



Այս գիրքը Ռուբին Զար-
յանի «Աղամյան» խորա-
գրով աշխատության այն
մասն է, որ նվիրված է հայ
մեծ ողբերգակի ստեղծա-
գործության և արվեստի
վերլուծությանը։ Ուրվագծե-
լով արտիստի բեմական
կյանքի աստիճանական
զարգացումը՝ մեղրամա-
յից դեպի ռուսական և եվ-
րոպական դրամատուրգիան,
հեղինակը կանգ է առել
երա խաղացանկի զիջավոր
դերերի վրա։ Առանձին
գլուխ է հատկացված ռու-
սական կերպարներին
(Չացկի, Արքեդին)։ Հատուկ
ուշադրություն է դարձված
շեքսպիրյան դերակատա-
րումներին (Օթելլո, Լիր
արքա, Համլետ), որոնց
վերլուծությունը զրազնց-
նում է գրքի կեսից ավելին։

Այս աշխատությունը Ա-
ղամյանի ստեղծագործու-
թյան և արվեստի ժաղա-
յուն վերլուծության անդ-
րաձիկ փորձն է։



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

РУБЕН ЗАРЯН

А Д А М Я Н



ИСКУССТВО

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН

1960

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՐ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԴՈՒՐԵՆ ԶԱՐՅԱՆ

792(47.925)(092 Ադսյան)

2

ԱԴԱՄՅԱՆ

—

ԱՐՎԵՍՏ

A 5583

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՐ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱՅԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱՌԹՅՈՒՆ
ԵՐԵՎԱՆ 1960



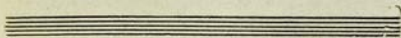
Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի
Խմբագրական-հրատարակչական-խորհրդի
որոշմամբ

6822 Դ





Ლ Ი Მ Ი Კ Ი Ლ





Երբ հետազոտող հայացքը փորձ է անում թափանցելու և դիտելու Պետրոս Աղամյանի տաղանդի զարգացման օրինաչափությունները, ապա մեծ արվեստագետի ստեղծագործական կյանքի ներքին ընթացքը ներկայանում է շուրս տարբեր շրջափուլերով. առաջին՝ 1866—1878—տաղանդի հաստատման շրջան, երկրորդ՝ 1879—1882—որոնումների և ինքնահաղթահարման ժամանակաշրջան, երրորդ՝ 1883—1888—վերելքի և հաղթանակների տարիներ և, վերջապես, չորրորդ՝ 1888—1891—ստեղծագործական դադար:

Այս շրջաբաժանումները, հարկավ, պայմանական են, ինչպես այս կարգի ամեն մի սահմանում մեկը մյուսից կտրուկ և թվաբանական հշտությամբ անշատված չէ:

Աղամյանի բնական զարգացման ամենածաղկուն տարիները համընկնում են 80-ական թվականներին, Ռուսաստանի կյանքում մի այնպիսի ժամանակաշրջանի, երբ երկրում մոլեղնում էր ռեակցիան, տարածում իր տիրապետությունը հասարակական կյանքի բոլոր ձևերի վրա: Հուսալքումն ու դատապարտվածությունը

իշխող տրամադրութիւններ էին: Անդրադառնալով այդ տարիներին՝ Գորկին ասում է, որ «զրահանութիւնը իր համար հերոս ընտրեց «ոչ-հերոսի»¹: Երկրի քաղաքական այս իրադրութիւնը, բնականաբար, ազդել էր նաև թատրոնների գործունեութիւն մը: Թատերական խաղացանկում կատարվող ակամա փոփոխութիւնները ցույց են տալիս, թե ինչպես թշուառութիւն մեշ սփռփանք գտնելու, անկամութիւն արդարացման, մասյ իրականութիւն հետ հաշտվելու, առհասարակ անկամային տրամադրութիւններ արտահայտող պիեսները քարենպաստ պայմաններ էին գտել:

Ծիշտ շի լինի, սակայն, եթե ՅՕ-ական թվականների գեղարվեստական կյանքի բնութագրութիւնը կանգ առնի այդ կետի վրա: Այդ տարիների համար բնորոշ է և՛ դա, և՛ հակառակը:

«Այո, մենք, ռեպուցիտներներս հեռու ենք ռեակցիոն ժամանակաշրջանների ռեպուցիտն դերը բացառելու մտքից,— ասում է Վ. Ի. Լենինը,— մենք գիտենք, որ հասարակական շարժման ձևը փոխվում է, որ ժողովրդական մասսաների անմիջական քաղաքական ստեղծագործութիւն շրջանները պատմութիւն մեշ փոխարինվում են այնպիսի շրջաններով, երբ թագավորում է արտաքին անդորրութիւն, երբ լուռ կամ քնած են (ըստ երևութին՝ քնած) տաժանելի աշխատանքից ու կարիքից խեղճացած և տրորված մասսաները, երբ առանձնապես արագ ռեպուցիտնանում են արտագրութիւն եղանակները, երբ մարդկային բանականութիւն առաջավոր ներկայացուցիչների միտքը հանրագումարի է բերում անցյալը, կառուցում է հետագոյնութիւն նոր սիստեմներ և նոր մեթոդներ»²:

Լենինը այս գրել է Ալեքսանդր Երբորգի տիրապետութիւն ժամանակաշրջանի մասին, որի կապակցու-

թյամբ ասվում է, թե սեկսվել է մտքի և բանականու-
թյան հերթը»⁵։

Ռուսական զեղարվեստական կյանքի որ բնագավառն
էլ վերցնելու լինենք, կտեսնենք, թե այդ տարիներին
արվեստի ինչպիսի դուրս գործոցներ են ստեղծվել։ Բա-
վական է հիշել Տոլստոյին և Սալտիկով-Շչեդրինին, Եր-
մոլովային և Լենսկուն, Ռեպինին և Սուրիկովին, Չայ-
կովսկուն և Ռիմսկի-Կորսեկովին, որոնք իրենց լավա-
զույն ստեղծագործություններով անհաշտ դիրք բռնեցին
զեպի տիրող իրականությունը։

Ահա այս գործիչներն են, և սրանց հետ միասին
ուրիշները, որոնք ռուսական կյանքի այդ մղձավանջա-
յին տարիներին Լենինի ասած «մարդկային բանակա-
նություն առաջավոր ներկայացուցիչներն են» հղել։

Այս տասնամյակում էր, որ ազատագրական ճրգ-
տումներն ավելի սերտ միավորման կոչեցին ռուսական
մշակույթի երկու այնպիսի օջախների ականավոր դեմ-
քերին, ինչպիսին էին Մոսկվայի համալսարանի պրո-
ֆեսորները և Մոսկվայի փոքր թատրոնի դերասանները։

Այդ միավորմանը մեծապես նպաստել է դեպի հա-
մաշխարհային մշակույթի ներկայացուցիչները, հատ-
կապես զեպի Ենքսպիրը եղած սերը։ Համալսարանական
ամբիոնից պրոֆեսորները, բեմից՝ դերասանները ներ-
կայացրել են Ենքսպիրին և դա առիթ ծառայացրել խո-
սելու բարձր մարդկայնության մասին։ Եվ այդ ձևով
նրանք հասարակությանը կողմնորոշել են զեպի վեհ
գաղափարները այն ժամանակներում, որոնց մասին
Դորկին ասել է, թե «ռեակցիայի գորշ ու ծանր ամպերը
լողում էին երկրի վրա, հույսի վառ աստղերը մարում,
վհատությունը և տաղտուկը ճնշում էին երիտասարդու-
թյանը, մութ ուժերի արնաշաղաղ ձեռքերը նորից ու ա-
րագ գործում էին ստրկության ցանցեր»⁶։

Հասարակական գեղարվեստական մտքի նույնատիպ խմորամեներ դիտվել են նաև ինչպես ուկրաինական և վրացական, այնպես էլ հայկական իրականության մեջ:

Աղամյանը իր դարաշրջանի ահա այդ տրամադրության կրողներից է, «մարդկային բանականության առաջավոր ներկայացուցիչներից» մեկը:

Աղամյանը մենակ չէ: Նրա կողքին է Բաֆֆին, որի պատմական երկու վեպերը՝ «Դավիթ Բեկ» և «Մամվել», հենց դրա անմիջական արտահայտությունն էին: Այստեղ են նոր ծիլ արձակող երկու՝ հեղինակ՝ Շիրվան-դադեն և Հովհաննիսյանը: Սակայն այդպես էր ոչ միայն գրականության մեջ: Կերպարվեստում՝ Բաշին-ջաղյանը, հետո՝ Վարդգես Սուրենյանցը, երաժշտության մեջ՝ Կարա-Մուրզան:

Գեղարվեստական մտածողության զանազան բնագավառների այս ներկայացուցիչները, որքան էլ իրարից տարբեր իրրեւ անհատականություններ, ինչպես նաև միմյանցից այլ՝ տաղանդի ու թելիքի թափով, նույն գործն էին անում՝ բարձր պահել ժողովրդի արժանապատվությունը, թույլ չտալ երբեք, որ գաղափարական նահանջների այս խառնաշփոթ տարիներին նա կորցնի հավատը իր ուժերի ու լայնագույն նկատմամբ:

Նույնն էր անում նաև Աղամյանը, այն տարբերությամբ, սակայն, որ ողբերգակի գործունեության շրջանակներն ավելի լայն էին: Եթե Բաֆֆին և մյուսները գործում էին հայ իրականության սահմաններում, ապա Աղամյանը մեկն էր նրանցից, որի ստեղծագործական կյանքը սկիզբ առնելով հայ միջավայրում, ինչպես մի հորդառատ գետ՝ դուրս եկավ իր ափերից, ընդգրկեց նոր տարածություններ: Զկտրելով իր կապը հայրենի իրականությունից, լինելով նրա արտահայտիչը, նա միաժամանակ դարձավ ռուսական հասարակության,

նրա ամենալայն զանգվածների մտքերի ու ձգտումների
 թարգմանը: Այն, որ նա իբրև արվեստագետ այդ տա-
 րիներին իրեն դրավ Շնքսպիրի մեջ ու այդ հողի վրա
 մեծացավ՝ անսպասելի երևույթ չէ: Ինչպես Րաֆֆին
 հեռավոր ժամանակների հերոսական պատմությունը
 կյանքի կոչելով, այնպես էլ Աղամյանը շնքսպիրյան
 կերպարների միջոցով բնմիջ հաստատում էր մարդու
 անկապտելի սերը դեպի ազատությունը, ազատագրա-
 կան ձգտումների վեհությունը, մարդու գեղեցկությունը:
 Տեղին կլինի այստեղ հիշել, ինչ էնգելսն ասել է Վե-
 րածնության դարաշրջանի լուսավոր մարդկանց մասին,
 բանի որ նույն դժերն արտահայտվել են շնքսպիրյան
 հերոսների մեջ: «Մի բան, որը հատկապես բնորոշ է
 նրանց համար, դա այն է, որ նրանք համարյա բոլորն
 էլ ապրում են իրենց ժամանակի բուռն շահերով...
 պայքարում են ոմանք խոսքով ու գրչով, ոմանք՝ սրով,
 իսկ ոմանք էլ՝ թե՛ մեկով և թե՛ մյուսով միասին: Այս-
 տեղից էլ բխում է բնավորության այն լիակատարու-
 թյունը և ուժը, որոնք նրանց դարձնում են ամբողջա-
 կան մարդ»⁴:

Աղամյանը մեկն է նրանցից, որ ռուսական մշա-
 կույթի երևելի գործիչների հետ մեկտեղ, բռնության
 ժանր տարիներին, իր խորապես ժողովրդային ստեղ-
 ժագործությամբ հասարակության միտքն արթուն էր
 պահում, բարձր մղումներ տալիս նրան: Խավարի ու
 բռնության դեմ ըմբոստացող հերոսների պայծառ
 կյանքի պատկերամար, իդեալականի և իրականի ող-
 բերգական բախումը ներկայացնելով, նա պայքարի էր
 կոչում դատապարտվածության, ճնշող իրականության
 հետ հաշտության եզրեր գտնելու դեմ, հանուն իսկական
 ու բարձր մարդկայնության հաստատման:

Այդ ամենը ճշմարիտ արվեստի ուժով:

Աղամյանի բեմարժեատն այն ժամանակվա զեղար-
վեստական մտածողության բարձրակետերից է։ Նա ոչ
միայն ընդունեց այն, ինչին հասել էին իր նախորդնե-
րը, այլև նրանց բեմական մշակույթի զարգացումը մղեց
առաջ, նվաճելով արվեստի անմատչելի բարձունքներ։
Գրանով պետք է բացատրել, որ անցյալ դարի 80-ական
թվականների ուսական թատերական աշխարհը ճանա-
չեց Աղամյանի բեմական անհավասարելի մեծությունը
և գասեց նրան համաշխարհային հռչակի հասած դե-
քասանների շարքը։

ԳԼՈՒԽ
ԱՌԱՋԻՆ

ՊԱՅԸԱՐ ԱԴԱՄՅԱՆԻ ԴԵՄ
ԱԴԱՄՅԱՆԻ ՆԱՄԱՐ

THE JOURNAL OF THE

THE JOURNAL OF THE
THE JOURNAL OF THE

ՄԵԼՈՂՐԱՄԱՆ ՀԱՅ ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ԴԱՏԱՍՏԱՆԻ ԱՌԱՋ

Երբ Պետրոս Աղամյանը Պոլսից փոխադրվեց Թիֆլիս՝ երեսուն տարեկան էր: Դերասանական կյանքի շուրջ տասնհինգամյա ճանապարհ էր անցել: Միշտ չէ, որ այդ տարիներին խաղացել էր, հզել էին ընդհատումներ, երբեմն կարճ, երբեմն երկար ժամանակով: Պատահել էր նաև այնպես, որ Աղամյանը մի քանի թատերաշրջան բեմ չէր բարձրացել: Եվ, այնուամենայնիվ, Թիֆլիս տեղափոխվելու տարին արտիստի բեմական կենսագրությունը աչքի էր ընկնում բազում դերակատարումներով, մոտ 250 դեր¹, պատկառելի թիվ, որ նույնիսկ աներեակայելի է թվում:

Մի կողմից ազգային պատմական ողբերգություն, մյուս կողմից հվրոպական մելոդրամա: Երկու դեպքում էլ գրական հիմքի աննախանձելի մակարդակ: Ահա այն հոգը, որի վրա նրա տաղանդը արմատ է գցել ու հասակ առել:

Աղամյանը Քիֆլիս եկավ որպես մեկոդրամայի դերասան:

Աղամյանի փայլատակող ձերքը Պոլսում այնպես էր շլացրել, որ բացի փառաբանությունից, ոչ մի այլ խոսք չի ասվել նրա մասին: Եվ այդպես էլ պետք է լիներ: Նա, որպես դերասան, թեև բարձր բոլորից, բայց այդ միջավայրի հարազատ ծնունդն էր, այնտեղ իշխող գեղարվեստական մտածողության և ճաշակի ոգով դաստիարակված: Նրա նկատմամբ վերապահություն չկար և չէր էլ կարող լինել: Որպեսզի դերասանի շրջապատը սկզբունքային վերապահություն ունենար նրա արվեստի ուղղության վերաբերյալ, նախ պետք է ինքը՝ շրջապատը, սեփական վերանայման անհրաժեշտության մտքին հանգեր, հեռանար այն ճանապարհից, որի վրա կանգնած էր տարիներ շարունակ: Յոթանասունական թվականներին, այսինքն՝ այն տարիներին, երբ Աղամյանը ձևավորվում էր որպես դերասան, պոստհայ իրականության մեջ գլխավոր հարցը հայրենական թատրոնին սպառնացող սպառնալիցանցման վերաբերյալ էր: Սրա շուրջ ծավալ առած վեճերն ու բախումները այնքան ուշադրություն, միտք ու հոանդ էին պահանջում, որ մնացած հարցերը ամենևին ասպարեզ չէին գալիս, պարզապես երկրորդական էին թվում:

Քիֆլիսում թատերական կյանքը բոլորովին այլ ընթացքի մեջ էր: Պոլսի հետ համեմատած, այստեղ տարբեր տրագիկոսներ էին իշխում: Եվ երբ Աղամյանը հանգես եկավ Պոլսից իր հետ բերած մեկոդրամաներով՝ «Սեր առանց համարման», «Լյուսի Դիդին», «Արյան բիծ» և այլն, նրանով հիացան և ոչ նվազ չափով, քան Պոլսում: Սակայն Աղամյանով ոգևորվածների կողքին ու նաև նրանց մեջ քննադատաբար տրամադրվածներ էլ կային: Աղամյանի խաղացանկի նկատ-

մամբ առարկություն շունենալով, կամ էլ, ունենալու
գեպքում, դրան էական նշանակություն չտալով, ա-
ռաջինները սքանչալից էին՝ տեսնելով բնությունից
առատորեն օժտված այնպիսի մի փայլատակող ան-
հատականություն, որի նմանը Քիֆլիսի հայ բնմում
մինչ այդ չէր երևացել: Քննադատական մոտեցում
հանդես բերողները վճռական նշանակություն էին տա-
լիս արտիստի խաղացանկին: Նրանք այդ համարում
էին արվեստագետի զնահատության գլխավոր ելակետը:
Եվ դրա հիման վրա քննադատում էին Ադամյանի ար-
վեստը, ավելի ճիշտ՝ այդ արվեստի ուղղությունը: Բացի
այդ, կամ, ավելի ճիշտ՝ այդ բոլորից շատ ու նախ և
առաջ նրանց դրահեցնում և մտահոգում էր թատրոնի
զարգացմանն սպառնացող այն վտանգը, որ ստեղծում
էր նման խաղացանկը:

Այն պայքարը, որ անցյալ դարի 80-ական թվական-
ների սկզբներին ծավալվել է մեղանում մեկոդրամայի
դեմ՝ հատուկ ուսումնասիրության նյութ է և արժե, որ
թատերագիտական միտքը խորանա դրա մեջ, մանա-
վանդ որ այդ հարցի պատմությունն ուսանելի կողմեր
ունի և այսօրվա համար: Իսկ հիմա մի-երկու խոսք
միայն դրա մասին:

Մեշալովի արվեստի ուսումնասիրության առիթով
Բ. Ալպերսը առաջարկել է վերանայել թատերագիտա-
կան գրականության մեջ մեկոդրամայի նկատմամբ,
գեռևս Գոգոլի ժամանակներից արմատացած, բացա-
ռական հայացքը²:

Գոգոլն իր վրդովված ձայնը բարձրացրել է մեկո-
դրամայի տիրապետության դեմ: Եվ այլ կերպ ինչպե՞ս
կարող էր լինել, երբ, նրա ասելով, մեկոդրամայի հե-
ղինակները շուրջ հինգ տարի թատրոնի օրենսդիրներ
դարձան: «0», Մոսկովի մեծ Մոլինոսը՝ դրում է Գոգո-



լը, — դու, որ այնպիսի լայնությամբ և լիակատարությամբ ես զարգացրել քո բնավորությունները, այնպիսի խորությամբ հետևել նրանց բոլոր կողմերին, դու խիստ, շրջահայաց չես սինգ, և դո՛ւ, ազնիվ, բոցավառ Շիրներ, որ կարողացել ես այնպիսի պոետականությամբ պաշտպանել մարդու արժանապատվությունը, նայե՛ք, թե ձեզանից հետո ի՞նչ է կատարվում մեր բնամում» 2:

Գոգոլը նկատի ունի մեկոդրամայի, իր խոսքով ասած՝ հրեշավոր տիրապետությունը:

Այսերեսը հաստատում է, թե Գոգոլի հարձակումները մեկոդրամայի վրա՝ հասկանալի են, որովհետև նա «մեկոդրաման զատասպարտել է սեփական գրամատուրգիայի պոետիկայի տեսանկյունից» 4:

Տարօրինակ հարցադրում. ապա էլ ի՞նչ տեսանկյունից կարող էր Գոգոլը նայել և դատել: Միայն և միայն իր պոետիկայի: Եվ ճիշտ է ու լավ, որ այդպես է: Նրա պոետիկան ռեալիզմի պոետիկան էր: Եվ այդ տեսանկյունից նա կարող էր փննել մեկոդրամայի խրեդիրը: Գոգոլի պայքարը մեկոդրամայի դեմ՝ պայքար էր ռեալիզմի համար: Ոչինչ չէր կարող կանգնեցնել նրան: Իր մի հոգվածում նա դժգոհել է, որ մեկոդրամայի աշխուժացումը զուգադիպել է մի շրջանի, երբ այնքան սրված էր բնականության պահանջը գրականության մեջ և թատրոնում: Ռեալիզմի հաստատումը գրականության և թատրոնի մեջ Գոգոլի գրական կյանքի գլխավոր նշանաբանն էր: Պայքարել հանուն ռեալիզմի՝ նշանակում էր պայքարել ոռոտական գրականության և արվեստի ապագայի համար: Պայքարել հանուն ռեալիզմի, նշանակում էր պայքարել ոռոտական գրականության ժողովրդային հիմքերի ամրացման համար: Եվ, բնականաբար, այն ամենը, այդ թվում և մեկոդրաման,

որ կարող էր խոչընդոտել ռեալիզմի ընդերմանը, այնտեղ է խստագույն դատապարտության ենթարկվելու:

Տրտնալից մեկոգորամանների հեղեղից, Գոգուլը միանգամայն իրավացի հարց է տալիս, թե «ո՞ւր է մեր կյանքը: Ո՞ւր ենք մենք, ժամանակակից բոլոր կրթերով և տարօրինակություներով: Գոնե նրա ինչ-որ արտացոլումը տեսնել ենք մեր մեկոգորամայում»⁵:

Գոգուլյան հայացքը դարձել է տիրապետող նաև հետագա ժամանակներում: Նրան վերանայելու բոլոր փորձերը միայն ժամանակավոր հաշոգորություն են ունեցել⁶:

Մեզ թվում է, որ պատմականորեն հիմնավորված պետք է համարվի նաև այն վրդովված բողոքը, որ Թիֆլիսի հայկական և ռուսական մամուլը բարձրացրել է մեկոգորամայի դեմ:

Այն մեկոգորամաները, որոնք առատությամբ տեղ գրավեցին հայ բեմում՝ մեծ մասամբ փոքր մտքերի և գեղարվեստական առումով էժանագին պիեսներ էին: Հաստատվելով թատրոնում, նրանք իշխեցին խաղացանկի զաղափարական մակարդակը: Խաղացանկից եթե չասենք դուրս վանեցին, ապա գոնե հետին շարքը մղեցին ռեալիստական դրամատուրգիայի նմուշները, ներանց հետ միասին նաև հասարակական մերկացնող ուղղության տրագիկիան, որ ժառանգություն էր մնացել 60-ական թվականների հայ թատրոնից:

Մեկոգորաման ուներ պաշտպաններ և հակառակորդներ: Ոչ միայն հասարակության մեջ, այլև թատրոնի ներսում: Գերասիմանկան կազմը միատարր չէր, հետևվապես բոլորի դիրքը չէր կարող նույնը լինել: Բացի թատրոնի ղեկավարներից, մեկոգորամայի կողմնակիցներ էին ինչպես Պլուսից տեղափոխված, այնպես էլ տեղական գերասաններից մի-երկուսը: Հիմնական դեմքը,

Իհարկե, Ադամյանն էր, նա էր որոշիչ ուժը: Մեկոդրամային ամբողջ խաղացանկը կառուցված էր նրա վրա: Ադամյանի և նրա նման մտածողների դիմաց կանգնած էին հատկապես այն ղեկապետները, որոնք դաստիարակութուն էին ստացել 60-ական թվականների տրագիցիաների ոգով, սունդուկյանական պիեսների օրինակի վրա: Այդպիսին էր Գևորգ Չմշկյանը, Այդպիսին էր նաև Ամիրան Մանդինյանը, որը հենց սկզբից հակասության մեջ է եղել թատրոնի ղեկավարության վարած քաղաքականության հետ:

Երկու քաղվածք Մանդինյանի հիշատակարանից:

«Սեր առանց համարման» բեմադրության առաջին խոյ վորձերին Մանդինյանն իր հիշատակարանում գրել է. «Միանգամայն շիմ հասկանում ինչ նշանակութուն ունի այս պիեսան՝ որ հենց առաջին ներկայացման համար ընտրել են ներկայացնելու»⁷: Մի այլ գրանցման մեջ նա տրտնջում է «Սեր առանց համարման», «Արյան բիծ» պիեսներից, բայց չի համարձակվում ձայն հանել՝ տեսնելով հաջողությունը և հանդիսատեսի հափշտակությունը: Իսկ մի օր էլ, ինչպես խմանում ենք հիշատակարանից, նա թատրոնի ղեկավարությանը հայտնել է իր բողոքը. «Պարոննե՛ր,— ասել է Մանդինյանը,— այս ի՞նչ եք անում, մի՞թե կարելի է ժողովրդին կերակրել այդպիսի հնացած և անհամ ու անբովանդակ ներկայացումներով»⁸:

Մեկոդրամայի հարցի շուրջը ծավալված պայքարին լայն մասնակցություն ունեցան ժամանակի բոլոր թերթերը, ոչ միայն հայկական, այլև ռուսական: «Մեղու Հայաստանին» և «Կավկազը» պաշտպանում էին, «Մշակը» և «Տիֆլիսսկի վեստնիկը» դատաւարաբանողի դիրք էին զբաղեցրել:

«Մեղու Հայաստանին» «Սեր առանց համարման»

մելոդրամայի առթիւ նշում է. «Ընտրած պիեսան էլ նույնպես շատ լավ էր և ավելի հարմար մեր այժմյան կյանքին»⁹։ Նույն թերթը «Լյուսի Դիդիե» մելոդրամայի մասին գրել է, թե «իբրև դրամա բարձր տեսակիցը չէ», չունի ոչ գրական, ոչ էլ գեղարվեստական արժանիքներ, բայց, այդ բոլորից հետո, միանգամայն անսպասելի եղբակացություն է կատարում. «Յանկայի կլիններ, որ Լյուսի Դիդիեն կրկին ներկայացնեն»¹⁰, Երբ բեմագրում են «Արյան բիծը», նույն «Մեղու Հայաստանին» կարծես քննադատում է, նկատելով, թե «հեղինակը էֆեկտների ետքից ընկած» է, համեմատում է բենգալյան կրակի հետ, որ իր փառավոր և գեղեցիկ զույներով մի պահ շլացնում է և «մի քանի րոպեից հետո հանդուժ և էլ հետք չի թողնում»։ Եվ, շնայած դրան, ասում է. «Այնուամենայնիվ պիեսան մեր հասարակության համար լավ է և նպատակահարմար»։ Իսկ նույն օրը ներկայացված՝ Մուլիսոի «Բռնի ամուսնության» մասին գրված է, թե «այդ կոմեդիան թույլ է»¹¹։

Ահա և «Կավկազի» դիրքը։

«Սեր առանց համարման» պիեսը հայտարարվում է «հաջողված և շատ մտածված դրամա իտալական կյանքից»։ Թերթը ողջունում է թատրոնի ջանքերը՝ ընդլայնել իր շրջանակները և դուրս գալ ազգային ողբերգությունների անձուկ մթնոլորտից կամ էլ տեղական կյանքին նվիրված պիեսներից»¹²։

Բարերախտաբար, այդպես չէին մտածում ամենքը։ Օրինակ, մի այլ ուսանական թերթ, «Տիֆլիսսկի վեստնիկը», ոչ բացարձակ, բայց ըստ էության հակադրվում է «Կավկազին»։ Բացասաբար արտահայտվելով «Արշակ Բ» պատմական ողբերգության մասին, ոչ գրական, ոչ էլ բեմական արժանիքներ չտեսնելով նրա մեջ, թերթը խնդիր է դնում, որ «ավելի լավ կլինի կենցաղային

պիեաներ բեմադրել, ինչպես և ժամանակակից լավ հայերենի թարգմանելով խաղալ օտարազգի հեղինակների ընտիր գրվածքները»¹³։

Առաջին հայացքից կարծես սա ոչ մի առնչություն չունի «Կավկազի» հայտնած մտքի հետ։ Բայց միայն առաջին հայացքից։ Տեղական կյանքը պատկերող պիեսները «Կավկազը» համարում էր ազգային սահմանափակության արտահայտություն և կոչ էր անում թատրոնին այնպիսի պիեսներ բեմադրել, ինչպես «Սեր առանց համարման» մեխորդաման է։ «Տիֆլիսեցի վեստնիկը», ընդհակառակը, տեղական, կենցաղային կոմեդիաների բեմադրությունը դռնում է անհրաժեշտ և միաժամանակ խորհուրդ է տալիս և՛ բոլորական զրամատուրգիայի լավագույն նմուշներն օգտագործել, իսկ փակագծերը բանալու դեպքում այդ նշանակում է, որ պետք է խուսափել «Կավկազի» կողմից այնպիսի շռայլորեն զովարանված մեխորդամայից և նրա նման պիեսներից։

Այնուհետև, նկատի ունենալով «Կավկազի» հոգվածագրի այն միտքը, թե հայ թատրոնը մինչ այդ միայն հայկական պատմական ողբերգություններ է բեմադրել կամ էլ տեղական պիեսներ և «Սեր առանց համարման» ներկայացմամբ անդրանիկ փորձն է արվել օտար երկրի կյանքն ու մարդկանց պատկերել՝ ասում է, որ հայկական խաղացանկը այնքան էլ ազդատիկ չէ, ինչպես այդ մտածում են շատերը։

«Տիֆլիսեցի վեստնիկը» միառժամանակ հետո կրկին հանդես է գալիս այդ հարցերի շուրջ։

«Հայկական խմբի մասնաժողովը,— գրում է նա,— շարունակում է ժողովրդին հրամցնել ֆրանսիական ներկայացումներ»¹⁴։ Չափազանց բնորոշ ձևակերպում— ֆրանսիական ներկայացումներ։ Ոչ թե պիեսներ, այլ

ներկայացումներ: Սա արդեն վկայում է այն մասին, թե ապագայնացման վտանգն ինչ չափերի է հասել, որ անհանգստացնում է ռուսական թերթի խմբագրությունը: Դրանից հետո հայտարարում է. «Մենք կլռենք»:

Այս արդեն պահանջ է, կարուկ և որոշակի պահանջ: Այս այն թերթն է, որ ժամանակին, դեռևս սեպտեմբեր ամսին, այսինքն՝ գործի բոլորովին սկզբին, թատրոնի ղեկավարությունը խորհուրդ էր տալիս ինքնուրույն դրամատուրգիային ավելի լայն տեղ տալ և մտահոգվել, թե ինչպես անել, որ կարելի լինի նրա հետագա զարգացումն ապահովել:

«Կավկազսկի կուրիերը» նույնպես բացասական վերաբերմունք ուներ զեպի մեկողրամային խաղացանկը: Թերթն ամենախիստ որակումներ է տալիս այն պիեսներին, որոնցով հեղեղված էր հայկական թատրոնը:

«Ֆրանսիական դրամատուրգիայի նեխած խոհանոցը, — գրում է նա, — այն էլ ամենավատթար ճաշակի, ապականել է նաև հայկական բեմը և, եթե կարելի է այդպես արտահայտվել, շառաւտանացրել է հայ դերասաններին: Դժվար է պատկերացնել մի բան, որ ավելի ուտտինային, ավելի սխոլաստիկական, մարդկային բնության հետ ընդհանուր ոչինչ չունեցող լինեի, քան երևակայությամբ և դիվային ամբարտաւանությամբ համեմված անհեթեթ բովանդակություն ունեցող այդ աննշան, խղճուկ ֆրանսիական մեկողրամաները»¹⁵:

Վերադառնանք «Տիֆլիսսկի վեստնիկի» հայտարարությունը: Նա իր խոսքը պահեց: Երկու ամսի չափ լուռ մնաց, ոչ մի տողով չանդրադարձավ հայկական թատրոնին, մինչև որ նրա բեմում ներկայացվեց «Խաթաբալան»: Այս ներկայացումը թերթի համար մի առիթ էր՝ կրկին վերադառնալու հայկական թատրոնի ուղղության հետ կապված հարցերից մի-երկուսին:

Ողջունում է թատրոնի քայլը՝ «Խաթաբալայի» բեմադրությունը։ Այն, որ վերջապես ներկայացվեց ինքնուրույն պիես, որտեղ ո՛չ սպանություն կա, ո՛չ թունավորում, ո՛չ էլ հանդուցյալների հարություն։ Թեև ժողովուրդ քիչ էր հավաքվել, բայց, թերթի ասելով, խաղը հաջող է անցել, կենդանի և աշխույժ, որովհետև բոլոր դերասաններն էլ, բացի մեկից, իրենց տեղումն էին։

Խոսքը Մասիսյանի դերակատարի մասին է։ Առարկելով Հայկյանի պես մի անփորձի Մասիսյանի նման պատասխանատու դերը տալու գեմ, հողվածագիրը հարց է տալիս. մի՞թե ավելի լավ չէր լինի, եթե նրա փոխարեն այդ դերում հանդես դար Աղամյանը։ Եվ նա սկսում է վեճ մղել թատրոնի ղեկավարության հետ։ Գլխենալով, թե ինչ առարկություն կարող է ներկայացվել, նրա փոխարեն ասում է, և ասա ինքն էլ հերքում։

Լավ իմանալով թատրոնի ղեկավարների այն պատճառարանությունը, թե հաշկտեղան ժամանակակից պիեսներ չեն դնում, որովհետև հաճախորդներ չեն ունենում և, ընդհակառակը, մեկողրամաներ են բեմադրում, որովհետև նրանց ներկայացումների ժամանակ դահլիճը լեփ-լեցուն է լինում, հողվածագիրը հակադրվում է դրան. հայտարարում այդ մտացածին պատճառարանություն։ Եթե «Խաթաբալայի» օրը մուտքը փոքր էր, ասա մեղավորը ոչ թե պիեսն է, այլ թատրոնի ղեկավարությունը, որը մուրրության մեջ լինելով, կարծում է, թե մուտքեր են տալիս «Փարիզի աղքատները», այսինքն՝ մեկողրամաները, և ոչ թե նրանց մեջ զբաղված Աղամյանը։

Թերթի առաջարկը՝ թե լավ կլինի, որ Մասիսյանի դերը Աղամյանը կատարի, պետք է հատուկ ուշադրության առնվի և կարևորվի ոչ միայն նրա համար, որ թատրոնի ղեկավարությանը հետաքրքիր միտք է տրվել, որը և հետագայում կենսադործում դառավ, — դա կարևոր է և այն

խմաստով, որ դրանով փորձ է արվում Ադամյանին ավելի կապելու աղջային իրականության և նրա պատկերման հարցերի հետ:

Մեկոդրամայի դեմ մղվող պայքարում իր համառ հետևողականությամբ աչքի ընկավ «Մշակը»:

«Մշակը», Ադամյանի առաջին ներկայացումից սկսած, քննադատական վերաբերմունք հանդես բերեց դեպի այդ կարգի պիեսների բեմադրությունը: Նա չկամեցավ դերասաններին, այդ թվում Ադամյանին մի, և մանավանդ աչքախի, պիեսի հիման վրա զնահատական տալ: Կարծելով թե թատրոնը հասարակությանը, այնուամենայնիվ, հնարավորություն կտա Ադամյանին տեսնելու ոչ մեկոդրամաներում ևս:

Խնալվում էր:

«Մշակը» զովական է համարում «խաթարալայի» բեմադրությունը: Բարձր է զնահատում «Դոն Կարլոսը», բայց վաղաժամ դառնում նրա բեմադրությունը մեր դերասանների ուժերով: Իսկ մյուս պիեսները, որ մեկոդրամաներ էին, դադարաբարադուրկ, զեղարվեստական արժեք չունեցող գովածքներ, ենթարկվում են «Մշակի» խիստ քննադատությանը, ինչպես և վրդովեցուցիչ դարմանքին, թե ինչու պետք է մեր հասարակությունը այդ կարգի ներկայացումներ տեսնի:

Թերթը պատմական ակնարկ է կատարում:

Հայ թատրոնի սկզբնավորության տարիներին պատմական պիեսներ էին միայն բեմադրվում, հետագայում բեմից պատկերվեց մեր ժամանակակից կյանքն իր տիպերով, իսկ հիմա տիրապետող դարձավ ֆրանսիական մեկոդրաման:

«Մշակի» հողվածագիրն ասում է, որ թեև Սունդուկյանի և Միքայել Տեր-Գրիգորյանի ժամանակակից պիեսները 60-ական թվականներին չունեին պատմական

ողբերգությունների հաջորդութիւնը, բայց և այնպէս զըրանք, ըստ էութեան, իր ժամանակի առաջադիմական երևույթներ էին, որպէս ռեալիստական գործեր: Դրանք հասարակական կյանքի ցավոտ խնդիրներն էին արծարծում, ազդում նրա վրա, մզում կյանքն առաջ, մի կողմ թողած նաև այն, որ գեղարվեստական արժանիքներով ժամանակակից դրամատուրգիան պատմականից առավել էր: Այժմ հրապարակ եկած մեկոդրամաները հասարակութեանը շնչն կարող տալ նույնիսկ այն, ինչ ժամանակին տալիս էին պատմական ողբերգութիւնները, որովհետև վերջիններս բնիշխան էլ անհամ լինելին գեղարվեստական կողմից, ինչքան էլ անհիշատ լինելին պատմական հետադարձութեան կողմից, ունեին մի արժանավորութիւն—նրանք բոլորն էլ ունեին մի հասարակական միտք, մի ձգտում, մի տենչենցիա, այն է՝ ծնեցնում էին ժողովրդի մեջ սեր գեպի հին անցյալը, ողևորում էին ամբողջը, ազգասիրութիւն էին տարածում հասարակութեան մեջ»¹⁷:

Իսկ ի՞նչ էին մեկոդրամաները:

«Կարելի է միասական համարել այն մանր-մունր ոտմանտիկների գրվածքները, որոնց հեղինակութիւններն այժմ հետզհետե ներկայացնում է Քրիֆլիսի այժմյան հայոց թատրոնական կոմիտեու: Զանազան գրվածներ, ինչպէս «Արյան բիծ» կամ «Մեր առանց համարման», ամեն փոքրիշատե լուրջ կրիտիկայից ստոր են: Դրանցով կարելի է միմիայն ժողովրդի ճշտակը փշաջնել և մոլորեցնել հասարակութիւնը... և այդ արած սըխալը կարող է լինել անուղղելի... Այդ տեսակ պիեսները կատարյալ absurdum են»¹⁸:

«Մշակը» միանգամայն իրավացի քննադատութեան էր ենթարկում թատրոնի ղեկավարութեան բռնած ուղղութիւնը: Դա առողջ և սկզբունքային քայլ էր: Սակայն

սխալվում էր և այն էլ շարաշար, երբ այդ դրամատուրգիան կապում էր Հյուզոյի ուսման տիղմի հետ: Դրությունը չի փրկում այն, որ նա Հյուզոյին իր ուղղության մեջ համարում է հսկա: Որքան էլ հողմածազրի կողմից հայթաթորենում բնամարմնով մեղող դրամաների հեղինակները ստոր համարվեն Հյուզոյի համեմատությամբ, սխալը մնում է սխալ, որովհետև այդ դրամատուրգիան ո՛չ ձեռքով, ո՛չ գաղափարական, ո՛չ էլ գեղարվեստական մտածողության իմաստով առնչության մեջ չէ Հյուզոյի ուսման տիկական դրամայի հետ:

Պաշտպան կանգնելով ռեալիզմին՝ «Մշակը» բացասում էր ուսման տիղմը թատրոնում: Նա կոչում էր ուսման տիղմի դեմ ոչ թե իրը մի անցած դրական ուղղության, այլ ընդհանրապես, թեև հայ իրականության մեջ, հատկապես վիպագրության բնադավառում, նրա իսկական ծաղկումը շատ մատիկ անցյալի հետ է կապված, ըստ որում առնչվելով մի այնպիսի հեղինակի անվան հետ, ինչպես Բաֆֆին էր, որը, գոնե այդ տարիներին, վայելում էր «Մշակին» լիակատար հովանավորութունը: «Մշակը», ինչպես երևում է, ռեալիզմի պահանջը տարածում էր դրամատուրգիայի և թատրոնի վրա միայն, հանդուրժում, սակայն, վիպագրության մեջ, տպագրելով Բաֆֆու ուսման տիկական այնպիսի գործեր, ինչպես «Ենենթը», «Ջալալնոգդինը» և այլն:

Հոգևածում պարզապես ասված է, որ ուսման տիղմը սխալ և վնասակար ուղղություն է: Դա մի սխալ է, որ կրկնվել է նաև հետագայում, երբ ոչ պատմական մոտեցումը «Մշակին» ստիպում էր ռեալիզմից դուրս ոչինչ չընդունել, նրա սահմաններից դուրս ամենայն ինչ հայտարարել ոչ-ճիշտ, վնասակար, սխալ:

«Մշակը», ինչպես երևում է, ուսման տիղմի դեմ առարկություն չունեի, երբ հարցը վերաբերում էր ազգա-

յին-ազատագրական զաղափարների գեղարվեստական մարմնավորմանը: 1877—78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի տարիներին, երբ Արևմտահայաստանը թուրքական լծից ազատագրելու և նրա՝ ռուսական տիրապետության տակ անցնելու զաղափարն էր խմորվում, Բաֆֆու ռոմանտիկական վեպերը կենսական անհրաժեշտություն էին: Իսկ հետո, երբ խնդիրը վերաբերում էր այն պայքարին, որ մղվում էր թուրքական հասարակության ստեղծման ճանապարհին, նահապետական-ավատական տնտեսաձևերի դեմ, պաշտպանում էր սեփական լիզմը: «Մշակի» կարծիքով բնից ներկայացվող սյրիսը որքան մոտ լիներ իրականությանը, նրա այլանդակ կեղծների պատկերմանը, այնքան ավելի սրույթուն կուտանար մերկացումը, այնքան ավելի կուժնդանար քննադատությունը կյանքի ա՛յն երևույթների, որ անհարիր էին ժամանակակից կյանքի հասարակական կերպին:

Բայց սա՝ ի միջի այլոց:

Մի որոշ ժամանակ անց, նկատելով, որ թատրոնի ղեկավարությունը ոչ մի նշանակություն չի տվել այն քննադատությանը, որ թատրոնի գործունեությունը զրտավ «Մշակի» և այլ թերթերի էջերում, իր սրբուրբ համարեց նորից դառնալ այդ խնդիրներին:

1879-ի վերջերին «Մշակը» հանդես եկավ մի ընդարձակ հոդվածով:

Ոչ մի շեղում նախկին դիրքերից, հետևողականորեն և նույն խստությամբ խոսվում է թատրոնի ղեկավարության ուղղության մասին, որը թերթի կողմից որակվում է որպես սխալ և վնասակար ուղղություն:

«Այն ժամանակից մինչև այժմ,— ասում է հոդվածագիրը,— թատրոնական կոմիտեներ հետևում է նույն ուղղությանը այն ղանադանությամբ, որ առաջ ներկայացրած պիեսները նոր էին մեր հասարակության հա-

մար, մինչդեռ այժմ, փոքր բացառությամբ, նույն պիեսները կրկնվում են: Մի փոքր հետո ասվում է, որ բնմագրվում են ուսման տիկական պիեսներ, ինչպես առաջ, և այն էլ այնպիսիներ, որոնց անունը ոչ մի օրինավոր բնմի աֆիշայի վրա այլևս չեք տեսնի»¹⁰,

Մեկոդրամայի դեմ «Մշակի» հայտարարած պատերազմը առողջ էր և մեր թատրոնի, այդ թվում նաև իր՝ Աղամյանի շահերին մոտ, անկախ նրանից, թե Աղամյանը կամ թատրոնի ղեկավարները պայքարի այդ թեմ պահին հասկանո՞ւմ էին այդ, թե՛ ոչ:

Սակայն միաժամանակ նշենք, որ մեկոդրամայի համատարած ունչացումը ծայրահեղությամբ էր ժխտել թատրոնի խաղացանկում մեկոդրամայի՝ տեղ զբաղեցնող իրավունքը, իհարկե, ճիշտ չէ: Մի բացասական հայտարարի տակ բերել բոլոր մեկոդրամաները՝ նույնպես ճիշտ չի լինի: Բացի զեղարվեստական մակարդակի տարբերություններից, բովանդակությամբ և զաղափարախոսությամբ, մեկոդրամաները նույնպես տարբեր են միմյանցից: Կան մեկոդրամաներ, որոնք հասարակական հարցեր են բարձրացնում, բայց կան և այնպիսիներ, որոնք բուրժուական բարոյակոտնության հաստատմանն են ծառայում: Այնպես որ մի վերաբերմունք մշակել բոլոր մեկոդրամաների նկատմամբ՝ դատապարտել անխտիր կամ համատարած արդարացման ենթարկել, ոչ միայն սխալ, այլև անխոհեմ կլինի:

Վերահիշյալ ընդհանրացնող հոգվածաշարից հետո այս անգամ արդեն խմբագիր Գրիգոր Արծրունու օտորոգությամբ հրապարակվեց մի հոդված «Կույր» ներկայացման մասին:

Արծրունին չի ժխտում, որ «Կույրը» և նման այլ պիեսներ հասարակության մեջ ընդունելությամբ են զտնուում: Դա բացատրում է նրանով, որ «էֆեկտներ շատ կան, թեև

պիեսայի ամբողջ ընթացքը վերին աստիճանի անմիտ է»²⁰:

Լինելով այն հաստատ համոզմանը, թե թատրոնը պետք է կրթողական ազդեցություն ունենա ժողովրդի վրա, նա գտնում է, որ դրան կարելի է հասնել երկու ճանապարհով՝ «իդեալական զաղափարներ ներշնչելով ժողովրդին՝ մեջ և կամ ժողովրդական իրական կյանքից պատկերներ ներկայացնելով»։ Նա դիմում է թատրոնի ղեկավարությանը. «Եթե դուք կամենում եք սկսել ժողովրդի վրա ազդել իդեալական դպրոցի միջոցով, ծանոթացնել նրան ընդհանուր մարդկային անմահ գաղափարների և տիպերի հետ—ներկայացրեք երևելի դրողներին, կլասիկայի հռչակված, ձևի և մտքի կողմից կատարյալ գրվածները»։

Նվ առաջարկում է բեմ բարձրացնել այնպիսի պիեսներ, ինչպես «Օթնելլոն», «Ավագակները», «Տարսյուֆը», խորհուրդ է տալիս ընդհանրապես դիմել Շեքսպիրին, Գյոթեին, Մոլիերին։ Դրա հետ միասին, նրա կարծիքով, թատրոնը միայն այն ժամանակ կարող է հասնել իր իսկական նպատակին, եթե կլասիկ դրամատուրգիայով շահմանափակի իրեն և, ձեռք-ձեռքի տված, ընթանա դարձյալ, լրացրած, զրականության հետ միասին, ապրի հասարակական կյանքի հարցերով, «եբբ նա հարուցանում է օրական խնդիրներ, մղում է, դրդում է հասարակությանը ղեպի առաջադիմություն, զարթեցնելով նրա՝ մեջ իր հասարակական երևույթների ինքնաքննադատությունը»։ Նա պարզ ասում է, որ «թատրոնը նույնը պետք է անի, ինչ որ անում է ամենօրյա լրագրի առաջնորդող հոդվածը։ Նա պետք է զարթեցնի օրվա հարցերը։ Ռուսական դրականությանից բերում է օրինակներ, հիշում է Տուրգենևին, ասում է, թե նրա «Որսորդի հիշատակարանը», «Ռուդին», «Նախօրեին» և «Հայրեր

և որդիներն» ստեղծագործությունների աշխարհ գալը հասարակական կյանքի ի՞նչ նշանավոր երևույթներով էին պայմանավորված: Բերում է օրինակներ Պոտեխինի և Դյալենկոյի դրամատուրգիայից: Եվ ապա ավելացնում է, որ մեր հասարակական կյանքն էլ ունի իր ցավոտ և այրող հարցերը, որոնց պարտավոր է անդրադառնալ թատրոնը՝ «ընտանիքի բռնավորությունը, մեր օրիորդների ստացած դատարկ ուսումը, որով նրանք չեն կարող իրենց համար մի կտոր հաց ճարել, մեր անհարազատ երեխաների անօգնական դրությունը, մեր ամուսնական շահասեր հարաբերությունները, սեփական աշխատանքով ապրելու խնդիրները, մեր բարձր ուսում ստացածների հասարակական մակերևույթի տակ ընկնելը և նրանց անտարբերությունը դեպի մեր առաջադիմությունը... և այլն, ինչքան ուզում եք...»:

Ահա թե ինչ հարցեր պետք է զբաղեցնեն թատրոնին, եթե կամենում է «կրթողական ներգործություն ունենալ ժողովրդի վրա»:

Անկասկած առաջադիմական էր թատրոնը կյանքին մոտեցնելու պահանջը, որ առաջ էր քաշում «Մշակը»: Դրա հետ միասին, ըմբռնանք, որ նրա առաջադրած հարցերի խումբը՝ մարդկանց վրա բարոյական ներգործություն ունենալու և այդ ճանապարհով մի ամբողջ հասարակություն վերագաստիարակելու զաղափարը լիրերալ մտածողության մակարդակից չէր բարձրանում: Նա կողմնակից էր հին տիպի առևտրականների, վաշխառուների, ընդհանրապես կյանքի ասիական ձևերի քննադատությանը: «Երբ լրագրությունը (ուզում է ասել ինչպիսին «Մշակն» է.—Բ. Զ.) և բեմը (այսինքն՝ ինչպես «Մշակն» է պատկերացնում.—Բ. Զ.) ձևոք-ձևոքի տրված միևնույն զաղափարները կհայտնեն, միևնույն նրպատակին կձգտեն, այն ժամանակ մի հասարակության

բարոյական վերանորոգության գործը կարելի է հաջող-
ված համարել:

Գրականության և արվեստի վերաբերյալ Արծրունու
հայտնած մտքերը, գրեթե լիովին, համընկնում էին այն
շահագորգություններին, որ այդ բնագավառում հանդես
էր բերում զեղարվեստական աշխարհի դեմոկրատական
հատվածը: Այդ զուգահեռությունը պետք է բացատրել
ներանգով, որ արվեստի և գրականության մասին Արծրու-
նու զարգացրած հայացքները նրա լիբերալ-բուրժուա-
կան աշխարհայեցողության ամենաառաջավոր մասն են
կազմում: Բացի այդ, վճռական դեր էր խաղում նաև այն,
որ այդ մտքերը արծարծվել են մեր հասարակական
կյանքի զարգացման մի շրջափուլում, երբ ավատական
տնտեսաձևերի դեմ բուրժուազիայի հայտարարած պայ-
քարը համընկնում էր արհեստավորության, ընդհանրա-
պես դեմոկրատական խավերի ամուղ դժգոհությունը ա-
ռևտրա-վաշխառուական կապիտալից: Չենք հիշատա-
կում այլևս այն, որ Արծրունին, նրա հետ մեկտեղ «Մշա-
կը», ընդհանրապես բուրժուական լիբերալ զաղափարա-
խոսությունը կյանքի հին ձևերի դեմ կավելիս դրոշ էին
պարզում ժողովրդի անունից: Իսկ եթե այս համեմատվեա-
տվելացնենք և այն, որ այդ տարիներին ջարական կա-
ռավարությունը, ի հակադրություն արդյունաբերողների,
դոքացնում, ամբապնդում էր ազնվականների ազդեցու-
թյունը երկրի կյանքում այն աստիճան, որ ռեակցիոն
դիրքերից անխնա քննադատության էր ենթարկվում կա-
պիտալիզմն իր ներկայացուցիչներով, ապա միանգա-
մայն հասկանալի կդառնա սլաքարի ճակատի ժամանա-
կավոր ընդհանրությունը այդ շրջանում՝ բուրժուազիայի
և դեմոկրատիայի միջև:

Վերադառնանք Արծրունուն, տեսնենք, թե ի՞նչ ա-
ռաջարկ է անում նա:



ՓԻՆ

Ա. Դյումա. «Հանճար և անառակություն»



«Եթե մենք ինքներս չենք կարող հեղինակել և պետք է րաւականանանք միայն թարգմանական թատրոնական պիեսներով,— զրում է նա,— զոնե թարգմանենք օտար գրականությունից այնպիսի պիեսաներ, որոնց տալանորդող զաղափարը հարմար է զալիս մեր կենսական օրական խնդիրներին, բայց ոչ թե «Կույր», «Նկարչի դուստր», «Սեր առանց համարման» և ուրիշ նման անմիտ պիեսաներ»:

Այսպիսով, ուրեմն, «Մշակը» պարբերաբար հանդես է գալիս և քննադատում բեմի ղեկավարության վարած քաղաքականությունը:

«Մշակն» ասում է, թե իրեն շատ լավ հայտնի է, թե ովքեր են թատրոնի այժմյան ղեկավարները. զրանցից մեկը կարող է լավ ֆինանսիստ լինել, մյուսը՝ հմուտ վաճառական, երրորդը՝ խմբագիր, մի ուրիշը՝ իրավաբան, բայց ոչ թատրոնի ղեկավար: Այդ ամբողջ կազմի մեջ Սունդուկյանը միակն է, որ ահասկանում է ինչ է, բեմը, ինչ է թատրոնը, ինչ է արհեստը, ինչ է զեղարվեստը, ինչ են բեմի պահանջողությունները...»: Եվ թերթը հզրակացություն է կատարում. ուրեմն նրան պետք է ճանաչել զործի ղեկավար: Մինչդեռ նա էլ, որ եղել է «մեզ մոտ սեռական ուղղության հիմնող և գրա գլուխ, այժմ իր հին ուղղությունը թողած դարձել է ուսմանտիկական ուղղության կուսակից»²¹:

Նախ:

Նկատենք, որ Սունդուկյանը ևս տարածայնության մեջ էր թատրոնի խաղացանկի նկատմամբ: Վերագրել այդ սեփական պիեսները շքեմադրելուն կամ սակավ ներկայացնելուն՝ ոչ միայն սխալ կլիներ, այլ կնշանակի վարկաբեկիչ կասկածի տակ առնել զրամատուրգի վերաբերմունքը դեպի թատրոնը: Բացի այդ, Սունդուկյանը

հրաժարական նամակ է հրապարակել, բողոքելով, որ պիեսներին ընտրութեան ժամանակ ինքը նկատի չի առնել:

Երկրորդ:

Եթե մեկուդրամայի շուրջ ծավալված պայքարը դադարաբական հիմքեր չուներ, հասլա ինչո՞վ բացատրել այն նշանակալի տարբերութիւնը, որ կար 60-ական և 80-ական թվականների սկզբներին հայ թատրոնի մեկուդրամային խաղացանկերի միջև:

Մեկուդրամաներ խաղացվել են հայ բեմում նաև 60-ական թվականներին, այն դանադանութեամբ, սակայն, որ նրանք խաղացանկում գերակշիռ մաս չէին կազմում և բնութիւնով էլ տարբեր էին: Այս շրջանի մեկուդրամաները նույնպէս դրական բարձր արժանիքներ չունեին. բայց, դրա փոխարեն, գոնե անբովանդակ չէին և յուրաքանչյուրը նրանցից հասարակական որևէ խնդիր էր շոշափում: Վերջենք Մելիլիի «Սեր և նախապաշարժունք» մեկուդրաման: Ինչպէս մյուս բոլոր մեկուդրամաները, սա ևս կառուցված էր զգայացունց սյուժեի վրա: Բայց այստեղ գոնե արժարժվում էր և հասարակական թեմա՝ «գերասանի թշվառ վիճակը բուրժուա-արխայոկրատական հասարակութեան մեջ, տաղանդի վեհութեան, արվեստագետի իրավունքների և արժանապատվութեան հաստատման թեման»: Դրա համար էլ այդ պիեսը սիրով խաղում էին Եվրոպայում՝ Սալվինին և Ռոսսին, Ռուսաստանում՝ Լենսկին, մեզ մոտ՝ Չմէլյանը: Մինչդեռ 80-ական թվականների մեկուդրամաներում, իհարկե, ոչ բոլորի, բայց մեծ մասի մեջ, «կյանքի իրական բախումը կորցնելով իր հասարակական սրութիւնը՝ փոխարկվում էր բարու և չարի վերացական պայքարով», այդ էլ, ի վերջո, հանգում էր նրան, որ բուրժուական իրականութիւնը մեկուդրամայում պատկերվում

էր որպէս ներդաշնակութիւն, որ խախտւում է սոսկ առանձին «շարագործների» կողմից»:

Ոչ մի շնորհով չկատարելով իր համոզումներից, «Մշակը» թատրոնի խաղացանկի արմատական վերափոխման պահանջ է դնում, բանավեճի մեջ է մտնում այն թերթի հետ, որոնք հիացած են Ադամյանով և, կուրացած նրա տաղանդով, շնն նկատում կամ շնն կամենում նկատել, թե հասարակական շահագրգռութիւնների տեսակներից ինչ կործանարար ճանապարհի վրա է կանգնած թատրոնը և նրա հետ միասին՝ Ադամյանը: «Մշակը» խնդրի է դնում հրաժարվել Ֆրանսիական մեղեդրամաներից, բեմագրել Սունդուկյանի պիեսները, այդ ոգով նոր հեղինակութիւններ ստեղծել, թարգմանելիս, բացի կլասիկ դրամատուրգներից, աչքի առաջ ունենալ ժամանակակից հեղինակներին, առաջին հերթին Օստրովսկին, նրա պիեսները թարգմանել և խաղալ հայ բեմում, որովհետև նրանք թե՛ պատկերված իրականությամբ, թե՛ տիպերով, թե՛ բարձրացրած հարցերով մեզ, մեր հասարակական կյանքին ու մարդկանց մոտ են, հասկանալի ու հարազատ:

Այլ կերպ ասած՝ «Մշակն» իր բոլոր հոգւածներով՝ գրված թատրոնի հարցերի շուրջ, մի նպատակ ունի՝ ոչ միայն մատնացույց անել թատրոնի ներկա անհուանկար, անբովանդակ ուղին, այլև նշել այդ վիճակից ներքան հանելու ճանապարհները: «Մշակը» կամենում էր վերականգնանացած տեսնել 60-ական թվականների թատրոնը, այն շրջանը, երբ բեմում իշխում էր Սունդուկյանի ոգին, երբ ներկայացնում էին Օստրովսկի, Սուխովո-Կուրիլին, Շեքսպիր, Մոլիեր, Եիլեր, և եթե մեկ-մեկ էլ մեղեդրամաներ, ապա գոնե այնպիսիները, որոնք թեկուզ ազոտ չափով, բայց և այնպէս հասարակական հարցեր էին արծարծում:

«Մշակը» կամենում էր թատրոնը կապել կյանքի հետ, մղել նրան դեպի հասարակական մերկացնող ուղի-
ություն:

ԱՂԱՄՅԱՆԸ ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՋ

Գաղափարական բախումների շիկացած մթնոլոր-
տում առաջ քաշվեց այն խնդիրը, թե մելոդրամային
դրամատուրգիան, որով հեղեղված էր հայ թատրոնը,
ի՞նչ ազդեցություն կարող է ունենալ դերասանական
արվեստի զարգացման վրա: Այդ հարցին միանգամայն
բացասական պատասխան է տրվել:

Այժմ, երբ ընթերցողի համար պարզ է, թե «Մշակի»
կարծիքով ինչ էին իրենցից ներկայացնում հայ թատ-
րոնում բեմադրվող պիեսները, տեսնենք, թե ինչպես է
վերաբերվել նա Աղամյանին, որպես դերասանի:

Երբ առաջին ներկայացումը կայացավ, «Մշակը» հը-
րաժարվեց Աղամյանի և մյուս դերասանուհիների մասին
արտահայտվելուց: Քեաղի մասին, — գրում է «Մշա-
կը», — այս անգամ մենք ոչինչ չենք ասի: Մենք չէինք
կամենա այդ ներկայացման խաղի տպավորության տակ
մասնակցողների մասին մեր կարծիքը հայտնել: Մենք
կսպասենք մյուս ներկայացումներին, մանավանդ. որ
այդ տեսակ սլիքսայի մեջ անկարելի է զննատել դեր-
սանականության արժանավորությունները»²²:

Իսկ թե ինչ կարծիք ունեւր նա «Սեր առանց համար-
ման» պիեսի և մյուս համանման մելոդրամաների մա-
սին, «որոնք աղքատ են լինում թե՛ բովանդակությամբ
և թե՛ գեղարվեստական արժանավորությամբ», արդեն
հայտնի է:

Դրա հիման վրա էլ նա գտնում է, որ «ամենալավ

դերասանը այդպիսի պիեսայում ճագիլ թե կառողանա
ցոյց տալ իր բնդունակութունը»²³:

«Մշակին» քննադատութեան տեսական ելակետը ճիշտ
էր և առողջ: Թե որքան իրավացի էր վերոհիշյալ պիեսն
այդպես զննատեսիս, այլ հարց է, թեև այստեղ ևս նա
լիովին ճիշտ էր, սակայն կարևորն այն է, որ այս դեպ-
քում գործ ունենք քննադատական այնպիսի ըմբռնման
հետ, որը դերասանի խաղը չի անշատում պիեսի արժե-
քից, դառնում է, որ առաջինը չի կարելի դնահատել ան-
կախ երկրորդից:

Միանգամայն բնական ենք համարում, որ «Մշակը»
պետք է քննադատարար վերաբերվեր դեպի Ադամյանի
արվեստը, որը ձևավորվել էր մեղրդրամային դրամա-
տուրգիայի հիմքերի վրա: Եվ դա հասկանալի է: Լինե-
լով ռեալիզմի շատագույն, նա դերասանից պահանջելու
էր իրականութեանը հարադատ մնալու մի այնպիսի աս-
տիճան, որը չէր կարող ունենալ, իր իսկ որակումով ա-
սած՝ ռոմանտիկական ուղղութեան դերասանը: «Պարզ
է,— գրում է «Մշակը»,— որ ռոմանտիկական ռեպրե-
սուարի մեջ խաղացող դերասանները պետք է ռոման-
տիկական շկուլային պատկանեն և անբնական, հակա-
ռեալիստական պիեսաներում չի կարելի իրական, ռեա-
լական կերպով խաղալ»²⁴:

«Մշակն» քննադատութիւնը ամամբ իրավացի էր: Բայց
նրա քննադատութեան մեջ կա միակողմանիութիւն
և դա պայմանավորված էր այն սրութեամբ, որով այն
ժամանակները մեղրդրամայի «լինել թե չլինելու» խն-
դիրն էր դրված: Սակայն այժմ, երբ այդ պայքարը
պատմութեանն է պատկանում, կարելի է և հարկավոր է
քննել հարցը իր բաղմակողմանի առումներով: Այստեղ
մի այդպիսի հարցի շուրջ ծավալվելը անհարկի մի գործ
կլինի, սակայն մեզ պահանջներ խնդրի առնչութեան

սահմաններում շենք կարող, թեկուզ մի արտահայտությամբ, շնչել նրա երկու տարրեր ծայրերը:

Նախ՝ պետք է աչքի առաջ ունենալ դեռևս 60-ական թվականների թատրոնից ժառանգություն մնացած կենցաղայնությունը մեր դերասանների արվեստում: Ահա այդ վտանգի հաղթահարման ճանապարհին մեկոգրաման ինչ-որ շափով խաղացել է դրական դեր: Պատմական այն իրադրություն մեշ թերևս դա պետք էր բարձր արագեղիայի ժանրին՝ սկզբում Շիլլերին, ապա Շերսպիրին անցնելու համար:

Անդրադառնանք հարցի մյուս ծայրին: Չմոռանալով մեկոգրամայի նշանակությունը վերահիշյալ առումով, պետք է նկատենք, որ նույն դերը, այն էլ ավելի խորակոս բանալով՝ մեկոգրաման կկատարեր, եթե նրա ընտրությունը կատարողները զազափարական ճիշտ կողմնորոշում ունենային: Եթե նախապատվությունը տրվեր ոչ թե, ասենք, «Մեր առանց համարման» մեկոգրամային, այլ դարձյալ թող սեր լիներ, բայց նախապաշարումն էլ հետը, այսինքն՝ Մելվիլի պիեսին, — որ նույնպես մեկոգրամա է, — կամ մի՞թե կարելի է «Աբլան բծին» տալ առավելություն՝ Դյուկանժի և Դինոյի հայտնի մեկոգրամայի նկատմամբ («Թուղթ խաղացողի կյանքը»): Բայց այդպես շի հղելու Եվ դա էլ ծայրահեղ բացասման առաջ դռներ է բացելու Ելակետն այն էր, որ զազափարկությունը և գեղարվեստական որակի պակասը միացած լինելով, մեկոգրաման դարձնում էին ավելի վնասարեր, քան օգտակար դերասանի համար: Դա է պատճառը, որ 80-ական թվականներին նորից է առաջ բաշվում բեկնակիական այն հայեցակետը, թե դերասանի տաղանդի դարգացումը հիմնավոր կախումն ունի դրաձատուրդիայի մակարդակից: Որքան կյանքին մոտ, որքան զազափարով բարձր, որքան բարձրարվեստ է

պիեսը, այնքան դերասանը իր կարեւորութիւնների զոր-
ոնորման համար լայն հնարավորութիւններ է ստա-
նում։ Եվ ընդհանրապէս։

Գուցէ պայքարը երբեմն ընդունել է ծայրահեղ ձե-
վեր, անհարկի սրութիւններ։ Անշուշտ այդ եղել է։ Կա-
րեւորը, սակայն, սկզբունքն է։ Իսկ այդ տեսակետից մե-
լոգրամայի դեմ կոմիտեները կանգնած էին զաղափարա-
կան ճիշտ դիրքերի վրա։ Այդ տարիներին պայքարը մե-
լոգրամայի դեմ հայ թատրոնում նշանակում էր նախ և
սուսջ պայքար ունալիդմի համար, թատրոնի հասարա-
կական-կրթական նշանակութիւնն րարծրացման հա-
մար։

Եթէ մելոգրամաները ոչ թէ այդպէս հախուռն թա-
փով խուժին բնմ, այլ լինեն հատուկնտ, հալկական
և ուստական, ինչպէս նաև եմրոպական ունալիստական
դրամատուրգիայի ընտիր նմուշների կողքին և այդ մի
ջանիսի ընտրութիւնն էլ կատարվեր լրջությամ ր խը-
նամքով, այնժամ, հաւանաբար, այդպիսի կրքոտ պայ-
քարի անհրաժեշտութիւն չզգացվեր։ Այդ պայքարը կոչի
էր ինքը կյանքը, նրա զարգացումը, քաղաքացիական
այն շահագրգռութիւնը, որ հանդես էր բերվում թատրո-
նի ասպագա ճակատագրի նկատմամբ։

Այդ պայքարը ծավալվում էր գոգույան նշանաբանի
տակ, բեմը ուսումնական ամբիոն դարձնելու ձգտումով
և այն հասկանալի մտահոգությամբ, թէ ի՞նչ խոսք է
ասվելու այդ ամբիոնից, այդ խոսքն ի՞նչ ուղղութիւն է
տալու հասարակութիւնը։

Մի խոսքով, «Մշակը», ընդհանրապէս մամուլը, հայ-
կական և ուստական, պահանջում էր բեմից մտարել հա-
սարակութիւն մտքին և հոգուն սնունդ շտովող և ճաշակն
աղաւաղող մելոգրամները։ Պահանջում էր վերականգ-
նել Սունդուկյանի դրամատուրգիայի իրավունքը թատ-

րոնի նկատմամբ: Խնդիր էր դնում՝ բանալ հայ թատրո-
նի փակ դռները Գրիբոյեդովի, Օստրովսկու, Սուխովե-
կոբիլինի պիեսների առաջ: Ի վերջո, պահանջը հան-
գում էր նրան, որ հայ բեմից երևան Շիլլերի և Շեքսպի-
րի հերոսները՝ իրենց կրճերով և բախումներով:

Իրավացի պահանջներ:

Հայ իրականության մեջ ռեալիզմի համար մղվող
պայքարի պատմության ուշագրավ էջերից է սա:

Սակայն երբ «Մշակը» փորձում է իր միտքը բեմա-
կան իրականությամբ հաստատել, թերթն ընկնում է
ծայրահեղ միակողմանիության մեջ, հանդես բերելով
անսքող միտումնավորություն:

«Մշակն» այն տեսակետի վրա էր կանգնած, թե կա-
րիք չկա Պուսից ուժեղ հրավիրելու Եվ որպեսզի ցույց
տա, թե ինքն իրավացի է, իր առաջ մի պարզ նպատակ
է դրել՝ ապացուցել, որ հրավիրած ուժերը մի առանձին
արժեք չեն ներկայացնում:

Ժխտում է Աստղիկին՝ ժխտում է Սիրանույշին: Այն-
քան միամիտ չէ, որ մեկի կամ մյուսի մեջ ոչ մի արժա-
նիք չտեսնի: Չի ասում, թե ձերք շունեն, բայց նրանք,
«Մշակի» կարծիքով, ռատ և շատ խղճմտաբար պետք է
աշխատեն ծանոթանալ բեմական արվեստի և գրակա-
նության հետ:

Թերթը նույն ձևով է վարվում նաև Աղամյանի հետ:

«Մշակի» հողվածագիրն ասում է, թե առաջին իսկ
ներկայացումից հետո իր համար պարզ էր, որ Աղամ-
յանը «միջակ ընդունակությունների տեր մի դերասան
է»: Այս ծայրահեղ խստությունը, որով նա արտահայտ-
վում է Աղամյանի մասին, թերևս արդյունք է այն կրթ-
քի, որով թերթը հարձակվում և ժխտում էր ռոմանտի-
կական ուղղությունը, համարելով այդ, հիշեցնենք, սը-
խալ և վնասակար:

Բայց ոչ, դա այդպես չէ: Այդպես չէ թեկուզ այն պատճառով, որ նա ընդունում է, թե ամեն մի ուղղութիւն էլ կարող է ունենալ իր և՛ միջակ ներկայացուցիչը, և՛ տաղանդավոր, և՛, նույնիսկ, հանճարեղ: «Մշակը» չի ընդունում Աղամյանի ոչ ուղղութիւնը, հայտարարելով այն ոտմանտիկական, ոչ էլ տաղանդավոր լինելը, թեկուզ որպէս այդ ուղղութիւն մեջ իրեն զրոյսնուող արվեստագետ:

Զի կարելի ազել, թե նա փորձ չի անում իր ասածն ապացուցել: Տեսարաններ է մեջ բերում, հիշում խաղից տարրեր կտորներ, առանձին մանրամասնութիւններ և քննադատութիւն ենթարկում: Ինչպես և շնորհ կարող ասել, թե նրա քննադատութիւնը միայն և միայն ոչ ճիշտ դատողութիւններից է կազմված: Այսպես, օրինակ, թերթը ճիշտ է նշում մելոդրամային խաղացանկի ազդեցութիւնը նրա արվեստի վրա, բնական խոսքի հեացած եղանակը, արտաքին տպավորութիւնը մեծ տեղ տալը և այլն: Այս դիտողութիւնները ճիշտ են: Դրանց հաստատումը կարելի է գտնել և դրական սգով գրված հոգվածներում: Ըմբ, այնուամենայնիւ, զարմանալի է, թե ինչպե՞ս է, որ «Մշակը» չի կարողացել այդ, թեկուզև շատ լուրջ, թերութիւնների ետևը տեսնել, թե ինչպիսի մեծ տաղանդ է կանգնած:

Սա չի նշանակում, թե Աղամյանին հայտարարելով միջակ դերասան՝ «Մշակը» նրա մեջ արժանիք չէր տեսնում:

«Մշակը» գտնում է, որ նա «շափից դուրս աշխատասեր դերասան է, աշխատասիրութիւն կողմից կարող է օրինակելի լինել»: Բացի դրանից, ասում է, որ «ընդունակ է հասարակութիւնը գրավելու»:

«Մշակը» պետք է պատասխան տար և այն հարցին. Թե հապա ինչո՞ւ Աղամյանը հասարակութիւն մեջ այդ-

պիսի մեծ հաշտություն ունի նա բացատրում էր դա-
այն վերաբերմունքով, որ հանդիսատեսն ունի զեպի դը-
րական հերոսը, այն կարեկից վիճակով, որի մեջ գտնե-
վում է կերպարը, կամ հերոսի կատարած սխաղործու-
թյամբ, որ ազնիվ ոգևորության է մատնում դահլիճը և
այլն: Թերթը և հոգվածագիրն իրենց նեղություն չէին
սլատնառում պատասխանելու այն հարցին, թե ինչո՞ւ,
ապա որոշ դերեր, նույնպես հերոսների, որ կատար-
վել էին անցյալում և, ըստ որում օժտված գերասան-
ների կողմից, չէին թողել այդպիսի մեծ տպավորություն,
ոչ էլ խելահեղ հափշտակության էին մատնել թատերա-
սրահները, ինչպես այժմ, Ադամյանի ժամանակ:

«Մշակին» դուր չէր գալիս մյուս թերթերի և մանա-
վանդ ուսական մամուլի ոգևորությունը Ադամյանով:
Չէր կարողանում թաքցնել իր վրդավմունքը Ադամյանով
հիացած հասարակության դեմ: Երբեմն նույնիսկ վի-
րավորական արտահայտություններ էր գործածում նը-
րանց նկատմամբ: Վեճի մեջ էր մտնում թերթերի հետ,
երբեմն բացահայտ, երբեմն ակնարկով, բայց միշտ հա-
կադրվելով նրանց հիացմունքին, համարելով այդ մոլո-
րության արդյունք: Այսպես, օրինակ, «Լյուսի Դիդիե»
ներկայացումից հետո «Կավկազ» լրագիրը հրապարա-
կեց հիացական հոդված Ադամյանի խաղի մասին: Ա-
դամյանը կատարում էր Դիդիեի դերը, որը վերջում
խելագարվում է: Հոգվածում ի միջի այլոց ասված է,
թե «այդ ներկայացմանը ներկա գտնվող մի բժիշկ վը-
կայեց, որ պ. Ադամյանի ներկայացրած խելագարու-
թյան տեսարանը անչափ բնական էր, ինչպես այդ պա-
տահում է իրականության մեջ, մի բան, որին ինքը,
որպես բժիշկ վկա է եղել ոչ մեկ անգամ»²⁵, Եվ ահա
«Մշակը» «Կավկազի» հետ բանավեճի է բռնվում: Նախ-
ասում է, որ շատերից լսել է, որ Ադամյանը խելագա-

բությունը շափազանց բնական և ճիշտ կերպով է ներկայացնում, հետո էլ գրում է, թե մի բժշկել, որ շատ խելագարներ է տեսել ու բժշկել, հաստատել է այդ Եվգրանից հետո հակառակը ապացուցելու համար ասում է, որ ինքը երկու անգամ տեսել է Աղամյանի խաղը նույն ներկայացման մեջ. «առաջին անգամ Դիդիեն մի կերպ խելագարվեցավ, երկրորդ անգամ ուրիշ կերպ: Այսինքն՝ խելագարության բույնի առաջին և երկրորդ ներկայացումների ժամանակ մեծ զանազանություն կար: Կարճ ասենք՝ խելագարության խաղը մտածված չէր, այլ պատահումներ միայն: Դերի մշակումը Աղամյանի կողմից, որի արդյունքը հղել է ավելի կատարյալ խաղ, քան սկզբում, և միաժամանակ ինչ-որ մանրամասնությունների մեջ տարբեր առաջինից, հնարավոր է նույնիսկ զգալի տարբեր՝ առիթ է տվել «Մշակի» հոգվածագրին անհիմն մեղադրանք հարուցելու, թե պատահումներ է և ոչ մտածված: Եթե մտածված չի խաղում Աղամյանը, հապա ինչո՞ւ հենց ինքը նույն հոգվածում ասում է, որ մեր մյուս բոլոր դերասանները կարող են օրինակ վերցնել Աղամյանից, թե ինչպես պետք է դերը ռաումանասիրել: Ե՛լ ի՞նչ օրինակելի ուսումնասիրության մասին է խոսքը, եթե խաղը մտածված չի առաջվում, եթե դերասանը իր խաղի ամենադժվարին մասում իրեն պատահականության է հանձնում» 23:

Ինչպես հաշտեցնել այս հակասությունը: Պետք է ներկատել, որ այս հոդվածում այլ հակասություններ էլ կան, որոնք իրավունք են տալիս ենթադրելու, թե հոդվածագիրը մի կերպ է մտածում, բայց բոլորովին այլ կերպ գրում: Իսկապես: Ահա թե ինչ խոստովանությունների ենք հանդիպում հենց նույն հոդվածում: «Մենք ինքներս խոստովանում ենք, որ շատ խիստ ենք դեպի ս. Աղամ-

յանը և շարունակության մեջ էլ խիստ կլինենք: Մեն-
այդպես չէինք վերաբերվի դեպի պարոնը, եթե նրան
տաղանդ, հանճար չհամարեին: Այն դեպքում մենք կա-
սեինք, որ հայոց բնմի համար պ. Աղամյանը լավ է.
մինչև անգամ շատ լավ է»²⁷:

Անհրաժեշտ է արդյոք այս հատվածը մեջբերելու
հետո ծավալվել, խոսել ընդարձակորեն և զարմանալ,
թե այդ ինչպես մի-փոքր առաջ գրվածը, թե նա միջին
ընդունակությունների տեր դերասան է, այդքան շուտ
մոռացվեց և դարձավ լավ, անգամ շատ լավ դերասան:

Որ «Մշակը» դեպի Աղամյանը միտումնավոր դիրք է
գրավել՝ անկասկած է, ինչպես և անկասկած է այն, որ
այդ միտումնավորության պատճառը պետք է որոնել ա-
վելի թատրոնի ղեկավարության նկատմամբ թերթի ու-
նեցած վերաբերմունքի մեջ: Աղամյանն այստեղ գոհ է.
Ստվեր գցել Աղամյանի վրա, կարողանալ ապացուցել,
որ նա այն չէ, ինչ կարծվում է՝ նշանակում է ղեկավա-
րությունից խլել հենց այն, ինչ նրան հասարակության
մեջ այդքան հաջողություն է բերում: Այս է հողվածա-
գրի թաքնված նպատակը: Բայց այդ պետք է կարողա-
նալ և ապացուցել: «Մշակը» չկարողացավ: Եվ դա մի-
այն կարողության պակասի հետևանք չէր, այլև այն բա-
նի, որ կան այնպիսի անհրաժեշտորեն բացահայտ երե-
վույթներ, որ ինչ էլ ուզում ես արա, միևնույն է, ոչ ոքի
չես կարողանա հակառակն ապացուցել:

Այս հողվածը, նրա հեղինակի կամքին հակառակ,
Աղամյանի օգտին է խոսում իր որոշ հատվածներում.
Այսպես, օրինակ, մի տեղ ասված է, թե «թատրոնա-
կան խմբի անդամներից գրեթե յուրաքանչյուրը սկսեցին
հետևել պ. Աղամյանին»: Եվ որպես բացառություն, որ
չի ենթարկվել Աղամյանի ազդեցությանը՝ հիշատակվում

Քննորդ Տեր-Դավթյանը՝ Պարզ է, թե հողվածագիրն ինչի է այս արել. որպեսզի մեծարելով Տեր-Դավթյանին՝ վերջինիս հակադրի Ադամյանին։ Թերթը իրավացի է, երբ ունակի սկզբունքը պաշտպանելիս հենվում է Տեր-Դավթյանի նման արտակարգ շնորհներով օժտված դերասանի արվեստի վրա։ Այս շատ լավ է։ Բայց, դրա հետ միասին, պարզվում է հօգուտ Ադամյանի և այն, որ հայ դերասանները, գրեթե ամբողջ խումբը, գտնվում է Ադամյանի արվեստի ազդեցության տակ։ Ուրեմն ոչ միայն հասարակությունն է հիացած Ադամյանով, այլև դերասանները, գուցե և նույնիսկ նրանք, որոնք պայքարի մեջ էին նրա դեմ։

Ահա և մի այլ օրինակ։ Նույն հողվածում գրված է, թե շատերի կարծիքով Ստրելսկուն պետք է ուղարկել Ադամյանի մոտ դասեր առնելու Ստրելսկին Թիֆլիսի ռուսական թատրոնի դերասաններից էր, այն լավագույն ուժը, որին վստահում էին հերոսների դերերը Ստրելսկին հասարակության սիրելին էր։ «Մշակը» վրդովվում է դրա դեմ, շիմանալով, որ մի քանի տարի հետո համեմատությունները շատ ավելի մեծ չափեր են ընդունելու և ինքն էլ արձագանքելու է դրանց իր էջերում։ Այն ժամանակվա համար սա ևս կարևոր վկայություն է։ Թող «Մշակը» վրդովվի, բայց դրա փոխարեն, ինչպես այն ժամանակվա ընթերցողը, այնպես էլ մենք հիմա դրա հիման վրա հնարավորություն ունենք գաղափար կազմելու, թե Ադամյանը ամենակարճ ժամանակվա ընթացքում ինչ մեծ տպավորություն է թողել հասարակության տարբեր շերտերի վրա, որ նրան ոչ միայն դերադասում են իրենց նախկին կուռքից՝ Ստրելսկուց, այլև այնքան տարբերություն դնում նրանց միջև, որ վերջինիս համարում են աշակերտ առաջինի հանդեպ։

Թերևս հարկ չլիներ այս մանրամասնությունների մեջ մտնել, եթե «Մշակը» Ադամյանի արվեստի գնահատության հարցում մնար այն սկզբունքի բարձրության վրա, ինչ նրա և ընդհանրապես թատրոնի խաղացանկը քննադատելիս։ Այլ հարց է, եթե նա, ընդունելով նրա ձիրքը, ցավեր, որ այդ բացառիկ ուժը սխալ հանապարհի վրա է կանգնած, վնասակար դաստիարակություն է ստացել։ Թող քննադատեր ուղղությունը, սակայն շրջադասեր, որ զործ ունի մի արտակարգ արվեստագետի հետ։ Այն ժամանակ ո՛չ «Մշակը», ո՛չ էլ նրա հոգվածագիրը չէին մեղադրվի մանր և անսկզբունք մտումնամոլություն մեջ։

«Մշակի» քննադատության մեջ, այնուամենայնիվ, կար մի իրավացի կետ։ «Կույր» ներկայացման մասին շատ թերթեր գրեցին։ Բոլորն էլ հիացմունքով արտահայտվեցին Ադամյանի խաղի մասին։ Գրեց նաև «Մշակը»։ Այս անգամ, որպես քննադատ, հանդես եկավ Արծրունին։ Ավելի դուռալ, քան իր աշխատակիցները, ավելի բաղաձայնարի, քան նրանք, քննադատում է Ադամյանին։ «Կույրին» նվիրված քննադատականում Արծրունին չի խոսում գերասանների խաղի մասին, իր այդ վարձունքին տալով հետևյալ բացատրությունը. «Ինչքան է, երևելի լինեին դերասանները,— գրում է նա,— այդ տեսակ անհոռնի պիեսայում անկարելի է դատել գերասանի խաղալու շնորհի վրա», որովհետև, նրա կարծիքով, անհնար է գնահատել կամ քննադատել գերասանի խաղը «արվեստական, օղային, անբնական, իրականությունից զուրկ, անհարմարություններով լի պիեսաներում»։ Եվ անմիջապես ավելացնում է. «բայց ուրիշ կողմից ես հավատացած եմ, որ ոչ մի օբինավոր գերասան երբեք չի համաձայնի խաղալ «Կույրին» պես մի արվեստական դրվածքի մեջ»։

Արծրունին առաջարկ է անում.

«Թող պարոն Ադամյանը փորձի մի անգամ խաղալ չէ թե միայն հանրածանոթ պիեսայի մեջ, որի տիպերը անմահ են և որի ձևը սահանդիմանելի է, բայց մինչև անգամ փորձի մեր տեղական գրողի, Սոմադուկյանի «էլի մեկ զոհ» գրվածքի, թեև թույլ, բայց իրական և կենդանի Միքայելի դերը ներկայացնել,— և այն ժամանակ ես կասեմ նա լավ դերասան է թե ոչ»²⁸,

Ինչն է այս դեպքում Արծրունու ասածի մեջ ճիշտը։ Նրա առաջարկի մեջ կա առողջ պահանջ՝ կապել Ադամյանին լուրջ դրամատուրգիայի հետ, այն կլասիկ պիեսների, որոնց մեջ արծարծված են ընդհանուր մարդկային գաղափարներ՝ գեղեցիկ և կատարյալ ձևի մեջ։ Այս պահանջի առողջ կողմն այն է, որ քննադատը կամենում է Ադամյանին տեսնել ազգային իրականության հետ սերտ կապերի մեջ։ Մի խոսքով՝ Ադամյանի շուրջ օր-օրի ծավալ առնող և ընդարձակվող դրականության մեջ այս այն լուսավոր կետն է, երբ քննադատը կամենում է դերասանին ետ պահել էթանագին դրամատուրգիայից, ցույց տալ նրա կործանարար ազդեցությունը և մղել նրա տաղանդը դեպի գործունեության այնպիսի ոլորտներ, ուր ճշմարիտ ձիրքը փայլ առնելու և փայլ տալու համար լայն ասպարեզ կգտներ։

ԻՆՔՆԱՀԱՂԹԱՀԱՐՈՒՄ

Այն քննադատությունը, որ ծավալվեց Ադամյանի արվեստի շուրջը, որքան էլ ծայրահեղ և միակողմանի, չէր կարող անհետևանք անցնել։ Ադամյանը, զգայուն հոգու և սուր մտքի տեր արվեստագետ, չէր կարող չներկատել այն առողջ հատիկը, որ կար քննադատության

մեջ: Իսկ եթե սրան ավելացնենք և այն, որ այդ քննադատության մեջ երբեմն կարելի էր նկատել բնական արվեստի ըմբռնման տեսակետից նուրբ և դիպուկ դիտողություններ, ապա ևս առավել Ադամյանի համար, երբ ցավի պատճառած մորմոքն անցնում էր, հասկանալի պիտի լիներ քննադատության շահեկանությունը:

Ի՞նչ էր, վերջիվերջո, քննադատությունը պահանջում Ադամյանից՝ բնական ճշմարտացի խաղ, հավատարմություն իրականությանը:

Դրան նպաստող մի այլ ազդակ ևս կար: Ադամյանը չէր կարող հենց սկզբից շնկատել այն տարբերությունը, որ կար պոլսեցի և տեղացի դերասանների խաղակերպի միջև: Եթե պոլսեցիների մեջ ուժեղ էր գեղեցկության ձգտումը, որը նվաճվում էր իրականությունից շեղվելու գնով, ապա տեղացիների արվեստի մեջ կար իրականությանը հավատարիմ մնալու իշխող պահանջը: Համապատասխան դաստիարակությունը և մանավանդ Քիֆլիսում գտած իր հաջողությունը կարող էին Ադամյանին սկզբներում խանգարել տեղացի դերասանների արվեստի այդ թանկագին կողմը ըստ արժանվույն գնահատել: Բայց թվում է, թե մի շրջան միայն: Հայտնի է, օրինակ, մի այսպիսի փաստ: Ադամյանի նոր եկած ժամանակները թատրոնում խաղում էին «Պեպոս»: Ադամյանը զբաղված չէր: Զբաղված չէին նաև Աստղիկն ու Սիրանուշը: Նայում են ներկայացումը և հավանում, նույնիսկ շատ հավանում: Ադամյանը զարմանք է հայտնել, թե ինչո՞ւ հասարակության մեջ չկա այն ոգևորությունը, ինչ նկատվել է իրենց ներկայացրած մեղոգրամաների ժամանակ: Հավանել են պիեսը, հավանել են Զմշկյանի Պեպոն, Տեր-Դավթյանի Դիքոն, Մանդինյանի Կակուլին, Ավալյանի Զիմզիմովը, մի խոսքով՝ հավանել են պիեսը և ներկայացումը:

«Պեպոյի» նկատմամբ պոլսեցի դերասաններին, այդ թվում նաև Ադամյանի հիացումը սիրալիրությամբ մի սովորական շոտլանդացի էր։ Այդ ներկայացումով հիացել են ամենքը, ում վիճակվել է նայել—թող այդ լինի Պետերբուրգի բնիկ աստղը՝ Սամիլնան կամ աշխարհ շրջած էճնեստո Ռոսսին։ Եվ անկարելի էր չհավանել, որովհետև այդ ներկայացումը իսկապես բեմական արվեստի կատարյալ կոթող էր։ Իսկ այդ ներկայացման մեջ ավելի, քան մի այլ տեղ, ռեալիստական արվեստը արտահայտվել է բյուրեղացած ձևով։ Քանի որ Ադամյանը զնահատել է, ապա ուրեմն պետք է մտածել, որ եթե ոչ այդ ժամանակ, ապա գոնե հետո այդ ներկայացումը պետք է ծներ ինչ-որ մտքեր կամ խորհրդածությունների առիթ տարւ Այսպես, օրինակ, Ադամյանին մեղադրում էին, որ նա արտաքին էֆեկտին մեծ տեղ տվող ղեկավար է։ Չէր կարող այդ շնորհունի, որովհետև դա իսկապես այդպես է եղել՝ լինելով մի ամբողջ դաստիարակություն արգասիք։ Այն պիեսները, այսինքն՝ մեկուկրամաները, որոնց մեջ հանդես էր գալիս՝ իրենց մեջ մեծ չափով կրում էին արտաքին էֆեկտի տարր։ Ուրեմն ղեկավարն խաղակերպը թելադրված էր դրամատուրգիայի բնույթով ու ոճով։ Ադամյանի առաջ, քնականաբար, պետք է այսպիսի հարց կանգներ. իսկ եթե փոխվի դրամատուրգիան, խաղացանկը։ Այդ ինչպե՞ս է. օրինակ, որ Տեր-Պավլյանը և Վարդուհին, մեկը Գիրո, մյուսը՝ Շուշան, բավական երկար զրուցում են բեմում, և հասարակությունը, Ադամյանն էլ նրանց հետ՝ կլանված լսում է։ Տեսարանն ամբողջապես կառուցված է կենդանի խոսքի վրա, մի այնպիսի դիալոգի, որի օգնությամբ աստիճանաբար զծագրվում են կենդանի բնավորություններ։ Ուրեմն՝ եղրակացություն. առանց արտաքին էֆեկտի օգնության էլ տպավորություն կարելի է

դործել, ըստ որում մեծ տպավորութիւն: Մտածել է
տրդյոք Ադամյանը մի պահ՝ իրեն դնել Տեր-Դավթյանի
տեղ: Իր դերը չէր, կերպարը կոլորիտով և բնավորու-
թյամբ հյութավորելու այդ ոճը ևս օտար էր իրեն: Ընդ-
հանրապէս այն կենցաղայնութիւնը, որ նկատվում էր
ռուսոփայտական ոգով դաստիարակված դերասանների
մեջ՝ Ադամյանի ճաշակով չէր: Բայց դա չէր խանգարում
նրան ճիշտ հետեւութիւնների հանգել: Նա այդ կարող էր
մերժել, բայց հիմնականը, խաղի պարզութիւնը, իրա-
կանութիւնը նկատմամբ գերազանց հավատարմութիւնը՝
չէր կարող չընդունել: Այդ մասին մտածելիս չէր կարող
հիշել, որ քննադատութիւնը, նույնիսկ մեկողրամային
ներկայացումների ժամանակ, միմյանց հակադրել է
Տեր-Դավթյանին և իրեն: Տեր-Դավթյանի պարզութիւ-
նը, իրականութիւնը խոր զգացողութիւնը մի հիմք էր
Ադամյանին կշտամբելու, ասելու համար, թե երբ այդ
երկու դերասանները բնի վրա հանդիպում են, ապա
Ադամյանի խաղի արվեստական լինելը նկատելի է տ-
ռավել շափով:

Նվազ դեր չի խաղացել և այն, որ այդ ժամանակնե-
րը Ադամյանը ռուսական թատրոնին, նրա ներկայացու-
ցիչների արվեստին և դրա հետ միասին ռուսական դրա-
մատուրդիային, գրականութիւնն ընդհանրապէս ծա-
նոթանալու լայն հնարավորութիւն ունեւր:

Հայկական թատրոնն իր ներկայացումները տալիս
էր ամառային թատրոնում, որը մշտապէս զբաղեցրել
էր Ս. Ա. Պալմի կողմից զլխավորած ռուսական թատե-
րախումբը: Հայ դերասանները, այդ թվում և, իհարկե,
Ադամյանը, ազատ մուտք ունենալով թատրոն՝ հաճախ
էին լինում ռուսական ներկայացումներին:

Մի կողմ թողած այն ոգեւորութիւնը, որ առաջացրել
էր ռուսական գրականութիւնը իր հիմնական բնույթով.

Աղամյանը հասկանում էր, որ հարցը մի կամ երկու դերասանի խաղի մեջ չէ, որոնց նա կարող էր հավանել կամ չհավանել, ոչ էլ զրահանության առանձին երևույթների, այլ ուղղության, ընդհանուր ուղղության մեջ: Ե՛վ այդ ժամանակ, և՛ հետադայում, երբ անցավ Ռուսաստան՝ Աղամյանը արվեստի որ բնագավառին էլ աչք էր պահում, տեսնում էր, որ տիրապետող հոսանքը ռեալիզմն է, այն ուղղութիւնը, որը և զգաստացնում էր ներքան՝ ստիպելով վերանայել սեփական արվեստի մի քանի էական կողմերը: Դա հարմարում չէր շրջապատին, ոչ էլ նրա սլահանջին, ինչպես կարող է սխալմամբ ենթադրվել: Դա իսկական արվեստագետի հանդիպումն է արվեստի մեծ ճշմարտության հետ, որը, ինչպես այդ հաճախ է պատահում, հարկադրում է վերարժեքավորել որոշ երևույթներ և ըմբռնումներ: Հրաժարվել այն բուրից, որ իրեն արդեն ազմկալի հաշոգութիւն էր բերել՝ դուրին գործ չէր: Միայն մեծ արտիստն աներկյուղ կարող էր այդպիսի քայլի գնալ: Մեկին դա կարող է արդեն նվաճված փառքի կորստյան առաջ կանգնեցնել, մյուսի առաջ՝ լայն ընթացքի հորիզոններ բանալ: Աղամյանը, հանդուգն ու խիզախ արվեստագետ, ինքնավերահայման ճանապարհն է բռնում:

Տարբերութիւնը մեծ էր, փոփոխութիւնն անճանաչելի, թեև բնավ հակված չենք բաժանելու այն ծայրահեղ հայացքը, ըստ որի Աղամյանը ոչինչ էր, երբ Պուսից եկավ: Այդ վերափոխութիւնը թերևս այնքան զարգացում չէր, որքան թուրք: Եվ այն ստեղծագործական վերափոխութիւնը, որ ապրել է Աղամյանը որպես դերասան, թո՞ւմիւր Պուսի տվածից շատ քան և ընդունելու այն նորը, լավը, որ կար թիֆլիսյան միջավայրում իր ծննդավայրի համեմատութեամբ՝ տեղի է ունեցել դիմադրութեամբ. ներքին սլայքարով:

Ինքնահաղթահարման դժվարին ճանապարհ էր այդ միանգամից և հեշտ չէր կտրել ճանապարհը, Բայց ինչ եղել է՝ եղել է կարճ ժամանակամիջոցում: Եթե ուրիշները մի այդպիսի ճանապարհ կտրելու համար երկար տարիների պետք ունեն, ապա բացառիկ օժտված մարդիկ կտրում-անցնում են այն աներևակայելի կարճ միջոցում:

Դրա համեմատ վերափոխվում է Ադամյանի խաղացանկը: Ամենանշանակալին այն է, որ այդ խաղացանկում տեղ է զբաղում Շեքսպիրը և այն էլ՝ «Համլետով»: Սակայն 80-ական թվականներին, նրա առաջին տարիներին «Համլետը» հայ թատրոնում մի հատիկ երևույթ չէր: Շրջագարձ էր այդ, մեծ բեկման սկիզբ: Միմյանց հաջորդող մեկոդրամաների հերոսների դիմաց զծագրվում են նոր կերպարներ, ինչպես հայրենական, այնպես էլ ուսանկան և եվրոպական լավագույն թատերախաղերից: Միքայելի («Ելի մեկ զոհ») կողքին՝ Մասիսյան («Խաթարալա») և Ատրնեյան («Ռուզան»): Ռուսական կերպարների մի ամբողջ շարք՝ Չացկի («Խելթից պատուհաս»), Ժաղով («Եկամտավոր պաշտոն»), Կրեչինսկի, Խլեստակով («Ռևիզոր»), Արբենին («Դիմակահանդես»), հետագայում Օթելլո և Լիր արքա: Նկատելի փոփոխություն է մտնում Ադամյանի մեկոդրամային խաղացանկի մեջ: Մեկը-մյուսին հաջորդում են այնպիսի գերեր, ինչպես Սյուլիվանը («Սեր և նախապաշարձունք»), Կորբադոն («Ոճրագործի ընտանիքը»), մի փոքր ավելի ուշ՝ Քինը («Հանճար ու անառակություն»): Ինչպես այս, այնպես էլ մեկոդրամային նախկին կերպարներին անդրադառնալիս Ադամյանը ձգտում էր հերոսի հոգեկան կյանքը ճշմարտացի պատկերման հասցնել:

Սա նշանակում էր, որ հայ թատրոնը, վերագտնելով

այն, ինչ մի ժամանակ ունեւր ու կորցրել էր, այժմ ոտք էր դրել զարգացման նոր հուն, ավելի լայն, քան առաջ ավելի հախուռն, քան անցյալում: Ենթադիրն ու Երւրն այն ժամանակ հայ թատրոնի կյանքում դիպվածաւրն արտահայտություններ էին: Նույնը և Օստրովսկին ու Սոփոսով-Կորիւնը: Ինչ խոսք, որ դրանց թեկուղ մեկական անգամ ներկայացվելը, թեկուղ հատվածաբար խաղացվելը, այն տարիներին մեծ ծառայություն էր: Բայց դա չգցեց այնպիսի խոր արմատ, ինչպես այժմ: ՅՕ-ական թվականներին, Վաթսունական թվականներին մի-երկու անգամ ներկայացված Ենթադիրն այլևս բեմ չբարձրացավ, նույնը նաև Օստրովսկին և մյուս ուսհեղինակները: Հասարակական մերկացնող ուղղության գլխավոր հենարանն անցյալում Սունդուկյանի կոմեդիաներն էին, այն օրերին ծնունդ առնող դրամատուրգիան: Ութսունական թվականների հայ թատրոնը շունեցավ մի աչգայիսի հայ հեղինակ: Այդ ամբողջ տասնամյակում Սունդուկյանը ոչ մի նոր պիես չգրեց: Նոր հեղինակներ, քացի Մուրացանից, հանգես շեկան, սա էլ ընդամենը մի դրամա գրեց ասպարեզի վրա, այն էլ պատմական թեմայով: Ժամանակակից նոր պիեսներ, որ գրել էին Ս. Արծրունին («Քիֆլիսի ասպետներ») և Ալ. Քիշմիշյանը («Օրիորդ Բերդանց») և դերասանների ձեռքով կազմված մի-երկու պիես, ոչ գեղարվեստական մակարդակով, ոչ էլ հասարակական նշանակությամբ չէին կարող խաղալ այն հսկայական դերը, որ կատարեցին Սունդուկյանի պիեսները հայ թատրոնում մի ժամանակ: Սունդուկյանի պիեսները բեմադրվում էին և այժմ, շարունակելով կատարել իրենց դերը, քայց այլևս թատերական կյանքի կենտրոնում չէին: Ութսունական թվականներին հայ թատրոնը շունեցավ իր հայրենի դրամատուրգիան: Նվ ասպարեզ շեկած այն նոր դրամատուրգին

փոխարինելու եկան թարգմանական հեղինակները՝ Շեքսպիրը, ռուսական դրամատուրգիայի այնպիսի ներկայացուցիչներ, ինչպես Գրիբոյեդովն ու Գոգոլը, Օստրովսկին ու Լեբոմոնտովը, որոնք մտան հայ թատրոն, գրավեցին իրենց տեղը ու մնացին նրա կյանքում մշտապես: Հետագայում, երբ հայ նոր հեղինակների պիեսներ բեմ բարձրացան, այդ թվում Պարոնյանի կոմեդիաները, Շիրվանզադեի դրամաները, այնուամենայնիվ, Օստրովսկին, Գոգոլն ու Լեբոմոնտովը և, մանավանդ, Շեքսպիրը շարունակեցին իրենց կյանքը, ինչպես առաջ: Թարգմանական նոր հեղինակներ մուտք գործեցին հայ թատրոն, ինչպես Իրսենն ու Հառապամանը, Գորկին ու Տոլստոյը, իսկ Օստրովսկին կար ու կար: Գոգոլը նույնպես: Շեքսպիրն արդեն դարձել էր բոլորովին հարադատ մի հեղինակ, առանց որի անկարելի էր պատկերացնել թատերական կյանքի գեթ մի տարի:

Ադամյանի շրջապատն անմիջապես նկատել է նրա մեջ կատարված բեկումը: Այսպես, օրինակ, Մանգինյանն իր հիշատակարանում մի առիթով ասում է, թե տեղացի դերասանները չեն աշխատում ինչպես հարկն է և այդ պատճառով նրանց մոտ ղդալի առաջադիմություն նկատելի չէ. և հետո ավելացնում է. «Նույնը չի կարելի ասել պոլսեցի հյուրերի մասին: Նրանց մեջ մեծ փոփոխություն է նկատվում. և՛ Ադամյանին, և՛ Աստղիկին ճանաչել դժվար է՝ չնայելով որ անցել է ընդամենը չորս ամիս»: Նույն Մանգինյանը մի այլ օր գրի է առել հետևյալը. «Ադամյանը ապացուցեց, որ ինքը ճշմարիտ տաղանդ է, գնում է առաջ և թողնում է իր հին շկուան և իր հետ բերած փտած ռեպերտուարը: ...Իմ կարծիքով, եթե Ադամյանը շարունակի իր այս ընթացքը և նոր դերեր ուսումնասիրի, մանավանդ կլասիկ հեղինակներից, մեծ ապագա կունենա»²⁹:

Մանդինյանը մի այլ անգամ ևս Պ. Աղամյանի ու նրա պես Պոլսից եկած մյուս արվեստակից ընկերներին մեջ կատարվող փոփոխությունը՝ առաջադիմությունը և բեկումը դեպի ռեալիզմ, նշել է արդեն նրանցից մեկի խոստովանությամբ:

Վրույրը, որ մոտիկից էր ճանաչում Աղամյանին, խաղացել էր հետը և լավ ծանոթ էր նրա անցած ճանապարհին, ասում է, թե երբ անցավ ժամանակ, «նա զգալիորեն դպրոցի սխալները, ինքնաշխատությամբ ուղղեց և կազմակերպեց յուրը»³⁰:

Սա արժեքավոր վկայություն է: «Հին դպրոց» ասելով, Վրույրը հասկանում է այն ուղղությունը, որին պատկանում էին Եթշյանը և Ֆասուլաճյանը՝ «Նորան», խաղը, — ասում է նա, — մեծ ներգործություն էր ունենում նորատի գերասանի վերա, քանի որ նույն բեմի հրովն էր տողորված: Նշելով Աղամյանի հեռացումը այդ դպրոցից, Վրույրն ասում է, թե «կազմակերպեց յուրը»: Նշանակում է մինչ այդ, շնայած իր արտակարգ ընդունակություններին, նա հետևող էր և ապա միայն, իր անցյալը վերանայելուց հետո, ստեղծում է իր արվեստը, որ իրենն է և այլևս ոչ ոքինը:

Ուրիշ տվյալներ էլ կարելի է բերել:

Աղամյանի տաղանդի զարգացումը նրան կանգնեցրեց կլասիկ դրամատուրգիայից կերպարներ կատարելու պահանջի առաջ: Ասել, թե նա լիովին պատրաստ էր դրան՝ անշուշտ ճիշտ չի լինի: Առաջին խաղերին դեռևս զգալ էին տալիս մեկոդրամատիկ արվեստի որոշ շահաթահարված կողմեր, բայց դրանք էլ վաղ թե ուշ վերանայու էին խսպառ: Այն հանգամանքը, որ նա թեկուզև ընդամենը յոթ դեր, բայց թատերական մի շրջանում ստիպված էր կատարել, լայնորեն բացեց դռները նրա տաղանդի առաջ, լարեց նրա էությունը, և այս-

պէս, արվեստագետի հնարավորութիւններն ավելի հա-
վաք ու կազմակերպված ուղղութիւն առան, որպէսզի նա
կարողանար իրեն զգալ այն բարձրութիւնը, որի վրա
շտնվում էին Շիլլերը, Ենթասիրն ու Գրիբոյեդովը:

Ազամյանի մեջ առաջացած բեկումը նկատելի է
դառնում նաև «Մշակի» համար: Վերջինիս էջերում դե-
բաստնի առաջադիմութիւնը, նրա շրջադարձը դեպի
ճշմարտացոլանում արվեստը արձանագրվել են տարբեր
բեմագրութիւնների առիթով: Քատրոնը ներկայացնում
է Ա. Դյումայի «Քամակֆազարդ տիկինը»: Ազամյանը
խաղում է Արման: «Ազամյանը (Արման), — գրում է
«Մշակը», — անցյալ տարվանից մեծ առաջադիմութիւն
է արել և կատարելագործվել է: Նա ավելի բնա-
կան է երևում, նրա դիկցիան ավելի խելացի և ավելի
զարգ է»²¹:

Մի որոշ ժամանակ անց Քատրոնը ներկայացնում է
Ալ. Քիշմիշյանի «Երիտրդ Բերոյանց» պիեսը: Ազամյա-
նը կատարում է բժիշկ Ջանումյանի դերը: «Մշակում»
կարդում ենք. «Առաջին անգամ ես տեսա Ազամյանին
մի գերի մեջ, որտեղ նա խաղում էր մի կենդանի մար-
դու և շնորհավորում եմ նրան: Նրա մշտական դրամա-
տիկական ռեպերտուարի կյանքի մեջ գոյութիւն չունե-
ցող փքված անձնավորութիւնները խաղալուց հետո նս-
վերջապես տեսա մի կենդանի տիպ՝ Ջանումյանցին»:
Ապա ասելով, թե «անհնարին էր ավելի լավ խաղալ»,
քննադատը լնութագրում է կերպարը²²: Ազամյանի կա-
տարած շրջադարձը նկատող և դրա համար նրան շնոր-
հավորող քննադատը թերթի խմբագիրն է, Գր. Արծրու-
նին: Երբ Ազամյանը բեմ բարձրացավ Ֆրանցի դերով,
«Մշակը» դրական գնահատեց նրա խաղը, նորից ընդ-
գծելով խաղի բնականութիւնը, իրականութիւնը հարա-

զատ մնալու հեռզհետե զարգացող ձգտումը զերառա-
նի մեջ:

Աղամյանի արվեստում առաջացած բեկումը այնքան
ակնհայտ էր, որ այլևս ոչ մի կասկածի տեղիք չէր տա-
լիս:

Հետագայում, արդեն Պոլսում, ոչ միայն բարեկամ-
ների հետ ունեցած զրույցների պահին, այլև մամուլի
էջերում, արվեստագետը հրապարակով խոստովանել է
այն բարերար ազդեցությունն ու դերը, որ իր կյանքում
կատարել է Քիֆլիսը, այն միշավայրը, որի մեջ գործե-
լ էր նա սարի շարունակ: Դա էլ օգնեց նրան դուրս գա-
լու ազգային իրականության շրջանակներից և իր ար-
վեստը հանձնելու մի այնպիսի խիստ քննադատության
դատաստանի, ինչպիսին ունականն է:

ԳԼՈՒԽ
ԵՐԿՐՈՐԴ

ԿԱՍԻԿ ԴՐԱՄԱՏՈՒՐԳԻԱՅԻ
Ճ Ա Ն Ա Պ Ա Ր Ն Ի Ն

ԿՈՐՐԱԴՈ

Աղամյանի լավագույն դերերի թվին է պատկանում Կորրադոն: Դերասանի ժամանակակիցների մեջ եղել են այնպիսիները, որոնք այս դերակատարումը դերագասել են նրա մյուս խաղերից, այդ թվում նաև Համլետից: «Այդ դերակատարմամբ Աղամյանը դերազանցեց ինքն իրեն,— գրում է մի ուրիշ Թատերադետ,— և մենք համոզվեցինք, որ Կորրադոն պետք է անկասկած աղամյանական ստեղծագործությունների պսակը ճանաչվի»:

Այս գնահատության հետ համաձայնել չի կարելի: Դժվար չէ ապացուցել, որ դա այդպես չէ: Բայց խնդիրը դրա մեջ չէ: Տվյալ դեպքում այս կարգի վկայության արժեքն այն է, որ արտահայտված լինելով ներկայացման անմիջական ապավորության տակ, դրսևորում է դերասանի խաղի ներգործության աստիճանը հանդիսատեսի վրա:

Կորրադոն Աղամյանի հիմնական խաղացանկից միակն է. որ ուղեկցել է նրան մինչև գործունեության

ամենաուշ շրջանները: Ժիշտ է, Ադամյանի սիրելի
Համլետն էր, և ոչ մի կերպար, նույնիսկ Լիրը, նրան չէր
հասնի: Ռայց, ինչպես հայտնի է, Քուրքիայում Ադամ-
յանին արգելվեց նրանով բեմ բարձրանալ: Իսկ մյու-
սները՝ Օթելլո, Ուրիել, ավելի ուշ շրջանի կերտվածք-
ներ էին:

Պատլո Ջիոկոմետտիի «Ունրագործի ընտանիքը»³
մեկոդրամա է և աշքի յի ընկնում գեղարվեստական մեծ
արժանիքներով: Այդ հասկանում էին ոչ միայն Կովկա-
սում և Ռուսաստանում, այլ նաև Քուրքիայում: «Քատե-
րախաղը,— ասում է Պոլսի թնադատներից մեկը,—
թույն և դաշույնի ազդատուհմեն է»⁴: Սրամիտ է դիտե-
լուսահայ թատերագետներից մեկը, որը Ադամյանի
ներկայացումների կապակցությամբ ասել է, թե «Օթել-
լոյին հետո տեսնել Քուրքիայում կնամանի Պուրկոնի ազ-
նիլ, գինին հետո դարեշուր խմելու»⁵: Եվ, շնայած դը-
րան, Ռուսաստանի քաղաքներում այդ մեկոդրամատիկ
պիեսը այն տարիներին բավական մեծ տարածում էր
գտնել: Կորբագոյի դերը սիրով ստանձնել են ինչպես ուս-
բեմի դերասանները, այնպես էլ օտարերկրյա, որոնց
թվում Քոմագո Սալվինին, էռնեստո Ռոսսին: Անշուշտ,
ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ այդ պիեսը ուսե-
րենի է թարգմանել Օստրովսկին: Հետաքրքիր է նաև
այն, որ այդ պիեսին Ռուսաստանում վիճակված հա-
շտդույթունը համընկավ ՇՕ-ական թվականներին: Ե՛ր
թնադատները, և՛ հանդիսատես հասարակայնությունը,
համենայն դեպի նրա մի մասը, հասկանում էին պիեսի
մեկոդրամատիկ բնույթը: Բացասելով բոլոր այն մեկո-
դրամաները, որոնք գեղարվեստական արժանիքներ չու-
նենալով հանգերձ՝ նաև ցածրիմաստ էին, այնուամենայ-
նիվ ընդունում և տեղ էին տալիս այնպիսի մեկոդրամա

ների, որոնք, ինչպես «Ուճրագործի ընտանիքը», հասարակական որևէ խնդիր էին արժարժում:

Զրոկոմեոստի պիեսը անհատի ազատության գաղափարն է պաշտպանում: Բողոքող շնչով է գրված այն և ուղղված է կղերականության դեմ: Դրանով պեսք է քաջատրեղ, որ այդ պիեսը մեծ հաջողություն ուներ հնդկական հայրենիքում, հատկապես այն տարիներին, երբ աղգային-ազատագրական պայքար էր ծավալվել Իտալիայում: Այս պիեսը գրավել է գերասաններին՝ նախ այն պատճառով, որ բնական տեսակետից խիստ շահեկան է և հետո՝ կերպարի հիմնական պաթոսը ազատությունն է, անհատի ազատությունը: Կյանքն արգելքներ է դնում նրա ճանապարհին: Նա բարձրանում է իր անձից և իր կյանքին վերջ տալու վճռական քայլով ուրիշների երջանկությանն է հասնում: Զարմանալի չէ, որ պիեսի ողորմաբանիչը, նշանավոր Օստրովսկին, առաջարկում էր «Կորրագույին դարձնել ոչ թե ոճրագործ, այլ քաղաքական հանցագործ... և կրակի տակ առնել ոչ թե քրեական օրենսգիրքը, այլ կղերականությունը»⁵: Օստրովսկուն շահողվեց իր մտադրությունը կենսագործել: Նա, ինչպես ուսումնասիրողներն են ասում, կրճատել և պիեսից վերացրել է միայն նեղ, բարոյախոսական առանձին արտահայտություններ:

Եթե Ադամյանը, որ մեկոդրամաներ խաղալու համար ժամանակին խիստ քննադատության էր ենթարկվել և հեռացել էր նման խաղացանկից, այնուամենայնիվ Կորրագույի դերը իրեն հատուկ համառությամբ պահպանում և շարունակում էր խաղալ, այդ հարկավոր է քաջատրեղ ավելի լուրջ պատճառներով, քան դեպի մեկոդրաման ունեցած վաղեմի սիրո վերապրուկով:

Քննադատության մեջ լսվել է կշտամբանք՝ «Ուճրագործի ընտանիքը» խաղալու համար, Ադամյանը հաշիվ

շի առեւ և շարունակել է խաղալ։ Նա հասկացել է այդ պիսի քննադատության նեղ, զուտ դրականական բնույթը, այնպիսի մի քննադատություն, որը արվեստի երեւոյթների գնահատությանը մերձենում է դերասանի ապրած ժամանակի պահանջներից անկախ, ընդհանրապես վերացական լատիանիշներով։ Եվ ինչո՞ւ նա պետք է անսար քննադատությանը, երբ նրա տաժը, թե «Ոճ-բազործի ընտանիքը» դրական կողմից բարձրարժեք ըստեղծագործություն չէ՝ ինքն էլ գիտեր։ Դերասանը լայ գիտեր, որ իտալական այս մեկոդրաման շատ հետու է «Համլետ», «Էդի» կամ «Օթելլո» լինելուց։ Հետու էր նաև իր խաղացած Գրիբույեզովից և Օստրովսկուց։ Եվ, այնուամենայնիվ, շարունակում էր խաղալ։ Նա գիտեր, հասկանում էր և այն, ինչ չգիտեր կամ դուցե չէր հասկանում քննադատությունը։ Այն, որ այդ ոչ-բարձրարժեք, բայց դժմոկրատական ոգով ստեղծված երկի օգնությամբ նա կարողանում է կյանքի կոչել այնպիսի մտքեր, այնպիսի զգացումներ, որոնք դուրս են գալիս հանդիսատեսի զուտ էսթետիկական քավականության շրջանակներից, ընկնում են նրա հոգու խորքը, խոր հետքեր թողնում այնտեղ։

Աղամյանն աչքի առաջ ուներ և՛ այն, որ այդ պիեսի իր սյուժետային կոնկրետությամբ, և այն, որ գլխավոր հերոսը արսուրից փախած մարդ է, այդ օրերին առանձնապես կհնչի։ Կորսողայի պատմությունը զուգորդություններ առաջ կրերի, կյանքում տեղի ունեցած դեպքեր կհիշեցնի, հնարավորություն կտա մոտիկ անցյալում կամ հենց հիմա էլ տեղի ունեցող իրադարձությունների հետ համեմատություն կատարել, ինչպես նաև այդ հարցերի շուրջը մտածելու մղում և առիթ կտա։

Սղած վկայություններից առանձնացնենք թեկուզ մեկը։



Կորրադո

Պ. Զիակոմեաի. «Ուրազործի ընտանիքը»



«Պարոն Աղամյանը այդ անձնավորութիւնը (Կորրա-
դո) ներկայացնելով,— գրում է մի քննադատ,— մելո-
դրամային տվեց կենդանութիւն, վասն որո թատրոնից
զոհ դուրս եկան մինչև անգամ նորա, որոնք հոգով չափ
ատում են մեր բնմի վրա մելոդրաման» 6:

Այս տողերի հեղինակը Շիրվանզադեն է:

Դիտավորյալ նշեցինք հեղինակին, որովհետև նա ա-
վելի, քան մի այլ հայ հեղինակ, իր գրական հասկացո-
ղութիւններով և հակումներով, ոչ թե հետու էր մելո-
դրամայից, այլ կատաղիորեն հակառակ: Եվ եթե նա
խոսում է մելոդրաման ամբողջ էութեամբ ատողների
մասին, արդյոք նախ և առաջ նկատի չունի՞ իրեն և
երբ ասում է, թե նույնիսկ դրանք, մելոդրամա ատող-
ները թատրոնից զոհ դուրս եկան, ճիշտ չի՞ լինի, եթե
դիտվի որպէս անկեղծ ինքնախոստովանութիւն:

Եթե պիեսից անբավական Շիրվանզադեն զոհ է
դուրս եկել թատրոնից, չի՞ նշանակում արդյոք, որ
Աղամյանը կարողացել է իր խաղով ընդլայնել հեղի-
նակի քաջած սահմանագիծը և ներկայացման մեջ զնել
այնպիսի միտք, այնպիսի ասլոում, որ մի պահ, զոնե
ներկայացման ժամերին, մոռացնել է տվել թատերկի
զեղարվեստական պականները:

Ասում են, որ Ռոստովում եղած ժամանակ, 1882-ին
կամ 1885-ին, հավանաբար այս վերջին թվականին, Ա-
ղամյանը մի օր փողոց է դուրս եկել այն պահին, երբ
շղթայակապ կալանավորների մի մեծ խմբի տանում էին
կայարան՝ աքսորավայր ուղարկելու համար: Ասում են
Աղամյանի վրա ցնցող տպավորութիւն է գործել տեսա-
րանը: Նա չի կարողացել հայացքը պոկել այդ խմբից
և մայթի վրա ետ-ետ գնալով՝ նայել է նրանց, հետները
հասել մինչև կայարան 7:

Քաղաքական կալանավորներ էին դրանք: Այդ

թվականներին սաստկացող ռեակցիայի մոայլ իրա-
դրություն մեջ մարդիկ հեշտությամբ բանտ էին նետ-
վում, արքայի ուղարկվում։ Աղամյանը նայում էր նրանց
և տեսնում, թե որքան տարբեր դեմքեր են իր առաջ, բո-
լորն էլ մտասույզ, բոլորն էլ հոգսի մեջ, մեկի աչքերը
վշտոտ, մյուսը խստահայաց, երրորդը խոթողադեմ։ Կա-
յին և ընկճված արտահայտություններ դեմքերու։ Արտիստը
նայում էր՝ մոռացած իրականությունը, մոռացած փողոց
ու մարդկանց, նայում էր զգացված մինչև հոգու հա-
սակը, կամենալով թափանցել նրանց լուռ արտահայ-
տության խորքը, հասկանալ, թե ով ինչ է մտածում, որի
մտքում ինչ կա։ Նայում էր, և նրանց դեմքը, ամեն մե-
կինն առանձին, դրոշմվում էր արտիստի երևակայու-
թյան մեջ, հետո բոլորը միանում էին իրար, ասես խառ-
նրվելով դառնում մի մարդ, մի դեմք, մազերն ու մո-
րուքը օձախռիվ, արտահայտությունը տառապանքով լի,
աչքերի մեջ տազնալ։

Կորրագոն է...

