային։ Վերջընթեր արարվածին մեջ խղճահարություններ կունենա, կըաշկուռվի, կտատանի իր հոգիին ու միտքին պոռնդկացումը կցուցադրե, վայրկյան մը կլրջանա, դարձյալ պատրանքներու և ցնորքի շղթայումով մը կդողա, աչքերը անդունդներու պես կխորունկնան, նայվածքը գեհննի կրակներ կցայտեցնե։ Մինչև հիմա Ֆրանց ատելություն հրավիրած էր իր վրա. Արմենյանի Ֆրանցը արգահատանք, կարեկցություն կստեղծե իր շուրջը։

«Արևելք», 1908, № 6967:

«Ավազակներու» հայ տեսլածությունը պիս մանավանդ անոր համար կհետաքրքրե, վասն պի նա ինձ բաղդատության ելր պիտի ընծայեր ինձ արդեն ծանոթ գեղմանական ներկայացման հետ ձեռամբ արվեստին վերին բարձրությանց մեջ սավառնող վարպետներու, տիտաններու կարողության աստիճանաչափը ձեռքիս մեջ, պիտի հաստատեի թե ի՞նչ կարժեին հայ արվեստագետները և թե որչափ կարողացած էին թափանցել մի օտար հանճարի մեծ ստեղծագործությանը, որ թեև համաշխարհային իր ընդհանուր գծերուն մեջ, սակայն ունի նաև ազգային տեղական ինքնահատակ նրբություններ, որոնք շատ ու

113

շատ դժվարություններ կհարուցանեն օտարականին կատարյալ ըմբռնման դեմ:

Տեր Արմենյան Ֆրանցի դերին մեջ շատ աչքառու հաջողություն ունեցավ, իր միմիքը շատ արտահայտիչ է, լավ աստիճանավորված և լիովին համապատասխան վիճակում կիրքերուն: «Ավազակներու» ամբողջ տևողության միջոցին այն պատրանքն ունեցա, թե բեմին վրա կգտնվեր մի գերմանացի խումբ, որու հանկարծ, չգիտեմ ինչպես, վիճակված լիներ հայերեն ներկայացնել իր ամենն ազգային թատերգակին այս անմահ գործը... Ես առաջին անգամն է, որ կհանդիպիմ մի հայ թատերախմբի, որ ունի գեղարվեստին բարձր ըմբռնումը, բառին ամենն ազնիվ և ամենն եվրոպական իմաստով...

«Սանյուսի էֆքլար», 1908, № 2297:

Մտնում է կրտսեր որդին՝ Ֆրանց Մոոր-Արմենյանը, մոտենում մտատանջության ծանր բեռի տակ կքած ծերունուն և, դիվական փայլն աչքերի մեջ, նենգավոր ժպիտը ծամածուռ դեմքին, շոգմոգ խոսքերով հոր անտակ վիշտն է ջանում փարատել:

Դահլիճը թնդում է որոտընդոստ, բուռն ծափերից, ապա փոքր առ փոքր սկսվող խաղի հետ՝ իջնում է մեռելային լռությունը և իշխում ամենքի վրա: Արմենյան-Ֆրանցը՝ հոր բավկաթոռի մոտ՝ դավադրության նուրբ ցանցն է հյուսում Կառլոս եղբոր դեմ. ներքին սարսուռը համակում է ողջ հոբյունդ, և մի պահ թվում է, թե ինքդ ես ընկել դավադրության այդ նուրբ ցանցի մեջ, փորձում ես դուրս գալ, բայց ելք չես գտնում:

Լարված հափշտակությամբ հետևում են Ֆրանցի յուրաքանչյուր խոսքին, նրա շարժումներին, դեմքի յուրաքանչյուր կծկումին և ծամածռության, որոնք կերտում են չարախինդ ու սև հոգու ալլանդակ պատկերը:

Սոսկալի է այդ պատկերը իր դժողք հայացքով, իր մահասարսուռ արտահայտությամբ: Արմենյանի տաղանդը կերտեց մի Ֆրանց, որի մեջ արվեստը՝ հոգեբանական բարդ ապրումները դրսևորելու տեսակետից՝ հասնում էր կատարելության:

Արմենյանի Ֆրանցը դավադրանքի իր հյուսած ցանցով կեղեքում է հանդիսատեսի և՛ սիրտը, և՛ հոգին: Արմենյանի Ֆրանցը անմեռ է, անմահ:

«Կարմիր աստղ», 1922, № 58:

ՍՈՒՐԵՆ («ՊԱՏՎԻ ՀԱՄԱՐ»)

Արմենյան Սուրենի դերը տարավ աշխույժով, սահուն, ներկայացնելով դատարկապորտ, երես առած, չարաճճի, լաիրոշ, զգայնասեր երիտասարդի մի տիպ, որը արգասիք է իր ժամանակի անսկզբունք ընկերակցական կյանքի:

«Մշակ», 1910, № 232:

ՅԱԳՈ («ՕԹԵԼԼՈ»)

Յագոյի դերակատար Արմենյանը անպայման խոշոր ձիրքի և անփիճելի փորձի տեր է: Արմենյանն ունի փայլուն դիկցիա, ինտոնացիայի անսահման հարստություն: Ընդհանուր առմամբ այս դերասանը արժանի է մայրաքաղաքի խոշոր բեմերին:

«Вечернее радио» (Պարկով), 1925, № 157:

ՌԱՆԿ (ՁՆՈՐԱՅ)

Արմեն Արմենյանը (ղոկտ. Ռանկ) դերն ըմբռնում է իր ամբողջ խորությամբ: Նրա խաղարկության մեջ հայտաբերված չափի զգացումը, մահվան հպոր թափը, իր կյանքի քայքայման ողբերգությունը, հանգիստ, անվերջություն, փիլիսոփայորեն ասված խոսքի խորությունը, հարուստ միմիկան դարձնում են Արմենյանի խաղը լրիվ, մտածված և բարձրորեն գեղարվեստական:

«Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 39:

ՀԱՐԲԱԳՈՆ (ԱԳԱՀԸ)

Արմենյանի Հարպագոնը ժլատության մարմնացումն է. խելահեղության չափ ազան, վաշխառու, փողամոլ: Արտիստը միանգամայն հավատարիմ մնալով Մոլիերին, սկզբից մինչ վերջը հանդես է գալիս որպես ժլատ, նա տեղ-տեղ իր կացությունն արտահայտում է ողբերգական շնչով, սակայն Արմենյանը վարպետությամբ անձնական ողբերգությունը մատուցում է իր ծաղրական վերաբերմունքով, որովհետև Հարպագոնի տիպն ամենից առաջ կոմիկական է: Այս բանն առանձնապես ընդգծվում է Հարպագոնի նշանավոր մենախոսության մեջ՝ «Մեռնում եմ, մեռա, թաղեցին...», որն Արմենյանը կատարում է շատ հաջող: Հարպագոնն Արմենյանի խոշոր ստեղծագործություններից մեկն է:

«Խորհրդային Հայաստան», 1938, № 74:

ԲԱՐՈՆ («ԺԼԱՏ ԱՍՊԵՏ»)

«Ժլատ ասպետ»-ում բարոնի դերում հանդես եկավ ժողովրդական դերասան Արմեն Արմենյանը, որն իր մյուս հրաշալի դերակատարումների կողքին ստեղծեց մի նոր տիպար: Արմենյանն աստիճանական կարգացմամբ, խորությամբ ցուցադրում է բարոնի դրամաշորթությունը, ժլատությունը: Չափապանց ապդու և հուլիչ են այն մոմենտները, երբ կգացվում է ֆեոդալի խելացնորության հասնող ոսկեպաշտությունը:

«Խորհրդային արվեստ», 1937, № 6:

ՇԱՅԼՈՎ («ՎԵՆԵՏԻԿԻ ՎԱՃԱՌԱԿԱՆԸ»)