Իր Կորրագոն է այդ, արքայական Կորրագոն։

Հետո նորից դեմքերն առանձնանում են, տար-
բերակվում իրարից, և դերասանը տեսնում է գույներ,
որ պակասում են իր Կորրագոյին, այնպիսի շարժում և
արտահայտություն, որ թվում է, թե պետք է Կորրագոն
ունենար։ Իր Կորրագոն ստեղծված է երևակայության
օգնությամբ, իսկ հիմա կյանքը, իր մերկ անողորմ-
թյամբ, կանգնած է իր առջև։ Նայիր, տես և տար բնա-
ջում է դերասանը, որ իր Կորրագոն փոխվում է, նոր
կյանք առնում, մեծանում իր աչքին, ավելի խորը դառ-
նում, այնպիսին, ինչպես տեսավ քիչ առաջ, ինչպես
կյանքումն է, իրականության մեջ, որի համեմատու-
թյամբ իր երևակայությունը խեղճ ու շնչին թվաց։

Դժբախտաբար ոչ մի վկայություն չի պահպանվել,

թե Աղամյանի Կորրադոն ի՞նչ էր մինչ Ռուստովում պատահած դեպքը և ինչ՝ դրանից հետո: Սակայն թերթերով մամուլը, ծանոթանալով տարբեր ժամանակների գնահատություններին, կարելի է եզրակացնել, որ մի անգամ ստեղծված կերպարը քարացած չի մնացել, անցնող տարիների հետ աճել, խորացել է: Միակողմանի կլինի վերագրել դա միայն դերասանի ընդհանուր աճին, նրա ստեղծագործական զարգացմանը, անկախ այն ազդեցությունից, որ ունեին կյանքի պայմանները արվեստագետի վրա ընդհանրապես, այս կերպարի վրա՝ հատկապես:

Պետք է դրանով բացատրել այն ամուր կապը, որ ժամանակի ընթացքում առաջացավ դերասանի և նրա ծնած կերպարի միջև: Դրա համար ուր էլ գնաց, Մոսկվա, թե Պետերբուրգ, Խարկով, թե Կազան, Օդեսա, թե Կիև, միևնույն է՝ Կորրադոյին հետը տարավ և ամենուրեք ներկայացրեց նրան որպես կենդանի բողոք կյանքի անարդար ձևերի դեմ:

Կորցված նրջանկությունը գտնելու համոզված ձեռքում—ահա այն հիմքը, որի վրա դերասանը բարձրացրել է փախստական աքսորականի բեմական կերպարը:

Այսպիսով, ինչպես բոլոր մնացած կերպարները, այնպես էլ սա, բնույթով տարբեր, սյուժետային պատմությամբ բոլորովին այլ, գալիս միավորվում են դերասանի ստեղծագործության հիմնական թեմայի շուրջը: Մարդը երազում է, բայց հենց որ երազանքը բխվում է իրականությունը՝ փշրվում է, փոշիանում:

Կորրադոն ունի երջանկություն, կորցված երջանկություն: Նա երազում է այդ երջանկության մասին: Զգտում է նրան: Եվ երբ թվում է, թե հասել է երազի իրականացման պահը՝ ամեն ինչ փլվում է: Նույնիսկ նը-

րանք, որոնց համար ապրել է՝ անցնելով անլուր տա-
ռապանքների միջով, որոնց համար պահել է իր սրտի
շերմությունն ու մաքրությունը, շին կարող միանալ նրան:
Չկա այս աշխարհում երջանկություն:

Բավական է բեմում երևար Ադամյան-Կորրադոն,
որ հասարակական խնդիրների մի ամբողջ խումբ կանգ-
ներ հանդիսատեսի առաջ: Դա սովորական հանցագործ
չէր, ոչ էլ շատերի նման մի փախստական, որին դուցե
և կարելի է կարեկցել, դուցե և ոչ: Նրան պոկել են, զը-
րում է մի թերթ, շերմորեն սիրելի կնոջ գրկից, շղթա-
յակապ հետաքրիչ են կյանքից: Բայց նա հանդիստ չէ:

«Այն միտքը, որ իր սրտին թանկ նրկու արարած-
ներ զրկված են պաշտպանությունից, թափառում են
անտուն և անհաց, նետված են ճակատադրի քմահաճույ-
թին՝ այրում է նրա ուղեղը, և նա ծվատում է իրեն, դեռ
ու դեն ընկնում վանդակի մեջ, փորձելով խորտակել իր
շղթաները»:

Սրան հետևում է սեղմ բնութագրում.

«Նա մարդ է, ամուսին և հայր»:

Եվ հետո թերթն ավելացնում է.

«Կտրել նրան կյանքից, մեկուսացնել հասարակու-
թյունից, շղթայել՝ կարելի է, և արել են, բայց կանգ-
նեցնել հոգու շարժումը, խլացնել, ոչնչացնել հոգեկան
սլոոթկումները՝ երբեք»:

Ադամյանի ամենամեծ ծառայությունն այն է, որ նրա
Կորրադոն ասես բեմից խոսում էր հանդիսատեսի հետ,
նրանց հետ, որ դահլիճում նստած դիտում են ներկա-
յացում, իսկ կյանքում տնօրինում ուրիշների բախտը:
Կարծես նա նախատեսելիս լինեիր մարդկանց, որ փողոցում
փախստական մարդկանց հանդիպելիս երես են դարձ-
նում, ամոթ համարում մի խոսք անգամ փոխանակել
նրանց հետ:

«Ի՞նչ է, ողորմած պարոն, միայն դո՛ւք ունեք մարդկային հոգի, միայն դո՛ւք եք ընդունակ զգալու, սիրելու և տառապելու, մի՞թե միայն ձեզ են հատուկ մարդկային զգացումները և լոկ դուք իրավունք ունեք բավարարութիւն տալու նրանց: Ո՛չ, մենք էլ հոգի ունենք, մենք էլ ձեզ նման զգում ու սիրում ենք, ձեզ նման ուրախանում, ձեզ նման տառապում ու տանջւում»:

Աղամյանի խաղի տսլավորութեան տակ այդպես է զրում ընդհանրութիւնի տեղեգրաֆը՝ Կորրադոյի անունից, վերջում ավելացնում է.

«Մի խանգարեք, մեզ էլ շնորհեք ձեզ նման ապրելու իրավունքը, մեզնից երես մի դարձնեք և երբեք մի կարծեք, որ եթե ազատ շրջում եք փողոցում, իսկ մենք մեր ձեռքերին ու ստոքերին շղթաներ ենք կրում՝ ավելի վատ ենք, քան դուք»:

Իսկ մի ուրիշ թերթ պարզ զրում է, որ դերասանի խաղը ճիշտ և խորը հասկանալու համար «անհրաժեշտ է հիշել, թե որքան փախստականներ հայրենիքի, ընտանիքի կարոտից՝ մեր սիրելիքան տալգաների դոհն են դառնում»:

Ահա նա, Աղամյան-Կորրադոն մտաւ բեմ: Մի՞թե, հարցնում է մի քննադատ հանդիսատեսին, ձեզ հարկավոր է մոտիկից իմանալ, որ նա տասնչորս տարի կալանքի տակ է եղել: Ամենևին: Լավ նայեք այդ մարդուն, տեսեք նրա նիհարած, փոս ընկած ալտերը, այդ ճերմակող մորուքը, նրա հոգնած, բայց տաղնապած հայացքը, և մի՞թե դուք անմիջապէս շեք հասկանա, որ ձեր առաջ կալանքից փախած աքսորական է:

Ուշադիր հետևեք նրա դեմքի արտահայտութեանը: Մի՞թե սա նույն Կորրադոն է: Տեսեք ինչպե՞ս փոխվեց դեմքը, ամբողջապէս ողողվեց ներքին խնդութեամբ: Նա իմացաւ, որ կինը ողջ է, կա: Բայց ահա լսում է, որ աղ-

շիկը մօր հետ չէ։ Անհանգստության մի ամպ ծածկում է դեմքը, բայց հետո, երբ լսում է, որ աղջիկն էլ կա, նոր միայն խաղաղություն է իջնում վրան։ Ահա կըրկին նրա դեմքը փոխվում է, դառնում խոժոռ, ցասկոտ, երբ իմանում է, որ կինը, դեռ բուլբուլին երիտասարդ, ծառայության մեջ է նրա մոտ, որի հետ ապրում է աղջիկը։

«Այստեղ, ինչպես տեսնում եք, ընթերցող,— ասում է քննադատը,— տպավորություններն այնպես արագ են հաջորդում միմյանց, անցումներն այնքան կտրուկ են և անսպասելի, մինչդեռ այդ ամենը տաղանդավոր գաստրոլյորն այնպիսի հստակությամբ դրսևորեց, որ մնում է միայն դարմանալ մեծագույն արվեստագետի վարպետության վրա»¹⁰։

Նկարագրում է քննադատը դերասանի խաղը և հետո, հիացումի խոսք չգտնելով, բացականշում. «Մարդու լեզուն պապանձվում է»¹¹։

Քննադատն ասում է, թե շտեմնված տպավորություն է թողել Կորրադո-Ադամյանը անցյալի մասին արած իր պատմությամբ, բայց միաժամանակ ավելացնում է, թե այն, ինչ մեր աչքերի առաջ կանգնեց հաջորդ տեսարանում, մինչև հիմա տեսածը չքացավ, դարձավ ուլիշ։ Քննադատությունը կնոջ հետ, երբ տառապած Կորրադոն մերթ խնդրում է, մերթ սպառնում, երբ նա զազանից վայրկենապես փոխվում է գուրգուրող երեխայի՝ հնարավորություն տվեց Ադամյանի տաղանդին ծավալվելու, և այդ տաղանդը ծավալվեց իր ողջ անպարփակելիությամբ»¹²։

Մտափառություններին վերջ չկար։

Քննադատը զարմացած արձանագրում է, որ այս անգամ ծափահարում էին ոչ միայն վերնահարկից, այլև

սյարտերում և օթյակներում, որոնք այնպես զուսպ են սովորաբար իրենց հավանությունն արտահայտելիս¹³։

Իր բախտի համար մաքառող Կորրադոն ստիպված է զիջել։ Ոչ կիներ կարող է նրան միանալ, ոչ էլ աղջիկը պիտի իմանա, որ այս փախստականը իր հայրն է։ Եվ նա, թույն ընդունելով՝ մեռնում է։

Թունավորման և մահվան տեսարանի մասին հանդիսատեսները պահպանել են անշեշելի հիշողություններ։

«Տեսաւր ի ժիղներ» գրում է.

«Թույն ընդունելու տեսարանը Ադամյանը կատարում է գեղարվեստական երևելի շափի մեջ դրած։ Արտիստը երևում է, որ այս տեսարանի ամենամիտքը մանրամասնությունները խորապես կշռադատել է, և դա կարողացավ արտահայտել արտիստորեն»¹⁴։

«Ելիսավետգրադսկի վեստնիկը» գրում է.

«Մահվանը նախորդող րոպեները և մահը առաջ բերին ամենաեռանդուն և շարունակական ծափահարություններ»¹⁵։

«Արձագանքը» գրում է.

«Վերջին գործողության մեջ նրա թունավորվելը, մանավանդ ցնցումները և մեռնելը—դժվար է նկարագրել, այնքան ազդու էին և այնքան ներգործող մարդու ջիղերի վերա»¹⁶։

«Մշակը» գրում է.

«Մի անգամ տեսնելով պ. Ադամյանի մահը Կորրադոյի դերում, երբեք չենք կարող մոռանալ նրան»¹⁷։

«Արևելքը» գրում է.

«Այդ մահն, հիվանդանոցի սենյակ մը կրերն աչքիդ առչե, ուր ջլախտավորք կգալարին իրենց տագնապներուն, և Ադամյան ի հայտ կածե հոն ճարտար

դերասանի այնպիսի կարողութիւն մը, զի ամեն աշաց մեջ, որ խոշոր բացված են, ակներև կկարգացվի սոսկում, և ամեն դիմաց ուռուցիկ հրականերուն վրա՝ արհաւիրք»¹⁸:

Մոսկվայի Փոքր Թատրոնի դերասանուհի Նադեժդա Լյովնա Տիրասպոլսկայան Կորրադոյի մահը Ադամյանի կատարմամբ նկարագրել է հետևյալ ձևով.

«Կորրադոյի մահը ավելի քան ուժեղ տպավորութիւն է թողնում նրանով, որ Ադամյանը չի դիմում հոգոցների ու հառաչանքների էֆեկտին: Կյանքը աստիճանաբար թողնում է Կորրադոյին, նա ամբողջովին ինչ-որ թուլանում է, կախվում, և հանկարծ մի-փոքր ցընցում, և նա ձգվում է լարի նման: Հասարակ և միևնույն ժամանակ փառավոր մահ»¹⁹,

Այն քննադատը, որ այդ դերում տեսել էր Սալվինին և, ինչպես երևում է, մնացել էր հիացած, հետեւյալ խոստովանութիւնն է անում. «Համարձակ կարելի է ասել, որ ոչ մի արտիստ այդպիսի տպավորութիւն չի գործել»²⁰,

Այդ տեսարանում... Բայց ավելի լավ է լսենք վերոհիշյալ քննադատի պատմածը.

«Կորրադոյի թունավորման նախանշանների ժամանակ հասարակությանը համակեց անբնական մի սարսուռ, որը շուտով փոխվեց խուճապահար երկյուռի: Շատ հանդիսատեսներ բնազդաբար բարձրանում էին իրենց բազկաթոռից, կանայք փակում էին աչքերը... բեմում, հասարակութիւնից հինգ քայլի վրա, մերձիմահ տանջանքների մեջ էր մի մարդ: Նրա ցնցումները, հառաչանքը, մեռնողի շուրթերից դուրս թռած անհասկանալի բառերն այնքան բնական էին, որ միտք ծագեց — պատահմամբ այ. Ադամյանը հո իսկապես շթունավորվե՞ց: Եվ երբ վարագույրն իջավ ու օժտված ար-



Ուրիել
Կ. Գուցկով. «Ուրիել Ակոստա»

տիստը դանդաղ և համեստ դուրս եկավ ընդառաջ ազմերկալի կանչերին, հիացումն այլևս սահման չունեիք»²¹,

Ի՞նչ է այս իհարկե, վարպետութուն, վարպետութուն ամենաբարձր մակարդակի։ Դրան ամեն դերասան հասնել չէր կարող։ Ասում են, որ Ադամյանը մահ պատկերելու մեջ եղակի է եղել։ Եթե այդպես է, ապա ուրեմն նրա ներկայացրած մահերի մեջ Կորրադոյի մահը պետք է ճանաչվի գերազանց։ Նուրբ և բարձր արվեստի արտահայտություն։ Այդքա՞ն միայն։ Իհարկե, ոչ։ Վարպետութուն այնքանով, որքանով, որ գերասանը կարողացել է հավատացնել հանդիսատեսին, ոտիպել, որ նա մոռանա թատրոնում լինելը։ Բայց այն ցավը, այն կսկիծը, անհանգստության հետ միասին, որ այդ տեսարանում ապրել է հանդիսատեսը, գալիս է այն հարազատացումից, որ ներկայացման ընթացքում առաջացել է Կորրադոյի և հանդիսատեսի միջև։ Չէր կարելի տեսնել Ադամյան-Կորրադոյին, տեսնել, թե ինչպես ներկայացման այդ մի քանի ժամվա ընթացքում նա մաքառում է մարդու երջանկության համար այս աշխարհում՝ և շարժել նրան։ Ո՞ւմ սրտին մոտ չէ դա։ Ո՞վ այդ ցավը չի կրել իր կրծքի տակ։

Անասպառույց ըթվալու համար բերենք մի փաստարկ, որի նմանը թատրոնի պատմության մեջ հազվագեպ է լինում։

«Ուճրագործի ընտանիք» ներկայացմանը Օդեսայում 1887-ի նոյեմբերի 12-ին մի հայ երիտասարդ է եղել՝ որը... Բայց ավելի լավ է փոքր-ինչ հեռվից սկսել։ Այդ երիտասարդը Ակկերման քաղաքից էր, անունը Հովհաննես, որդի Մարտինի, իսկ ազգանունը՝ Ասատուրյանց։ Մի իզմ ուներ՝ գնալ Ֆրանսիա և գյուղատնտեսական կրթություն ստանալ։ Նյութական հնարավորություններից զուրկ՝ նա իրեն մի կերպ գցում է Պոլիս,

այնտեղ դրամական աշակցութիւն գտնելու հուսով։ Ուր
ոք չի օգնում։ Ում դիմում է՝ բոլորը երես են դարձ-
նում։ Զի հանդիպում նույնիսկ մեկը, որ գտնե ականջ
դնի մինչև վերջ, լսի, թե ինչ նպատակներ ունի։ Ամեն-
քից մերժված, մի անկյուն անգամ չի գտնում՝ պատըս-
պարվելու համար։ Միառժամանակ թափառում է փո-
ղոցից-փողոց։ Պատմում են, որ տեսել են նրան փողո-
ցում, ցեխոտած հացի կտորը ագահաբար լափելիս։
Միառժամանակ անց՝ այլևս չի երևում Պոլսի փողոց-
ներում։ Պարզվում է, որ գնացել է Օդեսա, որտեղ այդ
երիտասարդը հարուստ ազգականներ ուներ։ Բայց
այստեղ էլ նրանից երես են դարձնում։

Ինչ անել՝ չգիտեր։ Եվ մի օր, — դա նոյեմբեր ամ-
սին էր, — ոստիկանատանը գտնում են նրա դիակը։
Անձնասպան էր եղել։ Զգիտես որտեղից և ինչպես՝ գտել
է մի ատրճանակ և հինգ զնդակ միմյանց ետևից պար-
պել սրտի մեջ։

Անձնասպանի գրպանում գտել են օրագիր, ուր նա
գրանցումներ է կատարել ամեն օր, իր թշվառ գոյու-
թյան վերջին օրն անգամ, նույնիսկ իր կյանքի վրա
ձեռք բարձրացնելուց մի քանի վայրկյան առաջ։
«Օդեսսկի վեստնիկը» հրապարակել է այդ օրագրից ա-
ռանձին հատվածներ, որոնք, հայերեն թարգմանու-
թյամբ, լույս են տեսել «Արևելքում»։ Այդ օրագիրը, որ
պարունակում էր հայ երիտասարդի խորհրդածութիւն-
ները կյանքի և մահավանդ իր կյանքի մասին, թերթի
ասելով, դառն էին, սրտամորմոք և աղեկեզ։

Այդ օրագրում, անձնասպան լինելուց առաջ, երի-
տասարդն անդրադարձել է «Ուճրագործի ընտանիքը»
ներկայացմանը, Ադամյանի Կորրադոյին։

«...Սակայն պարտ իմ անպատճառ գործադրել որո-
շումը, մահավանդ հորմէ հետե տեսա մեծ դերասան

այ. Աղաւմյան: Ինչպես գեղեցիկ է նա... տեսած եմ զՍալ-վինի, բայց Աղաւմյան անհամեմատ բարձր էր, անկեղծ այդ գերի մեջ: Նահատակ մ'էր Քորրադո և երեկ կթվեր ինձ թե Աղաւմյան ճիշտ իմ անձն կպատկերե թատերա-րեմին վրա... և սկսա լալ մանկան պես... Իսկ այս հազվագեղ երևույթ մ'էր կենացս մեջ:

...Պարտ իմ մեռնիլ: Բայց այդ մահս քաղաքային է: Քորրադո-Աղաւմյանն ալ կուզեր ապրիլ, սակայն շրկա-րողացաւ, իսկ ես ինչո՞վ լավագոյն եմ Քորրադոյն: Նա տեղի տվաւ ուրիշի մը, որ ամէլի ընդունակ է կե-նաց, և ես ողորմելիս նմանապես պարտ եմ տեղի տալ անոնց, որ ընդունակ են մաքառելու կենաց հետ»²²,

Ինչպիսի ուժեղ, ցնցող տպավորութիւն պիտի թող-նէր Աղաւմյան-Կորրադոյի խաղը, ինչքան անկեղծ պի-տի լինէր և հասնէր մարդկային հոգու ամենախորքե-րը, որ անձնասպանութեան պատրաստվող մի թշվառ, կյանքի վերջին վայրկյաններին, երբ ամեն ինչ հավա-նորեն լռում է մարդկային հոգու, մտքի, սրտի և հիշո-ղութեան մեջ,— այդ զարհուրելի վայրկյանին հիշել է միայն մի էջ իր կյանքից՝ Աղաւմյանի կերպարած Կորրադոն, այն անզուգական արտիստին, որի խաղը առաջին ու վերջին անգամ իր կյանքում՝ արցունք է քա-մել իր աչքերից:

Աղաւմյանի Կորրադոյի մասին գրող «Արեւելք» թեր-թի քննադատը հիշում է այս դեպքը, հիշում է ոչ միայն Աղաւմյանի խաղի ուժը ցույց տալու կամ Սալվինիի հետ արած համեմատութեամբ պարծենալու համար: Նա հի-շում է դեպքը և նախատում կյանքից կտրված երիտա-սարդութեանը՝ նրանց ռորք շոգենալին մեջ, կամ երե-կոյին, սիգարեթին և ղահվինն մեջտեղ, կընթեռնում օրվա լրագիրը, ըսենք Արեւելքը, թուտուն ակնարկ մը կ'ենտեն ազգային լուրերն հեռագրալուրերը, ներքին

լուրերեն երրորդ երեսի հոդվածները, և վերջացավ: Կապոցի համար ինչքան լավ կուգա լայնածավալ լրագիրը, մեղք որ թուղթը քիչ մը բարակ է»²² Այս անտարբերներին նա հակադրում է նրանց, ովքեր լրագրի էջերում իսկական կյանքն են որոնում: Նրանք հիշում են Հովհաննես Ասատուրյանցի աղետալի պատմությունը, և երբ Պոլսում հայտարարվել է «Ոճրագործի ընտանիքը» Ադամյանի մասնակցությամբ, հիշել են «Արևելքում» մի տարի առաջ կարդացածը և սարսուռի զգացումով ճանապարհվել են դեպի թատրոն՝ ներկայացումը դիտելու:

Եթե Ադամյան-Կորրագոյի մահվան տեսարանի մասին վկայությունների մի ամբողջ շարք բերինք, ապա դա ոչ միայն նրա համար, որ զաղափար տանք այն ցնցող տպավորության մասին, որ գործել է դերասանի խաղն այդ պատկերում: Ադամյանի Կորրագոն տարրեր էր մեռնում, այլ կերպ, քան ուրիշ դերասանների պատկերացումով: Տարբեր էր Սալվինի-Կորրագոյի մահը: Տարբեր էր այդ երկուսից Ռոսսի-Կորրագոյի մահը: Այս հարցը պահանջում է քննություն: Վերադառնանք նախ պիեսին:

Ի՞նչ անի Կորրագոն, երբ համոզվում է, որ իր որոնած երջանկությունը չգտավ: Եթե ձայն հանի, ձեռք բարձրացնի՝ դա ոչ միայն երջանկություն չի բերի իրեն, այլև կզրկի անդորրից իր հարազատներին: Եթե այդպես է՝ ուրեմն թող գոնե նրանք վայելեն իրենց ստացած մի կտոր բախտը: Եվ որպեսզի գոնե իր պատճառով չպղտորվի նրանց կյանքը՝ մեռնում է իրեն այս աշխարհից հեռանալ:

Պիեսի թույլ կետերից է սա: Ու թեև հեղինակն այնքան մոտ է իտալական ազատագրական շարժման պայքարատենչ մարդկանց՝ Կորրագոյի մահվանը հասա-

բակական սրութիւն չի հաղորդել Այդ նրանից է, որ հեղինակը և նրա հետ միասին հերոսը, շէն գտնվել կյանքի հասարակական ըմբռնման այն աստիճանի վրա, թե Կորրադոյի հարազատների երջանկութիւնը այսօր կա, վաղը ոչ, որ դա լուծում չէ, որովհետեւ կյանքն ընդհանրապես մնում է այնպես, ինչպես եղել է և մեկի մասնավոր երջանկութիւնը, ըստ էութեան, չի դարձանում մարդու, աշխատող, կյանքի բարիքները ստեղծող, բայց տառապող մարդու սրտում կյանքի հարվածներից բացված վերքերը։ Դրա համար էլ պիեսում Կորրադոյի մահն ընկալվում է որպես նահանջ, դիջում, ոչ թե կոփ, այլ հաշտութիւն, անձնազոհութիւն գնով։

Չենք կարող պնդել,— մանավանդ որ դրա համար ոչ մի հիմք չկա,— որ իբր Ադամյանը հասկանում էր այն, ինչ չէր ըմբռնում նրա հերոսը և նրան ստեղծող հեղինակը։ Սակայն դերասանի ապրած դարաշրջանը իր կենիքն է դրել նրա խաղի վրա։ Հետաքրքիրն այն է, որ Ադամյանի Կորրադոյի մահը չի ընկալվել իբրև նահանջ կամ հաշտութիւն։ Դա ցույց է եղել, բողոք։

Ահա երկու լուսանկար։ Երկու լուսանկար, որ պատկերում են Ադամյան-Կորրադոյին՝ տարբեր տեսարաններում։ Մեկը այն տեսարանն է, երբ փախստական Կորրադոն նոր է եկել, երկրորդը՝ նրա կյանքի ավելի ուշ ժամանակներից է։ Մեկն այն շրջանն է, երբ եկել է իր բախտի ետևից, մյուսը, երազած բախտը՝ անգառնալիորեն կորցրած։

Ուշադիր նայենք առաջին նկարին։ Դեմքին կարոտ կա, աչքերի մեջ անհանգիստ մի սպասում, սակայն անհանգստութիւն, որ խաղաղ հեզութեան սահմաններումն է, գուցե նույնիսկ փոքր-ինչ ավելի խեղճացած։ Նայենք մյուս նկարին. տեսեք, թե ինչպես վրդովված

է, թե ինչ զայրույթ է դրոշմված դեմքին: Ե՛վ կեցվածքը՝ խրոխտ, և՛ ձեռքերի շարժումը՝ պրկված բռունցքներով՝ ասես հարվածի պատրաստ, և՛ զլսի պահվածքը՝ խռով հպարտութիւն, և՛ աչքերի արտահայտութիւնը՝ ցասկոտ բարկութիւն — բոլորը, ամեն՛ն ինչ անհաշտութիւն են արտահայտում, անհաշտութիւն իր ճակատագրի, շրջապատի և իրականութեան նկատմամբ: Սա ոչ թե իր ճակատագրի հետ հաշտվող, այլ նրա համար մաքառող Կորրադոն է: Ե՛վ դա նույնիսկ արտահայտվել է մահվան տեսարանում:

«Արեւելքը» թողել է Ռոսսի-Կորրադոյի և Ադամյան-Կորրադոյի մահվան տեսարանների բաղդատական նրկարագրութիւնը: Չենք բերում ամբողջ նկարագրութիւնը, միայն, հենվելով դրա վրա, ասենք, որ «Ռոսսին հանդարտիկ մահ մը կներկայացներ»²⁴, իսկ Ադամյանը թեև հոժարակամ էր գնում դեպի մահ, այնուամենայնիւ գնում էր շահաշուծած, դրա համար էլ նրա պատկերած օրհասն ու մահը թոսկումէ ավելի ծանր ազդեցութիւն մը կընեն»²⁵: Ե՛վ դա հասկանալի է, որովհետև այլ է, երբ մարդ հաշտված և խաղաղ ընդունում է մահը իբրև անխուսափելի ճակատագիր, բոլորովին տարբեր է, երբ մարդ բռնում է մահվան ճանապարհը՝ սիրելով կյանքը, և, սակայն, իր մահը դիտելով իբրև ցասկոտ բողոք. «Ադամյան՝ մահու և կենաց մեջ մարտնչելով» էր²⁶ գնում այս աշխարհից: Չենք ուզում ասել, թե Ռոսսին հաշտվել էր իր ճակատագրի հետ, բայց Ադամյանի մահվան մեջ և՛ անհաշտութիւն կար, և՛ բողոք:

Ադամյանի ամբողջ խաղը տողորմած էր մի գաղափարով — երջանկութիւն նվաճել: Չկա այդ, հնարավոր չէ: Չկա, չկա այս աշխարհում երջանկութիւն: Եթե չկա՝ շարժե ապրել նրանց մեջ, որոնք բախտը դժբախտութիւն են դարձնում: Թող ապրեն նրանք, որոնք չունեն

իր հոգու վեհությունը, իսկ ինքը, որ վեր է նրանցից, հոգեպես մեծ, ավելի արժանավոր, կհեռանա այս կյանքից, կհեռանա, որովհետև այն, ինչ որոնում էր՝ չգտավ: Իսկ եթե այդ այդպես է, ուրեմն շարժե մնալ, շարժե ասլոբել, շարժե լինել նրանց հետ և նրանց մեջ, որ արժանի չեն իրեն:

Աղամյանն այնպես էր խաղում, որ նրա մահը ցույց էր դառնում, բողոք ընդդեմ այն բոլոր օրենքների, որոնք մարդուն զրկում են ազատությունից, կաշկանդում մարդկային հարաբերությունները, խոչընդոտում նրանց իրական երջանկությանը: Դա սովորական մահ չէ, այլ ընդդիմացման ձև: Հաշտություն կլինեիր այն դեպքում, եթե գլուխն առնեիր ու գնար, գինու տար իրեն, ու մի գիշեր գտնեին նրան անշնչացած, փողոցում, պատի տակ ընկած: Նա գնում է դեպի մահ — բայց ի՞նչ գնով — ամենաթանկագին՝ կյանքի գնով: Համարձակ դեպի մահ, թող տեսնեն, թող համոզվեն, որ կյանքի այդ պայմաններում հպարտ մահը գերադասելի է շարժաշ գոյությունից:

ՈՒՐԻՅԵԼ ԱՎՈՍՏԱ

Ուրիել Ավոստայի կերպարը եղել է հին ողբերգականների սևեռում ուշադրության առարկան: Թերևս չկար մի ողբերգու դերասան, որի խաղացանկում այդ կերպարը եղած չլիներ: Բեմական տեսակետից շահեկան, կերպարի ներքին բովանդակությամբ հետաքրքիր այդ դերը հնարավորություն էր տալիս արտիստներին հրեշտիցնել մտքի առատության գաղափարը՝ միաժամանակ զրսևորել իրենց ողբերգական արվեստի ուժը:

Ուրիելը գրավեց նաև Աղամյանին: Այս կերպարի

տեղը Կորրադոյի և Քինի կողքին է, նրանց հետ մի շարքում, թերևս ավելի բարձր։ Առաջին երկուսը մեկուգրամայի լավագույն նմուշներ են, այնքան հետաքրքիր և այնքան բովանդակալի, որքան կարող է լինել մեկուգրաման։ Կարլ Գուցկովի պիեսը, դրանց համեմատությամբ, գրական իսկական ստեղծագործություն է, և Ադամյանի կյանքում ևս մի կամուրջ շքապիրյան ողբերգություններին հասնելու ճանապարհին։ Այստեղ ավելի, քան Կորրադոյում և Քինում, արտահայտվել են Ադամյանի բեմական «պոետիկայի» մի-երկու կարևոր առանձնահատկություն, որոնք արդեն նշմարվել էին վաղ Համլետում, բայց իրենց խորացած դրսևորումը դտան Օթելլոյի և Լիրի մեջ, ինչպես նաև Համլետում, որը կատարելագործման անընդմեջ ընթացքի մեջ էր։

Առաջին դերասանը, որ հայ բեմում խաղացել է Ուրիելի դերը՝ Ադամյանն է։ Նա է ստեղծել կերպարի բեմական տրագիցիան։ Այնուհետև շատ դերասաններ են այդ դերը կատարել, որոնցից առանձնապես աչքի են ընկել Գևորգ Պետրոսյանը և Վահրամ Փափազյանը։

Ադամյանի Ուրիելի ռուս քննադատները մինչև նրան այդ դերում տեսնելը և այդ առթիվ արտահայտվելը, արդեն ծափահարել էին Ուրիելների մի բավական ըստվար խմբի։ Մոսկվացիները այդ դերում տեսել էին Զոնենտալին։ Իսկ Բառնայը, որ շատ ուրիշ դերերի հետ խաղում էր նաև Ուրիել, գաստրոլային ներկայացումներով շրջել էր ամբողջ Ռուսաստանը և եղել շատ քաղաքներում։ Աղմկալի հաջողություն ունեւ այդ դերում ռուսական առաջին Ուրիելը — Լենսկին։ Նաև Պիսարերը խաղում էին, իհարկե, և ուրիշները։ Բոլոր այս Ուրիելներից ռուս հանդիսատեսը ամենից ավելի հավանել է Բառնային։ Ռուսական թատերագիտության մեջ

նույնիսկ այն համոզումն է հայտնվել, թե Բառնայի Ուրիելը հաջողութեան այն աստիճանի վրա էր գտնու-վում, ինչ Սալվինիի Օթելլոն կամ Ռոսսիի Լիրը, Մի խոսքով, իշխել է այն կարծիքը, թե Բառնայն այդ դերում ոչ միայն անզուգական էր, այլև պարզապես անգերա-դանցելի:

Աղամյանը պետք է բնավ բարձրանար Ուրիելի կեր-պարով այն ժամանակ, երբ այդ դերի շուրջը ռուսական իրականութեան մեջ բառնայական նախապաշարմունք էր ստեղծված: Սակայն, ինչպես և ուրիշ դեպքերում, այնպես էլ այս անգամ, այն դժվարությունը, որը ծա-ռացած էր Աղամյանի առջև, հաղթահարվեց եթե չա-սենք հեշտութեամբ, ապա գոնե հաջողութեամբ:

Նախ՝ Զոնենտալի մասին:

Զոնենտալի Ուրիելի շուրջը դեռ խոսք կլինի: Առայժմ այսքանն ասենք, որ «Մոսկովսկայա պշելան» բաժնական մանրամասն համեմատություն կատարելով Զոնենտալի և Աղամյանի Ուրիելների մեջ, հայտարարել է. «Աղամ-յանը բարձր է Զոնենտալից»¹:

Ինչ վերաբերում է Բառնային, ապա ռուսական մա-մուլում հանդիպում ենք հետևյալին. երկու տարբեր հոգվածագիր համեմատում են Բառնային և Աղամյա-նին իրենց հայացքներից հրաժարվելու պատկերում, և առավելությունը տալիս են վերջինին²: «Այս տեսարա-նում նա բարձր էր Բառնայից», — գրում է «Օդեսսկիե նովոստի» քննադատը³:

* * *

Ուրիել Ակոստայի դերում Աղամյանի ունեցած հա-ջողությունը վերագրել դերասանի մեծ տաղանդին միայն՝ ճիշտ չի լինի: Այդ ինքնըստինքյան Սակայն, սրա կողքին, ոչ-պակաս դեր է խաղացել նաև ժամա-

նակը: Թվում է, թե սխալված շենք լինի, եթե ասենք, որ արվեստագետի միտքը Գուցկովի պիեսի վրա կանգ է առել ոչ այնպես, լոկ բեմական տրագիցիայի ուժով, ինչպես այդ լինում է գերասանների կյանքում, Համոզված ենք, որ դրա համար նա ավելի լուրջ պատճառներ է ունեցել:

Պիեսի թատերական օրինակներին հեղինակը կցել է իր գիտողությունները, որոնց մեջ գտնում ենք ցուցում այն մասին, թե հրեաների դերակատարները ինչպես պետք է հագնվեն: Միաժամանակ նա հարկ է համարել զգուշացնել, որ նրանցից ոչ մեկի, նույնիսկ Բեն Ակիպայի խոսքի կամ վարքագծի մեջ չպետք է նկատվի ազգային առանձնահատկության հետք անգամ:

Նշանակալի զգուշացում:

Դրանով հեղինակը կամենցել է իր պիեսի դերակատարներին հեռու պահել տեղայնացման վտանգից, հասկացնել, որ ռեդերգության զաղափարական ընդհանրացումներն ավելի լայն են նրա ընդգրկած նյութից, որ, կարեկցելով հրեա ճնշված ժողովրդին, նա արտահայտում է հումանիստական կարեկցություն բոլոր ճնշվածների նկատմամբ, որ փառաբանելով ազատախոհ հրեային՝ նա փառաբանում է ազատության և առաջադիմության զաղափարների ամեն մի կրողի, որ դիմակազերծելով բարբիներին և հրեա հարուստներին՝ նա խարաղանում է կրոնական ամեն մի մոլեռանդություն, շարշիական ամեն շարաշահություն²:

Ուրեմն, թեև ողբերգության հերոսը պատմական անձնավորություն էր և նրա կյանքի անցքերի մեծ մասն էլ իրական աղբյուր ունեին, այնուամենայնիվ, Գուցկովը կամենում էր, որ իր զործն ընկալվի ոչ իբր անցյալ ժամանակներում կատարված միայն մի դեպքի դրամատիկական նկարագրություն, այլ որպես ամեն

ժամանակների համար նոր և բոլոր միջավայրերին հավասարապես վերաբերող մի երկր։

Այս մոտեցումը Ադամյանին հարադատ էր։

Ուրիելի կերպարին անցնելով, նա, անշուշտ, ուսումնասիրել է պատմական անցքերին վերաբերող նյութերը։ Դերապատկերը ստեղծելիս Ադամյանը դարաշրջանից չի հեռացել, հավատարիմ է մնացել պատմական կոլորիտին։ Հոգվածներում նույնիսկ նշվել է դաւ Սակայն, միաժամանակ, կերպարի էությունը բացահայտել է այնպես, որ նրա ընկալումը ժամանակակից հնչողություն է ձևոք բերել։ Մեզ թվում է, որ Ադամյանը Ուրիելի կերպարի վրա կանգ է առել՝ նկատի ունենալով իր ապրած ժամանակները։ Ողբերգության և՛ նյութը, և՛ նրանից բխող գաղափարները կարծես թե հենց այն իրականությանն էին վերաբերում, որ տիրում էր Ռուսաստանում՝ օր-օրի վրա սաստկացող ռեակցիայի տարիներին։ Գուցկովի պիեսի հումանիստական գլխավոր գաղափարը մտքի ազատության պաշտպանությունն է — պայքար խավարամտության դեմ, որ ճնշում, հալածում է մտքի ազատ ընթացքը։

Այս կերպարը ևս, ինչպես մյուսները, իր ամբողջ պատմությամբ գալիս լրացնում է արտիստի ստեղծագործության գլխավոր թեման՝ գեղեցիկ ձգտումների բախումը բիրտ իրականության հետ և նրանց խորտակման ողբերգությունը։

* * *

Գուցկովի ողբերգության բեմական պատմությանը ծանոթանալիս տարբեր մեկնաբանությունների ենք հանդիպում, որոնց մեծ մասը, ի վերջո, համախմբվում է երկու հիմնական գծի շուրջ. մեկի համաձայն՝ շեշտվում է Ուրիելի և Հուդիթի սիրո ողբերգական պատմու-

թյունը. մյուս մեկնաբանությունը՝ ներկայացման առանցքը դառնում է ազատ մտքի փառաբանումը ընդդեմ խաղաղամտության:

Այս մեկնաբանություններից Ադամյանը որի՞ն նախապատվություն տվեց: Առանձին-առանձին՝ ոչ մեկին: Խաղի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ նա այն համոզման էր, թե մեկն առանց մյուսի ընդունել՝ նշանակում է կողոպտել այն հարստությունը, որ ամփոփված է գլխավոր հերոսի մեջ: Բաղմակողմանի և ավելի խորը ընդգրկում կատարելու համար, նրա կարծիքով, պետք էր նկատի ունենալ մեկնաբանության երկու զիծը, շեշտել և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Եթե շեշտվի միայն մտածողը, ապա կերպարը կարող է կանգնել հուսկանությունից դրկվելու վտանգի առաջ. եթե շեշտվի միայն սիրո ողբերգությունը՝ այդ դեպքում էլ պիեսի գաղափարական շրջագիծը կարող է սահմանափակվել: Ուրեմն, ճիշտն այն է, որ մեկի միջոցով պետք է գալ մյուսին և այդ ճանապարհով ընդգծել ոչ թե նրանց միջև եղած հակասությունը, այլ ներդաշնակ համաձայնությունը: Դրան հասնել՝ նշանակում է հանգել այն կարևոր մտքին, որ ողբերգությունը ոչ թե նրա կրողների մեջ է, այլ նրանց շրջապատի, այն շրջապատի, որ մարդկանց մղում է դեպի կործանում:

Ադամյանի Ուրիելի մասին լույս տեսած առաջին հոգվածներից մեկը, ինչպես արդեն ասվեց, գրված է այն համեմատական մեկնաբանությամբ, որ տվել են Զոնենտալն ու Ադամյանն այդ դերում:

Մի քննադատ այն համոզումն է հայտնել, թե «Ադամյանը խաղում է Գուցկովի Ուրիելը, այսինքն՝ այդ դերը կատարում է այնպես, ինչպես ստեղծել է Գուցկովը», իսկ Զոնենտալը՝ ոչ:

Իր միտքը նա հիմնավորում է հետևյալ կերպ:

Ուրիել-Ադամյանը մարդ է, Ուրիել-Ջոնենտալը՝ փիլիսոփա։ Ուրիել-Ադամյանը հասարակ մահկանացու է, ճիշտ է՝ ազատախոհ։ Ջոնենտալը մտածող է, իր շրջապատից բարձր։ Եվ քանի որ Ադամյանն ընդգծում է մարդուն, նրա Ուրիելը տասնամյակներ ունի, վճռականություն պակաս։ Իսկ Ջոնենտալը, շեշտելով փիլիսոփան, ցույց է տալիս, որ նա իր համոզումների մեջ անդրդվելի է, միտքը համառ է, եռանդով լի և կամային կերպար է ընդհանրապես։ Ահա այս տարբերությունն էլ, բնականաբար, անդրադարձել է կերպարների բեմական դրսևորման վրա։ Այն ժամանակ, երբ Ադամյանի Ուրիելն իր պահվածքով, շարժումով, ինչպես և խոսքով, պարզ է, սովորական, Ջոնենտալ-Ուրիելի և՛ քայլվածքը, և՛ շարժումը, և՛ կեցվածքը հանդիսավոր է։ Ադամյանի Ուրիելը կրակոտ խառնվածք ունի, մինչդեռ Ջոնենտալի Ուրիելի մեջ համարյա ամեն պահ նշմարելի է սառը վճռականություն։ Եթե Ադամյանի Ուրիելը շրջապատի մեջ զգում է իրեն հարազատ, սովորական ու պարզ, ապա Ջոնենտալի Ուրիելը ընդգծում է իր և շրջապատի միջև եղած տարբերությունը, սեփական անձի գերազանցությունը և մի տեսակ վերից է նայում նրա վրա։

Ջոնենտալը դերից առանձնացրել և սիրով խաղացել է բոլոր այն ճյուղերը, որոնք վերաբերում են դատողական Ուրիելին, նույնիսկ հատուկ ընդգծել է իր հերոսի խոհերը, մինչդեռ Ադամյանը շեշտը դրել է այն ներքին բախման վրա, որ առաջացել է համոզումների և սիրո միջև տեղի ունեցած խզման հետևանքով և կերպարը մղել է հակասական ապրումների ոլորտը։ Դրա համար, ասում է քննադատը, Ջոնենտալը թեթև է անցնում այն բոլոր տեսարանների վրայից, ինչպես Հուդիթի կամ մոր պատկերները, որոնք արտահայտում են

կերպարի ներքին հակասական կոիվը, իսկ Ադամյանը՝ ճիշտ հակառակը:

Նշելով Ջոնհնտալի խաղի ընդհանուր արժանիքները, նրա լավագույն տեսարանները, ինչպես, օրինակ, Ուրիելի վերջին մենախոսությունը, քննադատը միաժամանակ իր վերջնական եզրակացություն մեջ հակվում է դեպի Ադամյանը. «Ըստ երևույթին,— գրում է նա,— Ադամյանն ավելի իրավացի է՝ Ուրիելին ներկայացնելով որպես մարդ: Եվ իր եզրակացությունը հիմնավորելիս քննադատը ուշադրության արժանի պատճառաբանություն է բերում, որ մեզ թվում է լիովին համոզել: «Ճիշտ չէ»,— գրում է նա Ջոնհնտալի մասին,— որ դրանից հետո մենք չենք հաշտվում, երբ Ակոստան անսում է սիրո ձայնին, և ոչ պարտականությանը, որի կոչն է անում և որին, ինչպես հավատացնում է մեզ Ջոնհնտալը, նա պատրաստ է ծառայել ամենուրեք և միշտ: Ճիշտ չէ», որ դրանից հետո անհասկանալի է հրաժարանքի տեսարանը, ինչպես և անձնատապանությունը»⁶:

Քննադատը իրավացի է. այդքան համոզվածություն, այդքան կամք և վճռականություն դնելով կերպարի մեջ, Ջոնհնտալը հակառակ է գնացել այն տրամաբանությանը, որի վրա կառուցված է դերը և որը ապահովում է նրա աճը հակասությունների միջով՝ դեպի ողբերգական կործանում:

Ուրիշ քննադատներ ևս հաստատում են, որ Ադամյանը Ուրիել խաղալիս ընդգծել է մարդը՝ Վերոհիշյալ հոգվածը, որի հիման վրա կատարվեց Ջոնհնտալի և Ադամյանի խաղերի համեմատությունը, գրվել է 1885-ին: Երկու տարի անց, 1887-ին, մի այլ քննադատ ասում է, որ «արվեստագետն իր առաջ բացեց

մարդուն և լուսավորեց նրա հոգում թաքնված ծալ-
բերը»⁷։

Այս նշանակո՞ւմ է արդյոք, որ մտածող Ուրիելը
չկար Ադամյանի մեկնարանման մեջ, կամ արդյոք կա-
րո՞ղ է պատահել, որ պիեսի նյութն ուսումնասիրելիս
գերասանը ուշադիր չլիներ կերպարի այդ կողմին։
Իհարկե՞ն ոչ։

Մի-երկու խոսք Ադամյան-Ուրիելի գերապատկերի
մասին։

Դալուկ դեմք՝ մի խորին թախիծի արտահայտու-
թյամբ։ Գեղեցիկ գծագրված հոնքերի տակից փայլա-
տակում էին համոզված մտածողի և զաղափարի նա-
հատակի աչքերը։ Բայց և բարձր ճակատը, որ վկայում
էր մտքի տենդագին լարում, ակոսում են ապրած տազ-
նապի կնճիռները։ Սև, ոլորուն մազերը, քոնքերի մոտ
արդեն ճերմակած, փոքր մորուքը, որ շրջանակում էր
այդ աղնիվ դեմքը, հաղորդում էին նրան բիրյական
արտահայտություն։

Մի քննադատ Ադամյան-Ուրիելի արտաքին այդ
նկարագրությունը տալով՝ բացականչում է. «Այդ դեմ-
քը նկարչի վրձինին է արժանի»⁸։

Փորձենք հասկանալ այն տրամաբանությունը, որի
օգնությամբ Ադամյանը կառուցել է Ուրիելի կերպարը։

Ինչո՞ւ է նա այդչափ ընդգծել մարդուն, արդյոք
նրա՞ համար, որ մտածողին երկրորդական տեղ էր
վերագրում կերպարի կյանքում։ Իհարկե, ոչ։ Նա այդ
արել է մտածողի կերպարը ցայտունացնելու համար։

Ջոնենտալը, սկզբից ևեթ շեշտելով մտածողին, ըստ
որում իր հայացքների մեջ մինչև վերջ անդրափելի Ու-
րիելին, փոքրացրել է կերպարի զարգացման հեռա-
նկարը։ Դերասանը բռնել է յուրահատուկ, իր տեսակի
մեջ անպայման հետաքրքիր, բայց նվազ հեռանկարա-

յին ճանապարհը: Աղամյանն ընթացել է հակառակ ճանապարհով, նա աշխատել է, որքան հնարավոր է, բարդացնել, հարստացնել իրադրութիւնը և այդ դժվարին ճանապարհով հասնել այնպիսի ընդգծումների, որոնք կարող էին օգնել՝ հասկանալու Ուրիելի, մարդ և միաժամանակ մտածող, մտածող և միաժամանակ մարդ Ուրիելի ողբերգական կացութիւնը:

Ի տարբերութիւն Համլետի, Օթելլոյի, Արքանիսի և Զացկու, որոնք չգիտեն, թե ինչ է նշանակում նահանջը կյանքի գլխավոր իմաստից, Ուրիելը, ինչպես հայտնի է, գիշումներ է անում: Իր և մանավանդ հարազատների երջանկութիւնը հասնել՝ թեկուզ նահանջի գնով: Համոզումները, որոնցից, թվում է, թե ավելի թանկ ոչինչ չկա կյանքում՝ գիշում է հանուն Հուդիթի սիրո, մոր նկատմամբ ունեցած որդիական պարտականութիւն և եղբայրական զգացման:

Աղամյանը Հուդիթի հանդեպ ունեցած սերն արտահայտել է շատ ուժեղ, զգացումների այնպիսի հարստութիւն գնելով նրա մեջ, որ հանդիսատեսը ենթարկվել է հոգեկան այդ բուռն դրսևորմանը, և դա մղել է համաձայնելու, թե այո, այդպիսի սիրո համար գուցե և կարելի է գիշել: Գեղեցիկ սեր է դա, մի իսկական, համայնապարփակ զգացում: Հուդիթը նրա համար ամեն ինչ է, ոչ միայն շքնաղ էութիւն, այլև իսկական ընկեր, որ հասկանում է իրեն, գնահատում իր մտքի սլացումները և կանգնած է նրա կողքին՝ որպես բարի կողմնորոշում կյանքի այս խճճված բալիդներում: Հուդիթն իր հետ է՝ նշանակում է աշխարհն իր հետ է: Զկա Հուդիթը, իր հետ չէ Հուդիթը՝ նշանակում է աշխարհն էլ իր հետ չէ: Նա չի պատկերացնում կյանքն առանց Հուդիթի: Դա իդեալական սեր է, միաժամանակ այնպես մարդկայնացված, որ հանդիսատեսի սիրտը,



Պետրոս Աղամյան



THE END OF THE WORLD

եթե սառն է եղել՝ շերմացել է, եթե շերմ է եղել՝ բողաժառել, կրակ է կտրել:

Ջոնենտալը կերպարի այդ կողմին առանձին կարեւորութիւն չի տւել. նա փիլիսոփա է և միշտ՝ մտքերի ու դադափարների վերացական մթնոլորտում: Այդ պատճառով նրա խաղում սերը և՛ դեպի Հուդիթը, և՛ դեպի մայրը ձեական է, ավելի արտաքին արտահայտութեամբ դրսևորված: Դրա համար էլ անհասկանալի է մնում, թե ինչո՞ւ է նա, այնուամենայնիւ, բռնում նահանջի ճամփան: Մինչդեռ Ադամյանը իր հոգու ողջ շերմութիւնը դնելով սիրո մեջ՝ նահանջի համար արդարացուցիչ հիմքեր է ստեղծել: Ուրիշի քայլը հոգեբանական արդարացում է գտել: Ուրիշը համոզված է, որ ինքն իրավացի է, որ իր համոզումները ճիշտ են, և եթե նա, այնուամենայնիւ, նահանջում է, հրաժարվում իր դադափարներից, ապա ուրեմն կան զորավոր այլ ուժեր, որ նրան ուրիշ կողմ են քաշում: Ադամյանը ոչ թե մի կողմ է թողել մտածողին, այլ համեմատաբար, այն էլ սկզբում, նվազ գունավորելով նրան, իր ամբողջ ուշադրութիւնը ողբերգութեան այս մասերում դարձրել է սիրո վրա, նրա հախուռն ու բուռն դրսևորման վրա: Ուժեղ, շեշտակի ընդգծման ենթարկելով կերպարի այս կողմը, նա ընդհանրապես բեմականորեն արդարացրել է կերպարի վարքագիծը, բացատրելով, թե ինչո՞ւ և ի՞նչ պատճառով նա կարող էր այդ քայլին դիմել:

Մտածել, սակայն, թե Ադամյանը երկու գույնի, սևի ու սպիտակի հակադրութեան վրա է կառուցել իր քայլը՝ սխալ կլինի: Թեև սերն անշափ ուժեղ, թեև պատրաստ հայացքների զոհաբերութեան, բայց նա այդ քայլին գնում է ներքին պայքարով: Եթե Ջոնենտալի խաղի մեջ անհասկանալի է Ուրիշի նահանջը, իսկ Ադամյանի մոտ, ընդհակառակը, հասկանալի է, ապա այդ հասկա-

նալիին դերասանը հասնում էր ներքին տանջալի պայ-
քարի միջով: Երբ ասում ենք, թե նրա պաշկերման
մեջ սկզբում մտածողը ազոտ է դժված, ապա միայն հա-
մեմատաբար Պետք է սերը ավելի շեշտված լիներ, որ
հոգեկան պայքարում ի վերջո հաղթող դուրս գար: Հա-
մեմատության մեջ թույլ լինելով, առանձին վերցրած,
դա մեծ ուժ է՝ ընդունակ համառ դիմադրության: Եվ
այդ դիմադրութունը ուղեկցում է կերպարին մինչև
վերջին պահ: Ասում են, թե այդ ներքին կոխիլը — հրա-
ժարվել՝ զրքից, թե՛ բարձր կանգնել շրջապատից,
պաշտպանել՝ համոզումները, թե՛ զոհ բերել դրանք —
այս հակասական ապրումները Ադամյանը ներկայացրել
է ցնցող ուժով: Նույնիսկ դեր չի խաղացել այն հանգա-
մանքը, որ ուս հանդիսատեսը չի իմացել հայերեն:
Մի քննադատ ասում է, թե դերասանի խաղն այնպես էր
համակել ամբողջ դահլիճը, որ շրջապատ հանդիսատեսնե-
րը, հավատացած է ինքը, հասկացան Ուրիելի ասածը,
հասկացան, այլապես ինչո՞վ բացատրել հանկարծ
պոռթկած ծափահարութունը: Իսկ հետո ավելացնում
է. «ե ինչպես չհասկանալ, մի՞թե աչքերը, արտիստի
ամեն մի ջիղը չէր ճշում այն կովի մասին, որ տեղի
էր ունենում նրա մեջ»:

Եղբայրները բերում են կույր մորը:

«Եթե դուք թատրոնում լինեիք, — գրում է նույն քըն-
նադատը, — դուք կտեսնեիք, թե տարաբախտ Ուրիելը
ինչպես դիմավորեց մորը, որքան վիշտ լսվեց նրա խոս-
քերի մեջ.

Դեռ դու ճանաչո՞ւմ ես անիծյալիս:

Բայց եթե մինչև այժմ տեսածը թույլ էր տալիս հաս-
կանալ Ուրիելին առանց իմանալու լեզուն, որով նա

խոսում է, ապա վերջին մենախոսությունն ասելիս Ադամյանն ինքն իրեն գերազանցեց, Բառերով... բառերով անկարելի է արտահայտել այն, ինչ մարդ ինքը պետք է տեսներ, ինքը պիտի զգար, և այն ժամանակ միայն կարելի է պատկերացնել հառաչող Ադամյանին.

Մահվան քույրն է կրծքիս մեջ...

Վիրավորված զազանի նման կցանկանայի
Գոռալ...

Իսկ վերջին խոսքերի ժամանակ

Բավական է... Թողեմ ինձ...

Ես գնում եմ, գնում եմ, գնում:

Թատրոնը բառացիորեն զղրղաց ծափահարություններից: Ընդմիջմանը ամենքն այն մասին էին միայն խոսում, թե հույակավոր ողբերգակը էսթետիկական ինչպիսի մեծ բավականություն պատճառեց հավաքված հասարակությանը: Հետագա խաղը այլևս ոչինչ չէր կարող ալիլացնել. այս մենախոսության առաջ նսեմանում է ամեն ինչ»¹⁰:

Ադամյան-Ուրիելի սիրո և համոզումների միջև, վերջին հաշվով, հակասություն չկա: Եթե նա, այնուամենայնիվ, համոզումները զոհաբերում է, ապա նրա համար, որ ստիպված է այդ անել, Դա շրջապատի հրամայականն է: «Օգեսակի վեստնիկի» քննադատն ասում է, թե հրաժարանքի տեսարանում հանդիսականը տեսնում է «մի մարդ, որը գերբնական ջանքեր է գործ դնում, որպեսզի կարողանա հրաժարագիրը կարգալ մինչև վերջ, հեռանալ այն ամենից, որ այնքան թանկ է նրա համար, որով նա ապրում և շնչում է»: Քննադատը նկատում է, որ ինքը հիշում է Բառնայի խաղն այդ տեսարանում, «սակայն գերմանական ողբերգուին պա-

կասում էր հոգեկան շերտությունը, ամենագլխավորը՝ Աղաձյանի անկեղծությունը»¹¹։ Այն, որ այդ պատկերում նա բարձր է եղել Բառնայից՝ հաստատում է մի այլ հոգվածագիր ևս¹²։

Մի քննադատ, դարձյալ Օդեսայից, իր հոգվածում բավական արտահայտիչ ձևով նկարագրել է Աղաձյան-Ուրիելին՝ հրաժարանքի տեսարանում, ավելի ճիշտ՝ Ուրիելի ակամա հրաժարիմքը, նրա ստիպվածությունը, հարկադրված լինելը։

«Հրաժարանքի տեսարանում,— գրում է նա,— դուք տեսնում եք դաժան իրականություն։ Նրա խաղում հոգեֆիզիկական տարրը այնպիսի իրական ճշտությամբ է հանդես գալիս, որ ստիպում է ձեզ մոռանալ շրջապատողներին և պատկերացնել մեռյալների մեջ։ Նրա ամբողջ մարմինը նյարդայնորեն ճոճվում է, դեմքին՝ մեռելային դժգոժություն։ Սառը քրտինքն է պատել նրա ճակատը, տենդագին դողացող ձայնը ըստ ևս ըստ խղճում է։ Սառը քրտինքը վրա է տվել, և նա ամեն անգամ ձեռքով սրբում է այլայլված դեմքը։

Երկու ըստ ևս, և ձեր առջև կանգնած է ոչ թե մարդ, այլ երկյուղալի մի սովեր, որ տարուրերվում է և արձակում անկապ հնչյուններ... Սարսափը պատում է ձեզ, և ճնշված երևակայությունը պատկերացնում է հանգուցյալների գերեզմաններ»¹³։

Բոլոր քննադատներն էլ այս տեսարանը բնական արվեստի գլուխ-գործոց են համարել։ Ուրիշ դերասանների խաղի հետ են համեմատել և առավելություն տվել են նրան։ Մի քննադատ ասում է, թե այդ տեսարանում, դերասանների մեծ մասը, որպես կանոն, մեղդրամատիզմի մեջ է ընկնում և իր անկեղծ ուրախությունն է հայտնում, որ Աղաձյանը խուսափեց դրանից, տալով ռեալիստական խաղ¹⁴։

Ուրիեւր, ինչպես հայտնի է պիեսից, կրկին վերադառնում է իր հայացքներին, պաշտպան կանգնում նրանց։ Նա այժմ սերն է զոհաբերում։

Զոհենտալի համար մի առանձին գովարություն չէր ներկայացնում այս նոր անցումը, որովհետև նրա խաղում, ըստ էության, սեր չկար։ Իսկ այն, ինչ չկա, նրանից գովար չէ հրաժարվել։ Մինչդեռ Ադամյանը ինքն իրեն դրել էր ծանր դրության մեջ։ Ինչպե՞ս հրաժարվել սիրուց, երբ դա ամեն ինչ է նրա համար, ինչպե՞ս չլինել հնազանդ որդի, երբ աչքին երևում է կուրացած մոր գծրախոտ կերպարանը։ Բայց պետք է հրաժարվել։ Հեշտ է ասելը։ Որքան հեշտ է ասելը, նույնքան գովար՝ բնմում բեկվել, մի այլ ընթացք բռնել, երբ մինչ այդ ամբողջ հոգին դրել է նրա մեջ։ Դերասանը, իհարկե, գովարությունը հաղթահարել է։ Հարցը, սակայն, դրժվարության մեջ չէ, որովհետև արվեստագետը կամովին գնացել էր դեպի գործի բարդացում։ Ի՞նչ նպատակ է դրել դերասանն իր առջև. որքան թանկ է այն, ինչից հրաժարվում ես, այնքան ավելի է բարձրանում այն, ինչի համար զոհաբերում ես այդ թանկը։ Ուրեմն Ադամյանի վերջնական նպատակը մտածող Ուրիելն էր, մտքի հաղթանակը։ Այդ գովարին անցումները դերասանը հանձն էր առել, որպեսզի մտքի հաղթանակը հնչի անվերապահ համոզությունով։

Հանդիսատեսների վկայությամբ, Ադամյանի խաղի մեջ երբ սերն էր իշխողը, թվում էր, թե իսկապես դրանից ավելի բարձր ոչինչ չկա, իսկ այժմ, երբ նրա Ուրիելը մաքառում է հանուն դավանած գաղափարների, խրոխտ ու անսասան, նույն հանդիսատեսները կարծում են, որ, այո՛, ճիշտ է Ուրիելը, իհարկե, հայացքները ամեն ինչից վեր են։ Հետաքրքիրն այն է, որ դերասանն իր խաղով այնպես է համակել նրանց, որ թե մի դեպ-

քում և թե մյուս՝ հավատացած են եղել, որ իրենք ևս միայն այդպես կվարվին:

Ինչպես ուրիշ դերերում, այնպես էլ Ուրիելի դերակատարման ժամանակ Աղամյանի խաղով կերպարն աւճում է, նման այն դետին, որ ճանապարհին իր մեջ առվակներ առնելով մեծանում է, հորդանում, ստանում այնպիսի ուժ, որ առաջ չկար նրա մեջ և շէր էլ կարելի ենթադրել:

Քննադատներից մեկը, նորից հիշելով Զոնենտալին, ասում է, որ սերը Ակոստան հրաժարվում է բուսական խայտառակությունից՝ Զոնենտալը հոյակապ էր, խաղում էր սրտանց, մինչդեռ Աղամյանը ստեղծում է» Եվ հետո, կանգ առնելով միայն Աղամյանի վրա, շարունակում է. «Ենկարագրել այդ տեսարանը գծվար է, պետք է տեսնել, վերապրել. այստեղ Աղամյանը ինքր զայրույթն է, մոլեգնությունը, դա ահարկու տարերքն է. մի ահեղ մրրիկ. չկա այլևս նրա մեջ ո՛չ հլու աշակերտը, ո՛չ հնազանդ որդին, ո՛չ սիրահարված փեսացուն: Նա երկյուղալի է և վեհ, մարգարե և վրիժառու միաժամանակ, որը զգացել է իր մեջ այնպիսի ուժ, որի առաջ ընկրկում են վայրի ֆանատիկոսները և ծաղրական խոսքեր լսում «իրենց սուրբ սինագոգի» հանդիսն»¹⁵:

Եվ եթե Աղամյանի Ուրիելի մասին ասել են, թե հիշեցնում է մտքի այն մարտիրոսներին, որոնք ռաշխարհին ազդարարել են նոր ճշմարտություններ և զոհվում են խաբույկի կամ խաշի վրա»՝ միանգամայն ճիշտ է¹⁶:

Հուլիթթը, ինչպես հայտնի է, մինչև վերջ հավատարիմ է մնում Ուրիելին: Ըիշտ է, հորը փրկելու համար համաձայնություն է տալիս ուրիշի հետ ամուսնանալու, բայց հարսանեկան հանդեսին թույլ է թմում: Այդ տեսնելով՝ Ուրիելը անձնասպան է լինում: Ըստ պիեսի՝ բե-

մի հետևում: Լսվում է միայն կրակոց: Լենսկին մի-փոքր շեղվում էր պիեսից: Նրա Ուրիելը, տեսնելով անշնչացած Հուդիթին, հեռանում էր հյուրերից, քաշվում մի կողմ և բեմի մի անկյունում անձնասպան էր լինում: Աղամյանը պիեսից շեղվում էր բոլորովին: Նա, ինչպես պիեսն է պահանջում, անձնասպանությունը կատարում էր բեմի հետևում, բայց հետո, վերափոխված վազում էր բեմ և ձեռքի շարժումներով ու դիմախաղով մի կերպ հասկացնում էր իր խնդրանքը՝ թաղել իրեն Հուդիթի կողքին: Ուրիելն ընկնում է: Այլևս ուժ չկա վրան և, այնուամենայնիվ, մզվում է դեպի Հուդիթի դիակը: Ուժասպառ է լինում և, Հուդիթին շհասած, մեռնում կես-ճանապարհին ¹⁷:

Այս մանրամասնություններ Աղամյանը միավորում էր ողբերգության երկու գիծը, ցույց տալիս, որ շնայած ներքին պայքարին, իր և շրջապատի միջև եղած բոլոր հակասություններին՝ տարածայնություն չկա իր մարդկային նկարագրի և փիլիսոփայի միջև:

Ինչպես պիեսում, այնպես էլ Աղամյանի ներկայացման մեջ հերոսի ողբերգական կործանումը չի ընկալվել որպես պարտություն: Ընդհակառակը, նա իր մահով հաստատել է կյանքը, հաստատել է ազատ մտքի հաղթանակը: Եղել են դերասաններ, որոնք Ուրիելի մահը ի վերջո ներկայացրել են որպես պարտություն: Սակայն Աղամյանը, ինչպես նաև Լենսկին, իրենց խաղով թույլ չէին տալիս, որ հանդիսատեսը մի պահ անգամ այդ մահը ընկալի որպես զաղափարական նահանջ: Նրբ վերջում Աղամյան-Ուրիելը բեմից հեռանում է, վերափոխ նորից հայտնվում՝ հանդիսատեսը չի տեսնում նրա մեջ մոռյալ ճակատագրի ծանր բեռան տակ կցած ու ջախջախված մարդու, ընդհակառակը, նա նման է եղել ժամարտի դաշտում ընկած՝ դալիք առա-

չափոր գաղափարների հաղթանակի մոմենտիկի»։ Այդ մահով, դերասանի խաղով ընդհանրապես, հաղթանակում էր այն միտքը, — շատ կարևոր 80-ական թվականների համար, — թե երջանկությունը պայքարի մեջ է և ոչ թե պայքարից նահանջելու։

Մի քննադատ, տարիներ առաջ, Ուրիելի դերում տեսել էր Բառնային Տեսել էր ու հիացել ընա իմ հիշողության մեջ թողել է Ուրիելի համակրելի կերպարը, և ես սիրում էի այդ կերպարը», — գրում է նա և միաժամանակ ասում, որ ինքը չէր կամենում այդ կերպարը տեսնել մի այլ ձևով, և ուրիշ դերասանների փոփոխություններ այդ կերպարի մեջ մի փոքրիկ զիծ անգամ՝ ինքը պատրաստ է եղել ընդունել որպես արվեստի հանդուգն գունհկացում։ «Բայց, ճիշտն ասած, չգիտեմ, — շարունակում է նա, — բարկանա՞լ Ադամյանի վրա, թե՞ հիանալ նրանով, որը պոկեց իմ հոգուց այդ կերպարը և ցույց տվեց ինձ Ուրիելի բոլորովին այլ կերպար։ Եվ ես տեսա ոչ միայն հզոր, այլև մարդ-Ուրիելին»¹⁸։

Թվում է, թե դերասանի համար, որքան էլ մեծ լինի նա, սա բարձրագույն գնահատությունն է։

ԳԼՈՒԽ
ԾՐՐՈՐԴ

ՌՈՒՍԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՆԵՐԻ
Ա Շ Խ Ա Ր Ն ՈՒ Մ

Չ Ա Յ Կ Ի

Ժաղով, հետո Չացկի — ահա այն առաջին երկու դերը, որոնցով Աղամյանը մուտք է գործել ուսական կերպարների մի ամբողջ աշխարհ:

Ժաղովը, իհարկե, Չացկի չէ: Այդ հասկանում էր Աղամյանը: Հասկանում էին նաև հասարակությունն ու քննադատությունը: Եթե մամուլը դրական է արտահայտվել Աղամյանի ժաղովի մասին, ապա նրա Չացկու վրա կանգ է առել ջերմ հիացումով: Ժաղովի դերակատարումը պետք է դիտվի որպես մի նախապատրաստական քայլ՝ Չացկուն անցնելու համար:

Եեև լքից պատուհասի» բեմադրությունը հայկական բեմում մեծ դժվարությունների հետ էր կապված: Առաջին անգամն էր, որ գրիբոյեզովյան հերոսները բեմից պետք է խոսեին ոչ-ռուսերեն: Բացի այդ, բարձր գաղափարները այստեղ դուգակցված են ուսական կյանքի տիպիկ դրսևորումների հետ: Միանգամայն հասկանալի է, որ ուսական իրականության մասին ազդու պատկերացում ունեցող դերասաններից, ինչպիսին Աղամյանն

էր, պետք է դա պահանջեր լրացուցիչ շանք՝ նպատակին հաշոդութեամբ հասնելու համար։ Եվ եթէ ասվում է, որ Ադամյանը Չացկու կերպարը պատկերացնելիս գործի է կպել նույն ոգևորութեամբ, ինչ որ Համլետի ժամանակ, բայց և նույն անհանգիստ սրտով, թէ կկարողանա՞ արդյոք մի այդպիսի ծանրություն հաղթահարել՝ միանգամայն հասկանալի է։

Ադամյանի Չացկու հաշոդությունը ոչ մի կասկածի առիթ չտվեց։ Քննադատությունն ասում էր, որ նրա խաղը, ինչպես նաև մյուս գլխավոր դերակատարներինը, զմայլանք է պատճառում, հիշեցնում է ռուսական բեմի լավագույն դերակատարներին, այնքան արտահայտիչ է, որ «կարելի է իսկական հաճույքով հետևել նրանց խաղին, շիմանալով անգամ հայերեն լեզուն» և։

Ոչ միայն բարձր ու ջերմ գնահատվեց, այլև իբրև կերպար մնաց հանդիսատեսի հիշողության մեջ, տեղ գրավեց նրա սրտում։ Ու թեև Թիֆլիսի հանդիսատեսը, ուր նա խաղաց Չացկու դերը, և առաջ, և հետո, բավական Չացկիներ էր տեսել, միևնույն է, նրանցից չպտերի համար կերպարը ներկայանում էր այն նկարագրով, որ նրան հաղորդել էր հայ դերասանը։

Ադամյանի խաղը բնութագրելուց առաջ անհրաժեշտ ենք համարում մի շնորհ կատարել և խոսել այն մասին, որ «խելքից պատուհասի» բեմադրությունը հասարակության տարբեր թևերի՝ առաջավորների և պահպանողականների միջև մի սուր վեճ բորբոքեց։

Այդ վեճը առաջին հայացքից ոչ մի կապ չունի Ադամյանի Չացկու հետ։ Եվ, իսկապես, վիճող կողմերը Ադամյանին չեն էլ հիշատակում։ Եվ, այնուամենայնիվ, կապ կա։ Այդ այն է, որ պահպանողականների հարձակումը «խելքից պատուհասի» վրա, իր արձագանքի էր գտնվում հասարակութեան մեջ, կողմնակիցներ շահում

հանդիսատեսների շրջանում: Դա դերասանից պահանջում էր լրացուցիչ ջանքեր, հանդիսատես հասարակության այդ մասի՝ Չացկու դեմ ունեցած նախապաշարումը արմատահան անելու համար:

Նախ անդրադառնանք այդ վեճին, ապա՝ Ադամյանի դերակատարմանը:

* * *

Քատերական հասարակայնության առողջ և առաջադեմ մասը ողջունեց «նեյթից պատուհասի» բեմադրությունը, իսկ նրա պահպանողական թևը, ճիշտ հակառակը, դժգոհ մնաց և ժխտական դիրք բռնեց:

Այդ առաջին անգամը չէր:

Ռուսական դրամատուրգիան, — խոսքը նրա ականավոր արտահայտությունների մասին է, — հաճախ է պայքարի առիթ տվել հայ հասարակական կյանքի տարբեր խմբավորումներին: Դեռևս 60-ական թվականներին, երբ Օստրովսկին առաջին անգամ էր հայ թատրոն մուտք գործում, գաղափարական կրքոտ բախումներ տեղի ունեցան: Մի ամբողջ մտայնություն զարգացվեց այն մասին, թե ի՞նչ կարիք կա Օստրովսկուն կամ Սուխովո-Կորիլինին տեղ տալ հայ թատրոնի խաղացանկի մեջ, երբ նեղ-ազգային հեղինակներ լինելով, անկարելի էր որ հայ հանդիսատեսի հետաքրքրությունը շարժեն: Սակայն դրան հակադրվեցին թատրոնի առաջադեմ գործիչները, ինչպես Չմշկյանը, Ամրիկյանը, Մանդինյանը և կովի բռնվելով Քատերական քննադատության պահպանողական ներկայացուցիչների հետ, պայքար ծավալեցին ուսա դրամատուրգիայի համար, զարգացնելով այն միտքը, թե հայ հանդիսատեսին ըստ դրամատուրգ Օստրովսկին իր պատկերած իրականու-

թյամբ, տիպերով, արժարժած խնդիրներով անհամեմատ մոտ է, ավելի հարազատ ու հասկանալի, քան Վրոպական դրամատուրգիայի մեծահամբավ հեղինակներից ոմանք։ Այժմ նույն պատմությունն էր կրկնվում հայ թատրոնի գաղափարական կյանքում։ Եթե 60-ական թվականներին Օստրովսկու և Սուխովո-Կորիլինի (նրանց հետ միասին նաև Սունդուկյանի) դեմ սուր էր ճռճում «Հայկական աշխարհը», ապա այժմ, 80-ական թվականներին, այդ դերն իր վրա էր վերցրել «Մեղու Հայաստանին»։

«Փորձ» պարբերականը մի ընդարձակ հոգված է նվիրել «Խելքից պատուհասի» բեմադրությունը հայ թատրոնում։ Դրա հեղինակը վրաց նշանավոր գրականագետ Դավիթ Էրիսթովն էր, որին «Փորձի» խմբագրությունը ներկայացնելիս ասում է, որ նա՝ «տեղական համակրելի և սրամիտ բանասերներից մեկը, հիմնավորապես ուսումնասիրած է Գրիբոյեդովի կոմեդիան և հայտնի է ուսու գրականության մեջ յուր հետազոտություններով այդ բանաստեղծի կյանքի և գրվածքների մասին» ²։

Ի միջի այլոց նկատենք, որ Թիֆլիսում գործող թատերասերների խմբակը, որ կազմված էր հայերից, վրացիներից և ռուսներից, 1879-ին, Գրիբոյեդովի մահվան 50-ամյակի կապակցությամբ ուսաց լեզվով ներկայացրել է «Խելքից պատուհասը», որտեղ Չացկու դերը կատարել է Դավիթ Էրիսթովը» ³։

Էրիսթովը հանձն է առել գրել հայկական ներկայացման մասին, որովհետև հարցը վերաբերում է Գրիբոյեդովին, այսինքն՝ իր ուսումնասիրած և նախասիրած հեղինակին։ Բայց ոչ միայն դրա համար, վրացի գրականագետի քննադատական խոսքը ինքնին հետաքրքիր լինելով՝ ուշագրավ նշանակություն է ստանում նրանով,

որ նա չի սահմանափակում իրեն մի ներկայացման տված զնահատականով⁴։

Այդ հոգվածի սկզբում ասված է, թե «հայ դերասանների մշտական խումբը ներկայացրեց Գրիբոյեդով ոտա բանաստեղծի անմահ կոմեդիան»⁵։ Կարծես թե այստեղ ոչինչ ուշագրավ չկա, փաստի սովորական արձանագրություն և ուրիշ ոչինչ։ Բայց ոչ, ամեն ինչ այնպես չէ, ինչպես թվում է։ Փաստի այդ սովորական արձանագրությունը զայրացրել է «Մեղու Հայաստանիին» և ահա թե ինչու. նրա մեջ Գրիբոյեդովի կոմեդիային բարձր զնահատական է տրված, որակված է այն որպես անմահ ստեղծագործություն։ «Մենք չենք հասկանում,— գրում է «Մեղու Հայաստանին»,— այս հոգվածագիրը «անմահ» բառը ինչի՞ տեղ է ընդունում... Զենք հասկանում նույնպես, թե այդ կոմեդիայի մեջ ի՞նչ բան կա արդյոք անմահության արժանի»։ Այս վրդովված հարցը տալուց հետո «Մեղու Հայաստանիին» քննադատը շարունակում է. «Արդյոք նրա մեջ հայտնած ինքնուրույն մտքե՞րը, կյանքի վերա ձգած նրա հայեցողությունե՞րը, արդյոք մարդկության ոգին ու միտքը բարձրացնող և ոգևորող աստվածային վսեմ զգացմունքնե՞րը և նրանց նուրբ արտահայտությունե՞րը, թե՛ ընդհանուր մարդկության համար հետաքրքիր բնավորությունների ճիշտ և գեղեցիկ նկարները... Արդյոք դրանցից մեկը կա՞ այդ «անմահ» կոչված կոմեդիայի մեջ։ Շնորհակալ կլինենք՝ եթե մեզ մատնացույց անեն»⁶։

Սակայն պահպանողական քննադատը կամենալով հեռու մնալ միակողմանիությունից, նաև արժանիքներ է տեսնում «Խելքից պատուհասի» մեջ։ «Մեր կարծիքով,— գրում է նա,— կոմեդիայի միակ նշանավոր կողմը նրա ստանալորի չափակցությունը, խոսքերի մեղմ

և ամփոփ դասավորութիւնը և հանգերի կանոնավոր ու հաշող ելեւէջներն են»... Բայց դա էլ, նրա կարծիքով, «կարող է միայն բուն ռուսին կամ բոլորովին ռուս գրականութեան նվիրվածներին հետաքրքիր անել»⁷։

«Մեղու Հայաստանի» առարկութիւնները վերահիշյալով շեն ավարտվում. «բեմական կետից այդ կոմեդիան աննշան, անպետք է, որչափ էլ լավ ներկայացվի, տյնուամենայնիվ ձանձրալի է նա»⁸։ Այնուհետև անդրադառնում է կերպարներին. անհաշող համարելով Չացկուն, գտնում է, որ հեղինակը տաղանդավոր է գտնվել մյուս տիպերի կենդանագրման մեջ, բայց... և այստեղ էլ նա մի վերապահութիւն է առաջ քաշում, գտնելով որ դրանք «մեզ վրա այնչափ տպավորութիւն են թողնում հիմա, որչափ որ մի թանգարանում կախած պատմական հագուստները»⁹։

Եվ քննադատը զուգահեռ է անցկացնում «Խելքից պատուհասի» և «Հայկ դյուցազնի» միջև՝ ասելով, որ առաջինով Ռուսաստանում տարվում են հնասեր ռուսները, իսկ երկրորդով, այսինքն՝ Բագրատունու գրվածքով՝ գրարարականները։ Թվում է, թե ավելի անհիմն համեմատութիւն անել չէր կարելի. մեկը՝ «Հայկ դյուցազնը», հին գրականութեան լեզուն և ուղղութիւնը պահպանող ստեղծագործութիւն է, մյուսը՝ «Խելքից պատուհասը»՝ ճիշտ հակառակը, թե՛ լեզվի, թե՛ ուղղութեան կողմից նոր գրականութեան հիմքերը դնող նշանակալի երևույթներից է ռուսական իրականութեան մեջ։ Չենք խոսում այն մասին, որ առաջինը պատմական խոր անցյալին է պատկանում, երկրորդը, թեկուզև անցած, բայց հեղինակին ժամանակակից կյանքն է պատկերում։ Ուրեմն մեկի և մյուսի միջև, երբ նրանք ամեն իմաստով միմյանց ժըխտող երկեր են, ի՞նչ համեմատութիւն կարող է տրամա-

բանական ճանաչվելու Բայց անդրադառնանք հոգվածա-
գրի սկզբունքային առարկություններին:

Ըստ հոգվածագրի, Գրիբոյեդովի կոմեդիան, նախ՝
ինչպես Շեքսպիրն է, հետևապես ընդհանուր հետաքր-
քըրություն չի կարող ներկայացնել, երկրորդն էլ՝ անցած
արժեք է, արդեն պատմությանը պատկանող մի երկ,
որն այսօր, ժամանակակից կյանքի զարգացման տե-
սակետից, ոչ մի ներգործություն ունենալ չի կարող
այլևս:

«Խելքից պատուհասի» քննադատի կարծիքով ան-
մահ անունը կարելի է տալ այնպիսի հեղինակներին,
ինչպես Շեքսպիրն է, Շիլլերը, Գյոթեն, Բայրոնը: Եվ այս
առնչությամբ նա բացատրում է, թե որ դեպքում կարելի
է հեղինակին կամ նրա գործը անմահ կոչել: Նրա տված
բացատրության մի հիմնական կետն էլ այն է, թե ան-
մահ կարող են կոչվել այն ստեղծագործությունները,
երբ ժամեն ազգ պարծանքով նրանց իր սեփականու-
թյունն է համարում»¹⁰: Հետաքրքիր է, թե ե՞րբ են իր
ազգակիցները հետաքրքրություն հանդես բերում դեպի
Գրիբոյեդովը, մոտ ու հարազատ համարելով բնա-
դրում են հայ թատրոնում նրա կոմեդիան, առարկում
են, բողոքում, վրդովվում՝ վերագրելով այդ ձեռնար-
կողներին՝ մի կողմից՝ սահմանափակությանը, մյուս
կողմից՝ ուսման տարիներին այդ ստեղծագործությունից
ստացած ուժեղ տպավորությանը: Հետաքրքիր է նաև
այն, որ այդ հոգվածը լույս է տեսել «Մեղու Հայաս-
տանիում», որի էջերում, ինչպես արդեն տեսանք, չերմ
սլաշտպանություն գտան ֆրանսիական մեկողրամանե-
րը: Ակամա ստացվում է այնպես, որ ըստ «Մեղու Հա-
յաստանի» այդ մեծ մասամբ անբովանդակ և զաղա-
փարագուրկ մեկողրամաները իրենց պատկերած իրա-
կանությամբ և շոշափած հարցերով ավելի մոտ էին հայ

ժողովրդին, նրա կենսական պահանջներին, քան «եկե-
րից պատուհասը»:

«Եկեքից պատուհասի» դեմ արտահայտվող «Մեղու
Հայաստանին», ինչպես երևում է, մոռացել է, թե այդ
հոգվածը հրապարակելուց քսան տարի առաջ իր իսկ
էջերում ինչ է գրվել Գրիբոյեդովի մասին: Այն ժամա-
նակ նա ավելի ճիշտ հայացք էր պաշտպանում՝ ընդու-
նելով Գրիբոյեդովի հեղինակությունը, նրա կոմեդիան
որպես մի այնպիսի սքանչելի նմուշի, որից օրինակ կա-
րող է առնել իր խանձարուրի մեջ գտնվող հայ ռեա-
լիստական դրամատուրգիան: Մոռացել է, ըստ երևույ-
թին, որ իր իսկ էջերում պաշտպանելով այդ նոր դրա-
մատուրգիայի կապը կյանքի ու նրա շունչն արտահայ-
տող տիպերի հետ, հիշվել է «Եկեքից պատուհասը», «էն
անձինքը», — գրել է Միքայել Պատկանյանը 1860-ին
«Մեղու Հայաստանի» էջերում, — որոնց ստեղծել է
Գրիբոյեդովը իրա կոմեդիումը, մտացածին շեն, այլ
դուրս քաշված են բնությունից իրանց սաղ հասակովը,
հանած են գործնական կյանքի հատակից»¹¹, 1881-ին
Գրիբոյեդովի կոմեդիային նեղ-ազգային նշանակություն
վերագրող «Մեղու Հայաստանին» 1880-ին գրել է, որ
այդ հռչակավոր հեղինակությունը հայտնի է սասղ աշ-
խարհի մեջ, որտեղ շատերը անգիր գիտեն»¹²:

Ազգային սահմանափակությամբ առաջնորդվելով,
«Մեղու Հայաստանին» ժխտում էր Գրիբոյեդովի կո-
մեդիան, բարեբախտաբար տիրապետող կարծիք չէր:
Շատերը, այդ թվում հայկական թերթերից «Մշակն» ու
«Փորձը», ինչպես և ռուսական տեղական մամուլը, այդ
հարցերում կանգնած էին հակառակ դիրքերի վրա:

Թե՛ «Մշակը», թե՛ «Փորձը» ողջունում էին «Եկեքից
պատուհասի» բեմադրությունը հայ թատրոնում: Առա-
ջինը շնորհակալություն է հայտնում, որ այդ պիեսը բեմ

է հանվել, որը «թեպետ հին, պատմական և հեռավոր քաղաքի կյանք է նկարագրում, այնուամենայնիվ հասարակությանը օգուտ տվեց»¹³, որովհետև այդ գործածքը պատկերում է, նրա ասելով, նոր սերնդի անհաշտ կռիվը հին սերնդի և նրա քարացած հասկացողությունների դեմ: Երկրորդը՝ «Փորձը», ասում է, թե Գրիբոյեդովի կոմեդիան «զարդարում է ռուսաց բեմը, մի բախտ, որ վիճակված է այնպիսի հանճարների գործերին միայն, որպիսին է Շեքսպիր, Մոլիեր, Գյոթե, Շիլլեր և այլն. ավելի սակավ պատահում է, որ մի գրականական գործ ժողովրդական դառնա, ինչպես սա»: Հետևապես այդ «գործածքի ներկայացնելը մեծ պատիվ է բերում հայկական թատրոնի վարչությանը»¹⁴: Ռուսական մամուլը նույնպես ողջունում է «Խելքից պատուհասի» հայկական բեմադրությունը, սակայն քննադատում է թատրոնի ղեկավարությունը, որ հոգ չի տարել պիեսի ու նրա արժանիքների համեմատ ձևավորում ապահովելու համար, ասելով, թե դա ևս կնպաստեր լավ ըմբռնելու Գրիբոյեդովի նման «հանճարեղ արվեստագետին, որի աճյունը հանգչում է մեզ մոտ, Թիֆլիսում, և որի ազնիվ անունը հայրենի գրականության լուսատուների հետ միասին կարող է լինել Ռուսաստանի բոլոր զավակների եղբայրական միավորման լավագույն օղակ»¹⁵:

Իր րացասման մեջ «Մեղու Հայաստանին» մենակ էր: Մնացած մամուլը, ինչպես և թատրոնի առաջադեմ գործիչները չերմ պաշտպանում էին «Խելքից պատուհասը» ոչ միայն նրա համար, որ նրանով բեմ էր բարձրանում գեղարվեստական տեսակետից մի կատարյալ երկ, այլ գլխավորապես այն տեսակետից, որ համոզված էին նրա դրական ազդեցությանը հայկական կյանքի վրա:

Հարցը պիեսի գնահատականը չէր միայն: Դա հետաքրքիր է, անշուշտ, բայց այնքանով, որքանով վկայում է թեևելքից պատուհասի» շուրջը ծավալված պայքարի ընթացքում «Մեղու Հայաստանի» ժխտական մըտայնության դեմ եղած առողջ դիրքավորումը: Ավելի կարևոր է այն հարցը, թե թեևելքից պատուհասի» բեմադրությունը հայ թատրոնի զարգացման, նրա առաջ 80-ական թվականներին ծառացած խնդիրների լուծման իմաստով ի՞նչ նշանակություն ունեւո: Ուրեմն հարցը «թեևելքից պատուհասի» մեջ չէ, այլ այն ուղղության, որ իր հետ բերում էր նա:

Մեջ բերենք երկու տեսակետ:

«Մշակը», որ միշտ քննադատել է Մասնաժողովի վարած դիժը՝ առատորեն ֆրանսիական մեկողրամաներ բեմագրելու համար, նկատի ունենալով Գրիբոյեզովի կոմեդիայի ներկայացման փաստը և նրանից առաջ «Արդյունավոր պաշտոն» ներկայացումը, ասում է. «Թող Մասնաժողովը շարունակե իր բռնած նոր ընթացքը»: Խորհուրդ է տալիս՝ «Թող առօրյա կյանքից վերցրած պիեսներ ներկայացնեն, չրավականանա թարգմանություններով, այլ փոխադրել տա»: Եվ վերջում եզրափակում է հետևյալ ձևով. «Այն ժամանակ հայոց թատրոնը շքեղության առարկա, ավելորդ զարդ չի լինի, այլ օգտավետ մի հիմնարկություն, մի ուսումնարան: Երբ Մասնաժողովը հայ թատրոնը այն դրության կհասցնեն, որ ժողովուրդը առօրյա պիեսները տեսնելու համար նույնպես կլցնեն թատրոնը, ինչպես և ռոմանտիկական անրնական պիեսները տեսնելու, այն ժամանակ նա ուղղած կլինի իր սկզբնական սխալը»¹⁶:

Նույն տեսակետը արտահայտել է նաև Դավիթ Էրիսթովը:

«Օգուտ եմ քաղում,— գրում է նա,— «Փորձի» խըմ-

բազրության հյուրասիրությունից, որպեսզի մի քանի խոսք ասեմ Հայոց թատրոնի առիթով: Մի անաշառ դիտողի ձայնը, որ կուսակցություններից դուրս է կանգնած, որին թանկ է ազգային թատրոնի զարգացումը կուկկասում, ինչ լեզվով և լինի այդ, գուցե ավելորդ չէ լսել: Ես ուշի-ուշով հետևում եմ Հայկական թատրոնի ռեպերտուարին և նկատում այն ցավալի իրողությունը, որ ներկայացրած գրվածները բոլորն էլ թարգմանական և մեծ մասամբ շատ ստոր հնդինականություններից «կողոպտված փոստ», «Դուզլաս», «Փարիզի աղքատներ» և այլ սոցա նման հնդինականություններ, որոնք հիմնված են էֆեկտների անբնական դրությունների վրա, կարող են լուկ հասարակության ճաշակը խանգարել: Մենք շատ անգամ լսել ենք, որ թատրոնի վարչությունը իրեն արգարացնելու համար պատասխանում է, թե տեղական պիեսները եկամուտ չեն տալիս: Մեր կարծիքով մեղքը գուցե մասամբ վարչությանն է, որ ի սկզբանե պետի ընտելացրեց հասարակությանը «հոգին տակնուվրա անող» գրվածքների և եթե դրանց մեջ սպանություն, թունավորություն և այլ այսպիսի սարսափեցուցիչ բաներ չկան—հասարակությունը ձանձրանում է: Հայկական թատրոնի կոշումը այն չէ, որ մեծ եկամուտներ աչքի առաջ ունենա, նա պետք է ոչ այնքան ժամանակ անցկացնելու միջոց, որքան ուսումնաբան լինի: Պետք է հասարակության ստիպել (իհարկե բարոյապես) հաճախել թատրոնը և արտափայլել իրանից՝ իբրև մի հայելիից՝ մեր առաքինություններն ու ախտերը, քանի որ բեմի վրա չեն տիրապետել Հայաստանի անցյալի զգեստները և մեր արդի «կարան»—թատրոնը կլինի մի շքեղ խաղալիք, որ հարուստ մարդ ընծայել է աղքատ, սոված երեխային»¹⁷:

Ինչպես տեսնում ենք, «Եկեղից պատուհասի» բնա-
դրութիւնն առիթ տվեց իրարամերժ դատողութիւննե-
րի, երևան հանեց հակադիր հայացքների գոյութիւնը
հայ Թատերական մշակույթի զարգացման ուղիների վե-
րաբերյալ։

Ահա այս մթնոլորտում փայլատակեց Ադամյանի
Չացկին։

Անկախ նրանից, թե այս վեճում Ադամյանի անունը
հռուվվել է, թե ոչ, նա այդ վեճի մասնակիցներից է, այն
գործում կողմը, որ պաշտպանում էր պիեսը, հայ Թատ-
րոնի բեմից ներկայացվելու նրա իրավունքը։ Իհարկե,
ոչ միայն նա, այլև նրա հետ միասին՝ ներկայացման
մյուս մասնակիցները, հատկապես գլխավոր դերակա-
տարները՝ Մնակյանը, Չմշկյանը, Մանդինյանը, Սիրա-
նուշը և ուրիշները չուկ այն, որ Չացկու դերը ստանձնել
էր Ադամյանը, ոչ միայն խոշոր, այլև սիրված դերա-
սան, ներկայացման նշանակութիւնը, նրա գեղարվես-
տական ուժը, հասարակական հնչեղութիւնն ու ներգոր-
ծութիւնը կրկնակի չափեր էին ընդունում։ Իր բարձ-
րարվեստ խաղով Ադամյանը հակադրվեց այն գնահա-
տութիւնը, որ տալիս էին պահպանողականները Չաց-
կուն, ապացուցեց, որ զրպարտութիւն է, թե իբր լեւ-
ծադր է հարուցում, ավելի ոչինչ, և իր տաղանդի կրա-
կով բոցավառելով կերպարը, ներկայացրեց նրան որ-
պես իր դարաշրջանի լավագույն մարդու, հայրենասերի,
հանդիսատեսի համար սիրելի ու հարազատ մի կերպա-
րի, որը պայքարի մեջ լինելով կյանքի հետամնացու-
թիւն, քարացածութիւն և նախապաշարումների դեմ,
ոգևորում և նոր մղումներ է տալիս՝ հնին, ռեակցիոն
հասարակութիւնը հակադրվելու, նրա դեմ մղվող մարտն
ավելի հուժկու դարձնելու համար։

Ի՞նչ մեկնաբանութիւն է տվել հայ դերասանը Չափկու կերպարին:

Չափկու կերպարը դժվար դերերից է համարվում, մեկը նրանցից, որի կատարյալ մարմնավորմանը հազվագյուտ դերասանների է վիճակվում հասնել, թեև ուսական բեմի բոլոր աչքի ընկնող դեմքերն իրենց ուժերը փորձել են այդ ասպարեզում՝ Մուշակովից մինչև Կաշալով: Եվ ինչպես պահպանված նյութերի ուսումնասիրութլւնը ցույց է տալիս, խիստ սակավաթիվներն են հաջողութլւյան հասել:

Այդ սակավաթիվների շարքումն է նաև Ադամյանը: Թերթում ենք ուսական անցյալի մամուլը, հատկապես նրա այն էջերը, որոնք նվիրված են «եռլբից պատուհասի» բեմադրութլւնների 70—80 թվականներին: «Մինչև հիմա,— գրում է «Մոսկովսկիե վեդոմոստիի» քննադատը,— Ռուսաստանում չի եղել մի դերասան, որ կարողանար ստեղծել Չափկու դերը»¹⁸:

Մի այլ քննադատ, որ հանդես է եկել «Գոլոսի» էջերում, գրում է. «Ես շատ վատ Չափկիներ եմ տեսել, ավելի լավ է ասել, որ ես միայն վատ Չափկիներ եմ տեսել, որովհետև լավերը մինչև հիմա ոչ մի տեղ չեն եղել»¹⁹:

Կարելի է շարունակել և բերել բազմաթիվ անգամ կրկնված այն միտքը, թե ուսական բեմը դեռևս չի տեսել իսկական Չափկի: Կարելի է բերել նաև օրինակներ, թե ինչպես քննադատութլւնը իր դժգոհութլւնն է հայտնել Չափկու այս կամ այն դերակատարից, լինի այդ փորձված, հայտնի դերասան, թե նոր ու սկսնակ, լինի այդ մայրաքաղաքում, Պետերբուրգում կամ Մոսկվայում, թե Կովկասում:

Լավագույն Չափկիները ուսական բեմում հաճար-

վում են Սամարիներ, Շումսկին, սովետական տարիներին՝ Կաշալովը, բայց այս մասին մի-փոքր հետո:

Գրիբոյիզովազետները, որոնց մոտ կարելի է գտնել նյութեր և տվյալներ «Խելքից պատուհասի» բնական պատմությունից, Չացկու կերպարի մարմնավորման պատմական զարգացման մասին հետևյալ միտքն են արտահայտել:

Չացկու դերի բնական տրագիցիան սկիզբ է առնում Կարատիգինից: Այդպես են գտնում մասնագետները: Անում են, որ նա, Չացկու դերի կատարման առիթով, իր առաջ ոչ մի նոր խնդիր չէր դրել, այդ պատճառով էլ հակասություն է առաջացել այն ողբերգական ավանդական արտասանության, որ հատուկ էր Կարատիգինին ընդհանրապես, և Չացկու կերպարի ռեալիստական ընդլայնման միջև: Կարատիգինն այդ դերում ոչ այնքան Չացկի է եղել, որքան Ուիմպիոսի բարձունքներից բոլորի վրա ահեղասաստ նայող մի Ազամեմոնոն: Այս մոտեցումը զրկել է կերպարը կենդանությունից: «Պետերբուրգյան նշանավոր ողբերգուն, — գրում է «Խելքից պատուհասի» բնական պատմությունը հետազոտողներից մեկը, — փշաքրեց գործը տասնամյակներով, նրան ընդօրինակելով՝ դերասանները արտասանում էին Չացկու՝ դերը, որի պատճառով «Խելքից պատուհասի» զլխավոր գործող անձի կերպարը ոչ մի կերպ կենդանի մարդ չէր դառնում: Խաղի այդ կերպը, որ չէր բացում Չացկու կերպարի անձնական դրաման, խանգարեց նաև նրա հասարակական պաթոսի բացահայտմանը, և նրա բոլոր մեղկացնող մենախոսությունները և սատիրական սուր ակնարկները, հեռանալով իրենց կենսական ճշմարտությունից, կորցնում էին ներգործման ուժը»²⁰:

Հիշատակենք մի այնպիսի դերասանի Չացկին, ինչպիսին Իվանով-Կոզնեպկին է: Ութսունական թվականնե-

րին, Աղամյանից երեք տարի հետո, այդ նշանավոր դե-
րասանը թիֆլիսում խաղացել է Չացկու դերը: Տեղա-
կան մամուլն անբավական է մնացել, սակայն, որ նա
չի կարողացել ամբողջական կերպար ստեղծել, որ պա-
կասում է պոետական կայծը, որ սառն է, ռեզանյորա-
կան է և այլն²¹:

Այսպիսով, ուրեմն, «Չացկու դերակատարների մեծ
մասը սահմանափակում էր իրեն գրիբոյեդովյան շա-
փածոյի արտասանական ընթերցանությամբ կամ թե
ընկնում էին փքուն վերամթարծության մեջ, և այդպի-
սով Ալեքսանդր Անդրեևիչ Չացկու կենդանի կերպարը
չէր ստացվում»²²:

Բացառությամբ է կազմել Ս. Վ. Շումսկին, որը
1864-ին հանդես գալով Չացկու դերում, կամենալով
կենդանացնել կերպարը, խաղացել է այլ կերպ: Ինչպես
ասում են սովետական գրիբոյեդովագետները, Շումսկին
անհրաժեշտ է համարել առաջին գիծ քաշել Չացկու՝
գեպի Սոֆիան տաժած բուռն սիրահարությամբ, փոխա-
դարձությամբ հասնելու նրա ձգտումը: Լինելով խելոք և
նուրբ արվեստագետ, ցույց տալով Չացկու մտքի հասու-
նությամբ և խորությամբ, սեփական արժանապատվու-
թյան գիտակցությամբ, Շումսկին ընդգծում է նրա հա-
նարակական վրդովմունքը, որը աճում է նրա մեջ սիրո
հողի վրա ապրած տառապանքներից, այն գիտակցու-
թյանից, թե ինչպես կործանարար է անդրադառնում սի-
րելի աղքատ վրա շրջապատը: Չացկու սիրային դրա-
ման, Շումսկու կատարմամբ, միահյուսվում էր հասա-
րակական դրամայի հետ:

Աղամյանի խաղն իր ըմբռնումով և մոտեցումով
մոտ է եղել Շումսկու պատկերած կերպարին:

Կարո՞ղ է պատահել, որ Աղամյանը Շումսկու խաղից
դադարափար ունեցած լիներ: Ավելի շուտ այո, քան ոչ:

մը Աղամյանը ուսումնասիրել է պիեսը, խորացել է կերպարի մեջ, նաև կարդացել գրականություն նրա շուրջը՝ այդ անկասկած է, Բացի նրանից, որ այդ տպավորություն էր մամուլը, ասելով, թե «եռիսյորը կամ նրա գործը կատարող անձինք լավ ուսումնասիրել էին պիեսան և խաղացողներին մեկնել էին բոլոր կետերի նշանակությունը»²³։ Հավանաբար Աղամյանը ծանոթ էր Բելլինսկու հոգվածին՝ գրված «եռլիցի պատուհասի»²⁴ մասին։ Նա այն աստիճան էր խորացել նյութի մեջ, որ պատրաստվում էր աշխատությամբ հանդես գալ, ասել, թե ով ինչպես է ըմբռնել Չացկու կերպարը, ինչն է ճիշտ, ինչը ոչ, ինչպե՞ս է հասկանում ինքը կերպարը, նրա բնավորության գծերը, նրան ուղղություն տվող գաղափարները, հոգեկան ձգտումները և այլն, և այլն։ Ծիշտ է, այս մասին նա հայտարարություն արել է 1887-ին²⁵, իր առաջին խաղերից վեց տարի անց, այն էլ այն դեպքում, երբ այդ տարիների ընթացքում, որքան մեղ հայտնի է, այլևս Չացկի խաղալու ոչ մի առիթ չի ունեցել։ Այդ առավել ևս խոստով է Աղամյանի օգտին։ Նշանակում է հենց սկզբից, և՛ մինչև խաղալը, և՛ խաղալուց հետո, Չացկու կերպարն այնպես է զբաղեցրել նրան, այնքան սիրելի ու մոտ է զգացել իրեն, որ նա մտադրվել է դրա մասին աշխատություն գրել։ Այս շատ կարևոր է, նշանակում է թեև արդեն չէր խաղում, բայց շարունակում էր կերպարի հետ լինել, գուցե նույնիսկ լրացուցիչ նյութեր էր հավաքում, որպեսզի օրերից մի օր իրականացնի այդ ծրագիրը, որը, զժբախտաբար, այդպես էլ անկատար մնաց։

Եթե, տարիներ անց, Չացկին շարունակում էր սիրելի մնալ Աղամյանի համար, ապա Աղամյան-Չացկին սիրելի էր ու հարազատ նրա հանդիսատեսի համար նույնպես տասնամյակներ անց։ Ահա մի տիկնոջ

նամակ, որ գրվել է Աղամյանի մահից շատ տարիներ հետո, մեր օրերում: Այդ տիկինը, որ եղել է Փարիզում, տեսել է Մուհեմ-Սյուլիի Համլետը, իր տպավորությունները Աղամյանից և նրա արվեստից գրի առնելիս հիշել է միայն երկու կերպար—Համլետը և Չացկին: Վերջինիս մասին գրել է. «Ինչպե՞ս էր նա Չացկի խաղում: Ինչպե՞ս էր կարողանում հաղորդել դարաշրջանը»²⁶:

Զկենսագործված ծրագրի վրա այդքան կանգ առանք միայն նրա համար, որ ինչպես ինքը, Չացկին, այնպես էլ Աղամյանի սրտին կերպարի այդքան մոտ լինելը վկայում է, որ գրիբոյեդովյան հերոսը ևս պատկանում է արտիստի նախասիրած այն կերպարների շարքին, ինչպես Համլետը, հետագայում նաև Օթելլոն ու Լիրը, որոնք արտահայտում են դերասանի ստեղծագործության հիմնական թեման՝ վեհ իդեալների բախումը իրականության հետ և հանուն այդ իդեալների կենսագործման իր շրջապատի դեմ անհամաշափ պայքարի մտած ազնիվ մարդու ապրած հոգեկան դրաման, որ հաճախ բարձրացել, հասել է ողբերգական հնչեղության աստիճանի:

Շատ հնարավոր է, որ դերապատրաստման շրջանում ներկայացման կազմակերպիչները, որոնց մեծ մասը ռուսական կրթության ունեյր, վերջապես ոչ միայն ռուսական թատրոնի ղեկավարը՝ Պալմը, այլև դերասանները, որոնք եղել են հայկական բեմագործության մի քանի փորձի, Աղամյանին բացատրություններ տալիս կարող էին հիշել նաև Շումսկու անունը, որի Չացկին, այդ տարիներին գոնե, գերադանցված ըէր:

Այդ առթիվ մի խնդրի վրա ենք կամենում կանգ առնել:

Քննադատության մեջ Աղամյանին, ինչպես նաև Ֆամուսովի և Ռեպետիլովի դերակատարներ Մնակյանի և Մանգինյանի մասին արտահայտվելիս ասվել է, թե նը-

բանք այնպիսի ուժով էին խաղում, ինչպես ռեւելքից պատահաբար ուսանական բեմի կլասիկ դերակատարներին Շչեպկինը, որ Ֆամուսով է խաղացել, Ժիշկինին, որ հայտնի էր իր Ռեպետիլովով և, վերջապես, Շումսկին ²⁷։

Այս ինչ է, պատահական հիշատակութիւն, ընդհանուր վերացական կարգով, նկատի ունենալով հաշտութեան մակարդակը, թե՛ Շումսկու անվան հիշատակութիւնը առաջացել է այն նմանութիւնից, որ կարուս և հայ դերասանների խաղերի միջև ինչո՞ւ Շումսկու անունն է տրված և ոչ թե մի ուրիշի։ Քերեւ ոչ գիտաւորյալ և գուցե նույնիսկ չգիտակցված, բայց այդպիսի զուգորդութիւնը հակված ենք կարծելու, որ քննադատի գրչի տակ կյանք է առել ոչ պատահամար։

Ժամանակակից մամուլը թեև հիշատակում և գնահատում է Ադամյանի Չացկին, բայց խիստ ժլատ կերպով։ Միայն Դավիթ էրիսթովի հոգվածում է, որ թեկուզև կցկտուր, բայց ինչ-որ մանրամասնութիւններ կարելի է գտնել, թե որ տեսարաններում ուժեղ է եղել և որտեղ համեմատաբար թույլ։

Էրիսթովն ասում է, թե «այն տեսարաններում, ուր պետք է քնքույշ զգացմունք, սեր դեպի Սոփիան արտահայտել՝ Ադամյանը աննման էր»։ Հետո ավելացնում է՝ «Երբորդ գործողութեան մեջ այն մասը, ուր Չացկին հայտնում է իր սերը, նա մեծ զգացմունքով անցկացրեց, արժանանալով հասարակութեան արդարացի ծափահարութիւններին» ²⁸։ Այստեղից այն եզրակացութեան գալ, թե Չացկու կերպարը Ադամյանն ընկալել է միայն որպէս սիրո զրամա՝ ճիշտ չի լինի Պահպանված նյութերը դրա համար ոչ մի հիմք չեն տալիս։ Որ նա կերպարը ստեղծելիս սիրո թեմային լայն տեղ է տվել, քան այդ ժամանակները և դրանից առաջ ընդուն-

ված էր, այդ ճիշտ է, բայց դրա բացատրութիւնը բո-
լորովին այլ է, քան Չաքկու հոգեկան աշխարհում տեղի
ունեցած անձնական և հասարակական դրամաները ան-
հիմն կերպով միմյանց հակադրելը:

Չաքկու կերպարն այդպես են ընկալել նաև ուսմ հա-
մարակական մտքի շատ երևելի դեմքեր:

Երկու օրինակ միայն:

Ն. Պ. Օգարյովը, 60-ական թվականների հայտնի
ռևոլյուցիոն-դեմոկրատներից մեկը, որին պատկանում
են Չաքկու բնութագրման փայլուն էջեր, նշել է կերպա-
րի ապրած հասարակական և անձնական դրամայի ան-
խղելիութիւնը²⁹: Նույն տեսակետն է պաշտպանել նաև
Ապոլլոն Գրիգորեը. սա ևս նշանակալի տեղ է տալիս
Չաքկու անձնական դրամային, նշելով այն սերտ կա-
պը, որ կա նրա մղած հասարակական պայքարի և դրա
միջև³⁰: Այդ դիրքերի վրա է կանգնած նաև Ի. Ա. Գոն-
չարովը³¹:

Այսպիսով, ուրեմն, տեսնում ենք, որ այն, ինչ ղե-
կավարել է Ադամյանին, ամրապնդված է ուսական գը-
րականության ներկայացուցիչների տեսակետով:

Ներկայացման այդ երկու կողմերը—հասարակական
և անձնական—միմյանցից անջատելու և միմյանց հա-
կադրելու համար ոչ մի առիթ չկա: Եթե աղբյուրը էրիս-
թովն է, ապա նրա գրած հոդվածը այդպիսի եզրակա-
ցության տեղիք չի տալիս: Եվ, մեր կարծիքով, գրել, թե
Ադամյանի մոտ թափելի ուժգին է հնչել անձնական դրա-
ման, սիրո խորտակումը, միանգամայն սխալ է: Պե-
րասանների խաղի մասին խոսում է էրիսթովը, իսկ
որա մոտ էլ եթե սիրո տեսարանի մասին ասված է, թե
Ադամյանը աննման էր, ապա վերջին մենախոսութեան
վերաբերյալ՝ թե «արտասանեց շատ ընտիր կերպով»:
Երևա այդպիսի հետևություն համար հիմք է ծառայել:

այն, որ էրիսթովը դրվատանքով չի արտահայտվել երեք նշանավոր մենախոսության կատարման մասին, որոնցից երկուսը երկրորդ (դատավորներ, Բորդո), մեկը վերջին գործողության մեջ («ահա այստեղ եմ, ով կեղծավորներ»): Վերջինի մասին ասված է, թե «փոքր-ինչ թույլ էր», իսկ առաջին երկուսի վերաբերյալ լայն արտասանեց և ավելի ոչինչ: Սակայն այս դիտողությունը քննադատն արել է ղգույշ, վերապահությամբ. «գուցե այդ դարձյալ նրա մեղը չէ. աստծուն է միայն հայտնի, թե կարելի է արդյոք աշխույժով, եռանդով արտասանել այս կերպ թարգմանած Գրիբոյեզովը»:

Այդ մեկ, Երկրորդն էլ՝ Ադամյանը այդ ճանապարհով չի գնացել և չէր էլ կարող գնալ, եթե աչքի առաջ առնվի նրա ընդհանուր մոտեցումը, որովհետև նրան իբրև արվեստագետի զբաղեցնողն ավելի լայն խնդիր է եղել: Դրա համար առավել ճիշտ կլինի մտածել, որ նրա խաղում կերպարի երկու հիմնական կողմերը—անձնականը և հասարակականը, միահյուսվելով՝ պայմանավորել են միմյանց: Ոչ միայն անհույս սեր, այլ նաև փայփայած ձգտումների խորտակում:

Չացկուն քնքշորեն ծունկի բերելով սիրած կնոջ առջև, Ադամյանը նրան ռեալ հնարավորություն էր տալիս հետագայում, երբ Չացկին հիասթափվելու էր ոչ միայն Ոոֆիայից, այլև նրա հետ մեկ օդով շնչող հասարակությունից, ընդոստ վեր խոյանալ, կրքոտ կերպով օտարանալու նրանից: Զերմորեն սիրելով, Չացկին իդեալականացրել էր սիրած էակին: Մերժվելով նրանից, Չացկին ազատագրվեց իր ստեղծած պատրանքներից... Իրականությունն առանց այդ պատրանքների, և մանավանդ Նրանցից ազատագրվելուց հետո, Չացկուն ներկայանում է իր մերկ ալլանդակությամբ: Որքան ուժգին էր նրա սերը, այնքան, գուցե, առավել է այժմ հիասթա-

փությունը: Չացկու դեպի շրջապատն ունեցած զայ-
րույթն ու ատելութիւնը անցկացնելով նրա անձնական
ապրումների բովով, Ադամյանը ոչ միայն համոզիչ էր
դարձնում այդ զայրույթն ու ատելութիւնը, այլ, որ
հատկապես է կարևոր, ցույց էր տալիս իր հերոսի և
նրան շրջապատող իրականության անջատման անխու-
սափելիութիւնը: Միակ կամուրջը, որ կապում էր Չաց-
կուն շրջապատի հետ՝ խորտակված է: Ետ վերադարձի
և ոչ մի ուղի: Ադամյանը պատկերում էր խորտակված
ձգտումների ողորդութիւնը: Այդ տեսակետից էլ նա
մտանում էր Չացկուն, ինչպես և դրանից առաջ Համլե-
տին, իսկ հետո, տարիներ անց, դրա ընդհանուր եզրերն
էր որոնում Օթելլոյի և Լիրի մեջ:

Բացի նրանից, որ արտիստի այդպիսի մերձեցումը
հնարավորութիւն էր ընձեռում դերասանին իր հիմնա-
կան թեման արտահայտել, այս հարցն ուներ նաև այլ
կողմ, որ առնչվում էր բեմական արվեստի հետ: Ադամ-
յանը, անկախ նրանից, թե իրեն հայտնի էր, թե չէ ռու-
սական Չացկիներից շատերի դառը փորձը՝ հասկանում
էր, որ կերպարը, Չացկու կերպարը, որպեսզի չզրկվի
մարդկային կենդանի նկարագրից, հարկավոր է այնպի-
սի նրանգներ գտնել, որոնք կերպարին անհատականու-
թիւն հաղորդեն:

Արդեն ասվեց, որ նա հավանաբար ծանոթ էր Բե-
լինսկու հոգւածին: Խնդիրն այն է, որ Բելինսկու այդ
հոգւածը զրկել է նրա մտածողության այն շրջանում,
երբ քննադատը ապրելով իրականության հետ հաշտվե-
լու մի շրջան, հեռացել է Գրիբոյեդովի կոմեդիայի հա-
սարակական ըմբռնումից և ճիշտ չէ ընկալել Չացկու
կերպարը, համարել է նրան շաղակրատ, բարբաջող, մի
նոր Դոն-Կիխոտ, տղեկ, որ փայտին հեծած, կարծում
է, թե նժույգի վրա է նստած, և այլն³², ճիշտ է, դրանից

առաջ և դրանից հետո այլ առիթներով գրված հոգւածներում անդրադառնալով Գրիբոյեզովի կոմեդիային և նրա հերոսին, Բելինսկին երկի հասարակական գնահատության ճիշտ դիրքերի վրա է կանգնած եղել, ընթացրելով, որ Ադամյանը ամենայն հավանականությամբ կարող էր ծանոթ լինել Բելինսկու հիշյալ հոգւածին, մտածում ենք, որ թերևս դա էլ նրան առիթ է տվել մտածելու, թե ինչպես և ինչ ճանապարհով կարելի է կերպարը ոչ միայն կենդանացնել, այլ ավելի համոզիչ դարձնել:

Հասարակականի հետ մեկտեղ լայն տեղ տալով սիրո թեմային, կարողանալով արտահայտել այն իսկապես սիրահարվածի անմիջականությամբ, նշանակում է կերպարը ջերմացնել, նրա հոգեկան նկարագրին հաղորդել այնպիսի թրթիռ, որ վարակի, տանի իր հետևից հանդիսատեսին, ստիպի ոչ միայն հուզվել նրա դժբախտ սիրո համար, այլև զայրանալ, երբ խոսք է բացվում կյանքի հետամնաց երևույթներից, կաշկանդող ձևականություններից, հոգեկան ճղճիմությունից, ստորաքաշությունից և մորթապաշտությունից:

Ադամյանի թղթերի մեջ պահպանվել է Չացկու դերի արտագրությունը, ավելի ճիշտ՝ մի մասը, որ կատարվել է Ա. Սարգսյանի ձեռքով, 1880-ի դեկտեմբերի 26-ին: Դժբախտաբար ամբողջական չէ, բայց լավ է գտնել, որ այդքանն էլ կա, որովհետև Կ. Տեր-Աստվածատուրյանի թարգմանությունը չի պահպանվել, և դրանք՝ դերասանի թղթերի մեջ գտնվածները, այժմ գտնել միակ պատահականներն են, որոնց հիման վրա կարելի է մի որոշ գաղափար կազմել: Այդ պատահականները նաև այն արժեքն ունեն, որ դրանց վրա կան Ադամյանի ուղղումները: Բավական է մի թեթև հայացք դնել այդ ուղղումների վրա՝ համոզվելու համար, թե ինչպես թարգմանու-

Քյուժը շահել է բոլոր այն մասերում, որոնց դիպել է դերասանի ձեռքը: Գրական և բեմական արժեքից բացի, կատարված փոփոխությունները տեղ-տեղ զաղափարական մերձեցման իմաստ ունեն: Օրինակ՝ թարգմանիչը գրել է «ձայնով կաղաչեմ», Ադամյանը դարձրել է «ես կբողոքեմ»: Այս մի հատիկ օրինակը, թվում է, լավականաչափ զաղափար է տալիս այն մասին, որ դերասանը կամեցել է ընդգծել բողոքի տարրը՝ Չացկու կերպարի մեջ:

Դերի վրա դերասանի կատարած աշխատանքից ուշադրության արժանի է, թերևս վերոհիշյալից ավելի, հետևյալը.

Նախ.

Վերջին մենախոսության մեջ մի տեղ ռեմարկ կա— «տաքության», այսինքն՝ ջերմության, որից հետո սկսվում է.

Ով կույր, մոլորյալ... Ո՞ւմ մեջ պտռեի
Ի՞նչու անդուքանց, բուր տանջանաց
Վարձն ու պարգևը... »

Ադամյանը ռեմարկն ընդգծել է, որով նշանակում է հատուկ կարևորություն է տվել նրան:

Հետո.

Վերջին մենախոսությունից սիրային ամենաբուռն մասը

Որոնց իմ սրտում ո՛չ բյուր խնդությունք,
Ոչ հեռու աշխարհ, ո՛չ փոփոխությունք
Տեղի և երկրի շեն կարողացել
Առաջացնել հոգվույս մեջ ու փառաճնել...
Որոնցով միայն շունչ էի փաշում,

Որոնցով պարպած՝ անդուլ ինձ մաշո՞ւմ...
 Գոնյա կ'ասեիք, որ հանկարծ գալիս
 Իմ կերպարանքը և իմ վարմունքը
 Ձեզ ատելի են:— Այն ժամանակը
 Նս անմիջապես շուտ կրկտրեի
 Ձեզ հետ իմ կապը և գլուխ կ'առնեի...
 Նվ ձեզնից այսպես հավետ բաժնվելով
 Ձեի աշխատիլ այսպես տանջվելով
 Իմանալու, քեռ՝վ է այն մարդը,
 Որ խիստ գրավել է այդքան ձեր սիրտը... 34

կրճատել է: Հարց է առաջ գալիս՝ ինչո՞ւ Չէ՞ որ դա
 խիստ շահեկան հատված է դերասանի համար ընդհան-
 րապես, Ադամյանի համար մասնավորապես, վերջապես՝
 շեշտը սիրո վրա դնող դերակատարի համար հատկա-
 պես: Բայց փաստ է, կրճատել է: Թվում է, թե նրա հա-
 մար, որ սիրո մասը մնա, բայց ավելի մեղմացած և
 այս դեպքում շեշտը դրվի ընդհանուր հիասթափության
 վրա, բողոքի և ընդվզման:

Այնուհետև.

Վերջին մենախոսությունն վերջին մասից մի մեծ
 հատված՝ ռում հետ էի ես՝ խոսքերից մինչև ռուս
 լուրեր անեն՝ նույնպես կրճատել է: Կրճատել, բայց
 հետո վերականգնել է: Այս էլ կարևոր է: Կարելի է են-
 թադրություն անել, թե ինչո՞ւ է նրա մտքով այդպիսի
 կրճատում անցել: Երևի մտածել է, թե մենախոսությու-
 նը երկար է, և որպեսզի տեսարանի ռիթմը չխափանվի,
 խոսքը լինի կարճ, բայց թափով ասված և շեշտակի:
 Սակայն հետո, ինչպես երևում է, այն համոզման է ե-
 կել, որ դրան չի կարելի զոհ բերել այն թանկագինը,
 ինչ իբրև իմաստ արտահայտված է այդ մասում, և վե-
 րականգնել է: Հնարավոր է, որ գտել է նաև բնական

արտահայտման այնպիսի եղանակ, որ չկրճատելու դեպ-
քում էլ պահպանեի խոսքի ներքին թափը և մենախոսու-
թյան կորույթի ընթացքը:

Քվում է, թե այս փաստերը բավականաչափ օգնում
և կողմնորոշում են ճիշտ հասկանալու և դնահատելու
այն զաղապարական ուղղութիւնը, որ ընդունել է ներ-
կայացման մեջ Չացկու կերպարը՝ Ադամյանի խաղով:

Այն թուր տպավորութիւնը, թե Ադամյանը անհրա-
ժեշտ շափով կերպարի հասարակական գիծը շի շեշ-
տել³⁶՝ կարող էր առաջանալ և նրանից, որ պիեսի հայ-
կական ներկայացման երկրորդ գործողութիւն մեջ Չաց-
կու վեճը Յամուսովի հետ ճապաղ է ստացվել: Սակայն
դրա սլառասխանատիւութիւնը Ադամյանի վրա չի ընկ-
նում: Պիեսում այսպես է. Չացկին խոսում է, խոսում է
կրքոտ և բորբոքված, իսկ Յամուսովը արձագանքում է
նրան կարճ, հաղիվ մեկ տող կաղմող նախադասու-
թյամբ, այնպես, որ հակառակորդ կողմի առարկութիւն-
ներից երբեմն միայն մի բառով արտահայտված՝ Չաց-
կու խոսքը շի ընդհատվում, մինչդեռ հայերեն թարգմա-
նութիւն մեջ Յամուսովի ռեպլիկները, մեկի փոխարեն,
երկու, երբեմն երեք տողով են թարգմանված եղել: «Այս
է պատճառը,—գրում է քննադատը,—որ Չացկին ստիպ-
ված էր միշտ կանգ առնել, որպեսզի Յամուսովը իր եր-
կարաբանութիւնները վերջացնի, որով ամբողջ տեսա-
րանը սառն անցկացավ»³⁶, Այս էական դիտողութիւն
է, որովհետեւ թափը, որով սկսվում է Չացկու խոսքը
Յամուսովի հետ, պահանջում է արագ, աճող ուժի, իսկ
Ադամյանի ակամա դադարները խոսքը զրկել են հրա-
պուրից և կենդանութիւնից, դարձրել անգույն:

Մի հարց ևս: Բացի երկու տեսարանից, որոնց մա-
սին քննադատը դիտողութիւն է արել, ասված է, թե
«մնացած մասերում պ. Ադամյանը շատ լավ կատարեց

իր դերը»։ Սակայն հատկապես ընդգծված է վերջին մենախոսության հաջողությունը։ Հիշեցնում ենք, ասված է՝ «արտասանեց շատ ընտիր կերպով»³⁷։

Ի միջի այլոց նկատենք, որ քննադատությունը, Աղամյանի ժաղովի մասին արտահայտվելիս, հատկապես նշել է այն հաջողությունը, որ ունեցել է դերասանը վերջին մենախոսությունն ասելիս. «Աղամյանն արտասանեց գերազանց և առաջ բերեց աղմկալի ծափահարություններ», — գրում է «Կավկազը»³⁸։ Սա ի՞նչ է, պարզ զուգահեռություն, թե՞ բեմական դիտավորություն, որով դերասանը կամեցել է երկու դեպքում էլ, ժաղովի և Չացկու, բոլոր ցրված թելերը հավաքել մի հանգույցի մեջ, այն էլ անպայման վերջում։ Թվում է, թե Աղամյանը նպատակ է ունեցել մնացած գործողությունների ընթացքում մինչ այդ հատիկ-հատիկ արտահայտված հույզերի կուտակում կատարել և երբ նրանք արդեն միասին են, մի ուժ, մի ամբողջություն դարձած, այլևս ոչ մի պատվար չկանգնեցնել նրանց ուժգին հորձանքի առաջ։ Այս պատահական շենք համարում։ Չացկու վերջին մենախոսությունը, նրա ապրած հիասթափության բարձրակետն է, այն խոռովքը, որով նրա վրդովված հոգին վերջին անգամ բախման մեջ մտնելով իրեն չհասկացող, իրեն թշնամի շրջապատի հետ, թողնում հեռանում է։ Դերասանը թվում է, թե ճիշտ է վարվել, որ մնացած մասերում թեև զայրագին, բայց զուսպ է անցկացրել, որ պոռթկումը մի անգամ տեղի ունենա, մի անգամ և անպայման վերջում, որպեսզի այն կրկնություն չլինի, համբերությունը հատած, վշտացած, վրդովված մարդու մի ճիշ, գուցե նույնիսկ մինչ այդ անսպասելի, բայց իր ողջ ընթացքով արդարացված բողոք, ընդդիմադրում իրականության այն բոլոր դառնությունների դեմ, որոնք կյանքը սպանում են, նրա զարգացումը կասեց-

Նույն, շրջապատը դարձնում ճահիճ, դարձնում միայն
շնչին մարդկանց ասպարեզ:

...Վատ չէր լինի, որ սրտիս բույներ,
Ամեն գայռույթըս և բարկությունը
Ես այժմ բափեմ աղջրկան և հորը,
Բոլորի վերան—
Այնպես հեռանամ...

Ո՛ւմ հետ էի ես: Ինձ որտե՞ղ ձգեց
Ճակատագիրը, ո՞ր երկիրը դրկեց...
Բոլոր միասին ինձ հալածում են,
Բոլոր ճնշում և անիծում են,
Բռնավորների հրոսակ և ամբոխ,
Սիրո մեջ խարդախ և դավանանդ,
Թշնամության մեջ անողոքելի,
Ամբոխ բանասարկված անսանձահարելի,
Անկապ, անկառն խելացիների,
Վարանենգ տխմար խումբ ասուլիների,
Վարագուշակ պառավյալ կանանց,
Եվ նենգ, շահասիրտ ծերունի մարդկանց—
Որո՞նք ողջ կյանքը անողոք զոհում են
Հրեաբելու վեպեր, սուտ լուրեր ամեն...
Դուք միաբերան ինձ հռչակեցիք
Անմիտ, խելահեղ և հաստատեցիք,—
Իրավունք ունե՞ք—միայն ա՛յն հոգին
Առողջ դուրս կը գա կրակի վրձանգին,
Որ կարող կըլի ձեզ հետ գեթ մի օր
Միասին ապրել անխռով և անդորր,
Մըծն նույն օդը և գլխումն առողջ
Անվնաս կմնա յուր խելքը ամբողջ...
Հեռու Մոսկվայից... կրկին եկող շնմ
Ես այս երկիրը... կերթա՞մ, կը փախչեմ.

Կ'վազեմ, շեմ նայիլ... կերքամ աշխարհում
Վերե տրված պատվացն որոնել անկյուն...
Կարեես քերե'ք ինձ... կարե'տ քերեք ինձ...»

**Քող որ ներկայացումը վերջանա Յամուսով-Մնակ-
յանի վերջին խոսքով, թե**

Ա՛խ տե՛ր աստված, իսկ ի՛նչ կասի
Մարիա Ալեքսե՛ւնա իշխանուհի՛ն 40,

միևնույն է, հանդիսատեսն իր հետ տանելու էր Չացկի-
Աղամյանի վերջին մենախոսության տպավորությունը,
ասված կրակված սրտով, փոթորկալի շնչով:

Ծիշտ է, Աղամյանը հետագայում այլևս բեմ չբարձ-
րացավ Չացկու կերպարը մարմնավորելու, բայց մըշ-
տապես պահեց նրա պատկերն իր սրտում: Ընկերական
միշտվայրում, լինե՞ր այդ Քիֆլիսում, Մոսկվայում թե
Օդեսայում, նա հաճախ էր հատվածներ կարդում ինչ-
պես Համլետի դերից, այնպես էլ Չացկու, ըստ որում
նրանման ոչ թե հայերեն, այլ ռուսերեն, ու շնայած իր վատ
իմացած ռուսերենին, նա, ինչպես վկայում է Վ. Ի. Նե-
միրովիչ-Գանչենկոն⁴¹, կարողանում էր կենդանացնել
այդ թանկագին կերպարը, այնքան հույզ և կորով զննել
իր խոսքի մեջ:

Այն մեկնաբանությունը, որով խաղացել է Աղամ-
յանը Չացկու դերը, իր այն տարիների համար գեղար-
վեստական առաջավոր մտածողության արտահայտու-
թյուն էր: Սակայն նա չի մնում իր ժամանակվա շրջա-
նակների մեջ և դուրս է գալիս այդ սահմաններից: Այս-
պես, օրինակ, երբ ծանոթանում ենք «Ինքից պատու-
հասի» բեմական պատմության այն էջին, որը վերաբե-
րում է Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնի նախա-
սովետական բեմադրությունը, ապա վկա ենք դառնում

մի այսպիսի խոստովանության. «Պարզվեց, որ պիեսը չի կարելի հասկանալ, առավել ևս հանդիսատեսին հուզել, եթե Չացկու ջերմ և բուռն սիրահարվածությունն արհամարհվի, այսինքն՝ ըստ էության պիեսի սյուժե-տից դուրս Չացկու կերպարը վերածվում է երգվյալ հը-սետորի և դեկորինյորի մտացածին կերպարանքի, ինչ-պիսի հրապարակախոսական ջերմությամբ էլ դերասա-նը շատի իր մենախոսությունները: Քատրոնը խոստո-վանում է, որ իր նոր մոտեցումը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթե ոչ հակադրություն կերպարի ռեզանյորական մեկ-նաբանությամբ, որ այն տարիներին տիրապետող էր ռու-սական բեմերում⁴², Ավելին. այդ մեկնաբանությունը դալիս հասնում է մինչև մեր օրերը՝ «Խելքից պատուհա-սի» այն բոլոր բեմադրությունները, որ տեղի են ունե-ցել սովետական թատրոնում, Չացկու կերպարը լուսա-բանելիս հասարակականը և անձնականը ոչ միայն շին անջատել, այլ համադրել են, դիտել դրանք որպես իրար պայմանավորող կողմեր: Այսինքն՝ ինչ արել է Ադամյա-նը, իսկ նրանից առաջ Շումսկին, սակայն, այն տար-բերությամբ, որ թելադրված է ոչ թե դերասանների պատրաստության տարբեր մակարդակով, այլ նրանց ապրած դարաշրջաններին:

1939-ին Մոսկվայի Գեղարվեստական թատրոնը ձեռնամուխ եղավ «Խելքից պատուհասի» հորեկյանական բեմադրությանը, եվ այդ բեմադրության մեջ Չացկու կերպարի լուսաբանությունը շափազանց մոտ էր շում-սկիական-ադամյանական ըմբռնմանը՝ «Չացկին,—հայ-տարարում է թատրոնը բեմադրության նախօրյակին,— կմնա թատրոնի աշքին և՛ իբրև ազատության առաջա-վոր գաղափարների կրթոտ մոնեթիկ, ստրկության և քարացածության թշնամի, իր հայրենիքի ազատատենչ հայրենասեր, և՛ խանդի ու խարված հույսերի պատճա-

ոած բոլոր ցավերը վերապրող սիրահարված մարդ»⁴³։
 Դրանից մի տարի առաջ «Խելքից պատուհասի» նոր
 բեմադրությամբ հանդես եկավ նաև Մոսկվայի Փոքր
 թատրոնը։ «Չացկու մենք դիտում ենք,— հայտարար-
 ում են բեմադրության ռեժիսյորներ՝ Պ. Մ. Սադովսկին,
 Ի. Յա. Սուդակովը և Ս. Պ. Ալեքսեևը,— որպես իր դա-
 րաշրջանի առաջավոր մարդու, ժամանակակից հասար-
 ակության լավագույն գաղափարներն իր մեջ ամփոփած
 առաջավոր մտավորականության ներկայացուցչի։ Սա-
 կայն հայտարարելով նրան հատուկ դիմակազերծողի
 գծերը, մենք շանում ենք կերպարն առավելագույն շա-
 փով մարդկայնացնել, ցույց տալ նրա անհատական հո-
 գեկան հատկությունները, նրա սերը դեպի Սոֆիան,
 Չացկու հասարակական և անձնական դրամաներն ա-
 ճում և զարգանում են մեկը-մյուսի հետ սերտ կապ-
 ված»⁴⁴։

Այդ մոտեցումը տիրապետող է դարձել ոչ միայն
 թատրոնում, այլ նաև գրականագիտության մեջ։ Վ. Ն.
 Օռլովը, Չացկու կերպարը բնութագրելիս, ասում է, թե
 նա երկու կողմ ունի՝ մեկը ազատաբաղձ հերոսի գա-
 ղափարական բախումն է ռեակցիոն հասարակության
 հետ, մյուսը՝ Սոֆիայի նկատմամբ տածած սիրո աղի-
 տալի խորտակումը։ «Սակայն,— ասում է նա,— Չացկու
 երկու դրամաները—և՛ հասարակական, և՛ անձնական—
 առանձին-առանձին չեն ճյուղավորված, այլ փոխադարձ
 կապով՝ ներքին միասնության մեջ»⁴⁵։

Այս մեջբերումները ցույց են տալիս, որ այն մոտե-
 ցումը, որ Չացկու կերպարի նկատմամբ հանդես են բե-
 րել անցյալ ժամանակների լուսավոր մարդիկ, և որն իր
 արտահայտությունն է գտել նաև Ադամյանի խաղում,
 շարունակել է իր կյանքը նաև հետո, իր կատարյալ գար-
 գացումը գտել այժմ։



Արեւիկե

Մ. Լեւոնյանով. «Դիմակահանդես»



ԱՐԲԵՆԻՆ

Համէլետի գերակատարմամբ Ռուսաստանի մայրա-
քաղաքում հանդես գալը համարձակ քայլ է ամեն մի
գերաստանի համար, լինի նա ուս, թե այլ բեմի ներկա-
յացուցիչ։ Սակայն Արբենինի գերով Ռուսաստանում
ընդհանրապես, Պետերբուրգում մասնավորապես, բեմ
բարձրանալը ոչ-ուս գերաստանի համար համարձակու-
թյունից մի քայլ էլ այն կողմ էր։ Պարզապես հանդը-
նություն։ Մարդիկ համեմատաբար հաշտ էին նայում
այն իրողությանը, որ մի գերաստան, լինի այդ հայ ող-
բերդակը, թե մանավանդ եվրոպական բեմի աստղերից
մեկը, կարող է և իրավունք ունի Համէլետ, Օթելլո կամ
մի այլ գեր համաշխարհային խաղացանկից կատարել
իր մայրենի լեզվով, դիմացն ունենալով ուսաց լեզվով
հանդես եկող խաղընկերների։ Բայց ոչ մի կերպ չէին
կամենում համաձայնել, որ նույն փորձը կարելի է տա-
րածել նաև Հերմոնտովի դրամայի վրա։ ԴաՀլիճում նըս-
տած նրանք չէին հաշտվում Արբենինի մենախոսություն-
ները մի այլ լեզվով, տվյալ դեպքում հայերեն լսելու
փաստի հետ։ Նույնիսկ խոսք է եղել այն մասին, թե վի-
րավորական է իրենց համար ուսական բանաստեղծա-
կան հանճարի երկաթակուռ շափածոն հայերենի բեմից
լսել ոչ-ուսերեն։

Բացի այդ, Ադամյանի քայլը հանդուգն էր և այն
իմաստով, որ Մոսկվայում, ինչպես նաև Պետերբուր-
գում, մանավանդ Պետերբուրգում, «Դիմակահանդեսի»
շուրջն ստեղծվել և ամրապնդվել էր նրա ոչ-բեմական
լինելու ավանդական պատկերացումը։

Նկատենք, որ «Դիմակահանդեսի» վրա հարձակում-
ներ կատարվել են անկախ նրա բեմական լինել-չլինե-
լու հանգամանքից։

«Դիմակահանդեսը», ինչպես հայտնի է, Լերմոնտովը լույս չի ընծայել։ Երբ բանաստեղծի մահից հետո, 1843-ին, հրապարակվել է նրա երկերի ժողովածուն, որի մեջ նաև «Դիմակահանդեսը», Սենկովսկու գլխավորած ժողովալը՝ «Բիրլիտոսկա դլյա շտենիա», խիստ քննադատել է հրատարակիչներին այն բանի համար, որ ժողովածուի մեջ զետեղել են Լերմոնտովի օրոք շտպագրված գործեր ևս։ Հատկապես քարկոծվել է «Դիմակահանդեսը», որպես անարժան գործ։ Բացի Սենկովսկուց, ժխտական վերաբերմունք ունեն նաև Շևիբելը։ Բայց սերունդ հիացած չէին նաև բանաստեղծի խռովահույզ պոեզիայով։

Ինչ վերաբերում է «Դիմակահանդեսի» բնական պատմությանը, ապա այստեղ մնալ էջերը սակավաթիվ չեն։ Լույս տեսնելուց հետո էլ բնագրության թույլտվություն շտացվեց։ Տասը տարի անց, միայն 1852-ին, առաջին անգամ խաղացվեց Ալեքսանդրինյան թատրոնում, այն էլ ոչ թե ամբողջությամբ, այլ լոկ առանձին տեսարաններ դրամայից։ Այս բնագրությունը մամուլի տեսադաշտից դուրս մնաց։ «Դիմակահանդեսի» ներկատմամբ մամուլի դավադրական լուսնությունը խախտեց միայն «Սենրնայա պչելան»։ Դրանից երեք ամիս անց Լեռկայացվեց Մոսկվայում։ Տասը տարի էլ էր հարկավոր, որ նոր միայն «Դիմակահանդեսը» ստանար բնագրության պաշտոնական թույլտվությունը։ Եվ, այնուամենայնիվ, կայսերական թատրոններն իրենց խաղացանկի մեջ այդ պիեսը նկատի չառան։ Եվ եթե խաղացվել է, այն էլ զեպեից-զեպ, ապա գլխավորապես որևէ խոշոր դերասանի նախաձեռնությամբ, ի նպաստ տրվող ներկայացումների ժամանակ։

Ոչ այնքան Մոսկվայում, որքան Պետերբուրգում «Դիմակահանդեսը» դիմադրության շատ է հանդիպել։

Ակզորում ասվում էր, թե թույլ, անկատար գործ է ընդհանրապես, իսկ հետո, երբ տարիներ անցան և իրեն գրական արժեք ճանաչում գտավ, ասպարեզ նետվեց նրա անբնականության հարցը: Երբ 1864-ին Պետերբուրգում ներկայացվեց «Դիմակահանդեսը», «Պետերբուրգսկին վեդոմոստի» լրագիրը այն միտքը հայտնեց, թե «Դիմակահանդեսը» «որպես դրամա, ինքնին, մանավանդ բնմում և մեր ժամանակներում, ոչ մի նշանակություն չունի: Նրա թողած տպավորությունը նույնն է, ինչ որ վարպետներն կազմված և գեղեցիկ արտահայտություններով լի ֆրանսիական մեկտորաման»: Եվ դրանից հետո, շնայած այդ կրճատ «Դիմակահանդեսի» հինգ անգամ կրկնվելուն, լեռնոնտովյան դրաման իշավ Ալեքսանդրինյան բնմից և այլևս շատ երկար ժամանակ, չուրջ քառորդ դար, այդ բնմի լույսը չտեսավ:

Այս էլ ասենք, որ Ալեքսանդրինյան թատրոնը, ինչպես ժամանակին նկատել է Բելինսկին, «իր հասարակությունն ուներ, սեփական կերպարանքով, հատուկ հասկացողություններով, պահանջներով, հայացքներով հասարակություն»: Քննադատը հեղնում է՝ ասելով, թե պ-ն Պոլևոյը Ալեքսանդրինյան թատրոնի Շեքսպիրն է, պ-ն Օբոդովսկին՝ նրա Շիլլերը: Հիշեցնում է նաև, որ Գոգոլի պիեսներից «Ամուսնությունը» և «Խաղամուկները» այդ թատրոնում հաջողություն չունեցան, և այդ առնչությամբ ասում է, թե դրամանալի չէ, որովհետև այդ թատրոնի հանդիսատեսների մի մասի ճաշակը շեփացած է այնպիսի բարձրարվեստ գործերով, և ծաղրի համար հիշում է այդ թատրոնի բնմից ներկայացված մի շարք ստորարժեք պիեսներ: Դրանից հետո ինչու դրամանալ, եթե «Դիմակահանդեսի» Ալեքսանդրինյան բնմադրության մասին հոդված գրող Զոտովը ժամանակին տրտնջացել է, որ «Դիմակահանդեսը» հետաքրքրու-

թյուն շառաչացրեց հասարակության մեջ, և դա բացատրել է նրանով, որ հասարակությունը ետ է վարժվել, բեմում լուրջ գործեր նայելուց ։

Պարզ հետևություն։

Հերմոնոտովի պիեսը բեմ է հանվել հաղվադես, իբրև կանոն՝ ձախողման է հանդիսվել, և դա էլ պատճառ է դարձել, որ երկար ժամանակ նրա բեմական մարմնավորման մասին այլևս չմտածեն։ Եվ հանկարծ հայտնվել է մի օտարազգի դերասան, այն էլ հայ, և իր վրա համարձակություն է վերցրել անելու այն, ինչ սիրտ շնարել իրենք անել, ռուս դերասանները, նույնիսկ նրանք, որ թատերական հասարակայնությունից սիրված են և վստահ իրենց հաջողությունը։

Որքա՞ն բարյացակամ պետք է լիներ ռուսական մամուլը Ադամյանի նկատմամբ կամ որքա՞ն հզոր հայ դերասանի տաղանդը, որ Արբենինի դերով Պետերբուրգում հանդես գալու համարձակությունը ոչ միայն ներվեր, այլև պաշտպանություն գտներ, նույնիսկ գովեստի արժանանար։

Այժմ՝ ըստ էության։

Ադամյանի Արբենինի մասին քիչ է դուրել ընդհանրապես։ Մոսկվան լուսթյուն պահպանեց։ Այլ քաղաքներ նույնպես շարձադանքեցին, եթե նկատի չունենանք Խարկովը և Բաքուն։ Պետերբուրգը, որից թվում էր, թե ամենից ավելի պետք է երկյուղ կրեր նա, մի քանի, ճիշտ է, ոչ-մեծ հողվածով անդրադարձավ Արբենինի դերակատարմանը։

Բոլոր հողվածներից ամենաուշագրավը Վ. Չուլկոյի գրածն է։

Նախքան այդ քննադատի հողվածին անդրադառնալը, կամենում ենք հիշել նրա հետ կապված մի հետաքրքրական հարց։ 1916-ին, Ադամյանի մահվան 25-

ամյակի առիթով «Տարազի» էջերում լույս տեսան հիշողությունները Սենեքերիմ Արծրունու, որը, «Համլե-տից» բացի, թարգմանել էր նաև «Դիմակահանդեսը»։ Մի օր, տարիներ անց, երբ Արծրունին Պետերբուրգումն է եղել, նրան այցելել է Չուլկոն, ծանոթացել հետը և զր-բույցի ժամանակ, ի միջի այլոց, ասել է նաև հետև-յալը.

«Երևակայեցեք, որ Դիմակահանդեսը Աղեքսանդրին-յան բնմիջ լինելոված էր, իրրև անբնմական և ուշադրու-թյան անարժան գործ։ Պետք է, որ զա Պետերբուրգ պո-սեցի մի հայ դերասան, կատարե Արքենինի դերը, զե-ղեցիկ և բարեհնչուն հայկական լեզվով և ապացուցե, որ մենք սխալված ենք եղել, և թե լերմոստովը, բացի այն, որ մեծ բանաստեղծ է, նաև մեծ դրամատուրգ է» 3.

Այսպիսի խոստովանությունը չի կարելի անուշադիր թողնել։

Նշանակում է Աղամյանի հանդգնությունը՝ խաղալ Արքենին, խաղալ ռուսների առաջ, ըստ որում մայրա-քաղաքում, ոչ միայն ղուր ջանք չի եղել, ոչ միայն գը-նահատվել է, այլև նույնիսկ դրական հետևանքներ է տվել, բարձրացրել է ռուս բանաստեղծի, որպես դրա-մատուրգի, հեղինակությունը ռուսների աչքում, առիթ տվել և մղել նրանց՝ տեսնելու այն, ինչ մինչ այդ նը-րանց աչքից մնացել է աննկատ, կամ էլ, որպես արժա-նիք, կասկածի է ենթարկված եղել։ Գուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ Աղամյանը ռուսաց բեմի գործիչներին ազատագրեց «Դիմակահանդեսի» նկատմամբ ունեցած ավանդական մոտեցումից։

Ի միջի այլոց նկատենք, որ համանման մի պատ-մություն էլ կապված է Պուշկինի «Քարե հյուրի» հետ։ Ահա մի պիես, մեծ արժանիքներով հանդերձ, որ հազ-վագյուտ է խաղացվել։ Եվ երբ Պետերբուրգում Դոն-

Դուանի դերով հանդես է եկել էռնեստո Ռոսսին, պետերբուրգցիները համոզվել են, որ պուշկինյան դրաման շատ ավելի է արժանի ուշադրության, քան այդ եղել է մինչ այդ։ Եվ դրանից հետո ղարմանալի չէ, եթե մամուլը գրում է. «Մենք հարկադրված ենք սպասելու օտարերկրյա արտիստի, որպեսզի տեսնենք ռուս մեծ բանաստեղծներից մեկի ռուսական դրաման լավագույն կատարմամբ»⁴։

Սա գրել է Չուլկոն 1884-ին։ Այժմ շարունակենք լսել Արծրունուն ասած նրա խոսքը, որը դեռ ավարտված չէ, մանավանդ, որ նրա ասելիքի երկրորդ մասը արդեն մեղրերվածի զարգացումը լինելով, ըստ էության, եթե ոչ ավելի, ասլա գեթ նվազ նշանակալի չէ։

«Ենթոհիվ ձեր Ադամյանի,— ասել է Չուլկոն Արծրունուն,— Դիմակահանդեսը կրկին մտավ Աղեքսանդրինյան բեմի ռեպերտուարի մեջ և ներկայումս ներկայացնում են, հետեւելով ձեր դերասանի տված հոգեբանությամբ»⁵։

Ուրեմն, Ադամյանի խաղի ներգործության արդյունքն այն եղավ, որ նախ «Դիմակահանդեսը», որպես թատերկ, վերաբեքավորվեց, երկրորդ՝ տեղ գտավ Ալեքսանդրինյան թատրոնում և, երրորդ՝ Արբենինի կերպարը լուսաբանելիս ելակետ ընդունվեց հայ դերասանի մշակած ըմբռնումը։

Միշտ էլ մի առանձին սիրով ու երախտագիտությամբ է մեղանում արձանագրվել այն ազդեցությունը, կասեինք վճռական, որ ռուսական բեմական արվեստը ունեցել է հայ թատերական մշակույթը կողմնորոշելով դեպի զարգացման ռեալիստական ուղիներ։ Այդ ազդեցության ընդհանուր պատկերը գծելիս երբեք չի մոռացվել Ադամյանը, որի ստեղծագործական կյանքում ռուսական դրականությունը, ռուսական արվեստն ու

հատկապես բեմը փոքր դեր չեն խաղացել, Եվ այժմ ներկայանում է լավագույն առիթը խոսելու նաև այն մասին, որ ուսական թատրոնից այնքան շատ ստացած Ադամյանը, Արբենինի կատարմամբ և այն նշանակությամբ, որ այդ կատարումն ունեցավ ուսական թատրոնի կյանքում, ավելի ստույգ՝ «Դիմակահանդեսի» բեմական պատմության մեջ, պարտքի տակ շմնաց։

Չուլկոյի նկատածի հետաքրքիրն ու էականը այն է թվում է մեզ, որ ուսական բեմի գալիք Արբենինները, նրա ասելով, հետևել են այն հոգեբանության, որ Ադամյանը տվել է լերմոնտովյան հերոսին։

Ի՞նչ հոգեբանություն է դա։ Այդ մասին խոսք չկա։ Չուլկոն չի ասել, թե՞ Արծրունին հարկ չի համարել ավելի ծավալվել և վերարտադրել զրույցն իր բոլոր մանրամասնությունների մեջ՝ հայտնի չէ։

Առանց այդ հարցը պարզելու անկարելի է առաջ անցնել, և ոչ մի ձևով չի էլ կարելի գնահատել Ադամյանի խաղը և մանավանդ որոշել նրա կատարման նորարարական արժեքը։ Դրա համար անհրաժեշտ է վերադառնալ այն հոգվածներին, որոնք թեև կցկտուր, բայց գրվել են Ադամյանի տված ներկայացումից հետո, նրա խաղի թարմ և անմիջական տպավորության ներքո։

Բոլոր այդ հոգվածներից ամենաուշագրավը, ինչպես վերն ասվեց, Չուլկոյինն է։

Եեղում դեպի անցյալը։

Ադամյանը 1882-ին Նոր-Նախիջևանում խաղացել է Արբենինի դերը։ Ռ. Պատկանյանը, որ ներկա է գտնվել լերմոնտովի երկի բեմագրությանը, «Մեղու Հայաստանի» էջերում հրապարակել է մի քննադատական հոդված։ Նրա Համլետով հիացած Պատկանյանը խստագույն քննադատի աչքով նայելով՝ մերժել և բացասել է

Արքեանի նի գերակատարումը: Իր այդ հողովածում բանաստեղծն այն միտքն է արտահայտել, թե՛ Լեւոնտովի պիեսը, լինելով անշափ հետաքրքիր իբր գրական ստեղծագործություն, բնական տեսակետից նույն արժեքը չունի:

«Շատ սակավ թատերական շարադրություն կգտնվի,— գրում է բանաստեղծը,— ուր այնքան առատությամբ թափված լինի մարդկային խորունկ զգացմանց արտահայտություն, որքան այս հիշված գրվածքը, և փոխադարձ՝ շատ սակավ թատերական հողված կգտնվի Լեւոնտովի Դիմակահանդեսի նման անհարմար թատրոնի բեմի համար: Կյանքիս մեջ հիսուն անգամեն ավելի կարդացել եմ Դիմակահանդեսը և եթե այսուհետև ես նույնքան կարդամ՝ չեմ ձանձրանալ, և ամեն անգամ ավելի ու ավելի նոր գեղեցկություններ կգտնեմ մեջը: Բայց և այնպես, անկեղծորեն պիտի խոստովանիմ, որ նա բեմի վրայն անախորժ տպավորություն արավ վերաւ: Եվ այդ իսկ է պատճառը, որ ոչ Պետերբուրգի և ոչ Մոսկվայի մեջ սովորություն եղած չէ նրան ներկայացնելու, և եթե ներկայացրել են, այն էլ հազիվ երբեք»:

Ու թեև Պատկանյանը գտնում է, որ Ադամյանը սաստիկ պատերազմեց իր առաջ կանգնած անընկճելի դժվարությունների դեմ, բայց, ավա՜ղ, չհաջողեց:

Ոչ մի հիմք չկար անվստահությամբ վերաբերվելու այնպիսի մի հեղինակության, ինչպիսին Պատկանյանն է, մանավանդ որ նրա ասածը, թե՛ Լեւոնտովի դրաման ավելի ընթերցելու, քան բեմից խաղալու երկ է, այն ժամանակները, և նաև հետո, տարածված և տիրապետող կարծիք էր:

Սակայն վերապահություն անելու հարկ կա:

Մեզ համար փոքր-ինչ անհասկանալի է Պատկանյանի առարկությունն ըստ էության: Եթե նա Ադամյանի

անհաշտողութիւնը վերագրեր դրամատիկական երկի ռե-
 ժիմական լինելուն, այդ բնական կլինիւ Սակայն նա
 այդպէս չի վարվել: Դրամայի անբնականութիւնն հարցը
 նա առաջ է քաշել Լեւոնտովի գրվածքի ընդհանրապէս
 բեմ թարծրացնելու աննպատակահարմարութիւնը սկզբ-
 բունքով հաստատելու համար, ինչպէս և ասելու, թէ հե-
 տեապէս զուր է Ադամյանը ձեռնամուխ եղել դրա բե-
 մական մարմնավորմանը: Խնդիրն այն է, որ Պատկան-
 յանը Արքենիւի կերպարն է քննադատութիւնն առարկա
 դարձնում և, զժրախտաբար, անճիշտ բնութագրութիւն
 տալիս նրան: Բանաստեղծի պատկերացմամբ Արքենիւն
 հրեշ է, եղակի մի անհատ, որ լիցէ թէ ռուսաց կյանքի
 մեջ 40 թվականներումն հայտնված լինի այս և այն սա-
 լսում և ինչպէս էֆեմերայն միջատ, նույնիսկ ծնած օրն
 աներևութացած լինի աշխարհում: Կամենում է ասել,
 որ Արքենիւն մարդկային կյանքի մի բնորոշ երևութ չի
 եղել իր ժամանակի համար, հետեապէս նա չի կարող
 հետաքրքրութիւն ներկայացնել այսօր, 80-ական թվա-
 կաններին, մանավանդ որ նրա համոզմամբ ճշմարտի
 ներկայացնե տիպեր, որոնց նմանները եղել են, կան
 և պիտի լինեն: Հարց է առաջ գալիս. այդ դեպքում ին-
 չո՞ւ է Պատկանյանը այդքան բարձր կարծիքի «Դիմա-
 կահանդեսի» մասին, որպէս գրական ստեղծագործու-
 թիւն: Մի՞թէ Արքենիւն բեմում և Արքենիւն գրական
 ստեղծագործութիւնն մեջ նույն բաները չեն: Այլ հարց է,
 եթէ նա պնդեր, որ Արքենիւն Լեւոնտովի գրվածքում
 մարդկային ռեալ նկարագիր ունի, որը բեմում, Ադամ-
 յանի խաղով, վերածվում է անիրական պատկերի՝ խը-
 տացած հրեշացման: Բայց նա այդպիսի միտք չի զար-
 գացնում: Եվ այն, ինչ ասում է Արքենիւի մասին՝ ասում
 է Լեւոնտովի ստեղծած կերպարի մասին, որի բեմա-
 կան մարմնավորումը նա հարմար չի դատում, որովհե-

տե արդարաւոր ճշմարտանքի տեղը բնական գիտութեանը
թանգարանն է և ոչ թատրոնի բեմը»⁶։ Եթե այդ արդարեւ
է, ապա անհասկանալի է, թե ինչպե՞ս է ապա դառնում,
որ այդ գրվածքի հետ քիչ պիտի կարող է համեմատվել,
որ աւանգարդ արտառութեամբ թափված լինի մարդկա-
յին խորունկ զգացմանը արտահայտութիւնը։ Որտե՞ղ է
այդ բոլորը գտնուում։ Մնում է ենթադրել, որ ոչ Արքեմի-
նի կերպարի մեջ։ Իսկ չէ՞ որ գրվածքի կենտրոնական
գեմը Արքեմինն է և դրաման կառուցված է նրա կեր-
պարի վրա։ Նրանից դուրս և նրա շուրջը հորդացող
կյանքը դրամայում պայմանավորված է նրանով միայն։
Այդ կերպարը, իհարկե, ուսանողական երանգավո-
րում ունի, բայց նրա կենսական հիմքերը ժառանգու գեղ-
քում, հետևողական լինելու համար, Աղամյանից առաջ
պետք է հաշտվել կերմոնտովի անհաջողութեան հետ և
մերժել պիտեմքը ընդհանրապէս, ինչպէս այդ արվել է եր-
թման ուսանական գրականութեան մեջ։

Մնում է միայն հետևյալ ենթադրութիւնն անել։

Արդոյոք ճիշտ չի՞ լինի, եթե մտածենք, որ Պատկան-
յանի ըմբռնած ճիշտը Արքեմինը Աղամյանի խաղով ըս-
տացել է այնպիսի իրական շունչ, որը բանաստեղծը հա-
մարել է ոչ-ճիշտ շեղում կերմոնտովի երկից։ Այդպէս
ենք կարծում, որովհետեւ ուսանական քննադատութեան
ասելով՝ Աղամյանը իսկապէս արդարեւ է մերձեցել կեր-
մոնտովի հերոսին։ Ինչ վերաբերում է Պատկանյանին,
ապա նրա առնչութեամբ մի-փոքր առաջ ասվածը ենթա-
դրութիւն է, գուցե և ցանկալի, իհարկե, դերասանի հա-
մար, բայց ենթադրութիւն, որի համար բանաստեղծի
հողմածը, դժբախտաբար, միայն մի շատ հեռավոր հիմք
է տալիս։

Մի որոշ տարբերութեամբ նման իրողութեան առաջ
ենք, կանգնած նաև այժմ։

Զույկոն սկզբում բացատրում է, թե Արբենինի կերպարը ինչ է իրենից ներկայացնում ու հետո, թեև ասում է, որ «Աղամյանը խաղում էր աննման, զարմանալի նուրբ և ամբողջական կերպով ստեղծեց Արբենինի դեմքը»⁹, բայց միաժամանակ քննադատում է գերասանին՝ կերմոնտովից շեղվելու համար:

Նրբ թափանցում ես այդ քննադատության էություն մեջ, տեսնում ես, որ Աղամյանի ստեղծած կերպարը բոլորովին այլ է, քան այն պատկերացումը, որ գրական նյութի հիման վրա կազմել է քննադատը: Ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ քննադատի ունեցած պատկերացումը աչքի չի ընկնում ինքնուրույնությամբ, նա ասում և կրկնում է այն, ինչ վաղուց ասվել է կերմոնտովի դրամայի մասին, մի տեսակետ, որ տասնամյակների ընթացքում ձեռք է բերել զորեղ տրագիցիայի ուժ, որի դեմ հազվադեպ են պատահել ծառացողներ: Կարճ. Զույկոյի հիմնական միտքն այն է, որ «Դիմակահանդեսը» իր ամբողջությամբ ընդհանրապես, նրա գլխավոր կերպարը՝ Արբենինը մասնավորապես, ռուսական իրականության հողի վրա ծնունդ առած երևույթներ չեն: Գրական ձևի կողմից դա Վիկտոր Զյուզույի դրամաների օրինակով է արված, իսկ ոգին բայրոնական է: Այլ կերպ ասած՝ կերմոնտովը իր պիեսը և կերպարը կերտելիս ոչ թե իրականությունից է մղումներ ստացել, այլ գրականությունից, այն էլ օտար, գլխավորապես ֆրանսիական և անգլիական: Այսպիսով, բացասվում է Արբենինի կերպարի ոչ միայն կենսական կապը իրականության հետ, այլև նրա ազգային բնույթը:

Որ Զույկոն սխալվում է՝ այնքան ակնհայտ է, որ թվում է, թե հակառակն ապացուցելու կարիքը չկա, մանավանդ որ իր խաղով Աղամյանը հաստատել է այդպիսի, իսկապես, բավական է թերթի տարբեր քննադատ-

ների տարբեր ժամանակ և տարբեր թերթերում հրապարակած հոգվածները՝ համոզվելու համար, որ Աղամյանը ստեղծել է կենդանի կերպար:

Նախքան թերթերից մեջբերումներ անելը, անհրաժեշտ ենք համարում թեթևակի հայացք նետել մի խնդրի վրա:

Աղամյանի արածն ըստ ամենայնի զնահատելու համար, հարկավոր է աչքի առաջ ունենալ «Դիմակահանգեսի» բնական պատմության հիմնական հարցը, այն, քն դերասանները մինչև Աղամյանը ինչպե՞ս են մեկնաբանել Արբենինի կերպարը:

Արբենինի անդրանիկ դերակատարը պետերբուրգյան Կարատիզինն է եղել: Նա, ինչպես հետազոտողներն են ասում, Արբենինին ներկայացրել է որպես մեկոգրամատիկ շարագործ: Մոսկվայում այդ դերի առաջին մարմնավորողը Սամարինն էր: Սա էլ իր խաղի շատ մասերում մեկոգրամատիկ բնավորություն է հաղորդել կերպարին: Նույնն է ասվում նաև Արբենինի մի ուրիշ դերակատարի՝ Վիլդեի մասին: Ուրեմն, մինչև Աղամյանը, երկար տարիներ, Արբենինի դերը բեմից մեկնաբանվել է մեկոգրամատիկական տեսանկյունից, մեծ մասամբ ի դեմս նրա բեմ հանելով մի իսկական շարագործի:

Բացառությու՞ն է կազմում Մ. Պիսարևի Արբենինը: Պիտարեը և Աղամյանը միաժամանակ են սկսել Արբենինի դերը կատարել: Պիսարևի մեկնաբանությունն մասին քաղմակողմանի տեղեկություններ չեն պահպանվել, սակայն ուստական թատերագիտությունը գտնում է, որ Արբենինների ողջ շարքից առաջինը սա է, որ մոտեցնել է լեռնոտեղիան դրամային: Պիսարևը համարվել է ռուսական բեմի լավագույն Արբենինը, հատկապես 80-ական թվականներին:

Այժմ տեսնենք, թե ինչ են ասում պետերբուրգյան
թերթերը Ադամյանի Արքենինի ռեալիստական բնույթի
մասին:

«Նովոյե Վրեմյան» գրում է.

«Արքենինի դերից նրա մոտ (Ադամյանի—Ռ. Զ.)
ստացվում է ավարտված կերպար, ոչ թե էֆեկտավոր,
այլ իրականությանը մոտ»¹⁰:

«Պետերբուրգսկայա զաղետան» գրում է.

«Ամեն ինչ լիովին համապատասխանում է 30-ական
թվականների սալոնական հիասթափված հերոսի դերի
պատկերացմանը»¹¹:

«Իսկուսստվոն» գրում է.

«Արքենինի բնավորությունը տաղանդավոր արտիս-
տի կատարմամբ ստացվել է լիովին ավարտված և մի-
անգամայն կենսական»¹²:

«Նովոստին» գրում է.

«Դուք ձեր առջև տեսնում եք իսկապես կենդանի
մարդու»¹³:

Վերջապես, «Մշակը», պետերբուրգյան լրագրերի
հիման վրա, գրում է.

«Արքենինի դերից նա ստեղծում է ոչ թե երևակայա-
կան, այլ իրականությանը մոտիկ մի պատկեր»¹⁴:

Հիշենք Պատկանյանին: Այդ տեսակետից բնորոշ չէ՞
արդյոք Պատկանյանի քննադատության մեջ այն կետը,
որ ասված է, թե «ինչ ոչ-բնական է գրվածքում, Ադամ-
յանը անօգուտ ջանքեր է թափում՝ բնական դարձնելու»¹⁵:

Ուրեմն բանաստեղծն էլ այն կարծիքին է, որ լեռ-
մոտոսովի մոտ Արքենինը բնական չէ, մինչդեռ Ադամյա-
նը ջանք է թափել այն բնական դարձնելու:

Թվում է, թե ավելի պարզ չէր կարելի ասել:

Կարծում ենք այսքանն էլ բավական է՝ հաստատե-
լու համար, որ Ադամյանի կատարումով Արքենինը դար-

ձեւ է կենդանի, իրական անձնավորութիւն, որի հոգեկան կյանքի բարդ շարժմանը հանդիսատեսը հավատացել է, և ոչ թե Բայրոնից և Հյուգոյից փոխ առնված մի գրական սխեմա, ինչպէս ներշնչել և համոզել են տարիների ընթացքում, աշակերտական նստարանից սկսած՝ գրականութիւն դասերին:

Իսկ եթե սրան ավելացվի նաև այն ղեկավարականը, թե քաղ. Ադամյանը ցույց տվեց լեմոնտովյան տիպի լիակատար ըմբռնումը¹⁶, կամ խարկովի մի ուսուցիչական ասածը, թե «երեկ դուք գերազանցեցիք ինքնեք ձեզ. այդպես էր պատկերացնում հեղինակը Արքանին, երբ ստեղծում էր նրան»¹⁷, ապա հասկանալի կդառնա ողբերգակի հաջողութիւնը և այդ հաջողութիւն հարուցած ազդեցութիւնը հանդիսատեսի զգալի մասի վրա, թեկուզ այն մասի, որը դերասանի խաղը նայելուց հետո հարկադրված է մտածել, թե ի՞նչն է ավելի ճիշտ ու մոտ լեմոնտովի դրամային, ա՛յն, ինչ ինքը կարգացել է գրքերում և դրա հիման վրա պատկերացում կազմել, թե՛ այն, որ իբր կերպարի վերանայում առաջարկեց Ադամյանը բեմից:

Դա հարցի մի կողմն է միայն, էական, բայց ոչ սպառիչ, իմաստ ստանձնող: Կարևորն այն է, թե իրականութիւնը մոտ, կենդանի կերպար ստեղծելով, Ադամյանը մարդկային ի՞նչ բովանդակութիւն է դնում նրա մեջ:

Ահա այդ հարցում վեճ և հակասութիւն կա դերասանի ու նրա քննադատի միջև:

Իրավացին Ադամյանն է և ոչ թե Չուլկոն:

Ոչ միայն այն թվականներին, այլև հետո ժամանակը հաստատեց դերասանի ըմբռնման ճշտութիւնը: Այդ, ինչպէս արդեն առիթ ունեցանք համոզվելու Արծրունու հուշերից, ընդունել է նաև Չուլկոն: Այս հարցը, սակայն,

ունի մի այնպիսի կողմ, որ շատ ավելի էական է: Սովետական թատրոնը 50-ական թվականներին Արբենինի կերպարին անդրադառնալու առիթներ շատ ունեցավ: Եվ այն ըմբռնումը, որ մշակվեց Արբենինի դերակատարների մեծ մասի մոտ, իհարկե, տարբեր անհատականությամբ, ինչպես նաև մանրամասնությունների դանդանություններ, մի ընդհանուր, միասնական տեսակետի վրա է հիմնվում, որի հեռավոր նախորդը համարձակ կերպով կարելի է ճանաչել Ադամյանին, նրա հետ միասին նաև այն ողա ղերասաններին, որոնք նրանից առաջ կամ նրա ժամանակ, հաջող կամ անհաջող, ավել կամ պակաս, մոտեցել են Արբենինի կերպարի նույնատիպ ընկալմանը:

Այսպիսով, կարելի է այն հաստատ պնդումն անել, որ ժամանակը և սերունդները պաշտպանեցին Ադամյանի իրավացիությունը:

Ի՞նչ է ասում Չուլկոն:

Քննադատը բերում է այն տողերը, որոնցով Շտրայլը բնութագրում է Ջվեդդիշին և նկատում, որ սա թեև տրված է ուրիշի մասին, բայց Արբենինի փայլուն բնութագրությունն է միաժամանակ: Այնքան պարզ է այս սխալը, որ ապացույցի կարիք չի զգացվում: Հարցը, սակայն, դա չէ, այլ այն, որ հիմք ընդունելով շփացած և անամեջ Ջվեդդիշին տրված բնութագիրը, Չուլկոն Ադամյանի կատարմանը ներկայացնում է պահանջներ՝ այդ ռուսի տակ: Հետաքրքիրն այն է, որ դրանից հետո էլ շտապում է ասել, թե ինչու ղերասանի վերստեղծած Արբենինը նման չէ իր երևակայած Արբենինին: Նորից կրկնելով, թե դա բայրոնական հերոս է, միայն տեղափոխված ողաական միջավայր, նրա մեջ տեսնում է անվանդական դեմոնականությունը, որը թույլ չի տալիս ճիշտ մերձեցում գտնելու դեպի կերպարը և հասկանա-

լու նրա վարքագիծը դրամայում: Ըստ Զուլկոյի, Արբենինը ոչ թե իսկապես հիասթափված է, այլ հիասթափության դիմակ է քաշել վրան, ձևանում է դիվային մի խառնվածք, արհամարհում և վերից է նայում մարդկանց: Ոչինչ մարդկային Զուլկոն չի տեսնում Լերմոնտովի հերոսի մեջ¹⁸: Կրկնում է այն, ինչ երկու տարի առաջ հայկական մամուլում գրել էր Պատկանյանը: Երկուսի մոտեցման աղբյուրը նույնն է, Արբենինի կերպարի ավանդական պատկերացմանը տուրք տալը, որից դերասանը ազատ է զգացել իրեն:

Ինչ էր խաղում Ադամյանը:

Ոչ թե բայրոնական ոգի, այլ մարդ: Նա կերպարը դեմոնական բարձրաթուիչ ոլորտներից իջեցնում, մոտեցնում էր իրականությանը: Ավելին. մարդկայնացնում էր այն: Ասել, թե Ադամյանի Արբենինը բացասական գծեր չունե՞ր՝ սխալ կլինի, բայց նա հոգեբանական հիմնավորում էր տալիս նրա վարքագծին և այնպես, որ հանդիսատեսը հասկանում էր, որ իր առջև կանգնածը ոչ միայն մեղավոր է, այլև զոհ:

Զուլկոն կշտամբում է Ադամյանին, որ նա նվազ շահով է տեղ տալիս սարկազմին և մանավանդ նրա անհոգի լինելուն, դաժանությանը: Այս մոտեցումը, մեր կարծիքով, անհրաժեշտ է համարվել, որովհետև Ադամյանը կամեցել է ոչ այնքան իր շրջապատին վերից և արհամարհանքով նայող, որքան նրանից հիասթափված մարդու կերպարը առաջ մղել: Ահա այստեղ է քաջատրուքյան բանալին: Եթե ճիշտ է, որ Ադամյանը հարազատ է մնացել Լերմոնտովյան դրամային, խորն է հասկացել այն, նշանակում է նա պատկերել է օժտված մի մարդու, որը իր սուր մտքի և ուժեղ կամքի համար ասպարեզ չի գտել: Նա ամեն ինչ տեսել է, ամեն փորձության մեջ եղել է և գիտե, թե ինչ է իրենից ներկայաց-

նում կյանքը: Ոչ միայն ցավ է տեսել, այլև ցավ է պատ-
 ճառել: Գուցե ոչ այնքան հարվածվել է, որքան ինքն է
 հարվածել, կործանումներ և խորտակումներ հասցրել:
 Անկախ նրանից, թե դերասանը ինչպիսի գաղափար ու-
 ներ դեկարրիստական շարժման (անկարելի է, որ այդ
 մասին նա լսած չլիներ Թիֆլիսում՝ ճեղքից պատուհա-
 սի» բեմադրության կապակցությամբ) և դրան հաջոր-
 դած տարիներին ուս ազնվական մտավորականության
 շրջանում տիրող արամադրությունների մասին, նա գնա-
 ցել է ոչ թե դրաման ուսական իրականությունից ան-
 ջատող գրական բացատրությունների ետևից, այլ,
 կյանքին ավելի մոտ կանգնելով, արտահայտել է հիաս-
 թափություն, հոռետեսություն, անգործություն, ու-
 բոնք ետ-դեկարրիստական դարաշրջանի բնորոշ գծերը
 լինելով՝ իրենց կնիքը դրել են նաև դրամատուրգի ստեղ-
 ժած կերպարի վրա: Արքեմիդը հոգնել է, հիասթափվել
 մարդկանցից, կյանքից: Այլևս ոչինչ չի գրավում
 նրան, ոչ թղթախաղի կանաչ սեղանը, ոչ էլ ուրախ վա-
 յնլքի ժամերը: Նայում է շուրջը, և մարդիկ թվում են
 օտար ու ինքն էլ օտար նրանց համար: Սակայն նա մի
 անկյուն ունի կյանքում, ուր կարող է գտնել հոգու ան-
 դորը: Դա իր երիտասարդ կինն է: Սիրում է ու հավա-
 տում: Այդպես է կարծում Արքեմիդը: Այդպես չի կար-
 ծում, սակայն, նրա արիստոկրատ միջավայրը: Մարդիկ
 չեն ներել նրան՝ իրենց շրջապատից մեկուսանալը, և
 ստեղծված առաջին իսկ առիթը՝ Նինայի ապարանջա-
 նի կորուստը օգտագործում են նրա հոգեկան կյանքը
 պղտորելու և վրեժխնդիր լինելու համար: Եվ Արքեմի-
 ան, որ հեռացել էր ճահճից, բայց մինչև վերջ չէր մա-
 քրորվել անցյալի ցեխից, ենթարկվում է ազնվական շրջ-
 ջանների բանասարկություններին, թռնափորում կնոջը և
 հետո, երբ իմանում է նրա անմեղությունը՝ ցնորվում է:

Հիշենք Անհայտի բացականչութիւնը.

Այս հպարտ միտքն էլ այսօր ընկնլից:

Խորտակումն անխուսափելի է, և այդ ողբերգական կործանման հիմքում ընկած են հնից մնացած, լիովին չհաղթահարված ասիական հակումներ, ինչպես անհատապաշտութիւն, հավատի բացականչութիւն կյանքի նկատմամբ:

Փախիւր, կարմիր, արհամարհված մարդ:
Քեզ էլ, ինչպես և շատ ուրիշներին,
Մեր ներկա դարը սեղմել է գետնին¹⁹:

Այսպես է ասում Արրենինն իր մասին:

Ազաժանը, ինչպես կարելի է մակարերել Զուլկոյի գրած հոգւածից, հոգու խաղաղութիւնն արդեն կորցրած Արրենինին մի ձևով է խաղացել, երբ նա Նինայի հետ է, այլ կերպ, և բոլորովին այլ ձևով՝ աղնվականների միջավայրում:

Առաջին դեպքում, Նինայի հետ եղած ժամանակ, չնայած խանդի դրսևորումներին, զայրագին պոռթկումների կողքին երբեմն անշափ քնքուշ է եղել ինքը Զուլկոն էլ է ասում, որ այդ հոգեբանական անցումները՝ բարկութիւնից դեպի քնքշութիւն և գուրգուրանքից դեպի վրդովմունք, դերասանը կատարում էր աննկարագրելի վարպետութեամբ: Եւ հասկանալի է այդ Դա միայն վարպետութեան խնդիր չէ, այլ նաև մոտեցման: Նա մարդ է պատկերում, հակասական ապրումների մեջ դեգերող մարդ: Ապարանշանի կորուստը փաստ է, դաժան, անհերքելի փաստ: Բայց նա նայում է Նինայի աչքերին, մաքուր, անմեղ հայացքով իրեն նայող աշ-

քերին, և շի տեսնում նրանց մեջ թաքնված մեղքը։ Ահա այդ հողի վրա էլ տեղի են ունենում հոգեկան տատանումներ։ Այդպես է խաղացել, երբ բացատրություն է պահանջել, թե որտեղ է ապարանջանը։ Այդպես է խաղացել նաև Նինայի թունավորման պատկերը։ Նույն ձևով՝ Նինայի մահվան տեսարանը։

Մի մանրամասնություն։

«Այն ժամանակ,— ասում է Չուլկոն,— երբ Նինան մահանում է և ցավից ճշում, Արբենինը շրջվում է և ձեռքերով փակում ականջները»։ Պատմում է Չուլկոն և ասում, որ այդ տեսարանը իրեն հատկապես դուր է եկել։ Դուր է եկել, որովհետև «այստեղ շատ ճշմարտություն կա»։ Եվ բացատրում է. «Փակում է, որովհետև շի կամենում լսել այդ ճիշը»²⁰։

Զի՞ կամենում, թե՞ շի կարողանում։ Զի «կամենում»-ը անհոգի Արբենինից եկող բացատրություն է, հետևապես շի համընկնի, շի էլ նպաստի Ադամյանի խաղացածը հասկանալուն։ Իսկ եթե բացատրվի, որ շի կարողանում, իսկ դա միայն այդպես պետք է բացատրվի, ապա մեր առջև կկանգնի մարդ-Արբենինը, որը թեև անողորմ զոհեր ունի, բայց և ընդունակ է մարդկայնորեն ցնցվելու։ Թեև համոզված, որ ինքն իրավացի է կնոջը թունավորելով՝ Արբենին-Ադամյանը դարձյալ տանջվում է, մարդկայնորեն սոսկում իր աչքի առջև կատարվող մահվան դժխեմ տեսարանից։ Մեկը մեռնում է, մյուսը, թեև նրա մահվան բուն պատճառը՝ տանջվում է։

Այստեղ ևս դերասանը կրկին անգամ տեսնում է նյութ՝ իրեն այնպես հուզող հիմնական խնդիրն արժարժեցիկ համար։ Բուրժուական իրականությունը, որի մեջ ապրել է դերասանը, այնքան անողորմ է իր դաժան էություն մեջ, որ ամեն մի երազ, որքան էլ գեղեցիկ և

անսուտ, բախվելով կյանքի գոհհիկ հարաբերություններին, մեկ առմիշտ փշրվելու է:

Չացկին հույս ուներ Սոֆիայի մեջ գտնել իր հոգու անգորրը, իր բախտը: Բայց այդ չեղավ: Նրա վերջին հույսն էլ խորտակվեց: Եվ դառնացած ու զայրագին՝ հրեա դարձրեց ու փախավ: Արբենինը շունեք Չացկու գաղափարները, բայց իրր բնավորություն ավելի ուժեղ լինելով, կամենում է վրեժ լուծել, պատժել բոլոր ներանց, ուժեր պատճառ դարձան հոգեկան ալեկոծումների: Նինան մեղք է գործել, պետք է մեռնի, Ջվեզդիչը հարվածի տակ է գրել իր արժանապատվությունը — պետք է խայտառակվի, ամոթահար արվի հասարակայնորեն: Վրեժ, վրեժ — սա էր Արբենինին ղեկավարողը, բայց նա չէր հասկանում, որ ուժեղ լինելով ամեն մեկից առանձին-առանձին, թույլ էր և տկար իր ամբողջ շրջապատի հանդեպ:

Ազնվականների միջավայրում, լինի այդ Ջվեզդիչի կամ Շտրայլի հետ ունեցած տեսարանները, ինչպես և վերջին պատկերը, Ադամյանը կառուցել է՝ հիմք ընդունելով վրեժխնդրության թեման: Արբենինը լավ է ճանաչում իր շրջապատը, գիտի էլ, թե ինչ ստորությունների է ընդունակ, բայց ինքը, թեև հակադրության մեջ նրա հետ, չկարողանալով բարձրանալ նրանից, ենթարկվում է, դառնում նույնը:

Թղթախաղի տեսարանում, ուր նա ձեռնոցով աստակում է Ջվեզդիչին, Չուկոյի ասելով, չի պահպանել արտաքին հանգստությունը, ձայնը բարձրացրել է, քրքիշ արձակել: Նույնը արել է նաև Ջվեզդիչի տանը, Շտրայլին հանդիպելիս: Գրեթե նույնը պատմում է մի այլ հոգվածագիր: Այստեղ ևս չկա հանգիստ և ստանարյուն Արբենինը, կա մի մարդ, որ ցասումով բռնկված՝ կամենում է վրեժ լուծել: Վրեժը նրան հանգիստ

լի տալիս, բորբոքում, կրակով է լցնում հոգին, մզում զնալի գործողութիւն, ընդգծված, գործուն:

Վերջին պատկերում, ցնորվելու տեսարանում, այս երկու գծերը միահյուսվում են, գալիս խաշաձակում մեկ տեղ:

Երանուհի Շահբաղյանին Մոսկվայից գրած նամակում Աղամյանը պատմում է Գիմակահանդեսի» վերջին տեսարանի մասին. «Երբ պոռալով, շապիկս պատառելով՝ հարձակեցա Անհայտին վրա, մի կին, որ առաջին կարգում նստած էր՝ վախցնալ ու պոռալով փախաւ»²¹: Մի կողմ թողած վախեցած կնոջ փաստը, Զույկոյի պատմածի համաձայն, Աղամյանը նույն ձևով է խաղացել նաև Պետերբուրգում: Եվ Զույկոն այն համոզման է, որ դա պետք է համարվի դերասանի խաղի բարձրակետը: «Այստեղ կիրքն է,— ասում է նա,— որը արդեն չի կարելի զսպել, հորդում է հեղեղի պես և նրա մեջ լսելի է հուսահատութիւն, կատաղութիւն, զղջում, քնքշութիւն, զեղարվեստական զարմանալի ճշմարտաբիութիւն»²²: արտահայտված զգացմունքների մի ամբողջ գամմա»²³:

Այս ասում է Զույկոն: Ասում է՝ զնահատելով Աղամյանի խաղը, նրա համար գտնելով դրվատանքի ջերմ արտահայտութիւններ: Քննադատն անկեղծ է, ոչ թե զիջում է, որովհետև հենց սկզբից, դեռևս Համլետի խաղից, համակրութիւնը է վերաբերվել Աղամյանին,— այլ նրա համար, որ ներկայացման ընթացքը քննադատին ևս ենթարկել է այն տրամաբանութիւնը, որի վրա կառուցված է ողբերգակի կատարումը:

Շարունակենք լսել Զույկոյին:

Այս փոթորկի ճշման տակ, պատմում է նա, Արքանին-Աղամյանը չի դիմանում, նա պատռում է շապիկը, ինչպես մի կատաղած գազան հարձակվում Ան-

հայտի վրա, հետո թուլանում է և ասես կաթվածից շարդված, հեկեկալով վազում դեպի Նինայի դագաղը²³,
Ողբերգական վախճան:

Հավ է դիտել մեկը. Լերմոնտովը «իր հերոսի քանականությունը մարեց, բայց կյանքը պահպանեց»²⁴: Սա նվազ ցնցող չէ, քան մահը, մանավանդ եթե նկատի առնվի կարատիգինյան մահը: Ասում են, որ Կարատիգինի Արբենինը անձնասպան էր լինում. վարագույրը փակվելուց առաջ ասում էր. «Մեռիր և դու, շարագործ» և դաշունահարվում էր²⁵: Այդ խոսքերը, ինչպես հայտնի է, Լերմոնտովի մոտ չկան, ոչ էլ հերոսը պիտեսում աչդպիսի վախճան ունի: Այնպես, ինչպես գրել է Լերմոնտովը և հեղինակին հարադատ մնալով խաղացել է Ադամյանը՝ ողբերգական ընդհանրացում է, նախանշված ոչ միայն կերպարի բնավորությամբ, նրա ներքին կյանքի դարգացմամբ, այլև ապրած դարաշրջանով: Մարդը մեռում է կենդանի, իսկ նրանից խլվում է ամենաթանկագինը՝ բանականությունը: Սա է ողբերգական կացությունը հետդեկարրիստական ժամանակաշրջանի բոլոր այն մարդկանց, որոնք սիրտ ու միտք ունեն, ահագին եռանդ, բայց զուրկ են գործելու ասպարեզից:

Այս ամենը նկարագրելուց հետո Զույկոն ավելացնում է. այս տեսարանը Ադամյանի խաղում աննման է, և առանց որևէ խոսքի օգնության՝ ապացուցում է, որ նա մեկն է ամենաաաշքի ընկնող ողբերգու արտիստներից:

Զենք կարող այստեղ շարձանագրել այն փաստը, որ Արբենինի կերպարը մինչև Ադամյանը նշանակալի կատարողներ չի ունեցել: Բացառություն է Պիտարևը: Մեկ էլ հիշատակվում է դերասան Ագրամովը, որի մասին պահպանվել է միայն ընդհանուր դրական գնահա-

տական, և ոչ մի ուրիշ մանրամասնութիւն: Ուրեմն մինչև Ադամյանը ոչ մի խոշոր անհատականութիւն փորձ չի արել այդ կերպարին մերձենալու Հայտնի է, որ Մոշալովը բոլորն ցանկութիւն ունի խաղալու նա մեծ հույսեր էր կապում լեւոնտովյան դրամայի բեմադրութեան հետ: Մի անգամ նույնիսկ ասել է՝ եթե «Դիմակահանդես» ներկայացվի, ինքը հարութիւն կառնի²⁶: Եվ, այնուամենայնիվ, նրան չի հաջողվել խաղալ: Մոշալովի կատարումը հետաքրքիր կլինէր, և շատ հնարավոր է, այսինքն ոչ թե հնարավոր է, այլ կասկածից դուրս է, որ բոլորովին այլ ուղղութիւն կտար կերպարի բեմական տրագիցիային: Այդ դեպքում Ադամյանը խաղի օրինակ կունենար աչքի առաջ, որը կարող էր ընդունել կամ մերժել, բայց բոլոր դեպքերում մղում կստանար, մինչդեռ այդ դերը նա փաստորեն պատրաստել է՝ շունենալով նախորդ, ոչ էլ նույնիսկ նյութի մեջ փոքրիշատե խորացված գրականագիտական ուսումնասիրութիւն իր ձեռքի տակ: Այս կապակցութեամբ վերստին հիշելով Պիսարեին, ասենք, որ նրա արածը Ադամյանին հայտնի չէր, մանավանդ որ չէր տեսել, և գրականութեան մեջ էլ նրա Արքենինի մասին առանձնապէս չի գրվել²⁷: Եվ, վերջապէս, արժե այստեղ հիշատակել մեծ դերասանուհի Մարիա Երմոլովայի կարծիքը: Մոսկվայում տեսնելով Ադամյանի խաղը Արքենինի դերում, հռչակավոր դերասանուհին ասել է, թե պետք է Պիսարեին խորհուրդ տալ, որ այլևս այդ դերով բեմ չբարձրանա²⁸:

Ծիշտ վարված շնք լինի, եթե այստեղ այսքանով բավականանանք և վերջակետ դնենք: Կա մի խընդիր, որը նույնպէս պահանջում է քննութիւն, թեկուզ մի-երկու խոսքով:

Շատ երկար տարիներ, կարելի է ասել՝ տասնամ-

յակներ, Լեւոնտուրի «Դիմակահանդեսը» դիտվել է որպէս բայրոնական ոգով գրված ողբանտիկական դրամայի օրինակ: Այդ տեսակետը եկել հասել է մինչև Չուլկոյի ժամանակները և գրականագիտութեան մեջ գոյութեան իրավունք պահպանել նաև դրանից հետո: Աղամյանը այդպէս չի ըմբռնել Լեւոնտուրի դրամայի ժանրային յուրահատկութիւնը: Նա ոչինչ բայրոնական չի տեսել այդ դրամայում, և ինչպէս պարզ երևում է նրա խաղի մասին գրված հոգնածներէց, Արթենիէի կերպարին ռեալիստական մեկնաբանութիւն է տվել: Ոչ միայն մեկնաբանութիւնն է եղել ռեալիստական, այլև կատարումը, խաղաոճը: Ծվ այդ հանգամանքն էլ գրական որոշակի նախապաշարումներ ունեցող մարդկանց տարօրինակ է թվացել, դարմանալի և օտարոտի: Նրանք բնում սովորել են տեսնել բայրոնական ողբանտիկով ոգով տոգորված մի կերպար, զեմոնական շնչի մի պոթկում արտահայտութիւն, և հանկարծ տեսնում են ռեալիստական կատարում, այնպիսին, որը վերացական սավառնումների փոխարեն, հանդիսատեսին առաջարկում է մարդկային ցայտուն հոգեբանութիւն, հիմնավորված ոչ միայն կերպարի վարքագծով, այլև պատմական, իր ապրած միջավայրի հասարակական հարաբերութիւնների տեսակետից:

Ուրեմն Աղամյանը հեռացել է տրագիցիայից, ոչ միայն կերպարի ըմբռնման, այլև այն բնական մարմնավորման ենթարկելու արտահայտութեան միջոցների, խաղի ընդհանուր ոճական ուղղութեան տեսակետից: Ասենք դրանք այնքան անանշատելի հասկացողութիւններ են, որ հասկանալի է, թե ինչու այդպէս միասնացած էլ արտահայտվել են:

Եվ եթե, այնուամենայնիւ, գտնվել են քննադատներ, որ չեն ներել Աղամյանի շեղումը տրագիցիոն ըմ-

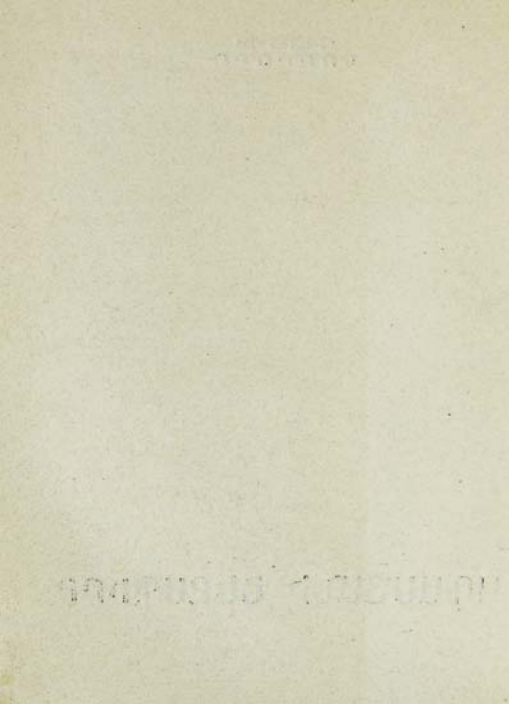
բըռնումից, ապա այդ նաև նրա համար, որ նրանք շին
կամեցել կամ զուցե շին կարողացել հաշտվել այն իրո-
ղության հետ, որ միշտ լեռների կատարներին սավառ-
նող դեմոնական ոգին երկնքից տեղափոխվի երկիր,
հաղորդվի նրան իրական կյանքի զարկերակ, կենդանի
մարդու դժեր:

Ազամյանի այս քայլի նորարարական բնույթն իր
նշանակությունը ոչ միայն անկասկած է, այլև մեծ:

Մի՞թե ճիշտ չի լինի, եթե ասվի, որ լեռնոտության
դրամայի ժանրային յուրահատկության այսպիսի ըմ-
բըռնում մշակվեց և նվաճվեց բավական տարիներ անց
ինչպես զրականագիտության մեջ, այնպես էլ բեմում:
Որքա՞ն ժամանակ էր անցնելու, որ զրականագիտու-
թյունը, շուրանալով «Դիմակահանդեսի» ուսմանտիկա-
կան հիմքերը, կապեր այն ուսական ռեալիստական
դրամատուրգիայի զարգացման ընդհանուր գծի հետ,
նրա մեջ տեսներ սուր քննադատական վերաբերմունք
դեպի պետերբուրգյան հասարակությունը, տալով հնա-
րավորություն՝ դիմակադերժելու բարձրատոհմիկ շըր-
ջանի բարձրն ու հարաբերությունները՝ կենդանի բնա-
վորությունների ստեղծման ճանապարհով: Սխալված
չենք լինի, որ ասենք, թե ողբերգակը այդ ըմբռնման
եթե նախակարապետը չէ, համենայն դեպս՝ մեկն է
նրանցից:

ԳԼՈՒԽ
ՉՈՐՐՈՐԴ

ԱԴԱՄՅԱՆԻ ՇԵՔՍՊԻՐԸ





Օ Թ Ե Լ Լ Ո

Օթելլոյի անդրանիկ դերակատարը հայ բեմում Չմշկյանն է եղել, ինչպէ՞ս է խաղացել—չգիտենք, որովհետեւ, բացի մերկ փաստից, ուրիշ տվյալ չի պահպանվել։ Այդ կատարման հետ կապված բոլոր կարգի դատողութիւնները, որ արվել են թատերագիտական գրականութեան մէջ, գուցե և ճիշտ, բայց ենթադրութիւններ են, որոնց համար հիմք է ծառայել Չմշկյանի՝ որպէս արվեստագետի և քաղաքացու ընդհանուր նկարագիրը¹։

Անուրանալի է Չմշկյանի պատմական ծառայութիւնը, որպէս մեր իրականութեան մէջ շեքսպիրյան կերպարների անդրանիկ դերակատարի։ Նույնը կարելի է ասել նաև Վարդովյանի մասին։ Առաջինը՝ Օթելլո և Շեքսպի, երկրորդը՝ Մակբեթ, ինչ խոսք, որ այդ դերակատարումները ունեցել են իրենց դերը թե՛ գեղարվեստական, թե՛ գաղափարական առումով։ Սակայն, ինչպէս երևում է, Չմշկյանի շեքսպիրյան դերակատարումների շուրջը չի տիրել այն հիացումը, ինչը հենց սկզբ-

բից և շատ երկար ժամանակ զոյություն է ունեցել նույն Չմշկյանի Պեպոյի բեմական մարմնավորման շուրջը:

Չմշկյանը սուսդոսկյանական թատրոնի դերասան էր: Այլ կերպ ասած, Օթեկոյի կերպարը տակավին նվաճված չէր գեղարվեստական այնպիսի մակարդակով, որ առիթ տար նկատելու, թե դա մոտենում է շեքսպիրյան շնչին:

Ահա այդ խնդիրն էր ծառացած Ադամյանի առաջ: Ինչպիսին կլինի նա Օթեկոյի դերում, մանավանդ որ ուսանական մամուլը, խոսքը Պետերբուրգի և Մոսկվայի մասին է, մինչև այդ չէր դրել նրա Օթեկոյի մասին, հետևապես Բաքվի և Քիֆլիսի հանդիսատեսը շունք ոչ մի կանխակալ կարծիք, ոչ դրական, ոչ բացասական: Եթե կար վերաբերմունք՝ ապա մի կողմից այն կույր հավատն էր, թե ինչին կպչի Ադամյանի շունչը, անպայման մի բան կստացվի. մյուս կողմից՝ եթե ոչ թերահավատությունը, ապա տարակուսանքը, թե Ադամյանը փոքրամարմին լինելով, կկարողանա՝ արդյոք հաղթահարել մավր զորավարի դերը: Այդ տարակուսանքն արտահայտել է Շիրվանշահին:

«Հայտնի է, որ հայ դերասանը ի բաց առջալ ներքինը, յուր արտաքին ֆիզիկական հատկություններով ավելի Համլետ է, քան թե Օթեկո: Օթեկոյի դերը պահանջում է հաղթանդամ կազմվածք, զորեղ և կոշտ ձայն, այսպես են բացատրում զոնե շատ քննադատներ և այդպես է երևում պիեսայի բովանդակությունից: Այնինչ պ. Ադամյանի կազմվածքը փոքր է և նուրբ, ձայնը թեև տրագիկական է մշակված, բայց ոչ այնքան հսկայական և զորեղ, որ հարկավոր է ունենալ Օթեկո ներկայացնելու համար: Աչքի առաջ ունենալով այս ֆիզիկական առանձնահատկությունները, մենք իրա-

վունք ունեինք սպասելու, որ պ. Աղամյանը չպիտի ունենա այն հաշոգումթյունը, որ ուներ Համլետի դերում: Այդ կանխակալ կարծիքով մենք մտանք թատրոն ամսույս 17-ին, անցյալ երկուշաբթի:

Բայց պ. Աղամյանը հաղթեց մեզ:

Առաջին անգամ էինք տեսնում պ. Աղամյանին Օթելլոյի դերում, և նա մի անգամ ևս մեզ համոզեց, որ զուտ տաղանդի համար նշանակումթյուն չունեն մինչև անգամ ֆիզիկական պակասությունները»:

Այս կարգի տարակուսանքներ արտահայտվել են նաև հետո:

Թեև Շիրվանզադեն իր հոգվածը ավարտում է ասելով՝ «ի բաց առյալ այդ շնչին սխալները, Աղամյանի Օթելլոն աննման է», սակայն տարիներ անց, ճշտելով իր վերաբերմունքը, գրել է. «Իբրև Օթելլո նա բավական տկար էր»:

Այս ակամա հակասությունը կարելի է բացատրել: Առաջին դեպքում նա կարծիք է հայտնել ներկայացման անմիջական տպավորության տակ, մի տպավորություն, որի ստեղծման մեջ, անկասկած, ինչ-որ ազդեցություն է ունեցել նաև հանդիսատես հասարակայնության ծայրահեղ համաշտակությունը: Ինչ վերաբերում է երկրորդ կարծիքին, ապա այն հայտնվել է ոչ պակաս, քան մի քառորդ դար հետո, տարիների միջից անցած, ստուգված տպավորությամբ: Թերևս դրան մի առանձին նշանակություն շտալինը, եթե միայն նա այդպես մտածեր: Խնդիրն այն է, որ Շիրվանզադեի տարիներ հետո հայտնած կարծիքը արտահայտել են նաև ռուս քննադատներից մի քանիսը՝ նրա դերակատարումը ժամանակակից մամուլի էջերում լուսարանելիս: Եվ եթե երկար կանգ ենք առնում այս խնդրի վրա, ապա այն պատճառով, որ զործ ունենք մի իրադրության հետ, որը ինքնին հետա-

քըրքիր լինելով, միաժամանակ նստատում է հարց-
յարգարանմանը՝ ըստ էության:

Աղամյանի Օթելլոյի մասին միահամուռ համոզում
չի եղել: Ինչպես և դրեթե նրա ոչ մի դերը միայն հիա-
ցում կամ լուկ՝ դատապարտություն չի առաջացրել:
Խոսքը, անշուշտ, նրա մարմնավորած այն կերպարների
մասին է, որոնք դերասանի խաղացանկի հիմնական
մասն են կազմում: Այս հանգամանքը ևս խիստ բնու-
թագրական է: Բայց դառնանք Օթելլոյին:

Ահա մի քանի քաղվածք:

Մեկը գրում է.

«Այդ դերում նա շատ ավելի թույլ էր, քան ուրիշ,
մինչև այժմ խաղացած դերերում»⁴:

Իսկ մի ուրիշն ասում է.

Այդ դերում ճառանձնասլես վառ կերպով ծավալվեց
Աղամյանի փայլուն տաղանդը, դրա համար էլ ներկա-
յացումը առաջ բերեց ճշմարիտ ոգևորություն և դար-
մանքի զգացում»⁵:

Մեկը գրում է.

«Մեր նշանավոր սուրբգակը մեզ շտվեց ընդհանուր
առմամբ, ամբողջական, ավարտված տիպ»⁶:

Ահա մի ուրիշի կարծիքը.

Աղամյանը ճերկայացնում է մեզ միանգամայն
ավարտված և խորասլես ճշմարտացի տիպ»⁷:

Մի ուրիշն էլ, ասես, միանում է նրան.

Նրա կատարումը աչքի էր ընկնում «գեղարվեստա-
կան ճշմարտացիության և վերարտադրվող բնավորու-
թյան ամբողջությամբ»⁸:

Մի հոգվածագիր նշում է.

«Աղամյանի խաղից հետո հանդիսատեսի համար
յարգ չէ, թե ով է Օթելլոն»⁹:

Մի ուրիշ քննադատ արձանագրում է.



Օթիլա
Վ. Շեքսպիր. «Օթիլա»



Այդ դերակատարումը «նրան հաշդովեց հասցնել մինչև կատարելության ամենաբարձր աստիճանի»¹⁰,

Ահա մի կտրուկ գնահատական.

«Աղամյանը Օթելլոյի դերում մեզ շրավարարեց»¹¹,

Մի ուրիշը հիմնավորում է նրա միտքը.

«Երբ դուք դիտում եք նրան Օթելլոյի դերում, տեսնում եք, թե ինչպես խանդից տանջվող, մոլեգնած մավրը վայրի գազանի նման նետվում է մեկ դեպի Յագոն, մեկ դեպի Դեզդեմոնան, և դուք նրանց փոխարեն էք սարսափում, ինքն էլ ձեզ վրա ցնցող տպավորություն չի դրժում, չի ճնշում իր հզորությամբ և ուժով. Ո՛չ, դուք կարեկցում եք նրան որպես փոքրիկ, անօգնական երեխայի»¹²,

Ահա և հիացական գնահատական.

«Մեր առաջ տեսանք մեծագույն արտիստին՝ իր չգոր տաղանդի ամբողջ փայլով, և զմայլված էինք, ճնշված նրա խաղից»¹³,

Կարելի է շարունակել մեջբերումները. Ի՞նչ իմաստ, երբ զանազան արտահայտություններով, բայց նույն երկու տարբեր գնահատությունների շուրջն է դառնում բոլորի խոսքը. Մեկը դրական է գնահատում, մյուսը՝ բացասական. Մեկը հաստատում է, մյուսը՝ ժխտում. Մեկը ոշնչացնում, իսպառ բացասում է դերասանի խաղը, մյուսը սքանչանում է, բարձրացնում ու ինքն էլ խոնարհվում նրա առջև.

Ի՞նչ է այս, ճաշակների տարբերություն. Անշուշտ. Սակայն ոչ միայն այդ. Տարածայնություններն ավելի խոր հիմք ունեն. Մեջբերվեցին միայն գնահատականները, մինչդեռ նրանց հիմքում ընկած է կերպարի ըմբռնում, ըստ որում տարբեր, մեկը մյուսին հակառակ, մի դեպքում կառչած ավանդական տեսակետին, մյուս

դեպքում բոլորովին ազատ և անկաշկանդ անցյալի ավանդներից, Եվ դա է պատճառը, որ քննադատների մի մասը շի ընդունում, մյուս մասն էլ, ընդհակառակը, պաշտպանում է:

Ի՞նչ հետևություն կարելի է անել:

Ադամյանն իր Օթելլոյով վերանայեց այդ կերպարի քեմական ավանդական ըմբռնումը, հակադրվեց նրան և առաջ քաշեց նոր, տարածված և արդեն ընդհանուր ճանաչում գտած լուսարանությունից միանգամայն տարբեր մոտեցում: Ադամյանը այս դեպքում, ինչպես և իր մյուս գլխավոր դերերը կատարելիս, գնաց տրագիցիայի դեմ, գնաց տրագիցիաները քանդելու ճանապարհով: Նա ոչ միայն բացասում էր հինը, այլև ստեղծում նորը, իրենը, այնպիսին, որ նրա կարծիքով ավելի ճիշտ էր արտահայտում Շեքսպիրին, ավելի մոտ էր մեծ գրամատուրգի ոգուն և, դրա հետ միաժամանակ, արտահայտում էր արտիստի ապրած դարաշրջանի մի քանի էական գծերը:

* * *

Առարկությունների զգալի մասի համար ի վերջո՝ հիմք է ծառայել դերասանի արտաքին տվյալների անհարիր լինելը Օթելլոյի դերին:

Կանդ առնենք այդ խնդրի վրա:

Ադամյանը, ինչպես ուրիշ անգամներ, այնպես էլ հիմա, Օթելլոյի դերը կատարելիս կերպարի արտաքին կողմը ենթարկել է նրա էությանը, նրա հոգեկան դրսևորումներին: Եվ այս իմաստով նրա Օթելլոն, լուսարանության հիմնական գծերի առումով, այն տարիների համար առաջադիմական մի երևույթ էր:

Ադամյանի Օթելլոյի քննադատները, խոսքը հատկապես վերաբերում է 1887—1888 թվականների ելույթ-

ներին, մամուլում ընդգծել են նրա մարմնավորած կերպարի մի շարք էական կողմերը, ինքնուրույնությունը:

Գրականության մեջ նշվել է, որ «Աղամյանի գրիմը տարբերվում էր Սալվինիի գրիմից»¹⁴, Այս ճիշտ է և թաղված է ժամանակակիցների վկայությունից¹⁵, Սակայն հարցը սրանով սկսվում է միայն: Պատահական չէ, որ Սալվինիի անունն է հիշված և ոչ մեկ ուրիշի, որովհետև այդ ժամանակները Սալվինին համարվում էր աշխարհի լավագույն Օթելլոն: Եթե նկատի չառնվի մի հոգված, որտեղ քննադատը մի քանի մանրամասների նմանություն է տեսնում Սալվինիի և Աղամյանի դերակատարումների միջև¹⁶, ապա բոլոր մնացած հոգվածագրերը, տեսած լինելով իտալական ողբերգակի պատկերած մավրը, բարձր գնահատելով հանդերձ, չենտեսել, ընդգծել են Աղամյանի խաղի անկախությունը Սալվինիից և ուրիշ հանրահռչակ դերասաններից, նշելով նրա լուսաբանության ինքնատիպությունը:

Մի հոգվածագիր, որ հիշում է Այրա Օլրիջին Օթելլոյի դերում, էռնեստո Ռոսսին, ուսս դերասաններից Զարսկուն, ասում է, թե բոլորից բարձրը, իհարկե, Սալվինին էր, «դրամատիկական բեմի ընդհանուրի կողմից ճանաչված այդ արքան»: Եվ, շնայած դրան, նա գրում է. «Իսկական տաղանդի ուժն այն է, որ նա արտիստին միշտ հնարավորություն է ընձեռում խաղի մեջ անթիվ ինքնատիպ դեր գտնել և գրավել հանդիսատեսին: Պարոն Աղամյանը ոչ միայն չփշացրեց իտալական ողբերգուից մնացած հիշողությունները, այլև Օթելլո-Սալվինիին մտաբերելով՝ դրանք նպաստավոր ծառայություն արեցին արտիստին: Հանդիսականը հնարավորություն ունեցավ իր աչքերով համոզվելու, թե ինչքան բազմակողմանի է պարոն Աղամյանի տաղանդը»:

ծել հետո ավելացնում է.

«Օթեկոյի բնավորության մեկնաբանման խնդրում, իր ականավոր զինակցից բավական տարբերվելով հանդերձ, պարոն Աղամյանը ներկայացնում է մեզ կատարելապես ավարտված և խորասուս, ճշմարտացի մի տիպ»¹⁷,

Ուրեմն, արձանագրված է ոչ միայն տարբերությունը Սալվինիից, այլև գերասանի բացարձակ հաջողությունը այդ տարբերության մեջ:

Այլ քննադատներ ևս նշում են, որ Աղամյանը իր խաղով ցույց տվեց, թե ինչպես խորացել է կերպարի ինքնուրույն ուսումնասիրության մեջ, որ այս անգամ էլ նրա տաղանդը զրոհորեց ինքնատիպություն: Մի ուրիշ գեպքում էլ նրան համեմատում են Բառնայի մարմնավորած Օթեկոյի հետ և գերադասությունը տալիս են հայ ողբերգակին: Իսկ մի քննադատ էլ ասում է, թե Աղամյանի խաղում հանդիպում են այնպիսի սքանչելի մանրամասներ, որոնք կարող էին շարժել, լավագույն Օթեկոների նախանձը¹⁸:

Մակայն վերադառնանք կերպարի արտաքին ըմբռնման հարցին:

Մի զրույցի ժամանակ, տեղի ունեցած Օդեսայում, 1887-ին, գերասանին հարց են տալիս, թե նա Մակրեթի դերը խաղո՞ւմ է: Աղամյանը պատասխանել է.

— Նրան ես պատկերացնում եմ առողջ ու հուժկու, աղամարդ՝ ատլետի կազմվածքով, իսկ իմ արտաքինը հարմար չէ այդպիսի ֆիզուր պատկերելու համար:

Անմիջապես առարկել են.

— Կով, իսկ Օթեկոն մի՞թե հուժկու չէ, ատլետ չէ, բավական է հիշել նրա սպառնալիքները Կասիոյին՝ մեռամարտի ժամանակ, այն տեսարանը, երբ նա խեղդում է Ցագոյին և, վերջապես, նրա պատմածը մահմե-

դականի մասին, որին նա բռնել է կոկորդից ու ան շնչացրել:

Ահա Ադամյանի բացատրութիւնը.

— Այո, Օթելլոն իրոք հուժկու է ու քաջ, բայց ատ լետ չէ: Օթելլոն հոգեկան ու բարոյական վսեմ հատկութիւնների տեր մարդ է: Օթելլոն հանճարեղ զորավար է՝ հզոր, ուժեղ կամքով, իսկ ընդհանրապես բոլոր հանճարեղ զորավարները հայտնի էին ավելի շատ մտավոր, քան թե ֆիզիկական հատկութիւններով. մամուրիտանական ցեղը գերազանցորեն աչքի էր ընկնում ամուր, բայց համաշափ կազմվածքով և ոչ-բարձր հասակով: Եթե չեք համառում՝ ճշտեցեք պատմութիւնից: Հնագույն ժամանակներից սկսած մինչև նորագույն դարաշրջանի գրեթե բոլոր հանճարեղ զորավարները միջահասակ են եղել — Աթիլան, Լենկթեմուրը, Սուլտոբեկը, Նապոլեոնը, Մուսկին և ուրիշներ¹⁹:

Այս պատասխանը մի քանի տեսակետով ուշադրավ է:

Ամենից առաջ պարզվում է, որ Ադամյանի կատարման մեջ պատահականութիւն չկա, ամեն ինչ մտածված է, խորապես կշռադատված: Մի հանդամանք, որի վրա հատկապես մեծ ուշադրութիւն են դարձրել գերասանի ուսն քննադատները:

Երկրորդ. ինչպես ուրիշ գեպքերում, այնպես էլ հիմա զարմացնում է հայ գերասանի հանրագիտական այդպիսի պատրաստութիւնը:

Երրորդ. նկատելի է գերասանի հակադրութիւնը նրանց, ովքեր զորավարների կերպարի նկատմամբ հանգես են բերում արտաքին մտտեցում, մինչդեռ, նրա փարձիքով, այստեղ ևս վճռողը մտավորն է, գուցե նաև զարգացումը. բայց ավելի շատ՝ մտքի քնական սրութիւնը:

Կարելի՞ է վիճել Ադամյանի հետ: Իհարկե: Կարելի է իրական, փաստական ճշմարտացիությունը հակադրել բեմական ճշմարտացիությանը, թեկուզ նրա համար, որ հաղթանդամ արտաքինով դերասանի համար չքացասվի հանճարեղ զորավար, տվյալ դեպքում Օթելլո խաղալու հնարավորությունը: Ադամյանի պնդումը պետք է ընդունել որպես բանավեճ՝ ուղղված ոչ այնքան հաղթանդամ Օթելլոների դեմ, որքան ի պաշտպանություն՝ իր և իր նման արտաքին ունեցող ողբերգականների Օթելլո խաղալու իրավունքի:

Սակայն, ոչ միայն այդքանը:

Ադամյանի տված պատասխանի մեջ, այդ ամենի հետ, կա մի կետ, որը խիստ ուշագրավ է և ըստ էության սեղմ բացատրություն այն լուսաբանության, որ գտել է մավրը հայ ողբերգակի կատարմամբ:

«Օթելլոն,— ասում է նա,— հոգեկան և բարոյական վսեմ հատկությունների տեր մարդ է»: Այստեղ բնութագրված է Օթելլոն Ադամյանի հասկացողությամբ: Ուրեմն նրա Օթելլոն հասկանալու, բացատրելու, հետեւապես և գնահատելու համար պետք է հլալկետ ընդունվի հենց սա, մանավանդ, որ թատերախոսականները դրա համար բավականաչափ հիմք են տալիս: Ուրեմն, ոչ թե խիղախ և ազնիվ սրտի տեր մարդ: Այդ պե՞տք է: Դա կա խաղի մեջ: Ոչ թե արևելցի: Այդ պե՞տք է: Դա էլ կա խաղի մեջ: Ոչ թե կասկածամիտ ու խանդոտ մարդ: Դա էլ է, անշուշտ, պետք: Եվ դա էլ կա նրա խաղի մեջ: Բայց այդ բոլորին ղեկավարողը. միացնողը և ընթացքի մեջ ղնողը հոգեկան և բարոյական վսեմ հատկություններն են, այո, դրանք և՛ այն ժամանակ, երբ նա սիրում է, և՛ այն պահերին, երբ կասկածում ու խանդում է, և՛ վրեժխնդրության ցասման մեջ, երբ ոճիր է գործում ու սպանում Դեզդեմոնային.