Ժողովրդական արտիստ Ա. Արմենյանն ամենաճիշտ մոտեցումն է հանդես բերում Շայլոկի մեկնաբանման խնդրում: Նա վաճառական է, ժլատ, վաշխառու, խորամանկ, սրամիտ և վրեժի անհուն կրքերով լեցուն: Նա իր նպատակի մեջ հետևողական է, իր պահանջներում չպիջող: Արմենյանը վարպետությամբ Շայլոկի մարդկայինը, առտնին տեսարանները, քրիստոնեության և հղիացած բուրժուազիայի դեմ ուղղված դիմակավորված բողոքը կուզակցում է իր հրեա լինելու հետ: Երբ Ջեսիկան նրա մոտից փախչում է, հինգերորդ պատկերում Շայլոկը (Արմենյանը) բեմ է մտնում խիստ ճնշված ու վշտածեծ: Նա պաշտում է աղջկանը, բայց նա դավաճանել է հորը, փախել է ազնվական Լորենցոյի հետ: Շայլոկի համար բարդ լինել է ազնվական Լորենցոյի հետ: Շայլոկի համար բարդ ու փոթորկոտ անցումներով, տեղատվություններով և մակընթացություններով լի այս պատկերն Արմենյանը մեծ

հուլականությամբ է կատարում: Դատաստանի տեսարանում Արմենյանը միս կտրելու ամբողջ պրոցեսը կապում է հիմնականում վաշխառու-առևտրականի անհագուրդ վրեժի հետ:

«Խորհրդային արվեստ», 1937, № 6:

Արմեն Արմենյանը մեծ տաղանդի տեր արտիստ է, արժանի այն ժողովրդականությանը, որ նա վայելում է ճշմարիտ արվեստը գնահատողների շրջանում: Ներկա գտնվողները հիացած էին արտիստի նուրբ խաղով. դերի իր բնական կատարմամբ նա կարողացավ հսկայական տպավորություն գործել:

„Journal du Caire“, 1907, № 31:

Ճիշդ բարիպցի դերասանն է Արմենյան. Վվարժ, անկեղծ, շենշող և համակրելի: Տեսնվե անգամ մը հետը և գրավ կղենմ, որ երկրորդ անգամուլն Վալն կսիրես ամենահին բարեկամի մը պես:

«Ծաղիկ», 1908, № 67:

Արմենյանը լայն դիպպալոնի տեր արտիստ է և միշտ հաջող կատարող ինչպես դրամալում, նույնպես և կոմեդիայում: Լինելով ֆրանսիական դպրոցի աշակերտ, Արմենյանը հանդիսանում է արևմտյան տրադիցիաների հաղորդիչ:

„Бакинский рабочий“, 1921, № 17:

Արմենյանն արտիստ է այս բառի ամենալայն իմաս-
տով: Ջարմանալի վարպետությամբ Արմենյանը հաղոր-
դում է իր խաղացած հերոսի հոգու նրբերանգները: Նրա
ամեն մի հայացքը, ժեստը, խոսքը գեղարվեստորեն
մշակված է:

„Коммунист“ (Բաքու), 1921, № 192:



Նշան Հակոբի Մուրադյան
«ԱՐՄԵՆ ԱՐՄԵՆՅԱՆ»

Խմբագիր
ՍԱՐԳԻՍ ՄԵԼԻՔՍԵԹՅԱՆ
Տեխ. խմբագիր
Ա. ՍԱՐԳՍՅԱՆ
Սրբագրիչ
Դ. ՍՏԵՓԱՆՅԱՆ

*

Հանձնված է արտադրության 3/2—1959 թ.
Ստորագրված է տպագրության 5/6—1959 թ.
Պատվեր 293, տպաքանակ 2000: ՎՖ 04587
Թուղթ 70.92 1/32: Տպագրական 3,75 մամ., +6 ներդիր:
Հրատարակչական 2,85 մամուլ: Գինը 2 ռ. 90 կ.

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԹԱՏԵՐԱԿԱՆ ԸՆԿԵՐՈՒԹՅԱՆ
Հ Ր Ա Տ Ա Ր Ա Կ ՈՒ Թ Յ ՈՒ Ն
Երևան, Ստալինի պող. 48

*

ՊՈԼԻԳՐԱՖԿՈՄԲԻՆԱՏ, ԵՐԵՎԱՆ, ՏԵՐՅԱՆ 91:

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0033706

ԳԻՆԸ 2 Ռ. 90 Կ.

A $\frac{7}{297}$