և՛, վերջապես, նաև այն ժամանակ, երբ ձեռք է բարձրացնում իր վրա: Մի խոսքով, միշտ էլ, ըստ Ադամյանի, Օթելլոյին և մինչև քառսը և քառսի պահին մղում տվողը բարոյական բարձր հատկություններն են:



Ժամանակակիցները թողել են Օթելլո-Ադամյանի արտաքին նկարագրությունը: Բացի այդ, պահպանվել են նաև լուսանկարներ: Նրա Օթելլոն այնքան էլ տարիքով չէ, ինչպես հուշում է ողբերգությունը: Ամենաշատը՝ քառասուն, բայց ոչ ավելի: Սրա մասին հետո, որովհետև սա ևս, մեր կարծիքով, խորապես մտածված է հղել: Ադամյանի Օթելլոն արար է, զտարյուն արար: Դեմքը ոչ թե թուխ է, այլ համարյա բոլորովին սև: Երևում է, թե Ադամյանը որքան լավ է իմացել շեքսպիրյան դարաշրջանի հետ կապված շատ պատկերացումներ: Մավր բառը այն ժամանակներում գործածվել է «սևամորթ» մարդ իմաստով: Հնագույն բալլադներից հայտնի է, որ Շեքսպիրի օրով և հետագայում, բավական երկար ժամանակներ, Օթելլոյին ներկայացրել են սև, ոչ թուխ կամ բրոնզագույն: Սևը բրոնզագույնի է փոխել էդմունդ Քինը²⁰: Անգլիական ողբերգուն դրա համար ուներ երկու պատճառ: Նրա կարծիքով իր բոլոր նախորդները՝ Բնտտերմանը, Բարրին, Գարիկը, Քեմբլը, որքան էլ մեծ արտիստներ, նեղր էին ներկայացնում, մինչդեռ Օթելլոն մավր է և, նրա համոզմամբ, կովկասյան ցեղերի հետնորդներից: Բացի այդ, փոխելով գույնը՝ նա կամենում էր ասել, որ Օթելլոյի ապրումների մեջ ոչինչ բացառիկ չկա, որ այդ զգացումները կարող են հատուկ լինել շատ ու շատ մարդկանց²¹: Գլուխը գանգրախիտ, դեմքը լայն ալտոսկրներով, բեղ ու մոտոքով, կրակոտ աչքերով, հաստ և մսոտ շուրթերով,

որոնց տակից ժպտալիս երևում էր ճերմակ ատամնա-
շարը²²։ Ժամանակակիցների ասելով, նա Օթելլոյին
չէր հաղորդել արտաքին հրապույր։ Պիեսում ասված
խոսքերը եթե շրջենք՝ նա ավելի գեշ էր, քան գեղեցիկ,
ի միջի ալլոց նկատենք, որ Պուշկինն էլ Օթելլոյին գե-
ղեցիկ չէր համարում, ասում էր՝ «ծեր, ալլանդակ
սեգր»։ Երբ Ադամյանը Օթելլոյի դերով 1888-ին հան-
դես է եկել Մոսկվայում, մի քննադատ գրել է. «Չի կա-
րելի պ. Ադամյանի գրիմավորման մտածված լինելու
վրա ուշադրություն չդարձնել։ Մեր կարծիքով նա շատ
ավելի հաշոդ էր գրիմավորվել, քան, օրինակ, պ. Լենս-
կին նույն դերում։ Օթելլո—պ. Ադամյանը ստացվեց ա-
վելի «ալլանդակ էություն», քան վերջինը, որ հայտնե-
վեց որպես գեղեցկատես արար»²³։ Թվում է, թե Ադամ-
յանը մտածված է այդպիսի արտաքին ընտրել։ Ըստ
երևույթին այն նպատակով, որ ասի, թե մարդու մեջ
հականը ներքին գեղեցկությունն է և ոչ թե արտաքին,
այսինքն՝ հենց այն, ինչ որ կարողացավ, ի վերջո, այն-
պես բարձր գնահատել միայն Դեզդեմոնան։

Նկատենք, որ Շեքսպիրը ոչ մի հիմք չի տալիս
մտածելու, թե նա Օթելլոյին գեղեցիկ է պատկերացրել։
Հակառակը հաստատող վկայություններ կան, թեկուզ
այն, որ ոչ Բրաբանցիոն, ոչ էլ Յագոն ոչ մի կերպ չեն
չարողանում հասկանալ Դեզդեմոնայի վարմունքը²⁴։
Մինչդեռ Չինտիոյի նովելում պարզ ասված է Օթելլոյի
գեղեցկության մասին. «Ժամանակով Վենետիկում ապ-
րում էր մի մավր, շատ քաջ և գեղեցիկ մի մարդ»²⁵։
Մրանից չի կարելի, իհարկե, եզրակացնել, թե գեղեցիկ
Օթելլո ներկայացնող դերասանները, ինչպես Մունե-
Սյուլի, Մաչի, Լենսկի, Փափաղյան, Օստուփե, Մորդ-
վինով, Տխապասև և ուրիշներ, ավելի մոտ են նովելին,
քան ողբերգությանը։ Բայց որ Ադամյանը իր խաղը

կառուցելով տգեղ արտաքին, գեղեցիկ ներքին սկզբ-
առնքի վրա, շեշտակի հեռացել է Զինտիոյից և մերձե-
ցել Շեքսպիրին՝ անկասկած է: Այսինքն՝ դերապատկերի
կառուցման հիմքը դերըմբռնումն է, այն գաղափարնե-
րից մեկը, որ դրված է ողբերգության մեջ:

Տեղին կլինի երևի մի զուգահեռ անցկացնել, Յա-
գոյին միշտ պատկերացրել են նրա շար ներքինը դոսե-
վորող արտաքինով: Այդպես էր խաղում, օրինակ Մի-
քայել Մանվելյանը և նրանից առաջ շատ ուրիշներ:
Մինչդեռ Զանանը մեր թատրոնում, Վասսաձեն՝ վրացա-
կանում այլ ճանապարհով գնացին: Նրանց Յագոն ար-
տաքին հրապույրից ղուրկ չէ: Եվ սա է՛լ ավելի ճիշտ է
ու մոտ Շեքսպիրին, ինչպես և այն հակադրության
սկզբունքին, որով Ադամյանը խաղում էր Օթելլո: Նախ՝
այդ անհրաժեշտ էր թեկուզ նրա համար, որ արդարաց-
վի այն վստահությունը, որով վերաբերվում են Օթելլոն
և Դեզդեմոնան Յագոյին: Երկրորդ՝ դարձյալ արտաքին
և ներքին հակադրության նույն սկզբունքը, — հոգին
շարագործի՝ իսկ դեմքը գրավիչ ու տրամադրող: Եթե
Ադամյանի սկզբունքը տրամաբանական զարգացման
ենթադրեմք, պետք է մտածենք, որ ողբերգակի պատ-
կերացումով Յագոն արտաքինով լինելու էր Օթելլոյի
հակապատկերը, եթե ոչ գեղեցիկ՝ գոնե գրավիչ: Մինչ-
դեռ այն ժամանակների տրագիցիան թելադրում էր
Յագոյի՝ շարագործի արտաքին նկարագիր: Հայտնի է,
որ Ադամյանը, մի սրտագին դրույցի ժամանակ, ցան-
կություն է հայտնել Յագոյի դերը խաղալու, ասել է, որ
եթե Օթելլոյի մի կարգին դերակատար գտնվի, ինքը
«իրով հանձն կառնի Յագոյի դերը: Արդյոք նրա այս
ցանկությունը նպատակ չունե՞ր վերանայել քարացած
տրագիցիան, մասնավանդ, որ նրա սխալ էությունը անդ-

բաղառնում է, բնականաբար, Օթելլոյի դերակատարի բնական հաջողութեան վրա ևս²⁶։

Օթելլո-Ադամյանը վենետիկում տեղական տարազով է, միայն ապարոշը և ղենքերն էին արևելյան²⁷։ Իսկ կղզում՝ արևելյան ղգեստով է²⁸։

Ահա սրա վրա էլ կամենում ենք կանգ առնել։

Մեզ զբաղեցնողը Օթելլոյի ղգեստի պատմական հարազատութեան հարցը չէ։ Հարցի այդ կողմը պարզ է, մանավանդ որ հայտնի է, թե Ադամյանը և՛ ուրիշներին, և՛ իր նկատմամբ բժախնդրութեան հասնող պահանջկոտութիւնն էր հանգես բերում, շքնդռնելով ոչ մի շեղում, լինելով ղգեստի, պատմականորեն ճշգրտված վերատագրութեան կողմնակից։

Երկու փաստ։

Ադամյանի մոտ, Օդեսայում, հավաքված են նշել մի շարք արվեստագետներ — դերասաններ, նկարիչներ, գրողներ, ինչպես նաև ժուռնալիստներ և այլն։ Աշխույժ զրույցի պահին խոսք է բացվում «Օթելլոյի» վերջին ներկայացման մասին։ «Երբ դերասան ընկերներից մեկը, — պատմում է «Օդեսակի վեստնիկի» աշխատակիցը, — մի դիտողութիւն արեց Օթելլոյի կոստյումի մասին՝ Ադամյանն անմիջապես իր գրադարանից հանեց մի ֆրանսերեն հին մենագրութիւն՝ վենետիկյան հանրապետութեան մասին, որտեղ այդ ժամանակվա ղինվորականների կոստյումները բավական մանրամասն նկարագրված էին»²⁹։

Ահա և մյուս փաստը։

«Թեոդոսիայում, — գրում է Ադամյանը՝ Շահբադյանին ուղղած նամակում, — երբ բենեֆիս տվի, Ալվազովսկու պես շատ բան չհավանող մարդը, տեսնելով իմ Օթելլոն մի ողորմելի բեմի վրա, եկավ հագնվելու սենյակս, ճակատիցս համբուրեց և ասաց, որ բացի

խաղիցս, КОСТЮМ-իս պատմական ճշտությունը գովելի
և դարմանալի է»³⁰։

Ադամյանի Օթելլոն թեև մավր, բայց կրթված ու
զարգացած մարդ էր և ոչ թե հետամնաց մի արևելցի,
որ դիրքի ու աստիճանի է հասել՝ իր մեջ ամբարված
վայրի քաշության շնորհիվ։ Եթե նա զորավար է, որի
հետ հաշվի են նստում, ապա դա, իր իսկ Օթելլոյի
կարծիքով, նրանից է, որ ինքը ոչ մի տարբերություն
չի դնում իր և վենետիկցիների միջև, այն համոզման
լինելով, որ ինչպես նրանք, այնպես էլ ինքը ազնվո-
րենն ծառայում են վենետիկի հանրապետությանը։ Այդ
պատճառով էլ վենետիկում նա բոլորի նման է հազնը-
վում։ Նա չի հիշում, որ ինքը մավր է, ոչ էլ ամաշում է
դրա համար։ Նա չի էլ մտածում դրա մասին։ Եվ եթե
հիշում է իր հայրենիքը, իր ցեղակիցներին, ապա ջեր-
մությամբ, այն սիրով, որով, ի տարբերություն վենե-
տիկցիների, ականջին օղեր է կրում, բազումներին՝ ա-
պարանջան։

Ընդգծենք մի հանգամանք։

Շատ դերասաններ, այդ թվում և մեծ համբավի,
Օթելլոյին ներկայացրել են որպես մի մարդու, որը թեև
բնությամբ բարի ու ազնիվ, բայց մտածողությամբ
սահմանափակ մի ռազմիկ է։ Ադամյանի Օթելլոյի
առավելությունը այս կարգի դերակատարների նկատ-
մամբ այն է, որ նա մավրին ներկայացնում էր որպես
զորեղ մտքի տեր մի մարդու։ Նրա Օթելլոն նույնպես
բարի է ու ազնիվ, երեխայի շափ դյուրահավատ, բայց
ոչ կիսավայրենիի մեկը, արևելյան հետամնացության
տիպար, այլ, ընդհակառակը, կուլտուրայի միջամտու-
թյամբ մշակված մտավոր նկարագրի տեր մի անհա-
տակա՞նություն։

Ադամյանի լուսարանության հիմնականներից է սա։

Եթե պատահել են քննադատներ, որոնք չեն ընդունել Ադամյանի Օթելլոն, առարկել են, քննադատել, ապա դրա մի պատճառն էլ այն է, որ դերասանի մոտեցումը նոր լինելով, չէր համընկնում տրագիցիոն պատկերացմանը, որից կառչած՝ նրա խաղը չախշախելու փորձեր են կատարվել:

Նույնը չի՝ կատարվել արդյոք Լենսկու հետ, որը 1888-ին փորձեց Օթելլոյի դերը խաղալ, ըստ որում ընտրելով այն ճանապարհը, որի վրա կանգնած էր նրավադեմի ժանոթը՝ Ադամյանը: Պահպանված բոլոր վկայությունների մեջ Լենսկին խիստ քննադատության է ենթարկվել: Ուսումնասիրողներն ասում են, թե ոչ մի հիմք չկա պնդելու, թե նա հաջողությամբ է Օթելլոյի դերը խաղացել, մանավանդ, որ դերասանը, ինչպես պատմում են, ներկայացումը վերջացրել է մի կերպ, հազիվ, տեսնելով իր անհաջողությունը հասարակության մեջ: Միաժամանակ նրանք գտնում են, որ ձախողման պատճառը կերպարի նոր մեկնությունն էր³¹, Օրինակ, Ս. Վասիլևը, որ, դերասանի ժամանակակիցը լինելով, գտվել է Լենսկուն տուփոտ և հեշտասեր Օթելլո խաղալու համար, անբավականություն է հայտնել, որ նրա ստեղծած կերպարում բացակայում է գեներալ-գորավարի հոյակապությունը և ցավ հայտնել, որ նրա Օթելլոն թվում է խաղաղ, հեզ, ազնիվ մարդ³²:

Երկու դերասանների ճակատագիրը Օթելլոյի դերում նույնն է, այն տարբերությամբ միայն, որ Լենսկին միայն քննադատվել է, որի պատճառով այլևս չի խաղացել այդ դերը, իսկ Ադամյանը. որքան քննադատողներ է ունեցել, նույնքան, ճիշտ կլինի ասել ավելի մեծաթիվ, պաշտպաններ և հիացողներ, ու երիտասարդական կորովով խաղացել է այդ դերը երկար տարիներ:

Մի քննադատ 1887-ին Օդեսայից հոգւած է ուղարկել Մոսկւոյ «Տեսարալնի միրոկին»։ Հոգւածը կոչւում է «Քատերական Օդեսա»։ Այն ամբողջապէս նվիրւած է Աղամյանի գաստրոլներին։ Կարճ, մի պարբերութեամբ դրական է գնահատւած Համլետը, իսկ հոգւածի մնացած մասը նվիրւած է Օթելլոյի բեմական կերպարի գնահատութեանը։ Տեղ-տեղ դրական գնահատելով կատարումը, ընդհանուր առմամբ քննադատում է։ Ի դեպ, նա արտահայտում է այն միտքը, թե Աղամյանի արտաքին տվյալները շին համապատասխանում Օթելլոյի դերին և, իր տեսակետից մալրին բնութագրելիս, նախ ընդգծում է նրա քաջ զինվոր լինելը և ապա որակում նրան որպէս «քաղաքակրթական հատկութիւններից զուրկ սպա»³³։ Մի՞թէ պարզ չէ, որ այս հայեցակետն «ւնեցող քննադատը չէր կարող զոհ մնալ Աղամյանի խաղից և պետք է գնար իր համար խորթ մեկնաբանութիւնը ժխտելու ճանապարհով։

Աղամյանի կատարումը շատ թելերով կապւած է եղել իր ժամանակի հետ։ Նուրբ ու մեծ արվեստագետ լինելով՝ նա չէր կարող Օթելլո խաղալ այնպես, ի միջի ալլոց։ Եթե խաղում էր, ուրեմն ասելիք ունեւր։ Ոչ միայն իր հիմնական թեմայի իմաստով, այլ ավելի կոնկրետ, երկրի քաղաքական իրադրութեան պայմանների հետ կապւած։ Միշտ պետք է հիշել, որ Աղամյանը իր Օթելլոն, ինչպէս և Համլետը, Ուրիելը և այլ կերպարներ, կատարել է 80-ական թվականների կեսերին ու վերջերին, երբ Ռուսաստանում մոլեգնում էր ռեակցիան։ Աղամյանը տեսնում էր, թե ինչ է կատարվում շուրջն ընդհանրապէս, թե ինչպէս ամեն մի ազատագրական ձգտում ճնշվում և հալածվում է, տեսնում էր մասնավորապէս, թե ինչպիսի հետապնդման են ենթակա մանր ազգութիւնները՝ հրեաները, հայերը, վրա-

ցինները, աղբրեջանցիները և այլ ժողովուրդներ: Եվ այս հանգամանքը, եթե ոչ ուղղակի, ապա անուղղակի, շէր կարող ազդեցութիւն շունենալ մի այնպիսի դերասանի վրա, ինչպիսին Ադամյանն էր: Եթե նա Օթելլոյին ներկայացնում էր ոչ թե իբրև վայրի մարդ, որի բարութիւնն ու ազնվութիւնը շրջապատն օգտագործում է նրան ողբերգական կացութիւն մեջ դնելու համար, այլ մարդ, որ իր զարգացմամբ, մտքի փայլով, ընդունակութիւններով իր շրջապատում ոչ ոքի չի զիջում: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, տեղի է ունենում այն, ինչ չպիտի տեղի ունենար, ապա նրա համար, որ կյանքի հասարակական կառուցվածքը անարդար էր: Դրա համար էլ այն, ինչ ասված է Չմշկյանի Օթելլոյի կապակցութեամբ, որպէս ենթադրութիւն, թեկուզև հավանական, միանգամայն ճիշտ կլինի տարածել Ադամյանի Օթելլոյի վրա, այն է՝ ճանաչել բոլորի մարդկային իրավունքները, անկախ նրանց ազգային տարբերութիւններից³⁴:

Այժմ դառնանք տարիքին:

Պատկերացնելով Օթելլոյին հիսունից անց, շատ դերակատարների մոտ սիրո բնույթը, ակամայից կամ գիտակցաբար, փոխվել է, ձեռք է բերել հայրական երանգ: Այդպէս էր խաղում, համենայն դեպս, իր կյանքի վերջին տարիներին, Հովհաննէս Աբելյանը: Դրան էր մոտենում նաև Օստոլժեի նշանավոր խաղը, որի մասին գրող քննադատներն ասում են, թե նրա վերարերմութի մեջ դեպի Դեզդեմոնան կար խրատող ուսուցչի շեշտ: Հարց է առաջ գալիս, թե դրանից հետո ինչո՞ւ զարմանալ կամ հիանալ այդ սիրո մաքրութիւն վրա: Այդպէս էլ պետք է լինի: Այո, ծնողական սեր, բնութւյշ, շերմ, դաստիարակի սեր դեպի սանը, հոգատար, բայց ոչ ամուսնու, ոչ այն զգացումներով առի-

յուն, որով սիրող ամուսինը կվերաբերվի կնոջը, ինչ-պես խաղում է Վահրամ Փափազյանը: Աղամյանը, խաղալով հազիվ քառասունը բոլորած տղամարդու,— իսկ մի քննադատի ասելով նրա Օթելլոն երեսունից-քառասուն տարիքն ունեւր³⁵,— հանդիսատեսին մղում էր դեպի հիացած զարմանք, որովհետև իր վերաբերմունքի մեջ դեպի Դեզդեմոնան նա դնում էր ոչ թե՛ կիրք, ոչ թե՛ տղամարդու մղում դեպի կինը, այլ մաքուր, ան-բիծ սեր:

Երկու Օթելլո, երկու սեր:

Փափազյանի մամլոյը, հակառակ Աղամյանի մոտեցման, գեղեցիկ է, լի արտաքին հրապույրով և հմայքով, կազմվածքը կառուցիկ, ասես քո առաջ կանգնած է մի սքանչելի քանդակ՝ ամբողջական, ձույլ, ավարտուն: Օթելլո—Փափազյանն էլ հիացած է Դեզդեմոնայով, բայց նրա սերը կրակոտ է, իր բոլոր թրթռումների մեջ բուռն: Օթելլո—Փափազյանի սերը կյանքով լի է, զգայնության մի թեթև երանգով: Օթելլո—Աղամյանի սերը պոետական շնչով է տոգորված: Ինչպես միշտ և բոլոր դեպքերում, Փափազյանի Դեզդեմոնան շքնաղ է, ավելին, գեղեցկուհի է: Երկու գեղեցկություն ձգտել ու գտել են իրար: Փափազյանի խաղի լույսի տակ Դեզդեմոնային իր շըրջապատից վեր բարձրացնողն այն է, որ հաղթահարելով ցեղային նախապաշարումը՝ սիրել ու ամուսնացել է սեամորթի հետ: Իսկ Աղամյանի խաղի լույսի տակ Դեզդեմոնան կարող էր և շատ էլ գեղեցիկ լլինել: Օթելլո—Աղամյանը արտաքին գրավչություն չի որոնել: Որոնել է մարդ: Որոնել է հոգեկան արժանիքներ: Ներանց միացնողը ներքին հարստությունն է՝ հոգեկան և բարոյական վսեմ հատկությունները: Եվ Աղամյանի Դեզդեմոնայի վարքագծի խիզախ դրսևորումն այն է, որ նա, վնենետիկյան բարձրատոհմիկ մի աղջիկ, բացի այն,

որ հաղթահարեց ցեղային նախապաշարումը՝ ընտրեց Օթելլոյին որպէս կյանքի ընկեր՝ հմայլած նրա մարդկային նկարագրով։ Նա Օթելլոյի մեջ տեսավ իսկական մարդուն։ Եվ, ըստ պիեսի էլ, մի՞թէ այդպէս չէ. չէ՞ որ մավրը սենատի տեսարանում ասում է. նա ինձ սիրեց ըստ իր ստատույնների համար, իսկ ես նրան՝ որովհետեւ հասկացավ ու կարեկցեց ինձ։ Ահա թէ ինչու ժամանակակիցները Օթելլո—Ադամյանի սիրո մեջ ոչ այնքան ուսիրդմ են նշմարել, որքան ռոմանտիկա, պատանեկան հափշտակութեան շափեր ընդունող սիրահարմածութիւն, երբ սիրո առարկայիդ մեջ ես կենտրոնացնում ամեն ինչ, ամբողջ աշխարհը։ Կա սեր, կա այդ աշխարհը։ Զկա սեր՝ չկա և աշխարհը։ Դա սովորական սեր չէ. այլ երկրպագութիւն մարդու ներքին գեղեցկութիւնների առջև։

Ահա ինչ են ասում ժամանակակիցները։

«Ադամյան—Օթելլոն իր սերն արտահայտում էր այնպէս, որ Դեզդեմոնային փաղաքշելիս երբեմն չէր հալվում նրան, այլ վառվող աչքերով նայում էր նրան ու ձեռքերով նուրբ շոշափում նրա շուրջը տաքածված օդը, կտրծեա քնքշորեն ուրվագծում էր օդում կնոջ գլուխն ու իրանը»³⁶։

Այստեղ Ադամյանը մոտ էր Այրա Օլրիշին։ Ռոմանտիզատները Օլրիշին և Ռոսսին հակադրել են միմյանց։ Հակառակ Ռոսսիի, Օլրիշի խաղում, ո՛չ սենատի տեսարանում, ո՛չ Կիպրոսում, ասում են նրանք, զգայնութիւնն նշույլ իսկ չկար Դեզդեմոնային հանդիպելիս։ Ընա մերձենում էր նրան, ինչպէս սրբութեան. սերը ներթափանցել էր նրա բոլոր շարժումների մեջ, զրգանքը. փաղաքշանքը, երջանկութիւնը նրա աչքերումն էր, ձայնի մեջ»³⁷։

Այսպիսով, նա՝ Ադամյան-Օթելլոն, կամենում էր

ընդգծել սիրո անաղարտութիւնը, և այդ երիտասարդ տարիքին, որի համար կարծես թէ բնորոշ պետք է լինէին սիրո ավելի բուռն, կրքոտ արտահայտութիւններ:

Ըստ Ադամյանի խաղի՝ Դեզդեմոնան Օթելլոյի միայն չերը չէ, այլ նաև պատիւը, հավատը, մի խոսքով՝ բարոյական այն բոլոր հասկացողութիւնները, որոնք մարդկային կեցութիւնը հասցնում են երջանկության, ևստարյալ ներդաշնակութեան:

Այս շատ կարևոր է:

Եթէ շնորհովի այդ ներդաշնակութիւնը, ապա այլևս ինչ տպավորութիւն նրա խախտումից:

Այս առնչությամբ թերևս անհետաքրքիր չլինի մտաւորել ուրիշ Օթելլոներին, այնպիսիներին, որոնք ժամանակակից են եղել Ադամյանին, նրա պես եկել են Ռուսաստան, խաղացել զրեթի նույն տարիներին, նույն բեմերում: Այս կարգի համեմատութիւնը նախ պատմականորեն ավելի հիմնավորված է թվում մեզ և ապա հնարավորութիւն կտա ողբերգակի արժանիքները տեսնել նրա ապրած կենդանի միջավայրում:

Ահա այն ժամանակ աշխարհով մեկ անուն հանած Օթելլոները. Քոմազո Սալվինի, Այրա Օլրիշ, Լյուդվիգ Բառնայ, էռնեստ Ռոսսի:

Կանգ առնենք վերջինի վրա:

Նախ՝ մի թեթև շեղում դեպի պատմության խորհրդ:

Օթելլոյի անդրանիկ դերակատարը եղել է Ռիչարդ Բերբեշը, երկրորդը՝ Ֆիլդը, որին այդ դերը, ինչպես պարզված է, Գլորա թատրոնի ղեկավարը զիջել է իր մահից մի փոքր առաջ:

Բերբեշը և Ֆիլդը նույն դերը տարբեր ձևով են կատարել:

Պահանջված մի հիշատակության մեջ Բերբեշի Օթել-

լոն որակված է «վշտացած մալր»։ Եզրակացություն. իր խաղի ժամանակ Բերբեշը շեշտը դրած է հղել վշտահարություն, այսինքն՝ այն զգացման վրա, որ առաջ է տերել խանդը նրա մեջ։

Ֆիլդը, ընդհակառակը, շեշտելիս է հղել խանդը։

Ֆիլդյան մեկնաբանությունը, շատ հնարավոր է՝ անկախ դերասանի ցանկությունից, շեքսպիրյան գործի իմաստը նվազեցնում է, ողբերգությունը մղելով դեպի անձնական դրամայի ոլորտները։ Ըստ էության դա նշանակում է հեռանալ Շեքսպիրից և մոտենալ, ավելի ըստույզ արտահայտվենք՝ իշնել մինչև Զինտոյի նովելի մակարդակը։

Բերբեշի ըմբռնումը, հակառակը, ավելի խորն է ընդգրկում երևույթը, բացում, ընդլայնում երկի փակագծերը՝ նյութը մղելով դեպի ընդհանրացում 33։

Այս բաժանումը, իհարկե, անվերապահ ընդունել չի կարելի, որովհետև մեկից-մյուսի մեջ անցել են տարբեր գծեր. և այդ փոխներթափանցմամբ շատ անգամ խառնվել և կորել են երկու մոտեցման սահմանները։

Ֆիլդյան մեկնաբանությունը շատ կողմնակիցներ ունի։ Եվ հանդիսատեսը այն ոգով էր դաստիարակվել տասնամյակների ընթացքում, որ Օթելլո նախկին պետք է վկա լինի ոչ թե «Վենետիկի մալրի», այլ «վայրի մալրի» ապրումներին, այնքան կատաղի, որ շուրջը ահ ու սարսափ է տարածում։ Դրա դեմ վրդովված արտահայտվել է ռուսական մամուլը։ «Ռուսակին վեդոմոստի» պարբերականը ասում է, թե քանի որ շատերը, և նույնիսկ նշանավոր դերասաններ, այդ ճանապարհով են գընացել, առաջացել է վայրի և հեշտասեր Օթելլոյի բեմական տրագիկիա և «այնքան ուժեղ է՝ այդ տրագիկիան, որ՝ ներկայումս Ռոսսիի և Բառնայի նման ականավոր գերասաններն անգամ խաղում են հենց այդպես»։ Ահա

այդ միտքը հաստատող մի օրինակ է. «Օթենլույի կա-
ռադության տեսարանը Բուսսի ներկայացման մեջ զար-
մացրեց բոլորին, Օթենլուն վերափոխվեց վայրի դաղա-
նի, նա մոնշում էր և մեր առաջ կրճատացնում ատամ-
ները»³⁹։ Այս արձանագրելուց հետո քննադատն ավե-
լացնում է. «Բայց շնայած այդ ամբողջ շափսզանցու-
թյանը, էդվին Բուսսը էնտուզիաստների պակաս չէր
զգում, և այդ նորի երկրպագուները նրան բոլոր ար-
տիստներից բարձր էին դասում»⁴⁰։

Ահա այդ հասարակության առաջ պետք է հանդե-
պար Ադամյանը։ Խնչ հզոր տաղանդ էր պետք այդ նա-
խապաշարումները հաղթահարելու համար։

Ինչպե՞ս էր խաղում Ռոսսին։

Ռուս շեքսպիրագետ Ստորոժենկոն գտնում էր, որ
տիխնիկական առումով Ռոսսիի խաղն Օթենլույի դերում,
իհարկե, զարմացնում էր բազմաթիվ, վարպետորեն
պատկերված գծերով, բայց այդ գծերը ավելի է և նկա-
տելի էին դարձնում մտահղացման և դերի հիմնական
ոգու անճշտությունը⁴¹։

Քննադատի հաստատուն համոզմամբ, Ռոսսիի սը-
խալն այն է, որ նա ամենուրեք առաջին տեղն է տվել
ցեղային արտառնանքին, Օթենլույի աֆրիկյան խառնը-
վածքին և մավրին պատկերել է ոչ միայն կրքոտ, այլև
հեշտասեր մարդ։ Նույն քննադատը հիմնավորելով իր
առարկությունը՝ ասում է, որ թեպետ Օթենլուն կրքոտու-
թյամբ էր սիրում կնոջը, բայց տվյալ դեպքում առաջին
տեղը տալ մարմնականին, մի բան, որ չի համապա-
տասխանում Օթենլույի ոչ հասակին, ոչ նրա հոգու իդեա-
լական բնույթին, նշանակում է դեմ գնալ Շեքսպիրի մը-
տահղացմանը։ Օթենլույի սիրո բնավորության միակող-
մանի լուսաբանությունից, բնականաբար, բխել է նրա
խանդի միակողմանի լուսաբանությունը։ Քանի որ ար-

«Իստը Օթելլոյի սերը դիտել է որպէս զգայական սեր, բնականաբար, Օթելլոյի խանդին էլ պետք է բացառապէս զգայական շունչ հաղորդի, մինչդեռ իրականում Օթելլոյի թե՛ սիրո և թե՛ խանդի մեջ գերակշռում է իդեալական տարրը: Վիրավորանքի զգացում, անամոք վիրտֆշոված իդեալի համար, վերջապէս՝ ոտնահարված պատիւ—ահա թե որն էր, քննադատի կարծիքով, Օթելլոյի շարոյական տանջանքների աղբյուրը, որ նրան հասցրին կնոջ սպանությանը»⁴²:

Թե այդ մեկնաբանութիւնը որքան հեռու էր Շեքսպիրից՝ առավել ցայտուն կերպով երևում է Բառնայի խաղից: Վերջինս այդ մեկնության ծայրահեղ արտահայտութիւններից է:

Ահա թե ինչպէս է նրա մասին արտահայտվել «նովոյի վրեմյայի» քննադատը, երբ գերմանացի ողբերգուն Օթելլոյի դերով հանդես է եկել Ալեքսանդրինյան թատրոնում: Քննադատն ասում է, թե գերասանն առաջին արարում ցույց տվեց, որ «նրա Օթելլոն կենդանի է», երկրորդ արարվածում «զգացնել տվեց, թե որքան դաժան է այդ կենդանին»: Վերջին արարում կա մի պահ, երբ «նա հիշեցնում է հովաղի, և նվազ շափով մարդ է»: Քննադատն ասում է, թե երբ Բառնայ—Օթելլոն Դեզդեմոնային հասցրեց ուշագնացության, էմիլայի վրա գոգոտաց ու դնաց, վարագույրն իշնելուց հետո ոչ ոք չհամարձակվեց ծափ տալ ո՛չ պարտերում, ո՛չ վերահաղկում: «Նրա Օթելլոն ահռելի է,— շարունակում է նույն քննադատը,— և ես մնացել եմ զարմացած, թե՛ չորրորդ արարվածում, երբ այդ արյունարբու անասունը զարկում է իր փխրուն և հրաշալի դոհի երեսին, թե՛ «յգպէս ինչպէս» ոչ մի հեռագիտակ բեմ չնետվեց»:

Այդ բոլորի բացատրութիւնը քննադատութիւնը տալիս է հետևյալ ձևով. «Բոլոր հռչակավոր գերասաննե-

ութիւնը:— գրում է նա,— ջանացել են բացատրել, ընդգծել և առաջ քաշել, Օթելլոյին պատկերացնելիս, մարդկային հպարտութիւնը, սերը և խանդը աֆրիկական կենդանու մէջ: Լյուդվիգ Բառնայը հանձն առաւ խնդիրը լուծել միանգամայն հակառակ իմաստով. նա առաջ քաշեց թույլ շափով կուտորականացած մարդու մէջ աֆրիկական գաղանի հաղթանակը»⁴³:

Հիշենք և մի այլ դերակատարի՝ Սալվինիին, որը բուրովին այլ, ավելի ճիշտ՝ հակառակ ճանապարհով և զնացել, քան վերոհիշյալ երկուսը: Ստանիսլավսկին Սալվինիի Օթելլոն տեսնելուց հետո այսպես է արտահայտվել. «Օթելլո—Սալվինին մոռումնետ է, հուշարձան, որ իր մէջ մարմնացնում է ինչ-որ անփոփոխ օրենք»⁴⁴:

Սակայն Սալվինիի Օթելլոն իր բոլոր հաղթական առաւելութիւններով հանդերձ՝ ունի մի խոցելի կողմ:

Ստորոժենկոն, որին հիշեցինք Ռոսսիի կապակցութեամբ, գտնում է, որ վերջինիս համեմատութեամբ Սալվինիին հարկավոր է տալ առաւելութիւն, որովհետև նա մի քայլ էր դեպի առաջ՝ կերպարը շեքսպիրյան ոգով մեկնաբանելու ճանապարհին: Չնայած դրան, ռուս նկարադատը անբավականութեամբ առիթ ունի: «Սալվինին ևս,— գրում է նա,— մեր տեսած Օթելլոներից լավագույնը, լիապես խորամուկ շեղավ Օթելլոյի բարդ բնույթին, նրա հոգու իդեալական կառուցվածքը շտալով ամբողջականութեամբ: Չկա Օթելլո առանց բուռն խառնվածքի, ինչպես և չկա Օթելլո՝ առանց հոգու իդեալական կառուցվածքի, որը և կազմում է Շեքսպիրի Օթելլոյի գլխավոր տարրերութիւնը Չինտիոյի նովելից»⁴⁵:

Միայն Ստորոժենկոն չէր այդ տպավորութեամբ: Ահա մի ուրիշ քննադատ, որը Մունն-Սյուլլիի խաղն այդ դերում նայելիս վերհիշել է Սալվինիի Օթելլոն և արել գրեթե նույն դիտողութիւնը:

Սալվինիի Օթելլոն Կուգելի կարծիքով պլերեյ է: Դա մի սքանչելի, բայց ոչ բարդ հոգի է: Նա ընդունակ է արյուն թափել հայրենիքի համար, քաջության հրաշքներ գործել, բայց կասկածելի է, որ Սալվինիի պատկերած Օթելլոն սխիտանի լինի ռազմագիտական ծրագրեր կազմելու և մանավանդ խաղաղ ժամանակ կղզի կառավարելու համար: ...Օթելլոյի հոգու հիմնականը, շարունակում է քննադատը, անշուշտ պարզամտությունն է: Սակայն պարզամտությունը երկու տեսակ է լինում: Պարզամտությունը կարող է անկիրթ լինելու և մտահորիզոնի սահմանափակության հետևանք լինել: Բայց պարզամտությունը կարող է ծագել նաև բարձր խոհականությունից, որին մտահորիզոնի ընդարձակության հետեւյալանքով անմատչելի են կենցաղային մանրուքները... Սալվինիի Օթելլոն, նրա կարծիքով, պարզամիտ է այն պատճառով, որ ուղղակի հասարակ մարդ է և ոչ թե նրա համար, որ նրա միտքը վեր է կյանքի մանրուքներից⁴⁶:

Թվում է, թե հիմա արդեն հասկանալի պետք է լինի, թե ինչու քննադատների մի մասը դժգոհ է մնացել Ադամյանի Օթելլոյից. նրանք Օթելլոյի լուսաբանության հարցում եղել են ռոսսիական և մանավանդ սալվինիական: Եվ եթե, այնուամենայնիվ, գտնվել են Ադամյանի Օթելլոյով սքանչացած քննադատներ, ապա նրա համար, որ նրա խաղի մեջ տեսել և գտել են այն, ինչ չկար այն երկու, թեկուզև շատ երևելի դերասանների կատարման մեջ: Ավելի մոտ կանգնած լինելով շեքսպիրյան ըմբռնմանը, այդ քննադատները կամենում էին Օթելլոյին տեսնել հոգեկան բարդ կառուցվածքով, այն իդեալական հայացքով դեպի մարդիկ ու աշխարհը, որը բուրժուական եսասիրական հասարակության մեջ ցեխի հետ է հավասարեցված:

Քննադատությունը Ադամյանին դիտողություն է ա-
րել՝ առաջին երկու գործողության մեջ անգույն լինելու
համար։ Մի հոգվածագիր նույնիսկ ասում է, թե երբ
առաջին արարից հետո վարագույրը իշավ, տպավո-
րությունն այնքան տխուր էր, որ դահլիճում ոչ մի ծափ
չլսվեց։ Քննադատը ծաղրում է հանդիսատեսներին, ա-
սում, որ նրանք, ըստ երևույթին, սուր զգացողություն-
ների սիրահար լինելով, չհավանեցին Ադամյանի հան-
գիստ խաղը սենատի տեսարանում, ուր նրա կատարու-
մը աչքի է ընկել պարզ խստությամբ։ Արտաքին տպա-
վորության ոչ մի ձգտում, ընդհակառակը, ամեն ինչ
պարզ, հասարակ և խիստ։ Ու թեև մավրը պատմում է
իր անցյալից, գործած սխրանքներից, չի զգացվում
սնասլարծության և ոչ մի արտահայտություն, ընդհա-
կառակը, համեստություն, որ հրապուրում է մարդկանց
իր անկեղծությամբ։ Չնայած համեստությանը և մի ո-
րոշ չափով անհարմարությանը, որ զգում է ամեն կար-
գին մարդ, երբ հարկադրված է խոսել իր հաջողություն-
ներից, Ադամյան—Օթելլոյի պահվածքի, ձայնի, հա-
յացքի մեջ ընդգծվել է արժանապատվության զգացում,
ըստ որում այնպիսի նրբությամբ նվաճված, որ ոչ ոքի
մտքով չի անցել, թե համեստության դիմակով քողարկ-
ված՝ պարծենկոտ ցուցամոլություն է դա։ Սենատորնե-
րի առաջ արած սիրո ամբողջ պատմության մեջ չի եղել
մի պահ անգամ, որ Ադամյան—մավրը խնդրի։ Միանգա-
մայն վստահ իր արդարացիության վրա՝ նա խոսել է
արժանապատվությամբ։ Ոչ այնքան այն դիտակցությու-
նից, որ իր ծառայությունները նշանակալի են հանրա-
պետության առաջ, ոչ էլ այն մտքից, որ ինքը այժմ ան-
փոխարինելի է, որքան համոզված, որ իր սերը դեպի
Դեզդեմոնան միանգամայն բնական է, մարդկայնորեն
հիմնավորված՝ անկեղծ ու անեղծ, հետևապես և օրինա-

կան: Ոչ թե ընդառաջում են, ոչ թե ղիշում է արվում իրեն, այլ ենթարկվում են բնության ձայնին: Ինչ անենք, որ մեկը ճերմակ է, մյուսը սև: Դա ինչո՞ւ պետք է մարդկանց հեռացնի իրարից կամ նույնիսկ հակադրի միմյանց: Նշանակություն ունի այն, որ իրենք փոխադարձաբար սիրված են: Որ տարրեր են ազգությամբ՝ իրենցից անկախ է և իրենց կամքից դուրս հանգամանք: Իսկ որ միմյանց սիրում են, հասկանում և երջանկություն փնտրում իրար մեջ, այդ արդեն իրենցից է, իրենք էությունից՝ հոգուց ու մտքից:

Սա է Ադամյանի լուսարանության ելակետը:

Քննադատը, որ պաշտպանում էր Ադամյանի խաղառաջին տեսարանում, դժգոհ է մնացել, սակայն, կիսորոս կղզում Դեզդեմոնայի հետ ունեցած առաջին հանգիստումից: Հիշում է Բառնայի խաղն այդ պատկերում և դառնում, որ նա անհամեմատ լավ էր: Դիտավորյալ հիշեցիներ Բառնային, որովհետև այդ ևս կապվում է Ադամյանի տված լուսարանության հարցի հետ:

Քննադատն ասում է, թե թնդանոթների կրակոցի և ընդհանրապես կղզում տիրող հանդիսավորության մըթնոլորտում Օթելլո-Բառնայը, իջնելով նավից, վազում է դեպի Դեզդեմոնան, սեր, հիացմունք դեմքին և նվազում նրա գրկում: Մի-փոքր անց, հանկարծակի պոկվում է կնոջ գրկից, ուրախ թռչկոտում, պտույտ դալիս տեղում, ծափ տալիս, մի խոսքով Օթելլոյի հումկու տարերքը դուրս է գալիս ափերից, ձուլվում դեպի Դեզդեմոնան ունեցած ջերմ սիրո մեջ⁴⁷:

Ամենևին էլ պատահական չէ քննադատի հիացումը: Նա չի ցանկանում հակադրել Ադամյանին և Բառնային: Ավելին. կարելի է նկատել, որ նրա թաքուն համակրությունը Ադամյանի կողմն է, մանավանդ, որ մի այլ հոգվածից ելնելով, հնարավոր է պնդել, որ Բառնայի Օթել-

լոն այնքան էլ լավ տպավորութիւն չի գործել: Սակայն նա հիշում է Բառնայի խաղի այդ կտորը, որովհետեւ, նրա կարծիքով, այդպես, հենց այդպես պետք է Ադամ-լանը ներկայացնենք Օթելլոյի հանդիպումը Դեզդեմոնայի հետ Կիպրոս կղզում, մի քանի օրվա անջատումից հետո, այրող կարոտի ազդեցութեամբ: Դժբախտաբար, ի սովոր, թե ինչպես է խաղացել Ադամյանը: Սակայն այստեղ դա չէ էականը, այլ այն, որ այս անգամ քննադատական դիտողութիւնը դարձյալ գալիս և լրացնում է նրա Օթելլոյի հիմնական բնութագիրը:

Նույն քննադատը հաջորդ տեսարանի մասին գրում է.

«Բայց եթե Ադամյանը այդ տեսարանում թույլ էր, ապա մշտում անցավ մարդկային արվեստի սահմաններից և ոտք դրեց աստվածայինի ոլորտը»:

Այնուհետեւ հիշվում է Կասիոյի հետապնդումը Ռոդրիգոյին, բազմութեան իրարանցումը, Մոնթանոյի և Կասիոյի սուսերամարտը:

«Այդ ժամանակ,— գրում է քննադատը,— կուպիսներում լսվում է Ադամյանի ձայնը, բայց դա մարդկային ձայն չէր, այլ բնութեան մշտա տարերքների հետ պատերազմի մտած երկնային որոտ: Ահավոր ճայթմունքը, վայրի ճիւղ խլացնում է ձեզ, և մի փշաքաղող ցուրտ է անցնում ձեր մարմնով»⁴⁶,

Քննադատը պատմում է, թե ինչպես Օթելլոն սրի մշարժումով կոպողներին բաժանում է իրարից: Օթելլո—Ադամյանը աշխատում է շափավորել իր ցասումը: Դա նրանից ահագին ջանք է պահանջում: Ձախ՝ ձեռքը մեղքին է դրել, ասես ձգտելով մեկ անգամից ճնշել ամենափոքրիկ շարժումն անգամ: Նրա աչքերից կայծեր են թռչում:

Ու հանդիսատեսը, նույնիսկ նա, որ դժգոհ էր սենս-

տի պատկերից, տեսնում և հասկանում է, թե ինչպե-
ղերասանը իր հերոսի բնավորութիւնը բացում է աստի-
ճանարար: Նա հանգիստ է, զուսպ, հանդարտ վեհու-
թյան մեջ, բայց առիթը ներկայանալիս՝ բռնկում, կա-
տաղի, ցասումով լի: Իր եռացող տարերքը հավասարա-
կըշռում է հազվագլուտ ինքնատիրապետմամբ ⁴⁹:

Եվ, ինչպես միշտ, բոլոր դեպքերում Աղամյանը ձեռ-
տել է անհատականացնել կերպարը, բնավորութիւն գծե-
րով կենդանացնել նրան. «Լուռ, մտածկոտ, բայց վայր-
կենասպիս բռնկվող», — ահա նրա պատկերած Օթելլոյի
բնավորութիւն հիմնական նկարագիրը:

Քննադատն ասում է, թե Աղամյանը «ընդհանրապես
խորապես հասկացել է Օթելլոյի բնավորութիւնը և այն
պահպանեց սկզբից մինչև վերջ, որը չի հաջողվում բո-
լորին, նույնիսկ մեծագույն դերասաններին» ⁵⁰:

Մեզ զրազեցնողը Աղամյանի հասցեին արված փա-
ռաբանութիւնը չէ: Շատ լավ է, որ ուսու քննադատու-
թիւնը նրան այդպիսի որակումներ է տալիս: Սակայն
խնդիրն ավելի խորն է: Թե որքան մեծ արվեստագետի
հետ գործ ունենք, այդ երևում է այն բանից, թե նրա
բեմական վարպետութիւնը, ամեն սահմանից դուրս
արտիստայնութիւնը ինչպիսի բովանդակությամբ է
ապրել բեմի վրա, ինչպես միշտ և ամեն ինչ ենթարկ-
ված է եղել մի սեւեռուն զաղափարի: Բնավորութիւն այն
հիմնական հատկանիշը, որ քիչ առաջ ասվեց, մի կող-
մից լուռ-մտածկոտ, մյուս կողմից վայրկենապես բռն-
կող, պատահական չէ, և ոչ էլ կերպարը կենդանացնող
մի սովորական հատկանիշ: Հիմք ընդունելով մամլոյի
վարքագիծը՝ կասկածի ու հավատի, որպես հողեկան
կացութիւնների հաջորդականութիւն, արտիստն իր խա-
ղը կառուցել է դրա վրա:

Մի առիթով արդեն ասվեց, որ ուսական քննադա-

տութիւնը Օթելլոյի դերում Ադամյանին առավելութիւն է տվել Բառնայի նկատմամբ:

«Անցյալ տարի,— գրում է մի ռուս քննադատ,— այդ դերում հանդես եկավ պ. Բառնայը, բայց նրա կատարումը շատերին ամենևին չգոհացրեց, քանի որ դերմանական արտիստը ինքնատիպութիւն և նատուրալիզմի հետեւից ընկնելով, վնաստիկյան մասերին դարձրեց պագոտ գաղան»⁵¹:

Դրանից հետո նույն քննադատը անմիջապես ավելացնում է.

«Պ. Ադամյանը շեքսպիրյան հերոսին նայում է լայն հայացքով»⁵²:

Ի միջի պլոց նկատենք, որ մեջբերում կատարեցինք ոչ այնքան ստույգ: Բաց թողեցինք մի բառ, որ քննադատը գրել է վերոհիշյալ նախադասութիւնի սկզբին: Այդ բառն է՝ «միայն»: Ուրեմն՝ «միայն Ադամյանը»: Ադամյանը և ոչ թե Օթելլոյի բոլոր մյուս դերակատարները, որոնց, ասենք թե, առիթ է ունեցել տեսնելու այդ քննադատը: Դա՞ է կամենում ասել նա: Երևի: Բայց դրա վրա առանձնապես կանգ չենք առնում, որովհետև այդ «միայնը», որպես էութիւն, այլևս չի բացահայտվում և զարգացվում հոգովածի շարունակութիւն մեջ: Եվ մանավանդ որ խնդիրը ամենևին էլ այն չէ, թե միայն Ադամյանն է այդպես խաղաձեւ, թե՞ մի ուրիշն էլ, թեև, ընդունենք, որ դա էլ նշանակութիւն ունի, եթե, մանավանդ, նկատի առնվի կերպարի բնական պատմութիւնը, մեկնաբանութիւնն զարգացման ընթացքը և մեծագույն ողբերգակների տեղն այդ պատմութիւն մեջ: Կարևորն այսօրն էլ այն է, թե ի՞նչ մերձեցում է հանդես բերել Ադամյանը, ինչպե՞ս է բացել կերպարը, ի՞նչ է կամեցել ասել նրա միջոցով, և այդ ամենը ի՞նչ ազդեցութիւն է ունեցել նրա ժամանակակիցների վրա:

Վերադառնանք Բառնայի քննադատությանը։
Բառնային հիշատակելը այստեղ ևս պատահական
է։ Գերմանական ողբերգութիւն հասցեագրված քննադա-
տական կշտամբանքից կարելի է եզրակացութիւններ
կատարել հօգուտ Ադամյանի լուսարանության։

Նախ՝ Ադամյանի կատարման մասին միշտ էլ ասվե-
լ է, թե աչքի է ընկնում ինքնատիպությամբ։ Նվ այդ աս-
վել է միայն և միայն դրական առումով, մինչդեռ Բառ-
նային քննադատում են ինքնատիպության համար։ Նշա-
նակում է քննադատութիւնը կարողացել է զանազանի-
թե երբ է դերի նկատմամբ ինքնուրույն մտեցումը բե-
րում կերպարի նոր և ավելի լայն ընդգրկման, և, ընդ-
հակառակը, երբ է այդ ինքնատիպութիւնը ինքնանպա-
տակ, սոսկ ուրիշներից տարբերվելու և առանձնանալու
միտում։

Երկրորդ՝ այն որակումը՝ պաղշտ գազան, որ տըր-
վում է Բառնային, բացատրում է Ադամյանի լուսա-
րանության առավելութիւնը։ Երկու դերասաններն է-
լ յրպես հիմք ընդունել են Օթելլոյի սերը դեպի Դեզդե-
մոնան, բայց այն տարբերությամբ, որ Բառնայը իր սի-
րո մեջ, ինչպես այդ պարզվում է վերոհիշյալ որակու-
մից, դրել է վայրի կիրք, մինչդեռ Ադամյանը՝ հոգեկա-
ռարձր բովանդակութիւն։

Ահա այստեղից էլ կերպարի հետագա կյանքի տար-
ներ զարգացումը։

Բառնայ—Օթելլոն ապրում է ողբերգութիւն, որով-
հետև նրանից խլել են այն, ինչ միայն իրեն էր պա-
կանում։

Ադամյան—Օթելլոն ապրում է ողբերգութիւն, որով-
հետև կորցնելով Դեզդեմոնային, կորցրել է այն բարո-
յական բարձր հատկութիւնները, որ տեսել էր նրա մեջ։

Որպեսզի մեր ասածը անհիմն հայտարարութիւն

շթվա, շտապենք վկայութիւն բերել 80-ական թվականներին մամուլից, ա՛յն, ինչ մի ուս քննադատ գրել է Ա. դամյանի Օթելլոյի տպավորութեան տակ:

Մի քննադատ այսպես է բնորոշել:

Դժվար չէր հետևել այն փոփոխութեանը, որ կատարվում էր մի մարդու մեջ, որը թիւ սիրո ամբողջ ուժը և քնքշութեանը դրել էր մի կնոջ մեջ, որը դադարում է նրա համար լույսի մարմնացում լինելուց և վերածվում է ինչ-որ ստորութեան և կեղծիքի» 53:

* * *

Տարբեր Օթելլոներ տարբեր ժամանակ են ենթարկվել Յագոյի ներարկած թույնին. ոմանք շուտ, ոմանք ուշ: Այսպես, օրինակ, Սալվինին ուշ էր ենթարկվում: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև նրա Օթելլոյի բնորոշիչ գիծը հոգու բարոյացումն էր, հետևապես, որքան էլ դյուրահավատ, նա ավելի հակված էր դեպի լավը, քան վատը: Մինչդեռ Բառնայր ճիշտ հակառակը, շատ շուտ էր ենթարկվում: Երբորդ արարվածում Օթելլո—Բառնայր,— գրում է մի ուս քննադատ,— միանգամից ընկնում է Յագոյի ցանցը. այն երկարատև պայքարը, որ հանդես էր բերում այդտեղ Սալվինին, մենք գերմանական արտիստի մոտ շտեպանք, նրա մարմնավորած Օթելլոն ահա ինքն է ընդառաջ վազում Յագոյին»: Մի-փոքր հետո նույն քննադատն ավելացնում է. «Դյուրացնելով իր անցումը դեպի հաջորդ բուռն տեսարանները և դրա համար նվաստացնելով մավրի ազնիվ կերպարը, նա միաժամանակ կարծես թե ոչնչացնում է մեր համակրութեան իր հերոսի նկատմամբ և մենք հետևում ենք նրան նվազ համակրութեամբ» 54:

Նկատված է, որ Ա. դամյան—Օթելլոն այնքան էլ շուտ չի ենթարկվում Յագոյի ներշնչած կասկածներին:

«Օթելլոն,— գրում է մի քննադատ Ադամյանի մասին,— միանգամից չի ենթարկվում խանդի»⁵⁵։

Սա էական դիտողություն է։ Ադամյան—Օթելլոն, բնահարկ, խանդել է և խանդել է բոլոր կերպով, ինչպես և է Շեքսպիրի ողբերգության մեջ։ Սակայն նա մինչև վերջ հարազատ մնալով ողբերգության ոգուն, խանդի իր խաղի առանցքը չի դարձրել։

Քերևս դրանով պետք է բացատրել, որ այդ տեսարաններում, ինչպես մի հոգվածագիր էշտամբում և արտիստին, պակասել է ռմամբի վայրի գաղանալին խանդը»⁵⁶, այն, ինչ հանդիսատեսը և նրա հետ միասին Ադամյանին պախարակող քննադատը սովորել են տեսնել Օթելլոների մեջ։ Ռոսսիի և ուրիշ նշանավոր դերասանների խաղի վրա դաստիարակված հանդիսատեսը վարժվել էր խանդից գալարվող Օթելլոների, նրանց՝ փոթորիկի նման բնմ մտնելուն ու դուրս գալուն, վագրային մոնոլոգներին, ըստ որում այն աստիճան, որ Ա. Պ. Չեխովի նման հանդիսատեսը բացասեց Լենսկու Օթելլոն, ասելով, թե «խաղը բարեխիղճ էր, բայց չկար գրի խավորը—խանդը»⁵⁷։ Վերադառնալով Ադամյանին քրեանադատող հոգվածագրին, նկատենք, որ նա Օթելլո—Ադամյանի ընդհանուր պատկերագրիժը տվել է հետևյալ ձևով.

«Ձեր առջև կանգնածը սրբազան զգացումների մեջ խարված ամուսին է, խանդը հասցնում է նրան հանցագործության և դարձնում է անբախտ մարդ»⁵⁸։

Խանդի տեսարանների ընդհանուր պատկերը, այսինքն՝ լուսարանության ելակետը պարզ է։ Իսկ ինչպե՞ս էր այդ մեկնաբանությունը առարկայնաճում դերասանի խաղի մեջ. այս կարևոր է, նույնիսկ շատ կարևոր, որովհետև նրա Օթելլոյի մասին արտահայտված քննադատների մեծ մասի կարծիքով երրորդ և չորրորդ արարված.

ները կազմել են դերասանի կատարման բարձրակետերը:

«Առանձնապես հոյակապ կատարեց,— հայտնում է իր կարծիքը մի քննադատ,— երրորդ և չորրորդ արարվածները՝ խանդի առաջացման և հակատագրական թաշկինակը Դեզդեմոնայից պահանջելու տեսարանները»⁶⁰:

«Պետք է արժանին տալ արտիստին,— ասում է մի այրիչ հոգևածագիր,— երրորդ գործողությունը նա կատարեց անմասն»⁶¹:

«Երրորդ գործողության կատարումը Ադամյանի կողմից,— գրում է թատերագետներից մեկը,— աչքի էր ընկնում մանրամասների սքանչելի և նրբին հղկվածությամբ, ամեն մի շարժումը, ձայնի գրեթե ամեն մի հնչյուն ներդաշնակում էր Օթելլոյի տվյալ վիճակի զգացողությանը»⁶²:

Մի այլ քննադատի ասածով՝ երրորդ և չորրորդ տարրերի մեջ Ադամյանն իր խաղով մոտենում էր Սալվինիի ստեղծած գլուխ-գործոցին⁶³:

Իսկ մեկ ուրիշը, որ դարձյալ հիշում է Սալվինիին, ավելի առաջ է գնում. «Յագոյի հետ ունեցած տեսարանը, որտեղ վերջինս խախտում է Օթելլոյի հոգեկան անգործը և խորամանկորեն հյուսված տակնահան գրգռումով բորբոքում է մավրի տրուպիկական երևակայությունը, Ադամյանը անցկացրեց վարպետությամբ: Այստեղ նա գտնվեց այնպիսի բարձունքի վրա, որին չէր հասել այդ տեսարաններում հանդիսատեսների բարձրաձայն իացմանն արժանացած Սալվինին անգամ»⁶³:

Ադամյանը մարդկայնությամբ էր համակում կերպարը: Նույնն էին անում նաև Սալվինին և Օլրիշը, իսկ ավելի վաղ՝ Մոչալովն ու Քինը: Ադամյանն իր խաղում հրրենք չհասավ մի այնպիսի կետի, որ թույլ տա իր մեջ գլուխ բարձրացրած վայրի տարերքին՝ թեկուզ մի պահ

հաղթանակել, ինչպես այդ պատահել է և՛ Սալվինիի, և՛ Օլրիշի հետ։ Ազամյանի ամբողջ խաղը կառուցված է հղել այն պայքարի վրա, որ մղում է Օթելլոն դրա դեմ։ Մինչդեռ Օլրիշի խաղում, թերթ մարդու կողմից զսպված զազանը ազատություն էր ստանում (երրորդ արարվածի տեսարանն էր), նա իսկապես սարսափելի էր։ Հանդիսարանը սարսափից քարանում էր և առասպել չէ, այլ հշմարտություն, որ նրա խաղընկերներից շատերը այդ տեսարաններում պապանձվում էին իրենց կաշկանդող «արսափից»⁶⁴։

Ազամյանը ոչ միայն միանգամից չէր ենթարկվում խանդին, այլև երկար ժամանակ, համարյա երկու գործողություն խանդին չի ենթարկվել ամբողջապես։ Հանդիսատեսը մեկ հիշում է նրան կասկածի մեջ, կատաղած, մեկ էլ «Դեզդեմոնայի հմայիչ գեղեցկության տրպալորության տակ խաղաղված, ճնշող կասկածները ևս մղելիս»⁶⁵։

Խաղի մեկ մանրամասնը, որ այն ժամանակները մեծ ազավորություն է թողել ֆինադատության վրա, բացահայտում է այդ ներքին, հակասական տանջանքը։ «Յագոյի հետ ունեցած տեսարանում,— կարդում ենք այն ժամանակ գրված մի հոդվածում,— որտեղ նա առաջին անգամ խանդ է հարուցում կնոջ նկատմամբ, Օթելլոն, հուզված և ցնցված, բայց դեռ վախի և հույսի մեջ տատանվելիս, բացահայտորեն տեղ չի գտնում իր համար, մեկ նստում է, մեկ կանգնում, ապա նորից նստում, նորից կանգնում»⁶⁶։

Մեկ կասկածում է, մեկ հավատում։ Մեկ խանդում է, մեկ սիրում։ Նա, ինչպես ճիշտ դիտել են ժամանակակիցները, պայքարի մեջ էր ինքն իր հետ։

Ընդգծում ենք սրա կարևորությունը։ Եվ դրանից առաջ և այդ տարիներին, հետագայում ևս, ընդհուպ մին-



Օրկա
Վ. Շեքսպիր. «Օրկա»



չև մեր օրերը, պատահել են Օթելլոներ, որոնք մեկ անգամ ենթարկվելով խանդին, երկու արարված անց են կացրել վայրի բռնկման մեջ: Աղամյանի կատարման արժանիքը հենց այն է, որ դեռևս այն տարիներին նա հռաջել է խաղի այդ ձևից: Նա պատկերել է մարդ, տառապող մարդ, որ կասկածների մեջ էլ շարունակել է սիրել ու հավատալ:

Թաշկինակի տեսարանում անգամ, հավատարիմ իր մոտեցմանը, Աղամյանը չի կառուցել իր խոսքը պահանջի, կտրուկ և հրամայական պահանջի ձայնի վրա: Այստեղ ևս նուրբ անցումներ ունի սիրուց դեպի խանդ, կասկածից դեպի հույս: Մոսկվայի Փոքր թատրոնի դերասանուհի Նադեժդա Լվովնա Տիրասպոլսկայան թողել է խաղի այդ հատվածի նկարագրութունը:

Երեք անգամ Աղամյանն ասում է «թաշկինակ», երեք անգամն էլ ձայնի տարբեր ելևէջներով: Առաջին անգամ ինքնատիրապետումը կորցրած, համարյա գոռալով՝ «թաշկինակ...»: Դադարի Նվ ապա ավելի զուսպ, բայց բորբոքուն արտասանում է վանկ առ վանկ՝ «թաշ-կինակ...»: Նորից դադարի Դրանից հետո շատ մեղմ, սիրով նայելով Դեզդեմոնայի աչքերին՝ կրկնում է դանդաղ, ասես պաղատում է խոստովանել «թաշ-կինակ...» և ապա կարծես Դեզդեմոնայի աչքերում տեսնելով դեպի կասկած վերադարձնող արտահայտություն՝ Աղամյանը հուսահատություն ամբողջ ուժով ավարտում է վերջին վանկը՝ «...նա՛կ» 67:

Դերասանուհին ասում է, թե Աղամյանի արածը «համարձակ էր ու զորավոր»: Նվ այդպիսով նրա ապրումները պատկերող տպավորությունը լիակատար էր, սպառիչ:

Որևա դերասանուհու պատմածը թանկագին վկայության արժեք ունի, որովհետև, ինչպես քննադատության

մեջ դիտվել է, թաշկինակի տեսարանը շատ դերասան-ներին համար գազանային ցասման ամենաուժեղ դրսե-վորման պահն է եղել։ Սալվինին, ճիշտ Ադամյանի պես, անհուն մարդկայնություն էր հաղորդում այդ տեսարա-նին։ Իտալական ողբերգուն ոչ թե պահանջում, այլ խնդրում էր թաշկինակը։ Կործանվող մարդու տառա-պանքով լի խնդրանք էր դա, որ հնչում էր հետզհետե ուժգնացող շեշտով։ Եվ եթե ուրիշ դերասաններ ահեղ ցասմամբ էին ավարտում տեսարանը, նույնիսկ հրում, դետնով տալիս Դեղեմոնային, ապա Սալվինին հեռա-նում էր բնից անհավասար քայլվածքով, խեղճացած, ասես հյուծված լինեի այդ մի քանի բույեում, և ապա, մի պահ կանգ առնելով՝ գլուխը հենում էր պատին ու հեծկլտում։ Թաշկինակը պահանջելիս Օլրիշը տարբեր է եղել և՛ Ադամյանից, և՛ Սալվինիից. երեք անգամ մի-մյանց հոտից նա ասել է «թաշկինակ» և երեք անգամն էլ կատաղի ցասումով, բայց հետո բնից հեռացել է «խուլ հեծկլտանքով և Դեղեմոնայի գեմքին անասելի տառապանքով նայելով»⁶⁵։

Քվում է, թե հետաքրքիր կլինի իմանալ, թե ինչպես էր այդ տեսարանը պատկերացնում իր կյանքի հասուն տարիներին Ստանիսլավսկին։ 1929—1930 թվականնե-րին նա կազմել է «Օթելլոյի» ապագա բնամղրության մանրամասն ծրագիր։ Նա հարկ է համարել մավրի դե-րակատարներին թաշկինակի տեսարանի կապակցու-թյամբ զգուշացնել մի քանի անգամ, որ այստեղ կարիք չկա խաղալ բացահայտ բարկությամբ, տեմպերամենտի բուռն դրսևորումով, բարձր լարվածությամբ։ Զգուշաց-նում է, որ դերասանը դեռ այդպիսի առիթներ կունենա, իսկ այստեղ «թաշկինակ» երեք բացականչություններից առաջինը պետք է լինի աղերսաձեռ, երկրորդը զգուշա-ցում, երրորդը՝ որոշակիություն։ Իսկ դրանից հետո,

ներա կարծիքով, պետք է այնպես լինի, որ ասես Օթելլոն պաշտպանվում է հարձակումից, կռվում ինքն իր հետ: Դադար: Հետո... կլինի այն, ինչ աստված կողարկի: Թող արտիստը լիակատար ազատություն տա իր ղգացմանը: Վատ կլինի, եթե վաղի, փախչի, ինչպես այդ արվում է միշտ, լավ կլինի նրա կրծքից մի հառաչ պոկվի կամ մի ինչ-որ հուսահատ շարժում, և նա քայլի կորաքամակ, ջարդված—ինքն էլ շղիտե, թե ուր: Այդ պահին նա պետք է խնկրը կորցրածի պես լինի⁶⁹:

Մանրամասնությամբ տարբեր, սակայն մեկնաբանության սկզբունքով Ստանիսլավսկին մոտ է եղել Սալվինին, որի նկատմամբ ունեցած ոգևորությունը, ինչպես տեսանք, անսահման էր, մոտ է եղել նաև Ադամյանին, որի խաղը շեր տեսել:

Տարբեր ճանապարհներով, բայց նույն կետին են հասնում Սալվինին և Ադամյանը: Երկուսն էլ, թեև կասկածների մեջ, բայց ավելի սիրում են, քան խանդում, երկուսն էլ պատերազմի մեջ են իրենց տարերքի հետ: Բայց ահա այստեղից էլ ճանապարհները բաժանվում են, և նրանք հեռանում են միմյանցից: Մինչև այստեղ Սալվինի-Օթելլոն հակասությունների մեջ էր: Այստեղից սկսած՝ ներքին պայքարն ավարտված է նրա համար: Եվ նա, ինչպես ուրա քննադատությունն է նկատել, այն էլ նրանով հիացած, թաշկինակի տեսարանից հետո, մինչև Դեզդեմոնայի անմեղությունն իմանալը, իր խաղը վարում է դաժան հանգստության մթնոլորտում: Կասկած և տատանում չկա: Կա մեղավոր, կա մեղադրող: Նույն ճանապարհով էր գնում նաև Օլրիշը: Թաշկինակի տեսարանից սկսած դառնում էր հանգիստ, խաղաղ. կնոջ հանցանքը հաստատված է, և դա էլ վերջ է տալիս նրա ներքին պայքարին: Լոկ մի միտք է այժմ նրան զբաղեցնում՝ վրեժխնդիր լինել⁷⁰: Իսկ Ադամյանի կատար-

մամբ Օթեկոն շարունակում է սիրել և որովհետև սիրում է, մինչև վերջն էլ չի կարողանում հաշտվել Դեզդեմոնայի մեղավոր լինելու մտքի հետ։ Ահա այս տարբերությունն էլ ուղեկցում է երկու դերասաններին մինչև այն պահը, երբ նրանք խեղդում են Դեզդեմոնային։

Քննադատներից ոմանք դերասանին կշտամբել են նրա համար, որ խանդի ամենացասումնալի պահին անզամ հոգեկան տատանումներ է ապրում։ Եվ դա վերագրել են նույնիսկ այն բանին, որ իբր նա չի կարողանում կատաղի բռնկումը հասցնել բարձր կետի։ Մինչդեռ այստեղ կարողանալու կամ չկարողանալու խնդիր չէ, այլ մոտեցման։ Նա, իհարկե, կարողացել է, ինչպես և պետք է ըստ պիեսի, բայց շեշտը դրել է մարդկային տառապանքի վրա, հոգեկան տվյալանքների Եվ նույն քննադատը, որքան էլ խիստ, այնուամենայնիվ, ներքին համակրությունով է արտահայտվում դերասանի այդ բռնույթի տեսարանների մասին, չհասկանալով, որ նա հենց դրանց վրա էլ կառուցել է իր խաղը։

«Դրա փոխարեն արտիստը սքանչելի է,— գրում է նա,— խաղաղ, թախծի ու տխրության տեսարաններում, սրտեղ կորսված սիրո և երջանկության պատճառած վիշտն ու ցավը տիրապետող են վայրի խանդի ու վրեժի պոռթկումների հանդեպ։ Այդ տեսարանների մեջ նա դնում է այնքան խոհ, այնքան անկեղծություն և շերմություն, որ զորեղ տպավորություն է գործում»⁷¹։

Ուրեմն ոչ թե վայրի բռնկում, այլ թախծի և տխրություն, ոչ թե զազանային պոռթկումներ, այլ խոհ։

Հարկադրված ենք հիշեցնել ավելի վաղ ասվածը։ Ադամյանի Օթեկոն մտքի մարդ է, հոգեկան բարդ կառուցվածքով՝ այն Օթեկոների համեմատությամբ, որոնք շեքսպիրյան հերոսին ներկայացնում էին պարզասիրտ, բայց և պարզամիտ, քաջարի, բայց կիսակիրթ։

Եվ ուրիշ ի՛նչ կերպ կարող էր լինել, եթե Ադամյանը խաղում էր ոչ թե խանդի ողորդություն, այլ խարված մարդու ողորդություն, եթե նրա խաղը կառուցված էր, ինչպես ճիշտ դիտել է դերասանի ժամանակակիցներից մեկը, «Օթելլոյի լուսավոր և վեհացած զգացման աստիճանական շիջման վրա»⁷²։

Տառապում է մարդը։ Տառապում է նա, որովհետև կորցրել է ո՛չ միայն կնոջը, ո՛չ միայն սերը, այլ շատ ավելի լայն, բարձր ու վսեմ հասկացողություններ, կյանքի ըմբռնումը, որ նրա գիտակցության մեջ գալիս առնչվում էին սիրո ու կնոջ հետ։

«Ի՞նչ լսում եք,— գրում է մի քննադատ,— սրտապատառ մոնշյուն, խոշտանգված հոգու ճիշ, և ձեր հոգին արձադանքում է Օթելլոյի խորագույն տվյալտանքներից և զգում բյուր ցավ»⁷³։

Սակավաթիվ շնն այն դերասանները, մանավանդ անցյալում, որոնք վայրի տարերքի ընդգծումով, հենց սկզբից և շատ վաղ Օթելլոյին մղելով Ցագոյի ցանցի մեջ, մտադրված, թե անկախ իրենց կամքից, հանգել են այն մտքին, որ մարդկայինից մինչև զաղանայինը մի քայլ է միայն։ Օթելլո—Ադամյանը, ընդհակառակը, այդ երկուսի միջև ընկած անջրպետը, որքան հնարավոր է՝ մեծացնում էր, շեշտը դնելով մտքի վրա և դրանով ցույց տալով բանականության ընդվզումը բնազդների դրսևվորման դեմ։ Եվ դա նրա համար, որ նա մտքի մարդ էր, խոհերով լի, հոգեկան բարդ կառուցվածքի տեր։

* * *

Մի-երկու խոսք էլ վերջին գործողության մասին։

Օթելլոյի բեմական պատմությունից հայտնի է, որ դերասաններից շատերը այս արարն առանձնապես չեն շեշտել։ Երբորդ և չորրորդ արարները համարելով դրա-

մատիկական լարվածության բարձր կետեր, այլևս չեն կարևորել Դեզդեմոնայի սպանության պատկերը, ինչպես և իր, մավրի ինքնասպանությունը, ըստ երևույթին այն մտքին լինելով, թե դրամատիկական գործողությունն ինքնին սրտառու է, ցնցող ու տպավորիչ։

Բացառություն է կազմում Մոչալովի Օթելլոն, որի մասին Բելինսկին ասում է, թե այդ տեսարանը նրա խաղի պսակն էր⁷⁴։ Նույն կարգի վկայություններ են թողել Գինի ժամանակակիցները, ասել են, որ նա «վերջին պատկերում հոյակապ է եղել»⁷⁵։ Ս. Վոլկոնսկին Ալբերտ Բասերմանի Օթելլոյի մասին գրած իր հոդվածում ասում է, թե «Բասերմանի խաղից այդ տեսարանում ոչինչ չկա հիշելու»։ Այնուամենայնիվ, կարծես նշանավոր դերասանին արդարացնելու համար, նշում է. «Վերջին պատկերը ոչ ոքի մոտ չի հաջողվել»⁷⁶։ Թերևս Վոլկոնսկին իրավացի էր, որովհետև նույնիսկ Սալվինիի քննադատը՝ Լյուիսը նկատել է. «Հինգերորդ արարվածում դադարեցի սքանչանալ», իսկ մի այնպիսի դերասանի, ինչպիսին Ալբերտ Ֆեխտերն է, ֆրանսիացիք մեղադրել են, որ հինգերորդ արարվածը նրա կատարմամբ ավելի մոտ է ֆրանսիական մեղոդրամայի ոգուն, քան անգլիական ողբերգությանը։ Տպավորություն չի գործել հինգերորդ արարը նաև այլ առիթներով արդեն հիշված Բառնայի կատարմամբ։

Եինչ վերաբերում է ավարտին,— գրում է մի ռուս թատերագետ,— այստեղ էլ Ադամյանը հավատարիմ մընաց իրեն։ Արտասահմանյան, ինչպես և մեր ռուս արտիստների մոտ այդ տեսարանն անցնում է անհետք։ Նրանց կատարումով, պիեսի վերջում, ասես Օթելլոյին չես ճանաչում։ Այդպես չէ Ադամյանը»⁷⁷։

Դժբախտաբար հիմնավորում չկա կա միայն մի սեղմ նախադասություն. Ադամյանը «այստեղ ցույց է

տալիս հոգու լիակատար բեկվածութիւն»⁷⁵։ Որպես օրինակ բերվում է Բառնայը, որ այդ տեսարանը խաղացել է դաժան հանդարտությամբ, որը, քննադատի կարծիքով,— և դա, իհարկե, ճիշտ է,— շի բռնում Օթելլոյի կրակոտ խառնվածքին։ Նույնն են պատմում նաև Սալվինիի մասին։ Ասում են, երբ նա հինգերորդ արարում սուրը ձեռքին ներս էր մտնում՝ բոլորը զարհուրում էին։ Նույնը ասվում է նաև Օլրիշի մասին. «Քնած կնոջ ննջարանը նա մտնում էր հանգիստ, խնամքով փակում էր դուռը... Բայց այդ հանգստութիւնը զարհուրելի էր»⁷⁶։ Մի քննադատ ասում է, որ ինքը երեք անգամ տեսել է Սալվինիի Օթելլոն և երեք անգամ էլ նկատել, թե ինչպես «Ահա պատճառը» մենախոսութիւնը ոչ մի ազդեցութիւն չի գործել, որովհետև դերասանի կատարմամբ չի կրել «խորազգաց թախիծի բնույթ»⁷⁷։ Ա. Յարլոշկինան, որ խաղական ողբերգակի հետ խաղացել է Դեզդեմոնայի դերը, ասում է. «Ներկայացման ժամանակ, երբ Սալվինին նետվեց դեպի ինձ, ես իմ ամբողջ էությամբ հասկացա, որ վերջս հասել է, այնքան ցնցող, սարսափելի էր Սալվինին»⁷⁸։ Նույն կերպ է խաղացել նաև Օլրիշը՝ «Դեզդեմոնայի սպանության տեսարանում,— պատմում է Ա. Կոնին,— նա պարզապես զարհուրելի էր։ Մտնելով ննջարան, կատվի նման գաղտագողի, շտապում էր իր անողորմ մտադրութիւնն ի կատար ածել՝ հասունացած վճռականությամբ»⁷⁹։ Ինչ վերաբերում է Ադամյանին, ինչպես երևում է նրա մոտ, շնայած կնոջը սպանելու նախապես կայացրած վճռին, շարունակվել են հոգեկան տատանումները, ներքին պայքարը։ Նա խաղում է ոչ թե դահիճ, այլ մարդ, որին տառապանք է պատճառում սեփական մտադրութիւնը։ Ներքին ալեկոծությամբ լի, հոգեպես ջլատված, նա իրագործում է վրձիւնը, խեղդում է, հետո դաշունահար անում։

Մի այլ քննադատ, որ գրել է Աղամյանի նույն ներկայացման մասին, ինչ որ նախորդը, թողել է, ճիշտ է, դարձյալ կարճ, բայց շատ արժեքավոր վկայություն:

«Դեղդեմոնայի դատաստանը,— գրում է նա,— հատուցումն է խաբված վատահոթյան, դա առաքինության հատուցումն է կարծեցյալ արատին»⁸³,

Սա բանալի է, որի օգնությամբ կարելի է հասկանալ ոչ միայն հինգերորդ արարը, համենայն դեպս մինչև այն տեսարանը, երբ Օթելլոն սպանում է Դեղդեմոնային, այլև գործողության ծավալման ընթացքը մինչ այդ, ինչպես և այն, թե ինչու են քննադատները գրել, որ նա ավելի լայն հայացքով է նայել կերպարին:

Օլրիշը, ինչպես և Սալվինին, հինգերորդ արարում տարբեր էր Աղամյանից: Դեղդեմոնայի անմեղությունն այնպիսի ցնցող ուժով էր սլառակտում Օթելլո—Աղամյանին, որ նա ոչ ուրախություն էր ապրում Քինի նման, ոչ էլ բռուն դղչում, ինչպես Օլրիշի մոտ էր: Ասես դրանով խվեց ամեն ինչ, մի տեսակ ամայացավ ներսը: Մինչդեռ Օլրիշը, լսելով կնոջ անմեղ լինելու մասին, կատաղի, գազանային ոռնոց էր արձակում, «այդ ոռնոցը տարածվում էր երկինք, երկիր, տիեզերքով մեկ, որպես հենց նոր միայն կատարված շարագործության նըզովք: Օլրիշը պատնայատ էր ընկնում, պոկում էր մազերը, զգեստները, միշոց էր որոնում իրեն պատառտելու Սարսափելի ու ցավալի էր լսել ու նայել նրան»⁸⁴:

Աղամյանի խաղը, որ հոգեկան ալեկոծություններով լի էր մինչև Դեղդեմոնայի սպանությունը, դրան հակառակ, բոլորովին այլ հունի մեջ է մտնում, հետո ընդունելով միանգամայն այլ նկարագիր: Իր վերջին մենախոսությունը նա ասում էր հանգիստ: Այդպես է խաղացել նաև Քինը. վերջին մենախոսությունն ասել է առանց հետաքրքրության դեպի խոսքը, մեքենայորեն⁸⁵, Եվ այն

բացատրութիւնը, թե դերասանն այդպէս էր ասում դի-
տավորյալ, որ շրջապատի ուշադրութիւնը չգրավի իր
վրա և շխանդարեն իրեն անձնասպանութիւն գործելու՝
իհարկն, ճիշտ է՝ ի միջի այլոց նկատենք, որ Ֆեխտերը
նույն մտքին լինելով, իր վերջին մենախոսութիւնն վեր-
ջին խոսքերն ասելիս՝ դաշույնը ձեռքին հարձակվում էր
Տագոյի վրա իբր սպանելու համար, բայց հարվածում էր
ոչ թե նրան, այլ իրեն։ Սակայն Ադամյանի այդպէս խա-
ղալու պատճառներն ավելի խորն են։ Պայքարն ավարտ-
ված է։ Թույլ է տրված մեծ սխալ, ղոհ է բերվել մի չըթ-
նադ կյանք, բայց այդ թանկ գնով նվաճվել է մեծ դա-
շափար՝ հարութիւն է առել մարդու նկատմամբ կորս-
ված հավատը։ Ադամյան—Օթելլոյին պաշարած հան-
գըստութիւնն անտարբերութիւն չէ, այլ կամքի արտա-
հայտութիւն, որովհետև այժմ նա միայն մեկի դեմ է
սուր խաղացնելու։ Այդ մեկն էլ ինքն է։ Այժմ նրա մեջ
հակասութիւններ չկան։ Ծակատագրական սխալի հեղի-
նակը ինքն է, հետևապէս պատիժն էլ ինքն է կրելու։
Որոշումն ընդունված է և ոչ մի ուժ չի կարող նրան կանգ-
նեցնել։

Հայտնի էր Ադամյանին, թե ոչ, բայց այդպէս է խա-
ղացել նաև Մոշալովը։ Բեկինսկին ասում է, թե Մոշալով
Օթելլոն մեռնում էր առանց վհատութիւն, խաղաղ,
ինչպէս մարդ քնելու համար, օրվա հոգնեցուցիչ ջան-
քերից հետո, անկողին մտնի⁸⁶։ Եվ արդյոք այդ ազդե-
ցութիւնն տակ չէ՞, որ Սալվինիով սքանչացած, բայց
նրա հինգերորդ արարվածի խաղից դժգոհ ուսական
քննադատութիւնն այն միտքն է հայտնել, թե Դեզդեմո-
նայի անմեղութիւնն իմանալուց հետո ցանկալի էր նրան
տեսնել «ոչ թե լացակում, այլ հանգիստ, մի խորին
խաղաղութիւն մեջ»։

Ինչպէս Ադամյանը, այնպէս էլ Մոշալովը իրենց

կատարումը կառուցել են հակադրության սկզբունքի վրա, մի կողմից ալեծուսի փոթորիկ, մյուս կողմից՝ խաղաղություն։ Եվ դա ոչ միայն նրա համար, որ այդպես էին պատկերացնում Օթեյլոյի բնավորությունը, այլ նաև այն պատճառով, որ շեշտակի հակադրության հնարան-քը տիրապետող էին տեսնում կրթերով ու բախումներով լի շեքսպիրյան դրամատուրգիայում։

Այսպիսով, ուրեմն, Ադամյանն ամփոփում էր իր խաղի ընթացքը, տրամաբանական ավարտման հասցեում, կատարում մի կարևորագույն հանրագումար։

Ի՞նչ հետևություն կարելի է անել։

Եթե մինչև հիմա մեզ համար պարզ էր, թե Ադամյանը հոգեկան ինչպիսի բարձր բովանդակություն է դրել մավրի ինչպես սիրո, այնպես էլ սիրո անլուր տառապանքների մեջ, եթե թեկուզև ակնարկի ձևով պարզ էր և այն, որ նրա բոլոր տառապանքները կապված էին ոչ միայն դավաճանված լինելու, այլ նաև մարդկային ամենավսեմ զգացումների կործանման հետ, ապա այժմ, վերջին արարի մասին պահպանված վկայությունն ասում է, որ Օթեյլոյի վրեժխնդրությունը, այսինքն՝ Դեզդեմոնայի սպանությունը, ըստ Ադամյանի, ուներ ավելի խոր բովանդակություն, քան դավաճան կնոջ նկատմամբ խարված ամուսնու հղացած անողոք պատիժը։

Միջանկյալ նկատենք հետևյալը։

Քննադատությունը, ի դեմս Շիրվանզադեի, Ադամյանին դիտողություն է արել. «Օթեյլոն իրան սպանում է և ընկնում Դեզդեմոնայի մարմնի վրա, կոշելով՝ «համբույրով սպանեցի քեզ, և համբույրով հանդիպում եմ մահս քոյդ»։ Եվ Օթեյլոն համբուրում է Դեզդեմոնայի անշունչ դիակը։ Իսկ պ. Ադամյանը այդպես չի անում... Գեթ մի հայացք անգամ չի ձգում Դեզդեմոնայի դիակի վրա, որ ցույց տա, թե Օթեյլոն դարձյալ սիրում է նո-

րան և զգում է, որ յուր գործածը մի ոճիր է և ոչ թե իրավացի վրեժխնդրություն»⁸⁷։

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե ֆինալում արտիստն իրոք հակառակ է գնացել իր մեկնության տրամաբանությանը։ Բայց միայն առաջին հայացքից։ Ահավասիկ. Դեզդեմոնային սպանելով, Օթելլոն համոզված էր, թե շարն է պատժում, իսկ հիմա պարզվեց, որ շարը հենց ինքն է, իսկ Դեզդեմոնան՝ անմեղ զոհ։ Եթե այդպես է, ուրեմն ինքը սիրել կարող է, բայց համբուրել ոչ, որովհետև Դեզդեմոնան, թեև անշնչացած, բայց արդարություն է, մաքրություն, որին ինքը այլևս իրավունք չունի մերձենալու։ Նրա աչքին դա սրբապղծություն կլինի։ Սրբապղծությունն ու Օթելլոն անհամատեղելի են։ Եվ Օթելլոն ոչ միայն չի համբուրում զոհին, այլև չի նայում նրան. արժանի չի համարում իրեն՝ շարագործին, այդ վայելքը։ Իր արարքով նա զրկել է իրեն այդ իրավունքից. մավրն անողորհ եղավ Դեզդեմոնայի հանդեպ, նույնքան անողորհ է և իր հանդեպ։

Ի միջի այլոց նկատենք, որ Քինը փորձ էր անում համբուրել Դեզդեմոնային, բայց չհասած նրան՝ մեռնում էր⁸⁸։ Նույնը և Օլրիշը, որի մասին պարզ ասված է, թե իրեն սրախողխող անելուց հետո ձգվում էր դեպի Դեզդեմոնան, բայց, «ասես անարժան նրան, ընկնում և մեռնում էր կես-ճանապարհին»⁸⁹։

Մավրի դասական բնութագրությունը պատկանում է Պուշկինին՝ «Օթելլոն բնությունից խանդոտ չէ, ընդհակառակը՝ դյուրահավատ է»⁹⁰։

Աշխարհի բոլոր բների լավագույն Օթելլոնները, անկախ իրենց ապրած ժամանակից և անդեցությունից, ընկնում են այս բնութագրման տակ։ Այստեղ են Մուշալովը, Սալվինին, Օլրիշը։ Իհարկե, նաև ուրիշներ։ Սըրանց կողքին է Ադամյանը նույնպես։ Բոլորն էլ մի-

մշանց նման են և միաժամանակ իրարից միանգամայն տարբեր։ Նման են, որովհետև դրանցից ոչ մեկի Օթելլոն բնությունից խանդոտ չէ, բոլորն էլ դուրահավատ են։ Եվ, այնուամենայնիվ, տարբեր են։ Խոսքն այն մասին է, որ կերպարի ընդհանուր ըմբռնումը նույնն է, իսկ ըմբռնման մեկնաբանությունը՝ յուրաքանչյուրի մոտ տարբեր։

Վերցնենք Սալվինիին և Ադամյանին։

Այս երկու Օթելլոներն էլ հոգեկան մաքրությամբ են աչքի ընկնում։ Եվ, այնուամենայնիվ, տարբերություն կա։ Տարբերությունն այն է, որ մեկի մաքրությունը, խոսքը Սալվինիի մասին է, բնության զավակի պարզ հայացքն է աշխարհի, մարդկանց ու նրանց փոխհարաբերության վրա։ Մյուսի մաքրության հիմքը քաղաքակիրթ մարդու լայն հայացքն է։ Սալվինիի Օթելլոն մաքուր է մնացել, որովհետև չի հասել վեներտիկյան կեղծ քարքերին։ Ադամյան-Օթելլոն մաքուր է, որովհետև բարձրացել է այդ քարքերից։ Առաջինը քաղաքակրթության գեմ է, երկրորդը՝ քաղաքակրթության ներկայացուցիչ։ Մեկը քաղաքակրթության զոհն է, մյուսն այն խելաման, որ առաջանում է նրա ձգտումների և իրականության միջև։ Պատահական չէ, որ Սալվինիի մասին դրված հոգվածների մեծ մասում նրա Օթելլոն անվանված է բնության զավակ, մինչդեռ Ադամյան-Օթելլոն որակվում է որպես հոգեկան բարձր կազմի տիպար։ Սալվինիի Օթելլոն կանչում է ետ, դեպի բնությունը, իսկ Ադամյան-Օթելլոն այլ ճանապարհով է գնում, քայլում է դեպի առաջ։ Մեկը սրամիտ կերպով դիտել է, թե Սալվինիի ձայնը ամբողջ ժամանակ կանչում է դեպի պարզը, հասարակը, բնականը, դեպի ժան-ժակ Բուսոն, դեպի մարդու բնական իրավունքի ուսմունքը⁹¹։ Իսկ Ադամյան-Օթելլոյի հայացքը ուղղված է դեպի ապա-

զան: Եվ եթե նա անընդհատ պայքարի մեջ է, ինչպես ինքն իր հետ, այնպես էլ շրջապատի, ապա նրա համար, որ ոչ մի կերպ չի ուզում կորցնել հավատը մարդու նկատմամբ: Եթե Օթելլո-Սալվինին սպանում է Դեզդեմոնային և դրանով կտրում այն վերջին կապը, որ կար ազատ, վայրի բնության և քաղաքակիրթ աշխարհի միջև, համարելով այդ երկուսի համագործակցությունն այլևս անհարիր, ապա Ադամյան—Օթելլոն սպանում է շարի առաջն առնելու համար, որի գոյությունը սպառնում է մարդու կոչման գեղեցիկ ու ներդաշնակ ըմբռնմանը:



Իր վրեժխնդրության մեջ Ադամյանը դնելով մեծ, լայն, ընդհանրացնող բովանդակություն, բարձրացնում է Օթելլոյի կերպարը ըմբռնման նոր աստիճանի: Այլ կերպ ասած՝ գերասանը կերպարին մոտենում էր մի այնպիսի կետից և տալիս նրան այնպիսի բացատրություն, որով ոչ միայն լուսաբանել կարողանար շեքսպիրյան երկը, այլև իր հանդիսատեսի հետ խոսել, 80-ական թվականների ռեակցիայի պայմաններում ապրող հանդիսատեսի հոգու և մտքի հետ, ինչպես ժամանակակիցը ժամանակակիցի:

Արդարադատությունն անողոք է: Նա չի ճանաչում որևէ զանազանություն մարդկանց միջև, լինի այդ սեռի, դասի, թե ցեղի... միջև: Արդարադատության սուրն անխուսափելիորեն պետք է իջնի նրա գլխին, ով մեղանշել է արդարության դեմ, ով էլ նա լինի, ջերմորեն սիրած մերձավորը, թե հենց ինքդ: Արդարությունը վեր է սիրուց և մարդուց: Նրանից լխուսափեց ամենալուսավորը՝ մավրի չքնաղ Դեզդեմոնան, լխուսափեց և ինքը՝ մավրը:

Արդարության դատ տեսնելով Դեզդեմոնայի վրա՝ Օթելլոն անարդար գտնվեց, ուրեմն թող հենց ինքը, Օթելլոն, արդարադատության զինվորը, ահեղ դատաստան տեսնի և իր գլխին:

Իրեն նվիրելով արդարադատությանը՝ Օթելլոն—Աղամյանը զոհվում է որպէս նրա զինվորը:

* * *

Այն լուսաբանությունը, որ տվեց Աղամյանը Օթելլոյի կերպարին, առաջ բերելով հիացում, մասամբ և դրժագոհություն՝ աստիճանաբար հաղթանակեց և, ի վերջո, զարձալ տիրապետող: Հեռու ենք դա նրա անմիջական ազդեցությանը վերագրելու մտքից: Դա չէ էականը: Էականը սկզբունքն է. եթե սկզբունքը ճշմարիտ է, ուրեմն վաղ թե ուշ պիտի հաղթանակի: Այդպէս էլ եղավ: Առանց տարակուսանքի կարող ենք ասել, որ Աղամյանը եղավ այդ հաղթանակը նվաճողների առաջին շարքերում:

Արդեն առիթ ունեցել ենք լենսկու Օթելլոն հիշելու: 1888-ի փետրվարի 23-ին լենսկին փորձեց Օթելլոյի գիրը Մոսկվայի Փոքր թատրոնի բեմում մեկնաբանել նորովի: «Ի հակադրություն Օթելլոյի գերակատարների մեծ մասի, պ. լենսկին,— գրում է այն ժամանակվա քննադատներից մեկը,— Շեքսպիրի բարեկամ, անզլիական ողբերգու Ռիչարդ Բերբեշի օրինակով, Օթելլոյի հագնվածակի կենտրոնը դարձրել է վիշտը, ետ մղելով վայրի կրթի կոպիտ դրսևորումները»⁹²:

Սա այն ելակետն է, որով խաղացել է Աղամյանը: Ուրեմն, անկախ միմյանցից, երկու գերասան հանդել են միևնույն ճշմարտությանը, այն տարբերությամբ, սակայն, որ մեկի արածն ընդունվել է, իսկ մյուսինը՝ լենսկունը, քննադատվել:

Նույն ճանապարհով է գնացել նաև էմանուել Զիո-

վանին, որը 90-ական թվականներին Ռուսաստանում հանդես է եկել Օթելլոյի դերով: Մամուլը նշել է, թե ինչպես պաշտոտ դադանին վանելով բեմից՝ դերասանը մարդկայնացրել, աղնվացրել է կերպարը, ցույց տալով, որ նրա ասորումները հետևանք են ոչ թե խանդի, այլ տանջող վշտի⁹³:

Բայց ահա մի ուրիշ, ռուսական Օթելլո: Խոսքը Մամոնտ-Դալսկու մասին է: «Նա կենդանի դեմք ստեղծեց, առեղծվածային և դիվային պոռթկումներով էությանը հաղորդեց մարդկային սյարդ կերպարանք»⁹⁴: Կարդում ես, և թվում է թե Ադամյանի մասին է գրված, մինչդեռ խոսքը մի ներկայացման շուրջն է, որ կայացել է 1900-ին: Եվ, ինչպես պետք էր սպասել, Դալսկուն ևս քննադատողներ են եղել: Դա չպետք է վերագրել տաղանդի նվազ ուժին, մանավանդ, որ թեև քիչ, բայց այդ խաղն ուներ նաև գնահատողներ: Հարցը հաջողության աստիճանը չէ, այլ այն, թե ինչպես ստեղծագործական միտքը տարբեր ուղիներով դերասաններին տանում է դեպի բարձր ու ճշմարիտ նպատակակետը:

Հետևություն. Ադամյանը կանգնած էր մի ճանապարհի վրա, որի մի հեռավոր ծայրը գնում-հասնում է շեքսպիրյան ժամանակները՝ Բերբեջի խաղը մավրի դերում, մյուս ծայրը ձգվում է դեպի մեր օրերի թատրոնը, ուր Օթելլոյի կերպարի լուսաբանությունը, մինչ այդ արտահայտված տարբեր շախմատ՝ հասավ մարդկայնության բարձրագույն դրսևորմանը:

ԼԻՐ ԱՐՔԱ

Հիրի դերակատարումը տարակարծությունների տեղիք է տվել: Հենց սկզբից, մինչև այդ դերում Ադամյանին տեսնելը, ինչպես նաև Օթելլոյի դերակատարման

Ժամանակ, մարդիկ կասկածում էին, թե բավական ուժ կունենա՞ր աղյուք մի այդպիսի վիթխարի դերի հետ շափվելու համար։ Բացի դրանից, առաջին ներկայացման օրը, թատերասրահում, հետո էլ թատրոնի պատերից դուրս, մամուլի էջերում և ընտանեկան հավաքույթներին մի միասնական կարծիք չի եղել այդ դերակատարման շուրջը։ Այդպես էլ հետո, ուրիշ քաղաքներում, լինի այդ Օդեսան, Եվդավնոգորսկը, Կազանը, թե՛ մի այլ վայր։

Հիշատակենք մի օրինակ. Մոսկվայում, 1888-ին, Ադամյանը խաղաց Համլետ և Օթելլո։ «Տեսաւոր ի ժիզնի» քննադատը, որ այն կարծիքին էր, թե ամենքը պետք է տեսնեն Ադամյանի խաղը, նրա վերոհիշյալ երկու դերակատարումները քննության առնելուց հետո, գրում է, թե «լսել է, որ Ադամյանը կատարելու է նաև Ուրիելի, Կորրադոյի և Լիրի դերերը»։ Նա իր կարծիքն է հայտնում, թե որ դերում՝ ինչպես կլինի դերասանը։ Հետաքրքիրն այն է, որ չկասկածելով, թե Ուրիելը նրա լավ դերերից մեկն է լինելու, Կորրադոյի մասին խոսելիս իշում է այն տեսարանները, ուր արտիստը լավ պիտի խաղաւ Եվ իսկապես, նա մատնացույց է արել այն տեղերը, որոնք քննադատութունը միշտ էլ բարձր է գնահատել։ Այսպիսի թափանցման տեղ քննադատը տարակուսում էր, թե Ադամյանը կկարողանա՞ր աղյուք հաղթահարել հսկա Լիրին. «Այդ հարց է։ Կապրենք՝ կտեսնենք»¹։

Ինչպես Օթելլոյի ժամանակ, այնպես էլ հիմա իրարամերձ գնահատականներ ստացավ Ադամյանը։ Մի կողմից ժլատ, զուսպ վերաբերմունք, մյուս կողմից՝ տնդուսպ հիացում։ Մի դեպքում բացասում, մի այլ դեպքում՝ ջերմ պաշտպանութուն։ Եվ այդ ամենը իր արտացոլումն է գտել մամուլի էջերում։

Մի-երկու փաստ:

Մի քննադատ գրում է, որ Ադամյանի կիրք «ամենահաջողն է նրա մինչև այժմ խաղացած բոլոր գերերից»², Մի ուրիշն էլ գրում է, թե «կիր արքայի մեջ նա թույլ էր»³, Մեկն այն կարծիքին է, թե կիրը Ադամյանի պսակ կազմող գերերից չէ և պետք է հիշել, որ նա հռչակի է հասել ոչ գրա շնորհիվ⁴, Իսկ մեկ ուրիշն ասում է, թե Ադամյանը, չնայած «կիր արքա» ներկայացման ընդհանուր աննպաստ պայմաններին, «հրաշքներ էր գործում»⁵:

Նույնիսկ Շիրվանզադեն, որ գրեթե միշտ բարձրացրել է Ադամյանին, վերապահ վերաբերմունք ունի գեպի կիրը:

Սակայն այդպես էր դատում ոչ միայն քննադատությունը:

Հանդիսատես հասարակության մեջ էլ այդ կերպարի գնահատության շուրջը լուրջ տարածայնություններ են եղել: Օրինակ՝ մի քննադատ իր հոդվածը կառուցել է շմահավան հանդիսատեսների հետ մղվող վեճի վրա: Հոդվածում ասված է. «Այն ժամանակ, երբ հանդիսականների մեծ մասը, առավելապես ուսանող երիտասարդությունը, սքանչացած էր Ադամյանի խաղով և իր հավանությունը արտահայտելու մեջ հասնում էր մոլիգնություն, դահլիճում սակավաթիվ չէին այնպիսիները, որոնք թեև առաջ հիացել էին Ադամյանի խաղով, այժմ դառնում էին, որ կիր արքայի գերը նրա հնարավորություններից դուրս է»⁶:

Ոչ մի վկայություն չի պահպանվել, թե ինքը, գերասանը, ի՞նչ վերաբերմունք է ունեցել կիրի շուրջն առաջացած տարակարծիք քննադատության հանդեպ: Սակայն, դրա փոխարեն, մի-երկու տվյալ է մնացել այն

մասին, թե ինքը ինչպես էր վերաբերվում լիրի կերպարին:

Լիրի կերպարը Ադամյանի սրտումն էր: Նրանով դերասանը պարզապես համարյա հափշտակված էր, ինչպես Համլետով: Թարգմանիչը հետաքրքիր հիշողություններ է թողել անդրանիկ ներկայացման պատրաստման օրերից. «Նա կորցրել էր յուր քունը,— պատմում է Սենեքերիմ Արծրունին,— գիշերները անկողնուց կելներ և ճամելով մութ սենյակում, մոռոտգներ կարտասաներ, տեսարաններ կստեղծեր, ինքն իրեն կխոսեր»: Եվ երբ Ադամյանը այդ մասին պատմել է Արծրունուն, ասել, թե ինչպես մի գիշեր թռել է անկողնուց և արտասանել լիրի առաջին հիասթափությունն արտահայտող մենախոսությունը՝ «Դուք իմ դստերքը չեք, ես ձեզ թագավորություն չեմ ընծայել...», Արծրունին կարծել է, թե արախստի առողջությունը խախտվել է, նրա հետ լուրջ բան է պատահել, խորհրդակցել է թատրոնի մյուս ղեկավարների հետ, որ հոգ տանեն, մտածեն, թե ինչ կարելի է անել՝ գալիք դժբախտությունը օր առաջ կանխելու համար⁷: Որ Ադամյանի առողջությունը խախտված էր՝ այդ ճիշտ է, բայց ճիշտ է և այն, որ դա ոչ մի կապ չուներ «Լիր արքա» ներկայացման ու նրա պատմության հետ: Այն, ինչ պատմել է Արծրունուն, իսկ տարիներ հետո նաև Պոլսի մտերիմ բարեկամներից մեկին, վկայում է այն ուժեղ ինքնամոփոփման մասին, որի մեջ էր գտնվում Ադամյանը՝ դերը պատրաստելու շրջանում⁸:

Նշանակում է հափշտակված էր դերով, ըստ որում այն աստիճան, որ շատ էր ցավում Պոլսում Լիր, ինչպես և Համլետ խաղալու իրավունք շատանալու համար: Եվ հաճախ, ընկերներով շրջապատված, կամ նրանց խնդրանքով, կամ էլ առանց սպասելու, որ խնդրեն, նա

արտասանել է Համլետից «Լինել թե չլինելը», իսկ Լի-
բից՝ անեծքի տեսարանը:

Քանի որ խոսք բացվեց Լիբի նկատմամբ արտիստի
ունեցած վերաբերմունքի մասին, նկատենք հետևյալը.

Ինչ-որ մի շրջան եղավ, երբ Ադամյանը իր գաստրո-
լային ներկայացումները սկսում էր «Համլետով» (ի
դեպ, այդպես է արվել միշտ և ամենուրեք, բացի Բաք-
վից և Քիֆլիսից, 1885-ին և 1886-ին) և ավարտում
«Լիբ արքայով»: Այդպես է վարվել Օդեսայում: Նույնն
է արել նաև Ելիզավետպոլսում, ինչպես և Կադանում:
Բնավ էլ պատահական զուգահեռություն չէ սա, այլ
նախապես մտածված և նպատակային հաջորդականու-
թյուն: Ոչ թե սիրելի դերով էր սկսում և նույնչափ սի-
րելի դերով ավարտում, այլ մեկով սկսելու և մյուսով
վերջացնելու մեջ նա որոշակի իմաստ էր դնում: Ով-ով՝
նա լավ գիտեր, որ Լիբի շուրջը վեճեր կան և նույնիսկ
լուրջ վերապահություններ: Ուրեմն ինչ միտք՝ հասարա-
կայնության, թեկուզև մի մասի, դրանից առաջ ստաց-
ված լավ տպավորությունը թուլացնել, իր շուրջը եղած
ողևորությունը խեղցնել, Եթե չէր կամենում «Ոճրագոր-
ծի ընտանիքով» վերջացնել, որը հատկապես վերջին
տեսարանում միշտ էլ ցնցել է հանդիսատեսին, ապա
կարող էր վերստին ներկայացումների շարքն ավար-
տել բոլորի կողմից արդեն անվերապահ դուրս-գործոց
ձանաշված «Համլետով»: Եթե չէր կամենում կրկնել,
կարող էր հանդես գալ «Ուրիելով», որը նույնպես հա-
մարվում էր նրա լավագույն դերերից մեկը: Բայց նա
այդպես չի վարվել: Եվ դա, թվում է թե, պատճառա-
րանված քայլ էր:

Ինչպես որ Ադամյանի խաղացած բոլոր գլխավոր
դերերը, որոնք նա պահել էր իր շրջագայության խաղա-
ցանկում, այնպես էլ Լիբը մի մեծ թեմայի տարրեր:

մասն էր կազմում կամ, ավելի ճիշտ, նույն այդ մեծ
 թեման էր արտահայտում՝ տարբեր բնավորությունների
 և մարդկային տարբեր հարաբերությունների մեջ: Մենք
 արդեն ասել ենք, որ դերասանի ստեղծագործության
 մեջ արծարծվել է մի հիմնական հարց՝ մարդու բարձր
 երազանքը և դրա կործանումը՝ բիրտ իրականության
 հետ բախվելով: Ե՛վ Համլետը, և՛ Սրբենինը, և՛ Օթելլոն,
 և՛ Ուրիելը, այդ թվում նաև Լիրը, այդ գլխավոր մտքի
 հաստատմանն էին ծառայում: Դա ոչ այլ ինչ էր, բայց
 եթե իրականության ճանաչման ընթացքի Իսկ դա թերևս
 ոչ մի կերպարի մեջ այնպես ցայտումն չի արտահայտ-
 վել, ինչպես Լիրի: Եվ եթե նկատի ունենանք, որ Լիրը
 ամենամեծն էր տարիքով Ադամյանի մյուս բոլոր հե-
 րոսներից, և Համլետն էլ ամենաերիտասարդը, ապա
 ստացվում է այնպես, որ նա մի կյանք է սպառվել,
 թող տարօրինակ չթվա, մի մեծ, համայնապարփակ
 կյանք, որ տարբեր առիթներով ընկել է տարբեր պատ-
 մությունների մեջ և յուրաքանչյուր անգամ առարկայ-
 նացել մի ինչ-որ բնավորության մեջ, մի դեպքում աս-
 սորական Կորբադոյի, մի այլ դեպքում ղորալար մավ-
 րի, երբեմն Ուրիելի, ու շնայած բոլորի ոչ միայն բնա-
 վորության, այլև զբաղմունքի տարբերությանը, բոլորն
 էլ, ըստ Ադամյանի խաղի, մտածողներ են և եթե չեն
 էլ, ապա կյանքը նրանց դարձնում է այդպիսին, և
 նրանցից յուրաքանչյուրը սկզբում ոգևորված կյանքով
 ու մարդկանցով, հանգում է հիասթափության, մի մեծ
 ողբերգության և այդ ճանապարհով զալիս-հասնում է,
 ճիշտ է, մահվան, բայց մաքրված, վեհացած, ինչպես,
 նրա համոզումով, պետք է լինի իսկական մարդը:
 Ադամյանի հերոսներն անցնելով հիասթափության քար-
 քարոտ արահետներով՝ հասնում էին կենսահաստատ-
 ման մեծ գաղափարին:

«Լիր արքան» բեմում սովորաբար մեկնաբանվել է որպես նենգ և երախտամոռ աղջիկներից խաբված հոր պատմություն։ Այսպես են բնութագրում շքսպիրագետները շքսպիրյան ողբերգության բեմական տրագիցիան անցյալում։

Իբրև ընդհանուր գնահատական այս բնորոշումը, իհարկե, ճիշտ է, սակայն հազիվ թե հիմնավոր լինի և մանավանդ գիտական՝ մտածել, որ Լիր խաղացող դերասանները, մեկը-մյուսից մեծ արվեստագետ, մնացել են պիեսի գաղափարական մեկնաբանության այդ անձուկ շրջանակների մեջ։ Մի՞թե շեղումներ չեն եղել, մի՞թե ոչ ոքի մտքով մի նոր, այլ մոտեցում չի անցել։ Կամ այդ ինչպե՞ս է պատահել, որ այդքան խոշոր դերասաններ, թեկուզև ներքին մղումով, չեն ընթացել դեպի մարդկային հարաբերությունների ավելի լայն ընդգրկում։

Պարզապես նյութը, ինչպես հարկն է, ուսումնասիրված չէ և երևի դրանով միայն պետք է բացատրել, որ Լիրի անցյալ դերակատարները ընկել են մի հայտարարի տակ։ Համոզված ենք, որ հիմնավոր հետազոտությունը վերանայման կարող է ենթարկել վերահիշյալ բնորոշումը՝ Լիր խաղացող, իհարկե, ոչ բոլոր դերասանների, բայց մի մասի համար համենայն դեպս։

Այս միտքը առաջացավ և ամրացավ Ադամյանի Լիրի նյութերի ուսումնասիրության օրինակի վրա։

Ադամյանի խաղը Լիրի դերում՝ այդ կերպարի ավանդական ըմբռնումից շեղվելու, ավելի թարմ բացատրությամբ խաղալու խիզախ փորձ է։ Որ այդ այդպես է՝ կասկածի տեղիք չեն տալիս ուսական մամուլի այն լեջերը, որ անցյալ դարի 80-ական թվականներին նվիրվել են Ադամյանի Լիրին։ Եվ ինչպե՞ս կարելի է, առանց

ծանոթ լինելու այդ նյութերին, գրել, թե իրի դերակատարներից Պեվցովը «կատարեց առաջին քայլը. նա կործանեց հին իրը», այսինքն՝ ձգտեց ցույց տալ իրի զարգացումը, նրա աճը, բռնակալի վերափոխումը մարդու»:

Ուրեմն ի՞նչ. ստացվում է այնպես, որ գոյություն է ունեցել իրի պատկերման ավանդական մեկնություն և այդ մեկնությամբ են խաղացել անցյալում իրի բոլոր դերակատարներն անխտիր, և միայն 20-ական թվականներին են այդ տիրապետող համոզումը վերանայելու առաջին փորձերը կատարվել:

Այսպիսի հապճեպ հղրակացությունը մի այլ վտանգ էլ է կրում իր մեջ: Կամա թե ակամա, նորը հնից արմատապես անջրպետում է, չի տեսնում անցման գծեր և փոխանակ տեսնելու, թե ինչ բնական կողմերով է հինը գալիս մերվում նորին, ակամա կանգնում է անցյալի և ներկայի մերկ հակադրության ճանապարհին, որը, իհարկե, լուծման պարզ և դյուրին, բարդություններից հեռու ուղին է, ինչպես նաև տրագիցիաների հաջորդականության բացասման անառողջ, սխալական ուղին:

Երբ խորանում ենք Ադամյանի իրի մեջ, ապա, մի կողմից, պարզվում է, թեկուզև ընդհանուր գծերով, այն տարբերությունը, որ կար նրա և կերպարի ավանդական ըմբռնման կողմնակիցների միջև, մյուս կողմից՝ հստակ երևում են այն գծերը, որոնցով այդ կատարումը այն հեռավոր ժամանակներից աղերս է նետում դեպի մեր ժամանակների թատրոնը և ընդհանրության եզրեր գտնում իրի այն նոր բացատրության հետ, որը նվաճելի դարձավ սովետական թատրոնում:

Ջարմանալի երևույթ. երբ խորանում ես շեքսպիրյան կերպարների ադամյանական լուսաբանության մեջ,

ապա չես կարող շնկատել, թե ինչպես նրա կատարած աշխատանքը այդ կերպարների վրա իսկապես որ դալիս-հասնում է մինչև մեր օրերը, մինչև այն բարձունքները, որ սովետական թատրոնը նվաճեց Շեքսպիրին բուրգովին նոր մեկնաբանությամբ ներկայացնելու նախապարհին, Օստոմեի Օթելլոն և Միխոնիսի Լիրը բուրբի կողմից ճանաչված թանկագին ձեռքբերումներ են։ Ըիշտ է, այդ մակարդակին չհասավ Համլետի մարմնավորման բազմաթիվ փորձերից ոչ մեկը մեղանում։ Բայց արդյո՞ք այն մարդկայնությունը, որի վրա կառուցվեց օստոմեյան Օթելլոն՝ նախորդ շուխի Իհարկեռնի։ Ոչ միայն Ադամյանը, ուրիշները նույնպես։ Բայց նա ևս։ Մի՞թե հիմք չկա մտածելու, որ Միխոնիսի Լիրը, ըմբռնման որոշ կողմերով, կանխվել է Ադամյանի կողմից։ Զէ՞ որ հիմնական միտքը և կերպարի զարգացումը երկուսի մոտ էլ նույնն է, այն տարբերությամբ, անշուշտ, որ կա երկու արվեստագետներին միմյանցից բաժանող կես դարի հասնող ժամանակաշրջանի միջև, և այն ամենի, որ կարող էին պայմանավորել տարբեր դարաշրջանները։

Լիրը սովետական թատրոնում, Իհարկեռն, միայն Միխոնիսը չէ։ Նրանից առաջ և հետո եղել են այլ դերակատարումներ, այլ լուսաբանությամբ, գուցե նույնիսկ, կարելի է ասել, հակառակ դիրքերի վրա կանգնած։ Դերասան Արթավրուլը Լիրի նկարագրի մեջ գլխավորը բարոյությունն է դիտել, իսկ մնացածը՝ դրա հետևանք։ Կերպարներ կառուցելիս հենվում էր թաթարական բանահյուսության վրա, որտեղ ժողովրդի կողմից մշակվել է ապերախտ աղբիկներից խարված, բարի ու դուրահավատ հոր սրտառուլ պատմությունը¹⁰, եվ Եթե, բեմական տրագիգիայի առումով, Արթավրուլի նախորդը կարող է ճանաչվել Լիրի անդրանիկ դերակատար

Բերբեջը, ապա Միխոեկսինը Աղամյանը չէ՝ արդյոք:
Զենք մտածում, թե Միխոեկսը զաղափար է ունեցել
Աղամյանի խաղի մասին: Նա դրան հանգել է միան-
գամայն անկախ: Երբ արվեստագետները կերպարի ըմ-
բռնման ճիշտ ճանապարհի վրա են կանգնած, ընդ-
հանրությունը դառնում է անխուսափելի: Օստոժեկի
մասին խոսելիս սովորաբար հիշում են ուրիշ գերասան-
ների և, առաջին հերթին, Աղամյանի ժամանակակից
լենսկոուն: Միխոեկսի մասին զրելիս նախորդներ չեն
նշվում: Մեզ հայտնի չէ, թե ուրիշներ իսկապես կան,
թե ոչ, բայց նյութի ուսումնասիրությունը իրավունք է
տալիս պնդելու, որ Միխոեկսը Աղամյանի դարգացումն
է, այն, ինչ առանձին զծեր են լուկ Աղամյանի խաղի
մեջ՝ Միխոեկսի մոտ ամբողջական խորություն է հասել,
բարձրացվել փիլիսոփայական ընդհանրացման մակար-
դակին:

Այս բոլորը հիմք է տալիս մտածելու Աղամյանի
մարմնավորած լիրի նորարարական նշանակության մա-
սին: Հնարավոր է, որ եղել են այլ գերաստներ թե՛ Ռու-
սաստանում, թե՛ Արևմուտքում, որոնք տրադիցիային
գերի չեն մնացել: Զենք կասկածում, որ նյութի ապա-
գա հետազոտությունը ցույց կտա մեր ենթադրության
իրավացիությունը, իսկ հիմա նշենք թեկուզ մի փաստ:
Անցյալ դարի 50-ական թվականների վերջերին և դրա
հաջորդ տասնամյակին, Մոշալովից, Կարատիգինից և
Սադովսկուց հետո, հայտնվում է լիրի մի նոր գերա-
կատար՝ Վասիլի Վասիլևիչ Սամոյլովը: Վերջինս, որ-
քան մեզ հայտնի է, նախ ձգտել է հռոմեալ իր նախորդ-
ների ողմանտիկական տրադիցիայից. և ապա լիրի
վարքագծի հիմնավորման մեջ մոտենալ մի բացատրու-
թյան, ինչ որ հետագայում նկատվել է նաև Աղամյանի
խաղում: Ընդհանուր է, տարբերիչ կողմեր էլ կան, այն էլ

էական, բայց կա մի գիծ, որ նրանց մոտեցնում է միմյանց: Ամեններն զարմանալի չէ, որ Սամոյլովի վրա եւ հարձակվողներն են եղել: Օրինակ՝ «Սենրնայա պշելան» նույնիսկ գրել է, թե նա այդ դերը պարզապես չպետք է խաղար: Ունեցել է զնահատողներ և պաշտպաններ, բայց ավելի քիչ թվով: Գրեթե նույն պատմությունը, ինչ որ Աղամյանի ժամանակ: Հետո կանգրահառնանք Սամոյլովի և Աղամյանի մեկնաբանության նման և տարբերիչ կողմերին: Իսկ այժմ դառնալով Աղամյանին, ասենք, որ ինչպես մնացած բոլոր գերբրում, այնպես էլ այս գեպքում, իր խաղալիս տրագիցիայից հեռացել է և նրա խաղի նշանակությունը, առաջմ որպես միակն այդ տարիներին, առաձնանում և ըստճշանում է:

Գրանով, միայն զրանով պետք է բացատրել, թե ինչու գտնվեցին մարդիկ, որ անկեղծ գծողություն հայտնեցին նրա խաղը նայելիս: Նորարարությունը մեծ մասամբ գիմագրության է հանդիպում: Եթե մարդիկ իրենց պատկերացումը, ըստ որում հաճախ ոչ թե պիեսի ընթերցանությամբ, այլ մի երևելի արվեստագետի խաղի ազդեցությամբ են կազմել, ապա միանգամայն հասկանալի է դառնում զրանց վրդովված անհանդուրժողականությունը: Որպես օրինակ հիշատակենք Օլրիջի խաղին տված մի զնահատական՝ «Ահա՛ իր, ահա՛ այն դադափարը, որ կազմում ենք մենք՝ պատկերացնելով իրին»¹¹: Ոչ միայն հիացում, որ հասկանալի է, այլև կտրուկ սահմանադժում, որից շեղվելը դատապարտելի է: Եվ եթե քննադատն ու հանդիսատեսը մի իրի սպառիչ պատկերացման անձուկ շրջանակների մեջ են ամփոփվել, պարզ է, որ զրանից հետո չէին ընդունի այն, ինչ դուրս է իրենց պատկերացման սահմաններից, չենք խոսում այլևս հակառակը լինելու մասին:

Աղապիսիներէ թվին է պատկանում նաև Շիրվան-
զադեն, որը տեսել էր Ռոսսիի Լիրը և ամբողջապէս
գտնվելով նրա տապալորութեան տակ, չէր կարողանում
այնքան անկախանալ, որ Աղամյանի խաղը գնահատե-
րատ էութեան, համեմատութեանից դուրս: Հնարավոր է,
որ Ռոսսիի ներկայացրած Լիրը համընկնում էր Շի-
րվանզադէի պատկերացմանը: Սակայն մի՞թէ Լիրի դե-
րում Աղամյանն այնքան նվազ էր, որ արվեստի հար-
ցերում հմուտ, հաճախ նրբութեանների մեջ թափանցող
Շիրվանզադէն իրավունք չտար մի այլ, իր և Ռոսսիի
ունեցածից տարբեր հայացք միևնույն կերպարի վրա:
Տարիներ անց փորձելով ճշտումներ մտցնել Աղամյանի
կյանքի փաստերի աղավաղումների հարցի մեջ, ինչ-
պես և նրան տրվող գնահատականների, հայտարարեց,
որ Աղամյանի Լիրը վար էր Ռոսսիի Լիրից, իսկ Աղամ-
յանի կենդանութեան օրով նրա գրած ջերմ խոսքն այն
էր, թէ երկրորդ անգամ խաղալիս ցույց տվեց առա-
ջադիմութիւն: Եվ մեկ էլ՝ «ազդու կերպով նամանա-
վանդ կատարեց վերջին տեսարանը, երբ նա յուր խեղդ-
ված աղջկան, Կորդելիային, գրկած դուրս եկավ»¹²:
Տարիներ հետո այս գրական գնահատականից էլ է
հրաժարվելու իսկ ընդհանրապէս նա գտնում էր, որ
«Աղամյանի ֆիզիկականը բոլորովին չէր համապա-
տասխանում ոչ Օթելլոյի և ոչ մանավանդ Լիրի գերե-
րին»: Նկատենք, որ աշխարհահռչակ Քինը, որի Լիրը և
մանավանդ Օթելլոն ճանաչվել են բացառիկ կատա-
րումներ, ոչ միայն հաղթանդամ չի եղել, այլ Աղամ-
յանի նման նորակազմ էր: «Ես այսօրվա պէս հիշում
եմ,— գրում է Շիրվանզադէն,— թէ որպիսի անասելի
ջանք էր գործ դնում, ինչպէս էր հևում ու քրտնում նա,
երբ Լիրը սպանված Կորդելիայի դիակը գրկած դուրս էր
գալիս բեմ, ինչպէս մի վտիտ մանուկ նա ընկճվում էր

իր բեռան տակ»¹³, Եվ երբ բերում է առաջին և երկրորդ ներկայացումների միջև եղած տարբերությունը, մարդ մնում է դարմացած, թե արժե՞ր արդյոք, որ մի այդպիսի ականավոր դեմք, ինչպիսին Շիրվանշահն է, իրի մասին խոսելու բարի առիթը օգտագործելու փոխարեն, եռանդ է վատենել՝ աննշան դիտողություններ անելու համար։ Այդ հոգւլածում նա խոստանում է ապագայում մանրամասնորեն խոսել Ադամյանի իրի մասին, զգուշացնելով, որ մատնացույց է անելու «մի քանի պակասությունները, որ նա ցույց է տալիս այդ դերի մեջ»¹⁴, Շիրվանշահն իր խոստումը չկատարեց։ Երեսուն տարի հետո էլ նա կրկնեց իր խոստումը, ասելով, թե միայն արտաքինը չէ, որ խանգարում էր, «կային և ուրիշ պատճառներ, որոնց մասին մի օր կխոսեմ»¹⁵։ Իր այդ խոսքն էլ չկատարեց։ Իսկ ինչ վերաբերում է այն դրական գնահատությանը, որ նա տարիներ առաջ, այնուամենայնիվ, փորձել է տալ, ըստ երևույթին դրանով կամենալով ջերմացնել իր սառը խոսքը, պետք է որ Ադամյանի համար վիրավորական լիներ, որպես բարյացակամ ներողամտության արտահայտություն, որին արտիստը, այն էլ այս դեպքում, ամենևին կարոտ չէր։

* * *

Իրի մեկնաբանության բեմական տրագիցիան, ինչպես արդեն ասվեց, այն օրերին ընտանեկան դրամայի վրա էր հիմնված, և գլխավոր հարցը ապերախտության դատափնտրումն էր։

Նկատենք, որ երկար ժամանակ, 17-րդ դարի վերջին տասնամյակից մինչև 19-րդ դարի կեսերը, «Լիր արքան» ներկայացվել է Նեյտի փոխադրությամբ։ Այս փոխադրության մեջ բնագրից կատարված շեղումները

տնթիվ էին և սկզբունքային: Օրինակ՝ բոլորովին այլ կերպ էր վերջանում պիեսը, Լիրը կրկին բարձրանում էր դահ, նրա հանցագործ աղչիկները և էդմունդը մեռնում էին, իսկ Կորդելիան ամուսնանում էր էդգարի հետ: Լիրը, ի վերջո, դահը հանձնում էր այս երկուսին, իսկ ինքը Գլոստերի հետ առանձնանում էր, ժերոնիմական խաղաղության մեջ վերապրելու անցած կյանքը: Այդ փոխադրությամբ մի շրջան խաղացել է նույնիսկ այնպիսի դերասան, ինչպիսին էդմունդ Քլինն է, որը հետագայում հրաժարվեց դրանից և վերագրվեց Բոն Շեքսպիրին ¹⁶:

Ադամյանն ավելի լայն դրեց խնդիրը, քան ընդունված էր ըստ տրագիցիայի: Խաբված հոր և ապերախտ աղչիկների բախումը դերասանի համար լուկ սյուժե-տային նշանակություն ունեցավ, իսկ այդ առնչությամբ արժարժված հարցերին ընդհանրացնող իմաստ հաղորդվեց: Նրա կատարումը միաժամանակ ուներ հասարակական մերկացնող պաթոս: Սվեթլեկին կատարեց ժամանակները, որոնց հարազատ ծնունդը սխիսի համարել Լիրի այսպիսի լուսաբանությունը, ապա միանգամայն հասկանալի կդառնա նրա խաղի արդիական շեշտը, կապը 80-ական թվականների իրականության հետ:

Ռուս քննադատներից մեկը Ադամյանի Լիրի դերակատարման մասին հրապարակել է հոդված՝ բավականանալով իր անվան և աղգանվան սկզբնատառերը միայն դնելով: Նկատի ունենալով դերակատարման շուրջ առաջացած վեճերն ու տարաձայնությունները, նա ծավալուն հոդված է գրել՝ լուսաբանելով դերասանի խաղը և առնելով նրան իր վստահ պաշտպանությունները:

Հոգվածագիրը սկզբում պարզում է, թե ինչպես է

ինքն ըմբռնում էր իր կերպարը նա ասում է, որ իրի բնավորության մեջ երկվություն կա. առաջին մասում բռնակալ, երկրորդում՝ մարդ, Զինելով հանդիսատեսին սկզբում իր դեմ, ողբերգության ընթացքում սրտագին կարեկցություն է առաջացնում¹⁷:

Շեքսպիրագիտական դրականության մեջ այն միտքն է զարգացվել, թե իրն իր ունեցածը բաժանում է աղ-ջիկներին մղված հայրական անհուն սիրուց: Դա բարի իրն է: Մտել է նա բեմական տրագիցիայի մեջ, մի տրագիցիա, որի նախահայրը Բերբեշն է, և վերջին ներկայացուցիչներից մեկը՝ Արթուր Մյուլլեր: Այդ երկուսի միջև բարձրանում է մի այնպիսի հսկա, ինչպիսին Օլ-րիշն է:

Թե ինչու է իրը իր տերության բաժանման մտքին հանգում, ինչպես հայտնի է, համարվել է տարօրինակ, անընական և նույնիսկ արտաոտց: Օրինակ՝ Գյոթենն այն կարծիքին էր, որ ողբերգության հանգույցը կամայական է և ոչ հիմնավորված: Այս հանգամանքն էլ պայմանավորել է իրի կերպարի բեմական մարմնավորման դժվարությունը: Եթե շեքսպիրյան մյուս հերոսների կերպարը ներկայացնելու համար պետք է խոշոր, աչքի ընկնող տաղանդ, զարգացում, ապա այստեղ, դրանցից բացի, դերասանը պետք է կարողանա բացատրել այն, ինչ բացատրված չէ ողբերգության մեջ: Որքան դերասանը բնական բացատրություն գտնի իրի արարքի համար, այնքան ավելի համոզվի կդառնա դերասանի խաղը՝ հանգույցի խճճման և լուծման ընթացքում:

Օլրիշի քննադատներն ասում են, որ նեգր ողբերգակի խաղի համաձայն՝ իրի վարքագծի մեջ ոչինչ տարօրինակ չկա. «Դա ոչ թե թագավորի քմահաճույք է, — գրում է շեքսպիրագետ Ա. Ն. Բաթենսոլը՝ ողբերգակի

խաղը նախելուց հետո, — այլ մի հոր ցանկութուն՝ ճանաչելու արդեն մեծացած աղջիկների ինքնուրույնութիւնը, որի համար նրանք լիակատար իրավունք ունեն»¹⁸։ Այդպես են կարծում և ուրիշները։ Անցյալ դարի 60-ական թվականների մի հոգւածագիր հայտարարում է. «Լիրի բռնկման և անարգարացի զայրույթի ու սարսափելի նզովքի պահերը նրա մեջ ծագում են բարոյական և արդարամտութիւն խիստ զարգացած զգացումից։ Լիրի բնավորութիւն այս գլծը Օլրիշը հակացել է սքանչելի կերպով»¹⁹։ Այս և նման այլ տվյալների հիման վրա Օլրիշի բնական ժառանգութիւն հետազոտողներն այն եզրակացութիւն են եկել, որ Գլոթեի կողմից անհեթեթ հայտարարւած հանգույցը դերասանի խաղում խոր իմաստ է ստանում։ Արքայական գահը Լիրը թողնում է ընդմիշտ՝ զավակների նկատմամբ ունեցած սահման չճանաչող սիրուց²⁰։ Այսպիսի բացատրութիւնը, անշուշտ, վեճի առիթ է տալիս, բայց որնա կենսագործում է գտել և իբրեւ բնական տրագիդիա, դեռևս Բերբեշից սկսած, հարյուրամյակների ընթացքում շատերին է համոզել՝ անկասկած է։

Լիրի արարքին բոլորովին այլ բացատրութիւն է տվել Ռոսսին։ Յու. Յուրենը, որ տեսել է Ռոսսիի Լիրը Մոսկվայում, ասում է, թե անհամբերութեամբ էր սպասում իտալացի ողբերգակի առաջին մուտքին, որովհետև ինքը լավ գիտեր այդ ողբերգութիւնը, կարդացել էր նրա մասին քննադատական աշխատութիւններ և գտնում էր, որ հանգույցը ճշմարտապատում չէ։ «Իրոք որ դժվար է ենթադրել, — գրում է նա, — որ առողջ դատողութեամբ և պայծառ հիշողութեամբ մարդը կարողանար ջերմորեն սիրելի իր դատերը նշովել և վանել իրենից, դրա համար շունենալով թվում է թե բավականաչափ լուրջ առիթներ»²¹։

Մինչ Ռոսսին, Յուրկը այդ դերում տեսել էր էռնստ Պասսարտին, և նա իր խաղով շի ցրել ռուս դերասանի ունեցած տարակուսանքները: Բեմ էր դուրս գալիս նա իրրեւ մի վեհ արքա, ամուր հենված իր ծանր սրի վրա և բազմում էր դահլին՝ միահեծան ինքնակալի շուքով: Բեմի վրա էր իմաստուն տիրակալը, հավաքած իր մերձավորներին՝ պետական կարևորագույն խնդիրների լուծման համար: Բերա վարձագոծում ոչ մի բան չէր կանխագուշակում այս պատկերի ավարտը, և նման մեկնաբանության դնպքում կիրի հետագա արարքը կատարյալ անակնկալ էր», — գրում է Յուրկը ²²: Սրանից հետո պարզ է նրա բուռն ցանկությունը՝ տեսնելու, թե ինչպե՞ս է Ռոսսին հիմնավորելու կիրի արարքը:

Ահա թե ինչ է պատմում նա:

Սկսվեց առաջին գործողությունը: Բեմումն են Քենտը, Գլոստերը և էդմունդը: Կարճ խոսակցություն նրանց միջև: Հասարակությունը լսում է ցրված: Բուրքը սպասում են հուշակավոր արտիստի հայտնվելուն: Լքվում է արքայի մուտքը ազդարարող փողհարություն: Հանդիսավոր կերպով մտնում է շքախումբը և շրջապատում դահլ: Ոչ-մեծ դահլար: Հանդիսատեսը լարվում է և սպասում արքայի հայտնվելուն, որը թվում է, թե պետք է վեհ ու հանդարտ քայլերով հպարտ առաջանա դեպի իր դահլ: Եվ այլ կերպ ինչպե՞ս կարող էր լինել: Զէ՞ որ կիրը արքա է, արքա ոտից մինչև գլուխ, ինչպե՞ս ինքն է իր մասին ասում: Եվ հանկարծ, բուրքի համար անսպասելի կերպով, ծնծղանների հնչյունի տակ մտնում է կիրը, ո՛չ, չի մտնում, կասեինք ներս է վազում սրբոր մահակի նման թխկթխկացնելով և ինչ-որ նյարդային դրդովածություն: աչ ու ձախ օդային համբույրներ ուղարկելով, աստիճաններով արագ բարձրանում դեպի իր դահլ ²³:

Յուրեի պատմածից, ինչպես, իհարկե, նաև այլ աղ-
բյուրներից, կարելի է եզրակացնել, որ, ըստ Ռոսիի,
Լիրի հետագա խելագարության հիմքերը կային արդեն
ողբերգության սկզբում:

Լիրի արարքը Սալվինին և ուրիշ դերասաններ բա-
ցատրել են այլ կերպ: Սիրում էր՝ բաժանեց, իսկ դրա
պատասխանը՝ ապերախտութուն: Եվ այդ հողի վրա
հոգեկան խորին կսկիծ, որը խարված հորը խելագարու-
թյան է հասցնում: Այսպիսի լուսաբանությունը սահ-
մանափակում է ողբերգության խնդիրը և նրան, նայած
դերակատարին, դնում մեղրդրամատիկ երանգավորման
վտանգի տակ: Սրտագին շեշտը ազգում է մարդկանց
վրա, արցունքներ պոկում:

Այդ մոտեցումը Ադամյանին չէր բավարարում: Եվ
եթե նա մի այլ, տարբեր տեսանկյունից դիտեց Լիրի
կերպարը, ապա ոչ թե մյուսներից զանազանվելու հա-
մար, այլ նախ և առաջ Շեքսպիրին բոլորովին այլ կերպ
ըմբռնելու պատճառով: Վերջապես, նրան ոչ առաջնե-
րում, ոչ էլ այժմ բնավ չի դրադեցրել հանդիսատեսի
նչարդերի վրա խաղալու և այդ դնով հաջողություն շա-
հելու խնդիրը: Ապա ինչպե՞ս բացատրել Լիրի տարօ-
րինակ արարքը: Ոչ թե դեպի աղչիկներն ունեցած սի-
րով, ոչ թե բարությամբ, այլ շփացածությամբ, զոռո-
ղամտությամբ կամ, ինչպես քննադատն է ասում, սա-
մոզորությամբ: Սա սկզբունքային տարբերություն է և
ոմի ելակետային նշանակություն բնավորության, ինչ-
պես և նրա հեղ կասված գաղափարի հետագա զար-
գացման համար:

Պետք է ենթադրել, որ նա հասկանում էր իր ընտրած
ճանապարհի անհարթությունը: Հրաժարվելով գործա-
գութ հայր ներկայացնելու մտքից, նա ոչ միայն սրտա-
ոռւ տեսարան ունենալու հնարավորությունից էր զրո-



Կիր

Վ. Շեքսպիր, «Լիր արքայ»



կում իրեն, այլև սիրող, գորովագութ հորը փոխարինելու՝ երես առած բռնակալով, կամայական բնավորության տեր մարդով, ինչպես ինքը, դերասանն է ասում, «խստաբարո և կամշոտ իր թագավորով»²⁴, իրեն զնում էր ծանր կացութիւն մեջ: Կերպարի բնական լուծման նոր առաջարկը կարող էր ոչ միայն անընդունելի լինել, այլև տաղտկալի հանդիսատեսի համար: Նա կուղեր, որ իր առջև սիրող հայր լինի, որպեսզի հետո, երբ նա զայրանա, թեև թյուրիմացութեան պատճառով, բայց վերգովմունքի անկեղծ զգացմունքի պոսթիկամով: Եվ այդ հանդիսատեսը կշարունակի սիրել ու համակրել արքային, որի բարի կամքը միայն ցավալի թյուրիմացութեան տեղիք տվեց: Ադամյանը հասկանում էր դա և, այնուամենայնիվ, հրաժարվեց այդ ճանապարհից: Եվ թվում է, թե միանգամայն գիտակցաբար:

Սամոյլովի ստեղծած կերպարի հիմքում, ինչպես ժամանակակիցներն են ասում, ընկած է եղել «իր իշխանութիւնը շնանաշող մարդկանց դեմ ունեցած անզոր վրդովմունքը: Կամակոր ծերուկը մտածում է, թե իր մեծութիւնը ոչ թե թագի մեջ է, այլ իր սեփական անձի»²⁵, Այս հարցում Ադամյանի և Սամոյլովի դիրքերը նույնն են: Բայց հետո արդեն նրանք հեռանում են միմյանցից: Սամոյլովի մասին զրոյներն ասում են, թե իբր նրա իրր իր տերութիւնը բաժան-բաժան է անում, որովհետև ծերացած լինելով, թագավորութիւնը վարելու ուժ չունեւր այլևս²⁶, Յավալի է, որ այնքան հաջող գտնված սկզբնականոր Սամոյլովի խաղում ստացել է վիճելի զարգացում: Հետազոտողներն այդ համարում են օրինական այնքանով, որքանով որ դա նրան հնարավորութիւն է տվել հոգեբանորեն արդարացնելու իրի արարքները ողորդութեան սկզբում:

Պահպանվել է Ադամյան-Լիրի լուսանկարը. մի փա-

ռահեղ ծերունի, փարթամ, ճերմակ մորուքով ընկողմանած է գահի մեջ։ Թվում է, թե իսկական արքա է, ծիրանին ուսերին, թագը գլխին, ինքը խոտահայաց։

Քննադատը ասում է Ադամյանի մասին. ոչ թե արքա, այլ բռնակալ։

Ու եթե Ադամյան-Լիրը հայտարարել է.

Մենք մեզ պահում ենք մի քաղալորի

Անունը միայն և տիտղոսները ²⁷,

ինքնահավան շեշտով՝ պարզ է, որ շատերին կարող էր տարօրինակ թվալ, որովհետև նրանք սովորել են այդ տեսարանում տեսնել արքայի, որին միայն հատուկ հըպարտ վեհությամբ էլ արտասանվել են այդ խոսքերը։ Մինչդեռ ռեալիստական մտածողությունը Ադամյանին մղել է դեպի այլ գունավորում. եթե մեր առջև կանգնածը բռնակալ է, ըստ որում ինքն իրենից զոհ ու բավական, մի՞թե պարզ չէ, որ արքայական վեհությունը անհարկի երանգ է մտցնում. բռնակալ է նա և նրան դուր է գալիս, որ բոլորն իր առջև խոնարհվում են, կամենում են հաճոյանալ, իրեն դուր է գալիս բոլորի թաքուն դարմանքը հարուցող կամայականությունը՝ տիտղոսով մընալ թագավոր, իսկ տերությունը բաժանել զուտորների միջև։

Հոգւածներից մեկում պարզ ասված է.

«Նրա մեջ շտեսանք այն արքայական վեհությունը, որ կար Միլոսլավսկու մեջ» ²⁸։

«Նրա մեջ շտեսանք այն հզորությունը, որ դրսևորում էին Բառնայը և Ռոսսին» ²⁹։

Ադամյանի Լիրի մեջ քննադատը որոնել է այն, ինչ չկա և չէր էլ կարող լինել։ Ավելի ստույգ՝ չպետք է լիներ։ Եվ դա ոչ թե նրա համար, որ հաղթանդամ չլինելով՝ ի վիճակի չէր արտահայտելու հզորություն և վե-

Դուք յուն: Ֆիզիկական նույն տվյալները արգելք չեն եղել, որ նա, ինչպես ժամանակակիցներն են վկայում, անհրաժեշտ դեպքում նույնիսկ հսկա թվա Օթենլլոյի դերում³⁰, Ուրեմն՝ ոչ թե հուժկու արտաքինի խնդիր է, ինչպես կարծել են որոշ հոգվածագրեր, այլ մոտեցման: Այն մեկնարանությունը, որով դերասանը կամենում էր բանալ Լիրի բնավորությունը, նրա հոգեկան աշխարհը, պահանջում էր արտաքին բոլորովին այլ նկարագիր: Թվում է, որ Ադամյանին պակասել է հետևողականությունը, կամ, թերևս ճիշտ լինի ասել, որ դերասանը համարձակություն չի ունեցել մինչև վերջ զնալու, այսինքն՝ հրաժարվելով ավանդական Լիրից և տեղն առաջարկելով նորը, փոխել նաև Լիրի արտաքին պատկերման ավանդական եղանակը, հեռանալ վեհ արքայի արդեն տրագիցիոն պատկերագծից: Նկատենք, որ Սամուելովը, թեև հեռու այդ դերում ադամյանական անհավասարելի կատարելությունից, իր մեջ արիություն գտավ հակադրվելու տրագիցիային նաև արտաքին նկարագրի կողմից: Երբ զաստորձներով Մոսկվա է եկել և առաջին անգամ բնում երևացել է Լիրի դերում, բոլորն անակնկալի են եկել: «Թեմ են բերում, — ասում է «Մոսկովսկիե վեդոմոստիխ» քննադատը, — թագակիր ծերունուն: Հանդիսատեսը զարմացած է: Իր առջև ուժասպառ ծերունի է, ճերմակ, երկար մորուսով, հազիվ ողջ, կորաքամակ, դեմքը և քայլերը ճգնավորի: Մի՞թե սա Լիրն է: Ո՞ր է առնական քայլվածքը, որան՞դ է վեհությունը և իշխանությունը: Որտե՞ղ է իր հզորության գիտակցությունը»³¹, Սա մեծ համարձակություն էր, այն էլ այն ժամանակ: Ադամյանը շղնաց տրորված ճանապարհով: Այն, ինչ թվում է, թե պետք է աներ Ադամյանը, բայց շարեց, շատ տարիներ անց իր փայլուն իրագործումը գտավ Միխոնիսի խաղում, որի Լիրը շունի ավանդական փառահեղ մորու-

քը, ընդհակառակը, անընդ-անմորուք է, ճաղատ, ան-
նշմարելի մի ծերուկ: Թվում է, թե մոտավորապես այս
արտաքինը պետք է ունենար նաև Աղամյանի կիրքը: Ոչ
թե հաստատուն քայլ, ոչ թե վեհ կեցվածք, վսեմ շար-
ժուձև, այլ, այդ բոլորի փոխարեն, ինչպես հրեա դերա-
սանին են նկարագրում՝ «մանրաքայլ, հոգնած, մարած
աչքերով, շփացած մարդու ժպիտն արդեն թորշոմած
դեմքին»³³: Եթե խաղում էր բռնակալ, նա կարող էր
Արխոնելսից բոլորովին տարբեր արտաքին ունենալ՝ լի-
նել գոռոզ, խստահայաց, սարսռադղնյակ, ինչպես և է
նա փաստորեն նկարում, սակայն մենք հիմք ունենք մը-
տածելու, որ Աղամյանը այդպես չի պատկերացրել կի-
րին իր երևակայության մեջ, մանավանդ որ կատար-
ման մեջ էլ նկատելի են եղել դրա թեթև դրսևորումնե-
րը: Գոնեերիլի հետ ունեցած տեսարանի կապակցու-
թյամբ հոգվածներից մեկում ասված է, թե մոռացվեց
կիր—Աղամյանի ծերունական հյուժվածությունը: Այս
առիթ է տալիս մտածելու, որ Աղամյանը արտաքին նը-
կարագրի ավանդական ձևը պահելով, առաջին պատկե-
րում, այնուամենայնիվ, փորձ է արել ընդգծելու, որ նրա
կիրք ոչ-արքայական վեհությամբ է ներկայանում, որ
դա հյուժված, խաբխած մի ծերուկ է: Այս հարցը դեռ
կարոտ է ուսումնասիրության և հնարավոր վեճերը նրա
չուրջը կարող են միայն հավանական ճշգրտության են-
թարկել:

* * *

Աղամյանի խաղում,— խոսքը առաջին տեսարանի
մասին է,— դեպի աղջիկները քնքշություն չի նկատվել:
Շատերը դժգոհ են մնացել դրանից: Ինչո՞ւ պետք է լի-
նել: Բնմում խելառ ծերուկ է Աղամյանի կիրք, իր ամե-
նակարողությունից շփացած մի մարդ, որը եթե մտա-

ծել է իր ունեցածը բաժան-բաժան անել, ապա դա էլ մի կամայականութիւն է: Ի՞նչ քնքշութեան մասին կարող է խոսք լինել, երբ նա, ստորաքարշութեան ընտելացած, ինքնագոհ սպասում է իր ինքնասիրութիւնը շոյող բարձրագոյն արտահայտութիւններ լսելու: Եվ եթէ Գոնեբրիլի ու Ռեզանի խոսքերի վրա ժպտում է, ապա ժպտում է ոչ թէ սիրող ու բավական հայրը, բարի ու գործվագութիւն մարդը, այլ ինքնահավան բռնակալը, որի ինքնասիրութիւնը քիչ առաջ շոյել են: Եվ եթէ նա վերգովւում է Կորդելիայի դեմ, ապա նրա համար, որ չլսեց նույնը նրանից: «Լիր—Աղամյանը,— ասում է քննադատը,— վիրավորված հայր չէ, որը կասկածում է դստեր յիրս վրա դեպի ինքը, այլ բռնակալ: Ի միջի այլոց նրկատենք, որ Աղամյանից շատ ժամանակներ առաջ այդպէս է խաղացել նաև Քինը. ասում են, որ «Կորդելիայից վրդովվելու տեսարանում նա ոչ թէ դայրացած հայր է, որը հրաժարվում է անհնազանդ աղջկանից, այլ շրդայնացած իշխանավոր»³³: Սակայն դառնանք նորից Աղամյանին:

Շատ էական ցուցում: Չկա արքա: Չկա նաև հայր: Կա միայն բռնակալ, շփացած ծերուկ, որը չի կարող հաշտվել այն մտքի հետ, թէ իր կամքը կարող է անկատար մնալ: Ուրեմն, ոչ թէ հայրական կասկած կամ վրդովմունք՝ Կորդելիան սիրում է իրեն, թէ ոչ, այլ բարկութիւն, դայրութիւն, անհանդուրժողականութիւն. այդ ինչպե՞ս է պատահել, որ մեկը, ով էլ լինի նա, դուստր, թէ մեկ ուրիշը, միևնույն է, հպատակ, ենթակա լինելով՝ հանդգնում է շեղվել իր կամքից, չկատարել իր ցանկութիւնը, իր՝ խենթ ու խելագ, շփացած ծերուկի. նրա անսանձ խառնվածքի, որը մեկ սանձակոծ լինելով՝ այլևս ենթակա չէ բռնականութեան հսկողութեան:

Այսպիսով կարելի է եզրակացնել, որ Աղամյանը

հասկացել է, որ Լիբը, իրեն մշտապես շրջապատելով քծնանքով և ստորաքաբարշուկյամբ, ժամանակի ընթացքում այնքան է ընտելացել դրան, այնքան ներքին պահանջ է դարձել այդ նրա համար, որ կորցրել է նրա իրական իմաստը և իր նկատմամբ եղած, արքայական դիրքով սլայմանավորված քծնական վերաբերմունքը ընդունել է իբրև մարդկային բնական հարաբերությունների անկեղծ դրսևորում։ Չենք կարող այստեղ չհիշել Դորբոսլուբովին, որը դիպուկ ճշմարտացիություններ ասել է, թե այդ բոլորը հասկանալի է մի մարդու համար, որը ստվորել է համարել իրեն բոլոր ուրախությունների և վշտերի աղբյուր, իր թագավորության բոլոր կյանքի սկիզբն ու վերջը»³⁴։ Դերասանը հասկացել է, որ Լիբը չի ճանաչում իր շրջապատը և չգիտե էլ, թե դրամի վրա հիմնված իրականությունը ինչ գիշատչական հոգեբանություն է պատվաստում մարդու մեջ։ Ադամյանի պատկերացմամբ՝ նա չի ճանաչում իր ամբողջի պատերից այն կողմ գտնվող կյանքը, ինչպես նաև այն, որ իրականության ռեալականությունը նրա համար ամփոփված է արքայական փայլի մեջ և այդ արտաքին հանդիսավորությունն ընդունելով իսկականի տեղ, կարծել է, թե ինքը կարող է թագավոր մնալ և առանց տերության։ Նրա այդ վարմունքը, ինչպես Դորբոսլուբովին է գիտել, լի է այն հրապարակապետականության, թե նա ինքը, ինքնինքն մեծ է, և ոչ թե իշխանությամբ, որ պահում է իր ձեռքում»³⁵։

* * *

Դոնեբրիլին նշումվելու տեսարանը Ադամյանը նույնպես կառուցել է այլ կերպ, քան ուրիշ դերասանները։ Այն հանդիսատեսը, որի ճաշակը կաշմավորվել է այդ դերասանների խաղի վրա, բնական է, որ չպետք է հաշտ-

վեր Աղամյանի կատարման հետ, նա գտավ, որ դերասանը չափազանցնում է, որ եթե այստեղ տեսարանը կառուցված է պոռթկման վրա, ի՞նչ է անելու ապա Ռեզանի հետ հանդիպելիս Արքան, ասում է հանդիսատեսը, սովոր միշտ կարգադրություն անելու, ինչո՞ւ պետք է բարձրացնի ձայնը, կորցնի իրեն և այլն: Մինչդեռ այն քննադատը, որի հոգվածի վրա հենվում ենք այս վերլուծական փորձը կատարելիս, ճիշտ հակառակ համոզման է: Նա պարզ և բավական հաստատ կերպով ասում է, որ Գոնեբրիլի տեսարանում լիրը պետք է այդպես լինելու: Հետո ավելացնում է՝ միայն այդպես, այլ կերպ չի կարող լինել: Եվ ոչ միայն քննադատը, նրա հետ միասին՝ նաև թատերասրահի մեծ մասը, որն այդ տեսարանը, ինչպես ասված է այն ժամանակ գրված հոգվածում, ընդունել է ծափահարությամբ 36:

Եվ ահա թե ինչու

Քննադատը հիշեցնում է. մենք գործ ունենք մի մարդու հետ,— խոսքը լիրի մասին է,— որը սովոր չէր առարկության: Եվ հանկարծ նրան ոչ միայն առարկում են, այլև հանդուգն պատասխան են տալիս: Եվ ո՞վ— դո՞ւստրը, այն դուստրը, որին տվեց իր կարողության կեսը: Նա կատաղում է, հասնում զայրույթի գագաթնակետին: Եթե առաջին պատկերում տեսնում էինք, որ նա ծեր է, այն էլ արդեն հյուծված մի ծերուկ, ապա այժմ, աստիկ բարկության պահին, մոռացված է այդ ամենը, մեր առաջ կանգնած է նա ինչպես մի ասպետական առյուծ, որ մոռնում է ցավից և անզորությունից:

Այդպես էր Աղամյանը:

Մենք ասացինք, որ կարողությունը բաժանելու պատկերում նա խաղում է ծերուկ, բարձրամիտ ու գոռոզ, ինքնագոհ բռնակալ: Այնտեղ չկա արքա: Երբ արքա է՝ կարող է թույլ տալ իրեն պահել և այնպես, ոչ ար-

քայալայելու իսկ հիմա ճիշտ հակառակն է, նա արքա է։
Նա հիշում է, որ ինքը արքա է, տերութիւն զուգն, իրա-
վունքների տեր։ Եվ եթէ նա զայրույթի մեջ առյուծ է,
այսինքն՝ հպարտ, թեև կատաղած, այդ նրանից է, որ նա
վերադարձնում է իրեն արքայութիւնը, նորից կամե-
նում է մտնել արքայի գերի մեջ, զգալ իրեն առաջվա
պես ամենակարող, ինչպէս էր զահի վրա նստած պա-
հին, երբ շփացածութիւնից՝ կատակի տալով խաղում էր
կրակի հետ, համարելով, որ իր հղորութիւնը կա և պի-
տի լինի այնքան ժամանակ, քանի ինքն ապրում է աշ-
խարհի երեսին։

Այսպիսի բացատրութիւնը, իհարկեւ, անսպասելի էր։
Եվ, ճիշտ ասած, շատ էլ շենք զարմանում, որ մարդիկ
խրտչել են։ Սակայն չէ՞ որ դրանց կողքին եղել են գնա-
հատողներ և այն էլ ավելի մեծ շափուլ։ Քերկնում եմ,—
ասում է քննադատը,— Գոնեքիլին նզովելու տեսարանը
ավելին ցանկալու տեղ չի թողնում։ Եվ եթէ հանդիսա-
տեան այդ տեսարանը ծափահարութիւնով է ընդունել,
տպա ոչ միայն արտիստի վարպետութիւնը գնահատելու
համար, այլ նաև իբր հովանավորութիւն այն նոր բա-
ցատրութիւն, որ տվել է գերասանն այս տեսարանին։
Հանդիսատես հասարակութիւնը, այն էլ նրա երիտա-
ռարդական մասը թերեւ չէր գտնվում հարցի ըմբռնման
այն մակարդակի վրա, ինչ ներկայացման քննադատը,
բայց նա զգում էր չոր—Աղամյանի վարքագծի իրավա-
ցիութիւնը, իրեն դնում էր նրա տեղը և հասկանում, որ
համայնման պայմաններում ինքն էլ կապրեր նույն ցա-
սումն ու զայրույթը, ինչ որ հինավուրց Բրիտանիայի
տերը։

Առարկութիւն է հանդիպել նաև Ռեգանի հետ ունե-
ցած հանդիպման տեսարանը։ Այս անգամ արդեն հա-
կառակ բնույթի դիտողութիւն է արվել։ Ռեգանը, ինչ-

պես հայտնի է, Գոներիլից շար է: Հնտեւացած տրադի-
 ցիային՝ հանդիսականը սպասում էր, որ այս տեսա-
 րանում պետք է լիրի զայրույթը պայթի և հասնի գա-
 գաթնականին: Դրա համար նրանք շնորհունեցին նախորդ
 տեսարանում իր—Ադամյանի ցասումնալի պոռթկումը:
 Պետք է բարկանար, բայց ավելի պակաս, որ այստեղ,
 արդեն այս պատկերում իր բոլոր զայրույթը թափեր
 յայնա դատեր գլխին: Եվ այժմ հանդիսատեսը մնաց զար-
 մացած, երբ տեսավ Ադամյանի խաղը իր սպասածից
 հեռու, և նույնիսկ հակառակ: Նա տեսել է Բառնային,
 տեսել է Ռոսսին, որոնց պոռթկումն այս տեսա-
 րանում ուներ հրաբխային ժայթքման ուժ: Մինչդեռ Ա-
 դամյանը այստեղ թեև բարկանում էր, բայց շեշտը դրա
 վրա չէր դնում: Իր—Ադամյանին զրադեցնող գլխավոր
 խնդիրը բարկութունը չէր, այլ բոլորովին ուրիշ հարց,
 Գոներիլի ժամանակ նա զայրացավ, զայրացավ, որով-
 հետև հանկարծակիի եկավ, դա նրա համար անսպասե-
 լի էր, և նա իրեն կորցրած՝ ձայնը գլուխը դեց: Իսկ
 այստեղ, այստեղ է, որ առաջին անգամ իրի սիրտը
 կասկած է ընկնում, թե ինքը սխալ է թույլ տվել, մեծ ու
 ճակատագրական սխալ: Դրա համար էլ Ադամյանի խոս-
 քի ինտոնացիան կառուցված է եղել ոչ թե բարկության
 վրա,— այդ էլ կա, անշուշտ, բայց, որպես երկրորդային
 (գլխավոր լինելով նախորդ տեսարանում),— որքան
 դառնության: Այս արդեն նոր դույն է, նոր բացատրու-
 թյուն իրի կերպարը պատկերելիս: Ինչպե՞ս կարող է
 կրթի բռնկման վրա կառուցել դերասանն այս պատկե-
 րը, երբ այստեղ աղջկա ապերախտության ազդեցության
 տակ արագ ու լարված դործում է նրա միտքը, և այս-
 տեղից էլ ծայր է առնում հոգեկան բեկումը:

Չենք կասկածում այն զորեղ տպավորությանը, որ
 հանդիսատեսի վրա գործել է այս տեսարանում ցաս-

ման բուռն ատելությամբ համակված կիրերի խաղը: Դա նույնպես պատկերման հնարավոր եղանակ է: Ապերախ-տության առաջին հարվածը բարկացրեց, երկրորդը՝ վրդովմունքը հասցրեց զայրույթի: Մի խոսքով՝ աստիճանական զարգացում: Կրկնում ենք, հնարավոր է և այսպիսի խաղ:

Ողբերգության բեմական պատմության մեջ անթիվ են կիրերը: Հետևապես նրանցից յուրաքանչյուրը կարող է տարբեր բնավորություն ունենալ և ըստ այդմ էլ դրսևորել իրեն: Եվ դա ոչ միայն նրա համար, որ դերասանի անհատականությունն իր անխուսափելի կնիքն է դնում խաղի վրա: Դա կախված է նախ նրանից, թե դերակատարը ինչպես է հասկանում կերպարի աստիճանական աճը: Հետաքրքիր է հիշել Ռոսսինին: Յուրեն ասում է, որ այդ երկու տեսարաններում էլ Ռոսսին խաղում էր անշնորհակալ աղջիկների քարասրտությունից բխած զարմանք, վրդովմունք, բարկություն, զղչում, կատաղություն և այլն: Նրա խաղի հետաքրքիր կողմը եղել է այն, որ նման հոգեվիճակների համար գտել է արտահայտչական տարբեր դրսևորում: Ինչ խոսք, որ մեծ վարպետություն է պետք դրա համար. «Այստեղ բավական չէ բնական տաղանդը, բեմական փորձը և դերասանի վարպետությունը. այստեղ, բացի խելքից և կուլտուրայից, անհրաժեշտ է առանձնահատուկ օժտվածություն՝ մարդկային հոգու խորքը ներթափանցելու շրջնորհք», — եզրակացնում է Յուրեն³⁷: Այսպես, անշուշտ, կարելի է խաղալ: Այդ և այն պատկերացումը, որ տվել են Ադամյանին նախորդած կիրերը, որքան էլ հնարավոր և միանգամայն օրինական, բեմական տվյալ խընդրին, այնուամենայնիվ, տալիս են լուծում ըստ լայնքի: Ադամյանի առաջարկը մեզ թվում է նույնքան հետաքրքիր, բայց ավելի համոզիչ, մանավանդ որ դա հնարա-

— Բորոթյուն է տալիս բեմական նույն խնդիրը լուծել արդեն ոչ թե ըստ լայնքի, այլ ըստ խորքի:

Եթե չի բխում միտքը, այն, որ պայծառանալով հանգնում է իմաստության, ապա, ուրեմն, աղամյանական լուծումը կարելի է համարել, իհարկե, ոչ միակ ճիշտը, բայց առավելը մինչև այդ եղածներին կատմամբ: Եթե նրանք առաջարկում էին երկու միատիպ տեսարանների նկատմամբ միևնույն վերապրումը, վրդովված հուզմունք, միայն տարբեր աստիճանների, ապա Աղամյանը առաջարկում է երկու նման տեսարանի երկու տարբեր վերապրում. մի դեպքում՝ զայրույթ, երկրորդ դեպքում՝ դառնություն, հիասթափություն, որ խորհրդածության առիթ է տալու Դա հասկանալի է ուրեմն. ծայրահեղ բարկություն, որ ցասման է հասնում, որովհետև տեղի ունեցավ այն, ինչ չէր սպասում, ինչը նրան հանկարծակիի բերեց: Եվ առաջին հակադրեցությունը ձայն բարձրացնելն է, պոռթկումը: Իսկ հետո արդեն ցավ, հիասթափություն, որ խոհ է ծնում, ստիպում մտածել, տանջել միտքը՝ անհասկանալին, առեղծվածայինը հասկանալու համար: Սա համոզիչ է թվում կերպարի ընդհանուր աճի տեսակետից՝ զայրույթ, հիասթափություն և, այդ հոգի վրա՝ մտքի տենդացին լառում:

Լիրն ասում է.

Դուք մտածում եք՝ ես լա՞ց կլինեմ...

Ա՛յ, լաց չե՛մ լինի...

Բայց բոլ այս սիրտը բյուր կտո՞ր լինի,

Նախքան լաց լինեմ.— Ո՛վ, իմ խեղկատակ.

Ես կըխենքքանամ:

Կարո՞ղ է խոսք լինել զայրույթի ու ցասման մասին: Իհարկե, ոչ: Սա հուզմունքով լի զարմանք է, հառաչալի

բացականչութիւն, սա խուլ տնքոց է, երբ պրկում եմկաններդ, բոլոր ուժդ հավաքում, գերագույն լարման մեջ մի խորին կակծի դիմանալ կարողանալու համար:

Աղամյանի քննադատը բերում է վերահիշյալ տողերը և ասում, որ «Լիրը հասկացավ, թե ինչ է եղել ինքր և այդ գիտակցութիւնը լսվում է Աղամյանի բացականչութեան մեջ»: Այսինքն՝ Լիրը ըմբռնեց, թե ինչ էր ինքր առաջ և ինչ է այժմ: Ահա այս դառը գիտակցութեան վրա էլ Աղամյանը կառուցել է այդ տեսարանի խաղը: Եւ քննադատն էլ, որ ուշի-ուշով հետևում է նրա խաղի ընթացքին, ասում է, թե ինքր լիովին համաձայն է Ռեզանի հետ ունեցած տեսարանը այսպես ներկայացնելու հետ:



Այժմ երրորդ արարի մասին: Այստեղ աճում և հասկ է արձակում այն հատիկը, որ Ռեզանի պատկերում դերասանը պահ էր տվել հողին:

Չկա նրա ո՛չ բռնակալական ինքնավստահութիւնը, ո՛չ էլ զայրութիւն ու ցասումը: Հանդիսատեսի առջև կանգնած է արհամարհված, խեղճ մի ծերուկ: Սա արդեն ուրիշ մարդ է, ուրիշ Լիր, եսամոլի փոխարեն՝ մի բարի ծերունի, անձնական քմահաճութենից բացի, ուրիշ ոչինչ չտեսնող, գոռոզ Լիրի փոխարեն՝ իրենից գուրս և իր շուրջը խլրտացող կյանքին լայն բացված աչքերով նայող ու ճանաչող Լիրն է սա:

Լիր—Աղամյանը իմաստութեան ճանապարհին է:

Եթե Ռեզանի հետ տեսարանը անցկացնեք զայրացկոտ կատաղութեան բռնկումներով, դա ոչ միայն գույների կողմից կրկնութիւն կլինի, այլ նաև բոլորովին

չէր նախապատրաստի այդ տեսարանը, ծասումը կրթի բռնկումն արտահայտութիւնն է, այն ինչ, մինչ այդ տեսարանին հասնելը, պետք է որ լիրի միտքը մի պահ զամփեր իր վիճակի վրա, թե ինչ կատարվեց իր հետ, որ հետո, հաջորդ տեսարանում կարելի լիներ նրան մը-ղել դեպի խորհրդածութիւններ:

Արտաքսված ու անապաստան, նա թափառում է ինչպես մի հետին աղքատ: Տառապանքի օրեր են դրանք: Դա օգնում է նրան՝ տեսնել, ճանաչել ոչ միայն կյանքի բիրտ օրենքները, այլ այդ օրենքների զոհերին, անտուն, անտեր, թշվառ մարդկանց, որ իրենց կյանքը մթնեցնում են դեգերումների մեջ, ինչպես ինքը հիմա:

Ահա այստեղ, այս տեսարանում, փոթորկի պատկերում Աղամյանի խաղը ձեռք է բերել հասարակական մերկացնող իմաստ: Այստեղ է, որ նա, մոռացած իր անձնականը, բարձրանալով իր ապրած դժբախտութիւնից, սրտի խորին ցավով ապրում է բախտակից թշվառների վիշտը, այրող ատելությամբ բռնկվում կյանքի անարգարության դեմ:

Խեղճ մերկ աղքատներ, ուր էլ որ լինե՛ք՝
Այս ժանտ մօրիկից մտրակված, տանջված.
Ինչպե՛ս կարող ե՛ք ձեռն աճտուն գլխով
Եվ սովալըլուկ ձեռն ստամոքսով,
Եվ պատառոտուն ցնցոտիներով
Պատսպարել ձեզ այսպիսի օդից:
Օ՛հ, ես այդ մասին շատ քիչ եմ խորհել.
Դե՛ղ խմիր, եռխությո՛ւն. կրբիր մի անգամ՝
Ինչ որ կրում եմ չփախնեմ,
Որ դու էլ քափ տաս քո ավելորդը
Խեղճների համար, և ցույց տաս նրանց.
Գեթ մի ավելի ողորմած երկինք:

Ինչն է էական Շեքսպիրի կիրի, հետևապես նաև Ադամյանի պատկերած կերպարի մեջ, ա՛յն, որ կյանքի նոր պայմանները բացում են կիրի հոգու լուսավոր կողմերը, ցույց տալիս, որ նրան մատչելի է մեծահոգությունը, քնքշությունը, կարեկցությունը, մարդկային ամեն առաքինություն: Կերպարի զարգացման ուժը ոչ միայն նրա մեջ է, որ լենա նշովում է իր աղջիկներին, այլև Կորդելիայի հանդեպ ունեցած իր հանցանքի գիտակցություն: Ինքնահաղթահարումն է սա, որ մարդուն բերում հասցնում է իմաստություն:

Կարելի է պատկերացնել, թե ինչ ցնցող տպավորություն է գործել արտիստը հանդիսատեսի վրա, երբ մոռացած, թե ով է կիրը, ոչ միայն անցյալը, այլև ներկան, մտածել է իր ապրած ժամանակների մասին, այն բոլոր զրկանքների, որոնց ենթարկված ուս մարդը, նրա հետ հալը, հրեան, ուկրաինացին,— տառապում է, քարշ տալիս կյանքը՝ տանջող հոգսը մտքում, ազնիվ զայրույթը կրծքի տակ, հույսն աչքերի մեջ:

Ժամանակակիցներն ասում են, որ Ադամյանի արվեստը արդիական հնչեղություն ուներ, ազդու կերպով նա բերում կապում էր բեմի վրա կատարվողը հանդիսատեսին հուզող մտքերի հետ:

Եթե Ադամյանը կարողացել է իր խաղով ցույց տալ, թե ինչ այլանդակ կյանքի ու պայմանների ծնունդ էր կիրի կամայական բռնակալությունը, ապա բեկել հանդիսատեսի վերաբերմունքը նրա նկատմամբ այն աստիճան, որ կարեկցեն և նույնիսկ սիրեն երբեմնի արքային, որ այժմ տառապող մարդկանց դատի պաշտպան է դարձել, հոգու ամբողջ ուժով ատեն, ինչպես Դորբոլյուբովն է ասել, այն հակամարդկային կեցությունը³⁶, որ մարդուն դատապարտում է թշվառության, դա մեծ արվեստ է՝ բոլոր թելերով կապված ժամանակի հետ:

Ինչպես շատ անգամ իմ հարցերի ծանր ու թեթև անելով, զժամարին խոհերի ծանրության տակ կթած՝ իրը հասնում է խելագարության: Իր մոլեգին վիշտը դերասանը պետք է ապրի այնպես, հոգեբանական այնպիսի անդամներով, որ երևույթը համոզիչ ու բնական լինի:

Ինչպես է արտիստն արել՝ չգիտենք: Տվյալներ չեն պահպանվել, բայց որ նա հասել է իր նպատակին, դրա ապացույցը տալիս է քննադատը, այս անգամ, զժբախտաբար, միայն վկայությամբ, առանց նկարագրական մանրամասնությունների:

«Եթե մինչև երրորդ գործողությունը, — գրում է քննադատը, — ձեր մեջ դեռևս ուժ կար կշտամբելու, իրին հասցված վիրավորանքների մեջ տեսնելու պատիժ, որին նա արժանի է, ապա տառապող իրը երրորդ արարում հաշտեցնում է ձեզ իր հետ, խղճահարությունն ավելի է մեծանում, երբ հռչակավոր ողորդակը ասես նախապատրաստում է հանդիսատեսին շորորդ արարի համար, գիմախաղով, շարժումներով և իրեն այնպես ենթարկվող ձայնով սկսում է արտահայտել մտավոր խանգարման սկիզբը»:

Աղամյանն ունի մի ոտանավոր, գրված 1887-ին, որի մեջ նկարագրում է իրին.

Ապառաժոտ լեռների մեջ
Ամպ է իջել ըսպառնալից.
Որոտածայն նա գոռում է
Կայծակներով լիքը ծոցից:

Մըղընչելով հանկարծ փամին
Տապալում է մեծ-մեծ ծառեր,
Երբ շանքերը շառաչելով՝
Տալիս են խուլ արձագանքներ:

Այդ տարրերաց կրովին մեջ,
Խորդ ու ժայռոտ լեռան վրա
Մի ծերունի քափառական
Արցունք քափե, անեծք գոռա:

Պատառոտուն նորա ըզգեստ,
Մազն ու մորուք խառն ըսպիտակ
Սածանում են փամու շրջից,
Յուր աղետին իբրև դռշակ:

Չէ կարելի զանազանել՝
Ո՛րն է ավել զարհուրելի.
Շառաշյո՞ւնն այն կայծակների՝
Թե ծերուկին ողբ ցավալի:

Յուրաքանչյուր նորա կոծին
Մասնակցում են կարծես ամպեր.
Որոց կրակն էլ չէ՝ կարող
Ցամաքացնել յուր արցունքներ 39:

Կարելի է պատկերացնել լիր—Ադամյանին տափաս-
տանում, երեկոյան պահին: Փոթորիկ է, երկնքում կայ-
ծակ է ճայթում, շուրջը մռայլ ու սարսափելի, իսկ ինքը
կանգնած նայում է, նայում է այնպես, ասես ամեն ինչ
առաջին անգամն է տեսնում. աչքերն ակնապիշ, դեմքը
խռով արտահայտությամբ, ճերմակ մազերը քամուն
տված, մի ձեռքով ծածկել է բաց կուրծքը, մյուսով
կարծես ուզում է կանգնեցնել կյանքը, թռչող ժամանա-
կը, դեթ մի պահով, որ հարց տա՝ պատասխան ստանա:
Չկա արքան: Չկա և բռնակալը: Կա մարդը, որ ա-
ռաջ չկար: Մարդ, սակայն ոչ Գոռերիլի նման, ոչ Ռեզա-
նի, այլ այնպիսին, ինչպիսին Կորդելիան է: Եվ դեռ ա-

գելին՝ մարդկային բոլոր վշտերը ճաշակած, մեծ սըրտի տեր մարդ:

Տառապանքների ճանապարհը, որով անցավ իրը՝ հուսախար ու խռով, բերեց հասցրեց նրան կյանքի ճանաչողությանը, մտքի պայծառացմանը, հոգեկան կյանքի վերափոխությանը, — մի դժվարին ուղի, որը մաքրում ու վեհացնում է մարդուն:

* * *

Լիրի խելագարությունը, վերադարձը դեպի կյանքը և ապա մահը, փայլուն հաջողությամբ է պսակվել: Դա վկայում է քննադատը, որից հաճախ մեջբերումներ կատարվեցին: Նրա իսկ ասելով՝ Ադամյանի լիրը չընդունող, վերապահ մոտեցում հանդես բերողներն անգամ հիացել են, գտել, որ այդ տեսարաններում ողբերգակը ճշմարիտ արվեստի բարձրության վրա է գտնվել: Ի միջի այլոց նկատենք, որ դրանք դերակատարման զնահատության մեջ վերապահումներ անող Շիրվանզադեին էլ բավարարել են ⁴⁰: Սակայն դա չէ կարևորը, դառնանք ուսքնադատին, որին պարտական ենք Լիրի դերակատարման մանրամասնությունների պահպանման համար:

«Նա խոստացա ձեզ, — դիմում է նա ընթերցողին իր հոգվածի վերջում, — Ադամյանի խաղի լրիվ վերլուծությունը կատարել, բայց այդ նշանակում է, որ ես պետք է արտագրեի նրա ամբողջ դերը և յուրաքանչյուր խոսքի դիմաց կրկնեի՝ այստեղ արտիստը խաղաց սքանչելի, իսկ այստեղ՝ ավելի լավ, և այլն»: Եվ ապա ավելացնում է. «Պետք է տեսնել Ադամյանի խաղը Լիր արքայի դերում»: Ցավոք սրտի քննադատը դժվարացել է նկարագրել այդ տեսարանը, միայն հետևյալն է նշել. ինչպես ասվում է Լիրի մասին, թե արքա է ոտից-գլուխ, այնպես էլ Լիր — Ադամյանի մասին այս տեսարանում

կարելի է ասել՝ խելագար էր ոտից-գլուխ: Նա խոսքեր լի գտել իր հիացմունքն արտահայտելու համար. ասել, որ նա տաղանդավոր արվեստագետ է՝ դա միևնույն է, թե կրկնել այն, ինչ հազար անգամ արդեն ասված է, և նա մի փորձ է անում ասել, թե ինչպես է անցել լիրի պայծառացման տեսարանը, ու կանգ է առել դժվարության առաջ, չի թաքցրել ընթերցողից իր ծանր զգացումը. «Ենս դժվարանում եմ,— ասում է նա,— բառ ընտրել... ավելի, շատ ավելի, քան սքանչելի էր»: Եվ հասկանալով, որ չկան այնպիսի բառեր, որոնց օգնությամբ կարելի լինի մի այդպիսի ցնցող տպավորություն թղթին հանձնել, նա, ինչպես երևում է փորձված լրագրող, դիմում է մի հետաքրքիր հնարանքի. նկարագրում է դահլիճը, նրա վերաբերմունքը դեպի արտիստի խաղը:

«Եթե մինչև հիմա,— գրում է նա,— կային հանդիսատեսներ, որոնց շէր գոհացնում Ադամյանի խաղը, ապա շորրորդ գործողության մեջ, սիրելի Կորգելիայի դիակի մոտ ունեցած տեսարանից հետո, ամբողջ թատրոնը, ասես, փոխարկվեց մի հանդիսականի Դստեր դիակի առջև Ադամյանը գերազանցեց ինքն իրեն»:

Եվ այսպես՝ խաղն ավարտված է: Մենք կամենում ենք վերադառնալ այն մտքին, թե առաջին տեսարաններում, երբ լիրը արքա է, Ադամյանը խաղում է խելառ և շփացած ծերուկ, իսկ դրան հաջորդած տեսարաններում, երբ արդեն արքա չէ, այլ միայն ծերուկ, խաղում է արքա: Մի դեպքում խելառ ծերուկն է արքայի դեմ, մյուս դեպքում՝ արքան խելառ ծերուկի: Զլինե՞ր արքա, որ այդ ապերախտներից վրեժ լուծեր: Խելառ ծերուկը արքայի դիմից հանեց թագը: Լիրը լիր է և առանց թագի: Այդպես էր մտածում ծերուկը: Եվ դա էր նրա խելառությունը: Իսկ թագը... Թագը իր հետ տարավ իշխանություն, անմոռունչ ենթակայություն և հպատակների

«արսափին ու քծնանքը, որ նա ընդունել էր պատկառանքի տեղը։ Նա այդ հասկացաւ, երբ հարազատ աղջիկների դռները փակված տեսաւ իր առաջ։ Այժմ արդեն կատաղի ցասման մեջ է ծերուկի դեմ, այն խելառի, որ իրեն հասցրեց այս օրվան։ Ընդհատ է, չկա այլևս թագը, չկա նաև ծիրանին, ոչ էլ գահ ունի, որ բազմի ու հրամայի։ Բայց կա մարդը, բնության և կյանքի արքան, անտուն և անտիրական, բայց հպարտ, անիրավունք, բայց բարձր ու վեհացած։ Փշոտ էր ճանապարհը, դժվար, անհնարին արգելքներով լի, բայց նա զնաց դեպի ճշմարտությունը, ճանաչեց այդ ճշմարտությունը և կրեց այդ ճշմարտությունն իր մեջ։

Դա հաղթանակ էր, որ իր—Ադամյանը ներկայացման վերջում բերում էր իր հանդիսատեսին, որպես մեծագույն պարգև։

ՀԱՄԼԵՏ

Ադամյանի ներկայացրած շեքսպիրյան կերպարներից, ընդհանրապես նրա կատարած դերերից ոչ մեկն այնպիսի հետաքրքրություն չի հարուցել ժամանակակիցների մեջ, այնպիսի թանկագին հիշողություններ չի թողնել գալիք սերունդների համար, ինչպես Համլետը։ Ընդհատ այնպես, ինչպես համաշխարհային գրականության մեջ ոչ մի կերպարից այնքան չի խոսվել, որքան Համլետից։ Եթե Ադամյանի Օթելլոյի մասին հրապարակված հոդվածները, փոքր թե մեծ, տասնհինգից շնորհնում, իրի մասին գրվածը մի տասնյակի սահմաններում է մնում, ապա Համլետի շուրջ եղածն ավելի է, քան այդ երկու կերպարների վերաբերյալ լույս տեսածը՝ միասին վերցրած։

Դա բացատրել սոսկ նրանով, որ խոսքը Համլետին է վերաբերում՝ ճիշտ կլինի, բայց մասամբ, ինչ խոսք, որ դրա մի և այն էլ էական, պատճառն այն է, որ Ադամյանի պատկերած Համլետը հետաքրքրություն է առաջացրել և լուսարանության տեսակետից, որ կարելի էր անել նրա և նույն կերպարի այլ դերակատարների միջև, վերջապես՝ այն ոգեշունչ խաղի երբեմն հակասական ընկալումով՝ հանդիսատեսի մեջ:

Ադամյանի Համլետը թերագնահատելու փորձեր եղել են: Ջանք է թափվել ջախջախելու այն, ոչնչացնելու, նույնիսկ ծաղրի ենթարկելու Սակայն դա ինչ նշանակություն ունի, բացի նրանից, թերևս, որ թունավորել են արտիստին, պղտորել նրա հոգին, նրան դրել նյարդային կացության մեջ: Ճիշտ է, շատ չէ այդ կարգի հարձակումների թիվը, ոչ էլ մեկ անգամ միայն արտահայտված: Դա պատահականություն էլ չէ, բայց, ի վերջո, դերասանի այդ ստեղծագործության գնահատության միջավայրում այսօր արդեն ներկայանում է որպես խղճուկ ոտնձգություն, որ գուցե ավելի հեգնոտ փպտի, քան վրդովմունքի առիթ է տալիս:

Համլետը Ադամյանի ստեղծագործության գլուխ-գործոցն է, նրա բեմական արվեստի պսակը:

Սա վեճ վերցնող խնդիր չէ. պետք է արձանագրել ու անցնել առաջ:

Այդպես էին կարծում ժամանակակիցները և՛ այն օրերին, երբ Ադամյանը փայլատակում էր բեմի վրա, և՛ այն ժամանակ, երբ նա այլևս չկար և արտիստի մասին պահպանված հիշողությունը անցած-գնացած կյանքի, թանկագին, վառ ու գեղեցիկ օրերի շարքին էր պատկանում:

Համլետը Ադամյանի շահած այն հաղթանակն է, որով նա ոչ միայն դուրս է եկել ազգային իրականության

համայններից, այլև, ինչպես ուսաներն են ժամանակին
գնահատել, թեևակոխում է արվեստի համաշխարհային
ուղորտներու նվ եթե այսօր շեքսպիրագիտության գրական-
նության մեջ Ադամյանի անունը չի տրվում կամ էլ հիշ-
վում է աղոտ, ի միջի այլոց, ապա դրա պատճառը եղած
նյութերի բացակայությունը չէ կամ պակասը, ոչ էլ շա-
րակամությունը, ինչպես միամտությամբ կարծում են
ոմանք, այլ դրանց, այդ նյութերի ինչպես հարկն է ու-
սումնասիրված և մատուցված շինելը¹, Մենք էլ ենք
մեղավոր, այն սերունդը, որ իրեն նվիրել է հայ թատ-
րոնի պատմության հետազոտմանը Թվում է, թե վա-
ղուց է հասունացել պահանջը՝ մոռացումից և փոշինների
տակից հանել, լույս աշխարհ բերել ուսական մամու-
լի այն թանկագին էջերը, ուր մեծարված է Ադամյանը
ու նրա հետ միասին փառաբանված Համլետը:

Ի միջի այլոց նկատենք, որ ուսական անցյալ թա-
տերական քննադատության դերն այդ հարցում անգնա-
հատելի է, անշափ մեծ, և այդ անուրանալի ծառայու-
թյունն էլ ինչպես հարկն է դեռ գնահատված չէ. այն
ստեղծագործությունը, որը թեկուզև տակավին անկա-
տար, արտիստի առաջ նոր և հեռավոր հորիզոններ ընդ-
գրկող ճանապարհ էր խոստանում, հայկական մամուլն
ու քննադատությունը արժեքավորել չկարողացան:
Ընդհատ է, տարիներ անց մեզանում էլ բարձր շնչով խո-
սեցին նրա Համլետի մասին², բայց դա արդեն նրանից
հետո, երբ արտիստը գնահատված էր Մոսկվայում և
Պետերբուրգում: Ռուսական իրականության մեջ գի-
տակցվեց նրա իսկական մեծությունը:

Վերադառնանք այն իրողությանը, որով սկսեցինք:
Խոսքն այն մասին է, որ Ադամյանի Համլետի շուրջ
յատ է գրվել: Դերասանի ժամանակակիցներն այն ան-
կեղծ համոզումն ունեին, թե ինչ որ գրվում և ասվում է

Երա Համլետի մասին՝ շափաղանց քիչ է։ Այս տրտունջը
 երկու կողմ ունի։ Նախ դժգոհ էին, որ խաղի ազդեցու-
 թյամբ իրենց համակած մտքերն ու ձգտումները շատ ա-
 վելի հարուստ ու բուռն էին, քան իրենց ձիրքը՝ այդ ա-
 մենը դրավոր արտահայտել կարողանալու համար։ Եվ
 օրկրորդ՝ գանգատվում էին, որ լրագրում իրենց հատ-
 կացված տեղը փոքր է, նեղ, այնքան սուղ, որ շնն կա-
 րող իրենց բոլոր զգացածն արտահայտել, ծավալվել
 կամ, ինչպես նրանցից մեկն ասում է, հողվածում քայլ
 առ քայլ հետևել արտիստի խաղին, ասել, թե որտեղ ինչ
 է անում, պատմել, զաղափար տալ ընթերցողին, և եթե
 նա չի տեսել՝ վարակել նրան այն հուզական մթնոլոր-
 տով, որ ապրել է ինքը, իր հետ միասին նաև ուրիշները՝
 մի բախտավոր երեկո ներկա լինելով արվեստի այն ե-
 զակի պոռթկմանը, որը մարդիկ գեղեցիկ երազի հետ են
 համեմատել։

Սրանից հետո զարմանալի է, եթե Շիրվանզադեն
 Համլետի առիթով գրված ընդարձակ հողվածում, ըստ
 որում, այն ժամանակները մի դերակատարմանը երբեք
 այդքան ծավալ չի հատկացվել, — ասում է, որ «Պ. Ա-
 դամյանի մասին շատ երկար կարելի է խոսել և այդ եր-
 բեք շատախոսություն չէր լինի»³։

Միայն նա չէ այդ կարծիքին։

«Օղեսսկի լիստոկի» հողվածագիրը, գանգատվելով,
 որ լրագրային հողվածի սահմանները թույլ չեն տալիս
 Ադամյանի խաղին հանգամանորեն անդրադառնալու,
 ասում է, թե Համլետի դերակատարումը «թատերական
 քննադատության համար հարուստ նյութ է»⁴։

Ո՛չ Շիրվանզադեն, ո՛չ էլ ուրա անհայտ հեղինակը
 երևի չէին կասկածում, որ մի օր այդ կարվի։ Մեղ էլ
 փվում է, որ Ադամյանի Համլետը մի այնպիսի ուշա-
 գրավ և նյութի կողմից համեմատաբար առատ ասպա-

րեզ է, որի մասին արժե մի ամբողջ գիրք շարադրել: Չկասկածելով, որ կդա ժամանակը, երբ այդ էլ կարվի (և մի՞թե դրա ժամանակը չի եկել), ապա մենք կբավականանանք այնքան միայն խորանալով նյութի մեջ, որքան այդ տեղին կլինի ոչ միայն մի խնդրի, այլև ընդհանրապես Ադամյանի կյանքին, ամբողջ ստեղծագործությունը նվիրված մի աշխատության մը թելադրված պահանջի համեմատ:

* * *

Ռուսական թատերական քննադատության մեջ այն կարծիքն է հայտնվել, թե Համլետի կերպարին Ադամյանի տված մեկնաբանությունը նորություն է:

Այսպես, օրինակ, Վլ. Չուլկոն Ադամյանի մասնակցությամբ «Համլետ» ներկայացման մասին գրած հոդվածում ասում է. «Իր խաղով շատ բան նա լուսարանում է նոր, անսպասելի տեսակետից. չի ընդօրինակում ոչ մի բեմական մեծության, աշխատում է լինել ինքնուրույն. այս վերջինը երիտասարդ գեղասանի լավագույն կողմերից է: Երբեմն նա հակադրվում է ավանդական ըմբռնումներին և, մեծ մասամբ, այդ խիղախումները հաջողվում են նրան»⁵:

Սա միայն Չուլկոյի կարծիքը չէ: Այդպես են մտածել և ուրիշները՝ անկախ Չուլկոյից, ծանոթ չլինելով նրա գրածներին: Եվ ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել, որովհետև այդ էր թելադրում Ադամյանի խաղը՝ նրա մասին գրել ցանկացող քննադատներին: Բայց ավելի լավ է փաստացի լինել: Թերթենք այն տարիներին ռուսական պարբերական մամուլը, գտնենք լրագրի կամ ամսագրի այն համարները, ուր խոսվում է Ադամյանի Համլետի մասին և տեսնենք, թե ինչ է ասված մեզ հետաքրքրող հարցի շուրջը:

Ահա մեր առջևն է «Օդեսսկի լիստոկ» թերթի այն համարը, որտեղ Ադամյանի գաստրոլներին նվիրված մի հոդված է տպագրված: Հոդվածագիրն ասում է, թե հայ դերասանի «գլխավոր առանձնահատկությունն այն է, որ նա կառնած չի մնում ակադեմիական հանրածանոթ ժամժմված կարծիքներին»⁶:

Ահա մի քաղվածք էլ մի ուրիշ թերթից, որ կոչվում է «Ելիսովենտգրադսկի վեստնիկ»: Սրա էջերում ասվում է, թե Ադամյանը բոլորովին այլ Համլետ ցույց տվեց, քան մինչ այդ իրենք տեսել էին, և միանգամայն վրստահ հայտարարվում է, թե նա «այդ դերի պատկերման մեջ նորարար է»⁷:

Գուցե այդպես է թվացել թատրոնից, նրա պատմությունից հեռու կանգնած և անգիտակ հոգվածագրերին: Ծիշտ է, մենք արդեն բերինք մի այնպիսի հեղինակության վկայություն, ինչպիսին Զուլկոն է հղել ժամանակին, բայց վատ չէր լինի իմանալ, թե մասնագիտական մամուլն ինչ դիրք է ընդունել: Օրինակ՝ Մոսկվայում հրատարակվող «Տեսադրայնի միտոկ» թերթն ասում է, թե «Ադամյանը Համլետին պատկերում է շահագուշակ ինքնահատուկ ձևով» և ասյա ավելացնում է, թե այդ հաճելի ինքնատիպությունը գլխավորապես որ տեսարաններումն է արտահայտվել:

Ահա և «Իսկուստովո» շաբաթաթերթի կարծիքն այդ մասին.

«Ոչ ոքին չընդօրինակելով, ոչ ոքի չհետևելով՝ Համլետի հանրընդունելի պատկերացողներից՝ նա ստեղծեց թերևս փոքր-ինչ յուրահատուկ, սակայն լիովին գեղարվեստական մի տիպ, որ մշակված էր մինչ ամենաշնչին մանրամասները, զարմանալիորեն կուռ»⁸:

Ա. Յարիշկինն էլ ասում է. «Շատերը գնալով թատրոնից՝ տարակուսում էին, որ Ադամյանի խաղը նայելիս

իրենք տեսան Համլետին ոչ այնպես, ինչպես սովոր էին տեսնել նախորդ դերասանների խաղով»⁹։

Կարելի է ուրիշ մեջբերումներ էլ կատարել, բայց թվում է, թե այսքանն էլ բավական է, մանավանդ որ վկայությունների այս շարքը կամենում ենք հզրափակել մի հեղինակության ասածը ևս հիշելով։ Նկատի ունենք ակագեմիկոս Ալեքսեյ Վեսելովսկուն։ Անդրադառնալով Ադամյանի Համլետին՝ նա գրում է. «Այս Համլետը չի համընկնում շեքսպիրյան այն վշտահարի և մտքի նահատակի հետ, որը կտակել են քննադատության տիրապետող բացատրությունները, մեծ կատարողների գերըմբռնումը. դա Համլետի և համլետիզմի անկախ ըմբռնողության ներշնչած համատարած նորամուծությունն է, որը դրսևորվում է հերոսի հոգեբանության բոլոր ծալքերում, պիեսի բոլոր ցայտուն մոմենտների և անցումների մեջ»¹⁰։

Վեսելովսկու այս վկայությունը գրված է ոչ թե 80-ական թվականներին, դերասանի կենդանության օրով, այլ նրա մահից հետո, շատ տարիներ անց։ Սա անկարևոր հանգամանք չէ։ Ժամանակին, խաղի անմիջական տպավորության տակ գրվածները այն արժեքն ունեն, ինչ արժեք ունենում են դրանք ընդհանրապես։ Ուշ գրվածի նշանակությունը տարբեր է։ Անցած ժամանակը, մանավանդ այդքան երկար ժամանակը, ստուգման բովից է անցկացնում ստացած տպավորությունը և թողնում հիշողության մեջ լոկ ամենաէականը։ Եվ քանի որ հեռավոր ժամանակներին է արդեն պատկանում խաղը, ինչպես և նրա առաջ բերած ռեկորդները, երկվույթի մասին մարդ դատում է համեմատաբար սառը, ավելի հանգիստ, հավասարակշիռ։ Եվ, շնայած դրան, Վեսելովսկու համար դա ոչ միայն անէական կետ չի

եղել, այլ ճիշտ հակառակը՝ շատ կարևոր, որոշ իմաստով մեկնակետի նշանակութիւն ունեցող:

Ավելի հետաքրքիր է մի այլ հարց:

Որ Ադամյանը Համլետ խաղացել է ոչ ավանդական ըմբռնումով, այդ արդեն պարզ է: Այժմ տեսնենք, թե ինչ է իրենից ներկայացնում այն, ինչ հայ դերասանի ռուս զնահատողները համարել են ոչ միայն շեղում տիրապետող հասկացողութիւնից, այլև նույնիսկ նորարարութիւն: Դրա համար անհրաժեշտ է նախ և առաջ պարզել, թե քննադատների ասած տիրապետող տրադիցիան ո՞րն էր:

Տեսնենք, թե ռուսական իրականութեան մեջ 60—70-ական թվականներին Համլետի կերպարի ինչ պատկերացում էր իշխում:

«Սովրեմեննիկի» դեմ լիբերալ ու ռեակցիոն թեկզադափարական պայքարում նկատվել է շեշտված միտում՝ հեռանալ Շեքսպիրի ըմբռնման բելինսկիական և մոշալովյան դիրքերից: Ավելին. Շեքսպիրն օգտագործվում էր Բելինսկու դեմ մղվող պայքարում ընդհանրապես: Այսպես, օրինակ, Ա. Դրուժինինը Բելինսկու, ինչպես և Դոբրոլյուբովի ու Զերնիշևսկու մատերիալիստական էսթետիկային հակադրվելու նպատակով Շեքսպիրին հայտարարում է մաքուր արվեստի ներկայացուցիչ: Իսկ մի ուրիշը, Մ. Զադուլյանը, ավելի հեռունքն է գնում: Կամենալով հակադրվել Զերնիշևսկու և նրա ղինակիցների այն մարտակոչին, թե պետք է երկիրը փրկել դարավոր ստրկութիւնից և ստեղծել, ազատ, հպարտ և անկախ մարդկանց նոր հասարակութիւն, նա, այդ Զադուլյանը, այնպես է ներկայացնում Շեքսպիրին, որ իբր թե նրա «Համլետի» փիլիսոփայութիւնը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե «մարդկութեան անգոյ-

բությունը նախատագրի և կյանքը կառավարող ուժերի նկատմամբ»¹¹:

Գաղափարական այս միջնորոտում նախապատ-
րաստվեց հայեցողական և կրավորական Համլետի երե-
վան գալը ուսական բեմում: Առաջին օրինակը տվեց
Սամոյլովը: Թերևս ո՛չ պատահական է և ո՛չ էլ հետա-
քըքրությունից զուրկ այն փաստը, որ Սամոյլովը, հրա-
ժարվելով Պոլևոյի թարգմանությունից, որով խաղում
էր Մոշալովը և որին արդեն ընտելացել էր հանդիսա-
տես հասարակությունը, բեմ է բարձրացել Զագուլյանի
թարգմանությամբ: Դերասանն ըստ երևույթին այդ
թարգմանությունն ավելի մոտ է գտել իր պատկերաց-
րած Համլետին: Բաժենովի ասելով, նրա «Համլետը բա-
րոյապես ցնցված մարդ է, սեփական անզորության
նահատակ, մարդկային ոգու բոլոր լավ առաքինությու-
ներով առատորեն օժտված մարդ, որի մոտ այդ բոլորը
կորչում է ապարդյուն՝ հաստատուն կամքի բացակա-
լության և այն պատճառով, որ վախենում է գործել»¹²,

Սա արդեն գյոթեական Համլետն էր: Նորություն էր
ուսական բեմում, որը, ինչպես հետադետողներն են
ասում, 60-ական թվականներից ուսական բեմում ձեռք
է բերում կայուն տրագիցիայի ուժ¹³:

Արդյոք առաջավոր վաթսուականներից մեկը, Գ. Զ.
Ելիսենը, նկատի չունե՞ր հենց այդ, երբ ցավելով գրել
է, թե «մեզանում կորսված է նրանց (Շեքսպիրի ողբեր-
գությունների մասին է.—Ռ. Զ.) ժամանակակից ըմբռն-
ման քանակին»¹⁴: Այս և նման այլ ելույթներ, անշուշտ,
կատարում էին իրենց դերը, բայց և միաժամանակ
իրողություն է, որ և՛ այդ տարիներին, և՛ 70-ական
թվականներին, և՛ դրան հաջորդած տասնամյակում ուս-
ական բեմում գերիշխում էր հայեցող ու կրավորական
Համլետի տրագիցիան:

Շեքսպիրին Գյոթեն հաճախ է անդրադարձել, բայց այն, ինչ նկատի ունեն Ադամյանի քննադատները՝ գրեթե երբ նրա «Վիլհելմ-Մեյստերի ուսման տարիները» գրվածքում, որտեղ բեմական մտահղացման շուրջ եղած գրույցն ավարտվում է շեքսպիրյան հայտնի ողբերգության լուսարանությամբ, որը, ինչպես շեքսպիրագետներն են ասում, մի ամբողջ դարաշրջան կազմեց Համլետի շուրջը եղած գրականության պատմության մեջ:

Չույկոն ասում է, թե Ադամյանն իր խաղով բրուրովին վերացնում է Գյոթեի մեկնարանությունը»¹⁵, նույնը հաստատում են և ուրիշները, ասելով, թե նրա պատկերածը «գյոթեական Համլետը չէ»¹⁶: Ադամյանի առնչությամբ Գյոթեի անունը սովորաբար հաճախ է հիշվում: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև ավանդական մեկնարանության դասական սահմանումը կապված է գերմանական բանաստեղծի անվան հետ:

Ըստ Գյոթեի՝ Համլետը ազնիվ, մաքուր, բարձր բարոյականության տեր էակ է, բայց քանի որ զուրկ է այն զգացումներից, որոնք մարդուն հերոս են դարձնում, ուստի կործանվում է մի այնպիսի ծանրության տակ, որը նա ո՛չ կարող էր կրել, ո՛չ էլ վրայից նետել: Նրանից պահանջում են անկարելին, ոչ թե ընդհանրապես անկարելին, այլ այն, ինչ անկարելի է նրա, Համլետի համար¹⁷:

Նույն հայացքը պաշտպանել է նաև Հեգելը:

Վերջինիս կարծիքով՝ Համլետը գործի մարդ չէ. թույլ է բնավորությամբ, իր հոգու ներքին ապրումների մեջ խորասուզված. և չի վճռում դուրս գալ այդ ներքին ներդաշնակությունից:

Այն, ինչ Գյոթեն ու Հեգելն են ասում՝ ըստ էության Համլետի կերպարի մի այնպիսի ըմբռնում է, որ մինչ այդ էլ գոյություն է ունեցել ինչպես գրականության

մեջ, այնպե՛ս էլ թատրոնում: Եվ երկար ժամանակ էլ, ընդհուպ մինչև Ադամյանի օրերը, և նույնիսկ նրանից հետո, շարունակվել է դիտվել իբրև տիրապետող կարծիք:

Այսպիսով, ուրեմն, Համլետի տիրապետող ըմբռնումը, այսպես ասած դյոթեական ըմբռնումը, աչքի առաջ ունի ոչ այլ ինչ, քայց եթե շեքսպիրյան հերոսի նախ և առաջ թույլ կողմերը, և, այդպիսով, իր ընդհանուր նկարագրով ներկայանում է որպես կրավորական և հայեցող մի տիպ:

Ադամյանը ուսական բեմում երևաց հենց այն ժամանակ, երբ ոչ միայն թատերական աշխարհը, այլև գեղարվեստական հասարակայնության ղգալի մասը շեքսպիրյան կերպարի գյոթեական պատկերացման տպավորության տակ էին գտնվում:

Դրա պատճառները հասարակական էին: Այն հասարակական անտարբերությունը, որ ռեակցիայի մթնոլորտում նկատելի էր ուսական մտավորականության որոշ շերտերում, սնունդ էր տալիս և սնունդ էր առնում այդպիսի Համլետից:

Գնալ այլ ճանապարհով՝ դժվարին գործ էր: Հակադրվե՛լ՝ գրեթե անհնար հանդգնություն: Այդ նշանակում էր վեճի բռնվել Գյոթեի հեղինակության և տրագիցիայի ուժով նախապաշարված մի հասարակության հետ:

Ադամյանը անվարան կանգնեց այդ ճանապարհի վրա:

Ադամյանի խաղը մի ակնհայտ շեղում էր Համլետի հանրահռչակ այս մեկնաբանությունից: Ինչո՞ւ շեղում: Դա պարզ հակադրություն էր: Այդպես են նկատել հայ «դերերգակի» ուս ըննադատները, համեմայն դեպս ներքանց մեծ մասը: Ոմանք այդ գտել են վիճելի, ոմանք՝ չէլ են երևույթը և անցել, ոմանք էլ արձանագրել ու

հակվել են պաշտպանելու դերասանի տված լուսաբանությունը:

Ենդվելով ավանդական մեկնաբանությունից կամ հակադրվելով տիրապետող ըմբռնմանը, ինչպես էր Աղամյանը լուսաբանում Համլետի կերպարը:

Չույկոն ասում է. «Աղամյանը խաղում է ոչ թե ֆլեգմատիկ հյուսիսեցու, ինչպես պետք է լինի Համլետը, այլ հարավցու, ավելի եռանդուն և կրքոտ, քան թե ռեֆլեկտիվ, ճնշված մարդու տեսակետից: Սրանք են այն երանդները, որոնցով Աղամյանը ներկայացնում է Համլետի ընդհանուր պատկերը: Այդպես է Աղամյանը հասկանում շեքսպիրյան հերոսին»¹⁸,

նույնն է ասում նաև Վեսելովսկին. «Հարավցու ոգուն ասես օտար հյուսիսային ռեֆլեքսիայի ուժն ու անհուսալիությունը և մարդուն համարյա թե «խելագարության սահմաններին» հասցնելու ընդունակ պսիխոպաթոլոգիան չէին կարող իսպառ անհետանալ, բայց ենթարկվում էին ակտիվության ձգտմանը, բողոքի պոռթկումներին, շլատված կամքի և ջախջախված իդեալների տրագեդիային»¹⁹,

Թեև մեզմ և քաղաքավար, բայց և՛ Չույկոն, և՛ Վեսելովսկին քննադատում են Աղամյանին, նրա արած ավելի առանձնահատկություն են համարում, քան պակասություն, բայց դրանից ավելի կարևորն այն է, որ բարձր գնահատելով հանդերձ նրա խաղը՝ զտնում են, որ նա Եեքսպիրից հեռացել է:

Սրանց կողքին կային պաշտպաններ: Դրանցից է, օրինակի համար, պետերբուրգյան «Իսկուստվոյի» հոդվածագիրը: Այս շարքը պետք է դասվի նաև Ա. Յարիշկինը: Կային և այնպիսիները, որ վեճի մեջ էին մտնում Չույկոյի հետ, առարկում նրան: Օրինակ՝ Պոլսի «Մասիսում» հրապարակվել է մի հոդվածաշար՝

Աղամյանի պետերությունը ներկայացումների մասին: Հոգվածի հեղինակը թաքնված է էմիր ծածկանվան տակ: Հոգվածը գրվել և Քուրքիա է ուղարկվել Պետերությունգից: Բերելով Զուլկոյի թատերախոսականը գրեթե ամբողջությամբ, էմիրը վիճում է ռուս քննադատի հետ: Բերենք նրա մի առարկությունը, որը անմիջապես վերաբերում է մեզ հետաքրքրող հարցին. «Անգղիացի մեծահանճար Շեքսպիրը, իր այդ պիեսան ստեղծագործելու միջոցին, Համլետի քննադատության մեջ մտցրած է այնպիսի հոգեկան կողմեր, որ նրա հերոսը սոսկ պաշարյուն անձնավորություն լինելով, անկարելի է, որ իրականացներ, կենդանացներ Համլետի այն տիպարը, ուր շատ անգամ միայն բռն կրքի ու աշխուժի ազդեցության կարող է նա, ինչպես Համլետ գոյություն ունենալ»²⁰,

Այլ կերպ, բայց նույնն է հաստատում նաև Յարիշկինը:

Ասելով, թե «զուր են շատերը Համլետին համարում սուր հասներ, որը ոչինչ չի ուզում ճանաչել, բացի իրենից, համարելով նրան թույլ կամքի տեր մարդ», Յարիշկինը գրում է. «Աղամյանն իր գեղարվեստական զատարումով հաստատում է հակառակը. նրա Համլետը այլասեր է, ուժեղ կամքով, իր ծնողներին ու ընկերներին, ինչպես և ամբողջ աշխարհը սիրող, մաքուր բանականության տեր է, ոչինչ չի անում հենց այնպես, ինչպես կշռադատելու, անշափ տպավորվող է և մտազերվելով որևէ բան անել՝ այդ նպատակի համար զոհաբերում է ամեն ինչ»²¹:

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, Աղամյանի Համլետի համար բնորոշ է եղել ակտիվության ձգտումը, ավելի եռանդ ու կիրք, ուժեղ կամք, նպատակասույցություն, բողոքի պոթիկումներ և այլն:

Երբ պարզ է, թե Համլետի աղամյանական մեկնաբանությունը իրենից ինչ է ներկայացրել, քննության առնենք այն հարցը, թե կերպարի նման մեկնաբանությունը իսկապես նորություն է եղել, թե՞ ոչ:

Աղամյանից առաջ, այն էլ բավական առաջ, Համլետն այդպես լուսաբանվել է գրականության մեջ: Այդպես է մտածել և գրել, օրինակ, Բելինսկին: «Համլետը,— ասում է նա,— բնությամբ ուժեղ մարդ է. նրա մաղձոտ հեգնանքը, նրա վայրկենական պոռթկումները, կրքոտ բռնկումները մոր հետ ունեցած խոսակցության ժամանակ, հորեղորո նկատմամբ ունեցած հպարտ արհամարհանքն ու անսքող ատելությունը,— այս ամենը վկայում են նրա հոգու մեծությունն ու եռանդը»²²:

Եիշտ է, այդ շրջանում Բելինսկին իր փիլիսոփայական ըմբռնումներով հեգեղական էր, բայց նա ոչ միայն Համլետի բնավորությունն է տարբեր գտնում, քան Գյոթեն և Հեգելը, այլև պատմական հոգի վրա է դնում այն պատճառները, որոնք խանգարում են Համլետին գործելու. ուրեմն Բելինսկին շրջել է Գյոթեի հայացքը՝ Համլետի անգործունեությունը համարելով հետևանք և ոչ թե պատճառ: Բելինսկին, վերլուծելով Համլետի վարքագիծը, չի էլ փորձում ժխտել կամքի թուլության և անվճռականության պահերը նրա բնավորության մեջ, բայց Համլետի էության պարզաբանումը նա կատարում է բոլորովին նոր լույսի տակ, երբ խոսելով այն տառապալի պայքարի մասին, որ մղում է Համլետն ինքն իր դեմ, ասում է, որ նրա անվճռականությունն անխուսափելի հետևանքն էր այն աններդաշնակության, որ կար Համլետի իդեալների և իրականության միջև:

Բելինսկուց հետո ակտիվ Համլետի միտքը եվրոպական շեքսպիրագիտության մեջ պաշտպանել է Վերգերը: Բայց Վերգերը ոչ միայն չկարողացավ առաջ



Համլետ
Վ. Շերապիր. «Համլետ»



տանել Բեխինսկու հայացքը, այլև նրա հասարակական-փիլիսոփայական ընդհանրացումը փոխարինեց հարցի սոսկ իրավաբանական-հոգեբանական բացատրությունը: Ըստ Վերդերի՝ Համլետին գործելու խանգարում էին օրյակտիվ պատճառներ, օրինակ հենց այն, որ Համլետը չուներ ոչ մի ապացույց Կլավդիոսի ոճրագործությունը հաստատելու համար: Ըստ Վերդերի՝ Համլետի ողբերգության աղբյուրն այդ է և, ընդհակառակն, եթե Համլետը փաստեր ունենար մարդկանց ապացուցելու այն, ինչ միայն իրեն ասել էր ուրվականը, ոչ մի ողբերգություն չէր լինի, հետևապես Համլետը կկարողանար անարգել լուծել իր հոր վրեժը:

Ուրեմն, ըստ ավանդական հայացքի, Համլետի թուլության պատճառները պետք է որոնել նրա բնավորության մեջ, բացատրել նրա կամազրկությունը, այսինքն՝ այն, ինչ միայն հետևանք էր, գիտվել է Գլոսթերի և մյուսների կողմից իրրե պատճառ, մինչդեռ, ըստ Բեխինսկու, այն հիմնիվեր խախտված ներդաշնակության հետևանք է, որ կար Համլետի իդեալների և իրականության միջև:

Այս լուսաբանությունը գտել է նաև իր բեմական մարմնավորումը Օրինակ՝ Մուշալովի պատկերած Համլետը, որ ստեղծվել է անցյալ դարի 30-ական թվականների վերջերին, ուրեմն, քառասուն տարի ավելի վաղ, քան Ադամյանի հանդես գալն այդ դերում:

Մի՞թե դա հայտնի չէր Ադամյանի ժամանակակիցներին և հատկապես նրանց, որոնք խանդավառված դերասանի խաղից՝ գրիչ էին վերցնում նրա Համլետի մասին գրելու Թե ինչու Զույկոն կամ Վեսելովսկին չեն գրել, զժվարանում ենք բացատրել, բայց որ Ադամյանով հիացողների մեջ եղել են այնպիսիները, որ նրա խաղը դիտելիս անմիջապես հիշել են Մուշալովին՝ այդ

ևս փաստ է: Օրինակ՝ ռուս հայտնի դերասան Անդրեև-
Ռուբլակը ասում է. «Համլետի դերում Ադամյանը հի-
շեցնում է նշանավոր Մոչալովին»²³:

Մի հարց ևս. արդյոք ծանոթ էր Ադամյանը Համ-
լետի մասին Բելինսկու գրած աշխատությանը, հետևա-
պես դադափար ունե՞ր, որ մի այլ դերասան իրենից
առաջ, այն էլ մի քանի տասնամյակ առաջ, բեմում
մարմնավորել է կերպարը ընդհանուր առմամբ այն
գիրքերից, ինչ որ ինքը:

Սենեքերիմ Արծրունին, «Համլետի» թարգմանիչը,
ասում է, թե այն երեք ամսում, երբ Ադամյանը պատ-
րաստել է Համլետի դերը՝ ինքը պարապել է նրա հետ,
թարգմանել նրա համար Համլետի մասին եղած մի շարք
գործեր, այդ թվում և Բելինսկու ընդարձակ հոդվածը²⁴։
Արծրունին, Բելինսկուց հետո, տալիս է նաև Մոչալովի
անունը, ասելով, թե թարգմանել է նաև նրա գրվածք-
ները: Մոչալովը, որքան մեզ հայտնի է, ոչինչ չի գրել
Համլետի մասին: Ամենայն հավանականությամբ մի
պարզ թյուրիմացություն է այդ: Թվում է, թե խոսքն այն
մասին է, որ Արծրունին Ադամյանի համար թարգմանել
է Բելինսկու հոդվածը, որի առաջին կեսը նվիրված է
ողբերգությանը, նրա դադափարի և տիպերի վերլուծու-
թյանը, իսկ երկրորդ մասը՝ Մոչալովի ներկայացրած
Համլետի քննությանը՝ մանրակրկիտ նկարագրությամբ
հանդերձ:

Բացի այդ, Համլետի մասին գրած իր աշխատության
մեջ, որ լույս է տեսել 1887-ին, այսինքն՝ առաջին խա-
ղից յոթ-ութ տարի անց, Բելինսկու հոդվածը հիշատա-
կում է, ինչպես նաև Մոչալովի խաղը²⁵:

Ինչպես էլ բացատրելու լինենք վերոհիշյալ, այսպես
ասած, թյուրիմացությունը, համենայն դեպս մի բան
պարզ է, այն, որ Ադամյանը ծանոթ է եղել Բելինսկու

գրվածքին, հետևապես և նրա միջոցով՝ ուսւս ողբերգա-
կի խաղին:

Չենք կասկածում, որ այդ ժանոթութիւնը իր նշա-
նակութիւնն է ունեցել Ադամյանի համար: Այդ նշա-
նակութիւնն իր ամբողջ խորութեամբ և բոլոր կողմերով
մեզ հայտնի չէ, որովհետեւ Արծրունին, դժբախտաբար,
ոչ մի մանրամասնութիւն չի հաղորդում, բացի փաստի
նշումից:

Անկասկած համարելով Բելինսկու մտքերին և Մո-
չալովի խաղին ժանոթ լինելու դրական իմաստը Ադամ-
յանի կյանքում՝ Համլետի կերպարը պատրաստելիս,
հակված չենք կարծելու, որ հայ դերասանը ակտիվ
Համլետ ներկայացնելու գաղափարին հանգել է լոկ
զրա ազդեցութեան տակ: Այդպիսի լուրջ մտահղաց-
ման առաջացումը պետք է որ ավելի խոր հիմքեր
ունենար:

Չենք կարող, իհարկե, համաձայնել և այն բացա-
տրութեան հետ, որ Համլետի ադամյանական մեկնաբա-
նութեանը տալիս են Չուլիոն և Վեսելովսկին:

Չուլիոն տրամադիր է Ադամյանի խաղի մեջ երևան
եկած այդքան եռանդը և կիրքը բացատրել դերասանի
հարավցի լինելով: Ուրեմն ոչ թե մոտեցում, ոչ թե
երևույթի գաղափարական ըմբռնում, այլ արդյունք դե-
րասանի հարավային խառնվածքի: Նույնն է ասում և
Վեսելովսկին, որը գտնում է, թե անհուսալիութիւնը
բնորոշ լինելով հյուսիսացու համար՝ բնորոշ չէ հարավ-
ցուն, ինչպիսին Ադամյանն է, հետևապես օտար է նրա
ոգուն:

Նախ նկատենք, որ Վեսելովսկին մի փոքր հետո ինքն
իրեն հակասում է, ասելով, թե արևմտյան նորագույն
ուսումնասիրութիւնների մեջ մեծ ձգտում է նկատվում
դեպի այն բացատրութիւնը, որ մի քանի տասնամյակ

առաջ Համլետի կերպարին տվել է Ադամյանը: Երկ-
րորդ, Վեսելովսկին, ինչպես և, իհարկե, Չուլկոն, աշ-
խարհագրական ազդեցիկն այդքան վճռական տեղ տա-
լով՝ ըստ էության հանգում են դերասանի ստեղծագոր-
ծության մեջ աշխարհայացքի բացասմանը: Այս անու-
մով շատ հետաքրքիր է Չուլկոյի մտքի զարգացման
տրամադրանությունը: Չհամաձայնելով, նույնիսկ վիճե-
լի համարելով Համլետի ադամյանական բացատրու-
թյունը, նա ասում է, թե ինքը դրա համար դերասանին
չի կշռամբում և հնարավոր է համարում, որ տարբեր
կարող են լինել համոզումները: Եվ ասում է, թե դժ-
վար է զտնել նրկու դերասան, որ Համլետի բնավորու-
թյունը միատեսակ հասկանան: Միաժամանակ նա ավե-
լացնում է և հետևյալը. Համլետն այնքան հարուստ
նյութ է բովանդակում իր մեջ, որ ամեն մի տաղան-
դավոր դերասան կարող է շատ բան անել, թեև կուզե նրա
ընդհանուր ըմբռնումը չհամընկնի մերի հետ: Ահա այդ-
պիսի դերասան է նա համարում նաև Ադամյանին: Ամեն
ինչ կարծես ճիշտ է ասված մինչև այստեղ: Սակայն
Չուլկոն անհրաժեշտ է համարում ոչ միայն պաշտպա-
նել արվեստագետի ազատությունը՝ իր ըմբռնումի հա-
մեմատ լուսարաններու կերպարը, այլև բացատրել, թե
տվյալ դեպքում ինչու է դերասանը հանգել այդ և ոչ այլ
համոզման: Ահա այստեղ է, որ Չուլկոն սպաթացում է-
նա ասում է, որ նման մոտեցումը դերասանի մեջ առա-
ջացել է իր անձնական խառնվածքի և Համլետի բնա-
վորությունից: Միջև հնարավոր, լիակատար ներդաշնակու-
թյունը պահպանելու օրինական ցանկությունից:

Ոչ մի կերպ չենք կարող համաձայնել քննադատի
հետ: Ի՞նչ խոսք, որ արվեստագետի խառնվածքը դեր է
խաղում: Դա ամեն կասկածից վեր է: Բայց ոչ այնքան
վճռական, որ դրանով պայմանավորվի մի այնպիսի

հիմնական նրևույթ, ինչպիսին դրական կերպարի բն-
մական լուսարանությունն է:

Թվում է, թե հարկ չկա առանձին ջանք գործ դնել
և ապացուցել այսօր, որ դերասանի աշխատանքի հիմ-
քում ևս ընկած է ստեղծագործողի աշխարհայացքը:

Դերասանի ստեղծագործությունը, այն էլ մի այն-
պիսի արվեստագետի, ինչպիսին Ադամյանն է, մանա-
վանդ երբ խոսքը վերաբերում է Համլետի նման հույա-
կապ դերակատարմանը, և ընդհանրապես անկախ նրա-
նից, թե ինչ է խաղում, սերտ կապի մեջ է այն իրա-
կանության հետ, որի ծնունդն է նա: Եվ որ այդ ստեղ-
ծագործության գաղափարական մղումները պայմանա-
վորված են նրանով, թե դերասանն իր ըմբռնումներով
հասարակական ո՞ր խմբակցությանն է հարում:

Ինչպես տեսանք, Համլետի բնմական մեկնաբանու-
թյունները, վերջին հաշվով, կարելի է բաժանել իրարից
միանգամայն տարբեր երկու հայացքների: Այդ այն
վեճն է, որ վաղուց ի վեր ծայր է առել ու շարունակվել
է և, վերջին հաշվով, հանգել, մի կողմից՝ կրավորական,
հայեցող և, մյուս կողմից՝ գործող, ակտիվ համլետների
միջև մղվող պայքարին: Մնացած բոլոր մանրամասնու-
թյունները գալիս խմբավորվում են այդ երկու հայացքի
շուրջը, նայած թե դերասանը ինչպիսի Համլետ է խա-
ղում՝ պասսիվ, թե՞ ակտիվ:

Ադամյանի խաղացած կերպարներից ոչ մեկը թերևս
այն աստիճան չի արտահայտում արվեստագետի ստեղ-
ծագործության զլխավոր թեման, որքան Համլետը: Եվ
դա այն պատճառով, որ դերասանի միտքն ու երևակա-
յությունը հուզող հարցը շեքսպիրյան այս երկում գտել
է իր ուղղակի արտահայտությունը՝ իդեալի և իրականի
բախումից առաջացած ողբերգութուն: Դրա վրա ժա-
մանակին ուշադրություն է դարձրել Բելինսկին: Նա դրա

մեջ է տեսել Համլետի ապրած հոգեկան դրամայի բացատրության բանալին:

Այսպիսով, ուրեմն, Ադամյանը կարիք չունեւ որոնումներ կատարելու կերպարի կյանքում այն կռիւնները գտնելու համար, որոնց վրա հենվելով՝ կարելի կլինէր թեման բանալի Բեման կար, մնում էր կյանք տալ նրան և նորից, մի անգամ էլ, խոսել դրա մասին:

Իմ առջև, գրում է ռեզիդենտսիսկի տեղեկագրաֆիք քրոնագատը Ադամյանի մասին, կանգնած է մի մարդ, որ համալսարանական նստարանից կանգնել է կյանքին զեմ-զիմաց, բախվել նրա հետ, կյանք, որ հակասում է նրա գաղափարներին, համոզումներին, ձգտումներին:

Ադամյանը, ինչպէս մյուս բոլոր կերպարներին, այնպես էլ Համլետի միջոցով արտահայտել է իր ապրած ժամանակների նկատմամբ ունեցած դժգոհությունը և կոչել մարդկանց՝ անհաշտ մնալ իրականության հետ:

Եթե Չացկին փախչում է, Արեհնինը խելագարվում, Կորրադոն, Ուրիելը և Օթելլոն ձեռք են բարձրացնում իրենց վրա, իրը մեռնում, ասլա Համլետը պայքարում է իր գաղափարների և ձգտումների համար և ընկնում հենց այդ պայքարում:

Այսպիսով, ուրեմն, նյութն իր մեջ կրել է այդ պայքարը: Ահա դա էլ պայմանավորել է կերպարի ակտիվությունը Ադամյանի խաղում:

Մեզ թվում է, որ Ադամյանը ակտիվ Համլետի մտահղացմանը հանգել է ինքնաբերաբար և անկախ, պատմական այն մթնոլորտի ազդեցության տակ, որի ծրենունդն է նրա ստեղծագործությունը, հատկապես 80-ական թվականներին: Ինչպէս որ Մոչալովը և Բելինսկին համլետականության նոր ըմբռնումով, վերջին հաշվով, արտահայտեցին այն պայքարն ու անհաշտությունը, որ նրանց ժամանակների ռեպուցիոն-դեմո-

կրատակուն մտածողութիւնն ունեւ անցյալ դարի 30—40-ական թվականների իրականութեան նկատմամբ, այնպես էլ Ադամյանի Համլետի մեջ եղած ակտիվութեան ձգտումը ոչ այլ ինչ էր, բայց եթէ իր գոյութիւնը պահպանելու համար մի ժողովրդի պատմական ճակատագրի անուղղակի արձագանքը:

Նվալ ալդ իմաստով միանգամայն իրավացի է Յու. Յուդովսկին, երբ անդրադառնալով Ադամյանին, նրա Համլետին, ասում է, թէ դրա մեջ «կարելի էր տեսնել ոչ միայն մի մարդու կերպարը, այլև ազգութեան կերպարը»²⁶:

Զի կարելի չհամաձայնել ժիշտ է զգացել, ճիշտ է ընդհանրացրել:

Ադամյանը որպէս մեծ անհատականութիւն, մեկն էր նրանցից, որ շատ կողմերով խտացնում էր իր մեջ հայրենի ժողովրդին: Նա, ինչպէս 80-ական թվականների հայ մշակութի մյուս ականավոր գործիչները, ժողովրդի հետ էր, նրա մեջ և գործում էր նրա՝ համար, բարձրանում էր բնւ և խոսում իր ժողովրդի անունից:

Պարզ և ուղղակի գիծ՝ քաշել Համլետի և հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրերի միջև՝ անխոհմտութիւն կլինի: Բայց և միաժամանակ պետք է ընդունել, որ ժողովրդի պատմական ճակատագիրը, որ այնպէս հուշել է Ադամյանին, զբաղեցրել նրա միտքը, չէր կարող ինչ-որ ձևով, ինչ-որ շարժով շանդադառնալ նրա ստեղծագործութեան վրա, չպայմանավորել մի այնպիսի կերպարի ըմբռնման ուղղութիւնը, ինչպիսին Համլետն է:

Պոլսում ծնված ու ապրած լինելով, Ադամյանը ոչ միայն լսել ու տեսել է, այլ սեփական անձի վրա է զգացել այն բոլոր ճնշումները, որոնց ենթակա էին հայ, ընդհանրապէս մանր ազգութիւնները սուլթանական

Թուրքիայում: Եթե անգամ հեռու չգնանք և լիտուանյանք ալլ բնագավառների մեջ, ինչպիսին է հայերի տնտեսական, քաղաքական կացութիւնը այդ տարիներին և աշքի առաջ ունենանք հայկական մշակույթի մի աստղաբեղը միայն՝ թատրոնը, ապա բավական է հիշել, թե ինչ ապրեց հայ բնմը 70-ական թվականներին, թե ինչպես աստիճանաբար հեռանալով իր անցյալից, տարեցտարի աղգային ճնշման ենթարկվելով փակվեց, արգելքի տակ դրվեց: Մենք դիտավորյալ հիշեցինք հուզմունքի, վրդովմունքի, ցասման այդ ատիթը, հիշեցինք ոչ միայն նրա համար, որ դա մոտ լինելով Ադամյանին խորապես վիրավորել է, հարվածի տակ դրել նրա կյանքի ամենաթանկագին շահերն ու հետաքրքրութունները, այլև այն պատճառով, որ հայտնի է, թե ինչպես Ադամյանը, հակառակ իր արվեստակից ընկերների ճշշող մեծամասնության, անկախութիւն է հանդես բերել թատրոնի շուրջը դործող պայքարում:

Կարո՞ղ էր արդյոք Ադամյանի նման զգայուն արվեստագետը, տարիներ անց, Համլետ խաղալիս չհիշել իր ասպրած դառնութիւնները: Զէ՞ որ նա, ինչքան էլ երիտասարդ, պետք է հասկանար կամ գոնե զգար, որ թատրոնի նկատմամբ Թուրք կառավարութեան բռնած դիրքը միայն թատրոնին չէ որ վերաբերում է, այլ ավելի լայն ընդգրկման մի դրսևորումն է այն հալածանքի, որը վաղը վտանգի տակ է դնելու մի ամբողջ ժողովրդի մշակութային կյանքը, իսկ հետո էլ իրեն՝ այդ մշակույթը ստեղծողին:

Համլետի այն խոսքը, թե Դանիան մի բանտ է՝ չէ՞ր կարող արդյոք կրկնել Ադամյանը Թուրքիայի մասին:

Հարցը միայն անցյալի մեջ չէ, գուցե ոչ այնքան անցյալի, որքան ներկայի: Ադամյանի Կովկաս գալը, ավելի ճիշտ՝ նրա գործունեութիւնը, մի կարճատև շրջ-

շանից հետո,՝ ղուգադիպեց ամբողջ Ռուսաստանով մեկ տարածված ռեակցիայի մոայլ տարիներին։ Եվ գուցե այն, ինչ անցյալից եմեն չասենք մոռացվել էր, ապա հետին շարք էր մղվել նոր միջավայրի թարմ տպավորությունների և ազմկալի հաշոդությունների ազդեցության տակ, այժմ այդ բոլորի ներգործությամբ, ինչ որ տեսնում է Ադամյանը Ռուսաստանի մի ծայրից մյուսն անցնելով՝ կրկին վերականգանանում են անցյալի դառն մտապատկերները, կապվում նոր տպավորությունների հետ և մի նոր ուժով ստիպում տինդագին գործելու նրա միտքը։

Մեզ թվում է ոչ անհետաքրքիր այն հարցը, թե, այնուամենայնիվ, այդ ինչպե՞ս է պատահել, որ Համլետի ադամյանական լուսարանությունը ռուսական քննադատությունը հայտարարել է նորութուն։ Մտածել, որ բոլոր քննադատներն էլ չգիտեին Բելինսկու հոգվածը, հետևապես և Մոշալովի խաղը, կամ տեղյակ լինելով՝ չէին հիշում, անշուշտ, հիշտ չի լինի։ Օրինակ, Ադամյանով ընդհանրապես հիացած և նրա Համլետը մեկնաբանության տեսակետից պաշտպանող Յարիշկինն իր հոգվածում հիշատակում է Բելինսկու հոգվածը, կանգ առնում Մոշալովի խաղի վրա։ Ուրեմն մոռացության վերագրել չի կարելի, թեև ընդունում ենք, որ կարող էին լինել և հարցի պատմությանը անիրազեկ մի երկու հոգվածագիր։

Ինչի՞ն վերագրել, ուրեմն, այդ։

Մեզ թվում է, որ այդ հարցի պարզաբանումն ունի մի քանի կողմ, որոնց վրա և կամենում ենք կանգ առնել համառոտակի։

Ծշտենք նախ հարցը։

Պարզ է հետևյալը. Ադամյանի Համլետը, ինչպես տեսանք, մեկնաբանության կողմից ընդհանրության

մեջ է այն բացատրության հետ, որ նրանից առաջ շեքըսպիրյան կերպարին տվել են Բեկինսկին ու Մոշալովը։ Նշանակում է ի դեմս ռուս ողբերգակի Ադամյանն ունեցել է նախորդ։ Սա ճիշտ է, ըստ որում այնքան, որ հազիվ թե գտնվի դրա դեմ առարկող ողջախոհ մի հետազոտող, եթե չի կամենում իրեն ծիծաղելի վիճակի մեջ դնելու գնով ինքնատիպ երևալ։

Եվ եթե Ադամյանը, այնուամենայնիվ, ժամանակակիցներին նոր ու թարմ է թվացել, դա էլ պետք է իր լուրջ հիմքերն ունենար, և վերագրել մոռացությանը կամ անտեղյակությանը՝ ճիշտ չէր լինի։ Որ Մոշալովի և Ադամյանի մեկնակետը նույնն է հղել, ըմբռնումն ընդհանուր՝ չենք կասկածում, ինչպես և չենք կասկածում, որ դրա մարմնավորումը չէր կարող տարբեր չլինել։ Եվ դա հասկանալի է։ Դերասանը ինչքան էլ մի ուրիշի նման մտածի, անկախ, թե նույնիսկ նրա ազդեցության տակ, միևնույն է, կզանազանվի, որովհետև արվեստագետն այն ընդունում է, բայց յուրովի, բեկելով իր մտքի ու հոգու մեջ։ Մի՞թե դրանից հետո պարզ չէ, որ ինչքան էլ մոտեցումը նույնը լինի, միևնույն է, այն դրոշմը, որ խաղի վրա անխուսափելի կերպով դնում է արտիստի դորեղ անհատականությունը՝ նրան կհաղորդի միանգամայն այլ երանգ, տարբեր շունչ։

Եթե այդ այդպես չլիներ, ապա Ադամյանի խաղը չէր ունենա այն արժեքը, որ ունեցել է, քանի որ, հակառակ պարագայում, նա հանդես եկած կլիներ որպես ինքնուրույնութունից զուրկ մի արվեստագետ, որպես Մոշալովին կրկնող։ Սակայն մեզ թվում է, որ Ադամյանը ընդհանրության շատ եզրեր ունենալով Մոշալովի հետ, գաղափարական աղերսի մեջ գտնվելով, տարբեր էր նրանից և մի այլ տեսակետից։

Մենք ընդունում ենք, որ Համլետի բեմական պատ-

մության մեջ Ադամյանը պետք է դիտվի որպես մոշալույսի տրագիցիայի ներկայացուցիչ: Բայց ոչ միայն այդքան: Նա ոչ միայն պահպանում է,— որ, ինքնըստինքյան փոքր արժեք չէ, և դրան մենք դեռ կանդրադառնանք,— այլև շարունակում է տրագիցիան: Ադամյանը Մոշալույսից տարբեր էր իր խառնվածքով և բնույթով, և ստեղծագործում էր ավելի ուշ ժամանակներում: Հետեւիսպես չէր կարող մնալ այն կետին, որին հասել էր Նախորդը: Նա պետք է առաջ մղեր տրագիցիան, հասցըներ մի այնպիսի կետի, որին չհասավ Մոշալույսը: Եվ ուրիշ կերպ էլ չէր կարող լինել: Դրա համար էլ մենք այն համոզման ենք, որ նա մոշալույսի տրագիցիան ոչ միայն պահպանում է, այլև շարունակում է, այսինքն՝ զարգացնում է:

Դերասանի ժամանակակիցների մոտ մեր այս միտքը հաստատող հիմքեր կան, թե ոչ: Կան: Մեր պնդումը հենվում է ոչ այն վերացական մոտեցման վրա, թե այդպես պետք է լիներ, միայն այդպես, քանի որ գործունենք Ադամյանի նման մի մեծության հետ. այն պարզապես արդյունք է պահպանված նյութի ուսումնասիրության:

Բեկինսկին, որ իսկապես հիացած էր Մոշալույսի խաղով, այն համոզման էր, թե նրա ներկայացրած Համլետը այնքան շեքսպիրյան չէ, որքան մոշալույսի:

«Մենք տեսանք,— ասում է նա,— մեծ դերասանի գեղարվեստորեն ստեղծած Համլետը, հետևապես կենդանի, իրական, կոնկրետ մի Համլետ, բայց ոչ այնքան շեքսպիրյան, որքան մոշալույսի, որովհետև այդ գեպքում դերասանը բանաստեղծից անկախ և ինքնակամ կերպով Համլետին տվել է ավելի ուժ և եռանդ, քան կարող է ունենալ ինքն իր դեմ պայքարի մեջ մտած և իր համար անտանելի դժբախտության ծանրության

տակ կքած մարդը, և տվել է նրան շատ ավելի քիչ թա-
խիծ ու մեղամաղձոտութիւն, քան պետք է ունենա շե-
քըսպիրյան Համէլետը:

Փննադատը դժգոհ չէր, որ դերասանն ընդգծել է
Համէլետի ուժը և եռանդը: Նա դժգոհ էր, որ տվել է
ավելի, քան կարող էր ունենալ Համէլետը: Ուրեմն՝ մի
կողմի նվազ դրսևորումն ընդգծել է մյուս կողմի շափա-
զանցված լինելը:

Դա է պատճառը, որ Ադամյանին նվիրված իր ակ-
նարկում Յարիշկինը հիշում է Բելինսկուն, ասելով, թե
նա բարձր է գնահատել Մոշալովի խաղը, բայց հույս
է հայտնել, որ կգա ժամանակ, երբ ուր հասարակայ-
նութիւնը իր բնմում կտեսնի այդ իսկական Համէլ-
ետին: Այդ ժամանակը, նրա ասելով, եկել է, հայտնվել
է մի արվեստագետ, որ նոր գույներ է բերել հետը և
ստեղծել է Համէլետին այնպես, ինչպես գուցե, ամե-
նայն հավանականութեամբ, պատկերացնում էր նրան
ինքը, անմահ բանաստեղծը²⁷:

Այս դերասանը, Յարիշկինի անվերապահ կարծիքով,
Պետրոս Ադամյանն է:

Ի՞նչ է հետևում այս ամենից: Նթե անգամ մի պահ
ընդունենք, որ շափազանցված ոգևորութեան արդյունք
է Յարիշկինի հայտարարութիւնն այն մասին, թե Ա-
դամյանը Համէլետին ներկայացրել է ճիշտ այնպես,
ինչպես պատկերացրել է նրան հեղինակը, դարձյալ կա-
րող ենք ասել, որ նա, լինելով մոշալովյան տրագի-
ցիայի շարունակող, մի քայլ առաջ է տրագիցիայի նա-
խահորից:

Ադամյանի Համէլետը մոշալովյան տրագիցիայի զար-
գացման նոր, ավելի բարձր աստիճան է, որովհետև,
ժամանակակիցների ասելով, հաղթահարված է նրանում
նախ Բելինսկու քննադատած միակողմանիութիւնը, և

ասպա՝ կերպարն ընդգրկված է իր առավել բաղմաղանության մեջ: Ո՛չ միայն եռանդ, այլև թախիժ, ո՛չ միայն հույզ, այլև միտք, ո՛չ միայն վճռականություն, այլև տատանում, ո՛չ միայն բողոքի պոռթկում, այլև հուսահատություն:

Այս բոլորից հետո թվում է, որ հասկանալի պիտի լինի, թե ինչու ժամանակակիցները Ադամյանի Համլետը նորոթյուն են համարել:

Ադամյանը Համլետի դերում, ինչպես արդեն ասվեց, հանդես է եկել Մոշալովի խաղից շորս տասնամյակ հետո: Այդ ոչ այնքան էլ կարճ ժամանակամիջոցում սակավ թվով Համլետներ չեն երևացել ուսա բեմում, ինչպես ուսաներ, այնպես էլ եվրոպացիներ: Այդ նույն ժամանակաշրջանում մի անգամ չէ, որ ուս գրականությունն անդրադարձել է Համլետի կերպարին, համլետականությունն ընդհանրապես: Արտահայտվել են առողջ մտքեր, ճիշտ դատողություններ, բեմական փայլատակումներ ևս եղել են, բայց կերպարի ըմբռնումն ընդհանուր զարգացումը, դժբախտաբար, շեղվել, հեռացել է Բելինսկուց և Մոշալովից: Իսկ այն տարիներին, երբ այդ դերով Ադամյանը բեմ բարձրացավ, ճիշտ չի լինի կարծել, որ թատրոնում և մանավանդ գրականության մեջ մոռացվել էր 30-ական թվականներին տրագիցիան: Նույնիսկ այնպիսի մի առաջավոր դերասան, ինչպիսին Լենսկին էր, դարձյալ Մոշալովի ճանապարհով չգնաց, իսկ գրականության մեջ նկատելի էր Բելինսկու ըմբռնման դեմ ուղղված, արդեն գաղափարական սլայքարի շափեր ընդունող աշխուժացում:

Փաղափարական ճնշումների մթնոլորտում մոշալովյան տրագիցիայի վերականգնումը նույնիսկ այնպես, ինչպես թողել էր նա, առանց զարգացման, ինքնին ար-

դեն մի խիզախ քայլ պիտի դիտվի։ Այստեղ հարցը Մո-
չալովի մեջ չէ և ոչ էլ անգամ Բելինսկու Հարցը վերա-
բերում է այն դեմոկրատական պարունակութեանը, որ
30—40-ական թվականների առաջավոր, կարելի է ասել
ռուլյուցիոն մտավորականութունը իր երկու հանճարեղ
հերկայացուցիչների միջոցով դրել է Համլետի կերպարի
մեջ։ Եվ այն հանգամանքը, որ մի ուրիշ հանճար 80-
ական թվականներին, ծանր ռեակցիայի մոայլ օրերին
վերականգնեց, պահպանեց ու զարգացրեց այդ դե-
մոկրատական տրադիցիան, Ադամյանի պատմական
անուրանալի ծառայութունն է։

* * *

Թե ինչու Համլետի դերում Ադամյանը կարող էր
տաճակուսանքներ առաջացնել, ուներ և մի այլ պատ-
ճառ, որի վրա և արժե մի փոքր կանգ առնել։

Մինչև Ադամյանի հանդես գալը, Համլետը շատ հա-
ճախ ներկայացվել է՝ պահպանելով ողբերգական հե-
րոսական կերպարի պատկերման ավանդական եղանա-
կը։ Խոսքը տաղանդի աստիճանին չի վերաբերում։ Դա
մոտեցման խնդիր է։ Համլետը չի ներկայացվել որպես
սովորական մարդ, որին կյանքը դրել է ողբերգական
կացութեան մեջ։ Ընդհակառակը, ներկայացվել է իրեն
իդեալ, որպես բացառիկութուն, ոչ միայն իր գրու-
թյամբ և հոգեվիճակով տարբեր ուրիշներից, այլև իր
բոլոր բարեմասնութուններով, թե արտաքին և թե ներ-
քին, մի խոսքով՝ ի վերուստ իջած։ Հասարակութունը
սովորել է, գրում է մի ֆննդատ, որ Համլետին տեսնել,
որպես մի արտասովոր անհատականութեան, որ այդ
ու ձախ նետում է վերամբարձ մտքեր, բոլորին նայում է
վերևից, շանթ ու որոտ արձակող իսկական մի դյու-
ցազն, արքայական, հանդիսավոր... ²⁵

Աղամյանը շընդունեց իր նախորդներից եկող պատկերման այդ կերպը: Դա նրա համար խորթ էր և անհասկանալի: Նրա համար դա Շեքսպիր չէր, թերևս Կոռնելլ, Ռասին, բայց ոչ Շեքսպիր: Եվ, ինչպես միշտ, նա որոնեց այն ուղին, որը չպետք է վերացնեք, բայց կրճատելու էր ներկայացրած հերոսի և հանդիսատեսի միջև ընկած անըրպետը:

Հրաժարվելով բացառիկ Համլետ ներկայացնելու մտքից, պատկերելով նրան որպես մի սովորական մարդու, ընական է, որ նա պետք է բախման մեջ մտնեք արվեստի տիրապետող ավանդածները պաշտպանող մտայնության դեմ, անկախ նրանից, թե դրա կրողը Համլետը ներկայացնելու հավակնության մտառապող դերասան է, թե՝ տրագիցիաներին կառչած քննադատ կամ այդ ոգով դաստիարակված հանդիսատես: Աղամյանի Համլետը սովորական մի պատանի էր, այո՛, սովորական մի մարդ, որին, իր կամքից անկախ, միմյանց արագորեն հաջորդող դրամատիկական սուր դրուժյունները մղում են դեպի դեպքերի կենտրոն:

Սա խիստ կարևոր հանգամանք է: Սրա կողքով ի միջի այլոց անցնել չի կարելի: Զի կարելի, որովհետև միայն Համլետին վերաբերող հարց չէ: Սա էսթետիկական ընդհանուր նշանակություն ունեցող խնդիր է: Այդպես խաղացել է ոչ միայն Աղամյանը: Այդ ճանապարհով է գնացել ուսու դերասաններից Ա. Մ. Մաքսիմովը:

Մինչև այս դերասանը, ուսական բեմում տիրապետում էին Համլետի այն պատկերացումները, որ ստեղծել էին Կարատիգինը և Մոչալովը: Առաջինը ստեղծել էր Համլետի կլասիցիստական կերպարը, երկրորդը՝ ռոմանտիկական: Այս երկուսից հետո հանդես եկած քոլոր դերասանները կրկնում էին նրանց, բայց,

ինչպես բոլոր ընդօրինակողները, արդյունքի չէին հասնում: Ահա այդ ժամանակ էլ հայտնվում է Մաքսիմովը, որը կերպարին մոտեցավ ոչ թե իդեալական, այլ մարդկային տեսակետից: Համլետի կերպարի մարմնավորման ռեալիստական հիմքը դրվեց ռուսական բեմում: Քննադատության ասելով՝ ողբերգական կերպարի այդ կարգի վերապատկերումը նոր քայլ էր արվեստում: «Մաքսիմովը հասկացել է, որ կարելի է լինել հերոս՝ առանց դադարելու սովորական մարդ լինելուց»²⁹:

Ավելի ուշ շրջանում նույնն է արել նաև Լենսկին: Վերջինս աշխատել է Համլետ խաղալիս Գաննմարքայի իշխանի պատկերը դնել իր մարդկային պարզության մեջ: Այսպիսի խիղախումբը չէր կարող անպատիժ մնալ: Եվ գտնվում են քննադատության մեջ մարդիկ, որոնք ըմբոստանում են Լենսկու դեմ, կասկած են հայտնում, թե նա պե՞տք է արդյոք Համլետ կամ ընդհանրապես ողբերգական դերեր ստանձնի, թե ո՛չ: Գտնվում են և ալիսիսիները, որոնք կտրուկ հայտարարություն են անում, թե «նրա Համլետը մենք չենք ընդունում»: Տարբեր ձևերով, բայց Ադամյանի Համլետը բացասող քննադատներ նույնպես եղել են: Այդ երևույթի ճիշտ բացատրությունը տվել է Ադամյանի քննադատներից մեկը: Անվերապահ հիացողների կողքին եղել են նաև ալիսիսիները, որոնք պարզապես չեն հաշտվել Համլետի այդ նոր տիպի հետ: Քննադատն այդ համարում է միանգամայն բնական երևույթ. «Բոլոր արվեստագետների ճակատագիրն այդպիսի դեպքում միանման է. արվեստի նորությունը հասարակությունը դիմավորում է պարսավանքով կամ անբավականություն, մինչև որ շրտեղանա այդ նորությունը և շճանալի նրա օրինականությունը»³⁰:

Կա՞ն տվյալներ այն մասին, որ Ադամյանը խկա-

պես Համլետի կերպարի երկնային պատկերացումը փոխարինել է երկրայինով: Այդ նպատակով թերթենք ուսական մամուլի էջերը:

Բացում ենք Օդեսայի լրագրերից մեկը, «Նովորո-սիյսկի տելեգրաֆը»: «Ձեր առջև,— գրում է քննադատը Ադամյանի Համլետի մասին,— ամենից առաջ մարդ է առավելապես»³¹,

Օդեսայից անցնենք մի այլ քաղաք: Բացում ենք «Ելիսավետոգրադսկի վեստնիկը»: Ահա Համլետին նը-վիրված մի հոդված, որտեղ հիշատակվում են Համլետի կերպարը լուսարանող մի շարք տեսակետներ՝ Գյոթեից սկսած: Քննադատը սեղմ բանաձևման ենթարկելով այդ տեսակետները, ասում է, որ Ադամյանի Համլետը զբա-նցից ոչ մեկին էլ նման չէ: «Համլետ-Ադամյանը,— գրում է նա,— ոչ այլ ինչ է, բայց եթե պարզապես իր ծնող-ներին սաստիկ սիրող և այդ սիրո պատճառով անտա-նելի դժբախտ մի մարդ»³²:

Մի վկայություն էլ բերենք:

«Արտիստ Ադամյանի ստեղծած Համլետը,— գրում է մի քննադատ,— ոչ ավել, ոչ պակաս մի սովորական երիտասարդ է, կրթված պատանի, որ իր ծնողներին, հորը և մորը, անշափ սիրում է, ազնիվ-իզեալական, հումանիստ, բնությունից հոգեկան ընդունակությունե-րով առատորեն օժտված, բայց կյանքի հանգամանե-րի դասավորումով խորապես անբախտ և իր դժբախ-տություն մեջ մեծ մարդ: Մի փոքր հետո նույն քննա-դատն ավելացնում է. «Առաջին մուտքից դուք տեսնում եք մի սովորական մարդու և ոչ թե փօռն, եսասեր Համլետի»³³:

Ուրեմն, մի դեպքում բացառիկություն, մյուս դեպ-քում՝ մարդկային պարզ նկարագիր: Առաջինը՝ իզեալ, երկրորդը՝ սովորական մարդ:

Բացի նրանից, որ ալդալիսի եզրակացություն համար բավականաչափ նյութեր են տալիս ժամանակակիցների թողած վկայությունները, Ադամյանը մի առիթով նույնիսկ արտահայտվել է այդ մասին:

Ոչ միայն բեմում, այլև գրականության մեջ Համլետը հաճախ ներկայացվել է իբրև իդեալական մի կերպար: Ալդալիսի տեսակետ է զարգացրել, օրինակ, անգլիական մի քննադատ՝ Հենրի Մաուցլին: Նրա գիրքը անցյալ դարի 70-ական թվականներին լույս է տեսել նաև ռուսերեն: Ադամյանը վեճի է բռնվել այդ հարցի շուրջը նրա հետ: Ադամյանն ընդունում է, որ Համլետի ապրած հոգեկան տաղանապը նրան մղում է դեպի անսովոր վարմունք, բայց այդ պատճառով նա չի դառնում հղակի անհատականություն կամ, մինչև անգամ, գաղափարական անձ: Նկատենք, որ այն տարիներին իդեալական բառը հայերենում թարգմանում էին գաղափարական³⁶: Ադամյանը Մաուցլիի և նրա նմանների մոտեցումը համարում է սմարդկանց կարճամիտ դատողությունաց հետևանք: Այլ կերպ ասած՝ դերասանի ըմբռնումով՝ Համլետը ոչ թե բացառիկություն է, ոչ թե իդեալական, այլ սովորական մարդ է:

Ավելի մեղմ ձևով նա առարկում է նաև Վիկտոր Հյուգոյին, երևի միշտ հիշելով պատանեկան տարիների սերը դեպի նա: Հյուգոն ևս այն միտքն է հայտնել, թե Համլետը ավերացյալ և առանձնացյալ մի արարած է³⁷:

Հետաքրքիրն այն է, որ, դերասանի կարծիքով, եթե կերպարը վերացական է, եղակի, գաղափարական կամ առանձնակի, նշանակում է գործ ունենք անրնական մի բնավորության հետ: Վրդովված առարկում է դրա դեմ, որ հանճարի տասնհինգ տարիների անդուլ աշխատանքի արդյունքը չէր կարող աշխարհին պարզեել մի անրնական տիպ: Ադամյանն ասում էր. «եթե նորա ներկայաց-

րած անձանց՝ բնավորութիւնները մեզ անհասկանալի թվեն, այդ չէ նշանակում որ դոքա անբնական են:

Մեզ համար կարևորն այս վեճի մեջ նախ այն է, որ Ադամյանը իդեալականը և բնականը հակադրում է միմյանց, երկրորդ՝ որ ինքը բնականի, այսինքն՝ մարդկայինի, այսինքն՝ ռեալիստականի կողմնակից է և, վերջապես, երրորդ այն, որ Համլետի կերպարը համարում է բնական՝ ի հակադրութիւն եղակի անձնավորութիւն կամ բացառիկութիւն դրսևորման:

Հնարավոր է կերպարի հերոսական-ռոմանտիկական լուսարանութեամբ դաստիարակել աճող սերնդին, որպէսզի նա իր աչքի առաջ միշտ ունենա մի իդեալի օրինակ, ձգտի նմանվել նրան: Անշուշտ: Մարդու հոգեկան աշխարհի էսթետիկական դաստիարակութիւն ձևերից մեկն է դա, որը կարելի է և շնորհունել, բայց ոչ բացասել: Այդպէս էր, օրինակ, Ադամյանը: Իդեալական պատկերացման կողմնակից չէր, իր ստեղծագործութեամբ նա կանգնած էր բնական կերպարի բնական ու փատշելի դարձնելու գիրքերում: Ոչ թե իդեալականացում, այլ մարդկային կյանքի պարզ նկարագրութիւն միջոցով իդեալի պատկերում:

Ի՞նչ հետևութիւն կարելի է անել սրանից: Ադամյանի ստեղծագործական գիրքավորման հիմքում էսթետիկական ի՞նչ մտայնութիւն էր ընկած:

Համլետի հետ պատահածը հեռավոր անցյալում եղած պատմութիւն է: Բայց այն կրքերը, որ ղեկավարում են մարդկանց, բախումներ առաջացնում, նրանց իրար դեմ հանում, արդիական հնչեղութիւն ունենին: Ուրեմն, պատմութիւնն ուսումնասիրել կերպարը ծնող դարաշրջանը ճիշտ հասկանալու համար, բայց ոչ թե կերպարը պատմական դարձնելու, այսօր ապրող հանդիսատեսից դարերով հեռացնելու, այլ, ընդհակառակը,

գերասանի ասյրած ժամանակներին մոտեցնելու հրամայական պահանջի լույսի տակ:

Քն պատմականության և արդիականության ներդաշնակ զուգակցումը, որ կազմում էր Ադամյանի արվեստի ելակետներից մեկը, ըմբռնման ինչ աստիճանի վրա է գտնվել՝ այլ հարց է, բայց դա նրան որպես արվեստագետի բարձրացնում է, տալիս գերադասություն, որովհետև այն ժամանակ կարողացել է կանգնել մի ուղու վրա, որ անցյալներից զալիս-ձգվում է դեպի մեր օրերում լիակատար իրավունք ձեռք բերած էսթետիկական սկզբունքներից մեկը:

Ադամյանը գիտեր, որ դեպքերը Դանիալում են կատարվել, բայց Շեքսպիրը Գրամատիկոսի ասքից օգտվել է իրրե նյութ՝ իր ժամանակն արտահայտելու համար:

Այդպես գրելուց հետո որոշեցինք մի անգամ էլ թերթի Ադամյանի գիրքը Համլետի մասին, մոռացած լինելով, որ այնտեղ ևս պաշտպանվում է նույն հայացքը: Եվ իսկապես: Բացում ենք գրքի էջերից մեկը և կարդում. «Շեքսպիր յուր «Համլետ» ողբերգության մեջ,— գրում է նա,— գրել է ոչ թե միայն վիպասանականը իրականության հետ խառնած բարոյական մի կապ, այլ գլխավոր դեպքերը յուր ժամանակակից անձանց է պատահարաց, մանավանդ յուր սեփական անձին ցավացն և փորձառությանց տիպարովն ու զրոշմովն է կնքել»³⁶, Գիտնալով Շեքսպիրի ստեղծագործության հույժ առարկայական բնույթը, Ադամյանը հասկանում էր, որ նա չէր կարող գրել մի երկ, որի պատմությունը, որքան էլ հեռավոր ժամանակներից բաղած, անցած լիներ նրա հոգու միջով, շխարհվելու բանաստեղծի սեփական կենսափորձի վրա:

Այդպես է ընդհանրապես, և եթե Ադամյանը նշում է,

դարմանալու ոչ մի առիթ չկա: Բայց ահա բացում ենք մի ուրիշ էջ և գտնում այնտեղ մի ավելի կարևոր, մեր հայտնած միտքը հաստատող դրույթ: Եվ, որ զլխավորն է, այդ արդեն վերաբերում է ոչ թե նրկի ամբողջությանը, ինչպես քիչ առաջ բերվածն էր, այլ նրա զլխավոր հերոսին՝ Համլետին: Նա ասում է, թե Համլետ-մարդը ներկայացնելու համար Շեքսպիրը դիմել է ոչ թե Գրամատիկոսի գրի առած առասպելական պատմությանը, «որո միայն՝ իմ կարծյոք, կմախքն է առել, այլ քաղել է յուր ժամանակակից քաղաքական անցքերիցը»³⁷: Կարևոր պնդում: Խիստ կարևոր պնդում: Ուրեմն առասպելը ծառայել է միայն որպես կմախք՝ սյուժե կառուցելու նպատակով, իսկ կերպարը, նրա մարդկային նկարագիրը գծելու համար նկատի է առնվել զրոզի ժամանակը, այն քաղաքական դեպքերն ու իրադարձությունները, որ կատարվել են հնդինակի ապրած օրերին:

Մի՞թե այս բավական չէ հաստատելու, որ Ադամյանի համար Շեքսպիրն իր ապրած ժամանակի նկատմամբ անտարբեր հնդինակ չէ: Համլետի պայքարի մեջ նա գրել է իր օրերի քաղաքական կյանքի արձագանքը, իր վերաբերմունքը:

Իր այս ըմբռնումով Ադամյանը որքա՞ն մոտ է կանգնած գրականության և արվեստի հիմնական հարցերի շուրջը մղված պայքարի այն թևին, որը մատերիալիստական էսթետիկայի ըմբռնման դիրքերից հակադրվում էր «արվեստը արվեստի համար» տեսության կողմնակիցներին: Բնավ էլ հակված չենք կարծելու, թե ռեալիստիզմ-դեմոկրատական մտածողության հետ կարելի է նույնացնել Ադամյանի էսթետիկական ըմբռնումները, որոնք ազատ չեն եղել իդեալիստական երանգավորումներից: Սակայն կամենում ենք մի օրինակի վրա ցույց տալ, որ նա իր ստեղծագործության և իր էսթե-

տիկական մտածողության մեջ, ինչպես այդ պատահում է առաջավոր արվեստագետներից շատերի հետ, նույն մտքերին է հանգել, ինչ մատերիալիստական էսթետիկայի ներկայացուցիչները՝ Վաթսոնական թվականներին այդ մասին արդեն խոսք եղել է, ռուսական իրականության մեջ Շեքսպիրին արդիականությունից կլուրելու փորձեր են արվել։ Մատերիալիստական էսթետիկայի կողմնակիցները, հակահարված տալով այդ փորձերին, այն միտքն են զարգացրել, թե նա շլի գրել մի հղբերգութուն, որը շունենար իրականության հետ ամենամերձավոր կապը²⁵։ Մի՞թե սա, ձևակերպման տարրերում, նույնը չէ, ինչ որ ասում էր Ադամյանը։ Եվ անկախ նրանից, թե դերասանն իր այդ դատողությունն անելիս նկատի ունե՞ր որևէ մեկին նրանցից, որ 80-ական թվականներին ջանք են թափել Շեքսպիրին ներկայացնելու, որպես մաքուր արվեստի բարձրագույն մարմնացում,— այս դեպքում էականն այն է, որ նա, իբրև ստեղծագործող, տեսնում էր այն անխուսափելի կապը, որ կա Շեքսպիրի և նրա ապրած դարաշրջանի միջև։

Եթե այդպես է, ինչո՞ւ Ադամյանը չէր կարող թույլ տալ մտածելու, որ ինքն էլ կարող է, Շեքսպիրի օրինակով, նրան ներկայացնելիս իր ապրած ժամանակաշրջանը նկատի ունենալ։ Ո՛չ միայն կարող էր, այլ պարտավոր էր։ Սա է եղել դերասանին ղեկավարող նշանաբանը։ Պատմական հանդերձանքը հեռավոր միջավայրի պատրանքը թող տան, իսկ խաղը, պահպանելով այդ պատրանքը, նույնիսկ այն աստիճան, որ մարդիկ մտածեն, թե ինչքան մոտ է ու հարադատ հին ժամանակներին, խաղն իր մեջ կրի այնպիսի բովանդակություն, որ մղի անցյալ ժամանակների մեջ այսօրը տեսնելու, նմանություն գտնելու, զուգահեռ անցկացնելու։

կա՞ արդյոք վկայություն այն մասին, որ Ադամյանի Համլետը իսկապես մոտ է եղել արդիականությունը: Մի քննադատ, որ հանդես է եկել «Օդեսսակի լիստոկի» էջերում, ողորբազակի պատկերած Համլետի ամենամեծ արժանիքը համարում է նրա թարմությունը, ա՛յն, որ նա իր կերպարը կառուցելիս չի ելնում համընդհանուր, բոլորին հայտնի, ակադեմիական հնհնուկ հայացքներից: Այս ասելուց հետո նա ընդգծում է, որ դա «կլասիկական, սառը, դատողական Համլետ չէ, որը կարող էր զոհացում տալ Շեքսպիրի կոմենտատորների պահանջներին», այլ «օրվա շարիքը սրտին մոտ ընդունող»։ Հետո շարունակում է. և «քանի որ այդպիսի Համլետը ավելի մատչելի է, հասկանալի մեզ, հարկ կա՞ արդյոք ավելացնելու, որ Ադամյանը հասարակության մեջ էնտուզիազմ է առաջացնում»³⁹: Բայց նա սրանով էլ չի բավարարվում: Նշելով Ադամյանի շեղումը տրագիցիաներից, նրա խաղի նորարարական արժեքը, անհրաժեշտ է համարում շեշտել, որ նա «ներկայացրեց մեզ մեր կյանքին ու բնությունը հարմարեցված Համլետի արևա»:

Սա հարցի մի կողմն է լուկ:

Ներկային ոլորտներից իջեցնելով, հողի վրա կանգնեցնելով Համլետին, երկրային արարած դարձնելով նրան, ըստ որում սովորական մարդու կերպարով, Ադամյանը նվաճում էր Շեքսպիրի արդիականացման հնարավորությունը նաև մի այլ կետից: Այդ ճանապարհով նա վերացնում էր Համլետին իր հանդիսատեսից անջրպետող տարածությունը: Համլետին և հանդիսատեսին նա մոտեցնում էր միմյանց: Կերպարի հերոսական լուծման տրագիցիան այդ հնարավորությունը չէր տալիս: Ընդհակառակը, դա, կարելի է ասել, նույնիսկ անհասանելիության, անմատչելիության վտանգ էր կրում

իր մեջ: Զէ՛ որ հերոսական պատկերացումը ենթադրում է նաև բացառիկութիւն: Կամենալ՝ կարելի է, իսկ կարողանալ՝ Մի՞թե կամենալը արդեն կարենալ է: Եվ բացառիկության տարրը ընդգծվելով կերպարի մեջ, շէ՛ր շեշտովում արդյոք այն անմատչելի տարածութիւնը, որ բաժանում էր սովորական մահկանացու հանդիսատեսին՝ Համլետի իդեալական, ռոմանտիկական, դուցազնական կերպարից: Եվ, այդպիսով, ինչքան էլ նա ձգձուգում է իդեալին հասնել՝ նա դարձյալ մնում է իդեալ, մի անհաս բարձրութիւն: Կերպարի ադամյանական լուծումը այդ տարածութիւնը նվազագույնի հասցնելու միտում է ունեցել: Համլետը մարդ է, սովորական մարդ: Ուրեմն նա այն է, ինչ որ ես, դու, մյուսը, բոլորը, որ այստեղ, դահլիճում նստած՝ նայում են Ադամյանին: Մենք բոլորս կանք Համլետի մեջ, և Համլետն էլ մեր մեջ: Զկա մեզ իրարից բաժանող տարածութիւն: Մենք նույնն ենք, տարբեր են լոկ ժամանակները, միջավայրը: Եթե Ադամյանի Համլետին նայող հանդիսատեսը մի պահ դրվի նույն պայմանների մեջ, ինքն էլ կանի նույնը, ինչ որ նա: Այդպիսով դերասանը իր հանդիսատեսին հուշում էր այդ բոլորից բխող մի պարզ հետեւութիւն. եթե Համլետը մեծագործութիւն է անում, ապա ոչ նրա համար, որ հերոս է ի բնե, պայմաններն են նրան այդպիսին դարձրել: Ուրեմն ոչ թե ծնվել է, այլ դարձել է: Այսինքն՝ հոգեկան կյանքի այնպիսի վերափոխութիւն, որ կարող էր տեղի ունենալ ամենքի հետ: Հերոսականության ըմբռնման այս դեմոկրատական դիրքավորումը մարդուն իր հոգեկան կարելիութիւններէ ինկատմամբ ոչ միայն հավատ, այլև մեծ գործ անելու հնարավոր մատչելիութիւն էր ներշնչում, միայն թե նա իր կամեցածն անելու բուռն մղում ունենա, ամբողջ էութեամբ հրդեհված լինի իր ազնիվ մտքերով ու նպա-

տակներով, դարձնելով այդ ամենը կիրք, էություն, ինչպես Համլետը կյանքում:

Մարդկայնացնելով կերպարը, դերասանը հանդիսատեսին օգնել է բարձրանալ դեպի Համլետի բարոյական բարձունքները: Աղամյանի Համլետը հիմն է ոչ միայն Համլետին, այլև նրա միջոցով՝ մարդուն:

Այն, որ Աղամյանը Համլետի և իր՝ դերասանի ժամանակակիցների միջև առնչություններ էր տեսնում, արդիականության գծեր գտնում՝ կասկածից դուրս պետք է համարվի ոչ միայն այն պատճառով, որ արտիստի քննադատները դրա մասին թողել են հավաստի վկայություններ: Խնդիրն այն է, որ ինքը՝ դերասանը ոչ միայն այդպես է մտածել և այդ ոգով էլ խաղացել է, տլլե իր «Համլետ» աշխատության մեջ նման պնդում է արել: Վեճի բռնվելով նրանց հետ, ովքեր Համլետին պատկերացնում են որպես մի ռոմանտիկական և իդեալական կերպար, Աղամյանն ասում է. «Ընդհակառակն, նա մեզ ժամանակակից մտածող մարդու տիպարն է»⁴⁰: Եթե քննադատների ասածը, այնուամենայնիվ, տպավորություն է, խաղից ստացած տպավորություն, և այնքանով փաստ, որ մեկը չի ասել, այլ մի քանիսը, ապա սա արդեն դերասանի հայտարարությունն է, որ համընկնում է նրա խաղին:

Ցավալի է, որ դերասանն այդ հայտարարությունն արել ու անցել է, չի բացել միտքը, չի ծավալվել նրա շուրջը: Սակայն կարևորն ասված է, ասված է այն, ինչ, համենայն դեպս, կազմում է միտումի բուն հիմքը: Ուրեմն ոչ միայն դերասանի խաղից, այլև իր՝ դերասանի խոստովանությունից պարզ են դառնում այն կապերը, որ նա նետում է տարբեր ժամանակներ, միմյանց զոդելու, անցյալը ներկային մոտեցնելու համար: Այլևս կասկած չի մնում, որ գործ ունենք մի արվեստագետի

հետ, որը ակտիվ վերաբերմունք ունի դեպի պատմութ-
յունը և տվյալ նյութը: Պատմությունը պատմություն
մնալով՝ նրա աչքին ծառայում էր արդիականությունը:

Սա ելակետ է, կերպարի կառուցման սկզբունքային
հիմնաքար: Ահա այդպիսի պատվանդանի վրա է Աղամ-
յանը կանգնեցնում իր Համլետին: Բայց, ներեցե՛ք:
Ստույգ պատկեր չընտրվեց. պատվանդա՞ն և վրան
բարձրացված արձա՞ն,— սա, այնուամենայնիվ, ենթա-
դրում է կեցվածք, հանդիսավորություն, վերամրաբնու-
թյուն,— հանգամանքներ, որ օտար էին աղամյանական
Համլետի ընդհանուր նկարագրին: Եիշտ հակառակն է
նդել. պատվանդանի վրա բարձրացված Համլետին նա
իջեցրել է ցած, դեպի միջավայրն այն մարդկանց, որ
շրջապատել էին այդ արձանը և մի ակնածանք իրենց
սրտում, հեռվից-հեռու հայացքները հառել վրան: Եվ երբ
Աղամյանի ուղեկցությամբ նա իջավ ցած, կանգնեց իր-
մով հիացողների շարքում, մարդիկ զարմանքով համոզ-
վեցին, որ նա էլ, թեև արքայազն, իրենց նման մարդ է:
Մի ակամա շեղում:

Ով թերթիկ է «Համլետի» բնական տարեգրության
այն էջերը, որ նվիրված են սովետական թատրոնի բե-
մադրություններին, անպայման նկատած էլինի, որ այդ
պատմության ուշագրավ դեմքերից մեկի՝ ուզեմկ դերա-
սան Արար խիդոյատովի Համլետի մասին խոսելիս, հե-
տադետողները գրել են, թե նա ճերկայացման առաջին
տեսարաններում չվախեցավ Համլետին հաղորդել առ-
օրյականության գծերը՝⁴¹ կամ, ինչպես մի ուրիշ տեղ
ենք կարդում՝ «նա որոշեց ողբերգության սկզբում պատ-
կերել նրան որպես երիտասարդ մարդու, օժտված ազնիվ
հատկություններով, բայց ոչ մի բանով աչքի չընկնող»:

Ի՞նչ է այս, նույնը չէ՞, ինչ որ շատ տարիներ առաջ
գրել են Աղամյանի մասին: Եվ արդյոք այս ձգտումը՝

մարդկային սլարզ նկարագրով ներկայացնել Համլետին՝ պահանջ շղարձա՞լ արդյոք կերպարի նոր լուծման պահերին թե՛ սովետական թատրոններում և թե՛ արտասահմանյան բեմերում։ Չենք էլ մտածում, թե այդ մտայնության հեղինակները զաղափար են ունեցել, թե իրենք ո՞ւմ ժառանգորդներն են այդ հարցում։ Նրանք գործել են անկախ, երբեք չմտածելով անգամ, թե շուրջ մի հիսնամյակով իրենք կանխված են եղել ուրիշների և, առաջին հերթին, Ադամյանի կողմից։ Սակայն էականը դա չէ, այլ այն, որ ինքը կյանքը, կերպարի հետ կապված որոնումների զարգացումը արվեստագետներին բերեց և հանգեցրեց նոր ըմբռնումների։



Մի-փոքր առաջ միանգամայն պատահամա՞ք հիշեցինք Համլետի իշխանագուն լինելը։ Նա թագաժառանգ էր։ Կերպարի լուծման դեմոկրատական սկզբունքը, որով առաջնորդվում էր Ադամյանը, չէ՞ր հանում արդյոք Դանեմարքայի իշխանի նկարագիրը իր միջավայրից, չէ՞ր դնում նրան առօրյական լինելու հարվածի տակ։ Երբեք չմոռանանք, որ նա արքայորդի էր, և ասված է, թե նա արքայազն էր ոտից մինչև գլուխ։ Սա նույնպես կարևորություն ներկայացնող հարց է, որ պահանջում է ուշադրություն։ Սա այն ասպարեզը չէ, որտեղ դերասանը կարող էր աներկյուղ կորուստ տալ հոգու այն անդորությունը, թե դա չի ավերի իր ստեղծած պատկերի ամբողջականությունը։

Ստիպված ենք դարձյալ դիմելու ժամանակակիցների։

«Մոսկովսկին Վեդոմոստիի» ֆննդատը հրապարակել է մի հաղորդում. նա թեև նշում է մի-երկու արժանիք, բայց ընդհանրապես, մի-փոքր էլ նյարդային տո-

նով, արտահայտում է իր ընդհանուր դժգոհությունը Ադամյանի Համլետից: Մեզ հետաքրքրող հարցի շուրջը նրա մոտ ասված է. «Շեքսպիրյան խոսքերը, թե Համլետը արքայադն է ոտից-գլուխ, այ. Ադամյանի կատարմամբ հաստատում չգտան: Նրբագեղություն և ազնվազարմուքյան բացակայությունը զգացվում էր ամեն քայլափոխում»⁴⁵:

Անշուշտ կարելի է քննադատական այս կշտամբանքը կովան դարձնելով հավաստել, թե Ադամյանը իսկապես սովորական մարդ էր խաղում, այն աստիճան հասարակ, որ շեքսպիրյան մեջ ազնվազարմուքյան և ոչ էլ նման կարգի այլ հատկանիշներ: Առաջին հայացքից այդպես հնարավոր է, իսկ ըստ էության՝ ոչ: Նախ՝ դա կհակասի այն մտքին, որ Շեքսպիրը պատահականորեն չէ իրրե հերոս ընտրել արքայադնին: Եվ, վերջապես, դա կհակասի բեմական իրողությանը, որից բխել է այն եզրակացությունը, որ հիմա կամենում ենք առաջարկել ուշադրության:

Սակայն, նախքան այդ, թվում է, թե անհրաժեշտ է վերականգնել իրականությունը այնպես, ինչպես եղել է, համոզվելու համար, որ «Մոսկովսկին Վեդոմոստի» քննադատը միտում հանդես բերելով՝ ճիշտ չէ արձանագրել բեմական փաստը:

Վկայություններ չենք բերի, դրանց թիվը շատ է, համարյա այնքան, որքան նրա Համլետի մասին հոգված է գրվել: Բոլորն էլ անհրաժեշտ են համարել ընդգծել նրա ազնվազարմուքյանը՝ իրրե արտիստի ստեղծած դերապատկերի անբաժան հատկանիշներից մեկը:

Ադամյանը պատմական հարազատության պահպանման դիրքերի վրա էր կանգնած, սակայն հիշեցնում ենք, ոչ թե պատմությունը պատմության համար՝ պատմության թանգարանային ըմբռնումով: Պատմությունը

ծառայում է պատմական: Բայց պատմությունը մնում է պատմություն, և էթն պատկերացնում ևս այն, բարի եղիր հարազատ մնալ նրան, հակառակ դեպքում սպառնում է արդիականացման այն վտանգավոր շափը, որ բնդունեց Ա. Գորյունովի Համլետը վախժանգովյան թատրոնում:

Զի կարելի արքայորդու զգեստների մեջ լինել, իսկ մյուս առումներով արքայորդի չլինել: Նախ հանդիսատեսին պետք է համոզել, որ նրա տեսածը իշխանագլու է, և ապա միայն աստիճանաբար բանալով Համլետի հոգեկան կյանքի ծալքերը, ընդհանրության հանգույցներ դրել թատերասրահում նստածների հետ, որ Համլետն էլ նույնպիսի մարդ է, ինչպես իրենք:

Ժամանակակիցները նկարագրել են Ադամյան-Համլետի գերապատկերը. շեշտել են հատկապես աչքերը. դարմանալի են այդ աչքերը, ասում է մեկը՝ խոշոր, խնւոք, խիստ և, դրա հետ միասին՝ անսահման բարի, այնպիսի աչքեր, ինչպես ունենում են լավագույն մարդիկ, այսինքն՝ Համլետը ⁴³:

Այստեղ շենք կարող չհիշել մի առարկություն, որ Զույկոն և Շիրվանդադեն ներկայացրել են արտիստին:

«Պ. Ադամյանը իսկական Համլետ չէ»: Այս ասում է Զույկոն: Ինչպե՞ս է հիմնավորում իր առարկությունը: «Ադամյանը չափից դուրս գեղեցիկ է, — շարունակում է իր միտքը նա, — հարավցու գեղեցկությամբ. նրա աչքերը չափից ավելի վառվում են, շարժումները չափազանց տահուն են և ներդաշնակ: Մինչդեռ Համլետը մի-փոքր պետք է գեր լինի, պետք է հեռցով խոսի. (այդ մասին կա տեքստի ցուցումը), իսկ պ. Ադամյանը խոսում է տահուն և ավելի նիհար է, քան գեր» ⁴⁴:

Երկու տարի անց, այդ նույն դիտողությունը արել է և Շիրվանդադեն: Նա ասում է, որ Համլետի բոլոր ու-

սովնասիրողները «հաստատում են, թե նա մարմնագրեր է՞: Հետո հենվում է արքայամոր մի խոսքի վրա, և ապա ասում. «շգիտենք ինչու պ. Աղամյանը հակառակ է սորան և գտնում, որ Համլետը շատ նրբակազմ է՞: Այնուհետև Շիրվանշադեն ասում է, որ եթե հերոսի մոր խոսքն էլ չլիներ այդ դիրություն մասին, «այսուամենայնիվ Շեքսպիրի այդ տիպը փոքրիշատե ուսումնասիրողի համար նա սլատկերանում է ավելի դեր, քան թե նիհար»⁴⁶:

Դերասանի արտաքինը պետք է համապատասխանի նրա մարմնավորած կերպարին: Դա պայմանական հասկացողություն է, և հաճախ է պատահել, որ հաղթահարվել է, այսինքն՝ մեծատաղանդ դերասանն իր խաղով կարողացել է այնպես կլանել հանդիսատեսին, որ նա մոռացություն է ավել արտաքին անհամապատասխանությունը: Հարցի այդ կողմը մեզ չի դառնցնում: Զբաղեցնողը արտաքինի պայմանական ըմբռնումն է, նրա բնական հասկացողությունը:

Եթե առիթով, երբ խոսքը վերաբերում էր Աղամյանի Օթելլոյին, մենք արդեն անդրադարձանք այդ հարցին: Եվ թվում է, թե ճշմարտացի լուծում գտնվեց. նայած թե ինչ է դերասանը խաղում. եթե զորավար, որի ուժը և քաջությունը պետք է ընդգծվեն, ինչ խոսք, որ դերակատարը պետք է ֆիզիկապես խոշոր լինի: Եթե խաղում ես հոգեկան քարձր հատկությունների տեր մարդու՝ կարող է և խոշոր չլինել: Նայած թե կերպարի որ կողմն ես շեշտադրում: Անկախ Օթելլոյից, «ամ համար պարզ չէ, որ բնական հասկացողությամբ քաջությունն ընդհանրապես կասկած է ներկայանալի արտաքինի հետ: Զի կարելի մեկին, որ վտիտ է, դուրս բերել բնմ և առաջարկել հանդիսատեսին հավատալ, թե նրա մի զարկից անթիվ մարդիկ են ընկնում:

Շեքսպիրը Շեքսպիր է և, այնուամենայնիվ, կարծում ենք, որ անհասկանալի է, թե ինչու, ըստ պիեսի, Համլետը գեր է՝ Ո՛չ բովանդակությունը, ո՛չ կերպարի ընդհանուր ընդմեացիրը անհրաժեշտ հիմքեր չեն տալիս դրա համար։

Համլետը մտքի մարդ է։ Ինչպես էլ ուզում ես խաղա, կերպարի որ կողմն ուզում ես շեշտիր, եթե քո Համլետը մտածող չէ, հակված չէ դեպի խոհը, արդեն նա եթե չասենք Համլետ չէ, ապա պետք է գոնե ընդունենք, որ նրանից բավական անցանկալի տարածություն վրա է գտնվում։ Անկախ նրանից, թե բնությունից Ադամյանն ինչ արտաքին ուներ, և ինքը Համլետ խաղալու էր, թե ոչ, նա պետք է այն համոզման լիներ, որ Համլետը չի կարող գեր լինել։ Մեզ հայտնի է Օթելլոյի առիթով նրա տված հիմնավորումը։ Զե՛ որ այն դեպքումն էլ նրա զլխավոր կռիւնը կերպարի հոգեկան բարձր, մտավոր մակարդակն էր։ Իսկ եթե այդ այդպես է Օթելլոյի դեպքում, ապա մի՞թե պարզ չէ, որ Ադամյանը, և միանգամայն իրավացի, բացասելու էր Համլետի գիրություն վերջին իսկ հնարավորությունը, այն էլ այնպիսի չափերի հասած, որ տակավին պատանի, եռանդի աշխույժ վատնուման պայմաններում հեռք ունենա։

Ղաղարոս Ադամյանը Շիրվանզադեի քննադատությանը հակադրվելու նկատմամբ չի՞ գրել արդյոք «հուզմունքների այն ահեղ ալիքները, որոնց մեջ ծփում է Համլետը, և այն բնավորությունը, որ նա ունի, կարող էին մի օրումն ևս մաշել նրան, եթե դեր էլ եղած լիներ մի ժամանակ»⁴⁶։

Համլետի միտքը իր հետ բերում է տառապանք, հոգեկան ծանր վիճակներ, ներքին այնպիսի լարվածություն, որը մարդուն հյուծում է։ Եթե այդ ճիշտ է, ուրեմն Համլետի դերասպանները չի կարող կառուցվել դիրու-

թյան սկզբունքով: Քննադատությունը, հակառակ Չույկոյի և Շիրվանզադեի, համարյա թե անվերապահ, բնդունել է, որ Աղամյանի արտաքին տվյալները բախտավոր կերպով համընկնում են Համլետի վերոհիշյալ բնդհանուր պատկերացման հետ:

Նուրբ, փափուկ, մտածկուտ—ահա այսպես է Աղամյանը պատկերացրել Համլետին⁴⁷: Վերջապես կա Աղամյանի նկարած Համլետը: Իր գերապատկերի ստեղծման մեջ նա հարաբերական ազատություն ուներ, ինչպես և յուրաքանչյուր գերասան, որը, վերջին հաշվով, կախման մեջ է բնության շնորհած տվյալներից: Իսկ նկարը իր պատկերացումն է, այնպես, ինչպես կերպարը ներկայանում է իր մտքին ու երևակայությանը: Շրջանակի մեջ է առնված պատանեկան մի գլուխ: Քույս դեմք է, մարդկային սլարդ արտահայտությամբ: Չնայած կենտրոնացած մտքին, ավելի եռանդուն է երևում, հոգեկան կորովի դրսևորումով, քան հանդարտ ու նուրբ⁴⁸:

Աղամյանի «Համլետը» լույս է տեսել 1887-ին: Դրանից առաջ նրան արդեն դիտողություն էր արվել արտաքինի վերաբերյալ: Օգտագործելով այն առիթը, որ շեքսպիրագիտական գրականության մեջ վեճեր կան Համլետի տարիքի և գիրության մասին, նա իր կարծիքն է հայտնում այդ հարցերի շուրջ և դրանով, ըստ էության, պատասխանում իր քննադատներին, առանց անունները տալու:

Աղամյանն ասում է, թե «Համլետը որ մտածում և տանջվում է, սկսած է բնական բերմամբ նիհար լինի»: Ի՞նչ իբրև իր մտքի ապացույց, հիշատակում է Հուլիոս Կեսարի խոսքերը Կասիոսի մասին՝ թե «սաստիկ նիհար երևույթ ունի, երևի շատ է մտածում»⁴⁹:

Իսկ մի անգամ էլ զարմացած հարց է տալիս. «Մի՞թե Համլետի նման հոգեպես տանջվող մի անձն կարող է լի



Համլետ
Վ. Շերպախի «Համլետ»



գեր լինելը: Եվ ապա սահմանում է արտաքինի բեմական հասկացողութունը. «մտատանջությամբ շարշարվող մարդկանց գեր և պարարտ լինելը բացառութուն է. և բացառութունն ընդունելի չէ գեղարվեստի մեջ»⁵⁰, Այս շատ կարևոր ցուցում է, որի նշանակութունը դուրս է գալիս հարցի սահմաններից:

Մոսկովյան մի քննադատ, որ բարձր կարծիքի չէր Ադամյանի Օթելլոյի մասին և, ընդհակառակը, ոգևորված էր նրա Համլետով, գրում է. «Համլետի դերը, ըստ իս, շատ ավելի է մոտենում պատվավոր դերասանի հրաբավորութուններին, քան Օթելլոն: Դալուկ, խոհուն, հմայքով և թախիծով դեմքը, արտահայտիչ խոշոր աչքերը, թավշյա, սրտալի ձայնը, անգամ կազմվածքը այստեղ ավելի տեղին են, քան այնտեղ»⁵¹: Վրացական մի քննադատ Վալիկո Ի-ան, որ բժախնդրորեն է վերաբերվել Ադամյանի Ուրիելին և Օթելլոյին, և, հակառակը, շատ է հավանել Համլետը, ասում է, որ նրա շափազանց արտահայտիչ դեմքը, քաղցր և հաճելի ձայնը—զարմանալի հարմար են գալիս Համլետի դերին⁵²: Իսկ մի այլ քննադատ այն կարծիքն է հայտնել, որ Ադամյանի արտաքին տվյալներն այնքան են համապատասխանում Համլետին, որ նա առանց կեղծամի և գրիմի էլ Համլետ է⁵³:

Ադամյանի Համլետի ներգործութունը մարդկանց վրա այնպիսի զորեղ շափեր ընդդնեց, որ ժամանակի ընթացքում մարդիկ Համլետին պատկերացնում էին ճիշտ այդպես և միայն այդպես, ինչպիսին էր Ադամյանի ոտնդձած դերի ընդհանուր պատկերը: Նշանակում է, նա կարողացել է տիրել հանդիսատեսի մտքերին, իրեն նախարկել նրա պատկերացումը այն աստիճան, որ երևակայութունն անգամ սպառնվել ու կանգ է առել այդ կետի վրա:

Եվ դրա ազդեցութեան ներքո չէ՝ արդյոք, որ շատ տարիներ անց Շիրվանշահն հրաժարվել է իր այդ մշտ-
քից և գրել ճիշտ հակառակը, ասել, թե մեծ ողբերգակը
ավտիտ մարմին ուներ. այս էր պատճառը, որ Շեքսպի-
րի կերպարներից, ըստ իս, միայն Համլետն էր համա-
պատասխանում նրա կազմվածքին»⁵⁴։

Այս բոլորից, թվում է, թե կարող ենք հետևել, որ Ադամյանը իսկապես Համլետ էր ոտից-գլուխ։ Սակայն դա վերաբերում է դերապատկերին, իհարկե, պայմա-
նավորված կերպարի ներքին պարունակով։

Եվ Ադամյանից առաջ, և՛ նրանից հետո, Համլետին որպես մտածող ներկայացնող դերասանները երբեմն խուսափել են նրան երիտասարդական նկարագիր հա-
ղորդել, հենվել են ֆրանսիական այն ասացվածքի վրա,
թե այն, ինչ պատանեկութունը չգիտե՝ գիտե ծերութու-
նը։ Եվ դրա համար նրանք խաղում էին ոչ թե պատա-
նի, ինչպես Ադամյանն էր, այլ միջին տարիքի փիլի-
սոփա, ըստ որում՝ մորուսով։ Այդպես է խաղացել Մուն-
Սյուլլին։ Նույնն է արել և Սամոյլովը։ Նաև ուրիշները։
Մորուսակիր Համլետ էր Յուժինը ևս։ Արտաքին այդ
կերպարանավորումը ոչ Ռուսաստանում, ոչ էլ Եվրոպա-
յում արմատ չգցեց։ Բնորոշ է, այդ տեսակետից, այն
զրույցը, որ տեղի է ունեցել երիտասարդ Ռոսսիի և Գու-
տավ Մոդենայի միջև։ Երբ աշակերտը ուսուցչին հարց
է տալիս, թե ինչու՞ նա Համլետ չի խաղում, մեծ ար-
վեստագետը պատասխանում է.

— Գու կատակո՞ւմ ես, որդյակս։ Նայիր ինձ։ Նմա՞ն
եմ Համլետին։ Կարելի է ասել, որ շատ երկար եմ սո-
վորել վիտեմբերգյան համալսարանում, և որտեղի՞ց
կգտնվի մի Օֆելիա, որ իմ սիրուց խելքահան լինի⁵⁵։

Մոդենան իրավացի էր։ Եվ այդ օրը Համլետի դերը
ևս հանձնեց իր աշակերտին՝ Ռոսսիին։ Իրավացի էր ոչ

լոկ այն պատճառով, որ տարիք էր առել, այլև այն՝ որ Համլետը, նրա կարծիքով, խակապես պետք է երիտա-սարդ լիներ: Եվ այդ տրագիցիան, Համլետին երիտա-սարդ ներկայացնելու տրագիցիան, որի լավագույն ներ-կայացուցիչներից մեկը Ադամյանն էր, հաստատվեց և մինչև հիմա էլ մնում է ուժի մեջ:

* * *

Համլետը արքայորդի է: Սա անառարկելի է, բայց եթե Համլետը մնա լոկ արքայորդի, դա կերպարի իմաս-տը կփոքրացնի, նրա հետ կասկած դեպքերը կվերածի վրեժխնդրության սովորական պատմության: Իսկ եթե Համլետը մարդ է, որին անձնական կենսագործը մղել է իր նմանների, իր նման մարդկանց մասին մտածելու, մարդկության ճակատագրով մտահոգվելու. սա արդեն բոլորովին այլ բովանդակություն է տալիս դերասանի խաղին և, նայած նրա տաղանդի աստիճանին, մղում դե-պի ընդհանրացումների լայն հորիզոններ:

Ահա այս ճանապարհի վրա էր կանգնած Ադամյանը: Ժամանակակիցներն այդպես մտածելու համար մեզ տա-լիս են բավարար հիմք:

«Օդեսսեյի վեպտնիկի» քննադատը, որ հրատարակել է իր հոդվածը Ֆ. ստորագրությամբ, գրում է. «Հանդի-ւսականը տեսնում է ոչ միայն Համլետ-մարդուն, որի վրա ընկած է իր հոր սպանության վրեժը լուծելու ծանր վի-ճակը, այլև Համլետ-իշխանին, այնպես որ պիեսի վեր-նագիրը՝ «Դանիայի թագաժառանգ Համլետը» ասես ստանում է առանձնահատուկ նշանակություն: Արքա-յազն է ոտից-գլուխ, բայց արքայազն, որը տողորված է մարդկության նկատմամբ ունեցած խորին սիրով և տա-ռապում է տեսնելով նրա անկատարելությունը»⁵⁶:

Թվում է, թե ամեն ինչ պարզ ասված է. նախ՝ մարդ

է, բացի այդ, իսկական արքայազն, և վերջապես՝ մարդկության ցավերով ապրող ու տառապող էակ:

Այժմ տեսնենք, թե ինչպիսին էր նա այդ տեսակետից: Սա է կարևորը, հակառակ պարագայում արտաքին համապատասխանությունը, նույնիսկ գերազանց չափերի հասնող, էական նշանակութիւն չունի:

* * *

Ադամյան-Համլետը հայտնվում է բեմի վրա: Նա «մտալ է, — պատմում է մի հողվածագիր, — խորտակված անասնի վշտից, որը նրան ուր որ է՝ կճնշի, կկլանի իսպառ»⁵⁷: Նույնն է ասում և մեկ ուրիշը. «Սիրելի հոր կորստյան վիշտը ամբողջապես կլանել է նրան»⁵⁸: Բայց ահա նրա միտքը անդրադառնում է մորը: Եղել են դերասաններ, հիմա էլ կան այդպիսիները, որոնք, վրդովված այդքան շուտափույթ ամուսնացած մոր դեմ, որոտում են ինչպես կաթակ՝ մոր և ընդհանրապես կանանց հոգեկան խեղճության դեմ: Մի քննադատ Ադամյանին հակադրում է այդ դերասաններին. «Մոր շուտափույթ ամուսնության վերաբերյալ դատողութիւնը չի արտահայտում ո՛չ շարութիւն, ո՛չ էլ արհամարհանք կնոջ նըկատմամբ, այլ միայն խաղաղ զարմանք»: Համլետը դեռ չի հասկանում այն ամենը, ինչ կատարվել է և կատարվում է իր շուրջը: Նրա մտքի կենտրոնում հոր մահն է, այդ թվում և մոր հարցը, որը դրան ենթակա խնդիր է: Այն հարվածները, որ մեկը-մյուսին հաջորդելով Համլետին հանեցին իր կյանքի բնական 'հունից՝ դարձրին մի մարդ, որն այլևս նպատակ ու ձգտումներ չունի:

Դալիս է Հորացիոն:

Ադամյան—Համլետը ժպիտով է ընդունում իր մտերմին: Այդ ժպիտը հիվանդագին արտահայտութիւն ունի: Քնակաւաբար խոսք է բացվում հոր մասին:

«Մարդ էր կատարյալ, այս բառի բուն նշանակությամբ», — ասում է Համլետը, և հետո ավելացնում:

«Նորա նմանը ևս չեմ տեսել»⁵⁹:

Սրտագրավ ու ջերմ, հոգու խորքից եկող խոսքեր: Եվ այս պետք է դերասանին, և ոչ միայն նրա համար, որ արտահայտի սգացող որդու սերը: Սա միայն զգացմունք չէ: Հուզմունք է դա, միաժամանակ միտք, ընդհանրացում: Այդ ընդգծումով Ադամյանը բանալի է տալիս՝ հասկանալու Համլետին, այն Համլետին, որ ներկայացնում է ինքը:

Հորացիոն պատմում է ուրվականի մասին:

Համլետը, ինչպես տանջված մարդ, այրող պահանջ է դրում տեսնել հոր ուրվականը: Քննադատների ասելով՝ այստեղ Ադամյանի Համլետի միտքը մի անգամ էլ, ասես, խառնվում է, հոգին տակնուվրա լինում և դրան անմիջապես հաջորդում է մտքի լարված աշխատանքի այնպիսի պահ, որի ընթացքում նա կարծես գտնում է որոնածի հետքը: Դեռ չգիտե, թե այդ հետքը իրեն ուր կտանի, բայց ինչ-որ հույս լուսավորում է, հանում նրան անհույս վիճակից: «Նրա հոգին», — գրում է մի քրե-նագատ, — աղոտ կերպով նախազգում է ինչ-որ մուսյրան, վերջին դեպքերի հանելուկը լուծելու բանալին»⁶⁰:

Ի միջի այլոց նկատենք, որ ռուսական քննադատները այստեղ ևս Ադամյանին հակադրել են Համլետի մյուս դերակատարներին: Ո՞ւմ նկատի ունեն՝ չգիտենք, որովհետև անուններ չեն տրված: Բայց ասվածը խիստ էական է՝ Ադամյանի արվեստը գնահատելու համար: Շատ դերասաններ Համլետի հանդիպմանը և ապա՝ խոսակցությանը ուրվականի հետ հաղորդել են խորհրդավորութուն, հասցնելով այն երևակայականի անհնար շափերի: Ըստ երևույթին, այն դրդմամբ, թե այդպիսի բան կյանքում չէր կարող լինել, բայց քանի որ Շեքսպիրը

գրել է, իրենք էլ պետք է խաղան, ապա որքան արտահայտեն այն ռեալականության կատարյալ բացակայությամբ, այնքան ավելի լավ։ Աղամյանի մոտ, քննադատի ասելով, այդ խորհրդավորությունն ու ֆանտաստիկ գույներն իսպառ բացակայել են. արտիստը դրան հաղորդել է լիակատար ռեալիստական բնույթ⁶¹։ Նույնն է ասել նաև Շիրվանդադեն. «նամանավանդ բնական էր ու սրանչնչի պ. Աղամյանը ուրվականի հետ խոսելու ժամանակ»⁶²։

Աղամյան—Համլետը դնում է ուրվականի հտեից։ Նա շտապում է։ Չի կարելի ասել, թե նա կասկած չի ունեցել, վախի զգացում չի ապրել։ Դա արտահայտել է դերասանը։ Ոմանք նրան կշտամբել են, գտել, որ թիրք թե պիտի փոքր-ինչ խաղաղ կերպով գնար ուրվականի հետեից։ Դրանց առարկում է Շիրվանդադեն. «նա հոգեկան վերին աստիճանի խռովության մեջ է և ուղեղն ու սիրտը բոսիապես մղվում են դեպի այն կետը, ուր նա ընթանում է»⁶³։

Ֆիզիկական ուժեղ լարմանը միշտ էլ հաշորդում է ուժերի անկում։ Նա կռվի մեջ է ինքն իր հետ. մի կողմից էրկնչում է, մյուս կողմից՝ մղվում դեպի ուրվականը։ Երբ Աղամյան—Համլետը ուրվականի հետ մնում է մենակ, նյարդերն ալլես շեն դիմանում։ Ոտքերը ծալվում են, և նա ծռնկի է դալիս։ Լեզուն կարկամել է։ Չի կարողանում բառ արտասանել։ Հայրն է իր առջև։ Նրա ձայնն է լսում։

Մի համեմատություն։ Ֆրիդրիխ Երեդերը, որ դերմանական թատրոնի «Փոթորկի և գրոհի» ժամանակաշրջանի աչքի ընկնող դեմքերից էր, ուրվականին լսելիս՝ ամբողջապես համակվել է վրեժի զգացումով և դա է դարձել տիրակալ զգացումը՝ նրա մյուս ապրումների նկատմամբ։ Աղամյանն այլ կերպ էր խաղում։ Նախ, ի տար-

բերութիւն Շրեդերի, որը արդեն կասկածներ ուներ, սա ապշահար է մնում՝ լսելով արյունալի պատմութիւնը, նրան համակում է մտքի տանջող աշխատանքը, ոչ այնքան փաստը, որքան նրանից բխող եզրակացութիւնը. ուրեմն ճիշտ է, որ մարդկային շարագործութիւնը կարող է այդպիսի քստմենի շարիեր ընդունել⁶⁴:

Վերջապէս հասու եղավ ճշմարտութեանը. «Պետք է տեսնել նրա ծովումը բերանը,— նկատում է մի քննադատ,— «ի՛նչ, սպանութիւն», և դուք կհասկանաք, թե ինչ է կատարվում այդ մեծ տառապողի հոգում: Մի պահ, և թվում է, թե նա ուշադնաց կլինի, կաթված կըստանա: «Դուք վախենում եք նրա համար,— շարունակում է քննադատը,— ո՛չ, Համլետն այդպիսի տանջանքների դիմանալ չի կարող, նրա զգայուն, սիրող սրտի համար այդպիսի հարվածն ուժերից վեր է»: Ամեն մի շարժումը, դեմքի մկանունքների ամեն մի խաղ, նրա ձայնի ամեն մի հնչումն հանդիսականի առջև գծում է Համլետի հոգեկան սարսափելի դրութիւնը: Յրված է դրսի նկատմամբ, բայց կենտրոնացած իր ներքին աշխարհում⁶⁵:

Կերպարի աճի հիմքը դրված է:

Սա այլևս այն Համլետը չէ: Նա թախծոտ էր մինչև հիմա: Այժմ, երբ ոճրի հետքի վրա է, նրա վիշտն ամփելի է մեծացել: Թող այդպէս լինի, բայց սա արդեն ուրիշ վիշտ է: Նրա առաջ ծառացած է նպատակ. «Այս րոպեիս,— գրում է մի քննադատ,— նա ահարկու վրիժառու է»⁶⁶: Նա ունի նպատակ, որ կողմնորոշում է նրան, մղում առաջ: Դեռ շատ կասկածներ և վարանումներ կկանգնեցնեն նրան, բայց կա նպատակ, որին հասնելու համար նա պատրաստ է կյանքը զոհել:

«Մարդ մի ախորժալից զմայլութեամբ այդ տեսանում,— գրում է Շիրվանդահն,— հետևում է Ադամ-

լանի լռին դերակատարութիւնը, որը գրեթէ անցնում է դեմքի արտահայտութեամբ, և նկամա արտայայտում է, որ տեսարանը շուտով պիտի վերջանա, և վարագույրը պիտի քողարկէ հասարակութեան առաջ պ. Աղամյանին, որ այդ տեսարանում կարծես թէ իրականացած գեղարվեստ է դառնում»⁶⁷։ Իսկ մի ուրիշ քննադատ, Շիրվանզադեից երկու տարի անց, 1888-ին, նույն այդ տեսարանի մասին գրել է. «Այստեղ Համլետի ամեն մի շարժումը արվեստի գոհար է»⁶⁸։

Հորացիոն ու ընկերները նրան դռնում են քարին նստած, ուրվակտնի ասածները գրի առնելիս։ Տպաւորութիւնները շատ են, իրարից տարբեր և մեկը-մյուսից ծանր ու խորհրդավոր։ Միտքը լարված գործում է։ Ու թեև ընկերների ներկայութեամբ ուժ է գործ դնում վրան շրացվելու համար, բայց և այդ սլահին, և հետո, զինա-երգման տեսարանում, և ընկերների հարցերին կցկրտուր, անկասկապ պատասխանելիս, երևում է, որ նրա միտքը շարունակում է ուրվականի ասածների հետ լինել⁶⁹։ Ստացվում է մի կողմից կենտրոնացում, մյուս կողմից ապակենտրոնացում։ Հոր ասածը կենտրոնացրել է նրա միտքը, շեղել ամբողջ ուշադրութիւնը արտաքին աշխարհից, որի նկատմամբ ցրված է, ապակենտրոնացած։

* * *

Կասկածն ընկել է Համլետի սիրտը, գուցէ իսկապէս հորեղբայրն է սպանել։ Դա կասկած է լոկ, տանջող, մաշող կասկած, որը հետապնդում է նրան ամեն քայլափոխում։ Ահա Աղամյան—Համլետը նստած է գիրքը ձեռին, մտասուզ դեմքով, կարդում է, որ ցրվի, հեռացնի իրենից տխուր մտքերը։ Կարդում է, բայց գիրքը չի զբաղեցնում նրան. չի կտրում այս աշխարհից։ Կասկա-

որ, որ բուն է գրել նրա մեջ, գրքի տողերի արանքից դալիս-կանգնում է նրա առջև, պահանջում է նրա ուշադրութունը, նրա ամբողջ էութունը ենթարկում իրեն:

Պոլոնիուսը, որ նոր միայն ներս է մտել՝ հարցնում է.

— Այդ ի՞նչ եք կարդում, իշխան:

— Բառեր, բառեր, բառեր, բառեր:

Ժամանակակիցները պատմում են, թե ինչպես էր Կերասանը իմաստավորում նույն բառը, ամեն անգամ միայլ, տարբեր տրամադրութուն արտահայտող երանգավորում գտնելով նրա համար:

«Առաջին անգամ Համլետը, — գրում է Յարիշկինը, — «բառերը» արտասանում է հանգիստ, կարծես՝ իր անդորրը շխտվելու խնդրանքով, ապա՝ մի-սիոքր պաուզա տալով՝ հարցական հայացքով նայում է Պոլոնիուսին, և երկրորդ անգամ ասած «բառերը» լսվում է արդեն ինչ-որ զրգուլածութուն, որը երրորդ և չորրորդ կրկնությամբ այլևս զայրույթի է վերածվում»⁷⁰:

Ու հետո, երբ ասում է.

— Այն ամենից, ինչ որ դուք կարող եք վերցնել ինձ-սից, ոչինչ չեմ զիջի ձեզ առավել հաճույքով, քան իմ կյանքը, իմ կյանքը, իմ կյանքը...⁷¹

Այստեղ վերադառնում է առաջին ինտոնացիային, ասել է թե՛ կրկին խնդրում է իրեն հանգիստ թողնել:

Հաշտե՛ն թարգմանության մեջ «բառերը» երեք անգամ են կրկնված: Նույնն է նաև ռուսական թարգմանության մեջ: Եվ դա հասկանալի է, որովհետև, ինչպես «տուգեցի՛նք, այդպես է նաև բնագրում: Արտիստը երեքը չորս է դարձրել՝ ինտոնացիոն հարստութուն հաղորդելու նպատակով: Պոլոնիուսի հարցին այլ Համլետներ պատասխանել են արագ, նույներանգ, վերաբերմունք արտահայտելով ավելի դեպի գիրքը, քան հարցնողը, այն իմաստով, թե կարդացածը մի բան չէ, ո՛չ

միտք կա, ո՛չ էլ զգացմունք, պարզապես բառակույտ է, մի մեկնութիւն, որ ոճ է դարձել և դարձել արդեն թեւովոր խոսք:

Գալիս են դերասանները:

Համլետը տխուր նստած լսում է Առաջին դերասանի մենախոսութիւնը: Սկզբում լսում է, հետեւում արտասանութեանը, ապա նրա ասածի տպավորութեան տակ հիշում է հորը և կրկին անձնատուր լինում մտատանջութիւններով: Բայց հանկարծ շրթունքներին ժպիտ է երևում, դեմքը մի պահ լարվում է. նա միտք հղացավ, մի ամբողջ ծրագիր. թափառաշրջիկ դերասանների միջոցով ստուգել կասկածը:

Մի քննադատ Ադամյանին կշտամբել է, որ նա այդ տեսարանում «շտապում էր այնպես, որ յուր խոսակցին ժամանակ չէր տալիս ավարտելու յուր խոսքը և խնդն պատասխանում էր կամ հերքում... Եթե այդքան շտապեր, ավելի լավ կլիներ»⁷²: Մի՞թե խնկապես լավ կլիներ: Շտապելը արդյոք միջոց չի՞ եղել Ադամյանի համար՝ ցույց տալու, որ Համլետի միտքը այնքան արագ է գործել, որ նրան արդեն այլ խնդիր էր դադեցնում, քան դիմացինի ասածը: Մինչ զրուցակիցը պատասխան կտար՝ նրան նոր միտք էր դադեցնում: Ադամյանի Համլետը հանգիստ չի խորհում, մտածում է կրքոտ, տենդագին, ժանավանդ, երբ տանջալի առեղծվածը լուծելու չէ և գտնվում: Իսկ դերասանների հետ ունեցած տեսաբանը այդ լուծման նախապատրաստումն է: Ինչո՞ւ հենց այդ տեսարանում է՝ աչքի ընկել Ադամյանի շտապ խոսքը: Բոլորովին էլ պատահական չէ: Գա ղճոխ խմորման, նրա կայացման պահն է, երբ նրա միտքը դառնում է լարված, անհամբեր, օհնոտւմ: Վերջապես հաշվի չի առնել Ադամյան—Համլետի ընդհանուր նկարագիրը, նրա բոլոր անմիջականութիւնը, երկար ժամանակ քողարկ-

ված մնալու հուսահատ անկարողութունը, երբ իրեն սպառնալից մտքերն այնպես են համակում նրա ներքին աշխարհը, որ ելք են պահանջում դուրս հորդալու համար։ Եվ ահա Համլետը, մենակ մնալու անհամբեր ցանկությամբ, կարճում է նրա խոսքը. դրանով իր հոգեվիճակին համապատասխան ռիթմ է հաղորդում տեսարանին, վերջապես մենակ է, միայն ինքն իր հետ։

«Վերջապես ես մենակ եմ։ Ո՛հ, ինչ շարագործ ես տեսի ստրուկ եմ ես»։

Հանդիսատեսի առաջ Համլետն ամենատարաբախտ մարդն է աշխարհիս. երեսին, որ սպայքարի մեջ է ինքն իր հետ, մի մարդ, որ սաստիկ սիրում է հորը և կասկածում, որ նա սպանված է հորեղբոր ձեռքով, մարդ, որ ծիծաղում է իր վրա, ծաղրում, ծանակում, դատափետում է իրեն՝ կատարված ռեիդը հաստատել չկարողանալու և վրեժխնդիր չլինելու համար և, միաժամանակ, մարդ, որ կասկածի տակ է դնում նման ռեիդի հնարավորութունը։

Քննադատն առում է, որ այս մենախոսութունը բոցկրկնաց դերասանի կատարմամբ։ Հանդիսատեսի առջև ազնիվ մարդն է, անկեղծ մինչև վերջ, մտածող, խորհրդածութունների անող։ Նա տանջվում է, հասնում հուսահատ տխրության. հիստերիկ, ճնշող, մարդու սիրտը սարսուռի բերող ծիծաղով, բռնում է գլուխը, չգիտե ինչ անել, ինչպես գտնել ճշմարիտ ելքը, արցունքները գալիս սեղմում են կոկորդը, ձայնը փոխում...

Ո՛հ, Համլետ, Համլետ,

Սմոք է, ամոք...

«Մենախոսության այդ մասը կատարվեց աննման և հազիվ թե կարելի է ավելի լավ կատարել», — գրում է Յարիշկինը։

Այս մենախոսության կատարմամբ Աղամյանը շեշտեց Համլետի գծերից մեկը—ինքնադատափետումը։ Մինչև հիմա տեսանք տխրություն, թախիծ։ Այժմ, երբ թվում է, թե նպատակ կա առջևը՝ վրեժխնդրություն, հանդես է բերում անվճռականություն, որի համար էլ իրեն դատապարտում է։ Բայց այստեղ մի առանձին երանգ կա նրա կատարման մեջ։ Հարուստ դադարներով, նուրբ անցումներով՝ այս մենախոսությունը կատարվել է սկզբում մեղմ շնչով, հետզհետե զգացումները խոնրվելով՝ դուրս են ժայթքել հուժկու հորձանքով։ Նվ հուզախուժով խոսքը տարրերային ուժ է ստացել, որի առաջալևա ոչ մի պատվար կանգուն չէր մնա։

Հանդիսատեսի առաջ կանգնում է ինքնախարազանող մարդը, թեև այդ պահին անվճռական, բայց կգտնի օր, երբ ուժ կգտնի՝ վրեժխնդիր լինելու համար։

Շեղում չի՝ եղել արդյոք մենախոսության մեջ ընդհանրապես, նախատինքի վերջին տողերում թաքնված մի ակնարկ, որ դերասանը նետել է դահլիճ, ստիպել մարդկանց՝ մտածել իրենց մասին։ Սա այն դեպքը չէ՝, երբ դերասանը մոտեցնում է երկու տարբեր դարաշրջաններ, առիթ տալիս տեսնելու այն, ինչ ընդհանուր է երկու դեպքում։

Ռեակցիայի տարիներ, մռայլ ու ճնշող։ Հիշենք, որ այդ այն ժամանակներն են, երբ, ինչպես լենինն է ասել, «Ալեքսանդր Նրոդոդի կառավարությունը անողորմ պայքարի մեջ մտավ հասարակության՝ դեպի ազատություն ու ինքնուրույնություն ունեցած բոլոր և մամբ տեսակի ձգտումների դեմ»⁷³։ Ոչ մի ազատ խոսք։ Այն տարիներն են դրանք, երբ մի խոսքի համար մարդ կարող էր աքսորի հանապարհը բռնել։ Հալածանք հրեաների դեմ։ Ազգային ճնշում ընդհանրապես։ Մեծ նպատակների, հուժկու կրթների բացակայություն և, դրանց փո-

խարեն, հասարակական անտարբերություն, շնչին, մանր ու գծուծ կյանք:

Ու երբ Ադամյան—Համլետը նախատում էր իրեն, ամօթահար անում, չէ՞ր կշտամբում արդյոք դահլիճում նստած մարդկանց, ի դեմս նրանց ավելի լայն բազմությունների, որ լռում են, տանում, հանդուրժում, խոնարհում գլուխները հալածանքի առաջ:

Սա առաջին պայթյունն է Համլետի դերակատարման մեջ: Դեռ կան ու կլինեն այդպիսի պայթյուններ նրա խաղում: Բայց որ նա իր հոգու ամբողջ կրակը դրել է այդ մենախոսության մեջ, ջերմացրել նրա ամեն մի խոսքը իր հույզով, երբեմն այն աստիճան, որ յուրաքանչյուր բառ դահլիճ է հասել՝ իր հետ տանելով մի տառապած հոգու ոչ միայն աղեկատու հառաչը, այլև ընդվզումը, որ ցատկով դառած այժմ ուղղված է իր դեմ, իսկ վաղը ուղղությունը փոխելու է Համլետի շնչին ու ամարդի շրջապատի դեմ:

Վարագույրն իջել է, մարդիկ ոտքի կանգնած ծափահարում են արտիստին: Ցնծության աղաղակները բռնել են ամբողջ սրահը: Այդպես է եղել Պետերբուրգում: Նույնը կրկնվել է Կիևում և Քիֆլիսում: Ինչ խոսք՝ նաև Օդեսայում: Նվ ուրիշ շատ քաղաքներում, ու այդ աղմուկաղաղակի մեջ մարդկանց լսողությունը առել-տարել է իր հետ գեպի կյանք՝ մի արդարացի կշտամբանք.

Ո՛հ, Համլետ, Համլետ.

Ամօք է, ամօք...

* * *

Տեսարաններ կան ողբերգության մեջ, որոնցից է կախված դերասանի հաջողությունը. ուրվականի հետ, «Վերջապես ես մենակ եմ» մենախոսությունը, «Լինել թե

չլինելը», Օֆելիայի հետ, բեմ բեմի վրա, մոր հետ, գերեզմանատանը, եղրափակիչ պատկեր։ Կարողացավ դերասանը նվաճել այս տեսարանները՝ լավ, ոչ՝ ուրեմն կանգնած է ձախողման առաջ։ Այս բոլոր տեսարաններից, սակայն, «Լինել թե չլինելը» առանձնանում է։ Նույնիսկ կարծիք է հայտնվել՝ կա «Լինել թե չլինելը»՝ կա նաև Համլետ, եթե չի հաջողվել գերասանին այդ՝ նշանակում է նա չի նվաճել կերպարի հիմնական գիծը՝ մտածող դանիացուն։ Թեև ծայրահեղ և չափազանցված, բայց ճշմարտության հատիկ կա սրա մեջ։ Հայտնի է, որ Բելինսկին բարձր էր գնահատում Մոշալովի Համլետը, բայց ցավում էր, որ նրա կատարման մեջ հարկավոր չափով չի ընդգծված մտածող Համլետը։ Եվ դրանից հետո զարմանալի չէ, որ նա չի հավանել նրա «Լինել թե չլինելը», որին ինքը սպասել է մի առանձին հուզմունքով և, ինչպես ասում է, ներկայացման ժամանակ հուսախաբ է եղել⁷⁴։

Ադամյանն այն բախտավոր գերասաններից է, որին քննադատությունը, հատկապես ուսանական, բարձր է գրեհատել այդ տեսարանում։

Դեռևս 1883-ին, երբ նա առաջին անգամ էր Համլետով բեմ բարձրացել Մոսկվայում, «Մոսկովսսկին վեդոմոստի» թերթը գտավ, որ նրա խաղի այդ կտորը շատ տպավորիչ է եղել... հանդիսատեսը տարել է իր հետ ուժեղ, ներդաշնակ ներգործություն⁷⁵։

Նույնը նաև մի տարի անց, Պետերբուրգում. «Լինել թե չլինել» մենախոսությունը պ. Ադամյանն արտասանեց հոյակապ⁷⁶։

Բարձր գնահատություն է արժանացել նաև Օդեսայում։ Նախ Յարիշկինն է ջերմ տողեր նվիրել⁷⁷, և հետո՝ «Պչելկան» է հիացմունք արտահայտել՝ ասելով, թե «մեր կարծիքով, այս մենախոսության մեջ նա հաղթել թե մըր-

ցակիցներ ունի»⁷⁶, «Սքանչելի» է, խակապես սքանչելի է» — բացականշում է մի ուրիշ քննադատ: Իսկ մի քննադատ էլ ասելով, թե «շատ և շատ լավ է», այն կարծիքն է հայտնել, թե սա ամենահաջողված կտորն է ամբողջ գերակատարման մեջ:

Սքանչացման արտահայտություններ կարելի է դարձյալ բերել, բայց այսքանը բավական է:

Պատահել են դեպքեր, երբ գերասաններին հաջողվել է դժվարին մենախոսություն արտասանությունը բարձրացնել նրա ներքին պաթոսի մակարդակին, բայց մի թերություն, այն, որ ստացվել է համերգային կատարում⁷⁷, այսինքն՝ այդ հատվածն անջատվել է խաղի ընդհանուր հյուսվածքից, թողել անկախ տպավորություն, թեև բարձր, բայց չմերվող, ասես արհեստականորեն ներմուծված: Ահա այդ դժվարությունը Ադամյանը, քննադատության վկայությամբ, հաղթահարել է դյուրությամբ: Մի քննադատ ասում է, որ այլ Համլետների մոտ այդ մենախոսությունը ստացվում է կողմնակի, առանձնացված, իսկ Ադամյանը արտասանել է այնպես, որ ամբողջի ներդաշնակությունը չի խախտվել⁸⁰:

Ինչպես այլ հատվածներ իր խաղից, այնպես էլ «Լինել թե չլինելը» Ադամյանը մշակել է, փոփոխության ենթարկել առանձին մանրամասնություններ, միշտ ձգտել կատարելության՝ այն մղումով, որ ամեն գտած նություն ավելի ցայտուն արտահայտի պատկերի բուն իմաստը: Սա ձգտում է, որ թեև միշտ չէ իրականացում գտել, բայց ղեկավարել է դերասանին, պահելով նրան գլխավոր իմաստը կարելի հարստությամբ արտահայտելու համար:

Բոլոր այն դերասանները, որոնք մտածող մարդուն Համլետի մեջ մղել են ետ կամ բոլորովին տեղ չեն տը-

վել, «Լինել թե չլինելն» ասելիս անհաշոգության առաջն կանգնել։ Եվ այդպես էլ պետք է լինելու Ենթապիրի հերոսներից ոչ մեկը շունի Համլետի մտքի ո՛չ ընդգրկումը, ո՛չ խորությունը, ո՛չ էլ հարստությունը։ Սրամիտ է ասել մեկը, թե Ենթապիրի պիեսները նրա հերոսներից միայն Համլետը կարող էր գրել⁸¹։

Թե ինչպես է Ադամյանը խաղացել Թիֆլիսում՝ շգիտենք, տվյալներ չեն պահպանվել, հակիրճ վկայություններ կան Օդեսայի և Մոսկվայի ներկայացումների մասին։

Սալվինին և Ռոսսին այդ մենախոսությունը ասել են քայլելով։ Մոշալովի խաղը մոտ էր առաջին երկուսին։ Սա սկսում էր բեմի խորքից և քայլում դեպի բեմառաջը, ուր հասնելիս ասում էր արգեն վերջին բառերը։ Ադամյանի քննադատը վկայում է, որ նա այդ նշանավոր մենախոսությունն ասաց ինքնահատուկ կերպով։ Սալվինիից և Ռոսսիից տարբերող այդ առանձնահատկությունը քննադատը բացատրել է բեմի շափաղանց փոքր լինելով, որ, նրա կարծիքով, լուրջ արգելք է եղել վերոհիշյալ դերասանների նման տեսարանը կառուցելու համար։ Նրա ասելով, բեմական այդ անհարմարությունն էլ Ադամյանին մղել է մի այլ լուծման, ինչպես ինքն է ասում՝ երջանիկ մտահղացման⁸²։ Քննադատը սխալվում էր։ Ադամյանի մտահղացումը որևէ շափուկ կապված չի եղել բեմի շափերի հետ։ Նա երբեք քայլելով չի ասել այդ մենախոսությունը, նույնիսկ այն դեպքում, երբ իր տրամադրության տակ եղած բեմը տալիս էր քայլելու ազատ ասպարեզ։

Ադամյանը բեմ էր մտնում և ճնստում զահաթոտի աստիճաններին, գլուխը հտ գցելով դեպի գահը, ասել ինքնամոռացության մեջ, աչքերը փակ, սկսում էր։

— Լինել, թե չլինել—ահա այս է խնդիրը—Որն է ավելի ազնիվ, տանն՝ չարագործ բախտի նետերը և հաբ-

վածները, թե՛ դիմադրել թշվառության օվկիանոսի դեմ
և պատերազմելով՝ վերջ տալ նոցա:

Ու երբ մենախոսությունը հասնում էր, «բայց եթե
այն քնի մեջ մեզ երազներ այցելեն» խոսքերին, արտիս-
տը երկյուղած վեր էր թռչում՝ ասես լիներ մի ահավոր
քնի տպավորության տակ⁸³: Այդպես է խաղացել
1883-ին, Մոսկվայում: Հազիվ մի տարի անց, Պետեր-
բուրգում նա այլ կերպ է խաղում: «Լինել թե չլինելը»
ասելիս նա բեմ էր գալիս դաշույնը ձեռին: Որպեսզի
այն տպավորությունը շատացվի, թե ինքնասպանութուն
գործելու մտադրությամբ մտավ բեմ, նա պետք է բեմա-
կանորեն հիմնավորեր, թե ինչու է ձեռին մերկացրած
դաշույն: Դրա համար նա բեմ էր գալիս ձեռին փայտի
կտոր: Տաշում էր: Զրադմունք է սա, գուցե այնպես, ինչ-
պես գիրքը երկրորդ արարվածում՝ ցրվելու, տանջող
մտքերից մի պահ հեռանալու նպատակով: Բայց երևում
է, որ նրան այդ չի հաջողվում: Մտքերը հանգիստ չեն
տալիս: Այսպիսով, նա հիմնավորում էր, թե ինչու Համ-
լետը հանկարծ սկսեց խոսել:

Ահա թե ինչպես է նկարագրել Յարիշկինը:

«Համլետը բեմ է գալիս մի դաշույն ունենալով ձեռ-
րին և այնքան սոսկալի ու ճնշված վիճակում, որ մարդ
արսուտ է զգում: Զեր առջև այդտեղ կանգնած է ահա
մի մարդ, որ վճռել է ինքնասպանութուն գործել, հրա-
մեջտ տալ այդ կործանված կյանքին, մի մարդ, որ՝ թը-
վում է ահա, հենց այս վայրկյանին ձեր աչքերի առջև
ինքնասպանութուն է գործելու... Նա դանդաղորեն մո-
տենում է գահին, նստում է նրա սանդուղքների վրա և
արտասանում է, բայց ինչպես է արտասանում իր հուշ-
կավոր մենախոսությունը—«Լինել թե չլինելը»... Սկսում
է Ազամյանն այդ մենախոսությունը շատ մեղմ ձայնով,
մեծ պաուզաներով. երևում է, որ նրա մտքերը խառնվում

են, արագորեն փոխարինելով մեկը-մյուսին, հոգեկան մեծ հուզմունքի պահին նրա ձայնը երբեմն խզվում է, նա շնչարգել է լինում, իսկ երբ ասում է.

— Ո՞վ տնքալուվ և քրտինքով կտաներ կյանքի ծանրությունները, եթե ետմահվան երկյուղը այն անծանոթ աշխարհը, որտեղից ոչ ոք չէ վերադարձել...

Համլետը ցնցվում է⁸⁴:

Դաշույնը նորամուծություն էր: Բեմական պատմության հեռավոր էջերում այդ կապվում է Գարիկի խաղի հետ: Ահա այդ դաշույնն էլ տարածայնության տեղիք է տվել:

Չույկուն պաշտպանում էր: Նա ասում էր, որ «զա բոլորովին նոր է և շտապում եմ ավելացնել՝ հաշոդ»⁸⁵: Բայց ահա մի ուրիշը, որը կտրականապես չէր ընդունում այդ նորամուծությունը և նույնիսկ, մի որոշ շափով, հեգնում էր:

Բացատրելով դաշույնի բեմական հիմնավորումը և այդ առթիվ կանգ առնելով փայտիկի վրա, քննադատն ասում է. «Մենք բոլորս, իհարկե, կարդացել ենք Սաքսո Գրամատիկոսի «Ասք Համլետի, ավելի ճիշտ՝ Ամլետի մասին»։ Հիշում ենք, որ Համլետը վառարանի մոտ նստած փայտ էր կտրատում և շորացնում ածխի վրա: Ահա թե որտեղից է պ. Ադամյանը փոխ առել փայտիկը: Կարելի՞ է, հարց ենք տալիս, փայտիկով հեռունները զընալ, այսինքն կարելի՞ է խառնել միմյանց Ամլետին Շեքսպիրի Համլետի հետ, և նյութ քաղել առաջինից՝ երկրորդի համար: Այն ժամանակ հարկավոր է արդեն ցնցոտիներ հագնել, կեղտոտել ձեռքերը և մարմինը պատել ամեն տեսակի աղտեղություններով և այլն, ինչպես այդ պատմված է Սաքսո Գրամատիկոսի մոտ»⁸⁶:

Ինչ խոսք, որ կարելի է դերասանի հետ վիճել, թե արդյոք արժե՞ր այդ տեսարանում դաշույն խաղացնել:

Այդ հարցին դեռևս կանդրադառնանք: Քննադատը, ինչքան էլ խիստ խոսք ասի, ոչինչ: Դա նրա իրավունքն է, մանավանդ, երբ փորձ է անում հիմնավորել իր տեսակետը: Բայց հեգնել՝ ցույց տալու համար իր պատրաստության պաշարը, թե որքան իրեն ծանոթ են Համլետի հնազույն աղբյուրները՝ մեղմ ասած՝ վայել չէ մայրաքաղաքի քննադատին, մանավանդ որ գործ ունի մի արվեստագետի հետ, որի մի տարի առաջ հրապարակած ուսումնասիրությունը Համլետի աղբյուրների վերաբերյալ՝ իր բացառիկ լայն ընդգրկումով, կարող էր միայն քննադատի զարմանքը շարժել, թե ե՞րբ, որտե՞ղ և ինչպե՞ս կարդաց մի դերասան այդքան:

Անդրադառնանք, սակայն, քննադատի ասածին՝ ըստ էության:

Քննադատին զբաղեցնող կենտրոնական հարցը ինքնասպանությունն է. Համլետը կարո՞ղ էր այդ քայլին դիմել, թե ոչ: «Կամենո՞ւմ է արդյոք Համլետը, — ընդգծում է քննադատը, — Շեքսպիրի Համլետը, մեռնել հիմա, մեռնել առանց վրեժխնդիր լինելու հոր մահվան համար: Արդյո՞ք Համլետի համար մահը վերջնական ձգտումն է ուցանկությունը: Թե՞ այդ մենախոսությունը ոչ այլ ինչ է, բայց եթե փիլիսոփայական դատողություն՝ ունայնություն, մարդկային կյանքի մասին ընդհանրապես, պայմանավորված այն ճնշող իրադարձություններով, որոնք մթամած ամպերի նման կախվել են թշվառ արքայազնի գլխին՝ առանց այն էլ արդեն խելացնորության չափ ջախջախված՝ ջերմորեն սիրելի հոր կորստյան պատճառով»⁶⁷:

Հոգվածագրի դատողության մեջ կա տրամաբանական մի անհամաձայնություն: Անհասկանալի պատճառներով փիլիսոփայական խոհը և անձնասպան լինելու փորձը հակադրված են միմյանց: Կարծես թե դրանցից

մեկն է միայն հնարավոր՝ կամ փրկիսփայել, կամ անձնասպան լինել: Անհասկանալի է, թե ինչու Համլետը չէր կարող անձնասպանության մտադրություն ունենալ և այդ առթիվ դատողություններ անել աշխարհի շարի ու բարու մասին:

Կան դերասաններ, ինչպես և շեքսպիրագետներ, որոնց կարծիքով «Լինել թե չլինելու» մեջ անձնասպանության միտքն անգամ չկա: Սա ուշ շրջանի տեսակետ է, և, անշուշտ, պատիվ է բերում հոգվածագրին, որ դերան հանգել է դեռևս այն տարիներին: Բայց դա կարծիք է, որի հետ ոչ միայն այն ժամանակները, այլև այսօր կարելի է համաձայնել կամ չհամաձայնել: Օրինակ՝ սովետական շեքսպիրագիտության մեջ ճանաչված անուն է Մ. Մորոզովը: Նրա հետ կարելի է մի շարք հարցերի շուրջ վիճել, բայց շեքսպիրագիտության մեջ նրա կատարած ծառայությունը անուրանալի է: Շեքսպիրին նվիրած իր մի աշխատության մեջ կանգ առնելով «Լինել թե չլինել» մենախոսության վրա, նա ասում է. «Տեքքստի ուշադիր ուսումնասիրությունից հետո մի առանձին ցայտունությամբ հիշվում է կերպարը մի մարդու, որը մերկացրած դաշույնը ձեռքին՝ կանգնած է իրեն կըլանելու պատրաստ՝ կատաղած բազում ալիքների տոջն»⁸⁸:

Ըստ Մորոզովի, նշանակում է Համլետը մտածում է անձնասպանություն գործելու մասին: Հետո, հետաքրքիրն այն է, որ շեքսպիրագետը հենց որ կամեցել է իր միտքն արտահայտելու համար պատկերի օգնության դիմել, նրա երևակայությանը Համլետը ներկայացել է դաշույնը ձեռքին:

Փակագծերի մեջ նկատենք, որ «Համլետ» անգլիական կինոնկարում, որտեղ հերոսի դերով հանդես է եկել Ժամանակակից նշանավոր ռեժիսոր Լուսինա Օլիվիեն,

«Լինել թե լինելու» տեսարանը տեղի է ունենում ամ-
րոցի ծովահայաց մասում. կանգնած է Համլետը, ձեռ-
քին դաշույն, իսկ ցածում խռովահույզ ծովի ալիքներն
են, որ գալիս և զարնվում են էլսինորի անմատչելի պա-
տերին:

Ուրեմն ինչո՞ւ զարմանալ, որ մի դերասան, այն է:
յոթանասուն տարի Մորոզովից և Օլիվիեից առաջ, կա-
րող էր նույն պատկերը հղանալ:

Թվում է, թե կարիք չկա վեճի առարկա դարձնել այն
հարցը, թե մենախոսությունը անձնասպանության միտք
տալի՞ս է, թե ոչ:

Անկախ նրանից, թե մենք կամ ուրիշները դրա շուր-
ջը ինչ դատողություններ կարող ենք անել, այս դեպքում
որոշողն այն է, որ դերասանը այդ համոզման է եղել,
այսինքն՝ ոչ մի կասկած չի ունեցել, որ այդ մենախո-
սության մեջ անձնասպանության միտք է ակնարկվում⁸⁶,
Ուրեմն, և՛ քննադատությունն է այդ տպավորությունը
ստացել, և՛ ինքը՝ դերասանն է, այդ հաստատում: Իսկ
եթե խոսքը այն Համլետի մասին է, որ ստեղծել է Ադամ-
յանը, ապա պետք է հիմք ընդունվի նրա խաղը, որից հե-
տո հետազոտողի իրավունքն է, թե ինչպես գնահատել,
բայց գնահատել այն, ինչ կա խաղի մեջ, և ոչ թե փրնտ-
րել այն, ինչ չկա և գուցե չէր էլ կարող լինել: Ադամյանի
Համլետը անձնասպան լինելու մտադրություն ուներ:
Այդ վեր է արդեն ամեն կասկածից: Եվ մեզ թվում է, որ
էականը այնքան դա չէ, այլ այն, թե Համլետը ի՞նչ ճա-
նապարհ է անցնում, ի՞նչ աճ է ապրում մենախոսու-
թյան սկզբից մինչև վերջ, թե ինչպես է նա հաղթահա-
րում հուսալքությունը, ինչպես է գալիս կյանքի հաս-
տատման գաղափարին:

Նախ՝ վերադառնանք Ադամյանի կատարմանը:

«Ինչպես մարվող ճրագն է՝ մարելուց առաջ մեկ ան-

գամ ևս բոցավառվում պայծառ, — նկարագրում է Յարիշկինը, — այնպես էլ հանկարծ կենաց մի կայծ է թըրթրում նորից Համլետի ողջ մարմնում, նա ուղղվում է մի պահ և արգահատանքով մի կողմ է նետում դաշույնը: Զգնաթամն անցնում է, նա կրկին դեպի կյանք է վերադառնում...»⁹⁰,

Տեղին կլինի այս առթիվ հիշել այստեղ մի բարյացակամ առարկություն՝ դարձյալ դաշույնի հետ կապված:

«Ելիսավետգրադսկի վեստնիկի» քննադատը, որ հիացած էր Ադամյանի Համլետով, ինչպես դրանից հետո նաև կիրով, իր հոդվածում ասում է. «Գլոբեական Համլետը իր նրկիներով և հոգով զուցե և կարող էր դաշույն պահել ձեռքում և լյարել կուրծքը, բայց Ադամյանի պատկերած Համլետը, եթե մերկացրեց դաշույնը, արդեն չի կարող մի կողմ նետել»⁹¹:

Հոդվածագրի վրիպումը, ըստ երևութի, այն է, որ նա Համլետի վարքագիծը բացատրելիս ելնում է կերպարի խառնվածքից, և ոչ թե պատմա-հասարակական այն պայմաններից, որոնց մեջ ձևավորվել էր նրա հոգեկան աշխարհը, որպես վերածնության դարաշրջանի հումանիզմի ներկայացուցիչ: Այդ ժամանակների հումանիստները շեշտված հակադրությունների բնավորություններ էին: Այդպես էր ինքը՝ Շեքսպիրը: Համենայն դեպս այդ է ապացուցում նրա ամբողջ դրամատուրգիան: Այդպես է նաև նրա հերոսը, Համլետը: Ահա այդ ուժեղ հակադրության սկզբունքով էլ գրված է «Լինել թե չլինել»: Որքան էլ այս հակադրությունները հավասարելու լինենք ապրելուն և մեռնելուն մի կողմից, պայքարելուն և անձնատուր լինելուն մյուս կողմից՝ նրկու դեպքում էլ գործունենք ուժեղ հակադրության հետ:

Մի՞թե հոդվածագիրը, որ այնքան նուրբ և խորն է

հասկացել Աղամյանի կիրքը, այդ դեպքում չի նկատել, որ Համլետի ուժեղ հակադրություններով կառուցված կերպարի դարգացումը առաջնորդում է նրան դեպի հոգեկան զորացում: Համլետը երկրորդ արարվածում խոսում է իր թուլություն մասին, իսկ վերջում արդեն՝ ուժի: Սա չի նշանակում արդյոք, թե առաջին երկու արարի ընթացքում հոգու արիությունն իսպառ չի դրսևորվել, ինչպես և չի նշանակում, թե շորրորդ արարվածում թուլության ոչ մի արտահայտություն ալլևս չկա: Բայց գլխավորը վարձագծի ընթացքն է, կերպարի աճը, ա՛յն, որ պայթարի բռնվելով իր շրջապատի հետ, Համլետի ուժեղ կողմերը հետզհետե ավելի են ամրանում, իսկ թուլությունները՝ մի կողմ նետվում: «Լինել թե չլինելը» կերպարի ներքին աճման ճանապարհին, եթե կարելի է այդպես ասել, դառնում է սահմանադժուհի: Մինչ այդ հասկածն ու տատանումն է շատ, դրանից հետո ուժն ու վճռականությունն են դառնում իշխող:

Աղամյան—Համլետը մտածում է անձնասպան լինելու մասին: Այդ պարզ է ոչ միայն նրանից, որ ձեռին դաշույն կա, այլև այն, թեկուզ շատ պարզ պատճառով, որ դաշույնի սուր ծայրը մի պահ մոտեցնում է կրծքին: Բայց իսկույն դաշույնը շարտում է մի կողմ, ըստ որում ոչ սովորական ձևով, այլ այնպես, որ հեռացնելով դաշույնը՝ վանում է նաև անձնասպան լինելու միտքն ընդհանրապես: Այսպիսով, ուրեմն, հոռետեսություն և լավատեսություն պայթարը վերջանում է լավատեսության հաղթանակով: Համլետ—Աղամյանն այդ քայլին չի դիմում, որովհետև նրա համար դա հարցի լուծում չէր: Եթե նրան զբաղեցնեիր միայն իր վիշտը, դուցե և նահանջեր, անձնասպանություն կատարեր: Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ նրա անձնական վրեժը վերաճում է, ստանում հասարակական ընդհանուր իմաստ: Եվ դա էլ

պահում է նրան: Նա զգում է, որ իր վրա պարտք է դրված, մեծ խորհուրդ: Այո՛, Ադամյան—Համլետը, բուռն ու անմիջական, կարող էր անձնասպան լինել, բայց չի լինում: Ինչո՞ւ. ասենք թե եղավ. հետո՞, դրանից ինչ կփոխվի աշխարհում: Ոչինչ: Նա ասում է, որ կյանքում մարդը տեսնում է թիշխանասերների ճնշումը, գոռոզների անարգանքը, մերժված սիրո տանջանքը, դատաւորաց ինքնակամությունը: Իհարկե, կարելի է սարի մի հարվածով—ուզում է ասել անձնասպանութուն գործելով—այդ ամենից ազատվել: Այդ դեպքում ո՞վ պետք է կռվի շարիքի դեմ, շրջապատի դեմ: Ոչ ոք: Ուրեմն պետք է ապրել, ապրել՝ կռվելու համար, ապրել՝ շարի առաջն տեսնելու համար:

Հասկանո՞ւմ էր արդյոք Ադամյանը, որ Համլետը կերպարում շեքսպիրյան ժամանակաշրջանի հումանիզմի և՛ ուժեղ, և՛ թույլ կողմերն են դրսևորում գտել. մի կողմից դարաշրջանի արմատական արատների ըմբռնում և, մյուս կողմից՝ նրանց դեմ պայքարելու անգիտություն: Հազիվ թե Շեքսպիրի աշխարհայեցողության մեջ անհատի դերի գերազնահատություն կա: Նույն դիրքերի վրա էր կանգնած և Ադամյանը: Համլետը նրա համար իդեալ էր: Եվ դերասանն էլ, նրա նման, տեսնում էր, զգում և իր պարտքն էր համարում բեմից խռովել, գոյմագրել թշվառությանց օլկիանոսի դեմ և պատերազմելով վերջ տալ նոցա:

Հոգեկան կոիվը, ուժեղ և հակասական, ավարտվում է կյանքի հաղթանակով: Այսպիսով, ուրեմն, հայտնի մենախոսութունը բեմական լուծմամբ լավատեսական բնույթ է ստացել Ադամյանի բեմական կատարման մեջ: Այդ շատ լավ զգացել և հասկացել են դերասանին ժամանակակից ռուս քննադատները, որոնցից մեկը, Վիննի,

Յն շինելու և կատարումը նկարագրելուց հետո, բացականչում է.

«Վերածնություն ի՞նչ հրաշալի պատկեր է բացվում ձեր աչքերի առջև»⁹²:

Դաշույնի հարցը շատ է զբաղեցրել մարդկանց, ներառյալ այնքան ուշադրություն խել, որ կատարման մյուս կողմերին չեն անդրադարձել այլևս: Սակայն, միաժամանակ, ինչպես ասվեց, այդ դժվարին մենախոսություն կատարումը առաջ է բերել զարմանք և սքանչալիք:

Ինչպես բոլոր այլ դերերում, այնպես էլ այստեղ Ադամյանն աչքի է ընկել անցումների նրբին ալիքավորումով, խոսում դադարների հարստությամբ, ամեն անգամ հոգեվիճակին համապատասխան գույներ ընտրելով: Այս ամենից բացի, կամ ավելի ճիշտ, այդ բոլորի օգնությամբ նա կարողացել է ցույց տալ կործանման եզրին կանգնած մարդու մոայլ անհուսությունը, պատերազմի ինքն իր դեմ և այդ ներքին պայքարի ավարտը՝ ապրելու, ապրելու և կուլելու գաղափարի հաղթանակի այնպիսի կենդանի պատկերացումով, որ հանդիսատեսը եթե մեղքում մի պահ փշաքաղվել է, տեսնելով Ադամյան—Համլետին անդունդի եզրին կանգնած, ապա այժմ հրճվածին խնդությունից նրա սիրտը կանգ է առել, չհավատալով, ասես, տեսածին, ապա հաջորդ պահին նույն այդ հոգեկան բերկրանքից ուրախությամբ է դիմավորել Համլետի նման սիրելի մարդու վերադարձը:

Եվ եթե հանդիսատեսը այդչափ հիացել է, իր հեռարել աննկարագրելի տպավորություն, ապա ոչ միայն չերասանի անբաղդատելի վարպետության շնորհիվ՝ Վեռական դերը այստեղ պատկանում է այն բովանդակությանը, որով դերասանի խաղը հագեցած է եղել: Այն,

որ այդ մտքերի և հուլզների խառնակ մթնոլորտում Աղամյան-Համլետը իր քվեն տվել է կյանքի օգտին, ապրելու և պատերազմելու օգտին: Դա ոչ միայն դերասանի լուծումն է, այլև հանդիսատեսի: Բեմում կերպարը, դաշլիճում՝ հանդիսատեսը դերասանի խաղի միջոցով, ասես մի մարդ, մի էություն դարձած, վճռում են նույն հարցը: Որտեղ էշանք՝ այնտեղ՝ իրենք: Դա է այն արվեստը, որ էսթետիկական մեծ բավականությունից բացի, մարդուն հոգեկան զարթոթյուն է տալիս, պայծառ հայացք կյանքին նայելու համար, զինում շարիքի դեմ՝ նրա առաջն առնելու համար:

* * *

Աղամյանի խաղի զուգ-գործոցներից է «բեմի վրա բեմ» տեսարանը:

Այստեղ էլ նա մշակումներ է կատարել, փոխել է կտորներ, երբեմն արմատական շափով ու ձևով: Սակայն տեսարանի ըմբռնման սկզբունքը բոլոր դեպքերում էլ գրեթե նույնն է մնացել:

Նստում էր Օֆելիայի մոտ և ներկայացման ժամանակ հետևում էր ոչ թե դերասանների խաղին, այլ Կլավդիոսին. ի՞նչ տպավորություն է թողնում խաղը թագավորի վրա: Կլանված դրանով, նա կիսապառկած շարժվում էր դեպի Կլավդիոսը: Ոմանք քննադատել են, դիտողություն արել, որ հաշտդ չէ, ոչ էլ բնական, գտնվել են և պաշտպաններ:

Բեմում մարդասպանը թույն է լեցնում քնած թագավորի ականջի մեջ:

Կլավդիոսը վեր է ցատկում ալլալված և կարգադրում դադարեցնել ներկայացումը: Բոլորը խառնվում են, ադմուդ-աղաղակ: Սարսափելի առեղծվածը լուծված է Համլետի համար. Կլավդիոսն է սպանել իր թագավոր

հորը: Այլևս ոչ մի կասկած: Կարող ես վրեժխնդիր լինել և հոգուդ վրա մեղք չի ծանրանա:

Ի՞նչ է զգում Համլետը:

Ահա դրա բեմական մարմնավորումն է, որ զբաղեցրել, տանջել է գերասանի միտքը և ի վերջո բերել նրան այնպիսի մի մտահղացման և դրա կատարյալ արտահայտման, որ այդ, միայն այդ բավական էր, որ նա մըշտակապես հիշվեր «Համլետի» բեմական պատմության մեջ:

Երբ բոլորը խառնվում են, Պոլոնիուսը գոռում է. «Լո՛ւյս, լո՛ւյս»:

Ազամյան-Համլետը ավազում, վերցնում էր մի կերտն՝ ջահ, կայծակի արագությամբ մոտենում էր հուզված թագավորին, մեկնած լույսով լուսավորում էր նրա զնմքը և զնպի կուլիս ընթացող կլավդիոսի առաջ այդպես ետ-ետ զնալով՝ մի պահ անհնետանում էր, ու ապա ազաղակելով նորից բեմ ավազում»³³:

Հետագայում Ազամյանը սրանից հրաժարվել է: Ինչո՞ւ—հայտնի չէ: Թվում է, թե միանգամայն իզուր, որովհետև այստեղ կա բեմական լեզվով արտահայտված ցայտուն իմաստ. թաքնված հանցագործի նրանից պոկված է դիմակը: Շուրջը մութն է, և նա լուսավորում է զնմքը ռճրագործի, որ բոլորը, բոլորն իմանան, թե ո՞վ է արքայասպանը, տմարդի ռճրագործը:

Թերևս անհնտաբրժիր չլինի հիշատակել վախժանգովյան թատրոնի «Համլետ» ներկայացումից մի բեմավիճակ: Խոսքը վերջին բեմադրության մասին է, որն իրականացրել է՝ մեզանում, ինչպես և ռուսական իրականություն մեջ, «Ծգոր Բուլըլովի» բեմադրությամբ հռչակված Բ. Զախավան:

Բեմ-բեմի վրայի մարդասպանի դնմքը, երբ նա քնաի ականջի մեջ թույն է կաթեցնում՝ շենք տեսնում: Գըլ-

խաշորով ծածկված է երեսը: Երբ Կլավդիոսը վրդով-
ված՝ կարգադրում է ներկայացումը դադարեցնել, բե-
մը մթնում է, բոլորը խառնվում են իրար, Համլետ-Աս-
տանգովը շահը ձեռին՝ բազմության մեջ է: Նա անհան-
գիստ ու ջղային՝ իրեն այս ու այն կողմ է նետում. ոճ-
րագործ Կլավդիոսին է փնտրում, որը վաղուց գլուխն
առել-փախել է: Բազմության մեջ է նաև բեմական մար-
դասպանը, որը, բոլորի նման, նույնպես խուճապի մատ-
նելված՝ կամենում է փախչել: Երբ նա բեմառաջքով անց-
նում է, դիմացը հայտնվում է շահը ձեռքին Համլետը,
և կանգնեցնում: Տեսնելով, որ դեմքը ծածկված է, նա
երեսից գլխաշորը ետ է գցում և շահով լուսավորում
դեմքը: Եվ ի՞նչ է տեսնում... Ո՛վ զարմանք, իր առջև
կանգնած է այլայլված մի մարդ՝ ճիշտ և ճիշտ Կլավ-
դիոսի դեմքով: Համլետը ապշահար այդ նմանությունից
ընկրկում է, իսկ մարդասպանի դերակատարը, դրանից
օգտվելով, խառնվում է բազմությանը և փախչում:

Ռեժիսյորական հայտագործություն է դա, բեմական
հաջողված մի ակնարկ, որը նայելիս, Համլետի նման,
հանդիսատեսն էլ երկու մարդասպանների նմանությու-
նից մի պահ զարհուրում է:

Զախավայի գտած այս բեմավիճակը Ադամյանի ա-
րածից տարբեր է և նույնքան, եթե շասենք ավելի, հե-
տաքրքիր ու արտահայտիչ:

Վերադառնալով Ադամյանին՝ կրկնում ենք. զուր է
հրաժարվել, մանավանդ որ նրա նոր հայտագործությու-
նը, որի մասին դեռ խոսք կլինի, չէր խանդարի, քանի
որ փաստորեն հաջորդում է դրան:

Ահա այդ տեսարանի մի այլ մշակում, որից նա չկա-
րողացավ անմիջապես ազատվել:

Երբ ամեն ինչ պարզվում է, Ադամյան—Համլետը
վագրի նման ոստնում է տեղից: Նրա աչքերը վառվում

կնո Հաղթականորեն հրեւում է, իր մեջ նոր ուժ է զգում, շիժաղում է. այժմ գիտեի, թե ինչ պետք է անել⁹⁴:

Այս մարմնավորումը նորութիւն չէր, ոչ էլ ինքնուրույն հղացում: Ինչպես երևում է, Աղամյանը դրան հանգել էր Մոշալովի խաղին ծանոթանալով:

Ահա թե ինչպես էր Մոշալովը խաղում այդ տեսարանը:

Ամենքը գնացին: Մնացել են Համլետը և Հորացիոն: Մա կանգնած է, Համլետը նստած: Տեղից կատաղի մի թռիչքով ցատկում է Մոշալով-Համլետը, թռչում բնիկներուն, ձեռքերը թափահարում, ոտքերով դոփում հատակը, վազում բնիկ մեկ, ինչպես վանդակից փախած առյուծ, և ապա ամբողջ թատրոնը լեցնում քրքիռի հանկարծակի պոռթկումով⁹⁵:

Մանրամասնութիւնների տարբերությամբ՝ նույն խաղն է այդ, որից Աղամյանը հրաժարվեց: Եվ դրանից առաջ, և դրանից հետո, նա այլ կերպ է խաղացել: Դա էլ պետք է համարել հիմնականը, մանավանդ որ գրականութեան մեջ այդ մշակումը հիշվում է ավելի հաճախ:

Նախ տեսնենք, թե Աղամյանը ինչ հիմք ունի այդ տեսարանի մոշալովյան ըմբռնումից հրաժարվելու համար:

Բելինսկին հիացած էր Մոշալովի խաղով, բայց հազիվ թե քննադատը, եթե Աղամյանին տեսներ՝ դրվագներ: Ոչ թե ուրիշի մոտեցումը սեփականելու համար, ավելի սկզբունքային պատճառով: Այն, ինչ կարող էր և բռնում էր Մոշալովին, չէր կարող և չպետք է համապատասխաներ Աղամյանին, հակառակ այն հարազատ ընդհանրութեանը, որ կար կերպարի ըմբռնման մեջ երկու դերասանների մոտ: Ինչով որ Աղամյանի Համլետը տարբերվում էր Մոշալովի Համլետից, բա-

ցասում էր ուսւս ողբերգակի խաղի մի բացը կրկնելու վտանգը: Մոշալուվի Համլետը փխլխտփա չէր, այլ մարտնչողի բուռն կրքով համակված մարդ, որ որոնում է ոճրագործին՝ վրեժխնդիր լինելու համար: Մինչև հիմա կասկածում էր: Արդեն կասկած չկա, ոճրագործը գտնւած է: Հաղթական հրճւանք. նախ ինքը ճիշտ դուրս եկավ և երկրորդ՝ կարող է արդեն հոր վրեժը լուծել:

Ի դեպ, Վաղարշ Վաղարշյանն էլ այդպես էր խաղում. ջահը ձեռքին փակում էր թագավորի ճանապարհը, ապա բարձրանում էր գահի վրա, մի ձեռքը պարզում էր դեպի կողքի գահը, մյուսով բարձր պահում ջահը և հաղթականորեն քրքշում⁹⁵: Տեսարանի այսպիսի վախճանը Վաղարշյանի համար տրամաբանական էր, քանի որ նրա պատկերած Համլետը նույնպես մարտնչող կերպար էր: Այդպես էր ոչ միայն Վաղարշյանը: Նրանից առաջ նույնն է արել նաև Դ. Դուդնիկովը՝ լենինգրադյան բեմադրության մեջ: Խոսքը հատկապես այդ բեմադրության առաջին ներկայացումների շուրջն է: Նրա մասին ասում էին, թե ռաբոտահայտեց Համլետի հաղթանակը, բուռն հաղթանակը, երբեմն սանձարձակ շափերի հասնող հաղթությունը⁹⁷: Դուդնիկովից ավելի վաղ արել է նույնը նաև Ա. Յուժինը, որի մասին ասում են, թե այդ տեսարանում «ստիպեց հիշել Մոշալուվին»⁹⁸, Եվ դա զարմանալի չէ, որովհետև բոլոր այդ դերասաններն էլ ներկայացրել են կամային կերպար՝ մարտնչողի և պայքարողի:

Այն դերասանի համար, որի Համլետը մտածող էր, այսինքն խաղում շեշտված էր միտքը, կերպարի խոհական կողմը, ի վերջո այս լուծումը գոհացնել չէր կարող: Պետք է որ ճիշտ հակառակ ընթացք ընդունեն նրա մտքերը և հույզերը: Նա չի կարող հաղթական հրճւանք ապրել, և ահա թե ինչու:

Սակայն ավելի լավ է նախ ասենք, թե ինչպես է Աղամյանը խաղացել:

Միայն Համլետն ու Հորացիոն են բնմում: Աղամյան—Համլետը մի պահ մնում է արձանացած: Լուռ է: Ոչ մի խոսք չի ասում: Ոչ, չի կարողանում ասել: Ասես պատանձվել է, կորցրել խոսելու ընդունակությունը: Մոտենում է Հորացիոյին, դուրսը դնում ընկերոջ կրծքին ու հեկեկում:

Պետերբուրգյան երկու քննադատն էլ, որոնցից կազմեցինք այս համառոտ նկարագրությունը, գտնում են այս մշակումը «հրաշալի, գերազանց»⁹⁹: Նրանք հայողբերգակին հակադրում են նշանավոր Սալվինիին, որն այստեղ բռնկվում էր կատաղի դայրույթից, և գերադասությունը տալիս են Աղամյանին:

Սակայն հարցը գնահատականների մեջ չէ, մանավանդ որ այդ քննադատները, որքան էլ պարտական լինենք նրանց՝ Աղամյանին գնահատելու և նրա շուրջը Պետերբուրգում հասարակական կարծիք ստեղծելու համար, միևնույն է, ոչ Սալվինիին, ոչ էլ Աղամյանին ուսուցիչ չեն կարող դալ, որպեսզի իրավունք ունենան թվանշաններ դնել նրանց:

Խնդրին պիտի նայել ըստ գերասանի արտահայտած իմաստի:

Համլետը փիլիսոփա է: Նրա միտքը հակված է գեպի ընդհանրացումներ: Իհարկե, նա ծարավի է իմանալու՝ հորեղբայրը ոճրագործ է, թե՞ ոչ: Բայց յուրաքանչյուր փաստ, այնուամենայնիվ, մնում է փաստ, և մտածող Համլետի համար, ինչպիսին եղել է Աղամյանի ներկայացրածը, կարևորը երևույթն է: Փաստը նրա աչքին երևույթի արժեք է ստանում կամ, գուցե ավելի ճիշտ կլինի ասել, որ փաստը առիթ է, իսկ նրա միտքը զբաղեցնողը երևույթն է: Մտաբերենք նաև, որ պատ-

մականորեն Համլետը պատկանում է այն ժամանակա-
 շրջանին, երբ փիլիսոփայության մեջ փաստը և փորձը
 հիմնական կովաններ էին: Ադամյանի խաղով Համլետը
 փաստը ենթարկում է նրանից բխող եղրակացության:
 Այդպիսին է Ադամյանի Համլետը, այսինքն՝ ոչ միայն
 մաքառող, այլ նաև խորհրդածող, մտածող: Նրա պայ-
 քարը մարդու համար է, այնպիսի մարդու, ինչպիսին
 հայրն էր: Նա կասկածում է հորեղբոր վրա, բայց ուրախ
 կլինեիր, որ իր կասկածը չհաստատվեր: Եթե կասկածը
 հաստատվի, նշանակում է ահա մի նոր կովան ևս՝ մար-
 դու նկատմամբ հավատը կորցնելու ճանապարհին:
 Մինչդեռ նա հակված է պահելու այդ հավատը: Նա չի
 ուզում կորցնելու Առանց այն էլ կորուստներ շատ է
 տվել: Թե ինչ է Պոլոնիուսը՝ հավանորեն դիտեր մինչև
 Վիտեմբերգ գնալն էլ: Նույնը նաև Օդրիկը, եթե միայն
 ճանաչում էր մինչ այդ: Բայց ահա իր երկու ընկեր-
 ւերը—Ռոզենկրանցը և Հիլդենշտերնը—ներկայանում
 են իրրև բարեկամ, մինչդեռ թագավորից կարգված
 լրտեսներ են: Ի՞նչ մնաց մոր մասին ունեցած պատ-
 կերացումից — համարյա թե ոչինչ, երբ իմացավ նրա
 չուտափուլթ ամուսնությունը: Հույս ուներ, թե կա՝ մի
 անկյուն, ուր կարող է անարատ մաքրություն գտնել:
 Բայց ահա համոզվում է, որ այդ չքնաղ աղջիկն էլ խա-
 լալիք է դարձել իր հակառակորդների ձեռքին: Այսքան
 էլ կորուստ: Բավական չէ՞: Նա բարձր կարծիքի չէ հո-
 րեղբոր մասին, հիացմունք չունի, բայց ձեռքին փաստ
 չկա մեղադրելու համար: Եվ, վերջապես, համոզվել, որ
 նա է հորն սպանողը՝ եղբայրասպանը, նշանակում է
 կորցնել ավելին, քան երբեմնի բարեկամին: Այդ նշա-
 նակում է արդեն գալ հուսահատ ընդհանրացման, մա-
 նավանդ որ խոսքը թագավորի մասին է, որից, նրա
 կարծիքով, կախված է երկրի և ժողովրդի ճակատա-

գիրքը Այդ գեպքում էլ ո՛ւմ հավատաս, ո՛ւմ վրա հեն-
վես:

Այսպես շէր կարող մտածել Մոշալովի Համլետը,
բայց այդպես, և միայն այդպես կարող էր և պետք է
մտածեր Ադամյան—Համլետը: Եվ եթէ նա մի պահ ար-
ձանացել է ու հետո էլ հեկեկացել, ապա այն պատճա-
րով, որ կլավդիոսի հետ կապված սահմոկեցուցիչ ճշ-
մարտությունը, մարդու նկատմամբ ունեցած թանկագին
հավատը կորցնելու մի նոր անհերքելիորեն ուժեղ կո-
վան տվեց:

Այս ձևով Ադամյանն իր խաղով ընդգծում էր մտա-
ծող Համլետին ոչ միայն խորհրդածություն անելիս,
այլև գեպի աշխարհն ու մարդիկ ունեցած վերաբեր-
մունքով:

Այս տեսարանի ադամյանական մշակումը բնական
հշմարիտ հաղթանակ է, ձեռք բերված ոչ թե միանգա-
մից, այլ գերի վրա աշխատելիս, որոնումների ընթաց-
քում, պրկված մտքի և լարված զգացմունքի արգասիք:
Հայտնություն է այս, ըստ որում այնքան տրամաբա-
նական՝ Համլետի համար, այնքան հարադատ իր խաղի
ընդհանուր հյուսվածքի մեջ, որ նույնիսկ դժվար է հա-
վատալ, թե հետո է մշակվել և ժամանակ անց է միայն
մուտք գործել և գտել իր տեղը Ադամյանի խաղի կուռ
նկարագրի մեջ:

* * *

Մարդու նկատմամբ ունեցած հավատի հարցը զբա-
ղեցրել է Ադամյան—Համլետին նաև մոր հետ ունեցած
տեսարանում: Այս տեսարանը ևս քննադատությունը
ճանաչել է որպես գերազանց կատարման օրինակ:
«Ավելի ճիշտ և ավելի գրավիչ կատարել,— գրում է
Շիրվանդադեն,— քան թե կատարում է պ. Ադամյանը

այդ պատկերը, ճշմարիտը խոստովանած, մեզ անհավատալի է թվում»¹⁰⁰, Նույն կարծիքի են և ուրաքննադատները, որոնք միշտ էլ առանձնապես ընդգծել են դերասանի բացառիկ հաջողութիւնն այդ տեսարանում:

Շեքսպիրադիտութիւնը պատասխան չի տվել այն հարցին, թե Հերտրուդը ամուսնու սպանութիւն մեջ անմիջական մասնակցութիւն ունի, թե ոչ: Նախապատրաստվող ոճրին տեղյակ եղել է, թե ոչ:

Այս հարցի մոտով են անցնում շատ բեմադրութիւններ, այդ պատճառով էլ թագուհու կերպարը ներկայացման մեջ հաճախ անհասկանալի է մնում: «Տեննենտ» անգլիական թատերախմբի բեմադրութիւն մեջ, որ իրականացրել է Պիտեր Բրուկը, փորձ է արված այդ հարցին պատասխան տալ: Թագուհին անմեղ է, նա ոչինչ չգիտե և չի էլ կասկածում: Նրա հանցանքը շուտափութ ամուսնութիւնն է՝ ամուսնուն կոբցնելուց հետո: Դա էլ ներկայացման մեջ բացատրված է թագուհու խուսկամ ու թեթև խառնվածքով: Կլավդիոսը, որ ըստ այդ բեմադրութիւն, նույնպես վավաշոտի մեկն է, խելքից հանել է նրան և մղել դեպի այդ անխոհմ քայլը: «Իճնելի» է. թերևս, բայց բացատրութիւն կա, և ոչ ռեժիսորի չեղոք դիրք այդ հարցում, որից ոչ ոք, Շեքսպիրից մինչև հանդիսատես, չահ չունի:

Աղամյանի համար այստեղ ոչ մի մութ կետ չկա: Նրա համար պարզ է, որ Համլետի մայրը «Կլավդիոսի արքանյալն է» եղել և «անհողղոդ և անշեշ է յուր հանցանքի մեջ»¹⁰¹: Չնայած դրան, նա, հակառակ այլ դերասաններին, այս տեսարանը չի կառուցել մեղադրական ինտոնացիայի վրա: Պատահել են դերասաններ, օրինակ, Սամսյլովը, որ սկզբից մինչև վերջ մի երանգ են հաղորդել տեսարանին: Այդ երանգը եղել է մռայլութունը: «Այստեղ,— գրում է մի քննադատ Սամսյ-

լովի մասին, — նա ազատութիւնն է տալիս մօայլ զայ-
րույթին, որը վաղուց ելք էր փնտրում. զայրույթը փոխ-
վում է ցասման, նա դառնում է անողորմ, անգութ և
խոսքերը նրա, ինչպէս սուր, կտրատում են մօր սիրտը.
անարգում է, վերջապէս դառնում մարդասպան: Ամեն
ինչ միաւորովի է այստեղ կարծես նրա համար, որ-
պէսզի ցույց տրվի Համլետի հոգու մօայլութիւնը¹⁰²,
Մամուլովին և այլ գերասանների, որոնք այս պատկերն
այդպէս են մեկնաբանել՝ ղեկավարել է Համլետի այն
խոսքը, թե «կին, անունդ թուլութիւն է»: Ադամյանը
դրանից չէր ելնում: Համլետի հոգեկան վիճակը նրան
ավելի բարդ էր ներկայանում: Այո՛, Հերտրուդը մեղա-
վոր է: Այդպէս է մտածում Ադամյանի Համլետը: Բայց
նա իր մայրն է, իր ծնողը: Այդպէս էլ է նա մտածում
միաժամանակ: Ահա այս հատկութիւնն է ապրում նրա
հերոսը: Եվ նա այդ հանդիպմանն էր գնում հակասական
զգացումով՝ ատելությամբ դեպի Կլավդիոսի կինը, և որ-
դիական զգացումով՝ դեպի մայրը: Այս երկու զգացում-
ները կովում են նրա մէջ: Որը կհաղթի՝ շփոթեւ: Սա-
կայն գնում է համոզված, կամենալով, որ հաղթի որ-
դին: Նա կկշռամբի, կնախատի մօրը: Այդ իրավունքը
տալիս էր նրան այն, որ որդին էր նրա և մեռած հոր
զավակը: Գուցե կարելի կլինի դարձի բերել, խելել, պո-
կել նրան թշնամիների միջից: Ի՛նչ կհաջողվի Համլե-
տին — ահա դրանից էլ կախված է մի մեծ խնդրի լու-
ծումը՝ մարդու նկատմամբ հավատի հարցը:

Այդ է ասում նրա խաղը՝ իր բոլոր հակասական ան-
ցումներով: Այդ է ասում նաև այն, ինչ արձանագրել ու
թողել է քննադատութիւնը՝ իբրև վկայութիւն դալիք
սերունդներին:

Յարիշկինն ասում է, թե մօր հետ ունեցած տեսա-
րանում «Ադամյանը խոսում է կամաց, ծանր շնչելով.

շեշտելով իր ասած յուրաքանչյուր բառը, որոնց մեջ՝ մութքն խուլ հարվածներն նման, լսվում են դժբախտ որդու և մարդու օրհասական տառապանքները»¹⁰³,

Որդու կողքին շեշտված է մարդը. ոչ միայն որպես որդի է ձգտում հասկանալ մորը, այլ նաև որպես մարդ ընդհանրապես։ Եվ Համլետի այն խոսքերը, թե «Դուր իմ մայրն եք», ուրիշ դերասաններ սովորաբար արտաբերում են ծաղրով, արհամարհանքով, թաքնված բարկությամբ։ Աղամյան—Համլետը ասում էր իրեն համակած մեծ վշտի տխուր շեշտերով։ Այդ պատճառով էլ այս տեսարանը զարմացնում էր հոգի ցնցող զորեղ տպավորությամբ։ Բայց երբ թագուհին ասում է. «Եթե այդպես է, թող ուրիշները քեզ հետ խոսեն», որ նշանակում է, թե «մարդիկ կկանչեմ քեզ խելքի բերեն», Աղամյան—Համլետը միանգամից փոխվում էր։ Դա արդեն հարված էր։ Մարդկային արժանապատվությունը վիրավորված է։ Ո՞ւմ, իրեն հարկադրեն խոսել, ճշդում գործ դնեն, կարգի՞ հրավիրեն։ Զարմացած նայում էր մորը, ասես չհավատալով, որ այդ խոսքերը իր մոր բերանից դուրս եկան, իսկ հետո հանդիստ, բայց հուժկու, սարսաղազնեցիկ ձայնով բռնում էր մոր ձեռքը և ապա կրկին փոխելով ձայնի ելեէջը՝ աղերսում էր լսել իրեն։

Թագուհին վախի մեջ՝ օգնություն է կանչում։ Վարադույրի ետև թաքնված Պոլոնիոսը նրա կանչի վրա ղգալ է տալիս իր ներկայությունը։ Եվ Համլետը, մինչև հոգու խորքը վրդովված, որ մոր և որդու խոսակցությունը ներկա է մի ուրիշը, արհամարհանքով լի ձայնով, ասես նողկանքով, սպանում է թաքնվածին՝ կարծելով, թե դա թագավորն է։ Եվ ապա շարունակում է ընդհատված խոսքը։ Չկա այլևս վիշտը, ոչ էլ որդիական մեղմությունը, որ մի փոքր առաջ այնպես կաշկան-

դում էր Աղամյան—Համլետին, Նա դարձել է ահեղ, մի սարսափելի վրիժառու հոր մահվան համար, նրա համար, որ մայրը ծաղրեց սրբությունը և, վերջապես, ինչպես Աղամյանի մասին գրող մի քննադատ է ասում, «նրա համար, որ մայրը կործանեց նրա հոգում հավատքը դեպի մարդ-արարածը, լցրեց նրա կյանքը մեծախոր վշտով»¹⁰⁴։

Աղամյանը Համլետի միակ դերակատարը չէր, որ այս տեսարանում կառուցում էր խաղը ապրումների հակասական փոխանցումների վրա։ Հայ ողբերգակից շատ առաջ այդպես էր խաղում Ֆրանսուա Ժոզեֆ Տալման։ Համլետ—Տալման մորը ստիպում է հոր ահյունասափորի առաջ նրդվել, որ ինքը չի մասնակցել այդ սպանությանը։ Մայրը տատանվում է, շփոթվում, և ի վերջո, խոստովանում հանցանքը։ Այն ժամանակ Համլետ—Տալման մերկացնում է դաշույնը, որը հոր պատվերով պետք է խրեք մոր կուրծքը, բայց այն վայրկյանին, երբ թվում է թե հարվածելու է, որդիական սիրո քնքշությունը, կարեկցության զգացումը պաշարում է նրան և նա, շրջվելով դեպի ուրվականը՝ բացականչում է. «խղճահարվեք, խղճահարվեք, հայրք։ Սրտի խորքից եկած հառաչանքով են ասվում այդ բառերը։ Համլետն ընկնում է ուշաթափ մոր ոտքերի առջև։ Սակայն Տալման այդպես էր խաղում և ուրիշ կերպ չէր էլ կարող, որովհետև Դյուախսի փոխադրությունը, որով նա կատարում էր, ոչ միայն ենթադրում է այդպիսի շեղում Ենթապիլից, այլև այն, որ որդին ներում է մորը, ասելով, թե՛ որքան էլ մեծ լինի նրա հանցանքը, մի՞թե Լեկնքի բարությունն ավելի մեծ չէ¹⁰⁵։

Խնդիրները բոլորովին տարբեր են։ Եթե դերասանը, ըստ պիեսի, արգարացնի մորը, ների, ուրեմն պետք է, որ դրա համար հիմքեր ունենա։ Աղամյանի խըն-

դիրն ավելի ծանր էր։ Նրա Համլետի մեջ ներդրամառութիւն չկա. նա ասում է, թե ինքը անողոք է, որպէսզի բարի լինի։ Այս հակասութիւնից էլ առաջ է գալիս հոգեվիճակի ողջ բարդութիւնը։ Ատելութիւնն ու սերը փոխնիփոխ են արտահայտւում։ Մորը դաշունահար անելու պատգամ շունի ուրվականից, բայց մօր հետ խոսելիս՝ նա սպառնալի սլահեր ունի, որոնցից մեկի ժամանակ նրա աչքին երևում է հայրը, և Ադամյան-Համլետը, տեսիլքի ազդեցութեան տակ, կրկին խոսում է գուրգուրալի մի ձայնով։

Ադամյանը, ինչպէս ասում են, այս տեսարանում ուրվական դուրս չէր բերում։ Քննադատութիւնը այդ գտել է ավելի հաշող։ Նախ՝ անհասկանալի է, թե ինչու մի դեպքում, բացի Համլետից, ուրիշները, Հորացիոն և նրա ընկերները ուրվականին տեսնում են, այս դեպքում թագուհին՝ ոչ։ Նրկորդ՝ այն, որ աչքին է երևում, և ոչ թե հայտնւում, արդեն իսկապէս տեսիլքի տպավորութիւն է առնում և դրանից խաղն ավելի բնականութիւն է ձեռք բերում։ Ի միջի այլոց նկատենք, որ այդ մանրամասնութիւնը տարբեր, բայց հետաքրքիր լուծում է տվել Պիտեր Բրուկը։ Նրա բնագործի մեջ ուրվականը հայտնւում է, հայտնւում է գիշերային խալաթով, և մի սլահ հետո, երբ Համլետն արդեն մօր մոտից գնացել է, ննջարան է մտնում Կլավդիոսը՝ նույն խալաթով։ Կողոպտած՝ գահից մինչև անձնական իրը, հագուստը։

Վերադառնանք Ադամյանին։

Հորը տեսնելով՝ նրա խոսքն ավելի է մեղմանում. «Նրա ինտոնացիայում, — գրում է մի քննադատ, — որքա՛ն սեր կա, մարդկայնութիւն և մեծ հոգու ազնվութիւն»։ Այս անհնար անցումները մի հոգեվիճակից մյուսը, միշտ միմյանցից տարբեր, միշտ իրար հակա-

ուակ, Աղամյանը կատարել է նրբին վարպետութիւնամբ, այդ իրարամերժ ապրումների համար այնպիսի բնորոշ գույներ գտնելով, որ այդ ամենը ընկալվել է անվերապահ համոզութիւնամբ:

Մայրը շի հասկանում որդուն, շի ըմբռնում նրա ապրած տառապանքը, համարում է հիւանդ, խելագարված, նրա բոլոր խնդրանքներն ու բացատրութիւնները թողնում է անարձագանք, և դա վիրավորում է նրան: Եվ երբ բոլոր բացատրութիւններից հետո մայրը, այնուամենայնիւ, հարցնում է. «Ես ի՞նչ պետք է անեմ», Աղամյան—Համլետը հասկանում է, որ դրութիւնն անհուսալի է, մայրը դարձի շի դա, հարկադրված, հրաժեշտի պահին վիրավորում է.

«Մնաս բարեւ, մայրիկ — բարի գիշեր»:

Դերասանը փոխում է թարգմանութիւնը, հեռանում նրանից և ասում.

«Բարի գիշեր, քաղունի»:

Զկա այլևս մայրը, կա միայն թագուհին: Հեշտ է ասել: Հեշտ չէ այդ պահը, մոր կորուստը որդու համար: Բարեմաղթութիւն անելիս նա դողում է, ուզում է հրաժեշտ տալ, ուժ չի գտնում իր մեջ, կամենում է համբուրել՝ արգահատանքը թույլ չի տալիս: Վերցնում է մոմակալը, ուղեկցելով մորը՝ գերմարդկային ճիգ է թափում՝ կրկնելու համար.

«Բարի գիշեր, քաղունի...»:

Յուլյց է տալիս Կլավդիոսի՝ պատից կախված դիմանկարը և ծիծաղում էր խայթող, սարկաստիկ քրքը-

չոցով, կարծես ասում էր, թե «ցանկանում եմ քեզ նրա հետ երջանիկ լինել և վայելել...»:

Չուլկոն քննադատում էր Ադամյանին դրա համար: Նախ՝ այն պատճառով, որ այստեղ դերասանը շեղվել է Շեքսպիրի տեքստից, որի համաձայն Համլետը թողնում է թագուհուն և հեռանում՝ հետը քարշ տալով Պոլոնիոսի դիակը, երկրորդ՝ համարելով այդ անողոք և անբնական¹⁰⁶ Գրականության մեջ, ավելի ուշ ժամանակներում, այդ կտորը գիտվել է որպես գոեհիկ ակնարկ¹⁰⁷: Շեղում կա, այդ ճիշտ է: Դրա համար եթե պետք է՝ կարելի է քննադատել: Սակայն քննադատելիս չպետք է մոռանալ, որ նա կամեցել է տեսարանի համար գտնել մի այնպիսի ավարտակետ, որը ամփոփեր տեղի ունեցածը՝ արտահայտելով այդ պատկերի համլետյան գլխավոր իմաստը — մարդու նկատմամբ ունեցած հավատի կորուստը: Ինչ վերաբերում է անբնական և անողոք լինելուն, Չուլկոյի ըմբռնած Համլետի համար, այո՞, այդ այդպես է, բայց ոչ Ադամյանի Համլետի:

Անդրադառնալով այն որակմանը, թե գոեհիկ ակնարկ է, ապա լոկ զարմանք է հարուցում, որովհետև անկախ նրանից, որ Շեքսպիրի մոտ այդպիսի բան չկա՝ մոտեցումով և ոգով՝ մոտ է նրան, նույնիսկ չափազանց հարազատ: Հիշենք, թե ինչ է գրված Շեքսպիրի մոտ, ինչ է ասում, վերջապես, Համլետը մորը.

Եվ ի՞նչ, և ապրել մի ճարպոտ մանկի գարշ
ֆրոնցի մեջ,

Ախտի մեջ խաշված՝ իրա՞ր գգվելով ու սիրվածելով
Մի խոզաճոցի աղբյուսի վրա:

Մի՞թե այսքան պարզ արտահայտվելուց հետո Համլետը չէր կարող մորը վերոհիշյալ ակնարկն անել:



Համլետ
Վ. Մեքսպիր. «Համլետ»



Զէ՛ որ այդ ակնարկի իմաստը նույնն է, ինչ ասված է այդ մի քանի տողի մեջ: Եթե գռնհիկ է ակնարկը, ապա գռնհիկ են և այդ տողերը, ուրեմն պետք է հետևողական լինել և գռնհիկություն վերագրել ոչ միայն դերասանին, այլ նաև դրամատուրգին, կամ ավելի ստույգ՝ նախ դրամատուրգին, հետո միայն դերասանին, որովհետև նա է նյութ տվել վերջինին՝ այդ աննկու Բայց ճիշտ չի՝ լինի արդյոք, որ դրանից առաջ պատասխան տրվի— գռնհիկություն է դա: Ո՛չ, դա գռնհիկություն չէ: Նախ՝ նման ակնարկներ և տողեր Շեքսպիրի մոտ շատ կան, և, վերջապես, ինչո՞ւ գռնհիկություն, և ոչ անսքող ճշմարտություն, որից չի խուսափել Շեքսպիրը, առանց կորուստների տալու: Եվ մենք չենք զարմանում, որ հենց այդ պատկերը նկարագրող մոսկովյան մի քննադատ իր հոդվածում բացականչել է.

«Այդ բոլորին Ադամյանը մեծ էր»¹⁰⁸,

Ուշագրության արժանի մի հարց:

Ինչպես Պոլոնիոսի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ («Բառեր, բառեր, բառեր»), այնպես էլ այստեղ Ադամյանը իր մտահղացման համապատասխան, վերախմբագրության է ենթարկել Համլետի հրաժեշտի խոսքը¹⁰⁹: Հայերեն, ինչպես նաև ռուսական մի քանի թարգմանության մեջ, եղած «մայրը» Ադամյանը դարձրել է «թագուհի»: Ստուգեցինք նաև բնագիրը. այնտեղ ևս «մայր» է: Շեղվելով բնագրից՝ Ադամյանը գիտակցաբար, հատուկ նպատակով «մայրը» փոխարինել է «թագուհիով»: Խաղի տրամաբանական զարգացումը դերասանի առջև այդպիսի պահանջ է դրել: Անբավական մայրը որդուն կանչել է իր մոտ: Ինչպես ասվեց, հակառակ ուրիշ դերասանների, Ադամյանի խաղում այստեղ, գոնե սկզբում, դեռ սեր կա դեպի մայրը, հետափոր հույս, որ նրան կարելի է փրկել: Ուստի և նկա-

տելի է մեղմ ջերմութիւն, նույնիսկ քնքշութիւն: Հետո, վերջում, նա կորցնում է հույսը, տեսնում սեփական ձգտումը ջախջախված, և ո՛ւմ ձեռքով՝ մոր: Ահա այստեղ է, որ նա կորցնում է մորը: Այլ կերպ ասած՝ մարդկային հարաբերութիւնները պատկերելիս նա կանգնում է ընդհանրացումների ճանապարհին: Չկա այլևս մայր, կա թագուհի, միայն թագուհի: Մայրն արդեն անցյալ է, նրա դիմաց՝ թագուհին է, նույնը, ինչ որ թագավորը, Պոլոնիոսը, մյուս պալատականները, մեկը-մյուսից վատթար: Եվ, այնուամենայնիւ, նրա համար դժվար է «թագուհի» կոչել. դրա մեջ խալթ կա, ծաղր, արհամարհանք: Բայց առավել դժվար է «մայր» կոչել, երբ հարադատութիւն փոխարեն նրանց միջև ընկած է այժմ թշնամանք:

Սակայն շարունակենք, դերասանի խաղը գեռ չի ավարտվել:

Մայրը գնում է: Տխուր նայում է մոր հետևից: Եվ հետո, ինչպես միշտ լինում է, լարված վիճակին հաջորդում է թուլացում: Նա նստում է, ո՛չ, փլվում է բաղկաթոռին և դառն արցունքներ է թափում:

«Տեսարանը խորապես ցնցող է...— բացականչում է մի քննադատ,— վարագույրն իջավ մեռելային լուսնի մեջ, կարծես ամեն ինչ քարացել էր այդ արցունքներից — այնքան խորն էր ազդված ողջ սրահը տպավորութիւն անսահման ուժից, իսկ հետո դաշիւճը թնդաց ծափահարութիւնների որոտից և Ադամյանին բեմ կանչելու աղմուկից»¹¹⁰:

Ոչ թե որդիական զղջում էր, հարադատի հասցրած վիրավորանքի համար թափված արցունք, այլ սրտակեղեք ցավ կորստի համար, վերջնական կորստի, մորը, հարազատ մորը կորցնելու համար: Իմաստով սա նույնն է, ինչ որ բեմ բեմի վրա տեսարանի վերջվածքը:

Շատ հնարավոր է, որ Ադամյանը մի առանձին կըս-
կիծ է դրել այս տեսարանի մեջ, հայրենի առասպելների
ազդեցությամբ, որտեղ անկաշառ սիրով տոգորված մոր
կերպարն է վերստեղծվել: Մանկությունից դաստիա-
րակված ժողովրդական այդ առասպելների զորեղ ազ-
դեցությամբ, ընտելացած արդեն այն մտքին, որ կյան-
քում ամեն ինչ կարող է ծախու լինել, բացի մայրական
սիրուց, Ադամյանը պետք է որ այս պատկերում ար-
տահայտեր այն անհնարին դժվարությունը, որ ապրում
է հերոսն իր մոր իսկական կերպարանքը ճանաչելիս:
Զկարողանալով հաշտվել այն մտքի հետ, որ մայրն էլ
կարող է լինել նույնը, ինչ որ մյուսները, իր ամբողջ
զարշնլի շրջապատը, արտիստն այնպիսի հույզ է դրել
իր խաղի մեջ և արտահայտած միտքը կարողացել է
հասցնել ընդհանրացման այնպիսի բարձր լարվածու-
թյան, որ ամեն ինչ, և՛ խոսք, և՛ ձայն, և՛ շարժում,
և՛ պահվածք, և՛ աչքերի արտահայտություն — ամեն
ինչ, ամեն ինչ անցել է դահլիճ, որպես հույզի մի թըր-
թիռ, դիպել մարդկանց սրտի ամենանուրբ լարերին, մի
պահ ստիպել շունչները պահել, և ապա արտահայտվել
հիացման որոտընդոստ ծափերի ու կանչերի միջով:

Շիրվանդադեն ասում է. Ադամյանի խաղը ռայնպի-
սի խորը տպավորություն ներգործեց մեզ վրա, որ երբ
վարազույրը ընկավ, մենք մի քանի վայրկյան մնա-
ցինք հափշտակված դրություն մեջ, մինչև որ մեր հա-
վանությունը կարտահայտեինք անկեղծ ծափահարու-
թյամբ»¹¹¹:

Շիրվանդադեն մեկն էր նրանցից, որ քննադատում
էր Ադամյանին այդ տեսարանը Շեքսպիրից տարբեր և
փոփոխված վերջավորությամբ խաղալու համար: Հե-
տաքրքիրն այն է, որ այդ փոփոխված վերջավորու-
թյունից հետո Շիրվանդադեն այնուամենայնիվ այնքան

է տպավորվել, որ անմիջապէս չի ծափահարել: Նշահակում է այն, ինչ մտածել է դերասանը, դտեղ է իր հրաշալի իրականացումը: Հարցը միայն խոր տպավորութեան չի վերաբերում, այլ նրան, թե ինչպէ՞ս իր խաղով հարկադրել է մտածել, շարժել միտքը և մի պահ, մինչև հանդիսատեսը փորձ կաներ մտքով հասնելու դերասանի երևակայութեան առաջարկած անըստասելի թուիջի ետևից՝ իշնող վարադուրը հիշեցրել է հանդիսատեսի բնական պարտքը՝ ծափահարութեամբ զնահատել խաղը:

* * *

Կանգ առնենք ողբերգութեան վերջին պատկերի վրա: Պահպանված տվյալները խիստ սակավաթիվ են և, աշխուսմենայնիվ, ինչպէս դրանք՝ մի քանի կցկտուր տնդեկութեանները, այնպէս էլ այդ տեսարանը պահանջում է ուշադրութեան, քանի որ այստեղ են գալիս և փնջվում ողբերգութեան սկզբում արձակված թեւերը: Այս տեսարանի կապակցութեամբ մի լուրջ դիտողութեան է արվել արտիստին:

Երբ Համլետը, արդեն վիրավորված, տեսնում է, որ մայրը մեռնում է, նետվում է դեպի Կլավդիոսը, սրահար է անում նրան, ապա ցած գցում զահից, ստիպում թագավորին՝ խմել ուրիշների համար իր խկ պատրաստած թույնը: Չուկոն ասում է, թե Ադամյան-Համլետը վերցնում էր թաղը, մտտենում Հորացիոյին, մեռնում՝ սեղմելով այն իր կրծքին: Մի այլ քննադատ, որի անունը մեզ հայտնի չէ, այսպէս է նկարագրում. «Վերջին տեսարանում Համլետ-Ադամյանը սրահարելով թագավորին, նրա գլխից հանում է թաղը և սեղմում կրծքին մինչև վերջին շունչը, ասես հույս ունենալով, թե դեռ պետք է ապրի և կրի այն, և միայն վերջին շունչը

փշելիս, Յորտինբրասի վերադարձից հետո թագը հանձնում է Հորացիոյին: Զույկոն գտնում է այդ «անհաջող և մտահղացման կողմից շնչին»¹¹²: Ոչ մի բացատրութիւն չի տալիս: Իսկ մյուս ֆննադատը փորձում է իր առարկութիւնը հիմնավորել. «Ես տեսել եմ, թե ինչպես շատ ուրիշ գերասաններ թագավորի գլխից թագը պոկել նետել են ցած, իբր թե ցույց տալով, որ արժան չէ թագավորը կրելու այն: Դա ինձ համար հասկանալի է: Այդ տեսարանի կատարմամբ պէ՛տք էր հանդիսատեսին ստիպում է մտածել, որ Համլետը թագավորին սպանեց ոչ թե հոր վրեժը լուծելու, այլ գլխավորապես թագին տիրանալու համար»¹¹³:

Ստիպւած ենք այս հարցի վրա կանգ առնել:

Համլետը հոմանիստ է: Այս ճիշտ է: Բայց Շեքսպիրի դարաշրջանի հոմանիստ: Հետեւապես, մտածել, որ Համլետը եթե պայքարի մեջ էր Կլավդիոսի հետ, ապա նա հակադահական էր՝ կլինի ոչ-պատմական մտեցում: Համլետը Կլավդիոսի և նրա նմանների թագավորութեան դեմ էր: Ոչ նրա հոմանիքը, ոչ էլ կյանքի երեւոյթները ըմբռնելու և բացատրելու աստիճանը չէին հանգել այն մտքին, որ գահի առկայութիւնն ընկալվելու օրպես հասարակական շարիքի ընդհանրացած գոմար: Նա դեմ էր Կլավդիոսի նման թագավորին, բայց դեմ չէր այնպիսի թագավորի, ինչպիսին եղել էր իր հայրը, և, իհարկե, ոչ նրա համար միայն, որ դա իր հայրն է եղել: Դրանով էլ պետք է բացատրել նրա ուրախութեանը մահից առաջ, որ Դանիայի գահը Յորտինբրասին պետք է հասնի: Եթե Համլետը, ասենք թե, ողջ մնար, չէ՞ր գրավելու հոր գահը, որին Կլավդիոսը տեր էր կանգնել իսկապես ապօրինաբար: Ի դեպ, ողբերգութեան մեջ մի տեղ Համլետն ասում է, որ հորեղբայրը խցկվել է իր և հոր արանքը: Բայց սա ի միջի այլոց:

Իհարկե, նա բարձրանալու էր գահ և թագավորելու էր իր ձգտումների համեմատ: Օրինակ, Բելինսկին չէր կասկածում, որ նա ողջ մնալու դեպքում թագավորելու է:

Թվում է, թե այս հարցի շուրջը վիճելն ավելորդ է: Այլ հարց է, թե Համլետի պայքարը պիեսում գահի՞ համար է: Իհարկե, ո՛չ: Ոչ մի դեպքում: Այդ պայքարը ավելի լայն, ավելի մեծ իմաստ է բովանդակում: Սվեթե Ադամյանը մի դեպքում թագը սեղմել է կրծքին, մի այլ դեպքում տվել է Հորացիոյին՝ Ֆորտինբրասին հանձնելու համար, իսկ երրորդ դեպքում դրել է Հորացիոյի գլխին, ապա դա գահասիբոթյան ապացույց չէ, այլ դարձյալ նրա, որ թագավորութունը, այսինքն՝ երկիրն ու ժողովուրդն ազատվեցին այնպիսի տիրակալից, ինչպիսին Կլավդիոսն է:

Սա հին արմատներ ունի:

Ով ծանոթ է «Համլետի» բեմական պատմությանը, նա անպայման կհիշի, որ մինչև 17-րդ դարի կեսերը, նույնիսկ ավելի, Շեքսպիրի ողբերգութունը մեկնաբանվում էր հենց այդպես, որպես հատուցման ողբերգութուն: Օրինակ՝ Գարրիկը այդ լուսաբանության կողմնակիցներից էր: Նախ՝ նա Շեքսպիրից տարբեր վերջվածք էր հորինել ներկայացման համար, որտեղ, Կլավդիոսին սպանելուց հետո, մեռնում էր ինքնակամ՝ նետվելով կաերտի սրի վրա: Երկրորդ՝ մահացու վիրավորված, Հորացիոյի և կաերտի ձեռքերը միացնում էր: Առաջինը նրա աչքում անձնավորում էր օրինավորութուն, երկրորդը՝ պարտքի և պատվի ասպետական ըմբռնում¹¹⁴: Համլետը օրհնում և բարեմաղթում էր նրանց թագավորելու: Այդպես էր Գարրիկը խաղում: Կարևորն այն է, որ նա այդպես էր ըմբռնում ողբերգութունն ընդհանրապես, այնպես որ դա, թեկուզև

հավելումով, նրա ընդհանուր ըմբռնման մի մասն էր դառնում, ավելի ստույգ՝ նրա ստեղծած կերպարի բուն նպատակակետը։ Այդ նույնը չի կարելի ասել Ադամյանի մասին, մանավանդ որ և՛ պիեսի, և՛ կերպարի նրա ըմբռնումը բոլորովին այլ է և թագի հետ կապված մանրամասնը պետք է դիտվի իբրև արդարության համար մղված պայքարի մի արտահայտություն։ Պայքար բոլոր նակատներում, հանուն արդարության, որի իշխանությունը, Ադամյան—Համլետի կարծիքով, պետք է տարածվի կյանքի բոլոր ծալքերի վրա, բոլոր ասպարեզներում, դրանց մեջ՝ նաև գահակալություն։

Մի օրինակ էլ հիշենք բեմական պատմությունից։

Սամոյլովը սրահար է անում գահին բազմած Կլավդիոսին, հետո, օձիքից բռնելով, թույնը լեցնում էր նրա բերանը և զլխիվայր ցած գցում, իսկ ինքը նստում էր «հրազործից մաքրված գահին»։ Ո՞ւմ մտքով կանցնի, թե Սամոյլովի Համլետը մի մեծ ողբերգություն ապրեց ու տառապեց՝ հոր գահին տիրանալու համար։ Պետք է նկատի առնվի դերասանի ըմբռնումը իր ամբողջության մեջ, և տվյալ մասը օրնություն առնվի դրա համեմատ։ Հիշենք Համլետի և Հորացիոյի առաջին հանդիպումը։ Հորացիոն թագավորի մասին ասում է.

Ես տեսել եմ նրան։ Ազնիվ թագավոր էր նա։

Համլետը խմբագրում է.

Մարդ էր կատարյալ, այս բառի բուն
նշանակությամբ։

Սա վճռական ուղղում է։ Հումանիստական գաղափարներով դաստիարակված Համլետը, բնական է, որ

ամենքի մեջ և ամենից առաջ, պետք է որոնել մարդուն՝
Հումանիստի համար այդ հարցի պարզաբանումն ունի
առաջնային նշանակություն:

Վերհիշենք մի տեսարան ևս:

Համլետի մոտ են գալիս Ռոզենկրանցը և Հիլդեր-
տերնը:

Համլետը հիանում է մարդ-արարածով: Այստեղ, ի
դեպ, մի նուրբ կետ կա, որ շեքսպիրադետները շեն կա-
րողացել բացատրել:

«Ինչ օրինակելի ստեղծագործություն է մարդը, որ-
քան բարեծնունդ է յուր խելքով. որպես անսահման
զանազան են նրա ընդունակությունները, որքան զմայ-
լելի, գեղեցիկ է նա դեմքով և շարժվածքով, ինչպես նա
գործով նման է հրեշտակին, իսկ ըմբռնողությամբ՝
աստծուն: Նա զարդ է տիեզերքի, ստեղծագործության
թագը...»: Եվ հանկարծ, դրանից հետո անմիջապես,
առանց որևէ հիմնավորված անցման, ասում է. «բայց
այնուամենայնիվ ինձ համար նա կատարելագործյալ
փոշի է: Մարդը ինձ չէ դուր գալիս»:

Սրա բացատրությունը ոչ մի գրքում չենք հանդիպել:
Զգիտենք, թե ինչպես է Ադամյանը այդ անցումը կա-
տարել: Ուշի-ուշով հետևել ենք մեր տեսած Համլետ-
ներին և դրա պատասխանը չենք ստացել հայ և ոչ
միայն հայ Համլետների խաղից: Բացի անգլիական ող-
բերգու Մայկլ Ռեյդգրեվից, որի խաղը տեսանք Հենրի-
դրագում, ուր Ստրադֆորդի շեքսպիրյան մեմորիալ
թատրոնը ներկայացումներ էր տալիս: Նա կատարում
էր այսպես. մենախոսության այն հատվածը, որ վե-
րաբերում է մարդու փառաբանմանը, ասում էր ոգեեր-
ված, այնքան հափշտակված, որ վերանալով՝ մոռացել
էր, թե իր կողքին մարդ կա: Բայց հետո, երբ հանկարծ
հայացքն ընկնում է ընկերներին, աչից ու ձախից կանգ-

նած այդ երկու երկերեսանիներին, դեմքի արտահայտությունն անմիջապես փոխվում է, կարծես կամենում էր ասել — «սրա՞նք էլ են մարդ, սրա՞նք էլ պետք է համարվեն տիեզերքի զարդը», և դրա ազդեցության տակ՝ խոսքի շարունակությանը անսպասելի կերպով հակառակ ուղղություն էր տալիս:

Այս խաղը հիշեցինք՝ ցույց տալու համար, որ Համլետը մարդկանց բաժանում էր երկու խմբի. մի խմբումն էին Պոլոնիոսը, Կլավդիոսը, Ռոզենկրանսը, Հիլդերը-տերնը, մյուսի մեջ՝ ինքը, Հորացիոն, հանգուցյալ հայրը: Մարդը մարդ է նրա համար՝ անկախ կյանքում նրա գրաված դիրքից, լինի իր հոր նման թագավոր, թե Հորացիոյի պես ուսանող: Ի՞նչ է ներկայացնում իրենից որպես մարդ, ո՞ր խմբի մեջ է, որտեղ հա՞յրն էր, իսկ այժմ ինքը և Հորացիոն, թե՛ Կլավդիոսի, Պոլոնիոսի և սրանց նմանների հետ: Ուրեմն հարցը այն չէ, թե ինչի տեր է մարդը, արքունիքի՞, խրճիթի՞, այլ այն՝ թե մարդը մա՞րդ է, թե ոչ:

Ադամյանի խաղում թագը խորհրդանիշ է:

Բուրբուլին պատահական չէ, ինչպես արդեն ասել ենք, որ Շեքսպիրի հերոսը արքայազն է: Նա թագաժառանգ է, բայց նրա մղած պայքարը անձնական շահերի ոլորտից բարձր է: Համլետի պայքարը թագավորի զեմ պայքար է մարդկության համար, պայքար է մաշդկայնության համար: Այդպես է մարմնավորել Ադամյանը Համլետին: Յարիշկինն առարկելով այն շեքսպիրագետներին, որոնք Համլետին համարում են կամազուտիկ և սառը եսասեր, գրում է. «Ադամյանն իր գեղարվեստական խաղով ասպացուցանում է հակառակը. — նրա Համլետը աշտուխատ է, ուժեղ կամքի տեր, մի մարդ, որ սիրում է և՛ ծնողներին, և՛ բարեկամներին, և՛ բովանդակ աշխարհը, մի մարդ, որ օժտված է մաքուր բանա-

կանությամբ, որ անմտաբար ոչինչ չի անում և այնքան տպավորվող է, որ եթե հետապնդում է որևէ նպատակ, այլևս ամեն ինչ զոհում է այդ նպատակին: Հասնելու համար»¹¹⁵, Եվ եթե մենք Ադամյանի Համլետին պայքարող ենք համարում, ապա երբեք չենք մտածում, թե պիեսում նրա պայքարը զահի համար է: Ըստ սյուժեի, նա պայքարում է հոր վրեժը լուծելու համար, ըստ զադափարի՝ բռնության և կեղծիքի դեմ՝ հանուն մարդկայնության: Եվ եթե մենք դասում ենք նրան պայքարող և ոչ թե հայնցող Համլետների շարքը, ապա նկատի ունենք նրա էության բուն դրսևորումները. ամեն ինչ գործուն արտահայտություն ունի նրա մոտ — և՛ սերը, և՛ հիասթափությունը, և՛ վրդովմունքը, և՛ ոգևորությունը, և՛ անբավականությունը: Այս չի նշանակում, թե նա մեղմության պահեր չունի կամ երբեք խաղաղ չէ, ինչպես չէ, այդ էլ կա, մանավանդ որ նա հակադրությունների սիրահար՝ խաղը կառուցում է ինչպես ուժեղ անցումների, այնպես էլ հոգեկան տարբեր վիճակների նուրբ հյուսվածքի վրա:

Սերը Համլետի էությունն է: Դա նրա համար նույնն է, ինչ և ապրելը: Սիրով մտավ կյանք, բայց սեր չըգտած՝ հեռացավ աշխարհից: Մայրն ապերախտ գտնվեց, Օֆելիան այն կինը չէր, որ պետք էր նրան. Օֆելիան շատ էր հեղ և հնազանդ տիրող բարքերի հանդեպ: Կարելի է պատկերացնել, թե ի՞նչ կկատարվեր, եթե Համլետի կողքին Օֆելիայի փոխարեն Դեզդեմոնան լիներ: Բայց դա այնպես, ի միջի այլոց: Զկարողանալով հրաժարվել սիրուց, Համլետը սերը սրտում՝ անողոր պայքար սկսեց շրջապատի դեմ: Պայքար հանուն սիրո, հանուն այն կյանքի, ուր մարդկանց փոխհարաբերությունների նշանաբանը սերն է լինելու: Եվ ինչ միամտություն՝ Համլետին թուլամորթ անվանել: Համլետի

կամքի ուժը, այդ կամքի շահաւանիշը Օֆելիայի նկատմամբ բռնած դիրքն է։ Որքան հեշտ կլինե՞ր Համլետի համար, եթե նա աշխարհի դառնություններից հանգիստ գտներ սիրած կնոջ գրկում։ Բայց գաղափարը նախ և առաջ Համլետի մարդկայնությունն իր իսկ հավատի մեջ է դնելի մարդը, իր իսկ սիրո մեջ։

Եթե Կլավդիոսի ոճրագործության հաստատումը Ադամյան—Համլետի աչքերից արցունքներ խլեց, որովհետև դա խորտակիչ հարված էր այն սիրուն ու հավատին, որ նա տածում էր դեպի մարդը, ապա կարելի է պատկերացնել, թե որքան սիրառատ էր նա, որ դրանից հետո էլ ուժ չգտավ մեղը, որպեսզի արցունք լթափեր մոր անկումը տեսնելով։ Որքան քնքուշ է եղել նա Օֆելիայի հետ «լինել թե չլինելուց» հետո, նույնքան, դեռ ավելի դաժան՝ երբ հիասթափվել է նրանից։ Այդ տեսարաններում Ադամյան—Համլետը իրոք մոտ է եղել խելագարության։

Վերադառնանք թագին։

Մի՞թե դերասանը չի կամեցել ասել, թե ինչքան իղձեր կան, որոնց կենսագործումը կապված է կյանքում իրավունք և հնարավորութուն ունենալու հետ։ Իղձեր ոչ թե անձնական, այլ մարդկության բախտի հետ կապված։ Չի՞ կամեցել արդյոք Ադամյան—Համլետը դրանով ասել, թե ահա ովքեր պետք է կյանքը տնօրինողներ լինեն — Համլետի նման մարդը, իսկական, ճշմարիտ մարդը։

Այս կապակցությամբ արժե հիշել այստեղ Բեռնակոյսոսքը՝ Համլետի մասին.

«Զգիտենք, թե արդյոք նա կլինե՞ր մեծ թագավոր, որը կոչված էր դարաշրջան կազմելու իր ժողովրդի կյանքում, սակայն գիտենք, որ երջանկացնել այն ամեն-

նր, ինչ իրենից է կախված և ընթացք տալ ամեն բարի գործի՝ նրա համար նշանակում էր թագավորելը՝ 116:

Համլետի և Կլավդիոսի մենամարտը այլաբանական իմաստով հենց այդ էլ նշանակում է: Եթե մենք ընդունում ենք, որ հոր սպանությունը և Համլետի վրիժառությունը լոկ առիթ է մարդկային ճակատագրերի մասին խորհրդածելու, ուրեմն պետք է ենթադրել, որ Համլետ—Ադամյանը մոտ էր Շեքսպիրին նաև այն տեսարանում, երբ թագը սեղմել էր կրծքին:

Այս էլ նկատենք, որ թագի մանրամասնը Ադամյանի խաղում մեր թատերադիտության մեջ դտել է և այլ բացատրություն. «թագի մոմենտով նա ուզում էր հասկացնել, որ մեռնում է իր սիրելի հոր կերպարանքը աչքի առաջ ունենալով» 171: Թերևս ավելի ճիշտ լինի ասել, թե ինքը թագը փրկեց անարդանքից:

Ի միջի այլոց նկատենք, որ թագի հետ կապված ոչ թե մանրամասնը, այլ նրա իմաստը՝ երբեմն-երբեմն արտահայտություն է գտնել «Համլետի» նաև սովետական բեմադրություններում:

Վախժանդության անդրանիկ բեմադրության Համլետը, «լինել թե չլինել» բառերն ասելիս, մատը շնչառակի դարկում էր դահին, որ նշանակում էր, թե՛ զահ բարձրանալով էր, թե ոչ: Իմաստալի մենախոսության դեհ-կացումն է սա, որի վրա շարժն կանգ առնել: Բայց ահա «Համլետի» լենինգրադյան բեմադրությունը, Դուդնիկովի Համլետը, որի մասին քննադատությունը գրել է, որ նա «մահանում էր ինչպես պետական գործիչ՝ մտահոգված և՛ իր հիշատակով, և՛ պետության ճակատագրով» 118:

Այդ երկու օրինակը բերինք ցույց տալու համար, որ այդ հարցը մինչև հիմա էլ զբաղեցնում է Համլետի դերակատարներին: Դրանից հետո ինչո՞ւ զարմանալ,

«Բ մի դերասան, մեղանից շատ տասնամյակներ առաջ ապրած, դրա մասին նույնպես մտածել է, մանավանդ որ նա այն համոզման էր, ինչ Գյոթեի Վիլհելմ Մենտերը, որի Համլետը լեցանկանար թագավորել, որպեսզի բարյաց բարոյթյանը դեմ խոչընդոտներ չլինեն» 119:

Բացասել կերպարի այս կողմն ընդհանրապես՝ նշանակում է հարցի քննությունը զրկել պատմական հիմքերից: Հումանիզմը, որի ներկայացուցիչն էր Համլետը, դահլ շէր ժխտում, բայց երազում էր նրա վրա տեսնել Վեհ զաղափարներով ու ձգտումներով առաջնորդվող մարդ: Եթե դահլ դառնում է ձգտում, բեմական կերպարի կյանքը դեկավարող նշանաբան, իհարկե, անցանկալի է, բայց եթե դա արդարություն համար մղված բազում դրսևորումներից մեկն է, ապա ոչ մի դեպքում դա չի հակասի պատմականությանը, թեև, մեղ թվում է, որ հիմա արդեն դրա վրա թեկուզ և փոքր շեշտադրում անելու հարկ չկա: Սակայն ամենևին ճիշտ չի լինի, եթե մեր այժմյան տեսակետից պահանջներ ներկայացնենք մի դերասանի, որը սրանից ավելի քան յոթանասուն տարի առաջ է խաղացել: Այլ կերպ՝ մեր մոտեցումը կլինի ոչ պատմական, կշտամբանքը՝ ոչ միայն խիստ, այլև անտեղի:

* * *

Աղամյանի Համլետն անցնում է հիասթափությունների և ոգևորությունների, թախիծի և բերկրանքի, կասկածի և համոզվածության միջով. մեկ կորցնում է, մեկ գտնում, բայց չի հաշտվում իր ձգտումների կործանման հետ: Նրա կյանքը դրականի որոնումն է, այդ դրականի հաստատումը:

Աղամյանի բոլոր հերոսները, բայց ամենից առաջ

Համլետը, իրենց ձգտումների հաստատմամբ կրքոտ վերաբերմունքի են կոչել դեպի արդիականությունը:

Արվեստի մի խիստ թանկագին հատկանիշ է սա:

Ադամյանի Համլետը գործուն Համլետ է: Դա բնական բանավեճ է հայեցողական Համլետների դեմ: Այդ վեճը դերասանը մղել է ոչ լոկ այն պատճառով, որ այդպես է ընկալել և ըմբռնել շեքսպիրյան կերպարը: Նշանակալի դեր է խաղացել ժամանակը:

Դեռևս ինչպես հարկն է ուսումնասիրված չէ ադամյանական Համլետի աստիճանական զարգացումը: Ինչը տարի՝ 1880-ից 1888 թվականը, ուրեմն շուրջ մի տասնամյակ նա խաղացել է Համլետ: Մի առիթով, իր քարեկամներից մեկին ասել է. «Տաս տարի Համլետ ներկայացրի. ներկայացնել է առաջ տաս տարի ուսումնասիրեցի և մինչև այսօր ուսումնասիրում եմ դեռ այդ տիպարը»: Սա ցույց է տալիս, որ իր աշխատանքը Համլետի կերպարի վրա արտիստը ավարտված չի համարել: Քսանամյա որոնումները և ուսումնասիրությունը բավական շնն եղել բոլոր փակ դռները բանալու համար:

Տարիների ընթացքում փոխվել է նրա Համլետը: Առանձին տարբերությունների մասին խոսք եղել է, իսկ կերպարի ընդհանուր զարգացման վերաբերյալ, թե ինչ տարբերություններ է կրել կերպարը ընդհանրապես՝ ոչինչ չի ասված: Ուսումնասիրությունը իրավունք է տալիս մտածելու, որ տարիների ընթացքում նրա Համլետի ակտիվությունն աճել է: Դա մենք հակված ենք բացատրելու ժամանակի ազդեցությամբ:

Նրբ էլ Ադամյանը Համլետ խաղար՝ այդ կլինի ակտիվ Համլետ: Թերևս պակաս, քան հիմա, բայց ակտիվ, որովհետև դրա հիմքերը, անկախ ժամանակից, գտել ու տեսել է հենց Շեքսպիրի մոտ: Բայց այն հա-

տիկը, որ կա Շեքսպիրի մոտ, դերասանի խաղում աճել-
փարթամացել է, հասակ առել:

Եթե ճիշտ է, որ Ադամյանն իր ժամանակով ապրող
արվեստագետ էր,— իսկ դա, իհարկե, ճիշտ է,— ապա
ուրեմն այլ կերպ չէր էլ կարող լինել: Նա զիջումների
ճանապարհ չի բռնել: Նրա Համլետը թախծոտ է, որով-
հետև այդպես է նաև պիեսում: Նրա Համլետն ունի
անվճռականության սլահեր, որովհետև այդպես է պիե-
սում: Նրա Համլետը երբեմն կասկածամիտ է, երբեմն
տատանվող, որովհետև այդպես է պիեսում: Այդ բոլորի
կողքին՝ նրա Համլետը ակտիվ է, անհաշտ: Այդպես է
նաև պիեսում: Բայց թերևս ակտիվությունը, անհաշ-
տությունը այլ ժամանակներում, դերասանի մարմնա-
վորման մեջ, այդ չափերով շեշտադրման չենթարկվեր,
եթե նա, որպես բեմական կերպար, ծնունդ չառներ և
շմշակվեր ռեալիստայի տարիներին:

Երբ մարդիկ հաշտվում էին իրենց ապրած մոայլ
իրականության հետ, հասկանալի չէ՞, որ Ադամյանի
Համլետը պետք է անհաշտ լիներ: Ադամյանը, Համլետի
միջոցով, անհաշտության օրինակ է տալիս: Երբ հա-
սարակական անտարբերությունը դարձել էր տիրապե-
տող, պարզ չէ՞, որ Ադամյանի Համլետը պետք է լիներ
ոչ միայն ոչ-անտարբեր, այլև ակտիվ, բուռն, միշտ-
մըտող:

Մի խոսքով, այն ըմբռնումը, որին հանգել էր դե-
րասանը նյութի ուսումնասիրության ընթացքում, ժա-
մանակի ազդեցության ներքո հարստացել է նոր երանգ-
ներով և գծերով:

* * *

Ս. Մելիքսեթյանն իր ակնարկում Ադամյանի խաղից
հետևյալ ուշադրավ կտորն է հիշատակում. «Մենամար-

տից հետո, երբ Աղամյան-Համլետն արդեն վերադարձած է, չկա նախկին լուսավառ ու կենսախնդ երիտաւարդը: Չկա այլևս եռանդն ու կորովը: Նա կարծեք ծերացել է՞ ¹²⁰:

Քն ո՞րտեղից է թատերագետը քաղել այս տվյալը՝ մեզ հայտնի չէ: Մի անգամ էլ նայեցինք մեր ձեռքի տակ եղած հսկայական նյութը, և այդպիսի վկայության շահանդիպեցինք: Սակայն ինչ փուլի՞ Կարևորն այն է, որ կա, պահպանվել է:

Մերացել է...

Համլետը, որ ներկայացման սկզբում հայտնվում էր իրրև պատանի՝ վերջում ծերանում է:

Նորություն է, կարևոր ու էական նորություն: Եվ որքան բնորոշ աղամյանական մեկնաբանության համար: Այո, հենց նրա, Աղամյանի համար այնքան բնութագրիչ: Երբ առաջին անգամ լսում ես՝ հանկարծակիի ես դալիս, այնպես է քեզ ցնցում, բայց հետո, բավական է խորանաս, որպեսզի շատ շուտ համոզվես, որ այդպես էլ պետք է լինեիր, միայն և միայն այդպես, և ոչ ուրիշ կերպ:

Քուռն ու անմիջական՝ Աղամյանի Համլետը հոգևորական եռանդ է դրել ամեն մի գործողության մեջ, և՛ այն պահին, երբ տխրել է, և՛ այն պահին, երբ քնքուշ փարվել է, և՛ այն պահին, երբ հանձնվել է մտքերի հորձանքին, և՛ այն պահին, երբ պոռթկացել է զայրագին, և՛ այն պահին, երբ դառն արցունք է թափել:

Մերացել է...

Մերացել է վշտից, ցավից ու կսկծից, ծերացել է միտքը աշխարհի շարի ու բարու վրա շարշրկելուց: Մերացել է հիասթափվելուց: Մերացել է մարդկային կորուստներ տալուց: Մերացել է ձգտումներից, որոնց հանապարհին տեսել է հազար արգելք, հազար քար ու



Քիառս Աղամյան



պատվար: Մերացել է ուժերի պրկումից, այն գերագույն լարումից, որ մարդուն բերում-հասցնում է դեպի նպատակ, բայց խլելով նրա ունեցած հոգեկան բոլոր եռանդը: Մերացել է միայնակ լինելուց: Մերացել է նրանից, որ հասկացել է միայնակ մարդու անզորությունը ամբողջ դարձ շրջապատի դիմաց, իր արդար, բայց անհավասար պատերազմը ստի և կեղծիքի, բռնությունների ու անմարդկայնության դեմ:

Ի՞նչն է գլխավորը:

Համընտրի ողբերգական վախճանը, Ադամյանի կատարմամբ, ցնցել է հանդիսատեսին, բայց չի ճնշել: Այս միտքը հաստատելու համար կան բավականաչափ տվյալներ, որոնցից լավագույնը թողել է Լևոն Փալանթարը: Դերասանի ժամանակակիցների թողած վկայությունների հիման վրա նա վերականգնել է Ադամյան—Համընտրի մահվան տեսարանը:

«Ո՛ր, ո՛ր, դու պետք է ապրես»,— Ադամյանն ասում էր այս խոսքերը պայծառացած դեմքով: Ամբողջ ներկայացման ընթացքում նրա թախծոտ աչքերը լցվում էին ժպտուն մի փայլով: Մերձիմահ՝ նա արդեն ընկած էր գետին՝ պալատականներով շրջապատված. սակայն այդ խոսքերը արտասանելիս նա՝ հենվելով շրջապատողների ձեռքերին, ամբողջ մարմնով ձգտում էր դեպի վեր, դեպի բարձրը, և անում էր այդ այնպիսի արտահայտիչ ուժով, որ կարծես թե հենց հանդիսատեսի աչքի առաջ ֆիզիկապես խոշորանում, դառնում էր մի հսկա արձան... Չկար ոչ մի կաթիլ թախիժ և քրիստոնեական հաշտվողականության ոչ մի նշույլ: Կար ամուր և հաստատ հավատ դեպի կյանքը, դեպի ճշմարիտը»:

Պիեսի այն թարգմանության մեջ, որով խաղում էր Ադամյանը, Ֆորտինբրասը չէր հայտնվում: Այդպես էլ

խաղացել է Ադամյանն ընդհանրապես: Եվ դրա կարիքը չկար, որովհետև Ֆեոդոսինբուրգի գալուստը նախահափըշտակում էր ինքը՝ Համլետ-Ադամյանը, վասնզի կա կյանք, կա նշմարտություն: 191:

Այդպես էր Ադամյանի ոչ միայն Համլետը: Նույնը կարելի է ասել նաև նրա մյուս կերպարների մասին: Ոչ մի հուսահատություն, ընդհակառակը, նա կարողանում էր իր հերոսների սրտագին, բայց մտալլ պատմությունը ներկայացնել այնպես, որ այն ումն ու կորովը, որից զրկվում է հերոսն իր կյանքի վերջում, անցնի հանդիսատեսին, թևավորի նրան:

Ինչի՞ն վերագրել այդ:

Արտիստի վարպետությունը, Անշուշու Այն էլ բարձր վարպետությունը: Բայց դա ունի այնքան նշանակություն, որքան այդ կատարյալ վարպետությունը հիմք և հնարավորություն է տվել արտահայտելու մի մեծ և բովանդակալի կյանք, վսեմ գաղափարներ, մաքուր ոգի կյանք, որն ավարտվում է կործանումով, բայց բարոյական հաղթանակ տարած:

Հանդիսատեսը ներկայացման ընթացքում այնքան է սիրում ու ջերմանում Համլետի նկատմամբ, որ նրա մահվան համար չի կարող ցավ չափերի: Բայց այն, ինչ տեսնում է իր աչքի առջև, երբ Համլետը կյանք մտավ ինչպես մի սովորական պատանի, և կյանքի ջրապտույտներում, ահեղ պայքարում, ընկնելով ու բարձրանալով կոփվեց, ամրացավ, ստացավ հերոսական նկարագիր: Եվ ինչպե՞ս չհիշենք այստեղ՝ մի ժամանակակցի հիացական խոստովանությունը. համեմատելով Ադամյանին Սալվինիի և Ռոսսիի հետ, ասելով, թե նրա և՛ խոսքը, և՛ շարժումը անհամեմատ եռանդուն էին ու կրթոտ, նա գտնում է, որ «դրա շնորհիվ էլ Շեքսպիրի հերոսը նրա մոտ ստացվեց նշանակալի շափով ավելի»:

ցայտուն, նրա կերպարանքն աճեց, մեծացավ, բարձրացավ նրանով հափշտակված և հմայված հանդիսականի աչքերի առջև¹²⁷։

Մի կողմից հավատ, որ ինքը հանդիսատեսը, սովորական մարդ, նույնպես կարող է այդպիսին լինել, իսկ մյուս կողմից՝ օրինական հպարտութուն, որ մարդուն զինում է մեծ գաղափարների համար։ Ինքը չկա, բայց կա գաղափարը, գաղափարը շարունակում է ապրել, նրա հետ նաև Համլետի հիշատակը՝ սլաքառ և զորացնող։ Այդ մահը կսկիծ է պատճառում, բայց ոչ հուսահատություն, որովհետև նրան նախորդել է մի կյանք՝ ո՛չ զուր, ո՛չ ասպարդում։ Ու թեև խորտակված, բայց որոնածը գտած, ճշմարտությունը ճանաչած, ուրեմն և իմաստացած կյանք է դա։ Այդ մահը գործի է կոչում մարդկային բանականությանը, եռանդուն կյանքի հոգեկան կորույժ՝ ընդդեմ աշխարհի բոլոր տեսակի շարունակի։

* * *

Ադամյանի Համլետի հիշատակը երկար ապրեց մարդկանց երևակայության մեջ, այնքան, ինչքան իրենք՝ դերասանի ժամանակակիցները կյանք ունեցան։

Բուրբոն լավ հայտնի է, որ ժամանակակիցներն այդ գերում նրա խաղը համեմատելով աշխարհահռչակ մեծությունների խաղի հետ, առավելությունը տվել են Ադամյանին։ Բայց այդպես է եղել ոչ միայն արտիստի կենդանության օրով, այն զորեղ, այն ցնցող տալանտության տակ, որ տարել են իրենց հետ թատրոնից։ Այդ հասկանալի է և այդպես էլ պետք է լինել։ Այդպես է էսթետիկական մեծ հրճվանքների ներգործությունը։ Քանի կա, և եթե իսկապես մեծ է, իր ազդեցության տակ է պահում, չի թողնում ոչ ոքի՝ նույ-

նիսկ հարեանելու, ճիշտ այնպես, ինչպես հարազատի մահը կամ բուռն սերը, որ իրենց վրա են դաժում մարդու ամբողջ էությունը, ենթարկում այն աստիճան, որ ոչ միայն այլևս դրանից դուրս ոչնչի մասին մարդը չի մտածում, այլև տարօրինակ է թվում, երբ մեկ ուրիշը դրա հետ շանչվող խնդրով է դրադվում: Սակայն անցնող ժամանակը ընտելացում է բերում, որը միշտ չէ, որ նշանակում է հոգու խորքում բույն դրած զգացմունքի թուլացում, բայց բոլոր դեպքերում կորչում է սրությունը:

Որ Ադամյանի խաղի պատճառած էսթետիկական բավականությունը մեծ է եղել, այդ անկասկած է, մանավանդ որ բոլոր ժամանակակիցներն են այդ վկայում: Բայց այդ ի՞նչ կայծ է գցել արաիստը մարդկանց սրտերի մեջ, և ինչպե՞ս է բոցավառվել այդ կայծը, որ ամեն մի թեթև հիշողությունից հրգեհվել են հոգիներ, որ ոչ միայն Ադամյանից անմիջապես հետո, այլ նաև շատ տարիներ անց մտարբեել են նույն հիացմունքով, նույն նախապատվությամբ, ինչ դերասանի կյանքի ամենափառահեղ օրերին:

Երկու հեղինակավոր վկայութուն:

Թումանյանը պատմում է.

«Իննսունական թվականների սկզբներին էր: Աշխարհահռչակ խոսակցի դերասան Ռոսսին եկավ Թիֆլիս: ...«Համլետի» ներկայացման գիշերն էր: Ամբողջ հասարակութունը անհամբեր սպասում էր վարագույրը բացվելուն, որ Ռոսսու Համլետը համեմատի Ադամյանի Համլետի հետ: Դուրս եկավ Ռոսսին, հսկա դերասանը, Դանիայի գծքախտ ու փիլիսոփա արքայազուկը: Հասարակութունը հափշտակված, շունչն իրեն սպհած, հետևում էր մեծ ողբերգուին: Դործողութունը վերջացավ: Վարագույրն իջավ: Թատրոնը դղրդաց միահա-

մութ և անընդհատ ծափահարութիւնից: Ռոսսին ստիպ-
ված մի քանի անգամ բեմ դուրս եկավ, մինչև որ հա-
սարակութիւնը հանդստացավ: Եւ հասարակութիւնը
հանդստացավ թե չէ, նույնիսկ Ռոսսու թարմ խաղի ա-
հագին տպավորութիւն տակ գրեթե միաձայն արձակեց
իր վճիռը.

— Սքանչելի է... բայց Աղամյանին չի հասնի:

Սա իմ կյանքում, թերեւ երբեք ինձ էնքան հպարտ
չեմ դգացել իբրեւ հայ, ինչպես էն գիշեր»¹²³:

Երբվանդադեն պատմում է.

«Հիշում եմ այսպիսի մի դեպք: Օղեսայի քաղաքա-
յին մեծ թատրոնում էի: Խաղում էր Մունե Սյուլլիի
Համլետ: Քովս նստած էր հայտնի դերասան և անտ-
րեսյոնյոր Ֆորկատին, այդ դերարվեստապաշտ իտա-
լացին, որին Կովկասը շատ բաներ է պարտ: Այն տե-
սարանում, երբ Համլետը արտասանում է իր նշանավոր
«Էինել թե չլինելը», Ֆորկատին դարձավ ինձ.

— Դուք հիշո՞ւմ եք Աղամյանին այս տեսարանում:

— Շատ լավ:

— Համեմատո՞ւմ եք:

— Այո:

— Ի՞նչ կասեք:

Անհամեստ շքիւղու համար պատասխանեցի.

— Թվում է ինձ, որ Աղամյանը նույնպես լավ էր
այդ տեսարանում:

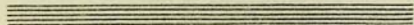
Ֆորկատին բորբոքվեց:

— Եւ դուք այդ դերասանին այդ դերում կարող եք
համեմատել անդուդակյան Աղամյան—Համլետի հե՞տ:
Նա միակ Համլետն էր, միակը, — գոչեց նա ոգևորվելով:

Այսպես էր օտարի կարծիքը Աղամյանի մասին: Եւ
որպիսի օտարի, մի մարդու, որ տեսել էր աշխարհի
բոլոր հռչակավոր շքապիրիստներին»¹²⁴:

Հարկ կա՝ արդյոք այս վկայութունների վրա որևէ
բան ավելացնել: Հաղիվ թե: Եվ արդյոք սա այն գեպը
չէ՞, երբ որևէ բացատրություն, որևէ խոսք դառնում է
ավելորդ, և միայն փափագում ես մարդկանց կռել —
ուղում ես՝ խոնարհիւր գլուխդ, ուղում ես՝ հպարտ սպա-
հիւր, բայց հանեք գլխարկներդ Աղամյանի անգերազան-
ցելի Համլետի առաջ:

Կ Ե Ր Ջ Ա Բ Ա Ն







Աղամյանի ստեղծագործական կյանքը դադարեց այն-
քան ողբերգական, որքան նրա մարմնավորած հերոս-
ներինը: Դա էլ գեղեցիկ, սխրանքներով ու երազանքնե-
րով լի մի կյանք էր, որ փշրվեց անողոր իրականության
ժայռերի վրա: Նվ մեծ արտիստի կյանքն էլ, ինչպես և
իր հերոսներինը, զուր չանցավ: Ծիշտ է, շատ երազանք-
ներ անկատար մնացին, բայց արվածն էլ բավական ե-
ղավ, որ նա հասնի արվեստի բարձունքներին, բար-
ձունքներ, որ տեսանելի եղան հեռո՛ւ-հեռուններից և այ-
սօր էլ գերում են մեզ իրենց գեղեցկությամբ, կատարե-
լությամբ:

Արվեստի անշափելի ոլորտներում մեծ ճանապարհ
կտրեց Աղամյանը: Ավելացնենք նաև՝ վերընթաց ճա-
նապարհ: Չէ՞ որ բարձունքն սկիզբ է առնում ստորոտ-
ներից, և դրանք անխուսափելի են, անշրջանցելի, եթե
պետք է բարձունքին հասնես: Հետո վերելքը դառնում է
ավելի ու ավելի դժվարին, բայց կուտակած փորձը և
այն գիտակցությունը, թե նպատակը մոտ է՝ ոգեշնչում,
օգնում են հաղթահարելու դժվարությունը:

Իհարկե, Աղամյանի խաղացած բոլոր դերերը արվես-

տի նշանավոր արժեքներ չեն հղել: Բայց այդ դերերի,—
խսկ դրանց թիվը հասնում է երեք հարյուրի,— մեծա-
զույն մասը աստիճաններ են հղել, որ տարել են նրան
դեպի բարձունքները: Մեկն ավելի, մյուսը պակաս, բայց
յուրաքանչյուրն իր աներկբա նշանակութունն է ունե-
ցել: Մենք քննության առանք դրանցից մի քանիսը
միայն՝ Կորրադո, Ուրիել Ակոստա, Չաչկի, Արբենյոն,
որոնց նշանակութունն առավել մեծ է հղել շեքսպիրյան
բարձունքներին հասնելու ճանապարհին:

Աղամյանի ստեղծագործության բարձրակետերը շե-
քսպիրյան կերպարները եղան: Օթելլո, Լիր, Համլետ—
ահա այս երեք կերպարները: Ծիշտ է, նա մտածում էր
այդ շրջանակից դուրս դալ, խաղալ նաև մի այնպիսի
դեր, ինչպիսին Ռիչարդ Նորրոդն է¹: Այդ կերպարը նրան
դրաղեցրել և հուզել է ոչ պակաս, քան Լիրը: Մտածում
էր նաև Մակբեթ խաղալ²: Սա տարօրինակ է, որովհետև
նա մի առիթով խոսել է այդ դերի և իր արտաքին տղի-
լայների անհամապատասխանութունից: Ուրեմն առա-
վել ևս հետաքրքիր է. եթե մտածել է՝ նշանակում է յուր-
օրինակ լուծում է ենթադրել: Ուշադրալ է նաև անայ-
ման Յագո խաղալու նրա ցանկությունը³: Ամենայն հա-
վանականությամբ, խաղակից Յագոնները շէին բավարա-
րել արտիստին, և նա այլ կերպ էր տեսնում կեր-
պարը:

...Հղացումներ, որոնց շուրջը թևածել է նրա միտքը,
և ո՞վ իմանա, թե ի՞նչ հեռուներ է կտրել: Ամեն ինչ
սուղված է անհայտության մեջ: Ինչևէ, Աղամյանի Շե-
քսպիրը պարփակվից Համլետի, Օթելլոյի, Լիրի, ահա
այս երեք կերպարների մեջ:

Երեք կերպար, բայց ծավալվելու ինչպիսի՞ լայն աս-
պարեզ, ի՞նչ մեծ ընդգրկում: Տարբեր աշխարհներ, տար-
բեր դարաշրջաններ, տարբեր բնավորութուններ: Ե-

քըսպիրյան տարբերություն։ Ընդհանուրն այն է, որ բոլորն էլ բախման մեջ են իրենց շրջապատի հետ։ Նրանք որդար պատերազմ են մղում, միայնակ մարդու համար անհնար մի կոխվ, որին անխուսափելի հետևում է ողբերգական վախճան։

Երեք տարբեր բնավորություն, երեք տարբեր պատմություն, դերասանի ստեղծագործական կամքով, մի գաղափարի շուրջ համախմբված։ Երկուսը գեղեցիկ ձրգտումներով կյանք մտան, բայց իրականությունն ամեն ինչ խառնեց և բարձրագույն երաղն իսկ հողին հավասարեցրեց։ Երրորդը քառսից ելավ, բարձրացավ, բայց կյանքի անողոր հարվածների տարափը խլեց ոչ միայն երաղը, այլև նրան ծնող միտքը, ու երբ պայծառացավ միտքը, նա ընդվզեց այն աշխարհի ապականության գեմ, ուսկից գուրս էր եկել։ Ու շնայած ողբերգական խորտակման, երեքն էլ աշխարհից գնացին, որպես մարդկության ապագայի համար մաքառողներ։

Ագամյանի խաղացածը իսկական Շեքսպիր էր։ Նրա օրով հայ բեմը տեսավ ու զգաց Շեքսպիրի ճշմարիտ մեծությունը։ Մեղանում նա՝ բացեց Շեքսպիրին։

Իննսուական թվականներին Թումանյանն ասել է. «Շեքսպիրը դարձել է մի շափ՝ ազգերի զարգացման աստիճանը որոշելու համար։ Եթե մի ժողովուրդ նրան չի թարգմանում, կնշանակի սոգետ է. եթե չի հասկանում, կնշանակի տհաս է. եթե մի լեզու նրա վրա չի գալիս, կնշանակի տկար է»։ Շեքսպիրը քննություն եղավ և մեր ժողովրդի համար։ Նրան թարգմանելու փորձեր վաղուց են արվել, անցյալ դարի սկզբներից։ Բայց իսկական Շեքսպիրը հայոց լեզվով հնչեց միայն Հովհաննես Մասիսյանի թարգմանությամբ։ Դեռևս ոչ ոք չի ղրադվել Մասիսյանի թարգմանությամբ ինչպես հարկն է, որպեսզի սահմանվի նրա տեղը ոչ միայն հայերեն թարգմա-

նությունների շարքում, այլև ուրիշ լեզուներով թարգմանված՝ Շեքսպիրի կողքին։ Այդպես էլ Ադամյանը։ Թումանյանն ասում է, թե Վանկարծ մեր բեմի վրա որտաց Շեքսպիրի վիթխարի հանճարը Ադամյանի բերանով⁴։ Բանաստեղծը դա համարում է մի թոխը, մի հանկարծակի թոխը։ Եվ եթե Վ. Նեմիրովիչ-Պանչենկոյի նման մի մեծություն ասում է, թե Ադամյանը երեւելի էր⁵, իսկական առասպել՝ ճիշտ է։ Տեղին է նկատել, որ մինչև հիմա երեսյթին վայել ուշադրությամբ փորձ չի արվել թափանցելու նրա անհատակ խորությունները։ Ադամյանին, ինչպես տեսանք, որպես շերքսպիրյան դերասանի, ընդունեցին ուսաները և անխորտակ փառքով պսակեցին ճակատը, և այն էլ մի այնպիսի ժամանակ, երբ նրա կողքին քայլում էին աշխարհահռչակ մեծություններ Եվրոպայից։

Շեքսպիրյան տրագիցիայի հիմնադիրը հայ թատրոնում Ադամյանն է և ինքն էլ մնում է նրա ամենապայծառ դեմքը։ Եթե հետո այդ տրագիցիան փայլուն ներկայացուցիչներ տվեց՝ Սիրանուշ, Արելյան, Փափաղյան և ուրիշներ, ապա նրա համար, որ ճանապարհը դեպի Շեքսպիր բաց էր այլևս։

Շեքսպիրի մոտքը հայ թատրոն, այն էլ այդպիսի հախսուն թափով, նոր մակարդակի հասցրեց նրան։ Եվ այն, որ հանձին Ադամյանի, անգլիական հանճարը զրտավ իր անզուգական մեկնարանին՝ քարձրացրեց մեր թատրոնի հեղինակութունը և տվեց նրան մի նշանակութուն, որը երբեք չէր կարող ամփոփվել մի ազգային իրականության մեջ։

Ասում են մի ժողովուրդ, որի գլխով շատ ազեա ու փոթորիկ է անցել, խոսելու, արտահայտվելու մեծ պահանջ է ունենում։ Ադամյանի հանճարն ահա այդ պահանջի խտացած արտահայտություններից էր։

Երկար տարիներ Ադամյանի արվեստը համարվել է ուսման տիկական: Այդպիսի կարծիք է հայտնել Գարեգին Լևոնյանը⁶, Նույն համոզմանն էր նաև թատերարվեստի այնպիսի գիտակ, ինչպիսին Լևոն Քալանթարն է⁷: Դասխալ է: Ադամյանը ռեալիստ էր: Ռեալիստ ո՛չ ժամանակակից ըմբռնումով, ո՛չ էլ անգամ այն հասկացողությամբ, որով իրեն դրսևորեց այդ ուղղութիւնը դարավերջին և հատկապես դարասկզբում՝ Գերմանիայում ու Ռուսաստանում:

Այն թյուր կարծիքը, թե Ադամյանը ուսման տիկ է՝ մի քանի սլատճառ ունի: Նշենք երկուսը:

Մի սլատճառը «Մշակի» բռնած դիրքն էր, այն թերթի, որը 80-ական թվականներին մեծ հեղինակութիւն էր վայելում: Ադամյանի Թիֆլիս փոխադրվելու առաջին իսկ օրերից «Մշակը» նրան հայտարարեց ուսման տիկական ուղղութիւն դերասան: Եվ համառորեն, տարիներ շարունակ, երբ Ադամյանը էապես վերափոխվել էր՝ չէր կամենում իր փակցրած պիտակը վար առնել արվեստագետի ճակատից:

Երկրորդ սլատճառը այն հակասութիւնն էր, որ կար ադամյանականների և սունդուկյանականների միջև: Խոսքը չի վերաբերում այն տարբերութիւնը, որով բնորոշվում էր մեկի և մյուսի ռեալիզմը, այլ այն սլայքարի, որ առաջացավ Ադամյանի գալուց հետո՝ խաղացանկի հարցի շուրջը: Ժիշտ է, որպես արվեստագետ, Ադամյանը սունդուկյանական ռեալիզմի դիրքերի վրա չէր կանգնած: Նա չէր կարող ընդունել այն կենցաղայնութիւնը, ինչպես և տեղայնացնող կոլորիտը, որով ներկայացվում էին Սունդուկյանի կոմեդիաները: Այդ իմաստով Ադամյանի ռեալիզմը, իհարկե, Սունդուկյանի ռեալիզմը չէր: Բայց սունդուկյանական թատրոնի մի այն-

պիսի դերասան, ինչպիսին Չմշկյանն էր, իր խաղար-
նույթով բավական մոտ էր Աղամյանին: Սակայն նա էլ
տարածաշնության մեջ էր Աղամյանի հետ: Նրանց բա-
ժանողը կամ, ավելի ճիշտ, միմյանց հակադրողը այլ
հարց էր. սոցիալականցիները ոչ մի կերպ չէին կարողա-
նում և չէին էլ կամենում հաշտվել Աղամյանի մեկոգրա-
մատիկական խաղացանկի հետ, որը, արտիստի թիֆ-
լիսյան գործունեության վաղ շրջանում, հեռացնում էր
թատրոնը ռեալիստական ոլորտներից: Բայց այդպես
էր սկզբում, հատկապես առաջին տարին, իսկ հետո
փոխվեց Աղամյանի խաղացանկը և դրա հետ միասին՝
դերասանի խաղաոճը: Եթե Աղամյանի արվեստի աստի-
ճանական զարգացումը ուրվագծվելու լինվի՝ ինչ խոսք,
որ պետք է նշվի նրա գործունեության նաև ոչ-ռեալիս-
տական փուլը. բայց այն, ինչ բնորոշ է եղել արտիստի
բեմական կյանքի սկզբնաշրջանի համար, ինչո՞ւ տա-
րածել հետագա տարիների վրա, մանավանդ, եթե Աղամ-
յանը Աղամյան է դարձել ա՛յդ տարիների ստեղծագոր-
ծությամբ:

Ահա այդ վաղ ժամանակներում տեղի ունեցած կըր-
քոտ բախումների տպավորությունն է, որ, տրագիցիայի
ուժ առած, շատերին մղել է դեպի հարցի անճիշտ պատ-
կերացում:

Աղամյանի ստեղծագործության քննությամբ աշխա-
տեցինք ցույց տալ, որ նրա ռեալիզմը ոչ միայն իր տե-
սակով, բնույթով, այլև ընդգրկումով՝ և զարգացման ըն-
թացքներով մի բարդ երևույթ է: Մենք առնելով հայ
իրականության մեջ, այն խմորվել է ազգային ձգտում-
ների բուռն դրսևորման տարիներին, բայց աճել և ամ-
րացել է նաև ռուսական կյանքի պայմաններում, իր մեջ
առել այն պահանջները, որ թելադրում էր ոչ միայն մի-
ջամայրը, այլև դարաշրջանը, որ ընդհանուր էր ինչպես

Ռուսաստանի, այնպես էլ նրա կազմի մեջ մտնող բոլոր ժողովուրդների համար:

Բացի այդ, Ադամյանի հասուն շրջանի ստեղծագործության ուղղությունը բնորոշելիս ծառանում է մի էական դժվարություն՝ կապված նրա արվեստի ոճական և գեղարվեստա-պատկերային բարդ բնության հետ:

Դժվար չէ, իհարկե, հենվելով գերասանի ուսա քըն-նադատների բազմիցս հայտնած և հաստատած կարծիքների վրա, հղբակացնել, թե Ադամյանը ռեալիստ ստեղծագործող էր: Բավական է հիշատակել թեկուզ մի քանի այդպիսի որակում:

Համլետի մասին գրված մի թատերախոսականում կարդում ենք հետևյալը.

«Նրա խաղի գլխավոր արժանիքները, մնացյալ բոլոր արժանիքներից բացի, պարզությունն ու ռեալիզմն են»⁸,
Կորբադույի կապակցությամբ ասվել է.

«Հարկավոր է արդյոք խոսել այն մասին, որ պ. Ադամյանի խաղն ընդհանրապես աչքի էր ընկնում պարզությամբ և ռեալիստությամբ»⁹:

Նույն Կորբադույի առթիվ նշվել է.

«Պ. Ադամյանի խաղն այդ գերում աչքի է ընկնում վերին աստիճանի խիստ օբյեկտիվությամբ և ռեալիզմով»¹⁰:

Օթելլոյի գերակատարման կապակցությամբ.

«Յուրաքանչյուր քույր, յուրաքանչյուր շարժումը, դիմախաղը և, վերջապես, ձայնը հանդիսատեսին զարմացնում են ռեալ, ճշմարտացի-գեղարվեստական ուղղությամբ»¹¹,

Ուրիելի գերակատարման առիթով.

«Ուրիել մինչև զլուխ ռեալիստ պ. Ադամյանը այս տեսարաններում հասնում է բացառիկ արդյունքի»¹²,

Համլետի կատարման առիթով.

«Աղամյանի տաղանդի հատկանիշ գիծը ամեն մի դեռի օրյեկտիվ վերաբառադրույունն է հանդիսանում»¹³։

Այս մեղքերումներից հետո, թվում է, դժվար է այլևս պնդել, թե Աղամյանի արվեստը ուսմանտիկական է եղել։ Սակայն խնդիրը միայն այդ չէ։ Դա հարցի լուծման մի կողմն է միայն և ոչ բուն լուծումը։ Աղամյանի արվեստի ուսումնասիրության ներկա փուլում տարակարծություն վերցնողը, ըստ երևույթին, ոչ թե նրա ուսուցիստ լինելու կամ չլինելու հարցն է, այլ այն, թե ի՞նչ բնույթի էր այդ ուսուցիչը, ոճական ինչպիսի՞ առանձնահատկություններ ուներ։

Այս հարցի պատասխանը որոնելիս մենք հանդիպեցինք Աղամյան—Համլետի մասին գրված մի հոդվածի, որի հեղինակը Շիրվանզադեն է։ Այն, ինչ գրել է անվանի վիպասանը այդտեղ, շափաղանց էական նշանակություն ունի առհասարակ Աղամյանի բեմարվեստի էսթետիկական պարզելու խնդրում. «Աղամյանի խաղն ունի խորին ուսուցիկական շինվածք, բայց միևնույն ժամանակ նա այդ շինվածքին տալիս է մի իդեալական տեսք. դուրս է գալիս իբրև մի կատարելագործված, հղկված և զարգարուն ամբողջություն»¹⁴։

Այն, որ այստեղ ամենից առաջ ընդգծվածը Աղամյան—Համլետի «ուսուցիկական շինվածքն» է, միանգամայն հասկանալի է։ Կյանքը, ուսուցիչը ճշմարտությունը՝ նախ և առաջ։ Դա այն հիմքն է, որի վրա դերասանը բարձրացրել է իր կերտվածքները։

Նշանակալից ունենալով ուսուցիչականությունը, Աղամյանը, անշուշտ, արվեստի բարձունքներին հասավ, երբ հաղթահարելով նյութի իրական տրվածությունը, ստեղծեց գեղարվեստի իր ուրույն աշխարհը՝ էսթետիկորեն արտահայտված իրականությունը։ Աղամյանի պատկերած իրականությունը հանդիսատեսին ներկայանում էր

«Դ միայն այնպէս, ինչպէս նա կար, այլ այնպէս, ինչպէս պետք է լինէր, այսինքն՝ իրականի և իդեալականի համադրութեամբ»:

Այն, որ Օթնլլոն, Լիրը, Համլետը, ինչպէս և Չացկին, Կորբարդոն, Ուրիելը և այլք ինքնին հաստատովող կերպարներ են, պարզ էր և առանց դերասանի միջամտութեան: Սակայն կարողանալ ոչ միայն պաշտպանել ներդրանք գոյութեան իրավունքը կյանքում, այլև հաստատել այդ կերպարները որպէս գեղեցիկի շափանիշ, իբրև իդեալ՝ խոշոր դերասանի գործ է:

Որպէս ռեալիստ ստեղծագործող՝ Ադամյանի համար իդեալականն այն ուրորտն էր, որտեղ արտահայտվում էին նրա պատկերացումներն ապագայի մասին, նրա պայքարը հանուն իդեալի:

Նրբ Շիրվանզադեն ընդգծել է, թե իդեալականի առկայութեան առաջնել կատարելութեան է հասցրել Ադամյանի ռեալիզմը՝ նա հակասութեան մեջ չի եղել: Վիպասանը, գեղարվեստի իր բանիմացութեամբ բացահայտել է դերասանի ստեղծագործութեան ոչ միայն ռեալիստական, այլև դասական ընույթը, ավելին՝ նրա արվեստի բուն էութիւնը: «Իրականը զարդարել բանաստեղծականով—գորա համար հարկավոր է ունենալ սուր տաղանդ և նուրբ ճաշակ: Ադամյանը ունի այդ տաղանդը,— շարունակում է Շիրվանզադեն և ավելացնում,— եթե Համլետի դերում մենք սկսենք քննադատել նորան ռեալական տեսակետից, գուցե գտնենք շատ մասնավոր թերութիւններ և անգամ սխալներ, բայց կլսսիկական գեղարվեստը այդպէս չէ քննադատվում: Յուր հրապուրիչ գեղեցիկութեան աստվածային սլատվանդանի վերա պահելու համար նա շատ անգամ արհամարհում է իրականութիւնը և շատ իրավացի կերպով: Մի փոքր հետո նա նորից է կրկնում՝ Ադամյանը շատ անգամ իրականու-

թյան մանրամասնությունները զոհում է գեղարվեստին, և շատ խելացի կերպով: Ապա կտրուկ նզրակացնում է. «գեղարվեստին ծառայող շատ սակավ ընտրյալներին է հաջողվում այդպես անել»¹⁵:

Ռեալիստ գրողը իր պաշտպանության տակ է առել կերպարը մինչև գեղեցկության պատվանդան բարձրացնելու՝ Ադամյանի ձգտումը, համարելով դա իրավացի գիրքորոշում դեպի իրականությունը: Իրավացի, քանի որ հեռանալով իրական ճշմարտությունից, Ադամյանը ավելի է մոտեցել գեղարվեստական ճշմարտությանը, հետևաբար՝ ոչ ուղղակի, այլ միջնորդված ձևով, բայց և առավել առնչվել իրականությանը: Իդեալականը ծառայել է իրականի դրական էության բացահայտմանը, նրա էսթետիկական հաստատմանը:

«Արվեստը չի պահանջում իր ստեղծագործություններն ընդունել իբրև իրականություն»: Ֆեյերբախի այս միտքը, որ այնքան սիրով ընդգծել է Լենինը¹⁶, վերաբերում է ամեն մի ճշմարիտ ստեղծագործողի արվեստին:

Ոչ միայն ցույց տալ, որ Համլետը մարդկային է ուսից մինչև զուգի, այլև ընդգծել, որ այդ մարդկայինը լինորինակման է արժանի: Բացառիկ է ոչ թե Համլետը, այլ կյանքը, այն պայմաններն են բացառիկ, որոնցում նա ապրում ու գործում է: Հակաբանականը Համլետը չէ, այլ նրա շրջապատը. բացառիկությունը կերպարի համար դառնում է այն շահանքը, այն նորման, որ զանազանում է մարդկայինը հակամարդկայինից, ճշմարտությունը՝ կեղծիքից: Արտակարգը ոչ թե գեղեցիկն է կերպարի մեջ, այլ այն անհամաձայնությունը, որ կանոն և շրջապատի միջև: Ուտի և, ըստ այդ արվեստի տրամաբանության, իհարկե, անխուսափելի է վերջինիս անկումը:

Աղաժյանի ռեալիզմը իրականության ճշմարտացի պատկերման ռեալիզմ չէր միայն, այլև իդեալների պատկերման ռեալիզմ: Դա կրթոտ, տենդենցիոզ ռեալիզմ էր, որ ակտիվ դեր ունի էսթետիկական իդեալը: Սա մի հանդամանք է, որն ընդլայնեց ոչ միայն երևույթների բնորոշման սահմանները Աղաժյանի արվեստում, այլ, որ հատկապես կարևոր է, նրա ռեալիզմի իմացական շրջանակները: Այս բանի վրա Շիրվանդադեն ևս հաստիք ուշադրություն է դարձրել. «Ինտելեկտը առանց բանաստեղծության մեր մեջ զարթնեցնում է, այսպես ասած, մակերևութական զգացումներ, մենք հոգով շատ հեռու չենք գնում մեր շրջապատող աշխարհից»¹⁷:

Նույն միտքն է հայտնել նաև Մաքսիմ Գորկին, որը դիմելով մեր դրամատուրգներին, ասում էր... «Արվեստի հիմնական դերն է իրականությունից վեր բարձրանալը», այսինքն՝ ընթացիկ օրվա գործերի վրա նայել գեղեցիկ նպատակների բարձրությունից¹⁸:

Կարևոր է ընդգծել նաև հետևյալը:

Ոչ միայն Շիրվանդադեն, այլև դերասանի ուսուցչական արվեստը աչքի է ընկել մի կողմից գեղեցիկի սուր զգացողությամբ, արտիստական կատարելությամբ, մյուս կողմից՝ զերծ է եղել էֆեկտայնությունից: Սա մի հանդամանք է, որ սկզբունքային նշանակություն ունի Աղաժյանի ռեալիզմի բնույթը ճիշտ ըմբռնելու համար:

Կերպարը խարսխելով ռեալիստական հիմքերի վրա, ոչ թե բացարձակը, այլ իրականը պատկերելու նշանաբանով, Աղաժյանն իր ստեղծագործությունը զերծ պահեց իդեալականացման վտանգից: Ոչ թե իդեալականացնել կերպարը, այլ կերպարել իդեալը: Սրանք երկու տարբեր սկզբունք են արվեստում, երկու տարբեր ուղղություն: Առաջինը տենդենցն է, որն արվեստը մղում է

արտակարգի, անսովորի, բացարձակի ոլորտը: Երկրորդը՝ արվեստը պահում է իրական երևույթների սահմաններում: Եթե առաջին դեպքում իդեալականը դառնում է հազվադեպի հատկությունը, ապա երկրորդ դեպքում այն պարզապես իրականի մասն է: Մի դեպքում իդեալականը արտակարգի արտահայտման միակ ձևն է, մյուս դեպքում՝ իրական օրինաչափության հայտնության ձևերից մեկը: Դա ռոմանտիզմի և ռեալիզմի սահմանագիծն է:

Աղամյանը գնաց երկրորդ ուղիով: Ուստի նրա կըտրած ճամփան ռեալիզմի շափանիշով է շափվելու, սակայն այնպիսի ռեալիզմի, որը հղի է եղել ոչ միայն հակարանական, բիրտ իրականության բացասմամբ, այլև լավագույնի, բանականի հաստատմամբ:

Այս ամենից հետևում է, որ իրական ճշմարտությունը Աղամյանի համար նշանակել է ոչ թե ճշմարտատիպ խաղակերպ, ոչ թե առօրեական պատկերում, այլ ելակետ. դա այն սկզբնականն է, որից մղվելով՝ նրա արվեստը ոտք է դրել «աստվածայինի» (կամ գերագույն մարդկային) սահմաններու Դրանք, ըստ երևույթին, դերասանի ստեղծագործության այն պահերն են նշանակել, երբ նա ռեալիստական ժխտումից անցել է ռոմանտիկական հաստատման: Դա կազմել է Աղամյանի արվեստի առանձնահատկությունը, այն լեզուն, որով այդ արվեստը խոսել է իր հանդիսատեսի հետ:

Անտեսել Աղամյանի ռեալիզմի այս առանձնահատկությունները՝ կնշանակե աղքատացնել դերասանի արվեստը, չըմբռնել նրա յուրահատկությունը:

Դրանով չի՝ բացատրվում արդյոք Աղամյանի այն քննադատների տարակուսանքը, երբ նրանք չկարողանալով բացատրել անուղղակի բնավիճակների, պայմանական արտահայտչամիջոցների առկայությունը նրա

արվեստում, դրանք պարզապես խորթ են համարել նրա
ոնալիստական ստեղծագործության էությունը:

Աղամյանի ընտրած արտահայտչաձևերը ուղղակի-
որեն կերպարի վարքագծի հետ կապելը կնշանակե ան-
տեսել դերասանի գեղարվեստի տրամաբանությունը,
նրա էսթետիկական վարքագիծը: Աղամյանի արտա-
հայտչաձևերը պայմանավորված են հենց նրա արվեստի
ինքնատիպ լեզվով, լեզու, որը, ինչպես տեսանք, իր
բառարանում ունեցել է ինչպես սովորականը արտա-
կարգ կերպով, այնպես էլ արտակարգը սովորական ձե-
վով պատկերելու միջոցներ:

* * *

Աղամյանական կերպարների վերլուծությունը, թվում
է, կարող է հերքումը լինել Աղամյանի հետ կապված մի
թյուր մտայնության. «Աղամյանական թատրոնին,—
գրել է Լ. Քալանթարը,— որի ուսկերտության առանցքը
կազմում էին Շեքսպիրի ողբերգությունները, այսուհան-
դերձ շատ ավելի հատուկ էր,— օգտվենք էնգելսի բա-
ռաստեղծությունից,— «շիլլերաբանելը», քան «շեքսպի-
րաբանելը»¹⁹:

Նախ՝ նկատենք, որ Շիլլերը Աղամյանի խաղացան-
կում մեծ տեղ չի գրավել: Ծիշտ է, այստեղ խոսքը վե-
րաբերում է ոչ թե խաղացանկին, այլ արվեստի ըմբռ-
նումանը, ոճին, «շիլլերական ոճին»: Բայց սա էլ անկա-
րևոր հանգամանք չէ, ուստի և հիշենք, որ երիտասարդ
Աղամյանը Պոլսում խաղացել է Կառլ Մոորի դերը, հե-
տագայում, մելոդրամայի հաղթահարման ճանապար-
հին՝ Ֆրանց Մինչ այդ՝ Դոն-Կառլոս: Ահա ամբողջը Հե-
տագայում նա չվերադարձավ Շիլլերին, եթե հաշվի չառ-
նենք այն, որ երբեմն հանդես էր գալիս Ֆրանցի մի մե-
նախոսություն: Մոսկվայում նրա այդ մենախոսույթու-

ներ գտան անգույն, ոչ այն բարձրության վրտ, ինչ Համ-
լետն էր և ուրիշ դերակատարումներու Գոն-Վաղոստի-
նույնպես չեն հիացել: Բայց հարցը, կրկնում ենք, խա-
ղացանկի մեջ չէ միայն: Մեկը կարող է Շիլլեր ընտազալ,
բայց շիլլերական լինել ըստ կատարման ոճի, ըստ ար-
վեստի ըմբռնման: Բայց դա էլ այդպես չէ: Երբ Ադամ-
յանը մոտենցալ ոնալիստական դրամատուրգիային՝ Գրի-
բոյնգովին, Օստրովսկուն, վերջապես Շեքսպիրին, Շիլ-
լերն այլևս առաջվա հրապույրը չունեն նրա համար:
Նրա արտիստական խառնվածքը իրեն վստահ ու ա-
զատ էր զգում շեքսպիրյան հողի վրա: Ադամյանական
կերպարների քննությունն ապացուցում է, որ նա բոլոր
դեպքերում, երբ ոնալիստական պիեսներում հանդիպել
է շիլլերական ոգով պատկերված կերպարի՝ «շեքսպի-
րացրել» է, որպեսզի այն դառնա կենդանի մարդ, կապ-
վի իր հողի և միջավայրի հետ և շմնա ժամանակի
ձայնափողի անձուկ ոլորտներում:

Ադամյանին ազդային իրականությունից կտրել, նրա
արվեստը հայտարարել ջերմոցային, ստացական, դոսից
ներմուծված՝ նշանակում է սնդել, որ Ադամյանի նման
հսկա երևույթը հայ թատրոնի պատմության էության
մեջ չէ: Կոսլիտ ու աններելի սխալ է հարադատ և օրգա-
նական համարել լոկ այն, ինչ եղել է մեր թատրոնի
պատմության մեջ մինչ Ադամյանը, ինչպես նաև այն, ինչ
հաջորդել է նրան, իսկ իրեն՝ Ադամյանին, հայտարարել
օռթար ազդեցությունների արգասիք: Եվ դա այն դեպ-
քում, երբ Ադամյանը ելնում է անցյալից և շարունակ-
վում ապագայի մեջ: Ադամյանի արվեստի մասին հանձն-
առնել դատել առանց նյութ կուտակելու և նրա մեջ խո-
րանալու՝ հղի է ահա այդպիսի կորստաբեր վտանգնե-
րով: Ադամյանի արվեստը բարդ խաշաձևումն է: Դա ոչ
այնքան դանդաղ, աստիճանական զարգացումն է, որ-

քան թոիչք, ժամանակով պայմանավորված հանկարծակի աւացում։ Ասել, թե նա շունի ակունքներ մեր թաւրոնի անցյալում՝ սխալ է և, իհարկե, հետևանք անիրադեկության այն միջավայրի և նրա մշակույթի, որտեղից նա եկավ Կովկաս, հետո էլ անցավ Ռուսաստան։ Հայտարարել այդ արվեստը ստացական և հակադրել նրան այն, ինչ հետագա տարիները տվին մեր բեմին՝ նշանակում է շտեմնել Ադամյանին նրա հաջորդների մեջ, ժխտել այն վիթխարի ազդեցութունը, որ նա խկապեաւ ինքնին է մեր թատրոնի կյանքում ոչ միայն իր կենդանության օրով, այլև իր մահից հետո՝ շատ երկար ժամանակ։



Համլետի, Օթելլոյի, Լիրի դերակատարումները հոգեբանական հարստությամբ և կերպարի ամբողջ վարքագծի ու ապրումների կենսական հավաստիությամբ (վկայութունների մեջ քանիցս նշված հատկանիշ), կերպարներից յուրաքանչյուրի ներաշխարհի անկրկնելի, միայն այդ կերպաբան հատուկ, բացահայտմամբ, մտքի և զգացմունքի ուժերի խորապես համոզիչ զուգորդումով շեքսպիրյան ճշմարիտ ստեղծագործութուններ են։ Ավելացնենք՝ նաև «վերապրումների» արվեստի արտահայտութուններ, որովհետև միայն այդպիսի՝ արվեստով կարելի է շեքսպիրյան ճշմարիտ կերպար ստեղծել։

Շեքսպիրյան շուն, շեքսպիրյան հուզականութուն, շեքսպիրյան թափ ու ավյուն,— սրանց հասնելու համար «վերապրումի» արվեստը գլխավոր պայման է։ Ավելին. այդպիսի արվեստը մի խոշոր շափով նպաստում է «շիլլերականութուն» ու «շեքսպիրականութուն» դերասանական ստեղծագործության մեջ տարբերակելուն։

Եվ Ադամյանի ստեղծագործության մասին եղած

անհամար վկայությունների մեջ թերևս ոչինչ ավելի շատ
չի շեշտվել, որքան այն իրողությունը, որ նա «վերապ-
րումների» արտիստ էր։ Ահա. «...երևում է, որ արտիս-
տը վերապրում է այն տանջանքները, որ պատճառում
են նրան»²⁰, «Արտիստը երևում է, որ ապրում է բեմի
վրա»²¹, նրա խաղը «այնքան իրական է և ճշմարտացի,
որ մենք բոլորովին մոռանում էինք, թե մեր առջև դերը
պատկերող արտիստ է։ Մեզ թվում էր, որ մենք տես-
նում ենք իսկական Օթելլոյի, Համլետի կամ Կորբադո-
յի»²², «Ազամյանը վերապրում էր դրամատիկական քա-
խումների հերոսների տառապանքները»²³։

Այս ոգով հաճախ է գրվել Դեպք է հղել, երբ քննա-
դատը, Օթելլոյի դերակատարման կապակցությամբ,
բացականչել է, թե «դա խաղ չէ, այլ այն, ինչ պատա-
հում է կյանքում»։

Եվ որպեսզի «վերապրումների» արտիստի օգտին
խոսող այս վկայությունները հիմք չտան մեկ ուրիշ մը-
տայնության, թե Ազամյանը ապրումների գերի է հղել՝
հիշենք և ուրիշ՝ դերասանի վարպետությունն ու տեխ-
նիկան հաստատող վկայություններ. «Պատրանքն այն
աստիճան մեծ է, որ արտիստի անձնական առանձնա-
հատկությունները ասես բոլորովին շքացել էին, այնպես
էր նա կարողացել իրեն զանազանակերպել...»²⁴, «Դե-
րասանի անձը չի երևում», «Այս ոչ բարձրահասակ
մարդը վիթխարի տաղանդի տեր է և, բացի այդ, նա
կարողացավ խելոք կերպով համատեղել Մուշլուլի ներ-
քինը և Շումսկու տեխնիկան»²⁵։

Սրանցից վերջինը ուսու նշանավոր ողբերգակ Անդ-
րեև-Բուլակի վկայությունն է, մի արտիստի, որ Ազամ-
յանին ճանաչում էր մոտիկից, նրա կյանքի դեռևս թիֆ-
լիսյան տարիներից։

Երբ խոսք է բացվում Ազամյանի տեխնիկայից, մը-

տաբերում են նրա անզուգական տվյալները և այդ տրվյալներին հմուտ կիրառումը՝ թավջյա լնցուն ձայն, հարուստ դիմախաղ, մարմնի պլաստիկական տիրապետում, խոսումն պահվածք ու շարժումն և այդ ամենի անսպառ երանգավորումներ՝ ըստ պատկերվող կերպարի խառնվածքի, այդ կերպարի հոգնվիճակի ու հուզումների, մի խոսքով՝ վերամարմնավորման արվեստ իր բարձր արտահայտության մեջ:

Ուրեմն՝ դերասանական արվեստ, որ մի ոտքով հենված էր զգացմունքների հարստության, մյուսով՝ բարձր վարպետության, հղկված տեխնիկայի վրա:

Ակամա մտաբերում են երկու նշանավոր վախթանդուցիների պահանջը, թե մեր բնական արվեստի դարգացման շահը պահանջում է ոչ թե զգացումը բավերապրող և ճենրկայացնող դերասանների անշատում և հակադրում, այլ, ընդհակառակը, այդ երկուսի միասնացած արտահայտությունը, ինչպես եղել են ռուսական և նվորսական բեմի նշանավորագույն վարպետներից մի քանիսը: Ինչպիսին, կավեւացնեինք մենք, եղել է նաև Ադամյանը:

Վախթանդուցիները միանգամայն իրավացի էին, երբ պատմում էին, թե «վերապրման» ճշմարիտ արվեստը, եթե նա չի վերածվել կյանքի նատուրալիստական ընդօրինակման և պահպանել է մեծ գաղափար արտահայտելու ընդունակությունը, միշտ էլ կրել է և կրում է իր մեջ «ճենրկայացնող» արվեստի ուժը: Նույնը և դրա հակառակը. եթե «ճենրկայացնող» արվեստը կյանքից չի կտրվել, դերասանական շտամպների, խղճով արհեստավորության չի հասել՝ իր մեջ կրել ու կրում է իսկական անպրումը:

Բոլոր դերասանների վրա էլ, որոնք ընդունակ են ռեալիստական լիարժեք կերպարներ ստեղծել, իշխում

են դերասանական արվեստին օբյեկտիվորեն հատուկ օրենքներ: Թող մի խոշոր դերասանի խաղում տիրապետողը լինի արտաքին կողմը, մյուսի մոտ՝ ներքինը. երկուսն էլ բեմում ապրում են երկակի կյանքով, երկուսն էլ և՛ «վերապրում» են, և՛ «ներկայացնում», ինչպես այդ պահանջում է դերասանական արվեստի բնույթը, քանի որ անկարելի է ճշմարտացի ներկայացնել և շարունակել, ինչպես և շի կարելի արտահայտիչ ասլրել՝ առանց ներկայացնելու:

Երբ «ներկայացնող» թատրոնից շքանում են դերասանի կենդանի ապրումները, իսկ «վերապրումների» թատրոնից այն ամենը, որ կապված է ներկայացնելու հետ, այսինքն՝ վարպետություն, տեխնիկա, գեղարվեստական շափ, երկուսն էլ՝ և՛ «վերապրումների» թատրոնը, և՛ «ներկայացնող» թատրոնը, զրկվում են նրանից, ինչ բեմին, արվեստին ընդհանրապես հազորդում է հասարակական նշանակություն,— մնում է մի դեպքում՝ կյանքի ճշմարտությունից անկախ գործող մերկ տեխնիկա, մյուս դեպքում՝ գեղարվեստական արտահայտությունից զուրկ ապրում: Իսկ երբ այդ երկուսը միանում են, ապա նրանք դառնում են մեծ արվեստ ստեղծելու ընդունակ, բերում են իրենց հետ կյանքի ճշմարտությունը՝ նշանակալի գաղափարների հետ միասին²⁵:

Այս է վախժանգույցիների պահանջը:

Կարգում ես և մտածում, որ նրանք կրճտ կերպով պաշտպանում են այն արվեստը կամ, ավելի ստույգ, արվեստի այն տեսակը, որ իր կատարյալ դրսևորումն է գտել անցյալի մեծ վարպետների, այդ թվում նաև Ադամյանի արվեստի մեջ:

Արվեստի ամեն մի երևույթ պետք է ճանաչել և գնահատել իր պատմական ժամանակաշրջանում, իր ռեալ միջավայրում, կապակցութունների մեջ: Ինչպես Ադամյանի ստեղծագործության բովանդակությունը, նրա արվեստի ձևը, ոճը նույնպես պայմանավորված էր իր ժամանակով ու նրա համար բնորոշ առանձնահատկություններով:

Զպիտի մոռանալ, որ Ադամյանը, այսպես ասած, «մինչև ծիսյորական», «մինչև նսամբլային» թատրոնի դերասան էր: Դրանով պետք է բացատրել, որ նա մեծ կարևորություն չի տվել իր բեմական միջավայրին: Մինչդեռ մեղանում երբեմն թյուր մեկնաբանություն է տրվել դրան, թե իբր այդպես է արել, որպեսզի շահի թույլ շրջապատի հանդեպ ունեցած դերազանցությունը: Հազիվ թե նա երկյուղ ունենար հակառակ պարագայից: Ծիշտն այն է, որ մեծ արտիստը մինչև վերջ էլ չհանգնեց անսամբլայնության դադափարին: Նրան չէր զբաղեցնում ներկայացման ամբողջությունը, այն ներդաշնակ համաձայնությունը, որ պետք է լինի բեմադրության տարրեր մասերի միջև: Նա այն համոզումն ուներ, թե ներկայացումն ի՞ր համար է, միայն և միայն իր համար, իր մեջ է, իրենով է, իսկ մնացածն այնքան նշանակություն ունի, որքանով հնարավոր է դարձնում իր խաղը: Դրանով ապագա ուր բեմական անհատապաշտությունն էր. ինքը կերևա՝ բավական է, իսկ մյուսներն ինչպես էլ լինեն՝ ոչինչ: Եթե չնպաստեն՝ չեն էլ կարող խանդարել իրեն: Սա ինքնավստահություն է, որ, Ադամյանից բացի, ունեցել են նաև այն ժամանակվա հույակալոր դերասաններից շատերը: Օրինակ՝ Սալվինին: Տիրասպալուկայան, որն այլ առիթներով արդեն հիշատակվել է, պատմում է հետևյալը.

Սալվինիի՝ ներկայացումներն են Մոսկվայում: Խաղալու է «Ոճրագործի ընտանիքը»: Փորձում է վերջին արարը՝ Կորրադոյի մահը: Բեմը կահավորված է, ինչպես պահանջում է տեսարանը: Դրված է աթոռը, որի վրա պետք է մեռնի հերոսը: Սալվինին հանկարծ աթոռը տեղափոխում է առաջ՝ հանդիսատեսը պետք է մահը տեսնի ամենապիտքը մանրամասնություներով: Իսկ հետո աթոռը տանում է ավելի մոտ բեմառաջին: Ներկայացման ռեժիսյորը նյարդայնանում է, բայց ձայն չի հանում: Սալվինին թարգմանչի օգնությամբ հարց է տալիս, թե ինչո՞ւ է հուշված ռեժիսյորը: Հռչակավոր դաստիարակներին սիրալիր կերպով բացատրում են, որ ռեժիսյորին մտահոգում է աթոռի շատ առաջ լինելը, բայց ելքն այժմ գտնված է. եթե սինյոր Սալվինիին հաճելի է մահվան պատկերը տալ այդտեղ, թող աթոռը մնա իր տեղում. ներկայացումը վերջանալիս կիջեցնեն լրացուցիչ վարագույրը: Սալվինին խնդրում է ցույց տալ, թե որտեղ է իջնում երկրորդ վարագույրը: Նրան ցույց են տալիս հուշարարի խցիկի մոտ գտնվող սահմանը: Եվ ողբերգակն անմիջապես իր աթոռը տեղափոխում է բոլորովին բեմառաջ, նստում վրան և բարձրաձայն ասում.

— Այստե՛ղ եմ ես մեռնելու:

Ռեժիսյորը բռնում է գլուխը:

— Դարձյալ ի՞նչ է անհանգստացնում ռեժիսյորին, — հարցնում է Սալվինին:

— Դուք բարեհաճեցիք աթոռը տանել սահմանից այն կողմ, որ անբնական է, և դա հուշում է ռեժիսյորին:

— Ասացե՛ք հարգելի մահատրոյին. երբ մեռնում է Սալվինին՝ հասարակության համար գոյություն չի կարող ունենալ և ոչ մի սենյակ: Հասարակությունը պետք է ամբողջովին կլանվի և զերվի իմ մահվան տեսարանով: Ի՞նչ այդ պահին նա ընդունակ է դերասանի խաղից կը-

տըովել և դիտել սենյակի պատերը, ապա այն ժամանակ այլևս գոյություն չունի Թոմազո Սալվինին, ժամանակն է, որ ես թողնեմ բեմը, և basta! ²⁷։

Այսպես է դատել ոչ միայն Սալվինին. սա հատուկ էր պրեմիերային Թատրոնի, մինչևանսամբլային Թատրոնի բոլոր հանճարներին։

Ասում են Մոշալովը խաղում էր վատ դեկորներով շրջապատված, Թատերական բանալ զգեստներով, նավթի լամպի աղոտ լույսի տակ և, այնուամենայնիվ, ցնցող տպավորություն էր գործում։

«Եթե ես այն խմբի ռեժիսորը լինեի,— գրում է Ստանիսլավսկին,— որը բախտ ուներ իրեն անդամը համարելու այնպիսի արտիստի, ինչպիսին Մոշալովն է, գիտե՞ք ես ինչ կանեի։ Շատ պարզ. ոչինչ չէի անի նրա մասնակցության օրերին։ Իմ ամբողջ հոգսը կսահմանափակվեր հետևյալով. նախ՝ մինչև ներկայացումը և դադարներին ամեն կերպ հանճարին հեռու պահել նրա տրամադրությունը փշաջնոզ պատահականություններից։ Երկրորդ՝ կշտամբել՝ այն արտիստներին, որոնք Մոշալովի մոտ կփորձեն ավելորդ խաղ տալ։ Ինչո՞ւ Ինձ համար բավական են նրա խաղից ստացածն տպավորությունները։ Թող նրա խաղընկերները հանճարեղ արտիստին։ Երրորդ՝ ես կկանգնեի վարագույրի մոտ և այն իր ժամանակին կրարձրացնեի ու կիջեցնեի։

Ես կմտածեի՝ դեկորների, զգեստների և ժողովրդական տեսարանների մասին։ Շատ պետքս է։ Իզուր ինչո՞ւ ժամանակ կորցնեի։ Միևնույն է, դրանք ոչ ոք չէր նկատի։

Ես կնստեի վարագույրի մոտ և կվայելեի Մոշալովին։ Այն պահերին, երբ նա հեռանում է բեմից՝ ես կսկսեի մտքով վերլուծել նախորդ տեսարանի իմ տպա-

սրբութիւնները և սրտի թրթիռով կապասեի նրա մուտքին:

Ես նույնիսկ չէի սովորի, քանի որ նման խաղը չի կարելի սովորել,— ես միայն կնստեի և կվայելի, խնայելով իմ ուժերը հետեւյալ օրվա համար, երբ նշանակված է ներկայացում՝ առանց նրա մասնակցութեան»²⁸:

Ահա այդպիսի արտիստ էր նաև Ադամյանը: Նրա ուժի առաջ շքանում էր ամեն աննպաստ պայման, ամեն տեսակի դժվարութիւն և արգելք: Մի անգամ, միայն մի՛ անգամ նրան այդ պայմաններն ընկճեցին: Այդ էլ այն ժամանակ, երբ նրա խաղընկերները, հայտնի չէ թե ինչ պատճառով, որոշել էին խանգարել արտիստին: Իսկ մնացած ժամանակները նա, ինչպես «կիր արքա» ներկայացման քննադատն է նկատել, հակառակ այդ բոլոր աննպաստ պայմաններին, հրաշքներ է գործել²⁹, կարողացել է այնպես կենդանացնել կերպարը, որ հանդիսատեսին ստիպել է մոռանալ ամեն ինչ, ստիպել ամբողջ ուշադրութիւնը կենտրոնացնել հոգեկան այդ աշխարհի վրա, նրանից դուրս ոչինչ չնկատել:

Ադամյանին բեմում տեսնողները հիացել են նրանով, ենթադրել նրա հմայքին և երկար ժամանակ նրա արվեստի տպավորութեան տակ մնացել: Եվ եթե այդպես է, իսկ դա, իրոք, այդպես է, բոլորովին դարմանալի չէ, որ 1888-ին, երբ Ադամյանը երկրորդ անգամ Մոսկվա գնաց, նրա առաջին ներկայացումներից հետո, քննադատներից մեկն իր հոգովածը սկսել է հետեւյալ ձևով. «Համէտ և Օթելլո կատարող պ. Ադամյանին տեսել եք: Ո՛չ: Շատ ցավալի է: Դուք շատ բան եք կորցրել»³⁰:

Ռուսաստանը ճանաչեց Ադամյանի արտիստական մեծությունը, գտավ, որ «նա ազատ կարող է եվրոպական լավագույն բեմերի դարձը լինել»³¹, որ «սիրալիում են նրան շտեմնողները, երբ կարծում են, թե նա միայն հայ դերասան է, այսինքն՝ ամբողջապես մի ազգության պատկանող, և ոչ թե համաժողովրդական»³²:

Մարդկային էր Ադամյանի արվեստը, հետևապես նաև լայն ժողովրդական: Եվ դրանով պետք է բացատրվի հասարակությունից նրա այդքան գուրգուրված լինելը: Գաղտնիք չէ, մանավանդ, որ նրա մասին գրել են, թե հանդիսատեսը Ադամյանին համարել է ոչ միայն մեծ արտիստ, այլ Ի՛ր արտիստը:

Եվ դա հասկանալի է, որովհետև նա ոչ թե խաղացել է, ոչ թե կատարել (այդ հասկացողությունները շեն բնորոշում Ադամյանին, թեև շատ անգամ դորժածեցինք մեր շարագրության մեջ), այլ ապրել մի հուզախոռով կյանք, իր կրակված հոգին դրել ամեն մի ներկայացման մեջ ու բոցավառել մարդկային բոլոր սրտեր: Ադամյանը ամեն մի ներկայացման մեջ դնում էր իր կյանքի մի մասը և, ինչպես վառվող մոմ, հալչում էր ներկայացումից-ներկայացում, այլվում, ողջակիզվում: Սովորաբար խոսում ենք նրա անժամանակ մահվան մասին: Եվ ինչպե՞ս կարող էր այդ մահը ժամանակից վաղ չգալ, երբ նա այլվում, կիզվում էր ներկայացումների ժամանակ և իր հոգու կրակը բաժան-բաժան անում բոլորի վրա:

Ինչքան հսկարտ գլուխներ են խոնարհվել արտիստի առաջ, բայց դրանից ավելի ընդգծելին այն է, որ ամենբը, բարձր մտավորականից մինչև բանվորը, նրան համարել են իրենց արտիստը:

Դրանից ավելի բարձր գնահատական չկա, մանավանդ երբ այդ գնահատության տակ ստորագրում է

բազմազգ հանդիսատեսը, դերասանի հայրենակիցներին
բացի, ռուսներ և ուկրաինացիներ, վրացիներ և ադրբե-
ջանցիներ, ֆրանսիացիք և գերմանացիք, հրեաներ...

Կարելի է ազդությունների թիվն ավելացնել, հիշել
անգլիացիներին և իտալացիներին նույնպես: Բայց զրա-
նից ըստ էության ոչինչ չի փոփոխվում: Կարևորն այն
է, որ իրենց բոլորովին անծանոթ լեզվով խաղացող դե-
րասանին նրանք հասկանում էին այն աստիճան, որ,
ինչպես բազմիցս խոստովանել են, լեզվի շիմանալը ար-
դելք չի հղել համընդհանուր նրա խաղով: Ադամյանի
խաղը համեմատել են բաց գրքի հետ³³, վճռական դեր
է խաղացել անշուշտ ձայնը, որի մասին դերասանի բո-
լոր ժամանակակիցներն արտահայտվել են հիացմուն-
քով³⁴: Ադամյանի ձայնը, նրանց ասելով, հիշեցրել է
Բոսախիմի շութակի ձայնը³⁵:

Դերասանի ձայնը միշտ է ոչ միայն հեղինակի տե-
քստը հանդիսականին հասցնելու, այլև ենթատեքստը:
Մականյան այս վերջինը կապված է ոչ այնքան խոսքի հետ,
որքան նրա արտասանության կերպի՝ ինտոնացիայի
հետ: Եթե ինտոնացիան այն ուղորտն է, որի օգնությամբ
հաղորդվում է կենդանի խոսքի հուղական-իմաստային
բովանդակությունը, ապա որքան հարուստ է դերասանի
խոսքը ինտոնացիայով, այնքան հարուստ է նրա խոսքի
բովանդակությունը:

Ադամյանի խոսքի բնույթն այս առումով շարժական
բնորոշ է հղել: Նրա ինտոնացիան հարուստ լինելով,
միաժամանակ հղել է դիպուկ, կոնկրետ և որոշակի չա-
րո՛ւստ, երբ նկատի ունենք դերի գրական ողջ տեքստի
պատկերումը, կոնկրետ՝ երբ նկատի ունենք առանձին
էպիզոդը, խոսքի արտահայտման առանձին պահը: Ան-
շուշտ Ադամյանի խոսքի ինտոնացիոն դիպուկությամբ
է բացատրվում այն հանգամանքը, որ, առանց լեզվին

ծանոթ լինելով, հանդիսատեսը հուզվել և ազդվել է նրա խաղից:

Այդ իմաստով շատ լավ է բնորոշել Ադամյանին մեծ արտիստի կրտսեր ժամանակակիցը՝ Արմեն Արմենյանը: «Կարելի էր չլսել նրան և հասկանալ նրա հոգեկան բոլոր հուշումները, — գրում է նա — Մյուս կողմից՝ կարելի էր նույնպես շտեմել նրան, և միայն ձայնի ելևէջներից ու շեշտադրություներից հասկանալ այդ հուշումների բովանդակությունը»³⁶:

Այս ամենից հետո մի՞թե զարմանալի է, եթե ռուսական քննադատությունը Կորրադոյի զերակատարման կապակցությամբ հիացմունքով ասում է, թե ժո՛ղ մի արտիստ այդպիսի արվածքություն չի դորձել»³⁷ կամ էլ ասվում է, որ նա «լավագույն Ուրիել Ակոստաներից մեկն է, որպիսին երբևէ տեսել է բեմը»³⁸: Հանդիպում ենք և այսպիսի խոստովանությունների. «ավելի լավ Համլետն ենք չենք տեսել»³⁹. կամ՝ «Ո՛չ Սալվինին, ո՛չ Ռոսին, ո՛չ Պոսարտը, ո՛չ Բառնայը, Օդեսա այցելած ո՛չ մի ականավոր արտիստ մեզ չի տվել գեղարվեստական իմաստով այնպիսի ավարտուն Համլետ, ինչպես Ադամյանը»⁴⁰:

Այն, որ արտիստ Ադամյանը հազթականորեն կտրեց լայնածավալ Ռուսաստանի մի ծալրից մյուսը՝ պետք է վերագրել նրա անզուգական արվեստին: Սակայն ոչ միայն դրան: Մեծ դեր է խաղացել ժամանակը: Ադամյանի կյանքի ամենարուեստ արթինները զուգադիպեցին ռուսական ռեակցիայի ծանր դարաշրջանին: Խավարի թաղավորության մեջ Ադամյանը լույսի ճառագայթներից էր, որ փարատում էր ճնշող մութը: Հալածանքի աներևակայելի մթնոլորտում, ինչ կամեցե՛լ են մարդիկ ասել, բայց ահից չեն ասել, արտահայտել է Ադամյանը՝

ճշմարտութիւնն որոնող և ճշմարտութեան համար մարտնչող կերպարների միջոցով:

Տոլստոյն ասում է, թե քաղաքի մարդիկ որքան էլ ջանք էին թափում այլանդակելու հողը՝ սալահատակելու գետինը, այնուամենայնիվ գարունը մնում էր գարուն նաև քաղաքում, ու կանաչը մի ճեղք էր գտնում, ծիւ արծակում, հողի երես դուրս գալիս: Այդպես էլ այս դարաշրջանում: Որքան էլ ցարական կառավարութիւնը փակի տակ էր պահում մարդկանց, միեւնոյն է, ազատատենչ հոգիները ելք էին գտնում արտահայտւելու: Աղամյանը Տոլստոյի ասած ծիւը եղավ, որ ելք գտավ, բարձրացավ և իր հետ բեմ բերեց ճնշված հոգիների բողոքի ձայնը, ըմբոստ հոգիների կանչը: Ահա դա էլ Աղամյանի արվեստը հանեց զուտ էսթետիկական սահմաններից և մղեց դեպի հասարակական-քաղաքացիական բարձր նշանակութեան ոլորտներ:

Աղամյանի արվեստը լավատեսութեամբ էր ողողված: Չնայած նրա պատկերած հերոսների ողբերգական ճակատագրին՝ այդ արվեստը կյանքը հաստատող ուժ է ունեցել: Աղամյանի հանդիսատեսը նրա խաղից թեև խորապես ազդված՝ երբեք չի հեռացել թատրոնից ճնշված, մարդկային ճակատագրի նկատմամբ մոռյլ ու անելանելի խորհրդածութիւններով համակված: Այդ մասին հաճախ է գրվել: Քանի՜-քանի անգամ է ասվել, թե Աղամյանի խաղը բարոյական ինչպիսի ոգևորութիւն է առաջ բերում: Իսկ մի անգամ նույնիսկ ասվել է, թե նրա խաղը չի բերում ընդունակ էր պատենտավորված, այսինքն՝ անհույս հոգեւորների ոգին անգամ բարձրացնելու⁴¹, Հալածանքի, ճնշման ու բռնութեան այն տարիներին Աղամյանը հպարտ կյանքի է կոչել ըմբոստ ոգիներին, մարդկութեան լուսավոր գալիքի հավատ ներշնչել, բարձրացրել մարդուն մարդու աչքում:

ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ
ԵՎ
ԼՐԱՅՈՒՄՆԵՐ





ՆԱԽԱՐԱՆ

- ¹ Մ. Горький, «Собрание сочинений», т. 26, 1953, էջ 424.
- ² Վ. Ի. Հենին, «Երկեր», հ. 10, 1949, էջ 316:
- ³ Նույն տեղ:
- ⁴ Մ. Горький, «Несобранные литературно-критические статьи», 1941, էջ 392:
- ⁵ Յ. Էնդկես, «Քննության գիտելիպատկա», 1957, էջ 8:

Փ Լ Ա Ւ Խ ա ռ ա չ ի ն

ՊԱՅՏՈՒՐ ԱԳԱՄՑԱՆԻ ԳԵՄ՝ ԱԳԱՄՑԱՆԻ ՀԱՄԱՐ

¹ Ա. Մ. Վրույր, «Պատրոս Հ. Աղամյան, մի համառոտ հայացք նրա կյանքի և գործունեության վերա», 1891, էջ 15: Այսուհետև՝ Ա. Վրույր: Վրույրն ասում է, որ «Աղամյան խնդրանքս ցուցադրած և ինձ հանձնած էր մեծ քն գիրք այն բոլոր պիեսների և դերերի տեղանքները՝ որոնց ներկայացրել է. բայց դժբախտաբար մի տեսակեկալ գեպքի բերմամբ կորավ այդ հետաքրքիր ցանկը, բայց այսօրանք կարող ենք ասել, քն նա խաղացած է մեծ և փոքր 300-ից ավելի զանազան դերեր կոմեդիաներում, դրամաներում և ողբերգություններում: Մեր մոտավոր հաշվումներով Թիֆլիս գալուց հետո Աղամյանը խաղացել է շուրջ վաթսույն դեր, որոնցից առնվազն տասը Պոլսից բերված, հետեապես և այնտեղ խաղացված դերերից են:

- 2 Б. Альперс, «Актёрское искусство в России», т. 1, 1945.
- էջ 127: Այսուհետև՝ Б. Альперс.
- 3 Н. В. Гоголь, «Полное собрание сочинений», т. 8, 1952.
- էջ 182: Այսուհետև՝ Н. В. Гоголь.
- 4 Б. Альперс, էջ 127.
- 5 Н. В. Гоголь, էջ 182.
- 6 Քանի որ դարձ մեղադրամատյի վերաբերմամբ չափը բարձրացրել են բանաստեղծ Ալ. Բլոկը և թատերական թրվադատ Կուզնեցի:
- 7 «Հուշարար», 1903, № 9.
- 8 Նույն տեղ, № 15—16.
- 9 «Մեղու Հայաստանի», 1879, № 59.
- 10 Նույն տեղ, № 78.
- 11 Նույն տեղ, № 72.
- 12 «Кавказ», 1879, № 195.
- 13 «Тифлисский Вестник», 1879, № 190.
- 14 Նույն տեղ, № 200.
- 15 «Кавказский Курьер», 1881, № 24.
- 16 «Тифлисский Вестник», 1879, № 235.
- 17 «Մշակ», 1879, № 188.
- 18 Նույն տեղ:
- 19 Նույն տեղ, № 224.
- 20 Նույն տեղ, 1880, № 10.
- 21 Նույն տեղ, 1879, № 188.
- 22 Նույն տեղ, № 150.
- 23 Նույն տեղ:
- 24 Նույն տեղ, № 188.
- 25 «Кавказ», 1879, № 273.
- 26 Տե՛ս «Մշակ», 1879, № 224.
- 27 Նույն տեղ:
- 28 Նույն տեղ, 1880, № 10.
- 29 «Հուշարար», 1912, № 2.
- 30 Ա. Վրույր, էջ 12.
- 31 «Մշակ», 1881, № 168.
- 32 Նույն տեղ, № 236: Թե՛ նախորդ, թե՛ այս մեղքերման բնույթումները մերն են:

Գ Լ Ա Յ Ի Ե Բ Կ Ե Բ Ե Դ

ԿԼԱՍԵԿ ԳՐԱՄԱՏՈՒԴԳԻԱՅԻ ՃԱՆԱԳԱՐԸՆՆ.

Կ ա ե ր ա ղ ա

1 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 13:

2 Պինսի իսկական վերնագիրն է՝ «Քաղաքացիական մահ» (La mort civile): Հայերեն թարգմանել են «Քաղաքական մահ»: Թաւառաւանում և մեղանում ավելի հայտնի է «Մեքագործի ընտանիքը» վերնագրով: Այդպես է վերնագրել պինսի ուսն թարգմանիչը՝ Ա. Ն. Օստրովսկին: Երբեմն կոչում են նաև պինսի գլխավոր հերոսի անունով «Կարբազա»: Պոլսում, Ազամյանի ներկայացումների ժամանակ հայտարարվել է՝ «Քորբազո կամ դառապարտչայի մը ընտանիքը»: Ազամյանը խաղացել է Գ. Փրիզոնյանցի թարգմանութեամբ: Հաջորդ թարգմանութեանը, որը լույս է տեսել, պատկանում է էմին Տեր-Գրիգորյանին (1881):

3 «Արևելք», 1888, № 1447.

4 Նույն տեղ:

5 А. Н. Островский, «Полное собрание сочинений», т. 14. 1953, էջ 187:

6 «Արևազանք», 1887, № 3:

7 Սա մեզ պատմել է Ս. Մելիքանթյանը տարիներ առաջ, տակու՛ղ, թե որտե՞ստին իր հուշերում գրել է Նոր-Նախիչևանի թառերակեր Բիբրյանը: Վերջինս նամակների ձևով գրի է տակ և ուղարկել Մելիքանթյանին Ազամյանին նվիրված իր հուշերը:

8 Տե՛ս «Новороссийский телеграф», 1887, № 3903.

9 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 13:

10 Նույն տեղ:

11 Նույն տեղ:

12 Նույն տեղ:

13 Նույն տեղ:

14 «Театр и жизнь», 1885, № 119.

15 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 13:

16 «Արևադանք», 1887, № 3:

17 «Աշակ», 1886, № 16:

18 «Արևելք», 1888, № 1442.

19 Н. Л. Тираспольская, «Из прошлого русской сцены». 1950, էջ 69: Այսուհետև՝ «Из прошлого русской сцены».

20 «Одесский Вестник», 1887, № 307:

21 նույն տեղ:

22 «Արհեստ», 1888, № 1442,

23 նույն տեղ:

24 նույն տեղ, 1889, № 1558,

25 նույն տեղ:

26 նույն տեղ:

Ս Ե Ր Ի Ե Լ Ա Ղ Ա Ս Մ Ս

1 «Московская пчела», 1885, № 2:

2 «Одесский Вестник», 1887, 10 նոյեմբերի:

3 «Одесские Новости», 1887, № 847:

4 Տձ'ա Կարլ Գուցով, «Урнелъ Акоста», 1955, էջ 106:

5 նույն տեղ:

6 «Московская пчела», 1885, № 2:

7 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3895:

8 «Одесский Вестник», 1887, 10 նոյեմբերի:

9 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 11:

10 նույն տեղ:

11 «Одесский Вестник», 1887, 10 նոյեմբերի:

12 «Одесские Новости», 1887, № 897:

13 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3895:

14 «Одесский Листок», 1887, № 303:

15 «Московская пчела», 1885, № 2:

16 «Одесский Вестник», 1887, 10 նոյեմբերի:

17 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3895:

Յ Լ Ո Ւ Դ Ա Լ Ե Դ Ե Դ Գ

Ռ Ր Ո Ս Ա Շ Ա Ն Կ Ե Ր Պ Ա Ր Ն Ե Ր Ի Ա Շ Ե Ա Ր Հ Ո Ւ Մ

Զ ա ջ Կ Ի

1 «Кавказ», 1881, № 9:

2 «Форт», 1881, № 1:

3 «Кавказ», 1912, № 256:

4 «Փորձի» էջերում հրապարակված հոդվածը թեև պատկանում է էրիսթովի գրչին, բայց գրված է խմբագրի միջամտությամբ, հատկապես նրա այն մասերում, որոնք վերաբերում են պիեսի թարգմանության գնահատությանը՝ օրինակները հիման վրա։ «Որպեսզի հոդվածը ցանկալի լիակատարություն ունենար,— գրում է խմբագիրը՝ հոդվածին կցված ծանոթության մեջ,— մենք մեր կողմից մի քանի՝ լեզվին վերաբերյալ լրացուցիչ նկատողություններ ավելացրինք, որովհետեւ պ. էրիսթովը անտեղյակ է հայերեն լեզվին»։ Նկատենք, որ հոդվածում «եկերից պատահաբ» հայերեն թարգմանությունը քննադատված էր։ Առիթից օգտվելով ասենք, որ տարիներ անց, 1886-ին, պետերբուրգյան մամուլում հրատարակվեց հետևյալը. «...Գոտտանդին Տեր-Աստվածատրյանը, հայերեն «Մեղու» լրագրի ասելով, ամենահաջող կերպով արել է Գրիբանդովի ամռան ստեղծագործության»—«Горе от ума»-ի ստանալոր թարգմանությունը հայերեն «եկերից պատահա» վերնագրով։

Այսն այս թարգմանիչը նաև Գոգոլի «Ռևիզոր» կոմեդիան թարգմանել է։

Այս տողերի գրողը երեք նամակ ստացավ առանձին-առանձին յուր երեք բարեկամներից Թիֆլիսում «Горе от ума»-ի հայերեն հերկայացումից իսկույն հեթ, որոնց մեջ մեծ ցնծությամբ պատմված էր հայկական բեմի վրա Գրիբանդովի «Горе от ума»-ի ունեցած հաջողության մասին։ Ապացույց թարգմանչի տաղանդի՝ բոլոր նամակները չիքն էին Գրիբանդովի ստանալորների հատվածներով, հայերեն լեզվով» («Новое время», 1886, № 3555)։ Այս մի քանի տողը թարգմանվել և տպագրվել է «Նոր դարում» (1886, № 39)։ Թվում է, թե սա «Փորձի» քննադատության դեմ ուղղված բանավեճի ուշացած արձագանքներից է։

5 «Մեղու Հայաստանի», 1881, № 129.

6 Նույն տեղ։

7 Նույն տեղ։

8 Նույն տեղ։

9 Նույն տեղ։

10 Նույն տեղ։

11 Նույն տեղ, 1860, № 47.

12 Նույն տեղ, № 45.

13 «Մշակ», 1881, № 4.

14 «Փորձ», 1881, № 1.

15 «Кавказ», 1881, № 9:

- 16 «Մշակ», 1881, № 4.
- 17 «Փորձ», 1881, № 1.
- 18 «Московские Ведомости», 1876, № 230:
- 19 «Голос», 1877, № 11:
- 20 В. А. Филиппов, «Горе от ума» А. С. Грибоедова на русской сцене», 1954, էջ 14, Այսուհետև՝ В. А. Филиппов.
- 21 «Кавказ», 1884, № 131:
- 22 В. А. Филиппов, էջ 19.
- 23 «Մշակ», 1881, № 4.
- 24 Հետաքրքիր է նկատել, որ հակառակ Տեր-Ասադաժատրյանի դատժ վերնագրին՝ «եռնիքից պատուհաս», որ հաշոգ լինելով ավանդական է դարձել՝ Ազամյանը թարգմանել է «եռնաց վիշտ»:
- 25 Պետրոս Ազամյան, «Երկեր», կազմեց Սողոմոն Տարոնցի, 1956, էջ 436, Այսուհետև՝ «Երկեր»:
- 26 ՀՍՍՐ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի տնտեսային բաժնի:
- 27 «Кавказ», 1881, № 9:
- 28 «Փորձ», 1881, № 1.
- 29 Н. Г. Огарев, «Избранные произведения», т. 2, 1956, էջ 477—478.
- 30 «Время», 1867, № 8:
- 31 И. А. Гончаров, «Собрание сочинений», т. 8, 1955:
- 32 В. Г. Белинский, «Полное собрание сочинений», т. 3, 1953, էջ 420—486.
- 33 ՀՍՍՐ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի տնտեսային բաժնի:
- 34 Նույն տեղ:
- 35 Վ. Վարդանյան, «Գրիբոյեդովը և հայ թատրոնը», 1955, էջ 83.
- 36 «Փորձ», 1881, № 1.
- 37 Նույն տեղ:
- 38 «Кавказ», 1880, № 89:
- 39 Հայկ. ՍՍՐ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի տնտեսային բաժնի:
- 40 Բերվում է Գ. Արսիկի թարգմանությամբ (1958, էջ 152):
- 41 «Московская иллюстративная газета», 1891, № 144:
- 42 А. С. Грибоедов, «Горе от ума», к 40-летию МХАТ, 1939, էջ 9, 11.

43 Նույն տեղ:

44 «Горе от ума», постановка 1938 г. посвященная 150-летию со дня рождения М. С. Щепкина, էջ 35:

45 В. Н. Орлов, «Великий русский драматург А. С. Грибоедов», 1954, էջ 12:

Ա Ր Ի Ե Ւ Ե

1 «Елисаветградский Вестник», 1888, 10 փետրվարի:

2 Այս բոլոր տեղեկությունները թաղված են Կ. Համանովի «Հերմանովի «Դիմակահանդեսը»՝ որպես սոցիալական ողբերգություն» ուսումնասիրության այն գլխից, որ նվիրված է այդ պիեսի բնական պատմությանը («Маскарад» Лермонтова», сборник статей под редакцией П. И. Новицкого, 1941):

3 «Տարազ», 1916, № 4—5:

4 «Новости», 1884, № 43:

5 «Տարազ», 1916, № 4—5:

6 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 35:

7 Նույն տեղ:

8 Նույն տեղ:

9 «Новости», 1884, № 43:

10 «Новое время», 1884, № 2859:

11 «Петербургская газета», 1884, № 42:

12 «Искусство», 1884, № 57:

13 «Новости», 1884, № 43:

14 «Մշակ», 1884, № 27:

15 «Մեղու Հայաստանի», 1883, № 35:

16 «Петербургская газета», 1884, № 42:

17 «Петр Иеронимович Адамьян» (Воспоминания Б. Е. Писаревского), 1896, էջ 11: Այսուհետև՝ Б. Е. Писаревский:

18 «Новости», 1884, № 43:

19 Ադամյանը «Դիմակահանդես» խաղացել է, ինչպես հայտնի է, Ս. Արծրունու թարգմանությունը: Թարգմանությունը ժամանակին չի տպագրվել, ձևադիրն էլ չի պահպանվել: Համենայն դեպս, մինչև հիմա չի գտնված: Ադամյանից հետո այդ դերը կատարել է Գ. Պետրոսյանը: 2. Զանոսյանցի թարգմանությունը՝ Վ. Փափազյանը, որ է՝ Պոլսում, է՝ Քիֆլիսում կատարել է Արքեմիդի դերը, խաղացել է իր թարգմանությամբ: Ինչ վերաբերում է նույն կեր-

պարի կատարմանը Սոնդուկյանի անվան թատրոնում, ապա այս-
տեղ Փափաղյանն իր դերը կատարել է սեփական թարգմանությամբ,
իսկ խաղընկերները՝ Տիգրան Հախումյանի, որով և խաղացել է
նաև այդ ներկայացման հիմնական դերակատար Վ. Վազարչյանը:
Ներկա մեջբերումները կատարված են «Դիմակահանդեսի» վերջին
թարգմանությունից, որ պատկանում է Վ. Հովակիմյանին (1954,
էջ 90, 146)։

20 «Новости», 1884, № 43:

21 Պետրոս Աղամյան, «Նամակներ», կազմեց և ծանոթագրեց
Գ. Խ. Ստեփանյան, 1959, էջ 50: Այսուհետև՝ «Նամակներ»։

22 «Новости», 1884, № 43.

23 Տն'ս նույն տեղ։

24 «Маскарад» Лермонтова», էջ 37:

25 նույն տեղ, էջ 60:

26 նույն տեղ, էջ 54:

27 Ժամանակակիցները, բացի նրանից, որ արձանագրել են
Պիսարևի խոշոր հաջողությունը Արթինին դերում, բառացիորեն
«չեն չին գրել, այն աստիճան, որ «Դիմակահանդեսի» բնական
պատմությունը հետազոտողները, ինչպես նաև Պիսարևի մասին
ուսումնասիրություն գրող թատերագետները, օրինակ՝ Մ. Մորզուզը,
իրենց արձագանքության տակ նյութ չեն ունեցել այդ դերակատար-
ման շուրջ համապատասխան հզրակացություններ կատարելու
համար։

28 «Նամակներ», էջ 50:

Գ Լ Ա Ի Խ Հ Ա Բ Բ Բ Գ

ԱՊՐԱՄՅԱԼՆԻ ՇԵՓՍՊԻՐԸ

Օ ր է Լ Ի Ն

¹ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 5:

² «Արձագանք», 1886, № 45:

³ «Մշակ», 1916, № 103:

⁴ «Елисаветградский Вестник», 1888, № 15:

⁵ «Казанский листок», 1888, № 151:

⁶ «Елисаветградский Вестник», 1888, № 15:

- 7 «Одесский Вестник», 1887, № 298:
- 8 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
- 9 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 15:
- 10 «Казанский листок», 1888, № 151:
- 11 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 15:
- 12 «Театр и жизнь», 1888, № 100:
- 13 «Казанский листок», 1888, № 151:
- 14 *Ս. Մելիքանյան, էջ 121:*
- 15 «Одесский Вестник», 1887, № 298:
- 16 «Театр и жизнь», 1888, № 100:
- 17 «Одесский Вестник», 1887, № 298:
- 18 «Русские Ведомости», 1888, № 80:
- 19 «Одесский Вестник», 1887, № 301 (*«Կորհրդային արգիւտ», 1938, № 3*):
- 20 ՏՆ՝Ս Մ. Морозов, «Комментарии к пьесам Шекспира», 1941, էջ 27: *Այսուհետև՝ «Комментарии»:*
- 21 И. Минц, «Эдмунд Кин», 1957, էջ 54—55: *Այսուհետև՝ «Эдмунд Кин».*
- 22 «Одесский Вестник», 1887, № 298:
- 23 «Русский Курьер», 1888, № 81:
- 24 ՏՆ՝Ս «Комментарии», էջ 27—28:
- 25 *Երուսիմ, «Օրհնո», Թարգմանեց Հովհաննես Մանուկյան, 1922, էջ 139:*
- 26 «Մշակ», 1886, № 131:
- 27 *Ս. Մելիքանյան, «Թատերական ակնարկներ», 1945, էջ 121: Այսուհետև՝ Ս. Մելիքանյան:*
- 28 «Մշակ», 1886, № 131:
- 29 «Одесский Вестник», 1887, № 301:
- 30 *Նամակներ, էջ 151:*
- 31 Н. Зограф, «Александр Павлович Ленский», 1955, էջ 165:
- 32 ՏՆ՝Ս «Московские Ведомости», 1888, № 60:
- 33 «Театральный мирок», 1887, № 51:
- 34 *«Սովետական գրականության և արվեստ», 1946, № 5:*
- 35 «Մշակ», 1886, № 131:
- 36 *Ս. Մելիքանյան, էջ 121:*
- 37 «Воспоминания Е. Ф. Юнге», էջ 171:
- 38 «Остужев—Отелло», сб. ВТО, 1938, էջ 8:

- 39 «Театр и жизнь», 1886, № 64:
 40 *Եռլի տեղ*
 41 ՏԿ՝ «Артист», 1890, № 7:
 42 *Եռլի տեղ*
 43 «Новое время», 1882, № 2211:
 44 К. С. Станиславский, «Моя жизнь в искусстве», 1936.
 էջ 236:
 45 «Артист», 1890, № 7:
 46 ՏԿ՝ А. Кугель, «Театральные портреты», 1923, էջ 111
 — 114:
 47 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 48 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 49 *Եռլի տեղ*
 50 *Եռլի տեղ*
 51 «Одесский листок», 1887, № 298:
 52 *Եռլի տեղ*
 53 «Казанский листок», 1888, № 151:
 54 «Русская мысль», 1897, գիրք հինգերորդ:
 55 «Одесский Вестник», 1887, № 298:
 56 «Театральный мирок», 1888, № 51:
 57 А. П. Чехов, «Полное собрание сочинений и писем»,
 т. 14, 1949, էջ 49—50:
 58 «Театральный мирок», 1888, № 51:
 59 «Одесский Вестник», 1887, № 314:
 60 *Եռլի տեղ, № 298*
 61 *Եռլի տեղ*
 62 *Եռլի տեղ*
 63 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 64 С. Дурылин, «Айра Олдридж», 1940, էջ 98, Այսուհետև՝
 «Айра Олдридж».
 65 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 66 «Русские Ведомости», 1888, № 80:
 67 «Из прошлого русской сцены», էջ 68—69:
 68 И. Панаев, «Литературные воспоминания», 1932, էջ 271.
 69 К. С. Станиславский, «Режиссерский план «Отелло»,
 1945, էջ 315—317:
 70 «Русский Вестник», 1861, № 41, И. Панаев, էջ 271.
 71 «Театр и жизнь», 1888, № 100:

- 72 «Казанский листок», 1888, № 151:
 73 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 74 В. Г. Белинский, էջ 343.
 75 «Эдмунд Кин», էջ 57.
 76 «Русская мысль», 1897, գիրք Հինգերորդ.
 77 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890:
 78 նույն տեղի.
 79 «Русский Вестник», 1862, № 12:
 80 «Русские Ведомости», էջ 305.
 81 Н. Яблочкина, «Жизнь в театре», 1953, էջ 74.
 82 «Ежегодник императорских театров», выпуск первый, 1912, էջ 2.
 83 «Одесский листок», 1887, № 298:
 84 А. Де-Рибас, «Старая Одесса», 1913, էջ 122, Թաղված է Ս. Դուրիսի «Այրա Օլրի» գրքից, էջ 92—93.
 85 «Эдмунд Кин», стр. 57.
 86 В. Г. Белинский, էջ 343.
 87 «Արձագանք», 1886, № 45.
 88 «Эдмунд Кин», էջ 57.
 89 А. Де-Рибас, «Старая Одесса», էջ 123.
 90 А. С. Пушкин, «Полное собрание сочинений», т. 7, 1949, էջ 515.
 91 «Мастера театра в образах Шекспира», էջ 73.
 92 «Русские Ведомости», 1888, № 58:
 93 Տե՛ս «Артист», 1893, № 29.
 94 «Петербургские Ведомости», 1900, № 36:

Լ ի ր ա Ր Բ Մ

- 1 «Театр и жизнь», 1888, № 100: Հաստատարին հայտնի չէ, քե Ադամյանը այդ տարի Մոսկվայում լինելով՝ Լիր խաղացե՞լ է: Ս. Մելիքսեթյանը գրում է. «Գասարունները Օդեսայում անօրինակ խանդավառությամբ և փառավոր կերպով վերջացնելուց հետո Ադամյանը մեկնում է Փիշնե, Ելիզավետպոլ, Պոլտավա և նորից Մոսկվա: Մրանով երրորդ (") անգամն է, որ նա այցելում էր Ռուսաստանի Հինավուրց քաղաքը: Այս անգամ նա այնտեղ հանգես է գալիս ոչ միայն իր նախկին ռեպերտուարով, որոնց մեջ, անշուշտ, Համլետն էլ կար, այլև իր նոր գերերով՝ Ուրիել Ակոստայով, Օթելլոյով և Լիր արքայով» («Թատերական ակնարկներ», էջ 127):

Իմ Ենդիքսն իմանալով այլ գերերի հետ միասին նշում է նաև Լիբը, նշանակում է հիմք է ընդունել որևէ տվյալ: Դժբախտաբար աղբյուր չի նշել: Մենք ունենք որոշ տարակուսանք այդ առթիվ, Մեր տրամադրության տակ հղած նյութերից երևում է, որ առաջին՝ մարտի օկուպանտներն ենել է Մոսկվա. երկրորդ՝ ըստ մամուլի հաղորդման, խաղալու էր Օթելլո, Համլետ, Ուրիել, Լիր (սօսկոկոկի ղեկավարում, 1888, № 70), Ուրեմն հին գերերից միայն Համլետն է հղել Մոսկովյան խաղացանկում. երրորդ՝ մարտի 19-ին տվել է իր առաջին ներկայացումը՝ «Օթելլո», մարտի 26-ին՝ «Համլետ», ապրիլի 3-ին՝ «Ուրիել Ակոստաս». այս վերջին ներկայացումը սկզբում նշանակված է հղել մարտի 31-ին (սօսկոկոկի ղեկավարում, 1888, № 87), ապա փոխադրվել է ապրիլի 2-ին և վերջապես կայացել նույն ամսի 3-ին (նույն տեղ, № 91): Մեզ թվում է, որ Ադամյանը ինչ-ինչ պատճառներով Մոսկովյան Լիր խաղալուց հրաժարվել է: «Ուրիել Ակոստաս» ներկայացվել է ի նպատակ Ադամյանի, իսկ սովորաբար ի նպատակ տրվող ներկայացումը լինում էր վերջինը: Եղել են գեղեր, երբ գերասանը, ի նպատակ տրված ներկայացումից հետո, դարձյալ խաղացել է մեկ կամ երկու անգամ, բայց դրանք բացառություններ են և այն էլ՝ հասարակության խնդրանքով: Կարելի է մտածել, որ Ադամյանը մտադրված է հղել մոսկովյան ներկայացումների շարքն ավարտել Վիր արքայով, որը և պետք է տրվեր ի նպատակ նրան, ինչպես այդ հղել է Օդեսայում, Ելիսավետգրադում, Կազանում, բայց հետո միայն փոխել է և վերջացրել «Ուրիելով»: Այսպիսով, այս ամենը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ Ադամյանը Մոսկովյան Վիր արքա չի խաղացել:

2 «Казанский листок», 1888, № 160:

3 «Елисаветградский Вестник», 1888, 10-ը փետրվարի:

4 «Одесский листок», 1887, № 321:

5 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912:

6 Նույն տեղ, № 17:

7 Տե՛ս «Տարազ», 1916, № 4—5:

8 Տե՛ս «Տարազ», 1916, № 4—5:

9 Տե՛ս М. Морозов, «Избранные статьи и переводы», 1954, էջ 63:

10 Նույն տեղ, էջ 84:

11 «Северная пчела», 1858, № 287:

12 «Արձագանք», 1886, № 45 (Երվանդադե, «Երկրի լիակատար ժողովածու», հ. 9, էջ 67):

- 13 «Մշակ», 1916, № 108 (Երրվանդագե, հ. 9, էջ 466)։
- 14 «Արևադանը», 1936, № 45 (Երրվանդագե, հ. 9, էջ 71)։
- 15 «Մշակ», 1916, № 108 (Երրվանդագե, հ. 9, էջ 467)։
- 16 Տէ'ս «Эдмунд Кин», էջ 85։
- 17 «Елисаветградский Вестник», 1886, № 17։ Այսուհետև
ազրյուրը լի մատնանշվելու, որովհետև անընդհատ նույն հեղինակի
հոգվածն է մեշքերվելու կամ նրա ասածն է վերաշարադրվելու՝
Աղամյանի խաղը իրի դերում բնութագրելու։ Իսկ այդ ընթաց-
րում մի այլ հոգվածից կամ գրքից մեշքերում անելիս ազրյուրը
ցույց կտրվի։
- 18 Н. Н. Баженов, «Сочинения», հ. 1, 1869, էջ 181։
- 19 «Русский Вестник», 1862, № 42։
- 20 «Айра Олдридж», էջ 53։
- 21 Ю. М. Юрьев, «Записки», 1948, էջ 141։ Այսուհետև՝
«Записки»։
- 22 Նույն տեղ։
- 23 Նույն տեղ, էջ 141—142։
- 24 «Երկեր», էջ 434։
- 25 «Северная пчела», 1859, № 228։
- 26 И. Березарк, «Василий Васильевич Самойлов», 1948,
էջ 98։ Այսուհետև՝ «Самойлов»։
- 27 Վիլյամ Ենքադիր, «Ընտիր երկեր», հ. 1, Թարգմ. Հովհ.
Մանուկյանի, 1951, էջ 289։ Այսուհետև՝ Վիլյամ Ենքադիր Թարգ-
մանությունը, որով Աղամյանը խաղացել է, դժբախտաբար, չի պահ-
պանվել կամ գոնե մինչև հիմա չի հայտարարված։ Միայն մի պա-
տահիկ, ավելի ճիշտ մի-երկու տող այդ Թարգմանությունից զրա-
նում ենք Թարգմանչի հրատարակած հիշողությունների մեջ («Տա-
րագ», 1916, № 4—5)։
- 28 «Одесский листок», 1887, № 231։
- 29 Նույն տեղ։
- 30 Տէ'ս «Տարագ», 1916, № 4—5։
- 31 «Московские Ведомости», 1864, № 162։
- 32 Я. Гринвальд, «Михоэльс», 1948, էջ 57։
- 33 «Эдмунд Кин», էջ 84։
- 34 Ն. Ա. Դորրոլլուրով, «Փննադատական հոգվածներ», 1947,
էջ 117։ Այսուհետև՝ Դորրոլլուրով։
- 35 Նույն տեղ։
- 36 Այդ տեսարանը արժանացել է նաև հայկական մամուլի

գնահատութիւնը. «Ամենից լավ էր խաղը և լի գրամատիզմով՝ Երկրորդ գործողութիւնն այն տեսարանում, երբ նա անիծում էր իր ապերախտ անդրանիկ ազգկան» (սնոր գարս, 1886, № 191). «Հիւսնայի էր Ազամյանը, մանավանդ այն կտորում, ուր շորած օգոթում է և յուր երկու աղջիկներին անիծում (սնոր գարս, 1886, № 209).

37 «Записки», էշ 142.

38 Տե՛ս Դորրոյութիւնով, էշ 118: Ի միջի այլոց նկատենք հետեւյալը. «Ազամյանը և Դորրոյութիւնովը իր հողվածում, որ լույս է տեսնւի «Տնատում» (1859, № 9), Լ. Սամվելյանն ընդհանրութիւն է տեսնում իրի մասին Դորրոյութիւնովի հայտնած մտքերի և այն լուսաբանութիւն միջն, որով ողբերգակը պատրաստել է այդ գիրը. Մեզ թվում է, որ սա հավանական ենթադրութիւն է և իբրև միտք նորութիւն:

Երկու գիտողութիւն և մի լրացում:

«Էիր արքա» ներկայացման քննադատների միջև եղած տարածայնութիւնը հողվածագիրն անվանել է «ոեցննզննտների մենամարտը»: Դա սրամիտ է և ճիշտ. Բայց սխալվում է հողվածագիրը, երբ ասում է. «Քննադատութիւնն ամենուրեք նրա բնական ստեղծագործութիւնների գնահատութիւն մեջ համամիտ էր: Եվ միայն իբրբ առաջացրեց այսպիսի հակասական կարծիքներ: Սա արդեն բնավ ճիշտ չէ: Նույնատիպ տարածայնութիւններ են եղել և Համլետի շուրջը. Ինչպես նաև Արքանիսի և, վերջապես, Օթելլոյի: Այս կարգի տարածայնութիւններ եղել են նաև Ուրիելի աղիթով: Եվ դա բնական պետք է համարել, որովհետև Ազամյանը, ինչպես գրեթէ բոլոր ժամանակակիցներն են նշում, ինքնուրույն մտեցում է հանդես բերել գեպի իր խաղացած բոլոր կերպարները: Վերագրել դա միայն իբրեւ՝ նշանակում է ակամա նվազեցնել նրա կատարած մյուս գերքերի նորարարական արժեքը:

Անուհետև հողվածում ասված է, թե իբր Ազամյանը իբրը համարել է իր լավագոյն ստեղծագործութիւնը: Ժիշա չէ. այդպիսի պնդման համար, որքան մեզ հայտնի է, ոչ մի հիմք չի պահպանվել: Մի զրույցի ժամանակ Ազամյանն ասել է, թե «Էիրը ամենն փառավոր հողթանակներն ամէլ եղած է: Սա է ճիշտը, դրով և եզրափակել է իր հողվածը Սամվելյանը:

Մի լրացում: Վերահիշյալ գիտողութիւնները, վերջին հաշիւով, երկրորդական նշանակութիւն ունեն այն ուշագրավ, իրականութիւնը չէա մոտ ենթադրութիւն համեմատութիւն, որ արել է հողվածի

հեղինակը—Լիբրի կերպարի վերաբերյալ՝ ուսւ նշանավոր քննադատի և հայ ողբերգակի հայացքների նմանության վերաբերյալ Կամենսկով հաստատել, որ Աղամյանը հիբալի ծանոթ է եղել Դորրոյլուրովի վերահիշյալ մտքին և նրա ազդեցությանը է մշակել իր մեկնարանությունը, մի շարք համոզիչ տվյալներ է բերում, Ահա այդ կատակցությանը կամենում ենք մի լրացում անել, «Լիբր արքան» թարգմանել է Սենեքերիմ Արծրունին, նա, որ թարգմանել էր նաև «Համլետ» Աղամյանի համար, Համլետի դերը պատրաստելիս թարգմանելը, ինչպես ինքն է պատմում, Աղամյանին ծանոթացրել է այն ծավալուն հոգվածի հետ, որ Բելինսկին գրել է Ենթակիրի «Համլետին» և այդ կերպարի մոլալույսյան կատարման մասին։ Ինչու՞ չենթադրել, և դա շատ հավանական է, որ նույն Արծրունին, ուսուսկան էությունությամբ ողով դաստիարակված մարդ, Լիբրի պատրաստման շրջանում ծանոթացրած կլիներ Աղամյանին Դորրոյլուրովի այդ մտքերի հետ, որոնք, ի դեպ, արտահայտված են «Էստվարի թագավորության» մեջ, որը լավ ծանոթ էր ուսուսկան կրթություն ստացած ամեն մի հայ մտավորականին։

35 «Երկեր», էջ 261: «Լիբր արքային» մեկնարանությունը, ըստ Աղամյանի շափածո գործի, ավանդական ըմբռնման գիրքերից գրված լինելով, հակասության մեջ է բեմում մարմնավորածի հետ։ Այստեղ շեշտը գրված է զորավոր արքայի լար աղբիկների ապերախությունից վրա, որք բարությունց յուր փոխարեն տվին նրան դառնագին վերք։ Ուսանավորի վերջին մասը կրոնական երանգավորում ունի։ Բայց դա չէ էականը, այլ բացահայտ հակասությունը Դասաշին գեպը չէ ո՛չ Աղամյանի, ո՛չ էլ ուրիշ գերասանների և արվեստագետների կյանքում, Հազվագեպ չէ, երբ գերասանի կամ գրողի մտազգացումը, ստեղծագործական կիրառում ստանալիս, իրականության տվելի լայն ընդգրկման է հանդիպում, քան ծրագրված է եղել նախապես։ Այսպես, օրինակ՝ Աղամյանը «Համլետին» նվիրված իր աշխատության մեջ ասում է, թե «Համլետի մարտնչու համար ծնած չէ» (տե՛ս «Երկեր», էջ 465), մինչդեռ բեմում խաղացել է մարառող Համլետ։ Նույնը կարելի է ասել նաև Էռեստոս Ռոսսիի Օթելլոյի մասին. մի կերպ է բացատրել կերպարի մեկնարանության հիմնական հարցը իր գրած նամակներում, բայց բոլորովին այլ կերպ, պարզապես գրան հակառակ է խաղացել բեմում։

40 Տե՛ս «Արձագանք», 1886, № 45.

Ք Անհրաժեշտ ենք համարում նշել Ս. Մելիքոսեթյանի շնորհա-
կալ աշխատանքը, որն առայժմ առաջին և միակ փորձն է՝ վերա-
կանդենելու Համլետի ադամյանական կատարման կմախքը («Քառե-
րական ակնարկներ», էջ 116—117)։

Ձ Հայ թատերական գրականությունը Համլետի գերակատար-
ման շուրջը առանձնապես մանրամասնություններ չի պահպանել։
Պետք է նկատել, որ գերաստինն ժամանակակից հասարակական
պարբերական մամուլը և՛ 1880-ին, և՛ նույնիսկ 1886-ին ու 1887-ին,
կցկատուր է անդրադարձել Ադամյանի Համլետին։ Բացառություն է
կազմում Երվանդազիի «Ադամյան-Համլետ» խորագրով «Արձա-
գանրում» (1886, № 17) լույս տեսած հոդվածը, որը թե՛ ծավա-
լով, թե՛ բնական արվեստի ըմբռնման տեսակետից շահեկանորեն
տարբերվում է այն ժամանակները թատրոնի մասին գրվող և
հրապարակվող բազմաթիվ հոդվածներից։

Այժմ մի այլ խնդրի մասին։

Հովհ. Թումանյանը, ինչպես հայտնի է, պատանեկան տարիե-
րից հիացած էր Ադամյանի արվեստով և հատկապես նրա Համլե-
տով։ Այդ ոգևորությունը նա պահպանեց մինչև կյանքի վերջը։
Նվարդ Թումանյանի «Թումանյանը թատրոնի մասին» հոդվածում
ասված է. «Թումանյանն ուսումնասիրում էր Ադամյանի Համլետի
դերը։ Նրա ձևագրերի մեջ մնացել է անավարտ մի աշխատություն՝
«Ադամյանը Համլետի դերում» (սեռահրդային արվեստ, 1936,
№ 1)։ Բանաստեղծի ձևագրի մեջ, գոնե մինչև այժմ, այդպիսի
աշխատություն չի հայտարարված։ Ոչ մի կասկած չի կարող լինել,
որ Թումանյանի այդ աշխատությունը, թեկուզև անավարտ, ան-
շալվան հետաքրքրություն կներկայացներ, մանավանդ որ քանա-
ստեղծը, ինչպես դուստրն է վկայում, տեսել է Համլետի ալլ, այդ
թվում նաև հռչակավոր գերակատարների, և, այնուամենայնիվ,
մնացել է այն համոզման, թե լավագույնը իր տեսած Համլետներից
Ադամյանի ստեղծածն է։

3 «Արձագանք», 1886, № 17։

4 «Одесский листок», 1887, № 295.

5 «Новости», 1884, № 30.

6 «Одесский листок», 1887, № 306.

7 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10.

8 «Искусство», 1884, № 56.

⁹ «П. И. Адамьян в роли «Гамлета» (Критический очерк) А. Ярышкина, 1887, էջ 15; Այսուհետև՝ А. Ярышкин:

¹⁰ «Армянский Вестник», 1916, № 31 («Սովետական գրականություն», 1941, № 2)։

¹¹ Տե՛ս «Шекспировский сборник», 1947, էջ 79։

¹² А. Н. Баженов, էջ 295։

¹³ «Самойлов», էջ 104։

¹⁴ Տե՛ս «Шекспировский сборник», էջ 80։

¹⁵ «Новости», 1884, № 30։

¹⁶ «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10։

¹⁷ Гете, «Годы учения Вильгельма Мейстера», 1935, էջ 248։

¹⁸ «Новости», 1884, № 30։

¹⁹ «Армянский Вестник», 1916, № 31։

²⁰ «Մասին», 1884, № 3640։ Հետաքրքիր կլինե՞ր պարզել, թե ով է էմիլը։ Նախ՝ երևում է, որ անողջ գաղաղությունից բացի, յա՛վ ժանոթ է գրականությունը, «Համլետի» բեմական պատմություն մանրամասնություններին։ Իր մտքերը հաստատելու համար նա հիշատակում է Համլետի նշանավոր դերակատարներին, որոնց հետ միասին նաև նվաճ հայտնի անուններ, և ասում է, թե ով ինչպես է խաղացել Անկասկած է նաև, որ հոգվածագիրը մոտիկից ճանաչել է Ադամյանին, անհամբ ժանոթ է եղել նրան, որովհետև հոգվածում գերասանի պետերությունը կյանքին վերաբերող այնպիսի կետեր կան, որոնց մասին կարող էր իմանալ միայն դերասանից կամ նրան շատ մոտ կանգնած մարդուց։ Եթե պարզվի, որ նա Ադամյանի մերձավորներից է, ապա չի՞ կարելի արդյոք մտածել, թե իր հոգվածը գրելիս խորհրդակցել է գերասանի հետ կամ գուցե տեղյակ դարձրել հոգված գրելու իր մտադրությանը, նրանից ոչ միայն տեղեկություններ, այլ նաև խորհուրդներ ստացել։ Սրանք հարցեր են, որոնք պատմում են իրենց յուսարանությունը։

²¹ А. Ярышкин, էջ 12։

²² В. Г. Белинский, «Сборник сочинений», т. 1, 1948, էջ 339։

²³ Անդրեև-Բուրլակի մտքերը քաղված են Ադամյանի ժամանակակիցների հիշողություններից։

²⁴ «Տարազ», 1916, № 4—5։

²⁵ «Երկեր», էջ 489։

²⁶ Ю. Юзовский, «Образ и эпоха», 1947, էջ 95։

²⁷ Տե՛ս А. Ярышкин, էջ 3։

- 25 Տե՛ս նույն տեղ, էջ 3—4:
- 29 Տե՛ս «Шекспировский сборник», էջ 77—78:
- 30 А. Ярышкин, էջ 15:
- 31 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899:
- 32 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10:
- 33 А. Ярышкин, էջ 4:
- 34 Տե՛ս Երեցգիորյանի *ուսմ-հայերեն բառարանը*: Идеальный
բառի գիմաց գրված է նաև գաղափարական:
- 35 «Երկեր», էջ 478:
- 36 նույն տեղ, էջ 468:
- 37 նույն տեղ, էջ 466:
- 38 Տե՛ս Գ. Զ. Նիսենի հոդվածը «Невский сборник» (1867):
- 39 «Одесский листок», 1887, № 306:
- 40 «Երկեր», էջ 463:
- 41 Տե՛ս В. И. Зингерман «Шекспир на советской сцене».
1956, էջ 16: Александр Дейч, «Абрар Хидоятов», 1948, էջ 37:
Հետաքրքիր է գրեղն հետևյալը. Մոշալովին, Կարաաիգինին, Դալ-
սկուն, Ազամյանին և ուրիշներին Գեյլը հայտարարում է երդոյատուրվի
նախորդներ: Ժիշտն ասած, զարմանալի է Կարաաիգինի հիշատա-
կությունն այս շարքում, սակայն դրա հետ միասին այնպիսի միտք
է հայտնված, որը չգիտենք, թե որքան ճիշտ կլինի Դալսկու և մա-
նավանդ Մոշալովի վերաբերյալ, բայց մոտ է Ազամյանի հետ կապ-
ված իրականությունը: Գրքի հեղինակն ասում է, թե նրանք, այսինքն՝
Համլետ կատարող այդ դերասանները, տեսականորեն ընդունելով
Համլետի անվճռականություն և կամադրկություն զոհ լինելու մեկ-
նաբանությունը, իրենց խաղում չմնացին այդ սխալ տեսության
չրջանակներում (էջ 41): Ժիշտ է այն, որ Ազամյանի տեսական
պատկերացմամբ և բնական մարմնավորման մեջ հակասություն է
եղել. այդ քննադատին հայտնի էր թե ոչ՝ չգիտենք, սակայն զգա-
յվում է մտքի ավելի ստույգ ձևակերպման անհրաժեշտություն, ալ-
յապես կարող է այն թուր տպավորությունը ստացվել, թե Ազամ-
յանի և նույնիսկ Մոշալովի խաղի հիմքում, այնուամենայնիվ, թե-
կուզ ոչ-հետևողաբար, ընկած է եղել անվճռական Համլետի լուսա-
բանությունը:
- 42 «Московские Ведомости», 1888, № 87:
- 43 «Одесский Вестник», 1887, № 293:
- 44 «Новости», 1884, № 30:
- 45 «Արձագանք», 1886, № 17 (Երբվանզագն, հ. 9, էջ 53):

46 «Աղբյուր», 1887, № 5—6:

47 «Երկեր», էջ 471:

48 Այդ նկարը գտնվում է Հայկ. ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում, և այժմ կախված է Հայ թատրոնի մշակույթի ճյուղահանգիստի՝ Աղամյանին հատկացված անկյունում:

49 «Երկեր», էջ 471:

50 Նույն տեղ:

51 «Театр и жизнь», 1888, № 100:

52 «Օջջիոս», 1886, № 47:

53 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899: Աղամյանը Համլետի դերում հաճախ դրիմ չէր անում, կեղծամ չէր կրում:

54 «Հուշարար», 1912, № 1 (Երրվանդադե, հ. 9, էջ 418):

55 Տե՛ս «Եկնեառո Ռոսսիի ինքնակենսագրական նամակները՝ Անդրեյ Գուրերիաուսին» («Артист», 1889, № 4):

56 «Одесский Вестник», 1887, № 293:

57 «Пчела», 1887, № 44:

58 А. Ярышкин, էջ 4:

59 «Համլետ», թարգմանություն Սենեքերիմ Արծրունու, 1889, էջ 19: Բոլոր քաղվածքները բերված են այս թարգմանությունից, որով Աղամյանը խաղացել է: Այն դեպքերում միայն, երբ դա կապված չէ անմիջապես Աղամյանի խաղի հետ և կամ էլ կապված է, բայց այդ տողերը չկան Արծրունու մոտ, բերում ենք Հովհաննես Մասեհյանի թարգմանությունից:

60 «Пчела», 1887, № 44:

61 А. Ярышкин, էջ 4:

62 «Արձագանք», 1886, № 16 (Երրվանդադե, հ. 9, էջ 51):

63 Նույն տեղ:

64 «Мастера сцены в образах Шекспира», 1939, էջ 28: Այս ժողովածուի մեջ նկատի են առնվել այն բոլոր դերասանները՝ եվրոպական, ռուսական և ալլադդի, որոնք աչքի են ընկել շեքսպիրյան զննարկատարումներով: Անհասկանալի է, թե այդ հետաքրքիր ժողովածուից ինչու են դուրս մնացել շեքսպիրյան կերպարների և մանավանդ Համլետի այնպիսի մարմնավորողներ, ինչպես Աղամյանը և Կալաուզովը:

65 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 100:

66 «Пчела», 1887, № 44:

67 «Արձագանք», 1886, № 17 (Երրվանդադե, հ. 9, էջ 51):

68 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10:

- 69 А. Ярышкин, էջ 6.
 70 Նույն տեղ, էջ 7.
 71 Այս տողերը Արմրուտու թարգմանության մեջ չկան: Այս փաստը վկայում է, որ գերասանը չի սահմանափակել իրեն եղած թարգմանությամբ և լրացումներ է կատարել, ինչպես երևում է, ինքնուրույն թարգմանությունից:
 72 «Արևազանք», 1886, № 17.
 73 Վ. Ի. Լենին, նրկեր, հ. 4, էջ 504.
 74 В. Г. Белинский, էջ 319.
 75 «Московские Ведомости», 1883, № 45:
 76 «Новости», 1884, № 30:
 77 А. Ярышкин, էջ 4.
 78 «Пчела», 1887, № 44:
 79 Տասնյոթերորդ դարի կեսին երաժշտություն է հորինվել «Լինելի թե չլինել» մեծախոսության համար և որպես ռոմանս երգ-վել՝ կիթառի նվագակցությամբ (М. Морозов, «Шекспир», էջ 133), Այսուհետև՝ М. Морозов:
 80 «Пчела», 1887, № 44:
 81 М. Морозов, էջ 134.
 82 «Русские Ведомости», 1883, № 45:
 83 Նույն տեղ:
 84 А. Ярышкин, էջ 8.
 85 «Новости», 1884, № 30:
 86 «Театр и жизнь», 1888, № 100:
 87 Նույն տեղ:
 88 М. Морозов, էջ 133.
 89 «Նրկեր», էջ 449.
 90 А. Ярышкин, էջ 9.
 91 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10:
 92 А. Ярышкин, էջ 9.
 93 Ս. Մելիքսեթյան, էջ 116.
 94 А. Ярышкин, էջ 10.
 95 Տե՛ս В. Г. Белинский, էջ 321—323.
 96 Ժամանակին Վաղարշյանին խորհուրդ ենք տվել այդ պատկերում հետևել Ազադյանի օրինակին: Այդ խորհուրդը թելադրված է եղել նրա ստեղծած կերպարը խոհական նկարագրով հարստացնելու ցանկությամբ («Սովետական գրականություն», 1942, № 5—6):
 97 И. Березарк, «Гамлет в театре им. Ленинградского

Совета», 1940, էջ 68: Այս էլ նկատենք, որ հետագայում Դուզնի-կովը հեռացավ իր այս նախնական մտահղացումից, որովհետև աս-տիճանաբար նրա խաղացած Համլետի մեջ տիրապետող դարձավ մտածողը, փրիստոֆան:

98 В. Л. Филиппов, «Актер Южин», 1941, էջ 79:

99 Sб'а «Искусство», 1884, № 56, «Новости», 1884, № 30:

100 «Արձագանք», 1886, № 17 (Երվանդագե, Հ. 2, էջ 51):

101 «Նրկեր», էջ 462:

102 А. Н. Баженов, էջ 296—298:

103 А. Ярышкин, էջ 11:

104 Նույն տեղ:

105 Sб'а «Мастера сцены в образах Шекспира», էջ 47:

106 «Новости», 1884, № 30:

107 Ս. Մելիքանյան, էջ 114:

108 «Музыкальный и театральный Вестник», 1883, № 13:

109 Այստեղ հարկ կա հիշելու «Օգետսկի վեստնիկի» թղթակցի գրույցը Ադամյանի հետ: Այն հարցին, թե Ադամյանը ի՞նքն է թարգմանել շեքսպիրյան պիեսները՝ գերասանը պատասխանում է, որ ոչ, ուրիշները, բացի Համլետից: Ինչո՞ւ է այդպիսի պատասխան տվել, լի՞ որ հայտնի է, որ «Համլետը» թարգմանել է Ս. Արծրու-նին: Ինչպես հայտնի է, Ադամյանը սովորություն ուներ իր գերերը, անկախ նրանից, թե ով է թարգմանել, խմբագրության ենթարկել, այսինքն՝ համապատասխանեցնել բեմական արտահայտչականությա-նը: Ինչպես երևում է, Համլետի գերի վրա շատ աշխատանք է կատա-րել, այնքան, որ նրան հիմք է տվել այդպիսի հայտարարություն անելու: Միանգամայն հնարավոր է, որ գերասանի խոսքը վերա-բերել է միայն մի գերի, իսկ թղթակիցն այնպես է հասկացել, որ նրա ասածը ամբողջ պիեսի մասին է: Քերզիրաշյանը ուշադրավ դիտողություն է արել այն մասին, որ Արծրունու թարգմանության մեջ Համլետի տեքստը շահեկանորեն տարբերվում է գործող մյուս անձերի տեքստից, և այդ հիման վրա եզրակացություն է կատարում. նրժրունու «թարգմանության տպագրված տեքստում մենք հանդի-պում ենք հայերեն ընտիր բառերի և ոճերի, մինչև անգամ բարձր ոճի գրաբարախառն դարձվածքների, որոնք իսկույն մատնում են իրենց աղբյուրը: Այդ աղբյուրը Ադամյանն է, Մխիթարյանների մոտ-լավ հայերեն ուսած, բանաստեղծ, նուրբ ճաշակի տեր արվեստա-գետը» («Շեքսպիրը հայերեն», 1956, էջ 71): Քերզիրաշյանի ասածը հաստատող կովաններից է Հովհ. Թումանյանի մի հոդվածը, գրված

1900-ին, Գարեգին Լ. Բարազյանի «Համլետի» թարգմանության մասին: Այդ հոգովածում երկու անգամ հիշատակվում է Ադամյանն այն կապակցությամբ, թե ինչպես է եղել Արժուռնու թարգմանության մեջ և ինչ խմբագրության է ենթարկել գերասանը: Պարզ ասված է. «Հանգուցյալ Ադամյանի գերի մեջ այսպես է եղել», բերված է օրինակը, որից հետո Թումանյանը նկատում է. «Բայց շնչել է և իր ձեռքով գրել այսպես», կամ՝ «հանգ. Ադամյանն իր գերի մեջ իր ձեռքով գրել է», և ապա հետևում է օրինակը (Հովհ. Թումանյան, «Երկերի ժողովածու», հ. 4, 1951, էջ 70—72): Սա չի՞ նշանակում արդյոք, որ բանաստեղծի ձեռքի տակ է եղել Արժուռնու թարգմանության այն օրինակը, որի վրա Ադամյանն իր ուղղումներն է կատարել: Եվ դրա հիման վրա չէ՞ արդյոք Թումանյանը մտադիր եղել գրելու կամ գրել է աշխատություն Ադամյանի Համլետի մասին: Որտե՞ղ է «Համլետի» այդ օրինակը:

110 Տե՛ս А. Ярышкин, էջ 11—13, «Музыкальный и театральный Вестник», 1883, № 13, «Русские Ведомости», 1883, № 45, «Одесский Вестник», 1887, № 306, «Пчелка», 1887, № 44.

111 «Արձագանք», 1886, № 17.

112 «Новости», 1884, № 30:

113 «Театр и жизнь», 1888, № 100:

114 Տե՛ս «Эдмунд Кин», էջ 49—50.

115 А. Ярышкин, էջ 12.

116 В. Г. Белинский, էջ 290.

117 Ս. Մելիքսեթյան, էջ 117.

118 «Гамлет в театре им. Ленинградского Совета», էջ 63.

119 «Երկեր», էջ 474.

120 Ս. Մելիքսեթյան, էջ 117.

121 Պրոֆ. Լ. Փալանթարի «Ենթապիրը և հայ թատրոնը» (նախապնդման կան շրջան) զեկուցումից, որը նա կարդացել է 1944-ին, Երևանում կայացած շնորհակալության համաժողովին նախաձեռնած Մատ կողմերից հետաքրքիր այդ զեկուցումը մինչև հիմա չի տպագրված: Անհրաժեշտ ենք համարում ասել, որ Փալանթարի զեկուցման մեջ նկարագրվածը Ադամյանի Համլետի մասին լույս տեսած հոգովածներից, ինչպես և նրա մասին գրված հուշերից (Խաչրյան, մեզ ծանոթ) ոչ մեկի մեջ չենք հանդիպել:

122 «Искусство», 1884, № 56:

123 Հովհ. Թումանյան, «Երկերի ժողովածու», հ. 4, էջ 358.

124 «Մշակ», 1916, № 123 (Երվանդազե, հ. 9, էջ 471—472).

- 1 «Նամակներ», էջ 211—212:
- 2 Նույն տեղ, էջ 209:
- 3 «Մշակ», 1916, № 231:
- 4 Հովհ. Բումանյան, «Երկերի ժողովածու», հ. 4, 1951, էջ 25:
- 5 «Московская иллюстративная газета», 1891, № 144:
- 6 «Նորհրդային արվեստ», 1936, № 10:
- 7 Նույն տեղ, № 13—14:
- 8 «Одесский Вестник», 1887, № 293:
- 9 Նույն տեղ, № 307:
- 10 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3903:
- 11 «Театральный мирок», 1887, № 151:
- 12 «Одесский Вестник», 1887, 10 նոյեմբերի:
- 13 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3890, Այս մեջբերումն եղած բոլոր ընդգծումները մերն են:
- 14 «Արձագանք», 1887, № 4:
- 15 Նույն տեղ:
- 16 В. И. Ленин, «Философские тетради», 1938, էջ 66:
- 17 «Արձագանք», 1887, № 4:
- 18 Մ. Գորկի, «Գրական հրապարակախոսական հոդվածներ», 1949, էջ 76:
- 19 «Նորհրդային արվեստ», 1936, № 13—14:
- 20 «Театр и жизнь», 1885, № 119:
- 21 Նույն տեղ:
- 22 «Одесский Вестник», 1887, № 319:
- 23 В. Писаревский, էջ 31: Ռուս քննադատներից մեկն ասում է, թե Աղամյանն այնքան բնական է խաղացել Կորբուզյի թունավորման և դրան հաջորդած մահվան տեսարանը, որ հանդիսատեսները, երբ նկատել են, որ իրենց ծափերի վրա ուշանում է վտրագույրի բացվելը, մատնել են, թե լլիկի հանկարծ արտիստն իսկապես թունավորվել է: Հայ մեմուարային գրականության մեջ այդ մասին այսպիսի վկայություն է պահպանվել. «Հանդիսատեսի աչքերից արցունքի ծով էր հոսում և շատերը խեղդվում էին լացից, կարծնելով, թե իրոք թունավորել է և իրոք մեռնում է հանճարեղ դերասանը» («Նորհրդային արվեստ», 1936, № 10), Պատմում են նաև այն մասին, թե ինչպես Թիֆլիսում «Ունեղազորի ընտանիք» ներկայացման ժամանակ մի խումբ բժիշկներ դառվել են Թատերա-

որաճի առաջին կարգի ամուսնից, որ տեսնեն, թե թինչ ազդեցություն է տեսնում թույնը Ադամյանի վրա: ...Երբ թույնը աստիճանաբար սկսեց իր ազդեցությունը, այնքան բնական էր դերասանի տանջանքը, որ բոլոր բժիշկները առանց շունչ քաշելու մնացել էին ջմածած: Երբ Ադամյանն ընկավ, մի քանիսն ասացին, որ նա վնասվեց: Բայց երբ ծափահարեցին, երբ նա երևաց բեմի վրա անվնաս, բժիշկներն ազատ շունչ քաշեցին (սֆշակ), 1916, № 231):

Դերասանը, ինչպիսին Ադամյանն է եղել, իսկապես կարող էր հանդիսատեսին համոզեցնել, որ բեմում կատարվածը իրականություն է: Բայց նույնը համոզեցնել նաև խաղընկերոջը՝ թատրոնի պատմության մեջ եղակի է պատահում:

Ահա մի այդպիսի դեպք կապված է Ադամյանի նույն գերակատարման հետ:

Արտիստի կյանքի վերջին տարիներին էր: 1888-ին Պուստոլ խաղում է Կորբադո: Օրինորդ Ալենիվը կատարում է Էմմայի դերը: Դա, թեև երիտասարդ, բայց արդեն տասը տարվա դերասանուհի էր: Ուրեմն երիտասարդ, բայց ոչ անփորձ դերասանուհի, որին շատ լավ հայտնի էին բեմական դադարները: Հետևապես այնքան հեշտ չէ նրան ազդել, ինչպես հանդիսատեսին: Ներկայացման վերջին պատկերն է: Կորբադո-Ադամյանը թույն է ընդունում: Տեսնելով Կորբադո-Ադամյանի տառապանքը, օրհասական տանջանքները, թե ինչպես ամոռից ընկնում է ցած և իրենից երկու քայլի վրա անշնչանում, դերասանուհին այնքան և այնպես է համոզում բեմում տեղի սենցածին, որ դրանից ազդված՝ ուշագնաց վայր է ընկնում:

Ժամանակակիցները պատմում են, թե ինչպես է Ադամյանը շփոթվել այդ դեպքից: Ոչ ոք ուշադրություն չի դարձրել թատերաօրհանի կողմը, որ թնդում էր անվերջանալի ծափահարություններից: Բուրբի ուշադրությունը ուշագնաց դերասանուհու կողմն էր: Ադամյանը գրկել է անբարբառ դերասանուհուն և մի քանի անգամ ձայն տվել՝ «բժիշկ բերե՛ք»: Վերջապես ուշքի է եկել դերասանուհին, ուխտելով, որ այլևս չի կատարելու Էմմայի դերը, այն էլ Ադամյան-Կորբադոյի հետ:

Այս պատմել է այդ ներկայացման մասնակիցներից մեկը՝ Արամ Վրույրը (Ա. Վրույր, էջ 27—28): Այդ մասին պաշտպանվել է նաև ներկայացման մասին արտահայտված հոգովածաղրի վկայությունը («Արևիկ», 1888, № 1447):

24 «Одесский Вестник», 1887, № 319: Այս մեջբերումներում եղած բոլոր ընդգծումները մերն են:

- 25 «Братская помощь», 1898.
- 26 *ՏԿ՝* «Театр», 1956, № 8, 1957, № 1.
- 27 *ՏԿ՝* Н. Л. Тираспольская, էջ 60—61.
- 28 К. С. Станиславский, «Собрание сочинений», т. 5, 1958.
- էջ 190—191.
- 29 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912:
- 30 «Театр и жизнь», 1888, № 100:
- 31 «Призыв», 1897:
- 32 «Одесский Вестник», 1887, № 293:
- 33 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3899, «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10.
- 34 *ՏԿ՝* «Одесский Вестник», 1887, № 301, «Новороссийский телеграф», 1887, № 3886, «Ամբարշտային տրվիստ», 1936, № 10, № 13—14, Երբվանդակ, հ. 8, 1951, էջ 175 և այլն:
- 35 «Ամբարշտային տրվիստ», 1936, № 13—14:
- 36 *Եստի տեղ:*
- 37 «Одесский Вестник», 1887, № 307:
- 38 «Московская пчела», 1885, № 2:
- 39 «Елисаветградский Вестник», 1888, № 10:
- 40 «Одесский Вестник», 1887, № 293:
- 41 «Новороссийский телеграф», 1887, № 3912:

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

- Արեւիյան Հովհաննէս—174, 356:
 Արժաւիլով Խ. Գ.—215, 221:
 Արսլ Գևորգ—386:
 Աղբաժով—150:
 Աղնիվ—404:
 Աթիլլա—165:
 Այգերս Բ.—17, 18, 382:
 Ալեքսէս Ա. Պ.—128:
 Աղայան Ղազարոս—287:
 Ամբիկյան Միհրդատ—101:
 Այվազովսկի Հովհաննէս—170:
 Անդրէն-Քուրլակ Վասիլի Նիկողաեիլ—258, 368, 397:
 Ասատրյան Հովհաննէս—73, 76:
 Աստանդով Մ. Ֆ.—316:
 Աստղիկ—40, 48, 54:
 Ավայան Մկրտիլ—48:
 Արծրունի Գրիգոր—29, 32, 46, 47, 56:
 Արծրունի Սիսեքերիմ—53, 133, 135, 142, 210, 258, 259, 387, 395, 399, 400, 402:
 Արմենյան Արմեն—377:
 Բարազյան Գ. Հ.—402:
 Բաղդատունի Սմբատ—104:
 Բաժենով Ա. Ն.—221, 251, 393, 397, 401:
 Բայրուն—105, 142բ:
 Բաշինջաղյան Գևորգ—10:

- Բառնայ Հյուզձիկ—80, 81, 91, 92, 96, 164, 177, 178, 180, 181,
 184, 185, 187—189, 196, 199, 226, 233, 377,
 Բասերման Ալբերտ—198,
 Բաբբի—167,
 Բնիկների Վիսարիոն Գրիգորևիչ—114, 119, 120, 131, 198, 201,
 250, 256, 259, 261, 262, 265, 270, 302, 317, 334, 339,
 386, 391, 395, 397, 400, 402,
 Բնասերման—167,
 Բերբեշ Ռիչարդ—77, 178, 206, 207, 216, 221, 222,
 Բերեզարկ Ի.—393, 400,
 Բլոկ Ալեքսանդր Ալեքսանդրովիչ—382,
 Բրուկ Պիտեր—322, 326,
 Բուսա Էդվին—179,
 Կարբիկ Դավիթ—167, 306, 334,
 Դյոթն Վոլֆանգ—30, 105, 187, 221, 222, 252, 253, 256, 257,
 273, 341, 397,
 Դոգալ Նիկոլայ Վասիլևիչ—17—19, 39, 54, 131, 382,, 385,
 Դոնչարով Իվան Ալեքսանդրովիչ—117, 386,
 Դորյունով Ա.—285,
 Դորկի Ալեքսեյ Մաքսիմովիչ—8, 54, 363, 381, 403,
 Դրամատիկոս Սաքսո—276, 277, 306,
 Դրիբոյնզով Ալեքսանդր Սերգեևիչ—40, 54, 56, 64, 102, 103,
 105—108, 118—120, 366, 385—387,
 Դրիգորև Ապոլլոն Ալեքսանդրովիչ—117,
 Դրինվալդ Տա.—393,
 Դուբերնատիս Ա.—399,
 Դուցկով Կարլ—80, 82—84, 384,
 Դադսկի Մամոնտ—207, 398,
 ԴԼՂ Ա.—398,
 Դե-Ռիբաս Ա.—391,
 Դինո—38,
 Դյաշենկո Վ.—31,
 Դյումա Ալեքսանդր—56,
 Դյուսիս—326,
 Դյուկանտ Վիկտոր—38,
 Դորբոլյուբով Նիկոլայ Ալեքսանդրովիչ—230, 238, 250, 392—395,
 Դրուսինին Ա.—250,

Դուղեկով Դ.—318, 340—401.

Դուրիին Ս. Ն.—390, 391.

Ելիսեհ Դ. 2.—251, 398.

Երեցվոյան—398.

Երմուզա Մարիա Նիկողանեա—9, 151.

Երչյան Ստեփան—55.

Զագույան Ս.—250, 251.

Զախալա Բ.—315, 316.

Ջինգերման Բ. Ի.—398.

Ջոզրաֆ Ն. Դ.—389.

Ջոնենտալ—80, 81, 84, 85—87, 89, 93, 94.

Ջոսով Թաֆայի—131.

Լմիր—255, 397.

Լեզելա Ֆրիդրիխ—10, 365, 381.

Լրիսթով Դավիթ—102, 108, 116—118, 385.

Թերզիրաշյան Վահրամ—401.

Բիմբյան Կարապետ—383.

Բումանյան Հովհաննես—348, 355, 356, 396, 401—403.

Բումանյան Նովարդ—396.

Ժիվոկինի—116.

Իրսեն Հենրիկ—54.

Իսախանի Յոսեֆ—376.

Իվանով-Կոզելսկի Միտրոֆան Տրաֆիմովիչ—112.

Լաշյան—24.

Լենին Վլադիմիր Իլիչ—8, 9, 300, 362, 381, 400, 403.

Լենսկի Ալեքսանդր Պավլովիչ—9, 34, 80, 95, 168, 172, 190, 206,
216, 269, 272, 389.

Լենկթեմուր—165.

Լեսսինգ—18.

Լերմոնտով Միխայիլ Յուրևիչ—54, 129, 130, 132, 133, 135—139,
141, 142, 144, 150, 152, 388.

Լյուիս—198.

Համունով Կ.—387

Հենյան Գարեգին—357.

Խիդույատով Աբրար—282, 398.

Կարա-Մուրզա—10.

Կարատիգին Վասիլի Անդրենիչ—112, 140, 216, 271, 298.

Կալալով Վասիլի Իվանովիչ—111, 112, 399.

Կոնին Ա.—199.

Կոռնիլ Պիեր—271.

Կուզեյ Ա.—182, 382, 390.

Հախումյան Տիգրան—388.

Հատապտման Հ.—54.

Հեգել—252, 256.

Հյուզո Վիկտոր—27, 139, 142, 274.

Հովակիմյան Վիկտոր—388.

Հովհաննիսյան Հովհաննես—10.

Մանգինյան Ամիրան—20, 48, 54, 55, 101, 110, 115.

Մանվելյան Միքայիլ—169.

Մաշի Անդրեա—168.

Մուսեհյան Հովհաննես—355, 389, 393, 399.

Մաուցլի Հենրի—274.

Մաքսիմով Ա. Մ.—271, 272.

Մելիքսեթյան Սարգիս—343, 383, 389, 391, 392, 396, 400—402.

Մելվիլի—34, 38.

Միխենլա Սուլամոն Միխայիլովիչ—215, 216, 227, 228, 393.

Միլոսլավսկի—226.

Մինց Ն. Վ.—389.

Մեակյան Մարտիրոս—110, 115, 126.

Մոդենա Գուստավ—290.

Մուլինո Ժան Բատիստ—17, 21, 30, 35, 107.

Մուլթին—165.

Մուշալով Պավել Ստեպանովիչ—17, 111, 151, 191, 198, 201, 203,

216, 251, 257—259, 262, 265—271, 302—304, 317, 318,
321, 368, 373, 398.

Մորզովինով Նիկոլայ Դմիտրիչ—168.

Մորզով Մ. Մ.—308, 309, 388, 389, 392, 400.

Մունե-Այուլի—115, 168, 181, 290, 349.

Մուրացան—53.

Տարլուկինա Ալեքսանդրա Ալեքսանդրովնա—199, 391.

Տարիշկին Ա.—248, 254, 255, 265, 269, 297, 299, 302, 305, 310,
323, 337, 398, 402.

Տալովսկի Յու.—263, 397.

Տումին Ալեքսանդր Իվանովիչ—290, 318, 401.

Տուրե Տուրի Միխայլովիչ—222—224, 234, 393.

Նապոլեոն Բոնապարտ—165.

Նեմիրովիչ-Պանենկո Վ.—126, 356.

Նեյտ—219.

Նովիցկի Պ. Ի.—387.

Շահբազյան Երանուհի—149, 170.

Շեքսպիր Վիլյամ—9, 11, 30, 38, 40, 52—54, 56, 105, 107, 131,
155, 162, 167—169, 178—181, 190, 215, 220, 224, 238,
250—255, 271, 276, 277—279, 284, 287, 293, 304, 306—308,
310, 312, 322, 325, 328, 329, 333, 337, 340, 342, 343,
346, 354—356, 365, 366, 388, 389, 391, 393, 395, 398—402.

Շիլլեր Ֆրիդրիխ—18, 35, 38, 40, 53, 56, 105, 107, 131, 365, 366.

Շիրվանզադե Ալեքսանդր—10, 54, 65, 158, 159, 202, 209, 218,
219, 241, 246, 285—288, 290, 294—296, 321, 331, 349,
360, 361, 363, 392, 393, 396, 398, 399, 401, 402, 405.

Շչեպկին Միխայիլ Սեմյոնովիչ—116, 387.

Շրեդեր Ֆրիդրիխ—294, 295.

Շումսկի Սերգեյ Վասիլևիչ—112, 113, 115, 116, 127, 368.

Շերբե—129.

Չարսկի—163.

Չալովսկի Պյոտր Իլիչ—9.

Չեխով Անտոն Պավլովիչ—190, 390.

Չերնիշևսկի Նիկոլայ Գավրիլովիչ—250.

Չեխով—168, 169, 178, 181.

Չմշկյան Գևորգ—20, 34, 48, 101, 110, 157, 158, 174, 358.

Չուլիս Վլադիմիր Վիկտորովիչ—132, 135, 139, 142—144, 146—150,
152, 247, 252, 254, 255, 257, 259, 260, 285, 288, 306,
328, 332, 333.

Պալմ Ս. Ա.—50, 115,
 Պանան Իվան Իվանովիչ—390,
 Պաականյան Ռաֆայել—135, 141, 144,
 Պատկանյան Միքայել—106,
 Պարոնյան Հակոբ—54,
 Պետրոսյան Գևորգ—80, 337,
 Սեվցով Իլյարիոն Նիկոլաևիչ—214,
 Պիտարև Մ. Ի.—80, 140, 150, 151, 388,
 Պիտարևսկի Բ. Ն.—387, 403,
 Պոլևոյ Նիկոլայ Ալեքսանդր—131, 251,
 Պոստարտ Էռնստ—223, 277,
 Պոտեխին Ալեքսանդր Անտիպովիչ—31,
 Պուշկին Ալեքսանդր Սերգեևիչ—133, 163, 203, 391,

Ջանան Մկրտիչ—169,
 Ջանուսյանց Հ.—387,
 Ջիովանի Էմանուել—206, 207,
 Ջրեկոմեռաթի Պաուլ—62, 63,

Ռասսին Ժան—271,
 Ռեպին Իլյա Եֆիմովիչ—9,
 Ռեյզզրեվ Մայկլ—336,
 Ռիմսկի-Կորսակով Միխայիլ Նիկոլաևիչ—9,
 Ռոսսի Էռնեստ—34—49, 62, 76, 78, 81, 134, 163, 176—179, 181,
 190, 216, 222—224, 226, 233, 234, 290, 304, 346, 348,
 349, 377, 395, 399,
 Ռուսսո Ժան-ժակ—204,

Սադովսկի Պրով Միխայիլովիչ—124, 216,
 Սալվինի Ռոմազո—34, 62, 72, 75, 76, 81, 163, 164, 177, 181,
 182, 189, 191, 192, 194, 195, 198—201, 203, 205, 224, 304,
 319, 346, 371—373, 377,
 Սալտիկով Ելեգրին Միխայիլ Եվգրաֆովիչ—9,
 Սամարին Իվան Վասիլևիչ—112, 140,
 Սամոյլով Վասիլի Վասիլևիչ—216, 217, 225, 227, 251, 290, 222,
 323, 335, 393, 397,
 Սամվելյան Լ.—394,
 Սավինա Մարիա Գավրիլովնա—49,
 Սարգսյան Ա.—120,

Մենկովսկի—129:

Միրանուշ—40, 48, 110, 356:

Մասնիսկովսկի Կոնստանտին Մերգենի—181, 194, 195, 373, 390, 405:

Մանփանյան Գ. Խ.—338:

Մարտինեկո—179, 181:

Մարեւսկի—45:

Մուշակով Ի. Յա.—128:

Մուխոմով-Կոբալին Ալեքսանդր Վասիլի—35, 40, 53, 101, 102:

Մունդուկյան Գարրի—25, 33, 35, 39, 47, 53, 102, 357, 388:

Մուլարով—165:

Մուրենյան Վարդգես—10:

Մուրիկով Իվան Ջախարովի—9:

Վալերի Ի. Ա.—289:

Վաղարշյան Վաղարշ—318, 386, 400:

Վասաձն Ակակի—169:

Վասիլի Ս.—172:

Վարդանյան Վ. Տ.—356:

Վարդույան Հակոբ—157:

Վարդուհի—49:

Վեսելովսկի Ալեքսեյ—249, 254, 257, 259, 560:

Վերգեր—256, 257:

Վիլզե—140:

Վոլոնսկի Ս.—198:

Վրույր Արամ Մ.—55, 381, 382, 404:

Տաթա Ֆրանսուա Ժոզեֆ—325:

Տարոնցի Սողոմոն—386:

Տեր-Աստվածաբան Կ.—120, 385, 386:

Տեր-Գրիգորյան Մ.—25:

Տեր-Գրիգորյան էմին—383:

Տեր-Դավթյան Դեորգ—45, 48—50:

Տիրասպոլսկայա Նադեժդա Լվովնա—72, 193, 371, 383, 405:

Տխալուան Վ. Վ.—168:

Տուստոյ Լև Նիկոլանի—9, 54, 378:

Տուրգենև Իվան Մերգենի—30:

Մաֆֆի—10, 11, 27, 28:

Փափաղյան Վահրամ—88, 168, 175, 356, 387, 388.
Փրիդոսյան Գ.—383.

Փալանթար Հեն—345, 357, 365, 402.

Փեմբլ—167.

Փին Էդմունդ—167, 191, 198, 200, 203, 218, 220, 229, 389, 391.
393, 402.

Քիշմիշյան Ալեքսանդր—53, 56.

Օրոգովսկի—131.

Օդարյով Ն. Պ.—117, 386.

Օլիվիե Հասթենս—308, 309.

Օլրիշ Ալբա—163, 176, 177, 191, 192, 194, 195, 199, 200, 203.
217, 221, 222, 390, 391, 393.

Օռլով Վ. Ն.—128, 387.

Օսարովսկի Ալեքսանդր Նիկոլաևիչ—35, 40, 53, 54, 62—64, 101.
102, 366, 383.

Օստաֆև Ալեքսանդր Ալեքսևիչ—168, 174, 215, 216, 389.

Ֆասուլաևյան Քովմաս—55.

Ֆեխտեր Ալբերտ—198, 201.

Ֆիլդ—177, 178.

Ֆրիդլով Վ. Ա.—386, 401.

Ֆոլբերախ—362.

Ֆորկատի—349.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Նախաբան	5
-------------------	---

ԳԼՈՒԽ առաջին

Պայմաւ Աղամյանի դեմ՝ Աղամյանի համար	13
Մեղուդրաման հայ հասարակական մարի դատաստանի առաջ	15
Աղամյանը քննադատության առաջ	36
Ինքնահաղթահարում	47

ԳԼՈՒԽ երկրորդ

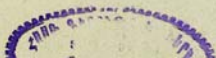
Վրասիկ դրամատուրգիայի ճանապարհին	59
Գործազու	61
Ուրիել Ակկուսա	79

ԳԼՈՒԽ երրորդ

Յուսական կերպարների աշխարհում	97
Զարգի	99
Արքեներ	129

ԳԼՈՒԽ չորրորդ

Աղամյանի ճեփպիւր	155
Օթնւո	157
Լիւր արքա	207
Համլետ	243
Վերջաբան	351
Աղբյուրներ և լրացումներ	379
Անվանացանկ	407



Ռուբեն Վարսովի Ջարյան
Рубен Варосович Зарян
«Ա Դ Ա Մ Ց Ա Ն»
(Արվեստը)

Խմբագիր՝ Լ. ՀԱՅՎԵՐԴՅԱՆ
Հրատարակչական խմբագիր՝ Լ. Ե. ԳԱԼՍՏՅԱՆ
Սուղբեր չապիկը, կաղժը և անվանաթերթը
ԱՆ. ԳԱՍԳԱՐՅԱՆԻ
Տեխն. խմբագիր՝ Խ. ՍԱՄՎԵԼՅԱՆ
Վերատուգող սրբագրիչ՝ Ի. Ս. ԲՐՈՒԹՅԱՆ

ՎՃ 06017: ԽՀԽ 663: Գ. 2664: Հրատ. № 1910: Տիրամ 3000:

Հանձնված է արտագրության 2/X 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 12/XI 1960 թ.:

Թուղթ՝ 84X108¹/₃₂: Տպագր. 26 ժ. + 13 ներդ., Հրատ. 15,19 ժ.:

Գինը կազմով 11 ա. 76 կ.:

1/1 1961 թ. գինը 1 ա. 18 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Գույտուբայի մինիստրության Հրատարակչու-
թյունների և տպագրության արդյունաբերության Գլխավոր
վարչության № 6 տպարան. Երևան, Լենինի պողոտա № 51:

ՆԿԱՅՎԱԾ ՎՐԻՊԱԿՆԵՐ

Էջ	Տող	Տպված է	Պետք է լինի
10	24.	խմբագրական	խմբագրական
357	8-9 ն	պայքարի,	պայքարին,
394	10 վ.	(1859, Մ 9),	(1859. Մ 9),
407	3 ն.	142 ր	142
410	17 ն.	Մանուկյան	Մանուկյան
412	7 վ.	ճեղքով	ճեղքով
413	9 վ.	Սուխով-Կարապետ	Սուխով-Կարապետ
413	16 ն.	260	260

ՎՖ 06017: ԽՀԽ 065: Գ. 2664: Հրատ. № 1910: Տիրամ 3000:

Հանձնված է արտագրության 2/IX 1960 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 12/XI 1960 թ.:

Թուղթ՝ $84 \times 108^{1/2}$ Տպագր. 26 մ. + 13 ներք., Հրատ. 15, 19 մ.:

Գինը կազմով 11 ա. 76 կ.:

1/1 1961 թ. գինը 1 ա. 18 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչու-
թյունները և պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր
մարչության № 6 տպարան. Երևան, Լենինի պողոտա № 51:

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0022845

A ¹¹
5583